الا تطلبوا بعد الآن اشعارا جميلة من (كوران)
ان من يكون حرا، طليقا، نشوانا بشراب العشق
هو الذي يتمكن الامساك بزمام الشعر
اما أنا فالافضل لي ان اصمت
ان اتوارى من الميدان و يلفني النسيان

مجلة كاروان
العدد (2)
ت2/ 1982.

مقالات

اللاتراث استحالة مطلقة

تعقيب على مقال للدكتور احسان فؤاد حول ذات الموضوع

حقا.. لقد اثار الدكتور احسان فؤاد مجددا موضوعا لايزال بكامل حيويته في وسطنا الأدبي الكرد. رغم خفوته قليلا ضمن صفحات المجلات والجرائد الكردية، بعد –مناقشات حادة ومثيرة– طوال السنوات الثلاث الماضية. على هذا، ورغم ان الدكتور احسان قد تعرض للموضوع على وجه العموم، الا انني سأحاول التطرق اليه هنا بالشكل الذي نوقش ويناقش في الوسط الادبي الكردي، ومن وجهة نظرى الخاصة انا طبعا.

ان على أى أديب مؤمن بالتجديد كضرورة تاريخية نابعة من منطق التطور الطبيعي لمسيرة ادبنا الكردى خاصة، والثقافة والفكر السائدين فيه عموما، ان يجيب بادىء ذى بدء وبصراحة تامة على هذا السؤال: اهو يعتقد انه بعطائه الادبي انما يبدأ من الصفر... وان تاريخ الادب وباللغة التي يكتب بها، انما يبدأ بالعطاء الذي يمنحه هو.. وان متلقيه –الانسان الكردى – ومن ثم البشرية جمعاء انما هم مواليد لحظته هو؟!. ان المفتاح لاتخاذ الموقف (اى موقف) تجاه التراث، يتحدد قبل اى شىء اخر بالاجابة الصريحة عن هذا السؤال. وفي الواقع

ليس هناك في النتيجة الاخيرة مجال لسوى اجابتين اثنتين: نعم او لا. فعند الاجابة بـ –تعم– يكون ذلك الاديب قد شطب وبدفعة واحدة على كل تاريخ الوجود الانساني منذ ان تشكلت الخلية الاحينية الحية الاولى قبل ملايين السنين وحتى لحظة مجيئه هو الى الحياة بمليارات خلاياه الحية الضاربة في التداخل والتعقيد. وهذا يعنى بدء الوجود الانسانى به هو على اعتبار كونه الخلية الاحينية الحية الاولى مجددا.

لكننا نعلم علم اليقين ان شيئا كهذا غير وارد من الاساس، لاستحالته المطلقة فليس هنا امام الاديب اذن من منفذ سوى الاجابةبـ –لا– التى ستشكل من ثم مفترق الطرق بالنسبة له عند البحث عن الموقف الملائم او المطابق لمجمل خلفياته الفلسفية والايديولوجية ووجهات نظره الخاصة تجاه النشاط الانساني في الحياة. ومن مفترق الطرق هذا يبرز بشكل خاص موقفان: الاول موقف التقديس للتراث انطلاقا من نظرة رجعية جامدة وكافرة بالتطور اللانهائي للبشرية. الثاني: موقف نقدى علمى مؤمن بان البشرية لاتقف عند اى حد في تطورها وتقدمها الدائبين.

لنتساءل: ماهي المميزات الاساسية لواقع تراثنا الكردى الادبى والثقافي؟ ان ميزته الاساسية الكبرى هى انه نتاج مجتمع اقطاعي قبلي في مراحله الحديثة.. مع ملاحظة كون المردود منه في مراحله الاحدث، يدخل ضمن المعاصرة اصلا وليس التراث، فاذا كان هذا هو حال ما نقصده من التراث الكردي، فكيف يجب ان نتعامل معه نحن الذين نعيش في النصف الثاني من القرن العشرين.. أحد تعاملين: اولهما، رجعي اى الذي يرجع الى التراث مقدسا وممجدا اياه بهدف بذل اقصى الجهد في سبيل الابقاء على ماهو قائم من ظلم واضطهاد وتخلف وجهل وخداع قائما ابدا. وثانيهما: تقدمي اى الذي يبحث في التراث ويناظره بهدف استخلاص ما ينير درب التطور المستمر للمجتمع

الكردى وما يعين الجيل الصاعد فيه لمواكبة المسيرة الحضارية للبشرية على وجه هذا الكوكب.

صحيح القول تما كون التراث حصيلة لجهود وابداعات فكر اسلافنا عبر الزمن، لكن الاصح هو القول بان تلك الحصيلة هي في الوقت ذاته، يشوبها الكثير والكثير من ترسبات قرون التخلف والجهل، كما وتحوى الكثير من سموم الضلالة والخداع والتحريض على الاستكانة والذل. ان من يفهم عصره ويستوعب دلالاته ويمتلك حتى ولو حدا ادنى من الذهنية العلمانية للنظر الى مايدور حوله من الاحداث، لايمكن ان يسمح لنفسه بالانجرار وراء العاطفة الصرفة عند معالجة مسألة الموقف من التراث. ان هناك المئات من الامم والقوميات على وجه هذا الكوكب، تمتلك تراثها الخاص وذو المميزات الخاصة وهناك عشرات غيرها كان لها تراثها في ازمان غابرة. لكن متاحفنا هي التي تحتويه الان، دون وجود لتلك الامم والقوميات. ان الحضارة البشرية لم تكن في السابق ولا هى الان نتاج أو ملك أمة معينة بذاتها، ليمكن تسجيلها في دائرة طابو التأريخ. انها نتاج جهد وفكر تلك المئات من الامم سوية كل بقدر ماسمحت لها ظروفها الموضوعية عبر التأريخ.

أن من يضع نصب عينيه وملىء فكره، وجل كفاحه الخلاص النهائي للبشرية من اسار القانون البشع الذي تحكم بمصير الانسان منذ الاف السنين – استغلال الانسان للانسان–، لايمكن له ان يتخذ موقفا رجعيا متعنتا من مسألة التراث لشعبه التي هي في نفس الوقت صورة متكررة لدى كل شعوب الارض.

نعم.. ان لشعبنا الكردى تراث.. وهو انما تراث متمايز موصوف بصفات خاصة به، راكمه اجدادى اياه واجداد اجدادى عبر تاريخ متمايز هو الاخر. ولكني، وعندما يجرى الحديث عن مؤشرات التطور الحضارى في المستقبل ومن وجهة النظر الاممية، انما ارى في الموقف الرجعي تلك من التراث، اتحادا

لاينفصم مع موقف من يستميتون في القتال من اجل ادامة عمر ابشع قانون تلطخ التاريخ الانساني بأسطره.

ان حرق البخور في المعابد الخربة للسلف السذج، واستلهام تعاويذهم، وان اللجوء الى شعوذة وخداع وتضليل المضللين خدام البلاطات والديواخات والتكايا، وان الاهتداء بهدى الخرافات والاوهام والاباطيل التي انتجها وروجها السذج منهم، وان أكوام التقاليد والعادات والقيم والمثل الاخلاقية البالية والرجعية التي صنعها وروجها السلف الصالح –الساذج المخدوع– بحكم وقوعها فريسة سهلة للتضليل والخداع خلال العديد من القرون المظلمة، ان اعتبار كل تلك اللطخات السوداء في تأريخ المجتمع الكردى –كما في اى مجتمع اخر– تراثا خالدا ليسجد له ويستنجد به ويستلهم ويقدس ويبجل ويدافع عنه دفاع المستميت، انما هو تصرف ناتج عن فكر رجعى موبوء بكل مخلفات القرون المظلمة الفائتة.

لا احد يمكنه الافلات من اسار مجتمعه (لينين). ولكن يمكن للمجتمع ان يفلت من اسار نفسه، عندما تحين اللحظة. هناك اسار جديد.. هذا صحيح. لكنه اسار جمعي.. واسار جمعي من نوع جديد. كان اسارنا (تراثنا) في السابق، هو اسار (تراث) مبني على قانون استغلال الانسان للانسان. اما الاسار الجديد فسيكون خاليا من هذا القانون البشع.

انا لست ضد التراث. انما انا ضد الاستغلال في التراث في الماضي وضد استغلاله حالياً. كما انني لست ضد احياء التراث وبعثه. لكنني ضد استغلال احياء التراث وبعثه على درب المنهج الرجعي، ولاهداف رجعية معروفة. ورغم كل ذلك، فان عجلة التقدم ستظل تدور، ساحقة كل محاولات وقفها عن الدوران.

ملاحظات حول الايلام في القصة الكردية الخمسينية

يلاحظ الدارس للقصة الكردية الخمسينية اول ما يلاحظ، ظاهرة قد تجلب انتباهه قبل غيرها من الظواهر محفزة اياه لمحاولة استبطانها ومعرفة مسبباتها والدوافع اليها. والظاهرة هي تحميل شخوص القصة جبالا من الالام والعذابات المروعة التي تسحقهم سحقاً، وذلك من خلال سلسلة من الكوارث والنكبات التي غالباً ما تلعب الصدفة او القضاء والقدر الدور الرئيسي في حدوثها، ثم انهم لا يمنحون ادنى فرصة او حتى بصيص من الامل في الفكاك من براثنها، لا بل انهم في اكثر الاحيان يساقون الى حتوفهم على نسق منظم ومحدد فيمكن اعتبار ذلك اذن الفرصة الوحيدة لهم للخلاص الايدي من الالام والعذابات التي تظل تلاحقهم لتحيل ايام عمرهم الى جحيم لا يطاق. و يمكن دراسة هذه الظاهرة من ناحيتين: الاولى في علاقتها بمرحلتها التأريخية.. اي بالنظام الاجتماعي السائد. والثانية في علاقتها بالقدرة الفنية للقاص الخمسيني.

لقد كانت حياة جماهير الشعب الكادحة التي جند القاص الخمسيني بحق طاقته الادبية من اجلها قاسية جدا، حيث كان الثالوث المرعب (الفقر والجهل والمرض) وما ينتج عنه من بؤس وشقاء وعذاب، يجثم على صدورها ساحقا اياها دونما رحمة وعلى مر الايام، وحيث

كان الظلم والطغيان والاستبداد من الجانب الاخر يبسط سيطرته عن طريق السوط والحديد والنار، مستغلا تلك الجماهير بابشع الصور والاشكال. ومن هنا فان القاص عندما كان يمسك بالقلم ليسطر قصة ما (وهو انما كان يحرص على ان يفعل ذلك من اجل نصرة قضية الكادحين والتي كان هو نفسه يعايشها عن قرب يوميا ويدخل معها في معاناة مؤلمة كانسان. ولذا فانه كان يحرص ايضا على ان يعبر في قصته عن اكبر قدر ممكن من تلك الالام والعذابات وعن اكثرها قساوة وعنفاً، والى جانبها التعبير عن اقصى ما يستطيع تخيله من جرائم و مظالم الطغاة المستبدين، معتقدا عن اخلاص على انه انما سيجعل من قصته تلك لغما سيدك به (حال نشرها) اركان حكم الاستغلال والاستبداد.

هذا عن جانب علاقة الظاهرة بمرحلتها التاريخية التي تسجل في الحقيقة وجها مشرقا للقصة الخمسينية باعتبارها قصة مناضلة (ان صح التعبير) ساهمت الى جانب كل كلمة شريفة في الحقل الثقافي والفكري بمهمة توعية جماهير الشعب وتحريضها للنضال ضد الحكم الملكي الرجعي. غير انها في جانبها الاخر تعكس ضعف القاص الخمسيني في قدرته الفنية او عدم نضجه في استيعاب هذا اللون الادبي الجديد الذي لم يكن قد مر على دخوله الادب الكردي حينذاك سوى عقدين او ثلاثة من السنين. او بالاحرى يمكن القول بأنه لم يكن قد تمكن جيداً بعد من اداته الفنية حتى يستطيع الابتعاد عن التصنع والتكلف والتطرف ايضا في معاملته مع جبال الالام والعذابات التي كانت تتجسد في مخيلته اثناء ممارسته للخلق الفني. ان هذا القصور في القدرة القنية قد ادى الى ان يرينا القاص الخمسيني وكأنه يعتمد تعذيب وايلام شخوص نتاجه القصصي كانسان او فلنقل كاديب

سادي يتلذذ بهذا الذي يفعله بهؤلاء البؤساء. غير ان الامر ليس كذلك طبعاً.. انما هو كان يستهدف من وراء ذلك ان تتحول قصته الى لغم... الى قنبلة مدفع كما قلت. لكن اداته الفنية لم تكن تسعفه، فكان كل ما بامكانه ان يفعله هو مراكمة الالم و العذاب فوق كواهل الشخوص، حتى يستطيع اصابة هدفه الاساسي..

محرم محمد امين مثلا في قصته (العم هومر)(1)، ينهال على عائلة هذا العم هومر الحمال الكادح بكل ما استطاعت مخيلته خلقها من كوارث ونكبات ابتداء من سرقة (جان فال جانية)(2) لقليل من الاكل من قصر (البيك) الذي يلاصقه كوخه، وحتى اعتقاله بتلك الجريمة وحبسه لمدة طويلة (غير معقولة!) وانزلاق زوجته الى الرذيلة لتعيل اطفالها، ثم خروجه في نفس الليلة وبطريقة لا معقولة ايضاً.

اذن فأن القاص يكون قد لاحق اشخاص قصته بنكبات الفقر والجوع والسرقة والحبس والرذيلة واخيرا الموت للعم هومر وزوجته. مع استمرار العذاب لطفليهما الذين بقيا وحيدين بلا معيل. لماذا فعل ذلك؟!.. انه يقول على لسان العم هومر امام المحكمة: (انا ان اخذت طبقا من ذلك الطعام الذي هو ثمار كد العديدين من الفقراء امثالي، احاسب كلص. ولكن لماذا لا يعتبر بايزبك لصا في حين يغتصب ثمار كدح الالوف؟!)).

وعبدالله ميديا في قصته، (من اجل الخبز)(3) ينحو نفس المنحى مع ابطالها و هم الاب والام وطفلهما. فالاب فلاح معدم يطرده الاقطاعي من القرية فيهيم على وجهه مع زوجته وطفله دون ان يجد مأوى لهم في جميع قرى المنطقة. فتموت الزوجة ومن بعدها الطفل جوعا وبردا. أما هو فيظل هائما على وجهه حتى يصل به المطاف الى مدينة لا يعرف

اسمها. ويصادف حال وصوله خروج مظاهرة جماهيرية تطالب بالخبز للجياع. حيث يندفع تلقائيا لينظم الى جموع المتظاهرين صارخا معهم: ((اريد الخبز.. اريد الخبز)). لكنه يعتقل و يتعرض الى الضرب المبرح الذي يؤدي الى موته في المعتقل. وهكذا يكون القاص قد اباد عائلة الفلاح المعدم بعد ان سامهم اقسى واشد ما يمكن ان يتعرض له الناس المعدمون المضطهدون من العذاب والالم.

وجمال بابان في (السحابة القذرة)(4) يستوحي احداث قصته من كارثة الفيضان التي تعرضت لها مدينة السليمانية سنة -1957- فيختار عائلة كادحة تتكون من الاب والام واطفالهما الثلاثة والتي رغم فقرها المدفع، يعيش افرادها في جو من الحنان والمحبة والطمأنينة سواء في علاقتهم فيما بينهم او بينهم وبين افراد العائلتين الاخريين اللتين تسكنان نفس الدار. غير ان الكارثة تختارها دون غيرها لتشملها بكل قساوتها وهولها. فتقتل الام واثنين من اطفالها وتبقي على الاب المنكوب والطفل الثالث. ولكن هل حقا ان الكارثة هي التي اختارت، ام ان القاص هو الذي اختار؟. صحيح انه حاول جهد الامكان ابعاد اعتراض القارئ هذا عن نفسه، لكنه كلما حاول ذلك من خلال جملة من التمهيدات والتبريرات كلما اثار حفيظة القارئ اكثر مثيراً لديه المزيد من التساؤل والشك حول مسألة الاختيار تلك بالاساس وكيفية تنفيذه ايضا التي احتوت على الكثير من الثغرات الفنية.

ان الموت كنهاية المطاف لرحلة العذاب وبعد سلسلة من عمليات الايلام القاسية، يتكرر في نتاجات غالبية كتاب القصة الاكراد في الخمسينات. فعند محمد صالح سعيد في قصته (رجل القافلة)(5) ينتهي ثلاثة من ابطاله الاربعة الرئيسيين بالموت قتلا، بعد ان كان قد

زج بهم قبل ذلك في دوامة من الاحداث المأساوية المهولة بتكلف واصطناع واضحين. ولدى امين ميرزا كريم في قصته (اللص)(6) نجد ايضا نفس السرقة (الجان فالجانية) كما في (العم هومر). غير ان السارق هنا يقع على حين غرة صريعا داخل قفص الاتهام اثناء محاكمته!. وحتى تبلغ عملية الايلام ذروتها فأن القاص يأتي باثنين من اطفال اللص ويدخلهما الى قاعة المحكمة لحظة موت والدهما وهما يبكيان بحرقة. ومصطفى صالح كريم في قصته (كم تأخذ مني)(7) يصر على اماته الطفل الوحيد للحمال الكادح والذي كانت امه قد ماتت قبله، وذلك جراء قساوة قلب اطباء المدينة ومسؤولي المستشفى الذين رفضوا معالجة الطفل لان والده المسكين لم يكن يملك المبلغ الذي يريدون. وفي قصة (الدعاء)(8) لمحمد رسول هاوار يشاهد الراوي أما تتوسل وتدعو من الله ان يحفظ لها ابنها الوحيد ويديم من عمره. ولكن في نفس اللحظة يرى عددا من الرجال يدخلون البيت وهم يحملون جثة الابن عامل البناء ليسلموها الى الام المتوسلة الى الرب.. فلقد سقط عليه حائط اثناء العمل وقتله.. وفي قصة (الخريف)(9) لمحمود احمد يقتل الابن على يد أبيه بسبب شائعة بين الناس تقول على ان له علاقة اثمة مع زوجة ابيه. وفي قصة (هذا هو نصيبنا)(10) لكاوس قفطان نشاهد عائلة فقيرة، الاب مقعد بسبب حادث عمل. احد ولديه مريض طريح الفراش، والاخر تلميذ. غير انه يضطر لاخراجه من المدرسة ليشغله عامل بناء. واذا بنا في نهاية القصة نجد الولد المريض يموت، وفي نفس اللحظة يسلمون الاب جثة الولد الاخر حيث كان قد سقط من فوق البناء الذي يعمل فيه. اما عند كامران موكري (محمد احمد طه) فأن القسوة في عملية الايلام هذه تبلغ الذروة في قصته (هذه المخلوقات)(11) عندما

يرينا ابشع مشهد لظلم الاقطاع المتمثل بالفلاح المعدم الذي تموت زوجته اثناء وضع حملها. المعدم ففي حين يندب زوراب خطة العاثر و يتالم، اذا به يهاجم من قبل رجال الاقطاعي الظالم مطالبين اياه بحصة الاغا من الغلال، وحيث لايملك هو شيئا يعطيهم يتعرض للضرب الشديد.

جريدة (العراق) العدد: ( )- 1976/3/8

اضاءة نقدية
رحلة ابولو الثانية

مجموعة قصص للقاص الكردي محمد رشيد فتاح. تقع في (88) صفحة حجم 17×23سم. تضم (12)قصة قصيرة تحمل تواريخ سنوات (1973–1976). طبعت بمطبعة كامراني في السليمانية سنة 1977.

دخل القاص محمد رشيد فتاح ميدان هذا النوع من فنون الادب بكراسة له بعنوان (الحياة والعذاب)، صدرت سنة 1969 وضمت ست قصص قصيرة، و هي ككل بداية لكل قاص تشكل مجرد محاولة للتعبير عن الرغبة في طرق باب فن القصة، توطئة لدخول ميدانه الرحب وايجاد موطيء قدم فيه. وبالفعل استمر القاص بعدها على العطاء ناشرا نتاجاته في الصحف والمجلات الكردية، موسعا افق فهمه واستيعابه له ومطورا على الدولم اداته الفنية، و خاصة في اثر الموجة التجديدية التي شملت القصة الكردية منذ اوائل السبعينات، والتي اعطت لها زخما كبيرا نحو التطور والنضج سواء في تشعب المواضيع التي بدأت تتطرق اليها وتنوع اساليب معالجتها، او في استعمال العديد من اشكال التكنيك الحديثة في صياغتها الفنية، فكان ان قدم مجموعته القصصية (بصيص في حلكة الليل) سنة 1972 ليثبت من خلالها

مقدرته الفنية في مجال كتابة القصة، وباتجاه المساهمة في تجديدها وتقديم العديد من النماذج الناجحة بهذا الصدد.. فهذه المجموعة التي تضم عشر قصص قصيرة، انما تشكل قفزة كبيرة للقاص نحو النضج الفني بالقياس الى مجموعته الاولى، كما انها تكشف عن نضجه ايضا في اختيار مواضيعه وزوايا طرحها ومعالجتها.

وفي اواسط سنة 1977 صدرت له مجموعته القصصية الثالثة (رحلة ابولو الثانية) التي نحن الان بصدد تسليط هذه الاضاءة النقدية عليها.

في الواقع ان تسعا من قصص المجموعة الاثنتي عشرة منشورة قبل نشرها ضمن المجموعة، في الصحف والمجلات الكردية للفترة (1973-1976).. و هذه الحالة تشكل في الحقيقة ظاهرة خاصة بالنسبة لادبنا الكردي، ظاهرة كون الصحافة كانت ولاتزال المجال الرئيس لنشر النتاج القصصي كما لبقية فروع ادبنا. فمثلا اظهر لي الفهرست الذي نظمته للقصة الكردية خلال نصف قرن (1925-1975) ان من بين الف ومائة قسة هو كل نتاجنا القصصي للفترة المذكورة، ثلاثمائة وثلاثون منها فقط منشورة ضمن الكتب. اما البقية فمنشور في الصحف والمجلات. بل واكثر من ذلك ان جل ماهو منشور ايضا ضمن الكتب، منشور للمرة الاولى في الصحافة. لقد تعرضت لهذا الموضوع الجانبي لاوضح لكم عذر القاص محمد رشيد فتاح تجاه التساؤل الذي قد يطرح حول نشر اكثرية قصص مجموعته في الصحافة من قبل.

على اية حال، لنتحدث عن (رحلة ابولو الثانية). في الحقيقة هناك ميزة بارزة اتسمت بها القصة الكردية في سنوات ما بعد 1970، ضمن ما اتسمت بها من ميزات اثر الحركة التجديدية التي لحقتها، وهي اللجوء الى استعمال الرمز و الذي اتخذ ثلاثة اشكال رئيسية (رمزية

اسطورية، رمزية شبحية، ورمزية واقعية) وقد قدمت شرحا موجزا للاشكال الثلاثة ضمن المحاضرة التي القيتها في اربيل قبل اشهر حول اشكال التكنيك في القصة الكردية لسنوات ما بعد 1970). ومحمد رشيد فتاح واحد من قصاصينا الذين يمتاز العديد من نتاجاتهم بهذه الميزة. فهو في اختياره للنموذج الذي من هذا القبيل، يحاول منحه دلالة او بعدا يجعل القاريء ازاءه بمواجهة البحث عن التفسير الاكثر ملاءمة او قربا من مرام القاص لحظة خلقه الفني للقصة. اي ان القصة باحداثها وشخوصها وموضوعها المركزي او تفرعاته، لا تتكامل كعمل فني– رغم ارتكازه في الظاهره على الواقع المعاش– الا بعد احساس القاريء بتلك الدلالة او البعد الرمزي وخلق الدافع لديه للبحث عن التفسير الملائم لها او المتفق مع المجرى المنطقي الباطن للامور المستخلص من الظاهر غير المنطقي لها في القصة.

فمثلا في القصص الخمس من المجموعة (صداقتي مع التعب، الولي، الفرقة الرياضية لاطفال محلتنا تطلب ساحة للعب، ذوو الارجل وعديموها، والبطل)، فيها جميعا هناك احداث وشخوص ومواضيع مركزية وتفرعات لها موجودة كلها في الواقع المعاش، او لها اسس معقولة على الاقل، ولكنها ليست هي المستهدفة بشكل مباشر وقطعي كما هو موجود في القصة الواقعية الاعتيادية، وانما هي دلالات وتمنح القاريء ابعادا يقصد بها دفعه للبحث عن التفسيرات الكامنة فيها.

ومن الطبيعي الا يكون جميع من لجأ الى استعمال هذا الاسلوب في التعبير او الشكل في التكنيك قد حقق النجاح فيه. غير انني اعتقد ان محمد رشيد فتاح هو من الذين حقق فيه القدر الجيد في نتاجاته التي ينحو فيها هذا المنحى.

واذا كان القاص قد نهج في خمس من قصص المجموعة هذا النهج في التعبير، فأنه قد سلك في اربع قصص اخرى منها سلوكا اخر فيه، اي سلوك الطرح الواقعي المباشر مواضيعها، مع الاستمرار على استعمال الاشكال الحديثة في التكنيك. فمثلا في قصص (مدينة العميان، والعث، والخان، والفاسد) يعالج مواضيع اخلاقية واجتماعية وانسانية محددة ضمن الواقع اليومي المعاش، مثل الانحطاط الخلقي او الخيانة الزوجية او الاعتقاد بالخرافات والشعوذة او الحب العذري.. الخ. كما وان لشخصيات هذه القصص صفاتها الواقعية الطبيعية وتحركها الاجتماعي المعتاد المنسجم مع ما يحدث في الحياة اليومية.

ففي (مدينة العميان) مثلا، يقع بطل القصة فريسة حالة تضاد وتناقض بين مثل اخلاقية يؤمن هو بها ويداغع عنها بوجه الاخرين، وبين الانتكاسة التي تتعرض لها مثله تلك من خلال تصرف مناف يبدر من شقيقته. او في قصة (الخان) مثلا، هناك عدد من العوائل الكادحة تسكن دارا واحدة ترينا القصة شرائح من حياتهم اليومية من خلال علاقاتهم بعضهم بالبعض، مصحوبة بمكنونات نفوسهم من نوازع خيرة او شريرة، وجاعلة من الحب العذري بين شاب وشابة من سكنة الدار مركز الثقل لكل ذلك. او في (العث) مثلا هناك طرح لحالة من حالات الخيانة الزوجية والدوافع اليها.

ولكن ارى من الضروري الاشارة هنا الى ان القاص حتى في قصصه هذه واقع تحت تأثير اسلوبه في استعمال الرمز. ذلك لانه لا يعالج مواضيعها بواقعية صرفة رغم استنادها على الواقع المعاش، بل يغلفها بجو من اثارة الدهشة او الحيرة مما يولد لدى القاريء الاحساس بذلك التأثير الرمزي.

اما في قصتيه (رحلة ابولو الثانية) و(والوقوف على خط واحد) اللتين اتبع الكاتب فيهما تكنيك تيار الوعي واسلوب المولوج الداخلي بشكل خاص، فأنه انسجاما مع هذا الشكل الفني يرينا مشاهد ولقطات سريعة من خلال وعي البطل لما يختلج في نفسه وعلاقاته التي تتشكل في نفس اللحظات في الخارج. ويمكن القول انه قد نجح فعلا في استعمال هذا التكنيك واظهر قدرته فيه.

جريدة (العراق) العدد: ( )- 1978/2/13

الأديب القاص حسين عارف

حسين عارف، اسم لامع يشغل مساحة كبيرة في الوضع الثقافي الكردي المعاصر، وخصوصا في ميدان القصة، اذ انه احد روادها، وفي مقدمة الكتاب الاكراد الذين وضعوا اسس القصة الكردية الحديثة، وقدموا نتاجا غزيرا، اغنى المكتبة الكردية.

صدرت له عدة مجموعات قصصية: (في سوح النضال) عام 1959، (حزمة الام غضبى) عام 1971، (تيشووى سةفةريَكى سةخت- زاد سفر شاق)، كما صدرت له كتب اخرى منها: (كامران والشعر الحديث) عام 1959،(القصة الفنية الكردية) عام 1978.. هذا عدا المئات من المقالات والكتابات الاخرى في الصحف الكردية والعربية، وقد انجز حسين عارف مؤخرا ترجمة كتاب"الامير" لميكيافيللى وهو من مؤسسي اتحاد الادباء الاكراد، وبالاضافة الى كتابته القصة والدراسات يعتبر حسين عارف، من الصحفيين الاكراد اللامعين، اذ عمل فترة لا بأس بهافي صحف دار الثقافة و النشر الكردية.

التقينا به في اربيل، فكان لابد من حديث معه حول واقع القصة الكردية و تجربته في هذا المجال، ومسائل اخرى تهم الاديب الكردي..

عن بداياته تحدث الاستاذ حسين عارف قائلا:

في الواقع، بدايتي معروفة لدى الجميع، وذلك بفضل فوزي بالجائزة الاولى للمسابقة التي اجرتها مجلة"الشفق" سنة 1957، عن قصتي(چاى شيرين–الشاي الحلو)، والتي اصبحت القصة الاولى المنشورة لي..

* هل سبقت هذه المحاولة ايةمحاولات اخرى؟.

نعم، ان محاولاتي الاولى في كتابة القصة ترجع الى سنة 1955 عندما كتبت قصة بعنوان"المقبرة"وقد ضاعت في حينها، وكان نظام العهد المباد عندما يقدم على فصل الطلبة لاسباب سياسية يرسلهم الى الجندية، وهكذا جندت في عام 1956 وارسلت الى احد معسكرات الشعبية، وقد واتتني هناك فرصة جيدة للاستمرار على محاولات الكتابة الى جانب المطالعة وبكثرة، واذكر ان مجلة"الاداب"، البيروتية كان لها الاثر الكبير على ثقافتي الادبية، وقد كتبت خلال فترة وجودي هناك والتي استغرقت ثلاث سنوات عددا من القصص من ضمنها قصة(الشاي الحلو) المذكورة حيث نشر البعض منها فيما بعد في المجلات، ومنذ ذلك الوقت،وانا مواظب علىكتابة القصة، ولكن مع حدوث فترات ركود وكساد في الانتاج.

* كيف تقيمون واقع القصة الكردية في الوقت الحاضر؟.

–لاجديد سواء في الكم او في النوع بالنسبة لما حققت من تطور وتقدم من كلا الجانبين في بداية السبعينات، فمن حيث الكم هناك انحسار واضح في النتاج المنشور بالاضافة الى ندرة ظهور اسماء جديدة في ميدان هذا الفن الادبي، وذلك بالقياس الىالعددالكبير–ولا اتكلم عن درجة حظهم في النجاح طبعا– من القصاصين الجدد الذين برزوا الى

الميدان انذاك ودفعة واحدة، ان مجرد اللجوء الى احصائية بسيطة بهذا الخصوص يوضح لنا هذه الحقيقة بيسر.

*** هذا من حيث الكم، اما من حيث النوع..؟**

من حيث النوع فبأمكاني القول ان لا اضافة جديدة ومتميزة على ما تحقق ابان اندفاعة او نهضة بداية السبعينات التكنيكية(ان صح التعبير)، ولكن علي بالقول ايضا ان ما كان انذاك سيلا من المحاولات التجريبية وبشكل محموم اعطى الان ثمارها، بعد ان تمرس فيها الكثيرون من روادها، وبعد ان استفاد منها العديد من اللاحقين عليها، اي ان ما كان تجريبا في السابق اصبح مسلما ومقتدى به الان.

***وهل يعني هذا ركودا اومراوحة في مسار تطور القصة الكردية؟.**

–كلا.. لا تزال القصة الكردية نشطة وفعالة في ميدان الادب الكردي على الرغم مما اسلفت،ولكن ان اردت الصراحة فأنني اقول: انها يجب ان تكون بسبيل نهضة جديدة، او قفزة اخرى نحو الطموح الكامن هناك..

ـ ولكن الاتعتقد انك شخصيا حققت طموحك في هذا المجال؟.

للاجابة على سؤالك هذا اقول: اولا: الطموح نوعان: طموح اعمى وخيالي، وطموح واع وواقعي.. فمثلا انا اطمح ان ابز بأبداعي في مجال كتابة القصة ليس جميع كتاب القصة الكردية السابقين واللاحقين وحسب، بل على الصعيد العالمي ايضا، اطمح ان اكون كاتب الازل والابد المبدع للقصة، غير ان هذا مجرد طموح اعمى وخيالى محض ومستحيل التحقيق، اذن فلا مناص من ان يكون طموحي طموحا واعيا وواقعيا، واذا كان الامر كذلك فأنني استطيع الاجابة على سؤالك بالقول: الى حد لابأس.

ومع ذلك فأنني لارضى لنفسي ابتة الاكتفاء بهذه الاجابة فقط، ذلك لانني"وارجو ان تثق وانيثق الجميع بما اقوله" لا اتلذذ بل ولا استبيغ فصل طموحي الشخصي عن الطموح الجمعي.. عن طموح جميع من يهمهم ويعنيهم موضوع تطور هذا الفن الكتابي في ادبنا الكردي الى حد الكمال التام، واشهد علىذلك من يعرفنى عن قرب من زملائي من القصاصين بشكل خاص.

***حسنا.. لدي سؤال آخر.. ما هو السر في تخلف الرواية في الادب الكردي؟..**

–في الحقيقة هذا السؤال مطروح للنقاش و لوجوب الاجابة عليه منذ سنوات، وبخاصة منذ بداية السبعينات. ومع ان مناقشات عديدة جرت ولاتزال تجري حولها في الوسط الادبي الكردي(واقصد المجالس الادبية)،الا ان احدا لم ينبر لحد الان لتقديم دراسة مكتوبة وافية ومفصلة عنه، وتبعا لذلك فلا اعتقد ان بأمكاني انا ايضا ان اعطي جوابا شافيا في هذا المجال.

ومع ذلك فأنني اود ان انوه الى نقطة هامة جدا،قد تخدع الكثيرين عند التطرق لهذا الموضوع،وهي ان هناك فرقا شاسعا بين كتابة القصة وكتابة الرواية. وانني اتطرق الى هذه النقطة عامدا، وذلك لان الكثيرين من الاخوة المعنيين بالامر، ينتظرون اتمام المهمة على يد كتاب القصة(وهم لهم عذرهم في ذلك).

*** وانا ايضا سأكون واحدا من هولاء،وارجو العذرة اذ اسألك: الم تحاول وانت كاتب قصة قصيرة، كتابة الرواية؟...**

–بلى وبالتأكيد.. حاولت وحاولت ولا ازال احاول، ولكن دون جدوى..

*** لكنك قلت انك حاولت، هل لك ان تذكر لنا محاولاتك؟!...**

–لا بأس، ثلاث محاولات.. خمس، سبع..وربما اكثر، ولكن لم تحصل لدي القناعة على نشر اي منها.. وارىمن الافضل ان تعتبر هذا الموضوع بالنسبة لي مستقبليا حيث سأظل احاول واحاول.

* حسنا جدا، شيء آخر.. هل تعتقد ان القصة الكردية الان شاهدة على عصره؟!..

–نعم

* كيف؟

–لانها لسان حاله... لسان حال من يعيشه من الناس وما يفرزه من احداث وما تتصارع فيه من علاقات..انها مرآته روحا وجسدا، ويرجع الفضل في ذلك الىالصدق في المعاناة والاخلاص المحفوف بصعوبة قصوى في التعبير عنها، واقصد بهذه العبارة كونه يكتب وهو قابع في اتون معاناته، ولذا فأن ما يستنزله عبر يراعه على الورق بغض النظر مرة اخرى عن مدى حظه في النجاح فنيا) بأتي صادقا صدقا تأريخيا جليلا.

* اراك تغالي هنا في كيل المديح، بينما جوابا على سؤال سابق قلت:أن لا جديد ولا أضافة على مانحقق في السابق؟

–اظن انك اسأت فهمي، ذلك لانني قلت ايضا: ان ما كان سيلاً من المحاولات التجريبية في السابق، قد اوتي اكلها الان، وانما كان تجريبيا في السابق، اصبح مسلما ومقتدى به الان.

* لا بأس.. لنتحول الى موضوع آخر،معروف عنك أنك تتبع نظام الدوام اليومي على الكتابة؟.

–(مقاطعا)..نعم ليلا طبعا..ذلك لاني موظف حكومي نهارا..

* فهل لنا ان نعلم بم انت منشغل الان، وماالذي انجزته؟

مشاريعي عديدة و متنوعة،وهذه التعددية والتنوع ناتج في الحقيقة من خاصية الدوام اليومي الذي المحت اليه، فأنني شخصيا لاادرى اية غضاضة في ان انتقل من هذا المشروع الى ذلك، ومن ذاك إلى غيره دون اكماله دفعةواحدة، ذلك لانني واثق من عودتي الى اي من تلك المشاريع كرة اخرى ما دمت واثقا من نفسي على الاستمرار على الكتابة وبنفس اسلوب المواظبة اليومية، اما ما هي تلك المشاريع المنجزة وغير المنجزة، فلا اعتقد ان من الحكمة البوح بها تحريريا.

*انا استنفذت تقريبا ما كان لدي من اسئلة، ولكن هل لديك انت اية اضافة اخرى؟.

-ليس لدي ما اضيفه....

اجرى اللقاء: عبدالوهاب الطالباني

جريدة(العراق) - العدد: 1702- 1981/9/14

إشكال التكنيك الحديثة في القصة الكردية 970 ومابعدها

مقدمة

أ- نبذة تاريخية عن القصة الكردية

في أواخر سنة 1959 كلفت من قبل شاعرنا الخالد (گوران) باعداد دراسة اولية عن القصة او المسرحية في الأدب الكردي، لتلقى في محفل ادبي كان وشيك الانعقاد (أظنه كان المقصود به أول مؤتمر لأتحاد الأدباء العراقيين). فبدأت بالبحث والتنقيب في الجرائد والمجلات والكتب القديمة بهدف معرفة أوائل من كتبوا هذا اللون الأدبي الجديد في ادبنا الكردي وأولى النتاجات في هذا المجال. فجاءت ثمرة جهودي مقالاً مطولاً نشر في عددين من مجلة (بليسه- الشعلة)[1] سنة (1960). وكانت الميزة البارزة للمقال هي الكشف فيه عن القصة الكردية الأولى المكتوبة والمؤلفة بابداع من كاتب معلوم، وهي قصة (في حلمي) للمرحوم جميل صائب. وقد نشرت في اعداد جريدة (ژيان- الحياة) ثم

(ژیانەوە- الألنبعاث)[2] مسلسلة سنة (1925)، فحددت تلك السنة ببداية نشوء فن كتابة القصة في الأدب الكردي. واذا كان هذا التأريخ لايزال ثابتاً فيما يخص النتاج القصصي في كردستان العراق، فأن الزميلين الأخوين كريم فندي ورشيد فندي قد كشفا النقاب عن قصة أقدم، وهي قصة (قصة)[3] لفؤاد تمو.

وعلى أية حال فان المسيرة تكون قد بدأت منذ ذلك التأريخ، ولكن ببطء وضعف شديدين. فخلال الفترة (1925-1939) وهي سنة بدء صدور مجلة (گەلاویژ- السهيل) الشهيرة، لم يتعد عدد القصص المنتجة اصابع اليدين، أهمها قصتان طويلتان نوعاً ما كسابقتهما، الأولى (مسألة الضمير)[4] للشاعر احمد مختار جاف، والثانية (نازدار- أو المرأة لكردية في الريف) لمحمد علي كردي التي نشرت اجزاء منها في مجلة (رووناكي- النور)[5] سنة 1936 والأثنتان غير مكتملتين، الأولى لعدم استمرار كاتبها على اتمامها، والثانية بسبب توقف المجلة عن الصدور وعدم العثور على تتمتها لحد الآن.

غير ان مجلة (گەلاویژ) التي استمرت على الصدور وبشكل منتظم شهرياً على مدى عشر سنوات (1939-1949)، جاءت لتعطي زخماً، كما ونوعاً، للقصة الكردية، حيث برز على صفحاتها ثلاثة قصاصين يمكن القول بأنهم قد قفزوا بها خطوة هامة الى امام، وهم (ابراهيم احمد وعلاءالدين سجادي وشاكر فتاح)، هذا بالاضافة الى عدد آخر من القصاصين ساهم كل منهم بمحاولة واحدة أو أثنتين، ولكن دون نجاح يذكر. ولذلك فأن هذا الثلاثي ينفرد تماماً بتغطية كامل الفترة، كلما جرى البحث عن دراسة تاريخ تطور القصة الكردية ودون إجحاف بحق أي من الأسماء الأخرى.

وبالاضافة الى القصص الكردية المؤلفة، فإن المجلة قد لعبت دوراً فعالاً في مجال نشر القصص المترجمة أيضا الى اللغة الكردية، ففي اعدادها المائة والخمسة الصادرة خلال السنوات العشر من عمرها، نطالع عشرات النماذج العالمية بترجمة جميلة وجيدة والتي كان لها تأثيرها بطبيعة الحال، على تشجيع التوجه نحو هذا اللون الأدبي الناشيء في أدبنا.

ثم تعقبها فترة الخمسينات التي يمكن القول عنها بأنها كانت فترة ازدهار نسبياً للأدب الكردي (في الشعر وفي القصة بشكل خاص) ففي هذه الفترة بدأ الفن القصصي يحقق وجوده في الساحة الأدبية ويثبت فاعليته الى جانب الشعر الذي كان يتسيّدها بلا منازع الى ذلك الحين. فمثلما كان يشار الى هذا الشاعر المعروف أوذاك بالاصبع، كذا اصبح يشار الى القصاصين أيضا، فالى جانب ثلاثي فترة الاربعينات، برز العديد من الأسماء الجديدة الذين صاروا ينشرون نتاجاتهم ولأول مرة، ضمن مجاميع قصصية اضافة الى النشر على صفحات الجرائد والمجلات وفي مقدمة هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر، المرحوم محرم محمد أمين ومصطفى صالح كريم وعبدالله ميديا ومحمد صالح سعيد وجمال بابان واسماء عديدة أخرى لم يتسن لهم نشر نتاجاتهم كمجاميع قصصية، وانما اكتفوا بالنشر في الجرائد والمجلات ومنهم: محمد مولود (مه م) وساجد ئاواره وجلال محمود على وكاوس قفطان والمرحومان معروف البرزنجي ومحمود احمد وآخرون غيرهم.

اذن فالقصة الكردية ومنذ اوائل الخمسينات بدأت تثبت حضورها ووجودها الحي في ساحة الأدب الكردي، فأصبح لها كتابها الخاصون بها ممن ركوزوا جهدهم عليها، ويمارسون كتبتها بشكل تخصصي. كما صار لها قراؤها والمعجبون بها كفن ادبي هادف وممتع في ذات الوقت. وبذا أصبحت من ناحية الكم أيضا لها وزنها الى جانب الألوان الأدبية الأخرى.

اما فيما يتعلق بفترة الستينات، وهي التي تلت ثورة تموز (1958) فان لي رأياً قد يبدو لأول وهلة مجافياً للمنطق، لكنه الحقيقة بعينها. والرأي يقول إن هذه الفترة ليست سوى امتداداً لفترة الخمسينات فيما يخص مسيرة تطور القصة الكردية، ولكن مع فارق واحد هو أن الكتاب (وهم في غالبيتهم نفس كتاب الخمسينات) صاروا يكتبون ((وأيضا حول غالبية مواضيعهم السابقة) بحرية تامه دونما خوف اووجل من الارهاب الذي كان مسلطاً عليهم وعلى شعبهم من قبل الحكم الملكي الرجعي البائد.

هذا بالاضافة الى أن الظروف الأستثنائية التي سادت كردستان اعتبارا من سنة 1961، قد أخذت تشكل عقبة كبيرة بوجه نشاطهم الأدبي وقيداً شل قدرتهم على الانتاج أساسا. ولذا تمضي السنوات الأثنتي عشرة (1958–1970) من تاريخ مسيرة القصة الكردية بالشكل التالي: الثلاث الأولى منها (1958–1961) تكرار ولكن بحرية لما قبل الثورة. السبع التالية (1961–1968) صمت مطبق الا ماندر. الاثنتان الأخيرتان (1968–1970) حركة متململة ومن بعدها كان الأنطلاق والذي سنعود الى شرح ما حققه في الشكل الكنيكي للقصة الكردية ضمن صلب موضوعنا.

الى هنا كان شأننا في هذه النبذة التأريخية مع الكم، ولكن لننتقل الآن الى النوع، وبالذات الى التكنيك واشكاله التي استطاع هؤلاء الرواد الأماجد السبيل اليها والظفربها. لاشك اننا ونحن نمتلك الآن الخبرة والمعرفة الواسعة بخصوص هذا الفن الأدبي، علينا ان ننحني اجلالاً لهم أولا كأناس بادروا قبل غيرهم للخوض في هذا الميدان، وثانيا لانهم

قد بذلوا مابوسعهم واستخدموا ماتوفرت لهم من معرفة حتى زمانهم في هذا المجال لينتجوا لنا ماأنتجوا.

وعل أية حال، كان الشكل الرئيسي والسائد في النتاج القصصي طوال كل الفترة الممتدة من 1925 (تأريخ نشر القصة الأولى) وحتى أواخر الستينات، هو الأسلوب السردي وماتتبعه عادة من التقريرية والاطالة والسطحية في معالجة المواضيع والنهج الوعظي والارشادي فيها، وتصوير الشخصية والحدث من الخارج فقط والتهويل والمبالغة في هذا التصوير.. الخ. لكننا نلحظ الى جانبه بعض نماذج قليلة قياساً إلى حجم المكتوب بالأسلوب السردي، قد نجح فيها كتابها (وربما دون وعي فني منهم) في التخلص من اسار هذا الشكل السائد وانتهاج اساليب اكثر حداثة، وعلى الأخص اسلوب المونولوج الداخلي، او نلحظ ومضات لهذه الأساليب في طيات القصص المكتوبة بالاسلوب السردي.

وطبيعي اننا لانقصد من وراء هذا التشخيص، دمغ جميع تلك النتاجات المكتوبة بالأسلوب السردي بالفشل والهزال، لأن القاص المبدع حتى لو استعمل هذا الأسلوب فأنه سيخلق عملاً ناجحاً. وكثيرة هي القصص الجيدة، بل والجيدة جداً، وخاصة ضمن نتاجات الاربعينات والخمسينات والتي لاتزال وستظل تقرأ باعجاب واندهاش. الا ان الاسلوب ذاته يحمل في طياته قدراً اكبر من الأصابة بالفشل لمن يستخدمه بالقياس الى الاساليب الاخرى. ذلك لانه يحد من حركته في الخلق والابداع ويجعله اكثر تعرضا للانزلاق في العثرات الفنية التي قلنا أنها تكون من تبعاته، اوهي من سيئاته الممكن حصولها.

أذن فان مسألة أشكال التكنيك المختلفة المتبعة في القصة الكردية، تبدأ مع مطلع السبعينات بتفجير فجائي وعلى نطاق واسع، بحيث يمكن

القول بأنها تختلف كليا عما كانت عليه في السابق. وهذا ماسنحاول بحثه ضمن هذا الموضوع.

ب- حركة (روانگه- المرصد) كانت الضوء الاخضر

أن أي دارس منصف لأشكال التكنيك في القصة لفترة السبعينات، لابد وأن يأخذ في حسبانه حركة (روانگه) الأدبية وتأثيرها في هذا المجال، مهما كان موقفه منها. ذلك لأنها هي التي أعطت في الواقع الضوء الأخضر لوجوب التجديد ونفض غبار الركود عن الأدب الكردي باستنهاض همم الأدباء والشباب منهم بوجه خاص، لشحذ قدراتهم وقابلياتهم وأستنفارها للعمل بهذا الاتجاه.

حقا.. لقد ظهرت حركة (روانگه) الى الوجود وبدأت نشاطها في الوقت الملائم تماما.. في وقت كان الأدب الكردي يعاني من ركود شبه تام بسبب ظروف موضوعية أحاطته وشلت الحركة فيه من جهة، وفي وقت كانت نفس الظروف الموضوعية قد أخذت تمنحه فرصة الحركة وعودة النشاط اليه من جهة اخرى ولكن على الا تكون مجرد صورة مكررة أو امتداداً لما كان عليه قبلاً، وانما نهضة تجديدية تخطو به الى امام نحو التقرب أكثر فاكثر من اللحاق بالركب الحضاري للعصر، وهذا بالضبط ما حاولت أن تفعله حركة (روانگه)

شيء عن بدايات (روانگه)

هي كانت في بداية البداية مجرد دردشة بين مجموعة من الادباء لم يكن عددهم ليتجاوز عدد اصابع اليد الواحدة، وكان لدى كل منهم

عالمه الداخلي الصاخب الساخط العاصف بمكنونات، هي خليط فوار من الرفض والتمني. رفض للجمود والركود وللتكرار، وتمني للاستنهاض والتجديد والوصول الى السمو. ولاغرو.. فلقد كانت لدى كل منهم تجارب حياتية لابأس بها. لم يكونوا فتياناً في عمر الزهور ولاشباناً قد فارقوا سن الرشد لتوهم، وانما كانوا في اعمار تمكنهم لمعرفة كل جوانب الموضوع التي يتناقشون حوله، وما بستهدفونه من جراء مناقشتهم والنتائج التي من الممكن التوصل اليها.

وحيث ان كل ماكان يهمهم من دردشتهم هذه هو الادب.. ادب شعبهم الكردي، فأنها كانت تجري بينهم علنا في ركن من اركان احد النوادي في بغداد. وكان ان تم الاتفاق بينهم في النهاية على اصدار بيان ادبي هو ما اصطلح عليه بعد نشره ببيان (روانگه) دون ان تكون هذه التسمية من مقصدهم، وانما كانت مجرد احدى الكلمات المكونة لعنوان البيان الذي كان مؤرخا في (1970/4/25) بجريدة (هاوكارى) الاسبوعية.

بعد نشر البيان

بعد نشره بفترة وجيزة اصبح في البدء مدار الحديث في المجال الادبية. ثم مالبث وان صار موضع النقاش على صفحات الجرائد والمجلات الكردية بين المعارضين لما ورد فيه، والمؤيدين له الذين كانوا بطبيعة الحال من الادباء الشباب والجيل الادبي الناشي الصاعد على وجه الخصوص. وعلى اثره، اي بعد ان بدأت دائرة النقاش تتوسع وتتشعب وحماه يشتد، اطلقت حركة نقدية عارمة من عقالها، بحيث لم يشهد تأريخ الأدب الكردي الى ذلك الحين مثيلاتها فلقد ظلت هذه الحركة مستمرة في حيويتها على صفحات الجرائد والمجلات، طيلة الفترة الممتدة بين سنوات 1970–1974، وغالبيتها كانت تدور بين

مؤيدي ومعارضي الحركة، هؤلاء يزكونها الى حد التقديس، واولئك يفندونها ال حد دمغها بالكفر والهرطقة بحق الادب الكردي. ومع ان الكثير من التشنج والتوتر واحيانا المهاترة قد رافقت هذه الحركة النقدية، الا أنها كانت غنية حتى بالمطارحات الفكرية.

(روانگه) تحث على التجريب

في الواقع لم تكن لدى موقعي البيان اية نتاجات ادبية تتصف بشكل واضح ومباشر بمواصفات الأدب الجديد الذي نادوا بوجوب كتابته. ولذا كان لابد لهم هم انفسهم قبل غيرهم البدء بالعطاء على هدى الأفكار المطروحة في البيان، وخاصة بعد أن بادر أوائل الرافضين له ولما ورد فيه، الى توجيه السؤال المعقول التالي الى موقعيه على الأخص: ولكن أين هو نتاجكم الدال والمثبت لبيانكم؟!. فازاء هذه الحالة كان لابد لهم هم انفسهم قبل غيرهم أيضا اللجوء الى التجريب، لأن منطق الأمور يفرضه فرضاً اولاً، ولأنه الطريقة المثلى الموصلة الى الهدف أوالى نتيجة ما على الأقل.

فمثلا صحيح إنني كنت اشعر شخصيا كأحد الموقعين على البيان بوجوب التجديد في القصة الكردية، وبوجوب كسرها لطرق الجمود وانطلاقها عبر رحابها الفني والفكري الواسع، ولكن كيف؟!. لم أكن لأدري بالضبط.. لقد كان ذلك مجرد هاجس داخلي.. هاجس كنت قد كتبت قصتي (عادة فارغة) على هداه قبل ذلك بسنتين ثم نشرتها في (الدفاتر الكردية)[6]. غير أن كتابة البيان ونشره ومن ثم ردود الفعل بصدده سواء منا نحن الموقعين عليه أومن رافضيه، قد شحذت وحركت هاجسي الداخلي ذاك او تلك القدرة الكامنة في، فبدات اكتب لا لاضيف رقماً آخر الى العدد السابق

لنتاجاتي التي كانت شحيحة الى ذلك التاريخ على أية حال، وانما لأجرب قدرتي على التجديد تحقيقا لما قلناه في البيان.

نعم.. كان هذا حالي وحال كل فرد من المجموعة الموقعة على البيان، وهو مالم يكن غائباً عن بال الرافضين الأوائل له الذين واجهونا قبل أي شيء آخر كما قلت بسؤالهم المعقول: ولكن أين هي نتاجاتكم المقدمة على هدى الأفكار الواردة ببيانكم.. وأين هو النموذج – الحجرة الملقاة في البركة الجامدة كما تدعون؟!. (وكان هذا تلمحياً ساخراً منهم الى احدى اقوى العبارات الواردة في البيان التي فحواها: "ان هذا البيان هو بمثابة حجرة تلقى في بركة جامدة" والتي كان المقصود بها الوضع الراهن آنذاك للأدب الكردي.

نعم.. لقد كان التجريب هو الملاذ، كان هو الكفيل باثبات صحة ماورد في البيان من عدمها. فكان ان انطلق الموقعون عليه ليجولوا ويصولوا في رحابه، وفي اثرهم العشرات من الشعراء والقصاصين والكتاب ممن كان لهم وجود سابق بهذا القدر او ذاك على الساحة الأدبية، اومن الجيل الأدبي الصاعد الذي واتته الظروف الموضوعية، وساعدته بشكل استثنائي بالقياس الى الأجيال السابقة، على طرح انشطته الأدبية الفوارة على نطاق واسع، مما نتج منها ظهور وفرز العديد من الأصوات الجديدة التي انغمرت بغالبيتها، في موجة التجريب بانسجام عفوي مع دعوة البيان الى التجديد من خلال نهضة عامة وشاملة للأدب الكردي. حتى ان التحمس للتجديد وصل بالبعض من عناصر هذا الجيل الصاعد حداً، اعتبروا حركة (روانگه) وبيانها وما ورد فيه متخلفة جداً بالقياس الى ما يجب استهدافه في هذا المجال. فمثلا أحد هؤلاء قال عنها من خلال مقابلة صحفية معه: "أنها –أي روانگه– كانت بيضة فاسدة لم ينتج عنها أي شيء".

والآن، اذا ماعدنا الى القصة الكردية الحديثة وتأثير حركة روانگه) على اشكالها التكنيكية، يمكننا القول بان اهم خدمة قدمتها لها، كانت هي اخراجها من بركة الجمود والركود، والقائه في دوامة من التجريب والبحث الدؤوب عن أشكال جديدة لها في التعبير فكراً واسلوبا. وحيث انني وكما هو واضح من عنوان موضوعي، استهدف البحث في اشكال التكنيك في القصة الكردية الحديثة، فانني اكون معذورا في عدم التطرق الى الأشكال الجديدة للتعبير فكراً. و لابد لي من القول قبل كل شيء بأن حملة التجريب تلك التي اشعلت حركة (روانگه) شرارتها، قد اتخت في ذروة عنفوانها (السنوات 1970-1973) المسارات التالية:

1- التجريب عن وعي وادراك بهدف الوصول الى نتائج إيجابية، أي التعرف على الشكل التكنيكى الأجمل والأفضل والأكثر قدرة على التعبير عن الموضوع المراد طرحه او الفكرة المطلوب ايصالها الى المتلقي: وكانت هذه الفئة تتعامل مع عملية التجريب باعتدال وحذر الى حدما، باذلة جهدها الجيد في تقديم أعمال قصصية ناجحة رغم تجريبيتها. وفعلا تعتبر الغالبية العظمى لتلك الأعمال الناجحة، من نتاجات المنتمين لهذه الفئة.

2- التجريب الفوضوي، ومارسته فئة متطرفة كانت تتعمد عن سابق اصرار اقصى درجات الضبابية والغموض وحتى اللامعنى التام احيانا. ولقد اصبحت نتاجات هذه الفئة وبالا على جماعة (روانگه) لتحولها الى سلاح فعال بيد الرافضين لها في التصدي لها ودغمها بالهرطقة الأدبية.

3- التجريب الكاربوني، أي تشكل فئة واسعة غير مستوعبة للقضية، وانما كان أفرادها مجرد مستنسخين لتجارب الفئتين السابقتين.

انتهاء فترة التجريب

لقد اخذت فترة التجريب تنحدر نحو الخفوت تدريجياً الى أن بدأت تتلاشى كحملة عامة وشاملة، بعدما استنفذ المساهمون فيها (بشكل عام) أقصى ماكانت لديهم من قدرة على التجريب ومن امكانية على الخلق والأبداع فيه. وبذا بدأ كل منهم يستقر على الشكل او الأشكال التكنيكية التي وجد أوظن نفسه أنه متمكن منها ويستطيع تحقيق النجاح فيها أكثر من غيرها. وطبيعي انني اتكلم عن المساهمين في حملة التجريب عموما دونما اعتبار لكون هذا او ذاك منهم قد حقق النجاح فعلاً في محاولاته ام قد فشل، كما وأن نفس القول ينسحب ايضا على نتاجاتهم لما تلت فترة التجريب واستقرارهم على الأشكال الأثيرة لديهم. ذلك لأن مسألة الكشف عن النجاح او الفشل، إنما تندرج ضمن موضوع دراسة تلك النتاجات بحد ذاتها، تجريبية كانت أوغير تجريبية، في بحث مستقل، سواء لواحد منهم او لمجموعة وبالشكل الذي أشرت اليه آنفاً، ستكون عملية شاقة وعويصة، وستحتاج الى الكثير من الجهد والمتابعة الواسعة، مع الكثير من التأني والدقة والنظرة الثقافية ليأتي الحكم النقدي بصددها صائباً.

لقد حاولت في الصفحات القليلة السابقة، خلق انطباع عام لدى اقاريء العزيز عن تاريخ القصة الكردية، وعن الأنعطافة التي حدثت فيها مع بدء

حركة (روانكه) عام 1970. أما الآن فانني سأدخل في صلب موضوعي مباشرة، اي التعريف بالأشكال التكنيكية الحديثة التي وجدت سبيلها اليها بعد التأريخ المذكور واستقرت فيها الى جانب الشكل السردي التقليدي الذي كان سائدا في السابق، وذلك دونما أية مقدمات لانتفاء الحاجة اليها.

اولاً: المونولوج الداخلي

من المعلوم أن مذهب (تيار الوعي) في الفن القصصي مشهور بأنه رغم عدم اهماله لسلوك وتصرفات الأنسان من الخارج، لكنه يولي اهتماماً أكثر لعالمه الداخلي بالغوص في اعماقه واطلاق العنان له ليعبر دونما خوف او وجل، عن النوازع والاحاسيس والأماني التي تمور فيها، والتي يموهها عادة عن العالم الخارجي مخفياً اياها في تلك الأعماق، اما لعدم انسجامها مع ذلك العالم الخارجي لأنهما متضادان، أو لكونها من المحرمات او لأنها تشكل عيباً وعاراً في نظر الخارج اوهي مستحيلة التحقيق.. الخ.

واذا كان هذا المذهب مهتماً بالعالم الداخلي للأنسان الى هذا الحد، فلا بد له من اللجوء الى استعمال نوع من التكنيك، يسهل له تحقيق هذا الهدف والذي هو بلاشك تكنيك المونولوج الداخلي (أي الحوار مع النفس او محاورة الذات) وهو ماطوره واستخدمه على نطاق واسع مبدعو مذهب (تيار الوعي) ومنهم (جيمس جويس وفرجينيا ولف ووليام فوكنر).

يعرف روبرت همفري في كتابه (تيار الوعي في الرواية الحديثة)(7) المونولوج الداخلي على النحو التالي: "اذن المونولوج الداخلي هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو كلي او جزئي –في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للأنضباط الواعي قبل ان تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود– ص(44)".

كما ويقسم المونولوج الداخلي الى نوعين: المباشر وغير المباشر. حول المباشر يقول: "المونولوج الداخلي المباشر هو ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم الأهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض ان هناك سامعا –نفس الصفحة".

وبموجب هذا التعريف علينا تشخيص شروط المونولوج الداخلي المباشر بما يلي:

1- عدم تواجد مستمع ما يفترض استماعه لما تقوله شخصيات القصة مع انفسها، وهذا يعني عدم تواجد القاريء ايضا.

2- عدم حضور الكاتب، وهذا يعني بأن القاريء يجب الا يشعر اثناء القراءة بحضور الكاتب، في ذات الوقت الذي يفترض فيه عدم حضور القارىس نفسه ايضا.

3- يجب ان يكون التعبير عن الداخل انسيابيا، وألا تكون هناك علاقة موضوعية متينة بين أجزاء مايعبر عنه، كما ويجب ان تتعرض سلسلة الحوارات والأحاديث ولأفكار الى القطع المستمر والسريع.

وعن المونولوج الداخلي غير المباشر كتب يقول "والفرق الأساسي بين هذين (التكنيكين) هو أن المونولوج غير المباشر يعطي القارىء احساساً بحضور المؤلف المستمر، بينما يستغني المونولوج المباشر عن هذا الحضور كلية او على نحو واضح. وهذا الفرق يعني بدوره، فوارق أخرى خاصة مثل استخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلا من وجهة نظر المفرد المتكلم في المونولوج غير المباشر، ومثل استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع في تقديم ذلك المونولوج. يضاف الى ذلك امكان تحقيق المزيد من الترابط والمزيد من الوحدة الشكلية في اختيار المواد

المعالجة، وامكان تحقيق الأنسياب والأحساس بالواقعية في تصوير حالات الشعور في الوقت نفسه –ص49".

أي أن الكاتب هنا يتحدث بنفسه ولكن على لسان شخصية من الداخل بعد ان يغوص في اعماقها. ومع انه يكشف بدقة وعن قرب نوازعها وأحاسيسها وأسرارها المخفية، الا أن القارىء يشعر بحضوره هو وحضور الكاتب وينتبه ان قليلا اوكثيراً لهذا الأنتباه.

وفي الحقيقة يمكن ملاحظة وجود هذا الشكل من التكنيك بصورته البدائية، وخاصة من نوع المونولوج الداخلي غير المباشر، في المراحل السابقة لمسيرة تطور القصة الكردية. ولكنه لم يصل حد النضوج والنمو من كلتا الناحيتين النوعية والكمية الا في سنوات ما بعد 1970.

اذن يظهر لنا من التعريف الانف الذكر لروبرت همفري ومن شرحه له، بأن المونولوج الداخلي المباشر هو عدم وصول الكوامن في دخيلة البطل حداً من النضج والتبلور، بحيث يمكن تحويلها الى كلام معبر عنه عن طريق اللغة، أي أن تكون في مرحلة ما قبل امكان التكلم بها، والذي إن اردنا الحقيقة، انما هو مجرد محاولة عويصة وجهد عنيد يبذله الكاتب من اجل السيطرة على تلك الحالة، والا ففي واقع الحال ليست هناك اية قوة، او لنقل ليست هناك لحد الآن اية قوة تستطيع عن طريق اللغة.. عن طريق الحروف والكلمات والجمل الامساك بتلك الحالة وايصالها الى القارىء كما هي. ذلك لأن المرء مهما حاول ومهما بذل من جهد، فأنه مضطر في النهياية للجوء الى اللغة، وهذا يعني انه يوصل نيابة عن الشخصية كوامنها تلك الى مرحلة من النضج والتبلور بحيث يمكن تحويلها الى كلام قابل للتعبير عنه بالكلمات وتسطيره عن طريقها على الورق ليقرأ. وواضح ان المسألة تبدأ من هنا بالعودة الى نقطة البداية، اي تظل تدور في حلقة مفرغة اوتدخل طريقاً مسدوداً.

وبالنسبة للقصة الكردية استطيع القول: باننا مع نضج ونمو قدراتنا في استعمال هذا الشكل من التكنيك وتطوره الكبير بالقياس الى السابق. لازلنا دون المستوى المطلوب مقارنة بما حققه فيه الكتاب الأوروبيون، وخاصة في المونولوج الداخلي المباشر الذي هو النوع الأكثر صعوبة، والذي يجب ان تتوفر فيمن يستخدمه الموهبة الأصيلة والكفاءة والقدرة على الخلق والابداع، غير انني استطيع القول ايضا باننا اكثر حظاً في النجاح كما ونوعاً في المونولوج غير المباشر حيث خطونا فيه خطوات افضل. فعلى سبيل المثال: قاصنا الشاب الراحل لطيف حامد في قصته (فصل من حكاية الشحاذ المجهول)[8] هكذا يبدأ بها: "كانت الحكاية التي شحنت بها جدتي عقلي، تمتص كالعلق باقة من النور من احساسي..".

وطاهر صالح سعيد في قصته (عندما لايفهم احدنا الآخر)[9] يقول "اتحقد علي؟!.. هل هذا صحيح؟!.. ان كان الأمر كذلك، فلماذا لايقر لها قرار ان لم ترسل في طلبي عدة مرات يوميا.."!". وعبدالله سراج في (الغذاء)[10] "تفحصت ملابسه مع أن لون بنطاله لم يكن نفس لون سترته، غير انني لم أجد اى تنافر بينهما.."، وكاكه مهم بوتانى في (ظل أمام خندق الموت)[11] يقول "داخل تابوت اجد نفسي أشاهد جثتي في قفص كبير مصنوع من الزجاج. القفص محاط باناس اغبياء.." وصلاح شوان في (متمرد عن القافلة التائهة)[12] هكذا يبدأ "كنت أخطو وفكري شارد. ليلة امس شربت اكثر مما يجب. وفجأة التفت يمنة ويسرة.." وصدر الدين عارف في (جولة)[13] هكذا يبدأ ايضا "جسمي كان قد ثقل قليلاً وفكري اصابه الشلل وأحد أفراد الشرطة كان جالسا ها هناك فوق أحد الصناديق.."

في كل هذه النماذج يتحدث بطل القصة مع نفسه ولنفسه، اي ليس هناك اي مستمع ليتحدث له، ولذا يمكن القول بأن التكنيك المستخدم فيها هو المونولوج الداخلي. ولكننا اثناء قراءتنا لها نكون على علم مع كل سطر،

نقرؤها بحضور الكاتب وبأنه خالق البطل فيها وانه هو الذي ينطقه ليحكي لنا ماوقعت له من احداث، او حتى اذا تغافلنا عن حضور الكاتب، فاننا سنظل على علم بان البطل رغم تحدثه مع نفسه ولنفسه، الا انه في واقع الحال يقصد ايصال تلك المعلومات الينا نحن، ثم عندما نمعن النظر في كيفية ذلك الايصال نرى انها منتظمة الصياغة والحبكة ومعقولة ومنطقية، كما وأن الأحداث يجري التحدث عنها بوعي وادراك، اي أن البطل يعي مايقوله.

هذا هو النوع الأكثر تناولا للمونولوج غير المباشر في قصص مابعد (1970) ولكن الى جانبه هناك نوعان آخران يستخدمان بكثرة. الأول عبارة عن خليط من محاورة البطل لنفسه مع تعليقات من قبل الكاتب كالوصف والتفسير وابداء الرأي، كما في قصة (الوقوف على رجل واحدة)[14] لمحمد رشيد فتاح التي تأتي بدايتها على شكل مونولوج داخلي للبطل، ثم يبدء القاص اعتباراً من وسطها بسرد البقية.

اوفي قصة (من قاموس رغبات هذه المدينة)[15] لرؤوف بيكەرد التي هي من نفس النمط. او في قصة (آهات فتاة راشدة)[16] لرؤوف حسن التي يتناوب فيها البطل والكاتب التحدث، تارة يتحدث البطل مع نفسه وأخرى يبدي الكاتب تعليقاته.

اما في النوع الثاني، فأن القاص يغوص في اعماق بطله ليتحدث نيابة عنه يصفته على علم بكل مكنوناته، وليظهر الى الملأ نوازعه وعواطفه وامانيه وجميع أسراره المخفية. والمثل لهذه الشخصية هو بطل قصة (معاناة انسان هائم وراء النبأ الاخير لهذا العصر المتشابك)[17] لحسين عارف، حيث يعبر عن حلم يقظة له في مقطع (الحلم) مثلا في القصة على الشكل التالي "انحدر ساقطا في اعماق هاوية لاقرار لها، ظل يسقط ويسقط دون الوصول الى قعر ما ثم اجتذب الى الأعلى.. نحو سماء

لانهائية. ظل يجتذب ويجتذب دون الوصول الى سقف ما. مرة وأخرى وثالثة سقط نحو الأسفل واجتذب الى الأعلى. داخله الضجيج والسأم. احس انه يتعرض للسخرية، نظر الى الأسفل، شاهد ملايينا من صفوف اسنان صدئة تكشر بوجهه. رفع بصره الى الأعلى. وجد ملايينا من الألسن السوداء تصوب اليه فحيحها بغضب.. انتصب واقفاً.. الخ". او لدى احمد محمد اسماعيل في قصته (لوحة سريالية[18] الذي يتحدث فيها عن بعض لحظات ما بين الوعي والأغماء لبطله ويقول "ركز نظره على المرآة الصغيرة المعلقة امام السائق، كانت قد امتلات بعشرات الشقوق الدقيقة، وكان وجه السائق الملطخ بالدماء يشكل لوحة سريالية تعكر مزاجه تدريجيا، ضباب قاتم وضع ستاراً امام عينيه، لم يعد يعي مايجرى داخل الضباب، شاهد عدداً من الأشباح تقف بجانبه، البعض من القدرة الذي كان لايزال باقيا في عقله، لم يكن يمكنه من تشخيص الزمان والمكان له.. الخ".

هذا بالنسبة للمونولوج الداخلي غير المباشر. أما في المباشر فاننا على العكس منه، لا نشعر بتاتا اثناء قراءتنا للقصة، بحضور الكاتب أو المستمع او حتى بحضورنا نحن ايضا، بل اننا نكون في حالة من القناعة التامة بان البطل انما يتحدث لنفسه فقط ولا أحد يدفعه الى التحدث، كما ولايهمه ان كنا نحن نستمع اليه ليوصل الينا الأشياء التي يقولها. وهذا يعني ان المسألة تعود لتتعلق بالجهد العنيد المبذول من قبل الكاتب الذي مع انك تعلم مسبقاً بانك ستقرأ شيئاً يكون من صنعه هو، الا أنه يضعك على الفور في حالة من الأنسجام الكلي مع البطل، ويجعلك تتحد معه الى درجة تعتبر نفسك وكأنك انت الذي تتكلم محدثاً

ذاتك، وذلك لسبب بسيط، وهو انك كأي انسان اخر قد مررت بتلك الحالة لعشرات بل ولمئات المرات.

وكمثل على ذلك قصة (اصفر، احمر، اخضر، ازرق) للطيف حامد الذي هكذا يبدؤها "كانت الحديقة مزينة، ارتبكت قليلا، اخرجت البطاقة. مائدة –الكفاح–. توجهت نحوها. جلست أجلت بنظري فيما حوالي. خجلت. وددت لولم احضر. على المرء قبل مجيئه الى مثل هذه الأمكنة ان يرتب نفسه.. الخ"

لاشك ان البدء بالقصة على هذا النمط لايتفق تماماً مع المونولوج الداخلي المباشر، ذلك لان البطل عندما يقول "كانت الحديقة مزينة. ارتبكت قليلاً. اخرجت البطاقة.. الخ"، فان حركاته هذه تعتبر افعالاً خارجية وليست حوار داخليا. لكن المونولوج الداخلي المباشر الحقيقي يبدأ بعد ذلك اي عندما يجلس على المائدة، ويبدو في الظاهر ان فتاة تأتي وتجلس معه ويبدأ بالحديث معها، في حين ليس الأمر في واقع الحال على هذه الشاكلة، اي ان حضور الفتاة حضور وهمي او خيالي، بالأضافة الى انه ذو بعد رمزي ايضاً. أذن فالبطل انما هو جالس لوحده ويحادث نفسه، في نفس الوقت الذي يعي مايجري في الحفلة، ويتحدث عنها لنفسه ايضا: عن طريق المونولوج الداخلي. وبمعنى اوضح، ان البطل رغم وجوده داخل حفلة وجلوسه على احدى الموائد واستماعه ورؤيته لما يجري وتحدثه به مع نفسه، فهو لايهمه قطعا وجود اي احد يحتمل او يفترض ايصال هذه المعلومات اليه، كما ولاحضور للكاتب والقارى ايضاً.

او الدكتور كاوس قفطان في قصته (في غرفة بلا جدران)[20] رغم استخدامه شكل الحوار المسرحي فيها، الا انه يشطر البطل شطرين محولا

كل منهما الى شخصية تختلف عن الاخرى، واحداهما تحاور الأخرى. أى مثلما اتى لطيف حامد بفتاة وهميه ليحاورها البطل يأتي هو الاخر بصورة لبطله ويصفها امامه ليحادثها. غير ان الفارق بين الأثنين هو ان الفتاة لدى الاول صامتة، وأن الصورة لدى الثاني تتكلم وتحاور.

وكنموذج لهذا النوع من المونولوج الداخلي أيضاً، يمكن الاشارة الى قصة (تداخلات الأشياء)(21) لحسين عارف. ففيها يأتي حديث البطل بضمير المتكلم وبصيغة المضارع المستمر، حيث يناسب حديثه بطريقة تيار الوعي دفعة واحدة ودونما أي توقف وباقصى سرعة انسيابية ممكنة، ليعبر عن فيض احاسيسه ومشاعره ومايجول في اعماقه من الأفكار ومواضيع متعددة ومختلفة ومتباعدة بعضها عن بعض في الزمان والمكان، بهدف تمكين نفسه من رؤية صورها مجسمة أمام ناظريه، وذلك دون ان يعنيه وجود أحد ما يكون على علم بذلك، أو أن يقصد ايصال تلك المعلومات الى أي أحد.

ثانيا: المونتاج السينمائي

لاشك أن عملية المونتاج تشكل بالأساس ركناً مهماً من أركان الفن السينمائي وأنه من مبتكراته. لكن الاتجاهات الجديدة في الفن القصصي، وخاصة اتجاه (تيار الوعي)، قد استفادت منه واستخدمته على نطاق واسع وخلاق. يقول روبرت همفري في تعريفه له "ويشير المونتاج بالمعنى السينمائي الى مجموعة الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أوتداعيها، وذلك كالتوالي السريع للصور، او وضع صورة فوق صورة، او احاطة صور مركزة بصور اخرى تنتمي اليها ص 72". ثم يقول "وقد أشار داتشيز الى طريقتين في تقديم هذا

المونتاج في القصص: الأولى تلك التي يمكن للشخص فيها ان يظل ثابتا في المكان، على حين يتحرك وعيه في الزمان. ونتيجة ذلك هو المونتاج الزمني، اي وضع صور او افكار من زمن معين على صور أو افكار من زمن آخر. والطريقة الاخرى –بالطبع– ان يبقى الزمن ثابتاً، ويتغير العنصر المكاني، الامر الذي ينتج عنه المونتاج المكانى ص72–73". كما ويسمى بـ (عين الكاميرا) ايضا، لأنها تقدم مجموعة من المشاعد دفعة واحدة في وقت واحد.

من الممكن مشاهدة بريق لهذا الشكل من التكنيك ايضا وبصورته البدائية في هذه القصة او تلك من نتاجات ماقبل 1970، لكننا نجد له حضورا جيدا وعلى نطاق واسع في العديد من النماذج لنتاجات الفترة اللاحقة على ذلك التاريخ، وهذه المسألة لها صلة مباشرة بالشكل التقريري الذي كان سائدا قبل ذلك، فعندما يكون هذا الشكل سائدا في الفن القصصي لايمكن لمثل ذلك التكنيك ايجاد موطىء قدم راسخ له لوقوف أحدهما على الضد من الآخر تماما، ففي حين يتم عرض الأحداث لدى الشكل الأول بصورة متسلسلة وحلقة اثر حلقة، وكذلك الشخصيات يصار الى تحريكهم وفق ترتيب منتظم، اي ان البداية والقمة والنهاية والعقدة ايضا ضمن اطار تلك الأركان الثلاثة، يخطط لها وفق نظام محكم معين، كما وأن الوصف الدقيق المفصل حد التطويل والاسهاب المملين يصبحان خميرة لاغنى عنهما في القصة، يصبح تقطيع الحلقات بعضها عن بعض لدى الشكل الثاني، واعادة ترتيبها بنسق مغاير، والتقاط صور ومشاهد متفرقة وتجميعها حول صورة او مشهد رئيسي يمكن النظر اليه من العديد من الزوايا، وكذلك تصوير الشخصيات في أماكن وازمان مختلفة وتشبيكها، يصبح السمة

الأساسية لهذا الشكل من التكنيك الذي وان كان يعني في الظاهر نوعا من التعقيد والفوضى، الا أنه في الحقيقة يتوافق مع الوجه الحقيقي للحياة ذاتها وبكامل ابعادها، وبذا يكون هذا الشكل الفني قد قربنا اكثر ومكننا على وجه افضل من التعبير عن ديناميكية ذلك الواقع اليومي المعاش الذي يستميت الشكل التقريري في الركض وراءه بهدف الأمساك به دون جدوى، أي اننا نستطيع القول: اذا كان الشكل السردي حالة من الأنحباس على هامش الواقع الحي للحياة والعجز عن اللحاق بركبه المتحرك بتسارع هائل، فان شكل المونتاج السينمائي يفسح المجال واسعا للأنغمار في خضم ذلك الواقع والظفر بامساك أكبر عدد ممكن من اسراره.

فلو دققنا النظر في أي حدث حياتي يومي من اكثر الاحداث بساطة الى اكثرها تعقيدا، لوجدناه اكثر تشابكا واشد صعوبة من امكان التعبير عنه وعن جميع جوانبه بمجرد القول: هكذا بدأ وهكذا جرى وانتهى، ذلك لاننا عندما نستقصى عن جذوره ونتحرى في العمق منه عن كافة تشعباته، سنرى له العديد من الوجوه والتراكيب والتي بامكان القاص السيطرة عليها عن طريق تكنيك المونتاج السينمائي بصورة أفضل بكثير من السرد التقليدي. نعم.. باستطاعة القاص تصوير أي مشهد حياتي باقصى ما فيه من الحيوية والكشف عن اكبر قدر من اسراره، ومن ثم تصويره للقارىء ممزوجا بوجهات نظره ومنطقه الفكري ومفهومه الخاص حوله وفق قدراته في الخلق والابداع، ليمنحه (القارىء) في النهاية معلومات جديدة ذات نفع له مما لم يكن قد تعرف عليها من قبل، او تذكيره بمعلومات كانت خامدة لديه على الاقل.

وكمثل على استخدام هذا الشكل من التكنيك نشير الى قصة (نقطة سوداء فوق الشارع العام)[22] لمحمد فريق حسن التي رغم أن الزمن فيها هو بصيغة المضارع المستمر، الا انه وعن طريق تيار الوعي للبطل، يحتوي العودة الى الماضي والذهاب الى المستقبل، اي ان الزمن يجري قطعه من الحاضر الى الماضي، ثم العودة الى الحاضر والذهاب الى المستقبل، ثم الى الحاضر مرة اخرى.. وهكذا. وهذا هو المونتاج الزماني كما سبق وأن اشرنا اليه.

ان هذا التغيير في الزمن بمساعدة المونولوج الداخلي، يعتبر النوع الأكثر شيوعاً لهذا الشكل التكنيكي في قصصنا، ففي غالبية نماذجه، ولأن البطل يتحدث بالمونولوج الداخلي، نجده ثابتا في مكان ما، في حين يتحرك وعيه في الزمان. فمثلا في نفس قصة (لوحة سريالية) لاحمد محمد اسماعيل نرى البطل راقداً في المستشفى (المكان) بينما وعيه في انتقال مستمر بين الحاضر والماضي وخاصة لحظات وقوع حادث الاصطدام

اوفي قصة (وللصمت لسان)[23] لعبدالله السراج هكذا تبدأ:

"مضى على (جوامير) يومان وهو رابض امام باب المستشفى. وهذا قد ذكره بأيام وقوفه في ميدان العمال.. الخ". اي ان جوامير وهو واقف امام باب المستشفى، يعود بذاكرته الى أيام كان يقف فيها في الميدان الذي عمال البناء يتجمهرون فيه طلباً للعمل، ثم الى قريته التي انتقل منها الى المدينة، ثم الى الغرفة التي يسكنها.. والخ". فيتم من خلال هذه الجولة عبر الزمن ايضاح احداث القصة لتعود وتنتهي من حيث بدأت.

والى جانب هذا النوع، هناك نوع آخر شائع ايضا وهو لجوء القاص نفسه (لابطل القصة) الى تقطيع سلسلة الأحداث، ليصار الى دمج الأجزاء المقطعة كرة أخرى وبطريقة فنية، بعد أن يلقي منها جانبا مايراها غير ذات قيمة، أو

يغير من زوايا عرضها ليجعل من هذا رئيسيا ومن ذاك ثانويا، أو يتوقف عند هذا او ذاك منها ويمر على البقية مرور الكرام.. الخ. وواضح ان كل ذلك يجري في ذهن القاص اثناء عملية الكتابة وليس بعدها كما قد يبدو من الشرح الذي قدمته هنا. والذي يجلب النظر في المظهر الكتابي لهذا النوع، هو تسمية مقاطع القصة اوبالاحرى مقاطع الحدث الى جانب العنوان الرئيسي والتي هي في الواقع محاولة من قبل القاص لتجديد سيطرته على مسار سلسلة الاحداث والتشعبات التي اوقعها فيها، اي ضمان نجاح عملية المونتاج التي يقوم بها.

ان النماذج لهذا النوع كثيرة، ونكتفي بالأشارة فقط الى البعض منها مثل: (الخيال العقيم لأهريمن)[24] لسلام منمي، و (ثلاثة دهالين)[25] لرؤوف حسن، و(كان هناك شخص اسمه بارام)[26] لعبدالله السراج، و(ثلاثه مواقف في روح واحده)[27] لطاهر صالح سعيد.
و(ذرية قانون التراب والمخيض)[28] لحسين عارف.

أن السر الأكبر في المجال الواسع امام شكل المونتاج في الفن القصصي، يكمن في قدرته على تصوير الحياة للقاريء بكل سعتها وامتلائها واحتوائها، على كل غريب وعجيب من الأحداث والمواضيع وشتى انواع المعاناة وكل اشكال التعقيدات. كما بامكانه عرض كل ذلك امام انظاره بالطريقة التي يمكنها استنهاضه وتحريضه ودفعه لاتخاذ موقف معين تجاهها، ليتصرف على هداه ويعمل من اجله.

ثالثا: الأسلوب البرقي في الصياغة

ان احد سلبيات الأسلوب السردي هو الأسهاب او التطويل، أي ملئ، صفحة أو اثنتين حول شيء ما يكون باستطاعة القاص المقتدر في مجال التكنيك الحديث، التعبير الكامل عنه من خلال جمل معدودات،

وهذا مايسمى بالأسلوب البرقي في الصياغة. فالمقصود به اذن التعبير عن اوسع واكبر قدر من المعاني باقل عدد من الجمل والعبارات، وهذا بدوره له علاقة مباشرة بمدى قابلية الكاتب في السيطرة على اللغة وتطويعها باعتبارها أداته الفعالة في التعبير.

ولكن لنتساءل: من أين تأتيه تلك القابلية في السيطرة والتطويع؟!. بهذا الصدد اقول: صحيم أن المران والممارسة الكثيرة للكتابة والمتابعة الدائمة، تصقل مقدرة الكاتب وتحقق له تلك السيطرة على اللغة التي يمكن ان تبعد حتى القاص الذي ينتهج الأسلوب السردي في الكتابة، عن سلبية الأسهاب والتطويل، لكن القاص الذي يستخدم الأسلوب البرقي في الصياغة تأتيه تلك السيطرة على الأغلب من استخدامه الأشكال الحديثة للتنكيك في الكتابة، وخاصة شكل المونولوج الداخلي والمونتاج السينمائي اللذين يفرضان السرعة في الايصال والتكثيف والأيجاز التام في اللغة. فمن الواضح أن المرء عندما يحادث نفسه (وخاصة في المونولوج الداخلي المباشر) لايكون مجبراً على تحريك عضلة لسانه لكي يحول بنتيجتها الكلمات والجمل الى اصوات معبرة للمعاني التي يقصدها، مما يقصر الطريق له بلاشك ويهيء له السرعة في التعبير لذات نفسه. في حين علىالقاص تحقيق ذلك على الورق مما يجعله في النهاية مضطراً للجوء الى تحريك عضلة لسانه والتعبير عن الكلمات والجمل بطريق الأصوات.

ولكن الى ماذا يؤدي كل ذلك الجهد المبذول الخارق للعادة في التعبير الأعتيادي؟!. لاشك انه يؤدي الى خلق ذلك الأسلوب البرقي في الصياغة. أي ان القاص وان لم يستطع تحقيق الهدف المستحيل الذي تمناه، لكنه استطاع الاقتراب منه على الاقل باسلوبه البرقي.

ان ماقلته بخصوص المونولوج الداخلي، يصح قوله بالنسبة للمونتاج ايضا، وخاصة في حالة (عين الكاميرا) التي هي عبارة عن تقديم مجموعة من المشاهد في أماكن متفرقة دفعة واحدة وفي وقت واحد. والمقصود هنا تقديمها عن طريق اللغة في أقل عدد ممكن من العبارات أو الاسطر، أي ان تكون هذه العبارات والأسطر مشحونة الى اقصى مداها بالغنى والكثافة والعمق في المعاني.

ومع أن هذا الأسلوب البرقي في الصياغة قد اتبع بهذا القدر او ذاك في نتاجات الكتاب الذين استخدموا تكنيك المونولوج او المونتاج السينمائي، الا أن النجاح المتحقق ليس على مستوى واحد فيها جميعا. وهو مايدفعني الى القول بان مستوى النجاح هذا يتعلق بمستوى النجاح المتحقق في الشكلين الآخرين ذاتهما.

واذا ماأردنا ايراد النماذج لهذا الشكل، فان من السهل علينا تشخيص العديد منها بالنظر لكثرة نتاجات كتابنا التي هي من هذا النوع، وأيضا لعدم وجود اية صعوبة في هذا التشخيص. ولكنني اكتفي بتقديم اربعة مقاطع قصيرة لأربعة نماذج فقط.

فمن قصة (1+1=1)(29) لرؤوف بيگەرد: "جلست جنب طفلها. كانت تفكر بعلبة حليب وملابس اطفال مزركشة. مدت يديها الى ساقيه النحيلتين. صدمت خياشيمها رائحة منفرة. اجالت ببصرها في الغرفة مجدداً... الخ".

ومن قصة (غرفتان حمراوان)(30) لصلاح شوان: "تصاعدت من الشيء فرقعة. بدأ الضجيج يتعالى مجدداً. امتطينا الشيء مثلما نزلنا منه. لم تكن العجلات لتبدو لناظري. غير أن الدكاكين عندما بدأت تتراجع الى الخلف، علمت أنها تدور. ووجه المرأة بدأ يدور معها. نظرت الى ساعتي. كانت كالسابق تدور.. الخ".

أومن قصة (أصفر، أحمر، أزرق) للطيف حامد، نفس المقطع السابق منها الذي اوردناه في مكان آخر من هذا الموضوع.

أومن قصة (معانات رجل...) لحسين عارف: "..في البداية لفه الصمت ثم انشرح. وفجأة جاءته وخزة في الكبد. فان تفض وتشنج. غزاه الأنفعال والحزن وداهمه الألم. صمت على حزنه وألمه كرة أخرى. صديق له وضع يده على كتفه. انتفض ايضا. صديقه استغرب منه، تساءل... الخ".

رابعا: اللجوء الى الرمز

ان الحديث عن مثل هذا الشكل من التكنيك الذي ظهر بغزارة في قصص اعوام مابعد 1970، حديث شيق ودسم حيث ينطبق عليه بحق المثل الكردي القائل: عجين يتطلب وفرة من الماء!. لماذا ولم وكيف ظهر، وماهي اسبابه، وماذا كان يبغي وينشد.. الخ. انها اسئلة كثيرة ومعقدة والاجابة عليها ليست هينة، بسبب تعلقها بمسائل أخرى ليس من شأننا الخوض في تفصيلها هنا. ولكن لابد من حلول ذلك اليوم الذي تكون هذه المسائل فيه قد دخلت في ذمة التأريخ، وتكون الأجابة على الاسئلة المتعلقة بها قد أصبحت من صلب عمل مؤرخي الادب.

اما بالنسبة لبحثنا هذا فيكفي ان اشير: بقدر ماكان اللجوء الى الرمز كشكل تكنيكي مورس على نطاق واسع، نتيجة لموجة التجريب من أجل التعرف على اساليب حديثة في التكنيك، فأنه كان في الوقت ذاته ملاذا للتعبير بواسطته عن وجهات نظر فكرية وسياسية خاصة لمن لاذوا به. أو الاصح أن نقول: ان محاولة الترويج لوجهات النظر الفكرية والسياسية تلك والتمرد على غيرها اورفض غيرها، هي التي شجعت القصاصين على الاهتداء اليه أولاً، وعلى ممارسته على نطاق واسع ثانيا. ولقد كان لكل من الظروف الموضوعية العامة والظروف الذاتية

الخاصة للقاص دورها من هذه الناحية. علما بأن الكثيرين ممن لجأوا الى الأسلوب الرمزي هذا، كانوا اما ملتزمين بهذه الجهة السياسية او تلك، او كانوا على الأقل يميلون كأفراد الى هذه الأيدولوجية أو تلك. وطبيعي أنها ظاهرة تسترعي الأنتباه وتستوجب الدراسة الدقيقة عندما يحين اوانها.

وعلى اية حال فان هذا اللجوء المكثف الى الرمز قد تجسد في ثلاثة محاور رئيسة، أوبالاحرى في ثلاثة طرق متباينة هي:

1- **الرمز الأسطوري**

كيف؟.. لاتحدث عنه.. ولكن رجائي أن تتبعوا مسلسل المشاهد التي سأعرضها، وليكن حضور المشاهد في اعينكم كحضورها لدى من يكون في نوم مزعج او نوم غير اعتيادي. هانحن نتحرك ونسير. هانحن نصل امام باب مدينة مسورة. الباب هائل الضخامة. يقف عنده حارسان. كل عضلة من عضلات سواعدهما تلوح وكأنها فوهة مدفع. عيونهم تنانير تطلق حمماً من النيران. اذن علينا التزام الحيطة والحذر ازاءهما. ولكن كلا!.. فها هما يفتحان لنا الباب على مصراعيه. وندخل ونجد أن المدينة وسكانها اكثر غرابة من السور والباب والحارسين، نرى رجالا لهم يد واحدة وعشرة ارجل. وآخرين برجل واحدة وعشر أيادي، لاشيء طبيعي في هذه المدينة، العظام موضوعة أمام المواشي كعلف، والكلب يجتر التبن بدل لحس العظم. نعم.. هكذا حال المدينة وبمقدوركم اضافة اي مشهد غريب وعجيب آخر يخطر ببالكم الى ماذكرناه نحن، الى ان يحين موعد احساسنا باقتراب مصدر خوف ورعب كبيرين منا. وفي الواقع فاننا لن نرى ماهية ذلك المصدر ابداً. إلااننا نظل نحس به مع احساسنا بالخلاص الاكيد منه ايضا. ومن هنا يتدفق

الغضب والاحتجاج من اعماق وعينا تجاه هذه المدينة الأسطورية المرعبة، فتجد رغبة تحطيمها وأبعادها عن الحياة الانسانية مكانا لها في قلوبنا.. وعندما نأتي على قراءة السطر الأخير للقصة، فأن الرغبة الساكنة في قلوبنا سرعان ماتنتقل الى رؤوسنا وافكارن، وتشرع في تدقيق وتمحيص ماشاهدته أو بالأحرى ماقرأته عيوننا. وبهذا تكون الرموز الصغيرة ومن ثم الرمز الاسطوري الكبير قد ادى دوره وفاعليته في التأثير علينا.

لقد لاحظت بأن قسما كبيراً من قصصنا ذات الأسلوب الرمزي الأسطوري يدور حول هذه المدينة الاسطورية، ولكن دون ان يكون المفهوم حولها او القصد الرمزي منها واحدا لدى الجميع، مع ان الجميع يلتقون في خطوطها العامة. فمثلا لدى عبدالله السراج في قصته (المجتمع الحديدي)(31) كل شيء في المدينة بما فيها الناس من الحديد والفولاذ، فهو يقول "لقد كان المنظر جذابا. رجل احمر يتبعه طفل اخضر. رجل ملون تتقدمه امرأة متأكسدة. ورايت الكثيرين بفتقدون يدا اوأحدهم كان بدون رجل بحيث استعان بانبوبة كبديل لها... الخ."

او حسين عارف في قصته (المادة الثانية من قانون ذرية التراب والمخيص)(32) يقول: "في الليلة السابعة في النهار السابع... هبت عاصفة سوداء على المدينة فقذفت عليها سبعة الآف أسد وسبعة الآف نمر وسبعة الآف ذئب. وكانت ابواب المنازل تفتح لها على مصاريعها تلقائياً... الخ".

اولدى محمد مولود –مەم– في قصته (القبة)(33)، ورؤوف بيكەرد في (رحالة مدينة العبيد)(34) ورؤوف حسن في (عذاب القبر في نفق –بابا–)(35) ولطيف حامد في (قسم من اسطورة المتسول المجهول)(36). فأن

الحديث يجرى دائما عن تلك المدينة الاسطورية، ولكن كل حسب اسلوبه في الكتابة اولا وحسب رمزه الرئيسي الخاص به ثانيا.

اما في نماذج اخرى كقصة (صلد اله الشر في جرح الشجرة)(37) لكاكه مهم بوتاني، و(مخاض مشهد)(38) لعبدالله ئاكرين، فان اله الشر واله الخير يغدوان دلالتين رمزيتين بدلاً من المدينة الأسطورية. كما وفي قصص اخرى نصادف العشرات من الدلالات الرمزية هي اما من نسيج خيال الكاتب اي من مبتكراته، او لها اصول تأريخية بين الناس سواء كانت حقيقة او اسطورية.

اذن فأن اهمية اللجوء الى هذا النوع من الرمز، بقدر ماتكمن في تعبيره عن مغزى او هدف خاص يقصده الكاتب، تكمن في اشاعته ايضا جواً من المعاني والمعلومات في القصة ذاتها. فعلى سبيل المثال عند تضمين الكاتب قصته لواحد اواكثر لمثل هذه الرموز (اله الشر، اله الخير، كاوة، ضحاك.. الخ)، فانه يثير لدى القارئ سيلاً من المعارف والمعلومات المتكونة عنده في وقت سابق على قراءته للقصة حول هذه الرموز، بحيث لايبقى عليه سوى أن يربطها بالمعلومات الجديدة المطروحة من قبل الكاتب ضمن القصة، ومن ثم التعرف على المغزى الأساسي لها والذي بامكان القارئ الواعي والذكي فهمه بسهولة. وانذاك يغدو السيل سيلين ويصبان في بحر معلوماته حول الحياة واسرارها.

هذا بالنسبة للرموز ذات الجذور التاريخية، أما في حالة ابتكارها من قبل الكاتب، فانها ستسبب الصعوبة في الفهم لدى القارء من جهة، وتستوجب كفاءة ومهارة اكثر واعمق لدى الكاتب من جهة أخرى، فهناكما في حالة المدينة الأسطورية، يتلقى القارى فيضاً من المعلومات

في وضعها الراهن فقط دون اي حضور للتأريخ ليمده بالمساعدة على الفهم، ذلك لان الرموز من نسج خيال الكاتب نفسه.

2- الرمز الضبابي

وفيه تتحرك شخوص القصص مثل الاشباح، وقل الشي ذاته عن الأحداث التي تبدو وكأنها تدور داخل ضباب كثيف او في الظلام. ومع ذلك فان الشخوص والاحداث تلك تعبر عن دلالات رمزية في مجمل مواقفها وكيفية تسلسلها، لتظهر بكليتها الهدف الرئيسي للكاتب من قصته.

فمثلا عند محمد رشيد فتاح في قصته (استراحة في مرحلة تفتح الجنبذة)(39) نحس بان الجدة هي العمود الفقري في القصة، وهي التي تتحدث وتحرك الاحداث كلها. وفي النهاية نعلم ان الجدة هذه ليست انسانا من لحم ودم وعظم، وانما هي التاريخ الذي صار ينطق ويتحدث عن نفسه، ليصبح بالنتيجة دلالة رمزية لقصد معين.

أو سلام منمى في قصته (خيال اله الشر العقيم)(40) حيث يرينا شخصية نفهم من تصرفاتها بانها اله الشر من دون اطلاق اسم معين عليه كأن يكون فلانا ابن فلتان، انما هو ظل اي اله للشر يتحرك في الحياة.

أومحمد مولود في (البداية و النهاية)(41) الذي يسمي بنفسه شخصية قصته الرئيسية بـ (الشبح) ناسجاً حوله عدداً من الرموز مثل: (العملاق، العاصفة البركان، الجبل، الشمس، القمر) وغيرها من الرموز التي لكل منها دلالته الخاصة في تعامله مع الشبح وله مغزاه.

او رؤوف بيگەرد في (الفارس)(42) الذي نجد لديه: (الفارس، والحصان، الصقر، الملك، الجندي، الجار، الشبكة، حبات السبحة) كلها رموز ثانوية تشكل بتسلسلها وتماسها بعضها مع بعض وتحركاتها، رمزاً اساسياً عن مسألة معروفة ومعلومة.

أوجهان عمر في (مقبرة الأحياء)(43) حيث الرمز الرئيسي مركز على المسألة ذاتها، فالمسرح والمشاهدون وممثلو المجلس والمقبرة ومسؤولها هم مفاتيح الوصول اليها، اعلان عن هدف ومقصد الكاتب.

وعلى اية حال فأن هذا النوع من اللجوء الى الرمز اكثر غراقا في الضبابية والغموض من اللون الاول واصعب على الفهم بالنسبة للقارئ منه، ذلك لأن على القارئ هنا ان ينتقي حسب ظنه وطريقة فهمه الخاصة، مفتاحا من بين كومة من المفاتيح ليفتح به باب الرمز الرئيسي ويقف على قصد الكاتب.

3- **الرمز الواقعي**

في الحقيقة يعتبر هذا النواع من الرمز اكثر شيوعا من النوعين الآخرين واكثر استخداما من قبل الكتاب، لأنه اسهل قيداً من الناحية الفنية، اضافة الى أن استيعابه يجري بيسر وبدون تعقيد قياساً الى النوعين السابقين. فالقصة من حيث مظهرها الخارجي هنا تقرأ كأنها قصة واقعية اعتيادية سواء بشخوصها او باحداثها ووقائعها. فهذه الشخوص والاحداث تتصرف وتتوالى كما هو مألوف في الحياة اليومية. غير أنها على الصعيد الداخلي اوماهو مبطن في طياتها، تصبح رموزاً معينة تشكل بمجموعها الهدف المتوخى لدى الكاتب.

ومع ذلك فلو حدث اشكال لدى القارئ في فهمها –وهذا مجرد افتراض –فأنه في هذه الحالة انما يطالع قصة واقعية اعتيادية، رغم انها تبدو في نظره في معظم الحالات قصة سطحية وساذجة لفقدانها عناصر الخلق والابداع. وهذا نابع بطبيعة الحال من خلفيتها الرمزية، وذلك بسبب تركيز الكاتب جل اهتمامه لهذه الناحية.

عديدون هم اولئك الذين جربوا مواهبهم في هذا المجال، وهناك ثمة تباين من حيث مستوى ابداعهم وتفوقهم فيه، فمنهم من عالج هذا النوع من الرمز في قصصه معالجة فنان مقتدر، في حين لم يستطع الآخرون تحقيق هذا المستوى من النجاح. ولذا اكرر مرة أخرى بأنني عند اختياري للنماذج هنا، لم أكن في معرض الحكم النقدي عليها بالنجاح او الفشل، وإنما اخترتها لمجرد كونها تندرج ضمن النتاجات التي استخدم فيها هذا النوع من الرمز. اضافة الى سهولة معرفتي – ان لم اكن مخطئا – لمفاتيح رموزها.

ففي قصة (الرجل الصالح)(44) لمحمد رشيد فتاح، تصبح القطة والرجل الصالح والجبل والفأرة مفاتيحا لرموزها. وفي قصة (هياس)(45) لأحمد محمد اسماعيل هتاف الاولاد وانواع العابهم. وفي قصة (حكاية نسيت بدايتها)(46) لمحمد موكري، المسرح والممثلون والرواد الاربعة. وفي قصة (ثلاث صور ومسافر منهك)(47) لمصطفى صالح كريم، كيلاس وپرشنگ ويادگار. وفي قصة (اغاني المتشرد المتمرد)(48) لكاكه مهم بوتاني، المتمرد ومقابله والقرية وسكانها.

وفي كل الاحوال فأن اللجوء الى الرمز بانواعه الثلاثة قد فرضته بدرجة رئيسية ظروف موضوعية، مع عدم التقليل من دور العوامل الذاتية التي ساعدت في دفع الكاتب نحو البحث عن الجديد في التكنيك للقصة الكردية، وشجعتهم على طرق باب التجريب لهذا الغرض الذي فتح امامهم افاقا واسعة لشحذ قدراتهم وقابلياتهم باتجاه الخلق والابداع على صعيد اشكال التكنيك، مما جعل بالنتيجة افق المعرفة في ميدان فن كتابة القصة في الادب الكردي اكثر اتساعا.

ملاحظات لابد منها

1- المادة الأساسية لهذا الموضوع مأخوذة من دراسة نشرت لي باللغة الكردية في مجلة (المثقف الجديد/ العدد 63/ 1977) بعنوان (اشكال التكنيك في قصص سنوات مابعد 1970).

وكانت في الحقيقة نص محاضرة كنت قد ألقيتها قبل ذلك بفترة وجيزة في مدينة اربيل بدعوة من جمعية الفنون الجميلة/ فرع أربيل.

2- لم أضف شيئاً جديداً الى ماأخذته من الدراسة المذكورة، بل ترجمته ترجمة نصية. غير انني أهملت بعض الفقرات أوأجزاء منها، اما لعدم قناعتي بها الآن، او لأنها فائضة عن المطلوب.

3- ارتأيت التمهيد للدخول في الموضوع (أي المادة الأساسية) بحديثين مقتضبين جداً عن:

أ- نبذة تاريخية عن القصة الكردية مأخوذة بايجاز مكثف من كتابي المعنون (القصة الفنية الكردية/ 1925-1960) باللغة الكردية، صدر عن دار الثقافة والنشر الكردية عام 1977.

ومن دراستي المعنونة (الواقعية الانتقادية في القصة الكردية) نشرت ضمن كتاب (ملتقى القصة الأول).

ب- حركة (رونگه) الأدبية (1970-1974) التي لابد وأن يقترن الحديث عن الأشكال التكنيكية الجديدة في القصة الكردية بالحديث عنها ان سلباً أو أيجاباً، ذلك لأنها هي التي مهدت الطريق وشجعت على التجريب في الأقل بحثاً عن الجديد للادب الكردي لمرحلة مابعد 1970.

هوامش:

1- مجلة (بليسة- الشعلة) - عدد نيسان ومايس 1960.

2- جريدة (زيان - الحياة) - الاعداد من 29 الى 56 وهو العدد الأخير منها، تضم (18) حلقة من القصة 1925. وجريدة (زيانەوە-الانبعاث) التي حلت محل السابقة الاعداد/ 1 الى 26 منها تضم (5) حلقات أخرى.

هذه القصة منشورة في العددين (1، 2) من مجلة (شمس كردستان) – 1913– كردستان تركيا، بحسب قول الأخوين – فندي.

طبعت هذه القصة وقدم لها الدكتور احسان فؤاد سنة 1970.

مجلة (رووناكي– النور) الأعداد (7، 9، 11) –1936. علماً بأن كاتبها يقدمها بالقول (هي رواية كردية تقع في 100 صفحة) وهذا يعني أنه قد اتم كتابتها عند ارسالها الى المجلة، أو ارسال تلك الأقسام اليها.

الدفاتر الكردية – المجلد الثاني– مارت ونيسان –1970.

ترجمه الى العربية الدكتور محمود الربيعي – الطبعة الثانية– مطابع دار المعارف بمصر– 1975.

مجلة (بيان) – العدد 12– 1974.

مجموعته القصصية (من بين شدقي الموت)– 1973.

مجلة (المثقف الجديد) – العدد 22– 1974.

مجموعته القصصية (صلد اله الشر) 1973.

جريدة (هاوكاري– التضامن) – العدد 5– 1973.

مجلة (بيان) – العدد 5– 1971.

مجلة (المثقف الجديد) – العدد 2– 1973.

المصدر نفسه – العدد 43– 1975.

المصدر نفسه – العدد 3– 1973.

مجلة (الكاتب الكردي) – العدد 8– 1973.

جريدة (هاوكاري) – العدد 348– 1976.

مجلة (بيان) – العدد 9– 1973.

المصدر نفسه – العدد 34– 1976.

مجلة (المثقف الجديد) العدد 55– 1976.