



مرافق

من زمن التوهج



ملحق أسبوعي يصدر عن مؤسسة



للإعلام والثقافة والفنون

www.almadasupplements.com

رئيس مجلس الإدارة

رئيس التحرير

مخزي ليرم

العدد (5025) السنة التاسعة عشرة

الخميس (16) أيلول 2021

تزار عباس

السكيج القصصي نوعاً أدبياً

محمد خضير



لم احتط بما يكفي كي لا يُحتسب تمريني القصصي (الحاجز)- المنشور على صفحة الفيسبوك بتاريخ ٤ يونيو/ حزيران ٢٠٢٠- نزوة افتراضية فحسب، إنما يأخذ مداره السردي الحقيقي بين أنواع هامشية من السرد، أهمها النوع الذي ساد في منتصف القرن الماضي، وسُمي بـ (السكيج) أي (التخطيط الاولي) لنماذج بشرية، أو لموقف وتجربة شخصية، شجعت على شيوعه وتأطيره الصحافة بصورة خاصة. أما اليوم فإن وسائل الاتصال الإلكترونية الواسعة الانتشار كالفيديو والتويتير والمدونات الشخصية، تقوم برعاية مثل هذه الأنواع الصحفية المنقرضة (الخاطرة، الصورة القلمية، لقطة الرصيف، حقيبة المتجول، صندوق البريد، المفكرة اليومية..) التي تندرج بشكل سردي ما تحت مفهوم "السكيج" المستعار من فن الرسم التخطيطية.



أما قيمة هذا النوع فلا تتحدد بحجم أو مقياس أو معيار، أي لا تُقدَّر أهميتها بدرجة العمل الكامل (القصة أو اللوحة أو الفيلم). وهناك تخطيطات فنية ظلت على نقصها دليلاً على قمة الانجاز والابداع (البورتريهات الخطية بقلم فنان العالم المعروفين). ولم يفكر كاتبو السكيجات الصحفية والشبكية بتطويرها أو استثمارها في عمل لاحق أكثر كمالاً (اصبحت مفكرة جوزيه سارماغو المنشورة في كتاب واحدة من الأمثلة الفريدة، وقد حوت المفكرة محاولاته التوثيقية المؤرخة التي بدأها على مدونته الإلكترونية بعد العام ٢٠٠٣).

لم تحصل لكتابتنا - الصحفيين- جرأة الاعتراف بقيمة محاولاتهم التخطيطية (السكيجات) سابقاً. ففي أيام محمد روزنامجي الأخيرة، اكتشف محرر مجلة ألف باء الأدبي أن القاص الذي أجرى معه مقابلة صعبة، يخفي في ذاكرته عشرات (السكيجات) التي كتبها عن نماذج بشرية زاملها سنوات عمله الوظيفي والصحفي، لكنه أهمل جمعها في كتاب ظاناً أنها أقل

أهمية من قصصه التي اعتزَّ بجمعها في كتاب وحيد له بعنوان (أرض وبشر وزمن). ظلت سكيجات روزنامجي حبيسة الأرشيف الصحفي، واكتفى الرجل بحظ "الرجل الصغير" من النص القصصي الذي قاربته بحاسة "الرزام" السرية، ودسياسة النفس المترتبة في نماذجها، وهاجس الزمن المبعثر حولها. وربما كان هذا مزاج قاص الخمسينات الآخر (نزار عباس) الذي اعترف مثل صاحبه روزنامجي، في مقابلة صحفية أيضاً، أنه أخفى نصوصاً من ذكرياته في دفتر كان يخبئه تحت وسادته، لكنه ضاع منه، أو أتلفه خوفاً من أن تطغى مادة سكيجاته الصحفية على خيال قصصه القصيرة المسترسل، الذي لم يُفلح إلا في إصدار مجموعة واحدة منها فقط عنونها (زقاق الفئران). وأظن أن شعراء العقدين الأربعيني والخمسيني الماضيين، السياب والبياتي وحسين مردان والسكر وسعدي يوسف وعبد الرزاق عبد الواحد، جرّبوا حظهم في تأليف سكيجات قصصية، لم يعترفوا بها في قائمة مؤلفاتهم. كان هذا النوع- التخطيطي-

وليداً غير شرعي يجب التكتّم عليه وتكرانه، واعتبروه حفراً حذراً في جحور الفئران. لكن كتاباً عربياً، كان لهم قصب السبق في خرق العادة السردية الغالبة، احتسبوا هذا النوع من المهملات إرثاً خاصاً، له جذوره التقليدية في تراث السردية العربية، فافردوا له كتباً في منتصف شهرتهم الأدبية أو في ذيلها القصير. وأنكر هنا أنموذجين رائدين، لا يزالان يوجّهان أنظارنا نحو الحديث/ القديم من التخطيطات السردية "السكيجات" ويوثقون وجودها بين متون المؤلفات الأدبية الكاملة. كان الأول طه حسين الذي جمع محاولاته "هوامله" في مجموعة (جنة الشوك) منتصف حياته ١٩٤٥. والثاني نجيب محفوظ الذي اختار من "شوامله" الروائية نصوصاً قصيرة غير مجسّسة، أخذت تأكل ذبولها الطويلة وتكتفي بأقصر السكيجات، حتى انحصرت في كتابين تخطيطيين هما "أصداء السيرة الذاتية" و"أحلام فترة النقاهاة" حينما قارب التسعين من عمره. عاش الأدبيان العظيمان في عصر ما قبل النصوص الإلكترونية، إلا أن تذييل

تجربتهما بهذه الأدلة التخطيطية، يؤكد بنيتها على السير عكس الاتجاه والتقليد، ويختم تجربتهما الكاملة والشاملة بنصوص هامشية. إضافة إلى (مفكرة سارماغو) التي تضم هوامل مدونته الإلكترونية، فإن الكاتب العالمي الآخر الذي حشّر مدوناته الثانوية (التخطيطات والسكيجات) بين أعماله الكاملة، هو الكاتب الكولومبي غابرييل ماركيز، صاحب السرديات الغرائبية. فقد حاول ماركيز استرجاع أربع وستين فكرة قصصية - ملاحظات ومسودات- دونها في دفتر مدرسي، أعاره إياه ابنه، خلال رحلة بين عدة مدن أوربية، العام ١٩٧٤. ولكن لصدفة ما، يفقد ماركيز الدفتر، وسط عاصفة من الأوراق على منضدته، في نيو مكسيكو بعد انتهاء الرحلة، فصمّم على استرجاع الأفكار الأولى واصطفاؤها من ذاكرته في قصص قصيرة خلال ١٩٨٠-١٩٨٤، فلم تبقى منها إلا اثنتا عشرة قصة، تلك التي نشرها تحت عنوان (اثنتا عشرة قصة قصيرة مهاجرة) العام ١٩٩٢. (صدر الكتاب بترجمة صالح علماني عن دار الأهالي

نزار عباس: العمل المفرد.. والذات المفردة

فاروق سلوم



ودمايته.. فقد كان يمثل ثقافة الخمسينات بكل إمكانات التأسيس التي أنطوت عليها.. وكان مدينياً ابن بغداد بكل ماتعني الكلمة من رفعة الثقافة والمجالية والتقاليد والأخلاقية وأظن أن تلك أخذت من فنه الكثير فهو مقل ملول.. نافذ الصبر.. متبرم وفي أحيان كثيرة.. يائس.. كنا نميل الى عبد الملك نوري.. بسبب التنكيد والكثافة التي تنطوي عليها قصصه.. ولكننا لم نكن نميل الى فؤاد التكرلي بسبب أجواءه الشعبية.. وحين قرنا لنزار عباس قصص الخمسينات التي نشرها / قادر / الأطفال / مياه جديدة / السرير رقم ٣ / وغيرها أقبلنا على قراءة مجموعته الوحيدة التي صدرت أوائل السبعينات (زقاق الفئران) لنكتشف عوالم.. وشخصيات تعبر عن موقفه الوجودي.. وموقفه السياسي والأجتماعي.. في حركة الأبطال وحواراتهم.. والحقيقة انني أميل للحديث عن (نزار) كشخصية أساسية في سيرته كقاص.. وفي حياتنا كمتلقين.. أما هو وقد غاب وسط ضباب الأيام الأسمنتية.. والمدينة الساقطة.. والأيداي الغريبة وهي تستل نصلها.. فأنا لانملك عزاء غير ذكريات وأوراق.. ومواقف.. ومحاولة أستنكار متأخرة.. لقد كانت تداعيات شخصه.. تداعياته هو.. لأنه وإن كان فاعلا في علاقاته الاجتماعية إلا إنه كان منقطعاً في الحوار مع الذات في تداع حر يشي بيئته من الآخر.. كما كان في تناوله لهوموم كونية ذات طابع فلسفي يعبر عن تقاطعه مع السائد.. أو الواقعي وتبرمه منها.. وكان ميالا للتعويض عن ذلك والتخفيف منه في تناول كأسه الأثير دون توقفت أو تقاليد أو مقدمات كان هو (نزار) بطل قصصه.. الأنطوائي اليائس الذي تأكله وساوسه وتتسلقه همومه.. ويأخذ كأسه الى لحظة نسيان.. كان مؤرخاً لسيرة شخصية يرى أنها تشكل مركزاً لتوازن الحياة أمامه.. ورغم ذلك التكتيف الذاتي في سيرته وقصصه إلا إنه لم يكن نرجسيا موعلاً في الذاتية.. بل إنه كان في ذاتيته المنعكسة على فنه متماهياً في ذات الخراب الخارجي الذي يمثل موقفه من الأحداث اليومية.. والأجتماعية والسياسية.. كانت ضحكة الطفل فيه خليطاً من السخرية المرة وعدم أكثرائه بالممكن.. ولذلك فقد أنصرف الى مراجعه الخاصة : التداعيات التي تشكل حواراته الذاتية وتلخص مواقفه من الصورة الخارجية.. لم يكن يعتبر النشر إلا لعبة لاتستحق العناء مادامت الحياة تمضي بهذا السياق الذي يرفضه أبطاله.. من الألم والضياح والأسى.. كما في قصصه :

مياه جديدة . وثلث المساء الجميل.. ولم يكن يرى في النشاط العام إلا خرافة كاذبة ضمن لعبة الحياة.. نعم تلك اللعبة اللانهائية من الأحداث المتكررة في صورة الوقت.. عدا الأبطال المختلفون.. والأبطال اللذين نفتقدهم..

ألم يمضي صديقه الشاعر المتمرد حسين مردان الى نهاية الشوط.. ألم يحمل حسين مردان جنونه الأبداعي.. وجرأته الخاصة ويمضي دون أن تكتمل مغامرة الشاعر الذي كاد تكفره الأيام.. وتهلكه قصيدته المتمردة على السائد الهش.. السائد الكسحج.. ألم يمضي صديقه الشاعر رشدي العامل على عكازته حاملاً هم السياسة والشعر والقهر.. ألم ترن كلمات رشدي عن اللاجدوى واليأس الجميل.. والرحيل الممكن دائماً الى اللانهاية والسكون.. ألم يكن بطله في (فيء) يريد أن يقتل ثقافته وأفكاره.. ويمحو أحلامه ومشاريعه..

ألم يكن بطله لا يؤمن بشيء..

لا يؤمن بشيء..

لقد كان نزار عباس أبطاله اليائسين.. من الحرية.. من الوجود.. من الفكر..

كان نزار عباس.. مفرداً في قصصه..

مفرداً في ذاتيته..

مفرداً في حزنه..

وحين غادر.. غادر مفرداً أيضاً..

وداعاً نزار عباس.

عن الحوار المتمدن

كان نزار عباس من جيل آخر.. لكننا عرفناه في السبعينات يوم أبتدأنا ننشر نتاجنا الأدبي.. وربما عرفناه أكثر يوم صدرت مجموعته الوحيدة / زقاق الفئران / وكان معنا أليفا مباركا الأسماء الجديدة محاوراً طيباً يأنس حين يسمعنا نتحدث عن الوجودية من خلال ألبير كامو.. ولكنه يلفت نظرنا الى سارتر كمفكر أكثر تأثيراً كما كان يبتهج حين يعرف أن قراءتنا تشمل كولن ولسن ووليم فوكنر وكافكا ودستوفسكي.. وبدون صعوبات أحسنا ببساطة الرجل وحميميته.. وارتد هنا أن أقول كان صديقاً لأنه رغم فارق التجربة كان يمنحنا مكانة الصديق بضحكته



١٩٩٥ ودار طوى، العام ٢٠١٥. وهناك كتاب آخر لماركيز عنوانه: قصص ضائعة، بترجمة علماني أيضاً، صدر أول مرة عن دار أزمنا ١٩٩٠. علماً أن محتويات الكتاب الثاني الذي اتخذته مرجعاً لهذه المقالة مختلفة عن محتويات الكتاب الأول الذي استندت إلى مقدمته في سرد قصة ضياح دفتر الملاحظات). إن الدليل على تبلور رحلة الأفكار خلال هذه المدة الطويلة، في عدد قليل من النصوص، يؤكد حالة "الإصطفاء" الملازمة لكتابة السكيج القصصي، إذ لم يستطع ماركيز استرجاع غير عدد قليل من الأصول المفقودة، بينما استعصت السكيجات الأخرى على التطويع والتصير في نصوص قصصية كاملة. وأحسب دفاتر ملاحظات الأدباء، من نوع دفتر ماركيز المفقود، قد انطوت على عدد غير محدود من السكيجات التي أبنت التخلي عن وضعها المصم عند حدودها الأولى. سنصل أخيراً الى الحالة الأنموذجية لكتابة السكيج القصصي في أعمال الأروغوانيانواردوغاليانو. فليس في كتبه السردية العديدة ما يستثنى أو يستبعد لأنه لم يبلغ مستوى القصة الكاملة والرواية والقصيدة والسيرة. فهذه الإجناس الكبيرة كلها انحنت طائعة أمام رغبة غاليانو في الاحتفاظ بتجاربه القصصية، الحرّة من التجنيس، ولم يستجب نص منها لدافع التعديل أو الإضافة على أصولها الأولى، التي تبدو تخطيطات صحفية أو تدوينات مفكرة يومية (وتتخذ ثلاثية الشهيرة - ذاكرة النار - شكل التوثيق التاريخي المتسلسل لوقائع القرن العشرين في مقاطع قصيرة). بعد أعمال غاليانو "الوقائعية" سيصبح السكيج الشكل الأوثق لنص أساسي، خال من الزوائد البلاغية، والأساليب الشخصية، والظلال الدلالية الغاشية وجه الحقيقة. وهذا أيضاً ما طلبه الروائي التركي اورهاناموق في توثيق أعماله كلها بأمانة فكرية وأخلاقية مفرطة. لا شيء يُلفظ ويُرْمى جانباً، بل على الراوي المعاصر أن يوثق وقائع، المهمة والتأقفة، في "متحف البراءة" الخاص به، ويرص اختباراته التجريبية جنباً إلى جنب في صحيفة اعماله. إلى أي الحدود وصل السكيج، بعد انتهاء مرحلة المتحف الوثائقي البريء؟ أظن أن شبكة التواصل الاجتماعي الإلكترونية، بروابطها الإنصالية العديدة، وغرضيتها الافتراضية الشائعة، رفعت الحظر كلياً (بمعناه المضاف الى استعماله الاصطلاحي السياسي) عن خصوصية المفكرة الورقية، والصحيفة اليومية، والرسائل المتبادلة، بإباحة تخطيطاتها للملأ المستطلع في أكثر من مكان وموقع اتصالي. إن الشهرة التي تتوج رؤوس الأدباء المعاصرين (ساراماغو - باموق - موراكامي - كونديرا - أدونيس - سعدي يوسف - عباس بيضون - علي بدر - لطيفة الدليمي - احمد سعداوي - زاهر الغافري - نصيف الناصري) فضلاً عن عشرات المفكرين والمدونين السياسيين، والفنانين التشكيليين والمسرحيين، ألزمت كل مستخدم للوسائل الحديثة تدوين ملاحظات سريعة على وقائع عصره / عصر العولمة الكولنيالية، والواقع الافتراضي، والنص المترابط، والسينما الرقمية، والجمال السوبريالي، والاقتصاد ما بعد الرأسمالي، والوباء الفيروسي المستجد.. صار السكيج نوعاً يتخطى المحظورات المكانية والإجناسية، ليصبح العادة التدوينية الأولى على الشبكة العالمية، بعد السباحة في الفضاء إلى حدود وجهها الإنسان، ويحاول غزوها بإصرار عجيب.

سرديات الأمثولة:

«لعنة» نزار عباس ومعضلة الاعتراف انفصاما

نادية هناوي



اهتمّ المفكرون منذ هيغل ونيتشه إلى أدورنو وفوكو ولابلانشر وليفيناس بالآخلاق كرهان فينيومينولوجي وأبستمولوجي وبيداغوجي أيضا. وما مواجهة الذات لنفسها اعترافا وإدانة إلا نوع من المعاكسة الأخلاقية، التي بها تراوّد الذات كيانا آخر هو عينها القرين لها، مسقطه عيوبها عليه، كشرط أخلاقي تتعالى فيه الذات على تاريخها، فإرضة لها قانونا فيه يكمن وجودها.

وليس للذات أن تفرّض قانونها معترفة بأسرارها، فأضحى نفسها، كاشفة عن عيوبها، ومستعيدة سيرتها؛ إلا إذا تبادلت الدور مع الآخر، الذي هو صورة مرآتية لها، لا بوصفه جزءا منها؛ بل بوصفه كلها المنسلخ عنها والمغرب فيها والساعي للعودة إليها. أما الهدف من وراء هذا التبادل للأدوار، فهو الرغبة في الاستمرار بالحياة، تكيفا مع منغصاتها.

وعادة ما يكون الاعتراف متحققا بسؤال الذات لنفسها الذي يبدأ بـ(من أنت؟ ومن تكون؟) والمنتهي بالجواب (الآن أعرف من تكون؟) كشرط أخلاقي هو بمثابة سيناريو عقابي، تستبدل عبره الذات موقعها فتكون شاهدة على مشهود عليه هو قرين منشطر عنها، مسقطه خيبتها عليه، في محاولة للتسامي على سلبياتها. وإذا كانت جودي تبتلر ترى في الاعتراف سؤال الذات عن نفسها؛ فإن أريانا كافاريو، ترى أن المرء في الاعتراف يقدم ضعفه لنفسه في شخص آخر. وسواء وصفت الذات نفسها أو قدمت وصفها لآخر هو عين ذاتها؛ فإن الرهان يظل قائما حول الكيفية التي بها تتعامل الذات (الأننا) مع الآخر (الأنت) التي بها تتحدد الغاية التي تريد الذات الوصول إليها وهي الاعتراف.

وتذهب النظرية الاجتماعية إلى أن الاعتراف له دور القاعدة اللا شخصية في تشكيل معقولية الذات. والذنية هي لب التحدي الأخلاقي في سرديات الأمثولة التي بها يشتبك سؤال الذات بسؤال الفلسفة. وما من سبيل للتفاوض بين السؤالين؛ إلا بالوهم الذي به تظهر الذات المعترفة كأنها جهاز سينمائي داخلي، يتحرك متجسدا في صور ومناظر متحركة، على أساس أن آلية معرفتنا العادية هي في الأصل ذات طبيعة سينمائية، كما يرى جيل دولوز، لذا يغدو الوهم بوجود آخر هو قرين ند ومضاد هو أحد السبل التي بها تتمكّن الذات من توجيه الإدانة الأخلاقية لقرينها، وقد انقلبت من داخلها إلى خارجها معترفة عليه، نكاية بنفسها.

ويعزز استعمال تقانة القرين ثيمة الاعتراف في سرديات الأمثولة الذي به تبدو معضلة الذات هي انفصامها، وقد انشطرت إلى كيانين أحدهما يعادي الآخر ويناوله، ولعل قصة «الحالة الغربية: الدكتور جيكل والسيد هايد» لستيفنسون والمنشورة عام ١٨٨٦ من أوائل القصص التي عرفت تقانة القرين، كما عرفته السرديات العربية الميثولوجية التي فيها تغدو الروح بعد الممات ذاتا حية تقاوم انقراض صاحبها.

الادعاء بأن تجربة القاص الشخصية انعكست في تجربته القصصية. فالسارد هو الذي يعاني احتداما نفسيا وتحديا أخلاقيا، يجعله يسقط معاناته على القرين، تضادا ومفارقة وتغريبا (أنت تدفع بزواجك إلى الموت كي يقال عنك أنك رجل نظيف). وإيدانة فكرية يرى المنطق ترهات أوصلت قرينه إلى وهم المثالية التي جعلته وأمثاله (تمارسون العيش بعذاب الناس... بدل أن تقدموا لهم شيئا في رحلة العمر المتعبة).

ومن التجريب أيضا استعمال القاص أسلوب اللقطة والصورة، موظفا المونتاج السينمائي بالحركات والإيماءات (تبتسم حسنا إنها ابتسامه ساخرة كما أرى فالسخرية لا تفارقك) أو (أنسي أضحك الآن) وهذا ما يعقد الحبكة بطريقة هارمونية لا تخلو من التهمك من أولئك الواقعيين المؤمنين بحركة التاريخ والمتزمين بالمنطق ساخرا أيضا من المتغنين بالشعر. ويتولد عن ثنائية الذات/الآخر، سيادة ثنائية الكلام/الصمت، وهذا ما يعقد أزمة الذات أكثر، فتسترجع واقع قرينها المرير وهو يعيش لأجل قصيدة، كما تستبق زمنا مقبلا تعيسا ومؤلما. وينتهي التصارع بينهما بتدخل سارد عليم، يفك الاشتباك بين ذات انتهازية وصولية براغماتية لا تؤمن التاريخ والأخلاق والجمال؛ وقرينها الذي يعاكسها بمخالبته وتساميه.

والنتيجة أن القرين سيستسلم طالبا جواز السفر، كي يهرب إلى أي مكان بعيدا عن حاتم السعيدان الذي سيمضي ممارسا انتهازيته، واصلا إلى هدفه وهو الاستئثار بالسيدة الأرملة (كي أحس بانني ما زلت أستطيع أغواء النساء. كذبة خداع صغير للنفس، ولكنه لا يكلف شيئا ولا يحتاج إلى نضال مرير؛ أليس كذلك؟)، وهذا التساؤل الأخير الذي به تختتم القصة هو الذي يدحض دعوى انتصار الذات على قرينها، ويعزز أليغورية القصة في أن الاعتراف هو البديل الأخلاقي عن التحنلق بالمواظ والحكم والوصايا، التي لن تحقق سوى الانفصام عن الواقع، وأن الاعتراف هو الذي يمكّن الإنسان من معرفة دواخله، متملسا أخطاه، وإعيا لموقعه في خريطة الوجود بعيدا عن التخبط في غياهب المجهول.

وواحد من القصاصين الذين تفرّدوا في هذه المرحلة بالكتابة في سرديات الأمثولة نزار عباس الذي أتهمه النقد العراقي كما أتهم من قبله محمد روزنامجي بأنه وجودي ناب عن الركب، لأنه غرد خارج السرب. أما نزار عباس وثلة من القصاصين فإنهم رصفوا في خانة ضيقة أطلق عليها جيل الوسط الضائع، وقصة «اللعنة» لنزار عباس المنشورة في العدد الخامس من مجلة «الأقلام» عام ١٩٨٨ هي مثال واف على مجمل تجربته القصصية.

وبؤرة التآزم في هذه القصة وجود قرين هو بمثابة مضاد أخلاقي للسارد الذي هو الشخصية الوحيدة المهيمنة على مسرح الأحداث، والمستبدة بالرؤية والتشخيص حركة وانفعالا. ومن مفتتح القصة يهيم السارد الذي اسمه حاتم السعيدان على قرينه الذي هو أخ أصغر «ها قد أتيت إلي، كنت أتوقع ذلك، فأين تذهب؟ كل الطرق تؤدي إلى حاتم السعيدان» ويكثر توظيف الحوار الخارجي (الصانث) والداخلي (الصامت) مع الرّج بالمقاطع السردية بين الحوارات، وبما ينتج التلاعب بالزمن السردية مع الإبقاء على تماسك الحبكة الفنية وقوتها. ويتصاعد التآزم تتعالى درامية الحدث القصصي وتمسرح الأجواء بضميري التكلم والخطاب فتتضخم ذات السارد بصوت (الأننا) بأحادية مونوفونية على الآخر (الأنت) وتسود وجهة نظر واحدة، فيها مستوى التذکر اعترافا أعلى من مستوى النسيان انفصاما (عرفت أن اللعنة ستطاردك وأنت ستبقى شقيا إلى الأبد، وحاولت أن أمنع ذلك ولكنك كنت كالسائر في نومه) وتعكس التساؤلات المتكررة والمونولوجات المتعددة حالة الانفصام التي تعيشها ذات السارد، وهي تريد أن تسقط خيبتها بطريقة لاشعورية على آخر يتمظهر أمامها قرينا وندا ضديدا.

ومما يحسب للقاص نزار عباس براعته في تجريب تيار الوعي كاستعمال الداعي الحر الذي يحرك وعي الشخصية بالذاكرة، واستعمال المونولوج الداخلي الذي يظل خالصا في القصة من دون أن تخالطه استبطانات داخلية، يتدخل عبرها المؤلف في كلام الشخصية الداخلي. وهذا الاستعمال الخالص للمونولوج يبطل

وسرديات الأمثولة، هي سرديات اختبار أخلاقي تبغي الرسو بالذات عند ضفة ما، بعيدا عن التلاشي والانسحاق. وما توهم وجود قرين أثم أخلاقيا سوى وسيلة دفاعية تحقق للذات توازنها تغريبا وسخرية وعزاء. وما اعتراف الذات على القرين سوى نوع من الإسقاط الذي به يتولد صراع داخلي سماته النفور والتوجس والرعب بين الأننا الأعلى المثالي الطيب، والمتزن مع الأننا الأدنى الشرير والمتسلط. وبسبب اتساع درجة الانفصام بينهما لا تسلم الأننا الأولى للثانية. وعادة ما ينتهي الأمر بينهما إلى أن يدمر بعضهما بعضا، كإشارة اليغورية إلى أن اختبار العقل يتم بالمرور بالجنون كشرط أخلاقي للاستمرار في الحياة. وهذا ما يتولد عنه انشطار في الصوت السردية يجعلنا نتوهم أن القاص هو السارد المعترف، وأن القصة عبارة عن سيرة ذاتية.

ماذا عن قصاصين ظهرنا نهاية عقد معين، ثم وصلوا إلى منتصف العقد التالي فقط، كما حصل مع قصاصي وأخر العقد الخمسيني ومطلع العقد الستيني من القرن الماضي في العراق؟ الجواب أن النقد العراقي اختلف حول تجليلهم.

وقد عرفت القصة العراقية القصيرة سرديات الأمثولة، على يد كتّاب امتلكوا الريادة الفنية بالتجريب والمغامرة؛ بيد أن النقد العراقي آنذاك لم يكن ليتكافأ مع إبداعهم، فاقنصر اهتمامه على تحديد التمرحل الزمني عبر رصف أسماء القصاصين في مجاميع عقديّة أو جيلية، بدون الاهتمام بالتجارب القصصية ذات النفر الشكلي أو الموضوعي. لكن ماذا عن قصاصين ظهوروا نهاية عقد معين، ثم وصلوا إلى منتصف العقد التالي فقط، كما حصل مع قصاصي وأخر العقد الخمسيني ومطلع العقد الستيني من القرن الماضي في العراق؟ الجواب أن النقد العراقي اختلف حول تجليلهم، فعلي جواد الطاهر رآهم جيلا من الوجوديين وصفحة جديدة تنبثق طبيعياً عن الخمسينيات، وتطل طبيعياً على الستينيات، بينما عدّهم عبد الإله أحمد جيلا وسطا ضائعا، ووصفهم الناقد فاضل ثامر بأنهم من جيل الحساسية الحدائية الذين يحملون فكرا وجوديا يدمر الذات.

نزار عباس في نادي القصة

سيرة حياة متحدث إذاعي عن (مياه جديدة)

باسم عبد الحميد حمودي

كل هذه المتاعب والتفصيلات من أجل تقديم برنامج اسبوعي يرضي المستمع ويعرف (بتشديد الرء وكسرها) بالقصة وبالقصص العراقي . وكنت استعين بالنقاد وكتاب القصة للحديث عن قصص الكتاب الاوائل امثال : محمود السيد ويوسف متي وذو النون ايوب وجعفر الخليلي . وعبد المجيد لطفي .

بعض من سجلت احاديثهم عن قصصهم استعنت بماداتهم الغنية وحواراتهم في كتبي النقدية امثال القاص المجدد نزار سليم وعبد المجيد لطفي وسواهما .

عن تجربة نزار عباس

ولد نزار عباس زيدان عام ١٩٣٦ في كرخ بغداد ، وكان احد أربعة أركتهم حرفة الادب وقد اجتمعوا كطلبة في الصف الاول المتوسط - حتى الثالث - في ثانوية الكرخ وهم : نزار عباس وصادق الصائغ شاكر والسعيد وباسم عبد الحميد حمودي .

افترق عنا صادق الصائغ وشاكر السعيد في الاعدادية، وأعتقل الصائغ وفصل من المدرسة لنشاطه السياسي وانتقل شاكر محمد حسين السعيد الى الاعدادية المركزية ليعمل بعد سنوات محررا للصفحة الثقافية في جريدة الحرية وليصدر - مبكرا - مجموعته القصصية (نفوس جديدة) وليختفي من عالم الادب مسافرا الى اوربا للدراسة والتتقف، ولم يبق من الاربعة في الرابع الادبي سوى نزار وكتاب السطور ولينظم الينا القاص زيد عبد الجليل الفلاحي الذي شكل مع نزار ثنائيا مرموقا وسط شباب الادب في حينه مؤمنا بالتجديد والاختلاف عن الكتابة النمطية للقصة والقصيدة .

عند اكمال نزار الدراسة الاعدادية عين معلما مستخدما في ناحية الهويدر في بعقوبة لعام دراسي واحد اكتسرت خلالها تجربته الحياتية ثم عاد الى بغداد لينتسب كطالب في كلية الآداب وليخالط نماذج مختلفة في الوعي وفي الثقافة ولكنه سرعان ما امتزج مع عبد الاله احمد ورشدي العامل وهاشم الطعان ومنعم المخزومي ، على اختلاف الافكار والامزجة ، وعندما تخرج عمل في التدريس والصحافة ، وعند تقاعده من الوظيفة استمر منتجاً بارعا لقصص قصيرة وخواطر موحية حتى وفاته في الاول من تشرين الثاني ٢٠٠٣ .

كتب نزار القصة والشعر المركز والخاطرة ، وكان شديد التدقيق في كتاباته رشيقي العبارة شديد الاهتمام بحرية الانسان ، لكنه كان متأثرا بالفكر الوجودي الكاموي ويعيش سوادوية خاصة .

في تجربة نزار عباس

اول قصة نشرها نزار في جريدة (اخبار الساعة) بعنوان (قادر) في ١٨ نيسان ١٩٥٣ (حسب فهرست عبد الاله احمد - ط١ ص ٢٨٢) . ومن قصصه المهمة القصة التي اختارها البرنامج الاذاعي - نادي القصة - في حلقة من حلقاته هي قصة (مياه جديدة) التي نشرها القاص في ك ٢ - شباط في مجلة (المنقف) العدد ٤ - ٥ - ١٩٥٩ ونشر غيرها في المجالات والصحف العراقية .

أختار نزار أن تكون القصة عنده متمتعة ببنية فنية خاصة ، وكانت كتابة القصة لديه تعني المعاناة في الصياغة التي تتعد عن تسطيع الحدث والغوص في اعماق النفس الانسانية مختارا موقف الشاهد المنفعل .

في اقصوصة (حكاية رجل بسيط) نجد ابعادا عن طريقة الاستبطان ، بحيث يتجاوز الحوار الداخلي والوصف الدلالي الخارجي ويتخذان طريقا جذابا في تحريك البطل ، حيث يسقط ذلك الرجل البسيط الذي لا يقرأ سوى اخبار الوفيات في الصحف زمن النظام الملكي بيد السلطة ويقاد الى التحقيق والسجن نتيجة اكتشافه جثة ملقاة على رصيف الجسر .

في قصة (السرير رقم ١٣) عرض لنوع من القهر والادانة المباشرة للطل رغم تطلعه لأن يكون أفضل واقعا ، بينما نجد نزارا في اقصوصة (السيف) يقدم دلالات مثقلة بالرمز ، وحيث البدوي يمتلك الصحراء ويستطيع التحرك كيفما يشاء عكس ابن المدينة الذي يجده البدوي غاطسا في الرمال يلوك كلماته دون ان يستطيع شيئا فينقذه البدوي من ورطته دون ان يهتم بكلماته .

أن هذا الفصل الصارم - يومذاك - بين عالمين لايقع واقعا لكن القاص يتخذ رمزا لنموذجين حياتيين حيث يبدو الفرق بين عالمين ،

اننا نتحدث هنا عن قصص حونها مجموعته القصصية الاساسية (زقاق الفئران) التي صدرت طبعها الاولى عام ١٩٧٢ وطبعها الثانية عام ١٩٧٩ في ذات الدار الناشرة وهي دار الشؤون الثقافية العامة ، وهو أمر لم يحدث الاقبلا في هذه الدار ، وسببه اهمية هذه المجموعة في مجرى الادب القصصي العراقي ، أن كان كاتبها الذي ظلمه بعض النقاد وعدوه من جيل (الوسط الضائع) كما أصر على ذلك صديقه القفيد الدكتور عبد الاله احمد في دراسته عن القصة العراقية والمخ اليه الناقد ماجد صالح السامرائي في دراسة له عنه حيث عده (من الجيل الضائع) مناسيين انطباق هذا المصطلح على مجموعة ثقافية اطلقت على نفسها (جيل الوقت الضائع) زمن الحرب العالمية الثانية (وقد ضمت السادة : نزار وجواد سليم وعدنان رؤوف الاول وخلصون ساطع الحصري وغيرهم) .

الدكتور احمد وضع نزارا وجيان وسافرة جميل حافظ وباسم حمودي وغازي العبادي ضمن (جيل) افترضه واقعا بين جيل فؤاد عبد الملك التنويري والجيل الذي اعقب انقلاب ١٤ تموز وصولا الى الستينيات ، وقد ناقشناه في ذلك مرارا لكن البعض منا استمرأ هذه التسمية وروج لها ومن هؤلاء المرحوم غازي العبادي خالطا بين التجارب والاجيال .

الجيل الثالث

واقع الامر أن نزار عباس وخضير عبد الامير وجيان وغازي العبادي وكتاب السطور (في بداياته قاصا) وجاسم محمد الجوي وسافرة جميل حافظ (وقد سبقتهم في النشر) هم من الجيل الثالث في مسار القصة العراقية الحديثة بعد جيل الرواد (محمود السيد ومجاليه) وجيل البنية الفنية الخالصة (التكرلي - عبد الملك نوري ومحمد روزنامجي - نزار سليم - مهدي عيسى الصقر) .

أن مجموعته (زقاق الفئران) تصور بمجملها عذابات الانسان المثقف ورفضه للواقع المأزوم وقد تحدثت عن تجربته المتكاملة في القسم الثاني من دراستي عن القصة العراقية القصيرة واجيلها في كتابي (رحلة مع القصة العراقية) الصادر عام ١٩٨٠

نزار عباس يتحدث عن (مياه جديدة)

كانت القصة المختارة التي اعدتها لبرنامج نادي القصة هي (مياه جديدة) كما اسلفت ، وقد دون نزار ملاحظاته عنها كتابيا قبل ان يجلس خلف الميكروفون ليتحدث وبقية محتفظا بورقة الملاحظات حتى يومنا وهي بخطه الجميل المعبر .

قال نزار:

(يمكن أن يكون بطل مياه جديدة، شخصا مراقبا ولكن غير محايد، شاهدا على الاحداث غير منضو . يبقى الى نهاية القصة كذلك ولكنه في الاسطر الاخيرة يقرر فعلا أن ينهي حالته هذه ، يهبط الى الشارع كي يلتحم بالناس أو حتى يقتل .

عندما أعيد قراءتها الآن أشعر بأنني كنت قد تأثرت كثيرا بدستوفيسكي وكامو. طبعاً أن هذا التأثير يبدو الآن في قصصي الجديدة غير واضح تماما، ولكن ينبغي الاعتراف أنه كان خطيرا في بعض قصصي القديمة ومنها مياه جديدة . ليس اعتبارا أن تكون إحدى أقدم قصصي القصيرة وهي (الاطفال) مستوحاة تماما من صرخة أيفان في الأخوة كارامازوف (لماذا يقتلون الاطفال) .

نهاية مقنعة

كان من الممكن ان تطول هذه القصة أكثر، أن المولوج يغري ولكن نهايتها بالشكل الذي كان في ذهني أعجبني فأنتهيتها ، واعتقد أن النهاية كانت مقنعة وذات جو رمزي واضح الرسالة . - اعتقد أن القصة القصيرة بمفهومها الحديث بدأت من نوري وفؤاد التكرلي مع تقديري للجيل الذي سبقهم .

وكان ذلك في فترة الخمسينات الخصبية والمخلصة حقاً والباحثة بصدق عن الجديد والاصيل .

في الستينات سقطت القصة العراقية في التجريبية ولم تتخلص منها حتى الآن ، انهم الآن يكتبون ما سموه قصة قصيرة جدا ، وعندما اقرأ ما يكتبون أفكر بأن أجمع ما كتبت من خواطر وسوانح في الخمسينات في كتب واطلق عليها أسم القصة القصيرة جداداً !

ما يزال الصدق هو الخبز اليومي لأغلب الكتاب الجيدين ولو كان لي الحق في أن أنصح أحدا لقلت له تناول من هذا الخبز اليومي المر أحيانا ولكن الحقيقي والرائع .

أب بلا معيشة ، بلا صدق، هو فانتازيا مزيفة .

نزار عباس

والواضح أن نزارا هنا وقد كتب هذه الخاطرة وأذاعها أذاعيا في برنامج (نادي القصة) عام ١٩٧٥ وكان الاحتدام قائما بين اجيال القصة العراقية والسعي المحتم نحو التجريب عالي الوتيرة في وقت كان فيه نزار عباس يكتب بهدوء المتيقن من من صياغته الفنية المحتمة الشخوص داخليا وهو يتعامل مع المولوج كبحث في طبيعة النفس الانسانية لا كجزء من تجريب مصنوع .

من ذلك نجد أن قصصه القصيرة مرسومة الشخصيات بمهارة تترك اثرها الفني والاجتماعي واضحا لدى القراء والنقاد .

ان نزارا من جيل فريد يدرك اهمية القصة بوصفها رسالة فنية - اجتماعية معا، ويستظل شخصياته المرسومة تستحق الدراسة والبحث ما دامت هناك قصة عراقية

دراسة في مجموعة (زقاق الفئران) لنزار عباس

د. عبد الكريم السعيد



(ماجد) التي هي شخصية صديق دائم المرافقة لبطل نزار عباس ، ومما تمتاز به هذه الشخصية امتنانها الكتابية بالطابعة ، وعشقها الخمر والنساء ، وهي كلها أمور كانت ملازمة لشخصية نزار عباس الحقيقي . كما يشير إلى ذلك أصدقاؤه . ولعل من الطريف الإشارة هنا أيضا إلى موضوع المسبحة التي نكرت أكثر من مرة في قصص نزار عباس ، بوصفها لازمة من لوازم البطل ، وهي بالتفصيل ؛ مسبحة صفراء كان البطل قد اشترىها من محل شرقي عتيق ولها رائحة كريهة ، الأمر الذي نحيله إلى شخصية نزار نفسه ، ومما يلفت النظر أيضا في هذا الباب ، هو الأسلوب الأدبي الذي كتب به نزار قصصه ، وهو أسلوب يقترب في بعض الأحيان من أسلوب الخاطرة وقصيدة النثر ، وفي أقل تقدير كان نزار يكتب بأسلوب المنولوج الداخلي ، الذي يتيح له المجال لاستحضار الخاطرة والشعر ، وفي بعض الأحيان يطول المنولوج ليستوعب معظم أجزاء القصة ، على حساب حضور العناصر السردية الرئيسية (الأحداث ، الشخصيات ، الزمان ، المكان) ، وخير مثال عن ذلك هو قصة (طعم الدفلى) وقصة (الدخول في الظلام) ، وهنا نود أن نتساءل ، هل حضر نزار المقالي هنا أم نزار الشاعر ؟ ، فلو تصفحنا صفحة من قصة (طعم الدفلى) ، وقرأنا الأسطر في ضوء ما وضعه الكاتب من علامات الترقيم ، التي إحالة النص السردى إلى نص قريب من الخاطرة وقصيدة النثر أو المقالة ، ولا سيما الفواصل أو الفوارز التي استخدمها الكاتب بطريقة توحى بأن العبارات المحصورة بينها هي في الأصل اشطر شعرية أو هي عبارة عن خاطرة ، فضلا عن ذلك فإن القارئ يمكنه تلمس صوراً في نصه السردى هي أقرب للشعرية منها للسردية ، اللهم إلا إذا اعتقدنا أننا أمام سرد ينتمي إلى مدرسة تيار الوعي ، ذلك لأنها صور تبعه المتلقي عن الواقعية التي يحاول أي قاص إيها متلقيه بها ، يقول في (طعم الدفلى) : (الشوارع المقلدة على العوائل) وقوله (السواقي المنتظرة) و (الوجه الصيفي) ،

إليهم بوصفهم أناسا متلصقين على حياته ووجوده ، وكل ذلك انسجاما مع مقولة سارتر الشهيرة (الآخرون هم الجحيم) . من معاناة سريعة لتواريخ قصص مجموعة (زقاق الفئران) يتبين لنا أن القاص لم يؤرخ جميع قصصه ، إنما أرخ لبعضها فقط ، تواريخ تتراوح بين عام ١٩٥٧ و عام ١٩٧١ ، أي أن أربع عشرة سنة قضاه القاص في كتابة هذه القصص ، وهي فترة ليست قصيرة ، فما هو السبب في ذلك ؟ يحاول الناقد فاضل ثامر تحليل ذلك ، فضلا عن ندرة نتاج الكاتب الإبداعي بالقول : إن نزار عباس لم يكن يلتفت لتجارب الآخرين مثل زملائه ، فهو لا ينظر إلى ما حوله كما يفعل أقرانه الذين راكحوا يلتقطون من محيطهم تجارب إنسانية واجتماعية وشخصية ، بل وحتى إبداعية إذ راكحوا يتعرفون على أساليب الكتابة الإبداعية من خلال النظر لما حولهم من تجارب ، لكن نزار عباس اكتفى بتجاربه الخاصة ، فهو يحيل عذاباته وأزماته الخاصة إلى حبر يخطه على الورق ، وبعبارة أدق ، إن قصص نزار عباس هي سيرته الذاتية الطافحة بالاعتراقات الشخصية ، كما هو شأن قصة (السرير رقم ٣١) التي ينقل فيها تجربته الشخصية مع المرض والموت ، هذا الأمر جعل تجربة نزار لا ترقى إلى تجربة التكرلي ، أن نزار يحاول أن يجعل أبطاله نفسه ، فهم لا يؤمنون بشيء يائسين من الحرية والوجود ، من الفكر والثقافة والأحلام والمشاريع ، ومن ثم فإن الحياة بنظرهم كذبة لا نهائية من الأحداث في صورة الواقع ، لقد حاول القاص أن يجعل أبطاله يحبون البحر على حساب اليابسة ، بريفيها ومدينتها ، وكل ذلك بهدي من سارتر الذي أقتنع بأن المدينة هي الكهف الأفلاطوني وهي مملكة الخيطية . في الحقيقة إن هذا الحكم النقدي ينطوي على كثير من الصحة ، ذلك لأن هناك أكثر من شاهد يعضده ، فبالنظر إلى شخصيات مجموعة (زقاق الفئران) نقف عند شخصية كثيرا ما ترد حضورها في المجموعة ، وهي شخصية

الوجودية ، الأمر الذي جعله ضائعا ، ويرى الدكتور عبد الإله احمد . انه ينتمي إلى جيل ضاع بين الخمسينات والستينات ، في حين قال عنه الدكتور علي جواد الطاهر انه من الوجوديين العراقيين ، لكن ذلك لم يمنع الناقد ياسين النصير من القول : انه من الجيل الذي كتب في الستينات بروح الخمسينات . من الثابت أن عباس ينتمي إلى جيل ظهر في أواسط الخمسينات (من مواليد ١٩٢٤) ، وقد تأثرت كتابات هذا الجيل بالفكر الوجودي الذي أخذ يكتسح الساحة الثقافية ، بعد انتشار ترجمات كتابات اعلام هذا الفكر كسارتر والبير كامو ، ولاسيما روايته (الغريب) التي كان لها الأثر الكبير في حياة نزار الأدبية ، وحمل نزار عباس مع حسين مردان ورشدي العامل وعبد الملك نوري وفؤاد التكرلي وغيرهم على عاتقهم أعباء تلك المرحلة ، وراكحوا يكتبون في ضوء تأثرهم بالثقافة الوجودية التي تشبعوا بها ، والتي حلت محل الواقعية نتيجة للتغيرات التي طرأت على المجتمعات العربية ، التي اتسمت بطابع التعقيد ، الأمر الذي جعل الواقع ضبابيا ، ولاسيما بعد تأكيد الناس من استحالة تحقيق أحلام مجتمعاتهم الخضراء ، بعد سلسلة الهزائم التي مني العرب بها ، لذلك راح المثقفون يفكرون بخلاصهم الفردي بعد أن تأكد لهم استحالة خلاص المجتمع ، ونتيجة لهذه الأسباب وغيرها انتشرت الأفكار الماركسية والوجودية في تلك الفترة ، فراح فؤاد التكرلي ، المغرم بالأجواء الشعبية في قصصه ، استبطان شخصية الإنسان المثقف الواعي لما يجري من حوله ، وهو يحاول إيجاد الجواب عن سؤاله الوجودي الكبير ، وألوه معنى الوجود وقيمته . أما عبد الملك نوري المشهور بتكنيكه الخاص وكثافة معانيه وصل تأثره بالفكر الوجودي إلى الحد الذي وضع لأحدى قصص مجموعة (نشيد الأرض) ، عنوان (غثيان) متأثرا بعنوان رواية سارتر الشهيرة (الغثيان) ، كما أن بطله إنسان مثقف يعي ما يدور حوله ، ولكنه يعاني الحساسية الشديدة اتجاه الآخرين ، وينظر

نزار عباس قاص عراقي مقل ، ليس له إلا مجموعة قصصية واحدة بعنوان (زقاق الفئران) ، ينتمي هذا القاص إلى جيل الوجوديين العراقيين الذين ظهروا في ستينات القرن الماضي ، في ظل عصر مني فيه العرب بسلسلة من الهزائم ، أفضت فيما أفضت . على المستوى الاجتماعي - إلى تبني المجتمعات لأفكار غريبة عنها ، كرد فعل عن واقعها المهزوم ، ونزار عباس لم ينل نصيبا من لدن النقد الأدبي عندنا ،

كثيرا ما كان أصدقاء نزار عباس يسألونه عن سبب تنقله بين الأنماط الأدبية المختلفة ، فقد جرب في بداية حياته الأدبية أنماطا أدبية متنوعة ، منها المقالة الأدبية وقصيدة النثر ، ثم استقر عند كتابة القصة القصيرة ، فكتب مجموعة يتيمة هي (زقاق الفئران) ، التي طبعت أول مرة في النجف الأشرف في عام ١٩٧٢ بعشر قصص ، ثم طبعتها دار الشؤون الثقافية العامة في عام ١٩٨٨ بتسع قصص ، نجد على غلاف المجموعة عبارة (الطبعة الأولى) ، وكان نزار عباس يجيبهم عن تساؤلهم هذا بقوله إن لا دخل للإخفاق أو الفشل في هذا ، إنما ذلك راجع إلى أنني لم اكتشف نفسي بعد لحد الآن .

صنف الناقد نزار عباس ضمن كتاب المرحلة الانتقالية (من الخمسينات إلى الستينات) ، وبعبارة أخرى من مرحلة الواقعية إلى مرحلة

ملحق أسبوعي يصدر عن مؤسسة



للإعلام والثقافة والفنون

فخرى ربيع

رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير

رئيس التحرير التنفيذي

علي حسين

سكرتير التحرير

رفعة عبد الرزاق

يمكنكم متابعة الموقع الإلكتروني
من خلال قراءة QR Code:



www.almadasupplements.com

Email: info@almadapaper.net

طبعت بمطابع مؤسسة مداي للإعلام والثقافة والفنون

وفي حال طغيان الحدث فإنه يصبح عنوانا ، كقصة (البحث) ، التي تتحدث عن شخص يبحث عن منزل رجل اسمه (جابر الكرمي) الذي عاد لتوه بعد غياب طويل .

وفضلا عما تقدم فإن نزار عباس اهتم كذلك بتلخيص الأحداث السردية في عنواناته ، ففي قصة (حكاية رجل بسيط) يتحدث عن موظف بسيط اعتاد الروتين في حياته .

وبعد ، فإن الكلام عن عنوانات المجموعة لم يقف عند هذا الحد ، فقد وجدنا عنوانات أخرى لا يمكن تجنيسها ضمن أي نوع من الأنواع التي تحدثنا عنها ، كقصة (طعم الدفلى) وقصة (الدخول في الظلام) ، فهما عملا أدبيان يحار القارئ في تجنيسهما فضلا عن عنواتهما .

الاستهلال في قصص زقاق الفئران :

من خلال قراءة استهلالات نزار عباس القصصية ، يتضح أنها أربعة أنواع ؛ الأول يوجز فكرة العمل القصصي ، ومثاله استهلال قصة (اللعنة) إذ يقول : ((ها قد أتيت ، كنت أتوقع ذلك ، فأين تذهب ؟ ، كل الطرق تؤدي إلى حاتم العيدان ...)) ، كما أن استهلال قصة (وجه صغير) ينطوي تحت هذا النمط من الاستهلالات ، إذ يقول : ((دخل الحانة متأخرا ، لقد كان المطر يطارد المارة ، أما هو فتذكر أن لاشيء يستطيع أن يخفي ذلك الوجه عنه ...)) . أما النوع الثاني من استهلالات نزار عباس فهو النوع الذي يعين الزمان والمكان السريديين ، ولعلي لا أجنب الصواب عندما أقول إن هذا النمط من البناء السريدي يكثر تداوله في القصص التقليدية الذي غالبا ما يحاول كشف عالمه القصصي منذ اللحظات الأولى للسرد ، ومثاله نجده في قصة (البحث) الذي يقول : ((في السابعة .. وكل هذا الصمت والليل ، كل هذه البيوت ترقد في الظلمة ، والمصابيح ترعش في هذا الشارع الذي يكاد يئن من وحدة كئيبة ..)) ، ونجده كذلك في قصة (مهاجر) إذ يقول : ((عندما دخل حانة (الخنزير البري) كانت الجموع ، تسير في الشارع تحمل الصليبان ، إلى العذراء السوداء ، كان ذلك في وارثسو...)) ، وفي قصة (بنسيون السعادة) نرى أن القاص قد أمسك بالزمن القديم عبر استرجاعات لأحداث ماضية فيقول : ((مررت من بين أحداق المألحة ، تلك الوجوه البعيدة ، الوجوه القريبة ، الوجوه نفسها ، معذبة ، يابسة الشفاه ، وقد قال في يومها : لا ترحل عن مدينتك ..)) .

أما النوع الثالث من الاستهلالات فهو النوع الذي يقتحم الحكاية اقتحاما بعد أن يجد القاص له منفذا ينفذ منه إلى ساحة الأحداث ، وهو نمط بنائي حديث يكثر في القصص الحديث ، ونرى هذا النمط في استهلال قصة (العجوز والشرقة) الذي يقول : ((شعر ، وهو يرش الماء على زهور الحديقة الصغيرة بان يديه قد تعبنا ...)) ، كما نلاحظه في استهلال قصة (لقد بدأ الليل) إذ يقول : ((تذكر حديثه معه البارحة ، عندما دعاه قبل بداية العرض إلى مائدته ...)) ، ونجده كذلك في استهلال قصة (حكاية رجل بسيط) الذي يقول : ((لقد حدث الأمر هكذا ، أي والله ، لم اصدق عيني أول الأمر ...)) ، ونجده كذلك في استهلالات قصص أخرى مثل (السريبر رقم ٣١ - ق.ي) ، وكذلك قصة (السيف) الذي يقول استهلالها : ((لم يصدق أول الأمر ، فقد حدث ذلك ببساطة متناهية ، وجد نفسه فجأة في الصحراء ، وحيدا تماما ...)) .

وفي النمط البنائي الرابع من الاستهلالات يبين نزار عباس شخصياته القصصية ، كما في قصة (في ذلك المساء الجميل) ، التي يقول استهلالها : ((اسمي المواطن عبد المجيد ، لا حاجة لذكر الأب ، فقد كان متواضعا ، ولم يعرف القراءة والكتابة ...)) ، وفي ضوء ما تقدم يتضح لنا أن نزار عباس حاول تجريب الأنماط البنائية جميعها في هذا الشأن .

مستل من بحث نشرته مجلة كلية التربية في جامعة ذي قار



وعندما يبشر القاص بالثورة والتغيير نراه يعنون قصته بـ (المياه الجديدة) ، وعندما ينقل لنا وجهة نظر كانت سائدة بين العامة وبين الوجوديين مفادها عدم جدوى الثقافة والعلم والشهادة الجامعية مقابل تعلم أساليب التجارة والعمل المرعبة ، نراه يعنون قصته بـ (اللعنة) ، وكأنه يريد القول إن لعنة التجار سوف تصيب المتقنين وأصحاب الشهادات ، وفي قصة (مهاجر) يتحدث عن مهاجر من جنوب العراق في وسط أوروبا لا تفارقه همومه ومنها صورة أخيه القتيل ، ولا يختلف الأمر مع قصة (وجه صغير) .

أما إذا هيمن عنصر المكان على السرد واحتوى أحداثه ، كانت له الأفضلية في العنوان ، مثل قصة (السريبر رقم ٣١) ، التي تحدث فيها عن مريض راقد على سرير في المستشفى يحمل الرقم (٣١) ، وهكذا هو الأمر مع قصة (بنسيون السعادة) ، التي يتحدث فيها عن الموضوع ذاته ، وهو هجرة شاب عربي إلى أوروبا وهو يتوقع أن يجدها جنة الخلد التي يحلم بها ، ولكنه وجدها عكس ذلك فلجأ إلى نزل أو فندق بسيط (بنسيون) وسكن فيه ، فالفندق هنا رمز لأوروبا أو هو أوروبا المصغرة التي عرفها الشاب العربي ، لذلك لم يستخدم القاص هنا مفردة عربية بدل (بنسيون) ، ومن جانب آخر فإن معظم أحداث القصة تدور في هذا الفندق أو النزل ، أي أن طغيان المكان في السرد هو الذي جعله يعنون به .

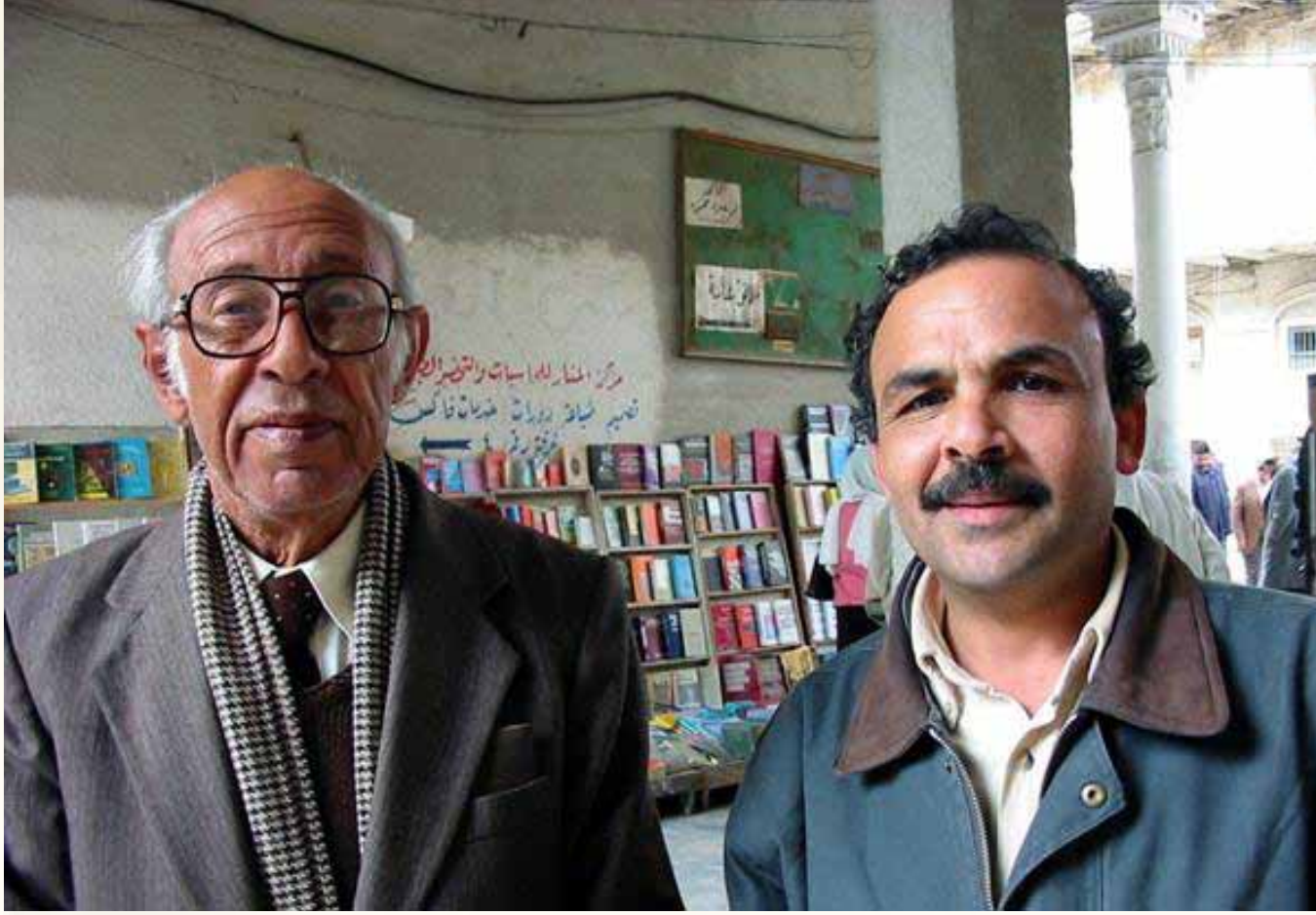
وفي حال طغيان الزمان على السرد وهيمنته على العناصر الأخرى ، نراه يبرز إلى الحد الذي يصبح فيه عنوانا للقصة ، كما هو الحال مع قصة (لقد بدأ الليل) ، فالليل هنا هو سبب الحياة لفرقة السيرك التي يعمل بها الشاب الموسيقي الذي تتحدث عنه القصة .

و : ((إن روسو هو أفسى الرسامين)) فهذه صور توجي للمتلقى انه أمام نص شعري اعتاد القاصون أن يعنونوا مجامعهم القصصية باسم إحدى قصص المجموعة ، ويكاد هذا التقليد الأدبي أن يكون هو الأشهر بين أساليب العنونة ، لكن نزار عنون مجموعته من تقديم لـ (اليوت) ، يقول فيه : ((ما الذي تفكر فيه ؟ قيم تفكر ؟ قيم ؟ أفكر في أننا في زقاق الفئران ، حيث الموتى فقدوا عظامهم)) ، ويبدو أن فكرة الزقاق ، الذي هو هنا أشبه بالقبو الذي تسكنه الفئران . تلح على نزار ، فهذا هو يعاود ذكر هذه الفكرة في آخر قصة في مجموعته (اللعنة) ، اسمعه يقول على لسان احد أبطاله (حاتم العيدان) لأخيه الأصغر : ((فلنشرب نخب ذلك الزقاق البارد الرطب الذي قذفنا إلى العالم)) ، ويبدو أن مفردات مثل الظلام والرطوبة والموت والفئران ما كان لها أن تحضر هنا لولا غلبت الروح الوجودية عند نزار .

أما العنوانات الفرعية لقصص المجموعة ، فمن خلال قراءة سريعة لها يتبين طغيان العنوان المفرد فيها (سبعة عنوانات) ، ثم يأتي العنوان الذي هو جملة اسمية بالمرتبة الثانية ، ومن خلال هذه العنوانات حاول نزار الإمساك بعناصر السرد المهيمنة على سرده ، أو تلك التي اعتقد أنها مهيمنة على غيرها ، فلو أخذنا عنوانا مثلا (ق.ي) نراه يسجل به هيمنة الفكرة ، فالفعل أو الحدث (الق.ي) هو مرادف للفتيان الذي يطغى في الأدب الوجودي في تلك الفترة ، وفي قصة (السيف) يصبح السيف رمزا للقضية فلسفية تدور رحاها بين المدينة والبادية أو بين التحضر والبداءة ، وعلينا ألا ننسى أن ذلك بهدي من سارتر الذي اقنع نزار عباس بان المدينة هي الكهف الأفلاطوني وهي ملكة الخطيئة .

كيف عرفت نزار عباس

علاء المفرجي



كان مزاج قاص الخمسينات الآخر (نزار عباس) الذي اعترف مثل صاحبه روزنامي، في مقابلة صحفية أيضا، أنه أخفى نصوصاً من نكرياته في دفتر كان يخبئه تحت وسادته، لكنه ضاع منه، أو أتلّفه خوفاً من أن تطغى مادة سكيجاته الصحفية على خيال قصصه القصيرة المسترسل، الذي لم يُفلح إلا في إصدار مجموعة واحدة منها فقط عنوانها (زقاق الفئران) .

وفي الأيام الاخيرة قبل الغزو الأمريكي لبغداد، كنا انا ورياض قاسم نزره في البيت، وتحدث في السياسة وما ستؤول اليه الأوضاع، ليتحول الحديث بعد قليل الى السخرية والضحك من كل شيء .

وكان لنا لقاء به عام ٢٠٠٣ عندما قررنا ان نلتقي في شارع المتنبي، ولا أعرف ما الذي جعلني اطلب منه، التقاط صورة معه.

وكانت تلك المرة الأخيرة أراه فيها، الأديب الذي طالما حفز بي الرغبة لمعرفة.. رحم الله ابا قصي.

من خلال رئيس تحرير جريدة الثورة آنذاك، حيث كنت أعمل محرراً سينمائياً فيها، الشاعر سامي مهدي الذي كانت تربطه بنزار عباس علاقة وثيقة، فكان يزوره أسبوعياً في مقر الجريدة، وكانت غرفتي في الطابق نفسه، فكان القاص نزار عباس قبل أن يزوره يشرب الشاي عندي، وتحدث كثيراً، بل أصبح موعد لقائي الأسبوعي به مقدساً..

كان نزار عباس، على قلة، ما كتبه، مشروعاً لهوية سردية طويلة الأمد، توفق سيرها الوئيد، لم ينصفه النقد رغم الحضور الطاعني لنتاجه القصصي، والذي يعد نتاجاً متميزاً على الأقل بين ابناء جيله الذي يسمى الجيل الضائع، والذي يضم الكثير من الأسماء الأدبية منها: بلند الحيدري وحسين مردان ونزار سليم وسلمان محمود حلمي وأكرم الوتري وإبراهيم اليتيم فضلاً عن جواد سليم وعدنان رؤوف .. وغيرهم. يقول عنه القاص محمد خضير في أحد مقالاته:

كان ينشرها هنا وهناك في الصحف العراقية. ولا أدري ما السبب؟ هل نضبت موهبته؟ هل وجدها عبثاً آخر؟ لم أجد جواباً محدداً... لقد استهوتني قصص المجموعة، والتي لا أعالي ان قلت: اني قرأتها اكثر من خمس مرات، والاعراب رغبتني الكبيرة في أن اعرف مؤلفها.. ولاعرف سبب اختياره هذا العنوان.

ومن حسن الحظ كان اول من حدثني عنه الشاعر رشدي العامل، وما زلت اذكر انه قهقه كثيرا حين سمع اسمه، لأنشال ذكريات كثيرة معه، فتحدث رشدي عنه كثيرا، وعن مزحه وسخريته، وعن جماعة المرقأ التي كانت تضم إضافة الى رشدي العامل اسماء مثل محمد سعيد الصكار، ويحيى بابان (جيان)، ونزار عباس.. وتفاصيل أخرى تتعلق بشخصيته وابداعه، مما زادني تعلقاً بهذه الشخصية الفريدة.. وزاد رياض قاسم المعلومات وبأسلوبه المعروف الكثير. وحانت فرصة معرفتي بصاحب زقاق الفئران،

من بين كل الاصدارات القصصية العراقية - وما اكثرها في تلك الفترة - في سنوات الثمانينات، يوم كانت حياتي موزعة بين جبهة الحرب وجبهة الحرب، جذبتني مجموعة قصصية بعنوان (زقاق الفئران) التي كانت تتكون من عشر قصص في طبعتها الأولى الصادرة عام ١٩٧٢م، وأضاف اليها ثماني قصص في طبعتها الثانية عام ١٩٨٥م...، والحق اقول أن ما جذبني ليس سوى اسمها، ما الذي تعنيه (زقاق الفئران)، هل للفئران زقاق؟ وما دلالاته؟ ولماذا اختار المؤلف هكذا اسم؟.. حتى اقتنيتها من مكتبة المرحوم (هاشم) حينها، وما ان بدأت بقراءتها، حتى فُكت الغازها، فالتعنوان ببساطة مستل من من قصيدة لأليوت يستهل بها نزار عباس مجموعته تقول:

في زقاق الفئران

حيث الموتى فقدوا عظامهم

الغريب انني لم اقرأ غيرها - أعني زقاق الفئران - لنزار عباس، فقط بعض المقالات والاعمدة التي

عراقيون

ملحق أسبوعي يصدر عن مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون

