صراحة

من زمن التتوهج

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير

فخري كريم

العدد (3357) السنة الثانية عشرة

الخميس (7) أيار 2015

WWW. almadasupplements.com

ادمون صبري

8

سعيد أفندي من القصة إلى الفيلم

أدمون صبري .. قاص الأجيال الماضية

وتداعيات حول تاريخية السرد العراقي

باسم عبد الحميد حمودي

ادمون صبري واحد من اشهر كتاب القصة العراقية في خمسينيات وستينيات القرن الماضي لكنه لم يتمتع بالعناية النقدية الواجبة لمن اصدر اكثر من عشرين مجموعة قصصية ومسرحية وذلك لعدم اهتمامه الا بالرسالة الاجتماعية لادب القصة دون استغراق في تفاصيل الصنعة الفنية.في عام ١٩٤٨ نشر قصته الاولى (ماكو جارة) في جريدة (صوت الاحرار) تحت اسم (ادمون صبري رزوق) وفي عام ١٩٥٢ اصدر مجموعته القصصية الاولى (حصاد الدموع) ومنذ ذلك الحين صار تقليداً لديه ان ينشر مجموعة او مجموعتين في العام الواحد ثم انقطع عن النشر عام ١٩٦٣ مدة اربع سنوات واستأنف النشر سنة ١٩٦٧.

وكان ادمون صبري يغطي نفقات الطبع (او بعضها) من الاعلانات التي ينشرها داخل كتبه- وهو تقليد لم يتبعه معظم الكتاب لكن (ادمون) كان عملياً وكان هدفه الاساس ايصال قصصه الى الناس.

ولد ادمون ببغداد عام ١٩٢٧ وتوفي في حادث سيارة في الطريق بين الموصل- بغداد في ٢٨ اذار ١٩٧٥، كان احد اساتذته في الاعدادية المركزية منير بعلبكي الكاتب والمترجم اللبناني المعروف، وادمون من اسرة بعيدة عن هموم الادب الا منه ومن ابن عمه الدكتور رزوق فرج رزوق وهو استاذ جامعي وشاعر وناقد وكان شقيقه الاكبر اول من دفعه لقراءة اعمال جبران وكان قليل الاختلاط بالاخرين لكنه التقى بالخليلي جعفر واسرة الهاتف وتعرف –حسب فوزي كريم- على الشاعرين عبد القادر رشيد الناصري وبلند الحيدري والفنان خالد الرحال والناقد المحامي محمود العبطة، وكان ذلك عام ١٩٤٣.

استطاع ادمون صبري ان يقيم علاقة طيبة مع المستشرقين منذ عام ١٩٦٠ فترجم له (عثمانون) مسرحيته (الست حسيبة) الى الروسية وقام عبد الكريم جرمانوس الهنغاري بالتعريف باعمال ادمون في بلاده، واخذ هذا القاص يتصل بالملحقين الثقافيين في العراق ويعطيهم نماذج من كتبه لترسل الى جامعات بلادهم وكان يتلقى رسائل كثيرة من بلجيكا واسبانيا وباكو وطاشقند وبخارست، ويقول ادمون عن نفسه في مقابلة اجراها معه مالك المطلبي وفوزي كريم نشرت في مجلة الف باء في تموز سنة ١٩٧٣:

× لقد وصلت كتبي الى كل مكان في العالم.

× نتاجاتي واقعية لكنها تختلف عن بعضها، هناك قسم فيه مرونة وطرافة وقسم اكثر شدة الى ان اصل الى مرحلة الثورية والمعارضة (والواضح من هذا الكلام- ان كان دقيق الورود- ان هم الرسالة السياسي اكثر من هم رسالة الادب او أدبية الادب وان هناك نوعا من الضعف في التعبير عن التطور الخاص بادب القصة) × تخضع الكتابة النقدية في العراق للمؤثرات الشخصية والصداقة و(انا) في عزلة نقدية لاني قليل الاختلاط مع الادباء ولست اجتماعياً ولست املك وسائل شخصية.. انا عملة قديمة لا يتعامل يكون السرد هو الكلي المهيمن بينما كان السرد في النقد ماقبل التحديث هو ذلك الجزء التوصيفي في النص هو الرواية الخارجية للنص، وله أنساقه الخاصة من بناء ضمن مسار متدرج حيث يروي الحدث ضمن اشتراطه التاريخي في البوح حيث يبدأ الحدث سائرا مسار الساعة حتى النهاية، لكن هذا النسق الأسلوبي لايدفع النص وهو العمل الادبي كاملاً الى التطور فثمة أبنية اخرى أكثر تاثيرا ومنها توزيع الاصوات الراوية للحدث مثل تجربة (خمسة اصوات) لفرمان او بناء نسق التناوب كما في رواية (الرجع البعيد) التي احسن د. شجاع العاني في دراستها على هذا الأساس.

واذا اتفقنا على أن السرد الحديث هو المصطلح الذي يحتوي كل ما يمكن ان يكون قصا فإننا هنا سنقصي الخبر او المثل او المقولة عن السردية ونبقي على النص الذي يحتوي على جانب من الدرامية في القصة القصيرة أو الرواية أو البنية الشعرية الملحمية، حيث نجد ان السرد قديما وفي الدراسات النقدية التي سبقت ستينات القرن الماضي يعني الأداء الفني للنص وقد يعادل الحبكة وهي النسيج الفني للأداء داخل العمل الفني.

إن الحديث عن السردية العراقية يشكل حديثا عن تجربة عريضة بدأت منذ عام ١٩٠٨ في قصص الرؤيا وقصص محمد يوسف الكيلاني وسواه، وقد كانت القصة مطلع ظهورها الحديث تكشف تطلع كتابها لتجاوز المألوف المتداول من شعر وخطابة ومقالة باستخدام البناء القصصي رسالة ادبية جديدة لقيت مقاومة واستهجان المثقفين التقليديين قبل غيرهم من القراء منذ شن الرصافي هجوما لاذعا على كتابة القصة.

يقول جعفر الخليلي(ص١١٤) في كتابه (القصة العراقية قديما وحديثا) الصادر عام ١٩٥٧: "لم يكن مفهوم القصة الحديثة عند معظم أهل العلم و ارباب الادب يوم ذاك باكثر من لهو يجب أن لا يلهو به غير الاطفال والنساء والعجزة"، ويضيف: "أن من كان يقرأ القصة الحديثة صار لايجرؤ على الجهر بقراءتها وكانه يقوم بعمل غير مشرف او محرم".

واذا كان هذا المنطق الاجتماعي السلبي في النظرة الى السردية والنصوص القصصية قد اصبح من الماضي منذ زمن بعيد فينبغي ان تقف عند التطور الحاصل في احترام السردية وفي قبول النص الروائي والقصصي واحترام المجتمع العام لا الكتاب انفسهم والنقاد معهم للتجارب السردية الجديدة.

ذكرت مرة وفي دراسة لي عن "السرد وبغداد" ان النصوص الروائية حتى عام ١٩٦٠ لم تكن كثيرة حتى اننا في ذات العام حصلنا على روايتين جديدتين هما (الايام المضيئة) لشاكر جابر و (المدينة تحتضن الرجال) لموفق خضر وكان اهتمام النقاد بهما كبيرا لندرة عملية النشر الروائي آنذاك .

قبل ذلك كان السرد العراقي يتشكل عبر القصة القصيرة التي ازداد الاهتمام بنشرها وتقويمها منذ الاربعينات من القرن الماضي فيما كانت النصوص الروائية محدودة عبر تجارب محمود السيد وعبد الحق فاضل وذو النون ايوب وجعفر الخليلي وعبد المجيد لطفي ثم ظهر نمط القصة القصيرة الطويلة متجسدا في قصة (الوجه الاخر) التي نشرت ضمن مجموعة فؤاد التكرلي التي صدرت ضمن ذات الاسم.

واذا كان متداولا و لا نقديا ان ظهور الرواية العراقية الحديثة قد تم على يد غائب فرمان الذي اصدر (النخلة و الجيران) عام ١٩٦٦ فإن ذلك مجرد اعجاب شخصي من قبل بعض النقاد يومئذ والرواية الاقدم حداثة هي رواية (مجنونان) لعبد الحق فاضل التي صدرت عام ١٩٣٩ رغم ان البعض عدها قصة قصيرة طويلة تماما مثل رواية (الوجه الأخر) للتكرلي بمعنى أن العمل الروائي ولو كان قصيرا قد بدأ فنيا منذ ذلك التاريخ ولو كان نوعا سرديا يقترب من الرواية والقصة القصيرة في ان واحد.

اردت القول هنا ان السردية العراقية تزدحم اليوم بنصوص حديثة تتسم بالتطور والانفتاح على التجارب العالمية ومنها تجارب علي بدر منذ بابا سارتر حتى "اساتذة الوهم" و"صندوق الاخطاء" لعبد الستار ناصر وتجارب هدية حسين وميسلون هادي ودنى غالي وعبد الخالق الركابي وسعد جاسم ووارد بدر السالم وفيصل عبد الحسن ومحمود سعيد، وقد سبقت بعض هذه الاسماء قامات اخرى كبيرة كان لها أثرها في بناء السردية العراقية مثل غازي العبادي وجمعة اللامي وعبد الاله عبد الرزاق وعبد الرحمن الربيعي وخضير عبد الامير مع اختلاف الرؤى واساليب البناء السردية في كل تجربة.

ولابد من الاشارة هنا الى مسألة بالغة الخطورة ترددت الاشارة اليها لدى بعض النقاد والدارسين ومنهم الناقد ياسين النصير الذي اشار اليها مؤكدا على لا تاريخية القصة العراقية بمعنى انها لا تمتلك المناخ الأرضي والروحي للبنية العراقية وبمعنى انها يمكن أن تكتب في اي مكان دون ان تجد ملمحا عراقيا واضحا فيها.

وأعتقد ان هذه المقولة الجارحة التي رددها المرحوم غالب هلسا في ثمانينات القرن الماضي على صفحات مجلة الف باء ثم قمنا بالرد عليه وايضاح التباس القصد عنده.

قد جاءت حيث اشار هلسا الى ان النصوص التي يقرأ لاتشير الى تانيث عراقي بمعنى انها تتعلق بتجربة انسانية منفردة تمتلك بيئتها ولامكانها التاريخي، وقد انطلق هلسا ايامها من قراءته وهو في مجلة الاقلام لمجموعة من النصوص العراقية السردية خارج متنها التاريخي وهو اعتمد في رايه على تجربه مفرطه لكتابات تلك الايام والتي تمت على ايدي الربيعي واللامي وناصر ومحمد عبد المجيد وسواهم ممن وسعوا من تجربة اللامنتميoutsiderرفضا منهم لتجربة حياتية سابقة ولم يكن هؤلاء الوحيدون في ساحة السرد يوم ذاك في ستينات وسبعينات وثمانينات القرن الماضي بل ان موجة التجريب التي ضاعت فيها الملامح المحلية للشخوص ولموقعهم التاريخي قد شارك فيها كثير من كتاب القصة والرواية ايامها ومنهم جهاد مجيد ونعمان مجيد وسليمان البكري لكن هؤلاء الثلاثة لم يكونوا مبتعدين عن هوياتهم التاريخية بقدر نقمتهم على واقع مدان آنذاك، يشاركهم في هذا الكثير من شباب السرد ايامها مثل زعيم كريم الطائي وعائد خصباك ولطفية الدليمي، ان هذه التجارب التي التصقت بالستينات وما بعدها لم تكن خارج تاريخ السردية العراقية بل ان الثورة السردية التجريبية التي تمت انذاك كانت لها اسبابها الاجتماعية والسياسية التي تعدت الحدود المحلية الى العربية والعالمية.

> لم يكن ادمون صبري رحمه الله بعيداً عن الوسط الثقافي تماماً فقد كان قريباً من فرقة المسرح الفني الحديث وقد قدم له المخرج كاميران حسني واسرة الفرقة فيلم (سعيد افندي) عن قصة (شجار) وكانت قصة فيلم (ابو هيلة) من تاليفه ايضاً.

ادمون صبري ١٩٢١-١٩٧٥

د. عمر الطالب

من قره قوش التابعة لمحافظة نينوى والتي ولد فيها وترعرع الى بغداد حيث درس وتعلم وانهى دراسته بالقراءة الثانوية ودخل كلية التجارة (الادارة والاقتصاد حالياً) ليعمل محاسباً في الدوائر ثم في المصارف غير ان غرامه بالقراءة ولاسيما قراءة القصص ومعيشته في الاحياء الشعبية ببغداد بين (عقد النصارى) و(السنك) جعله يندفع الى كتابة القصة الشعبية البسيطة وكتب الكثير الكثير من القصص ونشر اكثره في الصحف والمجلات العراقية حتى ان احدى قصصه المعنونة (شجار) حولها كاميران حسني الى فلم سينمائي بعنوان (سعيد افندي) عام ١٩٥٦ كان يعد من بدايات السينما العراقية الجيدة ابدع فيه يوسف العاني في دور الموظف الذي يبحث عن سكن وشاركته في التمثيل (زينب) وعدد كبير من نجوم السينما العراقية واخرجه كاميران حسني وكان اول افلامه وسار فيه على منوال السينما الواقعية الايطالية التي برزت بعد الحرب العالمية الثانية على يد روسليني وفسكوتي وفيوريودي سيكاوفيلني وغيرهم.

نشر ادمون صبري مجموعته الاولى (حصاد الدموع) عام ١٩٥٢ ويقف ادمون صبري في الصفوف الامامية من كتاب القصة القصيرة من حيث الكم ولكنه لايحتل المكانة نفسها من حيث الجودة الفنية ولانجد تطوراً واضحاً عبر قصصه الكثيرة فهي على نمط واحد من حيث الرتابة والشكل والمضمون فالعرض السردي هو الشكل الغالب ففي قصة (عامل قير) يفيق البطل من نومه بعد عمل يوم مرهق في تبليط الشارع وبينما يسير في العتمة تغوص رجله في القار الى ان يغرق فيه وهذه النهاية يفتعلها الكاتب ليختم بها حياة العامل البائسة ويختم معها القصة.

وشخصيات قصصه طليقة الملامح تحكمها الاقدار وتستسلم للازمة التي تمزقها وللحدث الذي يسحقها دون ان تقاوم او تحول دون تحطيمه له فلا يستطيع الحبيبان مثلاً الزواج في قصة (في الحديقة) ولايستطيع (صبيح الكداش) ان يجابه ازمة فقره ومطالبة اخيه بالمال ثمن سكناه وطعامه فيغرق في تناول المخدرات ويبدو تأثر ادمون صبري بذي النون ايوب واضحاً في مجموعتيه (المأمور العجوز) ١٩٥٣ و(قافلة الاحياء) ١٩٥٤ فيهاجم رجال الدين باسلوب خطابي في قصته (على حقيقته) ويلتقي عاطلان (نوري) الكادح (بحميد) البرجوازي وبعد نقاش بينهما يؤمن حميد بأفكار صديقه ويسيران معاً في خط واحد ويستعرض لنا سوء نظام الحكم في العراق. ولايهتم بالاسلوب كما لايهتم بالفن القصصي وهو ما نجده في مجموعته الخامسة (خيبة امل) ١٩٥٦ والسادسة (شجار) ١٩٥٧ وفي قصة (خيبة امل) تصوير ناجح لشخصية يوسف افندي الموظف الذي يحمل افكاراً قديمة لاتؤمن بالتطور والتقدم وبحرية المرأة ولكن ما ان تصله رسائل من فتاة تبدي اعجابها حتى يتغير كل مافيه هندامه وافكاره ويخيب امله عندما يعلم ان هذه (الرسائل تصله)

انني في هذه الحياة الانسانية لايجري –على حد قوله– ولايتغير، وكأنا قد عمد الى منابع ذكرياته وحدثان ايامه فصاغ من كل ذلك سيرته الخاصة على امتداد مايقرب من اربعين سنة من عمره، وكان حكيماً جداً في تغليب صفة التحول في رسم خطوطها العريضة، لانه قد اختار منذ البدء جانب النماء والتطور وتجدد الروح منذ اختياره لعنوان القصة والمجموعة، ومروراً بالشواهين التي لاتهوي الى الحضيض فتسقط وتموت، بل تحلق في السماوات حرة طليقة تضرب في الآفاق، واراد: الطائرات المقاتلة ورجالها، وبالدم النافر الذي يصهل كالخيل لان المقاتل لن يعبأ في ساعة المنازلة بالرصاصة التي دخلت لحم ساقه، ولابالشظايا التي داهمت جسده فقد ظل يركن حتى صور لصديقه بندر الدين انه لو رآه ساعتئذ لقال: انه يرقص كما يفعل حين يكون معه وحيدين في الزقاق وحين سقط في البئر في طريق عودته من اداء مهمة، كانت قدمه قد ذهبت تغوص في الفراغ، وصدمات الرأس بالحائط تنز دمه ولكنه قبيل ان يغرق حرك يديه وساقيه وابقى رأسه طافياً خارج الماء، مواجهة منتظرة ومن الهند كعبور من يؤتى به شهيداً مسجى، تطفح من وجهه البسمة الاولى في حياته لانه فارق الحياة في لحظات سعادة من تلك السعادات الروحية في الميدان.

نخلص من هذه المشاهد التي تتناص كلها في تكوين صورة البطل المتحول في ذاته، المتغير في شخصه وفي افضية قصصية يتشكل منها فضاء واحد فسيح، لايجده تقليدياً ميدان الحرب وزمانها وانماط احداثها الا ان الكاتب ذا الخبرة والتجربة كان حكيماً في اختيار مصطلح التحولات وحكيماً جداً في اختيار النهر مضافاً اليه، لان حياة الانسان نهر كثير النزوات لاتقر حالة حتى تتغير وتتحول من صورة الى اخرى، ولاتدخل في ربقة الجمود والسكون والموت الا بالموت حقيقة او مجازاً ونعني بالموت المجازي: ذلك الثبات على ورق التصوير، حيث تنعدم الحياة وتجمد الدماء وتموت كل معاني التعبير ولكن ابطال القصص الذين صورهم لنا ظلوا احياء يتحولون ويتغيرون ويعطون الصور لحياة الانسان الذي يفعل وينفعل في نهره الخاص بكل قواه التي لاتعجزها الا حياة الخلود.

وربما يسير في العتمة تغوص رجله في القار الى ان يغرق فيه وهذه النهاية يفتعلها الكاتب ليختم بها حياة العامل البائسة ويختم معها القصة.

وشخصيات قصصه طليقة الملامح تحكمها الاقدار وتستسلم للازمة التي تمزقها وللحدث الذي يسحقها دون ان تقاوم او تحول دون تحطيمه له فلا يستطيع الحبيبان مثلاً الزواج في قصة (في الحديقة) ولايستطيع (صبيح الكداش) ان يجابه ازمة فقره ومطالبة اخيه بالمال ثمن سكناه وطعامه فيغرق في تناول المخدرات ويبدو تأثر ادمون صبري بذي النون ايوب واضحاً في مجموعتيه (المأمور العجوز) ١٩٥٣ و(قافلة الاحياء) ١٩٥٤ فيهاجم رجال الدين باسلوب خطابي في قصته (على حقيقته) ويلتقي عاطلان (نوري) الكادح (بحميد) البرجوازي وبعد نقاش بينهما يؤمن حميد بأفكار صديقه ويسيران معاً في خط واحد ويستعرض لنا سوء نظام الحكم في العراق. ولايهتم بالاسلوب كما لايهتم بالفن القصصي وهو ما نجده في مجموعته الخامسة (خيبة امل) ١٩٥٦ والسادسة (شجار) ١٩٥٧ وفي قصة (خيبة امل) تصوير ناجح لشخصية يوسف افندي الموظف الذي يحمل افكاراً قديمة لاتؤمن بالتطور والتقدم وبحرية المرأة ولكن ما ان تصله رسائل من فتاة تبدي اعجابها حتى يتغير كل مافيه هندامه وافكاره ويخيب امله عندما يعلم ان هذه (الرسائل تصله)

انني في هذه الحياة الانسانية لايجري –على حد قوله– ولايتغير، وكأنا قد عمد الى منابع ذكرياته وحدثان ايامه فصاغ من كل ذلك سيرته الخاصة على امتداد مايقرب من اربعين سنة من عمره، وكان حكيماً جداً في تغليب صفة التحول في رسم خطوطها العريضة، لانه قد اختار منذ البدء جانب النماء والتطور وتجدد الروح منذ اختياره لعنوان القصة والمجموعة، ومروراً بالشواهين التي لاتهوي الى الحضيض فتسقط

في حين يعد البعض فيلم عليا وعصام الذي عرض في ١٢/ ٣/ ١٩٤٩ في سينما روكسي ببغداد أول فيلم عراقي كونه أنتج بالكامل في العراق في ستوديو بغداد، وعلى هذا الأساس اعتمد تاريخ عرضه ١٢ آذار مارسمن كل عام عيدا للسينما العراقية، وهو من إخراج اندريه شاتان قصة وسيناريو وحوار أنور شاؤول وتمثيل إبراهيم جلال وعزيمة توفيق وسليمة مراد وجعفر السعدي وعبد الله العزاوي.

،وفيلم (سعيد افندي) انتج عام ١٩٥٧ وهو من اخراج المخرج العراقي كاميران حسني وبطولة الفنان يوسف العاني والفنانة الراحلة زينب (فخرية عبد الكريم) اضافة الى الفنانون ابراهيم جلال ، جعفر السعدي ، عبد الواحد طه ، وعبد الكريم هادي . نال الفيلم شهرة واسعة في حينها لكونه تقريبا اول فيلم عراقي نقل صورة واقعية عن الحالة الاجتماعية الموجودة في الشارع العراقي في فترة الحكم الملكي. وقد اقتبست قصة الفيلم من رواية «شجار» للكاتب العراقي ادمون صبري ، والتي تدور عن قصة شجار يقع بين اطفال المعلم سعيد افندي ذوي التربية الجيدة والاخلاق الحسنة مع اطفال الاسكافي المشاكسين الذين يفتقدون للتربية نتيجة قلة الوعي الاجتماعي لوالدهم الاسكافي الفقير الذي لم يتمكن من ادخالهم الى المدارس بسبب فقره . وقد ركز الفيلم على ابراز الحياة اليومية للمعلم سعيد افندي وما يحيطه من شخصيات مختلفة كشخصية السقا ، بائع المرطبات ، البقال ، الاسكافي ، الحوذي ، بائعة القيمر وغيرها من الشخصيات المرتبطة بالحياة اليومية لمن يعيش في محلات بغداد . تم تصوير الفيلم في شوارع واحياء بغداد بلا ديكورات ، وقامت الشخصيات بالتمثيل بدون تزويق ، كما قام الفيلم باظهار وشوارع ازقة بغداد الشعبية القديمة مبتعدا عن اظهار الشوارع الحديثة والجميلة والديكورات المصطنعة . فقد عرض الفيلم البيت البغدادي الحقيقي الاصيل مثل بيت سعيد افندي وبيت جاره الاسكافي والمحلة والزقاق والشوارع التي تظهر بها الامانة (الحافلة) ومن خلفها الحمار مما يدل على واقعية المشهد وبدون تصنع . ان الاسباب الحقيقية وراء الاتجاه الى الواقعية والتصوير في الاماكن على حقيقتها هو عدم توفر الاستوديوهات والالات الحديثة والديكورات والأدوات الفنية كما صرح مخرج الفيلم كاميران حسني.

فقد بين المخرج بان اغلب الممثلين كانوا غير محترفين بل كانوا في بداية حياتهم الفنية بسبب عدم وجود حركة مسرحية وسينمائية كبيرة في العراق في ذلك الوقت مما ادى الى استخدام بعض الممثلين لاول مرة في هذا الفيلم مثل (زينب زوجة سعيد افندي والاسكافي والفتاة البكماء والاطفال

كمال لطيف سالم

عن: موسوعة اعلام الموصل

اول فيلم عراقي كان بعنوان ابن الشرق وعرض في سينما الملك غازيفي العشرين من تشرين الأول عام ١٩٤٦ وهو من سيناريو إبراهيم حلمي واخراج نيازي مصطفى وتمثيل عادل عبدالوهاب ومديحة يسري وبشارة واكيم ونورهان، وأنتج في مصر من قبل الفنان العراقي عادل عبد الوهاب وشركة أفلام الرشيد.

قصة سعيد أفندي

أدمون صبري كاتب انتمى لمرحلته

ياسين النصير

١

سأتحدث عن علاقة جد طبيعية مع أدمون صبري، تلك هي العلاقة التي يجد الكاتب فيها نفسه احدى شخصيات مسرح ادمون صبري،شخصيا لم ألتقه ولم اتحدث معه مباشرة،فأنا في البصرة يوم اكتشفت مسرح أدمون صبري الواقعي الإنتقادي،وهو في بغداد،ولكنه كان معي وكنت معه طوال ما أنا أقرأ مسرحياته،ويقرأ هو طبائع وسمات شخصيته الشعبية العاطلة عن العمل.هذا الكاتب ،وربما لشيء غير معروف كان متيسرا لي لقراءته،على العكس من كتاب آخرين،ربما أنني لم أكن أعي إلا تلك التجارب الشعبية البسيطة واليومية التي كان أدمون صبري مشغولا بها..

كنت في الستينات،في بدايتها من أعوام ١٩٦٢-١٩٦٣ في خضم المشكلات السياسية مع الأيام الأخيرة من نظام عبد الكريم قاسم ومع مقدمات انقلاب في ٨ شباط ١٩٦٣ الأسود ،وكنت مفصولا سياسيا،وبيتنا المتهاوي في البصرة،محلة السيمر،بسيط بمكوناته العادية وبمعيشتنا اليومية التي لم تكن تكفي حتى لإطعام الأم الحامل بمولدنا الثاني،فقد احتلفنا بمولودنا الأول في سجن شرطة القرنة، عندما كنت موقوفا سياسيا ولا أريد أن أحتفل بالمولود الثاني في أي سجن آخر. ،،وعلى سطح البيت المتهاوي في محلة السيمر،كنت أشعل فانوسا نفطياً لأقرأ أدمون صبري،وحده، لا أدري لمَ هذا الشغف بقراءته،وهو الذي لم يرتفع بالحدث إلى مصاف المعرفة أو الأفكار الكبيرة،كان يقول في مسرحياته ما نقوله في محلاتنا الشعبية:فقر،مرض، جوع، لا عمل،إهمال،وكان همه الفكري أن يكون رديفا ليوسف العاني الذي وجدت مسرحياته طريقها للعرض بينما مسرحيات ادمون لن تعرض فبقيت نصوصه أدبية تقرأ، وفي داخل تركيبتها الحوارية كانت بالفعل نصوص للقراءة أكثر منها للتمثيل وللعرض،هذه المزواجة بين الأدبية والدرامية مشكلة لا تخص أعمال أدمون وحدها،بل تشمل كتابات عديدة لمؤلفين عراقيين طبعت ادب تلك الفترة المسرحية،فالبنية الدرامية لم تكن معروفة بقواها ومبادئها وتفاصيلها ،بل كانت الكتابة المسرحية الكتابة النقدية بأصواب القصة والمسرحية وطريقة سياسية لعرض مشكلات الواقع،وضمن هذا التوجه الوطني ضيّع الكثير من كتابنا المسرحيين طرقهم في الكتابة الدرامية، بين ان يكونوا مسرحيين بأثواب القصة وأن يكونوا قصصيين باثواب الدراما،وتجد ذلك واضحا عند القاصين نزار سليم ونزار عباس.. زاوج أدمون صبري بين الاثنين، فهو يكتب القصة باثواب الحوار، ويكتب نصا مسرحيا بصياغات سردية القصة، هذا السبب جعل أعماله تقرأ ولا تمثل إلا نادراً،وجعل يوسف العاني متسيدا لأنه كان يعي لحد كبير معنى الحوار المسرحي المقتصد والموجه بأسئلة ومناكفات،ويمثل ذلك فيختصر حواراته ويغير من طرائق قوله،فنص يوسف العاني ليس النص المكتوب بل النص المُمَثل،بينما بقي أدمون صبري محدداً ضمن سياق النص المكتوب،ولم تنفع مع أدبياته تلك الترجمات التي سعى إليه بجهد شخصي كي ينتشر في بولونيا وبلغاريا، بينما لم يجد أي كاتب عراقي طريقه للترجمة، وعدّت مسرحياته وقصصه المترجمة نسخة غوغولية أو تشيخوفية للثقافة العراقية، وكانت هذه المسميات رائجة في الستينيات،حين عدَّ شاكر خصباك مهدي عيسى الصقر تشيخوفيين، وعدَّ عبد الملك نوري موبسانيا، وعد فؤاد التكرلي سالنجريا، وهكذا انتشى أدمون صبري بالتسميات دون أن يكون نتاجه ينهض بمهمات هذه التسمية حيث الفنية الضعيفة لكل كتاب المسرح يومذاك وليس أدمون صبري وحده،كانت إطارا شعبيا لم يرق غلى مستوى البنية الفنية المتماسكة..

٢

ما كنت أتصور أن يأتي اليوم الذي أكتب فيه عن أدمون صبري، فما دامت مرافقا للفقر وللترحال فما الداعي للكتابة عن وضع قائم، فقد رافقني جوعي وعطالتي وفصلي من الوظيفة، حتى عام ١٩٩١، لذلك بقيت مسرحية "أيام العطالة" ثيمة ملازمة لحياتي كنا نتداول عنوانها أنا وزوجتي "أيام العطالة" يوميا،حتى بعد هجرتي عام ١٩٩١، كما لو أن مسرحية أيام عطالة، كتبت من أجلي أنا الإنسان الشعبي اليساري الذي طورد في عمله وفكره ،وفي هذه الفترة من عام ١٩٦٣ اشتغلت مضمداً أزرق الأبر للمرضى،الله كم كان المرضى يومذاك كثيرون ،بحيث كنت أعوض نقص راتبي بما يأتيني من زرق الابر للمرضى،هي أيام عطالة فعلا كنا نقولها ونحن نجلس على مائدة فقيرة،ونقولها في الليل،عندما يدلهم ظلام الغرف، كنت أنا ذلك الممثل الذي سيمثل دور اللص في مسرحية أخرى لأدمون صبري،فأتلبس دوره وأؤديه في بيته بينما كان أبناؤه- وزوجته نياما،وعندما يعلو صوت الممثل في داخله، ويهدد اللص الذي دخل بيته بالويل والثبور تنهض زوجته مرعوبة ويصرخ اطفاله متصورين حقيقة أن لصا قد دخل بيتهم، وأن أباهم قد مسكه وبدأ بضربه،هذا التمازج بين الحقيقة والوهم ،كان أدمون صبري يجيده، إن لم أقل إنه ميدانه الفكري الذي كان يتميز به عن واقعية يوسف العاني النقدية وعن مسرحيات يريدها الجمهور يومذاك لتكشف عن مأسي المرحلة اليومية..

٣

كيف يتماهى الناقد مع الكاتب بعد ٥٠ عاما من قراءاته الأولية تلك؟ ربما أن استحضار الاحتفاء به يتخذ وجهة سياسية قومية، فبعد التغيير، بدأنا نبحث عن خصوصيتنا الدينية والقومية والطائفية والمثيولوجية والانثرويولوجية والجغرافية،وإلا فالكثير من الكتاب غير موجودين على ساحة النقد العراقي ولا في الذاكرة العراقية، لولا هذا المسعى الجديد،هذا التغيير الذي احدثه الغرب في العراق سيكون نافذة كبرى في لملمة النسيج العراقي الوطني،أنا الآن احتفي بأدمون صبري وأنا فخور بذلك،لأنه استنهض عبر الثقافة السريانية وليس عبرالثقافة العراقية، مع أنه يكتب بالعربية، فقد ألغته الهيمنة القومية العربية،مثلما ألغت الكثيرين من الأدباء الكرد والسريان والصابئة، مثل هذه الخصوصيات القومية والدينية التي لو اعتمدت لكانت الثقافة العراقية في تقدم،أقول أنا فخور بالاحتفاء برمز من رموز ثقافتنا الوطنية،ويوم فكر الشاعر فوزي كريم باصدار منتخبات من نتاج ادمون صبري بتكليف من وزارة الثقافة بعد وفاته، حكيت له قصة اللص الممثل،فما كان منه إلا أن يدرج هذه الثيمة في مختاراته عن أدمون ،هذه الاحتفالية تتجاوز القوميات والأديان وتتصل جذرا بمكون المثيولوجيا العراقية..

بعد سنة من وفاته،رحمه الله،التقيت باسرته، في اتحاد الأدباء،وكالعادة كان ثمة دعوة لطبع مؤلفاته،وكانت الأسرة تعتقد أن أدمون كاتبا عظيما اهتمامه،وكان يقدمها دون أن يجد لها حلولا، وكان يقولها بصياغات أدبية أكثر منها درامية،ولذلك لم يجد الدارس لأدب ادمون صبري أية فروق كبيرة بين نثره وحواره،أي بين نصه القصصي الذي يحكيه هو أو الراوي عن شخصياته،ونصه المسرحي الذي تحكيه وتحاوره الشخصيات فيما بينها بدلا عن المؤلف،والسبب يعود إلى أن المرحلة لم تكن هادئة بما يجعلها مستقرة،بل كانت مرحلة متقاطعة الأفكار غير مستقرة الأساليب،باحثة عن وجه واقعي للتعبير،كانت مرحلة مخالفة للسائد بما يجعلها متجاورة الأختلافات،وليست متضامة كقوة اليسارية،المنتمية لحقيقة هذا الشعب،كانت من البساطة ما يجعلها ثيمة تدخل كل البيوت،لكن النخبة الفنية المهيمنة على قطاع المسرح يومذاك لم تدع فرصة لأعمال أدمون صبري للعرض والإنتشار وهي التي تعتمد الثيمة النقدية وعرض الحال اليومية للناس،لأن ادمون لم يمتلك فريق عمل ،وهذه الظاهرة غالبا ما قتلت مبدعين لم يجدوا الفرصة لعرض أعمالهم...

شخصيا بقيت زوجتي ولحد اليوم تذكرني كلما داهمنا خطب العوز المادي، بقولها: جاءت أيام العطالة؟ تلك المسرحية التي خرجت من ثوبها الأدبي لتصبح حالة ملتصقة بحياتي..

٤

لم يكن أدمون صبري معزولا عن مرحلته، ولا عن المرحلة العراقية التي عاصرها منذ الأربعينيات وحتى السبعينيات،هذه المرحلة المشتبكة الأنظمة السياسية من النظام الملكي إلى النظام الجمهور إلى النظام الإنقلابي الشوفيني، كانت أرضية قلقة لكل الكتابات القصصية والشعرية والمسرحية، ولأنه كاتب واقعي مباشر وأدواته مستلة من الحياة اليومة دون أي تلبس فكري أو فلسفي،كانت هذه التحولات السياسية والاجتماعية في صلب اهتمامه،وكان يقدمها دون أن يجد لها حلولا، وكان يقولها بصياغات أدبية أكثر منها درامية،ولذلك لم يجد الدارس لأدب ادمون صبري أية فروق كبيرة بين نثره وحواره،أي بين نصه القصصي الذي يحكيه هو أو الراوي عن شخصياته،ونصه المسرحي الذي تحكيه وتحاوره الشخصيات فيما بينها بدلا عن المؤلف،والسبب يعود إلى أن المرحلة لم تكن هادئة بما يجعلها مستقرة،بل كانت مرحلة متقاطعة الأفكار غير مستقرة الأساليب،باحثة عن وجه واقعي للتعبير،كانت مرحلة مخالفة للسائد بما يجعلها متجاورة الأختلافات،وليست متضامة كقوة ضد استلابها الجمعي، دون أن تكون ثمة ديمقراطية..وهذه الحال ليس ثورية بما فيه الكفاية، وليست عادية بحيث تهمل،مرحلة وسطية غير فاعلة، الدراما العراقية النقدية والواقعية عاشت في خضم هذه التناقضات الاجتماعية البسيطة، فلم تنهض لا بأفكار المرحلة المشتبكة بوسطيتها ولا بالدراما التي كانت العرض الشعبي لما يراه ويعيشه الناس،وتشهد المسارح الصغيرة ومسارح المدارس كم كان حجم الجمهور كبيرا عندما تقدم مسرحية شعبية.ويبدو أن هذه الحال كانت تشمل الكثير من النتاج القصصي والشعري أيضاً، بحيث يمكن أن يهمل هذا النتاج بعد موت صاحبه،في حين لم يهمل نتاج السياب الشعري لأنه لم يلتصق بمرحلة معينة ولا باتجاه سياسي ولا بجمهور يبحث عن صيغ لنقد الواقع....

النقطة الأخيرة في نتاج أدمون صبري أنه كان بسيط الأسلوب، والحوار، كان يحتذي عبد المجيد لطفي، وكلاهما يحتذيان الواقعية النقدية البسيطة،ومادتهما من حياة المجتمع الشعبي، القارئ والمشاهد لنتاج أدمون كان يكتفي بأن يقال له عمّا يجري،ربما كانت المنهجية اليسارية لاتنشد غير التنبيه لما يجري كانت تكتفي بعرض الحال وتأليب الناس للوقوف ضد الحكومات. لا شك أن أدباً لم يدرس في ضوء الأيديولوجيات،ولم يدرس أيضا خارج هذه الايديولوجيات،يعاني من شد وجذب الآراء الناقصة، ومن هنا يكون الاحتفاء بأديب منتج ومهم مثل أدمون صبري يأتي عبر النهوض الذي أحدثه تغيير عام ٢٠٠٣، في العراق الأمر الذي جعل ثقافة كردستان تتسع لتشمل كل مكونات الثقافة التي تمثلها حتى لو لم تُكتب باللغة الكردية..

٥

ثمة سؤال يفرض نفسه،وعمليا لا نمتلك اجوبة واضحة عنه،وهو هل كان بالإمكان أن يكتب مثقفو تلك المرحلة ١٩٤٠-١٩٦٠ غير ما ظهر من نتاجات متباينة الجودة؟ غير الشعر؟ اعتقد تماما أن بالإمكان عمل الكثير لنقلة نوعية في الثقافة العراقية،يمكنها أن تُوصف المرحلة بما هو أفضل مما ظهر..لم تكن بطرسبورغ ولا باريس القرن التاسع عشر ولا ألمانيا غوته وماركس ونيتشه ولا لندن أفضل من مرحلتنا، كانوا في مستوى مشروع تغيير الفكر والأسلوب والرؤية،بينما نحن وقد نهض العراق من حرب عالمية ثانية ولديه كل مقومات النهوض بعد هزيمة الفاشية لان يكون لأدبه رؤية اكبر من رؤية الإصلاح الاجتماعي،بقينا نجتر المقولات اليسارية والدينية والإسلامية القديمة..لاشك أن الثقافة الإسلامية العثمانية المحتلة قد غيبت الثقافة العربية طوال ستة قرون،ولكن الثقافة العراقية التي فقدت حتى لهجاتها بقيت ملتصقة بالحياة اليومية الشعبية للناس،وبافكار التيار اليساري؛إذاً مالذي جعل الكتابة لا ترى جذر المشكلات بل رأت نتائجها؟ بالتأكيد ثمة سبب لوعي الكتاب،ولكن السبب الأهم هو مدى معرفة الناس بالمشكلات،إن سبب قيام ثقافة واضحة في الغرب هو أن المشكلات الاجتماعية كانت تطرح للصحافة وللقراء وكانت تشكف بما فيه الكفاية لأن يبدي الكثير رأيه وكانت ثمة حضانة اعلامية للوصول إلى المعلومة،في حين ان ثقافتنا الإدارية والتنظيمية كانت تمنع المعلومات عن الناس والمعنيين بما فيهم الكتاب والصحافة،وهذا السبب وحده الذي جعل المثقف يفكر من دون أن يكون تحت يده معلومة دقيقة عن الحال، الأمر الذي اطلق العنان للنكتة وللمحة وللفكاهة من أن تنتشر دون أن يكون لها سند معرفي...هذا هو وجه الواقعية النقدية التي سار عليها الأدب العراق طوال ثلاثة عقود..

سعيد أفندي من القصة إلى الفيلم

أحمد ثامر جهاد

الأدب والسينما،الأثر المتبادل رغم ان العلاقة بين السينما والادب تعود الى بدايات الفن السينمائي،الا انه من غير المنصف القول بأن الادب قد استنفد نفسه في السينما، أو حتى مجرد الادعاء بأن السينما، عبر تعاطيها المتواصل مع الادب(الرواية ،المسرحية،القصة)،قد استنفدت سبل تأثير النصوص الادبية في ذائقة المتلقين.

من قرن منجذبة للادب بقدر انجذاب الأخير للسينما. بل يمكن القول ان ثمة عشق دائم بينهما ، تواصل من نوع فريد بين الغريمين الابداعيين المهيمنين على ذائقة العصر. ورغم الخصام الذي يتسيد المشهد الفني من حين إلى آخر ، جذوة العلاقة تلك لا يمكن أن تنطفئ .

كثيرا ما يقال في الأدبيات السينمائية ان السينما تكون بارعة في ما تعجز عنه الرواية والعكس صحيح . مع ان هذه الفرضيات الكلاسيكية ما عادت تصمد أمام بعض المحاولات الإخراجية المجددة في سينما اليوم ، فقد باتت هناك حلولا ونقاط التقاء عدة يمكن أن تضمن النجاح للطرفين والأمثلة عديدة على ذلك،خاصة في الأفلام التي يسعى مخرجوها إلى خلق نسخهم الإبداعية المقتبسة عن الأدب بحس تجريبي يبعدهم عن النقل الحرفي للنص الادبي عبر تقديم كتابة سينمائية تأويلية للأدب بالصوت والصورة . اعتبر النقاد ان أسلوب التجريب في السينما يعزز لدى المخرج حريته في طرح تصوره الخاص للنص الأدبي محطما إلى أقصى حد هيمنة السرد الوصفي واستطراداته عبر معالجة بصرية للسيناريو تذيب المحكي الروائي في المحكي الفيلمي وتمنح الأخير طاقته التعبيرية المنشودة، وذلك باستخدام طرائق عدة بين الحذف والتقطيع والإضافة والاستعارة وزاويا التصوير ومدة اللقطات والمشاهد . فنكون بذلك امام صورة من نوع آخر تنتظم فيها كل عناصر الفيلم السينمائي.صورة مؤثرة تتكلم لغة مغايرة وتخلق نسختها المقترحة من النص الادبي،على اعتبار ان السينما لا تتكلم إلا لغتها الخاصة – بتعبير رولان بارت.

سعيد أفندي: في ظلال الواقعية

منذ بدايتها تعاطت السينما العراقية مع الادب المحلي،وحاول عدد من المخرجين العراقيين في سنوات مختلفة معالجة بعض النصوص الروائية والقصصية والمسرحية على الشاشة وكانت مستويات نجاح تلك المحاولات متفاوتة بحسب رؤية كل مخرج ومستوى خبرته الفنية.

يعد فيلم(سعيد افندي) للمخرج كاميران حسني انتاج عام ١٩٥٧ احدى المحاولات المبكرة للتعامل مع النص الادبي.الفيلم مأخوذ عن قصة(شجار) للكاتب ادمون صبري،كتب الحوار لها الفنان يوسف العاني،فيما تبنى المخرج كتابة سيناريو الفيلم.

بالنظر للموجات السينمائية العالمية التي كانت سائدة انذاك كان فيلم سعيد افندي متاثرا الى حد كبير باسلوب الواقعية الايطالية الجديدة التي كان من ابرز سماتها التصوير في الاماكن والاحياء الشعبية الحقيقية واظهار هموم الناس الفقراء ومعاناتهم والتركيز على ابراز الامكنة الواقعية للاحداث والتقشف في الديكورات والازياء ، فضلا عن تقليل الاعتماد على الممثلين المحترفين وتوظيف مواهب الناس العاديين.

يمكن القول ان التأثير الكبير الذي خلقته افلام الواقعية الايطالية لدى معظم المخرجين العرب آنذاك ترك بصمة واضحة على افلام تلك المرحلة وعد الطريقة الامثل للتعبير عن معالجة هموم الواقع العربي الذي كان يكافح من اجل نيل استقلاله واستعادة هويته وخلق حياة ذات شروط انسانية افضل. من هنا يمكن اعتبار محاولة المخرج كاميران حسني لتحويل قصة ادمون صبري الى فيلم سينمائي استجابة لذاك الميل الذي خلقته الموجة الايطالية التي يجد ظالتها في قصص ذات منحى شديد الواقعية اكثر منها محاولة لدخول مغامرة تحويل النص الادبي الى صورة سينمائية.

استهل ادمون صبري احداث قصته المعنونة(شجار) باعلان صاحب الملك عزمه على القاء اثاث سعيد افندي في الشارع في حال لم يخل الاخير المنزل الذي يستأجره باقرب وقت ممكن.

وبهذا حاولت القصة منذ بدايتها التركيز على معاناة سعيد افندي من خلال عدة محاور،ابرزها البحث عن مكان ملائم للسكن يكون ملاذا آمنا له ولعائلته،ومواجهة مشكلة تدني مستواه المعيشي،فضلا عن اليأس الناجم عن الاوضاع الرتيبة التي فرضت عليه حالة من عدم الانسجام مع بيئته التي تعاني افات الجهل والمرض والتخلف.

عمد الفيلم الى اجراء بعض التعديلات والاضافات على الاصل الادبي،كان ابرزها على مستوى مساحة الشخصيات المشاركة في الحدث مثل شخصية(عزت افندي) زميل سعيد في المدرسة وحسيبة الخرسة ابنة عبد الله الاسكافي،الفتاة التي ترتبط مشاعرها بعزيز اصغر اطفال سعيد افندي والذي يتعرض في المشاهد الاخيرة من الفيلم الى ضربة موجعة على رأسه من قبل احد ابناء الاسكافي،بشكل يتسبب باشعال الخلاف بين العائلتين ثانية بعد ان ساد السلام المؤقت بين الجارين المتخاصمين،فضلا عن ابدال بعض الاسماء(اولاد سعيد افندي).

في القصة يبدو سعيد افندي ضجرا وناقما على اوضاعه الحياتية سواء ما تعلق منها بزوجته او بوضع المحلة الشعبية التي اضطر للسكن فيها.وبدا سعيد في النص القصصي شخصية شبه مهزومة تتستر بنواياها الحسنة،رغم انه يبدو في بعض الاحيان مهادنا الى اقصى حد امام زوجته نصف المتعلمة(فهيمة) التي تريد رد الصاع صاعين لكل من يعتدي على ابنائها.

في النص القصصي تقول فهيمة وهي تخاطب زوجها سعيد افندي الذي يريد ادامة السلام والتفاهم مع جاره "

سعيد افندي يخفي احاسيسه بالملل والقرف من رتابة حياته الزوجية ومن اهمال زوجته لنفسها جراء انشغالها المبالغ فيه باعمال المنزل،حتى انه يعقد مقارنة بين راقصة جميلة ذات قوام ممشوق يشاهدها في الملهى وبين زوجته التي ازدادت سمنة ولم تعد تعتني بنفسها كونها تقضي معظم الوقت في المطبخ وتهمل العناية بنفسها.

في النص القصصي يذهب سعيد افندي الى الملهى بعد تازم الامور في المحلة،وتحديدا عقب الشجار الذي ينشب بين ابنائه وابناء عبد الله الاسكافي لكنه في الفيلم يذهب الى الملهى قبل وقوع تلك الاحداث برفقة زميله عزت افندي.

اما حسيبة الخرسة فجاءت اضافتها لنسيج الشخصيات الفاعلة في الحدث لصالح دفع التطور الدرامي للفيلم حيث مثل وجودها الصامت نقطة وصل ايجابية وعنوان نوايا حسنة بين العائلتين يسهم لاحقا في التئام الصلح بين العائلتين ثانية.

وبالطبع يحق للفيلم ان يعيد صياغة النص الاصلي بما يراه مناسبا لرسم اطار الاحداث في السيناريو وتحديد مسار تطورها بشكل يخدم التاثير الدرامي في المشاهدين.خاصة اذا ما كان النص متمحورا على تتبع مصائر شخصيات محدودة غير متفاعلة فيما بينها.

ولكن محاولة توسيع مساحة الاحداث في الفيلم واضافة لمسات طفيفة هنا وهناك على سلوك الشخصية وحوراتها له غايات يرسمها مخرج الفيلم وتخدم الرسالة التي يريد ايصالها الى المشاهد،وهو ما بدا واضحا في فيلم سعيد افندي الذي حاول المخرج جعل بطله شخصية ايجابية تترفع عن الاذى الذي يلحقه الاخرون بها،لانها شخصية متعلمة ترمز الى مستقبل المجتمع العراقي الناهض.بمعنى اخر ان الاعمال الانسانية المتحضرة اذا ما اريد لها ان تتجذر في مجتمع مغلق وأمي عليها ان تتقبل دفع ثمن باهض احيانا.

اجمالا يمكن القول ان سعيد افندي في نص ادمون صبري كان شخصية عراقية اشد اقناعا وواقعية،بسلبياتها وانفعالاتها ونقاط ضعفها.في المقابل بدت تلك الشخصية في الفيلم طامحة وخيرة بما ترمز اليه من تنوير وحراك اجتماعي.وهو ما جعل القصة والفيلم على حد سواء يشتركان في رسم صورة حية للمجتمع العراقي في عقد الخمسينيات.

× ورقة قدمت في الحلقة الدراسية الخاصة بالأديب الراحل ادمون صبري ضمن فعاليات مؤتمر(دور السريان في الثقافة العراقية)الذي أقيم في بلدة عنكاوا باربيل.

العاني في دور المعلم ضمن فيلم سعيد أفندي

كما ليس من مصلحة أحد اندثار جنس أدبي أو فني لصالح بقاء نوع آخر . لكن في الأدبيات السينمائية يمكن القول،ان جدلا فنيا وفكريا كبيرا ترك أثره العميق على مجمل العلاقة بين(الادب والسينما) بشكل صاغ على نحو تاريخي/ فني أطر هذه العلاقة،ويمكن تتبع أولى خيوطها مع بدايات السينما التي افادت بقوة من الأدب عامة،والرواية بشكل خاص،لتظهر بعد انقضاء سنوات زاخرة بالاقتباسات الفنية علامات جديدة ذات دلالة عميقة، تشير إلى الاثر العكسي لهذه العلاقة حيث تأثرت الكتابة الادبية ذاتها بآلية العمل السينمائي وحداثة اساليبه، خاصة مع رواج الموجة الطليعية وتيار الرواية الجديدة في فرنسا اواسط القرن العشرين. فيما كان الاتجاه الجديد الذي تبلور خلال هاتين المرحلتين،يمتص الخبرات الفنية المتراكمة ويستلهم خصائص الجنسين في نشاط فني يمزج تقنيات السينما بحداثة الرواية، وهو الاتجاه الأهم الذي تبناه جيل من الكتاب السينمائيين في أمريكا وأوربا ،من الذين اخذوا يكتبون للسينما بتصميم وعزم مسبق، إلى جوار السينمائيين الذين حاولوا طرح أفكارهم عبر المدونة الروائية بوصفها شكلا تعبيريا أصيلا لرؤية العالم والتعبير عنه.

في تلك المناخات لم يعد الجهد النقدي مقتصرا على قراءة الفن الأكثر انتشارا وتأثيرا، بل ذهب ابعد من ذلك نحو قراءة التباينات البنيوية بين الادب والسينما(الاقتباس والرؤية الفنية وطرق المعالجة) وكشف طبيعة الاستقلالية الجمالية للخطاب السينمائي في عمل ما،وهو ما أصبح تاليا ميدانا تأويليا مرجحا لعمل الناقد . تلك الأسباب مجتمعة أصبحت صورة هذا الجدل العميق معبرة بشكل جلي عن الميل المبدئي إلى الإقرار بتقارب هذين الجنسين رغم استقاليتهما النسبية من النواحي الجمالية، وهو ما يمكن فهمه ضمن مناخ فكري عام،أشاع النقد الجديد فيه فكرة تداخل الأجناس الفنية والأدبية تحت مسميات إبداعية متقاربة ومبحث نظري بات معروفا به الايقونولوجيا .

وبسبب أصالة العلاقة بين الرواية والفيلم وتداخلها،يصعب على المتلقي لدى مشاهدته فيلما سينمائيا مأخوذا عن عمل أدبي التخلص من رغبته الملحة في المقارنة بين النسختين الفنيتين لاستخراج حكم يتأسس غالبا على سؤال وحيد ومحدد يختزل بعجالة تاريخا نظريا وفنيا متشعبا: أيهما كان الأفضل بالنسبة لنا، الرواية أم الفيلم ؟ وكما السؤال قد لا يبدو الجواب موفقا دائما.

×××

بعيدا عن فرضيات الأغراض التجارية تعد السينما منذ ظهورها قبل أكثر

الصورة المكانية في حديقة "إدمون صبري"

حامد فاضل

رغم قراءتي للعديد من القصص العالمي التي تَمَثَلْتُ بعضاً منها ، وحاولت تقليد البعض منها أيضاً .. أعترف أنني لم أقرأ أية قصة قصيرة لأي كاتب عراقي إلا في منتصف السبعينيات ، حين اصطحبني الصديق القاص محمد الرديني الى بيت المبدع جمعة اللامي .. كما أقر بعدم معرفتي بالقصص السرياني إلا بعد تعرفي على الصديق القاص هيثم بهنام بردى ، الذي شاركت واياه في الندوة العربية الأولى لقصص الشباب التي أقامتها مجلة الطليعة الأدبية في بغداد عام ١٩٨٠ ، والذي هيأ لي من خلال / أحاديثنا / نقاشاتنا / اهداءاتنا / التعرف على رافد مهم من روافد نهر القصص العراقي ، وأعني به ثلة القصاصين العراقيين السريان الذين شاركوا ، وما يزالوا مشاركين في تشيد واجهة جانب القصص السرياني من برج السرد القصصي العراقي المشرئب دوماً نحو سماء الإبداع ، ذلك الجانب الذي أستهل بتجربة القاص المقل إنتاجا ، المميز إبداعا يوسف متي ، الذي أعتبر واحداً من صناع فجر القصة القصيرة العراقية ، ومعبدي طريقها في ثلاثينيات القرن المنصرم (١) ، لكن سطوع هذا القاص المجدد الذي فاق زمانه ، وبز أقرانه في البعض من قصصه ، سرعان ما خبت نصاعته بالتعجيل نفسه الذي ابتدأ به مشواره في كتابة القصة القصيرة ، ولما يتسنى له جمع بيدر قصصه ونشرها في مجموعه ، تاركاً خلفه باب قلعة القصة القصيرة موارباً لتخرج منه أسماء أخرى لقصاصين سريان رفدوا القصة العراقية القصيرة بعطائهم الثر ..

ابتداء بالقاص أدمون صبري الذي خرج من محراب القصة القصيرة الخمسينية متلفعاً بزينة السرد الصوري ، متنكباً خَرج الأربعينية الانتقادية المليء بعطايا السرد الواقعي التصويري ، والتي ظل لأكثر من عشرين عاما يلقي بأحجارها في نهر النقدية العراقية دون أن تنداح عنها الدوائر .. أعقبه القاص يوسف يعقوب حداد ، الذي عانى في حياته كالذي عاناه القاص أدمون صبري من تجاهل النقاد ، حتى مجيء القاص والشاعر الستيني سركون بولص ، الذي مهدت تجربته الطريق الى مشهدية القصة السريانية السبعينية المتمثلة / بسعدي المالح / فاضل نوري / بنيامين حداد /والتي دعمت بعدة أسماء لقصاصين راكدين في أرضية القصة الثمانينية ، كهيثم بهنام بردى / سهى رسام / سعيد شامايا / ثم نصبت القصة القصيرة السريانية خيمتها التسعينية على أعمدة / عادل دنو / بطرس هرمز/ بولس آدم / نوري بطرس / يوسف يلدا / جوزيف حنا يشوع / ومرشد كرمو / (٢) .. ويعتبر القاص أدمون صبري حالة خاصة من حيث إثارته حيرة النقدية العراقية ، فهو لم يحظ من النقاد بما يماثل غزارة إنتاجه وتنوعه مابين / القصة / الرواية / المسرحية/ إلا بعد انضمامه الى قافلة الخالدين من الأدباء الذين تعودنا أن لا نشعر بأهمية ما ظلوا عاكفين عليه من إبداع ، وأفنوا حياتهم في سبيل / تحريه / استشرافه / التبشير به / وترسيخه / فحدث أن احتفى البعض من النقاد بأدمون صبري بعد مماته ، وهو الذي كان طريدتهم ، وعرضة لتهجمهم في حياته (٣) .. والذي يثير / التساؤل / الدهشة / الاستغراب / أن الرجل كان واقعياً صورياً حد العظم / مخلصاً / وفياً / لواقعية القصص العراقي الأربعيني ، وظل سائراً طيلة مسيرته الإبداعية في السرد على اثر (ذو النون أيوب) الذي حظي طيلة حياته باهتمام النقاد العراقيين الذين ما يزالون يعدون له متكأ في خيمة النقد العراقي بعد مماته ، بينما بقي نهج تجاهلهم لأدمون صبري على حاله ، وهو الذي حدا به يوماً الى إطلاق صرخة / المستغيث / المحتج/ (إنني أعيش حالة الـلا سلب ، والـلا إيجاب . إنني معزول، فلماذا لا يقولون كلمتهم الأخيرة فيّ ؟ (٤) وربما كان الحوار الذي أجراه مع القاص أدمون صبري ، المبدعان فوزي كريم ومالك المطلبي تحت عنوان قاص عزله النقاد هو صدى لتلك الصرخة (٥) كما تمخض اهتمام الشاعر فوزي كريم بأدمون صبري عن كتاب صدر عن وزارة الثقافة والفنون عام ١٩٧٩ (٦) وتذكره الناقد سليم عبد القادر السامرائي في كتابه (قصاصون من العراق (٧)) وكذلك فعل الدكتور عبد الإله أحمد في الجزء الثاني من كتابه (الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية) .. وقد خلصت بعد قراءتي المتمعنة لقصته المتميزة (الحديقة) في مجموعته الرصينة (كاتب واردة) ، التي صدرت عام ١٩٥٥ ، أن هذا القاص الغزير الإنتاج ، ربما كان قد ظلم من النقاد في جل ، لا كل أعماله أو إبداله بتصوره في التنائي الى الميتا مكان لرؤيته لا بوجوده العيني وإنما بوجوده المخيالي ، أو إبعاده عن ما خصص له ، وشيد من أجله كمكان للتعليم .. وفي مفتتح لقطة الاستهلال الثانية يعرض القاص صورة خارجية للرجولة المحبطة المتمثلة بالمعلمين وعلى خلفية المكان نفسه حيث يقوم بعرض الصورة السردية على نحو متدرج من المنظور البصري الخارجي المفتوح الى المنظور الداخلي المكنون في الوعي الجمعي (لنا هيئة من المعلمين في غاية العجب ، كأن الدولة أرادت أن تجعل منهم متحفاً للمخلوقات النادرة) ولتأكيد اختلاف أشكال ، وأفكار ، وأخلاق المعلمين ، ولإظهار التناقض في طباعهم وسلوكهم ، ولإقناع المتلقي بواقعية القصة ومصداقيتها ، يلجأ القاص الى عرض صور لمعلمي المدرسة ومديرها ، يستهلها بالوصف الفوتوغرافي الدقيق لمعلم الرياضة ، كما يستخدم الطريقة نفسها في وصف معلم الرسم ، إلا أنه يستخدم طريقة مغايرة لوصف معلم الجغرافية ، يمزج فيها بين مظهر الرجل وجوهره (ومعلم الجغرافية شاب جميل مهندم كان يدرس التمثيل في بغداد، وفيما هو على أهبة التخرج نقلته الوزارة الى بلدتنا فأضاعت عليه أعظم فرصة ، إلا أنه حرص على استعادة أدواره الممتازة ، ولأجل ذلك صار يمثل أمامنا ، فحينما نحييه في الصف ينحني انحناءة طويلة وينشر يديه ويتلطف بابتسامة ، كما يفعل الموسيقيون بعد انتهاء عزفهم ، وعندما يتحدث عن روما وباريس وفيينا يتحسر وينتابه الانفعال ويضرب الأرض بعقبه في هياج حتى تكاد عيناه تدمعان فيصيح في يأس : إنكم لا تفهمونني أيها الصغار أنا فنان أملك مواهب .. آه لأكاد اختنق في هذا المكان ..العالم فسيح وعظيم ونحن نعيش في عزلة ، ما أفظع هذا) .. في هذا المقتبس يحاول القاص أدمون صبري وعن طريق السرد الصوري إظهار صورة وصفية واحدة / للقاعي / والسطحي / للمخفي / والمعلن / في شخصية معلم الجغرافية ، من خلال الربط بين صورتين ، صورة الإحباط الظاهر في تحقيق الأمل الذي حال نقل المعلم دون تحقيقه ، وصورة الإحساس المستمر بالحلم ، والإصرار على تحقيقه ، وعدم الرضوخ للحقيقة الواقعة الملموسة التي أفرزتها الوقائع ، والبحث عن الخلاص بالتحليق في فضاء الوهم .. وعلى عكس هذه الصورة الاستبدالية التي أراد القاص لمعلم الجغرافية ، الذي حالت الوقائع دون تحقيق أحلامه ، النفاذ بواسطتها من عبوس الوجه الحسي المرتبط بالواقع المؤلم ، الى إشراق الوجه الحلمي المحلق على بساط الحلم .. تأتي الصورة الكاريكاتيرية لمدير المدرسة . (ولنا مدير شاذ الطبع يلوح في الصف متداعياً تعباً كأنه قد قضى الساعات العشرين الماضية مضطجعاً في تابوت فاستيقظ مبهوتاً فزعاً وهرول الى المدرسة مشعث الشعر زائغ البصر ، وكان يدخن اللف في إسراف ، وفي الصف يحملق في وجوهنا بشدة ويتابع حكايته عن موضوع الواجبات : الدولة سلطة عليا تنشئ المستشفيات والمستوصفات وتقيم المدارس وتعين المعلمين وتبلط الطرق وتسهل مراسلات الناس وتحفظ الأمن وتحمي حدود البلاد ثم يسهب في واجبات البلدية ، فيتحدث عن مشاريع الماء والكهرباء وينتهي الى الحدائق العامة التي تنشئها البلدية لراحة الناس وتلطيف جوهم) لقد كان مدير المدرسة الدعي المتداعي شخصية دون كوشوتية ينفس عن ما في داخله من إحباط بإلقاء الخطب الحماسية ، وكأنه موكل بأمر تغير الواقع المزري للناحية التي تمثل صورة مصغرة للواقع الذي كان عليه العراق في الخمسينيات ، ولكنه في الحقيقة كان فارساً بسيف خشبي ، أرقته العزوبية المستديمة التي أكلت سنوات عمره فأدمن ملاحقة النساء والتطلع في وجوههن لإشباع جوعه الجنسي . (وقد أودى به هذا الحنين الذي كان يتكشف في صور شتى الى مآزق ومصادمات جارحة . كان يسأل الطلاب عن أهل بيتهم من النساء أو يطيل النظر الى صدور المرضعات في اشتهاء فيثير بذلك الأقاويل وينشر الهمس ، وطالما وجد يذرع أزقة الناحية ملقياً نظرات مشبوهة داعرة الى ما وراء الأبواب) بعد عرض هذه الصورة الكاريكاتيرية لمدير المدرسة ، كونهم يمثلون الجزء الأهم من مكوناته كمكان لا يمكن إعادة تصويره بشكل مغاير ، مشاكسين لا تكاد الناحية تحتوينا بطاقاتنا الهائلة المتفتحة حديثاً . في الأمسيات نزجي فراغنا في حديقة الناحية ، فهي على فقرها ويبوسها تمدنا بالعون لقتل الوقت الذي يئيد علينا بثقله المرهق) ، تلك الحديقة التي ستتحول الى ساحة معركة بين مديري المدرسة ، والناحية ، والتي ستحقق فيها الصورة الظاهرية السالبة لمدير المدرسة ، انتصاراً على صورته الداخلية المهزومة .

٢- صورة المكان في الطفولة :

الصورة المكانية كما تُرى بعين الطفولة ، صورة جميلة أو قبيحة ، واقعية أو مفترضة ، سواء التقطت بعدسة المخيال اللامة ، أو عدسة الواقع المسطحة ، يلتقطها القاص في لحظة عابرة تتجلى الكائنات المؤثثة لها كصورة في خلفيتها المكانية عن طريق الوعي الجمعي ، أو الوعي المترسب في الذاكرة ، الكامن في ذات المنتج ، وهو القاص المحكوم بالكيفية اللاشعورية التي تتحكم بالصور السردية .. والصورة المكانية للحديقة تؤدي الدور الرئيس في قصة أدمون صبري باعتبارها المعيار للمكان الواقعي من وجهة نظر الطفولة ، بينما تؤدي كل من المدرسة ، والناحية دوراً ثانوياً مكملاً تفرضه صورة الأثر الكلي للقصة المتشكلة من الصور السردية الثلاث (كانت حديقة عاطلة مسيجة بأسلاك مقطوعة ، تتوسطها بركة من الأسمنت سيئة التكوين ، يتدفق عليها الماء من نافورة رصاصية مبعوجة ، يقوم على حراستها وريها رجل من البلدة ، يؤدي الى جانب ذلك خدمات في بيت مدير الناحية .. نرتاد الحديقة في الأمسيات ، حيث نشهد غروب الشمس ، وهي تتوارى في كآبة وراء التلال التي لم يصل اليها أحد منا ، وفي الصباح من أيام العطل كنا نخف الى حديقتنا مسرعين ، فنقرأ وننشد الأناشيد ، ونقوم بتمرينات رياضية غير عابئين بوساختها وبالإهمال الطويل الذي تعرضت له من جراء الماء القليل الذي تصيبه .) .. يقول ياسين النصير: (لن يكون الحاضر مولداً للصور بدون أن نعيش في صور ماضي الأمكنة٩) .. أن صورة الحديقة بكل ما اشتملت عليه من / انتماء / نماء / ديكور / إكسسوار / رومانسية / صراع / هي صورة لمكان واقعي مرئي ، عرفه القاص في طفولته عن كثب ، وهي في الوقت نفسه صورة أخرى مغايرة لمكان متخيل أنتجته مخيلة القاص بعد النأي عنه ومفارقته كمكان مادي ، رآه القاص رؤيا العين ، ثم عاد بعد الابتعاد عنه ليراه بما بعد رؤيا العين .. لتتحول تلك الحديقة الصغيرة المتروكة في ناحية منسية ، التي كانت مسرحاً للصراع بين

> أن هذا القاص الغزير الإنتاج ، ربما كان قد ظلم من النقاد في جل ، لا كل أعماله واشتغلاته.. وهذا ما أكدته لي قصته (الحديقة) التي أيدت صدق مقولته عن نفسه : انه يكمن في المستقبل (٨) ، وأنا لا أدعي الحرث في حقل إبداع أدمون صبري ، كما لا أدعي الإحاطة بإعماله كافة ، التي أفترض انها على كثرتها وتنوعها ، أعمال لا تخلو من سرود جيدة ، وموضوعات منتقاة هادفة ، ولإثبات هذا الافتراض .. فأني سألتقط ثلاث صور متوالية من قصته (الحديقة) وهي :
>
> ١- صورة الطفولة في المكان .
> ٢- صورة المكان في الطفولة .
> ٣- صورة المكان في الميتا مكان .
>
> ١- صورة الطفولة في المكان :
>
> تتجلى صورة الطفولة في المكان بمنظورين مختلفين هما ، الحركة التي هي سمة الطفولة ، والسكون الذي هو سمة المكان ، المنظور الأمامي في الصورة السردية لقصة (الحديقة) هو دليل الحياة المتمثل بالطفل ، ومنظورها الخلفي هو وعاء الحياة المتمثل بالمكان ، ومن هنا يمكننا القول بأن العلاقة الجدلية بين طفولة المكان ، ومكان الطفولة مثلت دعامة ارتكاز خيمة الواقعية الانتقادية التي هدفت اليها قصة (الحديقة) فالواقع الذي يمثل اصطلاحاً موحداً قائما بذاته ينفصل الى واقعين متعارضين هما ، واقع الأطفال المتمثل / بالبراءة / النصاعة / النضارة / الوضوح / التطلع / .. وواقع الرجال المتمثل / بالهواجس / الضغوط / الهموم / الإحباط / الوهم / .. والخلفية التي يتنافر عليها هذان الواقعان هي المكان المتمثل بالحديقة ، فالمكان بنوعيه القسري ، والاختياري ، كان وما يزال فناراً تهتدي إليه سفينة أحلام الطفولة ، أو صخرة تصطدم بها سفينة أحلام الرجال .. يستهل الوعي الجمعي صورة الطفولة بمفتتح أولي يعد لها متكأ في المكان (كنا في ذلك العهد طلبة في الصف السادس ، نتكدس كل صباح في غرفة الصف المعتمة ، خمسة عشر صبياً كفلول كتيبة مهزومة ، مصوبين أنظارنا نحو اللوحة السوداء المتصقة بجدار من الطين ، ناقلين عنها ما يسطره الطباشير الأبيض من كلمات ورسوم) .. لقطة داخلية ، يستعيد القاص تصويرها عن طريق الارتداد الى عنصر الطفولة المحبطة ، في محاولة لتمثيل الواقع من خلال الصور المتواترة في الذاكرة ، والانزياح نحو الصور الرتيبة اليومية لعرض الوقائع ، والحقائق الخارجية المتمظهرة في المدرسة ، وهي المكان الواقعي الذي يراه الطلبة بعين اليقين ، لأنهم يرتادونه كل يوم ، كونهم يمثلون

مدير المدرسة الذي يؤدي دور المثقف ، ومدير الناحية الذي يؤدي دور الحكومة ، الى ساحة صراع كبيرة بين الثقافة و السلطة ربما تتسع بحيث لا تستوعبها خارطة البلد .. إن المرايا المشروخة التي عرضت عليها صور الأمكنة في قصة الحديقة ، تستدعي قراءة تصورية للصور السردية لتلك الأمكنة / المدرسة / الناحية / الحديقة / وتلك القراءة ستقودنا شئنا أم أبينا الى التأويل .. يتساءل شرف الدين ماجدولين : (ما الذي سيحدث لو حاولنا أن نفكر في اللغة السردية باعتبارها " صورة " ؟ هل سنحتاج فقط الى حدود القراءة أم لا مناص لنا من التأويل؟ ١٠) .. بينما تستدعي الأطر الصدئة التي زنرت صور شخصيات القصة قراءة لغظية لتلك الشخصيات / الأطفال / المعلمين / مدير المدرسة / مدير الناحية / زوجة مدير الناحية / .. وكان من الممكن لهذه الشخصيات أن تشارك مشاركة فعالة في استظهار صور الأمكنة الثلاث ، ولكن القاص أدمون صبري المحكوم بنمط الكتابة السردية السائدة في الأربعينيات ، والذي استفاد استفادة قصوى من فترة طفولته في هذه القصة ، لم يشأ ذلك ، واكتفى عن طريق استعادة المكان من منظور الطفولة ، ولعلها طفولته هو وأقرانه ، بجعل المكان المتمثل بالحديقة صورة يظهر من خلالها السلوك السلطوي المتمثل بمدير الناحية ، ذلك كان شأن الواقعية الانتقادية في القصة القصيرة العراقية التي كان أدمون صبري واحداً من أقطابها .. فالحديقة المكان ــ باعتبارها الأرضية التي انبثقت منها وجرت عليها أحداث القصة المتوالية ، كما اندرجت تحتها كعنوان ، تحولت من صورة لمكان ، الى مكان لصورة ، إذ تغير حالها بعد مقدم مدير جديد للناحية ، ولم تعد حديقة عاطلة ، بعد الاهتمام الذي أبداه مدير الناحية بالحديقة وإشرافه الشخصي على تطويرها (وقد نالت الحديقة حظوة بالغة من عنايته ، ففرس فيها الشجر ، وأجرى عليها الماء ، وأحاطها بالكالبتوس واللبلاب ، وجعل فيها عرائش مظللة بأوراق الكروم ، وسرعان ما انبثق من أرجائها الزهر الفواح من الأرض الغبراء ناشراً أريجه العاطر من مئات الورود) وقد كانت كل هذه التحسينات تجري أمام أنظار الطلاب الذين يشكلون وعي الطفولة الجمعي في هذه القصة المتميزة من بين قصص أدمون صبري على كثرتها والتي سنكتشف بعد الانتهاء من قراءتها أن القاص أراد أن يجعل من الحديقة كمكان صورة يوثق بها إدانته لجعل السلطة مطية للمصالح الشخصية وهي السمة التي ميزت موظفي الدولة في الفترة التأريخية التي كتبت بها قصة الحديقة .

٣- صورة المكان في الميثا مكان :

تفقد الأمكنة الكثير من جمال صورتها السردية وفنيتها ، إذا ما نظرنا اليها من منظور مادي يجعلنا نرها كصور فوتوغرافية ناقلة للجانب الحسي من الأمكنة .. في حين يتوجب علينا كي نشعر بجمال صور الأمكنة أن نغمض أعيننا على آخر قراءة صورية لتلك الأمكنة ، كي يتسنى لنا إعادة تظهيرها ، والتمتع بها بعين المخيال ، أي أننا نقوم بعملية نقل صور السرد المكانية من المكان الواقعي الى الميثا مكان ، لأنه من غير الممكن أن تمنحنا القصة المكانية نصاعتها بالقراءة اللغظية فقط .. بل لا بد لنا من قراءة مخيالية تصورية للمكان بسيميولوجية جديدة ، وقد بدأت هذه القراءة الميثا مكانية للحديقة كمكان أثر التحسينات التي أحدثها مدير الناحية الجديد على الحديقة لتخرج على الناحية بحلة جديدة تبعث الانبهار .. لكن أهالي الناحية والطلاب بما فيهم راوي القصة لم يكن بمستطاعهم الدخول الى الحديقة ، والاستمتاع بما فيها لأنها أصبحت حكراً على المدير وزوجته (نما في أنفسنا براثي الزمن حقد دفين لمدير الناحية ، إذ حرمنا من حديقتنا) ، إذن أصبحت حدثت بين مدير المدرسة ، ومدير الناحية ، ثم عادت الى صورتها الثانية بعد إنهاء خدمة مدير المدرسة ، وانتقاله الى جهة غير معلومة ، لتعود الحديقة حكراً على مدير الناحية وزوجته اللذين يمثلان التنفذ السلطوي ، ويعود الأطفال الى الحرمان من دخول حديقتهم أو اللعب بها ، والذين ظلوا يحنون الى حديقتهم كمكان ارتبط بطفولتهم ، حتى حين بلغوا مرحلة الرجولة ، (وها قد كبرنا وانتشرنا في أرض الوطن ، وحالما يلتقي أفراد الكتيبة المهزومة يجري الحديث في الحال الى المديرعبد المجيد ، وأيام الحديقة العامة)

هوامش :

١- د . أحمد ، عبد الإله ، نشأة القصة العراقية وتطورها في العراق من واقع الوعي الجمعي للرجولة ، لأننا بحسب قول ياسين النصير : (لا نعيش في المكان الواقعي فقط ، بل نعيش في صورته التي نرسمها في مخيلتنا ١١) أي أن صورة الحديقة السردية ووفق هذا المنظور ، هي صورة / وهمية / متخيلة / مجردة / لماهية الشيء المصور ، يطلق عليها شرف الدين ماجدولين مصطلح (المصورنه ١٢) .. وأرى أن صورة الحديقة كمكان ، صورة سردية مدورة ، ظُهِرَتْ في مفتتح القصة كصورة لمكان واقعي عاطل قبل الاهتمام بها ، ثم صورة لميثا مكان بعد التحسينات التي أجريت عليها ، والتابو الذي سنه مدير الناحية بتحريم دخولها ، لتعاود صورتها الأولى بعد المشاداة التي حدثت بين مدير المدرسة ، ومدير الناحية ، ثم عادت الى صورتها الثانية بعد إنهاء خدمة مدير المدرسة ، وانتقاله الى جهة غير معلومة ، لتعود الحديقة حكراً على مدير الناحية وزوجته اللذين يمثلان التنفذ السلطوي ، ويعود الأطفال الى الحرمان من دخول حديقتهم أو اللعب بها ، والذين ظلوا يحنون الى حديقتهم كمكان ارتبط بطفولتهم ، حتى حين بلغوا مرحلة الرجولة ، (وها قد كبرنا وانتشرنا في أرض الوطن ، وحالما يلتقي أفراد الكتيبة المهزومة يجري الحديث في الحال الى المديرعبد المجيد ، وأيام الحديقة العامة)

هوامش :

١- د . أحمد ، عبد الإله ، نشأة القصة العراقية وتطورها في العراق ١٩٠٨ ـ١٩٣٩ ص١٢٤ وما يليها .

٢- بردى ، هيثم بهنام ، قصاصون عراقيون سريان في مسيرة القصة العراقية ، إقليم كردستان العراق ـ وزارة الثقافة سلسلة الكتب السريانية (١) ٢٠٠٩ ص ٩ ـ ١٠

٣- نفسه ص ٢٨ ـ ٢٩

٤- نفسه ص ٢٧

٥- مجلة ألف باء العدد ٢٥٤ تموز١٩٧٣

٦- كريم ، فوزي ، أدمون صبري ــ دراسة ومختارات ، وزارة الثقافة والفنون ، سلسلة القصة والمسرحية / ٨٩ / ١٩٧٩

٧- د . أحمد ، عبد الإله ، الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية ــ الجزء الثاني ــ منشورات وزارة الإعلام ــ سلسلة القصة والمسرحية / ١١٢ / ١٩٧٧

٨- في مقابلة أجرتها معه مجلة ألف باء عام ١٩٧١ سُئِل : أين يكمن أدمون صبري ؟ فأجاب : يكمن في المستقبل

٩- الجبوري ، زهير ، ياسين النصير ـ المكانية في الفكر والفلسفة والنقد ـ دار نينوى دمشق ٢٠٠٨ ص ٩٠

١٠- ماجدولين ، شرف الدين ــ الصورة السردية ، في الرواية والقصة والسينما ، منشورات الاختلاف ،الدار العربية للعلوم ناشرون ص ٩

١١- الجبوري ، زهير ، ياسين النصير ـ المكانية في الفكر والفلسفة والنقد ـ دار نينوى دمشق ٢٠٠٨ ص ٨٩

١٢- ماجدولين ، شرف الدين ــ الصورة السردية ، في الرواية والقصة والسينما ، منشورات الاختلاف ،الدار العربية للعلوم ناشرون ص ٤١

قراءة ثانية في قصص أدمون صبري

باقر جاسم محمد

هي قراءة ثانية في أدب أدمون صبري القصصي بعد القراءة الأولى التي أنجزها فوزي كريم في دراسته التي احتلت موقع المقدمة من كتاب (أدمون صبري: دراسة و مختارات).(١) و لا تنغيا هذه القراءة مناقضة ما ورد في القراءة الأولى بقدر ما هي ترجو أن تستكمل ما بدأته قراءة فوزي بقراءة تستند إلى رؤيا و منهج مختلفين. و من هنا فإن غاية ما يرجوه كاتب هذه القراءة هو أن يلقي الضوء على جوانب مهمة من أدب أدمون صبري القصصي لم يتهيأ للقراءة الأولى أنجازها لأسباب ذاتية و موضوعية معروفة.

لقد احتلت تجربة أدمون صبري القصصية فترة طويلة نسبياً استغرقت ما يقارب أربعة عقود إذ نشر أولى قصصه المعنونة (ماكو جارة) في جريدة صوت الأحرار التي أصدرها لطفي بكر صدقي وذلك في العام ١٠٤٨، و توفي في حادث سير بين الموصل و بغداد في العام ١٩٧٨. (٢) و كان أدمون صبري أكثر كتاب مرحلة البدايات الأولى للقصة العراقية غزارة إنتاج. إلا أن ضعف المستوى الفني لذلك النتاج القصصي الغزير هو ما دفع الدكتور عبد الإله أحمد إلى عدم تخصيص مبحث خاص لكاتبنا في كتابه (الأدب القصصي في العراق) إذ أنه أكتفى بالإشارة إليه في هامشين فقط.(٣) كما لم يدرس الدكتور علي جواد الطاهر أياً من قصص أدمون صبري في كتابه (في القصص العراقي المعاصر) الصادر في العام ١٩٦٦ على الرغم من أن بعض ما تضمنه كتاب الطاهر لم يكن يسمو فنياً على نتاج صبري.(٤) و مما لا شك فيه أن هذا الموقف قد ألحق حيفاً بأدمون صبري إذ أن نتاجه القصصي يمثل تلك الحقبة التاريخية للقصة العراقية بكل لها و ما عليها. و لعل هذا الإهمال هو ما دفع كلاً من فوزي كريم و مالك المطلبي إلى وضع عبارة ذات دلالة مهمة هي (قاص عزله النقاد) لتكون عنواناً للقاء الذي أجرياه مع أدمون صبري و قاما بنشره في العدد ٢٥٤ من مجلة ألف باء الصادر في ١١ تموز من العام ١٩٧٣. و كان الشاعر فوزي كريم هو أول من تصدى لدراسة قصص أدمون صبري كافة في مقدمته المهمة لكتاب (أدمون صبري: دراسة و مختارات) الصادر عن وزارة الثقافة و الفنون في العام ١٩٧٩. على أن فوزي كريم لم ينكر أن نتاج أدمون صبري القصصي يعاني من الشحوب الفني الواضح إذ عبر عن ذلك صراحة في أكثر من موضع في المقدمة. على سبيل المثال يذكر الآتي:

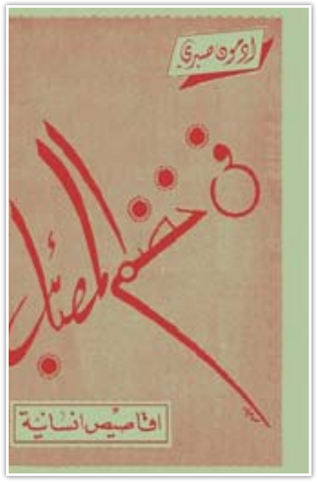
"هناك من القصص ما أجده على شيء من الضعف، لكنه ضعف لا يتسع لبنية القصة عامة، بل هو ينوش هذا الجزء أو ذاك – و قد لازمت هذه الصفة السلبية أدمون صبري طوال حياته – و لذلك لم أجد من اللائق أن اقتطع الهزال في قصة ما و أقدمها مبتورة، كما لم أجرؤ على إلغاء القصة طاملة، فثبتها، لا للمتذوق، بل للدارس." (ص. ٧ من المقدمة)

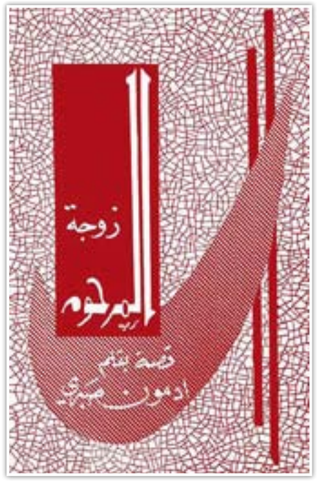
و الحقيقة أن مهمة الناقد و الدارس تكتفي بمهمة وصف بنية النص تحليل ما ينطوي عليه من مضامين فكرية دون اللجوء إلى (إصلاح) ما يراه من خلل في بناء النص. و لكن ما يحسب للشاعر فوزي كريم أنه قد كرس الجزء الأكبر من المقدمة لبيان الجوانب الفنية المضيئة في ذلك النتاج على وفق المعايير الفنية للقصة القصيرة التي كانت سائدة عند كتابة المقدمة، تلك المعايير التي تقف عند حدود دراسة الشخصية و الحدث و الزمان و المكان من وجهة نظر نقدية تقليدية. فأشار إلى اهتمام أدمون صبري بتصوير النماذج البشرية المستقاة من الواقع الاجتماعي، فقال:

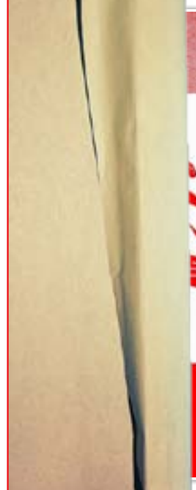
"لقد نجح أدمون صبري في القصص التي ترتصد نموذجاً بشرياً، الشائع الشعبي البسيط الذي تغلب عليه السذاجة و ضعف الشخصية و الحرمان. و لقد كان رصد هذا النموذج موضوعه الأثير في قصصه الأولى حتى قيام الثورة. ... و لعل هذه القصص تمثل أجمل ما كتب أدمون صبري طيلة حياته." (ص. ١٠)

و من المعلوم أن قضية تصوير النماذج البشرية في القصة و الرواية كانت موضع اهتمام الكتاب و النقاد في خمسينيات القرن العشرين، فكان أن أصدر الدكتور محمد مندور كتاباً تحت عنوان (نماذج بشرية) في العام ..... و نحله لنفسه في حين كشف باحثون أن الكتاب مترجم عن الفرنسية.

لقد أشار فوزي كريم إلى تأثر أدمون صبري بقصص كتاب عرب مثل محمود تيمور و كتاب غربيين مثل تشيخوف و غوغول دون أن يفصل القول في ذلك فيدون المقتطفات النصية المأخوذة من قصصه التي تقدم الدليل على تأثره بالكتاب الذين ورد ذكرهم. كما أنه أغفل الإشارة إلى تأثر البناء الفني لبعض قصص أدمون صبري بقصص غي. دي. موباسان و خاصة من حيث النهايات غير المتوقعة و المفاجئة التي تأتي على غير ما حاجة يفرضها تطور الأحداث، كما هو واضح في قصص (رجل بلا وجه) و (مؤامرة) و (رجل من الصرائف) و (جار شهم) و (تجربة جديدة) و (الخالة عطية). و الحقيقة أن النهايات الغريبة و المفاجئة تمثل ملمحاً واضحاً في قصص عديدة لأدمون صبري نتيجة تأثره بما يماثلها







من نهايات القصص عند موباسان.

و هناك ملاحظة فنية أخرى تخص نهايات القصص، فقد يختتم أدمون صبري بعض قصصه بعبارات تتضمن شيئاً من الحكمة أو الاحتجاج أو التعليق. و لكن هذه العبارات تظل زائدة و مقحمة لا يقتضيها منطق السرد الفني. و مثال ذلك، قوله في نهاية قصة (حبلاق اللحى البيض): "إن عهداً مغرقاً في القدم قد مات مع موت عبد الغفور كما أن حياة جديدة صارت تشع من كل مكان." و في نهاية قصة (زوجة المرحوم)، يضع أدمون صبري فقرة كاملة لتفسير عقدة القصة على نحو يخرج بها عن القصد الفني. و قد تكون العبارة موجزة لإظهار مجريات الأحداث بعد بلوغ القصة ذروتها. و من ذلك قوله في نهاية قصة (أكلت الكلاب معطفي) و على لسان الشخصية التي يمكن عدُها بطلة القصة الآتي: "ترى متى نعود إلى وظائفنا ... و متى يشرق الفجر و تصحو السماء". فهذه العبارة تتضمن احتجاجاً يفترض بأن القصة قد عبرت عنه ضمنياً. و على أية حال فإنه لا يمكن فهم هذا الكلام عن العودة إلى الوظائف (أو الأعمال الحكومية) ما لم نعد إلى بداية القصة التي تتحدث عن المفصولين و مشكلاتهم. و لو اكتفى الكاتب بسرد الحدث الغريب الذي يجعل الكلاب تلتهم المعطف من شدة ضراوة الجوع لكان ذلك أفضل لأنه يعبر عن أثر فقدان مصادر العيش على الإنسان و الحيوان في آن واحد.

إن قصة (أكلت الكلاب معطفي) التي لم تتجاوز الثلاث صفحات، قصة متطورة من الناحية الفنية. فقد تضمنت راوياً هو في الوقت نفسه مروي له، فهو من يبدأ القصة و من ينقل لنا الحدث كما رواه له بطلها الحقيقي. أما حدث القصة المركزي فقد تولى الراوي الثاني الذي هو بطل القصة عملية تقديمه للراوي الأول. و هذا يعني أن بنية القصة الفنية مركبة و قد اشتملت على راوٍ أول و راوٍ ثان، و مروي له فرد هو الراوي الأول، و مروي لهم جماعة هم القراء. و قد تضمنت القصة حدثاً غريباً يظهر أثر الجوع على الكلاب التي هاجمت البطل و أكلت معطفه ثم ماتت مسموماً لأن الأخير كان قد وضع سماً للفئران في جيب المعطف!

و نلاحظ أيضاً أن فوزي كريم قد ضمن مختاراته ما أسماه بالروايات فضلاً عن مسرحية (الهارب من المقهى) و الفصل الثالث من مسرحية (أديب من بغدار). و قد اقتصرت "الروايات" على عمليْن هما (الخالة عطية) و (زوجة المرحوم). و لكن الفحص الدقيق لهما يظهر أنهما من نوع القصة الطويلة التي تسمى novella، و كان ممكناً أن يتحولا إلى روايتين لو أن الكاتب قد حرص على معالجة قلة عدد الشخصيات و ضيق مساحة الأحداث و القضايا التي تتعلق بها و تتفرع منها، و ضآلة عناصر المشهد و الامتداد الزماني و المكاني في هذين العملين على نحو فيه شيء من التوسع و التفصيل بما يتناسب و حاجات فن الرواية. ففي (الخالة عطية) هناك عدد محدود من الشخصيات، و قد قدمت بعض الشخصيات على نحو لا يخلو من السطحية و السرعة مثل شخصية الأخت التي تزوجت و انجبت و كذلك لشخصية (داود) زوج هذه الأخت الذي هو في الوقت نفسه شقيق زوج الخالة عطية، و كذلك شخصية الموظف الصحي الذي أحب عطية حين كانت في مقتبل شبابها، و قد جرى التركيز على الخالة عطية و زوجها سالم و على محاولاتهما التغلب على عقم الزوج و إنجاب طفل يحفظ لبيت الزوجية الديمومة، و ما جره ذلك عليهما من مشكلات. و قارئ هذه القصة لا بد أن يتوقف عند القيم و الأنساق الثقافية التي تكرس الفضيلة و الإخلاص لبيت الزوجية، و تهدد المرأة التي قد تدور الشبهات حول التزامها بهذه القيم بالقتل. و هي قيم شرقية واضحة تمتزج بقيم و أنساق ثقافية شرقية ضمنية أخرى، فالزوج العقيم لا يتورع عن التصريح عن سبب عقمه الذي حدث نتيجة لإصابته بالزهري إثر علاقة جنسية مع إحدى المومسات. و لكن المجتمع الذي يتسامح مع ارتكاب هذا الزوج للخطيئة من خلال التفريط بعفته يقر غضب الزوج من الخيانة المفترضة حين وجد زوجته تسير مع صديقه جميل، و هو موظف صحي أيضاً. و يثير الحوار في قصص أدمون ثبري مشكلة حقيقية، فعلى سبيل المثال، نقرأ في (الخالة عطية) نلاحظ أن الحوار قد صيغ بلغة لا تتحدث بها الشخصيات و لا تعكس المستويات الفكرية و الثقافية المختلفة التي تميز كل شخصية على الإطلاق، و إنما هو حوار يعكس لغة المؤلف. ففي ذروة المكاشفة التي تحدث بين عطية و زوجها سالم، لا يتأتى للشخصية أن تصوغ جملاً منمقة و تتضمن عبارات ليست من الشائع بين العوام من الناس. فنقرأ في المقطع الآتي:

"مشت خلفه مطأطأة الرأس متجددة مذهولة تصطرع في رأسها شتى الفكرات، فارتفقت السلم متبعة خطوات سليم حتى تسمر وسط الغرفة و استدار نحوها سألها في خشونة و نبرة استجوابية محققة: عطية إنني أتهمك بالخيانة و مهما موهت و ابتدعت الأكاذيب فلن ينجيك من نقمتي أحد .. ما الذي كنت تفعلينه مع جميل؟

و تقدم نحوها معقود الحاجبين صارماً مغيظاً حتى الدرجة القصوى مواصلاً تحقيقه. ثم عمد إلى كتفيها فهزهما بقبضتيه المتشنجتين دافعاً إياها حتى السرير فاستلقت عليه مستسلمة مشدوهة.

– اعترفي بخيانتك. ما الذي كنت تفعلينه مع جميل؟ كل شيء فيك يشهد على جرمك .. هذه المساحيق تلطخ وجهك، و البنفسج يصبغ شفتيك، و أنت ترتدين أفضل فساتينك. تماماً كإمرأة عائدة من خلوة أثيمة.

– دعني، دعني إنني بريئة لم أفعل شيئاً لقيته على قارعة الطريق ليس غير."

و من الواضح أن ما نطق به سليم و عطية لا يعبر عن التوتر النفسي الذي تعيشه الشخصيتان في لحظة المواجهة هذه، و إنما يعبر عن مستوى لغوي متقدم و مستقر يخص المؤلف نفسه، و هو مستوى لا يمتلك مثله إنسان بسيط مثل عطية أو سالم.(٥)

لعل قصة (الحديقة العامة) من أهم القصص التي تنطوي على أبعاد رمزية تشير دلالات فكرية و ثقافية وسيعة قد لا ينتبه إليها من يرى في أدمون صبري مجرد كاتب واقعي بالمعنى التقليدي الذي يرى في النص القصصي إحالة إلى واقع قائم خارج النص. فالقصة تتحدث عن مدرسة و مدير و أساتذة و طلاب ينشأون على قيم يسعون مديرهم بردددها. و هي قيم تتعلق بالدولة و وظائفها الاجتماعية و السياسية. و كل هذا مما نألفه في الواقع. كما تتحدث القصة عن مدير ناحية جديد عمل على تطوير الحديقة العامة في الناحية. و هو أيضاً مما نألفه في الواقع. لكن بنية القصة و أحداثها تخرج عن نطاق رسم صورة الواقع إلى درجة تفجير البعد الرمزي لهذا الواقع، فالمسألة الأهم، في تقديري، أن القصة تتحدث، رمزياً، عن طبيعة الحكم و السلطة و تناقضها مع المبادئ العامة التي يفترض أن تسود، و عن تحول الوظيفة العامة إلى وسيلة استغلال و اضطهاد للآخرين. فالمدرسة حاضنة للمبادئ التي تجعل الأطفال يسعون إلى رؤيتها مجسدة في الواقع. و لكن التجربة التي يمر بها هؤلاء الأطفال مع الحديقة العامة التي هي رمز للخدمات التي يفترض أن تقوم الدولة بتقديمها دونما منة تظهر أن الحياة لا تعكس القيم و المبادئ التي حفظها الطلاب.

الهوامش:

١. ينظر: فوزي كريم (أدمون صبري: دراسة و مختارات) الصادر عن وزارة الثقافة و الفنون، بغداد. ١٩٧٩.

٢. يبلغ عمر أدمون صبري الفني ٣٧ عاماً، فهو قد بدأ النشر في العام ١٩٤٨ و توفي في العام ١٩٧٥.

٣. ينظر (الأدب القصصي في العراق) للدكتور عبد الإله أحمد. الصفحة ٩٥ من الجزء الأول، و كذلك الصفحة ٨٧ من الجزء الثاني.

٤. ينظر (في القصص العراقي المعاصر) للدكتور علي جواد الطاهر. و بخاصة نشير إلى تسامح المؤلف مع ضعف المستوى الفني في قصتي شاكر خصباك و صلاح حمدي، و هما قصتان تتفوق عليهما قصة (الحديقة العامة) فنياً و فكرياً.

٥. لقد أشار فوزي كريم إلى أن لغة أدمون صبري المسرحية أدبية و ليست درامية و أن هناك هوة شاسعة بين هذه اللغة و الشخوص. ثم قال "فالكاتب يضع على ألسنة شخوصه، دون تفريق، لغته الأدبية هو، فهي دمى تثير الإشفاق و الضحك" ينظر (أدمون صبري: دراسة و مختارات) ص. ٢٤. و لكن نلاحظ أنه لم يتحدث عن لغة الحوار في قصصه. و الحقيقة أن لغة الحوار في القصص تفتقر إلى المشروط الفنية الدرامية للغة الحوار في القصة لأنها تعبر، في كثير من الأحيان، عن نوع الصراع بين شخصيات القصة، فضلاً عن أن من مهمات لغة الحوار أن تقيم موازنة بين مستوى وعي الشخصية و طبيعة الحوار و نوع و درجة تعقيد الجمل التي تستعملها الشخصيات المختلفة للتعبير عما يدور في دخيلتها.

أدمون صبري
والثقافة العراقية المعاصرة

د. ابراهيم خليل العلاف

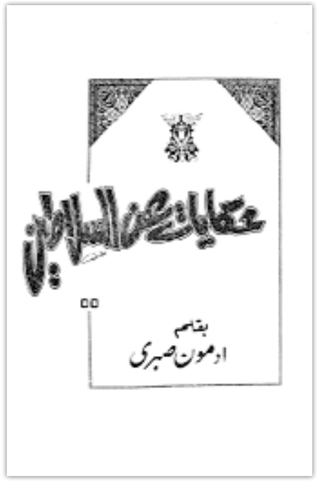
ادمون صبري لمن لايعرفه اديب ، وقاص ، ومترجم عراقي كان له خلال خمسينات القرن الماضي دور فاعل في الحركة الثقافية العراقية المعاصرة .وقد عرف بدأبه ونشاطه المتميز وغزارة انتاجه ان كان ذلك على مستوى القصة او المقالة او الكتابة للمسرح و السينما وكأي من مجايليه فقد استوعب ادمون صبري في صباه وشبابه كثير من كتابات عصره العربية والغربية ، وابتدأ كاتبا صحفيا ثم اتجه الى القصة وكانت اول قصة له بعنوان : "ماكو جارة " قد نشرت في جريدة "صوت الاحرار "التي كان يصدرها لطفي بكر صدقي سنة ١٩٤٨

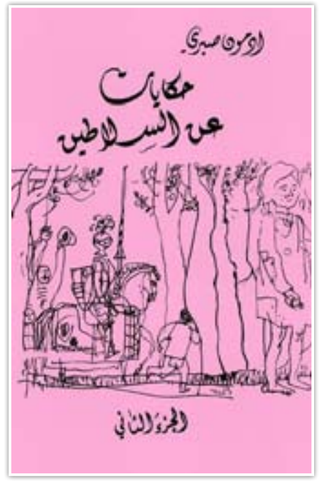
ولد ببغداد سنة ١٩٢١ ، ودرس في مدارسها الابتدائية والمتوسطة والثانوية، ثم دخل كلية التجارة والاقتصاد ،وحصل على شهادة البكالوريوس سنة ١٩٥١ وكانت اول مجموعة قصصية له هي "حصاد الدموع " ثم اعقبتها أعمال اخرى منها قصته الطويلة "شجار "، والتي تحولت الى فيلم "سعيد افندي " والذي مثل فيه يوسف العاني وزينب وكان من الافلام الواقعية العراقية الرائدة .كما كتب ادمون صبري قصة فيلم "من المسؤول؟" .

وبعد سقوط حكم الزعيم عبد الكريم قاسم في شباط ١٩٦٣ ، تعرض ادمون صبري للاعتقال بسبب توجهاته اليسارية وكان انذاك يعمل موظفا في البنك المركزي وخلال فترة اعتقاله ، وبعد ان افرج عنه عاد الى الكتابة فكتب مسرحية بعنوان : أيام العطالة " قدمت بعد ذلك على خشبة المسرح القومي في بغداد .

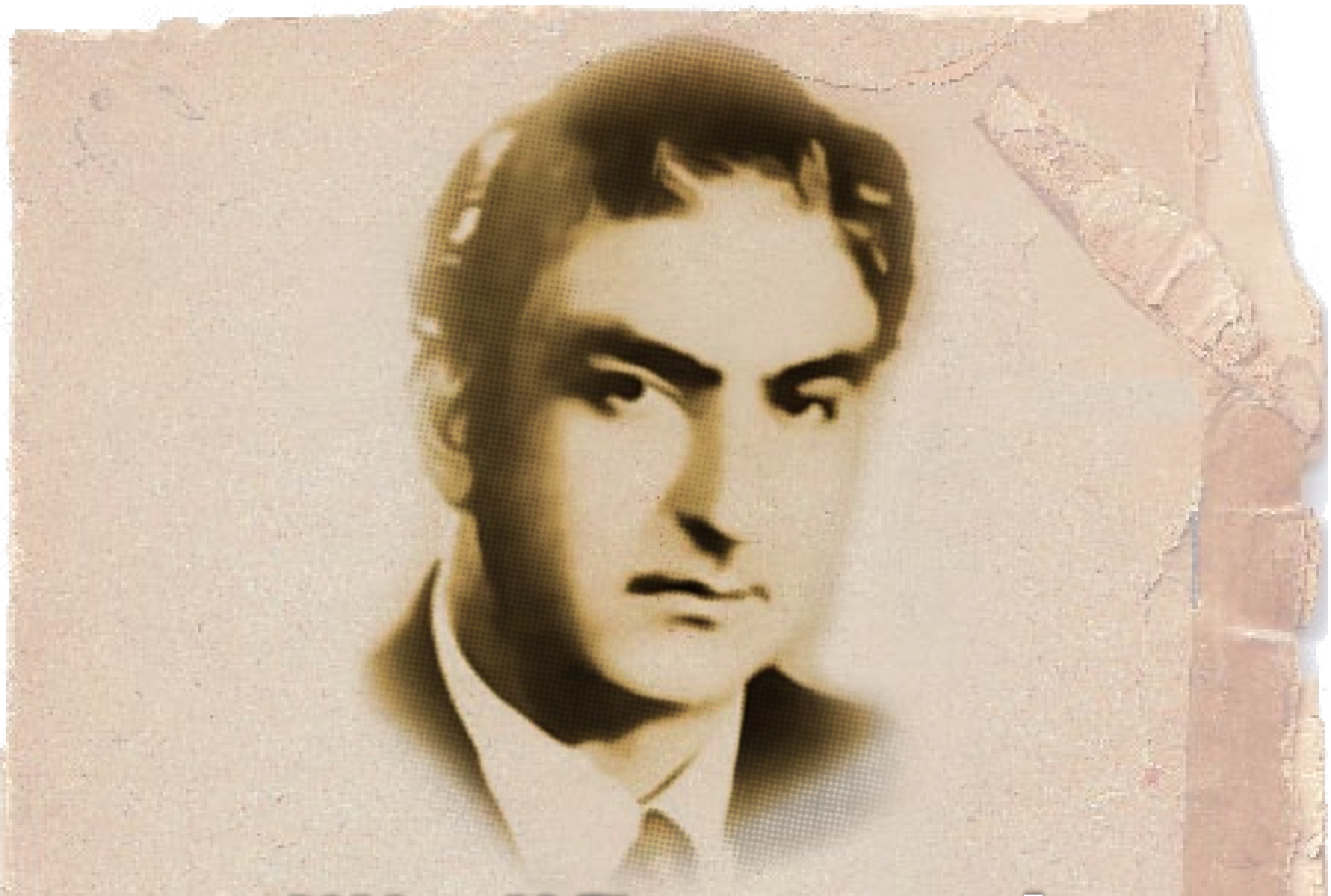
توفي ادمون صبري –رحمه الله –سنة ١٩٧٥ في حادث سير وظلت اعماله علامة بارزة على الادب الذي يهتم بالفقراء والمهمشين والمسحوقين والمضطهدين .

من اعماله على صعيد القصة فضلا عن "حصاد الدموع " مجموعة قصصية بعنوان : المأمور العجوز " ١٩٥٣ ، ومجموعة "قافلة الاحياء " ١٩٥٤ ، و"خيبة امل " ١٩٥٦ ، و" هارب من الظلم "١٩٦٠ ، و"خبز الحكومة " ١٩٦١ و "اقاصيص عن الحياة " ١٩٧٠ ، و"حكايات عن السلاطين " ١٩٧٣ . وله رواية بعنوان : "زوجة المرحوم " نشرها سنة ١٩٦٢ . وقد ترجم مجموعة قصص للكاتب الين بلين من بلغاريا سنة ١٩٧٢ . كما كتب سلسلة من الاعمال المسرحية منها مسرحيات بعنوان "الهارب من المقهى " ١٩٥٢ ومسرحية "الست حسيبة " ١٩٥٥ ومسرحية " أديب من بغداد " ١٩٦٢ ومسرحية "محكوم بالاعدام " ١٩٦٣ ومسرحيات "يوميات الناس "١٩٧١ ومما يسجل في سياق متابعة سيرة القاص والاديب ادمون صبري ما قاله الناقد الاستاذ باقر جاسم محمد في محاضرته التي القاها في الحلقة النقاشية التي اقامتها المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية وافتتحت في عينكاوة باربيل ٢١ تشرين الاول ٢٠١١ (دورة ادمون صبري) ، ان عددا من النقاد ومنهم الناقد الدكتور علي جواد الطاهر ، والناقد الدكتور عبد الاله أحمد تجاوزوا أعماله بحجة ضعف مستواها الفني ، لكن نقادا اخرين أنصفوه ومنهم الاستاذ مالك المطلبي ، والاستاذ فوزي كريم وقالوا بأنه قاص واقعي عكس عصره وبيئته .أما الدكتور صلاح الدين الناهي، فقد قيم اعماله تقييما جيدا وقال بأن قصصه تسرد انماطا مختلفة من حياة الناس خاصة بما تحفل به من ماسي وهموم وصراعات . واضاف بأنه كان من كتاب المدرسة الواقعية في الادب ، وقد خلا اسلوبه من الزخرفة اللفظية بحيث تحس وانت تقرأ له انه يحدثك بلغة الحياة اليومية





عراقيون
من زمن التوهج
ملحق أسبوعي يصدر عن مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون
رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير
فخري كريم
رئيس التحرير التنفيذي
عدنان حسين
نائب رئيس التحرير: علي حسين
الاخراج الفني: علي الماجدي
طبعت بمطابع مؤسسة
المدى
للإعلام والثقافة والفنون
WWW. almadasupplements.com



ادمون صبري ١٩٢١ - ١٩٧٥

يوسف حودي

من قره قوش التابعة لمحافظة نينوى والتي ولد فيها وترعرع ، ذهب الى بغداد حيث درس وتعلم وانهى دراسته بالقراءة الثانوية ودخل كلية التجارة (الادارة والاقتصاد حالياً) ليعمل محاسباً في الدوائر ثم في المصارف غير ان غرامه بالقراءة ولاسيما قراءة القصص ومعيشته في الاحياء الشعبية ببغداد بين (عقد النصارى) و (السنك) جعله يندفع الى كتابة القصة الشعبية البسيطة وكتب الكثير من القصص ونشر اكثره في الصحف والمجلات العراقية حتى ان احدى قصصه المعنونة (شجار) حولها كاميران حسني الى فلم سينمائي بعنوان (سعيد افندي) عام ١٩٥٦ كان يعد من بدايات السينما العراقية الجيدة ابدع فيه يوسف العاني في دور الموظف الذي يبحث عن سكن وشاركته في التمثيل (زينب) وعدد كبير من نجوم السينما العراقية واخرجه كاميران حسني وكان اول افلامه وسار فيه على منوال السينما الواقعية الايطالية التي برزت بعد الحرب العالمية الثانية على يد روسليني وفسكوتي وفيوريودي سيكاوفيلني وغيرهم.

ان ادمون صبري ادنى الى الشعب ببؤسه وكفاحه وامالة وقد خاض الحياة المريرة فهو يرويها وماوقع فيها من المهازل والتناقض وفي حديثه يتحدث بلغة الحياة نفسها ولايهتم بالاسلوب كما لايهتم بالفن القصصي وهو مانجده في مجموعته الخامسة (خيبة امل) ١٩٥٦ والسادسة (شجار) ١٩٥٧ وفي قصة (خيبة امل) تصوير ناجح لشخصية يوسف افندي الموظف الذي يحمل افكاراً قديمة لاتؤمن بالتطور والتقدم وبحرية المرأة ولكن ما ان تصله رسائل من فتاة تبدي اعجابها حتى يتغير كل مافيه هندامه وافكاره ويخيب امله عندما يعلم ان هذه (الرسائل تصله) .

وشخصيات قصصه طليقة الملامح تحكمها الاقدار وتستسلم للازمة التي تمزقها وللحدث الي يسحقها دون ان تقاوم او تحول دون تحطيمها له فلا يستطيع الحبيبان مثلاً الزواج في قصة (في الحديقة) ولايستطيع (صبيح الكداش) ان يجابه ازمة فقره ومطالبة اخيه بالمال ثمن سكناه وطعامه فيغرق في تناول المخدرات ويبدو تأثر ادمون صبري بذي النون ايوب واضحاً في مجموعتيه (المأمور العجوز) ١٩٥٣ و(قافلة الاحياء) ١٩٥٤ فيهاجم رجال الدين باسلوب خطابي في قصته (على حقيقته) ويلتقي عاطلان (نوري) الكادح (بحميد) البرجوازي وبعد نقاش بينهما يؤمن حميد بأفكار صديقه ويسيران معاً في خط واحد ويستعرض لنا سوء نظام الحكم في العراق. ولايهتم بالاسلوب كما لايهتم بالفن القصصي وهو ما نجده في مجموعته الخامسة (خيبة امل) ١٩٥٦ والسادسة (شجار) ١٩٥٧ وفي قصة (خيبة امل) تصوير ناجح لشخصية يوسف افندي الموظف الذي يحمل افكاراً قديمة لاتؤمن بالتطور والتقدم وبحرية المرأة ولكن ماان تصله رسائل من فتاة تبدي اعجابها حتى يتغير كل مافيه هندامه وافكاره ويخيب امله عندما يعلم ان هذه الرسائل تصله من موظف كان دائم الخلاف معه لتحرر افكاره

ويمضي ادمون صبري في مجموعاته القصصية (في خضم المصائب) ١٩٥٩ (هارب من الظلم) ١٩٦٠ (ليلة مزعجة) ١٩٦٠ (خبز الحكومة) ١٩٦١ (عندما تكون الحياة رخيصة) ١٩٦٨ (حكايات عن السلاطين) ١٩٦٩ و(اقاصيص من الحياة) ١٩٧٠ ويكتب قصتين طويلتين هما (الخالة عطية) ١٩٥٨ و(زوجة المرحوم) ١٩٦٢ يقف ادمون صبري في كل نتاجه موقف الناقل لاموقف المستلهم ولايعنيه من حوادث قصصه الالتفات الى دلالات الاحداث حتى تصل قصصه عن طريق النقل والتسجيل الى مجرد خامة وجملة من الاخبار تساق في طريقة سرداً عادياً وبعد وفاته اصدرت له دار الحرية بغداد مجموعة مختارة من قصصه بعنوان (ادمون صبري دراسة ومختارات). وفي طريق عودته الى بغداد بعد زيارة لاهله في قره قوش وفي حادث طريق ودع ادمون صبري الحياة وترك تراثاً كبيراً من القصص لم ينشر بعد.

عن: بحث (نينوى والموصل المسيحية)