رحلة مع القصة العراقية

بالم عبد الحميد حمودي

Riadh Hamza

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

دار
الرشيد للنشر

منشـــورات وزارة الثقافة والاعـــلام

الجمهورية العراقية

سلسلة دراسات

١٩٨٠

« ٢١٠ »

باسم عبد الحميد حمودي

رحلة مع القصة العراقية

هذه الرحلة هي الثالثة مع العالم الذي احب ، الاولى بدأت مع كتاب : (في القصة العراقية)عام ١٩٦١ والثانية أرتادت مشارف القصة في كتاب (الوجه الثالث للمرآة) عام ١٩٧٣،وخلاصة الرحلة الثالثة بين ايديكم وقد تلونت عبر طريقين .. واحد للرواية والثاني للقصة القصيرة .. واحسب انها وصلت الى تصور نقدي جديد لم تصله الرحلتان السابقتان ، فان كان ذلك اكون قد حققت بعض ما ينفع في متابعة هذا الفن الرائع الجميل ورصد ظواهره الجديدة .

باسم

١١ شباط ١٩٧٩

وصولاً الى نظرية نقدية

النقد الادبي العربي المعاصر ما زال في اقسام كبيرة منه محملا بجملة متناقضات تطرح قصورا في ادراك العلاقة بين النقد كعمل ادبي اعتيادي والنقد كعمل ، خالق يعيد ، تشكيل النص المنقود وفق اسس ومواصفات جمالية وفكرية ، والنقد بذلك يفقد عنصر التواصل مع النص وكاتبه الذي لايشعر بالفائدة ، وبين النقد والقارىء ، وبين النقد والعصر الذي ينتمي اليه النص المفقود .

ان هدف الاديب طرح التجربة الانسانية التي يكتبها على القارىء والعصر كائنا ما تكون الاهداف الشخصية الاخرى اما هدف النقد فهو تقييم هذه التجربة واعادة كشفها ولن يكون ذلك الا بالفكر المعتمد على نظرية رائدةولن يكون ذلك ايضا الا بقدرة الناقد الهائلة على الاستيعاب والهضم ، واعادة تشكيل العمل الادبي المطروح .

ان النقد ليس سلعة توزع باشكال مختلفة ومتنوعة ، ولن يكون الكاتب ناقدا بحق اذا تعمد الكتابة السريعة التي تؤكل مرة واحدة كرغيف الخبز ثم ينتهي اثرها ، فالناقد في افضل حالاته انسان مفكر ، متخصص بلون واحد من الوان النقد وبلون اخر قريب منه ، واذا كانت صورة الناقد العربي الموزع الاختصاص لاتزال كبيرة في الساحة الادبية فان هذا يؤكد جانبا مهما من قصور التجربة النقدية الادبية عندنا .. هذا القصور يدفع بالناقد لا للالتزام بلون واحد بل للتوزع بين القصة والرواية والشعر والفن التشكيلي والمسرحي بل وممارسة كتابة بعض هذه الالوان او كلها .

ان هذه (الموسوعية) التي تعطي بعض النقاد (بفعل الصحافة ووسائل

الاعلام الاخرى) حجوما اكبر من احجامهم الحقيقية على صعيد الغنى الفكري والتأثير الفاعل في الادب واجياله انما تقوم على اسس غير موضوعية ، اسس عدم ادراك الناقد نفسه لاهمية وظيفته الفكرية الرائدة وانصرافه الى الكتابة السريعـــة •

ان ذلك ينسحب بالتالي على مجمل نتاجه ويجعله عائم الصورة مشوه الملامح يدفع للشعور الواضح بتعب (الكاتب) وسرعته وبالتالي الشك في صدق المنهج وفي خلاصات المسائل التي يطرحها •

ان هناك فرقا كبيرا بين موسوعية القراءة للناقد بل ووجوبها ايضا ، وبين توزع كتاباته ، فالقراءة تعني الرفد والاغناء المستمر لثقافته ، وتنوع الكتابة يعني اختلاطها وترهلها الادائي والفكري ويعنى ايضا قصور الناقد نفسه عن ادراك وظيفته الحقيقية •

ان تكثيف الناقد العربي المعاصر للغته واهتمامه بلون واحد او لونين من الوان الابداع هو الذي يمكنه اساسا ان يتطور ويضيف ويرود ، وبالتالي يكون ناقدا عند مستوى مسؤولية عصره ، عصر الثورة العربية المتصاعدة على كل مستوى الجبهات •

واذ كان هذا العصر ادبيا قد تميز على المستوى الانساني باقتراب كل الاشكال الادبية من واقع الهموم الجماهيريـــة ، ورصدها لحركة التـــاريخ ومعالجاتها السلبية والايجابية للظواهر الحضارية والسياسية المختلفة فان النقد يبقى وحده اساس تبلور كل الانماط الادبية واشكالها التعبيرية ثم استطاعتها الصمود والديمومة على مستوى الادب والحضارة والتاريخ الادبي او الانغلاق والضعف ، عندئذ تولد من رحمها اشكال ادبية جديدة اكثر قدرة على التجاوب مع متطلبات العصر والمرحلة •

الناقد الادبي اذن رائد فكري وعقلاني ذو نفس حضاري ثقافي عل لا يعتمد على العواطف قدر ما يحاول عقلنة هذه الاحاسيس وصياغتهاوترتيبهافي هذه المدرســـة او تلك ثم شجب هذا الشـــكل التعبيري او طرحه كنموذج

تغييري واعطاء هذا النص الادبي او ذلك نفحة عالية الرنين ، والابداع في محاولة للكشف الدائم عن خفايا النص واسراره •

ان القيمة الحضارية للعمل النقدي ، ان الناقد ينتج مصنعا فكريا على مواصفات دقائقه ولاته يكتب النص الادبي ويقيم ، ويبقى المصنع صالحا للاستعمال بقاء الحضارة ومع ذهاب صانعه ، اما الناقد الذي (يصنع) قيمة (اقتصادية) كرغيف الخبز فان لذة استهلاك هذا الرغيف تنتهي باستنفاد آخر قطعة منه •

والناقد الادبي العربي على هذا الاساس لابد له وان يحضى بقيمة ، استثنائية عالية الاهمية لان فكره ينمو ويرود في بلدان العالم الثالث المختلفة الخطوط البيانية الفكرية والحضارية ، ان دوره كمفكر بالغ الاهمية لانه يرود وسط ادب قيد التشكيل لا الديمومة ، ادب تهجسه القضايا العامة ويعيش في بعض منها لاجلها فقط ، فالادب في هذه البلدان تؤرقه الحرية وفي الاخرى قضية الديمقراطية وفي معظمها الوحدة الوطنية والقومية ، في وقت لا يعالج الادب هذه الظواهر الاساسية في حياة شعوب اخرى لانها تجاوزتها وانتقلت الى مراحل بناء حضارية اخرى •

والشعر في اجمل صوره واغناها فكرا كان لغة العاطفة المصور لاحاسيس الشاعر لا لغة العقل ألا ماندر عند شاعر عظيم كابي الطيب المتنبي ، لذلك . فقد دخل الاديب العربي القرن العشرين مسلحا ببضاعة ذات تخصص واحد في وقت فتحت الحضارة العالمية ابوابها عليه مقدمة شتى الالوان الادبية •

اننا لايمكن ان نغفل هنا الفكر العربي الخلاق الذي نشأ عند توحد الدولة العربية القديمة واغنى شعوب العالم الاخرى الذين اعادوا تصدير ما نفحه العرب لهم مرة اخرى بعد تطويره في عصر انحلال الحضارة العربية وضعفها ابان الغزوات البربرية التي قامت بها الشعوب الاخرى كما يجب الانغفل ايضا دور الناقد العربي الآني ، هذا المفكر الذي يتحمل مسؤولية ضخمة في رفد هذه الفترة وتقييم انواعها الادبية وقيادتها •

من جانب اخر فان هذا العصر يطمح لايجاد ناقد عربي يمتلك رؤيا فكرية واضحة وشاملة لا ان يمتلك ثقافة عامة يعلقها دائما على مشجب مقالاته عن هذه الرواية أو ذلك النص الادبي •

ان خصوصية هذا الطموح تتماشى وخصوصية هذه المرحلة ، فالامـه العربية في عصر انفتاح وفي عصر الشعور بالثقة بالنفس رغم كل التحديات التي تحيط بها وتواجهها باستمرار ، وعلى ذلك فان موضوعات الرؤيا المشرقة للناقد العـربي الذي هو في الطموح الى التكامل ، تتحدر بالمعرفة الكاملـة والامان المبدئي اللا غيبي بموضوعة الثورة العربية الدائمة ، ايمانا لا يدفع الناقد الى ايجاد طبعة عربية لكل الثقافات المعاصرة بقدر ما هي محاولة الاضافة الحضارية لهذه الثقافات بحيث يدخل الناقد العربي مرحلة الاغناء لثقافةعصره، لا التلقي السلبي منها ثم الهضم والتمثيل لها بعد ذلك •

ان تشكيل هذه الرؤيا يتم اولا بقدرة هذه الامة على المد الثقافي وعلى الوصول الى مكانتها الاولى كامة اسهمت في غنى حضارة العالم ، وقد يبدو هذا الاتجاه سلفيا متشنجا لدى بعض المنبهرين بقيم اخرى ، من الذين يحسون نتيجة عدة ظروف ان امتهم غير مستعدة للبذل الحضاري انيا ، الا اننا لو قارنا كل الاعتراضات بالنهوض السياسي والاقتصادي السريع الذي تستطيعالامة ادراكه بوتائر متسارعة ونمط بياني متصاعد الى اعلى لادركنا اننا نستطيع ذلك بجدارة واننا لسنا متشنجين بقدر ما نعتز بما قدمته حضارتنا للامماالاخرى وافاق ما تستطيع تقديمه مستقبلا •

ان قطرا نموذجا كالعراق مثلا ، يمتلك رؤيا كاملة وواضحة لطبيعـة المرحلة ، استطاع على اساسها ان يبني اقتصاده ويضع برامجه التنموية وينفذها بشكل مدروس ، واستطاع ايضا ان يقلب موازين القوى المؤثرة في سياسات الشرق الاوسط ، وان يسـمع صوته الخاص المتوهـج قوميا وانسـانيا لكل الشعوب والدول ، وان يكون له نهجه الاشتراكي المتميز ، يستطيع ان يؤثر تأثيرا واضحا في جبهة الادب حيث تمنح انجازاته لها رفدها الخاص على

مستوى عملية الخلق الابداعي التي تتم بهدوء وعلى مستوى عملية النقد ورؤياه الفنية الواضحة الملتزمة .

ان تشكيل الرؤيا النقدية العربية ثانيا ، يتم باستيعاب تجارب الشعوب الادبية في هذه الفترة بالذات من عملية البناء الوحدوي ، وتحديد الموقف ، واضحا من العلاقة الجدلية بين عملية الخلق الادبي (للفنان المبدع)وبين موضوعة الوحدة العربية .

ان ذلك يدفع بالناقد العربي لان يمتلك الحق في ان يعترض على أي ادب سيء المضمون ، اد بيخدم التوهج الداخلي الفردي للفنان على حساب هموم الامة وملايينها الطامحة الى حياة افضل ، وان ذلك يدفع بالناقد لان يحتضن كل مبادرة ابداعية تخدم السير في درب الوحدة بعد توافر الحد الافضل لها من الاسس الجمالية .

ان ذلك يتم ثالثا بوقوف الناقد مع حرية العمل الادبي المسؤولة بوقوف الناقد مع الاديب والشاعر والمسرحي والفنان التشكيلي الذي تكبله القيود في هذا الجزء من الوطن العربي او ذاك ، والدفاع عنه ، وابراز ابداعه وتبنيه .

ومع هذا فان الناقد العربي الذي نريد ، ينبغي رابعا ان يمتلك ادراكا ، كاملا لطبيعة الظروف العامة لكل قطر ، تمهيدا لمقارنة ذلك بمدى حرية الفنان وبالتالي لاعتماده هذا الشكل التعبيري فنيا او ذاك .

ان ما يكتب من واقعية جديدة في قطرنا في ميدان القصوصة مثلا لم يأت عبثا ، بل هو حصيلة الهدوء النفسي الذي يمر به الفنان اليوم وطموحه المتفائل الى بناء الوطن بالصيغة الافضل ، وبالتالي شعوره بانه يعيش الثورة بصدق ، وهذا عكس ما كان يحدث في الستينات من توتر وقلق وسلب حرية وكرامة ، الامر الذي دفع القاص للانكفاء على ذاته يستجليها ، مع مروره بحالة تشنج فكري وتوتر خاص بسبب من الظرف العام مما لم يدعه يتمكن من عرض المضمون عرضا مباشرا متبعا شكل الرمز ، موغلا فيه بعدة طرق مع استمرار

دفق المنولوغ واستخدام المواقتة والسيناريو المتنقل زوايا الرصد زمنيا ومكانيا •

ان فقرة كهذه يجب الا نفهم منها الدعوة الى قصة قصيرة مسطحة فوتوغرافية تتبنى التجارب ولا ترود كاشفة وناقدة بل هي دعوة لان لا يكون للقاص الحق في الطموح لان يكون الشكل اساس القصة ومعيارا نقديا لها فمضمون القصة هو الذي يصنع شكلها الخاص •

ان قصاصنا اليوم لا يحتاج لشكل على درجة عالية من الرمز بقدر ما يحتاج الى طرح موضوعات ايجابية بالشكل الذي يختاره والذي يحقق التوازن الدرامي في الحدث ، لكنه في قطر اخر قد يحتاج للرمز والافادة من التراث ومن ماسي المفكرين العرب القدامى الذين حوربوا من قبل السلطة لطرح موضوعات تتملك الرؤيا التحريضية على الثورة •

ان ادراك ذلك مع عدم تحديد عملية الخلق بشكل استاتيكي واحد ، يجعل من الناقد العربي متمثلا لطبيعة المرحلة ، وهذا التمثيل يجعل الناقد العربي الذي نريد انسانا يمتلك وعيا سياسيا ملتزما اضافة الى امتلاكه وعيه الحضاري ، بل ان امتلاك الوعي الحضاري لا يتم كاملا الا بامتلاك الوعي السياسي ، وهنا تتجلى قدرة الناقد على الموازنة الجدلية بين الوعيين وطرح ما هو مفيد منهما في جبهة النقد التي تشكل المتراس الاول للجبهة الثقافية العربية باسرها •

ما الذي قررناه خلاصة لكي يكون لدينا ناقد ونظرية نقدية عند مستوى الطموح ؟ اننا لا نضع ما نريد بالمطالبة بل بالعمل على ان يكون لدينا ما نريد ، وما نقرره في نهاية ما طرحناه منذ البداية ان ناقدا يتشكل لابد له ان يتسلح بنظرية المعرفة المعتمدة على الواقع المعاش ، بنظرية المعرفة التي تستلهم الامة وتلبي طموحاتها •

وفي فصول هذا الكتاب القادمة نحاول تطبيق ما اوضحناه من رؤية على صعيد القصة والرواية •

التاريخ السياسي في الرواية العراقية

المجال الذي نناقشه ونعرضه يتحدد فنيا بالقصة العراقية عبر رصدها لتاريخ العراق الحديث وتفاعلها معه ، ولا يهمنا هنا مدى محاكاة هذا العمل القصصي للواقع بل مدى تأثره به عند كتابه الروائي لنصه •

اننا لا نريد بداية ان ندخل في تفاصيل القصة القصيرة الطويلة والرواية القصيرة والرواية بل نحاول ــ دون تجاوز كامل لهذه الصفات الفنية ــ ان نقف عند الروايــة بمفهومها العام الذي يختلف عن القصــة القصيرة في أنه يحلل فترة عريضة من حياة مجموعة من الناس دون اقتصاره على شريحة حياة قصــيرة او ضــربة من ضربات الاقصوصة ، واذا كان ثمة من يناقش هذه المقولة واضعا امامه جولة المستر بلوم في دبلن خلال يوم كامل عدد صفحات القصة القصيرة •

فاننا نستعين هنا بعدد صفحات (الرواية) للرد عليه وباختلافه عن عدد صفحات القصة القصيرة •

اننا نجد بداية ان قصة محمود احمد السيد المسماة (جلال خالد) قد تأثرت بمحاولات حصول العراق على استقلاله المشروط خلال ثورة العشرين حيث يسافر جلال خالد ، الشاب البغدادي المثقف الى الهند عن طريق البحر العربي برما بالوضع في القطر المحتل والمحروس بالحراب الانكليزية شاعرا باليأس من نتائج عدم تحقيق الثورة العربية لاهدافها ضد العثمانيين وانتهاء كل ذلك بغدر الحلفاء بالثورة •

في الهند يلتقي بمجموعة من المثقفين الاشتراكيين والداعين الى العدالة عن طريق تأصيل القيم الروحية ويلمس استطاعة الاستعمار تفريق بعضهم

عن بعض ولكنه يلمس ايضا الامال الكبيرة الدافعة لعملهم جميعا في سبيل الحرية والاستقلال ، ويكون لذلك تأثيره الكبير على جلال الذي يعود الى بلاده مستبشرا بقيام ثورةالعشرين ثم مصدوما لفشلها بسبب من نجاح الانكليز في افراغها من محتواها الثوري ...

الا ان ذلك يدفع جلالا واصدقاءله الى اتخاذ سبيل ايجابي للدفاع عن الوطن وذلك عن طريق تحصين العقل باكتشاف سبل المعرفة والتثقيف الذاتي .

وبالرغم من ان (جلال خالد) كقصة لاتطمح الى تصعيد الكفاح بشكل دائم الا انها استطاعت رصد الحالة السياسية التي مر بها القطر قبل وبعد ثورة العشرين ولم يكن تأثير هذه القصة ليقل عن تأثير (عودة الروح)لتوفيق الحكيم المصورة لجانب احداث ثورة ١٩١٩ في مصر لو حصلت نفس فرص النشر والنقد والتقييم .

وقد استطاع ذو النون ايوب بروايتيه (الدكتور ابراهيم) و (اليد والارض والماء) ان يتعرض الى حالتين هامتين في تاريخ العراق المعاصر ، اولاهما حالة المثقف البراغمتي الذي يستطيع ان يلبس لكل حالة لبوسها وان يفيد من رفعة مركزه الثقافي والاجتماعي في تحقيق الكثير لنفسه دون اهتمام بمصالح الشعب ، لكنه بعد ذلك يشعر ان الزمن ليس في صالحه فيهرب الى الخارج تاركا الوطن لاهله الحقيقيين الذين انتصروا على كل قوى الشر ، بعد ذلك .

ان (ايوب) في الدكتور ابراهيم كان يهدف الى الكشف السياسي والاجتماعي عن حالة مرضية لعينة من المثقفين ويرصد تذبذب البرجوازية ويقدمها كحالة سلبية كالحة تعالج بالرصد والتحليل لكنه في الحالة الثانية التي جسدتها روايته (اليد والارض والماء) يعمد الى تصوير محاولة مجموعة برجوازية اخرى ، ثورية الفكر والحركة في تحقيق اصلاح زراعي ثوري الفهم والتنفيذ بالنسبة لمرحلة الاقطاع الرهيبة التي كان يعيشها العراق قبل وبعد الحرب العالمية الثانية .

انه يعطي هذه المجموعة مسحة ثورية تحاول تجاوز جملة المحرمات التي وضعتها الطبقة الحاكمة ومنها اعطاء الفلاح حقه في العمل الزراعي الحر بعيدا عن سيطرة الأقطاعيين ، وتصطدم بعرقلات الادارة الفاسدة وبتراجع مجموعة كبيرة من الفلاحين عن موقعهم في حماية هذه التجربة الرائدة وبالتالي خضوعهم للاقطاع من جديد ، الا ان الروائي يعطي للرواية في الختام شحنتها الثورية الاخرى بتفجر وثبة عام ١٩٤٧ ــ ١٩٤٨ ومشاركة المجموعة المثقفة فيها وسقوط احد الفلاحين برصاص شرطة الحكم الارهابي •

ان دم سليم الفلاح وغيره قد عمد الانتفاضة الثورية التي قامت لكشف وجه السلطة العميل للاستعمار الانكليزي ، وقد كانت نتيجة فشل تلك التجربة الاصلاحية في الزراعة قيام بديل موضوعي عنها اكثر ثورية وجماهيرية هو نجاح الوثبة في تحقيق اهدافها باسقاط الوزارة والغاء معاهدة بورتسموث التي عقدتها مع بريطانيا •

وتستمر الرواية العراقية شاربة من النبع الصافي ، من تاريخ هذا الوطن مصورة اجزاء هامة من احداثه السياسية وثوراته الشعبية وانتفاضاته •

ان (عراة في المتاهة) ١٩٦٩ لمحمد عبدالمجيد و (المدينة تحتضن الرجال) ١٩٦٠ لموفق خضر و (قالت الايام) ١٩٦٠ لغالب عبدالرزاق وغيرها من قصص قصيرة وروايات، قد صورت جوانب متعددة من وقوف الجماهير بوجه المستعمرين واذنابهم خلال انتفاضات شعبية متعددة ف (عراة في المتاهة) تعرض الى جانب من تجربة انتفاضة ١٩٤١ باسلوب اشكالي قاد فيه الفرد التجربة العامة بدلا من الجموع في وقت كانت فيه قصة غالب عبدالرزاق (قالت الايام) قد صورت قبلها فترة تمتد منذ نهاية ثورة العشرين حتى انتهاء انتفاضة ١٩٤١ وبالرغم من اقترابها من روح التسجيل لتاريخ حياة مواطن يدعى واسراته ، الا انها تعالج بلغة شفافة احيانا مسائل الحياة والوجود والحرية خلال صراعات القصة المتشعبة مركزه كل الوقت على بطلها الرئيسي وتاريخه الشخصي المرتبط بموقفه الثوري الدائم •

اما رواية موفق خضر الاولى (المدينة تحتضن الرجال) فتصور تأثير انتفاضة عام ١٩٥٦ على شاب اضطر لقطع دراسته ببغداد والسفر الى اقاربه في الناصرية تخلصا من الجو الارهابي الذي ساد بغداد انذاك

ولئن قادنا المؤلف الى مسائل اخرى بعيدا عن الحدث السياسي الا انها ترتبط به ارتباطا وثيقا من حيث تشكيله لظاهرة موضوعية تتواجد في ثنايا الرواية هي وجملة من الظواهر الموضوعية الاخرى كالاجتماعية والاقتصادية ، الاجتماعية المتوضحة في تصرفات جزء من طبقة الموظفين الذين ارتضوا الارتباط بالحكم القمعي انذاك وباحيائهم حفلات السمر الخاصة بهم ، بعيدا عن اهات الجرحى والمعتقلين وتنامى زخم الثورة العربية في القطر والتي كانت انتفاضة ١٩٥٦ تعبيرا حيا عنها ، والظاهرة الاقتصادية الموضحة في تباين البيئات التي تسير الرواية في دروبها .

ثم تأتي رواية غانم الدباغ « ضجة في الزقاق » لتصور وترصد جانبا من كفاح مدينة الموصل عام ١٩٥٦ ايضا ضد الطغيان وان قدمت بطلا سلبيا في افضل حالات التقييم . وللوقوف عند هذه الرواية ينبغي ان نشير الى ان تأثر الدباغ في مقتبل حياته الثقافية كان واضحا بمدرسة مجلة (المجلة) الموصلية التي اصدرها في اواخر الثلاثينات المحاميان يوسف الحاج الياس وعبدالحق فاضل ، وكان تأثير عبدالحق فاضل اوضح على الدباغ حتى ليبدو المحامي سعدالله ، احد شخوص الرواية ، صورة من شخصية عبدالحق اذا استثنينا الهوية الحزبية واخذنا مجمل تفكير سعدالله وعبدالحق .

وتبدو ايضا اقصوصة (في السوق الكبيرة) المنشورة ضمن مجموعة الماء العذب الصادرة عام ١٩٦٩ ارهاصا لبعض احداث رواية الدباغ فهي تتحدث عن اضراب باعة اللحوم نتيجة زيادة الضرائب وعن محاولة الحكومة بشرطتها عام ١٩٥٦ كسر هذا هذا الاضراب ، ونضال امرأة تخرج من زقاق لتشتري لحما فلا تستطيع الا بعد جهد ثم يتناثر ما اشترته بين الاقدام رمزا

لفشلها ، ولكنها لا تنهزم تماما بل تنطلق (ام محمود) الى السوق الكبيرة باحثة عن القوت لابنها ولها •

وقد استخدم الدباغ السوق الكبيرة كبديل رمزي للحرية التي كان العراق يتوق اليها •

ويبدو ان اقاصيص الدباغ التي كتبها قبل وبعد هذه الرواية انما هي صورة محورة لعقدة معينة تحرك القاص وتدفعه لعرضها بمجالات قصصية متعددة ، والعقدة الاساس هنا ــ اذا جاز لنا ان نستطرد قليلا ــ هي حالة تلبس بارتكاب عمل جنسي على ملأ من جمهور قليل او كثير •

ففي (سوناتا في ضوء القمر) في المجموعة المسماة باسمها ينتهي لهاث البطل الجنسي المزاوج للحدث الرئيس بتطلعات ذهنية من مقطع لاخر بطريقة تجريدية ، برؤيته مع الصبية سعاد من جانب امها وزوجته وهما يحاولان بدء عمل جنسي ، وفي (مثلث الرغبة) ارهاص للقصة التي تنتهي بها المجموعة (الشلال) حيث يهجم البطل على فتاة في حافلة ليقبلها امام الجميع رغم ما ناله من اذى منها ومن الاخرين •

انك لا تجد حتى في عناوين القصص (مثلث الرغبة) و (الشلال) و « الوباء » الا دلالات جنسية تظهر واضحة في ضبط خليل بطل (الضجة) مع جارته قرب خرائب نينوى من قبل صبية يتجولون •

ان هذه التجربة النفسية تتلون دائما في قصص القاص وتعطي مداها بين تجربة ادبية واخرى ، واذا ما عدنا الى الرواية نجد ان البطل خليل حسين القولجي موظف صغير مسؤول عن عائلة تتكون من امه واخيه الصغير واخته سعاد ، يسكنون جميعا حارة الشيخ حنش بالموصل بعد ان طردهم عمه العقيد المتقاعد عبدالفتاح القولجي من داره لان خليلا ضبط مع ابنة عمه رمزية اثناء تدريسه لها في حالة توهج جنسي •

« وتطرد الاسرة من الدار الى دار اخرى في هذه الحارة ، ولكن •• كم مرة صفعك •• عشرين •• ثلاثين لاتدري ، لقد كسر أحد اسنانك ، وركلك

مغشيا عليك .. تطن في اذنك اصوات رهيبة . وعلمت فيما بعد انه خرج يبحث عنها وكانت مختبئة في غرفة المؤونة وقد سدت عليها الباب .. وسمعت انها اخذت الى طبيب اختصاصي بالامراض النسائية» ص١٥٠ .

وفي داره الجديدة ، لم يبعثر خليل وقته فهو يبحث عن شق في الجدار ليرى جزءا من جسم جارته صبيحة بنت جاره محمد على افندي ويحلم بزوجة الشرطي معيوف (ساجدة) ويشاحن والدته لانها لا تسلفها بصلا او ما شاكل. بعد القيلولة اليومية ينطلق الى مقهى شعبان باحثا عن صديقه المعلم صبري ويلتقي بوالد صبيحه فيثرثران عن الوزارة الجديدة .

ومن خلال مناقشة خليل ومحمدعلي افندي نلمس التناقض بين القديم والجديد ، محمد علي يدافع عن نوري السعيد ويتهم مخالفيه انهم يقفون ضد الدين فيما يبدو خليل صامتا مناورا احيانا ولكنه يكشف عن فكره المتبلبل عند لقائه مع الزمرة التي يأتلف معها وهم المحامي سعدالله وصبري المعلم والشيخ يونس .. ويحار الثلاثة ــ مثل كل امسية ــ اين يذهبون . ايسمعون ام كلثوم ام يقضون وقتهم في حانة ثم الى بيت فاطم خان ؟ لكنهم يتفقون بعد ذلك على الذهاب الى بيت سعدالله حيث الخمرة وام كلثوم

وتبدو صورة المثقف اليساري واضحة من خلال وصف خليل لغرفة المحامي ، فكتب جورج حنا موجودة وحديثه الغاضب عن الملاكين العقاريين ونقاشه مع صبري حول الحاسة السادسة التي جعلت الشيخ يونس يعرف حدسا انهم يجلسون فيداره فيقدم اليهم رغم اختلافه الشخصي عنهم فهو مصلي لا يعرف الخمر ولا يؤمن باراء الشباب الثلاثة المضادة للحكومة وهم يجعلون منه حقيبة التقاط للجمرات الضاحكة التي يصبونها حوله وعليه وعلى الحكومة ..

بعد انتهاء الوصلة الاولى من غناء ام كلثوم اذاعت القاهرة بيانا صادرا عن سياسيي العراق المؤتلفين تحت اسم المؤتمر الوطني ورفض السلطة

لتأسيسه فعلق سعدالله على تصرف قيادتي حزب الاستقلال والحزب الوطني الديمقراطي المؤتلفتين تحت هذا الاسم قائلا « لو قبلوا مبدأ تكوين الجبهة ، هل كانوا بحاجة الى استجداء العملاء ؟ » مشيرا الى ان احزاب البرجوازية الوطنية تعارك السلطة على الورق رافضة مديدها ــ في ذلك الحين ــ لاحزاب اليسار السرية الجماهيرية .

★ ★ ★

وتسير بعد ذلك خطوط الحياة سوية ، خط الجنس المتمثل بلقاء في القرية واحراش نينوى مع ساجدة ، بخط السياسة المتمثل بمجيء الوصي والملك وبداية تحركات ١٩٥٦ السياسية ، لكنهما يتباعدان عند خليل بينما انشغل سعدالله بالخط السياسي فهو يهرب من الشرطة محاولا الاختفاء بعد اتهامه بتنظيم المظاهرات المعادية للسلطة فيما يعتقل خليل لصداقته له ودخوله ، التظاهرات عن طريق الصدفة .

وعندما يحال القولجي الى المجلس العرفي يستطيع ان يحصل على الافراج بالواسطة التي تمت عن طريق زوجة رئيس المجلس التي تعرف امه.

ولم يكن هو شابا مستعدا للتضحية ولم يكن يريد ان يجعل من افكاره السياسية جزءا من شخصيته اليومية ، عكس سعدالله الذي يشابه فهمي بطل الجزء الاول من ثلاثية نجيب محفوظ في صلابته ، ولكنه كان اكثر اندفاعا حياتيا منه واكثر ثقافة .. واقل براءة .

وفي عدة صفحات نجد الدباغ يدفع بالتطورات السياسية (ص ١٠٦ ، ١٠٧)امامنا على هيئة تقرير يضعف من فنية الحدث ، .

ان خليلا يستطيل بعد ذلك على مساحة الرواية فيما يختفي سعدالله وقد قدم الكاتب بطله رمزا لمعظم المثقفين الذين يلوكون الكلام جيدا ولكنهم لايريدون ان يفعلوا شيئا ثم يتحملون نتيجة ايمانهم .. انه لا ينتمي لحركة سياسية وهو في ذات الوقت معجب بالمضحين وغير مستعد للتضحية معهم

ولا للتضحية بهم كما فعل الشيخ يونس رجل الشرطة السرية الذي يفاوضه على كتابة التقارير فيرفض .

وعندما برىء من (التهمة) نزل من درجات المحكمة الرخامية وقد فات فيه الانسان ذو المثل مندحرا باسهل طريقة واقلها ضررا ولكنها بالغة التأثير على كل حركة سياسية فلا هو بالمعادي تماما ولا هو بالمؤيد الكامل التأييد ولكنه (يتمنى) ان يكون الشعب منتصرا على جلاديه وليست التمنيات وحدها دربا لانتصار الثورة ، لذا لم يكن الا ممثلا للتيار الحائر في ساحة النضال مثله في ذلك بطل موفق خضر في (المدينة تحتضن الرجال) فيما مثل سعدالله البطل الثوري الذي لا يقف عند منتصف الطريق ولا يسلم نفسه لقوى القهر ببساطة .

من جانب نلمس في روايتي غائب طعمة فرمان «النخلة والجيران» و « خمسة اصوات)[1] رصدا لقيم عامة ، الحرب وتأثيرها الاجتماعي في النخلة والجيران ، والنضال ومنعطفاته المتعددة واشكاله المختلفة في خمسة اصوات ، النضال ضد النفس وضد الحكم الفاسد ، وهي لاتقترب من التاريخ الا بقدر حاجتها منه ، وهذا الامر تفعله رواية « صيادون في شارع ضيق » لجبرا ابراهيم جبرا ، لكن الرواية تعطي الوجه الاخر اللامجدي مؤكدة على سوداوية الفرد وهي ترفض المجموع كقيمة عامة تسمى لصالحها وتعطي للفرد المتوحد قيمته المضخمة التي نرفضها والتي بنيت على حساب الجزر الجماهيري ، على العكس من رواية « المخاض » لفرمان التي تبدأ بالفرد وهو يبحث عن الجسم الاجتماعي الذي ينتمي اليه ، ان الفرد في المخاض رجل له حيويته الخاصة ، توهجاته الذاتية بل وحتى مواقفه ولكن قضية الشعب تهمّه تماما وتجذبه اليها وهي اساسا سر غربته عن الوطن وعودته اليه .

---

(١) تطرح رواية « الهشيم » لجهاد مجيد صورة مباشرة لتأثير حرب حزيران على الوضع الاجتماعي والسياسي ولكنها تعامل المنتمي سياسيا تعاملا ، منحازا بالاضافة الى عرضها لصورة اللامنتمي التقليدي الذي يصحو على واقع اخر .

واذا ما وقفنا عند رواية سليمان البكري « مدار الاشياء المرفوضة » نجدها قريبة من واقع رواية « ضجة في الزقاق » للدباغ من حيث تصويرها لجو عام ١٩٥٦ النضالي ، الا انها تمتد زمنيا لتواصل تصوير الاحداث خلال علاقات بطلها سامي ، المناضل السياسي الشاب الذي اطلق سراحه ليحاول بنـاء حياته الجديدة بمفرده ، عبر علاقات اجتماعية متفردة يصنعها مع امرأة شربت من ماء غير صاف تدعى ورود ، يترك كل منهما حياته القديمة ويبدآن الحياة معا ثم تفاجئهما ثورة الرابع عشر من تموز لتجدد فيهما وفي غيرهما الامل بالعالم الذي منحاه الكثير .

قبل ثورة السابع عشر من تموز وبعدها تبرز قصص وروايات قليلـة دخلت تاريخ العراق السياسي المعاصر واعتبرته مسرحا اساسيا لهـا .. ان قصص اسماعيل فهد اسماعيل والربيعي وعزيز سيد جاسم وعبدالرزاق المطلبي وبرهان الخطيب وموفق خضر تعالج كلها مسائل سياسية من زوايا مختلفة يربطها خط تقدمي واحد ، ماذا تبقى اذن من القصص والروايات الاخرى ؟

انه ليس اكثر من قصة سميرة المانع « السابقون واللاحقون » وقصـة فائق محمد صالح « صـفير القطار » وقصة محمد النقدي (الرجل الذي فاته القطار) وقصة (جواد السحب الداكنة) لعبد الجليل المياح .

لقد تناولت القصص والروايات العراقية في معظمها اذن العـلاقات ، السياسيـة كهم رئيسي واتخذت مسارين اساسيين اولاهما كشف الواقـع المعاش قبل الثورة خلال الحالة السلبية التي سادت اطراف القوى ، والاحزاب الوطنية ، ووقوع بعض المثقفين اسرى تلك العلاقة المتشنجـة التي اوجدتها ظروف موضوعية متعددة ، ومن هذه الروايات : الوشم لعبدالرحمن مجيد الربيعي والمناضل لعزيز سيد جاسم وكل قصص اسماعيل فهد اسماعيل عدا ملف الحادثة ٦٧ وما بعدها وقصص فاضل العزاوي ويوسف الصائغ وبرهان الخطيب .

وثاني المسارين هو المسار الايجابي الذي تميز اولا بقصص وروايات بشرت بالثورة عبر ما طرحته من احداث ورؤى ، وتتحدد هذه بالاشجار

والريح لعبدالرزاق المطلبي والانهار لعبدالرحمن مجيد الربيعي وثانيا قصة موفق خضر ، الاغتيال والغضب التي صورت النموذج الثوري الذي يساهم بالثورة بعد ان غناها حلما وانشودة بالاضافة الى روايتي الايام الطويلة لعبدالامير معله وعرزال حمد السالم لعادل عبدالجبار •

من ذلك يتبين لنا ان حصيلة ما عندنا قليل ولكنه ثري اذا قسناه بالمدى الزمني اذا احتسبنا نسبته وقارناها بمجموع الروايات العراقية الصادرة بين عامي ٥٨/١٩٦٨ •

في الاشجار والريح ينقلنا عبدالرزاق المطلبي الى جو العلاقات الاجتماعية التي سادت في الريف بعد ثورة ١٩٥٨ ، نجد هاشم بن زاير راضي احد شخوص الظامئون ، يظهر مرة اخرى مع مجموعة فلاحية تسكن ريف العمارة وقد حصلت على قطع من اراضي الاصلاح الزراعي ، لكن هذه القطع بعيدة عن شاطىء النهر الذي اعطى من قبل جهاز الادارة الى فلاح ثري يدعى عناد ، هذا الفلاح واحد من جلاوزة الاقطاع القديم استطاع بنفوذه وماله وبفساد جهاز الحكم ان يحصل على ارض مجاورة للنهر بحيث غدت عملية الاصلاح الزراعي المزعومة عملية استغلال جديد افرغت الاجراء الثوري من محتواه •

ويدور النزاع بين مهدي وهاشم راضي ومجموعتهما الفلاحية التي نصبت ماكنة وارادت ان تسقي ارضها من النهر وبين عناد وجهاز الادارة وكل من ينتمي الى القوى المضادة للثورة الحقيقية •

وعلى مساحة الرواية العريضة تعالج جملة من المشاكل الاجتماعية ، العشائرية لكنها كلها تكون خفيضة الصوت الى جانب صوت الماكنة الجماعية التي تبشر بالميلاد الجديد للعلاقات الاجتماعية ، هذا الصوت الذي يريد ان يدوي ليحمل الماء الى الارض العطشى التي اعطيت للفلاح ومنع عنها الماء باجراء اداري مشبوه ، الصوت الذي يقف الفلاحون على امتداد الزمن الروائي ليدافعوا عن وجوده ويصروا على ان يرتفع •

ويرتفع صوت الماكنة عند الربع الاخير من الرواية بفضل دفاع الفلاحين

عن عدالة قضيتهم ، لكن عدم الوعي الثوري والنفعية يدفع واحدا من الفلاحين الى اغتيال التجربة ، فيطلق الماء المخصص للفلاحين على ارض عناد الاقطاعي الجديد صاحب الارض المجاورة للنهر ، ويلمحه فلاح اخر هو مهدي الذي وقف مع التجربة ويغضب لهذا التشويه وهذا التامر فيقتله ويهرب الى الهور تاركا الفلاحين عند منعطف حياتي جديد .. عناد سيشكو الى السلطة غرق ارضه ويوقف الاستفادة من النهر وستموت الارض من جديد ، مهديالثوري الهارب الذي خسر قضيته ، الفلاحون الذين يعيشون دوامة مأساوية .

ان مؤلف الاشجار والريح يوقف الحدث عند هذا الحد ولو استمر لما اعطى شيئا مضافا ، فثورة السابع عشر من تموز ستقوم بعد ذلك لتقدم الحل الثوري الاصيل لمجمل تجربة الارض ولتعيد لقانون الاصلاح الزراعيحقيقته الثورية التي زيفها وافرغها رجال الاقطاع الجديد من محتواها .

في رواية الانهار لعبدالرحمن مجيد الربيعي نعود الى جو المدينة وتبدو الرواية وكأنها كتبت اساسا لتعالج حالة عامة مر بها القطر بين حزيران ١٩٦٧ وتموز ١٩٦٨ والكاتب هنا لايكتب رواية متسلسلة الحدث ، اعتيادية السرد ، بل هو يستخدم طريقة المزاوجة الزمنية .. كل فصل يطرح زمنا مختلفا عن الاخر ولكن الابطال هم انفسهم في الفترتين .

انهم يعيشون مرحلة التحضير للثورة ويكشفون بتمردهم على الواقع وبسخريتهم وباحلامهم الامل القادم الجديد الذي سيكون ردا صارما على عار حزيران ، واذا استثنينا خليل الراضي وعبدالحميد الفلوجي فان المجموعة الباقية لاتنتمي الى فكر الثورة القادمة التنظيمي بقدر انتمائها الى ضرورة الثورة ، ضرورة قيام التغيير المنشود بل والعمل من اجله .. وقد فعل صلاح كامل وسعدون الصفار وحسين عاشور وكل طلبة اكاديمية الفنون الجميلة ، (مركز دراسة الشخوص) ذلك رغم اختلافاتهم .. رسموا اللوحات وخطوا الشعارات وشاركوا في التظاهرات التي قامت احتجاجا على هزيمة حزيران

وعندما قامت ثورة السابع عشر من تموز شق الشباب طريقهم في الحياة بالشكل الذي يرونه صحيحا ، لكننا نرى ان ظل صلاح كامل يستطيل فهو رسام يضع امكانياته في خدمة الثورة تماما بينما يأتي خليل الراضي من السجن ليؤيد الثورة ويقف الى جانبها بكل قوته فيما نجد ان اسماعيل العماري ، يكون النموذج القريب من البرودونية ، لقد تحول الى ثوري متشنج لايجد في هذا العالم شيئا يدفع الى الامل فيحرر نفسه من المجتمع بالطريقة الاسوأ .. بالانتحار يجتمع الاصدقاء عند جنازة اسماعيل العماري ليتذكروا مواقفهم ثم ليبدأوا حياتهم من جديد .

ان « الانهار » رواية مبشرة بالثورة داعية لها ، لكنها تشكو فجوة رئيسية هي افتقارها الى ممثل منتظم ضمن فكر الثورة الاتية ، وقد ردمت رواية « الاغتيال والغضب » لموفق خضر هذه الفجوة بشخص المحامي عبد الرحمن منصور ، وليست هذه مسألة ملحة يطالب بها عبدالرحمن الربيعي ، فقد كان القاص صادقا مع ظروفه الموضوعية ولكننا نحس بالحاجة اليها ونحن نتحدث عن القصة والتاريخ المعاصر .

ان المؤشرات الاساسية للاغتيال والغضب تتلخص بما يلي :

١ ــ الزمن .. تاريخيا .

٢ ــ الانتماء الطبقي للابطال .

٣ ــ البعد الحضاري .

٤ ــ السلوك السايكولوجي .

٥ ــ المعمار الشكلي .

وفيما يخص النقطة الاولى نجد انها تكاد تختصر بين اعوام ١٩٦٠ ، ١٩٦٨ وهي فترة متميزة تاريخيا ، مليئة بالصراعات السياسية والمخاضات العنيفة في العراق والوطن العربي وقادرة تماما على كشف شخوص مرحلتها ومواقفهم الفردية والعامة .

أما الانتماء الطبقي للشخوص فنجد ان الكاتب يتحرك خلال عدد محدود ولكنه مقترب بشكل واضح من اعطاء تفاعلات البرجوازية الصغيرة مع قضية الثورة سلبا وايجابا بالاضافة الى رصد غير كام لطبقة الاقطاع والبرجوازية الكبيرة .

« سمير احمد رؤوف » و (عبدالرحمن منصور) شابان من مدينة جنوبية يدرسان الحقوق ببغداد في الستينات وينتميان لحزب البعث العربي الاشتراكي ويعيشان في بيت بدرية ، الامرأة المسحوقة التي تؤجر لهما غرفة في دارها الواقعة في محلة الشواكة بالكرخ وتعيش بايرادها الشهري البسيط في الغرفة الثانية مع ابنها الابله الصغير ، الضاحك ابدا .

وهناك « السيدة هناء » الارملة الثرية الوارثة التي يكون النزاع على ما ورثته من زوجها سببا لتوكيلها سمير كمحام عنها فيما بعد وقيام علاقة حميمة بينهما .

« هناء » هذه تشكل مع اصدقائها الاخرين الذين يعيشون عالمهم وحفلاتهم الخاصة وكذلك المحامي يوسف الديواني وحسن الراضي عضو الاتحاد الاشتراكي سابقا ، نموذجا للطبقة البرجوازية المتعفنة التي استطاعت بتقسيماتها الافقية كبرجوازية عقارية وتجارية متواطئة مع زمرة العسكرتاريا الحاكمة ايام ما بعد تشرين ان تكون قاعدة هشة للتطفل السرطاني والولوغ بدماء الشعب وكمتمم لمسيرة الطبقة الاقطاعية التي تماسكت حينذاك وتحالفت مع البرجوازية الكبيرة عميلة الاستعمار قبل ثورة تموز الاولى وبعدها .

من جانب اخر نجد « سلمان » عامل فندق فائز (الذي يسكن فيه سمير بعد تخرجه) يمثل وبدرية الكادحة تواصل الطبقة المسحوقة مع شباب الثورة كلا حسب وعيه للتجربة واقترابه منها ، فسلمان بحكم احترافه لسمير وعطفه عليه ، وبدرية التي جعل منها اقترابها اليومي من ممثلي حزب ثوري وشعورها بمثالية المناضل المتمثلة في شخصية « عبدالرحمن » تتحسس ان هؤلاء الرجال هم الذين سيشعلون نار الثورة الحقيقية ويكون بعضهم وقودها ايضا .

تناولت « الاغتيال والغضب » كل الشرائح الاجتماعية عبر ممثليها الحقيقيين وبذلك فقد جاءت راصدة بشكل واع لتصرفات شخوصها ، لكنها لم تقدم الى جانب بدرية شخصية من الطبقة العاملة تخوض المعركة الى جانب عبدالرحمن منصور وهذا ما ينقصها حقا وينقص معظم الروايات التي تصور حياة المثقفين عندها •

حضاريا ، تنزع « الاغتيال والغضب » الى تصوير عملية المخاض التي مر بها المجتمع العراقي كنموذج للمجتمعات العربية الاخرى ، راصدة عملية الاجتهاد الثوري الدائم التي تجعل الحركات الثورية فارزة انماذجها الحسنة والسيئة ، المستمرة المؤمنة والمندحرة الخائفة المشفقة ، وتفرز ايضا الطبقة الجديدة المستفيدة التي تجد في تشرذمها وفوقيتها ومحاولة اغتيالها الدائمة للنسغ الجماعي للثورة عاملا هاما في المحافظة على بقايا الهيمنة الاجتماعية والسياسية الاولى •• ومن ثم الاحتفاظ بها باسماء جديدة وتطويرها لارضاء الطموحات الشخصية للافراد امثال المحمود والديواني والراضي وهناء ورموزهم الحاكمة •

ان بعض افراد هذه الطبقة يحتفل ايام حزيران بهزيمة الجيوش العربية وانتصار الاستعمار الصهيوني بانخاب متتالية من الوسكي الجيد مشكلا دليلا واضحا على حقده الدائم على كل ماهو تقدمي واخلاقي وشريف في ضمير الانسان العربي •• لقد احتفل قبلهم نوري السعيد في لندن باحتلال مصر ابان حرب السويس ولم يشفع له دفاعه المستمر عن (العالم الحر) الذي تقوده امريكا عندما حانت ساعة الحساب كما لم يشفع لهؤلاء تبرقعهم بالعروبة ومناداتهم بالاشتراكية الزائفة عندما قامت ثورة السابع عشر من تموز كرد حاسم على مجموعة الجرائم التي ارتكبتها شراذم كهذه بحق الانسان العربي•

وفيما يختص بالمناخ والسلوك السايكلوجيين لشخوص الرواية فان ذلك يحتاج الى وقفة خاصة ذلك لان «الاغتيال والغضب» تبدو رواية اعتيادية لو جردناها من انعطافها النفسي الحاد الذي تعتمد عليه لتشمخ عن

الروايات التسجيلية ، ان بطلها سمير يغدو نموذجا نفسيا غير اعتيادي خلال الوهم الذي يشتد به عندما يرى انسانا يتبعه دوما ويجعله يحس بالمحاصرة والاضطراب النفسي ، الامر الذي يهدد علاقته بهناء « التي اصبحت حميمة ، وجسدية » فيعتكف وحده في الفندق اياما ، مودعا طموحاته الفردية التي غذتها مواقفه الجبانة من قضية الثورة ، وما ان يخرج للشارع حتى يراه امامه متابعا حركته من عمود لاخر .

وفي يوم ما يدخل عليه غرفته في الفندق ليقول له بعد حوار قصير «لقد كنت انت منذ البدء علاقتي الدالة علي وعلى النهاية التي تنتظرني وكان لامفر ان تكون شريكي في ذلك .. انا علامتك الدالة عليك ، الاترى كيف اننا متفقان حول كل الاشياء ؟» ثم يقول له «اننا كلينا نكون الطرف العادل دون ان ندري ، فلست انت الذي تستطيع ان تتملص من المطاردة .. انها مطادرة ابدية» ... لنحاول هنا قبل ان نستمر في هذه الفانتازيا الجديدة التي منحت الرواية شحنة متدفقة ان نتوقف عند حدود « سمير احمد رؤوف » وعلاقته بالمحيطين به :

١ ــ السيدة هناء انفصلت عنه وفارقت حياته عندما وجدته قد اختلف عن سمير الذي عرفته ، سمير الشاب والمحامي الجميل ، شعرت انها ليست بعد في مركزها الخاص المتميز معه ، لم يعد سمير يشكل في حياتها سوى نزوة ، وعلى ذلك فاننا لايمكن ان نتخذ منها رمزا للوجه الجيد من البرجوازية التي ارادت احتواء ثوري منهزم لان مطامح سمير كانت قد تجاوزتها بادىء الامر .

كان سمير يريد ان يكون كيوسف الديواني ، رمزا لنظام حاكم (متعفن) لكن فورة النفس والتربية الحزبية الاولى ووجه « عبدالرحمن » المضيء دفعته لان يقود صراعا ضد نفسه افرز هذه المطاردة .. موقف الديواني وما ، يمثله ايضا لم يكن سليما معه ، كان يشعر ان ما يفصله عنهم كبير لذلك جاءت واقعة احراج يوسف له ماليا ليقطع علاقته به نهائيا كما قطعها بهناء .

٢ ــ عبدالرحمن منصور ، رفيق النضال الذي كان يعيش ايام اعتقال سود

لم يزره فيها سمير ولم يدافع عنه ، ذلك انه رغم حبه له ليس مستعدا للتضحية بما ظن انه بناه اجتماعيا .

٣ ــ بدرية : رغم العلاقة السرية التي تربطه ببدرية منذ ان كان يساكنها دارها ورغم اعتدائه عليها جنسيا مرة وزيارته لها بعد سنوات اثر توصية عبدالرحمن له ، الا انها لم تكن الا ذكرى لايام شباب وضلال اولى .

٤ ــ سلمان : بدأت علاقته به تأخذ طابع الفتور والانزعاج من تصرفاته عندما لبسته حالة المطاردة .

لقد كان سمير حقا ، محاصرا يحس بالانفصام ، منقض عن كل الناس فيه روح رسكوكولينكوف رغم بعد التناول .. كان يبتعد عن الاقرب والابعد عندما ظهر امامه سمير احمد رؤوف الثاني ، يطارده ويخيفه ومن ثم يزوره ويحادثه عن مصيرهما المشترك ويتفق معه بعد ذلك على موعد لمبارزة بالمسدسات في موضع خارج المدينة .

★ ★ ★

ان هذا التغريب الذي يظنه بعض الكتاب والنقاد غير ممكن في رواية واقعية بداية ، ويشكل (عندهم) نقطة ضعف كاملة للرواية ، ليس تغريبا بحد ذاته ولا هوى عالم حلمي كامل ، انه امتزاج لجزء واقعي بجزء حلمي ، في مخيلة انسان محاصر فيؤمن به وينفذ جزءا منه في الواقع .

سمير احمد رؤوف يتفق مع نصفه الثاني على التخلص من واحد منهما ثم يخرج معه خارج البلدة ويقاتله ثم يقتله ويسلم نفسه الى الشرطة معترفا بجريمة القتل .

تتخذ المحاكمة هنا طابعها القانوني ويدافع عنه عبدالرحمن منصور الذي خرج من الموقف انذاك ليحكم على سمير احمد بالسجن بعد ذلك .

هنا لابد ان نستطرد قليلا لكي نفي الموضوع حقه لان قصة قصيرة بعنوان « وليم ويلسون » كتبها ادكار الانبو واخذت مكانها في مجموعته ،

القصصية (مغامرات واسرار) وترجمتها الى العربية خالدة سعيد .. هذه القصة تعطي تشابها في كثير من تفاصيلها من الاغتيال والغضب وان اختلف اتجاه (بو) الولوع بكتابة «قصة تكمن لذتها كلها في زيغان الذهن زيغانا لايدرك ، في تصور غير منتظر ، في فرضية جزئية ، في تهور بين مزالق الطبيعة» كما يقول (بو دلير) عنه في مقدمة تلك المجموعة .

ان بطل قصه بو ، وليم ويلسون يشعر بالاضطهاد الدائم من شخص يطارده ويفضح جميع الاعيبه ضد الاخرين ثم ينزوي عنه بسرعة بعد ذلك بعد تحقيق هدفه المتلخص في اعادة كشف ويلسون امام الناس .. وهذاالملاحق يشبه ويلسون في تفاصيل ثيابه قطعة قطعة بشكل مدهش .. وفي احدى الحفلات التنكرية الراقصة التي يحضرها ويلسون نرى الرجل امامه مرتديا قناعا ــ كما يراه هكذا او بشكل مشابه لذلك ــ فيشعر باستفزاز لا يوصف فيقوده عنوة الى غرفة منعزلة ولا يتركه دون ان يمتشق الاثنان حساميهما ، وتدور مبارزة حقيقية تنتهي بقتل ويلسون لمطارده وتخلصه منه نهائيا .

ولا يعنينا هنا كشف ويلسون لقناع الشخص واكتشافه المذهل لزميل دراسته السابق بقدر ما تعنينا طبيعة اختلاف طرح المطاردة بين بو وموفق خضر ، فبو يعتمد التقريب والادهاش وضربة النهاية المذهلة في قصصه القصيرة وموفق خضر لم يكن يعتمد كل هذا في روايته .

لقد حدثت واقعة المحاصرة والقتل حلميا وحدث الاعتراف بها واقعا اذ أن سمير احمد رؤوف يظن انه انتصر على تردده عندما قتل سميه المطارد فيعترف بالقتل وهو هادىء البال ويقود الشرطة الى موضع الجريمة المزعومة ليجدوا الجثة وقد اختفت .

ان الغضب على واقع يائس ومن ثم اغتياله هو المؤشر الاساس لانتفاض سمير على واقعه فقد قال لعبدالرحمن « انا القاتل والقتيل .. لم يكن ذاك الرجل الذي ظل يلاحقني كاللعنة الازلية لم يكن هو القتيل .. صدقني .. انا هو . انا هو القتيل كما انا القاتل » ص ١٦٣ .

وليس في عبارته هذه شيء من التغريب فقد قتل سمير في نفسه الجانب المتردد ولم يختر طريق العمل من اجل الثورة التي قام بها رفاق عبدالرحمن ، رفاق امسه وغده ، بل اختار أن يحرر يومه من التيه ولتكن النتيجة ما تكون •

واذا كان هناك من يقول ـ وربما يقال ذلك ـ ان الرواية تعتمد على خطأ قانوني في فقدان الجثة على سمير بالسجن ، فان ذلك القول المنطقي لامحل له في رواية كهذه ، انها لا تعطيك مواصفات حياتية اعتيادية ذات منطق خـام ومعادلة كيمياوية كالتالي : قاتل + مسدس بدون جثة = افراج او قاتـل + مسدس + جثة = سجن او اعدام •

ان الرواية تحسن التعبير عن افكار وتستعين بكل طريقة فنية لاثبات ذلك وقد يؤكد البعض ان وجود الدماء في ارضية مكان المبارزة الموهوم يشكل دليلا على ان ثمة جريمة حقيقية ولكن ذلك لايعني شيئا أذ أننا لا نناقش منطقا تقليديا ، فربما انتهى ذلك الى تداخل المشهد مع مشهد الحلم ذاته فلم يكن جزء المحاكمة حقيقيا ايضا بل كان حلميا ايضا •

ان « الاغتيال والغضب » بعيدا عن كل النقاشات المنطقية تستند الى ، ديالكتيك حدثي مدهش ، حيرة سمير ومحاصرته في وقت تتوضح فيه رؤيا عبدالرحمن منصور ويخرج من الموقف ليدافع عنه ، يسبق ذلك مطاردةالسلطات لعبدالرحمن في وقت يعيش فيه سمير احلى ايامه مع هناء • وعندما تحدث الثورة ويأتيه عبدالرحمن الى السجن (الحلمي) يكون منهما قد اختار طريقه الجديد •• عبدالرحمن ثائر منتصر يبدأ ببناء مجتمع افضل وسمير قد انتهى الى قناعة حياتية جديدة وهو في اسار سجنه الاختياري الذي سينتهي حتما •• انه يقول لعبدالرحمن الذي زاره في السجن بعد الثورة « هو الفجر نفسه •• ولكن الذي يدميني انني لم اكن هناك ، احسب ان الفجر الذي طرزتمـوه بايديكم يتطلب المزيد من الرعاية ، هنيئا لكم • هل يحق لي ان اتمنى ذلك ؟ »

انه ـ وهو في محنته ـ يشعر ان الثورة قد حققت حلمه وان اخفاقـه الحياتي جاء نتيجة لكبوه مسيرتها الاولى ، ان سمير يعتقد وهو محق انه ضحية

من ضحايا العهد السابق « انغمر في التماعاته الخادعة حتى اذا ما تهاوت الدعائم المتهرئة بان السوس كابشع مايكون «كما يقول موفق خضر على لسانه» اما عبدالرحمن منصور فيحتضنه ويقول له «رغم كل شيء يظل الامل رمزا لحياة قادمة عامرة بالخير ، فلقد تحقق الفجر الذي كما نريد وستكون الحياة بالنسبة لكل الناس اجمل واكثر روعة بعد الثورة» •

وعلى هذا الاساس فان الثورة التي حولت بياناتها الاولى الى واقع عملي قد عنت تماما ان تكون الحياة أجمل واكثر روعة ، ولايكون الجمال والروعة بالجلوس المفرد وتلقى فيىء الثورة بل بالانغمار بعملهاالجبار التحولي النوعي•

لقد اصبحت الحرية كلمة لاتلقى جزافا بل ممارسة يومية للجماهير ، والديمقراطية لاتعني حرية الحكم اللبرالية او الدكتاتورية المتبرقعة بالزمرية بل تعني الممارسة المسؤولة لكل الجماهير عبر منظماتها النقابية والسياسية •

ولم تعد الاشتراكية شعارا يرفع لاجل الاستهلاك بل تطبيقات مستمرة متصاعدة الوتائر بدأت بتعديل قانون الاصلاح الزراعي وشحنه ثوريا ولجم التقسيم الفردي للملكية الزراعية واسناد التجارب الزراعية الجماعية ثم تصاعدت عند المواجهة الحاسمة مع الامبريالية العالمية في ضربة التأميم الكبرى التي يشكل نجاحها نقطة تحول خطيرة في مجرى السياسة الدولية في هذا الجزء من الوطن العربي والعالم •

ان مايبدو الاديب عنه بعيدا ، ماتبدو لغته تخاف الدخول الى عالمه في الستينات اصبح ممارسة يومية واضحة ، ان مهمة القاص هنا ليست عرضا دعائيا انجزته الثورة وتنجزه بل استعمال طاقة الحلم المستقبلي التي يتمتع بها لربط الحاضر بالمستقبل وذلك لايتم بقصة تطرح تجربة هتافية مفتعلة بل خلال نضج التجربة الداخلية على نار هادئة تستطيع بعد ذلك ان تنتج عملا رصينا •

القاص هنا كائن حالم يمتلك القدرة على التصوير الفني المعتمد على

الواقع متطلعا الى المستقبل ، وهو بهذه الصورة انسان رافض لكل ما يشوه التجربة الانسانية ولكل ما يعيق الانسان عن مستقبله الافضل ، والانسان الثوري بهذا المعنى انسان يمتلك وعيا ثوريا كافيا يؤهله للتمرد على الواقع والانقلاب عليه والثورة ضده وتغييره الى افضل •

لن تكون كلمة الافضل هنا تعبيرا هلاميا شعاريا بل استمرارا على النضال لخلق ظروف اكثر سعادة للانسان العربي الذي يحقق احلامه في استمرار الثورة العربية من اجل وحدة امة وحريتها وتطبيق الاشتراكية فيها •

على هذا الاساس فان اديب الثورة يقترن عمله الرئيس بالجماهير التي تحتضن الثوري والاديب الثوري معا ، لان الثوري الطليعي رمز لارادتها التغييرية وسلاحها الاساس في استمرار الثورة ايضا ، والاديب هو المنبه ، الاول لهذا التغيير قبل حصوله والراصد له ولتحولاته عند قيامه •

ان مهمة القاص عندما يكتب التاريخ المعاصر عملا اديبا هي التقييم المنحاز ، اذ انه يكون اديبا جماهيريا يجب ان يكون مع الثورة ، وقطرنا واحد من الاقطار العربية التي يتمتع عمال الفكر فيها عموما بروح ثورية عالية وشعور جارف بالاقتراب من الجماهير بل وعدم مغادرة صفوف كفاحها اليومي •

اننا ننتظر من الروائي وكاتب قصة اليوم والمستقبل ان ينتج لنا نصوصا تصور هذا الثراء اليومي في الممارسة ، بوعي ، وبعين نقدية ايضا ، لان الثوري قاصا كان ام في اي موقع آخر من اماكن الابداع يتخلى عن ثوريته لحظة ممارسته للتبرير •

ان ما انجز من اعمال قصصية طويلة تصور تأثير الثورة في المجتمع قليل يكاد ينحصر (حاليا) باعمال قليلة منها (لقاء في الظهيرة الساخنة) لمرتضى الشيخ حسين ورواية «الراحلون» ــ للكاتب قاسم خضير عباس و (عرزال حمد السالم)لعادل عبدالجبار وامثلة قليلة اخرى •

وقصة (لقاء في الظهيرة اللاهثة) من قصص الافكار والتاريخ في وقت واحد ، انها قصة تحمل فكرا تقدميا يعرض لفترة طويلة نسبيا من تاريخ القطر تبدأ من الاحتلال الانكليزي وتنتهي بعد اشهر من قيام ثورة السابع عشر من تموز •

وموضوعة القصة الرئيسية هي فضح الاعيب الاستعمار الانكليزي الذي استطاع السيطرة على مقدرات القطر في فترتي الاحتلال والحكم الملكي ومن ثم استعان باساليب جديدة لابقاء السيطرة كامنة خلال عهدي قاسم والعارفيين ثم ينتهي كل ذلك بعد ثورة السابع عشر من تموز •

ان اهمية المضمون تتجلى في اختيار بطل سلبي له ، طفل ثم شاب ثم كهل اسمه شامل مجيد الطواس ، اختاره (داوسن) معاون قائد قوات الاحتلال البريطانية في الجنوب ليكون عميلا للانكليز •

ويستمر شامل في عمله كطالب ثم كموظف شرطة يرسل التقارير الى المخابرات البريطانية حتى انتهى كل ذلك بكشف الشبكات التجسسية ، والاقتصاص منها •

ولئن كان شامل ووالده مجيد صورتين للانسان الساذج الذي غرر به ماديا واحكمت الشباك حوله بحيث دخل سلك الخيانة مؤمنا بفرده كانسان منتفع يعيش على آلام الآخرين خدمة للاله الابيض المورد بالحمرة ، فان القصة تطرح خلال احداثها العشرات من صور الرجال المؤمنين بوطنهم ، من الذين وقفوا موقفا معارضا لكل تصرفات الانكليز وعملائهم ، فوزعوا المنشورات كتلاميذ وقادوا التظاهرات كعمال وثقفوا الطلاب كمعلمين ودخلوا السجن مناضلين في كل العهود المظلمة •

ان رجالا مثل الفلاح الذي ناقش مجيد الطواس في طبيعة علاقته بالانكليز ومثل شيخ القبيلة الذي وقف بوجه (داوسن) في حفل عام ومثل المعلم محمد ضاحي الذي اضطهد لتثقيفه طلابه بمعاني القومية والوطنية ،

وضرورة مقاومة الاستعمار ، قد عكسوا نضال الشعب في تلك الفترة بكل تفجراتـــه •

ان مما يؤخذ على هذه القصة هو كثرة الاستطرادات التي يسرح بها مؤلفها عن الاحداث بحيث تغدو في أحيان كثيرة اشبه بالمقالة السياسية ، وان ذلك يدفـــع للتأكيد على ان الكاتب لم يحسن اختيار بعض الشخوص الذي كان عليه ان يحملهم مسؤولية اجراء حوارات ايمائية تغني الكاتب عن الطرح الشكلي للمقالة في قصة يفترض ان تتماسك فنيا •

وبالرغم من اعطاء المؤ لف اهتماما واسعا للجو النفسي الداخلي الذي يعيشه مجيد وشامل وداوسن فانه لم يقدم نموذجا ايجابيا امام هؤلاء ، كبديل موضوعي مستمر ، بل وزع الشخوص والافعال الايجابية على صفحات القصة واعطاها دورا ثانويا في الاحداث ودعم دورها بالحديث المباشر الذي يستخدمه للتوضيح المباشر دون مبرر فني •

ولئن كان مرتضى الشيخ حسين قد حقق في (لقاء في الظهيرة اللاهثة) جدة الموضوع وطرحه واستثنائيته ايضا ، فانه لم يحقق الكثير من مواصفات القصة القصيرة الطويلة التقليدية على الاقل فلقد اعوز القصة تناول جيد ولغة فاعلة تطرح النماذج بصبر ودقـــة وغنى رغم ايمان الكاتب بمستقبل الانسان في هذا القطر وتأكيده عليه في كل مساحة •

اما «الراحلـــون» فهي بشكل اولي روايـــة فلاحية صورت علاقات اجتماعية واقتصادية سرت منذ عقود في ريف العراق الجنوبي وفي منطقة من محافظة ذي قار تعتبر جزءا من تاريخ الممارسة الزراعية الثورية في قطرنا وهي ناحية (الدواية) •

ان (الراحلون) تطرح مشكلة الفلاحين الذين يهجرون ارضهم المجدبة سنويا ليعملوا كتعابة عند فلاحين اخرين يمتلكون بساتين نخل وفواكه في مناطق اخرى عند اسفل حوض الفرات ودجلة ، وهنا تبدو علاقة اســـتغلال

جديدة تصورها القصة العراقيـــة التي كانت تصور الاقطاع مالكا للارض وما عليها ، ان عقلية استعلائية يمارسها صاحب البستان الذي يستقبل هؤلاء الثمارة مع عوائلهم ويشغلهم عنده لقاء اجور نقدية وعينية •• انه فلاح مثلهم ولكنه فلاح مالك ينظر اليهم نظرته الى طبقة اقل منه اجتماعيا واقتصاديا وبالتالي فان ذلك يجعله مستغلا لكل طاقة منهم ، مستخدما شتى الوســائل لاستنزاف كل جهدهم وحتى الاعتداء عليهم بكل شيء ممكن لتحقيق اقصى نفــع •

من خلال هذه العلاقة المتشنجة القلقة بين المالك والثمار ، تنمــو علاقة حب بين حسنة بنت فرحان الثمار ومنصور ابن زاير سلمان صاحب البستان ، لكن هذه العلاقة الجديدة تتوقف عندما يقوم الزاير سلمان بطرد اسرة فرحان من العمل بسبب اكتشافه لعلاقة ابنه بحسنة ، علاقة قائمة على المساواة وليس على الاستلاب الجنسي فقط •• تعود الاسرة الى قريتها الاولى المجدبة وقد فقدت عملها الموسمي الذي تعتاش منه طيلة الســنة وتحل عليها ايام مظلمة بسبب من علاقات الريف الاقطاعية القاسية التي يقع فرحان ضحية لهــا لاشهر قضاها في الموقف •

في السنة التالية تتعاقد الاسرة مع صاحب بستان اخر ، لكنها تلقى عذابا شديدا واسلوبا في المعاملة اشد ايلاما مما كان يمارسه الزاير سلمان معها طيلة العشرين سنة المنصرمة •

يضطر فرحان الى ترك العمل بسبب اعتداءات اصحاب البستان الجدد عليه ومحاولة احد شبابهم (ثامر) تطويعه واذلاله بقصد افتراس حسنة الا ان والدها فرحان يقاوم اعتداء ثامر عليه بل وينتقم منه ضربا ، ثم لايتقبل اهانة والده بل يرده بحزم مما يضطره الى طرده •• يترك فرحان العمل مرة اخرى مخلفا اسرته المكونة من زوجته بدرية وولديه شكير وعليوي الصغير محاولا العمل في المدينة كعامل طين الا ان كبر سنه وقلة اجرته كمبتدىء يحولان دون استمراره •• في وقت يزداد فيه ضغط ثامر على حسنة بل

ويحاول اغتصابها الا ان عليوي الصغير يلمحها صدفة فيهوي بمسحاتـــه على راس ثامرويتركه بين الموت والحياة .. وقبل ان يسلم ثامر الروح يكون قد نطق باسم شكير لكن اسرة ثامر تؤول كلام ابنها المحتضر بانه يقصد فرحان ، عندئذ تتخذ مسألة الثأر استعداداتها ، لكن فرحانا يفوت علـــى الملاكين الفرصة فهو يجمع اسرته ليلا ويهربها ، الى مكان اخر تخلصا من البطش الدموي .

هذا البطش الذي يقف في بدايته دون ممارسة نتيجة حصول تغيير نوعي في الريف العراقي بعد قيام ثورة السابع عشر من تموز وبدء اولـــى تغييراتها الرئيسية في عمق الريف الجنوبي بشق نهر رئيس عند صحراء احمد الرفاعي الوحشية المتروكة الاف السنين وشمول منطقة الدواية ذاتها (التي تسكنها اسرة فرحان) بالمشروع وهي بذلك تحققغايات ثلاث :

الاولى ، ايجاد عمل ثابت وجماعي عن طريق الجمعيات الفلاحية لهذه الاسر يخلصها من سني القهر الاقتصادي والاجتماعي ، والثانية ايجاد علاقة ثابتة بالارض لهذه المجموعة المستنزفة جهدا واقتصادا من الفلاحين ، والثالثة تحقيق ممارســـة ثورية في طريقة شق النهر الذي غير من طبيعة العـــلاقات الاجتماعية في تلك المنطقة .

لقد توافد الالاف من المثقفين والطلاب والعمال والفلاحين للعمل في شق هذا النهر الذي سمي بمشروع ٣٠ تموز واولته القيادة السياسية اهتماما مباشـــرا .

وكانت اولى قطرات الماء قد جرت فيه برعاية السيد رئيس الجمهورية السابق وبمعايشـــة مستمرة من نائب رئيس مجلس قيادة الثورة الســـيد عزت ابراهيم ولم تكن اســـرة فرحان بعيدة عن المشاركة في العمل الشعبي الذي تمت اولى ممارساته الوهاجة في الدواية ..

لقد كان تحقيق المؤلف للقاء حسنة بمنصور في النهاية شبيها بالنهايات التقليدية لروايات عاطفية عديدة ، ولكن ذلك لا يقلل من نجاحه في تحقيق

رواية تصور العلاقات الجديدة التي صنعتها الثورة في الريف وهي في سعيها الحثيث لنقله نقلة نوعية ثورية •

واذا كانت (الراحلون) اول الغيث في طريق رواية عراقية تصور الملامح الرئيسية لمجمل التغييرات التاريخية الحاصلة فاننا يجب الا نقف عند حدود هذا النموذج بل ان تتعداه ، فان القاص يعبر عن صورة الواقع المعاش وطموحاته ، وهو لذلك ، لابد له ان يتأثر بما يحدث من تغير على كل مستويات العمل والحياة •

وليس بعيدا ذلك اليوم الذي سترفد فيه الرواية العراقية باعمال ، (والقصة القصيرة مؤهلة لذلك بدرجة استثنائية) تصور مبادرات العمال في معاملهم والنقلة الحضارية الكبيرة التي تمت بتحويل عدد غفير من الفلاحين الى عمال زراعيين ، وعلاقات المدينة الجديدة ، والصراع بين المجتمعين السكوني والحركي الاخذ بالازدياد والتصاعد بشكل طردي مع نمو الحركة الصناعية في ارجاء القطر •

★ ★ ★

ان هذه الصورة التي عرضناها لعلاقة التاريخ السياسي الحديث بالرواية العراقية قد طرحت جانبا واحدا وهاما من اهتمامات الرواية العراقية ولابد اذن ان نطرح جوانب اخرى ، جمالية واجتماعية ، حملتها روايات اخرى ، عراقية في الفصل القادم لتكون الصورة مأخوذة من زوايا رصد متعددة بحيث تعطي الواقع الجديد للرواية العراقية ، عبر علاقتها بالتاريخ السياسي أي بحركة الواقع من زاوية معينة فيه ومن الزوايا الاخرى المتممة للعمل الفني •

صورة الواقع الجمالي والاجتماعي الجديد
في الرواية العراقية المعاصرة

ان مدافع نابليون التي فجرت قنابلها قرب الاهرام عام ١٧٩٨ في معركة امبابة وفجرت معها شعارات الحرية والاخاء والمساواة مصلوبة متأججة امام عنف ذلك الفعل التاريخي ورد فعل المصريين الثوري انذاك قد ولدت شيئا خطيرا وجديدا ، بينما خرج العثمانيون من بغداد عام ١٩١٨ لتدخل سيارات الانكليز ومدافعهم ارضها ولتنبه من في القطر ان العلم وحده قادر على ان يجلب الاستعمار وان كل من في الاقطار العربية ليس بعيدا عن مرمى مدفع ولا على تأثير حضاري متقدم بعد الان .

ان مائة وعقدين من السنين فترة بعيدة تفصل دخول حضارتين الى قطرين عربيين ولو كان الدخول احتلالا ، ولعل ذلك عامل رئيس على سبق اليقظة الفكرية في مصر قبل العراق وبذلك فقد كان دافعا للانتاج الادبي الحضاري المتمثل بالرواية قبل غيرها .

واذا كانت الرواية العراقية قد بدأت مخاضها الصعب بالرواية الايقاظية لسليمان فيضي عام ١٩١٩ رغم ما عليها من ملاحظات تجعلها في مكان ادبي اخر وبقصة (في سبيل الزواج) القصيرة الطويلة لمحمود احمد السيد عام ١٩٢١ فالملاحظ بوضوح ان غنى كبيرا قد اصاب حركة الرواية في الاعوام الاخيرة والملاحظ ايضا ان معظم احداث هذه القصص الطويلة والروايات تتعلق بالماضي القريب والبعيد وان روايات الحاضر الاني قليلة ابرزها رواية «السفينة» لجبرا ابراهيم جبرا التي تطرح مسألة الحرية والوجود بمفهوم ميتافيزيقي الا انها تحكي قصة فلسطين كمسألة تتعلق بالوجود العربي اليومي من وجهة نظر خاصة ، خصوصية نظرة الكاتب في (البحث عن وليد مسعود)

اما روايات عبدالرزاق المطلبي الخاصة بفلسطين وبتحولات علاقات الانتاج في الريف فانها تطرح الوعي التاريخي للحدث دون انيته انطلاقا من زمنها في وقت تطرح فيه رواية سميرة المانع «السابقون واللاحقون» وقصة فائق محمد صالح (صفير القطار) ورواية «يوميات السيد علي سعيد» لعدنان رؤوف مشكلة الغربة لدى الانسان العراقي رغم اختلاف سبل الطرح والاساليب والقدرات الفنية .

ومن الصالح الا نغفل هنا ان كل القصص والروايات المنتجة حديثا ـ عدا رواية على حداد : التعيس الذي رأى نفسه ـ طرحت مسائل لا تزال تواجه المثقف العراقي خصوصا والعربي عموما كازمة الحرية ومعاناة المثقف الملتزم وحيرته في توزعه النفسي بين واقعه ومثاليته العقائدية التي يريد تحقيقها حتى وان لم يربطها ضابط تنظيمي واقتصار العقيدة على جانبها الفكري غير المقترن بالفعل والممارسة .

ان السقوط السياسي الذي يطرحه بطل عبدالرحمن الربيعي في«الوشم» بتبرير واضح لارادته كفرد جابه ضغطا واضحا وانحرافا من كلا الطرفين .. من الواقع المعاش والمثالية التي يريد تحقيقها عن طريق تنظيمه .. فانهى دوره الشخصي وهرب ليبدأ في «الانهار» حياة اخرى .. اكثر ايجابية مع الواقع واكثر فهماً واستيعابا وادراكا له حيث يمر خلالها بفترة مخاض تجعله يولد كانسان ينتمي او هو في بداية فهمه وانتماءه للواقع الثوري الجديد .

ان اسـماعيل فهد اسماعيل يبحث مسألة السـقوط من حيث انتهى الربيعي في « الوشم » وذلك في روايتيه القصيرتين « المستنقعات الضوئية » و (الحبل) بينما يطرح عزيز سيد جاسم مسألة السقوط في « المناضل » بعقلانية مرهفة الحس من خلال صوفية تصرفات بطله « بابل » .

اما شمران الياسري فيبدأ رباعيته بـ « الزناد » منذ نهاية ثورة العشرين طارحا أبطالها (الفلاحون) بشكل يختلف سلوكا وتصديا للحدث عـن الشخوص التي قدمها الاخرون .

ويطرح الدباغ ازمة المثقف المتردد في روايته « ضجة في الزقاق » ، الذي يسقط في المحاكمة التي تجري له ولا يستطيع ان يدفع ارادته القلقة الى الموازنة بين طموحاته ومشاقها وبين الحياة الرتيبة لموظف بسيط في وقت يقدم فيه عاملا (قصابا) يتقبل الحكم عليه بلا ابالية ، واثقاً من منطق ، الاشياء والتاريخ .. مادام يناضل فان عليه ان يدفع ثمن نضاله .

ويعرض برهان الخطيب في « شقة في شارع ابي نواس » جوا سلبيا كان يعيشه القطر قبل ١١ اذار ١٩٧٠ ، دون ان تتوسع افاق عمله الفني الى ماهو ممكن ان يحدث في مجرى التحولات السياسية التي يعيشها القطر ، وتستمد الرواية قيمتها بكونها وثيقة ادانة « مشوهة بعض الشيء » لفترة من حياة شعبنا ، لكن ادانة الروائي لاتمتد الا الى شخوص البرجوازية الصغيرة تاركة تجار الحرب والمنتفعين الحقيقيين جانبا ..

لقد قضى بعض روائيينا فترة طويلة من حياتهم وخصصوا مجموعة من اعمالهم لرصد زمن تغلب التناقضات الثانوية بين القوى الوطنية القومية ، والتقدمية في القطر على التناقضات الرئيسية بين هذه القوى مجتمعة كجبهة وبين الاستعمار والصهيونية ، وما خلفه ذلك من ايذاء لكل اطراف الجبهة الوطنية وردود فعل المثقفين الذين يئسوا من العمل السياسي او فشلوا في الاستمرار فيه فابتعدوا عن تياره .

لقد استلهم عبدالرحمن مجيد الربيعي من ذلك قصته الطويلة «الوشم» واستخدم تكنيكا معينا يتداخل فيه خطان حدثيان الماضي والحاضر يسيران بشكل متواز والهروب هو النتيجة الاخيرة ـ التي اقتنع بها الكاتب انذاك ـ للمناضل السابق .

ولم يختلف اسماعيل فهد اسماعيل في محاولاته العديدة عن الربيعي ، بل ان قصته « الضفاف الاخرى » جاءت امتدادا كاملا لسقوط كريم الناصري (بطل الربيعي) ، بدأ به من حيث انتهى الربيعي وقدمه انسانا له تاريخ ..

سياسي ولصوصي ، صور خطاه السياسية واللصوصية التي بدأ بها منذ الصبا وعاد اليها بعد ان انهى ارتباطاته السياسية مستفيدا من تجربة روبن هود بشكل مستحدث وفانتازي ومستخدما ذات الشكل الخاص بالوشم المستوحى اساسا من « وقف التنفيذ » لسارتر ومن قراءة مستوعبة لقصة « اللص والكلاب » لنجيب محفوظ والذي تؤكده هنا ان مرحلة ما تجاوزها عبد الرحمن الربيعي امتازت بالتخلخل الاسلوبي وغرابة نحت الكلمات بدأ بها اسماعيل فهد بشكل لم يجد فيه بعد صوته الخاص به وان كنا لا ننكر اعجابنا بطريقة المونتاج التكثيفي للحدث التي اتبعها في الفصول الاخيرة للحبل .

وقد تميزت رواية الزناد لشمران الياسري عن الكثير من الروايات العراقية بتناولها لبيئة فلاحية خالصة ، لا اثر لهموم البرجوازية المعاصرة فيها فزمنها نهايات ثورة العشرين وهي تصور الانهيار الفاجع لثورة ناجحة بسبب خيانة الطبقة العليا من الاطارات الفلاحية ووقوف رفاق الطريق في المنتصف مستعجلين الحصول على السلطة .

تتركز سلطة الاستعمار الانكليزي عسكريا ويكون مخططه الرئيس ايجاد اعوان دائميين له يرتبطون بمصالحه ، فيوزع على هؤلاء الارض على شكل اقطاعات واسعة خالقا جوا مشابها لنظام القنانة الاوربي (بشكل اكثر تطورا) ومقيما الحواجز الطبقية بين الفلاحين والوجهاء الجدد منهم الذين يصبحون شيوخا بليرات الانكليز ومكائن الماء التي اعادت تنظيم سقي الارض وتطلبت الحوشية والاتباع واستعمال القوة لخلق ري معين حتى وان لم يوافق عليه البعض من الفلاحين الذين لم ينكروا وسيلة الري الجديدة قدر ما انكروا ابتعاد صاحبهم الفلاح السابق عنهم وطريقته التي تستند الى موقع قوة جديد مده به الانكليز .

في الزناد .. تنتهي علاقة واحد من هؤلاء (سعدون) برفاقه .. تنتهي كما كانت لتبدأ مشحونة متوترة ويبدأ هو العمل بمعاهدة سياسية مع الشيخ

صكر وذلك بزواج ابنته حسنة من ابن صكر فاسخا خطبتها لناصر ابن صديقه السابق حسين الذي هاجر الى منطقة قريبة من ارضه السابقة اسمها ديمة خلف ، احتجاجا على تسلط سعدون على عشيرته • بين هذه التحولات يجول قلم شمران الياسري مقدما مضمونا جيدا لنتائج التحولات السلبية في القطر بعد فشل ثورته الفلاحية الاولى في القرن العشرين ، باسلوب ساخر مباشر يتدخل فيه الشعر الشعبي وتنثال فيه الاحداث لترسم صراعا واسعا بين سلطة الشيخ الجديدة ورفاقه السابقين •

وبقدر مايعرض الجزءان الثاني والثالث « بلابوش دنيا » و « غنم الشيوخ » لصدى احداث المدن في الريف منذ الثلاثينات الى اعلان الجمهورية ومن ١٤ تموز الى تنفيذ قانون الاصلاح الزراعي تنفيذا سيئ والى خلافات الاحزاب الوطنية وافادة الرجعية منها ، يتعرض الجزء الرابع « فلوس احميد » الى عملية اخرى ترتبط بالاحداث الرئيسية ارتباطا غير اساسي •

صالح ابو البنية يهرب بغنم الشيوخ الى الاهوار ، يشتري الغنم ثم يبيعها بنقود ملكية لاتصرف بعد ذلك •• ماذا تعني نهاية الحلم ــ الملاحقة لصالح ابو البنيه بعد ان اضطهد هو ايضا اولاده وزوجته نفسه باستمرارية الهروب ؟ هل تعني اللاجدوى ام ان الضربة الرئيسية لهذا الجزء لم تكن عملية الهروب قدر ما كانت الاحداث الصغيرة الاخرى عبرها ، من قتامة الجو السياسي الى صراع ولدي صالح الصامت•• ان « فلوس احميد » ليست على كل حال ختاما مبهجا لرواية عريضة كهذه يعلو فيها النفس الشعبي كرواية فلاحية متميزة •

لقد عرضنا في الفصل السابق لروايات ذوالنون ايوب وغانم الدباغ ونجد ان من الضروري هنا ان نتعرض لرواية «المناضل» لعزيز سيد جاسم لتكتمل الصورة المطروحة •

ان بابل ــ بطل المناضل ــ مناضل سياسي يعشق التزامه ويرى في الاخرين الذين ينهارون وجوهاً صادفها سوء الاختيار فالتحقت لسبب او لاخر

بقوى الثورة لتعيث فساسا في خطين (تكتيكي يومي واستراتيجي اساسي) عن طريق التحولات الشخصية اليومية للبرجوازي الصغير التي يؤدي تراكمها الى تغيرات نوعية كاملة (عند حسين مثلا) تفضي به الى المكان الذي لايريده له بابل ولا حسين ذاته الذي يصاب بشيزوفرينيا مختلطة بلوطية تهزمان فيه صفة المناضل الثوري •

ان ازمة بابل انه يتوق لتحقيق حرق المراحل باسرع مايمكن ، ويستعمل ظهور نتائج ما عمل من اجله وعاش له ،ان تسودالعدالة في هذا الوطن العربي الصغير وان يكون للنساء والرجال هوياتهم الفكرية الواضحة التي تحسن التعبير عن موقفها بلا تردد ولا وجل ولا انحراف كما فعل حسين وكما حدث لدلال ، الا ان تسرعه واكتشافه لبعض سلبيات التنظيم الداخلي للكتلة السياسية التي يعمل فيها ودهشته من عدم تطابق تصوره الخاص المثالي للواقع العملي السياسي يفجعه ويجعله يتراجع حاملا امراضه معه •

★ ★ ★

ان هذا الفصل المفترض الذي استخدمه كدرب للحديث عن المضمون دون الشكل جعل النقص واضحا في اسلوب المعالجة للرواية ، الا ان الايمان بان تداخل الحدث بطريقة تقدمية ، تداخلا يجعلها كتلة دينامية ادبية واحدة ، وسعيهما المتلازم المحتدم معا لتقديم وانجاز كامل العمل الادبي الروائي على مستوى الهدف الذي اراده الفنان ، هادفا كان ام غير هادف ، جعل هذا الفصل غير كبير •

ومع ذلك فالاشارة الى ان الربيعي في «الوشم» واسماعيل فهد في مجمل انتاجه الاول قد استخدما الاسلوب التجديدي في اعادة مزج الاحداث واستعمال التوليف والتداخل الحدثي للقديم بالجديد ، بين حدث واخر ، مسألة واضحة حاولت خدمة المضمون المهزوم المتردد بحيث جاء الشكل منسجما عموما مع الحدث ، وطغت الخبرة التكنيكية في عمل الربيعي على اعمال اسماعيل •

اما الدباغ فقد فضل استخدام اسلوب السرد المتداخل مع تيار اللاوعي وفعل مثله برهان الخطيب بينما تميز الياسري ببساطة العبارة واستمرارية الحوار وتداخل الشعر الشعبي الذي استخدمه كمدكات حديثة مع الوصف الخارجي الدائم للشخوص بسبب بساطتها ووضوح افكارها .

ولم يكن عزيز السيد جاسم بعيدا عن الدباغ في استخدامه لتيار الباطن والسرد التقريري المباشر ذي الصيغة والاجواء الرومانسية في بعض مقاطع هامة من روايته .

والملاحظ ان افق الروائي العراقي لازال مشدودا للجانب السياسي المباشر لاية شخصية يقدمها ، كما ان القضايا الكبرى كالارض والاصلاح الزراعي ونشوء اولى اشكال التعاونيات الفلاحية الاشتراكية واحداث عمالية الطابع وتجارب التسيير الذاتي الفلاحية ومقدمتها العمالية لم تزل بعد غير مترسخة في جو الروائي العراقي ذي الطبيعة الفكرية المرتبطة بنظرة سكان المدن حياتيا وطبقيا والذي تطرح اعماله ــ عدا استثناءات قليلة ــ همومه الخاصة المتداخلة بالمسائل العامة على الورق دون نغمة فرح يعزفها ولا اهزوجة حب تتداخل مع احداث ايجابية ، ان حياته الروائية تنتهي بمأساة دائمة لم ينجح بعد في تخطيها .

وتبدو قضية الجنس قضية شائكة تماماً عند الروائي العراقي ، فمناضل السيد جاسم بيورتاني النزعة ، بينما خليل القولجي (بطل الدباغ) لايتردد عن شيء يقتات به جنسيا ، اما بطل الربيعي فموزع الرغبة تجتاحه رغبة السيطرة على كل نساء العالم فيما يقصر بطل اسماعيل حبه على واحدة يرتبط بها بعقد زواج بينما نجد سليمان البكري يحاول خرق المواصفات الاجتماعية التقليدية فيختار فتاته من بنات اقدم مهنة في التاريخ بسبب الظروف الخاصة التي حفل بها الحدث الروائي .

وينهي التغيير النوعي الذي خلق طبقة المشايخ لابطال الزناد (عند شمران

رواية جبرا ابراهيم جبرا[1] (السفينة) ووضعنا رواية (القلعة الخامسة) تحت طائلة مناقشة موضوعية ووقفنا عند صنعة العمل في (عرزال حمد سالم)

وما دمنا نرود سفينة جبرا فلا بد لنا من تثبيت فقرة من مقالة لجبران خليل جبران بعنوان « عود على اقنعة الحقيقة واقنعة الخيال » نشرت في العدد ٢٣ لسنة ١٩٦٦ من مجلة حوار ، تفيد في ادراك التركيب الاساسي لفكر جبرا يقول جبران « ان المفكر يبقي مسؤولا تجاه نفسه وانسانيته كما هو مسؤول تجاه مجتمعه في كل الاحوال اذا كان له حق الطليعية الفكرية فيه .. في المجتمع اللبرالي فقط يتسنى للمفكر ان يتكلم جهارا ، لان فيه ما يضمن حرية الرأي وحرية القــول » .

وقد جعل جبرا من السفينة مجتمعا لبراليا متكاملا حلما ، حدوده البحر وسلطته ضمائر راكبيها ، وليس للقبطان من دخل مباشر في أي عمل قامت به شخوص « الســفينة » .

ان المجموعة التي تركب السفينة اليونانية المسافرة من بيروت الــى نابولي ومن هناك الى اماد اخرى جمعها جبرا بشكل ذكي ومنتقى ، فالسفينة بكل طبقاتها صارت عند جبرا طبقة اجتماعية واحدة ، طبقة وسطى متقاربة الفكر والدرجة الاقتصادية والافق الحضاري .

يصيح عصام السلمان في بداية الرواية معللا سبب وجوده على ظهر السفينة « انا هنا للهرب .. انا هنا لاسباب كثيرة اهمها اني لم استطع ان اجعل من (لمى) بحري وزورقي ومغامرتي .. لمى لم تكن لمى » ص ٩ .

ويقول وديع عســاف «كل من يدعي انه يقول لك الحقيقة واحد من ثنين اما انه واهم ولا يعــرف ، او انه كاذب على كل حــال ... وما هي

---

١ ــ روايات جبرا فلسطينية الجو والطابع والهم رغم وجود بعض الابطال من اقطار اخرى ودراسته هنا تتم على اساس تواجده المستمر في القطر وتأثير بعض شخوص رواياته من غير الفلسطينيين على الحدث وتأثير هذا الروائي والناقد والشاعر على الحركة الادبية في القطر العراقي .

الحقيقة ؟ على كندرتك ، قلنا الصدق حتى بحت حناجرنا واضحينا لاجئين في الخيام» ص٢١ .

ويقول الدكتور فالح حسيب وهو يناقش الانتحار متفلسفا مع محمود السوري « انا قد انتحر ولكني لا افعل ذلك ذودا عن بعض « طبقات الناس » كما تقول ، اني افعل ذلك لانني فالح ابن الشيخ عبدالواحد حسيب الذي نظر الى العالم فوجد كرة مليئة بغاز سام خبيث الرائحة تفش رويدا رويدا تحت انفه فركلها بقدمه الى حيث القت واكد بذلك على انه يرفض » ص ١٣١ حتى محمود الراشد عندما يسأله وديع « هل انت هارب ؟ » يرتجف نافيا ذلك مؤكدا انه « لكل انسان مأساته في هذه الحياة ومأساتي هو انني لا اهرب » ثم ينقض ذلك عمليا عندما ينتابه كابوس معين فيهجم على نادل يوناني في السفينة متصورا انه الشخص الذي عذبه في السجن واسمه (نمر العجمي) ، وهو في كل ذلك ، في احوال صحوه وغضبه و انشاده الشعر لا يفصح عن ذاته بشيء .

اميليا تقول «الحب ؟ فلأخجل .. شيء من الموت شيء من الحياة شيء من الشهوة وعودة الى الامواج العربية في الروشة ولكن هناك بقية الرحلة ، رحلة الحياة واللاحياة البقية الباقية الى مالانهاية» .

لمى عبدالغني نفسها هاربة .. من تقاليد اسرتها ، من التابو المفروض على حبها .. من زواجها وبيئتها وان كان واضحا انها تفترض الحب .

وقبل ان نسافر في سفينة جبرا هكذا مستنطقين شخوص الروايةبكلمات لا تنبىء عن شيء كثير ، علينا ان نتلمس جزءا من دواخل الشخوص وبطاقات الهوية الشخصية الخاصة بهم .

(لمى كاظم عبدالغني الحمادي) .. من عائلة اقطاعية جنوبية ، والدها قتل ابن عمه نتيجة خلافات على الارض اسمه (جواد الحمادي عم عصام السلمان) وهرب من العراق الى المحمرة واماكن اخرى .. استطاعت امها الشموخ باطفالها فارسلت لمى الى سويسرا وانكلترا لتدرس الفلسفة وهناك

الياسري) مسألة الحب الرومانسي خالقا علاقات لاشرعية بين النساء والرجال بين نساء المشايخ وابناء الفلاحين والحوشيـــة ، رمزا لانتصار هؤلاء جنسيا (كجانب تعويضي) على مغتصبي خيراتهم عن طريق هدم شرفهم الشخصي ، فيما تتخذ مسألة الجنس عند ابطال (الراحلون) مسارا معاكسا حيث يتحرش ممثلو الطبقة المرفهة اقتصاديا من الفلاحين بالثمارات اللواتي يقاومن الاجتياح الجنسي ويرضين بعلاقة قانونية تجعلهن على قدم المساواة مع الرجل (في المثل الاول علاقات جنسية بثامر وفي المثل الثاني علاقات جنسية بمنصور) ،بحيث يهدم هذا الاقطاع الجنسي الجديد العلاقة الاقتصادية العامة بين جماهير الفلاحين (ممثلين بفرحان) ومجموعة الملاكين (ممثلين بزاير سلمان ووالد ثامر) •

ولازال الروائي العراقي خلال ماقدمه برجوازيا صغيرا تؤرقه مســألة الانحدار وقد بقت لديه اساســا رئيسيا للتناول حتى ظهــور «الانهــار» و «الراحلون» ، ولئن كان عزيز السيد جاسم والربيعي «في الوشم» يهدفان الى تقديم سقوط برجوازي ينتهي بروح ثورية جديدة فان اسماعيل لايفعل ذلك بل يفضل حلا اتقنه موريس لبلان ، بينما قدم الدباغ سعدالله ممثلا ، للبرجوازي الثوري وقدم شمران الياسري ناصر ، كرفيقي امل يشــكلان رمز الايجاب في الرواية العراقية • وكان من هذه الشخوص الايجابية مهدي « في الاشجار والريح » لولا هروبه الاخير الذي تم ايضا بسبب من ايجابيته وكان منهم ايضا فرحان في « الراحلون » لولا ان طبيعة الظروف الاجتماعية هي التي خلقت منه انسانا ايجابيا يقف ضد الظلم ، لانه ظلم شخصي يقع عليه وعلى عائلته ، بمعنى اخر انه لم يتخط الجانب الشخصي الى العام ليتمرد علــى واقعــه •

ان الروايات التي صدرت بعد ذلك لاتعطي الدليل على ان تقــدما كبيرا قد صاحب الرواية العراقية من ناحية الاستعمالات الشكلية اذا استثنينا

تعرفت بعصام واحبته ومارست معه كل شيء الا ما يقي عذريتها ، وعندما عادا الى بغداد لم يلتقيا الا نادرا بسبب ظروفهما الثأرية العائلية .. روميو وجوليت عصريان ، مع وقف التنفيذ .

في عام ١٩٥٨ اعتقل ابوها وهرب اخوها الى سوريا ، طاردتهما الثورة فوقفت لمى طبقيا ضدها ثم تزوجت من قريبها الاخ الدكتور فالح حسيب الجراح المعروف ، لكن حبها لعصام لايزال متأججا يبحث عن متنفس .. فدبرت سفرها من بيروت مع زوجها الذي كان يحضر مؤتمرا طبيا هناك على ظهر السفينة اليونانية بعد ان علمت ان عصاما سيسافر عليها .

عصام السلمان ، مهندس عراقي درس في انكلترا ، يسافر هاربا من ذكريات حبه وارائه التي يئس كبرجوازي من امكانية تطبيقها بالشكل الذي يريد ، يلتقي مصادفة (كما يعتقد) بلمى وزوجها على السفينة ، في قمرة ملاصقة لقمرته (يا لمصادفات التأليف) . ويشكل الثلاثة مع الايطالية اميليا والفلسطيني وديع عساف واخرين مجموعة نقضي معها الرحلة .

تعود ملاحقة عصام للمى فائرة من جديد ويحققان لقاء ساخنا في قمرته وفي نابولي ثم يعود بها الى الوطن .. بعد انتحار زوجها .

الدكتور فالح ، احب لمى وتزوجها ثم وجد فيها « جدارا عجز عن اختراقه» واختراق بقية تطلعاته الحلوة في دنياه ، فارتمى مدمنا رافضا الحياة كلها معتبرا اياها مجتمعا منافقا مزيفا كل ما فيه دود ، وشكل بذلك الوجه الثاني لخلفيته الفكرية والطبقية .. يغادر بغداد الى بيروت ليحضر مؤتمرا طبيا .. هناك يتعرف على الدكتورة اللبنانية مها فتعرفه بشابة ايطالية (اميليا) ترهب زوجها وتركها .. فيجد فالح فيها واحة تخلصه اياما من سوداويته ، فيطمح الى اوقات اطول فيهيء لزوجته وعشيقته سفرة على السفينة دون معرفة بالتقاء ذلك بمطمح زوجته .

في الباخرة يبدو طبيبنا شخصية طاغية مسيطرة مثقفة وتتضح اراؤه

في الانتحار ، ترقص لمى اما م الجميع ويفور نارا كشرقي فيسحبها رغم احتجاجات الاخرين ، فتتولد عنده فكرة الانتحار معتقدا انه فشل في كل شيء ، فواحته ايطالية لايستطيع ان يتجاوز واقعه ويتزوجها او يهرب بها .. ثورته الزائفة على مجتمعه بفعل تصرفات زوجته تجعله يرفض رفضا سلبيا ولكنه رفض عقلاني مؤمن فيقول « ان تقتل العيش صامتا في عصر الظلم فانك انت تمارس الظلم واذا كانت الطرق كلها تؤدي الى طاحونة الظلم فاين تولي وجهك » ص ٢٢٤ .

وعندما يختلي فالح باميليا في نابولي (بعد اتفاقهما على عدم الذهاب مع ركاب السفينة الى كابرى) كما فعلت لمى وعصام يشهد زوجته مع عصام يسيران بحميمية يداً بيد وهما يظنان انهما تخلصا من رقابة الزوج ، فتتوضح لفالح ابعاد جديدة لمجمل حياته الزوجية ، يكشف الوجه الثالث المزيف لحياته ، التضاد بين ارائه ومجتمعه وجه اول ، فشله في الهرب الدائم وجه ثان زيف مؤقتا حياته الزوجية فحاول الا يأتي زوجته الا وهو مخمور لعدم ايمانه بجدوى هذا الزواج بعد ان وجد حاجزا بين العقليتين والجسمين .. وجاء حدث نابولي ليبقيه عاريا تماما .. من كل وهم ، وربما اجتمعت الوجوه الثلاثة في وجه واحد ، ربما اكدت اوراق فالح التي كتبها للمى قبل انتحاره انه اعتزم الانتحار مثل هذا المشهد الذي احس من خلاله ان رياح التغيير قد حرفت حتى صنمه الحسي الذي عبده رغم كل بروده فانهزم نقاء الصنم امامه ، معادلا موضوعيا لانهدام صفاء افكاره ورفضه العالم الذي بدأ يصوغ افكاره بثورية .

صحيح ان الثوريين قتلوا احدهم الاخر ولكن ذلك انتهى ، وذلك ايضا لايسمح لطبقة لمى ــ فالح ان ترفض الثورة ، لانها قد رفضتها منذ زمن بعيد منذ مذابح السجون وكاووروباغي واحداث وثبة كانون ومقاومة السويس ، ولم يكن احتكام الثوريين للسلاح لحل مشاكلهم الا مبررا لحديث البرجوازية العميلة بتشف عن اكل الثورة لابنائها .

ان جبرا قد جعل السفينة مغلقة المنافذ ، شوه علمية عصام وثورية محمود الراشد (الخفية الخائفة بارادة المؤلف) ولم يطور منها شيئا ، تمهيدا لتركيز متكامل ومدروس على جيل اليأس البرجوازي المتخلف حتى عن طبقته .. المثال الاخر على ذلك هو وديع عساف .. فلسطيني اجتاز الاربعين ، يحاول نسيان غربته وتشرده بنجاحه العملي في الكويت وحبه للمغامرة العاطفية ، يتفق مع حبيبته الدكتورة البيروتية مها ، على السفر على هذه السفينة الا انها تعتذر في اللحظة الاخيرة ثم تلتقي به في نابولي بعد ان قدمت بالطائرة .. حارب وديع في فلسطين وحمل صديقه فايز جثة هامدة لساعات على كتفيه لئلا يدنسها الصهاينة ، هذه الجثة التي اعطى صاحبها ما عليه بشجاعة نادرة لتراب وطنه .. ان جبرا يحلق عاليا وهو يصف تحرك وديع حاملا جثة .. انها طلعة من طلعات الادب الانساني الخالدة العالية التوتر والتأثير لكنه لا يستمر في ذلك مفضلا العودة الى تصوير بل وتنظير افكار هذه الطبقة .. ان على وديع الشيء الكثير من تراب فلسطين وهو يفضل السفر بالبحر المتوسط ، بحر حيفا ويافا لكن ذلك لايعني شيئا ازاء هروبه الداخلي الكبير : « ابعد عن الشر وغن له ، ابعد عن الحياة وغن لها ... الهربية ثلثا المراجل .. اذن فالتفاهم غير مهم» .

لقد حاول بعض المنظرين ان يلقوا تبعة ضياع فلسطين على هذا الرجل الرمز للبرجوازية الفلسطينية التي قاتلت ثم ساومت .. تعبت فارتدت هاربة، ورغم تمثيل وديع لهذه الطبقة لكنه ليس مسؤولا ذاتيا عن تناقضات طبقته فماذا يفعل الرجل المفرد ؟ لقد قاتل مع الاخرين دون ان تربطه بوطنه سوى العاطفة ثم هرب مع الاخرين بالقوة ، حالما بالعودة لها .. ان فلسطين لم يبعها وديع ولا من يمثلهم لانه لا يمثل تيارا سياسيا مهادنا .. ان فلسطين بيعت من الكثيرين ممن زايدوا عليها .. اننا يجب الا نأخذ المسائل على اساس قطري ونضع الفلسطينيين وحدهم في الساحة .. فقد باعت الارض وساومت وزايدت عليها وخنقت حريات الشعب باسمها كل انظمة الحكم المتهرئة وتناقضاتها

الدائرة حول عقدة التمشيخ وضياع الجبهات الشعبية الوطنية وحركات بيادق الحكم من قبل الاستعمار ، من قاوم وعجز في ١٩٤٨ كان له الحق لانه فرد لا يستطيع في احسن حالات وعيه الطبقي الا ان ينظم لفوزي القاوقجي ، ان التنظيمات السياسية الابعضها حينذاك كانت غائبة عن ارض المعركة تحكمها تطلعات العيش بسلام مع اليهود او التقاط خطب اصحاب الجلالة والفخامة واستعراضات جيوشهم وليس وديع ـ كما عرضه الروائي ـ الا نتاجا لكل هذه التناقضات حمل سلبياتها وانسحبت عليه فدمرت الجزء الباقي ، فهرب الى المال والحب .

الشخوص الاخرى ، جاكلين واميليا ومحمود ويوسف .. كلهم هاربون يناقشون كامو وبرغسن ودستوفسكي وهوايتهد (صديق لمى الاثير) وتوما الاكويني .. هربوا جميعا من مواطنهم (الالمى) الا انهم يحملون كل شيء في دواخلهم وما هربهم سوى محاولة كانت السفينة وسيلتها .

انهم لا يستطيعون شيئا عدا الدكتور فالح ، فقد رفض كل شيء ومارس عملية اعدام الذات بعد شعوره بعدم قدرته على المقاومة .

لمى وحدها خططت لكل شيء ... عدا زوجها وانتحار الزوج ، ولم يكن سفرها هروبا بل كان تعويضا عما ينقصها .. حب ولقاء عصا م السلمان ، اسهمت باعدام زوجها عن طريق برودها الجنسي معه وتجاوزاتها ، كعراقية شابة تدرس الفلسفة في الخارج . وقد اسدى جبرا لها خدمة كبيرة عندما انهى زوجها .. انها منسجمة مع طبقتها تماما ، لاترفض شيئا منها بل تتمتع بكل مزاياها وتستغل كل شيء لمصلحتها وسفرها في سبيل حبها لعصام دليل على ذلك .

الاخرون هروبهم مبرر ، فالح سئم تماما ويحس ان التاريخ قد انهى اوكاد ينهي طبقته كملاك كبير للاراضي في العراق .. زواجه غير ناجح ، عمله لايهم النجاح فيه مادام مهزوزا فكريا وعاطفيا .

ان لمى والدكتور فالـح كانا منطقيين تماما وقد ترك المؤلف الاخرين ، يتحدثون عنهما كلا في فصوله الخاصة دون ان يترك لهما فصلين خاصين ، وارى ان ذلك كان بسبب اعتقاده ان الاخرين يستطيعون ، رغم هروبهم المبرر ، ان يعطوا تفسيرات كاملة لـ (انسجام) هذين الزوجين من التغيرات التي تمت في حياتهما العامة والخاصة، هروب الاخرين كان مبررا كما قلت .. انه هروب الطبقة الوسطى باختلاف جنسياتها من واقعها واقتناصها فرصة من فرص العمر تداخلت فيها مسائل ترك النضال (وديع ومحمود) برفض الواقع المعاش اللامجدي (يوسف ، اميليا عصام) وجبرا في كل فصوله قصاص الطبقة الوسطى ، الكاشف عن سلبياتها (كما في عرق) او هروبها الكبير الى المدينة الجديدة ـ الحلم ـ كما في السفينة . يعرض تناقضاتها مع بعضها البعض ، واظهارها واضحة ، مستزفة القوى ، تحس ان لا دور لها بعد الان في التوجيه والمسؤولية .. ففضلت الهرب من الواقع الى جنة موقتة ، يوتوبيا يختلط فيها كل شيء ويمكن فيها أي شيء .. انما باتفاق ارادتين على الاقل .

لقد كان جبرا كلا متكاملا مركزا في السفينة ، لم يقدم لنا غير افكاره ، افكار طبقته لانه لايملك ان يقدم المعادل الموضوعي لهذه الطبقة ، بل انه اجهض روائيا ثورية بعضها كمحمود الراشد ورسمها بكاريكتيرية ، وعصام السلمان ذاته .

ولئن كان جبرا صادقا مع طبقته فانه لم يقدم غير سلبياتها ، ومع ذلك فالسفينة عالم خاص .. كشف روائي في مصاف عالمي ، صورت انهيار طبقة عبر انتحار فالح حسيب، ولكنها عجزت عن تصوير بناء جديد لاقامة اخرى ونضجها من خلال رحم الاولى المنهارة .. انها رسمت انتهاء الدنيا ذاتها بانتهاء رحلة السفينة الى اللامجهول .. نهاية الرحلة كانت تفريق الشمل المديني بلا نمو لحدث متولد ايجابي قليل السلبيات .

جبرا ، اخيرا ، لانقول جديدا اذا اعلنا انه روائي عالمي القيمة والطاقة ، تكنيكه الشكلي سلس ومنسجم ومتعب بالنسبة للكثير من القصاصين ،

يستعمل طريقة التركيب والتحليل خلال الفصل الاول عبر تراكمات وانهيار الوصف والحدث بعد تجميعهما ، يداخل الاحداث ببعضها ثم يقطعها افقيا عن طريق عرضها على السنة شخوص متعددين ـ ليس بينهم الكاتب ـ ليضيف لها كميات جديدة مشرقة ومتأزمة بعد رحلة الى داخل كل متحدث ، ثم يعود بالجميع الى السفينة لتستمر رحلة التيه والهروب •

ان هروب (السفينة) يتم بشكل واضح في رواية (البحث عن وليد مسعود) ، الرواية التالية لجبرا ، فوليد مسعود الباحث عن الحرية دوما ينفذها في شتى علاقاته الاجتماعية والسياسية ويبدو في طول الرواية وعرضها انسانا متفوقا يستطيع التأثير على النساء والرجال له قدرة فاوست غوته ومرونة فرسان دوماس ولكنه ابدا مكلوم الفؤاد لضياع ارضه •

ورواية (البحث •••) على اية حال لاتمت بصلة كبيرة للتاريخ السياسي العراقي الا من خلال تواجد وليد كفلسطيني ضمن الجو السياسي العام ، وهو تواجد بالغ التأثير على افراد ياخذ مداه بمعايشته للواقع المحلي معايشة فوقية بعيدة عن مجرى الاحداث وبخلقه لنموذجه الفلسطيني الغريب والمختلف عن النمط الاعتيادي •

بغداد هنا اية عاصمة عربية اخرى لاتكاد تلمح سماتها كاملة بل انك لا تلمح الا القدس ، هما عالي القيمة ،شديد التأثير ، منها ومن قراها برز وليد مسعود ليصاب بكبريائه ولينتقم من المجتمع البرجوازي العربي الذي اذله بفضائحه ومساومته السياسية •

واذ تعايش (المغارة والسهل) لزهير الجزائري القضية الفلسطينية فانها تطرحها بصيغتها الجماعية التي احسن الكاتب تحريكها ، فبطولة الشعب العربي الفلسطيني هي التي صنعت ملحمته الدائمة الدامية ويبقى اختلاف طرق الكفاح دربا من دروب التفجير الدائم داخل الثورة وسببا من اسباب تراجعاتها احيانا واذ يبدو (وليد) وهو واحد من ابطال الجزائري متحولا من موقف لاخر

فانه يتحرك ضمن قناعاته الثورية ، واذ يقتل القائد (ابو النصر) نفسه بعد ان فشل في تحقيق غايته يبقى وليد نموذجا للانسان العربي الذي لاينتهي في معركة واحدة بل يستجمع ذاته ليضمها الى ذوات الاخرين من الصامدين ليبدأ من جديد .. في المغارة يقبع الجميع بانتظار الحركة وفي السهل يواجهون الموت الذي يصنع الحياة ، ويبقى لرواية الجزائري طعمها العربي الكفاحي المؤمن بالنصر لهذه الامة التي لا تتعامل مع الواقع الصعب من موقع ، الاستسلام بل من موقع التحدي والاستمرار وهذا واحد من اسرار حركتها النضالية البطوليـــة .

واذا كان موضوع « الرواية العراقية والثورة الفلسطينية » موضـــوعا يستحق التفرد وحده فاننا نحاول هنا تحقيق جزء يسير من ذلك عبر مناقشتنا للروايات العراقية التي لامست الثورة الفلسطينية او دخلتها باعتبارها نموذجا من نماذج الثورة العربية الدائمة .

ان العجز الواقعي المفترض الذي اصيبت به الامة العربية خلال حرب حزيران يقابله عجز ، رجولي يحكم حازم بطل رواية (نافذة بســعة الحلم) لعبدالخالق الركابي ثم ينتهي ذلك العجز ببدء حرب تشرين الدالة على قدرة الامة على الحركة والانتصار من جديد ، واذ يبدو حازم من خلال زوجته جميلة حازما اخر غير مبتور الساقين ، يستعد مرة اخرى لاستعادة الارض فانه يعايش تجربة القطر الجديدة التي افرزتها ثورة السابع عشر من تموز .

ان كثيرا من الملاحظات تطرحها هذه الرواية وتطرح عليها ايضا فهي الى جانب رموزها الحلمية والشعرية المتجلية في تقسيم فتراتها تسقط في متاهـــة محاكاة الواقع دون أن تقترن بحركة الرواية التسجيلية ، تلك الحركة التي مارستها في القسم الاخير منها وكانت حركة باردة تتحرك فيها الكلمات بصمت جليدي لتصف بركان بطولة .

لقد حلا للكاتب ان يتحدث بصيغة المتكلم الفرد الذي يمزج معه الاخرين وهو يصفهم على ارض المعركة وكانت تلك المادة التسجيلية مادة غير (مخدومة) روائيا رغم مساسها بصلب العمل الذي بدات منه احداث الرواية وانتهت اليه.

انها الرواية الاولى لعبدالخالق الركابي الشاعر وهو يملك من معطيات الروائي الكثير ليتقدم في المرة القادمة يحدوه الاخلاص للعمل والقدرة على المزج بين الذاتي والموضوعي وهي ايضا محاولة لربط الواقع الروائي بصيغ المرحلة الثورية الجديدة .

في « القلعة الخامسة » لفاضل العزاوي نرى رواية متماسكة الحدث ، مقنعة الى حد كبير متخلصة من مطبات التجريدية التي وقع بها الكاتب في قصته القصيرة الطويلة الاولى (مخلوقات)ومن روح النرجسية التي تزدحم بها بشكل مباشر .

العزاوي يطرح مشكلة كافكوية اكثر منها مشكلة وضع النضال ، ان البطل الذي يقاد الى الموقف دون جريمة واضحة ثم يبدأ بالتفجر داخل جسم غير معافى لكي يلقح نفسه بالمضادات ، يسقط ثم يبدأ صريع الواقع المعاش ويستلم قيادة العمل التنظيمي داخل الموقف بعد ان حارب بداية كل اساليب تفوقع الرجال المعتقلين وطرق الحماية التي اصطنعوها لعزل من يفكر تفكيرا عاليا حرا عنهم ، من يحاول ان يخترق وحدتهم المأساوية سواء بالوقوف ضدها وفضح كل سلبياتها او بالتنصل عنها نهائيا .. انه رجل بعيد عن طبيعة الظرف ولكنه يقاد الى جوه ويقاوم طويلا حتى يتعقلن بعد ذلك ويكون له من قدراته الذاتية ما يمكنه من القيادة بعد ذلك .. حسنا لتكن الجماعة خارج القلاع وليعيش الرجل معها في دوامتها .. الا يمكن ان يحصل ما حصل ايضا ويقود الرجل رفاقه الجدد .. انها معادلة حضارية لاتطرحها الرواية ، ولكنها ترهص بها وفق معادلة حياتية عادية مفادها كل انسان تيسر له جوا معينا وتعرضه لغسل دماغ معين تستطيع ان تنتهي به الى النهاية التي تريدها ..

انه يحس بظلم مشترك ــ وان اختلفت الاسباب ــ ويناقش اسلوب

حياة غريب عليه ، يألفه خلال المناقشة والصراع الداخلي ثم لايلبث ان ينسجم ويقود •• عند سنوح الفرصة •• والعزاوي هنا لايطرح ما طرحته «المسافة» ليوسف الصائغ التي استفادت من ظروف اختلاف القوى الوطنية لتعطي نفسها شحنة من السلب •

ان (المسافة) في احسن احوالها منشور سياسي مضاد لكل ايجابي في حياتنا الجديدة وهي بالتالي تسقط في خانة اية رواية رجعية اخرى رغم المنحنى الفلسفي الذي حاولته بابقاء العلاقة متوترة بين الجلاد والمناضل المنهار والمناضل الصامد •

عند فاضل العزاوي نلمس طاقة هائلة على تفجر الافكار والاحداث وعلى المناقشة الداخلية للشخوص وربطها بالحياة ، بقيمة ماضية ومرصودة وعند مسافة يوسف الصائغ نرى ادبا اسود لا يموضع الحدث بل يحاو لالاستفادة من كل قطرة دم سقطت من مختلف اطراف القوى الوطنية ليبني مجدا شخصيا مرفوضا ومدانا •

واذا كان كل عمل فني يساعد على كشف الموقف الخاص للفنان من المجتمع من خلال الطريقة (ودلالاتها) التي يقدم بها ابطاله فان البناء الداخلي لفكر الكاتب يتوضح على الورق موضحا حس الفنان الطبقي وانفعالات عالمه ، وعلى هذا فان لمى وعصام السلمان عند جبرا في (السفينة) يبرزان باستحياء شرقي بصورتي منى وسليم عند سميرة المانع في (السابقون واللاحقون) •

وليس كل هروب الى الخارج يدخل تحت (خانة) تفصيلات المانع وليس هروب شخوص السفينة مشابها عاما لهروب سليم ولمى الى لندن بل انه يأخذ منطلقا اكثر توترا وحسا وشمولا من عقلانية هروب سليم ، الشاب الذي يغادر وطنه الى انكلترا ليدرس ويحرض صديقته لمى ، مدرسة ثانوية الرشيد ببغداد لان ترحل عن العراق ايضا ، فتتبعه لتشتغل سكرتيرة في السفارة العراقية هناك •

ولست معني ان سميرة المانع قد تأثرت بجبرا ، ذلك لان لقصة (السابقون واللاحقون) عندها ما يبررها من كتابتها كقصة متفردة الى عرض لجانب فيه جزء محور وكبير من حياة الكاتبة ، انما نعتقد ان هناك ارتباطا شرطيا بين (السفينة) و (السابقون واللاحقون) فالغربة في لندن جامع واضح في حياة ابطال الروايتين وكذلك تطلعات الابطال الطبقية .

ولم تكن كتابات جبرا والمانع اولى الكتابات عن الغربة فقد بدأ ذلك محمود السيد في (جلال خالد) وتبعه ايوب في (قصص من فينا) وفي احداث قصة السيد واقاصيص ايوب الكثير من (الحرية) في عملية الخلق الفني والاستطرادات وتاكيد الذات بشكل مباشر ولكنك تلمس عندهما ، المعاناة الصادقة وتأجج العاطفة والرومانسية التي تغطيها الاحداث السياسية عند ايوب بالذات .

ثم تبعت ذلك قصص عبدالرحمن الربيعي (الوشم)واسماعيل فهد (الحبل) و « المستنقعات الضوئية » واذا كان لهرب ابطال الربيعي واسماعيل ما يبررها بسبب القهر السياسي فان هرب ابطال جبرا والمانع ينطلق من فعل حضاري اخر يحمل دلالة البحث عن خلاص الذات ومحاولة حصولها على موقف حضاري اخر هدوءا او تجاوبا مع حسها الطبقي ، انه هروب الى عالم جديد يملك فيه المرء حق تجاوز مجتمع متخلف ، مجتمع الوطن الذي عاش فيه .. وهو حق (مشروع) لمن يمتلك نقودا اكثر وقدرة على اختيار (الوطن) الذي يريد بسبب من عدم التالف مع ما يحصل من تغيير في الوطن المقهور الذي يريد ان ينمو ، وهو (حق) لايمتلكه ابطال الربيعي وايوب والسيد واسماعيل ذلك لانهم (هربوا) مضطرين .. لابسبب رغبتهم الحادة في التغيير بل بسبب اضطرارهم لهـا .

بين روايتي جبرا والمانع زمنيا ، صدرت قصة (صفير القطار) لفائق محمد صالح حفلة بتوتراسلوبي وحدثي دائميين مشوبين بالفشل الحياتي للبطل في العمل والحب والدراسة وسنعرض لذلك بعد قليل .

ان غربة منى في (السابقون واللاحقون) واضحة الابعاد رغم محاولاتها في التمرد والثورة على انسيابية بحدود الواقع ، الا انها لم تصل في مغامرتها الى الحد الطبيعي المنطقي لها ، وبقيت عملية ممارستها للهرب والتغيير مجرد حلم رومانسي عذري (كما هو ظاهر من مقابلاتها كل سبت لسليم في كامبردج) لم تستطع ان تصل به الى مرحلة النضوج الحسي الكامل والطبيعي رغم ان هذا الحب قد حملها على مغادرة العراق الى لندن .

حاولت الكاتبة من خلال عرض اسماء السابقين (العراقيين في لندن) واللاحقين (الاتين بعدهم للعلاج) ان تطرح اسماء غير عراقية مثل (الصادق المهدي والهادي اسمر) وهما اسمان مغربيان ـ سودانيان يعكس الاول منهما ارتباطا بشخصية التدليل على الاسم الثاني بشيء .. في وقت اوردت فيه اسماء عراقية اعتيادية مثل مهيبة الازري ، محمد عطية ، وانور الطائي وليس ذلك مهما كثيرا من حيث الدلالة على تأثر الكاتبة بواقعها الحياتي المعاش في الخارج .

الحياة والموت وجدواهما مثار تفكير متصل لمنى طرحته من خلال تصرفاتها الخاصة وعلاقتها بثلاث شخصيات ، اولاهما شخصية مارجريت ، السكرتيرة الانكليزية في السفارة وزميلتها في العمل ، ومقابلها الشخصي الموضوعي هو الفتاة الغربية العملية التفكير التي تخطت قضايا الحب الرومانسي وتجاوزتها الى الرحيل اليومي الدائم للبحث عن المتعة العابرة مع عدة فتيات.. هذه المتعة التي قد تنتهي بحياة زوجية مستقرة او لاتنتهي .

وثاني الشخوص ، احمد مناف ، الملحق التجاري المتزوج ذو الاطفال الذي يحاول التقرب لها بلهفة شاب شرقي فقد المتعة الخاصة في حياته بعدان شعر بالفارق الثقافي بينه وبين زوجته فعاش فترات انسحاق حاول التخلص منها باللجوء اليها .. الى فتاة عراقية ظن انها المثلى ، لكنها تنظر اليه كنموذج لشيء هام تحاول مقارنته بسليم فهو في رأيها : «ابكم متردد ، لايملك طلاقته ولاسرعته

العمليـــة ولاعيونه التي لاتدمع ، انه العراق وهي هاربة ، انه واهم ، مالذي يريده منها ؟ متزوج وله طفلان وهي مخطوبة » ص ١٠ .

ثالث الشخوص حبيبها سليم الذي جعلته لندن يدرس فقط مصرا على ان تبقى العلاقة معها في حدودها الرسمية .. لماذا لم تتوسع الدائرة ؟ لماذا لم نجد شاباانكليزيا امامنا يحاول الارتباط بها خارج الدائرة التي احاطت نفسها بها ..اليست عراقية هي ايضا ؟ لقد جعلت الموظف خليل العراقي وحده يتقرب منها بطريقة تقليدية بعث لها امراة تخطبها فرفضته وكان ذلك من حقها لانها قدمـــت الى لندن لهدف حياتي اخر لكنها في ذات الوقت نقلت مـــعها الى تلك المدينة جوها البغدادي الخاص وعلاقاتها المتحفظة .

ان منى تتحدثعن تيه لندن ناسية عملية سكان المدينة وبراغستيتهم الصناعية فتقول « لاتتذكر انها عثرت على شيء بالصدفة ، كلهم اناس جدد لايتكررون ، مواقيتهـــم مرة واحدة ، يأتون ويذهبون ضائعين هكذا في الفضاء»ص٦٤ .

ان المسألة البارزة في مجموع احداث القصة هي انكفاء المغامرة ، السفرعلى نفسها وجعلها مجرد عملية تغير وتراكم كمي لم يرق ال ان يتحول الى تغيير نوعي للحدث .

تسير بنا الكاتبة ببطء واستطراد خلال مشاهد مملة تصور عملية نقل الجثث ومعايشتها للاجراءات الرسميـــة بحكم وظيفتها لتؤكد من هنا انها اضاعت ذاتهـــا بأمل واهم ، هربت الى حيث الامل فوجدت نفســـها تمارس جزءا من قسوة الحياة ونهايتها المحتومة .. تستقبل مرضى عراقيين وتودع جثثا والامل يداعبها دائما فتحرص على موعد يوم السبت مع سليم .

ان سليما ، طالب جامعة كمردج يشعر بطبيعة الغربيات في عـلاقاتهـن الحميمة ، لكنه لايميل الى ممارسة طبيعة كهذه رغم تفكيره بجدواها ، هو يدع منى تنتظره في غرفته مفكرا انها تجاريه في سماع الموسيقى الغربية وبانه اذا لاقاها «سيشهد منها انحرافات وصد ودلال وهجر في كل ساعة ،

ولن يفرط او يبالغ في المطالب ، فالشجن وتأنيب الضمير يلوحان حالما يفكر انهاعتدى على اشيائها التي تظن انها مقدسة فتعود به الحياة الى نساء القرون الوسطى ، وتعود هي الى لندن بكامل عفافها » ص ٥٠ــ٥١ انه يعاني الازدواج كشرقي يحافظ على عفاف الفتاة وكمتغرب يقول لها : « سأتزوجك نزولا عند رغبتك فقط والا لماذا ؟ انت لي وانا لك ، اليس هذا زواجا ؟ لماذا تشركين الاختام الرسمية » وتنتهي الاحداث وهي لا تزال في السفارة وهو في كمبردج دون حدث هام سوى استمرار الغربة التي لم تحرك فيهما سوى الحلم الدائم بانتهاء مرحلة وبدء اخرى ، هي تودع الموتى وتستقبل المرضى ، سابقون ولاحقون ، وهو يواصل دراسته رافضا الزواج •• لقاءات رتيبة تتكرر بينهما كل سبت يدور خلالها صراع هادىء بين رومانسية العلاقة وعملية سليم (الفكرية فقط الموقوفة التنفيذ) دون انتصار جانب على اخر •

لقد بدت حلقات الحياة عند منى مفرغة من ابعادها ، تجري بانسيابية مرتبطة بالمحور الرئيس وهو حبها غير المتطور ، غير المنفعل ذلك الذي لايصل الى غايته جاريا بخط متواز مع الموت والوداع دون نهاية ولا تلاق ولا احتدام •

لماذا تبعت منى سليما ؟ لمجرد ان تراه كل سبت ؟ لم لم يفعلا شيئا •• يرقصان •• يسبحان • يتزوجان ، يجتاحان ذاتهما ويتمردان ؟

ان وضع التفكير الشرقي المنتظر في اطار غربي لم يسهم في تطوير الحدث دراميا ، لذا نجد ان حب احمد مناف المتمرد يشوبه خوف مشابه الى حد كبير لعلاقة منى بسليم ، بينما نجد ان الرؤيا الواضحة لعملية الحياة تتجدد عند مرجريت ــ الفتاة الانكليزية ــ في تركها عملها بحزم بعد ان احست عدم الفائدة من الاستمرار فيه مستعدة في الوقت ذاته للاغتراف الدائم من لذة الحياة •• مرجريت هنا (سوبر ومن) منى ، البديل الموضوعي للفتاة ،

الشرقية المترددة ، ماتطمح ان تكونه منى ، اننا امام تصوير متكامل للروح الشرقية المتغربة التي لم تعطها الموضوعية قابلية على التجدد رغم ادعاءاتها المثقفة الفارغة ، وما ربط الهالة الرئيسية التي تغلف احداث القضية الموت والحياة ، بمسألة الحب اللامجدي اللامنتهي ذاتها الا التاكيد على هذه النظرة.

ان وجه الحضارة الغربية الكالح يعايشه بدقة الدكتور عدنان رؤوف في روايته (يوميات السيد على سعيد) فهو يشعر بالفجيعة من هذا العالم الذي يطرده بكل تفاصيله ، بدءا من زوجته الى الدائرة الاجتماعية التي تحيط به ، وحين يحاول ان يغامر متخذا لكنة الغربي يحس بانهم يفهمون حركته فيتراجع ويحزم حقائبه راحلا نحو الوطن ليبدأ رحلة الحياة معه من جديد .

ان على سعيد نموذج للعربي الذي يحمل تاريخه معه ويأبى الانسلاخ عنه وهو ايضا كرواية نموذج لعدم تعايش جوين حضاريين مختلفين ، وبالمقابل فاننا في قصة (صفير القطار) لفائق محمد صالح نجد الكاتب اكثر حرية ، ومأساوية في التصوير واكثر ثورة على واقع اوربا الرأسمالية ، مع تأكيد القصة على خيبة امل العربي وعجزه عن الانتقال الى مهاجم في علاقة حب من جانب واحد ، الجو في (صفير القطار) اكثر توترا وكشفا لواقع العمال العرب والشرقيين الذين يعيشون هناك .. انه يسلط الضوء على قطاعات اوسع من قطاعات رواية المانع البرجوازية المكثفة ، ولكن ماينقص الكاتب الدربة التي تمتلكها المانع ويمتلكها رؤوف

وتأتي رواية سليمان البكري (مدار الاشياء المرفوضة) لتعطي اضافة جديدة لتجربة الاغتراب من الداخل مقرونة بالهروب السياسي المشابه لهرب شخوص «الوشم» و «الحبل» بينما تقدم رواية محمد النقدي صورة حاضرة لانكفاء انسان البرجوازية الصغيرة على ذاته بعد عجزه عن الدخول الى العالم الذي اراده ، انه يستمتع مرغما بعالمه الصغير المتوحد ذي الاخلاقيات معتقدا

(في رواية الرجل الذي فاته القطار) انه هكذا افضل وان اهتماماته الصغيرة وحدها كفيلة بان تسافر به رحلة العمر كله كاملة دون حاجة لتغيير جذري .

وتبقى مسألة حبه للفتاة التي احب امها سابقا قضية جانبية لاتؤثر في مدار الفكرة الاساسية التي تدور الرواية عليها وان شكلت كحدث ـ نوعا من المصادمات الحياتية الاعتيادية .

عند غيا ث البحراني في « رحلة خلف العالم » تجد المتضادات والغرائب التي يصنعها قلم المؤلف ، طيرانه حول مدن وعوالم حلم بها وافجعه جذبها ، اختراقه للزمن الحاضر الى الماضي وانتهاء كل ذلك في الفصل الاخير « عودة الحاضر » بعودة البطل الى الزمن الحالي منهيا سفرته ، محطما بدون امتعة « وفي عيونه لحن كئيب لاغنية لم تولد بعد » .

نخلص من كل ذلك الى ان البحراني يقدم بطلا لازال يخاف الحاضر ويخشى مسؤوليته فيهرب لفترة ثم يعود له مرغما دون ان يقنعنا ان رحلته تستحق كل هذا العذاب او انها مبررة لسبب عام .

مع ذلك فانك تجد في البحراني بوادر قاص يمتلك لغة جميلة يستطيع تطويعها لخدمة اهداف القصة ، كما انك تجد ان عذاباته ومعاناته شبيهة باجواء رياض عبدالكريم « بطل عادل عبدالجبار » الا ان مايختلف فيه عن عبدالجبار هو علو درجة فنية الاخير ومهارته في توظيف الجو الانساني .. لقد تعرفنا على البحراني لاول مرة في رحلته ولم نقرأ له اثرا منشورا سابقا ، وليس مسلما ان تكون التجربة الاولى لاي كاتب مكتملة الاداة .

في رواية « ليس ثمة امل لجلجامش » يبدأ خليل تطلعاته الحياتية شاكيا من السأم الذي يحس به محاولا التغيير ليصل الى عالم جديد يفقد فيه كل شيء بداية ، ثم يأتيه خادمه مبرقان من عالم الفانتازيا ، عالم الجان ليمنحه ما

صعب الوصول عليه في عالمه الاعتيادي • اعطاه القوة والطمأنينة النسبية والثقة[1] •

ان خضير عبدالامير لايستعين بقصة العفريت والصياد من الف ليلة وليلة لتسيير احداث قصته القصيرة الطويلة (او روايته القصيرة) بل يفيد من مأثورات الشعوب الاخرى مختارا اسطورة الوحش الذي أفزع المدينة واطعم شاباتها حتى قضى عليه اوديب •

ان خليلا يقضي على هذا الوحش بالاستعانة بخادمه مبرقان وهو يشعر بانه عند قتله الوحش قد حمى نفسه ورؤاه المحملة بالتناقض بين اليأس والامل « كمن يستطيع ان يقوم بعمل كبير لينقذ نفسه وعندما ينجح ويكافأ بالفتاة التي انقذها يظل معذبا» ولا يشعر بانه قد حقق كل السعادة والاطمئنان

هنا يستعين المؤلف باسطورة شمشون ودليلة ليقدمها بشيء من التطوير في المشاهد التي يتامر فيها القاضي على سرقة مصدر قوة خليل ، مبرقان وخاته•

الشيء المعدل هنا ان مبرقانا عندما يصبح في حوزة القاضي لاينفذ اوامره باهلاك خليل بالضبط بل يحمله الى منطقة اخرى وينزله سالما وفاء لصداقة بدأت بينهما سابقا وهذا التعديل مأخوذ من اوديب في فصولها الاخرى•

---

١ ــ ان محاولة قديمة لدخول عالم الفانتازيا في القصة العراقية قد جرت من قبل جعفر الخليلي في قصته ــ في قرى الجان ــ وقد كانت محاولة رائدة لاعادة تشكيل الواقع ونقده في ظل ظروف سياسية بالغة التعقيد في القطر وفيها يتطلع القاص الى عالم افضل ، الى اليوتوبيا التي تدور في مخيلته ويحققها خلال رحلة يقوم بها بطله الى عالم الجان ملتحقا بصديق له اختطفته جنية حسناء ، لكن الذي يشوب تجربة الخليلي الجميلة مجموعة من الافكار اليمينية التي تتعلق بحق الاثراء وتمجيد ، الرجل القوي الصحيح البدن بشكل اقرب الى الروح الاسبارطية ، ولسنا نشك في ان كتابات الرجل نتيجة قراءاته ولكننا نرى في تلك المحاولة الطويلة نسبيا خروجا على المألوف وسعيا الى ايجاد وسائل جديدة لتصوير الواقع المعاشي المعاش آنذاك ونقد تخلفه الحضاري والسياسي ومحاولة تشييده من جديد .. انك تجد عند الخليلي مثلا صورة لتجربة التأمين الصحي المطبقة حاليا الى جانب كل افكاره الاخرى .

تمضي احداث الرواية متشعبة وقد تحدد مسار خليل بالحصول على مبرقان مرة اخرى ، مبرقان الذي يشكل هنا قدرته الذاتية كانسان له ثقته بنفسه وبالاخرين ، لكنه لايحصل عليه تماما ، اذ يرميه اخر رجل حصل عليه في هوة عميقة ليترك خليلا يواجه مصيره منفردا ، عندئذ يحس خليل بانسحاقه التام .. ولاتغدو الرواية (عنده) بعد ذلك الا حلم ايقظته منه صدمة الحادث الاخير .

ما الذي يريد خضير عبدالامير بالضبط ؟ لماذا استخدم الاحلام ، والماثورات الشعبية ليؤكد لنا قدرة الانسان في ان يتطلع الى واقعه دوما « متماسكا بقوة اندفاعه الداخلي ومتشبثا باطار النافذة الوحيدة المطلة على البحر الازرق النقي » رافضا كل احلام لامجدية .

ان جلجامش يبرز هنا مسحوقا لم يستطع الحصول على الخاص الذي يريد ، والخلود هنا محاولة خليل ان يكون سوبرمانا كاملا .. هل اللامجدي ان نحيا كما نحن ونسعى للتحرك حسب امكانياتنا وقدراتنا التي نعتقد ام المجدي حقا ان نفجر هذه الطاقات ؟

ان احلامنا لن تكون قطعا بالصيغة التي ارادها خليل جلجامش بل ستكون ضمن الارضية التي نقف عليها بثبات غير مستعينين الابقوة الدفع الداخلية وقدراتنا الذاتية مستلهمين كل الزمن الحضاري ، القومي والانساني لتقديم انسان عالم الغد فنيا .

وقد حاول خضير عبدالامير وضعنا بالصيغة التي اختارها وكان صادقا معنا ومع نفسه رغم استعماله الثري للاساطير التي حاول خلالها ان يوطد تعرجات درب روايته الممتعة .

اذا انتقلنا الى مهدي النجار الذي لم تجد رواياته الثلاث وقصصه القصيرة متسعا من (وقت) النقاد لتحليلها وجدنا فيها عالم البرجوازي الصغير الشاب الذي يحمل هموم الدنيا على رأسه محاولا تغيير العالم للوصول الى صيغة

اكثر نقاء تسودها العدالة لا الصـراع الطبقي ، لكنه يصطدم في «الجذور» بان ذلك يحتاج الى جهد كبير وان الحركات الثورية ـ حسب مفهـوم النجار ـ لاتزال تفتقد البنية الثورية في بعض اجهزتها الداخلية فتغـدو تطلعاته احلاما غير قابلة للتحقيق بسرعة .. على الاقل !

ولا سبيل لاقناع النجار بان امراض الحركات الثورية محسوبة من قبل واضعي لبناتها الاولى والعاملين على دفعها وقيادتها الى امام وان العناصر التي تعجز عن الاستمرار في الكفاح فتحاول خرق الصفوف يمينا ويسارا لتجد نفسها بعد ذلك بعيدة عن حركتها الاصلية وحدها تراوح في الطريق بدواليب غير جاهزة .. اقول لاسبيل لاقناع الكاتب الا بايضاح ذلك واعادة دراسة حركة التاريخ من قبله .

في رواية (الطيور) للنجار ايضا نجده يقدم كشفا لقضية النضال من اجل تحرير الارض ، فلسطين ، يقدم شهادة جيل حزيران لمأساته فتشعر عندئذ انك امام كاتب يتقن مواصفات الرواية التقليدية تكنيكيا ،، لكننا لانقف فكريا امام قناعات محددة بدقة بل نجد الحرية كبعد شامل وعمومي ايضا ، اساسا لكل احلام النجـار .

تطرح (الطيور) مسألة هامة تكون ـ كعمل فني ـ ضحيتها في وقت تخلصت فيه روايات كتاب كبار منهـا ، تلك هي مسألة حوار المثقفين الدائم الذي يملأ الرواية ضجيجا ويبطى حركتها الداخلية ويثقلها بجمـل طويلـة عن المصير والارض والانسان على حساب العمل الفني ككل .

ولم تبتعد رواية عادل عبدالجبار (في يوم غزير المطر في يوم شديد القيظ) عن هذه التسجيلية لحوار المثقفين في مقهى فطحل وعند مجموعة شبذع وقد تنبه المؤلف لذلك فاكد انها تحمل هذه الصفة رغم انها لاتقصدها بحد ذاتها بسبب ملكة النقد التي يمتلكها .

رواية عادل عبدالجبار تطرح مسألة واضحة لانسان يحس شرخارهيبا ،

في حياته ، فرياض عبدالكريم يشعر ان امه التي هربت مع عشيقها قد جعلت حياته دون معنى وافقدتها طعم السعادة والثقة بالنفس وحطمت حياة والده ، الذي أدمن الخمرة ليدفن نكبته فيها (ص٦٦ من الرواية) .

لقد تمتع رياض بسلاح كازانوفي جيد يؤهله للانتقام والتعويض ، ذلك هو جمال الوجه مضافا اليه حسن التصرف مع النساء مما يجعله يوقعهن في شباكه بسهولة وقد مكنته هذه (القابلية) من الاستيلاء على جسد نسرين وعواطفها وتحويل عواطف عائدة القلقة اليه .

كان منطقيا تماما ان تتبدل حياة رياض عند وفاة ابيه ، ولكنه لم يكن مبررا ابتعاده الكامل عن اصدقائه وبحث هؤلاء عنه .. ما الذي اضاعه عند وفاة والده ؟ لاشيء واضح بالضبط سوى العواطف التي تفجرت لحظة ان رآه ميتا .

ان المؤلف يتركنا نلحظ ان معادلا موضوعيا لاخلاقية رياض المتبدلة الجافة البراغمتية يبرز عند احسان ، الصديق الذي يدرك عدم قدرته على ، استمالة عائدة فيتنازل مضطرا لقناعته الموضوعية باستحالة متابعته لها بل ياخذ بالبحث عن رياض عند اختفائه حتى يعيده لها ، يعيده الى عالم اكثر نقاء واملا بعد ان فقد الامل من كل شيء .

انك تلمح في القسم الثاني من الرواية شخوصا سبق ان شاهدت ملامحها عند هنغواي وكازانتزاكيس .. محمد الصغير ابن الشيخ وتابعه الحالوب تشهد فيهما نفسا من السوردو عند هنغواي كما تجد عند شيخان صديق احسان عبثية زوربا وشجاعته ووعيه لنفسية الافراد .. هذا الرجل الزوربوي لم يكن وحيدا في الرواية العراقية الحديثة بل اننا نجد تأثير مؤلف زوربا على بطل محمد شاكر السبع محمود ايضا واضحا وحارا زاخرا بالحياة بالاضافة الى اتضاح تأثير زوربا ايضا على معظم شخوص « الانهار »للربيعي عدا صلاح كامل وخليل الراضي ، ولسنا هنا في معرض تقييم التأثيرات

الخارجية على شخوص روايات الشباب بقدر ما نلمس ان عادل عبدالجبار قد منطق الحدث عندما مات احسان وشيخان برصاصات محمد الصغير والحالوب لان الاربعة كانوا قد تنازعوا سابقا حول غجريـــة كانت عاملا في حبائس النفوس الموغلة في الكراهية بسبب علاقات الارض المعقدة بينهم •

وبالرغم من ان المؤلف يحدد انهما « ماتا دون سبب ظاهر » •• فانـــه لم يكن ليدع حدثا مهما كهذا من يديه بعد ان جسده دون سبب عندما نقلنا الى المقهى الصغير التي شهدت جلسات احسان ورياض ورفاقهما لنجد الجميع يتحدثون بحبور ويشـــربون الشاي الساخن ولينقلنا الى عائدة التي تتملى ثوبها الاصفر ، سعيدة بعودة رياض •

تلك هي الحياة تماما ، تجري حاملة معها تناقضاتها سواء في يوم شديد القيظ او غزير المطر ، الذي يتبـــدل فيها ليس الديكور الخارجي للنفس البشرية بل العواطف والاحاسيس والاراء ضمن مبرراتها المعقدة والمتشابكة•

عند غياث البحراني في (رحلة خلف العالم) تجد المتضادات والغرائب التي يصنعها المؤلف مثل « رأس كرأس حمار الوحش يمشي على رجل واحدة باصبع واحد » و « كانت غرفتي عارية حتى من الجدران » مســـتمرا في الطواف حول مدن يحلم بها ويفجعه جدبها ثم مخترقا الحاضر الى الماضي والمستقبل بتقليد واضح لـ (آلة الزمن) لويلز ، ينتهي كل ذلك في فصل (عودة الوجه المسافر) برجوع البطل الى الحاضر منهيا سفرته « محطما بدون امتعة وفي عينيه لحن كئيب لاغنية لم تولد بعد » •

ان غياث البحراني لازال يخاف الحاضر ويخشى مسؤوليته فيهرب منه ثم يعود اليه فاقدا احلامه دون اقناع بجدوى التجوال اللامجدي الذي يطرحه وفق شكل متأثر ببناء التجريبيين معمارا مضمونيا واسلوبيا في وقت تجاوز فيه هولاء فترتهم الى فترة توهج جديدة حافلة بالايجاب •

اننا نجد فيه خامة روائي يتملك لغة جميلة يستطيع في اعماله القابلة تطويعها اكثر فاكثر وان اتجه بعد ذلك الى المسرحية •

على العكس من ذلك نجد يوسف الصائغ في « اللعبة » يمتلك قدرة الروائي على تطويع صوره بلغة شعرية يحسن صياغتها ثم مط ذلك الحدث البسيط الذي يمكن لقاص اخر كتابته ــ مع امتلاكه قدرة الصائغ ــ بعدد اقل من الصفحات ــــ يتصل طبيب هاتفيا ببيته ويفاجأ ان زوجته لم تتعرف على صوته ، وتبدأ عندئذ قصة غزل هاتفية من جانب واحد ، ويضحى وقت المكالمة وما بعده عذابا له ، انه يغازل ويتحدث مع زوجته التي تتحدث معه بتحفظ ولكن باستجابة محدودة ، راضية بالاعجاب ممتنعة عما عداه ، ثم يسأم الزوج لعبة الهاتف لكنه لايفارقها بينما يزداد تلهف عائدة (الزوجة) لها بعد ان ادركت مؤخرا هوية المهاتف وبدأت تهاتفه تحت هذا الفهم الجديد •

ان يوسف الصائغ لايحتفظ للقارىء بل يضع امامه الشخوص كاملة •• زوج وزوجته وهاتف ومناورات الطرفين الممتعة التي تشد القارىء ، لكن ، (اللعبة) تبقى رواية من نوع خاص ، برجوازية الشخوص والاستعمالات الذهنية مؤكدة قدرة كاتبها على دخول هذا العالم ولكن بنزوة بوليسية لاترقى ان تحدث تطابقا او اثراء لهذا الجزء من حياة الصائغ الحافلة •• او حياة الاخرين الذين شكلوا نماذج الادب العراقي دائما ولست اقصد هنا طرح الجانب الكفاحي او تصوير هموم المثقفين •• بل طرح ادب انساني على نحو ما فعله منير عبدالامير في روايته (رجلان على السلالم) ، فقد نقلنا عبدالامير منها الى جو عراقي افتقدته (لعبة) يوسف الصائغ •• ازقة الرصافة المتقاربة وبيوتها العتيقة والقهر الاجتماعي للنساء وعالم البناء جبوري السري والمعلن للاخرين •

وفي رأينا ان شخصية جبوري على ساديتها «تبقى مضخمة بعض الشيء

ولكنها قد تعني شيئا اكثر من جبوري البناء ، تعني قوة قسرية زادت التحكم في مجموعة من الناس يشعرون بالحاجة اليها ، ومقابلها قوة شابة ينمو سخطها ومعارضتها لهذا التسلط المستمر غير المبرر ، شكلت قوة ردع شابة مارست عملها خلال كامل أمين صهر الجبوري ، فاضطر الاخير الى التنازل ظاهرا الا ان تنازله كان هاما لانه تم بشكل علني وعلى مرأى الاصهار والجيران .. كان ذلك عند افتعال جبوري معركة مع كامل واستعداد كامل ، لان يخوضها لاول مرة»[1] .

« لقد نجح المؤلف في تقديم رواية عراقية الحدث ذات نكهة أخاذة انسانية الخصائص ، وقد قلت كذلك لان الرواية الجيدة التي تستحق هذه الصفة هي التي تظهر ابعادها مصورة لشخوص ما في مجتمع معين مع بعض التعديلات التي يفرضها العمل الروائي ، فالظلم موجود دائما وفي كل المجتمعات والسادية عند الجبوري لاتنسحب عليه وحده »[2] .

ومع ذلك ، فلا تشكل هذه الرواية رغم ادائها الواقعي الذي يرمز لتضاد القوى أي امتداد خاص لها ينسحب على عمل جبوري عامل البناء الذي اصبح مقاولا صغيرا ، ولا تدخل من أي باب سمة الرواية المأزومة بعلاقات العمل الا اذا اخذنا تمكن جبوري المادي بنظر الاعتبار وضعف حالة اصهاره .

ان علاقات العواطف وتاكيد الذات صفتان مشتركتان لهذه الرواية ورواية « النهر والرماد » لمحمد شاكر السبع وان غلفت الرواية الثانية بعلاقات العمل وحوت على صدامات مباشرة مع البرجوازية التجارية .

قبل ان ندخل عالم (النهر والرماد) ينبغي الاشارة الى ان الرواية العراقية وان حفلت بشعرية الوصف عند عادل عبدالجبار وعبدالرحمن

---

١ ـ باسم عبدالحميد حمودي : الوجه الثالث للمرأة ص ١٣٢ .
٢ ـ المصدر السابق : ص ١٣٤ .

وطموحاتهم اذا استثنينا روايات عبدالرزاق المطلبي وشمران الياسري وقاسم خضير عباس . وعبدالامير معلـه ، التي انطلقت الى عوالم اخرى اكثر اتساعا وشـمولا .

ولئن كان السبع قد وضعنا في عالم الصيادين الجديد على القصـة العراقية ونقلنا الى مجتمع اخر يعيش مشاكل الاستغلال في العمل فانه يقدم بطله صالح الذي اندحر اقتصاديا من صاحب عمل الى عامل مستغل محاولا خلال كل احداث الرواية استعادة مجده السابق في رحلتي صيد ليتخلص من القهر الاجتماعي والاقتصادي اللذين وقع اسيريهما ، وليرضي طموحه كفرد يحاول التخلص من رقعة الطبقة المستغلة التي اخذت بخناقه متمثلة في الحاج سبتي وزاير بستان والشيخ كاظم .

ولئن كانت الرواية قد اختتمت بحادثة قتل مأساوية يرتكبهـا صالح ضد صبي رافقه في رحلته الثانية فان هذه الجريمة على لاعقلانيتها التي تبدو لاول وهلة جاءت منسجمة مع نهاية صالح كانسان واع لما يريد ، لقـد قتل صوته الداخلي الايجابي في فاضل ، قتل ما كانه صالح نقاء ، ما مثلـه من ضمير حي تجسد في هذا الشاب الصغير ، وبذلك فان فعل مالم يقم به جبوري بطل منير عبدالامير في لحظة المواجهة بينه وبين نسيبه عند السلم .. وربما كان ذلك لان جبوري قد استطاع تغيير عالمه الاقتصادي الاول كعامل بسيط الى جواكثر انفتاحا اقتصاديا فيما بقى صالح يعمل على اختراق الحواجز والعثرات التي نقلته الى جو الاستغلال وتوقهالى الحرية الاقتصادية الفاعلة الآمرة .

وليس من شك ان محمود قد استفاد من قراءة المؤلف لزوربا اليوناني الا ان محمودا لم يكن صورة عربية لزوربا بقدر مـا كان يحمل افكـارا اكثر تحديدا على الرغم من بعثرتها ، افكار عن الحرية اللبرالية والاشتراكية الفوضويـة التي تحرق المراحل وحديثه في مقهى الصيادين يعطي بعضا من ذلك كما ان قدرته على الاقناع والقيادة للشـباب الثلاثة العاطلين المتمردين

على واقعهم بدون هدف محدد سوى محاولة تجاوز الاعتيادية في الحياة تعطي ايضا جانبا اخر .

اننا في هذه الرواية القصيرة يجب ان ننتبه للنقاط التالية .

١ ـ ان الشباب الثلاثة الذين يصورون فورة الجيل الجديد الطالع لم يتمكنوا من اداء دورهم الكامل على مسرح الرواية بل كانوا جزءا من واقع الرفض الذي يجب ان يكون وياخذ طريقا اكثر صفاء من طريق صالح .

٢ ـ كانت الاغنية التي يرددها فاضل بين فترة واخرى ترافق احداثا معينة من الرواية ، احداثا يتخذ مسار البطل فيها انعطافا سلبيا يرفضه الدفق الثوري عند فاضل فيصدح مدينا ومنبها للذي يحدث .. وكان اخر لحظات حياته محافظا على موقفه عندما اصطدم بصالح .

٣ ـ برزت قدرة المؤلف الفائقة على تحريك الشخوص الثانوية التي اختارها بعناية كادم الصياد وزوجة كامل العريان .. فقد كان دخولهم (كادر) الحدث على مستوى اهمية الشخوص الرئيسية وفاعليتها .

× × ×

ان مسائل فكرية واجتماعية عديدة حصلت في قطرنا لم يقدر لكتاب الرواية ان يجوسوها ويستخرجوا منها مايريدون ، فلا زال هاجس الروائي وافكاره في اعادة خلق العالم وفي التمرد عليه احيانا بشكل لاعقلاني امرا يحرك الروائي ويدعه يمشي صفحات طويلة .

ولئن اكتسبت الرواية العراقية تقاليدها خلال عملية كتابتها لنسوها الحديث ، فانها ستكتسب التطوير وتقديم النماذج الاكثر رهافة والادق تصويرا وتجسيدا لطموحات الشعب خلال استكناه الروائي الجديد لطبيعة ما يكتبه وما يكون تجاوز المرحلة الوشم والمناضل والظامئون والنخلة والجيران والقربان وغيرها .

لقد استخدمت الرواية العراقية اساليب السرد والمنلولوغ والديالوغ والمقابلة الحديثة (مواقفة سارتر) واستخدمت الشعر الشعبي وقصيدة النثر داخل المضمون . واستعانت بالرموز الشعبية وقدمت شخوصا تهمها الارض وحرية ما هو خاص انطلاقا الى ما هو عام ، وانصرفت لتصوير الفدائيين والبرجوازيين وعمال الصيد والافراد المتوحدين لكن العمال لم يأخذوا قسطهم الواضح في رواياتنا الا ما يمكن ان تكون « النخلة والجيران » و (المخاض) قد مسحتاه زمنيا ، فقد مسحت النخلة والجيران جو الحرب العالمية الثانية فيما قدمت المخاض الفترة القاسمية الى نهايتها من وجهة نظر سياسية واضحة الرأي .

ان مشاكل الثورة الجديدة وعالم مابعد ١٧ تموز ومعالم التغيير الذي يتم الان ويتجسد في الجبهة الوطنية وما سبقه وما تلاه من انجازات في صالح قضية الثورة العربية والعالمية .. كالتأميم مثلا لم ياخذ مكانه بعد .

وليس في الامر ما يثير الاستغراب فعملية البناء الروائي تظل مسألة ، حضارية تحتاج للتركيز على كل جوانب المرحلة ووعي لظروفها بشكل يمنحها التجسيد .. انها عملية بناء شكل ادبي يتجسد ضمن مضمون غني حافل برؤيا العصر وسمته وبدفق حركة الثورة العربية المتصاعدة .. وليس ذلك على الرواية العراقية ببعيد .

* * *

ان (الايام الطويلة) لعبدالامير معله تبدأ عبر الجزئين اللذين صدرا منها برصد واقع الثورة العربية في العراق منذ عام ١٩٥٩ وصولا الى تحقيق املنا في انجاز رواية كاملة تحكي صدق تجربة المناضلين الذين صنعوا الثورة ، وهي تحمل قيمتها الثمينة معها كرواية تصور جزءا حافلا من تاريخ الشعب العراقي والامة العربية ، فلاول مرة تتاح للقارىء فرصة التعرف على مقاطع هامة من السجل الشخصي لابطاله التاريخيين الذين قادوا ثورة الرابع عشر

من رمضان وثورة السابع عشر من تموز مسهمين قبل ذلك بدور ريادي في ثورة الرابع عشر من تموز .

* * *

احمد الناصر ومحمد الصقر وغيرهما كانوا ولا زالوا قمة العطاء والتحدي والانسانية ، وهم ابدا يعبرون عن وعي الجماهير المنظمة وعن قدرتها على الفرز واتخاذ المواقف التي لاتحمل قدر الانسان ذاته منفصلا عن وعيه الفكري وعن مجتمعه بل انها تضرب داخل هذا الفكر وتتحرك في طليعة المجتمع لتقوده الى امام .

هنا نقول لقد وفق عبدالامير معله الروائي في تجسيد هذا القدر النضالي العالي لابطاله مدعوما بالتاريخ الشخصي الحافل لهم . هم الذين يتمتعون بحب الجماهير وتقديرها ،لكن هذا التوفيق الذي حقق لنا رواية نضالية حافلة كان يحتاج الى عناية الكاتب احيانا لتتمتع الرواية بكل صيغ النجاح كاثر فني عالي المستوى .

ان في حياة احمد الناصر ومحمد الصقر لحظات توتر عالية كان ينبغي للروائي ان يتوقف عندها طويلا محللا ومبطئا الحدث دون ان يجعله غني الاحداث ، كثرة ورهافة ، مسرعا في السرد وايراد الاحداث متتالية .

لقد كانت قمم الوصف والتحليل في الجزء الاول منحصرة في محاور اربع هي :

١ ـ ذهاب محمد الصقر الى الوكر ثم خروجه منه حاملا قراره الخاص .

٢ ـ دوامه في ثانوية الكرخ .

٣ ـ مشهد رحلته على الدراجة .

٤ ـ عبوره الصحراء مع الرفيق والدليل .

لكن الروائي في الجزء الاول ابتعد احيانا عن اقامة علاقة وطيدة بين محمد الصقر وذاته ، واذا كان صحيحا ان المناضل ينسى ذاته في غمرة كفاحه خارج القطر ونجاحه في ذلك كان تاكيدا على حفظ الذات في سبيل حفظ العقيدة ورموزها الحية ، وهو بعد ذلك انسان يحب ويتمنى ويريد .

اما في الجزء الثاني فقد كان احمد الناصر فيه بطلا لمعركة دائمة بينه وبين النظام ، وكان يتحرك بين رفاقه معالجا هذه المشكلة وملاحقا جمال الصادي ومحاورا محسن الملاح ومتحركا في المقدمة يوم الثورة ليوحد جهود رفاقه من اجل النجاح ، وكان الروائي عند تصويره لحركة احمد الناصر وسائر الابطال يكتب من زاوية خاصة ، بمعنى انه يكتب عن الهم العام دون ان يأتي الى تصوير الهم الشخصي المرتبط بالهم العام .

ان احمد الناصر على سبيل المثال رب عائلة كبيرة ، وقد عانت عائلته معه الكثير ولكننا نقترب كقراء من داره في حدود اللقاءات الحزبيةالتنظيمية دون ان تتعدى ذلك الى ولد او طفل او أي رمز اخر لهذه العائلة العراقية التي عانت كثيرا ، ومن منطلق ذلك نقول ان الروائي لم يتحدد بالخط الدرامي الطبيعي للرواية فهو :

١ ــ لم يصور لنا ولو على سبيل الاخبار والتهيئة شيئا عن احمد الناصر في الجزء الاول ، هذه الشخصية التي دخلت الجزء الثاني متكاملة هي ورفاقها صفوان جمل ، محسن الملاح ، حميد حسان ، لطيف جلال وغيرهم .

٢ ــ كان الروائي في الجزء الاول يركز على دمشق كحل كبير لمشكلة محمد الصقر ولكنه يظهره لنا في القاهرة مباشرة في الجزء الثاني يدرس ويقاوم نماذج مرتدة مثل فؤاد معروف وغيره وهو هنا يجتاز احداث دمشق الهامة في حياة التنظيم القومي .

٣ ــ كان من الافضل ان يدخل احمد الناصر فصول الجزء الثاني ، والروائي

يمتلك من ثراء حياة الشخصيتين النضالية ما يمكنه من استخدام هذا التناغم وهذه المواقتة على افضل وجه •

لقد رسم عبدالامير معله حياة محمد الصقر في الجزء الاول بشكل عمودي من التاريخ اليومي للحدث ، ثم عاد ورسم حياة الناصر والصقربشكل افقي في الجزء الثاني وفي راينا ان الاكثر شدا ان يتحرك قلم الروائي على المستوى الثاني بحيث تغدو حركة الرواية حديثا حركة بانوراما ، تجسد اللحظة عند جميع الابطال عبر فصول الاجزاء التالية •

اخيرا فأن هذه الملاحظات تبقى في حدود حجمها كملاحظات تقال عن عمل روائي له قيمته الادبية كنص رائد في الرواية البعثية ، ولعبد الامير معله كل التمنيات الطيبة باستمرار العطاء ، بأستمرار العمل من اجل اظهار الاجزاء الاخرى من هذه الملحمة الشعبية النضالية ليزداد استمتاعنا بحركة الابطال ومعاناتهم •

ولنتعرف اكثر فأكثر على نماذج رائدة مثل نموذج الشهيد عبود الكرخي وغيره ، ولتدرك الاجيال الصاعدة ان ثورة السابع عشر من تموز لم تقم هكذا لمجرد التغيير بل انها قامت عبر معاناة اليمة تداخل فيها الاحساس بالامل مع ثراء العقيدة مع العمل الجاد المنصرف الى تحقيق هذا الفعل الثوري الذي اعطى ويعطي للجماهير عن وعي وعن معاناة وعن بصيرة ثورية •

وتأتي رواية عادل عبدالجبار الثانية (عرزال حمد السالم) لتضيف الى رحلة الزمن الاجتماعي مع الزمن السياسي بعدا جديدا يبعدها عن الوصفية السهلة والتقرير الاعتيادي ، لقد قدم الروائي شخصية منذر سعيد انسانا مناضلا يمر بمحنة عامة وخاصة ، محنة تشرين التي هي عامة ومحنتهالشخصية كانسان يبحث عن الخلاص وعن الانسجام م عتاريخ حياته بكامله وهو هنا يواجه ظروفه الجديدة (الهرب والانسجام مع مجتمع بدائي جديد بالنسبة

له) بشجاعة وصبر وبنفس بطولي واقعي فهو هنا انسان يحب ويكره ويخاف ويقاتل كمناضل من تلك الملايين التي اجتاحتها ردة تشرين فغيرت سطح الواقع السياسي دون ان تستطيع تغيير اعماقه وروعته الثورية ولم يصور الروائي منذرا وحده على هذا النحو ، كان هناك ايضا حميد مزبان وقتيبه وغيرهما

وكانت هناك شخصية حمد السالم الكبيرة بكل احزانها وشجاعتها العربية الاخاذة ، وكان في الرواية ايضا مرهون ، ذلك المارد العجوز المعقد الذي جعله نقصه انسانا جبارا في ايذائه ومستخذيا جبانا ساعات المواجهة مع البشر الانقيـــاء .

خلاصة هذه النقطة ان شخوص الرواية بقدر طبيعتهم وتجاوبهم مع الحدث وصعودهم النفسي معه لم يخرجوا عن الواقع وانما تحركوا بقدر دوافعهم واعماقهم وتاريخهم الشخصي وقد نجح الروائي في رسم حركتهم بعناية ، الا ان شخصية (سهير) الفتاة الدمشقية ظلت تقلق مسار الرواية في قسمها الاخير وربما كان ذلك بسبب من اعتقادها انها تؤدي دور الفتاة العربيـــة الثورية المنسجمة الاحلام والتصرفات وقد استخدم عادل عبدالجبار طريقة قطع الحدث القديمة التي استخدمها مؤلف الف ليلة وليلة ، فقد كانت شهرزاد ايضا تقطع روايتها للحدث عند ذروته مؤجلة اياها الى ليلة اخرى ، اما عادل فقد استخدم هذه الطريقة بقصد وبنجاح لكي يجذب القارىء ويشده الى متابعة الاحداث بحيث لايستطيع مفارقة الرواية الا عند نهايتها وهو امر غير مألوف هذه الايام في الرواية العربية بل ربما اعتبره البعض طريقة سلفية لكنه بالتأكيد لم يحسن استخدامها دون ان نقول انه حاول ذلك وفشل .

وقد استخدم الروائي ايضا طريقة زرع المعلومات الناقصة في كل فصل (لدعم طريقة قطع الحدث) مع مزاوجة الحدث الحاضر بالذكريات الماضية لاتمام التاريخ الشخصي لكل فرد من الابطال الرئيسيين وهي طريقة من طرق الجذب وشد القارىء وهي ايضا نقطة ايجابية تعب الكاتب في صنعها بمهارة .

لقد صورت هذه الرواية كفاح الابطال الذين صنعوا مع رفاقهم

ملحمة بناء حزب البعث العربي الاشتراكي بعد ردة تشرين حتى احداث الخامس من ايلول وهي اذن رواية تغرف من تاريخ البعث ، تاريخ نضال الشعب العربي وتقدمه للجماهير لكي يستعيد القارىء الذي عاش الايام المضيئة رغم الجور الذي لحقها وان ذلك يجرنا للقول بصراحة ان ملحمة حزب البعث العربي الاشتراكي في كل قطر عربي قد اسيء اليها كثيرا من قبل اوساط سياسية عديدة ومثقفين عرب لم يفهموا طبيعتها متشرنقين على حشد من الايمانات الجاهزة حتى قامت ثورة السابع عشر من تموز على ذلك الاساس الصلب من حزم النضال والتضحيات وكان لابد لهذا البناء من وجود ابداعي هو غير الوجود الابداعي المادي الذي يصنع مبنيا على المنطلقات الفكرية ، فكانت الرواية البعثية بدءا من « الانهار ، والاغتيال والغصب » ومرورا بـ (الايام الطويلة) و (الراحلون) وصولا الى « عرزال حمد السالم » وما سيتبعها .

ان رواية البعث يكتبها مبدعوه كل حسب قدرته وزاوية التقاطه والجانب الذي يصوره منها فهي حياة مركبة ، حياة امة بكاملها ولن تستطيع رواية واحدة ان تعطي كل شيء .. والذي تفجر هو تيار الرواية البعثية بمفهومها الانساني القومي العام ومفهومها النضالي الذي يحمل خصوصياته التي طرحتها رواية « عرزال .. » التي حملت لغة جميلة صافية لم تتعقد تراكيبها بل سارت بتساوق متدفق في كل الفصول ولعل ما شد القارىء لهذا العمل الروائي البارز لغته الجياشة فهي الطريقة الوحيدة للتوصيل وهي ايضا سلاح الروائي الذي استخدمه بمهارة ويسر فكانت « عرزال حمد السالم » رواية مستوفية لشروط الرواية الناجحة .

في ختام هذا اللقاء مع الرواية العراقية وهي تطرح مداراتها المتعددة يحق لنا القول ان زمن الرواية في القطر العراقي قد بدأ فعلا وبدأت معه تجربة حضارية ادبية جديدة ستكون صورة المرحلة الاجتماعية القادمة كما كانت نماذجها الاولى صورة المرحلة الماضية ، ونحن اذ نقف عند ذلك نبحر في رحلة اخرى مع القصة العراقية القصيرة في الفصل القادم لنستكمل صورة العمل القصصي بكل ابعاده .

ـ ١ ـ

مقدمـة

ما الذي يعنيه الشـكل بالضبط ؟ هل هو الاسلوب ؟ هل هو الوعـاء الذي ينساب فيه الحدث .. واذا كان كذلك فهل يمكن تقديم أي موضوع في أي وعـاء ..(*) .

لنتساءل بعد ذلك عن الشكل من وجهة اخرى ، فالموضوع شائق ومحرج الى حد كبير : هل هو بنية المضمون ام عموده الفقري ؟

ان رولان بارت يقول مسميا الشكل هنا بالاسلوب « اللغة ما قبـل الادب ، والاسلوب تقريبا مابعده ، فالصور والالقاء والمفردات تولد من لحم الكاتب ودمه ، من ماضيه ، وتصبح تدريجيا اليات فنه نفسه ، وهكذا يتشكل تحت اسم اسلوب لسان مستقل بذاته »(١) .

ومع تحفظاتنا على بحوث هذا الكاتب التجريدية فاننا لاننكر اهميتها في استاتيكية اللغة ، ويبدو ان ذلك بعض ما يتعرض لهالباحث في الشكللنوع من انواع الادب . ان رولان بارت نفسـه لاينكر دور المجتمع ولا بنيتـه الفوقية والتحتية في تشكيل اسلوب الكاتب ، لان مفردات الشكل « تولـد من لحم الكاتب ودمه » من ماضيه ، ومن مجتمعه الحاضر .

ان ناقدا اشتراكيا مثل جورج لوكاتش يتكلم كثيرا عن المضمون وتطوره في عدة كتب ، تشغله مسألة الشكل ويتحدث عنها دوما ، داعيـا الكتاب التقدميين الى الاهتمام به والتاكيد عليه لاعطاء المضمون محتوى جماليا ،

---

* ادق التعابير هنا لا يمكنها واقعا فصل الشكل عن المضمون ولكني احاول ذلك دون اصرار عليه الا بسبب حرفية النقد كعمل ذلك لأن العمل الادبي وحدة متكاملة احاول هنا فرز جانب هام منها ومتابعته .

(١) رولان بارت : الكتابة في درجة الصفر ص١٦ .

وهو مع ذلك يؤكد « ان الاشكال المختلفة للتعبير الادبي ليست امرا عرضيا او تعسفيا ، بل هي على العكس تماما ، ففي الاشكال تعبر صلات بشريةدائمة ومعينة وعلاقات دائمة في الحياة البشرية عن ذاتها »[٢] .

وهو يؤكد وجود المضمون قبل الشكل فيقول :

« ان اول ماينتصب كموضوع هو مادة الحياة ذاتها التي ينبغي صياغتها والكاتب العميق لايقبلها ببساطة كما هي معطاة في المعايشة ، في الواقع مباشرة بل يدرس بخلاف ذلك المضمون الاجتماعي المثبوت في هذه المعايشة ، في هذه القطعة من الواقع ، ثم ينصب بحثه اللاحق على ايجاد حبكة يمكن لارقى الامكانيات الداخلية في هذه المادة بالذات ان تمارس تأثيرها على اتم شكل»[٣]

واذا اتفقنا مقدما على ان الاسلوب هو بعض شكل العمل الادبي ، البعض الرئيسي الذي لا يمكنه ان يكون دون تكامل في بقية مواد الصفة ، وان هذا الشكل لايمكنه ان يكون ، ان يتشيأ ، دون وجود مضمون معين يستثير الكاتب ويجعله يعمل على اظهاره ، مستخدما طريقا فنيا معينا يروقه او يستطيع الاداء عن طريقه او ينساب منه ، فأن بقية المسائل والنقاشات تبدو غير ضرورية تماما .

ومع ذلك فلابد من التأكيد هنا على اهتمامات لوكاتش بنظرية الانواع الادبية وطرحها عبر كتاباته النقدية التي تتم على ارضية فكريةتقدمية لا تغفل الشكل عند اهتمامها في الوقت ذاته بالمضمون .. ان هذه الاهتمامات تبدو اكثر دقة من معالجات ومقارنات الناقد الانكليزي فورستر (اركان القصة) حيث يربط الرواية بالسمفونية ويشابه الوزن الموسيقي بما يسميه الوزن القصصي المتنوع حيث يقول « من المحتمل ان يجد القصصي في الموسيقى اقرب مواز له»[٤] على اعتبار ان الروائي والقاص يوتران شكلهما عندما تقتضي الحاجة ويغرقانه بالتفاصيل الدقيقة التي تنساب على حساب المضمون

(٢و٣)جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية ص ٢٣٤

احيانا ، مستلهما في ذلك الموسيقي الذي يقدم الضربات الرئيسية للحن الاساسي الذي يكرره بمقاطع اخرى تتكرر بشكل تمهيدي وسريع .

ان الشكل اساسا عملية البناء الخارجية والداخلية للبيت الادبي،لحديقة، لمشاعر انسان ، والقاص هنا مهندس معماري يسير وفق خارطة معينة يصنعها هو وينفذها ايضا .. تقاسيم غرف وملحقات ، انه قد ينسق ارضا مهجورة (فكرة ما) ويجعل منها حديقة وارفة الضلال ، والكلمات هنا هي مواد البناء اساسا وجدرانا ومصابيح وثريات واثاثات مختلفة ، ولا يقتصر الدور على ذلك فقط بل ينتقل الى البناء الداخلي الحقيقي ، الى الناس ، وشخوص القصة ذاتها ، لاشيء يمنحهم الديمومة المدهشة غير الكلمات التي تعطينا منهم الكثير .

لذا فالمهمة صعبة وشاقة وطواعيتها تتم بالاستمرار الخاص المندفع للقاص الذي يعتمد على مسائل اخرى ، منها حالة الترقب والانشداه لما هو موجود ثم تشابك وعيه الحاد الاتي جدا ، بوعيه المختزن .. وتبقى مسألة الانتقاء اساسا لعمليتي المضمون والبناء ونحن هنا نناقش المسألة الاخيرة .

يقول هانز ميرهوف « ان الاثار الادبية اعترفت دائما بالتلازم المتبادل بين وحدتي الزمان والذات وهذا هو مايشكل وحدة الاثر الفني نفسه حتى انه توجد علاقة وظيفية على اوجه ثلاثة : الزمان والذات والاثر الفني ، تعكس بصورة متبادلة ومشتركة النسط نفسه والوحدة والهوية »(٥) .

واذا كان ميرهوف قد اعطى الشكل صفة الوصف خلال بحثه عن الزمن ادبيا ، فان الاثر الفني الذي يشير له اساسا بشكل عام ، نتاج صميمي للمجتمع/ الطبقة ، والذات الانسان الذي حاول ميرهوف ان يعطيه صفة التعاكس المتبادل بينما تتم عملية التمثل الادبي ، الكتابة ، عبر النمو الفكري والاجتماعي

---

(٤) أ . م . فورستر : اركان القصة ص ٢٠٤ .

(٥) هانز ميرهوف : الزمن في الادب ص٤٢ .

للكتاب ولتطرح تغلب خصوصية ثقافة الكاتب على موسوعيته الموزعة بطريقة قادرة على ايجاد مضمون منسجم ، موحد ، والمحافظة عليه الى نهاية العمل الادبي المكتوب .

ان كتاب علي الشوك « الاطروحة الفنطازية » الذي يعتمد الشكل اساسا مستخدما الرياضيات والموسيقى اساسا متينا للافصاح عن وجهة نظره والاختفاء داخله ايضا ، يتكلم كثيرا عن الشعر والموسيقى والرسم ويورد المئات من اسماء الذين اهتموا بذلك ، لكنه عند القصة يتحدث عن بيكيت في قصة « الخيال مات » والن روب غرييه في روايته لا كشكلين اساسا بل كولعين بالرياضيات عند اهتماماتهما الوصفية .

واذا كان الشوك قد اورد مقاطع من الجاحظ وجيمس جويس وادغار الن بو بشكل تجميعي فانه لم يؤكد اساسا اهتمام هؤلاء بالشكل قبل المضمون ، ان هذه الاطروحة طرفة شكلية تكشف عن ثقافة مؤلفها الواسعة وقدرته على ايجاد اساس علمي تنطلق منه ضروب المعرفة الانسانية والابداعات الفردية المتخصصة والمختلفة ، واذا كان الادب وحده لايحي الانسان ولايدفعه فلن نقول هنا انه « ليس بالرياضيات وحدها يحيا الانسان و لابالموسيقى » ذلك اننا نؤمن بقدرة الانسان على الافادة من كل صنوف المعرفة والابداع وتطويعها لخدمته لتخلق لديه موسيقى النفس الخالدة الدافعة الى امام .

ان هارموني الواقع ينطلق ليصنع من كل دفقات الابداع موسيقى المعرفة والشكل واحد من صياغات تكنلوجيا الادب الحديث المدهش والمعبر عن ، الانسان وارادته وقد استخدم علي الشوك الشكل هنا اساسا لتعابير الانسان فنيا واديبا كمحاولة منه للخروج عن اساليب البحث المألوفة ، وليس من شك ان انطلاقته الجمالية هذه ستكون مادة ثرية للمناقشة في كتب ودراسات اخرى الا ان الذي يهمنا منها صفتها الشكلية الرئيسية .

★ ★ ★

عن الشكل حديثنا وقد جلنا في مدارس عديدة لنستطيع وضع شيء على الدرب قبل الدخول في موضوع الشكل في الاقصوصة العراقية .

وليس من سبيل للحديث الدقيق ازاء سيل القصة الكبير حجما والمتواضع فنيا الا من استلهام التتابع الزمني .

ونجد ان افضل طريقة لتحديد هذا التتابع ، ان نتلمس في الاحداث الرئيسية التي مرت بالقطر تأثيرها الحاسم في تغيير مجرى الثقافات والانتماءات الفكرية كطريق لهذا التحديد ، لذا فاننا نضع مايلي :

١ ـ فترة البدايات :

وتتحدد بالعشرينات بدءاً من اعلان الحرب العالمية الاولى ودخول بعض شباب العراق مجاهدين في جيش الشريف حسين وبداية الاضطراب الكبير الحاسم ، من الولاء القلق للسيطرة العثمانية المتجلي في تأييد عدد من العراقيين[٦] وطموحهم للاستقلال المشوب بالتحفظ الى التطلع الواعي لامل تحقيق الدولة العربية الواحدة ، هذا الامل الذي تحطم بالانكفاء اقليميا اثر تنفيذ بنود معاهدة سايكس ـ بيكو .

وقد جاءت ثورة العشرين عاملا حاسما في تغيير الشكل السياسي للاحتلال البريطاني للعراق ، وقد ولد فشل الثورة في تحقيق ما سعت اليه ردود فعل عديدة كان ابرزها على الصعيد القصصي كتابات محمود احمد السيد المتمثلة بقصتيه الطويلتين «مصير الضعفاء» و «جلال خالد» وقصص قصيرة له ولعطاء امين .

ان اصول الثقافة التركية لادبنا العراقي توضحت في هذه الفترة وبدأت تأتي أكلها على يد هذين القصاصين[٧] .

---

(٦) كأمثلة على ذلك مسألة الحصار التركي لمدينة الكوت وموقف طاوزند وموقف ياسين الهاشمي في البداية ووجود جنود عرب مع الجيوش العثمانية .

(٧) لاعبرة هنا بسنوات النشر فقد صدرت (مصير الضعفاء) سنة ١٩٢٢ وصدرت (جلال خالد) سنة ١٩٢٨ ولايعني مصادر الثقافة التركية انتماء السيد وعطاء امين لافكارها التتريكية بل ارتباط احداثها السياسية بادبهم ا.

٢ ـ الفترة الثانية

بدأت منذ اعلان معاهدة ١٩٣٠ حتى قيام انقلاب بكر صدقي ـ حكمت سليمان عام ١٩٣٦ بتأييد من كتلة الاهالي وجماعة جعفر ابي التمن والحلقات الماركسية الاولى .

لقد كانت الخلفية الثقافية لمعظم الشباب الذين ايدوا هذاالانقلاب خلفية اوربية اصلاحية اوراديكالية ثورية ممتزجة بالفابية عند جماعة الاهالي وبالماركسية عند اخرين ، وقد تجلى ذلك ادبيا في كتابات ومناقشات حسين الرحال وعوني بكر صدقي ويوسف متي وذوالنون ايوب وعبدالحق فاضل بالاضافة الى السياسيين الشباب الاخرين[٨] .

وتستمر هذه الفترة في رأينا حتى قيام حركة ١٩٤١ وفشلها متواصلة الى الخمسينات وخلالها انطلقت القصة الكلاسيكية الموباسانية في البداية على يد عبدالمجيد لطفي وذوالنون ايوب وعبدالوهاب الامين وغيرهم بما يحملونه من رفض للواقع المعاش وبتأثير مصادر ثقافتهم المترجمة والمقروءة بلغة ثانية .

٣ ـ الفترة الثالثة

وهي الحاسمة والهامة في تاريخ ثقافات وكتابات الشعراء والقصاصين العراقيين .. تبدأ في رأينا من بداية الانفراج الحاصل عام ١٩٤٦ اثر تشكيل وزارة توفيق السويدي واضطراره لاجازة الاحزاب السياسية والسماح لهيئات مؤسسة اخرى بالعمل الحزبي العلني . وقد سعت اجهزة الحكم الرجعي في ذلك للاقتداء ـ شكلا ـ بالديمقراطيات الغربية اثر الانتصار الكامل على الفاشية .

تبلورت ـ انذاك ـ افكار جماعة الوقت الضائع في القصة والرسم

---

(٨) انظر محمود العبطة المحامي في كتابيه « محمود السيد » و « الديمقراطية في العراق » .

والجزء الخامس من سلسلة تاريخ الوزارات العراقية لعبدالرزاق الحسني ، وكتاب السهام المتقابلة لمحمود السيد وعوني بكر صدقي وعبد الاله احمد في « نشأة القصة » ص ١٩٣ ـ ٢٣٦ .

والشعر وظهرت كتابات غائب طعمة فرمان ومهدي عيسى الصقر وعبدالله نيازي واحمد الصفار وبرزت اتجاهات القصة السايكولوجية المعتمدة على المنولوج الداخلي على يد عبدالملك نوري وغانم الدباغ وفؤاد التكرلي ومحمد روزنامجي ، وازدحمت الساحة الادبية بكتابات نقاد أكثر ثقافة وتتبعا كنهاد التكرلي ومحي الدين اسماعيل ومحمود العبطة وامجد حسين وعبد الصمد خانقاه.

٤ ـ الفترة الرابعة

وتمثل تداخلا بين جيل الفترة الثالثة الذي عاش الحرب العالمية الثانية واحداث ثورة مصر وتأميم القناة ١٩٥٢ ـ ١٩٥٦ وبروز وتبلور فكرة القومية العربية كاتجاه سياسي تقدمي ثوري يدعو الى خير الانسان العربي واخذه مكانه تحت شمس العالم ضمن تيارات فكرية متعددة ، وبين الجيل الذي وعى مرحلة الفترة الثالثة .

لقد حملت هذه الفترة بصمات ادب الرفض والمقاومة واثار المدرستين السابقتين ، مدرسة الكلاسية الوعظية المباشرة (الخليلي ـ ايوب) والتي تطمح وتعطي سمة شعرية شفافة احيانا (لطفي) ، ومدرسة البحث عن دخيلة النفس الانسانية، المتمردة المسحوقة الرافضة لواقعها (الدباغ ـ التكرلي نوري ـ الصقر ـ فرمان ـ روزنامجي ـ نيازي) متداخلة بتجارب الشباب الجدد الذين كانوا ينشرون في الاديب والاداب لاول مرة وفي جرائد البلاد والزمان والشعب وملحقها (الاسبوع) ومجلتي الفنون والسينما . ومن بين هولاء جيان ويحيى جواد ونزار عباس وموفق خضر واسعد محمد جعفر وزيد الفلاحي وغازي العباري وخضير عبدالامير وباسم حمودي (في بداياته) ومنير عبدالامير

٥ ـ الفترة الخامسة

وتبدأ من حدث عظيم كتموز لتدخل الستينات مشدودة الى تقاطع التيارات السياسية التقدمية بدلا من توازيها .

٦ ـ فترة المخاض الذي اثمر ثورة السابع عشر من تموز التقدمية وما يتبعها من تحولات اجتماعية وسياسية واقتصادية اثرت في البناء التحتاني

للمجتمع مما دفع البناء القومي الى التغير التدريجي وبالتالي الى اتباع اساليب تعبيرية جديدة ، قديمة ، بمعنى اخر العودة الى النبع الصافي الواقعي شكلا ومضمونا .

وينبغي التنبيه هنا الى ان تتابع المراحل الزمنية بالشكل الذي اوردناه ينبغي الا يؤخذ حرفيا بل بحدود الظاهرة السياسية والاجتماعيةالتغييرية التي صاحبته[٩] .

من الفترة الاولى نختار عطاء امين ومحمود السيد باعتبارهما ممثلين لابرز كتاب هذه الرحلة ــ البدايات ، ونلحظ في اقصوصة عطاء امين المعنونة (عاقبة الحياة)[١٠] انه يبدأ باجراء حوار قصير بين اختين ثم يقطعه بعد اسطر ليقول :

«اختان متحابتان على كرسيين متقابلين في شرفة امام دجلة ، قالت»
«الكبرى للصغرى هذه الكلمات ، وقد رأتها تنظر الى زهرة كانت في»
«اصيص بجانبها وهي غارقة في ابحر الفكر والخيال : اواه يا اختاه» !
«افي العالم سعيد .

ثم جرى الحوار مرة اخرى بين الشخصيتين ، حديث تخلله الشعر ووصف قصصي تداخلته اقوال لاسبينوزا ثم انتقل الديالوج من موت امهما الى اهمية المرأة حيث تختتم الكبرى حديثها قائلة :

«فاجتهدي ووسعي اقتدارك وكوني ذات قلب طاهر وروح لطيف»
«ليحبك الناس ويذكروك بالحسن ان ذلك من عزم الامور»
ويستمر الحوار هكذا مستخدما الاساطير حتى ينتهي المقطع الاول

---

(٩) **اننا لا نعتقد هنا أن فائدة سترتجي ان تعدينا الاسماء الواردة هنا الى** اخرى نحترمها لكننا يجب ان نثبت هنا ان اتجاها مضمونيا اهتم بالعلاقات بين الجنسين قد توضح في الفترة الثالثة عند كارنيك جورج و فيصل عبدالله الياسري وتبعهما حازم مراد في الفترة الرابعة وما زال

(١٠) نشرها عبدالاله احمد في كتابه (نشأة القصة) عن مجلة دار السلام التي نشرتها باعدادها ٨ ، ٩ ، ١٠ سنة ١٩٢٠

رحلة مع القصة العراقية القصيرة

يكتشفنا ان لهما اخا وحيدا ، اذا بدأ المقطع الاول عند الغروب على دجلة فان الثاني يبدأ بالضحى ، بقراءة لجزء من اشعار امين الريحاني المرسلة ليدخل الاخ مبلغا الاختين انه قد جند ويريد وداعهما ، فتشجعانه .. وكان القاص قد اورد قبل نهاية هذا المقطع جزء من الريحانيات يمهد للحدث هو : «على ابواب الجنة تنتظر الارواح احبابها ، بل تنتظر الاحباب ارواحها .. آه على المحبين المودعين والراحلين» .

وقبل ان نبدأ بتتبع المقطع الثالث من هذه القصة يوحي لنا عطاء أمين بان الفتى سيموت مقاتلا..وعندما ننهي المقطع الذي يصف الحرب وصفا يستخدم اسلوبا اقرب الى الاستبطان منه الى التقرير المباشر يتبين لنا ان هذا هو ماحدث فعلا وتقول جملة من المقطع الثالث :

«أنصت قليلا لتسمع في الفضاء رعود المدافع تسبح بحمد القوة»
والجبروت وهزيم المدافع يدوي في عنان السماء وادر طرفك الى
تلك السهول التي تتراءى لك بلون الشفق ترى الخنادق محفورة»
«والجنود مختفية والبنادق مستعدة والنفوس جائشة والى الموت»
حضرة ومن العدو خاشية وعلى العدو حانقة ومن الحياة قانطة يائسة»

وهو بعد هذا الوصف المسجوع المخاطب الجاذب للقارىء يأخذ من تعجبي في وصف الحرب ليدعمه ويرهف من (بلاغته) لينهي المقطع الرابع بالفتاتين السواد وهما تتذكران شهيدهما .

* * *

ن عطاء أمين لم يترك فنا من فنون الشكل انذاك الا واستخدمه . الوصف سرد والحوار الطويل ذو المنولوج المنفرد واشراك القارىء في الحدث كسب المسحوبة المستهواة في حينها والاستعانة بالثعالبي والريحاني سوتزا والقرآن ، الا ان مسألة رئيسية تلاحظ هنا هي ان الحدث اساسا ركبي ، يبدأ بجزء لا يرتبط بالجزء الاخر الا بخيط ما ، هو يأس الفتاة شعرى من الحياة وتشجيع الكبرى لها ثم موت اخيها .

ان الحياة هي الدار الاساسي للحدث ولكن التقطيع الحدثي كان بطيئا يعاني ضعف الشد الى شكل معين يخدم المضمون •

* * *

وبالنسبة للسيد فقد تداخلت اعماله القصصية بين الفترتين الاولى والثانية فنجده يقدم (جلال خالد) كقصة قصيرة طويلة[11] ويستعمل فيها كلمات مثل الماكسون والخرثى والممكس ثم يشرحها في اسفل الصفحة محاولة منه لنحت كلمات جديدة ، ولا يرى حرجا من ايراد نص مقال عن الفرق بين القومية والانسانية (ص١٢)وان يضع في بداية كل قسم من اقسام القصة تحديدا ما للوقت وللايام التي ذهبت مع القسم السابق وان يلخص محاضرة (ص ٣٦) ويتحدث عن قصة بول دي سويف (ص ٣٧) ، وان يستعين في القسم الرئيسي الثاني من القصة المكون من اثنتين وعشرين صفحة بطريقة الرسائل المتبادلة ليتم الاحداث :

ان الشكل عند السيد هنا شكل ساذج غير مشدود البناء قياسا الى قدرات عطاء امين ويوسف متي ولكنه يستخدم اسلوب السينارست المتطور (دون وعي منه لذلك) في قصته القصيرة (نكتة العمامة) فيبدو فصاصها متمكنا من تقديم الافضل ، ذلك انه يستعين بحدث معروف لدى الناس لكنه يقدمه بجمل قصيرة وانتقالات سريعة ومباشرة لحركات الرجل الذي قتل كل قريباته من النساء ، ليوتر الحدث ويجعله اكثر تأثيرا على القارىء •

ان الذي يجب الاشارة اليه هنا ان السيد لم يعش الا سبعا وثلاثين سنة قضى عشرين منها كاتبا ومؤلفا منتجا «فكان بحق جيلا وحده» كما يقول الدكتور الطاهر ، وقد سكت الكثيرون عن الكتابة القصصية او لم يبدأوا بها

---

(١١) لم تكن (جلال خالد) افضل قصصه بناء وقد اشار السيد الى ذلك في مجموعته (الطلائع) فحاول ان يقدمها قصة قصيرة بشكل افضل في (مجاهدون)

بعد بيتما واصل هو العمل على تثبيت فن القصة محليا ودعمه الى اخر لحظات حياته .

من يوسف متي نختار قصة (سخرية الموت) التي تبدأ بوصف ليلة سوداء ممطرة ، والغريب انه يبدأها بحرف عطف يحاول ان يدل على ما سبقه من حدث لايورده القاص وهذه طريقة استخدمها شباب الخمسينات لفترة منصرفين الى الوصف قبل دخول الحدث الرئيسي بعد ذلك نجد الشخوص امامنا : ، رجل يفكر بطفله العليل دائما ، يفكر ان يميته ولكنه يحاذر مشمئزا من قسوة هذه الفكرة ليطرد ذبابه على وجه طفله الذي مات فعلا .

ان يوسف متي يشدنا تماما ونحن في الثلاثينات الى جو موباساني نجد فيه بعض مقاطع التفكير المتوحد والوصف الذي اشغل جزء كبيرا من هيكل القصة ، لكنه وصف مترابط الحلقات يدور حول فكرة مركزية واحدة هي العواطف التي تعتمل دخيلة الاب .. بين الحب الى اليأس الى التفكير بالقتل الى الاشمئزاز منه ثم تحقق موت الطفل .

اننا نناقش حركة المضمون فالشكل يساعد على رسمه متداخلا معه ولسنا نطمح الى قصة انجح من هذه في الثلاثينات .

لقد ابتعد متي عن الحشو الذي اشغل به عطاء أمين نفسه وترك الاقتباسات المضافة الى النص الذي كان من (محسنات) القصة القصيرة عند الاخرين الموضح لثقافة القاص ، معتمدا على تطوير اسلوبه داخليا وبشكل مستقل ومميز .

* * *

في الاربعينات تتناول الشكل عند ذي النون ايوب وعبدالمجيد لطفي وجعفر الخليلي باعتبارهم مرحلة مكملة لمرحلة السيد ــ امين ــ متي ، واذا كانت التقريرية ودخول الحدث والاضافات عليه عاملا موحدا لايوب والخليلي رغم اختلافهما فكريا ــ فقد كان التزام الاسلوب الشعري المتوتر عند لطفي سمة شكلية هامة .

ان الشكل عند الخليلي كان خامة ، مشروع شكل لقصص اعتيادية فهو لايتعب كثيرا في (صنع) الشكل ويرسله غير متكلف منه شيئا من مباهج الاداء الفني التكنيكي للقاص مميزا في غرابة النموذج الاجتماعي الذي يقدمه وخصوصا في مقالاته الافتتاحية للهاتف التي كانت تهتم برصيد العادات والتقاليد وتدين سلبياتها وعدم مطاوعة بعضها لروح العصر ، مختارة من النجف وعالمها الشيء الكثير والغريب ايضا[١٢] ان ما يتميز به الخليلي تأثيره الكبير على الجيل الذي رعاه وفتح له صفحات جريدته الهاتف ، تأثيرا راعيا اكثر منه موجها او مؤثرا على طبيعة ابداع الكاتب الاخر فهو لم يقدم عملا استثنائيا يشكل اضافة في حينه غير عمله الروائي الجيد (في قرى الجان) الذي اعطانا صورة المدينة الفاضلة او المجتمع الافضل الذي يريده الخليلي مستخدما ذات الشكل الاعتيادي .

ان مقدمات الخليلي الاولى للقصص او تعليقاته في نهايتها تخرجها عن اطار القصة الموباسانية الشائعة انذاك لتحولها الى اطار الحكاية ذات التفصيلات المتشعبة والتدخلات المباشرة ، لذا فان اسلوبه غير المفيد هذا لم يمكنه من تقديم اقصوصة مكتملة فنيا قدر ما قدم من حكايات كثيرة في اطار قصصي غير ملتزم بشكل القصة الكلاسي تماما[١٣] .

---

(١٢) انظر «مجمع المتناقضات» و «يوميات» وقد دفعت عادات النجف انذاك الخليلي الى كتابة قصته الطويلة (في قرى الجن) عن الجن وجذبهم للانسان واستحواذهم عليه ، وقد اعطاها مضمونا اجتماعيا يصور عبر مجتمع الجن المجتمع المثالي الذي يريده الخليلي متنبئا بالكثير مما حصل (تقديس العمل ، التأمين الصحي ، مكانة رجل الاعلام) وغير ذلك مما احدثته ثورة ١٧ تموز

(١٣) يقول جعفر الخليلي في قصة «مذكرات ميت» التي نشرها في العدد ١٩٨ من الهاتف في ٢٢ كانون الاول ١٩٣٩ مايلي :
«علم الناس اني قدمت معنويا ومعنى الموت هنا هوائي ، تجنبت الخلق وانزويت في عقر داري كاني احاول ان انقض النظرية القائلة

=

اما ايوب فقد دخل عالم القصة هاويا غير منصرف لأن يكون قاصا بقدر ما كان يريد ان يكون ناقدا اجتماعيا يخدم وطنه ويعبر عن افكاره المتجددة المعارضة والثائرة على الواقع ، فوجد نفسه يكتب اقاصيص وروايات ذوات هدف اجتماعي وسياسي سامحا لنفسه التدخل المباشر والتعليق وطرح الشعارات بل واتباع اسلوب السخرية المتوترة المصورة لتناقضات الواقع مثل قصته (بقلاوة) والاخرى (عظمة فارغة) .

ومع ذلك فقد كان ايوب خير من يحرك حوار شخوصه ويحلل دواخلهم وخصوصا في قصص مجموعته الرابعة «وحي الفن» وقصة «عاطفة وصداها» المتميزة في مجموعته الخامسة «برج بابل»[١٤] .

ان بعض قصص ايوب تمتاز بخلوها من التدخل المباشر وبتحليليتها واسلوبها المشدود المتوتر الذي يحاول صنع لوحة فنية حسب القياسات المتعارف عليها انذاك بالرغم من انه يستخدم طريقة سهلة الاداء في بعضها كاسلوب الرسائل في «النوخذة» والتقريرية في «المشنقة» ويعود للرمز متى

= «الانسان اجتماعي مدني بالطبع» وكنت انتظر الا يمر اسمي على الشفاه الا مردفا بعبارات التجلة والاحترام .... طرق الباب مأمور البلدية فخرج اليه ابني وعاد يخبرني بان المأمور يطلب رسوم الحراسة لمدة سنتين ، وطرق الباب بعد ايام فاذا بجابي المالية ، ويثب من بيتنا الديك الى بيت الجيران وسرعان ما يختفي صوته فلا نعود نسمع له ذكرا لان ذكرنا محى من الوجود فما شأن ديك ليس لاهله صوت بين الاصوات » وتستمر القصة هكذا مركزة عباراتها على جو خارجي عقلاني بمناقشة مألوفه تعتمد طابع النكتة وتجوس مساحات زمنية غير محددة لتثبيت فكرة مركزية واحدة ، ان القاص هنا لا يكشف عن دخيلة الشخوص بل يؤكد على جانب من ارادة البطل وهو في ذلك قاصر عن تقديم شكل مشدود يخضع لمواصفات الاقصوصة التقليدية ذاتها . الاقصوصة التي يتحدد فيها الشكل والمضمون ويستطيلان برغبة الكاتب دون حاجة لمسافة كبيرة بينهما الا فيما ندر .

١٤ راجع دراسة د . عبدالاله احمد التحليلية القيمة عن هذه القصة في ص ٢٧٥ من كتابه نشأة القصة)

ما وجد التضييق السياسي عليه كبيرا في مجموعته «العقل في محنته» ثم يطرح بعد ذلك اشكالا «قصصية» متدنية لاتتفق والتقدم الفني الذي حققه في مجاميعه الوسطى (وحي الفن ، برج بابل ، الكادحون) ليحلق بعد ذلك في الخمسينات محققا شكلا متقدما قياسا الى نتاجه السابق في (العقل في محنته ، عظمة فارغة) وذلك في مجموعته التي اصدرها عام ١٩٥٧ بعنوان «قصص من فينا» .

في (قصص من فينا) يقدم ايوب وعيا متسعا لما ينبغي ان تكتب عليه القصة التقليدية من ابتعاد عن التقريرية وشد جو القصة وشحنه بالحركة والرمز وادخال المنولوج الداخلي كعامل فعال في توتير الحدث ، واعطاء الشخوص الحرية في الكشف عن دواخلها والنمو نموا طبيعيا داخل النوع الادبي الذي تتحرك فيه دون ان يضيع جهد القاص في تقريرية مباشرة[١٥] .

لقد استطاع ايوب في هذه المجموعة ان يعيد الثقة بقدرته عند تتبعه/ وان يقيم الدليل على قابليته على التطور والتخلص من ارباكات القصة الاربعينية او في فترة ما بين الحربين العالميتين /التي تجيش عواطفها واحداثها فتطفو على السطح دون رابط فني حقيقي غير سيل الافكار والكلمات التي يطرحها الكاتب بسرعة وتعجل .

ان (قصص من فينا) اسلوبيا/نوع من اقتحام الكاتب بنجاح لمواقع الجيل الجديد المتمثل بنزار سليم ونوري ومحمد روزنامجي والدباغ والصقر، ولا نستطيع هنا ان نضع روايتي ايوب الهامتين مضمونا (الدكتور ابراهيم) و (اليد والارض والماء) بين الاشكال الادبية المتميزة قياسا لفترتيهما فهما لاتقدمان شكلا جديدا يشكل اضافة بقدرما تقدمان فهما اجتماعيا متقدما لواجبات الروائي في خدمة المجتمع وتعرية الاستغلال الطبقي الذي مارسته الطبقة الحاكمة انذاك .

---

(١٥) انظر : باسم عبدالحميد حمودي في مقال (الغربة في قصص من فينا) مجلة الاداب العدد الخامس لسنة ١٩٥٨

اما عبدالمجيد لطفي فقد كانت بداياتـه التي جمعها في كتابه القصصي الاول «اصداء الزمن»[١٦] شعرية النبرة ذات نفس قصصي متقطـع يعتمد المناجاة الذاتية اساسـا بحيث خرجت القصص عن الجو القصصي الاعتيادي متجهة الى النثر الفني والهواجس والخواطر .

ان لطفي لم يبق كذلك بل تقدم بشكل محسوس ومدرك لاصول اللعبة القصصية فيما نشرة بعد ذلك ولكننا نحاول التوقف عند نموذجين مما كتب :

القصة الاولى هي «البطل الصغير»[١٧] يقول فيها بداية :

«كانت الدار الكبيرة مائلـة للانهدام في اكثر من جـانب ومع ذلك فقد كانت مكتظة وسـاحتها العريضة غاصة بالاطفال . وكان المساء يصعد فاترا يسحب وراءه ظلالا حمرا تبرز في الاعالي كالسنة اللهيب ، كان المنظر لطيفا فلم يكترث حمادي بالضجـة القائمـة من حوله لانه كان قد الف ذلك منذ سنين وكانت المرأة الهزيلة المعصوره تجلس القرفصاء بذلة كانها في قفص اتهام .. وكان ثوبهـا الازرق مهلهـلا مرتفعا عند العنق ، متهدلا فوق الكتفين وربما كان لهذا الثوب مجد في شبابه الذاهب ، بالتاكيد كان له مثل هذا المجد فهو قد صنع لسـيدة ذات فتنة وهو اذا استلقى بملالة على ذلك الجسـم الضاوي الذليل في شيخوخته وذلة فهو لايزال في كبرياء الاناقة البالية»

وتستمر القصة هكذا مقدمة مضمونا ايجابيا يدعو للتفاؤل فقد كتبت عند بدايات ثورة تموز الاولى وفي وقت قطع فيه القاص اكثر من ربع قرن وهو يكتب القصة ماالذي تجده حقا وهو يقدم لك زوجا وزوجة يتحدثان ؟ان المقطع مؤلف من احد عشر سطرا (حسب حجم الكتاب الذي نشر فيه) يجمع عشرة

---

١٦ د . عبدالالـه احمد ، فهرست القصة العراقية ص٤٩

١٧ اول قصة نشرها بثلاث حلقات في (الطريق) ايار ١٩٣٥ انظر ص١٨٧ من كتاب عبدالاله احمد (فهرست القصة العراقية)

تكرارات لكلمة (كان ، كانت) وتستخدم فيه محسنات بلاغية متواضعة مثل «ومع ذلك» ويعطي الكاتب لنفسه الحق في التدخل المباشر للحدث عن رداء المرأة عندما يبدأ بكلمة «بالتأكيد» .

اننا واقعا نشعر بالضيق والحزن لاننا تتلمذنا على نصوص من هذا النوع تتسخ فقط بما ترصده اجتماعيا ، بما تطرحه مضمونا في اوعية ومزركشات لفظية سيئة وقليلة ومتداولة وسهلة .

لكن عبدالمجيد لطفي لايقف عند هذا الحد من الصنعة الشكلية المتخلفة ففي اقصوصته الاخرى (الاسد بورمان)[١٨] نجده يستمر في التقديم بصيغة المتحدث عندما يبدأ القصة قائلا :

«لا اعتقد انني كرهت حيوانا مثل كراهيتي لكلب جارنا» ثم يطلق الحوار بين الجارين حول ذلك الجرو الصغير الذي جلبه جاره مصورا حماسه له واعتزازه باصله وامانه الكبيرة في حراسته له .. وتمضي القصة موضحة علاقات السلب والايجاب بين القاص وكلب جاره حتى موت الكلب[١٩] .

---

(١٨) مجلة الاداب العدد الاول ١٩٦٦

(١٩) يقول الاستاذ عبدالمجيد لطفي في العدد الخامس عام ١٩٦٩ من مجلة الكلمة عن تجربته القصصية بتواضع مثير :

«لقد كتبت اكثر قصصي من واقع الحياة فهي لذلك في اكثرها اشبه بيوميات عادية لولا ما يفيض في جنباتها من الرقة والحنان والالم» ثم يؤكد «ان الحقيقة ظلت مع ذلك قائمة وانسانية لانها حادثة اما بوجود الانسان وتطوره او كقاعدة قانونية من قوانين الطبيعة .. ان تجاربنا في القصة كانت في السابق ضيقة وساذجة لان الحياة في تلك الحقبة كانت كذلك ، كانت المشكلات الرئيسية هي موضوعات كاتب القصة اي ما هو على السطح اما الجزء المغمور منها فقلما له نصيب في قلم اديب » ثم يشير بعد ذلك الى التغيير الذي حدث عنده فيقول عن (طريقته الجديدة) انها : «اخذت لونا جديدا في الاعوام الاخيرة ذلك هو الحوار الفكري المثير او المحفز للذهن وليس الضوء او الحركة او تصوير الملامح او الشخوص» ثم يؤكد على (الروعة) فيقول انها «تكمن في كثير من الاحيان في اناقة المظهر وفخامة الاداء وجزالة التعبير في غير ما تكلف»

=

يستعمل القاص هنا الحوار والنقلات الزمنيـــة كعامل رئيسي في تطوير القصة الشكلي ولكنه لا يستفيد من بقية الشخوص مثل زوجة الجار ، اولاد

=

وبعد ان نشر جزء من هذا الموضوع الذي بين يدي القارىء الكريم بعنوان «مدخل الى الشكل في الاقصوصة العراقية» في مجلة الاقلام كتب الي رسالة خاصة رأيت ان اثبت الجزء الاكبر منها وردي عليه .. يقول عبدالمجيد لطفي في رسالته المؤرخة في ١٩٧٥/٧/١٧ .
رأيت ان اكتب اليك ونادرا ما افعل ذلك ولكن حين يكون البحث جديرا بالاحترام يكون لزاما على القارىء المتتبع ان يعلق او يشرح او يوضح او « يشكر » .

ولقد وجدت ان اصدق ما افعل هو ان اشكرك نيابة عن جيلي الذي كان دوره الدور الثاني بعد الرواد الاول فلقد انصفتهم الى حد كبير والانصاف يكفي ان يكون انصافا اذا اعترف المرء بوجود شيىء من مبرة ، ولقد كان جيلنا بارا و «مضحيا» ومحاولا تجاوز معوقات كثيرة .

ان الرجوع الى الوراء لتاريخ بداية الحقائق سمة من سمات العلماء «المنصفين» ومن المؤسف ان هذا التقليد لم يأخذ دوره لدينا بعد ، فأكثر النقاد على قلة ما لديهم من بضـــاعة او ســلعة فهم للاعمال الادبية يتصفون بالانانية ، شر ما يرفع النقاب عن وجه الناقد او المؤرخ المغرض والرخيص بالطبع .

ان الادب العربي القديم ايضا يغص بالعديد من الرواة الكذبة والمحكمين الاشرار والسادة الاذلاء في تقرير ما هو حق ولكن النظرة كانت ولا تزال الى هولاء خالية من الاحترام لذلك ، وبا نشـــراح تابعت دراستك عن القصة العراقية وحين تنشر القسم الثاني عن المرحلة الرابعة لكتابة القصة ستكون قد اعطيت واحدا من اوثق المصادر للمقبلين على اثارنا في المستقبل وحكمي هذا يجب ان يكون له مكان لانني كتبت كثيرا وعاصرت جميع الاجيـــال التي تناولتها بالدراسة والاستعراض .

استاذ باسم بالطبع لم اضق ذرعا بما كتبت عن جيلنا ممثلا بالثلاثي الخليلي وايوب ولطفي ليس لانك كنت لطيفا وعادلا معي بل لان مجمـــل الاحكام كانت صـــائبة كتقرير شيء عادل عما مضى ، ولكن هذا الرضا لايمنحك تصديقا «مطلقا» او مبرءا من نقد نقيض او ملاحظات تغطي ما هو مكشوف وذلك مراعاة لما كان يجب .

=

الحارة ، الكلاب ، الاخرى المعاركة .. بل يجعل من كل ذلك اصداء في نفسه يمر عليها بجمل قصيرة يوجز فيها ما يحدث ولا يشبعه وهذه في رأيي احدى

=

من ذلك قولك اننا لم نكن آباء جيدين ليرث عنا الجيل الثاني شيئا من تراث مرموق وان افضل الكتاب من الاجيال التالية هم الذين اهلوا القراءة لكتبنا وقصصنا وقرأوا ما اعطى الغرب باللغة المباشرة ام بالترجمة ولهذا ـ كما ترى ـ انهم اعطوا محصولا افضل ! ولكن كيف ..
اين هو المحصول على قلته وشحوبه ؟ ما مدى التصاقه بالمحلية التي هي اصل الافق الانساني الذي يتسع بالتلاحم مع اداب وافكار الشعوب الاخرى .

ما اثر ما قرأوا من ادب الغرب فيما كتبوا ؟ انه لهزيل الى حد غريب وضحل بما لايقبل الشك .. ولكن حين تعجب بهم فلكي تواصل الدراسة بالفواصل والفوارز صحيح ان ما كتبنا كان اقل ما يجب ان يترك للخلف ولكننا على كل حال كنا اباء صالحين نأمل ان يكون لاولادنا جهد افضل بكثير في هذا الحقل الذي كان في عهدنا مليئا «بالحسك»

انني معك في ان قراءة الاثار الرفيعة من الاداب العالمية تعطي ذا الموهبة نماذج تحتذي وتوسع من افقه وتقنيته وادارته للحوار وزركشة الديكور ولكن ذلك يتطلب موهبة حقيقية فليست القراءة باللغة الاجنبية كافية لوحدها ان تصير من القارىء المتأدب كاتبا (لامعا) اذا كانت الموهبة ضيقة اولا موهبة اصلا ، لهذا حين ترك الاولاد اثار الادباء الفقراء في القصة الى من هم اغنى لم يعودوا بشيء يذكر لقد ضاعوا وبرهنوا على ضياعهم بالكثير مما قدموا من حيرة وذبول وهزيمة .. ولكن انظر الى النقيض اي حين تكون هناك موهبة ... فحيثما تظهر الموهبة يكون العطاء الجيد والرائع والمتخطي ، وللاسف اقول هذا بمرارة .. اننا لم نوهب بعد موهبة ادبية خلاقة في القصة تكتب وتؤرخ لمسيرة الحياة سيما في المراحل المكتظة بالتناقضات والاختراب والتحولات والامال .

وانه لشيء جميل حين اتبعت في دراستك تحديد التطور بالفترات مع انها لا تصدق تماما «لتداخل الاحداث والاشخاص واشتراكهم في اكثر التي ظهر فيها الكاتب الذي تناولته دون الاكتفاء بالتحديد الاولي في مستهل الدراسة .

ولدى ملاحظة اخرى هي ان فترة معينة لا يمكن ان تقدم اديباً مميزا الا بظهور مرحلة جديدة غطت باعمالها على ادباء المرحلة السابقة والا كان كل شيء امتدادا طبعيا لمسيرة واحدة غير واضحة الحدود والملامح

=

النواقص القصيرة في عدة هذا الكاتب وغـيره ممن يجعلون لتجاربهم الذاتية المباشرة مجالا للطفح كعمل ادبي ولا يحيدون عن خارج الذات لتصوير الدواخل

=

والفواصل وذلك ان الفترات القصيرة التي تقع فيها احداث سياسية كبيرة ليست بقادرة وحدها حتى أنجاب كتاب جدد يتميزون بلون وكفاءة تبز من سبقهم .

ان الفترات القصيرة نسبيا حين تتسع لاحداث كبيرة داميـة او مروعة كما اسلفنا قد تجهض امكانات ظهور الادباء الجدد ، فالزمن هو وحده القدرة الكبرى لانبات الجذور الاصلية للمواهب ضمن اطار احداث ليست شيئا يذكر في ذلك .

وبالتأكيد ان الامر دقيق لانه مع ذلك ليس امام الناقدوا الباحث والمؤرخ الا ان يجرىء الزمن الى مراحل لتحديد وجوه التغيير خلال فترة واخرى ، واذ اتبعت بالذات هذه الطريقة وتكاد تكون تقليدية في البحوث المماثلة فلاءنها الاتنبع حتى الان علاوة على تسيلها لمهمة الباحث في وضع العلامات على المراحل عن طريق الاشـخاص اخذين بالاعتبـار الواقعي والتاريخي بان الاعمار المتأخرة كانت اجود عطاء لدي الادباء بعامة .

اكرر شكري لك بالنيابة عن جيلي الذي رحل اكثره وحـين تقف كشهود وقراء فلكي نعطي للزمن وارادة الحياة قدرتها في تأخير من نشاء ليشهد مالم يشهده من سـبقكم واحيانا يكـون ذلك من حسن حظهم وليحفظك الله بكل خير وعافية وابداع وسلام عبدالمجيد لطفي .

وقد رد الكاتب على الاستاذ لطفي برسالة يضع معظم نقاطها القصيرة امام القارىء الكريم ايفاء للصورة فقال :

اني يا سيدي واحد ممن يعتزون بما قدمتم انتم وجيلكم ، ان روح الاستاذية الواسعة المتفهمة الحادبة على ما نقوم به اليوم تبدو واضحـة في رسالتكم الكريمة التي قيمت مقالـة من مقالاتي ؛ وان ما تعانونه انتم منا نعانيـه نحن ايضا من الجيـل الذي جاء بعدنا ويبدو ان هذه المعاناة قديمة قدم التاريخ فانا لا اذكر في اي نص بابلي اطلعت على رسالة يوجها اب الى اولاده يشكو فيها من عدم تفهمهم للحياة وغلظة اخلاقهم وطباعهم، اننا ولدنا من جيل غير جيلكم كما ولد الاخرون في جيل غير جيلنا ولكل جيل مشاكله ومطامحه وظروفه وزاوية فهمه للامور ، وليست احب هنا الدفاع عن النتائج التي توصلت اليها ولكني اعتقد ان واجبي كناقد محاول ان اربط البدايات العسيرة والبطولية التي قمتم بها بما يبدو اليوم من نتاج شاب بعضه سهل الاداء سهل النشر قليل المعاناة .

ان الغريب انكم تدافعون عما قدمتموه بحماس شاب بينما يتخلى

=

البشرية الاخرى عامدين الى الايجاز واغلاق الباب بوجه الاخرين واحاسيسهم ما داموا غير قادرين على كشفها ورصدها ، مكتفين باعطاء صفات عامة تصور حركة النفس الواضحة على الوجه او تصوير تصرف الاخرين بشكل مباشر وفوقي من دون اقتحام(٢٠) .

دور عبدالحق فاضل

ويبقى عبدالحق فاضل وحيدا في جوه المضموني الخاص الذي ينصرف فيه الى الدنيا كاملة غير محدد بزمان ومكان من قصصه (قصتا ايلا ومزاح وما اشبه) في مجموعته وبالاضافة الى ذلك فهو يتمتع بمواصفات كاتب القصة القصيرة التقليدية الناجح في عدم حشوه العمل الابداعي باوصاف زائدة بل يختصر ما امكنه احيانا (مثل تجربته في قصة نصيب في مجموعة حائرون)،ومن جانب اخر فهو قاص قادر على ان يربطك مع الحدث دون ان يصيب قصته بالترهل .. انه يحسن المعارضة اوروح التحريض التي يتمتع بها ذوالنون ايوب ولكنه لا يضعك امام السلطة دائما باسلوب تقريري مباشر ، انه يطرح حالة ويدعك خلالها تفهم ما يريد التأكيد عليه او الايحاء به دون حاجة للاخذ بيدك مباشرة او الصراخ في وجهك بشعارية .

ان عبدالحق فاضل يحسن استخدام الحوار الاخاذ بل انه يستخدمه

= الشباب عن تجاربهم الستينية مثلا مؤكدين انها اعمال اولية شابها الاستعجال وروح التغيير الشكلي متجهين الى النبع الصافي،الى الواقعية.
سيدي ابا سعد
ان من درر ما اعتزبه هذه الرسالة الجياشة التي ستأخذ يوما ـ بعد اذنكم ـ مكانها في كتاب قادم لي عند نشر دراستي الثالثة عن القصة العراقية وان ما يميز دراساتي ـ وهذا رأي شخصي وخاص ـ هي انها تكتب لا بقصد الحصول على درجة علمية أو رغبة في الديمومة المتألقة فانا مدرس تاريخ جرفته القصة وادبها بل لان فيها روح البحث الذي يحاول ان يكون متجردا يحمل الرغبة في الكشف والاضافة
ختاما ليمتعك الله بالعافية والصحة الموفورة والرغبة الدائمة في التوهج والاضافة لما فيه نفع الادب العربي .

(٢٠) فؤاد التكرلي : شيء الريادة في القصة العراقية ـ ينظر ملتقى القصة الاول ـ اصدار وزارة الثقافة بغداد ـ ١٩٧٩

احيانا كشكل واحد لا يدخل غيره من عوامل الشكل في اقصوصة كاملة الا القليل والملح وينجح في ان يجذب القارىء له معجبا بمقدرته ومثال ذلك قصته المسرحة تقريبا (بين وزيرين)٠ان ما ابعد هذا القاص عن اقلام النقاد ودارسي تاريخ الادب هو قلة انتاجه رغم ان ذلك يشكل الميزة المتبقية لهذا القاص الذي لايكتب الا عندما يجد ضرورة للكتابة ولا ينشر الاعندما يحس ان ما يدفعه للناس جيد وأصيل ومتحرك يشكل لديهم ظاهرة هامة ومجددة ٠

ان المدرسة الكلاسيكية الواعظة والمباشرة التي يمثلها عبدالمجيد لطفي وايوب والخليلي قد انجبت تلاميذ اطلعوا بشكل اكثر دقة واستيعابا على الاداب العالمية والاتجاهات الفكرية الحديثة وربما كان بعضهم كالتكرلي لم يطلعوا الا على القليل من الادب القصصي العراقي فلم يتأثروا به كثيرا بل انصرفوا مباشرة الى الادب العالمي والعربي ٠

عاش هؤلاء عصر ثوري في الخمسينات كان قمته قيام حرب السويس ووحدة مصر وسوريا وتهاوي الاتحاد العربي بين العراق والاردن ٠٠ وما بين قيام حرب السويس وثورة الرابع عشر من تموز ، مر القطر العراقي بظروف سياسية بالغة الدقة تمثلت في قيام الجبهة الوطنية بين الاحزاب السياسية القومية والوطنية وبالتالي تعرض المثقفون العراقيون ومنهم كتاب القصة الى حملات تضييق على حرياتهم ، شأنهم في ذلك شأن المواطنين الاخرين ٠٠ الا انهم في ذلك الوقت كانوا يعيشون فترة توثب وتبشير بالثورة القادمة التي لابد ان تحدث خلال قصصهم الواصفة لاشد العهود ظلاما والمصورة لنماذج عديدة من هذا الظلم مما جعل الكثير منها يفقد فاعليته الفنية عند طرحه على مائدة النقد الادبي لمباشرته وشعاريته الواضحة ٠

ويتجلى هذا النوع من الادب في معظم قصص صالح سلمان في مجموعته (السجن الكبير)[٢١] التي صدرت عام ١٩٥٤ ، فهي رغم تحريضيتها الثورية

---

٢١) نشرت طبعتها الاولى باسم (صلاح سلمان)

لم تنج من هذه المزالق في الشكل مما جعلها قريبة من طابع المقال القصصي عدا اقصوصة (عندما تنام بغداد) المشدودة والتي اتقن فيها القاص فنه مدربا قلمه على استخدام نماذج متعددة من اهل بغداد في فترة زمنية قصيرة مستخدما الوصف الخارجي دون الحوار كوسيلة لتشكيل الهدف العام للقصة .

وتأتي قصة (وجه القمر)[٢٢] لصالح سلمان ايضا لتعطي النموذج الصالح الذي يطرحه كتاب الخمسينات من مدرسة الواقعية النقدية .. انها سخرية من واقع معاش بغير ما مباشرة كاملة ، غير ضعيفة بتدخلات القاص ولا وعظه المباشر ، بل ينساب النهر القصصي فيها بغير ما تكلف وفق الاطار الشكلي العام الذي يعطيه لها القاص .

تبدأ القصة بوصف مباشر لا منية حمال شاب في ان يغسل جسده الوسخ منذ سنوات في حمام عام مادام قد حصل على درهم .. كانت اوساخه تناديه «مدة واحدة في العمر .. لم لا» ثم دخل الحمام مترددا وغاب في طقوسه متعثرا بكتل الاجساد لايملك الا وسخه ودشداشته ، ليس عنده من ادوات الاغتسال شيء ولا وجد مكانا يجلس خلاله :

هنا يبدأ حوار جانبي لجالسين يغنيان ويناقشان مسألة حرارة الماء ليزيد به الكاتب من توتر الحمال الشاب الذي كان يريد ان يغسل حتى ثيابه ايضا .. ويستمر الحوار هنا بينه وبين رجل بدين يتفق معه على ان يقوم الحمال بتدليكه على ان يوسع له مكانا .. ويفعل خليل ذلك مستخدما خلسة ليفة الرجل وصابونته حتى كلت يداه واحمر جلد الحمال الرجل واغتسل هو خلسة محققا امنية صغيرة روادته منذ زمن .

عندما يستعد خليل الحمال للخروج تأتي الضربة المواساتية التي يستطيبها قاص الخمسينات .. كان الدرهم قد سقط من جيبه وهو يقف امام صاحب الحمام .. ان القاص هنا ينهي الحدث عند هذه الفقرة التي جاءت مكونة من

---

(٢٢) قصص مختارة ـ اتحاد الادباء ـ بغداد ـ ص١٦

سطرين تاركا لنا تصور الباقي المتمثل بوجـه الحراجة الحياتية الجديدة التي تعرض لها البطل .

لقد رسم صالح سلمان قصته هذه وفق محاور ثلاثة :

١ ـ وصف خارجي كامل لاماني خليل ولجو الحمام .

٢ ـ حوار شعبي دارج وظفه لصالح الحدث .

٣ ـ ضربة ختام اعطت الحدث مجرى آخر .

وقد اعطى كل ذلك نموذجا طيبا للقصة (عند مواصفات زمنها الكتابي) لكن دخيلة النفس ظلت غير مستمرة الاستثمار المجدي الذي برعت به مدرسة المنولوج والصراع الداخلي للنفس المتمثلة بعبدالملك نوري والدباغ والتكرلي وروزنامجي .

دور فرمـان

كان كتاب الواقعية الشباب يعتذرون بالظرف النضالي ليكتبوا قصة سهلة المواصفات تعلو فيها نبرة الاحتجاج على الواقع المعاش اكثر مما يوحي به من خلال تناول كاتبها الفني ، من خلال ادراك القارىء ضعف الحس الجماعي فيها وحسن استخدام المفردة .. لقد كان استخدام المفردة بشكل جيد في عرفهم عندما تأتي كلمات مثل «الباشا سعيد .. صالح جبر .. الوزير المدير العام الجوع . السلام . العطش . الظلم» مع ما يناسبها من توظيفات سياسيـة مباشرة تستغل جوع القارىء وعطشه السياسي للحرية .

كـان غـائب فرمان يحس بالسرعـة التي كتب بهـا مجموعتـه « حصيد الرحى»[٢٣] فوضع اللوم على عمله الصحفي الذي يتطلب جهدا متواصلا فقال

---

(٢٣) غائب طعمة فرمان ، حصيد الرحى ، المقدمة مطبعة الرابطة ، بغداد ١٩٥٤

في مقدمتها «في الاوقات القصيرة الاجل الهزيلة كشعرات ذقن العنز يذوق الصحفي الراحة ويخلو الى نفسه ، في مثل هذه الاوقات كتبت هذه الصور والاقاصيص .. بعيدا عن العمل الصحفي الذي يتطلب سرعة والية وتفكيرا خاطفا .. وهدفي ان انقل بعض صور مجتمعنا العراقي الممتلىء بالصور القاتمة بقدر ما هو مثقل بالتذمر الخلاق»،ثم تستمر المقدمة نضالية تتحدث عن السلام وضرورته لانهاء الصراع البشري اكثر من كونها مقدمة تطرح رؤيا القاص الفنية المباشرة ، وليس في ذلك ضير مطلقا الا من زاوية المرحلة السياسية التي كان يتحدث خلالها الكاتب والتي يمر بها العالم ايضا .. الوضع في فلسطين ، الحرب الكورية الامريكية .. التهاب فيتنام ... سيطرة بريطانيا الكاملة على الخليج العربي .. الطموح الامريكي الكامل والواضح لالتهام العالم كبديل عن فرنسا وبريطانيا ثم بدايات التحرك للثورة الجزائرية وحركات الاستقلال في المغرب وتونس .

ولست هنا مناقشا لمقدمة غائب كاملة ولكني احاول عرض الجو الذي كان يتحدث فيه عن ضرورة السلام وان اثبت هنا ان كاتب كلمات من هذا النوع في ذلك الوقت كان يضع حقيبة ملابسه الصغيرة في يده استعدادا للسجن اكثر مما يفكر في مواصلة الانتاج الادبي ، ولكن النضال اليومي لا يمنع اساسا من كتابة قصة فنية جيدة لم تحصل القصة العراقية الا على نماذج قليلة منها في تلك الاوضاع السياسية البائسة والبالغة التعقيد .

لقد كتب مئات الكتاب روائعهم في ظروف اشد ظلاما في اوربا مثل دستوفسكي وتولستوي وجوزف كيسل وغيرهم ، لكن الفاصل هنا ليس فاصلا شكليا بقدر ما هو حضاري باوسع مداه ، وبقدر ما ينتهي تبرير الجو السياسي لسهولة ما كتب ينتهي اعتراضنا على القصة الخمسينية التي لم يتعلم كتابها الكثير عما قرأوه او كتبوا عنه وان لم يعوزهم المضمون الجيد .

ان القصص الخمس التي حوتها مجموعة (حصيد الرحى) لاتشكل الا

مجموعة احتجاجات مباشرة على وضع اجتماعي قائم خلال صور حياة ابطالها الذين لا يبتعدون عن الطبقتين العمالية والبرجوازية الصغيرة ، لكن تناول احباطتهم الحاضرة وامالهم في العيش بكرامة لم يكن يتم بنفس قاص يجيد اللعبة اجادة كاملة بقدر ما يستفيد من ظلم قائم ليعبر عنه بكلمات مباشرة تحرك النفوس انيا لكنها لا تخضع الصورة القصصية الى هدف القصة التالية وهو ان تكون القصة القصيرة باقية مدى الزمن ، عملا ادبيا خارقا يوظف الواقع لمصلحته ويغنيه مبشرا بالمجتمع الافضل دون ان ينسى انه يكتب القصة.

لقد اثر ذلك حتى على طريقة النقد عندنا فجاءت دراسة عبدالقادر حسن تغوص الى الباطن خادمة لمرحلتها كنماذج تحريضية لكنها لاتشكل الا البدايات الفنية لغائب وجيله ، وكم ظلت القصة العراقية تراوح في هذه المرحلة حتى اتخمت منها .

لقد اثر ذلك حتىعلى طريقة النقد عندنا فجاءت دراسة عبدالقادر حسن أمين عن القصص في الادب العراقي الحديث التي اصدرها عام ١٩٥٥ ممهدة الدرب لدراسات نقدية اكثر اهمية لكنه لم يجد في النقد وحده وسيلة وحيدة لتثبيت اهمية ما كتب بل وشح كتابه بعبارة «صور حية لاحاسيس الشعب في اربعين سنة» ليستطيع كتابه ان يكون اكثر قربا من الناس دون حاجة كبيرة لما يطرحه فعلا من تجربة رائدة في باب النقد الاكاديمي .

ان اقصوصة عمران لغائب فرمان التي نشرت عام ١٩٥٩ في مجموعته (مولود اخر) ثم اعيد نشرها عام ١٩٦١ ، تقدم نموذجا ودليلا على تطور هذا القاص ولكنه تطور في الدرجة لا في النوع .

لقد بقي فرمان ممتلكا لناحية التعبير السريع المتنقل من شخصية الى اخرى مستفيدا قدر ما يستطيع من موضوعة النضالي الاني الذي تطرحه القصة (عمال شركة السجائر) على حساب الشكل الذي بدأ بقولب الموضوع من الخارج عندما يقول «منذ لحظات كانوا يتحدثون بصخب وهم جالسون

على مصطباتهم ، بين ايديهم اوراق التبغ المبللة يرفعون الخيوط عنها ويهشمونها ثم يلقونها في نهر التبغ المرتمي تحت اقدامهم» ويستمر الوصف هكذا صفحة ونصف منتهيا بحوار متندر لسوء اوضاع العمل ثم يعلو سعال عمران المستمر بين احتجاج عليوي وتحريض الشركة عليه لاخراجه من العمل لانه مصاب بالسل ... وتبدو لحظات الصمت التي اغرقت العمال مفتعلة تحتاج الى مزيد من الاقناع كما ان حديث الراوي ، وهو عامل صغير — على علاقة والده بعمران يبدو لا ضرورة له ولا يؤثر على احداث القصة ، حينما يخرج العمال يسرق عمران شيئا من التبغ فيراه الصبي ، يهدده عمران فيحلف الصبي انه لن يخبر احدا ، عند الباب واثناء التفتيش تسقط سدارة عمران من راسه خوفا فتتناثر السجائر المسروقة منها .

ضربة الختام هذه تبدو غير شاكية من شيء الا من سرعة تدوينها وعدم ايغال القاص في نفس عمران او الصبي والكشف عن ادق احاسيسها التفصيلية ، ان تغليب الاحداث المتدفقة المتسارعة بدلا من رصد دخيلة النفس هو الذي يجعل هذه القصة وغيرها تسقط في بحر التبرير والتسرع ، ولا شك انها افضل من قصص ادمون صبري عموما تلك التي تعطي للاحداث سرعة وتشعبا مستمرين دون ان تتوقف الا قليلا عند هذه الشخصية او تلك لتمنحها مدى انسانيا كاملا يجعلك قريبا منها .

ان الذي يشفع لفرمان في النهاية هو قدرته الفائقة على الاحساس باهمية العطاء من جانبه الارحب ودخوله عالم الراوية بعد اكتسابه خبرة حضارية موصولة متميزة .

مدرسة التحليل النفسي
المنولوج واعادة كشف النفس

عندما كتب مهدي عيسى الصقر «مجرمون طيبون» كان عبدالملك نوري قد كتب قبله «نشيد الارض» ونشر غانم الدباغ بعض القصص ومثل ذلك فعل محمد روزنامجي ، ولكن نزار سليم وفواد التكرلي لم يتطامنا تماما الى الاسلوب السردي المباشر الا قليلا مهتمين بتيار الوعي وبطريقة التحليل النفسي التي تمشت مع فترة كتابات غائب واحمد الصفار وصالح سلمان .

وبينما اختلفت سبل الكتابة بين هذه المجموعة ومجموعة فرمان ـ الصفار ـ سلمان السردية التحريضية نجد ان عبدالملك وروزنامجي والدباغ يلجأون الى استغلال تيار الوعي محاولين اعادة كشف النفس الداخلية ، يتبعهم في ذلك الصقر في بعض اقاصيصه كالنفق الطويل والمضخة وماتوا اجزاء صغيرة .

من جانب اخر تتفرق السبل بين الجميع فبينما افرز شكل التكرلي مضمونا وجوديا كان شكل نوري والدباغ وروزنامجي قد افرز مضمونا اجتماعيا محتجا يبدو اكثر سوداوية وشعورا بالتيه والرفض للواقع والثورة عليه عند روزنامجي .

لقد كان هولاء الكتاب الخمسة ومعهم الصقر (احيانا) اداة التحول الحقيقية لتقديم اقصوصة تكشف الانسان من الداخل وتعطيك ما يصل اليه القاص من قدرات ذهنية للبطل تاركة الجمل الاعتراضية والتحليلات التي تضطرب الشخوص داخلها .

لقد وضع هؤلاء الاقصوصة امام تجربة ضخمة وكان نوري اكثرهم جرأة في دخولها وتمثلها ثم افرازها قصصا فيها من دخيلة النفس الشابة المضطربة الصادقة الشيء الكثير ، لكن فيها ايضا الضربة الاجتماعية التي يريدها الانسان الملتزم ، وكانت قصص التكرلي متميزة ايضا باهتمامها بالشكل الفني والموقف

المتغرب الجائر ، ومن الافضل هنا قبل استعراض ومناقشة بعض قصص هولاء ان نحدد مواصفات هذه المدرسة لتتوضح امامنا صورتها الى حد ما .

يقول ادورد ـ دو جـاران (وهو كاتب فرنسي يعتبره جميس جويس اول من استعمل المنولوج الداخلي في قصته اشجار الغار المقطوعة) :

«ان المنولوج الداخلي ، ككل منولوج ، هو حديث شخصية معينة ، الغرض منه ان ينقلنا مباشرة الى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل من المؤلف اما بالشرح او التعليق ، وهو ككل منولوج ، حيث لا مستمع له ، لانه حديث غير منطوق . وهو يختلف من المنولوج التقليدي بما يلي :

انه من حيث مادته يعبر عن اكثر الافكار بقاء ، تلك الافكار التي تكون اقرب ما تكون الى اللاوعي ، اما من حيث روحه فهو حديث سابق لكل تنظيم منطقي ، ذلك لانه يعبر عن الخاطر في مرحلته الاولى لحظة وروده الى الذهن.

واما من حيث شكله فيعبر عنه بجمل تخضع لاقل ما يمكن من قواعد النحو ، ومن هذا التعريف نرى انه يتفق في جوهره مع مفهومنا الشعر . ان المنولوج الداخلي الذي هو بطبيعته صنو الشـعر هو الكلام غير المسموع وغير الملفوظ ، الذي تعبر به الشخصية عن افكارها الباطنية التي تكون اقرب ما تكون الى اللاوعي ، وهي افكار لم تخضع للتنظيم المنطقي لانها سـابقة لهذه المرحلة ، ويتم التعبير عن هذه الافكار بعبارات تخضع لاقل ما يمكن من قواعد اللغـة والغرض من هذا الايحاء للقارىء بان هذه الافكـار هي عند ورودها الى الذهن»(٢٤) .

---

(٢٤) ليون ايدل ، القصة السايكولوجيـة ـ ترجمـة د. محمود السمرة بيروت ١٩٥٩ ولقد حرصت على النقل الحرفي للنص رغم تكراره لبعض العبارات ووضعه النحو محل اللغة في موضعين اثناء حديثه عن المفردات ولا شك ان ميزة هذا المنولوج الذي يتحدث عنه دوجوران انه استخدم بداية كطريقـة لبناء رواية مثل السـفراء ودورة اللولب لهنري جميس وصورة الفنان في شبابه وعولس لجويس مرورا بالصخب والعنف لفوكنر فيما بعد .

وتقول فرجينيا وولف شارحة طريقتها في الكتابة بهذا اللون :

«فلنسجل الذرات وهي تتساقط على الذهن بالنظام الذي تساقطت فيه ، ولنتتبع مهما بدا متفككا متنافرا في المظهر ، الشكل الذي تساقطت فيه ، ولنتتبع مهما بدا متفككا متنافرا في المظهر ، الشكل الذي يؤثر به في الوعي كل مؤثر سواء كان منتظرا او حادثة .. واذا كنا من الكتاب فان اية طريقة ، وكل طريقة ، تعبر عما نريد التعبير عنه انما هي طريقة صحيحة واذا كنا من القراء فان مثل هذه الطريقة تقريبا من قصد الكاتب .. ان كل شيء يصلح مادة للقصة التي تستمد من كل احساس وكل ملكة ذهنية وروحية .. فما من ادراك يأتي خطأ»[٢٥] .

هنا تبدو الكاتبة واضعة امامك عالما عريضا دون تحفظات مسبقة ودون تحديد الشيء سوى قدرة الكاتب المستفيد من كل خبراته بعكس هذا التيار خلال ما يكتب ، وهي بذلك اكثر انفتاحا من دوجوران الذي كان ينظر بداية لتيار اللاوعي بجمود الانسان الرائد الذي لم تكتنز تجاربه بعد ولم يستفد الكثير ممن سبقوه وهم لا احد تقريبا .

والذي يبدو لي ان فهما اوليا للمنولوج وللقصة النفسية قد نشأ عند قارئي هذا اللون من الادب لاول وهلة على الرغم من ان مفاهيم مثل القصة النفسية ، قصة تيار الوعي ، قصة المنولوج الداخلي بحاجة الى تحديد درجات الاتصال والتباعد فيما بينها .

ان عبدالملك نوري قد أتخذ من هذا التيار دربا شكليا له كاول كاتب عربي قرأ جيمس جويس وافاد منه ، طارحا ذلك على شكل قصص قصيرة نشرها في مجموعته الثانية «نشيد الارض» .

ان اسلوب الاستبطان الذي طلع به نوري في الخمسينات مكنه من التحرك على محورين مفيدين اولهما انه اتخذ عالم الباطن النفسي وسيلة

---

٢٥ ، المصدر السابق

للخلاص من جو الرقابة العقلانية لعقله المتفتح وعقل وجهاز السلطة الرجعية بطريقة تبتعد كثيرا عن مباشرات وخطابيـــة الجيل الماضي ، وثانيها انه يرخي لنفسه العنان فيطلق افكاره التي تبدو مشتتة بداية ولكن رابطة التوازن ، رابطة الجذب فيما بين مفرداتها كعمل قصصي كامل واعطاءها نفحـــة لوضع خاص لانسان او لمجموعة تصورها من خلال ذلك الانسان ... هذا الاسترخاء الحر المتوتر القصير الجمل الذي يبدو لك احيانا بلا نهاية موباسانية مقنعـــة وواضحـــة .. هو الميزة ، هو المحور الثاني لطرح عبدالملك نوري للشـــكل الجديد للقصة العراقية «فلقد ركز القاص على الحركة الداخلية للبطل تركيزا جعل الدافـــع الخارجي للحدث القصصي قليل الاهميـــة او منعدمها»(٢٦) .

ما الجديد اذن في «نشيد الارض» ؟ الشخوص اعتيادية ، المثقف المتوحد والعاملة والجنوبي الساذج والمومس والانسان المسحوق لكن روح الفنان القلق المتفحص الذي يكشـــف لك عن دخيلـــة انسان ضائع متوتر حتى في استسلامه مسألة تقف شامخة امامك .

ان الحدث في «العاملـــة والجرذي والربيع ، مثلا لا تجده الا في توتر المثقف وتفحت العاملة المثقفة وقنوط جو القصة العام» لا حدث تقريبا سوى طرح حالات نفسية مكثفـــة تلمس احتجاجها الداخلي على الواقـــع دون ان تنتهي او تبدأ بعقدة معنية .

ان نوري كتب ذلك عام ١٩٥٤ وحوله ، مجسدا اختزانه الدائم لعالم جويس في قصص قصـــيرة بداها بـ «فطومـــة» ، قصص محتجة اجتماعيـــا وتحريضية سياسيا ، وقد كان ذلك المرحلة الاولى من عملية التغيير الشاملة التي انتابت الشكل والمضمون في الاقصوصة ، متحولة من العقدة الكلاسية والمباشرة والجمل الوعظية الى عمل ادبي متكامل يستطيع رصد الحركة الداخلة للنفس الانسانية وما يرفدها من تغيرات اساسية خلال عملية التجميع الكمي

---

(٢٦) المصدر السابق ص٢٨٧

للحدث لكي يوثر ذلك عليها بعد حين ويجعل القصة ـ بناء ـ محققة نقلة نوعية كما هو الحال عند التكرلي والدباغ وروزفامجي .

ان قصص التكرلي الاولى مثل «همس مبهم» و «امسية خريف» جاءت سردية عموما تدخل بداية تجارب التيار الجديد عنده ، والقاص فيهما ينتقل ببراعة بين السرد والوصف الخارجين وبين التاكيد على خصوصية مسار الشخصية الاولى في القصتين خلال استبطانهما للذات وتبريرهما لمواقفهما لكنه يدخل عالم التحليل النفسي العقلاني في اقصوصة «المجرى» البرجوازية الحدث كسابقتيها بسعي حثيث الى تحريك المنولوج في جمل طويلة ، وهو يغفل ذلك واضحا في قصتي : «الطريق الى المدينة» و «القنديل المنطفىء» رغم غرابة جو الاخيرة عن عالم المدينة مما يبدو انه مستمد من اقترابه من الناس البسطاء كرجل عدالة .

ان عالم التكرلي الحقيقي يبدو واضحا في قصته القصيرة الطويلة «الوجه الاخر» اذ ان القسم الاول منها عرض تحليلي لمسيرة بطلها محمد جعفر الصباحية في شارع الرشيد الى الدائرة ، وعمله اليومي فيها .. انه يبتعد عن الكل متخذا موقفا عدائيا سلبيا من رجل يحتضر في الشارع ، من رواد مقهى حسن العجمي ، من موظفي الدائرة ، من زوجته التي تنتظر وليدا وعندما يعود في القسم الثاني الى البيت نجد ملامسه حسية شاحبة لزوجته وفرح بالمولود المنتظر ما يلبث ان ينطفىء عند دخوله عالمه الفكري الخاص المتوحد الذي يبدو اكثر اتساعا من (ثقافته) المفترضة كموظف بسيط مسحوق كتب مرات في الجرائد .

ان محمد جعفر صورة قلقة للرجل العقلاني الرافض، ويبدو محملا بهموم اكبر من حجمه الثقافي هي رموز ثقافة القاص ذاته ، وهذا جزء من عملية الاقتحام الفكري التي يمارسها التكرلي ضد ابطاله او فيهم وهو ايضا جزء من عيوب الشكل ـ البناء عند هذا القاص .

ان الموقف الحياتي يعني عنده في النهاية الانسحاب من كل شيء ..

شجبه والابتعاد عنه دون ان ياخذ ذلك طابع السمة التحريضية كما عند عبدالملك نوري ، وقد اكون هنا قد دخلت في مناقشة للمضمون على حساب الشكل ولكني ابغي الوصول الى عنصر الترابط بينهما والذي اجده هنا مضافا الى ما ذكرته في الفقرة السابقة حشد من تيارات اللاوعي والوصف الخارجي للشخصية مع تزاوج مستمر بينهما مدعوم بالحوارات العامية القصيرة مع محاولة لمنطقة تصرفات محمد جعفر تحليليا .

ولعل ميزة قصة التكرلي ـ الرواية هنا ليس في الطرح الشكلي الجديد الذي يتبناه بقدر ما هو الموقف الوجودي السلبي الكامن داخلها ، لذلك فهي لاتصمد كقصة شكلية تضيف جديدا لمحاولات روزنامجي والدباغ اللذين اساء الدارسون تقييمهما وملاحقتهما نقديا ، فرغم النظرة القاتمة للحياة التي يحملها محمد روزنامجي ويطرحها خلال شخوصه في «عبيد اجتماعية» و «قطار الجنوب» و «رائحة الحياة»[٢٧] الا انك تجد شرائح اجتماعية من واقعك في الخمسينات تنسحق تحت ضربات قدر اعمى يجعلها مدانة ابدا ، مسحوقة ومتمردة في ان واحد ، ينصب هذا بلغة صافية تحسن دلالة الكلمة مع بناء قصصي متين مشدود لولا بعض التدخلات غير المباشرة التي تتدرج تحت تأثرات الكاتب الفكرية التي يحاول ادخالها قصصه .

ان مما اساء لهذا القاص وابعده عن جو النقد بالاضافة الى كسل النقاد هو القاص نفسه الذي يعد واحدا من كثيرين ممن كتبوا لفترة واضافوا ثم سكتوا فترة اطول .

ان «حكاية مرتجلة»[٢٨] القصة التي دخل بها روزنامجي ميدان القصة من جديد تحاول شدنا الى ثلاث نقاط اولاها تركيزها على موضوعة رئيسية في الاقصوصة التقليدية وهي وحدة الزمان والمكان وثانيها محاولة المؤلف اتباع الشكل التقريبي في اتهام الرجل الرابع بالقتل والجنون

---

(٢٧) الوجه الثالث للمرأة ص١١٧

(٢٨) كتب الموضوع للمرة الاولى قبل صدور مجموعة روزنامجي التي حملت قسما من قصصه القديمة والحديثة وقد تعرض البحث لها على اساس وجودها التاريخي عند نشرها كقصص مفردة

وحالة اللاوعي التي عاناها ستة أيام وثالثها ربط كل ذلك بالشعب العربي الذي بدا ناصع البياض بعد الستة أيام المطهرة من حياته التي غسلت اوراق ماضيه وجعلته ينظر بثقة للمستقبل ، لقد مر بالتجربة المطهر وحان له الان ان يستيقظ وذاك ما اراده الروزنامجي في كل رموزه التي بدت منطقية رغم اشكاليتها اسلوبيا(٢٩) .

ان نزار سليم قاص الخمسينات الجيد يقف بين طموحات عبدالملك والتكرلي موقفا وسطا ولكنه متميز ، فهو يستفيد من عالم الحيوان كما يفعل الان بيلين ويوفكوف ويدخله عالم الانسان كما في «الفأر» و «فيض» و «اشياء تافهة» و «دجاجة المسعدة» ولكنه يعيش الانسان بكل همومه رغم الجو البرجوازي الذي يطفح احيانا بقصصه مثل قصة «البيت على اليمين» المتأثرة بجو قصص ادغار الانبو متجاوزا ذلك في قصصه الاخرى مثل «اربعة فلوس» الاجتماعية على منطق الحياة و «فيض» المصورة للفيضان الجماعي المرتبط بالنهاية الموباسانية الميلودرامية المتداخلة مع تيار الوعي الثري الذي يمسك زمامه البطل ابو حسن ويتحشد بضربات حدثية رائعة يحرك القاص ويوظف كل طاقاته الابداعية في اقصوصته الجميلة «اشباح وظلال»

---

(٢٩) حكاية مرتجلة ، الف باء ع ٢٩٧ في ٧٤/٥/٢٢ اننا نعتبر هنا اقصوصة «عباس يبحث عن المصير» المنشورة في العدد ٢٨٧ في الف باء عام ٧٤ اقصوصة مرتجلة حقا لاتحمل الا شحنة ذكريات رغم حركتها وشخوصها الجماعية وتركيزها على شخصية عباس الكاريكتيرية .. انها بداية الصحو الجديد لكتابات روزنامجي ولكنه صحو لا يزال مضمخا باطايب الغفوة القديمة المسترخية وفي مقابلة مجلة الف باء للروزنامجي في العدد ٢٨٣ في ١٣ شباط ١٩٧٤ التي نقلته من عالم الذات الخاصة الى الاضواء يقول عن (الخراج والحلم) محللا :

«كان عمره اربع سنوات طفلي وميض ادخلته واخته في روضة رسمية بعد دوام اقل من شهر اصيب بالحصبة واكلته / دفنته في رملة الزبير.. هل هو الجرح الخفي الذي دفعني للعزلة .. لا ادري .. خرجت من هذه التجربة المريرة بقصة نشرت ربطت بينها وبين موت طفلي ومرض لوزتي المستمر ومرض المرحلة الاجتماعية الكبير الذي رمزت له بالخراج»

نزار سليم لايدع موضـــوع اللاجئين يمر سردا عابرا كما يفعل قاصو تلك الفترة ولا يمسك بعنان النقد المباشر للاوضاع بل يدع قابليته التصويرية كقاص تتحرك خلال هذا الاطار جاعـــلا من صوت المذياع عالما كاملا يعيش التوتر ولا عقلانية الحياة التي تجعل فلسطنية شابة تتكلم دون ان تدري ان كان هذا المذياع يبث ما تقول حقا وأن اهلها يسمعونها ام انمفتاح التسجيل قد وقف وانها لا تصب عواطفها الا امام حديد بارد .

ويبدو لي ان قراءات هذا القاص وحسه المرهف قد دفعاه احيانا للاتجاه الى اللامعقول كمبادرة غير واعية لتغريب اتجاهه ولكن هذه المسألة تلاحظ كنقطة تغريب ذات حس فكاهي محتج وخصوصا في اقصوصتيه «الفأر» و «دجاجة المسعدة» ، ولا نجد جدوى من اعادة نشر ما كتبناه عن مجموعتـــه الثالثة «رغم كل شيء»[٣٠] بقدر ما يمكن الاشارة الى ان هذا القاص يحسن استخدام الوظيفة الفنية للاقصوصة وتسخيرها لصالح النمو الايجابي للمجتمع ولكن شطحاته الفردية وتصويره لاجواء انسانية فريدة مثل جو بطلة اقصوصة «الدفتر الصغير» ثم انقطاعه عن النشر مدة طويلة جعلاه يصاب بما اصيب به روزنامجي من أهمال واغفال لاهتمام النقاد والعـــارضين بما هو مطروح في السوق القصصية .

وما يشبه الموقف من نزار سليم شبها في النوع لافي الدرجـــة موقف النقاد من القاص غانم الدباغ الذي برزت قصته كوهج مضيء في عدد آذار من الاداب عام ١٩٥٤ بعنوان «الظلام المخمور» رغم انه كتب القصة قبل ذلك باربعة عشر عاما في الهاتف[٣١] .

جاءت«الظلام المخمـــور» بعد عديد من القصص الموباسانية الشـــكل الموحية النهاية احيانا والموحيـــة بجو متفائل مثل « بعد الخطيئـــة » ١٩٤٨

---

(٣٠) انظر الفصل الخامس بنزار سليم في «الوجه الثالث للمراة»

(٣١) الهاتف ١٥٩ في ٥ كانون الثاني ١٩٤٠ ــ قصة «زهرة»

طياتها جوا تفاؤليا ينسبه اليه المعلم الذي يعاني اضطهادا مريرا من مدير المدرسة وخوفا مكبوتا من السلطة ويتوقع فصله بين حين واخر لكن حين ينهض احد الطلاب بعد نهاية قراءة الدرس ويسأل المعلم قائلا : لا استاذ بس هاي معقولة هذي القصة ما تنتهي .. اذا كل نملة تاخذ حبة قمح وتطلع لازم يجي فد يوم يخلص القمح وتنتهي الحكاية» فيشعر المعلم حينذاك براحة نفسية ويقرن بين سوء الاوضاع وترديها بانها امر لابد ان ينتهي يوما ما عند حد ، حيث يخرج من الصف وهو شديد التفاول ، طافح الاسارير بالبشر ولعل في هذه القصـــة ارهاصا غـــير متعمد لما حدث بعد ذلك من انفجار ثورة الرابع عشر من تموز»[٣٢] .

* * *

ان هذا التفسير الذي يقدمه القاص لقصته تفسير مضموني بوجه عا عدا عنصر المقارنة الذي يستخدمه حدثا بين قصة حبات القمح والوضع العا «ليلة اغريقية» ١٩٤٩ وبالرؤية التقريرية المثقلة بالحوار في «الرصاصة» ٩٥٠ للقطر قبل الثورة ، ثم التاكيد على دلالات الحوار وارهاصات المنولـــوج

ان غانما يطرح فهمه للقصة بوجه عام في نفس المقابلة «قد لايختلـــف فهمي للقصة عن تصور الاخرين ممن يكتبون القصة ، فهي خلق لاجواء جديد واقعا وتجربة ، وقد يفشل التصور احيانا فتقف القصة عند حد معين لايرضي الكاتب وقد يســـتجيب فتأتي الصورة مقنعة ، وقد يحـــدث امر ثالث فهنالك التهويمات او قد يسمى بالالهام الذي اتخيله امرا يأتي به اللاوعي حيث يدرك

---

(٣٢) انظر : زقاق الفئران ـ بغداد ١٩٧٢ كما يراجع كتاب (الادب القصصي في العراق) د . عبدالاله احمد ج ٢ هامش ص١٢٣ لتحديد مسألة زمن كتابة قصة (مياه جديدة) حيث يوكد الباحث انه شهد ولادة مسودة هذه القصة قبل ثورة تموز الاولى

الكاتب في لاوعيه هذا مالا يدركه وعيه الحقيقي والذي يحدث استجابة اكثر عمقا واشد تأثرا ، والقصة بعد هذا تبقى عندي شريحة واعيـة للحياة التي انغمر في بؤسها اليومي او سعادتها النادرة او مفارقاتها العجيبة»(٣٣) .

ان ما يطرحه الدباغ هنا خطير فهو يتحدث عن حدود مهمة للقصة ككاتب ضمن مرحلته يعتبر الاقتناع الحدثي والنفسي اساسا لنجاح القصة بينما لايعد ذلك الان وفي مختلف الاعمال الابداعية عنصرا مطلقا فما هي حدود القناعة وما هي درجاتها ، فهل ان شيئا من القناعة يشمل الاعمال التحريضيـة التي كتبها الشـباب مثل جمعة اللامي واحمد خلف وسـعد البزاز في فترتنا هذه ام ان جزء من القناعة يتمثل في قصص نزار عباس الذي واكب الدباغ ولكنه قدم قصصه الاحتجاجية ملغومة مأزومة كما في قصتيه «قيىء» و «السيف»(٣٣)

انهم يحطمون السبل التقليدية للرضا والنشوة ويتجاوزون مقولة القناعة بان شيئا ما سيحدث ويحطم قانون الرضا والانتظار بطرحهم نماذج الثوريين الصغار في «قيىء» لنزار وعذابات مشـوهي الحرب في «خوذة لرجل نصف ميت» لاحمد خلف والخيال الاسود المريض المرفوض في «الانسة م» لجمعة اللامي) و «الكرة والدماغ» لسعد البزاز الذي يطرح شكلا جديدا يزدان بالتقرير السياسي المباشر والحدث الذي يؤشره مستفيدا من ظاهرة اجتماعية واضحة يتخذ الرضا عنها سبيلا (جماهيريا) ويراه الكاتب مؤشرا خطـيرا للانزلاق الى مسائل اخرى تشير اليها القصة .

اما مسالة اللاوعي فالدراسات عديدة حول ذلك ولكن الذي يجب ان نؤكد عليه ان اللاوعي لايشكل حالة انفصالية للكاتب بل انه عند كتابته لعمله الادبي يعي تماما ما يقول ويكتبـه خلال عالمه الواضـح الواعي ولا يكون اللاوعي الا مخزنا لتجارب تطورها وتضيف اليها وتقدمها للناس حركة الوعي ذاتها .

---

(٣٣) مقابلة اجراها معـه الكاتب في ١١-٣-٩٧٤ خصيصا لبرنامج نادي القصة الذي كان يعده لاذاعة بغداد انذاك

ويبدو ان توضيح الدباغ هذا لفهمه للقصة قد جاء متأخرا بعد ان قدم هو نفسه «سوناتا في ضوء القمر» عام ١٩٧٠ ثم «حكاية من المدينة القديمة» ١٩٧٤ ، فان معظم قصص المجموعة الاولى تنتمي الى عالم التجريب الجديد فيما تنتمي قصص المجموعة الثانية الى فترة زمنية جديدة هي فترة السبعينات الا انها شكلا ، لا يضيف فيها الدباغ شيئا جديدا الى عالمه سوى الشكل الاخاذ في اقصوصة «الاعمدة» حيث يستخدم المنولوج استخداما افقيا وعموديا يدور كل الدنيا رابطا الذاتي بالموضوعي ولا يكون الحوار الا ضوابط شديدة الشد للمنولوج العريض الذي يحكى تجربة القاص كاملة بكل تدفقها وحيوتها تدفقا يشبه النهر الذي فجر ينبوعه الاول في «الظلام المخمور» .

ان مدرسة البحث عن دخيلة النفس الانسانية ، المشردة المسحوقة (احيانا)[٣٤] الرافضة لواقعها التي يمثلها نوري والدباغ وروزنامجي والتكرلي ونزار سليم والصقر ، كلا حسب ميوله وولعه الخاص وفكره ، وجوديا عند التكرلي واجتماعيا رافضا عند الاخرين وذاتيا تارة واجتماعيا تارة اخرى عند سليم ، تفخر انها استطاعت تطوير القصة العراقية تطويرا نوعيا مخلية اياها من عيوبها القديمة لتسلم الزمام الى الشباب (انذاك) امثال جيان ويحيى جواد ونزار عباس ومجموعتهم التي بدأت النشر قبل ثورة الرابع عشر من تموز بسنوات قلائل وقد اغنت التجربة وجعلتها اكثر ثراء ولهبا .

ان الوحدة الموضوعية بين الشكل والمضمون في هذه التجارب لم تترك للكثيرين مجالا للفصل بينهما خارج التجربة التي مارسها هؤلاء الرواد بجد محاولين تطوير ما استلهموه من قديم هش وغير متكامل نوعا ما .

ان الجمل القصيرة واستخدام العامية وتيار الوعي والابتعاد عن

---

(٣٤) يبدو من المفيد حقا ان نثبت هنا جزءا من اراء القاص نزار سليم التي ادلى بها الكاتب في مقابلة سجلها عام ٧٤ لبرنامج (نادي القصة) خلال تقديم قصته (اشباح بلا ظلال) لما لها من فائدة وثائقية :

س : كيف بدأت تجاربك القصصية الطويلة الامد نسبيا ؟

=

التقريرية والاتجاه نحو الوصف الشامل (خارجيا وداخليا في بؤرة النفس) ومزج الخاص بالعام لم تكن اهدافا مضمونية فقط بل شكلية ايضا ولا يعني الخلط بينهما الا احتراما لتجربة هؤلاء وتقديرا لها على ما حملته من تموجات في القدرة الواحدة للمبدع الواحد وللاخرين في هذا العمل او ذاك .

وفي الفصل القادم سنتابع معا رحلة القصة العراقية الغنية .

=

ج : طالما فكرت في سبب ممارستي الكتابة الى جانب ممارسة الرسم كبقية افراد اسرتي وقد اقنعت نفسي بان ذلك كان نتيجة لشعوري بالتمرد على بديهية ممارستي الرسم ما دام الكل يرسم وما دام هناك من يبزني في الرسم فعلى ان اجد اداة اخرى يمكنني بها ابزهم بها ان هذا ليس هو السبب الوحيد في واقع الامر ... تعرفت على القصة من خلال الاقاصيص الكثيرة التي كانت ترويها لي امي ، كعنصر اولي في ترويض خيالي كما انني كنت اقرا على عمتي العزيزة ما تقع عليه يدي من الروايات والقصص وقد اغنتني مكتبة اخي جواد كما اني تعرفت في البداية على اقاصيص صديقي خلدون ساطع الحصري التي ينشرها في ملحق جريدة المكشوف البيروتية وخلال ذلك كنت مستمرا في اصدار مجلتي الخطية «الصبي» التي كنت ارسم واكتب فيها وكان والدي يشجعني على المطالعة يضاف الى ذلك حقيقة اخرى لا يمكن اغفالها وهي حقيقة الترابط بين الرسم والكتابة بل بين اوجه الفن بصورة عامة وكان ذلك واضحا في جونا العائلي فسعاد كان ممثلا ورياضيا ووالدي مقرئا للمقام وجواد كان عازفا للكيتار ونحاتا ورساما وهكذا كان بيتنا خليطا من المثقفين والرسامين والكتاب والشعراء ... كنت اقرأ بنهم وكثيرا ما كنت اقرأ في السر كي لا تغضب امي التي كانت تريدني ان اقرأ دروسي اولا ، وفي منتصف الاربعينات بدأت انشر بعض ما اكتب هنا وهناك وكانت تلك الفترة فترة التعرف على بعض الاصدقاء الذين يتعاطون الكتابة والادب فتوثقت الوشائج بيننا وجمعتنا المقهى البرازيلية والمقهى السوبسرية ومقهى الدفاع وبقية المقاهي والمشارب فكونا جماعة الوقت الضائع وفتحنا مقهى الواق واق وكنا نمشي ونناقش ونشرب وننتقد ونكتب كنا مليئين بالحياة والعطاء ولم تكن جماعة الوقت الضائع منغلقة على نفسها اذ كنا كثيرا ما نجتمع باصدقاء اخرين ، اناقشهم ويناقشونا ، نقرأ عليهم ولهم ويقرأون علينا مما يجد من انتاج .. وخلال ذلك تعرفنا على الادب العالمي وعلى حركة القصة القصيرة في امريكا

هكذا نقرأ لهمنغواي ووليم سارويان وشتاينبك وفوكنر وغيرهم وساعدني على ذلك معرفتي للغة الانكليزية فبدأت اقرأ هذه النصوص بلغتها الاصلية وكذلك تعرفنا على الادب الفرنسي من خلال العائدين من اصدقائنا واخواننا بالاضافة الى اطلاعنا على ما يترجم الى العربية والانكليزية من الادب الروسي الفني بالواقعية الاجتماعية وقد اغرمت بكتابات تشيخوف وغوغول ودستويفسكي وغوركي كما كنا نواكب الحركات الادبية الاجتماعية والفلسفية الحديثة وتسجيلها ، وكان لفكرة «انسياق الفكر» أثره الكبير في كتاباتي فقد اعجبت بأسلوب جميس جويس مثلا كما تعرف الشعراء متأثرا على شعر الشاعر الانكليزي ت . س . اليوت وبتشجيع من اصدقائي اصدرت مجموعتي الاولى من منشورات الوقت الضائع اما الكتاب الثاني فكان خفقة الطين ، الديوان الاول لصديقي الشاعر بلند الحيدري .

س : لماذا فضلت القصة على الرواية في انتاجك وما هي حصيلة ذلك ؟

ج : لعامل الزمن اثر كبير كما أعتقد ، هذا العامل الذي يرتبط به الكاتب والقارىء على حد سواء ، كما ان عصر السرعة الذي نحياه لايدع مجالا للتفاصيل او الصقل والصياغة والاطناب ، يضاف الى ذلك ان ادبنا القديم الذي توارثناه لم يعرف الرواية مثلما عرف القصة واكبر دليل على ذلك اقاصيص الف ليلة وليلة وكتاب كليلة ودمنة والمقامات وغيرها والقصة بحد ذاتها عندي اقوى تعبيرا واخلص اداء من الرواية ! وهي ليست كما يدعي السباعي عملية اجهاض بل عملية هضم واستيعاب وتركيز ويصدق القول في هذا المجال على المسرح . فالمسرحية ذات الفصل الواحد اقرب الى النفس كما انها اقرب الى الجمهور في اعتقادي واعود في هذا المجال الى عامل الزمان أو الوقت فالمنتج فنانا أو اديبا لم يعد يجد في عصرنا هذا وقتا كافيا للاطالة والدخول في التفاصيل وزمننا هذا ليس زمن دافنشي وصورته الجيوكندا التي قضى في انجازها اربع سنوات كاملة مثلا ولاهو عصر لا مرتين او شارلز دكنز .. ان ما اقوله لا يعني العجالة في الانتاج بل الحرص على الوقت وقت المنتج ووقت المشاهد أو القارىء ، ان عملية الخلق باتت عملية صعبة لا يجتازها الا المتمكن من اداته التعبيرية ومن هنا جاءت المعاناة في العمل الفني أو الادبي .. كان الكاتب يضع المترادفات والاوصاف معتبرا اياها جزءا من الجزالة وغنى في المفردات اما اليوم فعلى الكاتب في اعتقادي ان يختار الكلمة الصائبة التي يعنيها دون ان يحملها فوق طاقتها على ان يضرب بها الوتر الحار من مشاعر القارىء والا فانه لم يفعل شيئا .

اما حصيلتي في القصة فهي ثلاث مجاميع قصصية اشياء تافهة ، وفيض ، ورغم كل شيء بالاضافة الى بعض الاقاصيص المنشورة سابقا في

الجرائد العراقية والعربية ومجلة الاديب اللبنانية واقاصيص اخرى اعكف على كتابتها الان واجد في نفسي ميلا الى المسرح وقد اصدرت مسرحية واحدة بعنوان اللون المقتول كما صدر لي كتاب عن المسرح الصيني .

س : رأيك في اقصوصة اشباح بلا ظلال ؟

ج : في الحق اني انظر الى اقاصيصي نظرة واحدة وخاصة الاقاصيص التي جمعتها في مجامعي الثلاثة وهذه النظرة اقرب ما تكون الى التجريد او التجرد فهي تبدو مطبوعة وكانها لشخص اخر او كانها فقدت الصلة بي وقد تكون هذه النظرة نظرة نقدية متطورة الى ما كتبت واكتب فليس لي ان ارضى او استاء فانا لا استطيع ان ابدل ما نشرت الا اني استطيع ان ابدل ما ساكتب ، وقصة اشباح بلا ظلال من الاقاصيص التي افخر بها وما ازال اعتبرها من الاعمال الجيدة ويحسن بي ان اشير الى انها ترجمت الى الانكليزية في حينه وقد ترجمها الكاتب ديزموند ستيوارت ونشرها في مجلة فصلية كانت تصدر بعنوان اوربا ، ورغم اني كتبت هذه القصة عام ١٩٤٩ عند وجودي في دمشق فانها كانت ولا تزال صادقة من حيث الموضوع والاداء وهي ما تزال موشرا قويا للقضية التي عشناها وعايشناها وما تزال نعيشها ، قضية اللاجئين والمقاومين والامل في العودة قضية من قضايا الشعوب المناضلة .. في الخارج سؤال ما زال يتردد عبر اعوام طويلة .. انا امينة .. صحتي جيدة اسأل عنكم ، وفي الداخل اشباح تحاول ان تجد ظلها على الارض السليبة .. هذا من حيث الموضوع اما من حيث الاداء فاني استطيع ان اضعها مثلا للبساطة والاختزان الصادق » .

- ٢ -

لابد التأكيد مسبقا ونحن على اعتاب الفترة الرابعة انها تكاد تندمج بالفترة الخامسة فكتابات نزار عباس وخضير عبدالامير وموفق خضر وغازي ومنير عبد الامير بدت متأثرة بجيل مدرسة التحليل النفسي عند بداياتها في نهاية ١٩٥٥ بل اننا نجرؤ على القول انها كانت الامتداد الطبيعي لها عدا الاختلاف الخاص بين هذا القاص او ذاك ، وقد اطلقنا عليها (لمجرد التحديد) الفترة الرابعة والحق ان قصاصي هذه الفترة مخضرمون فهم يتواصلون عند الفترة الخامسة التي تبدأ عند انعطافه حاسمة هي ثورة الرابع عشر من تموز وتستمر ايضا مقاومة للتيار الجديد الذي ظهر ابان الستينات ، تنسجم معه احيانا وترفضه احيانا اخرى ولكنها تبقى معه في مياه القصة ، لاتترك مواقعها ولا تؤثر الصمت (الا احيانا كما يفعل نزار عباس) .

واذا كان منير عبدالامير قد حافظ على مفاهيمه في القصة التقليدية حتى في اخر مجموعة ظهرت له عام ١٩٧٦ بعنوان (شوارع زرقاء) فان زيدالفلاحي واسعد محمد جعفر وحسن عبدالغني وموسى جعفر وغيرهم يسكتون لهذا السبب او ذاك ، فيما يواصل الاخرون التأثر السلبي والايجابي بالتجارب الحديثة ويختلطون بتحفظ مع عبدالرحمن الربيعي وجمعة اللامي وجليل القيسي واحمد خلف وعبدالاله عبدالرزاق ، واننا هنا اذ نتعرض لنتاجات البعض منهم فهذا لايعني اننا نحيط بالصورة كاملة بل نحاول ان نستشرف

مافيها ونرصد الظواهر الاساسية التي فجرتها هذه الفترة من تجربة الوعي القصصي في القطر •

ان اول مجموعة صدرت لخضير عبدالامير عام ١٩٦٤ بعنوان (حمام السعادة) وهو قد اجتاز مرحلة التأسيس ، ثم اصدر (الرحيل) عام ١٩٦٨ ثم (عودة الرجل المهزوز)عام ١٩٧٠ ثم (كانت هناك حكاية) و « خيمة للعم حسن » عام ١٩٧٤ ــ ١٩٧٥ بالاضافة الى قصة (ليس ثمة امل لجلجامش) الصادرة عام ١٩٧١ ، ورغم هذا النتاج الكثير نسبيا فان هذا القاص لم يبدأ الكتابة منذ صدور اول مجموعة له فقد بداها في منتصف الخمسينات في الفترة التي بدأها تزار عباس وموفق خضر وغازي العبادي ولم يكن مختلفا في بداياته عن الاخرين ، فقد كان ماينشره مجرد حكايات موباسانية تعتمد الضربة الاخيرة بلغة بسيطة الجمل غير مركبة الاحداث والتعابير مثال ذلك قصص (طولي ياليلة) و (احساس غريب) وما اشبه •

ان قصص المجموعة الاولى (حمام السعادة) لاتختلف تقنية عن بداياته الا بتغيير غير ملحوظ فخضير يحرص في اجوائه على الطفولة وعلى استرجاع الذكريات القديمة والعودة الى النبع الاول ليقتنص منه من نور الخبرات الاولى ، وليست هذه الظواهر قاصرة على (حمام السعادة) بل انك تجدها في مجموعة (خيمة للعم حسن) الصادرة عام ١٩٧٤ وفي قصته « منابع التبر » التي نشرها في هذه المجموعة بالذات وهي معادة الصياغة عن شكل نشرها الاول ، ونجدها ايضا في قصة (المسمار) في مجموعته الناضجة (كانت هناك حكاية) •

ان القصص الاولى هي (حمام السعادة) و (اصرار) و «فراق» تتشابه في الظواهر التالية :

١ ــ استرجاعها لذكريات الطفولة •

٢ ــ لغتها السردية الخارجية •

٣ ــ عامية الحوار فيهـا .

٤ ــ قصتا (حمام السعادة) و (اصرار) تبدأن بالمقدمة الوصفية التقليدية طارحتين جو القصة باكثر من صفحتين تشكلان ربع حجم القصة وهي نسبة عالية اما في القصة الرابعة (الدعوة) فنجد بطلها (الغلام سابقا) قد اكتمل نضجه واصبح رجلا متزوجا يبدأ قصته بلغة المتكلم واضعا علاقة معينة بزوجته وحريصا على ان يكون الحوار بعيدا عن عاميته القديمة .

اما قصة (المحرقة والارض والاطفال) فانها تفصل في صورة من صور الطفولة بلسان المتكلم بادئة بمقدمة تقليدية ايضا الى حادثة مكررة في قصص خضير وجدتها في هذه القصة وفي قصة (منابع النزيز) فهو يقول هنا في ص٢٩.

« هناك نخلات ذاوية تقف باعياء وفتور لكأنها شاهدة على ان هذا المنخفض المملوء بمياه النزيز الان كان فيما مضى بستانا كبيرا يفيض خيرا وبركة» ورغم ان القصة تتحدث عن اطفال يتابعون مصير حمار نافق فهي ترهص بجو قصة منابع النزيز التي سنتحدث عنها فيما بعد .

والواضح ان هذاالقاص شديدالتأثر ببعض الافكار المركزية ، ففي قصتي (خيمة للعم حسن) و (كوميديا صغيرة) تجد نموذجا للانسان المشرد الذي فقد المأوى العاطفي الخاص به وهو يشعر بحنين دائم الى جوه القديم المصنوع في شوارع الحب القديمة ببغداد ، وبقدر مايبدو ذلك وثيقا نجده يتجدد في صورة اخرى في قصة (المسمار) وقصة (مسمار في حائط القشلة) .

ان خضير عبدالامير يواكب التغيير الذي يحدث في الشكل في الستينات فيضع جملة وصفية في البداية ثم حوارا بجملتين ثم وصفا بسطرين يحددان مكان الحدث يتبعه منولوغ داخلي ثم حوار بين اثنين .. يتم كل ذلك في صفحة ونصف من قصة (يوسف وامراة العزيز) .

ان في ذلك تغييرا كاملا للشكل القصصي الذي شكل بدايات خضير

الناضجة في (حمام السعادة) ثم تتوالى التشكيلات لتقودنا خارج المكان (الحانة) ثم داخلهـا مرة اخرى بيد ثابتة تحس التغيير لتصل الى حال من التوتر الحدثي الذي ينتهي نهايته المنطقية ــ التي مهد لها القاص ــ التي لا تقبل بديلا •

ويصادفنا عكس ذلك في قصة (الانشودة الاخيرة لهوميروس) التي لانجد فيها منذ البداية حرصا على التشكيل الشكلي الاعتيادي او الفنتازي ، الذي يستخدمه في قصته (المقصورة والتابوت) فهي تبدأ وتنتهي على نسق واحد بضمير المتكلم وتعطي نفسها منذ البداية ، حمال اعمى شبه مجنون يتحدث في سوق كان يمارس عمله فيه عن حادثة عماه ، والقاص هنا يستفيد ، استفادة كاملة من الموروث الشعبي ، من قصة الحمال والسبع بنات • لكنه يطرح تأثيرها عليه من وجهة نظر حضارية جديدة ، ولايهمنا هنا التغيير الشكلي الذي احدثه القاص فقط بل تهمنا ايضا بصماته ، فقد اتيحت الفرصة للحمال لان يرى اسرار العالم كله بمكحلة اناس وثقوا به ، لكنه يسرقها لتكون له وحده وتكتشف السرقة فيكون العقاب ان يهدى مكحلة اخرى تفقده بصره ليكتشف وهو في سعيه الدائب للحصول على المكحلة الاولى ان الانسان فاعل شر عندما يتواجه مع حقائقه الشخصية وحقائق العالم على انفراد ، وتلك نظرة مضمونية لاتحددها (حالة) معتمدة على الموروث الشعبي بقدر ما تحددها او تنسقها امور كثيرة منها المستويين الحضاري والطبقي وعدم تواصل هذه النظرة الاحادية نفسها •

ولابد من التأكيد هنا على ان قصص خضير الاولى تطرح الشكل ، الكلاسيكي للقصة القصيرة مستفيدة من جو البرجوازية الصغيرة ومجتمعها البسيط المتمثل مثلا برفضه لما هو خارج عن المألوف بعدم مواجهتـه مثال ذلك قصه (هروب) التي تطرح حالة فزع من الغارات الجوية و (الدعـوة) التي توهج حالة احتجاج دائمة على حياة رتيبة دون ان يعقبها فعل ثوري واضح ، وبالاضافة الى ذلك فان معظم التجارب القصصية التي صاغها خضير

في اطار جديد خلال فترة الستينات جاعلا من مسألة الوجود والفناء هاجسه الكبير انتهت بانسحاق انسان خضير وانطفاء وهجه الذاتي ليبني عليه الوهج العام الذي يلم بمشاكل الجماهير في السبعينات .

ولئن كان الصراع غير متوفر دائما في تجارب خضير فانه يؤججه في مكانه المناسب احيانا كما في قصتي « الممثل » و « منابع النزيز » هذه القصة ، التي يحرك ابطاله فيها تحريكا جماعيا حيث تهجس الجميع مشكلة عامة لاينفرد بها احد ، القاص هنا يحافظ على جو الازقة البغدادية العتيقة ويحرك اطفالها كجوقة للعمل الدرامي الذي يقدمه حيث تكون المحلة هي البطل الرئيس وهذه المحلة تشكو من مياه (جوفية) تتسرب الى دورها لتنذر السكان بخطر داهم يظلل حياتهم ، ويتحرك الجميع لدفن الدور ثم تحدث حالة الاستبشار العامة بعد ذلك عندما يكتشف ان هذه المياه متسربة من انبوب ماء رئيس مكسور في جوف الارض .

ان خضير عبدالامير قاص اعطى الكثير وهو يستطيع ان يعطي اكثر فاكثر فما زال الدرب متسعا امامه للطرح المثمر وللوصول الى حالة من التفوق على النضج الذي هو فيه .

اما نزار عباس (القاص الثاني من مجموعة نهاية الخمسينات) فهو ، شاب من جيل المنولوج كما يعبر عن نفسه ، جيل معرفة دخيلة النفس وكتابة الاقصوصة بشكل اكثر فنا ومعاناة ورفضا لان تبقى الاقصوصة العراقية ، مجرد حكاية مسطحة ، وقد اختار نزار موقف القاص الشاهد المنفعل بالحدث والمصور له فكتب قصة (قيء) مشدودا الى جو الاحتجاج الرومانسي لما يحيط القطر انذاك من مناخ اسود كئيب ، واستمد شخوص قصص اخرى له من عالم انساني ملتو ، ليس فيه الا الالم والانسحاق والحالات ذات الشخوص التعسة التي لاتستطيع ان تفعل شيئا سوى الاحتجاج بصمت ورغم اننا ندين هذا الطرح الخائب للانسان العربي الذي ظل يكافح حتى انهى فترة الملكية ليفرح بالجمهورية كما فرح بها نزار في (مياه جديدة)

لكننا نجد فيه لونا من الاحتجاج الفردي والادانة لما هو سيء انما بطريقة غير فاعلة وغير نضالية •

وفي اقصوصة (حكاية رجل بسيط) نجد ابتعادا عن طريقة الاستبطان والحوار والوصف يتخذان طريقا جاذبا لرجل لايقرأ الا اخبار الوفيات في جرائد العهد الملكي لكنه يقاد الى التحقيق والسجن نتيجة اكتشافه جثة على الجسر •• وهذا يعني بالضبط ردا على (قيء) حيث ان سلبية الانسان وحدها لاتمنعه من الوقوع في فك الطبقة الحاكمة واجهزتها ان كانت لاتعامل الناس حسب سلوكهم بل بطريقة من الوحشية المذعورة من الجميع •

في قصة (السرير رقم ١٣) عرض لنوع من القهر والادانة الشخصية للبطل رغم تطلعه لان يكون افضل واقعا مما هو فيه بينما نجد في قصة (السيف) دلالات مثقلة بالرمز ، البدوي فيها يمتلك الصحراء ويستطيع التحرك كيفما يشاء بعكس ابن المدينة الذي يجده البدوي غاطسا بالرمل يلوك كلماته دون ان يستطيع فعلا لشيء فينقذه البدوي لكنه يرفض كلماته التي لاتعني شيئا لديه •

ان هذا الفصل الصارم بين عالمين لايقع ضمن الواقع المعاش ولكن نزارا يتخذه رمزا لنموذجين يعطيان دلالات اخرى فالفرق كبير بين المتأمل السفسطائي والعلمي الذي يعيش عالمه بوعي رغم بساطته •

واذا كانت قصة « الحزن ذلك الشيء الجميل » التي نشرها نزار في الف باء عدد ٤٩ في ١١ــ٦ــ١٩٦٩ ليست افضل قصصه اداء رغم جوها ، المتفرد الخاص المحافظ على ذاتية الهواجس فانها حالة فشل دائمة ، مع الوحدة ومع الزوجة وموائد الشراب التي لايجد عليها احدا فيروي حزنه الخاص تحت المطر «يسير في شوارع موحلة وغريبة يحلم وربما يبكي •• من يدري •• انه بحاجة الى بكاء طويل طويل» •

هذا الجو الكافكوي ليس جديدا على نزار ولكنه شكلا ينضج القصة بضمير المتكلم والغائب احيانا مع حوار قليل مهتما بالاشياء المحيطة على نحو جيكوفي .. المطر ، الجسد ، الشارع ، الرائحة .

واذا كانت قصص نزار القليلة تبدأ بدخول وصفي متحدثة عن شخص ثالث ثم يتداخل المنولوغ المناجي بها فان اقصوصة (مياه جديدة) تبدأبضمير المتكلم لانها لاتحتاج الى كل ذلك الانبهار السلبي ، فبناء القصة التركيبي يتداخل فيه الواقع الحالي لانسان عاطل يريد التعيين بوظيفة ، بذكريات طفولته وشبابه ، وتسير القصة باحداثها الى توتر دائم ويستفيد القاص من النهر هنا رمزا للحياة فيجعل دخول البطل الى الدائرة التي يراجعها يشعره بانه في بركة اسنة وليس في نهر متجدد دائم .

هذا الوصف المنتزع من الجو العام للقصة الذي يحتفل بالطبيعةوالاشياء يحيل المستشفى الذي يصور في القصة الى مكان لاماء فيه ولا حياة ، الى ، صوت دائم ، وضمن هذا الجو يصبح النزاع بين المياه الجديدة والمياه الاسنة المتعفنة صراعا بين الحياة والموت فيترك الشاب طلبه في التعيين متأكدا من ان المياه الجديدة المحملة بالبشر الثائر تستطيع يوما ان تنظف المدينة من كل القذارات التي عقلت بها وشوهتها .

ان تداخل الشكل بالمضمون تداخلا كاملا في هذه القصة يجعل من كل استعارات الكاتب الرمزية استعارات حقيقية لاتبدو منفصلة عن الحدث ولا غريبة عليه ايضا وذاك ما يميز نزارا عن الكثير ممن بدأوا معه ويميزه ايضا انه وقف ضد تغليب الشكل على المضمون وضد جعل القصة وعاء لا حدود جمالية له .

لقد انشد هذا القاص في بداية حياته الادبية الى قراءات مختلفة وجرب انماطا ادبية شتى منها المقالة الادبية والنثر الفني المركز ثم قصيدة النثر التي مارس كتابتها فترة طويلة ، وقد اثر ذلك فيما بعد على جمله القصصية وجعلها اكثر عذوبة وتألقا ، وقد تأثر بجيل عبدالملك والتكرلي والدباغ وعايش عن

كتب الجو الادبي لهؤلاء ، قرأ لهم باهتمام وناقشهم مطالبا ان تكون القصة فنية الاداء قبل ان تجعل من المضمون الايجابي دربا لتقديم التجارب الهشة الجاهزة لتجتذب القارىء اليها (انظر اعداد مجلة الاديب عامي ٥٧و١٩٥٨) ولم يكن الشكل القصصي المتطور هاجس نزار عباس الوحيد فقد اسهم في مناقشة مع عبدالرحمن علي عن طبيعة الشعر العربي الحديث الا انه ترك ذلك كله لينصرف الى كتابة الاقصوصة الجيدة على فترات متباعدة وقليلة كانت حصيلتها مجموعة (زقاق الفئران) .

واذا كان نزار قد انقطع عن النشر تقريبا فان موفق خضر وغازي العبادي وخضير يتواصلون مع الستينات كما قلنا ويكتبون ، ذلك لانهم الجيل الاقرب اليهم مع نزار .

لقد بدأ غازي العبادي النشر عام ١٩٥٤ بقصة (كومة رماد) متأثرا بالجيل الرائد الذي كان يكتب القصة انذاك متخلصا بوعي من طريقة الاحتجاج المباشر والروح الخطابية ليغوص في دروب المنولوج العريضة والملتوية الضيقة احيانا .

وينقطع غازي عن النشر لفترة (عدا نشره قصة جنود غرباء التي لاتعدو ان تكون صورة تاريخية وصفية) ، ويسافر الى خارج القطر مواصلا دراسته ليعود قبيل ثورة السابع عشر من تموز الى وطنه حيث اصدر اولى مجاميعه القصصية (حكايات من رحلة السندباد الثامنة) عام ١٩٦٩ .

في هذه المجموعة نلحظ افادة القاص من السفر ومن تطور جماليات الاقصوصة بحيث كانت قصص مجموعته نماذج للقصة الغنية بالرؤيا المعاصرة وبالتكنيك الذي لا يعتمد التقريرية في الكشف لكنه يدع للقارىء الفرصة لان يشاركه العمل الابداعي ويعطيه حرية مواصلة الاكتشاف بعد انتهاء من قراءة النموذج ولسنا هنا في موضع مناقشة ما على هذه الطريقة من ماخذ لكنها تؤكد احترام القاص لقارئه وعلى نظرته اليه كانسان قادر على المواصلة والكشف معه .

بعد عام يصدر غازي مجموعته الثانية ، ابتسامات للناس والريح ، التي استطاعت التخلص في كثير من نماذجها من عيوب السقوط في الاستنزاف الشكلي لتقدم نماذج حياتية متكاملة الابعاد .

وبالرغم من ان ايجابية الحدث لم تكن دائما اساسا للعمل الفني الذي يكتبه غازي كما في (حلم زوجة مطشر العداي واحداث حانة بربارة) فانها كانت تعبر عن مرحلة عاشها القطر ووجد القاص ما يشبهها خارج وطنه .

في بعض قصص غازي تبدو قضية الغاء الزمن عملية ضرورية للقصة ومعمارها الفني كما في (حكاية عواد داهش) لكننا نجد ان القاص لايتخلى عن طريقة السرد والنهايات الموباسانية الكلاسية كما في اقصوصة «دعوة للغذاء» بل ان الموضوع لا يقدم اضافة للقصة العراقية فهو اعداد عصري عن قصة «نكتة العمامة» لمحمود احمد السيد . وقد تبدو المسألة لاول وهلة نقطة ادانة .لكنها اساسا تطرح صورة لواقع معاش اشغل القاص فقدم حركة نماذج من الطبقات الدنيا تحاول التطلع الى حياة افضل وتناضل من اجل ازالة القهر الاجتماعي بقوانينه غير المكتوبة وسلطته التي تزيح وتشل حركتها السلطة الثورية الجديدة .

ان تطلعات وانتفاضات حمامة وسيد معين والصغيرة بدرية والعمة زاهية ومدرس العربية تكشف عن التطور الموضوعي لافكار غازي الدائب البحث عن النماذج المسحوقة اجتماعيا ليصنع لها من خلال كل احباطاتها كوى من الخير تتطلع خلالها الى حاضر ومستقبل افضل .

ان استمرار شخوص غازي مرتبط بحركة المجتمع الثوري الذي يطالب افراده منتمين اولا ان يكونوا اكثر ادراكا لواقعهم وان يثوروا على الظلم الذي هم فيه ليستطيعوا الوصول الى ملاذ اكثر حرية وسعادة .

في المجموعة التالية للقاص (فنجان قهوة لزائر الصباح) يلتزم من جديد بالشكل البسيط في صياغة الحدث باديا أميل الى الرقة في الوصف والى

الاذعان لروح التحليل الموجز الجمل والى ابتعاده عن التدخل والولوج داخل الجو القصصي والمراة عنده موضوع حيوي متكامل ، طفلة عظيمة التفكير رغم بساطته وطرحه الدائم لهموم الحياة الرئيسية في «فنجان قهوة» وكتف عريض يحلم العاشق بالبكاء عنده في «اكثر من شمس جميلة» وام عظيمة ووحيدة في «انهر الجنة الخمس» والقاص هنا يدخل الواقع من جديد متلمسا لحظاته المتجاوزة .

وفي مجموعته الاخيرة (من الهدوء الى الصمت) نقف عند الخط العام للمجموعة وقفة قصيرة ، فقد اختار القاص موضوعا واحدا عزف عليه الحانه الدامية كلها واصفا ومتدخلا بوعي في جو المجزرة الانسانية في لبنان ، ففي (الصفعة) ، قصته الاولى تتحس ان زمن الغزل قد انتهى وان النساء قد انتقلن من جوهن الخاص الى بدلة القتال ، وفي (سيناريو لمجزرة معاصرة) ياخذك جو المعركة وحركة الشخوص خلالها .. انها تتأمل وتحارب ، تستمع الى الشعارات وقصائد المقاومة ثم تنتفض بعد ذلك قاطعة حدثا الى اخر ، ورغم النهاية السلبية فانها لا تعنى ذلك قطعا فروح استمرار الثورة تدوم متوهجة .

نقف عند (المخيم) حيث تقتل ام سالم طفلها الذي لاتملك له خيرا لتريحه من عذاباته ، ورغم قسوة ما يحصل وعدم انسانيته فان شجبه يحتاج الى مناقشة يدخل فيها مضمون قصة (نقطة ضعف) التي تليها حيث تطالب ام الانعزالي سحب دم الفدائي الجريح الراقد قرب ابنها لحقنه به وانقاذه ، ويتم ذلك فعلا ويموت الرجل دون ان يستطيع المقاومة .

انها مضامين غير مألوفة ، ابعد من مضامين لغط الشارع العادي ومنضدة الكتابة وثرثرات المثقفين ، انها مضامين الحرب بين عالم عادل وعالم يريد ان يقضي على ما تبقى من حرية وكرامة وانسانية الانسان والقاص يبعثر صور الحرب بمهارة ويرسم من جزيئاتها لوحة كبيرة الامر الذي يجعلك تتساءل :

اما كان من الافضل ان تصاغ كل هذه المواقف القصصيـــة القصيرة في عمل درامي واحد ؟

اننا عندما نتحدث عن هذه المضامـــين نتحدث بوجـــه عام عن النسق القصصي الاساس الذي تفتقده هذه (القصص) وعدم استعداد القاص ان يجمع كل هذه (الفصول) ويحولها الى رواية كما فعل اسماعيل فهد اسماعيل في «الشياح» ... ان الامر ليس تقليدا لاحد لكنه مرتبط بقدرة القاص على تجاوز قصصه القصيرة الى رواية متكاملة بالنسبة لهذه المجموعة .. انه بذلك يتجاوز شـــكله المريح الذي اعتاد عليـــه الى الشكل الاكثر اهميـــة وذاك مالم يفعله غازي .

من قصاصي هذه المرحلة موفق خضر واول قصصه المعروفة اقصوصة (الشقية) التي نشرها في صحيفة انباء الساعة في ٢٧ تموز ١٩٥٤ وعلى ذلك فان عمره القصصي مقارب تماما لزملائه(*) .

ان نماذج موفق تحب الحياة وتثق بها وتسنحها تجربتها كاملة رغم وعيها للواقع المتغير ولمسكناته ، فالابطال ينشدون الى الواقع ليقاوموا الجانب الرديء منه وينهلوا من جانبه الغض الامل الشديد الضياء .

اصدر موفق خضر (الانتظار والمطر) عام ١٩٦٢ و (مرح في فردوس صغير) ١٩٦٨ و (الق ما في يدك) ١٩٧٠ و (نهار متألق) ١٩٧٤ و (اغنيـــة الاشجار) ١٩٧٧ وكلها مجاميع قصصية بالاضافة الى روايتين قصيرتين هما (المدينة تحتضن الرجال) و (الاغتيال والغضب) .

تختلف مواضيع وشخوص موفق اختلاف الحياة ذاتها وتنوع تجاربها ففي (حكايتان عن المدينة ن) طرح لصورة الواقع اليومي محولة الى فانتازيا تغريبية ، والجنس هنا بديل للقيمة الانسانية التي فقدها عبر تمزقـــه وعدم

(*) انظر فهرست القصة العراقية ص ٢٧٣ .

تلاؤمه مع المجتمع لكن البطل يظل ينتظر ذلك النداء الذي هو بمثابة الحلم .

والقصاص هنا يتفوق على قصصه التقليدية التي بداها في (الانتظار والمطر) و (مرح في فردوس صغير) حيث تتكشف تجربته عن مواضيع جديدة مثل مضمون قصة (الامتحان) اذ يقدم فيها نموذج المناضل الذي ينتزع من بين زوجته وطفله ليضرب ويظل صامدا رغم مغريات الحياة القريبة ورغم دخوله عالم الموت .

واذا كانت صيغة الغائب وشكل المنولوغ قد سيطرا على جو (الامتحان) فانه في (الحمامة والنافورة وحلم الصيف) يتخذ صيغة المتكلم المباشر ويستخدم الحوار ليصور نموذج العامل الكادح الذي اختار الانتماء دربا فتصيبه رصاصة تثقب راسه وتجعله ينطلق الى عالم أخر ، عالم البراءة الذي يشكله ماء النافورة الموجودة امام ساحة المتحف بعد ان فقد سبيل الاتصال بعالمه القديم .

وعند ساحة المتحف وعلاوي الحلة ايضا تتحدد احداث قصة (السماء زرقاء او ذهبية) وبطلها شرطي المرور هادي سالم الذي فقد زوجته بحادث سيارة وهو يعوض عن ذلك ممارسة بحرصه الشديد على ارواح الاخرين يشده الى ذلك شريط الذكريات الذي يراجعه من حين لاخر .

أما (نهار متالق) فتصور معاناة مقاتل مع زوجته بعد ان اصيب في الحرب وهو يعوض عن حالته التي تخضع لاستلاب ما بمراقبة الشمس الجديدة والعصافير فيما ترسم (النجم) صورة طريقين لمناضلين ، احدهما يستمر والاخر ينكفيء على ولده المريض رافضا الاستمرار ومفضلا ان يبقى وحده ، وتظل دعوة رفاقه له قائمة مع ذلك .

ان هموم موفق خضر في هذه القصص هموم عامة يطغى فيها الموضوعي على الذاتي ويتداخل الذاتي بالموضوعي مشكلا جزءا منه ، اما بقية قصص

مجموعة (نهار متالق) فلا تقف بموازاة ما ذكرناه فهي تحكي مواقف صغيرة لاتجرؤ ان تصعد الى مصاف تلك القصص .

لغة موفق هنا تتميز باشراقها الهادىء يبدأها بجمل وصفية ثم ينطلق منها الى الحوار والمنولوغ لينتهي الحدث بنهاية مرتبطة بالبدايات في وحدة درامية مشدودة التفاصيل الى غاية .

في (اغنية الاشجار)كقصة يستخدم موفق لغة واضحة تعطي لعباس الصبي المسحوق حيوية التحرك ليتمرد على بؤسه وعبوديته فيهرب عن عربة استاذه مختلطا بالاطفال الذين يلعبون في منتزه الزوراء مشاركا الاشجار سمفونيتها .

ان موفق خضر هنا يشارك خضير عبدالامير اهتمامه بالطفولة ولكنه يطرحها بمعانيه ثائرة في نسيج يختلف عن اطفال عبدالرحمن مجيد الربيعي الذين يمتلكون خصوصية التصعلك ويرفضون واقعهم بشقاوة مشابهة لها كبري فن وتوم سوير .

في (الكلمات) يستخدم موفق لغة المتكلم مصورا معاناة اب يرى وحيده مريضا قريبا من الموت تارة ومن الحياة تارة اخرى ، واذا كان في القصة شيء من تفاصيل (النجم) فانها تختلف عنها باصرارها على جانب واحد اوغل القاص فيه بصدق وحيوية حيث يضع الانسان امامك بكل قوته واصراره على ديمومة الحياة وبكل ضعفه وانحسار قدراته .

ان (افراح العامل سعيد جبير) و (اللافتة) و (الخروج) و (موت احمد الصوفي الرائع الجميل) قصص تطرح حالات ثورية متاججة وبعضها يستلهم واقع احداث ما بعد ثورة السابع عشر من تموز معبرة عن صور من معاناة الملايين ومن فرحهم ايضا ، والقاص في كل قصصه حتى الذاتية منها ، حتى التي تكتسب صفة التعويض السايكولوجي يخطو خطوات مرسومة بدقة .. ترى المقدمة حادة وئيدة تضعك في الجو ثم يبدا الحوار الداخلي

او المتبادل لبعود جمل الربط من جديد حيث تقودك الى النهاية باستقامة . انه قاص يستخدم ادواته بهدوء والقصة تطرح عنده مشكلة حادة لكنه يرققها باسلوبه الهادىء .

ان قصة مثل «فتاة المكتبة والقطة العاشقة» تطرح سلوك التعويض النفسي مرة اخرى فخديجة موظفة مكتبة بائسة لانها لم تتزوج وهي لذلك تسخط على عاشقين يلجان المكتبة وتزجرهما ، وتعوض عن عدم اكتراث عباس صاحب محل الكماليات بها بمراقبة جسدها على الفراش .

ان هذا التعويض الدائم الذي يقود الى طرح البدائل حليما وممارسة يمارسه موفق في اكثر من مكان ، في (اغنية الاشجار) ، (الكلمات) ، (نهار متلق) . و (السماء زرقاء او ذهبية) وهو في ذلك يقيم هذه العلاقة بين شخوصه وسلوكياتهم بشكل مدروس وطبيعي . وهو ايضا لا يعطيك ذلك مرة واحدة انما يجعلك تحسه خلال المراجعة المتأنية للنماذج القصصية التي يطرحها وقد كان ذلك تماما في روايته (الاغتيال والغضب) . وبطلها المزدوج سمير احمد رؤوف .

ان موفق خضر قاص متمكن من اسرار فنه لكنه لا يغامر بالشكل ولا يضع للمضمون امتدادات تفسده دون مبرر .

واذا كان معظم الذين بداوا بالكتابة عام ١٩٥٤ ــ ١٩٥٥ قد انقطعوا واستمر القلائل امثال خضير وموفق ونزار وغازي فان ذلك كان يتطلب جراة نادرة وقدرة داخلية مصرة على الاستمرار بصيغ غير تقليدية . فلم تكن ظروف لقاص تسمح له تماما لان يجعل من القصة همه الاول فاذا كانت مناقشة سباب ذلك تجعل منه موضوعا مستقلا تماما لارتباطه بواقع المجتمع فان ، هؤلاء قد استمروا رغم تقاربهم في السن طارحين تجاربهم عبر الخمسينات ستينات محاولين صنع بدائل متطورة او مضيفة للجيل الذي سبقهم ،

اهتم نزار بمصير الانسان ومستقبله وعايش خضير الواقع الشعبي واخذ منه واعطاه وغامر غازي مغامرات شكلية متعددة لفترة واهتم موفق بالتجارب الشخصية المرتبطة بحركة الواقع العام ثم دخل القطر مرحلة صراع اخرى لابد لها ان تفرز بين ١٩٥٨ ــ ١٩٦٨ مجموعة اخرى من الكتاب يسهمون في عملية صنع التاريخ القصصي الفني خلال كتاباتهم وان تأخر واحد منهم عاما او كتب في عام اخر فقد اطلق عليهم جيل الستينات كمصطلح مدروس ولكنه مستمر كخطأ شائع على مستوى الوطن العربي .. كان هؤلاء في العراق عبدالرحمن الربيعي ، سركون بولص ، جليل القيسي ، احمد خلف ، جمعة اللامي ، خالد الراوي وكان محمد خضير قد سبقهم في النشر قليلا .

نحن هنا نكتفي بالحديث عن الربيعي كممثل لتيار ايجازا دون اغفال لاهمية الاخرين بل املا في دراســة اخرى عن هذه الفترة .

لقد كتب الكثير عن الربيعي ، وساعدت مقابلاته وكتاباته النقدية الخاصة على (توجيه) بعض من كتبوا عنه الى اعتبار مجموعة (المواسم الاخرى) التي صدرت عام ١٩٦٩ مشكلة لمرحلة جديدة من مراحل التغير الشــكلي عنده ، لكن الملاحظ ان قصص هذه المجموعة لاتكاد تختلف فنيا عن اشكال المجاميع الســابقة فالتقطيع بالعناوين الفرعية ودخول الشــعر وعدم الاخذ بتلابيب الشخوص بل تركهم عائمين تحت مظلة هذه العناوين الداخلية اساليب مستمرة وموجودة .

ان الذي يختلف هنا هو قدرة الربيعي على المطاولة في الوصف وتقدميه المضامين ونضاليتها واستخدام الحوار استخداما مثمرا بالاضافة الى دخول الهم العام متزاوجا مع الهموم الخاصة التي كانت تطغى على قصص الربيعي الســابقة .

ويبدو الربيعي في مجموعته (عيون في الحلم) الصادرة عام ١٩٧٤ في اوج نضجه الفني فهو يتخذ مسارا اكثر تغيرا عن مجاميعه القصصية الاولى .

لم يعد يهتم بتحطيم الطرق الشكلية القديمة ولم يعد ينثر كلماته شعرا مبثوثا عند كل درب ومنعطف في كل اقصوصة ، بل استخدم اسلوبه الغني بالمفردات في جعل المنظور الشكلي متساوقا مع البناء الداخلي للاقصوصة لم يعد يمط الحدث او يبتزه او يبني كلمات على رمال بل اخذ يبنيها مشحونة عواطف وانفعالات تشد من الحدث وتركزه وتعطيه صيغة العموم حتى لو كان خاصا .

في اقصوصة (مملكة الوعول) نجد حلقة جديدة متممة للوشم انسا بتكثيف في الموضوع مقترنة بقصص مجموعته (المواسم الاخرى) باكثر من وشيجه . تجد مداخلة المنولوغ الماضي المبثوث خلال الحاضر العائش ، حيث يتخذ الحدث الماضي درب التداعي ويتخذ الحدث الاني درب التسجيلية الشعرية ثم يلتقيان في النهاية بطريقة تذكرك باسس بناء (الوشم) .

في القصة الثانية (صفحات منكسرة من تاريخ المدن التي انتصرت) يبدل الربيعي ترتيب الشكل ويهندسه على نحو اخر ، يبدا بفقرة داخل قوس تتحدث عن داخلية مطعم ، وتكون الجملة الاسمية على امتداد الفقرة رائدة متوترة تعطي ابعادا جديدة للوصف الذي يفضله الربيعي دوما بادئا بفعل ثم تنتهي الفقرة الاتية لتدخل بعد ذلك عالم البطل الرئيسي الذي يبدو منفصلا عن مسهدات القوس الاول ، عالم طاهر عبدالله عيسى الثوري الهارب من ديالى الى بغداد خشية ان يسكه رجال الشرطة سعيا وراء حياة جديدة . ويستمر القاص مزاوجا بين الاقواس التي تحكي فقراتها الزمن الحاضر للمطعم وما يدور فيه من احداث وبين الفقرات الاخرى التي تخص طاهرا الذي جرب العمل كعامل بناء لكنه يهرب اذ يرى رجلا من ابناء بلدته يعرفه .

يصر طاهر على الاختفاء عن اعين جلاديه ويغازل فتاة منزله وتستمر الاقواس والفقرات حتى تخال انها ستلتقي اخيرا في نهاية القصة ، لكن الربيعي يضع بطله في طريق مسدود لا يواجه احدا فيه الا نفسه فيما ينتهي المطعم بصاحبه المتوحد .. ما العلاقة اذن بين المطعم وطاهر ؟

ان الربيعي هنا يعطيك مهمة الاختيار والمزاوجة ، فانت تستطيع القول ان المطعم يمثل زخرف المدينة اللاهية بين اقواسها وطاهر يمثل واقعها الثوري وتستطيع القول كذلك ان المطعم يمثل ناس المدينة وجدرانها الغاتمة الغافية التي لا تهتم الا بالاكل والجنس والمسائل الاعتيادية والطاهر يمثل الجانب الثوري في تلك المدينة بكل ريفيته وبساطته واصراره على العمل السياسي في اقسى الظروف .. انهما يمتدان متوازيين لكنهما يلتقيان في النهاية عند خط فكري اعطانا القاص حريتنا في استكناه عالمه .

في (احزان سعدون الصغيرة) لايحقق الربيعي شيئا شكليا او مضمونيا متميزا بل يضعك امام طموحات شاب جنوبي لان يكون شيئا في بغداد فيصطدم ويهدر احلامه فيها لكنه يعود متفائلا في النهاية وسط مجموعة من ابناء مدينته الذين يسكنون معه فندقه وتجري في عروقهم روح الحماسة للحياة .

ان القصة رغم ايجابيتها لا تعطيك الا صورة فوتوغرافية لا تشكل اضافة لعمل الربيعي الابداعي لكنه في اقصوصة (المقهى) ينقلك الى تسجيل صاف لوقائع مدينة جنوبية تعيش اعراسها الطيبة الهادئة وامالها التي تفجرت بعد قيام ثورة الرابع عشر من تموز .

في (المقهى) يتجمع ابناء المدينة من كل الطبقات ليتحدثوا عن همومهم الشخصية وطموحاتهم وفرحهم بالثورة ، ويدعو واحد منهم مجموعة من اصدقائه الى كأس خمرة احتفالا بخروج احد اقاربه من السجن .. انهم يسترجعون ذكريات الماضي القريب متطلعين الى غد افضل .. السيد فاهم الذي خاطب صورة الملك في بيته يتمنى حل مشكلة زاوجه . صباح وجبار منتشيان بخلاصهما من رقابة البوليس السري ورجاله الذين طأطأوا رؤوسهم متخاذلين بعد الثورة بين نقاش ابناء المدينة في سحقهم او اعتبارهم ادوات مطيعة لنظام فاسد ولى .

ان قصة (المقهى) على فوتوغرافيتها تلتقط زوايا حياتية ذكية وهي

تختلف عن قصة (الوقيعة) التي سبقتها ، فالمقهى تتميز بجماعية البطولة وبتحشيد مجموعة من الابطال ازاء حدث هام كالثورة ، اما (الوقيعة) فلا تعدو ان تكون نكتة سجلها القاص عن تحرش ارملة بنداف اغرب .

(المقهى) ايضا تشكل القسم الثاني من (عيون في الحلم) فهي تطرح واقعها الزمني خلال الايام التي اعقبت قيام ثورة الرابع عشر من تموز اما (عيون في الحلم) فتطرح الفترة التي سبقت قيام الثورة ذاتها ، بل انك لتجد لشخصية اساسية مثل فرهود في (المقهى) شبيها في شخصية رشيد اسماعيل الطريفة في (عيون في الحلم) بشفافيتها ومشاكل عدم الاستقرار العائلي امامها وحبها للنساء ولاصدقائها .

عيون في الحلم تعكس واقع فترة زمنية من حياة المعلم سالم عباس الوجه السابق لكريم الناصري بطل (الوشم) ، انه يحمل افكارا سياسية معارضة للنظام الملكي فينقل من مدرسته في المدينة الى مدرسة قروية للتقليل من حدة نشاطه السياسي ، يبتعد عندها مرغما عن حبيبته منى التي يريد الزواج منها وعن عشيقته ليلى وصديقيه رشيد ونوري (في المقهى فاهم وصباح وجبار) .. وفي القرية يحاول الاحتكاك بالفلاحين مسايرة الطلاب والمعلمين والحصول على احترامهم وحبهم .. يزورهم صديقاه هناك ويقضون وقتا ممتعا ، بعد ذلك يزوره زوار الفجر صباحا ويعتقلونه عند اصطفاف الطلاب وامام ابصارهم وهم ينشدون اناشيد الصباح .

كان المشهد الاخير من القصة رائعا واخاذا رغم بساطة العبارات الموحية التي استخدمها المؤلف حيث زاوج بين اناشيد الطلبة وبين صوت مسؤول الشرطة وهو يقول «نريد المعلم سالم عباس درويش» ، اما من الجانب البنائي فقد كان صوت المنولوج متدفقا عاليا لكنه لا يأخذ درب الرجوع الى الوراء مزاوجا بين الحاضر والماضي بل يترك سالم عباس الفنان لعواطفه التي لا تريد

ان ينطقها الحدث والحوار الاعتياديين لكي تسير على سجيتها خالقة جزءا رفيقا من الحدث حتى تنتهي القصة .

استطاع الربيعي في مجموعة (عيون في الحلم) ان يحقق مهارة في الشكل وان يعطي لكل قصة ابعادها ويمنحها صحنها الشكلي المتفق معها دونما زيادات لا يقرها فن الاقصوصة ودونما تزويقات لفظية .

كانت ريشة القاص في ضربته الاخيرة التي اختتم بها (عيون في الحلم) ترسم امادا جديدة للوحة قصصية لم تعط كل ما فيها لفاحصها ، توقيف سالم لايعني في النهاية ، النهاية بل البدء ، وسجن اماله في قيد حديدي ينتهي عند «المقهى» القصة المشرقة . ويتطوح بعد ذلك في الصورتين اللتين قدمهما لمناضله العاشق القديم في قصة «مملكة الوعول» البائسة المشدودة لجو كريم الناصري و «صفحات منكسرة من تاريخ المدن التي انتصرت» التي تعطينا الحركة الحياتية الثالثة لبطل المقهى وعيون في الحلم قبل ان ينغمر في الوشم ليتجدد بعد ذلك كالعنقاء مستشرفا افاق «الانهار» .

ان الربيعي في «ذاكرة المدينة»[1] اكثر التصاقا ينبع الواقعية وتعتبر مضامين هذه المجموعة امتدادا طبيعيا لمضامين «عيون في الحلم» ولمداها الشكلي / اما في «الخيول» ١٩٧٦ فالمضامين تربطها مع بعضها البعض خيوط واضحة ، (روناك) تطرح قضية وطنية و (الحابل والنابل) تطرح قضية قومية و (الخيول) تحاول احياء حكاية الزير سالم في نفس مواطن عربي يواجه اوربا ، اما (ذلك الرجل .. تلك المرأة) فاحتجاج امراة بشكل وحشي على واقع استلابي عاشته مع زوجها والعناوين الفرعية تعطي الحدث مسبقا دون ان تخدمه ، اما (صالة عرض) فتعايش معاناة داخلية لمبدع ازاء واقع غائم فيما تصور (النساء) مواجهة منتصرة وتعويضية على اوربا في شخوص نسائها وفي

---

(١) لم اتحدث في تفصيلات « السيف والسفينة » و « الظل في الراس » و « وجوه من رحلة التعب » هنا لاني تحدثت عن هذه المجاميع في كتابي « الوجه الثالث للمرآة » .

(الجوع) مناجاة ابدية لشـــرقي للبحر وشـــعور طفولي بالفرح امام تجربة حياتية جديدة تنتهي بصلاة مقترحة للبحر نثرت نثرا حرا تشابه في صـــورتها النهائية ما يفعله الربيعي في قصته «المدى»

عانى عبدالرحمن الربيعي من رحلة شاقة احبها مع القلم وهو يواصـــل رحلته متجولا في عالم الانسان يحمل همه الابداعي متطورا من شكلية رافضة للسياق القديم ومضمون فردي منسحق الى مضامين ايجابية تتساوق وتغني الهموم العامة مع رحلة متعبة مع الشكل ، تتساوق احيانا مع البناء التقليدي وتثور عليه لسبب او دون سبب احيانا .

محمد خضير يمثل تجربـــة اخرى اكثر تفردا ونحن اذ نتحدث عنه هنا نشير الى ان اول قصة نشـــرت له كانت بعنوان (الارض سقيناها)[٢] وهي قصة لا تعبر عن قدرة الكاتب الحالية على القص ، ثم استمر محمد خضير في النشر متأنيا محاولا ان يكون متفرد الاداء متميز الهم ، وقبل ان ندخل عالمه القصصي نستعين بمقولة لفرانك اوكونور اوردها في كتابه (الصوت المنفرد) حيث قال :

«ان الروائي اذا اخذ شخصية ثم وضعها في موضع معارض للمجتمع ثم سمح للشخصية نتيجة للصراع بينها وبين المجتمـــع ان تتغلب عليه او يتغلب عليها فقد قام بكل ما يتوقع منه ، يشكل عنصر الزمن هنا اكبر ميزة له ، والنمو التاريخي للشخصية او الحوادث كما نراه في الحياة يشكل قالبا جوهريا واذا أهمل الروائي ذلك فانما يهمله على مسؤوليته الخاصـــة لكن لا يوجد لدى كاتب القصة القصيرة شيء من هذا ينظر اليه على انه قالب جوهري ، لان اطاره الذي يرجع اليه لا يمكن ان يكون الحياة الانسانيـــة برمتها ، وهو لابد ان يختار دائما الزاوية التي يتناولها منها وكل اختيار يقوم به يحتوي على امكانية قالب جديد كما انه يحتوي على امكانية اخفاق كامل» .

---

(٢) جريدة الحضارة البغدادية عدد ٦ تموز ١٩٦٠.

لقد سمح اوكونور لكاتب القصة القصيرة باختيار القالب الفني الذي يعرض من خلاله شخصياته واضعا امامه احتمالي النجاح والفشل لكنه ابعد عنصر الصراع والتسلسل التاريخي عن الاقصوصة مميزا الرواية بهما عنها .

وقد خذف روب غرييه والاخرون كل هذه المسلمات التي اشار اليها اوكونور وغيره عندما كتبوا الرواية الجديدة وما دامت حرية القاص اوسع من حرية الروائي ــ في بعض حدودها ــ فاننا لا ننتظر من محمد خضير الا استعمالها لتقديم اقصوصة جيدة تنتجها خلفيته الثقافية الخاصة .

ان اهم ميزة للاقصوصة وأسوأها قصرها وتكثيفها للحدث والشخوص ولذلك فان اية عبارة زائدة فيها تبدو كأنها بناء مشوه للصورة الجميلة التي تعب الفنان في هندستها كقطعة متماسكة ، لذا فان الحشو يشكل اعاقة للعمل القصصي ويضعف من توتره .

لست هنا في مجال تقييم الاقصوصة ككل ولكني احاول الاستعانة ببعض الاسس لعملية المراجعة النقدية للمملكة السوداء .

ان اول ملاحظة هامشية خارج النقد الداخلي للمجموعة ، ان المؤلف يشير الى ان قصصه كتبت بين عامي ١٩٦٦ و ١٩٧١ ، وهي فترة اتخذت الاقصوصة العراقية في بدايتها مسارا اشكاليا يشكل في اساسه احتجاجا رومانسيا على اوضاع سياسية بعينها ، كانت تطفو على البنية السياسية انذاك ولكن هذا الاحتجاج اعطى القصة القصيرة مجالا للتمطي واختراق كل الاسس وطفت باسمه او نتيجة له مجموعة قصص فجة نرجسية ، بنت جدرانا سميكة عالية من كراهية الجموع واللا التزام بينها وبين القارىء والناقد .

ان قسمي القصص ينفصلان عن بعضهما بكون القسم الثاني قد تميز بالحديث عن الحرب عارضا عدة صور (اقاصيص) لها ، بينما اقتصر القسم الاول على شعبية الحدث وبساطة الشخوص وربط همومها الشخصية بالهموم العامة احيانا .

في الاقصوصة الاولى (الماذنة) تلمس دقة القاص في تصوير الجزئيات الصغيرة وفي استغلاله لاثاث الصورة الاولى لاقصوصة (السـرداب) .. والسرداب تتنفس فيه امرأة وحيدة تنتظر زوجهـا وعينيها « محارتين طريتين ملقاة في برية تنتمي لعصر سحيق » ثم تخرج المرأة من السرداب الى الحوش لترتدي ملابسها وتهيء نفسها للخروج من البيت الذي امضت فيه سنة كاملة مع زوجها . ذاقت فيها كل خير مبتعدة عن جو كانت تسمع فيه اقدام متلهفة ، تصعد سلما طيلة النهار قاصدة غرفتها البنفسجية و «مئات من الاقدام كانت تدوس وجهها وشعرها وفخذيها لتحيلهما هشيما اخر النهار ، هشيما لايقاوم لذاتـه» .

هكذا يصف القاص طريقة عيشها في بيتها السـابقة التي لا تدري بعد كنهها ولكننا نهجسها ... انه يسجل موقفا خاصا من خلال عباراته (هشيما لا يقاوم لذاته) موقفا خاصا به كأنسان لا بالبطلة التي تبدو بعيدة عنا نلحظها بشكل محايد .

من خلال وصفه لعملية ارتدائها ملابسها نجده يركز على مخدة زوجها البيضاء في السرداب رمزا للطهارة عابرا الى صور الجواري في السـجاجيد الموضوعة على ارض وحائط الغرفة رمزا للجنس والشبق ، ويحيل عيني البطلة هنا ـ ص١٢ ـ الى بيضتي لقلق على مأذنة عتيقة دون ان نستلهم شيئا من التغيير ، انه يعطيك اشارة الى دنس ما موجود بشكل من الاشكال ترمز له الحلية التي تسقط من يديها .

وتخرج المراة ليتابعها القاص في الشارع متنقلة من مكان لاخر ، ومن سيارة عامة الى شارع اخر ، ويبدو واضحا ان بعض الشباب يعرف عنها شيئا «وسمعت احد الرجال الذين مرت بهم يقول أه فكان البعض ما زال يتذكرها» ويبدو خروجها مثارا للشكوك فهي امراة غير عادية لكن القاص لا يصدمك بشيء مستمرا في وصف خارجي يرتبط في نهاية الحدث بالمؤشر الداخلي الذي يجعل كل هذه الحدائق والشوارع تخدم غرض الحدث الرئيسي .

انها تشتري حلية بثلاثين فلسا ردا على رميها لحليتها الاولى وتصل ا
منزل قديم فتستقبلها ابوابه بغير استئذان ، ويبدو المنزل مكانها القديم الاو
قبل زواجها .. عندئذ تتضح الصورة تماما ، فالبطلة كانت تمتهن هنا اق
مهنة في التاريخ ثم حال زواجها دون ذلك وهي تعود الان دون اذنه الى مكا
القديم لتتفقد ابنتها .

صعدت الى السطح لترى المأذنة المجاورة وقد طار عنها لقلقها ولم يعد لحد الان ، ويبدو انه غير عاداته كما غيرت هي عاداتها ، وهنا يتضح ان وصف عينيها .. بيضتي لقلق جاء ارتباطا شرطيا مع لقلق المأذنة الذي لازال خارج عشـــه .

وينتهي صراع الزائرة مع صاحبة الدار با تتصار الايجاب وتصميمها على الاستمرار في حياتها الجديدة وتاكيدها انها ستكاشف زوجها بابنتها لتصحبه بعد ذلك الى منزلها . ان محمد خضـــير يستخدم الوصف كسلاح ذكي غير منفصل عن الحدث ذاته ، فهو يبدأ من السرداب كمكان لممارسة حياة جديدة معطيا المأذنة صفة اللا شـــرعية لانها في حارة دار البطلة المدنس القديم ، انه يعتمد الرمز المتغير باستمرار ، السرداب يعني الطهر والخير ولكنه يعطي ـــ في اللاوعي ـــ رمزا للانحدار القديم ، والمأذنة عالية مرتفعة غير لقلقها عاداته ، وربما رمز السرداب والمأذنة لمعان جنسية ولكننا لانحاول التوسع في ذلك لصيغته الاحتمالية بعد ان اعطانا محمد خضير اقصوصة ناجحة مكثفة الحدث ، تاه فيهـــا القارىء قليلا وهو يحاول تلمس خطواتـــه ثم عاد ليضم الحدث كاملا مشدودا للتصوير الممتع المستشر لكل جوانب الاقصوصة .

في «امنيـــة القرد» تجـــد القاص ينقلك الى جزء من عمليـــة التحول الاجتماعي التي تسود قطرنا ، مسألة دخول الفتاة عصر الصناعة وشعورهـــا باستقلاليتها ، ويبدو حديث البطلتين مصاغا بشكل مثقف كما تبدو حركات الفجري مع القرد جزءا من امنية جنسية حلمية تجتاح احدى الفتاتين ، وهنا يستعين محمد خضير باللوحة الحائطية ليوميء الى امنية الفتاة ، وهي عملية

تتكون من عمليتين .. استضافة اللوحة التشكيلية داخل الحدث ودفعها لان تكون كشيء جزءا منه .

في القصة الثالثة (نافذة على الساحة) نرى اصرار الكاتب على تداخل الجانب الوصفي وانسجامه كهارموني من الداخل للخارج ومن الصغير للكبير من الاشياء ، والة الخياطة المرتبطة بحالة البطل ، وشبق الجنس بفقدانها لزوجها الراحل .. انها ترتبط بهذا المعنى بأمنية القرد ، ويرتبط غياب الزوج الذي ذهب للبحر تاركا زوجته منتظرة تحلم به كشبح ثور بقصة الشفيع التي تأتي بعدها .. انها تنتظره ليخلصها من الام العمل الشاق ومن ضياعها الجنسي الذي دفعها لعدم مساعدة اختها ذات الزوج المريض .

اما الجانب الوصفي فان المؤلف نجح في تركيب الحدث منسجما مع ديكور القصة و (واكسسوارها) ، انه يصف اولا سريرا في الغرفة ومنضدة وارض الغرفة العارية ثم الجدران التي دخل خلالها نور النهار ، وينتقل لساحة المنزل والكلب الواقف فيها الذي فعل شيئا ورفع راسه الى اعلى نافذة في البيت .

من خلال وصفه للكلب وصف البيت الاخر ونافذته وامراة يشك انها تقف قرب النافذة .. هكذا ينطلق من مكان لاخر ، ومن هذا الاخر الى مكان حركته ليصفه بشكل مقنن وهادىء يعطي الحدث حسا مسرحيا وواضحا حتى في انفعالاته .

تأتي ضربة الختام في شك الخالة برجل يدخل الساحة ، تظنه زوجها ثم ينهار ظنها بابتعاده فتروح تطرح كل ما يدور في ذهنها منهزمة وسرب لقالق يسير في السماء رمزا للانطلاق والابتعاد من لاترغب في ابتعاده الخالة .. ان محمد خضير يستخدم عنصر الربط الشرطي دائما بشكل مطواع وموح .

في (الشفيع) نلمس استفادة محمد خضير الكاملة من قابليته الوصفية الطيبة للجموع والاشياء اثناء وصفه لمواكب العزاء في كربلاء ثم تاكيده على

مركزيـة البطلـة وزوجهـا حامـل السفينـة النحاسـية والفتاة الجامعيـة وموكب السـماوة المعارض .. ان محمد خضـير يتألق هنا قاصـا يحسـن الربط الملحمي لمشاعر الناس الاتين من كل مكان وبين تحرك المراة الجبلى بين هذه الجموع وخوفها من الولادة اثناء سير المواكب ، ومع ذلك فاننا لا نحس بمأساة معينة لهذه المراة ولا بالاستفادة الكاملة من تجربة الزيارة الحسينية رغم تميز محمد خضير بربط اضلاع المثلث الفردية الثلاث بتداخل جماهيري ضخم وقابلية ملحمية رائعة تحركت خلال القصة رغم دورها السلبي الا من حيث كونها خلفية لتحرك المراة الحبلى .

في (شجرة الاسماء) تبدو قابلية محمد خضير من جديد على الاستفادة من محيطـه رغم ان الحدث هو عملية احتجاج لصغيرين على واقـع .. انه يكتشف لك معنى سـمك الجري في الجنوب وتعاويذ النسـاء وينقلك الى الاسـطورة عبر تسمية الفتاة بقطر الندى ويعلـق على لسان الفتاة سـبب مشاكسة اخيها لكونه ولد في الشتاء ويستخدم شـجرة اليوكالبتس ليعطي الطبيعة دورها المرموق الدائم في اقاصيصه .

وفي «المملكة السوداء» لا تلمس شيئا واضحا .. صبي او شاب يأتي لبيت عمته مطالبا بما تركه والده المتوفى فتعطيه عمته بعد ممانعة صندوقة يقلب محتوياتها محتفظا بصورة والده ويخرج واذا كان هذا التلخيص يفقد القصة طعمها فانها لا تطرح اكثر من ذلك رغم اصرار بعض النقاد على فهمها بانبهـار .

في قصة «الاسماك» نجد هذه العبارة بعد وصف دقيق لحركة الاسماك وتحركاتها وانواعها «واعمق اعمق في مياه كالقار ، تسبح سمكة واحدة هائلة عمياء متخبطة سمكة سوداء ملساءلها وجه ادمىمألوف كوجه الجسدالغاطس ، سمكة الالام والعبودية والأنحطاط الجسـدي المؤبدة في الاعماق المظلمة» ثم نلمس ترابطا بين تركيز القاص على جسد الفتاة المتفرجة والنهر القريب منها

ووصفا لاعماق هذا النهر والانتقالات من اعماقه بحيث يبدو نارا موحشة تنقلك الى مكان أخر كالسراط حيث يبدو الضوء اكثر جمالا والجميع هناك «العائلة البشرية . العائلة المقدسة . والامهات والاباء ، الاخوة ، مولدتك ، المربيات السوداوات والمرضعات الطارئات» ثم انتقال للعالم بكامله والاجزاء الشريرة منه . والفتاة في مهد كطفلة يتلقفها هؤلاء .. حتى تستيقظ من غيبوبتها الحالمة امام احواض الاسماك بينما تبدو اسماك النهر ميتة بايدي صبيان اربعة .

ما الذي يهدف اليه محمد خضير في الربط بين الجملة التي انتزعتها وبين عالم الاسماك ذات الاحواض وعالم النهر ؟ ان تداخلا معينا مرسوما بدقة بين العالمين تفعله الفتاة ـ الضوء الكاشف ، الجزء البوءري لكل شيء ، الفتاة الرامزة لاستمرارية الوقت والمادية الحالمة بين اسماك النهر واسماك الحوض الاجواء متشابهة تحدد عالما واحدا هو عالمنا نحن الا ان اسماك الحوض المطوقة تعيش اكثر رغم اسرها بينما لاسماك النهر حق الموت والحياة .

بنهاية (الاسماك) يبدأ القسم الثاني من المجموعة بتصوير جو خاص ، جو الحرب بكل عذاباته ، يبدأ بـ (حكاية الموقد) التي يتداخل فيها الحدث المركزي .. انتظار القالب الذي لم يعد بحكايات الجارة الساذجة حول الموقد، وتلمس روح السفر والانتظار في الاقصوصة التالية «تقاسيم على وتر الربابة» حيث يعود الجندي الغائب الجريح الى زوجته وطفليه .. الزوج يتحدث عن الحرب وزوجته عن القطارات التي مرت ـ تماما كما في القصة السابقة ـ وحديث الحرب والاشباح والضحايا واضح يدفع الزوجة للصياح في وجه زوجها تطالبه بالسكوت وفي (الارجوحة) يتكرر المضمون بصورة اخرى .. زميل لجندي يزور اهله في الريف ويقضي سويعات مع ابنته وامه ولا يجرؤ على قول الحقيقة لهم عن ولدهم علي بن قاسم ، وفي (العلامات المؤنسة) حديث عن فدائي مقتول بين فتى وفتاة امام نصب الحرية .. عنوان القصة

(مستعار) من دفتر مذكرات الفدائي بحيث تبدو هذه الاقصوصة الوجه الاخر لاقصوصة (الارجوحة) .

علي بن قاسم مات دون ان يجرؤ صديقه على الحدث عن ذلك ، وقيس في العلامات المؤنسة ـ محور حديث فتاة وصديق خلال حديث عن نصب الحرية وتمثال الحرية .

ان عناصر الربط التي يستخدمها القاص بذكاء راصد لكل شيء ولمقابله يشكلان معادلا هارمونيا معه .

في (القطارات الليلية) يقدم القاص مشاهد ثلاثة متباعدة ظاهرا مرتبطة بخيط عريض اساسه الحرب والجنود واشعاعة الحياة بصراعاتها .

في المقطع الاول (قطار خارج السكك) نشهد عرضا لفلم عن الحرب ومتفرجين جاءا ليقضيا وقتا سعيدا فصدما بالفلم ولم يخرجا احتجاجا بل انصرافا للمداعبة والتقاط ما تيسر من مشاهد ... والقاص هنا سريع الانتقال لا يبدو هادئا ، اقتادته الروح الاشكالية فقدم مشاهد تكعيبية محاولا احتضان كل مشاهد اللحظة ، كل تصرفات الصالة والحبيبين ولقطات الفلم وقد نجح الى حد بعيد في ذلك ، الا ان نجاحه كان يسبب قصر المشهد ودقته في تكثيفه حيث انتقلت يده البارعة لتصوير مشهد اكثر ما ساوية عن قطار ذاهب الى بغداد من البصرة في منتصف ليلة شتاء ويقف في اور مزدحما بالجنود حيث تقف في المحطة امراة تحمل رسالة لزوجها الجندي رفض كثيرون استلامها فيتسلمها هنا واحد من الجنود .

ان هذا المقطع وحده يكفي لاعطاء قصة ناجحة ومتطورة ولكن محمد خضير لا يكتفي بذلك بل يختتم هذه الرائعة بمشهد اخر نلحظ فيه الزوجين الذين شهدا قطارا خارج السكك في الفلم يعيشان لحظات حميمة في دارهما الزوج جندي يتحدث لزوجته عن امراة اعطته رسالة لزوجها الذي لا تعرف وحدته خلال توقف قطار الجنود العائد للجبهة .. الرسالة مرمية في مكان ما

من الغرفة ولا احد يهتم بها فكل القضايا (الصغيرة) تبدو تافهة زمن الحرب والزوج المتفرج يعيش لحظته منتظرا وقت تسـريحه من الجيش ليس الا .

كان محمد خضير اخاذا جيد الربط ـ كعادته ـ في قصته هذه ، مجددا في اختيار زوايا الرؤى لتقديم قصة من افضل ما كتب في تلك المرحلة .

ان (القطارات الليلية) شهادة كاملة لقصاص ناجح تضاهي اية اقصوصة فائقة القيمة الفنية عن الحرب .

في الاقصوصة الاخيرة (التابوت) نرى عودة المقاتلين جثثا في توابيت توزع على اسرهم .. كل امالهم الخاصة والعامة انسحقت وسمرت في هذه التوابيت الموضوعة على الرصيف تعابثها القطط والاطفال .

ان روح التشاؤم تغلب على هذه القصة فلا شيء فيها سوى السلب بحيث يبدو الموتى الشهداء وكانهم لم يؤدوا شيئا عظيما .

ان محمد خضير هنا ضمن اطار مجموعة (المملكة السوداء)[٣] يفهم

---

(٣) أ ـ خطر ببالي ان اقارن بين ما كتبته هنا عن « المملكة السوداء » وما كتبه شجاع العاني اثر صدورها في العدد الرابع من مجلة (الاديب المعاصر) بعنوان (محمد خضير ومغامرة القصة العراقية) والملاحظ فيما كتب وجود مدكات اساسية استخدمها العاني واستخدمت غيرها فقد اعتمدت على مقولة لاوكونور مفادها ـ باختصار ـ ان القاص في الاقصوصة لابد ان يختار الزاوية التي يتناولها منها « وكل اختيار يقوم به يحتوي على امكانية قالب جديد كما انه يحتوي على امكانية اخفاق كامل » بينما اعتمد العاني على راي للكاتب البريس مفاده ان القاص يستطيع ان يؤلف نوعا من السمفونية « تتألف ما دتها من حركات العقدة والحساسية بدلا من الحركة النغمية للمفردة والجملة » ثم يقيم علاقات ترابط فيكون قاصا وشاعرا ومهندسا ، ويستعين العاني ايضا باراء مارسيل مارتن وفردريش ديرلاين ووالاس فاولي وجيمس فريزر وسارتر بالاضافة لخضير نفسه وهو يعتقد انه يفي الموضوع حقه بمناقشة اراء هؤلاء جميعا وتوظيفها وان يجد هؤلاء من اراء حول مسألة صنع الاقصوصة المعاصرة والحكاية الخرافية المنتظرة للشفيع مسائل يستعين بها على تفسير جو اقاصيص محمد خضير المغتربة المنتظرة الواسعة الاماد .

ب ـ كان شجاع العاني اقرب مني للقاص ذلك لانه اطلع واستفاد من مقابلة مع محمد خضير (ونشرت في نفس العدد من الاديب المعاصر

=

الحياة شمولية ويقدمها مكثفة حتى عبر اشيائها الصغيرة .. كل مخلوقاته

=

بعنوان البدايات) يتحدث فيها عن تجربته القصصية بشكل واضح راصدا ومفسرا لكل تناولاته النموذجية فيما اكتفيت بمحاكمة النص دون تأثر باراء القاص ولست ادري اينا احسن صنعا .

ج ـ اهم نقطة نختلف فيها ولابد من التأكيد عليها هنا اني اعتبر قصص المملكة السوداء انتاج مرحلتين . ما قبل عدوان حزيران وما بعده فقد اقتصر القسم الاول على شعبية الحدث وبساطة الشخوص وربط همومها الشخصية بالهموم العامة احيانا بينما تميز القسم الثاني بالحديث عن الحرب بينما اعتبر العاني تقسيم محمد خضير لقصصه تقسيما مخادعا يخفي تحته تقسيما آخر يتداخل زمنيا بمراحل ثلاث اسماها بالمرحلة الحلمية ومرحلة الخلاص الديني والمرحلة الحديثة معتمدا في ذلك على اراء محمد خضير في (البدايات) الذي سهل له المهمة كثيرا ووفق ما يريده القاص .

د ـ ان محمد خضير يفهم القصة هكذا : « القصة واقعية من حيث استعارتها لعناصر حدثها الاساسية من الواقع المعاش وهي ليست (واقعية) من حيث النتيجة النهائية للبناء القصصي . مما يعطي صفة الواقعية للشيء في مجاله الاساسي من الحياة انما مجموعة العلاقات الاخرى التي تتشارك معه في تحديد المرحلة التاريخية او النظام الاجتماعي او حوافز السلوك ... ان الواقعية التي تنتظم بها الاشياء في عالم القصة انما هي واقعية نسبية » .

هـ ـ يبدو اننا نتفق على حسن استخدام محمد خضير للاشياء فالاشياء عنده ليست جامدة بل تتحرك لتسهم في خلق الحدث مع الشخصيات الانسانية كما قال العاني وقد اوضحت ذلك في اشاراتي الى استعمالاته للخيول والمأذنة والسرداب في (المأذنة) ولوضعه معادلة هارمونية ترصد لكل شيء شيئه الاخر المقابل في (العلاقات المؤنسة)

و ـ اننا نختلف اختلافا كبيرا في النظرة الى اقصوصة (المملكة السوداء) فقد ادنت الحدث القصصي احساسا مني بان الوصف يبدو متسربا الى خارجها دون طعم وبغير تماسك ولم يخدم النص في شيء بينما احتفل بها العاني اختفالا كبيرا ووجدها مصورة لجحيم دانتي بشكل آخر .

ز ـ وضع العاني محمدا في مكان يصعب النزول منه عندما جعله في مستوى النموذج وهو حصن لا اؤمن به بشكله المطلق والقاص انسان متطور دوما وقد يكون متطورا سلبا .

تتحرك بيسر وحذر ودراسة ، اجواؤه تنطلق من المحلية للعالمية وقصصه قد تربط بزمان ولكنه زمان متحرك ومكان رمز قابل للتجدد والانسحاب الى كل الدنيا رغم محلية بعض الاوصاف .

لقد نجحت (المملكة السوداء) كمجموعة متميزة قدمها قاص له صوته الخاص تدخل عالمها دون مقدمة يراها القاص ضرورية في مقدمة مجموعته الثانية (في درجة ٤٥ مئوي) حيث يقدم الكاتب لمجموعته ببيان قصصي يوضح فيه لماذا الكتابة واشعال النار في قلم الكاتب الجالس بين الشمس والطبخ وهي ايضا درجة نضج الابداع عند هذا القاص .

هنا في مجموعته الجديدة نجده في (تاج لطيبوثه) و (الصرخة) و (الى المأوى) و (اله المستنقعات) يجعل من الانسان هما عاما عبر علاقته بالاشياء وبالاحاسيس ، اى انفعال في القصص لا يأخذ بعدا انيا سريعا ثم ينتهي ، انه يشكل صيرورة مراقبة من الداخل ، ياخذ صفة الديمومة التي يفجر فيها القاص قدراته على نمو الشخوص والاحداث رغم ماساوية النهايات احيانا وسخريتها .

في (تاج لطيبوثه) لايعطيك القاص شيئا في البداية سوى الكلمات الموضحة للعالم الخارجي للصحراء ويظل ضمن خطه الخاص يدفع بالجمل غير عابيء بالبناء الشكلي لكنه يبني ، دخيلة القصة كاي كاتب ماهر يضع خصوصية الموضوع بنسق متساوق مع خصوصية البطل المعلم الواصف الذي يعطي لطيبوثه ، الصبية البدوية حبه وحب تلامذته ويظل يتابعها ويهتم بها حتى تموت بنباتات مسحوقة فيحملها اهلها البدو ويرحلون وينتصب لها المعلم نصبا على هيئة تاج ويظل يتوغل في الصحراء وحيدا رغم اصراره في مقدمته على ان الانفراد بنفسه مستحيل .. وليس المقصود هنا الانفراد بشكله اللفظي ولكنه هنا يعيش طيبوثه بضراوة المنعزل عن الاخرين رغم انه معلم اولادهم المتنقل معهم ، واذا كان حاجز المثقف يمنعه من الالتصاق بهم فانه

يرقبهم حتى يغادروا منطقة الموت دون ان تعطي طيبوثه لنا شيئا سوى الشعاع القارب .

في قصة (الصرخة) تأثر واضح باجـواء كاتبه المفضل ادغار الان بو ، جوكابوسي رهيب يصف تحرك عربة سيرك تحمل حيواناتها وسط شوارع مزدحمة بالبراميل ، تواجه كائنا نصف بشـر حيوان يطلق صرخته الداويـة المستمرة ويذوب رأسه ليحل محله رأس اخر .. تتراجع السـيارة .. تنهـار البراميل وتغطيها فتنقطع الصرخات .. هذا هو (جو) الصـرخة الاساسي لكنها تظل مغامرة في عالم البناء المضموني لاتصل الى ضفة ما .

قصة (الى الماوى) مستفيدة من (جودو) المنتظر اسـتفادة متطورة لا تطابق فيهـا مع الاصل فهي تبدا هكذا بجملـة صفية طويلة «مع اقتراب الشتاء ، يترتب على البحث عن جحر امن ، ماوى ليلى لايلفظني في وقت مبكر من المساء ، وهذا المقهى داخلي صغـير لا يحتوي الا على القليل من المقاعد الطويلة والقليل جدا من المناضد ، تحت مظلات القماش والصفيح الواطئـة والمصابيح المتسخة» ويستمر القاص في استخدام ضمير المتكلم كسمة عامـة ليصف مكان جلوسه بمواجهة نافذة مفتوحة الضوء من غرفة في فندق يواجهه ثم ينتقل في الصفحة التالية ليصف اعسين يجلسان بجواره ، احدهما يتحدث عن همومهما المشتركة والاخر صامت يرقب النافذة ! ويعود القاص ليصف حركة رجل خلف اطار نافذة غرفة الفندق وهو ينـزع فانيلته مفصحـا عما تفضحه الغرفة من اسرار قليلة حتى ينطفىء ضياؤها فيعود القاص الى الاعمى ليسمح له بالحديث مرة اخرى عن نومـه القلق و (الاف الاقدام الترابيـة والمجسات المتذبذبة التي يسمعها وهي تزحف نحو فراشة) ويبدو انه من هنا قد (قطع) على الاعمى سلسلة حديثة وهو يصف رجل الغرفة دون ايضاح للقطة .. هل هي على شكل الـ Stoop Cader الكادر الواقف ام هي على شكل المزاوجة التي يستخدمها بعد ذلك بشـكل واضح عبر الاقواس التي

يصف داخلها رجلا يصعد درجات الفندق اثناء استمرار الاعمى في حديثه ؟

ان الاعمى يصور معاناته في غرفته فمرة (يراها) كبيرة حيث يبعد سريره عن سرير صاحبه بمائة خطوة ومرة يراها صغيرة محشورة كصندوق .. ثم يدخل صوت الكاتب من جديد ليعود حديث الاعمى ثم تحدث نقله الى النزيل الذي صعد ليصور حركته في غرفته وفي ممرات الفندق التي يستغلها القاص لتصوير اسرار لغرف المقفلة ، ويضع ذلك الرصد بين قوسين لغرض المزاوجة مع حديث الاعمى المسترسل الذي يبدا هو ايضا بوصف احاسيسه تجاه الابواب المقفلة التي يمر بها وصاحبه وما يجري داخلها .. ينتهي كل ذلك بدعوة الاعمى لصاحبه للذهاب وقيام القاص الى فندقه وهو يدلف الى غرفته للنوم .

ماذا يعني كل ذلك ؟ هل الاعميان مسيطران على جو الفندق . مفرداته التفصيلية كما تقول عالية ممدوح .. ان هذه الملاحقة التي يشارك فيها القاص قد تعني ان الفندق هو العالم كله وقد لا يعني ذلك سوى تصوير الواقع كما هو ولما كانت (الى الماوى) تقع في الحالتين فان القاص اراد ان يدعو القارىء معه لممارسة تجربة جديدة وسرية .. انها صرخة المراقب الهادئة بوجه عالم راكد وهي صرخة غير واضحة المعالم كصرخة وحوش السيرك وهي ايضا تشارك (منزل النساء) بعالمها السري الخفي ولا تشارك «الحاج» في طقسها الروحي الذي يفتنه حادث الغرق بل ان قصة مثل «ساعات كالخيول» تبدو غريبة عنها ذلك انها تسلك درب الواقعية في جو يذكرك بقصص الغرب الامريكي دون تشابه في التفاصيل والبشر في كل هذه القصص يشكلون اكثر من عالم ، فهم ليسوا مرتبطين بالقاص بل بتجاربهم عدا وجوده المقصود بينهم كمعلم في «تاج لطيبوثه» وكجليس مقهى في «الى المأوى» وما يتطلبه الحدث احيانا من تدخل مبني على تجربة شخصية .

في (اله المستنقعات) لانجد تغريبا بل واقعا يبدا بمقدمة لا علاقة لها مباشرة بالموضوع ، مقدمة الطيار الذي يذري المبيدات ففتح قريب اذا استمر

داخله وبعيد اذ انقطع ، وقد انقطع تصوير المشهد لتبدا قصة اخرى عن اصابة ادريس زميل الدراسة بالملاريا وعزله عن الاخرين وصموده أمام ذلك الاله المخيف .. اله المستنقعات .

في (احتضار الرسام)تجد بانوراما لخلجات انسان يرى تاريخه الشخصي ينتهي ، ذلك التاريخ الذي رسمه مشـــاهد ولوحات متوالية وهذه القصـــة مدخل لرواية طويلة تبدو فصولها الاولى مكثفة هنا فهي لا تمنح في النهاية الاتوحد المبدع مع الموت .. ومع الماء ايضا .. أتذكرنا بـ (الحاج وموته)

في (منزل النساء) يستخدم محمد خضير شكلا ، قل استعماله في القصة العربية هو الموافقة غير الزمنية ، يشطر فيها القصة الى نصفين ، يروي النصف العلوي جزءا منهـــا والسفلي جزءا اخر متمما للجزء الاول ، واذا كان ذلك يبدو جديدا لاول وهلة في انه قسم الحدث الى قسمين فانها محاولة غير ناجحة في التجريب فلو قرا احدنا القصة من الاســـفل ثم عاد الى الاعلى لاتســـقت القصة في سياق خاص وسوي ، لكن القاص شاء هكذا دون رابطة بين القسمين في الصفحة الواحدة وعلى غير هذا الاساس بنيت صفحات قصة السفونيـــة الناقصة للدكتور صباح محي‌الدين وعلى اساس شكلي وزمني اخر بني الجزء الثاني من دروب الحرية لسارتر .

الحزن يغلف المنزل نزلاء الفندق النائمين في (الى المأوى) والاختفاء النهائي لتاج ضيبوثـــه وللحاج وهو يموت يقترب منه اختفاء للاعميين وهما يوشكان على المغادرة ولكنه اختفاء مرهون مؤجل بالنوم القادم . ان محمد خضير قاص بنجر في داخل القارىء الكثير من الدهشة والاحتمالات ولكنه قطعا لحد الان لا يفجر فيه الا العزلة والمراقبة من الخارج مع مراقبة الداخل بحرص واذا كان هذا (خطأ) محمد خضير المستمر والوحيد فانه يردمه بتلك القدرة العالية على امتلاك لغة توصيل رائعة[٤] .

---

(٤) أتحدث عن المجموعة الثانية لمحمد خضير هنا لارتباطها بالنمو العضـــوي للقاص رغم اختلاف المرحلة الزمنية

احسبني بهذا قد وفيت في متابعة وتحليل جزء من بناء ضخم ومتطور متجولا بحب في مكتبة القصة العراقية القصيرة الحديثة اخذا منها نماذج لابرز علاماتها غير مستعجل في اعطاء نتيجة كاملة ونهائية لهولاء الرجال الذين يستمرون في العطاء دوما وباستمرار ودأب واستطيع القول ان القصة العراقية قد اخذت طريقها الصعب فلم تعد خاطرة تكتب في مقهى او تصويرا لحالات شاذة بل هما مؤنسا يعطيه الفنان من دمه الكثير ليصور الواقع او يحتج على نماذج منه او يجتازه بشكل حلمي .. انه هم يؤديه كرسالة تجاه المجتمع بما يمتلكه من وسيلة ابداع قد يضعف توترها احيانا وقد لاتعطي الا القليل والمكرر احيانا اخرى ولكنها تنشد دوما الى ما هو طيب وعملاق وسري عند الانسان .

- ٣ -

نختتم رحلتنا الطويلة نسبيا مع القصة العراقية القصيرة بمتابعة وتحليل نتاجات الفترة السادسة التي بدات بعد ثورة السابع عشر من تموز متعرفين على مشكلاتها وافاق تطورها .

ان الحديث عن هذا الموضوع حديث طويل وممتع ومتشعب ولكنه مقترن بالثورة ذاتها ، اى بظهور هذا الكائن الحضاري وتسربه على شكل تغييرات في البنيـة الاجتماعية داخـل القطر وانعكاس واقع هذه التغييرات الثورية على المسارات الاقتصادية والسياسية للقطر ثم على المسارات الثقافية وضمنها القصة بالذات .

ان معترك القصة عبر العشـر سنوات الاولى من عمر الثورة قد شهد تغييرا واسعا في جملة تفاصيله وملامحه الاساسية ، فعلى صعيد بناء القصة لم يكن الجميع قبل الثورة يغنون اغنية واحدة ولم يعزفوا لحنـا واحـدا بل كان لكل صوت سحره ونشازه الخاص ايضا .

كان عبدالرحمن الربيعي وموسى كريدي وخضـير عبدالامير وموفق خضر وجعمة اللامي وغازي العبادي وجليل القيسي وعبدالستار ناصـر من نتاج فترة الجدب الستيني الذي حمل تشهويهات المرحلة معه ، ولم يكونوا جميعا من جيل واحد ، فتيار الخمسينات ممثلا بموفق وغازي وخضير ونزار وغيرهم تأثر بموجـة الستينيات واستلهم التغريب الذي كان قد عم الوطن

العربي ، اما الربيعي وكريدي وناصر ومحمد عبدالمجيد فقد ولدت اقلامهم ضمن فانتازيا القلق والجفاف والفردية فاعطوا ما لديهم متنكرين لمن سبقهم ومعتبرين انفسهم مقطوعي الجذور عنهم بل ومدعين ان ثقافتهم قد اعتمدت على ادباء اخرين هم غير ايوب ولطفي ونوري والتكرلي •

لقد رحب الاخير ايامها بموجة التغريب معتبرا اياها تطورا جديدا للحركة التي بدأها نوري ومحمد روزنامجي وعبدالله نيازي وغانم الدباغ في مقدمة

المجموعة الثانية للربيعي (الظل والراس) لكنه عاد وتنكر لهم بعد ان وجدهم شديدي الثقة بفرديتهم وانقطاعهم عنه وعن غيره •

وقد ناقشنا موجة الستينيات عبر مناقشتنا لقصص هؤلاء ضمن مرحلتها لكننا في هذا القسم نتحدث عن مرحلة اخرى اختفت فيها بوجه عام كل اسباب ذلك التشرد والتغريب وابتعدت الاقلام القاصة عن ادعاء اجتياح العالم ورفضه في ان واحد . ولم يتم ذلك بامر اداري او بمقالة لناقد واحد بل بوقوف النقد العراقي وقوفا صارما وواضحا من ذلك النتاج وتقييمه على انه نتاج مرحلة مريضة سياسيا مريضة فنيا ، ولم يرفع القصاصون راية بيضاء بل شرعوا اقلامهم ليكتبوا عن الواقع الثوري الجديد بعد ان تغيرت صورة الواقع الاجتماعي بفعل ديناميكية الثورة وقدرتها على زيادة وتأثر التغييرات الى افضل ، وسعة حجم تلك التغييرات التي شملت كل المجتمع العراقي ، عمالا وفلاحين ومثقفين ثوريين لقد رصدت القصة العراقية القصيرة بعد الثورة النماذج الاجتماعية التي بنتها حركة الواقع الجديد رصدا حريا بتاريخ القصة العراقية كقصة ثورية تعتمد الجماهير اساس بنائها وكان لابد لها وهي تغترف من النبع الاول ، ان تلتزم شكل البناء الذي يخدم المضمون ويجعله قادرا على اداء رسالته الفنية الاجتماعية •

ان القصة العراقية القصيرة ابنة شرعية لظروف المجتمع ومنجم امين

يحفظ التغييرات الاجتماعية التي دخلته وتوغلت فيه خالقة علاقات جديدة .

ولعل ابرز التغييرات التي رافقت والتي نجمت عن قيام ثورة ١٧/٣٠ تموز القومية الاشتراكية نجاح حزب البعث العربي الاشتراكي في استقطاب الجماهير حولـه بعد حالة الياس والتناحر التي كانت تعيشها قبل الثورة .

ولم يكن هذا النجاح وليد الصدفة او هبة من احد بقدر ما كان نتيجة لتشخيص هذه الحركة الثورية لهموم الجماهير وتسريعها بوتائر عالية لتحقق منجزات ملموسة على صعيد الواقع بكل ابعاده .

لقد بدأ المواطن العراقي بعد الثورة حالة من الحماس الشديد لكل ما هو جديد وثوري ومنح ثقته العالية بقيادته الوطنيـة منذ اللحظات الاولى للثورة ، فهو يشهد عهدا سياسيا لاقبل له قبل اليوم ، فقد خلت السجون من المناضلين واغلق سجن نقرة السلمان الرهيب وخلت المقاهي من المتبطلين ، وزج ملايين المواطنين في تجارب جماهيرية جديدة منها العمل الشعبي واغلاها معركة التأميم الخالدة التي واجه الشعب العراقي فيها معركة من اشد المعارك ضراوة ضد الامبريالية بعد تطهير الساحة الداخلية من الجواسيس والخونة .

وتغدو هذه المقدمة السياسية الضرورية طويلـة بعض الشيء اذا اردنا التفصيل ولكننا سنشير الى معظم المنجزات بنقاط مكثفة هي :

١ ـ اقرار التقرير السياسي للمؤتمر القطري الثامن لحزب العربي الاشتراكي واعتبار التقرير وثيقة فكرية وبرنامج عمل للسنوات الخمس التي تعقبه.

٢ ـ قيام الجبهة الوطنية والقومية التقدمية .

٣ ـ بدء العمل بخطة التنمية الموسعة وبناء صناعة وطنية وفق منظور قومي.

٤ ـ دخول الايدي العاملة العربية الى القطر لا من منطلق الحاجة اليها بل من منطلق نظرة الثورة القومية الى اقتصادها الوطني .

٥ ـ زيادة مداخيل القطر وترشيد الانفاق وتوجيهه الى الصناعة والتامينات

الاجتماعية التي شملت العمال والفلاحين وقطاعات الخدمات المختلفة .

٦ ـ بدء العمل بتجارب محو الامية تمهيدا لاعلان الحرب الكاملة عليها على شكل حملة وطنية شاملة اعتبارا من اليوم الاول من كانون الاول ١٩٧٨ تنتهي بعد ثلاث سنوات وقد انحسر مد الامية الذي صاحب عقول الجماهير عبر قرون متصلة بقيادة مباشرة من قبل السيد رئيس الجمهورية .

من ذلك كله وجد المواطن نفسه يعيش في حالة استقرار اقتصادي ويجابه مشاكل التنمية الجديدة وهو يبني اشتراكية بروح من الثقة العالية بالنفس وبالقيادة والشعور بالمسؤولية الاجتماعية ، وقد انعكست اثار هذه الروح الجديدة على القصة القصيرة فقدمت نماذجها الجديدة متخلصة تدريجيا من صور المثقفين القديمة المعانية للجدب والفردية وفوضى الوقف الفكري والسياسي .

ومن اجل ابراز الظواهر الجديدة على الصعيد النظري نقرأ تحت عنوان (القيم والممارسات الجديدة في المجتمع الثوري) ما دون في التقرير السياسي ، وهو مقطع يستشرف الافاق المستقبلية لحركة الثورة وقد جاء فيه ما يلي [1] :

«ان برامج التحول الثوري الشاملة للمرحلة المقبلة وفي كافة الميادين تتطلب مواصلة النضال وعلى نطاق واسع وبهمة عالية لنشر القيم الوطنية والقومية ، وممارسة الشجاعة والتضحية وتحمل ، المسؤولية وحب العمل في المجتمع واستئصال القيم والممارسات والتقاليد البالية والضارة الموروثة على عهود الاستعباد والتخلف» .

---

(١) حزب البعث العربي الاشتراكي (القطر العراقي) : التقرير السياسي الصادر عن المؤتمر القطري الثامن ـ كانون ثاني ١٩٧٤ ـ الجزء الثاني ـ مهمات المرحلة المقبلة ـ التحولات الاجتماعية والثقافية ص ٢٤٤ الطبعة الاولى ـ دار الثورة ـ بغداد .

لقد كتب دليل العمل هذا بعد مضي ست سنوات على قيام الثورة ليحدد اتجاه المرحلة الاجتماعية القادم عبر خمس سنوات غنية من عمر الثورة.

ان القصة القصيرة في العراق واحدة من دروب الثقافة التي طالها هذا التغيير الذي دعا اليه التقرير السياسي لا بصيغة لامر بل بصيغة لانفعال مما حدث حقا ، انفعالا عقلانيا قائما على تغير العلاقات الاجتماعية والسياسية الكثيرة وما تبعها من تغيرات اخرى في الوسط الثقافي .

لقد غدا للثقافة اكثر من منبر تقدمي يرفدها ويغنيها واضحى للمثقف دوره الكبير والمتميز في عملية الرفد والتوجيه لكل الوسائل دونما حاجة للاختفاء وراء جدار من الكلمات الانشائية المنمقة التي لا تفصح عن شيء او تحتج على واقع مدان كالواقع الذي كان قبل الثورة ودونما حاجة ايضا للبحث عن شكل او عن صيغ شكلية تطابق او لا تتطابق مع مضمون فردي مسحوق .

ان المدن هنا بالتاكيد هو الفرد الذي تجاوزته الثورة بكل غناها وذلك الاسلوب والشكل البنائي البعيد عن طموح الواقع الجديد .

ان مشكلات القصة القصيرة اليوم هي مشكلات العمل الادبي ذاته . واختلاف المبدعين فرديا عن بعضهم البعض وهو امر طبيعي ، فهناك ممن لم يستطع تجاوز ذاته او وسائل ادائه القديمة وظل اسير حالته التي نشأ عليها وهناك من بدأ جديدا ولكنه لم يستطع التجاوز او العطاء المستمر لثقل حركة القلم بيده .

لقد سكت يوسف الحيدري وصلاح حمدي وضعف اتصال محمود الظاهر بالقصة وقبل ذلك اتجه عبدالملك نوري الى المسرحية فقدم عملا واحدا ثم صمت دون سبب مقنع سوى عدم قدرته على تجاوز ذاته ، فيما كتب فؤاد التكرلي قصتين هما «سيمبائي» و « التنور » لنا عليهما بعض الملاحظات التي سنوردها في ثنايا هذا البحث القصير .

اما الشباب فقد دخل بعضهم قاعة القصة الكبيرة ، ضعيف الاداة رغم ايمانه بالفكر الثوري ، فقصص شـــكري الطيار وجهاد عبدالعزيز ومحمد عطاالله ومحمد سعدون السباهي على سبيل المثال تحتاج الى الكثير ، فمحمد عطاالله يبدو تقريريا في (الطيور) رغم عرضه للحرية ببعدها السياسي زمن الثورة ، وقصة محمد سعدون السباهي (نحو الشـــرق •• نحو الشمس) تسقط في التقليدية الخمسينية شكلا وفي النهاية الموباسانية رغـم مضمونهـا الايجـــابي ، اما (وطن عربي) و (والابعاد الى الضفة) لشكـــري الطيار فيحتاجان الى الكثير من التعديل ولو كان محرر القصة في الطليعة الادبية اكثر تشددا لو ضعهما في باب (على طريق الطليعة الادبية) اننا نسجل ذلك لنؤكد ان ظواهر من هذا النوع ، صمت المؤسسين الرواد وضعف نماذج من ادب الشباب ليس غريبا ولا بعيدا ضمن تيار حركة عريضة متصلة كالنهر هي القصة القصيرة في القطر •

وقبل ان نستمر في تصوير جزء من رحلة القصة القصيرة نود الاشارة هنا الى ظاهرتين تلفتان نظر الدارس والمتابـــع الذي قضى فترة طويلـــة من الزمن يرقب نمو هذا اللون الادبي وتطوره •

الاولى : ان قارىء الاقصوصة العراقية يستنتج ان القاص العراقي بعيد عن حس الفكاهة ، فاغلب النماذج ان لم يكن كلها جاد تهجسه قضية جادة ، والشخصيات الفكهة قليلة جدا لاتكاد تذكر وكان القاص العراقي يتحرز من ايجاد نماذج من هذا النوع ، تلك النماذج الغنية في الادب الانساني والتي تصور نموذجا واقعيا من نماذجـــه ، يرفض ويستجيب ويحدد مواقفه تجاه الاخرين ويناضـــل داخل فكر القصـــة التي تصوره للتعبـــير عن بعد نفسي واجتماعي •

لقد اشتهرت شخصيـــة احمد العيد في قصـــة عبدالرحمن مجيد (من مغامرات احمد العيد في لياليه الحافلة) لا لســـلوكها الوجودي الخاص بل لمرحها وحسها الطفولي المغامر وتجاوزها للمألوف وكانت قصـــة (ايام من

حياة سيد جعفر) لخضير عبدالامير من النماذج المرحلة القليلة التي قدمها ولكنها نوع من النماذج الحائرة ايضا .

ويبدو ان القاص العراقي يفترض ان المجتمع جاد الى حد كبير وان من العيب ان يطرح نموذجا مرحا وطبيعيا ويبدو ان ذلك نتاج للخيبات السابقة والى تأثر القصاصين ببعضهم في وقت حفلت فيه قصة الطفل بنماذج مرحة تبنى عن طريق الفكاهة مجتمع الطفل الموجه .

صحيح ان لكل قصة قارئها وفكرها ايضا وان لاسبيل مقنع تماما للمقارنة بين نوعي القصة ولكن وجود النموذج المرح الطبيعي قليل في الاقصوصة العراقية وتلك مسألة تحتاج الى مزيد من التحليل .

الثاني : ان الكثير من القصص العراقية القصيرة حتى القصيرة جدا مبنية على شكل هلامي تستطيع ان تسحب منه اية مجموعة من الجيل المتراكمة دون ان يغير ذلك من شكل العمل الادبي او ادائه النفسي في النهاية وهذا يعني ان معظم القصاصين تسحره الجملة والمفردة وتغدو عملية الكتابة عنده عملية تراكم لفظي وتكرار لمشاهد ، او اغناء زائد لموقف واحد وسنعرض لذلك بعد حين .

ان الاكثر خيرا والابلغ دلالة ونحن نتحدث عن مسيرة القصة القصيرة عموما هو تجاوز جيل الستينات لذاته وانطلاقه مرة اخرى قويا ، مؤديا رسالته بقدرة طيبة على العطاء وظهور مجموعة من الكتاب الشبان دخلت ميدان القصة بصيغ غير تقليدية وبدأت بداية صحيحة سنتعرض لها موضحين الا ان من الظواهر التي تتوقف عندها بقاء بعض الامراض القديمة للقصه الستينية ، فكما يتهم بعض النقاد بانه اخر كتاب قرأه نجد ان بعض القصاصين تصدق عليهم ايضا هذه المقولة .

لقد تأثر سليمان فياض في قصته (اصوات) بمسرحية (زيارة السيدة العجوز) لدورنمات عن طريق قلب عمودها المنطقي ولكننا نجد لطفية الدليمي تعيد تشكيلها في قصتها (تاملات في سيرة خاصة) كما نجد عبدالرحمن

الربيعي لا يزال يستضيف دوما قصيدة النثر التي يكتبها او يأخذها عن شعراء اخرين وقصته الاخيرة (المدى) تتوقف مشاهدها على شكل (ستوب كادر) عند قصائد نثر يرددها البطل وهو فلاح تأثر او يلحمها القاص في ثنايا القصة .

وهذا موسى كريدي لايملك الا ان يثبت ذلك بكل صدق فيقول في هذا المقطع من قصته (اوراق ضالة لرحلة قصيرة) ما يلي :

«لم ارها من قبل زهرة المنوليا هذه ولم استغرب اسمها حين سمعته من فم سمية فقد سمعت به قبلا وقرأته . كانت ماركريت دورا تكرر هذا هذا الاسم في موديراتو كانتابل كثيرا» .

وهو يعيش جو هذه القصة رغم عراقية احداثه ، اما خضير عبدالامير فعنايته بالمورث الشعبي دليل اصالة ولكنها ايضا دليل افادة منه باتجاه اعادة تشكيلية ، وقد فعل ابعد من ذلك حين اعاد صياغة قصيدة لحسب الشيخ جعفر في قصة له بعنوان (مطر في اب) .

ان اللجوء الى اعمال الغير ليس منقصة ولكنه غير ضروري وغير مهم جدا الا اذا كان الاصل يحتاج الى نوع من تثبيت الموقف الخاص بالقاص وفق رؤيا جديدة تضيف وتطور وتنشىء عملا ابداعيا اخر ، كما ان الاختناق بشعرية المفردة وفضفاضية الموقف القصصي انواع سارية من امراض القصة نرجو ان تنتهي هي واصرار البعض على ضرورة العامية رغم خلو الساحة منها.

ولكيلا يغدو الموضوع مجرد ملاحظات عامة نحاول هنا تثبيت ابرز الظواهر الجديدة خلال العشر سنوات الماضية اضافة لما ذكرناه ومنها :

١ ــ بروز ظاهرة القصة القصيرة جدا ثم انتشارها بعد ذلك .

٢ ــ حسم مسألة كتابة الحوار بالعامية .

٣ ــ بروز قصة الطفل .

٤ ــ عودة كتاب القصــة الستينيين عن التيار الاشكالي الى تيار الواقعيــة الجديدة .

٥ ــ ظهور فريق من الشبــاب رافق الثورة كاتبا فكان شاهدا لها ومصورا لطروحاتها مثل نجمان ياسين ، عبدعون الروضان ، لطيف ناصر حسين ، ضياء خضير ، علي الناصري وغيرهم .

١ ــ **القصة القصيرة جدا : الظهور والانتشار والضعف :** لايمكن تحديد سبب واضح لعودة ظهور هذا اللون من القصص الذي يكتب أحيانا معبرا من الحدث كله بجملة او جملتين ، وقد يمتد ويصبح صفحة فولسكاب كاملة الا ان هذه القصة هي نموذج تكثيف الحدث الموقفي الذي يطرحه القاص بهذا الشكل مفضلا عدم طرحه بشكل قصة اعتيادية نظرا لانتهابه كما في نماذج قصص مجموعة (العيون) لخالد حبيب الرواي وتعبيره عن لحظات مواقتة كما في قصة (انفجارات) لابراهيم احمد .
والواضح لدي جملة الحقائق التالية :

أ ــ ان اول من كتب القصة القصيرة جدا هو المحامي نوئيل رسام وقد نشر اولى قصصه في ١٦ حزيران عام ١٩٣٠ في جريدة البلاد البغدادية تحت عنوان (موت فقير) ثم تبعها بقصة اخرى نشرها بعد فترة تحت عنوان (قصة قصيرة جدا) ثم انقطع هذا اللون من القصص عن الظهور[٢] .

ب ــ ظهرت القصة القصــيرة جدا من جديد على يدي عبــدالرحمن مجيد الربيعي وخالد حبيب الرواي عام ١٩٦٩ ومن قصص عبدالرحمن : الشهيد المغني ، المرأة والمجموعــة تحت عنوان (ثلاث زهرات في ممر بري) في مجموعته (المواسم الاخرى) وكتب خالد الرواي قصة (الانزلاق) في

---

(٢) نشر نوئيل رسام قبل ذلك قصة عادية ضمن المألوف بعنوان (الابوان أو شهيد الواجب) في ج البلاد ع ١٧٤ في ٦ حزيران ١٩٣٠ / أنظــر د . عبدالاله أحمد / فهرست القصة الاولى .

العام نفسه ونشرها في مجموعته (الجسد والابواب) واستمر يكتب هذا اللون المكثف من القصص حتى الان .

وممن كتب هذا النـــوع من القصص ايضا احمد خلف ، ابراهيم احمد وحسب الله يحيى وغيرهم .

جـ ــ ضعف تأثر هذا اللون من القصص على اقلام الكتاب وانصرفوا لكتابة القصة الاعتيادية بعد ذلك بعد ان اشبع هذا اللون كظاهرة استثنائية بحثا ودارت حوله نقاشات حملته اكثر مما يستحقه .

د ــ كان للصحافة دورها البارز في تشجيع هذا اللون من القصص التي تاخذ مساحة صغيرة عند النشر .

هـ ــ كانت القصة القصيرة جدا محاولة ممن كتبها لتكثيف تجربته وهي ايضا نوع من اطمئنان القاص الى قدرته على تجريب لون اخر مرتبط شكلا بالتجريب القديم الذي كان يمارسه ولجوء البعض الى كتابتها بسبب من سهولة طروحاته وعدم قدرته الذاتية على الدخول في بناء وتفاصيل القصة الاعتيادية الاطول .

و ــ ابتعاد الشباب ممن كتبوا بعد الثورة عن كتابتها وعدم تشكيلها ظاهرة بالنسبة لهم واختفاؤها بعد ذلك الا ما ندر وشذ ومن ذلك بعض قصص مجموعة (العيون) لخالد حبيب .

٢ ــ **حسم مسألة الكتابة بالعامية** : في مقالة بعنوان (العامية في حوار القصص العراقي الحديث) نشرها الدكتور عبدالاله احمد في العدد السابع من مجلة الاديب المعاصر سنة ١٩٧٤ قال :

«ان عودة الى الواقعية تكشف عن نفسها في النتاج الادبي الذي يصدر الى الاسواق في السبعينات ، وهي عودة ترتبط ولا بد بالتغيرات التي يشهدها قطرنا اليوم ، ومن هنا فنحن اذ نتوقع ازدهار الواقعية لابد ان

نتوقع عودة العامية في حوار القصص العراقية» .

وقبل ذلك حاول عبدالكاظم عيسى في مقالة له في مجلة الاقلام نشرها في العدد السابع لسنة ١٩٧٢ تاكيد (عظمة) كتابة الحوار بالعامية ، والواقع يؤكد النقاط التالية :

أ ــ ان التجريبية التي بدات في الستينات قد استخدمت الفصحى في الحوار شأنها شأن القصص العربية الاخرى .

ب ــ ان القصص التي نشرت بعد الثورة للعديد من القصاصين قد استخدمت اللغة الفصحى في بناء القصة وحوارها لانها اللغة الام ولانها اللغة الاوفر حظا في البقاء اما العامية فقد دخلت متحف التاريخ منذ ثورة السابع عشر من تموز ولم يعد استعمالها الا ضربا من العبث ومن محاولة العودة الى الوراء .

جـ ــ ان عامية قصص الاربعينات تختلف ولا شك عن عامية حوار الخمسينات ولو فرضنا ان العامية قد استمرت فاننا نجد عاميــة جديدة ونحن على اعتاب عقد اخر في وقت استطاع القاص فيه ان يفجر كنوز اللغة العربية وان يستخدم مفرداتها خير استخدام في احيان كثيرة بحيث عدت لعبــة اللغة احيانا شاغلا للقاص نفسه .

نخلص من كل ذلك ان العامية حوار لاتعني العودة الى الواقعية لان القصص الواقعية الجديدة لتي يكتبها القصاصون اليوم لا تحتاج لهذه اللهجة المتشردة التي تفرق اكثر مما توحد .

٣ ـ بروز قصة الطفل :

كان من ثمرات قيام ثورة السابع عشر من تموز ان صدرت مجلتي والمزمار كنموذجين صحفيين ناجحين لادب وثقافة الطفل ، تبع ذلك صدور (المسيرة) و (علاء الدين) و (قصص الطلائع) و (مكتبة الطفل) وتطلب ذلك ان يتجه العديد من الكتاب لكتابة القصص الخاصة والطفل والفتى .

واستعانت صحافة الطفل بالقصاصين المتميزين لكتابة السيناريو والموتيف والقصة وكان من ابرز من أسهم في هذا المجال خضير عبدالامير ، عبدالرحمن مجيد ، محمدعبدالمجيد ، خالد حبيب ، د. عدنان رؤوف ، عبدالرزاق المطلبي فاضل العزاوي ، عبدالستار ناصر وعبدعون الروضان ، ومن ثم ظهرت كوادر خاصة بادب الطفل وجدت دربها عريضا ومشجعا فكتبت واستمرت متخصصة في هذا اللون ، وكان من هؤلاء الشباب سامي الزبيدي وفاروق سلوم وعبدالاله رؤوف وصلاح محمد علي وجعفر صادق محمد وكاظم صالح واسماء عبدالحميد وحسام حسودي السامرك .

ولئن اختلف البعض في تناول الحدث الاسطوري ولئن استخدم البعض قصص الاخرين اعدادا سيناريوهيا ان صح التعبير فان ذلك يعني رغم كل شيء ان لونا جديدا من الادب القصصي قد ظهر ، يستحق الوقفة والدرس وتلك مهمة ليس مجالها هذه الدراسة .

٤ ـ عودة كتاب القصة الستينيين الى درب الواقعية :

لقد كانت هذه العودة بسبب من ظروف المجتمع العراقي الجديدة التي انهت بفعل الثورة ضبابية الجو السياسي وعتمته وحسمت مسألة الحرية بشكل واضح ، فالحرية للجماهير لا لا عدائها والحرية لكل مواطن يضع قدراته في خدمة الثورة .

وليس هذا الطرح شعاريا كما يعلم الجميع بقدر ما هو تعبير من واقع معاش فلم يبق لجو الاحباط والتشرذم والفردية والجنس اللامجدي من اثر وقد وجد القاص نفسه يواجه واقعا جديدا عليه دون امر من احد سوى صدق مواطنته ان يصوره بفعل قدرته كمواطن مبدع وبفعل كونه ابن هذا الوطن وضمير الاية وشاهد العصر ، ولكن يبقى لكل قاص جوه الخاص واطروحاته وتبقى له ايضا قدرته على تجاوز ذاته الى افضل .

لقد كتب عادل عبدالجبار (ذاكرة الاصابع) و (واحد اثنان ثلاثة)

وكتب عبدالرحمن الربيعي (الاطفال يلعبون) و (سيد الزمن) و (هموم عربية) والقصة الاخيرة بطلها عمران ، رجل يقاوم التجزئة ويموت رافضا واقعه .

اننا نجد الربيعي يشخص رغم كل ذلك بعض عيوب القصة القصيرة فيقول في محاضرة له القاها في ملتقى القصة بتونس .

«هيمن تأثير الشعر على القصة بشكل مرضي وخطير كاد يفقدها خصائصها وتميزها واصبح حتى ابطالها يملكون حضورا شعريا وفقدوا ملامحهم المميزة» .

وهذه نظرة موضوعية فلا يمكن للقصة الا ان تكون لونا خاصا وواضحا وضوح الشعر والعمل السينمي والمسرحي ، وان استعانت تكنيكيا باي جنس ادبي فهي تستعين له لغرض التوصيل لا الانبهار فقط ، لكن الربيعي يمارس استخدام قصائد النثر في قصصه دون مبرر وقد قلنا انه استخدم في قصة (المدى) هذا اللون على لسان فلاح يدعى فهد يقاوم رموز الاحتلال المتعددة وحيدا وكان كل تأثره في النهاية «ان صار الكثير من رؤساء العشائر يودون الاقتداء به في شن الغارات على الانكليز ونيل المغانم» ولسنا نجد في هذه النهاية دليلا على اصالة ما فعله وعلى حسن توصيل القاص للنتيجة الاجتماعية التي كان يريدها من اختياره لصورة من التاريخ ، ومع ذلك فيظل عبدالرحمن مجيد الربيعي رغم هذه الملاحظة واحدا من كتاب القصة العرب التحريضيين الذين يتجاوزون انفسهم دوما ويقدمون الجديد المتلىء الذي يقف دون هشاشة على ارض صلبة من التجربة الابداعية .

واذ وقفنا عند جمعة اللامي نجده يتدرج في تناولاته فبعد (هموم عراقية) و (الانسة م) وامثالهما يقدم لنا جمعه قصة بعنوان (اسماك مقهى السعادة) يصور فيها مدينة مقهورة هي اليشن الماخوذة من اليش وهي ما ارتفع من الارض من تلال اثرية وهي اصلا نياشين ، وكلمة ايشان العامية المصحفة عن نيشان اساسها اللغوي ، لكن جمعه يستخدمها في مجموعة كبيرة من قصصه تعبيرا عن مدينة تاريخية ميتة يستعيد بعضا من جوها واضعا اياه ضمن جو

عصري ، رغم ابطالها المتصوفة ورموزها الحادة المتدافعة داخل اعماق التاريخ القريب والبعيد .

ان حركة القصة الرئيسيـــة هنا مرتبطة بانتظار موت السمكة الرابعـــة الموجودة في حوض اسماك مقهى السعادة ، هذا الموت المرتبط بموت بطلها احمد ابو الطيب بعد ان ماتت السمكات الاخريات مع موت شخوص اخرين مثل هذه الحركة الاخيرة المنتظرة تتداخل واحداث القصة فيبدو البطل والمدينة كوابيس تتحرك ، وتبدو البطلة مريم مرة اخرى في مشهد جنسي حالم تحكيه ولا تمارسه كما تفعل الانسة م . والقصة في النهاية تبدو عملا تجريبيا هدفه الاثارة لا التحريض تجاوزه تيار القصة العراقية الحديثة ، اما قصته (الثلاثية الاولى) فتتضمن اشارات الى التغيير السياسي الذي يعيشه بفعل الثورة دون اقتراب واضح منها .

في قصة (الثلاثية الرابعة) نجد استمرارا لرنة الحزن والوقوف ازاء الواقع بحياد والدخول في تفاصيل صوفية ورؤى ما ورائيه ، ولكننا نلحظ ايضا تطورا عقلانيا واضحا في هذه القصة ، فجمعة اللامي يمتد قلمه مشرقا ، اخذا من التاريخ تاريخ هذه الامـــة وواقعها مقدما بطلـــه (ابو ميثم) الذي يستعد للشنق ببساطة ويقول لرفاق السجن «انا عربي لذلك فانا اؤمن ببعث هذه الامة» ثم يوصيهم قائلا «تكون الشهادة خالدة عندما يتطابق فعلنا مع همنا القومي» ثم يوصي بطل القصـــة شايع الشرقي او محمد المهدي : «ان ملايين الفقراء العرب ينهضون بعد ساعات ، لهم لغة واحدة وهم واحد» لكن هذا الموقف الواضح يتداخل مع تكرار ظهور امراة عجوز خمسينية بين فترة واخرى لمحمد المهدي ... ربما كانت هي الامة العربية بكل ما تحمل من تاريخ حافل بالمجد والشهادة ، وعندما تسقط الحفلة الصغيرة التي اقامهـــا لبعض الاصدقاء في بيته ويغدون قططا سمينة وهواما ، تجتاح البيت الظلمة ثم يظهر بعد ذلك الضوء مقترنا بظهور المراة التي تحتضن البطل فيأنس اليها مؤكدا لاول مرة انه ابنها محمد المهدي عندئذ تغدو الحديقة شيئا اخر ، جديدا وحبيبا

وتكون لحظة التطابق بين الماضي والحاضر ، بين ابن الامة المنتظر في حساب مستفيد من انرؤى الدينية ووالدته التي رعته منذ ولادته ، وقد يكون لاحمد ابو الطيب علاقة بمحمد المهدي هي ذات العلاقة التاريخية التي يطرحها عبد الغني الملاح في كتابة «المتنبي يسترد اباه» .

تصاحب لطفية الدليمي جمعه الامي في بعض من تجاربه في الغوص في التراث والالتقاط منه لكن قصصها الشهود والشهداء ، الصرخة ، الوجه العربي تشكل قمة قصصها النموذجية المحرضة الغارقة من ارض الثورة العربية فيما تظهر قصة «عمران والصيف» نموذجا للقصة الثورية الرامزة التي لاتعبر عن واقع معين بل من طموح الثوري لان يستشق السلاح ويقاتل مطهرا ارضه وهي انسياب اخر لقصتها (الطائرة الورقية) .

الملاحظ ايضا ان لطفية الدليمي تقول في محاولة لها بعنوان (مواسم للماء) ما يلي :

«معذرة للقصيدة ، القصة ، الخاطرة ، وكل بقية الاسماء فانا لم اكتب تحت اي من تلك العناوين ، لقد رسمت على الورق ما توارد على وما انهمر ، كالمطر الناعم في حقل الروح ، هكذا شاء لي الصوت ان اكتب» .

والمحاولة ابتهال للوطن وتفرد عاشقة له وشعورها بهذا التفرد . ومزيج من تاثرات بالتراث وحوارات متصلة بين القاصة ونفسها وزعتها على الشخوص ولو كنا في الستينات لنشرتها لطفية تحت عنوان «قصة» وبالبنط العريض دون وجل ، ولكنها احتاطت لذلك في المقدمة وذاك جزء من تطور القاص العراقي وتخطيطه المسبق فيما يريد ان يطلق من اسماء على نموذجه المصنوع من دم القلب مراعيا المرحلة وتطور الشكل في القصة العراقية اليوم[٣] .

---

(٣) في قصة نشرتها لطفية بعنوان (حياة) في العدد ٢٤ من ملحق الثورة البغدادية تبدو أكثر انسجاما مع نفسها ومع القصة الجديدة التي نريدها مصورة لهموم الوطن .

ويبدو الدكتور عدنان رؤوف صاحب الموقف الوجودي الواضح في مجموعته الستينية الاولى «الشخص الثاني» كاتبا اخر يقدم لنا قصته «البوابة الكبيرة» بهم عربي واضح ، فالبطل عربي يصاب من وطنه وهو يشعر بغربته ووحدته .. ، الشلل يجتاح جسمه لكنه يعي ماحدث ويناقش فحوصات الاطباء مع نفسه ثم يتخذ قراره بمغادرة المستشفى الاوربي ، اهي حالة رفض لواقع ام هي مواجهة للمظلة الاوربية المفروضة على الشلل العربي ؟ كل الايحاءات ايجابية حتى لو اتخذت الصة ـ ولم تتخذ ـ مسارا واقعياتقليديا، فعدنان رؤوف بكل قدراته التي بداها في الشخص الثاني يتجاوز ذاته الى ما هو افضل ، ان بطله يرفض الواقع ويتجاوزه بثقة وتحد ، بترك المستشفى واوربا ايضا مدركا ان خلاصة في وطنه .

وتأتي مجموعة «افكار الرجل الطويل» لعدنان رؤوف التي صدرت حديثا محاكمة لهذه الفكرة : هل يستطيع يوسف مثلا بطل القصة الاولى ان يخترق جدار التابو الاوربي وان يترهبن في دير وهو الشرقي العربي .. ليس الدير هنا ديرا اعتياديا وليست الغابة المجاورة غابة حقيقية ايضا ولكنها تعبير عن واحة اوربية نقية ، صحراء اخرى باشجارها وذئابها ولكن بصفاء ارضها.. انها الممر الطويل بين رموز اوربا ورموز الوطن العربي ويوسف يأنس اليها وهو في فترة اعادة تشكلية ليكون راهبا .. لكنه لا يستطيع الاستمرار ويترك الدير بعد ان وجد الخاتم الذي فقده الاخرون ويحاول مرة اخرى دخول مجتمع اوربا الصناعي الحضاري بعد ان حاول دخول مجتمعها الروحي فلا ينجح وتصفق امراة عجوز الباب بوجهه وهو يسأل عن فتاة فيتفجر كل الجحيم في صدره ويقرر ايضا العودة الى ارضه الاولى .

ان عدنان رؤوف يتشكل ابطاله من جديد بعد رحلة عذاب معاصرة بين حضارتين لا سبيل للافاضه في الحديث حولهما في هذا البحث القصير .

اما احمد خلف فيتعامل مع الواقع بحذر وبرنة حزن واضحة ، لاينقله كما هو بل يعطيه من دمه الكثير ، وهو يعترف في محاضرة له بعنوان «القصة ومشكلات النقد القصصي في العراق» بمجابهة القصة الستينية للرفض وتوقف

القارىء عن تقبلها لكنه يعزو ذلك لوجود حالة انفصام بين الكاتب والقارىء الذي يشكل بعض النقاد نموذجا له ، ثم يدين تصنيف الاعمال القصصية الى مدارس ومذاهب فكرية خالصة ، فالقصة الحديثة عنده لايمكنها الركون الى مذهب معين كالسريالية والوجودية والتسجيلية وحتى الواقعية بقدر ما كانت ولا تزال تناضل تحت سماء التجريبية بغية الوصول الى ساحل الوعي النقدي تمييز الاشكال الافضل والاكثر انسجاما مع طبيعة العصر والمرحلة .

قبل ذلك كان احمد خلف مخلصا للتجريب في مجموعته «نزهة في شوارع مهجورة» من حيث رصدها للحدث اليومي المليء بالموحيات الاجتماعية .. اناسه بسطاء لكنهم متكبرون فوضويون رافضون ، ولحزيران والعمل الفدائي دورها في رسم مسارات قصص كثيرة .

تاتي قصة (كرنفال ابيض) تصويرا لحلم علاقة برجوازية تجاوزها الواقع اما (الايام الموحشة) فقصة قصيرة طويلة تصور حالة سلب يعيشها الفتى من كل رموز الحب المتمحورة على بعضها ، امه وابيه المفترقين ، وفتاته.. يبقى الفتى وحيدا عاجزا والاب رغم فحولته في شبابه لايكاد يعرف ان هذا ابنه فقد اجتاح امه قبل ذلك تاجر جميل وهو اسير تلك العلاقة القديمة والقصة ايضا .

ان احمد خلف يستخدم علم جماليات المكان بشكل لايعنيه مباشرة بقدر ما يعينه ان يكون قادرا على تجاوز ذاته قصة بعد اخرى . فالاب في هذه القصة يسكن الطابق السفلي الواسع من البيت ، الطابق الذي يمسك بخناق الطابق الاعلى وبالباب الرئيسي المطل على العالم ، والابن المتوحد يسكن الغرفة العلوية التي يطل منها على العالم عبر النافذة الصغيرة ، وهو لا يستطيع الحركة دخولا وخروجا الا بموافقة ولو شكلية من الاب .

الفتاة هنا تمثل قهرا اخر بالنسبة له ، قهر البرجوازية المتفائلة الواثقة امام شاب يريد ان يثور ولا يستطيع ذلك الا في النهاية عندما يكتشف والدته وبروح يجتاز الشوارع الى هدف بعيد ليس امه وليس ابيه وليس فتاته ايضا

يتلقى نصيحة رجل عجوز عند المحطة بالسفر وليس المهم انه ينفذ النصيحة اولا بل المهم انه يتجاوز حالته الى واقع جديد السفر بعض ملامحه .

ان محمود جنداري يقدم شيئا قريبا من هذا ولكن بشكل مختلف التفاصيل والمعطيات في قصته «حدث في عام الفيل» حيث تشغل المراة عنده رمزا حيا وحاضرا بمعنى الرمز الواقع فهي قضية تطرح بتحد شفيف وبلغة مبهمة تحس بنتيجتها ان امامك قصاصا ياخذ من الواقع ويعطيه الكثير ولكن ببصماته الخاصة الأصيلة .

في «حدث في عام الفيل» الحاح على الجنس ، فالاب المهاجر الى الحجاز كان عسكريا يتعامل مع جيش الانكليز وهو هناك يمارس الجنس مع امراة (عقيم) تهدف الى الحصول على طفل دون جدوى ، ولده سعد يزوره فيتصدى له الحاج مسعود صاحب الفندق المصاب بالشذوذ فيشكوه الى الشرطة ويخوض حالات اجتماعية يتبين له فيها ان مجتمع الرجال مصاب بهذا الانحراف وان المدينة ذات قيم غير سوية وتكون الحالة الاشد ايلاما عندما يكتشف سعد بواسطة عشيقة والده عقم والده .. ويستطيع سعد ان يمنح المراة طفلا ولكن بعد ان ضاع هو امام تاريخ والده .

ما الذي يعنيه كل هذا ؟ وما الذي يعنيه عام الفيل بالذات ؟ هل ان الشباب اقدر على التصحيح وان ما قبلهم عقيم ومزيف .. اذن ما معنى انحراف صبية المدينة التي يسكن فيها سعدون ووالده ؟ ان هذه القصة ليست تجريبية البناء بهذه البساطة ولكنها اشكالية العلاقة الانسانية وهي تنتمي الى فيض من التجارب السابقة على اساس من ذلك . عند موفق خضير نجد الايمان اللامتناهي بالبطل العربي النموذج ، البطل الفرد الصغير الذي يقود في داخله ضرورة التغيير في «النجم» هذه القصة التي يطرح بوضوح وجراة شخصيتين سياسيتين لهما تاريخهما المشترك داخل تنظيم حركة الثورة العربية ، يختار كل منهما دربه ، الاول انسانا منظما يشعر ويشارك في التغيير الذي تحدثه الثورة والثاني انسان منسحب الى عالمه الخاص دون رفض للعام بسبب ماساة خاصة

به ، واذ يزور الاول الثاني ويدرك متاعبه يدعوه للدخول الى الحياة مرة اخرى من بابها العريض لكنه يجد الشلل أخذا من نفسه الكثير ، فيودعه متمنيا له ولطفله المشلول كل خير ، وليس بطل موفق خضر الجديد هذا مكتفيا بترديد الدعوة الى العمل زمن الثورة فهو ملتزم واضح الحركة في «نهار متألق» و «اغنية الاشجار» وهو في «اللافتة» جموع تتحرك منشدة لحظة من لحظات انتصار الثورة دون رهبة من قوى مضادة او من ادوات قمع.

ان موفق خضر منسجم مع طموحات العمل الخير ولغته تعتمد اشراقا غنيا ليس العتمة لفانتازيا المساء الذي سبق صبح تموز اثر فيه .

اما موسى كريدي فيظل عالمه القصصي يثير جدلا خاصا ، ففي قصته الطويلة التي نشرها عام ١٩٧٤ تحت عنوان «اوراق ضالة لرحلة قصيرة» يعرض القاص حالة فتى مدينة يحمل هموم مثقف يتعامل مع الناس بحذر ، وهو ايضا كاتب تشغله قضيته الاجتماعية الخاصة مع سمية الموظفة معه ، والاثنان يدخلان دائرة احلام ذوي الياقات البيض .

سمية تحقق حلما دائما بالسفر كصورة للهروب والبطل يود الكتابة عن حرب تشرين ولا يستطيع في حالتي الصحو والسكر ، والقاص في معاناة بطله يطرح نموذج المثقف الخاص الذي يريد التواصل مع حركة المجتمع فلا يستطيع ، لكنه في قصة (الحصان) وفي قصة (حركة في مجال الموت) يقدم نماذج اخرى تملك غناها وقربها من حركة الواقع الاجتماعي .

اما قصص عبدالامير فتطرح نماذجها الشعبية البسيطة المتآلفة مع حركة الواقع وتستفيد من الموروث الشعبي الغني للمزاوجة بين الواقع الثوري والماضي الذي تعاد صياغيته من قبل القاص ليقدم خلال استفادته منه نماذج اكثر حدة وقدرة على اعطاء السعادة وليس شرطا هنا ان تغني كل الاصوات اغنية واحدة .

عند عبدالرزاق المطلبي يبدو الامر اكثر من قدرة على الفرز والاختيار ففي قصته (الرجال يسافرون) و (الاسكندر في اسوار النار) تطرح

التضحية بالنفس بحثا عن الحرية ،وفي قصته «كل الليالي المشمسة» رصد لانبثاق العالم الجديد كمعادل فني وموضوعي لعالمين احدهما ينهار تماما والاخر يبدا ضمن ملكية عالم الالة الخاصة ، تلك الملكية المتعنجهة التي نمتها قوى الردة لتاتي الثورة معطية للقرية واقعا جديدا وعلاقات انسانية وانتاجية جديدة تنتهي الى الابد العالمين الماضيين ، عالمي الاقطاع القديم والجديد •

في قصة (العصفور والنهر) يطرح عبدالرزاق المطلبي تجربة المزرعة الجماعية التي هي نموذج من نماذج الفعل الثوري الجديد مثلها في ذلك مثل قصة (دخولا في صيف الفرح) لبلقيس نعمة العزيز وقصة (حزيران) ليوسف يعقوب حداد ، وهما تطرحان تجربة التأميم بشكلين مختلفين ، فحداد يطرحها طرحا مباشرا يحتدم فيه الصراع بين العامل ومدير الشركة الانكليزي ابان المفاوضات ، وبلقيس تطرحها بشكل غير مباشر عبر ممارسات بائع نفط شاب في محلته الشعبية •

بلقيس نعمة العزيز في «صوت موغل في الانتظار» تتخلى عن كثير من تجريبيتهما لتقديم نموذج المناضل الذي عذب في تشرين وفصل من كليته ثم التحق بركب الثورة في الساعات الاولى بعد سنوات من القهر والعذاب •

ولن نستطيع هنا حصر النماذج القصصية التي قدمها قصاصو المرحلتين وليس المقصود هنا ان نقدم مراجعة لكافة القصص التي كتبها القصاصون المعنيون عائد خصباك ، محمد خضير ، فاضل الربيعي ، ناجح المعموري ، جهاد مجيد وغيرهم بل نكتفي بالقول ان صورة التمزق السابقة قد انتهت في القطر الذي بنى خلال عشر سنوات علاقات اجتماعية جديدة لا نستطيع القول انها نهائية بل انها تعبير عملي عن تحولات شاملة تنمو داخل حركة المجتمع وتفرز مردوداتها الايجابية وان القاص قد انتقل من معاناة مشاكل ذاته الى معاناة مشاكل الوطن الكبير ، لا الوطن الصغير فقط •

في قصة مثل (طائر الخليج) لكاظم الاحمدي نجد ان البطل كريم

المرزوق رمز هو وطائره لوحدة الامة ولاصرارها ان تعطي في سبيل حاضرها وغدها ، وفي قصته الاخرى (لانهم فقراء احلامهم مشروعة) يمثل زهرون الطفل الوليد زهرون الاب والمستقبل الذي يدخل المدن على جواده الابيض معيدا صياغة الزمنين ، الحاضر والمستقبل معا ، انه رمز واضح لحزب الثورة العربية ، حزب البعث العربي الاشتراكي .

ان بعض القصاصين رغم قدراتهم الجيدة تأسرهم الصور التي يرسمونها فيندفعون في اعطائها ابعادا غير مبررة ، ومن هؤلاء القاص عبدالاله عبدالرزاق لقد كان صدور مجموعته (لاوفيليا جسد الارض) تاكيدا على امتلاك القاص ببراعة لادوات هذا الفن الحضاري الجماهيري المتميز ، فن كتابة القصة ، لكن عبدالاله يضيع احيانا داخل تفاصيل الحدث الذي يصنعه ، ففي قصته (شلال من الرمل) يرسم حركة متأنية لعجوز يريد ان يدفن كلبه لكنه يسقط داخل الحفرة التي حفرها ويبدا الكلب باهالة التراب عليه ، ونحن اذ نقف متسائلين عن سبب كتابة هذا النوع من التجارب الضارة التي لاتضيف شيئا سوى الرغبة في تجاوز المالوف ، نجد عند عبدالاله ذات التصرف في قصته الثانية (مطر الصيف العذب) فهو يجهض تجربة يرسمها لفدائي ، والا لماذا معاناته في عبور الاسلاك الشائكة وفي محاولته انقاذ الجثة ؟ ان سحر الموقف الجديد الذي رسمه لحركة الطيور المهاجرة للبطل يأسره فيستمر تصويره والاضافة عليه دون استفادة من قدرته المدهشة على القص ، ومع ذلك فان عبدالاله عبدالرزاق كاتب غني القدرة ، قادر على العطاء والتوصيل وقصته الانسانية الرائعة (الجسر) خير دليل على ما نقول ، وهو واحد من الكتاب الذين تنتظر القصة العراقية القصيرة على يديهم الكثير .

لم يبق امامنا من الاشكاليين القدامي غير غازي العبادي ، وهو عندما تجاوز تجاربه السابقة بصعوبة قدم لنا «ابتسامات للناس والريح» ثم عاد ومنحنا مجموعته الجديدة «من الهدوء الى الصمت» التي نعتبر وثيقة من وثائق الكلمة المناضلة التي تحمل الهم العربي مصورة تفاصيل ما يجري في القطر اللبناني بهيئة قصص موقفية تربطها وشيجية واحدة .

وقبل ان نلج الى جو الشباب نود الاشارة الى قصتين كتبهما واحد من جيل رواد القصة العراقية الحديثة ، انه فؤاد التكرلي الذي لم ينشر خلال العشر سنوات الماضية في حدود ما نعلم سوى قصتين اولاهما (التنور) وثانيهما (سيمباثي) التي نشرها في جريدة الجمهورية في ٢٠ أذار ١٩٧٢ بعد فترة صمت طويلة ، وليست نقيصة لهذا القاص الرائد ان يكون قليل النتاج بل انه كان كذلك منذ بداياته ولكن الذي يوقفنا عند (سيمباثي) تصويرها لمجموعة من الشباب العابث وهم يعيشون ازماتهم الخاصة بعيدا عن الجو السياسي الحاد والضاج باحداث السودان ايامها .

بعد حفلة ما مع مجموعة من الفتيات يلاحقون بسياراتهم سيارة رجال اخرين ويضايقونها فينزل الرجال من السيارة ليؤدبوا هذه النماذج ، فيفر جميعا الارعد الذي يتلقى ضربا موجعا لا ندرى مداه ونهايته .

هذه الصورة الكالحة للشباب التي تتداخل معها كلمات اغنية (سمباثي) وعامية الحوار وبناء التكرلي القادر المتميز .. ماذا نريد ان نقول ؟ هل هي رفض ابن الخمسين لتجاوزات مجموعة من الشباب التي قد تبدو عادية احيانا ام هي ادانة جيل لجيل ؟ ام انها ــ ولنكن صريحين ــ صورة لدعوى قضائية نقلها الرجل من ملفاته كحاكم واعطاها دما ولحما كما فعل في قصص عديدة سابقة ؟ قد يكون كل هذا ولكنها لا تعطي صورة الواقع المتحول كاملة بل تعكس جانبا من وجه سلبي له فقط ، لادانته ورفضه .

٥ ــ جيل القصة الجديد :

اشرت في مقدمة هذا القسم الى ظهور فريق من الشباب رافق الثورة كاتبا فكان شاهدا لها ومصورا لطروحاتها ، واشرت ايضا الى ان بعض من هؤلاء تنقصه سلامة الاداة ، لكن جوا رحبا من الانفتاح والنشر قد ساعده ، وتنبغي الاشارة هنا الى ان نماذج القصة الشابة المتطورة تتداخل معها نماذج من جيل

يسبقها عمرا وتجربة لكن ظروف ما قبل الثورة لم تمكنه من النشر الا لماما او دون أن تتاح له فرصة واحدة .

هذا عبدعون الروضان وقد مارس كتابة القصة قبل الثورة وبعدها لكنه لم ينشر الا زمن الثورة . وهو يقول صراحة في موضوع له نشر في الاقلام ــ عدد تموز ١٩٧٨ ــ انه لم يتخلص من اثار القصة الستينية احباطات واشكالات الا في بدء السبعينات ، ويبدا عبد عون النشر في (مجلتي) غير واضح الطريق لكنه يبرز بقصته (احزان حنفي عند الكيلو ١٠١) فيطرح هم مقاتل عربي عرف اللعبة فاطلق ضحكته في الهواء لتجلجل في الوطن العربي معلنة رفضها لما حدث .

ويطرح عبد عون ثلاثيته (الوجه الاخر للموت) (الموت في زمن اخر) (عودة الطيور المهاجرة) ليصور جزءا من حياة المجموعة من البشر نموذجهم حسن الحمود ، هاجروا من قراهم اثر ظلم الاقطاع زمن الردة ، ومن صمد لفترة تعرض للاذلال ولديمقراطية الردة المزيفة فاضطر ان يهاجر ايضا ، ثم كانت عودته الى ارضه بعد الثورة ، عودة طير مهاجر يجد في ارضه حياته وخصبه وحريته ورمز وجوده .

وليست قصص الروضان بهذا التبسيط لكنها قصص موقفية مبنية بصبر وبدريه وبقدرة على العطاء لا يماثلها في ذلك عنده الا (شجرة الرمان) وهي واحدة من قصصه الجيدة المصورة لايمان الانسان بارضه وشعبه .

وتستهوي قاص مثل لطيف ناصر حسين النماذج الشعبية المتفردة ، جو الغجر المعقد في (نهاية غير ممتعة لرجل يبحث عن بداية) ، وحالة معوق مثل سعيد الاعرج من فتاة لايستطيع نوالها في قصة (الغضب) ، ولكنه يصور هموم البناء الجديد بدقة وصبر ، ففي قصة (الولادة) نموذج الجندي المقاتل في سبيل امته وفي (الوجهان) صورة لاستشهاد شقيق وفي (لا ترحل الدماء) معالجة لصراع بين موقف خير وموقف معاد وفي (العبور) وغيرها نماذج لفترة من فترات النضال السلبي قبل الثورة .

اما حسن احمد لطيف فيزاوج في قصته (حكايـة الرحلة الثانية) بين موقف خاص لفرد متالف مع موقفه من تجربة الثورة المجهضة ، تجربة ثورة ١٤ رمضان حيث يقول البطل لرفيقه « ها انت ترى كم تكابر ، ترفض تهمة السقوط وترفض الانتماء للثورة» ويقول له ايضا «دخلنا السجن وطوردنا وتعذبنا سوية وصمدنا ولم ندل بحرف واحد غير ان سقوط التجربـة بكل عظمتها اسقط امامنا عالما كاملا لم نستطع التماسك امامه» وتبدا معاناة البطل وصديقه في قدرتهما على استيعاب ابعاد الثورة الثانية ، ثورة ١٧ تموز ، ولن تهمنا هنا تفصيلات العلاقة بالمراة فهي على ما يبدو مدخل للعلاقة العامة ، علاقة الفرد بامته ووطنه .

ان عبد عون الروضان ، لطيف ناصر حسين ، حسن احمد لطيف ظهروا كقصاصين بعد الثورة رغم تجاوزهم زمنيا عمر القصاصين الشباب الاخرين اما القصاصين الذين هم اقل عمرا وتجربة حياتية فابرزهم نجمان ياسين ، هذا القاص الذي يستعين بالتراث متابعا اعمال الدليمي والـلامي من العراقيين والغيطاني وتامر من العرب . وامروء القيس واحتراق قصتين نموذجيتين له في هذا الاتجاه لكن قصة (الرفض) تبدو اكثر وضوحا من غيرها سريعـة الايقاع بينما ظلت القصص السابقة اسيرة التجريب .

(الرجل) قصة نشرها نجمان في مجلة حراس الوطن عام ١٩٧٧ وهي تصور مناضلا بعثيا يخوض تجربة اعتقال بثبات عقيدة وايمان ، وضمن هذا الجو لايبتعد نجمان عن تجارب الاخـرين من الشبان لكنه كما قلنا اسـير اشكالات المرحلة السابقة من وجهة البناء وهو في ذلك قريب من سعد البزاز .

بدا البزاز في قصته (المراجعات) متاثرا الى حد الهوس بالاسـلوب السينمي ، فبطله يعيش ليلة راس السنة وحيدا مفكرا في حبيبته وفي احداث العالم ايام ايلول الاسود ، وفي اللقطة الاخيرة يخرج الى الشارع مع حبيبته مغتسلين بالمطر رمزا للنقاء ، لكنه يترك هذه التجربة الشكلية في القصص التي

ضمنتها مجموعته الثانيـــة (البحث عن طيور البحر) حيث نجد الهم العـــربي واضحا في قصته (الكرة والدماغ) المصورة لظاهرة الانغماس بالرياضة كبديل موضوعي عن الفـــراغ السياسي في قطر عربي مسندة بتقرير لايضيف شيئا للقصة ولكنه يدخل جوها كجزء منها ليقدم نموذجا للقصة ــ التقرير في قصة (الخروج من البحر) يصور البزاز خروجا لعربي فلسطيني من بحره للبحث عن طيور البحر الاخرى ، الفلسطينيون المنفيون داخل وطنهم الكبـــير ولا يهمنا هنا تصويره لتوفيق فياض او غيره .

اما امجد توفيق فيرصد الحالة الانسانية في (السيف والزائرة) ويستعين بالطفل رمزا للبراءة والطهر ليعطي للقصة حيوية مضافة الى قيمتها الموضوعية.

الطفولة عند امجد توفيق تتردد دوما في (حفنة من الثلج) (لحن جديد لاغنية قديمة) وقد تعبر احيانا عن حالة نكوص عن الواقع يسندها الاختفاء وراء تصوير مشاهد الطبيعة ، وفي قصته (موت بائع الطيور الصغيرة) دلالة على رفض الواقع مدان اوجدته لفترة مجموعة من الخارجين عن قيم الثورة .

لقد قدم امجد توفيق قصصا واقعية دقيقة التفاصيل وانك لتشـــعر ان امامك قـــاص يعرف ما يريد ، لا يزخرف اللفظ ولا يقودك الى لعبـــة تراكم الجمل والكلمات .

ان مجموعتي امجد توفيق (الثلج .. الثلج) و (الجبـــل الابيض) تاخذان من جو حدثي واحد ، وبقدر ما يشكل ذلك تاكيدا على القدرة فانـــه يشكل ايضا دليل سلب لا يعاني منه امجد وحده بل يعانيه عبدعون الروضان في ثلاثيته وغازي العبادي في مجموعته (من الهدوء الى الصمت) . فقد كان افضل لهذا اللون من القصص القصيرة ان يدخل عالم الرواية وان يستطيل بتفصيلاته ودلالته ليملك القاص الحرية الكاملة على اغناء الجو والاحداث ، واذا كان قصتا (نجوم الثلج الاتية) و (قوس قزح للجميع) صياغة جديدة للواقع فان قصة (العربة) تشذ عن ذلك جميعا بجوها الجاذب الاخاذ وبقدرة

كاتبها على الرصد وانتزاع تفاصيل التاريخ رابطا اياها بالميثولوجيا لتحقيق هدف القصة التي تصور الامة العربية في رحلتها المعانية عبر التاريخ •

تتوقف اخيرا عند قاص شاب متميز هو علي خيون الناصري ، وهو قاص لايخدع نفسه بتجارب بعيدة عن واقع المجتمع او بنماذج شاذة لاتعني احدا ، بل يقدم صورا من نضالات الرجال الذين صنعوا الشمس من جديد وقصصه المهمة (قراءة في اوراق الفجر) و (الرفاق) و (منشورات لم تعد سرية) تصور حالة هؤلاء الرجال ومعاناتهم زمن الانقلاب والردة وزمن الثورة الممتدا الجذور •

ان علي الناصري في قصصه يأخذ درب الواقعية اللاحب ، معتنيا بجمله التي لايحشوها فهو يصور حالة واحدة واضحة المعالم المهام •

اخيرا فان الرحلة ، مع القصة العراقية القصيرة كانت حافلة بالكثير فهي رحلة مع ادب جاد ملتزم ، يعايش الواقع ويستلهم منه ويلهمه وقد توقفنا عبر هذا البحث عند عشرات القصاصين ومضامينهم وصياغاتهم الفنية لنعطي الدليل بعد الاخر على اصالة القاص العربي في العراق وعمق ارتباطه بقضايا وطنه وبقضايا الثورة العربية محللين عبر هذه الرحلة الحركة الشكلية المتطورة ، املين ان نكون قد وفقنا في الكشف عن بعض ملامح هذا اللون من الادب ، ادب القصة القصيرة في القطر العراقي •

(*) اجزاء هامة من هذا البحث نشرت في مجلة (الاقلام) البغدادية تحت العناوين التالية

١ ـ مدخل الى الشكل في الاقصوصة العراقية / العدد الثامن عام ١٩٧٥

٢ ـ القصة العراقية القصيرة ـ مشكلاتها وافاق تطورها بعد ثورة السابع عشر من تموز / العدد الثاني عام ١٩٧٨

٣ ـ رحلة مع القصة العراقية القصيرة / العدد الخامس شباط ١٩٧٩

(*) ثبتت مصادر البحث واستشهاداته خلال الفصول والهوامش

المحتـــوى

- وصولا الى نظرية نقدية ٧
- التاريخ السياسي في الرواية العراقية ١٥
- صورة الواقع الجمالي والاجتماعي الجديد في الرواية العراقية المعاصرة ٤٣
- رحلة مع القصة العراقية القصيرة ٨٥

تصميم الغلاف : نيران عبدالرحمن

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ـ بغـداد
(١٠٦٨) لســنة ١٩٨٠

دار الحرية للطباعة ـ بغداد

١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

الجمهورية العراقية
وزارة الثقافة والاعلام
دار الرشيد للنشر
١٩٨٠

عن هذا الكتاب ...

دراما العمل الابداعي قصة ورواية .. تأثيرات التاريخ المعاصر على العمل الروائي .. ورصد تحليلي موسع لمجرى حركة القصة القصيرة في القطر منذ البدايات مروراً بحركة التطور الخمسينية ووقوفاً عند تيار الستينات ورصداً لتأثيرات حركة الثورة العربية على مجرى العمل الابداعي من خلال منظور نقدي يحاول التأسيس عبر اصول تطبيقية .. رحلة تحاول ان تصل الى ضفاف جديدة خلال اسس ثلاثة هي حركة المجتمع الاجتماعي وقدرة الكاتب الابداعية والمنظور الفكري للعمل .

السعر ٢٠٠ فلس

دار الحرية للطباعة - بغداد
توزيع الدار الوطنية للتوزيع والاعلان