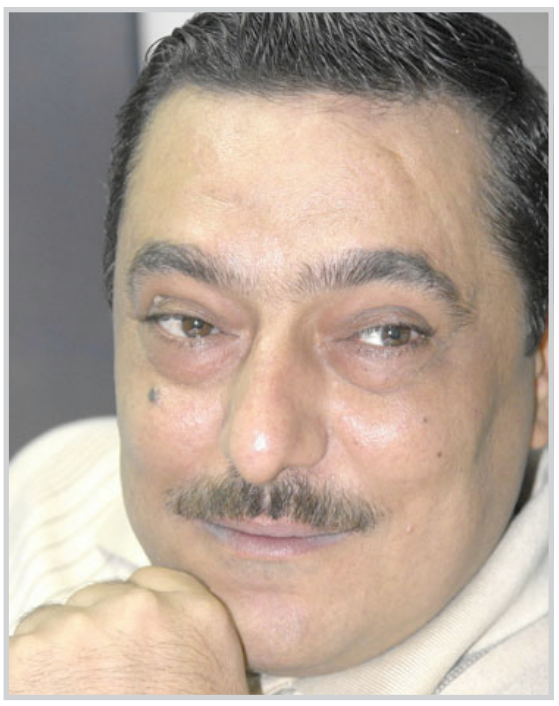
صـــدارة الأمكـنـــة في رائحـــة الـــسـيـنـمـا

محمـــد الـــذهـبـي

تشم رائحة المكان من بعيد، وانت تتصفح مجموعة(رائحة السينما) للقاص نزار عبد الستار الملتصقة بالمكان، وجغرافية المدن الآثارية العريقة والمنبعثة كلوحة انطباعية في اواني الفخار الملونة وتماثيل الملوك والاباطرة.
المعاصرة، الارتباط بالتراث،اسقاط الرمز وتوظيفه في الكتابة الابداعية شيء، واختلاف الرؤى في الطرح والتشابك في الدلالات، يجعل من القارئ غاصاً احياناً بكثير من القلق،بحثاً عن تاريخية الشيء ومهووساً حيناً آخر بالثراء المعرفي الذي يتميز به القاص.
يقول غارسيا ماركيز(ان كل ما كتبته عرفته او سمعته قبل ان ابلغ سن الثامنة. ومنذ ذلك العهد لم اشاهد شيئاً مهماً).
هذا لايعني ان الطفل حين يتلمس الواقع فانه يختزنه في جهازه المناعي و يصبح كاتباً في هذه الحالة سنرى شيئاً غير مألوف ونخوض في بحار من التيه،الرعب الذي يعتري الاحساس بالمكان عندما يصبح عرضة للهشاشة.وكذلك الذاكرة التي تستيقظ لتدمن حب الامكنة ورائحة الامكنة المتصلبة في الشرايين.
لولا سفر ماركيز واصطدامه بفراق الامكنة لما كتب عنها بهذه القدسية .
ان الايحاء في خارطة الامكنة التي اوردها الكاتب دلالة على الالتصاق بالبيئة والذوبان في جزئيات امكنتها التي يتكلم عنها بكثير من الحبور.
وحين يطرح تفصيلات حياة شخوصه المكتنزة بالاحداث والمرتبطة تأريخياً،بجدلية ممتعة وشفافة توحي لك وكأنك تعيش حالة اسطورية تتحد في هياكل المنحوتات التي تمثل شخوصاً بعينها، يرميك باليقين والشك معاً ليرى ايهما تختار وهو يمزج بين المكان والاسطورة والواقع.
ان التفرد يبدو واضحاً في ايراد التفصيلات الصغيرة التي تدعو بعض الاحيان الى التثاقل ظاهرياً، حين تقع بيد قارئ غير صبور.كذلك سوف تغني القارئ المتخصص، ويستطيع ان يصل معها الى كيفية حل الرموز.
التفصيلات الصغيرة في رائحة السينما ذات قيمة فنية يستعرض فيها الكاتب امكانية عالية في السرد والمتابعة والنفس الطويل الذي يمتاز بوصفية ساحرة تجعلك مشدوداً الى انبعاثات الاحداث والامكنة.
النمطية الروائية التقنية والموضوعات المحدودة التي توحي بالحركة والديناميكية ذاتها، انتهى بها المطاف الى التقوقع والاستنساخ الممل.
ان بعضاً من المقاطع التي تعود بالقارئ الى ما قبل الميلاد من خلال توظيف اسطوري ورمزي وتشبيهات مجازية من مقطع الى آخر (كتمثال آشور ناصر بال)الذي ستفرح روحه بكثرة الاختام وكثرة التواقيع، عندما يخرج الى الحياة مرة اخرى او يسقط عليها من موقعه التاريخي المنيع. من ثم يورد في النص وعلى سبيل التهكم والسخرية ان قديماً لم تكن اهمية للاجداد.اي قبل اكتشاف التنقيب الآثاري الذي اتت به المرحلة. اهميتهم لا تتجاوز دائرة الاحوال المدنية.
يريد ان يقول لعين القارئ المتفحص وهم يخرجون تمثال(آشور ناصر بال)و كانت سبابته الرخامية المشيرة الى شيء ما في السماء ،وهي اول من تنفس من قامة الملك المدفونة.انك امام ثنائية خالدة تستطيع ان تتحرر منهاحين تغسل قامة الملك بالماء والصابون وتنظفه من اوساخ الماضي.
صبر الشاعر وهو يخوض بقراءة قصيدة قصيرة يكون بطلها هو.يختلف عن صبر الروائي حين يبعثر افكاره بكل اتجاه ليطلب ثانية جمعها ويطالب القارئ بذلك وهي مهمة ليست يسيرة.
لسنا في مجال التحليل بقدر ما نريد ان نثبت ان المجموعة هي انبثاق لاطياف لونية متناسقة تشدك من حيث تركتك على قارعة الدرب في محلات الموصل القديمة وتبعثرك ثانية في محطات قطارات متعاقبة كالليل والنهار .
مجموعة قصص تتشكل كقطعة فنية واحدة . من رائحة السينما الى بيت الخالات الى ابونا الى صندوق الاماني الى شمورامات.
بالرغم من الاختلاف النصي الا ان الارتباط واضح والالتصاق بالارث الحضاري متجذر وان جاء في بعض الاحيان كنوع من التهكم والسخرية التي اضاعت بعض الشيء الخيوط التي من الممكن ان يمسك بها القارئ وبكثير من الالم تنزلق من بين يديه.
والشيء الآخر هو الجمل الطوال التي لجأ اليها الكاتب بحثاً عن الوضوح الذي قرر ان يزدريه في كتابته،ولكنه بفعل الالحاح من المكبوتات اراد ان يجمل علاقته بالقارئ ويجعلها علاقة تفاهمية ولذا نلاحظه قد لجأ الى الكتابة بجمل طوال. وهذا الشيء يحسب له لا عليه،على اعتبار ان الجمل القصيرة والمقتضبة هي من اصول الكتابة الابداعية.
كذلك عامل السرد الذي اعطى للقصص رائحة اسطورية وكأنها آتية من خلف قرون عديدة لم تعتمد الحوار المباشر بين شخوص القصص بل اعتمدت السردية كحل امثل لاسقاط الارث التاريخي على واقع معاصر يتزيا بأزياء كثيرة ومختلفة.
ان نزار عبد الستار في رائحة السينما اراد ان يضع بين يدي القارئ عصارة واقع هشٍ مليء بالخمر ، واقع متعدد الالهة .
فهو يقول على لسان جنكيز خان الخشاب حين ضربه جمعة الاسكافي على عينه اليسرى يصرح بأن عينه هي عين جالوت حينما اجاب عمته(انها عين جالوت) مزج غريب لاحداث تاريخية كانت مثار فخرٍ واعتزاز واسماء رموز جاهدت الشر وانتصرت عليه يسقطها على انكسارات بطله الذي يعاني من الحرمان .
من ناحية اخرى يعطيه عيناً ثاقبة،انها عين زرقاء اليمامة التي ترى من خلف المدن. يستخدمها جنكيز خان ليبشر برؤية بائعي قناني الغاز ويمتنع من رؤية طفلٍ ضائع ويتسبب بموت ابيه.
الى آخر سطر في المجموعة تشعر انك امام عالم مليء بالالغاز والاحاجي التي تبحث عن ارض غادرها موسم الحصاد وانتشرت فيها قطعان الجراد.
والنشوة التي تعيد لذي الرجل المقطوعة رجله نشوة حبيبته لا تلبث ان تنتهي لتختفي هي والاثاث الذي عاد من رحلته على ارصفة الطرق.
ان الموصل مدينة عامرة بالاساطير وهي حواري نزار عبد الستار التي اكتشف فيها الكثير ولم يحاول ان يتظاهر بضياع طرق مدينته العامرة.
(ينتفض قلب جنكيز خان حين تخبره صبرية ان ليس في المرأة ما يستحق جنونه).


نزار عبد الستار

لغـــة الـــسرد الأدبي في الـــروايـــة الـــسيـــاسـيـــة

ضـيـــاع تحـت المـــطـــر أنمـــوذجـــاً

باقـر جـاسـم محمـد
كلـيـــة الآداب/ جـامـعـــة بـــابـل

٢-٢

كانت تقنية الاسترجاع أحد مظاهر السرد في رواية " ضياع تحت المطر". و لكن لم تكن كل حالات الاسترجاع مسوغة تماماً أو مصوغة صوغاً لغوياً يتناسب مع سلطة الراوي العليم في الرواية. فمثلاً حين تقوم أم فهد أو صبيحة، و هي أرملة الشهيد الشيوعي الشابة التي تخوض صراعاً حياتياً مريراً يستغرق فصولاً عديدة من الرواية، باسترجاع حالة العداء و البغضاء المستحكمة بينها و بين صفية، و هو استرجاع طويل نعلم من خلاله بماضي العلاقة المتوترة بين سيد جابر و زوجته صفية، و بتفاصيل أخرى كثيرة، يحدث كل ذلك و هي في لحظة شراء ماكنة الخياطة، فكان الأمر لا يخلو من افتعال لأن تلك اللحظة كانت مشحونة بما يربط الشخصية بالواقع الراهن. فهي قد نجحت للتو في الحصول على مصدر رزق حلال طالما حلمت به حين تمكنت من شراء ماكنة الخياطة تلك. و ها هي قد جلست لتجربها بطلب من صاحب أبو السنجر. إذن فهي منفعلة بواقعة امتلاك الماكنة و تحقيق أمنية عزيزة، و هي تجلس محرجة في مكان غريب هو دكان صاحب بائع مكائن الخياطة، و مطلوب منها أن تقوم بعمل يتطلب انتباهاً إلا وهو اختبار صلاحية الماكنة. فكيف تصرف الروائي بهذا الجو النفسي؟ يقول الروائي:
" انحنت على الماكنة يغمرها شعور متزايد من البهجة. أخذت تديرها بخفة و فرح. و أمام عينيها تراقصت المشاريع و خطط المستقبل. ثم و على حين غرة تذكرت "صفية". (ص ٦٢) ثم بعد أربع أسطر فقط تستغرق الشخصية في حالة الاسترجاع التي استغرقت صفحة و نصفا ، وهو استرجاع حافل بتفاصيل كثيرة و دقيقة قبل أن ينبهها صاحب أبو السنجر و يعيدها إلى واقعها بقوله: - ثقي بالله بأني لا أخدعك " (ص ٦٤)
و كأن صاحباً هذا قد انتظر حتى تكمل أم فهد استذكارها، و حالما انتهت من ذلك نبهها إلى أنه لا يخدعها. و الواقع إن التوتر الدرامي الداخلي للحظة السردية الراهنة و أهميتها يملي على السارد، و أعني به المؤلف، أن يكون دقيقاً فيما يورده من وصف أو سرد للأحداث أو للحالات النفسية فينقل توتر اللحظة السردية أو توتر الحالة النفسية للشخصية إلى لغة السرد نفسها بصورة غير مباشرة، و يلتزم بما تفرضه هذه اللحظة الخاصة من حدود فلا يسمح لنفسه أن يستطرد في حالة استرجاع غير مسوغة من أجل أن يقدم لنا معلومات يراها ضرورية و كان يمكن أن يقدمها في مكان آخر. و هذا يعني أن المؤلف لم يختر اللحظة المناسبة لتقديم ما يراه ضرورياً من معلومات. و في حالة أخرى تفشل اللغة في الاختيار بين أن تكون معبرة ضمنياً عن توتر الحالة النفسية للشخصية أو أن تكون معبرة عن وجهة نظر الراوي العليم. ففي الفصل (١٩) يسرد لنا المؤلف كيفية اقتحام رزاق للقسم الداخلي للبنات ليلاً و هو في حالة سكر، و إصراره على مقابلة ابنة عمه كوثر التي تمقته مقتاً شديداً ، كما يسرد لنا اثر سلوكه المشين على الحالة النفسية لكوثر، فنقرأ:
" هرعتا ﷺكوثر و صديقتها صباحﷺ إلى الحديقة، في الوقت الذي انسلت عاتكة إلى الممر. مرقت بين الطالبات دونما مبالاة بنظراتهن المستنكرة..
فتحت كوثر باب القسم فتسللت إليها نسمة منعشة، خفيفة. و تراءى لها الأفق ينضح بأنوار البيوت الساهرة، و بمصابيح الشوارع. هبطت السلم القصير بدرجاته الأربع، المؤدية إلى الحديقة.
ألفت "عم صالح" الحارس يربض قرب الباب الخارجي. يراقب باهتمام و استعداد. حاول ﷺأي رزاقﷺ تسويغ موقفه فلم تسمح له. إذ ساورتها رعشة برد اهتز على الأثر جسدها. فتطلعت إلى الأعلى يتقد الغضب في صدرها و يفور تنور.
كان الجو صحواً بارداً . و في السماء الرحبة ظهرت نجوم عديدة. بدت أقل بهاءً و هي تتلألأ بخفوت. و بانت أشجار الرصيف مثل أشباح مخيفة." الصفحتان ١٢٤ و ١٢٥
و هنا نلاحظ الآتي على هذا المقتبس من الرواية: أولاً . إن وصف المكان يعبر عن حالة نفسية مستقرة و متأملة بحيث أن كوثراً (الشخصية) قد انتبهت إلى الأفق ينضح بأنوار البيوت الساهرة و بمصابيح الشوارع فضلاً عن الانتباه إلى عدد درجات السلم الأربع. و ثانيا . إن وصف (السماء الرحبة و نجومها العديدة التي بدت أقل بهاءً و هي تتلألأ بخفوت) يعني أن الشخصية في حالة نفسية عادية تسمح لها برفع رأسها و تأمل السماء و مقارنتها بصور سابقة للسماء تكون فيها النجوم أكثر بهاءً. و ثالثاً . إن العبارة الأخيرة، و نصها (و بانت أشجار الرصيف مثل أشباح مخيفة) تنطوي على صورة بصرية و تشبيه. و هذه الصورة البصرية تثير مشكلة أخرى. فنحن لا نعلم إن كانت الأشجار قد بانت مثل أشجار مخيفة في عين الشخصية أم في عين السارد! فإذا كان التشبيه يعبر عن رؤية الشخصية فإن من المحال أن تنتبه الشخصية إلى هذه التفاصيل و هي في وضع نفسي متوتر، و إذا كان يعبر عن رؤية السارد المحايد و غير المنفعل بما يجري فإنه ليس من سلطة السارد و لا من حقه نقل تصورات الشخصية إلى لغة السرد و أسلوبه. و لكي نظهر التباس هذا النوع من لغة السرد، و عدم وضوح المسافة بين لغة السارد و تصورات الشخصية، سنأخذ مقطعاً من الفصل رقم ٢٠، حين يقدم لنا الكاتب شخصية أديب بعد أن استيقظ من نوم مرتبك و أحلام مزعجة و توجه للجلوس في الشرفة، فنقرأ:
" كان الجو هادئاً و أنوار المصابيح تشعشع، فوق أعمدة الشوارع الخالية. هرب بعينيه إلى السماء، هام بعيداً . أحس ببعض الراحة فمسد رقبته. و تطلع صوب بغداد و هي تغفو حالمة بيوم جديد، لن يأتي ما دامت الأرض عطشى لم ترتو بدماء سلمان، التي لم تجف بعد!" (ص ١٣٠) و هنا أيضاً نلاحظ نمطية الوصف للمكان البعيد عن الشخصية في ليل بغداد. و كيف تتداخل مشاعر الشخصية مع السرد الذي يفترض أنه يعبر عن وجهة نظر سارد محايد. و بينما كانت البيوت ساهرة في المقطع الخاص بمشهد محاولة اقتحام القسم الداخلي للبنات، فإن بغداد هنا تغفو حالمة بيوم جديد توطئة لجملة ليست وصفية بقدر ما هي تعبير عما يدور في عقل شخصية أديب من أفكار و تأملات تجسد قناعته هو. و الحقيقة أن على السارد أن يقرر بوضوح إن كان ينظر إلى المشهد من خلال الشخصية أم بوصفه راوياً محايداً ، لا أن تلتبس و تتداخل رؤية المشاهد البصرية التي تنقلها لنا لغة السرد مع أفكار و تصورات الشخصية خصوصاً و أن الرواية قد تضمنت تقنية السرد من الداخل بما يقترب كثيراً من الحوار الداخلي أو تيار الوعي. و يتكون الفصل ٢٠ نفسه من ثلاث صفحات: الصفحة الأولى مروية من خارج الشخصية بوساطة راوٍ عليم و الصفحتان الثانية و الثالثة مرويتان من داخل الشخصية. حيث يورد المؤلف ما يشبه الحوار الداخلي بعد أربعة أسطر من المقتبس السابق. و نحن هنا نصف صنيع المؤلف بأنه يشبه الحوار الداخلي لأن من طبيعة الحوار الداخلي أن يتضمن انقطاعات و فجوات و جملاً مبتورة لا أن يساق بلغة كتابية متقنة و مكونة من جمل تامة نحوياً و متواصلة و مترابطة منطقياً . و قد ظهر أثر هذه اللغة في الطباعة. فنجد في منتصف هذا الحوار الداخلي ما يأتي: (لماذا قتلوك و سكتنا! قتلوا رفاقاً قبلك و سكتنا! و سيقتلون المزيد منا و سنسكت! " حفاظاً على العهد و صوناً لشرف الكلمة..!!" (ص ١٣١) و نلاحظ هنا أن الجمل مترابطة و متسلسلة منطقياً . و الأكثر من ذلك أن عبارة (حفاظاً على العهد... إلخ) قد طبعت ببنط أسود و أكبر حجماً و وضعت بين علامتي تنصيص. و نحن نعلم أن هذه المزايا طباعية أو كتابية و لا تعكس تلقائية تيار الوعي و امتناعه على صرامة التقنيات الكتابية للغة و شروطها الخاصة. و تتخذ مسألة الشكل الكتابي للغة السرد مظاهر أخرى. فنحن، مثلاً ، نلاحظ عدم وجود منطق فني أو فكري عام و موحد يحكم وضع بعض العبارات بين علامتي تنصيص أو السبب في كتابة بعض العبارات بالبنط الأسود أو بحجم أكبر. و الأمثلة على ذلك كثيرة للغاية. فمن ذلك نقرأ في الصفحة ٥ الآتي: (اليوم صباحاً ، أعلمته حذام بموافقة "بيت خالتها"!) فنجد من الصعب أن نفهم لماذا جعل الكاتب عبارة بيت خالتها بين علامتي تنصيص أولاً و كانت بالبنط الأسود ثانياً . و في الصفحة ١٦٥ نقرأ: (و دهش أديب. استغرب ما يرى من تصرف ابن خالته " العاقل"...) فنرى كلمة العاقل قد حظيت بالتوكيد مرتين: لجهة كونها بين قوسين أولاً ، و لجهة كونها مطبوعة بالبنط الأسود ثانياً .
و تظهر لغة اسرد أيضاً تورطاً من الراوي العليم في الإدلاء بآرائه، و خصوصاً حين يتحدث عن الشخصيات الشريرة. من ذلك قوله في الصفحة ٣٦: "هزته جريمة اغتيال زوجها الشاب في شباط الأسود على أيدي عصابات الحرس القومي". و إذا ما تساهلنا مع هذا الوصف لشهر شباط بالأسود انسجاماً مع كون السارد يتحدث عن شخصية شيوعية تتحدث عن انقلاب ٨ شباط و ما تلاه من أحداث دموية، فإننا نقرأ في السطر الأول من الصفحة ١٠٣ الآتي: " مع بدايات شباط الأسود و اشتداد موجة البرد القارس، و في خضم امتحانات نصف السنة، لم تشعر الأم مريم..." لنجد أن الراوي قد تورط في وصف شهر شباط من العام ١٩٧٧ بالأسود و كأن ما جرى في شباط من العام ١٩٦٣ قد صار يمثل إدانة لأحد أشهر السنة. و في الصفحة ٣١٣، نقرأ وصفاً سردياً من وجهة نظر الراوي العليم للحظة يأس و إحباط يمر بها أديب حين تفشل علاقته بكوثر: " سار مثقل الخطى، و على غير هدى في شوارع بغداد المبللة بمياه أمطار كانون الأول المثقلة بالظلم و التعسف و الإرهاب"، و نلاحظ هنا انتقال اثر الحالة النفسية للشخصية على لغة السرد مما أدى إلى وصف الأمطار بالمثقلة بالظلم و التعسف و الإرهاب مما يشي بعد التفريق بين لغة السرد على لسان الراوي العليم و لغة الشخصية. و يبلغ هذا النمط من التماهي بين اللغتين حداً بعيداً على الصفحة ٣١٥ حين يصف الراوي ما تقوم به ماجدة بعد قدوم زوار الليل، أو رجال الأمن، فنقرأ: "
أضاءت أنوار الحديقة و تقدمت لا تكاد ترى ما أمامها من شدة الخوف ... حتى أوصلتها قدماها إلى نهاية الممر...
مدت يدها، رفعت المزلاج و سحبت الباب الحديد ... فهبت رياح "عفنة هوجاء" ! تسللت من "بؤر الفساد"! تنذر بالشر! جأرت بحدة في وجهها و معها سمعت " فحيح الأفاعي و عواء الذئاب"!
و هنا نلاحظ أن الجملة الأولى كانت غاية في الدقة في تصوير اللحظة النفسية المتوترة للشخصية جراء الخوف. و لكن لا نجد أي مسوغ فني أو فكري للعبارات الموضوعة بين علامات تنصيص و المطبوعة ببنط أسود في الجملة الثانية، و هي "بؤر الفساد"! و "عفنة هوجاء"! و " فحيح الأفاعي و عواء الذئاب"! و في الفصل ٤١ و في الصفحة ٢٤٥ نقرأ الوصف الآتي لرزاق: " و لأن الدناءة تتحكم في طباعه،..." ثم يصف كيف أنه يسرق من حافظة نقود عاتكة النائمة مبلغ عشرة دنانير، ثم في الصفحة اللاحقة تستيقظ عاتكة بعد أن يخرج رزاق لتسرق من المال الذي تركه في كيس.
تعكس لغة الحوار الفروق الفردية و الثقافية بين المشتركين في الحوار فضلاً عن مواقفهم و عن قدراتهم الكلامية و عن مواقعهم بالنسبة للشخصيات الأخرى. و لعل من المهم الإشارة إلى ضرورة أن يترك للقارئ حرية التلقي المباشر للحوار دون تعقيبات عقيمة لا تضيف شيئاً إلى محتوى القول. و قد احتوت روايتنا هذه على كم كبير من الحوار مما يجعلها أقرب إلى ما يعرف بالمسرواية أو الرواية المسرحية. و قد جعل لبعض الشخصيات لازمة قولية تفصح عنها مثل ترديد أالياس، والد حياة لكلمة (أغاتي) في بداية أو في آخر كلامه، و حرص حياة على أن تورد الأمثال في كلامها. و هو مما يظهر التباين و الاختلاف في الثقافة. و لكننا نلاحظ أن منهج المؤلف لم يكن واضحاً في التعامل مع الحوار. و أعني بذلك أنه قد يستبق الجمل الحوارية للشخصيات بجملة شارحة لمضمون كل جملة حوارية، أو مبينة لقصد كل شخصية من قولها لهذه الجملة أو تلك. و قد يأتي بالجملة الشارحة لاحقاً لتفوه الشخصية بجملتها. و قد يورد الجمل الحوارية مجردة من أي تعقيب. و أخيراً قد يمزج بين التعقيب على بعض الجمل الحوارية و ترك بعضها دون تعقيب. فمن النمط الأول، قوله في صفحة ٣١ الآتي: " أبعد الأكل جانباً و سفه أفكارها:
- أهذا هو الحلم الذي يجب أن نتصف به؟
حركت يدها استهانة فحاول إقناعها:
- الجبهة الوطنية حلم كل شريف..."
و نلاحظ هنا أن قوله (سفه أفكارها) و (حاول إقناعها) هي من قبيل تقرير محتوى الكلام الدائر بين الشخصيتين. و هناك كثير من الأمثلة على بقية الأنماط.
٣, المصائر الفردية و الأنساق الخفية
إذا كانت مصائر الشخصيات نتاجاً لمجمل خصائصها الفردية و ظروفها الخاصة و اختياراتها المعبرة عن قناعاتها، فإن السياقات التي تتخذها مصائر الشخصيات في العمل الروائي و القصصي تكشف عن معان ضمنية و تؤشر على دلالات مجازية شاملة تقع في باب التأويل. فمثلاً عند مقارنة مصير شخصية أمير بمصير شخصية أديب، نلاحظ الآتي: يمثل أمير الشخصية الملتزمة دينياً التي تعمل على ترجمة التزامها على أرض الواقع من خلال النضال السياسي و المقاومة للنظام القمعي. و هو ينجح على مستوى تجاوز أزمته الذاتية حين يكسب حب و احترام حياة التي تختلف عنه في الدين و المعتقد السياسي. و على مستوى النضال السياسي يعمل على ضرب أسس النظام القمعي عبر الفعل المتمثل بطبع المنشورات السياسية و الاشتراك في المواجهات مع قوى النظام الأمنية كما أن أميراً يبقى مرابطاً على أرض الوطن. أما شخصية أديب فهي على الرغم من كونها تشبه شخصية أمير من حيث الالتزام السياسي الراسخ إلا أنه يقدم لنا و كأنه اكتفى من النضال السياسي بمحاولة الدفاع عن القيادة و أخطائها. و حين يتحرك نحو الفعل فإنه يكتفي بضرب عظيم أبو الدهين، الشخصية الشرشرة و الوضيعة التي تتحول إلى أحد أدوات السلطة، ضرباً مبرحاً أثناء عودته ليلاً و هو سكران. و على مستوى العلاقات الشخصية، تفشل علاقة أديب بخطيبته كوثر التي تماثله ديناً و عقيدة سياسية، و ينتهي المطاف به إلى الهرب من خلال الهجرة. و هكذا نرى بأن كل ما يحققه أمير إيجابي في جوهره، في مقابل كل ما يحققه أديب الذي هو سلبي في جوهره. و لو قارنا تطور العلاقة بين شخصية (حياة) من جهة و شخصية أمير من جهة أخرى لرأينا أنها تعبر عن نسق مضمر و خفي، و هو أن الإسلام دين الفطرة، و هو الدين الذي يمكن أن يكسب الآخرين من أتباع الديانات الأخرى. و قد أظهرت لغة السرد ضمناً و صراحة تأثير هذا النسق المضمر. ففي الصفحة ٢٥ نقرأ:
" -قلبي يهفو إلى سماع القرآن ... هل تقرؤه لي؟
سألته على حين غرة، فاستفاق ... سره طلبها فأبدى فرحه:
- إنه لشرف كبير لي أن أسمعك كتاب الله الكريم...
- لم أجد من يقرأه لي. فأبي يخاف مسه. يقول: "كتاب مكنون لا يمسه إلا المطهرون". و الإذاعة لا تقدم شيئاً منه إلا ما ندر. صحيح إننا مسيحيون بالولادة، لكننا مسلمون بالفطرة. (...) أبي أسمعني الإنجيل مرات. ..."
و هكذا يعبر الحوار عن هيمنة النسق الإسلامي من جهة و يمهد للتحول في العقيدة الذي ستؤول إيه شخصية حياة. كما لا يمكن أن نغفل عن أن الكتابين المقدسين القرآن و الإنجيل قد وردا على لسان حياة، و هي المسيحية المؤمنة، و لكنها ذكرت القرآن باحترام و توقير بينما ذكرت الإنجيل عرضاً و دون أي إظهار لقدسيته لديها. و هو ما يؤكد هيمنة النسق الإسلامي الضمني. و عموماً نلاحظ بأن الشخصيات الملتزمة بالفكر و الموقف الديني كانت أكثر نضجاً و ثباتاً و فاعلية من الشخصيات الأخرى الملتزمة بالفكر اليساري الماركسي تحديداً . و هو ما يعكس انحيازاً ضمنياً آخر للنوع الأول من الشخصيات. أليس كذلك؟

الإشارات و المصادر:
١, محمد عناني (١٩٩٦) "المصطلحات الأدبية الحديثة". مكتبة لبنان.بيروت. ص ٣٨,
٢, المصدر نفسه. ص ٨٧,

وصيفات سيدوري

محمـــود الـنـمـــر

-١-
هل أبعث صوتاً في الموت
حتى تنفلت الارواح
ناضجة مثل التفاح
-٢-
رجلٌ في قفص الاعدام
لا يطلب قبساً من نور
يهزأ بالجسد المقبور
-٣-
سيدوري تسألها الشمس
هل بقيتِ في الكأس ثمالة
هل فجر يطلع من أمس؟
-٤-
سيدوري أثقلها الخمر
هي حبلى رغم برائتها..!
هي حبلى ... لكن من أمس
-٥-
امرأة تمنح كالشجرة
فاكهة بيد بيضاء
ترقص طرباً بعد عناء
-٦-
رجلٌ يتوارى في كوخ
يسهب في وجع الاكواخ
فتحل ضفائرها الريح
-٧-
أفعى ترقص فوق الماء
تحلمن نساء بالرقص
تسعى فوق الماء نساء
-٨-
امرأة قدت من ماس
ونمت في كنف المأساة
هي تدرك ما يغوي الناس...!
-٩-
امرأة في ثغر الكون
شاءت ان لا تتكون
كي لا تغرق في التكوين
-١٠-
امرأة لا تبني سوراً
إلا حين تجيء الحرب
او طفل ظل على درب
-١١-
امرأة من فيض شذاها
تسرق من سطوتها الوردة
ويدوس شمائلها قرد..!
-١٢-
امرأة تجهل ما الغابة
فارادت ان تجلو الغيب
فانكمشت في جنح ذبابة..
-١٣-
رجلٌ في غابات الموت
يحمل غصناً من زيتون
فأحالوه الى مجنون
-١٤-
امرأة تسبح في نهر
فانهمرت نوراً في نور
وغدا ذاك النهر يفور
-١٥-
امرأة حبلى من ضِيم
وتخوض فصولاً في الطلق
ما عاد يخادعها البرق
-١٦-
امرأة في بيت الطاعة
تطرق فوق حديد ساخن
وتغادر من أي قناعة
-١٧-
امرأة تركض في الروح
للحانة تأتي مسرعة
في الكأس تفوح..!
-١٨-
امرأة تمخرها ريح
فتثير صفيراً في كوخ
يمضي، تسخر، ثم تطيح
-١٩-
امرأة في بيت الصوف
يغزلها الرجل الصوفي
حتى من خوف تتصوف
-٢٠-
سنبلة الضوء بدت تقلق
رقصت في كل مفاتنها
رقصت طربا كي لا تغرق