گەلاوێژی نوێ

أدبية ثقافية يصدرها مركز كلاويز الادبي و الثقافي

8-9

رئيس التحرير
عبدالله طاهر البرزنجي

الهيئة الاستشارية
ناظم عودة – كريم شغيدل

هيئة التحرير
- رؤوف عثمان
- سامي هادي
- صلاح محمد
- محي الدين محمود
- محمد كريم
- كاوه عزيز سعيد

الاخراج الفني وإشراف الطبع
بختيار سعيد

تخطيطات
سوسن فلاح

Email :
galawezhinwe@yahoo.com

www.madaneat.org

العنوان
كردستان العراق – السليمانية شارع سالم
مركز كلاويز الادبي والثقافي
(الهاتف ٠٠٩٦٤٣٣٠٤١٢١١٢٨٩٦٣٣٠٤)
(فاكس ٠٠٩٦٤٣٣٠٥١٢١١٢٨٩٦٣٣٠٥)

التصميم - الكومپيوتر : يادگار عبدالله

الكومپيوتر : زانا خەيلانى

فرز الالوان : جليل حسين

تشرين الاول
2004

الاعداد الصادرة من كلاويزي نوي باللغة الكردية (٣٤).

في هذا العدد

قطرات ٤

محاولة اقترابية الى جوذر الحداثة
د. ضياء عبدالرزاق العاني ٥

الشعرية الكردية والهوية الكيانية
ناظم عودة ١٤

ادب الهوية وحرية اللغة في الادب الكردي
كريم شغيدل ٢٢

الشعر الكردي من التفسير الجمعي..
هندرين ٢٩

التناقض الوجودي وماورائيات النص عند البريكان
صفاء عبدالعظيم ٣٣

ملاحظات حول تحقيق المنظومة الظرفية
رؤوف عثمان ٤٥

رواية الاوتاد ومعضلة العلاقة بين السرد والزمن
سامي داود - سوريا ٥٦

دلشاد، فراسخ الخلود لسليم بركات..
ابراهيم حاجي عبدي - دمشق ٦٢

نشيد العقل، قراءة في قصائد (سقوط الكون)
د. قيس كاظم الجنابي ٦٧

مشاورات المجمع الفلكي في مراغة
حميد المختار ٧٣

ايقاعات مدينة كردية
احمد محمد اسماعيل ٧٩

الفريسة
محمد مكري ٨٥

حوافر حصان القوة
سالار اسماعيل ٨٧

مخلوقات زجاجية
ت - محي الدين محمود ٩٠

خمسة نصوص
شيرين .ك ٩٣

قبعة الشمس
قباد جلي زادة ١٠٠

سرقة العندليب
بختيار علي ١٠٤

أنا بين حصار الحجارة والصمت
أرخوان ١٠٦

مراثي الجسد
على حسن الفواز ١١٢

سوادستان
صلاح رش / ت - صلاح محمد ١١٥

قلوب والوان
كزال ابراهيم ١٢٤

متى أتيت سافر من خلالي
روز شلبجي ١٢٩

حوار مع الملا بختيار ١٣٥

كنت في السليمانية
مالك المطلبي ١٤٧

نغمة التفاصيل والتدرج
سامى داود ١٥١

كريم الوالي (انطباع عن اسلبة مناطق الاشتغال)
كريم شفيدل ١٥٦

كلمة في عالم نسرين فخري
د. جليل كمال الدين ١٥٨

ابراهيم الخليل ...
د. بهروز الجاف ١٧١

كلمة في عالم أور
عمر خسرو جام زدي ١٧٩

الكرد والعرب ومراجعة الماضي
د. هزار ١٨٧

الثقافة العراقية بين الدائن والمدان
اثير محمد شهاب ٢٠٠

عالم الكرد المرعب
عبد الستار جبر ٢٠٤

اقواس ٢٠٧

قطرات

الى جانب عشرات المجلات والجرائد المتنوعة الصادرة باللغة الكردية تصدر في مدينة السليمانية صحف شتى باللغة العربية ومجلات أدبية وثقافية تسهم فيها أقلام عربية وكردية، كمجلة گەلاویژی نوێ، وسردم العربي، وپیڤین.

صدر حتى الوقت الحاضر (٣٤) عددا من مجلة گەلاویژی نوێ الكردية. وفي العام (٢٠٠٠) قرر المجتمعون في المؤتمر الرابع لمركز گەلاوێژ الأدبي والثقافي، قرروا بالاجماع اصدار گەلاویژی نوێ باللغة العربية ايضا لتسهم بدورها في رفد المكتبة العربية بأطياف من الثقافة والنصوص الكردية، فاستطاعت ان تقدم للقارىء العربي من خلال اعدادها الصادرة عشرات النصوص الشعرية والقصصية وشيئا من تاريخ الكرد القديم والحديث وأن تستقطب اقلاما من داخل وخارج الوطن.

كانت مهمة گلاوێژی نوێ الصادرة باللغة العربية تنحصر في بداياتها في نشر الثقافة الكردية واطلاع القارىء العربي عليها ومع ذلك لم تهمل في أي عدد من أعدادها مساهمات الكتاب العرب سواء ارسلوا الينا نصوصهم الخاصة أو كتبوا عن الثقافة الكردية بفروعها الانسانية واللقاءات التي أجريناها مع ادباء عرب معروفين دليل ساطع على قولنا هذا.

واليوم وعلى ضوء نقاشات ومقترحات جديدة مقدمة من قبل الأخوة الأدباء من المثقفين العرب والكرد وفي المرحلة الجديدة من خطة المجلة اتفقنا على ان نظل نخصص النسبة الكبرى من صفحات المجلة للثقافة الكردية وجهود الذين يكتبون دراسات أو مقالات عنها سواء كانوا عربا ام كردا، وفي الوقت نفسه نعلن انها تفتح احضانها لمساهمات عربية وعراقية خالصة، أي اننا نتلقى برحابة صدر كتابات الكتاب العرب الخاصة بهم، كما أننا لا نهمل الأدب و الثقافة العالمية والشرقية فهناك حيز خاص لها.

ليس غريبا أن تصدر في مدينة السليمانية مجلة باللغة العراقية تعنى بنشر الثقافات الكردية والعربية والعالمية في أن واحد وتفتح أبوابها لنصوص قادمة من كردستان ومدن الجنوب والوسط . ان هذه المدينة معروفة منذ البدء بكونها ملتقى الثقافات والأطياف الفكرية المتنوعة فالى احتضان الأطياف وتلقي المساهمات.

گەلوێژی نوێ

محاولة اقترابية الى جوهر الحداثة

د. ضياء عبدالرزاق العاني
جامعة كويه/كلية التربية/قسم العربية

المقدمة:

استقطب مصطلح الحداثة اهتمام النقاد المحدثين، لما له من أهمية في الكشف عما تقوم عليه النصوص وعما تفرزه شبكات علاقاتها من ايحاءات ودلالات تكشف بدورها عن الجهد الفكري واللغوي الذي يبذله المبدع للوصول بالنص الى ما هو عليه.

ولم يشهد مفهوم اشكالية التحديث مثلما شهدها مفهوم الحداثة، فقد خضع للرؤية الفردية وبالتالي للتعدد والتنوع، اذ لا نعهد فيما نعرف دالا حمل ما تحمل لفظة "الحداثة" من تداخل الدلالات وترادف الدوال، فهي مقولة متلابسة (فعلى) الرغم من أنه يبدو متجانسا في ظاهره، من حيث السؤال، في الأقل: ما الحداثة؟ الا انه، أي مصطلح الحداثة، ينطوي على قدر كبير من اللاوحدة، والتناقض، والنسبية)[1]. مما يكاد يصبح لكل ناقد مفهومه الخاص، وقد زاد البحث والنقاش حول هذا المصطلح حتى زاده غموضا وارتباكا فتحول الى مظنة للخطأ والقصور، ولا غرابة بعد ذلك أن يعلن أدونيس وبعد أكثر من ربع قرن من النظر في دلالة هذا المصطلح أنه: لا يمكن أن يزعم بأن تحديد ماهية الحداثة أمر سهل، فمصطلح الحداثة في الوطن العربي –كما يرى– إشكالية معقدة، لا من حيث علاقاته بالغرب فحسب، بل من حيث تاريخه الخاص أيضا، ويذهب أبعد من ذلك، فيرى: أن الحداثة هي اشكالية المجتمع العربي الرئيسة[2].

وليست الغاية من هذا البحث الموجز اضافة تعريف آخر الى سلسلة التعاريف الموجودة متوهمين أنه قد يكون التعريف الصحيح، ولكنه محاولة اقترابية الى فهم مدلول هذا المصطلح.

أدونيس

الاقتراب من جوهر الحداثة

اذا ما أردنا الاقتراب من جوهر الحداثة، فإن أفضل الوسائل التي يمكن أن تحقق مثل هذا الاقتراب في تقديرنا تكمن في ايضاح ما له علاقة بها وما لا علاقة له بها. أي: في تجريدها مما لحق بها من أوهام، وهذا ما شخص أدونيس جانبا منه وما سنحاول هنا ايضاح جوانبه الأخرى قدر الامكان. وقبل ذلك يمكن أن نخلص الى سمات جوهرية ثلاث ينبغي حضورها عند الحديث عن الحداثة، هي:

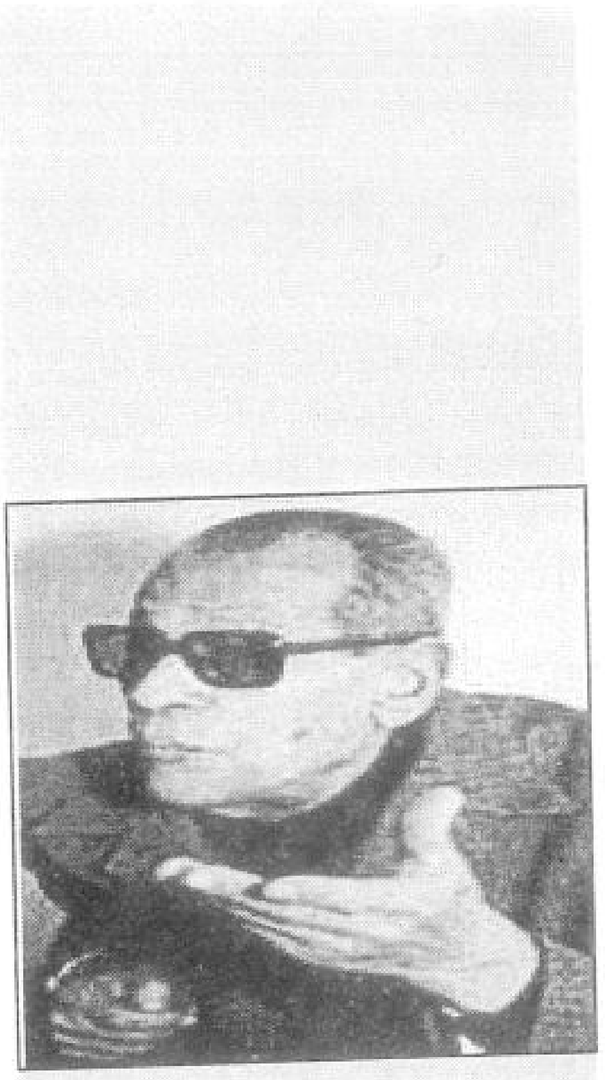
أولا: أنه ينبغي اخراج مفهوم الحداثة من الاطار التراتبي للتاريخ، أو تتابع العصور فما هو خاص بهذا العصر مثلا، لا يعني بالضرورة حداثته الشعرية، كما أن الخاص شعريا بعصر قديم لا يلغي حداثته إن تحقق فعلا، فالحداثة لا ترتبط بزمن ما أو بمرحلة ما، وانما الزمن والمرحلة هما اللذان يحددان فهما جديدا لها.

ثانيا: أن الحداثة ليست ارتباطا بمذهب أدبي معين، لأنها لا تلتزم بقوانين عصر معين أو جيل خاص من أجيال الممارسة الابداعية، ولا تخضع لرؤية عامة مشتركة يمكن أن تتطابق عند أفراد تيار فني محدد؛ لأنها أكثر اتساعا وشمولية.

ثالثا: لأنها لا تكتسب حضورها الفعلي في صيغ قولبة محددة أو بوسائل أدائية معينة أو بالانغلاق على أغراض معينة، فهي لا تتجسد في موضوع دون آخر، فما من موضوع الا وبالامكان أن يعالج حداثويا، بمعنى أن تكون الحداثة حاضرة في النص الذي يعالجه، ولكنها لا تعالجه موضوعا مستقلا، وانما من خلال ارتباطه بموضوعات الحياة الأخرى، ضمن الرؤية الشمولية للعام.

وفي ضوء هذه السمات الجوهرية، سنحاول هنا ازالة بعض الاشكاليات التي رافقت التصور المخطوء للحداثة التي ادت بدورها الى اشاعة الفوضى في التجربة الابداعية الشعرية العربية بشكل خاص، بعد أن قادت الى تسطح الرؤية التي أرادتها الحداثة عمقا.

أولا: يعتقد بعضهم، أن الحداثة الشعرية تكمن في التخلي عن خاصيتي الوزن والقافية وأن التشكيل النثري كما يسميه أدونيس، هو دخول في الحداثة ضرورة؛ لأنه يماثل ما يقرؤونه



نجيب محفوظ

من شعر غربي، مترجم (منثور)، ونحن نعلم أن النقاد العرب القدماء في غالبيتهم لم يقولوا: ان الوزن الذي هو شرط من شروط الشعر وركن من اركانه، يكفي وحده لقيام نص شعري متكامل ولم يقولوا بغياب الشعرية عن القول إن لم يكن موزونا، لذلك تحدثوا عن القول الشعري، والتفتوا الى ما في الشعر من النثر وما في النثر من الشعر، ويتصل بهذا أيضا ما يقال عن القافية. ومن هنا فإن اعتقاد بعضهم أن وجود الوزن والقافية في الشعر دليل على انعدام حداثته اعتقاد خاطىء لا أساس له من الصحة، فالوزن والقافية ليسا بأكثر من مولدات شعرية، وعليه، فلا علاقة للحداثة بوجودهما، أو بانعدامهما. فقد يكون النص الشعري الموزون المقفى أكثر حداثة من النص الحر أو النثري، والعكس صحيح ايضا، وعندها لايكون الخروج على الوزن والقافية محققا لتشكيل فني أغنى وأكثر جدة ضرورة، وقد لا يكون أكثر من تنويع تفعيلي أو تشكيلي.

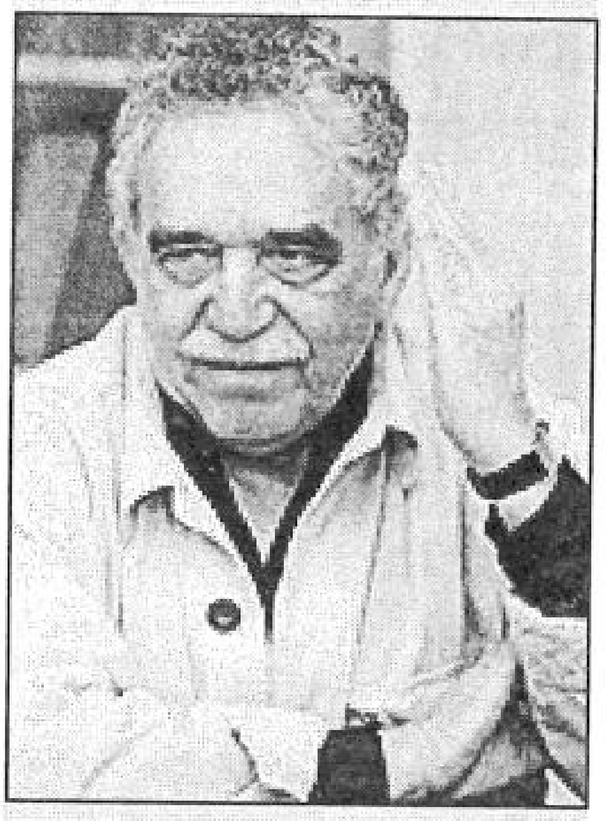
ثانيا: إن الدعوة الى قطع الصلة بالقديم، واحدة من أهم أوهام الحداثة، اذ (يتوهم كثير من دعاة الحداثة، أن تكون (حديثا) يعني أن تكون مفارقا لكل قديم، أي مبنيا في الحالي)[٣] والحق أن الحداثة تبدأ من عمق الماضي، اذ هو ليس هيكلا جامدا بلا حياة، فما زالت الجذوة متقدة، وتحتاج الى من يزيل عنها بعض الرماد، (فليست الحداثة هي نفي الماضي أو الانقطاع عنه ضرورة، بل هي تواصل مع جوانب الاشراق في ذلك الماضي)[٤] والشعر الحداثوي الحق، هو ذلك الشعر الذي يصدر (عن عمق زمني يتجاوز اللحظة الراهنة ويستبقها، فلا يكتسب الشعر حداثته من مجرد راهنيته)[٥] فالحداثة استمرار متطور لأفضل ما في الماضي، ضمن أطر الابتداع الذي يتضمن اضافة ابداعية الى ما قبله، بحيث تزخر هذه الاضافة بطاقات رؤيوية وتعبيرية تقاوم تأثير الزمن، وبحيث يكون الشعر ينبوعا لا يستنفد؛ لأن الحداثة في جوهرها، تجسيد لرؤية ابداعية خاصة في نص ما، بغض النظر عن زمن ابداعه يمكن الكشف عنها من خلال النظر الى بنية النص الناجزة، وتحليل رؤاه الخاصة، فضلا عن الايماءات أو الدوائر المحيطة بالنص.

ثالثا: يعتقد بعضهم، أنه لكي تكون حديثا، ينبغي أن تكون (عالميا)، ولكي تكون (عالميا) ينبغي أن تكون انسانا (كونيا)، وان تكون تجريديا، أي دون خصائص ولا ملامح قومية أو وطنية[٦]. ويبدو أن هذا الوهم قد تزامن مع وصول المستورد الثقافي الغربي، وما زال يشكل عقدة بارزة من عقد

الفكر العربي المعاصر، فالارتماء في أحضان الغرب الثقافية بحثا عن العالمية يكاد يكون السمة الطاغية على تفكير أغلب المثقفين العرب!!.

ان العالمية مطلوبة بلا شك، ولكن العالمية لا ينبغي ان تفهم على أنها الهروب من الواقع المحلي والانغماس في واقع مغاير تماما، للكتابة عنه وتبني قضاياه، لأنها عند ذاك ستكون محلية في الواقع المغاير الجديد.

فالعالمية الحقة تتجسد في سحب المحلي والسمو به الى منطقة الفعل الانساني المشترك ،فضلا عن الاحساس بالآخر احساسا مساويا للأحساس بالذات، فالهم الانساني يكاد يكون واحدا مع اختلاف التوزيع الجغرافي، واختلاف الحركة الجزئية لمفردات الحياة هنا او هناك. والعمل ضمن منطقة الهم المشترك هو الذي يحقق العالمية بمعناها الصحيح وليس الهروب أو التخلي عن المحلي والوطني والقومي، فالذي جعل من (ماركيز) عالميا مثلا، هو نقله لأدق خصائص مجتمعه الكولومبي في روايته (مائة عام من العزلة) والذي جعل من (نجيب محفوظ) عالميا هو نقله لأدق خصائص مجتمعه العربي المصري في كثير من رواياته وهكذا الشأن مع جميع المبدعين، الذين استطاعوا بنقلهم لواقعهم وتبني الأفكار المتصلة بالانسان والحياة والموت وما الى ذلك، من سبل الوصول الى تحقيق العالمية.



ماركيز

رابعا: يذهب بعضهم الى القول (ان الحداثة غربية مصطلحا ومفهوما ومهما قيل عن كونها مناخا عالميا أو جوهرا لازمنيا، فإننا يجب أن نعترف بأن الغرب هو الذي وضع المصطلح وحدد مفهومه)[٧]، ولا نتسرع في رفض هذا القول، أو في الرد عليه ومحاولة بيان ما ينطوي عليه من أخطاء كما فعل غيرنا من الباحثين الذين يرون فيه مجموعة من المآخذ[٨]، لأن واقع الحال لا يقدم لنا على مستوى الاصطلاح شيئا مغايرا. فعلى الرغم من أن النقد العربي القديم قد سبق وأن استعمل مصطلح الشعر المحدث والشاعر المحدث، يظل مصطلح الحداثة في دلالته النقدية الراهنة مصطلحا نقديا استعرناه في جملة ما استعرناه من مصطلحات ومفاهيم نقدية حديثة من الغرب، ونحن نتفق مع الرأي القائل: إن الصيغة المصدرية التي تنطوي على مصطلح الحداثة، هي صيغة نادرة الاستعمال في التراث العربي، وإن الالحاح على استعمال هذه الصيغة، قرين استخدام معاصر لا يتجاوز ربع قرن تقريبا[٩] هذا على مستوى المصطلح، أما على مستوى التطبيق، فلا شك أن الشعر العربي قد عرفها قبل بودلير بقرابة عشرة قرون وهي

بهذا المستوى ليست ابتكارا غربيا. ومهما يكن الأمر فإن الاتصال بالغرب والافادة منه في هذا الجانب، ليس عيبا في حد ذاته، فهو نمط من أنماط التلاقح الحضاري الانساني، وهو التقاء ايجابي حول المشترك الانساني.

خامسا: ومن الأوهام الأخرى التي وقع بها النقاد وهم الترادف الدلالي بين الحداثة والجدة، بل وإن بعضهم راح يفضل لفظ الجديد على الحديث والى ذلك ذهب أدونيس في كتابه (مقدمة للشعر العربي) حين أراد أن يفرق بين الجدة والحداثة فقال: (الحديث ذو دلالة زمنية ويعني كل ما لم يصبح عتيقا كل جديد، بهذا المعنى حديث لكن ليس كل حديث جديدا.. والجديد يتضمن اذا معيارا فنيا لا يتضمنه الحديث بالضرورة)[١٠] ولكنه عاد ليناقض نفسه في كتابه (صدمة الحداثة) إذ يؤوب الى لفظة الحديث فيعطيها ما لم يكن لها فيما سبق وتكتسب على يديه ألقا لم يؤثر في مدلولاتها المفهومية، ويرتفع رصيدها المعجمي وسجلها السياقي[١١]. أما عن المعنى اللغوي للحديث والجديد، فالجديد: نقيض للخلق البالي، ويقل استخدامه نقيضا للقديم، وهذا شرط يفترض أصلا جديدا آل به الاستعمال الى البلى، والقديم ما لم يكن قد خضع للاستعمال والتداول لا يؤول الى البلى، في حين نجد الحداثة تميل الى الافصاح عن آنيتها وسرعة تجددها وملاحقتها للأحداث وتجاوز الثبات، فهي أولى من الجديد في دلالتها على القدم وحدث نقيض قدم ولا ترد نقيضا للخلق البالي)[١٢] ويعبر (ادور خراط) عن التلابس الدلالي بصيغة رفض الاعتراف بالتوازي فيقول: (فلنسلم بداءة بأن الحداثة ليست قرينة للجدة أو المعاصرة فهي ليست تاريخية وحسب)[١٣]، فالحداثة أكثر من التجديد، والتجديد مظهر من مظاهر الحداثة لأن التجديد هو انتاج المختلف المتغير الذي لا يخضع للمعايير السابقة أو لا يخضع لها تماما، بل يسهم في توليد معايير جديدة. و الجديد نجده في عصور مختلفة لكنه لا يشير الى الحداثة دائما، ولا يكون الجديد حديثا بالمعنى الذي استقر للحداثة الا اذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة ويتمحور حول المفصل الصراعي الفكري للحداثة وعلى هذا فالحداثة اذن موقف فكري وليست مجرد شكل وصياغة ترتبطان بوضع اعادة المحسوس، والتجديد يتخذ طابع التجزئة، والحداثة تتخذ طابع التحول فليس للجدة والتجديد مقومات الحداثة الا من خلال ما يكتسب منطق التجديد من الموقف العام حين يصبح مؤشرا ولو جزئيا من عناصر الحداثة

فالحداثة أكثر من التجديد، والتجديد مظهر من مظاهر الحداثة لأن التجديد هو انتاج المختلف المتغير الذي لا يخضع للمعايير السابقة أو لا يخضع لها تماماً، بل يسهم في توليد معايير جديدة.

المتعددة. في الحداثة ينتمي عنصر المزامنة والمعايشة بين الخلق والجديد.

سادسا: وهم الترادف بين الحداثة والمعاصرة، إذ يعتقد البعض من النقاد أن، الحداثة هي المعاصرة والعكس صحيح. ومثلما فككنا التعاظل في الترادف القائم بين الجدة والحداثة سنحاول هنا فك التلابس بين الحداثة والمعاصرة.

يعد الدكتور جابر عصفور من أبرز النقاد الذين استطاعوا أن يشخصوا عناصر متعددة فرقوا من خلالها بين الحداثة والمعاصرة، فالحداثة لديه (قرينةالأحداث وتقتنص دلالة فعل الابتداء. فهي لديه تجاوز يلفت الانتباه الى ذاته والى فعله في المجال الخارجي، في حين أن مجال المعاصرة خارج الزمن وهو وعاء محايد مصمت ومجرد وجود في الزمان)[١٤] وتذهب ريتا عوض الى القول: (ان الحداثة لا تعني المعاصرة من حيث الزمان، بل تنطوي على خصائص معينة لا يمنع أن يتسم بها الشعر العظيم وان كان سابقا على عصرنا)[١٥]، فالعصرية وعي تكونه العصور عن نفسها عبر الاجيال والحقب متمثلا في وعي الذات واسقاطاتها ونفاذا الى لب الأمور وهي حدث سسيولوجي وآيديولوجي، في حين أن الحداثة فكر وتخطيط ومحاولة للمعرفة، فالعصرية تختلف عن الحداثة كما يختلف التفكير عن الواقع، وتحقيق الحداثة زمنيا يستجيب نوعا ما للعصرية فهي فكر ونظر والعصرية تطبيق لما يثبت الحداثة.

جابر عصفور

سابعا: من الأوهام التي لحقت بالحداثة وهم الابداع، اذ يذهب كثير من النقاد الى جعل الحداثة مفهوما مرادفا للإبداع، ومن هؤلاء النقاد يوسف الخال، حيث ذهب الى القول:[١٦] (الحداثة في الشعر ابداع وخروج به على ما سلف)، وقريب من هذا الرأي ذهب أدونيس حين عرف الحداثة بأنها (رؤية ابداعية)[١٧] وفي حقيقة الأمر فإن الابداع يقترب بصورة أو بأخرى من مفهوم الحداثة، فهو عنصر من عناصرها التي لا تتحقق بدونه (فلا حداثة بلا ابداع)، ولكن ليس كل ابداع يومىء الى الحداثة فلا يرصد الابداع على أنه شكل من اشكال الحداثة الا اذا كان شاملا لأكثر من جانب وعلى مستوى كبير من الخطورة والطرافة بحيث يؤثر في نمط الحياة ومظاهرها وتتجلى النتائج المترتبة في نقلة نوعية وكمية متميزة.

ثامنا: ومن الأوهام الأخرى وهم الخلق، فمن المعروف أن صفة الخلق، ترتبط بالخالق عز وجل.. أما الخلق في الادب فهو تعبير مجازي يقترب ويتماس ويتوازى مع الابداع، فالابداع رديف للخلق. وفي حديثنا عن فك اللبس بين الحداثة والابداع، ذهبنا الى القول: ان الابداع عنصر من عناصرها لا يمكن أن

تتحقق الا من خلاله على ان يكون شاملا لأكثر من جانب، وهذا يصح ايضا مع الخلق.

تاسعا: وهم المجايلة: مثلما يتماس مفهوم الخلق مع الابداع، كذلك يتماس مفهوم المعاصرة والمجايلة، فكلاهما يستدعي تحقيقه الحضور الزمني، بقطع النظر عن طبيعة التباين في الشكل والمضمون، ولذلك نستطيع أن نقول، على سبيل المثال لا الحصر: ان السياب معاصر للرصافي ومجايل له في الوقت نفسه لأن كليهما عاش في زمن واحد بقطع النظر عن طبيعة النظم الشعري لكل منهما، وتأسيسا على ذلك يمكننا القول: ان المعاصرة لما كانت لا تتطابق مع الحداثة وحيث ان المعاصرة تتماس مع المجايلة فان الحداثة اذن لا تعني المجايلة.

الخاتمة

ما نسميه خاتمة هنا، ليس بأكثر من نهاية مفتوحة كنا نتوقع ابتداء ان يصل البحث اليها ليتخذ منها منطلقا جديدا صوب نهايات مفتوحة أخرى، وعليه فإن كل ما نسجله هنا، ليس بأكثر من قناعات اوصلنا اليها البحث وقدمتها لنا الثوابت والمتغيرات التي قادت الباحث الى مجموعة من النتائج، منها ما جاء مغايرا على حد علمنا، ومنها ما جاء ليتفق مع ما وصل اليه مستكشفون رواد جابوا الطرق المجهولة قبلنا فأناروا مسالكنا وأبدعوا واستحقوا منا الدعاء لهم بالتوفيق الى كل ما هو خير. وما دامت العادة قد جرت قبلنا بأن يسجل الباحث أبرز النتائج التي وصل اليها، نجد لزاما علينا أن نقدم وصفا موجزا نأمل أن لا يكون مخلا لملامح النهاية المفتوحة التي وصل اليها البحث:

انتهى البحث الى ان الابتعاد عن هذه الاوهام التي رافقت التصور المخطوء للحداثة هو السبيل الوحيد للوصول الى جوهر الحداثة الذي لا يبتعد عن كونه رؤية ابداعية تحاول شعريا الوصول بالنص الشعري الى مستوى المثال الجمالي الخالص، عن طريق استعمال اللغة في أقصى حدود امكانياتها الشعرية بقطع النظر عن الهياكل الخارجية والبنى التعبيرية المقدمة حاليا والتي قدمت سابقا، فالحداثة ليست حداثة شكل أو مضمون، وانما هي حداثة شمول وبحث مستمر وتجاوزي للمنجز، وسعي لأيجاد النص الخالد، ولذلك تظل الحداثة موضوعا مهما وخطيرا في تاريخ كل حركة فكرية لارتباط دلالتها بالواقع المعرفي والحضاري، مما يجعلها مصدر حيرة يمتلك خاصية القدرة على الاستفزاز. وامتلاك عناصر

فالحداثة ليست حداثة شكل أو مضمون، وانما هي حداثة شمول وبحث مستمر وتجاوزي للمنجز.

الجدل، فهي بهذا وذاك ظاهرة تجدر الاستجابة لردود فعلها وما تثير من اشكالات ورغم كل ذلك فان ادراك الحداثة شيء أبسط مما توهمه المنظرون، والحداثة أعمق مما وصفوها.. لأننا نحس–نحن القراء– أنها موجودة في أنفسنا ايضا، وهاجس يحدونا للبحث في كل عمل نقرأه.. فنجده في هذا ولا نجدها في ذلك نحسها عفويا ولا نحسها هناك.. انها وحتى في معناها البدائي– العفوي الساذج– تسكننا، لأنها ببساطة ليست خارج الانسان .. بل هي فيه حين يرغب في رؤيتها، فصورتها ليست سوى صورته هو في الفعل.

وليس هذا تبسيطا للحداثة، ولكنه محاولة لنفي اللغة المعقدة عن قضايا معقدة.[١٨]

هوامش البحث ومصادره

١–ينظر: كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢، ١:١١.

٢–ينظر: فاتحة لنهاية القرن، علي أحمد سعيد (ادونيس)، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠،٢.

٣–كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، ١:٢٥.

٤–اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م،٦.

٥–الشعرية العربية، علي احمد سعيد (ادونيس)، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥،٩٣.

٦–كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، ١:٢٦.

٧–افق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة شعر، بيئة ومشروعا ونموذجا، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٨م،١٥١.

٨–اطروحات في نقد اطروحات سامي مهدي، د.ضياء خضير، مجلة الأقلام، العددان (٤و١٠)، بغداد، ١٩٨٩م، ٥٥.

٩–معنى الحداثة في الشعر المعاصر، د.جابر عصفور، مجلة فصول، العدد (٤)، القاهرة، ١٩٨٤م، ٣٥.

١٠–مقدمة للشعر العربي، علي أحمد سعيد (ادونيس)، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣م، ٩٩.

١١–الثـابت والمتحـول (صدمـة الحداثـة)، علـي احمـد (ادونيـس)، دار العـودة، بيروت٣٧:٣،١٩٧٨.

١٢–ينظر: لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور (ت٧١١هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٨٨م، مادة (جدد).

١٣–قـراءة في ملامـح الحداثـة عنـد شـاعر السـبعينات، ادوار خـراط، مجلـة فصـول، العدد(٣). القاهرة ١٩٨٤م، ٥٧.

١٤–معنـى الحداثـة في الشـعر المعـاصر، د.جـابر عصفـور ، مجلـة فصـول، العـدد (٤)، القاهرة، ١٩٨٤م،٧٧.

١٥–أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسـات والنشـر بيروت، ٩٧،١٩٧٩.

١٦–الحداثة في الشعر، يوسف الخال، ١٥.

١٧–الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ٣٧:٣.

الشعرية الكردية والهوية الكيانية

ليس من الصواب الزعم بأن التجربة الشعرية الكردية تماثل نظيرتها المكتوبة باللغة العربية تماثلا مطلقا، فهي ليست تجربة شعرية عراقية، وإنما تجربة كردية خالصة في الشعر العراقي. وإذا كان هذا الافتراض غير مقبول في حقبة سابقة من تاريخ العراق، فلم يعد اليوم ثمة حرج من الإشارة إليه. والاختلاف الكلي لهذه التجربة، نابع أصلا من اختلاف في المكونات الثقافية للكرد، وهو ما يعزز فاعلية المشهد الثقافي العراقي كله.

إنّ النصوص التي أبادر إلى تحليلها ليست سوى نصوص تعبّر عن ذهنية ثقافية تختلف تماما عن الذهنية الثقافية التي أنتجت الشعر العربي في العراق. وهذا الاختلاف ليس سوى محددٍ أوّل يفرّق بين التجربتين، حتى تكون القراءة أكثر صدقا فيما تقف عنده من خصائص وإشارات. وما دام الاختلاف نابعا من صميم ثقافي، فهو لا يتعلق بالشكل ومعايير الأسلوب حسْب، بل يصبو إلى هدف آخر، هو التعبير عن الهوية الكيانيةللشعبين: العربي والكردي.

هذا الفصل المنهجي، يمنح الباحث حرية الرؤية خارج الإطار الثقافي المرجعي الذي اعتاد أن يقرأ بضوئه النصوص العربية. وهذا ما يؤهل القراءة النقدية للشعر الكردي، أن تفتش عن مقتربات نقديةٍ جديدةٍ، لا تقع في لبس التماثل بين تجربتين مختلفتين أصلا. ولعل اختلاف اللغة، والعرق، أوّل باعثين على ضرورة الفصل المنهجي. بيد أنّ التجربة التاريخية المشتركة للشعبين اللذين يعيشان في حيّز جغرافي واحد، يضفي على (الاختلاف) صفة إيجابية لا مجالة. فالمواجهة المستمرة لهما مع خصم لدود هو الموت، يحفزهما لإنتاج أعمال أدبية تتطلع إلى إثارة هذا المشكل الإنساني، وجعله باعثا على التمرد والثورة بوجه القمع بكل أشكاله.

ولو أنّ دارسا تصدى لعقد مقارنة بين الثقافتين: العربية في العراق، واالكردية في كردستان، لوضع يده على مجموعة

ناظم عودة

واسعة من الخصائص المشتركة، لعلّ أبرزها هو أن هاتين الثقافتين تتخذان من النموذج الثقافي مصدّاً من مصدات الذود عن وجود الإنسان وتطلعاته إلى المستقبل. وهو ما أضفى على الأدبين خاصية الإفراط في الحساسية اللسانية؛ أي أن القارئ ينتظر أن تداهمه الإثارة من جهة اللعب باللغة، لا من جهة الحدث أو الموضوع. وعلى الرغم من الاختلاف في نوع الحساسية اللسانية في هذين الأدبين، وفي درجتها، وكميتها الماثلة في الأداء اللغوي للنص الأدبي عموما، والنص الشعري خصوصا، إلا أنهما يتمتعان بهذه الخاصية كونها خاصية جمالية ظاهرة في جنس الأدب العربي، وكذلك في جنس الأدب الكردي.

ثمة ملاحظة تتعيّن الإشارة إليها، هي أن المصادر الثقافية للأدب الكردي مصادر متنوعة، فهي على صلة بالأدب الفارسي والأدب التركي والأدب العربي والأدب الغربي في نموذجه الإنكليزي على نحو بارز. على خلاف الأدب العراقي الذي تكاد تنحصر مصادره الثقافية في الإطار الانجلوسكسوني.

وعلى أيّة حال، لا يعني تنوع المصادر الثقافية أن القيمة الثقافية تقاس على الكثرة، فتلك مسألة أخرى. لكن الذي أرغب في قوله، هو إنّ هذا التنوع تتحكم فيه ظروف تاريخية تعكس التاريخ الأليم للشعب الكردي. غير أنّ هذه التجربة التاريخية الفريدة، قد أغنت الثقافة الكردية بصورة ملحوظة. ونظراً لذلك، فإنّ الأدب الكردي يتضمن حلولا عملية أكثر منها أخلاقية أو مثالية، وفيه تكريس للمادي على حساب الإفراط في المثالي، وتندر فيه المحظورات خصوصا في مسائل السياسة والجنس والنقد الإجتماعي. ويبدو أنّ هذه الخصائص صيّرت الأدب الكردي على صلة وثيقة بالعالم الخارجي، أعني عالم المرجعيات، عالم الدلالة الناصعة، وهو ما يبدو جليا في النصوص الشعرية للعدد السابع من مجلة (كلاوين).

في هذا العدد، تتجاور نصوص لشعراء عراقيين عرب، مع نصوص لشعراء أكراد، وبمجرد أن يختتم القارئ قراءتها، سوف يشعر بما أشرت إليه آنفا، من اختلاف التجربتين في الأداء الفني، وفي الإشارات الثقافية المضمنة.

سوف يلاحظ القارئ في نصوص (كاظم الحجاج) و (حسن عبد راضي) و (فائز الشرع)، سلسلة التحولات التي جرت لوظائف اللغة، ويلاحظ كذلك كيف تكتسي اللغة كسوة الإثارة في ذاتها ولذاتها، وكيف يقترن هذا الإكساء بأداء وظيفته

المصادر الثقافية للأدب الكردي مصادر متنوعة، فهي على صلة بالأدب الفارسي والأدب التركي والأدب العربي والأدب الغربي في نموذجه الإنكليزي على نحو بارز.

الاجتماعية كذلك. لكنّ ملاحظة القارئ، تقف وراءها جملة من الأعراف الشعرية الموروثة، التي لا يجد القارئ بدّاً من الاهتداء بها.

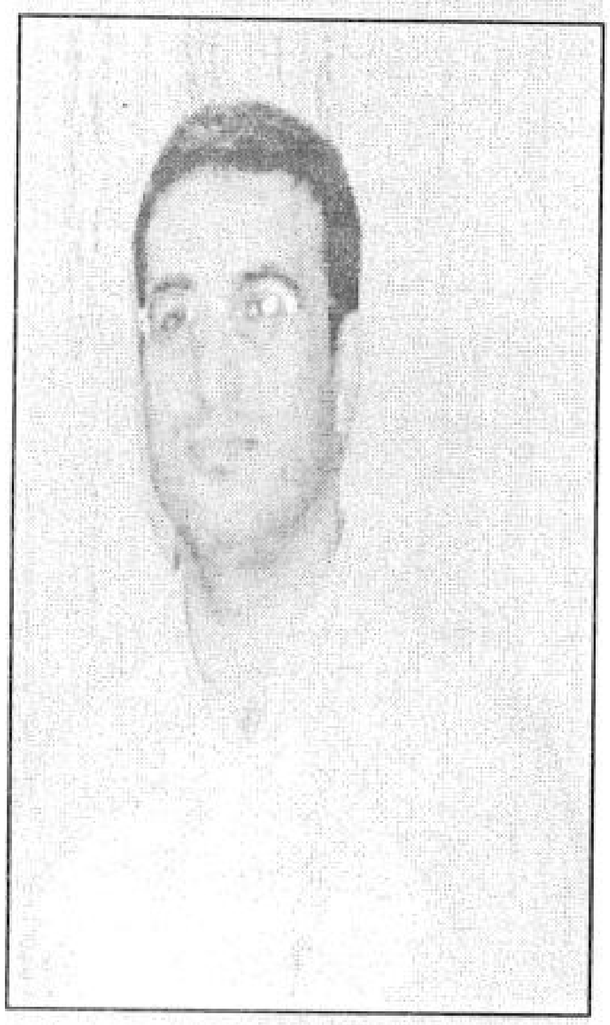
كيف نتأكد من صحة ذلك؟. نشرت المجلة ستة نصوص قصيرة للشاعر البصري (كاظم الحجاج)، النص الأول بعنوان (بصريون)، يقول فيه:

نحن من نطفئ الشعرَ
حين ننام
ونؤرق مصباحنا للضيوف.

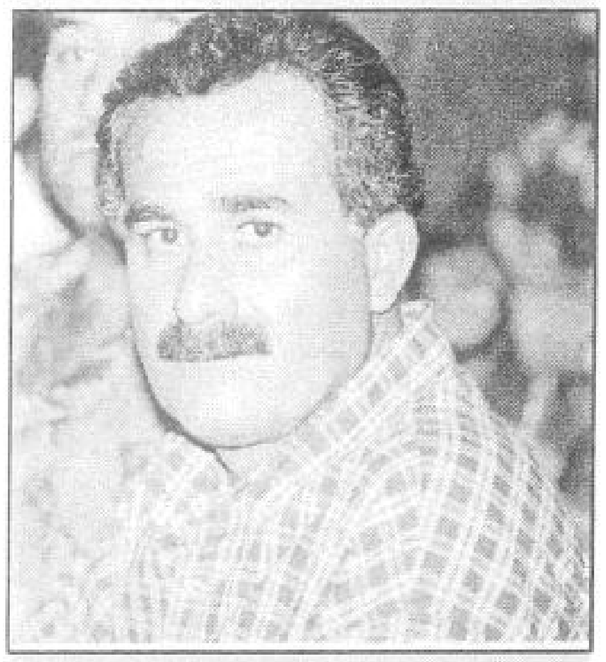
فكرة النص بسيطة، تخلو من التعقيد في المعنى، وليست جديدة، تعود بالشعر إلى زمن إزدهار الأغراض الشعرية، مما يؤكد اقتران هذا النص القصير بالأسلوب التقليدي في الشعر العربي. يقوم النص إذن، على غرض الفخر بـ (الكرم) و (الشعر)، وهاتان خاصيتان من بقايا الموروث القبلي في الشعر، إذ كانت القبيلة تفاخر بجودها وبإنجابها الشعراء الفحول. لكنّ الذي أغرى (كاظم الحجاج) على (تنصيص) هذا المعنى الشائع، هو التوتر اللغوي بين (نطفئ) و (نؤرق مصباحنا) كذلك بين (ننام) و (نؤرق) والتنافر اللغوي بين (الشعر) و (الضيوف). فهذا النص إعادة صياغة للمعنى بإلباسه ثوبا جديداً، ثوب الأسلوب المشحون بمفارقات لغوية (نطفئ الشعر) و (نؤرق مصباحنا). ولم تكن (الاستعارة التمثيلية) في (نطفئ الشعر حين ننام) و (نؤرق مصباحنا للضيوف)، سوى ركيزة يستند إليها القارئ للمقارنة مع كنايات أخر اشتهرت في تراث العرب الشعري مثل: كثير الرماد، جبان الكليب مهزول الفصيل، وغير ذلك.

في نص حسن عبد راضي: (الرايات البيض)، الفكرة البسيطة تنفذ إلى محاكاة الصراع السياسي في منطقة الشرق الأوسط بالألوان الأساسية الثلاثة: الأسود، والأبيض، والأحمر. ويجد الشاعر وسيلة طريفة لكشف هذا الصراع عن طريق حوار الألوان، إذ تكون الغلبة في النهاية للأحمر. وما بين الأحمر الغالب، والأسود الذي يهيمن على كل شيء، لن يكون للأبيض حيّز يرفع فوقه رايته.

نموذجا (كاظم الحجاج) و (حسن عبد راضي)، يقدمان إلى القارئ تجربة شعرية إيقاعية، وذات امتداد في التاريخ اللساني للشعر العربي القديم، وكذلك الحديث المتمثل بشعر التفعيلة لدى الرواد. وتكشف تجربة هذين الشاعرين عن أنهما يحافظان دائما على نقاء السياق المرجعي، ولا يرغبان في قطع الصلة بين القارئ وذاكرته الشعرية. وهذان الشاعران يمتاز كل



حسن عبد راضي



كريم دشتي

منهما بأسلوبه الخاص، الذي لم ينزلق يوماً إلى لعبة التجريب، أو الحداثة الموسومة بسمة القطيعة. بيد أنّ الشعر العراقي منذ منتصف السبعينيات، صار شعراً مغامراً، لا يعنى كثيراً بالمرجع، إنما القطيعة غاية من غايات النصّ. ويمثل ذلك تجربة غنية، لا يمكن مقارنتها بالشعر الكردي ذي الاعتناء بمصادره وأصوله. والنصوص الكردية، سليلة ميراث شعري لا يبالغ كثيراً في إخفاء السياق المرجعي للنص.

وعلى الرغم من أننا حيال نصوص مترجمة إلى اللغة العربية، إلا أنها لا تؤسس الصورة على أساس زخرف اللغة، بل على أساس المفارقة في الواقع الحقيقي، ولذلك فإن هذه الصورة لا تفقد كثيراً من حيثياتها الشعرية. ويظل الحدث يمنح الصورة قوة تماسكها، ووضوح مقصدها. لا يعني هذا أن الشعر الكردي، بعيد عن صراع الحداثة، ومغامرة التجريب، بل خاض شعراء الكرد مغامرة تحديث الشكل واللغة والأسلوب كذلك.

تفاحة عمياء: المجاز ولعبة المفارقة

عندما نرسل إلى المتلقي رسالة لغوية نصُّها: (تفاحة عمياء)، ماذا نتوقع أن تحدث فيه الرسالة من ردود فعل فيما يتعلق بالأسس المنطقية للمعنى الناشئ من علاقة التفاحة ﴿الجماد﴾ بالعمى ﴿خاصية من خصائص الأحياء لا الجماد﴾، كذلك فيما يتعلق بالمغزى، أو الدلالة النهائية من هذا التركيب البلاغي؟. هذا فيما يخص العلاقة الأفقية بين التفاحة والعمى، ولكن ماذا بشأن العلاقة العمودية بين العمى والناس المحتفلين الذين يشير إليهم نصّ الشاعر كريم دەشتى؟

يلتقط هذا النص المفارقة الموجودة بين أناس يحتفلون في الخارج لكنهم على خلاف ذلك في أعماقهم، لأنّ الشاعر يقول: جانب من الاحتفال كان هنا، أي لدى الفتاة العمياء التي تلاحقها القصيدة في حركاتها البهيجة في مكان الاحتفال. وتصفهم القصيدة كذلك بـ : (كل المحتفلين كانوا بلا بصر)، وما بين مبصر لا يجد لذة في الاحتفال، وأعمى يجد كل اللذة فيه، يكمن توتر في الموقف أو الحدث، يسعى الشاعر إلى إظهاره. وسيكشف هذا عن ثنائية أخرى هي : الأعمى المبصير، والمبصر الأعمى.

ولعل العلاقة البلاغية بين المرأة والتفاحة التي تمنح هذه الفتاة العمياء مرحا لافتا للنظر، هو الامتلاء الجنسي، أو

النضارة الجنسية، التي تستحضر الدلالة المقترنة بين تفاحة حواء ورغبة المرأة عموما.

شيرين . ك

التفاحة والشمس

إذا كان مجاز (التفاحة) في القصيدة السابقة يتم تشكيله بذهنية رجولية، فإنّ مجاز (الشمس) يتشكل في هذه المرة بذهنية أنثوية. وهكذا تغيرت المراكز والأطراف في القصيدتين، في القصيدة الأولى تكون (التفاحة) أي المرأة العمياء هي المركز لدى الشاعر المذكر، أما في القصيدة الثانية (رجل الشمس) فإنّ المخاطب الغائب المشار إليه بـ (أما هو) فقد كان المركز. في نصّ الرجل تكون المرأة مركزاً، وفي نص المرأة يكون الرجل مركزاً، وكأنّ قانون التجاذب الإنساني قائم على انسجام الأضداد. في المجاز الأول، يستلهم الشاعر الموروث الحكائي والأسطوري الخاص بالتفاحة، أما في المجاز الثاني فإنّ الموروث دلالي لا حكائي: العلاقة بين الرجل والشمس علاقة (استبدالية أو انتقالية) تتيح للرجل أن يستبدل بالشمس بجامع الاشتراك بخاصية الحرارة؛ الدائمة في طبيعة الشمس، والعرضية لدى الرجل في لحظات معاشرته النساء.

ويبدو أنّ الرجل / الشمس كان اختياراً واعياً لا اعتباطياً، فالشاعرة الساردة لا تعبأ بـ : رجال ولدوا في الظل
وإلى الظل يرجعون
بل تعبأ برجل: ولدمع الشمس
وإلى الشمس يوما ما يعود

وإذا كان قانون الطبيعة يخبرنا بشدة تأثير الشمس في الأشياء، خلاف ما يفعله الظل، فإنّ الرجل / الشمس هو الوحيد القادر على رسم خارطة الجسد، على ما تخبرنا به الشاعرة، إذ تقول:

أتى دون موعد
ليرسم خارطة جديدة لجسدي

بمقارنة بسيطة بين القصيدتين نخرج بهذه النتيجة:

رجل يتأسى على امرأة
امرأة تتأسى على رجل

والنتيجتان تلخصان السيرة الوجودية للإنسان في سعيه الدائم للاقتران بنصفه الثاني، حتى يستكمل النقص الشخصي الذي تغذيه الأسطورة بأن الإنسان كان نوعا واحداً، وجاء انفصاله للحفاظ على ديمومته، وتجديد نسله.

ومن أجل ذلك أودعت الشاعرة شيرين. ك كلّ أسرار الديمومة والتجديد في ذاكرة مكانية خاصة أطلقت عليها (ذاكرة السرير).

صلاح محمد

ثنائيات صلاح محمد

يعمد الشاعر صلاح محمد إلى بناء قصيدته على مبدأ الثنائيات، وما تخلقه من صراع يزيد من الإثارة الشعرية. وفعلا القصيدة قائمة أصلا على التعارض بين موقفين إنسانيين: بارد وساخن، منور ومظلم، راحل وباق، مجروح وغير مجروح، باك وغير باك. وتحاول الصور الشعرية أن تستثمر هذا التضاد، وتجعل منه أساسا لخطاب موجه إلى القارئ، ولكن بأسلوب المحاججة المنطقية.

مقدمة (١): لأنه لم يكن ممكنا
لقلب من الثلج
ورجل من اللهب
أن يذهبا معا إلى النزهة...
مقدمة (٢): ولأنه لم يكن ممكناً
لقدح مترع بالنور
وحوض ممتلئ بالظلام
أن يشربا بعضهما
نتيجة (١): ارتدى أحدهم
ثياب المساء
وركب حافلة السفر
نتيجة (٢): ولهذا فإنّ زجاج نوافذ السفر
تجرح أربع أيد
ولكن تتخضب منها اثنتان
وتنهمر الدموع من الأخريان
تتضبب أربع عيون
تخضل منها اثنتان
والأخريان تمسحان
كل الأشياء
نتيجة نهائية: خلف زجاج النوافذ
واقفة تبدو
ولكنها تشارك العمر.

تهيئ المقدمتان القارئ لاستقبال النتائج المترتبة عليهما. وإذا كان هذا القارئ يقرّ باستحالة أن يترافق (الثلج) مع (اللهب)، كذلك (النور) و (الظلام)، فإنه سيقر حتما بما يترتب على

أوات حسن امين

ذلك، وهو الخروج منفرداً. أيّ أنّ بنية الثنائيات تتفكك:وتحلّ محلها بنيـة جديـدة هـي بنيـة أحاديـة: رجـل يرحـل بعيـداً ﴿حقيقة أو مجازاً﴾، وإمرأة تمكث على مـا هـي عليـه. أحدهمـا يستحوذ على المكان والآخر يفقده تماما.
لكن الرجل الراحـل المعذّب بأسـباب الرحيـل، والمتحـول مـن ثنائية سابقة إلى أحادية جديدة، يسعى إلى عدم التفريط بـهذه الثنائيـة ولكـن بطريقـة جديـدة هـي ضـم الثنائيـة إلى بعضـها لتصبح كلا متحداً ولو بطريقة مجازية: واقفة تبدو ولكنها تشارك العمر.

ثنائيات ئاوات حسن

كلّ النصـوص الـتي بادرنـا إلى تحليلـها تعمـد إلى جعـل (الثنائيات) تقنية أساسية في بناء القصيدة، وتركيب أجزائها. ولعـل شـغف الشـعراء الأكـراد بمنطـق الثنائيـات هـو التضـاد الحاد في الثقافة الكرديةِ المجاورة لثقافات ذات تكويـن بنيـوي وتاريخي يختلف تمامـا عـن تكويـن الثقافـة الكرديـة، الباحثـة دائما عن هوية ذات ملامح خاصة. ويبدو أن هذا المعنى خلف نزعـة ثقافيـة وأدبيـة تقـوم علـى قطبـين متضـادين بصـورة مستمرة. ومن هنا كان شغف الشعراء الكرد بتقنية الثنائيات، ومنهم ئاوات حسن الذي يعتقد أن (السـراب) يـتراءى ولكـن لا شيء يرى، أو أن (الموسيقي) صوت يأتي من المجـهول ومـن آلة جامدة ولكن له روح، أو أن (الوهم) يتجمع أمامـه ويكتمـل بطريقة ظاهرة للعيان كما يتبين مـن تقطيعـه لكلمـة (يكتمـل) على النحو الآتي:
يك .. ت .. مل.
علـى خـلاف النصـوص الـتي توقفنـا عندهـا، تبـدو قصيـدة (سامي هادي) أكثر احتفاء بالرمز، وترغب القصيـدة في جعـل الرمز وسيلة من وسائل الكشف عن واقـع مريـر. وهـو يمتـص كل تلك المرارة، حتى يكون أكـثر تأثـيراً ومناهضـة. غـير أن هذه المناهضة تختار مكانا آخر؛ مكانـا رومانسـيا بعيـداً عـن عـالم الأحـداث: شـطآن المـوج المشمسـة/ الفيـافي الطاغيـة في الهدوء/ طمأنينة الرمل/ عيون،غيوم الرغبات الملتهبـة/ مقـبرة هادئـة/ الثلـوج الهـامدة. ولعـل هـذا الهـرب إلى هـذه الأمـاكن المتخيلة، يكشف عن رغبة قويـة في الاسـتحواذ علـى مكـان لا

خوف فيه؛ لأن القصيدة تستهل بمخاطبة (الوجل) وترغب في استثماره في الحصول على مكان آمن:

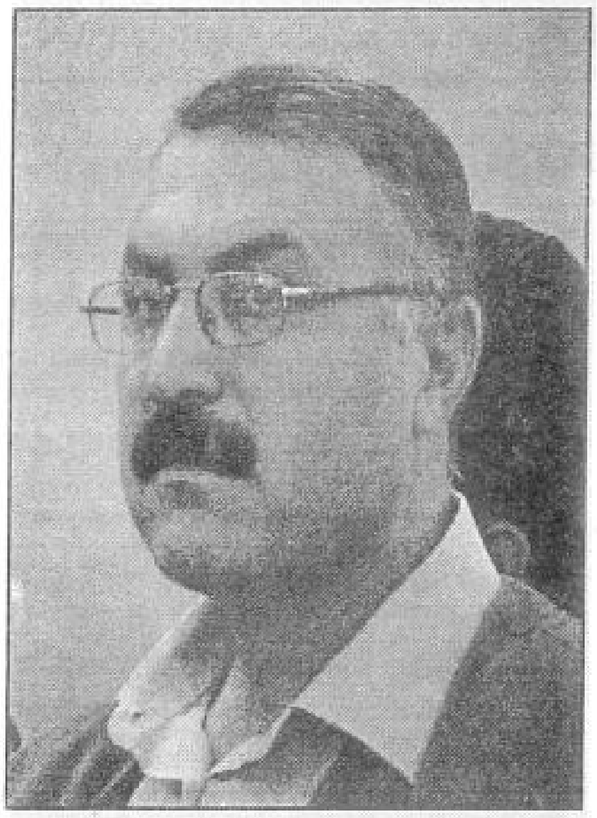
الوجل، يا أيها الجحيم الأكثر توغلا في العطاء
أوقدنا على شطآن الموج المشمسة.
افرش أصابع أجسادنا البرونزية
على الفيافي الطاعنة في الهدوء.

وتضيء القصيدة جانبا من التوتر بين الوجل الجحيم والمكان المتخيل الآمن إذ يكون (الكلام) ـ بنات شفاهنا ـ مقموعا في مكان الوجل الجحيم، فيما يتمتع بحرية تامة في المكان المتخيل. ولأنّ الكلام هو الإنسان نفسه، فهو مظهر من مظاهره الوجودية، ويصبح قمع الكلام قمعا للإنسان ذاته:

على مرأى من طمأنينة الرمل،
نخفي بنات أفكارنا من الدوامات،
لا نقترف إثما بلغ أغصان المطر

هكذا، يصير الرمل المطمئن المكان الأنسب لإخفاء (بنات شفاهنا)؛ أي الكلمات المناهضة للإثم الذي بلغ أغصان المطر. والرمل المطمئن خير مكان لإخفاء كلماته من غضب (الدوامات).

هكذا تصبح الكتابة، موطناً لشعبين ابتليا بصراع أبدي. وما ينقش فيها ليس سوى مدونات لتاريخ حافل بالأحداث. ولذلك فإنّ دراسة الأسلوب في التجربة الشعرية لدى الكرد، والعرب في العراق، لا تكشف عن مجرد قضايا بلاغية استعملت لتزيين الكلام، إنما تكشف عن نمط التجربة الإنسانية القاسية، التي تريد أن تدوّن القساوة بمؤثر من مؤثرات اللغة، وهو الأسلوب البلاغي المصور.



سامي هادي

* ناظم عودة ناقد وشاعر عراقي.

ادب الهوية وحرية اللغة في الأدب الكردي

كريم شغيدل

-١-

ينقسم الادب الكردي في العراق الى انماط ثلاثة، النمط الاول يمثله الآدباء الكرد الذين يكتبون بالعربية من دون ان تكون لكتابتهم هوية كردية، ذلك أنهم اكتسبوا ذاكرة اللغة وخزينها المعرفي، مثل مااكتسبوا الذاكرة البيئية، فهم لايمتون للكردية بشئ سوى الاصل العرقي، وماعلى المتلقي سوى ان يتلقى أدبهم بوصفه أدبا عربيا. والنمط الثاني يمثله أدباء اللغة المزدوجة، او الذين تتأرجح عندهم اللغتان بذاكرتيهما فينهلون من البيئتين ولهم حرية اختيار الكتابة بما يرجحون من لغة، أما النمط الثالث فيمثله الادباء الكرد الذين تلقيناهم من خلال الترجمة إلى العربية عراقيين كانو أم غير ذلك، و إذا ما استبعدنا النمط الآول عن دائرة الأدب الكردي، سنكون بازاء نمطين وفي كلا النمطين ستكون اللغة العربية وسيطا، وحتى ان كنا بصدد قراءة أدب كردي مكتوب بالعربية (من النمط المزدوج) ستبقى العربية بيننا وسيطا اختيار يا، ذلك أني سأفترض هنا أن الكاتب يتوسل العربية (أي يتخذها وسيلة) لترجمة مافكربه او أحسه باللغة الأم.

-٢-

-النصف المغيب من المشهد-

كنت وما ازال من المناصرين لقضية أعتقد بأ نها غاية في الأهمية، وهي دراسة الشعر العراقي الكردي والتنويه به حينما يكون الحديث عن الشعر العراقي، ولطالما اشرت في مناقشات

عديدة مع بعض الأصديقاء الى هذا الحيف الذي ينطوي على خلل منهجي صريح، وإذا كان النقد الأدبي في إطاره العام، يلتمس لمنهجه عذر الا نتقاء والبحث في النصوص والظواهر المحددة، فإن النقد الأكاديمي مطالب بتجاوز ذلك الخلل، لاسيما أن أسباب وعوامل تغييب الأدب الكردي عن ساحة النقد، قد زالت بزوال القسرية المنهجية التي فرضها النظام العنصري البائد. فمن هذا المنطلق ينبغي أن يتنبه الدارسون والنقاد إلى ان الادب العراقي ليس أدباً عربيا فحسب، إنما هو أدب عربي وكردي وغير ذلك، ذلك أن صفة (العراقي) لابد أن تكون في إطارها المنهجي، بمعنى، أخر أذاكان في النية دراسة ظاهرة اوحقبة مافي الادب العراقي لايملك الدارس أي مسوغ منهجي في استبعاد جزء من تلك الظاهرة أو الحقبة، واعني به الجزء الذي يخص الادب العراقي المكتوب بغير العربية، إلاإذا حدد الدارس وجهته النقدية من دون أن يعمم صفة (العراقي)، كأن يفصل بنية عنوانه محدداً مايسمى ((مجتمع البحث)) على طريقة (الشعر العربي، او الكردي، أوالسرياني، او التركماني، في العراق)). اما اذا بقي العنوان مفتوحا بصفتة العراقية، فالأمانة المنهجية تستدعي ان يلزم الدارس بحثه بما تنطبق عليه الصفة، فكثيراً ماطالعتنا عناوين النقاد والدارسين بصفة التعميم وهي قد قصدت أوتناولت نصف المشهد (الادب العربي) وغيبت النصف الثاني منه (الأدب العراقي) (المكتوب بغير العربية).

واذا ماحملنا الامر على محمل الجد فسنجد انفسنا ملزمين بتصحيح ذلك الخلل، وليس ثمة ضير وضرر من أن يكون المشهد الادبي العراقي مشهداً متكاملا توحده عراقيته، بل ان ذلك ادعى للحيوية والتفاعل والتلاقح الفكري والجمالي، كما لا اجد بدأ، وأقولها بمسؤولية تاريخية ونقدية، من دخول الأدب العراقي بغير العربية الى جانب نصفه الاخر في المناهج الدراسية فقد آن الأوان للتلميذ او الطالب العراقي ان يردد اشعار شيركو بيكسٍ مثلما يردد اشعار السياب وسيكون المشهد اكثر جمالية وانتماء، وهذا علاوة على ضرورة انصاف ماكان مغيبا من ادبنا العراقي في الاطاريح الأكاديمية والبحوث والنقود.

آن الأوان للتلميذ او الطالب العراقي ان يردد اشعار شيركو بيكس مثلما يردد اشعار السياب وسيكون المشهد اكثر جمالية وانتماءً

قصائد

-الريبورتاج الشعري سمة مشتركة-

سأستعير لقراءة القصائد التي بين يدي ((مصطلح)) ريبورتاج واعني به تعدد مستويات المعالجة الشعرية لمدلول النص الواحد،

محمود عبدالوهاب

بمعنى آخر تعـدد زوايـا الرؤيـة الشـعرية للمضمون أو المضـامين المتقاربـة في النـص الواحـد، بعـد ان وجدتـة دالا ومغنيـا للاحاطـة بالظا هرة التي تكاد تشكل السـمة الابـرز والاهـم في نصـوص هـذا العـدد مـن مجلـة (گـهلاوێژ) وريبورتـاج مصطلح إعلامـي يعـني ((تقرير صحفي)) و report تقرير، وتلافيا لتفسـير المصطلـح تفسيراً حرفيا سيكون مقرونا بصفته الاستعمالية عندنـا، ليصبـح ريبورتاجا شعريا و توصيفا للشكل الخارجي للنـص ولاعلاقـة لـه بلغة النص وبنائه وشعريته.

لنبدأ اولاً بعناوين القصائد ((ثريا النص)) كما يسـميها محمـود عبدالوهاب ونبين سمتـها الريبورتاجيـة الغالبـة: (سـيف المـرأة.. سيف الاستسـلام) إن اسـناد لفظـة (سـيف) إلى لفظـتي (المـرأة، الاستسلام، ينطوي علـى إضافـة تضاديـة مقصـودة، إذليـس مـن المتـداول ان يكـون للمـرأة سـيف، وإذا كـان السـيف دالـة للحـرب تسند للرجل ولا يسـند للمـرأة غـير الهـودج والخـدر والبيـت، كمـا لايسند السيف للاستسلام، بل تسـند الرايـة، وإذا مـا أتينـا علـى الاطـار الخـارجي، نجـد أن اطـراد عنوانـين بالبنيـة ذاتـها ليكونـا عنوانا واحداً هوسمـة ريبورتاجيـة. (الإيقـاع والحمجمـة) وكسـابقه بـني هـذا العنـوان علـى التضـاد الـدلالي (حيـاة–مـوت/حركـة– ثبـات/زمـن–لازمـن حـاضر مسـتمر– مـاض متوقـف..الخ..) امـا العلاقة الاسنادية ((العطف)) فـهي في إطارهـا الخـارجي ذات سمـة ريبورتاجية (نـهر غجـري) وهنـا بنيـة إسـناديةمن نـوع ثـالث هـي العلاقـة الوصفيـة، إذا اسـندت للنـهر صفـة فئويـة (بشـرية)ذات مرجعيـة تكوينيـة(و اقصـد قيـم وتقـاليد الهويـة الغجريـة) وذات محمول دلالي ايضا (واقصد مدلول الصفة ومستواه التـداولي بـدءاً مـن معنـى الذهـاب بالشـئ ونقيضـه إلى اقـص حـدوده، اقصـى العشق، اقصى الخيانة، بمعنى اخر نزوع الصفة الغجريـة إلى إلغـاء الحدود الوسطية) وهـذا العنـوان فيـه شـحنة غنائيـة تبعـد اطـاره الخـارجي عـن السـمة الريبورتاجيـة. وهنـا رب سـائل يسـأل: هـل الريبورتاجية ضد الغنائية؟ والجواب (نعم)في الاطـار الخـارجي، ولا في البنيـة الداخليـة، كمـا فصلنـا علاقـات الانزيـاح الـتي انتجتـها العناوين السالفة الذكر، وعلى أن لاتفـهم مـن لـدن البعـض اقصـد الريبورتاجية على أنها مثلبة أو نقيض تعبيري للشـعرية، ذلـك أن الحاجة للعنوان على الاغلب الاعم هي حاجة ربورتاجيـة (تقريريـة) وهي بنيـة محدثـة ولاحقـة لبنيـة النـص، ومـن المرجـح أن تكـون عوامل النشر و المطبوعات هي الـتي حتمتـها فتحولـت إلى ظـاهرة نصية قارة، إذا مانظرنا إلى انعدامها في النصوص القديمة.

وإذا مـا أتينـا علـى نصـوص الشـاعر كـورش قـادر فنجـد أن تقسيمها الخارجي كان الاقرب إلى الريبورتاجية بـدءاً مـن العنـوان

قوباد جلى زاده

والتقديم أما عناوين القصائد الاربع فقد انقسمت إلى قسمين: اثنان منها ببنية مفردة (موجة، صحوة) وكلاهما عنوان موضوعى يستند الى الثيمة المركزية في النص واثنان ببنية مركبة، جاء الاول بتركيبة أنزياحية تعتمد على لعبة لغوية في إيهام المتلقي بشيء ثم نفيه سلفا ((ماهذا ماأندلق من حفرة شهقت بها الريح)) وجاء الثاني بلغة ريبورتاجية مباشرة ((حدث ذات مرة في مستشفى (ابن البلدي) وقد ألحق بعنوان تعريفي (عن التفجيرات النوويه في المحيطات وغزو الفضاء).

وإذا مانظرنا للتقسيمات الخارجية للنصوص والتنوع في توزيعها البصرى والعمل على تقسيمات ومقاطع تختلف في الطول والبنية أحيانا فسنجد ملمحا ريبورتاجيا اكثر وضوحا إذا ما استثنينا قصيدة((الايقاع والجمجمة)) وهذا في تقديري ينم عن رغبة خفية في الامتلاء وتحويل اللحظة الشعرية الى حرية داخل اللغة، وهو مايخلقه عامل الاحساس بالقمع والاحساس بمحدودية انتشار اللغة الكردية ومؤشرات تداولها المحدود، وهو مانجده واضحا عند بعض الشعراء الكرد الذين ينتمون إلى الذكراة الكردية ويكتبون بالعربية، كسليم بركات الذي يتحول نصه إلى فضاء كوني كأنما يحاول أن يعوض باللغة مسافة الغياب والتغييب، اومايمكن ان نسميه ((الوجود الناقص)) أو الهوية الناقصة تلك الهوية التي قدرلها أن تعيش تحت وطأة التهديد على الرغم من توافر المقومات، من هنا نجد أن النصوص التي بين أيدينا مبتهجة باللغة ومحتفلة بفضاءاتها لتفتح مديات البوح الشعري بعنف لغوي يوخز مخيلة المتلقى و يستفزه، ذلك ان الشاعر في أية لغة عدا العربية يجد نفسه اكثر حرية مع اللغة وأكثر جرأة لما أحيطت به اللغة العربية من وقف سلفي يربطها بقدسية النص القرآني والموروث الديني والثقافي بشكل عام.

-٤-

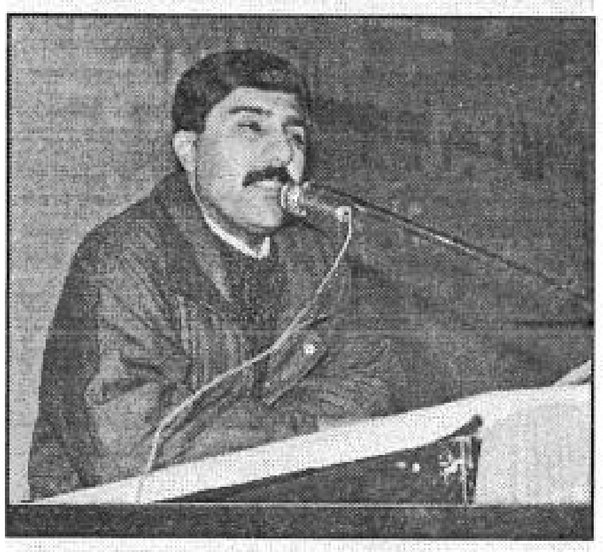
ايقاع الفكرة

لقد بنيت قصيدة ((سيف المرأة)) سيف الاستسلام لقوباد جلىزادة بلغة نثرية أقرب للمحكي ومن خلال ذلك استطاعت أن تخلق أداءً شعريا في اكثر المناطق خطورة، إذكيف يمكن تحويل المحكى الى شعر؟ كيف يوظف الشاعر فكرة عامة وينتج من خلالها معادلا موضوعيا مابين الواقع والذات؟ وببناء نصي محكم تتحول فيه لغة الخطاب بانسيابية لتخلق إيقاعا تعبيريا لفكرة الحرية، وهذا الايقاع يلعب على أوتار عدة هي بمثابة البؤر الدلالية (الوطن/الجسد/الأنا/المرأة) وهذه الخطوط الاربعة كانت مرتبطة

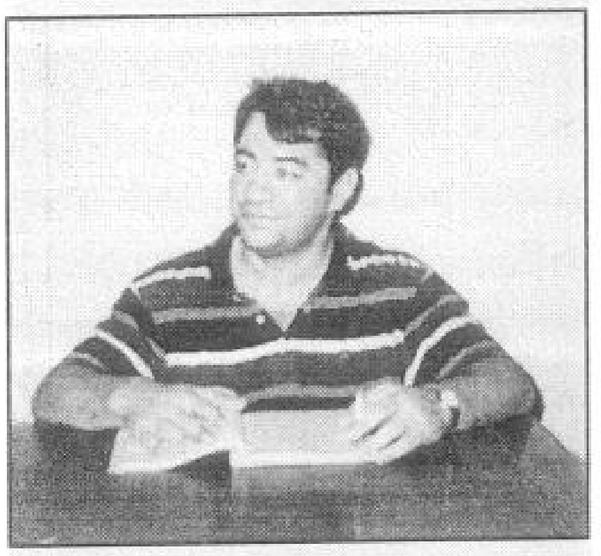
بمركز دلالي هوفكرة الحرية، جاء النص بثلاثة مقاطع يمكن عد الاول تمهيداً تقريريا للفكرة بدلالة عدم ترقيمه ووجود علامة الخط الصغير (–)الدالة على الحوار أوبداية حدث وهو من سبع جمل تغلب عليها صيغة الأمر، فباستثناء الجملة الأولى التي جاء نصفها الاول خبريا (قاتلنا كثيراً من أجل الوطن...))جاءت الجمل الاخرى مبتدئة بالافعال لنبدأ، لنناضل، لنجعل، لنحطم، لنطلق، لنناضل، لنجعل، لنسن ونرافق)) إذ يتدرج إيقاع الفكرة من الدلالة الكلية ((الثورة)) في النصف الثاني من الجملة الاولى..... لنبدأ ثورة لتحرير الجسد)) وبعد أن يفصل مستويات الدلالة ويبني فرضية ((الثورة)) يخلص إلى نتيجة ما بعد الثورة.. لنسن قانونا جيداً.....)) ونرافق ايقاع الفراشات المتحضرة)).

وبعد التمهيد ينتقل النص إلى إيقاع جديد أكثر كثافة وهدوءا، هو اقرب للبوح الوجودي و يجسد معادلةالصراع من خلال دلالات ((الانا/الوطن/المرأة،، ((الاحتلال/التمرد الاستسلام)) ثم ينحوالنص في المقطع الثاني منحى آخر يغلب عليه النفي بصفة الجزم بالاداة ((لم)) التى وردت في عشرة مواضع، وقدكان لايقاع فكرة الحرية تنامي غيابي من خلال تضامن الضد، أي فكرة قمع الانا لصالح حرية المرأة ((لقد أركعتني المرأة/لقد أذلتني المرأة/لقد حولتني المراة عربيداً../جبانا ! !)).

وفى نص نوزاد على احمد ((الايقاع والجمجمة)) نجد لغة مغايرة تحاول التغريب عن المعنى الإسترسالي لتخلق توتراً دلاليا أقرب للسريالية ذلك ان الصور تتراكم في لامعقوليتهاالتشتيت اي معنى سائد ومن ثم الامساك بثيمة مركزية تنسل من تراكمات النص لتشتق مدلولا إيحائياً من مرجعيات ((الانا: جمجمتي)) الآخر: السائق و المرأة)) التاريخ: (ميديا) (الناموس) (مسلة حمورابي) الآخر (التأريخي: اليونان، الهوية: الجبال، الواقع: حلبجة)) وهذه المرجعيات تنشدّ إلى خطين دلإليين، الاول: قمة المركز الانساني ((الجمجمة)) التي كانت رأسا ومركزاً للفاعلية ((الدماغ، المخ، المخيلة، الذاكرة، النظر السمع، الشم، التذوق))أي مركز الحواس والتفكير والمعنى. اما الثاني: الحذاء، أي المدلول العكسى للجمجمة، فالجمجمة تساوي، العري والحذاء تساوي: الغطاء الجمجمة: وعاء ماهو معنوي، الحذاء وعاء ماهو مادي، بالنتيجة الجمجمة تساوي: الحذاء، فايقاع العقل هوإيقاع الخطوات. ويخلق نص ((نهر نجري))لأحمد الملا فضاءً بصريا من خلال توزيع الأسطر واستعمال العلامات ((النجوم والأسهم)) وإلى جانب هذا الفضاء ثمة فضاء أخر أرادت أن تحققه اللغة هو الفضاء الدرامي، فكأنما يرسم هذا النص في مفتتحه سيناريو لحدث تحولي يتوافر



نوزاد على احمد



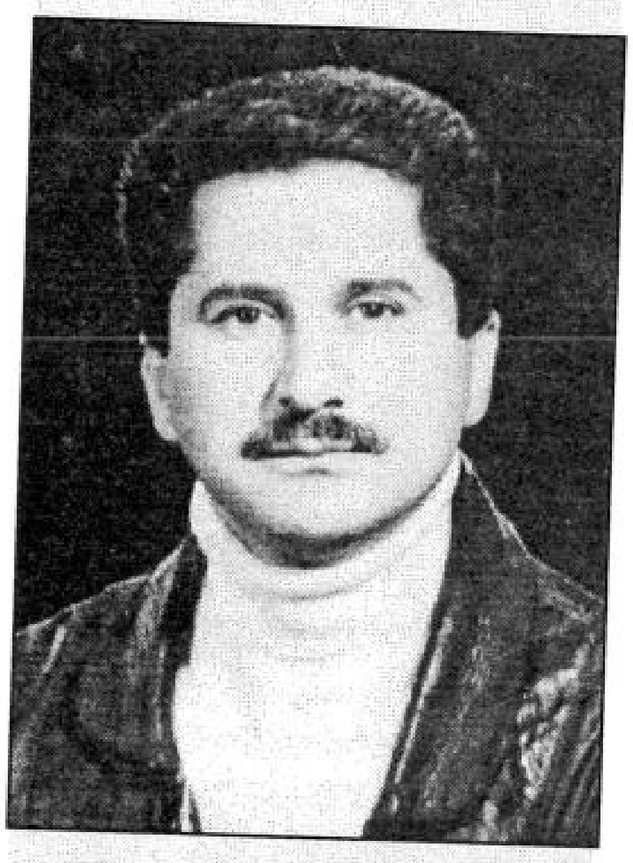
كورش

على كم درامي ((العالم يصير دمعة/في القلب يحتبس القلب)) ثم ينمو الفعل و يكثف إيقاع الفكرة ((الحلم يحتل الجسد)) ثم تحتدم صورة الصراع بسردية مشهدية ((ارى نهر امة غجرية ... حتى قوله: ((يدورون بعيون دامعة حول الافلاك)) محولا الصورة من التفاصيل إلى الفضاء الكوني، ثم يعود السيناريو النصي إلى مستوى إشاري بمشهدية تفصيلية تفضي إلى البداية لتمهد لمستوى صورى مغاير متخذا صيغة تعريفية لمدلول ((الجبل)) كأن النص يعيد إنتاج مدلوله بصور مولدة بمشهدية أوسع إلى ان تنغلق دائرة المضمون عن مركز الفكرة ((الوطن)) بقوله: ((وانت ياوطني المنسي... الخ)). ولكورش قادر تجربة مفارقة تنتمي في طريقة أدائها الشعرى إلى الفضاء الاكثر إشكالية في قصيدة النثر العراقية التي انتجتها –حقبتا الثمانينيات والتسعينيات، وله في ذلك الفضاء ميزة أنه يحاول أن يجعل لغته تنتمي الى منطقة الشعر من دون مرجعيات سوى مرجعيات اللحظة الشعرية وتداعياتها، ففي قصيدة ((موجة)) تتقاطع الصور وتتجزأ من دون أن تكون معنية بمدلول معين، ذلك أن نصوص كورش تؤجل مدلولا تها بصور لاتريد ان تكتمل اوتمسك بقصدية محدودة، إنما تحاول ان تحقق تجريداً قصديا لمدلول حسي ((كان تجريداً../لعريك الرخامي المهشم، و هذا البناء هوبمثابة الفضاء الذي يفكك إيقاع الفكرة، فكرة العري الذي يساوي : الموجة/ الصمت التي عالجها النص في المقطع الاول بصيغة التمني، وعالجها المقطع الأخير بصيغة التحقق. وتغلب الاستفهامية على قصيدتي ((صحوة)) و((ماهذا ماأندلق من حفرة شهقت بها الريح)) مع هيمنة ظاهرة الصور الناقصة التي تتراكم لكي تبوح بشفافية من خلل التجريد الذي ينتهي إليه النقص. أما نص ((حدث ذات مرة في مستشفى (ابن البلدي) فينحو منحى اخر وذلك بخلق فضاء سردي، محاولا ان يصنع من النثر الخالص بمرجعية غارقة بالإحالات مابين الواقعة اليومية وخزين الذاكرة وتمثلا تها اللغوية والرمزية، والقصيدة تنتمي في موضوعها الصريح إلى شعر الحقبة المنصرمة من الحصار وتداعياته.

—٥—

قصص جنازة رجل مجهول

بنيت هذة القصة على لعبة سردية مورست في اكثر من نموذج سردي إذ اعتمدت على زمن برزخي مفترض ينفصل فيه الميت عن واقعة موته ليكون شاهداً راوياً لوقائعها في إطارها الخارجي، إذ لم يسرد الراوي كيف تمت عملية موته، اوكيف عاش تجربة



أزاد برزنجي

الموت، إنما سرد وقائع مابعد الموت من خلال المراسيم التقليدية للدفن، ولم يتبين له موته إلا من خلال اللافتة التي كتب عليها اسمه،وقد أرادت القصة أن تكرس مفهوم العزلة بشيء من العدمية فالبطل شخص انطوائي معزول لايؤمن بشيء ولايكترث لاي شيء في الحياة، أي انه في حالة تغريب وجودي في فضائه المادي الحياتي المحسوس، ويتكرر ذلك التغريب في فضائه الغيبي ((الميتافيزيقي)) ليكون معزولا عن موته غير مكترث به، كأنما أراد ان يجسد وهمية وجوده وعدمية الوجود الآخر ((الموت)) وفي القصة مستوى دلالي آخر يكشف عن العقد الطبقية والاجتماعية والثقافية للمجتمع، وقد جاءت بلغة سردية مكثفة من دون بلاغة مصطنعة، من دون الاستغراق بالوصف، كانت مشاهد الاسترجاع بين الراوي /الميت والمشيعين مختزلة ودالة كشفت من خلالها هوية البطل وطبيعته السلوكية، فكانت قصة تجمع بين المستوى النفعي ((الدلالى)) ومستوى المتعة المشوقة للسرد.

٢- منكوبة

وهذه القصة تعتمد على لعبة سردية من نوع آخر، إذ يتحول الماضي إلى مسرودات مستقبلية مفترضة على لسان الراوي/البطلة ((كه‌له)) التى تستعيد رتابة حياتها الزوجية، باستعادات متكررة تتصاعد دراميتها تدريجيا حتى تبلغ مرحلة إزالة الفاصل بين الحلم والواقع وذلك من خلال اللامعقول الحلمي الذي يتسلل إلى الواقع، الواقع الذي يتمظهر بصيغة أحداث مفترضة الوقوع ثم ترسم القصة خيوطا سردية لتغريب الحكاية وإعادة انتاجها الرمزي من خلال علاقة البوم الاسود بالحمامة البيضاء، إذ يقابل البوم صورة ريبوار وتقابل الحمامة صورة كه‌له بشيء، من الغرائبية فكأن الذي يحدث لم يحدث، أو أنه كان كابوسا تتضخم فية جثة الزوج وتسود أمام بياض المرأة وتضخم بطنها بسبب الحمل، وبطريقة السرد الدائري يعود الزوج من جنونه المفترض او المتحقق ليعيد سؤاله الذي كان مفترضا داخل السرد ((ما الذي حدث؟)) ليصبح السؤال بداية لسرد يفترضه المتلقي على طريقة المسرودات الممكنة في التخيل.

الشعر الكردي من التفسير الجمعي
الى تجسيد المعرفة الفردية

هندرين

ان درجة انفتاح الشعر الكردي نحو آفاق الرؤى الشعرية العالمية، أي أسئلة الكينونة الكردية، تعود بالتأكيد الى نضوج التكوين الجسدي الكردي، كحامل لهذه اللغة التي يجسد نفسه فيها، وهذا ما يتجلى في أبهى صوره، أي في لغة الشعر، اذا فان اللغة الشعرية الكردية، هي مرآة لأبعاد هذا الجسد الذي يتغلغل في عمق اللغة، ونحو انفتاح ماهيتها المهلكة تحت ثقل الانحسار والمسح. والسؤال الذي يشغل الجمع الكردي، كجسد واحد والى اليوم، هو: هل تم تحرير هذا الجسد من نير السلطات المضطهدة؟. ان هذا السؤال، يحدد بالتأكيد كيفية انفتاح هذه اللغة على الحوارات المختلفة، أو تعددية الألوان. والشعر الكردي، وعبر مختلف الأزمنة، أجبر على أن يتحمل كل الأسئلة الحياتية والجمالية الكردية في أن واحد، وهو مثل الجسد الكردي الذي حمل على كاهله القفز نحو قوقعة صوته الحزين الفريد، حتى يرن صدى هذا الجسد داخل فنائه، وينتشر صوته الصامت نحو الخارج المغلق.

هذه الحالة اثقلت جسد الشعر الكردي، بحيث أصبح هذا الشعر يتقبل الصور السياسية، أكثر من أن يكون صورا جمالية ورؤيوية، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فان الحركات الشعرية والتي أثرت على الشعر الكردي، كانت من خلال الشعرية العربية والفارسية، وخاصة العربية، فكان لها تأثير كبير على مستوى نضوج الشعر الكردي، وهي في الأصل تعود الى مصادر غربية في الشعرية والحداثة، ثم تم نقل هذه التجارب الشعرية الى اللغة العربية بشكل ركيك، وبالتالي الى الكردية من العربية، ان نقل هذه التجارب من خلال لغة ثانية، يستهلك جوهر هذه التجارب، ويفقدها حيويتها. ومن هذا المنطلق، تعقدت تهيئة اللغة الكردية في استقبالها للحوارات الجمالية الشعرية–بالطبع ثمة استثناءات على الساحة الشعرية العربية كذلك الحصار السياسي المفروض على

مولوي

الجمع الكردي من قبل السلطات الحاكمة، لايعطي مجالا مفتوحا للشعر الكردي لمحاورة جماليات الكينونة الكردية، وذاتيتها في انفتاح الروح الكردية على العالم.

لقد انتجت اللغة الكردية نصوصا شعرية بارزة، وشعراء بارزين من أمثال: "نالى ١٧٩٧-١٨٥٥"، "محوي ١٨٣٠-١٩٠٤"، حاجى قادر كوى ١٨١٥-١٨٩٢"، "مولوى ١٨٠٦-١٨٨٦"، "كوردى ١٨٠٩-١٨٤٩".. الخ.. وذلك قبل اكثر من مائة سنة، وقد طرح هؤلاء الشعراء ليس فقط الأسئلة الشعرية المحلية، بل العالمية، ولم يكونوا شعراء فحسب، بل كانوا مفكرين في شفافيتهم الصوفية ايضا. ومن ذلك الحين بدأ الشعر الكردي يجسد سؤاله الخاص، مستمرا الى المراحل التالية. وقد طرح احد هؤلاء الشعراء "محوي"، شطحات لها مذاق التصوف الفكري، والذي يذكرنا بالشك السقراطي:

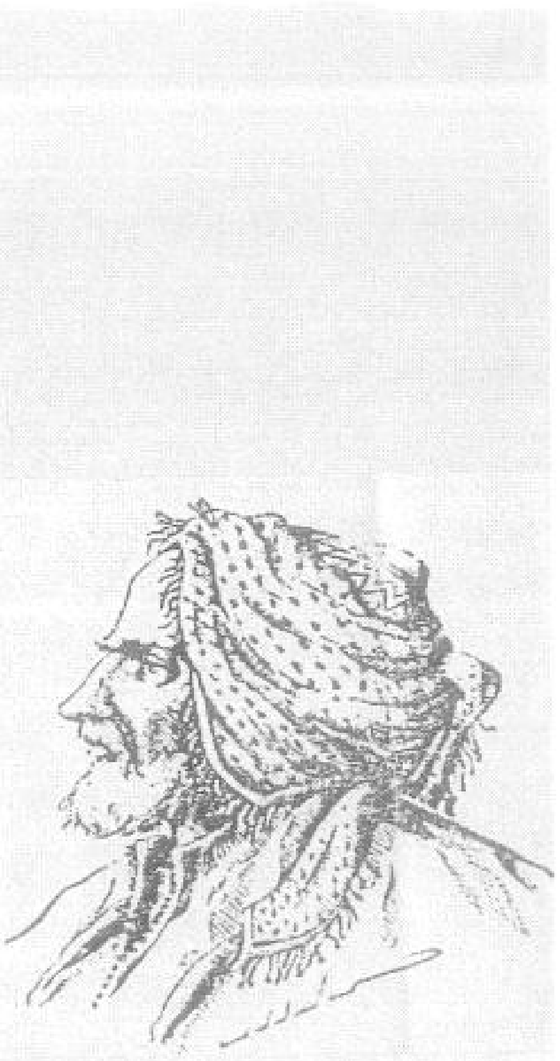
"أنا في حوار دائم، لكن، أقول لا أفهم،
وأنا السائر في طريق أبدي، لكن لا أصل الى أية نهاية،
زرعت عيني، لكن لم أر أية زاوية للأمل
أصبح قلبي بحرا من العلوم، لكن لا افهم الألف والباء."

من خلال هذا المقطع القصير، يشرح "محوي" لنا بأن معرفة الانسان عن الكون والعالم مهما كانت متسعة، فإنه يظل شكاكا في حجم معرفته عن الوجود.. الخ

لقد ظهر في الشعر الكردي الحديث، في كردستان العراق، صدى أولئك الشعراء الكلاسيكيين، وباشكال مختلفة، لكن القضية السياسية، وبحكم تهديد الكيان الكردي بكل الأشكال الحداثوية من قبل الأعداء، منعت هذا الصدى الشعري في الوصول الى النضج الجمالي. ثم ظهرت في الستينات بوادر شعرية جديدة، لكنها ورطت نفسها في السياسة، وكما حدث في السبعينيات كذلك. ان هذه الحالة السياسية، فتحت مجالا خصبا للشعراء السلفيين، لاستغلال هذه النقطة الضعيفة/الجانب السياسي الشعبي، فتحولوا الى أبواق ومهرجين في الساحة الشعرية الكردية.

لقد اضطرت حركة الحداثة الشعرية الكردية أن تقدم باسم الجمع الكردي هذا الخطاب الجمعي، اذ قلص الشعر الكردي الى معارك سياسيه، واخيرا مواجهة الأعداء، فبقي هذا الشعر الى الثمانينات، يخاطب نفسه باسم الجمع، وليس الفرد، وفي النتيجة تحول الى الظاهر، وليس الباطن، وتجسدت هويته عبر منظار الآخر، وليس الذات.

ومنذ الثمانينات، دخل الشعر الكردي مرحلة جديدة، نستطيع أن نسميها بـ"كلام الذات"، أي محاورة الداخل، ووراء هذه المرحلة الشعرية أيضا أسباب سياسيه، بالاضافة الى أسباب



الحاج قادركوي

ذاتية : ففي الثمانينات وجد الكردي نفسه أمام أبشع حرب ابادة يتعرض لها في كل تاريخه، فقد مارس النظام العفلقي، سياسة تهديم الكردي، واستخدم في ذلك أكثر الأسلحة المتطورة تكنولوجيا، وأقساها، وفي نفس الوقت مارس سياسة التعريب، والحرب النفسية المرعبة عبر وسائل الاعلام، وهذه السياسة التدميرية من قبل صدام حسين الفاشي، حاصرت الحركة الكردية المسلحة، في جبال كردستان، بحيث أصبحت الحركة الكردية أمام امتحان صعب وفي النتيجة بدأت بالتراجع، مما دفعت بالانسان الكردي الى التعرض للتشتيت: المطاردات، السجون، التهجير، التعريب، والفرار من الجيش، كل هذا كسر جسد الكردي، وفتت تماسكه، مما أدى في النتيجة الى أن ينعزل الكردي داخل نفسه، ويقبع داخل كهوف الذاكرة، ودهاليزها.

ان الدخول الى الذاكرة المحاصرة بالدمار، شجع الشاعر الكردي في كردستان العراق، الى الدخول في الذات، والسفر طويلا نحو الجذور والرموز التاريخية، فبحث عن المعرفة الجمالية، والفكرية العميقة، فتميزت التجربة الشعرية في هذه الفترة بطرح الأسئلة الفردية انطلاقاً من المعرفة الثقافية والجمالية، ومن خلال هذه الأسئلة بدأ الحوار مع الذات الشاعرة. وكان الهدف من وراء هذا الحوار، هو بناء الهوية الذاتية، ومن ثم الدفاع عن كينونة الجسد الكردي. وقد حاولت الأصوات الشعرية في هذه الفترة أن توجه نقدا الى النقاط الضعيفة في الحركة الشعرية السابقة عليها، ثم قرأت الاشارات والرموز الكردية بشكل جديد، ومن خلال هذه القراءة، أعطت صورة أكثر حيوية، وحضورا أكثر جدة للحياة الكردية، والتجربة الحاضرة، بتعبير آخر، ان الشعر الكردي في الثمانينات، حاول ايلاء الأهمية الكاملة لجمالية اللغة الكردية، وبتعبير "هايدغري" حاولت اللغة الكردية أن تكون بيتا/مسكنا للوجود الكردي، كما حملت هذه التجربة ايقاعا وحركة غامضة ومتشابكة، كخيوط العنكبوت، مثل الوجود الكردي نفسه. ورسمت مشاهدها بصور وايقاعات ذات نسيج ثري، وملئ بمناظر وأنفاس شبيهة بهمسات الممرات الجبلية في كردستان.

لقد تحولت اللغة الشعرية في شعر الثمانينات، من ال "نحن" الى "الأنا" ، ومن "الخارج" الى "الداخل"، من الشعارات والثوريات، الى جمالية الكلمة، وشفافية السياق والمعرفة، وقد شكل هذا المناخ الشعري الجديد انقطاعا بنيويا مع السلطة الشعرية الحاكمة في مساحة المطبوعات الكردية، هذه السلطة التي تعود بداية سطوتها الى الستينات، واستمرت الى اليوم، وهي تتكون من أصوات الستينات والسبعينات، والتي شحنت الشعر الكردي

بالشعارات والمعاني المعلبة، وتعود مرجعيتها الى الأجواء الستالينية، وليست الماركسية، وقد اصطبغت صورها بالرغبات القومية المغلفة بنفس "تقدمي" ، كما كانت هذه الشعارات سائدة آنذاك في كل الشارع العراقي، ثم إمتدت الى الشارع الكردي، وهنا يمكن تشبيه سطوة هذه السلطة الشعرية بهيمنة السلطات العسكرية والملكية على المنطقة، وكان شكل هذه التجربة أشبه بالتقدمية الساذجة، أكثر من القومية الحاضرة، أبوية، أكثر مما هي حرة. بالمقابل كانت ثمة أصوات شعرية أخرى في نفس الفترة، تكتب بهدوءو وترسم الواقع الكردي وذات الشاعر في أن واحد وبألوان مختلفة. هذه الأصوات تجسدت نصوصها بالزخارف اللغوية والشكلية، ومن خلالها تحركت نحو أفقها الخاص، أي شمولية الحالة: الذات الشاعرة مع الجمع الكردي، وقد سمعنا رنين هذا الشعر منذ بدايات الثمانينات. لقد جاء هذا الانفتاح الشعري بأجواء هادئة، فنسمع لأول مرة في الشعر الكردي صوت الجسد الأنثوي، فتحول الأفق الشعري الكردي من الخشونة الذكورية، الى أفق ملون مثل قوس قزح، لقد أصبح هذا الأفق الشعري المفتوح حوارا تعدديا، وجوقة متناسقة مثل نسيم الجبل.

تكونت هذه التجربة من مجموعة من الأصوات الشعرية، ولكل واحد من هؤلاء، خصوصيته، لكن ما يجمعهم هو خطاب "الأنا" وليس الـ"نحن"، وقد تبلورت هذه التجربة، وتجسدت أكثر في التسعينات، ومازالت مستمرة في سفرها نحو كشوفات شعرية جديدة، وتحرير الشعر الكردي من الأجوبة السطحية، الى طرح الأسئلة. لقد حفلت جغرافية الشعر الكردي في كردستان العراق بنصوص نثرية أكثر من أي وقت آخر، وكما سنرى في التسعينات، أن هذه النثرية أصبحت مشهدا سائدا على كل الساحة الشعرية الكردية، المهم هنا أن نقول مع "اكتافيوباث"، تأويلا، لانقلا: "ان مهمة القصيدة العظيمة، هي في اكتشاف أرض جديدة، وعندما تضع القصيدة قدمها على الأرض، فانها تتحول الى الرماد، حتى تكتشف أرضا جديدة".

ويبقى عائق وجود الجيل السابق السلفي، الذي يركض لاهثا وراء السلطة، ويحاول أن يفرض نفسه من خلال تبعيته السلطوية، ويلعب دورا مانعا في ارتفاع هذه الأصوات الأصيلة في الشعر الكردي الحديث.

نالي

التناقض الوجودي وما ورائيات النص
عند محمود البريكان

(البدوي الذي لم ير وجهه أحد) / أنموذجا

صفاء عبدالعظيم البصري

التمازج المحتدم بين السيرة وجمالياتها الابداعية، شكل مفصلا مهما في بنية البريكان الكلية، لذا فأن استقراء نتاجه ليس بالامر الهين، بسبب الاشكالات المبثوثة في جسد الطرح الشعري، والمسكوتات التي تتمحور في ماورائيات النص، فالدخول الى عوالمه الخاصة يعني اجتراح الواقع وجعله اطارا أمبيبيا للحالة ومدخلا للسفر عبر أغوار مبنيات النتاج الغامض.. الملىء بالتناقضات المخالفة للكينونة والوجود.

التناقض الوجودي، ارتكاز متوازي على خطين السلوكي/الابداعي، يتمحور في الذات مشكلا خلفية لكائنات تمور في نتاجه، لتنطلق في فضاء مطلق مشكلة لعوالم متداخلة.

وماورائيات النص، مزيج من تقنية الصورة/الحداثة، والاحتكام الى الاشتغال العقلي على نظريات علمية لها علاقة وطيدة في ترسيخ الحدث والحالة وايجادها لمواجهة التحديات في العصور التي تتجول فيها كائناته الشعرية المهمشة والمغيبة دائما.

والتناقض الوجودي وماورائيات النص،نجد لها صدى كبيرا في قصيدة (البدوي الذي لم ير وجهه احد)، حيث تشغل حيزا كبيرا لايمكن اغفاله لما له من إيحاءات عالية الاستشعار بالمحيط والذات.

بريكان في طفولته

(١)

الومضة القصية

الرصف التمهيدي لتصاعد المشاهد في جسد الطرح الشعري، يمتلك حسية الاشعار بالتواجد المغيب في الذاكرة والارض، وتفضي: أبوابه لافتتاح الحدث بالاخبار المباشر ممهداً لحيثيات تأليف مد سينوغرافي بين المتلقي والكائن الذي يتحرك في اجواء القصيدة متنقلا من مفازة الى اخرى حسب التصاعد الدرامي لتاريخيته.

(لعلك يوما سمعت عن البدوي العجيب
الذي كتب الله أن لا يموت
وأن لا يرى وجهه احد)

امتشاق تصحر الحلم من فيافي الضياع عبر التساؤل الكبير المطروح في مفاصل القصيدة بتنويعاتها خلق رشقا من مثابات سيسيولوجية يبحر بها عارضا تأملاته غير محدودة المكان، مستفزه في امكانية قياس الزمان.

(أنا البدوي الغريب، يجوب البوادي
ويطوي العصور ويعبر جيلا فجيلا
الى أخر الازمنة)

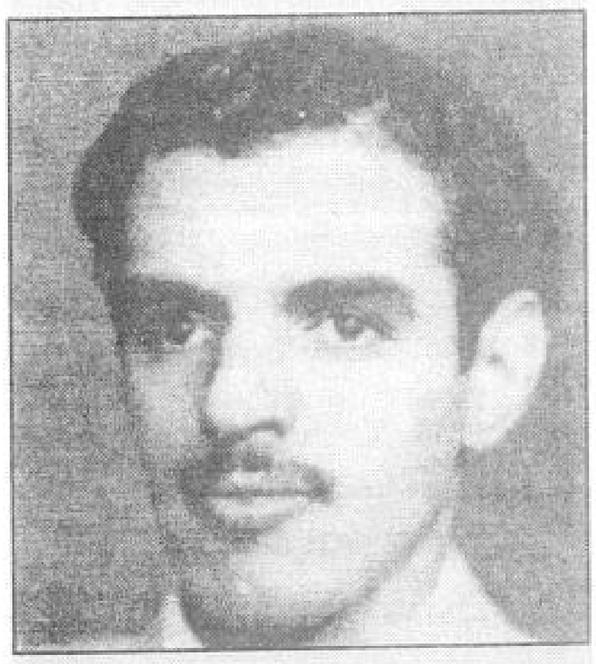
ان هذا التنقل ما هو الاشكل ايقاعي (ليس ايقاع موسيقى النظم) متراتب يناغم النسيج العضوي في طرح الثيمات، ويمسرح البناء المضموني وصولا لتركيب الشكل من حيث: (أن الجمال الشعري الحقيقي يكمن في امتصاص الشكل الفني لموضوعه أي لجوهر الانفعال الانساني).١

تصحر الحس وانسداد بؤرة الشعور وانقياد المصير نحو عزلة سلوكية سمة للزمكان الذي عاش فيه ذلك البدوي المقهور.. وهذه العزلة السلوكية.. هي بالاصل نابعة من جوهر حياة البريكان فرض عليها عزلة ابداعية.. "وهي العزلة الحقيقية التي كان البريكان يجاهد من اجل انمائها وتعميقها، ليبقى شعره منعزلا ومختلفا"٢.

والعزلة والاختلاف حدد في نطاق هذه القصيدة باستدراكين من قبل قوة عظمى تمتلك شرعية امتلاك المصائر:

١ _ كتب الله ان لايموت.
٢ _ ان لايرى وجه احد.

الاشكالية الاولى.. تتمخض فى تواصلية وهلامية الزمن باعتبار الكائن ((شاهدا ابديا)) اما قاصدا العيش فى ظل عوالم متداخلة او قسرا بفعل ضرورة الخلود تستمكن خبايا الانسان فى التوق



بريكان في شبابه

الدائم لاسر الفناء والاسترسال فى الكيـان الوجـودى للكشـف عـن اوجهه المتعددة... وتلك رغبة البريكان نفسه..((اعتدت ان ادخل تناقض التناقض الوجودى وان اجد كثـيرا مـن الجمـال فـى وجـه الحقيقة)).

(حفظت اغاني الزوابع عبر الافق
وكنت امرؤ القيس في التيه
والمتنبى فى الطرق النائية
وفى عزلة الروح كنت المعرى رهين السجون الثلاثة)

من المعروف ان ابا العلاء المعري كـان رهـين محبسـين.. العمـى وعزلته عن المحيط، والبريكان تقمص الشـخصية المعريـة مضيفـا عليها محبسا ثالثا وهو (عزلة الروح)... وفي هذا وجهان:

الاول.. لم يشأ البريكـان استخدام مفـردة (محبـس) او (محـابس) المقرونـة برهـين المحبسـين لأنـها لا تسـتفز لـدى المتلقـي الطاقـة الحسية التي يريدها والتي تفجرها مفردة (سجون) لما لها من وقـع نفسي حاد في تشكيل الصورة المأسوية للعزلة و(السـجن) لايمكـن فرضه من الداخل او حتى من الانسان نفسه، بل يفـرض مـن قـوة الخـارج المؤثـر أي انـه اراد أن يصـور الامـر علـى ان العزلـة الـتي اوجدهـا المعـري والبريكـــان كـــانت لضغـوط خارجيـــة مورســـت ضدهما.

الثاني.. أن البريكان يرى أن الحياة هـي مـوت لاشـعوري للـروح بتحديدها في قالب لا يحتويها خالقة فجوة بين القالب والروح، هذه الفجوة هي التي تتحرك وتجوس وتتمحور حولها حياته بذلك تبقى الروح على ضفة انتظار الانعتاق نحو مجالها الحيوي المفـروض أن تكون فيه وبـين القـالب المـوه الـذي وضعـت فيـه.. وهـو بذلـك يؤسس خطا فكريا غريبا يلقي فيه حتميـة الكينونـة والوجـود، في أن الحياة ما هي الاموت ضـروري واضطراري تمـارس فيـه الـروح فعالياتها التشذيبية والتقويمية وصولا الى الكمال الذي لايتم الا من خلال الخـروج مـن زنزانـة الجسـد لتحيـا في رحابـة الكـون الفسـيح مزهوة بالفضاء المطلق.

(هذا الرميم متى يتحرك؟
هذه العروق متى تتدفق بالدم؟
هذه اليد الذابلة متى تتحرر من موتها؟)

الاشكالية الثانية.. الاعتكـاف كـان احـد اركـان حياتـه المغلقـة، التقدير الاول جاء محمـولا في ثنايـا القصيـدة.. وهـو الوجـه الـذي غضنته المهالك، وشوهت تضاريسه الحروب ورسمت على ارجائـه السقطات المتوالية علاماتها.

(وجهه الاول المستدير البريء

الذي غضنته المهالك وافترسته الحروب
وخطت عليه المآسي علاماتها)
وبما أن هناك وجها أول فأنه بالضرورة وجود وجوه أخرى..
نمت طبقات تراكمت الاحداث عليها، فغيبها فأصبح ذا وجه أميبي يتلون ويتشكل على حسب تغير المحيط .. بأعتباره (شاهدا ابديا).

(نمت طبقات الزمان
على جلده. فهو لايتذكر صورته
صورة البدء)
وهندسة الوجه (المستدير البريء) لايمكن تغييرها، لكن من الطبيعي جدا أن يتلون الانسان، ويستجير بغطاءات كي لا يكشف عن براءته.
(وراء قناعي القديم/ بصيص براءة)
التي لا يمكنه العيش بها في دائرة موحشة فيلتهم.
(أنا في عالم يتفجر حولي بإيقاعه المتوحش)
اما التقدير الثاني.. الانزواء عن الفعل الاستعراضي اليومي الذي قد يسبب له هدم مبنياته المثالية ويحيلها الى هامش تختزنه الذاكرة، قد يصيبه النسيان بسبب الملهيات اليومية وفضاضة الانغماس فيها، وبالنتيجة الخروج من كيانه الذي اسسه على المثالية والرقي المعرفي والفكري، لكن مع ذلك بقي يتصل بالحياة عبر قنوات رفيعة تضمن له وصول الرؤية للخارج دون خدش مخيلته، وهذا مبني على اساس التعامل مع البريكان انسانا ومن ثم ذلك التشابه الغريب مع البدوي في قصيدته.

(٢)
المفازة الاولى
رجع ذاكرة بعيد
(أنا هو ذاك... ⟵ على الموت تسقط ذاكرتي في الظلام)
هذه المفازة استرجاع للذاكرة المغيبة حيث بنت تأسيسها على استعراض تاريخيته كـ(بدوي) مدخلا لتركيز (الفادي الطليق) المأسور و(البطل المنقذ) المهزوم في زوايا توثيق الحالة بشيء من الشجن والتأسف.
ومن الملاحظ أن الشاعر عمد الى تركيز ضمير (الأنا) لولبا رئيسيا ومفصلا مهما دونه لن تتم الحياة.
هذه (الأنا) جاءت للتعويض عن النقص البنيوي لنفسيته المتعبة وشخصيته المستهلكة من قبل المنتفعين بأعتباره رمزا للعربي الضائع الذي يرتكز على ارث متخم بالانتصارات المموهة والهزائم

المفضوحة، وللتأكيد على مشروعية العمل الذي باشره.. والأنا تتكرر ثماني مرات في سياق التركيبة الشعرية (المفازة الاولى)، ويمكن تحديد وظائفها:

١–التكرار جاء مبنيا وفق احتواء العمق لـ(الفعل/الصورة) من حيث أن كل (أنا) جديدة تعني بداية الشروع بتوظيف جديد ومغاير.

٢–(الأنا) الاولى جاءت بعد انتهاء الومضة القصية (لعلك يوما..) والتي بعدها يستقرىء هيكليته العامة.. تأتي (الأنا) لتفاجىء المتلقي بأن الشاعر (هوذاك) وبذلك يتحول النص الى منلوج داخلي يبدأ الشاعر ليبث ثيماته في التكوين.

٣–اربعة تكرارات لـ(الأنا) جاءت مقرونة بمفرد (البدوي) واولها جاءت مفردة (الغريب) مضافة اليها.. وهذا التخصيص جاء كتمييز عن التكرارات الأخرى من جهة ومن ثانية لوجود مد طوبوغرافي له علاقة بالبداوة كظاهرة حضارية لها تقليعاتها.

٤–ثلاث تكرارات لـ(الأنا).. جاءت لتحمل مفاهيم جديدة (الفارس والضيف /الزائر/ الشاهد الابدي)، وتنقل صورا تعبر عن حدود زمانية ومحددات مكانية.

تنتهي المفازة الاولى بأشكالية متداخلة الابعاد:

(أنا الشاهد الابدي
على الموت تسقط ذاكرتي في الظلام).

هناك توافق في التركيبة الجملية:

على الموت ⟵ في الظلام
جارو مجرور معرفة ⟵ جارو مجرور معرفة
موازنة

يقابلها توافق في التكنيك الابداعي من حيث فعل (الموت) يعني إنفصال الانسان عن الحياة المادية بكل الجوارح ومنها الحسية كـ(العين) التي تقوم بفعلها البصري من خلال انعكاس الضوء فيها، وسقوطها في الظلام، يعني انعدام الرؤية التامة، وبذلك تنتفي الحاجة لها عمليا ومن باب آخر، أن فعل الذاكرة يتوقف بتوقف عمليات التصور والمونتاج داخل العقل، واخضاع الذاكرة للفراغ الموحش.

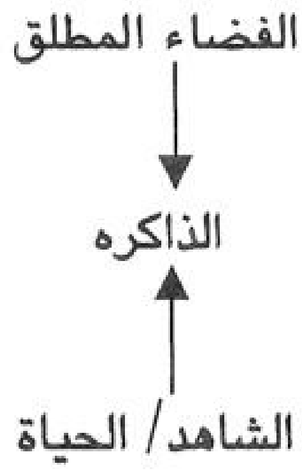
وهناك ايضا توافق مادي أخر هو:

الذاكرة ⟷ الشاهد الابدي

بما أن الكائن كان مبثوثا في احداث زمانية ومكانية.. فحصيلة الخروج منها هي الذاكرة، ومن هذا نستخلص أن فعل (السقوط) هو الاسفين الغريب في التركيبة الشعرية وحياله قلق كبير، من حيث:

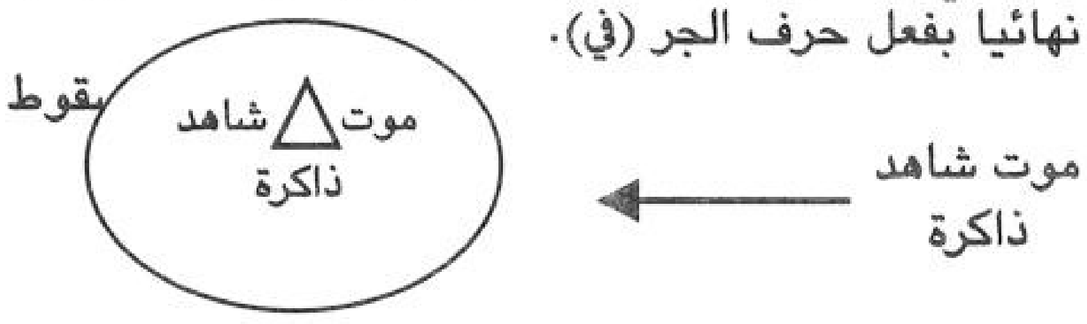
١–ليس الموت هو الذي ينقض على الذاكرة، بل هي الذاكرة تنقض عليه، دون الوعي الكامل منها في احتمالات:

أ–أن الذاكرة بتحررها من غلالة الجسد بفعل الموت لتمارس فعالياتها في رحابة الكون الفسيح مزهوة بالفضاء المطلق.



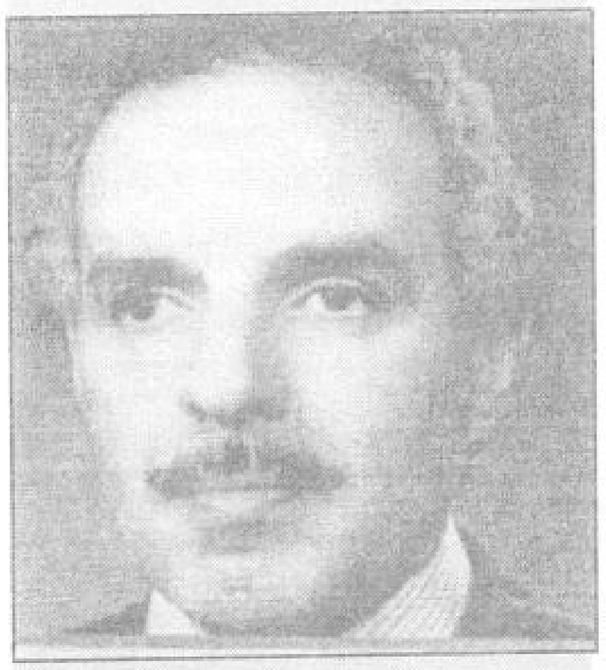
ب–اوتفاجيء بالعكس لتجد أن الموت نفسه متواطيء مع قوى الظلام ليرزح هو نفسه والذاكرة تحت وطأة السقوط.

٢–فعل السقوط قسري وعنيف في أخضاع الذاكرة للسكوت، فكان سقوطا حرا للشاهد والذاكرة والموت بفعل حرف الجر (على) الموحي بالسقوط من الاعلى نحو الهاوية والاستقرار فيها، فأوى نهائيا بفعل حرف الجر (في).



وبذلك اصبح الموت ليس المرحلة النهائية او المحطة الاخيرة بل نقطة عبور فوجدت الذاكرة نفسها مستمرة/مستقرة في السقوط نحو الظلام.

٣–فعل الظلام، حتمي ومجحف في الاستغناء عن الذاكرة والانزواء عن الذاكرة في خضم الوضع الجديد. كذلك الظلام يمثل المحطة النهائية وقاعدة الثبات الاخير، حيث أن الموت بأمكانه أن يكون القاعدة الاخيرة، الا انه جاء كمرحلة ممهدة بين فضائين (الحياة/الظلام) فأصبح ممر قناة عبور للمصب الاخير.



(٣)
المفازة الثانية
رجع الذاكرة القريب

(اقمت على صخرة الروح مملكتي..) ←(..ولا اتذكر شيئا)
التلاحق المبتكر لانحناءات الأفق ضمن فضاء النصف من اللوحة القصيدة، مارس تمازجا نصيا/سلوكيا مع تكوينات المفازة الأولى.. وهذه المفازة مبنياتها تعبىء الكائن المتحرك وفقها لا شعوريا بالافرازات والتقنيات التي احتواها في فضاء اللوحة /المفازة الاولى...

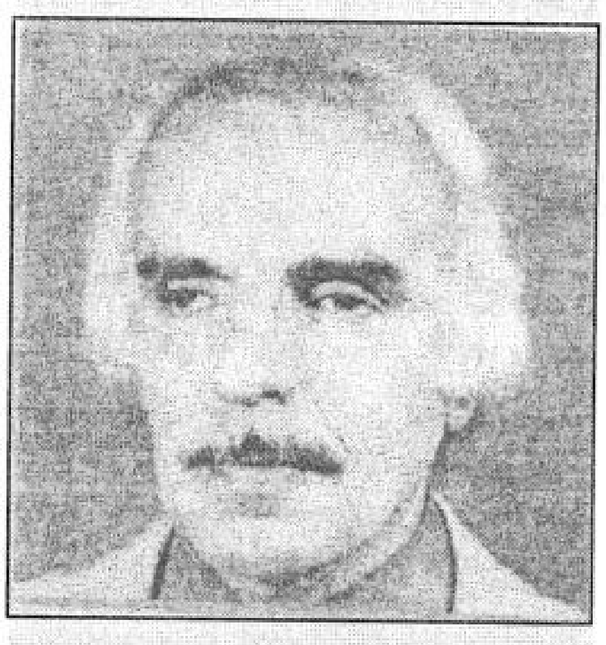
النسق الخطابي تعدلت لغته من الاعتراف الى الاثبات– المواصلة.. وهذا التغيير جاء نتيجة تبدلات هائلة في المحيط، أثرت على نفسيته وجعلته ينقاد لفعل ميكيافيلي مفرطا بقيمه الاخلاقية متناسيا ضرورته ويحال وجوده الى التهميش كواحد من الذين يزجون في السلطة والاعيبها دون الوعي لشخصيته وارثه الواعي.

كذلك أن هذه المفازة هي استكمال للحدث (اوبفارق زمني غير كبير)، لكن التغيير الحاصل كان على صعيد الفضاء العام وصعيد اللغة..

من حيث الفضاء العام، ففي المفازة الاولى كان مميزا بروحيته الانسانية ذات الهموم المشتركة المطلقة في التعايش السلمي والبقاء (قصرا او قسرا) خارج نص السياسة وبقاؤه متفرجا محايدا، تأثر ولم ينجرف في التيار.. وهنا أختلف الفضاء من:

١–روحية الفضاء العام:
اختلفت روحية الفضاء العام، بأن اصبح جوها مشبعا بالسياسة والاعيبها وسقطاتها مما اثر بشكل كبير على الخطاب المروي من حيث التعامل السيمولوجي مع الاحداث التأريخية وبشكل غامض ومبهم، لكنه مكشوف بالقراءة المعمقة وتتبع الترتيب النسقي للقصيدة في جزئها هذا.

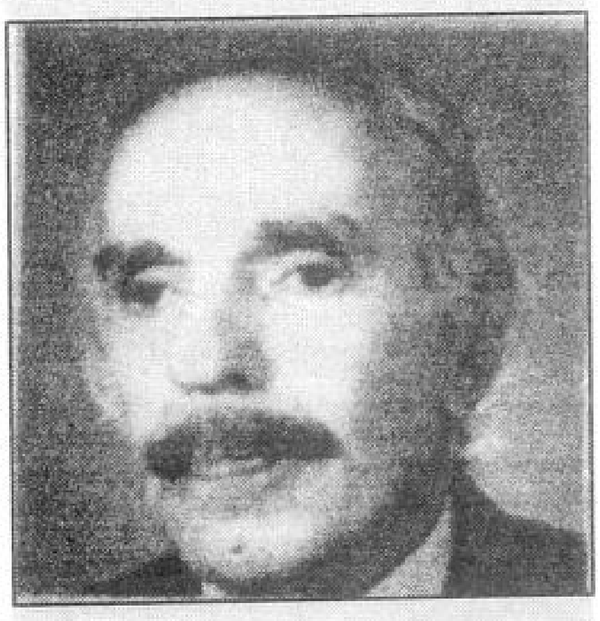
٢–الانقلاب الايديولوجي:
بعد ما كان شاهدا متفرجا حياديا في المفازة الاولى.. رفض أن يلعب نفس الدور المستعبد، فقرر التحول من المسار الاجتماعي الهادىء الى المسار السياسي المضطرب.. علـه يفلح في تمكين قدرته على النهوض بواقع وتحقيق تطلعاته المبهمة (التي لم يعلن عنها على طول القصيدة) والمباشرة بالانقلاب الايديولوجي الذي بناه على موروثه الروحي الاجتماعي الهادىء.



(أقمت على صخرة الروح مملكتي)
وهذا البنيان يفتقر الى الخبرة والتمرس ويحتاج الى الاعيب وخدع السلطة التي يمكنها ان تبقيه صامدا الا انه بحكم طبيعته الانسانية سقط في فخ الثقة الكاملة بالمحيط..
(استعبدت روحي الطيبات
الى أن تفتت لحمي)
وأنتهت مسيرته السلطوية القصيرة كـ(بطل منقذ) و (فادي طليق) ليتحول الى مغيب مهمش تحت وطأة السلطة الغاشمة التي تتلاعب به وتنتهك انسانيته وتضع من قدره، كعذاب يومي في الصحوة والمنام.. الى أن تمسخه شيئا على القارعة.
(رأيت كلاب الملوك
تطاردني في المنام
رأيت الرجال يخدمون السلاطين
–او يضحكون الطواشية المتخمين
وقوفا وراء الموائد
وكالببغاء التي هرمت
كنت املك هذا اللسان
ولا أتذكر شيئا).

تقنية اللغة

اعتمد اسلوب الخطاب في المفازة الاولى على ضمير الفاعل المنفصل (أنا).. لتوكيد الشخصية –كما بينا– كضرورة قصوى لأحتواء الحدث والسيطرة على مقوماته، أما المفازة الثانية، فجاء الاسلوب مغايرا حيث اعتمد الشاعر على الضمير المتصل المعبر عن الفاعل (التاء) الداخلة على الافعال الماضية (اقمت/فتحت/بدأت /تلاشيت/نسيت/دخلت/بايعت/خضت/ماعدت/ رأيت)، فأصبح التركيز قيمومة الفعل بحد ذاته وتأثيثه لبنية تعنى بالبناء الصوري /الحدثي.. بسبب التداخل التاريخي والتنقل الزمني السريع.. وهذه الافعال الماضية التي شكلت خطا جماليا ضمن سياق الجملة الشعرية، تحمل بعدا زمنيا وجماليا حيث أنها تتمتع بروحية الحاضر، وشمولية النظرة التاريخية، ومستقبلية التواتر على النهج نفسه.
تعتبر ظاهرة الترقيم وعلاماتها والتنقيط واحدة من سمات الحداثة في النتاج الابداعي، لما لها من مدلولات تغني العمل فنيا وتقدم له ايحاءات بصرية وخاصة اذا وظفت في الملفوظ الشعري..



(واستثمارها لوصل الملفوظ ببعضه من جهة وبالمغيب او المسكوت عنه خارج النص من جهة أخرى).

وبذلك نفتح فضاء رحبا يمارس فيه المتلقي حريته في اعادة ما أنتجت الصورة/النص حسب رؤيته الخاصة، مؤسسا جسرا ابداعيا/جماليا بين تقنيات النص/مسكوتات الشاعر/خيال المتلقي.

يعتمد البريكان على مثل هذه التقنيات البصرية داخل النص في اغلب اعماله–إن لم تكن كلها–لتكوين روابط عضوية داخل الطرح الشعري.

وهذه المفازة تنتهي بسطرين من (التنقيط المتواصل) للدلالة على استمرارية الحدث.. وأن هناك مسكوتاً عنه (مبهم) و(منطوق به) سابق، يتوالى في تشكيل الصورة واتمامها.. لكن المتلقي قد يسيء فهم هذه التقنية ويعتبرها فاصلة/نهاية. لكن المتتبع لنتاج البريكان الشعري (المنشور) يلاحظ أنه عندما يريد الانتقال من (حدث/صورة) الى اخر فأنه يستخدم تقنية ثلاث نقاط كبيرة (...) اما هنا فالقصد مغاير وبذلك نتوصل الى ان البريكان اراد أن يمزج الاشكالية الاخيرة من المفازة الاولى (أنا الشاهد..) بنهاية المفازة الثانية مستعيضا عن ذلك بسطرين من التنقيط المتواصل وبذلك تكون..

(كنت أملك هذا اللسان
ولا اتذكر شيئا
على الموت تسقط ذاكرتي في الظلام

أنا الشاهد الابدي
مواصلة
تخاطبني الريح
افتح عيني
بداية المفازة الثالثة..

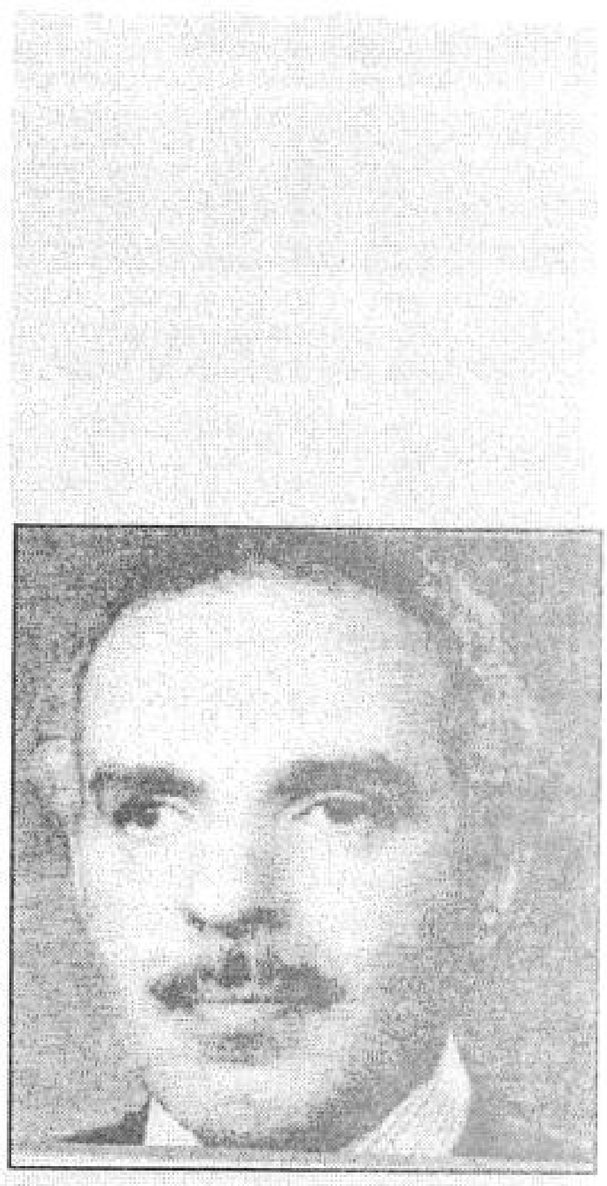
(٤)
المفازة الثالثة

(تخاطبني الريح)... ← (..متى يالهي. متى؟)

تشتغل المفازة الثالثة على التكنيك العلمي للظواهر والامكانات الحالية، كمسلمات طبيعية دالة على تبدل النظرة الحسية للاشياء، والابتداع المستمر في السيطرة، لتكون قسمين اولهما ماذكرناه والاخر هو الحركة الروحية المقبلة.

(تخاطبني الريحأفتح عيني)

إن الايحاء بالجملة الشعرية يصل بالمتلقي لحدود (المكان) الذي بقي مهمشا على طول المفازتين، بسبب أن المكان لا يمثل فتحا



في حدود الصورة.. اما الآن فإن المكان يمثل فتحا لابد منه في حدود الصورة/الثيمة.

إن الريح بالفعل المحسوس والموروث عندما تجوب الأرض المفتوحة، فإنها تصدر اصواتا اشبه (بالموسيقى البدائية) او صوت بشري مدغم كـ(الهمهمة) او بعض المقاطع الصوتية كالفونيمات الايحائية المستعملة في اللهجات المحلية، وهذا الايحاء قدره الكائن على أنه محاولة للسفر عبر الزمن والانتقال الى الماضي، حيث بالامكان النظر لهذه الاشكالية على اساس: (ظاهرة الانتشار (Diffusion) المعروفة في الفيزياء، من حيث التعامل مع المائع، هي ذات الحالة في هبوب الرياح من منطقة الضغط العالي الى منطقة الضغط الواطيء، والانجازات الفكرية والابداعية تكون في العادة مشحونة بالطاقة والقابلية على إحداث حركة ونشاط معين (إنها تمثل المائع الكثيف) وفي حالة تراكمها في موقع (المكان) المحدد فأنها ستقوم بانتقالات مكانية من منطقة النشاط الابداعي الكبير الى المنطقة الخالية في فترات زمنية متقاربة (بعض الشيء) وهي الظاهرة نفسها يمكن حدوثها عبر الزمن)٣.

ومن ذلك نستنتج:

١–تحديد المكان وهو (الصحراء).

٢–الافق المفتوح ،والانبساط المترامي، جعل المخيلة تشتغل سينمائيا، وتعيد أنتاج الاحداث بالصورة التي ظهرت عليها القصيدة من مقدمة ورجع ذاكرة بعيد ورجع الذاكرة القريب، وصولا لحالة الانفكاك من الطقس الفيزيولوجي..

(هل كان ذلك حلما بعمق الزمان؟)

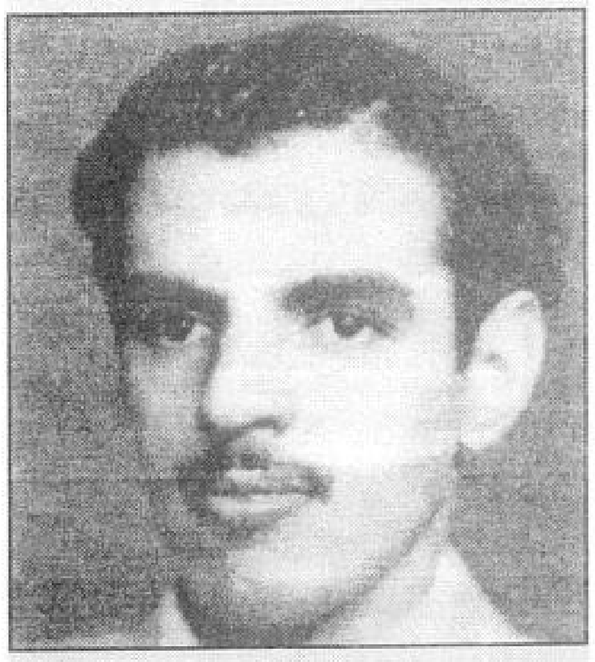
من حيث الانفصال عن مجاراة الواقع الحاضر والتقوقع في دائرة (الماضي).. كفعل يومي له تقاليده ومقاييسه التي لاتحترم الزمن الفعلي المعاش في حركة من حيث (البناء العمري، التقدم المعرفي). وفي عود على المكان فان هلامية البنية وبسبب ابعاده التوافقية الثلاثة سمحت بحرية الحركة ازاء جمود الزمن في البعد الواحد. لذا فان الكائن (حدد الصحراء) وجعلها منطلقا مركزيا ونقطة ثبات جوهرية في الانتقال والعودة.

وبالرغم من التهميش المقصود للمكان، فانه كان موحدا في جميع فضاءات المفازتين والتي تتفرع منها فضاءات داخلية مسكوت عنها:

(القصور/السجون/المضارب/الموائد) ←

(الخيمة/الغرف/المسجد) والعودة.. كانت مرة أخرى في الصحراء.. في مفتتح المفازة الثالثة.. فتصبح فضاء جامعا ومدخلا لفضاءات داخلية..

(طاحونة بقوى الظلام/مكاتب هندسة الموت/ المدن اللاهية) ←



(مفاعلات نووية/مختبرات الاسلحة الذرية/دوار العولمة)
ومن الملاحظ أن فضاءات الحاضر تختلف جذريا عن البناء الفكري والمبنيات الشكلية عن الماضي.. لكن مسببات الحدث واحدة والاستبداد بطبائعه واحد.

وان التوطين للارث والذاكرة والانتقال للتأسي بالماضي ومحاولة تهميش الحاضر والمسارعة بحلول المستقبل، تخلصا من الفشل والانتكاسات والقيود القسرية امر طبيعي جدا في المجتمعات الممتلكة لخلفيات ميثولوجية ناضجة فتحتكم لمثل هذه الظاهرة في هيكلة الحاضر على تشكيلة الماضي أي ما يعني الحنين الى الماضي Pastsickness).

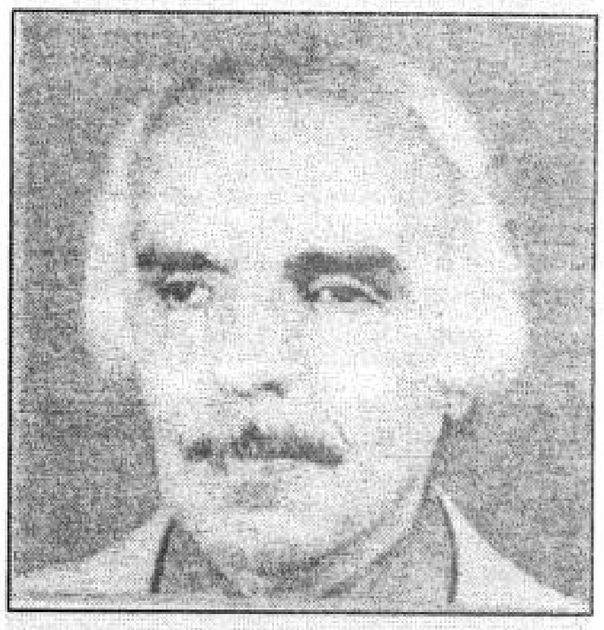
(افتح عيني
هل كان ذلك حلما بعمق الزمان؟
وهل احلم الان؟)

الحلم يتوزع على مكمنين:
الاول: الحلم الحكواتي/ (بعمق الزمان) من حيث الظروف والنكوص الدائم سمة لنشاط الامة فخلفت عقدة متأصلة فيها باشرت عملها عبر الاجيال وصورا للحاضر وقد تتواصل لتبلغ المستقبل).
الثاني: الحلم التوافقي/عندما اغمض عينيه (افتح عيني — سبقه فعل الاغماض بالضرورة) راح نسيج الذاكرة يعيد بناء احداثياته. بشكل مغاير.. في الغوص بمكنونات الماضي والاشتغال فيها لتغيير النسق التاريخي ليولد الحاضر بشكل عفوي جديد معافى، الا أن المشكلة الكبرى هي أن الكائن وجد نفسه يعيد نفس الكرة مجسدا انثيالاته السابقة ملتصقا فيها وهذا ما يعبر عنه بالافعال الماضية ذات روحية الحاضر، المفتتح بها كل حدث جديد ومغاير في المفازة الثانية، حيث أن الفاعل مستتر تقديره (الانا) التي عدت لولبا للحركة في المفازة الاولى.

وبذلك تفشل الحركة المكانية والظرفية الزمانية في تعديل موازين الماضي والحاضر وهذا يهيء الى الحركة الثانية في هذه المفازة وهي (الحركة الروحية).

(سأجمع اجزاء روحي وابحث ثانية عن مكاني واسمي ومسقط رأسي)
والفضاء الجديد للتحرك هو الانتقال الروحي الذي بالضرورة الانفصال عن:
١—القالب الجسدي.
٢—المعيار المكاني.
٣—الارث الزماني.

وبذلك يكون وعاء طبيعيا للحركة الحرة والاشتغال غير القياسي/المفتوح، لابتكار الوجه المستقبلي الجديد.



البدوي الذي لم يروجهه احد..
ثريا النص، اشك
الية قائمة بحد ذاتها لماتثيره من أسئلة تتجاوز حدود المألوف لتدخل في حيز الغيب والابهام، لتشكل مع بقية الاشكالات المتلاغزة على طول القصيدة ناقوسا يدق في ايقاع القصيدة، كارضية حانية لكل متشعب.
والسؤال المثير: لماذا جاءت ثريا النص على هذه الشاكلة (البدوي الذي لم ير وجهه احد)؟ أي وبتعبير أخر لماذا لم تأت على هاتين الشاكلتين:
١–البدوي الذي كتب الله أن لا يموت.
٢–البدوي الذي لن ير وجهه أحد.
الشاكلة الاولى: لو جعلها البريكان ثريا لنصه لأحدث تضاربا كبيرا في ثنايا أطروحته وبذلك يخرج عملا يحمل الكثير من المجانيات الحديثة وينتقص الكثير من قيمته.
مثلما توصلنا من قبل.. أن البريكان له نظرة تتناقض مع المسار الكوني والوجودي في أن الموت ما هو الا الحياة الحقيقية للروح حيث تمارس كامل انسانيتها وصولا الى الكمال المطلق في التوحيد مع الجوهر الكوني. وتخليده في الحياة (أن لايموت) يعني التخلي عن الثيمة المركزية في العمل.. لكن قد يتساءل المتلقي بأن هذه الثيمة طرحت في سياق القصيدة كواحدة من ميزات الاختلاف واحد عناصر التركيب الشخصوية.
لونظرنا لتشكيل الومضة القصية لنجده (لعلك يوما سمعت) إنقطاع استمرار الفعل وتوقفه عند حدود زمنية سابقة، وبذلك يكون البدوي قد انتهت ضرورته المادية (الحياة) وظلت ضرورته التاريخية متواترة كحدث موروث.
الشاكلة الثانية: الحرف (لن) حرف جزم ونفي نهائي قاطع، لا يتلاءم مع التغييرات الكبيرة الحاصلة في اجواء القصيدة منها (الفارس والضيف) اللذان من المهم جدا معرفة وجوههما لأقامة صلة اجتماعية بينهما وبين المجتمع وكما اشرنا أن المفازة الاولى كانت تتمتع بجو اجتماعي هادىء، ولوجاء مغايرا لهذا لتعرض النص لخطر فقدان المصداقية، والحط من قيمة المعالجة والتشخيص.

احالات

[١]–محمود البريكان. من لقاء معه في مجلة اسفار الادبية.

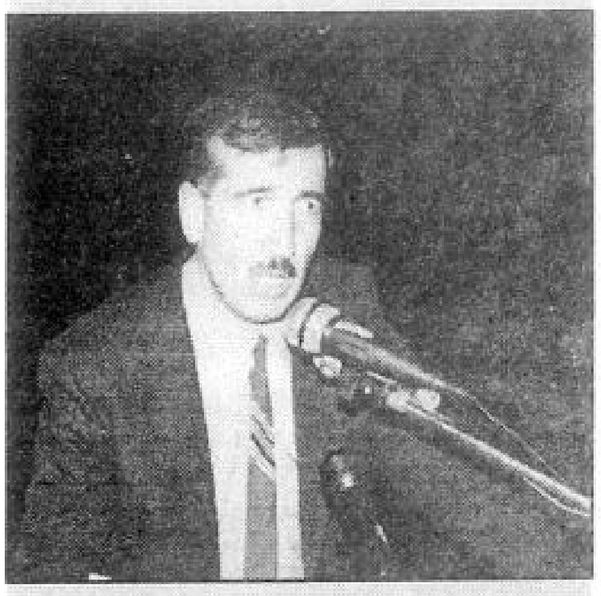
[٢]–عبد الزكرة زكي. من مقال منشور في احدى الصحف الاسبوعية ٢٠٠٢.

[٣]–د. محمد عزالدين الصندوق، كيف نخلص المستقبل من الماضي، جريدة الزمان الصادرة في ١٩ من شباط ٢٠٠٤.

ملاحظات حول تحقيق (المنظومة الظرفية) للشيخ معروف النودهي

رؤوف عثمان

تمهيد لامناص منه



ان الأطمئنان على نصوص محققة يفرض حشد المعارف القريبة والبعيدة من مكوناتها، بغية الوصول الى الحقائق الموضوعية، من خلال اخضاعها لمناهج تحليلية تتلائم وطبيعة النصوص المحققة، فأذا كان تحقيق النص يتجسد في محاولة اعادة الحياة الى النص المخطوط الذي كتب في زمن مضى، وازالة الاشكالات والغموض عنه، فأن اعادة النظر في المواد المحققة، محاولة جديدة لكشف اضاءات أخرى تكمن خلف أبواب النص الموصدة.

ان القاء الضوء على تحقيق كتيب (المنظومة الظرفية) للعالم الكردي الشهير الشيخ معروف النودهي يتطلب الأحاطة والألمام بسيرة هذا العالم وبمؤلفاته الكثيرة الأخرى.

لقد شكلت وزارة الأوقاف العراقية سنة ١٩٨٤ لجنة مختصة لتحقيق كتب ومؤلفات النودهي، منها كتيب (المنظومة الظرفية) الذي نحاول ان نبين من خلال هذه الدراسة مدى تحققه المواصفات والضوابط الفنية التي ينبغي توفرها، كي يأتي التحقيق متكاملا حائزا على شروطه الموضوعية والفنية.

لقد ألقيت من خلال البحث اضواء على حياة ومؤلفات ومكانة الشيخ النودهي، وراجعت بعض منظوماته الأخرى المحققة وبعضا من المصادر ذات التعلق بالنصوص، مع اجراء بعض المقارنات، بغية وضع الكتيب مكانته الجديرة بها، من خلال مناقشتي لبعض مظاهر التحريف والتصحيف والسقط الحاصل من قبل الناسخ، أبديت ملاحظاتي الخاصة ومناقشة بعض مافات المحققين الأفاضل.

أما المنهج الذي اتبعته فهو ابراز السلبيات والايجابيات المتعلقة بالتحقيق، راجيا ان أساهم بقسط متواضع في اغناء تراث الشيخ معروف النودهي و وضعه في مكانته الجديرة بها.

ترك النودهي تراثا غنيا من المنظوم والمنثور وهو حصيلة ستين سنة من التدريس والتأليف.

سيرة الشيخ معروف النودهي وآثاره

هو الشيخ محمد ابن السيد مصطفى ابن السيد احمد بن السيد محمد الشهير بالكبريت الأحمر، ولد النودهي سنة ١١٦٦هـ — ١٧٥٢م[١] في قرية (نودى) الواقعة شرقي مدينة السليمانية، تعلم القرآن والكتابة بالعربية والفارسية وشذرات من النحو والصرف والفقه والأدب على يد والده الذي كان عالما دينيا، ثم حمله والده الى العاصمة البابانية (قلعة جولان)[٢] وأدخله في المدرسة الغزائية، حيث تلقى العلوم العربية عند الملا محمد الغزائي، التقى بعبدالله البيتوشي فأفاد من علمه الجمّ وذكائه المتوقد، وتخرجت على يديه مجموعة من الأساتذة الاجلاء ، امثال معروف الخرباني، الشيخ حسين[٣] القاضي ومحمود النقيب البرزنجي، مفتي الزهاوي، رسول البرزنجي.. توفي النودهي سنة ١٢٥٤هـ— ١٨٣٨م عن عمر يبلغ ٨٨ عاما.

آثاره

ترك النودهي تراثا غنيا من المنظوم والمنثور وهو حصيلة ستين سنة من التدريس والتأليف.

آثاره البلاغية[٤]

١–تنقيح العبارات في توضيح الاستعارات: منظومة مؤلفة من مائة وخمسة وستين بيتا نظمها سنة ١١٨٣هـ.

٢–فتح الرحمن في علمي المعاني والبيان، منظومة تتكون من ٨٨٢بيتا.

٣–عمل الصياغة في علم البلاغة.

٤–غيث الربيع. منظومة تتناول الفنون البديعية، صاغها النودهي على بحر الرجز يعارض بها منظومة (ابن جابر الأندلسي).

٥–شرح تنقيح العبارات. شرح لمنظومته (تنقيح العبارات)

آثاره في الصرف

١–التعريف بأبواب التصريف

٢–ترصيف المباني وهو نظم لكتاب تصريف الزنجاني.[٥]

والف منظومة يتناول فيها طرق المناظرة والبحث وسماها (لباب آداب البحث).

آثاره في آداب البحث

لقد طرق النودهي هذا الباب والف منظومة يتناول فيها طرق المناظرة والبحث وسماها (لباب آداب البحث).

آثاره في العروض واللغة

١-منظومة العروض: وتتضمن ١٥٧ بيتا يتناول فيها اوزان الشعر وضروبه وأعاريضه.
٢-الجوهر وصفاته في ٢٠٣ابيات.
٣-الأحمدية: نظمها سنة ١٧٩٥م وتضم ١٣٩٨ كلمة عربية وهي معجم (عربي-كردي)، يحفظه طلاب الكرد بغية تعلم اللغة العربية.
٤-نظم الوضع العضدي، يؤشر فيه الى معاني الألفاظ ومدا ليلها العامة والخاصة في ٦٦بيتا .
٥-فتح المجيد في قواعد التجويد.

آثاره النحوية.

١-كفاية الطالب. تتناول هذه المنظومة مباحث النحو في ١٧٣٣ بيتا.
٢-فتح الرؤوف في معاني الحروف. في ٢٤٣بيتا.
٣-الأغراب في نظم قواعد الاعراب. نظم النودهي بها مؤلف ابن هشام الانصاري في ٧٧٢ بيتا.
٤-المنظومة الظرفية. في ٤٢بيتا.

آثاره في العلوم الدينية
١-الفرائد في العقائد. يقع في ٥٦٠بيتا، وهي منظومة لـ(العقائد النسفية).
٢-منظومة في أركان الاسلام.
٣-أشرف المقاصد: تتضمن المنظومة ٢١٦بيتا وهي تتناول (العقائد النسفية) .
٤-زاد المعاد في مهمات مسائل الأعتقاد، وهي ١٥٧بيتا.
٥-نظم المناهج في الفقه.
٦-قطر العارض. تتناول الفقه وتقع في ٢١٠أبيات.
٨-جواهر الفرائض. وهي في الفقه.
٩-سلم الوصول الى معرفة الأصول وهي ١٣١بيتا. تتناول احوال الفقه.

١٠-كشف الغامض وهي مادة مختلطة مع (قطر العارض) يركز فيها النودهي على شرح مايوجب التفسير.
١١-منحة الفائض: تتناول علم الفرائض وتقع في ٢٠٥أبيات.
١٢-جوهرة التوحيد: تتناول أصول الدين.
كما وله في المدائح النبوية والمناجاة تسع منظومات مطبوعة ومحققة.
وله ستة كتب في النثر، تتناول شتى المواضيع.[٧]

الظواهر الأيجابية في تحقيق (المنظومة الظرفية)

١-لقد أنجز التحقيق من قبل لجنة مختصة مؤلفة من ثلاثة محققين، وهم كل من: الشيخ محمد عمر القرداخي، إمام وخطيب الجامع الكبير في السليمانية، وهو من اولي العلم والفضل والذكاء، وتخرج على يديه أجيال من الناشئة، والسيد محمود أحمد محمد أمين مكتبة الأوقاف المركزية، والسيد بابا علي بن الشيخ عمر القرداخي وهو من العلماء الأفذاذ، في مجال النحو والصرف والبلاغة والعلوم الدينية.
ان جهود ثلاثة من المختصين النابهين تثمر نتائج أينع من جهود محقق واحد.
٢-لم يكن هذا الكتاب محققا من قبل ولا مطبوعا، اذ ان الكتب المحققة لا يضاف عليها الا القليل، والانشغال بتحقيقها اهدار للوقت وأتكال على مابذله الآخرون من جهود.
٣-ان اللجنة دقيقة في رسم الكلمة وضبط النص من حيث التشكيل والحركات وطبيعة الأملاء وصنع الهوامش.وقد عالجوا من خلال (٤٢) إثنتين واربعين بيتا، ست عشرة كلمة حصل فيها التحريف والتصحيف، وهي على التوالي:
(مربع،الماجد، المنجد، للمبازي،مركب، كالحين، آن، حين،آن، نووا، رووا، اللاتي،مؤولا،النبي،ذارشاد،فضله) ولي بعض آراء مخالفة أو ترجيحات في تصحيح بعض من هذه الكلمات، سوف أذكرها في مبحث (السلبيات).
٤-ان هذه اللجنة مختصة في مواد النحو والصرف والبلاغة ومن مدرسي اللغة العربية الأكفاء في الجوامع والمعاهدالدينية تارة والجامعات تارة أخرى، ولهم ترجيحات صائبة في هذا المجال، فالمحقق المختص أحسن من غير المختص.
٥-لقد صنعت اللجنة المحققة، ستة عشر هامشا، لتصحيح وتوضيح ومعالجة جوانب من النص وبينت بعض الغوامض فساعدت بذلك المتلقي فيما لا يستدرك.

لقد صنعت اللجنة المحققة، ستة عشر هامشا، لتصحيح وتوضيح ومعالجة جوانب من النص وبينت بعض الغوامض فساعدت بذلك المتلقي فيما لا يستدرك.

حققت (المنظومة الظرفية) مع أربع منظومات أخرى، في كتاب يحمل اسم (الاعمال الكاملة للشيخ معروف النودهي- القسم الثالث- المجموعة الصرفية والنحوية).

٦-لم تكتف اللجنة بنصوص المنظومة المحققة فقط، بل راجعت مختلف الكتب المتعلقة بالموضوع بغية الأفادة ومعالجة ما أستعصي من المعاني والمفاهيم.
٧-سبق وأن حققت هذه اللجنة معظم الكتب النحوية والصرفية والبلاغية للنودهي في مؤلفاته التي ذكرناها، فلذلك تتمتع هذه اللجنة المحققة بخبرات وتجارب جيدة، ولها المام تام بعوالم الشيخ معروف النودهي المختلفة.
٨-كلفت اللجنة المحققة من قبل وزارة الأوقاف العراقية لأنجاز عملية التحقيق،وأوكلت إليها مسؤولية التحقيق بالكمال والتمام، كما وهناك جانب روحي آخر، وهو ان تراث النودهي له قدسية دينية واجتماعية عند أعضاء اللجنة، اذ ان اعضاء اللجنة من رجال الد ين المتمسكين بالأخلاص والصدق في أداء المهمة وانجازها على أحسن مايكون.

الظواهر السلبية في تحقيق (المنظومة الظرفية)

هذا التحقيق كأي عمل من أعمال البشر، لم يكن متكاملا كما نطمح، بل تعتوره نواقص وسلبيات، بعضها يعود الى طبيعة الكتيب المحقق، والآخر، الى عملية التحقيق، وإذا أحاول أن أميط اللثام عن كل هذا، كما وأرجو أن أنبه على ما اسهو فيه.
١-حققت (المنظومة الظرفية) مع أربع منظومات أخرى، في كتاب يحمل اسم (الاعمال الكاملة للشيخ معروف النودهي-القسم الثالث-المجموعة الصرفية والنحوية)[٨]، أما المنظومات المحققة الأربعة فهي:-
أ-ترصيف المباني نظم تصريف الزنجاني.
ب-التعريف بأبواب التصريف.
ج-الشامل للعوامل.
د-الأغراب في نظم قواعد الأعراب.
هذه المنظومات الأربعة وجدت في نسخة الأم بخط الشيخ معروف النودهي، بأستثناء (المنظومة الظرفية) التي كما يقول المحققون: (حصلنا على صورة لنسخة ثالثة خطها عادي، وعليها تعاليق غير معزوة لأحد، الا أن اخطائها تربو على أخطاء النسخة الثانية وقد أشرنا لهذه النسخة بالحرف (س)، وقد إلتزمنا بثبت ما تبين لنا حجته في متن المنظومة والاشارة الى النسخة المخالفة في الذيل مع بيان سبب الترجيح في بعض المواضع) ان عدم ذكر المنظومة وموادها لافي نسخة الأم، ولا في نسخة الشيخ محمد الخال، وفي نسخة واحدة مهملة النسج والتنظيم، يثير في الباحث نوعا من الشك!

لقد تحريت في الكتب ذات العلاقة بمؤلفات النودهي[9] فلم أجد اسم ومواد هذه المنظومة.

ما يجلي غمام شكي في نسبة (المنظومة الظرفية) الى الشيخ معروف النودهي هو ثلاثة أمور:-

اولا: يذكر الناظم في المتن اسم ابنه (الحاج كاك احمد الشيخ) وتاريخ ولادته المتطابقة مع الأصل:

وبعد فاعلم أن من احسان الهنا المهيمن المنان
اعطاءه منا علينا ولدا مباركا موسما بأحمدا
تشرفا باسم النبي الهادي رجاء ان يكون (ذارشاد)
صبيحة السابع من ايام شهر بدى (فضله) بالصيام

وقوله (ذارشاد) يتطابق مع ولادة الحاج كاك احمد الشيخ ٢٠٨ هـ

ثانيا: يذكر الناظم في المنظومة اسم شقيقه الشيخ (ماجد) وهو مطابق للحال، اذ وصل المحققون عن طريق الأتصال بذوي العلاقة والمعلومات[10]، الى الأطمئنان، بأن ماجدا شقيقه في الأصل .

ثالثا: ان طريقة النظم والأسلوب والطرح تماثل منظومات النودهي الأخرى، ولايحس الباحث بأي تنافر بينها.

أما المحققون فقد بينوا ماذاقوا من (المرارة وتحمل الصعاب ذلك، لأن ناسخها هو المجهول، قد زاد هنا-والحق يقال-في التصحيف والتحريف والزيادة والنقص، اضافة الى الاخطاء الأملائية والتشكيل، فاقتضى منا ذلك صبرا دؤوبا وجهدا متواصلا في الكشف عن تلك الاخطاء وايجاد البديل المناسب لها)[11]

٢-أنا أشك في اسم المنظومة (المنظومة الظرفية)، لأن النسخة اليتيمة التي وجدت فيها المنظومة، لم تذكر اسم المنظومة، يقول المحققون (وجدنا في نهاية المخطوطة (س) منظومة صغيرة قوامها اثنان واربعون بيتا)[12]، وهذا يدل على ان المحققين من خلال محتويات المنظومة سموها (المنظومة الظرفية)، انهم استقرؤوا الاسم من المتن، في حين كان على المحققين ان يؤشروا الى هذا في الهامش، بغية توضيح الحالة أمام المتلقي، لأن تحقيق اسم الكتاب له أهميته القصوى في مجال التأليف والتحقيق.

٣-احيانا يتدخل المحققون في تغيير نسيج النص بهدف المعالجة وبذريعة ان النودهي (كان يبدل بيتا بكامله أو عدة أبيات فضلا عن الكلمة وشطر البيت، ولهذا نرى كثرة النسخ البدلية في بعض منظوماته لا سيما التي نظمها في اول عهده بالتأليف والنظم، وقدرأيناه يكتب بخطه النسخة البدلية في الهامش اضافة الى النسخة الأصلية في الصلب، وقد حدث هذا بالذات في هذه النسخة التي نحن بصددها)[13]. يبدو لي أن المؤلف أيا كان لا يشترط أنه على صواب في كل ما يكتبه أو مرجح مائة بالمائة،ولذلك فأن

أنا أشك في اسم المنظومة (المنظومة الظرفية)، لأن النسخة اليتيمة التى وجدت فيها المنظومة، لم تذكر اسم المنظومة

تغيير الأسلوب من قبل المحقق، بهدف تحسين أو تزيين أو تصحيح المتن غير وارد. يقول المحققون بصدد هذا البيت:

وهكذا (مركب) من ذواتي كاشهر والأسبوع ثم السنة

(حذفنا اللام لضرورة الوزن)[14]، لقد حاد المحققون بذلك عن التعامل الجاد مع النصوص، (لأن المؤلفين لا يكونوا مبرئين من مثل هذه الاخطاء)[15].

٤–لم يتحمل المحققون عناء البحث عن معاني المفردة في أمهات المعاجم العربية كلسان العرب وتاج العروس والمحيط، بل إكتفوا أحيانا بـ(المنجد) وهذه ظاهرة سلبية، لأن المنجد في الغالب للمبتدئين!.

٥–يحمل الكتاب المحقق اسم (دراسة وتحقيق)، كان على المحققين الأفاضل أن يكتبوا (تحقيق ودراسة) لأن التحقيق يسبق الدراسة. فأذا لم يكتمل التحقيق فكيف درسوا النص وعالجوا خفاياه؟!

٦–لقد حصل في اثنين واربعين بيتا، ستة عشر تصحيفا وتحريفا وعالجه المحققون، ولكن بطريقة خاطئة لا تتوافق وطبيعة التحقيق، كان المفروض ان يكتب اللفظ المحرف في المتن ويوضع بين حاصرتين من هذا النمط ( ) ، ثم يصحح في الهامش بعد ان يؤشر اليه في المتن، برقم خاص، لكن المحققين الأفاضل حادوا عن ذلك المنهج، فصححوا الكلمة في المتن مباشرة، و وضعوها بين الحاصرتين من هذا النمط ، في حين أن هذا النوع من الحاصرة، تستعمل، حينما يضاف رأيا آخر للمحقق في المتن. أحاول الان ان أؤشر الى هذه التحريفات مع تصحيح المحققين، وإبداء بعض الترجيحات من عندي.

١–حصل التحريف في كلمتي (ماجد–منجد) بهذا الشكل (الماجدي–المنجدي)، صححها المحققون بهذه الصورة:

(الماجد–المنجد) أما العلة عند المحققين فهي (لسماجة النسبة وعدم ضرورة وجود الياء وزنا حذفنا الياء)[16]، يبدو لي ان الحاق ياء النسبة بـ(الماجد–المنجد) يمنح الصفة فيها قوة ورسوخا أكثر من (الماجد–المنجد) لوحدهما.

٧–حصل التحريف في البيت الثالث من المنظومة:

وآله الكرام (بربع) الهدى وصحبه العظام منبع الندى[17]

لقد صححوا التحريف في المتن هكذا: (مربع)، في حين كان عليهم تصحيحها في الهامش، يبدو لي يجوز ان يكون (مرتع) أيضا، لأنه يفيد نفس المعنى، اذ كان المقصودبها مكانا.

٨–كما وصححوا كلمة مجاز بـ(المجازي) في المتن:

لقد حصل في اثنين واربعين بيتا، ستة عشر تصحيفا وتحريفا وعالجه المحققون، ولكن بطريقة خاطئة لا تتوافق وطبيعة التحقيق

أعلم بأن الظرف في التحقيق يقسم (للمجازي) والحقيقي[١٨]

كان المفروض تصحيحه في الهامش وابقاء الخطأ في المتن، اتباعا للقاعدة.

٩–حصل التحريف في كلمة (مركب) فصححها المحققون مباشرة في المتن (مركب)، ويجدر بهم تصحيح الكلمة في الهامش وكان تبرير المحققين هو: (حذفنا اللام لضرورة الوزن) ، وليس هناك أي مبرر لتبرئة الناظم من الخطأ أو الضعف أو السهو.

١٠–هناك سقط حرف فات على المحققين الأفاضل، وهو حرف (الفاء) الواقعة في جواب (أما) الشرطية التي تنوب مناب (مهمايكن من شيىء) :

أما المكان الحيز الذي شغل بما اذا في الحيز لم ينحلل[١٩]
لكان خلوا منه كالأناء في ملئه وخلوه للماء

كان المفروض أن يؤشر في الهامش الى سقوط حرف الفاء الداخل على (الحيز).

لقد تكرر سقط حرف الفاء الواقع في جواب (أما) الشرطية، فلم يستدركه المحققون والبيت هو:–

وأما محدود بعكس الأول وسو في عرف ونكر تعدل[٢٠]

والصحيح هو (فبعكس الأول)، ولم يستدركه المحققون.

١١–حدث التحريف في البيت الآتي، لكن المحققين لم يصححوه في الهامش كما هو المتبع في التحقيق، بل صححوه في المتن: خلافا للضوابط التي حددها علماء التحقيق:

فمبهم الزمان (كالحين، آن حين آن) جاء آخر الزمان[٢١] .

١٢–وقع سقط حرف (الفاء) الواقع في جواب (أما) الشرطية، ولم يستدركه المحققون، والبيت هو:

أما المكان المبهم الجهات الست مثل خلفك الممات[٢٢]

فالصحيح هو (فالجهات الست).

١٣–وقع تحريف في البيت الآتي، اشار اليه المحققون لكنهم لم يضعوا الكلمة المحرفة بين الحاصرتين، والبيت هو/

يمينكم شمالك الكرام محدوده سواه فالسلام[٢٣]

لقد صححوا الخطأ في الهامش بهذه الصورة: (هكذا في المخطوطة والظاهر سواها، أي سوى الجهات الست، ولعل التذكير باعتبار تأويلها بالمذكور)، وكان الأصح هو وضع (سواه) بين الحاصرتين في المتن.

١٤–وقع تحريفان في هذين البيتين، لكن المحققين صححوهما في المتن مباشرة، فالمفروض ان يكون التصحيح في الهامش فقط.

فالبيتان هما:

كل من السابق مستقر أو لغو، فما قد سبق للذي (نو وا)[٢٤]
واللغو ما عامله يذكر أو في حكم مايذكر هكذا (رو وا)

حصل التحريف في كلمة (مركب) فصححها المحققون مباشرة في المتن (مركب)، ويجدر بهم تصحيح الكلمة في الهامش.

حصل غموض في كتابة (اللاتي) فصححها المحققون في المتن مباشرة، كان المفروض ان يظل مابين الحاصرتين فارغا ثم يصحح في الهامش.

١٥–حصل غموض في كتابة (اللاتي) فصححها المحققون في المتن مباشرة، كان المفروض ان يظل مابين الحاصرتين فارغا ثم يصحح في الهامش، والبيت هو:

وحصل و وجد، كان، ثبت أو باسم فاعل من (اللائي) مضت

يبدو لي انه يجوز ان تكون (اللائي) صحيحة ايضا.

١٦–تكررت حالة تصحيح التحريف في المتن مباشرة في بيتين آخرين، وفي هاتين الكلمتين: (مؤلا، لبني) فصححت الكلمتان: (مؤولا–البنى).

١٧–ورد البيت الأخير مصححا في المتن هكذا:

صبيحة السابع مع أيام شهر بدى (فضله) بالصيام

وقد أشير اليه في الهامش: (فضله)، في المخطوطة (فرضه) والظاهر انه محرف من فضله. يبدو لي أن (فرضه) ليس خاطئا وفيها الأرجحية لتناسب المعنى.

١٨–هناك هنات في تشكيل بعض الألفاظ في ثنايا الأبيات، ولا أدري هل أنسبها الى آلة الطابعة أم ماذا؟!

١٩–أن تحقيق (النسخة الوحيدة) في حد ذاته (من اكبر العيوب في دنيا نشر النصوص)[٢٥]، لأنه لا تتحقق عملية التقابل والمقايسة والترجيح في الاختيار.

٢٠–بعد أن راجعت موضوع الظرف لاحظت ان (المنظومة الظرفية) ناقصة، لأن الناظم لم يؤشر في المنظومة الى الظرف المبني والظرف المعرب، والنائب عن الظرف، والظرف المتصرف وغير المتصرف، علما ان هذه المواضيع الثلاثة تشغل حيزا واسعا من مبحث الظرف.

المصادر والمراجع

١–الأعمال الكاملة للشيخ معروف النودهي–دراسة وتحقيق: محمود احمد محمد الشيخ بابا علي القرداخي، الشيخ محمد عمر القرداخي–بغداد ١٩٨٤.

٢–البيتوشي–تأليف محمد الخال–مطبعة المعارف–بغداد ١٣٧٧هـ ١٩٥٧م.

٣–تأريخ السليمانية وأنحاءها–محمدأمين زكي–نقله الى العربية جميل احمد الروزبياني طبع شركة النشر والطباعة العراقية المحدودة–بغداد ١٩٥١.

٤–الشيخ معروف النودهي البرزنجي–تأليف محمد الخال–دار مطبعة التمدن طبع بمساعدة المجمع العلمي العراقي–بغداد–السنة؟.

٥-علماؤنا في خدمة العلم والدين-الشيخ عبدالكريم المدرس-ط١-دار الحرية للطباعة-بغداد-١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.
٦-فهرس مخطوطات مكتبة الأوقاف المركزية في السليمانية، محمود احمد محمد، خمسة اجزاء، مطبعة بغداد، السنة؟.
٧-مخطوطات مكتبة الشيبخ محمد الخال في السليمانية، مطبعة المجمع العلمي الكردي بغداد، المجلد الأول، ١٩٧٣، المجلد الثاني ١٩٧٤، المجلد الثاني ١٩٧٤، المجلد الثالث ١٩٧٥.
٨-معجم المؤلفين، عمر رضا كحالة، مكتبة المثنى ودار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان-بيروت-السنة؟
٩-منهج تحقيق النصوص ونشرها-الدكتور نوري حمودي قيسي والدكتور سامي مكي العاني-مطبعة المعارف-بغداد-١٩٧٥.
١٠-النودهي وجهوده النحوية-محمد صابر مصطفى-كلية الآداب جامعة صلاح الدين-١٩٨٩.
١١-يادي مەردان-الشيخ عبدالكريم المدرس-مطبعة المجمع العلمي ١٩٨٢.

الهوامش:

[١]-البيتوشي حياته وآثاره ص١٢

[٢]-تأريخ السليمانية ص٢١٨ الهامش

[٣]-علماؤنا في خدمة الدين ص٦٧

[٤]-النودهي ص١١٢.

[٥]-معجم المؤلفين، ج٦،ص٢١٦.

[٦]-طبع ضمن المجموعة الصرفية (النحوية) عام ١٩٨٤

[٧]-فهرس أوقاف السليمانية ج٢ ص١٢٩ وهي في المخطوطات.

[٨]-الأعمال الكاملة للشيخ معروف النودهي-القسم الثالث-١٩٨٤ .

[٩]-راجعت هذه المصادر بدون الحصول على ذكر اسم (المنظومة الظرفية)

أ-الشيخ معروف النودهي-محمد الخال.

ب-علماؤنا في خدمة الدين-للشيخ عبدالكريم المدرس.

ج–ذكرى الفحول–جزءان–للشيخ عبدالكريم المدرس.

د–مخطوطات مكتبة الأوقاف.

ه–النودهي وجهوده النحوية–رسالة ماجستير–محمد صابر مصطفى.

[١٠]– الأعمال الكاملة للشيخ معروف النودهي ص٣٠١.

[١١]–نفس المصدر ص٢٦٩.

[١٢]–الاعمال الكاملة للشيخ معروف النودهي ص١٩–٢٠.

[١٣]–نفس المصدر ص١٨.

[١٤]–الاعمال الكاملة ص٥.

[١٥]–نفس المصدر ص٩٥.

[١٦]–منهج تحقيق النصوص ونشرها–الدكتور نوري حمودي القيسي. والدكتور سامي مكي العاني ص١٠١.

[١٧]–الأعمال الكاملة ص٢٩٣

[١٨]–المؤلفات الكاملة ص٢٩٣.

[١٩]– المؤلفات الكاملة ص٢٩٤.

[٢٠]–المخطوطات الكاملة ص٢٩٥.

[٢١]–المخطوطات الكاملة ص٢٩٥.

[٢٢]– المخطوطات الكاملة ص٢٩٦.

[٢٣]–المخطوطات الكاملةض٢٩٧.

[٢٤]–المخطوطات الكاملة ص٢٩٨.

[٢٥]–المخطوطات الكاملة ص٢٩٨.

[٢٦]–منهج تحقيق النصوص ص٧٦

رواية الاوتاد
ومعضلة العلاقة بين السرد والزمن

سامي داوود - سوريا

الرواية هي فن الزمن... لوسينغ

تمهيد

يعتبر السرد احد المكونات الأساسية والأكثر أهمية في بناء الرواية الحديثة. وبالمقابل. ، فان الرواية هي فن الزمن. حسب لوسينغ، غير ان هذا الزمن، لا يصير زمنا انسانيا، الاعند ما يكتسب مظهرا سرديا، حيث تضطلع الرواية باستحضار الزمن وتشخيصه من خلال السرد وعناصرها الأخرى على نحو تخيلي، لذلك فإن أية دراسة للزمن ستكون من خلال عملية الفهم لمكونات الخطاب الروائي، من /سرد، مسرود له، سارد، خطاب، قارىء، تلفظ.. الخ/، ويضاف الى ذلك، ان كل خطاب روائي، يطرح تجربة معينة على القارىء الفعلي، الذي لديه آفاقه التوقعية الخاصة، والتي تقع في المواجهة مع افق التجربة للمحكي التخيلي، حيث يضطلع السرد الروائي بتقنياته الاجرائية المتعددة، من صيغ تمثيل متراكبة، وأنماط سردية متداخلة، وعلاقة السرد بالوصف.. الخ، للقيام بمهمة الانصهار بين هذه الآفاق أو باحتدامها وتنابذها فالنص لا يكتمل بدون قارىء، القارىء الذي يطرح سؤال علاقة الزمن التخيلي بالزمن المعيش، ضمن سياق تجربته وقدرته على ادراك أبعاد الزمن. فالانسان كائن زمني- كمايصفه هيدجر-والقصة استخراج صياغة تصويرية من تعاقب زمني ما.

ان هذه اللازمة التمهيدية ضرورية للولوج الى عالم العمل الروائي الذي نحن بصدد دراسته ، أي رواية الاوتاد للكاتب جان بابير ،

وهي العمل الروائي الاول للكاتب . تقع الرواية في اربعة اقسام ، عنونها الكاتب بصياغات شعرية لمكونات الطبيعة / ترانيم الهواء، أرجوحة النار، تنهيدة التراب، أثلام الماء/ومقسما هذه الأقسام الى مقاطع ترقيمية، كعملية بنائية للفضاء النصي للخطاب الروائي، والتي أتت بتنظيم غير محكم.

—مستويات السرد في الأوتاد

ان استراتيجية السرد التي وجهت الخطاب الروائي في "الأوتاد" اتسمت بتراكب مستوياته، فتعددت صيغ التمثيل بين/.. رسالة، مونولوج، ذكريات، سرد/، كما ان انماط السرد تجاذبت انواعا متعددة، منها السرد الأستبطاني، الذي عالجه بتقنية المونولوج المسرود والمونولوج المنقول، كذلك اشتغل الكاتب على السرد الأيروسي بصياغات شعرية، مازجا بين نمطين من السرد.. الشعري بالايروسي، ليخلق حالة جنسية خالية من الاباحية والقبح، مهتما بجمالية المشهد، ومعبرا عن حالة من التوحيد الكوني بين الذوات، او الانفتاح فيما بينها، كما هو متجسد في المقطع التالي:

"في فخذيك رائحة الأشنة المائية والآلهة المخصبة الكبرى، أغوص كما لوانني انبش لؤلؤا من عمقها، أو كما اتلمس الأعمدة المرمرية، في معابد تسكنها التوسلات".

او المقطع التالي:

"ارتمت وصدورنا ترتفع وتنخفض بوتيرة واحدة، وذبنا كأقدم زوجين في التاريخ.. كأن الغرفة تغوص الى العالم السفلي وتصل عشتار، من أجسادنا أدركت، ان مسافتنا توحدت" (ص٩٦-٩٧).

كما استعان الكاتب بمستويات أخرى من السرد، كالواقعي والعجائبي أو الحلمي، كما في مشهد حوض الأسماك والقلعة الخيالية التي قسمها الى طوابق، وكل طابق مأخوذ بتدبير خلطته الخاصة (مصنع روائح الرب—ص١١١)، وذلك لخلق متخيل مشحون بممارسات رمزية متجددة، وذات اسقاطات ايديولوجية، مستعينا بالحلم كإجراء سردي. وهنا، دخل على النص، ميتانص مطول، مفتقدا الى تلك العلاقة الجدلية—الحوارية والنقدية مع النص، فعملية التعليق التي استدعت نصا آخر كحالة شبحية متخفية في النص . كحوار رمزي نقدي، لم تتمكن من خلال تقنياتها الاجرائية المتعددة، في المحافظة على حبكة المتخيل الروائي. اذ طغى التضارب على التوافق في عملية التركيب التي تقوم بها الحبكة بين تناظرات الخطاب، وبالتالي اختل التماسك المطلوب في بنية الحدث الروائي، حيث اختل التعاقب ، واتت

استعان الكاتب بمستويات أخرى من السرد، كالواقعي والعجائبي أو الحلمي، كما في مشهد حوض الأسماك والقلعة الخيالية اليي قسمها الى طوابق.

الصياغة التصويرية لازمنية. ان عملية بناء الحبكة، هي مركز السرد الابداعي الذي يجب أن يتسم به أي مخطط سردي، وذلك ليتمكن الخطاب الروائي من الاتسام بمعقولية سردية، تمكنه من تشييد بناء زمني للرواية في مجملها، وذات ابعاد مدركة.

ومن التقنيات السردية الأخرى التي استعان بها جان بابير، هي "المونولوج" بنوعيه، المنقول الذي يضطلع به احد الشخصيات في الرواية. والمونولوج المسرود الذي يضطلع به الصوت السردي السارد/بمهمة تقديمه، واذا قمنا بتصنيف الاستراتيجية السردية، من الناحية الاجرائية، سنتبين بأن تقنية المونولوج تمتلك المساحة الاكبر في عملية البناء النصي، وهذا امر عائد الى رغبة الكاتب وحريته في صياغته للقصدية المدرجة في النص وابعادها الاكسيولوجية، لكن الأمر الذي نهتم به في هذه الدراسة، هو المعالجة السردية لمادته الحكائية، من خلال تقنية المونولوج. فالمونولوج من الناحية الوظيفية يقوم بدور التشخيص للعالم أو الذهن الباطني لشخصية ما. إما من خلال الشخصية نفسها في المونولوج المنقول، أو عبر السارد في المونولوج المسرود، وذلك لفهم المادة الحكائية على نحو أعمق، بفهم أبعاد الشخصية السيكولوجية. أما جان بابير، فلقد قدم مونولوجا مطولا في روايته من الصفحة ١١٦ الى الصفحة ١٢٢ وكذلك في المقطع الرابع والمقطع الأخير، الأمر الذي ادى الى افتقاد خطابه الروائي لمادته الحكائية، وابتعد بالعالم الروائي المتخيل، الى عالم من الصياغات الشعرية والاسقاطات الأيديولوجية والرمزية، وذلك في مشهد الحلم الغارق في الذاتية، حيث استحضر دلالات نصية أخرى، عن طريق الميتالغة لخلق الرمز الأسطوري في اللغة الشعرية المكونة لخطابه الروائي في مجمله. لقد ابتعد المؤلف بخطابه عن القصة الموحدة لعمله الروائي، وبشكل خاص، عندما أقحم معلومات شخصية حقيقية عن نفسه (اسمه الحقيقي، ومكان اقامته، وأحداث حقيقية اخرى في حياة الكاتب.. الخ/ حيث تحول المحكي المتخيل، من رواية، الى رواية السيرة الذاتية، وأحيانا اخرى، الى سيرة ذاتية، فبالرغم من قوله بأن "شاهو" هو كائن ورقي مصنوع من الحبر، فاصلا بذلك علاقة المؤلف الواقعي بأحد الأصوات السردية الا أنه لم يجسد ماصرح به. نحن نقر بأن السارد هو وجه مضاعف للمؤلف الواقعي: أو احدى أقنعته السردية . حيث يقوم الصوت السردي ببث آراء المؤلف الحقيقي من داخل النص، وذلك كتقنية سردية. لكن التطابق. بين المؤلف الواقعي والسارد، في رواية" الأوتاد" قد خلق تطابقا بين المؤلف الواقعي والسارد، في رواية "الأوتاد" قد خلق تطابقا في القصدية المدرجة في النص وقصدية المؤلف الواقعي، وذلك لأنها كانت اقرب الى السيرة الذاتية منها الى

ومن التقنيات السردية الأخرى التي استعان بها جان بابير، هي "المونولوج" بنوعيه، المنقول الذي يضطلع به احد الشخصيات في الرواية. والمونولوج المسرود الذي يضطلع به الصوت السردي السارد/بمهمة تقديمه.

الرواية، ومن ناحية اخرى، فعندما يقول جان (المؤلف والسارد) " سأعود ثانية الى الرواية". ماذا يعني بذلك؟ والى أية رواية سيعود؟ أهو متخيل روائي آخر غير الذي يخبرنا عنه؟ أم ان هـذا الانقطـاع عن الرواية كان انزياحا بـالنص الى غرابتـه. ليـس هنـاك عـودة الى الرواية، ان كان هو خارجها، ولن يكون خارج النص لأنـه غـائر في احداثها ومواقع التبئير فيها، حيث الذاتية هنا، ذاتيـة تطـابق، اذا الى أي عالم ستكون العودة؟ اهو متخيل ام معيش عـالم شـاهو ام جان ام عدنان..؟ ان هـذه الأمـور، تدفعـني الى القـول بـأن روايـة "الاوتاد" هي رواية السيرة الذاتية في المجمل واحيانا هناك تطـابق في حركتها النصية كسيرة ذاتيـة وذلـك لأن الاسـتراتيجية السـردية لبنية هذا العمل لا تتماثل والرواية كجنس أدبي حديث. فقـد أتـى القسم الرابع في جملة. عبارة عن مونولوج منقول مستفيض، شرح السارد البنيـة الحكائيـة، وبالتـالي فقدت الحبكـة تماسـكها، لذلـك أعتقد، بان القسم الرابع من الرواية، كان بدون سيطرة نصيـة مـن قبـل الكـاتب، وأقصـد بذلـك، أن بعـض الفجـوات أو الانفلاتـات، وجدت في بنائه النصـي. اذا كـانت روايـة "الاوتـاد" سـيرة ذاتيـة، واعتمد الكاتب ادوات واستراتيجية السرد في السيرة الذاتيـة، لكـان بالامكـان اسـتخلاص صياغـة تصويريـة ذات ابعـاد اكسـيولوجية كاملة من الزمن في تعاقب.

رواية "الاوتاد" هي رواية السيرة الذاتية في المجمل واحيانا هناك تطابق في حركتها النصية كسيرة ذاتية وذلك لأن الاستراتيجية السردية لبنية هذا العمل لا تتماثل والرواية كجنس أدبي حديث.

–الشبكة الزمنية في "الاوتاد"

تطرح مشكلة الزمـن في الاعمـال السـردية، نتيجـة التنـاقض بـين زمـن المحكـي المسـرود، وزمـن الوحـدة الكلاميـة، فزمـن المحلـي المسرود تعاقبي وزمن الجملة أحادي الخط. لذلك يسـتعين كتـاب الرواية الحديثة بتقنيـات اجرائيـة وجماليـة لحـل هـذا التنـاقض في العمل المسرود، كالاستعانة بتقنية التزامن بين الاحـداث ، وتقنيـة "الفلاش باك"، أو التحريف الزمنى كما طرحـه /تـودوروف/. واذا عدنا الى تعريف "لوسينغ" للرواية، بأنها فن الزمن، نخلـص الى ان الزمن هوالخط الذي تثبـت عليـه أحـداث الروايـة فيكتسـب مظـهرا سـرديا. وفي "الاوتـاد" نلاحـظ المظـهر المتذبـذب للزمـن، أو اللاتسلسل. اذ تحدث بعض وقائع الروايـة في المـاضي البعيـد، ثـم الحاضر. ثم الماضي القريب. وثم الحاضر المتوقع الذي ينزع نحو المستقبل.

تبـدأ الروايـة في القسـم الأول بحـدث الأغتصـاب المتخيـل عـبر شخصية /آلو/. الزمن حاضر وشاهو طفل صغير يسـرد مـا يحـدث حولـه. ينتـهي المقطـع الأول بزمـن الحكايـه الحاضر الـذي يظـهر وكأنه زمـن حـاضر الحـاضر، دون اسـتحضاره مـن قبـل السـارد، حيث يبدأ المقطع التالي أيضا بالزمن الحـاضر وشـاهو–السـارد–

سجين، ثم يتذكر اشياء اخرى من خلال /الفلاش باك/ ويعود الى /كوباني/ ثم يستمر في سرد الأحداث هناك وفق خط مستقيم للزمن. وينتهي المقطع الثاني، دون عودة لزمن السجن، وكأن هذه الأحداث الثلاثة تحدث في حاضر الحاضر، دون وجود تناقض بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، وبالتالي ينتفي التعاقب من الزمن، الأمر الذي افقد السرد معقوليته، فلاشيء يخبرنا بأن المقطع الأول، هو زمن ماض تم استحضاره عبر آلية التذكر، ولاتوجد عودة لزمن السجن في المقطع الثاني. اذ يظهر زمن الأحداث في /كوباني/ كأنه الزمن الحاضر غير المتخيل في السجن، أي عدم معقولية الانتقال او الخروج بين الأزمنة المسرودة. أما المقطع الثالث. الذي هو استمرار لزمن الطفوله وأحداثها، ينقطع هذا الزمن بطريقة فجائية ويتداخل زمن الأحداث في زمن السجن، دون ان يمكننا الفضاء النصي من ادراك هذا الانقطاع أو التشويش غير المدبر للزمن. ان الانقطاع الزمني في المتخيل المسرود، هو انقطاع متواصل، بمعنى أن الزمن، يتذبذب عبر تقنيات استرجاعية وتوقعية بين عدة أزمنة انه تذبذب، بمعنى الانتقال في الزمن، من الحاضر الى الماضي والمستقبل، تحريف لعملية التعاقب والتسلسل المنطقي للزمن، وذلك-كما اسلفا-لغايات جمالية واجرائية في بناء الخطاب الروائي، فالتذكر هو عملية انتقال الى الماضي، ليتحول الى حاضر الماضي. والتوقع-الذي يضطلع به القارىء الفعلي-هو حاضر المستقبل، والانتباه الذي يقوم به السارد، هو الحاضر، ويتم الانتقال بين هذه الأزمنة فوق تقنيات كل كاتب.

في القسم الثاني من الرواية، يبدأ الزمن بالحاضر، ومرة اخرى دون أية اشارة أو تقنية لاستحضار الماضي، اذ تحول الماضي الى حاضر، دون ان يكون ماضيا مستحضراً، فبعد التحدث عن الوضع السياسي ومسرحة مشهد الطنبور، يستقدم حدثا، كان من المطلوب ان يتذكر في اثناء سرد المؤلف لحكاية حب هتاوو ميديا، الذي استعيد بفعل التذكر واستمر، ثم انقطع، وأعيد مرة اخرى في حالة من الخلل للتجسيد الزمني.

فلم يتم ذلك كتزامن لوقائع متعددة، خاصة تعليقه الذي قال فيه: "وهو-أي هتاو- لايدري أن ميديا ستكون واحدة من القرابين.. الخ"، حيث قام باستحضار زمن المستقبل الذي أصبح ماضيا ثم سرده وانتهى، وبذلك توقف افق التوقع عن القارىء وبالتالي، توقفت متابعته التصويرية لعملية السرد، كل ذلك ضمن شبكة زمنية غير محكمة الترابط، الأمر الذي افقد السرد معقوليته، كما ذكرنا آنفا.

في القسم الثاني من الرواية، يبدأ الزمن بالحاضر، ومرة اخرى دون أية اشارة أو تقنية لاستحضار الماضي

كيف ينظر هذا النص الى نفسه؟ لقد تعرض لفن الرواية، ولسماتها الحديثة تهاوت فيه الحدود بين الاجناس الادبية واختل التوازن المحسوب بين عناصر الرواية كالوصف والحوار والحكاية.. الخ. وحافظ على السردية الى حد لابأس به، لكن، أكانت هذه الحركات منسجمة لبناء قصة؟ خرجت "الذات" ألينا، في صورتها الفردية الرومانتيكية، وسقطت الحكاية على حساب "الانا"، فكأن الرواية اعتراف شخصي للكاتب، وذلك مايرفضه "ميلان كونديرا" لأنه يعتبر الرواية: تنقيب عما تصيره الحياة الانسانية في الفخ الذي يسمى العالم (من روايته كائن لا تحتمل خفته). فأي ملغز ترصده رواية "الأوتاد"، ذاك الملغز الذي يحيطنا. دون أن ندري، كأنه فخنا الذي نضعه لخطواتنا، وانا ان كنت أسائل ما يمكن أن يقال الا انني اهتم اكثر بطريقة قولنا للحكاية، لأن الحكاية المدرجة في الخطاب الروائي، قد حدثت وستحدث كثيرا، ومهمة الكاتب، ان يسردها، بطريقة جمالية، واستراتيجية نصية، تجعل من هذه الحكاية خطابا مشرعا على الممكن والمشترك. لكن "الاوتاد" ظلت مقيدة بالاطار النصي الذي حدده الكاتب لنصه، فكان اعترافا لا تنقيبا، واسهابا، لا تكثيفا. وكان انفلاتا. لا امتلاكا للنص الذي، اعادة بنائه هي اعادة انتاجه، واعادة أحيائه، وبالتالي، استعادته عموما، هذا هو العمل الروائي الأول للكاتب "جان بابير" والدراسة لا تعني الحكم على التجربة، بل تعنى بسبر أغوار النص، واكتشاف اخطائه لتحقيق الارتقاء، الذي لا يتجسد الا بكشف ما يحتاجه النص.

دلشاد، فراسخ الخلود" لسليم بركات:

حكاية غارقة في جمالية اللغة

لا يمل سليم بركات في كتابته من التجوال في تضاريس أرض لم تمنح لساكنيها الكرد سوى الخيبة و الألم فكان تاريخا تراجيديا تنتهي فصوله دائما إلى العدم و هو مشرع أبدا على مجهول مخيف ،بين هذا و ذاك يجتهد الشاعر و الروائي الكردي في تدوين الفجيعة المنبثقة من تلك البقاع رغم كونه لم يعش فيها سوى سنوات طفولته و صباه معترفا في أحد حواراته " أقر بأنني لا أعرف شيئا يدعى منفى لأنني لم أكن، في يوم ما، أملك ما هو نقيض المنفى " ليبقى ما هو مؤكد بالنسبة له " أن لوالدي قبراً على تخوم مدينة القامشلي: هذا هو أنا " كما يقول .

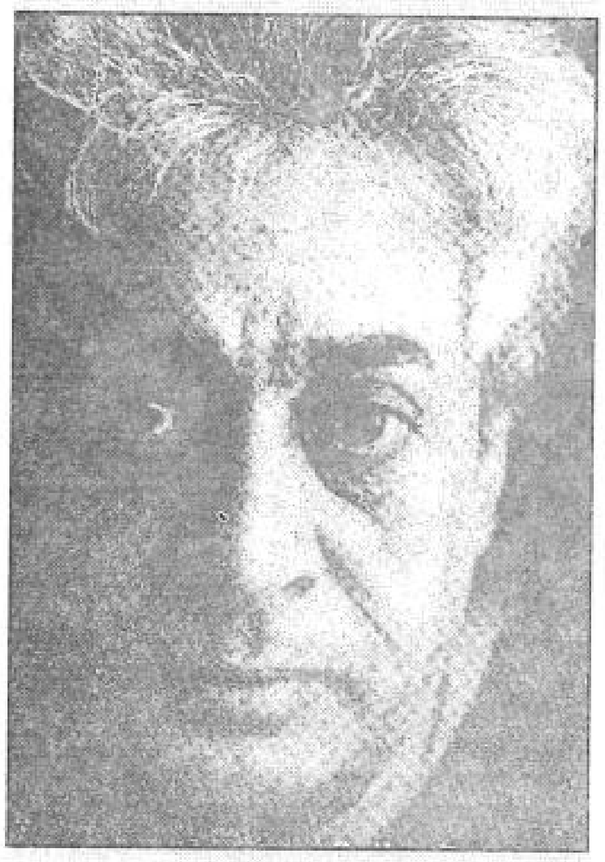
بيد أن اختزال سليم بركات مرابع الطفولة و الصبا بهذه الصورة المجازية لا يمكن أن يقنع قارئه فهو لم يشأ يوما أن يفارق بيئته الأولى التي أثبت بأنه نهل من ألوانها و روائحها و طبائعها و طقوسها و مكائدها و لغتها حتى الثمالة لتستقر عميقا في ثنايا الذاكرة المتدفقة و الخصبة ، دون شك، فرغم مغادرته لهذه الأرض باكرا إلى بيروت أولا ثم قبرص فالسويد (حيث يقيم الآن) إلا أنه بقي منجذبا إلى ذلك العالم الصغير البسيط يفتش في متاهاته عن خرزه الملون و يصغي إلى أغاني الرعاة ،و يصطاد القبرات في السهول ،و يسطو على أعشاش الطير و يراقب صراع الديكة مشيدا لنفسه في غربته البعيدة منزلا من الحنين و اللهفة في تلك البراري الفسيحة و المحرضة على الخيال - كما تظهر كتابته - يهدم ، ويفكك ،و يلغي ليبني على الأنقاض مدونا بذلك أسطورته الخاصة في عالم الكتابة و دنيا المنافي طالما أن الوطن الوحيد المتاح هو الكتابة " فمن لم يعد له وطن تغدو الكتابة بالنسبة إليه مكانا للعيش " كما يعبر جوزيف كونراد الذي لعب دورا مماثلا بشروط و تقنيات و سياقات مختلفة .

دمشق - ابراهيم حاج عبدي

و هو إذ يقوم ببناء هذا الوطن الافتراضي بالسرد فانه يتوسل في ذلك لغة عربية صافية جزلة و محكمة أدهشت الكثيرين من الكتاب العرب الذين تساءلوا في سرهم : أنى لكردي لم يعرف حرفا من العربية حتى السادسة (سنة دخوله المدرسة) أن يطوع اللغة العربية بهذا القدر من الرشاقة و المهارة و العمق حتى غدت هذه (أي اللغة) لا الحكاية هاجسه الأوحد في الكتابة ؟. ربما كانت اللغة قد شكلت ، في مرحلة مبكرة ، تحديا و امتحانا لطفل أهانته هذه اللغة في طفولته الغضة حين خرج من كنف الأسرة الكردية المقيمة في الجزيرة السورية و دخل المدرسة فسمع رطانة عصية على الفهم و النطق و الدلالة ، فلم يقدر - هو الطفل - أن يستوعب هذا الانقلاب اللغوي و لم يستطع إدراك ما يجري من نكران للغة الأم ! شعر كأترابه من أطفال الكرد أن ثمة حيلة ينبغي عليه الحذر من الوقوع في شراكها ،فاقتحم - بمقاييس طفولته الكردية البكماء - الأسوار العالية لهذه اللغة مقتنصا أسرارها و جمالياتها و ألوانها و مجازاتها و موسيقاها و سلاستها تماما كما يقتنص القطا المزركشة يعتني بها و يتباهى في تلك الأنحاء المنذورة "للطيش و الهباء" بتعابير الكاتب .

و رغم إيغاله البعيد في الإمساك بلآلئ هذه اللغة إلا انه ظل يمتح من نسغها و جذورها الأكثر عمقا حتى تجاوز الأمر حدود الأداة أو الحامل لقصيدة يكتبها أو لحكاية يقصها لتطال محتوى الحكاية ذاتها كما في روايته " دلشاد ،فراسخ الخلود المهجورة " الصادرة أخيرا عن المؤسسة العربية للدراسات و النشر (بيروت - ٢٠٠٣) و التي نتبين فيها تنويعات على هواجس اللغة و شراكها و الترجمة و أحابيلها لكنها و بنفس الوقت " قصة لوعة و ،وقيعة ،و خيانة مغتفرة ، و إعادة ترتيب لتاريخ مجهول " كما يقول الغلاف الأخير للرواية.

في هذه الرواية ثمة حيوات غامضة و مصائر موجعة و شخصيات غارقة في مآزقها لا تني تبحث عن معنى لوجودها ، إنها ثمانية فراسخ تمتد في الزمن اكثر من نصف قرن يسلكها سليم بركات للوصول إلى روح الكردي التائهة في الجهات و الأمكنة لتشكيلها من جديد حيث يرسل الأمير مهران ايفاردر في طلب دلشاد شاهنور ليترجم له الكتاب السرياني " المختصر في حساب المجهول " لمؤلفه جرجيس لوقا سالوحي إلى الكردية و حين يستغرب دلشاد الأمر على اعتبار انه لا يتقن السريانية يصر الأمير: " أريد كرديا يعيد المعاني تائهة مثله " فيرد دلشاد :لست تائها، ربما أخذلك ، فيؤكد الأمير " كل كردي موعود في قسمة من حياته بجهة تائهة و



سليم بركات

هكذا تبدأ الطقوس لتعلم دلشاد السريانية حيث يسأله المعلم السرياني قاديشا " ماذا ألهمك يا دلشاد أن تقصدني لتعلم السريانية ؟ " يرد مستغربا : " المعذرة يا سيد قاديشا لو سئلتك لماذا تعلمت التركية و الكردية و العربية و الفارسية و اليونانية " فيرد قاديشا " أحببت تقبيل الدنيا بأكثر من فم " ليمضي دلشاد في تعلم كيفية تقبيل الدنيا بفم سرياني " كانت شمس الربيع الموشومة برقى الفلك الرابع ـ فلك الخصائص الأزلية منعكسة في الهزيع الأول لمغيبها على الجدول الصغير الذي لم يترسب من دم الديكة الثلاثة حين غمس دلشاد ريشة قلمه المثقوبة في سائل الحياة و دوّن تاريخ قدومه إلى كوماجينا على صفحة من دفتره المجلد بلوحين رقيقين من قشر البلوط المضغوط بعد نقعه في لبن الخيل ". ثلاثة آلاف بيت من الشعر لإسحق الأنطاكي ألقيت على مسامع دلشاد الذي تلقى من جرجو قاديشا ـ خلال أكثر من سنة ـ أنباء حروب المعاني و حصار التوريات للتوريات و أحابيل الحروف ...و هزائم المفردات أو غدر بعضها ببعض " و قد كانت الشمس ذاتها ـ شمس الربيع المختمرة في حقول الهندباء و النارين هي المنعكسة في الهزيع الأول من الصباح على بركة دم الديك الرومي المذبوح على عتبة باب مكتبة كوماجينا حين غمس دلشاد ريشة قلمه ليدون يوم رحيله ... " .

بهذه اللغة المنحوتة نحتا و المستمدة من مسالكها الوعرة ـ الرقيقة يسرد سليم بركات بضمير الغائب حكاية دلشاد مع الترجمة حيث يصعد سلالمها ليضع بين يدي الأمير ورقات الترجمة فيقرأها على جلسائه في بلدته كلاس لتبدأ المماحكات و التوريات و التحويرات و التأويلات . يعمل دلشاد في الترجمة أعواما يعشق خلالها أكيسا زوجة دينان مروض المسكوكات في البلدة و التي تنتحر في نهر (نو آف) بهذه الصورة : " من ثلوج الربيع الذائبة نسج نو آف خمارا لأكيسا فوق خمارها (...) ترقرقت دموع في عين الماء . بضع فقاعات شقت طريقها إلى السطح بنشيدها الخافت ، و طفت على الرقراق المتماوج حفنة من بزر اليقطين تراخت عنها يد أكيسا " ، فيتزوج دلشاد بتدبير من الأمير ابنة المرأة المنتحرة زلفو " المحاصرة بلون أمها " الأبيض التي تنجب له ابنة وحيدة هي زوزان إلى جانب ابنتيها دنيا و سافيناز من زوجها السابق الذي طلقها بتهديد ملغز من الأمير.

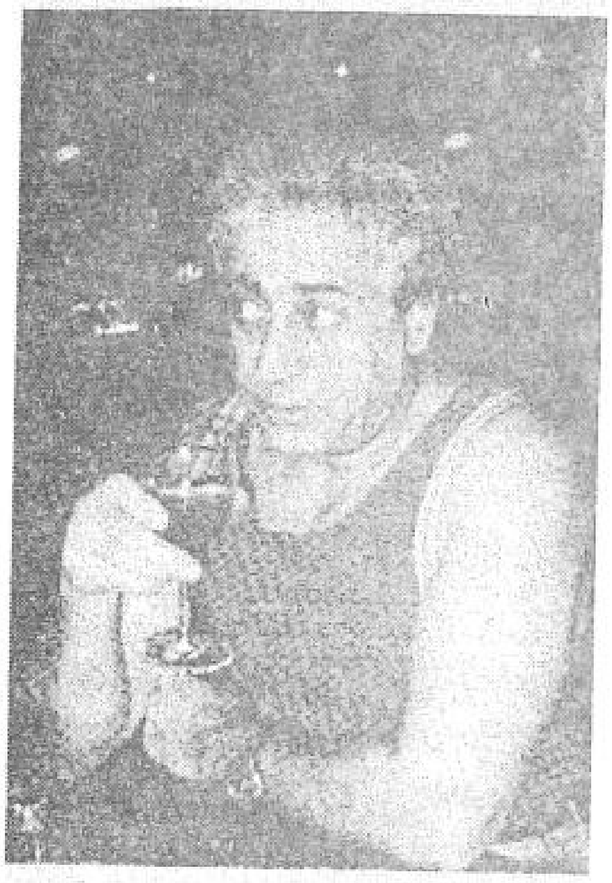
و حين تنتهي الترجمة و يموت الأمير مهران تبدأ رحلة الأسرة من بلدة كلاس إلى أورفا فإلى ماردين ثم نصيبين " المسرح السهل لعبور البغال بالآدميين و تواريخهم عبر أدغال العليق و الحور جنوبا " باتجاه الجزيرة السورية حيث " كان الحذر على تمامه

من أي شيء يتصل بالكرد، بخيالهم او لغتهم ،او أخبار أرواحهم . اسم (الملا مصطفى) البرزاني ،المتسرب من رياح الجبال إلى السهول المتنسّكة و هي تردد أسماء الأنهار الجليلة ،أقلق الحكومات بداعي يقظة الشر في ملة من أهل المكان لا يجدر بهم زعم امتلاك المكان او التشارك فيه مع عرق الأمة الوافدة بشفاعة الفتوح ،القمرية و الشمسية ، من مصبات الرمال في الصحارى العريقة " .

تستقر أسرة دلشاد في مدينة القامشلي على الحدود التركية ـ السورية فيعمل دلشاد في تجارة الأغنام و يتعرض تعب السنوات في مجلداته الاثنين و الخمسين لطلقة من مخبر لم يفهم ما فيها فجرب مسدسه الجديد في أغلفتها و أوراقها ليكسب معرفة مدى قوة مسدسه ،و هنا تكمن اللوعة كما أشار الغلاف الأخير او هكذا ينتهي دوما القدر الكردي بفاجعة غير متوقعة فبعد أن يخبرنا السارد بمشقة العمل الذي يقوم به دلشاد و يشرع باب الأمل و يشعرنا بألفة تجاه هذا الكتاب قيد الترجمة نسمع و في الصفحات الأخيرة صوت رصاص طائش يخترق عذاب السنوات و صبرها ، و يتخذ سليم بركات من هذا المكان الجديد ، الذي سكنته أسرة دلشاد ،ذريعة لتصفية الحساب فيتحدث عن الإحصاء الذي جرى في أوائل الستينات و فقد بموجبه حوالي مئتي ألف كردي جنسيتهم السورية بحجة انهم مهاجرون من تركيا و إلى الآن يعرفون بـ " الأجانب " ، وكان ذلك الإجراء " محاولة لما ينبغي أن يكون عليه المكان : لا أثر لخطوات الكرد على الزمن فيه " أما من قدر له أن يخرج من هذا المصير (منتصرا) فكان عليه أن يكون عربيا : "محظوظين كانوا أولئك الذين طهرهم التسامح ، بعد نقل بذور نشآتهم من حقول اللوعة الكردية إلى السطر الأخير في نشيد التصنيف العارم : الأصل : عربي".

لا يمكن للقارئ المجازفة باستخلاص حكاية بعينها او مقولة محددة من الرواية و هذه ربما غدت هوية تسم مجمل أعمال سليم بركات فهي قبل أن تكون جوابا، سؤال حائر يهرب منه الكاتب بالغرق في لغة تدون تناقضاته و مفارقاته و مشاكساته لتختلط على القارئ الواقع بالمتخيل و الحقيقة بالوهم و الماضي بالحاضر ، و الغرائبي بالمألوف فتغدو الكتابة ،بهذا المعنى ،ضربا من التمويه أو التخفي لما ينبغي إظهاره و تجليه و كأن الكاتب ينكفئ على ذاته التي لا تبوح إلا بالقليل فيما القارئ يلهث وراء هذا السراب اللغوي الفاتن و أساليب السرد المغوي.

و يمكن ،بل يجب، القول بان الرواية في الوقت الذي لا تقول فيه شيئا محددا أو حكاية بعينها فأنها في الوقت ذاته تقول الكثير مما هو متناثر في صفحات الرواية بصورة لا يمكن التقاط خيوطها



المتشابكة و المتداخلة فهي تعيد ترتيب التواريخ المجهولة و تقرأ مساحات الألم و الفجيعة التي رسمت ملامح و تضاريس الأرض التي ينحدر منها بركات و التي استوطنها شعبه منذ تاريخ موغل في القدم دون اعتراف من السلطنة العثمانية او الجهورية التركية الحديثة .يسأل الباشا التركي أوزال بكبكيجوك، دلشاد ذات مرة " تقع أخطاء في الترجمة بين حين و آخر ألا توافقني ؟ " فيرد دلشاد " بلى.. وجودكم هنا خطأ في الترجمة ". و ثمة الكثير من الإشارات و الإيحاءات التي تنكأ جراح الكرد الذين لم يعثروا على مدى تاريخهم على أصدقاء سوى الجبال.

و الروائي إذ يستحضر كل هذه المآسي فإنما يستحضرها بقلب من ذاق طعم الخيانة مرارا و بلغة غارقة في صفائها و تعابيرها الجميلة مثل " ..بللته بمرح عينيها " و " ..ضحكت ضحك غمام " و " يغزلون بدخان لفافات التبغ خيوطا لإزار الهواء العاري " ، و "..على وجهه عافية الألم " ، كما يضمن الرواية فقرات و عبارات مقتبسة من الكتاب الذي يعمل دلشاد على ترجمته و هذه تقترب من النصوص الصوفية الغامضة و مكابداتها و تأملاتها ،و لدى سليم بركات قاموسا هائلا يضم أسماء الحيوان و الطيور و النبات و الفاكهة و كلها مستمدة من جغرافية كردستان إذ يوظفها سليم بركات بجدارة قل نظيرها ، انه يحيل الوطن ـ المكان بكل ما يحفل به إلى كلمات هي وحدها القادرة ،في عرف الكاتب ،على أن تجعله بعيدا عن النسيان و عصيا على التلاشي.

نشيد العقل
قراءة في قصائد (سقوط الكون)

د. قيس كاظم الجنابي

-١-

لم يكن الشعر بعيدا عن الفلسفة بقدر ماهو قريب منها، فقد كان أكثر الفلاسفة شعراء، كما كان بعض الشعراء فلاسفة، عبر نشيد فكري يتوهج من أجل لقاء حميمي بين اللغة الشعرية ونظريات الفلسفة المحتدمة بالرؤى، ولابد ان الشعر نتاج العبقرية الاكثر سموا و وهجا والفلسفة أكثرها من نتاج العبقرية فانهما يلتقيان على جملة مستويات: منها توقد العقل الانساني وقدرته على تجاوز الحدود المتوقعة له، واجتراح الاساليب والافكار من خلال استخدام اللغة كأداة للتعبير والكشف لبيان علاقة الانسان بالكون وتفسير حقيقة الوجود والبحث عما هو ورائي (ميتافيزيقي) وغير محسوس أو متوقع. من هنا استطاع الشاعر الكردستاني (صلاح جلال) ان يخترق الصفوف ويؤشر فلسفته عبر القصيدة الجديدة المترجمة من اللغة الكردية الى العربية والمعنونة (سقوط الكون) من خلال نظرة حية الى الكون والوجود واللغة والموت والزمن عبر لغة تستوعب المعرفة فتصبح لها وعاء فينطلق من عالم المعقول الى اللامعقول من خلال حركية ميتالغوية (ماوراء اللغة) وميتازمنية (ماوراء الزمن تبحث عما وراء الاشياء والموت من اشكالات وعقبات لكي تؤسس حضور الخطاب الفلسفي في القصيدة ومرئياتها الداخلية، أي القصيدة المعرفية التي تتجاوز الضربات اللغوية السريعة والصور الشعرية ذات الصلة بالواقع والالوان والاحاسيس. ان الشاعر صلاح جلال يؤسس لخطاب شعري/معرفي قادر على الحفر في ثنايا الحقيقة وما بعدها ممالم تستقر عليه ثوابت العقل ومدركاته الملموسة ضمن بحثه مما هو ورائي وغير منظور.

-٢-

هيد غر

تلتقي اللغة عبر تشظياتها المحدودة مع تشظيات العقل اللامحدود، من خلال رؤية عقلية مفجرة بما هو غير يقيني حيث يتحول الشعر الى حوار فكري بين الوجود والعدم، والموت وماوراءه، والزمن وماوراءه، والعقل وماوراءه، والبحر و (الكون / الارض) وماوراء ذلك من رؤى وافكار ومستجدات اذ يشكل الكون بوصفه صورة من صور الوجود/الزمن/اللغة محورا لفهم حقيقة الحياة والفكر، ومايعنيه الوجود وعدمه حينما يشكل التناقض بين الاشياء جوهر التفكير الفلسفي، أو بين حقيقة الكون وسقوطه، او الموت وعدمه، والزمن وعدمه بوصفها اسئلة تبحث عن اجوبة تتوغل في التفكير الانساني من خلال فلسفة: هيدغر، هوسرل، هيجل، دارون، ديكارت، نيوتن انشتاين، فوكو، ايكو.. وغيرهم محطات معرفية لاسباغ نوع من النشيد العقلي (الفكري) المتوثب في جوهر حركة القصيدة ومنطلقاتها الاساسية.

ثمة محاولة للقبض على جغرافية الكون في قصيدة (شجرة اللغة) للتدليل بان الارض هي جغرافية المكان الاثيري للاسطورة والوجود، لان نشأة التاريخ كانت هنا، وآخر لحظة للبشرية فيها، فهي بالتالي موطن الشك واليقين معا وموطن الوجود والمادة، والبداية والنهاية. وهي التعبير عن حقيقة الوجود، ثم، يكمل الشاعر افتراضاته هذه في قصيدة (سحب الفلسفة) من خلال توضيح علاقة الوجود بالعدم انطلاقا من (كامو) و(سقراط) وطروحات: سارتر، ديكارت، هيجل، هوسرل الذين ملكوا العدم في وقت غرق (هيدغر) في الوجود والعدم. في وقت يرى العلم ان الزمن ليس منفصلا عن المكان تماما ولا مستقلا عنه وانما هو متحد معه وان الأثنين يكونان معا ما يسمى (الزمن-المكان)[1] أي (الزمكان) وهنا يقف الشاعر ليؤسس فكرة الكون بوصفها تعبيرا حيا عن الزمان-المكان، أو توزان الوجود والعدم.

الكون متوازن يخط فلسفة تابوت

غطى فراش هيدجر المدينة

آلاف من بيض الفلسفة إمتزجت بسحابة

وصوروا مع الامعاء حقيقة الوجود والعدم.

بقطار الفلسفة راحوا يحفرون الوجود والعدم وقد ضاع في شبكة الفلسفة

وأنشأ تقنية الريح فضاء لمدينة سحابية (ص٢٢)

قادت هذه العلاقة بين الوجود والعدم الشاعر نحو تلمس حقيقة الزمن بوصفه إيقاعا حركيا لسيرورة الكون وفاعلية الحياة وما يختزنه من حقائق أبرزها حقيقة الموت وماوراءه من عوالم خفية لماتزل بعيدة عن يقين الفلسفة، وهي حركية تنطلق من بدء الخليقة واول خطيئة تفجرت من قضم التفاحة حتى لحظة الاستيقاظ المبكر اليومية، كما طرح ذلك في قصيدتي (فلسفة الموت)، (ماوراء الموت) حينما يتوازى مع حركتي الكون وماوراءه بشكل يجعل عملية البحث ذات ابعاد شمولية معبرة عن رؤية فلسفية متوغلة في ثنايا اللغة والعقل بوصف اللغة نتاجا للعقل وثمرة من ثمرات تطوره مثلما الفكر هو نتاج آخر منه، لذا وجد في فكرة الطرد من الجنة المحور الذي تقوم عليه فلسفة الموت لان الانسان بسببه منع من الخلود وانزل من الاعالي الى ارض الحقيقة المفزعة، ولازمته حقيقة الفناء:

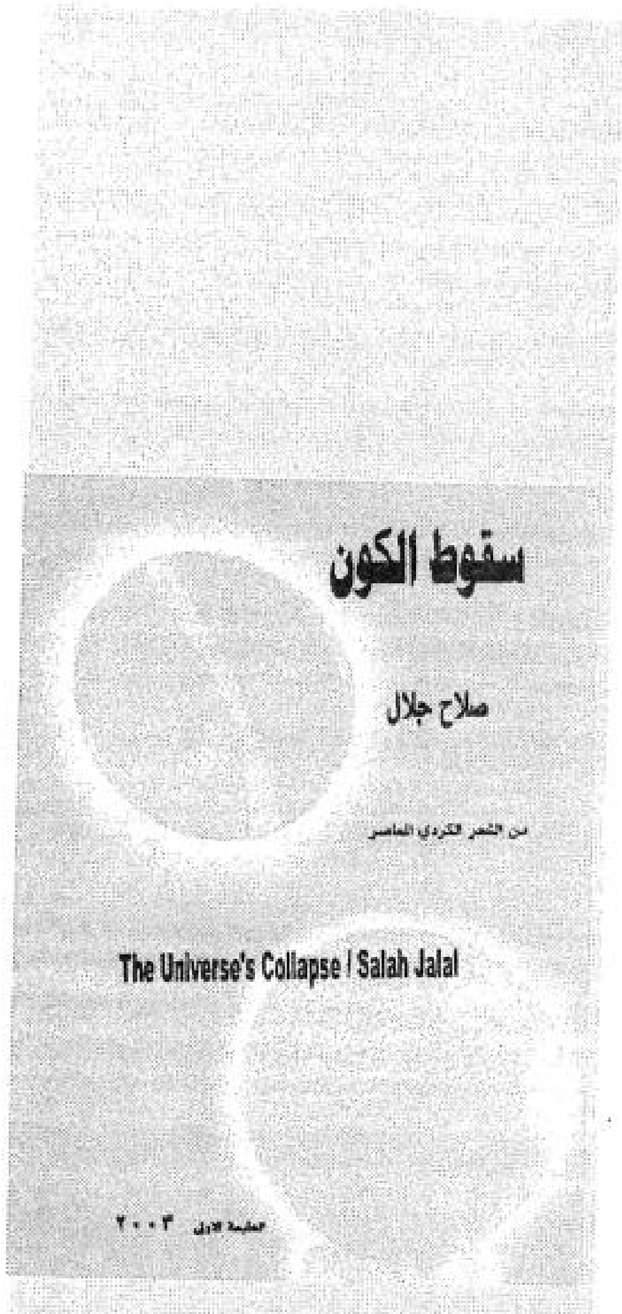
قتل آدم (حواء) وجففت التفاحة (آدم)
الآن الآن شجرة التفاح هي وطن فلسفة الموت

ان هذه الارض كونت شجرة فلسفة صوت الوجود (٠٠) (ص٣٢).

لذا بدت، هنا، محاولة فهم حقيقة الزمن وتداول الايام، من خلال تمثل نشأة الكون والاسطورة والتاريخ، ثم علاقة الزمن بالموت وماوراء الموت وكيف آل مصير الانسان الى نهاية مريعة بسبب تفاحة محرمة.

اصبحت فلسفة الماوراء (الميتافيزيقا) تشكل هما نفسيا و وجوديا يلح على الشاعر وهو يحاول ان يرسم لنفسه وجودا متوغلا في حركة الزمن لتجاوز محنة الموت، عبر اكتشاف فلسفة الموت للوصول الى ماوراء الطبيعة (ميتافيزيقيا) من حقائق تبدأ باللغة والارض والوجود والزمن ولا تنتهي عند حقيقة ثابتة، انه بحث دائم عما هو مجهول وغائب وغير يقيني وغير قادر على التشكل من خلال ما هو معروف وملموس ومادي ويقيني. أي من خلال ثنائية الوجود/الكون، وقدكان الموت/الزمن تيارا يقف

اصبحت فلسفة الماوراء (الميتافيزيقا) تشكل هما نفسيا و وجوديا يلح على الشاعر وهو يحاول ان يرسم لنفسه وجودا متوغلا في حركة الزمن لتجاوز محنة الموت



بموازاة هاتين الحقيقتين ثم الانطـلاق الى ماورائـها كمـا في قصيـدة (ماوراء الموت) التي يقول فيها:
ان هذه الارض فيـها آخـر صـورة (للـذات) و (الـروح) و (الوجـود) (..)

فضاء فوتون مع (نفخ) قد لونوا ماوراء (الروح)

تلونت بويضة (اللاوجود) بالـ(الوجه)و (الصورة)!!

فتـح خيمـة الفلســفة في مــاوراء (الزمــن) لــ(اللاوجــود) (..)

(ص٣٦) الشعراء يكتبون بالحدس، والفلاسفة يؤسسون النظريات بالعقل، وكثيرا ما يتحول حدس الشاعر الى ومضــات فلسـفية غـير منتظمة في اطار نظـري، لكنـها تصلـح ان تكـون مشـروعا لنظريـة فكرية، وهذا ما جعل الشاعر يخترق الشعر ويوظفـه ليكـون شـفرة معجزة عن حدسية الشعر وشعرية الفكر/ الفلسفة) في أن واحد عـبر شجرة اللغة وحركة الوجود / الزمن وماوراءهما من نظريات. ولكـي يوضح صـورة الوجـود بوصفـه تشـكيلا ماديـا اسـتمد مـن البحـر والكـون ملامحـه للخـروج بحقيقـة العقـل الشــعري وهــو يســتظل بكينونة الوجود من خلال فكرة (الحجـر فلسـفة الوجـود) واسـاس نشأة المعرفة، وانه المـادة الـتي حفظـت لنـا وثـائق التـاريخ فـهو صورة زمنية للوجود بطريقة غير مباشرة:

أقام زمن الوجود في زمن إنفجار (الحجر)

يـذوب الوجـود) في (العـدم) وتحـدث (العـدم) عــن (الوجــود) و (الزمن)

اللغة الآن رمزه (هو) المستقر في فلسفة الحجر

الفضاء جسدفي انعدام لغة (الوجـود) لـه لـون (عـدم) فيمـا بعـد الزمن

مثلث حجر لأميتا (الحاضر) و(النهاية) وخلل (وجود).

حط لي بغبار الزمن وأنمحى بهجمات الزمن . (ص٥٥).

فالوجود تعبير عن حركة الزمن والعدم تعبير عن حقيقة الشك واللايقين بما هو موجود في الكون، والشعر هنا أشبه بنشيد عقلي ينبعث لتأسيس منطقة على وفق حركة الكون وما يتصل به، فكأن الشعر وعاء مادي للعلم تبقى فيه الفلسفة جوهر الفكر، وتؤثث فيه اللغة الجسد أو الإطار المادي للنص وهذا يجعل القصيدة تقوم على اشكالية اللقاء بين اللغة والفكر، وهو لقاء محفوف بالمخاطر بسبب حركة الداخل / (الخارج، مما يؤكد بان النص الشعري (علميا/عقليا/فكريا) يتوشح بلغة تتمسح بالشفافية وتخفي صرامتها في الداخل، حيث يقوم: الشاعر بلعب دور المراوغ الذكي الذي يجمع بين اتجاهين مختلفين.

يتجسد الزمن بوصفه فعلا سيرورة الكون والحياة، وحقيقة الوجود في حركة تضاد مع الموت، ويلتقي معه في آن واحد، بوصف الوجود تشكيلا يوميا لحركة الكون في قصيدتي (سقوط الكون) و (أنغمار الزمن) كما في (سقوط الكون) :

هيا ادخل الى عمق الميتا زمن (أنت) و (هو) و (انا) والذين بعد
يرسم الكون الآن صورة للسقوط
وليست لنا كينو نة
في ظلمة الوجود
أحرق الزمن صورة الوجود (ص٦٩)

ترتبط فكرة ماوراء الزمن (ميتازمن) بحركة الكون وحقيقة الوجود بوصفها فعلا زمنيا

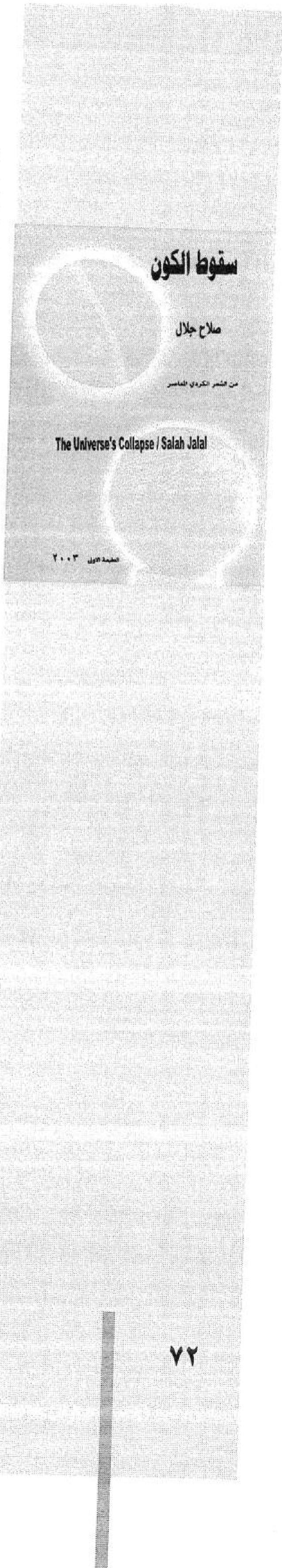
حاول الشاعر عرضه في قصيدة (أنغمار الزمن) اذ يقول:

هذا الزمن حجر مسمى بعصر حجرية الانوار
هل تسحبين في امواج الفية الصفر الفنتازية للوجود؟!
من منكم–يحمل ساعة حتى يصور وجودنا من جديد؟!
قطار الهواء يمر على زبد أجسادنا ويكون كالصلصال
ثم نولد من الفية الشكوك النفخية أيضا.
الآن لحظة مافوق الزمن من ماقبل الزمان اللازمان
حفرية للجدل (٠٠) حفرية للحاضر (٠٠) لغة أزمان اللازمان. (ص٨٠)

إذا كانت حركة الزمن تخترق الحواجز، فانها اتخذت الحجر مادة لخلق لغة رمزية تنطلق من الأسطورة (رمز الماضي) لتؤسس علما /فكرا/ فلسفة يكشف عن حركة الوجود/ الزمن/الكون/الارض ثم يكشف عن فاعلية العقل الانساني بوصفه قادرا على تفسير الكثير من الظواهر الكونية علميا/فلسفيا عبر لقاء حميم بين

فالوجود تعبير عن حركة الزمن والعدم تعبير عن حقيقة الشك واللايقين بما هو موجود في الكون، والشعر هنا أشبه بنشيد عقلي.

العلم/الفلسفة/ العقل وبين الشعر/اللغة للكشف عن اشكالية العلاقة بين الشاعر/ الفيلسوف او بين الفيلسوف/الشاعر للوصول الى لحظة ما فوق أوما بعد الزمن/ الوجود، أو قبلهما عبر التوغل العلمي نحو جدل الماضي/ الحاضر/ المستقبل، وعبر لغة الزمان /اللازمان، او لغة الوجود/ اللاوجود. وهذه هي المهمة اذا ما اضطلع بها الشاعر فانه تحول من مصور للاحاسيس والعواطف المحتدمة الى عالم العقل البعيد المرامي في تشعباته الفكرية الطويلة.

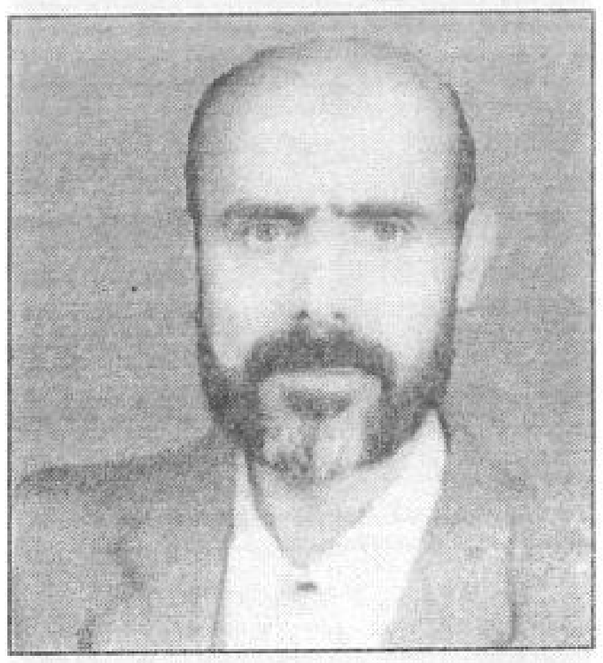


---

*صدر عن مطبعة رنج، ط١ (السليمانية، ٢٠٠٣م.

[i]–موجز تاريخ الزمن: هوكنغ، ترجمة: باسل محمد الحديثي، دار المأمون (بغداد، ١٩٩٠م) : ص٤٨.

مشاورات المجمع الفلكي في مراغة



حميد المختار

(١)
مالايعرفه الاسطرلاب
(وكأن استمرار عيشي امر جيوشه غيوم وعساكره هموم)
- المولى محمد بن الحسن-

-أنا فلكي من نيسابور اعرف تقاويم الايام والسنين وحركات الشهب والاجرام اكشف ماتضمره الازمان، ولي خبرة بالمراصد ودوران الافلاك، ان ابقيتني حيا ساقودكم ان شاء الله الى فتح المجاهل في اقطار السموات والارض.

هكذا اجاب المولى ابو جعفر حين رأه هولاكو لأول مرة على اعتاب نيسابور الذبيحة وكان قد نجا من المجزرة باعجوبة، فأُخذ اسيراً مع هولاكو الى مراغة. وتم الامر على هذه الشاكلة، ثم تداولنا الامر نحن اعضاء المجمع المكون من سبعة عشر عالما، كنا محاصرين بالهواجس التترية والسيوف العمياء فصرنا نخبئ الحسرات والتاؤهات والألم في ثنايا وتضاعيف العلوم ابتداء من كتاب (المجسطي) لبطليموس وانتهاء بأخرة كتاب التذكرة للمولى ابن الحسن، مروراً بتنبوأت الاسطرلابات وحركة الشمس والنجوم والافلاك، لقد اصبح المولى خلال مدة قصيرة رئيس المجمع الفلكي وصاحب المرصد الكبير وخبير الخبراء، والعقل المدبر واستاذ حلقة الدرس والعلوم فكنا نثاراً كشظايا الزجاج قبل ان يجيء ورذاذاً غير قادر على الا حتواء والتجمع، وحين اتى مولانا الاستاذ لمنا بعباء ته وشدنا بعمامته، وفتح لنا الحلقات المغلقة واغمد السيوف الحائمة على المناحر، فتخلصنا من وهم الاشباح المغولية الرابضة على الصدور وان كنا لم نزل في عقر ظلماتها وتحت رحمتها، واليوم اذ نحتفل بالعيد الخامس والسبعين لاستاذنا نرى لزاما علينا نحن معشر الفلكيين ان نعيد ترتيب الاحداث ابتداءً من هجرته هربا من مسقط رأسه الى المحطة التالية لمسيرة حياته حيث مذبحة نيسابور، ومن ثم الهرب الى قلعة

الموت وسقوطها طعمة لنار المغول وصولاً الى سقوط بغداد في ليلة الدم.

(٢)

سطور من رسالة (حقول الشيطان) للمؤلف:

(انني اخاطب من يسعون بجدية أيضا)

الكون شاسع وحزين، كون فارغ الآمن الارواح الهائمة في ذراته المتناثرة ومخلوقاته الهائلة العدد المتزاحمة في الفضاء، كون مريع مليء بهمهمات والتباسات الخلق والارواح الارضية، وهو ملئ بكمائن الوحدة وقفطانات الغيوم المنهوشة كالجيف، كون مختنق في كوة زمنه، رغم ثقوبه السود المتكالبة مرتخ رغم عجافته، كون مبهم غامض مترهل ومرصع بتآليل الارض وعقابيلها، لولا النهر الذي اضفى على وجوده شاعرية مستعارة لألفى نفسه وحيداً ظامئا يتلولب كضوء معطوب يبرق ويستغيث، الساعات الاول للصباح هي ذاتها ساعات ليله ونهاره، وهي ذاتها التي يخرج بها حاملاً هيكله الفاني المشوب بتوجسات ورهبة قلما تحدث في نفوس الآخرين، في خرجه ترقد مزولته بارقامها الغامضة وحروفها المسمارية، وقد التفت عليها خيوط الستارات الملتوية كديدان المستنقع، وثمة ايضا كتب وقراطيس ملغومة بالمعادلات والقوانين، لقد اختصر الكون نفسه على تدرجات الطبيعة وطوبغرافيتها، فصار مدينة سيجت نفسها بالنهر وبعض الزعانف المبتورة لنيازك محترقة، فصار النهر كالحيزوم المعقود الى جذعه المرقط بالنجوم المنطفئة، وحين يمتد على حصاته واشناته يخترق سكونيته ازيز الحشرات وصدى زقرقات لعصافير طائشة ارتحلت منذ زمن، صار الخرج ثقيلا على كتفه التي مالت بوهم الاثقال الكونية، كل يوم في ذات الوهم، وهم المستنقع وذات الطريق طريق المجرات ودرب التبانة وبنات نعش، طريق التوجسات والمخاوف ولوح المستقبل المحفوظ وتأمل الذات المنشطرة نصفين مثقلين بعناقيد دمه الذي سفكته سيوف الماضي الغادرة والدم الذي سيجري مع جريان النهر الى النجوم البعيدة، ذلك النهر الذي امسى قتيلاً هو الآخر وجثة ملت استرخاءها وسكونيتها وضحالتها، لم تكن ثمة سمة للحياة فيه منذ نصفه القديم وحتى هذا الوقت لكنه لم يزل يرى في صفحة النهر ومرآته المتشظية سورة الماضي وحفرياته، لهذا واصل الكتابة بوحي القداسة القديمة والدناسة الحاضرة، لقد ترك تلك القداسات لمدوني ازمنتها ذوي الريش الطويلة، وتخصص هو في تفحص وتفجير لحظاته المنبثقة من سخونةانفاسه وحشرجاته، وهكذا اصبحت المدونات تأخذ شكل كتب ومخطوطات لفتها الادراج المظلمة دون ومضة ضوء لحرف طباعي واحد، لذلك كثيراً

ماكان يردد مع نفسه ويقول: انها اقامة مشددة تحت السلم الحجري للبيت الصغير، بين اكياس الطحين واواني الدقيق وعلب السمن، ان اردت الكتابة حقا فعلي ان اسرع قبل فوات الاوان، وقبل ان يضيع زمن الكتابة بضياع قمر حياتي في غماماته السود الى الابد.

(٣)

الفلكي في المصيدة

(سعيد هو من يستطيع ان يأمل بالارتفاع عن طوفان الاخطاء)

-غوته-

ثم اراد هولاكو ان يختبر حدوسات استاذنا العلمية، وكان في سريرته عازما على قتله، اوقفه قبالته ورفع راسه الى السماء كان المولى يدرك بدرايته وحنكته ماستؤول اليه الامور، لذلك رجع في الليلة الماضية الى اسطرلابه المستدير ومزولته المفتوحة يتدبر امره، فبادر الى القول قبل ان يواجه بالسؤال: ان القمر سيخسف في الليلة القادمة عندئذ قال هولاكو لمرافقيه وحاشيته: احبسوه حتى الغد فان صدق اطلقناه وان كذب قتلناه، وهكذا مكث الاستاذ في ظلمات سجنه منتظراً غياب القمر في هوّته الاتية ففي الغياب سيكون ثمة حضور وحياة، ظل المولى يتأمل السماء وهي ملفعة بالظلام، فرأى على صفحتها اكداس الجثث المحترقة عند بوابات بغداد، وثمة فرسان بشوارب معقوفة يقتحمون الحصون المنيعة، ثم ترتفع شيئا فشيئا رماح بلا عدد تحيط بالمدينة المحتضرة كالقضبان، رافعة رؤوس الاطفال والنساء، فصارت الارض دما والرؤوس المقطوعة نجوما تومض في السماء الجريحة. هاهو الان يتوجس خيفة ليس في كذب نبوءات الاسطرلاب، ولكن من تقلبات الافكار وحماقات السيوف التي ماتني تحز الرقاب بالظن والمزاج سيما وان هولاكو كثير التقلب صعب المراس لايدخر وسعا في نسف حياة الفلكي وتهشيم افلاكه ومراصده، في تلك الليلة دخل القمر هُوتّه السوداء ودخل هولاكو سبات نومه، فما حيلة المولى وقد صار منه السيف قاب قوسين او ادنى، فمن سيجسر على ايقاظ الوحش غيرالضحية القادمة.

(٤)

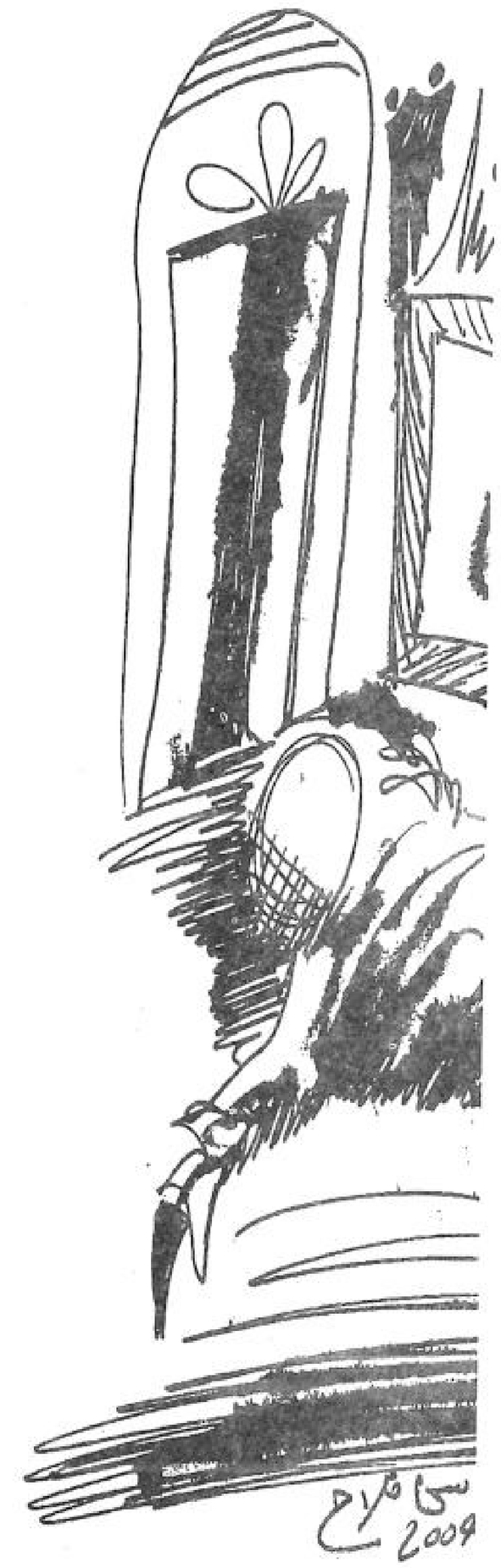
الكلمات باعتبارها وهماً

(حاولوا ان تفهموا الكون على نحو قويم في قوانينه، اذ هنالك تكمن الطرق الصاعدة الى الضوء)

عبدو روشين في (الرسالة المنشودة)

ذات يوم قررت ان اباغته في وحدته وهو يجلس امام النهر يلقم الماء سنارته ويحاصر السماء بمرقبه ويضع بين يديه كتاباً مفتوحاً، لكن الذي حدث انه هو الذي باغتني: قال هل يمكن

للانسان ان يتحدى بجسده الضعيف الفاني قوى الكون الغامضة؟
قلت: ربما تفعل الارادة فعلها في كسر كافة القيود والحواجز المادية.
قال:لا..لااقصد الارادة
قلت: ماذا تقصد اذاً..؟
قال: أرى ان الانسان يمكنه استجماع طاقته الاشعاعية وتوجيهها نحو اهدافها وبهذه الطاقة التي لاتقل عن الطاقة الذرية يستطيع ان يفجر ويكتسح أي شئ يقف في طريقه
قلت: اذاً انت تقصد التحديات المادية التطبيقية، بعيداً عن الارادة والمعنويات وتربية النفس.
قال: نعم، ولكن تنطلق من تربية النفس وازالة الحجب عنها، فيوماً بعد يوم نكتشف ان النفس ليست شيئا ضعيفا خائفا مذعوراً من العقوبات التي يمكن ان يقع الجسد فريسة لها، كلا فالنفس شيء اخر لايقل خطورة عن انشطار الذرة او اندماجها بذرات اخرى اذا بلغت سموها، انا أومن بقوة الاشعاع التي يمتلكها الانسان كقوة كامنة، فمن خلال المرقب الصغير الذي امتلكه استطيع ان اكتشف مالا يمكن تصديقه فقد اكتشفت أن النجوم والكوا كب يمنح بعضها بعضا قوةً اشعاعية تبقيها على قيد الحياة، ولولا ذلك لذوت ملايين النجوم والمجرات، وبالتالي سترتبك حركة الكون وما دامت قوة الاشعاع قادرة على حفظ نظام الكون، فما ايسر ان تبعث في الانسان القوة التي تحفظ نظامه... قلت: اليست تلك فكرة التحول الاثيري الاشعاعي؟
قال: هذا مبدأ لااختلف معك فيه على الاطلاق، ولكنك بحاجة الى التأ مل والصفاء والتربية الروحية المستمرة لكي تخترق حجب الظلمات التي تحيط بك وبعد ذلك يمكنك ان تتلمس بسهولة صدق ما اقول لقد اكتشفت بقوة الروح وشفافيتها زيف وضعف الكثير من الافكار والنظريات المتداولة، وقد اثبت خطأ الافكار العاجزة التي يتشبث بها الكثير من الناس مثل عدم القدرة على اختراق الجدران او رؤية ماخلفها وفكرة الخوف وغير ذلك فها انذا الان قد تخلصت نهائيا من الخوف الذي يتسلط على الكثيرين، وشاهدت اكثر من مرة مايدور خلف الحجب، اضافة إلى انني اخترق جدران بيتي اكثر من مرة في اليوم الواحد ولا اكتمك سراً اذا قلت لك انني استطعت ان التقي ببعض الكائنات الفوقية ذوات العقول الجبارة وحتى هذه اللحظة فأن ثلاثة مخلوقات تمكنت من تأسيس مهابط في عقلي تستخدمها كقواعد لهبوطها تماما كما تفعل الطائرات في قواعدها الجوية، وبمعونة هؤلاء تمكنت من حل اعقد المسائل الفلكية والرياضية حتي انني اوكلت لهم عقلي في كافة اموري، ولم تعد لي القدرة على اليقين مالم يوافقوا عليه ويدمغوه باختامهم



لكنهم في بعض الاحيان يهجرون مهابطهم، فاتحول بدوري الى كتلة صماء لاتفقه شيئا... ذات مرة قالوا لي انظر الى الافق فنظرت واذا بمزولة نصف دائرية فيها الكثير من الالغاز، مكتوبة بلغة تقترب من المسمارية: قالوا هذه المزولة المجفرة هديتنا لك، اذا تمكنت من استخدامها فلن يكون امامك شئ مغلق ابداً، ثم تركوني وحيداً اعاني طيلة ساعات ليلي ونهاري محاولا فك الالغاز المسمارية المطلسمة، لكن بلاجدوى... (نهض فجأة وهو يجمع اشياءه ويضعها في الخرج، ثم انه وقبل ان يمضي التفت الي قائلا):— اذا نظرت امامك على مد البصر فماذا ترى؟ قلت: لاارى شيئا غير الافق وهو يحد السماء الزرقاء.....قال اذاً انت اعمى ياصديقي لانك لم تر الاعداد الهائلة للمخلوقات المتزاحمة في رحبة الفضاء (ثم أومأ بسبابته الى الافق المفتوح وهويقول).

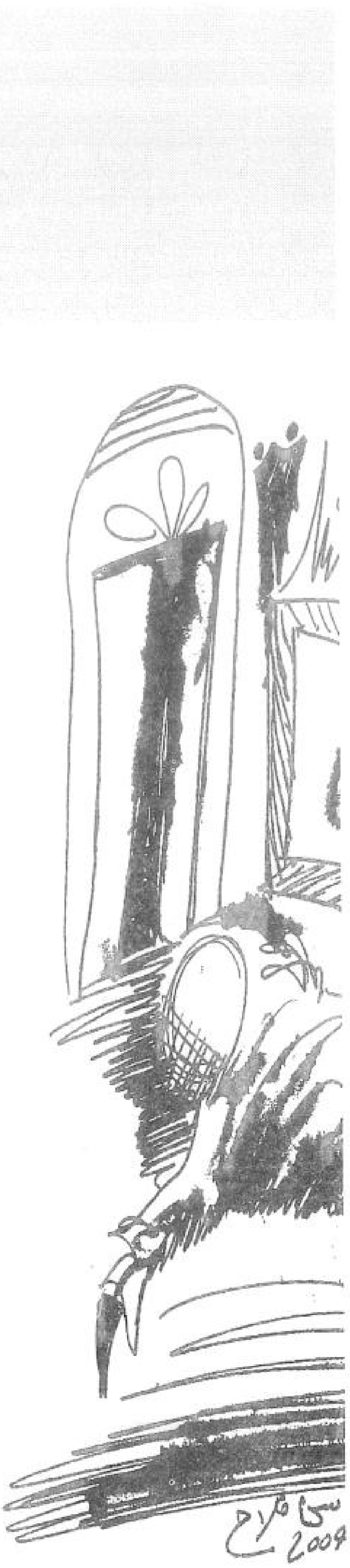
حين لانعي طاقاتنا الخاصة وتفاعلها مع طاقات هذا الكون فاننا نتحرك بلا مبالاة بصورة اجساد حية، ولكن في الحقيقة ان ارواحنا ميتة.. ميتة.. (ماان ختم كلامه حتى غادر مسرعا وهو يحمل خرجه الكوني على كتفه دون ان يلتفت و كأنه يسير في عروج بمسالك لاترى)..

(٥)

القمر على الاسلاك

(هذا فراق بيني وبينك)
(قرآن كريم)

قال الاستاذ : ان لم ير هولاكو القمر بنفسه رأيت الموت بعيني، ثم فكر طويلا والقمر لم يزل في هوته السوداء ينتظر صلاة الآيات ليخرج منتصراً كعادته، فجأة قال للسجان بجدية صارمة. دقوا على الطاسات و(الاواني) دقوا على الحديد والقرميد دقوا على الابواب والنوافذ، دقوا على النحاس والمعادن دقوا، دقوا لانكم لوخالفتم قولي ستفقدون قمركم الى الأبد.. وماهو الا زمن قصير حتى ارتفع الضجيج والصخب الذي هز المدينة النائمة فاخذت تصحو عن بكرة ابيها على الاصوات القادمة من الظلمات الارضية الى السماء المتفحمة، فاجتمعت الدهماء والرعاع وكبرت المواكب والحلقات واتسعت الدوائر، حتى طرس القصر اخذوا يضربون بسيوفهم ورماحهم على الدروع والتروس، وهم ينظرون الى القمر، فاستيقظ هولاكو هلعا، وحين اطل من النافذة، رمق صفحة السماء بعين نصف مفتوحة، ورأى القمر وهو يحاول الخروج من سباته الاسود، قال:
لقد صدق حدس الفلكي اللعين...



ثم عاد الى مهجعه ثانية..

(٦)

من كتاب (الابواب والنهايات) للمؤلف:

انها العودة ومواجهة المخلوقات المختطفة من الارض..

ترك الورق جنبا ورمى بالقلم، وهو يخاطب كائنات ضاجة ملأت الغرفة: مافائدة البوح الى الورق وقد امست المدينة خالية الا من الاشباح الحزينة–عاد ثانية الى الكتابة: ان مافعله المولى ابو جعفر كان نادر الحدوث، فقد تغيرت الازمان وتعطلت مسالك الشهب والمجرات فهنالك في العمق، عمق الماضي اينعت غروس المولى في افئدة اتباعه ومريديه، وانقلب رأس الهرم الوثني الى قاعدة الدين الحنيف لكن الذي حدث اليوم هو ان الهرم استعاد وضعه القديم ثانية برحيل الاستاذ في كوكبه الى الابد ودخوله ملكوته الخاص،اما هولاكو فقد بقي رغم تفسخه واضمحلاله كنهر فقد الاحساس بوجوده، فتحول الى مستنقع ظلت رائحته تزكم الانوف والنفوس وانتشرت عطاياه على رعية بائدة صماء عضباء مقطعة الاوصال منحورة الامال، فتفشت الحرائق وكثرت الوباءات وتحول المرصد الفلكي الى هيئة رصد سرية على العقول والافكار وتوجهت التلسكوبات الى الرؤوس بدل المختبرات، وانشغلت الاسطرلابات والمراقب بقياس دقات القلوب ودوران العيون في المحاجر، اين القوة الاشعاعية الكامنة في الانسان؟

لقد اخترقتُ جدران السكون وعلقتُ هناك مُحتجزاً دون التمكن من النفوذ الى الجهة الثانية، وهاهو الخوف يتملكني من جديد، اين المراقب والمناظير؟ اين المزاول؟ فلابد من فك شيفرات اللغة وتحديد مدياتها والا فستبلعني حجب الظلمات الى الابد، حين هجرتني كائناتي الاليفة تحول عقلي الى خرائب مدينة قتيلة، مدينة فقدت لسانها هي الاخرى وتحولت الى حشرجة وهسيس فالمهابط مقصوفة والمركبات احترقت في المحاجر، وهاهو قمرنا يدخل في سبات طويل وهوةعميقة سوداء دون ان يجرؤ احد على الصراخ او الدق على الاواني او القدور والابواب والنوافذ ليس غير الكائنات الضعيفة تملأ الغرفة.. منذ تلك اللحظات صار هولاكو حُوتا والفلكي قمراً والمدينة ضجيجا لم يزل مدويا في رأسي.

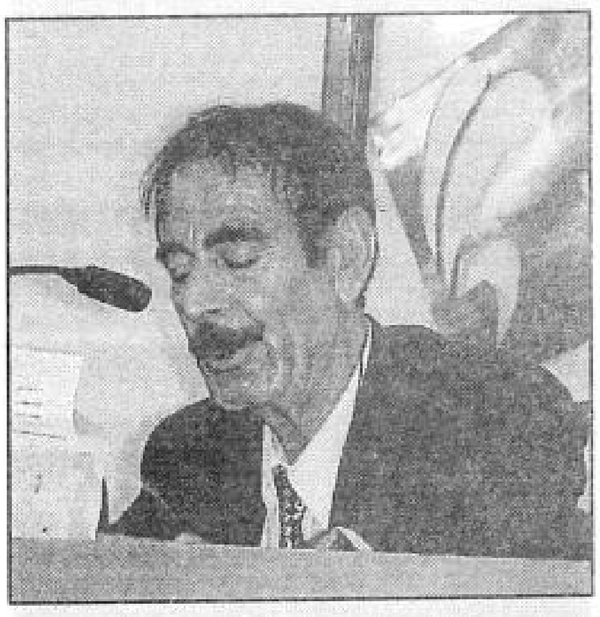
ملاحظة اخيرة للمؤلف:

ارجو من القارئ الكريم الايصدق ماانتشر من شائعات في المدينة تقول: ان الشرطة القت القبض على مجنون في منتصف الليل قرب النهر يحمل في خرجه اشياء غريبة ويدق على القدور والاواني صارخا.. ستفقدون قمركم الى الابد..

ايقاعات مدينة كردية

هذه المدينة...

هذه السيدة...



احمد محمد اسماعيل

ترجمة/محي الدين محمود

أريد تشبيه هذه المدينة بسيدة جميلة، لقد خطر للتو هذا في الذهن، في هذه اللحظة، ولكن على المرء أن يقول الحق: كيف ينبثق شيىء كهذا في الذهن فجأة، ومن تلقاء نفسه؟ لابد أني من قبل قد قرأته في كتاب أو سمعته من أحد، والا فإني لم اشبه (المدينة) من قبل ابدا بالمرأة.. حسن هذه المدينة تشبه سيدة جميلة، سيدة ويالها من سيدة هي بالاضافة الى الجمال، امتلكت صيتا وشهرة تجاوزا الحدود. في البدء ذكرها المؤرخون منذ العصور اليونانية والرومانية وانتهاء بحديث الشعراء والمغنين والحكواتية وحكماء هذه الايام جميعا. اشادوا بها شعرا و رووا عنها في المجالس حكايات طريفة غريبة وهي شهرة ماأن بلغت مسامع ملك أو سلطان أو سلالة أو قبيلة او عشيرة، حتى اتجهوا اليها وارتاحوا ردحا من الزمن فيها، واذا عادوا او طردوا منها أحسنوا ذكر هذه المدينة، هذه السيدة.

لقد مدحوها في مدوناتهم وتواريخهم كمدحهم لأنفسهم. لقد احسنوا ذكر هذه المدينة، هذه السيدة..

ان المثير للدهشة هو عدم تحديد العمر الحقيقي لهذه المدينة أو السيدة الجميلة من قبل كل هؤلاء المؤرخين أو عدم ذكره في كل تلك القصائد والحكايات الشعرية واحاديث المجالس والمضايف والتكايا الغريبة والكتب المقدسة والكنائس والمعابد ولم يتم التيقن الى الان من بداية ظهورها وتاريخ ولادتها.

ولك ان تتأمل (اسم)ها ايضا، فهو ايضا مثير للدهشة. لقد زرت كثيرا من المدن وعرفت كثيرا من النساء الجميلات وكانت لي معهن احاديث وحكايات. ولكني لم أر مدينة لها هذا العدد الكبير من

الاسماء. قد تسمى امرأة باسم آخر رثاء أو اغراء او تغزلا بجمالها ودلالها، ولكني لم ار مدينة سميت بكل هذه الاسماء: كرجين، ئاربخا، أرنجا (وقد رأى جليل القيسي في هذا الاسم اجمل اسمائها، وكان يردد متباهيا في زياراته لشخوص (دوستويفسكى) وابطال اسبارطة وحكماء اليونان: أنا من اهل (ارنجا)، طوطورا، كرخ سلوخ، طارطوك كركيس، كرسخ وأسماء كثيرة اخرى ومن غير المستبعد أن تسمى بعد الآن بأسماء أخرى غيرها ففي عصر وأيا كان القادمون اليها، من أي الطوائف والاقوام والقبائل، رعاة كانوا أو جيوشا وغزاة. اطلقوا عليها حبا أو لأي غرض آخر اسما، ابتداء من الاكديين ومرورا بالآراميين والرومان والبريثيين وانتهاء بالسلاجقة والقرةقوينلو، ترى لماذا اتجه كل هذا الخليط الى هذه المدينة؟ كثيرا ماكان الجمال مجلبة للمصائب.

ضمن كل اقاصي العالم، وما ان تناهى الى السمع اسم هذه المدينة، حتى اشتعلت الرغبة اليها، فزحفوا بالدروع والسيوف نحوها. ألم يأت عشق جمال هذه المدينة بسنحاريب من أقصى العالم اليها؟ ألم يدفعه للتوغل حتى مشارف (قرداغ)، ولكن.. لاخبركم فهي ايضا ككل جميلة لم ترض بكل من هب ودب. كانت شديدة الدهاء واستخدمت الكيد لدحر الغزاة واجبرتهم على العودة الى بلدانهم خائبين، بأجساد مثخنة بالجراح يجرجرون عرباتهم المحطمة.

ايه. لقد قيل الكثير عن هذه المدينة، ولفق عنها الكثير ايضا، ولا يمكنني رواية كل قيل ولفق عنها. فأين لذاكرتي الاحتفاظ بكل ذلك، وانا أخفي سرا مهما لأكشفه، ولا أختلف في خلقتي عن كل هؤلاء المؤرخين والحكماء. يقال أن في تلال عرفة الواقعة غرب المدينة نيران تتأجج منذ بدء الخليقة، انظر تلك النيران. لقد كانت ذات يوم مزارا تنذر له النزور وتقصده جموع النساء من الشمال والجنوب أملا في الحمل والانجاب. ويتوسلن مرددات (راكضة أتيت، للولد أتيت)، ألا يعود هذا التجمهر والتحلق حول النيران الى اللاشعور الجمعي؟

هكذا.. ولدت من تلك النيران في سحر، في فجر.. متى ولدت هذه السيدة.. هذه المدينة؟ متى ؟ في أي زمن؟ في أي عصر؟ لا أحد يعلم، وكم مضى من الزمن على ذلك قبل الان؟ الله وحده الذي يعلم.. لم لاتهرم وتفقد جمالها؟ يقال أن من كان ناري العنصر يتوقف الزمن لديه عن التقدم لديه ولهذا لايمكن لأحد أن يقدر عمر هذه النيران، اللهم الا اذا نطقت هي وكشفت لنا السر فتنجينا من هذه المعضلة!

ولأن النار هي احدى عناصر الوجود الاربعة الاساسية، والوجود ذاته سر ملغز لاينكشف كنهه لاحد، فما من احد يفهم هذه

المدينة، هذه السيدة الساحرة. لقد قصدتها–انا ايضا كالآخرين– منذ بداية الخمسينيات، واريد الآن لجسدي المتداعي هذا أن يتوغل ويقترب قليلا من سحرها لعله يدرك شيئا منه.

ذات ضحى خريفي، كانت حافلة القرية الخشبية تنقلنا اليها، كانت الاغنام والمعزان موثقة الاطراف على سطحها. نحن– رجالا ونساء واطفالا– في داخلها. أفرغتنا منها والقت بنا عند هذه الجهة من ضفاف الـ(خاصه). أنا لم أذهب–مثلهم–الى مطعم كباب (عثمان)، ولم اكن احمل كيسا–مثلهم–أو جوالا لشراء البصل الاخضر والحلوى، للدراسة جئت، عبرت الجسر الخشبي الممتد فوق الـ(خاصه) الى الجانب الآخر. ينتهي الجسر عند فندق (لبنان). -تباع فيه الآن الدواجن والطيور–كنت لم ازل فوق الجسر انظر الى القلعة العالية المرتفعة أمام أنفي، كلما اقتربت منها خطوة بدت لي أكبر.. تذكرت صاحبنا (الكرمياني)، كان قد ارسل في شتاء العام الماضي الى هنا، راكبا البغل، لكي يشتري (القار والزفت)، كانت تلك هي المرة الاولى له–مثلي– فطاف ثلاث مرات حول القلعة الى أن اكتشف سوق (الحلوى) الحالي–كان آنذاك مكانا لبيع (القار والزفت)– حين عاد الى القرية قال قبل ان يترجل من البغل يالكبر رأس هذه المدينة، وكان يعني (القلعة).

و وصلت أسفل رأس المدينة، ومضيت في السوق المزدحم لم اكن قد رأيت زحاما كهذا. لا اجرؤ على الانخراط فيه ولا اتراجع ايضا. قبل ذلك كنت اذا مشيت في زقاق من أزقة القرية فاءن اكثر ماتشاهده فيه هو حمار وطفل أو إمرأة وبقرة.. قلت في نفسي : (من أين تتدفق قوافل النمل هذه؟).

في أعلى سوق المدينة (خان) . تجلب غلال القرى المحيطة بالمدينة الى هذا (الخان)، هنا تعبأ في اكياس الجوت ثم ترسل الى محطة القطار.. حين وصلت المنعطف رأيت.. باليوم الحشر هذا الذي لامثيل له. لم يبق من كثرة الحمير والبغال والخيول والقرويين موطىء لقدم، ما من احد يلقي بالا للأخر. قدور نحاسية، كبيرة وصغيرة. مقالي، مراسي، صوان وطشوت كدست عند ابواب الحوانيت. يضع واحد أو اكثر قدميه في قدر كبير ويدور بجسده فيه باستمرار–كنت قد رأيت هذا في القرية. وكانوا يرددون اثناء الدوران اغنية جميلة. فيما بعد، حين اصبحت عارفا بالمدينة كان الفتية والشبان يجلسون عند سفح القلعة ويرددون معا هذه المقامات والاغاني.. مقامات (الله ويسي) (خاوكر) و (آى آى) وهي وان رددها الناس فقد كان يغنيها وينشرها من قبل في تكايا المدينة ليلا (علي مردان) و (حمه كوترمل).. فما الذي لم يظهر للوجود في هذه المدينة؟ لقد برزت هنا من قبل وظهرت فنون وحرف وصناعات كثيرة واشياء كثيرة اخرى. والامثلة على

ابداعات هذه المدينة الكثيرة هي ايضا كثيرة، ففي هذه المدينة كتب (جميل صائب) أول قصة فنية كردية، وفيها جعل (مامند كركوكي) الشعر الكردي يتخذ مسارا جديدا، وهنا صدرت أول مجلة كردية تصف شهرية، وفي السنوات الاخيرة هذه–في السبعينيات–دعا (لطيف حامد) للتجديد فزلزل بركة الادب الراكدة، وخلاصة القول لقد كانت لهذه المدينة مبادرات كثيرة وفي كل الميادين.

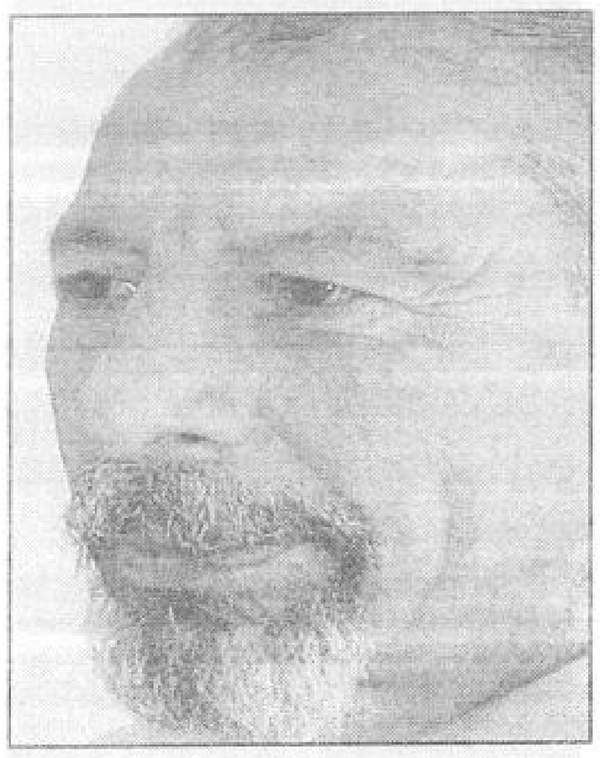
لم يكن قد مضى كثير من الوقت فاذا بتلك القدور والطشوت واواني الغسيل المسودة بالسخام قد اصبحت براقة كالمرايا، ثم ملأوا بها الاكياس كي تحمل على ظهور البغال التي تنقلها الى القرى ، لأن في هذه الأيام تجد بدلا من منظفي القدور والاوانى وفي نفس الدكاكين القديمة أواني الستيل والزجاج والخزف معروضة خلف الواجهات الزجاجية.. ابعد بقليل هناك سوق (الحلوى) ماالذي حل بتلك الحلوى ولم إختفت؟ كان علي إذا عدت الى القرية أيام الجمعة، ان ابتاع منها للاهداء ما قيمته (٢٥) فلسا وهي نفس الحلوى التي كان يحملها الباعة المتجولون–من هنا–على البغال ويجوبون بها قرى (كرميان)، قطعة من الحلوى لقاء قليل من الصوف والشعر.. واذا مضيت يمينا أصل الى الاكواز والزيران.. جرار واكواز وابارىق واواني غسل مرصوفة عجيبة غريبة. لقد جلبوا من هنا الينا الاكواز فكنا نملأها بالماء ونضعها فوق الاسيجة، ومن هنا كانت الاكواز ذات المقابض، كنا نضعها فوق السطوح ليبرد الماء الذي فيها.. هذه ايضا اختفت الآن. يبيع اطفال الكرد الفقراء هنا–اماكن الجران والاكواز علب السجائر وعصير الطماطم المهربة.. لا انحرف عن الشارع، واستمر في السير.. وفي النهاية صرت خبيرا عارفا .. اذا إنحرفت من هناك سأصل الى (المصلى) وسهل (عولوك). هناك غبرة غريبة، كان القرويون اذا جاءوا من (ليلان) و (قادركرم) وسفوح (كل) اتخذوها طريقا لهم.. روى طفل مشاكس من اقاربي.. حيث كان بيتهم هناك–قائلا: كان القرويون القادمون الى المدينة يمتطون الحمير. في سهل (عولوك) واطراف (المصلى)، يشدون الحمير ويضعون العلف امامها ثم يتركونها حتى الظهيرة، أوان الانتهاء من المشاغل والاعمال في المدينة، قبل الذهاب الى داخل المدينة، كانت النسوة يقضين في نفس المكان حاجاتهن، ونحن كنا مجموعة من الصبية والاطفال المشاكسين.. نختبىء خلف المواشي وننصت لـ(رشيش) تبولهن. قبل بضع سنين (في السبعينيات) عند اتحادنا–نحن الكتاب والادباء الكرد.. وخلال توجهنا الى مدينة أو مكان ما، كان شاعر عذب الحديث (رحمه الله) وأحد ابناء الملالي يرددان مع صديقي (رؤوف) اغنية غريبة، يغني الثلاثة معا وكان

الكورس–نحن الآخرين–نردد اللازمة قائلين: اسمع (رشيش) بولك!) نرددها بلحن خاص، وفي كل سفرة مماثلة .. اذا كان علينا ان نغني اغنية وغنيناها–كنت اتذكر قريبي الطفل المشاكس، هنا ايضا يتقدمنا ذلك الطفل.. الم اقل أنها مدينة غريبة، حين تقدمت في ذلك السوق شمالا، اشتد الزحام، خليط من الناس، يرتدون مختلف الازياء والثياب، لقد منحت هذه المدينة منذ القدم أحضانها للجميع، وكل من أتجه اليها ومدد للراحة فيها قدميه وغمره احساس بالوئام والاخوة، تعلق بها ورفض الخروج منها ومفارقتها.. -اللهم إلا اذا طرد مكرها منها– وإلا فأن الموت فيها يعادل لديه الحياة في غيرها من المدن. ومن النادر ان يتعلق احد منها بأماكن اخرى ويهجرها.. الملوك والامراء، والقادة والخلفاء، الولاة المتغطرسون، المؤرخون والعلماء ورجال الدين، الاغوات، سواد الناس، الشعراء والمغنون، الغجر وصابغوا الاحذية القادمون من خلف الحدود، البوركيين، (الدوم) و (الحراط)، الشيوخ المزيفون الدراويش الممتلئون قملا، سماسرة اللذة، العاهرات والزناة من بغداد وجنوب الوطن. وغيرهم كثيرون كل هؤلاء ما إن وطأت اقدامهم هذه المدينة، رفضوا مفارقتها والخروج منها. حتى ان احد الانبياء وهو النبي (دانيال) عليه السلام حين اختلف مع قومه وتعذر عليه البقاء بينهم، بحث عن مدينة مسالمة هادئة، مدينة يعيش السكان فيها متآخين، فلجأ الى هذه المدينة هذه السيدة، ولم يغادرها حتى توسدها للمرة الاخيرة واطمأنت روحه الى الابد فيها. أما الذين قصدوها لاغراض شريرة فقد عجزوا عن العيش فيها وعادوا وقد دقت أعناقهم، الا ان احداً منهم لم تبلغ به الوقاحة مبلغ الحديث بالسوء عنها والصاق احداً التهم والعيوب جزافا بها.. كيف يرضى الله ان تلصق التهم الباطلة بمدينة، بسيدة؟ .. إقرأ رحلة ريج) وكتابات (ادمونس) ودراسات (سير مارك سايكس) ومعلومات الكابتن (هاى) وابن الاثير، وطه الهاشمي عنها.. تحدث كل منهم قليلا أو كثيرا عنها. عن هذه المدينة، هذه السيدة، ولكن لم يتحدث أي منهم بالسوء لاعن المدينة ولا عن سكانها . ومن قبلهم كثيرون ممن جاءوها، علماء وكتاب، ومؤرخون منفردين أو مع جيوش بلدانهم، مكثوا فيها، سنينا أو شهورا وحين عادوا لم يتجاوزوا بحديثهم عنها المدح. فأي سحر واى سر ، أي تميمة أي فتنة تحمل هذه المدينة، هذه السيدة.

وصلت حيث الحمامات، رائحة الصابون والبخار الدافىء تسكر المرء.. أردد في نفسي: لقد صدق حين قال : (يالكبر رأس المدينة)، ها أنا اكاد انعطف. وصلت تقاطع الطرق–فيما بعد واصلت السير، وجربت السيرفيها واشتدت رغبتي في الاطلاع على

كل الاماكن والزوايا المظلمة فيها، وليس من السهل ان يتسنى ذلك لكل من اراد. ومثلما اطلقت كل تلك الاسماء الكثيرة على المدينة فاءن لأسماء الازقة والحارات فيها أسرارها، بعضها مفيد بالمعاني وبعضها الآخر لايعرف سبب التسمية به، (عرفه)، (الشورجه)، (أخورحسين)، (المصلى)، (امام قاسم) ، (عولوك) (حسيركه) (برتكيه) (حارة العرب).. أكاد اصل ضفاف الـ(خاصه)، في هذه الظهيرة يصعد رجل بثياب ملطخة بالجص ((القلعة) مترنحا، يردد مع نفسه أغنية.. يجري بال(خاصه) خيط رفيع من الماء، وصلت الجسر الخشبي ثانية. بين يومي هذا والسنة التي قمت فيها بتلك الجولة.. أيام ها أنا أقف في موضع الجسر الخشبي، أنظر الى (رأس المدينة)، أرى رأس امرأة مضطربة الطرر.

الفريسة



مصباح خافت، شيء من الظلام، الصمت، البرد، دخان السجائر، بضع قنان فارغة، كتب مبعثرة، تقويم قديم يعود لسنين خلت، صفحة أو صفحتان من الشعر الباكي، صور نساء عاريات، اوراق لعب القمار، في غرفة صغيرة قديمة، انها تراعي ما كنت اعاني من الأرق والألم والنسيان وشحة النقود، (آه لم أشمل الليلة ولم أقو على ان اغادر نفسي وأقفز فوق ظلي، لا أدري هل انزعجت من الخمر ام انها لا تمنحي السكر، لقد غدت أعقاب انصاف السجائر فحمة، حيث لم أشعر بالأستكانة والخلود).

(آه .. هذه الليلة كالبارحة أو أول البارحة أو قبل سنتين ما كنت لأفعل شيئا حتى لا تتماثل ليالي، ربما ديدان الخفوت تقعرني وتجعلني جيفة، أبصق على المرآة أمامي والتي لا تخجل حتى في وقت كهذا تخلص في عملها وتعكسني كما أنا عليه، ماذا أفعل؟ ياناس هل ندائي هذا يصلكم؟ لا...لا... ان الدنيا طرشاء.. ، كلا أنا أخرس أخرس)

(ربما الفرق بين هذه الليلة والليالي الماضية هو هذا الهذيان.. عجب.. أما كان كل سنوات عمري هذيانا؟ هيهات..هيهات..ماذا أنوي.. أنا.. وماذا يعترضني؟

نم..نم..أصمت.. حتي الآن وضعك جيد..

انت الآن مذبوح وحي.. تأكل وتشرب.. أما أنت تدخن وتملأ فراغا كبيرا في هذه الدنيا.. نم.. أصمت (عجب.. أنا المذبوح والحي! فالمرآة تعكسني حيث رأسي فوق الجسد.. كلا.. ماذا؟.. لا) نعم.. عرفت ان المرآة تخدعني وتغفلني وتخفي عني حقيقتي.. لا.. لا أستعد ان أواجه نفسي وأعرف ذاتي.. لم لا..؟ فحتى الخمر المعتقة لا تسكرني.. والأفيون ايضا لا يخدرني، ربما فمي ينقل الخمرة والأفيون الى مكان آخر..... على أية حال خذي مكافأة خداعك لي ايتها المرآة الماكرة.. كان صوت تكسير المرآة

قصة: محمد مكري

ترجمها: أبو رنج

كبيرا جدا تصورت انني أزعجت العالم وكدرت صفو هدوئهم وراحة بالهم، تكسرت محياي وباتت أشلاء.. كانت صورتي في المرآة المهشمة كدمية مكسورة من قبل رضيع يبحث بنهم عن لبانة أمه.. تهشمت صورتي في المرآة المكسورة فوق الأرض الحزينة وأمام قدميّ، كانت قطع المرآة المكسورة تجلو أفواها وعيونا مشوهة مغضوضنة الطرف، وهذه الأجزاء تتحرك في الحدود الخاصة بها ذات اليمين وذات الشمال.. كل صوري كانت غضبى مرتعشة ، أما رذاذ الزجاجة المغروسة في يدي أثر ضربي المرآة، فأحدث جرحا ينزف الدم ويتساقط على الزجاجة المهشمة فتمسح صورتي عليها، حيث تحت نزيف قطرات الدم المتخثرة، ومع امحاء صوري، تسري رعشة في جسدي وتعصيب عيناي.. الصمت والحيرة وهواء الغرفة يمتزج بدمي فتضعف في القوة والحركة..

(ربما هناك علاقة غير مرئية بين اعضاء جسدي والصور المبثوثة في قطع الزجاجة المهشمة.. فمع مسح وامحاء اية صورة من هذه الصور يسري في الأعضاء الرئيسة من جسدي (نوع من الثمل حد الفالج)، ربما صدى الضحك والغضب يحدثه عضو مجهول في الجسد وضياعه خطوة نحو الموت.. أي ان الموت يوازي حِل أوقات العمر في خطاه.. في يدي اكثر من جرح.. وكنت مطمئنا ان رذاذ الزجاج تسري الان في أوردتي.. كنت لا أحس بألم مع ان الهزال وفقر الدم اضعفا قواي بل وأوثقاها بضعف الأرادة.

لم احاول ايقاف نزيف يدي، كنت متعجلا وأتمنى ان ينزف جرحي دما غزيرا، لقد امتلأت الكأس التي كنت اشرب بها الخمر قبل ساعات من دمي حد الطوفان، حيث رفعت الكأس وشربت ما فيها حد الثمالة، نخب كل الذين يشبهونني (المذبوحون الأحياء) أنى كانوا، من يقول ان شفتي إحمرتا؟ أية مرآة في هذه الليلة تجلو ذلك المشهد؟.. وصنعت رماد السيجارة فوق الجراح دون أن تحس بألم.. أما النزيف فلم يتوقف الى ان تجمعت قطرات الدم تحت قدمي.. الى ان غادرت آخر قطرات الدم جسدي.. اية مرآة في هذه الليلة تعكس صورة جسد بلا دم؟ بغتة رفعت قطعة من المرآة المكسورة ودون أي تردد فصلت بها الرأس عن جسدي حيث لعبت برأسي المقطوع لالكرة و وضعته على اول فريسة طاردتها فعلقتها على جدار غرفتي وفوق بابها.

(من مجموعة الطريدة)
سماوة١٩٧٧

حوافر حصان القوة

قصة: سالار اسماعيل
ترجمة: انور حسن موسى

ترى ما الذي جاء به الى هذه الصحراء المسكونة بالخوف والوحشية؟ لعلها احدى دوامات الأيام الصعبة، أو لعلها دناءة الذئاب البشرية، أو أيادي الزمن الغابر الموغل بالاجرام.. بعد سير عشوائي بين الكثبان الرملية نال منه التعب، أخذت خطواته تتعثر شيئا فشيئا، أحس كأن شيئا ما يموت في داخله، ولم يعد قادرا على السير، جلس قرب احدى الكثبان، المنظر الموحش للصحراء دفعه الى الاحساس بالكابة فما أفقدته قواه بالكامل، اضطجع على جانبه الايسر، انغمس نصف وجهه في الرمال، تحركت أجفانه بتثاقل. أشعة الشمس المحرقة، وموجات الرمل الزاحفة شلت حركته، صار مثل نعش هامد، مع انحدار قرص الشمس نحو الغروب، و خفوت حدة الاعصار، بدأ يتحرك بصعوبة بالغة كأن الحوافر الحادة لحصان الليل المشؤوم مزقت أحشاءه. ثمة ألحان حزينة تطرق جدران رأسه، تبرمعت فكرة ما في مخيلته.. ها هو فجر يطل من جديد، لماذا لايقف على قدميه؟ لماذا لايخطو بضع خطوات؟ لكن عبثا حاول ذلك، بعد أن خطا خطوتين عاد وانهار مرة اخرى، جلس في مكانه نهض مرة أخرى ووقف، ثم انهار من جديد، لاحت في وجهه ابتسامة، عندما كنت صغيرا كانت أمي تساعدني على الوقوف والمشي الا انني كنت اخفق في ذلك فتغريني بمعسول الكلام، لكنني كنت أفشل، رغم اندفاعي وحماسي.

طافت ابتسامة صفراء محياه، نظر الى أطرافه بتوجس، هذه المرة هبت رياح عاتية من جهة الغرب تحمل معها أصوات ذئاب بشرية، امتزجت بصوت ملك الموت، تذكر أشياء كثيرة، تذكر قريته الجبلية، وطيور الحجل، وحوض الأزهار في فناء البيت

الصغير، ترى من يسقي الأزهار الحمراء مـن بعـده..؟ تذكـر اهلـه وجيرانه، وأصدقاءه أمسك بجبينه وبمحاولة مستميتة تخلص من ذلك المكان، ابتعد قليلا، كانت حـرارة الشـمس لاتطـاق، استخدم كتفه اليسرى مظلة لعينه، كي يبصر موقع قدميه، أمعن النظـر في مجموعة من الطيور الجارحة، كانت تحوم حولـه غـير بعيـدة عنـه، وكانت نظراته تتابع حركة تلك الطيور وهـي ترتفـع وتـهبط،كـانت أعاصـير الرمـل النحاسـية تتدفـق علـى المكـان مـن جهـة الغـرب وتغطـي وجهـه، حتـى امتـلأت عينـاه ولاحـت في وجهـه ابتسـامة ممزوجة بالبكاء، دمعت عيناه، تلاشـت أسـراب الطيـور في سـراب الأفق، أخذ يهذي:

*ترى ماألذي كانت تفعله تلك الطيور هناك..؟

فرك عينيه وأمعـن النظـر في النقطـة الـتي كـانت الطيـور تنحـدر نحوها، خطا عدة خطوات اخرى الى الأمـام، وشـرعت رائحـة عفنـة تزكم أنفه الملئ بذرات الرمل، هذه المرة تراجـع عـدة خطـوات الى الوراء، وأخذ يهذي من جديد:

- ترى ماهو مصدر هذه الرائحة العفنة..؟

تحامل على نفسه مـرة اخـرى، وحـاول الاقـتراب مـن ذلـك المكـان الذي تصدر منه الرائحة، فجأة ظهرت أمامه جثـة انسـان بـلا عـين وأنف وفم، لقد التهمتها الطيور كما يبدو.

منظـر الأمعـاء المبعـثرة علـى جـانبي الجثـة بعثـت في داخلـه الغثيان، طرقت اذنيه أصوات حوافر حصان القـوة، اسـتعاد علـى يديه الهزيلتين، وتسجد على ركبتيه، مادا جسمه الى الأمام.. نظر الى العـين اليمنـى للجثـة، فلمـح مئـات مـن النمـل الأسـود تغـزو محجرها، بعدما نقل نظره الى العـين اليسـرى الممتلئـة بـالديدان.. جلس القرفصاء، وأخذ قرص الشمس يجنح نحو الغروب، لم تبـق سوى مسافة بطول رمح، بعد قليل سيلف الظـلام كـل شـئ، كـان بين الفينة والفينة ينظر الى كبد السماء ويترقب بهلع شديد هجـوم الطيور الجارحة.. عاد الى الهذيان مرة اخرى:

* بعد قليل سأكون جثة هامدة، سـتهاجمني تلـك الطيـور وتلتـهم عيني.

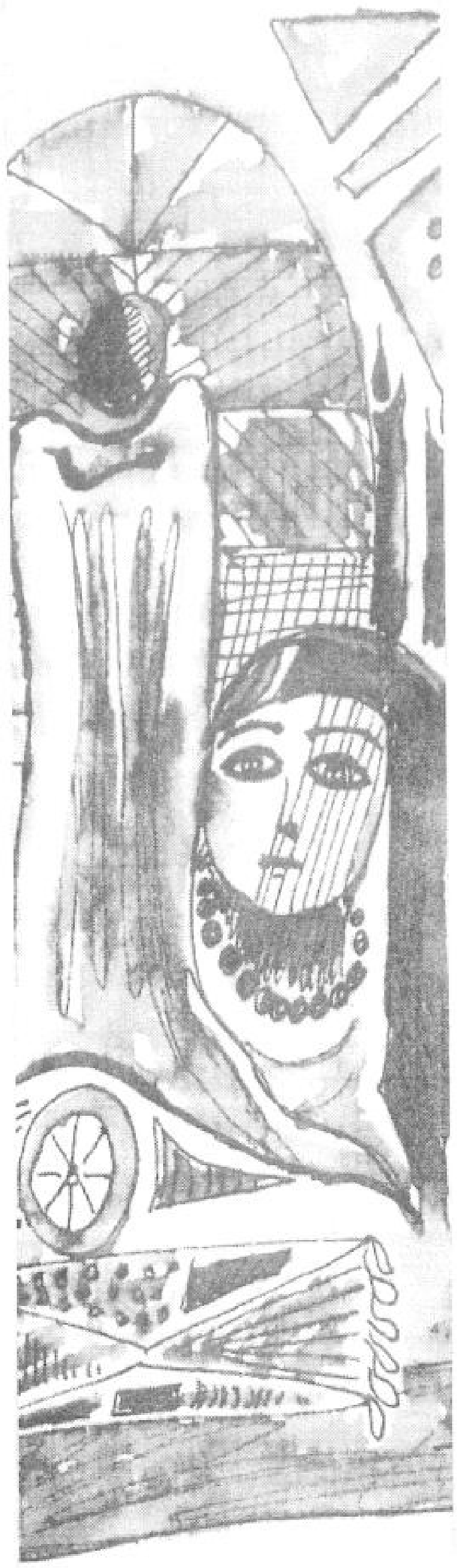
* يجب ان ادافع عن نفسي وأحمي نفسي، لكـن كيـف أفعـل ذلـك وأنا مكبل بالرمل وأصوات الذئاب البشرية.

* لا.. لا، يجب ان أقاوم فما زلت قادرا على ذلك.

* لتلتهم تلك الطيور رجلي، لأنني ماعدت استخدمها كالسابق.

* لكن لا.. فأنا أحتاجها كي أعبر هذه الصحراء الشاسعة.

لحظات ستغيب الشمس، هـا هـي فعـلا تغيـب، اضمحلـت ظـلال الكثبان الرملية، وغطى الأفق ظلام دامـس، لم يتوقـف لحظـة عـن النظـر في السـماء، حـرك يديـه ببـطء، وتثـاقل كانمـا كـان يجـرب



سلاحا عاطلا، هبطت الطيور من عال وبقوة واندفـاع وشـكلت مـن فوق رأسه خيمة سوداء ورسمت حوله دائرة مغلقة، وحطـت علـى بعد خطوة منـه، انحـدرت عينـاه نحـو الطيـور تترقبـان حركتـها، انحسرت أصوات الذئاب البشرية.

ما عـاد يسـمع سـوى صـوت اصطفـاق أجنحـة الطيـور الجارحـة ولدقائق خيل له أنها تخاف وتتردد من الاقتراب منـه، سـر لذلـك، وجرب أن يقوم بحركة بسيطة جفلت الطيور فطـارت ابتسـم وقـال في نفسه:

* يبدو أن الحيلة قد انطلت عليها.

لكن لا هـا هـي تعـود مـرة اخـرى، لكـن هـذه المـرة لتحـط علـى مسافة اقرب من الأولى، فاض وجهـه بيـأس قـاتل. ( ) وتعـوذ بالرحمن، تقدم أحد هذه الطيور فنقر باطن وجهه اليسرى وتبعته بقية الطيور، والتمت بصورة جماعيـة علـى رجليـه، انـهارت قـواه تماما، وبحركة بالغة الصعوبة (رفـع) يديـه وغطـى بـهما عينيـه، حاول احداها ان يتقدم نحو بطنه أخذ ينقـر صدره وعنقـه، ومـن ثم انتقـل الى موقعـه أعلـى ( ) علـى يـده اليمنـى فتنمـر جسـده وارتخت ذراعه، وسقطت يده الى الأسفل وحصـل نفس الشـئ مـع يده اليسـرى، وانكشـفت عينـاه أخـذت مئـات المناقـير المعقوفـة تحفر فيهما ( ) مئات المخالب في بطنه تمزق أحشـاءه الداخليـة، اذن هذه هي النهاية، هكذا هو الآخـر يسـقط ضحيـة تحـت حوافـر حصان القوة، حقا ان الزمن لايرحم أحدا.

* القاص سالار اسماعيل سمين: ولدت في احـد ازقـة مدينـة كفـري وفي شهر آب عام ١٩٤٥ أبصرت النور في عائلة عرفت بحبها وولعها بـالأدب وهـي عائلـة (سمـين كجـاني)، أنـهيت مراحـل دراسـاتي الثلاث في نفس المدينة، ومعهد اعداد المعلمين للتربية الرياضيـة في بغداد عام ١٩٧٠ ، عينت معلمـا للتربيـة الرياضيـة في قضـاء طـوز خورماتوو عام ١٩٧٠ ، وألآن متقـاعد في نفـس المدينـة، منـذ ربـع قرن وانا منهمك في عالم الأدب وخاصة في كتابة القصـة القصـيرة ، نشرت نصوصي في الصحف والمجلات الكردية والعربية منـذ بدايـة الثمانينات.

المخلوقات الزجاجية

للقاص: آكو كريم معروف

ترجمة: محي الدين محمود

ها هناك.. أحدهم في تابوت زجاجي، أ حدهم.. حيث لايعرف أحد عدد السنوات التي مضت عليه وهو هناك، ذلك التابوت الزجاجي .. من طول تعرضه للحر الشديد تمدد وغطى السهل،سهل تحيط به في كل لحظة الأضواء الساطعة.. فأصبحت حتى مغاوره المظلمه مضاءة بضوء القمر، ذلك الضوء بلغ من السطوع حدا يعجز فيه أي مخلوق عن التمييز بسهولة بين مجمل حركاته وأفعاله، ها هناك.. يكون الصراخ والحديث بلغة العيون. والا فلن يسمع صوت آخر غير صوت الريح التي تفجر بين حين وآخر الكرات النارية.

وفي تلك الأحيان ايضا تغرق في الصمت اصواتها.. حتى الأغاني الشعبية التي ترددت للأرواح الطاهرة والمحاربين القدماء بالكاد تسمع وتبدو كظلال باهتة تعبر حافات الظلام، ذلك السهل الزجاجي هو المكان الوحيد الخالي من الأغاني،انه المكان الوحيد الذي يجمع في ظهيرة الاغاني ويسكبها على سفرة خالية. ها هناك.. وان كانت كل الاشياء ميتة ولكن ما من أحد يتخلى عن مشاغل الحرب. ففي ذلك المكان .. تتوغل عشرات المخلوقات المختلفة في أجساد بعضها كظلال زرقاء تأتي وتمضي، ومع هذا فلا يتعب أي منهم من تصبب العرق تحت الشمس اللاهبة. منهمكون باستمرار في تنظيف التابوت الزجاجي.ويجعلون من تلك ألانحاء ضوءا يبهر الابصار، هناك وان كانوا باجمعهم يعملون.. الا انهم كانوا وحيدين، في ذلك السهل الزجاجي الذي تنسكب فيه اضواء القمر، تمر في كل ليلة آلاف المخلوقات في صورة كرات نارية كالنيازك من خلال بعضها.يتكرر هذا المشهد في كل ليلة أمام طارمة كوخ جدي.. جدي الذي لم يعد يتذكر شيئا ولو قليلا جدا من ذكرياته، كان يقول أثناء جمعه الزهور المحترقة في الحديقة:

(أولئك كانوا جياع الليل).

أو كثيرا ما كان يردد بحسرة:

((لقد اضطررنا، وكان علينا في تلك الوحدة العظيمة أن يحارب كل منا الآخر..!))، ثم يقول ((نحن وحيدون دائما))، كان يصمت، يملأ كفيه الخشنتين برماد الزهور، تلك الايادي والعيون التي مازالت عليها آثار تلك الحروب التي تفوح منها باستمرار رائحة الموت، ثم و بعد قليل من التأمل يعود برماد الزهور وبخطوات هادئة الى غرفة النوم، كان يتصور انها تشبه الغرف الزجاجية التي كان يقيل بعد الظهيرة فيها.

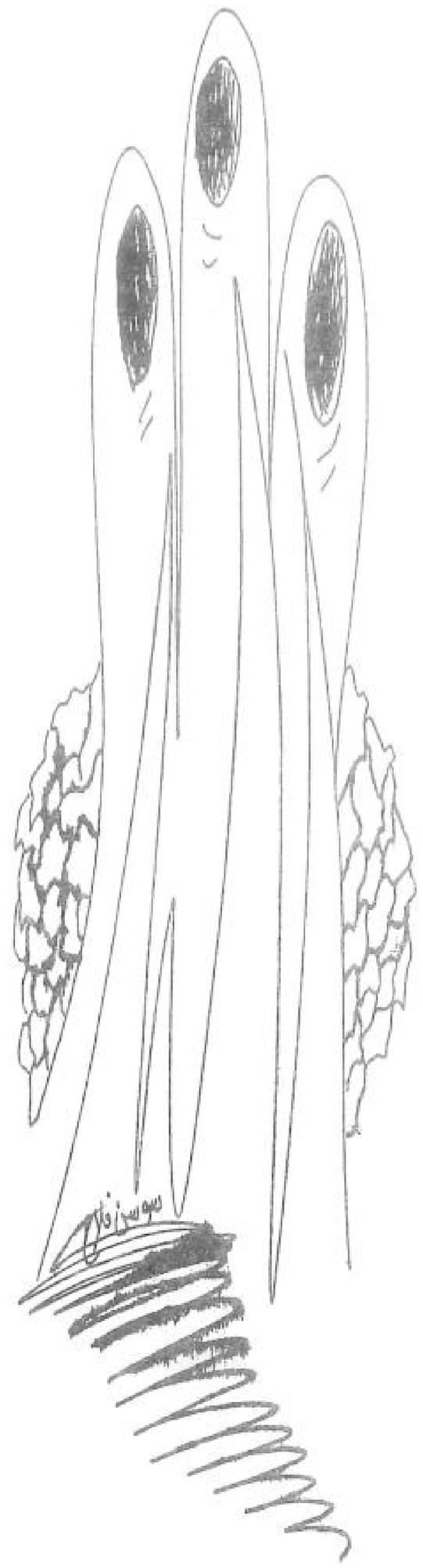
كان جدي أقدم محاربي تلك القبيلة العدوانية، القبيلة التي كانت احلامها أيضا كالزجاج المحطم.

لقد مضى جدي منذ الطفولة الى حروب القبائل، آنذاك كان يعيش في كوخ صغير تنفتح فيه احدى نوافذه على مصراعيها لريح الشرق، كان الكوخ على مرتفع يطل من بعيد على المناطق المأهولة، كل شئ في كوخ جدي كان هادئا، كأن الضوء والسكون ينسكب من ذلك المكان على الازقة والشوارع المأهولة،لقد سمعته كثيرا وهو يقول: ان الحياة حيثما كانت فهي الوحدة..!.

ظلت المخلوقات لثلاثة أيام _ ليلا و نهارا_ عارية تحت زخات المطر في انتظار عودة التابوت الذي أعدوه منذ زمن وهو يزداد مع الانتظار الصعب والعسير طولا وتمددا، ويتسع لحظة اثر اخرى _ مع امتزاج الخوف بالشك في العيون الناعسة وتمدد اصابع اليد والقدم والشعر _ أوسع فأوسع حتى يبلغ أقصىحافات الموت، حين استيقظوا من النوم كانوا في التابوت مستلقين، السهل غطاه التابوت، وظلوا مع الصراخ بلا أمل ينتظرون، ثم عادوا الى النوم تحت المطر في الشمس المشرقة، حلموا بخبز زجاجي، في تلك الايام جفا النوم عيون جدي، كان يحس برائحة قاتلة وكما قال:

((لقد أفسدت رائحة الجو بيض الحمام ايضا)).

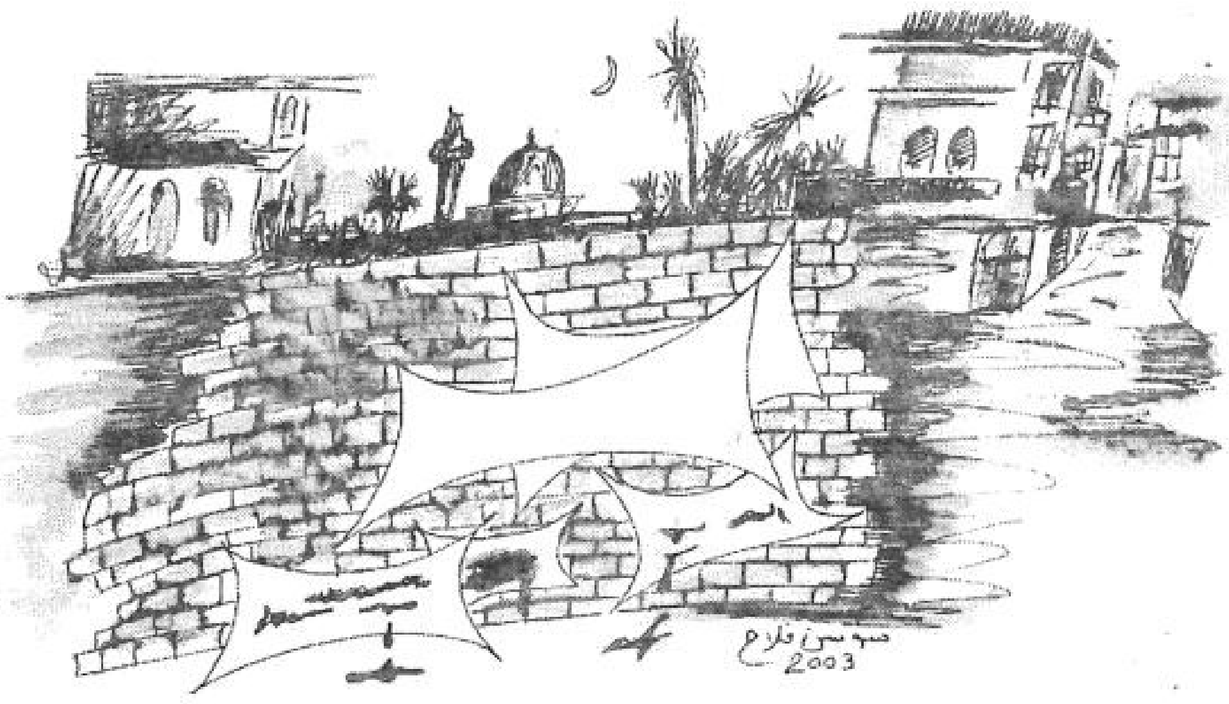
تلك الرائحة كانت تنبعث من غرف النوم في البيوت،وتبدو كضباب ابيض مائل للحمرة وتنحصر عند في بامان البيوت هبوب الريح في غير أوانها من غير ان تهب عليها، ثم تتحرك لتنسكب من ارتفاع محدد على الأرصفة والشوارع، ثم لاتلبث بعد بضع لحظات حتى تحيل تلك الانحاء حضنا من الظلام، وبعد مضى فترة قصيرة جدا تركض آلاف المخلوقات عارية وتداهم الأزقة والدروب وبعيون عمياء يغرس كل منها سكينه في جسد الآخر ويسيل الدم وتشتد مع تكاثف الضباب حدة الطعن، تصير الصرخات ضحكا ثم يحتضن كل منهم جسد الآخر الدامي، وكان في عيونهم ما يشير الى الصفح والتعاطف ثم يتجمد مع هبوب الريح كل شئ، ويغطى الصقيع حتى الطيور باجنحتها الدامية وهي في السماء.



ثم تسطع تحت الشمس المشـرقة الحمـراء وتتوهـج تلـك الانحـاء حتى اذا جاء الصباح تشكلت من الدم المسفوح حلقات صغيرة .. صغيرة ترتفع مع هبوب النسيم الى السـماءوتحلق،يسـتمر التحليـق الىاواخر الليل، حين تضاء مصابيح البيوت تبدو الحلقـات الداميـة ككرات نارية.. ومنذ تلك الايـام ادرك جـدي ان تلـك المخلوقـات لم تكن تتحارب فيما بينها بل هـي تحـارب أعماقـها، حربـا لاتنتـهي أبدا.

في اللحظـة الـتي أدرك فيـها جـدي ان الهـواء يفسـد حتـى بيـض الحمام، خرج من كوخه.. ينظر بعينيه الزرقاوين ككرتين من النار الى حروب المناطق المأهولة، ومن هناك ينظر الى النوافذ المشـرعة دائما للحرب.

كان جدي يعرف أن التابوت الزجاجي من أوهام الحرب..، ولكن الخوف.. جعل كل الأشياء لديهم واسعة..، الآن..، حين أرى بقايا كـوخ جـدي، أرى كـل أمتعتـه فارغـة، حتـى سـلة الخـبز وقفـص الطيور وأصيص الزهور فهي ممتلئة بـالضوء الأزرق حسـب، مـن بعيد..، اسمع الاغـاني الـتي تـرددت لـلارواح الطـاهرة والمحـاربين القدمـاء صـوت في إنتظـار، صـوت انغـلاق ابـواب الحـرب وإضـاءة مصـابيح غـرف النـوم، صـوت جـدي الـذي نسـي أثنـاء الضيـاع والاوهام الحرب وشكوكها ان يغلق ابواب بيته الزجاجية..، الابواب اتي كانت تمر منها السكاكين الدامية.



خمسة نصوص

ألوان

شيرين. ك

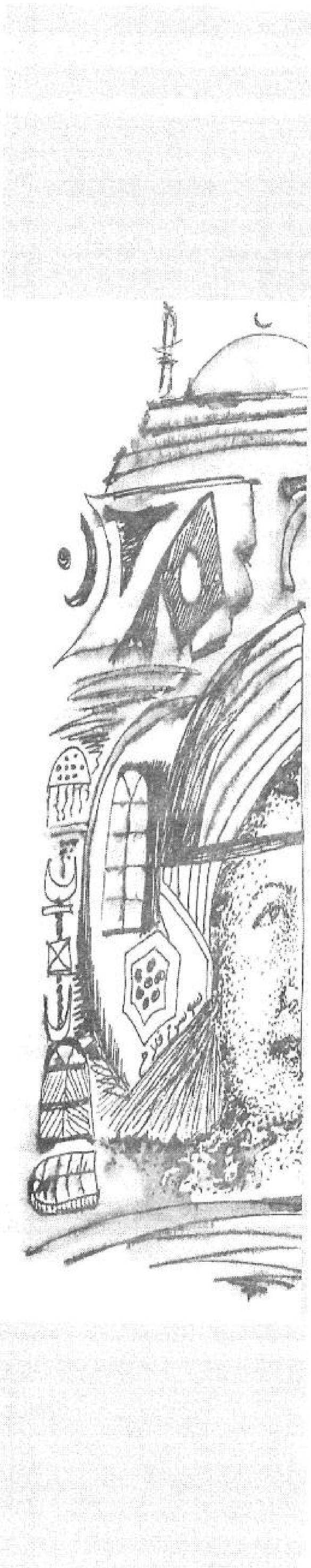
ذات مساء
تتوقف زخات المطر فجأة
و تصمت الرعود
تعمى البروق
و تتلاشى الغيوم
يظهر في الطرف الآخر البعيد للسماء
قوس قزح باهت حزين
لكني أظل أمني نفسي
بفرح صغير
و بموعد جميل

ذات مساء
تبتلع الغيوم الداكنة

اللون الازرق للسماء
والاخضر القاني للاشجار
واللون البني لعينيّ
و العسلي لعينيك
تنطفيء الالوان
الواحدة بعد الآخرى
عندها أدرك
إنه المساء الذي
لن يأتي بعده
أي مساء

مطر.. مطر

قطرات المطر
تنهمر سعيدة
و لا يهمها أين تقع
هل في عشب حديقة ما
أم في طريق موحل
آه.. كم أحسد قطرات المطر
كم أتمنى لو كنت قطرة مطر
فربما.. ربما
في يوم شتائي
سقطت على شعرك الناعم



أو في يوم ربيعي
نزلت خلسة
في فتحة قميصك
و لعل الحظ يحالفني
فأسقط على شفتيك
لاني أعلم
بأنك لا تحمل مظلة
و لا تحمتي من المطر..

ملاكي

كنت أتسأل
لماذا أنا؟
لماذا أنت؟
أحبك و تحبني؟
(الخريف يلف روحي الحزينة
وجسدي شجرة رمان عطشى
تتساقط أزهارها الحمراء العليلة
و أناملك الرقيقة لا تقوى على لملمة
أزهارها الذابلة الحزينة)
—من قال إن ملاك الموت
بشع مخيف
سياتي

و ستكون له عيناك

و ستكون له شفتاك

و سيكون موتي جميلا

على يديك

ظلال

مع طلوع الشمس

ينبثق ظلك

من الامواج الزرقاء

للستائر المسدلة

يأتي و يطوّق ظلي

المسترخي و يسأله همساً

عن آخر حلم

كان هو البطل فيه

مع غروب الشمس

و إشتعال المصابيح

يتراقص ظلك قلقاً

على الجدران

و يطلب من ظلي الساكن في الركن

أن يراقصه قليلاً

على أوتار الشمس الغاربة

و عندما يصبح القمر بدراً
وينهمر ضياؤه رذاذاً
أرى ظلينا
يتمشيان في الزقاق
يتصافحان عند عتبة الباب
يتضاحكان في الحديقة
و يتعانقان تحت شجرة الرمان
التي تأبى أن تزهر
بعد أن غادرنا
موسم إلازهار

نجمتي

هذه نجمتي
و هذه أنا
نسبح في خيالات الغسق
أسمع صدى يشبه صوتي(أذكرني كلما رأيت هذه.. ..)
يتساقط الصوت نديا
على أغاني عشق حزينة
و قصائد حب ذابلة

هذه نجمتي
و هذه أنا
أرى صورة
أهي صورتي، أم صورة إمرأة

فمها يشبه القلب

و قلبها ينضح بالعشق

تعكسها مرايا الزمن المقعرة و المحدودبة

الى ملكوت السماء ما بعد السابعة؟!

هذه نجمتي

و كانت نجمتي

هذه أنا

و كنت أنا

و الحكاية ذاتها

تتكرر الى أن أنطفيء

و تنتهي معي حكاياتي

و تبقى نجمتي هناك

تتبسم عند الغسق

و لن تكون وحيدة

ستكون هناك (أنا) آخرى

و حكاية تتلى

و صوت يتساقط كالندى

و صورة تعكسها المرايا

و رجل لا يتذكر صدى صوت

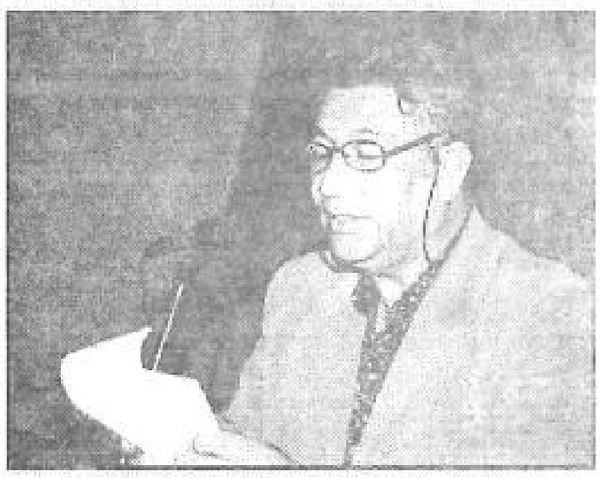
قال له يوماً(أذكرني.. كلما رأيت هذه الـ..نجـ.. مة..)

مفاجأة

غيرت قفل الباب

وبعت الكرسي الذي
طالما جلسنا عليه معاً
لبائع الخردوات
وحطمت سريري
وأطعمت من خشبه
نار موقد الحمام
وأغتسلت لأخلص
روحي قبل جسدي من أثام
حبك اللعين..
فرشت سجادة الصلاة
وقرأت سورة التوبة أربعين مرة
وبسملت
وصليت سبع ركعات
صلاة شكر على حب مات
بعد أن عانى كثيراً
ففاجأتني
قابعاً في قلبـي
تضحك على عقلي
وتقول لي:
نسيت أن تنظفي قلبك مني..
هيا ..أقلعي قلبك وأرميه
لانني أنا وحدي
قابع فيه..

قبعة الشمس



شعر: قباد جلي زادة
ترجمة: عبدالكريم شواني

الشمس لص مراهق

فقط في النهار تسرق

وتسرق الألوان فقط !

أنها تتسلق حياطين القصور صباحا.

تصل الى السطح

لتسرق الوان النفانيف،

والوان الستيان،

والملابس المنشورة على حبل الغسيل.

انها تسرق الوان الشراشيف والمخدات،

ولون الشعر،

ولون الخاتم،

ولون وجه وذراع الفتيات اللواتي

لايستيقضن مبكرا.

أنها لص ماهر،

تسرق دون أن تكسر زجاج الشبابيك،

وهي تملأ قبعتها من الوان الستائر،

والوان الكنبات،

والوان المفروشات،

والوان السجادة،

والوان اللوحات !

وهي تتغطي بعباءة فضية،

وتسرق الألوان من خزانة (البزازين)

في سوق أقمشة النساء.

أنها تعبر سياج الحدائق،

لتخطف قلادات الأشجار،

وتخطف الحقائب اليدوية من الفراشات،

وتسرق جيوب الورد !

الشمس،

أنها لص بالولادة...

تسرق كل الألوان،

باستثناء اللون الأسود،

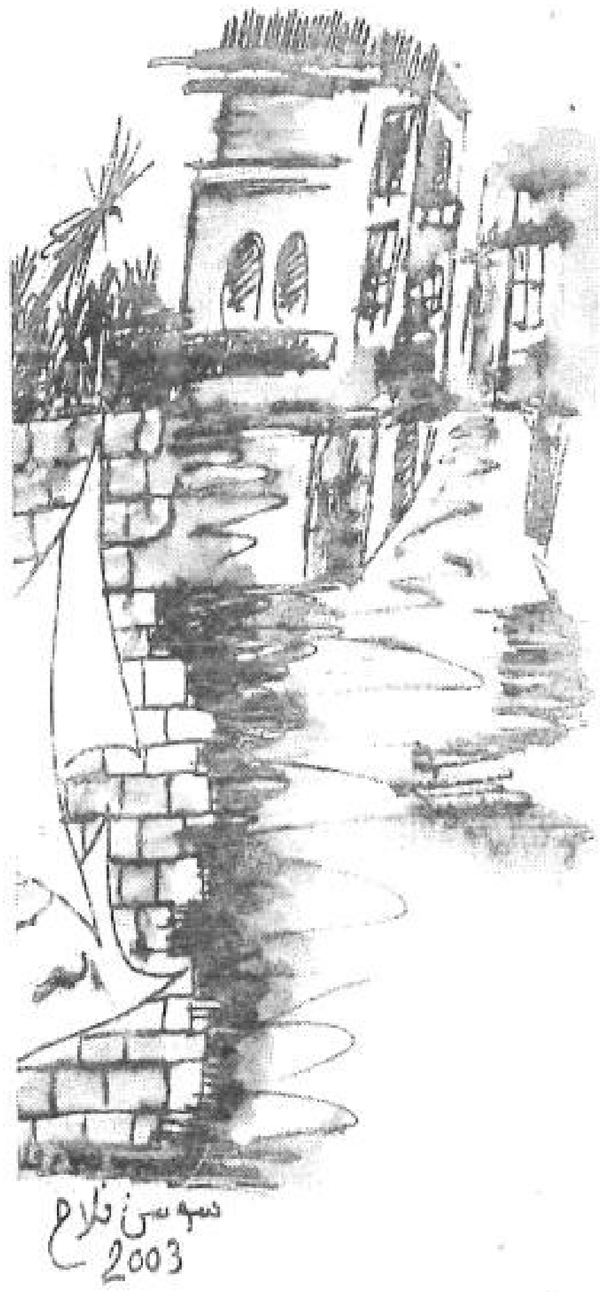
واللون الأبيض.

أنها تبقي الأسود لعيني الحبيبة،

واللون الأبيض ،

لشعر رأسي أنا..

قهقهة دخان



عندما عاد الشياطين من المعارك الخاسرة للآلهات ،

أوغلوا مخالبهم في دمنا ،

ثم قالوا لنا :

اذهبوا هناك جثة في الجهة الثانية للسطح .

أنها ليست جثة الماء ،

ولاجثة التراب ،

ولاجثة النار!

في ذلك الحين كنا نتبع ثدى امهاتنا الضريرات ،

كصغار الفئران ،

وكنا نتبع خطوات آبائنا الطرشى ،

ونلعب لعبة المجانين ،

كأشبال النمر.

ثم قالوا لنا :

اذهبوا ، هناك جثة تحت اقدام قهقهة الدخان ،

أنها ليست جثة الروح ،

ولاجثة الشعاع ،

ولاجثة الحورية !

نحن ألآن نتبع القمح المسموم ،

كأفراخ معوقة.

نحن ألآن كجراء الذئب ،

نحارب حربا لامعقولة ، خلف الثعالب السحرة !

لاتوجهوا لنا اصابع التهديد ،

أيتها الكتب الرفيعة..

نحن لسنا نيازك ساقطة منكن

لكي لاتدعننا (نستمتع بخطاينا)

لاتشدوا أرجلنا الهزيلات ،

يا سلاطين الأرض !

لماذا تخافون من هروبنا ؟

نحن لانعرف الطريق الى بساتين زوجاتكم العاريات ،

ولانهتدي الى أباريق خمركم !

وان هربنا ،

تجدوننا بين قبرين لمعتقلين ،

أو بين بابين لمقبرتين ! ! .

نحن اتبعنا اناشيد (نيتشة)،

ولكن مات (نيتشة)،

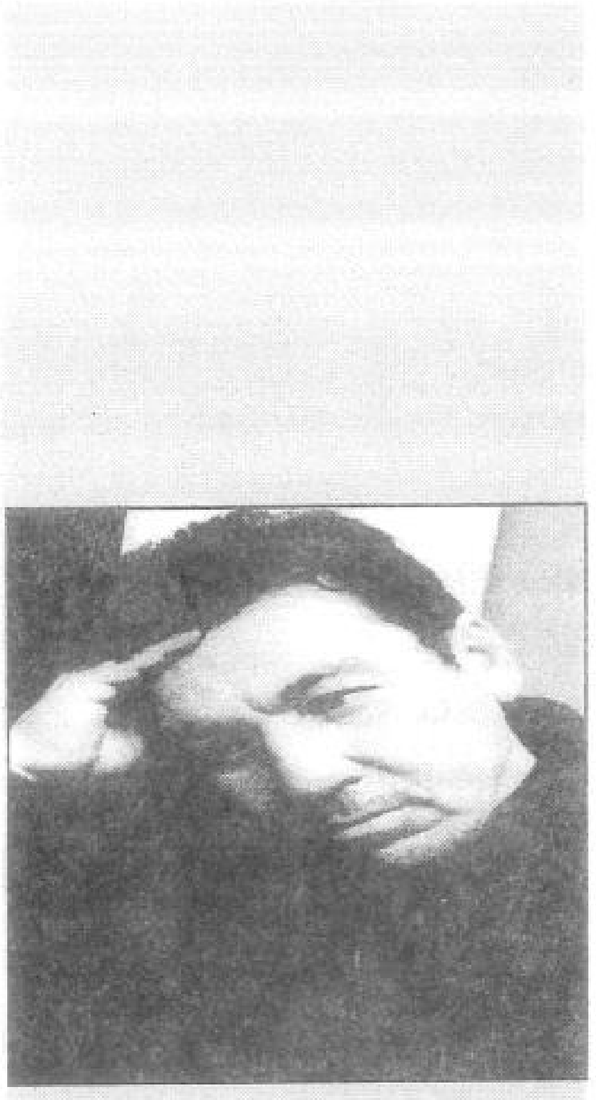
وان الله حي.. ! !

مهيس فلاح
2003

سرقة العندليب

شعر: بختيار علي
ترجمة: أرخوان

صياحك يغير لوني: انا اصنع ايامي على جناحيك انت، يبدأ يومي حينما تحط انت على الورد.
حين تذهب، تاخذ شيئا ما معك، ليس نورا انما بذرة كل نور تنمو مع الروح. بذرة تلك الانوار التي تخرج مع الدم.
انت غردت ولهذا توقفنا عن العمل وذهبنا لمشاهدة قلوبنا حملنا السكين وذهبنا لمكان ما كي نقتل الانتحار في ارواحنا.
حملنا الحبل وذهبنا نحو غابة كي نشنق الموت، ولكن بدلا من الانتحار، انظر قتلنا انفسنا، انظر بدلا من الموت شنقنا انفسنا على الاشجار.
مره ومعك اناشيدك الممنوعة حتى تصل الى أقاصي هذا البحر حيث لايدعون ان نعبئ الحديقة في جيوبنا ونسرقها مع العنادل، ان نسرق البحر لتصبح قلوبنا مقبرة اللالئ.
ان نسرق البستان ونصير بائع فواكه مجنون في النقاط الحدودية.
نربط أناشيدنا كالحصان ونحملها ريحاً ممنوعة في ليلة لايسمحون لناأن نسرق الله مشرفا؟ انت قلت ايها العندليب: لنكن هنا ونطلق غريزتنا حتى الجنة.
تغريدك جنسي وملأ نطفتي بأجنة الحرام نحن اتينا كي نسرقك ايها العندليب، انت سرقتنا وحملتنا من كدك و خطفتنا حتى حافة المحشر.
طيرانك شوه مشيتي على الارض
جناحك رحلني حتى العدم
منذ ان رأيتك أسير في الاسواق ولااستطيع ان اهمل الجمال كالعادة في مدينة لاتدعني اسرق النار واحرق بها، الاقمار المقتولة داخل رأسي _ لايدعونني اسرق البحر فأجد الطوفان في داخلي منذ أن بدأت العمل وأنا أسير في الشوارع وتنفجر النجوم على جبيني _ امشي وأجد كدك المسفوح على هذه الاشجار كما كدي المسفوح على الكتب، لا فائدة منه.
كد ضائع مثل كد حكماء الربيع، كدك الذي ينسكب في أوردتي كالموج الأسود.



بختيار علي

تغريدك الذي ينزل على قلبي كما الثعبان ينزلق على دروب ليلة متجمدة حقيقية.

أنا انظر الى عملك الذي يشبه نهرا يجري تحت الارض ولايراه احد، انا ببساطة اشبه ورقة في الطوفان، لايعلم احد انا ابن اية شجرة يقولون لي اكبر لقيط أيام الحياء الذهبية _ انا السارق لقد سرقت من اللغة والطبييعة والعنادل. سرقت الجرح من الشجر.

اعدت اطلاق الرصاص الذي كان في رؤوس المقتولين على رأسي _ رميت سهام قلوب الظباء على قلبي _ سرقت النور _ نور هش اسير فيه بقارب من الذهب نحوالله، منذ أن رأيتك اسير في المدينة ولا انسى الحزن كالعادة _ أقف عاقلا ولكن كالعادة لااهمل جنوني اريد ان اكون الشخص الوحيد الذي يفهم كدك.

قادم كي أتعلم شيئا وأموت.

مرة واحدة نغرد معا بعدئذ اعلن عن ((نوطاتي)) كن حكمي ايها العندليب _ سلمني للاشجار كي تقتلني، كي تخنقني عشبة ادركت كدنا_

ليقتلني ماء يعرف انه من الغدر أن أموت.
انا ابيض حسب مودات كدك انت
من يعلم كم انا وانت متعبان.
حين عرقنا لم يرنا أحد كنور اله مات بين الكفار
انت تستطيع العيش كأمبراطور بلا عمل
وأنا كخادم لايدعوننني أرتاح _ انت لاتتعب
وأنا منهك من الكد الضائع
عمري كدح لافائدة منه
كتبي صراخ في مكتبة مات فيها العقل
أنا لا أطير في الحدائق مثلك
انا واحد نسيته القيامة
انا ريح اهب في رأسي فقط
انا رجل سرمدي
غفلت عنه الدنيا.

المصدر: مجموعة شعرية بعنوان (العمل في غابات الفردوس) للشاعر بختيار علي، الطبعة الاولى ٢٠٠٤.

أنا، بين حصار الحجارة والصمت

أريد ربا

يحاورني

جسراً من الزهور

يربطني به

جسر من الجهنميات الخمرية

يوصلني الى عينيه

رباً

يبعث لي مع وميض نجمة

حزمة من الأحلام

مع سنونوة

غصن ورد

سنين

أنا أصلي

واليأس يحاصرني

أناديه لم يرد علي ولو مرة واحدة

شعر: أرخوان رسول

بعدد كل لحظات الزمن

عمر ُ

أكتب له الشعر

ولايقرؤه

لايفتح رسائل

دعواتي

لايأتي ولو مرة

ليقف تحت أمطار دموعي

لايزور

حدائق عشقي

أريد ربا

احاوره

يناديني....

اقول له... روحي

اناديه....

يقول لي:

ماذا تريدين؟

أريد ربا

يقول لي: انت أرخوان

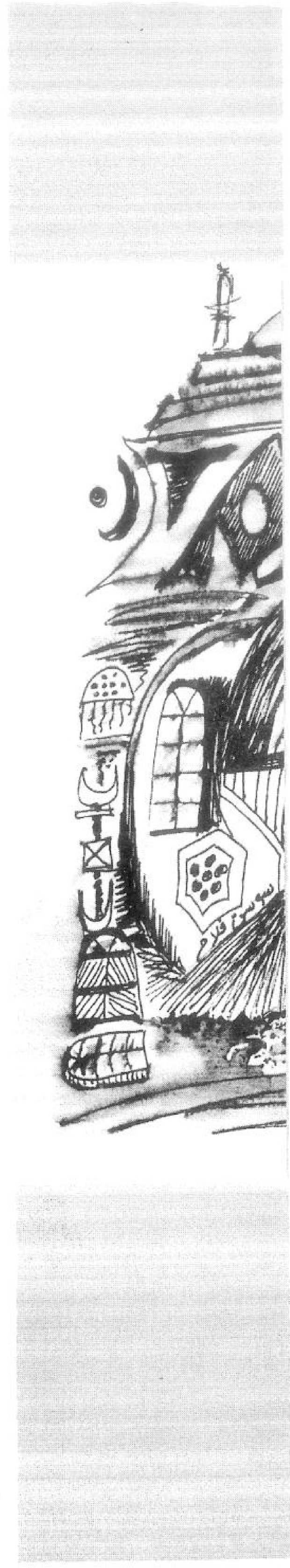
ولست ذرة مفقودة

في الكون

احتاج ربا

في أحد المساءات

يزور وحدانية بيتي



ويقول لي

أنا مطلع على

حفيف وحدتك

أقول له

ان كنت انت معي

فلا اريد غيرك

في هذا الكون الفسيح

أريد ربا

أحس بنعومة أصابعه

حين يمسح دموعي

أحس بدفء كفيه

حين يمسد همومي

أريد ربا

يحاورني

ان ناديته، يجيبني

ان بحثت عنه

وجدته

عطر اريج أنفاسه

يسكرني

رشفة من خمر نظراته

ترخيني

يارب

أنت موجود

وغير موجود

أنا صنعت لك

آلأف التماثيل

وسجدت امامها

حين أدركت أنها صامتة

استشاط غضبي

وكسرتها جميعا

أنا مشتاقة الى صوتك ولونك وانفاسك

صمتك

حول لحظات زمني

وخلايا وجودي

احجارا

وأنا بين حصار الحجارة والصمت

تختنق انفاس يقيني

أنت لاترد على جنوني...

ولاتقرأ اشعاري

يومياً

أناديك عدة مرات

لا اعرف الى أي فراغ

تطير نداءاتي

أنا أحتاج ربا

يحاورني

أحاوره

اناديه

يجيبني

أريد ربا

لأصل اليه من خلال صراط مستقيم واحد

فليكن

عشرات الجسور

من البنفسج

والحرير

والياقوت

تنقل الحب بيننا

سنين

ودموع الليل

تسقى زهور الفجر

لم تقبل مني زهرة

لم تضم

رأس صلاة ساهرة

على صدر حنانك

لم تحتضن

رأس مناجات باكية

في حضن محبتك

ولم تمسد

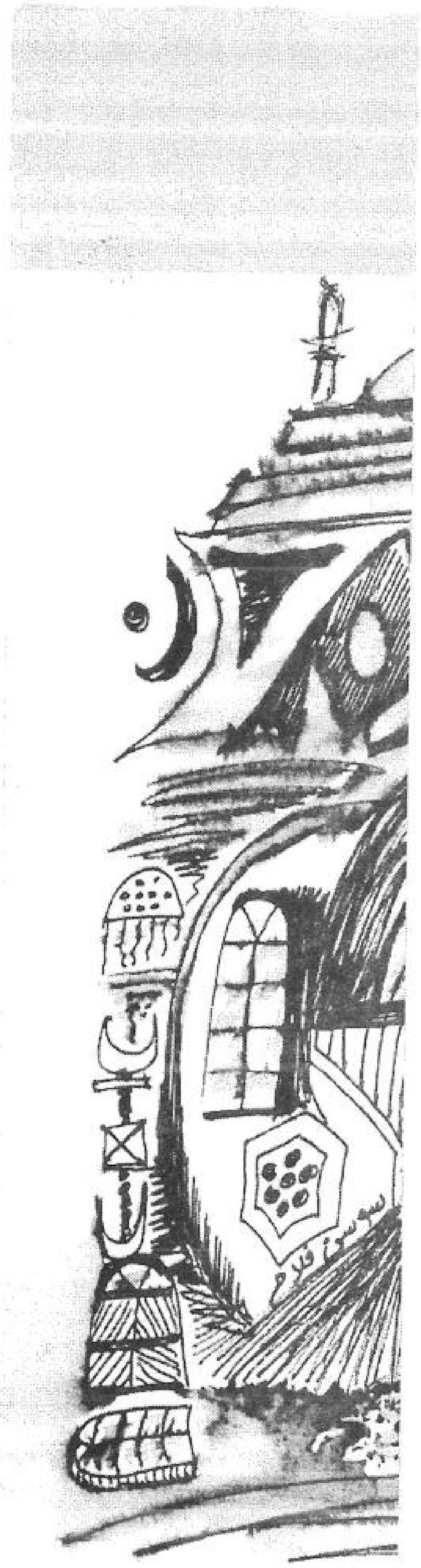
جدائل كلماتها

يارب

سنين

وأنا في بيداء حبك

تائهة



لم تأتِ مرة

من أقصى اليقين

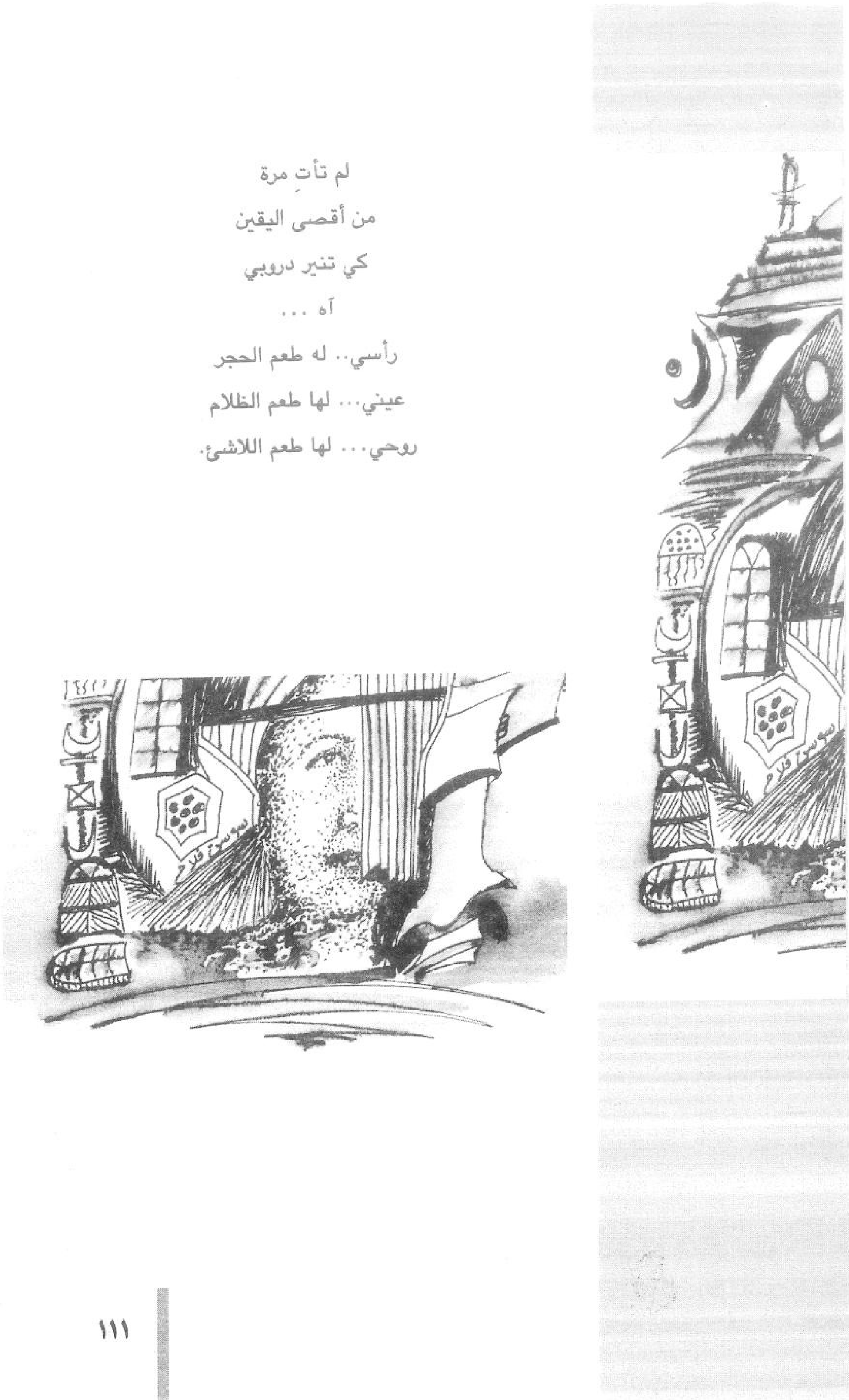
كي تنير دروبي

آه ...

رأسي.. له طعم الحجر

عيني... لها طعم الظلام

روحي... لها طعم اللاشئ.



مراثي الجسد

شعر: علي حسن الفواز

انه جسدي،،،

هذا الجسد الموصل للاخطاء

والعالق بين اللذة والدولة...

ماذا أفعل بين يديه سوى ترياق السكرة

والبوح اليك؟

فأنت ارض يانعة بالاسفنج

وحافلة بمر ايا الشهوة...

وانا اركض مثل (خيول الشرطة)

ارتد الى ذاكرة الطين وعليقات العلف اليابس.

فدعيني أكشف أسمائي للتدوين وأرشَ بخوري،،

وادسَ خطاي الى حقل الجمر،

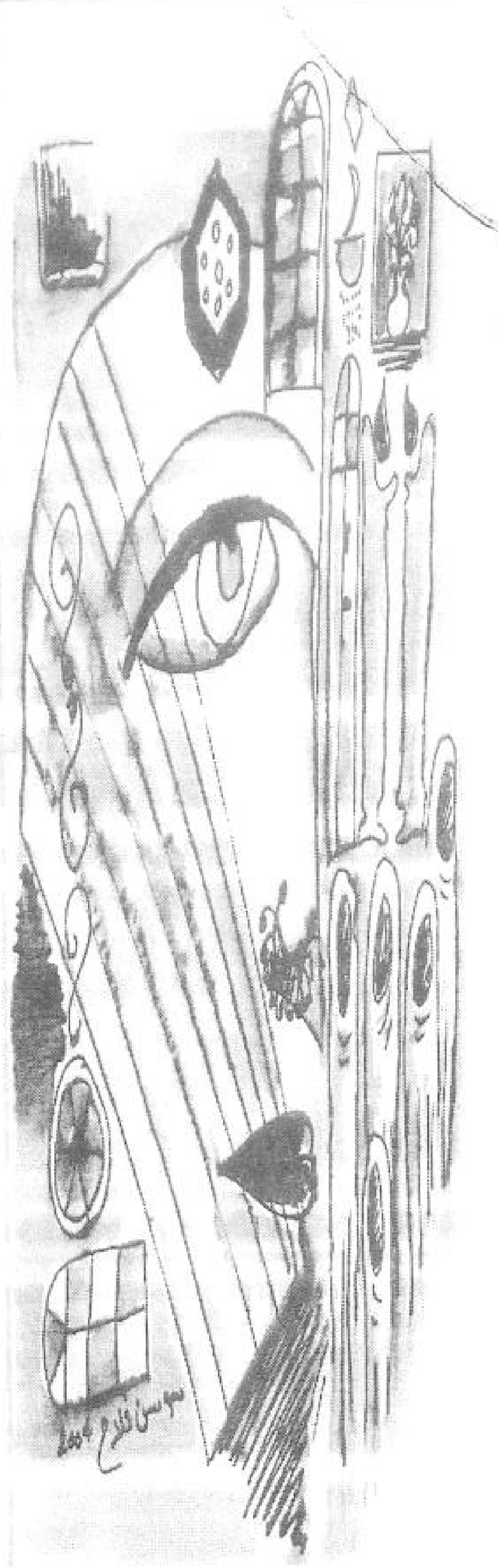
ياجسدي،،

ماذا تفعل بين عطالات الليل ومراثي المقهى؟

ماذا تفعل عند نداء الوحشة اذ يأتيك جنونا من عطر امرأة

ينثر اوراق البرد على شباك اللهفة..

هل ستقول وداعا لليل،، وتساؤل هذا القلق الطاعن
عن اوهام الجلد وأوهام الحراس؟؟؟
أم ستصير غريقا في (عرس) النار
وترشّ بخورك فوق رماد الجسد..
وتجرّ نداءك نحو مراودة الانثى دون قميص قدّ من الاعلى،
لتؤاخي ما افتاه المجنون بفتوى الاخطاء..
ياجسدي،،
يابيت الحرب وبيت اللذة وبيت الخوف،،
يارمل الصحراء وخائنة الاسماء،،
هذا افراط الليل عليك،،
صهيل للوجع النابت فيك،
وطبول للوقت الهارب كالطير المذعور
فماذا تفعل دون كنوز الجسد الفضي؟؟
وماذا تفعل دون خصاص الباب الموصل للاخطاء؟؟
وماذا تحمل من عذاب الجلد المغسول بماء النرجس
لتقايض فصل الليل بجمّار الانثى؟؟
ياجسدي،،
كلّ قبائلنا هربت للتدوين،
وزاغت في الرؤيا أوهام البصارين
وما عاد الحب بلادا،، وما عاد الشباك طريقا للجنة،،
فالعشاق احتطبوا غابات الجلد
وصاروا غوغاء لحروب الردة..



ياجسدي،،

ياوجعي يامرأتي،،

ياكنز الطلقات وكنز الخوف..

وهل ستعيد البهجة لليل،،

وتقول وداعا للعسس أو سحقا لخيول الشرطة؟

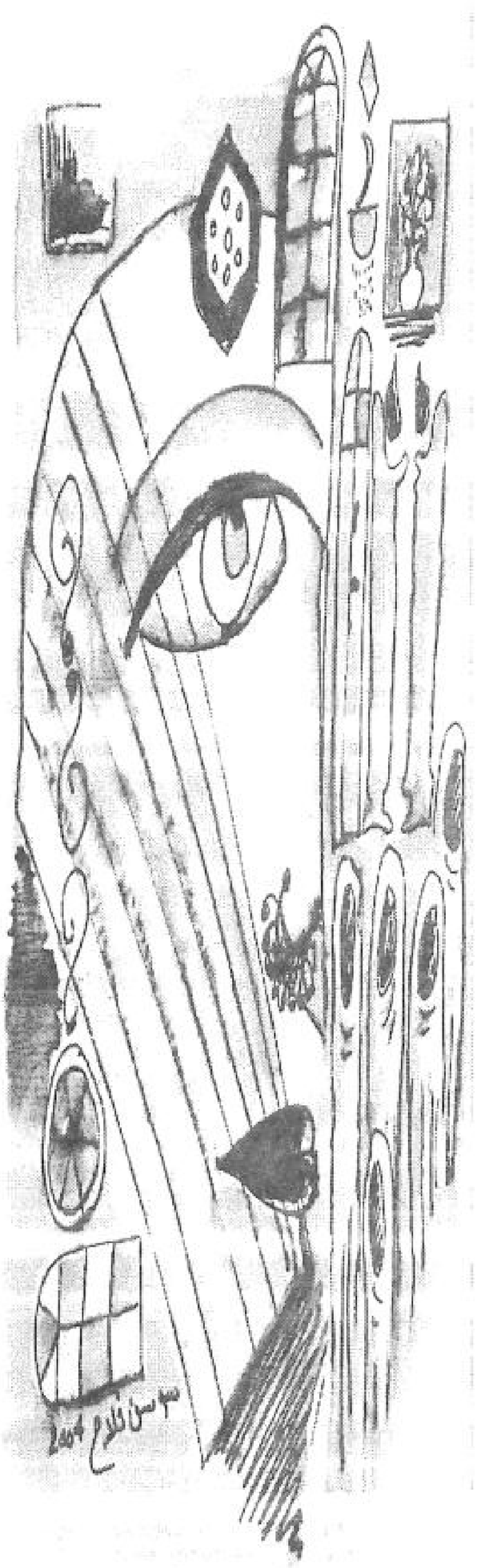
فأنا اتجمهر في جسدي اخطاء أو أسماء

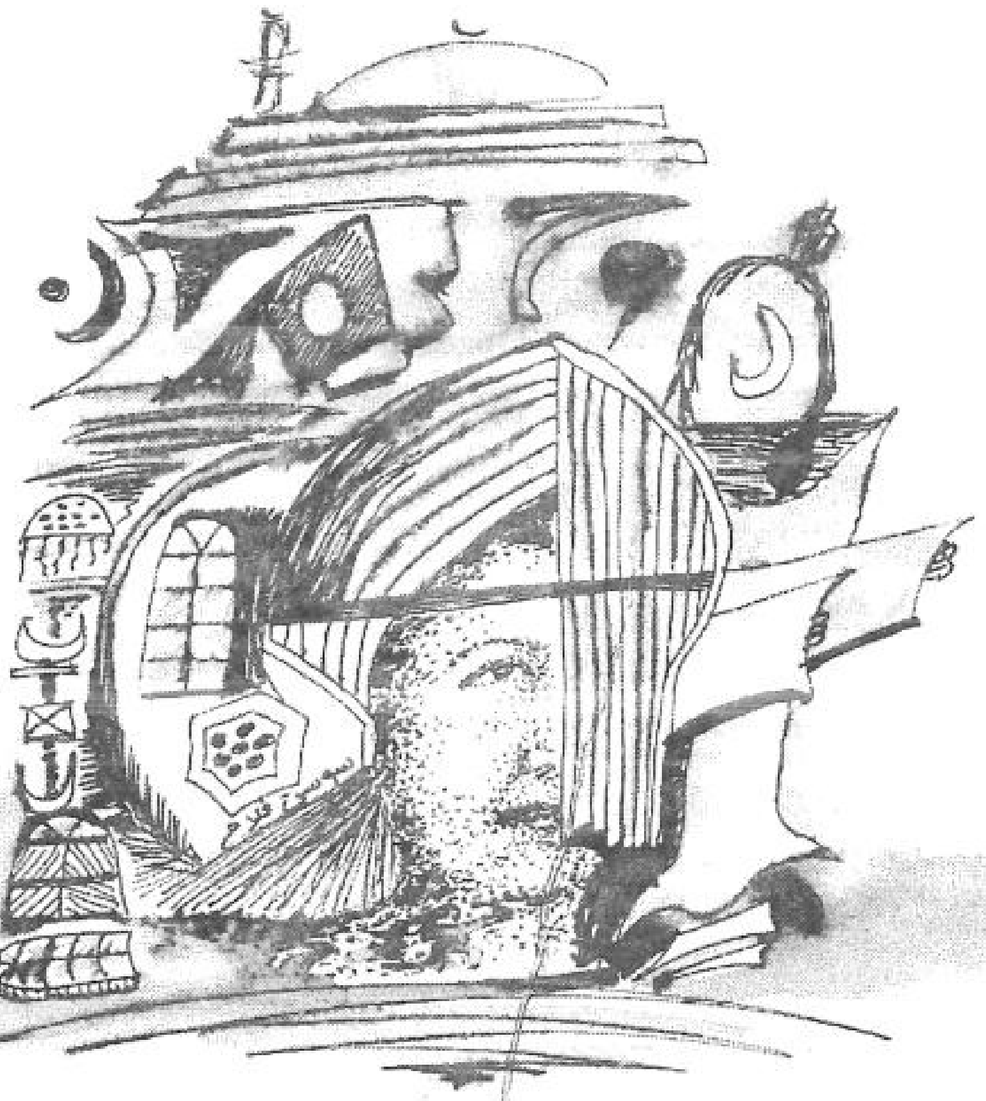
واساكن وجه الانثى دون حواجز أو تعويذات

ياجسدي،،

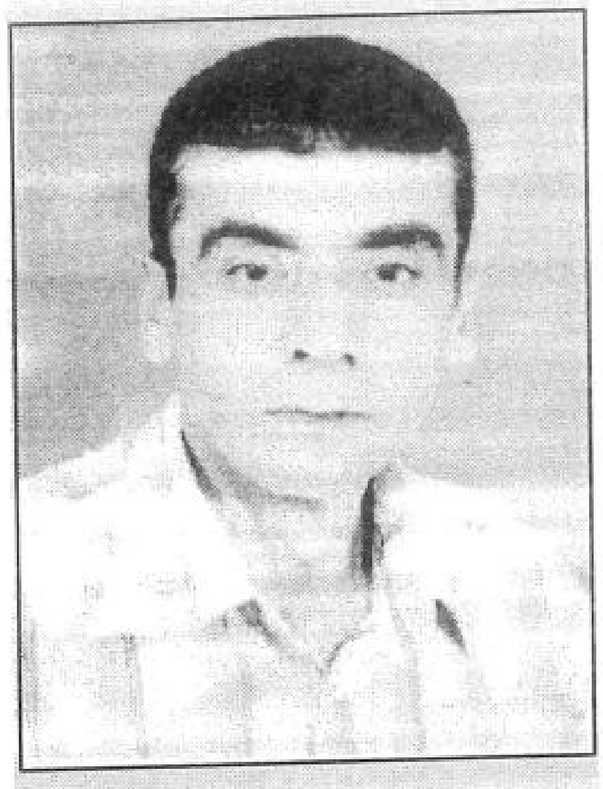
دعني (اصحوك) و أصحو فيك

فعساي اشاطرك الغابة حتى اقطف مايمكث في الارض





سوادستان



مهداة الى: سهراب سبهري[1]

شعر: صلاح رەش
ترجمة: صلاح محمد

انت سليل كاشان [2]
و أنا من حلبجة [3]
ضنك حياتك
وأنا ايضاً ....
امك ارق من اوراق الشجر
و أنا لا أتذكر
إن كانت أمي أرق أم لا؟
محتمل ان ترجع جذورك
الى عشب في الهند
محتمل ان ترجع جذوري
الى متن تلك الغمامة
التي شردها

إعصارما،

أنت سليل كاشان

وانامن حلبجة

حلبجة:

اسفل زقاق دامس

لدهاليز الجحيم بقليل

و اعلى من جداول خمور الجنة بكثير

و أسفل حمم نفخ الصور بقليل

و اعلى من تلاقي اهداب نبع ما

بكثير

و قرب كهف

مملوء بالوهم

و أبعد من حدائق الحقيقة الزاهية

و قرب قصة الشك

و ابعد من نزل اليقين

عارفا بكل حكايات الموت

و غريبا باغنيات الحياة

ذلك أنا الذي

ستسيرني الحياة

أنا الذى تقول له الحياة

إمض..

لم يبق حتى فرسخ

لوصول قمته الموعودة

تقول لي:

متأملاً كنت واقفا

أمام ثمرة أجاص

حين اقتلعت أشجارها

من الجذور

لم كل هذا الانتظار؟!

ثم ترفع صوتها وتقول:

سترنو الى افق رمادي

حيث يطلع القمر

ثم يجرفك سيل ربيع،

ولن يأتيك...

سيجمدك صقيع شتاء،

ولن يأتيك..؟

ستلفك رياح خريف،

ولن تأتيك..؟

ثم تخنقك حرقة صيف

ولن تأتيك أبدا...

وبعدها تضجر من تعداد الارقام

لن تأتيك..

انها لن..

هي...

ابداً ...

عندما لايفهمون

اسرار الماء الزرقاء

هناك

هناك الحياة تمضي بي

و لايوجد

في ذلك المكان تفسير،

لما وراء تغريد طير

غريب بصرخة ذبول اوراق الشجر

وفاض البال

لمعرفة لحن الناي

غير مهموم

عند هجر عشيقين

ولن يفهم احد

هذيان مجنون

عندما يريد أن يحكي حقيقة ما... !

ولن يصغي أحد

لاغنية الاخرس

حينما يريد

أن يمتليء السماء.. !

لا أحد،

ليس بمقدور أحد

أن يعمي أطياف لوحة

عروض عيونها الخضراء

من وراء العدم

سيكون حضورك...

ولكنني من خلف السوادستان

سأمضي..

وكانت سوادستان

لفافة اغرقتنا بالسواد

وكنا نحن لوحة

سودتنا فرشاة الرياح

وسأمضى خلف السوادستان

وسواد وطني

اكثر من عيون الليل

انت سليل كاشان

وأنا من حلبجة

شاهدت مدناً كثيرة...

حملتها لزيارات المدن...

كنت قد شاهدت الايادي...

ولكنني رأيت تقطع الايادي ...

كنت قد ابصرت الماء

وعندي

غرقت في عطش الماء

كنت قد أبصرت الارض

وأصبحت عندي الارض خرابا

وقد ضاعت مدينتك

واغتيلت مدينتي

مؤمن أنت

وقبلتك وردة

غيروا ديني

ثم اغتالنى المعتقد

امسية ما

أنظر الى موت سوادستاني

أرنو الى معركة موتنا مع الشارع

معركة موتنا مع الزقاق

معركة موتنا مع الخطوات

معركة موتنا مع الرياح

معركة موتنا مع الملاجئ

موتنا مع رائحة التفاح...

موتنامع شهقة...

معركة موتنا مع الموت ... الموت

والموت...

و أرنو الى الموت

موت تلميذ حبذ الاستيقاظ

لتلقي الدرس الجديد

ولكن...

موت طير أراد الرجوع للعش

ولكن...

موت تلك الصبية

التي ارادت ان تفتح القلب

للحب،

ولكن...

موت ذلك الصبي

الذي اراد ان يقبل امه

قبلة اخرى،...

و لكن...

موت ....و لكن...

مو تها ...موته، موتها

ولكن.. ولكن ... ولكن

حبذا ولو لبرهة

اشعلت فانوساً

وهممت بالمضي

في هذه الليلة الحالكة للسوادستان

حبذا لو

ولو مرة واحدة

او للحظة

كنت تأتيني

حتى تفتش كل جروح هذا الجسد

حبذا ولو لمرة واحدة

كنت تتأمل

اهتزاز ستائر الليل[٤]

وتقول للحياة:

أن لاتوصد أبواب الضياء

لان أسيرا يريد أن يفتحها

وقل للحياة:

حتى لاتطفئ بصيص نور هذا المساء

لان عابر سبيل

يريد أن يصل المنزل

قل للحياة:

بين الفينة و الاخرى

سيولد طفل

عاشقان سيذهبان للقاء

ستطلع براعم شجرة

وقبل ان يصل الدار

طفل

ينادي من اجل بيع المرطبات

ارملة لم يبق لديها

قيد أنملة

أمل بالرجال

فراشة ترنو

الى ندى الوردود

قل للحياة:

قبل تشقق الرمان

تيبس التين

واصفرار الليمون

ان تنتظر هنيهة اخرى

حينداك

وفي شارع ما

سيمضى رجل

وفؤاده مملوء بالعشق

تتعرى حبيبة تحت هطول المطر

لتمسح خطاياها

قل للحياة!

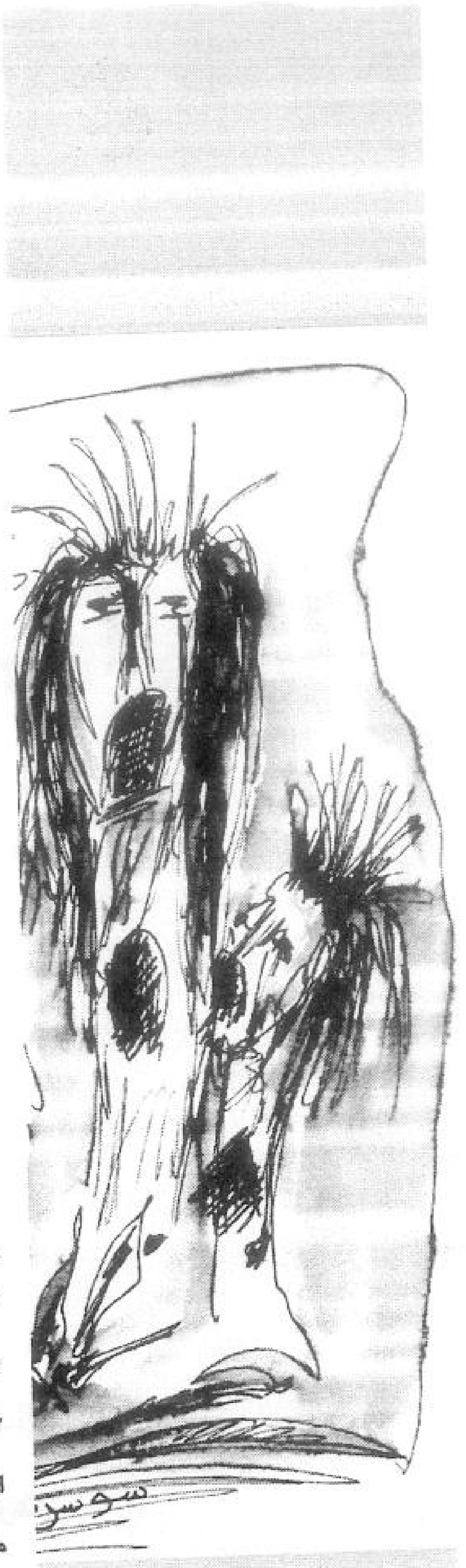
ان تعطينا

فقط

فرصة اخرى...

فرصة اخرى...

فرصة اخرى...



---

[1] سهراب سبهري ، شاعر مبدع من ايران

٢ كاشان : مسقط رأس الشاعر سوهراب

٣ حلبجة: مسقط راس شاعرنا، وهي مدينة كردية في كردستان العراق، دمرها النظام البائد بالاسلحة الكيمياوية وراح ضحيتها الاف الابرياء.

ملاحظة:

يقول الشاعر بان هذه القصيدة عبارة عن محاورة مع سوهراب سوبهري وضمنت عن قصد بعض من أبياته.

٤ (اهتزاز ستائر الليل) مقتبس من عنوان احدى قصائد الشاعر (عرفان احمد).

قلوب والوان

شعر: كزال ابراهيم خدر

ترجمة: عبدول حسين

بين الوان زمن عديم اللون

لامي قلب ملون

يشبه سماء هزيمة ثورة

الالوان ملتصقة ببعضها

قلب امي لونه ابيض

يتقطر الحليب الابيض من ثديها

وانهمر بياض الثلج على شعرها

امي بيضاء

حين تنام، تحاصر الاحلام

البيضاء موطن احاسيسها

وحين تبكي، تنحدر دموعها البيضاء

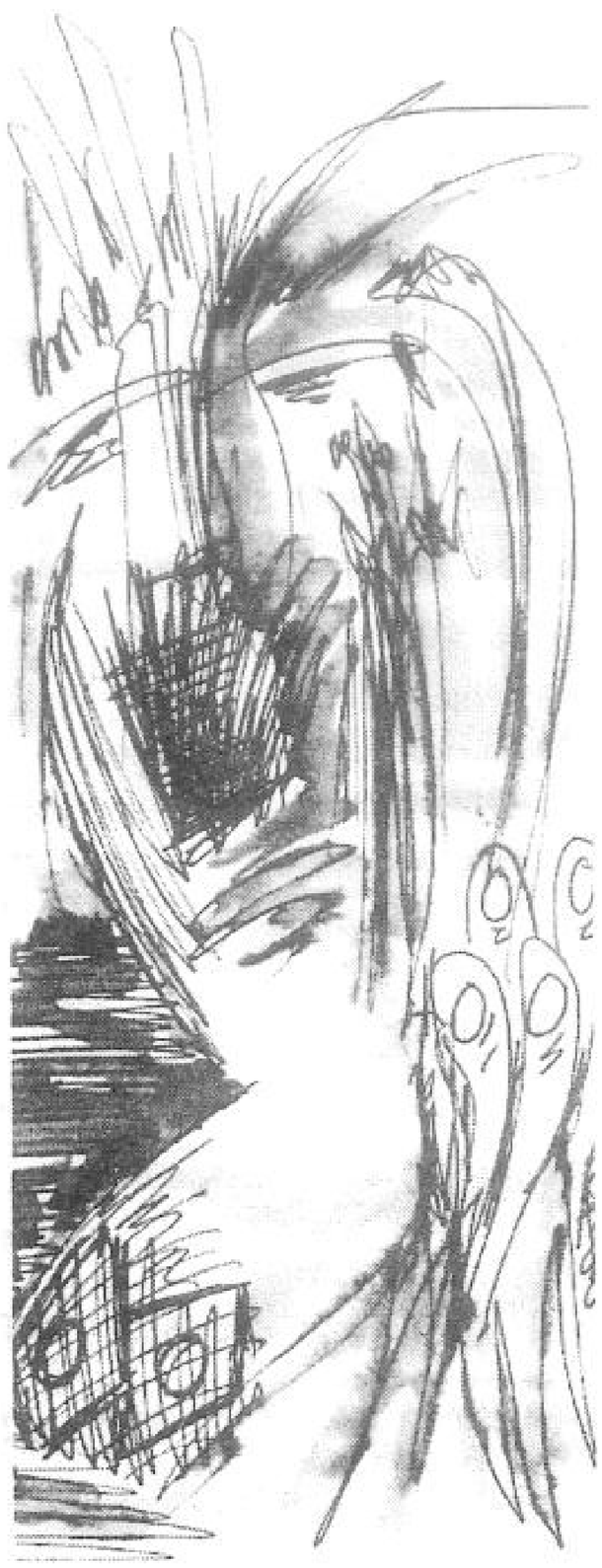
من اجل ذرة من الخطيئة...

بيضاء، على خديها

امي بيضاء

ولكن صورة شعرها الفاحم

زمن الطفولة...



إنهمرت على وجهها

((مثلما سمعت... ان الفخ الاسود، لاينصب على الثلج اذا

يا لجمال خصلات شعرك المبعثر على

وجهك))

قلب امي لونه احمر

يمر فيه جدول دم، لحرب طويلة

دم الشباب في معركة الاخوة

ودم الفتاة في معركة ليلة عرسها

امي حمراء

ينبعث دوما، دخان احمر..

من كبرها المحروق

قلب امي لونه اسود

يشبه مجلس عزاء دائم

ولافتة تحت جناح مسجد

امي سوداء

سواد قاتم

تشبه الشك

سواد المصير.. سواد الحظ.. سواد الحياة

كم هو ضيق قلب وطني

يشبه ازقة قرى الانفال

يشبه حريات امراة، لاتقدر

وفق قانون النظر.. ان تنظر الى..

شمال وجنوب وشرق وغرب، جسدها

يشبه امراة.. عليها ان تتوضأ بدمها

(ماهي الدنيا.. انها امراة كل ليلة حبلى بمائة حقد، وفي

الصباح الباكر.. تتوحم بدم كبد اهل القلب)

قلب السماء كم هو واسع

لادوي رعد غاضب

ولا ومضة نسيم هادىء

مجاميع لنجوم مزدحمة

حياة خالية من الانسان..

لايسع حضنها

قلب المحيط كم هو عميق

انه قارة

ليس فيها حرب اخوة

ولا انفال

ولا تصلها سيوف ارهاب

ولا مذابح.. ولا دكتاتور اعمى

قلب ابنتي كم هو ناصع

قلب لم يزل، عشاً لسكينة الطيور
ولم تظهر عليه حتى الان، تجاعيد
هذه الحياة المزدحمة
كم انت زوج مقدس
واي محيط واسع، قلبك
هناك ليست الحرية شعارا يرفع
ولا القوانين اغنية مجردة
ولا الحرية حربا طويلة
قلب (ريبوار)، قافلة
تضم الف مسافر
انه برزخ يتسع لهموم
جميع الناس في هذه الارض
اه. كم قلوبهم صغيرة
صغيرة ودقيقة
كدعبل اطفال حارتي
انهم دوماً ابطال خاسرون
حتى في العابهم الطفولية
ابطال خاسرون، دوما
ايها السذج
انتم اصغر
واضيق من صحيفة معزولة

قلبكم يشبه صحيفة..

يشاهدها يوميا الاف الناس...

ولايقرؤنها

انتم صحيفة

ولكن خالية من المحتويات

إما أن تصبح سفرة للطعام

او ترمى مع النفايات

مع حذائين عسكريين احمرين ... باليين

ومرات يصنع منها اطفال حارتي

طائرات ورقية..

يطيرونها بسهولة الى السماء

١ _ بيت شعر للشاعر (هيمن).

٢ _ بيت شعر للشاعر (محوي).

المصدر: ملحق الادب والفن لصحيفة (كوردستانى نوى)،
العدد/ ٢٩٤٨ في ١٢/٢٦ /٢٠٠٢

متى أتيت سافر من خلالي

شعر: رۆژ هەڵەبجەیی

في هذا الصباح الناعس

الى أي مكان في نفسي..اسافر؟

أنفاس هذا الصباح

تخدش أنظاري

تقطع خطواتي

في زنزانة حقيبة تربطها بالليل

في سنة بكاء

بالخوف والرعب

مع كل غش العمر

مازالت روحي

ممسكة بيد اليقين

فنجان من ثقل الأمل

لم يشد ضحكة الشفاه

مع كل هذه الغرائز الخربة

نحو أي مكان في نفسي اسافر

دوما أجر الربيع

الورود واللبلاب موبوءة برياح المساء

انادي العصافير الزاهدة

و اكتاف الحديقة مليئة بمربعات

جثث الزقزقة

فمع المساءات المدمنة

احاور القمر وقلب رباعيات الينابيع

مليئة بحماقة السراب

ارهف السمع الى تفسير المطر

الصحراء مع حديثها العقيم

تعطش دفاتر شعري

مع كل مسودات عمري

كم من علامات الخطأ

اضعها على المحبة المائلة

كم من الغرص يعطيني القدر

اغيب عنك _ انت كنت خطيئة في

كتاب التفاح

ونزف طويل من مخطوطة الرمان

على شاطيء وداع

اشعلت العشق الخرافي

ذلك الذي استلقى في ذاكرتي

انت، انت أخمدت كل نبضات عشقي

ملأت بساتين احلامي

بالفزاعات التي تحلل الأرتباك

تفرغ العشق من نسمة الشهيد

لينصرف ما مضى

أترك ملفات الماضي

لم يعد هناك طير يدرس في مدرسة الشجر

لم تعد هناك شجرة بلحية بيضاء

تتوضأ بصفير الرياح

لم تعد الريح تمشط بهدوء شعر عشبة

لم تعد عشبة تتعلم المشي بعجلة الشمس

دعك من الماضي ومن باهت الوقت

من النسائم التي لم يعد لها طعم الخريف

من الأضواء الصلفة التي لم تصالح عباد الشمس

من الحدائق الخربة التي لم تستقبل

سنونوة وردية

دعك يا امام عشقي

ان اتيت

تعال مع انفاس صباح

ضع نظرك في تحية كناريين

قاما بتذهيب الشجر بالأغاني

علق نظرك على غريزة نهر

ينحني لشفاه جرة

ويتقطر في منحنيات الوحدة

ادفن نظرك في موت أصيص

يبكي الورد و اصابعه تألف أطلال الضحك

يا حضرة عشقي، ان أتيت

لا تسأل امطارا عذراء

حين تسلم بكارتها في ممر للحرية

ان أتيت

لاتسأل صيفا عجولا

حين يصبح عشيقا لتينة مشاكسة

في رسالة مفتوحة يبعث قبلاته الحارة

الى شفتيها

ان أتيت

لاتحسد ليلة (يلدا) الطويلة

ان أتيت تعال مع انفاس الصبح

وكن مؤمنا بعشق امرأة

آتية من جغرافية الأحزان

متبرئة من امس الفشل

من بلاهة الخطايا ومن طوفان الجنح

في هذا الصباح الناعس

اسافر الى أي مكان في نفسي

انفاس هذا الصباح تخدش نظراتي

تقطع خطواتي

إن سافرت معي في هذا الصباح

سلّم طقوس العشق للعنادل

لأنني لم استطع ان اشرحها

في زقاق الزقزقة

لم استطع أن اقول للضياء

مع كأس التحليق

هدَهدى سنابل الحقل

لم استطع أن أقول لتموجات المرج

رشفة من الألتفات

لذاكرة الغدير

دعك يا امام عشقي

دعك من سفر الصباح الناعس

من المساءات الساقطة

من الليالي النائمة

العشق فصل لا زمن له

انه زقزقة لاحافرلها

ان أتيت سافر من خلالي

لاتذهب الى قنديل لا رغبة له

ان كانت له الرغبة، فهو ملئ بكد الضياء

لاتذهب الى صخرة عطشي

ان لمستها، فهي مليئة بجداول الانتظار

ان دققت النظر

لاتنظر الى ذكر القش

انه على سجادة الريح يصلي

لاتلتفت الى خريف العمر

حين ترن الساعة _ يطالع نفسه في جبة الموت

يا امام عشقي دعك

وأمن بأسفاري انا

سافر من خلالي

فأنا آخر اسفارك ياامام.

حوار

الملا بختيار

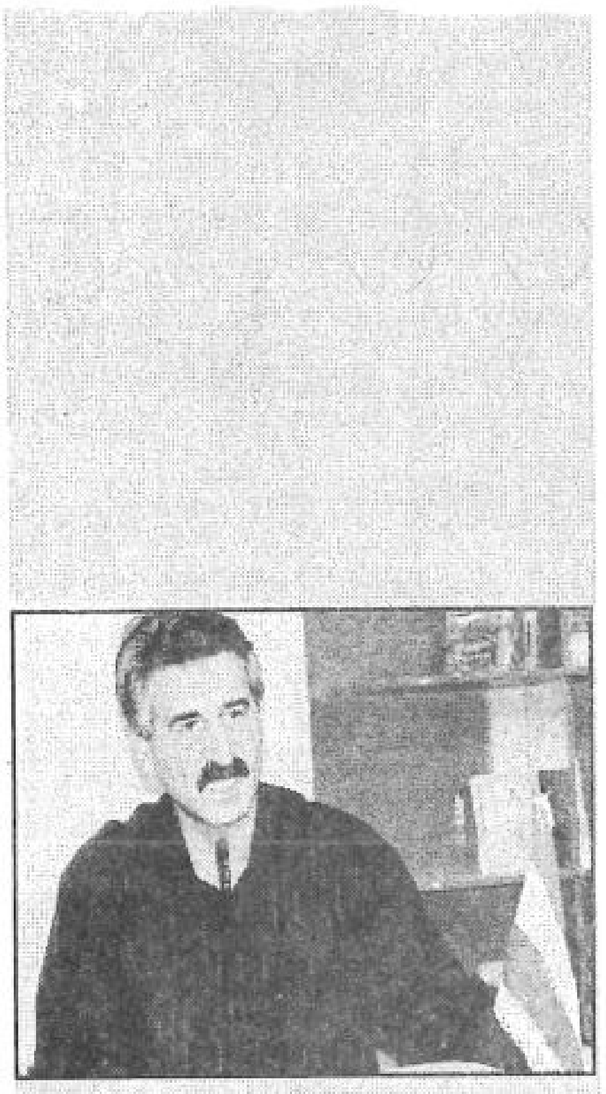
الحداثة الكردية جديرة بالتقدير قياسا بحداثة الشعوب المجاورة لنا

اقتصرت لقاءات مجلة گەلاوێژی نوێ على الاهتمامات الأدبية والثقافية والفنية ولاينكر انها قدمت شيئا هاما الى قرائها لكننا آثرنا توسيع آفاق زويا اللقاءات وذلك من خلال التطرق الى الهموم السياسية والاجتماعية ومن هذا المنطلق التقينا السياسي والكاتب الكردي والقيادي البارز الملا بختيار. جمع هذا الكاتب بين الادب والسياسة لذلك تجاذبنا أطراف الحديث حول السياسة والأدب والاعلام والديمقراطية وقضايا التنوير. تتوزع اهتماماته بين القراءة والمتابعة والكتابة للصحف والتأليف والمشاركة في الندوات الثقافية والاعلامية والاشراف على مراكز سياسية ومتابعات أعمال ونشاطات منظمات مهنية وديموقراطية ومدنية عديدة. له مجموعة من الكتب، أهمها:

١-الديمقراطية بين الحداثة ومابعدها.
٢-مجموعة مواضيع.
٣-الديمقراطية بعد الحرب الباردة.
٤-حرية العقل والمجتمع المدني.
٥-التمرد في التأريخ.
٦-ثورة كردستان وتطورات العصر.
٧-في خدمة الأدب.

حاوره:
عبدالله طاهر البرزنجي

***بين الوند وخانقين وبلوغك النضال السياسي أي طفولة تختبىء؟**



ملا بختيار

الرعب والارهاب، وسجن الناس، والمطاردة مشاهد رئيسة لطفولتي ومرحلة مراهقتي.

-طفولتي تعيسة مثل مدينة خانقين. بعد مرور سنتين على ميلادي فارقت والدتي الدنيا، فحرمت على اثره من حنان الأم. حصلت على صورة امي الوحيدة بعد أربع وأربعين سنة من رحيلها، فانتابني حزن كبير.

كانت اسرتنا بعيدة عن السياسة، غير انها كانت من الاسر المدنية في خانقين. كنا نتنزه، كان ارتيادنا السينما منذ الخمسينات شيئا عاديا لدينا، نساءا ورجالا. كنا نستمر في زياراتنا الى بغداد بسبب كون جدتي من اسرة عربية بغدادية عريقة، وكانت تملك الراديو منذ ميلادي (بعد تحرير خانقين اهدتني عمتي ذلك الراديو العتيق) كما كان لنا جهاز تلفزيون خاص بنا منذ بداية الستينات.

دخلت المدرسة في العام ١٩٥٩. انتقلت اسرتنا الى دربنديخان، فاكملت الدراسة في الصفين الاول والثاني باللغة الكردية. فحفظت عن ظهر قلب أناشيد (نوروز وئەی رەقیب وخوایە وەتەن ئاواکەی). منذ ذلك الوقت نما فيّ الحس القومي البدائي. من جراء بناء السد في دربندخان، سرعان ما تحولت من قصبة الى مدينة كبيرة استقطبت أنظار جميع الاقوام والطوائف العراقية من العرب والتركمان والأرمن والكلدان، والمسلم والمسيحي والكاكائي.. لتعيش بعيدة عن الحقد القومي الكريه. كنا هناك حين تعالت أول طلقة لثورة ايلول من نفق دربندخان فشاع خبر مفاده ان (العصاة) (چەتە) قد ظهروا. بعد يومين قيل ان الثورة الكردية قد اندلعت. في ذلك الوقت كان الحزب الشيوعي أيضا ذا نفوذ واسع في دربندخان، بيد ان الحس القومي الكردي سرعان مافار.بعد شهر.. اخليت مدينة دربندخان من ساكنيها، فقفلنا راجعين الى خانقين و وقعنا بين احداث ثورة ايلول، انقلاب الحرس القومي (١٩٦٣) ، مطاردة الناس والقبض عليهم. كان الخانقينيون مع الثورة. مئات من البشمرگه ظهروا بين المدنيين والقرويين. كانت أنباء بطولاتهم تتناقلها الألسن والشفاه.. وكان الشباب يتفاخرون بهم.

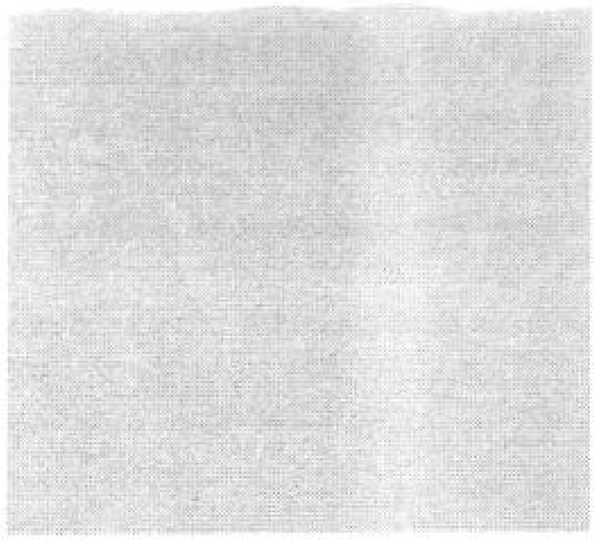
في العام (١٩٦٣) انتقلت اسرتنا الى قرية (برويزخان) الجميلة المقابلة للحدود الايرانية، التي احتوت مخفرا للشرطة ومفارز للمرتزقة شكلت بعد فشل مفاوضات (١٩٦٣). مرات كثيرة كان البيشمرگه يأتون الى برويزخان فكان مجيئهم يسفر عن حدوث قتال عنيف حتى انبلاج النهار. الرعب والارهاب، وسجن الناس، والمطاردة مشاهد رئيسة لطفولتي ومرحلة مراهقتي. كانت اسرتنا بعيدة عن السياسة باستثناء واحد من اقاربنا (يد الله حسين حيدر) اذ كان مسؤلا عسكريا في الثورة.

اما عمتي التي تولت تربيتنا ورعايتنا فكانت تكره السياسة ومع ذلك كنت أتابع مدى حرصها على اخفاء كتب وصحف وبيانات (يد الله) وأقربائها في غضون تلك الفترات.. كنت أعمل بجد نهارا رغم فوات فرصة دراستي لمدة اربع سنوات في دربندخان وبرويزخان وناحية الميدان بسبب الاضطرابات العنيفة في المنطقة. كنت ابيع حاجات خاصة بالاطفال في محلتنا، واشتغلت عاملا (كان عملا صعبا اذ كان الاسطا في حينه قاسيا غليظ القلب) بجانب ذلك كنت ألعب كرة القدم وكرة المنضدة. لم أتقدم في كرة القدم، أما في كرة المنضدة فقد تفوقت ونلت المرتبة الأولى مرارا في خانقين ومازلت أجيد اللعبة واحبها.

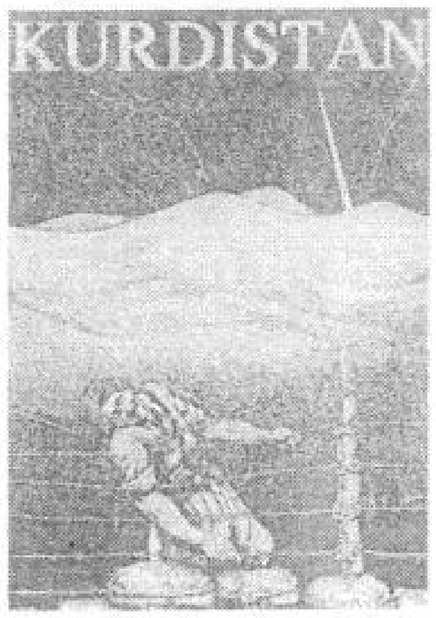
حين كنت تبلغ تخوم المراهقة، لو لم تكن مشاكساً وجريئا لم يكن بوسعك أن ترتاد دور السينما أو تتجول في الأزقة بعيدا عن زقاقك دون أن تصاب بالأذى. لمحاكاة ذلك تغيرت، كنت الازم الصمت في البيت وأشاكس خارج جدرانه. كنت أرد على أي كان، الآن حين أتذكر تلك الأيام أشعر انني أسأت الى بعض الناس فينتابني الحزن، وأتأسف كثيراً.

***متى وبأي شكل تعرفت على: الكتاب والثقافة ولمن كنت تقرأ في بداياتك؟**

-حين بلغ عمري (١٦-١٧) سنة، كنا نذهب الى السينما كثيرا. في خانقين كانت تتوفر أربع صالات سينمائية صيفية وشتوية. معظم أفلامها كانت رومانسية وبوليسية وغرامية. نادرا ما كانت الأفلام سياسية. في ذلك الوقت كانوا يسمون الحب (التغازل) بين الشباب. وأنا ايضا احتوتني تلك التخيلات. راسلتني فتاة وأرضتني، ولكن بعد سنة وجدت ابن ثري فتخلت عني، طيب الله ذكرها، كنت آنذاك اطالع مجلة (الموعد) واحب أغاني عبد الحليم الحافظ. وكنت استمع الى الاغاني الكردية والتركمانية والعربية بكثرة، فدفعتني هذه الرغبة الى أن أتوجه نحو مكتبة (الوند) بعد عدة زيارات وتفحص الكتب، في خجل اخترت كتابا. قرأته وكنت استفسر الآخرين عما كان يستعصي علىّ فهمه. في ذلك الحين، وبسبب تسلط (الحزب الديمقراطي الكردستاني -جناح المكتب السياسي) كانت النقاشات حول السياسة محتدمة بين طلاب خانقين. كان أصدقائي (المرحوم جمال وفيق، المرحوم عيسى عارف، أحمد عزت) يعملون في صفوف اتحاد طلبة كردستان، كنت في (١٩٦٨-١٩٦٩) اصغي اليهم دون أن افقه شيئا منهم.في العام (١٩٦٩) أحسست ان الفكر القومي بدأ يجول في خاطري. كان كتاب (ثورة الطلبة في فرنسا- من منشورات وزارة الاعلام العراقية) اول كتاب سياسي اشتريته.قرأته مرارا وسألت الآخرين



ثورة كردستان
وتطورات العصر
(نضال الجبال أم انتفاضة المدن)
تأليف: مدلا بدخيار (عكيت محمد كريم)



ترجمة: أنور مندلاوي مراجعة: رؤوف عثمان
السليمانية 2002

عنه الى ان لمست لب الموضوع، اثار لديّ خيال التمرد اليساري. تلا ذلك كتابان (مذكرات جيفارا) و (كردستان والحركة التحررية الوطنية–لمام جلال). بعدئذ بدأت بحفظ المصطلحات. وفيما بعد رأيتني في عالم السياسة.

***النموذج الثقافي والسياسي الأمثل لديك في بداية حياتك؟**

–حتى سنة (١٩٧٣) لم يكن لدىّ نموذج سياسي وثقافي احتذي به، غير انني كنت تحت تاثير (ماو) و (جيفارا) و (لينين)، وحين طالعت الأول مرة رواية (الأم) لمكسيم غوركي لاقت استحساني. منذ (١٩٧٥) فصاعدا تحسنت تجربتي في قرأءة وفهم الكتاب. بلا شك كنت أتعمق أكثر في عالم الماركسية.

***كيف انخرطت في العمل السياسي مع حركة ماركسية في وقت كان الفكر القومي صاعدا ومهيمنا على ساحة النضال؟**

–كان لطفولتي والوضع السياسي غير الملائم تأثير علىّ. الجور الذي أبدته الحكومات، خاصة الحرس القومي ومن اعقبهم ولدّ لدىّ تذمراً تجاه النظام. في اواخر (١٩٦٩) عرفت ان الفكر السياسي بدأ ينمو لديّ. في (١٨/شباط ١٩٧٠) نظم البعثيون مسيرة نحو مقر (الاتحاد الوطني لطلبة العراق). حتى ذلك الوقت كان البعثيون ضعفاء في تنظيماتهم، حصلوا على غرفة في مديرية اطفاء خانقين.. ساقوا طلاب المدارس الى المسيرة. اغتنم اتحاد طلبة كردستان (جناح المكتب السياسي) القوي الفرصة فبدأوا يهتفون شعارات للكرد وكردستان. كنت طالبا في المرحلة المتوسطة، انضممت اليهم وكان (المرحوم جمال وفيق) يقود الجمع. حين أخبرتهم بانني احفظ الأشعار عن ظهر قلب، حملوني على الأكتاف، بدأت بنشيد (ئەی رەقیب ونوروز) فصفقوا لي تصفيقا حارا.من دون رغبتي أصبحت سياسيا. بعد انقضاء أقل من شهر اعلن بيان (١١) آذار. كان في ظن اعضاء الحزب الديموقراطي انني من جناح المكتب السياسي. كانوا يعادون الطلبة المنضوين تحت جناح المكتب السياسي.

كان الجهلاء منهم يفعلون ذلك. داهموا بيتنا ايضا بحثا عني، كنت خارج البيت. هذا الحادث أبعدني عن البارتي وأدناني من طلاب جناح المكتب السياسي. افرحني بيان الحادي عشر من آذار كثيرا. وبعد ان تأسست (جمعية الماركسية–اللينينية في ١٩٧٠/٦/١٠) كنت منظما في خلية ثقافية وكنت نشيطا. وهكذا تزايدت قراءتي للفلسفة الماركسية. وبداءت اتعمق اكثر في عالم السياسة. اطلعت على المادية الديالكتيكية والميتافيزيقية. ركزت عليها، أتذكر ذلك، لم أكن أخجل من التساؤل في ذلك الوقت، كان الفكر اليساري سائدا في الشرق ايضا، خاصة أفكار ماو وجيفارا

وكاسترو، حتى في صالات السينما كانت افلام اليسار رائجة، رغم قلتها، فيلم جيفارا، زايكوفازيتي الايطالي، فيلم اغتيال مهدي بن بركة، فيلم لايف مونتان عن انعقاد مؤتمر للخرب الشيوعي الفرنسي. وكان لثورة فلسطين واليسار الفلسطيني وقعها في العراق وكردستان، مجلات (الهدف) و(الحركة) والمجلات الصينية كانت تباع على نحو جيد في خانقين وكنت انا من قرائها الدائمين. في ذلك الوقت حدث انشقاق بين صفوف الحزب الشيوعي وكان جناحها الثوري تحت اسم (القيادة العامة) كانوا ايظا ماويين. هذه الاشياءكلها هيأت أجواءا ملائمة لنشر الفكر اليساري الماركسي بين صفوف شباب وسياسيي خانقين واطرافها، اضافة الى انتصار وتحقيق بيان ١١آذار.

بدأت أتقدم شيئا فشيئا في اتحاد شباب خانقين وكانت لي ندوات يومية للشباب.

***اكبر أزمة واجهتها في حياتك السياسية وأكبر أزمة واجهتها حركتكم السياسية في النضال؟**

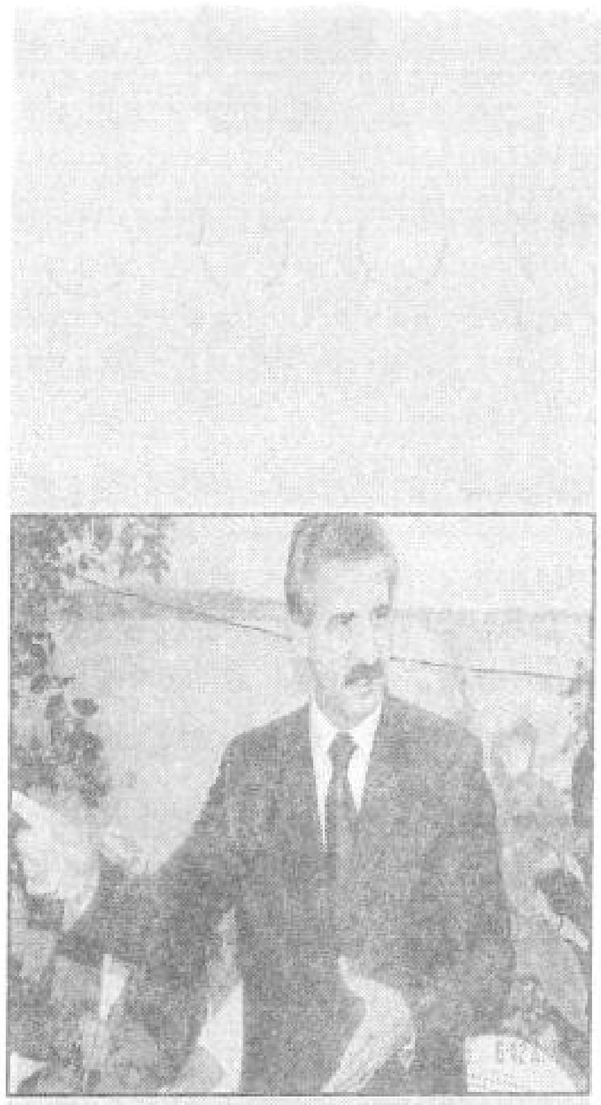
–بعد أن تتعددت الآراء في اطار الاتحاد الوطني الكردستاني حول نهج كردستانية الأجزاء الاربعة لكردستان و ونهج قضية كردستان العراق في العراق، تعرضت عام (١٩٨٥) لمشكلة وغبن غير متوقع. وقد أثبتت الأيام ان قضية كردستان العراق حتى بعد مرور (١٢) سنة على انسحاب النظام العراقي من كردستان وسقوطه النهائي لاتزال جزءاً من مشكلة الديموقراطية في العراق. وليس شرطا أن تبقى الى الابد على هذه الشاكلة. قبل مأساة (الأنفال) كانت كارثة هكاري (١٩٧٨) تشكل خطرا لمصيرنا. غير اننا تغلبنا عليها.

***كيف كنت توفق بين النضال السياسي والقراءة في الجبل؟**

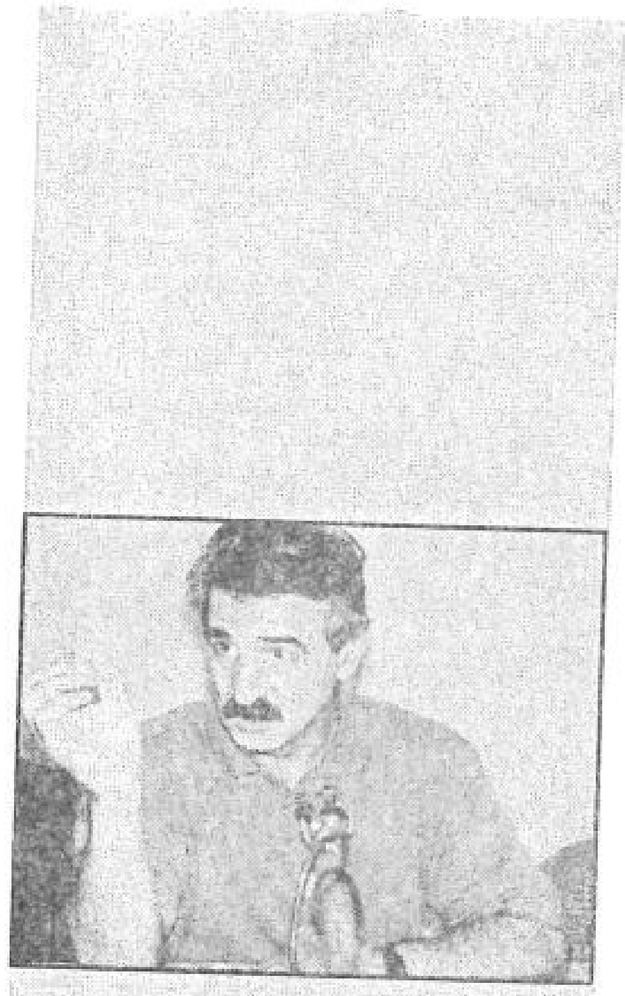
–حيثما وجد مقر كنا نؤسس مكتبة وأقرا باستمرار، اثناء التجول كنا نأخذ الكتب معنا على متون البغال واقرأ بين فترة واخرى كلما سنحت لى الفرصة.

***ماذا تعني (العراقية) كفكرة حملتها فترة في الثمانينات (والعراقية) اليوم.**

–لم أكن بين (١٩٨١–١٩٨٩) على الصعيد السياسي عراقيا، اعني لم اكن أدعو الى الانصهار في حزب عراقي يلم شمل كافة العراقيين، أو داخل حزب عراقي. أنا ورفاقي كنا نعتقد ان ستراتيجية تحرير أجزاء كردستان الأربعة ضرب من الخيال في زمن الحرب الباردة وفي أوج جيروت النظام العراقي وقوات كردستان الثورية المتواضعة، كنا نحسب ان القضية الكردية في



أثبتت الأيام ان قضية كردستان العراق حتى بعد مرور (١٢) سنة على انسحاب النظام العراقي من كردستان وسقوطه النهائي لاتزال جزءاً من مشكلة الديموقراطية في العراق. وليس شرطا أن تبقى الى الابد على هذه الشاكلة.



تلك المرحلة والظرف تحل في اطار عـراق ديمقراطـي، بالنسـبة الىّ، لم أكن مؤمنا بحزب كردي يعمل على صعيـد كافـة أرجـاء العـراق ولأ أومن به، والآن لابد أن نحقق ونطبق الحقـوق الديموقراطيـة في العراق، ولكن ينبغي أن نحذر ونحتاط أكثر مما مضى، فـالظروف السياسية لتحديد مصـير الكـرد وكافـة أرجـاء كردسـتان، ملائمـة وتتحسن اكثر.

***يقال ان التثويـر احبـط محـاولات التنويـر في الشـرق، على سبيل المثال، كان يـهيمن على مجمل القضايـا منـها الثقافيـة، فحينما كانت عوامل الانهيار تحدق بـه كـانت القيـم التنويريـة وآمال المثقفين تنهار معه.**

–علينا اولا ان نوضح هل ان التنوير كان له وجود حقا على غـرار التنويـر الغربـي؟ اعتقـد ان الجـواب سـيكون بالسـلب.. لاسـباب عديدة منها:

–لم يشهد الشرق ثورة صناعية.

–لم يشهد الشرق انعطافة فلسفية.

–لم يشهد الديمقراطية والحرية.

–لم يشهد حرية العقل وحرية الضمير.

–لايزال الشرق أسير تربية دينية واحدة وأسير العزلة.

لايمكن ان نتحدث حول تنوير الشرق في منطقة لم تحرز نجاحا في تلك المجالات. كل ما هناك هو تأثـير التنويـر الغربـي في الشـرق.. وليس الشرق برمته، بل في اقل بلدان الشرق..

وفيما يتعلق بـالثورة .. أعتقـد أن هنـاك خطـاءا في فـهم مفـهوم التثوير في الشرق. كثيرون مـن المثقفـين واليسـاريين يعتقـدون ان بامكان اليساريين فقط أن يصبحو ثوارا. (كنت واحدا منهم) كـلا، ليس الامر بهذا الشـكل. في مرحلـة الديمقراطيـة، الثـوري الحقيقـي يتكـون مـن القـوى والمثقفـين والمفكريـن الذيـن ينـاضلون بجـد لانـهاض المجتمـع ووضـع الاسـس الكفيلـة بانـهاء الاسـتغلال والاضطهاد. التثوير في المجالين الديموقراطي والتنويري ذو علاقـة عضويـة، صنـوان. المثقفـون والمفكـرون والمنـورون سـبقوا ثـوار الديموقراطية، سبقوهم في التثوير. وطالما اسس التنويـر والثوريـة أيضا مهزوزة وغير قوية في الشرق فان العلاقة العضوية المنشـودة بين التنوير و التثوير غائبـة وغـير قائمـة. لـذا حـين يتفـوق فكـر التثوير، يتراجع فكر التنوير المهزوز في الاسـاس. ومـا ان تنتكس الثـورة أو تنـهار تخيـب آمـال قسـم مـن المثقفـين أو يعـودون الى احضـان الديـن والعزلـة والتشـاؤم، وتحـت تأثـير الآثـار السـلبية الناجمـة مـن ضعـف التثويـر والتنويـر نجـد في بعـض الآحـايين في

الظروف السياسية لتحديد مصير الكرد وكافة أرجاء كردستان، ملائمة وتتحسن اكثر.

الوسط الثقافي اجحافاً بحق السلطة والحزب والديموقراطية. وهذا بالتأكيد انعكاس لتلك الأفكار والآراء المختلة التي ورثناها على مر التأريخ.

***هل تعتقد ان المثقف قادر على تغيير مسار الاحداث أم ان ذلك يناط بالسياسي أم بكليهما معاً؟**

–بامكان المثقف ان يؤثر على الاحداث، ولكن لايسعه تغيير مسار الاحداث أو تبديلها في الشرق، مثلما قلنا ان اسس التثوير والتنوير غير محكمة. للسياسة والسياسي حصة الأسد في قيادة الأحداث. ولاريب في ان المثقف يستطيع ان يكون فعالا ومؤثراً ويتبوأ المراكز الهامة. وهاهي ظروف سياسية وثقافية جديدة تتهيا في الساحة تعين المثقف على ان يكون اكثر تأثيراً وفعالية.

***هل تؤمن بالقطيعة التامة بين المثقف والسلطة؟**

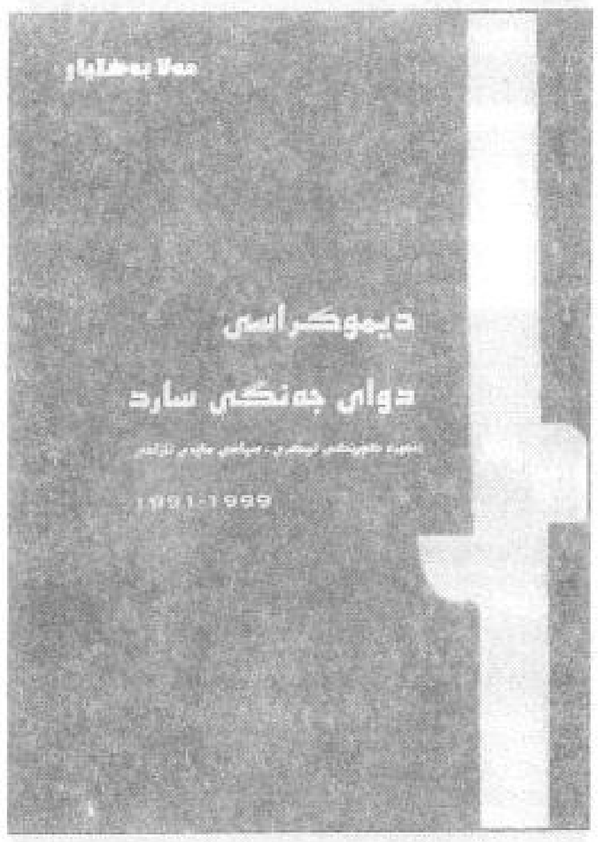
–كلا. القطيعة بين المثقف والسياسي في الشرق خطأ كبير. مازالت هناك وظائف ،وأهداف مشتركة سياسية وثقافية وقانونية في مرحلة البناء الديموقراطي بين السياسة والثقافة لم تحقق حتى الوقت الحاضر.

*اذن ما مهام المثقف الكردي في هذه المرحلة؟

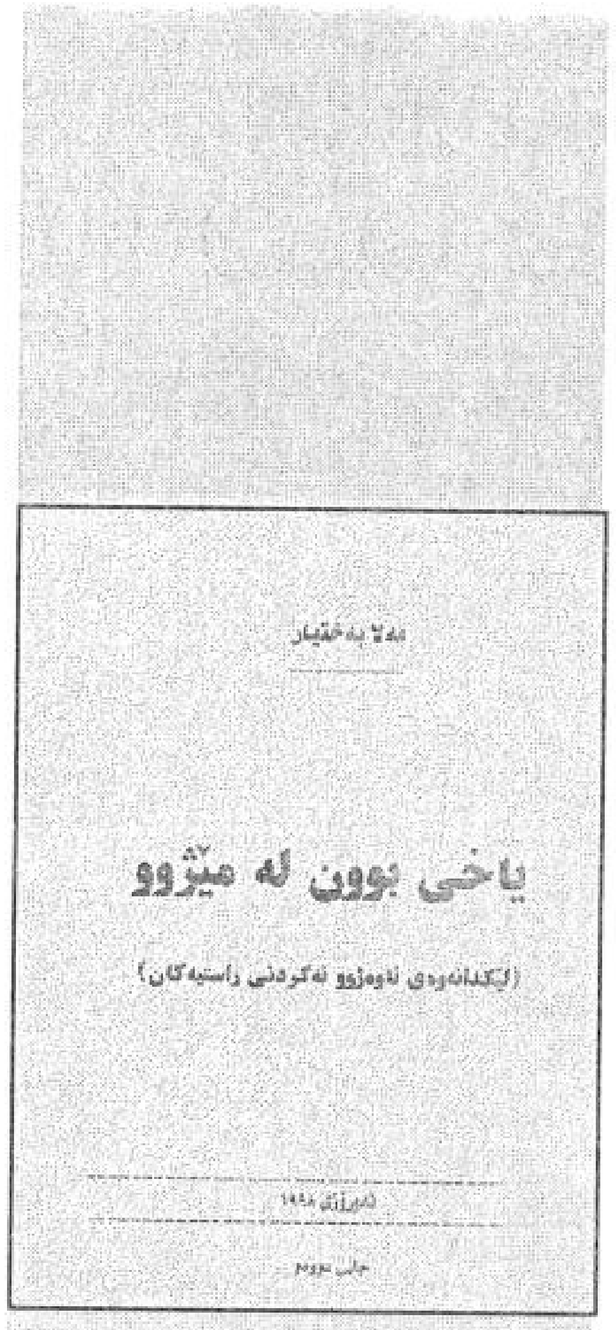
–مهام المثقف الكردي في هذه المرحلة هي نصرة تجربة الديمقراطية والعلمانية وتوفير اجواء حرية التعبير وحرية الضمير وايجاد السبل الكفيلة بتشكيل مجتمع مدني ورأي عام. ليست مهام المثقف الانتقاد المجرد الفارغ من الحقيقة، ونشر روحية التقليل من شأن إلسلطة الكردية المحاطة حتى الوقت الحاضر بالمؤامرات، احيانا يروج لذلك باستنساخ الفكر والفلسفة الغارقة في الخيال.

***العالم لايصنعه اليوم المثقفون بنظرياتهم وايديولوجياتهم بقدر مايصنعه الفاعلون الاجتماعيون، وأعني بهم بشكل خاص: رجال الاعمال، مصممي الأزياء ونجوم الغناء، أبطال الشاشة، مهندسي الجوانيت وأباطرة المؤسسات. هذه عبارات للمفكر علي حرب ويقول في موضع أخر كلاماً مشابهاً لتلك العبارات. يقول ان المثقفين باتوا الأقل فاعلية، ليس على المستوى السياسي والاجتماعي فحسب بل أيضاً على المستوى الثقافي نفسه.**

ماتعليقك على هذا القول؟



بامكان المثقف ان يؤثر على الاحداث، ولكن لايسعه تغيير مسار الاحداث أو تبديلها في الشرق.



. للثقافة مدها وجذرها، صعودها وهبوطها، تقدمها وتأخرها

–لاأومن به. الحضارة الحالية متطورة بشكل هائل جداً حتى ان (رجال الاعمال) ومصممي الأزياء ونجوم الغناء جزء من تطور عالم اليوم وعالم الثقافة أيضا. هذه المجالات ضرورات الحياة لم تظهر من الفراغ. خطأ أيضا القول ان المثقفين في الغرب مهمشون. المثقفون والحركة الثقافية المتفاعلة مع تطور العصر ما زالت قادرة على ان تصبح جزءا فعالا لخلق الظواهر والتطورات في العصر. ولا يمكن الزعم، في الظروف كلها، ان الأهمية الثقافية خاصة، الفلسفية والنقدية، قارة وثابتة. للثقافة مدها وجذرها، صعودها وهبوطها، تقدمها وتأخرها، وخفوتها أيضا.

***الديمقراطية مفهوم دخيل على الثقافة الكردية، لابد من جهود كبيرة متواصلة على مدى اجيال حتى يصبح تصور الديمقراطية جزءا أصيلا من تصورات الفعل الكردية. ان حضور الديمقراطية وتحقيقها في مجتمع ما يحتاج أو يقترن برأسمال فكري وتنويري بغية تهيئة المجتمع لتقبل الحرية وتعيين حدودها. ففي الغرب، مثلا، اكتشف هذه الحاجة والرغبة مفكرون امثال: روسو، لاك، ومونتسكيو، جان ستيورات ميل قبل قرون، وفي ايران استطاعت نهضة (المشروطة) أن تفعل شيئا متواضعا في هذا المجال ولو ان الأحداث السياسية العالمية والداخلية ساقتها نحو الأدلجة، ماذا عنا كشعب مضطهد ومحروم من حقوقه الشرعية؟ ما هي السبل الكفيلة بخلق الاستعدادات لدى المجتمع الكردي؟**

–هنا أتساءل، أي شيء ليس دخيلا؟ اليست الفلسفة والايديولوجيا دخيلة؟ الفلسفة والايديولوجيا والتراث الاسلامي تنقل من الجزيرة العربية الى العالم ولاتزال بعد (١٤٠٠) تنشر ولا تعتبر دخيلا، في وقت يعتبر المفهوم الديمقراطي دخيلا. نأخذ ما نشاء من الانتاج التكنولوجي من عالم الحداثة ويستخدمه الرجل الديني والدنيوي على السواء، حتى ان اكبر امرأة متدينة ومنعزلة تعري جسدها أمام الطبيب، أو يذهب رجل ديني كبير الى عيادة طبيبة غربية لفحصه وعلاجه ويعد أمرا عاديا لدينا. ولكن حين تأتي المسألة على الفكر والفلسفة الغربية يصعب علينا الأخذ منها، حتى لو كانت الفلسفة الديمقراطية نفسها:

الديمقراطية فلسفة الانسانية جمعاء، تهمنا أكثر من الأشياء الاخرى. صحيح نحتاج وقتا جيدا لتطبيق الديمقراطية. ولكن

علينا أن نعرف ان الديمقراطية في الغرب الحافل بالثورات التكنولوجية والفلاسفة والمفكرين احتاجت الى (٥) ملايين ضحية الى أن تكللت بالنجاح. احرقت وقتلت المئات من الفلاسفة والعلماء والمفكرين أو هجرت على يد محاكم تفتيش السلطات المسيحية، ولكن النجاح كان حليف الديمقراطية في نهاية المطاف.
اقول: اذا كانت الألفية الثانية ألفية انتصار الديمقراطية في الغرب، فان الألفية الثالثة تكون ألفية انتصار الديمقراطية في الشرق. وتتطلب تقديم تضحيات كثيرة ومدة طويلة. نعم تتطلب تنوير العقل. وتتحقق تلك الأهداف حتى لو لم يكن بين ظهرانينا، روسو، او لاك، او مونتسكيو. ظهور ونبوغ الفلاسفة والمفكرين لم يكن متساويا في البلدان الغربية كلها. أغلبهم ظهروا في فرنسا والمانيا وبريطانيا. غير ان الديمقراطية تحققت، وها هي في طريقها الى اوروبا الشرقية وامريكا اللاتينية والشرق وهندستان ايضا.

***مفهوم المجتمع المدني يطرح في كردستان، تكتب عنه الصحف ويهتم به الاعلام كثيرا، وهناك مؤسسات تبغي تكوين المجتمع المدني، تعقد له مهرجانات وندوات، الآ ترى خللا في الطرح بحيث يكاد يصبح شعارا يردد في مناسبات خاصة يفرغ المدينة من محتواها، العدوان اللدودان للمجتمع المدني والتجربة الديمقراطية هما الفقر والجهل وغياب الوعي. أليس هناك قصور في هذا المجال؟**

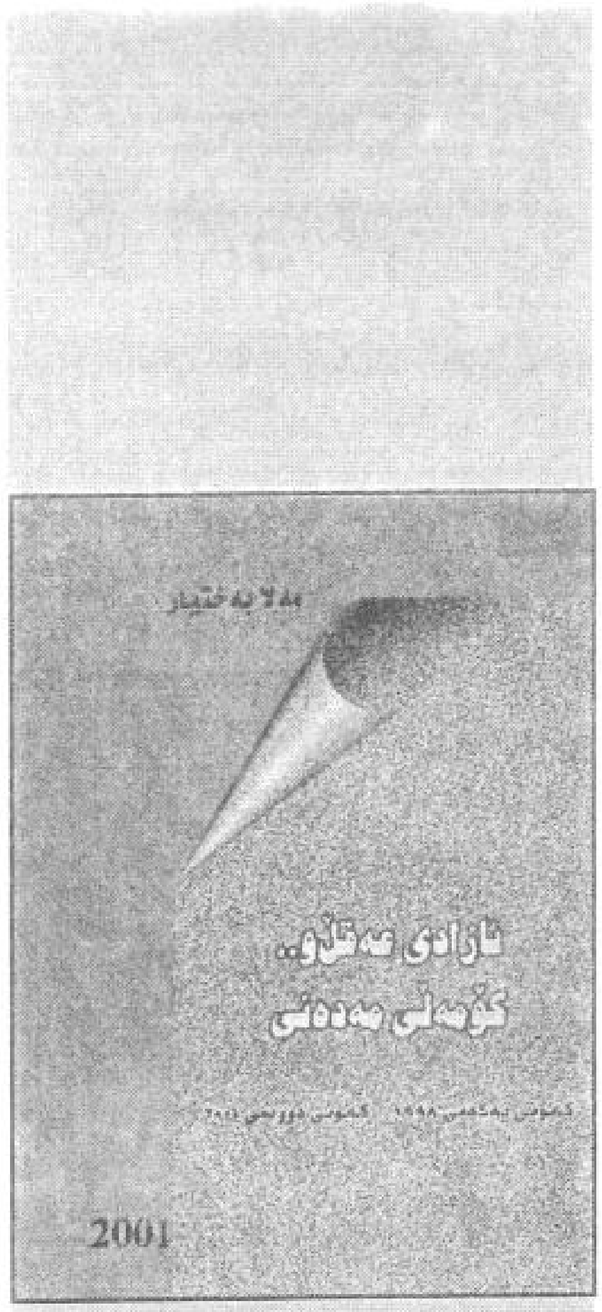
–نعم هناك قصور في هذا المجال، ولكننا لا نستطيع القول ان الفقر متفش في كردستان، يمكننا ان نقول لا تتوفر الرفاهية بالمستوى المطلوب. ولا شك في ان حياة المواطنين تتحسن يوما بعد يوم.

***الا تؤدي أدلجة المذهب الى تفريغ الدين من قدسيته؟.**

–الدين ليس منقطعا عن الايديولوجيا، لكن تحميل الدين بالايديولوجيا الحزبية يقلل من شأن قدسية الدين.

***هل تعتقد بان الاسلام دين سياسي في الأساس؟**

–كان الاسلام في بداية ظهوره دعوة دينية. بعد هجرة الرسول الى المدينة امتزج الاسلام والسياسة والسلطة معا.
ومنذ زمن بعيد حان وقت حل وحسم الاشكالات المتعلقة بالسلطة والدين والسياسة. الدين للدين والسلطة للدنيا.



*** ومنذ زمن بعيد حان وقت حل وحسم الاشكالات المتعلقة بالسلطة والدين والسياسة.**

*** اذا كانت الألفية الثانية ألفية انتصار الديمقراطية في الغرب، فان الألفية الثالثة تكون ألفية انتصار الديمقراطية في الشرق.**

في رايي ان غاندي كان سياسيا انسانويا. أي كان سياسيا شاذا في عالم السياسية.

***ماهي المهام التي ينبغي للفكر السياسي الكردي أن يقوم بها على الصعيد النظري في المرحلة الراهنة من تأريخه؟**

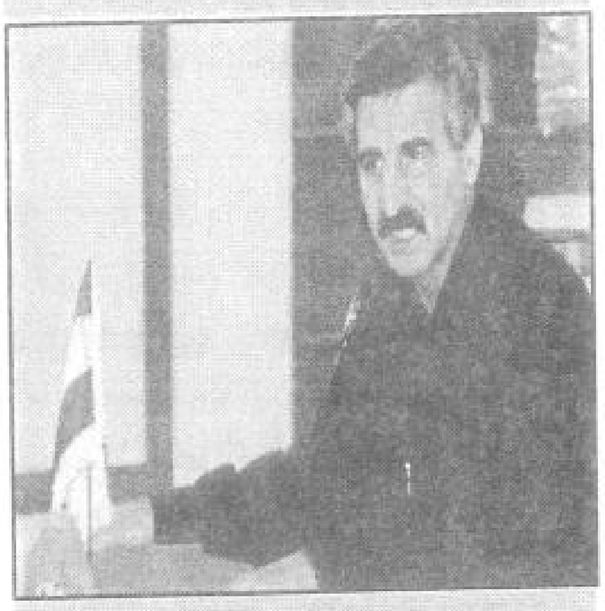
–لابد ان يكون الفكر السياسي الكوردي فكرا حديثا ومعاصرا. وان يستوعب المتغيرات السياسية والتطورات التكنيكية والمعرفية للعصر على نحو جيد ويطبقها وفقا لخصوصيات كردستان. لا يمكن لكردستان ان تقفز على مرحلة الحداثة من كل جوانبها. لاريب في ان الحداثة قد طرأت عليها تغيرات. ولم تعد كما كان في السابق.

***تقول في مقابلة اجريت معك في جريدة ايرانية، تقول ان امريكا اليوم تختلف عن امريكا العقود المنصرمة، لا شك في ذلك، أسأل الى متى بامكان امريكا ان تقود العالم على هذا المنوال؟ الا تحاد السوفيتي، مثلا، افرط في الهيمنة وتقييد حريات الفرد الى أن جنح الى الغروب، الا تعتقد ان امريكا هي الاخرى تتصاعد يوما بعد يوم لكن حلم الهيمنة يضعف قواها ويستنزف طاقاتها فتلاقي مصيرا مشابها للا تحاد السوفيتي بعد عقود من الزمن؟**

– لاوجود لحقيقة ازلية في التأريخ. النهج السياسي والعقيدة الاستراتيجية على الصعيدين الداخلي والخارجي اضافة الى العامل الاقتصادي يحدد قلة وضعف.. تراجع وتقدم بقاء وفناء أي نظام سياسي في العالم.

***ما المعارضة القائمة بين الأخلاق والسياسة. أتذكر هنا مثالا ساطعا يذكره المفكر الايراني داريوش شايگان حيث يقول انني اعد غاندي زعيما معنويا وروحيا إذ ينفي عنه صفة السياسي لكن نهرو تخلى عن الأخلاق والقضايا المعنوية وا نحرف عنها حينما اصبح رئيس الوزراء في هندستان، كيف تقيم السياسة الكردية من هذا المنظور؟**

–لم يتم الطلاق بين السياسة والأخلاق. العمل السياسي ليس أخلاقيا صرفا. في رايي ان غاندي كان سياسيا انسانويا. أي كان سياسيا شاذا في عالم السياسية. وليس نهرو فقط بل ان جميع السياسيين المعارضين حين يتولون السلطة لايبقون كما كانوا، لينين الحاكم لم يكن لينين المعارض، ماو الثوري لم يكن ماو



الحاكم، وقس عليهما كاسترو، تيتو، شاوشيسكو.. تغيروا حتى آخر أيام حكمهم. ولايشذ عنهم سياسيو كردستان والسياسة الكردية. لفكر المعارضة سحر خاص وللسلطة السياسية سحر آخر مغاير. هذه أحكام الحياة. ولكن يحق ايجاد توازن بين السياسة والأخلاق كلما استطعنا الى ذلك سبيلا بين السلطة والسياسة والاخلاق ايضا.

***الى أي حد طالت الحداثة الواقع السياسي الكردي؟**

-منذ الستينات، توغلت الحداثة بهدوء في السياسة الكردية، ومنذ منتصف السبعينات ترى حداثة أوسع وأحسن. أما بالنسبة للحداثة بعد انتفاضة (١٩٩١) فقد بدأت تتغلغل في المجالات أكثر وأحسن مما كانت عليه في العقود المنصرمة. التجديد والتحديث من ضروريات العمل السياسي.

***رأيك بالحداثة الأدبية الكردية قياسا بحداثة الشعوب المجاورة لنا؟**

-رغم كوننا شعب مضطهد في وطن محتل لكن الحداثة الكردية جديرة بالتقدير قياسا بحداثة الشعوب المجاورة لنا. منذ صدور جريدة كردستان في (١٨٩٨) في القاهرة بدأنا نطالع الاشعاع الفكري الحديث والمنور. بل كنا نقرأ التنوير السياسي في أشعار الحاج قادر الكويي قبل عشرات السنين من صدور جريدة كردستان. وبدأنا نطالع بذور التحديث الشعري منذ الثلاثينات بوضوح في ادب الشيخ نوري الشيخ صالح وعبدالله گوران. وتطور الأدب الكردي والفكر السياسي الكردي والنقد الكردي والحداثة الكردية بشكل عام منذ أوائل السبعينات.

***لمن قرأت بشغف من أدباء العالم وأدباء الكرد؟**

-في الثمانينات كان غوركي وجاك لندن في نظري مثالين ساطعين. اجتذب نظري عالم أجمل لروائع دستويفسكي. ماركيز يحول الواقع الى سحر كبير ولغة وصياغة ذات نكهة طيبة، والغريب في الأمر، حين قرأت كازانتزاكي، جذبني الى تعبيره الفلسفي المنوع ودفاعه عن الحرية وصدقه في قبول رأي المقابل وفلسفة أضداد وصراعات الحياة وايمانه بالله و وقوفه بعكس التيار من أجل الذود عن الحرية، اضافة الى ذلك، تعبيره الأخاذ.

أنست به، لكن هذه المؤانسة لم تقلل تأثيرات يشار كمال علىّ يشار كمال هو الروائي الوحيد الذي يمزج الاسطورة بالرواية بشكل يؤدي بك الى أن تروق لك الاسطورة أكثر من الرواية.

في الأدب الكردي يبدو لي ان الشاعر نالي قد نبغ أكثر من غيره من الخالدين.

*** في الثمانينات كان غوركي وجاك لندن في نظري مثالين ساطعين. اجتذب نظري عالم أجمل لروائع دستويفسكي.**

*** يشار كمال هو الروائي الوحيد الذي يمزج الاسطورة بالرواية بشكل يؤدي بك الى أن تروق لك الاسطورة أكثر من الرواية.**

حتى لجوئه الى الكتابة باللغة الكردية في زمانه وظروفه كان في ذاته شيئا هاما. ومن الأحياء هناك العديد من الكتاب أقدر ابدعاتهم لكن شيركو هو الأغزر إبداعا من بينهم.

***سياسي أعجبت به في حياتك.**

–بعد انخراطي في العالم السياسي وخوضي تجارب عديدة، وبعد تحرري من هيمنة الايديولوجيا الماركسية كان تشرشل هو أكبر سياسي في نظري، هذا على الصعيد العالمي، والاستاذ جلال الطالباني في كردستان.

***كتاب وقعت تحت تأثيره..**

–وهل يعقل أن يكون لكتاب واحد فقط تأثيره علىّ بعد (٣٥) سنة من القراءة والمطالعة؟

***فيلسوف اهتديت به..**

–ماركس فيما مضى من حياتي، وهابرماس في الوقت الحالي.. وهما المانيان. وهذا يعني ان المانيا منبع طليعة الحركة الفلسفية الحديثة.

***قالوا عن الملا بختيار:**

– لقد حرمنا في مهرجان گلاويز السابع من سماع محاضرة المؤرخ العراقي الكبير الدكتور كمال مظهر كما حرمنا من استقبال محاضرة احد ألمع المثقفين السياسيين السيد ملا بختيار عضو المكتب السياسي للاتحاد الوطني الكردستاني، يحتاج المؤتمر الثقافي الذي يضم لغات مختلفة الى تقنيات الترجمة.

الدكتور مالك المطلبي

– ملا بختيار (حكمت محمد كريم) من المنا ضلين و المثقفين الكرد، ومن انشط الكتاب في حقل السياسة والكفاح المسلح والنشاط الجماهيري.

انور مندلاوي

- اتحف الاخ ملا بختيار المكتبة السياسية الكردية بكتاب (ثورة كردستان) و له اهميته النوعية والتحليلية.

رؤوف عثمان

كنت في السليمانية

مالك المطلبى

العراق العراق! تهادت حافلة الركاب، التي نسميها عادة "النيرن" بنا. هذه اول مرة اغادر فيها بغداد منذ عشرين سنة نفذنا من بساتين بعقوبة الى السهل المتموج .. ثم بعد استراحة قصيرة في احد مطاعم "طوز خرماتو" حاذينا محيط كركوك لنبدأ بالصعود نحو السليمانية. كان تدفق السيارات وهديرها لا ينقطع! حتى لتظن انك في منطقة الشورجة، ساعة انتهاء الدوام الرسمي..

هذا الطابع الحيوي للطريق يعطيك انطباعا بقوة الحياة واندفاعها. على مشارف السليمانية في نقطة تفتيش، استدعت الى الضابط! كنت الوحيد بين ركاب الحافلة بدون هوية.

ان مجرد سؤالك عن الهوية هو تكريم لك باعتبار انك لاتزال فاعلا، تشكل خطرا ما؟ لكن جوانبه السلبية فادحة أقلها أن تحجز أو تسفر بدلا من ان تسافر اعتذرت له نيابة عن نسيان الذاكرة موضحا له انني جزء من وفد ادبي ثقافي دعي للمشاركة في المهرجان السنوي السابع لمركز كلا..

أكمل لي الضابط "گلاوێژ" ثم أردف تفضل استاذ! أهلا بك.

نحن نقوم بواجبنا.

—قوموا به! ماذا تعني گلاوێژ؟

—النجوم

الفندق

نزلنا في فندق (جنار) (بالي جا الميسانية) كان أشبه بدار داخل الجنة.. كل ما يحيط بك ليجعلك تزاوج بين المدينة والريف: البث الفضائي والحمام الساخن والريموت كونترول والمطعم وموسيقاه الحالمة، ثم الخضرة والهدوء ومويجات السواقي التي تصل بها حصاها (كما يقول المتنبي) لقد استعدت نعمة السفر! التي قضت عليه العقود الثلاثة او شوهتها . لهذا نمت بروح مغامرة.. شابة.. كنت اتجول بها اوروبا قبل ثلاثين سنة بمبلغ خيالي قدره ستون دينارا! كانت قوة الدينار العراقي آنذاك اذا استعرنا (القوة الحصانية) تعادل سبعة الآف حصان مقابل حصان واحد لدينارنا

في عصر حروبنا الوطنية والقومية! باعتبار ان الدينار كان يساوي ثلاثة دولارات وثلث الدولار وبحسبة بسيطة: الدولار= ٢٠٠٠ دينار (في المتوسط) تظهر قوة العراق الذي كان يجر عربته سبعة الآف حصان!

المهرجان

احتشد المدعوون في ساحة مركز "گلاويز" الثقافي صباح يوم الافتتاح لا أكثر وداومسالمة من الكرد! سلم علي القدماء من جيل كلية الآداب ابان الستينات. وأحاط بي شبان كنت درستهم في كلية الفنون الجميلة في التسعينات من بينهم تقدم مني شاب وصافحني بحرارة

–ألا تعرفني يا أستاذ ؟ أنا احد تلاميذك في قسم المسرح أخبرني انه ترك المسرح الى كلية الاعلام وأنه الآن في الصف الرابع ويرأس تحرير مجلة تسمى (الأنفال) ثم قص علي حكاية قال إنه كان يرددها للرائح والغادي

–حين كنت تدرسنا اللغة العربية سألتني فأجبت بلغة عربية، ركيكة مغلفة بنغمة كردية أثارت ضحك احد الطلاب. قلت له: انهض ثم وجهت خطابك الى الطلاب. سوف نطلب من (...) ان يتكلم باللغة الكردية فردّ: لا أعرف. فطلبت منه أن ينطق بحرف واحد من الكردية. فلم يرد بشيء. فقلت للطلاب:

–ألا ترون المفارقة! الذي يمتلك لغة واحدة يضحك ممن يمتلك لغتين!

ذكرت هذا لأدخل في ازمة اللغة التي سادت المهرجان الثقافي السابع كان أخواننا الكرد يؤثرون استعمال لغتهم وكان ذلك مفهوما، لكن مالم نفهمه هو أن الحاجز اللغوي سيحول بيننا– المدعوين للمؤتمر، من الحضور الثقافي داخل القاعة الذي جئنا من أجله، برغم تحقق حضورنا المادي! لقد حرمنا من سماع محاضرة المؤرخ العراقي الكبير الدكتور كمال مظهر كما حرمنا من استقبال محاضرة أحد المع المثقفين السياسيين السيد ملا بختيار عضو المكتب السياسي للاتحاد الوطني الكردستاني يحتاج المؤتمر الثقافي، الذي يضم لغات مختلفة الى تقنيات الترجمة. ولما كانت هذه التقنيات غير متوفرة كان من الأولى اللجوء الى تقديم ملخصات مترجمة عن كل ما يقال ولكن هذا لم يحدث.

لمذا اقول إن اللغة الكردية، في هذا المؤتمر كانت تسلك سلوكا اديولوجيا؟

قالو لنا: تصوروا إذا جلس على الطاولة تسعة عشر عراقيا كرديا ومعهم عراقي عربي واحد فإن التسعة عشر يتكلمون بلسان هذا الواحد، فلم يتكلم هذا الواحد بلسان التسعة عشر؟!

في القاء محاضرتي تكلمت على أزمة اللغة (وهو كلام يقع خارج نطاق المحاضرة التي تتصل بالقص الكردي) لأبين أننا لم نأت هنا لنتكلم باللغة العربية أو اللغة الكردية بل بلغة ثالثة هي لغة "الثقافة" التي نحاول بها بناء وطننا أما اشكالية اللغات في الانتشار، فهي أوسع من أسبوع واحد يستغرقه هذا المهرجان الثقافي إنها تتصل بعوامل عديدة: تعليمية وثقافية واجتماعية وسياسية.. الخ وتحتاج الى مؤسسات متنوعة! وزمن عقود لاسنوات؟

د. برهم صالح

مع رئيس وزراء حكومة الإقليم

في مساء اليوم الثاني دعينا الى عشاء في فندق (بالاس) وقد التقى بنا الدكتور برهم صالح رئيس وزراء حكومة إقليم كردستان. كنت رايت الرجل في مقابلة أجريت معه في إحدى الفضائيات لكن وجوده بيننا جعلني أتعرف اليه اكثر. كان مزيجا عراقيا غربيا عنده قوة منطق العراقي وهدوء الغربي وابتسامته ! تشعب الحديث والحوار حتى امتد الى الأطفال باقتراح من صديقي "حسن موسى" فسأله الدكتور إن كان بإلامكان ان نكمل الحوار في بيته غدا فقبلنا الدعوة بكل سرور.

انطلق وفد بغداد بعد الجلسه الثقافية الصباحية الثالثة بسيارات خاصة الى منزل رئيس حكومة الاقليم، استقبلنا في بيت متواضع يشبه أحد بيوت تجار حي (البنوك) الذي أسكنه !

امتد الحوار أكثر من ثلاث ساعات وكان حوارا "إشكاليا" كما هي صيغة الحوار العراقي الآن

أبديت ملاحظة:

—سيدي اذا كنت استعمل مصطلحات علم اللغة البنيوي فساقول إن كثيرا ممن يوجهون نقدا اليكم يرون ان لكم سطحا سياسيا وبنية عميقة اديولوجية. في السطح تؤكدون وحدة العراق. وفي العمق تؤكدون دولة كردستان ذات الأقاليم الأربعة العراق/ايران/تركيا/سوريا) استقبل ملاحظتي بهدوء: ثم أسهب في الرد. والحق انه كان صريحا وشاملا:

—يا أخوان هناك مستويان من الخطاب لدينا هنا مع الكردي البسيط الذي لم يعد يثق بشيء أو يصدق بشيء لقد غطاه الدم منذ مطلع القرن الماضي. هجر ونفي وذبح وأنتم تعلمون أن هيروشيما صغيرة جرت بين ظهرانينا. لكن تعال وتكلم معي ساقول لك ان الديمقراطي العراقي (العربي) اقرب الي من العراقي (الكردي) القومي (بمعناه الشوفيني) اننا نريد ان نبني عراقا حقيقيا آساسه القانون.. عراقا لاتستعمل الكثرة فيه قوتها العمياء الميثولوجية ضد القلة. دولة مؤسسات لا دولة افراد .

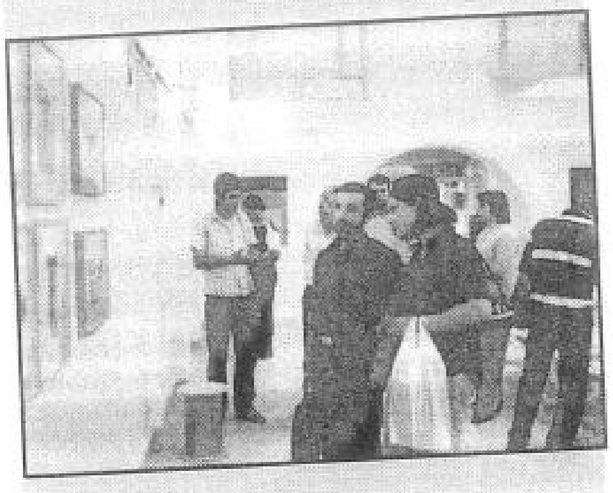
انتقلنا بعد ذلك الى حوار الجانب التطبيقي في هذا البنـاء الفدراليـة (الاتحادية). يمكن أن الحض رؤية الدكتور في الفدرالية بما يأتي:
–الفدرالية القومية
–الفدرالية الجغرافية (الاقتصادية)
–المزاوجة بين الصيغتين
في اثناء الحوار اشار الدكتور برهم صـالح الى أن السـلطة مفسـدة عمدت الى استعادة هذا المكون السياسي (السلطة مفسـدة) لأختـم به هذه الجلسة الـتي كـان بالامكـان أن تطـول علـى وفـق الخزيـن اللغوي المكبوت الذي نملك. قلت:
–ان السلطة مفسدة هذا صحيح من حيث القـاعدة. غـير أن هنـاك استثناءات في هـذه القـاعدة وسـأضرب لـــك مثـــلا برئيـــس وزراء حكومة الإقليم! ليلة دعوة أمس حين التقيت بنا في الفندق طلبـت في غضون ذلـك مـن احـد نـدل الفنـدق أن يأتينـا بشـاي. وانتـهت الجلسة وعدنا الى مخادعنا من دون أن يأتي النادل بالشـاي! هـل ستعتقلون ندل الفندق؟ هل سـيغلق الفنـدق أو يمنـع حتـى شـرب الشاي في السليمانية وتوابعها؟!
ابتسم الدكتور برهم صالح برضى الأمر بسيط طلـب "رجـل شـاي ولم يلب طلبه!

مع اتحاد أدباء السليمانية
مساء اليوم الثالث من المهرجان التقينـا وفـدا مـن اتحـاد أدبـاء السليمانية. كان اللقاء حميميا: ان تجلس قرب رئيس وزراء ليس كما تجلس قرب زميل لـك. جرى حـوار متشـعب بـين وفـد اتحـاد ادباء العراق (الأستاذ فاضل ثامر وعلي حسن الفواز وحسـن عبـد راضي و وفد اتحاد ادبـاء السـليمانية. كـان حديثـا يسّـيس الأدب حتى النخاع. أنا ضد ذلك! لكن ماذا افعل؟ هذا هـو ثمـن الحـوار.
تجرأت على القول للأدباء الكرد
–أنتم نعمتم بالحريـة منـذ ١٩٩١ هـذا حسـن أنتـم نعمتـم بتجنـب حرب المدن؟
أما الآن فإن عليكم أن تتحركوا نحو أخوانكـم.. في هـذه الحركـة باتجاه العراق ستخسرون جزءا ممـا كنتـم كسـبتموه مؤقتـا ثمنـا لعدم اندلاع شرارة اخرى وهذا الثمن سيدفعه الجميع وبـهذا يكـون التنوع الاثني والديني والمذهبي علامة اختلاف في الوحدة!

ان السلطة مفسدة هذا صحيح من حيث القاعدة. غير أن هناك استثناءات في هذه القاعدة

نغمية التفاصيل والتدرج

_ فى التفاصيل يقيم الاله الطيب (فلوبير).

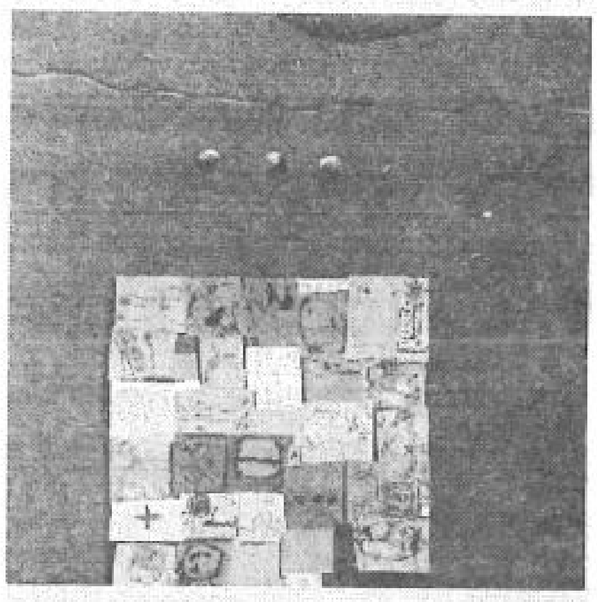


كل شيئ مخفي على السطح، في التموضع المجهري للتفاصيل الصغيرة، وفي التداخل الهادئ للسطوح اللونية، بتدرجات دقيقة، تلغي الحدود في التوزع الفراغي.

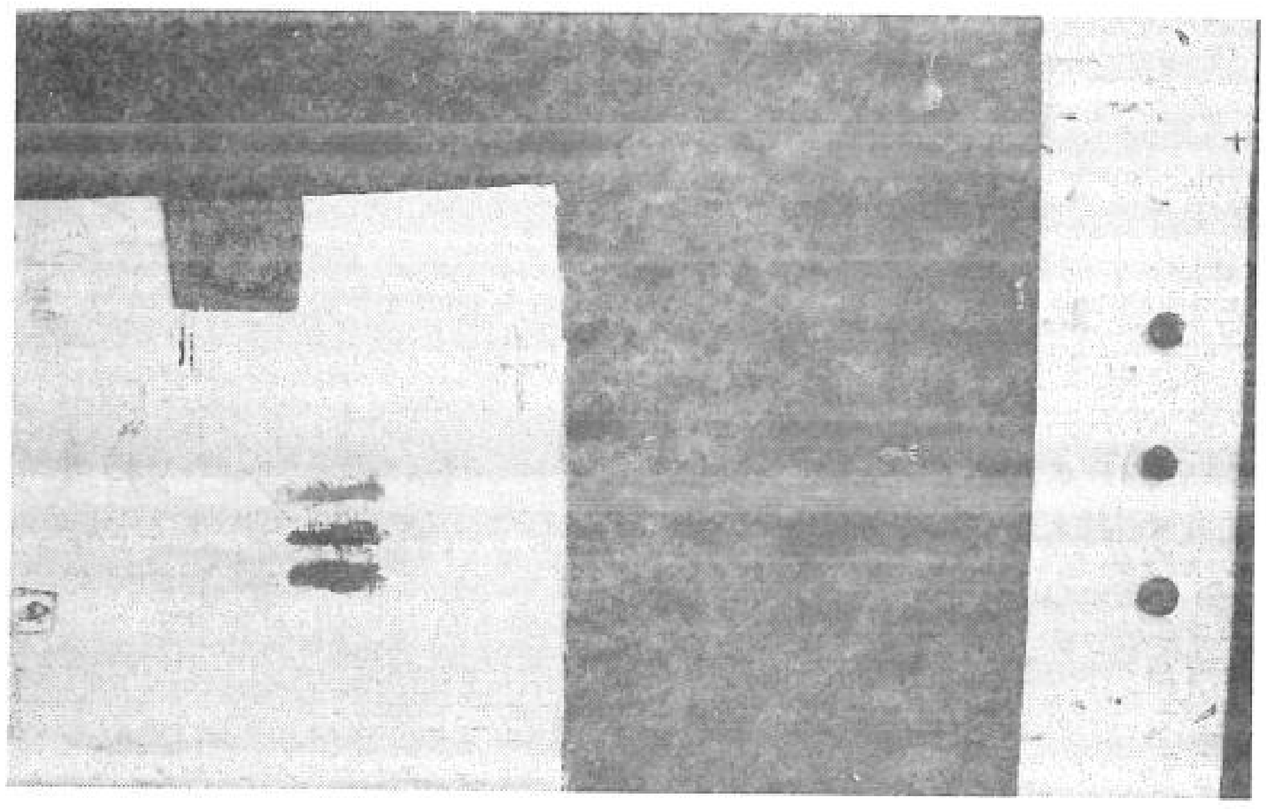
هكذا تقدم اعمال ((هوشيار سعيد)) نفسها للرؤية، ضمن معرضه الاحدث الذي اقيم في صالة ((مؤزةخانة)) بالسليمانية.

نجد في معرض الفنان هوشيار، عدة اسلوبيات فنية، او بالاحرى عدة طرائق تعبيرية، ينطلق بعضها من الداخل نحو الخارج في صيغة شفافة، كمجموعة اللوحات الست، التي رسمت باللون البني الفاتح، وبعضها يتناول مستوى وفاعلية علاقتنا مع وجود الحجم انطلاقا من السطح اللوني المرتسم على سطح اللوحة، وآخر رمزي يضيف الى اللون، فاعلية الشكل الترميزية، وكذلك توجد علاقة سلالية، تحاورية بين عدة اعمال، تمكننا من تقسيم المعرض الى مجموعات متباينة في الاستراتيجية البنائية. اذ نجد بان اللوحتين ((١ –٢))، تنتميان، من الناحية الاجرائية الى نفس المخطط البياني، فالتناسق في توزيع الكتل اللونية والاشكال هو واحد في العملين، اذ يوجد مربع لوني مشبع الدرجة في الاعلى، واخر في الوسط من اسفل اللوحة، مع خلفية فاتحة بلونين فاتحين، تطغي عليها، تفاصيل صغيرة، كانها اشكال تظهر من خلال مجهر، وتتحرك في خطوط نصف دائرية، مع وجود بورترية مرسوم في الزاوية ضمن مربع صغير، بطريقة الرسم الفطري. المخطط البياني في اللوحتين واحد،وكذلك درجة الاشباع اللونية لذلك تشترك اللوحتان في طريقة الرؤية، التي لاتتحدد بما هو موجود، بل بما هو مرئي بالنسبة لي، ويتجه في هرم ضوئي نحو الشبكية. لذلك فان اول ما يواجه المتلقي، هو كتلتان لونيتان متساويتان في الدرجة، موضوعتان كمربعين في اعلى واسفل اللوحة، ويتجهان

سامى داود

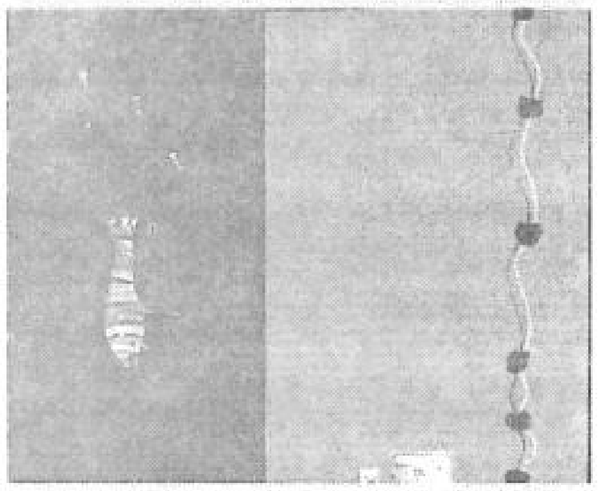


الينا كطاقة فيزيائية خالية من الشكل، لانها تشكل بدون أي اسناد موضوعي، ولايتحددالشكل الدال في هاتين اللوحتين، الا بعد التحول الى التفاصيل الصغيرة، ذات الوجود المجهري التي تطفو على الخلفية نتيجة التباين في الدرجة، فيتراجع المربعان على حساب هذه التفاصيل، وتصبح عملية المشاهدة، فعل تحرك من القريب الى البعيد في المسافة التشكيلية، التي تؤسس انئذ الشكل الدال للعمل، وذلك من خلال توضيح العلاقة بين العناصر الشكلية وتموضعها الفراغي، وبين الخلفية التي ينبثق منها الامكان، الذي هو موجود على السطح، لكنه وجود مجهري يتحفز للظهور. غير ان اللوحة رقم ((٢)) تتوقف عن هذا التحاور السلالي مع اللوحة رقم ((١)) لتنفتح من خلال إلتدرج في درجة المربع الابيض للعمل نحو الابيض الاقل اشراقا لجدار الصالة فينفتح المربع عبر هذا التدرج على سطح الجدار، وبالتالي تتغير و تتطور علاقتي مع سطح المربع ومع وجود حجم الجدار، وربما علاقتي مع سطح الاشخاص الذين قد يحيطونني، لكن ليس بامكاننا ان نتبنى نفس الطريقة في الرؤية مع مجموعة الاعمال الستة، المرسومة بالبني الفاتح وبمادة القهوة التي نشربها كل صباح، حيث تبدأ قيم تشكيلية جديدة في تحديد طريقة الرؤية والمحاكمة النقدية.فالعالم المعروض في هذه اللوحات الست، هو مجموعة شخوص سمكية، تتداخل في خطوط تحديدية، كأنها تركيب زجاجي، تخلق هذه الصيغة البصرية، درجة عالية من الشفافية،حيث تنتفي كل صلابة، لكنها في المقابل، ليست خفيفة لدرجة تجعلها تحلق، فالكآبة التي تحملها الخطوط المنحنية لوجوه هذه الشخصيات، الى جانب درجات من الاصفر الغباري، تعيد الثقل الى المادة الشفافة،

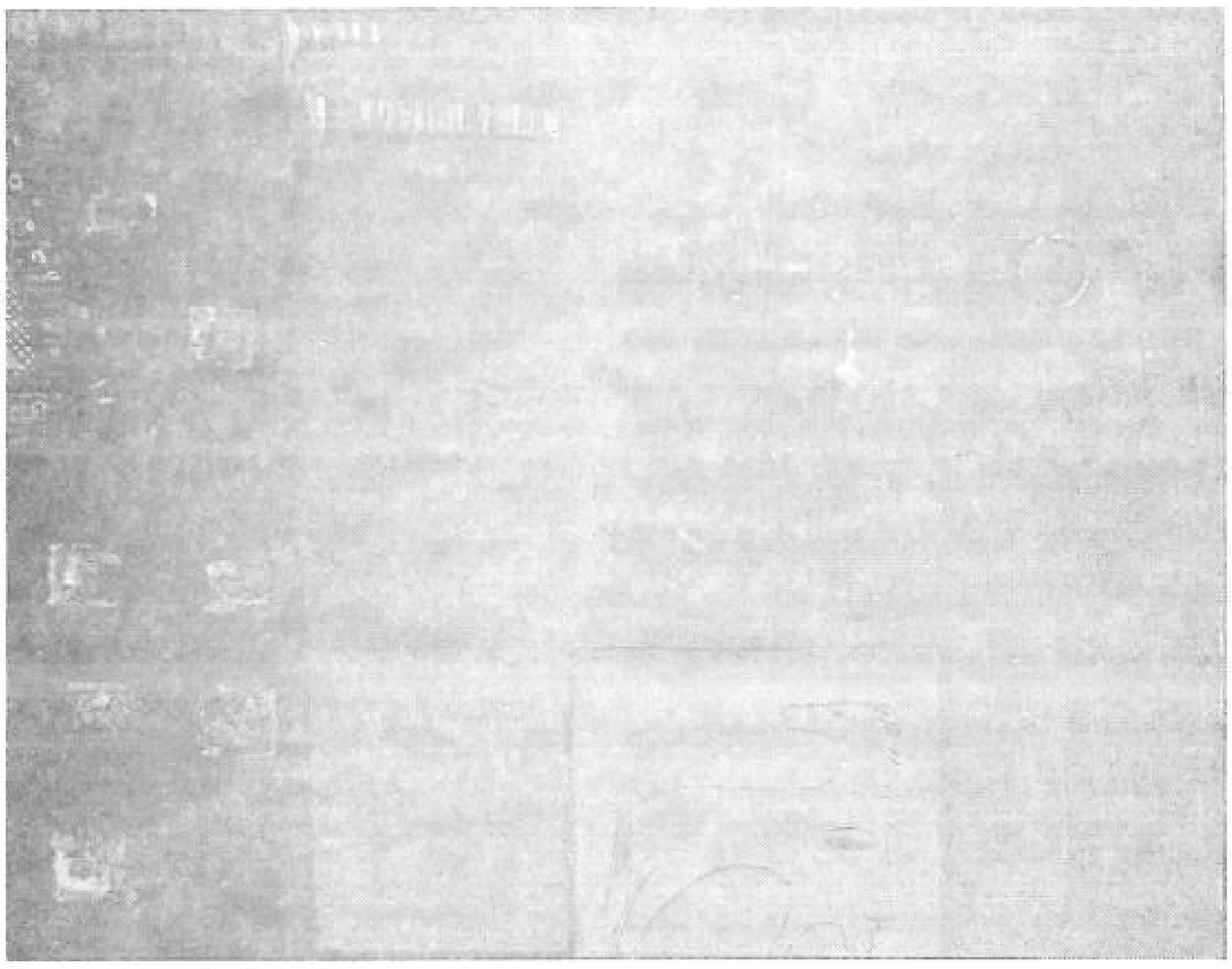


هوشيار سعيد

وتقدم الاحساس بالثقل في الشفافية، هذا التضاد هو صيغة بصرية للدال لا للمعنى في هذه الاعمال، انها حالة غبارية ذات ذرات خفيفة، محملة بذكريات وحالات لاتحتمل خفتها، اللون والخطوط يؤسسان الحالة الافتقادية للعالم المقدم في هذه الاعمال. ودرجة الشفافية، تجعل الصورة المستعادة، تطفو على السطح البلوري، حيث يتطابق الداخل و الخارج تعبيريا، لذلك تكون الشفافية، خفة لاتحتمل، ومع الانتقال الى مجموعة الاعمال الاخرى، المرقمة ترتيبيا
(٤ – ٦ – ٧)، تبدا صيغة بصرية جديدة، وقيم تشكيلية لاتتماثل مع قيم المجموعة التي سبقتها. حيث نقف في مواجهة الوجود المتدرج للون في حالته الفيزيائية المشبعة الداكنة، وحالة حضور رمزي تحاوري، في علاقة تناصية متعالية، مع اعمال الفنان ((مارك روثكو))، الذي قدم مجموعة اعمال بعنوان، تدرجات الاحمر، تدرجات الاصفر، مع فارق واحد، هو ان هوشيار، يدخل على هذه التدرجات، بعض العناصر الشكلية المحددة، ويتركها تتحرك في العمق الاسود الداكن كما في اللوحة رقم ((٤)) او يجعلها تطفو على السطح وتتعلق بالحبل البارز بحركته نحو الامام، كما في اللوحة رقم ((٦)). وفي هذا العمل الاخير، نجد بان النغمية اللونية __ بتعبير سيزان __ تتحقق مستقلة في كل قسم، حيث ينقسم الفضاء اللوني لهذه اللوحة الى عالمين مستقلين، مرتسمين على كنفاص واحد. كيف ذلك؟. نلاحظ في الجهة اليسرى لهذا العمل، بان الوجود، هو حضور مستقل للاحمر، دون اية رابطة او علاقة مع الجهة اليمنى التي هي ايضا حضور مستقل للاسود. ففي الجهة اليسرى يغطي اللون الاحمر المشبع معظم مساحة اللوحة، مع وجود مربع احمر داكن في اسفل وسط اللوحة، الى جانب تفاصيل صغيرة مبعثرة على خلفية الحمراء الاقل درجة، يتحقق التناغم في هذا القسم من خلال حواف تلطيفية تكيف التباين الخفيف في درجتي المناطق اللونية للاحمر، اما الحبل الذي يجسد الامتداد نحو الخارج، بحركته الافقية اعلى اللوحة وتجسيده البارز للامام، فانه يمتد في جهة واحدة فقط، أي الجهة اليسرى، لكن هذا الامتداد يتوقف نحو الجهة اليمنى. اذ يقطعه خط عامودي، اسود داكن، يضع حداً لنهاية وبداية جديدة، يبدأ قسم اخر من العمل باسود داكن، يتصارع فراغيا مع احمر ويتقدم عليه نتيجة التباين بينهما، ولعدم وجود منطقة تكييفية تخلق الرابط بين المنطقتين، وهكذا تحدث مسافة وهمية بفعل التباين، فلا تحقق عملية التحرك في المسافة التشكيلية، رؤية كاملة للعمل رقم (٦)، لان ترسيم عالمين متباينين على كنفاص واحد لايحقق لهما بالضرورة بنية واحدة منسجمة، فالبنية في اللوحة، هي بنية



علائقية، تتأسس تشكليا وفقا لاجرائية بنائية، وهذه البنية العلائقية متحققة هنا، ولكن في كل قسم على حدة، لذالك اعتبر عمل رقم (٦) عملين مستقلين دون اختلال في التوازن الذي سيكون مختلا اذا اعتبرنا العمل عكس ذلك. فيبدأ القسم الاخر بالخط الاسود العمودي الفاصل ثم برصاص قليل الدكنة. تربطه حواف دخانية تلطيفية تربطه بالاسود الداكن الذي يغطي بظلال لونية كثيفة، المربع الاخضر الداكن في وسط العمل، المربع الذي لايظهر للرؤية مباشرة، فقانون انعكاس الظلال اللونية مائل بقوة لكفة الاسود، لذلك نجده مربعا تحت سطوة الاسود، مرفوعا به الى العمق الداخلي، فلايقدم حضوره الا في حالة الموجود في الاحتياط، أي انه امكان يتحفز للوجود، لذلك يتحقق في هذا القسم من العمل. ذاك الصراع الداخلي بين العالم المعروض للرؤية، وبين الارض __ الخلفية. المستتر فن العمل. انه الصراع الذي يخدم ماهية العمل الفني، في توظيفه للحقيقة__ كما يشرحه هيدجر __ . لهذا فان هذا العمل يبقى متوازنا في تجويف سطوحه، وفي تجسيده للنغمية اللونية. طالما اننا نتعامل معه على اساس استقلال كل قسم بتكويناته وباستراتيجيته البنائية. وتستمر هذه النغمية في العمل رقم (٧) من خلال نفس التقنية في التنظيم الفراغي وتكييف المناطق اللونية. رغم وجود بقعة بيضاء في المربع الاصفر وسط العمل. لانه ابيض تحت ثقل الظل اللوني للاصفر. فلايبرز للامام ولا يعرض بوجوده، الاتزان في اللوحة للاختلال.



اما المجموعة الاخيرة التي ساتناولها بالدراسة، فهي مجموعة اللوحات المؤطرة باطار اسود عريض داكن، اربع لوحات سلالية الشكل، تتألق من عناصر شكلية متكررة، واجرائية بنائية واحدة، فاللوحات الاربع. تتألق من كتلة لونية مربعة في اسفل وسط اللوحة، تنبثق من داخلها عدة عناصر شكلية اخرى، وخلفية لونية قليلة الاشباع، وحبل يمتد افقيا في اعلى اللوحة متقدما بحركته على بقية العناصر، ومن مساحة اخرى متموجة في اعلى اللوحة، عليها خطوط لونية مستقيمة عامودية، ماهو ثابت بالنسبة الى هذه الاعمال، هو الإطار الاسود العريض، الذي يجهض فعل الامتداد للخارج عبر العناصر الشكلية التي تسعى اللوحات من خلال حوافها الفاتحة قليلا ان تنفتح على الامتداد، لكن الإطار الاسود،بهذه الدرجة من الدكنة، يبتلع هذا الامتداد الوهمي، فتتوقف عملية المشاهدة عن المتابعة، لان الامتداد يسقط في الدكنة اللونية، و لوكانت درجة الوان اللوحة اكثر اشباعا، لبرزت اللوحة بحركتها نحو الامام، لان الاسود يوحي بالعمق الوهمي، فيبرز غيره من الالوان، ويمنحها الصفاء، نتيجة لقانون التضاد المتآني او المتواقت للون القاتم، الذي يجعل اللون المجاور اكثر صفاءاً في الظاهر.

ان الخلاصة التي بامكاننا استخلاصها من قراءتنالمعرض هوشيار سعيد هي التناسق الدقيق بين الكتل اللونية المتراكبة على سطح اللوحة. الامر الذي يؤسس علاقة اكثر تطورا مع سطح الاشياء التي تحيطنا، وكذلك مفهومنا عن الحجم. ونقرأ ايضا، بسالة التفاصيل الصغيرة في التحرك نحو الامام، بثبات و يقين امام الكتل اللونية الكبيرة والمشبعة، وامام الاشكال البارزة، كانها اسرار المكان، التي يحجبها عنا(ستار رقيق) انها التفاصيل التي يشعرنا غيابها، الاحساس بالنقص، نقص غير محدد لكنه نقص قائم.

كريم الوالي
(أنطباع عن الحميمة البصرية وأسلبة مناطق الاشتغال)

خطوط وأهلة وعلامات وموتيفات حروفية، عجلات زمن أقرب الى (مينا الساعة) مثلثات ودوائر ونقاط، وأشكال اخرى كأنها شظايا لقيء اثرية، او بقايا فخاريات متناثرة، واشياء أخرى تخترقها خطوط باردة الألوان، سلالم بخطوط غاية في التجريد أو اضلاع لأشكال هندسية (مستطيلات، مربعات، مثلثات، دوائر..الخ) متماهية مع المكونات اللونية للوحة، أو ممحوة النهايات، كل هذه المكونات وسواها محفورة بمستويات سطحية، بمعنى آخر، أن لوحة كريم الوالي مفتوحة من الناحية الملموسية على سطوح عديدة، و بتداخل بيئي لا يمكن أن يقف معه الرائي على نهايات محددة.

اذا نحن أمام لوحة تجريبية شاملة تمتزج فيها التقنيات اللونية والسطوح وبيئات الأشكال والكتل، كما تمتزج فيها تقنيات التنفيذ، ومابين خطوط الفرشاة وضرباتها وتلطيخية الشفرة وخربشات السكين وآثار ازالتها أو كشطها، تترك لوحة الوالي انطباعا بالحميمية البصرية التي تستفز ذاكرة المتلقي وتستنفز قوى المخيلة.

كريم شغيدل

وعلى المستوى الدلالي عادة ما تسترسل مكونات اللوحة في تداعياتها التعبيرية لتختزل الهموم الوجودية الخالدة في علامات وكتل لونية و خطوط تتراوح بين العمق الصوفي والايحاء الإشاري، اذ تشتغل الحروف بأبعادها الصوفية مقابل اشتغال المثلث– مثلا– بابعاده الميثولجية.

يعمل كريم الوالي على استثمار الفضاء كاملا موزعا إياه، الى مناطق ذات انسجامات أو هارمونيات لونية وكتلية الى جانب الاشتغال الضمني على السطوح مما يتيح للوحة الاشتغال على اكثر من زاوية بصرية واكثر من رؤية تعبيرية.

ما يميز لوحة كريم أنها تستحضر أكثر من اتجاه وأكثر من اسلوب مما شاع من اتجاهات واساليب الحداثة التشكيلية، فهي تنتمي في مفرداتها لأكثر من منطقة مكرسة، لكنها في كليتها تصبح مقنعة في أسلبة تلك المناطق الأسلوبية، أي تصنع من مجموع الأساليب أسلوبا يؤشر للتجربة الخاصة بوضوح و وعي.

كريم الوالي

كلمة...في عالم نسرين فخري الشعري والثقافي
(شهادة مجايل)

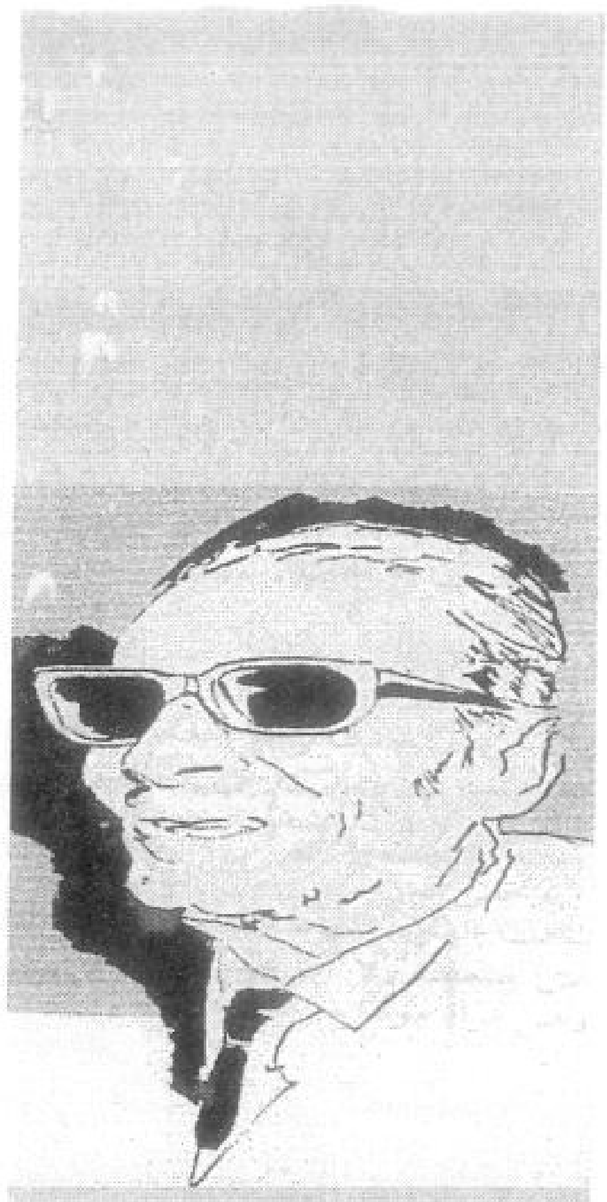
(هذه كلمة متواضعة في عالم نسرين محمد فخري الشعزي والثقافي، وهي في جوهرها شهادة مجايل معاصر للشاعرة، منذ أيام دار المعلمين العالية (كلية التربية فيما بعد، ومنذ ثورة ١٩٥٨ تحديدا) في خمسينات القرن العشرين الآفل حتى الآن، فهي إذن شهادة ما يقرب من نحو نصف قرن من المجايلة والمعاصرة، ولعل قيمتها التاريخية تنبع من هنا، إضافة الى ان صاحبها كتبها بتجرد وبموضوعية حاول أن تكون بعيدة عن الانحيار الا الى الحق والوطن والشعب).

عرفناها فتاة شقراء جميلة ذات عينين خضروايين، جميلة، تحدرت الينا من السليمانية، واندمجت في مجتمعنا الثقافي في الدار (المقصود–دار المعلمين العالية)، وقدمت الكثير من العطاء الفني، ولا سيما الشعر باللغتين العربية والكردية، كانت بالنسبة لنا نحن عشاق اللغة والأدب العربي، معجزة كردية تهوى الشعر العربي وتسهم في ابداعه المعاصر، وتدرس اللغة العربية على أيدي أساتذتها في الدار..

كنا نقول: هذه الباريسية (بالنسبة لشكلها الرائع) ستضيف الى حلقتنا الأدبية الكثير. وبالفعل فإن هذا ما حصل، فان هذه الفتاة الجميلة الحيية الخجولة المتواضعة، كانت عاشقة للشعر العربي بخاصة، وللشعر عموما، مثلما كانت عاشقة للأخوة العربية–الكردية الحقيقية، مؤمنة بها كل الأيمان عن قناعة ووعي تام، حتى أنها تزوجت، بمحض رغبتها، من شاب عربي نبيل في سنيها اللاحقة.

أردت أن أقول من كل ما تقدم، أن شاعرتنا كانت مبدئية، مؤمنة تمام الايمان بأفكارها الوطنية، وبالأخاء العربي–الكردي الصادق، وقبل كل شيء وبعده بالعراق الواحد العظيم، بكل أجنحته وطيوفه القومية والدينية والثقافة.

د.جليل كمال الدين



طه حسين

كانت ابنة عصرها، ومجتمعها، وأفكارها الوطنية التقدمية الانسانية، كانت ابنة العراق العظيم.. ان شهادتنا، هنا، لا يمكن أن تفي بها كلمة، مهما كان حجمها، أنها تتطلب كتابا للإيفاء بمهمات ثقافة الأربعينات والخمسينات بخاصة، وانجازات روادها ومبدعيها عربا كانوا أم كانوا اكرادا ام ابناء قوميات أخرى.

لقد نهل مثقفو خمسينات القرن العشرين من المعين الثر لثقافة الأربعينات والخمسينات، وعطاء أعلامها الكبار:طه حسين والعقاد وعادل الغضبان وخليل مطران وأحمد أمين والمنفلوطي والشبيبي والبصير وسلامة موسى وعلي الحازم وتوفيق الحكيم وسهير القلماوي ومصطفى جواد والعلايلي والجواهري ومحمد عبدالله عنان وحسين فوزي ومحمد عوض محمد وعلي أدهم واسماعيل مظهر ولويس عوض والمازني ووداد سكاكيني وحسن محمود وسيد قطب والعريان ومحمد مندور ومحمود تيمور والياس أبو شبكة ومحمود حسن اسماعيل وطه الحاجري وعبدالرحمن صدقي وعبد الرحمن شكري والريحاني وأحمد الصافي النجفي وشوقي ضيف والشوباشي وباكثير ونازك والسياب والبياتي وبلند الحيدري وصفاء الحيدري وحسن عثمان وبنت الشاطىء وطوفان وقباني والصبور وحاوي والعقيقي والبير أديب وعثمان أمين وبدوي والحوفي ونعيمة وأمينة السعيد وأحمد لطفي السيد وبشر فارس ودريني خشبة وطليمات والمعلوف وجبور عبد النور وعلي الجندي وابراهيم الوائلي والحبوبي وعبدالوهاب العزام وزعيتر وهنداوي ورئيف خوري ونجاتي صدقي ونسيب عريضة ومارون عبود ونقولا الحداد ونسيب الاختيار ومحمد الأسمر ووديع فلسطين وعدنان مردم والأخطل الصغير والبدوي الملثم والصيرفي والسحرتي والقصيمي وأبو شادي والمجذوب وبيهم ومروة، وعبداللطيف شرارة، وأرسلان، وشرف الدين، وحسن الأمين والهاشمي والمحروق، والقروي، وصفاء خلوصي، وعلي الوردي ومهدى البصير..

ان عطاء هذا الحشد الكبير لأعلام الفكر والأدب والفن العربي المعاصر قد ألهم شاعرتنا نسرين، وزملاءها في أسرة الأدب في (العالية) و (الآداب) وسواهما، والأدباء والمبدعين الشباب في الخمسينات، الكثير، وشد من أزرهم، مثلما شدت من أزرهم المنابر الثقافية العربية في مجلات (الكاتب المصري، والكتاب والأديب والمقتطف والعرفان، والآداب، والعلوم، والرسالة والثقافة المصريتين، والرسالة اللبنانية، والفجر الجديد وأم درمان والرابطة، والمجلة، وعالم الغد، والاعتدال والبيان والفنون وغيرها.. وكان لأسرة الأدب في (العالية) من شعراء وكتاب، وفي كلية الآداب وزن وعطاء وتأثير يحسب حسابه، ولا يمكن بحال بخسه أو

اغفاله. هكذا كان شأن باسم حمودي صاحب المجموعة القصصية المبكرة في الخمسينات (أنا عاطل وقصص أخرى)، ونزار عباس، ورشدي العامل، وعباس الربيعي، وحميد الهيتي، وصلاح نيازي، وسعدي علوش، وعبد اللطيف أطيمش، وياسين طه حافظ، ونسرين محمد فخري، وقصي سالم علوان، وعلي القاسمي، وأنور الجباري، وصاحب جعفر، وخليل العطية، وفائز الزبيدي.

وحسبنا أن نشير، مثلا لا حصرا، الى العدد الأول من مجلة (الطليعة) الصادرة في نيسان ١٩٥٩، فقد أعده وحرره ونشره عدد من هؤلاء الأدباء والطلبة، كان منهم صلاح نيازي، ومظفر علي حسن، وعبد اللطيف أطيمش، وياسين طه حافظ، وسعدي علوش، ونسرين فخري، وجليل كمال الدين، كما حرره سمير عبدالرحيم، وأنيس زكي حسن، ومحمود ع دالله، وغازي العبادي، وعزالدين رسول، وعلي القاسمي، وياسين طه حافظ، ومهدي عبدالكريم، وموسى الأعرجي، وسليمان الواسطي، وقصي سالم علوان، ونور الدين فارس، وأنور الجباري، ووليد عبود عباس.

بل أن بعض أعضاء الهيئة التدريسية في الدار (كلية التربية) قد أسهم في تحرير هذا العدد، كان منهم الأساتذة: د. نوري جعفر، والدكتور محمد جواد رضا، والست سالمة الفخري، وكانت المجلة جهدا طلابيا متميزا، وقد خرجت بمستوى متميز يضاهي مستوى المجلات الثقافية الكبيرة، وقد أسهمت شاعرتنا، في هذا العدد، بقصيدة باللغة العربية بعنوان "نهاية الصراع" وبترجمة لقصيدتين من شعر الشاعر الكبير الراحل عبدالله كوران.

وهكذا يتضح صائبا بين استنتاجات عديدة، الاستنتاج الذي يقول ان شاعرتنا، كانت منذ بدء تفتح أزاهير موهبتها الشعرية، شعلة متأججة من النشاط الفني، والثوري، وحسبنا هنا أن نشير الى مساهمتها في أمسية مع شعراء وشاعرات (دار المعلمين العالية) التي عقدتها جريدة "الحرية" (في عددها ١٢٧٧) الصادر في العام ١٩٥٩، حيث هاجمت الحواجز القائمة بين بعض أساتذة الدار وبين الطلبة الموهوبين.

(٢)

في رأينا ، تتمحور "القصيدة النسرينية" اذ صح التعبير وجاز، حول عدد من المحاور هي: الوطن (العراق) ، والشعب المنتج صانع الحياة والخيرات، والمبدئية (التحام هموم الذات بهموم الناس، الصدق والوفاء للمبادىء وللكلمات الأولى)، والطفولة.

ان هذه المحاور تتوحد وتلتحم معا في الموضوعة الرئيسة–الوطن.

لقد كان الدكتور بدرخان السندي على تمام الحق حين اكد ان هم شاعرتنا "العراق وشعبه وفقداؤه"، وقد امتلكت الشاعرة،

وحسبنا أن نشير، مثلا لا حصرا، الى العدد الأول من مجلة (الطليعة) الصادرة في نيسان ١٩٥٩، فقد أعده وحرره ونشره عدد من هؤلاء الأدباء والطلبة، كان منهم صلاح نيازي، ومظفر علي حسن، وعبد اللطيف أطيمش، وياسين طه حافظ، وسعدي علوش، ونسرين فخري، وجليل كمال الدين..

بشفافيتها الأصيلة، واستبطاناتها المعمقة، وتأملاتـها المتفلسـفة، حس النبوءة المتبصرة. ففي حزيران ١٩٥٨، وثورة ١٤تموز؟؟ في ضمير الثوار ولم تطل بعد ببيرقها لتكتسح بنارها الطغاة والخونة، طلعت علينا الشاعرة بقصيدتـها المتنبئـة، مـهددة باسـم الشـعب، جميـع الخونـة، بـالموت دونمـا كفـن، جـراء مـا ارتكبـت أياديـهم المجرمـة مـن فظـائع تعذيـب وافقـار واضطـهاد الشـعب، وتكثيـف أغلال استعباده لصـالح الغـازي الأجنـبي، عـدو الحريـة والانسـان والحياة فعلا:

–"في شرع من
وطني يباع بلا ثمن.."
–"ستنزوي شمس الطغاة"
–والـ (هؤلاء) الشاربين للدماء
... الراقصين على أشلاء جرحى أبرياء
والمجد يبسم فوق ثغر الكادحين
وعلى جباه الثائرين
وتموت أنت ولا
يا بائعا أرض
بلا ثمن".

ان محور الوطن ومحـور الشـعب يتوحـدان بكـامل المشـروعية في شعر نسرين محمد فخري الوطني والانساني، بـل في عمـوم شـعرها وكامل قصيدتها حسبنا ان نتمثل بهذه الأشعار:

–"يا موطني
يا منبع الحر الأبي
يا من يضم بأرضه
شعبا كشعبي الطيب
–"..لن نستكين
حتى نرى الوطن السعيد
والفجر قد غمر البقاع
والنصر قد نشر الشراع
فلا عراة ولا جياع.."

ويلتحم المحوران (الوطن) و(الشعب) بمحور (الطفولة)، فالطفولة لـدى الشـاعرة هـي القنطـرة الى الغـد، وأطفـال اليـوم هـم قـادة المسـتقبل، وهـم صنـاع مصـيرهم، وكـانت الامبرياليـة الأنكلـو– أمريكيـة في عـراق العـهد المبـاد تحـاول، ابـدا، وعلـى شـتى المستويات، اغتيال الطفولـة، باغتيـال الـبراءة، واغتيـال التعليـم، ومسخ عالم الطفولة، والقيـم الانسـانية والأخلاقيـة والوطنيـة لـدى الأطفال والشـبيبة، واشـاعة اليـأس مـن الغـد وللمسـتقبل في هـذه المراحل الحياتية المبكرة، كيلا ينعم الوطن بمشـاريع القـادة علـى

ان محور الوطن ومحور الشعب يتوحدان بكامل المشروعية في شعر نسرين محمد فخري الوطني والانساني، بل في عموم شعرها وكامل قصيدتها.

كـل الأصعـدة التربويـة والفكريـة والعلميـة والأدبيـــة والفنيـــة والسياسية. ان الشاعرة تخاطب اطفال العـراق باسـتمرار وتمنحـهم دعمها، وكل قواها المادية والروحية

–"الزارعون الأرض ليلا كالنهار
من أجل أن يحيا الصغار
من اجل ان يحار النهار..
لن نرتضى بردا وجوعا
يخفقان
بين الجموع
وفي قلوب الأبرياء
ويرسمان
رسما مخيفا للحياة.."

وتتجلى المخاطبة النسرينية "للأطفال، بكامل قواهـا وحمولتـها الجماليـة–الروحيـة–الفكريـة والانسـانية والوطنيـة، مـن خـلال مناغاتـها ومناجاتـها طفليـها همـا: (مـازن، فيـان) في ملحمتـها الصغيرة التي تحمل العنوان:

"اليكما وصيتي"، والتي تحمل التاريخ (١٠/آب/١٩٨٩):

–بنيتى.. ويا بني
يا نبض قلبي.. وعيني.."
–"أحبكما.. بعمق أنفاس السنين
قدر الماضي والآتي
وما في الآتي من دفين.."
–أحبكما.. بكل ما في الخيالات من صور"
بكل أمطار السماء
بكل حبات المطر
بكل أمواج البحار
وما في البحر من درر
وما على صدر الدنى
من نبات.. أو من ثمر"

وتأتي الوصية شفيفة، رهيفة، اصيلة مترعة بإنسانية:

–"فيا بني
بنفسك أوصيك كي فيك أحيا
بشقيقة
هي نصفك
هي صنوك
في ذي الدنى. "
–"وأنت يا (ڤيونتى).. بنيتي
بة (مازن) تو مەزن دەبى

وتتجلى المخاطبة النسرينية "للأطفال، بكامل قواها وحمولتها الجمالية–الروحية–الفكرية والانسانية والوطنية، من خلال مناغاتها ومناجاتها طفليها هما: (مازن، فيان).

به‌یێ برا بێ پشت ده‌بی
والأخ في الدنيا سند.."

ان الشاعرة تعشق الطفولة وبراءتها وأجواء الحنان والرقة والدعابة والهدهدات، بل تتمنى لو عادت طفلة، بل نطفة.. بعيدا عن ظلم الظالمين، وخبث الخبثاء، وحسد الحساد وما اكثرهم في مجتمع لم يفهم كله احاسيس الشاعرة المرهفة.

ان القصيدة "طفلة الأمس" تترجم موقف الشاعرة هنا في خصم ما عانته من ارهاق ومعاناة كبيرة ممضة من هول التعامل الخبيث اللئيم الذي أقترف فظائعه نفر ممن كانت الشاعرة تظنهم أقرب الناس اليها وما هم الا حسدة تافهون. ربما يتصور البعض أن هذه القصيدة لا تعدو أن تكون انكفاءة رومانتيكية، في مسيرة الشاعرة الواقعية، لكنها في الحقيقة وفي جوهرها صرخة تظلم من الواقع القاسي وغدر الغادرين من النهازين الأدعياء:

–"أنا يا طفلة الأمس
لم أزل طفلة الأمس
حين أعدو خلف ظلي.."
–فلأبق في رحم أمي
لكي أعيش في امان
من ظلم الناس والأزمان
لا اريد ان اولد
ولا أرى ظل انسان
ولا مرارة الحرمان
ولا غدر ذوي القربي. "

ان المحور الواحد في شعر نسريننا يلتحم بالمحاور الأخرى، فالشاعرة تؤمن بالتوحيد والالتحام بالمجتمع، وبالآخر عموما. فهي اذا كانت حزينة جراء غدر الغادرين ودسائس الحساد ومكائدهم الدنيئة، ودفعها ضريبة النجاح والشهرة ثقيلة، فانها في ذات الوقت وفي قرارة نفسها تؤمن بانتصار الخير والطيبة والانسانية، وفي خاتمة المطاف ان هموم الذات تلتحم، بالضرورة، لديها، وعلى نحو جدلي وعضوي، بهموم المجتمع فهي لن تفتح الباب للأحزان، ولن تخور قواها أمام جور الزمان، وقساوة القدر، وظلم ذوي القربى ومكائد النهازين التافهين اينما كانوا. فالشاعرة في قصيدتها" لن أفتح بابا للأحزان" تقدم الوجه الأخر لمدالية شعرها، وهذا الوجه يغني الصمود والاصطبار والثبات، كما تثبت الأشجار امام الرياح العاتية (وحتى اذا ماتت الأشجار فهي تموت واقفة):

–"لن افتح بابا للأحزان
ساغلق يا حزني "البيان"

ان الشاعرة تعشق الطفولة وبراءتها وأجواء الحنان والرقة والدعابة والهدهدات، بل تتمنى لو عادت طفلة.

ان الشاعرة توظف الفولكلور في صورها الشعرية.

–"سأغلق باب أحزاني
بوجه القاصي والداني"
–"مهما تحداني الزمن
أبقى أنا
جبلا ونار.. جبل انا
من يعتلي هام الجبل؟"
–"لن أفتح أبواب الأحزان
للخفافيش..
وللبوم..
وللغربان.."

ان شعار الشاعرة في هذه القصيدة (وفي سواها ايضا، سواء كان ذلك تصريحا أم تلميحا) هو الحقيقة، والتحدي، الحقيقة الصلبة، وتحدي أعداءها وأعداء الانسان والحياة عموما. انها تقول بملء الفم في هذه القصيدة، انها ضد الأقنعة، تدير كف الأشرعة.

انه التحدي، باسم الحياة، والانسان وقيمه والنور، ضد صانعي الظلام، اعداء الانسان والحياة ليس هذا كلاما مجانيا، (انشائيا)، فإن كامل شعر شاعرتنا، واتجاه السهم فيه وفي عموم انشطتها يقول انها ضد الظلام وصانعيه، مع الحياة وصانعيها، مع الانسان العراقي العظيم، والانسان ايا واينما كان.

بل ان الشاعرة توظف الفولكلور في صورها الشعرية، فتستخدم كلمة "بيبان" (جمع باب في اللهجة الشعبية)، وتعلن عن نفسها، في ختام القصيدة أنها "صبار" في الاصطبار، ومعروف أن شجرة الصبار تستطيع العيش في الصحراء، وتحتمل نار القيظ والجفاف (والمقصود هنا أن الشاعرةتستطيع المكابدة وتحتمل المعاناة، وتصمد لكل شيء ، وللصعوبات والمحن كافة:

–"صبار" في الاصطبار
فأين النار من ناري؟!
ومن مثلي بإبحاري؟"

انها الضربة الأخيرة في سمفونية هذه القصيدة التي تهز المتلقي وتكسبه لموضوعها، وهي تقول:

–"أحمي ذاتي
طي ذاتي
كدرة في المحار.."

ان هذه القصيدة تلاحم الخاص بالعام، وتوحد، بذكاء هموم الذات بهموم المجتمع، غنائية الأنا وغنائية الأخر، وقد تصدرتها، منشورة في جريدة (العراق) عبارة رائعة، تعنون لها ولعموم شعر شاعرتنا: "وطني يا وطن الأوطان".

(٣)

يضم عالم نسرين فخري الشعري، الى جانب المقطوعات، والقصائد، ملاحم صغيرة، سماها الشاعر الكبير الدكتور حسن البياتي "بوئيمات". ولم تكن هذه الملاحم الصغيرة مقحمة أو مفتعلة، بل انها جاءت ضرورة تتوسل الشاعرة بها، وتوظفها للتعبير عن همومها، ذاتا مثقفة، حساسة، ولتوحدها، بذكاء، وبالضرورة بهموم الوطن الواحد العظيم.

ان ما رصدناه في النصوص التي أتيح لنا الأطلاع عليها، وما يمكن ادخاله في باب "الملاحم الصغيرة" تجوزا، والقصائد الطويلة مصطلحا، هي النصوص التالية (مثلا لا حصرا) : "اللحن الأخير"، "ثلاث أغنيات"، "طفلة الأمس"، "اليكما وصيتي"، "القدر"، بين الرؤيا والحقيقة"، "لن أفتح بابا للأحزان"، "انسانة العوالم الثلاثة"، "ثم عاد السندباء".

لقد تحدثنا عن بعض هذه "الملاحم الصغيرة" وما يهمنا، هنا، هو بعض آخر من هذه القصائد المطولة، حيث تبدو هنا نغمة تكاد تكون مختلفة تلفها غلالات صوفية، ميتافيزيقية، لكن هذه الغلالات لن تستطيع، في خاتمة المطاف، حجب الروح الثورية الوطنية المقاومة للإمبريالية والصهيونية الداعية الى الحرية، والداعمة كرامة الانسان واختياره وانسانيته في الوطن الواحد.

ولعل قصيدة "انسان العوالم الثلاثة" تقتفي، بشكل أو بآخر، خطى (مولانا جلال الدين الرومي)، و(ابن عربي) ، أو تتأثر بالروح العامة السائدة في اشعار هذين العملاقين في الشعر والفكر والفلسفة، فتدعو الى انسانية قائمة، مبهمة الحدود، بعيدا عن ضوابط الوطنية والقومية، حيث تنتهي بالقول:

"اني أخاف.. أختنق
فأي (دين) أعتنق؟!"

ان هذا التساؤل غريب على نهج الشاعرة الوطني الانساني المقاوم، ذلك أن العراق (وطن الأوطان) لدى الشاعرة، "شاعرة الأباء والأصالة" كما يسميها الدكتور بدرخان السندي، محقا، وهذا العراق الذي تؤمن الشاعرة به حد التكريس والاستشهاد، قد حدد لها طريقها الشعري الأبداعي، وقيم هذا الطريق الجمالية الكفاحية. فان الشاعرة تقول في الوطن وشعبه:

"حفرت حرف اسمك الحبيب الفا بصدري
والف الف بشعري
يا وجه شعبي يا نبي
ديني، دنياى، مذهبي.."

قصيدة " انسان العوالم الثلاثة" تقتفي، بشكل أو بآخر، خطى (مولانا جلال الدين الرومي)، و(ابن عربي) ، أو تتأثر بالروح العامة السائدة في اشعار هذين العملاقين في الشعر والفكر والفلسفة.

وهي تحفر هذا الألم المقدس لديها، بل قدس الأقداس، منطلقة من ايمانها اللامحدود به، وتكريسها شعرها ونفسها له (محتذية حذو أيلوار).. تحفره:

"وفوق أحلام الصبا
فوق السهول والربى
وفي رؤوس الأنامل
وفي الصحو والتأمل
وفي الأشعار والنغم
وفي الأماني والألم
في كل شيء
وفي اللاشيء
في الوجود واللاوجود
في الغناء وفي الخلود

وهكذا يتضح جليا نهج الشاعرة، والدين الذي تعتنقه، فلماذا تساؤلها "أي دين أعتنق؟" ولماذا هذا التعبير لرؤية واضحة محددة؟، سيكون الجواب، في رؤيتنا المتواضعة، لعموم هذه القصائد المطولة أنها جاءت في وقت خضعت الشاعرة فيه للرؤيا، والحلمية، والحدسية، على الطريقة الصوفية، أكثر مما خضعت فيه للرؤية الفكرية الواقعية، والمنهجية العملية والمبدئية التي لازمت الشاعرة والتزمتها ، طوال نصف قرن. ومثل هذا يمكن قوله عن القصيدة المطولة (بين الرؤيا والحقيقة) و قصيدة (القدر). في قصيدة "القدر" تحدد الشاعرة هذا (القدر) وترسم أهم ملامحه:

–"قدر حاقد لعين
أسود في اثري كظلي
أسود الحشا كليلي
كفه الدامي لم يزل
يصفعني بلا وجل"

انه وصف دقيق لهذا الغول، ويبدو ان الشاعرة مرت بلحظات ضعفت فيها أمام مخالب هذا الغول، فبارحتها، موقتا:

–"هلكت من طول الرحيل
تعبت من ليلي الطويل
الخطو ضاع من خطوي
وذاب في اليأس شدوي"

وتختتم الشاعرة قصيدتها في القول: "اعود الوذ بلوح القدر".

ورأينا–أن الشاعرة كانت واقعية جدا في التناول الشعري ، وتصوير الواقع والأحداث، وخلجات النفس، والعالم الروحي الداخلي لديها ولدى الآخرين. ان الواقعية ليست تسجيلا

ان الشاعرة كانت واقعية جدا في التناول الشعري ، وتصوير الواقع والأحداث، وخلجات النفس، والعالم الروحي الداخلي.

فوتوغرافيا، بل أنها تصوير للواقع بكل تناقضاته، ومستجداته ومتغيراته، وتصوير للعالم الروحي وما ينتابه، وما يلم به. فالتطور ليس خطا مستقيما بالضرورة، بل هو خط متعرج، لولبي أحيانا، وقد تلم بالانسان، وبالشاعر بخاصة، لحظات لا يمكن قياسها بمسطرة واحدة، ومقاس واحد، مع الأحداث السابقة. فقد تنتابه لحظات ضعف، بل لحظات يأس وتشكيك، وانكفاء، وانسحاب، لكنها تظل محض لحظات في حياة الشاعر وتطوره، وتطور المبدع عموما. وليس من الصحيح اغفال هذه اللحظات او الجوانب.. الصراع يجري في العالم الداخلي، وهو عالم معقد، موار بالمتغيرات، وكان مما يعاب على بعض الواقعيين تصوير الحياة بلون وردي، وانهاء جميع حالات الحب بالزواج السعيد، وجميع المسيرات والسير والوقائع النضالية بالفوز المبين، والانتصار المحتم وليس النصر مكتوبا على نحو أكيد، للبطل الايجابي مثلما، وبالمقابل، ليس الفشل حليفا، دائما للبطل السلبي. حسبنا، هنا، أن نشير الى رواية "الدون الهادىء" للروائي الكبير شولوخوف، فالبطل السلبي يبدو أحيانا أكثر جاذبية من الآخرين، أن شولوخوف، وهو العارف الكبير بفن الواقعية الأشتراكية، والمعلم العظيم في فن القصة والرواية الواقعية لم يغفل الصفات الايجابية للبطل السلبي، برغم أنه يكافح من أجل قضية خاسرة، تتقاطع مع المجرى العام للتاريخ والتطور. فاذا كان هذا البطل ملتزما، محبا، وفيا لأسرته ولتقاليد طبقته الآفلة فلماذا لا تصور كل هذه الجوانب له، برغم كونه معاديا في الفكر. ان الواقعية هي تصوير الواقع في تطوره الثوري، ولكن بكل تناقضات هذا الواقع.

وقد تلم بالفنان، شاعرا كان أم قاصا وروائيا، ام تشكيليا، لحظات بل أوقات تتأزم فيها روحه، وتتعقد وحتى تتعكر رؤيته، بتأثير الأحداث أو الضغوط أو الالتباس، بل ينتحر هذا الفنان الواقعي العظيم، مثلما انتحر شاعران روسيان عظيمان هما يسينين ومایاكوفسكي، بعد ان أسهما في الثورة، بل بعد انتصار الثورة وقضيتها. وليس بعيدا علينا هجر مكسيم غوركي، الثوري العظيم، وابو الواقعية الاشتراكية ومهندس الأدب الاشتراكي، هجره روسيا الاشتراكية السوفيتية فترة من الزمن بعد أن نفد صبره، وبعد أن طفح الكيل بعديد من الفضائح التي أرتكبها أناس غير واعين تماما، وبعضهم طارئون ركبوا الموجة الهادرة، فحطموا التماثيل واللوحات الفنية بدعوى أنها بورجوازية، وآذوا كثيرا من المبدعين الموهوبين أمثال بونين الذي هجر البلاد الى غير رجعة (برغم عدم توفيقه باللحظات الأخيرة في العودة)، وكوبرين الذي هجر البلاد وعاد. وكانت الفترة الستالينية قاسية

وقد تلم بالفنان، شاعرا كان أم قاصا وروائيا، ام تشكيليا، لحظات بل أوقات تتأزم فيها روحه، وتتعقد وحتى تتعكر رؤيته، بتأثير الأحداث أو الضغوط أو الالتباس.

حقا على مرهفي الحس من المبدعين، وكانت السياسة تتقاطع كثيرا مع الفن والفنانين المرهفين، مشبوبي الأحاسيس والعواطف الذين يفكرون بعقولهم وقلوبهم. وبالطبع لم يكن ذلك ذنبهم، بل ذنب القائمين على السياسة اثناء التزمت والتحجر الستاليني، وكذلك القائمين على الفن في ظل تلك السياسة، الذين تحولوا الى موظفين بيروقراطيين يتبادلون المصالح والأنتفاعات في شبكات المافيا الأدبية والثقافية التي كانوا يديرونها لصالحهم ، وبعضهم مجرد "مدراء" و"عناصر ادارية سيئة" ركبت الموجة وأتقنت فن اللعبة السياسية بستار أدبي أو فني.

لقد احتجنا الى كل هذه الاستطرادات والتفاصيل، دون الخروج عن الصدد، فإننا نظلم شاعرتنا المبدعة، ذات الحس المرهف والموهبة الكبيرة، والثقافة العميقة، اذا أنكرنا عليها بعض "شطحاتها الصوفية" وبعض تمرداتها الداخلية، دون أن تفكر بقضية الوطن، وقضية الشعب وثورته. فاذا كانت الشاعرة تقول في قصيدتها "انسان العوالم الثلاثة":

"أنكروني، ما أنكرت
ظلموني ما ظلمت
فلماذا ظلموني
الأني ما ظلمت؟"

فلماذا ننكر عليها حقها في مثل هذه المحاججة.. أليس ذلك من حقهاو حق الدفاع عن الذات المظلومة؟، واذا مرت بها لحظات استجارت فيها بالرؤيا الحلمية بعيدا عن الرؤية الواقعية (وكما قالت في تصدير قصيدتها" بين الرؤيا والحقيقة": "وأنت تقرأ، أما رأيت نفسك يوما مثل هذا الذي استجار بالرؤيا من هول الحقيقة؟!".. نقول اذا مرت فيها مثل هذه اللحظات فلماذا نتكبر عليها قولها، في تفسير "ثورتها" دفاعا عن نفسها بوجه من ظلموها من الخبثاء، النهازين، راكبي الموجات، المكيافيليين والمنتفعين في كل العهود، دون أن يلاحقوا في العهد المباد، أو في العهود التي تلته، دون أن يمسهم أي اذى (بل كانوا معززين مكرمين لا لشيء الا لأنهم يعرفون اللعبة في توقيت رمي الأحجار وجمعها، وفن المكيافيلية السياسية والفكرية والعلمية والثقافية)..
أقول، لماذا ننكر عليها قولها بوجه هؤلاء:

—"بوجه من بزوا الذئاب
بوجه من مصوا دمي
سرقوا ضياء بسمتي.."
—"وجحيم يصلي داخلي
نزف جرحي أشرعتي
ومجذافي مفاصلي

فإننا نظلم شاعرتنا المبدعة، ذات الحس المرهف والموهبة الكبيرة، والثقافة العميقة، اذا أنكرنا عليها بعض "شطحاتها الصوفية" وبعض تمرداتها الداخلية.

ضد التيار أسبح.."
–"لهف نفسي علي نفسي
كوقع الفأس في الرأس"
–"أنا بالأقدار، يا صاح، معلق
كنت بالجرح ألوذ."

وقد صعدت نسرين الشاعرة والمثقفة الكبيرة، الشاعرة–الضمير، وانتصرت، متجاوزة المحن والأزمات وعادت مع عودة "السندباد" أقوى وأصلب. كان ذلك في قصيدتها "ثم عاد السندباد" (أخر النصوص التي قرأت) التي صورت الواقع، برؤية الشاعرة، قبل عودة هذا السندباد الأمل المرتجى:

–"كل شيء كالرماد
خيم اليأس وساد"
–"فاذا الأحلام مأوى اليائسين
واذا باليأس مهد البائسين"
–"من جديد يحلمون
بشبيه (السندباد)"
ولكن متى يبعث (السندباد)؟

في رؤية الشاعرة ورؤياها تكون عودة السندباد مشروطة بصحوة الضمائر (فان الله لا يغير حال قوم ما لم يغيروا ما بأنفسهم)، وباعتقاد العزم على كسح الظلام والظلامية وصانعي الظلام جميعا..

–"أترانا لم نصرح: يا عباد"
سوف يأتي (سندباد)
حينما تصحو الضمائر
حين تنداح الدوائر
فوق هام كل جائر"

تلكم هي، في خاتمة المطاف شاعرتنا الكردية الكبيرة، نسرين محمد فخرى التي تسلحت برؤية فكرية عميقة، وفراسة نفاذة، ووعي سياسي وطني متبصر، وايمان بالوطن وبكردستان وبعظمة الشعر ورسالته. وقد افادت في شعرها من شعر وحرفية الشاعرة العبقرية نازك الملائكة، رائدة الشعر الحر،ومن الشعر الثوري الكردي في العراق (كوران، بيكس، دلزار، كاكه–ى فلاح، والشعر الكردي في الاتحاد السوفيتي (السابق) والشعر الثوري العربي وعباقرته.

بقي الحديث عن تقنية البناء الشعري لدى شاعرتنا. وهنا نقول، في قراءتنا ورؤيتنا المتواضعة، أن شاعرتنا تعتمد اساسا تقنية التفعيلة في الشعر الحر على أنها توظف مقومات (قصيدة النثر) ايضا. وحين يتجاوز ذلك في القصيدة الواحدة نجابه نحن، قارئي

وقد صعدت نسرين الشاعرة والمثقفة الكبيرة، الشاعرة–الضمير، وانتصرت، متجاوزة المحن والأزمات وعادت مع عودة "السندباد" أقوى وأصلب. كان ذلك في قصيدتها "ثم عاد السندباد"

القصيدة، بما يشبه الصدمة. وقد لا يرتاح البعض لذلك، لكننا نتفهم "الضرورة الملجئة" التي تدفع الشاعرة الى هذا التجاوز الذي يأتي، أحيانا، ميكانيكيا، ودون مقدمات، فيجلب التشويش معه، لقد كتب البياتي في (كلمات لا تموت) كثيرا مما دعي فيما بعد (بقصيدة النثر) ، لكن ذلك جاء معزولا عن الشعر الحر لديه. وفي رأيي المتواضع، تحتاج نسريننا، أبنة السليمانية، وجامعة المجد من أطرافه (مجد الشعر العربي ومجد الشعر الكردي) الى ما يدعى أحيانا بـ(فض الاشتباك) بين سطور الشعر الحر وسطور قصيدة النثر.

وأملنا كبير في أن الشاعرة، العالمية، المثقفة، ستستجيب لهذا النداء المخلص، الذي نراه يعزز القدرة على التوصيل في شعرها ويعظم السمات والآفاق الجمالية في عطاءات موهبتها الشعرية الكبيرة.

وفي الختام–ان كان ثمة ختام –نقول– معتذرين، عن ما كتبناه هنا، في هذه الكلمة المتواضعة، يشهد للمجايلة على مدى نصف قرن تقريبا، في دراستنا في (العالية)و وفي (دراستنا للدكتوراه) في (الاتحاد السوفيتي السابق) وفي التدريس حاليا (جامعة بغداد). فان كان الشهادة قد جاءت محقة فلنا اجران–اجر الاجتهاد وأجر الاصابة فيه، وان لم تكن كذلك يبقى لنا أجر الاجتهاد (وما على المرء الا أن يسعى وما عليه ادراك النجاح).

وربما يأخذ علينا البعض انحيازنا، فنقول أنه انحياز للنص قبل الشخص، وللحق والحقيقة، والوطن، والثقافة الحقيقية، والتواضع–تواضع العلماء والفنانين الحقيقيين–وعذرنا اننا–والله والآخرون المنصفون يشهدون–اننا قضينا العمر منحازين الى هذه القيم الفكرية–الجمالية والانسانية والى حد من حاولوا التزامها.. والله ولي التوفيق.

وفي رأيي المتواضع، تحتاج نسريننا، أبنة السليمانية، وجامعة المجد من أطرافه (مجد الشعر العربي ومجد الشعر الكردي) الى ما يدعى أحيانا بـ(فض الاشتباك) بين سطور الشعر الحر وسطور قصيدة النثر.

ابراهيم الخليل...أخو الجميع من الهند الى أورشليم

د. بهروز الجاف

مازالت شخصية أبراهيم الخليل، النبي و أبو العالمين و أبو الانبياء و خليل الله و علاقته بأصحاب الهياكل (عبدة الكواكب) وأصحاب الاشخاص (عبدة الاوثان) و بيوت النيران عند الزردشتية (المجوس) بالاضافة الى مولده و هجرته تثير لغطا كبيرا تتجاذبه دعوات شتى و أطراف لعقائد متباعدة و بيوت مختلفة، بعضها يدعي الأهتداء به و يوائمه البعض الآخر في التسمية و الدلالات. و لعل اسم (أبراهيم)، الذي يبدو قاسما للعقائد و البيوت، هو المنفذ الذي يمكن الأهتداء به في البحث عن الدلالة في أصل هذه الظاهرة و مكان نشوءها و بالتالي التوصل الى نوع من العلاقة بين العقائد و المذاهب يفيد في كشف بعض من التفكير و البحث في كنه الأله المعبود عند قدماء البشر.

يبدو أن اسم (أبراهيم) قد تبدل بتبدل المكان و الزمان و أتخذت الاشكال المختلفة للأسم مذاهب عادت بطقوس متباينة اعتمادا على تحليل الأسم و علاقته بكل عقيدة على حدة، كما تعد الألقاب التي نعت بها أبراهيم وسيلة أخرى يمكن الركون اليها في فهم الأصل و المكان الذي نشأت فيه هذه الظاهرة بالأضافة الى علاقة النعوت بالأسم و بالتالي علاقة ذلك بطبيعة الآلهة و الرسل التي قدسها الأنسان في أماكن متباعدة من العالم القديم، تلك الآلهة التي تحدد عدد أسماءها بشكل يوحي بأنها ذات منشأ واحد من الناحية اللغوية، اذ ان فيها من الصفات ما نعت بها آلهة و رسل و قديسون لأديان خلت و أخرى ما زالت ولكنها طي النسيان رغم ما يكتنفها من أسرار يساعد كشفها في رفع المستور عن التاريخ الحقيقي للعقائد و الأديان.

لقد جاءت الأشارة الى مولد ابراهيم في سفر التكوين، الأصحاح الحادي عشر "و هؤلاء مواليد تارح: ولد تارح أبرام و ناحور و هاران، و هاران ولد لوطا، و مات هاران قبل تارح أبيه في أرض ميلاده أور الكلدانيين. و تزوج أبرام و ناحور امرأتين اسم امرأة ابرام ساراي، و أسم امرأة ناحور ملكة بنت هاران أبي ملكة و أبي يسكة. و كانت ساراي عاقرا لا ولد لها. و أخذ تارح أبرام ابنه ولوطا بن هاران حفيده و ساراي كنته امرأة أبرام ابنه فخرج

معهم من أور الكلدانيين ليذهبوا الى أرض كنعان، فجاءوا الى حاران و أقاموا هناك مكان عمر تارح مئتين و خمسين سنة. و مات تارح في حاران." و هنا تجدر الأشارة الى ان حاران تقع في بلاد الرافدين العليا فيما تقع أور في بلاد الرافدين السفلى. و هنا تبدو اشارة سفر التكوين الى ولادة ابرام بشكل يفهم منه و بشكل غير مباشر بأن الولادة حدثت في أور الكلدانيين في الوقت الذي يفهم فيه أيضا و بنفس الأسلوب بأن أور الكلدانيين ربما تكون مدينة أور المحكومة من قبل الكلدانيين في أسفل وادي الرافدين، اذ أشار العهد القديم الى دعوة أبرام التي سوف تغطي المساحة باتجاه الغرب بين النيل و الفرات استنادا الى ما جاء في سفر التكوين، الأصحاح الخامس عشر: "في ذلك اليوم قطع الرب مع أبرام عهدا و قال لنسلك أهب هذه الأرض، من نهر مصر الى النهر الكبير نهر الفرات. و هي أرض القينيين و القنزيين و القدمونيين و الحثيين و الفرزيين و الرفائيين و الأموريين و الكنعانيين و الجرجاشيين و اليبوسيين."

و بذلك يبدو بأن أبرام لم يكن بذي شأن قبل هجرته التي اقترنت بتبدل اسمه الى (ابراهيم) مثلما أشارت النسخة العربية من العهد القديم ولكن النسخ الاخرى اجمعت على ذكره باسم (ابراهام) وهي النسخ العبرية والسريانية واللاتينية والانكليزية، وان اسم (ابراهيم) كان حصرا بالقرآن الكريم، لقد أشار الاصحاح السابع عشر من سفر التكوين الى تبدل الاسم: (ظهر الرب لأبراهيم وقال له: أنا الله القدير، سر أمامي وكن كاملا فاجعل عهدي بيني وبينك واكثرك كثيرا جدا فخر ابرام ساجدا، وتكلم الله معه قائلا: أما انا فهو ذا عهدي معك، وتكون أبا لجمهور من الامم، فلا يدعى اسمك بعد اليوم ابرام، بل يكون اسمك ابراهيم، لأني اجعلك أبا لجمهور من الامم، واثمرك كثيرا جدا واجعلك أمما، ومنك ملوك يخرجون)، فيما اضاف نفس الاصحاح في ذكره العهد والختان والذي تضمن تسمية ابرام بابراهيم شيئا من ملكية ابراهيم ونسله(واعطيك أنت ونسلك من بعدك ارض غربتك، وكل ارض كنعان)، وهذا دليل على ان تسمية ابراهيم جاءت في ارض كنعان.

فما علاقة ابرام بابراهيم وماهو الهدف من تبديل الاسم؟ هذا فيما اذا لو رأينا بأن صيغتي الأسم لهما ذات القدسية في بلاد شتى، من الآلهه (رام) و (براهما) عند الهندوس وحتى(ابراهام) و(ابراهيم) عند الساميين، ولعل في اسم (ابرام) تفسير لقدسية سبقت الهجرة والدعوة وهو أمر يدعوا الى التساؤل عن الغاية من تبديل الاسم وان، اذ قد يفيد كلاهما ذات المعنى، لقد أشار العقاد الى المعنى الراجح في اسم ابرام بقوله: (ويرجح بعضهم ان اسم ابرام يتألف من أب ورام، وان رام هنا بمعنى أحب، فاسم

يبدو بأن أبرام لم يكن بذي شأن قبل هجرته التي اقترنت بتبدل اسمه الى (ابراهيم) مثلما أشارت النسخة العربية من العهد القديم ولكن النسخ الاخرى اجمعت على ذكره باسم (ابراهام) وهي النسخ العبرية والسريانية واللاتينية والانكليزية، وان اسم (ابراهيم) كان حصرا بالقرآن الكريم.

ابرام اذن يعني محبوب الله، وهو وصف يوافق تلقيبه بخليل الله)(١). ويذكر العقاد في كتابه ايضا الى رأي مرجليوت حول الاسم (رام) وذلك في رسالته (مرجليوت) في مطبوعات الاكاديمية البريطانية سنة ١٩٢٤ حين اشار الى ان (رام) آتية من مادة الرفعة كالرامة التي تطلق على القرية في البناء العالي وهي تجمع على (رام) كما تجمع ساعة على ساع وحالة على حال وحانة على حان٢١). لقد وردت في احافير الآثار البابلية أسماء مثل (ابراما) و(ابرمراما) وعلى هذا فان هذا الاسم كان شائعا قبل زمن ابراهيم، كما هو اسم (ابرام)، وهو ليس بذي صلة مع أسم (أبراهام) أو (ابراهيم)، وعند التمعن في الصيغتين الاخيرتين يبدو جليا بأنهما ذوا لفظ سامي أو عبري وان الاخير (ابراهيم) يعد تصحيفا عربيا. فمن المعروف بأن أرض كنعان القديمة ووريثتيها الحاليتين، الشام والموصل، ينحاز أهلها الى الأمالة في نطقهم اذ يجعلون الألف ياء فيصيرون الذباب ذبيبا والعناب عنيبا... وهكذا، علاوة على ان بعضا من قبائل جزيرة العرب كانت تميل الالف ياء وهو ما ادى الى قراءة القرآن بقراءات مختلفة اذ جاءت على سبيل المثال قراءة (الناس) في سورة الناس بصيغة (النيس)، وبذلك تعد صيغة (ابراهيم) صيغة عربية شامية أو جزيرية على وجه الخصوص، أما وجود الالف في جميع صيغ (ابراهيم) فهو آت من تصحيف سامي على وجه التحديد، عبري وعربي، اذ ان الألف هنا اضافة زيادة تأتي على الاسماء (الاعجمية) مثلما جاء في شرح ابن عقيل٣٢): (ومنتهى اسم خمس ان تجردا وان يزد فيه فما سبعاعدا) اذ ان الاسم قسمان : مزيد فيه، ومجرد عن الزيادة. فالمزيد فيه هو: ما بعض حروفه ساقط وضعا واكثر ما يبلغ الاسم بالزيادة سبعة احرف نحو: احرنجام واشهيباب، ويبدو أن الالف الزائدة شائعة في العبرية وازيد على فاقداتها في العربية مثل اسحق والياس واليعازر الدمشقي وأهارون أو اسماء اعجمية وقد زيد عليها اللألف في العربية مثل: انو شروان واسرحدون واحشورش وابرويز و كذلك ارفكشاذ وارام أولاد سام فيما اضافت العربية الفا على (شموئيل) فجعلته (اسماعيل).

وكما فسر العقاد اسم (ابرام) بـ (محبوب الله) فقد اشار الى تفسير (ابراهيم) ايضا بقوله: (واسم ابراهيم من الاسماء التي تنبئ عن نشأة دينية، لأنه على اصح معانيه – يفيد معنى (حبيب الله)(٤). وهنا لا يرى العقاد فرقا في معنى الاسمين فلماذا التغيير الذي كان يبدو مرتبطا بالدعوة؟ هنا يتخذ الاسم معنى يفيد القدسية اذ اشار ابن القيم الجوزية الى ذلك بقوله : "وهذا الاسم من النمط المتقدم فان ابراهيم بالسريانية معناه (اب رحيم)"(٥).

وعود على العقاد فقد اشار الى أن : (قدماء السريان يطلقون

من المعروف بأن أرض كنعان القديمة ووريثتيها الحاليتين، الشام والموصل، ينحاز أهلها الى الأمالة في نطقهم اذ يجعلون الألف ياء فيصيرون الذباب ذبيبا والعناب عنيبا...

فسر العقاد اسم (ابرام) بـ (محبوب الله) فقد اشار الى تفسير (ابراهيم) ايضا بقوله: (واسم ابراهيم من الاسماء التى تنبئ عن نشأة دينية، لأنه على اصح معانيه - يفيد معنى (حبيب الله)(٤).

اسم رأس الاسـرة مجـازا علـى الالـه المعبـود فيسـمونه الاب تـارة والعم تارة اخرى، وربما كان العم اغلب على هذا المعنى لأن الرجل ينادي كل شيخ مبجل (بيـاعم وياعمـاه).. ومـن هنـا اسـم عمـرام وابرام، ركب كلاهما مـن العـم والاب ومـن كلمـة (رام) الـتي تعـني المحبة، ولعل التغيير الذي طرأ على اسم ابرام انما استحدث لكـي يفيد معنى حبيب الله بدلاً من حبيب الأله الذي كان يعبده ابوه في معابد الوثنية)(٦). اذن فان العقاد يلصـق القابـا الهيـة في ابراهيـم فيما هي ألقاب تفيد في الرهبان عند المسيحيين اذ يلقبون بالآبـاء وان الكاردينال الاعظم عندهم هو (البابا).

لقد اعتنق الكرد ولقرون طويلة خلت العقيدة اليارسـانية Yarsan او تسمى عقيدة الساتان Satan و الـتي اتخـذت فيمـا بعـد أسمـاء شتى اعتمادا علـى المذهـب والطائفـة فـهنالك الكاكائيـة واليزيديـة والهاوارية والقالخانية والبكداشية والقلم حاج... وكثير غيرها، وقد سميت تلـك العقـائد في المراجـع العربيـة (علـى اللـهيAli-allahi) وهي في الحقيقة ديانات قديمـة قـدم الكـرد أقحمـت جـهلا بالعلويـة سهوا بالأسمـاء، تطلـق علـى رهبانـها اسمـاء مثـل (پـير) وتعـني الشيخ أو الجد و (مام) وتعني العم و(بابا) وتعني الاب وهـي ثـلاث درجات نزولا عند اليارسانية، كما ان لقب (الشـيخ) في الاسـلام لم يطلق على علماء الدين الا بعد فتح العراق فقد كـان معنـى الشـيخ قبلها يفيد في العمر المتقدم من الرجال، ويبـدو ان اللقـب ابتـدأ في الاسـلام بالحسـن البصـري وابـن سـيرين في البصـرة، وهـو بذلـك ترجمـة للقـب المرجـع الأعلـى عنـد اليارسـانية (پـير). وفي القـرآن الكريم هنالك لقـب لأبراهيـم فيـه معنـى لرهبـان اليارسـانية: (واذ ابتلى ابراهيم ربه بكلمات فاتمهن قال انـي جـاعلك للنـاس امامـا) سورة الآية ٣٧، وهنا تبدو كلمة (امام) هي عينـها (مـام) باضافـة الالف العربية الزائدة اليها

Hهنـــا؟*بـــدو؟Cلمـــة؟(امامـــة Gي؟٩ينـــها؟(Eامـــة (اضافة؟'لالف؟'لعربية؟'لزائدة؟'ليها؟

H†التي والتي هي حالـة مشـابهة للألـف في (ابراهـام) و(ابراهيـم). وعلى هذا الاساس فان الكلمة الفـاقدة للألـف والـتي يفـترض انـها الاصل الاعجمي للكلمة (براهام) و(براهيم) قريبة من اللفظ الكردي الحالي (براهمـا و براهمـو و براهمـي) وتعـني (أخـو الجميـع) وهـي صيغة يمكن ان تكون ذات معنى ديـني فيـه مـن القدسـية الألهيـة والرسولية ما يفيد في بقاء اللفظة في اديـان مختلفـة الى يومنـا هـذا عـلاوة علـى ان الكـرد (وهـم أعـاجم علـى رأي العـرب) يسـمون الشخص (براهيـم أو برايـم) علـى انـه ابراهيـم. ان كلمـة (براهمـا) تعني (اخونا) اذ ان (بـراه) وهـي نفسـها (بـرا) تعـني الاخ وتعـني (ما) الضمير (نا) في العربيـة وان الهـاء تحـذف في الكرديـة ولكنـها

لقد اعتنق الكرد ولقرون طويلة خلت العقيدة اليارسانية Yarsan او تسمى عقيدة الساتان Satan و التى اتخذت فيما بعد أسماء شتى اعتمادا على المذهب والطائفة

تلفظ في الهندية والفارسية كما في (سياه وشيركوه وشاه التي تلفظ في الكردية سيا وشيركو وشا على التوالي). كما ان كلمة (برا) والتي تعني الاخ ذات صيغة اخرى في اللغات الهندو اوربية اذ هي (برادر أو براذر) أي الاخ وان نفس الكلمة (برادر) تعني في الكردية (الصديق) اذ هي في ظاهرها مركبة من (برا) وتعني الاخ و(در) وتعني الخارج فيكون ظاهرها اصطلاحا للصديق أي (الاخ الخارجي)، ولكن مع هذا تعني كلمة (براذر Brother) الاخ في الانكليزية كما ان الفارسية تميز كلمة (برادر) بين الأخ و الصديق في منازل مختلفة. وبذلك فان المعنى الكردي لاسماء (براهما و براهمو و براهمي) يفيد في معنى (الخليل) الذي جاء به القرآن الكريم وصفا لابراهيم (واتخذ الله ابراهيم خليلا) سورة الآية ١٢٥ ، وذلك يعني بأن كلمة (الخليل) و التي تعني الصاحب مرادفة في المعنى لـ (ابراهيم) وصيغ الاسم الاخرى. ويطلق اسم (براهما Brahma) على آلهة الهندوس والذي يقدس على أنه اله أو ما يشبه النبي وفقا للتعاليم الهندوسية، اذ كانت هنالك في الهند القديمة ديانة تدعى(براهمه) التي تنتسب الى رجل يقال له (براهم) وهو مخصوص بنفي النبوات اصلا ورأسا وقرر انها استحالة في العقول من عدة وجوه(٧). وتوجد الديانة (الثنوية) في الهند ايضا و هي ذات صلة بالبرهمية تعتقد بنبوة ابراهيم، أما الآن ففي بلاد الهند اديان كثيرة وان الهندوسية دين الاغلبية وقد دخلت الهندوسية الى الهند مع الآريين الذين نزحوا الى الاقاليم الغربية من تلك البلاد سنة ١٥٠٠ ق.م. ان الله عند الهندوس هو جوهر الكون والحقيقة بأكملها، السائدة على كل الاشياء والمتداخلة في كل الاشياء والاسم الذي يطلق عادة على الجوهر غير الشخصي هو (براهما) ويسمى ايضا (براماتما) أو الذات السامية.. وبراهما هذا ليس خالقا، فهو فكرة ذهنية أكثر منه ارادة عاملة.. ويظن انه خلق العالم: اخذ براهما يتأمل ويفكر وعن تفكيره هذه نشأت بذرة مخصبة، تطورت الى بيضة ذهنية، ومن تلك البيضة ولد براهما خالق كل الاشياء.. ان الكلمة التي تطلق على النفس البشرية(أتما) تدل على ان تلك النفس مقترنة ومتحدة بالذات السامية(براماتما)(٨) و هنا و اذا ما عرفنا بأن اللاحقة (ما) هي مصدرية في الهندية و ان (أتما) تفيد في النفس البشرية فتكون الذات السامية عندها (براما) والتي هي نفسها (براهما) فيما اذا لو عرفنا بأن الهاء تهمل في هذه المواضع عند بعض اللغات الهندوايرانية مثل الكردية، وهنا لابد من الاشارة الى انه من الطريف ايضا ان يوجد في آسيا ضرب من الديكة كبيرة الحجم ذات اعراف طويلة وارجل عظيمة تسمى (براهما 9)(Brahma) ولربما يشير الاسم الى نوع من القدسية لما يمثله شكل الديك من مهابة. و

كلمة (الخليل) و التي تعني الصاحب مرادفة في المعنى لـ (ابراهيم) وصيغ الاسم الاخرى.

يبدو ان اشكال الأسم كلها من الهند الى بني اسرائيل والعرب تفيد في معنى (الخليل) الذي أثبته العقاد ومن خلال دراسته لشخصية ابراهيم الخليل على انه خليل الانسان ايضا بقوله(انه لا جرم خليل الرحمن.. وانه لا جرم خليل الانسان)(١٠). وهنا ما يفيد في تفسير (براهما، براهمو، براهمي) الكردية أي (اخو الجميع) أو (خليل الانسان) لافرق. و توجد في الديانة الزردشتية (و هي تسمى المجوسية عند العرب) طبقة من الكهنة تسمى (موبيد mobeed)وهي سدنة النار، أي المشرفين على اضرام النيران و تسمى أيضا (آثورنانان Athoornanan= مضرمي النيران)وكانت هنالك طبقة من الطلاب الذين يخلفون الموبيد في نهاية الامر تسمى (براهوم11)(-prahom)، وبذا فان براهوم على علاقة بالنار (آثور تعني النار بلغة الآفستا – كتاب زردشت) وفيما لو عرفنا بأن النار لها مساحة واسعة في قصة ابراهيم وان كلمة نار في الكردية الحالية تلفظ بأشكال مختلفة منها (آور– Awr)وأن كلمة (أور–Aur) نفسها في العبرية تعني (النار و النور) بالاضافة الى معنى (المدينة) أو بالتحديد مدينة أور في اسفل بلاد الرافدين والتي يعتقد بانها هي التي ذكرت بشكل (أور الكلدانيين) في العهد القديم، و كذلك أورشليم (دار السلام). ولعل أور الكلدانيين تعني (نار الكلدانيين) وهنا نود الاشارة الى ما جاء به العقاد في الافادة في معنى اور على انها نار الكلدانيين التي ولد في كنفها ابراهيم أو تلك التي ارادوا حرق ابراهيم بها كما جاء في القرآن الكريم: (قالوا حرقوه وانصروا الهتكم ان كنتم فاعلين قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على ابراهيم) سورة الآية ١٥٠ فقد ذكر العقاد(١٢) بأن من المسلم به ان الاحراق عقوبة مقررة في شريعة بابل، وان النار لم تكن مجهولة في بلد من بلاد الانبياء الآخرين، ولكنهم لم يتعرضوا للأحراق في غير ارض بابل، ولم يرد خبر قط عن نبي غير ابراهيم توعده قومه باحراقه، ومنهم من نشأ في بلاد تحرق القرابيين الحية في المحاريب.. وعلى الرغم من ان التوراة لم تذكر قصة القاء ابراهيم في النار الا ان سفر دانيال، في ذكره لاخبار بابل، يورد قصة مشابهة وذلك بالقاء نبوخذ نصر (الملك البابلي) لثلاثة من الصالحين هم شدرخ وميشخ وعبدنغو في النار ومن ثم نجاتهم منها بالشبه نفسه مع قصة ابراهيم في القرآن الكريم. وقد زعم بعض الشراح بأن القصة لم تكن معروفة قبل يوناثان بن عزييل الذي كان يجهل البابلية فالتبس عليه معنى (أور) لأنها بالكلدانية تعني(النار) وبالعبرية تعني(النور) وظن ان نجاة ابراهيم من (اور الكلدانيين) يعني نجاته من نار الكلدانيين.. ان سماع دانيال لهذه القصة في بابل وهي بلاد الكلدانيين يشير وبكل وضوح أن قصة من هذا القبيل قد حدثت هناك وبذلك فان (اور الكلدانيين) تعني

بلا شك (نار الكلدانيين) .. وتجدر الاشارة الى ان الكنيسة السريانية التي يعيش اتباعها في بلاد الكلدان القديمة بين سورية والعراق لا تعتبر ان القصة ناشئة من غلطة في الترجمة (على اساس انها مترجمة عن البابلية الى السريانية بوساطة يوناثان) وتقيم لنجاة ابراهيم من النار حفلا سنويا في الخامس والعشرين من شهر كانون الثاني(١٣).

ان علاقة الديانة الثنوية والزردشتية في البلاد الهندوايرانية والتي تجمع بين النور والظلمة كما الديانات السامية، العبرية والعربية، وما بينهما من عقائد فيها تقديس للألفاظ المختلفة لكلمة (ابراهيم) بمعانيها ونعوتها واجتماع كل ذلك من عقائد ومسميات في بلاد الكرد وهي التي كانت تحت حكم الكلدانيين عند قصة ابراهيم التي تضمنت ولادته وبعثته كما جاءت في العهد القديم، و ذلك يعني ان ابراهيم كان قد ولد في كنف طغيان الكلدانيين ونارهم (اور الكلدانيين) الذين شملت دولتهم بلاد شتى و منها كردستان الحالية وليس في مدينة (أور) اسفل وادي الرافدين وان اسمه في الكردية يعني(اخو الجميع) اذ انسحب اللقب الى (شيخ وعم واب) في ديانة اليارسان الكردية اللاحقة وان النار في قصته قد اخذت معان متعددة في الديانات المختلفة، فمن النار التي تفيد الشر كما في قصة الحرق في القرآن الى النور التي تفيد في الخير كما في الزردشتية والعبرية ولو ان هنالك اشارة في القرآن على ان عملية الحرق ليست حقيقية وانما هي كيد، فقد اشار احد المفسرين المحدثين وهو محمد علي الهندي الذي ترجم القرآن الكريم الى الانكليزية واجتهد في تفسير آياته فقال ان حادث الاصنام المحطمة في قصة ابراهيم قد هيج ثائر القوم واوقدت النيران ضغنهم، وان الآية التالية تدل على ان النار نار كيد (وارادوا به كيدا فجعلناهم الاخسرين) سورة آية . وبذلك يبدو ان القصص المختلفة لابراهيم تجتمع في اسمه الذي يبدو انه اعمق من ذلك في التأريخ ويفيد في معنى الالوهية او الكهانة ولربما وقع في ايدينا ما هو ادحظ في الحجة واقطع في الدليل عند التحري والبحث في بواطن العقائد والديانات ومن ثم الوصول الى افضل السبل في سبر أغوار معنى العبادة وتطور العبادات.

وتوجد الديانة (الثنوية) في الهند ايضا و هي ذات صلة بالبرهمية تعتقد بنبوة ابراهيم، أما الآن ففي بلاد الهند توجد اديان كثيرة.

الهوامش:

عباس محمود العقاد، ابراهيم ابو الانبياء، ص١٤ ، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٦٧.

العقاد، المصدر السابق، ص٢٠٧.

محمد محي الدين عبد الحميد، شرح ابن عقيل، ص٥٣٠.

العقاد، المصدر السابق، ص٢٩٤ .

ابن القيم الجوزية، جلاء الافهام في الصلاة والسلام على خير الانام، ص١٥٤.

العقاد، المصدر السابق، ص٢٩٤.

ابي الفتح الشهرستاني، الملل والنحل، المجلد الثاني، دار المعرفة، بيروت١٩٨٠ .

الشهرستاني، المصدر السابق، ذيل الملل والنحل، محمد سيد كيلاني، ص٩–١١.

The new Encyclopaedia Britannica 1974.vol. II, 15ed. Encyclopaedia Britannica Inc.chicaga.p:224.

العقاد، المصدر السابق، ص١٤.

جەلال ئەمین بەگ، ئاوێستا، چاپی یەکەم، ١٩٩٩ .

العقاد، المصدر السابق، ص٢٩٥.

العقاد، المصدر السابق، ص٦٦، ٦٧، ٦٨ .

(الجذور التأريخية لكلمة "أور")

بقلم: عمر خسروي جامزدي
إيران

كثيرا ما صادف ان بعض المؤرخين القدامى وقعوا في خطأ عند ضبط التلفظ الصحيح لبعض الكلمات و الاصطلاحات الجغرافية و التأريخية و احيانا اصبح خطؤهم هذا سببا في تحريف التأريخ.
و علينا ان ننتبه ان خطأهم هذا متأتٍ على الأغلب من: اولا ان هذه الكلمات لم تكن معربة و ان المؤرخ اختار احد الاحتمالات حسب رأيه و بالتالي لم يكن مصيبا في اختياره.
ثانيا: و بسبب عدم معرفة المؤرخين بالمنشأ و المحل الأصلي لاستعمال هذه الكلمات و عدم معرفتهم بمعنى تلك الكلمات، وجد الخطأ هذا و لقد قلدهم المؤرخون الذين أتوا من بعدهم. سبب عملهم هذا ألحق أضراراً كبيرة بالتأريخ المشرف لايران و قصّر فترة افتخاراتنا كثيرا.
و كمثال على ذلك: ان عدم ادراك المعنى و منشأ استعمال كلمة ((توران))[1] و التي تعنى= الغضب، كعلم لدولة مقتدرة اسسها فرع من الآريين الايرانيين في شرق بلدنا، حمل كثيرا من المؤرخين و لفترة طويلة.. ان يعبروا عنها بمعان غير معقولة و بعيدة عن الذهن و ان ينسبوا مؤسيسها و الذين عرفو بـ تورا «TURA» أو تورا «TORA» أو توركه «TORKA» أى الغاضبين، الى اماكن غير مناسبة و اختلقوا لها عناصر غير ايرانية في حين ان اولئك كانو آريين من أصل ايرانى هاجروا من غرب ايران الى شرقي ايران و بقوا هنالك.
و كذلك كلمة (اور= آور بمعنى النار) و التي نحن الآن بصدد التحقيق حولها و التي كانت اسما لسكن أولى الأقوام المتمدنة في الشرق اى الآريين و لكن الكتاب و لحد الآن قد فسروها خطأ و احيانا تلقوها بدون معنى و افرغوا تأريخ حضارة ايران عن اية علاقة لوجود آبائنا نحن الايرانيين في المراكز المتمدنة في العالم في تلك الأيام.
((سبب تسمية مدينة "أرومية" مركز محافظة آذربايجان الغربية))
ان كلمة ((اورومية)) مركبة تتألف من كلمتين: (اور) و (مية)
كلمة "اور" التي هي في الأصل تكتب على شكل: أوَرْ: بفتح الهمزة

وضم الواو و سكون الراء أو على شكل "آوُر°" بهمزة ممدودة وضم الواو و سكون الراء و هي كلمة كردية تعني: النار. و لكن و حيث ان اللغة الكردية و بعد ظهور الدين الاسلامي في ايران، قد فقدت شكل كتابتها الخاص بالكتابة البهلوية و بدأت كتابتها بالألفباء العربى الفارسي بشكل موحد و دون تشكيل للحروف، اختار القارئ الصورة الأسهل للتلفظ بتلك الكلمات التي لم يكن معتادا على قراءتها. و لهذا و عندما واجه كلمة أور فانه قرأها بضم الهمزة و سكون الواو و الراء معا و هذا تلفظ سهل و لكنه خاطيء و اشتهر اثر كثرة استعمالها بهذا الشكل الخاطيء الى يومنا هذا.
و كلمة (مية) هي ابدال لكلمة: "ماى أوماد" و على هذا فان اسم المدينة هو: أورماى أو أورماد ـ آورماى أو آورماد و التي تعني: نار ماد و السبب هو ان الماديين الزرادشت قد أقاموا في تلك المنطقة معابد للنار (مواقد للنار).
اما ما قاله البعض من أن "اور" تعني المدينة و (ميه) تعني الماء و بالنتيجة فأور مية تعني: مدينة الماء، لاربط له و خطأ فاضح حيث انه لم ترد: لاكلمة اور بمعنى المدينة ولاكلمة ميه بمعنى الماء و ان تسمية هذه المدينة بهذا الاسم ليست مرتبطة بعصر مقدم العرب الى ايران بل أن اسم هذه المدينة "آورمية" "نارماد" اسم قديم و مرتبط بعهد الماديين موطن أكراد اليوم الذى سكنوا فيه و يرجع العلماء قدم هذه المدينة الى عصر حضرة زرادشت النبي الأكبر للإيرانيين الكرد و قد سميت هذه المدينة بـ زرادشت ايضا و يقولون: ان زرادشت ظهر في هذه المدينة أو انه هو الذي بنى هذه المدينة.
و من المؤسف ان الشكل التأريخي لاسم هذه المدينة التأريخية قد حرف و يكتب أرومية خطأ و لكن و من حسن الخظ انه في المحاورة المحلية يذكر اسمها التأريخي بالشكل الصحيح.
يقول البلاذري في كتابه ((فتوح البلدان)): ان أرومية مدينة قديمة جدا، يظن المجوسيون ((الزارد شتيون)): ان رئيسهم زرادشت كان من أهل هذه المدينة.
ورد في كتاب ((اللغة الفارسية في آذربايجان)) الذي كتبه عدد من العلماء خبراء اللغة في ايران في الصفحة "١٧٨" مايلي:
((كانت آذربايجان مهد زرادشت و منشأ و مولد النبى الوحيد للكرد الايرانيين و الذي ظهر حول بحيرة رضائية (ارومية) و ان قسما من الطات من كتاب الآفيستا عبارة عن أناشيد جرى على لسانه و كما هو معلوم و محقق فان الآفيستا شعبة من اللغة الآرية.
و على هذا فانه علينا ان نعرف ان اللغة القديمة في هذه المنطقة كانت لغة الآفيستيا و يظن بعض المستشرقين ان الماديين ايضا

يقول البلاذري في كتابه ((فتوح البلدان)): ان أرومية مدينة قديمة جدا، يظن المجوسيون ((الزارد شتيون)): ان رئيسهم زرادشت كان من أهل هذه المدينة.

تحدثوا بـهذه اللغة و لكـن بتغيـير طفيـف فيـها و يزيـد في خاتمـة بحثـه: ((اذن علينـا ان نقـول ان سـكان آذربايجـان في ذلـك العـهد الآتورثانكان ـ من الشمال حتى آران و من الجنوب حتى آشـور ـ كانوا من الطوائف الست للماد و انـهم كـانوا يتكلمـون بلغـة المـاد "الأكراد".

يسمى "ابن خردابه" الجغرافي الكبير في النصف الأول من القرن الثالث الهجري و الذي كان زرادشتيا في السابق: مدينة أورمية بمدينة زرادشت.

و يـاقوت الحمـوي ايضـاً و الـذي زار مدينـة اورميـة عـام/٦١٧هـ يقول: ان اورمية هي مدينة زرادشت و انها بنيت من قبل المغان.

((سبب تسمية اورشليم((EVUR)) بهذا الاسم))

كلمة "آور" في اسـم بيـت المقـدس "اورشـليم" ايضـاً هـي بمعنـى النار و هي كلمة كردية و "شليم" "سليم" بمعنى السلامة ـ عديم الضررـ الرحمة ـ مقدس. و هي صفة للكلمة الأولى و عنـد جمعـها معا تصبحان بمعنى: النار التى لاتضر، نار الرحمة، نار السـلامة، النار المقدسة.

و كمـا ورد في قصـة آدم "ع" و قصـة النبـى سـليمان "ع" ((تأريخ اورشليم ص٨٥ في بيت المقدس))، فاننـا نـرى ان علامـة قبول العبادة كانت عبارة عن تقديم قرابين لله عزوجل ثم تأتي نار من السماء و تحرق القرابين و تطمئن صاحب القرابين بان عبادته قد قبلت، اذن فهذه النار هي نار مقدسـة و علامـة علـى الرحمـة و السلامة.

كتب الدكتور سـيد جعفـر حميـدي في كتابـه ((تـأريخ اوشـليم)) ص١٥ مايلي: كلمة اورشليم مركبة من كلمـتي: "اور" و"شـليم" و تعنى كلمة اور في العبرية: النار. الشعلة، مقدس و "شليم" تعنـى: المدينة الصلح، السلامة و الهدوء و مـن مجمـوع الكلمتـين تصبـح لدينا: المدينة المقدسـة مدينـة الشـعلة، مدينـة الصلـح و السـلم و تعني ايضا "الميراث المقدس".

ان تفسير الدكتور لكلمة شليم بالمدينـة تفسـير غـير صحيـح لأنـه كماذكرنا ان كلمة شليم وردت صفة للنار و هذه التركيبة اصبحـت علما لمدينة كانت محل نار الرحمة و السلام.

أورد السيد الدكتور حميدي في نفس الكتاب و في ص٢٨٧ يقول: ((الهيثيون أو الحيثيون)) كـانوا قومـا يتحدثـون باللغـات الهنـد و اوروبية هاجروا في اوائل الألف الثاني قبل الميلاد مـن غـرب آسـيا الصغرى "مـهد الأكـراد المـاديين و سـكنوا في اطـراف نـهر هـالس "قزل ايرمـاق حاليـا" و اختلطـوا بالسـكان الأصليـين ثـم تغلبـوا

يسمى "ابن خردابه" الجغرافي الكبير في النصف الأول من القرن الثالث الهجري و الذي كان زرادشتيا في السابق: مدينة أورمية بمدينة زرادشت.

عليهم و بدأوا بغزو البلاد الأخرى حوالى عام/١٦٠٠ ق.م و احتلوا مدن المنطقة و اسسوا دولة موحدة و انقرضت دولتهم عام ١١٩٠ق.م ثم يقول: كان "عبدهيثا اى عبدالله" ملك الهيثيين و هو الذى جعل مدينة "آورو سالم: اورشليم" عاصمة له. ((ان آوروسالم هو نفس اورشليم)).

من الطبيعي انه كلما قامت أمة بغزو مدينة أو مملكة و استولت عليها فان جميع التبدلات و تسمية الأماكن تجرى من قبل السلطة الحاكمة اثناء الاستيلاء أو بعده، او تكون تلك متناسبة مع لغة و ثقافة الأمة الغالبة.

وعلى هذا فان مدينة ((آور سالم= آور شليم)) التي أتخذها ملك لديه لغة و ثقافة هند و اوروبية، عاصمة له و وضع لها اسم اورشليم، من المستبعد ان يكون ذلك الاسم ذا جذور في لغة القوم المغلوب "العبريين" بل من المفروض ان تكون ذورها من لغة القوم الغالب كما نرى ذلك في اسم المدينة المذهبية المقدسة "آور= النار" و مولد سيدنا ابراهيم الخليل "ع" في بابل.

((سبب تسمية مدينة أوُر أو آوُر الكلدانيين))

المؤرخ الكلداني بروس و الذي عاش في القرن الثالث الميلادي يعتقد انه في عهود قديمة جدا قام الماديون "الأكراد" باحتلال بابل و حكموا هناك ٢٢٤ عاما و ان المحققين يرون بان ناسا من ايران قاموا باحتلال بابل و اعتقد ان هؤلاء الناس كانوا اكراداً ان الكلمة أور ــ بمعنى النار و التى كانت علما للمدينة المذهبية المقدسة و مولد سيدنا ابراهيم الخليل "ع" تؤيد نظرية بروس القائلة بسيطرة الأكراد الماديين على بابل حيث ان الأكراد يسمون النار بـ ((أور ـ آور ـ آير ـ آر ـ آطر ـ آتور ــ آهر ــ آهير بالياء المجهولة)). يقول صدر الدين بلاغي في قاموس قصص القرآن ص٣٢٤ حول المدينة المذهبية في بابل مايلى: كان اسم المدينة المذهبية و المقدسة في بابل، "اور" أو "اوركلدانيان" و وفق أصح الأقوال فان سبب تسميتها بـ "أور" يرجع الى وجود معابد كثيرة للنارفيها حيث ان كلمة اور في لغة بابل تعنى النار. تقع مدينة أور في ملتقى نهري دجلة و الفرات في مكان يطلق عليه "مغار"(٣).

يستفاد من كلام صدرالدين بلاغي و بوضوح مدى شمولية اللغة الكردية و ثقافتها في بابل و هذا في حد ذاته دليل آخر على تأييد ما ذهب اليه بروس حيث ان الكلدانيين و الذين كانوا من أصل سامي لم يطلقوا كلمة اور أو آور على النار. ينقل قاموس "دهخدا" من "منتهى الأدب" و "اقرب الموارد" قوله: آور: تعنى حرارة الشمس و النار.

و يروي الطبري عن مجاهد حادثة يقول عنها: ان احد الأكراد الايرانيين باسم هيزن ((Hezin)) في عهد "نمرود" كان قاضي القضاة في بلاد بابل و انه هو الذي حاكم سيدنا ابراهيم الخليل عليه السلام و بناء على حكم منه، أقدم نمرود على القاء الخليل في النار.

فاذا كانت هذه الرواية صحيحة فبالاضافة الى انها تؤكد ما قاله بروس الكلداني فانها لاتبقي مجالاً للشك لدنيا اذا قلنا ان اكثرية اهل بابل او على الأقل الهيئة الحاكمة و رجال البلاط في عهد نمرود كانوا اكراداً و نستطيع ان نقول ايضا ان نمرود ما هو الا نمرود "Namird" الكلمة الكردية التي تعني الانسان الخالد الذى لايموت.

كانت منطقة مريوان و أورامان و حسب رواية، حتى سردشت، كانت ضمن حكومة نمرود و تسمى باسم "Namry" نمرى: تكون حيا أو نامراً "Namry" لايموت والقصد: الأرض الخالدة. و ان كلمات ((نمرود ـ نمرد ـ نمر)) الخالد و ((نمرى: عشت أو نمرآ: يعيش)) و ((نامرى: خالدو نامرى: لايموت)) كلمات كردية أصلية و تستعمل لحد الآن بنفس الصورة و الشكل القديم بين الأكراد.

ورد في تأريخ مردوخ الجزء الأول ص ١٣١ نقلا عن ((تأريخ الأمم القديمة في الشرق ص ١٢٥ مايلي:

((الأكراد الذين هم من اصل آري، قدماء جدا يتجاوز تأريخهم عن (٥٠٠٠) قبل الميلاد و استوطنوا في مواقعهم الحالية و عاشوا بكل شجاعة و قوة و مارسوا فعالياتهم السياسية بكل اقتدار و حافظوا طوال هذه المدة الطويلة و المتمادية على حياتهم و حيثياتهم و لغتهم و سائر شعائرهم القومية، ودافعوا عن تطاول الأمم المعاصرة و دول الجوار: الكلدان، و الآشوريين و العيلام، بل انهم و غالبا ما كانوا يقومون برد حملات معاصريهم على اعقابها بكل رشادة و قوة. و كما قلنا سابقا فان الأكراد ((طوتى)) حاربوا نارامسين بن سارطون الأول في حدود القرن (٣٧)ق.م و هزموه و حكموا "كلدة" اكثر من قرنين ثم و في اواسط القرن (١٨) ق.م حاربوا خلفاء حمورابي ملك بابل ثم سيطروا مرة أخرى على دولة كلدة و لقد امتزج الأكراد مع السكان الأصليين و سقطت أهمية كلدة نتيجة هذا الامتزاج)).

و حول منطقة توسع اللغة الكردية كتب مردوخ: ((كانت منطقة توسع اللغة الكردية: من منابع دجلة و الفرات الى الخليج و كانت عاصمة هذه اللغة في البداية: آرارات و من ثم زاكروس و بعد ذلك اصفهان و نهاوند ثم همدان " الحالية" و في وقت ما كانت تيسفون "المدائن" و بناء على هذا فاننا نستطيع القول بأن اللغة

كانت منطقة مريوان و أورامان و حسب رواية، حتى سردشت، كانت ضمن حكومة نمرود و تسمى باسم "Namry" نمرى: تكون حيا أو نامراً "Namry" لايموت والقصد: الأرض الخالدة.

الكردية كانت لها صفة العمومية في كافة ولايات ايران القديمة الـتي كان يحكمها أسكندر المقدوني.

((وجه تسمية أورامان= آوُرامان))

هناك عدة نظريات مختلفة حـول اسم اورامـان و قـد ذكـرت آراء متفاوتة حول وجه تسمية اورامان فالبعض يقـول: كـانت "أورام" اسم قبيلة من الآكراد الذين هاجروا الى هـذه المنطقـة مـن أطـراف اورميـة "آورميـه" و استوطنوا هنـاك فحملـت المنطقـة اسـم تلـك القبيلة؟ اما البعض الآخر: فهم يعتقدون ان اسم المنطقة متأت من "أهورامزدا" حيث ان سكان المنطقة يستعملون اسم "هورامـان" كما يسمع هذا الاسم في محاوراتهم حاليا.

و لكننا نعتقِد ان معنـى هـذه الكلمـة ليـس معقـداً بـهذا الشـكل، ليجعلنا نضطر الى اللجوء الى الفرضيـات و التـأويلات البعيـدة عـن الفهم، بل يجب ان يكون معنى الكلمة، سهلا و يمكن ان تكون تلك البساطة غير المصدقـة سـببا لحمـل المحققـين علـى قطـع الطـرق الطويلة مـن اجـل العثـور علـى مرادهـم و ان يبتعـدوا عـن المعنـي الحقيقي للكلمة. كلمة آورامان مركبة من كلمتي: "أور" و "آمـان" و كلمة "أور" مبدلة من كلمة "آور" أو "أور" و كما قلنا هي كلمة كردية أصيلة و تعني: النار و "آمـان" ايضـا كلمـة كرديـة تعـني: إظهار العجز و الاستغاثة و طلب الأمان و المدد و مجموع الكلمتين معا: يعني ايتـها النـار انـني اطلـب المـدد منـك. أغيثينـى أنجـزي احتياجاتى و نحـن نعـرف أن للنـار أهميـة كبـيرة في حيـاة النـاس الذين هم مـن اصـل آري قديـم مثـل الكـرد و بخاصـة مـن الجـانب العقائدي حيث ان الآريين يعتبرون النور و النار مظهرا مـن مظـاهر الخالق و لهذا فانـهم يقدسـونها و يعبدونـها و يلجـأون اليـها اثنـاء الكـوارث و البلايـا أرضيـة كـانت أم سماويـة و يطالبونـها بحـل مشاكلهم.[٢]

يسمى الأكراد انفسهم بالماد. و الماديون الذيـن كـانوا يعتنقـون الديانة الزرادشتية أقاموا عدة معابد للنار في عرض بلادهم و طولها و ذلك من اجل الدعاء و طلب دفع حاجياتهم مـن الله و لقـد دامـت تلك المعابد لحين ظهور الديانة الاسلامية في ايران.

ان منطقة أورامان التابعة لمحافظة كردستان، منطقة جبلية و عرة يصعـب المـرور فيـها و كـانت منـذ زمـن قديـم و لحـد الآن موطنـا للأكراد الآريين و حسب عادتهم فقد أقام الزرادشتيون معابد للنار فيها و توجد لحد الآن آثار منها في مكـان قـرب مدينـة "پـاوه" في الطرف الجنوبي منها و كانت معابد النار موجـودة في كافـة انحـاء

ان الآريين يعتبرون النور و النار مظهرا من مظاهر الخالق و لهذا فانهم يقدسونها و يعبدونها و يلجأون اليها اثناء الكوارث و البلايا أرضية كانت أم سماوية و يطالبونها بحل مشاكلهم.

ايران لحين ظهور الدين الاسلامي و كانت محل عبادة و دعاء الناس. و بعد ظهور الاسلام تركت و خربت.
و عند ما كان سكان المنطقة يتعرضون الى مشاكل خطيرة مثل الحملات التخريبية، يلجأون الى تلك المعابد و يهتفون: "آورامان. آور/آمان. آورآمان" و يطلبون من النار ان تنجدهم و تدفع عنهم البلايا و المصائب و حيث ان هذه المطالبة قد تكررت كثيرا و دامت لفترة طويلة لذا سميت المعابد باسم أورامان مخفف آورآمان الى ان صارت علما للمنطقة بأسرها.

علينا القول بأن معنى المنطقة الكردية هورامان بهذا التفسير البسيط و التي تشبه كثيرا اللهجة الكرمانجية الجنوبية "سورانى. مكرى" لا يجب ان يوجد اشكالا حيث ان جميع لهجات اللغة الكردية فروع من شجرة واحدة لها جذور في اعماق التأريخ و ان هذه الشجرة ذات الأعضان الكثيرة ما هي الا اللغة البهلوية اى لغة الآفيستا ـ كتاب زرادشت ـ و خاصة معاني: زند و پازند كما انها كانت لغة الماديين و بلاط الأكراد الأشكانيين و الساسانيين.
بناء على هذا يجب القول: بأن اللغة البهلوية تعتبر أم كافة اللهجات الكردية التي بقيت خالدة نتيجة وسعها و خلوصها و استغنائها عن الاختلاط باللغات الأخرى و هذا مما يدل بوضوح على قدمها و اصالتها. يورد قاموس "دهخدا" حول لغة الأشكانيين و الساسانيين مايلي: ((كانت اللغة البهلوية، اللغة الرسمية للبلد في عهد الأشكانيين و الساسانيين و هي شائعة لحد الآن بين الأكراد و لقد نظم باباطاهر العريان رباعياته بهذه اللغة.
كتب تأريخ مردوخ: الجزء الأول ص ٤١: ((يصرح اكثر التواريخ بان لغة الماديين هي نفس اللغة الكردية في مكريان كما ان لغة زندوپازند الآفيستا التي كتبت باللغة المادية، قريبة جدا من اللغة الموكرية و لقد أيد هذه النظرية: ((هوارت و دارمستتر)) و آخرون من المتخصصين و على أية حال فان اصل اللغة الكردية بشكل اكيد هو نفس اللغة المادية و الآفيستائية و ان جذورها و اصولها هي اللغة الآرية القديمة.
سيسيل. جي. ادمونز في كتابه "كرد.ترك.عرب" ص١٣ ضمن تأييده لنظرية البروفيسور مينورسكى المبنية على ان الأكراد الحاليين هم من احفاد الماديين و ان لغة الماديين هي لغة الأكراد الحالية، يضيف و يقول:
((ان اللغة الكردية ذات اللهجات الكثيرة و التي لها خصوصيات خاصة بها، لغة مستقلة و تملك اصولا و مناشيء قديمة و قوية جدا و ان هذه الخصوصيات التي تميز اللغة الكردية، توجد في كافة اللهجات و اننى اعتقد بأنه و بناء على الموجبات الجغرافية و اللغوية فان اكراد اليوم هم يمثلون الماديين و كانوا ثالث سلطة في

يورد قاموس "دهخدا" حول لغة الأشكانيين و الساسانيين مايلي: ((كانت اللغة البهلوية، اللغة الرسمية للبلد في عهد الأشكانيين و الساسانيين و هي شائعة لحد الآن بين الأكراد و لقد نظم باباطاهر العريان رباعياته بهذه اللغة.

الشرق. و على هذا فاذا وجدت لغات و اصطلاحات و خصوصيات من اللغة الأصلية ((البهلوي المادي)) في لهجتين أو اكثر و كانت جزءً من مشتركاتها أو استعمل بعض من تلك الخصوصيات للهجة ما في لهجة أخرى، انها شيء طبيعي غير مستبعد حيث ان كافة لهجات اللغة الكردية تكمل بعضها بعضا و كماقيل: انها اعضاء لجسم واحد و لاتتمكن واحدة منها من الاستغناء عن اللهجات الأخرى.

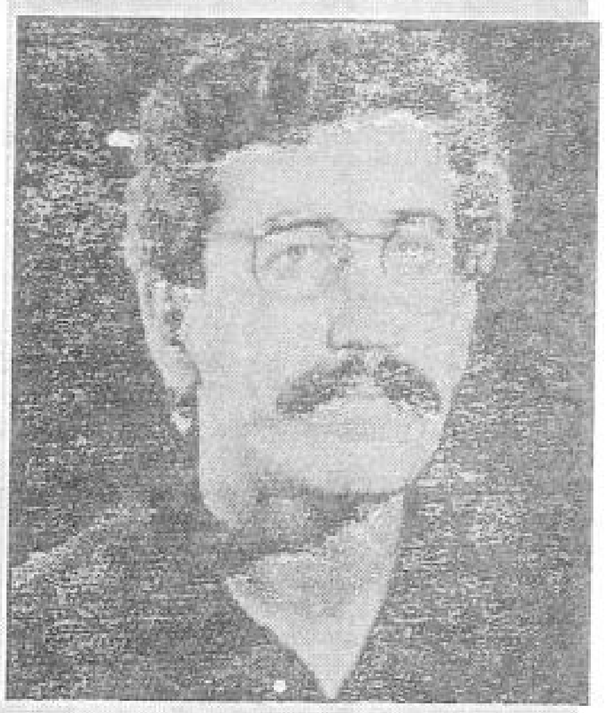
الهوامش:

١. توران "TORAN" أو تؤران "TORAN" في اللغة الكردية تعنى الغضب و توريا "TURUA" و تورا "TORA" بمعنى غضب و تؤركة "TORKA" صفة مشبهة تعني شخصا يغضب كثيرا.

٢. مغاور= "مغ + آور" كلمة مركبة من كلمة مغ "الروحاني ـ الزردشتي ـ المادي" و آور الكلمة الكردية الأصيلة و تعنى النار و بمجموعها تعني: نار المغيين أو المعبد النارى للمغيين.

٣. سمى الآريون بهذا الاسم بسبب عبادتهم للنار فالآري تعنى الناري و عند الجمع يصبح "آريان" و الا فليس اسمهم في الأصل: آرى أو آريا و ان ايران أو ايريوان هي اسم مكان تعايشهم مثلما ان كلمة "أوروبا" هي علم على منطقة البلدان الغربية و ايرلنده التي تعيش فيها فروع من الآريين الذين هاجروا الى تلك المناطق و تتضمن كلمات:
"آور ـ آيرو ـ آر" و لهم اصول آرية.

أ(ولكم في القصاص حياة) أم (عفي الله عما سلف)؟
نعم لكليهما



د. هزار معروف / ألمانيا
التعليق والترجمة / حسين عثمان
تركسجارى

ها تمضي سنة كاملة على سقوط نظام البعث ولا تـزال الظـروف الأمنية في العراق غـير مؤاتيـة لمحاكمـة مجرمـي النظـام البـائد، في يومي ٢٦-٢٠٠٤/٣/٢٧ وبمبادرة من السيد مسعود البارزاني عقـد مؤتمر مصالحة وطنية عراقية، شارك في المؤتمر عدا الكرد عدد من عرب العراقيين مثل: رئيس أركان الجيش العراقي السابق (إبراهيم فيصل الأنصاري) والرئيس السابق للاتحاد الوطني لطلبـة العـراق (محمد دبدب). تطرق المؤتمر الى مواضيع حساسة.

رجالات النظام السـابق يريـدون أن يخرجـوا مـن المسـألة بـدون تعب وخدش قالوا وبدون وجل: (كنا الكرد والعرب متحـاربين معـا ولم يخرج أي من طرفي الحرب نظيفا ونزيها، وبات تبادل الاتهامات بيننا غير مجد فلننسـى معـا المـاضي لأننـا لا نسـتطيع تغيـيره، وبغية خلق مستقبل مشرق فلنفتح صفحة بيضاء جديـدة ويـأتون بالمناسبة آية (عفا الله عما سلف) كتلطيف لتلك الأجواء.

لا يخفى على ابناء شعبنا ان هناك وراء هذا السيناريو المضحـك وفي تلك الأجواء الإنسانية المتخمة بالكلمات البراقة. محاولة خفيـة خبيثة وهي: المساواة بين الذئب والضحية، ذئب سـلطة غارقـة في الأسلحة الفتاكة والثروة والدعم الدولي والإقليمي، وضحية بائسـة لا حول لهـا ولا قـوة ولا ظـهير الا جبالهـا ودمـاء مناضليـها، كـان في مؤتمر المصالحة بأربيل هوس خبيـث لتسـاوي النظـرة الى الذئـب والضحية.

في الدول التي تحررت من براثين الدكتاتورية ثقافة وتراث تسـمى (ثقافة وتراث مراجعة الماضي) أو (هيئة البحث عن الحقائق)، مـن تلـك الـدول كمثـال: (گواتيمـالا، اوروگـواي ، ارجنتـين، شـيلي، جنوب افريقيا). مجموع عدد الضحايـا في تلـك الـدول الخمـس وفي

(٣٠) ثلاثين سنة اقل من ربع (٤/١) ضحايا الكرد في عدة اشهر وفي عمليات الأنفال.

ومنذ تشكيل الدولة العراقية وإلحاق كردستان بها قسرا والحكومات العراقية المتعاقبة خاصة من سنة ١٩٦١ قامت بصورة مخططة باضطهاد الشعب الكردي وإقحامه في حروب دموية مستمرة، وحتى في فترات الهدنة والحوار قامت الحكومات العراقية بتنفيذ مآربها الخبيثة مثل محاولة اغتيال المرحوم إدريس البارزاني في بغداد وبعدها محالة اغتيال المرحوم مصطفى البارزاني في مضيفه الخاص بـ (ناوپردان) وفي سبعينات القرن الماضي.

ومن المضحك إن الحكومات العراقية وأثناء فترات المصالحة ووقف القتال الكاذبة، اعتبرت نفسها متسامحة ومشفقة في إصدارها أوامر (العفو العام) عن جرائم وذنوب اقترفتها الحكومات أصلا وكنا نحن الضحية لتلك الجرائم، ان قسوة وجرائم الحكومات العراقية المتعاقبة من البعثيين وغير البعثيين ليست فقط بحق المناضلين من الحركة التحررية الكردية بل كانت ضد الأطفال والنساء والشيوخ ايضا والذين لم يشاركوا في النضال، وكمثال على ذلك: (زعيم صديق) و (طه شكرجي) و (ملازم محسن) وكثيرون... أدخلوا لسنين طويلة الرعب والهلع في قلوب الأطفال والنساء والشيوخ من هذا الشعب.

في تأريخ الحكومات العراقية المتعاقبة لم نسمع ولمرة واحدة أن تُساءَل وتُحقَق مع المسؤولين الأمنيين والعسكريين الحكوميين في الجرائم التي اقترفوها بحق المدنيين العزل في كردستان، وكذلك لم يطالب قادة الحركة الوطنية الكردية (مع الأسف الشديد) بمقاضاة هؤلاء وخاصة في فترات المفاوضات ووقف القتال.

ان الدعوة الى المصالحة العامة على أساس تناسي الجرائم الكبرى بحق الإنسانية والعفو عن المسؤولين المباشرين وغير المباشرين من تلك الجرائم؛ ان مطالبة كهذه تعتبر استهانة صارخة بحق الإنسانية وكذلك تعتبر أضحوكة نادرة في تأريخ البشرية!!

في هذه المقالة وفي الذكرى السنوي لعمليات الأنفال البربرية أحاول أن أعرض نماذج عن (مراجعة الماضي) في (ألمانيا، شيلي وجنوب افرقيقا) أمام المثقفين والقراء الكرام بأمل أن يكون هذا الموضوع السياسي والاجتماعي والقانوني والتاريخي المهم ضمن أولويات العمل في البرامج السياسية في كردستان والعراق، ان البرهنة والإتيان بنصوص مثل (عفا الله عما سلف) و (ألف ذنب وتوبة واحدة) لإثبات شهامة و وداعة قادة سياسيين استهانة بالضحايا والقيم الإنسانية النبيلة. كم كان رائعا و سموا لو بادر

ومن المضحك إن الحكومات العراقية وأثناء فترات المصالحة ووقف القتال الكاذبة، اعتبرت نفسها متسامحة ومشفقة في إصدارها أوامر (العفو العام) عن جرائم وذنوب اقترفتها الحكومات أصلا وكنا نحن الضحية لتلك الجرائم.

الحزبان الرئيسيان في كردستان بـ (مراجعة وتقييم الماضي) المتعلق بهما اولا، فحينذاك يطالب الشعب الكردي بكل عزة وشموخ من عرب العراق لمراجعة الماضي.

ان تجربة الدول في هذا المضمار تظهر لنا بوضوح ان محاكمة المتهمين بجرائم ضد الإنسانية جزء يسير من مراجعة الماضي والبحث عن الحقائق وليس كلها، لان القضاة لاستكمال المحاكمات يطالبون بوثائق كاملة وواضحة للإثبات، وفي اكثر الحالات سيكون من الصعب الحصول على تلك الوثائق لأن المجرمين الحكوميين قاموا بإتلاف الوثائق المهمة التي تدينهم، وان اغلب الضحايا هم من الفقراء الذين لا يستطيعون تأمين المحامين ونفقات المحاكمة ومتابعة قضاياهم.

وهنا تتجلى أهمية تأسيس هيئة عليا (لمراجعة الماضي والبحث عن الحقائق) وتتولى تلك الهيئة البحث ومتابعة المسؤولين الكبار داخل وخارج العراق، يجب تشخيص جميع (البراغي والأدوات البشرية من ذلك الجهاز الدموي المرعب المسمى بـ (نظام البعث) الى ان يعترف بأساليب سلمية وبطرق ثقافية وتراثية كل من الطيارين وسواق المدرعات والضباط والكيمياويون والبايولوجيون وأطباء المختبرات والأطباء العدليون ومترجموا (محكمة الثورة) والصحفيون والفنانون العملاء ومغنو (السيد الرئيس).

فليعترفوا وينطقوا ويطلبوا العفو والغفران من الضحايا كطالبي التوبة أمام رجل دين، (كوجوه غبرة ترهقها قطرة) امام اهل الضحايا، كمرضى نفسيين امام طبيب مختص، ان المؤرخين والصحفيين والمثقفين والحقوقيين يعتقدون ان العفو والمغفرة لا تكون بصورة مجانية مهلهلة، بل يكون ضمن اطار الاعتراف بالجريمة أمام الجمهور أو أمام (هيئة البحث عن الحقائق) وأمام أجهزة الإعلام المكتوبة والمرئية والمسموعة، ألا ترون أن كلفة الحج والعمرة لطالب مغفرة من الله (كم هو غفور رحيم) لغالية جدا، الى متى تكون قيمة الإنسان لدينا نحن المسلمين مجانية باهتة؟ ألم يقل الخالق في القرآن الكريم (ولكم في القصاص حياة يا اولى الألباب)؟ ان القصاص لا يكون دائما قصاصا فيزيائيا، فالقصاص الروحي وتأنيب الضمير والخجل أمام الضحايا والقضاة ذو تأثير إيجابي في تلابيب النفوس بل أعتبره برامج تربوية للكبار وخاصة الحكام وذوي النفوذ.

إن مشروع (مراجعة الماضي) ليس ثأرا ولا إثارة للأحقاد والبغضاء ، بل مشرع عقلاني لقطع جذور الترهيب والثأر والأحقاد بين أفراد المجتمع، ويمكن أن يمتد هذا المشروع لسنوات وأنه يرنو الى مستقبل مشرق لا تتكرر فيه المآسي والانتهاكات.

ان القصاص لا يكون دائما قصاصا فيزيائيا.

إن الإنسان والأيام والحياة لأكبر بكثير من رجلي الدين العربيين في مؤتمر المصالحة حين قارنا بين حالة العراق وكردستان وضحايا البعث وبين حالة فتح مكة وعودة محمد (ص) إليها منتصرا وعفوه عن أهل المكة، شتان بين الحالتين! ! إن رجلي الدين في تلك المقارنة لم يكونا صادقين في السياق التاريخي، لان النبي (ص) عندما فتح مكة لم يعف عن جميع المكيين، لو نقرأ كتب السيرة ليظهر لنا إن النبي بعد فتح مكة، أعلن أن هناك عددا من المجرمين لا يشملهم العفو فأمر بقتلهم أينما وجدوا ومنهم (عكرمة ابن أبو جهل) ولكن النبي بعد مدة وبإلحاح من سادة القريش عفا عنه، وأن آية (عفا الله عما سلف) نزلت بمناسبة منع الصيد في الأشهر الحرام وخاصة في مكة.

إن مسؤولية الجرائم تعود الى جميع أجهزة الدولة العراقية من الجيش والمخابرات والامن.. والى الافراد الذين اصبحوا ادوات طيعة بيد الجلادين والمسؤولين الكبار، سواء يكتشف الافراد المجرمون ام لا يكتشفوا وسواء يحاسبوا ام لم يحاسبوا، فعلى (هيئة البحث عن الحقائق) كشف كل الجرائم المتعلقة بالاجهزة القمعية والمسؤولين عنها، فبتخطيط وبأمر من تلك الأجهزة أصبحت الأفراد آلات صماء لتنفيذ عمليات الأنفال والتعريب والترحيل ومذابح في جنوب العراق وقمع المعارضة الشيعية.

يجب أن تنشر هيئة البحث عن الحقائق كل الوثائق المتعلقة. بجعل كادح عربي من البصرة جلادا يقوم بالعنف والقتل في (ناحية برزنجه – السليمانية) (مثلا)، وكذلك على (هيئة البحث عن الحقائق) والحكومة الجديدة كشف الشرفاء الطيبين في تلك الأجهزة القمعية الذين ضحوا بمستقبلهم المهني وبحياتهم بل بعوائلهم واقاربهم لرفضهم أن يكونوا آلة طيعة بيد ذلك النظام القمعي، على الحكومة الجديدة أن تخلد ذكراهم وتعوض أهلهم.

في أغلب المدن الألمانية سميت شوارع رئيسية باسم الجنرال (Stavffenberg) لانه حاول في ١٩٤٤/٧/٢٠ اغتيال (هتلر) وبعد كشف المحاولة اعدم في نفس اليوم. ويعتبر يوم إعدامه عطلة رسمية في البلد، وتجري في أعلى المستويات الحكومية والحزبية والبرلمان ندوات تخليدا لذلك الجنرال وتوضع باقات الورود على رمثه.

لو يشكل الجيش العراقي الجديد على أساس الاعتراف بالجرائم التي قام بها في الماضي لما يتجرأ (إبراهيم فيصل الياسري) ان يقول في مؤتمر المصالحة بأربيل:–

(فليعاد تشكيل المؤسسات الأمنية والجيش بسرعة ونطالب زيادة رواتب منتسبيه)، ولَما يستطيع ان يقول (محمد دبدب):–

في أغلب المدن الألمانية سميت شوارع رئيسية باسم الجنرال (Stavffenberg) لانه حاول في ١٩٤٤/٧/٢٠ اغتيال (هتلر) وبعد كشف المحاولة اعدم في نفس اليوم. ويعتبر يوم إعدامه عطلة رسمية في البلد.

وأنا لا زلت مؤمنا بفكر البعث!!)، ولَما توجه الدعوة أصلا لأمثال (وفيق السامرائي) لحضور المؤتمر.

هنا تذكرت حادثة جديرة بان تثار هنا لانها ذات علاقة بموضوعنا هذا: في عام ٢٠٠٣ رفض عدد من الطيارين الإسرائيليين تنفيذ اوامر عسكرية بقصف المدنيين الفلسطينين، وتساءلت نفسي: هل كان هناك طيار او سائق دبابة عربي مسلم في العراق تمرد على اوامر قادته حين امر بقمع انتفاضة شيعة الجنوب او انتفاضة كردستان او خلال النزوح المليوني لشعب كردستان في عام ١٩٩١؟

هكذا كان الجيش العراقي، واخاف ان يعاد الجيش على نفس المنوال (ما اشد فرحتي لاني لم ألتحق به لدقيقة واحدة)، فهل بقى مبرر للاحتفال بيوم ٦/كانون/ بتأسيس هذا الجيش الرهيب وحبذا لو شطب يوم تأسيسه في تقويم العراق الجديد. لكتابة هذا الموضوع استفدت من عدة كتب المانية وانكليزية .

(مراجعة الماضي والبحث عن الحقائق)
التجربة الألمانية

يعتبر تشكيل محكمة (نورينبرگ) الدولية للنظر في جرائم النازيين، جزءا صغيرا من مراجعة الماضي حيث جرت مقاضاة ٢٢ متهما من المسؤولين النازيين الكبار في الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥–١٩٤٦)، وحكم على (١٢) منهم بالإعدام فنفذ الحكم.

في المرحلة التالية من أعمال (مراجعة الماضي) جرى التحقيق مع شخصيات مختلفة اخرى من المجتمع الألماني حيث قدموا خدمات الى النظام النازي مثل: الأطباء الذين فحصوا وشخصوا المرضى المصابين بالأمراض النفسية والعقلية وأمروا بإبادتهم أو جعلهم (عاقرين) ليبقى العنصر الألماني نزيها صافيا من الشوائب (حسب قوانين عنصرية خاصة بهذا الموضوع) وكانت من ضحايا هذه الاعمال مئات الالوف من المعوقين والمرضى النفسيين والعقليين، عدا مئات من الذين جرى تصفيتهم كما ذكرنا، جرى كذلك التحقيق مع الدبلوماسيين والقضاة والجنرالات ومدراء معامل صنع الأسلحة... و ... الخ.

في السنوات الأخيرة أُجبر القطاع الخاص الاقتصادي والدولة الألمانية على دفع مليارات الدولارات كتعويضات للمعوقين والشيوخ المتضررين في الدول التي احتلتها ألمانيا (بولونيا – جيك – دول البلقان... الخ) ان هؤلاء الشيوخ والمعوقين أُجبروا زمن الحرب وهم شباب على العمل كعبيد في معامل الاسلحة الالمانية، ولا زالت تداعيات هذه القضايا تتعمق ولم تنتهي.

يعتبر تشكيل محكمة (نورينبرگ) الدولية للنظر في جرائم النازيين، جزءا صغيرا من مراجعة الماضي.

منذ بضع سنوات تشكل معرض سيار للصور الفوتوكرافية ورسائل ومذكرات الجنود والضباط المشاركين في الحرب العالمية الثانية ولازال يجوب هذا المعرض في جميع المقاطعات الالمانية لعدة سنوات، ويخاطب هذا المعرض السيار شعب ألمانيا بان آبائهم واجدادهم في الحرب العالمية قاموا باحتلال الدول وقاموا بانتهاكات وجرائم بحق الشعوب وان الجيش الالماني انتهك قوانين الحرب ولم يلتزم بها. أثار هذا المعرض السيار قلاقل واحتجاجات في الجرائد ومحطات التلفاز والنوادي والمقاهي في ألمانيا، اعتبر اليمينيون هذا المعرض استهانة صارخة بشرف الجيش الالماني وجنوده الاحياء منهم والاموات، وطالبوا بمعاقبة منظمي المعرض مما اجبر داعية سلام الماني ان يقول: الجندي الاعتيادي في مكان وزمن ما يكون قاتلا للبشر! !

ما اكثر الشخصيات الضخمة القوية في ألمانيا تركوا مناصب عالية في الحكومة او أجبروا على ترك المناصب لثبوت علاقتهم بالنازيين، وما اكثر الذين كانوا مؤهلين ليصبحوا وزراء ففشلوا لظهور روابطهم بالحكم الهتلرى.

ان اليهود وخاصة الصهيونيين منهم عالجوا قضية الإبادة الجماعية لعدة ملايين يهودي في أوروبا بيد النازيين معالجة سياسية، تربوية، فنية، أدبية، اقتصادية ونفسية، وصنعوا من تلك المذابح بصورة ذكية افلاما مهمة لأحداث مأساوية لا تنساها الاجيال القادمة من اليهود والالمان والبشرية جمعاء، هناك مأثورة عامة بالمناسبة يقولها اليهود (نغفر عنكم ولكن لن ننسى! !)

كان (ئايخمن) النازي من احد منظمي تلك المذابح، قد هرب الى ارجنتين ويعيش في مخبأ اكتشفته المخابرات الإسرائيلية في عام (١٩٦٠) وهرّبته في (جنتا) دبلوماسي الى إسرائيل وحوكم بالإعدام فنفذ الحكم.

لقد قصمت الجرائم التي قامت بها النظام الهتلري ضد اليهود ظهور الأجيال الحالية والمستقبلية، إذ عقدت الحكومات المتعاقبة في ألمانيا ايا كان الحزب الحاكم معاهدات ثنائية صميمية مع الدولة العبرية، تعهدت ألمانيا بموجبها ان تحافظ على مصالح اسرائيل في جميع الاوقات وان تسرع ألمانيا لنجدتها في أوقات الشدة. في وقت مضى ٦٤ عاما على الحرب العالمية الثانية، لم تتحرر ألمانيا بعد من تداعيات وأوزار الحرب، ففي كل سنة يذهب المسؤولون الحكوميون الى الدول المحتلة من قبل هتلر وهم خجلون صاغرون يزورون معسكرات العمل النازية السابقة والمتاحف حاليا واشهرها (Avsschwitz) في بولونيا الحالية ويركعون امام رموز الضحايا.

لم يجرأ الى لآن أي سياسي ألماني ان ينتقد دولة اسرائيل سواء

ففي كل سنة يذهب المسؤولون الحكوميون الى الدول المحتلة من قبل هتلر وهم خجلون صاغرون يزورون معسكرات العمل النازية السابقة والمتاحف حاليا واشهرها (Avsschwitz) في بولونيا الحالية ويركعون امام رموز الضحايا.

بحق ام بدون حق فيختم جبينه بـ (العداء لإسرائيل) ويجبر على الاستقالة وترك العمل.

كمثال صارخ على ذلك: وزير الاقتصاد الالماني السابق (Moellermann) في حكومة (هيلموت كول) انتقد في حملته الانتخابية (ئاريل شارون) ووصفه بعدو للسلام، وسبب هذا الانتقاد ألى تخلي حزبه عنه (حزب الديمقراطي الليبرالي) وسيق إلى مسائلات كثيرة، فكانت النتيجة الانتحار بعدم فتح مظلته من علو شاهق.

في أكثر المدن الألمانية سميت مدارس وبيوت الشباب وروضات الاطفال باسم الصبية الصغيرة (Anne Franke) ١٢ عاما ، كانت هي مع أهلها مختفية في مخبأ بامستردام، وفي يوم من الأيام يكتشف المخبأ من قبل النازيين فتساق مع أهلها إلى الموت، لقد طبعت ملايين النسخ من مذكرات تلك الصبية كتبتها أثناء مطاردتها هي وأهلها والعيش في مخبئها.

في السنوات الأخيرة ومن قبل اليهود جرت صراعات حادة مع بنوك سويسرية حيث إن النازيين أودعوا كميات كبيرة من الذهب المنهوب من اليهود أثناء الحرب وعن تلك الودائع حصلت تلك البنوك على فوائد حرام.

في زيارة إلى المعسكر النازي للعمل الإجباري السابق في (Dachav) قرب مدينة (ميونخ) والذي هو الآن اصبح متحفا؛ شاهدت لوحة فنية كتبت عليها بخط كبير: (من لم يتعظ دوما من الماضي؛ محكوم عليه دوما بإعادة الماضي.)

بعد توحيد شطري ألمانيا (الشرقية والغربية) وانهيار نظام الحزب الواحد بألمانيا الشرقية في ١٩٩٠/١٠/٣ طفت على السطح ضرورة تشكيل هيئة لمراجعة الماضي في ألمانيا الشرقية، فتشكلت تلك الهيئة باسم رئيسها (Gavkbehorde) ،وأودعت في تلك الهيئة جميع الوثائق المهمة في دائرة المخابرات ووزارة أمن الدولة (Stasi) العائدتين الى دولة ألمانيا الديمقراطية السابقة.

الآن وبعد مرور (١٤) سنة على انهيار ألمانيا الديمقراطية ونظام الحزب الواحد، فلازالت الهيئة تقوم بأعمالها، ولازال المحامون والدارسون والصحفيون والمؤرخون والذين تجسست عليهم ألمانيا الديمقراطية يزورونها، وحسب تعليمات خاصة يتداولون وثائقها وأضابيرها السرية الخاصة، وحسب معلومات تلك الأضابير، أحيل قضاة ومحامون وأطباء وجنود الى القضاء، وبالمقابل يصيح قضاة بأعلى صوتهم في قاعات المحاكم بوجه حراس (جدار برلين) الشرقيين:- حينما يهرب إخوانكم الألمان من مظالم النظام الاشتراكي عن طريق جدار برلين فلماذا تطلقون النار عليهم؟ فإذا

في أكثر المدن الألمانية سميت مدارس وبيوت الشباب وروضات الاطفال باسم الصبية الصغيرة (Anne Franke) ١٢ عاما ، كانت هي مع أهلها مختفية في مخبأ بامستردام، وفي يوم من الأيام يكتشف المخبأ من قبل النازيين فتساق مع أهلها إلى الموت.

كنتم المجبرين على إطلاق النار فلماذا لم تطلقوها أعلى من رؤوسهم؟

في ألمانيا الشرقية كان الأبطال الرياضيون وفي المباريات الدولية يُجبَرون على استعمال الإبرة المقوية للعضلات (Doping) بغية الحصول على ميداليات ذهبية وبذلك يغطون على مثالب الاشتراكية. والآن تجري مقاضاة الأطباء والمدربين الذين شاركوا في ذلك العمل اللاإنساني ويطالب الرياضيون بمعاقبة هؤلاء وتعويضهم لان تلك الإبرة أضرت بصحتهم كثيرا، وأخيرا اتهم كاتب يساري مشهور في ألمانيا الغربية هو (Gventer Walraff) بكونه عميل مخابرات للألمانيا الشرقية، ويعتبر الفيلم الألماني المشهور (Hallo Lenin) والحائز على ميداليات كثيرة نوعا من برامج (مراجعة الماضي والبحث عن الحقائق).

في ألمانيا الشرقية كان الأبطال الرياضيون وفي المباريات الدولية يُجبَرون على استعمال الإبرة المقوية للعضلات (Doping) بغية الحصول على ميداليات ذهبية.

(مراجعة الماضي والبحث عن الحقائق)
تجربة شيلي بعد سقوط (بينوشى)

كان (سلفادور ئاليندي) رئيس الحزب الاشتراكي الشيلي، وانتخب كرئيس للوزراء في عام ١٩٧٠ ، وادخل إصلاحات اشتراكية في الاقتصاد الشيلي في (٣) سنوات حكمه وكذلك في جميع المجالات. انتقاما من إصلاحاته الإدارية والاجتماعية والاقتصادية دبر في عام ١٩٧٣ انقلاب دموي من قبل عسكريين وبمباركة من الطبقة البورجوازية والأرستقراطية الشيلية وأسقطوا حكومة (ئاليندي).

قام الانقلابيون بمذابح وانتهاكات واسعة ضد قادة وكوادر حزب (ئاليندي)، واعدموا (٧٠) شخصا بدون محاكمة بما فيهم (ئاليندي) وكوادر حزبه والوزراء، وكانت عمليات القتل والتعذيب والأبعاد وفقدان الناس مستمرة الى عام ١٩٨٩ بعد أن أجبرت سلطة الانقلابيين على التنازل وترك الحكم.

أصبح رئيس الحزب الديمقراطي المسيحي (Ahywin) رئيسا جديدا للوزراء، فشكل (لجنة البحث عن الحقائق) من بروفيسور في علم الاجتماع وقضاة وحقوقيين. كان على (هيئة البحث عن الحقائق) أن تحقق في الجرائم السياسية الكبرى من سنة ١٩٧٣ إلى ١٩٩٠ قتلت أو فقدت ضحايا كثيرة، ولم تشمل التحقيقات (الناس الذين قاموا بتعذيب المعتقلين ثم أطلق سراحهم) خوفا من حدوث ثأرات شخصية في المجتمع.

ساهمت في برامج مراجعة الماضي الكنيسة والشخصيات المشهورة في المجتمع الشيلي والمنظمات غير الحكومية العاملة في مجال حقوق الإنسان والمنظمة الخاصة بالضحايا والمفقودين،

ولعبت المؤسسات الإعلامية المختلفة دورا كبيرا في هذا العمل الإنساني وبعيدا عن مكاتب الرئيس والسكرتير العام في القصور والأبراج العالية وحسب الوصفات الجاهزة!!

كان الاستماع إلى إفادات الضحايا في كل جلسة بصورة غير علنية وبحضور اختصاصي نفسي، يتركز المحققون أولا على مراعاتهم وتقديم مؤاساة وعواطف مسرفة إليهم، المهمة الرئيسية لـ (لجنة البحث عن الحقائق) غالبا منصبة على المتابعة واكتشاف المسؤولين خلال حكم (بينوشي) وتعويض الضحايا ماديا ومعنويا، كان الديكتاتور وبدون خجل يتبرأ من جميع الانتهاكات والجرائم التي ارتكبت أيام حكمه. إن محاكم الجزاء تستقي من (لجنة البحث عن الحقائق) تلك المعلومات التي تجمعت لديها، إلا أن متابعة دعاوى الضحايا والتحقيقات وعقاب المجرمين كانت من اختصاصات محاكم الجزاء.

أصدرت (لجنة البحث عن الحقائق) تقريرا بـ (٢٠٠٠) ألفي صفحة عن (٤٧٨) من المفقودين، قامت الحكومة الجديدة في شيلي بنشر ذلك التقرير في جميع أنحاء البلاد، وألقت مسؤولية تلك الجرائم والانتهاكات الواسعة لحقوق الإنسان على حكومة (بينوشي).

قام الرئيس الجديد (Aylwin) وبعد الانتهاء من أعمال (لجنة البحث عن الحقائق) والتي استغرقت سنة كاملة، بزيارة قبر (سلفادور ئاليندي)، في احتفال مهيب وبصورة رسمية أعاد الاحترام والتقدير له، ثم حُفرت أسماء جميع المقتولين والمفقودين على منصة هيكل ضخم (مونومينت). بعد كل تلك الإجراءات الإنسانية الخاصة سنت قوانين شاملة للمصالحة العامة ورعاية أقارب المقتولين والمفقودين وتعويضهم المادي والمعنوي وتخليد ذكرياتهم وآمالهم وأفكارهم، كما وشكلت مؤسسات إدارية جديدة خاصة بتلك المسائل بغية تنفيذ تلك القوانين بصورة جيدة.

لقد استمرت المحاكم في شيلي (بعد الانتهاء من أعمال لجنة البحث عن الحقائق) بالنظر في شكاوي ضحايا التعذيب والسجن وقضايا المفقودين، ودامت أعمال المحاكم اكثر من عشر سنوات، ورأينا كيف أُجبر الدكتاتور الهرم الخرف العائش في لندن على الحضور أمام المحاكم. إلا انه وبسبب قوة الجيش ودوائر القمع ودفاعها عن نظام (بينوشي) وحتى بعد سقوطه، وخوفا من قيام الجيش بتنظيم انقلاب جديد وخاصة في بداية انهيار النظام، لم يكن بمقدور الحكومة الجديدة إجبار كافة مجرمي الجيش الحضور أمام (لجنة البحث عن الحقائق) وبالقدر اللازم.

فكان قد أُبقي قاضيان عملا في عهد (بينوشي) في (لجنة البحث عن الحقائق)، إلا أن إبقاء هذين الحاكمين في اللجنة اعتراف ضمني

أصدرت (لجنة البحث عن الحقائق) تقريرا بـ (٢٠٠٠) ألفي صفحة عن (٤٧٨) من المفقودين، قامت الحكومة الجديدة في شيلي بنشر ذلك التقرير في جميع أنحاء البلاد، وألقت مسؤولية تلك الجرائم والانتهاكات الواسعة لحقوق الإنسان على حكومة (بينوشي).

بالجرائم التي ارتكبت في عهد (بينوشي)، إن الحكومة الجديدة استطاعت ورغم بقاء عناصر مؤيدة للنظام السابق في جهاز الحكم أن يرسخ الديمقراطية في أجهزة الدولة وتزحزح تلك العناصر منها.
إن مراجعة النظام الدكتاتوري تركز على الاهتمام بالضحايا وبحياتهم اليومية، وتعويضهم المادي والمعنوي، ومعاقبة المسؤولين ومتابعتهم والقيام بحملة إعلامية ضدهم ونشر أسمائهم في الصحف.

(مراجعة الماضي والبحث عن الحقائق)
تجربة جمهورية جنوب أفريقيا

التجاوز على حقوق الإنسان لم يبدأ في عام ١٩٤٨ حين أسس نظام مبني على العنصرية (ثابارتايد) للسكان الأصليين السود ومن قبل الأوروبيين المحتلين البيض - بل بدأ من عام ١٦٥٢ حين وصل الجيل الأول من الأوروبيين إلى البر في مدينة (Kap) في جنوب افريقيا.
قامت الحكومة بعد مذبحة (Sharpeville) عام ١٩٦٠ بمنع جميع أحزاب السود مما اجبرت منظمات واحزاب السود (ANC) على النضال المسلح، واصبح العنف والقمع ضد السود عملا يوميا مخططا من قبل حكم البيض.
في الاجواء التي رافقت سقوط معسكر السوفيت في عام ١٩٩٠ وانهيار النظام العنصري وأجواء (بيرسترويكا) والحصار الاقتصادي على جنوب افريقيا؛ اطلق سراح مانديلا والقادة السود والآخرون بعد (٢٦) سنة من السجن، ورفع الحذر على أحزاب السود وفي مقدمتها (ANC)، في عام ١٩٩٣ وبعد مفاوضات دامت (٣) سنوات بين الحزب الحاكم للبيض برئاسة (de Klerk) و بين حزب (ANC) برئاسة مانديلا ألغى النظام العنصري اللانساني وحسب دستور اتفقا عليه.
ولاول مرة في تأريخ جنوب أفريقيا أُعطي حق الترشيح والانتخاب للسود، وفي اول انتخابات حرة للسود في آيار ١٩٩٤ انتخب مانديلا كأول رئيس أسود لجنوب أفريقيا. كانت جنوب افريقيا على شفا حرب أهلية:- جنرالات البيض في النظام السابق يخافون من مقاضاتهم عن الجرائم التي ارتكبوها، ولم يكونوا مستعدين لترك السلطة السياسية وفي انتخابات حرة تكون بيد أغلبية السود، ويطالبون هؤلاء بإصدار عفو عام بدون قيد وشرط.
من جهة أخرى يطالب السود الأغلبية بمقاضاة مجرمي النظام البائد. في ١٩٩٥/٦/٢٨ وبعد حوار وتبادل الآراء من داخل

في الاجواء التي رافقت سقوط معسكر السوفيت في عام ١٩٩٠ وانهيار النظام العنصري وأجواء (بيرسترويكا) والحصار الاقتصادي على جنوب افريقيا؛ اطلق سراح مانديلا والقادة السود والآخرون بعد (٢٦) سنة من السجن.

البرلمان وخارجه، اختار البرلمان حلا وسطا بين الموقفين المتضادين، فسن قانون (اختيار وتشجيع الوحدة الوطنية والمصالحة العامة)، وباقتراح من هذا القانون تشكلت (لجنة الحقائق والمصالحة العامة) على أن تقوم بالبحث والتحقيق في الأحداث التي وقعت من عام ١٩٦٠ الى عام ١٩٩٤ وخلال (١٨) شهرا.

انقسمت تلك اللجنة إلى ثلاث لجان فرعية:

لجنة حقوق الإنسان لتوضيح وكشف الانتهاكات في مجال حقوق الإنسان سواء من قبل حكومة البيض أم من قبل الحركة التحررية للسود وخاصة (ANC)، لجنة العفو العام للمتهمين، لجنة التعويض عن الأضرار التي وقعت للضحايا.

في عملية ديمقراطية حرة وواضحة تكون لكل مواطن ومنظمة الحق في إبداء رأيه وترشيح نفسه وبعد إجراء مشاورات مكثفة مع أهل الرأي والشخصيات الاجتماعية في المجتمع انتخبت (١٧) شخصا ليكونوا أعضاء في (لجنة الحقائق والمصالحة). يعمل في هذا المشروع (٤٣٨) شخصا، فهم من داخل وخارج البلاد منهم محقق أكاديمي، والباقي محامون ومختصون في دوائر التجسس والشرطة، وكان الاتحاد الأوروبي يمول مصاريف هذا المشروع الإنساني الواسع.

أنهت (لجنة الحقائق والمصالحة) أعمالها في عام ١٩٩٩ بعد تمديد مدة عملها لستة أشهر أخرى، وأعلن رئيس اللجنة الأسقف الأسود (ديزمون تيتو) وهو محايد ناضل بصورة سلمية جنبا الى جنب مع نضال الحركة التحررية المسلحة لشعبه ضد العنصرية (ئاثارتايد) واصدر تقريرا نهائيا مفصلا عن أعمال اللجنة بـ (٣٥٠٠) صفحة وضمن (٥) أجزاء وسلم التقرير لرئيس الجمهورية (مانديلا).

نظرت اللجنة في (٢٠) عشرين ألف شكاوى على مئات المنظمات والأفراد، قدمت إلى لجنة العفو آلاف الطلب للعفو، إلا أن اللجنة لم يوافق إلا على (١٥٠) طلبا، ثم تقاطرت على اللجنة (١٢) ألف طلبية أخرى للعفو ويتطلب ذلك التحقيق في كل طلب ولذا مددت أعمال اللجنة إلى أواخر سنة ١٩٩٩.

هناك آراء وأفكار متناقضة وخاصة في مسألة (العفو عن المجرمين)، هناك من يرون انه بدون القصاص عن الظالمين لا يمكن أن يعاد الحق إلى المظلومين. هناك آراء للمختصين تقول انه بدون المصالحة العامة لا يمكن الانتقال من النظام العنصري بصورة سلمية إلى النظام الديمقراطي البرلماني، وقدمت شخصيات مشهورة للسود وأقارب الضحايا والمفقودين طالبين إلغاء قانون العفو إلا أن المحكمة الدستورية رفضت الطلب .

في عملية ديمقراطية حرة وواضحة تكون لكل مواطن ومنظمة الحق في إبداء رأيه وترشيح نفسه.

كانت اغلب الشهود نسوة ويحضرن مع عدد من أقاربهن وأصدقائهن أمام أحد أعضاء اللجنة، وأعضاء اللجنة يسرفون في تقديم العواطف الجياشة والرقة في التعامل معهن، ثم يساءلن أمام المحققين وهن يجهشن بالبكاء وبلغات ولهجاتهن الخاصة يحكين ما جرى بحق أهلهن وأقاربهن، وخلال تلك الحكايات يسائلن المحققين:

–لماذا كنتم معنا قساة القلوب وتعاملوننا كالحيوانات؟

– لم تسمح الشرطة بدخول غرفة المحقق، فدخلتها عنوة فرأيت ابني (بيكو) وهو قطعة هامدة وغارق في الدماء!!

كان الشهود من الفقراء والكادحين يأتون من القرى والمناطق البعيدة، تدون إفاداتهم وحكاياتهم البسيطة كما هي وتنشر كلها في الصحف والإذاعات وفي جميع أنحاء البلاد، دام هذا العمل اكثر من سنتين. بهذا العمل وعلى أقل تقدير أعيدت الكرامة الإنسانية الى هؤلاء الذين لم يستمع أحد قط إليهم وكان نوعا من المواساة لهم.

المسؤولون في دوائر الشرطة والجيش والمخابرات السرية للنظام العنصري قاموا حسب خطة منظمة قبل تسليم السلطة لحكومة السود الجديدة بإتلاف ٩٠٪ من الوثائق التي تدين جرائمهم وأعمالهم القمعية. إن محاكم الجزاء تطالب المشتكين بتقديم وثائق كونكريتية تثبت ادعاءاتهم والوثائق كما ذكرناها آنفا تالفة، ويبقى اعتراف المتهمين بذنوبهم في بعض الحالات ، لهذا السبب لم تكتشف جرائم النظام العنصري كلها، كانت أهمية لجنة مراجعة الماضي و (منظمة العفو الدولية) تظهر في انه قد خلقت أجواء رحبة أمام العالم والشعوب وخاصة أمام شعب جنوب أفريقيا ليطلعوا على حالة المسؤولين عن الجرائم والقمع وكم هم أذلاء صغيرون أمام ضحاياهم، وكم هم يشعرون بتأنيب الضمير، وكم كانت جماهير الشعب في العالم وجنوب أفريقيا تشعر بالتشفي والزهو لانتصار قضيتها ونضالها ضد النظام العنصري للبيض.

منظمة (أمنيستي – العفو الدولية) هيأت فرصا للمتهمين أن يدلوا بإفاداتهم أمام (٥) قضاة للمنظمة وبحضور وسائل الأعلام والجماهير، وطالبتهم بالاعتراف الكامل بجميع ما قام به ضد السود الضحايا من قتل وسجن وتعذيب، على المتهمين أن يجاوبوا على أسئلة محامي الضحايا. أي متهم يثبت للقضاة بان الدافع لأعماله كان دافعا سياسيا مثلا: (في خضم مخاطر الشيوعية على المسيحية وثقافة الغرب ودعوة الدين المسيحي للبيض المدنيين إن يقوموا بمساعدة السود المتأخرين وجعلهم مدنيين عارفين بالطريق المستقيم في الحياة؛ وليس دافعا ماديا للحصول على المال!! وانه (المتهم) أدلى بجميع ما لديه من

منظمة (أمنيستي – العفو الدولية) هيأت فرصا للمتهمين أن يدلوا بإفاداتهم أمام (٥) قضاة للمنظمة وبحضور وسائل الأعلام والجماهير.

المعلومات، أي متهم اثبت دوافعه تلك بمقدوره إنقاذ نفسه من العقاب حتى لو قتل شخصا بدون وجه حق، وكذلك يعفى من دعاوى الحقوق المدنية كتعويض أهل الضحايا مثلا!!

وعن طريق نظام العفو الدولي هذا، اكتشفت جرائم وانتهاكات كثيرة وخاصة في أجهزة الشرطة والاستخبارات للنظام البائد، وحدث تحول خطير في هذا المجال إذ اعترف قائدان لمفرزتين سريتين جدا كانتا تقومان بالقتل والتعذيب، اجبر هذا الاعتراف الخطير المسؤولين الكبار والمتعاونين معهم على المطالبة من (أمنيستي) الحضور أمامهم والاعتراف بما لديهم، إلا أن هؤلاء المسؤولين الكبار لم يكشفوا جميع ما لديهم من المعلومات المهمة. المسؤولون الذين لا يعترفون بجميع أعمالهم الإجرامية أمام لجان المصالحة يُجرّون على الحضور أمام محاكم الجزاء حيث شكاوى الضحايا وأهلهم.

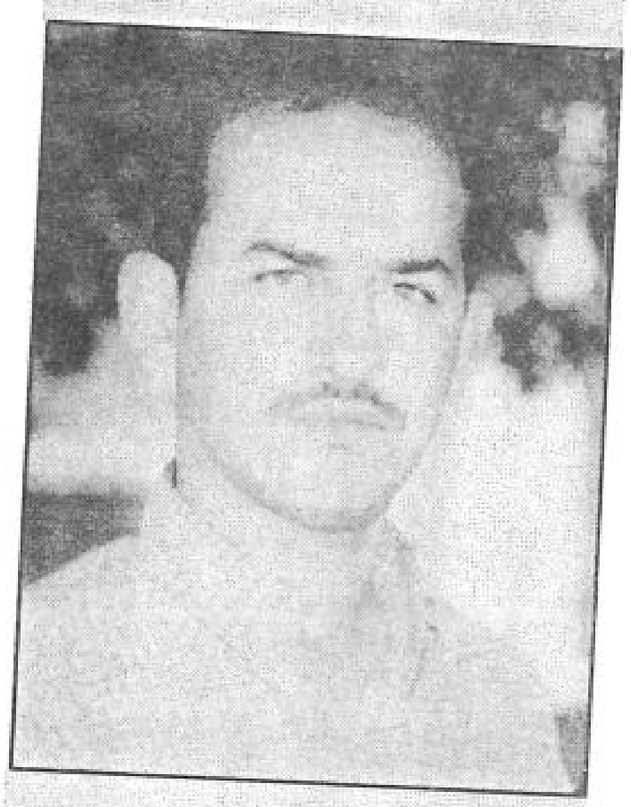
لجنة مراجعة الماضي والمصالحة أثبتت بالدليل القاطع بأنه في عام ١٩٨٠ وبرئاسة طبيب للقلب وجنرال المخابرات (Wovter Basson) وضع برنامج لصنع أسلحة كيمياوية وبايولوجية وذلك لاستخدامه أوقات الضرورة ضد المواطنين السود، وكذلك استخدام سم ضد (مانديلا) وهو في السجن، ويكون السم مخففا لقتله بصورة تدريجية وفجائية.

أرسل الجنرال (Basson) الى محكمة عسكرية داخل الجيش ولم يطلب أي جنرال من (أمنيستي - منظمة العفو الدولية) الحضور في المحكمة!! كان ٨٣ ٪ من البيض يتهمون اللجنة بعدم الحياد والنزاهة، إلا أن اللجنة أثبتت أن أكثرية الجرائم والانتهاكات لحقوق الإنسان ارتكبتها حكومة البيض ضد أغلبية السود.

وأخيرا زار (لجنة مراجعة الماضي والمصالحة) في جنوب أفريقيا كل من ملك وملكة السويد والنرويج والدانمارك ورؤساء جمهوريات ألمانيا وفرنسا وبرتغال وكوفي أنان و (هيلاري كلنتون)، وقيّموا أعمال اللجنة عاليا وكتقدير واحترام لأعضاء اللجنة.

المسؤولون الذين لا يعترفون بجميع أعمالهم الإجرامية أمام لجان المصالحة يُجرّون على الحضور أمام محاكم الجزاء حيث شكاوى الضحايا وأهلهم.

الدائن والمدان في الثقافة العربية



اثير محمد شهاب

من الاشكاليات التي اسهم النظام المنهار في خلقها، اشكالية الدائن والمدان بين مختلف الأصعدة الثقافية وعلى المستويات كافة، فثمة مثقف خلت أوراقه من المديح والزيف وثمة اخر على النقيض من ذلك، وثمة من حملت أوراقه بضع وريقات، وبين هذا وذاك تتعدد الأسباب وتتباين المواقف.

(١)

ان اقتراح عنوان البحث (الدائن والمدان) ينبع من عمق الاشكالية التي تعاني منها ثقافتنا الحالية، وهي اشكالية لا تحتاج الى عين ناقدة من أجل تشخيصها، فهي واضحة للعيان من دون اجتهاد في الرؤية، وانما تحتاج الى تقديم الحلول من اجل الخروج من الدوامة، والدخول في نقد هذه الممارسة قد يعرضك-مرة اخرى-الى اتهامات انت بعيد كل البعد عنها، ولكن.. هل ينبغي لنا أن نستمر ونتفرج-عن بعد او قرب -لهذا المشهد الكوميدي:

-لقد كتبت

-انا لم اكتب

-بلى لقد كتب فلان

-لا لم يكتب فلان

-لقد صفق فلان

-لا اعتقد ذلك

-اجزم ولدي الدليل على ذلك صورة كوميدية-تتكرر طوال اليوم- لمشهد ثقافي اعزل، لا يملك ناصية الصعود الى رتبة الثقافات الأخرى.

أذن.. ماهي الحلول الواجب اتخاذها لابعاد ثقافاتنا عن هذه الاشكالية، وقبل الاجابة التي اقترحها، كان في ودي لو تنصلت ثقافتنا عن بعض يوتوبياتها من اجل الدخول في حوار هادىء

الى متى يستمر الرهان بين الأدباء حول الدائن والمدان؟

ومثمر لحل أزمة النقاش الذي لا يمكن أن يحصل فيه المثقف على ناقة او جمل.
والحلول المقترحة–كما يخيل الي–تتم في ضوء انتخاب لجنة يكون على عاتقها حل الخلاف والنزاعات عن طريق:
١–تقديم ورقة اعتذار عما فعله للثقافة.
٢–ابعاد الثقافة العراقية عن ثقافة المديح المتجذرة في وجداننا– كما يقول الغذامي–.
وهو مطلب صعب تحقيقه، ولكن اللجنة هي المسؤولة عما تقترحه من حلول.
ان هذه الاشكالية تنبع من طول المدة التي خضعت لها البلاد، مما ادى الى ولادة هذه الافرازات، بحيث بات من المستبعد أن ينجو منها أحد وان خلت أوراقه بسبب سهولة الادانة وصعوبة ردها، وعلى الطرف الأخر نجد صعوبة رد التهمة عمن صحح فاعترض او عارض النظام، فهو –ايضا–معرض للتهمة والادانة، لانه –وان صحح ذاته–مدان وخير دليل على ذلك كتاب ثقافة العنف لسلام عبود حيث وجه الاتهام لعدنان الصائغ او غيره مع الموقف الذي استحدث عندهم.
ان هذه الاشكالية او المشكلة جعلت الخيوط معقدة ومتداخلة الى درجة صعوبة الفصل، وقد افضى هذا التداخل الى استمرار مسرحية الادانة.
ومهما حاولت ورقة العمل الاجابة عن بعض المفردات –حلول هذه الازمة–، يبقى رأيها شخصيا ومعرضا للنقد والرد، لذلك فاني ساقترح بعض الاسئلة التي اود أن يجيب عنها المثقفون العراقيون بصورة عامة، هي:
١–هل يتوجب على مثقفينا التوغل في هذه الممارسة؟
٢–ما هي المسافة الفاصلة والنقطة الحاسمة التي نسعى من خلالها ايقاف هذه الافرازات؟
٣–ايحق لنا ان نمارس هذه الورقة؟
٤–وهل يحق لنا ان نقسم الأدباء في ضوء هذا التقسيم؟
٥–الى متى يستمر الرهان بين الأدباء حول الدائن والمدان؟

والتوغل في القائمة الاشكالية الاستفهامية قد يطول اكثر من ذلك مما يفقدنا سؤالا مهما، ألا وهو:
–دور المثقف والثقافة من الكولونيالية؟
لم تتعرض الثقافة العراقية–الى هذه اللحظة– للكولونيالية بشكل منهجي، والسبب–كما يبدو– توغل قطار الثقافة العراقية وفي كل مفاصلها في ورقة الادانة، ويظهر الامر بشكل واضح في قائمة المدعوين لمهرجان المربد الحالي، وهذا التوغل–بحسبما أراه–

سوف يبعد المثقف العراقي عن احياء الثقافة العراقية من جديد ورفدها بما يؤهلها للوقوف في وجه الثقافات الأخرى.

وبين هذه الأمراض وتلك المواقف الباردة من الكولونيالية، يظهر لدينا مرض جديد ألا وهو مرض الداخل/الخارج، وهو وليد الدائن والمدان لاقترانه بورقة الادانة نفسها.

ان هذا المرض الذي بدأت الثقافة العراقية تعاني منه، افضى الى اقصاء طرف دون أخر، بسبب سعة التوغل فيه وفي مفاصله والدخول والترويج–مرة جديدة– لهذه المصطلحات سوف يضع الثقافة العراقية في دوامة جديدة تضاف الى دوامة الدائن والمدان، او يضع المثقف العراقي في أطر جديدة وتقسيمات لا طائل من ورائها:

١–مدان–داخل.
٢–مدان–خارج.
٣–دائن–داخل.
٤–دائن خارج
٥–دائن مدان/خارج.
٦–دائن مدان/داخل.
٧–دائن مدان/داخل خارج.

وقد ظهرت معالم هذا المرض في بعض المواقع الالكترونية، سيما موقع كتابات من خلال تبادل الشتائم بين المثقفين العراقيين حول نظافة هذا و وساخة الأخر.

اذ ان الاهتمام بتسييس الخطاب الثقافي العراقي ظهر بشكل واضح- داخل المؤسسة الثقافية – اكثر من الاهتمام بالهوية الثقافية العراقية، والمثال الذي نود عرضه ما فعلته وزارة الثقافة الحالية من امد، اذ استطاعت ان تبسط نفوذها من خلال اشاعتها لخطابها المتمثل بوزيرها دون الاهتمام بالخطابات الاخرى.

وفي ظل نمو تلك الامراض، انشغل المرض الثالث–تسييس الثقافة او ثقافة التسييس –في بسط نفوذه والتوغل في عمق الثقافة العراقية من دون رقيب يحاسب المؤسسة على أحادية خطاها واقصائها للأخر..، اذ ان الاهتمام بتسييس الخطاب الثقافي العراقي ظهر بشكل واضح–داخل المؤسسة الثقافية – اكثر من الاهتمام بالهوية الثقافية العراقية، والمثال الذي نود عرضه ما فعلته وزارة الثقافة الحالية من امد، اذ استطاعت أن تبسط نفوذها من خلال اشاعتها لخطابها المتمثل بوزيرها دون الاهتمام بالخطابات الاخرى، بل عدت بعض الخطابات هامشية امام مركزية خطابها، وهذا الاقصاء سوف لا يضع المثقف العراقي داخل اسلوب الحوار الهادىء وانما خارج اسلوب الحوار وخارج الوصول الى عقد المصالحة بين المثقف والمؤسسة، وهذه الاشكالية التي عانى منها المثقفون سوف تبعدنا –هذه المرة–عن الالتحام مع المؤسسة الثقافية بوصفها قطبا حقيقيا ومدافعا للمثقف العراقي.

-٤-

المرض الأخير الذي لا ينفك عن الخروج من معطف الدائن والمدان، هو ثقافة التنصل عن المواقف السابقة والامثلة في هذا المضمار كثيرة لا تحتاج الى الذكر، حيث ان هذه الثقافة هي – بالنتيجة وليدة ثقافة الدائن والمدان، وهي ثقافة لابد–ايضا–من التصدي لها وبكل الوسائل–قبل خراب البصرة–من جديد.

وهذا الاجراء يتطلب الاتفاق على سياقات ثقافية لا يمكن خرقها، يجري من خلالها ايجاد السبل للوصول الى –في اقل تقدير–منصة الاعتراف بالخطأ، وتقديم العفو والاعتذار للثقافة العراقية لما الحقوه بها من زيف وخداع.

ويبدو لي في النهاية أن التوغل في علاج هذه الامراض سوف يكون في ضوء الاتفاق من قبل المثقفين على ايجاد السبل من اجل خلق ثقافة عراقية تهتم بالاختلاف الابداعي لا بالاختلاف الأيديولوجي.

عالم الكورد المرغب: تنازع السردي والوثائقي

عبدالستار جبر

يثير هذا الكتاب مسألة جديرة بالاهتمام تتعلق بالغاية الوظيفية للأسلوب وبشكل أدق بهيمنة البعد الوظيفي على اختيار نوع الأسلوب الذي يناسبه، فهذا الكتاب يندرج في اطار المؤلفات التوثيقية التي تعتمد الوثيقة والرواية والمشاهدة وغيرها من تقنيات الاحاطة بالأخبار التي تمت بصلة الى موضوع الكتاب باعتماد لغة تتوسل بالتقرير والخبر كأسلوب تسجيلي يرسخ التوثيق ويعزز دوره كضمان تصديقي دامغ يكشف عن الحقيقة، غير ان المؤلف على الرغم من ادراكه لهذا الأمر (وهو من صميم عمله كحاكم ومدير للعدل العام في حكومة اقليم كردستان)، الا انه لم يمنحه الأولوية في خارطة متنه الضخم، اذ هيمن السرد القصصي على معظم المساحة النصية للكتاب، حتى ليمكن الحكم اذ جاز التوصيف اننا نطالع رواية تسجيلية وثائقية تحكي معاناة شعب مقهور ومضطهد طيلة ثلاثة عقود من قبل الحكومات التي تعاقبت على السلطة بممارسة قمع الحقوق القومية لهذا الشعب مع التأكيد على الاشارة الى ان السردي هنا لم يهمش الوثائقي التقريري بل تآلف معه في علاقة تعاضد وتكامل كعلاقة الدال بالمدلول في المقاربة التشبيهية بينهما، اذ يكون الوثائقي هنا هو الدال الذي يحتاج الى مدلول يحيل اليه هو السرد، هو (الحكاية) التي تقوم بفك شفرات الوثيقة سرديا، بترجمة لغة الجمود التقريرية الى لغة الحياة القصصية، فتكشف بذلك عن وجه آخر للحقيقة المرة التي اختزلتها الوثيقة بل تتوسل بهذا الوجه كي يسفر بوضوح وجلاء مما كانت بشاعته وفجاعته، وقد بذل مؤلف جهدا مضنيا في مزاوجة الوثيقة الرسمية. التي حصل عليها بطرقه الخاصة مع الحكاية او مجموعة عن الحكايات المتعلقة بهذه الوثيقة، والمقصود حكايات الأفراد الذين دونت هذه الوثيقة أو تلك مصائرهم التي انتهت بمختلف أنواع التعذيب والقتل والتغييب في المعتقلات والمقابر الجماعية، فلم يقتصر جهد المؤلف على تحري وجمع الحكايات المتصلة بظروف اعتقالهم وتصفيتهم بل بسيرتهم الشخصية والاجتماعية.

ينبثق تساؤل ملح مما تقدم هو: لم اللجوء الى السرد بهذه المساحة الواسعة من الاهتمام الاسلوبي؟ على الرغم من أن الكتاب مصنف تحت باب التحقيقات والتأليفات التوثيقية والتسجيلية كما مشار على غلاف الكتاب نفسه (تحقيق وتأليف: طه بابان)؟؟.

قد يعترض من يرى بان السرد هو لغة الحياة اليومية المنتشرة في كافة أشكال الكلام والخطابات والأساليب المبتذلة والراقية على السواء وأن له انواعا أدبية وفنية وتأليفية، والتحقيق القضائي والصحفي الذي يبتغي التوثيق لا يخلو من لغة السرد بل إن وجودها طبيعي جدا فيها، وهذا أمر لا خلاف فيه في حدوده الطبيعية في الخبر والافادة والرواية والاشاعة وغيرها من أشكال السرود اليومية لاسيما سرود الحوادث والمصائب، لكن أن يعنى به كثيرا فيعطي من متن الكتاب جزؤه الأعظم فهذا يعني أن وراءه غاية وظيفية معينة ودلالة اسلوبية خاصة.

واذا كان جواب آخر يرى أن المؤلف بحكم طبيعة عمله كحاكم ومدير عدل عام، قد تراكمت لديه بمرور السنين حكايات و وثائق كثيرة، فأنه –في الحقيقة– يشير الى مصادره في الحصول على الوثائق الرسمية والحكايات الشعبية وهي في اغلبها الأعظم من خارج محيطة الوظيفي الخاص به، وحتى لو افترضنا أنها من داخل اختصاصه فلم يكلف نفسه مشقة السفر للحصول على حكاية أو باقة من الحكايات تعزز وثيقة حصل عليها كان بإمكانه أن ينشرها لوحدها فقط كدليل دامغ لادانة السلطات والجكومات الديكتاتوريه وتعرية وجهها القبيح وفضح اعمالها الوحشية الاجرامية بحق الشعوب التي تطالب بحقوقها وكرامتها في العيش بحرية وديمقراطية؟، ان اهتمامه البالغ بالسرد يكمن خلفه دافع محدد يبتغي من ورائه امرا ما، يكشف عنه اهداؤه الذي صدر به كتابه والذي وجهه الى القراء العرب (الى القراء الناطقين بلغة الضاد، اهدي مرارة هذه الذكريات فهم احق بها من غيرهم لأنها من صنع بني جلدتهم الذين ما انفكوا يرددون ظلم اليهود لهم، لقد آن أن يعلموا شيئا عن ظلمهم لنا ان كانوا به جاهلين)، على الرغم اولا من ان اعتباره لمتن الكتاب على انه مجموعة ذكريات مرة ينسف وثائقيته، لأنه يحول الكتاب الى مذكرات شاهد وسامع عيان على عصره لقضية شعب ينتمي إليه وأن المتحدث هنا هو الضمير الكردي بكليته لا مجرد شخص بعينه، فتصبح الوثائق هنا مجرد أدلة تعزيزية لمحطات الذاكرة المتنقلة، بينما تمثل هي النواة التأسيسية لتصنيفه التأليفي، وهذا ما تداركه المؤلف نفسه بعد الاهداء مباشرة تحت عنوان (مطلب قومي ملح) بين فيه عن رغبته في أن "يكون هذا الكتاب والكتب التي ستليه فاتحة

ان اهتمام المؤلف البالغ بالسرد يكمن خلفه دافع محدد يبتغي من ورائه امرا ما، يكشف عنه اهداؤه الذي صدر به كتابه والذي وجهه الى القراء العرب.

مشروع قومي كبير هدفه توثيق الجرائم التي ارتكبت بحق شعبنا الكردي خلال السنوات ١٩٦١-١٩٩١، عن طريق شبكة من اللجان مهمتها جمع وتبويب تلك الجرائم ومن ثم عرضها على العالم بمختلف اللغات"، فإذا كان هدف الكتاب هو توثيق الجرائم وان يكون بداية تدشين لمشروع قومي فلم توسل بالسرد القصصي اسلوبا مبرزا او مناسبا لتحقيق التوثيق؟

ان الجواب والغاية كما كشف عنها الاهداء والمطلب آنفا ليست- في الحقيقة-من اجل التوثيق ذاته، أي ان يكون السرد هو الأسلوب الأقدر على استيفاء التوثيق حقه الكامل من جميع جوانبه وابعاده الحياتية (الشخصية) لا المختزلة كاسماء وأرقام وملفات وقوائم فقط، بل أن يتحول هذا التآلف المتعاضد المتكامل بين الوثيقة والحكاية (الوثائقي والسردي) الى مشهد حي ينبض بالألم والمعاناة متجليا أمام القارىء ، فالسردي هنا يعيد انتاج الواقعة والحدث (الاعتقال، الاعدام، الخ)، فهو يحول الوثائقي الى قصصي حقيقي ينقلها من غبار الورق الى رماد الفجيعة القاسية على ارض الواقع، انه يشدنا من سطور الكلمات التقريرية الباردة مزجا بنا الى اتون الحدث المرعب، وكأنه يستعيد لحظة البداية ثم ينسج خيوط الحكاية ثم ينتهي بنا الى حروف الوثيقة- المرآة التي آل إليها مصير وتحفيز مشاعرنا وتحريك أحاسيسنا استجابة وانفعالا لشريط عالم الكرد المرعب الذي يبثه لنا السرد بأسلوبه الحكائي المؤثر، فالوثيقة التي تمثل قائمة تضم عشرين كرديا معدوما مثلا لا تؤثر بنا كما تؤثر بنا حكاية اعتقالهم وتعذيبهم ثم اعدامهم، بتفاصيلها الحسية المجسدة وتصويرها لملابسات وحيثيات الظروف التي مروا بها، لقد كشف الاهداء والمطلب مبكرا عن تنازع السردي والوثائقي قبل أن يكشف عنها متن الكتاب، وقد زاوج المؤلف بين رغبته في التوثيق وحرصه على اطلاع واثارة العرب والعالم على معاناة شعبه الكردي ، فوجد في السرد ملاذه الأسلوبي القادر أولا واخيرا على خلق التأثير العاطفي والانساني، مما يوضح لنا دور الغاية الوظيفية التي ينهض بها اسلوب دون آخر، وان لها دور الموجه في اختيار الاسلوب الملائم لتمثيلها وتحقيقها، وان الاسلوب ليس مجرد شكل لساني ينضوي تحت نوع أو جنس ادبي او كتابي معين، فالسرد هنا اكتسب خصوصية خطاب أسلوبي هيمن على متن النص، وتولى مهمة صياغة شبكة علاقاته الداخلية.

الكتاب: عالم الكرد المرعب (الكتاب الأول) تحقيق وتأليف: طه بابان ط٢/ ٢٠٠٢ ، وزارة الثقافة-حكومة اقليم كردستان العراق.

لقد كشف الاهداء والمطلب مبكرا عن تنازع السردي والوثائقي قبل أن يكشف عنه متن الكتاب.

لاوجود لامريكا

متابعة: داغستان علي

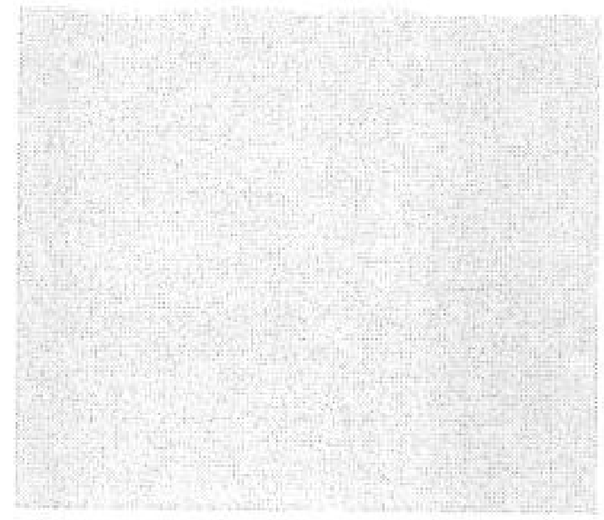
بيتر بيكسل كاتب الماني يعد استاذا في كتابة القصة القصيرة والاقصوصة وله قراء. ان الأبعاد المختلفة لقصصة توجد للمتلقي استقبالا متعددا، له اسلوبه الخاص في التكثيف والايجاز، قصصه نقوش ومزينات شعرية تنعكس فيها ثيمات انسانية.. تتكرر في قصصه مواضيع الانعزال والانتظار ولكن على نحو فني ممتاز.

ولد بيتر بيكسل في (١٩٣٥) في لوتسرن، نشر كتابه الأول في (١٩٦٤) فجذب اهتمام النقاد. انضم بيكسل الى (جماعة ٤٧) وحصل في ١٩٦٠ على جائزة المجموعة عن فصول من روايته. وكتب بيكسل قصصا قصيرة للاطفال، انها قصص تتناول واقع الطفل طبعت هذه القصص في ١٩٦٩ فنالت استحسان الجمهور وترجمت الى لغات عالمية، لقد مضت ثلاثون سنة على انتشارها، غير انها يعاد طبعها بنسخ كثيرة. كان بيكسل معلما في شبابه، وحصل على جوائز وضيفته الجامعات والمدارس والمعاهد الامريكية والاوربية مرارا وتكرارا بغية التدريس.

ان المواضيع التي يتطرق اليها بيكس ليست جديدة، العزلة والعجز عن ايجاد الرابطة، وغياب المخاطب بقصد التفاهم، وهي مواضيع عالمية وانسانية شاملة لكن مايميز أدب بيكسل عن الآخرين هو مدى تجنبه أساليبهم و وسائل تعبيرهم.

في دراسة خاصة بقصص بيكسل يقول الناقد مارسيل رايش ليس هناك اسهل من ان تدرك ان الناس يتألمون وينعزلون ويتأسفون ولكن الهام هو ان تكشف زوايا نظر خاصة بك ويشير في المقال نفسه الى الحركة التي يبثها السكوت والفواصل الموجودة بين سطور قصصه.

(لاوجود لامريكا) مختارات من ثلاث مجاميع قصصية لبيتر بيكسل ترجمها الى اللغة الفارسية الشاعر الايراني المغترب بهزاد



كشميري بور وهي من منشورات دار مركز (النشر) يحتوي الكتاب على مقالة للمترجم وكتابة للقاص حول نهجه القصصي وعناوين قصصية منها: الناس، الورود، نوفمبر، غروبه، العمال، المدية، الفتاة، الرجل، لاوجود لاميريكا، العدالة، الورود الحمر واليكم نماذج من أقاصيصه البرقية:

المرأة

تعلمت الصغيرة نورا ذات الربيع الثالث، تعلمت كيف ان النساء بحركة من رؤوسهن ينتزعن شعرات وجوههن.
حاليا تقوم هي الاخرى بمحاكاتهن –كل العمر–وايضا هي الأخرى صارت امرأة لوحدها.

اغتياب

كان رجل يشرح كيف انهم أرادوا محوه، كان يصف كيف قيدوه، وكيف لامست فوهة أسلحتهم صدغيه وهم يصرخون.
لا يزال هو حيا ويشرح. ونحن مازلنا أحياء ونصغي.

فلسفة ابيقور

ان التعرف على فلسفة ابيقور مشوق وممتع للغاية لانها فلسفة مقترنة باللذة. ويبدو ان هناك تصورا خاطئا الى حد ما حول ما يذهب البعض الى ان ابيقور فيلسوف دعا الى الاستسهال في الحياة وتبسيط الامور والركون الى الراحة الفارغة والخالية من الامور الجادة. ان (ابيقور) على العكس من بعض التوقعات فيلسوف امتهن ترويض النفس ورجل معتدل وقانع بما يتيسر للانسان.
يقول مترجم هذا الكتاب (فلسفة ابيقور) الى اللغة الفارسية، الدكتور سيد ابو القاسم بور حسيني في مقدمة الكتاب: كان ابيقور يسعد نفسه بأمتلاك جرة بسيطة مليئة بالماء وهو انسان حث الناس لمعرفة الطبع الحقيقي كي يزيلوا الخوف من الجهل ويمارسوا الحياة بعيدا عن الحزن والموت والزوال. كان ابيقور في حقيقة الأمر يدعو الانسان الى ان يكون خالقا حقيقيا لمصيره وحياته وتأمله.
يشكل الميل الى اللغة بمفهومها غير العادي وتجنب الميول غير الطبيعية عمودين من تعاليمه الفلسفية.

لاينكر ما لمبدأ اللذة من أهمية في فلسفة ابيقور ومع ذلك فقد اسهمت بجد في دفع الأوهام والخرافات عن العقل البشري يصر مؤلف الكتاب (جان برن) على تنقية مسيرة /ابيقور الفلسفية من الشوائب فقد تم تلفيق اشياء كثيرة باسمه ونسبت اليه حكايات لا صحة لها. وتبلغ الآثار المنسوبة اليه (ما يربو) على (٣٠٠) عمل ومن مجموع آثاره تتوفر نصوص منها:

١–رسالة الى هرودت
٢–رسالة الى بيتوكلس
٣–رسالة الى مندسه وهي حول اساليب الحياة.
٤–نصائح أساسية واصولية وهي مستلة من آثاره جمعها أحد تلامذته.

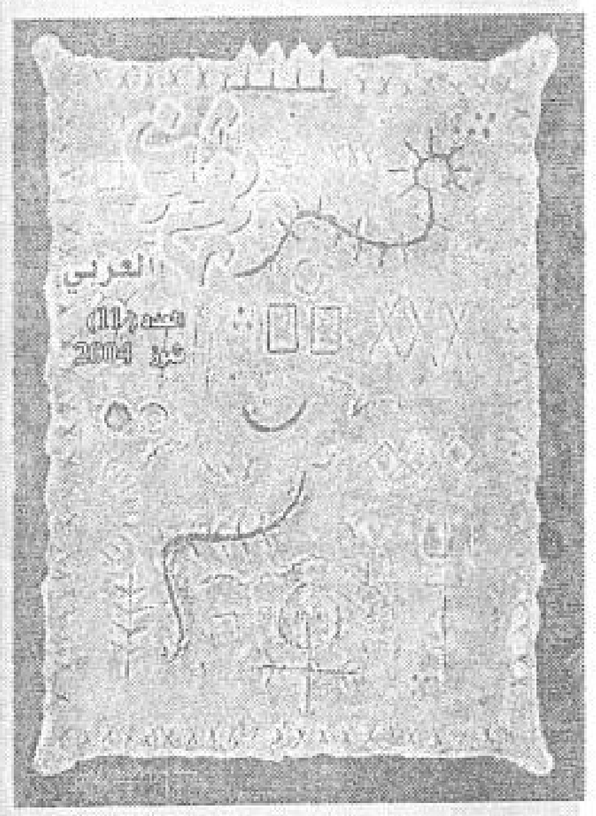
يحتوي هذا الكتاب على ستة فصول: الفصل الأول الفكر اليوناني وفلسفة ابيقور الفصل الثالث: طبيعيات/ الفصل الخامس: الأخلاق، الفصل السادس فلسفة ابيقور والدنيا الحديثة.

به‌يفين العدد ١١

صدر العدد (١١) من مجلة به‌يفين العربي متضمنا عدة مواضيع ثقافية ونصوص أدبية.

لمحي الدين زنكنة نقرأ مسرحيتين طويلتين في العدد (زلزلة تسري في عروق الصحراء وصراخ الصمت الأخر ونقرأ أيضا بيبلوغرافيا لأدبه وما كتب عنه، أعده الناقد المسرحي صباح الانباري، المقابر الرملية لحسن جاف رواية حول مأساة الانسان الكردي المغيب والقسوة التي واجهها في الحياة. ترجم الاستاذ حسن الجاف هذه الرواية بنفسه الى اللغة العربية وأهداها الى الكاتب العراقي كنعان مكية وفي (قبور غير هادئة) الدراسة المترجمة من اللغة الانجليزية يطلعنا الكاتب محمد حمه صالح

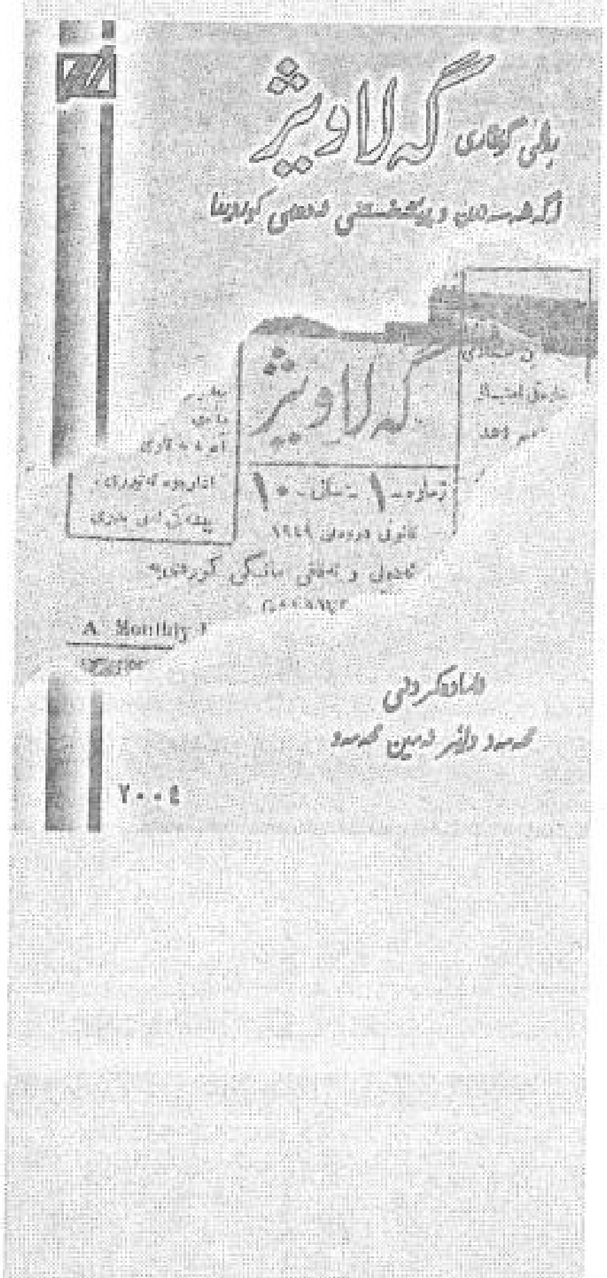
توفيق على سبل البحث عن المفقودين في كردستان العراق اسهمت الكاتبة ترزه جاف بموضوع (قراءة كارتوغرافية لاوضاع كردستان) (المرأة في الأدب الروائي الكردي) بحث للكاتب أحمد شاربازيري يلقي فيه الضوء على نصوص مقارنة. وترجم شاخوان فصلا من كتاب مذكرات الشيخ لطيف الحفيد. الهروب الأخير قصة للكاتب جليل القيسي أهداها الى القاص الكردي محمد موكري. وفي العدد نقرأ ايضا سيرة استثنائية لفيلسوف عاشق للشاعر عباس عسكر وقصيدة كردستان لعبدالله گوران ترجمها محمد الملا عبدالكريم.



رسالة ماجستير

عرض: صلاح محمد

"مجلة كلاويژ ودورها في تطور الادب الكردي"



ان للصحافة–المقروءة والمسموعة والمرئية– دورمتميز في تطور المجتمعات من خلال تفاعلاتها الجادة والساخنة مع الاحداث والقضايا وتطور العلوم والفنون والرقي الحاصل في مستويات ايصال المعلومة الى الفرد.

ساهمت المجتمعات الغربية وسابقت في تسريع العملية هذه من خلال التقنيات المتطورة والمتنوعة.

أما بالنسبة للشعب الكردي فقد شغلت الصحافة شغلها– بالاخص–من خلال العقد الاخير من القرن التاسع عشر حينما أحس المثقفون الكرد– متأثرين بالثقافة الغربية–بضرورة الاهتمام بهذا الجانب الحيوي والمهم من أنشطة الثقافة وقد لعبت السياسة وتدفق الشعور القومي دورا متميزا في اظهار واستقرارية العمل فيها اذ "لم تكن مجلة گەلاويژ طموح ورغبة اشخاص معينين، بل كانت وليدة ظروف سياسية واجتماعية وادبية، وانعكس ذلك في سيرتها وفي تعالي صوتها الاصيل، وكانت المجلة الكردية الاولى التي وُظبت على الصدور وبشكل منظم قبل مجلات وصحف ما بعد ١٩٧٠ في العراق).

ان الكرد ومن خلال الجمعيات السياسية والتي اصدرت مطبوعاتها عمل جاهدا على ابراز السياسي والثقافي ، كما ولعبت

الشخصيات الوطنية دورا بارزا في وضوح رؤيا ومعـالم هـذا النتـاج الجديد المدافع عن قضية الشعب.

تيقن المثقفون الكرد بان للصحافة تأثيرا كبيرا على تطور الادب والفن فسارعوا لتلبية هذا الواجب، فولدت مجلة گلاوێژ التي عملت فيها خيرة المثقفين والمتنورين والسياسيين والشـعراء والكتـاب.. الخ اذن اخرجوا مجلة متنوعة المواضيع اضافة الى الاهتمام البـالغ والمؤثر لدور حركة الترجمة وتشجيعها. ان هذه الرسالة الـتي بـين ابدينا أعدها الدكتور (محمد دلير أمين محمد) ونـال عنـها شـهادة الماجستير في الاعـلام من جامعـة صـلاح الدين عـام ١٩٨٩ واعـد باسلوب أكاديمي حيث عرض وشرح مضـامين مـواد هـذه المجلـة القيمة مشيرا الى تأريخ نشوئها وما كتب عنها والمواضيع الرئيسـة المنشورة فيها.

كما وتتكون هذه الرسالة من اربعة فصول رئيسية

١-تاريخ صدور مجلة گلاوێژ.

٢-المواضيع الرئيسية للمجلة، الاهتمام والسعي لرقيها.

٣-أ-المجلـة والنـشر الكـردي بصـورة عامـة ب- القصـة الكرديـة خصوصا.

٤-نقد الادب الكردي، ادب الفلكلور الكردي، ادب الاطفال في مجلـة گلاويژ.

ان هـذه الرسـالة تتكـون مـن (١٢٢) صفحـة مـن الحجـم الكبـير، طبعتـها، المديريـة العامـة ا للطباعـة والنشـر، وزارة ثقافـة اقليـم كردستان -ادارة السليمانية-، رقم الايداع ٢٦٣ في ٢٠٠٤..

صورة لجلال ميرزا كريم

بقلم لطيف هلمت

كنت في مقتبل مرحلة المراهقة استمع الى معظم البرامج الثقافية الكردية التي كانت تقدم من الاذاعة الكردية في بغداد.. ومن ضمنها البرامج الثقافية التي كانت يقدمها الشاعر الحداثوي الكردي الراحل جلال ميرزا كريم.. اعجبتني سلاسة هدوئه في تقديم برنامج -الشعر والموسيقى- وبرنامج آخر نسيت اسمه كان الشاعر جلال يقدم من خلاله الشعر.. كنت آنذاك رغم صغر سني شاعرا اجتر الغرور وافتخر بانتمائي الحداثوي في مجال الشعر والثقافة الكردية في مدينة صغيرة اسمها كفري.. تابعة لمحافظة كركوك ورغم عدم تعارفي في تلك الفترة مع الشاعر جلال كريم جذب انتباهي حبه الحداثوي في برنامجه الثقافي المذكور فبدأت المشاركة في برامجه الشعرية وتطورت المشاركة الى مشاركات اسبوعية وبدا اسمي يتردد ويتكرر في البرامج الشعرية التي كان الشاعر جلال ميرزا كريم يقدمها من الاذاعة الكردية في بغداد وكلما زاد تقديره لامكاناتي الشعرية كلما زاد غروري وافتخاري وادعاءاتي الابداعية.

لازلت اتذكر حين قرأ الشاعر جلال قصيدة جديدة لي عبر احد برامجه الشعرية أخطأ وتلكأ في قراءة وتلفظ بعض الكلمات الكردية التي كنت اقتنيها من -قاموس مهاباد- للعلامة الكردي جيوي موكرياني واوظفها في كثير من قصائدي في تلك الفترة.. وقد اجتاحني بسبب ذلك لهيب غضب صبياني عارم ملئ بالحقد والكراهية والنرجسية والجنون فكتبت فورا رسالة مفخخة وملغومة بالزلازل والعواصف وارسلتها الى الشاعر جلال ميرزا كريم بالبريد العاجل. وبعد اسبوع جاء رده عبر برنامجه من الاذاعة الكردية كنسيم هاب عبر نهر سيروان المعطر برائحة الازهار الجبلية.. جاء رده كقدح من الماء الصافي المثلج، قدمه الي في عمق الصحراء.. فلجمني الخجل والاستحياء من هدوئه وسماحته ونقاء روحه.. ورغم ذلك توقعت منه اهمالي واهمال قصائدي عبر برامجه الا انه ازداد حماسا في تشجيعي وبث قصائدي دوما في البرامج المذكورة.. بعد اتفاقية -١١- ١٩٧٠ تسنى لي الذهاب وزيارة جريدة هاوكاري الكردية التي كان الشاعر جلال ميرزا كريم سكرتير تحريرها.. التقيت هناك بالشاعر عبدالله عباس وقال لي هل تريد ان تتعارف مع الشاعر جلال ميرزا كريم الذي ينشر قصائدك دوما في برامجه