گەلاوێژی نوێ

٣٥

مجلة فصلية تصدر عن مركز
(كلاويژ) الثقافي ـ شتاء ٢٠١٣

رئيس التحرير: **عبدالله طاهر البرزنجي**
abdullatahir@yahoo.co.uk

سكرتير التحرير: **سامي داوود**
samidaud@hotmail.com

مدير التحرير: **محي الدين محمود**
mmuhyaden@yahoo.com

هيئه التحرير:
آوات حسن أمين
محمد سالار

التصميم: جليل حسين

كردستان العراق ــ السليمانية ــ حي المهندسين ــ مركز گەلاويژ الثقافي

الفهرس

دراسات

- السرد كنسق اضطهاد أوحين ينحّي الهامش المتن جانباً ابراهيم محمود (٥)
- لغة ايلام القديمة وعلاقتها باللغتين الفارسيّة والكرديّة محمد علي سجادية – ترجمة وتحشية: جلال زنكابادي (١٤)
- الذات المأزومة في قصتي (عتمة الظهيرة) و..... د. سمير الخليل (١٨)
- وَحشُ المخيمات ...
- جدل النضال والإبداع قراءة في قصيدة (القطار)..... سامي داوود (٢٠)
- تراجيدية الحدث الأنفالي وجمالية البناء الدرامي..... آوات حسن أمين (٢٣)
- عبدالله كوران شاعر الجمال والطبيعة د٠ عادل كرميانى (٢٨)
- غالب هلسا ذلك الماضي ومتوالية الاغتراب د. كمال غمبار (٤٢)

يوسف يوسف (٤٨)

حوارات

شيركو بيكه س:
كرسي الشعر أعلى من كل الكراسي

عبدالرحمن الباشا (٦٨)

الشعر

- "السبر" .....
- القرائن ..... باسم الرسام (٥٤)
- زقةُ المشيبِ ..... باسم الرسام (٥٥)
- بطاقة بيضاء ..... عبدالمطلب عبدالله (٥٦)
- قصائد للشاعر صباح رنجدر ..... قوباد جليزاده (٥٨)
- عَن فُرصَةِ للحُزنِ ..... ت: آزاد البرزنجي (٦١)
- من الشعر الفارسي الحديث .... واثق غازي (٦٣)
- طفولتنا أنا و ذاتي ..... ت:عبدالله طاهر البرزنجي (٦٤)

محمد كاكه رَش (٦٥)

ملف

- أنور محمد طاهر وظيفة المفارقة..... علي حسن الفواز (٨٠)
- قراءة في مفارقات قصة" مقهى العميان" ... إبراهيم محمود (٨٣)
- المشهد الثقافي الكوردي دردشة مع القاص أنور محمد طاهر .....
- قراءة نقدية في المجموعة القصصية (مقهى العميان) عبدالكريم زيباري (٨٦)
- فضاء التخييل القصصي التقانات السردية في قصة ديمو .....
- قراءة تحليلية في بانوراما "انور محمد طاهر" القصصية راسم قاسم (٩٠)
- مملكة أنور باشا ..... د. فاتن عبد الجبار جواد (٩٣)
- عن مقهى العميان ..... عبدالخالق سلطان (٩٩)
- متاهة المقهى متاهة المكتبة..عبدالكريم يحيى الزيباري (١٠٣)
- العمى بوصفه رمزاً قراءة في قصة مقهى العميان لانور محمد طاهر ..... حواس محمود (١٠٥)

عبدالكريم يحيى الزيباري (١٠٧)

نوزاد حسن (١١٦)

القصة

- الآمال المعلّقة ..... إسماعيل مصطفى (١١٩)
- قصص قصيرة جدا ..... عمران عزالدين (١٢٠)
- الأوديسة الكردية مقام الحب .... عبد الباقي يوسف (١٢٢)

تشكيل

عمل " الوضوء " لآزاد نانكلي

سامي داوود (١٤٦)

اطياف

- رواية هولير حبيبتي ١٣٣
- شطح الكائن الذي لا يُجارى .....
- "البريّة كما شاءتها يداك" لـ أديب حسن محمد: ١٣٥
مرثيّة الغياب الطويل .....
- مقهى وصالة كلاويج (نجمة الصبح)للثقافة والفن بعفرين ١٣٨
- علي مراد.. ساكار سليمان أميرة القش ١٤١
الطين على مايبدو.. يدر الرغيف ١٤٤

دراسات

السرد كنسق اضطهاد أو حين ينحّي الهامش المتن جانبا

ابراهيم محمود

أتحدث عن قضية إشكالية اللغة والناطق بها ومن يكون، رغم كامل المعرفة بأن ليس من قضية تخلو من إشكالية، وهي قائمة مهما أنيرت: تاريخ َمفهوم ومصطلح، سوى أن الحديث عنها بداية غيره نهاية. ثمة الجانب الثقافي عموما والايديولوجي خصوصاً، وحيث إن اللغة تعني جماعة اثنية محدودة العدد أو كثيرته، سوى أنها متخمَة بتصورات الآخر دائماً رغم التفاوت في الاعتبار الزماني- المكاني، وطريقة تعاطي هذه اللغة أو تلك، وهي أكثر من إشكالية هنا.

في الموضوع المعنوَن أعلاه، ربما ثمة غرابة في التوضيح وليس في الحامل له عنواناً، والفراغ الذي يلي كل جانب. إن معايشة اللغة ذاتها كانت وراء كتابته هكذا.

فالسرد بنية لغوية، واللغة ذاتها ينظَر إليها سرداً في تشكيلها وتدفقها وتحولها وتعرضها لصدمات وانتكاسات واختزال ومساءلات ومن خلالها بالذات، كما هو شأن الصلات بين المعقول واللامعقول، إذ كلاهما من العقل، وما اللغة إلا هذه الكينونة التي تصلنا بها بقدر ما تبرز مستقلة، كسرد يعرَف بتاريخ يصلنا ببداية ما، ويستمر بلا انقطاع، ولعله بطريقته هذه لا يخفي طابع النسق الضامن لتيمة اضطهاد، أي المتن الذي يتراءى في الواجهة، ليكون الانقلاب عليه بمثابة توقيفاً وإيقافاً، ومحاولة تغيير في البنية، كما هو المتَّبع في العلاقة بين المتن حامل السرد والمميَّز بنسق ثقافة، والهامش الذي يعلِم بثقافة أخرى، أي ما يخرِج السرد من خاصيته السردية، وينحّي المتن استجابة لرغبة ممثّل الهامش.

تدخل اللغة ذاتها في صراع مع ذاتها، وتبقى اللغة لاحقاً، وهي تحمل آثار الصراع تعبيراً عن وضع تاريخي قائم لا يمكن التنكر له وإن اختلفت التسميات والخطاطات التي تشير إليها بطرق شتى تعبيراً عن المتغيرات والمستجدات.

إزاء هذا المتقدَّم به، يمكن التوقف عند ثلاثة نماذج، هي مستويات لغوية ولكنها تسمّي أشخاصاً، استحالوا شخصيات مفهومية من خلال مشاهد أو نوعية الذين يمثلونهم أو يستحضرونهم في أحاديثهم وفي مناسبات وأمكنة وأزمنة مختلفة، أي من خلال المسمَّى أكثر من انقلاب وربما ثورة حيث الهامش هو المتكلم وعلى المتن أن يصغي أو يأتمر به، وتحديداً من خلال من سمّيتهم هنا غرباء اللغة الثلاثة، رغم ارتباطهم القوي والحميم، وعلى طريقتهم باللغة بالذات:

في المستوى الأول لدينا جاك دريدا الذي كان يعرف الفرنسية أكثر من كثير من الفرنسيين أنفسهم ويعتمدها في الكتابة التفكيكية التي تميَّز بها، ومن السهل هنا اعتبار التفكيك، ومن خلال الدال عليه تمرداً على السرد بوضعه السيادي وإحلالاً لهامش منزوع السلطة واعتباره سيستاماً في التفكير والمعاملة، ولكنه ، رغم شهرته اللغوية، كان يعتبر أن الفرنسية ليست لغته، وقد عُرِف بها.كان غريبها وهو عجيبها بصورة ما إزاء تحديده لموقعه فيها ومنها.

في المثال الثاني أو المستوى الآخر، لدينا المفكر والناقد

والأديب المغربي القدير عبدالكبير الخطيبي، الذي كان يعرف العربية، إنما دون الفرنسية لغة لكتابته التي عرِف بها أكثر وبامتياز، وهو الجامعي والمحاور والمناقش لأهَل اللغة التي كتبوا بها قبل كل شيء" ليكون ممثّل الهامش المقصي: الغريب، في مواجهة المتن السيادي: المتروبولي، ومهدد سرده الامبريالي بالمعنى الواسع للكلمة " بقدر ما يكون مجسّد الهامش الآخر في الثقافتين: المعتبرَة العالمة والشعبية، في مغربه خصوصاً، ضداً على متن أريدَ له تأبيداً، وفعل ذلك في اللغة السائدة ولو عبرْ لغة وسيطة معتمدة اشتهر بها: الفرنسية.

ويبقى الكُردي المجرَّد من صفة كائن يُعلَم بذاته ليقف إزاء لغته، رغم أنه يعرِفها، ولكنه لا يعرِفها إن واجهناه بالكُردية كلغة محددة مميَّزة ومتَّفق عليها يتكلمها عشرات ملايينها، كحال العربية الفصحى تماماً، يبقى المثال العام ومغزاه.

ربما جاز الاعتراض على هذا القياس، وتحديداً في المثال الثالث" مثلاً " كان يمكن ذكر أي كاتب كُردي له مكانته، لا يعرِف الكُردية، أو تكون ملحقة به ولا تتقدمه" كأن يكون سليم بركات، أوضح مثال هنا، لكن بركات لا يظهِر أنه يعرف الكردية وإن كان معرَّفاً بها، ويعرفها، وإن لم يتكلم بها علانية أحياناً " إن أسماء الكثير من شخصياته الكردية في روايات مميزة له، كما سنرى، تقول بذلك "، ووضْع الكردي دون تحديد له مغزاه باعتبار غريب لغته، ربما، أكثر من غيره.

تطرح مقولة" غرباء اللغة الثلاثة" في مضمار العنوان الأبرز قضية السرد الذي يلعب دور واضعه التاريخي السيادي ومكر التمثيل، حيث يأتي النسق معيارياً "، وخللَ إشكالية العلاقة مع اللغة، وموقعه منه، ومقام اللغة الاجتماعي والتاريخي والأدبي، مع التأكيد بالمقابل على أن البدء بالهامش المطوَّح به كثيراً، وتحت وطأة الشعور بالاضطهاد، ربما يؤدي إلى استبداده أحياناً، لنكون إزاء اضطهاد معكوس، تجاوباً مع شعور تاريخي متراكم واحتقان نفسي ثقافي المنشأ في الصميم، ربما كنوع من الانتقام المشروع، إلى درجة اعتبار كل ما يلحَق بالمتن مبرَّراً، ليكون سرداً من نوع آخر، وهو ما يقرّبنا أكثر من مركزة عنف تحول دون رؤية " العدو" الفعلي، إنما تضخيمه لشرعنة كل عنف ضده.

إذاً، تقدّم هذه المقولة ثلاثة مستويات، تتمحور حول ما يعرِف فرويدياً بـ" الغرابة المقلقة "، وهي تشكل دائرة لا تنغلِق، بقدر ما تترك الباب مفتوحاً لوجود تشكيلات أو مستويات أخرى، سوى أنها تندرج في نطاق المستويات السالفة الذكر.

عشرات الأطروحات الجامعية وأكثر، مئات الدراسات المخصصة أو جزئياً وضِعت حول دريدا الفرنسي اللافرنسي بلسانه، أي باعترافه هو، وهو حاضر في أمكنة مختلفة من العالم.

دراسات ومقالات ألّفت حول الخطيبي، إلى جانب الأطروحات الجامعية، وحاضر في أكثر من مكان: في فرنسا وغيرها.

مئات الكتب وضِعت حول الكُردي باعتباره موضوع الآخر، وهو ممزَّق سياسياً، فتبعت لغته هذا التمزق، وبدا كاتبها" وفي مضمار العربية كمثال توضيحي هنا "، غريب لغته، حتى وهو يتقنها، لكنها اللغة: اللهجة، أما وهو متكلم العربية، فإن إشكالية العلاقة تتبدى بحاملها الإيديولوجيا حيث وزْر الكولونيالية والإرث المريع لصورة الآخر: الكردي عربياً، وهنا يحضر سليم بركات: فاتن العربية كلغة،

وموضوع أكثر من أطروحة جامعية، إنما خارج البلد الذي ينتمي إليه، والمحظور التعرض له على المستوى الجامعي عربياً في الغالب على خلفية الانتماء رغم براعة النطق بالعربية: شعراً ونثراً، والجاري تغييبه أو حجبه عربياً هنا وهناك، إذ لم نسمع بدعوات أو لقاءات أو سواها لتخفيف وطأة الغرابة هذه. إن الفرق كبير جداً جداً بين أن يُعرف أحدهم بلغته ويعترَف بها، ويتكلم بسواها ويكتب بها، وألا يعرف لغته جرّاء عنف الآخر في لغة تتهدده أو تتوعده، أو لا يعرفها، ويقيم في لغة الآخر الغريبَ تباعاً غالباً !

لقاء الغرباء الثلاثة وتوزعهم

آصرة القربى بين غرباء اللغة الثلاثة، ممكنة الطرح، من خلال قرائن تنسّب كاتبها أو المعني بها إليها، رغم التشديد بداية، وكما سنرى، على تفاوت مستويات الغرابة بينهم:

ثمة هم مشترك بين الأمثلة المذكورة، لكن الفارق بين مثال وآخر، يصل إلى درجة نفي أي قرابة أو علاقة: جاك دريدا اليهودي أصلاً، الفرنسي جنسية، والمحاضر في جهات عالمية، متكلم الفرنسية والانكليزية والعارف بأكثر من لغة، ومنها لغته الأم: العبرية، كان مُعطى الحقوق، وهو يتعرض لثقافة غربية كاملة برموز مميَّزة فيها: فرنسية وغيرها، وكان يبتغي شيئاً واحداً من وراء كل ذلك: كيفية إعادة ما أسمّيه بـ" شرعية " النظام الذي عمل من أجله طوال عمره الكتابي: حق الكتابة السابقة على الشفاهة وجوداً، وما يمّرَّر من مؤثرات تخضع كل الذين تناولهم تفكيكياً: ديكارت،هوسرل، هيدجر، جون سيرل، لاكان...الخ، وحتى الذين برزوا على الهامش ذات يوم لكنهم أُعتبروا مواطني المتن تدريجياً: فرويد اليهودي بالذات، فوكو، التوسير...الخ، كما لو أنه كان يقول بملء فمه: هذه اللغة التي تتحدثون بها لغة امبريالية بمعنى ما، بنسقها المعروف بالاضطهاد، ويجب إيقاف سردها تمهيداً لعلاقة أخرى مستقدمة من الخارج: لامعقول العقل يصبح معقوله: هامشه الفلسفي المشاكس لمتنه الثقافي !

لعله انتقام من تاريخ أريد له الظهور عبر يهودية مفلترة تخرج من دائرتها، وكأنه أيضاً يرفض الأبوية التي أفصح عنها فرويد بالذات أوديبياً، وأقصاها عن نفسه، كما في كتابه(أحادية لغة الآخر)، وهو يقول

(ليس لي إلا لغة واحدة، والحال هي أنها ليست لغتي..)

١ .

في المؤلَّف نفسه يشير إلى الخطيبي توأمُه في المعاناة، ولكن الفارق يبقى جلياً، حيث الخطيبي ينتمي إلى ثقافة لها أصولها الموغلة في القدم: العربية التي يسمّيها في مؤلفاته، والفرنسية لغة مستعمره كانت ذات يوم، ولما يزل يعتمدها، وهو الذي يعرَّف بنفسه" عاشق اللغتين": الفرنسية والعربية. متى كان عاشق اللغتين بذات التساوي؟٢ كان لديه شعور كارثي بأنه يعاني من مركزة الأنا الامبريالية: الأوربية الفرنسية، والثقافة التي ينطلق منها والقيّمين عليها كولونيالياً، كما هو أساس نقده المعروف(النقد المزدوج)، ودعوته إلى إيقاف سرد عمِل بموجب سيستامه طويلاً، وتدشين آخر ضامن البقاء مستقبلاً، في مقدمة الكتاب في الحوار الذي أجري معه(المغرب أفقاً للفكر)، وثمة موتى يحكمون، فالهامش ملحٌّ عليه هنا في اللغتين ٣ .

ولا أدل على هذه الممارسة المركبة في سرد مستدعى سريعاً من تفكيك مواز لنظيره الفرنسي، في (الاسم العربي الجريح)، ودلالة الجرح، لتكون الثقافة الشعبية، وكما هو اسمها صداً لمتن طاغٍ ، ورداً لحق هامش معنَّى ٤ .

ماذا عن الغريب الآخر في هامشه الذي بالكاد يلاحَظ، ومتنه الذي يكاد يغطي أفق الرؤية التاريخية والاجتماعية؟

أتحدث عن الكردي على العموم، وليس من كردي مستثنى هنا. ربما يقال في الحال أن شعوراً بالاضطهاد يكمن وراء هذا التعميم، ولكن كيف يبرّر انقسام الكردي على نفسه؟ إنه يتكلم لغة تعنيه: الكردية، ورغم ذلك فثمة من يعتبرها خليط لغات، دون تاريخ، هجنة سالبة، كون الهجنة بمفهومها المعتاد في الثقافة حالة صحية(أشير إلى الهجنة التي تحدَّث عنها ادوارد سعيد في " الثقافة والامبريالية" نوعاً من التثاقف والتشارك في المصائر الجامعة للبشرية)، وهي لا تعنيه، وإن عُرف بها، لأن ليس من لغة واحدة موحَّدة، وهذا يعود إلى تعدد وجوه البطريارك المحلي والعالمي: الامبريالي حتى اللحظة .

كشاهد عيان على هذا الامتلاك للذات ومصادرتها من ذاتها الفعلية، لحظة التعريف بلغتها الأم، يمكن التذكير ببركات الذي أشار إلى اللغة" العربية طبعاً، وهي لغة كتابته التي أشهرته، وصيَّرته سليم بركات: اسم شهرته الذي اختاره من داخل لغة كتابته، وليس " محمد سليم ملا حسين بركات" الاسم الفعلي له من داخل العائلة وفي محيطها، وربما قلة قليلة جداً ممن يعرفونه عن قرب هم على بيّنة من ذلك" ٥، تأتي إشارته على مستوى إشهاري جرّاء عنف ممثَّل فيها، عنف استحواذي، وبدقة أكثر عنف سرد تاريخي، سلطوي، يعرّف بنسق ثقافة أفصحت بمنطقها السيادي عن آبائية صارمة، آبائية لا صلة لها بالرحم الأمَّوي، وإن كانت تضع علامة على هذا الارتياد لجسد مستباح، وليكون امتحان المتكلم بها، وهي ليست لغته، تعزيزاً لعلاقة مفهومة ضمن عقد بروتوكولي معين، عقد موقَّع عليه ضمناً، بين المعني بها في المتن: حامل الآبائية، ومن لا يجد فكاكاً منها، فيكون اجتهاده وبروزه فيها، وهو يبرع في الكتابة باسمها، حتى وهو يطعن في ممثّلها، سوى أنه لا يخفي سحريتها بالمقابل، أي حين يصبح المُدين لها بصورة ما دائناً ومعرَّفاً بها، وهو يوغل في سرّ بلاغتها، استجابة للاشعور معزَّز بذات تسمّي لغتها ولا تقولها إلا بسلسلة مواربات أحياناً" أسماء شخصيات روائية له"، أو مناخه البيئي والاجتماعي. إن متحدث اللغة هذه موصول بها ويستحيل مفارقتها، وتلك هي مفارقة في سعي الهامشي إلى مقاومة شراسة المتن وتطهيره من عنفه عبر التشهير فيه، وتبقى صلة الوصل: اللغة ذاتها ٦ .

طبعاً هذا ينطبق على كل متكلم لغة آخر، ولديه لغته الأم، والأمثلة المذكورة بتعدد مستوياتها تبقي مساحات مرئية ولا مرئية تبعاً لنباهة المتكلم بلغة الآخر وشعوره بالاستلاب، بين متكلم وآخر، ولا بد أن الثالث أكثر تعرضاً لعنف الآخر، ليس من خلال اعتباره الأمثل الأوحد، إنما الأكثر بروزاً وتعرضاً لعنف سرد يشدّد على بقاء نسقه، علامة تجلّيه الفارقة، وبالتالي، فإن الكردي الملحق باللغة: العربية، وغيرها: كحال يشار كمال أو يلماز كَوني إزاء التركية مثلاً، أو حسن قزلجي أو هزار إزاء الفارسية أيضاً، هم جميعاً شهود عيان على اضطهاد مشرعن.

هنا، يمكن التذكير بإشارة طريفة ولكنها مرعبة في بنيتها، لكل من جيل دولوز وغواتاري في كتابهما المشترك والذائع الصيت(ضد أوديب)، ونقدهما للتحليل النفسي عند فرويد، وذهابهما به إلى خارج نطاقه الجغرافي والثقافي الأوربي الذي عرِف به، وهو جواز امكان صلاحيته في التطبيق على البلاد التابعة للاستعمار، والسبب هو(التاريخ الكولونيالي الذي كان له أثر فرض البنى الغربية إحدى امكانيات تحقيق ذلك الربط..) ٧.

ربما كان تصرف دولوز وزميله المحلل النفسي داخلاً في سياق مقاربة عالم ما بعد الحداثة وطريقة توضُّع الثقافات في العالم من حولهما، ولكن ثمة كلمة ضائعة في أساس هذه الإحالة الـ" انتي- اوديبية"، وهي أن المتروبول الامبريالي لا يمكنه التستر على عنفه التسونامي الذي أفرزه انتشاره خارج حدوده والبحث عن حوامل له، ليكون نسخاً ما تابعة له، أو ليكون المتكلم هو ممثّل الحاضرة الامبريالية والمصغي هو الكولونيالي ومن يتبع الأخير والخاضع له يصمت.

نعم، هذا ما يشار إليه بالكولونيالية، وهي تحاول أن تكون امبريالية مصغرة مستنسخة" سيمولاكراً" على مستوى الداخل، وتكون الآبائية بنسختها الفرويدية المستحدثة مأخوذة بالأب المتروبولي بقدر ما تسعى إلى أن تكون الأب الضارب القوة في الداخل.

تأتي اللغة معبرّة عن هذا الإبقاء للآخر نظراً للحاجة الماسة، وإن كان هناك نقد لاذع له، نظراً للفارق في المستوى الحضاري: التقاني خصوصاً، والاستبقاء على علامات قوة له دون استثمار مكوّنات المدنية الأهم والمرافقة له، ليس لعجز عن ذلك، وإنما لأن الآبائية هنا ركّبت هكذا، وتخلص لتاريخ مديد لها، وما تستورده هو بقصد تقوية سلطتها.

إننا لسنا ما طرحه ادوارد سعيد في كتابه(الثقافة والامبريالية) بصدد مفهوم" الهجنة hybrid " ، تعزيزاً لخاصية تثاقفية محرَّرة من الاتجاهين لنكون في حمَى حوار الثقافات، لأن الأب الامبريالي يكون الطاغي، بقدر ما يكون الأب الكولونيالي امتداداً له ومأهولاً به رمزياً، والسعي إلى التحرر من سلطة الأب يتطلب إرادة مجابهة

لا يستهان بها، إنما في المستوى الثالث يكون ثمة أكثر من استهجان لفعل المقاوِم، باعتباره عاصياً ومنبوذاً ومنزوع الكينونة القيمية، أكثر من المستويين الأولين.

هنا يكون الاوبنهايمليش شديد التعقيد إن اعتمدناه في تشخيص العالَم النفسي للمحارَب في لغته علانية وحتى في السر جرّاء مراقبة ورصد لكل أنشطته، حيث إن الاوبنهايمليش(ليس أكثر من أسير بيته، مريضه، مقاومه..) ٨ .

لسان المتكلم هنا مسحوب إلى الداخل، إنه نوع من الخصاء النفسي صحبة اللغوي جرّاء هذا التشديد عليه !

وكون متكلم لغة الآخر يحاول تأكيد الذات من أجل بقاءٍ من نوع مختلف، البقاء في نطاق التحدي في مواجهة ذات اللغة، ذات الممثل الرئيس لها، فإن يبذل كل ما وسعه من جهد لتكون لغة الآخر لغته، ليكون المستحوذ عليها، ولكن الناظر في بنية العلاقة يتبين أن شعور الاستحواذ لا يلغي قوة اللغة هذه، لأنها تظل لغة الآخر، وكل البلاغة التي تفصح عن أن من يتكلمها قد طوَّعها للتعبير عما يذهب في الاتجاه المعاكس للمعني الرئيس بها، تبقيه قريباً منه.

هذا يحفّزنا على التحرك في منحى جديد، وهو المتمثل في اعتبار اللغة أشبه بالطريق الوحيد الأوحد الذي ينبغي السير فيه، وطرح صورة اللغة" الطاغية والمستبدة " جانباً، استجابة لإرادة الكلام والكتابة المرجوَّين، وإلا لتوقف كل منهما.

إنه السعي إلى استثمار اللغة دون التنبيه إلى أنها لغة آخر تماماً، وهو التسليم بوجود متن، واقصاء الهامش، ليتسنى للكاتب هنا أن يمارس حياته الخاصة كما لو أنه مواطن اللغة، وما يتبع كل ذلك من تمثل سطوة الآخر: المحارَب أحياناً .

وأظنني من هذا المنطلق كتبت في مكان آخر وتعليقاً، على فقرة تخص كتاب دريدا(أحادية لغة الآخر) وهو يتحدث عن موقعه داخل الفرنسية ويعرَف بها(كل اللغات لغاتي، رغم كرديتي" اللغة الأم "بوصفها حقائقي الجينالوجية، وهي تطوف داخل لغتي التي تعاني أكثر من ذاكرة مرَضية، ممزقة، ليس لعلة فيها..وإنما لأنها اللغة التي تطارَد من قبل أكثر من لغة في مركزيتها... ثقافة ليست غريبة عني تماماً.) ٩ .

لكن ذلك لا يلغي الخوف من الآخر داخل لغته، وبقاء ذاكرة العنف، أو السرد المستشري بنسقه الاضطهادي شغالاً بأكثر من إيلام يطال مفهوم" الهُوية". لا نسيان هنا، بالعكس، أن تنسى هو أن تبقى متذكراً من نسيته أو حاولت نسيانه، وذاكرة تعمل في الاتجاهين، هي ذاكرة مستعيرِ لغة الآخر أو المعتمَد عليها، هو أقدر على وصف معاناة الحالتين.

ربما هذا يذكّرنا بهيدجر، وهو يتحدث عن اللغة باعتبارها مسكَن المرء: بيت كينونته، إنها المانيته التي ارتبط بها صوفياً، ومنها كان يحاول الانتقال من خاصية الموجود إلى عمومية الوجود، معظّماً دور اللغة في ذلك .

وجرّاء الشعور بعنف لغة الآخر، حين تكون مفروضة وتحل محل لغة آخر، والآخر يكون معرَّفاً، تشكلت ردود أفعال مضادة لهذا التوجه، إلى درجة اعتبار اللغة في مقام الهوية، والمثال الأقرب هو الكردي الذي يعتبر نفسه ليس مقصياً عن لغته فقط، وإنما محارَباً ويجري ذمها من خلالها، كما هو متداول هنا وهناك بأنه (صاحب اللسان العوَج: الأعوج)!

إن اللسان الأعوج إشارة خطر وإنذار إلى أن هذا اللسان يتهدد صاحبه نفسه، لأن اعوجاجه يعني الاطباق التدريجي عليه بالموت، فهو يَحوُل دون تناول الطعام، دون إمكان الكلام المطلوب، لتكون العودة إلى الحياة . ثمة هجْر له لا بل نسيانه، وكأن لسان الآخر هو منقذه، أي لغته، ولكن ذلك لم يحل المشكلة حتى الآن، فاللسان" العوج" لم يعد داخل الفم، إنما صار علامة مطاردة، بمثابة وشم على جبين المعني به، إنه نوع من العبودية البيولوجية التي لا فكاك منها، والنزول عند رغبة مطارِده، حتى في حال الصمت، كما لو أن الكردي هو الوحيد ممن يملك هذا اللسان الموصوف والمذموم، ولعل متحرّي أثر هذا العنف المتجاوز لحدود اللغة يمكنه تبين نوع السلطة التي تجتهد في توليف مثل هذه الأوصاف وبنيتها الأخلاقية.

في سياق الوارد ذكره، لا أظن أن مبالغة في القول بأن تجريد أي كان من لغته في مقام الجريمة التي لا تغتفَر، فكيف الحال إذا كانت الجريمة متعلقة بتجريد شعب كامل من لغته؟ وليت الأمر توقف عند حدود انكار وجود لغة تشير إليه عند الذين يشدّدون على اعوجاج لسانه، لكان هناك تصور آخر، إنما ثمة اعتراف ضمني بوجود لغة، مهما اختلف الموقف من هذه اللغة تاريخ نشوء وتشكيل وتمايز ما، وهذا هو الملموس في اعتبار متكلم الكردية وكاتبها في صورة شبهة.

يترتب على ذلك العنف في فرض اللغة عنف مضاد: الكردي الذي يحمل معه حكايات الجدة ولغته الأم، وهو يلزَم بضرورة تهجئة العربية بحروفها وكلماتها، دون لغته، ومعلمه الكردي أحياناً، وهو يعاني بشكل مضاعف: يلقّنه ما يجب عليه أن يتعلمه ويكتب به، كما لو أن لا صلة له البتة بكرديته، وثمة تاريخ ثقافة ومعرفة أو أدب لا حضور له

فيه، إلا لماماً جداً، وبما يستفزه في اختزاله وتهميشه، وما يترتب على اعتبار العربية لغة خلاصه في الدنيا والآخرة دينياً.

كل ما حوله يعرّف بعربية المكان: اسم الشارع والمحلة ومكان العمل والاسم الشخصي...الخ.

ما يعمّق هذه المعاناة وحتى الأمس القريب جداً، هو إمكان دراسة أي أدب في العالم: العبري، الآشوري، الأرمني، التركي، الفارسي...الخ، وفي كتب صادرة عن مؤسسات رسمية في الدولة التي ينتمي إلى جغرافيتها، وحتى في الجامعة، ويكون أي حديث عن لغته في مقام مرتكب الكبيرة، لا بل حتى من يكتب بالعربية وهو كردي، وثمة استعداد لدى طالب علم في أن يقدّم عنه بحثاً إلى جامعته، أو يقدّم كتاباً عنه، فلا يجد سوى الرفض له، فيلجأ إلى طباعته بوسيلة أخرى، وما يعنيه هذا الإجراء من إبقائه مطارَداً من قبل الرقيب، وصعب العثور عليه في الأماكن الرسمية: المكتبة وغيرها.

استمرار هذا العنف على أكثر من مستوى مستمر حتى الآن، وأنا أشير هنا إلى أن كلمة" كُردستان" تكاد تلفَظ باستحياء وبصعوبة، من قبل أكثر المنفتحين عليها هنا وهناك. ليس هناك سوى الجهات المعرّفة بالكُردي: شمال العراق، شمال شرق سوريا، جنوب تركيا، شرق إيران. يحضر هنا هيجل بكامل طاقمه الإيديولوجي وهو يكتب تاريخ الشعوب غير الأوربية، معتبراً هذه الشعوب دون تاريخ، ليكون الشعب الكردي دون اسمه: الشعب، دون تاريخ يسمّيه باسمه، لدى أكثر هؤلاء الذين يتهمون هيجل بالعنصرية، بينما يبرّرون إجراءهم في موقفهم من الكردي مقاماً وموقعاً ونشاطاً.

أهو إنشاء قولي ؟ إذا قلت: يعجبني في هذا المقام مفهوم " الجذمور " الدولوزي" نسبة إلى جيل دولوز "، حيث لا شجرة واحدة، إنما بجوار كل شجرة وبالتماس مع ساقها من الأسفل ثمة جذر لساق شجرة جديدة، لتكون هناك أشجار لا تحصى، إنما مع ضياع الأصل، كما هو الحديث عن البدايات الميثولوجية للغات، واعتبارها من مصدر معين لا يقطَع فيه.

تصوروا هنا المفارقة بين تاريخنا اللغوي قبل انهيار برج بابل وبعده، أي حيث أصيب البشر ببلبلة في ألسنتهم لئلا يحققوا ما يريدونه في لغة واحدة، إنما تكون الترجمة ومعاناة الترجمة وصعوبتها في التواصل وتزكية لغات دون أخرى، للحد من طموحهم الأرضي، ولتكون هذه الوحدة مسماة تحت راية معتقدات دينية وأبعد منها: في الجنة: لغة واحدة فقط، وعنف التسمية هنا، وهي ذاتها شكلت خميرة حية وملهمة لطروحات وتصورات لم تنته إلى يومنا هذا ..!

أهي مبالغة أخرى إذاً قلت، إن الكثير مما انطلق منه فرانز فانون عن الاستبداد بالآخر: الآخر من بني جلدته،بوجود " بشرة بيضاء" و" أقنعة سوداء"، وفي مثال روبرت يانج في كتابه(أساطير بيضاء: كتابة التاريخ والغرب) ١٠. يكاد يتكرر هنا ولو بتفاوت ؟

هذا السرد الطويل المدى بعنف نسقه، يتحصن بلغة هي ذاتها تجد نفسها في خانة مساءلة من قبل المستبَد به، في الوقت الذي يتشكل بديل له، باعتباره ممثّل سرد مختلف، وليس إقصائياً لمقابله طبعاً، إنه إعلام بوجوب نوع من التكافؤ.

وأعتقد أن العثور على أمثلة حية تصل بأصحابها أحياناً إلى حد التطرف بداية، بصدد الموقف من اللغة، ربما يجد تبريراً له لحظة تبين الجرح الكبير الذي يحدثه استبداد الآخر على صعيد اللغة الفارضة، والشعور بفقدان الحرية المطلوبة.

لا يُنسى هنا جلادت بدرخان" ١٨٩٣-١٩٥١ "، وتركيزه على اللغة، وقد فشلت كل المحاولات الأخرى في السعي إلى تأكيد كينونة الكُردي، إزاء المستبد بالكردي أو المتحكم بمصيره: التركي، نموذجاً أمثل في نسقه الاضطهادي، لتكون ساحة نضاله الكبرى وقد توسَّع فيها عبر فنون كتابية مختلفة، ولعلها الوسيلة الأوحد لإشهار سلاح يمكن اعتماده في كل مكان، ولتكون كل كلمة سطّرَها هنا وهناك بمثابة نداء استغاثة لشعب كامل يُراد اعدامه بالمعنى الرمزي ١١.

إن محمد اوزون الكردي المتأثر بجلادت بدرخان الذي كتب بأكثر من لغة: بالكردية والتركية، على الأقل، لم يجد بداً من الاعتراف من أن مرجع المرء هو لغته، ليس بمعنى الانغلاق على الذات، وإنما شعوراً وتقديراً منه بأن اللغة هي خير ترجمان أمين للمتحدث بها، جهة التعريف بها. إذ ما أن تتهجى كلمة واحدة، حتى يُسأل عمن تكون، وليس من وسيط لتعبرّ عما تريد.، رغم أنه عرِف بالتركية كلغة كتابة بداية :

(علينا ألا نخدع أنفسنا، عندما لا نحرص على اللغة الكُرْدية، أن ننسى مسئوليتنا الأخلاقية، وندعها تتلاشى، عندها، سيبقى كل شيء نقوم به، دون روح ، بدءاً من السياسة حتى الفن والأدب.) ١٢ .

ولعل المثال الأقرب إلى هذا التعبير المفعم بحيوية الذات القومية ودون انغلاق، هو المجسَّد فيما ذهب إليه الشاعر الراحل شيركو بيكه س، وهو يعتبر الكردية متنفسه،

فضاءه، بيته في الوجود تماماً، رغم معرفته التامة بالعربية وغيرها:

(إن القصيدة الكردية هي القصيدة التي تكتب باللغة الكردية أساساً لأن كردية القصيدة أو عربية القصيدة أو اسبانية القصيدة تستمد حيويتها الجوهرية من لغتها الأصلية، كلماتها، صورها، أمثالها، وصورها الذهنية وإيقاع جُملها، ظلال معانيها، والتراث الذي تحمله، تكوينها اللغوي، صياغتها وخصوصية رؤياها وغيرها، القصيدة الكردية التي تكتب باللغة الكردية أصلاً بمثابة (الصورة الأصلية) غير مُنسخة، نابعة من جذورها اللغوية.) ١٣.

ولكن ذلك يتطلب مكاشفة من نوع يمس جوهر التعبير الفعلي والجدير بالبقاء في الأدب والفكر، أي حين تصبح الدعوى إلى اعتماد الكردية لغة كتابة بمثابة ايديولوجيا صارخة تعطّل روح الإبداع والقدرة على التواصل الفعلي مع العالم.

وبالتالي، فإن فحوى لزوم الكتابة بالكردية لدى الكثيرين، وليس القلة فقط من الكرد، يمارس نوعاً من التصحير للذات المهيأة لأن تبدع ، وما في ذلك من انغلاق والاستغراق في هذا الإلزام، وما يترتب عليه حتى الآن من شعور كارثي لدى الكثيرين من أنه يكفيك أن تتحدث الكردية وتكتب الكردية حتى تثبت كرديتك، وما في ذلك من خلط مريع وبراغماتيكي بين كردية المرء من خلال اللغة التي يعرَف بها، وكرديته التي تعرّف به من الداخل إبداعاً وتفكيراً.

إن رفض عنف الآخر لغوياً لا يعني البتة تأميم الذات من كل عنف، حيث اللغة أكثر من كونها مجرد كلمات، بالعكس أحياناً، إذ ربما تحيل اللغة الناطق بها أحياناً إلى شكل كاريكاتيري دون مضمون، وأن الحرية لا تعني التطهير الكامل من اضطهاد موسوم في الآخر، فهي ذاتها لا تخلو من نسيج عنفي، ومعايشتها تتوقف على مدى تبصُّرها في العمق .

لعلي هنا أجد ما قاله الكاتب الكردي المعروف فاضل كريم أحمد خير مثال لإضاءة هذا الجانب الخطير، ومن خلال أكثر من مثال، ومن ذلك كتابات يشار كمال(فهو ربما لا يعرف من اللغة الكردية سوى النزر اليسير- ولكنها- تعبق بالكردية، رغم أنه يكتب بالتركية..)، ولاحقاً يشير إلى مدى تحول دعوى لزوم الكتابة بالكردية إلى سلب(ولكن في حالات كثيرة اقترف كرد، أو على الأقل، بعض ممن يرتدون الزي الكردي، جرائم بشعة بحق شعبنا، ومن ضمن الأسلحة المستخدمة في ارتكاب هذه الجرائم كانت اللغة الكردية نفسها..) ١٤ .

بمعنى آخر: إن كُره الآخر يجب ألا يحول دون تعلم لغته، وتعلم لغته يجب ألا يضعنا في خانة التفكير الأحادي وهو أنك بذلك تدخل في عبوديته عبر لغته، لأننا بالطريقة هذه ننسحب من العالم والحياة معاً، فيما لو نظرنا إلى من كتبوا بالفرنسية وهم ليسوا فرنسيين: فرانسوا فانون، إيميه سيزير، مالك حداد، مولود فرعون، ميلان كونديرا، ادوارد سعيد الفلسطيني، وخالد حسيني الروائي الأفغاني بالانكليزية، شيركو فتاح الكردي بالألمانية.. عدا شعوباً كاملة اعتمدت لغات غزاتها تعبيراً عن هويتها القومية: في أميركا اللاتينية، وخاصة في عالم اليوم جرّاء الانتقالات عبر الحدودية. طبعاً لا يعني كل ذلك التخلي عن التخلي، وإنما عدم الرهان على اللغة" الكردية هنا" باعتبارها الشاهد الوحيد الأوحد على كردية المرء، وما ترتَّب ويترتب على ذلك من تفجير صراعات مختلفة، والإيحاء إلى ممارسي الكتابة بالكردية باعتبارها خير من يمثّلون الكردية، إلى درجة إعلان الحرب على المختلفين عنهم، ومن يستفيد من ذلك داخلاً وخارجاً.

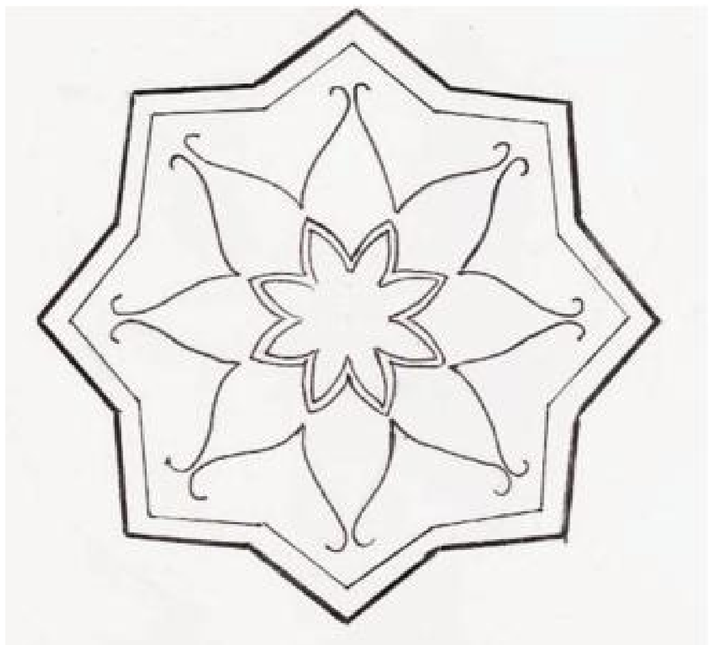
عود على بدء، من أجل بدء ما، إن التحرر من هيمنة السرد الذي يفشي سر متنه، لا يعني إزاحته جانباً كلياً، باعتباره الشر المطلق، ففي ذلك سعي إلى السرد المستنسَخ ولو بعلامة مغايرة، إذ لا بد من الدخول في مغامرة أخرى، من خلال ذات اللغة وأي لغة أخرى تسهِم في إبراز الذات، حيث من الوهم تماماً الانطلاق من مقولة كوجيتوية: أنا أتكلم الكردية إذاً أنا كردي! أن يكون أحدهم كائناً من خلال اللغة دون التفكير المطلوب فيما يقدِم عليه، يعني ذلك تجاهل حمولة اللغة على صعيد التمثيل الكينوني للذات، كون الكردية فيما انطلقت منه وحقّقته على مستوى إمكان التعبير عن عالمها من منظور ندّي، وبالنسبة إلى اللغات التي تعتبرَ مانعة إياها من الحضور عبر ممثليها: العربية والتركية والفارسية، وليس سواها، لما يزل في خصام بينيٍّ، حتى بالنسبة لذاتها، فهي ليست واحدة، إنها لا تزال تتعلم المشي، إن جاز التعبير، فكيف بها، وأنىَّ لها أن تجاري لغات العالم في التعريف بنفسها، بعيداً عن الإيحاء بأنها خلاف ذلك، من نوع الاندفاع العاطفي وربما التعبوي بأنه يكفيها أنها تنتمي إلى اللغات الهندوأوربية، لتكون ذات ميزة واعتبار، والمفارقة هي أنه حتى الآن يحاول جاهداً أن يتمثل في ذاته الموجود، أما الوجود ومدى حاجته إلى لغة أكثر ثراء، فهو في حكم المؤجَّل بالنسبة إليها.

ربما على الكردي الآن وحتى المدى المنظور وفي ضوء المعطيات الراهنة، ربما عليه أن يعيش على أكثر من مستوى وعلاقة مع لغته وأي لغة أخرى يكتب بها وهو مأهول

بكرديته: أن يكون ممتلئاً بشعور جاك دريدا وهو يكتب بالفرنسية، يكتب بها ويمارس تفكيكاً لها دون أن يغادرها، وبشعور رجل فكر وأدب مثل عبدالكبير الخطيبي، وهو يكتب بالفرنسية ويعرف العربية وربما الأمازيغية مغربياً، ويمارس تفكيكاً لكل لغة يعيشها من الداخل، وبشعور رموز أدب ونقد مثل كل من سليم بركات ومحمد اوزون وفاضل كريم أحمد، والارتحال بين اللغات وداخلها، حيث الكردية هي الامتلاء بالانتماء إليها والتعبير عنها، وليس أن يكون مجرد التكلم والكتابة بها.

باختصار:إن تفكير الكُردي على الدوام بأنه ضحية كونية ما، ولغته هي ملاذه الآمن وكل لغة أخرى هي في موقع الجلاد بالمطلق، لا يحرمه فقط من بناء ذاته الإنسانية لمن حوله ويشب عن طوق المعاني منه، وإنما يكون المهدّد لإنسانية قائمة، وعجزاً عن دخول العالم.

وفي الأدب تكون البداية والامتحان والتقويم الجلي لهذه اللغة !



مصادر وإشارات

١-دريدا جاك : أحادية لغة الآخر أو ترميم الأصل، ترجمة: عزيز توما- ابراهيم محمود، دار الحوار، اللاذقية، ط١/ ٢٠٠٩، ص ١٣. والحال أن التالي أو البديل للعنوان: ترميم الأصل يحفّز على المكاشفة أكثر (الترميم لا يكون إلا بوجود ما يستدعي ترميماً، مادة، نصاً جسداً ورمزاً مفارقاً لحقيقته المفترضة..الخ)، ينظَر تعليقي في المصدر نفسه،ص١٣٢.

٢- في ذات الكتاب، وفي أكثر من إشارة يضع دريدا نظيره: الخطيبي في واجهة الآخر متكلم لغته والمسكون بفائض عنف يعنيه، ومن ذلك قوله(عبدالكبير الخطيبي، إنه يتحدث عن" لغته الأم" بلا شك ليست الفرنسية، لكنه يتحدث بها، يتحدث عنها بلغة أخرى، الفرنسية تماماً. ص ٤٨)، ليقول تالياً ما يصله به(لقد كانت لغة المتروبول اللغة الأم، في الواقع بديل لغة أم(هل هناك شيء آخر/ أبداً؟)، لغة الآخر... ص ٥٧).

٣- هذا ما يمكن تبينه في نص الحوار معه والذي يتقدم كتابه(النقد المزدوج)، ترجمة: أدونيس وآخرين، دار العودة، بيروت، د. ت .

٤- أضع كتاب (الاسم العربي الجريح) في خانة الهامش، ليكون الجرح شاهداً على عنف متني، وبالتالي، ليظهر إشكالية المؤلف نفسه مع كتابته وتفجعه بالكتابة وهو يعيش (عشق اللسانين) العنوان الدال لكتاب ثالث له، ومفارقة العنوان بالذات على صعيد العلاقة كمتكلم لغة أولى: اللغة الأم، واللغة اللاحقة والطاغية: لغة التعلم والثقافة والشهرة الرئيسة .

٥- للعلم أن " جاكي" هو الاسم الأول لجاك دريدا، وقد اعتمد " جاك" ليعرَف به. إن جاكي يحيل على أصل يهوي: عبري، ولكن بركات هو نفسه اسم عربي، سوى أنه يستهدف شيئاً آخر، ومن خلال اللغة التي يكتب بها.

في سياق المفارقة الخاصة بالاسم، أن هناك من قدَّم لكتاب (الكتابة والاختلاف) لدريدا، رابطاً اسمه باسم شاعر عربي جاهلي قديم دون أي تحفُّظ، وهذا توليف كارثي، لأن الاسم أجنبي، وعلّقت عليه في حينه، ماذا يحدث إذا قلت إن " جاك" كاسم يذكّر بمفردة عربية محكية عندنا، وهي فعل" جاك" أي" أتاك.."؟ إنه عنف يصلنا بالآبائية المذكورة .

ينظَر حول ذلك (الكتابة والاختلاف) ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء/١٩٨٨، والتقديم لمحمد علال سيناصر" رئيس شعبة الفلسفة فى منظمة اليونسكو العالمية.."، وقوله(فى اسم جاك درَيده أثر انتماء قديم..ص ٧).

٦- أشير هنا إلى جواب له على سؤال موجَّه إليه يخص لغته العربية التي يكتب بها، واعتباره الكُردي الذي لا يعرف الكردية كتابة ونطقاً، ليأتي جوابه هذا أقرب إلى المصالحة مع العربية المعتمَدة الرئيسة لديه، وقدرته على تطويعها له، ناسياً أنه في طريقته هذه منحها سلطة استحواذ وإبراز لفتنة متخفية فيها:

س-أنت لا تجيد الكردية، لا نطقاً ولا كتابة، فكأن الكتابة عندك انتقام مزدوج: من صمتك الكردي ومن الصمت الكردي عموماً، ومن اللغة العربية التي تحبها حباً انتقامياً..

ج- أجيد بعض الكردية نطقاً. أثقل لساني بُعدي عن نفير اللسان الكردي. لكنني أفهم الكثير من الكردية منطوقة بلسان أهلها. أما الكتابة فلم تتوسط المصادفة، بسبب ظروف مغلظة في إيمانها العربي، كي نلتقي. أحببت العربية ليس انتقاماً، بتصريف من قدَر الملكة ميديا في القتل، بل بالقدْر الذي فيها من كرديتي طليقة كأم تنجب العربية ذاتها، حرّة من دنس " فتوحات " التاريخ، وسطوة اللسان " الفاتح ". لا انتقام مطلقاً. مقايضة دور بدور. مقايضة " مترفعة " قليلاً عن " اللاتوازن "، الذي سبَبته العربية لي بركاكة " الإنشاء " القومي، و"سبَّبته" لها بالحرص على خيالها كإنصاف للغة من نفسها اللغوية بعصبية الإنشاء القومي. بلا تواضع، لم أنظر إلى نفسي " كمهارة " في الاختبار. مدرّس لغة عربية، في إحدى قرى الشمال السوري، يحسن النحو والصرف، وشرح اللفظ بأخيه اللفظ، كما لا يحسنها " محترفو أدب " من أمراء الحداثة العربية. المسألة، اختصاراً، أن نأخذ من اللغة نبذة وجودها الحافظ لمشيئتها لغة في تصريف الإنسان لمَكاته.

لغتي العربية " هوية " انتساب العربي إلى كرديتي شريكاً في ميراث الآلهة..).

ينظَر في نص الحوار معه، في صحيفة " النهار " اللبنانية، ٩ نوفمبر/ ٢٠٠٧ .

أوه! لقد صار في مقام" المؤلف " هذا الذي أصبح " حجة " عند أهله من داخل اللغة. ما المؤلف الحجة؟ في إشارة طريفة وذات مغزى، يتساءل الباحث المغربي عبدالفتاح كيليطو (كيف يتحول متكلم إلى مؤلف حجة ؟)،وماذا يعني ذلك؟(. .كأن المؤلف عندما يصبح حجة، يولد من جديد، ويُطلق عليه اسم جديد.)، ينظَر كتابه (الأدب والغرابة)، دار الطليعة، بيروت، ط٣/ ١٩٩٧.

والسؤال الذي نراه ضرورياً تالياً، هو: ماذا يعني أن يولد من جديد؟ والجواب، كما هو معتقَد: أن يكون في عهدة اللغة التي يكتب ويعرَف بها، فكأن ثمة رحماً آخر ينسّبه إليه. إنه العنف المطلوب والمرغوب ضمناً معاً لهذا التحول، كما يظهر، وخاصة عندما تكون اللغة منشودة للتعبير عن ذات يُراد لها حضوراً في العالم، وأحياناً في تركيب اسمي مختلف.

٧- يُنظر حول ذلك، كتاب: روبرت يانج(أساطير بيضاء: كتابة التاريخ والغرب)، ترجمة: أحمد محمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة/٢٠٠٣، ص ٢٩٩.

والعنوان يذكّرنا بمقال جاك دَرّيدا " الأسطورة البيضاء " في كتابه (هوامش الفلسفة) باريس/١٩٧٢.

ولاحظ مثلاً، بالمقابل، ما يخص فكرة " الجنة " ومن يمثّلها في عالم مفارق لنا أرضياً، وكيف أُدخلت في لعبة المصائر والرهانات القائمة على تمايزات ذات منشأ ديني اعتقادي وايديولوجي تباعاً ومن خلال اللغة بالذات: العبرية أم السريانية أم العربية أم اللغات الأخرى: الأوربية وغيرها.. الخ. يُنظَر حول ذلك كتاب موريس أولندر(لغات الفردوس)،ترجمة :د. جورج سليمان، منشورات المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١ / ٢٠٠٧، مثلاً، مقدمة المترجم، ومقدم الكتاب جان- بيار فرنان، صص ٩- ٢٤، وما أثاره الباحث المغربي عبدالفتاح كيليطو طريف ولافت في هذا السياق، في كتابه (لسان آدم)، ترجمة: عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢/ ٢٠٠١.

٨- تحدث فرويد عن " الغرابة المقلقة" في كتابه (التحليل النفسي للعصاب الوسواسي: رجل الجرذان)، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١/ ١٩٨٧، وهو يتحدث عن الوجدان المؤلم الذي (يأخذ بصورة واضحة طابع الغرابة المقلقةUNHEIMLICH. وتتولد عنه منذ ذلك الحين حفزات إلى فعل شيء ما لتفادي الكارثة، محفزات شبيهة بالتدابير الدفاعية التي سترى لدى المريض لاحقاً.ص ١٦) . إنه ليس أكثر من أسير البيت، مريضه، مقاومه، من خلال العبارة الألمانية! كما يتضح ذلك في كتاب ساره كوفمان: طفولة الفن" تفسير علم الجمال الفرويدي"، ترجمة: وجيه أسعد، وزارة الثقافة السورية، دمشق/ ١٩٨٩، الفصل الأول(القراءة المزدوجة).

٩- يُنظر في فصل شروحات في ضيافة جاد دريدا في كتاب دريدا السالف ذكره ، ص١٦٥ .

١٠- التركيز على الكُردي في تجليه عربياً، مشرَّع له لأنه وارد في سياق موضوع محدد: عربي المقام، إذ هناك التركي والفارسي، وبالمقابل، ثمة ما يناظره في التهميش: الأمازيغي، على الأقل، ولكنني أعتبر الكردي أكثرهم تهميشاً، كما يقول تاريخه في الجهات التي جرى تقاسمه فيها، ليكون دون الكردي، والكردي في آن واحد معاً.

١١- ينظر حول ذلك، كتاب د. عبدالفتاح بوتاني: في الذكرى الـ"٦٢ " لرحيل الأمير جلادت بدرخان" إعداد ومراجعة وتقديم"، مهرجان الأمير جلادت بدرخان، دهوك/ ٢٠١٣، ص ٣١، حيث ترمز اللغة الكردية في نظره للقومية الكُردية.

١٢- من نص" اللغة روح البشرية" بالكردية، مستل من موقع" نفل" الكردي.

١٣- من نص الحوار الذي أجراه مه الشاعر ابراهيم يوسف، في صحيفة" الزمان "، مستل انترنتي.

١٤- ينظر نص الحوار الطويل معه، في كتاب(قصص فاضل كريم أحمد: تأبى المنفى أينما رحلت)، تقديم وإشراف: غسان غسان، سلسلة مهرجان" كلاويج " الثالث عشر/ ٢٠٠٩، إقليم كردستان العراق، السليمانية، ص٣٠٩-٣١٠.

لغة ايلام القديمة وعلاقتها باللغتين الفارسيّة والكرديّة

محمد علي سجادية *
ترجمة وتحشية: جلال زنكابادي

تعتبر لغة ايلام (عيلام) القديمة [1] من اقدم اللغات ذوات الخطوط (الحروف – الابجديات) في العالم. ومع ان آراء علماء اللغة لا تجتمع بشأنها، فان اكثرهم يصنفها ضمن العائلة الزاكروسية الخزرية (القزوينية) Zagro Caspian . واغلب الاعتقاد هو ان اللغة الايلامية ٢ لغة آسيوية قديمة، لا علاقة لها بعائلة اللغات الهندو- اوربية.

لقد توصل كاتب السطور عبر دراساته وبحوثه خلال ١١ عاما، الى ان الايلاميين كانوا قريبين جدا من الآريين من حيث الاصل والثقافة؛ فحتى لو لم يكونوا جزءا من العائلة الآرية والهندواوربية، فهم دون ريب قريبون جدا من هذه العائلة. وعليه اعتقد ان المستشرقين واكثر الباحثين والمحققين الايرانيين لم يدققوا كما يجب في الكلمات الايلامية المتواجدة في الرُقُم والجداريات، والاّ فان قليلا من التمعن والتأمل يكفي لتشخيص الهوية الايرانية الخالصة لها وجذورها المتشابهة مع اللغات الآرية الاخرى، بكل يسر.

وبهذا الخصوص نشير ابتداءا، الى حقيقة ان العديد من الكتاب اليونانيين، الذين كتبوا عن ايران، لم يذكروا شيئا عن الفروق والتباينات بين الفرس والخوزيين (الايلاميين) والميديين، من حيث العنصر (الاصل العرقي) والصفات الجسمانية. [3]

ان مجرد نظرة فاحصة الى صور الجنود والافراد الايلاميين في النقوش الحجرية الكائنة في (عرش جمشيد) تكشف التشابه في الهيئة والقيافة. واضافة الى هذا، لما انتفض Martiya (مرتيا) ملك ايلام وقاوم داريوش بحماس وشدة، من الواضح ان ملكا مثله وفي ذلك الزمن الغابر، لم يكن من دون اتباع، بل كان اتباعه كثيرين ومحسوبين عادة من اقربائه. ونفهم من بعض الشواهد ، منها جدارية داريوش، ان مرتيا كان فارسيا، لكنه يدعو نفسه Umanish او Imanish ملك ايلام.

وهكذا تنجلي الحكاية، فقد كان الفرس والايلاميون متقاربين الى حد يصعب التفريق بينهم. ثم هنالك قرينة اخرى فحواها، ان الايلاميين لم يكونوا يكنّون شعورا بالمعاداة تجاه الميديين والفرس كشعور مجتمع متمدن، بل ومستعمَر ومستلب من قبل الغالبين المهيمنين؛ بحيث كانت منطقة خوزستان (ايلام) عندئذ من اهدأ مناطق الامبراطورية مقارنة بسواها..

لقد اولت الدولة الهخامنشية (الاخمينية) اهتماما كبيرا بالكتابة والثقافة الايلاميين ناهيكم عن الجنود الايلاميين، ومن هنا جاءت اكثرية المدونات الاقتصادية الاخمينية باللغة الايلامية. وكانت للجنود الايلاميين مكانة بارزة في حماية الملوك الاخمينيين ضمن تشكيلة (الحراس الخالدين).

هنالك نقطة مهمة جدا، ألا وهي ان داريوش وخشايار وغيرهما من ملوك الاخمينيين والميديين، الذين كانوا يفاخرون بالنزعة الآرية، كانوا عموما يضعون الايلاميين في المرتبة الثانية والثالثة، التي تعلو على آريي (هرات) و (كارت) و (السند) و (خوارزم) بل واغلب الاقوام الآرية

الاخرى...

والآن لنتناول، اللغة الايلامية قليلا. فحين نطّلع في كتاب (فجر تاريخ ايران) لجورج كاميرون على لفظة (husame) ونعرف انها تعني (خشب – حطب) نجدها لفظة (هيزم) الحالية نفسها؛ اذا ما تمعّناها ودققنا فيها قليلا. وحين تطالعنا لفظة (pitir) في لوح Naramsin Hita والتي تعني (عدو) نجدها نفس (پيتيره) و (پتياره) البهلوية ٤ ولها ايضا جذر آڤيستائي.

ان الضمائر Um – Umanke – Umine تذكرنا بالجذور الفارسية والكردية لـ (ام و اوّم Om – من – من كه –) ٥. وهناك جذور متشابهة كثيرة في سائر المجالات. فعلى سبيل المثال اللاحقة (ash – اش) الخاصة بالشخص الثالث الغائب، هي نفسها المستخدمة حاليا، في الفارسية والكردية واللغات الايرانية الاخرى، كما في عبارة (دخترش – ابنته) . ويمكن الجزم اننا نجد لكل كلمة ايلامية تقريبا ما يشابهها في اللغات الايرانية. وبناءا على هذه التشابهات يمكننا ان نجد العلاقة بين هذه اللغة واللغات الهندوأوربية، فمثلا (hi) بمعنى (إين) بالفارسية – هذا او هذه)، ففي الفارسية الادبية (هين) تعني (إين) كذلك تستخدم (اي) الشبيهة بـ (هي) في بعض اللهجات، ففي الشوشترية He – هيه تعني (اين) و(هي) شبيهة بـ (hi)، كذلك في فرع من اللرية يقولون (hi – هي) بمعنى (إين – هذا).. والآن اضحت العلاقة تنجلي بين Hi و here الانگليزية (هنا) و hier الالمانية (هنا)، وثمّة رابطة بين هذه الكلمات والجذور الآڤيستية والفارسية القديمة؛ اذ اشار بعض الكتاب – مثلا – الى معان مشابهة لجذر hiya في الفارسية القديمة.

اسماء الآلهة والشخصيات الايلامية معروفة، مثل اسم Nazi و Kurdi الذي يذكرنا باسم (الكُرد) وكانت كردويه شقيقة بهرام چوبين. و Irani اسم نسوي، يذكرنا باسم ايران و Uman يذكرنا بـ (هومان) و Nahiti هو اسم (ناهيد) كما يقال. ونجد انعكاس اسم Maz في (مازيار) و (مازداد) وامثالهما، وكذلك يتداعى الى اذهاننا اسم (تير

– سهم) عبر اسم (tiru).

اذن وبعد كل ما اسلفناه؛ ألا توجد علاقة متينة بين هذه اللغات؟! هنا لابدّ من الإشارة الى وجوب تناول قواعد هذه اللغات بالدراسة والبحث؛ بغية الكشف عن العلائق الكائنة بينها، فاذا تمعّنا في قواعد اللغة الايلامية؛ سنجد تشابهات عجيبة بينها وبين قواعد اللغة الفارسية الحديثة، فهل ان اللغة الفارسية الحالية نتجت عن تلاقح الفارسية القديمة مع الايلامية المتطورة، وحافظت من ثم على قواعدها النحوية والصرفية؟

اذا دققنا النظر قليلا في التشابهات القائمة الخاصة باوضاع الفعل والفاعل والمفعول والصفة والموصوف ودستور تركيب الجملة بين الفارسيتين القديمة والحديثة واللغة الايلامية؛ سوف لانجد فروقات مهمة تذكر.

للوهلة الاولى تبدو بعض الكلمات الايلامية ظاهريا غير ذات علاقة بالفارسية، غير اننا ما إنْ ندقق في الامر؛ سنجد العكس صحيحا؛ فلفظة Shak التي تعني (ابن – ولد) هي في الحقيقة ذات اللفظة (زك) الموجودة في اللغتين البلوچية والپشتوية وبعض اللهجات المتناثرة هنا وهناك وبالمعنى نفسه. وينبغي الانتباه الى ان لفظة Urmashta – اورماشتا هي نفسها آهورامزدا وان لفظة Zak البلوچية والپشتوية هي (زائي) نفسها ومن جذر (Za – زادن – ولادة) ٦ .

ويدعى التيس (Shak – شَك) باللهجة الايلامية (الفيلية) من الكردية المعاصرة ٧ وثمة الآن جذر آخر بصيغة Zak بمعنى (پرادختن الفارسية: دفع، تسديد، تأدية) وهو نفسه جذر لفظتي (صك) العربية و (چك) الفارسية. ومعلوم ان للاحرف العربية (ز، ش و ص) تلفظاتها الخاصة المختلفة فيما بينها.

هنالك لفظة (Si – سي) الايلامية التي تعني (رؤية، ابصار) وهي تستحضر لنا لفظة (See) الانگليزية وبالمعنى نفسه. كذلك الفاظ (سى كردن، سەيركردن) في الكردية واللرية والفارسية و (سو) في الفارسية ٨ بمعنى (رؤية، نظر، نور) كلها من الجذر نفسه.

وثمة في الايلامية لفظة (Siri) بمعنى (أُذن) وبالطبع لها علاقة بلفظة (Sru) الآڤيستية، التي معناها (سماع) وعلى المنوال نفسه فان لفظة (ti) المختصرة من جذر ايلامي قديم تعني الان (عين) في لرستان، وهي نفس لفظة (تێ) الشائعة في بعض ارجاء كردستان، وهي ذات علاقة واضحة بلفظة (di) الآڤيستية بمعنى (ديدن – رؤية) وتشاركها في الجذر المشترك للغات الايلامية والايرانية القديمة الاخرى، كالكاسية (الكاشية) والاورارتية والآڤيستية والپهلوية، ومن ثم اللغتين الفارسية والكردية؛ فان دققنا النظر في (Ale) و (tiule) الاورارتية، التي تعني (يقول) نجدها (ئەڵێ، دەڵێ) الكردية نفسها المتداولة في (سقز) و(سنندج).

وهناك في الايلامية القديمة مقاطع صوتية ذات نغمات متناسقة، يمكن اعتبارها الاصل السالف للمقاطع الموزونة في اللغتين الكردية والفارسية.

وخلاصة القول: ما كان الايلاميون ثلجا؛ ليذوبوا.. ولم يتعرضوا للجينوسايد. بل كانوا على الدوام ايرانيين بارزين حسب الوثائق والادلة الايرانية نفسها. وللغتهم وثقافتهم اواصر ووشائج وثيقة مع اللغتين الفارسية والكردية. وسيمكّننا الفحص والتحميص من ايجاد الكثير من الجذور اللغوية المشتركة بين اللغتين الفارسية والكردية (اللهجة اللرية خاصة) تعود الى اللغة الايلامية.

ان ما قام به المستشرقون من ابحاث وتحقيقات سابقاً، تخللتها نقاط ضعف بارزة وجلية؛ فان عادوا وقرأوا بدقة وامعان ما قرؤوه من قبل؛ لعثروا على الجذور الايرانية الخالصة في الايلامية القديمة. ومن نافل القول ان المستشرقين طالما حسبوا جذورا لغوية ايرانية رائعة – وصلتنا من الايلامية – الفاظا دخيلة؛ لمجرد عدم ورودها في المتون الفارسية القديمة!

وعليه؛ فإن كاتب هذه السطور يرى ان ثمة جذورا مشتركة اكثر بكثير مما وردت في هذا المقال، وان الرابطة القائمة بين لغة ايلام القديمة وكلتا اللغتين الفارسية والكردية ، هي الرابطة نفسها القائمة بين الجد السلف والحفَدة.

وكلّي امل ان ينبري المواطنون الاعزاء، لاسيما من اهل ايلام، للقيام بالدراسات والبحوث والتحقيقات في هذا المضمار؛ فيكشفوا للعالم اسرار اللغة والثقافة الايلامية الغنية..

هوامش واشارات المترجم (ج. ز):

* انظر (گولان العربي) عدد (٣٠) في ٢٥/ ت٢/ ١٩٩٨ ، في التشابه بين الكرد والاقوام القفقاسية، د.محمد علي سجادية / تقديم وترجمة: جلال زنگابادي. بخصوص التعريف بالعلامة (سجادية) وبعض مقالاته ودراساته الخاصة بالكرد وكردستان.

١- (ايلام القديمة): كانت تشمل مناطق لرستان وبختياري وايلام الحالية (پشتكو) وخوزستان (الاهواز) وكوهگيلو وبوير احمد ومامسني وبوشهر وحتى اطراف مضيق هرمز، وكانت بابل وآشور تحدانها غربا، وبلغ اوج توسعها السياسي وازدهارها الحضاري في القرنين ١٣-

١٢ ق.م. وكانت عاصمتها (شوش – سوسنگرد). امّا (ايلام) الراهنة فما هي الاّ جزء صغير من ايلام (عيلام) الغابرة، التي كانت تدعى ايضا بـ (انزان – انشان) و (سوزيان).

٢- اي لغة ايلام (عيلام) القديمة.، وهي " لغة بائدة كان يتحدث بها العيلاميون القدماء. وكانت اللغة الأساسية في إيران في(٢٨٠٠-٥٥٠ قبل الميلاد) أمّا لغة ايلام الحالية، ومنذ قرون عديدة ، فهي اللهجة الفيلية – اللرية، التي هي احدى لهجات اللغة الكردية الرئيسية.

٣- واضح ان كلمة (خوزستان) تعني بلاد الخوزيين (العيلاميين) وقد حرّفت فيما بعد الى (اهواز- احواز) بل و الى (عربستان)!!

٤- تحولت دلالة لفظة (پەتیاره) في الكردية المعاصرة الى (ساقط، منحط، حثالة) !

٥- ضمير المفرد المتكلم (انا) و (ني)، اي في حالات الفاعل والمفعول والجر.

٦- و (زك- زگ- سك) تعني ايضا (بطن) في الكردية المعاصرة.

٧- (شەک) بالكرمانجية الوسطى (التي تدعى بالسورانية خطأ) تعني: الخروف في عمر سنتين- مر عليه ربيعان، وتقابلها كلمة (جذع) بالعراقية الدارجة (الشعبية).

٨- وثمة ايضا لفظة (سۆما) بالكرمانجية الوسطى من الجذر نفسه وبالمعاني الآتية: نور العين، قوة الابصاروالنظر، الأفق وبصيص النور من بعيد. و (سۆمايى داهاتن) تعني (عَمى).

ثبت د. سجادية مصادره الآتية بالفارسية طبعا، فآثرنا درجها كما هي مع ترجمة عناوينها:

١- سپيده دم تاريخ ايران (فجر تاريخ ايران) / جورج كامرون.

٢- تاريخ ماد (تاريخ ميديا) / اثر: دياكونوف.

٣- گنجينه هاى تخت جمشيد (كنوز عرش جمشيد) / بروفيسور هالك.

٤- گنجينەی از الواح تخت جمشيد (كنز من الواح عرش جمشيد): بروفيسور كامرون.

٥- تاريخ ايران، دربارهء ايلام باستان (تاريخ ايران، حول ايلام القديمة) / كامبريج.

٦- درباره سنگ نبشته شاهان ايلامى (حول النقوش الحجرية لملوك ايلام) / بروفيسور هالك.

٧- زبانهاى گمشده (اللغات الضائعة) / اثر: بروفيسور يوهانس فريد رايش.

٨- زبانهاى آسياى كوچك (لغات آسيا الصغرى) / اثر: بروفيسور فريد رايش.

٩- نيا كان سومري ما (اسلافنا السومريون) / دكتر محمد علي سجاديه.

المصدر:

مجلة (ئاوێنه) ژماره ١٧ و ١٨ سالى ١٣٧٣ ش (القسم الفارسي).

الذات المأزومة في قصتي (عتمة الظهيرة) و (قُبل معلبة) الكرديتين

د. سمير الخليل

بين يدي مجموعة من القصص الكردية المختارة، جاءت تحت عنوان (حرب المرايا) استوقفتني قصة (عتمة الظهيرة) للقاص محسن أحمد عمر و (قُبل معلبة) للقاص كاروان عمركاكا سور فلمست ذاتاً مأزومة طوتها موضوعة الحرب تحت ظلالها. ثيمة الحرب تغلف هذه المجموعة القصصية المختارة لأكثر من كاتب وعنوانها يشي بذلك (حرب المرايا). إذن هي حربٌ مصّرح بها في ساحاتها وموحٍ بها في مراياها الاجتماعية والنفسية.

قد يكون هذا اللون من الكتابة انعكاساً لمرحلة معينة من الزمن وقد يكون منتمياً لتيار أدبي عالج أثر الحرب في الذات الإنسانية وما تتركه من غصة في النفس وندوب في الروح على الرغم من أنها تفتح أبواب الحياة لتأملها وفهمها مجدداً ولاسيما بعد أن يتأمل الإنسان موقعه الهامشي في مدرجات الإنسانية وحقوقها...

تناولت عتمة الظهيرة حكاية رجلٍ أحب وطنه فقط، ولكنه يدفع ضريبة هذا الحب في تلك الحروب الأهلية التي وقعت في كردستان العراق بتحريك أصابع الشر للسلطات آنذاك.

الكاتب محسن احمد عمر أحسن بناء قصته فنياً من خلال رسم عدد من اللوحات التي تصور موت البطل، بطريقة (المونولوج) المروي بضمير التكلم (أنا)، هذا الطابع السري زاد من أسر ذهن القارئ ومخيلته وهو يجد نفسه مشدوداً في أي صور الموت الأكثر بشاعة وألماً....!!

والسؤال هنا لماذا الموت؟ ولماذا الشخصية تتصور أكثر من صورة للموت؟

أو بالأحرى كم لوناً من ألوان العذاب الحتمي كان يداهم الشخصية في بطولاتها أو في محركاتها الحياتية !!؟ ومن هذا السؤال وذاك يتقافز سؤال آخر هل كان بطل هذه القصة مأزوماً!؟؟ كيف لا ... وهو يبحث عن هدوئه وسكونه وراحته وسط أتون النار ويجدها مكافأة كبيرة له... فها هي الشخصية تتعامل مع الحياة بتفكير مأزوم وتتنفس الألم وكأنها في نفق مظلم.

من البديهي أنّ الانفعال يولد صوتاً والصراع يؤسس دراما فتراجيديا السرد هنا تتجسد في صوت الشخصية الوحيدة في النص يتضخم بموسيقاه وشحناته العاطفية وهو يعبر عن صور الموت المختلفة فمرة يرى نفسه قد صيب برصاص في أم رأسه يلقيه صريعاً في أحد الأزقة أو في عتبة أحد البيوت، فيترك هناك وتتعفن جثته بلا دفن حيث لا يجرؤ أحد من الأخوان أن يطل برأسه في أثناء الاقتتال.

ومرة أخرى يرى نفسه يصاب بجرح ويحتضر بين

أحضان رفاقه يشعر بالراحة قليلاً فتأتي كلمات السرد متشابهة بعبق الاحساس الندي بأنها اللحظة الأروع.

فليخفت صوت الانفعالات الداخلية للشخصية أثر ذلك الارتياح لكن سرعان ما يتراجع دوي الصوت المنفعل في نفس الشخصية إلى قمته فيصور نفسه واقعاً بيد الأعداء يلوك الموت غصةً بعد غصة.

وفي مرة أخرى نجد هذه الذات تعيش الانفصال أو التشتت في الانتماء فنجده يتأرجح بين انتمائه لعائلته في جو حميمي وأُخرى ينتزع إلى المجهول على أيدي رجال الأمن فنلاحظ الشخصية تعيش صراعاً تراجيدياً صامتاً وهو يصور عودته من غرف الأمن المظلمة إلى عتمة حياة أكثر سواداً من جنح الغراب فنراه غريباً قد استوطن الأغراب أهله وبيته ورفاقه بل أمسى غريباً عن زوجته أيضاً التي تزوجت بعد حفنة من سنين العمر.

هذا الشعور بالحزن والأسى يشعل حرباً موازية على المستوى النفسي الداخلي للذات، فينتهي الأمر به في ذلك الفندق القديم يتجرع لحظات الاحتضار فيخفت هنا صوت الشخصية الانفعالي وتكاد تُرينا الكلمات أو اللوحة الوصفية لمشهد الاحتضار تلك اللحظات العصيبة على كل إنسان بعد أن " تغطي الظلمة عيني البطل وترتخى يداه وركبتاه ورويداً رويداً تطل الظلمة الأبدية على تلك الظهيرة بما فيها من ضوء".

هذه كانت أهم صور العدائية للبيئة المفترضة إجبارياً التي تعيشها الذات المأزومة، جسدها الكاتب برؤيته الخلاقة على تعرية الواقع المرير في سنين الحرب تلك.

أما بطل قصة (قُبل معلبة) لا يقل تأزماً بل نجد صورة من صور الشعور بالعدائية وهي الاغتراب الذاتي.

الكاتب كاروان عمركاكا سور اشتغل على بنيتين في تركيبته السردية، الأولى تركيبة سطحية ظاهرة تروي حكاية عائلة كردية تموت أمهم فيتزوج الأب من امرأة عربية يعاني فيها الطفل آلام الوحدة على الرغم من حجم المودة والعناية والاهتمام التي توليه الأم لذلك الطفل إلا أنه يفتقد للغة المشتركة بينهما اللغة الصوتية واللغة الادراكية التي تضم المعاني والمفاهيم .

ولكن البنية الأخرى الصامتة أكثر إيحاءً وغزارة في الدلالة حيث تكشف عن الأزمة الحقيقية للشخصية وتعبر عن عمق معاناتها. فهي بيئة مرمزة لكل أشكال وحركات التطعيم العربية للأشجار الشمالية إن صح القول على أيدي السلطات بالترغيب والترهيب. (حملات التعريب في الشمال).

يأتي السرد بطريقة طفولية لكنها معالجة بوعي وإدراك كبيرين فالشخصية تتلمس أزماتها الداخلية وتستوقف عندها فقد تصف حركات الأم الدخيلة كما لو أنها أشبه بصورة سينمائية اقتطع منها الصوت فهي ترى أفعالاً أمومية حانية لكنها تفتقد للإحساس والطعم لذلك كانت عتبة النص (قُبل معلبة) فهي توحي بانفصال الجانب الحسي واختلاطه بالمادي ينسحبُ هذا إلى محل أحداث القصة الثانوية والرئيسة.

فتصارع الشخصية مأزق التعايش في بيئة مقترضة بلا تعايش التعايش السلبي بصورة أدق، مع الجماعة ...

واللافت للنظر أن الشخصية برغم الاستلاب الذي تعاني منه إلا أنها جسدت المثالية والسبب أن واقعها كان أكبر من الذات فينتهي البطل إلى وعي استحالة الوصول إلى أمل التعايش واعطاء معنىً للحياة.

وهذا هو ديدن الشخصية المأزومة تعيش اضطراباً نفسياً داخلياً يجعله يتردد بين الذات والموضوع وبين الفرد والجماعة فتحيل إلى مجتمع لا يؤمن سوى بقيم التبادل والسلع والمعايير المادية لكل القيم والمبادئ الأصلية...

وهذا هو غبار الحرب بدكنته وقسوته يصارع الوجدان ويستبيح النفوس شبحاً دائماً تكاد نراه في مرايا الحياة وختاماً.. أقول إن نهاية قصص حرب المرايا، هي حلم وأمل: ((إن حرب المرايا لم تكن أكثر من حلم ...!))

إضاءة:
القصص من مجموعة مختارة لقصص كردية بعنوان (حرب المرايا)
ترجمة: محي الدين محمود.

وَحشُ المخيمات ...

سامي داوود

اللجوء ليس خلاصاً. إنه تحول. مراكمة بدائية للخصائص التي يشترطها الحجر الأمني لضبط اللاجئين في وضعٍ قسري، يجعل منهم جسديا، مجرد لبونات موجودة فقط عبر وجود الغذاء و الأمن المقترن بالحجز. فيتم فرز اللاجئ إنسانيا منذ خطوته الأولى في الأرض التي يهرب إليها، و يرّحل إلى المخيم الذي تنصب خيمه في أرض جرداء خارج أسوار المدينة. و على غرار قرارات الحجر الكنسية التي مهدت لولادة السجون وفقا لتوثيقية " فوكو ". يعمم بين أهالي البلدة المحليين إرشاد وطني بالحذر من الإختلاط مع اللاجئين تجنبا لعدوى الأمراض التي ينتجها المناخ الصحي داخل المخيم. عزل و فرز و تحديد لحدود قطعية بين داخل المخيم و خارجه. فينطبع جسد اللاجئ بهذه الحدود و يفقد اتصاله بالنظام المفاهيمي لوجوده الإنساني. و لأن اللاجئ محكوم باغتراب مكاني حاد، تجده عاجزا عن وطأ الأرض بطمأنينة المستقر. لذلك ترتج علاقته بالقوانين التي كانت تحكمه و تنظم علاقته بغيره. فالعامل الترابي أساس العلة الناظمة للتنظيم البشري، لذلك هناك مجتمعات متعددة بهويات مختلفة. و هي قضية لا يفهما مدراء المخيمات لجهلم بماهية الهجرة و بالماهية التريضية لوجود المخيمات. و كذلك لا يفهمها مراسلوا القنوات الإعلامية لأن المراسلون بطبيعتهم لا يفهمون شيئا ـ إلا ما ندر ـ فيرسلون رسائل إنحرافية عن المجتمع الموجود داخل المخيم، و الذي يكون المخيم أساسا في انحرافه عن ذاته الإجتماعية و بالتعبير الأنتربولوجي يصيبه عماء نفسي مثلما يحدث في المجتمعات التي تمر بصراعات طويلة فتخدع نفسها لترتاح قليلا و تمتثل لخيارات ليست هي خياراتها. مما يمهد السبيل لشروع الفئات الإستغلالية بمشروع إستعبادي يبدأ بجرائم الإغتصاب و يمتد إلى العمالة الإستعبادية التي تسحب اللاجئين من خيمهم للعمل كسخرة في مهنهم السابقة بأبخس الأجور. الأمر الذي يؤلب العمالة المحلية عليهم و يزيد عدوانية المجتمع المحلي ضدهم. ثم يطلب منهم البقاء ضمن المخيم خارج قوانين المجتمع، بتجنب إنجاب الأطفال، و تجنيب زوار المخيم من ملامسة اللاجئين. و كذلك تبطين رسائل في بعض الوجبات الترفية كالفاكهة و الحلويات، بتجنب التصادم مع القوادين الذين قد يلمسون بين الفينة و الأخرى أوتاد بعض الخيم. و السكوت عن الموت الأبيض الذي يشكله تفشي المرض لرداءة النظام الصحي الذي يقتصر على حبة بروفين و حبة آموكسيسيلين لجميع أمراض و أوبئة المخيم. ضمن هذه الإجراءات الإجرامية بحق إنسانية اللاجئ. و الإهانة التي يتعرض لها باستمرار في غياب قوانين محلية تحميه من الجرائم التي يرتكبها بعض السكان المحليين بالتعاون مع عناصر فاسدة في أجهزة الأمن و الشرطة الذين يلوحون بهراوت الترحيل في حال تفوه لاجئ ما بقول في حق هذه الأجهزة. ضمن هذه الإجراءات الإجرامية يكون اللاجئ مطالبا بأن يكون سليما سلوكيا و عقليا و مثالا في الإنضباط الأخلاقي. بما

أن التجريم لا يطال أحد سواه. هذا هو المكون الفاشي في تركيبة المخيم كما وصفته كاتيا ديفينباج بقولها أنّ : " مخيم الإغاثة هو مكان يعزل فيه المرء ليحتفظ عليه فيه. إنه مكان السياسة الحيوية السلبية، حيث يجبر البشر فيه على البقاء بين الحياة و الموت، بدون أن يوجد ما يمنع...تركهم للموت. " (١). قد لا تكون جميع المخيمات ذات سياسة حيوية مبرمجة مسبقا في سياسة الدول المستضيفة، لكن السياسة الحيوية، أو البيلجة الإجرامية هي من طبيعة كل مخيم إغاثي. فالعنف الذي يتم مراكمته ضمن اجراءات ضبط اللاجئين، تجعلهم يدركون عملية فرزهم / حجرهم الإنساني، و بالتالي الإستجابة لخارجانية المخيم بكونها إشارات إلى عزلتهم و عزلهم عن كينونتهم الإنسانية. ليكون الإحساس بالعزلة الإستجابة الوحيدة لداخلانية المخيم؛ عزلة مقترنة بالطاعة الكاملة. غير أن العنف و هو يرتسم على جسد الضحية يعكس طبيعة النظام الذي يفرضه. إنه يشي بالإجرامية التي تتوسط علاقة اللاجئين بواقع اللجوء. هذا الإحساس بوجود خارج مختلف عن طبيعة الداخل يمتدد على نحو أقسى إلى الأطفال الذين يكون الغبار أبرز ملامحهم. فالخيم ليست بيوتا، و النظرة التي يرمق بها الطفل من خلف السياج الشبكي لبيوت منسقة في شوارع و حدود جغرافية منتجة لقيم مكانية / اجتماعية متطابقة، كالحارة بحدودها و أولاد الحارة، و فكرة الباب / المخرج، المأوى. و بقية التفاصيل التي يتيحها وجود الجدار و الشارع، تنعكس في علاقة الطفل بالحيز و بقيمه الاجتماعية. فهو يستشعر في نظرة الزائر لمخيمه، يستشعر الجانب الاستعراضي لواقعه العقابي. و لا يقوى على إنتاج ارتباطات مافوق عائلية. كونه مجتث من أرضه و غير مؤقلم على أرض أخرى. لذلك يشكل العنف جزءا من ألعابه التي

يكتنفها الكثير من الحذر. و تتخلل الفتوة ألعاب الأطفال على حساب الحميمية و الصداقة. و الخشونة التي يعكسها جلد الأطفال تنسحق في تركيبته النفسية و الحسية معا. إذ أن اللعب ههناك محض تعذيب. إنّ المخيم ليس سوى أرخبيلٌ عقابي لإعادة تأهيل اللاجئين بما ينسجم و سبل استعبادهم. جسم اللاجئ ترميز لوضعه. ثيابه الرثة، الغبار و الزوبعات التي تتخلل لعب الأطفال و الرواسب الطينية على وجوههم، و القيظ و الطين، و الجروح المتقيحة. المشاعية غير المهذبة للأسرة و الخيم. وجه المراهق في مرآة المخيم. و الأسوء من كل ما تقدم، أحلام اليقظة. ترددهم في الحلم داخل الميخم يغير في إرادتهم و في ثقتهم بذاتهم، فيستوحش إحاس باطني، غير معلن بتبخيس الذات. لكنه يظهر في الأيماءة التي تعلو ملامح معظمهم. الحلم يحافظ على أن تبقى النواة الإنسانية فاعلة أمام كل عقاب. و توجس البعض من ممارسة القدرة التخيلية تحت ضغط العناصر البصرية القاسية لتركيبة المخيم. و الروتين اليومي الذي يربط جسدهم بالنظام الغذائي داخل الحدود المسيجة، تجعلهم يتوقفون عن ضخ الأمل في واقعهم، و بالتالي في إمكانية بقائهم خارج النظام الترييضي للمخيم. يضاف إلى ذلك نزعة سادية مشرعنة باسم الحفاظ على النظام العام تدفع بمدراء المخيمات إلى جعل جسم اللاجئين متمفصلا كموضوع مشترط باستجاباته المنضبطة في النظام الاعتقالي. حيث ترقن الحياة في سلسلة سلوكية زمنية، تجعل من جسد اللاجئ تابعا للنظام و منضبطا به. بحيث يكون الخارج عن ترتيب هذه السلسلة خارجا عن قانون المزرعة الاعتقالية. مثلما حدث مع إبن ستالين الذي قتل في معسكر النازيين. مع ذلك يطالب الناس اللاجئون بأن يبقوا كما كانوا قبل دخولهم للمخيمات. مطالبة إجرامية مرتبطة بالسلسلة السلوكية التي يصنعها المخيم في جسد اللاجئين. لكن. ما الذي يمكننا فهمه من هذه الإنتهاكات.؟ يمكننا أن نقيس ما تقدم على الطريقة الإسقاطية التي استخدمها شكسبير لترسيمته عن " شايلوك " وفقا للوضعية التي قدمها شكسبير و ليس وفقا للشروحات الخاطئة التي سوقت أيديولوجيا شرطه الجزائي في عقد الدين. تلك الوضعية التي شكلت المرآة التي انعكس عليها إجرامية النظام الاجتماعي و القضائي في المدينة. كانت تأملا للعقل القانوني الذي يختل ميزانه حينما يمس المجموعات غير المستقرة. مظهرا الزيف الأخلاقي الذي يعلنه المجتمع المسيطر على المجتمع المسيطر عليه. و هي وضعية تتمفصل معظم الحالات الإجتماعية التي يحصر فيها طرف ما و عبر قوانين إنسانيته الخاصة، يحصر طرف أضعف منه في خيارات قسرية يعكس بها طبيعة الطرف المحاصِر. لذلك تندرج هكذا مطالب في الإطار العام لمأسسة العقاب في المخيمات. و كشفا أو مساسا للجسد الأخلاقي الذي يدعيه المجتمع الذي مسه اللجوء بطلب اللجوء إليه. المخيم إذن مكاشفة. مواجهة بين الإنسان و تحوله. سواء داخل المخيم فيما بين اللاجئين، أو خارج المخيم فيما بين المجتمع المحتجز داخل المخيم و المجتمع المراقب له، المتخارج عنه. الذي يمارس حياته الطبيعة بالقرب من حياة قسرية مدفوعة بها إلى منتهى العزلة. حيث يفترس أحدهما الآخر شزرا.

زرت قبل أيام مخيم " عربت " للاجئين السوريين في مدينة السليمانية بكردستان العراق. لم يقوى جسمي أن يحمل الإنكسار الذي امتلكني. كل خلية في جسمي تعفرت بالذل. رأيت جيران لي من بين الحشود. نظرنا لبعضنا و تجنبنا لفت انتباه بعضنا إلى أننا نلمح بعضْ . أحنى رأسه و أحنيت رأسي. و أسندت ظهري لسياج الأسلاك الشائكة في عصر ذاك اليوم. جلسنا القرفساء و تمدد ظلنا أنا و أربعة اصدقاء من عفرين و عامودا لنجهش بالبكاء. التصق الغبار بدموعنا فانحدرت خطوط طينية على وجوهنا كأننا مهرجون مكياجنا الطين. تسربت الملامح المحطمة للنسوة و الأطفال إلى عظامي. عظامي باتت محض غبار. هشاشة مرعبة جعلتني أرتعش . ذعرت من الوحش الذي تصنعه المخيمات. من الوحش الموجود خارج سياجه و بداخله.

هوامش :

١ ـ ديفينباج. كاتيا. حروب الغرب الجديدة. ترجمة : هيثم الورداني. مجلة : وجهات نظر. العدد الستون. يناير ٢٠٠٤.

جدل النضال والإبداع
قراءة في قصيدة (القطار) للشاعر ألفريد سمعان

آوات حسن أمين

إطلالة سيريّة:

الشاعر ألفريد سمعان في تلخيص موجز نطلّ من خلالها على سيرته: (هو من مواليد الموصل عام ١٩٢٩ بدأ مشواره السياسي عام١٩٤٧، شارك في وثبة كانون عام ١٩٤٨ وانتفاضة تشرين عام ١٩٥٢، وتعرّض للسجن عام ١٩٤٨ لمدة سنة ونصف، وفي عام ١٩٦٣ بعد انقلاب شباط المشؤوم أعتقل وكان واحدا من راكبي قطار الموت وحكم عليه بـ ١٠ سنوات سجن، لم تستطع أن تأخذ منه موقفه بالرغم من قسوتها.

منذ عام ١٩٤٨ كتب القصيدة التي كانت تحمل طابعا سياسيا ونضاليا. ولديه أربعة عشرة ديوانا شعريا ومسرحية شعرية واحدة تحت عنوان (ليمونا) ومجموعتان قصصيتان (الجمعة الحزينة) و (نبؤة متأخرة) . ترجمت قصائده إلى الانجليزية والاسبانية والروسية والبلغارية . ساهم في تأسيس اتحاد الأدباء العراقيين مع الجواهري الكبير والأساتذة المخزومي وعلي جواد الطاهر وصلاح خالص وبلند الحيدري وعبد الملك نوري . أنتخب سكرتيرا أداريا لاتحاد أدباء عام ١٩٦٨ ثم أمينا عاما للاتحاد الحالي ومنذ بضع سنوات) .

وصفه الشاعر إبراهيم الخياط في معرض توصيفه لشاعريته ونضاليته بقوله: (ألفريد سمعان ليس الشاعر القطار فحسب, بل هو راكبه, المقصود القطار, قطار الموت .). و (ألفريد سمعان, الثوري الحالم, الذي ارتبط شعره بالواقع النضالي للإنسان ارتباطا عضويا متماسكا ..

الشعر بطبيعته الفكرية والثقافية هو سلاح المناضلين المثقفين الذين يؤمنون بقوة تأثير الشعر في مساحة عمله الثقافية والاجتماعية, يستخدمه الشاعر المناضل في ساحات الوغى الثقافية والفكرية والجمالية, ويتحمّل ما يفضي إليه هذا النضال من خسارات وتضحيات بوصفه موقفاً وطنياً أصيلاً لا بدّ منه وبأس بعد ذلك أن يقوده إلى السجن، أو الإعدام، حيث يموت الجسد وتبقى الكلمة، وبهذا يكون الشعر سلاحاً تثويرياً وتحريضياً ضد الدكتاتوريات وضد القبح وضد اللاإنسانية بكل أشكالها.

الشاعر العراقي المبدع ألفريد سمعان .. شاعر عتيد .. ملتزم عنيد.. يساري غيور .. صياد جسور . عرفناه منذ الأربعينات من القرن الماضي صحبة الشعراء الروّاد بوجهه الشعري النضالي, كان وما يزال مناصرا للفقراء من أبناء الشعب المكافح, يحاول بكل جهده حمل صخرة سيزيف التي لا يملّ من سقوطها ومن ثمّ الصعود بها ثانية بعناد المناضلين والشعراء الأوفياء لتجاربهم وأوطانهم, من أجل رفع الظلم عن المظلومين والمضطهدين والمقهورين في سجون ومعتقلات الأنظمة المتعاقبة البائدة التي وزّعت الضيم والقهر على أبناء الشعب العراقيّ بالتساوي. ألفريد سمعان شاعر حاضر في وجدان القصيدة, قال كلمته وكتب تأريخ شعبه وساهم في بناء وتطوير القصيدة الملتزمة.

الشعر عنده ليس محصورا في الهمّ الذاتي وإنما طغى عليه قضية الحس الجمعي .. حيث يذوب الخاص عنده بالعام والذاتي بالموضوعي).

ما يمثّل موقفه الوطني شعرياً قوله في زمن مبكّر:

سليني كيف تنتصرُ الشعوبُ
ويقصـــى عن مواطـــننـــا غريبُ
ويـــبسمُ عن ســـواد الليل فجرٌ
شفيف النور ليس له نضوبُ
هجرتُ الحبّ لن أبغي حبيباً
فـــكـــلّ مـــناضـــلٍ عنـــــدي حبـــيـــبُ

إذ تتجلّى القيمة النضالية داخل مفهوم الحبّ، وكأنّ النضال هو القيمة الأولى والأخيرة لتصنيف فكرة الحب بطبيعتها الوجدانية والعاطفية والرومانسية، الشاعر يهجر الحبّ كما عرفه الناس بوصفه علاقة بين رجل وامرأة في أبسط تعبير، وعوضه برؤية جديدة للحب تنبع من فكرة النضال الموازية لفكرة الحبّ، إذ الحبّ الحقيقي المنتج الذي يعلو به الوطن هو حب النضال، فالمناضل وقد استحق شرف هذا اللقب هو الحبيب في أيّ زمان ومكان.

عندما نتناول تجربة شعرية لشاعر بحجم ألفريد سمعان في بحث أو قراءة أو دراسة أو مقالة أو مقاربة من أي حجم, يكون معلوما لدينا بأننا أمام قامة ذات قوة وتأثير من قامات الشعر العربي الحديث, قد نختلف معه ولكن لا نختلف على شاعريته الفذة . فهو من الرعيل الأول للشعراء الملتزمين الذين مزجوا بين الفن والسياسة أو بالأحرى بين العمل النضالي والعمل الإبداعي، ظلّ شاعرنا شامخاً في وجه الزمن والقهر والاستبداد والمصادرة والقبح، يدافع بالموقف عن شرف الوطن، وبالقصيدة عن شرف الكلمة.

إطلالة شعرية: قصيدة (القطار) أنموذجاً

في رائعته الأدبية الشعرية المعنونة بقصيدة (القطار) سجل الشاعر ألفرد سمعان سفرا خالدا من منجزه الشعري ذي الطبيعة النضالية التي تحكي قصة النضال الإنساني والشعري، فهي بحق بانوراما شعرية درامية لحدث توقف عنده الكثير من الشعراء والكتاب، ولكن قلة منهم وظفها توظيفا جماليا, أو جعلها قطعة أدبية تدخل تأريخ الأدب بصدق وتنتمي إلى حقل النضال والجمال معا . كما استطاع شاعرنا أن يحققه على صعيد الموضوع الشعري، والفكرة الشعرية، واللغة الشعرية، والصورة الشعرية، والإيقاع الشعري.

قصيدة (القطار) المكونة من عشرة مقاطع . يحمل كل مقطع دلالات إيحائية وجمالية وتاريخية كثيرة ومتنوعة. حيث جعل من هذه المدوّنة الشعرية نوعا من النسق الرؤيوي والجمالي والنضالي داخل لوحة شعرية مزدهرة بالدلالة والقيمة والمعنى:

مسافر مع المتاهات
قطار الحقد والأحزان والخوف
وأصداء الوعيد
المرتعش
يشقّ عبر غابات النخيل دربه
يرشّ بالتراب أجواء
البساتين
وجدران البيوت
كأنها غمائم الإرهاب

هذا المقطع الاستهلالي يجعل من القارئ متلهفاً لمتابعة بقية القصيدة، إذ يصف الشاعر رحلة القطار المشحونة بمفردات القهر والاستلاب والضياع ((الحقد والأحزان والخوف/وأصداء الوعيد/المرتعش))، فيتحول القطار إلى فضاء زماني ومكاني مفتوح على العصور والأزمان والأمكنة والتواريخ عامة، وهو محمّل بالكوارث التي تحيط الإنسان بكل معاني الموت والرعب والترويع، بحيث يكون المسافر فيه ((مسافر مع المتاهات))، والسفر مع المتاهة سفر نحو الضياع واللاجدوى والموت الحاضر في كل لفظة من ألفاظ القصيدة، وربما يكون المعجم الشعري السوداوي المهيمن على أجواء القصيدة يعكس هذه الرؤية جيدا.

لقد ذكر الشاعر في مقدمة مختصرة للقصيدة وهو يصف عالمها وفضاءها:

((بأنها أنشودة حزن وصرخة احتجاج وأصداء عذابات .. بين سطورها ترتعش آهات الموت يتعالى هدير التحدي .. وترتفع مواجع الكبرياء . إدانة للقتل والإرهاب واستغلال القوى المدجج بالسلاح لعري السواعد الجرداء .. إلا من الإصرار على المواقف والإيمان بالعدالة والثبات أمام العاصفة))

تمثل هذه المقدمة عتبة مهمة من عتبات القصيدة لأنها تعكس رؤية الشاعر في قصيدته، وربما يكون وصفها بأنها (أنشودة حزن وصرخة احتجاج وأصداء عذابات) ما يجعلها سمفونية عذاب إنساني لكل مناضل في الأرض، فهي (أنشودة) أولا تعبيرا عن علوّ صوتها وإيقاعيته وانتشاره بين الناس، لكن هذه الأنشودة هي أنشودة (حزن)

تعبيرا عن المعاناة التي قادت الشاعر لأن يكون في هذه المحنة، وهي (صرخة) تعبيرا عن قوة الاحتجاج الإنساني ضد الظلم والطغيان والدكتاتورية والسلطوية، وهي (احتجاج) تعبيراً عن قوة الإرادة التي لا تلين مهما بلغت قسوة السلطة ومصادرتها للحريات وتكميمها للأفواه، وهي (أصداء عذابات) تعبيراً عن سيرة النضال الذي تحكيه كلمات القصيدة لتصور ما بقي من عذابات الماضي وتجربة الذاكرة المرّة.

قصيدة (القطار) المقطعية ذات بناء شعري متطور مقطعا بعد آخر، ففي مقاطعها الأخرى تحمل في طياتها كل مكامن القصيدة الملحمية وتجلياتها, إذ هي ليست قضية فردية ذات طابع حكائي ذاتي، بل هي قضية شعب تتجلى فيها صورة المجموع على حساب حضور الذات الشاعرة في منطقها الفردي الأنوي:

لا ندري كيف تعبر الساعات
ما يجري ..
إلى أين ...؟
قطار الموت ... والآهات يمضي
مع شوارد الليل البهيم .
تحدو به ....متاعب
دامية الأوصال ...
تخذل الخطى
تسير مثلما
تهيم في فضاء إسراء
الفراشات وباقات النجوم .....

الضمير الشعري الجمعي هو الضمير المسيطر على حركة الفعل الشعري في هذا المقطع، ويشتغل هذا الضمير الجمعي على مساءلة الزمن، ومساءلة الحدث، حيث يبدو السؤال الشعري كثيفاً وعميقاً وهو يصور الضياع والغياب ((لا ندري كيف تعبر الساعات/ما يجري .. إلى أين ...؟))، وربما يأتي وصف القطار بـ ((قطار الموت)) تعبيراً صورياً حيوياً عن حركية المعنى الشعري في القصيدة، واستجابة للمعجم الشعري المأساوي الذي تأسست عليه، فلو تابعنا الصيغ اللغوية المؤلّفة لهذا المقطع الشعري استناداً إلى صورة (قطار الموت) القائمة على إضافة لفظة (القطار) إلى (الموت)، لوجدنا أنها تحفل بالمأساوية ((الآهات يمضي/ شوارد الليل البهيم/متاعب/ دامية الأوصال/تخذل الخطى))، بحيث يكون قطار الموت حاملاً لكل هذه المعاني السلبية التي تجعل من الإنسان أسيراً للسوداوية والضياع والغموض والغياب والحزن والخلان، وكل ما يتصل بهذه المعاني من صور ومشاهد ولقطات وحركات وأفعال وقيم وصيغ، تسعى القصيدة إلى استيلادها وتوظيفها عبر اللغة والصورة والإيقاع، وصولاً إلى تشكيل الرؤية الفنية الشعرية المعبّرة عن قسوة الموضوع.

كذلك كقوله في المقطع الرابع من القصيدة ينقل الشاعر نوعا من الحوارية بينه وبين ذاته من جهة، وبينه وبين القطار من جهة أخرى:

ترتفع الأنفاس
ينساب صرير العجلات
وتحمل الأشياء ظلّ بعضها
وتكتم الأوهام أنغام الرجاء
ماذا يقولون غدا لأهلنا

لعلنا نلاحظ قيمة التلاحق الفعلي الضاغط التي تؤلف الجمل الفعلية ذات الإيقاع الشعري المتحرك باتجاه تكوين صور شعرية متكاملة، فالجملة الفعلية الأولى ((ترتفع الأنفاس)) تكشف عن طبيعة الحراك الداخلي الانفعالي لأولئك الذين يحملهم القطار ذاهبا بهم إلى المجهول، والجملة الفعلية الثانية ((ينساب صرير العجلات)) تصور ما يتلاءم مع الصورة الأولى من حركة القطار في الخارج، وكأن هناك علاقة وثيقة بين ارتفاع أنفاس المناضلين الذين يحملهم القطار وصرير عجلات القطار، أما الجملة الشعرية الثالثة ((تحمل الأشياء ظلّ بعضها)) فهي التي تعبر عن التداخل الصوري بين حركة القطار في الداخل حيث أنفاس المناضلين المرتفعة اللاهثة، وحركة القطار في الخارج حيث صرير عجلاته، وتأتي الجملة الشعرية الرابعة ((تكتم الأوهام أنغام الرجاء)) لتخلق في الصورة الشعرية نوعا من الصراع النفسي العميق بين كتم الأنفاس الذي يعاني منه المناضلون في سجن القطار، وبين ما يحلمون به من خلاص، حيث يرتفع السؤال الشعري الكبير في نهاية المقطع ((ماذا يقولون غدا لأهلنا))، وهنا تكمن المأساة الاجتماعية حيث لا يتعلق الأمر بالمناضل وحده بل بما ينسحب ذلك من ويلات على أهله غدا.

يقول الشاعر إبراهيم الخياط وهو يصف هذا المشهد وصفا ثقافيا وسياسيا: (هنا نعرف أن الشاعر هو أحد ركاب القطار ولا يحتاج هذا القطار لصفة . فليس في تأريخ القطارات أشهر من قطار الموت . كيف لا, وقد أشرف .. عبد السلام عارف ,طاهر يحيى, مصطفى الفكيكي . بأنفسهم على حركته من محطة بغداد ومن أسدى النصيحة

الصارمة لسائقه .. عباس عبد المفرجي, أن قطارك يحمل بضاعة خاصة . فعليك السير ببطء تام وحافظ عليها . بدأت رحلة الموت صباح الرابع من تموز عام ١٩٦٣.

تحرك التابوت الحديدي حاملا أكثر من ٥٠٠ سجين سياسي من الضباط والمدنين في عرباته المقفلة التي لا تصلح حتى لنقل البضائع . وكان شاعرنا الفريد سمعان أحد هؤلاء الأبطال . وأنتم تعرفون البقية).

أخيرا بوسعنا القول: إن الشاعر ألفرد سمعان وفي مسيرته الإبداعية الممتدة على أكثر من نصف قرن، قد سجل لنا سفرا خالدا بكتابته قصائد نضالية كبيرة ومن ضمنها هذه القصيدة، وجعل من همه الذاتي هما موضوعيا هو جزء عميق وأصيل وأساسي من هموم شعبه، فهو في النهاية همّ جماعي يحكي قصة نضال شعب.

إن مقاطع القصيدة كلها تعمل على تصوير الحسّ النضالي بأسلوب شعري لا يخلّ بجمالية التعبير الشعري، وفي كل مقطع ثمة صورة شعرية تصور جزءا من تجربة الشاعر في (القطار) وهي تجربة جمعية تتفوق فيها الجمعية على الفردية، والموضوعية على الذاتية، بالرغم من أنه يصور ذاته المعبّرة في القصيدة، ففي المقطع الاختتامي العاشر من مقاطع القصيدة يؤلف الشاعر نوعا من الحوارية الذاتية التي يُخلص الشاعر فيها لمعاناته الذاتية، ويستجيب لصوت الأنا الشاعرة أكثر من المقاطع السابقة التي كان فيها الحسّ النضالي الجمعي أكثر ظهورا من صوت الأنا الشاعرة، التي يبدو أن الشاعر أرجأها إلى نهاية القصيدة.

في هذا المقطع تتجلى الذات الشعرية في سياقها العاطفي والوجداني المنحصر في إطار التجربة الشخصية ذات الطبيعة الاجتماعية، أن الشاعر هنا يعتقد أن النضال من أجل الوطن يجب أن يسبقه نضال من أجل العائلة، إذ لا يمكن أن ينسى المناضل والشاعر أسرته في خضم دفاعه عن وطنه، فشرف الوطن من شرف الذات والعائلة، لذا فإن الشاعر ألفرد سمعان وهو يحكي قصة نضاله من أجل الوطن ينتهي في قصيدة ((القطار)) إلى أن يحكي قصة معاناته من أجل الذات في معاناتها الشخصية، وما يرتبط بذلك من هموم عائلية تظهر فيها صورة الزوجة والأولاد الذين هم جزء أصيل من معاناة الذات الشاعرة:

ها أنت
مشحون بصندوق الحديد
تغادر صدرك الأنفاس
يخنقك الغبار ترافق
رحلة الأحزان ..
والحسرات
والذكرى
وتأريخا تكبله المواجع والسجون
وصيحة الغضب الدنيء

يبدأ المقطع الشعري العاشر والأخير من قصيدة (القطار) بالتوجّه إلى الذات بوصفها (آخر) حيث تجري المخاطبة على هذا النحو ((ها أنت))، وحين يتم توجيه الخطاب إلى (أنت) التي هي الذات الشاعرة نفسها يبدأ الوصف الشعري للصورة التي عليها الذات الشاعرة في قناع الآخر (أنت)، ويحيط الوصف الشعري أولاً بالحامل الناقل للموصوف وهو القطار ((مشحون بصندوق الحديد)) وهو وصف يحوّل الإنسان إلى بضاعة مشحونة والقطار إلى صندوق حديدي كناية عن قسوته ولا إنسانيته، فهو غير معني بما يحمل لأنه أصمّ، ومن ثم يأتي الوصف الشعري إلى ((أنت)) الموصوف في سلسلة جمل شعرية، تبدأ هذه الجمل الشعرية بـ ((تغادر صدرك الأنفاس)) تصويراً لعمق المعاناة الذاتية الخانقة التي تولّد الضيق والحيرة والكآبة، ثم تأتي صورة أخرى لها علاقة بالخارج ((يخنقك الغبار)) بعد أن كانت الصورة السابقة متعلقة بالداخل، إذ دائماً هناك داخل وخارج في التركيب الصوري في هذه القصيدة، وغالباً ما يكون الداخل الشعري متعلقا بالذات الشاعرة في تجربتها الشخصية ومعاناتها الذاتية، في حين تتعلق صورة الخارج الشعري بالقطار وما يحيطه من فضاء الطبيعة.

أما الصورة الشعرية الثالثة ((ترافق/رحلة الأحزان .. والحسرات/والذكرى/وتأريخا تكبله المواجع والسجون/ وصيحة الغضب الدنيء)) فقد تولّدت عبر شبكة من المفردات التي تحيط به وتؤسس رؤيته الحالية المستجيبة لحرارة التجربة عنفها وقسوتها، حتى تنتهي إلى (وصيحة الغضب الدنيء) بكل ما فيها من ردّ فعل على ما يحدث.

يتحول المشهد الشعري في المقطع الأخير من مقاطع قصيدة (القطار) إلى فضاء عائلي يتذكّر الشاعر فيه عبر الآخر (أنت) الذي هو معادل موضوعي للذات الشاعرة عائلته، ويصور زوجته وهي تحاوره حوار حياة، وفي هذا الفضاء تعمل الذات الشاعرة على تمثيل الرؤية الشخصية الذاتية بعيداً حالة المجموع التي طغت على مراحل تكّون القصيدة ومقاطعها السابقة، على النحو الذي يقود إلى طبيعة التلاحم بين الجانب الأسريّ الخاص والجانب الوطني العام، في صياغة شعرية تحقق الجدل المطلوب

بين الفن والحياة، النضال والإبداع:

أتموت دون أن يلقي عليك صغارك
نظرة؟
وتصيح زوجتك الحنون
لا ترحل ..
أريدك أن تعيش
أريدك أن تظلّ معي
تحاورني ... تقبلني
تناديني .
أريدك يا حبيبي
فكيف ترحل ..
كيف ترحل
الموج والطرقات والأشواق
أنجم الغد
والحياة

إنّ هذه العلاقة التقليدية القديمة الجديدة بين الموت والحياة هي علاقة وثيقة لا يمكن الابتعاد عنها في أية تجربة إبداعية، ويتضح ذلك من خلال كثافة الدوال الرومانسية العاطفية التي هيمنت على حركة اللغة الشعرية في المشهد ((زوجتك الحنون/لا ترحل .. أريدك أن تعيش/أريدك أن تظلّ معي/تحاورني ... تقبلني/تناديني ./أريدك يا حبيبي))، حيث ينبري السؤال الشعري الكبير موجهاً نحو المناضل الذاهب بالقطار إلى الموت ((فكيف ترحل ..))، لأن رحيله هذا مقترن برحيل أشياء أخرى كثيرة يحملها السؤال الشعري نفسه ((كيف ترحل/الموج والطرقات والأشواق/أنجم الغد/والحياة))، بمعنى أن رحيله يعني رحيل الحياة كلها، فما جدوى عيش الزوجة والأطفال بعد رحيل الأب المناضل، لا جدوى من ذلك لأن رحيله يعني رحيل الحياة بكل مفرداتها الجمالية الحيوية التي لا معنى للحياة من دونها.

قصيدة ((القطار)) للشاعر ألفريد سمعان صورة رائعة من صور تحقيق هذا الجدل الفاعل والمنتج بين صورة النضال وصورة الإبداع، إذ إنّ الإبداع من دون تحقيق هدف إنساني عميق لا جدوى منه على شرط تحقق الجانب الفني والجمالي في النص الإبداعي، وهذا (القطار) الذي وصفته القصيدة بهذه المشاهد الجمالية الغزيرة إنما هو قطار الحياة، وقطار النضال، وقطار الإبداع، وقطار الشعر السائر دائماً نحو التجربة بكل عمقها وحيويتها وأصالتها.

المصادر:

(١) قصيدة القطار, للشاعر ألفريد سمعان, مطابع الأديب, عمان – الأردن, الطبعة الأولى ٢٠١١.
(٢) ألفريد سمعان وروح الإبداع، علوان سلمان، دار المستقبل للنشر والتوزيع عمان-الأردن, الطبعة الأولى، ٢٠١١ .

تراجيدية الحدث الأنفالي وجمالية البناء الدرامي في رواية (الربيع الأسود)

د٠ عادل كرميانى

تمهيد :

عانى الشعب الكردي في كردستان الجنوبية – كردستان العراق – خلال الربع الأخير من القرن الماضي العديد من المآسي الأجتماعية والأقتصادية والسياسية بسبب السياسة العدوانية الرعناء للنظام السابق المقبور تجاه الحقوق المشروعة لهذا الشعب المسالم الذي كان – وسيكون – من الحريصين على تعزيز آصرة الأخوة الكردية العربية ، وكان الشعب الكردي مخلصاً للدين الإسلامي الحنيف الذي يعتنقه غالبية الكرد منذ اربعة عشر قرناً ، وقدم في سبيل نشره وديمومة انتصاراته العديد من التضحيات الجسام ، وكان من الكرد قادة إسلاميون عظام في ميادين الفتوحات الإسلامية من امثال صلاح الدين الأيوبي ورواد فكر وثقافة من امثال ابن خلكان وابن الأثير وابن سيرين وابن المستوفي وآخرون خدموا باقلامهم الفكر والدعوة الإسلامية الشريفة في عصرهم ، وتلاهم قافلة كبيرة من الشخصيات الكردية التي خدمت الدعوة الإسلامية من خلال منابر الجوامع ومن خلال نتاجاتهم الفكرية ، ومن يطّلع على كتاب (يادى مردان – ذكرى الغيارى) للعلامة الكردي والمرجع الإسلامي الكبير في العراق الشيخ الملا عبد الكريم المدرس – طيب الله ثراه – سيجد ذكراً للعديد من أعلام الكرد ذوى الأقلام النيّرة ممن خدموا الدعوة الإسلامية كلاً من مكانه وبأسلوبه الدينى أو الأدبي . ومن يزور قرى وقصبات ومدن كردستان في بقاعه الأربع ضمن العراق وتركيا وإيران وسوريا – وخاصة كردستان العراق – سيجد مدى تمسك الكرد بالإسلام ومدى حرصهم على اداء مناسكه ومدى التزامهم بأركان الإسلام الحنيف ، ولكن ما يؤسف له بشدة هو قيام النظام الصدامي بأطلاق تسمية (عمليات الأنفال) على جرائمه التي ارتكبها خلال الربيع الأسود الدامي عام ١٩٨٨ ، وكأن الكرد ليس بمسلمين حتى يحق عليهم الغزوات الصدامية ويحق عليهم نهب الممتلكات وهتك الأعراض وأخذ نساءهم سبايا ، ودفن اكثر من مئة وثمانين الف مواطن كردي في قبور جماعية كشف النقاب عن بعضها خلال اشهر ما بعد سقوط النظام الصدامي في ٢٠٠٣/٤/٩ ، هذه المأساة الإنسانية جاءت بعد إن عاش كرد العراق قبلها فاجعة حلبجة في ١٩٨٨/٣/١٦ وقتل اكثر من خمسة الاف مواطن كردي في مدينة حلبجة المفجوعة بالأسلحة الكيماوية المحرمة دولياً ، وما شهده الكرد ايضاً قبل سنوات قليلة من مأساة قتل وتجهيل مصير اكثر من عشرة الاف مواطن كردي لكونهم من ابناء عشيرة بارزان ومن ذوي واقرباء الزعيم الكردي الراحل الملا مصطفى البرزاني – طيب الله ثراه – .

أن الحديث عن قائمة المآسي والنكبات والجرائم والضحايا التي عانى منها الكرد في العراق على أيدى الأنظمة التي تولت دفة الحكم في العراق خلال السنوات من تشكيل الحكومة العراقية عام ١٩٢١ وحتى يومنا هذا ، لهو حديث ذو شجون لا يسع هذه المقالة أن تسرد تفاصيلها

وتتحدث عن جميعها بأسهاب وتفصيل .

دلالة الأنفال

هناك في التاريخ الأسلامي القديم عدة معارك خاضها المسلمون بقيادة الرسول الكريم محمد (ص) خلال سنوات هجرته الى مدينة يثرب التي سميت فيما بعد بالمدينة المنورة ، وبعد وفاة النبي الكريم كانت هناك فتوحات اسلامية عديدة بقيادة ابطال وقادة مسلمون استطاعوا أن ينشروا راية الأسلام الحنيف بين العديد من بلدان وربوع الأرض ، وكانت لتلك المعارك والفتوحات اسرى وغنائم مادية وعسكرية · ويبدوا أن كلمة (أنفال) هي المصطلح العربي القديم الذي يطلق على الغنائم ، ولذ ورد اسمها في تسمية سورة (الأنفال) وضمن الآية الأولى منها . ومن طبيعة استخدام هذه المفردة في القرآن الكريم يبدو أن المقصود بالأنفال هي الغنائم التي يحصل عليها المحاربون المسلمون في فتوحاتهم الأسلامية آنذاك · ولكن يبدوا أنَ لمفهوم الأنفال ومعناه أشكالية قديمة من حيث دلالاته ، وخاصةً دلالته الدينية ، فقد ورد مثل هذا التساؤل في القرآن الكريم ضمن بداية سورة الأنفال : [يَسْأَلُونَكَ عَنْ الْأَنْفَالِ قُلْ الْأَنْفَالُ لِلَّهِ وَالرَّسُولِ فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَصْلِحُوا ذَاتَ بَيْنِكُمْ وَأَطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ إِنْ كُنتُمْ مُؤْمِنِينَ](١) . وسورة الأنفال هي سورة مكية ، وهي السورة الثامنة في القرآن الكريم ، ويبلغ عدد آياتها (٧٥) آية كريمة ، والآية التي تتحدث عن دلالة الأنفال فيها هي الآية الأولى في هذه السورة المباركة . وقد جاء تفسير كلمة الأنفال بمعنى الغنائم التي يحصل عليها الغانمون ، ولذا كان معنى هذه الآية الكريمة الأولى من هذه السورة بصيغة النهي والتوضيح بأن الغنائم لله ، وأن توزيعها يجب أن يتم من قبل الرسول الكريم محمد (ص) حفاضاً على عدالة التوزيع بين المقاتلين من مجاهدي الإسلام في فتوحاتهم لديار الكفار المشركين ، الذين لم يرفعوا راية الأنضواء تحت راية الإسلام الذي أحلَّ مقاتلتهم والقضاء عليهم وتوزيع ممتلكاتهم على مجاهدي تلك الغزوات والفتوحات الإسلامية .

لقد حاول الروائي احمد محمد اسماعيل من خلال نص روايته (الربيع الأسود) أن يقدم موقف القرآن الكريم الرافض من مرتكبي الجرائم البشرية باسم سورة الأنفال من خلال هذا الحوار المبسط :

[- إن سكان المرابض المجاورة لمرابضنا قد أطلقوا علينا إسماً عجيباً! يطلقون علينا إسم الأنفال .. ما هي الأنفال؟.

ـ الأنفال سورة من سور القرآن الكريم .

ـ لماذا فهل القرآن قال أن يرتكبوا هذه المأساة بحقنا؟.

ـ كلا، إن القرآن لن يقبلَ بهذا!].

الكرد بين الإسلام والأنفال الصدامي

يتضح لنا من خلال هذه المقدمة التوضيحية جسامة الخطأ الديني الذي وقع فيه كل من شارك في تلك الجريمة البشرية النكراء بحق الشعب الكردي خلال عمليات الأنفال المشؤومة التي قام بها النظام الصدامي المقبور في ربيع عام ١٩٨٨ضد أكراد العراق ، وكما يشير عبد الله كريم محمود مؤلف مجلدي أكبر كتاب تاريخي مؤرشف عن فاجعة حلبجة وماساة الأنفال والموسوم بـ (ره شه باى زه هرو ئه نفال – عاصفة السموم والأنفال)(٢) الصادر باللغة الكردية عام ٢٠٠٤ عن وزارة الثقافة / اقليم كردستان – السليمانية الى أن [عمليات الأنفال بدأت في ١٩٨٨/٢/٢١ بقيادة صدام حسين وبأشراف عدنان خيرالله وعلي حسن المجيد ، وتكونت من ثمانية حملات متتالية استمرت سبعة اشهر وانتهت في ١٩٨٨/٩/٦ ، وكما يلي :

١- الأنفال الأولى : من ١٩٨٨/٢/٢١ حتى ١٩٨٨/٣/١٨ في وادي جافايه تى و مركه و شاربازير ضمن محافظة السليمانية .

٢- الأنفال الثانية : من ليلة ٢٢-١٩٨٨/٣/٢٣ حتى ١٩٨٨/٤/١ في قره داغ ضمن محافظة السليمانية .

٣- الأنفال الثالثة : من ١٩٨٨/٣/٣١ حتى ١٩٨٨/٤/١٨ في كل منطقة كرميان ضمن محافظة كركوك .

٤- الأنفال الرابعة : من ١٩٨٨/٤/٢٠ حتى ١٩٨٨/٥/٥ في حدود منطقة عسكر و كوب ته به ضمن محافظة السليمانية .

٥- الأنفال الخامسة والسادسة والسابعة : من ١٩٨٨/٥/٢٤ حتى ١٩٨٨/٨/٣١ في مناطق شقلاوه وراوندوز ضمن محافظة اربيل .

٦- الأنفال الثامنة : من ١٩٨٨/٧/٢٥ حتى ١٩٨٨/٩/٦ في مناطق بهدينان ضمن محافظة دهوك].

لم يكن للكرد من جريرة وذنب حتى يرتكب بحقهم تلك الجريمة البشرية لا لشيء إلا لأنهم لم يكونوا أداة طيّعة بيد النظام الصدامي في حربه الشعواء ضد الشعوب الإيرانية في معركة القادسية المشؤومة ، التي جلبت الويلات على الشعبين العراقي والإيراني خلال أعوامها الثمانية ، والتي خرج منها الطرفان العراقي والإيراني خاسران بشرياً ومعنوياً وهما يلعقان دماء ذلك الجرح المؤلم في حياة الشعوب العراقية والإيرانية من ملايين القتلى والجرحى والمفقودين والمعوقين واليتامى . وكان ذلك الحرب وصمة

عار في جبين من أدعوا الأسلام زوراً وبهتاناً حين أزهقوا دماء المسلمين وغير المسلمين الأبرياء ، ياترى ماذا كانت جريرة الكرد في العراق حتى يعتبروا من الكفار ، ويحق عليهم الأنفال وهم منذ الف ومئتي عام متمسكين بالدين الأسلامي الحنيف الذي يدعوا الى الأخوة والمحبة والتسامح بين المسلمين على اختلاف قومياتهم والوانهم واجناسهم ، فهل ياترى كان الكرد كفاراً حتى ينتهك النظام الصدامي المقبور باسم الأنفال حرماتهم وأعراضهم ، وتستباح ديارهم وتُهدَّم خمسة الاف من قراهم ، ويُقتّل اكثر من مائة وثمانين الف من رجالهم ونساءهم وأطفالهم بأبشع وجهٍ من وجوه الأبادة البشرية حين يدفنون وهم أحياء في مقابر جماعية لم يكشف النقاب عنها إلا مؤخرا ، وبشكل لا يكون للميت حرمته من حيث الدفن في مقبرة تليق به كإنسان يحقُّ لهُ ما يحق لبني البشرية في عالمنا المعاصر من حقوق في الحياة كما تنصُّ عليه بنود حقوق الإنسان في ميثاق الأمم المتحدة ، بل والأنكى من ذلك تضييع آثاره الجسدية بعد قتله عن طريق دفنه في الرمال التي لا تستقر على حال ، وجعله فريسة للكلاب المفترسة الجائعة في الصحراء الرملية المحيطة بمعتقل السلمان السيء الصيت في محافظة السماوة الجنوبية ، أو دفنه في مقابر جماعية بلغت أعدادها ما يقارب ثلثمائة مقبرة جماعية خصصها لدفن من كان يعتبرهم من معارضيه من ابناء الشعوب العراقية على اختلاف انتمائاتهم القومية والدينية والسياسية .

البناء السردي للحدث الأنفالي الروائي

يظل للنزف الأنفالي ألمه المبرح في وجدان الإنسان الكردي المعاصر ، ولذا نجد لهذه الفاجعة حضورها البارز في العديد من النتاجات الأدبية الكردية المعاصرة ، وخصوصاً في ميدان الرواية الكردية ، لكونها من اكثر الأنواع الأدبية قدرةً على طرح وتجسيد الجوانب السوداء والكالحة من فاجعات ومأسي الأنفال ، لما تمتاز به من فضاء أدبي وزمكان أدبي يستطيع استيعاب سرد وتصوير تلك الحالات الواقعية التي تناولتها اقلام الروائيون الكرد في نصوصهم الروائية ، وما يلاحظ في هذا المجال عدم مبادرة الروائيين الكرد في تركيا وإيران وسوريا لتجسيد هذه الفاجعة في نتاجاتهم الأدبية ، رغم مرور عدة سنوات عليها وظهور العديد من الوقائع والدلائل عن هذه الجريمة السياسية النكراء بحق الكرد من بني جلدتهم في كردستان العراق .

يتناول الروائي أحمد محمد أسماعيل في باكورة نتاجه الروائي ، الموسوم بـــ(الربيع الأسود) ، مأساة البطل صابر الحاج جمعة كشخصية له مستوى معين من الوعي والثقافة والمكانة الأجتماعية تؤهله لدوره الريادي بين أهالي قرى منطقته ، قبل وبعد وقوعه في كمين الجحافل الكردية المرتزقة حين كانوا يتقدمون الأفواج العسكرية الغازية للنظام السابق المقبور في عمليات الأنفال المشؤومة من دون أن يردعهم الهاجس القومي . وهكذا يصبح هذا البطل والراوي المشارك الذي يحمل الرقم (١٨٩٨٨) ضمن قوائم المعتقلين في قضاء طوزخورماتو – والذي هو مسقط رأس وسكن الروائي نفسه - شاهد حال تلك المأساة التي عاناها أهالي القرى المؤنفلة من منطقة كرميان - التي يصف جوانب من واقعها الجغرافي وطبيعتها الريفية في بعض أماكن نصه الروائي - حين يؤخذون عنوة نحو معتقلات النظام في أحدى مدارس القضاء ليساقوا فيما بعد الى معتقل السلمان الصحراوي المشهور في عهود الأنظمة السابقة التي حكمت العراق خلال عقود القرن العشرين المنصرم ، والتي جعلت منه سجناً لأحرار العراق ومناضليه الشرفاء ، والذي تحول في العهد الصدامي الى المنفى والمعتقل المميت لغالبية الأكراد المؤنفلين الذين فاق أعدادهم المائة والثمانون الف مواطن بين طفل رضيع وشاب يافع وكهل طاعن في السن .

لقد اجاد الروائي في صنع نوع من الإيحاء الأسطوري لمنطقة كرميان التي يُعد من كتابها ، حيث قدُمَ عدة صور أدبية عن جوانبها الزاهية من حيث اخلاقيات أهلها وكرم ضيافتهم وطيبة قلوبهم ، ومثل هذه الجوانب تجلت في صفات شخصية البطل صابر الحاج جمعة الذي يساهم في لحظات ما قبل نهاية الرواية في انقاذ الطفل اليافع (كرميان) ، الذي يرى بأم عينيه مقتل أبيه على أيدي جلاوزة النظام المقبور أثناء محاولتهم الهرب من قريتهم خلال عمليات الأنفال المشؤومة ٠ وكان أنقاذه من معتقل السلمان الصحراوي نتيجة لقيام بطل الرواية صابر الحاج جمعة برشوة أحد حراس المعتقل لتدوين اسمه ضمن قائمة الأشخاص الطاعنين في السن والأشخاص الذين تقل اعمارهم عن الخامسة عشر ، وبهذا تقصّدَ الروائي في مثل هذا الجانب حتى يعطي صفة ديمومة الحياة لمنطقة كرميان ، التي دفعت ضريبة اكثر واكبر من باقي مناطق كردستان العراق اثناء حملات الأنفال المشؤومة .

ورغم الطابع المأساوي لتراجيدية الحدث الأنفالي في هذه الرواية الكردية ، إلا أن الروائي من خلال تأطير ذروة الحبكة في هذه الرواية بنوع من الوهم الرومانتيكي حين يرسم صورة الحب العذري للعلاقة العاطفية بين بطل الرواية صابر الحاج جمعة وملهمته (جنار) التي يرفض

ذويها تزويجه أياها ، والتي نالت نصيبها مثله من مآسي الأنفال حين تدفن وهي حيُ ترزق مع من معها من النساء والأطفال في أحدى المقابر الجماعية ، والتي يزوره شبحها في لحظات ما بعد قيامه بدفن جثث من تزهق أرواحهم من الأشخاص المؤنفلين خارج أسوار سجن السلمان الرهيب . وما يثير الأنتباه في مثل هذا التوظيف لحكاية الحب العذري بين بطل الرواية وتلك الفتاة هو جانب الوفاء والأخلاص للآخر حين يظل كل منهما بلا زواج حتى لحظات التواصل الروحي في نهاية تلك الفاجعة التي حلت بهما في أيام عمليات الأنفال المشؤومة . وقد فعل الروائي الشيء الحسن حين وظف شخصية المطرب الشعبي المعروف (لفته) في منطقة كرميان ، حين يسهم في تسريح خيالات معتقلي سجن السلمان نحو ربى وسهول كرميان من خلال صوته الشجي العذب في أغنياته المثيرة لشجون هؤلاء المعتقلين بلا ذنب وهم يعيشون أيامهم الأخيرة كضحايا لتراجيدية الحدث الأنفالي في وجدان الإنسان الكردي ، الذي سيظل لعقود عديد لاحقة يتذكر مآسي المؤنفلين في تلك الفاجعة المحزنة ، والتي هي وصمة عار في جبين أزلام النظام الصدامي المقبور .

لأن الرواية أفضل الأجناس الأدبية ، من حيث سعة حجمها ، لتجسيد العديد من القضايا والمشاكل الإجتماعية ، ولكون أنفال عام ١٩٨٨ كانت أكبر كارثة دموية بحق الشعب الكردي المسالم ، لذا أهتمت الرواية الكردية المعاصرة بمأساة الأنفال وواقعتها المشؤومة التي حلت بكرد العراق في بداية ربيع عام ١٩٨٨ . وقد تناول هذا الحدث التراجيدي المؤلم عدة روائيين كرد غالبيتهم من كردستان العراق ، لكونها كانت كارثة إنسانية لن تنسى الذاكرة الإنسانية مشاهدها المؤلمة وعواقبها الوخيمة على واقع المجتمع الكردي المعاصر وهو يعيش الأعوام الأخيرة للقرن العشرين ، الذي شهد حربان عالميتان وعدة فواجع بشرية لم يشهد له المجتمع البشري مثيل لها طيلة أعوام قرونها الماضية .

ومن يقرأ نص رواية (الربيع الأسود) القصير لكاتبها أحمد محمد أسماعيل ، المطبوعة عام ٢٠٠٣ في اربيل باللغة الكردية ، والمترجمة للغة العربية بشكل جيد من قبل الشاعر والمترجم مكرم الطالباني ، والحائزة على الجائزة الثانية لمسابقة الروايات المكتوبة باللغة الكردية التي كتبت عن الأنفال التي أقامها إتحاد الكتاب الكورد في اربيل يوم ٢٠١٣/٢/١٤. سيجد مدى صدق الروائي في توظيف تراجيديات هذا الحدث الأنفالي الذي حل بالكرد على أيدي أزلام البعث المقبور وجيشه الدموي في عهد صدام المقبور . ومن باب التنويه هنا نشير الى أن هذا النص الروائي عن الأنفال هو أقدم النصوص الروائية من حيث زمن كتابة النص عن كارثة الأنفال وأنا شاهد عليها من قرب حين سمح لي في حينها بقراءة جزء منها ، فقد كُتِبَ هذا النص عام ١٩٨٩ وانهاها عام ١٩٩٢ ولم يتسنى له طبعها إلا عام ٢٠٠٣ ، رغم أن بعض النصوص الروائية الكردية الأخرى عن مأساة الأنفال قد سبقته من حيث الطبع وليس من حيث زمن الكتابة . وقد أختار الروائي مجريات الحدث الأنفالي في منطقة كرميان وبالذات قرى قضاء طوزخورماتوو التي ينتسب اليها الروائي من حيث الولادة والسكن ، ولذا جاء نصه الروائي هذا صادقاً لحدٍ ما من حيث طوبوغرافية المكان واسماء القرى وتسمية بعض شخوصه ، لدرجة يشعر القاريء الكرمياني بأنه فعلاً يعيش أحداثها كلما قرأها في أي زمان ومكان .

يعتبر السرد العمود الفقري لكل نص روائي مادامت كل رواية تسرد قصة وحوادث رئيسة وثانوية ، وهناك عدة تقنيات للسرد حسب اراء نقاد الرواية وباحثوها ، ولكل تقنية سردية خصوصياتها ، ولكن هناك بعض البديهيات في مجال السرد الروائي .

رغم أن السرد في رواية (الربيع الأسود) يمتاز بنوع من التقليدية في بنائها ، حيث يبدأ سردها من لحظة أعتقال صابر الحاج جمعة وتنتهي بلحظة هروبه من سجن نقرة السلمان ، ولكن هناك في البناء السردي لهذه الرواية نوع من السحرية الجذابة تتمثل في توظيف أنواع المنلوك والتداعي الحر والفلاش باك بشكل موفق في أماكنها من جسد الرواية ، بل نجد أحياناَ توظيفاَ جيداَ للراوي كلي العلم والراوي المحدود العلم والراوي القليل العلم ، وهناك توظيفاَ جيداَ للسرد التقليدي المباشر وانواع الحوار الداخلي بشكل تتابعي مباشر كما في المثال التالي : [صابر كيف كنتَ هكذا، رغم إنكَ لم تكن من أنصار أي طرف لكنكَ حين كنتَ تعرج على أي قرية كنتَ موضع ثقة وإستشارة هؤلاء الناس. وكانوا ينظرون إلى ما تقوله عند حدوث المشاكل والملمات، غير إنك تود أن تقول له شيئاً يخفف عنه قليلاً لكن التعبير يخونك . ـ (في هذا الصباح حين عدتُ إلى قلا لم أجدكَ هناك، وعندما وقعتِ الواقعة تلفتتُ فلم أجدكَ؟! ... بادره إلى هذا السؤال بصوت خفيض. وكان حمه غريب يقول وكأن الكلمات تتجمد في حلقه.

- (كنتُ في أطراف روخانة .. فمعظم هؤلاء من سكان تلك القرى ...).

كان حمه غريب يمارس نوعاً من التجارة البسيطة، كان يجمع اصواف تلك القرى في موسم جز الصوف حتى

يَقدِمَ الشراة من المدن ليشتروا منه، وكان يشتري الخضار في الصيف من القرى القريبة من (ئاوه سبى) ويأخذها لهضبة زنكنة، ويشتري البيض من هناك ويأتي بها للمدينة، وعند عودته كان يشتري بأثمانها تمراً ودبساً ليجول بها في كرميان... وكان يجمع جل أخبار المنطقة عند جولاته هذه في جعبته وينشرها في تلك القرى التي يمر بها، وكانوا يتوجهون إلى حمه غريب للإستفسار عن ومعرفة أخبار أي شخص بقي على قيد الحياة ومن رحل من سكنة تلك القرى، وكان بدوره يخبرهم بالحقيقة دون لف ودوران، أو كان يقول لهم (أصبروا حتى الغد)، كان ينشر أخبار التعازي والأعراس، يُبلِّغُ الأقرباء والمعارف والقرى بتحيات وأخبار مرض وشفاء أقربائهم... لا أتذكر من ذا الذي أدعى مرة: من ذا الذي يدعي أن ليس للكورد وكالة أنباء!! وماذا يفعل حمه غريب. ومنذ ذلك اليوم يطلقون عليه وكالة أنباء كرميان ... (أنه لأمر جيد حين لم يكن هو في المنزل ذلك الصباح ولا تعرف أخبار أسرته ... لماذا لا يتبادر ليسألني عن أخبار أسرته؟ ومنذ أن وصلتُ فيه إلى هنا لم يرفع رأسه! عدا تلك الكلمات القليلة التي تفوه بها، لم يسرد شيئاً حول أفراد أسرته!).

(ما عداي ليس هناكَ من شاهدَ شوانه ...). بدأتَ تقضم قطعة الخبز، ومذاق التمر في فيهكَ مرٌّ في وقتٍ تخفض فيه رأسكَ، لن تستطيع بلع اللقمة، تناهى إلى مسمعكَ من جهتكَ هذه بضع أصوات، هناك شخص آخر على مبعدة منك، ورجل عجوز وضع دَميره كوسادة تحت رأسه منكمشاً ومتقوقعاً كطفلٍ وهو يهذي .. لا تفعلي ..حبة .. حبة .. إذهبـــي .. إذهـــ... هناك بالقرب من النافذة المقابلة لكَ مراهق جالساً على ركبتيه وهو يحاول إستراق النظر إلى الخارج من خلال الموضع المزق من الكارتون، ينظر هنيهة من خلال كوة الكارتون ومن ثم يستدير ويسند ظهره على الجدار .. ويصمت هنيهة، ولن يقر له قرار ومن ثم يجلس على ركبتيه ثانية وينظر من خلال كوة الكارتون، كرّر فعله هذا مرة أو مرتين، ومن ثم أقلع عنه خائباً مسنداً ظهره على الجدار... تناهى إلى مسمعك نداء إستغاثة مليئاً بالخيبة (يا إلهي) .. لم تكن تعرف من ذا الذي أطلق هذا النداء ولماذا... يمكن أنه بدوره يعبر عن حزنه وشعوره بالضيق بهذا الشكل، إنه من يدرك جيداً ما هي الحالة النفسية التي يمرّ بها وما هي الهموم التي يرزح تحتها.

(كيف لا يقول ذلك ... من ذا الذي يدركُ كم هو عدد بناته الأسيرات لدى المنافقين وكم هو عدد أطفاله ورضعه المُغيّبين، لذا فإن ألف نداء إستغاثة غير كافٍ...). ها إن النعاس غلب حمه غريب أيضاً.. لكنكَ ورغم تعبكَ وإرهاقكَ لا زلتَ ساهراً ولم يغلبكَ النعاس بعدُ.. لازال الليل في أوله ولن تنتهي ليلةٌ كهذه، أستمر الليل وأستمريتَ بدوركَ تعاندان بعضكما، وكنتَ لا تزال تشعر بالدوار وكأنهم ضربوكَ على رأسكَ، لا تعرف كيف تفسر هذه الحالة. تتراءى أمام ناظريكَ زملاؤك، المنطقة، والدتكَ، أمسَ وهذا الصباح المشؤوم واحداً إثر آخر كشريط سينمائي.. ما هذه العاصفة، ما هذا الفيضان العكر الذي وقع فجأة وأجتاح هذه الآلاف المؤلفة من النساء والأطفال والشيوخ والشباب، كان يتذكر تلك الكوارث التي قرأ عنها في الكتب، لم تكن لتفارق ناظرية صور الدماء والرحيل والجثثِ المتكومة فوق بعضها البعض، كان يحاول التفكير في شيء آخر دون أن يستطيع ذلك؟!! لا تعرف ما النتيجة التي تَحولُ إليها: (كيف يقومون بإعتقال سكان منطقة بأكملها). لن تفهم هذا. تعصر عقلك، تحاول تذكر جريمة من هذا القبيل، أو جرى التطرق إلى فعلٍ كهذا في كتابٍ ما، يماثل هذه الحالة، فإنك لن تهتدي إليه..لن تستطيع قول شيء ولا تدري على من تصب لعناتكَ... (لماذا يفعلون بنا هكذا!). كرّرت هذه الجملة مرة أو مرتين من بين شفتيكَ بصوتٍ خفيض.. وفي هذا الصباح بادر هؤلاء الناس يسألونكَ السؤال عينه (لماذا)... ألقيتَ بنظركَ على الغرفة، كنتَ تود أن ترى أحداً، من يكون، لم يغلبه النعاس ولم يستغرق في النوم لتقترب منه ... فشاهدت المراهق الذي كان جنب النافذة، كان بدوره لا زال ساهراً مثلكَ لن يغلبه النعاس. رأيته قبل هنيهات وقد تدلى رأسه فوق صدره للحظات، لكنه لم ينم بعدُ وهو واعٍ الآن، والغرفة ساكنة هادئة والجميع نيامٌ، وصمت البعض منهم وهم يحادثون هموهم وتوجساتهم. وفي الخارج لازال يُسمع بين حينٍ وآخر أصوات ضوضاء وأصوات محركات العربات وهي تسير غادية رائحة.. فألتقت نظراتكما. شعرتَ أنه قد إبتسم. ليس هناك من قوةٍ أن يحرم المرء من الإبتسامة والضحك. وها إن الإبتسامة ترتسم على الشفاه حتى في وضع كهذا.. شعرتَ بنوعٍ من الإرتياح والسكينة، وددتَ أن تذهب إليه، يمكن أنه يبحثُ عن رفيق يشاركه الحديث، فنهضتَ من مكانكَ، أدركَ إنكَ ستتوجه إليه، ولم تكن قد وصلتَ بعدُ فأستعدَ بدوره ساحباً قدميهِ ليُعَبِّرَ عن رضاه وسعادته بذلك. فجلستَ] .

هناك توظيف جيد للتناص في هذه الرواية ، حيث يمتزج صوت الراوي بصوت المطرب الشعبي الكرمياني المشهور (لفته) في حنايا نص الرواية ، وكذلك هناك توظيف جيد للوصف والحوار المباشر في هذه الرواية ، بشكل نجده أحياناً يمزج بين الواقعي والفنطازي ، كما في المثال التالي حين يكون هناك حوار فنطازي بين البطل صابر الحاج

جمعة وحبيبته السابقة (جنار) ، مما يزيد من سحر السرد وجاذبيته : [تناهى إلى مسمعه صوت رقيق كأنه يأتي من خلفِ جدارٍ .. توقف عن نبش الرمال... وتجمد يديه في الرمال.. وبدأ يصغي .. لم يكن ليثق بأذنه..

(لكنه ها إن الصوت قريبٌ ويقصدني بالذات).

(لقد ألتقينا ببعضنا، ولن يستطيع أحدٌ الآن أن ...).

(هذا الصوت .. هذا الصوت...) أنتابه الخوف.. وسرت قشعريرة باردة في جسده.. لم يكن ليثق بما يسمعه.. ها هو الصوت عينه ..سمع وقع قدم كان يبتعد.. حين كان يقعد جنب جدار المسجد كان ينتظر قدوم جنار وهي تذهب لجلب الماء من الجدول .. حينما كانت تأتي مقبلةً كان يصغي إلى وقع قدميها.. وكان يسمع وقع أقدامها حين كانت تعود من الجدول حتى تنعطف في الزقاق.. صابر: أشعر بالبرد.. إن حكيت هذا لأي إمريء كان فإنه لن يثق بي بل سيعتبرني مجنوناً . .كيف حدث ذلك؟ .. كيف تحولت جنار .. تلك الفتاة الكرميانية الخجولة إلى ما هي عليه الآن ... في حينها لم تكن الظروف تسمح لنا أن نقف كل هذا الوقت لنتحدث مع بعضينا .. فأنتابه الإندهاش مرة أخرى ...] .

يمتاز البناء السردي في هذه الرواية باستخدام جيد لفن الإسترجاع بأنواعه الخارجي والداخلي والجزئي والكلي والتكراري ، ويقصد بالإسترجاع الخارجي التذكير بتلك الحوادث التي تقع خارج زمان الحكاية الرئيسية للرواية والتي تتمثل مثلا بسرد صابر لتعرفه بحبيبته (جنار) وطلب يدها ، رغم أن الحكاية الرئيسة لرواية (الربيع الأسود) هو عن أنفال منطقة كرميان فى قرى طوز خورماتوو :[تذكر عرس ذلك العام ..(أحاط بي شباب القرية ... وكنتُ قد أنتقلتُ حديثاً إلى تلك القرية ... وجرجروني غصباً عني إلى حلبة الدبكة ولسان حالهم يقول: قد يكون إبن المدينة لا يعرف كيف يدبك.. كان عدنان على يميني وويسي شقيق جنار على يساري.. حينها ما كنتُ أعرف إن ويسي هو شقيق جنار ولا أعرف لماذا خرج ويسي من حلقة الدبكة وحلت فتاة ممتلئة محله، فأمسكت يدٌ طريةٌ ناعمةٌ بيدي، وكان فخذها الناعم يلامس أحياناً فخذي، خطر ببالي أن أضغط على يدها على مهل .. فلم تحرّك ساكناً! ... فكررتها ثانية، فشعرتُ أن شليلة من الحرير تضغط على يدي على مهل، طننتُه في البدء نوعاً من النصح معتقداً أنها تريد مني التخلي عن هذه المداعبات .. وفي هذه اللحظة كفّ المطرب، الذي كان يطرب الحفل بأغنية جميلة، عن الغناء فجأة وجلس على الأرض فأنفرطت حلبة الدبكة، فقالت في هذه اللحظة بصوت ناعم: (لماذا يتمتع جل أبناء المدينة بالجرأة وعدم الخجل هكذا؟)، وأرتسمت إبتسامة ذات مغزى على شفتيها، فغدت هذه الواقعة بداية لعشق عذري .. وطلبتُ يدها وأصطدمتُ برفض والدها، لذا فقد رحلتُ عن تلك القرية وأستقرت في قرية (قلا)...)] .

بينما يقصد بالإسترجاع الداخلي التذكير بتلك الحوادث التي تقع ضمن مجريات الحكاية الرئيسة ، مثل تذكر البطل صابر الحاج جمعة وهو يحادث العم خدر في لحظة دفن الشاب الشهيد طلبه بساندته للهروب من السيارة التي كانت تقلهم من الطوز الى معتقل تكريت :[(منذ أول أمس ووجداني يعذبني.. ألا تعرفُ لماذا.. فلم أحكي لك عن هذا الموضوع.. ففي داخل السيارة، حين كنتَ بدورك غير منتبهٍ، أومأ لي بإشارة من عينيه أن نهرب! فقد أنتابني الخوف ألاّ ننجح في مسعانا، وحين أدرك إنني أرفض ذلك رمقني بنظرة منه.. نظرة تنم عن العتب والتوبيخ .. لن تفارق ناظري نظرته تلك أبداً.. أول أمس حين رأيت جثمانه كانت عيناه لا تزالان مفتوحتين، فشعرت أنه يعاتبني ويوبخني ويريد أن يخبرني بتحملي مسؤولية موته.. وشعرت بأنني تسببتُ في موته .. فلم أستطع النظر إليه .. فأستدرتُ وجهي.. ولم أجد شياً أغطي به جثمانه، كي أنجو من نظرته تلك، فنزعت مردتي لأغطيه بها.. نادمٌ أنا الآن.. فلماذا لم أسمع كلامه.. أو على الأقل ألاّ أعترض على ذلك وألاّ أدفعه يتراجع .. فمن ذا الذي يدعي أنه لم يكن ليحالفه النجاح؟ ...فإلى مَ أنظر أجد نظرته لن تفارق ناظري...)] .

لمحات نقدية

يقال بأن الرواية أفضل الأجناس الأدبية قدرة على تصوير وتجسيد جوانب عديدة من واقع المجتمع ضمن الفترة التي يعيشها الروائي أو ما قبله ، وتعود أفضلية الرواية الى ما تمتاز بها من فضاء روائي واسع من حيث الزمان والمكان لا يتوفر مثيلها في باقي الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والمسرح والقصة القصيرة . وكذلك تمتاز الرواية بقابليتها على احتواء أكثر من بطل وشخصية رئيسة ، عدا تواجد العديد من الشخصيات الثانوية ، ومثل هذا الجانب ليس بأمكانية القصة القصيرة احتوائه .

إذا كانت الروايات القديمة في القرن التاسع عشر تتكون من العديد من المجلدات ، فأن كتاب الرواية المعاصرة في اوربا منذ عدة عقود – بعد ظهور الرواية الجديدة في فرنسا واوربا – قد تحولوا نحو اسلوب الروايات القصبرة تماشياً مع أجواء الحداثة وما بعد الحداثة التي شهدتها الأجناس الأدبية . وهذا الجانب قد خلق أشكالية التفريق بين البناء الفني لكل من الرواية القصيرة (نوفليت) والقصة الطويلة (بوفيست) . ومثل هذه الأشكالية نجدها حالياً

في واقع الرواية الكردية المعاصرة ، التي شهدت منذ اعوام التسعينيات تحول اسلوب كتابها نحو الرواية القصيرة .

لقد تميزت الرواية الكردية منذ ميلادها بعد الحرب العالمية الأولى بأسلوبها الواقعي الأنتقادي(٣) ، لأنه الأسلوب الذي استطاع أن يشخص عيوب المجتمع الكردي وتوجيه النقد البناء واللاذع لها ، ولذا فقد ولدت الرواية الكردية هي الأخرى أيضاً مثل القصة الكردية(٤) وهي تنتقد الواقع الأجتماعي والسياسي المرير للمجتمع الكردي ، وظل هذا الأسلوب الأنتقادي بارزاً في كل النتاجات الروائية والقصصية الكردية . ولما كان لمأساة الأنفال ، كحدث سياسي مؤثر له ، وقعها المرير في وجدان أبناء الأمة الكردية وكتابها الروائيون ، لذا نجد انعكاسها الفني والأدبي في عدة نصوص روائية كردية لم يجرأ كتابها على طبعها ونشرها أيام النظام الصدامي المقبور ، رغم أن البعض منها كتبت مباشرة بعد ماساة الأنفال في الربيع الدامي لعام ١٩٨٨، بل ظهرت هذه النصوص الروائية بعد انتفاضة اذار / ١٩٩١ واعتبار أقليم كردستان كملاذ آمن بعيد عن بطش النظام الصدامي.

قيل الكثير عن أسباب حدوث الأنفال ، وتم توجيه أصابع الأتهام من قبل البعض بشكل مباشر لشخص صدام المقبور وحاشيته من كبار قادة جيشه ، بينما توجه أصابع الأتهام من قبل البعض الآخر للكرد من بيشمركة أو جحوش . ومن يقرأ هذا النص الروائي يجد الروائي يوجه أصابع الأتهام لقوى البيشمركة الموجودة آنذاك في قرى منطقة كرميان ، والذين لم ينبهوا سكان القرى بقرب حلول كارثة الأنفال ، بل وفي بعض الأحيان منعوا أهالي قرى كرميان من مغادرتها تجنباَ لأعتقالهم وأنفلتهم ، فهاهو الروائي وراويه يقول بهذا الصدد :[... لماذا؟ لماذا تركونا؟ ... ماذا بإمكاننا أن نفعله في هذه السهول المترامية؟ ... إلى أين سنتوجه وأي منطقة بإمكانها أن تخبئنا؟ لماذا لم تسمحوا لنا قبل فوات الأوان أن نتوجه إلى إحدى المدن لنختبيء فيها؟؟ لماذا جرجرتم أيدي بلد آخر وأتيتم به وقد أعتبروا ذلك حجة لديهم، ويفعلون بنا كل هذا نتيجة لذلك، شفاههم تنطق بأسئلة عديدة (لماذا)..] .

ومرة أُخرى ينتقد الروائي وراويه ذات الجهة الكردية المتنفذة في قرى منطة كرميان ، حين لا يسمحون لسكنتها بالرحيل والنفاذ بجلدتهم [كان هناكَ طريق يؤدي كالسهم إلى قلب القرية فأوصلني إلى ظل الشجرة.. وكان هناك عدة رجال يجلسون تحتها، لكنهم كانوا لا يدرون ماذا يفعلون. وكانوا يتباحثون منذ الأمس فيما بينهم، وقد قرروا الليلة الماضية أن يحملوا ما خف وزنه ويرحلوا، والإختباء في تلك الوهاد والمرتفعات على الأقل، غير أن مجموعة من مسلحي أحد الأطراف في المنطقة كانوا قد قطعوا عليهم ذلك الطريق].

وينتقد ايضاَ بعض التصرفات المشينة للخونة الكرد من سكنة منطقة كرميان ، حين يشير بطل الرواية :[لقد رأيت بأم عيني وهم يشعلون النار في المنازل، وكان عددٌ آخرَ منهم يقودون مواشي واغنام سكان القرية نحو الجنوب..].

وينتقد الراوي في مكان آخر طبيعة جريمة الأنفال النكراء بالقول :[لا أعتقد بوقوع مثل هذه الأفعال في أي بقعة من بقاع العالم..إن قوانين السماء والقوانين الوضعية لن تسمح بإرتكاب أفعال رعناء كهذه.. أن تنفذ حملة إعتقال عشوائي لسكان منطقة شاسعة دفعة واحدة!! سيغدو البلد بلداً بلا قرى؟!] . ويقول ايضاَ : [كيف للمرء أن يكن الحقد إلى هذه الدرجة على بني جلدته؟! .. إن ما يفعله الإنسان بحق الإنسان لن تقدم عليه حتى الوحوش بحق بعضها بعضاً].

ما يؤسف له أن المؤنفلين لم يلقوا الأمرين فقط على أيدي جيش النظام البعثي وجحافل الجحوش الكردية الخونة ، بل ما يؤسف له أن التعامل السيء للبعض من أقارب المؤنفلين كانت محل أنتقاد الروائي وراويه المشارك وبعض شخوص الرواية ، فهاهو شبح أحد الشهداء يتكلم لبطل الرواية عن واقع حال ومعيشة ذوي المؤنفلين الذين حالفهم الحظ ولم يقعوا بأيدي أزلام الجيش والجحوش الخونة ، وكيف أن تعامل أقارب ذوي المؤنفلين والناس كانت معهم بشكل سيء ، لذا يوجه الروائي نقده لهم ، حيث يقول شبح الشهيد بعد زيارته لذوي المؤنفلين :[إن الموت أحياناً أفضل من البقاء على قيد الحياة ..! لقد بقوا دون منازل ومأوى ولن يأويهم أحدٌ.. أحياناً يلتفتُ إليهم بعض الخيرين، حتى أن بعضهم أدار أقاربهم ومعارفهم ظهورهم لهم، ومعظمهم يمارسون التسول، سيترعرع هؤلاء الأطفال ولن يكونوا أشخاصاً أسوياء، وقبل كل شيء لا يستطيعون أن يكنون الحب لأي أمريءٍ، وقد أنزلقت بعض النساء منهن ووقعن في أتون ... وتحول أطفالهن إلى باعة متجولين في الشوارع ليبيعوا السكائر والحاجيات الصغيرة وقد أعتادوا منذ الآن على مئات العادات السيئة .. وهناك القليل منهم ممن آواهم معارفهم وإن من عرفوا بأنه حادّ عن طريق الصواب فسيشنقونه. لا أريد أن أستطرد أكثر من هذا..].

لمحات من شخصية البطل

لا يخلو أي نص روائي من بطل كشخصية رئيسة وعدة شخصيات ثانوية ، وقد يكون شخصية البطل أو تصوراته

وافكاره لسان حال فكر الروائي وتصوراته ، ومن يقرأ هذا النص الروائي سيجد أن الروائي كان موفقاَ في أختيار شخصية البطل صابر الحاج جمعة ، والذي من لحظة أعتقاله ضمن حملة أنفال منطقة كرميان يكون محور مركزي للرواية من حيث سرد بعض تفاصيل حملة الأنفال تلك ، وتقديم معلومات عن غالبية الشخوص الثانوية لهذه الرواية ، ويكون له دور ريادي في بعض تفاصيل الحدث الأنفالي لهذه الرواية من حيث رفع المعنويات ومناصرة المنكوبين ودفن الشهداء في سجن نقرة السلمان ، ولا يستسلم لمصيره المحتوم ، بل في نهاية الرواية يهرب من السجن محاولاَ الخلاص من الموت المحقق وأكل جثته من قبل الكلاب المتوحشة القريبة من باب وجدار السجن ، فها هو الروائي يعرفه لنا بالقول :[رغم إنكَ لم تكن من أنصار أي طرف لكنكَ حين كنتَ تعرج على أي قرية كنتَ موضع ثقة وإستشارة هؤلاء الناس. وكانوا ينظرون إلى ما تقوله عند حدوث المشاكل والملمات].

وكما يشير البطل الى أنه لم يأخذ بنصيحة اصدقاؤه بالهروب معهم الى خارج العراق ، لكونه يؤمن بالبقاء مع أهله وذويه في ساعات المحن ، وهذا ما رأهُ بأم عينيه حين عاش كل ساعات ولحظات أعتقاله وذويه وأهل قرى كرميان في حملة الأنفال المشؤومة .

صابر الحاج جمعة ، بطل هذه الرواية القصيرة ، المعتقل ضمن حملة أنفال منطقة كرميان والذي يحمل الرقم ١٨٩٨٨ ضمن معتقلي المنطقة ، شخصية قروية معروفة ضمن محيط منطقته . وهو شخصية فاعلة غير ثابتة وخاملة على موقف وحالة واحدة ، حيث له العديد من المواقف المؤثرة قبل وبعد أعتقاله ، وهو ايضاَ شخصية مرجعية جذابة تلجأ اليه غالبية الشخوص الثانوية في هذه الرواية للأستزادة والأستفادة من أفكاره ، ويبدو أنه مثقف لحد ما بدليل أن الراوي نفسه يشير في مقطع من مقاطع سرده الى مايلي :[تحمل حقيبة تحوي بعض الكتب..]، من دون أن يشير الروائي أو الراوي المشارك نفسه الى مستوى تحصيله الدراسي .

لقد أجاد الروائي أحمد محمد أسماعيل في روايته (به هارى ره ش – الربيع الأسود) في أختيار بطله الراوي من ضمن أهالي قرى منطقة طوزخورماتو ، التي عانت ودفعت ضريبة الأنفال أكثر من بقية مناطق كرميان في كردستان العراق . وكان أختيار الراوي للطفل اليافع (كرميان) ، البالغ من العمر أثنا عشر عاماً ، كرمز له دلالته الخاصة عندما يمنحه الروائي فرصة جديدة للحياة حين يتم ضمه الى بعض الأطفال والشيوخ الباقين على قيد الحياة من بين ضحايا المؤنفلين في معتقل (نقرة السلمان) السيء الصيت في التأريخ السياسي لمناضلي الأحزاب الوطنية العراقية بعد الحرب العالمية الثانية .

لقد أختار الروائي راوي نصه الروائي كبطل مشارك ، له دراية ومعرفة بأمور الحياة والسياسة ، حتى يمنح للبناء السردي في هذه الرواية سمة صدقٍ ، ويمنحها نوعاً من التأثير الوجداني في نفسية قراء هذا النص ، الذي صاغه الروائي بأسلوب مثير يصلح أن يكون نصاً مختاراً لفيلم سينمائي عن فاجعة الأنفال في التأريخ المعاصر للشعب الكردي .

وكذلك يتناول القاص احمد محمد اسماعيل في باكورة نتاجه الروائي الموسوم بـ (الربيع الأسود) الصادرة عام ٢٠٠٣ في اربيل ، مأساة المواطن الكردي البطل (صابر الحاج جمعة) من اهالي قرى قضاء طوزخورماتو ، حين يقع في كمين الجحافل الكردية المرتزقة وهم يتقدمون الأفواج العسكرية للنظام السابق المقبور في عمليات الأنفال المشؤومة ، من دون أن يردعهم الهاجس القومي ، حين يساهمون في تهديم القرى التي بلغت ما يقارب الخمسة الاف قرية كانت تشكل جوانب مشرقة من الواقع الديموغرافي والجمالي لريف منطقة كرميان في كردستان العراق التي يطلق عليها في الجغرافية الكرية بـ (كردستان الجنوبية) . وهكذا يصبح هذا البطل والراوي المشارك ، الذي يحمل الرقم ١٨٩٨٨ كدلالة على عدده ضمن المعتقلين من المؤنفلين في هذا القضاء ، شاهد حال لتلك المأساة التي عاناها أهالي القرى المؤنفلة من منطقة كرميان حين يؤخذون عنوة نحو معتقلات النظام في المنطقة ليساقوا فيما بعد الى معتقل السلمان الصحراوي المشهور في عهود الأنظمة السابقة التي حكمت العراق خلال العقود الماضية ، والتي جعلت منه سجناً لأحرار العراق ومناضليه الشرفاء ، والذي تحول في العهد الصدامي الى المنفى والمعتقل المميت لغالبية الأكراد المؤنفلين الذين فاق أعدادهم المائة والثمانون الف مواطن بين طفل رضيع وشاب يافع وكهل طاعن في السن .

لقد اجاد الروائي في صنع نوع من الإيحاء الأسطوري لمنطقة كرميانالتي يُعد من كتابها ، حيث قدُمَ عدة صور أدبية عن جوانبها الزاهية من حيث اخلاقيات أهلها وكرم ضيافتهم وطيبة قلوبهم ، ومثل هذه الجوانب تجلت في صفات شخصية البطل (صابر الحاج جمعة) ، الذي يساهم في لحظات ما قبل نهاية الرواية في انقاذ الطفل اليافع كرميان وتدوين اسمه ضمن قائمة الأشخاص الطاعنين في السن والأشخاص الذين تقل اعمارهم عن الخامسة عشر

، وبهذا تقصّدَ الروائي في مثل هذا الجانب حتى يعطي صفة ديمومة الحياة في تلك المنطقة التي دفعت ضريبة اكثر واكبر من باقي مناطق كردستان العراق اثناء حملات الأنفال المشؤومة .

لقد أجاد بطل الرواية ، كراوي مشارك ، في سرد الحدث الرئيس والحديث عن معاناة الأشخاص الأخرين المؤنفلين كضحايا ذاقوا مرارة الأيام الصعبة لمأساة الأنفال ، والذين يبقى الأمل يراودهم في الحياة والخروج من ذلك المنفى الأجباري كمعتقل صحراوي وكمكان مغلق في بناء هذه الرواية القصيرة ، وبذلك ينطبق عليهم قول ديموسيه : (اثنان لا يموتان : الله في السماء والأمل على الأرض) ، فأشخاص هذه الرواية لا يفارقهم الأمل في الفوز بفرصة الحياة مرةً أُخرى رغم اقترابهم من حافات الموت في نهر الأنفال الدامي بأمواجه العاتية التي استطاعت أن توقف لحظة الأزدهار والتطور في ربف كردستان العراق لفترة من الزمن .

الزمكانية وجمالية طبيعة كرميان وربيعها

المكان في كل نص روائي له أهميته الفنية ، حيث هو موقع أحداث الرواية ومكان أحتواء الشخوص داخل الرواية في حياتها وترحالها . هناك في كردستان مكانان جغرافييان من حيث طبيعة المناخ ، أحداهما يطلق عليه كويستان أو المشاتي وتشكل نسبة كبيرة من الواقع الطوبوغرافي الكردستاني . والأخرى يطلق عليه كرميان أو المصياف ، وهي التسمية التي يطلقها الكرد على المناطق ذات المناخ الحار في غالبية أيام السنة ، وهذا المكان الكردستاني تشمل المناطق السفلية المنحدرة من كركوك ودربندخان نحو المناطق الجنوبية من بقاع كردستان الجنوبية (كردستان العراق) ، وتسمية كرميان تستخدم كلقب (كما هو حالي وحال العديد من الكتاب والفنانين الكرد) ، وتستخدم تسمية كرميان ايضاً كإسم للذكور لدى الكرد كما ملحوظ من استخدام هذه التسمية لشخصية كرميان في هذه الرواية والمصورة بشكل كأنه طير مسجون لايفارق شبارك غرفة اعتقاله منتظراً أية فرصة سانحة للهروب والنفاذ بجلدته ، ولا يحقق له هذا الحلم سوى (صابر) بطل الرواية حين يدفع مبلغاً مغرياً من المال لأحد حراس سجن نقرة السلمان لكي يتم شموله بقرار اطلاق سراح كبار السن والأطفال .

أمتاز البناء المكاني في رواية (الربيع الأسود) ببنائه الدائري ، حين ينتقل الروائي بالحدث التراجيدي لنص روايته من المكان العام المفتوح الذي يمثله فضاء قرى منطقة الحدث ، ومن ثم العيش عنوةً في المكان العام المغلق الذي يمثله سجن السلمان الصحراوي ، وانتهاءاً بالعودة الى قراهم في منطقة الحدث كمكان عام مفتوح بعد شمول عدداً من الباقين منهم بأمر أطلاق سراح الطاعنين في السن والأشخاص الذين تقل أعمارهم عن الخامسة عشر .

نوع المكان وطبيعته في هذه الرواية هو مفتوح قبل بدأ حملة الأنفال حيث الحديث والوصف الخالص لطبيعة قرى كرميان وسهولها وتلالها وسواقيها وانهارها ، ثم يتغير طبيعة المكان في هذه الرواية الى المغلق بعد أعتقال وسجن المؤنفلين الكرميانيين في قاعات مدرسة طوزخورماتو وقاعات معتقل تكريت وقاعات سجن نقرة السلمان في صحراء السماوة في جنوب العراق .

لا شك أن الربيع (به هار) هو من أجمل فصول السنة في كردستان، من حيث عذوبة الهواء وخضرة الأرض وجمال الطبيعة ، لكن الروائي تقصد استخدام عنوان (الربيع الأسود) كوصف زمني لروايته التي تتحدث عن أتعس فصل ربيع عاشته منطقة كرميان أثناء حملات الأنفال المشؤومة ، فهاهو الروائي يتحدث عن جمالية ربيع كرميان :[رغم أن ربيعها قصير الأمد، لكن ربيعها شيء نادر وعجيب.. في أي مكان يكون الربيع قصير الأمد كربيعها؟ أليس من الغرابة؟! فتفرش لك تلك السهول من تلقاء نفسها سجادة خضراء ". ويضيف بالقول ايضاً : [ومنذ أصبح كرميان كرمياناً، فإن سكانها ينتظرون قدوم ربيع طويل الأمد، ألَمْ تذهب في الربيع للبحث عن الفطر وكمأ التلال والسفوح وكَعوب الأراضي البور قرب القرية؟ ... ومن ثم هل هناك في هذه الدنيا مكان يحل فيه فصل الربيع مرتين سنوياً؟ ألَمْ تذهب في فصل الخريف إلى ضفاف (روخانه) و(ئاوه سبـــى)].

وعن سر كرميان وربيعها يقول بطل الرواية وراويها المشارك :[كنتُ أقول لأصدقائي دائماً (إن كرميان هذه لهي سرٌّ بحد ذاتها.. من لم يفهمها لن يفهم سرّها! إن لم يكن ذات دراية بهضابها وسهولها المترامية وقاطنيها الظرفاء ليس في إستطاعته أن يكن لها حبه ولن يستطيع العيش فيها...]. ويقول ايضاً :[هنا كرميان ولن تشبه أي منطقة أخرى في العالم، فأنظر كيف نبتت محاصيل الحبوب في هذه المنطقة الجرداء وأنظر إلى هذا الخير العميم..ألم أخبرك أن هناكَ سرٌّ ما، وإلاّ كان عليكَ ألاّ تجد أحداً هنا في هذه السهول الجرداء وفي هذه الرمال المنثورة، غير إنك تجدها عامرة بمئات القرى.. ولم يدفع جفافها إلى ضجر وسأم قاطنيها، بل أزدادوا تعلقاً بها..ألَمْ ترَ صبرهم وهدوئهم وقلة كلامهم وصمتهم! يقال إن ثرى وأرض هذه المنطقة تجهش بالبكاء ليلاً من فرط هدوء وصمت

أهلها.. نعم تجهش بالبكاء، حين تبكي تروي بدموعها تلك الغلال، لهذا ومهما حل القحط والجفاف بها فإن المنطقة أنتجت قدراً لا بأس بها من الغلال، وإن لم تكن كذلك فقد جعلتها تبدو خضراء... عدا مرّة واحدة كفتْ فيها المنطقة عاماً أو عامين عن البكاء وذرف الدموع لترتوي محاصليهم الزراعية.. ويقال إن قاطنيها كانوا هم السبب في ذلك.. يقال إن قاطني المنطقة كباراً وصغاراً أعتادوا على الصيد، فلم يبقَ قطعان الغزلان والأرانب.. ولم يبقَ طيرٌ ليطير في السماء، فقد أستولت عليهم فكرة الصيد لدرجة أنهم أبادوا القنافذ والأوازغ أيضاً، وتم إبادة كافة الحيوانات في المنطقة... فيما كان ثرى وأرض المنطقة تهزأ بهذا التصرف الطفولي ولم تذرف الدموع طوال هذين العامين، لذا فقد حل بالمنطقة قحط وجدب لم تنبت فيه حبة شعير، فقد حلت عليهم لعنة تلك الحيوانات والطيور فغادر كل منهم المنطقة إلى وجهة ما، وكانت (خالص) تعج بالكرميانيين، وعقب إنقضاء العامين عادوا إلى كرميان بثروة لا بئس بها وعربية ركيكة، ومنذئذ لم يعودوا يعشقون الصيد].

على الأغلب لكل نص روائي زمنان هما زمن خارجي وزمن داخلي ، أو زمن القصة وزمن الحكاية وزمن القراءة أو التلقي [الزمن الخارجي ، وهو زمن القصة الحقيقية التي يعتمدها المؤلف في نسج حكايته ، ثم الزمن الداخلي ، وهو الوقت الذي يتطلبه جريان الحوادث فيها في مدة ، وترتيب ، يوحيان بالمضمور ، والمحذوف ، ونستطيع تسمية هذا الزمن بزمن الحكاية ، أو زمن القراءة ، لأن القاريء يقرأ الرواية في مدة تساوي المدة المختصرة من الزمن الخارجي ، ويقوم عن طريق الخيال بتصوّر ما يتم تجاوزه](٥).

الزمن الخارجي ، أو زمن القص ، في رواية (الربيع الأسود) هو زمن حملة الأنفال الثالثة التي تمتد من ١٩٨٨/٣/٣١ حتى ١٩٨٨/٤/١٨ في كل منطقة كرميان ضمن محافظة كركوك . بينما الزمن الداخلي ، أو زمن الحكاية ، في هذه الرواية يمتد من لحظة أعتقال صابر الحاج جمعة بطل الرواية في قرية (قه لا) التابعة لقضاء طوزخورماتو حتى لحظة هروبه من سجن نقرة السلمان من دون تحديد لهذا الزمن الداخلي لهذه الرواية . ويطغي على مجمل هذه الرواية نوع من الزمن النفسي المتشنج تجعل القاريء والمتلقي ينتظر لحظة وزمن انتهاء الحدث الدرامي والتراجيدي لهذه الرواية التي نالت بحق الجائزة الثانية لأفضل رواية كردية عن فاجعة الأنفال ، مع قناعتنا بأنها تستحق الجائزة الأولى ، لأنها تمتاز بمصداقيتها وجودة سناريو ونسج أحداثها ، وهناك تقارب لحدٍ ما بين الزمن الخارجي لهذه الرواية (١٩٨٨) وزمن كتابتها (١٩٨٩-١٩٩٢) .

لمحات من طبيعة الشخصية الكرميانية

قد يستغرب القارئ لهذا النص الروائي للرقم (١٨٩٨٨) المستخدم بحق تسجيل اسم بطل الرواية صابر الحاج جمعة في بداية النص ، لكن هذه الشخصية الرئيسة التي هي لسان حال الروائي نفسه توضح لنا في مكان آخر من هذا النص جانباً من حقيقة عدد سكنة مناطق كرميان ، حين يقول لنا :[يبلغ عدد القرى في حوض ئاوه سبى بين ثلاثين وأربعين قرية، وإذا كانت في كل قرية سبعين إلى ثمانين منزلاً، وإذا كان في كل منزل سبعة أفراد على أقل تقدير فكم يبلغ عددهم .. نحو أربعين ألف شخص، وماذا عن قرى هضبة زنكنة، ومنطقة جافايه تي، ومن هناك وصولاً إلى (خويلبينكه) ومن ثم أنعطف جنوباً نحو منطقة جبارى، ومنطقة شوان، وحوض روخانه .. وا ويلاه.. إنها لكارثة كبيرة.. حسناً فأي مكانٍ يسع كل هؤلاء البشر، في أي مكان يوجد سجن كبير يسع لكل هؤلاء؟!] .

من يقرأ نص هذه الرواية يشعر بأنحياز واضح من لدن الروائي للجوانب الإيجابية في طبيعة الشخصية الكرميانية ، وهذا يعود - كما قلنا - الى كون الروائي نفسه من سكنة كرميان بعكس الآخرين من الروائيين الكرد الذين كتبوا نصوص روائية كردية عن الأنفال في بعض المناطق الكردية من دون أن يكونوا من سكنة تلك المناطق ، ومن هنا نستطيع القول بأن لرواية (الربيع الأسود) نوعاً من المصداقية أكثر من بقية النصوص الروائية الكردية عن فاجعة الأنفال ومآسيها .

ومن يقرأ هذا النص الروائي سيجد مثل هذه التلميحات والتوضيحات عن الشخصية الكرميانية ، حيث يشير الى انهم :[يبدو عليهم أن لديهم عتاب وشكاوى شتى.. لكنهم لم يكونوا ليبوحوا بها .. كانت آلاف الأسئلة تجمدتْ على شفاهم دون أن يبوحوا بها.. هذا هو ديدن هؤلاء الكرميانيين، لا يلومون أحداً ولا يشتكون من أحد، وإن لم يرضوا عن أمرٍ ما، سيتراكم في نفوسهم دون أن يبوحوا به..] .

لا يكتفي الروائي بالحديث فقط عن شهامة رجال كرميان ونقاوة أخلاقهم ، رغم أنه أحياناً يميط اللثام عن الدور المخزي للجحوش الكرد من بعض رجال كرميان الذين باعو شرفهم القومي والأجتماعي للنظام البعثي حين قاموا بمشاركة جحافل الجيش في أقتحام ربوع قرى مناطق كرميان وأعتقال سكنتها من رجال ونساء وأطفال ونهب ممتلكات بيوت تلك القرى . ويقدم لنا الروائي ايضاً صور مؤثرة عن دور وواقع نسوة كرميان وفتياتها

الطاهرات الشريفات العفيفات ، فهاهو من على لسان بطل الرواية يقول عنهن :[يا فتيات كرميان الخجولات الوقورات .. إني أعرفكن معرفة تامة وأدركُ كم أنتن شريفات.. لكن وا أسفي، كنتن لا تتناولن الغداء في حضور آبائكن وأشقائكن خجلاً، وحتى حينما كنتن تشربن الماء وصادف أن بدا ذلك لنظر آبائكن أو أشقائكن فكنتن تستدرن لئلا يرونكن حين تشربن الماء!! وطالما كانت أمهاتكن أو أشقائكن موجودات أو موجودون في البيت ما كنتن لتُحضِروا كأس ماء أو لبنٍ لضيف ما، لكن ها إن عدداً من الرجال الغرباء الفظاظ يمسكون بذراعكن ويرمون بمشدات رؤوسكن! ويسحبونكن من تلابيب ثيابكن، ليتني عُمَيتُ لدماثة خلقكن ورزانتكن .. لماذا لا تموتن مبكراً..مهما فعلوا معكن فإنكن رائقات نقيات كحليب أمهاتكن، أنتن طاهرات شريفات ... ومن ذا الذي يدعي أنهم لن يمدوا إليكن أيادي الدناءة والغدر؟ هلاّ يبدر منهم هذا؟! ليست هذه هي المرّة الأولى بالنسبة لهم، ألم يرتكبوا تلك الجريمة ذلك العام في قرية (توكن)؟ ...] .

لمحات من دراما الحدث الأنفالي

تحفل رواية (الربيع الأسود) بالعديد من المشاهد الدرامية المؤلمة ، وسنكتفي بإيراد البعض منها ، فهاهو العم خدر يصور لنا حال القرى الكرميانية مع غزو الجيش العراقي لها تساندها جحافل الجحوش الكردية من الخونة :[قصفوا القرية عند شروق الشمس، وشرع الناس بالخروج منها، لم تسنح الفرصة لأي إمريء أن يسأل عن صاحبه.. بدأ الصراخ والعويل ونباح الكلاب .. وإطلاق النيران عند حافة القرية، فأصيب عدد من الناس داخل القرية.. إبني صابر لو كانوا يسمحون لنا فقد كنا سنتدبر أمرنا ...وكنا سنرحل ونغادر...ولم نكن لنُصاب بهذه المأساة.. والأنكأ من كل ذلك فقد وقع شرفنا بين ايديهم.. فقد أعترضت أم كرميان هذا بعض الشيء ولم تقبل الصعود إلى عربة الزيل فضربها أحد الجحوش بأخمص بندقيته وسحبها بصورة تمزقت على إثره ياخة ثوبها وبان صدرها ومن حسن الحظ فقد قامت إمرأة بتغطية صدرها بـشالها..].

ما أروع حين يختلط المروي الخيالي بالواقع المباشر الحقيقي ، ولكون الروائي هو من أبناء منطقة كرميان وله دراية وافية بشعابها من سهود ووديان وتلال وسواقي ومنعطفات نهر ئاوه سبى (المياه البيضاء) ، لذا فهو يقدم لنا هكذا وصف مؤلم لحال وواقع منطقة كرميان بعد حملة الأنفال المشؤومة : [إن كرميان خالية الآن عدا الذين رحلوا ونفذوا بجلدهم، أو الذين وصلوا المدن سيراً على الأقدام سرّاً وأختبأوا في منازل الأقرباء والمعارف، أو الذين تبعثرت جثامينهم المتروكة في الأخاديد والأودية وأزقة القرى الخالية، إن كرميان خالية، إن المناجيل التي كانت تزيت بالزبدة والمشحاذ والمسن مع مهود الرضع تقبع الآن تحت أنقاض المنازل المهدمة... والغلال تولول وتلطم وتبقى واقفة.. وتناثرت المواد الغذائية والبرغل والشعرية والعدس والحمص في أزقة القرى، الصاية والدمير الرجالية المعدة للأتراح والأفراح والمحفوظة في صرر، والأزياء النسائية المتنوعة من مختلف أنواع الأقمشة والمعدة للرقصات الكرميانية تتلاعب بها الريح هناك حتى تلتصق بالنباتات الشوكية أو تظهر زاوية منها بين الأنقاض تتلاعب بها الريح. والدجاج والديوك والمواشي التي لم تمتد إليها الأيدي ولم تسلب وتنهب تشتت في العراء وهي توقوق وتصيح وتمأميء وتخور في وجه السماء... وأصبحت الكلاب الأليفة والجراء والسلوقي الضال بلا أصحاب وهي تتبول على بلاطات وأنقاض منازل أصحابها وترفع خراطيمها نحو السماء أحياناً وتعوي عواءاً رفيعاً وطويلاً... إنها مقفرة الآن... مقفرة وخالية ليقضي الله على هؤلاء الذين قضوا على الحياة فيها.. لن يُسمع في تلك السهول المترامية صوت لإنسان أو أغنية يار غزال أو مقام أللە ويسي ولا سَوْزَة سَوْزَة..] .

ثم يخاطب الروائي وراويه المشارك قراء روايته ، ويخاطب ايضاً الضمائر الحية للشرفاء أن لا يبقوا ساكتين عن هذه الجريمة النكراء ، ويقول :[ماذا حدث؟ ماذا الذي وقع؟ أيها الناس لقد تعرضت كرميان إلى إبادة، فلن تروا بعد الآن من يزرعون الخضار عند حواف روخانة وحوض آوه سبـي وضفاف سيروان!! واهٍ .. لن تمتد بعد الآن أنامل فتيات كرميان لكعوب وشفلاح وكمأ وفِطر سهل (بتكي) وهضاب (زنكنه) وسهل (شاكل)، ستنبت من تلقاء نفسها وستنمو وتذبل وتموت في أماكنها...] .

لقد وظف الروائي خطابه الروائي للحديث عن جمالية وروعة منطقة كرميان في أحاسيسه ، لم لا وهو المترعرع بين أحضان قراها وريفها الزاهي بساكنيه ، ولذا بأعتقالهم وأنفلتهم ستفقد كرميان العديد من سمات جمالياتها الروحية ، ومن هنا يرتفع صوته الشجين بالقول :[آهٍ .. يا أخي.. آهٍ .. إن كرميان مقفرة.. ستفقد بعد الآن الجمال الذي كانت تتمتع بها.. كرميان جميلة بأهلها .. ولن تبقى لياليها المقمرة، ولا لربيعها أي جمالٌ... وتستحيل إلى سهل جرداء مترامٍ مخيفٍ... وستتحول سهولها الخصبة إلى أرض بورٍ بلا خيرٍ وبركةٍ، فتنبت فيها أنواع الأشواك عوض الأزهار البرية، وستقوم كافة أشيائها بالتعبير عن

مواساتها من أجل سكانها .. حتى مقامات أللە ويسي وخاوكر وخورشيدي تعبر عن مواساتها ...].

بعدها يتحول حزن الروائي وراويه الى صرخة مناجاة ومناداة بأن لا يحرموا الكرميانيين عن كرميانهم ، لأنهم كالأسماك فيها ، فإذا كانت الأسماك لا تعيش من دون ماء فأن الكرميانيون لا يعيشون من دون تنفس هواء قرى كرميانهم ، ولذا يرفع الراوي عقيرة صوته بالقول :[لماذا تفعلون بهم هكذا؟ يبدو أنكم تبيتون لهم نية سيئة؟! لا تفعلوا وإلاّ فإن جريرة هؤلاء المساكين ستقع في أعناقكم، إلى أي جهة تقتادونهم؟ إن هؤلاء الكرميانيين كالأسماك فالأسماك لا تعيش من دون ماء وهؤلاء إن أبعدتموهم عن كرميان فسيموتون .. ولن يستطيعوا العيش في أي مكان في هذا العالم.. وإن صادف مرة وأبتعدوا فيها عن بعضهم جراء إنحباس المطر والقحط والجفاف فإن حنين كرميان يضطرهم ويدفعهم للعودة إليها، وعندما يطأون أرض كرميان بأقدامهم يأخذون قسطاً من الراحة ويتشهدون شهادةَ حقٍ. (لقد أستبد بنا الحنين ...!!). أطلقوا هذه الكلمات وهم يمدون إياديهم إلى التراب لينثروا حفنة منها على أجسادهم، عندها أستعادوا وعيهم..] .

هذا العشق الجميل بين الكرميانين وكرميانهم يصوره لنا الروائي بشكل أكثر جمالاً وتأثيراً، ويقدم لنا بصددها هكذا صورة معبرة حين يبني كوخه بدموع عيونه حين لايجد ماءً ليصنع الطين لبنائه ، بل أنهم لا يرضون بالجنة بديلاً عن كرميانهم وهذا هو العشق الروحي والوجداني بعينه ، وبهذا الصدد يقول لنا :[وإن أراد كرمياني أن يبني له كوخاً ولم يجد ماءاً يصنع الطين بدموعه، ويغطي سقف كوخه بنبات البردي والقصب والأعشاب الموجودة فيما حوله ... إلى أين تقتادونهم؟! .. لأقول لكم بصراحة: فإن أقتدتموهم إلى الجنة فإنهم سيعتبرون أنفسهم غرباء.. ستأخذونهم لا محالة... إني أقولها لكم لوجه الله فلن ينجو منهم أحداً. ستغدو آهات وحسرات وتأوهات هؤلاء العجزة والنساء الصم البكم والشباب المساكين سهاماً ورماحاً حارقة تنغرس في ضمائركم.. إن لم يكن الآن، ففي المستقبل سيفضحكم الآخرون بتعليقاتهم وطعونهم.. وبعد موتكم فإن تراب وشجيرات كرميان هذه ستبقى وستصب جام لعناتها عليكم جيلاً بعد جيل.. وتغدو نظرات هؤلاء الأطفال الصغار وجفلاتهم في غير أوانها أشباحاً تحرّم عليكم النوم والأكل.. إذن لا تتحججوا بأن أحداً لم يخبرنا!...] .

ثم بعدها يصف لنا جريمة رجال الجيش في اغتصاب شرف نسوة وفتيات قرى كرميان ، خاصةً حين يغتصبون شرف الفتاة (حبيبة) أبنة كاك عبدالله (كاكولا) من سكنة قربة (توكن) التي لم تجد بداً من حرق جسدها الطاهر حفاضاً على سمعة شرف عائلتها :[كان الذكور قد نفذوا بجلدهم خوفاً من الإعتقال، ولم يبق في القرية غير النساء والأطفال والعجزة، فيدخل عددٌ من الجنود وفصيل من الجحوش إلى القرية.. ويحطمون أبواب المنازل.. كان منزل كاكَولا في الطرف الأدنى من القرية فيدخله جنديان وكانت (حبه) موجودة في المنزل لوحدها وقد قامت تختبيء تحت (شف) فيكتشفانها حين يسحبان (الشف)، ومن ثم يقومان بإغتصابها بالقوة.. وعند المساء حين يعود الرجال إلى القرية، يكتشف كاكَولا (كومة) من الفحم في باحة المنزل، حيث كانت (حبه) قد أشعلت النار في نفسها لتتحول إلى كومة من الفحم.. فيهجر كاكَولا القرية ليلتها ولم يعرف أحد حتى الآن ماذا حل به...] .

لم يكتف الروائي بتصوير ذلك التصرف الهمجي من قبل افراد الجيش مع شرف النسوة الكرديات ، بل يصور لنا الروائي جانباً مؤلماً آخر من تعامل أفراد الجيش مع النسوة الكرديات المؤنفلات المعتقلات حين يرومون عزل الأجمل منهن لمرامي خبيثة في نفوسهم وأعتبارهن سبايا لقادتهم :[وفجأة أرتفع الصراخ والعويل مرّة تشاهد إمرأة وهي تحتضن إمرأة أخرى بقوة لتمنعهم من أن يقتادوها ويعزلوها عنهن أمّا أن تكون إبنتها أو شقيقتها، فيما كان جنديان يقومان بسحبها، وجندي آخر ينهال بعصاه على المرأة التي كانت تحتضنها وتمسك بها، ولن يتوقف عن ضربها.. حتى التخلي عنها والإنفصال والإنقطاع. ها لقد أقتادوا نساء أخريات، إلى الجانب الآخر، ولم تكن قدمي إحداهن تطاوعانها فتجلس أرضاً فيجبرونها على النهوض لتجلس مرة أخرى وتشرع بنتف شعرها ملتفتة إلى الوراء، وكانوا ينهالون عليها بالأقدام وأخمص البنادق حتى تكف عن البكاء، فسحلوها حتى أختفت عن الأنظار] .

شهدت غالبية النصوص الروائية الكردية وصفاً درامياَ لكيفية دفن الموتى في سجن نقرة السلمان ، حيث الأرض رملية غير عميقة تحتها ارض صلدة لا تساعد على دفن الموتى من الشهداء بالطريقة الإسلامية الصحيحة ، ولذا يكون لقمة سائغة للكلاب الوحشية المحيطة بالسجن ، فما أن يدفن الميت إلا وجثته بع لحظات يتم تمزيقها من قبل تلك الكلاب الوحشية لهشاشة تلك المقابر الرملية ، وبهذا الصدد يذكر لنا الراوي حالات منها :[كانوا يضعون كل من يموت في القاعات جنب الجدار حتى يرتفع عددهم، ومن ثم كان صابر والملا محمود مثلما أعتادا على ذلك يخرجان لدفنهم عصراً.. ومنذ ثلاثة ايام أستمرا يدفنان الموتى صباحاً ومساءً، ففي هذه الأيام الثلاثة مات عدد كبير فلم يتمكنوا

من دفنهم جميعاً، لهذا أستمرا في دفنهم صباحاً ومساءً.. وأضافوا عمل آخر إلى عملهم، حينما كانوا يحملون جثة لدفنها كانا يبحثان عن الأيادي والسيقان التي كانت الكلاب تأكل منها وتترك بقاياها على الرمال، فكانا يدفنانها ثانية تحت الرمال. كان صابر قد أعاد حكاية هذه الأحداث للقاعة مراتٍ عديدة].

لم يكتفي النظام البعثي بأعتقال وأنفلة الكرد الأبرياء ، بل هو في بعض الأحيان أستخدم أجسادهم وأرواحهم حقولاً لتجاربهم الكيماوية داخل سجونهم ومعتقلاتهم ، فهاهو شبح الشهيد سيروان يروي لصديقه صابر الحاج جمعة كيفية استشهاده من عدد من الشبان الكرد في سجن نقرة السلمان :[هل تود أن تعرف... حين نقلونا إلى تلك القلعة كنا جميعاً من الشباب ... كانوا يختارون منا في كل مرة ما بين ٢٥ ـ ٣٠ شخصاً، ويضعوننا في غرفة... كانت الغرفة أكبر من مضيفتنا مرتين.. كانوا يغلقون منافذها، ومن ثم مثلما كنا نفعل حين نذهب للصيد، هل تتذكر؟ ... حين كنا نضخ جحر الثعالب بالدخان، قاموا يضخون الغرفة بالدخان هكذا... كان دخاناً معطراً رمادي اللون .. حين كنا نتنفس كنا نستنشق ذلك الدخان، فلم يمض طويل وقتٍ حتى بدأت صدورنا تحترق وكأنك أشعلتَ فيه ناراً.. وكنا لا نستطيع أن نتنفس كأنهم وضعوا أثقالاً كبيرة على صدورنا.. فوضعنا رؤوسنا في أحضان بعضنا البعض من هول المعاناة، ولم يكن بإمكاننا أن نصرخ.. فكان الدخان يدخل إلى رئتينا بصورة أسرع إن صرخنا.. كانت الدماء تنزف وتتدفق من آذاننا وأنوفنا وأفواهنا، وبعد غمضة عين غلبنا النعاس، وهكذا كانوا يستخدمون هذه الطريقة مع عينة أخرى في كل مرة... هناك آخرون من سكنة هلبجة ممن أستخدموا ضدهم هذه الطريقة مثلما أوضحتُ... إنهم صنعوا هذا الدخان لإبادتنا فقط ..لقد تأخرتُ ..علي أن أغادر..وداعاً].

ومثل هذا الوصف المأساوي لقتل المؤنفلين في المعتقلين عن طريق الغازات والأدخنة نجده في هذا المقطع :[مهما كان فإنك من المحظوظين، أكثر من قاطني القلعة المجاورة .. فقد تناهى إلى مسمعي: أنهم قاموا بـخنق بعضهم بالدخان وزرقوا بعضهم بجراثيم بعض الأمراض فأصيبوا بأمراض فتاكة وماتوا... وأصب البعض منهم بصداع شديد بدأوا على إثره ينسون كل شيء، حتى إنهم نسوا أسماء ذويهم ومعارفهم، وكان البعض منهم يحكّون جلود ظهورهم.. يقعدون صامتين مهمومين، فلم يبق الآن أحد يذكر في تلك القلعة، ولن يقترب أحدٌ منها، لئلا يصابوا بتلك الأمراض..] .

جمالية الصورة الأدبية والوصف في هذه الرواية

للصورة الأدبية دورها الجمالي في النص الروائي ، فهي تزيد من درجة شده وتعلقه بالحدث الروائي المسرود من جهة ، وهي من جهة أخرى تمنحه نوعاً من الذائقة الروائية إذا تميزت الصورة الأدبية بنوع جيد من التوظيف الخيالي . ولذا لم يخلو نص رواية (الربيع الأسود) من توظيف بعض الصور الأدبية منها حديث هذه الصورة عن سرعة غروب الشمس خلف الأفق وشحوب لونها ، لكي تنأى بنفسها عن تهمة الشهادة على رؤية تجميع أعداد المؤنفلين الغفيرة بتلك الحالة المرثية :[فشمس هذا المساء التي كانت تميل نحو الغروب هي وحدها من تشاهد هذا المشهد فشحب لونها كمداً وأسفاً، لكنها ومن أجل ألاّ تتحول إلى شاهدٍ وتنأي عن نفسها تهمة كبيرة سارعت لتختفـي خلف الأفق..].

وهذه صورة أخرى أستعارية ومجازية في آنٍ واحد مستوحاة من توظيف دموع الإنسان الدموية المعبرة عن درجة فداحة فاجعته لحمرة الأفق من كثرة أنسكاب دموع الشمس الدموية :[لا يُعرف أكانت الدموع الدموية للشمس هي من جعلت لون الأفق أحمراً، أم إن دماء أجساد هؤلاء النساء والأطفال تناثرت في السماء جراء العصي والهراوات؟] .

وبعد أن يقدم لنا الروائي الأمر العسكري لآمر المعتقل في تكريت [على الأطفال الذكور من سن السابعة فما فوق الخروج والتوجه إلى مجموعة الرجال] ، بعدها يقدم لنا هذه الصورة الواقعية المؤلمة عن كيفية التعامل الوحشي لجنود النظام البعثي وازلامه داخل المعتقل مع النساء المعتقلات وهن يدافعن عن فلذات أكبادهن للحيلولة دون تفريقهم عن أطفالهن الصغار :[.. فأرتفعت أصوات الصراخ والعويل .. من ذا الذي يمكنه تصور وتخيل هذا الصراخ والعويل والنحيب.. فأرتفعت العصي والهراوات كرّة أخرى لتنهال على ظهور وأكتاف هؤلاء الأطفال.. لم تكن سطوة وآلام العصي والهراوات لتستطيع قهر الأمهات، ولم تكن في وسعها قهر الأمهات لتسحب سواعدها اللاتي يحمين بها أطفالهن، عندها كانت الدماء تتدفق مدراراً، فأصبحت سواعد الأمهات بمثابة مكبس تلتف حول أطفالهن وشرعت الهراوات والعصي تصاب بالخجل والخيبة والتعب، فيما كانت الدماء تسيل على الأنامل والسواعد والوجوه، وتختلط دماء الأمهات وأطفالهن.. وكانت الأم وفي ظل هذه الحالة لا تنفك أن تترك طفلها، فيمسك أحد الحراس الأفظاظ بساعدها ويسحبها.. ومن أجل ألاّ يتأذى طفلها، تتراخى أيادي الأم التي تعاني من الجوع والتعب والهزال، فيرمي

الحرس الطفل وكأنه يرمي بصلة صغيرة. فتشهق الأم شهقة حسرة، آهٍ من تلك الشهقة الصعبة المؤلمة ... تجهش بالبكاء بحرقة وتقول: (لتصاب والدتك بالعمى) . كيف يكون البكاء هكذا! ليس بكاءاً ونحيباً بل أمراً آخر! من يمكنه أن ينظر في تلك اللحظات إلى وجه تلك الأم، وتكف عن البكاء، وترنو بنظرها لتعرف إلى أين إقتادوه..] .

وبعدها يقدم لنا هذه الصورة المأساوية عن واقع المؤنفلين داخل معتقل تكريت : [إن هذا الحشد الذي لا أول ولا نهاية له، تشطر إلى شطرين، شطرٌ من النساء والأطفال الرضع والصغار، وشطره الآخر من الذكور من سن سبع سنوات وصولاً إلى العجزة.. من دون ظهير وسندٍ ولا حول ولا قوة محاصرون بعدد كبير من المسلحين، ممن يبدو على سيماءهم الغضب والحقد، لا يُعرفُ لماذا يصبون جام غضبهم وحقدهم على هؤلاء الناس البسطاء المساكين!! .. كانت النساء يفترشن الأرض وسط المنطقة المسورة بالأسلاك الشائكة، وجاء الدور هذه المرة على الرجال لينهالوا عليهم بالعصي والركل والهراوات ليزجوهم في سقيفات.. كان معظم الأطفال جرحى ملطخة أجسادهم بالدماء..] .

هناك في هذا النص الروائي توظيف لبعض الصور الأدبية المعبرة القصيرة والوجيزة ، فها هو الروائي يصور لنا حال أحد المؤنفلين في معتقل تكريت كيف يتغير محياه الى سيماء الغريق ، وهو يرى أبنته بين المعتقلات : [ياويلتي تلك هي إبنتي شَونم...!. فتغيرت ملامحه، وأكتسبت لوناً كالحاً، كان سيمائه يماثل سيماء غريقٍ مكثَ فترة طويلة تحت الماء، فبدأ يرتعش، وبدأ يتكلم بينه وبين نفسه بكلمات مبهمة يُسمعُ بعضها] .

للوصف في الرواية دوره في اسناد السرد ، وتقديم لحظات من الأستراحة للقاريء ، لكي يتمتع ببعض جمالية المكان وتصوير سيماء شخصيات الرواية . لايخلو هذا النص الروائي من التوظيف الجيد للوصف الذي له دوراً مشاركاً في تعزيز قدرة السرد في الحديث عن بعض تفاصيل مجريات الحدث الروائي الرئيسى ، فها هو الروائي يصف لنا جانباً من واقع منطقة نكرة السلمان الواقعة في منطقة رملية قريبة من مدينة السماوة ، والتي تم نقل المؤنفلين اليها بعربات لن تعد ولن تحصى.. وقد أستغرقت رحلتها أثنتين وثلاثين ساعة، وكان: [أينما ترنو بنظرك من تحت قدميك وصولاً إلى المدى الذي يصل إليه ناظرك عبارة عن رمال.. لن ترى بقعة خضراء، أو ظلاً، وحتى الشُجيرات الفاقعة..والأحجار المقعرة في المنطقة مغطاة بالرمال والحصى ولا تبدو للعيان إلاّ نادراً.. وفي الطرف القصي، من ناحية الشرق هناك بعض التلال، وإن نظرت إلى أي مكان فلن تر شيئاً حتى يلتقي السماء والرمال في الأفق.. حرارة الجو خانقة، حين تهب نسمة هواء فإنها تثير الرمال ولو كانت النسمة خفيفة جداً، فتلدغ الرمال الحارة وجه وأيدي المرء كالزنابير..] . وبشكل مبسط يصف لنا الروائي سجن (نقرة السلمان) بهذا الشكل المبسط : [قلعة كبيرة ذي طابقين، وفي منتصف البناية هناك بوابة حديدية ذي مصراعين، وقد بنيت القلعة على مساحة من الأرض على جانبـــي البوابة ، ومن هناك يبدأ سور عالٍ نسبياً قبل أن ينعطف...] . وهناك وصف مؤثر في وجدان المتلقي لحالة الطفل الجائع حين يطلب قطعة خيار من أمه :[سمعت إمرأة تقول وهي تبكي: كان يطلب خياراً من أمه، وكانت أمه قد أعطته فردة (خُفّ) طفولي أخضر اللون، وكان الخف فوق صدره حين لفظ أنفاسه الأخيرة ...] .

عبدالله كوران
شاعر الجمال والطبيعة

د. كمال غمبار

اذا كان الإنسان ابن الطبيعة فإن –گۆران- ابن طبيعة جميلة خلابة استحوذت على مشاعره واحساساته، وفجرت قريحته الشعرية منذ الصغر، ففي حوالي الثانية عشرة ، الثالثة عشرة من عمره من عمره بدأ تريجيا بقراءة القصائد التي دونت بلغ كردية وفارسية بسيطة واضحة فاستوعبها وفهمها ، وذلك بحكم انه سليل عائلة مثقفة واعية ، فكان جده شاعرا، ووالده ايضا ، فتلك البيئة الشاعرية كانت لها اثر كبير في نفس الشاعر ، وكذلك انبهاره بالشاعرين المعروفين – احمد مختارالجاف ١٨٧٩-١٩١٨-و- طاهر بك الجاف ١٨٧٩-١٩٣٥، وليس غريبا أن اول قصيدة له كانت اربعة ابيات او خمسة فحاول عبثا تذكرها باستثناء بيتين ، ويبدو انهما ليسا صالحين للكتابة والنشر، لأنه كما هو يقول ، لقد كتبا بلغة صبيانية دون استحياء ، وفي ذلك الزمن بالذات قال الشاعر قصيدة ذات سبعة ابيات مطلعها:

ان قلبي من فرط فراق حبيبي جزع دائما كمجنون حي
هائم في الجبال والسهول والفلوات(١)

ان صبيا في مثل هذا العمر يكون على هذا المستوى تتوسم منه الموهبة والأبداع ، واننا نعلم ان الموهبة وحدها لاتكون كفيلة بارتقاء الشاعرمستوى عاليا من الخلق والابتكارمالم يصقل الشاعر موهبته الشعرية بالتثقيف والدراسة وتعلم اللغات غير الكردية ، وفي هذا المسار تدرج الشاعر في مدارج السمو والرفعةالشعرية من خلال اجادته اللغات (العربية والفارسية والتركية والأنكليزية فقرأ بتلك اللغات قصائد الشعراء، وهذه القراءة كانت لها اثر فاعل في تكوينه الشعري وبروزه اكثر من غيره من الشسعراء المعاصرين له . .

حين يتألق حب المرأة وجمالها بين اعطاف الطبيعة الفاتنة (لقد وصف الشاعر الطبيعة كثيرا وصور جماله وروعتها، ثم حاء الى الانسان ، الى المرأة وجمالها ورآها اجمل من الطبيعة بكثير ولكنه اخيرا ان الجمال في الانسان هو الروح والعمل الطيب ، فجمال الجسد عنده سوف يفنى ويضمه القبر المظم بين دفتيه وهناك جمال واحد عبر القرون ، ان گۆران الذي يشبه ابداعه المتنوع النهر الفائضة مياهه والذي يجذب مياه الرواقد والسيول التي لاتحصى ، يعكس ذلك كمرآة واسعة للآراءوالافكار العميقة بذوق الفنان الرفيع الذي كرس حياته لخدمة الجمال الاعلى) (٢)

يمكننا ان نؤكد ان الشاعر يعد رائدا لتجديد الشعر الكردي في زمانه، ولاسيما في وصف جمال الطبيعة والمرأة وتعتبر المرحلة التي ابدع فيها مرحلة الرومانسية في الشعر الكردي حيث برز فيها اكثر من الشعراء الذين كانوا متأثرين بالشعراء الترك –شعراء الفجر الآتي- .

لقد كان تاثيرگۆران على تجديد الشعر الكردي اسبق واكبر من تأثير الرواد الأوائل في حركة الشعرالحر الذي يشمل في البداية الخروج من الاوزان العروضية التقليدية ، أو يمس بعض - الجوانب الاخرى في بنية القصيدة العربية ومضمونها ، واذا بهذه المحاولة الجديدة في في

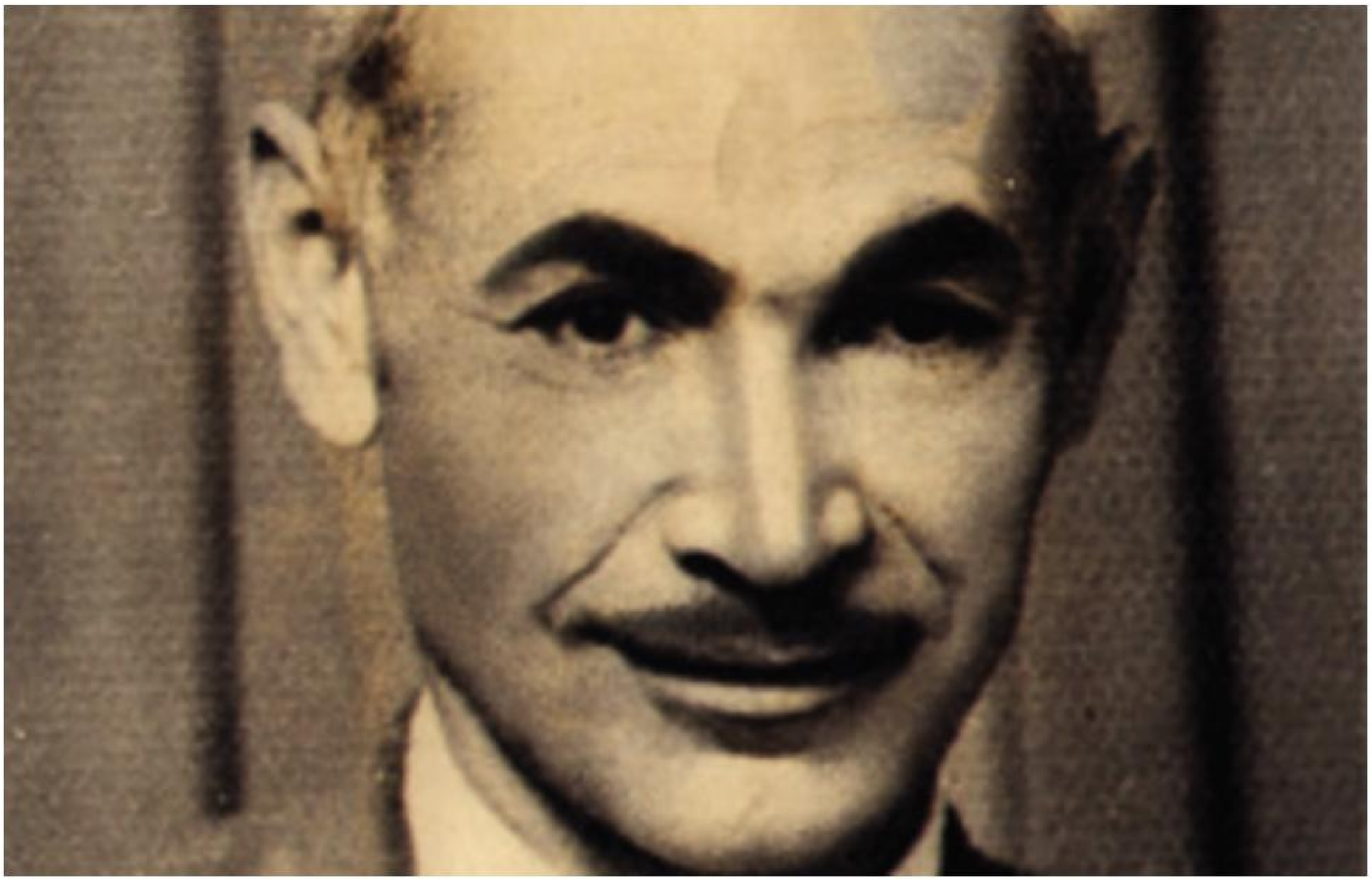
الشعر الكردي تتحول الى ظاهرة بدت في بدايتها غريبة لدى الشعراء ومحبي الشعر والذين الفت آذانهم ايقاعات الاوزان العروضية ، واستخدام اللغة الشعرية القديمة ، لكن سرعانما تغيرت الامزجة وانجذب نحوها شعراء شباب واحتضنوها بشوق ولهفة معبرين بذلك عن استجابتهم الواعية للتطور الذي يمثل اطلالة جديدة على الشعر الكردي المعاصر، وهكذا فإن گۆران فتح الدرب لاحبا للشعر الكرد ليقتفوا آ ثار خطواته ويغنوا الشعر المعاصر بتجاربهم الجديدة المبدعة .

فاذا كان الرعيل الأول من الشعراء الكرد الذين تركوا محاكاة الشعر الكلاسيكي التقليدي وعادوا الى الوزن الفولكلوري الكردي لكنهم لم يحدثوا اي تغيير في الوزن المتبع ، الاّ ان گۆران لم يلتزم كليا بالوزن الهجائي وحده بل استعمل اوزانا جديدة ابتدعها وقد غدا متميزا من بين الرعيل الأول وجدد والجديد يختلف عن الحديث ، فالجديد هو المقطوع عن اصله، اي مقطوع الصلة عنه ، فكل جديد حديث لكن ليس بالضرورة يعبر الحديث عن روح العصر وتطلعاته المستقبلية، ولن ينمو في رحم القديم كما الجديد، ولا يشكل تأسيسا له سماته وخصائصه المتميزة ، صحيح ان في الحديث خروجا عن المألوف والسائد ، لكن ليس خروجا متطورا بحجم الجديد، واحيانا يرفض الواقع مايحدث لأنه لايضيف شيئا جديدا الى الموجود (لأن التطور والتجديد ظاهرة واحدة تمثل حركة الحياة ونبض قلبها ، وتدفق النشاط واستمراره في الأدب وهو عنصر اساس لكل زمن متحرك ، لأن السكوت موت والجمود فناء)(٣) .فحينما اطلقتُ على گۆران رائدا لتجديد حركة الشعر الكردي لم اطلق ذلك عبثا لأن الريادة لاتعني المبادرة في النشر بقدر ما تعني التجديد والتطوير ، وما احدثه گۆران في الشكل والمضمون في بنية القصيدة الكردية في غضون الثلاثينيات والأربعينيات لم يفعله المعاصرين له (قد يفهم الناس في حياتهم اليومية ، ان الجديد هو الشيئ الذي صنع لأول مرة ، او الشئ الذي ظهر حديثا وهذا فهم معقول ، ولكنه قاصر ، اما المعنى الفلسفي الأعمق لفهوم الجديد، فهو الجديد الذي ينبع بالضرورة من القديم، متمثلا كل قواه الأيجابية، ففي احشاء القديم ، تتكون بذور الجديد ، هذا هو الجديد بمعناه الفلسفي ، وهذا ما يتطلبه النقاد والدارسون...).(٤)

ما كان گۆران يكتفي بوصف الطبيعة وصفا عابرا ، انما كان يتأمل فيها يشخصها ويستنطق كائناتها، باثا همومه ولواعج نفسه لها قائلاً يشخصها ويستنطق كائناتها، باثا همومه ولواعج نفسه لها قائلاً:

ايها الطيور على الأغصان/ذات الأجنحة المزركشة/ فأنا لست صقراً/
لاتطيروا مني مثنى مثنى ، لاتخافوا، لأقول لكم من أنا
وانا ايضا مثلكم ، في هذه الدنيا الكبرى ، ذرة صغيرة
حتى لا اقدر ان اطير، اغرد ، بالجناح بالمنقار
لكن مثلكم يبكي في قلبي طير الحرية
وديني كدينكم ، عبادة الأرض . (٥)

ان النهج الذي انتهجه گۆران في تعامله مع الجديد يعد نهجا ابداعيا متمثلا في احداث انقلاب في الشعر الكردي الذي يتحدد في النهج الرومانسي الثوري الذي يتخذ موقفا متعارضا واضحا من الواقع ، وهذ الموقف نابع من وعيه ووضوح رؤيته ، لذلك كان في تعامله مع العالم الذي يعيش فيه يتسم بالرفض ما لم يكن يتواءم مع تطلعاته ورغباته المشروعة نحوخلق (اساس روحي للحياة الانسانية بديلا عن ذلك الواقع ، ان المملكة الرائعة للروح والمضمون المثالي للحياة هما النقيض المباشر للعالم المشوه الخاص بالعلاقات المادية بين الناس ، وتتمثل هذه المملكة في الاخلاص والصدق الذي يسود العلاقات البشرية في الصداقة المتفانية والملهمة والخالية من الغرض ن وفي الحب وفي العالم المتخيل المشرق ، هذا العالم الذي يكون فيه الانسان حرا و سعيدا حيث يكون الوسط الذي يحيط بهذا الانسان تحكمه صلة الرحم ، لا العداوة)(٦) .



تتوضح في قصائد عبدالله گۆران المشاركة الوجدانية مع الطبيعة ، ومن هذاالمنظوريرتمي نفسه في أحضانها ، يبدو هو والطبيعة عنصرين غير مختلفين ، فيلتقي مع الرمزيين (حيث يجد الرمزيون في الطبيعة مرآة انفسهم ، وعندما يبدو الشاعر والطبيعة واحدا ، ولا تظل الصورة لبوسا للفكراو اللمس بل رحمها)(٧) ، يعبر الشاعرعن هذا التوجه في مخاطبته الربيع بجماله الرائع المتألق والنهاية المؤلمة قائللا:

ايهاالخريف!ايهاالخريف يا ياذات الجيد العاري والكتفين
ايتهاالعروسةالشقراء انا صامت وانت زعلانة
انادموعي ، انت امطارك
انا همومي ، انت سحاب بكائك
لن تنتهي : صرختي ، صرختك ، ابدا ، ابدا
ياخريف ! ياخريف

حينما يشاطر الشاعر ما تؤول اليه الطبيعة من المصير المؤلم المحزن جراء فقدان شبابها وقوتها وحيويتها وجمالها الفاتن ، يستنطق الخريف ويمنحه بعدا بشريا ، فيخاطبه قائلاً :

لنبك كلما تذبل وردة لنبك كلما طار سرب من الطيور
لنبك...لنبك ...ولا نمسح عيوننا،
أبداً،أ بدًا ،
ياخريف ، يا خريف ، ! (٧)

ان الاجواء الحزينة الذتي رسمتها ريشة عبدالله گۆران المبدعة لها وقعها في نفس الشاعر والمتلقي معا ، وام همومه ومعاناته بلغت حداً انه كرر (لنبك) عدة مرات ، ولم يكن هذا التكرار عفويا واعتباطيا بقدر ماكان تعبيرا عن حالته النفسية ، لأن الكلمة تكشف عن الفكرة التي التي تتسلط على الشاعر، (لذلك ينبغي علينا لكي ننفذ الى روح شاعرنا ان نفتش عن الكلمات التي يكثر من استخدامها في اعماله كما قال بودلير ...)(٨) .

ولولا معاناة الشاعر عبد الله گۆران في الحياة القاسية جراء المصائب التي الت به ، لما تمكن أن يعبر عنها تعبيرا صادقا ، من خلالهلوربطها بالكبيعة ، وخلق علاقة جدلية بينه وبين الخريف ،وتأكيداً على أن الألم يخلق الشعر الرائع ويجعل من الشاعر الموهوب مبدعاً خلاقاً يقول الفريد ده موسيه: (المرء طفل معلمه الألم ، ولا شيئ يسمو بنا الى العظمة كما يسمو الألم) (٩) .

فإذا كان الشعراء الكلاسيكيون يصفوجمال المرأة بأوصاف الطبيعة ، فإن تلك الأوصاف ، لاترقى الى حسن وجمالها السحريين ، فجمال الطبيعة بادئ ذي بدء ينتهي بجمال المرأة ، فأي سحر ودلال وطلسم يضاهي الغرام ، كما في قصيدة (اغنية العاشق) التي يقول فيها الشاعر :

تحت اديم السماء الزرقا ء في حنب القمم الثلجية
طفت كردستان
ذرعتها وادياً فوادياً
* * *
لا في القرية ولا في المدينة
لم اجد واحد ة
جميلة مثلك
انت و بس
فتاة كردية تبهج القلب
تكون كالحورية والملاك (١٠)

لقد اشتهر الشاعر بأنه يكثر من وصف المرأة ، لكن افتتانه بالنساء نابع اساساً من من نشدانه التوحد في عالم الجمال في تجلياته الطبيعية والفنية ، وقد قدم في هذا الصدد لوحات جميلة تمثل هذا الأفتنان متجاوزاً الواقع المظلم ، متشياً بالجمال الأنثوي المتدفق بايقاعات متحركة مفعمة بالنغم الشفيف والحس الرقيق الرفيف، وبهذا يظل اقدر الشعراء الكرد على صياغة أشواق ورغبات المرء المتجددة المتطلعة الى حب المرأة وجمال الطبيعة ، ولو ينسب بعض الأدباء الكرد الى عبدالله گۆران في (أوصافه للمرأة برغبة غير محدودة- الرغبة الجنسية بشكل مكشوف وصريح، بل ذهب بعضهم الى اكثر من ذلك فقالوا : ان نظرة گۆران الى جمال المرأة -كموضوع رومانسي مجرد-جعلت منه الآ يفكر في الوجود الاجتماعي حتى أحياناً في الوجود الانساني للمرأة كإنسانة صاحبة الشعور والعاطفة) (١١) . في حين ان گۆران يعشق الفتاة التي تقدر شعور واحساس الشاعر وان كانت اجنبية اكثرمما يعشق الفتاة الكردية حتى وان كانت اجمل منها ، كون الكردية لاتتمتع بالثقافة ولا تولي الأهتمام برغبات وتطلعات وهموم الشاعر، ففي قصيدة(الى فتاة اجنبية)نكتشف جوهر الشاعر في اشارته الى ا لفتيات الكرديات الجميلات او الغير منهن-بشكل عام-التي جلبن انتباه الشاعر، وملأن حياته بالنشوة والفرح والهناء ، ولكن لم يتمكنّ من اطفاء ظمأ قلبه ليستقر ويستكين، بكان هو دائم البحث كطير جائع ينتقل من هذا الغصن الى ذلك الغصن وقد عثر على أخريات كما يقول :

جميلة اخرى ، كمثل هذه الأخريات ،
لم تستطع أن تخمد هذه الروح ،
فباتت هائمة ، متشردة ، جائعة
(لماذا) حسناً لأقول لك ، فإنك تسألين:
لأنها حين تحقق امنية القلب ،
يغدو جمال التراب ، عوناً لجمال الروح،
فليكن الجسد ريعان الربيع زينة ،
يبتغي سماء تمنح الخصوبة للحميع ،
لتعاستي ، حسراتي ، حظي النكد ،
أية حسناء عرفتها الى الآن ،
ما أكثر شعاعاً ورشاقة بالمظهر ،
فعكس ذلك كان قلبها مظلماً ؟
فحضنها كان مظلما ، أعماقها باردة جداً، ، لسانها لين ، ضميرها خشن للغاية !
وذلك أيتها الفتاة الأجنبية الشقراء ،
أن انسى تجلي جمالك سهل ،
ولكن الذي اثار مني شعوري :
هو ديوان الشعر الذي أهديتني !
صعب ان أنسى حتى أنفاسي الأخيرة ،
الجميلة التي أرشد تني اليها :
ديوان (برونس) الذي نغمات شعره
كأنه فتاة تضحك أوتبكي ! (١٢) .

بما أن عبدالله گۆران شاعر الحب والطبيعة والجمال ، فإن تعامله مع الطبية يختلف عن الشعراء المعاصرين له، فهولا يحاكي ولا يقلد الطبيعة اسوة بالآخرين ، بل يريد ان يخلق منها طبيعة اخرى تنسجم مع احساسته ورغباته ، فهو يريد أن يوحد بين جمال المرأة وجمال الطبيعة ، بل يضفي على الطبيعة رونقا وبهاء بحضور المرأة ومشاركتها حيث لاتكون الطبيعة جميلة دون حضور المرأة فيها ,لهذا يقول :

ولكن الطبعة دون بسمة الحبيبة
بلا ضياء أبد ألآبد ين (١٣)

السر في ابراز جمالية الطبيعة من خلال مشاركة المرأة الحبيمة تتأتى أساساً من أن الشاعر فتح عينيه في أحضان طبيعة جميلة جذابة ، وبطبيعة الحال فإن (جمال الطبيعة يوقظ في الأنسان الأحساس بجمال المرأة فسيحتضر مفاتنها ويربط بينها في نفسه بشكل أو بآخر ، فقديماً قال دانتي (الحب يحرك الشمس والنجوم) (١٤) .

ان جمال المرأة وفتنة الطبيعة ، حين يمتزجان يصبحان اسير الحب ، وبالأخص عند شاعر يمتلك موهبة فذة ، وخيالاً مجنحاً وفكرا نفاذا ولغة صافية لأن (الحالة النفسية مرتبطة في الأساس بعاطفة الحب ، ومتجهة في أكثر توجهاتها الحقيقية نحو المرأة الحبيبة بخاصة في المرحلة الرومانسية عامة، فإن المرأة تشكل حينها الزاوية الأساس في تجربة كل شاعر ، والتجربة الشعرية، اذا كانت المرأة جنيناً يخلق في رحم موضوع الطبيعة الأم ، ويعتبر الأدراك

الجمالي للطبيعة اعظم لذة بعد حب المرأة ، واللذات التي يوفرها النشاط الفعلي أحياناً) (١٥) .

گۆران في تحديه الطبيعة

تمثل الروحية الرفيعة التي يتحلى بها الشاعر والتي تتسامى عن اي هدف سوى الحب االعفيف الطاهر ، وقف گۆران في معبد الحب ، مصوراً جمال المرأة (الحبيبة) قبلة أنظاره ، ليلعب دوراً فاعلاً في مجال الابداع ، وهذ الجمال الأنثوي ينير ظلمات قلبه و روحه ، ويضفي عليهما أشواق السعادة ، و لهذا يغدو ذلك الحب قدراً ومصيراً وحلماً وخيالاً و شوقاً ولوعة للشاعر ، وهذه الحالة تنهض على الخيال الهادئ والسكينة والأحلام الخضراء التي تقود المرء الى الأحساس بجمال الطبيعة وجمال المرأة في اندماج الطرفين حيث يكمل جمال احدهما الآخروحب الشعر لهما ، ولكن حينما تخلو الطبيعة عن حضور الحبيبة ماذا يحل بالشاعر گۆران ؟ وأية حالة نفسية تنتابه ؟ :

ان صوتها الناعم يكون بلا نغمة يتناهى الى أذ نه فيقول :

وافرحتاه ! ثم انه يتحدى الطبيعة قائلاً:
أي نجمة لامعة ، اي وردة برية ؟
حمراء كوجنتيها ، شفتيها ؟
أي سواد يرقى الى سواد عينيها ؟
أهدابها ؟ حاجبيها ، جدائلها
المسترسلة ؟
اي رفعة جميلة كرفعة قامتها ؟
أي شعاع يرقى الى شعاع غمزتها
أي شوق ، أي رغبة ، أي انتظار
مطلسم كما هو الغرام ؟ ...(١٦)

يبدو أن الشاعراستشعر في قرارة نفسه أن الطبيعة اختل توازنها دون حضور الحبيبة ، الأمر الذي ينتابها التوتر النفسي والأختلال العميق(وهذا التوتر الدافع يكون في بداية العملية الأبداعية سطحيا لكنه سرعان ما يتراكم تدريجيا ، ويتزايد مع تزايد المبدع في عمله ومع اشتداد الفعل الأبداعي ، وكلما اقترب هذا التوتر من نهايته ازداد عمقا وثقلاً على الأنا..) (١٧)

ومن جانب آخر ان فقان الضوء في المشهد الطبيعي يجعل الرؤية معتمة فيطغى عليه لوناً داكناً يشعر فيه الشاعر بالوحدة والفراغ اللانهائي(فالعملية الأبداعية التي يقوم بها المبدع بعد انتهاء عمله

ثم اعتبارها "محاولة لبناء أنفسنا" أو هي محاولة لرأب الصدع الناجم عن تصدع اللحن ،فتبرز لدى الشخص الحاجة الى أنفسنا التي تدفعه الى السلوك المؤدي الى الأبداع)(١٨).

لم يكن هدف گۆران رصد الطبيعة فحسب ، أو تصويرها كالشعراء السابقين وحتي المعاصرين له ، انما ارادبحسه الرومانسي أن يخلق منها صورة اخرى يتوحد من خلالها معها ، وكانها جزء من كينونته النفسية ، للتوصل اسوة بالشعراء الصوفيين الى وحدة الوجود ، او على وفق سنة الحياة الى اندماجه مع الطبيعة بحضور الحبيبة ، فهو ككل الشعراء الرومانسيين يرى بمحبوبته في اطار الوظيفة الجمالية للشعر ، ومن خلال امتزاج الحبيبة بالطبيعة يشعر بوجوده فيهما ، عندئذ يتجسد ثالوث : (الذات الشاعرة والحبيبة الفاتنة والطبيعة الساحرة) في لوحة شعرية استخدم فيها الشاعر تقنية الحقل الدلالي التي تتجلى في حقل دلالي آخر ، يمكن وصفه بالفرح الغامر جراء لقاء وحضور الحبيبة في مشهد الطبيعة حيث يتنازعه محوران ينسجمان ويتسعان داخل دائرته في تشكيلة جديدة تتمثل في خلق صورة حية مشرقة للطبيعة بجمالها الوضاء ، والحبيبة ببهجتها والشاعر بإحساسه المرهف الرقيق ، فلولا حب گۆران ورغبته الشديدة في حضور الحبيبة في مشهد الطبيعة لما رفض الطبيعة رغم جمالها ، لأنها في نظره بلا ضياء دون مشاركة الحبيبة فيها حيث أن (الحب بمعناه الواسع جداً لعب دوراً عظيماً بصورة خاصة ، في هذا المقام عند الرومانتيكيين) (١٩) ، وكذلك ان الحب وحده هو الذي يستطيع في اعتقاد الرومانتيكيين (ان ينير ظلمات الروح ، وان يجلب الفرح والسعادة ، ولهذا السبب، فقد كان الحب هو قدره ونصيره ومصير احلام الفنان ومادة حسراته و أشواقه) (٢٠) ، ان التصوير الشعري عند – گۆران - بخياله الرومانتيكي المجنح على قدر رفيع من القوة والديناميكية ليحقق درجة عالية من الخلق والأبداع ، انه لوحات فنية رائعة تجلب نظر المتلقي ، انه يقف ازاءها حائراً منذهلاً ، ويتساءل كيف تمكن هذا الشاعر أن يقدم تلك اللوحات الشعرية بحس رومانتيكي ، وخيال فياض ، وعاطفة متأججة ؟ يرى- كانت- ان الخيال اجل قوى الأنسان ، وانه لاغنى عنه لأية قوة من قوى الأنسان عن الخيال ، وقلما وعى الأنسان قدر الخيال وخطره) (٢١) ، ولولا هذا الخيال الخصب الذي امتلكه الشاعر لما دفعه ان يفكر في مشهد الطبيعة الذي وجد فيه ثغرة لابد من من ردمها ، وليتم ذلك الآ بإحضار الحبيبة ، لأن الطبيعة التي تفقد النور تكون مظلمة وعنئذ لاتظهر جمالية الألوان ، واي شيئ يضفي الروعة والجمال على الطبيعة غير النور ، ولكن هذا النور قد اختفى في عين الشاعر ، كون الحبيبة هي التي تنير تلك

الطبيعة ، من هنا ينبغي على الشاعر الذي يرسم بالكلمات (ألاّ ينقل الطبيعة نقلاً رديئاَ بل يحاول ان يصل بنظره الثاقب الذي صدرت عنه كل الحياة ويصحح النقص في الأشياء المحسوسة) (٢٢) .

ياترى ألم يشاهد الشاعر النقص الكامن في الطبيعة الأمر الذي جعله ان يصرف النظر عن جمالها، بحيث دعاه النقص الذي شعر به الى تغيير الطبيعة الأعتباطية الى طبيعة ضرورية تستجيب لرغباته ، ان تفضيل الشاعر حبيبته على الطبيعة دعاه الأّ يحفل بها للتأمل والتعمق فيها ، وهذا الموقف جعله أن يدخل بشكل سريع عام الطبيعة مستغلاً اياها للدخول في عالم الحب وجمال الحبيبة ، ذلك الحب و الجمال اللذين ينافسان حب و جمال الطبيعة ويتخطاهما، فالحب الرومانطيقي (يعطينا مثالاً واضحاً مضيئاً على هذا ، فقد احتضن الشهوة الجنسية وانستها، ورفع الجنس الى مرتبة ارقى باستحداثه حب الجمال فأصبح الحب الرومنطيقي بهذه الطريقة يمثل القيم الطبيعية المحسوسة التي تعترف بها التجربة الأنسانية العامة ، بدلاً من القيم المصطنعة التي تتطلب من الأنسان أن ينكر نفسه أولاً...) (٢٣) . لقد قّدم عبدالله گۆران لوحة فنية بعد اضافة العنصر النسائي الى الطبيعة، ،(لأن الجمال الفني وحده اساس المتعة الفنية ولا قبيح في الفن الاّ لنقص وحدته ، وانفصام أجزائه ، بعضها عن بعض ، بحيث تسري الحياة في جميع أجزاء العمل الفني) (٢٤) .

الهوامش : .....

١- شيعر و ئه دەبیاتی كوردی ، بەشی دووەم ،رفيق حلمی بغداد،،١٩٥٦،الجزء الثاني ، اعيد طبع الكتاب عام ١٩٨٨، مطبعة التعليم العالي ، اربيل ،، ل١٥٠و١٥١ ،١٥٣ .

٢-الواقعية في الأدب الكردي، الدكتور عزالدين مصطفى رسول دار المكتبة المصرية ، صيدا ، دار المكتبة المصرية ، صيدا ،بيروت ، ص١٠٧و١٨١ ،١٨٢ ،١٨٣ .

٣-التجديد في الشعر الحديث بواعثه النفسية وجذوره الفكرية، د . يوسف عزالدين ،دار المدى للثقافة والثقافة والنشر، الطبعة الثانية ٢٠٠٧، سورية دمشق، العراق ، بغداد ، ص٢٩ .

٤-الحداثة –حداثتنا الشعرية ،مفهومها واشكالاتها، محمداسماعيل دندي، دار معد، سوريا-دمشق (ب.ط وت)، ص١٣٣

٥–مجله گەلاوێژ ، العدد(٥و٦)السنة الثانية فى ١٩٤١ .

٦- المذاهب الادبية ، د. نصيف جاسم التكريتي ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٠ ، ص١٥٨ .

٧- الشعر العربي الحديث في لبنان ، بحث في شعراء لبنان الجدد، مرحلة مابين الحربيين العالميتين ، د. منيف موسى ، دار الشؤون الثقافية العامة ،١٠الطبعة الثانية، ١٩٨٦ ، ص٢٤٢

٨ – سەرجەمی بەرهەمی گۆران ، عبدالله گۆران ،بەرگی يەكەم ديوانی گۆران، كۆكردنەوەو ئامادەكردن و لەسەر نووسين و پێشەكی بۆ نووسينی محەمەدی مەلا كەريم ، چاپخانەی كۆری زانياری عێراق ، بەغدا ،١٩٨٠ ، ل١٦٣.

٩- ثورة الشعر الحديث، الجزء الأول –الهيئة المصرية العامة العامة للكتاب ،١٩٧٢ ،ص ٧٥ .

١٠- الياس ابو شبكة وشعره ، د. رزوق فرج رزوق دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٢٧

١١– سەرجەمی بەرهەمی گۆران ، ل٢٨٥

١٢–نووسەری كورد، العدد(١) ١٩٨٧، ل٢٩و٣٠ .

١٣–سەرجەمی بەرهەمی گوران ، ل٤٨و٤٩ .

١٤–سەرجەمی بەرهەمی گۆران ، ل١٠ .

١٥- ما قالته النخلة للبحر ، الشعر المعاصر في البحرين ، علوي الهاشمي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ص ٤١ ،

١٥- المصدر السابق نفسه ، ص٥

١٧– سەرجەمی بەرهەمی گۆران ، ل٢٤

١٨-العملية الابداعية في فن التصوير ، د. شاكر عبد المجيد ، عالم المعرفة ، سلسلة الكتب ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت العدد١٠٩، ١٩٨٧، ص٢٣١ .

١٩- المصدر السابق نفسه .

٢٠- دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ، محمد مبارك ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٦ ،ص٧١ .

٢١- النقد الأدبي الحديث ، الدكتور محمد غنيمي هلال ،دار العودة، بيروت ، ١٩٨٧ .ص ٤١٠و٤١١.

٢٢- الأسس الجمالية في النقد الأدبي ، عرض وتفسير ومقارنة، د. عزالدين اسماعيل ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ ، ص١٤١.

٢٣- رالف بارتون بري ، انسانية الانسان ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسية، منشورات مكتبة المعارف ،بيروت ،١٩٦١ ، ص٢٧ .

٤- النقد الادبي الحديث ، الدكتور محمد غنيمي هلال ، ص٣٣٣ .

غالب هلسا

ذلك الماضي ومتوالية الاغتراب

يوسف يوسف

لأن اللغة التي نشأ عليها غالب هلسا في عمان في الدارج .
معناها الدلالي والاجتماعي ، بقيت هي نفسها التي كتب صحيح أننا كلينا (غالب وأنا) كان يجمعنا مع بعضنا
بها نصوصه في مختلف المدن التي ارتحل إليها : القاهرة ، الرحيل عن عمان مدينة الجبال السبعة ودرب الحوريات
بغداد ، بيروت ، ودمشق ، فالحديث عن الاغتراب في حياته وكذلك الشوق إليها الذي لم يكن ينقطع ، إلا أن إعجابي
حتى وإن تعددت الأمكنة واختلفت البيئات الاجتماعية به من حيث التأثيربي يتفوق على أي سبب آخر ، وهو ما
التي عاش في وسطها ، يظل محفوفا بالحيرة والتردد دفعني للاقتراب منه أكثر وللدرجة التي أصبح في مقدوري
، ذلك أن ما يعنيه مصطلح الاغتراب (من حيث أنه يشير عندها الاستفادة منه لتغذية مشروعي الذي كان وما يزال
إلى حالة نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد فتجعله يتمثل باكتشاف الذات ووضعها في سياقها التاريخي من
غريبا وبعيدا عن واقعه الاجتماعي) لا ينطبق عليه تماما خلال ما أكتبه . وبمعنى آخر فقد حاولت التعلم من غالب
في الحياة التي رأيناه فيها. والصحيح الذي لا يغيب عن هلسا كيفية بناء وجود جدير بالاحترام والاهتمام ، كمثل
الذهن من صورة غالب ، وعلى امتداد السنوات التي عاشها وجوده هو ، من حيث أنه المثقف النقدي الذي يبتعد وبحدة
، أنه حرص على الافتراق عن مختلف المهيمنات السياسية عن مختلف أشكال الانتماء الديني وسجون الأيديولوجيا ،
الظالمة التي أوصلت (ربعه) العرب الذين أتقن الدفاع وفبركات الدوغمائيين
عنهم في قصصه ورواياته ، إلى ما يمكن أن نقول عنها الكذابين (١) . ومن هنا أيضا فهمت مغزى دعوته لي
مرحلة العصاب الوسواسي ، التي فيها والعياذ بالله ناخوا بوجوب التفكير مليا باقتناء الكتاب الجيد ، وقراءته بعمق
كما تنيخ الإبل ، ولكن تحت وطأة التصنيم ـ النوع الاخر ، وكان من بين أبرز الكتب التي أشار إليها واشتريتها
من الأثقال ، وتقديس الأصنام أو الأوثان التي يصنعونها بنصيحة منه (النزعات المادية والفلسفية في الاسلام)
بأيديهم ، والتي هي آلهة مزعومة قد تكون من لحم ودم الذي اشتريته عام ١٩٧٩ فوروصولي إلى دار الطليعة
تارة كمثل لحمهم ودمهم الذين يجري في عروقهم ، أي في بيروت . يومذاك وقد بدا الارتياح على وجهه حين رأى
من البشر أنفسهم ، أو قد تكون من الأفكار تارة أخرى ، الكتاب بين يدي ، وكان في جزأين مجلدين كبيرين ، شدّ
يحولونها إلى أيقونات جامدة ، حالها كمثل حال الأصنام على كتفي وقال بدماثته المعهودة ، وهدوئه الصارم شديد
التي كان يصنعها أجدادهم الأوائل من الحجر أو الخشب ، الجذب : عفارم يا بطل (كنت ابن ثلاثين فيما كان يكبرني
سيان ، فهي لا تسمن ولا تغني من جوع كما نقول في المثل بأعوام). وأضاف : سوف لن تنسى غالب ووصيته لك .

أيضا فأنت لن تنسى المفكر حسين مروة صاحب هذا الكتاب – أطروحة الدكتوراه في موسكو حيث درس – فهو يحرك في كتابه العديد من الماهيات المتجذرة ، ويخلخل الأنساق الفكرية البالية ، وهكذا على الواحد منا أن يكون إذا أراد أن يؤسس وجودا جديرا بالاحترام والاهتمام .

وأجمل ما في غالب هلسا إنسانيته المتدفقة وهو يضع فكرة الفداء جانبا ويفكر بكيفية مسح الخطايا ، في عالم لم يترك مجالا للطيبين من البشر . وفي تعبير آخر ، فإنه وهو يقصي التزمت في الدين ، ويبحث في الفلسفة الاسلامية مثلا ، فإنما لأنه يريد تقديم الدليل على أنه لم يستبدل الديانة بعبادة علمانية كمثل ذلك النوع من العبادات التي تحدث عنها مرسيا إلياد في كتابه الشهير " المقدس والعادي "(٢) .

لم يكن غالب الذي عرفته عن قرب إنسانا عاديا تمضي حياته هكذا بدون أن يترك أثرا يشار إليه . وقطعا فقد رفض تمثيل دور الأب الذي تنحصر مهمته بتلقين أبنائه وتوجيههم ، ولعله لهذا لم يتزوج . صحيح أنه لم يكن متدينا ، إلا أنه ظل من المؤمنين بأن الرب إنما يقوم على رأس الجماعة الانسانية ، كملك ينبغي التمثل به ، وهي صفة المبدع الذي يريد أن يهندس وجودا ما ، سواء في قصة أو في رواية أو حتى في دراسة نقدية. وهو في هذا إنما كان يقترب من هوسرل الذي اعتبر الرب مثالا لعقلانية العالم والتاريخ معا . ومن هنا كان إيمانه بضرورة اتحاد الذوات العاقلة من أجل انتصارها على الموت ، ليس بمعناه الكلينيكي السريري ، وإنما بمعنى الانتصار عليه حينما يتحول إلى قدر في الصراع المحتدم بين الخير والشر في الحياة نفسها . وإيمانه بالجماعة البشرية ، هو نفسه الذي دفعه إلى عدم التفريق بين البشر على أسس لاهوتية أواجتماعية أو عرقية أوغيرها مما يسطرون .

في أحد الأيام من عام ١٩٧٩ زارني غالب في مكان عملي – دائرة السينما والمسرح التي تقع على مقربة من نهر دجلة روح بغداد وشريانها الرئيسي آنذاك . وشاهدنا معا فلم المخرجة الاسرائيلية إدنا بوليتي " من أجل الفلسطينيين إسرائيلية تشهد " . كانت بوليتي تحمل على ما أظن جنسية مزدوجة: إسرائيلية – سويسرية ، وقد أحضرت الدائرة فلمها وهو وثائقي مع عدد آخر من الأفلام الاسرائيلية ، وسواها

من جنسيات أخرى مما يحابي مخرجوها الدولة العبرية ويغازلونها ، وذلك بهدف إقامة حلقة دراسية تمثلت غايتها يومذاك في البحث عن الأساليب التي تستخدمها تلك الأفلام من أجل إيصال أفكار صهيونية بعينها إلى المتفرجين على مختلف مشاربهم الفكرية والدينية حتى . يومها قال غالب : ما بين التأويل والتفسير ثمة فارق كبير ، وعلينا أن نسأل أنفسنا : كيف نفهم الفلم وسواه من المنجزات الابداعية . كيف نفهم رواية عاموس عوز التي تحمل عنوان " الحروب الصليبية" وسواها من النصوص ؟ (٣) .

لا نريد سجالات فارغة .. قال وأضاف : وكما تعرف فإنني أرفض مبدأ الرمزية المقدسة في الأب الكنسي على غرار ما هي عليه في الثقافة الغربية. كذلك فأنا لا أرضى بفكرة الابن الضال الذي يلتمس الغفران من القس . على المثقف من أجل أن يبتعد عن ممارسة دور السياسي ، أن يكون فاعلا اجتماعيا ، وأن يتجاوز محنة السؤال فيبحث عن الجوهري والهام والضروري من الأسئلة . ولهذا فإنني أدعوك ما دمت ستتناول الفلم أن تراه ليس مرة واحدة وإنما عدة مرات لكي تصل إلى تحليل مقنع .

لم يتغيب غالب عن أي من أيام الحلقة الدراسية التي استمرت ثلاثة أيام ، على الرغم من أن البحوث التي ألقيت كانت سينمائية ، أو أنها قد تبدو خارج اهتماماته الأدبية (٤). وحينما وصف الحلقة بأنها خطوة اولى على الطريق ، وأن الدراسات على العموم هي بحوث في الأيديولوجيا أكثر منها سينمائية بالمعنى الجمالي الذي يجب الانتباه إليه ، أيقنت أن جميع ما قلناه لم ينل استحسانه تماما ، وإن كان قد أبدى احترامه للجدية التي في دراستي التي حملت عنوان " الصهيونية على جبهى السينما"،التي فيها كما قال آنذاك رغبة في الابتعاد عن الظاهر ، مجرد رغبة . وكانت تلك إشارة واضحة إلى أنني بحسب رأيه أحاول في دراستي الابتعاد عن السفسطة والأدلجة وشعارات السياسة التي تثقل على العمل الفني . وهذا الرأي هو ما دفعه للوقوف إلى جانبي في مسألة بدت يومها في غاية الخطورة ، وهي المسألة التي وضعت فيها نفسي في زاوية خانقة ربما بسبب العفوية أو .. لست أدري تماما ماذا يمكنني أن أسمي ما حدث ..

في الحديث عن " الأنا " و" الآخر" ، وصراع الأضداد، ثمة مسألة على قدر كبير من الأهمية ، تتمثل بكيفية المحافظة على الدافع الانساني الذي في حالة حضوره لا يبعد الانسان عن آدميته السمحة ، ولا يبيح له سحق الآخر أو إبادته : معنوية كانت هذه الابادة أو مادية . قلت أمام الحاضرين : كنت في أحد الأيام من عام ١٩٧٠ وأظنه في شهر شباط ، قد عبرت ليلا مع اثنين من رفاق المقاومة آنذاك ، نهر اليرموك من مكان قريب من قرية المنصورة وتقدمنا إلى حيث يمكننا مراقبة الطريق الذي يشق هضبة الجولان بموازاة النهر ، وذلك ضمن عمليات الاستطلاع التي كنا نقوم بها قبل تنفيذ العمليات العسكرية . وكنت وأنا أسرد الحكاية الشارحة هذه ، التي أتت على هامش الدراسة من أجل تدعيم رأي قلته حول الأنا والاخر ، أبحث في وجه غالب عن موقف يواكب ما اعتراني من القلق بعد اعتراض أحد القياديين آنذاك على ما أطلق عليها العواطف والأحاسيس الزائدة عن المعقول التي لا تتناسب مع حقيقة الانسان الذي سرقت أرضه منه ، وكان يستهدف أحاسيسي تجاه ذلك الجندي الاسرائيلي الذي بدل أن أطلق عليه النار واصطاده بالنظر إلى قصر المسافة التي كانت تفصلني عنه انا وبقية المجموعة ، أحطته بوابل من أحاسيس الرثاء والتعاطف ربما ، وأنا أشاهده من خلال المنظار الليلي يغادر دبابته برفقة جندي إسرائيلي آخر من طاقم الدبابة ، ليفك إزار بنطاله ، ويتغوط في ذلك العراء المعتم الذي ربما كان يتصور أنه وحده يمتلكه . أنا الآن أتذكر ما حدث ، ويمر من أمام عيني كما لو أنه وقع بالأمس وليس قبل أربعين سنة ، وأيضا فإن صورة غالب لا تغيب هي الأخرى ، وفيها قد بدا لي كما لو أنه على استعداد للدخول في مجادلة مع صاحب الرأي المضاد المتزمت ، حتى وإن كان يعرف بأن مثل هذا الجدال سوف يضعه في واجهة الخلاف مع العاصمة التي جاء إليها من القاهرة أم الدنيا ناقما على السادات وأيامه السود . وأنا حين تيقنت من ذلك ، ازدادت حماستي وقلت : إنها حقيقتي وأنا أتحدث عن عواطفي وليس عن عواطف غيري من الناس . ربما يكون شأنك يا أستاذ كما تقول ، أما أنا فإنني لا أنكر عطفي على ذلك الجندي الذي لا أعرف فيما إذا كان اسمه شلومو أو بنيامين .

وعلى إيقاع ضجيج القاعة التي صفقت بحماس ، وضحكات أغلب الحاضرين ، قال غالب هلسا معقبا : بين أن يصبح المثقف منتجا للأفكار وفاعلا اجتماعيا ، وبين أن يبقى حارسا للمطلقات واليقينيات والبديهيات الزائفة ، أو مدافعا عن الشعارات وغيرفاعل كمثل الأول ، كيف نفهم الأمر ، وماذا عما يذهب إليه الباحث في دراسته التي قدم لها ملخصا ؟

قال غالب : عندما قرأت رواية " الحروب الصليبية " لعاموس عوز مثلا وهو أحد المثقفين اليساريين البارزين في الدولة الصهيونية ، تذكرت تلك المقاربة اللطيفة التي أجراها كريستيان دولا كومباني بين المثقف والسياسي في كتابه الشهير (الفيلسوف والطاغية)، وهي المقاربة التي

لم يفرق فيها كريستيان بينهما إلا من حيث الدرجة والدور الذي يقوم الواحد منهما به . إن ما يذهب إليه الأستاذ المعترض فيه قدر كبير من المعقولية ويقره كثيرون ، بيد أن ما يذهب إليه الباحث هو الآخر فيه معقولية كبيرة كذلك لا تقل درجة عن سابقتها . وهنا يبزغ السؤال حول كيفية التعامل مع الآخر الذي هو اليهودي المحتل في الحالة التي نتوقف أمامها . والمثال الذي يقدمه الباحث إنما يشير إلى الدافع الانساني الكبير الذي يحركه ككاتب على الرغم من معرفته بأن الاسرائيلي الذي خرج من قوقعته ، التي هي دبابته في المثال ، هو نفسه الذي جاء من أقاصي الدنيا ليسرق منه أرضه ، وليلقيه حيث هو أمامكم يتنقل بين البلدان ، غريبا ربما ، أو في أزمة كبيرة مع نفسه . لقد قلت في ميدان الحديث عن الأدب الصهيوني : إن التأثير السلبي الذي تنتجه أيديولوجيا متخلفة ومعادية للانسان ، هو أنها تفقد (بضم التاء) الفنان العملية الجوهرية في الفن . وهي التعبير الصادق عن التجربة المعاشة . إن الأيديولوجيا هنا لا تضئ الواقع ولكنها تصدر أمرها إليه ، فالأيديولوجيا الصهيونية تصدر أمرها للواقع : لا يوجد شعب فلسطيني ، كانت فلسطين قفرا منذ أن هجرها اليهود وها هم يعودون إليها(٥).

إننا من أجل أن نمتلك المصداقية ، علينا البحث عن الحقيقة حتى لو استغرقنا هذا البحث العمر كله . ونحن عندما نرفض فرية " الأرض التي بلا شعب للشعب الذي بلا أرض " ، فإنما كأننا نود القول : ها هو الشعب الذي تنفون وجوده . وإنه على النقيض مما تزعمونه .فهو شعب إنساني وفيه من القدرة على استرجاع الحقيقة التي غيبتموها، ومثلها القدرة على استرجاع أرضه التي سرقتموها منه . إنه يضعكم في حرج كبير أمام التاريخ والعالم وحتى أمام أنفسكم كذلك . بصراحة فإن هذا ما فهمته من المثال مثار الجد ل الدائر ، وأعتقد أن الباحث قد أحسن حينما استشهد به للكشف عن إنسانية الانسان العربي . إنه في صراحة تامة يعمل في اعتقادي على وفق ما يذهب إليه كانط باستعماله العقل استعمالا حرا ، بعيدا عن الأدلجة القصدية ، على الرغم من أن دراسته التي يقدمها في هذه الحلقة الدراسية ذات طابع أيديولوجي فكري أكثر منها دراسة في جماليات الفلم الصهيوني .

بصراحة فقد كانت لغالب هلسا مكانته بين المهتمين بالشأن الأدبي . وهو قبل وصوله إلى بغداد ، سبقته سمعته إليها كمبدع كبير وكمعارض سياسي حتى ، وذلك عبر مؤلفاته التي كانت قد بيعت في مكتباتها العامرة . لقد أصبح بسبب ما أنجزه في حقول الرواية والقصة القصيرة والترجمة والبحث جميعها على حد سواء ، علما وراية يشار إليه ، ويجتمع حوله المعجبون بأدبه . وهؤلاء الذين كانوا يحملون يوتابياتهم الخاصة ، وجدوا فيه الربان الذي يمكن أن يصون إبحارهم وينقلهم إلى حيث يمكن للواحد منهم أن يتبصر في إبداعة ويكون مبدعا حقيقيا . وبعد انتهاء الجلسة في ذلك الصباح من كانون أول البارد بامتياز ، خرجت مع غالب هلسا إلى " كافتيريا " مؤسسة السينما والمسرح ، وهي " الكافتيريا" التي لم تكن تبتعد كثيرا عن معهد التدريب الاذاعي حيث أقيمت الحلقة وعرضت الأفلام . قال وهو يحتسي قهوته : هذا وجه من وجوه العنف الثقافي ، وفيه انتهاك لشخصيتك ككاتب وإنسان ، بل وإنه ينتهك شخصياتنا جميعنا كمثقفين . إنه شكل من أشكال التعدّي ، فهو ينكر عليك رأيك وموقفك ، وبالتالي فإنه قد يلاحق أيا منا في هذا البلد ، وكان يقصد الواقعة التي لم يكن قد مضى عليها وقت طويل ، ويقصد بغداد هي الأخرى التي جاء إليها طمعا في مكان ثوري وآمن .

لم يكن غالب يمايز بين الدولة ورجالاتها – أية دولة وليس الدولة في العراق وحدها . وعلى رغم أنه كان يرى أن بغداد إبان تلك الأعوام من سبعينيات القرن المنصرم قد استطاعت أن تجذب إليها عددا غير قليل من المثقفين والأدباء العرب ، وأنها صارت واجهة نضالية يمكن أن يؤمها الراغبون بالسعي إلى التغيير في عالمنا العربي (خيري منصور ، محمد عفيفي مطر، توفيق صالح ،أمير اسكندر، رفيق حجار، نبيل بدران، صافيناز كاظم ،رؤوف مسعد بسطه ، محمد الهاشمي الأكحل ، حسن أحمد وسواهم الكثيرون من مختلف البلدان العربية) إلا أنه بدأ يشعر بالمرارة على اعتبار أن أي سلوك شخصي أومؤسساتي من هذا النوع الذي سبقت الاشارة إليه يمكن أن يعتبر توطئة لتشريع ما قادم أو ما يزال في الغرف وبين جدرانها . ولربما يكون هذا التشريع عنيفا ومن النوع غير الظاهر تماما . لقد كان يعرف تماما منزلته في الحياة الأدبية العربية وفي بغداد بالذات ، وكان في موازاة ذلك يعرف أيضا أبعاد المكان وصفات المكان الذي عليه الوقوف فيه . وكان أشد ما يخشاه أن يحاول أحد الاعتداء على حدود اليوتوبيا التي كثيرا ما كان يتحدث عن أوصافها أمام مريديه ومحبيه من الأدباء والمثقفين الشباب . كان هذا بالضبط ما وقع ، وإن ظل غالب يرى بأن يوتوبيا توماس مورقد احتفظت بمعناها كمكان وهمي حدوده الخيال وحده . كان يرى بأنها – اليوتوبيا فكرة جميلة ، لأنها التي بسببها يكون في مقدور الانسان التبصّر في الواقع ورؤية ما حوله .

لقد اتسعت شقة ريبة غالب بما حوله ليس بسبب تلك

الواقعة وحدها ، وإنما ثمة أسباب أخرى ظل يشير إليها أمام أقرب الناس إليه وبشكل سري تماما . وبدأ جديا يفكر بمكان آخر يبتعد فيه عن حدود الكرادة حيث كان يسكن في بغداد . مكان يبتعد فيه عن العاصمة التي اعتقد في يوم أنه جاءها ليستقر فيها ولو لعدة أعوام . لقد درس غالب هلسا الدين ورفض ديانة العبيد ، وكانت غايته فهم العالم والكون ، وفهم الانسان ذاته .

صحيح أنه ارتحل بسرعة لم يتوقعها أحد . لكن ثمة حالات في حياته البغدادية بقيت متميزة . وهذه الحالات قطعا تختلف عن سواها مما عرفها وعرفتها أنا شخصيا . لست أتحدث هنا عن شقته التي أصبحت ملاذا آمنا لأصحاب اليوتوبيات الجميلة والمشرقة ، ولا عن شارع الكرادة داخل وصولا إلى ساحة كهرمانة والأربعين حرامي ، ولا عن مطعم تاج محل ، وإنما عنها في صورتها الأجمل ، حيث كنا نأكل الملوخية بالدجاج في المنزل الذي عشت فيه سنوات عديدة ، عند حافة القناة الشهيرة في بغداد ـ قناة الجيش ، قريبا مما أصبحت تعرف اليوم بالرستمية .

ذلك غالب هلسا في وقفة مجتزأة وغير بعيدة في الغور في ذلك الماضي الذي يكاد يفلت مني في وهدة الشقاء الذي يلاحقني بعد أن فرّ غالب وتركنا . إنه هو نفسه الذي خرج على الكثير من البداهات القاتلة ، اليقينية كما يزعم أصحابها ويروجون . وهو نفسه الذي رفض البطريركية ومختلف أشكال اللحظات التلقينية ، وظل يكافح من أجل حداثة حقيقية(بمعنى القيام بصنع الأحداث) تبطل مفعول الأيقونات المقدسة في أشكالها السياسية والدينية حتى والثقافية . وكان غالب أخيرا يقدم الشكر لوالدتي العجوز التي ارتحلت عن دنيانا ، ليس لأنها أنجبتني على رغم تصريحه بذلك ، وإنما لأنه كان يرى فيها صورة من صور الأردن الذي ظل يحبه ، ولم يغب عن باله ، ولأنها سوى ذلك كانت تأتينا بالملوخية المجففه التي لم يكن البغداديون يعرفونها ، فنأكل بنهم بالغ بعد أن تكون قد ملأتها بالثوم الذي يزيد نكهتها لذة .

الهوامش :

(١) للمزيد حول أشكال المثقف أنظر ، محمد شوقي الزين : إزاحات فكرية – مقاربات في الحداثة والمثقف ، منشورات الاختلاف ط١ ، ٢٠٠٨- الجزائر، ص٧٧

(٢) حول هذا النوع يقول مرسيا إلياد : وفي العصر الحديث رفض بعض الباحثين

إفساح المجال للدين ، واستعاض بعضهم عنه في الواقع بعبادة علمانية (عبادة كائن أعلى، او عبادة شخصية سياسية ، أو أنهم استعاضوا عن الدين بفلسفة اجتماعية سياسية أو عرقية صعّدت ورقيّ بها إلى رتبة عقيدة آمرة قاهرة لا تمس)، أنظر : المقدس والعادي ، تأليف مرسيا إلياد ، ترجمة عادل العوا ،الناشردار التنوير للطباعة والنشر ٢٠٠٩

(٣) كان غالب قد ترجم هذه الرواية وسواها من الأدب الصهيوني ونشرها مع مقدمة نقدية لبعض أعمال عوز ونشرها في مجلة الأقلام البغدادية في عددها التاسع الذي صدر في ذلك العام أيضا – ١٩٧٩ ، وقبل موعد انعقاد الحلقة الدراسية الذي كان في كانو أول من العام نفسه .

(٤) كانت هذه البحوث على التوالي : مراحل تطور الدعاية الصهيونية في السينما

العالمية ، أساليب التصدي الممكنة للسينما الصهيونية ، الصهيونية على جبهة السينما ، التعريف بالمصادر الغربية لدراسة السينما الصهيونية .

(٥) أنظر : غالب هلسا ، نقد الأدب الصهيوني – دار الانتشار العربي – بيروت –

الطبعة الاولى ٢٠٠٨ ص٦٥ ، وهذا القول هو نفسه الذي نشره في مجلة الأقلام البغدادية في عددها الخاص بالأدب الصهيوني في عددها الذي أشرنا إليه سابقا .

الشعر

"السـبر"

باسم الرسام

"قال ، الاحترامُ طوقُ نجاةٍ لهم ،ومزلقُك إلى أسفل السافلين ، فهل أنتَ منهم ؟ أم أنتَ _إيّاك منّي ؟" .

أنا العزيزُ على عرشٍ من زَغَبٍ أنزلوا صراخي. وصراخي من ـ جهلي وجهلي من هَلَعي وهذا من عَجَبي وعَجَبي من_ غربتي وغربتي من "كَوْني" ، فيا لكوني بين كينونةٍ لايجمعها إلى نفسها سوى نفسها.

بعيونٍ يرتعشُ من بؤسها السبعُ خوفاً أنَّبوني وبأفواهٍ صقلتها الشكوى زفتاً وظُلمةً لَغَطوا بأسمي.

أنا العزيز على عرشٍ من ريشٍ نتفوا طفولتي ..هي نعَمي وأنا لاؤُها ،

هي الزمنُ منزلِقٌ وأنا- الهوّةُ - مسرحُها . أو لكأنّها الإبرة وأنا فعلها .

"قالَ ،الانصياعُ في الأشياء رسوخٌ وفي الجسد موتُه ،أوّلُهُ نَضَرٌ يغيضُ وتاليَ تاليه حضيضُ .

وأنتَ إن قدَّمتَه فعلى نَعَمٍ تشغِلُ السوى بها عنك وتُشغَلَ بالــ لا فيَّ "

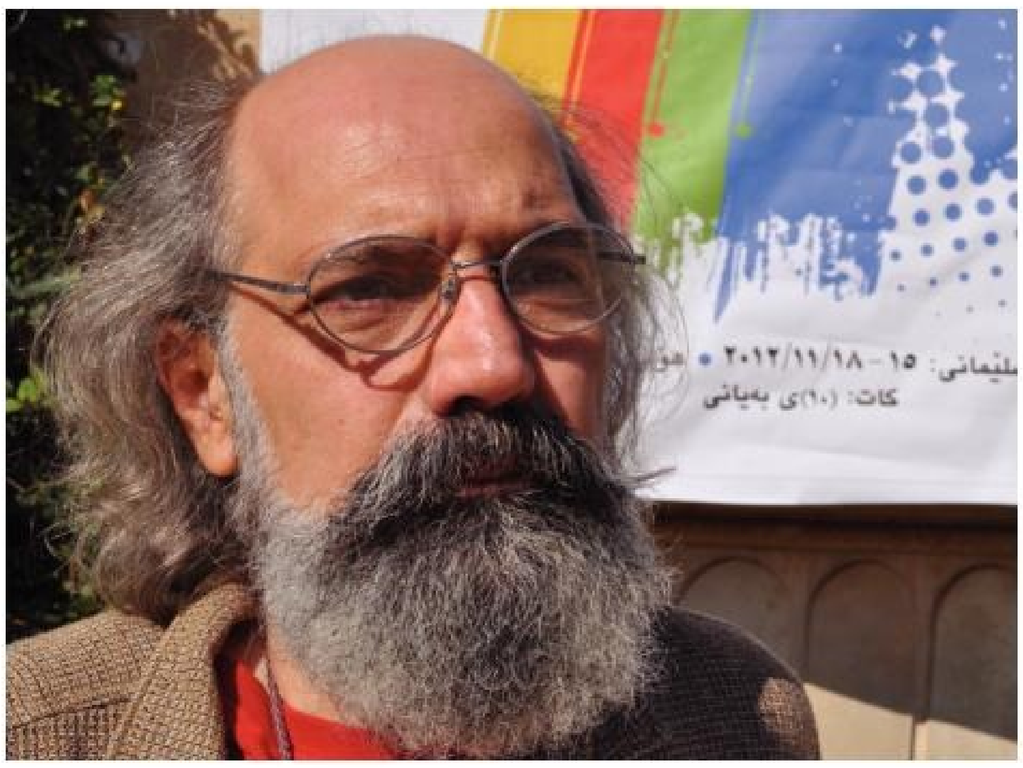
أنا العزيزُ على عرشٍ من تيهٍ أفْرَدْتُ ضلالي وفي بئرٍ من بؤسٍ أدليتُ حماقتي . فكان إفرادي تغريداً وعَزَفي داهية . ملكتُ نَعَمي فأنشغل السوى عنه بيَ ولمْ يترك لي سوى عظماً – تتخبطُ خبط معتوهٍ – ومَنزَلَقاً من الزمنِ ضيَّعتُ فيه لائيَ فانشغلتُ عنه في البحثِ عنه وهو "هوّةٌ" لايدركها سوى "كَوْنُها" فيا لكونٍ مفردةٍ . ويالكونٍ بين كينونهٍ لايجمعها إلى نفسيها سوى نفسها.

"قالَ ،التطلّعُ ، أوّلُ المعرفة وهي ظاهر الأنا . وقال الفكرةُ لُبّ المعرفةِ ، فالفكرةُ بمَحَكِّ والمعرفةُ على قدِّها ،.. فبنفسها ، وهي كذلك أوّلُ النبذُ لُبّ الأنا ، فالنبذ بمَحَكِّ والأنا على قدِّهِ ، كونٌ لايجمعه إلى نفسه سوى كونِه ، وكلُّ مالمْ يجمعْه إلى نفسه سوى نفسه لامحالَ فاسد . وهكذا ، كلّ ظاهرٍ فاسد.".

أنا العزيز ، رأيتُ نفسيَ في تاليَ تاليَّ وإذا بيَ مستنقعٌ قدامي، لا أوّل لي ولا آخرَ ،بُخاري جيفٌ على جيفٍ ومكموني حضيض ، وعفونتي حضن آفاقٍ . البؤسُ الذي يرتعشُ منه السبعُ خوفاً يملأُ عينيَّ وحَشرُ فمي شكوى فرأيتُ كلاميَ قيئاً وبكائي قَيحْ والنَّجسُ أطهرُ أسمائي.

طهران/١٩٩٣

القرائن



باسم الرسام

العهدُ مخاضٌ والنكثُ ولادة ، هذا أوّل الكلَمِ والأفرادُ علامةُ جرٍّ .

ما افردتُّهما – قال – من جنّتي الاّ لكسرةٍ منّي أضعُها آخِرَ "نكثَ عهدٍ"

وهي كلمي- أبنائي.. آباؤكم- أبنائي رحمةٌ منّي وآباؤكم إحسانٌ منكم، فما عليكم بعد الكَلم سوى النكثَ بالعهدِ.

فطوبى للناكثين لأنّهم أحفاد الجنّة.

آدم سفرُ معرفة ، بها خاطَ ستراً مردوداً ، أمّا العقل فهو أمُّك ، واللّهايةُ –بأسي – خلفَ الشجرة.

ما سفَّهتُ-قالَ- المعرفةَ لأمرٍ غير إقحامكم في لهّاية (٢) أنايَ .

فطوبى للاّهين لانهم الكاشفون في كلّ خطوةٍ لهواً وفي كلّ لهوٍ ومضة من أنايَ .

لاكينونة لي ولاموضوع ، قال ، أنايَ من عدمي وعدمي تبُّددُ خطاكم في آدمَ ، فهو تماديَ كينوناتكم في المعرفةِ وهذه مرآتكم .. تتتراكم فيَّ حتى لكأنّي أنتمْ واحداً واحداً . فأنتم واحدٌ واحدٌ كينونةٌ وموضوعٌ وأنا اللاءُ فاقبروا المرايا تحت النيط لأنّها وحقُّ حقّي معرفةٌ خارجا وهي أناتي في الصميم ، تقرّلكم مسافةٌ (٣) بيني وبينكم وتقرٌّ كذا جهلكم بها فأنّايَ المسافة فوقُها أنا.

حذاري – قال – ثمّ حذاري من القياسِ لأنّه حدٌّ وأنا بلاحدود (٤)

بأنايَ اقرٌّ لاحدّي.

فطوبي للسائرين على المسافة لأنّ بها تُذَلُّ المقاييس (٥) في –بـ– أقدامهم وتُفسَدُ الأرقامُ في مداركهم ، وكلّ رقمٍ سوى (٦)

أوّل الصراطُ خيطُ ترابٍ تُهيلُه خطواتُكم لأجلي فهو بيني وبينكم .

وثاني الصراط أنايَ نفسه ، خطٌّ إزاء خط . والخطُّ طولٌ ،فطولي على قدِّه واحدٌ ، وطولُكمُ على قدّهِ أنا وأنتم ... قالَ ،منحتُ طولكمُ عزّةَ قربي فجعلتُ قدّكم إزاء قدّي ، والأزاءُ – وإنْ تأبّدَ – لايصل غايته والغايةُ أنا . وقبل الغايةِ غَمامٌ ، فكرٌ وأرادةٌ والوصولُ رغبةٌ ،فالواصل كائنٌ والضالُّ كائنٌ .

الضلالة بحر أختباري وهو الصراطُ إزاء الصراط .

فطوبى للضاليّن لأنهم أرباب التجربة والأزاء جذر الرغبة كلّها .

الهوامش :

١- لقد سفّه الله المعرفةَ لأنّه صاحب حياض الخطيئة بعنفوانها .

٢- اللّهو نشاطٌ سمج لايمكن للحياة أنْ تستقم بدونه . فهو النَزَقُ الذي لابد منه لأستحصال الصدمة ، ولاعلاقة لهذا بالدهشة (الشعرية)

الاّ أنّه اللون الذي يصبغ أغلبَ اللوحات الفنيّة بأعجابنا.

٣-الفنّ يخوض في المسافة ،وغاية المسافة الشعرُ.

٤-الله بلا أصول ، الفنّ بلا حدود .

٤-٥- ولهذا ايضاً فالمسطرة كتحديد فهي نبذُ التجربةِ / المعرفةِ التي هي أساس المفارقة التي أقحَمنا بها الله بودٌّ عظيم !

والفن مفارقةٌ في العمق .

٦- المسطرةُ مجموعةُ رموزٍ مدوّنةٌ أمّا المسافةُ فرموزٌ غير مدونة "لأنّها لاقياسية" ، ولأنّ الله لم يسفّه المعرفةَ – في النهاية

الامر –الاّ لأنّه لايكتب ... فالمسافة رمزٌ شفهيٌ ، والفنّ لأنّه خائضٌ في المسافة فهو الشفاهية والتحرير هنا رمزٌ متقلبٌ ولهذا أيضاً الفنّ قاطبةٌ حيلة.

أنّها حيلة لوامسها تقتفي إثر الله وأقدامها توخز رؤوس العالم القاطن تحته .وهكذا ، الفنّ بدعةٌ للناس وحقيقةٌ لله ، فهي المفارقة والشعر قلبه لأنّه مرادف الكلمِ الذي هو البدءُ، هو النكثُ بعهد الله وهو الخطيئةُ الأرقى.

فهو أنقى الخطايا لأنّه خرج من بين يديه .

طهران١٩٩٧

أزقةُ المشيبِ

عبدالمطلب عبدالله
ترجمة: المهندس محمد حسين رسول

عبدالمطلب عبدالله شاعر صاعد، بالاضافة الى الشعر يكتب دراسات نقدية معاصرة، له دواوين شعرية عديدة، يميل الى كتابة الشعر باسلوب فيه نوع من السهولة الفنية، يحاول ان يوظف فى قصائده صور المطر والماء فى حالة من الحركة، كالارض فى زلزلتها والبحر فى تموجاتها والسماء في بروقها، انه يخلق نوع من المعادل الموضوعى في التوازن بين حقائق الماء والمطر ووجدانه، ليضيف جمالا شعريا و طقسا تامليا، وبما ان يكتب بابيات قصيرة لذا نجد فى قصائده تكثيفا كبيرا للمعاني، واخيرا انه يكتب اشياء جميلة يستحق التامل. (كريم ده شتى)

"مشيبُ البحرِ"
فتحَ المطرُ شَعرَهُ
قُبالةَ مَشيبِ البحرِ
إنهُ حينَ يأخُذُ القلبَ دلالاً
ويُسكِرُ العينْ
يمُسِكُ بأيدي الأسماكِ
زُقاقاً زُقاقا
إنهنَّ يَنظِمْنَ تحتَ صخرةٍ سطحاءَ
القُبلةَ بالقُبلةِ
الحياةَ بالحياةْ
يُقحِمْنَ الأرضَ في رقصةٍ زرقاءَ
يُقحِمْنَ السماءَ في رقصةٍ زرقاءَ
زُقاقاً زُقاقا
وأنتَ راقبِ الأسماكَ
وقايضِ الدنيا بالريحِ

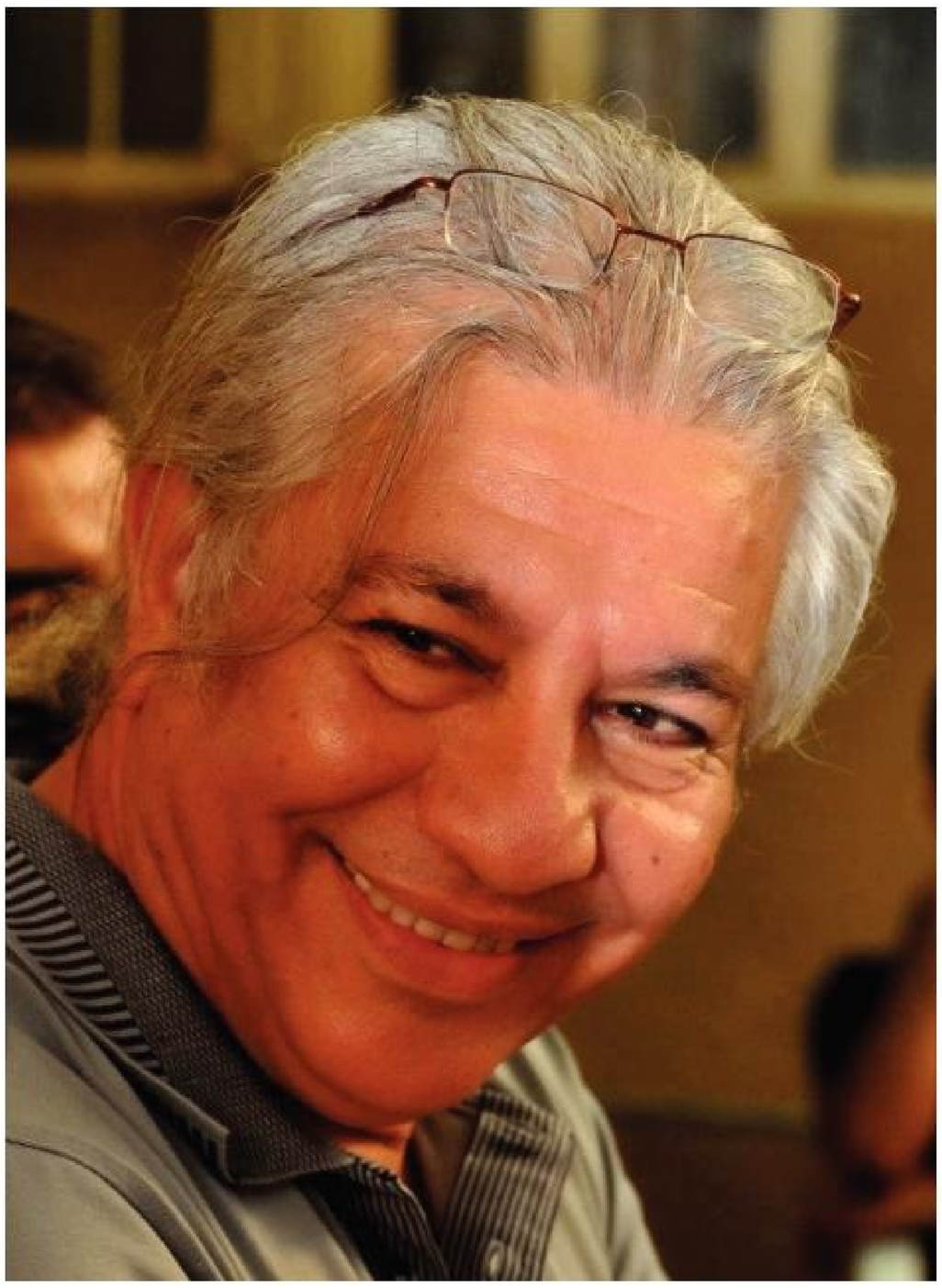
"مشيبُ الريحِ"
قُبالةَ مرآةِ مشيبِ الريحِ
قبلَ أَنْ تُخْرِجَ الدنيا منْ ذاتِكَ
قبلَ أَنْ تُصافِحَ الليلَ
سِرْ في فَجرِ الخيال
أَطلِقْ بَسمَةً بطَعْمِ السفرِ
واحضُنْ زهورَ الماءِ
زُقاقاً زُقاقا
راقبِ المطرَ

واستَذْكِرْ
سُوَيعاتٍ
حينَ هُجِّرَتِ الريحُ ...الريحُ
سُوَيعاتٍ
كانَ البرَدُ يمَضي بكَ موجةً موجةْ
سُوَيعاتٍ
كُنتَ تُثيرُحَفيظَةَ الشعاعِ
بقميصٍ أبيضَ
كأنكَ تُقيمَ قلبَكَ منْ قطرةِ ماءٍ
زُقاقاً زُقاقا
راقِبِ الريحَ
وقُلْ: الحياةُ سباقٌ يَنسِجُهُ الزمنُ
أو قُلْ جازماً:
إنْ لَمْ يَكُنِ الخيالُ
يَتساقطُ الأنسانُ
أُرنُ في مرايا الحياةِ
عُزلةُ قطرةِ ماءٍ
حينَ تَنثرُ وَعدَ الأرضِ على الريحِ
تُدلي بشوقِ السقوطِ منَ السماءِ
وأنتْ
ضارِعْها
بحديقةٍ مَلآى بالفَجْرِ
بقلبٍ مَليءٍ بالحُلُمِ

زُقاقاً زُقاقا
أَقِمْ عُزلةَ قطرةِ ماءٍ
مِنْ حَزَنِ الثلجْ

"مشيبُ الثلجِ"
قُبالةَ مرآةِ مشيبِ الثلجِ
كُنتُ أُفكرُ أَبيضَ أَبيضْ
كأنَّ عُمْرِيَ كانَ مَديدَ الفَجرِ
كأنَّ الثلجَ في سِرِّهِ
كانَ يُقَلِّدُ وحدَتي
أَطلقتُ قهقهةً
قُلتُ في نَفْسِي اليومَ نمُتُ كثيراً
لا يَعلَمُ الليلُ بهذا
قُلتُ في نَفْسي
كأنيِّ الثلجُ أَقومُ منَ الليلِ
زُقاقاً زُقاقا
أَنثرُ ذاتيَ على الريحِ
أُعَلِّقُ نَفْسِيَ على الحياةِ
أَعودُ الى واجهةِ مرايا البحرِ
وأُمَدِّدُ المطرَ منَ الماءِ
لغايةِ الأستغراقِ في الضَحِكِ

أربيل تشرين الأول ٢٠٠٩



من الشعر الكردي المعاصر

بطاقة بيضاء

قصيدة للشاعر قوباد جليزاده

ترجمة عبد الرحمن الباشا

بطاقة ....الشاعر قوباد جليزاده

الشاعر قوباد جليزاده، شاعر رقيق، يتميز عن الشعراء من مجايليه في الكثير من المواصفات،لا يختلف عن الفراشة في شئ !

هذا كل ما يمكنني ان اقوله عن شاعر، يمسك بتلابيبي ، كلما بدأت بقراءة واحدة من قصائده.

صديقي قوباد الذي لا التقيه الا لماماً، تعرفت عليه منذ وقت مبكر وترجمت له اول قصيدة قصيرة الى العربية عام ١٩٩٣ ونشرتها في مجلة " سبيده " التي كنت ارأس تحريرها عندما كنت في ايران، وكانت بعنوان " تليفون " ، وهي تحكي قصة حب ـ عبر اسلاك التيلفون ـ بين فتاة محاصرة من الجميع وشاب متخلف عن اداء الخدمة العسكرية ومطارد من الجميع !

قصيدة " بطاقة بيضاء " هذه، هي من قصائد قوباد الحديثة وهي رصد يومي او بالاحرى ـ نقد شفاف ـ للعديد من المظاهر السلبية التي تجتاح الشارع الكردستاني و التي باتت جزءً من الواقع اليومي المعاش الذي يستهجنه شاعرنا قباد ولا ترضى به زوجته التي " شعرها ثيل من حناء يتناثر بلون التمر " ولا يقبل به حتى القراء !

فهل يعقل ان يكون " الموز الصومالي ارخص من الفجل المحلي "!؟

او ان لا تقوم في الاقليم صناعة ، حتى وان كانت متواضعة ؟!

هموم انسانية لا تحصى ، نكتشفها في شعر قبادي جليزاده ....

هذه هي اذا ، الحالة التي يصورها قباد في قصيدته " بطاقة بيضاء " .

"المترجم"

انا وزوجتي من اهالي كويسنجق
نغتسل كل صباح
بماء دوكان
نستخدم ليفة من شهرزور
وصابون رقي

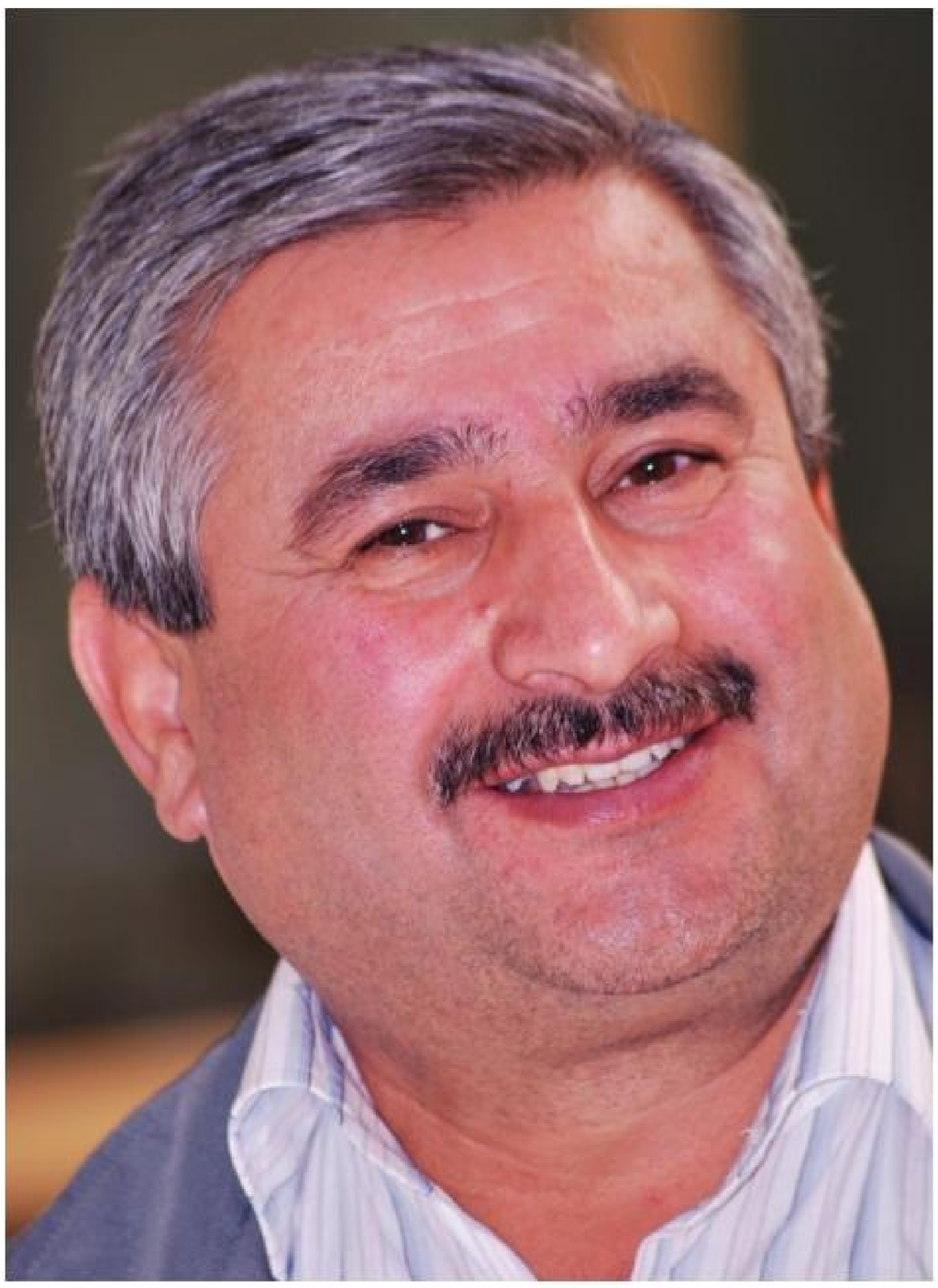
سوري
وشامبومن صنع
فرنسي
*****
نتناول فطائر السليمانية مع الشاي
و لبن اربيل
وجوز هورامان
وعسل جبال قنديل
مع بيض
من البرازيل
*****
انا ارتدي بدلة تركية
وربطة عنق تركية
وحذاءً ايطالياً
هي
ترتدي زياً
ربما كان
لزوجة امير بريطاني
لأنها لا ترضى
بخيّاطات المدينة
*****
نخرج من المرأب
بسيارة مارسيدس المانية
(الكناسون) البنغلاديشيون
بملابسهم الشبيهة بـأوراق العنب
يملأوون الشوارع كل يوم
كأسراب السنونو
زوجتي
مهندسة زراعية
تترجّل قرب مديرية البيطرة
وانا قاضي
ادخل المحكمة التي انجزها بناءها
مقاول بصري !!
بعد ان يؤدي رجال البوليس
التحية
ويضربون
اخمص البنادق الروسية
وعندما نعود الى البيت مع الظهيرة
تحدثني هي
عن الجفاف
وعن انفلونزا الطيور

وسد دربندي خان
وتقول لي : في اسواق السليمانية
الفجل المحلي
اغلى من الموز الصومالي !
والسكر الابيض
ارخص من شوندر " كاني كُردة "
وتضيف :
الفلاحين
اصبوحوا جنودا في بغداد
والرعاة تحولوا الى حرس حدود
في المنذرية !
وجثة الزراعة المأسوف على شبابها
انتقلت الى الحويجة
ملفوفة بعلم خريفي
" الفاتحة "
*****
وانا
احدثها
عن الصبي المكبل بالاغلال
الذي سرق جهاز موبايل
وعن عدد الاطلاقات
التي مزقت صدر عاشقة طهور ..
احدثها
عن فرّاش في مستشفى ما
يقبع خلف القضبان
يُظنُ انه
تسّلم خمسة دنانير سويسرية
رشوة !
*****
اقول لزوجتي :
شِباك العدالة
عكس شِباك صيد السمك
لا يعلق بها الا المتهمون الصغار
****
نملأ خزان سيارتنا
من بنزين الدورة
او نتناول وجبة في مطعم قدوري
اونأخذ " نفر كباب " من الاوسطا " كُورون "
نزور متجراً في " كاني اسكان "
تستقبلنا نادلة صينية بأنفها " الافنص"
بينغ

شينغ
بونغ
نشتري كليغراماً
من البصل المصري
ومن السكّر الاماراتي
تفاح امريكي
وشاي سيرلانكي
*****
عبر الشارع
جدة من محلة" ملكندي "
تغطي رأسها بـ "السركيي"١
ترتدي "الكولوانه " ٢
تنظر الى حفيدها الصغير
مرتديا قبعة مكسيكية
ممتطيا دراجة هولندية
" ليحفظك كاك احمدي شيخ "
لا تسرع في القيادة
ويجيبها الصغير
وهو يدير عتلة الدراجة
Ok
جدتي
Bay
*****
نشتري اربع صحف
هاولاتي : الاكراد والجاسوسية
جاودير :تسلل مفرزة من انصار الاسلام عبرنقطة باشماغ ـ مريوان
خبات: لن نرفع علم البعث فوق مؤسسات الاقليم
كوردستاني نوى : ـ بالسلاح الابيض ـ في صدر واحد
ريفورم : حرب النهد اليسار مع النهد اليمين !!
*****
انا
تربيت في احضان " حاجي قادر "٣
ولكي اعثر على كلمة فصحى
ابحث في بطون معاجم اللغة
هي ، تربت على خوان المعرّي
هكذا تتحدث عن النبات
(هذا النبات " الهرش "
جذوره رقيقة
لا يمكنها ان تتشب الا في التربة الرملية)

*****
" سكسوكتي " ورأسي يلمعان
كجبل قنديل
ابيض
ابيض
وشعرها
ثيل من حناء
يتناثر بلون التمر
*****
منذ ثلاثة اعوام اصبحنا جد وجدة
احفادنا يبللون خديها باللعاب
كي يبدوان مثل وردة مضمخة بالندى
ويتسلقون قامة اشعاري كالسناجب
يسخرون من لب الجوز والصور
ويتحرشون ببلوط كلماتي
*****
حمامتان فوق صدر زوجتي
حمامتان بيضاوتان كانتا تهدلان
تجلسان فوق رحلة واحدة
اختطفت قطة سوداء
احدى الحمامتين
تتساءل الحمامة في اليسار :
اين زميلتي التي في يميني
اجيبها بصيغة ما، في كل مرة :
انتقلت الى مدرسة اخرى .
ذهبت لتتنزه تحت كبرات " بركَلو ".
راحت تشتري حمالة صدر.
ذهبت الى مركز الانتخابات
لتضع في الصندوق
بطاقة بيضاء .

.....
١ـ غطاء رأس تقليدي .
٢ـ قطعة ملابس نسوية شبيه بـ" البليرة " النسائية او بالصديري عند الرجال.
٣ـ حاجي قادر كويي ، شاعر كردي معروف .



قصائد للشاعر صباح رنجدر

ترجمها: آزاد البرزنجي

تهديد نوح

وقف نوح أمام المرآة ناعساً
و بدأ يهُدد بحماس:
إنَّ عمري
أكبر من عمرك
و الأحرى بنا أن نفترق
وحين نتنفس النفس الأخير
أن نفكر في بعضنا
كنا صديقين نخاف ساعة اللقاء
فإن بقي نوح أكثر، ماالذي يفعل، و ما الذي يحدث؟
سوف يعثر على قلادة في جيد جلمود الوادي
ليس بوسعه عدُ حباتها
المرآة تبقى عاجزة أمام الوجه
و ينقبض قلبها
قرون التيس لا تبلغ الجمال إلا حين تشيخ
الجرس و الدف
يتعرفان على بعضهما
في قرون التيس و يبتهجان
فيتفتح حتى أقصى الوجود
طالب العشق
و مكافأة اللقاء
و مأوى الخلود
و البيدر الألهي
وحُب الحمام و الحبوب

رجع صدى الأجداد

أجنحة الملاك
كيف تتعالى و ماذا تعني
نفس الشيء حين هبوطها
عند الصباح لها لون
و عند الظهيرة لون آخر
أما في المساء فثمة خليط من كليهما
وضعت الزجاج في الشباك
لاحظتُ الجليد

أثناء تشققه و سقوطه
الأرنب الواقع في الفخ
يقترب من السكين
يلقي نظرة على ماحوله
كنت مخطئاً
لم يكن طريقاً ما سلكته
اثناء عودتي للبيت
يرجع إلي صدى أجدادي في السماء
فتحسس كل شيء.

الرمز و السر

عند مولدي
بلّلت جدتي جبيني بالماء المقدّس
ماء العين
قد عرف لون ماء "خضر"
الذي هو لوننا
نحن الذين صلينا في سفينة نوح
و أنهينا صلاتنا عند الشاطيء
سلام على التراب الطاهر للشاطيء
تليق به الصلاة
بعد نزول البرق
تساقطت ورود المرج
فبقي صامتاً
بوعي متلهف
وضعنا الفلفل في أفواهنا
حتى لا ننعس ساعة تأويل خطوط كفوفنا
كشف الرمز و أسرار الكفوف
ميدان للحرب، ينهزم فيه أبطال

أنا و الرباعية

الجراد
هل ما زلت تُزيل الأمل و الشمس على الجبين
الرصاص
هل مازلت تَسودُ ساعة الأنهزام و أنت دخان نازل من السقف
الصفعة
هل مازلت تمُيتين الحرارة على الخدود و جائزتك هي الدم الخاثر
الجمجمة

هل مازالت الطرق بتفرعاتها تعمر فيك
و أنا مازلت أدور حول جسد سيدة الشعر
الحار و الحي
إبقى سيدة شعري الوفية
و إفتحي شفاهي أثناء الموت فتسمعين بقايا
أحاديثي
الشعر قد رحب بالأب آدم
و كذلك
قد هزّ مهد الأم حوّاء

الشجرة ذات الصوت الشجي

لم تشرق الشمس في حلمي
سوف أعلُقُ نور قلبك و روحك على فانوسي
في الليالي عديمة الصبح
ليست النجوم و القمر متسكعين
إنها ذكريات الأرض وهي تتموج
بشفافية
و تأنٌ
و هدوء
و إشتياق
كخدٌ الأفق، تفوح منه رائحة الفجر
دونما أسأل، سوف أقتفي آثارها حتى الثمالة
هبطت النجوم و القمر و بدأت تتمشى معي
إنسكب العشق على الشوارع
و نزلت الهالة من جبال الفرودس و مرّت بقربنا
فبدأ العشق بالحديث إليك
من تحت الطبقات السبع للقلب و الروح
و كلام الوله
لديه تفاح غير مأكول
فتقترب الأرض من الشمس
و تأخذ قوة التزيٌن من الشمس
و الريح المهاجرة
الريح السكرى
تهب على ضفائر الشجرة ذات الصوت الشجي
ثمة نار عليها الشاي و الخبز
تكاد أن تخبو
سيماء الشاي و الخبز يطوف في المكان
يستنشق أفراد العائلة الضياء فيتدفئون
و يبصرون شيئاً يطير و يظللهم
شيء بوسعنا أن نجعله أجنحة لنا

عَن فُرصَةٍ للحُزنِ

واثق غازي

إلى / شيركو بيكس
في مَكانٍ مَا
كُلَمَا افتَقَدتُ شَيئاً ثَميناً ،
فَتَّشتُ فِيها فَوَجَدتَهُ ،
تَقعُ تِلكَ الزّاويَةُ مِن قَلبي .
لَها مَا يُشْبِهُ دَارَةَ الحُلمِ
كَأَنَ مِمّحاةً أكَلَت وجُوهَ قاطِنيها .
ـ يَعرِفونَ أنَنّي مَا زِلتُ أبحَثُ
عَن فُرصَةٍ للحُزنِ تَليقُ بِهِم
وأنَنّي أقطَعُ الطّريقَ بجَسَدي
عَمّن يَترَجّلُ نَحوَهُم .ـ
آخِرُ مَرّةٍ أسْقَطتُ مِصباحَ مُناوَبَتي اللّيليَّةَ مَعَهم
أضَاءَت تِلكَ الوجُوه :
ـ كَيفَ أنتَ ؟
مَا أبْهاكَ لَم تَتَغيّر ،
هَل صَادَفتَ أمّنا ؟
لَقَد أخَذَ طَبيبُها كُلَ كُتُبي
ليوصِلَها إليَك ـ
هَل أعَددتَ مَفرَشّاً لِزائِرَكَ الجَديد ؟
لا تَقلَق يا أخي *
هَذا الكُردّيُّ يُجيدُ النَّيلَ مِنَ الحَرَسِ
ولَم يَنَل مِنهُ سِوى الشّعر .
قُل لَهُ
بِرِفقٍ
ما أسمُكَ ،
وَقَبلَ أن يُجيب ،
قُل لَهُ : نَضُبَ نَهرُ العَسَلِ
سَبَقَتنا إلَيهِ الحِيلَةُ ،
وَنَهرُ اللَّبَنِ عِندَ طَرَفَيهِ
مَقتَلَةُ الطَّوائِف ،
قُل لَهُ أحَدَهُم في زَاويَةٍ مَا مِن قَلبِهِ
مُتَسَعٌ لكُرسيٍّ ،
وَمنفَضَةٌ ، قُل لَهُ
يَعِدُكَ عِندَمَا يَلتَقِطُ مِصبَاحَهُ
سَيُهَرِّبُ لَكَ
وَرَقَةً وَقَلَماً
وإذا أدْرَكَ المُنَقِّبونَ
سَيُهَرِّبُ صُورةً لِكُردِستانْ .

البصرة ٢٠١٣

*أخي (طارق) قتله الحرس الجمهوري العام ١٩٩١ وقد كابدته أمنا حتى لحقت به . الشاعر

من الشعر الفارسي الحديث

ترجمة:عبدالله طاهر البرزنجي

الإنسان

فرخ تميمي

كوكبنا
سيلتقي
القمر
والمريخ
والمشتري
ويد الإنسان الكريمة
ستصل ذات يوم
المجرات النائية
تطول
وتلمس
أعماق الأكوان
.....
.....
كم تقصر يد الإنسان الطويلة
حينما تستنجد
بها
يد صديق.

المتحف

شعر:نادر نادر بور

أنظر إلى السائرين في ليل المدينة
أنظر الى الطفل والشيخ والشاب
من خصورهم حتى قمة رؤوسهم حجر
نصفهم الآخر من العروق والجلود
ُعرجٌ لاتقوى أقدامهم على الوقوف
عيونهم داكنة كدهليز
تخلو ألسنتهم من الكلام
المدينة-المتحف الكبير والحالك-مكتظة بهذه التماثيل
الرؤوس خاوية والأقدام تنبض
نصف أجسادهم هامد
ونصفهم الآخر يتحرك
المدينة تمور بغدو ورواح هذه التماثيل.

الطيور تعود

شعر: شمس لنكرودي

عادت الطيور
مكث الجنود هناك
يعلو الربيع النجوم يضم قبعتها في الكفين
تحت الأشجار تُرى وجوه وصخور مغتسلة
الطيور تصفق بالأجنحة
لكن الجنود لا يسمعون.

طفولتنا أنا و ذاتي..

محمد كاكه رَش
ترجمة / عيسى جيايي

..أتذكرُ طفولتي وطفولة ذاتي .. جيداً
أنا وذاتي كنا نملك قميصا وسروالا ملطخين بالرقع
كنا نملك بساطا و زوج حذاء وقلبا بسيطا
ورأسا مليئا بالآحلام الملونة ..
أتذكر أنا وذاتي كنا نكب في الآلعاب
أنا ، كنت ذا بريق كتفاح أحمر
و ذاتي كانت كرمانة مبتسمة ، كانت كل حبة منها تشع بلون
لاأنا كنت أجرؤ على أن أطفيء عين حبة من حبيبات رمان ذاتي
ولا ذاتي قد جرحت لونا من ألواني .

* * *

أنا كنت أجثو على جناح يمام
و ذاتي على جناحه الآخر

* * *

أنا وذاتي من كثر بساطتنا
كنا نضيع من لون انثال من فراشة ما
كنا لا نشعر بوجودنا

* * *

في الطفولة أنا وذاتي كنا ملطخين بالخيال
والآن أشك أصلاً بوجودنا
كنا سحابتين مكبتين في الحياة .

* * *

أتذكر يوماً ورأسي قد جرح في عراك
فر أصدقائي كلهم وبقيت أنا وحيداً ،
الأ أنَّ ذاتي برغم من طفولتها كانت تبكي عليَّ ..
و قطعت جيب قميصها
وأشعلت فيه النار و وضعت رماده على الجرح في رأسي
كنت طفلاً في الصف السادس ونجحت الأول على الصف
–
وأهدوني ساعة يدوية
أضعتها يوماً
كانت ذاتي تبحث عنها أكثر مني ..لتجدها
ومضى وقت ولم نجد ساعتنا

أنا و ذاتي قد أضعنا أحدنا الأخر
أتذكر أنا وذاتي كنا أطفالا
كنا نحب الكلاب والقطط والفراشات ..
وحين كبرنا ،
أنا وذاتي ...اندلعت الحروب بيننا
أنا أصبحت كلباً .. وذاتي قطاً
وأصبحت ذاتي كلباً.. وأنا أصبحت قطاً
والفراشات شردت بين حروبنا ، حروبي أنا وذاتي ..

* * *

أتذكر طفولتي أنا وذاتي ، أتذكرها جيداً
حينما تذهب ذاتي الى الحروب كنت أتبعها
كنت أخشى أن يقتلوها ولا أحد يأتي بجثتها
أخشى أن تصيب بالجرح ولاأحد يضمد جراحاتها ويرمونها في البوادي
أخشى من أن تقع في بحر ما ولا أحد يسمع صراخاتها
في تلك الأيام كما في الوقت الحاضر كنا عدوين
في تلك الأيام كل منا كان يملك قطرة طفولة والخيال والجمال
كنا نملك أمل ونظرة تأمل وهمسة عشق
في تلك الأيام حين كانت تذ هب ذاتي إلى متنزه
كنت أصل قبل ذاتي وكنت مليئاً بالخوف من أن
تموت ذاتي برائحة وردة ما ،
تنسى نفسها أثر صوت لجناح طائر ما ..

لمجرد سقوط ورقة تخسر خيالها والى الأبد
في تلك الأيام لم نكن كما الآن مثل النار والماء
كنا معا نأخذ بيد قطرة مطر كي نوصلها إلى دار الغيوم
معا نرجع ورقة ساقطة إلى مهب الربيع
معا كنا نداوي الذراع المكسورة لنجمة ما
معا نضيف ألقاً الى شفاه القمر
معا نجمع الأطياف للنجوم في البحر
وندخرها للأيام الحالكة للعمر
أتذكر حينما كانت تسافر ذاتي
أسافر معها
كنت حزينا من أن تسافر لوحدها الى مدينة بعيدة ولاتعود اليّ
كنت حزينا من أن يزحزحها أحدهم في شارع ما
و يقول لها:مالك والأحلام ، فالخيال لايعود بك الى منزل أي حلم
في تلك الآيام كنا أنا وذاتي أطفالا ..

****

****

****

**

*

المصدر :ملحق (أدب و فن) لـ(كوردستاني نوي) العدد (٦٢٦) الصادرة في (١٢/٣/٢٠٠٩) ص (٢)

حوارات

شيركو بيكه س:
كرسي الشعر أعلى من كل الكراسي

عبدالرحمن الباشا

مقدمة

في العام ١٩٩٦ ، عملت مع الزميلين على فيلي وكمانكر في مجلة (ئاوينه) التى كانت تصدر فى طهران باللغة الكردية، وكان الاول مديرا لتحرير المجلة فيما كان الثاني رئيسا لتحريرها.

في يوم الاحد المصادف ١٥/٩/١٩٩٦ اتصل (كامبيز) وهو شاعر كوردي شاب من كوردستان ايران، اتصل بصديقه علي فيلي وأخبره ان الشاعر شيركو بيكه س يقيم وحيدا، في فندق بطهران ويتمنى ان تقوموا بزيارته، فذهبت مع مجموعة من الشباب منهم معروف آغائي ومصطفى بيكي وآخرين، للقاء الشاعر الذي كان قد غادر كوردستان بسبب الاحداث المتواترة التي مر بها الاقليم في تلك الفترة.

بيكه س كان يقيم في الغرفة ٣٠٢ من فندق (قناري) الذي كان يقع في شارع هادئ من شوارع طهران.

تحدثنا معه في الكثير من الامور العامة وفيما آلت اليه الامور في كردستان وآخر التطورات هناك.

في اليوم التالي (الاثنين) ذهبنا انا وعلي فيلي ومصطفى بيكي وريبوار ومعروف آغائي الذي كان قد اتفق مع بيكه س على موعد اللقاء الذي تحدد ان يكون عند السادسة مساءً

ولكننا التقيناه عند الخامسة...

وبعد حوار – مسجل – قصير ومتوتر ، اطفأ فيه بيكه س ، جهاز التسجيل الصغير اكثر من مرة، جرى الاتفاق على ان نلتقي يوم الاربعاء القادم في مكتب مجلة (ئاوينة) لتكملة الحوار. وقبل الساعة ١٢ من ظهيرة الاربعاء (١٨/ ٩) ذهبنا انا وعلي فيلي الى الفندق لأصطحاب

بيكه س الى المجلة لتكملة الحوار الذي بدأناه اول امس.

في التاكسي، سألته ان كان يعرف احدا من اعضاء البرلمان من القائمة الخضراء ممن شاركوا في الاجتماع الاخير لبرلمان كوردستان.

فقال : حازم اليوسفي واثنان من رجال الدين ونزاد عزيز آغا.

وحينما سألته عن الدكتور عزالدين مصطفى رسول، قال انه لازال في الخارج. وكان عزالدين مصفى رسول قد مرّ هو الاخرّ- قبل ايام - بطهران في طريقه الى اوكرانيا ، ونزل في ذات الفندق وقد التقناه انا والزميل علي فيلي واجرينا معه حوارا نشر في عدد من اعداد مجلة ئاوينة ، ايضا.

أما الشاعر شيركو بيكه س فقد غادر طهران الى السويد يوم ١٩/ ٩/ ١٩٩٦ حيث كان يقيم.

اللقاء مع بيكه س، نشر على الصفحات (٢٤ – ٣٢) في العددين (٢٧ - ٢٨) من مجلة (ئاوينة) و كان لقاءَ شاملا ومطولا احتل الادب حيزا كبيرا منه.

و كان لنا – انا و الزميل علي فيلي – العديد من الموضوعات في ذات العدد من مجلة (ئاوينه)، نشرنا بعضها باسمينا الصريحين وبعضها الاخر جاء بتوقيع (ئاوينه) حيث نشرت انا موضوعا باسم عبدالرحمن الباشا على الصفحتين ٦٨ – ٦٩ تحت عنوان (نالي .. مخطوطة قديمة وعمر جديد) ونشرت موضوعا آخر على الصفحات (٨٠ – ٨٣) بعنوان (زوم و زوزان وخيام الاكراد الرحل) باسم مستعار هو (عكيد هركي).

ادناه الترجمة العربية الكاملة لذلك اللقاء الذي تم قبل اكثر من سبعة عشر عاما.

المترجم

بابا طاهر و بدايات الادب الكردي

+ برأيك، من اين يبدأ الادب الكردي، اين هو المنطلق؟

- هناك اشكالات كثيرة جدا في هذا الموضوع، فعلي سبيل المثال يعتقد البعض ان الادب الكردي يبدأ من بابا طاهرالهمداني، و لنقل ان بابا طاهر هو البداية ، ولكننا نجد فراغا في عدة قرون لاحقة، تمضب قرون لا نرى فيها اي شئ ولكنني لا ارى غرابة في ذلك، إذ انه شبيه بحياة الكرد، فهم عادة ما ينبعثون في مكان ما ليختفوا في مكان آخر، ثم يظهرون مجددا بعد عدة قرون.

والادب والثقافة الكردية مرتبطان دوما بوجود الشعب الكردي وبفضاء الحرية ، فاذا كان هناك متنفس ما او فسحة من الحرية الى جانب حياة مستقرة ، فان اللغة تنتعش معها ويولد معها الادباء والشعراء، ولكن هذا لا يعني ان الظلام كان حالكا في العصور المظلمة، فقد يكون هناك انقطاع أو (طمس) أو ربما تدمير و فناء، وربما – ايضا – هناك اشياء طواها الدهر وغيبها الزمان، ولهذا فإننا لا نجد شيئا حتى نصل الى (فقي طيران) و(ملاي جزيري) ومن ثم (أحمدي خاني) .. ونفاجأ بعد احمدي خاني بالفراغ من جديد.

+ هل هذا يعني اننا لا يمكننا تحديد بدايات الادب الكردي؟

- كلا لا نستطيع، لقد جرت بعض المحاولات، علاء الدين سجادي اضطلع بهذا الامر، ولكن هذا ليس من اختصاصي، ليس بمقدوري أن احدد البدايات.

+ إذن، لا يمكننا القول ان بدايات الادب الكردي تعود الى اربعة او ثلاثة قرون؟

- هذا صعب للغاية اذ يجب التأكد من موضوع بابا طاهر ايضا، هل صحيح ما يقال؟ نحن متفقون على ذلك، ولكن الكلام وحده لا يكفي، علينا التأكد من ذلك علميا.

البداية التي نتفق عليها الان، هي ان الادب (المكتوب) يبدأ من بابا طاهر الهمداني .

+ هذه هي الحلقة الاولى، متى تبدأ الحلقة الثانية؟

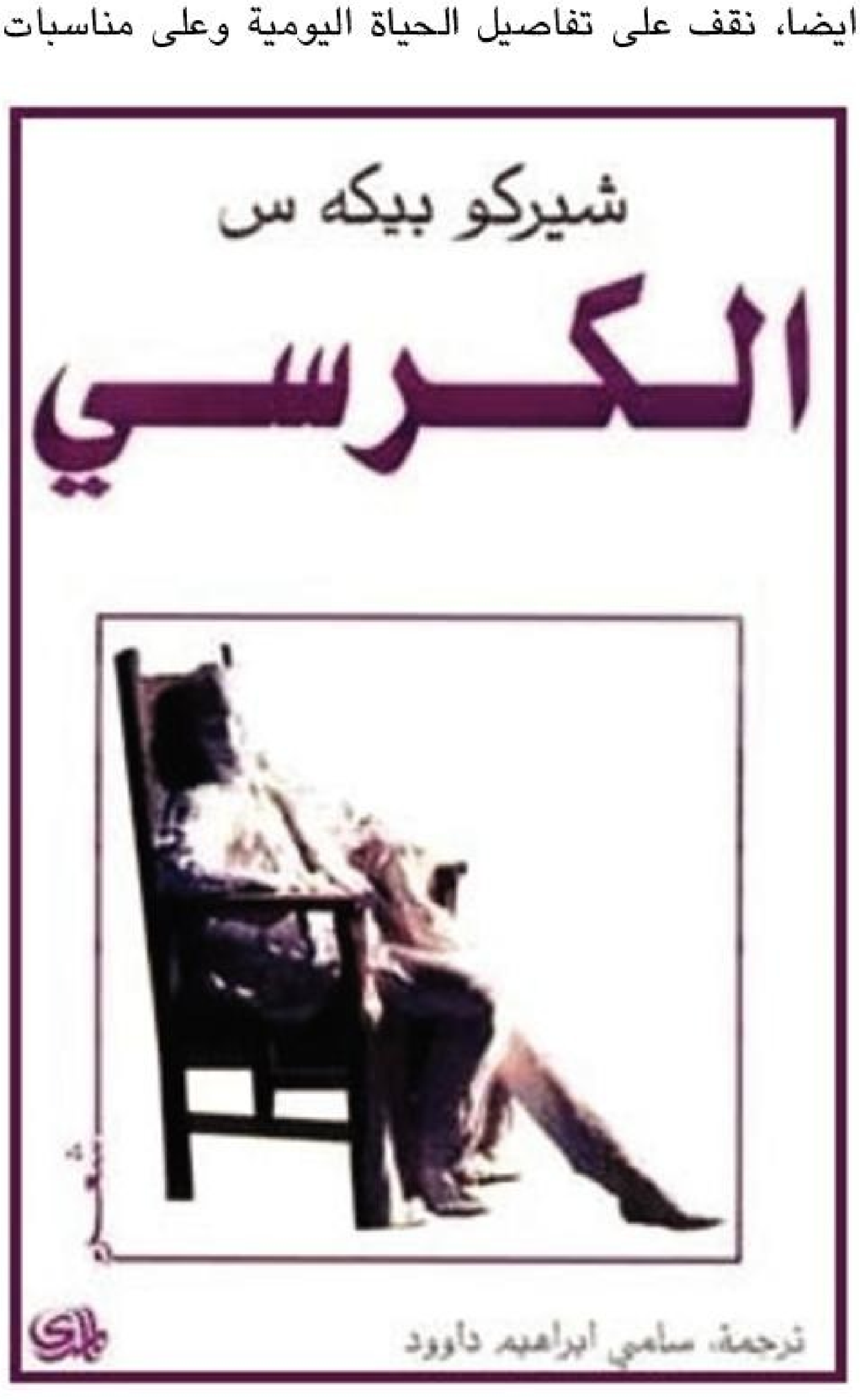
- الحلقة الثانية غير واضحة.. حتى نصل الى (فقي طيران) ، في الحقيقة من الصعوبة ان يكون هناك شئ ما في الادب الكردي قد تدثر ثم انصهر ، ثم ظهرت اشياء اخرى، هذا الموضوع مرتبط بالحياة و بالتأريخ ، تاريخنا ليس واضحا حتى الان ولهذا فإن ادبنا الكردي ليس واضحا هو الآخر.

+ ولكن أحمدي خاني يعد أباً للاحساس القومي في العالم وهو يسبق الثورة الفرنسية وجان جاك روسو في هذا المجال.

- في الحقيقة، حينما كتب احمدي خاني قصيدة (مم وزين) كتبها من اجل الشعب الكردي ومن اجل اللغة الكردية، وقد اشار الى ذلك في ديباجة القصيدة وهو يقول انه فعل هذا كمبرر للكتابة باللغة الكردية، كي أقول للعالم ان الشعب الكردي ليس اقل شأنا منكم وان اللغة الكردية ليست اقل من لغاتكم ، وهذا أحساس رائع من خاني.

+لا شك ان هذه الحلقات المفقودة، موجودة ولكن لم يتم العثور عليها حتى الان؟

- نعم، من المحتمل العثور على هذه الحلقات ولكن الامر يتطلب بحوثا كبيرة ومضنية، بحوث تاريخية وادبية جبارة، لا يمكن فصل البحوث الادبية عن البحوث التاريخية، قد تجد بعضا من التفاصيل التاريخية في قصيدة ما ولكي نفهم العصر الذي عاش فيه خاني لا يكفي ان خاني قد كتب (مم وزين)، فنحن نفهم الحالة الاجتماعية للشعب الكردي من خلال القصيدة، ونقف على العلاقات الاجتماعية والسياسية وعلى الفن المعماري والبناء ايضا، نقف على تفاصيل الحياة اليومية وعلى مناسبات



الافراح والاعياد والكوارث، يمكننا ان نقول ان الشعر في الادب الكردي عبارة عن مرآة تاريخية كبيرة، مرآة للكشف عن المراحل التاريخية الضائعة.

نحن نفتقد الكثير من الاشياء ، نحن غرباء عن تاريخنا، لدينا بعض الشعراء لا نعرف متى ولدوا ومتى وافاهم الاجل.

أعود واقول، ما هو متفق عليه هو ان با با طاهر الهمداني هو البداية، ثم نمر بمرحلة لا نجد فيها شيئا حتى نصل الى فقي طيران والملا الجزيري واحمدي خاني، البداية تبدأ من هؤلاء ، إذ لم يكن هناك شئ في منطقة السليمانية يمكن تسميته بأدب لم يكن هناك صيغة معينة للكتابة، أما موضوع اختيار أي من اللهجات، فاننا لا يمكننا البت في ذلك وليس بمقدور أي كان ان يحل هذا الاشكال، ولكننا يمكننا الحديث في هذا المجال، وهناك فرق بين الحديث في موضوع ما وفي ايجاد الحلول، فأنا لا يمكنني أن اقول لك، يجب أن نتفق على اعتماد اللهجة الكورمانجية الجنوبية في الكتابة الكردية، كما لا يمكنني ان اقول ان الكورمانجية الشمالية هي التي يجب اعتمادها.

+ في ذات موضوع اللهجات وأساليب الكتابة، هناك صيغتان للكتابة باللغة الكردية، ايهما تفضل؟

- لا ضير من الكتابة باللهجتين المستخدمتين الآن ، في اعتقادي، علينا ان ننظر الى المسألة بواقعية ، فلو قلنا يجب ان نفعل كذا أو كذا ، فهل سيلتزم عشرات الكتاب و عشرات الصحف والمجلات بقرارنا؟ وهل سيتخلون عن الصيغة التي يكتبون بها؟

هناك ألــ (زازا) وهم يقولون (نحن ايضا موجودون).

أنا اقول، إذا كان لا بد من الامر فعلينا ان لا نفعل ذلك قسرا، برأيي من الافضل على (الدملي أو الزازاكي) ان يتعلم الكتابة بالكورمانجية الشمالية فلا عيب في ذلك، فهي لهجة كردية.

وعلى (الهورامي) ان لا يكتب باللهجة الهورامية، إذ يستحسن ان يتعلم القراءة والكتابة باللهجة الكورمانجية الجنوبية، ولكنه إذا امتنع فلا يمكنني ان اجبره على فعل ذلك.

هناك لهجتان كرديتان واضحتا المعالم ، من خلال الكتب والحركة الادبية، عبر التاريخ الادبي والسياسي، من خلال التاريخ.

+ المستقبل سيكون لأي من اللهجتين في اعتقادك؟

الموضوع حساس للغاية، انسان ما يكتب بحروف معينة وصيغة معينة على مدى ٤٠٠ – ٥٠٠ عاما، مد جذورا واساسا وأنشأ مبنى ، ليس من السهل ان تطلب منه ان يكف عنه وكذا الحال بالنسبة الى الصيغة الثانية، عندما استبدل اتاتورك الكتابة التركية بالحوف اللاتينية، فالحروف اللاتينية ليست حروفا كردية بل هي حروف العالم كله، كل العالم يكتب بالحروف اللاتينية، كما هو الحال مع الحروف العربية فهي ليست للعرب فقط ، فالعرب يكتبون بها مثلما الكرد و الفرس والافغان والبلوش.

اتاتورك قصم ظهر الثقافة التركية عندما استبدل الحروف العربية بالحروف اللاتينة، فالاجيال التركية الجديدة لا تعرف شيئا عن الماضي، كما ان الاتراك اخفقوا في تحويل كل تراثهم الى الصغية الجديدة.

المسألة حساسة كما اسلفت فالانسان لا يمكنه ان يبت في هذا الموضوع منذ الآن، ولكننا بمقدورنا ان نناقش الامر من اجل المستقبل، يمكننا الحديث في نوع من (التلاقح)، ان نستفيد من كل اللهجات الكردية في مجالي الحروف والمصطلحات وفي أي مجال كان.

علينا ان نترك القرار للمستقبل، الى حين يتضح المصيرالسياسي.

+ما مدى اطلاعك على اللهجة الجنوبية المستخدمة في كرماشان وانحائها؟

- اطلاعي قليل، هل ياترى ان هناك شيئا كبيرا الى درجة انني لم اطلع عليه، أعتقد ان ما هو موجود يدخل في اطار الفلكلور.

بين بيكه س الاب والابن

+مَن مِن الشعراء القدامى يستوقفك؟

- من القدامى، لا شك ان هناك مجموعة من الشعراء الكبار، فــ (خاني) كبير جدا عندي، وكذلك نالي فهو كبير ايضا ، نالي من الشعراء الذين احبهم كثيرا، انه شاعر وفنان كبير، وكذا الحال بالنسبة الى محوي وكوران ومولوي.

+وماذا عن والدك بيكه س؟

-بيكه س! هناك الكثير من بذور بيكه س في حياتي، بيكه س كأب أو كشاعر و مناضل.

+ مَن مِن شعراء الغرب الهمكم ، بمن تأثرتم؟

- انا أقرأ باللغة العربية، وقد اطلعت على اداب الشعوب الاخرى من خلال اللغة العربية ايضا، وقبل ان اتأثر بالشعراء الاجانب فقد تاثرت بالشعراء العرب من امثال محمود درويش وادونيس فهما شاعران كبيران، والتأثر لم يكن بالشكل الذي يجعلنا مقلدين.

+ما الذي تركه بيكه س الاب لبيكه س الابن؟

- عندما توفى والدي كنت في السابعة والنصف من

عمري، ولهذا فإنني لم اتمكن من الاصغاء اليه بوعي ، لم اتمكن من الافادة من تجاربه ، ولكنه ترك لي قوة معنوية كبيرة كـ (أب)، بامكاني ان اقول انه زرع في كياني اولى بذور حبي للشعر، فانا اتذكر منذ طفولتي كيف كان الناس يحترمونني بعد وفاة والدي، لكونه كان شاعرا، شاعر يتحلى بموقف، كان محبوبا للغاية بين الناس، كان كالسراج معلقا فوق رأسي، ينير لي طريقي.

عدا ذلك فإن قصيدة (لايه لايه) التي غناها لي، هي بمثابة جرس يحذرني منذ الطفولة، كي لا انسى أبدا، الطريق التي سلكها والحب الذي كان يكنّه لوطنه.

في مرحلة لاحقة، قررت ان اقرأ قصائده بوعي ، بيكه س كان طريقا بالنسبة لي ، كان مصباحاً، كان جبلاً.

+هل يا ترى بلغ بيكه س الابن ما بلغه والده؟

-لا ادري، كل منّا عمل لنفسه، هو كشاعر، كأب وأنا كابن ، كشاعر، لكل منا شخصيته وكل منا كان شاعرا لعصره، أنا لست شاعرا للعصر الذي عاش فيه وهو ايضا لم يكن شاعرا للعصر الذي انا فيه، كل منا كانت له ظروفه الخاصة به، له زمانه له (السبك) الخاص به.

+ هل صادف ان قيّمت قصيدة ما لوالدك؟

- كلا ، لقد قلت فيه الشعر الا انني لم اتصدى لأي من قصائده.

شيركو بيكه س وزيرا للثقافة

+ماذا عن موقفكم السياسي؟

- المواقف السياسية لم تكن وليدة تلك الفترة ، الشعر بحد ذاته موقف سياسي بشكل عام، وجود موقف ازاء الحياة، ازاء الوجود، ولكن حينما يكون للشعر موقف ايديولوجي محدد، فهذا موضوع آخر، الحزب ، أي حزب، (السلطة) بامكانها قتل الشاعر، غير انها لا يمكنها أن تصنع شاعرا.

انا شخصيا التحقت بالجبال ثلاث أو اربع مرات، عشت حياة البيشمه ركه ، الكثير اصدقائي قتلوا وهم الى جواري، الكثير ممن كنت اعرفهم لم يعودوا في الحياة، هؤلاء تركوا اثرا بالغا في حياتي، ولهذا فان الشهيد يحتل مساحة واسعة في قصائدي، هناك الكثير من اسماء الشهداء في اشعاري، وهذا هو جزء من وفائي حيال هؤلاء.

+بعد انتفاضة الربيع عام ١٩٩١ كانت لكم مشاركة في تجربة الحكم في كردستان العراق، شاركتم في حكومة الاقليم، حبذا لو حدثتنا عن تلك التجربة.

-في العام ١٩٩١ وبعد العيش لعدة اعوام في اوربا، عدت الى كردستان التي كانت تعيش ظروفا جديدة بعد حرب الخليج، كانت منطقة محررة وآمنة، وشعرت بضرورة المشاركة في البناء كشاعر، وكانوا قد شكلوا حكومة وكلفوني بادارة وزارة الثقافة، وقد عملنا بقدر ما استطعنا ولكننا كنا نفتقر الى الامكانات المادية ونعاني من العديد من الحصارات، واذا لم تكن الامكانات المادية متوفرة فليس بمقدورك ان تنجز شأنا ثقافيا، لا تستطيع فعل أي شئ، كل هذه الامور تحتاج الى اشياء عملية، فهناك المطبعة وهناك الصحيفة ووو، ورغم ذلك فقد واصلنا العمل وتعقدت الامور بالتدريج، ساءت، ازدادت المنافسة الحزبية الى درجة اننا كنا نعارض حتى قراراتنا، ولهذا السب تخليت عن العمل في الوزارة.

+عندما كنتم في الوزارة، كان البعض من ادباء كردستان مستاءَ لأنكم لم تهتموا بالادباء حسب زعمهم؟

-عليك ان تعرف ان الانسان يعمل بقدر امكانياته، انت تعمل بقدر ما هو متوفر لك، بامكانك العمل حسب ميزانية الوزارة .

+ ماذا استفدتم من تجربة عامين في العمل كوزير للثقافة؟

- فهمت من هذه التجربة انني كشاعر، بحاجة الى مساعدة ودعم كبيرين، بحاجة الى التزام، لكن احدا لم يلتزمني.

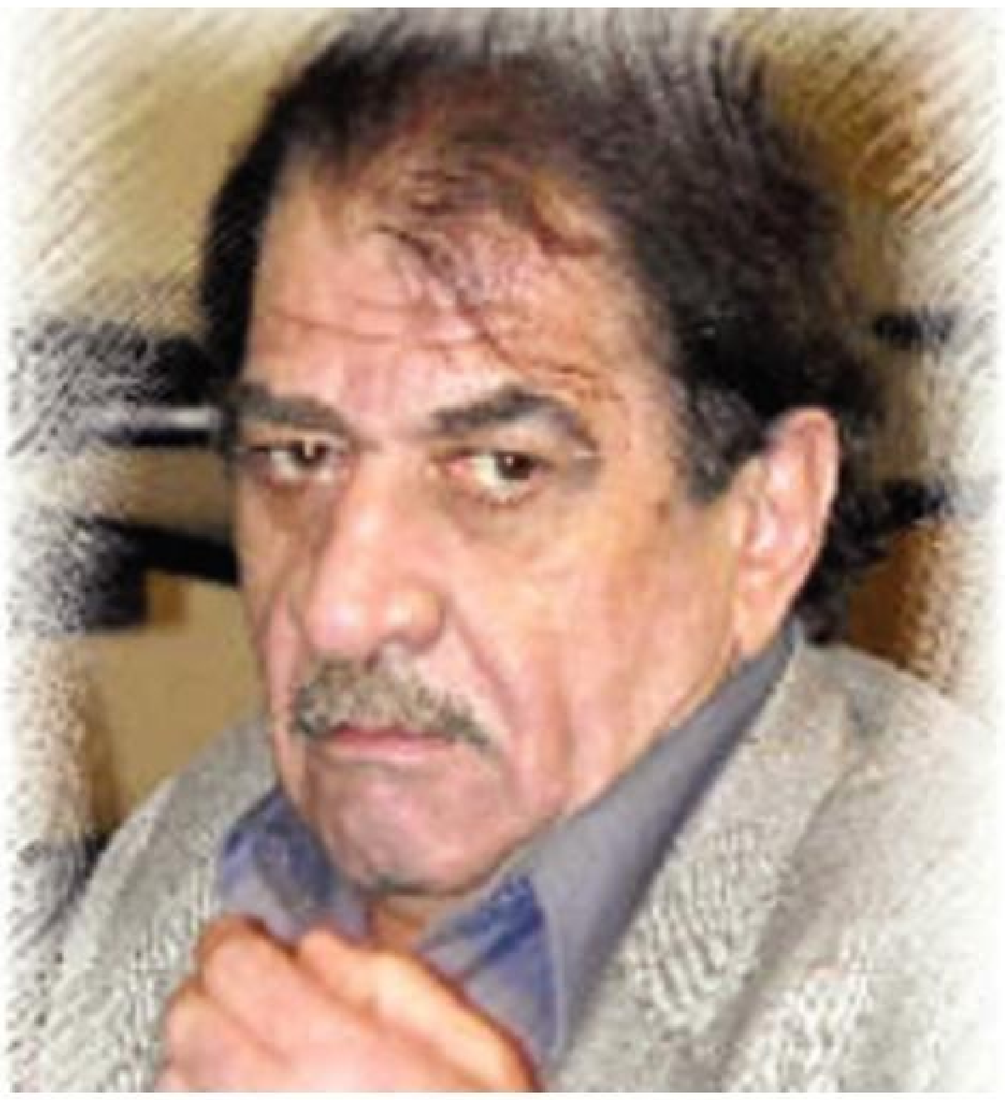
+دعم في اي مجال؟

- بسبب الظروف، المنافسة السياسية ادت الى عزوفهم عن الاهتمام بالمساءل الحكومية، على سبيل المثال، كل الاطراف كان لديها صحف و قنوات تلفزيونية خاصة بها باستثناء الحكومة،

في الحقيقة، وزارة الثقافة تعني الامكانات المادية، تعني ميزانبة، يعني توفير الدعم المادي، وانا كنت اعاني من عدم وجود هذه الامكانيات ولهذا فانت لا تستطيع انجاز الاعمال الكبيرة، لم يكن بمقدورك ان تصدر مجلة رصينة، لم تستطع ان تمتلك اذاعة جيدة او قناة تلفزيونية معتبرة.

علينا ان نستشف من تلك التجربة، اننا حين نمرّ بتجربة اخرى، فلا بد ان نضع موضوع الثقافة الكردية والكرد ضمن اولوياتنا، لا يجوز ان نعتبر مسألة الهوية الايديولوجية الساسية معيارا للمسألة الثقافية والا فاننا سنخفق في عملنا، أنا نفسي كنت اردد انني وزير لثقافة الكرد وليس لقائمة معينة، لقد كانت تجربة بالنسبة لي، وقد ادركت ان هناك الكثير من الاشياء لا تعدو عن كونها كلام فحسب، شعارات ليس الا، فأنت تصدر قانونا معينا ولكنك لا تعمل به، فأي وزير انت، إذن؟

+هل بامكاننا ان نقول ان شيركو بيكه س قدم خدمة عن



طريق الشعر اكثر مما قدمه من خلال الوزارة؟

- قلت هذا الكلام اكثرة من مرة، كرسي الشعر اعلى من كل الكراسي الاخرى. ولكن حينما توكل اليك مهمة ما ، فانت مطالب من قبل الناس، انها فرصة تاريخية وعليك ان تعمل على وجه السرعة من خلال ذلك الموقع، عليك ان تعمل، واذا عملت فعليك ان تعمل باتقان، واذا لم تتمكن من العمل باتقان فعليك ان تنسحب بشجاعة وانا كنت الظاهرة الوحيدة في تلك الحكومة حينما قدمت استقالتي.

الشعر والحياة في الخارج

+حدثنا قليلا عن حياتك في الخارج؟

- بعد تجربة العمل في وزارة الثقافة عدت الى السويد لمدة عامين فأنا حاصل على اللجوء السياسي هناك منذ العام ١٩٨٧ حيث حصلت على جواز السفر بعد اربعة اعوام بمساعدة اتحاد الادباء السويدي، لا امارس عملا معينا هناك، التحقت ببعض دورات تعليم اللغة السويدية، امضي معضم الوقت في المنزل في القراءة والكتابة.

+حدثنا عن نتاجاتك؟

- اتعرض لامطار الشعر منذ ثلاثين عاما، في العام ١٩٥٧- ١٩٥٨كنت في السابعة عشرة من عمري حينما نشرت اول قصائدي طبعت اولى مجموعاتي الشعرية عام ١٩٦٨ .

لدي اكثر من ١٢ مجموعة شعرية فضلا عن مسرحيتين شعريتين (كاوه الحداد) و(آسكه) كما ترجمت رواية ارنست همنكواي الموسومة (الشيخ والبحر) من العربية الى الكردية، عدا قصائدي المنشورة في الصحف، لدي بعض المقالات النقدية ، كما ترجمت بعض القصائد الاجنبية الى اللغة الكردية، ترجمت بعض المسرحيات العالمية كـ (عرس الدم) للوركا.

لا شك ان الشاعرلا يمتلك ادواته الفنية في بداية عهده الا انه يكتسبها تباعا من خلال المران والتجريب، نمو التجربة الشعرية وتطورها مرهون بالموهبة وبقدرة الشاعر، كيف يتطور؟ ما هي اضافاته على نتاجاته السابقة، واحدة من احلامي كانت ان لا اكون صوتا لأحد ما، ان اكون صاحب صوتي الخاص بي، ان اصنع شخصيتي الشعرية الخاصة، انا لا ادعي ان قصائدي كلها بهذا المستوى الرفيع، لا شك ان لكل شاعر قمم شعرية مثلما له وديان، لديه انحدار، لديه تحليق مثلما لديه هبوط.

+ قلتم ان للشاعر تحليق في الاعالي وله طيران في المنخفضات، حبذا لو اعطيتنا نموذجين من قصائدك ؟

- هذا الطيران المنخفض نجده في دواويني الاولى، لاشك في ذلك وبالتحديد في ديواني الاول والثاني، لأن تجربتي الشعرية لم تكن مكتملة آنذاك.

+هل تعتقد ان قصائدك الاخيرة خالية من الطيران المنخفض؟

- من المحتمل ان نجد ذلك في سطر ما أو صورة ما، وجوابا على سؤالك اقول:

لو اعطوني ٣٠٠٠ صفحة من قصائدي فإنني سأختزلها في ١٠٠٠ صفحة ، هذا هو ما يتبقى للشاعر، مجموعة مختارة، على سبيل المثال، أحمد شاملو، لن تبقى له كل قصائده بل سيحتفظ بمجموعة قصائده، محمود درويش أو ادونيس، لن يتبقى لهما سوى مجموعة من القصائد.

ديوان الشاعر كوران، بعض القصائد تبقى لكوران اما البقية فهي قصائد عادية، تبقى ولكنها لا تتحول الى رمز. وهذا الشئ موجود في تجربتي الشعرية انا ايضا .

واحدة اخرى من خصائص تجربتي هو عدم الوقوف في منطقة شعرية واحدة فأنا لا اعتبر الشعر محطة، فهناك القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة والقصة الشعرية و المسرحية الشعرية، آخر محاولاتي كانت في كتابة الرواية الشعرية، الملحمة الشعرية ، انا عملت في هذا المجال الذي وضعني امام الكثير من الخيارات و منح نتاجي اشكالا مختلفة من الابداع .

غالبية اشعاري المترجمة الى اللغات الاخرى هي من القصائد القصيرة، لأنها سهلة الترجمة من قبل المترجم أولا، وثانيا لكونها من نمط واحد ، برقية، أو ضربة، أو

انها قصائد فكرية، شعر حالة ، فيها صورة، وربما هذا هو السبب في ترجمة قصائدي الى اللغات الاخرى، أنا لدي تجربة اخرى، فانا في اوربا لا اترك قصائدي في البيت بل احملها معي.

+ ماذا عن جائزة (توخولسكي) التي حصلت عليها قبل عدة اعوام؟

- جائزة توخولسكي... توخولسكي اديب الماني معروف ، بامكاننا ان نقول انه من عهد بريخت، هناك العديد من الجامعات والمكتبات والشوارع تحمل هذا الاسم.

توخولسكي يهرب من المانيا ويلجأ الى السويد في عهد النازية، ولكن الحكومة السويدية آنذاك لا تهتم به كما ينبغي، ما يدفعه الى الانتحار... وللتعويض عن ذلك فقد ابتكرت السويد جائزة سنوية باسم توخولسكي تمنح كل عام الى احد الادباء اللاجئين الى السويد.

في العام ١٩٨٧- ١٩٨٨ منحوني هذه الجائزة وكانت المرة الاولى في تاريخها، تقدم من قبل رئيس الوزراء السويدي.

لا تنسى ان الجائزة لم تكن لشيركو بيكه س فقط بل كانت بوابة على الشعر واللغة الكردية.

+ ما عدا الشعر، هل حاولتم كتابة نوع آخر من الادب، القصة ، الرواية مثلا.

- أنا ابحر في عالم الشعر باشكاله المختلفة، الشعر المسرحي، الشعرالقصصي، وما اكتبه الان هو الشعر الروائي (قصيدة) روائية، ملحمة شعرية جديدة، انا اكتب النثر احيانا، اقصد ما يسمونه بالعربية(قصيدة النثر).

+ تعيشون في اوربا منذ عدة اعوام هل ياترى تأثر نتاجكم بالمناخ والبيئة الجديدة التي تعيشون فيها؟

-نتاجي لا زال امتدادا لنتاج الماضي مع (اغتراب) دخل اليه حديثا، انه اغتراب النأي عن الوطن - اغتراب الكرد بشكل عام- .

لا شك ان هناك تأثير، ولكنني لازلت اشعر وكأنني اعيش في حلم وهو ذات الحلم الذي كنت اعيش فيه في الماضي. عدا ذلك فإن الغربة لم تتجسد بشكل جلي الا في قصيدتي الطويلة (مضيق الفراشات)، ربما ما كنت كتبت تلك القصيدة لو لم أكن بعيدا عن الوطن.

مسألة الاغتراب انعكست مرة ثانية في (مضيق الفراشات) ... غربة الشاعر ازاء الوطن، ازاء اسئلة الحياة والوجود، عودة (مولوي) مرة اخرى، عودة حاجي قادر الكويي ثانية، عودة شريف باشا مجددا، مولانا خالد النقشبندي، هذا واضح ..فكل هذه المسائل هي الغربة، غربة العيش بعيدا عن الوطن هي التي تعيد كل هؤلاء الى قصيدتي ممزوجة بالمساءل الشخصية والعامة.

قصيدة(مضيق الفراشات) واحدة من القصائد التي تعكس اعوامي الاخيرة بشكل واضح.

هناك قصائد اخرى، قصيرة، كتبتها بين الفينة والاخرى، اتحدث فيها عن الغربة، غربة وجودية ازاء الحياة، ازاء كونك لم تمتلك بيتا في أي وقت من الاوقات، غربة في مقابل كونك (سؤال) دائم ، كونك امام طريق موصدة، ممنوع من التحليق، هذه هي الغربة بالنسبة لي.

لا شك ان الحياة لفترة ما خارج الذات، تدفعك الى التفكير، الى التأمل في الحياة، بشكل خاص حينما تعيش في مملكة حافلة بالكوارث، كيف يتسنى للاديب ان يقول شئيا غير قابل للزوال، في هكذا دوامة؟ كيف يمكن ان يكتب شيئا لا يجرفه التيار، لا يأخذه الزمان، وهذا بحد ذاته عذاب آخر.

الوحدة التي تراها في الغربة لا تساعد الاديب والشاعر في التفكير والتأمل لزيادة عشقه للعمل،

كتابة الشعر عبارة عن عشق، ولكن هذا العشق يكون اكثر اتقادا في الغربة، يزداد لهيبا، يزداد ضياءً.

في الغربة تتفاقم الالام ، الغربة تجعلك تبحث عن لغة اقوى للتعبير، تجعلك تحس انك تقول شيئاة ما للمرة الاولى أو ربما للمرة الاخيرة.

+ماذا عن مواقف الشاعر؟

- الشاعر أو الاديب عادة ما ينظر الى الفضاء الواسع ، ينظر الى القضية، لا ينظر الى الايديولوجيا التي بداخلها، لا ينظر الى الاشياء الصغيرة، موقف الشاعر عادة ما يكون(أضافة) ألى المسألة، لا يمكن الفصل بينهما، الشاعر لا يصبح ملحقا، لا يصبح ملحقا لأي حزب أو مؤسسة ، و (القولبة) هي واحدة من مخاطر الايديولوجيا، حينما تصبح موظفا او شاعرا لحزب ما أو لمجموعة، أما كيف هو نمط تفكيري أو فكري السياسي ، فهذه مسألة اخرى، اهم شئ بالنسبة لي هو ان تنبع الاشياء من وجدان الشاعر من اعماقه ولا سيما اذا كان شعرا ، فمن الاولى ان يكون شعرا في كل الاحوال، الشعر هو كل شئ، الشعر هو الحياة، هو السياسة، هو المراة هو الشجرة، الشعر هو النهر، ليس هناك شئ ما، لا يجد له متسعا في الشعر.

بيكه س وجائزة نوبل للاداب

+سؤالنا الاخر عن جائزة نوبل للاداب، هل فكرت في نيل الجائزة؟

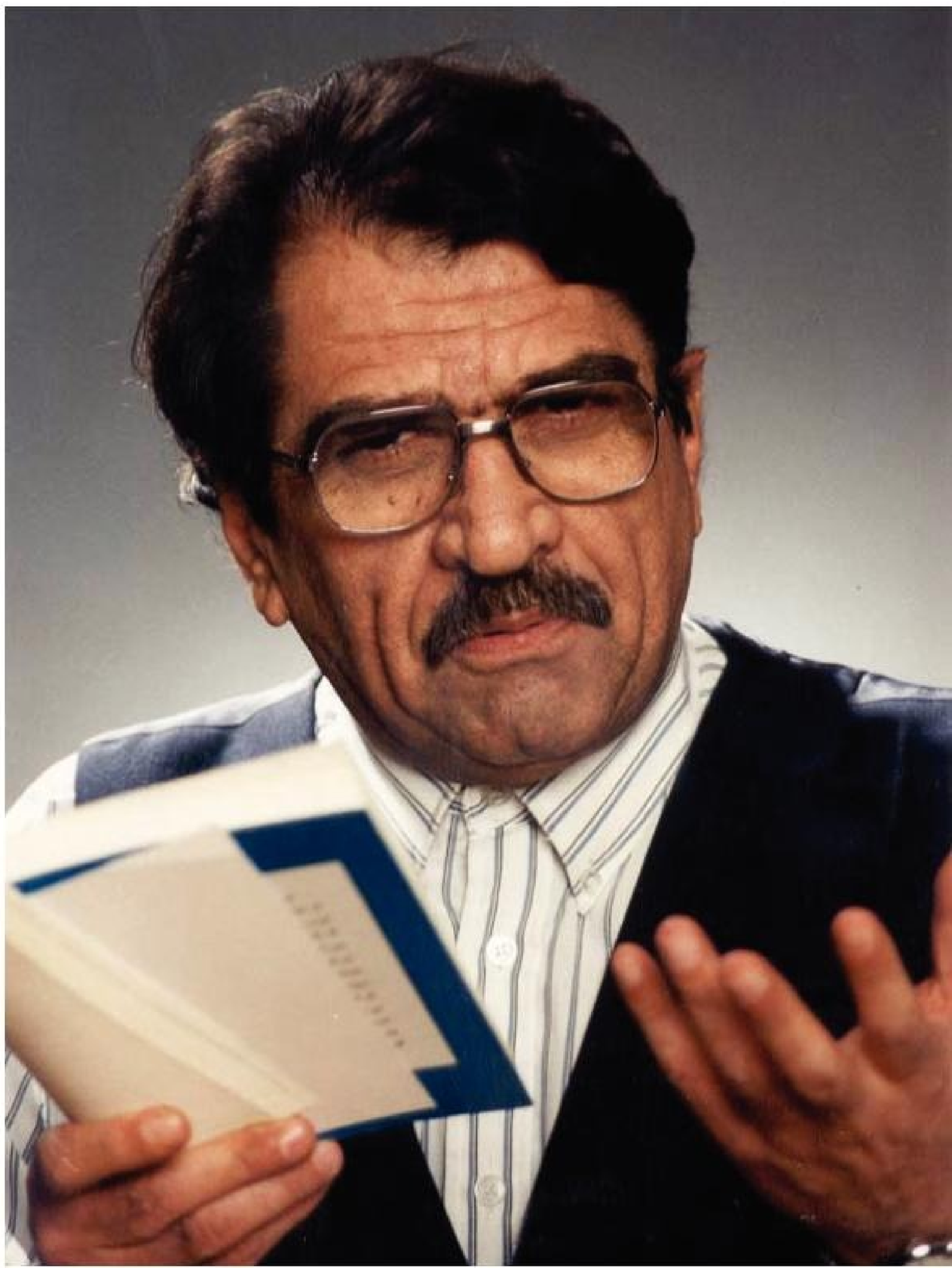
- لا علاقة لجائزة نوبل بتفكيري انا، كما تعلمون فإن

جائزة نوبل هي اكبر جائزة في العالم، وبالنسبة الى كردي لا يملك مؤسسة كبيرة خاصة به، ليس لديه دور للترجمة والنشر، لا يمكنه ايصال كل نتاجه الابداعي الى العالم، ونحن لم نترجَم إلا لاماما، الى اللغات الاخرى، وقد تم هذا بجهود شخصية، غير ان الاداب الفارسية لم يتم ترجمتها الى اللغات الاخرى بجهود فردية، هناك مؤسسات و هناك دور للترجمة والنشر، ربما هناك العشرات من المترجمين الجيدين الذين يمتهنون الترجمة، عدا ذلك فإن جائزة نوبل تعني الانتاج الابداعي اضافة الى الاعتبارات السياسية.

على سبيل المثال، معضم نتاجات يشار كمال مترجمة، وكذا الحال بالنسبة الى نجيب محفوظ، يجب ان تكون ذا نتاج غزير، الى جانب ترجمة اعمالك الابداعية فعليك ان تكون صاحب نتاج كبير، عشرات الروايات تصدر يوميا، ربما هناك دور للنشر تنشر المئات من الروايات، ولهذا فالمسألة لا علاقة لها بتفكيري انا، كما ان هناك الكثير من الادباء في العالم ممن هم افضل منا.

+تقول (في العالم)..ماذا عن الكرد؟

- لا اعرف هذا، انتم من يحق له ان يحكم في هذا الموضوع فأنا اتمنى ان اكون آخر من يتحدث في الموضوعات المتعلقة بي، لا أعتقد ان هناك اديبا في العالم لا يفكر بجائزة نوبل.



ولابد من القول هنا ان قصائدي المترجمة الى اللغات الفرنسية والالمانية والسويدية والايطالية، ارسلت الى الاكاديمية السويدية ، هم لديهم مكتبة خاصة بهم وما عليك الا ان ترسل لهم الكتب لتأخذ طريقها الى المكتبة، يقرؤنها أم لا؟ ألامر منوط بهم.

+كيف ترى أوضاع الادب والثقافة الكرديين؟

- اعتقد ، وربما انتم ايضا تعتقدون ان الاوضاع الادبية والثقافية بشكل عام لا يمكن فصلها عن الاوضاع السياسية والاجتماعية، والحركة الثقافية تختلف من مكان الى آخر ، لكل منها تاريخ خاص ، اسس معينة، لها جذورها، فعلى سبيل المثال، الحركة الثقافية والادبية في كردستان العراق، هي الاطول، قياسا بالمناطق الاخرى، لأن اللغة الكردية اتخذت طابعا رسميا في هذه المنطقة منذ العام ١٩٢٢، فـ (معرف كردستان) كانت موجودة هناك منذ ذلك التأريخ، ولا وجود لأي حركة ادبية او ثقافية بدون وجود اللغة ، اذا لم تواكب الحركة تطور في اللغة فلا يمكننا القول بوجود لغة ادبية وثقافية.

انتم لديكم حركة ادبية لأن هناك مجلة مثل (ئاوينه) واخرى تسمى (سروه)، لديكم راديو ، اذا لم يكن لديكم ئاوينة وسروه فلا وجود لحركة ثقافية.

اسس القراءة والمطالعة الكردية اكثر متانة وقوة في كردستان العراق، لها ارضية واسعة، فلهذا فان المكتبة الكردية هناك اكثر غنى ، ليس في مجال الشعر فحسب بل في مجالات القصة والتاريخ والاقتصاد وحتى الموضعات العلمية، فضلا عن انها تقرأ وتدّرس في المدارس ايضا، الكتب العلمية الدراسية لمرحلة الاعدادية، مترجمة الى اللغة الكردية، لهذا فاننا وفي مجتمع كالمجتمع الكردي بامكاننا الحديث عن كل واحدة من هذه على حدة، ان نقول :

هذا هو حال الحركة الثقافية هنا أو هنا، فالاوضاع في كردستان الشمالية تختلف كثيرا، لأن اللغة الكردية كانت محظورة لاعوام طوال، واذا كانت اللغة محظورة فهذا يعني انهم لم يسمحوا بقيام حركة ثقافية، واذا لم تنشأ الحركة الثقافية فلا نشوء لشاعر او اديب، وقد تم التعويض عن هذا الخلل في الخارج، فبدأت حركة ثقافية كردية من تلقاء نفسها في اوربا ، بالحروف اللاتينية وباللهجة الكورمانجية الشمالية، فهناك صحف وهناك مجلات ولكن بعضها قد يدور في فلك ايديولوجيات واضحة وهي تتمتع بالحرية، المحافل الادبية هناك، على سبيل المثال اتحاد للادباء، اتحاد آخر للثقافة، للفن. هذه المؤسسات تشهد تطورا كبيرا في اوربا، ليس هناك شئ من هذا القبيل في كردستان تركيا، وعلى هذا الاساس يمكننا ان نقول :

ان الوضع السياسي الاجتماعي الكردي، انعكاس لظروف الحركة الثقافية في عموم كردستان، عندما ننظر الى هذه المرآة الكبيرة، يمكننا ان نفصل بين هذه الحركات، هذا هو الواقع، شئنا أم ابينا، لأن الكرد مقسمون الى عدة اقسام، ولهذا هناك عدة اجزاء من الحركات الثقافية المختلفة.

الانشطة الثقافية الكردية في اوربا

+كيف هو حال الانشطة الثقافية للكرد الذين يعيشون في اوربا وماهو مستوى هذه الانشطة ؟

-انتم تعلمون ان موجتان من الهجرة حدثتا في فترتين مختلفتين، لا سيما من كردستان العراق، الهجرة الاولى كانت بعد نكسة عام ١٩٧٥، اما الثانية فقد كانت خلال عمليات الانفال عامي ١٩٨٨- ١٩٨٩، فقد هاجر الكثيرون خلال هاتين الفترتين، ولا شك ان هناك عددا من الادباء والشعراء والفنانون بين هؤلاء المهاجرين.

أما بالنسبة الى تركيا فإن عددا كبيرا من الكرد قد هجرها الى المانيا بشكل خاص من اجل العمل، منذ وقت مبكر، لأن تركيا كانت مدينة بتوفير الايدي العاملة لالمانيا بعد الحرب العالمية الثانية، ولهذا فاننا نجد اعدادا كبير من الكرد هناك، و لكن العمال الكرد فقراء، ولا شك ان بين هؤلاء عدد من المواهب، قد يصل عدد المغتربين الى المليون شخص، وهذا رقم كبير، وهؤلاء يتمحورون حول العديد من التجمعات والمراكز المختلفة، ما ادى الى نشوء عدد من المراكز الثقافية والاجتماعية، بشكل قانوني، في هذه الاماكن، فقد سمحت لهم تلك الدول بافتتاح هذه المراكز، على سبيل المثال هناك العديد من المراكز الثقافية الكردية في المانيا، في السويد ، هناك اتحاد الجمعيات الكردستانية، في باريس، هناك المعهد الكردي ، شئنا أم ابينا فإن هؤلاء قد انجزوا انشطة ما، إن كانت من خلال المطبوعات أو عبر عقد المؤتمرات والاجتماعات، أو عن طريق جمع شمل الادباء والمثقفين بين الفترة والاخرى.

كما ان فضائية (ميد) التي تبث من اوربا ، غالبا ما تقدم برامج ثقافية وادبية، ولكن شكل العلاقة التي تربط بين الادباء والمثقفين هناك، صعبة ومعقدة، لأن كل واحد منهم يعيش في مكان معين، كل جمعية تراها في مكان ما، وبعيدا عن مسألة الادب والثقافة فإن كل واحد من هؤلاء يسعى من اجل الحياة و الحصول على لقمة العيش.

+حديثكم انصب على المجلات ، ماذا عن الصحف الكردية التي تصدر في اوربا والخارج؟

-من الصحف الكردية التي صدرت لفترة ما، صحيفة (هه نكاو) التي كانت تصدر اسبوعيا عن مركز (هه والنامه) الثقافي، ليس هناك صحيفة بمعنى الكلمة، أي انها تصدر بشكل يومي.

هناك نوع من الزمالة والصداقة وتفضيل الادب على الاشياء الاخرى، ولولا هذه الاعتبارات، فاننا لا نستطيع انشاء مركز ادبي جيد، المكان غير مهم ولا ضير ان يكون في لندن او في السويد ، وهذا يحتاج الى السعي والحركة، يحتاج الى تجاوز المسائل الذاتية والفكرية والانتماءات الحزبية والايديولوجيا ووضعها جانبا، من اجل انشاء اتحاد خاص بالادباء الكرد.

بإمكان السلطة أن تقتل الشاعر لكنها لا تستطيع أن تصنعه

لا أجد عند نزار قباني ما اجده عند محمود درويش

+ما مدى اطلاعكم على الامور الثقافية في كردستان الايرانية وفي ايران عموما؟

-ايران صاحبة حضارة ومدنية عريقة وهي متقدمة ولا سيما في مجال الشعر الكلاسيكي الفارسي، والادب الفارسي يعتبر من الاداب العالمية الكبرى، في اعتقادي هي قمة من قمم الاداب العالمية الكلاسيكية، ابتداءً من حافظ وصولا الى جلال الدين الرومي مرورا بالعديد من الشعراء الذين رسموا لأنفسهم خارطة ادبية وثقافية رصينة.

لغتي الفارسية متواضعة ولكنني استطيع ان أقرأ بها بعض الاشياء، في مرحلة ما كنت اسعى للاطلاع على الادب الفارسي ، كنت اتمنى ان اقرأ لـ (نيما يوشيج) وأقرانه وصولا الى الشعراء الذين جاؤا بعده، كـ (شاملو)

والاخرين، انا اشعر ان المبدعين الكبار لا ينقطعون عن هذه البلاد، النفوذ الادبي الكبير، العقل الشعري الكبير، هذا ما يتعلق بالادب الفارسي بشكل عام.

فيما يتعلق بنا، ابتداءً من وفائي الذي تخرج من مدرسة نالي، وصولا الى مدرسة هيمن

وهه زار مرورا بصوت اخر مغاير من زمن مغاير مثل سواره ايلخاني زاده والاخرين ومعهم الشعراء الجدد الذين يطلون من نوافذ مجلتي (ئاوينه) و(سروه) ، هؤلاء ايضا يجد الانسان بينهم، بعض المواهب اللامعة.

+نبقى في عالم الشعر ولكن في جغرافيا مغايرة، ما رأيك بشاعر العرب نزار القباني وبشعره؟

-منذ القدم، منذ أن بدات بقراءة الشعر العربي، قرأت قصائد نزار قباني، لا شك ان لنزار قباني عالمه الخاص، له سبكه الخاص، قباني له عالمه الذي يميزه عن الاخرين بكل سهولة، في قصائده نكهة لذيذة، ولكنني لا أجد عنده ما اجده عند محمود درويش وادونيس من شعر، وهذا لا يعني ان نزار قباني شاعر كبير، عندما تسألني (كمتعة وتذوق) ربما كان شعر محمود درويش اكبر من شعر القباني، احلى، السبك الشعري عند القباني اكثر حيوية الى حد ما، على عكس محمود درويش، في فترة ما كنت قد ترجمت قصيدة نزار قباني (سيرة سياف عربي) الى اللغة الكردية بصيغة الشعر، ولا تنسى ان نزار قباني هو صاحب اكبر عدد من القراء العرب.

+ السؤال الاخر عن الشعر ايضا، ما رأيك بالشعر الكلاسيكي (العمودي) الذي لا يزال موجودا في العربية لكنه انقرض في الكردية؟

- هذا الامر مرهون بمساحة الشعر، الشعرالعمودي بات يحتظر حتى عند العرب، في الكردية كان موجودا حتى الاعوام الاخيرة، في تصوري ان الشعر الجيد لا علاقة له بالقديم والجديد فالمعيار هو الابداع ، على سبيل المثال، شعر حافظ يبقى شعرا ، ولكن كل مرحلة تجد لها شكلا ومحتوى خاصين بها ، يختلفان عن الشكل والمحتوى الموجودان على عهد بيكه س، والشكل الموجود في عهد بيكه س يختلف عن ذاك الذي كان موجودا في عهد نالي ، الشعر شعر ، و الشعر في احيان كثيرة لا يقاس بالوزن والقافية، على العكس، الشعر يجب ان يكون شعرا واذا ما اصبح شعرا فلايمكننا ان نضعه ضمن تعريف محدد. القصائد اللامعة في الشعر العمودي تبقى حية وكذا الحال بالنسبة الى الشعرالحديث، في الحقيقة ان الشكل يأتي بعد المحتوى وليس العكس، قد نستمتع بقصيدة مكتوبة قبل ٥٠٠ عام ولكننا لا نستطيع ان نكتب باسلوب الكتابة قبل ٣٠٠ عام .

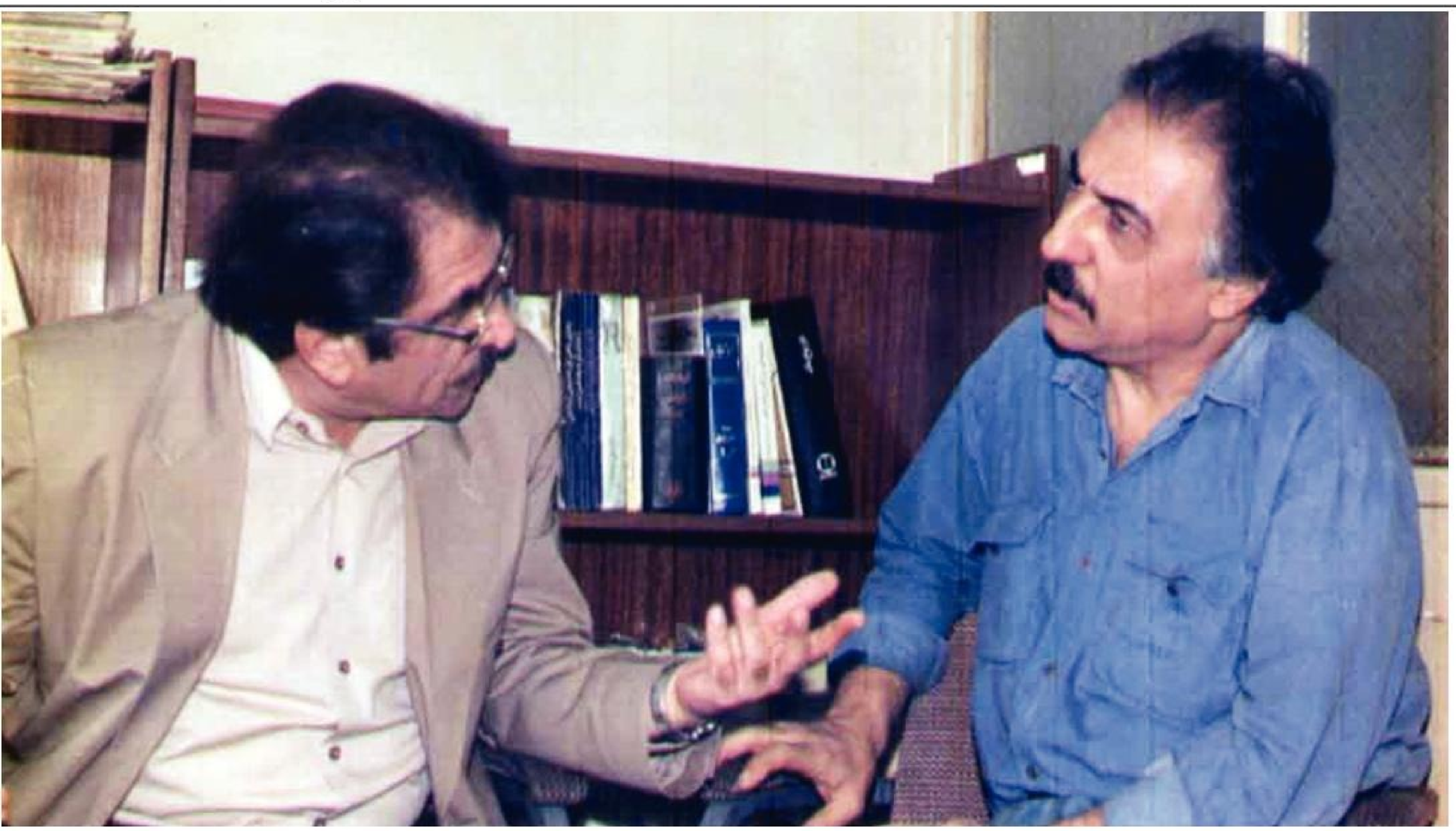
+بماذا تنصح الصحافة الكردية ان تنشر في مجال الادبيات المكتوبة ؟

- يختلف الامر من مكان الى آخر، فاذا كان القصد هنا، لنقل مجلة (ئاوينة) او المجلات الاخرى الصادرة هنا، على سبيل المثال ، فبإعتقادي عليها الاهتمام بالتاريخ، قبل كل شئ، فمن الضروري جدا الاهتمام بالتقييم الادبي، بالدراسات الادبية، هذه المجالات تأتي في المقدمة، ثم ارى من الضرورة الانتقاء في مجال الشعر، انتم تنشرون كل شئ، وهذا أمر سئ، هناك قصائد لا علاقة لها بالشعر و قصص لا صلة لها بالقصة، عليكم ان تكونو اكثر دقة عليكم ان تختارو ، لو نشرتم قصيدتين جيدتين في كل عدد، أفضل من نشر عشرين نصا لا علاقة لها بالشعر.

+كيف هي علاقتكم بأدب امريكا اللاتينية؟

- استطاع ادب امريكا اللاتينية في الاعوام الاخيرة ان يتحول الى فضاء للادب العالمي، بمعنى انه استطاع ان يدخل الى قلب القارئ الاوربي والامريكي، و أعتقد ان الفضل في هذا يعود الى اولئك الادباء الذين قدموا تراث بلدانهم الى العالم من خلال سبك ادبي عالمي، على سبيل المثال، غابريل كارسيا ماركيز الذي عرف باسلوب الواقعية السحرية، مزج بين الاسطورة والواقع وبين التراث والتاريخ ، فحينما يقرأ القارئ الاوربي هذا اللون من الادب يشعر بأنه يدخل في عالم جديد ومختلف من ناحية العلاقات الاجتماعية السائدة في اوربا، يشعر بأنه يرى عالما سحريا، فضلا عن أدب رفيع و سبك فني كبير، فسلطة ادبية كبرى مثل ماركيز، تمكن من ذلك من خلال قدمين اثنين، قدم وضعها على تراث وثقافة بلاده وامريكا اللاتينية، وقد وضعها باحكام، ووضع قدمه الثانية على التراث العالمي،

ليس هناك تعريف خاص للشعر



على التراث الادبي لكل العالم وفنون كل العالم، ادب امريكا اللاتينية دخل الى روح الاداب الاوربية، وكذا الحال بالنسبة الى الاخرين، اوكتافيو باز وآخرون كثر، يشار كمال مثلا، الكردي الذ يكتب باللغة التركية، هو الاخر، تقرأ رواياته في اوربا بكثافة ولديه الكثير من القراء.

+هل يمكننا تحديد مكانة الاداب الشرقية في اوربا؟

- حينما يكون الادب جميلا ورفيعا فانه يختزل مسألة الحدود، بمعنى انه يتجاوزها والا لماذا يتقبل الاوربيون ادب ماركيز؟ انه من خلال قدرته الفنية وواقعيته السحرية عثر على عوالمه التي تجبر القارئ الاوربي على متابعته، ولهذا فان الاديب حينما يكبر فانه يتحول الى شعاع ، مثلما شعاع الشمس التي تصل الى كل مكان، فالادب الجيد يصل الى كل مكان.

+ماهو تعريفكم للشعر فلكل شاعر تعريف خاص للشعر؟

- انا اقول ليس للشعر تعريف خاص فحينما نضع تعريفا للشعر فإننا نحصره ضمن اطار، وحينما تضع له اطارا فإنك تحدده مهما كان تعريفك جميلا ، ولهذا فان الشعر اشبه باشراقة بعاطفة الامومة، اشبه بشئ لا يمكنك ان تحصره ضمن اطار، الشعر هو الحياة، ربما كان بالنسبة لي اشبه بأنفاس التراب، نوع من تغريد النجوم أو شكل من سباحة الاسماك ، لون من الوان العطور، هو كل هذه الاشياء، انه الحياة.

+اي الموضوعات تفضل في القراءة؟

-نا أفضل قراءة الرواية والقصة والدراسات الادبية والقضايا الفكرية، وأقرا الشعر لاما.

+لماذا؟

- لا ادري، ربما لأنني اعيش في هذا العالم ، أنا أقرأ الشعر ولكن قليلا، أقرأ الرواية بكثرة، الرواية لها تأثير على قصائدي وعلى مجمل نتاجاتي.

+هل تكتبون الشعر في حالة الغضب؟

-عندما اغضب اميل الى النوم أو الى الخروج، فالانسان لا يقول الشعر دائما، هناك احداث كبيرة تحصل ولكن الانسان لا يقول شيئا، فعلى سبيل المثال، لم استطع ان اقول شيئا في الانفال و في حلبجه لفترة طويلة، فالشعر يتبلور من نفسه، ثم ان الشعر ليس بسليقة، ليس موهبة فحسب، على الشاعر ان يكون مطلعا على اما يدور عليه ان يكون ملما بصنعة الشعر، حينما تكتب فإنك تضيف جديدا الى رصيدك السابق، لا سيما بالنسبة الى الشعر الكردي، الشعر ليس ان نكتب الشعر فحسب ، علينا ان نسأل باستمرار: ماذا فعلنا؟ انا ماذا فعلت؟ ذاك الآخر ماذا فعل؟ في كل العصور، الشعراء كثر ولكن قليل منهم يتجاوز الحدود، في عهد نالي على سبيل المثال، ربما كان كل ائمة الجوامع شعراء لكننا لا نعرف أحدا سوى نالي، في عهد كوران، كان

الكثيرون ينشرون الشعر الحديث في مجلة كلاويز وغيرها ، بامكانك ان تقول(كوران وهردي)

يمكنك ان تذكر بعض الاسماء من المتبقين، هكذا هو الحال في كل الازمان، ولهذا فان (القلة) هي الافضل عادة، العبرة ليست بالكمية بل بالكيفية.

تجربة (روانكة)

+في فترة ما كانت هناك تجربة شعرية باسم (روانكه = المرصد) وكنتم واحدا من روادها، ثم حصل فراغ، كيف ترون تلك التجربة؟

-ليس هناك حداثة مطلقة، ولا يمكن لجيل لا يتحلى بالموهبة ويكون اكثر تقدما من الجيل الذي سبقه، هذا هو دستور الحياة، انا أملك الان ، انت تملك .. تكتب، نحن نبدع لأنفسنا، ننجز شيئا، عليكم ان تعرفوا ان العملية لا تتوقف عندنا، على الاخرين ان يأتوا من بعدنا و يتجاوزونا ، لابد ان يكون هناك تجاوز فالانسان جديد في عصره ولكنه ليس من الضرورة ان يكون حديثا ، لكل الاوقات والذين يصلحون لكل الازمنة قلة ونادرون... اتحدنا مجموعة من الشباب اوائل السبعينيات في ظروف مناسبة واصدرنا بيانا ادبيا رجّ البركة، لم تكن لتجد ملامح ادب جديد، لم تكن تشعر بوجود سبك أو لغة تعبيرية جديدة أو صورة حديثة للتحرر من القيود، نحن شعرنا بذلك ، كان ايذانا، صرخة، رمينا بجحر الى بركة، فرجّت البركة فيما بعد، لم نكن نجد عيّنات مما ننادي به، في متناول ايدينا في ذلك الحين باستثناء بعض النماذج البسيطة، ثم ظهرت نماذج منها بالتدريج خلال الاعوام المقبلة، بعد عشر سنوات من تلك الدعوة يمكنك أن تؤشر بوضوح تلك النماذج ضمن ادب (روانكه).

(روانكه) كان نداءً على مسرح فني ادبي، عبر العديد من الاصوات المختلفة، من اجل ابداع ادبي، تواصلنا فيما بعد، استمر البعض فيما صمت البعض الآخر.

+ما الذي يدعو الشاعر الى التوقف؟

-توقف الشاعر يعني انه توقف عن العشق، حينما يتوقف العشق فإن الشعر يتوقف ايضاً.

+ناك من يقول الشعر ولكن.....؟

-هذا عشق مصطنع، من الافضل ان لا يقول شيئا، حينما يعرف الرجل انه سيعود الى الشعر بوهن فمن الافضل له ان لا يعود.

+هل بامكاننا ان نسأل عن الشاعر عبدالله به شيو؟

- لم لا، عبدالله به شيو واحد من الشعراء البارزين، وهو في سني ومن جيلي، حينما كان عبدالله به شيو يقول الشعر الحداثوي في اربيل، كان الشعر هناك قد توقف على قدميه للتو،

تأثر به عدد من الشعراء والموهبين في مدينة اربيل، دواوينه الشعرية التي قرأتها لم تخل من الاشكال والحركات الشعرية الجميلة.

-ماذا عن لطيف هلمت؟

+ لطيف هلمت من الشعراء الذين كانوا منذ البداية، يتدفقون مثل عين ماء، على سبيل المثال (الله ومدينتنا الصغيرة) كانت من اجمل القصائد الكردية ولكن قصائده التالية كانت متواضعة، ليس ضروريا ان يكتب الانسان الشعر من اجل الشعر، عليه ان يكتب الشعر من اجل الاضافة، من اجل تجدد اكثر، وحينما يُطرح عليّ هذا السؤال، لا استطيع أن اتجاهل هذه الحقيقة، انا الشاعرالذي على ان اكون منصفا اكثر من الاخرين.

+كيف تقيّم واقع النقد الكوردي؟

-النقد الادبي عندنا نقد لا يتعدى حدود القذف من جهة الى الجهة الاخرى لم يخرج من حدود القمع، قد نجد نقدا علميا بصيغة المقال وهذا نادر، ولكننا لا نجده بصيغة اخرى، وهذا ليس هو الفراغ الوحيد في الادب الحالي بل هناك تساؤل فيما يتعلق بتقييم حقيقي في للادب الكلاسيكي الكردي.

+كرمز نجده في شعرك او في الشعر الكردي بشكل عام، ما هو التغيير الذي طال دور المرأة الكردية؟

- لم تعد مسالة الحب والعشق في الشعر ذات بعد واحد كما كان في السابق، فالتغزل بالمرأة في الماضي، كان غزلا بحد ذاته، ولكن الغزل- الآن- يمتزج باشياء اخرى، فقد تتحول قطعة حجر الى خطيبة وربما تتحول شجرة ما الى حبيبة، مصدر ما يصبح رمزا لكل اغراضك.

قد ترى السماء في عيني حبيبتك أو ترى حبيبتك في زرقة السماء الصافية، كل الاشياء اختلطت مع بعضها البعض فالحدود لم تعد تقسّمها الى نصفين، كما كان في السابق، الحدود تمازجت، القصة القصيرة اختلطت مع الشعر والشعر اختلط بالفن التشكيلي والرسم ، هذه الاشياء لم تعد كما كانت، في الماضي كان الشاعر يقول الشعر لإمرأة ، ولكن الحال الان مختلفة فانا حين اتكلم عن المرأة في قصائدي ربما اتحدث عنها وكأنها ممتزجة بالحياة كلها، ممتزجة بكل البحار، المرأة ليس كإمرأة فحسب، المرأة كإنسانة ، المرأة كمصير،المرأة كأُم كحبيبة ككل الاشياء المقدسة.

ملف القاص
انور محمد طاهر

أنور محمد طاهر وظيفة المفارقة وتسحير الواقع في قصة (مقهى العميان)

علي حسن الفواز

تضعنا قصة مقهى العميان للقاص انور محمد طاهر امام نوع من الايهام السردي، الايهام بعوالم صراعية، تملك مستوى من الحكي/الخطاب الذي يقترح له بنيات متجاورة، لكنها متراكبة ايضا، اذ يتراكب فيها الزمن مع المكان مع حراك الشخصية، وبما يدفع باتجاه تخيل هذا الحكي، حدّ اقترانه بسلسلة من المفارقات التي توحي بغرائبية الواقع الذي يستدعيه، مقابل ما توحي به من هذه المفارقات من توصيف ينتهك الواقع، ويضعه في سياق تصعيد ايهامية المتخيل السردي..فالمقهى مكان واقعي، لكنه يكتسب دلالة رمزية في القصة، اذ هو مكان فائق، مكان نفسي يسوغ من خلاله القاص رؤيته للكشف عن النسق المضمر في بنية الخطاب، بوصفه مقابل لاستحضار النسق الصراعي، الذي يغلّفه بالسخرية والمفارقة..

المكان/ المقهى بنية معلومة، يسحبها القاص الى النقيض، اذ تتحول الى فرضية لمكان صراعي، مثلما هي شفرة لبنية مضللة، بنية مضادة للواقع ذاته، بنية مهيمنة، لانها تشبه القصر، او البيت السري، او السجن اوالمختبر، او القبو(نشرَ أحد الصحفيين الأجانب تقريراً عن هذه المقهى، وكتب بالعنوان العريض: "هذه المقهى هي التي تحكم هذه المدينة) اذ يتحول العميان فيها الى كائنات(ميتاواقعية) يصطنعون لانفسهم سلطة وقوة وسيطرة ورقابة، وهذه الحيازة ترهن وجودها وفعاليتها لسردية توصيف المكان بوصفه شفرة التخيل السحري التي تفكك المعلوم في المكان الواقعي، وتضعه في كمقابل للمكان السحر واقعي، الذي تعتمده بنية المفارقة التي اصطبغت بها القصة عموما..

الزمن القصصي في هذه القصة يكتسب لنفسه حضورا، ليكون جزءا من الية السرد، وهذا الحضور/الزمن فاقد للتعاقبية، وللتتابعية، لان يقوم تزامنيا على التقطيع، وعلى تشفير دالة هذا الزمن، اذ يرهنه القاص الى مغنطة الوظيفة الرمزية، بكل محمولها الدلالي والتوليدي، فالزمن القصصي في المقهى هو قناع لزمن سياسي او قناع لزمن اجتماعي او تاريخي او حتى نفسي، وهذا التوصيف المتعدد للزمن، يكشف عن الكثير من محتويات النص القصصي- حسب القناع- من جانب، لكنه يحتفظ برمزيته من جانب اخر، اي يجعله بنية مفتوحة، بنية صراعية، لكي يتحول الى زمن وظائفي مهمته التعبير عن ادانة الواقع، وفضح علائقه الغرائبية وطبيعة عوالمه البشعة التي تتحكم بها قوة غامضة، تلك القوة التي يمارس بعضها- رمزيا- العميان الذين يتحكمون بالمدينة وبالاقتصاد واستيراد الاغذية، وهي كناية عن تحكم القوى السياسية الغامضة، المصابة بعاهة العماء، لكنها تفرض هيمنتها على الواقع عبر شراهة حيازتها على الابصار الخفي، اذ تمثل كل توليدات نسقه

القبحي المسكوت عنه، وتحافظ فيه على رمزية صانع العاهات الذي وضعه نجيب محفوظ في زقاق المدق، بوصفه رمزية للتشوه الداخلي، وللخراب الخارجي. هذه الرمزية بقدر ما تكشف عن عاهة الشخصية، وعاهة المكان، وعاهة وجودها النقيض، فانها تكشف عن انغمار الواقع برعب ازمته الوجودية، تلك التي رفعها القاص لتكون صورة لواقع كابوسي، محشو بالكثير من التشوهات التي تعبرّ-عياديا- عن اعراض الصراع النفسية والوجودية، فاستعارة القاص انور محمد طاهر لرمزية العماء في القصة، هي تعبير عن رؤيته للصراع الخفي في الواقع والذات، ولفداحة المتناقضات التي تتحكم بحياة الناس في المدينة/المكان، والذين يتحولون الى شخصيات هامشية، غائمة الحضور والوضوح ازاء المركزة التي تصطنعها شخصيات العميان بعاهاتهم البصرية والروحية، والتي تكتسب في المقهى نوعا من الغرائزية الموجهة.

هذا التلازم مابين الشخصية الرمزية والمتحولة والمكان هو السر الخفي الذي يمظهر فكرة المفارقة المرة، ويضعها في سياق السيطرة على مجرى التقطيع السردي القائم على تضخيم تلك المفارقة في القصة، اذ يتحول هذا المجرى الى بنية ناشزة، تعكس اضطراب الصورة البشعة لسيطرة هذه القوة المشوهة/ السلطة/ راس المال على الواقع، والتي يملك القاص الاّ ان يقدمها بهذه الصورة الواقع سحرية، بوصفها الصورة المضادة للواقع العياني..

بناء الشخصية في هذه القصة لاتقدم لنا بطلا متكامل الخصائص، ولا حتى بطلا واقعيا يملك عين الكاميرا، فبطل القصة، هو الرواي القاص الذي يمارس لعبة التلصص والمراقبة، لكن بحيادية باردة، قد يكون هو ذاته مصمم التقطيع او بنية السيناريو في القصة، والذي يبيح لنفسه اعادة صياغتها لتتناسب مع رؤيته، فهو الذي يتساءل مع نفسه عن مايجري(حين ينظر المرءُ إلى هؤلاء العميان يقول في نفسه:

- كيف لهذا العدد الكبير من العميان أن يكون موجوداً دون أن يشعر به أحدنا؟)

هذا السؤال يضع القصة امام تعدد زوايا قراءتها، اذ تتحول هذه القراءة الى فعل توليدي يقوم على اعادة استخدام نص الخطاب الذي يستعير نص السيناريو في القصة، او يستعير عين الكاميرا، لكي تصطنع للعميان لقطة فلمية وليست واقعية، تلك التي تقوم على فكرة افتراضية تتعالق بصورة البطل الضد في القصة، والبطل الفيلمي، وهذا التناقض مابين البطلين، يشكل المستوى البنائي للمفارقة، و جوهر المادة السردية المتخيلة المولدة للمتن الحكائي في القصة، اذ يكون مبناها هو المنظور الذي يصنعه القارىء، والقائم على توظيف فكرة المفارقة بوصفها فكرة تحيل كل احداث القصة الواقع سحرية الى فضاءات التخيل السردي الفنطازي.

الشخصيات الخارجة عن مهيمنة المقهى، تمثل شخصيات فرجة، وشخصيات اسناد للمتن الحكائي، ولترسيم وظيفة المستوى البنائي في القصة، فهم شخصيات غير مصابة بعاهة العماء، لكنهم يعانون من عماء اعمق، اذ يحملون معهم هاجس الخوف، الخوف من اولئك العميان، وربما من تفخيم ظاهرتهم حدّ اصطناع قصص داخلية(ميتاقص) لتوكيد حضورهم الكابوسي كقوة غامضة، قوة صراع او اشباع.. اذ تتحول هذه القصص الداخلية الى شفرات وعي احتجاجي يعبرّ عن الرفض الداخلي، لكنه بالمقابل يحمل معه وعيا سلبيا يعكس ضآلة هذه الشخصيات وهشاشة وجودها في المشهد، لاسيما بعد ان نشر الصحفي الغامض تقريره المثير(هذا التقرير سمٌّ قاتل، وتمَّ إعداده في مطابخ أجهزة مخابرات الدول المجاورة لتحطيم معنويات شعبنا وإلاّ فلماذا صيغَ المانشيت بهذا الأسلوب..بل هي مؤامرة أخرى ضد شعبنا كي يفقد ثقته بقيادته الحكيمة) اذ يسحب هذا التوصيف من فكرة الرفض الواعي، الى سياق توصيف الوعي الشعبوي، الوعي الاستمنائي، الوعي التابع، الوعي الخائف، الذي يجد في العميان دلالة تفريغية ضد الاخر، الآخر الغامض، الآخر الذي يصطنع من المقهى(السر المكاني)قوة توليدية لابقاء فكرة الصراع، ذلك الذي يقوده القاص عبر تشظية المكان، الى فعل المفارقة، من خلال تهشيم السر وتشظيته الى امكنة اكثر اشباعا للاوعي النكوصي، واكثر تعبيرا عن محمولات النسق المضمر، نسق اللذة الايروسية، نسق الاشباع الحسي والديني (بعد صلاة المغرب يتفرقون، كلُّ اثنين أو ثلاثة يذهبون نحو جهةٍ معينة، مسجد أو ماخور أو موقف بائعات الهوى الرخيصات) تهشيم المكان المركزي، هو توصيف يصطنعه السارد المراقب لحركة العميان، لكي يشكل من خلاله صورة للشخصية المهشمة، اذ كل شخصيات القصة تحمل هذا الاحساس بالتهشيم، بدءا من الشخصية الجمعية للعميان- لايقدمهم القاص على شكل ابطال فرادى- ويعيشون

تهشيما رمزيا في الدخل، وانتهاء بالشخصيات الاسنادية في القصة والتي تعاني كثيرا من استلابات التهشيم الداخلي، فشخصية(عزيز عزيز او عمو عزيز) الذي كان سجينا يساريا، ومهووسا بعداوة الامبريالية والراسمالية، تمثل شخصية (الدوغما) السياسية التي تعيش الكثير من التهشيم النفسي مع التلذذ الاستعادي لاوهامها القديمة، اذ لاترى العالم من حولها بوضوح، وتحتفظ بذاكرة صيانية تخشى فقدانها..

)أوف، تعالوا اسألوا عمكم، أنا أعرف ماذا يخطط لنا أولاد الخنازير، أنا أعلم بأيِّ روثٍ يؤمنون)

وحتى شخصية(علو بن زليخة) لم يكن الاّ شخصية صاخبة، احتجاجية، لكنها سلبية في الجوهر، وتعاني من بعض مظاهر التهشيم على مستوى الاسم وعلى مستوى الوظيفة، فهي شخصية ايهامية تكتفي بتلمس اسباب الخراب، الخراب الذي ينتهي دائما عند مقهى العميان، بوصف المقهى كدالة مسيطرة، ودالة عدمية، وبوصف العميان هم القوى السرية التي تفرض سطوتها ورعبها على الواقع، وعلى تفاصيله واسراره...

لقد تمكن القاص من ان يرسم صورة مكثفة لرمزية العميان في القصة، وان يضع هذه الرمزية في سياق تعبيري يعبر عن الوظيفة الاستعارية لهم في التخيل السردي، مثلما وضعها في سياق بنائي رهن وجودها الشخصاني، كوظيفة سردية بالوظيفة الخارجية التي اعتمدت تقنية المفارقة، الوظيفة اللاسببية، ولم تعتمد على وظائفية بروب السببية في تشكيل بنية الحكاية، لان هذه المفارقة اسهمت في تسحير هذه الشخصيات، وفي تموضعها كقوة سردية مولدة لمجريات الفعل الصراعي في البنية الدرامية للقصة، وفي تحويل المفارقة السردية من تقنية الى وظيفة، اذ يمكن من خلالها الاحالة الى مفارقات الواقع السياسي والاجتماعي والنفسي ذاته، بوصفها تجسيد للاشتغال التجريبي في بناء قصة تقوم على استدعاء ثيمة الصراع، وعلى توظيف التقنيات المركبة لصناعة بنية قصصية تقوم اساسا على اعتماد المفارقة وعلى فنطزة الواقع، وربما التهكم منه، بوصف هذا التهكم والمفارقة ينطلقان من تقديم شخصية الاعمى/ العميان بوصفه الشخصية الرائية، الرائية التي تملك وتصعد السيارة الحديثة وتثير الالغاز والغموض والسخرية في وسائل الاعلام، ولها من المريدين الذين يتماهون مع رمزيته السلطوية.

تقنية قصة(مقهى العميان) ليست قصة حدث خاضع لفكرة التنامي والتتابع، وليست قصة لشخصية مركزية تتجوهر عندها الاحداث، كما انها ليست خاضعة للسرد الموضوعي التاريخي، بل هي قصة رؤيا تقوم تقنيا على فكرة التقطيع السردي وعلى فنطازية المكان والشخصية، وفكريا تقوم على السخرية من الواقع السياسي والاجتماعي، وعلى الرعب من القوى الغامضة التي تمارس عبر العماء فرضية السلطة والوجود والاغتراب، وهذه الرؤيا التي تسحب القصة الى كشوفاتها تقوم اساسا على عملية كشف لسايكوباثية الرعب الداخلي التي يعيشها الانسان، وسط عالم مستلب ازاء صراعاته العميقة، وازاء ما يصطنعه من الاوهام، بما فيها اوهام مواجهة العميان- جوهر فنطازية القصة- الذين يملكون سر كل شيء ويحركون خفايا كل شيء، وهي توليفة سردية يضعها القاص في سياق نبرة تهكمية تزيد من الاحساس بالمفارقة، الاحساس بان الوعي السلبي سيظل سلبيا في المواجهة، اذ (قال أحدهم وكان يجلسُ في نهاية الديوان، وهو يهزُّ رأسه ضاحكاً، ويمطُّ شفتيه:

نعم لقد أفنيتموهم!!! هيهات!!! هيهات!!!).

الترجمة المميزة للقصة حافظت على التوتير السردي، وعلى ايقاع الصراع، اذ عمد المترجم عبد الكريم يحيى الزيباري على ادراك اهمية التقاط بنية المفارقة في القصة، بوصفها بنية صراعية، وهو يفترض معرفة عميقة بتقنية النقل من لغة الى لغة، وبما يحفظ كثافتها الشعرية من جانب، وعلى ضبط المسار الثيمي للقصة، واحسب ان المترجم قد اخرج هذه القصة من ارباكات الترجمة التقليدية، الى توهجات البناء القصصي المتدفق والقريب من روح التهكم التي غلب اجواء قصة مقهى العميان....

قراءة في مفارقات قصة" مقهى العميان"

– إبراهيم محمود– باحث كردي من سوريا

للقاص الكوردي أنور محمد طاهر قصة ذات طرافة، هي(مقهى العميان)*، إن وجه الطرافة يكمن في العنوان ذاته: كيف يكون للعميان مقهى؟ وإذا كان موجوداً، فبمَ يتميز؟ إن ما يعرَف به المقهى هو أن الذين يرتادونه، في موعد متَّفق عليه، أو تزجية للوقت، أو للتسلية، حيث لعامل الرؤية دور ملموس في ذلك. إن المقهى يحتضن الداخل إليه، أو يكون لحظة دخوله خلاف ما هو عليه قبله، وربما تتملكه حالة نفسية جديدة. المقهى معايشة عالم له طقوسه إذاً.

وقبل أن أقوم بقراءتي لها، لا بد من التنويه إلى أنها كانت محور التقديم، رغم الإشارة العامة إلى قصص أخرى وبإيجاز، وقد أفصح المقدّم عن ذلك، إذ إنه تعرَّض لها في دراستين، ربما لأنه هو الذي ترجمها فآثرت باهتمامه، والدراسة الأخيرة منهما مدرجة في الكتاب كتقديم.

ما لفت نظري في الدراسة المقدَّمة هو تكرار عبارة" أسطورة كوردية" وتحويلها إلى قصة كوردية، باعتماد تعددية أصوات فيها، وهو منذ البداية يتحدث عن (عنوان أسطوري) يلجأ إليه الكاتب(ليحقق إحالة القارئ إلى الميثولوجيا بغرض إثراء النص..ص٦)، وأنا أتساءل عن موقع الأسطورة من العنوان، أي أين تكون الأسطرة في العنوان بالذات؟ سوى أن ثمة مفارقة لافتة في بنيته، وفي الوقت الذي لم أجد أثراً لهذه الأسطورة من ناحية التسمية لا نصاً موجزاً أو لا إحالة عليه، وهذا يتعلق بطريقة استخدام كل من الأسطورة والميثولوجيا، كما لو أنهما مختلفتان! إننا نستخدم الميثولوجيا تجاوباً مع المفهوم المستحدث لها، أما الأسطورة فهي ما يخضعها لها، باسمها العربي، سوى أنها قد تظهر أكثر انفلاتاً من المعنى الذي يوهب للميثولوجيا، وهذه الدقة تستحضر عبارات أخرى سابقة، كما في الحديث عن الصراع(بين الذات الانفعالية العاطفية والذات العقلانية المنطقية.ص٤)، لأن ثمة اكتفاء بـ" الانفعالية" أو العاطفية"، وكذلك" العقلانية" أو" المنطقية" بصورة عامة..

ورغم أنني أمعنت النظر في الدراسة: المقدمة، إلا أنني لم أستطع تفهم المحرك الجمالي أو الرمزي والتحليلي للقصة بالذات من خلالها، ربما لأن قصوراً معرفياً لدي أحال دون هذا التفهم، وخاصة حين يكاد المقدّم يختتم دراسته بقول أحدهم في نهاية القصة، والذي يظهر حالة اللاتحقق للمرغوب فيه، ومن ثم توضيح المقدّم(وهذا اللجوء يأتي من القناعة وطيبة القلب، لأن الإنسان البدائي الحقود والذي لا زال منه الكثير يعيش بيننا، لا زال يفعل ذلك.ص١٨).

إذ ما الذي أوحى إليه بإبراز مثل هذه القناعة بالمجمل وكذلك طيبة القلب، والأوخم: الحكم الصادر على الإنسان

البدائي المعتبَر لديه " حقوداً"، حيث لا أدري من أين جيء أو جاء به؟ لأن الإنسان الذي كان قبل آلاف السنين، كان له زمانه ومكانه وثقافته، وصار كل موقف سلبي منه بصفته بدائياً فقط، وليس حقوداً، يتَّهم بسوء معاملة التاريخ، وتحديداً في الدراسات الانتروبولوجية والاثنوغرافية، ومن منظور استشراقي سيء الصيت حصرياً.

مقهى العميان

لم يكن المقهى مقهى إلا لأن الذين يرتادونه باعتبارهم زبائنه أو زواره الدوريون أو العارضون، يقصدونه، لأنه يؤدي أكثر من وظيفة: لقاءات تعارف وغيرها، وربما كان الاسم مأخوذاً من " القهوة" كون هذه تنسِي الشارب ما هو فيه، وهو مستمتع أو مأخوذ بنكهة الشراب، رغم أن هناك أنواعاً أخرى من الشراب: الساخن: الشاي، الزهورات، والبارد: المشروبات الغازية مثلاً...الخ، فالمقهى ملحق بالمدينة إجمالاً، أو من مكوناتها هنا، ولأن تنوعاً لوظائفها، أو علاقاتها، كان المقهى مستجيباً لحاجات ترفيهية أو استئناسية أو إقامة علاقات وسواها.

إنما تأتي الصدمة بدءاً من العنوان: إنه مقهى العميان، وبـ"أل التعريف تماماً"، وهذا يخرجه في الغالب عن نطاق المفهوم السائد والمعاش والذي يعرَف به، وهنا يكون انزياح الدلالة، ولكنه ليس أي مقهى طبعاً(مقهى في وسط المدينة يقصده هؤلاء العميان صبح مساء.ص٩٦).

تحديد الموقع يمركز المقهى، أما المعنيون فدون أسماء" هؤلاء العميان": لقد تعطل أداء المقهى فيما هو مميّز له، وصار يرتبط بالعميان" إنهم عميان معينون في مواصفاتهم وأوصافهم"!

أي ينتقل العمى إلى مسار آخر، عبر تعميق المُفارِق واليومي ليكون حدثاً يؤخَذ به بجلاء.

ثمة تفاوت بين العميان(أكثرهم يملك سيارات فارهة ، ولديهم سواق وحراس يفتحون لهم الأبواب أيضاً.ص ٩٧)، في الصفحة ذاتها، يبحث هؤلاء عن اللذة الرخيصة، وكذلك يبقى المقهى منسوباً إليهم(دونهم تبقى المقهى صامتة كطاحونة توقفت فجأة..).

المقهى مكان لعروض بيع وشراء(تجرى كبرى الصفقات التجارية..ص٩٨)، ربما كان هذا التعبير كافياً، ولا حاجة لتوضيح تال في القصة، وهو أن كل شيء يخطر في البال يسعَّر فيه.

اللافت هو في التالي، لحظة نشر تقرير عنه من قبل صحفي أجنبي، بعنوان عريض(هذه المقهى هي التي تحكم هذه المدينة.ص٩٨)، وقد استهجِن هذا التقرير ومن وراءه، وتحديداً من قبل ذوي الميول اليسارية باعتباره صناعة امبريالية، وقد تناسى صاحبه مثلاً(بأن قيادات اليساريين الذين يتبعهم كل هذه السنوات لا يختلفون كثيراً.ص٩٩).

المقهى هذا نادر(لم يكن كأي مقهى على سطح الأرض. ص١٠١)، وبدا تقرير الصحفي مثار تساؤلات المعني بالموضوع في السلب والإيجاب، إذ كل شيء من خلال المقهى يكون قابلاً للمساومة عليه، كما يظهر، وأن ثمة من يرصده، وهو محروس تماماً، أي أن لا شيء يمكن التستر عليه، في الوقت الذي كان الكشف عن حقيقته مثار صدمة نسبة كبيرة في المدينة تبعاً لأهمية المساوَم كما يُلاحَظ(والأدهى من كل هذا اقتناع أهل المدينة بأن غلاء الأسعار سببه هذه المقهى وهؤلاء العميان الملاعين..ص١٠٤).

ولكي يتم تسفيه التقرير كان لا بد من اللجوء إلى محاولة اتهامه بالدس(والشيء الأهم والأدهى أن النص المترجم لهذا التقرير كان مزيفاً..ص١٠٦).

ولعل مسار تحول الأوضاع من خلال المقهى وما يُنسَب إليه من أنشطة، كان وراء لقاء تلفزيوني تمثل في ثلاثة عميان، ليعرفوا بحقيقتهم خلاف الجاري، ورداً على أسئلة مقدم البرنامج بالذات، ولينبري هؤلاء مدافعين عن أنفسهم بينما المشاهدون يلعنونهم، وثمة من يدعو إلى محقهم في غضب إلهي، سوى أن آخر، قال ضاحكاً، وهو ماطٌّ شفتيه:

(نعم لقد أفنيتموهم!!! هيهات!!!هيهات!!!.ص١١٠).

هنا تنتهي القصة إنما يبقى الحدث، لأن المقهى يختزل المدينة بقدر ما يحوزها، وبالمقابل، فإن كل ما يجري باسمه لا يستطيع النيل منه، لأن عدوى الفساد استشرت، إلى درجة أنه بات من الصعوبة بمكان استئصاله، كما في سخرية الأخير، وما يشبه استحالة القضاء على الفاسدين.

بالطريقة هذه نستشرف أكثر من أفق رؤية وراء هؤلاء العميان وهم ليسوا بعميان: لقد غلب المجاز الحقيقة، لتكون الحقيقة أكثر إيلاماً، أي عندما ينبري هؤلاء العميان أسياد الموقف، مقوّمي كل شيء، والقيّمين على الصادر والوارد في البلاد، إذ المدينة تختصرها، بينما، وكما هو معروف، ليس في وسع الأعمى القيام بالحد الأدنى مما يعنيه شخصياً، لأن العين ليست مجرد أن ترى، إنما أن

تبصر الجاري، وأن تنفذ إلى الداخل، وأن تكون المطَّلع على كل شيء، وما هذا النشاط المثير للقرف واللاأخلاقي الذي يقوم به العميان جرّاء بذخهم، وتدخلهم في كل شيء، في أعمال فجور وفسق وسكَر، إلا الترجمة الدقيقة لواقع بات في مرمى عبث الأقدار.

المقهى، وليس سواه، هو الذي يمركز المدينة في داخله، بينما يعرَف في أولئك العميان، وهؤلاء العميان مقرّرو مصائر المدينة، وفي الآن عينه يوجّهون اللعبة الإعلامية، ولهم تصرفات جلية في شبهاتها في أساليب إدارتهم للمدينة: البلاد، فأن يكون أحدهم أعمى، هو مصيبته في نفسه، وأن يكون أعمى ويصبح قيّماً على الآخرين، يتجاوز حدود الزمان والمكان، على قدر خطورته، تكون مصيبة المدينة: البلاد بوجوده، مصيبة تتطلب محاولات مستميتة لإعادة الأمور إلى نصابها، كما لو أن الأعمى لا حل له، إلا بطريقة واحدة: إزاحته كلياً، أي الثورة عليه، أعني الإطاحة به، دون ذلك يبقى المقهى دون اسمه، مثلما المدينة تفقد صفتها : المدينة.

وضْع يد على المقهى، يوازي كتم أنفاس المدينة، الإعلان الصريح عن أنها في وضْع حِدادي!

فالعنوان إذاً، ومن خلال قراءتي للقصة، يشي بضرب مريع من الخلل القيمي والنخر السياسي والعطب الاجتماعي، لمدينة فقد أهلوها الاتجاه الصحيح للحياة، لأن هناك من يتحكم بمصائرهم.

أجدني مضطراً، وللضرورة، للإشارة إلى الجانب اللغوي في الترجمة، عبر أخطاء واضحة يختلط فيها المذكر والمؤنث أكثر من مرة، فالمقهى عند المترجم يذكّر" بداية: مقهى يقصده العميان.ص٩٦"، ويؤنَّث" دونهم تبقى المقهى صامتة..ص٩٧"، وفي الصفحة٩٨" كمقهى عادي- هذه المقهى"، وهناك" ولانحبس لسانه،ص٩٨"، والصحيح" لانعقد لسانه"...الخ.

=========

*- يُنظر حول ذلك(مقهى العميان)، قصص كوردية مترجمة للقاص أنور محمد طاهر، منشورات اتحاد الكتاب الكورد ، دهوك، تقديم ومراجعة: عبدالكريم يحيى زيباري، كوردستان، ٢٠١٠، والقصة موضوع القراءة هنا، من ترجمة مقدم المجموعة ومراجعها نفسه، وقد وردت في الأخير، وتاريخ نشرها بالكوردية، في مجلة" بيف" ع٤٣ هو سنة ٢٠٠٧، فلا غرابة أن تكون بعنوانها عنواناً للمجموعة عموماً، رغبة في تقدير دلالتها، أو رغبة من مترجمها نفسه.

المشهد الثقافي الكوردي دردشة مع القاص أنور محمد طاهر

عبدالكريم زيباري

مدير مكتبة بدرخان والمكتبات العامة في محافظة دهوك: أحد رواد التحديث في السرد الكردي المعاصر، ولد في مدينة دهوك ١٩٤٩، تخرج من قسم اللغة الكوردية في كلية الآداب، جامعة بغداد، مارس الكتابة منذ سبعينيات القرن الماضي، له (١٧) كتابا بين القصة والرواية والترجمة إلى جانب مئات المقالات في الصحافة العراقية باللغتين الكوردية والعربية. قارئ نهم، يتابع كل ما يصدر في إقليم كوردستان وبغداد ويقرأ ما يقع تحت يديه من روايات ومسرحيات. كلما ألتقيه يحدثني عن كشفٍ جديد: كتاب، مقالة، خبر ثقافي... الخ.

– هناك محطات مرت بها الثقافة الكردية متأثِّرَةً بالظرف السياسي: بعد بيان ١١ آذار ١٩٧٠ وبعد ١٩٧٥، قبل ١٩٩١ وبعد ذلك. قبل ٢٠٠٣ وبعد ذلك. حدثنا بإيجاز عن مميزات كل مرحلة؟

تقريباً وأرجو أنْ لا أبالغ إذا قلت: ما كان هناك شيء اسمه ثقافة كردية قبل اتفاقية ١١ آذار ١٩٧٠. صدرَ البيان وازدهرت الثقافة الكردية بعد حصارٍ طويل ومُحاربة الحكومات العراقية المتعاقبة. ثم تنصلّت حكومة البعث عن الاتفاقية وبدأت الحرب. التحق معظم الأدباء بصفوف الثورة الكردية. بعد اتفاقية الجزائر ١٩٧٥ وانتكاس الثورة الكردية عاد الثوار والأدباء يلملمون صفوفهم لتبدأ المرحلة الرمزية في كتابة القصة والشِّعر، نَشَطَ مقصُّ الرقيب في قنص العديد من النصوص الأدبية وطمرها، استمرَّت الثقافة الكردية بين مدٍّ وجزر وباع البعض أقلامهم فدبجوا القصائد يمدحون صداماً بالاسم وهم قلة وغير مبدعين، انكفأ البعض الآخر على الغزل بحثاً عن الرمز المفقود. بعد انتفاضة عام ١٩٩١ غاب الرقيب وإلى الأبد مع نصِّ القانون الذي أصدره برلمان كردستان بشكل واضح لا يقبل اللبس (لا رقابة على المطبوعات) ودارت المطابع حتى غرقت السوق بالغثِّ والسمين وازدهرت الصحافة والثقافة رغم الحصار القاسي الذي فرضته بغداد. تسابقت الأحزاب في طبع ونشر الكتب والجرائد والمجلات وبث الإذاعات، كان ازدياد الكم على حساب النوع. وبعد ٢٠٠٣ ازدهرت الثقافة كنتيجة لتحسن الوضع الاقتصادي في كردستان، وبرزت أسماء جديدة في الرواية والقصة والشعر والمسرح، وأسهمت الجامعة ببحوث الماجستير وأطاريح الدكتوراه التي انحصرت بالأدب الكلاسيكي واستنكفَ الأساتذة عن توجيه طلبتهم لدراسة الأدب الكردي الحديث والاتجاهات الجديدة في الرواية أو الشعر الكردي الحديث. ورغم كلِّ شيء أرى البيدر الثقافي الكردي بخير ويزدهر بكثير من المبدعين رغم بعض السلبيات وكثرة النصوص الأدبية الضعيفة لشخصيات سياسية وإعلامية مأجورة مدعومة برياء ونفاق البعض لكن الزمن هو النَّاقد المجاني الي سيبقي الجيد ويطرد السيء والرديء.

من خلال متابعتك للمشهد الروائي الكردي، ما هي رؤيتك المستقبلية؟

المشهد الروائي الكردي مُزدَحِم إلى درجة تُحيرِّ القارئ من كثرة الروايات الصادرة. فضلاً عن اهتمام اتحاد الأدباء

الكرد بالرواية وقد عقدت عِدَّة مؤتمرات وحلقات دراسية خاصة بالرواية الكردية ففي شهر تشرين الثانى ٢٠١٢ انعقد ملتقى الرواية وقدمت فيه ٢٤ بحثاً ودراسة ودارت مناقشات حادة ونافعة. وأرى أنَّ الرواية قد احتلت الجزء الأكبر من مساحة الثقافة الكردية على حساب الأجناس الأدبية الأخرى، وتلقى اهتماماً متزادياً من القراء والنقاد خاصة وأنَّ المطابع ترفد المكتبات برواية جديدة بين أسبوعٍ وآخر. كما وأُجريت مسابقة للرواية الكردية في الصيف الماضي شرط أنْ تدور عن عمليات الأنفال. وفازت ثلاث روايات وتمَّ تكريم الروائيين بمبالغ نقدية لا باس بها كما كرم جميع المشاركين.

ما هو الأثر الذي تركته بغداد العاصمة خاصة وقد عشت فيها خمس سنوات طالباً وبعد ذلك كاتباً ومراسلاً ومتابعاً للمشهد الثقافي؟

كنتُ في بغداد بداية السبعينات وكانت الحركة الأدبية في أوجها، حيث نشر جماعة (روانكه)بيانهم الادبى متأثرين ببيان الشعر (٦٩) لفاضل العزاوي وآخرين وتيارات الحداثة. وبعد اتفاقية آذار ١٩٧٠ نشطَ اتحاد الأدباء الكرد وجمعية الثقافة الكردية في ندوات وجلسات شعرية وصدرت مجلة (الكاتب الكردي) ومجلة (شمس كردستان) وانعقدَ المهرجان الشعري الأول في كركوك. فضلاً عن الندوات الثقافية التي كانت تعقدها كلية الآداب في جامعة بغداد على قاعة ساطع الحصري والمواسم الثقافية لأقسام الكلية والمهرجانات الشعرية. وكنتُ زائراً يومياً للمكتبة الوطنية حين كانت في الوزيرية مقابل كلية التربية الرياضية، كان العاملون يستشيرونني في ترجمة وشرح مضامين الكتب الكردية عند تصنيفها، كما وكانت مكتبة كلية الآداب خيرَ رافدٍ لي حيث اطلعت فيها على العدد الأول من مجلة الآداب البيروتية وقرأت كل القصص المنشورة فيها من أول عدد إلى آخر عدد، وكذلك مكتبة المتحف العراقي ومكتبة متحف أمانة بغداد. وكانت مقاهي بغداد تزدحم الأدباء الكرد وفيها تعرفت محمد توفيق وردي ومحمود زمدار ورفيق صابر وأنور الجاف وآخرين وفي حزيران من عام ١٩٧٠ أصبحت مراسل جريدة التآخي وتوثقت علاقتي بالثقافة الكردية.

حادثة مررت بها شكَّلت البداية في حياتك الثقافية وحادثة أخرى شكَّلت انعطافة في حياتك الثقافية وحادثة أخرى تخجل منها؟

كل قاصٍ أو روائيٍّ أو كاتب يستمد مادته من بيئته الاجتماعية التي يعيش فيها، فالقاص والروائي يقتبس شخصياته وأحداثه من واقعه الخاص ثم يجري عليها التغييرات التي يرتأيها وَيُرَكِّبُ عليها أحداثاً من خياله. كثير من قصصي بدأت بحديث غير مقصود من شخصٍ أو حادثة تظهر في مخيلتي فاقتنصها وأتركها لتتخمَّر الفكرة أياماً وشهوراً وقد تصل عاماً أو أكثر ثم أبدأ بالكتابة ضمن خطة مرسومة عن أفعال بطل القصة ضمن خطة واضحة المعالم، لكن عندما استمر في الكتابة أجدني غير ملتزمٍ بالخريطة كاسراً لجميع القوالب والحدود التي وضعتها لنفسي، وكأنيِّ أكتبُ قصة جديدةً بعيدة عن تلك التي كانت في ذهني. أمَّا عن ذكر الحوادث الثلاثة فرغم أنَّ بمقدوري الكشف عن مصدر كلِّ قصة كتبتها ككلمة صدرت من أحد أصدقائي أو غير ذلك إلا أنني أتحاشى شرح قصصي لذا أصمتُ وَجلاً من ذكر التفاصيل.

لديك تجربة قصيرة في كتابة المقال الأسبوعي الساخر، هل تتوق إلى هذا النوع؟

لديَّ رغبة جامحة في كتابة المقال الساخر، اكتشفتُ هذه الرغبة أو الهواية مع صدور مجلة متين عام ١٩٩٢ حيث بدأت أكتبُ مقالات ساخرة عن شخصية اسمها (حه جي أحمو)حتى كِدْتُ أحمل هذا الاسم وبعد ذلك كتبت مقالاً أسبوعياً لجريدة بيمان الأسبوعية وكذلك كان لى زوايه فى جريدة بادينان. لكنهم هم الذين توقفوا ولا زالت لدي رغبة بكتابة المقال القصير الساخر ولكني لا أجد الجريدة التي تسمح لي بكتابة ما أريد قوله.

لديك تجربة في ترجمة النصوص، ما هي أهم النصوص التي ترجمتها والمصاعب التي واجهتها؟

أنا لم أترجم إلا النصوص التي أعجبتني فقرأتها عِدَّة مرات وكما يُقال: أفضل طريقة لقراءة نصٍّ هي ترجمته. لذا فقد استمتعتُ بعملية الترجمة كثيراً. وقد قمت بترجمة مجموعتين قصصيتين من اللغة الفارسيه إلى الكردية للكاتب الإيراني صمد بهرنكي وتسع مسرحيات نشرت في ثلاثة كتب، كما وترجمت عِدَّة قصائد للشعراء أدونيس ومظفر النواب ونزار قباني ويوسف الصائغ . اما بالنسبه لصعوبات فالذى قال ان الترجمه اصعب من تاليف لم يقلها اعتباطا.

ما هو أول كتابٍ قرأته؟ ما هي أفضل واجمل رواية قرأتها؟ أفضل قصةٍ قصيرة؟ ديوان شعري؟

أول كتاب قرأته في حياتي و كان عمري حينذاك أحدَ عشرَ عاماً " الإسراء والمعراج" كان عبارة عن مخطوطة كتبت بخطٍّ اليد وأتذكر أنَّ النَّاسخ كتب في مقدمته أنَّهُ استنسخها من مسجدٍ في ناحية زاويته. وقد شعرتُ بخوفٍ ورعب وكنتُ أبكي في منامي خوفاً من تلك الصور المرعبة للعذاب في جهنَّم والنار التي تشوي الأجساد البشرية. هذا الرعب بقيَ مسيطراً عليَّ فترةً طويلة. لذا أهيبُ بالقائمين على وضع المناهج الدراسية بإبعاد الأطفال عن قصص الرعب والقتل والتعذيب.

منذ أكثر من أربعة عقود وأنا أقرأ الروايات، قرأت كثيراً

جداً حتى أجدني عاجزاً عن مجرد التفكير في تعداد أسمائها، والأصعب من تعدادها اختيار رواية أدَّعي أنَّها أفضلها. لكني أقول أنني تأثرت كثيراً برواية زوربا لليوناني نيكوس كازانتزاكيس، قرأتها ثلاث مرات في فترات مختلفة من حياتي، والى السَّاعة لا زلت مندهشاً بحياة زوربا، وأردتُ أنْ أعيشَ مثله إنساناً بعيداً عن اية هوية أو مذهب أعيش حياتي بالشكل الذي أرغبُ فيه، لا كما يرغبُ الآخرون وكما تفرض علينا قيم المجتمع وتقاليده. طالما رغبت بعالم زوربا أن يكون عالمي ولكن لافرد محكومٌ بالمجتمع الزمن وقيود كثيرة. الجمال مسألة نسبية في كثير من المجموعات القصصية التي قرأتها وأعجبتني كثيرا، وقرأتها أكثر من مرة، ولكن سؤالك محدد وفيه شيءٌ من الحصار، وإذا كان لابد من المفاضلة فإنَّ قصص الروسي نيقولاي غوغول تأتي في المقدمة، وخاصة قصته المعطف، وقد تعاطفت كثيرا مع بطلها اكاكي الموظف من الدرجة التاسعة، وظلَّ يتراقص أمام عيني مئات من الموظفين العراقيين الذين يمارسون أنواعاً من التقشف والتقتير من أجل الحصول على حاجة منزلية، وكانت تلك الظاهرة منتشرة في العراق إبان العهد الدكتاتوري، حيث كان نهر من البترول يتدفق إلى أسواق العالم والموظف العراقي يعيش حياة الكفاف، مثل بطل قصة غوغول الذي في النهاية يجابه بحالة سلب، ونهاية الموظف العراقي أنْ يُساق كالأنعام إلى الخدمة العسكرية الإلزامية وبعدها الاحتياط، وإذا تسرَّح تنتظره قواطع الجيش الشعبي،وكذلك عشت في أجواء قصف (قبو البصل) لغونترغراس حيث يصف أجواء المطعم المظللة بذكريات الآباء والأجداد ومآسيهم وأفراحهم، وبالطبع هناك قصص أخرى كثيرة لكتاب آخرين قرأتها أكثر من مرة وتأثرت بها ولكن لا مجال لذكرها. وسحرني كثيرا عالم دستوفسكي وفوكنر وشتتيابك وآخرين. وأجمل مسرحية تيمون الأثيني لشكسبير هذا الإنسان السخي الذي كان يوزع خيراته على الجميع ينقلبُ به الدهر مفلساً. أمَّا الدواوين الشعرية فهي كثيرة وأتحاشى تحديد ديوانٍ منها.

- كيف ترى المشهد الثقافي الكوردى وأين يقف المثقف الرصين من هذا المشهد؟

* المشهد الثقافي الكوردي بخير رغم دخول الكثير من الطارئين على الثقافة والصحافة تحت مسميات عديدة و"صكوك غفران" مزورة وغيرها, لكن هؤلاء هم كغثاء السيل وفقاعات الصابون التي تتلاشى وتضمحل مع أول تجربة وامتحان ويبقى من عاشق للكلمة الكوردية الصادقة والأصيلة، وهذا ما يذكره لنا التاريخ وأثبتهُ لنا بالوقائع، الطارئون لا همَّ لهم سوى ترضية أولياء نعمتهم، أما المثقف الرصين فهو كالقابض على جمرة من النار لا يضحي بقضايا شعبه قيد أنملة ولا يفسد إبداعه, ولهذا تراه يحارب في عدة جبهات، وَيُحاصَرْ من أشباه المثقفين ولكن يظل كشعلة يضيء لأجيال ويحافظ على جلال الكلمة وقدسيتها.

- كيف سوَّغت الجمع بين القصة والرواية والنقد والترجمة ومن أيهم بدأت؟

* القصة والرواية والنقد كلها تصب في خليج عملية إبداعية واحدة وكذلك الترجمة, وأنا لا أرى فرقاً كبيرا بينهم، أو أي تناقض والكثير من الكتاب العالميين مارسوا هذه الأجناس والأنواع، لكن بدايتي كانت مع القصة القصيرة ومن ثم النقد وبعدها الرواية والترجمة واعتبر نفسي الناقد الأول لأعمالي وخاصة لقصصي القصيرة، واعترف بأني لم أنقد أي نص من أجل الكتابة فقط أو المجاملة، ولم يكن لي دافع سوى إعجابي بالنص الذي قرأته، علما أني طبعت كتابين في النقد والثالث معد للطبع, أتمنى أن لا أحيد عن ما سرت عليه ولكنني أرى الساحة النقدية في جمود أو خمول ولم تواكب الإبداع مما أدَّى إلى ظهور العديد من النصوص الهزيلة والمرتجلة، وكنتُ وما زلتُ أرى الإبداع حالة واحدة لا أجد أي فارق بينهما. والمهم هو إشباع رغبة دفينة في ممارسة حريتي وترك بصمة شخصية، ومن بعدها اشعر بأنفاس منعشة، لأنني أديت عملا كنت مكلفا بأداء رسالة وإيصالها إلى القراء مهما كانت متواضعة.

- هل يحدث لك تناص شخصي مع بورخيس وأنت تدير المكتبة العامة لمدينة دهوك وكتاباتك تقترب من الفنتازيا, بورخس: أنَّهُ يقول أنَّهُ يفتخر بالكتب التي قرأها أكثر من الكتب التي ألفها؟

لأنَّه كان يدير مكتبة في – بيونس ايريس – وأنا أدير المكتبة العامة في دهوك، هذا غير كافٍ للمقارنة، شَتَّان بين الاثنين, مَنْ أنا حتى تقارنني بالرائعً المدهش خورخي بورخيس؟ هو كاتب فذ، رغم فقدانه نعمة البصر لكنَّهُ ظلَّ حاد البصيرة وأنجزَ أعمالاً قصصية عظيمة لن تغادر الذاكرة الإنسانية. أحاول ُالاقتراب مِنَ الفنتازيا في بعض أعمالي، والسبب بحسب ما أعتقد هو شغفي وولعي بالأساطير والميثولوجيا الكوردية، فنصوص الأدب الشفهي الكوردي مليئة بالمئات من الأساطير من الأدب الفنتازي واللامعقول طالما استمعت إليها من الحكواتي وذاكرة الفرد العراقي مليئة بقصص الفرد البطولي الذي لا يقهر وكم هو مغرم بتناولها في مناسبة وغير مناسبة ولا أخفي هناك قصص وراويات عندما تريد أن تعبر عنها بشكل مباشر تصير نصوصاً فجَّة وغير مستساغة، والأساطير والفنتازيا هي ذاكرة البشرية، والتي نضحت عن العقل البشري وتنضح بالصدق والرؤى المستقبلية منذ فجر التاريخ فالأساطير ولدت مع ولادة الإنسان، وتفاعلت مع مخيلته، وأصبحت اليوم ملهمة للأدباء والفنانين وصانعي الفن السابع، وهي

اليوم سوق رائجة للأفلام السينمائية، والدراما التلفزيونية وأنا لا أميل إلى الرأي القائل بأن الفنتازيا مستوردة من أمريكا اللاتنية لأنَّها متأصلة في الموروث الشرقي وخاصة في أرض الرافدين ووادي النيل، قبل الموروث الغربي.

– يلعب الانتظار حيزا كبيرا في نصوصك فالقرية تبحث عن الأب المفقود، والأم تنتظر دلير والمدينة تنتظر أخبار مقهى العميان أو العائد من الجحيم؟ هل ترمز بالأب معارك الهوية الكردية والذات الفردية الضائعة في البحث عن الأنا المضمرة؟

* تجدُ في أعمالي الأدبية هذا الانتظار بشكلٍ مباشر أو رمزي، قد يكون انتظار المنقذ إحدى ثيمات نصوصي، ولكن كثيراً ما يصطدم الفرد بالبطل المزيف المحبط، وبعكس ذلك أرى في نفسي كثيراً من التفاؤل وبشكل مفرط، وتفاؤلي المفرط يؤدي بي إلى إحباطات كثيرة في حياتي اليومية. لكن لو قرأت أعمالي بروية ستجد أمثلة أخرى مختلفة عما أشرت إليه، وقد أشار إليها بصورة عامة وعابرة وليس بالتفصيل بعضُ مَنْ كتبَ عن أعمالي، المنقذ الذي يأتي ليس شيئا مقتبسا من الأدب الأوربي، وكما يحيل الكثير من النقاد بأنه ارتداد من مسرحية (في انتظار كودو) لصموئيل بيكيت، التراث الإنساني كله انتظار، عودة تموز وأوديسيوس وغير ذلك. كذلك تراثنا الكردي يمتلئ بحكايات وأساطير كوردية، مثال ذلك عندما يغيب ميرزا محمد عن المدينة لترحاله ومغامراته المليئة بالمخاطر والأهوال، وكلها في سبيل إحقاق الحق والانتقام من المجرمين، تلبس المدينة وشاحاً أزرق داكناً ولِباسَاً أسود كما يرد في الأساطير, وما إنْ يعود ميرزا محمد من حروبه متوجا بالنصر حتى تعود الأفراح إلى المدينة في سبعة أيام بلياليها وتقام حفلات الرقص والطرب وموائد ينعم فيها المحرومون بما لذَّ وطاب.

* – باعتبارك احد الناشطين في المجال الثقافي, ماذا استطاعت المهرجانات الثقافية أنْ تُقَدِّم للثقافة الكوردية غير إحياء ذكرى الموتى والبكاء على أطلال الذين ماتوا مغمورين؟

المهرجانات الثقافية مهمة لكونها ملتقى الأدباء من مختلف الأجيال، حيث يلتقي جيل الأدباء الآباء والأجداد بالأبناء والأحفاد إلى جانب مختلف التيارات الأدبية، وكما يقال فإن هوامش المهرجانات أهم من متونها، حيث بعد انتهاء الندوات تتواصل الندوات خارج القاعة وتتحول أروقة الفندق إلى جلسات تصادم الآراء وتجاذبها، وتبادل الكتب والعناوين ويتم طرح مواضيع شتى وهموم المغمورين والمشين منهم، ولكنني لا أحبذ النواح والبكاء على الأديب وهو في لحده بينما يهمل وهو على قيد الحياة, ولكن والحقيقة تقال أن بعضاً من المنتديات والاتحادات قد فطنت إلى ذلك وبدأت تتدارك الأمر ولو بشيء من الاستحياء والتردد حتى لا تقابل بردود فعل من الآخرين. قال همنغواي في كلمته بمناسبة فوزه بجائزة نوبل: لقد فزت بالصدفة، وهناك الكثير ممن يستحقونها أكثر مني، ومضى يعدد الأسماء وظن الحضور أنَّه لن ينتهي، وكذلك فعل البير كامو، وغيره الكثير، ومؤخرا قال أوباما أيضاً أنَّه لا يستحق الجائزة ولكنها منحت له كتعبير عن أمل العالم في القيادة الأمريكية لإحلال السلام العالمي.

ما هي المسئولية الأدبية التي أعقبت تكريمك بالميدالية الذهبية مِنْ اتحاد أدباء دهوك مؤخرا؟

لا مفرَّ من حقيقة ماثلة: وهي أنَّ أي إنسان يأمل في حياته الحصول على تقدير أو تثمين أو اعتراف بجهوده, فالأدباء والمبدعون بحكم إحساسهم المفرط أكثر من غيرهم حبا للتقدير، ولكن المجتمعات والأنظمة الشرقية اعتادت تكريم الأديب بعد مماته، ويتلذذون بالبكاء على الأموات والوقوف على الأطلال. وتكريم مجموعة من الأدباء وأنا منهم بالميدالية الذهبية, خطوة جريئة أقدم عليها اتحاد ألادباء الكورد– فرع دهوك، بالرغم من الضجة المفتعلة، وكأنَّ هذه هي نهاية العالم، وعملية التكريم ستكون مستمرة بحسب الاستحقاقات، أما بالنسبة لي فقد شعرت بغبطة وسرور، الى جانب التكريم الشخصي، فهناك التكريم المعنوي للكلمة الكوردية التي لم تحظَ بهكذا احتفاء من قبل، ولا أظن أنَّ أحداً يكتب كي يتم تكريمه، وأعتقد إن التكريم الحقيقي هو عندما تلتقي بقارئٍ يقول إنَّك كتبتَ عَنِّي بضمير حيٍّ أيقظَني من غفلتي. أمَّا مَنْ يكتب من أجل إرضاء الشخص الفلاني أو المسؤول العلاني، فلن يحصل على شيء. وبالتأكيد ليس بمقدورٍ كاتبٍ واحد التعبير عن كل شيء، وكثيراً ما ألتقي بشخصٍ يلومني لماذا لا تكتب عن تقصير الخدمات وهذه التجاوزات الكثيرة على القانون؟ ويؤلمني ألا أجدُ جواباً وأشعرُ بخجلٍ كبير.

قراءة نقدية في المجموعة القصصية (مقهى العميان)

راسم قاسم

الأدب الكوردي يمتلك كل مقومات النجاح والإنتشار لأنه ولد في بيئة تعتبر حاضنة جيدة لنشأة ادب ناجح لان البيئة الكوردستانية بكل تضاريسها الأجتماعية والمكانية وبكل تداخلاتها السياسية والتاريخية لابد ان تنتج أدبا مؤثرا لآنها تتماهى مع اكثر البيئات التي انتجت الأداب العالمية المؤثرة. فأنا عندما كنت اقرأ (المسيح يصلب من جديد) لـ(كازنتزاكيس) كنت اتصور قرى كردستان وجباله وشخصياته وهكذا فالحياة في كردستان تحفل بالكثير من الإرهاصات المؤثرة، ومن خلال المعاناة والظروف الحافلة التي مرت بشعبه لابد أن تتبلور من هذه التجارب الأنسانية الكثير من الأعمال الفنية والأدبية.

ومقهى العميان المجموعة القصصية للقاص انور محمد طاهر. التي ترجمت للغة العربية من قبل عدة مترجمين وهذا طبعاً سبب في تفاوت مستوى النصوص بالنسبة للقارىء باللغة العربية لأن مستوى الترجمة يظهر تباينه واضحاً من عمل لآخر وندرك ذلك من الفرق بين ترجمة المؤلف المطلع على خفايا كتاباته وبين مترجم آخر.. وإنا أرى ان الضعف في مستوى بعض القصص يعود للترجمة وليس إلى روح النص وادعو ان تكون الترجمة لواحد من المترجمين وتعرض الترجمة للتدقيق على آخرين للأطمئنان. ولا نريد أن نخرج عن الموضوع.

ولنعد الى المجموعة القصصية (مقهى العميان) ..

القصة الأولى في المجموعة(جاء دلير) عرضت بأسلوب ميلودرامي سردي يجمع بين المنظور الموضوعي الواقعي والمنظور السايكولوجي الداخلي وإستعمل الكاتب الرؤية التداخلية مستعملاً ضمير الغائب والراوي العارف بكل شيء. إذ تفوق معرفة هذا النوع من الراوي مستوى معرفة كل الشخصيات التي يحركها.. لذلك فالسارد يعرف كل شيء عن شخوصه، خارجها وداخلها. كما أن السارد يبقى على مسافة محايدة من شخوصه لايتدخل في مجرى القصة إلا ليعلن ويقوّم.. في قصة(جاء دلير) وظف الكاتب المعاناة الطويلة التي ألمت بالشعب الكوردي واستل منها شريحة أو فقرة متكررة الحدوث في تلك الأيام السود من حكم الطاغية، عذابات أم كردية من بين آلاف الأمهات اللواتي عانين من الحروب والدمار وغياب فلذات القلوب المجهول الذي يبقي بارقة أمل تتشبث بها الأمهات في حلم عودة أبناءهن الذين غيبتهم الحرب.. لكن الكاتب لم يلجأ إلى المنولوج الداخلي(الفلاش باك) إلا قليلاً وكان بالامكان الأستفادة من هذا الشكل الفني لزيادة جمالية النص وأضفاء روح الحداثة اكثر عليه، فهو يعود مع الخالة خديجة فقط في.

(فدتك أمك.. عشت رجلاً.. لقد أصيب أبني دلير ولا يستطيع أن يأتي)

إلى(سوف استقبله... واضع راسه في حضني لكي يرتاح)(القصة ص٢١)

ولقد تلمس صوت الإصرار على رفض الواقع وعدم

الإعتراف به من خلال رفض الخالة خديجة لحقيقة موت ولدها دلير لأن موته يعني الأقرار بالواقع وهي ترفض الواقع لأنه مفروض عليها وهي تتطلع إلى أن تستمر الحياة بدورتها وأن تقهر الموت من خلال عودة دلير التي تظل حلماً لكنه سيتحقق يوماً من خلال عودة الطيور إلى بناء اعشاشها من جديد وهكذا استطاع القاص أن يبرهن في(جاء دلير) على ديمومة الحياة وديمومة الشعب رغم كل قوى الظلام المتمثلة في صانعي الحروب.. ولكن النص يحتاج إلى بعض الترابط في انسياب الأحداث لأن الفقرة الأخيرة كانت غير مترابطة مع احداث النص المشحون بالأمل ثم فجأة..(ولا يزال باب دار الخالة خديجة مفتوحاً في انتظار ضيف.. والضيف هو دلير)القصة ص٢٤.

أولاً ان دلير ليس ضيفاً وأنما هو الأبن الغائب والأبن ليس ضيفاً. ثم عبارة ـ لن يأتي دلير..(ان، صوت يأتي من بعيد يمزق ستارة، منتصف الليل ويردد لن يأتي دلير وكأن الصدى يملأ شوارع وأزقة المدينة. ـ لن يأتي دلير..) ص٢٤.

وكان من المفروض أن يتجدد الأمل بالقول(سوف يأتي دلير.. سوف يأتي دلير.. مهما طال الزمن.. لكي تترابط اجزاء القصة من اولها حتى آخرها. فهي قد بدأت بصورة تشد العزم من خلال رفض الخالة خديجة لموت إبنها لان موته هو موت قسري مفروض من قبل السلطة الجائرة ورفض الخالة خديجة لموته هو رفض للسلطة والوضع الأجتماعي.

وهو لم يتجانس مع نهاية النص التي تصيب المتلقي بخيبة امل.

قصة ديمو: ديمو..أو وفاء كلب تعتبر من الميثولوجيا الشعبية التي تمجد اخلاص الكلب ووفاءه لصاحبه.. كما قالها الشاعر علي بن الجهم

(انت كالكب في حفاظك للود وكاليتس في قرع الخطوب)

وان تمكن القاص من ربط هذا الموروث بالجهد الكفاحي للشعب الكوردي الذي أصيب بهزات وزلازل من قبل السلطة الغاشمة وتعرض للتنكيل والتشريد القسري مرات ومرات.. فالقرية التي تعرضت لهجوم سبقه اخلاء اهلها منها والهرب.. وبقاء الكلب وهو الذي يرمز إلى ارتباط الأرض بالوفاء وإلأخلاص الذي يمثله الكلب ثم الترابط الذي لايمكن فصمه مطلقاً بين الفلاحين الأكراد وقراهم فهم يعودون دائماً، وهذه القرى حتى وان اصبحت هياكل متناثره وخرائب لانها تحتل كل موروثهم وتاريخهم وموقع ذكرياتهم التي لايمكن الأستغناء عنه لقد اجاد الكاتب في تنويع شخوصه بين الأرض والأنسان والحيوان، لان الحياة هي ليست ملكاً للأنسان وحده بل هي تشكيلة مترابطة بين الجماد والأحياء يكمل بعضهم بعضاً، ولكل من الشواخص الجامدة والأحياء بتنوعاتها من طيور وفراش وكلاب وجبال وأنهار، واشجار حيزاً في تشكيلة لوحة الحياة التي لايمكن للآخرين من افنائها مطلقاً. ان ديمو وقصص أهل القرية وحكاياتهم حوله تمثل اكتمال الدائرة التي تدور وتتحرك دائماً إلى الأمام. وكان القاص واعياً لدوره في تحريك شخصيات قصته المتنوعين. تفتقر القصة إلى البناء السردي والحوار الذي هو من مقومات القصة وعدم وضبابية شخصياتها.. وهنا أجد القاص قد قصر نفسه ولم يستطع مجاراة الأحداث التي كان بالأمكان ان تتطور اكثر وتتعقد وتمر بمنحنيات تزيد من روعة العمل وتضفي عليه بعداً فنياً اكثر جمالاً لأن الثيمة الدرامية بامكانها أن تتحمل حواراً وسرداً اكثر لو اعتمد الكاتب على اللغة الشعرية والرؤيا المكثفة للأحداث بدل هذه اللغة الواضحة الخالية من العمق الفلسفي والرومانسي. وبرأيي ان الكاتب قد كتب هذه القصة وهو لم يستوعب أبعاد وخفايا الفن القصصي فجاءت احداثها سريعة ومفرداتها مجردة وتقريرية.. وقد تكون الترجمة سبباً في حذف الكثير من روعة اللغة الأم التي تحفل بالكثير من الجمالية التي لاتنتقل إلى اللغة المترجمة إليها.

قصة صيد الأسود: يعود الكاتب في هذه القصة إلى اللغة المكثفة الموحية وإلى التعمق الصحيح في أسرار النص القصصي الحديث من خلال مزج الشخصيات الدرامية مزجاً جميلاً تجعل القارىء يغادر بساطته وارتياحه ويحاول أن يبذل جهداً في اللحاق وراء ادراك كنه القصة وفك الغاز شخوصها فهنا الأسد الذي هو الغريب المحاصربالمرض وهو المهاجر قسراً إلى بلاد غريبة وهو الأسد المحاصر بالقهر والخديعة الذي يعود دائماً إلى مهد صباه إلى قرية من قرى وطنه في كردستان.. ـ رحماك يا خاله شو...ص٣٨.

فقد كان(حه جي ئه حمو يخدم...) ص٣٧.

ثم يعود الأسد الذي ينخدع ويقع أسيراً

الهروب وعبور النهر..هذه التداعيات استطاع الكاتب ان يوظفها توظيفاً صحيحاً وان ينتقل بها بحرفية عالية، تؤكد قدرته على التنقل بالفلاش باك (المنلوج) بمهنية ذكية عالية. التنقل بين الغريب المريض المحاصر بالمرض والأرهاصات الحزينة وبين الأسد المحاصر بالقضبان

كلاهما يود الأنفلات منها إلى حيث الطبيعة والفضاء الرحب والحرية.. يتوق إلى العودة إلى ربوع وطنه وبيئته لكنهما محاصران بقيود الأستبداد التي حولتهما إلى هوامش لاتمت إلى حقيقتهما وطبيعتهما.

الأسد المغلوب على امره الذي اصطيد قسراً وبعث إلى بلاد غريبة ليرفه عن المتفرجين هو نفسه الغريب المحاصر بالمرض والعيون المتربصة به.. كلاهما واحد.. مقهور ومسلوب الحرية.

(لقد فقدت كثيراً من الأعزاء. ولم اذرف دمعة واحدة وتريدون ان ابكي وانا امام، أقل ما يقال عنهم بانهم أعداء) ص٤٦.

(إذا تريدون دموعي الحقيقية هناك طريقة سهلة أقولها لكم وهي.. خذوني.. إلى حدود وطني.. فإذا رأيت شجرة بلوط لم تصلها يداي حينئذ ستنفجر في عيوني دموع حبيبة..) ص٤٦.

لا.. لا....سأخرج من هذا السجن.. اخرجوني لأموت في ظل شجرة.. في أي مستنقع من وطني)ص٤٦.

هنا استطاع الكاتب من أخذ المتلقي إلى اللغة والرؤيا السرابية بعيداً عن الواقعية المملة وحلق به، في اجواء ملغزة. واستطاع من تحريك عقل المتلقي واستفزازه وحثه على التفكير والبحث والتقصي وترتيب الآحداث بعقله لا بعينيه.. وهذا بيت القصيد من الفن القصص التجريبي الذي يبعد القارىء من النمطية ومن معرفة النهايات مسبقاً..

لقد استطاع الكاتب أن يمزج بين الحدث وتفاوت الزمكاني واستطاع القفز على الإنسيابية والرقابة من خلال العبث بالحدث والزمكاني وقد وفق في ذلك كل التوفيق إن قصة(صيد الأسود) التي ركز فيها الكاتب على الحرفية المعاصرة وأستلف شيئاً من الواقعية السحرية.. لماركيز وكتاب أمريكا اللاتينية.. بالإضافة إلى التزامه بمعاضدة نضال شعبه والدفاع عن حقه في الحرية والحياة الكريمة ورفضه لكل أنواع القيود المفروضة وبأسلوب قصصي متمكن إبتعد فيه عن المباشرة والتقريرية وإعتمد الحوار ذا الجمل القصيرة الجادة. إلا أن القصة تفتقر إلى السرد الذي يجب أن يحيط بالحوار وان كان موجوداً ولكنه مبتسر جداً.

قصة الرجل الذي سقط في المصيدة ولم يقاتل: من القص التعبوي.. الذي يخدم حدثاً آنياً ويخلو من الإبداع الفني الذي يخدم الفن القصصي فهو يستمد حركته وصيرورته من الأحداث الدامية ولقد برز هذا النوع من السرد القصصي في أيام الحروب. وخاصة لدى الكثير من الأدباء الذين سخرتهم السلطة لشحن المعنويات المقاتلة وإن كان موضوع العنصر لا يخدم ايديولوجية السلطة الحاكمة انذاك لكنه يدخل ضمن الأدب المؤدلج الذي كثر ابان الحرب العراقية ـ الإيرانية وبتشجيع من السلطة.. وترك لنا كماً هائلاً من الإنتاج القصصي الذي لم يستمر طويلاً ولم يبق في ذاكرة المتلقي لانه لايخاطب العقل المتطلع إلى الحلم والأمل والتغيير.. بل يبقى يراوح في حقبته الزمانية ويكرر خطابه التقليدي الممل.

وكذلك قصة (العائد من الجحيم ـ ولصوص الليل).

مقهى العميان: عدت بعد قراءة القصة إلى المقدمة التي كتبها الأستاذ عبدالكريم يحيى الزيباري وقرأتها لتكون لدي صورة كاملة عن مجريات النص وابعاده لكنني وجدت في المقدمة بعض التداخلات التي لاتمت إلى واقع النص بل هي مجرد كلمات صورية محشورة حشراً في تفسير النص ودلالاته يقول الاستاذ الزيباري في ص٣.

(استطاع القاص في قصته المرسومة بـ(مقهى العميان) أن يقدم لنا اسطورة كردية تخطت الحدود الزمنية واجتازت الإطار القومي والأقليمي الضيق). ولا ادري كيف زج النص المذكور في سياق الأسطورة وما هو الربط بين الأسطورة التي هي نوع من المثيولوجيا اللاواقعية وبين العمل الموجود أمامنا والذي يمثل قمة الواقعية ولا ينتمي إلى عالم الأسطورة وان احرز الكاتب في النص تفوقاً في الوصف المختلط بين الواقع والتصور كما يكرر كاتب المقدمة الآستاذ الزيباري في ص٦.

(يلجأ الكاتب إلى عنوان اسطوري احالة القارىء إلى الميثولوجيا بفرض اقرار النص) ولا ادري أين هو العنوان الأسطوري فهل كلمة مقهى أو عميان تدخل في نطاق الأسطورة ولا أريد ان اتوسع في نقد المقدمة لكن اوجز القول أن المقدم لم يوفق إلى الغور إلى أعماق النص بل تناوله باسلوب صحفي محاولاً ابهار القارىء بالفاظ لاتمت إلى العمل بصلة.

فضاء التخييل القصصي التقانات السردية في قصة ديمو

د. فاتن عبد الجبار جواد

يتسم الفن الأدبي عموماً بقدرته على صناعة فضاء تخييلي متميز، وربما ينفرد النص القصصي من بين هذه الفنون الإبداعية بأنه عادة ما يكون فضاء متحرك وديناميي لا فضاء بحدود معينة، إنه متحرك في ذاته وفي الديمومة معاً(١)، إذ إن الكتابة القصصية هي بحاجة دائماً إلى مغامرة، إلى اقتحام، إلى توسيع أفق باتجاه جديد وعميق(٢) يثري الفضاء القصصي ويضاعف من قوّة عمل عناصره .

إن المؤلف القصصي بوسعه دوماً أن ((يبتكر عوالم جديدة وطرز وجود جديدة))(٢) تضمن لفنه القصصي الكثير من عناصر النجاح والتداول في مجتمع القراءة والتلقي، وذلك لأن الفن القصصي يوصف لدى أكثر النقاد والدارسين المتخصصين بأنه ((الأعقد بين الأجناس الأدبية، لأنه يتطلّب جملة من المعطيات، من بينها تحويل اللقطة المفردة إلى قصة ذات مضمون وشكل متفردين، مركزين، مكثفين، فيهما الإيقاع والتشويق، وفيهما القدرة على صوغ البداية والنهاية، وإعطاء الدلالة الحديثة من إيحاء الحدث لا تقريريته، وإيحاء القول لا مباشرته))(٣)، على النحو الذي يجعل منه فناً بالغ الخصوصية والتفرد على المستويات كافة.

يعدّ فن القصة القصيرة على هذا الأساس من أكثر الفنون الإبداعية عرضة للتحولات والتغيرات، بما تمتلكه القصة القصيرة من ثراء نوعي وأسلوبي وتعبيري، وبما تتيحه من مجال للأنا المفردة ـ تأليفا وبطولة ـ من تعدد وتنوع وفرادة(٤) تستطيع من خلالها أن تعبّر عن جوهر تجربتها وطبيعة حساسيتها .

إن فن القصة القصيرة هو فن نوعي بلا حدود(٥) لأنه يتغذّى على كل ما هو متاح من تقانات وطاقات وقدرات إبداعية، ويفيد من كل الفنون المتاحة يأخذ منها ويوظفها في سبيكة سردية متميزة، فللقصة القصيرة على وفق هذه الرؤية ((وجوه كثيرة وأشكال متعددة، مثل كل شكل إنساني. وهو أول وأكثر الأنواع الأدبية طبيعية واستمراراً، كما أنها أكثر الفنون ديمقراطية، فكل فرد يمكنه أن يحكي قصة. وإذا كانت القصة جذابة فلا بدّ أن يصغي إليه شخص ما، فالقصة الجيدة تختزل داخلها جوهر الدراما والخبرة الإنسانية عامة. ولأنها قصيرة، وفي الصميم فقد تركز على لحظة، أو سنة، أو حياة كاملة))(٦)، إذ هي قابلة على صعيد استخدام المكان أو الزمن أو الحدث على تكييف حكايتها وإعادة إنتاجها على النحو الذي يناسب الفضاء القصصي، وبكل ما تحمله الكتابة القصصية من خصب ثراء وحيوية وعطاء .

تتمظهر براعة القاص ومهارته حين يتمكن من وضع عناصرالقصة جميعا في نقطة واحدة تشعّ لمعانا وبريقاً

لتكون لحظات الحكاية كلها مستحمة في الضوء، كيما تكون مرئية مثل إشراقة مضيئة(٧)، على النحو الذي ((تتطلب من القارئ اهتماماً بدرجة قصوى، كما تتطلب تركيزاً ذهنياً في كل التفاصيل حتى يتمكن من إدراك سمو التأثيرات اللاحقة لها))(٨)، لأنها تنطوي على الكثير من التفاصيل الدقيقة التي قد لا يراها القارئ إن لم يكن متمعناً غاية التمعّن في طبقاتها وجيوبها وظلالها .

تتميّز القصة القصيرة الجيدة بدرجة عالية من الإيحائية والشدّة العاطفية المنجزة التي تتركّز في منطقة الكتابة بأقل الوسائل(٩)، لأنها ((تعدّ قطعة فنية تستجيب إلى المديات القصوى للحس والخيال الإنساني))(١٠)، وتقدّم حكايتها متجوهرة في سياق سردي عالي التعبيرية والتشكيلية والتدليلية والرمزية، لذا فإن كاتب القصة القصيرة لا ينجح في كتابة القصة مطلقاً ((ما لم يمتلك الأصالة والبراعة والتركيز ... والأهم ... أن يمتلك أيضا لمسة من الخيال))(١١) تؤهله لتقديم فن فريد يجمع بين تضاعيفه فضاءات الفنون كلها على نحو فني عالٍ، إذ هو يستثمر طاقات الفنون الجميلة ويطوّعها لخدمة قصته .

لا شك في ((أن العديد من كتاب الأدب القصصي يرسمون، ليس لأنهم جيدون في الرسم ولكنه (أي الرسم) يعنيهم في كتابتهم. إنه يرغمهم على النظر إلى الأشياء. نادرا جداً ما يكون الأدب القصصي مجرد قول أشياء، إنه عرض للأشياء))(١٢)، وهذا العرض يتمّ بأكثر الأساليب قوة وفناً وإبداعاً وإدهاشاً وحيوية، وفي هذا السبيل فإن القاص يجتهد في الاهتمام بكل صغيرة وكبيرة أساسية في أجواء قصته، بحيث لا يمكنه أن يهمل أي شيء أساسي في القصة القصيرة مهما بدا عادياً وثانوياً، وذلك لأنه ينطوي على أهمية بالغة في مصير القصة، إذ إن تشكيلها السردي يتكامل عبر وحدة عناصرها وآلياتها وفعالياتها المتضامنة .

إن القصة القصيرة على هذا الأساس يجب أن تكون ممتدة في العمق ويجب أن تعطينا تجربة معنى متفردة لا يمكن العثور عليها في غيرها(١٣)، ومن هنا فإن القاص يسعى إلى انتخاب رؤية قصصية فريدة ومتميزة تتوافر على كل عناصر الإدهاش والتخييل، ويستخدم لأجل الارتفاع بها على أعلى مستوى إبداعي وفني ممكن كل ما هو متاح من تقانات وآليات سردية معروفة بحسب حاجتها، للوصول إلى الجوهر القصصي الذي ينوي عرضه وتقديمه وإبداعه .

قصة ((ديمــو))(١٤) للقاص أنور محمد طاهر من مجموعته القصصية الموسومة بـ ((مقهى العميان)) تشتغل على تشكيل عتبة عنوان تنهض على قوة حضور التسمية المفردة، إذ إن الاسم العنواني ((ديمو)) هو اسم كلب يمتلك قوة حضور كبيرة في مجتمع القصة، وهو الشخصية المركزية الأولى في القصة ومحور عملياتها السردية، والمهيمن الأبرز على فكر القص فيها .

تتشكّل شخصية ((ديمو)) في القصة عبر شبكة من الحالات الإنسانية التي يتأنسن فيها الكلب، وتصبح له لغة تعبير تعرفها الشخصيات الأخرى المشتغلة في حقل السرد القصصي، وتتعامل معه على أساس استيعابها وتمثلها والاعتراف بها، على النحو الذي تبدأ القصة فيه وتنهي إليه في رحلة حياة وموت قاسية.

بنية الاستهلال السردي في القصة تقوم على دعم حساسية العنونة، وتسهم على نحو كبير في استحضار صورة ديمو الكلب وبنائها وتشييد معالمها، إذ يتضح من عتبة الاستهلال أن فضاء الحضور الشخصاني لديمو هو فضاء كثيف ومحوري ومؤثر في سياق الحدث القصصي منذ البدء التعريفي الاحتفالي بديمو :

كلب القرية كان اسمه ديمو، وأطفال القرية وشيوخها يعرفونه جيداً، ويذكرون

الكثير من الحكايات والأحداث عنه، والكثير منهم له ذكريات طفولة معه، أهل القرية

يشهدون أنه عندما كانت الضواري تدخل القرية وتحاول الاقتراب من حظائر الأغنام

فإن ديمو كان يشتبك معها حتى صياح ديك الفجر ، وعندما كان الناس يتحدّثون عن

الأمانة والوفاء والخبز والملح فإنهم كانوا يذكرون الكلب ديمو مثالاً .

إن المشهد الاستهلالي هنا يرسم صورة ديمو الشخصية والاجتماعية، وبما يحظى من أهمية في مفاصل المكان والزمن، وبما ينطوي عليه من حضور بالغ الخطورة في نسيج البنية الاجتماعية لمجتمع القصة، على النحو الذي يشغل المساحة الكلية لبنية الاستهلال تماماً بحيث تبدو هذه العتبة وكأنها تواصل حيّ مع عتبة العنوان التي احتلّ فيها ((ديمو)) كامل مساحتها .

تتألف القصة من مجموعة من الوحدات السردية التي تدور تشكيلاتها جميعاً حول الشخصية المركزية ((ديمو))، ولكن كل وحدة تنشغل برسم رؤية خاصة لهذه الشخصية عبر الشخصيات القصصية الأخرى التي تتدخّل في صلب الحدث القصصي بناءً على مركزية حضور شخصية ((ديمو)) .

في الوحدة السردية الأولى يقدّم الراوي كلي العلم شخصيتين متجاورتين متناغميتن في الانتماء والفعل السردي هما (عه ليىَ زه لي) وابنه (أحمد)، ويتمركز فعلها السردي الحكائي حول أسطرة شخصية ديمو، من خلال ما يخلعانه عليه من بطولات استثنائية في الدفاع عن حرمات القرية ومصيرها :

ـ ليت جميع الناس كانوا في وفاء ديمو، لكنا تركنا بساتيننا وبيادرنا ومالنا من

دون حراسة .

ـ هيهات .

ويتناقل الناس على لسان حكايات (عه ليىَ زه لي) وابنه (أحمد) حيث يقع بيتهم

في أقصى طرف القرية، عندما تقاتل ديمو ومجموعة من كلاب القرية مع النمر،

ولما بادر أحدهم بالسؤال دهشة:

ـ هل حقاً ذلك؟

كانا يردّان عليه:

إذن تعال لنذهب معاً نقتفي آثار دماء النمر حتى أطراف القرية .

كان الأب والابن يرقّعان أحدهما للآخر، وهما يسردان كيف قادا قطيع كلاب القرية

ليهجموا على النمر كان (عه ليىَ زه لي) يخالف ابنه في أمر واحد فقط، وذلك عندما

كان يقسم بالسماوات والأرضين، أنهما كانا نمرين وليس نمراً واحداً .

كان أبوه يقول:

ـ بني عذاب القبر شديد ولا يمكنني التأكيد أنهما كانا نمرين .

إذا تطلّع أحدهم في وجه الأب، كان يسرع بالقول :

ـ يا بني، إنها الشيخوخة وويلاتها، ورغم أني لم أعد أملك قوة البصر والملاحظة

كما في السابق، لكني متأكد أن النمر الذي شاهدته كان أبقعاً واضح المعالم .

الشخصيتان (عه ليىَ زه لي) وابنه (أحمد) نوعيتان، وتتمتعان بخصوصية اجتماعية ذات نكهة في إثارة الحسّ الحكائي داخل صلب الحدث القصصي، إذ إن الحكايات التي يقومان باختراعها لأسطرة ديمو تدلّ على حساسية الفضاء الحكائي ودوره في إغناء الحدث وتطوير بنيته من الداخل، فالحكاية المخترعة بين الأب وابنه عن البطولات الخارقة للكلب ديمو، والجهد الاستثنائي الذي يبذلانه من أجل إقناع الآخرين بصحة حكايتهم المخترعة التي عادة ما يشكك فيها أكثر المتلقين .

الوحدة السردية الثانية تذهب إلى منطقة حكائية أخرى حين يقوم الراوي بأنسنة ديمو الكلب مع مناوئه (الذئب)، عبر حوارية فكرية وفلسفية يُظهر فيها الكلب ديمو قدرة على كشف لعبة الذئب في مقترحه اللعين، وهنا ترتفع شخصية ديمو مرة أخرى لتتأكد قيمته الإنسانية في الحفاظ على طبيعة الأشياء والدفاع عن الجنس البشري :

كل واحد في القرية بعرف قصة أو حكاية لديمو، وأهالي القرية يتداولونها أحياناً

في مجالسهم، حتى أن البعض منها غدا أساطير وحكايات ومنها أن ديمو التقى ذات

مرّة بأحد الذئاب، فقال له الذئب :

ـ لي طلب واحد فقط منك، وهو أن تعطيني حاسة شمّك وسأعطيك حاسة بصري .

فأجابه ديمو :

ـ لو أعطيتك حاسة شمّي فإنك لن تبقي حتى على الأطفال الرضّع في مهودهم .

هكذا كان أهل القرية يستحضرون هذا المنظر وكأنهما شخصان جلسا يتناقشان

بدبلوماسية لكنهما لم يتفقا! فانصرف كلّ منهما في طريقه، وبقي ديمو كلباً وظلّ

الذئب ذئباً!!

إذ إن المقترح الذئبي لاستبدال الحاستين تتيح له أخذ دور جديد في مضاعفة ضحاياه، الأمر الذي ترفضه أخلاق ديمو وهو المكلّف بالدفاع عن هؤلاء الضحايا بما يتصف

به من أمانة معروفة تجعله الأقرب إلى محبة الآخرين من جنس البشر، وتنهي هذه الوحدة السردية إلى بقاء الأشياء على حالها بسبب ذكاء ديمو وقدرته على كشف خبث الذئب، الذي ينوي بمقترحه هذا إفناء الجنس البشري كما عبّر ديمو عن ذلك ((لو أعطيتك حاسة شمّي فإنك لن تبقي حتى على الأطفال الرضّع في مهودهم)) .

لذا بقي كلّ في مكانه ((وبقي ديمو كلباً وظلّ الذئب ذئباً!!))، وتمكّن الراوي بذلك من إضافة حكاية صغيرة داخل الحكاية الأم في القصة من أجل إثراء القيمة الحكائية فيها وتخصيبها .

في الوحدة السردية الثالثة تتدخل حكاية صغيرة أخرى تكشف عن قيمة جديدة لديمو في الدفاع عن مجتمع القرية، وهو ما يضاعف من قوّة حضوره في المشهد السردي، ويفتح الفضاء القصصي على إمكانات تعبيرية جديدة تثري مناخ القص، على الرغم من أسلوب الافتراض الذي تدخلت فيه حكاية هذه الوحدة، لكنها يمكن أن تحدث دائماً وفي أيّ وقت لأن طبيعة المكان السردي (القرية) معرّض تقليدياً لمثل هذه الزيارات من الغرباء، الذين يتحسس ديمو من وجودهم ولا ينفك عن مراقبتهم وملاحقتهم قبل أن يتأكد أنهم أصدقاء ليحلّ عنهم ويسلّمهم لأبناء القرية :

ولو حدث وجاء أحد الغرباء إلى القرية فإن ديمو كان ينفعل، لا يشعر أهل القرية

كلهم بذلك، يبدأ بالنباح المتصّل والركض وراء الغريب حتى يوصله إلى الدار التي

يقصدها، وإن أبدى امتعاضه وقال :

ـ يا له من كلب هائج كلب القرية هذا، لقد ظلّ يتبعني من طرف القرية حتى باب

البيت! فإن عشرة أشخاص كانوا ينبرون له ويصيحون لديمو محامي ويدافعون

عنه:

ـ لا، إنه يرشدك إلى البيت، لأنه يعرف أنك غشيم تجهل الطريق .

ـ إنه كلب وفيّ، غير ناكر للزاد والملح .

ويبدؤون بسرد الحكايات والحوادث، وكان على الضيف المسكين أن يؤيّد ما يقولونه

وإلا ....، بركة من الله فإن أحاديثهم لم تكن لتنتهي .

إن الحوار الذي يجري هنا بين أهل القرية والغريب الزائر الممتعض من ملاحقة ديمو، ينتهي إلى إقناع الضيف بجدوى فعل ديمو الذي لا يتقصّده بالذات أولاً، ثم التعديل الذي يجريه أهل القرية على فعل ديمو الدفاعي وهو يتمثل في حجاجهم وإقناعهم على أنه فعل إرشادي، يقوم فيه ديمو بإرشاد الضيف إلى البيت الذي يقصده أو يبغيه، وهو لا يشكك فيه على أنه غريب أو طارئ، وهذه مضاعفة تشخيصية أخرى لشخصية ديمو يركّز حضورها في المشهد أكثر وأعمق ويبالغ في أسطرتها من خلال شحن شخصيته بمعرفة إنسانية تتجاوز حدوده الكلبية المعروفة في أفضل مستوياتها .

تنفتح الوحدة السردية الرابعة في القصة على مجال سردي آخر تدخل فيه شخصية جديدة ذات بعد رمزي، وتتفاعل هذه الشخصية مع الحدث الرئيس في القصة المرتبط بالكلب ديمو الذي يمثل هوية القرية وعنوانها وخطابها :

ذات مرة قال الجاويش رئيس مفرزة الشرطة :

ـ هذا الكلب يستحق أن تطلق عليه خرطوشة خنازير، ما أن نصل طرف القرية

حتى يبدأ بالنباح، ولو كانت القرية مليئة بالمهربين لتمكّنوا من الإفلات ونحن لمّا

نصل طرف القرية .

تغضّنت جباه القرويين وتعكّرت سمات وجوههم، فطن الجاويش أي خطأ ارتكب،

بادر إلى الابتسام وقال وهو يتصنّع ضحكة باردة :

ـ لكن أتظنوني لا أعلم؟ من يقتل هذا الكلب، صدقوني ستنشب بينكم وبينه عداوة،

حسناً ألا يموت؟ كلب ويعيش كل هذا العمر!! لقد شاب شعر رأسي وما رأيت شيئاً

كهذا .

قال ذلك وهو يزيح بيريته جانباً، بانت شعرات سود متناثرة هنا وهناك .

ـ هذه حالنا مع ديمو، لا تقدر عليه الآن، ماذا بوسعنا أن نفعل؟ ماذا نقول؟ سلّمنا

أمرنا إلى الله. واتكأ على وسادتين أو ثلاث .

شعر مختار القرية أن عليه أن يطفئ هذه النار، وبشكل لا يغضب الضيف وكذلك

القرويين .

ـ جاويش حسين، بالله عليك تفضّل ولفّ سيجارة من كيس التبغ خاصتي .

فكّر الجاويش حسين في الأمر ملياً، يعرف أن تبغ المختار ذا نوعية جيدة، وإذا قال
له "أية نكهة طيبة لهذا التبغ يا مختار" طبعاً المختار سيقول له (تفضّل وخذ معك
ما يكفي غليونك لهذا العام).
لذلك فقد آثر الصمت، هزّ رأسه وقال مع نفسه " وا حرّ نفسي" وهجم على الكيس .

شخصية الجاويش هي شخصية مضادّة لأهل القرية من خلال ديمو، إذ يُظهر امتعاضه من ديمو الذي هو بالضرورة امتعاض من أهل القرية، وفي الوقت نفسه فإن أهل القرية يمارسون الدور نفسه ضد الجاويش، وتتمظهر شخصية الجاويش تمظهراً مركزاً من خلال صورتين سرديتين، الأولى علاقته بالكلب ديمو ثم أهل القرية، والثانية تتصل برغبته في الحصول على التبغ المجاني من مختار القرية الذي يعرف نقطة ضعف الجاويش ويعزف عليها، وعلى ذلك يتضح الفضاء المحدود لهذه الشخصية التي تمثل على نحو ما السلطة التي تشتغل قصصياً داخل هذه الرؤية .

تنحرف الوحدة السردية الخامسة في القصة إلى مجال وصفي يختزن في داخله الكثير من الدلالات والرموز التي تخصّ مستقبل القرية، وتتدخّل في الميدان السردي بوصفها نبوءة مستقبلية لما سيحلّ بها من أمور تنطوي على بعد حكائي شبه أسطوري يخلط بين الحقيقة والخيال:

غيوم ومطر، وقد لفّ الغمام والضباب أرجاء القرية الأربعة، رغم أن الأرض قد
اخضرّت، وفي الأيام المشمسة تحلو الأجواء، في الربوع والسهول المحيطة بها .
لكنّ العارفين بأحوال الطقس والمناخ كانوا يقولون "يبدو أن الشتاء قد ندم على
رحيله وهو يتأهب للعودة ثانية" .
الأمر الذي ظلّ لسنوات طوال يقولون إنه سيحدث! صحيح، لا، ربما لا!! نعم هذا
الأمر، هذا الحلم غدا حقيقة، على القرية أن تنتقل لأنها ستختفي بعد حين تحت
أرض ألـ (....) .

إن هذه الوحدة السردية تبدو وكأنها تتحرك خارج السياق، أو أنها مقحمة على البنية السردية ذات الوحدة الحكائية المركّزة على شخصية الكلب ديمو، لكن الإشارة الفجائعية التي تمظهرت في نهاية الوحدة السردية ((على القرية أن تنتقل لأنها ستختفي بعد حين تحت أرض ألـ (....) .))، تشير إلى قرب حلول فاجعة يضطر معها أهل القرية غلى الرحيل عنها وإلا فإنهم هالكون فيها، لأن الحدث القادم الذي لاحت تباشيره في الأفق يؤكد هذه الحقيقة التي حوّلت الحلم إلى حقيقة ظاهرة للعيان .

الوحدة السردية السادسة شهدت أعنف حرك سردي في القصة حين يرحل أهل القرية عنها خوفاً من الطوفان القادم، غير أن ديمو يرفض الرحيل ويتمسّك بالمكان/ القرية على نحو بالغ الدلالة، إذ بعد أن يغيب الناس الذين يحرسهم ديمو فإنه يكتفي بحراسة المكان الذي هو الأصل عنده فيما يبدو :

القرية سترحل .. تأهب القرويون للرحيل، هذا جهّز تراكتوره، وآخر أخرج ما
عنده من دواب، فيما آخرون حملوا أمتعتهم على ظهورهم، كلّهم يتهيّئون للرحيل،
فيما كانوا يتحدثّون عنه طوال هذه السنين ويجترّونه قد أصبح حقيقة يرونها بأم
أعينهم .
ـ ها (احمد زه لي) هل رأت العين ما كتب على الجبين؟....
ـ كفى بالله عليك، لا تزد من همومنا .
انبرى لهما العديد من القرويين وقالوا لهما دعوكما من هذا الآن، سيصيبنا الطوفان
ولن ينجو أحد منا .
اتخذ القرويون طريقهم وزحفوا كالنمل وهم يخرجون من القرية، لم يبق أحد في
القرية سوى ديمو .

إن الخروج الزاحف لأهل القرية خوفاً من وعد الطوفان يصيبهم بالذعر بحيث ينسون ديمو، لأن الخطر القادم أكبر من أن يتمكّن ديمو من ردّه، وكأن وظيفته في الحراسة والحفاظ على أرواح الناس قد انتفت فغار هو في منطقة النسيان، لكنه وبما أنه ((لم يبق أحد في القرية سوى ديمو)) فهو ما زال يقوم بمهمته في حراسة المكان، وما بقاؤه سوى ردّ رمزي على خوف القرويين من هذا الخطر .

تتسلّط كاميرا سردية قريبة من مشهد الحدث في

الوحدة السردية الاختتامية لتلتقط فعالية ديمو وهو يقارع وحدته من غير الناس الذين كان يدافع عنهم ويحميهم، إذ يسعى غلى إحباط محاول هجر القرية التي يشعر انه لا حياة له إلا فيها :

كان ينبح وهو يعدو خلف إحدى العائلات المغادرة حتى تصل القرية، ثم ينقلب

عائداً وهو يلهث متقطّع الأنفاس حتى يصل وسط القرية، ويأبى الذهاب مع أحدهم،

كان يحاول أحياناً قطع طريقهم ولكن ما من أحد حاول أن يرشقه بحجر، ربما خوفاً

من القرويين وربما إشفاقاً عليه .

كان هذا شغل ديمو حتى أرخى الليل ستارته على القرية ولم ينقطع نباحه الذي كان

مرات يستحيل أنيناً ، وأحياناً أخرى عويلاً . الصمت يلفّ القرية وكأن القرويين

أصابهم الخرس، لا نباح ديمو ولا حديث يدور في القرية يكون هو محور موضوعه.

وبعد عدّة أيام عاد بعض القرويين ليتفقّدوا خرائب قريتهم، فلربمّا قد نسوا حبلاً أو

صفيحة أو غرضاً ما، لكنهم عثروا على ديمو، ممدداً بجانب حائط وقد فارق الحياة.

إن هذه النهاية الدرامية لبطل القصة الكلب ((ديمو)) تتشكّل وكأن المصير الجمعي لسكان القرية تحمّله ديمو، كي يبقى حتى آخر لحظة من حياته وهو يقوم بمهمته على أكمل وجه من دون تردد أو انسحاب أو هزيمة، ولعلّ الخاتمة المأساوية التي وجدوا فيها ديمو ممداً بجانب حائط وقد فارق الحياة، إنما يدل رمزياً على موت الكثير من القيم والمعاني النبيلة في حياة المكان والزمن والشخصيات .

إن القصة وعلى الرغم من عفويتها السردية في طرح الحدث القصصي ومشهدته عبر سلسلة من الوحدات السردية، إلا أنه يحمل في باطنيته الرمزية رؤية فكرية وثقافية وإيديولوجية، تجتهد في التعبير عن موقف فكري وثقافي وإيديولوجي يتمثّله القاص من أجل طرح وجهة نظر معينة، تتعلّق بالمكان والزمن والحدث والتاريخ والجغرافيا والشخصيات، وقد اختار شخصية الكلب ((ديمو)) لتعبرّ أفضل تعبير عن حقيقة هذه الفكرة التي تعرّي السلطة والطبيعة والإنسان في شكله الاستغلالي، فضلاً على وصف الحساسية العاطفية الأولية للريفي البسيط وهو يعيش على الهامش ويرضى بالقليل ويؤمن بالخرافة ويفتح حياته كلّها ومصيره كله لمقولتها .

اشتغل فضاء التخييل القصصي بهدوء بالغ من أجل الوصول إلى جوهر اللحظة القصصية التي نجح القاص في صوغها ببراعة، إذ استخدم كل ما هو متاح من التقانات السردية القصصية التي تتلاءم مع طبيعة الحدث القصصي وشخصياته ومقولته السردية، على النحو الذي كانت فيه اللغة القصصية قادرة بكثافتها وبساطتها التعبيرية المدهشة على حمل المقولة وتشغيل رمزيتها، بحيث تماثلت القصة في ختام فعالياتها إلى درجة عالية من الوحدة التعبيرية والتشكيلية .

الهوامش والإحالات:

(١) جمال الدين بن الشيخ، حوار أحمد المديني، مجلة ((كتابات معاصرة))، المجلد ٦، العدد ٢١، بيروت، ١٩٩٤: ١٨ .

(٢) أسئلة الرواية، جهاد فاضل، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط١، ١٩٩٣: ٢٨ .

(٣) الوجيز في دراسة القصص، لين أولتبنير ند، ليزلي لويس، ترجمة د. عبد الجبار المطلبي: ٥٤ .

(٤) حنا مينة، مقابلة فاطمة حمود، مجلة الرافد، العدد ٥٢، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠١ .

(٥) الاستهلال ـ فن البدايات في النص الأدبي ـ ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣: ١٦١ ـ ١٦٢ .

(٦) أفق التحولات في القصة القصيرة، مجموعة مؤلفين، تقديم إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١ : ٦٧ .

(٧) م . ن: ٦٧ ـ ٦٨ .

(٨) مقدمة في القصة القصيرة، وليفرد ستون، نانسي بيكر، روبرت هوبز، ترجمة رياض عبد الواحد، مجلة (الثقافة الأجنبية)، العدد ٣، بغداد، ٢٠٠٠: ٦ .

(٩) مقدمة في القصة القصيرة: ٥ .

(١٠) الاعتراف بالقصة القصيرة، سوزان لوهافر، ترجمة محمد نجيب لفتة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠: ٢٨ .

(١١) مقدمة في القصة القصيرة: ٦.

(١٢) الاعتراف بالقصة القصيرة: ١٩ ـ ٢٠ .

(١٣) كتابة القصة القصيرة، فلانري أوكونور، ترجمة عقيل كاظم خضير، مجلة ((الثقافة الأجنبية))، العدد ٣، بغداد، ٢٠٠٠: ١٠ .

(١٤) م . ن: ١١ .

(١٥) مقهى العميان، قصص كوردية مترجمة للقاص أنور محمد طاهر، منشورات اتحاد أدباء الكورد (١٧٧)، دهوك، ٢٠١٠، وقد ترجم هذه القصة سامي الحاج: ٢٥ ـ ٣١ .

قراءة تحليلية في بانوراما "انور محمد طاهر" القصصية

عبدالخالق سلطان

بانوراما (انور محمد طاهر) من الاشكال الفنية الحديثة والجديدة للرواية القصيرة ، وهي محاولة ابداعية اكثر من كونها رواية تقليدية ، لانها ابتعدت عن السرد الممل والوصف الدقيق والطويل للشخصيات والمكان والزمان لانها ركزت على المحتوى – الفكرة – وهذا لايعني انها اهملت الشخصيات بل اهتمت بالجانب النفسي والشعوري لدى البطل اكثر من اهتمامها بالمظهر الخارجي إلى درجة انك لاتعرف شكل البطل ولا ملامحه حيث لايلتفت القاص إلى كل ذلك من البداية إلى النهاية (١) وعمد إلى ذلك اراد من البطل ان يمثل كافة فئات الشعب لان القضية التي تناولها هي قضية شعب وليست قضية شخص واحد.... فقد تناول القاص حدثاً مهماً مر على شعبنا وهي نكسة ١٩٧٥ وما جرفته من ويلات وآهات على الانسان الكوردي انذاك ويبدأ رواية – البانورامية – باليوم الذي حدثت فيه النكسة وفقد الشعب بعدها كل طموحاته واماله ، وينتقل بعد ذلك إلى وصف احوال الناس والرعب الذي دب في اوصالهم والقرارات التي صدرت من مؤتمر الجزائر وكانت بمثابة الصاعقة التي هزت كيانهم وحطمت امالهم في الحياة ، وينتقل بعد ذلك من خلال لوحاته القصصية إلى وصف طريق الهروب وعبور نقطة الحدود الوحيدة وسط الثلوج والرياح الباردة التي كانت تنزيل عليهم مثل القنابل (١) ويمضي القاص في روايته ويصف لنا كيف ولماذا تشرد هذا الشعب المكين الذي لاذنب له سوى المناداة بحقه ويصل الناس إلى الطرف الاخر ويدخلون اراضي دولة اخرى- ايران – ويقيمون في المخيمات كل الناس معاً وتستمر الحياة هناك الناس يتجرعون الالم بجانب الامل إلى ان يصدر قرار العفو وهناك ينقسم الناس إلى قسمين: قسم مؤيد لفكرة العودة وقسم يرى في العودة ذلاً واهاناً وجبناً..... ويتوقف القص عند هذه النقطة- نقطة الانقسام- ويترك القاريء والزمن يحديدان اي الفريقين على حق وربما كان الاثنان على حق...

لقد كتب الكثير حول انتكاسة الكورد سنة ١٩٧٥، وتأتي محاولة القاص(انور محمد طاهر)(١) في (محاولة لوضع بانوراما للمرة التي كسفت فيها الشمس)(٢). تجسيداً لتلك الثورة التي دامت اربعة عشر عاماً وكان نتيجتها تشريد الالاف من الناس.

ونجد القاص يستخدم شكل البانوراما في صياغة قصته.... وتتألف بانوراماه اربع عشرة لوحة قصصية معنونة يوظفها القاص بمهارة ودقة في خدمة موضوع قصته التي تدور احداثها حول الثورة والنكسة والتشرد إلى دولة مجاورة....

وعندما نطالع هذه البانوراما فأننا نجد انفسنا اما العديد من الاساليب والتكتيكات الفنية سواء من ناحية الشكل او المضمون او التعبير، فنلاحظ في البداية انه يضعنا امام حشد هائل من الرموز الموحية نظراً للظروف التي كتبت فيها. ونلاحظه يستخدم التاريخ والاسطورة والمكان والتكتيكات الحديثة للقصة مثل قضايا- الفلاش باك- والتداعيات ويوظف كل هذا في خدمة قصته. وشيء اخر بارز في هذه

البانوراما القصصية وهو التعامل المعاصر مع الزمن حيث يتعامل القاص مع الزمن بشكل فني بارع كونه يبتعد عن المدلولات الرقمية مثل السنوات والايام والشهور فهو يتعامل مع الزمن بتكتيك فني ويوظف الحركة والانتقال من مكان إلى اخر في تعامله مع الزمن الذي يجري دون ان يحس به القارئ فالزمن موجود في ذهن القاص منذ اللحظة الاولى إلى الاخيرة. ومن الخطوط البارزة والتي تعامل معها القاص باساليب وصيغ فنية جيدة هي الابعاد الفلسفية التي استندت عليها جميع اللوحات وهي ابعاد متشابكة ومتناقضة في احيان ولكنها كلها لا تخرج من اطار الطرح والمعالجة القومية للقضية الكوردية.. ولكي تتضح لنا هذه الامور بدقة دعونا ندخل إلى هذه البانوراما ونطالع قصصها حسب تسلسلها ونلمس جماليتها في التعبير واساليبها الفنية. يبدأ القاص البانوراما بلوحة(محاولة لوضع بانوراما للمرة التي كسفت فيها الشمس) في هذه اللوحة التي هي بمثابة استهلال وبداية والبداية يجب ان تكون قوية ومؤثرة في اي عمل ادبي لانه كما يقول باسكال:(ان اخر شيء تجده عندما تؤلف كتاباً هو ان تعرف الشيء الذي يجب وضعة)(٣) لذلك اختارالقاص اللحظة الزمنية التي تفقد معناها الزمني ويعيش فيها الانسان بين حالتي الشعور واللاشعور والتصديق وعدم التصديق، تلك اللحظة التي تنهارفيها الامال وتتحطم الاحلام ويعيش الانسان فيها كالفراش المبثوث. فالقاص اختار اللحظة الرهيبة التي صعقت فيها الثورة الكوردية التي كان يغدونها بارواحهم ودمائهم طيلة اربعة عشرعاماً فاذا بها صارت بين عشية وضحاها كومة رماد....!!

ان هذه اللحظة اعطت البانوراما بداية قوية ولكن من الصعوبة الامساك بمثل هذه اللحظات لكونها مجرد من القوالب الزمنية المتعارف عليها لذا لجأ القاص إلى وصف ما نجم عنها ورسم لنا عالة الفزع والتعجب اللتين ظهرتا بين الناس من خلال طرح الاسئلة كيف حدثت؟ ولماذا ؟ ومتى ؟ هذه الاسئلة التي عكست لنا الحالة الفوضية التي كان الناس يعيشون فيها ومحاولتهم في ايجاد ولو بصيص من الامل... كل هذه الاشياء التي طرحها في هذه اللوحة هي محاولة لتجسيد تلك اللحظة التاريخية.

وقد ابدع القاص في اختياره لهذه اللوحة كمستهل للبانوراما لانها قد طرحت ابعاد القضية الاساسية التي يعرضها القاص وذلك لان جميع القصص التالية تتناول موضوعاً يرتبط بهذ القصة المستهلة وهذا من ضمن مقومات الاعمال الفنية الطويلة نسبياً التي تحتاج إلى المقدمات فاملقدمة او الاستهلال كما يقول ارسطو: ما من شيء يحدث فيها الا وله نواة في الاستهلال)(٤).

وياتي القاص في اللوحة التالية(المدينة في حالتها الاولى)(٥) وفيها يلجأ إلى التقنيات الفنية فيجعل المدينة رمزاً لكوردستان وذلك للاوصاف التي ينعتها- المدينة- بها فيقول(من جميع الجهات نصبت الجبال والتلال انفسها كدروع لحماية المدينة من الوحوش والحيتان الفضائية)(٦)، وفي هذه القصة يوظف القاص التاريخ- تاريخ المدينة- كعامل مساعد في اظهار بعض المفاهيم الفكرية ويبين الجذور التي قامت عليها الثورة.. ومن خلال وصف طبقات الناس التي تعيش في المدينة يعرض لنا القاص ويجسد الابعاد والخلفيات التاريخية التي قامت عليها الثورة ... فهذه اللمسات الفنية في التعبير والوصف دليل على مهارة القاص في صياغة القصص القصيرة.....

وفي (المدينة في حالتها الثانية)(٧) يبتعد عن القاص عن ذكر الاوصاف الخارجية للمدينة ويصيب كل قوته في وصف وتجسيد الفاجعة التي اصابت الناس وتركتهم في هرج ومرج عاجزين عن التفكير ويتحركون بلا وعي منهم مثل الاسماك(الدايخة) لا حديث لهم غير حديث الشاب- الثورة- المهضومة...!!

واللمسة الفنية البارعة التي تجدر الاشارة اليها هي محاولة توظيف المدينة وحركة الناس وعدم استقراهم في تجسيم القلق الذي احاط بالناس ازاء المصير المجهول.. كما نا في هذه القصة لمحة فنية من خلال وصف بكاء الرجال الذين كانوا يلعبون بالحديد والنار من قبل، حيث ان القاص اراد من خلال هذا الوصف تصوير مدى الحزن والالم الذي فاق وتجاوز مصيبة فقدان الابن او الاب فهو حزن عميق يبكي لاجله اشداء الرجال وهل هناك اثمن سيء من تراب الوطن كي يحزنوا عليه ويبكوا لاجله.... فهذا البكاء الذي رسمه القاص على وجوه الرجال ماهو الا تكتيك فني لتجسيد الحزن العميق..

وفي(بيت منعزل) يلجأ القاص من خلاله إلى وصف مرحلة تالية من مراحل الثورة، ويصف لنا البيت من الداخل والخارج وكيف كان الناس- الثوار- يجتمعون فيه ويناضلون، واليوم يجتمع فيه الناس ويسردون قصة(العمة عدلة) التي لم توفق في زيجاتها الثلاثة ويقارنون حظهم التعيس بحظها العاثر.....

الشيء الملفت للنظر في هذه اللوحة هو التوظيف الجيد للبيت المنعزل في سبيل تجسيم الابعاد التاريخية للقضية، والتوظيف البارع للاسطورة- اسطورة العمة عدالة- في تصوير حظهم العاثر وقدرهم الغاضب.

وفي لوحة(الساعة)(٩) تكنيك فني معبر خلال لقطة- فلاش باك- حيث يستعيد لبطل ماضيه عبر تلك الساعة التي ذكرته بساعتهم المنزلية العتيقة التي كان والده شديد التعلق بها.... وهذا التعامل مع الزمن بطريقة(الفلاش باك) كثيراً ما يلجأ اليها. كتاب القصة حينما يريدون التحدث او

التعامل مع جذور القضية ويثير القاص في هذه اللوحة قضية مهمة ويعرضها بشكل جزئي وهي الصراع بين الجيل القديم المتشبث بما لديه والجيل الجديد الذي يرفض كل قديم... ويستخدم القاص الساعة كرمز موحي ليجسد من خلالها الثورة الممتدة في أعماق الانسان الكوردي ةالتي صارت تلازمه مثل ايامه ولحظات حياته لا يستطيع الفكاك عنها حتى صارت الثورة هي الزمن والزمن هو الثورة او كما يقال : وجهان لعملة واحدة .

ومن خلال لوحة (خورشيد) (١٠) يريد القاص تجسيد بعض النكبات الداخلية التي تعرض لها صف الشعب الكوردي في ذلك الوقت وذلك من خلال وصفه الدقيق لموقف الثوار القدماء الذين قضوا جل حياتهم في الجبال، ويجري لنا مقارنة بينهم – حيث ان خورشيد واحد منهم – وبين الذين التحقوا بالثورة عند نجاحها لاغراض خاصة ..... ويجسد لنا القاص خلال شخصية خورشيد مدى الامانة والاخلاص والثبات على المبدأ الذي يحملونه تجاه وطنهم حيث يقول احدهم :

(والله ياعم خورشيد سنبقى نحن القدماء لوحدنا، وسوف يتركنا المثقفون واصحاب الافكار مرة اخرى (١١) والمقصود بالمثقفين واصحاب الافكار الذين تخلوا عن الثورة في محنتها ولم يبق حولها غير رجال امثال العم خورشيد .

وهكذا يمضي القاص ليجسد لنا قيام الثورة بدورها في تميز الانسان المخلص من الانسان الخبيث الذي يستجيب لكل من تقع بيده عصا السلطة (!!) وذلك من خلال شخصية العم خورشيد النضالة .

وفي لوحة (يوم شتائي) (١٢) يحاول القاص اظها ر الرأي العام العالمي تجاه القضية الكوردية وذلك من خلال تصوير اولئك الاطفال التعساء الذين يموتون بين كتل الثلوج القارصة .

فيقوم القاص بتعرية الانسانية العالمية ويمزق القناع الذي اخفت به معالمها الوحشية فيقول (انسانية اليوم كغول يريد ابتلاع كل اولئك الاطفال)(١٤)..!

ولقد جسد لنا القاص مشاعر الندم والحسرة التي لازمت الناس في ذلك الوقت لانهم خدعوا من قبل الجميع وغَدر بهم على طاولة الانسانية العالمية ، فيقول مصوراً ذلك : (عرف انه منذ سنوات اسير لبعض الافكار التي اوصلته إلى ما هو عليه من ذل)(١٦) .

وقد نرى لوحة (الكلب)(١٧) دخيلة على متن البانوراما ولكن لو تأملنا في اللوحة السابقة لها والتي تأتي بعدها وفكرنا في الزمن وصلت اليه البانوراما ومكان وجود البطل وهي نقطة الحدود حيث الافتراق عن الاهل والذكريات وتراب الوطن والمعلوم ان الانسان في لحظات الفراق عن شيء يستعيد بعض ما كان بينهما وهذه اللوحة (الكلب) ما هي الا تشخيص لهذه الحلة نفسية فهي بمثابة منولوج داخلي يستعيد البطل من خلالها بعض الذكريات التي تعلقت في ذهنة عن وطنه وهي ذكريات مليئة بالخوف والرعب والكوابيس ، فالكلب الذي يلازم البطل كظلة في هذه اللوحة ما هو الا معادل موضوع جسد فيه مرارة الواقع الذي كانوا فيه يعيشون .... وتجسيد لشخصية ازلام النظام الدكتاتوري .

وفي لوحة (الطريق) يقوم القاص بتصوير حالة التردد الذي اصاب الناس عندما وصلوا إلى نقطة الحدود فهي تمثيل عندهم نقطة الافتراق عن اشياء كثيرة اهمها الثورة والنضال فهل سيتخلون عنها ام ماذا !؟ فيقول القاص واصفاً ذلك من خلال توظيفه لاسطورة ميرزا محمد :(مرة اخرى يصل ميرزا محمد إلى مفترق الطرق : طريق العودة ، وطريق اللاعودة ، وطريق العودة واللاعودة ، فيختار طريق اللاعودة)(١٨) .

وهذا القرار المصيري الذي يأخذه ما هو الانتيجة ارتباط بحمله القديم :

(لكن حلمي هو ذاته الا وهو اذكاء الحجر الذي يقع تحت الرماد فتتحول إلى نار مرة اخرى (٢١). ونقطة اخرى قد ابدع القاص في وضعها وهي تجسيم الزمن من خلال الرجل العجوز الجالس بجانب وقد دمج القاص بين مقياس الزمن- الساعة - وشيء واقع تحت تأثير الزمن – العجوز- وهذا الدمج يعطي القصة ابعاداً واسعة واعماقاً طويلة .....

وفي لوحة (المخيم) (٢٢) يحاول القاص تجسيم مرحلة اخرى من مراحل التي مرت الثورة المهضومة وذلك خلال تشخيص بعض المشاكل التي ألمت بالناس آنذاك مثل مشكلة فقدان القيادة الحكمية حيث يقول على لسان احدهم :

(الظاهر انه لايوجد من يخرج الناس من هذا الحيص بيض كما كان)(٢٣) ومع مضي الزمن ووصول الناس إلى المخيم ظهرت حقيقة المؤامرة ولكن بعد ماذا ؟ بعدها اصابهم التعب واغلقت عليهم جميع المنافذ (ماذا نفعل؟ لم يبق لنا ملجأ ؟!)(٢٤)

وقد ابدع القاص في رسم هذه الفترة الزمنية واسطاع ان يبين لنا مدى حساسية الوضع وحرج الموقف من خلال الهمسات الصادرة من افواه الناس والحوارات الجميلة والموجزة التي كونها القاص .

وفي لوحة (المدرسة) (٢٥) يحاول القاص ان يجسد لنا العديد من القضايا اهمها وحدة الصف الكوردي والاستمرار في الحياة والحفاظ على التقاليد الموروثة ومن خلال حادثة موت (حجي ابراهيم)تتجسد لنا هذه المعاني كلها ، ويوظف هذه الحادثة المأساوية في اظهار الابعاد الفلسفية للقضية العامة التي يحاول القاص تجسيدها عبر هذه البانوراما

الطويلة وذلك عندما يقول في نهاية القصة (يالها من موتة مهمومة)(٢٦) لانها كانت في بلاد غريبة ومرة اخرى يستطيع القاص باقتدار ان يتجاوز مرحلة زمنية اخرى دون ذكر الارقام الزمنية والحسابات الوقتية.....

وتأتي لوحة (شرين و فه رهاد) (٢٧) كمحاولة لتجسيم استمرارية الحياة من خلال سرد احداث قصة الحب التي تنشأ بين في ريعان العمر، وفي هذه القصة يوظف القاص اسطورة (فرهاد وشرين) وهي الاسطورة المشهورة في اوساط المجتمع الكوردي ويعدها البعض من اقوى اساطير العشق ، لانها احتوت في مضمونها على التحدي والمناضلة حيث يناضل فرهاد من اجل الوصول إلى حبيته - شرين - ويحاول خرق الجبل حتى اخر الرمق .. ويأتي القاص ويوظف الاسطورة وفي هذا الموضوع من البانوراما كي يظهر لنا مدى ارتباط الناس بارضهم وان الحياة عبارة عن يساعد في اغلب الاحيان في التغلب على المآسي والبدء من جديد رغم الدمار والرماد الذي يولد من الموت والهزيمة .....

وفي هذه اللوحة نلاحظ ان القاص قد تعامل مع جذور القضية الاساسية وهي كون الشعب الكوردي سيبقى حياً مهماً صادفته الويلات والنكبات ، وهذه رؤية مستقبلية آمن الكاتب بها منذ ذلك الوقت ..... وفي هذه اللوحة ايضاً نلاحظ التعامل الفني للقاص مع الزمن حيث يجرده من الارقام والحسابات.

ويحاول القاص في اللوحة(العودة)(٢٨) ان يجسد لنا عمق الشق الذي تكون بين سكان المخيم حيث انه بعدما انكشفت كل الاشياء المستورة من خيوط المكيدة التي دبرت لهذا الشعب انقسم الناس إلى صفين قسم مؤيد للعودة ولا يرى مبرراً لوجدوهم في المخيم وقسم آثر البقاء على العودة إلى السلطة التي غدرت بهم.

ويحاول القاص تشخيص العمق الذي وصلت اليه المشكلة حينما يقول(هذه الوحدة والشعارات التي قيلت منذ اربعة عشر عاماً ذهبت مع الرياح وغسلتها الامطار، وكأنها لم تكن)(٢٩) وكان تأثير هذا الانشقاق عميقاً وبعيداً امتد لسنوات طويلة بعد ذلك.

ويعزى القاص اسباب المشكلة إلى سبب رئيسي وحيد وهو فقدان القيادة حينما يقول(لا عمي، السبب يكمن في أننا بقينا بدون رأس مدبر)(٣٠).

وبتشخيص هذه المشكلة يبتعد القاص من اشكالية الزمن، في طياتها.

وفي المرحلة(سليم كـــوزي)(٣١) يلجأ القاص إلى استخدام اسلوب التلميح والرمز حيث ان(سليم كوزي) يرمز إلى الحركة الكوردية المشلولة والتي دامت لاكثر من اربعة عشر عاماً آنذاك.

ومن خلال لوحة(سليم موزي) يستعرض القاص وجهة نظر كل من الباقين في المنفى- المخيم- حيث يبين وجهة نظرهم من خلال قول احدهم بعدما يضع يده على عكاز سليم(اين نأخذ صاحب هذا العكاز؟ وكيف نأخذ بحقه؟ ولاجل من حصل له كل هذا؟) وينتقل بعد ذلك ويبين سبب رجوع البعض إلى ديارهم من خلال قول أحدهم:(اليوم كل واحد مسؤول عن نفسه فقط، ولا سلطة لاحد على احد) وهكذا بقي البعض هناك ظناً منهم انهم بذلك انما يحافظون على الثورة في حين عاد البعض الاخر لعدم وجود وحدة مركزية تقودهم.

وبهذه اللوحة يختم القاص(انور محمد طاهر) بانوراما بنهاية مفتوحة لانه لا يكتفي بذكر آراء والتوصل بمفرده إلى نتيجة مقنعة في احقية احد الفريقين وربما كان الاثنان على حق والنتيجة النهائية تبقى بيد الزمن الذي تكفل بذلك.

الهوامش:

١- قاص كوردي ولد بمحافظة دهوك سنة ١٩٤٩ له العديد من المؤلفات اهمها:(هذه القصة لم تكتمل) مجموعة قصص و(البحث عن الادب المفقود) – رواية- ومجموعة مقالات نقدية.

٢- نشرت هذه المجموعة القصصية سنة ١٩٩٦ باللغة الكوردية. علماً انها كانت قد كتبت في منتصف الثمانينات ومنعت نشرها انذاك من قبل الرقابة لاسباب سياسية.

٣- الاستهلال في النص الادبي/ياسين النصير/ص٤٩- الاستهلال/ ياسين النصير/١٢

٥- محاولة لوضع بانوراما للمرة التي كسفت فيها الشمس/ص٢٢.

٦- نفسه/ص ٢٢.

٧- نفسه/ص ٢٤.

٨- نفسه/ص ٢٩.

٩- نفسه/ص ٣٤.

١٠- نفسه/ص ٣٧.

١١- نفسه/ص ٣٩.

١٢- نفسه/ص ٤١.

١٤- نفسه/ص ٤٣.

١٦- نفسه/ص ٤٣.

١٧- نفسه/ص ٤٥.

١٨- نفسه/ص ٤٨.

١٩- نفسه/ص ٥٠.

٢١- نفسه/ص ٤٨.

٢٢- نفسه/ص ٥٢.

٢٣- ٢٤/نفسه/ص ٥٣،ص ٥٤.

٢٥- نفسه/ص ٥٦.

٢٦- نفسه/ص ٦٠.

٢٧- نفسه/ص ٦١.

٢٨- نفسه/ص ٦٤.

٢٩-٣٠- نفسه/ص ٦٥.

٣١- نفسه/ص ٦٦.

مملكة أنور باشا

عبدالكريم يحيى الزيباري

باشا القصة وبورخسها. يوم الثلاثاء ٢٧/ ١٠/ ١٩٧٠ نشرَتْ جريدة التآخي لمراسلها الشاب المُتَحَمِّس أنور محمد طاهر تقريراً خطيراً ضاعَ صرخةً في العراء (راح الإقطاعيون يهتدون إلى حيلة جديدة للتجاوز على إيجابية قانون الإصلاح الزراعي فبدأوا يوزعون أراضيهم إلى ملكيات صغيرة يسجلونها في دوائر الطابو بأسماء أفراد عوائلهم ضَماناً للإفلات من قيود قانون الاستيلاء. وفي هذه الحالة تكون وزارة الإصلاح الزراعي وموظفو لجان الاستيلاء مدعوين إلى إدراك هذه اللعبة وسد الطريق أمام من يعسى إلى حرف القانون عن أهدافهِ، خاصةً وأنَّ الإقطاع في كردستان اكتسبَ خلال مرحلة ديمومته خبرةً ومِراناً أكسباه قدرةً على التحايل فضلاً عن أنَّهُ ما زال محتفظاً بنفوذهِ وكلمتهِ المسموعة إلى حدٍّ ما نتيجة شذوذ الأوضاع السياسية خلال السنوات الماضية، ومن المهم جداً من أجل ترسيخ قانون الإصلاح الزراعي بين صفوف الفلاحين الكردستانيين أن تستفيد لجان الاستيلاء من خبرة ومراس منظمات حزب الديمقراطي الكردستاني...الخ). بعد أربعين عاماً نشرت مجلة بيف للقاص قصة (مقهى العميان)مُحذِّراً من مخاطر التفاوت الاجتماعي والفقر، والهيمنة العشوائية لعملية توزيع الدخل. ومنذ ذلك الحين وأنتَ تكره جميع الطغاة، وتكرهُ نفسكَ أحياناً لأن الطغاة لا يسوسون إلا شعباً من الجهلة! ورغم كلِّ شيء تضحك وتقهقه كالفرسان إزاءَ صرخةٍ أخرى في العراء..

أيُّها الشيخ الذي يردد منذ ثلاثة عقود:

أيُّها النَّاس.. أيُّها الأدباء.. أيُّها العالم... العالمية تبدأ من المحليَّة وليس من أيِّ مكانٍ آخر..

في جريدة العراق عدد يوم ٨/ ٨/ ١٩٨١ (أقول يقينا بأنَّ تيار الضبابية والتشاؤمية والتقليد قد انتهت أو تنتهي قريبا على حافة الثمانينات وها هي تهبُّ تيارات جديدة تؤكِّدُ على المحلية وتقول أنَّ العالمية تبدأ من المحليَّة والرجوع إلى الخصوصية القومية هي الطريق إلى العالمية بدلاً من حشر أسماء أوربية في محاولة خلق أدب عالمي فيأتي أدب بلا هوية. لنعد قليلاً إلى الوراء ونقف بداية السبعينات حين ظهر تيار أدبي وأقصد به "جماعة روانكه" ترفض التراث بعضه أو كله باسم التجديد ولكن ماذا حدث بعد ذلك؟ كل الذين رفضوا التراث نجدهم قد غاروا في البحث عن التراث).

بين أكوام الكتب يَضْطَجِعُ الشَّيْخُ الذي لا يتوَّقف القراءة ورشِّ الطرائف والقهقهة العالية كمثلِ الأطفال الذين لا يكادون يستيقظون حتى يعودون إلى ألعابهم بدهشة كأنَّهم يرونها لأول وآخر مرَّة.

أيُّها الشَّيْخُ الذي تَسَكَّعَ نصفَ عقدٍ في بغداد(١٩٧٠-

١٩٧٦) شاباً عاشقاً مسافراً في حدائق جامعة بغداد. تعيشُ اليوم وحيداً في الكون الذي يسميه الآخرون: المكتبة. ابتسامتك المُتَقَطِّعَة تُخفي صَمْتاً وألماً. فَيَا عاشِقَ الكتاب: والعِشقُ غُربة.

كانت عارية تمَاماً كامرأةٍ من الرخام: أشجارُ البلوط الصغيرة على سفحِ الجبل تتوهَّجُ خُضرةً مُشرِقة بعدما اغتسلَ برذاذ المطر من السُّهَامِ ووهَجِ الصَّيْفِ وغُبْرته، قشعريرة ريحٍ باردة لاسعة منعشة، رائحة الجبل نفسها: تسردُ بصمت حكاية المصيف المُكتَّظ بالسوَّاح يغتسلون: بأشعة الشمس اللطيفة ترسلها من فوق جبلِ متين، بالفرح الاجتماعي، باستراحة نهاية الأسبوع، برسائل الحب، بالعَرَقُ البشريُّ على جِباه الأطفال، هو عينه العَرَقُ على جِباه الجنود بملابسهم القذرة وبطونهم الخاوية وقلوبهم الخافقة خوفاً، هذا المصيف يا سيدتي الجميلة كان ذات ظهيرة ليست أقلَّ جمالاً من هذه: جَبْهَة قتال، احمرَّت تربته لاختلاطها بالدماء... أيُّها الشَّيْخُ السَّاخِرُ الباكي من جبهات القتال تتحول مصايف سياحية في مخطوطة رواية تنتظر أشعةُ الشَّمسِ مسودة طبعتها الأولى: حزنكَ الثقيل لم يعدُ كافياً لاستحضار عذاباتٍ لم تنتهِ رغم خدعة تغيير الألوان. يَقْظَةِ الجسد النحيل في كتابٍ غير مقروء، ببراءة طفلٍ رضيع هادئ يَعَدُّ ظِبَاءً وذئاباً زرقاء تطاردها قبلَ أن تغفو عيناه وينام...

أيُّها الشَّيْخُ الذي يرقدُ طويلاً في أحضان "القصة التي لم تكتمل"، "بحثاً عن الأب الضائع" في "مقهى العميان". أيُّها الشيخُ الذي يَعْشَقُ أقلام الرصاص قُرَابَةَ نصفِ قرنٍ سِهاماً تفضَحُ "لصوص الليل" وَمِنْ قومِهِ الصَّيـــــــــــــْــــــــــدُ "صَيْدُ الأسود": "جاء دلير" "العائد من الجحيم".

أيُّها الطفلُ الذي يَلْهُوْ بينَ أكوامِ الكتب، يلتقطُ كتاباً صبوراً ينتظرُ كامِناً بين الرفوف منذ سنوات: قَلَّبْتَ الأوراق. تَصَفَّحْتَ أحجارَ الشوارع وأزقةً ضيقةً بلا نهايات، تبكي قلباً ضَاعَ حُلُمُهُ، واحَسرتَاهُ لعُمرٍ ضاعَ أكثرُهُ، كَمَا ضَاعَ الغَرِيبُ، أوِ اليَتِيمُ.

من بين جميع ساعات القراءة تستمرُّ هذه السَّاعة: ساعةُ الباشا.

من بين جميع ساعات الكتابة تتوقف تلك السَّاعَةُ الدقَّاقة: ساعةُ الجدار.

كبسولات القراءة زرقاء، والكتابة حمراء: متضادان حيويان كالقهيقران يسيرُ باتجاهين شرقاً غرباً في نفس الوقت. وما مِنْ أحدٍ قادرٍ على تسطيرِ اشتياقهِ للقراءةِ في كتاب، إلا سَيُرْجِئُهُ أعواماً يَرْجُو منه الخلود، وَيُلْزِمُهُ الإباءُ الصَّبْرَ على ما لا يُطَاق من وَحدَةٍ وحيرةٍ وعذاب، كلُّ هذا وأكثر وأكثر: مِنْ أجلِ تأليف كتاب.

أيُّها الشَّيْخُ: " ما تظهرُ القوَّةُ من قادرٍ، إلاّ إذا قابلَهُ قادِرٌ".

أيُّها الشَّيْخُ: أ هذا الموسميُّ كالمطر: يتعامل مع ضيوفه الليليين المزعجين وغير المزعجين بعدلٍ ومساواة: يطردُهم جميعاً بطريقةٍ واحدة عفوية وصادقة: يتثاؤب مرتين قبل منتصف الليل بساعتين. يتكرر التثاؤب باضطراد. قبل أنْ يَغْفُوْ يطفئ جهاز التكييف، ألا تشعرون بالبرد؟ يفطئ الأنوار ثمَّ يغطُّ في نومٍ عميق عبر المرآة. يتسلَّلُ ضيوفهُ على أعقابهِم هَرَباً في الشِّعَبِ المرجانية لشرفة هاملت، تاركين علبة سكائر رخيصة فوقَ كتابٍ مفتوح: لِمَنْ تدقُّ الأجراسُ؟ تَدُقُّ ليساورهُ الشكُّ بأنَّ حلم النمور الزرقاء في حلبة الرقص الجماعي على حافة المقابر الجماعية: نَوع. جنسهُ كابوس المعرفة.

أيُّها الشَّيْخُ: يستيقظُ بفرحٍ طفوليٍّ باكِراً نشيطاً. باب غرفة المدير الخشبية فيها نوافذ مثلثة متداخلة تمكنني رؤيته حالَ دخولي المكتبة العامة. جالساً فاتحاً ذراعيهِ على طولهما الفارعين ممسكاً بطرفي الجريدة. نادراً ما يتجاوز العناوين العريضة بعدَما: سَئِمَ تكَالِيْفَ الحَيَاةِ ومَنْ يَعِشْ، سِتِّينَ حَوْلاً لا أَبَاً لكَ يَسْأَمِ. على الأريكة المجاورة لِطَاوْلَةِ مكتبهِ جميع الجرائد والصحف والمجلات الجديدة لصباحٍ جديد لا يظهرُ فيه أحد، لا أحَدْ، لا أحَد، الباشا لم يكن في غرفتهِ، أنا أيضاً لم أكنْ هناك، أين اختفى العالم الذي كان بين أيدينا؟ يعود الباشا من بابٍ خلفيٍّ على رؤوس أصابعهِ، سبَّابته على أنفهِ: يرسمُ امرأةً، بحراً سفينة على الجدار..

عن مقهى العميان

حواس محمود

ينهج القاص الكردي أنور محمد طاهر في مجموعته القصصية الصادرة مؤخرا عن اتحاد الادباء الكرد بدهوك طريقا يتأمل فيه أو يعيد استرجاع كثير من الوقائع الحياتية المعبرة عن الواقع الكردي في مراحل سابقة او راهنة مع استشرافات مستقبلية مبثوثة في ثنايا قصص حاولت ان تعيد بناء هذا الواقع برؤية عمادها اللغة الدالة والموحية، يرمي طاهر حجرا في بركة يشوبها شيء من الركود، سعت بحيوية، حيوية الامعان والتأمل لتحريك ماأستطاعت تحريكه في فضاءات القص والكتابة، خصوصا وهي تسرد مواجع الاسى،او وهي تتحدث عن ذلك الألم الطويل بكل سلاسة وانسيابية.

في قصته " جاء دلير" يعالج القاص مأساة أم هي " خديجة" التي ارسلت ابنها الوحيد " دلير" الى الجيش ليواجه الرياح والعواصف هذا ما عبر عنه القاص أنور محمد طاهر انه ينجح في نقل مأساة أم لا تعلم أن ابنها لن يعود ، بينما هي تمتلك احلاما بعودة ابنها ولكن القدر أحيانا يكون قاسيا، أقوى من احلام امرأة عاجزة عن صد قسوة هذه الرياح او تخفيفها.. ينجح القاص في نقل الحدث المأساوي الى القارئ على شكل مفارقة انسانية باحلام الأم وقسوة الأقدار .

قصة أخرى ضمتها المجموعة بعنوان " ديمو" وهي قصة الكلب الأمين المتمسك بالجذور حتى الموت ، والذي ربط حياته بحياة أهل القرية ووجودهم فيها، وفي قصته المؤثرة " العائد من الجحيم" يدين القاص وحشية النظام السابق وحملات الموت والاعدام الجماعي التي كان يمارسها بكل برودة دم ، يبرز وحشية النظام من خلال شاب ضمن مجموعة سيتم اعدامهم ، هذا الشاب الجميل البريء يحن اليه بطل قصته ويشبهه بابنه حسين ويتعاطف معه ويتعلق به مما يجعل القارئ يتفاعل مع ثنايا النص واجوائه، ربما لكثرة مثل هذه الحالات الواقعية التي كانت تحدث بأستمرار، وأبطالها هم شخوص حقيقيون.

هنالك عبارات جميلة ومعبرة ضمن هذا النص القصصي مثلا قوله عن الشيطان الذي سيرجم في مناسك الحج يقول " ورجم الشيطان لأنه ارتكب خطيئة واحدة قبل اكثر من اربعة عشر قرنا ، لكن الذين ارتكبوا جرائم كبرى وابادوا الجنس البشري يصبحون ابطالا تاريخيين" وكذلك قوله " يا الهي اي وطن دموي وحشي نعيش فيه؟ ما ذنب هذا الطفل / الشاب ، كأنه نبعة ريحان ؟ أبهذه البساطة يكتب له الموت بطلقات المتوحشين " وكذلك صرخته من خلال بطل القصة" لا تدعوه يموت!!"انه الصراع بين الخير والشر بين ارادة الحياة وارادة الموت والجحيم.الحقيقة ان انور محمد طاهر في هذه القصة يجسد بشكل مكثف ودرامي صورة

الحدث ما يجعل من القارئ مترقبا مصير هذا الشاب ولكن لم يتم تحديد مصير هذا الشاب بأن يصحو بطل القصة على سرير المشفى ليبقى السؤال ملحاحا عن سبب قتل تلك البراءة بأيادي وحشية آثمة. ان المرحلة التي مضت في عهد النظام السابق بكل مآسيها ومصائبها تحتاج الى عشرات ومئات القصص والروايات لكي تعبر عن حقيقة تلك المرحلة السوداء وقسوتها في حياة العراقيين وبخاصة الكرد منهم الذين تعرضوا لشتى صنوف القهر والظلم والابادة.. في قصة " مشروع استشهاد" يبين القاص مفارقة رغبة احدهم بالاستشهاد، والمقاربات التي يعقدها بطل القصة حول هذا المشروع. اما قصة " مقهى العميان " التي عنون بها القاص مجموعته وهو لم يكن مخطئا باختياره هذا ، فأن هذه القصة تعالج وضع بعض المسؤولين العراقيين الجدد وأخطائهم وتصرفاتهم ولا يحتاج القارئ الى كثير من الجهد ليعرف من الذي يقصدهم القاص رغم تسمية المكان ب المقهى وتسميتهم بالعميان ، وأكثر ما تتوضح حقيقتهم في عبارة القاص التالية التي تتحدث عن تقرير الصحفي الأجنبي عن المقهى (طيب الى أين يريد أن يصل؟ ربما لديه رسالة يوصلها الى حكومته وشعبه مفادها " هؤلاء هم الذين قطعتم من أجلهم آلاف الكيلومترات لتدافعو عنهم وتحررونهم ")وفي هذا التساؤل يكمن اكثر من جواب !

القصة تهكمية ساخرة تنتقد الأخطاء السياسية والاقتصادية والأمنية للمسؤولين العراقيين الجدد وتركز على أخطائهم، والمقصود بالعمى بالطبع هو ليس العمى الطبيعي وانما عما البصيرة كما أشار الى ذلك الاستاذ عبد الكريم يحيى الزيباري الذي وضع مقدمة المجموعة القصصية، وهذه القصة جاءت بشكل معبر وجميل.

نصوص المجموعة في العموم نصوص جميلة كتبت بلغة سلسة تدفع القارئ الى متابعة الحدث القصصي والوصول الى نتيجته وغالبا مالا يضع القاص حلا ما، تاركا للقارئ مشاركة أبطال القصة الحدث والتأمل فيها وهذا هو الأهم في القصة وغاياتها.

متاهة المقهى متاهة المكتبة

عبدالكريم يحيى الزيباري

إشكالية الجنس الأدبي

ما الذي دفعَ القاص للكتابة بأسلوب أسطوري؟ أليس خوفهُ وقلقه وحذره، وحيرته أم بحثه عن الأسلوب؟

مقهى العميان صورة أسطورية مُصغَّرَة عن المجتمع، نضجت بعد قصص كثيرة: الكلب ديمو يرفض التهجير، يعثر القرويون على جثته، رمز لعلاقة مضطربة بين الفرد والمجتمع، عين ما حدث في " قصة الرجل الذي سقط في المصيدة ولم يقاتل". والأم التي يصيبها الجنون من طول انتظار ابنها دلير.

ربما لتاريخ كتابة النص علاقة وثيقة بتاريخ نشرهِ، كأنْ يكتب أحدهم قصة قصيرة تدين الحرب في زمن الحرب، وينشرها زمن الحرب، حيث زملاؤه يتغنون بالشجاعة والبطولة والروح المعنوية العالية، وحب القتال، فقصة "جاء دلير" للقاص أنور محمد طاهر ضمن مجموعته القصصية "قصة لم تكتمل" والتي صدرت في بغداد عام ١٩٨٣. فيها إدانة صارخة للحرب، من خلال معاناة أمٍّ، تنتظر ابنها الذي لم يعد، وكذلك قصة " لصوص الليل" ضمن المجموعة عينها تدين القمع البوليسي للأجهزة الأمنية زمن البعث، وقصة " ديمو" التي تدين عمليات التهجير القسري المسمَّاة بالأنفال، نشرها بتاريخ ١٩٨٩/٨/١٥ في جريدة بزاف في بغداد، هذه القصص تناولت إشكالية الهوية الكردية وتهميش الذات الكردية، في زمن البعث، نقفُ أمام علامة استفهام كبيرة قد أينعت، وتشعَّبَتْ: هل كان الأديب الكردي يتمتع بهامشٍ من الحرية، يسمحُ له بانتقاد السلطة بأسلوب يكاد يكون مباشراً ومكشوفاً؟ هل كان الأديب الكردي مغامراً يراهن على ضعف الرقابة على المنشورات الصادرة في اللغة الكردية؟

هل بِوسعنا تقسيم المجموعة القصصية " مقهى العميان" إلى قسمين بحسب الهُويَّة الزمنية: قبل الكولونيالية، بعد الكولونيالية؟ أ ليس هذا التقسيم عامل مساعد في ملاحظة التغيرات الطارئة على إيقاع الصوت النقدي، غير المسموع، والمختبئ بين السطور؟

ما هي المسافة الفاصلة بين هذه القصص القصيرة الثلاثة، وبين زمن كتابتها، واسم وهوية كاتبها؟ تكاد هذه المسافة أنْ تكون معدومة، وينتقل إلى القارئ الذي يستحضر الحذر والقلق في اختيار كلمة دون أخرى، في النص المكتوب في زمن الخوف ذاك، مما يمنحنا صورة عن طريقة تفكير المجتمع الكردي داخل نظام يقوم على الاستعارة والكناية في دائرة متحرِّكة من الحذر والقلق. مما يمنح الكلمة تلاحُمَاً سحرياً مع المكان والزمان، فالخوف هو كلُّ ما يربط الأحداث بالشخصيات، حيث تتحدَّث الوقائع عن ذاتها، فالكلب ديمو(كان ينبح وهو يعدو خلف إحدى العائلات المغادرة حتى تصل طرف القرية، ثم ينقلب عائداً وهو يلهث متقطِّعَ الأنفاس حتى يصل وسط القرية، ويأبى

الذهاب مع أحدهم، كان يحاول أحياناً قطع طريقهم ولكن ما من أحد حاول أنْ يرشقه بحجر، ربما خوفاً من القرويّين وربما إشفاقاً عليه) . والعبارة الأخيرة(ما من أحد حاول أنْ يرشقه بحجر، ربما خوفاً من القرويّين)، دال على خوف في قلوب القرويين المهجَّرين البائسين، وقلقهم حيال المصير المجهول الذي يواجهونه في ترك أراضيهم، وأكواخِهم، ورغم بساطتهم وبراءتهم، لكنَّهم في الوقت نفسه يمثِّلون مصدر خوف كبير، وخطر يهدِّد الأمن القومي العراقي، وهكذا دائماً يخاف الفراعنة من الأبرياء العُزَّلْ.

هل يمكن فصل " صمت البحر" لفيركور عن صورة فرنسا تحت الاحتلال النازي؟

في محاولةٍ منه للتوفيق بين عالمين فيزيقي وميتافيزيقي، ثم اتسَّعَت دائرة الأدب لتحتوي العالمين معاً، وبالتالي قد صار من الصعب على النص الأدبي الاستغناء عن الأسطوري.

لا يمكن لمجموعة قصائد أو قصص قصيرة أنْ تتخِّذ شكلاً جامداً، تحت مظلة هوية ثابتة تتكون من الجنس الأدبي والعنوان واسم الكاتب، فلكلِّ قصة قصيرة هويتها الخاصة، إضافةً إلى الهوية العامة التي تزدان بشيءٍ من الثبات والقوة.

رغم السخرية اللاذعة لبعض نقاد ما بعد الحداثة، بنظريات الأجناس الأدبية، إلا أنَّ الجنس الأدبي لا زال يحظى بعين الأهمية لدى القارئ، سواء عند اختياره لكتاب معين، أو عند ممارسته لفعل القراءة، فالأجواء المحيطة بقراءة قصيدة تختلف عنها في قراءة قصة قصيرة أو رواية، وربما تشطح دراسة تأثير الجنس الأدبي على عملية القراءة، خارج النظرية الأدبية، لتستقر في علم النفس أو الأنثروبولوجيا، ولكن لماذا نحرم الأدب من علاقاته الوثيقة والمتشعِّبَة بهذا العالم، فضلاً عن أنَّ الأسد مجموعة خِراف مهضومة، وتتكون مادة كلِّ نص من نصوص أدبية أخرى، ولكلِّ شيء علاقة بكلِّ شيء.

وبالتالي لا يمكن استبعاد هوية النص الأدبي، لأنَّ هذه الهوية سِمَة ثابتة ترتكز عليها عمليات قراءة متكررة طيلة عقود أو قرون، كمسرحيات شكسبير، وسوفوكليس، ودون كيخوته، وملحمة كلكامش، وألف ليلة وليلة، وغيرها من النصوص التي اكتسبت هوية ثابتة وقوية، مستمدة من شهرتها، وشخصية كاتبها، المتفاعلة مع شخصية القارئ الذي يستمتع بحيرته أمام كافكا، وبدهشته من بورخس، والتقلبات الدرامية في الحدث الشكسبيري، وقد يتعاطف مع كيخوته، أو يكتفي بالمتعة والضحك.

دلالة العنوان الأسطوري:

يلجأ الكاتب إلى عنوان أسطوري ليحقِّق إحالة القارئ إلى الميثولوجيا بغرض إثراء النص، وقد لجأ الإنسان إلى الأسطورة لإجراء توازن هش بين قِوى الخير والشر، وإذا كان الناس لا يخافون إلا المجانين والأشرار، فجميع حكام العالم مجانين وأشرار، وكان الفقه القانوني ولا زال يتساءل هل يجوز للأعمى أنْ يلي القضاء أو أيَّة مناصب أخرى؟ في قصة "مقهى العميان" لا يكاد القارئ يُمَيِّزُ بين الواقع والأسطورة، وتوحي للقارئ بأنَّنا كلنا عميان، كالهدهد إذا نقر الأرض عرف مسافة ما بينه وبين الماء وهو لا يبصر شعيرة الفخ. فقيل في ذلك: إذا جاء القدر عَمِيَ البصر، ولا ينبغي للحاكم أو السلطان أنْ يَظْلِمْ وبه يُدْفَعُ الظُّلْمْ ولا يَبْخَلْ ومنه يُنتظَرُ الكرمُ والجود، وإنْ فعلَ فهو أعمى أو كما قال المبرِّدْ في كتابه المقتضب/ص٢٤٥(قوله تعالى"ومن كان في هذه أعمى فهو في الآخرة أعمى وأضل سبيلاً ". يكون من عمى القلب، وإليه ينسب أكثر الضلال، لأنه حقيقته كما قال: " فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور". فعلى هذا تقول: ما أعماه، كما تقول: ما أحمقه). يقول ميشيل فوكو(كان الجميع يطالب الجمعية الوطنية بإصدار نصوص تحمي الناس من المجانين) لكن مَنْ سيحمي المجانين من الناس؟ وكلَّ يوم يطالب الحاكم وأعضاء حكومته بحمايتهم من الناس، لكن مَنْ سيحمي الناس منكم؟

ماذا يعني أنْ تخرجُ قصة قصيرة جديدة إلى العالم؟ ربما رقم إلى مئات أو آلاف الأرقام. لكن ماذا يعني أن تخرج أسطورة جديدة في شكل قصة قصيرة كأساطير بورخس؟

مقهى العميان: أسطورة كردية من حدثٍ بسيط. نصٌّ كآلاف النصوص، لكنَّ هذا النص يستمد وجوده ويستمر في كلِّ قراءةٍ جديدة، كلُّ دالٍ أو علامة سيميائية في "مقهى العميان" يمثِّل أكثر من علامة مرحلية، كالعملة الذهبية قابلة للتعامل على مرِّ العصور، بينما لكلِّ عصرٍ عملته الخاصة التي تنتهي بنهايته، وتختفي صورة الزعيم أمام زعيمٍ آخر، كلُّ هذا بسبب قلق القاص الذي انعكسَ على في لغةٍ قلقة، غير متيَّقِّنة، جزئية، تستحق"مقهى العميان" أنْ يناقشها مؤرخو الأفكار، لأنَّها تُسْهِمُ ببساطة وخِفَّة تكاد تكون غير ملحوظة في تغيير رؤية القارئ إلى عالمه الذي يعيشه، وتغيير علاقته مع ذاته ومع السلطة. قرأتُ هذه القصة القصيرة في زمنٍ كنتُ فيه تحت تأثير تعدد الأصوات

والأسلوب الصحَّافي في(قصة موت معلن/ ماركيز)وأجهد قريحتي لإيجاد الفروق بين السارد وهو الروائي، وبين الراوي وهو أحد الأدوات التي يوَّظِّفُها السارد كصوتٍ منفرد في جوقة أصوات الرواية، أعطني نَصَّاً مدهشاً وسأضمنُ لك ترجمته إلى لغات العالم- وامتدحتُ قصة أنور محمد طاهر " مقهى العميان" وكيف أنني حين قرأتها قررت ترجمتها في أولِّ محاولةٍ لي، رغم الصعوبات الكثيرة، وهكذا كلُّ النصوص الشهيرة، أثارت دهشة وإعجاب قارئٍ ما، فقرر ترجمتها، أو ظلَّ تحت تأثيرها، حتى يُسَخَّرَ لها مترجماً شجاعاً يجرؤ على ترجمتها. القصة قرأها الناقد علي حسين الفواز وأبدى إعجابه الشديد، وكذلك فَعَلَ الجميع، وربمَّا كُنَّا جميعاً تحت تأثير القرارات المُسبقة التي تتخذ في عقلنا الباطن!!

كتبتُ عن هذه القصة دراسة طويلة، وبعد عامٍ وَنَيْفْ، وقــراءات متعدِّدة، عدتُ إليها أتقصى قراءةً مغايرة، واكتشفتُ فيها محاولة لإعادة بناء الأساطير الكردية، حيثُ يقوم القاص أنور محمد طاهر، الذي يدهشنا بسرده ومخيلته الواسعة، منذ تشظيِّات العنوان إلى غرائبية وطرافة المفارقات وشعبية اللغة المتداولة، في عوالم الأدب المقارن: منذ بلاد النساء الأمازونيات، وبلاد الأقزام، وبلاد العميان، وبلاد المجانين كما في "مسرحية نهر الجنون" لتوفيق الحكيم، وفكرتها أنَّ ملكاً رأى في منامه(في لون الفجر ثم أبصرت أفاعي سوداء قد هبطت فجأة من السماء و في أنيابها سم تسكبه في النهر فإذا هو في لون الليل. و هتف بي من يقول "حذار أن تشرب بعد الآن من نهر الجنون" وقد رأيت الناس كلهم يشربون..

الوزير – إلا إثنان.. الملك – أنا و أنت.. الوزير – أجل ياموﻻي. آخر ملجأ لنا و خير ملجأ: السماء. (يخرجان من أحد الأبواب)(تدخل من باب آخر الملكة و رأس الأطباء و كبير الكهان) الملكة – إنه لخطب فادح!. كبير الكهان : أجل إنها لطامة كبرى!

الملكة – (لرأس الأطباء) أما من حيلة للطب في رد نور العقل إلى هذين البائسين!

رأس الأطباء – يشق على هذا العجز مني أيتها الملكة.

الملكة – تفكر يا رأس الأطباء.

رأس الأطباء: لقد تفكرت ملياً يا مولاتي ، إن ما أصابهما لا يسعه علمي.

الملكة – أأقنط إذن من شفاء زوجي. رأس الأطباء – لا تقنطي يا مولاتي. هنالك معجزات تهبط أحياناً من السماء هي فوق طب الأطباء. الملكة – ومتى تهبط تلك المعجزات؟

رأس الأطباء: من يدري يا مولاتي! الملكة – يا كبير الكهان استنزل لي واحدة منها الآن .. الآن .. الآن.. كبير الكهان – من قال يا مولاتي إني استطيع أن استنزل شيئاً من السماء.

الملكة – أليس هذا من عملك؟ كبير الكهان – إن السماء يا مولاتي ليست كالنخيل يستطيع الإنسان أن يستنزل منها ما شاء من ثمار! الوزير – الناس، المجانين، إنهم يرموننا بالجنون. ويتهامسون علينا ويتآمرون بنا، أتسمع مني نصحاً يا مولاي؟ الملك – أعرف ما تريد أن تقول. الوزير – نعم ، هلم نصنع مثلهم و نشرب من ماء النهر. الملك – (ينظر إلى الوزير ملياً) أيها المسكين! إنك قد شربت! أرى شعاعاً من الجنون يلمع في عينيك. الوزير – كلا لم أفعل بعد. الملك – أصدقني القول. الوزير – (في قوة) أصدقك القول، إني سأشرب وقد أزمعت أن أصير مجنوناً مثل بقية الناس. إني أضيق ذرعاً بهذا العقل بينهم. ما قيمة نور العقل في وسط مملكة من المجانين! ثق أنا لو أصررنا على ما نحن فيه لا نأمن أن يثبت علينا هؤلاء القوم. إني لأرى في عيونهم فتنة تضطرم، وأرى أنهم لن يلبثوا حتى يصيحوا في الطرقات: الملك ووزيره قد جنا، فلنخلع المجنونين! الملك – و لكنا لسنا بمجنونين! الوزير – كيف نعلم؟! الملك – ويحك! أتقول جداً؟ الوزير – إنك قد قلتها الساعة يا مولاى! أن المجنون لا يشعر أنه مجنون. هم أيضاً يزعمون هذا الزعم. الملك – وأنت، ألا تعتقد في صحة عقلي؟

الوزير – عقيدتي فيك وحدها ما نفعها؟ إن شهادة مجنون لمجنون لاتغني شيئاً. الملك – (في تفكير) نعم إن في هذا كل الخير لي. إن الجنون يعطيني رغد العيش مع الملكة و الناس كما تقول. و أما العقل فماذا يعطيني! الوزير – لاشيء. إنه يجعلك منبوذا من الجميع، مجنوناً في نظر الجميع! الملك – إذن فمن الجنون أن لا أختار الجنون).

حاولَ بعض مثقفي الإنكليز أن يبرهنوا بسرد الأساطير: أنَّ المعرفة مستويات مختلفة بين البشر، وليس من المعرفة ولا الأخلاق استغلال الآخرين بدعوى أنَّهم أقلُّ علْمَاً ومعرفة(ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا لَيْسَ عَلَيْنَا فِي الأُمِّيِّينَ سَبِيلٌ). وبالتالي سيادة رؤية الآخر بوصفه ناقصاً بالفطرة، لا لسببٍ معقول إلاّ لأنه غريب(وليس هناك بشرٌ أسوأ من الذين يتبجحون دائماً بهويتهم- أو بقوتهم أو بعلمهم-، فهؤلاء المتعصِّبون لا يعتقدون أنَّهم على صواب، فحسب، بل هم مستعدون دائماً لحفر قبر تحت أقدام مَنْ لا يصدِّقُهم، ومَنْ يُنبِّهُهم إلى أخطائهم) .

الروائي الإنكليزي هربرت جورج ويلز(١٨٦٦- ١٩٤٦) كَتبَ قصة بعنوان " بلاد العميان" متسلِّق جبال إنكليزي

يُدعى "نانز" مغامر، بحثاً عن دليله السويسري الذي سقطَ في انزلاق ثلجي، يجتازُ أماكن غريبة، وأهوالاً بحيرات ماءها يغلي والسمك يحتضر على السطح، ووادي الجبل الغامض، حتى يصل إلى قريةٍ رزقها الله من كلِّ طيبَّات الأرض، أنهارٌ عذبة، غابات عظيمة من الصنوبر تحميها من الانهيارات الجليدية، أشجارٌ لأنواع الفاكهة كافة، أغنام وأبقارٌ وجمال، وطقسٌ معتدل، وأمانٌ ورفاهية، أزهارٌ جميلة، ولا وحوش ولا حشرات شريرة، بيوتها تنقسمُ على جانبي شارع مركزي مدهش النظافة، يجتازهُ رجال ونساء القرية وهم يلوون رؤوسهم، فعلمَ أنَّ هذه قرية العميان التي أخبرت عنها الأساطير، يرى جفونهم مغلقة وآذانهم تتجه نحوه بخوف، وتواردت إلى ذهنه الأمثال الشعبية المتعالقة مع هذه الأسطورة (الأعور في بلاد العميان ملك)، يمسكون به، يتحسسون ذقنه الحليق، ويده الناعمة، ("دعنا نَقُودُه إلى الشيوخِ، "قالَ بيدرو، وأخذوا نانز يقودونه من يده، إلى الشيوخ ليبتو في أمره، سَحبَ يَدَهُ نانز، بإمكاني أنْ أرى" قالَ لهم، "أحاسيسه ما زالَتْ ناقصة، "قالَ الرجلَ الفاقد البصرَ الثالث). استنطقوه مطوَّلاً، ثم جلبوا له طعاماً، بيدرو ابن أخ يعقوب، وساروت هي البنت الصغرى ليعقوب(جَلسَ عند قدميها وأخبرَها أنَّهُ يُحبّها) وأخت ساروت الكبرى أخبرت أباها يعقوب بأنَّ ساروت ونانز عاشقان، ظهرت معارضة شديدة جداً، أخوتها رأوا بأنَّ هذا الزواج يجب لهم عاراً، ساروت بكت على كتف أبيها، وقالت أنَّها تحبه وهو يحبها، وشعر يعقوب بحزنٍ شديد، قال يعقوب لمجلس الشيوخ(يوماً ما سيصير عاقلاً مثلنا، لكنهم رفضوا، وقال العراف وكان طبيباً ماهراً ولديه اختراعات كثيرة، ("دماغه عليل" "قالَ الطبيب الأعمى، غمغمَ الشيوخُ موافقين، "الآن، ماذا يُؤثّرُ عليه؟" "قالَ الطبيبَ، "تلك الأجزاء الشاذة التي تَدْعو العيونَ، والتي تَجعل وجهه كئيباً ومريضاً، تؤثّرُ بطريقةٍ غامضة على دماغه، وعِنْدَهُ الرموش، وجفونه تَتحرّكُ، ولذلك دماغه في حالة مرض دائمة يعاني الشرود وعدم الانتباه." "نعم؟ "قالَ يعقوب "نعم؟ " "وأعتقد لكي يُشفى مِنْ الضروري أَنْ نَعمَلَ عملية جراحية بسيطة وسهلة يعني، لإزالة هذه الأجزاء والأجسام المثيرة." وبعد ذلك سَيَكُونُ عاقلاً مثلنا؟ " "سَيَكُونُ عاقلاً جداً، ومواطن جدير بالإعجاب جداً." وذَهبَ يعقوب حالاً لإخْبار نانز آمالِه السعيدةِ. لكن نانز استلمَ هذه الأخبارِ الجيدة ببرود مخيّب للآمال. "هناك الأشياء الجميلة، الأشياء الصَغيرة الجميلة، الزهور، النباتات وسط الصخور، الضوء ونعومة قطعة الفراء، السماء البعيدة بفجرِ". يقول أورهان باموك (في داخل هذه الأعمال المدهشة يُدفن جوهرنا الذي يجعلنا نحن) .

قصة مقهى العميان تمارسُ وظيفةً جديدة للسرد، لا وصف الواقع بل لتغييره، برفضها النمط السائد، بتوظيف الأنماط المتعارضة مع الأشكال التقليدية للقص في تمرُّدٍ يروم تأسيس جنس حكائي جديد في الأدب الكردي يكون من الصعب فيه فصل الجانب الحكائي عن الواقعي عن الأسطوري، مثيراً بذلك الدهشة والفجأة. تمركزت بنية القصة حول المقهى الذي يحكم المدينة، وتنتهي القصة حيثما بدأت، من السماء إلى السماء، كمسرحية توفيق التحكيم، فحين عَجَزَ الملك بدأ يفكِّر في المعجزات، وكذلك الملكة اتجَّهَت إلى السماء، وطالبت رئيس الكهّان أنْ يقوم بوظيفته، وكذلك روّاد المقهى المقابل لمقهى العميان، اتجهوا إلى السماء(وقال آخر: يا ربِّ زلزلْ المقهى تحت أقدامهم، واجعل عاليَهُم سافِلَهُم، وامحُ آثارهم في الأولين والآخرين.

- كلهم رددوا: آمين...آمين...آمين..
- قال أحدهم وكان يجلسُ في نهاية الديوان، وهو يهزُّ رأسه ضاحكاً، ويمطُّ شفتيه:

نعم لقد أفنيتموهم!!! هيهات!!! هيهات!!!).

القاص الكردي يؤسِّس لفكرة المقهى الكوني العالمي الذي وهو يقود العالم أصيبَ بنوبة عمى مفاجئ، هل نحن اليوم نعيش مع عالم من الجنون؟ وإذا كان أحدنا يعتقدُ نفسه العاقل الوحيد، أفليس في اعتقادهِ شيءٌ من الجنون؟ الجنون هو أنْ تبقى عاقلا في دنيا المجانيين، أنْ تبقى مبصراً في بلاد العميان، أن تبقى مبصراً بمحاذاة مقهى العميان. كما في بلاد العميان(هكذا أصبحَ نانز مواطناً في بلادَ العميان، وألِفَها، والعالم ما بعد الجبالِ أصبحَ أكثر فأكثر بعيداً وغير واقعي).

وقبل تاريخ الجنون لميشيل فوكو، كان هناك كتاب جميل للنيسابوري هو عقلاء المجانين الذي يتحدث فيه عن قضية محورية هي أن العقل والجنون كالغياب والحضور والوجود والعدم ثنائية متداخلة تكاد تكون موجودة في كل ذات.. وأن المجتمع قد يتمسك بالمنطق الشكلي لتغطية نقاط الضعف التي لا يريد تعريتها بينما المجنون هو الذي يكشف للمجتمع نقاط الضعف هذه ويواجه بالرأي الآخر.. لذلك كان جمع أخبار ونوادر وأشعار عقلاء المجانين محط اهتمام الأدباء والمفكرين منذ القدم، وصولاً إلى البحث في تاريخهم بأسلوب فلسفي معاصر، وذَكَرَ قول أبي يزيد البسطامي(جننتني بي فمت، ثم جننتني به فعشت، ثم جننتني عني فغبت، ثم أوقفني في رجَّةِ الجنون، وسألني

عن أحوالي الثلاث، فقلتُ: الجنون بي فناء والجنون بك بقاء والجنون عني وعنك ضناء وأنت في كل الأحوال أولى بنا) .

- وفي نهاية قصة "مقهى العميان، حين يتملكهم اليأس يلجؤون إلى السماء: (وقال آخر: يا ربِّ زلزلْ المقهى تحت أقدامهم، واجعل عاليَهُم سافِلَهُم، وامحُ آثارهم في الأولين والآخرين.

- كلهم رددوا: آمين...آمين...آمين..

- قال أحدهم وكان يجلسُ في نهاية الديوان، وهو يهزُّ رأسه ضاحكاً، ويمطُّ شفتيه: نعم لقد أفنيتموهم!!! هيهات!!! هيهات!!!).

وهذا اللجوء يأتي من القناعة وطيبة القلب، لأنَّ الإنسان البدائي الحقود والذي لا زال منه الكثير يعيش بيننا يفعل، حيث يكتفي بالشتائم واللعنات (يأتي بأعدائه عبر الكلمات، ويقضي عليهم بالكلمات، ويفعل فيهم ما يفعله البدائي الذي يؤمن بالسحر، حين يقيم اتحاداً موهوماً بين أعدائه وبين دمية بين يديه، أو ورقة بين أصابعه، فيحطِّم الدمية أو يغرز الورقة بالدبابيس، متصوِّراً أنَّهُ يفعل الأفاعيل بالأعادي) .

هُوْيَّــة العقل الأداتي والعقل التواصلي: مقهى العميان أُنموذجاً

جزء رئيس من مكونات الهُويَّــة الكردية، قد تشكَّــلَ من وقائع المأساة الإنسانية ومعاناة متكررة حَفَرَتْ أخدوداً في الذات الجريحة، أحياناً يتمظهر هذا الجزء في صورٍ سلبية لرفض الآخر المختلف، ولتجاوز هذه العقدة، سنحاول فهمها من الخارج، كما فَهِمَ دريدا البنيوية فتجاوزها إلى ما بعدها، وكما أنَّ فهم كَانط يعني تجاوزه، إلى مرحلة ما بعد كانط، وفهم هابرماس لمقولة ماركيوز " العقل الأداتي" العقل المتمركز على الذات، أدَّت إلى تجاوزه إلى "العقل التواصلي" المتمركز على معرفة يتوسطها التواصل والاعتراف المتبادل بين الذوات.

حين نتكلَّم عن (نسقٍ جديد للمعرفة، يستوعب الحديث، ولا يرفض القديم، ولكنه لا يغرق فيه أو يسجن نفسه فيه، في ذات الوقت) ، يبدو كلاماً نظريَّاً، غير قابل للتطبيق، رغمَ أنَّ النسق المعرفي ينتج نسقاً اجتماعياً جديداً للحياة، فنوع المُدخلات المعرفية إلى العقل البشري، يتحكَّم بنوع السلوك الإنساني، ومحاولات إلغاء الآخر المختلف، استناداً إلى أحكام تاريخية خاصَّة، لا يجوز تعميمها، لن تجلب لنا إلا مزيداً من الأذى والدمار، وصرخة آكاكي آكاكيفيتش (دعوني. لماذا تسيئون إلــيَّ؟.. أنا أخوكم)، لا زالت تَصْدَحُ في الآفاق، واللذة الآنية التي يستمتعُ بها زملاؤهُ في الوظيفة، سرعان ما تزول وتترك سلوكاً وحشياً يودي بالإنسان إلى تدمير نفسهِ وعائلته ومجتمعهِ، لماذا لم يلقَ آكاكي بطل معطف غوغول اعترافاً من الآخرين بإنسانيتهِ؟ لماذا لقبوه باشماجكين؟ هل كان ضعف بنية آكاكي وفقره، سبباً وحيداً لكونهِ لَمْ يَحظَ بأيِّ احترام؟ ما هو سبب غياب العلاقات الإيجابية المستندة إلى الاحترام المتبادل بين أفراد المجتمع؟ هل كان سارتر مُحِقَّاً(الآخرون هم الجحيم)؟ هل كان زهير بن أبي سَلَمى مُحِقَّاً(وَمَنْ لا يذُدْ عن حَوضِهِ بسلاحِهِ/ يُهَدَّمْ وَمَنْ لا يَظْلِمِ الناسَ يُظْلَمِ)؟ وفق هاتين المقولتين: سيزداد الاحتقان، والرغبة في إلغاء الآخر، والدفع بلا أنسنة الآخر، وشيطنتهِ وتكفيرهِ، وتخوينهِ، مع مزيد من التشظِّي وعدم الاستقرار، فليسَ ثَمَّــة خطأ مطلق، حتى السَّاعة المتوقفة، تصيبُ الوقت الصحيح مرتين في اليوم، وليس ثَمَّة شر مطلق، ولا ثَمَّــة طريق، إلا بمحاولة إعادة اكتشاف الآخر، بعيداً عن الأحكام المُسبَقة، بعيداً عن التاريخ، وبحسب مونتسيكيو(أسعد الشعوب، هي التي بلا تاريخ). فالحياة لا تستمر بالأنا دون وجود الآخر، كما إنَّ الاحترام والاعتراف الذي نطلبه من الآخرين، هم أيضاً ينتظرونه، وكما (إنَّ الاعتراف الذي نطلبه من الآخرين متعدِّد الأشكال وكلي الوجود، ولكن هل هو السبيل الوحيد الممكن لكي يُولَد إحساسنا بالوجود؟ لنأخذ مثلاً عملاً جيد الصُّنع، إنَّه يحمل بكل بَدَاهة زيادة في الاعتراف) .

وصاغَ هربرت ماركيوز مفهوم "العقل الأداتي" باعتبار إنَّ المجتمع قد اكتسبَ(طبيعةً ثانية، وأصبحَ كالطبيعة غير قابل للتغيير، ومستقلاً عن أفعالنا). في كتابهِ "الإنسان ذو البعد الواحد/ ١٩٦٤". فردَّ فيلسوف التواصل يورجين هابرماس(العقلانية تقيس نفسها بأسلوب الذات المنعزلة، وهي توجَّه وفقاً لمضمون أفكارها وعباراتها، يعثر العقل المتمركز على الذات على معاييره العقلانية انطلاقاً من مَحكيِّ الحقيقة والنجاح، بوصفهما ينظِّمان العلاقات التي تعقدها ذات عارفة وعاملة مع عالم أشياء ممكنة أو محتملة، أو أحوال شيء وفقاً لغايةٍ ما، وبالمقابل منذ اللحظة حيث نتصور المعرفة بوصفها معرفة يتوسطها التواصل، عندئذٍ نقيس المعرفة بمَلَكَة يمتكلها أشخاص يتصفون بالمسئولية ويشاركون في تفاعل، توجِّههم وفقاً لمطالب مصداقية تستند إلى اعتراف متبادل بين الذوات) . ومن مفهوم المخالفة: عدم وجود اعتراف متبادل بين الذوات، يؤدي إلى انعدام التواصل، مما يعدُّ انتهاكاً للآخر، بتجاهلهِ وإنكارهِ، وهناك انعدام تواصل مؤسَّساتي بين بنيتين اجتماعيتين مختلفتين، كتحديات اجتماعية جوهرية غير بادية للعيان،

يتم تجاهلها لصالح تحديات سطحية بادية للعيان.

وفي "مقهى العميان"، التي لم تلقَ الاهتمام الذي تستحقه، بسبب مساوئ التفكير الهويوي، والأيديولوجيات التي تخلط بين الجمالي والأخلاقي الذي غالباً ما يكون زائفاً، وربما خوف القاص وقلقه وحذره، وحيرته دفعته للكتابة بأسلوب أسطوري، فمقهى العميان هو صورة مُصغَّرَة عن المجتمع، والكلب ديمو الذي يرفض التهجير، يعثر القرويون على جثته، رمز علاقة الفرد بالمجتمع، وهو عين ما حدث في " قصة الرجل الذي سقط في المصيدة ولم يقاتل". والأم التي يصيبها الجنون من طول انتظار ابنها دلير.

كما لتاريخ كتابة النص علاقة وثيقة بتاريخ نشرهِ، فأنْ يكتب أحدهم قصة قصيرة تدين الحرب في زمن الحرب، وينشرها زمن الحرب، حيث زملاؤه يتغنون بالشجاعة والبطولة والروح المعنوية العالية، وحب القتال، فقصة "جاء دلير" للقاص أنور محمد طاهر ضمن مجموعته القصصية "قصة لم تكتمل" والتي صدرت في بغداد عام ١٩٨٣. وفيها إدانة واضحة للحرب، من خلال معاناة أم، تنتظر ابنها الذي لن يجيء، وكذلك قصة " لصوص الليل" ضمن المجموعة عينها تدين القمع البوليسي للأجهزة الأمنية زمن البعث، وقصة " ديمو" التي تدين عمليات التهجير القسري المسمَّاة بالأنفال، نشرها بتاريخ ١٩٨٩/٨/١٥ في جريدة بزاف في بغداد، هذه القصص تناولت إشكالية الهوية الكردية وتهميش الذات الكردية، في زمن البعث، نقفُ أمام علامة استفهام كبيرة قد أينعت، وتشعَّبَتْ: هل كان الأديب الكردي يتمتع بهامشٍ من الحرية، يسمحُ له بانتقاد السلطة بأسلوب يكاد يكون مباشراً ومكشوفاً؟ هل كان الأديب الكردي مغامراً يراهن على ضعف الرقابة على المنشورات الصادرة في اللغة الكردية؟

هل بِوسعنا تقسيم المجموعة القصصية " مقهى العميان" إلى قسمين بحسب الهُويَّة الزمنية: قبل الكولونيالية، بعد الكولونيالية؟ أليس هذا التقسيم عامل مساعد في ملاحظة التغيرات الطارئة على إيقاع الصوت النقدي، غير المسموع، والمختبئ بين السطور؟

ما هي المسافة الفاصلة بين هذه القصص القصيرة الثلاثة، وبين زمن كتابتها، واسم وهوية كاتبها؟ تكاد هذه المسافة أنْ تكون معدومة، وينتقل إلى القارئ الذي يستحضر الحذر والقلق في اختيار كلمة دون أخرى، في النص المكتوب في زمن الخوف ذاك، مما يمنحنا صورة عن طريقة تفكير المجتمع الكردي داخل نظام يقوم على الاستعارة والكناية في دائرة متحرِّكة من الحذر والقلق. مما يمنح الكلمة تلاحُمَاً سحرياً مع المكان والزمان، فالخوف هو كلُّ ما يربط الأحداث بالشخصيات، حيث تتحدَّث الوقائع عن ذاتها، فالكلب ديمو(كان ينبح وهو يعدو خلف إحدى العائلات المغادرة حتى تصل طرف القرية، ثم ينقلب عائداً وهو يلهث متقطِّعَ الأنفاس حتى يصل وسط القرية، ويأبى الذهاب مع أحدهم، كان يحاول أحياناً قطع طريقهم ولكن ما من أحد حاول أنْ يرشقه بحجر، ربما خوفاً من القرويّين وربما إشفاقاً عليه) . والعبارة الأخيرة(ما من أحد حاول أنْ يرشقه بحجر، ربما خوفاً من القرويّين)، دال على خوف في قلوب القرويين المهجَّرين البائسين، وقلقهم حيال المصير المجهول الذي يواجهونه في ترك أراضيهم، وأكواخِهم، ورغم بساطتهم وبراءتهم، لكنَّهم في الوقت نفسه يمثِّلون مصدر خوف كبير، وخطر يهدِّد الأمن القومي العراقي، وهكذا دائماً يخاف الفراعنة من الأبرياء العُزَّلْ.

وهل يمكن فصل " صمت البحر" لفيركور عن فرنسا المحتلة؟

في محاولةٍ منه للتوفيق بين عالمين فيزيقي وميتافيزيقي، ثم اتسَّعَت دائرة الأدب لتحتوي العالمين معاً، وبالتالي قد صار من الصعب على النص الأدبي الاستغناء عن الأسطوري.

لا يمكن لمجموعة قصائد أو قصص قصيرة أنْ تتخِّذ شكلاً جامداً، تحت مظلة هوية ثابتة تتكون من الجنس الأدبي والعنوان واسم الكاتب، فلكلِّ قصة قصيرة هويتها الخاصة، إضافةً إلى الهوية العامة التي تزدان بشيءٍ من الثبات والقوة.

رغم السخرية اللاذعة لبعض نقاد ما بعد الحداثة، بنظريات الأجناس الأدبية، إلا أنَّ الجنس الأدبي لا زال يحظى بعين الأهمية لدى القارئ، سواء عند اختياره لكتاب معين، أو عند ممارسته لفعل القراءة، فالأجواء المحيطة بقراءة قصيدة تختلف عنها في قراءة قصة قصيرة أو رواية، وربما تشطح دراسة تأثير الجنس الأدبي على عملية القراءة، خارج النظرية الأدبية، لتستقر في علم النفس أو الأنثروبولوجيا، ولكن لماذا نحرم الأدب من علاقاته الوثيقة والمتشعِّبَة بهذا العالم، فضلاً عن أنَّ الأسد مجموعة خِراف مهضومة، وتتكون مادة كلِّ نص من نصوص أدبية أخرى، ولكلِّ شيء علاقة بكلِّ شيء.

وبالتالي لا يمكن استبعاد هوية النص الأدبي، لأنَّ هذه الهوية سِمَة ثابتة ترتكز عليها عمليات قراءة متكررة طيلة عقود أو قرون، كمسرحيات شكسبير، وسوفوكليس، ودون

كيخوته، وملحمة كلكامش، وألف ليلة وليلة، وغيرها من النصوص التي اكتسبت هوية ثابتة وقوية، مستمدة من شهرتها، وشخصية كاتبها، المتفاعلة مع شخصية القارئ الذي يستمتع بحيرته أمام كافكا، وبدهشته من بورخس، والتقلبات الدرامية في الحدث الشكسبيري، وقد يتعاطف مع كيخوته، أو يكتفي بالمتعة والضحك.

إنَّ عودتي المستمرة إلى قراءة معطف غوغول، أو الرجل المعلب لتشيخوف، أو غيرها من النصوص التي تنادي من أجل قراءةٍ ثانية، وكذلك عودتي المتكرِّرة إلى مجموعة " مقهى العميان/ أنور محمد طاهر" كمثال، نتيجة حتمية للاعتراف المتبادل بين الذات القارئة والذات النصِّيَّـة من حيث القيمة الجمالية. وهذه العودة نتيجة من نتائج التفكير الهويوي، وعملية التفكير الهُويوي ذات جانبين: الأول: من حيث العقل الأداتي الضيق، والثاني: العقل التواصلي، والوصول إلى الجانب الثاني لن يكتمل إلا بعد تجاوز الأول، والتجاوز لن يتم إلا بعد فهم أسباب العقل الأداتي بشكل موضوعي، بعيداً عن الانفعالية، وصولاً إلى رؤية جديدة للعالم المحيط، بصورة كليانية، كبداية تشكيل وعي جديد، بهدف رسم مسارات أكثر مرونة، توصل إلى تقرير مصير القراءة بذاتها لذاتها، أحياناً يواجهُ الإنسان وفق منظومة تفكيرهِ الهويوي عائقاً: خوفاً أو قلقاً أو استلاباً أو استعلاءً أو مشاعر غير مفهومة تمنعه التواصل مع الآخر المختلف بسبب ديانتهِ المختلفة، أو مذهبه، أو درجتهِ العلمية، أو قوميتهِ، أو طبقتهِ الاجتماعية، أو أيَّـة سِمَة أخرى، لكن هذه الحالة تعني تجاهل كل شيء إلا القومية فقط، أو الديانة فقط، أو ... الخ. وهذا معناه (طمس حقيقة الاهتمامات التي تُحرِّك الناس لتوكيد هوياتهم والتي تتجاوز الدين بكثير) ، كما تتجاوز القومية والمذهب والدرجة العلمية وكلَّ شيء آخر، كلٌّ منهم على حِدا. وأحياناً يواجهُ القارئ وفق منظومة تفكيرهِ الهويوي عائقاً: شهرة المؤلِّف أو النص، العنوان، هُوْيَّـة المؤلِّف، أو غير ذلك، لكن هذه العوائق إنَّما يضعها العقل الأداتي للحيلولة دون القيمة الجمالية للنص، كجوهر لعملية القراءة، يتطلب فَحصَاً وتمحيصاً.

(تبعاً لغادامير: لا يمُكن تحديد فهم النصوص من خلال النوايا الأصلية للكاتب، ولا بافتراضات القارئ وتوقعاته، ذلك أنَّ معنى النص يتجاوز حدود الفهم لدى الكاتب والقارئ معاً، إذْ يفضل نفسه ويجعلها مفتوحة لعلاقات جديدة) ، لعلاقات جديدة بحسب تقلبات العقل التواصلي، والظروف المحيطة به، بمنأى عن العقل الأداتي المنغلق على هوية واحدة، وحقيقة مُعطاة واحدة، كما في (الحقيقة عند ماركس وهيغل لا تكمنُ إلا في الكل، أو في الكلية ذات الطابع السلبي) ، وللتغطية على ظهور الفوارق الطبقية شَجَّعَت الحداثة عودة الهويات الفرعية، وبات الإنسان المعاصِر يرتكزُ في وجودهِ على بحثهِ الحثيث عن هويته، وإنْ كان لا يستشعرُ بحثهُ، ولا يفكِّر به: مَـنْ أنا؟ ماذا أريد؟ مَـنْ نحنُ؟ ماذا نريد؟ ومن خلالِ ظروف حياتهِ المتقلِّبَة يعيدُ اكتشاف الآخر، كلَّ يوم، محاولاً إيجاد فرص لحياةٍ أفضل، أو سد الثغرات التي يتسلَّلُ منها الخوف والقلق والإحساس بالضياع أو الدونية، وبينما يعتقدُ الإنسانُ نفسهُ حُرَّاً، لا يشعرُ بأنَّهُ ينساقُ مع تيار الأنساق السائدة في المجتمع، وهذه الأنساق لا تتصِّفُ بأدنى ثبات، إلا أنَّها سابقة على وجودهِ، مع عجزهِ في إيجاد نسق جديد.

مهمة صحفية في مقهى العميان

القاص المغربي محمد زفزاف نشرَ قصته(مهمة صحفية) في مجلة العربي الكويتية العدد ٣٣٠ والذي صدرَ في شهر أيار ١٩٨٦، نشرَت جريدة الزمان ترجمة (مقهى العميان) للقاص الكردي أنور محمد طاهر في عددها ٢٩٩٣ بتاريخ ٢٠٠٨/٥/١٣.

أنور محمد طاهر في "مقهى العميان" جعلَ من المكان الذي تدور فيه الأحداث عنواناً، وأحياناً يجعل القاص ظرف الزمان الذي تدور فيه الأحداث عنواناً، أو يكون العنوان وصفٌ لحالة كقصتي الهذيان والجوع من مجموعة همس الجنون لنجيب محفوظ، والنسيان من مجموعة التنظيم السري، أو يكون العنوان اسم عَلَم كعنوان زعبلاوي في مجموعة دنيا الله لنجيب محفوظ، وهو شخصية أسطورية يبحث عنها البطل، وبحسب هذا النوع الأخير كانت قصة عدو العم قيتل للقاص حسين عارف.

تتشابه الثيمة في قصتين تناولتا الصحافة في القصة الكردية المغربية القصيرة، تشابهاً قد يثير إشكالية عند بعض المثقفين، رغمَ أنَّ تاريخ الأدب يدلنا على أنَّ هذا الأمر قد تمَّ حسمه منذ زمنٍ طويل، نشر نجيب محفوظ روايته " ميرامار" عام ١٩٦٧ فاتهمه الناقد الأكاديمي المصري شكري محمد عياد (١٩٢١- ١٩٩٩) بالسرقة الأدبية، لوجود تشابه بينها وبين رواية طاغور(البيت والعالم)، وعند هذا الحد اتهموه أيضاً بسرقة قصة البرتو مورافيا(أمطار مايو) لوجود تشابه مع رواية محفوظ(الطريق)التي نشرها ١٩٦٤، وانقسم مثقفو مصر إلى مدافعين عن محفوظ ومهاجمين، توفيق الحكيم(أشفقَ من معالجة الموضوع بهذه الصورة، لأنَّ في معالجته اتهاماً ضمنيا بعدم فهمه شيئاً هو من البديهيات في العالم كله) . تغنينا السوابق

في تاريخ الأدب عن الخوض في البديهيات ومناقشة كم من المرات أعيد صياغة فاوست، والملك أوديب والخيانة الزوجية، وغيرها. وقال نجيب محفوظ في دفاعهِ(إننا نتهم الأدباء للتشابه في الموضوع، فما قيمة الموضوع في الفن الذي يدلك على أنَّ الموضوع ليس من الفن، وإنَّما الفن يبدأ بعد اختيار الموضوع، إنَّ الموضوع عادةً يكون مقتبساً من التاريخ أو الواقع أو الأدب) ، واستشهد أدونيس بالجاحظ(يرى الجاحظ أنَّ الفصاحة ليست في مجرد الإفهام، فقد يتم الإفهام بكلام غير فصيح... وأنَّ الفصاحة في اللفظ لا في المعنى، وبما أنَّ المعنى مشترك بين كل الأمم، كما يرى الجاحظ، واللفظ مقصورٌ خاص، فإنَّ الشعرية ليست في المعنى، وإنما هي في اللفظ) . الجاحظ يرى المعنى مشتركاً بين كل الأمم، وأدونيس يستنتج من هذا القول أن الشِّعرية في اللفظ دون المعنى، ونحن نستبدل اللفظ بالأسلوب، فالشعرية كامنة في الأسلوب لا في الموضوع ولا في المعاني، يقول الجاحظ(وذهب الشيخُ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحةٌ في الطريق، يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقَروي والمدنيّ، وإنَّما الشأنُ في إقامةِ الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعةٌ وضَرب من النَّسج، وجنسٌ من التصوير) .

(مقهى العميان)و(مهمة صحفية) قصتان تختلفان في تقنية الأسلوب، والتعامل مع الزمان والمكان، وتلتقيان في النهاية المفتوحة للنص القصصي، والإيجاز والتكثيف، وفي الثيمة: مهمة صحفية لتقصي الحقائق (صحافة محلية مغربية انطلقت من الدار البيضاء/ أجنبية) في(الحمر/ مدينة مجهولة فيها مقهىً للعميان) هذه فكرة القصتين، لكن هل يجوز تبسيط وتسطيح النصوص إلى هذه الدرجة؟ إذا كان التاريخ التقليدي يهتم بحكايات الملوك والأمراء والـوزراء والمشاهير، فإنَّ التاريخ الجديد يهتم بحياة المهمشين المغيبين، وبدأ يعتمد مصادر جديدة، كدفاتر العدول والتاريخ الشفوي والتراث المادي. ومن السهل اكتشاف أنَّ عدداً كبيراً من القصص القصيرة المنتخبة، تشترك في ثيمة واحدة، القصتان القصيرتان تشتركان في عناصرها الأولية خاصةً في النهاية المفتوحة، حيث تلحق الهزيمة والاغتراب بالمجتمع المدني.

صحفي يزور مجموعة عمال مناجم الفوسفات المغاربة الذين يعيشون عزلة عن العالم الخارجي، في مدينة "حمر"، يعانون جروحاً جسدية وحالات بتر ليد أو ساق، مع عذاب نفسي لوقوعهم فريسة الانتظار، وهو العذاب الوهمي الحقيقي كما في خاتمة مسرحية سارتر(ليس هناك حاجة إلى محركات النار المشتعلة، الجحيم هو الآخرون) ، يبدأ زفزاف قصته (تبدو المدينة هادئة تماماً، شوارعها خالية، وإذا ما ظهر شبحُ إنسان فلا شك أنَّه شبح خادمة، لأنَّ الكل يشتغل هنا، وحتى في الليل تُغلق الأبواب استعداداً للعمل في الغد.. الفيلات كثيرة متراصة، بُنيت في الثلاثينات... قال لي موظف ينتمي إلى منطقة الحمر: كان ممنوعاً علينا أنْ ندخلَ إلى هذه المدينة عندما كنا صغاراً، قبل الاستقلال وكان يُسمح للخادمات وحدهنَّ بذلك.. وكنا نتلصص على الفرنسيين وهم يرقصون ويشربون ويتعانقون، ويأكلون الشواء، وغير ذلك، كانوا يعيشون في جنة، ويقيمون الحفلات ليلة السبت في الشوارع) . بعد هذه المقدمة الوصفية، يظهر الراوي بطل القصة(وصلتُ إلى هذه المدينة قبل ثلاثة أيام، في مهمة صحفي لإجراء تحقيق عن عمال مناجم الفوسفات). (وفهمتُ أنَّهم في حصارهم ذاك يريدون أنْ يتسقطوا أخباراً من خارج مملكتهم، من خارج عالمهم اليومي المتكرر، وخمنت أنَّهم يعيشون عزلة نفسية قاسية... رغم محاولات الإدارة المركزية للتخفيف عنهم في غربتهم، بتوفير إمكانيات اقتناء هذه اللُّعب، وهم ينتظرون شيئاً لا يعرفونه بالضبط، وتذكرت رواية " صحراء التتار" لدينو بوتزاتي، كان البطل فيها ينتظرُ دائماً عدواً وهمياً في قلعته، لكن هؤلاء ينتظرون شيئاً ما في فيلاتهم الفسيحة، ما هو هذا الشيء؟ لا أدري، يمكن لعلماء النفس أن يفهموا ذلك.. استطعتُ أنْ أتعرَّف على بعض العمال الذين بُتِرَت أيديهم أو أرجلهم، وهم لا يلفتون الانتباه إلا بالنسبة إلى زائر غريب مثلي، وعندما سألت عن ذلك، قيل لي بأنَّ ذلك شيء عادي بالنسبة لأي عامل منجم، عندما يلتحق العامل بعمله في الصباح أو في الليل، فإنَّه يضعُ في ذهنه أنَّ الحزام الذي ينقل الفوسفات لا شكَّ أنَّهُ سيبتر له يداً، سألتُ أحد الموظفين عن سبب ذلك فأجابني:

- إنَّهُ الإرهاق، أحياناً ينام العامل من كثرة الإنهاك، فلا يستيقظ إلا وقد بترَ الحزام يده.

وقال لي موظف آخر:

- أو ينهار عليه المنجم، هل قرأت رواية جيرمينال لإميل زولا؟)

بعد قولين لموظفين حول مسألة حالات البتر، يدوِّنُ قولين لموظفين آخرين عن مسألة العزلة، الأول طلق زوجته لأنَّها رفضت العيش في هذه المدينة، والثاني لم يزر مدينته الدار البيضاء منذ عشرة سنوات، وبقيَ الصحفي أسبوعين ولم يكتب شيئاً، ولم يعد إلا بعدما وبخه رئيس التحرير،

فعاد وهو لا يفارق حنينه إلى هذه المدينة، ولم يستطع أنْ يكتبَ شيئاً حتى بعد عودتهِ، مما أغضبَ رئيس التحرير فقال له(لا شكَّ أنَّك أُصِبتَ بلوثة... سوف أتخذ في حقك الإجراءات اللازمة)فردَّ الصحفي بلامبالاة(عندما تقيم في تلك المدينة يا سيدي، سوف تعرف كل شيء)ثمَ خرج ولم يصفق الباب. وانتهت القصة نهاية مفتوحة، فلم يعرف القارئ هل تمَّ فصل الصحفي بسبب فشله في كتابة تقرير عن عمال المناجم في الحمر أم لا؟

تبدأ قصة مقهى العميان(مقهى في وسط المدينة يقصده هؤلاء العميان صُبحَ مَساء. كيف يأتي هؤلاء العميان إلى هنا؟ حين ينظر المرءُ إلى هؤلاء العميان يقول في نفسه: كيف لهذا العدد الكبير من العميان أن يكون موجوداً دون أن يشعر به أحدنا؟) ثم وصف خارجي للمقهى، ولزبائنه العميان، ومن ثمَّ(نشرَ أحد الصحفيين الأجانب تقريراً عن هذه المقهى، وكتب بالعنوان العريض: "هذه المقهى هي التي تحكم هذه المدينة" وقبل ترجمة هذا التقرير وبعد ترجمته، اعتقد الناس السطحيون بأنَّ الأمر مجرد طُرفة من مفهوم المخالفة، بقصد الاستهزاء بشعبنا، وإلا فكيف يقول هذا ما لم يكن غبيا أو ساذجاً؟ والمهوسون بنظرية المؤامرة كانوا يقولون: هذا التقرير سمٌّ قاتل، وتمَّ إعداده في مطابخ أجهزة مخابرات الدول المجاورة لتحطيم معنويات شعبنا وإلاّ فلماذا صيغَ المانشيت بهذا الأسلوب..بل هي مؤامرة أخرى ضد شعبنا كي يفقد ثقته بقيادته الحكيمة)، ومن ثمَّ يثير التقرير ضجة كبيرة، وتتداوله الألسن من شتى الاتجاهات، وبعد الآراء المختلفة، يعود القاص إلى المقهى(مقهى العميان لم يكن كأيِّ مقهى على سطحِ الأرض، بحيث يُسْمَحْ لكلِّ من هبَّ ودبَّ بارتياده والدخول إليه، والقليل من أبناء هذه المدينة كانوا قد رأوها من الداخل. هذا المقهى لم يكن يشبهه مقهى آخر، فقط بالاسم كان مقهى، ولا يعكس أيَّ شيء آخر على أنَّه مقهى. الكثير وصفوا المقهى بأنَّه كسراديب المافيا وسجونها، وأقبية الفلاسفة، أو مقرَّات للأحزاب السياسية والمتطرفة مع اختلاف بسيط في الديكور الحديث والأنيق للمقهى. قيل مرة لعلو بن زليخوي : اذهب واسأل عن أحدهم. فامتعضَ وجه علو وقال: ضعوا على ظهري كيسا من ذات الخطوط الحمراء واملئوه بالزبيب وقولوا لي: اصعد به قمة جبل كاره ولا تقولوا لي اذهب إلى مقهى الملاعين. إذا ما استطعتَ أن تجتاز الاستعلامات الأولى بحيلةٍ ما، فإنَّ الاستعلامات الثانية لن تتمكن من اجتيازها حتى لو صرتَ طيراً في السماء، وخاصةً فيما لو كان أحد فحولهم هناك. في الاستعلامات الثانية يجلس رجلٌ بعين واحدة، ولو أخذتَ تسردُ له الحجج وتباكيتَ من الصباح إلى المساء فلن يجيبك إلا ببرودٍ وَتَكَبُّرْ: لن تدخل. كانت لديه تعليمات صارمة من إدراة المقهى، والرجل ذو العين الواحدة يطبق الأوامر بحذافيرها. الذين قرءوا التقرير الصحفي الأجنبي سواء المُترَجم أم بلغته الأصلية قالوا: يا للهول هذا المقهى في مدينتنا ونحنُ لا نعلمُ عنه شيئا، فكيف لهذا الأجنبي الغريب أن يحصل على هذه المعلومات....وما هو هدفه؟ ..... ولماذا يهتم؟) .

قصة مغربية قصة كردية

العنوان: مهمة صحفية العنوان: مقهى العميان

مهمة صحفية لصحفي مغربي من الدار البيضاء لكشف أسرار العزلة مدينة الحمر.

مهمة صحفية لصحفي من الغرب إلى مدينة كردية مجهولة.

زمان معلوم بعد الاحتلال الفرنسي، مكان معلوم ومحدد.

زمان ومكان مجهولين.

كانت مدينة الحمر ممنوعة الدخول في زمن الاحتلال الفرنسي.

المقهى كان ممنوعا ولا زال من دخول غير العميان.

تركيز القاص على المهمة.

تركيز القاص على أسطرة المكان والشخصيات

فشلت المهمة الصحفية فشلاً كبيرا.

نجحت المهمة الصحفية نجاحاً كبيراً

الراوي محدد بضمير المتكلم للصحفي المحلي ويعتمد أقوالا لآخرين الراوي مجهول بضمير الغائب يعتمد تعدد الرواة

النهاية مفتوحة النهاية مفتوحة

وجود تناص في القصة المغربية مع روايتين عالميتين مع شرح مختصر لكل منهما، والقصة القصيرة بطبيعتها المبتورة لا تحتمل شرح نقاط التناص.

العمى بوصفه رمزاً

قراءة في قصة مقهى العميان لانور محمد طاهر

نوزاد حسن

ذكرتني قصة مقهى العميان بمسرحية لكاتب اسباني كبير اراد ان ينتقد الفترة القاسية من حكم الدكتاتور فرانكو فصور في احدى مسرحياته ناقدا تشكيليا مارس النقد اعواما طويلة دمر خلالها اجيالا من الرسامين.وفي النهاية تقدم له احدى بناته لوحة فنية طالبة منه ان يعلق عليها، وكانت الغرفة قليلة الاضاءة. وبعد تحليل بسيط اكتشفت الفتاة ان ابيها مصاب بعمى الالوان، وانه كتب كل هذه الاعوام نقدا بائسا لانه نقد اعمى لا يميز بين لون ولون. هذه المسرحية هي نموذج قوي على استخدام الخيال لتكثيف ما هو عام ومؤلم. وكذلك هي نموذج للافلات من مساءلة الرقابة التي تقرا النص بحذر. هذا يعني ان الخيال اداة فاعلة في المناورة ونقد السلطة والاخطاء التي تنتهك حقوق الاخرين..

يبدو ان الغرب اكثر عمقا منا في هذه الناحية، اعني استخدام الخيال للنقد والتخلص من ادانة الرقيب..وربما يكون كل كتاب اميركا اللاتينية بارعين في كتابة الرواية التي تقول ما تقوله مستخدمة التخيل لجعل التجربة اكثر عمقا وتاثيرا.وفي الادب العراقي يلعب القاص محمد خضير دورا كبيرا في جعل الخيال اداة خالقة الى درجة انه يكتب دون ان تجد في بعض قصصه تكنيكا او موضوعا مثيرا، لكنه يجعلنا نشعر اننا في وسط العالم ونشارك ابطاله حياتهم، والاهم من كل هذا براعته في الكتابة وكأنه يروي لنا حلما سنعيشه بعد ان ينتهي من روايته.

في قصة مقهى العميان لانور محمد طاهر نجد انفسنا في مكان غير محدد، اذ لا اشارة مكانية او علامة تدل عليه. المكان هو مقهى غريب يبرز الى الوجود بعد ان كتب صحفي اجنبي تقريرا عنه. واظهر التقرير ان عمليات تجارية كبرى تجري فيه. ورغم ان المقهى في المدينة الا ان احد لم يكن يعرف مكانه كما ان الوصول اليه ليس سهلا الا بعد اجتياز روتين امني مزعج.

يريد القاص ان يرسم صورة لمكان ما يتحكم بمصائر البشر دون رحمة، لكن اخفاء هوية ذلك المقهى لا تقلل ابدا من رغبتنا في معرفة اين يوجد مكان كالذي يصفه القاص. كما ان العميان الذين يرتادون المقهى بسيارات فاخرة وملابس انيقة يتركون فينا انطباعا انهم ليسوا بعميان على الحقيقة، وانما هم مبصرون. من هنا يحول القاص العمى الى رمز فني يكشف به عن مدى غباء وفساد هذه المجموعة التي لا تتوقف عن جعل الحياة اكثر فسادا وسطحية. العمى اذن رمز ساخر يوظف من اجل تنبيه القاريء الى وجود خلل ما في الحياة.

للقصة جو اسطوري او هكذا اراد القاص ان يشكل نص قصته. ان بنية القصة تذكرنا بروح حكايات الف ليلة وليلة،

فجو القصة العام ينقلنا الى منطقة قريبة من الواقع وبعيدة منه في الوقت نفسه. نجد انفسنا معنيين بالمكان ونشعر انه يعنينا الى درجة نفكر اننا ضحاياه، ثم تحملنا موجة اخرى الى الاعتقاد اننا نقرا عن مكان يسخر القاص منه ونسخر منه ايضا؛ ذلك لان السخرية سلاح فني مؤثر جدا. نعم لا تصل السخرية الحد الذي تثير فينا الضحك الا انها تقول لنا اكثر مما يقول نص اخر يقول الحقيقة باسلوب اخر.ان سخرية قصة العميان شبيهة بسخرية مقال العمى لبورخس،تلك المقالة التي كشف الكاتب الارجنتيني فيها عن حقيقة وضعه.فليس من المنطقي ولا من المعتاد ان يجد الانسان الاعمى نفسه مديرا لمكتبة فيها الاف الكتب.تماما كما لا يمكن ان يكون لاعب بناء الاجسام حلاقا وقد كان احد اخوتي شابا عضلاته بارزة وصدره منتفخ بعضلات تشبه تمثال يوناني وكان يعمل حلاقا.هنا تكون السخرية لاذعة مؤلمة غير قريبة الى سخرية سرفانتس وهو يضحكنا عند روايته لقصة بطله دون كيشوت.وقد لا نمنع انفسنا من الضحك بصوت عال وكاننا نقول ان الواقع سيتغير حين نضحك منه بقهقهة مسموعة.

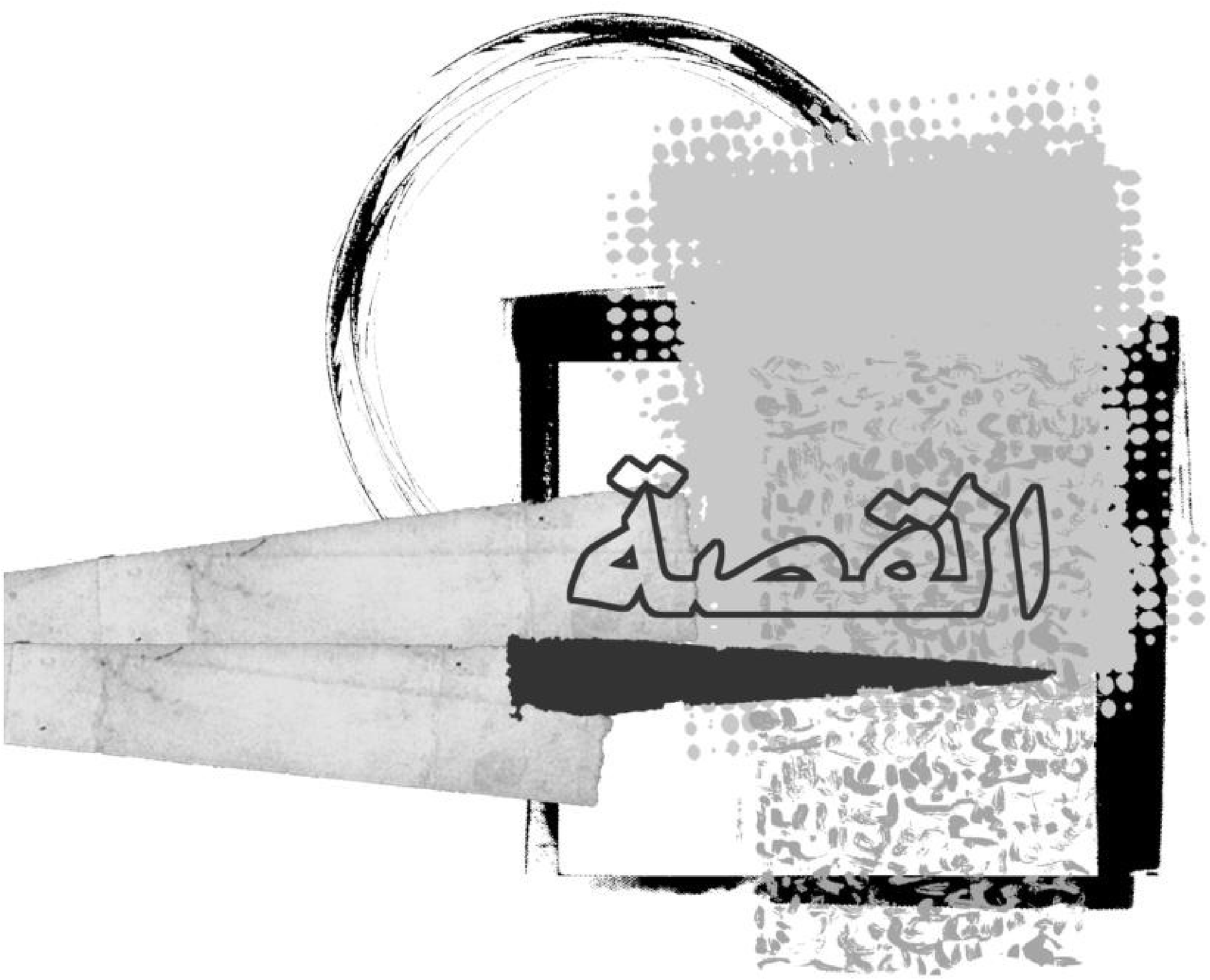
نتعلم احيانا من الفن الحقيقة بشكل مضاعف يختلف عن ما نعرفه بادوات غير فنية.مثلا لو ان صحفيا اكتشف حالة فساد ما فان الوثيقة التي يملكها لن تشبه الدور الذي تتركه القصة في القاريء.في القصة يكون الشكل- شكل القصة- وسيلة تعليم جمالي وهذا ما ينبغي ان نفطن اليه. القصة بهذا المعنى لا تقف عند حد قول الحقيقة ذلك لان الحقيقة الفنية تمتزج بالشكل الفني ولا تقف عند الورقة التي هي الوثيقة.

على القاريء ان يقرا النص كمحاولة لخلق اثارة من نوع خاص لا تفرط بالواقع وتفاصيله ابدا.من هنا لن يكون مفيدا جعل القصة علامة او دلالة على واقع موجود من حولنا.ان هذه الطريقة في فهم القصة لا تعنيني الى درجة كبيرة؛ذلك لاني ابحث في اي نص اقراه عن طريقة تشكيله وكيفية رؤيته للعالم.وهكذا اذا اردت ان افسر قصة مقهى العميان فلا بد من الاشارة الى ان القصة لا توظف الخيال بمفهومه الوظيفي العميق الذي يعكس جوهر الواقع في ابرز صفاته.وتوظيف الخيال يكون في اكثر الاحيان بانتقاء تفاصيل نكتشف فيها شيئا ما يختلف عن رؤيتنا اليومية لها.ونجد نماذج قوية على هذا النوع من القصص ما كتبه القاص محمد خضير خصوصا قصته المئذنة وساعات كالخيول وقصص اخرى.

لقصة مقهى العميان بناء فني يستخدم افتراضات عديدة لتصوير عالم المقهى ولغزه الكبير.وتقود هذه الافتراضات القاريء الى يقين انه لن يقدر ان يتابع حياته في ظل مكان مؤثر كالمقهى العجيب.لكن يبدو ان المقهى الذي يتحدث فيه بسطاء الناس ويطلقون التعليقات فيه متندرين بما يجري سيظل مكانا او واجهة لمقهى العميان بامتيازاته الكبيرة.وعلى هذا الاساس لن يكون لمقهى العميان جغرافيا او ملامح مقهى كما تريد القصة ان تقنعنا.لذا سيكون المقهى ايضا رمز لمكان اخر هو اي شيء الا مقهى.من هنا يتضح حد السخرية في عدم تحديد طريق يؤدي الى رقعة واضحة يمكن الوصول اليها واعتبارها مقهى بالمواصفات التي ذكرها القاص.

تصور القصة غضب الناس على وجود مقهى بكل هذه الفخفخة والابهة وطول اليد.لقد اعتقد الكل في المدينة ان وجود ذلك المقهى هو سبب الغلاء الذي يعانون منه. وان"الكثير وصفوها بانها كانت كسراديب المافيا وسجونها واقبية الفلاسفة".وهذا انتقال جوهري في وعي البسطاء والفقراء.وتبلغ ذروة السخط بدعاء المظلومين على اصحاب المقهى المتحكم بكل شيء"يارب زلزل المقهى تحت اقدامهم واجعل عاليهم سافلهم،وامح اثارهم في الاولين والاخرين"بهذا الدعاء يواجه الفقراء والمحرومون عالم المقهى المتسلط الذي يقسم الناس الى طبقتين واحدة مستغلة واخرى تملك كل شيء.

لكن التناقض واضح بين عالم الناس العاديين المطلقين للنكات والناقمين على سطوة المقهى وبين الطبقة الثرية التي تعيش على طريقتها الخاصة، ورغم ذلك فلا يمكن ان نقول ان التناقض بين العالمين هي رسالة القاص التي اراد ان يهمسها في اذاننا.ان الهدف الفني اكبر من هذا القصد المباشر-اقصد ابراز تناقض العالمين..انا اعتقد ان بناء القصة بطابعها الساخر وافتراضاتها التي ترسم صورة المقهى بلون قاتم اعاد الينا صورة الواقع للتفكير فيه من جديد.كما ان القصة بتحويلها العمى والمقهى الى رمزين فهذا يعني ان القاص يريد ان يمارس حريته الفنية التي لا تقف عند حد.وقد قلت ان استخدام الخيال يضمن لاي كاتب حلا رائعا في النقد والادانة.


القصة

الآمال المعلَّقة

قصة قصيرة إسماعيل مصطفى
ترجمة: عبدالكريم يحيى الزيباري

من البعيد، البعيد، صوتكَ يجيء. من الوجود، من العدم. من ربيع الآمال وخريفها. من أحشائي الغائرة من غابات عقلي وكهوفه، يقطعُ الدُّروب بلا تعب بلا توقف. في ظلمة الليل يشتدُّ صوتكَ، نشعرُ ببعضنا أقرب، نفهمُ بعضنا أكثر. الليل لحظةُ وصلنا. لا أعرف كيفَ لليلِ أنْ يزيلَ هذا البعدَ العميق بيننا. ثمَّ ثانيةً يضيعُ منِّي طَيْفُكَ السَّاري، وتبقى ذكرياتك عالقة في ذهني. مَنْ يقولُ إنَّ لقاءنا سيكون كلقاء العميان؟ كلقاء الأرضِ بالسماء؟ لا وألفُ لا، يكذبُ من يقول ذلك. وأيُّ قلبٍ أنورُ من قلوب العميان؟ أ وَليست الأرضُ والسَّماء مُتَّحِدتان في قطعةٍ واحدة؟ لتكن المسافة بعيدة بينهما، لكنَّ في البعدِ عينَ الاقترابِ، للأحباب. ليلاً ونهاراً: الأرضُ والسَّماء يتبادلان النَّظرات. صديقي يا أعزَّ الأصدقاء هل تتذكَّر؟ البارحة أنا وأنتَ في غرفتك نتهامس. نحنُ فقط نفهمُ ما نعنيه، كانت ضحكتنا كبرقٍ لاحَ في وجهينا. حين دخلت أُمُّكَ الغرفة مُبتسِمة وَنَفَضَت ثوبها ملقيةً الجوز علينا، وَكَسَرْتَ جوزتين وثلاثة كانت فارغة. هل تسمعني؟ هل يصك صوتي في هذا الليل البهيم؟ قلت لك: هاتِ يا أخي: لنْ نأكلَ جوزاً من يديك هذه الليلة؟ قالت والدتك: يا لشوقي إلى هذا اليوم الذي أُكسِّرَ الجوزَ لك ولعروسِكَ. هيا تَشَجَّعْ يا قلبي واخترَ لنفسكَ عروساً. كفى تأخيراً. ثم التفتْ إليَّ: انظر شجاعته فقد اختار حبيبته. فقلتُ لها ضاحكاً: لقد اختات عيناه واحدة ولكنه لا يخبركم. يا حَمليَّ الصغيرين نحنُ نُوْلِدُكم مرَّتين: مرَّة تخرجون من أحشائنا إلى الدنيا. وأخرى حين يتزوَّج أحدكم، فقط الأُم تعرف هاتين الفرحتين. من قلبك قلتَ: كلُّ الصفات التي أحبها موجودة عند هذه الفتاة. لا زلتُ لا أملكُ الشجاعة لأصَرِّحَ لها بما في قلبي. حقيقةَ أنَّك غير قادرٍ على مصارحتها وجهاً لوجه بسبب ظروف عملها وتواجد زملائها. إلى أنْ جاء اليوم الذي طلبت كتاباً منك، كانت فرصةً ذهبية فكتبتَ رسالةً ووضعتها داخل الكتاب. كان قلبك ينبضُ بقوَّة كإنسانٍ ذبيح، انتظرَتَها في مرآب السيارات. في اللحظة التي صعدتما فيها إلى السيارة، قلت لها بصوت حنون: جلبتُ لكِ هديتين: الكتاب وفي داخلهِ رسالة. احمَرَّ وجهها وقالت: أريدُ الكتاب فقط. سَرَتْ في جسدكَ قشعريرةٌ باردة. انطبَقتْ شَفتاكَ يابستان، بسرعة سحبت الرسالة ولم تعرف كيف نزلتَ من السيارة. بدون كلمة وداع، وبخواءٍ وفارغٍ في داخلك سلكتَ طريق البيت. لم تكن تعلم أنَّكَ أخذتَ معكَ أعزَّ ما كنت تملكه. وهذه كانت عقوبة ذنبها، لأنَّك كنتَ تعلم لو أنَّها أخذت الرسالة لَمَا كنتَ ابتعدتَ إلى هذه الدرجة. لكنَّها للأسف ما كنت تدرك هذه الحقيقة. وحين أدركت كان مفتاح قلبها المغلق الصغير قد سُرِقَ منها، وأنت كنتَ اللص الذي سرقَ المفتاح وأخذته معكَ بعيداً.

أيها البعيد القريب.. أما يكفيك؟ ألن تعود؟ إكراماً لآمالنا المعلَّقة، للقلب الذي ظلَّ بلا مفتاح؟ ألا تريد أنْ تصَرِّحَ لها بما في قلبك؟ هي على عهدك كأنَّما قرأت رسالتكَ حرفاً حرفاً حتى حفظتها عن ظهر قلب وقالت لك: أيُّها الحبيب الرائع، أنا أيضاً كنتُ اخترتكَ من الدنيا، هذا قلبي هو بيتك. تعال يا أخي الغالي: افتحْ قلبها وأقِمْ في جنتك، إنَّها تنتظرك أنت، تنتظرك وحدك، هي لكَ وحدك. ألا تريد أنْ ترى أمَّكَ وأبوك واصدقاءك؟ فعينا أمِّكَ لا تجفُّ من الدموع: "يا حَمليَّ الصغيرين نحنُ نُوْلِدُكم مرَّتين: مرَّة تخرجون من أحشائنا إلى الدنيا. وأخرى حين يتزوَّج أحدكم، فقط الأُم تعرف هاتين الفرحتين". هل تشعر بي؟ هذا الليل قد تجاوزَ نصفهُ. أعلم أنَّك تسمعني لأنَّ صوتك يأتي من البعيد، من القريب، يتسلل داخل لا وعيي أنت تقول: يا أحبابي، أنا أكثرُ منكم شوقاً، أكثرُ منكم احتراقاً لرؤيتكم.

قصص قصيرة جدا

*عمران عزالدين

أممية

كان يحلم منذ طفولته أن يتكلم جميع اللغات، لأنه سمع جده ذات يوم يقول: أن كل لغة تعادل رجلاً.

وقد اجتهد وأتقن كثيراً منها، وعندما سئل ذات يوم عن لغته الأم من بين هذه اللغات التي أتقنها، جهلها تماماً.!

تباً للمتربصين..!

تناهى إلى سمع زعيم الغابة أن جماعة متربصة تحاول النيل منه ومن حكمه، فدعا مجلس الحيوانات الموقر إلى اجتماعٍ عاجل. سأل زعيم الغابة أحد وزرائه المخلصين:

- قل لي يا وزير... ما الشيء الذي يطربك ويجعلك نشواناً فرحاً؟

أجاب الوزير: منظر الفريسة وهي تتألم وتستجدي الرحمة.

ثم وجه السؤال ذاته لوزير آخر، فأجاب:

أن تتوسل تلك الفريسة إليّ لأعفو عنها، فيقوم الجلاد بوضعها على الخازوق دون أن يكلف نفسه عناء سؤالي.

وسأل وزيراً ثالثاً فأجاب: أن تكشف لي تلك الفريسة عن أسماء جميع المتآمرين على أمنك وأمن الغابة، فأقطعها إلى قطع صغيرة وأرميها في الصحراء طعاماً لذئابٍ شرسة.

انبسطت أسارير الزعيم وتمتم في سره: إذاً مازال أمني مستتباً، تباً للمتربصين.

السيرة الذاتية للقمةٍ فارة..!

كانت المائدة حافلة بالكثير من أنواع الأطعمة, وكعادته أتى عليها كلها، باستثناء لقمة صغيرة فرت من إحدى صحونه اللماعة إلى الشارع. واستقرت في معدة شحاذٍ عجوزٍ كان يفترش رصيفاً قذراً من زاوية منسية في مكانٍ مهجور.

ومنذ ذلك اليوم وجميع الفقراء يفترشون الأرصفة القذرة!

شكى صاحب المائدة العامرة اللقمة الفارة إلى أمير البلاد, فأصدر الأخير فرماناً يقضي بعودة اللقمة الضالة المذنبة إلى صاحبها. وبعد بحثٍ وتحقيقٍ طويلين أقر العجوز بذنبه، فانتزعوا اللقمة من أحشائه انتزاعاً وأنبوها تأنيباً عنيفاً. ومنذ ذلك اليوم بنوا جداراً عازلاً بين الفقراء والأغنياء منعاً لفرار الفتات.!

عندما علمت اللقيمات الأخرى ما فعله الزبانية باللقمة المسكينة، أعلنوها ثورة عنيفة في بطون الأغنياء.

ومنذ ذلك اليوم وهم يتقيأون ويمرضون.

ديك وعصفور

سأل أحد الديكة عصفوراً حط على شجرةٍ بالقرب منه :

ألم تسأم هذا التشرد والتخبط والطيران في هذا الفضاء الواسع دون مأوىً تأوي إليه..؟!

عودة غودو..!

في تلك البلاد ..الأمور تسير من سيئ إلى أسوأ , العفونة تزكم الأنوف ..الكذب والشك والكلام المعسول في كل مكان....الطيور تهاجر ... الذئاب تسرح وتمرح والقطيع يستباح في الليل والنهار.. وفلاديمير وستراغون ما زالا هناك تحت الشجرة .!

الأحياء الراقية

عندما انتقلوا إلى منزلهم الجديد في ذلك الحي الراقي،صبغ الزوج حواجبه،فشعرت الزوجة بالوحدة وتعرفت على آخر يصبغ شاربه.!

زمن

قال لها أحبك...
ردت عليه ما زلنا صغيرين.
بعد أن أصبح شاباً،عاد وقالها لحبيبته مرةً أخرى..
ردت عليه ،ما زلت مستهلكاً.
أقسم أن لا يعود إليها إلا بعد أن يجمع الكثير من المال،وعندما تحقق له ما أراد،رفضته وقالت له: (قد كبرنا على الحب)..!!

عهد شجرة

كان في حارتنا شجرة تحمل ثماراً شهية، عندما شاخت رميناها بالحجارة، فلم تنبت في حارتنا منذ ذلك اليوم أشجار لها ثمار شهية...!

عدالة

في الوقت الذي تقيأ كل ما في أحشائه للمرة السابعة في هذا اليوم، لأنه(دسم)سبع مرات أصيب جاره بتشنجٍ في أوصاله لأنه لم يأكل منذ سبعة أيام...

من مذكرات ممثل

كنت زيراً للنساء ودون جواناً يحلمن به.

فعلى سلوى مثلت دور القديس..وعلى سحر مثلت دور العاشق الولهان.كنت ملاذاً للخنساء..وواعظاً وناصحاً لنادية وسلمى..فشلت في بعضها وحققت نصراً ساحقاً في بعضها الآخر..مثلت في الحياة أدواراً كثيرة ، ولكنني نسيت دوري..!!!

ثورة الجياع

اشتد نباح الكلاب حين شرع اللحام الموجود في الحارة ببيع العظام إلى الناس الفقراء..!!!

قانون مؤجل

كانت جارتنا خديجة تشتري الخضرة من بقال حينا كل يوم.ولما تحسنت أحواله،غلت أسعاره.
فقصدت بقال الحي المجاور،والذي ما لبث أن حققت أسعاره أرقاماً قياسية أيضاً.فسارعت جارتنا إلى الأحياء الأخرى.

أخيراً توحدت الأسعار في جميع الأحياء،ولكن حال الموت دون أن تهنأ جارتنا خديجة بالقانون الجديد.!

يموتون..وتبقى أصواتهم

تعارك شرطي المرور وبائع المازوت , وفي غمرة العراك دهستهما سيارة عابرة ,
قبل أن يفارقا الحياة ردد الصدى (مازوت..ما ز و ت , فير...فـــيـــ ... ر...!!)

مصروف

كان والدي يعطي مصروفا لأخي الصغير ويحرمني منه،فكنت أتحين الفرص كي أسرق مصروفه ،وكنا دائما نتعارك،ولما تكررت هذه القصة كثيراً ،قطع والدي المصروف عن أخي،فاتفقنا على سرقة جاكيته... !

* قاص كردي من سوريا

الأوديسة الكردية
مقام الحب

عبد الباقي يوسف
abdalbakiuosf@gmail.com

التكوين الأول

كالحلم البعيد هاهي العطلة الصيفية تظهر كالشفق في ليل طويل مرة أخرى , كالحلم البعيد الذي جاء ليأخذه إلى حلم آخر يرغب بشوق عارم أن يفتح عينيه على طقوسه . العطلة الصيفية التي كان ينتظرها في السنوات الماضية ليقضيها خارج البلاد , يقضي شهرا عند أخيه كاديس توأم خلات في هولندا , وشهرا عند أخيه نبي في بلجيكا , وشهرا عند أخته خلات المتزوجة من ابن خالها في فرنسا , واحتفاء به أسمت ابنها الأول الذي ولد عندما كان هناك في العطلة الماضية باسمه .

كانت تمضي العطلة وكأنها ثلاثة أيام وهو متنقل من بلد إلى آخر , من وليمة إلى أخرى , من دخول بيت إلى آخر , كان الأقرباء والأصدقاء وأبناء القوم يلتمون عليه ويختطفونه من أيدي بعضهم بعضا , يسألونه عن أخبار الأهل والأقرباء , وعن أخبار البلاد , وكانت بعض المحطات الفضائية والصحف والمجلات المهاجرة تجري معه لقاءات حول أوضاع البلاد لكونه شخصية ثقافية مميزة قدمت من أرض الوطن . كان يمضي ثلاثة شهور حافلة ويعود إلى عمله نشيطا .

الآن يشعر بأن ذاك الحنين خفت نحو تلك الأجواء التي لم تعد تعني له الكثير , فقد تلك الحرارة واللهفة للدخول إلى تلك الأجواء الجديدة , يشعر ببرود وهو يتهيأ للذهاب , ولكنه أدرك سبب كل هذا البرود لأن ثمة حنين آخر يستيقظ في جوانحه , حنين إلى تراب القامشلي , تراب الماضي الذي يستسقظ بكل ذراته في الخيال , حنين إلى تلك الحارات القديمة والشوارع التي طالما مشى فيها حافيا ولعب فيها مع الأطفال حتى الغروب .

ويتخيل نفسه طفلا في كل تلك الأزقة ، الصفوف الأولى التي محت أميته : ولكن أهو الحنين إلى قامشلو حقا يا حنيف , أهو الحنين لطبع قبلات على يدي والأب والأم ومعانقة الأخوة والأقرباء فقط , أم أن ثمة ما هو لايقل عن حجم هذا الحنين .

لم يشأ أن يرد على سؤال نفسه , ولكنه بات أكثر حنينا وأكثر إصرارا لقضاء هذه العطلة كلها في القامشلي الحبيبة , قامشلي , قامشلو , قامشلوكي , قامشليكي , مسقط الرأ س , التي بدت إليه لأول مرة أجمل وأبهى من أي مدينة أوربية .

أو ليصارح نفسه كما اعتاد أن يصارحها : / قامشلوكا روهات / هذه المرة . روهات التي قلبت كل موازين حياته وكل مفاهيمه حول المرأة , كان لايتخيل أن يقترن بامرأة دون الثلاثين ويتصور بأنها سوف ترهقه بمراهقتها وطلباتها الصبيانية التي لن يحتملها , طوال عمره وهو ينجذب نحو النساء الناضجات اللواتي تقدمن قليلا في الحياة , حتى أنه عندما يرى امرأة مشهورة في مجالات الأدب أو الفن أو

السياسة في إحدى البرامج التلفزيونية فإنه يتابع حوارها بدهشة وكأنها تسحره بذكائها وحديثها فيقول في سره : يالسحرية هذه المرأة . يتابع حديثها بإعجاب ويرفض حتى أن يرد على الهاتف حتى لايقطع أحد استغراقه واستمتاعه بهذا الحديث .

في المساء أعد حقائبه وهو يشعر بمتعة السفر كما لو أنه لم يشعر بها قط , كما لو أنه سيسافر لأول مرة في حياته , واتجه إلى الكراج ليرى عرس الباصات الواقفة التي تنادي بأحب أسماء بقاع الأرض على قلبه , وأقربها إلى نفســه : حســكة – قامشلو – مالكية – عامودا – رأس العين – درباسية . ليمد خطواته إلى البولمان المتجه إلى قامشلودون أن يخبر أحدا بذلك , دون أن ينتظره أحد في الكراج حتى يتمكن من العودة إلى أحضان المكان لوحده , دون أن يشغله أحد من الاستمتاع باللحظات الأولى للنظر في كل شيء هناك , في الطرقات , في المحلات العامة التي تفتح أبوابها للتو , في النساء القرويات اللواتي يحملن اللبن على رؤوسهن . وهو لذلك اختار ساعة السفر مساء حتى يصل صباحا وتكون الشمس أمامه مشرقة وتكون القامشلي التي دوما يرى بأنها وردة دائمة الفوحان في بدء إشراقتها الصباحية . في كل المرات السابقة كان يشعر فيها أنه بحاجة ليهرب من ذاته ويتغرب عنها قليلا , الآن يشعر بأنه قادم من غربة بعيدة نحو ذاته , إنه رحيل نحو الذات المفقودة , رحيل من غربة الروح والجسد إلى حيث مسكن ومأمن وملاذ الروح والجسد . وقفزت صور الطفولة إلى ذاكرته بقوة , فهاهو يجلس مع أخوته على الدكّــة حول سفرة يقشر أبوه فيها البطيخ الأحمر , ثم يضع السفرة قليلا على السطح ليبرد البطيخ , وهاهو يأخذ إبريق الشاي إلى دكان خاله / جمبلي / بائع القماش الذي يفصل بينه وبين البيت شارعان وبطلب خاص من أمه , فيرى أحيانا ولديه الصغيرين هناك , هيوا , وكولان . جمبلي بملامحه الكردية الصارخة يمسك بالمتر ويقيس الأقمشة للنساء ويستعين في عمله حتى بفمه وهو يضع أطراف الأقمشة في فمه , وما إن يرى ابن أخته حاملا الشاي حتى يمد يده إلى الدخل فينقذه ربع ليرة , فيهرع فرحا ويهرع معه ولدا خاله حتى يصل إلى أمه ويقول : خالي أعطاني ربع ليرة . ويهرع إلى دكان تيريش المجاور يشتري بهذه الثروة مايريد . وهاهي أمه تتحايل عليه حتى تمسك به وتغريه بقطع نقود وسكاكر حتى تغسل رأسه في طشت معدني صغير , تنشفه وتفتح البقجة تلبسه ثيابا نظيفة وتقول له : الآن ياحنيفي أصبحت أميرا , وتطلق سراحه .

في الطريق وعند الساعة الحادية عشرة ليلا قطعت روهات خياله وهي تتصل به وتسأله عن سبب عدم إجابته على الهاتف الأرضي لأنها اتصلت مرات عديدة دون أن يجيب على الهاتف الذي يرن , صمت للحظات دون أن يعرف ماذا يقول لها , هل يقول بأنه خارج البيت وأنه قادم إليها , وما هي إلا ساعات قليلة ويكون بالقرب منها . إنها روهات التي أنسته العالم كله لينشغل بها , لتكون شغله الشاغل , إنها المرأة الإستثنائية التي ظهرت لتقول له : الحياة اقترنت بي . المرأة التي يخفق قلبه حبا وشوقا كلما يسمع نبرات صوتها . وأدرك للتو بأن المرأة التي يحبها هي المرأة التي يحب أن يسمع حديثها , وعندما يتحدث معها لايملك غير أن يتحدث بحب . كل الكلمات التي لاتحمل الحب تغيب عن باله تلك اللحظات ولا تحضر معها إلا كلمات الحب التي تطرب القلب والعقل والحواس . وبعد هذا الصمت وسؤالها المكرر قال بأن الهاتف به بعض العطل وغدا سوف يتصل بالشكاوى لإصلاحه . كان قلبه يتطاير طربا وهو لأول مرة يكذب عليها , ويدرك بأنها لو علمت لطارت فرحا , وللبثت حتى الصباح تتصل به بين دقائق وأخرى لتقول له : ولكن أين وصلت الآن .

كل مشاعر الحنين بدأت تستيقظ في أعماقه وكأنها تستيقظ لأولى مرة وعندها أدرك أن الغربة تبقى غربة سواء كانت داخل البلاد أو خارجه , فهو يشعر بأنه كان في أبعد بقاع الأرض وللتو يعود إلى مدينته قاطعا آلاف الأميال . الليل يمضي وهو لايرف له جفن . هل سيراها , وما الذي سيقوله لها . كيف سيقول لها بأنه بات على مسافة دقائق منها , وهي ما الذي سيكون موقفها عندما تراه لأول مرة في هذه المدينة , وعندها ستدرك بأنه جاء إليها , جاء إليها لأن شوقه غلبه . وستكون سعيدة بحضوره , ستكون أكثر ثقة ويقينا بعلاقة الحب القوية التي ولدت بينهما . كم من لحظات الفرح بثتها إلى فؤاده وهو في ذروة اليأس , كم من أمسيات طار فيها فرحا وهو يستمع لصوتها العذب ويتمتم : ليالي الاستماع لصوت روهات هي سادات الليالي . وأنت ياحنيف لقد جبت كل بقاع العالم من أجل المعرفة والشهرة , ألا تعود إلى مدينتك من أجل الحب , من أجل المرأة المستقبل التي لبثت طوال عمرك تتخيلها وتبحث عنها في كل عواصم العالم دون أن تجدها , المرأة التي مابرحتْ مخيلتك لحظة واحدة .

في الثامنة صباحا وقف الباص في كراج قامشلو. ولايدري لماذا شعر بأنه ولد للتو, أنه سقط من رحم أمه للتو ويمشي على الأرض أول مرة , وأنه يفتح عينيه على

الحياة الحقيقية للتو . أحس بأنه كان في سجن وخرج منه إلى انطلاقة الحياة وشمسها وليلها ومساءاتها . علت غصة إلى حنجرته , نزلت على إثرها دموع ساخنة من عينيه أعادت على فؤاده نشوة طفولة مفقودة , حينها عرف معزة المكان وغلاوته وأنه أدفأ من حضن الأم , إنه الأم الدائمة التي لاتموت , وأن أي كائن دون هذا الحضن يبقى يراوده شعور باليتم مهما بدا له غنى المكان الجديد الذي لاتشعر روحه بأي انتماء إليه , وأنه كان قاسيا على نفسه خلال كل تلك السنوات التي عاشها بعيدا عن هذا الدفء , أو ليقل بأنه كان أنانيا بعض الشيء حتى يستطيع أن ينسى وقع الزلزال الأول عندما اختفت زهرة وتركته في عالم موحش غريب . الآن وبعد كل تلك الرحلة الطويلة يدرك أنه لا يبدد الشعور الأعمق بالغربة غير العودة إلى هذا الحضن الدافئ .

باتت هذه الدموع تلفت أنظار الركاب الذين نزلوا معه وهم يحدقون فيه بدهشة , كان يحدثهم بلغة هي الأحب إلى قلبه لأنها اللغة التي فتح عينيه عليها . اللغة الأولى التي علمته الأبجدية , ومكنته للتواصل اللغوي مع الآخرين .

أشار لسيارة كي توصله إلى بيت أبويه , ذاك البيت الذي بات يتداعى في ذاكرته مشهدا مشهدا وهو يتقدم إليه خطوة خطوة . ولكن قبل ذلك شده حنين عجيب لمشاهدة كل تلك الذكريات فأشار للسائق أن يمضي قليلا في شارع القوتلي , , ثم يمر من فوق جسر نهر جغجغ , ويتجه نحو هلالية , ويعرج إلى علي فرو , وأربوية , والوسطى , والكورنيش , وقدور بك , وطي , والبشيرية , وعنترية . ولايفوته أن يتجه صوب / جامع قاسملو / ليتأمله قليلا ويسترجع كيف أن ذاك الطفل صلى أول صلاة مع أبيه في هذا الجامع , يومها علّمه أبوه كيف يتوضأ , وكيف يقلّد المصلين في الحركات حتى ولو نسي ما يقوله في الصلاة . وهو يتأمل كل هذه المناظر البهية والسيارة الصفراء تمضي به ببطء يشعر أن ثمة استباحية للجمال ترتسم أمام عينيه وفي خصوبة خياله . يراوده شعور بأن قامشلي هي ملك شخصي له , ملكه بمافوق أرضها وما تحتها , ملكه بحدائقها وشوارعها وأحيائها وهبوب نسيمها وزقزقة عصافيرها وكلابها الشاردة , بمهابيلها وقديساتها وعاهراتها . وهوعائد يتفقد ملكه بعد غياب , يتفقده ركنا ركنا , وجها وجها , حديقة حديقة , عصفورا عصفورا , تاركا لنفسه حرية التفقد حيث يشاء .

بعد تجوال دام نحو ساعتين في السيارة والسائق دَهِـش من هذا الراكب الغريب من نوعه , وهويستجيب لمطالبه بهدوء دون أن يضايق نفسه , طلب إليه أن يتجه نحو البيت حيث المحطة الأخيرة . أمام الباب وقفت السيارة ومرة أخرى شعر بأنه في حلم . نزل من السيارة والتقت عيناه بعيني أبيه / سوار / الذي بدا له في تلك اللحظة وهو يحمل عصاه الحكيمة بيده أمام الباب كزاهد بوذي أو ناسك زرادشتي . هرع إلى حضن أبيه مع مد الخطوة الأولى من السيارة وبات يقبل يديه والغصة لاتدعه يفه بحرف واحد , عندذاك خرجت أمه / خفشـــي / من الحوش وهي تنادي باسمه كأنها في حلم وأخذته في حضنها وهي تبكي , من طرف آخر هرعت أخته العانس / شهيناز / من الحوش وهي تفرد جدائلها الشقراء وتزغرد . أصبحت ساحة البيت كأنها عرس بامتلاء الجوار فيها . بعد قليل دخلوا جميعا وبدأ الجوار يقبلون لزيارته ويتبادلون معه الذكريات التي حضرت بكل قوتها وحرارتها . لبث ذلك حتى الظهيرة فخلا البيت ليتغدى ويأخذ قسطا من راحة , عندذاك تناهى رنين هاتفه المحمول , وجاءت نبرات روهات كأنها تقف جواره : ألم تصلح الهاتف بعد .

توقف قليلا وشرد فيما سيقول , وخرجت عبارة تلقائية من فيه دون أن يعنيها : المشكلة أنه لايقبل أي عملية إصلاح .

قالت : أكثر من عشر مرات وأنا أتصل بك دون أن يرد أحد .

- لايرد لأنني قريب منك ياروهات .
- الآن تعرف بأنك قريب مني , ياله من اكتشاف .

أحس بأنه فقد التركيز على اللغة التي يتحدث بها , تاهت العبارات , وبعد صمت خرجت منه كلمات غير متناسقة وركيكة : بل الآن أنا قريب منك روحا وجســدا , على مسافة دقائق حتى يرى أحدنا الآخر , الهاتف لم يكن مفصولا , كنتُ في طريقي إليك .

- ماذا تقول ياحنيف , أتمزح , وهل تظنني أحتمل مزاحا كهذا .
- دقائق قليلة هي التي تفصل بيننا ياروهات , الآن أنا في قامشلو بالفعل .

هل ستراه عيناك وجها لوجه ثانية ياروهات , إنه كالفارس الذي تتبدد عنه الغيوم بعد دهر . وأخذت تسترد ملامحه في مخيلتها : وجه مستدير هادئ عليه ملامح الاستقرار وكأن صاحبه استفاق للتو من نوم عميق , يميل بقامته إلى الطول رغم أنه ليس بالطويل البائن , شعره يختلط ببعض بياض يضفي رونقا وشبابية على هيأته , يبدو بأنه يحرص شديد الحرص للحفاظ على هدوئه لأن حالته النفسية تــظهر على سمات وجهه وكذلك على نبرات

صوته التي على الأغلب تصدح من حنجرته متلألئة كتغريد كروان .

عندئذ لم يكن أمامها إلا أن تصدق ما تسمع , وتواعدا أن تأتي صبيحة الغد من المالكية ليلتقيا في مطعم قبالة المطار , وهو المكان الأنسب للقاء حميمي كذاك .

الصباح , وأي صباح ذاك الذي سيأتي بعد دهر , وهل سيأتي الصباح , لم يكن يصدق أن الصباح سيأتي وأنه سيذهب للقائها.

التكوين الثاني

أشرقت الشمس وهو مايزال يشعر بارتباك عندما تقع عيناه عليها لأول مرة , أفكار وأفكار تأخذه وتعيده , ولكن لابد للنهوض من الفراش والاستعداد لهذا اللقاء مع هذه المرأة التي بدت أسطورية .

خرج من البيت مشرقا وهو يقول لأهله بأنه سوف يقضي أمرا هاما وسيعود عندما يقضيه .

تذكر كم مرة قالت له في عز الشوق : مد يدك نحوي ياسيدي , وسأمد يدي نحوك لعل المعجزة تحدث ويمسك أحدنا بيد الآخر ويجره إليه . وكان يمد يده وتمد يدها دون أن يفقدا الأمل بأن معجزة كتلك علـّها تحدث ويجر أحدهما الآخر ولو للحظات فقط , وينتهي مفعول المعجزة . وصل باب المطعم وعلامات الإرباك ماتزال بادية عليه وكأنه يلتقي امرأة لأول مرة , وكأنها لم تكن طالبته التي نهلت منه الثقة وقوة الشخصية ذات يوم على مقاعد الدراسة .

بدخوله إلى باب المطعم عند الساعة العاشرة والنصف صباحا وقعت عيناه على فتاة رشيقة القوام جالسة قبالة الباب , وما إن وقعت عيناها عليه حتى انتفضت من كرسيها وهرولت لاستقباله , أدرك بأنها هي روهات . دنا وهو ينظر إليها نظراته المستفيضة الأولى ودون أن يدري لكمت قدمه بكرسي فوقع بعض الشيء على الأرض , هرعت إليه بكل ما ملكت من سرعة وحملته , ثم تقدم بعض العمال يعتذرون له عما حدث , لكنه أدرك بأنه كان ينظر إليها دون أي شيء آخر , كان ينظر دون أن يدري بأي خطوة يخطوها , كانت نظرات الاكتشاف الأولى التي تحولت فيها روهات من حلم إلى حقيقة , من تصور في الخيال إلى واقع ملموس . ولم تملك نفسها من مصافحته بيديها بكل حفاوة ومن ثم تقبيله على خديه قائلة : حمدا لله على سلامتك يادكتور , كأنني في حلم , أعذرني ياسيدي فإن القبلة خرجت رغما عني . / إن فينا ظمأ يتعذر إطفاؤه / هل حقا أنت هنا وأي محظوظة أنا ليتحقق لي كل هذا , كنتُ دوما أسيرة أنني أكابد حنينا إلى ما لايُطال , وأي مفاجآت سعيدة هذه التي تخفيها لي الحياة , هل حقا أنت معي الآن في قلب القامشلي يادكتور, أكاد لاأصدق ما أرى . واغرورقت عيناها بدموع سخية وهي تبرك معه على مائدة واحدة . : ولكن لماذا أخفيت عني بأنك قادم , لماذا حرمتني من أعظم ساعات كنت سأمضيها قلقة في انتظار أن تصل , وياله من قلق مبارك ذاك الذي يكون في ساعات مشرقات كتلك ؟!

مهما كان الحديث معك في الهاتف حميميا ومعبرا فإن هذا لايغني أبدا عن التحديق في قسمات وجهك وأنت تتحدث , كنت تشرح المحاضرة وكنتُ أنظر إليك وأصغي بإنصات فأستخلص من حديثك أكثر مما لو كنت أسمعك على دون أن أنظر إليك , ولذلك فإن الكلمة التي تقولها الآن وأنا أنظر إليك فإنها تفيض بالمعاني الغزيرة أكثر من كل ذاك الكلام الذي قلته لي عبر الهاتف . فوضع كفه على كفها وهو يشعر بذات الشعور في الإصغاء إليها وهي تتحدث وهو ينظر إليها ويحدق في وجهها الذي يشده إلى سبحانية تخصه وحده دون أي وجه من الوجوه التي التقاها .

عندذاك تقدم أحد الشبان حاملا إبريقا من الشاي الساخن , أراد أن يضع السكر في الكأسين ويصبهما فمنعه حنيف قائلا بأنه هو الذي سوف يصب الشاي , فمدت روهات يدها إلى علبة السكر قائلة : هل تريده حلوا يادكتور أم وسطا .

أريده بدون سكر . قال وهو يكتشف معالم وجهها بنظرات كأنها شمس تبدد بقايا ظلام عن حديقة .

سكبت لكأسها ملعقتي سكر وصبت له كأسا كما شاء , فمد يده إلى سبابتها ودسها قليلا في كأس الشاي قائلا : أظنه أصبح حلوا بما فيه الكفاية . ابتسمت روهات خجلة وتسرب في تلك اللحظة شعور إليها عن حجم حبه لها .

روهات بكل عراقتها وهي تشرق بروح البساطة الكردية وتتحدث بهذه اللهجة التي تسحرك أينما كنت , اللهجة / الآشيتية / العذبة , ألا تذكر ياحنيف أنك كنت تصغي طويلا لخلات وهي تتحدث بكل تفاصيل هذه اللهجة دون أن تتلكأ بحرف واحد منها , كانت تتحدث وأنت تستمتع بتلقي إيقاعات اللغة كما لوكنت تستمتع بأعذب موسيقى سمعتها في حياتك , كنت وأنت على كل ذاك البعد تتخيل بأنك جالس في إحدى أحياء قامشلي , اللغة كانت تفوح برائحة المكان , وكان لها حضور أقوى من حضور المكان ذاته . نبي أيضا كان يتحدث بهذه اللهجة ولكن أبدا لم تكن مؤثرة وحاملة للروح الكردية كما كانت تخرج كحبات اللؤلؤ من فم خلات وتنشر أريجها في خلاياك ,كان يبدو لك أنه ليس بوسع أحد أن يتغنى بهذه اللهجة البالغة العذوبة مثل المرأة

الغارقة في كرديتها , كان الصوت الأنثوي يضفي جمالا وسحرا عجيبا على تركيب الأحرف كانت تتحدث وكأنها تدندن بأروع أغنية عرفتها البشرية .

وهاهي المرأة الأقرب إلى قلبك ياحنيف تترنم بهذه اللهجة وأنت جالس في عمق سحرية المكان وتستنشق رائحته , إنها المرأة الحبيبة التي ينشرح قلبك لأول مرة لها , أجل إنها الحب الذي استطاع أن يزلزلك ويجرجرك إليه بكل هذه القوة , أجل هذه هي روهات ياحنيف , إنها أجمل من أي تصور كان في مخيلتك عنها , وحديثها الآن أنعش من أي حديث كان يأتي من بعيد . الآن تنظر إليها وهي تتحدث , وتنظر إليك وأنت تصغي . إنه الواقع الذي كان يخفي كل هذه المشاعر الجديدة التي ولدت نحوها بكل هذه النبضات الجديدة .

وأين هو مناف , أين هي مهجة ليريا هذا الإبداع الإلهي في هذه الملامح المدهشة . عندما لاتتحول المرأة إلى قديسة بالنسبة إلى زوجها , وعندما لايتحول الرجل إلى قديس بالنسبة إلى زوجته فإن زواجهما يكون فاشلا حتى لو عمّر مئة سـنة . هاهي روهات ترسم لك معالم المستقبل وتضع كفها في كفك لتحلقان معا في فضاء حب لانهاية له .

يقول وهو مستغرق بالتأمل في ملامح وجهها : لم أكن أتصور أن وجهك يشرق بكل هذه الملامح الكردية العريقة ويحفظ كل ذاك الإرث إلى هذه الساعة , الآن ازددت يقينا أن البلاد تجري في عروق أبنائها أكثر مما تجري في أي بقعة أرض مهما حملت من اسم , الإنسان يحمل ملامح بلاده أكثر مماتفعل الجغرافيا وهو يحافظ على هذه الملامح ويتوارثها أكثر مما تفعل أي أرض . الحفدة هم الذين يحملون أوطانهم بكل إرثها ومجدها , يتوارثونها ويحافظون عليها أكثر من أي تراب .

كردستان كلها تنبض في هذه اللحظات أمام ناظري وروحي , شمسها تشرق على الأكراد الذين يخرجون مع إشراقتها الأولى إلى أعمالهم , يبدو لي إنني في هذه اللحظات أحج كردستان الحج الأول , أطوف جبالها الشامخة , وأوديتها الخصبة , وينابيعها العذبة , وبساتينها الثرية .

على شامتك هذه ترفرف أعلام جمهورية مهاباد , الدولة الأكثر سكانا والأقصر عمرا , على جبهتك تزهو بذور الحضارة الميدية بكل عراقتها وامتدادها, ويتلألأ الإرث الميتاني المجيد في نبعَـي عينيك كأنه وليد اليوم . وهناك بالقرب من خضرة بستان فمك الوردي تنهض إمارة بهدينان , وعلى الضفة الأخرى تجاورها إمارة بوطان , وهناك في غمام جزيرة الأهداب تبدو لي من بعيد إمارة هيكادي . ولاأشك للحظة أنني أرى مياه كردستان العذبة تسري رقراقة بين جداول أصابعك , وأن أشجارها العامرة ترفرف على غصونها كل ألوان الطيور بين خصلات شعرك , وأن نسيمها العليل تعزفها نبرات صوتك أروع موسيقى أنجبتها الطبيعة , كردستان تمشي بقدميك المباركتين على فضة الأرض .

تدندن وهي تبتسم بكل إشراقة الاحتفاء بأقرب مخلوق إلى قلبها : أبي دوما يدلعني في البيت بـ : روكـــي , بقي هذا الاسم مقترنا بي ولاأحد من أخوتي أو من الجوار يقول روهات , لكن أمي تحب وهي تناديني أن تقول : روكامـــن . أذكر أنها منذ سنوات طفولتي الأولى كانت تناديني : روكامـــن , تقول : أنتِ حصتي , أينما تتزوجين فسآتي إليك لأنني لاأستطيع العيش بعيدا عنك ياروكامن .

عندما كنت طفلة كنت دوما أراه يسهر مع المذياع يبحث عن أخبار الأكراد , كان ينام جوار أمي في الفراش والمذياع مفتوح حتى وقت متأخر , وإن لم يجد الأخبار التي تعنيه يترك المذياع على أغنية كردية وأحيانا يردد كلمات الأغنية بصوت مرتفع بعض الشيء يسمعه جميع من في البيت , كلما كنت أستيقظ في الليل كان الصوت يأتي من ذاك المذياع القديم الذي تحول بالنسبة لي إلى شيء من إرث الماضي يخص أبي وحده , ويخص حضوره في هذا البيت .

وما يزال حتى الآن يفضل سماع الأخبار والأغنيات من ذات المذياع المحبب لديه , يقول لنا دوما بفخر ونحن نجتمع حوله في بعض الأمسيات : لو لم يخلقني الله كرديا , عندها لكنت تمنيت فيما لو أنه خلقني كرديا . ولذلك أصر أن يسمي جميع أولاده وبناته أسماء كردية .

الابن الأول أسماه : نوبهار , ثم أشرقت أختي مهاباد , وجئت أنا , ثم أعقبتني آخر العنقود ميديا .

يردد لنوبهار أمامنا الحكمة الكردية : / كن ديكا ليوم واحد أفضل من أن تكون دجاجة لسنة كاملة / .

وماتزال أمي تحتضنه بعض المرات كما لو أنه مازال طفلا وتتمتم على مسمعه الترنيمة الكردية التي تتمتمها الأم وهي تهدهد طفلها الوحيد المدلل حتى ينام :

أفديك سبع مرات
أجلس تحت سبع أشجار
أزوجك بسبع زوجات
واحدة مزينة بالأقراط
وأخرى تحافظ على الذكريات
واحدة تهتم بالجود و العكة

واحدة للدفء و الحنان
واحدة لهناء الأكل و السهرات
و أخرى تشاركك مضجعك
و الأخيرة لهدوء البيت و نظافته .

فنضحك جميعا بحميمية ونشعر بروعة دفء العائلة ,
لايمكنك أن تتصور مدى محبته لأمي , أحيانا ينزل إلى السوق ولانعرف كيف يجلب لها سلة عنب في عز شباط عندما توحي له بأنها تشتهي العنب , ومرات يخرج ليصطاد لها الحجل , وعندما يعود يناولها الصيد ويقول : لوطلبت كوجري مني سربا من الحجل ودالية عنب لما تأخرت عنها .

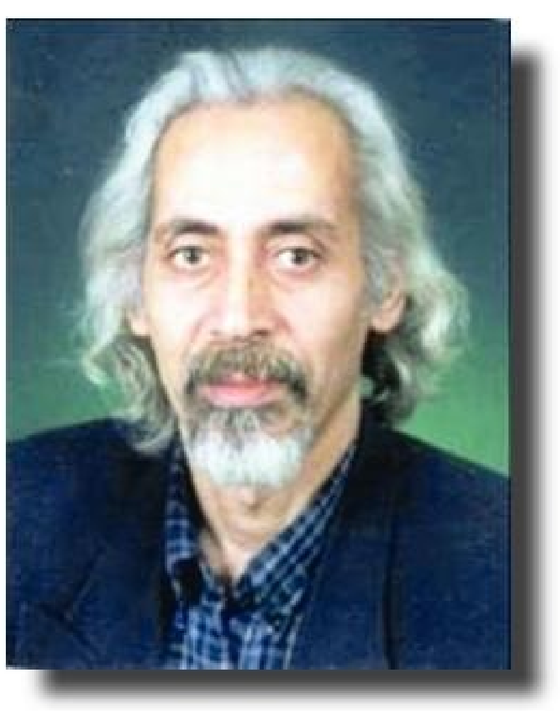
حتى الآن أحيانا عندما يحلق ذقنه في حديقة البيت يعكس المرآة على وجه أمي فتفهم ونفهم جميعا بأنه أرسل لها قبلة . لايذهب إلى مكان إلا ويأخذها معه , وأمام الطرقات العامة يمسك بيدها ويعبر بها الشارع بعد أن تعدّي السيارات , حب أبي لأمي يُضرب به المثل في كل منطقة ديريك , يقولون في هذه المنطقة عن محبة عميقة بين رجل وامرأة : إنه كمثل حب قره داغ لـ كوجري .
دوما يحب أن يلفظ اسمها ولم يسبق لي أن سمعته يناديها كما يناديها الجميع : ديا نوبهار .
يقول لها : كوجري , يلفظ الاسم بجمالية كما لو أنه يأكل حلوى , ولم يسبق لي أن سمعتها تناديه كما يناديه الجميع : بافي نوبهار , تقول له : قره داغ .
تلفظها بشموخ وكأنها تقف أمام جبل , لاأظن أن أحدا بمقدوره أن يلفظ هذا الاسم بكل تلك الجمالية كما تلفظه أمي , تخرج حروف الاسم من فمها كحبات لؤلؤ .
بعد لحظات ابتسمت وهي تضيف : لا أخفي عنك ياسيدي بأنني ورثت عن أبي هذه المشاعر , ويا للهيب تلك الذكريات الجميلة في تلك المدينة الأنيقة , عندما كنت أمضي في أروقة الجامعة , كنت أشعر بأنني أشرق على قدر ما أنا كردية , كنت أدب بخطواتي بين زميلاتي بثقة على قدر إحساسي بهذا المعنى الكبير , وكان اسمي يعزز في نفسي هذه المشاعر , في مناسبات التعارف بين الزميلات الجديدات في الجامعة كنت أضيف : كردية .
وكان هذا الانتماء يزيدني فخرا .
تتحدث وتنظر إليه , وهو يصغي ويتأمل الجمالية التي ملأت المكان .
ثمة شعاع يسطع من وجهها كالنور , ويالهذا الشموخ الذي كالجودي .
يمضي الوقت بهما دون أن يدريا , يتناولان الغداء والحديث الدافق يجر الحديث ويطيب الجلوس , كأن لاحديث بعده , كأن لاجلوس بعده , كأن لا لقاء بعده , كأنهما في حلم لا يريدا الاستيقاظ منه .
بعد تناول الغداء تمتمت له : أنت ابن الجزيرة يادكتور وتعرف أن مَن يطأها ولايزور / ديريك / وعين ديوارها كأنه لم يأتها , زيارتك هذه لن تكون زيارة مكتملة إن لم تقبل دعوتنا غدا على الغداء وتنظر إلى جمالية نهر دجلة .
يقول أبي بأن الذي لم يسمع لهجة بوطان فإنه لم يسمع اللغة الكردية قط , إنها لهجة قريش الأكراد , منذ مدة طويلة وأنت بعيد عن دفء هذه اللغة وحميمية بيئتها .

- كنا أحيانا نقضي عيد نيروز هناك , في تلك الخضرة الساحرة , أما زالت الحوادث تقع في ذاك النهر .
ذاك النهر الذي يسميه الناس عندنا / النهر الكبير / شهد الكثير من الحوادث المؤسفة لشبابنا الذين كانوا يقطعونه لدخول تركيا , ولكنها أصبحت أقل مما كانت عليه من قبل , كل شيء في العالم تغير .
عند العصر نهضا ليخرجا من المطعم فعادت تسأله : لكن لم تقل لي يا سيدي لماذا حرمتني من ساعات الانتظار العظيمة تلك وأنت تأتي إلي ؟!
قال وهو مستغرق بالنظر إلى ربيع مكتمل في وجهها ويشعر أن روحه تحلق في فضاء عذوبة لاتنتهي : كي لاتسهري يا قلبي حتى الصباح بانتظار وصولي , كنتُ واثقا بأننا سنلتقي اليوم .
ضحكت وقالت : وهل تظن بأن السهر وحده كان سيكفي , كنت سأفعل ما بوسعي حتى أتصل بالسائق هاتفيا وأقول له : مهلا أيها السائق الوديع , لتكن على حذر , مهلا فأنت تحمل في حافلتك السحرية هذه رجلا استثنائيا , مهلا أيها السائق حافظ عليه كما تحافظ على عينيك .
لا تلتفت يمنة ويسرة أيها الرجل الوديع , وإن لم تكن قد نمت جيدا ويغلبك النعاس ,أوقف العربة قليلا على حافة الطريق وخذ قسطا من نوم .
لاتدخن كثيرا , لا تحتس الشاي كثيرا كي لا يلهك شيء عن الطريق , لاتتسابق مع السيارات كثيرا , كن في غاية الحذر وأنت تمضي كي توصله لي بسلام .
كنت سأنتظر منذ المساء في الكراج إلى أن يصل الباص , أقدم هدية ثمينة للسائق الذي أوصلك إلي بأمان , وأطير بك إلى بيتنا قبل أي مكان آخر وأنا أقول لأهلي : هذا هو الرجل الذي منحني إجازتي الجامعية , هذا هو الرجل الذي منحني إجازة الحب .

من ضيوف المهرجان

من

ضيوف المهرجان



محمد آدم
محمد عبدالعظيم أحمد
عبدالقادر (مصر).

ولد عام ١٩٥٤ في تلبنت أبشيش - مركز الباجور - المنوفية.

تلقى تعليمه الابتدائي في كتّاب القرية ومدرستها الابتدائية, وحفظ القرآن وهو في الثانية عشرة من عمره, ثم حصل على بكالوريوس تجارة, وليسانس أدب عربي من جامعة عين شمس, وليسانس فلسفة من جامعة عين شمس.

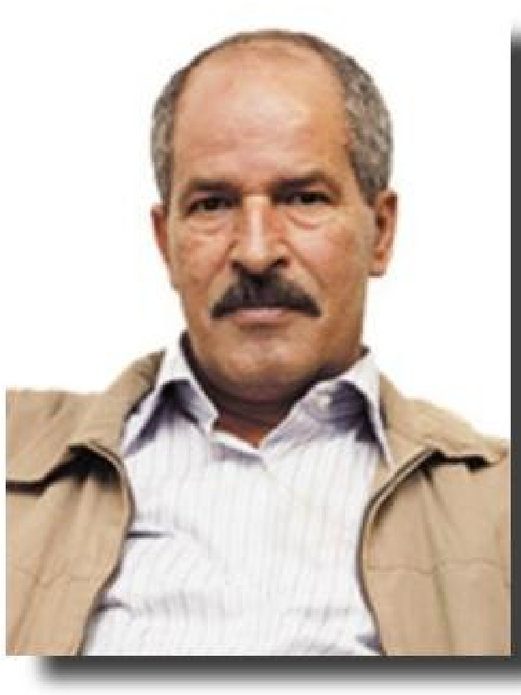
يعمل باحثاً في فلسفة الجمال بجامعة القاهرة.

ينشر شعره في المجلات المصرية والعربية, ويذيع قصائده في الإذاعة.

دواوينه الشعرية: متاهة الجسد ١٩٨٩ - الأعمال الشعرية من ١٩٧٥ - ١٩٨٩.

ترجمت بعض قصائده إلى الإسبانية والإنجليزية, والألمانية, والفرنسية, والتركية, والعبرية, والكرواتية.

عنوانه: القاهرة - مدينة المقطم - فيلا كارتر ـ قطعة / هـ - ٥١٨٢ - شارع/ ١٧



سعيد يقطين

ـ مواليد الدار البيضاء / المغرب : ٨ ـ ٥ ـ ١٩٥٥

سعيد يقطين

ـ دكتوراه دولة في الآداب من جامعة محمد الخامس/ الرباط ـ المغرب .

ـ أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط .

ـ رئيس قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط (من ١٩٩٧إلى ٢٠٠٤) .

ـ عضو اللجنة العلمية (كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط) .

ـ منسق مجموعة البحث في " التراث السردي الأندلسية ـ المغربية ـ المتوسطية " داخل كلية الآداب بالرباط .

ـ أستاذ زائر بجامعة جان مولان ، ليون ٣ ، كلية اللغات ، فرنسا ، خلال الموسمين الجامعيين : ٢٠٠٢/٢٠٠٣ و ٢٠٠٣ / ٢٠٠٤ .

ـ أستاذ زائر ، بكلية الآداب ـ جامعة القيروان ، مارس ٢٠٠٧.

ـ أستاذ زائر بكلية اللغة العربية ، قسم الأدب ، جامعة الإمام

محمد بن سعود الإسلامية ، الرياض ـ المملكة العربية السعودية ، الفصل الثاني ، ١٤٣٠/١٤٣١ـ ٢٠١٠

ـ عضو المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب (ثلاث دورات) .

ـ الكاتب العام لـ" رابطة أدباء المغرب ".

ـ الكاتب العام ل " المركز الجامعي للأبحاث السردية ".

ـ عضو الهيئة الاستشارية لشبكة الذاكرة الثقافية .www althakerah.net

ـ عضو في الهيئة الاستشارية أو العلمية في مجلات بالمغرب والجزائر وتونس والبحرين والكويت والأردن .

ـ عضو اتحاد كتاب الأنترنيت العرب .

سعيد بنكراد

- أستاذ السميائيات بكلية الآداب، جامعة محمد الخامس أكـــدال، الرباط المغرب

- المدير المسؤول لمجلة علامات التي صدر عددها الأول سنة ١٩٩٤، وهي مجلة متخصصة في الدراسات السميائية

أصدر الأعمال التالية:

أ – الكتب

١-وهَج المعاني، سميائيات الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، ٢٠١٣

٢-بيرنار كاتولا : الإشهار والمجتمع، ترجمة سعيد بنكراد ، دار الحوار ، سوريا ، ٢٠١٢

٣- غي غوتيي: الصورة، المكونات والتأويل، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ٢٠١٢

٤-سيرورات التأويل: من الهرموسية إلى السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠١٢

٥- أمبيرتو إيكو: دروس في الأخلاق، ترجمة وتقديم : سعيد بنكراد المركز الثقافي العربي، ٢٠١٠

٦-كريماس، فونتني : سميائيات الأهواء، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد، بيروت ، ٢٠١٠

٧-استراتيجيات التواصل الإشهاري : دار الحوار، سوريا ،٢٠١٠

٨-الصورة الإشهارية : آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ٢٠٠٩

٩-أومبيرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار، ٢٠٠٩

١٠-السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٨

١١- أومبيرتو إيكو: العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي،٢٠٠٧

-١٢ مسالك المعنى، دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار ، ٢٠٠٦

١٣- سميائيات الصورة الإشهارية :الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق ٢٠٠٦

-١٤ ميشال فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة سعيد بنگراد، المركز الثقافي العربي ٢٠٠٦

١٥- السميائيات والتأويل، مدخل إلى سيمائيات شارل سندرس بورس، المركز الثقافي العربي٢٠٠٥

١٦-ست نزهات في غابة السرد، أمبيرتو إيكو، ترجمة سعيد بنگراد، المركز الثقافي العربي ٢٠٠٥

١٧- السميائيات : مفاهيمها وتطبيقاتها ، منشورات الزمن ، سلسلة شرفات، ٢٠٠٣

١٨- سميولوجية الشخصيات الروائية، مجدلاوي، عمان الأردن . ٢٠٠٣

١٩- السميائيات السردية، مدخل نظري : منشورات الزمن، الرباط ، ٢٠٠١

٢٠- أومبيرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٠

٢١- النص السردي :نحو سميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، ١٩٩٦

٢٢-سميولوجة الشخصيات الروائية، فيليب هامون ، ترجمة، دار الكلام ، ١٩٩٠

حسن بحراوي

ولد سنة ١٩٥٣ بالمحمدية، يعمل حاليا أستاذا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط.

نشر كتاباته بعدة منابر: العلم، المحرر، البيان، أنوال، الثقافة الجديدة، الفكر العربي المعاصر.. يتوزع إنتاجه بين الكتابة القصصية والنقد الأدبي.

أصدر مؤلفا نقديا:

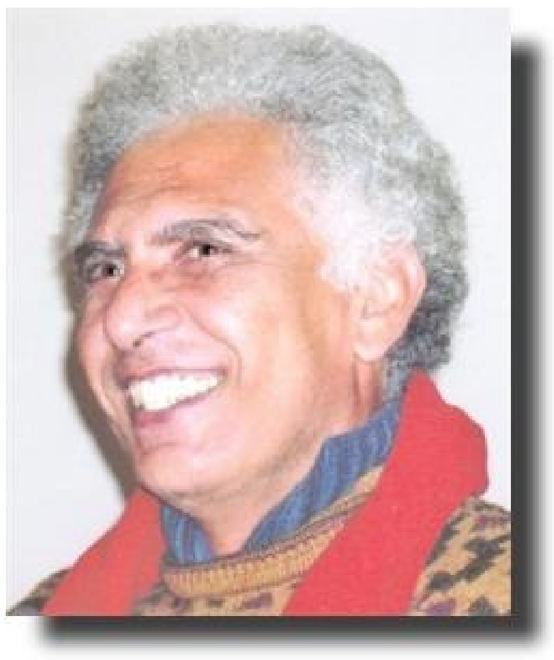
- بنية الشكل الروائي

- المسرح المغربي. دراسة في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، البيضاء – بيروت.

- عبد الرحيم الكنفاوي، منشورات شراع، ١٩٩٩.

كما ساهم في ترجمة:

- طرائق تحليل السرد الأدبي / مجموعة من المؤلفين، ترجمة حسن بحراوي، عبد الحميد عقار، سعيد بنكراد، بنعيسى بوحمالة, الرباط, اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢.



رفعت سلام

رفعت سلام، شاعر مصري (١٦ نوفمبر ١٩٥١ -)، ولد بمدينة منيا القمح، محافظة الشرقية، وعـادت أسرته إلى بلدتها الأصلية (منية شبين - محافظة القليوبية) عام ١٩٥٥. التحق عام ١٩٦٩ بجامعة القاهرة، ودرس الصحافة، وتخرج منها عام ١٩٧٣. تُرجم ديوان إنها تومئ لي عام ١٩٩٣. شارك بدأً من عام ١٩٧٧ في تأسيس مجلة "إضاءة ٧٧"، ثم أسس وأصدر مجلة "كتابات" الأدبية، التي صدر منها ثمانية أعداد. حائز على [جائزة كفافيس] الدولية للشعر ١٩٩٣. صدر له سبعة أعمال شعرية: "وردة الفوضى الجميلة" (١٩٨٧)، "إشراقـات رفعت سلاَّم" (١٩٩٢)، "إنها تُومئ لي" (١٩٩٣)، "هكذا قُلتُ للهاوية" (١٩٩٥)، "إلى النهـار الماضي" (١٩٩٨)، "كأنَّها نهايـة الأرض" (١٩٩٩)، "حجرٌ يطفو على الماء" (٢٠٠٨) في الدراسات، صدر له "المسرح الشعري العربي" (١٩٨٦)، و"بحثًا عن التراث العربي: نظرة نقدية منهجية" (١٩٩٠)، وله تحت الطبع حاليا "بحثًا عن الشعر"، مقالات وقراءات نقدية. له في الترجمة: بوشكين: الغجر.. وقصائد أخرى (١٩٨٢)، مایاكوفسكي: غيمة في بنطلون.. وقصائد أخرى (١٩٨٥)، كربرشويك: الإبداع القصصي عند يوسف إدريس (١٩٨٧)، ليرمونتوف: الشيطان.. وقصائد أخرى (١٩٩١)؛ يانيس ريتسوس: اللذة الأولى، مختارات شعرية (١٩٩٢)، هذه اللحظة الرهيبة، قصائد من كرواتيا (١٩٩٧)، يانيس ريتسوس: البعيـد، مختارات شعرية شاملة (١٩٩٧)، سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتَّى الآن (مراجعة وتقديم)، ١٩٩٨ / ٢٠٠٠، جريجوري جوزدانيس: شعـرية كفافي (١٩٩٩)، دراجو شتامبوك: نجومٌ منطفئةٌ على المنضدة (٢٠٠٨)، شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة (٢٠٠٩). وله تحت الطبع: قسطنطين كفافي: الأعمال الشعرية الكاملة، وأوديسيوس إيليتِس: له المجـد، يانيس ريتسوس: سوناتا ضوء القمر.. وأعمال أخرى.

شرف الدين ماجدولين

- شرف الدين ماجدولين
- ناقد أدبي.
- أستاذ باحث بمركز البـحـوث والـدراسـات الأندلسية بشفشاون.
- حاصل على الدكتوراه في الآداب من جامعة محمد الخامس بالرباط.
- الكاتب العام لفرع اتحاد كتاب المغرب بشفشاون.
- المنسق العام للمهرجان الوطني للشعر المغربي الحديث، المنظم سنويا بالشراكة بين جمعية أصدقاء المعتمد، وفرع الاتحاد، ووزارة الثقافة.
- شارك في إعداد وتنسيق ملتقيات دراسية وندوات أكاديمية عديدة، عن قضايا السرديات التراثية، والأدب الأندلسي، والبلاغة، وجماليات الصورة.
- أنجز العديد من البحوث والدراسات ذات الصلة بمجالات تخصصه، نشرت بمجلات: (فصول/ الكرمل/ الآداب/ نزوى/ إبداع/ فكر ونقد/ علامات في النقد/ أوان/ ثقافات/ المناهل/ الثقافة المغربية/ البحرين الثقافية/ البيان الكويتية/ عمّان...).
- ينشر بانتظام في الصحافة الثقافية المغربية والعربية: (العلم الثقافي/ فكر وإبـداع/ الشرق الأوسـط/ القدس العربي...)

* صدر له:

- بيان شهرزاد: التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء، ٢٠٠١
- الصورة السردية: قراءة في التجليات النصية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦.

عاطف عبد العزيز

عاطف عبد العزيز (١٩٥٦-). شاعر مصري، عضو اتحاد الكتاب المصريين وأتيليه القاهرة.

صدر له :

ذاكـرة الظل ١٩٩٣، حيطان بيضاء ١٩٩٦، كائنات تتهيأ للنوم ٢٠٠١، مخيال الأمكنة ٢٠٠٥، سياسة النسيان ٧ ٢٠٠، الفجوة في شكلها الأخير ٢٠٠٨.

أطياف
أطياف

رواية هولير حبيبتي

صدرت الطبعة الأولى من رواية هولير حبيبتي للروائي الكردي عبد الباقي يوســـف ، ضمن منشورات مكتبة التفسير للنشر في مدينة أربيل .

وقعت الرواية في ثلاثمائة صفحة استطاعت أن تلم بجوانب هامة ومثيرة في حياة المجتمع الأربيلي وذلك من خلال سرد السيرة الذاتية لهذه المدينة بقالب روائي ، حيث يتم تمثيل عاصمة إقليم كوردستان بهيئة امرأة جميلة فتكون بطلة الرواية التي تنشب بينها وبين بطل الرواية علاقة شديدة الخصوصية تروي من خلالها هولير خفايا سيرتها الذاتية ، ولاتخفي هواجسها عن الواقع المعاصر الذي تعيشه هذه المدينة ، والتحولات السياسية والإجتماعية والإقتصادية التي يمر بها إقليم كوردستان عامة ضمن فنية عالية في الإسقاطات التاريخية التي تظهر على صفحات الرواية .جاءت هذه الرواية بعد سلسلة أعمال روائية للروائي منها :

خلف الجدار ، جائزة دبي للرواية ٢٠٠٢ ، الآخرون أيضاً ، جائزة منظمة كتاب بلاحدود ،طبعة كركوك ٢٠١٢ ، روهات ، بيروت ٢٠٠٤ ، إمام الحكمة ، طبعة وزارة الأوقاف الكويتية ، جسد وجسد ، دمشق ٢٠٠٤ ، بعد صدور روايته الأولى بروين ، دمشق ١٩٩٧ .

يُذكر أن الكاتب كتب هذه الرواية في مدينة أربيل ، ومن أجوائها :

أرى جبلاً من الحزن يضفي هالة من الشموخ عليك.

قالت: مسحة الحزن هذه ورثها أبنائي عني، هذه القلعة التي أقيم فيها بُنيت بدموع أسيرات الحروب، كل ذرة تراب فيها ممزوجة بدموع امرأة أسيرة، كانت تلبي أوامر البناء مع أخواتها وهي تحمل الحجارة والصخور والتراب حتى اكتمل بناء القلعة كي يتوجني فيها الملوك. أنا مهد الإنسان.

قال: تبدين صبية في ربيعها الثامن عشر.

قالت:قد ترى مدينة وقد شاخت في عمر ثلاثمائة سنة، وقد ترى مدينة ماتت في عمر ألف سنة، وقد ترى مدينة في أوج صباها في عمر عشرة آلاف سنة.

حيوية المدن لاتقاس بأعمارها، إنها تقاس بأمجادها.

قال: علمتُ بأن لك أكثر من إسم، ما سر هذه الأسماء.

قالت: أسمائي كثيرة، منها تعرفها ، ومنها لايعرفها أحد غيري، كل قوم كان عندما يسكنني، يطلق عليّ اسماً. خولير... هاوخور... هوير... أولير... هه ولير... أوربيلم... أربائيلو... أوربيليوم...أربيل... أربا أرلا... ئاربيرا... ئاربل... ئاروبل... أربيلاس... أربيليس... أرويل... أربيرة... أربيلا...

تقول : عندما سكنتني الأقوام الزاكروسية من ميديين، وكوتيين، وأورارتو، وخوريين، وكاشيين، وميتانيين، تباروا وتنافسوا فيما بينهم لجعلي أكثر مدن الأرض جمالاً، وتمتعاً بنفوذ سياسي، وإداري، ومالي، ومنزلة رفيعة.

كانوا يتنافسون في جعلي لؤلؤة إمبراطورياتهم.

كرمني الآشوريون عندما قطنوني بأن جعلوا في ربوعي عرش عشتار المقدسة، وكللوني في كتابات مسمارية: «أي ـــ كشان ـــ كلاما» وقالوا لي: أنت بيت سيدة الإقليم، فاكتسبتُ بذلك رمزية دينية لسائر أبناء وحفدة آشور من بعده الذين يعتبروننني محجاً، ويأبون فراقي حيث ما زالوا يقطنون في رحابي، يشمّون من جدراني، ومن ذرات تراب قلعتي روائح أجدادهم.

عندما اشتد عود أجدادك الميديين سنة سبعمائة قبل المسيح، لم يهنأ لهم بال حتى أتوا بجيوشهم وانتزعوني بقوة حدّ السيف من أبناء آشور، وقد أعادوني إلى منبتي الكوردي، حيث احتفلوا بتكليلي جوهرة إمبراطورية ميديا، لكن جمالي لبث يسحر الملوك وقادة الأرض، فانتزعتني براثن دولة «هه خه ماني» الأخمينية.

لم يرق الأمر للإسكندر المقدوني، فشن من أجلي معركة أسماها «أربيلا» وانتزعني بالقوة ليجعلني مُلكاً

روایة

عبدالباقي يوسف

هولير حبيبتي

لإمبراطورية حفدة يونان.

وعندما اشتد عود الملك الأرمني «نيكران» درتُ ذات ليلة في خلده، فلم يهدأ له بال حتى جاء وانتزعني بالقوة ليجعلني مدينة الأرمن الأثيرة.

ها هم الناس من كل أطراف الدنيا يتسربون إليها، يلتقطون صوراً تذكارية في أرجاء معالمها، الذي يأتي إلى العراق، ولم ير كوردستان، كمن لم يأت، والذي يأتي كوردستان، ولم ير هولير، كمن لم يأت، والذي يأتي هولير، ولم ير قلعتها كمن لم يأت.

حتى المسلمين عندما اشتد بهم العود، لم يشعروا باكتمال إمبراطوريتهم دون هولير، فكان الزحف إلى فتح المدينة فتحاً إسلامياً، وإضفاء طابع الإسلام عليها.

تذكر بسمة هولير التي تلألأت على شفتيها الورديتين: كان ذلك في عهد الخليفة عمر بن الخطاب، عندما تولى عقبة بن فرقد الموصل، ثم امتدت يده إليّ عن طريق شرقي دجلة، وكللني مدينة جديدة في إمبراطورية الإسلام.

عندما جاءت الخلافة العباسية، عدتُ إلى أيدي أبنائي الكورد من الهذبانيين، وعادت قلعتي مستقراً لحكمهم، لكن عماد الدين الزنكي استطاع مرة أخرى أن ينتزعني، ويخضعني إلى حكمه، واستأذنني زين الدين علي كوجك كي يقيم إمارته عليّ وقال لي بأنه سيسميها: الإمارة البكتكينية، ثم تولى حكمي أخوه مظفر الدين كوكبري وقد تزوج ربيعة خاتون، أخت صلاح الدين الأيوبي.

يومها، عاهدني بأنه سيجعلني من أجمل وأقوى الإمارات الإسلامية، وقد أوفى بعهده لي، وبنى أربع خانات للعميان، وفّر فيها احتياجاتهم، وبدأ يقوم بزيارتهم عصر كل يوم إثنين وخميس، ثم بنى تكايا للصوفية، وداراً للأيتام، وأخرى للنساء الأرامل، وأنشأ المدرسة المظفرية، ثم جعل بيتاً كبيراً للضيافة يأوي إليه كل ضيف قادم إلى ربوعي، فكنت مكمن قوة الإسلام، وإمارة السحر والجمال في دوحته.

هذا الكلام، ذكره بطقوس يوم عيد المولد النبوي، حيث رأى هولير ترتدي حلة من الزينة بقباب مساجدها، ومساحات شوارعها، وجدران بيوتها وهي تستعد للاحتفال بيوم مولد النبي.

يُذكر أن وسائل الإعلام العراقية كافة تحتفي بصدور هذه الرواية الجديدة من خلال نشرأخبار وعروض عنها ، وقد قامت باقتباس بعض فصولها ، وقد أجمعت هذه الأنباء بأن هذه الرواية تشكل لأول مرة ذاكرة روائية أدبية للشعب الكردي ، وذاكرة لمدينة أربيل لما تحتويه من خزانة معلومات تاريخية في إبداع روائي كما لو أنه قصيدة طويلة وقعت في ثلاثمائة صفحة متناسقة .

شطح الكائن الذي لا يُجارى

قراءة في الملحمة المضادّة
(هكذا شطح الكائن مستقبلئذ) لجلال زنكَابادي

إبراهيم محمود/ باحث من سوريا

الشعر ليس أن تعيش الصدمة، وإنما أن تفعّلها، وربما هذا ما سعى إليه الشاعر العراقي الكردي متعدد المواهب جلال زنكَابادي (تولد ١٩٥١) من خلال ملحمته المضادّة، التي نشرت قبل عشرين سنة في مجلة (القافلة) الفصلية الصادرةعن وزارة ثقافة إقليم كردستان العراق، وهي (هكذا شطح الكائن مستقبلئذ) الصادرة في كتاب ، عن مطبعة جامعة صلاح الدين، أربيل، إقليم كردستان العراق.

إن أول ما يلفت النظر هو البدء بـ " هكذا" ، وما في هذه الكلمة من إحالة على نوع من التشخيص أو التوصيف، وهو ما يعتمدها الشاعر في طريقة الكتابة المتكئة على بعثرة الكلمات لا جمهرتها، والتشديد على بعض منها، والفراغات، واستحضارأسماء أعلام وعبارات تشير إليهم عبر ثقافات مختلفة، حيث التاريخ مفتوح للشاعر ومقبوساته وتضميناته متعددة المرامي.

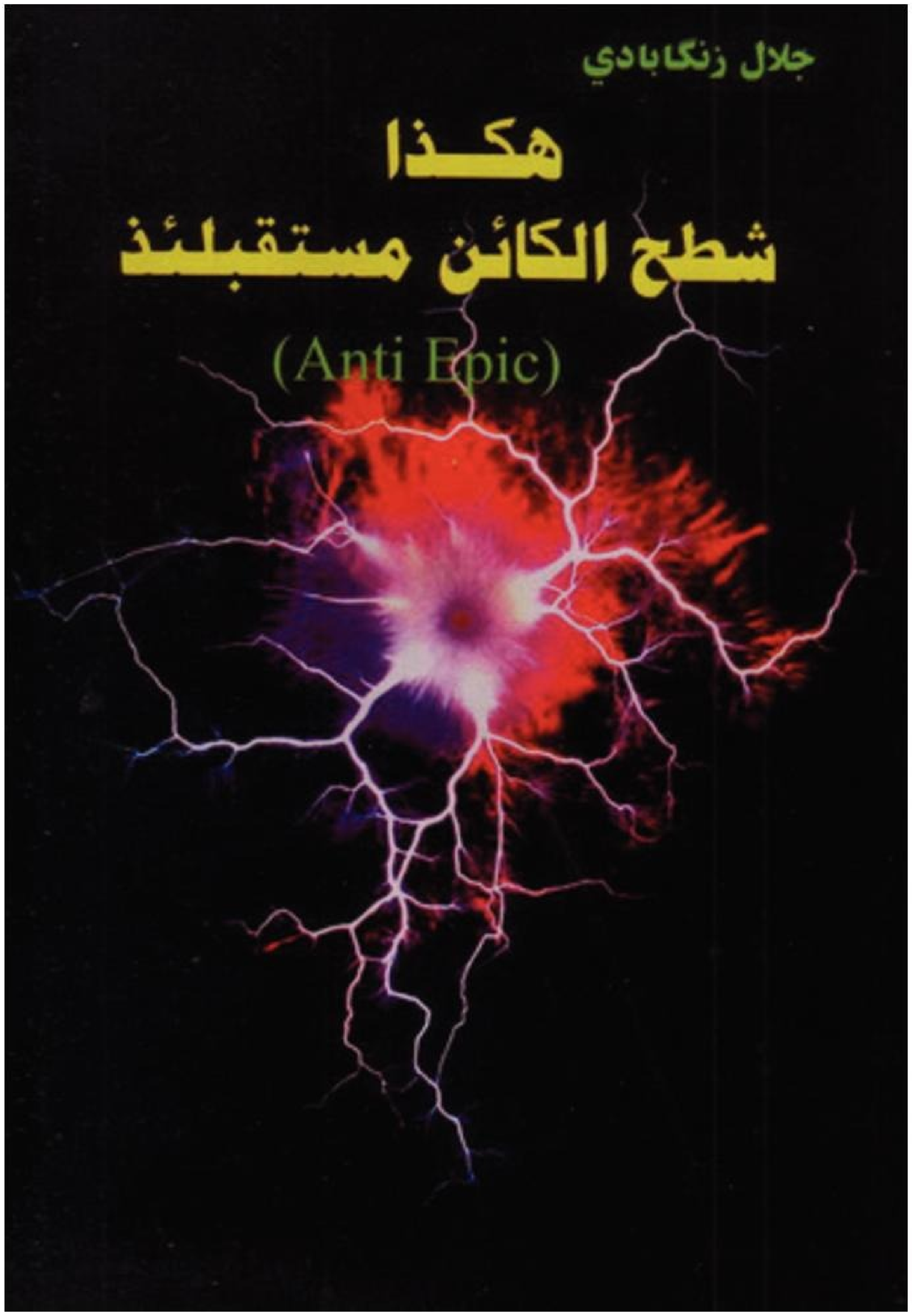
لاحقاً يكون الحراك الدلالي في (الشطح) وما فيه من انزلاقات دلالية ومكاشفة للمغيّب، أي جنون الجنون أحياناً، كما لو أن حلاجياً من نوع مغاير يريد البوح بكليته وتمثّل الحلولية الذاتية بعين الذات، وربما هو مزيج من الصراخ والأنين ونزف الروح، وتحديداً آخر: صوب المستقبل، وهو ما يقلب في مفهوم اللغة والزمان، إذ المفعَّل يؤم المستقبل، ولعل الوارد في أسفل العنوان يشي بلائحة أخرى من الإحالات المرجعية في الذاكرة الثقافية، أي(Anti epic) أي ما يضاد الملحمي، أو ما يطيح بسلطة السرد وما يكونه البطل الجامع لنفوس ورؤوس، لأن المصاغ شعرياً يستهدف خرف الملحمي في تداخلات تأزمنته.ولا أدلَّ من ذلك، من الترتيب المعكوس للأرقام، وحتى في نسج العبارات والمآلات التي تهدر، إلى درجة " هدر الروح" بالكامل، تعبيراً عن واقع حال لم يعد في الوسع التستر عليه، كما لو أن الضد الملحمي ترجمان لغة مقدَّمة هنا.

ومجاراة للشاعر يمكن البدء من النهاية أولاً، وما يقوله كختام مفترَض، حيث يكون الخطاب الشعري موجهاً إلى ميديا الامبرطورية الكردية البائدة، وما في ذلك من دلالة تحفر في تاريخ وجدانات من يجهل التاريخ وتحولاته:

" لقد نفتنا الآلهة
غرباء مع أنفسنا
نجوس أزمنة التاريخ والمستقبل
دون كمنجات...
لعل الأغاني العصيبة تحسم مصائرنا
فرحماك لا تسوّفيني يا ميديا
أو لمْ نجد الكنوز في الجينات،
مذ ولدتُ وعادت معي الشجرة إلى البذرة؟
فأنا ما ضللت دربي
وظللت أستحلفك ألا تتقهقري و لا تسوّفيني ،
فلولاكِ من سيلملم أشلائي في ملاحم لا تنتهي (التابوت)
بطلها الأوحد؟" (ص١٣١)

كأني به ينفض عما به ويكاشف ما به من عنف مؤصَّل جرّاء علاقات وانجراحات روح مأخوذة بعنف واقعها، وكون المشدَّدعليه تفعيل لمعنى موجَّه، إذ يكون الماضي مستعاداً، كما لو أن الجاري صورة طبق الأصل، والخوف كل الخوف،هو أن لا يعود لهذا القائم بمتحوّله الكردي أيّ حضور، كما لو أن الشاعر عرّافة المستقبل، لا بل وليَّ أمره .

في العودة إلى البداية ثمة زحام مآس ونواحات وتدافعها من الداخل، ثمة الويل على أرض المعطيات الشعرية، حيث الإهداء لايسر المعنيين بالمجتمع، ولا الذين يمثّلون الحقل



الثقافي أو الأدبي وغيرهما فيه، فثمة أكثر من خلل مسمى، وثمة أكثرمن فساد في الذوق وفي الاعتبارات النقدية وحالات التفضيل انطلاقاً من محسوبيات، واللغة تفصح عن ذلك في (الإهداء) :

"إلى الرواد الأفذاذ القلائل، الذين لم ينتبه أغلب الأدباء إلى أهمية فتوحاتهم النظرية والتطبيقية، ومنهم، العلامة كمال أبو ديب، ثم إلى المبدعين المغمورين رهن الإقصاء والتغييب والتهميش والتعتيم في كل مكان، ومن ثم إلى الكتبة (النويقدين) الدائبين على تسطير وتدبيج العجب العجاب عن نصوص فاترة ضحلة أو منفلتة مهلهلة النسيج..."

ثمة رسالة واضحة في تفاصيلها، ولعلها تسمي فاعل الفساد الذوقي والأدبي والنقدي وغيره، ومن خلال جانب تذوقي ورؤيوي حتى بالنسبة لناقده المنتقى هنا.

وإذا كان الإهداء تقريعاً لمن يهمه الأمر، فإن في التعقيب ما يشير إلى أهمية المقدَّم في النص الشعري ولهاث النفس الشعري بحميميّته، إن جاز التعبير، وما فيه من طرافة لا أظنها تضحك أحداً، وإنما تستوقفه، إزاء حالة لاتقتصر على الشاعر نفسها، بقدر ما تشير إلى أكثر من حالة، وقد تقترب من الظاهرة في الفساد والإفساد الأدبيين في تعقيب ، بمثابة ديباجة لا بد منها:

" رب يسر ولا تعسر"

حيث يشير إلى زمن قادم يكون توقف عند هذه الملحمة المضادّة لم يبق سوى على ثلاث نسخ في مكتبات محددة، كما هو الحديث في البحث عن تحقيقات متعلقة بأعمال أدبية أو أدبية أو دينية قديمة، والمقارنة بينها، وتقديم الأفضل والأسلم منها للقارئ ومن يكون تكون قراءته هي الأدق.. خاصة وأنا الملحمة ضد الملحمية (ص ٨) ومن قبل المقربين المفترضين من الشاعر شعورياً أو تقديرياً عبر التالي:

" يتفرد هذاالنص بتكريس(الشطح) شعرياً، حيث أطلق الشاعر (ساحر الكلمات) مارد الشطح من قمقمه؛ فجاء فانتازيّاً خوارقياً ثرّاً وحمّال أوجه، لاسيّما وهو نص مهجّن مفتوح ومتشظّ بلا مركز محدّد ثابت ، ومع تشتّته البادي عليه ينطوي على/ يفصح عن معانيه. إنّه نموذج متجلّ لـ (جماليّات التجاور) التي شخّصها العلاّمة كمال ابو ديب، وتناولها تنظيراً وتطبيقاً.." (ص٩).

وهنا تكون ذات الشاعر هي رافعة الدعوى، روحه، الشاعر المضحَّى به، كما هي البداية اللاحقة:

"..... وبرغم كثرة ما

ألف السلف والخلف
هكذا بلغ الإملاءُ
في(هكذا شطح..) في صيف سنة ثلاث وتسعين وتسعمائة وألف ربما..." (ص ١٣)

ثمة التحديد التاريخي، ولكنه المتوجه إلى المستقبل ،حيث لا يجد الشاعر بدّاً من هذا الانتثار بكليته في أكثر من جهة ، دامياً، أو مدمَّى، كما هي أحوال كلماته، كما هي قاطرات أوجاعه وتلك المازوخية اللافتة بعنف في كل مشهد شعري لاتخطئه العين، حيث أقصى المازوخية دخول في الواقع المتخَم بالسادية، وهو يؤنب اسمه، نفسه، مقامه، حقيقة ما هو عليه ، وليس استدعاء عشرات الأعلام والعبارات وتوظيفها في مجموعته إلا تعبيراً عن كونها شهود عيان على جريمة واقعة، وأيّة جريمة أكبر من جريمة تجاهل شاعر يرى في المجتمع من أوجه انخساف وصدوع وتضارب قيم أكثر من غيره ويعاني الكثير؟

لا أدلّ من ذلك، مثلاً حين يشبّه نفسه بـ (بلاتيرو) ذي الدلالة اللافتة طبعاً:

".....حسناً ما المتوقع من
بلاتيرو كردي كمثلي؟
أنىّ أيمم ملحمتي المضادة،
يثرثر قبري
فيمسرح أشلاءها الشامخة:
- هييّا يا ملحمتي الآثمة الشعثاء اعترفي- اشطحي.."
(ص٧٢)

(بلاتيرو) اسم حمار وهو بطل كتاب(بلاتيرو وأنا) للشاعر الإسباني خوان رامون خيمينيث(١٨٨١-١٩٥٨) الحائز على جائزة نوبل للآداب (ص٣٤)

إن حمرنة الذات، إن جاز التأليف، إفصاح عن الصبر النافد له، عن ملحمية أخرى لهذا الكائن، بقدر ما يكون نسفاً للسائد أوالقائم

على صعيد المرسَل والمتلقى والمروَّج له شعرياً، بقدر ما يكون (التجنيس الحيواني) كردياً انضماماً إلى عالم أوسع، وتبليغاً بذلك الدفق من الشعورات التي تلهم الآخر وتعلِمه بالنظير الممثَّل في الشاعر هنا.

ولعل الشاعر الداخل في لعبة اللغة والرهان على من سيرث الآتي، كما هو التنبيه إلى ضرورة التلفت إلى خاصية القول الشعرية، لا ينفك ينتقل من تفجير مشهد شعري تلو آخر، وكأني به يوقظ مدينته على دوّيها، وهو دوي عافية يروم ما هو أفضل، إلى درجة الدخول في تكرار يترجم مدى احتشاده بالحنق أو القهر أو السخط ليكون التالي خاصته، أي ليكون المعلَن عنه إعلاماً بالذين ينعمون بفساد مستشر بما يشير إليه، بصفته ممثَّلا للآتي، وبنوع من الإنذار الصاعق:

"... سيضبطُ شعراءُ القرون الغابرة أوقاتهم
على ساعتك مثلما فعل الشعراء القادمون
لكنكِ مازلتِ ضيقةً يا ملحمتي المضادة.."
(ص٣٦)

"أيها الشوكُ قريني
زدني عشقاً للوردة رهينة العيون الشرسة
لعلّي أظل أتحدى قدري...!"
(ص٤٧)

إن التحرك، السباحة، التوجه عكس التيار، ليس غواية الشاعر ليلفت النظر، إنما صنعته التي يجب أن يخلص له، ولو أنه فيما يحشده من كلمات أشبه بجيوش جرارة، ليصعّد بالمواجهة حباً في الأفضل مجتمعياً، ولما كان عنوانه ذاك.

إن الأقرب إليه في هديره النفسي هو صاحب(أناشيد مالدورور) الفرنسي لوتريامون (١٨٤٦-١٨٧٠) وتالياً سلسلة الساخطين : بودلير- إلياس أبو شبكة، حسين مردان، إنما أيضاً يظهر أن لنيتشه زخماً دلالياً في متن قوله بحدته..الخ.

إنه بحث عن الروح المهدورة، في مواجهة مجتمع يتم تعريضه للخلل من الداخل، حيث لا يبدو أن الكلمات تستجيب لهكما ينبغي،

إزاء هذه التراكمات من حالات السخط والتهميش والمطاردة المستقرأة.

أعتقد أن ما أورده جلال في نهاية مجموعته الشعرية، من نقاط لها خاصية التعريف به، تضعنا في مواجهة هذا المنحى الكارثي المتعلق بموقعه والتعتيم عليه، كما لو أن التعريف إشهار بالجاري وشاهد عيان على المثبَت شعراً:

الشاعر جلال حسين محمد زنكبادي- لرستاني مواليد ١ كانون الأول ١٩٥١، كردستان العراق شاعر، مترجم وباحث عراقي باللغتين العربية والكردية، ويترجم بينهما، وإليهماعن الفارسية ، الانكليزية، الاسبانية، التركية والتركية الآذرية...

ضمناً: تثقيف ذاتي موسوعي-لم يحظ طوال مشواره الثقافي (لحد الآن) بأية إيفاادات داخلية أو خارجية من قبل الأجهزة أوالمؤسسات العراقية، ومنها الكردستانية.. ولم يلتفت لعطائه شبه الموسوعي (الشعري والترجمي والبحثي) إلا القليل من الأدبـاء والنقاد والإعلاميين المنصفين..(ص١٤٢)

"البريّة كما شاءتها يداك" لـ أديب حسن محمد: مَرثيّة الغياب الطويل

عماد الدين موسى (*)

بِنَفسٍ ملحميٍّ عميقٍ وشديد الخصوصيّة، يُقدّم الشاعر السوري أديب حسن محمد، كتابه الشِعري "البرية كما شاءتها يداكِ"، الصادر لدى دار الغاوون في بيروت (٢٠١١)، وهو عبارة عن قصيدة واحدة في ٤٧ صفحة من القطع المتوسط.

يتكئ الشاعر على "البريّة" خَشَبةً لمَسْرَحَةِ قصيدته، حيثُ المساحةُ الفسيحةُ المرادفةُ لذكرِ هذه المفردةِ في مُخيّلةِ القارئ، والغنيّة بكلِّ شيءٍ، لا "البريّة" القاحلة، بل "البريّة" كيوتوبيا جديدة أجادَ الشاعر في رسمها، معتمداً أسلوب المشاهد المتتالية، والمليئة بالصور والتعابير الشِعريّة، على شاكلة الإسكيتشات المسرحيّة، مستفيداً من الغنائيّة في تناول "الغياب" كنقطةِ ارتكازٍ تتمحور حولها القصيدةُ/ المرثيّة:

"ستتركينَ البريّة جميلةً،
كما شاءتها يداكِ،
وموحشةً،
كما خطّها غيابُكِ،
ستتركين طيوفاً تنتشلني،
كلّما امتدّ طوفان الكآبة ليُغرقني،
ستتركين سيجارةً، خلَّدتها شفتاك في منفضةِ المكتب.
ولن يكون في وسعي إمساكُ الهواء
الذي يحرسكِ كظلّي...!".

"البريّة كما شاءتها يداكِ" مرثيّة مديدة تسلك الدرب الأكثر وعورةً في النَفْسِ الإنسانيّةِ ألا وهو درب الفقد، ومحاولة رتق هذا الصدع، وجعلهِ أقلّ وطأةً على حياةِ الكائن:

" شجرةٌ واحدة تتنفَّس كلّ هذا الهواء،
وتمتحن العصافير بظلّ مقنَّن.
شجرة مثل هذه...
هربتْ من الأساطير، واستوطنتْ ظَهْرَ يدكِ،
يدكِ القصيدة التي لا تستطيعها الحروف،
وتشتهيها قطعان الغيم
في سهوب الخريف".

اليدُ هنا لا ترمز إلى الوداع فحسب، وإنما إلى البقاء كظلّ لكل ما هو موجود من حولنا، وهو بهذا يؤسطر (من الأسطورة) الغياب حضوراً، وكذلك يؤكّد أنّ اليد ليستْ مجرّد زينة في مشهد جامد، بل حيويّاً وخلاقاً ومن لحمٍ ودمّ:

" هنا... حيث الصوتُ وسيلة العبور الوحيدة،
وحيثُ يداك المتروكتان على مقاعد الفراغ
كأَثَرٍ باهظ / الجهة الوحيدة،
وحيث الألم القنصل الوحيد الذي يرشي الموت،
كي لا يزحف على بقيّة الحنين،

وحيث أنا/ المسافر الوحيد في ذلك السواد القاتل".

ليسَ هيّناً أثر الغائب على ما بقي من بعدهِ، "فأصْعبُ الشعرِ... - كما يقول الشاعر- الذي يتفقَّد ما تبقَّى منكَ/ بعد حبٍّ عظيمٍ/ الذي يأتيك مــن جهةٍ خافيةٍ/ من مكانٍ غريقٍ/ من نقطةٍ سحيقة تجتمع عندها/ مجازات التعبْ"، وحيثُ " يُولد الشِّعرُ هكذا.../ من سهوٍ صغيرٍ/ من إهمالٍ مقصودٍ للحياةِ/ عابرةً على يــدٍ لا تأبه لرنين الخصور/ المتزاحمة على رحيقها/ ولا تُدير الأصابع لغير الجحيم/ مؤثّثاً بما لــذَّ وطــاب من أشيائكِ".

الكتابة، التي يشبهها الشاعر بالولادة، هذه العملية العسيرة، قد تكون نتيجة خللٍ وجوديٍّ ما، بسيطٍ أو غير بسيط، كالغياب.

والغيابُ لا يحدث إلا لسببين، لا إرادي إثر الموت، أو إرادي كأنْ يَهجر طرفٌ ما الطرفَ الآخر، وفي كلا الحالتين يكون الإحساس بالفراغ مُحتماً فما من شخص يسدّ مكان شخصٍ آخر مهما كانت الظروف، لكن ماذا لو كان الشخص الغائب هو الحبيب، الذي طالما الشاعر يحيا من أجله، ويتنفّس من خلال أنفاسه، ولا يرى جمال الأشياء وماهيّتها إلا من خلال وجوده:

" هل عليَّ أن أفتقدكِ
حتى أعرف سرَّ اللذعةِ المُرَّة
تحت لسان الكرسيّ الذي تجلسين عليه
بكامل زبيبك؟".

"وحدي أغسل أيامي،

من طين القصائد التي حَاولتْني،
ولم تستطعْ إلى سرِّي سبيلاً.
أنا الآن أضعفُ من شوكةٍ مهملة،
في هذه البريّة المترامية كقَلَقي".

شيءٌ آخر ينتابنا ونحن نقرأ "البريّة كما شاءتها يداكِ"، وهو الإحساس بالذنب في حالة الهجر، في هذه الحالة لا يمكن للشاعر البقاء صامتاً، مكتوف القلب أو اللسان، بل يحاول التطرّق إلى أثر الغياب في حياته، ومحاولة التأقلم مع الحياة الجديدة (الناقصة)، ولكن هيهات والشاعر لا يمكنه نسيان الأشياء الحميمة ومذاق الكلمات وحتى ابتسامة الآخر:

" أنا الميِّتُ الذي خرج
حيّاً من ابتسامتكِ،
كما لو أنّه أوّل مُعجزةٍ
جادَ بها حضوركِ
الذي أَقْلَقَ الموت،
وحنَّطَ طعنة الغياب الأكيد".
" كلّ القصائد
تتنفَّس الآن من خرم حُلمكِ،
والمناديل لا تكفي لتُكفكف دموع الهواء
على الشجيرات الغفيرة
التي
انتحرتْ
في
أثرِك".

إذن لا أحد يستطيع أن يزيل رائحة الغائب فكيف ببقيّة آثاره، والرائحة بحسب "بيت بايرون" أبجدية الإغواء الغامضة:

"جيشٌ من النسيان،
لن يقوى على إزاحة رائحتكِ،
التي أبكت الجدران،
ورقَّصتْ هواء الغرفة".

رغم طول القصيدة إلا أنّ الشاعر نجح في إتمامها دون الوقوع في فخّ السرديّة وهو ما يحسب له، مضيفاً إلى الشعريّة الجديدة نصاً سيظلّ حاضراً في الواجهة بقوّة.

جديرٌ بالذكر أنَّ الشاعر أديب حسن محمد (ولد في مدينة القامشلي شماليّ سوريا العام ١٩٧١)، قد أصدر سابقاً: موتى من فرط الحياة (شعر١٩٩٩)، إلى بعض شأني (شعر٢٠٠٠)، ملك العراء (شعر٢٠٠٣)، سبابة تشير إلى العدم (شعر٢٠٠٨)، وكتاب نقدي مشترك مع الدكتور هايل الطالب بعنوان: القصيدة الومضة (٢٠٠٩).

(*): شاعر وصحفي من سوريا.

الكتاب: البرية كما شاءتها يداكِ - شِعر
المؤلف: أديب حسن محمد - سوريا
الناشر: دار الغاوون - بيروت - ٢٠١١
الصفحات: ٤٨ صفحة
القطع: المتوسط

- (مقتطف من الكتاب):

صديقٌ واحدٌ،
امرأةٌ واحدةٌ،
شجرة واحدة،
وقصائد بعدد الزهور المتناثرة من حضورهم الآسِر...
ذلك يعني:
أنَّ جبلاً يستحضرني
كلّما ناوَشَتْه القنابل،
وأرّقتْهُ دموع الأطفال،
يعني: أن نبْتَ البريّةِ قادرٌ على إشعال السكون
برائحة امرأةٍ بعيدة،
يعني: أنّني سجن بلا أبواب،
كامرأةٍ على وشك الهبوب من جهة القلب،
خائفةً كشُجيرةٍ تمتحن الهواء الأوّل،
كطلْقة طيِّبةٍ،
تخشى القلب الذي يسير إليه
دائماً... وأبداً...
أن تشربَ وحدكَ نخبَكَ... في البريّة
يعني: أنّ السكونَ يشربُكَ
يائساً من طيشكَ،
يعني: أنّكَ
غبارٌ/ ملِكٌ
على الأشياءِ التي تتصدَّع
وراءَ خطوات الراحلين.

مقهى وصالة كلاويج (نجمة الصبح) للثقافة والفن بعفرين

تم افتتاح المقهى بتاريخ ٢٠١٣/٥/٢٩ بمناسبة الذكرى السادسة عشر لوفاة الشاعر حامد بدرخان , بإقامة معرض تصوير ضوئي عن طبيعة وجبال وآثار المنطقة وشخوصها , أقام المعرض كل من

الفنانين دلشان قره جول – عبدو ليلاف – عدنان هورو .

دلشان قرجول : مصور ضوئية من قرية صاتينلي مقيمة بعفرين , تعمل في مجال التصوير منذ مدة طويلة ومشاركة بكثير من المعارض الجماعية , عملت على أرشفة المنطقة بشكل جيد ولها دور

فاعل في وسطها الاجتماعي من خلال تفعيل دور المرأة

في مدينتها عفرين .

عبدو ليلاف : مصور ضوئي من قرية كوركان , له معارض جماعية وفردية في الكثير من المنابر وحائز على عدة جوائز في مجاله كما أنه عضو في نادي التصوير الضوئي بحلب وله حضوره القوي

في مدينة عفرين , عمل طويلا" في مجال ارشفة المنطقة وأحداثها .

عدنان هورو : من قرية بلاليكو التابعة لناحية راجو , مصور نشيط يعمل الى جانب التصوير الضوئي في مجال اقامة وتحضير نشاطات وفعاليات مختلفة على مستوى المحافظات السورية وهو من

مؤسسي مجموعة (تشكيل ٢٠٠٩) الفني الجوالة في سورية لمدة أكثر من عامين , وأشرف على عدة معسكرات فنية ما بين سورية ولبنان وله لوحات تصوير ضوئي تخص منطقة عفرين بكل فصولها .

أما الفنان الأسمر الجميل : شورشفان ابراهيم فقد قدم مجموعة أعمال بين روليف وبورتريهات بالاضافة الى عمل نحتي فراغي كهدية للصالة بمناسبةافتتاحها , وشورشفان هو من قرية بريمجة

مقيم في دمشق , خريج معهد الفنون التطبيقية بدمشق ومشارك في العديد من ملتقيات النحت ما بين دمشق طرطوس وحلب ومن المشاركين الدائمين في مجموعة (تشكيل ٢٠٠٩)الجوالة في سورية .

الفعالية الثانية : لقاء فني مع الفنان الفلكلوري أبو صلاح والذي تحدث عن الأغنية التراثية الفلكلورية والمحلية والتي تخص المنطقة من الناحيةالاجتماعية والفنية و عادات وتقاليدها

وفي ختام اللقاء قدم بعض الأغاني الملحمية والطقطوقات مثل (لي لاونده ليه ياره) , بافى صلاح من الفنانين المهمين ممن حافظوا على الأغنية الفلكلورية والتراثية بنكهة عفرينية, كما

يعمل جاهدا" لمتابعة هذه المسيرة الغنائية لابراز الوجه الجميل والعشقي والجمالي للمنطقة من خلال عرض أغانيه على عدد من الأقنيةالفضائية ,وبافى صلاح من قرية كورداناالتابعة لناحية جنديرس .

الفعالية الثالثة : مختبر مسرحي بعنوان (نقطة فراغ) تمثيل علي جيلاني من كوباني وحميد سليمان سينوغرافيا والممثل علي جيلاني يعمل في مجال المسرح وله العديد من المشاركات في

مسرح الشباب بحلب .

الفعالية الرابعة : معرض فن تشكيلي للفنان حنيف حمو, حيث قدم مجموعة لوحات تشكيلية كبيرة وصغيرة لموضوعات تخص الانسان والبيوت والطبيعة بأشجارها وماهية الحالات التي يعيشها من

خلال تلك الأعمال والنتاجات التي قدمها . والفنان حنيف حمو من قرية موسكة التابعة لناحية راجو ,خريج كلية فنون الجميلة بدمشق ويعمل أستاذا" في كلية الفنون الجميلة بحلب .

الفعالية الخامسة : أمسية موسيقية عزف منفرد على الكمان للفنان والملحن مصطفى اوسي ورافقه على البيانو ايفا ن رشو. كانت المعزوفات والمقطوعات من نتاجه والفنان مصطفى اوسي من

الموسيقين والملحنيين المهمين على الصعيد الكردي في سورية , توقف عن العمل الموسيقي لأكثر من ١٥ عام وعاد اليها مجددا"وهو من منطقة الدرباسية في الجزيرة السورية لكن حياته

موزعة ما بين حلب وعفرين . ما ميز هذه الأمسية رسومات الغرافيك ومنمنمات على الورق قدمها الفنان شورشفان ابراهيم وقد ثبت أعماله الورقية على خيوط علقت على الحائط بأشكال جميلة

ماأضفى على الصالة مسحة جمال لم نعهده من قبل والأجمل من كل هذا أن أعماله تلك كانت مهداة الى الجم هور.

الفعالة السادسة : معرض تشيكلي للفنان الشاب جلال دادا الذي عبر من خلال لوحاته عن عري الرجل والمرأة ومعاناة الانسان ما لفت الحضور استخدام الأحمر والذي عكس الواقع الحالي ,وجلال

دادا من قرية قطمة وله معارض جماعية وفردية ما بين حلب ودمشق واللاذقية وعفرين والجزيرة .

الفعالية الدائمة في المقهى للفنان والملحن أسامة دادا والفنانة هيفي يوسف (غناء) حيث انهما يقيمان أمسيات دائمة من عزف وغناء .

أسامة دادا من قرية قطمة ,له نشاطات كثيرة في مجاله ما بين سورية والعراق وله ألبومات مختلفة .

أما الفنانة هيفي وهي من قرية بيلان التابعة لناحية بلبل فلها مشاركات ما بين دمشق وحلب وعفرين ولها بعض الأغاني مع فيديو كليب تمتاز برخامة صوتها و حضورها القوي على المسارح .

استطاع كلاويج في فترة زمنية قصيرة اثبات حضور قوي كصالة ومركز فني وثقافي في عفرين نتيجة النشاطات الفنية والثقافية التي يقيمها . وأيضا" لوجود مكتبة تحتوي على كتب متنوعة

(فلسفية – دراسات نقدية – شعر – قصة – عربي – كردي ..... منوع) .

هناك جانب مهم في الصالة وهو الأرشفة الذي يحفظ العمل والنشاط المقام في الصالة وحتى ما يخص المنطقة بشكل عام .

جانب الاعلامي : هناك صفحة على فيسبوك باسم الصالة حيث يتم التواصل مع الخارج ومع رواد المقهى من خلال تنزيل الفعاليات وحضور اصدقاء الصالةالى كل النشاطات بشكل دائم وتواجد عدة

صحف محلية وخارجية تم كتابة ريبوتاجات عن فعالية الصالة .

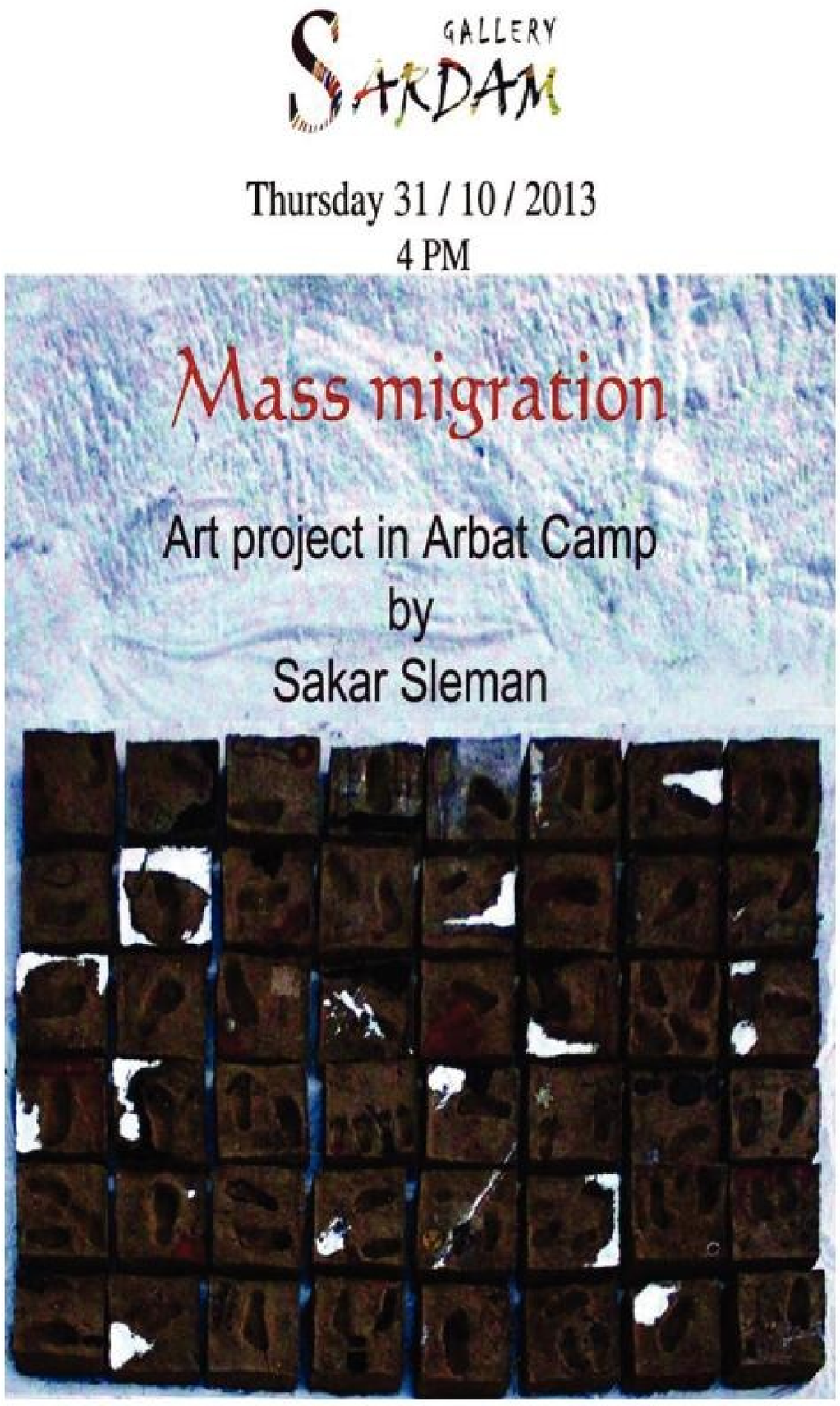
أصحاب المشروع :

عدنان هورو - دلشان قره جول – عبدو ليلاف – أمينة بري – حسين ابراهيم .

أسرة كلاويج تزداد بتدريج ومنهم بالاضافة لأصحاب المشروع : أسامة دادا – هيفي يوسف – شورشفان ابراهيم – رنكين يوسف – والطفل بهجت بري (بيجو) والشابة سيان نجار .

علي مراد.. ساكار سليمان أميرة القش

الطين على مايبدو.. يدر الرغيف



وتكتمل القصة حين نجد الخامة الملائمة لأرضية هذه القصة،عربت.... دوميذ ...

وأبطالاً يستطيعون السيطرة على ذاتهم كي لا يخلو بأسس وأُطر الفكرة المرجوّة. وهكذا استطاعت ساكار سليمان إيجاد بطل كفؤٍ لها، تحاول من خلاله أن تجسد دور "العظيم والمتأني" القادر على الوصول دون أن يترك وراءه غباراً لأنه لا يثير الحركة البتة. ولا يحاول بالمقابل أن يستهلك الكثير من الجهد بالرغم من أنه يكمل المهمة على أكمل وجه. صيغة مناسبة جداً مع هذا العصر الذي نعيش فيه، ربما كان هذا المخلوق وكما قالت "الضخم الرشيق" قد آن الأوان أن نكرمه وإن جاءت المبادرة بعد أن خذلناه. وأعرف خطواتك تقيس أبعاد الأرض فتغريك بالقفز من لون إلى لون، والأرض صارت خليةً. السرُّ الآن يُذاع والجرح صار مشاع، والماء يذهب في كل شيء والماء ينطق كل اللغات المشبوهة بالرفض اللاهث في لغة القاع.وتكتمل القصة حين نجد الخامة الملائمة لأرضية هذه القصة، وأبطالاً يستطيعون السيطرة على ذاتهم كي لا يخلو بأسس وأُطر الفكرة المرجوّة.

وهكذا استطاعت ساكار ايجاد بطل كفؤٍ لها، تحاول من خلاله أن تجسد دور "العظيم والمتأني" القادر على الوصول دون أن يترك وراءه غباراً لأنه لا يثير الحركة البتة. تقدم الفنانة ساكار في عملها " الهجرة الجماعية " عرضا توثيقيا للهجرة الجماعية على الطوب الطيني. حيث قامت الفنانة بطبع اقدام اللاجئين السوريين في مخيم عربت للاجئين

بكردستان العراق و أضافت لها القيم اللونية الأكثر بدئية / أحمر، أسود ، أبيض / مع ما وجدته من أشياء صغيرة لدى اللاجئين من ذكريات و صور و تفاصيل أخرى. لتقدم من خلال الطين الرحيل. في هذه الفرجة التقنية جاء الطوب كأكثر الأدوات التعبيرية لتوثيق القلق. حجم كل طوب هو ٤٠ × ٤٠ سم. عددها ٥٠. أرضيتها جص أبيض. و كل التفاصيل مطبوعة بملمس اللحم البشري. يعتبر هذا العمل الفني أول الأعمال المفاهيمية التي تتناول موضوع الهجرة الجماعية و قد تبنت منظمة اليونسيف عرضه الأول في مخيم عربت للاجئين السوريين.

تشکیل

عمل " الوضوء " لآزاد نانكلي

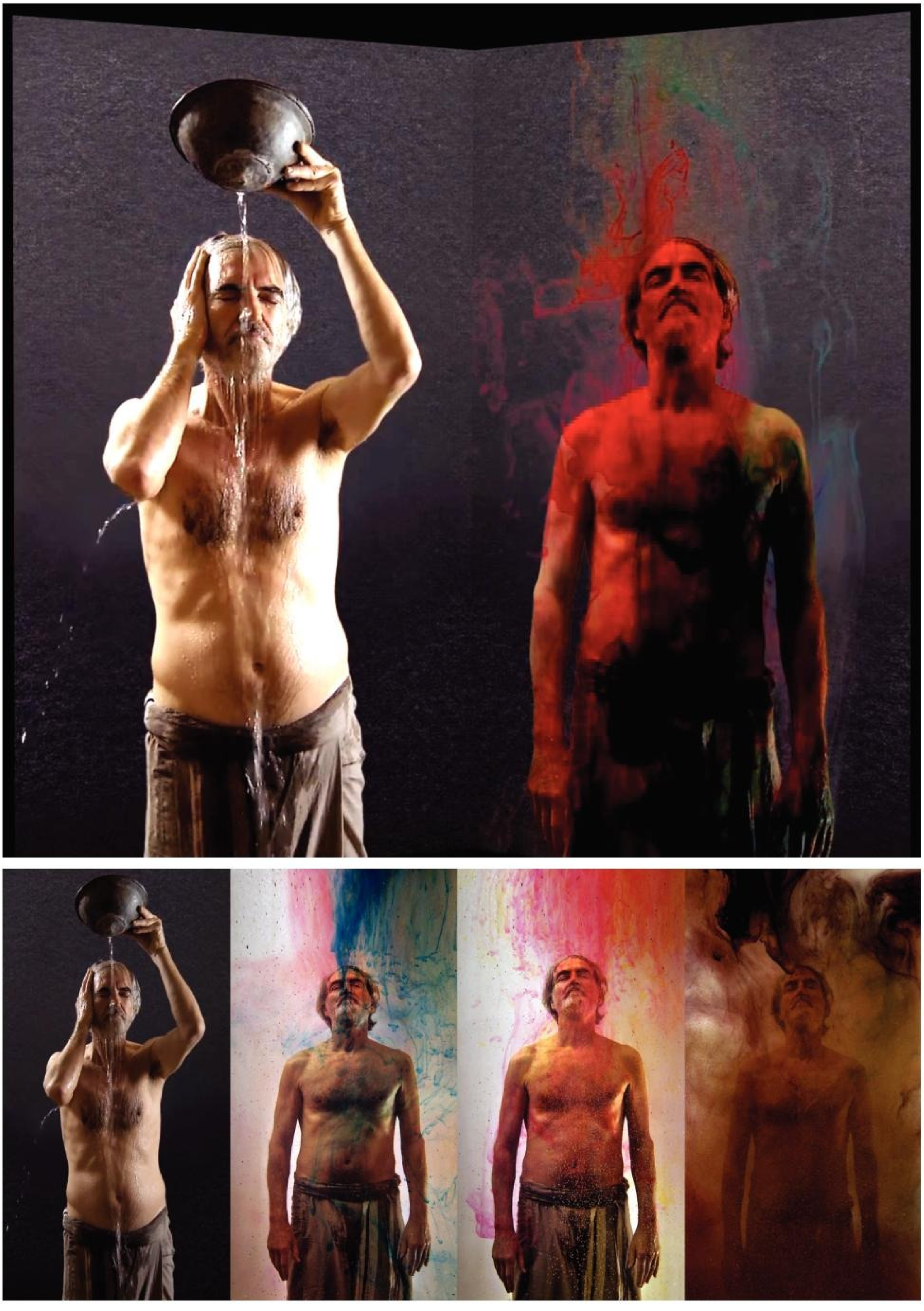
سامي داوود

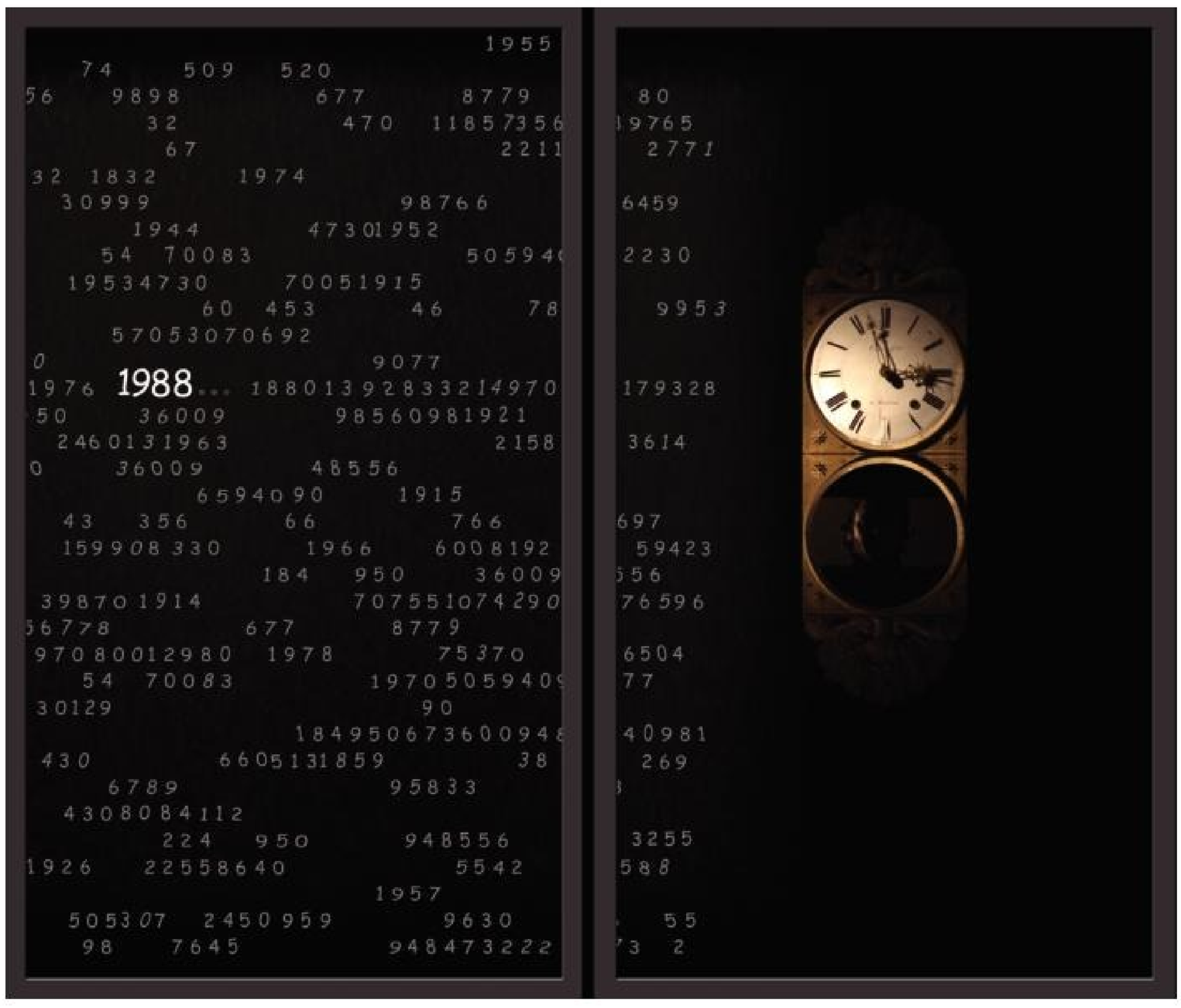
تتجاذب العناصر التعبيرية في العمل الفني " الوضوء " للفنان آزاد نانكلي، لتجعل من التناقض ديالكتيكا في المستوى البصري و الرمزي معا. إذ يقدم الماء مع الجسد العاري حتى نصفه ـ احتشاما ـ ليتنقل المتلقي بينهما عبر وسيط اللون الذي يتساقط بأيقاع بطيء و انتشار غازي مختلف بحركته و أيقاعه عن أيقاع تساقط الماء و طبيعته المتدفقة السائلة. عبر هذان العنصران يؤسس آزاد المشهد الذي تقسمه كاميرة ثابتة إلى قسمين ـ محافظا بدقة على خواص الفيديوآرت الملتبسة على الكثيرين ـ يسكب الماء من على رأس الشخصية، ليتلوه تساقط بطيء لألوان متعددة في الطرف الآخر من الشاشة، تربط المشهدين عضويا. مع تغيير جذري في الدلالة العامة لطبيعة الترابط بين الماء و الجسد. و بتثنية المشهد بهنيهات عتمة، يتكثف زمن العرض لإطالة أمد الإغتسال و التلون المجسد لتراكم طبقات اللون على الجسد. و بالتالي لخلق تعددية في الجسد ذاته. فالإبتعاث هو مرجعية الماء في النظام التخيلي المؤسس لفكرة النقاء، و التي يترتب عليها النظام المفاهيمي للوضوء و التعميد و الطهارة و نهر الغانج المقدس..إلخ. أما الجسد العاري فهو الترميز الميثولوجي لتخلصه من الثياب الدنيوية المعرضة للفناء، و استحالته عبر العري ثابتا دون تحلل. يقوّض نانكلي عروة هذا التركيب المتوارث لثنوية الماء / جسد. فالماء يكشط عن الجسد أوساخه رمزيا و واقعيا. بينما هنا، فإن اللون يضيف عبر تنوع قيمه البصرية، قيم و أفكار مختلفة جذريا تؤدي في النتيجة إلى تلاشي الجسد و لا ثبوتيته. و هي النتيجة التي ينتهي إليها مشهد الوضوء في تحلل الجسد إلى كثافة ضبابية داكنة.

آزاد نانكلي:

مواليد أربيل. كردستان العراق.
يعيش في فلورنسا ـ أيطاليا.
ـ ١٩٨٣. حاز على الدبلوم العالي في فن الليثوغراف.من الجامعة الدولية لفن الغرافيك بفلورنسا / أيطاليا.
ـ ١٩٧٩. تخرج من كلية الفنون الجميلة بفلورنسا ، أيطاليا.
ـ ١٩٧٥. تخرج من معهد الفنون الجميلة ببغداد / العراق.
معارض:
ـ ٢٠١٣. أكاديمية الفنون. فلورنسا/ أيطاليا.
ـ ٢٠١٢. بلازا. Granafei-Nervegna. براندیزي. أيطاليا.
ـ غاليري سردم. السليمانية. كردستان العراق. ٢٠١٢.
ـ غاليري ميديا. هولير. كردستان العراق. ٢٠١٢
ـ متحف الباروك الأقليمي. نوتو. أيطاليا. ٢٠١٢
ـ ٢٠١١ بحر السينما العربية ، مؤسسة أوركا Horcynus ، ميسينا - إيطاليا
ـ ٢٠١١ المياه الجرحى ، جناح العراق ، بينالي البندقية. الدورة ٥٤ ، مدينة البندقية - إيطاليا
ـ ـ ٢٠١٠ رؤى العراق ، بالازو ستروزي ، فلورنسا - إيطاليا
ـ جدار برلين ، الفن الرقمي - مسرح بترو ماركو ، فلوري - ألبانيا
ـ الإضاءة ، تركيب ، الأداء ، ستوديو آزاد ، فلورنسا - إيطاليا
ـ ٢٠٠٩ كوكب -K، بينالي البندقية الدورة ٥٣، مدينة البندقية - إيطاليا
ـ تحية إلى عبد الله كامل ، بوزار ، بروكسل - بلجيكا
ـ ٢٠٠٨ معرض فن اسطنبول ، اسطنبول – تركيا.
٢٠٠٦ Poetronics ، سينما تياترو موديرنو ، استرا ل سينيا ، فلورنسا - إيطاليا
٢٠٠٥ تحرك الأفكار ، Videodays ٢ ، سالا سانتا ريتا ، روما - إيطاليا
٢٠٠٤ الآثار الحية Fuoricentro . Fuoricentro ، ليفورنو ، إيطاليا
ـ وتأتي هذه الخطوة من الأفكار ، Videodays ، سينما الفيري اتيليه وفلورنسا - إيطاليا
السينما سبازيو أونو ، فلورنسا - إيطاليا
ـ توقعات عام ٢٠٠٣، المتحف الوطني ، كراكو - Polland
٢٠٠٢ Volkshalle ، Grenzenlos ايم ينر راتوس النبيذ - النمسا
٢٠٠١ عابر سبيل، الصلاة في Arth / - سويسرا.
١٩٩٩ Hoiskole Kunstzentrum Borup ، كوبنهاجن - الدنمارك
١٩٩٨ ستيفانيني . فلورنسا - إيطاليا
Pilonova معرض، Ajdovščina قابل لل - سلوفينيا
١٩٩٧ Dovorni ترغ ، ليوبليانا - سلوفينيا

تحت anden هيميل عام ١٩٩٦، و معرض للمعارض، كوبنهاجن - الدنمارك
كسوف الصلاة ، لوكارنو - السويسري
Planque الصلاة ، لوزان - سويسرا
١٩٩٤ غاليري يسكال، Bruselss - بلجيكا
دي Muzerije مركز الفنون ، هرتوجنبوسكه - هولندا
ـ ارتفوروم معرض، النبيذ - النمسا
١٩٩٣ الكوفة غاليري، لندن - المملكة المتحدة.
D.E.A الصلاة وفلورنسا - إيطاليا
غاليري ارتفوروم ، النبيذ - النمسا
ـ ١٩٩٢ غاليري Kunstlerhaus ، غراتس - النمسا
ـ نشاط المركز الثقافي ، S. سيلفيسترو ، أوسيمو - إيطاليا
ـ بلدة مركز الفنون ، ترينتو - إيطاليا
بلدة مركز الفنون ، ROZZANO - إيطاليا
١٩٩١ اجتماع للسلام ، ريميني - إيطاليا
ـ غاليري أنطونيو غرامشي ، ميلان - إيطاليا
ـ الفنان الذي لا وجود له ، قصر فالنتيني ، روما - إيطاليا
ـ معهد التعليم ، لندن - المملكة المتحدة.
١٩٨٨ غاليري سيفيك للفن الحديث ، Plazzo دي ديامانتي ، فيرارا - إيطاليا
ـ المركزية الثقافية ، أورتيساي - إيطاليا
١٩٨١ـ قصر Guelra ، فلورنسا - إيطاليا
ـ قصر ' Giustignan .البندقية - إيطاليا
ـ ١٩٧٩ رسم على الورق، تونس - تونس
ـ بالازو ستروزي ، الغرفة الدولية ، فلورنسا - إيطاليا
ـ ١٩٧٤ مهرجان الفن الكردي ، بغداد - العراق




1988