العدد (4134) السنة الخامسة عشرة - الثلاثاء (13) شباط 2018
http://www.almadapaper.net Email: info@almadapaper.net

بمناسبة تتويجه في مهرجان قرطاج المسرحي

صـلاح القصـب ومسـرح الصـورة

أثارت تجربة الفنان صلاح القصب في مسرح الصورة الاهتمام من جديد وعلى نطاق واسع ، بعد فوزه متوجاً بمهرجان قرطاج الاخير كأفضل فنان ومخرج مسرحي . ويبدو بأن مثل هذه الأحداث الكبيرة غير كافية لإثارة الانتباه بين أفراد الوسط الفني بالعراق . وكان القصب فرحاً وسعيداً _ هكذا وجدته في مؤسسة ، المدى _ لكنه تحدث بحزن وألم عن تجاهل هذا الحدث الفني في العراق .

ناجح المعموري

فأقرحت عليه الاحتفاء به في اتحاد الادباء والكتاب في بغداد، وعبر عن سعادته وشكره واعجابه بما وصل إليه الاتحاد في تميز وغنى في الفعاليات وتنوعها، وأبدى الصديق الناقد علاء المفرجي سعادته لهذا المقترح. وفي حينها اتصلت بالدكتور صلاح الصحن وصباح السراج واخبرتهما بضرورة أن يكون يوم الثلاثاء القادم موعداً للاحتفال وإلتزمت باعداد ما هو مطلوب من تحضيرات. وفعلاً كان القصب سعيداً للغاية مساء يوم ٢٠١٨/١/٩ الثلاثاء وسط حشد كبير من الأدباء والفنانين واعداد كبيرة من الاساتذة الذين كانوا طلبة له والمثير في حديث القصب عن تجربته الإشارة لبدايات مسرح الصورة من خلال تجربتي مع كل من طه سالم وسامي عبد الحميد. واغفل تماما تجربة الفنان المعروف حميد محمد جواد. وقد أشار الفنان ثائر هادي جبارة لذلك في بحثه " الاساليب الاخراجية في العرض المسرحي، وتحديداً في الفصل الخاص بالرؤى الاخراجية في العروض المسرحية " الى دور حميد محمد جواد في مسرح الصورة وإن لم يشر للتفاصيل، بل اكتفى بذكر فضاءات مسرح الصورة / حوار مع الفنان حميد محمد جواد، اجراه عبد الخالق المختار / ولم يسهب كثيراً، لكنه اكتفى بالاشارة الى أن الفنان صلاح القصب باعتباره مشاركا معه بإنبثاق مسرح الصورة لأول مرة بالعراق وقال (هذا الأسلوب الوحيد الذي انبثق من فكر عراقي ورفد الاساليب الباقية نتاجاً عراقياً، فهو اسلوب قصد احلال الصورة المسرحية بدل الكلمة وتفضيل ما هو مرئي على ما هو مسموع معتقداً على غرار أرتو إن الكلمة المنطوقة لم تعد تصلح بوصفها أداة تعبير فني وأسس لهذا الأسلوب مسرحيان عراقيان هما حميد محمد جواد وصلاح القصب.

الارتباك واضح في تعبيرات الاستاذ حميد محمد جواد، وتعاملٍ مع مسرح الصورة بوصفه مسرحاً مرئياً والخلط واضح، لأن المسرح الآخر هو مرئي ومسموع. هذا يعني عدم دقة الرؤية الاخراجية، وأنا اعتقد بأن الفنان حميد محمد جواد اكثر وعياً وادراكاً لما يعنيه مسرح الصورة، لانه مطلع على تصورات وافكار أرتو عندما ذهب الى فرنسا. لاكمال دراسته هناك. وأشار الى أن مسرح القسوة لارتو لا يلجأ الى تكرار الكلام أو الحوار إلا مرة واحدة ويبذل جهداً معلوماً لالغاء التكرار، واعترف بأن ما قيل لا ينبغي أن يقال ثانية وإن قيمة أي عبارة ألا تتكرر مرتين وتحيا مرتين وإن كل كلمة ينطق بها تموت. بمعنى المفردة تستنفذ طاقتها لحظة تكررها وتفقد طاقتها على توليد المعنى أو الدلالة، وهذا أمر فيه مغالاة وغير صحيح، لأن الفنان الذي يختار المفردة، يعرف جيداً موقعها في النص أثناء العرض، وبعض المفردات تحوز شعرية من تنوعات الدلالة عندما تتكرر والدليل على ذلك ما ينطوي عليه الشعر الشعبي، وخصوصا الابوذية والمواويل. لكن الكلام الذي ذكره حميد محمد جواد يتمظهر عن الاستهلاك الذي تتعرض له المفردة عندما تتكرر أكثر من مرة.

أضاف الاستاذ حميد محمد جواد مؤكداً على أن الثورة الحقيقية ضد اللفظ من مقترحات الفنان أرتو إذ يقول عن مسرح الصورة : انه في مخيلتي وفي تصوراتي، وهو ليس فعل فسيولوجي وتمتمات صوتية وإنما قدرة تحليلية لخلق صورة ميتافيزيقية تقترب من الصورة في الشعر، وعمل المخيلة في هذه الحالة عمل فريد من نوعه، وهي ليست مخيلة ترددية للواقع وانما ابداعية.

المخيلة التي تشتغل على مسرح الصورة ذات قدرات استثنائية خاصة وكل الافكار الخاصة بالمسرح والتصورات محفوظة في مخيلته، بمعنى المخيلة الخاصة بالفنان حميد محمد جواد، منتج لرؤية إخراجية، جاهزة وواضحة بالنسبة له، وتصوراته ليست أفعال فسيولوجية وأصوات مفهومة أو غير معلومة، وإنما هي كما قال حميد محمد جواد بانها قدرة تحليلية الخلق صورة ميتافيزيقية تقترب من الشعر، والمثير تعامل حميد محمد جواد مع الشعر بصفته تعبيراً ميتافيزيقياً وهذا الرأي جازم وكلي، لكن الحضور الميتافيزيقي بالشعر معروف في تجارب عالمية عديدة وخصوصاً المعروفة بانشغالها الفلسفي أمثال شوبنهور / نيتشة / هولدرن / تراكل / هايدجر.

ولم يوضح الفنان حميد محمد جواد كيفية فرادة عمل المخيلة لكنه رأي مهم لأنه تعامل مع عمل المخيلة بوصفه نتاجاً ابداعياً وليس تكراراً، بل هو في مصاف الإبداع الحقيقي.

تحفظ حميد محمد جواد على مصطلح مسرح الصورة وأشار الى الخطأ الذي وقع فيه صلاح القصب بسبب عدم دقة المصطلح المشاع في الستينيات عندما كان القصب طالباً لدى حميد محمد جواد وأشار عدم دقة مسرح الصورة. واقترح له مصطلحاً هو " المسرح الشاعري الصوري " فاللكلمة هي الإشارة الى شيء ما، فاللفظة ليس لديها القدرة على التغلغل الى أعماق الظاهرة ولا الى الحالة الانسانية. واللقطة لا تخاطب الحواس بقدر ما تخاطب الذهن الانساني، فالاعشاب الخضراء، جملة قاصرة عن نقل رائحة العشب، اضوائه، جماليته / عبد الخالق المختار / سبق ذكره / واضح بأن حميد محمد جواد أكثر معرفة بالعلاقة بين الجسد والفلسفة وهو لا يذهب بعيداً عن الجسد، لأنه مركز هذه التجربة المسرحية الجديدة. لكن الكلمة لا تستطيع الوصول الى صلب الظاهرة الانسانية. ولفظة العشب مثلاً، ليست كافية لتقديم كل ما له صلة بالعشب، شكله رائحته لحظة اليباس والبلل.

اقترب القصب من تجربته عندما جعل من الحلم مكوناً جوهرياً في تجربته المسرحية، وأنا اعتقد بأن مفردة الحلم تعويض لما هو متجاور معه، وأعني به الاسطورة، والغرائبيات والتشوشات التي أشار لها حميد محمد جواد وأكد بأن الشخصيات لديه تقترب الى النزعة الميثولوجية، الشخصية اسطورية، تفتقر الى جذرها الواقعي فهي لا تمثل أبعاداً نفسية واجتماعية، وليست شبيهة بالتقمص عند ستانسلافكي ولا عند بريخت. إن الممثل في مسرح الصورة أفكار كونية عميقة، عمقها الكون والإنسان عبر التاريخ فهو الإنسان في هذه الارض المتجذرة في الواقع للوصول الى عوالم الواقع / ثائر هادي جبارة / سبق ذكره / ص ٣٤//

لا يتنافر مسرح الصورة مع ما يأتيه من الخارج من صور كثيرة، فوتوغرافيا / أفلام سينمائية، انه يستوعب كل ما له علاقة في سرديات الصورة وقيمتها والانكشافات النائمة / الثاوية فيها. هذا بالاضافة لما ينتجه الجسد ويساهم ببلورته وصياغته مجموعة من الصور التي تكونها الأجساد التي تلعب دوراً جوهرياً في هذه التجربة الفنية ذات الهوية العراقية. وأنا أعتقد بالدور البارز والبؤري للجسد الذي بقدراته وطاقته الخفية قادر على تعويض السينوغرافية الغائبة. فالصورة التي ترشح عن الاجساد تكفي لملء فراغ المسرح ومن هنا تتداخل مكونات الأجساد.

علامات، رموز، إشارات لتشغل فضاء المسرح وتكون السينوغرافيا بالاضافة الى أنه قادر على ابتكار التنوعات التي تفضي لما يساعد الحضور للصورة وتشارك بخلق حالة التوتر والارتعاش الذي يتبدى متماثلاً لمؤثرات المخدر والهلوسة التي ينتجها والتي يقول عليها كثيراً في المسرح الآرتوي الموظف للنباتات المخدرة والمانحة للجسد طاقته والمفجرة للقسوة الكامنة فيه.

نعم يهمنا ما قاله الفنان صلاح القصب وسامي عبد الحميد وحميد محمد جواد لكننا ندرك جيداً بأن مثل هذه التجربة، لا تكف عن ابتكار الآراء والتوصلات الممنوحة لها من التخيلات الكثيرة، لأن الممثل لا تنعطل تخيلاته، بل تتدفق كالنهر، لأن المخرج عارف بالطاقة التي يتوفر عليها الممثل، إنه لا يشبه غيره، يكاد ينبوعاً للتحول والمغايرة في كل لحظة وهو على المسرح. لذا أنا اعتقد بأن الصعوبة والعقدة الكبيرة التي تواجه هذا النوع من المسرح هي الممثل، ومتى ما توفر الممثل المثقف، القادر على فهم واستيعاب ملاحظات المخرج وتطويع جسده في الرقص وتقمص أدوار غابت منذ عتبات الحضارة القديمة، وتضاءل حضورها الديني / المعبدي المقدس.

وما دام الممثل هو العنصر الأبرز والأكثر حضوراً، وقدرة على استيعاب وعرض ما هو مطلوب منه، يجب منحه الفرصة المساعدة له كي يتمظهر بغير ما هو عليه حياتنا والاستفادة من كل ما موجود حتى يتبدّى هكذا ولابد من عبوره لما يوفر له النشوة العالية وتمنحه الحذر، ليساعد ذاكرة المتلقي على أن تتخيل ما كان عليه الانسان في فجر الحضارة ودور السحر في رسم وتأطير الحدود المطلوبة معبدياً. المخرج وحده لا يكفي الظفر بعرض ممتاز، بل لابد من وجود ممثل خاص جداً للصورة.

ومثل هذا الممثل هو المثير للشغب المختلف أو المتوافق مع سيد العرض. كذلك اعتقد بأهمية الحرية القصوى وتوفيرها للممثل الذي أعنيه، لانه مُخلِق العرض.

تلويحة المدى

■ شاكر لعيبي

بلتيقة، برتيقة = بولتيكا Politica

ثمة مفردتان عراقيتان تربطان (السياسة) في أفقها المحليّ بـ (الألاعيب) و(الحيل) و(التخابُث) والتحايُل على الجمهور. الأولى بلتيقة (برتيقة)، ومعناها العريض، في الاستخدام الشعبيّ، الحيلة، أو الألعوبة التي يُستهدف من ورائها التضليل. سيُعْجب المرء أنها مشتقة ومحوّرة من مفردة بوليتيكا = السياسة (Politica). لقد فهم العراقيون السياسة بصفتها محض بلتيقه (برتيقة). وأظنّ أنهم تأملوا سياسات العثمانيين فوجدوها بلتقية وراء بلتقية، وأحسب المفردة دخلت إلى لسان العراقيين زمن الدولة العثمانية.

أما المفردة الأخرى فهي (بلشتي) ومعناها في الاستخدام العراقيّ وعموم الخليجيّ، المحتال، صاحب الحيلة، سيئ الخلق والعاطل عن العمل. وهي على الأرجح من الفارسية (بَلَشت) (پلشت) كما في المعاجم الفارسية المعاصرة، ومعناها القذر، وقد تُطلق على الكسول الذي لا عمل له. حسب كتاب رفعت رؤوف البزركان (الألفاظ الدخيلة في اللهجة العراقية الدارجة)، بلش (بلشت) تعني السارق والمغتصب.

لكن هناك من يقترح أنها مشتقة من الترجمات العربية الأولى للبلشفي bolchevik. والبلاشفة أو البلشفيك تعني الأكثرية وقد أطلقت جماعة الجناح اليساري من أنصار لينين، في حزب العمل الاشتراكي الديمقراطي الروسي هذا التعبير على نفسها عام ١٩٠٣، بينما سُمي البقية بالمونشفيك أي الأقلية. ويبدو أن التسمية العراقية بلشتي، حسب هذه الفرضية الصعبة، تُضْمر الاعتقاد أن البلاشفة كانوا أصحاب حيلة أوْصَلَتهم إلى السلطة. وبهذه المناسبة فإن (المسقوفي) في اللهجة العراقية البغداديّة تشير إلى الموسكوفي Moskovich أي ساكن موسكو.

ولا نعرف علاقة منطقية بين (البلشتي) و(البلشفي) سوى التصويت الخارجي الاعتباطيّ الذي يميل إليه غير المعنيين باللغات واللسانيات، وهم يشكّلون قطّاعاً واسعاً، للأسف، من الخائضين في أصول اللهجات المحلية واللغات.

عند العراقيين، كل مُمارِس للبلتيقة والبلشتي ليس سوى (سيبندي) أي محتال، والمفردة هذه فارسية وتعني (أبو الثلاث ورقات)، مُركّبة من (سي- بند)، سه = ثلاثة، وبند = بنود أو أقسام.

هكذا نجد أن الوعي الشعبيّ كان مبكراً في نسيان السياسة تماماً، والتشديد على البلتيقة، المشتقة لفظياً من السياسة، بوصفها جوهرَ آلية المُخادَعة بين البشر، وكان هذا الوعي حاذقاً في مُقارَبة الكائن المُخادِع بخفّة يد لاعب الورقات الثلاث، السيبندي.

في الفكر الأوربيّ السؤال المطروح يظل ملحاً عن العلاقة بين (السياسة) و(الأيطيقيا = البعد الأخلاقيّ)، ويبقى التفارُق ملموساً عبر ثنائية أمير (ميكافيللي) والعقد الاجتماعي لـ (جان جاك روسو): بين لاأخلاقية الغايات التي تبرر الوسائل، وأخلاقية الفيلسوف الرفيع الذي لا يقبل ذلك المنطق. ميكافيللي ظاهرياً هو سيد "البرتيقة": "من الضروري أن يتعلم الأمير، إذا أراد أن يبقى في السلطة، أن لا يكون في الخير، أن يستخدمه أو لا يستخدمه حسب الضرورة". (الأمير، الفصل ١٥). في حين يتحدث روسو عن (الطبيعيّ) و(حالة الإنسان في قلب الطبيعة) التي تجعله (طيباً) بالضرورة، حتى في السياسة، وأنه يمكن أن يميل إلى التحسّن والكمال مثله مثل المجتمع، وهذا يفترض أن عليه أن يتعلم السياسة بمعناها العالي.

من جهة أخرى، الواقعية ليست برتيقة، وحتى واقعيو السياسة الأوربيون حدّ النخاع، يشيرون عن حق أن على السياسيين تحرير أنفسهم - ولو جزئياً في بعض الظروف - من (التشفير المبتذل) للسياسة.

"الوعظ بالفضيلة" ليست من مسؤولية السياسي ولا من نشاطه، ولكن هذا الأمر لا يعني بحال من الأحوال أن من حقه ممارسة البرتيقة.

نجد أن الوعي الشعبيّ كان مبكراً في نسيان السياسة تماما، والتشديد على البلتيقة، المشتقة لفظياً من السياسة، بوصفها جوهرَ آلية المُخادَعة بين البشر، وكان هذا الوعي حاذقاً في مُقارَبة الكائن المُخادِع بخفّة يد لاعب الورقات الثلاث، السيبندي.

كواليس

تنبيه مسرحي

سامي عبد الحميد

من خلال مشاهدتي للعديد من العروض المسرحية التي تقام في المسرح الوطني من قبل بعض المجموعات المسرحية يخرجها مخرجون جدد لاحظت أن بعضاً من تلك العروض تشوبها العيوب التقنية وأن بعض المسرحيين يقعون في أخطاء تخص التقاليد المسرحية ورأيت من واجبي أن أنبه أولئك العاملين في المسرح كي لا يكررونها.

أول الأخطاء الفنية يخص الأضاءة المسرحية إذ لاحظت أن مصممي الأضاءة لبعض العروض يتبعون القاعدة الخطأ ألا وهي الإظلام حيث لا يرى المتفرجون وجوه الممثلين وأجسادهم وتعبيراتهم أما توضيح تلك التعبيرات فهو الاستثناء لديهم. كما أن بعض مصممي الاضاءة يستخدمون ألوان الاضاءة للتزيين وليس للدلالة وقد يغرقون المشاهد المسرحية بتلك الألوان. وهناك خطأ آخر في توزيع الاضاءة وتوجيهها حين تكون إضاءة المناظر أقوى من إضاءة الممثلين والمفروض أن يحدث العكس تماماً.

ثاني الأخطاء الفنية يخص المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية عندما نسمعها من مكبرات الصوت الأمامية الموجودة في صالة المتفرجين والصحيح أن تصدر من أعماق المسرح حيث أن مكبرات الصوت الأمامية تستخدم للحفلات الغنائية وللخطابة.

ومن العيوب التي تخص العلاقات بين الشخصيات المسرحية لاحظنا أن بعض المخرجين يوجهون الممثلين لأن يلقوا حواراتهم بأتجاه الجمهور وليس باتجاه بعضهم البعض، ومثل هذه التقنية تعيدنا إلى ظواهر التمثيل المسرحي القديم عندما كان الممثلون يوجهون خطابهم مباشرة إلى الجمهور.

من الأخطاء الشائعة في مسرحنا هذه الأيام أن يتأخر الممثلون في إداء تحية الجمهور ولا يظهرون للجمهور إلا بعد مرور دقائق على إسدال الستارة على العرض المسرحي والمفروض أن يخرجوا للتحية حال إسدال الستارة وإطفاء اضاءة المسرح وفتح إضاءة صالة المتفرجين وقبل أن ينتهي تصفيق الجمهور، والغريب في هذه الظاهرة هو أن يقوم الممثلون بالتصفيق للجمهور حال انتهاء العرض وكأنهم يصفقون لأنفسهم، والمفروض أن لا يصفق الممثلون للجمهور إلا بعد أن يطول تصفيق الجمهور إعجاباً بالعرض وبإبداع الممثلين والمخرج، والمفروض أيضاً أن المخرج والمؤلف لا يخرجان لتحية الجمهور إلا ليلة افتتاح العرض المسرحي فقط.

مثل هذه الملاحظات وإن كانت غير ذات قيمة كبيرة إلا أنها في الواقع تكسر عدداً من التقاليد المسرحية والتي توجب احترام العاملين في العروض المسرحية وإبداعهم من غير استجداء التصفيق . وهنا أتذكر ليلة ان شاهدت في مسرح (المالي) في موسكو مسرحية (القيصر فيدور) وكيف أستقبل العرض بحفاوة وحماس من قبل الجمهور الحاضر وكان الممثل الروسي الكبير (سموكتنوفسكي) يمثل الدور الرئيس في المسرحية حيث دام التصفيق أكثر من عشر دقائق وتم رمي مئات الزهور على خشبة المسرح تقديراً لإبداع العاملين في ذلك العرض الكلاسيكي المبهر، وأذكر أن الممثلين لم يصفقوا للجمهور أبداً ليس من باب عدم التقدير ولكن من باب الأعتراف بالجهد الابداعي الكبير الذي بذل في ذلك العرض الشيّق.

وجه المعادلة الصعب

عادل العامل

عندما ..
لا تكونينَ لي،،
وطناً ..
أو امرأةً ..
أو نهارْ

أيُّ شيءٍ ..
إذن أنتِ ..؟!
لا شيءَ ..
إمرأةٌ ـ جسدٌ ..
أو جدارْ

عندما ..
لا يكونُ ،،
العراقُ ..

لي ..
على كلِّ أحوالهِ ..
امرأةً ..
ربّةً ..
أو هواءْ

أيُّ شيْءٍ ..
يكونُ العراقُ إذنِ ..
غيرَ معتقَلٍ ..
مسرحٍ للدُمى ..
و الدماءْ ؟!

أيُّ شيءٍ ..
أنا ..
دونما وجهِكِ المشتهى ..
و العراقْ
غيرُ هذا البقاءِ ..
الذي ..
لا يُطاقْ ؟!

((هي وهو)) تضع ليفي في المركز الرابع لأكثر كتاب شعبية في العالم ..

ترجمة : عدوية الهلالي

نالت الترجمة الانكليزية لرواية (هي وهو) المنشورة في عام ٢٠١٥ للروائي الفرنسي مارك ليفي المرتبة الرابعة للكتاب الأجانب في التصنيف العالمي للكتب الأكثر شعبية في الولايات المتحدة لعام ٢٠١٧..

ومن المعروف ان دور النشر الاميركية تقوم بترجمة الكتب التي تحدث أثراً في العالم والتي تحقق أكبر نسبة من المبيعات ..وفي هذا العام ، احتكر الكتاب السويديون المراكز المتقدمة في القائمة فنال فريدريك باكمان المركز الأول والثالث ، كما بلغ ستيغ لارسون المركز الثاني لينال الروائي الفرنسي مارك ليفي المركز الرابع مع الترجمة الانكليزية لروايته (هي وهو ؟) المنشورة في عام ٢٠١٥ في فرنسا ..أما المركز الخامس فكان من نصيب الكاتب باولو كويلهو وروايته الشهيرة(الكيميائي) ..

تتحدث رواية مارك ليفي عن بول الكاتب الأميركي الذي يعيش في ماريه وميا الممثلة الامريكية القادمة الى باريس لتستقر في مونتمارتر ، وعن لقاء الكاتب والممثلة في باريس حيث تقرر الممثلة ألا تقع تحت تأثير الحب لكنها تعيشه حرفياً مع الكاتب الامريكي ..ويعود مؤلف رواية (ماذا لو كانت واقعية ؟) الى الكوميديا العاطفية في هذه الرواية ليجتذب بذلك القراء في مختلف انحاء العالم ويصبح الكاتب الأكثر شعبية في العالم ، اذ تمت ترجمة كتابه الى ٤٩ لغة ، كما تم بيع مايقارب ٤٠ مليون نسخة منه ، فهو يتحدث فيه عن الحب والوفاء الانساني بصدق وعفوية نادرة ..

ولد مارك ليفي في عام ١٩٦١ ، درس الإدارة والحاسبات في جامعة باريس –دوفين ، عمل في الصليب الأحمر متطوعاً ، ثم أنشأ شركة تصميم متخصصة في رسومات الحاسبات في فرنسا في عام ١٩٨٣ ، وبعدها بسنوات غادر عالم الحاسبات ليتفرغ للكتابة وليصبح الكاتب الأكثر شعبية في فرنسا اذ يتناقل رواياته رواد الميترو والسفر الطويل لمافيها من رومانسية محببة وعمق فكري ..

كان لروايته الاولى (ماذا لو كانت واقعية ؟) وقعاً هائلاً إذ ترجمت الى ٤١ لغة عالمية ، وتم اقتباسها الى السينما في فيلم سينمائي يحمل عنوان (دريم ووركس) للمخرج ستيفن سبيلبيرغ ، وكتب بعدها :(أين أنت؟) ، (سبعة أيام من أجل الابدية) و(في المرة المقبلة) و(وجدتك) و(أولاد الحرية) و(أصدقائي وأحبائي) و(كل الأشياء التي لم نقلها لبعضنا البعض) ، و(اليوم الأول) و(الليلة الأولى) و(الأفق مقلوباً) و (سارق الظلال) و (هي وهو) ، وفي كل مرة يصدر فيها ليفي رواية ، كان للنقاد مواقف متضاربة الى حد ما ، آخذين في الاعتبار أسلوبه السهل من ناحية وإقبال القراء عليه من ناحية أخرى ..

ويعكس ليفي في رواياته الحنين الى الطفولة والأحلام الرومانسية لابطاله كما يتساءل فيها عن الوجود والعدم ..وفي إحدى رواياته يقول ليفي :" وماذا إذا التقى يوماً الولد الذي كُنت بالرجل الذي أصبحت؟"