رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

العدد (2614) السنة العاشرة
الاحد (7) تشرين الأول 2012

أوراق

WWW. almadasupplements.com
ملحق يعني بآخر الاصدارات الحديثة في العالم يصدر عن مؤسسة

النزعة الحوارية في رباعية (أبو كاطع)

الرسامون كائنات لا تعترف..

قصص غريبة في تاريخ العالم

هل تشتري الصين العالم؟

في البدء

■ علاء المفرجي

السينما الايرانية الراهنة

يقول الناقد السينمائي إبراهيم العريس في مقدمة كتاب ندى الأزهري «السينما الإيرانية الراهنة» الصادر حديثاً عن «دار المدى»: «لا شك في أنه سيكون فريداً في المكتبة العربية، للتعرف عبر نظرة عربية، إنما من الداخل، إلى سينما مجاورة، غنية، متنوعة، إنسانية، لم يعد ممكناً لنا أن ننظر إليها، فقط عبر المرشح الأوروبي، كما فعلنا حتى الآن».

من الواضح أن الناقد العريس يكثف بهذا فكرة أو مضمون الكتاب، الذي يمثل مسحاً لواقع سينما فرضت حضوراً قوياً في المشهد السينمائي العالمي، نظرة من الداخل نقف معها عند أساليب ورؤى وانشغالات ورموز، لهذا الفن.

الكتاب لا يدّعي «الإحاطة بكل شيء» ومضمونه أقرب إلى مشاهدات رحالة منه إلى بحث جغرافي أو إحصائي... فمثلما يتوقف الكتاب عند تجربة مخرجين يتمتعون بسمعة عالمية، نراه بالقدر نفسه يولي اهتماماً بمخرجين لم يحظوا بالاهتمام العالمي نفسه وإن كانت أعمالهم لا تقل قيمة عن أعمال النجوم... إضافة إلى إضاءات على تجارب مخرجات ملتزمات بقضايا اجتماعية، وعن علاقة السينما الإيرانية بالمتغيرات السياسية والاجتماعية في إيران، ومتابعة لآراء نقاد على معرفة وثيقة بالسينما الإيرانية.

في الفصل الأول من الكتاب والمعنون «مخرجون على حدة» ألقت الأزهري الضوء على اثنين من المخرجين المخضرمين أسهما بدور كبير في صنع مجد السينما الإيرانية الحديثة، عباس كيارستامي، وأمير نادري، من خلال حوارين تتجلى بهما تجاربهما في السينما على مدى العقود الثلاثة الأخيرة فصاحب «طعم الكرز»، و«أين منزل الصديق؟» الذي استقبل «بأذرع مفتوحة في الغرب.. وكان مصدر فخر وإعجاب من الشباب في إيران» قوبل بشيء من التحفظ في بلده.

في فصل «نساء في السينما الإيرانية» تقف الأزهري عند اثنتين من الجيل الثاني من المخرجات الإيرانيات، رخشان بني اعتماد، وتهمينة ميلاني، والأخيرة تعد الأكثر نجاحاً وشهرة داخل بلادها وخارجها، ولأفلامها حماسة جماهيرية داخل إيران. ويكفي أن فيلمها «امرأتان» شارك في أربعة وثلاثين مهرجاناً.. ومن خلال تجربة نيكي كريمي ومانيا اكبري في الفصل نفسه، يستعرض الكتاب تجربة المخرجة/ الممثلة. وتلخص نيكي كريمي هذه التجربة بالقول: «لم أكن أرى في التمثيل عملاً خلاقاً.. أردت تحقيق الفيلم الذي يمنحني أنا شخصياً الرغبة في رؤيته».. وفي هذا الفصل أيضاً تقف الأزهري عند ممثلة مثل ليلى حاتمي التي فازت أخيراً بجائزة أفضل ممثلة في مهرجان برلين الأخير تحت إدارة المخرج أصغر فرهادي في فيلم «انفصال نادر وسيمين» وكذلك الممثلة فاطمة معتمد آريا.

وتختار المؤلفة المخرجين جعفر باناهي، وأبو الفضل جليلي، كمخرجين «خارج السرب» وهو عنوان الفصل الثالث من الكتاب، فالأول يقضي عقوبة السجن والمنع من ممارسة العمل السينمائي لأكثر من عشرين عاماً، فيما الثاني عرضت غالبية أفلامه في إيران. وفي الفصل المعنون «مخرجون شباب» يستعرض الكتاب من خلال مقابلتين، تجربتي المخرجين رفيع بيتز، وأصغر فرهادي... والأخير كان ممثلاً بارزاً للسينما الإيرانية في المهرجانات الدولية خلال عام ٢٠١١، حيث استطاع فيلمه «انفصال نادر وسيمين» أن يعتلي منصات الفوز في غير مهرجان سينمائي وأهمها كان فوزه بجائزة لجنة التحكيم في البرلينالة الأخير، وهو سبق لم يحققه أي فيلم إيراني من قبل...

وأخيراً تختار المؤلفة ثلاثة أفلام تشكل علامات بارزة في مسيرة هذه السينما وهي «المطرودون» لمسعود ده نمكي، و«كتاب قانون» لمزيار ميري و «باسيج» لمهران تمدن... لتعتبرها أفلاماً تمثل تعبيراً حقيقياً عن خواص هذه السينما في العقود الثلاثة الأخيرة.

الصحة الأسلوبية في صياغة الأخبار

تكنيك الخبر الصحفي

يعد الخبر الصحفي وأساليب كتابته جوهر العملية الاتصالية ، مما يستدعي القول بأن صياغة الأخبار تقتضي الاستعانة بالتحليل الأسلوبي الذي يقوم على دراسة طريقة التعبير عن الفكر بواسطة اللغة.

الكتاب الذي بين يدينا من تأليف د. اكرم فرج الربيعي وتقديم الإعلامي اللامع د. محمد رضا مبارك، يحث فيه المؤلف الصحفي على إيجاد نمط جديد في صياغة الأخبار يتصف بالدقة والموضوعية المهنية ،وتحديد الأخطاء الأسلوبية عن طريق معايير معينة ،داعياً إياه إلى الحيادية، بتجنب المزالق الدعائية التي تؤدي إلى التصرف بالخبر وتلوينها أو تحريفه، من خلال طرح عدد من الأسئلة على الصحفي والقارئ، مجيباً عليها في الفصول الثلاثة من الكتاب.

مراجعة: فريدة الأنصاري

ومن تلك الأسئلة التي يطرحها:-

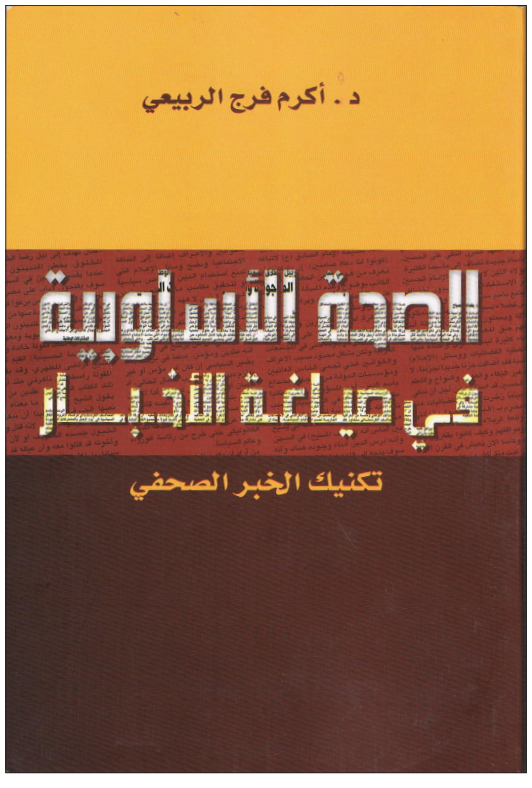
ما الأخطاء الأسلوبية في صياغة الاخبار؟

ما المقياس العلمي الذي يمكن اعتماده لقياس مستوى الصحة الأسلوبية في صياغة الأخبار، في حالات عديدة يشير إليها الباحث؟مثل: التدخل الشخصي في صياغة الأخبار، والكلمات الناجمة عن ترجمة الأخبار، والدقة في التعبير الإخباري.

فالصحافة المواكبة للتطور تتطلب من المشتغلين في حقلها أن يكونوا ملمين بأساليب تحرير أجناسها المختلفة،ومسيطرين بشكل جيد على اللغة المستخدمة واعين إلى المشكلات الناجمة عن المعالجات السطحية للأساليب والألفاظ. ولتوضيح هذه المشكلات، والخطوات الواجب اتباعها يحدد اولاً: المعنى اللغوي والاصطلاحي لمكونات الأسلوب الصحفي مبيناً مكوناته الأساسية. وبعد ذلك يبين أسلوب التعبير في الصياغة الخبرية والكلمات في الصياغة الخبرية، مشيراً إلى أهمية حدوث تماثل واتفاق على مضامين الكلمات وأساليب التحرير التي يفسرها المرسل و المتلقي في عملية الإتقان، وإلى وجوب استخدام الكلمة السهلة الدالة على المعنى القريب إلى القارئ،والابتعاد عن الكلمات الأدبية المستهلكة مثل "امتدت يد المنون" عوض كلمة " توفي" ويجب كذلك الابتعاد عن الجمل الطويلة التي تبعث الملل عند القارئ مما يجعله يترك الخبر مكتفياً بالعناوين،وتجنب الجمل الاعتراضية والسير على قاعدة خير الكلام" ما قل ودل ".

ومن الخطوات الأخرى التي يدرسها الباحث ويحللها ليستفيد منها الصحفي وناقل الأخبار تتجسد في معرفة الثوابت من الكلمات والمترادفات وكيفية الاختزال الفكري لها ومعرفة المتغيرات، مشيراً إلى أهمية علوم البلاغة وعلم المعاني في اختيار التركيب اللغوي المناسب للموقف،وهذا ما يجعل الصورة اللفظية قريبة إلى الفكرة التي تأتي على أذهاننا، لأن الجملة العربية تهتم بالحدث قبل المحدث لذلك كثيراً ما نشاهد الفعل يتصدر الأسم في الجمل.

وإضافة إلى هذه الخطوات التي تعد مرشداً لنقل الأخبار بصورة صحيحة، يبين كيفية معالجة المادة الإخبارية وهجاء الكلمات ووضع الفواصل والنقط وعلامات الاستفهام والتعجب وصياغة العناوين واختصار الأسماء متطرقاً في الوقت ذاته إلى الأخطاء الأسلوبية التي يقع فيها الصحفي ومقدم الأخبار.



فالخطأ في مفهومه العام هو الانحراف عن المعايير والقيم والنتائج الطبيعية المقبولة علمياً. فالانحراف عن الشروط والأحكام والقيم والخصائص الفنية التي تصوغ الخبر الصحفي يعتبر خطأ أسلوبياً في الصياغة الخبرية. وهذا مما يستدعي الصحفي أن يولي الأخطاء نفس أهمية الخبر. فالأخطاء الأسلوبية كما يحددها الباحث تقع في ثلاثة محاور تتمثل في: -

١- التدخل الشخصي في الصياغة الخبرية.فالخبر الصحفي يعتمد بنقله إلى المتلقي على حياد الكاتب من غير ان يبن الأخير رأيه، تاركاً لعقل المتلقي رد الفعل تجاه الحدث المنقول وعليه يرى الباحث من اجل كسب ثقة المتلقي بأن الخبر والرأي يجب ألا يمتزجا ويمضي الباحث ببيان الأخطاء الأسلوبية وواجبات المخبرمستعيناً بآراء العديد من الكتاب والباحثين المختصين في هذا الشأن.

٢- المحور الثاني الذي يركز عليه الباحث، محور الفورية والحالية ووحدة الأسلوب في الصياغة الخبرية مؤكداً على الدقة في توظيف أفعال النشاط أو الرأي او المواقف لتساعد المتلقين على وضعها في سياقاتها الطبيعية وتبين الفروق الكامنة بين فعل وآخر.فيسوق الكثير من الأمثلة التوضيحية التي يجدها القارئ في الفصل الثاني من الكتاب.

٢- وأما المحور الثالث الذي يركز عليه فجاء تحت عنوان " أخطاء في صياغة الأخبار "مبيناً الأخطاء الناجمة عن ترجمة الأخبار وعلامات الترقيم والأرقام والصور والرسوم البيانية والخرائط التي توضح الحدث.

وبعد ان يفصل في هذا المحور ينتقل إلى مقياس الصحة الأسلوبية في صياغة الأخبار وهو الفصل الأخير من الكتاب.ويتناول فيه بإسهاب القياس في الأسلوب الإعلامي،مؤكداً بأن مقياس الصحة الأسلوبية هو مقياس لغوي إحصائي يعتمد على نظام النسبة، مما يستوجب تحديد الحالات التي يتم فيها قياس مستوى الصحة الأسلوبية في صياغة الأخبار التي يشير إليها في ص ١٦٢- ١٧٠. ليأتي بعد ذلك على دراسة سمات الأسلوب الإخباري في الصحافة العراقية لفترة امتدت اكثر من قرن أي منذ صدور أول صحيفة عراقية في سنة ١٨٦٩م حتى اليوم متبعاً المنهج البحثي التحليلي ووفق التسلسل الزمني.

فالأسلوب الاخباري كما يذكر للمدة من ١٨٦٩-١٩٠٨ تميز بالمبالغة في اختيار اللفظ وتكرار النعوت والعناية بأوصاف مملة لا يحبذها الفكر المعاصر. فكانت المقالات تكتب بأسلوب تختلط فيه العامية بالفصحى إلى درجة يضيع على المتلقي فهم ما يريد الكاتب قوله.

اما بعد تأسيس الدولة العراقية فقد برز تطور ملحوظ تجسد في إدخال الصورة الاخبارية في المادة الصحفية وذلك عن طريق الوكالات الأجنبية.

ويمضي المؤلف في بيان صحة الأسلوب الاخباري في الصحف العراقية بعد الحرب العالمية الثانية إلى ما بعد الاحتلال في التاسع من نيسان ٢٠٠٣ حيث تميزت بالفوضى والاهتمام بالفضائح واعتمادها أسلوب الإثارة.

يختتم الباحث الكتاب بدراسة تطبيقية عن الصحة الأسلوبية في صياغة الأخبار على مجموعة من الأخبار الواردة في جريدتي الصباح والمشرق، وفق جداول إحصائية على (٣٥١) خبراً لجريدة الصباح و(٥١٧) خبراً لجريدة المشرق.وبعد تحليلها يقدم النتائج التي توصل إليها.

وفي النهاية لا يسعنا إلا القول بان الكتاب يعد من الكتب القيمة في معالجة الأخطاء التي يقع فيها الصحفي ومقدم النشرات الاخبارية، فهو خير مرشد لهم لما تضمنه من بيان للأخطاء التي يقعون فيها، وتقديم النصائح والإرشادات العلمية، لتجنبها،وكيفية توظيف الأفعال والصفات والعبارات الانتقالية.ويؤخذ على الكتاب عدم ذكر الناشر او الدار التي تولت طبعه.

اسرار السرد.. من الذاكرة الى الحلم

عن دار حوار صدر كتاب جديد بعنوان "اسرار السرد من الذاكراة الى الحلم" قراءات في سرديات سعدي المالح، اعداد وتقديم الناقد محمد صابر عبيد، جاء الكتاب بـ ٢٧٠ صفحة من القطع المتوسط حيث شمل بابين الاول قراءات في السرد القصصي، والثاني قراءات في السرد الروائي. في مقدمة الكتاب ذكر المعد ان القاص والروائي سعدي المالح احد كتاب القصة والرواية ممن اتيحت له فرصة التجوال في مدن العالم بوصفه مغتربا ودارسا طيلة ثلاثة عقود تقريبا، فضلا على عمله صحفيا ومترجما ومدرسا جامعيا في اكثر من بلد، مشيرا الى مجموعته القصصية "مدن وحقائب" عاده ثمرة سردية من ثمار هذا الاغتراب بين المدن الشرقية والغربية التي استقبلته لذا بدأت تسمية مجموعته "مدن" وما ترتبط بحركية هذه المدن بالنسبة اليه "حقائب" وهي متأهبة دائما للسفر من مدن نحو مدن اخرى.

حسين رشيد

كذلك تم التعريج في المقدمة على مجموعة المالح الاشهر "حكايات من عينكاوا" حيث طبعت عدة مرات، فقد كانت محط عمل الذاكراة واهتمامها في الغربة وهي حكايات استعادة للوطن الام قرية "عينكاوا"، احدى ضواحي مدينة اربيل. والتي اصبحت الان من المدن المتحضرة والمتقدمة. فقصص المجوعة حكايات تستعيد الفضاء الريفي الاصيل لعينكاوا القرية في الذاكرة وليس المدينة في الراهن، ومن اهم اسباب انتشار المجوعة قوتها التعبيرية والتشكيلية في استجلاء بوطن هذه القرية وظواهرها بشخصياتها وامكنتها وازمنتها وحكاياتها ذات الطابع الجمعي الذي يعرفه الجميع. وربما كان هذا سرها الحكائي الدفين الذي عرف سعدي المالح كيف يؤرخه فنيا وجماليا وسرديا.

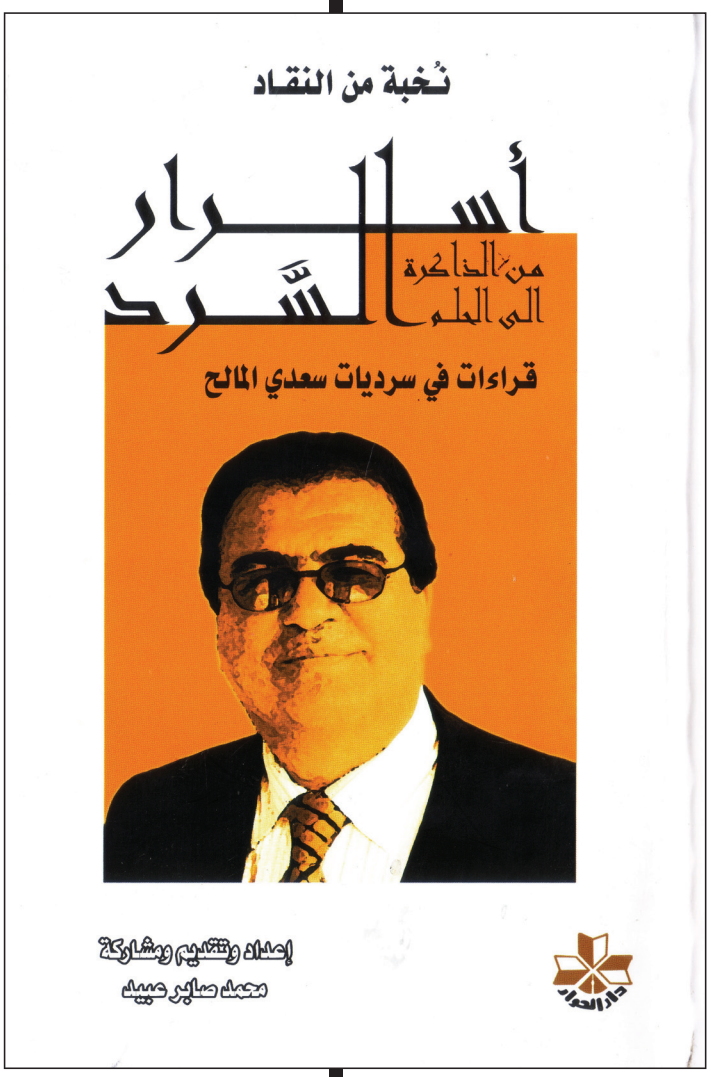
كما تم التعريج على رواية "في انتظار فرج الله القهار" وهي رواية مميزة في نظر المعد من خلال صنعتها الروائية واستنادها الى الموروث الديني والتاريخي والاسطوري الثقافي، فهي تحكي على هذا النحو لعبة الانتظار ولعبة المصير التي تتردد كثيرا في ميراث لبناء المنطقة على اختلاف اثنياتهم وقومياتهم واديانهم وطوائفهم، ففكرة انتظار المخلص فكرة قديمة وجدت لها حيزا مهما مركزيا في ثقافات شعوب المنطقة، وسعي الروائي الى تمثيل هذه الفكرة وسردنتها في الرواية، مع زج الكثير من ثقافات الشعوب الاخرى التي زارها وعايشها في مفاصل معينة من مفاصلها، وعكس بذلك رؤيته للحياة والاشياء والقيم والمعارف والرؤى، على النحو الذي جاءت فيه الرواية ثرية بكل شيء تقريبا.

خاتما المقدمة، ان هذا الكتاب الذي يسهم فيه مجموعة من النقاد والاكاديميين بدراسات وقراءات متنوعة في مدونة سعدي المالح السريدة انما تسعى الى الاجابة على سؤال الجدوى والتميز في ظل كم هائل ومرعب من المجموعات القصصية والروايات التي تنتج كل عام في دور النشر العربية، اذ على الرغم من ان المنجز السردي لا يعد كبيرا قياسا الى تجربة سعدي المالح في الحياة والثقافة والمعرفة الان ان سرديته تتمتع بخصوصية واضحة ستبين القراءات التي تقع بين دفتي هذا الكتاب طبيعتها ورؤيتها واسرارها السردية، وقدرتها على ان تحتل مساحة مضيئة وذات تاثير واضح في فضاء السرد العراقي الحديث وهو ما نأمل ان يكون هذا الكتاب بقراءته المهمة المتنوعة قد حقق ذلك في انحاء مختلفة.

الفصل الاول: اسرار السرد القصصي، شمل اربع دراسات ومدخلا، حيث كتب د. خليل شكري هياس "حكايات من عينكاوا تجليات الذاكراة وفاعلية الحس السردي" وكتبت الناقدة جميلة عبدالله العبيدي "بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح"، فيما كتب د. جاسم خلف الياس "التعبيرية وفاعلية الترميز في مدن وحقائب"، كما كتبت سناء سلمان عبد الجبار "التشكيل السردي المشهدي قراءة في قصة (الحظ)". وقد جاء في المدخل، اشتغلت قراءات الفصل الاول على المنجز القصصي للمالح، والذي يتسم بالخصوصية مثلما عبرت عنه مجموعته الاولى "حكايات من عينكاوا" ذات الطبيعة السيرذاتية المكانية. ومجوعته الثانية "مدن وحقائب" ذات الطابع الثقافي تتعلق بالذات والسفر والغربة والمدن. كما اشار المدخل الى ان دراسة د. خليل شكري هياس ذهبت الى استنطاق الفعل الذاكراتي البالغ الحضور في المجموعة الاولى، وكيفية استثمار حسها السردي للوصول الى عتبة التكوين القصصي. كما استخدم هياس المفهوم الابداعي للذاكرة وتجلياتها الجمالية والثقافية والسيرذاتية بمستويين، الاول "الذاكرة والمكان" والثاني "الذاكرة والشخصيات".

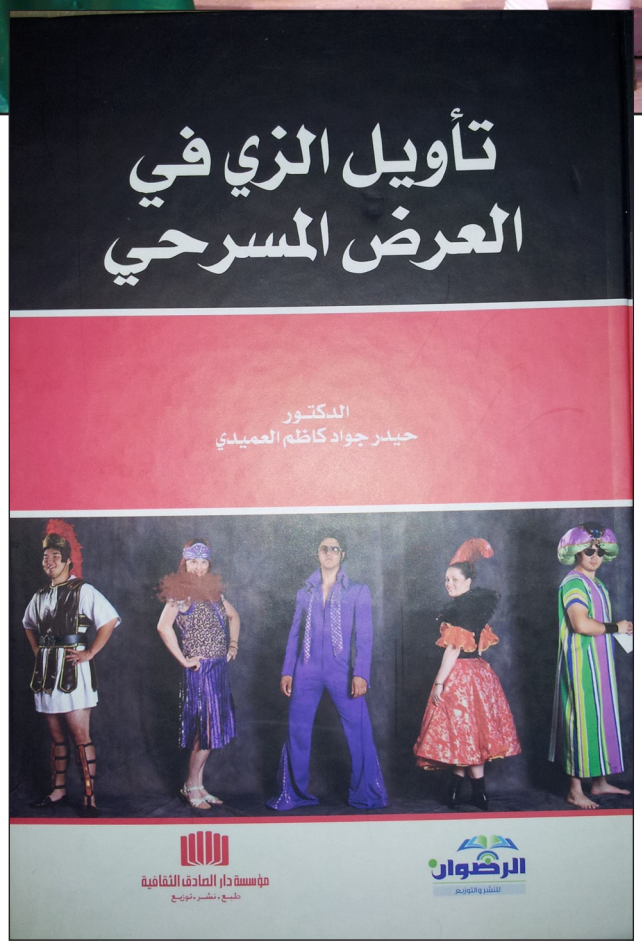
اما دراسة الباحثة جميلة عبدالله العبيدي فقد اشتغلت على عتبات الكتابة القصصية، حيث انتخبت عتبة الاستهلال التي تنطوي على اهمية مميزة كونها تتوسط عتبة العنوان وطبقات المتن النصي. وقد تناولت القراءة قصص المجموعتين. كما قسمت الباحثة اشكال الاستهلال في القصص الى اربعة انواع، الاول "الاستهلال الحكائي" الثاني "الاستهلال الوصفي" الثالث "الاستهلال المشهدي" الرابع "الاستهلال الحواري". فيما تناولت دراسة د. جاسم خلف الياس البحث في المستوى الاجرائي الذي عملت عليه القصص، فنقسمت الى قسمين الاول "التعبيرية الواقعية" حيث رصد تجليات المرجعية الواقعية في اساليب التعبير السردي في قصص المجموعة، اما قسمها الثاني فقد اشتغل على "فاعلية الترميز" التي استهدفت معالجة الواقع الرمزي، اذ كشفت القراءة عن حساسية الطبيعة الواقعية السيرذاتية التي قامت عليها معظم القصص. اما القراءة الرابعة فكانت للباحثة سناء سلمان عبد الجبار والتي اشتغلت على قصة واحدة من مجموعة "مدن وحقائب" هي قصة "الحظ"، اذ بدأتها بتمهيد نظري لعلاقة فن السرد بالسينما، ثم تحولت الى الجانب الاجرائي التطبيقي، فقسمت القراءة الى ثمانية مشاهد متراكبة. بهذا تكون القراءات الاربعة قد اتت على الكثير من مشكلات القص السردي عند المالح، وهي لا تدعي استنفادها لكامل المؤونة السردية المختزنة في قصصه.

الفصل الثاني: اسرار السرد الروائي شمل اربع قراءات الاولى "الصنعة الروائية وايقاع الموروث" للناقد محمد صابر عبيد، والثانية "مقامات العبث" د. فيصل غازي النعيمي، اما الثالثة "تقانات الزمن السردي"، للدكتور نبهان حسون السعدون، فيما كانت الرابعة "مرجعيات التشكي السردي" د. علي صليبي المرسومي. كما ضم الفصل مدخلا جاء في مستهله: تكتسب رواية "في انتظار فرج الله القهار" اهمية خاصة على مستويات عديدة، فهي رواية تنشغل بالراهن مثلما تنشغل بالتاريخ، وتنشغل باليومي التفاصيلي مثلما تنشغل بالشامل الرؤيوي، وتنشغل بالمرجعي مثلما تنشغل بالتكويني والتاني، وتنشغل بالجزئي مثلما تنشغل بالكلي، وتنشغل بالواقعي مثلما تنشغل بالرمزي، وتنشغل بالتراثي مثلما تنشغل بالحداثي، وتنشغل باللغة مثلما تنشغل بالصورة، وتنشغل بالبؤرة مثلما تنشغل بالمحيط، وتنشغل بالذاتي مثلما تنشغل بالموضوعي وتنشغل بالسردي مثلما تنشغل بالدرامي. القراءة الاولى للناقد محمد صابر عبيد سعت الى رصد بعض مستويات التركيب النصي الخاصة بالصنعة الروائية، بوصفها الشرط الاول والاساس لنجاح كل كتابة روائية، وانتهت القراءة الى تاكيد وعي الروائي لعمله وحسن ادارته للعمليات السردية في بؤرة السرد الروائي ومحيطه ايضا. اما القراءة الثانية للدكتور فيصل غازي النعيمي، فقد ذهبت الى معالجة فضاء التجريب الممك في الرواية وكشفت عن قدرة هذه الحساسية التجريبية على كسر الانساق التقليدية المالوفة في التشكيل الروائي. وقد انتخب النعيمي عنوانا لافتا لقراءته "مقامات العبث" منبثقا من ادراك سلسة مقامات نهضت عليها الرواية، واستندت معظمها الى فاعلية المفارقة بمعناها التاريخي والديني والثقافي والفكري والحضاري والسردي، اذ تكشف هذه المقامات عن جدل الذاكرة والراهن في سياق وسطوة المقدس. اما القراءة الثالثة للدكتور نبهان الحسون فقد قدم من خلالها درسا تقانيا سرديا في معالجة الزمن الروائي لهذه الرواية، اذ اخضع الرواية الى تحليل تقاني شبه كامل اعتمادا على نظرية الزمن السردي. فيما عالجت القراءة الرابعة للدكتور علي المرسومي موضوع المرجعيات الذي يشكل اهمية بالغة في الدراسات السردية الحديثة كونه يهتم بالاسس والاصوال الثقافية والفكرية والتراثية والدينية والحضارية. اذ كشفت القراءة عن ظهور ثلاث مرجعيات اساسية انبنى عليها التشكيل السردي في رواية المالح، المرجعية الاولى "التشكيل السردي التراثي" والثانية "التشكيل السردي العجائبي" والثالثة "التشكيل السردي الحلمي"، اذ وجدت كل مرجعية تجليات نصية واسعة في المتن الروائي للرواية. وبذلك تكون القراءات الاربع قد قاربت الرواية من زوايا نظر متعددة ومتنوعة، كما ما زال في الرواية متسع لقراءات اخرى. بذلك يكون الكتاب قد اتى على جوانب مهمة من اسرار السرد عند القاص والروائي سعدي المالح، تاركا الباب مفتوحا امام قراءات ودراسات اخرى تتناول السرد القصصي والروائي عند المالح، والوقوف عند تجربته الحياتية وانعكاساتها على تجربته السردية وتاثير كل منهما بالاخرى. كذلك يمكن الولوج وتناول الجوانب الفكرية والايدلوجية والطبقية والمتوفرة في اغلب اعمال المالح السردية.



على المنتج الدلالي للزي ان يضع تصميمه بشكل يتلاءم مع الحدث المعيش داخل صالة العرض، ومتماشياً في الوقت ذاته مع الحدث المعيش خارج صالة العرض

تأويل الزي في العرض المسرحي



تأليف / د. حيدر جواد كاظم العميدي
إصدار / دار الرضوان في عمان ومؤسسة دار الصادق في بابل
قراءة / عامر صباح المرزوك

منذ ولادة الخليقة وموضوع التأويل والتفسير للظواهر المادية أخذ أشكالاً عديدة من أجل الوصول إلى فهم إنساني للشيء المؤول (القابل للتأويل)، تماشياً مع الواقع المعيش، والمرجع المعرفي، ومن ثم إمكانية الوصول إلى صيغة حياتية في التعامل الفردي والجماعي، إلى ان وصلت الحياة إلى تعقيدات العلوم والمداخلات السياسية والفكرية والتنوع في الولاءات والالتزامات والتطور في مجالات الفنون والآداب.

تكمن أهمية الكتاب الذي بين أيدينا كونه يهتم بدراسة موضوع التأويل ضمن نطاق العرض المسرحي بشكل عام، والزي المسرحي بشكل خاص، بوصفه عنصراً من عناصر العرض، وبما يمثله من قيمة بصرية لا غنى عنها في العرض، وأن تباينت مظاهر الوعي والأساليب في تصميماته، رافضاً المعنى الواحد للزي بجميع أشكاله، أي خلقه تأويلياً، إذ ان الزي المسرحي شأنه شأن دلالات العرض الأخرى، ليس نسقاً مغلقاً من الرموز والإشارات والدلالات، بل هو نص مفتوح، لا تنفك عنه حركة المشاهدة والقراءة والنقد والتواصل الفكري وتداول المفاهيم الأبستمولوجية، هذا النشاط الفكري والتواصلي الدؤوب والحوار الدائم بين الزي والمؤول، توجب دفع مؤولية إلى دراسة ظاهرة فهم المعنى الذي يحتويه الزي ومعرفة ما إذا كان هذا المعنى يعبر فعلاً عن مقاصد وأهداف المخرج والمنتج الدلالي، ومن ثم إدراك المعنى الذي تنطوي عليه أفعاله، وهذا معناه ان دلالة الزي المسرحي، بوصفها سيرورة في الحياة والتواصل والتلقي، لا يمكن ان تدرك إلا عبر مستوياتها (ماثول موضوع)، أي أنماطها في التدليل وفي معرفة العالم وهو ما يحدد نمط إدراك الذات لعالم الأشياء.

وبما ان العرض المسرحي مقترح للتأويل بكل دلالاته السمعية والبصرية، لذا فان دلالة الزي المسرحي بوصفه عنصراً، مثله مثل جميع دلالات خطاب العرض الأخرى، له شفراته ولغته الخاصة القابلة للتأويل، إذ يمر في خطاب العرض بفعالية تأويلية غير محددة بأي أفق وغير محكومة بأية غاية، أنها سلسلة الإحالات المتولدة عن حركة تمثيل أولى ومنتشرة في كل الآفاق.

وعلى هذا الأساس، فان ما يطلق العنان لهذه الحركة وما يمدها بعناصر التأويل هو المؤول الذي يستمد عناصر تأويله من مصادر أو جوانب الحياة المتعددة (السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية، الإيديولوجية، الدينية)، والمرجعيات الأسطورية والتاريخية والثقافية وكل ما يمكن ان يسهم في إغناء التأويل وتنويعه، ومن خلال هذا فان التأويل تندرج وظيفته ضمن دائرة اللامتناهي، أي ضمن عملية تأويلية دائرية غير محكومة بنهاية أو غاية بعينها.

دخل فن التأويل مع ظهور المناهج والأفكار الحديثة مدخلاً مغايراً لما عرف عند السابقين في تطبيقاته وآليات اشتغاله، إذ لم يعد مقتصراً على النصوص الدينية فحسب، بل شمل جوانب المعرفة الأخرى، كالتاريخ وعلمي الاجتماع والأنثروبولوجيا، وعلم الجمال والنقد الأدبي والمسرح والفولكلور، فضلاً عن الاتجاهات السيميائية المتعددة. من هذه الاتجاهات أو الأفكار الحديثة الوجودية إذ إن هناك نشاطاً إيجابياً سمّي في كتابات الوجوديين بأسم "الإسقاط" Projecting، فالموجود البشري يقوم بعمليات إسقاط مستمرة لأن ذلك جزءً من وجوده، من خروجه المستمر عن ذاته، فهو باستمرار يسقط ذاته على ما يحيط به، هناك إسقاط للمعنى، فأي شيء يمثل أمام المتلقي، يراه ويسمعه على أنه شيء ما، ويحدد معانيه يعني إن لدى المتلقي إطاراً مرجعياً، أو مجموعة من الأطر المرجعية يضع فيها الموضوعات المختلفة التي تلتقي به في تجربته، إسقاط المعنى هذا يعد ضرباً من ضروب الفهم ومن ثم يشتمل على فعل من أفعال التأويل.

يرى المؤلف ان علاقة المؤول بالزي المسرحي هي علاقة فهم وإدراك المعنى اللذين يمهدان لاكتشاف حقيقة ممكنة ضمنية يختزنها الزي، هي إدراك الشفرات والقيم الجمالية والمعرفية التي يضمرها الزي وبعبارة أخرى، هي فهم الزي المسرحي بكل ما يحمله من دلالات ومضامين فكرية، وقد لا يكون هناك أي تطابق بين قصد المؤول وقصد المنتج الدلالي للزي (المصمم) والمخرج، وإنما مجرد ممارسة نشاط الفهم كحوار خلاق بين المؤول من جهة والمنتج الدلالي للزي والمخرج من جهة أخرى، تبنى على أساسه جملة الحقائق التي يعبر بها الزي عن نفسه في العرض المسرحي.

بمعنى ان ما يرتديه الممثل على المسرح خلال أداء دوره ينبغي ان يكون مفهوماً في حد ذاته على خشبة المسرح حتى وإن كان هذا الزي المفهوم خاضعاً أو محتملاً للتأويل، إذ على المنتج الدلالي للزي ان يضع تصميمه بشكل يتلاءم مع الحدث المعيش داخل صالة العرض، ومتماشياً في الوقت ذاته مع الحدث المعيش خارج صالة العرض، وليس وضعه بشكل اعتباطي، وعليه فان الزي المسرحي يدركه المؤول (المتلقي) ذاتياً.

توصل المؤلف إلى عدد من الاستنتاجات في دراسته، لعل أهمها:

- تسهم الأزياء المسرحية في تأويل علاقات الشخصيات بعضها ببعض وتظهر انفعالاتها وأبعادها الجمالية.
- المداخلة والمزاوجة في الأساليب والاتجاهات (التقليد - التجريب) في تصميم الأزياء يؤدي إلى تداخل في الأفكار ومزاوجة في المعنى (تعددية المعنى - القراءة).
- الزي في العرض المسرحي معنى وعلامة ووسيلة أساس في إعداد الموضوعات وتنظيمها وإعادة قراءتها والقذف بها إلى ساحة التداول.
- الأزياء المؤسلبة التي لا تنتمي إلى عصر بعينه، معممة الزمكان، تحتمل فعالية التأويل والقراءات المتعددة (المفترضة).
- الزي مسرح للتأويل وتوليد المعنى، فهو لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هو خطاب دلالي تأويلي يحمل للمتلقي دلالات متعددة.
- الأزياء المسرحية ليست صريحة ومباشرة المعنى، بل مستترة، مضمرة، مبطنة المعنى، تتجاوز الظاهر إلى الباطن، والخروج بالدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية.

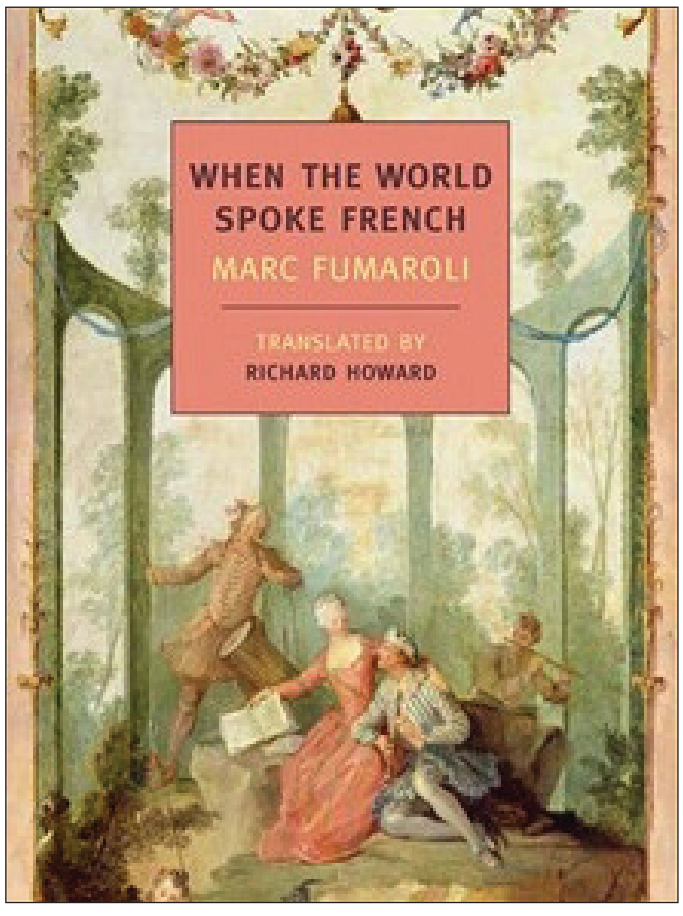
وبهذا تكون هذه الدراسة من الدراسات المهمة التي اشتغلت على فتح الآفاق أمام مجال دراسة الزي المسرحي وما يحمله من مدلولات تأويلية يمكن قراءتها وفتح شفراتها وفق أسس استطاع المؤلف ان يوضحها بشكل أكاديمي من خلال تناوله فن التأويل (لغةً واصطلاحاً) وملاحقته تاريخياً، ومن ثم ارتباطه بالزي المسرحي مع بقية مكونات العرض المسرحي، نتمنى له المزيد من الإبداع في عالم المسرح الذي يحمل الكثير من التأويلات التي تحتاج إلى فك شفرتها في دراسات جديدة تغني المكتبة المسرحية العربية والعراقية.

كتاب مارك فومارولي

قصيدة غنائية محرِّضة للسان الغاليّ

ربما لم تعد الثقافة الارثوذكسية في فرنسا قوية كما كانت سابقا، لكنها لا زالت فعّالة الى حد ما، تعلّم مواطنيها أن بلدهم إخترع الكثير مما يُقيَم الآن تحت إسم الحضارة. وحركة التنوير بدأت في باريس في ظل " النظام القديم "، بينما ثورة ١٧٨٩، نتاجها الآيديلوجي، عرّفت بقية أوربا بمفهوم التحرر السياسي.

مؤلف الكتاب، الباحث الفرنسي المتميز مارك فومارولي هو من بين الكهنة الكبار في هذه الديانة التي تعتبر فرنسا وعاءً لـ ((الإشعاع، الشفافية، الأناقة والتهذيب)).
الكتاب الذي بين أيدينا الآن هو نسخة انكليزية من " عندما كانت اوربا تتحدث الفرنسية "، نُشر أول مرّة عام ٢٠٠١، وفيه يؤكد على نحو مثير الإيمان بان الفرنسية حديث مثالي للفكر. مقدمته المنطقية في أوربا القرن الثامن عشر، حين ((كانت اللغة الفرنسية مألوفة أينما ذهبوا. باريس كانت الوطن الثاني لكل أجنبي، وفرنسا اصبحت موضوعا للفضول الجمعي الاوربي)).
في تتابع من المقالات التي بدت وكانها منحوتة بإزميل، بعض منها بورتريهات مصغّرة وأخرى في شكل تخطيطات بيوغرافية، يقودنا فومارولي بشكل مهذب خلال الصالونات الفرانكفونية ومدن القارة المنوَّرة، عبْر مشهد ثقافي يمتد من نابولي وبوتسدام الى وارشو، ستوكهولم وسانت بترسبورغ.
نحن نلتقي جمعا متألقا - تقريبا كل فرد فيهم هو أرستقراطي ملكي. الإثنان العظيمان فردريك وكاثرين، هما أكثر الحضور جلاءً، بجانب ملكي السويد وبولندا غوستاف الثالث وسانسلاف بونياتوفسكي، مرغريفة بايروث، أمير سافوي يوجين، المركيز دي دوفان والكونت الغاروتي. لكل واحد من هؤلاء، لم تكن الفرنسية مجرد لسانا فرنسيا لطبقة عالمية مثقفة، بل وسيلة للبقاء في عالم كان عديم الرحمة، رغم إنشغاله الكامل بالكياسة، وغالبا عنيفا على نحو حازم أزاء اولئك الذين يخرقون دساتيره المؤيدة للحكم المطلق. لا غرو أن اللورد تشسترفيلد، وفقا لبونياتوفسكي، دفع لمراسل صحفي باريسي كي يرسل له أحدث العبارات الفرنسية الملائمة ليمكنه إستخدامها وسط معارفه اللندنيين.



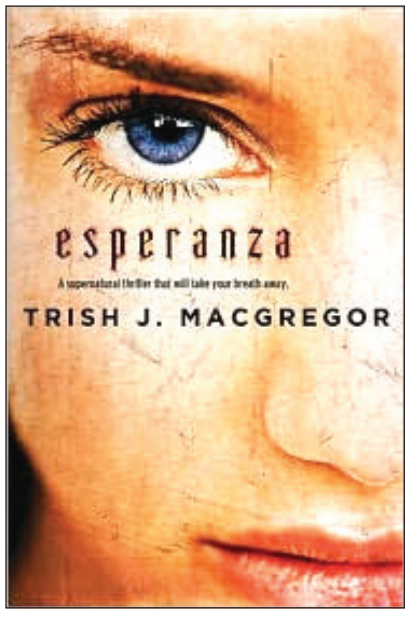
يقدم متفرنسو فومارولي الممتازين مجموعة فخمة ممتعة من سيَر الحياة. البعض، مثل الأميرة ايكاترينا داشكوفا، السفيرة المتجوّلة لحركة التنوير الروسية، أو اليعقوبي المنفي اللورد بولنغبروك، كانا معارضين رُحَل مثبتين في وطنهم، مع ذلك كانوا في الغالب خائبي الأمل بريفه مقارنة مع المدينة الكوزموبوليتية التي تركوها وراءهم.
آخرون، ممن إنتقلوا الى باريس، غدوا تقريبا غاليين بحماسة أكثر من سكانها الأصليين. الدبلوماسي النابوليّ فرناندو غاليناني، بعد عشر سنوات صاخبة في العاصمة، يغتاب الفلاسفة في صالوني مدام جوفران ومادموزيل لا لسبيانس، طُرد من البلاد كبرسونا نون غراتا من قبل الوزير الأول للويس الخامس عشر. وهو عائد الى نابولي، أعلن بحزن أن ((النبتات تُتلَف بتغيير التربة، وأنا كنت نبتة باريسية)). عدد منهم، مثل شارلوت-صوفي دالتنبورغ الجريئة، لم يذهبوا في الواقع ابعد من ضفاف السين.
نوستالجيا وقحة لعصر يؤشر على ذروة الإمبريالية الثقافية الغاليّة، تجعل من " عندما كان العالم يتحدث الفرنسية " ذي نبرة محرِّضة. لاولئك الذين، مهما كانت نظرتهم اليها، يسلمون بعيوب الحضارة الفرنسية - لماذا، على سبيل المثال، لم يمكنها إنتاج شعرا جديرا بالإحترام بين عامي ١٦٥٠ و ١٨٠٠؟ - يظهر هذا الكتاب معجبا بذاته، يعرض بعمى مقصود واقعيات أوسع من الفترة التي يزعم إستكشافها. بعض من دعاوي فومارولي غير دقيقة - لم يكسب لويس الرابع عشر حرب الوراثة الاسبانية - بينما الدعاوي الأخرى، مثل قوله أن الديمقراطية الحديثة ((ولدت في ظل " النظام القديم " في فرنسا))، هي بصراحة مضحكة.
تظهر الترجمة الانكليزية للكتاب على مستوى يلائم نص فومارولي، رغم أنها ليست دائما مريحة. ومع أن النص مكتوب بكثافة وإندفاع، تسحقهما بالكامل ثيمته، فأن " عندما كان العالم يتحدث الفرنسية " هو جوهريا أداة نقل رشيقة للحَصَر النفسي الشخصي للكاتب، كما هو للأفول العالمي للغة سعى هو دائما وبغيرة الإحتفاظ بشعلتها متوهجة. منافستها الماكرة، وقد تخمن من أعني، تنتمي الى أمتنا الصغيرة الضبابية من أصحاب الحوانيت في مكان يكرهه فومارولي، ربما بسبب انه كان، كما إعترف مونتيسكيو وفولتير وديديرو بحكمة، المكان الذي بدأت فيه حقا حركة التنوير، ناهيك عن الديمقراطية الحديثة.

أيسبيرانزا.. الروحانية و الغموض و الحب

ترجمة / عادل العامل

تمثّل (أيسبيرانزا ESPERANZA) حكاية استثنائية عن غريبين يلتقيان تحت ظروف استثنائية في موقع استثنائي [مكان في الأندَيز يدعى أسبيرانزا و يعني " أمل "] له ممرات تقودهما في أعظم رحلة استثنائية أيضاً - رحلة مليئة بالروحانية و المغامرة و الحب - حب " يتجاوز الزمن و الموت " - و مغامرة داخل المجهول، غير المعاش و داخل حياة ما بعد الموت، حيث يُمسك كلاهما المفتاح للكفاح الروحاني العريق الذي يُخاض بين عوالم الأرواح الحية و الصالحة و السيئة - فهما يكونان معاً لأن لديهما المفتاح في حرب روحانية بين نوع من أرواح الموتى التي تحرس البشر، و الأشباح الجائعة التي توجد فقط لتمتلك أجسام البشر الأحياء و تعود في وقت قصير للحياة.
و في أيسبيرانزا ستلتقي، أيها القاريء، و تصل لمعرفة الناس المحليين الجميلين الذين ما يزال تراثهم الإنكي Incan القديم الرائع حياً و بخير اليوم!
كما أنك، في أيسبيرانزا، ستسير في " الشوارع المظلّلة المرصوفة.. لهذه.. البلدة القديمة.. حيث لا بد أن تتكيّف عيناك.. مع القِدَم، و الألوان اللامعة، و الفقر.. حيث لا تعرف أحاسيسك.. أي إشارة تتبع - العطور أم الألوان، لمسة الماضي، الموسيقى التي تنشّط الهواء.. أم.. مذاق الأطعمة... "
و في أيسبيرانزا، ستتوصل بطريقة مألوفة إلى معرفة الشخصيات المخادعة المدخلة في هذه القصة الرائعة - هم و عوائلهم - و ستتوصل إلى للتفكير بهم خارج غلافي هذا الكتاب - و ستظل تفكر بهم و أنت تمضي هنا و هناك في روتينك اليومي - ستفكر بهم!
في أيسبيرانزا، لن تتابع فقط تيس Tess و إيان و دومنيكا و بين في رحلاتهم الخاصة، و ستجد نفسك تقوم ببحثك الشخصي الخاص في هذا العالم، و العالم الآخر، و داخل نفسك أنت!
و فوق هذا كله، فإن أيسبيرانزا حكاية ذات طابع تنويمي مغناطيسي عن الغموض، و الروحانية، و المغامرة و الحب - و الأمل - في محيط سوف تتذكره طويلاً، و حكاية لن تتركك تريد المزيد فقط، بل تحتاج المزيد من عمل مؤلفتها، تريشن ماكغريغور! و هناك تتمة لهذا العمل بعنوان (مفتاح الأشباح GHOST KEY)، أطلق للقراء حديثاً.
و كانت المؤلفة قد ولدت و نشأت في كاراكاس، عاصمة فنزويلا، حيث عمل والدها لشركة نفط حتى عام ١٩٦٣، حين أطيح دكتاتور فنزويلا آنذاك بيريز جيمينيز، فغادرت أسرتها، مع أميريكيين كثيرين، البلاد إلى فلوريدا. و ما يميز أدب المؤلفة، و زوجها الكاتب أيضاً الروائي روب ماكغريغور، أنه مفعم بمواضيع السفر عبر الزمن، و التلاشيات، و الوجودات المتوازية، و الغموض، و الروحانيات، كما تتضمن أعمالهما غير القصصية مواضيع التزامنية، و الأحلام، و علم التنجيم، و اليوغا، و الرمزية الحيوانية و الظواهر الخارقة.

عن / Yareah



النزعة الحوارية في رباعية (أبو كاطع)

شجاع العاني

تدور أحداث رباعية شمران الياسري في منطقة زراعية على نهر دجلة هي " البترا " وتمتد أحداثها من عام ١٩٢٣ الى ما بعد ثورة تموز ١٩٥٨ وتستلهم موضوعها من أهم الأحداث التأريخية التي شهدها العراق، منذ ثورة " العشرين " بدءاً بنشوء علاقات إنتاجية إقطاعية في الريف، بتأثير الاحتلال الانكليزي. وحتى بداية تفتت الملكيات الكبيرة للأرض، بعد صدور اول قانون للاصلاح الزراعي برقم ٣٠ لسنة ١٩٥٨.

وتنتمي الرباعية إلى الرواية متعددة الأصوات، وتروي أحداثها من وجهات نظر متعددة يتم الانتقال في السرد من واحدة إلى أخرى، وثمة وجهات نظر مركزية سائدة في الرواية، ففي الوقت الذي تسود فيه وجهة نظر حسين في الجزء الاول منها أي " الزناد " تسود وجهة نظر خلف في الجزء الثاني الموسوم " بلابوش دنيا " أما الجزء الثالث الموسوم بـ " غنم الشيوخ " فتسود وجهة نظر " صالح بن حميد أبو البينة " الذي تسود وجهة نظره الجزء الرابع أيضا والموسوم " فلوس احميد ".

وتروي الرباعية الأحداث التي شهدتها ثلاثة اجيال من ابناء البتراء مبتدئة بالأحداث التي وقعت بعد ثورة العشرين فبظهور النفط في العراق وما رافقه من ظهور لطبقة عمالية وليدة، فظهور بعض الأحزاب السياسية نتيجة لظهور طبقات اجتماعية جديدة، فثورة ١٩٤١ القومية، فإضراب عمال " كاورباغي الشهير " فقرار تقسيم فلسطين ووثبة كانون عام ١٩٤٨ وقيام حلف بغداد عام ١٩٥٥ وتأميم قناة السويس والعدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦، فثورة تموز عام ١٩٥٨....

ويروي الجزء الأول من الرباعية أحداث استدعاء الحاكم الانكليزي للشيخ سعدون بن مهلهل وتقديم مضخة مائية زراعية هدية له، دفعت الشيخ الى فرض شروط جديدة وقاسية على الفلاحين وانتهت بخداع هؤلاء الفلاحين وتسجيل أراضيهم باسم الشيخ سعدون، لتتم له ملكية جميع الأراضي في منطقة " البترا ".

وفي الوقت الذي يروي الجزءان الثاني والثالث أحداث الصراع بين الفلاحين والشيوخ الذين تحولوا إلى الملكية الإقطاعية بمساعدة الحكم الأجنبي للبلاد، فإن الجزء الرابع الذي تنتهي أحداثه بعد قيام ثورة تموز ببضعة أعوام تختص أحداثه، بتحول العلاقات الإنتاجية الإقطاعية الى علاقات إنتاج شبه رأسمالية. يقول رجل الدين حسن الكربلائي، في رده على صالح ابو البينة حين سأله عن أحوال الشيوخ بـ " لقد اجتازوا الأيام العصيبة وخرجوا من المحنة سالمين، وان تكون الأراضي حتى الآن بيد الإصلاح الزراعي، ولكن رجوع الشيخ فالح من بيروت ومعاودته الاتصال بالمسؤولين، رفعت عزائم أنصار الشيوخ... وقد توجه ضاري – الله يحفظه– بعد رفع القيود عن أرصدتهم في البنوك الى أعمال التجارة والمقاولات " .

والكاتب ينحاز – وهو يصور الصراع بين الإقطاع والفلاحين – إلى جانب الفلاحين، فكريا وأخلاقيا، ولكنه إذ يقتصر على نشاط فئة سياسية معينة مؤرخا لظهور هذه الفئة واتساع نفوذها بعد ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨. فانحسار هذا النفوذ وعودة الطبقات القديمة إلى ساحة الحياة والصراع على وفق علاقات اقتصادية جديدة نشأت وتعاظمت بفعل الثورة فانه إنما ينحاز عقائديا الى هذه الفئة، وهو ما يؤاخذ عليه الكاتب، لاسيما إذا ما علمنا أن روايته تطمح الى تصوير الوضع الاجتماعي بصورة شاملة من خلال تصويره لسكان منطقة زراعية معينة، هي منطقة " البترا ".

وقبل أن نشير إلى مدى انحياز الكاتب العقائدي والى الحياد التام الذي يلتزمه – من جهة أخرى – إزاء شخصيات رواياته، علينا أن نشير إلى أن النسق الذي يسلكه بناء المنظور العقائدي في الرواية، هو النسق المعروف في الرواية متعددة الأصوات، فبالرغم من أن المؤلف يقف وراء شخصية معينة هي شخصية " حسين " وأولاده وأحفاده من بعده – فإن منظور هذه الشخصية لا يطغى في الرواية إلى الحد الذي يخضع فيه المنظورات الأخرى، ويهيمن عليها بحيث يصبح منظورا حاكما في الرواية، بل على العكس من ذلك، فان القاص يسمح لكل المنظورات الأخرى بالبروز بحيث تتصارع هذه المنظورات وتتفاضل في الرواية بطريقة تجعل القارئ حراً في اختيار المنظور الذي يراه صائبا دون تدخل من المؤلف.

لقد أشار بعض الباحثين إلى الانحياز الأخلاقي للكاتب إلى جانب فئة اجتماعية هي فئة الفلاحين فلقد أشار الباحث " باقر جواد الزجاجي " الى تصوير الكاتب لظاهرة الفساد والانحلال في أوساط الإقطاعيين، ورأى أن المؤلف ينتقم من هذه الفئة الاجتماعية متأثراً برواية " موسم الهجرة إلى الشمال " التي يدفع مؤلفها بطله مصطفى سعيد " للانتقام من مستغلي شعبه عن طريق التفوق الجنسي غازيا أوروبا بمغامراته العاطفية " .

والواقع أن ليس " حسنة " ابنة الشيخ سعدون هي التي تقيم علاقة غير مشروعة مع احد الفلاحين وتنتهي هذه العلاقة بان تمنح جسدها له قبيل زواجها بيوم واحد من ابن الشيخ " صلال " بل أن فتيات أخريات من بنات الفلاحين يضمن علاقات عاطفية مع أبناء الفلاحين والظاهرة اللافتة للنظر أن بنات الشيوخ يقمن علاقات جسدية لا مشروعة، في حين تقتصر علاقات الفتاتين من أسرة " حميد أبو البينة " على العلاقات العاطفية من دون التورط في المسائل الجسدية.

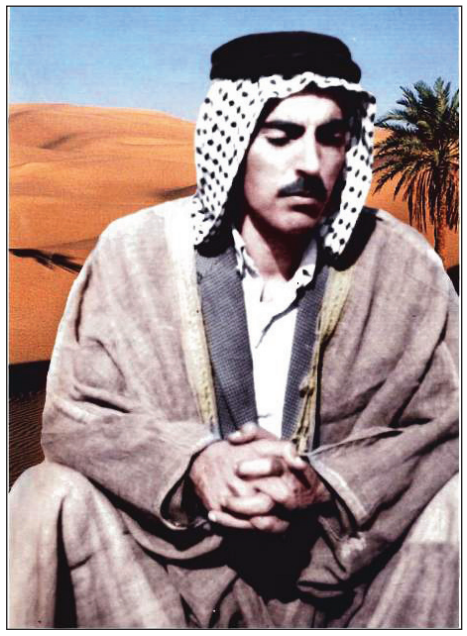
والحق أن هذا مظهر من مظاهر انحياز الكاتب الأخلاقي الى الفلاحين كما أسلفنا إلا أننا نرى أن تأثير " لموسم الهجرة إلى الشمال " في الكاتب خاصة وان دوافع مصطفى سعيد ليست طبقية، وإنما هي قومية وهي فضلا عن ذلك دوافع تحكمها العقد المرضية والالتواء النفسي الذي يعترف به مصطفى سعيد نفسه، فالأزمة النفسية والروحية التي يعيشها مصطفى سعيد والتي كانت نتاجا لعصره، كما كانت نتاجا لتكوينه النفسي والاجتماعي – هذه الأزمة عبرت عن نفسها عن طريق اللهاث المحموم وراء الجنس. والأمر في رباعية الياسري، على خلاف ذلك تماما.

أما المظهر الثاني، الذي أشار إليه الباحث فهو انحياز الكاتب الفكري ولا سيما في موقفه من العدوان الثلاثي على مصر وهزيمة هذا العدوان، إذ يرى الباحث أن الكاتب في تصويره لهذا الموضوع لم يلتفت إلى دور الشعب العربي في هزيمة العدوان. والواقع أن المؤلف صور انتفاضة الشعب العربي في العراق تأييداً لشقيقه الشعب العربي في مصر، وسجل " يوميات انتفاضة مدينة " الحي الباسلة آنذاك. وبالرغم من انحياز الكاتب الفكري مجمل الصورة وانحيازه أخلاقيا لفئة اجتماعية معينة ضد أخرى، فانه استطاع بالنسبة لأجزاء الصورة أن يحافظ على حياده فكريا وان يبقى بعيداً عن كل شخصياته، تاركا لها حرية الرأي والتعبير، مبرزا المواقف والأفكار المتعارضة لهذه الشخصيات. لقد وقف القاص موقفا محايدا من شخصياته، سامحا لكل وجهات النظر، ولكل الأصوات بالظهور والتعبير عن نفسها. وثمة مواقف كثيرة يتجلى فيها هذا الموقف الذي يبتعد فيه القاص عن شخصياته، ويحافظ على مسافة كبيرة بينه وبينها، وأول هذه المواقف، موقف الفلاح " خلف " من أول قمر صناعي أطلق الى الفضاء عام ١٩٥٧ م، فخلف الذي يرقد رقدته الأخيرة على فراش المرض، يفرح لهذا الانجاز، لكن (وهو) المحتضر يتساءل عن الفائدة التي يجلبها له هذا الانجاز الذي لا يستطيع دفع الموت – وشيك الوقوع – عنه يقول الراوي: أعاد خلف تساؤله دونما انتظار لإجابة فرحان، هل يفيدني بشيء كأن يعيد إليّ شبابي؟ أو يؤخر موتي؟ هذا ما يثير اهتمامي الآن... لماذا لا توجه هذه الجهود الضخمة التي أوصلوا بها قمرا يدور بجانب القمر الأزلي الذي خلقه الباري عز وجل – لاستكشاف دواء يطيل عمر الإنسان؟ .

ومن هذه المواقف أيضا، أن يتساءل – مالك الأغنام – صالح أبو البينة – حين يحرض الملا نعمة الفلاحين على إقامة الدعوى ضد الشيوخ يتساءل عن الفرق بين محكمة " الحي " التي أقامتها سلطات العهد المباد عام ١٩٥٦ م لمحاكمة العناصر التي قامت بالانتفاضة الشعبية تأييداً لشعب مصر العربية ضد العدوان وبين المحكمة " العليا الخاصة " في بغداد وفي ذلك يقول الراوي: لم يتركه الملا ينعم بهدوئه، اخذ ينصح الفلاحين بإقامة الدعاوى ضد الشيوخ في محكمة القضاء أو اللواء... فاستاء صالح وخاطبه في السر: عدت إلى ما كنت عليه. غلبك طبعك الشرير... ما الفرق بين محكمة الحي ومحكمة بغداد؟ كلها محاكم ومشاكل؟ " .

وعندما يسمع " صالح " بان " الملا نعمة " قصد المدينة، وهو يحمل طلبا موقعا من الفلاحين، بتأسيس جمعية تعاونية، ظنها صالح نوعا من " القيادة " يتذكر سؤال الملا في مجلس فاتحة " خلف " عمن انتخب منهم عائلة الشيوخ وسلطة آل مهلهل، ويتساءل عن الفرق بين السلطتين، سلطة آل مهلهل، وسلطة الملا الجديدة: " القيادة؟ لقد تذكرت أقوال الملا.. وصدى كلماته لا يزال في أذني يوم " صوت " على الفلاحين في مجلس فاتحة " خلف ": من منكم اختار بيت مهلهل ليكونوا شيوخا ويملكون الأراضي؟ وها هو يأخذ بصمات أصابعهم.. مقرين باختياره قائدا " غياده " وربما إقرارا بملكيته للأرض، والحكومة شاهد على التواقيع.. إنها عبودية من نوع جديد، بصمتم أصابعكم أيها الغنم ولا تعرفون النتائج؟ مثل الغنم تماما " .

إن تعدد وجهات النظر في الرواية واحتفاظ المؤلف بمسافة كبيرة بينه وبين شخوصه، وتعبير هذه الشخوص عن أصواتها عن طريق خصائصها اللغوية والأسلوبية في الكلام، كل ذلك في رواية البطل فيها جماعة وليس فردا ليعد بحق تطورا كبيرا على طريق بناء الرواية متعددة الأصوات، وبالرغم من أن السرد يتم بضمير الشخص الثالث فان رؤية السارد لشخصياته من الداخل وهي رؤية مجاورة – فضلا عن الحوار، والحوار الصامت الذي استخدمه الكاتب بصورة واسعة تسهم في كشف الشخصيات وتصويرها من الداخل. أما النسق الذي يجرى عليه السرد بخصوص وجهات النظر، فان سرد الاحداث يتم من خلال وجهات النظر المتعددة في الرواية، لا بان يروى كل فصل او مجموعة من الفصول من خلال وجهة نظر معينة، وبان نرى الأحداث بعيني وإدراك شخصية واحدة ولكن سرد الفصل الواحد يتم بالانتقال من وجهة نظر معينة الى أخرى، وتتميز كل شخصية من الشخصيات بأسلوبها الخاص في الحديث وباستخدامها الخاص لبعض العبارات بصورة دائمية، فـ " حسين " المفتون بثورة العشرين وبالشعر الذي قيل فيها، لا يمكن أن يقول كلاما يخلو من الشعر إطلاقا، ومنذ البداية، يمهد الراوي الأذهان لصوت حسين هذا بقوله: " عرفوه هكذا، يردد المأثور او بيت الشعر في أي وقت شاء، ولا يجيب عن أسئلتهم: لماذا ولمن



وكيف ومع ذلك لا يجرؤون حتى على التفكير بأن حسين يلقي الكلام على عواهنه ولطالما أسموه في الحضور والغياب وتبعا للمناسبة " الداهية.. او الحكيم.. أو الجني " . والراوي يمهد بهذا لصوته المتميز باستخدام الشعر وبدوره في بناء المنظور العقائدي، بما يمتلكه من سمات فكرية تميزه عن زملائه وتجعله وأسرته وأولاده وأحفاده من بعده، المدافعين المخلصين عن فئتهم الاجتماعية.

وكما تميز حسين في أحاديثه، فقد تميز الفلاح "خلف" الذي كان على العكس من " حسين " لا يمتلك وعيا ناضجا بحيث استطاع الشيخ أن يرشوه ويسكته عن حقوقه وحقوق الفلاحين، مرتين، وفي كلتا المرتين يهديه الشيخ – زندا – ومن هنا جاءت تسمية الجزء الأول من الرباعية " الزناد " ولخلف عبارته الخاصة التي يرددها في نهاية كل كلام يقوله وهي "بلابوش دنيا" وقد جعل المؤلف منها عنوانا للجزء الثاني من الرواية.

وقد تميز " صالح أبو البينة " بأسلوبه الخاص الذي تتردد فيه عبارة " يا صالح يا ابن الغبرا " وباستخدامه للدعاء في كل أحاديثه.

اما " فاضل " فقد امتاز بأسلوبه المرح الساخر وقد أدت هذه السخرية إلى خلق أساليب جديدة في الكلام، تركت أثرها لا على كلام فاضل أو خطابه فحسب بل وعلى التركيبة الأسلوبية للرواية ككل. فقد استخدم فاضل المعلم طريقتين في أحاديثه ورسائله الساخرة، هما التهجين والاسلبة. وقد عرف باختين الطريقة والأسلوب الأول أي التهجين بقوله: " انه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانين مفصولين بحقبة زمنية أو بفارق اجتماعي او بهما معا، داخل ساحة الملفوظ " ومثال التهجين ما ورد في رسالة "فاضل" إلى عمه "الملا نعمة" إذ جاء فيها: " بسم الله الرحمن الرحيم – من أمير المؤمنين أبو الفضل مسلح الدين الواسطي إلى عامله على ولاية البترا وضيعة العلوة ودسكرة مويلحة وديمة خلف ملا نعمة حسين المنتسب لعشائر السياح.

أما بعد احمد الله على أن ولاني أمرك وأودع الأمين سرك، لقد اجتمع مجلس الشورى المنعقد ليلة أمس برئاستي وعضوية الأخ كامل وأمة الله نعناعة بنت سكر التي هي في الوقت عينه وذاته أمي الحنون.

واستقر الرأي على الآتي: خلاصته يدك في الكتاب ورجلك في الركاب. اما تفاصيله فهي:

"كلي يرحم اهلك انت كاطع مهر على البترا؟ الا يسعك مكان غيرها؟ " وفي هذا النص تجتمع لغتان تفصل بينهما حقبة زمنية، اللغة الأولى: هي لغة الدواوين العربية القديمة بخصائصها الأسلوبية الماثلة – في السجع – والاخرى لغة معاصرة هي اللغة المحكية. ومن الجدير بالذكر أن الفروق بين التهجين والاسلبة هي فروق طفيفة، فلو حذفنا الجملة الأخيرة التي كتب الشطر الأول منها بالعامية لحصلنا على " اسلبة" بدلا من التهجين. إما إذا اجتمعت كلتا الطريقتين، فينتج عنهما عندئذ أسلوب ثالث يطلق عليه باختين مصطلح " التنويع " .

والحق أن هذا التهجين ينطوي على سخرية عالية من لغة الدواوين القديمة وأساليبها وهو أنموذج لما يدعوه باختين بالكرنفالية. ومثال " الاسلبة" التي تقوم على تقديم لغة في ضوء لغة أخرى تظل خارج الملفوظ – قول فاضل ساخرا " الهي وأنت القادر القدير...يا من فضلت الحنطة على الشعير.. لقد بعثت إلي رزقا رائعا شيقا وأنا في أعماق هورة البترا، لأنك تعلم اني حرمت على نفسي الشراب الا في المناسبات " فاللغة هنا هي اللغة المعاصرة ولكنها قدمت في ثوب من الأسلوب العربي القديم في النثر، والذي يعد السجع ابرز معالمه.

وأسلوب السخرية الذي يستخدمه فاضل يشيع في كل كلامه، ولا يقتصر على شيء دون الآخر، فكل موضوع هو لدى فاضل مناسبة للسخرية، حتى وان اتصل هذا الموضوع ببعض المحرمات أو المسائل ذات الطبيعة القدسية .

وقد استخدم القاص وسيلة فنية لإبراز التناقض بين الشخصيات عن طريق السرد الصامت والارتداد إلى الماضي وذلك عن طريق التناوب بين حدثين احدهما يتم في الحاضر، والآخر يتم في الماضي. ومن شأن وضعهما الواحد إلى جنب الآخر بصورة متوازية أن يحدث أثراً فكرياً ويشبه هذا النمط من التناوب التوليف العقائدي "في اللغة السينمية" . ومثل هذا التناوب يحدث – على سبيل المثال – عندما يستغرق الشيخ " سعدون المهلهل " في تفكير عميق بعد ان فاجأه نبأ استدعاء الحاكم الانكليزي في بغداد لبعض شيوخ ومنهم عدوه الشيخ صلال – وتوزيع الهدايا عليهم وفي ذلك يقول الراوي: " لم يفلح ضجيجهم في إخراج سعدون من صمته فقد استحوذ عليه النبأ الذي تداولوه في البداية، تملك أحاسيسه، وصرفه عما حوله، استبدت به رغبة ان يسمعه مرة أخرى وطلب ان يحكيه خلف دون زيادة أو نقصان " ثم ننتقل إلى حدث متذكر من الماضي نراه من خلال وعي ورؤية "حسين" : " تذكر حسين ليلة نصب كمينا للصوص بعيدا عن بيته، كانت كلاب القرية تتعارك حول جيفة حمار نافق، مر الضبع أمامه قيد خطوات مستهينا بالكلاب. انقض على الجيفة وحملها بين فكيه عنوة، ثم سأل نفسه أحقا ما يقال، أن رائحة الفطيسة تجتذب الضبع من مسافة عشرين ألف ذراع؟"

أما بصدد الحوار المنطوق فقد استخدم القاص اللهجة العامية على لسان شخصياته، أما الحوار الصامت فقد استخدم فيه القاص الفصحى غالباً.

لقد استخدم الكاتب الحوار الصامت بنوعيه المباشر وغير المباشر، ولكن النوع المباشر هو الذي ساد الرواية أما الحوار المروي فهو نادر الاستخدام فيها. وقد أدى استخدام القاص للحوار " المزدوج " – أي الحوار المنطوق الذي يقطعه الحوار الصامت لدى شخصية أخرى- إلى بروز أصوات شخصياته، ومثله هذا الحوار الذي يجري بين الشيخ "ضاري" وراعي أغنامهم " صالح أبو البينة" حول رغبة الشيخ في بيع أغنامه، وكانت قد تعرضت لسرقة صالح بعد قيام الثورة:

" – صالح

– عونك محفوظ

– ولو الشياه عزيزات عليك.. لكن مع الأسف مجبورين على بيعهن كلهن.

– (من اجل هذا طلبتني؟ وتشفع الطلب بالأسف لا بد ان الله وقف بجانبي فعلا)

– محفوظ اني والغنم واولادي وكل عيالي فدوه الك.

– (اقسم بشرفي انك منافق.. وتهتبل الفرصة لتضرب ضربتك ياديوس)"

ومن الواضح أن الحوار المزدوج يؤدي وظيفة مزدوجة فهو من جهة يكشف عن الشخصية من الداخل كما انه في الوقت نفسه يعد تعبيرا عن صوت الشخصية. وفضلا عن الحوار المزدوج لقد استخدم القاص الحوار المتخيل. وشخصيات الكاتب تمتلك خيالا حواريا واضحا، مما يجعل كلام الغير مضمنا في كلام هذه الشخصيات ولا سيما حوارها الصامت وهذا الحوار الذي يستخدم فيه القاص أسلوب التهجين هو مظهر من مظاهر النزعة الحوارية في هذه الرواية متعددة الأصوات.. ومن أمثلة الحوار الصامت المتخيل حوار "الملا نعمة" بعد أن يقرر النزوح إلى بغداد بسبب اضطهاد الشيوخ له، بعد انحسار المد الثوري الذي رافق العدوان الثلاثي على مصر، وخيبة هذا العدوان، وبعد أن خمدت انتفاضة "الحي" . أن الملا نعمة يتصور حوار الآخر له في المثال الآتي:

" كل من واجه صعوبة قال ابعدوني من موقعي كي لا اقع في الاسر. لكنني لم اطلب هذا. والفرق قبلت أول عرض للهزيمة. ليست هزيمة. هذا من وجهة نظرك. حسن فليكن لست عدو نفسي واثق من نفسي. لن ابحث عن ثغرة. لن أسلط الضوء على ما هو سلبي وأتجاوز كل ما هو ايجابي. قالوا له تحذر هاهو الخنزير مقبل اركض واجلب بندقيتك، قال لهم لن اركض سيقول الخنزير هرب من طريقي، ولكنك يا صديق الخنزير تركض لكي تأتي بالبندقية وتجندل الخنزير لست هاربا وليقولوا ما يقولوا"

إلا أن القاص يستخدم نمطا آخر من التهجين بالمزج بين اللغة الفصحى واللغة المحكية في بعض الحوارات الصامتة، ولا سيما في حوارات " حسين " التي اعتاد أن يصفهما في إطار من الشعر أو المأثور الشعبي .

ويعدُ استخدام التهجين على لسان "حسين" الذي عرف بهذا الأسلوب إحدى الوسائل الفنية للتعبير عن صوته الخاص والمتميز. ولقد كان استخدام هذه الوسيلة وغيرها من الوسائل الفنية في إبراز الخصائص اللغوية والأسلوبية في كلام الشخصيات متميزا في رباعية الياسري عنها في أية رواية عراقية أخرى. بالرغم من أن المؤلف بالغ في استخدام خصائص كلام الشخصيات واللغة المحكية إلى درجة أدت الى إهمالها من قبل القراء والنقاد، وقد برزت هذه المبالغة في استخدام "حسين" للشعر الشعبي بحيث جاء الجزء الأول من الرواية مثقلا بهذا النمط من الشعر.

الرسامون كائنات لا تعترف..

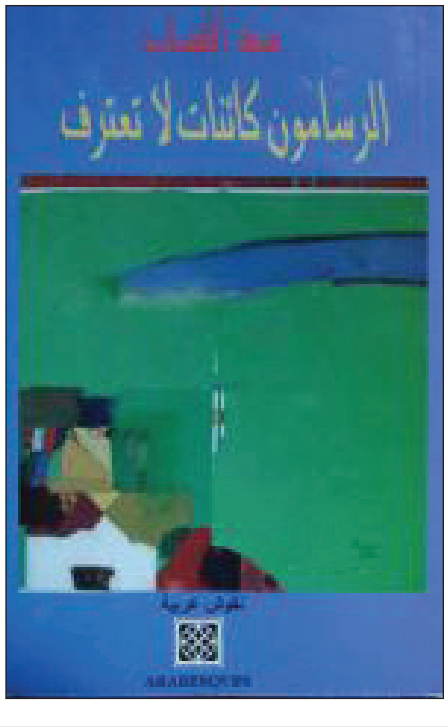
صدر في تونس عن دار نقوش عربية، كتاب للفنان والكاتب سعد القصاب بعنوان " الرسامون كائنات لا تعترف – الفن من خلال موضوعات " . احتوى الكتاب على أربعة فصول، حملت عناوين " العمل الفني من قطيعة الحداثة إلى تقنيات المعاصرة"، " اللوحة بوصفها مشروعا جماليا"، " تصريحات عن تاريخ آخر"، فيما جاء الفصل الأخير تحت عنوان" استذكار الفن" .

يوضح الكاتب في مقدمته، أن الفنان في عصرنا هذا، بات يستلهم تفرده الأسلوبي جراء انشغاله بخبرات تجريبية واستخدامه لتقنيات متعددة، من اجل أن يكون العمل الفني تحريضيا بامتياز. من هنا يمكن قراءة التجربة الفنية المعاصرة بوصفها شهادات بليغة ونادرة عن عالم أصبحت فيه المغايرة إحدى سماته الراسخة. فالفن لم يعد يحقق وجوده بأثر دوافع جمالية تصبو إلى تكريس أساليب فنية شاملة لها الرغبة في البقاء طويلا، من اجل الخلود بل بدواعي موضوعات تعاين الإبداع في الحياة بكونه ظاهرة متحولة. تستدعي بدورها أسئلة جديدة، عن فن يبحث هو أيضا عما هو جديد ومبتكر. في حياة هي نفسها قد تميزت بالاختلاف لما تتمتع به من وفرة واستهلاك وإشهار.

يذكر الكاتب أن صفة "التجديد" ، كممارسة بالغة الأهمية، استطاعت أن تشكل عنصرا مهيمنا في فرادة العمل الفني. وهي فرادة تحققت جراء الايمان بضرورة الافتراق عن التاريخ الجمالي السابق وعدم التعاقد معه. ما جعلها من أهم الأسباب التي أوجدت حالات التمايز والإثارة في طبيعة فن اليوم. إلا إنها حملت القراءات الجادة عنه، العديد من المشكلات في فهمه وتفسيره. فالفكرة التي كانت تعاينه بوصفه مجالا تطوريا وتراكميا أصبحت لاغية. كونه في حالة مواجهة مستمرة ودائمة مع قيم جمالية سابقة، والتي لم يعد يستعير إلا القليل من لحظاتها القديمة. وهو ما يستدعي أسئلة إشكالية بامتياز: هل تعتبر مثل هذه الاتجاهات الجديدة هي المثال لما يجب أن تؤول إليه حقيقة الفن؟ أن يكون مكتفيا بذاته ولا يبرر إلا نفسه؟

هكذا يستمد العمل الفني المعاصر منذ ستينيات القرن المنصرم، شرعيته بفعل احتفائه بالتعارض وتجاوزه لتقاليد الخيار الجمالي. فيرتهن إلى ما يشبع غموضه ولا محدوديته في التعبير، والوجود في حرية لاتحد. فما بين خيار التجريب واقتراح النتائج، بات الرسم يحيا على دافع وحيد: المغامرة. كتصريح بليغ عن موقف الرسام من عمله الفني، وهو ما أنتج أعمالا فنية لا تقوم على فائض من الجمال بل على حجبه.

هل بات الرسم غير تطوري ومتغير بإطلاق، باتجاه أفق لم يتعين بعد، مشتبكا في زمن خاص به ليصبح كل شيْ جائز فيه؟ محكوم بقوانين الفنان نفسه وليس بقوانين التاريخ؟ هل خرج الرسم من الأخير كي يعود إلى نفسه، ليكون رسما فقط متجردا من وظيفته، يحيا بداية طويلة وخاصة به؟ أسئلة تثار عن الرسم والرسامين الذين باتوا بلا أسرار ودون تفاؤل ساذج، كان يقر، بإمكانية تغيير شيء ما في هذا العالم بواسطة الفن.



كتاب "الكونت الأسود " لتوم رايس

الكسندر ديما الأول

ترجمة: عباس المفرجي

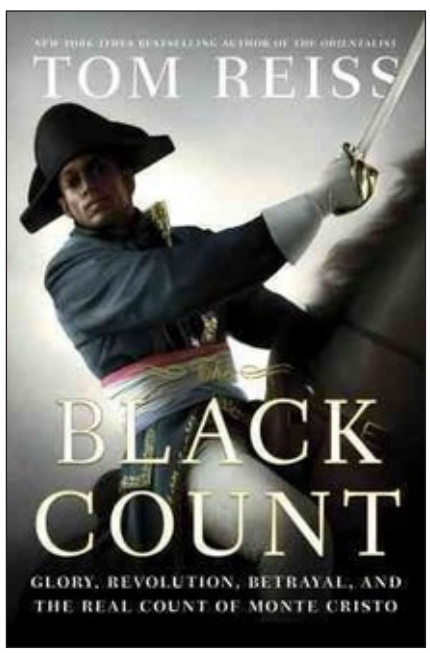
باسلوب بوليسي أدبي اكثر منه سيرة تقليدية، كتب توم رايس الجزء الأخير من ثلاثية عن سيَر حياة أسرة. كتابه الأول كان " فيوهرر أكس "، الذي كتبه بالمشاركة مع شاب الماني شرقي، انغو هيلسباخ، الذي إنجرف مع " ثورة غضب " النازية الجديدة، قبل ان يتوب ويشي برفاقه السابقين. كيهودي لامنتمي، كان رايس مسرورا للغاية برواية قصته، كما في كتابه التالي " المستشرق "، الحكاية الساحرة عن ليف نوسينباوم، أو قربان سيّد، كاتب اذربيجاني يهودي وتاجر دواليب إنتحل هوية مسلم في رايخ هتلر وايطاليا موسوليني. يروي هو الآن قصة مخفية لزمن طويل تلقي الضوء على العنصرية والضرر الذي تسببه. وبرغم ان بحثه قاده هذه المرة الى الريف الفرنسي، لكن كان له نصيبه من الإثارة. كان رايس أقنع مسؤول في مدينة فرنسية صغيرة بفتح خزانة حديدية لمكتبة تضم مخطوطات عندما توفي فجأة المكتبي الذي كان وحده من يعرف تركيبة الارقام التي تفتح الخزانة.

" الكونت الأسود " هو دراسة عن شخصية تاريخية ظلت غامضة حتى الآن، الجنرال الكسندر (أليكس) ديما – هو ليس الكسندر ديما الأب الشهير مؤلف " الفرسان الثلاثة " و " الكونت مونت كريستو "، ولا الروائي والكاتب المسرحي الإبن صاحب الرواية الكلاسيكية " غادة الكاميليا ". موضوع رايس هو الكسندر ديما الأول، الذي أثبت انه عاش حياة درامية غريبة أكثر من الحيوات المصوَّرة في روايات ابنه وحفيده.

وُلد ديما في عام ١٧٦٢ في المستعمرة الفرنسية الكاريبية سان دومينغ (هايتي حاليا). بدايته لم تكن تبشر بالنجاح، فهو " باتارد " [ولد غير شرعي] – نتاج علاقة بين أبيه الارستقراطي الفرنسي، المركيز الكسندر دافي دو لا بايتيري، وعبدة معتوقة، ماري-سيسيت ديما. (اسم عائلتها يعني " من المزرعة "، كان أنعِم عليها لأن ادارة مزرعة سكّر كانت وظيفتها كامرأة حرَّة.) كان ريس ممتازا في تناوله المواقف الاستعمارية من العِرْق المتمثلة في والد أليكس، الذي، بعد وفاة ماري-سيسيت عندما كان الصبي في الثانية عشرة من العمر، برغم انه كان فخورا بإبنه الطويل قوي البنية، باعه في سوق العبيد لدفع نفقات رحلة العودة الى النورماندي. بعد ستة أشهر من عبودية أليكس، إشترى الماركيز حريته وأرسله في حينه بالسفينة الى فرنسا، لينال تعليما لائقا كجنتلمان.

أثبت أليكس انه خبير في المهارات المتوقعة من شاب فرنسي ارستقراطي: بشكل خاص المبارزة بالسيف والفروسية. أبوه تزوج ثانية، وربما كان خجلا من ابنه الخلاسي، فأوقف المعونة عنه تاركا اياه من دون سنتيم واحد. التحق الشاب المقدام بالجيش. أثناء الثورة الفرنسية، قاتل جنبا الى جنب مع رجال سود آخرين في وحدة تدعى الفرقة الافريقية.

ما لبث ديما أن أصبح معروفا بقدراته العسكرية الفائقة فإرتقى سلم الرتب، من عريف الى جنرال في أقل من ثلاث سنوات، قائدا لقوة عسكرية من ٣٥ ألف رجل حين كان في الثلاثين من العمر فقط. قاتل في العديد من الحروب التي شُنّت ضد فرنسا الثورية، وإنتزع حصنا رئيسيا في الألب من النمسويين، الذين لقبوه بـ " دير



شفارتز توفل " (" الشيطان الاسود ") بعد أن تسلّق جدارا صخريا مكسو بالثلج بجزمته التي زوّدها بخُفّين مسماريين. عُرف ايضا بلطفه غير المألوف في الحرب الاهلية الضاريَة ضد الملكيين الكاثوليك في فيندي. في الوقت الذي برز فيه نابوليون من فوضى الثورة كأقوى رجل، كان ديما منافسا خطيرا.

اخذ نابوليون ديما معه في حملته المصرية الكارثية قائدا لفرسانه، حيث سقط اثنان من الجنرالات وترك ديما موقعه في القيادة. عندما تحطمت سفينته قرب السواحل الايطالية في طريق عودته من مصر، أخذ أسيرا من قبل ملك البوربون، فرديناند الأول ملك نابولي وصقلية. يوحي رايس بأنه كانت مماطلة مقصودة من الحاقد والغيور نابوليون هي التي أخّرت اطلاق سراح منافسه. حاول فرديناند أن يقتل ديما بسم الزرنيخ في الوقت الذي تم فيه تحريره في النهاية، فغدا الرجل، الذي كان معروفا بقدرته على رفع حصانه من الأرض، أشبه بحطام رجل نصف أعمى، نصف اصّم. ذهب ديما عائدا الى المدينة الصغيرة فيير- كوتيريت حيث التقى ماري-لويز، وصار أبا للروائي في المستقبل.

فرنسا التي عاد اليها ديما كانت متغيرة تماما. اوتوقراطية جيش نابوليون اطفئت آخر شرارات الحماسة الثورية. كان التغير الأكثر حدّة هو إعادة العبودية في موطن ديما الأصلي هايتي، والقضاء على جمهورية العبيد السابقين التي أقامها البطل الهاييتي توسان لوفرتير. هذا بالرغم من ان زوجة نابوليون الاولى، جوزفين، كانت كريولية من المارتينيك. (قبل وقت ابكر من هذا كان ديما رفض أن يقود حملة عسكرية فرنسية ضد لوفرتير، الذي قضى أيامه الأخيرة في سجن نابوليوني.)

قصة اسر ديما وموته عام ١٨٠٦ بمرض سرطان المعدة الذي تفاقم بالزرنيخ (نفس المرض الذي سيقتل نابوليون فيما بعد) كانت مروية في " الكونت مونت كريستو ". اما رايس فكتب حكاية متفاخرة خاصة به.

عن صحيفة الغارديان

الكتاب: هل تشتري الصين العالم؟

تأليف: بيتر نولان

الناشر: بوليتي برس- لندن - ٢٠١٢

الصفحات: ١٢٠ صفحة

القطع: صغير

هل تشتري الصين العالم؟

قالت صحيفة "الفنشال تايمز" في تعريفها للأستاذ الجامعي بيتر نولان إنه "يعرف عن الشركات الصينية وسبل منافستها في العالم أكثر من أي شخص آخر في العالم، حتى في الصين نفسها". ويكرّس بيتر نولان كتابه الأخير أيضاً للصين، وتوسعها الاقتصادي في العالم في كتاب يحمل عنوانه السؤال التالي: "هل تشتري الصين العالم"؟

الملاحظة الأولى التي يؤكدها المؤلف هي أن الصين تمثل اليوم القوة الاقتصادية الثانية في العالم، بعد الولايات المتحدة الأميركية، وأنها تحتل مكانة "المصدّر الأكبر" بين جميع بلدانه. وتمتلك الصين الاحتياطيات المالية العالمية الأكبر، كما لديها ٢٩ شركة من بين الشركات الخمسمائة الأكبر في العالم حسب تصنيف مراكز البحث المختصة.

ما يعرفه الجميع هو أن "الازدهار الهائل" الذي تشهده الصين منذ عقود قليلة أثار الكثير من النقاشات في مختلف وسائل الإعلام العالمية التي كثيراً ما ترددت فيها مقولة إن الصين تستخدم مواردها المالية الكبيرة من أجل "شراء العالم". ويسأل بيتر نولان: "هل هذه الفكرة حقيقية؟ وهل هناك ما يدعو الغربيين للقلق من الدور الصيني في الاقتصاد العالمي اليوم؟

الخطوة الأولى التي يقوم فيها المؤلف محاولاً الإجابة على مثل هذه التساؤلات تكمن في مناقشة الخطاب السائد في وسائل الإعلام الغربية، والذي يتم التأكيد فيه، بصور مختلفة، أن الصين تشتري العالم. ويشرح أنه منذ سنوات السبعينات المنصرمة أدت الثورة في أنماط التعامل العالمي مع ثورة المعلوماتية والاتصالات إلى تمركز صناعي لا سابق له في التاريخ الإنساني كله.

وزادت الشركات العملاقة المتعددة الجنسيات المزوّدة بالتكنولوجيات المتقدمة من استثماراتها في البلدان النامية بما في ذلك الصين آنذاك، بل وخاصة في الصين. كانت تلك الشركات العملاقة تنتج ثلثي الإنتاج الصيني من التكنولوجيات المتقدمة وأكثر من ربع صادراتها من تلك التكنولوجيات، كما كان حضور الشركات الصينية متواضعاً جداً في البلدان ذات الدخل المرتفع.

وهذا ما يعبّر عنه المؤلف بالقول: لقد كنّا، ويقصد الغربيين، تعمل "في داخلهم" ولكنهم لم يكونوا عندها "في داخلنا". لكن النمو الصيني اعتمد بشكل أساسي على السوق الداخلي المزدهر. وكذلك على "حماية الحكومة" لـ٧٠١ شركة وطنية كبرى، خاصة في قطاعات الخدمات المصرفية والمعادن والمناجم والبترول والكهرباء والبناء والنقل والاتصالات.

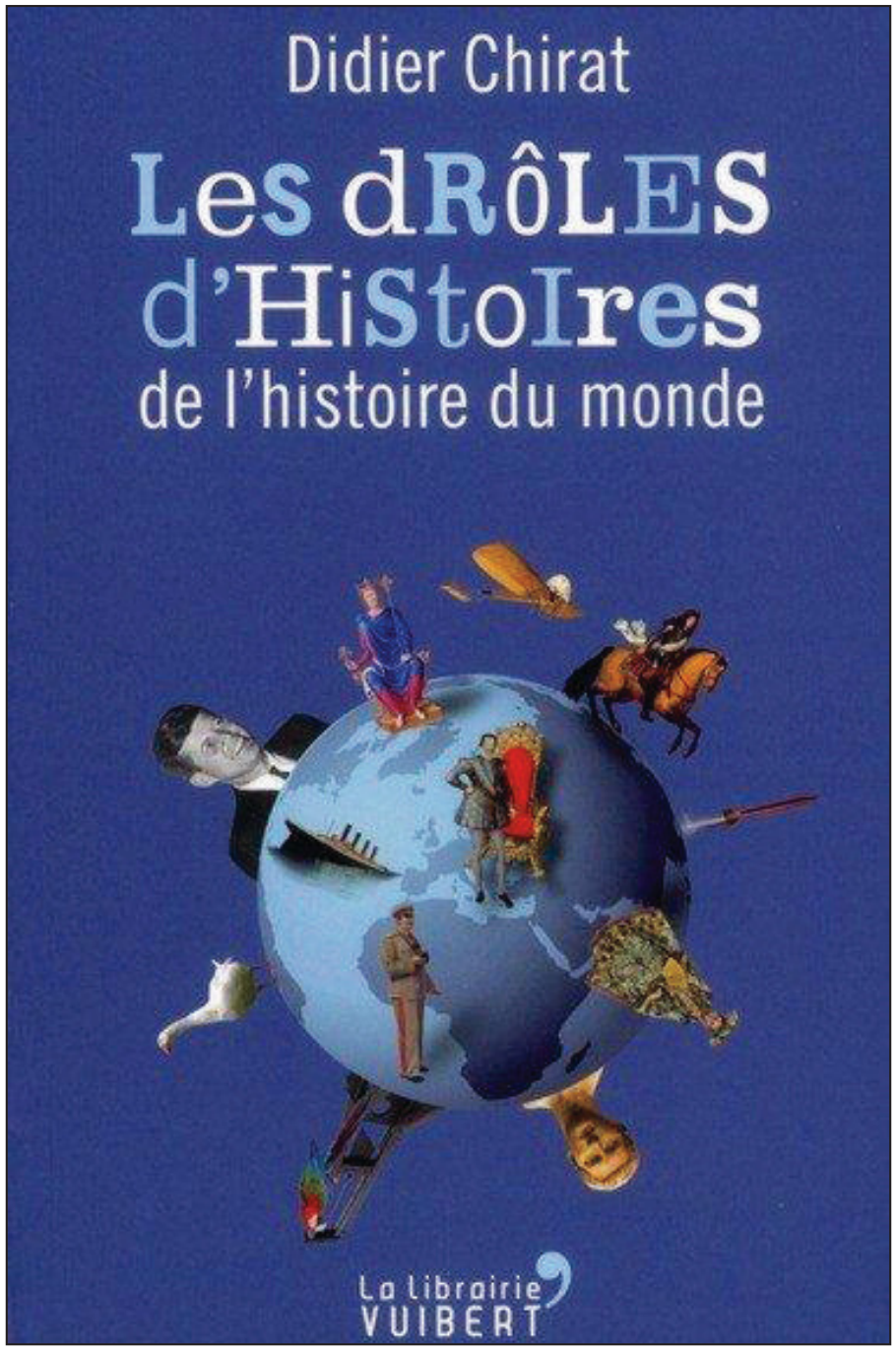
أما الواقع الحالي فيبيّن أن مساهمة الصين تمثل ٢٦٪ من الديون الخارجية للولايات المتحدة الأميركية بينما تمتلك بريطانيا واليابان نسبة أكبر من أميركا في ميدان الديون الخارجية الصينية.

هنا يؤكد المؤلف على فكرة مفادها أن هناك خلافاً كبيراً بين نظرة الصينيين ونظرة الغربيين إلى الزمن. هكذا مثلاً يعتبر الصينيون أن مفهوم "المدى الزمني القصير" يعني ١٠٠ عام بينما ينظر أغلب السياسيين الغربيين إلى ساعتهم كل دقيقة، وذلك في منظور موعد الانتخابات المقبلة.

وفارق آخر يؤكد عليه المؤلف بين الصين والبلدان المتقدمة الأخرى اليوم، وهو أن الصين تراهن على كل تفاصيل التكنولوجيا تقريباً وعلى التعمق في المعارف من أجل الذهاب دائماً نحو الأمام. إن الصين تراهن على المستقبل وتقيم استراتيجياتها على مدى عقود عديدة قادمة. لكنها لا تمتلك واقعياً قدرة شراء العالم اليوم؟ فهل ستنجح في ذلك مستقبلاً؟ رغم مستقبلها الاقتصادي الذي يبدو واعداً فإن تلويثها للبيئة، وشيخوخة سكانها تدفع في الاتجاه المعاكس. وهذه هي رسالة مؤلف الكتاب.

عن/ مسارات

قصص غريبة في تاريخ العالم



الكتاب: قصص غريبة في تاريخ العالم

تأليف: ديدييه شيرات

الناشر: ليبريري فويبير - باريس- ٢٠١٢

الصفحات: ١٦٠ صفحة

تعوّد ديدييه شيرات أستاذ التاريخ والجغرافيا في شمال فرنسا على أن يقدّم لطلبته العديد من القصص الغريبة التي شهدها التاريخ الإنساني كي يدفعهم للاهتمام بالمادة التي يقوم بتدريسها، وعلى خلفية النجاح الذي حققه في ذلك قرر أن ينقل تجربته إلى الرأي العام كي "تعمّ الفائدة على الجميع" كما يقول. هكذا قدّم كتابه الأول تحت عنوان: "قصص غريبة في تاريخ العالم".

ويعرف الجميع أن تاريخ البشرية زاخر بالحروب والصراعات التي حددت إلى درجة كبيرة مساره، ولكن هناك أشياء وأحداث غريبة لا علاقة لها بالحروب والنزاعات. و"لا علاقة لها بعظمة التاريخ"، وإن بقيت ماثلة باستمرار في ذاكرة البشر. وعبر رواية هذه الأحداث يمكن للبشر أن "يتعلموا التاريخ" وهم "يتسلّون" بالوقت نفسه.

ذلك على أساس أنه من العبث تصوّر أولئك الذين يعتقدون أنهم يكتبون التاريخ، ويتركون بصماتهم الدائمة عليه، وكأنهم هم وحدهم الذين تخلّد الإنسانية عظمتهم. وإذا كان لا شك أن لهم مكانتهم الاستثنائية في سجل البشرية الحافل بالعظماء الذين لا يزال التاريخ يذكرهم ويذكر مآثرهم، فإنه هناك أيضا بعض الحكايات "الغريبة" التي بقيت في ذاكرة الناس.

وينقل ديدييه شيرات في هذا السياق عن الفيلسوف سيوران قوله: "إن المبادئ تمضي، لكن الحكايات والقصص الغريبة تبقى". ويفتتح المؤلف قصص التاريخ الغريبة بتلك التي "جلد فيها ملك الفرس البحر". ويقصد بذلك "كيركزيس الأول" الذي كان همه الأكبر هو "قهر مدن اليونان الصلفة المتعالية"، والتي بقيت خارجة عن سلطته الممتدة آنذاك من البحر المتوسط حتى الهند.

تلك الخطة "أفشلتها الطبيعة"، إذ هبت رياح عاتية وخرّبت ما كان قد جهزه الفرس. لقد أعادوا "البناء" من جديد وبشكل محكم أكثر. البحر "الذي لا تعنيه أهواء البشر" اضطرب آنذاك وعلا وانخفض وحطّم الجسر من جديد. لم يكن من ملك الفرس أن أمر آنذاك بـ"معاقبة البحر بثلاثمائة جلدة".

وترافقت عملية الجلد بأقوال غاضبة مثلما ينقل المؤلف عن هيرودوت: "أيتها المياه ذات الطعم المرّ، إن سيّدك يعاقبك بهذه الطريقة كون أنك فعلت ما يعيق إرادته دون سبب. وهو سوف يعبرك مهما كانت مشيئتك أيتها المياه المالحة". وفي المحصلة النهائية، ورغم نجاح الفرس في اجتياز الذراع البحرية إلى أرض اليونان، فإن اليونانيين هم الذين انتصروا فـ"البحر لا يحب السوط"، كما يقول المؤلف.

وتحت عنوان "الإسكندر الأكبر يطرده متسوّل". يكتب المؤلف: "قد يحدث أحيانا أن تحسّوا أنكم تخالفون القيم والقواعد المقبولة تقليديا في المجتمع". وهذا ما يردّ عليه بالتذكير بالفيلسوف ديوجين، الذي كان يردد في القرن الرابع قبل الميلاد أنه ينبغي الحكم على الإنسان بما يمتلكه من صفات وليس بما يمتلكه من ثروات.

ذلك على أساس أن الثروة "الخارجية" وهمية ويمكن للقدر أن يزيلها بضربة واحدة. ولكن المهم هو "الكنز الداخلي" و"الذكاء" باعتبارهما راسخين ولا يمكن لأحد انتزاعهما. لذلك لم يكن ديوجين يهتم بالمظاهر وعاش مثل "متسوّل" في اثينا الثرية. ولم يكن يقتات سوى بالقدر اليسير من الخبز وحبوب العدس.

وذات يوم شاهد ديوجين بعض الكهنة وهم يقبضون على لص سرق أشياء بسيطة فصاح: "انظروا إلى اللصوص الكبار الذين يقتادون لصا صغيرا". وذات يوم أيضا طالب برؤية إنسان. وقال بصوت عاليا "أريد أن أرى إنسانا وليس بقايا بشر". ما يؤكده المؤلف في هذا السياق هو أن ديوجين لم يكن يخشى أحدا. وعندما سمع به الإسكندر الأكبر الذي كان على رأس إمبراطورية مترامية الأطراف أراد أن يلتقي به.

وذهب إليه حيث كان في كورنته. وجد الفيلسوف يتمتع بـ"حمام شمسي". وعندما استمع إليه الاسكندر نال إعجابه الشديد لما يمتلكه من شجاعة وحكمة. فقال له: ما الذي يمكن أن يجلب له بعض المتعة والسعادة أجاب ديوجين بجفاء: "أن تبتعد قليلاً فإنك تحجب الشمس عنّي".

"القضايا الساخنة في العالم 2013" كتاب يتناول الوقائع الدولية بعد إنشاء هيئة الأمم المتحدة.. قريبا

بغداد / المدى برس

كشف الروائي والقاص طارق أحمد السلطاني عن انتهائه من كتابة آخر مؤلفاته، وهو كتاب يحمل عنوان "القضايا الساخنة في العالم ٢٠١٣"، الذي يتناول التنازع والوقائع في العالم بعد إنشاء هيئة الأمم المتحدة.

وقال السلطاني في حديث لـ"المدى برس"، الجمعة، إن "الكتاب يتناول أغلب القضايا والنزاعات والصراعات في العالم التي لا تزال عالقة حتى اليوم ومن أبرز هذه القضايا، قضية العراق ١٩٩٠، وكشمير ١٩٤٧، أفغانستان ١٩٧٣، قبرص ١٩٧٤، ليبيا ١٩٩٢، السودان ١٩٩٥، فلسطين ١٩٤٧ وغيرها من الدول".

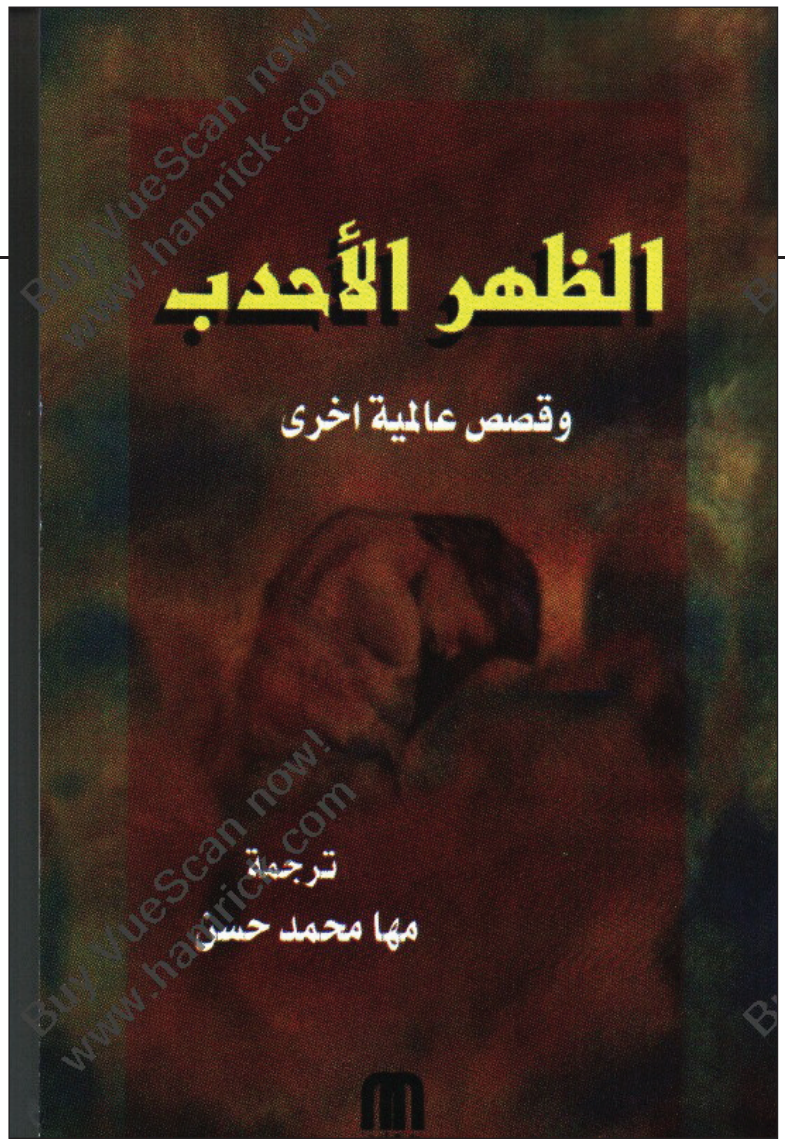
وأشار الكاتب الى أنّ "الكتاب يعد مكملاً لما أصدره في العام الحالي لكتابه الذي حمل عنوان "واقع ومستقبل الأمم المتحدة" حول تعديل ميثاق الأمم المتحدة".

والكتاب يقع في ١٨٠صفحة من القطع المتوسط الذي سيصدر مطلع العام المقبل عن مكتب زاكي للطباعة.

م / غفران الحداد ت / احسان نعمة

الظهـر الاحـدب وقصـص عالميـة اخـرى

مـن الكتب الجديدة لدار المأمون للترجمة والنشـر التابعة لـوزارة الثقافة، كتاب بعنـوان (الظهـر الاحدب وقصـص عالميـة اخرى) قامـت بترجمته(مهـا محمد حسن).ويقع في ٢١٦ صفحة من القطع المتوسط.ويتناول الكتاب ترجمة لمجموعة من قصـص قصيرة للقصاصـين المهمين جيلبر جيسـبرو وليونيد اندريف والان جير بر وجوليا بييه وان براغاتس وميشـيل لا مبـير واولا دونر وكاتي بيرنهيم ومارغـا مينكو والـين ديمـورزان وفرناندو اينسـا. واذا كان لكل قاص من هؤلاء القصاصـين موضـوعه الاثير الذي يطرحه علـى القاريء، فانه مـن جهة اخرى يقدم احداثا تدور في اطار انساني شفاف يغلب عليه طابع المعاناة في صورة دقيقة متماسكة.



قراءة / قحطان جاسم جواد

هذه المجموعـة القصصية كتبها مبدعون مـن انحاء العالم، رسم كل منهـم على الورق تجاربه، ورصد تجارب الاخرين ممـن يحيطـون به. ومع اختـلاف هذه التجـارب وتعددها، فـان الحصيلـة التـي تضمهـا المجموعـة ليست غـير رصد للمعاناة،وافصاح عن الوجع الانساني الرهيب الذي يعانيه الانسان بسبب فقره، لوعاته، او بسبب نشوزه عن اوضاع لاتـراه متكيفـا معهـا اولايراهـا هو جديـرة بهـذا التكيف، اوبسبب خيبة الامل وتوالي الاحباط.

وفـوق كل معاناة يحياها البشـر تأتي ايقاعات الموت عميقة مخيفـة، وقد لاتحمل من الاسـى ماكانت تحمله حياة الزيف يموتون او من حولهم من التعساء.

في هـذه القصص- حسب قـول المترجمة مها محمد حسن - تختفي تقنيـة السرد الاعتيادي الذي يـروي قصة لها بداية ولها نهاية، وتحل محلها افتراضات مفتوحة على ما تضيف القصـة مـن معانـاة للقاريء الـذي هو في المحصلـة انسان يعـاني، كما يعـاني سائر البشـر، ويجد نفسـه في سطرهنا وحادثة هناك.

الانسـان مبدع في كل شيء.وهـو مبدع الخيرو الشر، مبدع المنجـزات العظيمة ومبدع الكـوارث! وهو مبدع ايضا حين يستوعـب ما تجـود به افـكار المبدعين الذيـن يقصون عليه جوانب من وجع ينتظم فيه حياته وحياتهم.

مـن ابـرز قصـص الكتـاب قصـة (الظهرالاحـدب) لجيلـبر جيسـيرو وهـو كاتب روائـي فرنسـي له حصـة كبيرة من قصص الكتاب.وله العديد من المؤلفات منها (ابرياء باريس) و(كلاب ضائعـة بلا سلاسل) و(سترين السماء المفتوحة). ومن مسرحياته (منتصف الليل يادكتور) و(الرجل الوحيد) و(مـات الاول). كذلـك تضمـن الكتـاب قصـة ثانيـة لنفس الكاتـب بعنـوان(اول ذبابـة فصـل الصيف)،وقصة اخرى بعنوان(غرفة رقم ٢١) وكذلك قصة الزائر.

كمـا ضمـت المجموعـة قصـة بعنوان(ناقوس الخطـر) للقاص الروسـي ليوند نيكولفيك اندريـف وهو من مواليد ١٨٧١ويعـد واحدا من اشهرالادباء الروس وتوفي في عام ١٩١٩.

وللقاصـة جوليـا بييه قصـة (الكتابة تبقـى فقط).وللقاص الفرنسـي الان جيربر قدمـت قصة(الفتورالـذي اعتراني). والكاتـب الان عمـل في مهنـة التدريـس ثـم غادرهـا الى الصحافة، كما قام بأنتاج البرامج الخاصة بموسيقى الجاز ولـه تسعة كتب منها روايته المهمة (ضاحية التريك) وكذلك بقيـة اعماله(نوع من الزرقة) و(ارنـب القمر)و(ايام الخمر والزهور) و(اشاعة فيل).

وهنـاك قصة(حلم العصـر) لآن براغانسـ. وقصة (ميجر) للكاتـب ميشيـل لامبـير وهو صحفـي بلجيكي مـن مواليد ١٩٤٧ونشرعدة كتب ادبيـة لعل اهمها(حديث الى الشباب) وهـو تحقيـق عـن الشبيبـة نشرتـه دار نشـر جـي. بـي. ب.بروكسل عام ١٩٧٦.

وللكاتبـة الروسيـة (اولادونـر) يقـدم الكتاب قصـة (قصة عجيبـة). والكاتبـة اكملـت دراستهـا في المانيـا وعاشـت في فرنسـا وكتبـت العديـد من القصـص وحكايـات السفر بالاضافة الى روايتين.

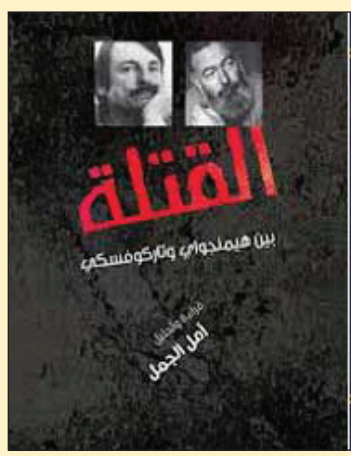
امـا الروائيـة والصحفيـة والمترجمـة الفرنسيـة (كاثـي بيرنهيم) فقد ترجمت لها مها محمد حسن قصتها(المغامرة). ويذكـر ان كاثي مختصة بالشؤون النسائية ومن المدافعات عـن ذلك بشـدة. ونشـرت روايتهـا الاولى (الارتباك) عام ١٩٨٣.

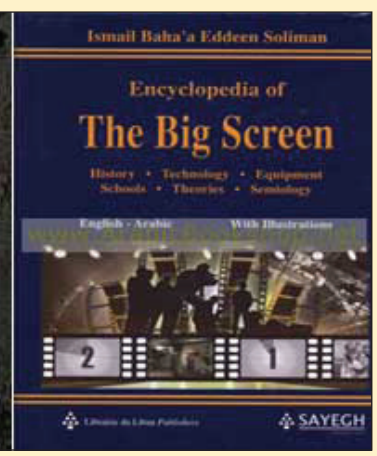
ولمارغو مينكو قدمت قصة (العنوان). في حين قدمت للكاتب (الين ديمـورزان) قصة(ميراث)والين الـف ونشر١٣رواية منها(غابزيل وزهر الربيـع) و(عودة لويس) و(السيد بيل) و(جرائمـي غـير المكتملـة) و(وداعاجـولا). وكذلـك هنـاك قصـة (قدرهيكتـور) للروائي فرناندوا ينسـا. وقصة(رجل ثقتنـا) للروائي الالماني(سيغفريد لينتر) الذي سبق ان نشر رواية(ليل الرهائن) و(درس المانـي).

وللكاتـب اليوغسـلافي) اختـارت المترجمـة ميليسـاف سوتيشيت قصة (الذئب).

هذا الكتاب يوفر فرصة جيدة للقاريء العراقي للاطلاع على قصص مختـارة اختارتها المترجمة بعنايـة من اجل تقديم وجهة نظر الاخرالتي نحن بحاجة لمعرفتها.

القـتـلـة بـيـن هـيـمـنـجـواي وتـاركـوفـسـكـي





صدر حديثا كتاب القتلة بـين هيمنجواي وتاركوفسكي للناقدة السينمائيـة أمـل الجمـل الـذي يقـارن بين نصـ أدبـي وعمل سينمائـي مقتبـس وهـو المذكور في عنـوان الكتـاب. ورغم أن هـذا ليس بجديد في مجـال الدراسات السينمائيـة، لكن اللافت للنظر هـو أمـران; الأول يتمثـل في حرص الباحثـة علـي أن ترفق بدراستهـا التحليلية المقارنة ترجمة كاملـة أعدتها للقصة مصحوبة بإيضاحات لما تم حذفه أو اختصاره أو استبداله أو إضافته مـن حوارات وشخصيات بعـد أن تم تحويلها إلي فيلم قصـير أخرجـه أندريه تاركوفسكي بمساعدة رفيقـه ألكسندر جـوردون عـام.١٩٥٦ إلي جانـب تخصيـص فصل آخـر كامل للديكوبـاج والسيناريو التفصيلي للشريط السينمائي القصير المقتبس عـن القصة والـذي ترصد فيه الباحثـة حركة الكاميرا والممثلـين وأحجـام اللقطـات وزوايـا التصويـر، والإضـاءة والميزانسـين، وسبـل الانتقـال بـين اللقطات والمشاهـد، والمدد الزمنيـة لكل لقطة في ظـل الحالة النفسيـة والذهنية المسيطرة علي الشخصيات.

الأمـر الثاني اللافت في الكتاب أن الباحثـة قامت بإدراج الفيلم ضمن الفيلموجرافيا الخاصة بتاركوفسكي، وهو أمر لم يحدث مـن قبـل، إذ عـادة لا تتضمـن فيلموجرافيا المخرجـين مشاريع التدريـب، حتـي مشاريع التخـرج لا يتم إدراجهـا إلا في حالات نـادرة إذا كانـت متميـزة ولافتـة. لكـن أمـل الجمـل مـن خلال دراستهـا تناهـض كل من يحاول أن يقلل مـن أهمية فيلم القتلة بحجـة أنـه أول مشـروع تدريبي علـي الإخـراج ولا يحمل أي ملامـح من سينما تاركوفسكي، فالتحليل الـذي قدمته الباحثة يثبت بما لا يدع مجالا للشك أن الفيلم رغم بساطته وعدم تعقده يحمل بصمة تاركوفسكي.

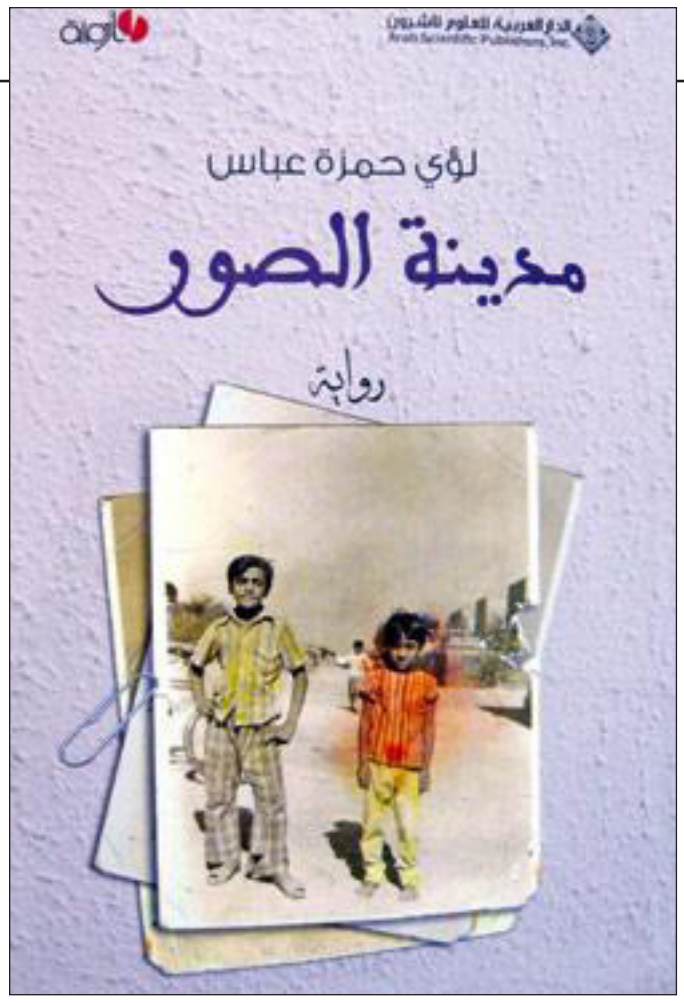
البقـــاء صـــــوراً

رواية "مدينة الصور" للؤي حمزة عباس

قراءة انطباعية

أ.د. نجم عبدالله كاظم
أستاذ النقد والأدب المقارن والحديث
كلية الآداب - جامعة بغداد

مع أنني مشغول في قراءة ما تبقى من روايات المرحلة ١٩٨١-٢٠٠٢ للكتابة عن بعضها، وتهيئة للجزء الثالث من كتابي "التجربة الروائية في العراق"( )، أتساءل: لماذا فرضت رواية "مدينة الصور"( ) عليّ أن أكتب عنها؟. صراحة أقول: لا أعرف.. وهو رد سأردده كثيراً في مقالتي.. لماذا؟ لا أدري. وبداية ليعذر الكاتب والقراء ذاتية تجربتي مع الرواية قراءة ورؤى وكتابة مما قد لا يصب في النقد والنقد الروائي في ضوء المناهج الحديثة، بل يعود إلى النقد ما قبل عقود طويلة، نعني النقد الانطباعي الذي ما زال له وجوده بالطبع، مستقلاً في بعض القراءات، وضمناً بشكل محدود في قراءات ودراسات أخرى. وعلى أية حال هي قراءة لن تكون انطباعية عائمة أو خالصة. فإذا كانت الانطباعية أو المنهج الانطباعي، أو ما قد يسمى النقد التأثري، حين ظهر في الإبداع، وتحديداً الفن التشكيلي على أيدي فنانين، مثل رينوار، ويعني التعبير فنياً عن التأثر الذاتي، فإنه حين انتقل إلى النقد صار يعني التعبير عن التأثر والانطباع أيضاً، ولكن مع إدخال التعليل والتبرير وبعض العقلنة.



(١)

وإذا كان النقد الانطباعي يعتمد أول وأكثر ما يعتمد على ما يتركه النص أو العمل الفني في المتلقّي، وهو هنا الناقد، من تأثير ينطلق منه الناقد، فإنه لا يستغني عن المنهجة. ويُحسب لهذا النقد أمران، الأول هو، برأي النقاد ومؤرخي النقد والأدب، أول منهج ظهر في تاريخ النقد، مع أن آخرين يرون فيه اللامنهج الذي سبق ظهور المناهج الحديثة وزامنها وتلاها؛ والثاني أنْ ليس من منهج تقريباً يخلو من الانطباعية وإن بدرجة أو لمحة. وهكذا فالنقد الانطباعي أو التأثري "هو النقد الذي تكون الدوافع الذاتية هي التي تتحكم فيه، بمعنى أن يكون تقويم الناقد للعمل الأدبي مبنياً على أساس ما يبعثه في نفسه ،ومدى ما يستثير من ذكرياته وعواطفه الكامنة في ذاته. فهو يعتمد إلى حد كبير على الخلفية الاجتماعية والثقافية، والعوامل المؤثرة في تكوين شخصية الناقد وحده"( ). كما يعرفه مجدي وهبة بالقول: "هو النقد الذي لا يهتم فيه الناقد بتحليل الأثر الأدبي، ولا بترجمة حياة مؤلفه، ولا بمناقشة قضايا جمالية مجردة، وإنما يقدم في أسلوب جذاب حي انطباعه هو نفسه بالأثر الأدبي الماثل أمامه"( ). ومن أشهر من عُرف من نقاده الإنكليزي والتر بيتر (١٨٣٩-١٨٩٤) والفرنسي أناتول فرانس (١٨٤٤-١٩٢٤)، وقد يميل إلى ذلك بعض نقد رائد النقد العلمي- التاريخي والاجتماعي- الفرنسي سانت بيف (١٨٠٤- ١٨٦٩). أما في النقد العربي فقد عُرف به العقاد وبعض نقد طه حسين وعلي جواد الطاهر. وهو ما سيكون منهجنا في هذه القراءة ولأسباب ستتضح تدريجياً، صراحةً وضمناً، في ثنايا المقالة.

(٢)

الرواية التي بين أيدينا هي أشبه بتداعيات وتذكرات تستعيد الماضي بشكل مقاطع ولقطات وأحداث وأجزاء من أحداث، وكل هذه معبَّر عنها بصور، "كانت الصور تعيش في رأسي حية، نضرة، لها رائحة وطعم. لها ملمسٌ دافئ غريب. لا تستقر نساؤها على حال. إنهن يتقلبن في ليل وفي نهار" - الرواية، ص٢٧. بعبارة أخرى هي صور من الماضي لا روابط كبيرة ودرامية بينها غالباً إلا في أنها من ماضي البطل، بل حتى صور النساء التي يشير إليها الراوي لا تشكل شيئاً كبيراً في مسار الرواية وثيمتها وفي ما يريد هذا الراوي، افتراضاً، أن يقوله فيها. هي إذن أقرب إلى تداعيات وتذكرات منها إلى السرد. وأحداثاً تجري، أم هل نقول صوراً تُلتقط كلياً في البصرة، وربما معظمها بشكل أدق في المعقل، وهي تتمرد على أن رواية ذات خط معين. ومع أنه تمرد لم يقنعني في بعض لعباته، فإنه امتد إلى قراءتي لها وكتابتي عنها لتتمرد على كل ما فكرت فيه من مناهج. فمع أنني كدت أخضعها لما وجدتها، في لحظات، أقرب إليه طبيعةً ورؤيةً وخطواتِ تنفيذ من المناهج، وهو منهج أو مناهج القراءة ومقترباتها، فإنني عدت وتراجعت وفكرت بغيرها، ولكنني لم أتوقف عندها كما توقفت عند الأولى، لأجد نفسي أميل بحكم الأكاديمة، التي تحكمني كما أحكمها، إلى الاعتراف بأن الانطباعية، منهجاً، قد فرضت نفسها عليّ، فكانت هذه القراءة الانطباعية.

وإذا كانت هي هكذا لماذا كانت وقفتي، إذن، عندها، وأنا أبحث عن الرواية الرواية عادةً؟ أهي الصفحات (١١٤-١٣٨) بخطها الجميل ولكن القصير والمحدود، ببطلته (كريمة) التي سنأتي عليها فيما بعد؟ بل لماذا استحوذت عليّ الرواية، وجذبتني للكتابة عنها، بعد أن عذبتني وأنا أرى الكثير من تفاصيلها وتفرعاتها و(صورها) تنفلت من بين أصابع كاتبها، دون أن يشغّلها لتكون الرواية الروايه؟ هل لأنها (متمردة) كما قلنا؟ ربما. إذن لنبدأ من تمردها هذا حتى وإن لم نكن متفقين معه.

إذا ما وصفنا الرواية فنياً بأنها رواية متمردة على الشكل الروائي، وإذا كان التمرد- أي تمرد- يمتلك إيجابية أنه يثور على سلطة ما، وعدم التسليم بالموجود، وهو يعني بشكل أو بآخر التجديد والقوة والجرأة، فإنه لا يمكن أن يكون، حتى مع ذلك كله، مقنعاً بدون مبرر له أو مسوغ موضوعي أو فني، وهو ما أتردد في نفي وجوده في رواية لؤي حمزة عباس، لأني لا أكاد أضع اليد عليه غير أنها عبارة عن صور حقيقية مستعادة ومتخيّلة محفوظة في الألبوم الذهني للكاتب أو لبطله الراوي. وهذا غير كاف، كما ليس كافياً جمال هذه الصور وما يحمّله الكثير منها من دلالات ومعان ومضامين ذاتية، ليكون مبرراً لرواية بدون أن يربط ما بينها خط ما أو يُوجد صاحبها خطاً بينها، وهو ما لا نجده إلا بشكل محدود سنأتي عليه. ولأنها رواية ذات أسلوب هو برأيي من أجمل ما قرأت، ولأن صورها تمتلك ما امتلكته، فقد زعلت، وعانيت، وغضبت على ما رأيت أن لؤي قد ضيعه من بين يديه. قد لا أكون في هذا محقاً، في قراءتي للرواية، ولكن لعل واحداً من أغرب ما حدث لي هو أني بدأت الكتابة عنها بمجرد أن أنهيت قراءتها، وهو ما لا يحدث لي عادة، بل ربما لم يحدث لي أبداً، فقد اعتدت أن أكتب بعد أيام وأسابيع، بل ربما أشهر بعد قراءة أي عمل أريد الكتابة عنه، تكون قراءتي المنتهية وما سجلته عنها ذهنياً وتحريرياً تنضج خلالها. أليس هذا غريباً؟ بالتأكيد.. إذن لماذا كانت كتابتي هذه عنها؟ لا أدري.

هي عمل يتراوح، في أسلوبه الجميل، وفي تناثر أو توالي صوره العادية وغير العادية، التي قد يكون بين بعضها وبعض آخر علاقة أحياناً وقد لا يكون أحياناً أخرى، وهي صور تتراوح ما بين واقعية ومتخيلة وأسطورية؛ وبين قديمة من الماضي البعيد أو المتوسط أو القريب، وحديثة؛ وبين ذاتية- للراوي ومن ورائه الكاتب- عن شخصيات عاش معها أو عرفها أو قابلها ومؤثرة غالباً فيه، وموضوعية عن جيرة ومجتمع وشعب ونظام حكم وحكّام. ولكن، مرة أخرى، هل هذا يكفي لتكون رواية؟ لا بالتأكيد. فكل ذلك إنما هو كنز معلومات وانطباعات ومشاهد، يشبه ما يظن الراوي و(هلال)- إحدى الشخصيات- أن الجرّة الكبيرة التي يعثران عليها مدفونة في الأرض هي كنزُ ليرات ذهبية ليظهر بعد ذلك أنها تحوي جثة رجل تتحول سريعاً إلى تراب. صور لؤي كنزٌ مملوء بصور، وإن لم تتحول إلى تراب فتضيع، فإنه أبقى عليها في ألبوم صور جميل، ولم يحولها إلى الرواية التي كان الممكن أن تكون.

أقول للؤي، في ضوء ذلك، إنني، من هذه الناحية، لم أقتنع بالرواية. هل يبدو هذا غريباً؟ لا أدري. ولكن إذا كان كذلك، فإن الأغرب منه هو أنها قد دفعتني بعنف ورقة- في الوقت نفسه- للكتابة عنها كما قلت. لماذا؟ أهو لؤي الذي أعرفه؟ مرة أخرى لأعترف بأنني لا أدري، فمع أننا نعرف بتغييب المؤلف، ولا نقول بموته، في النقد، فإنه حاضر بالطبع في انطباعية قراءتي وكتابتي هنا. أهو قلم لؤي الذي يمتلك معه كل أدوات الكتابة الجميلة؟ أم راويه الذي قد يكون هو نفسه؟ أم هو (سعود)- بطل الرواية- ذو الشخصية الساحرة، ولكن غير المفهومة بسهولة؟ أم هو (كريمة) التي أحس أن الكاتب إذ أخرجها من كينونتها الورقية، على رأي بارت( )، لكنه ذبحها بعد ذلك حين تركها عائمة على بركة عالم كنا نحسه، من أوائل لقطات ظهورها، يتلاشى تدريجياً، فاختفى من بين أيدينا في الصفحات الأخيرة من الرواية، كما تلاشت الليرات الذهبية المفترضة إلى تراب، مع فرق أنها بقيت في أذهاننا نتحسر عليها ونحنّ إليها؟ مرة أخرى لا أدري. في الواقع لقد استحوذت عليّ شخصية (كريمة) تحديداً، كما استحوذت عليّ من قبل شخصية (حليمة) في "حياة قاسية" - ١٩٥٩- لشاكر خصباك، وشخصية (تماظر) في "النخلة والجيران" - ١٩٦٦- لغائب طعمة فرمان، وشخصية "منيرة" في "الرجع البعيد" - ١٩٨٠- لفؤاد التكرلي، و(بهية) في "ذلك الصيف في اسكندرية" - ١٩٩٨ لبرهان

الخطيب. ففي الثلث الأخير بالضبط تتخذ الرواية خطاً لها، هو خط (كريمة- سعود)، ولكن حتى هذا الخط، الذي يصير سريعاً خط (كريمة)، سرعان ما ينتهي فعلياً بعد أن صار جميلاً بشخصيته هذه، واكتسب، بأحداثه وثيمته، خصائص الخط الروائي فعلاً. هنا نعترف لنقول لو لم ينته هذا الخط تقريباً ويتلاشى ونعود إلى صور و(أحداث) وشخصيات ما قبله، لتساءلنا لماذا كانت تلك الصور والشخصيات والأحداث التي سبقته إذن؟.. وهكذا عدنا إلى (البطل الراوي) و(سعود) و(ياسين) وغيرهم.. عدنا إلى صور المدينة.

(٣)

تعلقاً بالصور، التي هي عادةً صور أبطال لؤي، وصور الرواية، وصور المدينة، نعتقد أن الكاتب، وقد جمع كل هذا العدد منها، ولم ينتقِ منها لتكون صور ألبومه الروائي، دفع بالضَرورة، من حيث يريد أو لا يريد، بهذا الخليط من الشخصيات، فكانت منها أولاً الضرورية والفاعلة والإيجابية في فنية دورها، نعني النامية، وثانياً الهامشية التي قد يصح عليها توصيف (المسطحة) ولكنها مكملة لأي عمل روائي، وثالثاً المُقحَمة أو العائمة وغير المؤثرة في وجودها وربما المؤثرة سلبياً أحياناً. نحن متأكدون بأن كل شخصيات الرواية، كما هو حال كل صورها، مهم عند لؤي وإلا ما بقيت وعاشت في ذهنه أو كوّنها واختلقها إبداعياً. لكن هذا لا يعني شيئاً تعلقاً بالعمل القصصي أو الروائي أو الإبداعي عموماً إن لم يستطع الكاتب نقل أهميتها عنده إلى أهمية عندنا وبشكل أكثر دقة أهمية للرواية. أتذكر في كتابتي لروايتي الوحيدة "دروب وحشية" ()، التي هي جزئياً استحضار من ماض شخصي أثر في حياتي وشخصيتي، كنتُ أريد أن أزج بشخصية متشكلة في ذهني على معالم شخصية حقيقية أحببتها من ذلك الماضي، ولكنني استبعدتها حين عجزت عن إيجاد دور لها. لؤي حمزة عباس لم يفعل، برأيي، مثل هذا، فكانت النتيجة أنه لم يهمل صورة ولا حدثاً ولا شخصية، وإلا ما أهمية وما علاقة الحكاية التي ينقلها البحار الهندي (كومار) لسعود، مثلاً، بالرواية وهي عن شراء الهند لسفن ثلاث من شركة ما وراء البحار وإصرار البائع البريطاني على شرط الإبقاء على أسمائها- فيكتوريا، وإيلازبيث، وموبي ديك- واعتراض المشتري الهندي على ذلك؟ وما علاقة الخميني وإبعاد النظام السابق له عن العراق بالرواية؟ وما علاقة أشياء أخرى بالرواية؟ نظن الكثير منها ليست لها علاقة أو هي ذات علاقة مفتعلة بها. وكان دخول هذه الصور سيكون مبرراً لو أنه خدم في رسم خلفية الرواية، من خلال علاقتها بشخصياتها بشكل أساس، كما فعلتْ صور أخرى لها علاقة، ولكن غير مباشرة غالباً، بمسار الرواية والشخصيات، مثل قمع النظام وهنا نسجل للؤي، وتعلقاً بهذا، أن من جميل ما فعله هو تعرية النظام السابق وبعض سلوكياته، مثلاً، بدون أي شعار أو شتيمة، كما اعتدنا أن يفعل بعض الكتاب مع من يعادونهم.

وهكذا كانت المجموعة الأولى من شخصيات الصور الروائية- الإيجابية فنياً- تقتصر على شخصيتي بطل الرواية (سعود) و(كريمة) وقد تتعدى إلى شخصية الراوي. أما أهم ما تدعم هذا من الشخصيات في استكمال أناس عالم الرواية، وكان بعضها حاضراً طوالها وكان بعضها الآخر ضرورياً في حضوره بعض مراحل الرواية، فهي (يوسف) أخو البطل، و(صفاء) الأخ الاصغر للبطل، و(ياسين) صديق الراوي. عدا شخصيات هاتين المجموعتين، تتوزع البقية ما بين عابرة، لكنها قد تكتسب أهمية ظرفية أو وقتية محدودة، وأخرى مقحمة على الرواية. فمن المجموعة الأولى شخصيات أم (كريمة)، و(هلال بداي) شبه المتخلف الذي تُزوِّج كريمة به، وأبو زوجها، والبحار الهندي (كومار)، ومدرس التاريخ (طاهر) المعجب بعبد الكريم قاسم، ومن المجموعة الثانية الحاج حميد بعباءته التي تغطي عُري الإيطالية، وخال الراوي. وهنا نتساءل ونحن نميز هذه الشخصيات الرئيسة والثانوية والعابرة لماذا خال الراوي الذي احتل مساحة كبيرة من الرواية بدون مسوّغ؟ وماذا يعني؟ ولماذا يتذكره الراوي ويحلم به؟ لا نجد لهذا من جواب ونحن لا نكاد نضع اليد على ما يهم منه للرواية، حتى إن بدت بعض مقاطع الرواية به جميلة. فأن تكون الشخصية جميلة وأن تمتلك مقاطع حضوره جمالاً ذاتياً لا يبرران وجوده في العمل.. ونحن لا نجد من مبرر واضح أو غير واضح غير أنه صورة من الماضي، وهو ما لا يجعل من هذا مبرراً كافياً، حتى وإن انتبهنا إلى كلام أمه لجدته الذي يبدو وكأنه حمّال أوجه، إذ تقول لها:

"إنه يرى خاله في كل مرة يحلم فيها، كأنه العالم لم يعد فيه غير خاله. يراه يمشي ومن حوله الكلاب" – الرواية، ص٢١.

فمهما أخذنا من أوجهه لا نجد فيها ما يصب في الرواية.

(٤)

الرواية مروية أصلاً من خلال وجهة نظر مَن قد يُرى على أنه البطل وأنا أراه صديق البطل (سعود). ولتأرجح الراوي بين أن يكون بين هذا وذاك، يكون مفهوماً بل متجانساً وتلقائياً أن يبدو الراوي أحياناً، وهو يتكلم بصيغة المتلكم، كأنه يتكلم بصيغة الغائب، لأنه لا يتكلم عن نفسه بقدر ما يتكلم عن الآخرين، أبطال صوره، لاسيما (سعود)، وعن تجاربه معهم وملاحقاته لحركاتهم، ملتقطاً ما يُفترض أن يكوّن جوهر صور المدينة. يعزز هذا التجانس والتلقائية ما بين الرواية بصيغة المتكلم وصيغة الغائب، أن هذا الراوي وهو يلبس لبوس راوٍ في الواقع أكثر من لبوس بطل، هو راوٍ داخلي أي من الشخصيات. وعموماً هو يتحول، بعد أن تكون الهيمنة للرواية بضمير المتكلم، إلى الرواية بضمير الشخص الغائب بين الحين والآخر، وبشكل خاص وشبه كلي في سرد حكاية (كريمة)- ص١١٤- ١٣٨- ليعود فجأة بعد ذلك إلى الرواية بضمير المتكلم. وعلى أية حال ربما يصعب، حتى بمعزل عن هذا الجزء، البت بما إذا كانت الرواية بضمير المتكلم أم الغائب، هي مروية بالضميرين متداخلين بشكل يبدو مقنعاً غالباً وغير مقنع أحياناً قليلة. وعموماً يبدو التداخل والتوزع، حتى حين يكون تلقائياً وغير مدعوم بمسوغات فنية، مقبولاً إلى حد ما، ذلك أن الشخصية الراوية إذ تروي في الأصل بضمير المتكلم، كثيراً ما تتماهى مع ضمير الغائب، أو تتحول إليه- كما قلنا. ولكنها قد تقع في ما هو عندنا محذور، نعني الانحراف بالراوي بضمير الغائب ليكون عليماً. فالكاتب، عندنا، يُخطئ كثيراً حين يسمح هو للراوي العليم بأن يدخل على خط السرد فيتكلم عن بعض تلك الشخصيات، مثل (كريمة)- ص١١٠. وحتى إذا ما قبلنا بانتقال وجهة النظر هنا من الراوي إلى (كريمة)، فإن الراوي العليم يبقى جريئاً في تسلله بقوة في حالات أخرى ومع شخصيات أخرى، سواء أكان ذلك والرواية تنطلق من وجهة نظر الشخصية الأولى، أم وهي تنطلق من الشخصية الثانية، كما هو الحال مع مدير معمل التعبئة- ص١١٨- و(أم كريمة) – ص١٣٤- بل مع شخصيات أخرى ثانوية، بل مع تلك التي يُفترض أن دورها يجري في خلفيات الرواية، كما هو الحال مع شخصية البحار الهندي (كومار). فها هو الراوي العليم يتمرد على وجهة نظر (كريمة) التي يُفترض أن الرواية تُروى في صفحات محدودة من خلالها، لينقل لنا:

"انتظرت° أن تأتي أمها لتغلق الباب. تعاود سجنها، لكنها لم تأت ولم تغلق الباب... كانت الأم وهي تغرق في صمتها تنقضّ عن نفسها آخر ذرات مزاجها العائلي، تخلّص روحها من عنكبوت العلاقة التي طالما شعرت بها قاسية" – الرواية، ص١٣٤؟

(٥)

أن يُسمِّي الكاتب روايته "مدينة الصور" ليس كافياً لتبرير أن يُدخل أية صورة- أحدث، أو شخصية، أو مكان، أو حكاية، أو أناس، أو تخيّل،- كما فعل مثلاً مع (حكاية ونّاس) في ص١٣٥-١٣٧، التي نعرف فجأة، وبعد مقتل أم (كريمة) دهساً بالقطار، بأن الناس قد اعتادوا روايتها، ولا نعرف، لأن أناس الرواية لا يعرفون، إنْ كانت قد وقعت فعلاً أم أنها متخيلة، أم أن لها أصلاً ولكن الذائقة الشعبية راوية ومتلقية قد طورتها وأضافت إليها ما أضافت، أم هي حكاية أسطورية أو شعبية يحكيها بعض لبعض أو جيل لجيل أو أهل صور الماضي لأهل الحاضر؟ و(حكاية وناس) هي عن شخصية (وناس) الذي يُقال إن الناس اعتادوا عليه وهو يسابق ركضاً يومياً أي قطار منطلق من المعقل، لكنه يختفي فجأة في أعقاب حادث غريب:

"بعد أن ترك السائقُ المعقلَ وراءه ليمضي في المساحات الرملية المعتمة لمح شبحاً بعيداً يلوح أمام القطار، كما لو كان يركض بين قضبان السكة... حدق ملياً أمامه لكنه لم ير شيئاً. في رمشة جفن تراءى له أن القطار صدم شيئاً ما صدمة خفيفة عارضة. في محطة الشعيبة شبه الفارغة قبل أن يتوجه لمكتب الناظر ألقى نظرة سريعة على مقدمة القطار. كانت نظيفة كما خرج بها من محطة المعقل... بعد تلك الليلة لم ير أحدٌ ونّاس.. لا داخل المحطة ولا خارجها، لكن سواق قطار المعقل الصاعد إلى بغداد ظلوا يُحسون صدمة خفيفة تتكرر أول الليل على مقدمة القطار قبل الوصول إلى الشعيبة" – الرواية، ص١٣٧.

بقيت لي ملاحظة شكلية آخذها على الروائي والرواية والناشر، ولم أكن لأتوقف عندها لولا أن هذا الذي تتناوله كان على جانب من الغرابة، وتتمثل في استخدام نقطة الوقف بكثرة لا سابق لها، وبشكل غير معقول وغير مبرر وغير مفهوم، وغير صحيح، بل مشوِّه، إذ هي تكاد توضع بين الفعل والفاعل، والفعل والمفعول، والمضاف والمضاف إليه، ولا أريد أن أجزم في القول ربما حتى ما بين الجار والمجرور.

وأخيراً كيف نوصّف الرواية اعتماداً على ما جاءت عليه وعلى كل ما سجلناه وقلناه لها وعليها فيما سبق؟ حسناً.. الروائي يقول في ملاحظة بعد انتهائها:

"تفيد الرواية من أحداث معلومة وقعت عبر ما يتجاوز العقد من الزمان، وأخرى لم تقع، وهي تؤاخي بينهما في إنتاج عالمها واستحضار شخصياتها التي نزلت من دروب الواقع ودروب الخيال" – الرواية، ص١٥٥.

ولأن هذه الأحداث التي وقع بعضها ولم يقع بعضها الآخر، على حد إشارة المؤلف، ولأنها بُنيت على صور تلك الأحداث وشخصياتها، نقول نحن: هي عبارة عن ألبوم صور لأناس رحل منهم ومن رحل وبقي من بقي، آلة تصويرها وعي الكاتب، وجهاز تظهيرها كلماته وأسلوبه العذب، وترتيبها وتصفحها جاء من خلال راويه غالباً الذي قدمها لنا وكأنها أمانة بين يديه ليبقى أصحابها صوراً، وهي الأمانة التي يبدو وكأنها قد منعته من استبعاد بعضها مما لا يضيف إلى الصورة الشاملة التي يقدمها الألبوم شيئاً.. ومع هذا هو كان ألبوماً جميلاً.

نداءات الشاعر وحلمه الشعري

في "حينما يرتقي الضحى نوافذي"

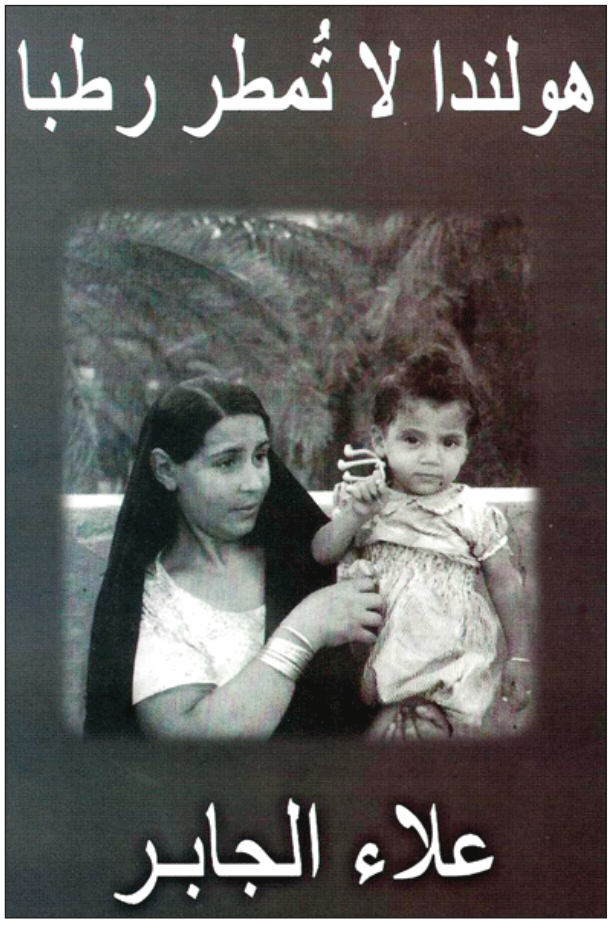
قراءة: شاكر مجيد سيفو

يدخل الشاعر ناهض الخياط الى مشغل كتابته الشعرية في كتابه الشعري "حينما يرتقي الضحى نوافذي" الى مشغله في تصريحه الذي ينفتح على النص في اكتماله وبوحه الذي ينكشف في مفتاح نصه الشعري الاول الذي يستهله بـ "لن تنأى عن قصيدتك،، كما لن تنأى هي عنك/ فحين اراك في الشارع/ أقول: إنه ذاهب لها/ وحين أراك في المقهى/ وأنت تحدق في ساعتك/ وعلى جبينك تتراءى/ فراشات نور وظلال.....ص٥ أنت قصيدتك" يضفي الشاعر أبعاداً جديدة على نصوصه في انتاج المعاني فهو يرى بأن الشعرية لا تستنفذ فيها المعنى فهي من سمات – سيميوتك الشعر حسب ريفاتير، فالشعرية هي إضاءة للمعاني في قدرات اللغة على نقل الواقع أفكاراً ورؤى ووقائع، لكن في الاتجاه الآخر يعارض بول ريكور الاعتماد على النص وحده حيث يتضمن سياقاً تاريخياً وأن النموذج الهيرميونتيكي يبين أن تعدد المعاني لا ينبع فقط من عالم النص نفسه، ولكنه ينبع من مرجع تاريخي مزدوج يتمثل في عالم المؤلف وفي الظروف اللاحقة للتلقي والتأويل: (أيها الصباح:/ أنا معك/ وأول من يفتح نوافذك/ لتوقظ الشذى/ وتملأ الكؤوس بالحبيب/ لكنني لن أطلب منك/ سوى إلتفاته الى ورقتي التي/ سهرت معي البارحة/ لتقول: ليتها قصيدتي....ص١١ – أيها الصباح" ينشغل الشاعر بشكل جادّ وبجدّية بقصيدته التي يخاطبها كائناً واقعياً حين ينزع الى تلمّس حدود الفصاحة والوضوح الشفاف في مرآة الزمن بالأشارة الى الدال الكلي – الصباح – الذي يدفع بعناصر تشكيل النص ونمو نسيجه الشعري بعد أن يكون قد تخطى "ما حول النص من متراكمات" وما تخفيه الأشارة اللفظية من شعرنة اللحظة، لحظة الكتابة والتوجع بها وتذكّر وحدات البنى المكانية التي تجسدها هنا لغة النص في صيغة السؤال. ابتداءاً من العنونة الرئيسة وامتداد الى منعرجات المتن: "أيها الجنوب الجميل!/ أنا فيك أبدأ..... وإن نأيت/ فذلك الطائر المبكر لنخيلك/ أو المتجه اليك وحيداً في مسائه... أنا؟ ولن يمرح الهواء فيك/ بدون خطوتي... ص١٧ من يغنيك" تستند شعرية النصوص وتقوم على جهاز لغوي فصيح وسليم ومتماسك مما أضفى هذا التماسك رصانة النسيج الشعري والمعرفي الذي منح البعد السيسوثقافي في توريد رسالة الشاعر واستخلاص خطابه الشعري على سطح النص في فيوضاته اللفظية الرومانسية و الغنائية التي تدخل في تحقيق خطاب الذات الفكري،إن الشاعر يقيم معادلة في تراسل حواسه فهو حين يكتب يسمع صوته ويرى مضامين صوته ونداءاته الكونية وتتراكم البنى المعرفية والجمالية في بؤرة نصية واحدة ثم تتشظى لتتراسل في منحى حلمي وتفكرّي وخيالي، فالشاعر هنا حالم جميل، يحلم بالحياة كي تستطيل حتى في نومه؛ في حكاية خطابه الشعري ونداءه اللوح للأنثى: "صديقتي!/ قد تسألينني – لتجربي حدسي – ما الذي تفعلينه الان/ وأنا قد قرأت خطوط كفيك في ثنايا قصائدك/ وأفعمت روحي برائحة عطرك الثمين/ فالهمني لأطلب منك جناحين/ وأنت التي تعلم الأطيار كيف تطير...ص٢٩ لقاء عبر الاثير" تمثل تجربة النص عند الشاعر ناهض الخياط تجربة حياة يومية معاشة، تلتصق بها الذات الأنا بالذات الشاعرة في علاقة تواشج شديد تتسع عبر سيرورتها التاريخية وتعدد مكوناتها المعرفية والدلالية وتتجمل في أسلوبية شخصانية لا تشير إلا الى الشاعر نفسه في استقطاره لشعرية المفردة والمرجع التنويري وحلمه الوضّاء المتأصل في كشوفات شعرية قاموسه اللغوي الذي يحيل كل تصوراته الى رؤى حادة وذرى شعرية حسية بحساسية الحداثة الشعرية: "متكأ أمينْ/ وظل بارد ظليل/ تحت سقف من قصب/ الرياح تختار فيه نايّاتها/ والسماء دانية منه/ يدخل ويخرج فيها سرب حمام... وأنا:/ لكنني أستفيق لنباح كلاب قريب/ وراع ينادي شويهاته؛ فأنهض حتى أرى....ص٤٦: متكأ تحت ضوء القمر" يرى الى اللذة في التصوير في استجلاء المخفي وتأصيل الظاهر في إشاعة روح الجمال الشفاف بين معانيه وصوره، عبر الوحدات البنائية لنسيج النص وعمارته، (ويرد علة الجمال في الفن، وهنا في النص الشعري الى الشكل والكيفية التي تتناغم بها الأجزاء في كل موحد ينطوي على لذة التناسب" إنّ لذة الجمال تتناسب مع لذة الحلم والفكر في نصوص الشاعر وتظل لغته السراج الذي يضيء التخييل وبلاغة الكلام الشعري: "أعرف أن "إنانا/ قد استقلبت صرختي الاولى/ وعمدتني بماء الفرات/ فوشمت حروفه يدي وبشرت الصباح بقميصي والورد بفمي.....ص٥٥ إلهة الجمال..... إنّ فاعلية الملفوظ الشعري تتسع وتتجدد وتتعدد عبر مساحة نصوص الكتاب بقوة الحلم والأسطورة والخيال عند الشاعر، بدليل تجاور الملفوظ النصي وإحساس الذات الشاعرة بهاجس التجدد وحساسية تجربته الشعرية الطويلة التي تمتد لأكثر من ثلاثين عاماً في فرن الكتابة الشعرية، وحرص الشاعر على الأحتفاظ بنقاوة نصوصه باللغة الرشيقة، لغة الشعر المتأصلة بالحياة والعالم والأشياء وانشغاله في موجهاتها بالآخر – الأنثى – الصديقة: "تقول لي: أقف عند بابك الان/ أنا قصيدتك التي انتظرتها طويلاً/ لأسمعك تحيتي/ بومضتها الخاطفة..... حتى ينتقل الى مناخات تتجاور في قصائد أخر، ومنها على سبيل المثال: (نجمة الصباح ص١١٢): يا نجمة الصباح/ وزهرة سمائه/ أبدا أنت في قصائدي/ الى أن تفقد السماء زرقتها/ وتنطفىء النجوم وتظل لغة النداء تمتد لتشغل مساحات كبيرة واستعراضية من قصائد الكتاب – (حينما يرتقي الضحى نوافذي).....

رواية هولندا لا تمطر رطبا:
وجع ثنائيات الهنا والهناك

الشوارع ليست للإقامة، للعبور فقط، والتسكع أحيانا

أحمد شرجي



امتزجت ثنائية الهنا والهناك في رواية علاء الجابر(هولندة لاتُمطر رطبا) بكل ماهو إنساني وحميمي. اشتغل السرد وفق هذه الثنائية، والتي تحكم الجابر بتدويرها بحرفية عالية. والهنا هو مكان ولادة وإقامة البطل/المؤلف، والهناك، هو الأخر الهولندي الذي وجد فيه البطل/ المؤلف ملجأه، بعد انكسارات عدة.

ثنائية العنوان:

هولندة / البصرة

برودة الأراضي المنخفضة / حرارة البصرة، يتمخض عن ذلك المطر الهولندي، ويقابله غزارة النخيل والتمور في البصرة، ومن ثم حرارة البصرة تنتج رطبا، ولكن الأراضي المنخفضة لا تأتي بغير المطر والذي يستمر في أحيان كثيرة لعدة أيام.

ونقرا العنوان قراءة أخرى، نقول: الاثنان مصدر فرح للبطل، فهما يجلبان الخير حسب الموروث الشعبي.

يشير العنوان في جزئه الأول (هولندة لا تُمطر..) كمفتتح لهذه الثنائية، اختيار هولندة التي لجأ إليها البطل، في تسعينات القرن الماضي، وبين مدينته البصرة(جنوب العراق) والتي تشتهر بجوها الرطب، وزراعة نخيل التمور بكل أنواعه، وبالتالي ينتمي البطل لعالمين الاول يشتهر بغزارة المطر فيه، و (رطبا)الى البصرة والذي طالما حلم بها وبحي الجمهورية حيث ايام الصبا، إنها عملية استبدالية للمكان والزمان مطر هولندة (زمكانية جديدة) برطب البصرة (زمكانية المنشا)، و يبقى العنوان: عاطفي، حميمي، إنساني، يحن فيه البطل/ الكاتب، لجذوره الأولى. ما يدعم قراءتنا هذه، الصورة التي حملها غلاف الرواية (المؤلف طفلا في حضن أمه في مدينته البصرة)، مما جعل المؤول يقرا الرواية كسيرة ذاتية، او مروية، او إنها رواية ذاتية، وقد يكون المصطلح الأخير غير معروف أدبيا، ولكن أنتجته القراءة. لما حملته من انثيالات ذاتية تسير بشكل عكسي من خلال تدوير الزمن للحدث وكشف تفصيلاته الصغيرة، منذ مجيء البطل إلى هولندة في تسعينيات القرن الماضي.

ثنائية: هولندة / البصرة

حتمت علينا القراءة تقديم اسم هولندة على البصرة، لما أشار إليه العنوان أولا، وثانيا اشتغال المؤلف بشكل جميل وواع بعكس الحدث زمنياً، وهذا ما ذكرناه سابقا بالتدوير، تدوير الزمن والمكان، وهذه تحسب للرواية (الذاتية)، وقدرة المؤلف بإحكام السيطرة على أدواته. الزمن والمكان عكسي، الرواية تبدا زمنيا ومكانيا من ما آل إليه مصير البطل:

بين أجساد تُشع احمرارا، أحشر جسدي الحنطي في بهو المبنى الضخم لبلدية دنهاخ Den Haag أرقبُ عيون المارة بمقلها الزرقاء والخضراء، أقارن بينها وبين وجوه أخرى ملونة لأصول عربية، إفريقية، وآسيوية..... جميعها جاءت من مكان بعيد أملا في ورقة صغيرة، وروح كل واحد منهم تهذر:

هل أصبحتُ هولندياً الآن؟!(الرواية،ص١)

ومن ثم يعود بنا زمنيا ليعرفنا عن مشاعره عندما حطت به الطائرة الأراضي الهولندية، رغم ان هذا قبل شهور:

قبل اشهر طويلة حطت بي الطائرة الهولندية في مطار أمستردام، قادما من الكويت بعد ان غادرتُ مطارها واجما...

هذا التداخل الزمني من / إلى، هنا / هناك، ومن ثم العودة من الهناك الى الهنا، أراد له المؤلف / البطل لسرد انثيالاته وتأكيد التشضي داخل حياته،من خلال عنصرين مهمين داخل المتن السردي للرواية وهما: الزمن والمكان.

المكان: كملجأ، سعى إليه البطل كوطن بديل وهنا نقصد هولندة، والأخيرة هي البديل الثاني بعد المكان/ البديل الأول، الكويت. والتي غادرها بعد الغزو الصدامي،حتى أصبح الحنين للملجأ الوسطي (الكويت)، والتي تنتهي فيها مروية علاء الجابر بالحنين لأيام مراهقته، وهو يقدم لنا مرثية موجعة لحنينه لأيام طفولته ومراهقته، سرد كتب بطريقة شعرية وشاعرية مرهفة.

الزمن: اعتمد البؤرة التدويرية التي ساعدت المؤلف من الانتقال السلس، من طفولته في حي الجمهورية في العراق وأيامه الأولى للمدرسة، ومن ثم العودة بنا إلى زمن آخر زمن تكون الشخصية والعمل صحفي واهتمامه بمسرح الطفل وكأنه يبحث عن طفولة ضائعة، وأيضا هو امتداد لاشعوري يجبرنا المؤلف على الانتقال معه عبر أزمانه / أزمان البطل.

ثنائيات التضاد: الاختلاف الثقافي: الأنا / الآخر

الطفل بين ثقافتين

منذ الصغر شكلت عمتي (نورة) بالنسبة لنا حاجز صد أمام العقوبات التي كان والدي يفرضها علينا جراء أخطاء صغيرة قد نرتكبها،(ثقافة عربية).(الرواية،ص٢١٧)

أذكر عجوزا[هولندية] أخرى اتصلت بالشرطة حين صفع جارنا المغربي طفله لإلحاحه المزعج.لم يكن اتصالها رأفة بالطفل، بل حرصاً على قوانين تجرأ ذلك المهاجر على اختراقها،.....(ثقافة هولندية). (الرواية،ص٢٦).

حقيقة الأمر، هذه مقاربة ثقافية بين ثقافتين، الهولندية والعربية، كيفية التعامل مع الطفل. نشعر بها دون ان يشير إليها المؤلف، بل وظفها بطريقة المخيال الزمني، دون الحاجة الى الربط المباشر،مما يسقط مروياته بالترهل، مما شكلا تساؤلا كبيرا لطرائق تربية الطفل. وكأنه يخبرنا كم نحن مختلفون رغم إننا نعيش في بلد واحد.

المرأة: سلوى/ كارمن – سياسة الرفض

مابين العلاقة التي فرضت نفسها عليه متمثلة بسلوى ورغم انه لم يمتثل لها، وبين علاقته بكارمن، التي يقابلها في الترام،حتى تجرأ وكلمها، ونشأت علاقة ثقافية بين مثقفين، يرتادون السينما والمسرح والمعارض التشكيلية:

كارمن: أحضرت لك بطاقة لمشاهدة أكثر الأفلام إثارة لهذا العام.

هو: تيتانك؟ قلتها واثقاً

كارمن: اغيرَ تيتانك يستحق الدعوة؟! بالكاد حصلت على بطاقتين... هل ترافقني؟

هو: هل سمعت عن رجل يرفض مرافقة حسناء مثلك،مشفوعة ببطاقة تيتانك؟(الرواية،ص١٠٨)

لم تكن سلوى، سوى كابوس بالنسبة له، رفضه للعلاقة جملة وتفصيلا، حتى عندما اقتحمت شقته ليلا، وعرضت نفسها عليه، وجد في مكالمة خالد نوع من الخلاص من شهوة الإغواء، حتى ترك لها البيت وتركها تلوك قميصها الأسود الذي ارتدته من اجل مكيدة الإغواء:

"لا بأس.... ولكي أريحك... الأمر يتعلق بقميص نوم خرافي.."

ألصقت لسانها بلهاتها العليا... تأوهت، أردفت:

"قميص نوم أسود سيدمرك؟!" (الرواية،ص٢٠١)

هذه أيضا، ثنائية ثقافية، تطور الأحداث قاد البطل لإنشاء علاقة مع كارمن، بعد ان كان هناك مشتركات تجمعهما، وعرفت كيف تدخل لقلبه. بينما سلوى ظلت حبيسة ثقافة لا تسمح بتطور العلاقة على طريقة كارمن، وان كان سبب رفض العلاقة بسلوى غير مبررا فنيا داخل المتن السردي.

ثنائية: هند / مليكة

هند الكويتية التي عشقها البطل جنون، وقد يكون حبه الأول الحقيقي، وقفت العادات والتقاليد ضد هذه العلاقة وقدسيتها، رغم إنها نهايتها معروفة في مجتمعاتنا الشرقية. رفض البطل لأنه ينتمي إلى الأصول ذاته التي تنتمي إليها عائلة هند، وكأنهم يبحثون عن زوج يحمل جنسية ورفاهية البلد كنوع من الاستقرار. وبعد انقطاع الأخبار وتداخل الأحداث وأخوان هند، تنتهي القصة، وهذه نهاية طبيعية وواقعية، لاستلاب حق المرأة في تقرير مصيرها في مجتمعات مغلقة، لا تعترف بحرية اختيار الشريك ولهذا تفشل أكثر الزيجات من هذا النوع.

مليكة: الممرضة المغربية الخرساء التي أشرفت على البطل في مستشفيات هولندة بعد تعرضه لحادث سير، تغرم به، تعشقه بقوة، هروبا من واقع أرغمت عليه، بعد زواجها من رجل بعمر أبيها، فقط لأنه يقيم بهولندة، مما يعطيه الحق بخرق كل

إصدار دراسة في ادب الفولكلور الكردي

صدر مؤخرا عن دار الثقافة والنشر الكردية كتاب تحت عنوان (دراسة في ادب الفولكلور الكردي) الطبعة الثالثة للاستاذ الدكتور عز الدين مصطفى رسول، ويتناول الكتاب الفوكلور الكردي بالدرجة الاولى لان الامة الكردية بنظر كثير من الدارسين والمستشرقين، واحدة من اهم المعالم الغنية بفولكلورها لاسباب كثيرة وادب الفولكلور الكردي غني جدا بالامثال وحكم الاقدمين، ومن الطرائف والنوادر والاحاجي وفي الكتاب نجد كثيراً من التفصيل والتعميق حول الموضوع الرئيسي، الكتاب يتالف من ١٧٦ صفحة من الحجم الكبير.

القوانين الهولندية ويضربها بكل قسوة في مكان عملها، حتى تلقي الشرطة القبض عليه. تمسكت مليكة بمريضها طالما يتعامل معها كإنسانة لها كيان، دفعها ذلك العشق للقفز على سريره عارية تطلب لذة تحن إليها، رجل يُشعرها بوجودها كأمره، دعوتها تجابه أيضا بالرفض، وهو نفس الموقف الذي اتخذه البطل من سلوى حتى اقتحمت شقته بقميصها الأسود، وقد تكون هذه مثالية لم أحببها في بطل الجابر، الذي أراده ان يكون مثاليا في كل شيء وكأنه ملاك، بدون خطيئة.

هند ومليكة، هم ضحايا تقاليد بالية، نكوص اجتماعي، سبب الكثير من المشاكل العائلية، ولد لنا جيل من المطلقات. حالة اجتماعية تزداد في تلك المجتمعات،مررها لنا الجابر ككاس عصير حار في عز سخونة تموز، والعطش يجبرك على شربه كاملا، لم يكن واعظا، بل مشخصا بطريقة واعية، أعطى للسرد جمالية أخاذة ضمن أحداث مشوقة، تتابعها بشغف ولا تريد لها ان تنتهي، لأنها منك وإليك فلا تهرب منها.

ثنائية: الدكتاتورية / الحرية

اكتظت الرواية بالهم السياسي في بلده (العراق)، وانتقل ذلك الى هولندة، تارة على لسانه، وتارة أخرى من خلال شخصيات الرواية. بحيث نجد توتر العلاقة بين العراق وسوريا والتي عادت لسويتها بعد سقوط النظام عام ٢٠٠٣، لم يطم الطرح سياسيا ساذجا لكن من خلال إشارات أرسلها المؤلف اختصرت أكثر من ربع قرن من القطيعة بين البلدين. وكانت من خلال توقيف البطل على الحدود العراقية الكويتية في صفوان أثناء ذهابه لعرس احد الأصدقاء في الزبير- البصرة، تحفظ ضابط الحدود على جوازه، قلق رهيب، خرج رفاقه، وحيدا وسط النقطة الحدودية والاصفاد بيده، يسأله الضابط بعد ساعات من الانتظار:

الضابط: ما علاقتك بالنظام السوري؟

هو: سوريا؟ دخيلك سيدي انا وين والنظام السوري وين،قل غيرها ارجوك.

الضابط: لماذا سافرت الى سوريا إذن؟

.....

الضابط: احكي عدل يا زمال... اقول لك ما علاقتك بالنظام السوري؟... الملف امامي يشير الى تسلمك مبالغ مالية كبيرة اثناء زيارتك لسوريا لاستخدامها ضد العراق. (الرواية،ص٨٥)

هذه الإشارة لخراب العلاقة الدبلوماسية بين سوريا والعراق، تؤرخ لمرحلة مهمة من تاريخ العراق بعد ان أصبحت سوريا الحاضنة المهمة للمعارضة العراقية للنظام السابق.

ومن الإشارات السياسية المهمة التي بثها المؤلف بحرفية عالية دون خطابية وشعاراتية مقيتة، وهي هجرت اليسار العراقي و الأحزاب الأخرى، وموقفه من النظام السابق، وكذلك موقفهم الإنساني الكبير لتحرير الفرد العراقي من عبودية ودكتاتورية النظام السابق، رُسم ذلك في شخصية نعيم عبد الجبار الصومالي، والذي يعيش حالة ضيق مالي مستديم، ولكنه مع ذلك يساعد كل محتاج. وموقفه النبيل بتلبية وصية احد عناصر حزب الدعوة الهاربين من جحيم البعث الصدامي، و وافته المنية في هولندة. وهو الهارب والحالم بعودته الى وطنه، لم تتحقق له العودة حيا، لكنه أوصى ان يعود إليه ميتا فيدفن هناك، كيف ذلك؟ ومن الذي سيكمل إجراءات نقل الجثمان من السفارة العراقية والتي هي عبارة عن خلية مخابرات بقلب بروكسل، تتجسس على معارضيها، انبرى لهذه المهمة الشيوعي الهارب من جحيم البعث، نعيم عبد الجبار الصومالي، حتى لو كلفه ذاك حياته، كونه مطلوب من قبل رجال المخابرات، لكن تحقيق رغبة المتوفى،لابد من تحقيقها. او أراد نعيم عبد الجبار الصومالي دفن نفسه بالعراق وليس نقل جثمان، بعد ان قتله الحنين ومن انتظار يوم الخلاص من نظام دكتاتوري، وقد يعمل ذلك، لعل احد من العراقيين يتذكر موقفه هذا، ويصر على نقل جثمانه للعراق وهو الذي أوصى بدفنه في العراق، طالما المصائر متشابه بالنسبة للجميع. خوف نعيم من ذهابه للسفارة له ما يبرره، فهناك الكثير من المعارضين تم خطفهم من الشوارع والسفارات وتم إرجاعهم بصناديق خشبية الى العراق وهناك تم إعدامهم. يدخل السفارة العراقية ببروكسل:

القنصل: نعيم الصومالي... شيوعي أليس كذلك؟

نعيم: كذلك.

– ألا تعرف بأنك مطلوب للأمن العام في بغداد؟

– اعرف

– اكيد انتم خبل، تدخل السفارة وانت مطلوب للامن العام في بغداد؟

– لست مجنونا يا استاذ.. كل ما في الامر انني إنسان هوته وصية رجل لم يزر العراق حيا.. اراد زيارتها ميتا

– هل تعرف بانه من حزب الدعوة المحضور؟(الرواية،ض ٩٨)

ولم يكن موقف نعيم ومغامرته تلك من اجل موقف ديني، بل موقف انساني،كيف لا و هوالذي سكن سابقا في بيت الاديان، وهو سكن مشترك يجمع كل العراقيين من مختلف الاديان نعم هو شيوعي، لكنه ليس ملحداً:

نعيم: شيوعيتي لاتعني إلحادي، السياسة شيء والدين شيء اخر.(الرواية،ص٧٧)

إشارة السكن المشترك، او بيت الاديان كما اطلق عليه، غشارة للاحتقان الطائفي الذي فتك بالعراق (٢٠٠٦-٢٠٠٧) وراح ضحيته ألاف الابرياء، وكأنه يسال: ماذا بكم الان؟ مالذي يحدث وما الذي تغير؟ لامة اجتماعية وظفها الجابر بذكاء متقد؟

هولندة لا تُمطر رطبا، رواية ذاتية كتبت بهدوء، ونقراها بذات الهدوء الذي فرضه الجابر على قارئه، بدون صخب واستعراضات لغوية تفقد لذة القراءة. رواية تدخل الى العقل قبل القلب، تتأمل مقاربتها الثقافية والسياسية بعقلية متحفزة. نسيج درامي وكأنك تشاهد فلما هوليوديا بلغة سينمائية عالية،كل شيء محسوب بدقة متناهية، الانتقالات الزمانية والمكانية وتداخلها،تشدنا بقوة للتتبع تقاسيم وجعها.

كتب الجابر، رواية أخبر جانبها العراقي والهولندي، ولكني لم أستطيع من إحصاء خسارات المنافي في كلاهما. ثنائية الأماكن وتداخلها، دونها لنا الجابر بحرفية عالية، ولهذا امتزجت فيها الدموع بمطر هولندة رغم صهد العراق.الشوارع ليست للإقامة.... للعبور فقط، والتسكع أحيانا، بهذه الجملة البليغة ينهي الجابر روايته. وكأنه يعطينها درسا بتفكيك شفرات ثنائية الوطن/ المنفى.

مسرحي عراقي، يقيم بهولندا

آفاق

■ سعد محمد رحيم

الإحساس بالنهاية

لم يكن شفارتس بطل رواية (ليلة لشبونة) لأريش ماريا ريماك واثقاً من قدرة ذاكرته على الاحتفاظ بالقصة، قصته مع النظام النازي، فكان عليه أن يجد من يصغي إليه ومهما كان الثمن، لذا ترك جثة زوجته الميتة لتوّها في غرفة مستأجرة، في مدينة لشبونة، وأعلن (للراوي) استعداده للتنازل عن بطاقتي السفر بالباخرة إلى الولايات المتحدة، بعدما حصل عليهما بشق الأنفس، في الوقت الذي كانت أوربا تغرق فيه بأوحال الحرب العالمية الثانية. وكان الراوي بحاجة ماسة لتينك البطاقتين ليضمن الهرب هو وحبيبته، أيضاً، إلى أمريكا. كان الراوي (الأول، الذي سيتحول إلى مروٍ له في معظم صفحات الرواية) قد وصل بحلمه ذاك إلى حافة اليأس قبل أن يعرض عليه شفارتس الصفقة. وخلاصتها أن يأخذ الراوي البطاقتين، مع حفنة نقود، مقابل أن يصغي لقصة شفارتس (الراوي الثاني حيث يشكل ما يرويه المتن الحكائي للرواية) طوال ساعات الليل، وهما يتنقلان من حانة إلى أخرى، ومن مقهى إلى مطعم إلى حانة، في أرجاء لشبونة البعيدة عن أهوال الحرب. كانت حجة شفارتس، مثما اعترف، هي أنه يريد ضمان أن تبقى تفاصيل قصته حيّة في ذاكرة شخص ما، طالما أن ذاكرته، حسب ما يعتقد، قابلة للعطب السريع بتأثير الظروف القاهرة والقاسية التي تعرّض لها.

كذلك بدا واتانابي بطل رواية (الغابة النروجية) لموراكامي غير متأكد من حقيقة ما يحكيه عن حوادث حصلت قبل ثمانية عشر عاماً من لحظة شروعه بحكايتها. فالزمن كفيل لا بمحو جزء من الوقائع القديمة فحسب، وإنما بتحريف بعض تفاصيلها أو تلوينها بغير ألوانها الحقيقية أيضاً. فقد يكون ما نحكيه هو ما نتمنى أن يكون قد حصل فعلاً، لا ما حصل فعلاً في الواقع. ولعلّ النسيان والانثلام والتسويغ ليس سوى وسائل دفاعية نلجأ إليها لنبقي صورة ذواتنا متوازنة أمام أنفسنا والآخرين.

نبهني صديقي الروائي ضياء الجبيلي في ملاحظة على الفيس بوك تعليقاً على ما كتبت عن الغابة النروجية إلى وجود تشابه بين ما أقوله عن هذه الرواية التي لم يقرأها، وبين رواية (الإحساس بالنهاية) لجوليان بارنز التي لم أكن قد قرأتها بعد. لذا سرعان ما التقطتها (الإحساس بالنهاية) من بين ركام الكتب المنتظرة في مكتبتي وشرعت بقراءتها. وتيقنت من صواب ملاحظة الجبيلي.

يشعر أبطال هذه الروايات بأنهم على حافة النهاية، وهناك يختبرون أحاسيسهم السوداوية، المبهمة وهم ينظرون إلى الهول.. وإذا كان بطلا (الغابة النروجية/ كيزوكي، والإحساس بالنهاية/ أدريان) قد أنهيا حياتيهما بالانتحار، فإن بطل (ليلة لشبونة/ شفارتس) سيقدم على انتحار معنوي، حين يطيح بذاكرته، أو يعيرها إلى من يعتقد بأنه أجدر بالحفاظ على محتواها. وحين يلتقيه الراوي، مصادفة، بعد الحرب ويناديه باسمه (شفارتس) فإنه ينكر بأنه ذلك الشخص ويبتعد بفزع. ويُعد شفارتس، عموماً، ضحية لوضع سياسي خانق، فيما كيزوكي وأدريان هما ضحيتان لتجربتهما الوجودية الخانقة، والملتبسة.

يعتقد شفارتس في (ليلة لشبونة) أنه قدّم القصة الحقيقية للراوي الأول. ويعتقد الراوي الأول أنه نقل إلينا (نحن معشر القراء) قصة شفارتس بأمانة ودقة. وما علينا إلا تصديق كل كلمة مما قالاه لبعضهما بعضاً، وعبرهما، من ثم، ما وصل إلينا. غير أن الأمر ليس كذلك في روايتي؛ الغابة النروجية، والإحساس بالنهاية. فمرويتاهما منقوعتان بالشكوك والحيرة والتساؤلات. ولن يكفّ الراويان عن تذكيرنا بأنهما ليسا متأكدين بأن ما يرويانه هو ما حصل، على وجه التحديد، في الواقع، في ذلك الزمن المنقضي الذي استحال، الآن، إلى مادة لذاكرة مصابة بالثقوب، ولا يمكن التعويل عليها تماماً. ومنذ البدء سيعلمنا توني (الراوي الأول لرواية؛ الإحساس بالنهاية) بأن ما هو متيقن منه ليس ما حدث فعلاً. لكنه يعدنا بأنه سيكون صادقاً في نقل الانطباعات التي خلفتها تلك الحقائق، وهذا أفضل ما في وسعه فعله.

شاكر لعيبي

المُستحمّات في ينابيع عشتار

الأصول الرافدينية والمصرية لأشعار الاستحمام عند النساء العربيات

ترتبط مواضيع الاشعار المغناة اليوم في أعراس العالم العربي بتقاليد ضاربة في القدم ترقى الى الحضارات الرافدينية خاصة، والى الحضارة الفرعونية أيضاً. تدفع تقاليد بلاد الشام والخليج ومصر العُرسيّة للتفكير أن طريقة الاحتفاء بالمعرّسين ليست سوى نسخة حديثة لتقاليد الاحتفاء بالخصوبة الرافدينية خاصة، وأن "العروس" ليست سوى نسخة من عشتار القديمة المعروفة عبر نصوصها أو النصوص المرتلة لأجلها ولأجل خطيبها دمّوزي (تموز).

أوراق

تحرير| علاء المفرجي الاخراج الفني| خالد خضير التصحيح اللغوي| مصطفى محمد حامد WWW. almadasupplements.com

طبعت بمطابع مؤسسة المدى للاعلام والثقافة والفنون