وقت

جريدة ثقافية شهرية تصدر عن مؤسسة
المدى للاعلام والثقافة والفنون

500 دينار

العدد(61) السنة الخامسة– تموز 2014
NO. 61- JULY- 2014

32 صفحة

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

سوزان سونتاغ تخفي الكاميرا أكثر مما يبدو للعيان 10

بغـــداد: المدينة في الشعر.. 20

عدسة: عباس المفرجي

نقد النقد العربي في ملتقى ثقافي بكربلاء

كربلاء / تاتو

قدم الدكتور الناقد علي حسين يوسف محاضرة عن نقد النقد العربي في أمسية أقامها ملتقى الرافدين الثقافي في مدينة كربلاء والتي شهدت ايضا تقديم اراء عن كتبه التي صدرت خلال مسيرته الادبية.

في بداية الامسية قال مقدمها الناقد عمار ابراهيم الياسري والذي تحدث اولا عن منظومة المحاضر الفكرية حين قال ان سنوات التسعينيات من القرن المنصرم والتي حملت بين طياتها حصارا اقتصاديا مليئا بالقيء والقبح اعطت لعلي وعيا متقدما من خلال معاقرته للكتب الادبية فكان يقضي ساعاته الثقيلة في قراءة تلك المدونات التي كان يبيعها لأجل سد رمقه وكانت كتب الفلسفة والحداثة هي الاشد تأثيرا به .وأضاف انه عند تحوله للدراسة الاكاديمية فوجئ اساتذته بالمعلومات المتفردة التي يمتلكها والتي تحولت فيما بعد الى مشروع اطروحة الدكتوراه الموسومة (اشكاليات الحداثة في الخطاب النقدي العربي) ويشير الى ان الناقد في فترة قراءته الأولى اصابته الحيرة في تعدد المصطلحات للمنهج الواحد ، والتي قد تسبب ارباكا وخطأ للدارسين والنقاد على حد سواء لذا كانت اطروحته هي الكشف عن اشكاليات المصطلح لمفاهيم مثل البنيوية والتفكيكية والسيميائية والتاريخانية .

وتحدث المحاضر عن النقد ونقد النقد متحولا من اشكاليات المنهج النقدي الى المصطلحات النقدية وكذلك تحدث عن كتابة الاطروحة التي تهتم بالنقدية العربية مشيرا الى اشكالية خطيرة في بنية الكتاب او الاطروحة ألا وهي مصداقية الترجمة.. وأضاف انه من خلال البحث والتقصي في ترجمات فن الشعر لأرسطو وجدت ان هنالك خمس ترجمات متناقضة المعاني مما تربك الناقد المشتغل على القواعد الارسطية وهو ما ضمنته الفصل الاول من احد كتبي والذي اشتغلت فيه في الفصل على معالجة اشكالية المثاقفة بين الحضارات المتنوعة..موضحا ان آليات التلقي مختلفة بين بلد وأخر من خلال الانساق الاجتماعية والثقافية والنفسية المتنوعة والتي تنعكس على تلقي المصطلح وفهمه بالطريقة الصحيحة..ويشير الى انه النقدية ايضا تأثرت بالترجمة كوننا متلقين لها عبر الترجمة وهي تراجم متنوعة للمصطلح الواحد والتي تعطي معنا مختلفا في اللغة العربية فالتفكيكية تترجم الى التقويضية والتشريحية والهدمية وما الى ذلك وكل مفردة لها دلالاتها.وأكد ان التطبيقات في النقد قد تفضي الى تطبيقات في نقد النقد وهو ما يمكن ان نطبقه على العديد من الدراسات المهتمة بالنقدية العربية ومنها التطبيقات في نقد النقد على بعض الكتب النقدية العربية لكمال ابو ديب وخالدة سعيد وصلاح فضل وعبد العزيز حمودة ومحمد مفتاح واجرين وبيان مديات التشابه والاختلاف بينهم

وشهدت الامسية العديد من المداخلات التيب بداها الشاعر مهدي النعيمي الذي عقب على احد كتب المحاضر المعنونة (اضاءات في النقد العربي الحديث) ملمحا الى ان النقدية العربية هي نقدية استهلاكية وغير قابلة على التعدد بل هي محايثة ومتكئة على النقدية الغربية وما وصلت اليه مثل الحداثة وما بعد الحداثة وحداثة ما بعد الحداثة.في حين طالب الشاعر رفعت المنوفي ان يكون لنا صوت نقدي عربي ومتسائلا عن امكانية ان يأتي الوقت والزمن لكي نحقق هذه الامنية.

في حين قال الاديب علي لفته سعيد ان الموضوعة تشعبت كثيرا في الامسية خاصة وان نقد النقدية العربية هي اصلا متشعبة وهي رغم انها خلاقة لكنها تحتاج الى سيل من الاصابع التي يمكنها ان تمسك بالمصطلح ذاته لأننا لنم نصل بعد الى الاحاطة بالنقدية العربية مفهوم ودلالة ومصطلح خاص وما زلنا حتى الان نعتمد اذا على حالتين متضادين هي الاصالة العربية التي يمكن العودة بها الى ارجرجاني او التأثير الغربي في ايجاد طرق نقدية عربية وكلا الامرين لم يتبلورا بعد.

الناقد جاسم عاصي عد النقدية نقد النقد ليست شيئا جديدا بل يمكن ان يكون لها جذور مرتبطة حتى بالأسطورة لأنها اي الاسطورة قابلة لان تأخذ علامات النقد بتجدد قراءاتها وهي قادرة على اعطاء نفسها على انها جزء من هذه النقدية القابلة للوصول الى ملمح مهم من ملامح العلاقة بين النص كأدب والنقد كتأصيل له.ودعا الى ان يأخذ الباحث طريقا جديدا في الكتابة النقدية لكي يتوصل الى منهجية اكاديمية في البحث النقدي.

الكاتب مهدي الجنابي قال انه تُثار الكثير من التساؤلات حول النقد والمناهج النقدية وبُنيتها السائدة في العالم العربي اليوم ، ومنها لا زال النص النقدي العربي يتأطر بالمصطلحات والعناوين والمفردات التي نحتت في البيئة الأوربية التي أسست تلك المدارس النقدية وغيرها .ويضيف ان هناك جانبا اخر وهو متى يتهيأ لنا مصطلح نقدي ونصي يكون قريبا من الشارع العربي بشكل عام والعراقي منه بشكل خاص ، ويكون خاليا من الغموض والغوص المعرفي الذي يُبعد المعنى عَن المُتلقّي البسيط في ثقافته وإطلاعه المحدود ..موضحا إننا اليوم بحاجة ملحة من أي وقت قد مضى لبناء نص يُحاكي المحيط وبما يفَهم القارئ لا بما يفهِم المُتحدّث فقط علينا السعي لبناء والتأسيس للمثقف التفاعُلي وليس المُثقّف المُتعالي على المجتمع.

ورأى حيدر جمعة العابدي ان التحولات الفكرية والنقدية الحديثة وقضايا النقد قد شكلت جزءا حيويا مهما من كشف وتحديد الاشكالات الفكرية والأدبية والمعرفية من خلال اخضاع النصوص المنقودة للمساءلة والتفكيك وفق رؤية علمية ومنهجية موضوعية متطورة وناضجة ولا يتم ذلك بحسب وجهة نظره إلا بوجود مثقف مبدع .

واختتم المداخلات الباحث عبد الهادي الباي متسائلا عن أسباب فشل النقد العربي وعدم فاعليته في دفع المجتمعات العربية .وتساءل لماذا لحد الآن لم يرتق النقد العربي إلى مستوى النقد الذي تمتلكه دولاً وشعوباً هي أقل منا شأنا وتأليفاً وحضارة ..وأجاب لأن النقد العربي لازال يدور في حلبة المقدسات وحمى التاريخ والمسلمات وهذا النقد لا يستطيع أن يخرج من شراك وأسوار العقائد والثوابت الدينية فأضحى نقداً مشلولاً لا يغير ولا يصحح شيء على عكس النقد الأوربي والغربي الذي تجاوز المسلمات والمقدسات وأستطاع تغيير الكثير من الموروثات والثقافات وجعلها في صالح حركة التجديد والتطور والإنطلاق إلى الأمام.

حماقة ماركيز
رواية عواد علي الجديدة

صدرت عن دار فضاءات في عمّان مؤخراً رواية "حماقة ماركيز" للروائي العراقي عواد علي، وهي رواية بوليفونية (متعددة الأصوات)، على غرار روايته الأولى "حليب المارينز"، تتناوب في سرد أحداثها شخصيات تنحدر من مكونات وشرائح متنوعة تشكّل أنموذجاً للنسيج الوطني العراقي، وتدور أحداثها في يوم واحد، لكن شخصياتها تسترجع أحداثاً تتوزع على ثلاثة وعشرين عاماً (ابتداءً من احتلال الفاو حتى عام 2009).

تأخذ الرواية عنوانها من اسم الروائي الراحل غابرييل غارسيا ماركيز، المهووس به بطل الرواية "سلمان البدر"، خريج اللغة الإسبانية، كما يقول صديقه مراد في الفصل الأول: "أتذكّره كلما وقعت عيناي على كتاب لماركيز. كان شغوفاً بهذا الكولومبي على نحو جنوني، يحمل كتبه بلغتها الأصلية حتى في الخط الأمامي للجبهة، ويسميه أحياناً بلقبه الشعبي "غابو"، وكأن أمه ولدته في بوغوتا... حين عرّفني إليه فرهاد قال لي: "أقدّم لك صديقي سلمان البدر، ولن يغضب إن ناديته باسم ماركيز، فهو مهووس به، ويستوحي منه جرعة الخيال".

يقول الناقد د. صبري حافظ في تقديمه للرواية: "تتجلى في هذه الرواية الأخيرة من ثلاثية "الحب والاحتلال"، للروائي العراقي عواد علي، وجوه أرابخا، الاسم البابلي لمدينة كركوك، من خلال تداخل العشق والأحلام والحروب. ويمثّل وجود بطل الرواية "سلمان البدر"، المتراوح بين الموت والحياة، منذ الحرب العراقية الإيرانية حتى الغزو الأميركي، مركزاً للسرد تنطلق منه الشخصيات في تأمل حاضرها وماضيها، والاحتلال الذي تنوء تحته".

تاتو
جريدة ثقافية شهرية
تصدر عن مؤسسة المدى للاعلام والثقافة والفنون

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

المدير العام
غادة العاملي

مدير التحرير
علاء المفرجي

الاخراج الفني
ماجد الماجدي

المراسلات: info@tattoopaper.com
بغداد–شارع ابونؤاس– محلة –٢.١ زقاق –١٣ بناية ١٤١

رحلة مخلّفات.. بيان شعري

علي تاج الدين

في صيف2011 اجتمع ثلاثة شعراء في أكثر المقاهي بؤساً وهم يحاولون أن يصنعوا طريقة تفكير جديدة للشعر بعيداً عن كل أصدقائهم ،فكتبوا ،وقرؤوا الوجودية وأخذوا آراء سارتر وألبير كامو وكولن ولسون وكذلك جيل دولوز وجاك دريدا ،كان صاحب الانحراف نحو الفلسفة هو الشاعر كاظم خنجر وكنتُ دائماً ما أقف بوجه اللغة وطوطمها التليد،أقف من الألفاظ الكلاسيكية والرومانسية معاً وأنا بذلك ضد الشكل، أقف من طريقة ترتيب المفردات في السطر الشعري أقف بالضد من الجملة الشعرية الكلاسيكية محاولاً مع أصدقائي إيجاد لغة بألفاظ أخرى بمفاهيم/أفاهيم دولوزية أخرى بالنظر للهامش اللفظي وتمتينه في الشعر ، كل هذا حدث بعد أن كادت أو تكاد قصيدة النثر في العراق أن تتحول الى قصيدة عمودية بسبب تشابه ألفاظها وموضوعاتها وطريقة تركيبها كتشابه تفاعيل العمود وطريقة تركيب أبياته وقوافيه فأصبح التكرار في النثر كالتكرار في العمود،ويعد هذا التشابه عيباً ،لا بسبب نوعية شكل العمود الشعري بل بسبب تراجع قصيدة النثر نحو المربّع الأساسي(العمود).

وقفنا كثيراً عند (النص المكتوب والنص المقروء) وتنظيرات ايكو ،وقفنا بالضد وبالأخص كاظم من ستراتيجية التناص التفكيكية وحاولنا أن لا يكون نصّنا ذا مرجعيات قدر الإمكان ،كان الاختلاف التفكيكي هو ديدننا في هذه المجموعة ولأنَّ الاختلافَ هو سرُّ الوجود كنتُ كثيراً ما أختلف - فكرياً- مع كاظم،ويحاول الشاعر عباس معموري أن يقاربَ بيننا ،كان حلمنا بل طموحنا كتابة ملمح مضاد للبيانات السابقة تتجلّى به النظرات الفلسفية والشعرية الآنفة الذكر وتمَّ ذلك وقرأناه في المركز الثقافي في بابل حيث الشاعر ولاء الصوّاف يستضيفنا ويكتب عنّا الناقد الدكتور محمد أبو خضير والناقد عبد علي حسن وهذا كان عام 2012 . لكن يمكنني القول أنَّ ما سبق هو بيان مضاد للبيانات السابقة وللشعرية السابقة.

لكن بعدها انسحب كاظم خنجر ولأسباب غامضة يردفها تشابه نصوص أحمد تاج الدين وابراهيم الصالح وعلي الذرب مع ما طرحناه آنفا وهذا يدل على صحّة آرائنا وديمومتها. فكانت بداية جماعة الجندول الشعرية بالتزامن مع تأخّر مجموعتنا الشعرية الثلاثية بسبب مماطلة كاظم خنجر معنا حتى جاء عام 2013 ولم نقدّم شيئا يذكر للشعرية العراقية فقرّر عباس معموري أن نطبع المجموعةَ بغضب وبلا إهداء وبلا مقالة الدكتور محمد أبو خضير – كمقدّمة – وبلا الملمح/البيان الآنف الذكر .أنا وعباس فقط دون أن نصنّف المجموعةَ (شعر،أو نصوص ،أو مدوّنات) فأسميناها

(مخلّفات تقطّرها أدمغة الأسئلة كلّما اكتظّت برنين الواحد وتعلّقت بمخاط الأحرف) لكنَّ العقبات توالت حينما رفضت طباعتها عدّة دور طباعة ونشر خوفاً من صورنا الفوتوغرافيّة على الغلاف وخوفاً من مضمونها الجريء حتى وصلت الى عطيل الجفّال صاحب دار (بلدنا) للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع فاستقبلها برحابة صدر وثقافة عالية ووعي سام وهذا عهدنا بالجفّالين ،لكن كان للزيارة الحسينيةً رأيٌّ ثانٍ من الثقافة والإبداع حين توقّف كلّ العراق بدوائره ومطابعه وشوارعه لينظروا الى مسيرة نحو عام 63 هجرية تاركة 2013 تزخر بالفساد.

بعدها عادت المطابع لكن داعش حضنت مدينتنا الأنبارَ دون علم أبيها المثقف فانقطع طريق طريبيل الذي يمدُّ المتنبي بالكتبِ والأوراق وبالأخص الورق الأسمر الذي يتماهى دائماً مع الشعر فانتظرت المخلّفاتُ واضعة يدها على خدّها حتى دخل الورق الأسمر.

مازالت العقبات تتراقص على مسرح الوصول للطباعة حيث تأتي العقبةُ منّي هذه المرّة وذلك بإعادة صياغة (الدرافت) من جديد نتيجةَ سهوٍ قاتلٍ في أكثر من نحو داخل دوّامة اللاشعور المخمورة.

كَملَ (الدرافت) فدخلت آلةُ طباعة أحدث من السابقات تمسّك بها عطيل الجفّال وآلى على نفسه إلاّ أنْ يطبعَ بها حرصاً منه على النهاية الخلاّقة للمخلّفات.

ثمَّ تأخّرت مرةً أخرى حين لم يوافق على طبعها العديد من الطبّاعين (أصحاب ماكينات الطباعة) نتيجة اطلاعهم على فحواها

بصورة سطحية لا تمت للثقافة بأي صلة ، فكانت سنة طباعتها 2013 وتوزيعها سنة 2014 .

" الرافد " الإماراتية تحتفي بالمسرحي العالمي " داريو فو "

بشار عليوي

ا يُمكن لأي حديث عن المسرح العالمي المُعاصر , دونَ المرور بتجربة المسرحي الإيطالي الشهير " داريو فو " الحاصل على جائزة نوبل للآداب لعام 1997 . فهو نموذج استثنائي يؤشر الى معنى الثقافة الشاملة في النوع الفني الواحد ومعنى تحقق الرسالة الفنية المحددة عبر استيعاب وتمثّل وتذوق المدخلات المختلفة لتلك الرسالة حتى ان الصفة الاطلاقية التي يحملها بوصفه مسرحياً لا تكفي لانه مخرج وكاتب مسرحي ومصمم ديكور ومؤلف موسيقي ومصمم استعراضات ومقدم برامج واذاعي . انه أنموذج حي وفريد للمثقف العضوي , لذا اختارت مجلة " الرافد " التي تصدر عن دائرة الثقافة والاعلام التابعة لحكومة امارة الشارقة في عددها (202) لشهر حزيران 2014 , ان تخصص مساحات كافية للتعريف بالمنجز الثر لهذا المسرحي الفذ , اذ كتبَ رئيس تحريها د.عمر عبد العزيز , مهاداً تعريفاً حمل عنوان (داريو فو .. الكاسر لامواج المتناقضات _ السابح في مدى التوازي الجبري بين الانواع الفنية) جاء فيه (لقد جسر هذا الفنان العلاقة بين النص والمسرح , وقطع الكلام حول التفارق الدائم بين كاتب النص المسرحي ومخرجه وجعل المخرج في حالة تماه تام مع النص والعكس بالعكس فقد تولى بذاته كتابة النصوص المسرحية من منطلق ادراكي مفاهيمي بمدخلات المسرح وتراكيبه المعقدة , وبهذا المعنى وفّر " داريو فو " على نفسه ومسرحه مشقةِ التصادم الدائم بين النص والاخراج كما قدم درساً بليغاً لكتاب النص المسرحي الذين لا يُقدرون خصوصية وعلاقة النص المسرحي بالعمل الاخراجي المُتخيَّل) ويؤكد د. عبد العزيز على حقيقة أكدها الفعل النقدي المحايث للمسرح العالمي في ان " داريو فو " هو (الضلع الثالث في المثلث المسرحي التاريخي العتيد المكوَّن من الاكاديمي التاريخي شكسبير , والتغريبي العضوي بريخت , وبهذا يكون " داريو فو" بمثابة الضلع الثالث في هذه التوليفة الاستثنائية لكبار مسرحيي اوروبا والعالم) . اما الكاتب " محمود كحيلة " فكتبَ دارسة نقدية لطروحات " داريو فو " المسرحية حملت عنوان (داريو فو .. الضاحك / كوميديا " السهل الممتنع ") اشار فيها الى " داريو فو " صاحب الابداعات الدرامية والانجازات المسرحية ذات الطبيعة الكوميدية السياسية قد حظي في كم من المعارضة والتأييد بداعات الدرامية والانجازات المسرحية ذات الطبيعة الكوميدية السياسية قد حظي في كم من المعارضة والتأييد الذي ثار حول انتاجه المسرحي الذي اهله للحصول على جائزة نوبل عام 1997 وصولاً الى اختياره لكتابة والقاء كلمة يوم المسرح العالمي عام 2013 ممثلاً لكل المسرحيين في العالم وهذه الانجازات لا تعتبر انتصاراً له فقط وانما شهادة دولية للكوميديا التي اقترن اسمه بها واهميتها الأدبية والدرامية وترحيباً بمشروعه المسرحي " السهل الممتنع " حيث ظل طوال عمره المسرحي مهووساً به . كما تضمن هذا العدد من " الرافد " طائفة من المقالات والدراسات منها (المرأة المصرية في الإعلام) لعبير سلامة و(المشروع النقدي عند طه حسين) بقلم د.سعيد بوخليط وتضمن العدد أيضاً حواراً مع سيد بحراوي بعنوان (مهمة المثقف والدور المتراجع) , فضلاً عن مواضيع سينمائية ونصوص سردية وشعرية , كما أرفقت هيئة تحرير المجلة مع العدد كعادتها شهرياً , عدد جديد من (الرافد 2) المعنية بكامل المشهد الفكري المترافق مع الشارقة بوصفها عاصمة للثقافة الاسلامية لعام 2014 , فضلاً عن الملحق الشهري للمجلة المتعنون بـ(الشارقة _ بانوراما ثقافية ابداعية) وهو مسرد بأهم النشاطات التي نظمتها دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة في إطار الاحتفال بالشارقة عاصمة الثقافة الإسلامية لعام 2014 , فيما كان كتابا الرافد لهذا الشهر هُما (معارج الفنون) للكاتب أي .إم . أشرف عن تجربة الفنان حسين من الهند ومجموعة شعرية حملت عنوان (لسيدة عراقية) للشاعر العراقي " تحسين عبدالجبار" , وتضم هيأة تحرير (الرافد) , د.عمر عبد العزيز _ رئيساً للتحرير / عبد الفتاح صبري _ مديراً للتحرير / محمد الامين محمد المختار _ سكرتيراً للتحرير .

الكاتبة والناشطة النسوية الفنلندية مينا كانت... إبداع وشجاعة متميزة !

يوسف أبو الفوز

قررت الخطوط الجوية النرويجية، مؤخرا اضافة اسم الكاتبة والناشطة النسوية الفنلندية "مينا كانت" 19) MINNA CANTH أذار 1844 ــ 12 ايار 1897) الى سلسلة الشخصيات الذين تزين بها اجنحة طائراتها لنقل المسافرين، وكانت حصتها، طائرة بوينغ -737 800، وهي ثاني مواطنة فنلندية يتم اختيارها لهذا الشكل من التكريم ، بعد ان سبقها الى ذلك مواطنها الشاعر الشهير"يوهان لودفيغ رونيبيرغ" (5 شباط 1804ــ 6 ايار 1877) صاحب النشيد الوطني الفنلندي، وتحمل أسمه جائزة سنوية في الادب، تعتبر من ارفع الجوائز في فنلندا وفي الشمال الاوربي. شركة الخطوط النرويجية دأبت في هذا الشكل من التكريم على أختيار أعلام من الشخصيات التأريخية ممن تركوا تاثيرا في تطور حياة شعوب بلدان الشمال الاوربي، ويشمل ذلك حقول العلوم والفنون، والرياضة، والموسيقى، والقضايا الاجتماعية. وبغض النظر عن دوافع الشركة التي تريد تسويق نفسها تجاريا ، وجلب المزيد من الزبائن الفنلنديين باعتبار فنلندا سوقا مهما لها، في مجال الطيران في اوربا والدول السكندنافية ــ كما صرح مسؤوليها في الصحافة ــ إلا ان الخطوة جلبت الكثير من الاشادة من الجمعيات والمؤسسات الثقافية ، في جميع بلدان الشمال الاوربي، لما عرف عن "مينا كانت" كونها اول امرأة فنلندية يرفع العلم في يوم ميلادها تكريما لها، اعتبارا من عام 2007، وذلك بترشيح واختيار من جامعة هلسنكي، وهو تقليد تتبعه الدولة الفنلندية حيث يرفع العلم الفنلندي كل عام، في كل المؤسسات والشوارع والاحياء السكنية أكراما وتحية لشخصية في يوم ميلادها، يتم أختيارها من قبل المؤسسات الثقافية والاكاديمية. ويوم ميلاد "مينا كانت"هو ايضا يوما للاحتفال بالمساواة بين افراد المجتمع في فنلندا، اعتبارا من يوم 2003، وذلك باقتراح من وزارة الداخلية الفنلندية، ارتباطا بكون الكاتبة كانت ناشطة اجتماعية لاجل حقوق المرأة والاسرة والقضايا المتعلقة بحقوق الحركة العمالية والعمال الرعاية الاجتماعية، وكانت من اوائل الصحفيات الفنلنديات، وكانت من دعاة التعليم المختلط في المدارس الفنلندية. ويذكر ان الكاتبة تنتشر لها العديد من التماثيل الكاملة والنصفية في العديد من المتاحف والمؤسسات الثقافية والساحات العامة خصوصا في المدن التي عملت فيها وشهدت نشاطاتها مثل كوبيو، تامبيري ويوفاسكولا، اضافة الى اصدار طابع بريدي حمل صورتها في الذكرة المؤية لميلادها.

مصادر متعددة تخبرنا ، أن "مينا كانت" ، التي ولدت في مدينة تامبرا 178) TAMPEREE كم شمال العاصمة هلسنكي) تحت أسم أولريكا ويلهلمينا جونسون (ULRIKA WILHELMINA JOHN-SON)، انحدرت من اصول فقيرة ، اشتغل والدها في معامل القطن ، ثم عمل في متجر لتجارة القطن، واصرت على اكمال تعليمها، لتكون معلمة مدرسة ابتدائية رغم ان الامر لم يكن متاحا للنساء في ذلك الحين، وكانت مهنة القابلة هي الشائعة كمهنة للنساء . في خريف عام 1863 كانت اولى الطالبات التي التحقت للدراسة كمعلم في مدينة يوفاسكولا في حلقة دراسية انشأت حديثا ، وهناك اعتمدت اسم "مينا جونسون". وخاضت غمار العمل المهني واشتركت في منظمات خيرية لمساعدة الفقراء من الناس . في خريف 1865 تزوجت من استاذ في العلوم وحملت لقبه ، واصدر زوجها عام 1871 مجلة في مدينة يوفاسكولا مما وفر لها فرصة لتكون من اوائل الصحفيات الفنلنديات حيث راحت تكتب في مختلف الشؤون الاجتماعية، تتناول فيها حقوق المراة والاسرة والعمال . بعد وفاة زوجها عام 1879 بعد معاناة طويلة من من المرض، انتقلت للعيش في مدينة تامبرا، الى جانب اخيها وامها لتنضم اليهم في ادارة محل لتجارة الاقمشة ، ولتكون سيدة اعمال ناجحة في تجارة التجزئة . الى جانب ذلك كان زوجها ترك لها سبعة ابناء لاعالتهم وتربيتهم، اخرهم ولد قبيل وفاته بفترة قصيرة، وكانت حياتها صعبة كأرملة لها مسؤوليات عديدة ، منها كونها ناشطة في مجال حقوق المراة، والمنظمات المطالبة بحقوق العمال الرعاية الاجتماعية. وما يزيد حياتها صعوبة كون افكارها كانت عموما متحررة جدا ، وتبدو متطرفة في ايامها، قياسا للاخلاق والعادات السائدة، وكثيرا ما اصطدمت بالكنيسة والمؤسسات المحافظة لأعتبارها الحرية الشخصية والروحية للمرأة من شروط تقدم المجتمع ، ففي كتاباتها كانت تدعو لتطوير مؤسسة الاسرة ، وما يسمى حاليا في اوربا "زواج التعايش" او " الزواج المفتوح " او ما يعرف عندنا بالزواج العرفي . ورغم النقد الشديد ، فأنها وبشجاعة نادرة ، واصلت نشاطاتها المتنوعة ، والكتابة لاجل كسر الكثير من التقليدي في حياة النساء مما اعتبر أيامها متناقضا مع السائد مما جعلها شخصية مثيرة للجدل والنقد بسبب افكارها المتحررة، خصوصا انها افتتحت خلال وجودها في مدينة كوبيو صالونا ادبيا ، تميز بالاجواء الليبرالية، تجتمع فيه النساء والناشطات للتداول في شؤون المرأة والمجتمع ، والى هناك صار يزورها الكثير من المثقفين والشخصيات ممن لعبوا دورا كبيرا في تأريخ فنلندا الثقافي والسياسي. اثار نشاط صالونها الادبي حنق وغضب الكنيسة والمؤسسات المحافظة، ففي صالونها مثلا تم الترويج لنظرية تشارلس دارون ومناقشة موضوع الحرية الجنسية قبل الزواج ، وحقوق العمال والكثير مما اعتبرته القوى المحافظة تحديا لها فراحت تحاربها بمختلف الوسائل وصارت الكنيسة ترسل لها التحذيرات .

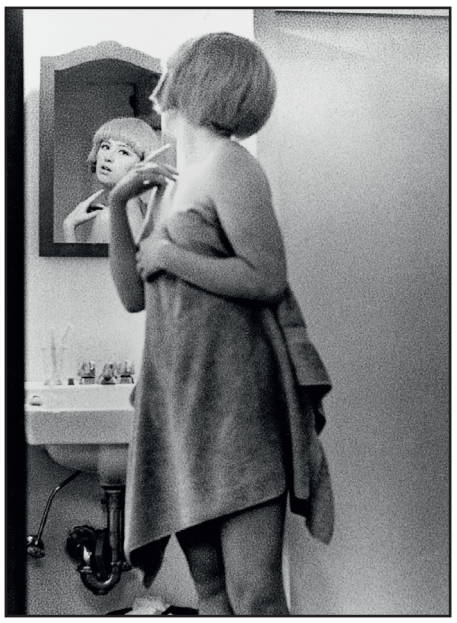
في اعمالها الادبية، تعتبر "مينا كانت" من رواد الواقعية في الادب الفنلندي ، واصدرت عشرين كتابا بين مجموعات القصص القصيرة والروايات والمسرحيات الى جانب كتاباتها الصحفية . اول كتاب اصدرته عام 1878 وتحت اسم مستعار كان مجموعة قصصية . وتوالت اعمالها الادبية التي كانت تلاقي رواجا كبيرا ، ومنها : في عام 1885 اصدرت واحدة من اشهر مسرحياتها ، مسرحية "زوجة العامل " ، في عام 1886 رواية "الفقراء " ، ومسرحية "آنا ليزا " في عام 1895 و باقي الاعمال الادبية التي صارت من كلاسيكيات الادب الفنلندي ، وأذذ كانت فنلندا دوقية ذاتية الحكم ضمن الإمبراطورية الروسية ، بعد ان كانت طويلا خاضعة للتاج السويدي ، لإن اعمالها والمكتوبة باللغة الفنلندية ساهمت في ايقاظ الروح القومية عند الشعب الفنلندي .

في مسرحية "زوجة العامل " ، نجد جوانا المتزوجة من بريان المدمن على الكحول ، ومعانتها مع زوجها الذي يبتزها ليبذر كل ما تجنيه من تعبها . ولا يمكن لجوانا الاعتراض والمانعة بسبب من القانون والتقاليد . كان عرض المسرحية مثل قنبلة او اعتبره البعض كالفضيحة ، وعلى اثر ذلك وبعد ست شهور سن قانون خاص حول فصل الممتلكات بين الازواج ، كخطوة على طريق تحرير المرأة من التبعية الاقتصادية لزوجها . اما مسرحية "آنا ليزا" فهي حول مأساة حول فتاة تبلغ من العمر خمسة عشر عاما تصبح حاملا بدون زواج، حاولت اخفاء الحمل ، ولكن بعد ولادته ومن الذعر خنقته، وبمساعدة صديقها ميكو اخفت جثة الطفل في الغابة ، ولكن بعد سنوات قليلة ، عندما ارادت الزواج من الشاب جون ، الذي صار خطيبها ، تتعرض لابتزاز من قبل ميكو ووالدته ، اللذين يهددانها بكشف سرها او الزواج من ميكو . رفضت آنا ليزا بقوة وقررت الاعتراف بما فعلت ، وفضلت السجن على الخضوع للابتزاز ، وحصلت على حكم مخفف ونالت سلام الروح . وساهمت بعملها الفني هذا من رفع مكانة المراة في المجتمع والنظر لها بمنظار اخر.

توفت "مينا كانت" فجأة اثر نوبة قلبية ، عن عمر ثلاثة وخمسون عاما . فكم من الاعمال الادبية والنشاطات كان بامكانها ان تنجز لو امتد بها العمر قليلا ؟!

سندي شيرمان.. تلك الفتاة!

فاضل عباس هادي



ما الذي يدفع بفتاة أمريكية في الثلاثينات من العمر إلى البقاء في البيت أغلب الأوقات، تقدم لنفسها أو للمرآة لقطات مسرحية من إعدادها وهي بطلتها الوحيدة، ما الذي يدفعها إلى التنويع على مشهد مسرحي واحد، وتسجله على الكاميرا رفيقتها الوحيدة في عزلتها الزئبقية الحابلة بالموحيات الأنثوية والتاريخية والأسطورية المستقاة من بطون الكتب أو قصص الأطفال. إنه بالتأكيد محاولة للاقتراب من لغز الحياة وجاذبيتها غير المفهومة، وبنفس الدرجة من القوة، صرخة احتجاج بصرية على ما آلت إليه الأمور في المجتمع الأمريكي حيث الخطر من الجريمة يعيش في أذهان الناس كلما خرجوا إلى شوارع بعض المناطق في المناطق الكبرى مثل نيويورك وشيكاغو، بل انه ملتصق بهم كظلهم حتى وهم في أمان الجدران الأربعة والباب المقفل بإحكام.

تقول سندي شيرمان المصورة الأمريكية اللامعة إنها عندما تخرج إلى الشارع تتقمص دور «البلطجي » تضع نظارات سوداء وقصة شعرها الولادية تزيد من التقليل من جاذبيتها الأنثوية وتبعد عنها من تسول له نفسه المريضة الاعتداء عليها. إنها تخرج إلى الشارع بحثا عن الملابس القديمة والدمى البلاستيكية والأشياء الغريبة لتكون جزءا من أعمالها الفوتوغرافية. ثم تعود إلى البيت وهي تفكر في ابتكار صورة متميزة. تضع هذه الملابس، تتمكيج أو تشكل الدمى في أوضاع سريالية أمام المرآة، تختار الإضاءة المناسبة وزاوية التقاط الصورة، ثم تضع غالق الكاميرا على التوقيت الذاتي SELF TIMER

وتصور نفسها كشخصية مشهورة تاريخيا أو لوحة لواحد من الرسامين في العصور السابقة كعصر النهضة أو العصر الوسيط.

ومنذ معرضها الأول الذي أقيم في 1981 بعنوان «لقطات سينمائية بدون عنوان » وشهرتها في ارتفاع مستمر)حيث تباع اللوحة الواحدة لها حاليا ب 16 ألف دولار(. في المعرض المذكور تراها تقلد الممثلين والممثلات كما رأتهم في الأفلام الهوليوودية وليس الأمر مجرد حنين إلى هوليوود في صرها الذهبي أو عصرها النحاسي. إنها محاولة جريئة للتعبير عن تلوناتها النفسية رغم انها، في العادة، ترفض التصنيف النفسي والتخريج الأدبي الذي يقول بأن العزلة أو حاجتها إلى الآخر هي التي تدفعها إلى ممارسة لعب الأطفال داخل غرفتها التي حولتها إلى استديو تسكنه أشباحها المهددة)بكسر الدال(أو تألقات كينونتها المشرقة.

وإذا كان صحيحا أن شوارع نيويورك تثير في سندي شيرمان الرعب فإن من الصحيح أيضا أنها تحب داخل بيتها الأمين مشاهدة أفلام الرعب وأحد أسباب تجولها في الشوارع هو البحث عن أفلام فيديو مرعبة، بالإضافة، كما ذكرنا، إلى البحث عن أشياء غريبة لتشكل عناصر فنية متميزة في أعمالها الفوتوغرافية المرسومة بعناية فنان من عصر النهضة ودرايته وحسه المرهف.

ورغم أن أعمالها تعبر عن هموم كونية عالية، إلا أنها في الأساس ذات حس طفولي عابث كما يتجسد هذا في سلسلة من الأعمال الفنية حول قصة من قصص الأطفال حول شحاذ مخيف اسمه فيتشر يسرق الحسناوات الصغيرات لقتلهن والفتاة التي أنقذت الفتيات.

انها بارعة في التخفي قدر براعتها في التعبير عن نفسها بفصاحة.أعمالها تدفع بالتصوير الضوئي إلى تخوم سردية جديدة.

في أواسط السبعينات بدأت سندي شيرمان حياتها الإبداعية العجيبة كمصورة. في المدرسة لم تكن تهتم بالجانب التقني للكاميرا. وقد قررت في لحظة ما التخلي عن دراسة التصوير إلى أن ع في مدرستها مدرس جديد أكد لها أن الجانب التقني غير مهم وأن التعبير عن ما يعتمل بداخلها هو الأهم ومن يومها وسندي شيرمان أكثر مصورة في العالم حاليا تحسن التعبير عن نفسها وعن عصرها من خلال شخصيتها فقط وشخصيتها لوحدها بدون تدخل من طرف آخر إلا عين الكاميرا الثالثة وهي محايدة تماما وهي تغازلها أو تتبادل النظر معها.

تنويعات عديدة ومستمرة لشخص واحد هو المصورة نفسها. تعيش في سقيفة في نيويورك هي مكان سكناها والاستديو الذي تعمل فيه وتبتكر شخصية جديدة لها كل يوم. في صورة تراها «ربة بيت » صبورة وعاقلة تنتظر ولا تنتظر شيء ما. وفي صورة أخرى تراها ممثلة هوليوودية على غرار «ربات الغرام » القديمات من مارلينة ديتريش إلى مارلين مونرو أو شخصية مستوحاة من بطون كتب التاريخ.

لا أحد يعاونها وبالتأكيد لا أحد يلتقط الصور لها، إنها تفضل أن تعمل وحيدة وتستخدم، كما ذكرنا، فاتح الغالق الزمني TIME CABLE RELEASE الذي يمكنها من إعداد المنظر ثم تضع نفسها فيه بانتظار أن ينطلق الغالق بعد بضع ثوان، فيتم التقاط المشهد الممسرح وهكذا دواليك.

بدأت سندي شيرمان حياتها الفنية رسامة وهي كغيرها كثيرات، وجدت آلة التصوير أكثر إثارة وفاعلية من الفرشاة والأصباغ، وما هي إلا سنوات معدودة حتى أثارت اهتمام النقاد والجمهور بسلسلة من الصور بالأسود والأبيض بعنوان «لقطات ساكنة من هوليوود » ومن يراها يعتقد بأن الصور)البورتريتات(هي فعلا لممثلات هوليوود الشهيرات إلا أنها في الواقع المصورة سندي نفسها تمثل أدوارا عديدة ومتنوعة أمام كاميرتها.

تتقمص شخصيات «ربات الغرام » فتثير فينا ذكريات هوليوود في عصرها الذهبي من غريتا غاربو إلى مارلين مونرو، هوليوود بالأبيض والأسود ونحن كما تعرفون نحلم بالأبيض والأسود.

بمناسبة معرض شيرمان الذي أقيم في لندن، قال الناقد البريطاني المعروف فالديمار جانوشيك بأن الفنانة المتعددة الوجوه، الفنانة الوحيدة التي تتجول بحرية وعلى هواها في أروقة التاريخ هي واحدة من خمسة فنانين عالميين اعتنقوا آلة التصوير التقليدية أداتهم الأولى والتصوير مبدأهم الأول. وهي من القلائل الذين يتابعون باعتقاد قوي لا يتزعزع مسعى البحث عن الذات من خلال التقمص، تراها تكتب بالصورة سيرة أنثى في القرن العشرين والقرن الحالي، رغم أنها ترفض السردية وترفض مبدأ السيرة الذاتية. إنها تبحث عن ذاتها عن طريق توسيعها مداها ومطها ومسرحتها. انها التشظي FRAGMENTATION وليست الفسيفساء أو الموزاييك، بالمعنى الحداثوي للمفردة.

جيمس بون، الفنان الأمريكي وجارها في المبنى الذي تعيش، كتب يقول إن سندي شيرمان امرأة عادية تذهب كغيرها إلى السوبر ماركت للتسوق وتنتقل بالقطارات الجوفية مثلها مثل غيرها، إلا أنها حريصة على التعبير الحر عن حالها وحال ملايين الفتيات في مختلف أنحاء العالم، حريصة على أن تؤكد بالشكل وبالصورة وباللون، على القلق والتمزق والتبعثر وأيضا على الجانب الإيجابي في الحياة والبهجة التي تتيحها لنا حرية الحركة وحرية القول وحرية التزيي والتمشي والنظر والتفكير. كل صورة وإن خلت من العنوان)شيرمان تكتفي بالترقيم، أو تطرحها على الجمهور «من دون عنوان »(هي ملاحظة نظرية)وإن عزفت المصورة عن التنظير بما في ذلك تنظيرات الحركة النسوية التي لا تعتبرها هذه الحركة من حليفاتها(وإشارة صاعدة تترك لنا، نحن الذين نواجه أعمالها الثابتة والمتشظية في آن واحد حرية التفسير والاستجابة. إنها تمس في الصميم واحدة من مشاكل الحداثة وما بعد الحداثة: البحث عن الذات والبحث عن الهوية.

والتقمص الواسع والعريض، الأسيان أحيانا والمبهج أحيانا أخرى هو سبيلها إلى العثور على هذه الذات وتلك الهوية، بل إن شيرمان تتجاوز وضعها البيولوجي والنفسي كأنثى إلى «التجاوز » بتقمص شخصيات من نقيضها عالم الرجال الذي يبدو لأول وهلة عالما ذكوريا خالصا، إلا أننا ما إن نتفحص الأمر قليلا حتى تدرك أن الجنسين يلتقيان في أكثر من نقطة التقاط ويتقاطعان على أكثر من مفرق.

ثم إن الفنانين مثل رامبرانت الذي تأثرت به شيرمان، وخاصة في أعماله العديدة المعروفة باسم «صورة شخصية »)بورتريت(كان شغوفا بأن يرسم نفسه في حالات نفسية وشكلية عديدة ومتنوعة ومختلفة التأثير، لدليل قاطع على أن كل واحد منا ومن دون استثناء، يعيش شخصيتين، شخصية عامة نطرحها على الملأ ووسط المجتمع وعيونه المحلقة والفاحصة، وشخصية خاصة نحتفظ بها لأنفسنا ولا تظهر إلا في الخفاء في الليل وبين الجدران الأربعة.

وسندي شيرمان، وهذه جرأتها وسبب انجذابنا لها واعترافنا بها، فنانة كبيرة تعرف هذه الثنائية وتعرف هذين الجانبين من المعادلة وأعمالها مساهمة في التقريب بينهما لنكون أكثر صدقا وأكثر تلاحما وأقل نفاقا وكذبا.

ولهذا وذاك تراها منجذبة إلى هوليوود «مصنع الأحلام » وتراها منجذبة إلى المهرّجين والمجانين، لأن هاتين الشريحتين من المجتمع البشري كسرتا إلى حد ما ذلك التناقض وذلك الشرخ وتلك الهوة بين الظاهر والباطن بين الفرد كعضو في المجتمع والفرد كعضو في عالم الجوانية والأسرار والفنتازيا والأحلام.

* مـن كتـاب... ولا تنـسَ بـأن السـيدة" لايكا" تنتظـرك بالبيـت المعـد للطبـع قريبـا.

المتغيرات السياسية الحديثة

هل يمكن لها ان تنتج نصا شعريا مغايرا وحديثا؟

استطلاع: علي سعيد

الادب روح امة ولسان حال ايضا ربما هكذا يقول البعض من الفلاسفة وخاصة الشعر ولأنه كذلك فانه دائما ما يكون متحولا بحسب التحولات التي تطرأ على المجتمع وانه يكون مواكبا هذه التغيرات والمتغيرات التي تحدث في البنية الاجتماعية سواء ما كانت منها متغيرات اجتماعية او اقتصادية او كوارث او حروب او حتى انقلابات بل وحتى متغيرات علمية والخضوع الى السلطة التقنية..لان منتجي الادب وخصوصا الشعر هم من بناة التغيير او المتأثرين به ولان له علاقة بالواقع النفسي والعقلي والعاطفي وحتى الايديولوجي فان المتغيرات ايضا تنتج نصوصا جديدة ايضا تعطي رؤية المرحلة التي مر بها المنتج الاديب نفسه.ولذلك يمكن لنا ان نقول ان الشعر العربي مر بمراحل متعددة من التجريب حتى وصل الى قصيدة النثر منذ اكثر من ٣٠ عاما وهذه المراحل جاءت على خلفيات المتغيرات التي تطرأ على الساحة العربية سواء منها بالنهوض القومي او قبلها المقاومة لاحتلال او البحث عن الحرية او التماهي مع الحرية في بدايات الثورات العربية التي اسست لأعياد الدول..والسؤال هل يمكن ان نجد نصا شعريا جديدا في خضم المتغيرات الجديدة التي قد نصطلح عليها المتغيرات ما بعد الانظمة والنزوع عن الخطاب الديني ومواجهة التعصب فيه.

اوهام الحداثة

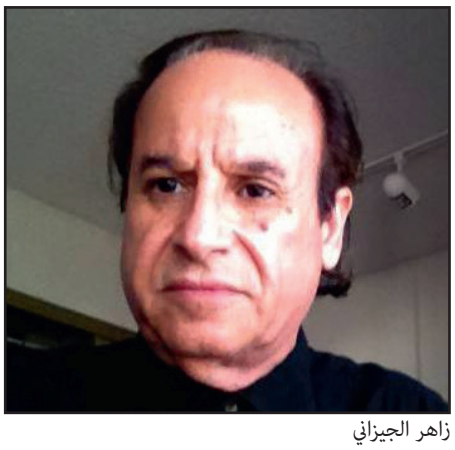
الشاعر والناقد علي حسن الفواز يقول انه قد يأخذ الحديث عن توصيف النص الشعري الجديد مسارات تتعالق بأسئلة الحداثة وطبيعة فروضها الضاغطة على الوعي والكتابة والتداول، وقد يتمثل ايضا الى افتراضات مفهومية او تقانية، تلك التي تضع النص في سياق اجباري للتغاير والمفارقة، تحت وهم التجاوز، او الرغبة بإعادة هيكلة القصيدة العربية لان تكون (نصا) اي تمثلها لأشكال الكتابة المفتوحة، لكن رغم ذلك يظل هذا النص المثير للجدل رهينا بوعي الشاعر، بوصفه وعيا اشكاليا قلقا، متعاليا، شكاكا بمفهوم الجدّة، وبأسئلة الحداثة الملتبسة، وعيا مضطربا ازاء نرجسية ما يكتبه، وازاء غواية ما يستلذ به عبر القراءة...بوصف ان هذه الكتابة تصطنع لها قارئا يضعه نفسه امام(مساحة) غير منضبطة كتابة خارجة عن رهاب التاريخ والنسق الى استيهامات الذات..ويضيف ..لذا لا اجد ترسيما محددا او حتى توصيفا منهجيا لما يسمى بالنص الجديد، لان هذا النص المتورط كثيرا ب(اوهام الحداثة) كما سماها ادونيس، سيكون هو النص(التذويتي) من الذات المتشكلة في مجرى التحولات، والمتضخم في سياق لعبة الشاعر الفادحة للمناورة او المغامرة..ويشير الفواز لعل قصيدة النثر التي كثيرا ما توصف بأنها الشكل النهائي لكتابة هذا النص، ستكون في مأزق ازاء نزوع الشاعر الدائب(لتذويت) كتابته، لان هذه الكتابة ستفضي بالشاعر الى تجاوز البنى النثرية ذاتها، والى الانغمار في ما يمكن بتسميته ب(الكتابة المفتوحة) تلك التي تشتبك فيها الكثير من الوحدات الشعرية والسردية، مع المجاورات التي تنطلق من الشفاهية والأسطورية والأنساق المضمرة في المهمل والهامشي واليومي، وحتى البصري والسحري..ويعتقد الفواز ان هذا النص(الملفق) او(اللقيط) هو اكثر الاشكال تمردا على جنسانية الكتابة، واكثرها تعبيرا عن تمرد الشاعر على قداسة الكتابة المكرسة بالاستعمال، وعلى مدونات الحبس التاريخي، وربما سيكون اكثر الاشكال اشهارا بوعي الشاعر ازاء محنة اللغة ذاتها، تلك التي قال عنها فيتجنشاين بانها مكن التفكير، مقابل ما قاله فيها نيتشه بانها مكمن الاوهام ايضا...

انتحار الفترات

الشاعر العراقي زاهر الجيزاني يقول..لا يمكن لمسرحية ان تستمر في العرض لفترة ألف سنة، عمر طويل جدا،سيتأكل كل شيئ فيها ،وتنتهي الهيكل عظمي، يعيش معنا يخيفنا ويضجرنا أكثر مما يطمئننا ويمتعنا.. ويوضح ان هذا ما وصلت اليه القصيدة العمودية وجودة القصيدة العمودية أو رداءتها مرتبطتان بقواعد النظم التي لم تعد تلائم،المتغيرات السريعة في المكان والأنسان وليستا في القصيدة نفسها لأن هناك قصائد أو قطعا أو أبياتاً ذات قيمة فنية عالية ومازالت لافتة الى اليوم وجرت محاولات عديدة للخروج على قواعد النظم المستهلكة ورغم ان القرن التاسع عشر يمتاز بأسوأ حقبة شعرية عاشتها بغداد والحلة والموصل والبصرة المدن العامرة بالشعر أنذاك الا أن المتابع سيعثر على محاولات كسر الروتين الشعري باستمرار محاولات فردية تعكس حجم الضجر، والرتابة من التكرار الكثير لأنغام بعينها في أواخر القرن التاسع عشر وفي بغداد -كتب أبو الثناء الألوسي-خمس مقامات،ويشير الى انه أنه شكل جديد من الكتابة الشعرية،خال من قواعد النظم القديم، ورغم ، سذاجته ،وانعدام أية مهارة لغوية فيه لكنه نص يعطيك صورة قريبة للمشهد الاجتماعي، في عصره، ما نمط لغة الكلام على لسان الناس أنذاك ونمط لغة الكتابة ما الأفكار التي تدور في رؤوسهم، نقرأ شيئا من مقامة(قطف الزهر من روض الصبر) يصف فيها طبيعة العراقيين في بغداد في سنة1842-م

(يا بني قد رأيت أهل الزوراء، لايجتمعون على حق ولو أضحى
كشمس الضحى
في الظهور
بل يكونون طائفتين في (كل أمر من الأمور)
فأن أنتم أمنتم المكروه فكونوا مع الطائفة المحقه
وإلا فكونوا طائفة ثالثة
وانحازوا عن الطائفتين بمعزل
وأبعدوا عنهما بألف ألف منزل
فذلك في هذه الأيام
أبعد من الوقوع في مهاوي الملام
يابني أن العراق قد خلقت ثيابه
بل أنتن لحمه وشحمه وإهابه
فغدا جيفة يشق نشق ريحها المرائر
ويصعد إلى أقصى الجو فيصدع رأس النسر الطائر
قد تصدّر فيه
كل خب سفيه
واستولى عليه
من يأبى أن يلوكه القلم لنتنه بشدقيه
وحيث أنكم لا تستطيعون فيما أظن الهجره
ولا تطيقون ترك الأوطان
وإن كانت مرة بالمره
فعليكم بقلة الأختلاط
وكثرة الأحتياط
فلعلكم تحفظون من الامر الامّر
وتسلمون من أن ينطحكم ذو قرنين
وليس إسكندر

ويواصل الجزيني إجابته ..هنا غابت قواعد النظم اختفت اللغة الراقية،اختفت الصور الرمزية عن تفاصيل الواقع، كما في ذروة الفترة الذهبية للشعر العمودي على يد المتنبي،ولو قدر للمتنبي ان يقرأ هذه المقامة بوصفها شكلا أدبيا جديدا بديلا عن الشكل القديم لأنتحر فورا،ولو قدر لأبي الثناء الألوسي أن يقرأ نصا للشاعر نصيف الناصري، لأنتحر هو الآخر وهكذا، لكن الحقيقة الماثلة اليوم، ان الفترات الأدبية تنتحر تباعا،كما تزاح مسرحيات قديمة من العرض لتحل محلها مسرحيات جديدة وان كانت اقل جودة، لكنها تتناغم مع إيقاع عصرها،قصيدة النثر وهي الصورة الحقيقية والواقعية لعصرنا الحديث تتجدد باستمرار منذ ظهورها في العراق بزخم أقوى في بداية الثمانينات، وفي لبنان في اواسط الستينات ،وقصيدة النثر العربية، رفضت قواعد النظم القديمة لكنها وضعت نفسها في تنافس وسباق مع الفترة الذهبية للشعر العربي على يد الصانع الكوني الامهر (المتنبي) اهتمت قصيدة النثر بالصورة،والفكرة،واللغة،ورفضت الانجرار الى الأشكال المتدنية، مثل المقامة،والدوبيت،والموشح، ومنذ أكثر من ثلاثين سنة تجدد قصيدة النثر نفسها باستمرار فهي في تقديري أخر الأشكال ،الشعرية،لكنها ليست نهائية في ابتكار طرق عرض رؤيتها،وهذا سيكون درعها المتين ،فهي شكل ماض لكل الاشكال الكتابية المجاورة،التاريخ، الفلسفة، الحب، السياسة،الجنس،الدين كل شيء كل شيء سيكون مادة تستطيع هذه القصيدة العجائبية ان تبني نفسها منها، وتوجد من خلالها.


زاهر الجيزاني

اتحاد غنوم

انفتاح الشعر

الشاعر الدكتور عارف الساعدي يقول..هناك كلمة جميلة لمحمود درويش وهو عن الشعر السياسي فيقول اننا منذ خمسين عاما نهجو الحكومات العربية في الشعر ولكن النتيجة ان الشعر سقط والحكومات باقية مما يعني ان هذا الارتباط والتلازم ما بين التحولات السياسية وبين الشعر هو واحد من اهم اسباب تردي الشعر وانسحابه الى منطقة الوظيفية ..ويضيف الساعدي اعتقد ان الشعر كلما كان صافيا بعيدا عن شوائب السياسة كان اكثر شعرية وأطول عمرا لان القصيدة التي ترتبط بزمن محدد وبحادثة محددة فأنها ستزول بزوال الاثنين والاثنان زائلان حتما لذلك اطمح انا شخصيا واتوسم هذا الطموح لدى عدد محدود من زملائي الشعراء ان تكون قصائدنا أكثر انفتاحا وان توسع خيمتها ويكون همها انسانيا بالدرجة الأولى وهذا لايعني في الوقت نفسه اننا نتفرج على ما يدور حولنا لان هذا شبه مستحيل ولكن المهم ان نصنع من الحدث المحلي البسيط ومن مشاعرنا حدثا كونيا لا يخص دينا دون اخر او قومية دون أخرى لذلك سنرى نصوصا عابرة لمحليتها اذا تهيأت لها مواهب متميزة لا تنشغل بالضيق من الامور.

وفاء دلا

علي حسن فواز

عبد الكريم قاسم

عارف الساعدي

ماجد البلداوي

صلاح السيلاوي

النص والإيمان

الناقد عبد الكريم قاسم يناقش السؤال بوصفه يدور حول وجود فاصل تبدأ منه كينونة الشعر، هل النص الشعري التثويري موجود أو غير موجود؟. ويجيب انه من وجهة النظر الاجتماعية..اعتقد ان الربيع العربي يعد حدا ممكن الاستناد اليه كمتغير إذا قيست الأمور بالقبلية أو البعدية ويعتبر الربيع العربي تعبيرا قاسيا، لكونه لم يأت من الجغرافيا، بل من التوظيف السياسي. لكون، إذا قبلنا بالربيع وافقنا قبول الفصول الأخرى الشتاء والخريف والصيف، التي مرت بها مجتمعاتنا وتعتبر مقابل الربيع سيئة وهي ليس كذلك.لان الربيع يعني نمو النباتات العشبية الرخيصة (تشبه الأفكار) في مراعي بيئاتنا الاجتماعية والتي تعيش عليها المواشي كالأغنام والماعز والإبل..ويتساءل قاسم ..هل نقبل ان تنتج لنا هذه البيئة شاعرا ؟ وماذا تتغنى قصائده؟..ويجيب انه من الضروري أن نبحث عن وظيفة الشعر بعد ذلك الفاصل، العابر للجغرافيا. الشعر وظيفته الذاتية الأولى تطهير الذات، والثانية الانسجام مع الآخر الخارجي لتعمير العلاقة البشرية، فهل أنتج لنا هذا الوهم (الربيع)علاج الألم؟ هل نتقبل وجود قصيدة تمجد قطع الرؤوس واغتصاب الفتيات وتجريف الشجر ..؟ إذا وجدت نحن ضد الشعر، لأن المرعى نبتت فيه الأفكار السياسية والدينية، هو الذي أنتج هذه القصيدة بعد ان استنبتت في لا وعي الشاعر ثم تسربت الى قصائده. ويتساءل مرة أخرى انه مع الحروب والانتفاضات هل نستأنس بولادة قصائد تناجي الموبايل وتتبادل الأحاسيس مع تقنية اللاب توب وتنام على الانترنت وتسهر مع الري سيفر والدش وتتجول معه ؟ ويجزم انه لا توجد أو تمجد العبوة والحزام الناسف..ويفسر قوله اه أيضا ضد الشعر.لان آلة الحرب التي جاءت مع السياسة والدين خلقت حالة من الفوضى، حتى المجاميع الشعرية والقصائد انتابتها الهستيريا وكتبت بلا ملامح وبرزت مجاميع شعرية أنيقة لكنها مثل الأكلات السريعة التي تتقيأها، منها من خرجت من حاضنة الخدج حتى وصل الأمر الى أن يكون الشعراء للأسف أكثر من القراء!.

أنا استثني الشعراء الذين لهم جذور ما قبل الربيع العربي والكردي والتركماني..الذي غفلنا عنه، و شعراء قليلون جدا ومنهم الشعر الرقمي التفاعلي ما بعد ذلك الربيع أو التغيير في العراق بعد 2003..الذين ينشرون بصعوبة وقد جمعوا نتاجهم طوال حياتهم، بعد معاناة طويلة مع ظروف القهر والاستبداد والتشرد والشكوك التي كانت تدور حول قصائدهم مثلما تدور حبال المشنقة حول رقابهم.. ويوضح انه لكي تكون لنا تلك القصائد والشعراء يجب أن يكون لدينا النقاد أولا وهم من يستطيع ان يجيل الشعر والشعراء، لكن النقد الأدبي ونقاده في جزر، فهل نقبل تقييم القراء فقط ؟.أيضا، لم يعد الهم العربي قاسما مشتركا، يحث على عودة بلد أو نهر أو جزيرة أو منفي.. الآن، الوطن كله مصادر، الإنسان العربي والعراقي ..انك لا تستطيع جمع شتاته..لذلك، من الصعب وجود نص يؤمن بقضية واحدة لتعدد القضايا، وتضارب الأفكار، إضافة الى ركون النصوص الى وضعية براجماتية للبقاء على قيد حياة الشعر، لكن المستقبل ليس الآن، قد يكون فيه إجابة لسؤالك ..سوف يوجد النص الموزون الذي يعيد التوازن الى الشعر والقضية والإنسان.

اضطرابات الوعي

الشاعرة اللبنانية وفاء دلا وتقول من جهتها أن تحليل الرمز عند الانتروبولوجيا المعاصرة و أن جميع صور الحضاره لدى جميع الشعوب تكونت من قوانين نفسيه واحدة بقيت ثابته ولم تتغير إلا بشكل نسبي ضئيل والذي يهتم بذلك كالباحث الأنتروبولوجي يؤكد أن التضخم الشعري والرمزي و يعد الاشكال الثقافية من الأسطورة إلى العلم الحديث وهي بنت الخيال الذي يخلق الرموز ويجددها.وتضيف دلا انه قد تكون أحيانا أحلام اليقظة أو ما أسميه التأملات الشاردة التي تبدع كافة رموز الفن والأدب و بهذا تكون التأملات الشاردة ومجاله الاساسي الوعي الشعري هي أصل الإبداع الشعري الذي يقولب العالم المادي و يروحنه بحسب ما يتخيله على أنه يمكن أن يكون..وتتحدث دلا عن الخطاب الديني ومواجهة التعصب على انه لا إجابة له بوصفه ليس أحد أشكال العلاقة بين الحق و الخلق بل ترى ان المتغيرات الجديدة هي عبارة عن اضطرابات الوعي الجماعي والرمزية في الواقع المرير وهي رفض لما يمكن أن يرفضه الوعي الجماعي ,

وهي رفض لاضطرابات الوعي الجماعي و ثورة دائمة لإثبات قدرة الوعي على خلق الرموز باستمرار ... وما أقوله أخيراً هل الشعر يبتلنا ..أم نحن الذين نبتلي القصيدة هو سؤال بحجم الانكسار حيناً .. وحيناً بحجم أجمل مافي التهجم من عذوبة...

الشعر والنافذة

وترى الشاعرة والروائية السورية اتحاد غنوم ان كل ما تعانيه البلاد من هرج ومرج مابين الحياة والموت تدمر في دواخلنا الجمال ويبقى عالم الشعر هو نافذة لعالم افضل تلون سماؤه حروف الربيع ويكون به ومعه التغير من الموت المتعصب للجهل الى زهور الإنتماء للجمال هي من سوف تقهر التعصب الشعر والروحانية المتعطشة للحياة ستغير الكثير من واقعنا الأليم..وتضيف غنوم انه هنا تكمن حقيقة فعاليات الشعر ان استطاع ان يصل الى القلوب والعقول يغير وهو متغير حسب العواصف التي تمر بها البلاد يبقى ينثر روح الكلمة بين السطور الشاعر بشفافية ينشد الرقي والتطور لم لا وهو يكتب بإحساس وصدق يكتب بلسان حال اغلب الناس التي ترى فيه لسان حالها هنا تكمن جل مسؤوليته وأرى أن هذا لن يكون مجرد سؤال بل حملة مناشدة لكل شاعر ان يرسم قلمه الشعر البعيد كل البعد عن العصبية واختلاف الرأي بين الطوائف ليكون قلما حراً نزيها يطالب بحب بحروفه البيضاء قصائد تستنكر ما يحدث كيف لا ونحن في عصر يفتح احضانه لكل الحروف في عصر كثر فيه الكتاب والشعراء..وترى ايضا ان قصيدة النثر باتت تسابق الريح في انتشارها هنا بأصابع هؤلاء تقتل العصبية والتعصب ان أرادو ا ويبقى السؤال قائما لو كتب الجميع عن العرب والعروبة لتحدت ووصلت كلماتهم اي أنا لا اكتب عن سوريتي وانت لاتكتب عن عراقك والمصري عن مصريته ستكون هناك تلك القصيدة التي نرجو.. دون تعصب ولا طائفية..وتنتظر غنوم عناق الشعراء لمعالم العروبة إن حدث هذا ستتوج القصيدة بقتل كل ماهو يدمي الأنسانية ويبعد بيننا المسافات الشعر هو التواصل الإنساني بين الشام والعراق وفلسطين واليمن سيحدث هذا صديقي يوما وتتوج القصيدة باسم العروبة وسوف ينهض الشاعر في محاولة إيجاد محاورة بين إيقاع الدلالة بالواقع ... من هنا يمكن التأكيد وهو في كل ذلك إنما "يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي وحينها نقول كتبنا الفصيدة التي تحول الحلم الى حقيقة وتثمر ما نطمح اليه من قصيدة فعالة الحروف يمحو ها الزمن بمرور الوقت لأنها حصيلة الواقع المنسوج منها لابد لتلك المتغيرات تثقل قلم الشاعر لتثمر الجمال

تطور الشعر

ويقول الشاعر ماجد البلداوي ان الشعر مثل غيره قابل للتطور بمرور الوقت مثلما يتطور عقل الإنسان وجميع الأشياء المحيطة به في زمن يشهد تغيرا كونيا يغير الجغرافيا مثلما يغير وسائل التعبير..ويضيف ولان الشعر هو نتاج أنساني فردي يخضع لمثل هذه التغييرات مثلما نتابع حركة الشعر العربي الذي مر بمراحل تطورية او لنقل تجريبية لعل اخرها قصيدة النثر.. الا ان الامر ليست متعلقا بموضوع النهوض القومي او السياسيي او حركة الانظمة والدكتاتوريات... انما الشعر كغيرة يخضع لنمو ويتصاعد هذا النمو في مجمل بنيته الفنية الشكلية. ومثما نردد لحد الان قصائد مضى عليها عمر طويل جدا ولازالت تمتلك سر ديموميتها وخلودها كارث لشعراء تركوا بصماتهم في رسم الصورة الفنية المعبرة عن كل الازمان...ويرى البلداوي ان هناك تطورا للقصيدة ليس على مستوى البناء بل على مستوى المضمون والجانب الفني ايضا ولعلنا نجد ميول الشعراء المحدثين الى الكتابة الشعرية المختزلة/ قصيدة الصورة/ قصيدة البوستر/ قصيدة قصيرة جدا/ اقصد قصيدة اللمحة السريعة التي تختزل معاني كبيرة وبتقديري الشخصي ان هذا يعود الى الزمن الذي يجري بسرعة ويجب ان تواكب معطيات القصيدة هذا الزمن والدليل على ذلك نجد الاصدارات الحديثة تميل الان الى قصائد اللمحة القصيرة..ويرى البلداوي ان القارئ ولم يعد مستعدا لقراءة قصيدة طويلة ربما لاتفضي الى معنى وهذا ما يدعو الشاعر الى الاقتصاد بالكلمات بمعنى ان تكون اقل الكلمات التي توحي وتعبر وتختزل وتؤدي الغرض دون ان يدخل الشاعر بمتاهات القصيدة ويضيع في مجاهلها من خلال استخدام جمل اكثر تعبير وأكثر اثارة وبالنتيجة تحقق ماتصبر اليه من ايصال الفكرة الاساسية عبر كلمات قليلة.

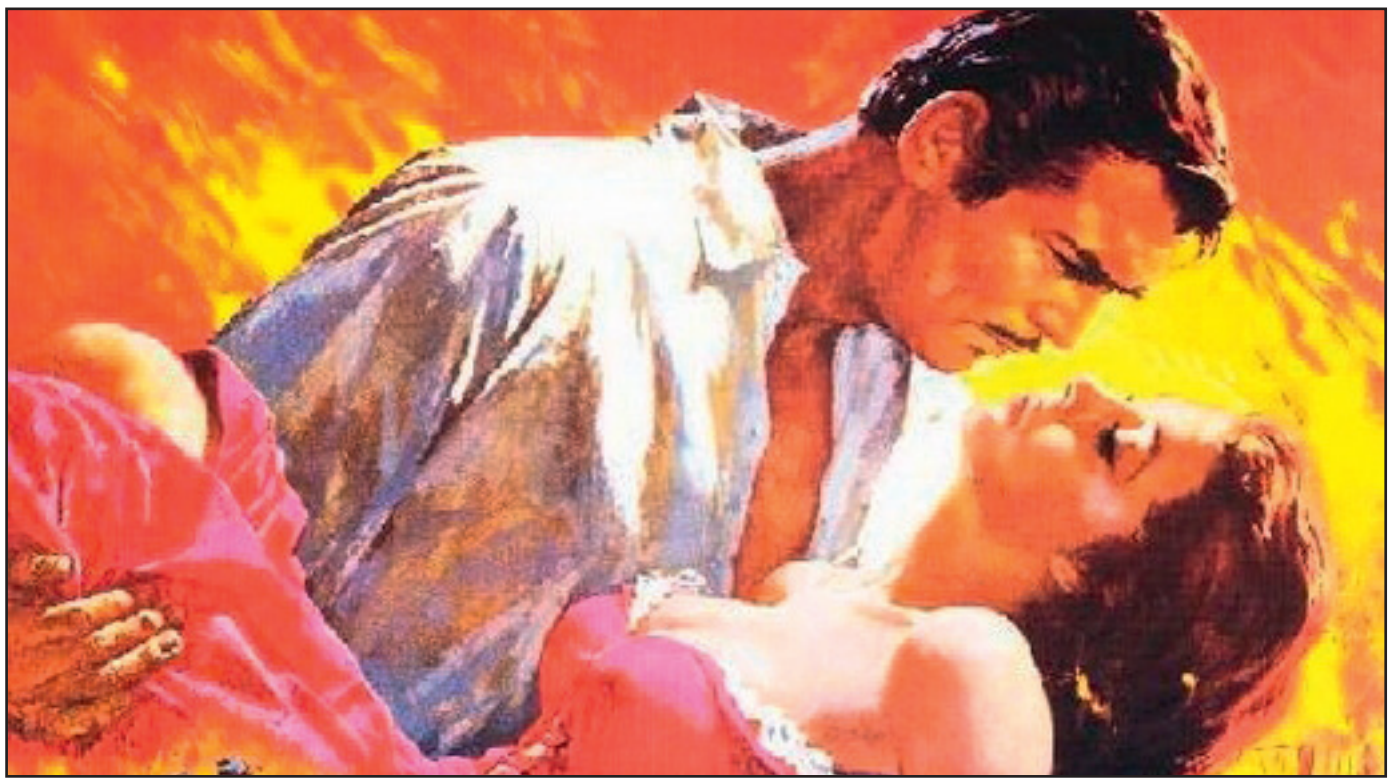
لا تأخر في الولادات

الشاعر صلاح حسن السيلاوي يعتقد من جهته ان باب التطور في الاشكال الشعرية الذي فتح بيد رواد شعر التفعيلة نازك والسياب انهى مرحلة التوقف عند شكل القصيدة العمودية وفتح مخيلة الشاعر لانجاز اشكال شعرية جديدة لهذا لم تتأخر قصيدة النثر بالظهور بعد الانجاز الذي كان مهما جدا في مرحلة واقصد شكل قصيدة التفعيلة .

تحولات الصورة

فروض الادب وخيارات الفيلم السينمائي

احمد ثامر جهاد



فيلم ذهب مع الريح

يعتبر البعض ان علاقة الأدب بالسينما جوهرية، في حين لم تزل تلك الصلة بنظر عدد من صناع السينما -على نحو خاص- علاقة كاذبة أو مُضلِلة.
وليس غريبا ان يقول المخرج السويدي"انغمار برغمان" بشكل صريح، وهو الذي عدت أفلامه من بين آخرين الأكثر قربا إلى الأدب والمسرح خاصة،"ان الفيلم لا علاقة له بالأدب، فطبيعة الاثنين ومادتهما مختلفتان".
في الوقت الذي يشير الروائي نورمان ميلر إلى ان"الفيلم والأدب يختلفان اختلاف رسم الكهوف عن الأغنية"،مع ان آخرين (سينمائيين وأدباء) مثل فلليني وآيزنشتاين وغراهام غرين يعتبرون السينما اقرب الفنون إلى الأدب، لناحية اشتراكهما في عنصر جوهري هو القصة.

ومع اختلاف وجهات النظر وتقاطعها في بعض الأحيان، فان الجهود التي سعت إلى وضع مقاربات مثيرة بين الفنين الغريمين ظلت متواصلة طيلة عقود طويلة،شهدت السينما خلالها تطورات عدة، سواء في بنيتها أو أسلوبها أو جمالياتها الخاصة، وقد ذهبت بعض المقاربات،التي عدها البعض متطرفة، إلى اعتبار الكلمة نظيرة اللقطة السينمائية، أما الصوت الخارجي فيقابل السرد، فيما يمثل المونتاج (نَحو) اللغة أو قواعدها، واعتبره البعض بمثابة الرؤية الفنية للعمل.

إن تقصي جذر العلاقة بين السينما والأدب يعود بنا بالضرورة إلى بدايات الفن السينمائي قبل أكثر من قرن، إلى عقود مضت، شهدنا خلالها مئات المعالجات السينمائية لنصوص أدبية،متفاوتة الجودة والتأثير،فأعادت تلك الأفلام مجتمعة، صياغة العلاقة المتبادلة بين الأدب والسينما بصيغ مختلفة،بين نزوع إخراجي للاقتراب من أدبية النص الروائي أو القصصي أو سعي ملحوظ للافتراق عنه بالانحياز إلى لغة سينمائية تعي ميزاتها وخصوصياتها،إلا انه-وبشكل عام- من غير المنصف القول أن الأدب قد استنفد نفسه في السينما، أو حتى مجرد الادعاء أن السينما، عبر تعاطيها المتواصل مع الأدب (الرواية، المسرحية،القصة) قد استنفدت سبل تأثير النصوص الأدبية في ذائقة القراء-المتلقين. كما ليس من مصلحة أحد اندثار جنس أدبي أو فني لصالح بقاء جنس آخر . لكن بالنظر لكل ما يشوب تلك العلاقة من تعقيدات، بوسعنا القول،ان جدلا فنيا وفكريا كبيرا ترك أثره العميق على مجمل العلاقة بين(الأدب والسينما) بشكل صاغ على نحو تاريخي/ فني أطر هذه العلاقة وأشكالها المتباينة،والتي يمكن تتبع أولى خيوطها مع بدايات فن السينما التي أفادت بشكل ملحوظ من الأدب عامة،والرواية على نحو خاص،(مذ ان كان كاتب السيناريو يوصف بالمحرر الأدبي) لتظهر بعد انقضاء سنوات زاخرة بالاقتباسات الفنية علامات جديدة ذات دلالة عميقة، تشير إلى الأثر العكسي لهذه العلاقة الجدلية،حيث بدت الكتابة الأدبية ذاتها -بعد ان اكتسبت السينما ملامحها الفنية الخاصة- متأثرة هذه المرة بآلية السرد السينمائي وتقنياته وحداثة أساليبه، لاسيما مع رواج الموجات الطليعية وتيار الرواية الجديدة في فرنسا أواسط القرن العشرين. فيما كان الاتجاه الجديد الذي تبلور خلال هاتين المرحلتين،يراكم الخبرات ويستلهم بشكل من الأشكال خصائص كلا الجنسين في اعمال فنية تمزج تقنيات السرد السينمائي بحداثة أساليب الكتابة الروائية، وهو الاتجاه الأبرز الذي تبناه جيل من الكتاب السينمائيين في أمريكا وأوربا، من الذين اخذوا يكتبون للسينما بتصميم وعزم مسبق، إلى جوار محاولاتهم طرح أفكارهم عبر النص الروائي بوصفه شكلا تعبيريا أصيلا لرؤية العالم والتعبير عنه، بأشد الوسائل تأثيرا.

لقد بات من الصعب التمسك بفرضية تذهب إلى القول: ان الرواية تعبر وتكشف بسهولة عن الحقائق الباطنية للشخصية، وان الفيلم أفضل في رصد سلوكها الظاهر(أي الشخصية) ذلك انه ومنذ الرواية الفرنسية الجديدة التي كتبها آلان روب غرييه ومارغريت دورا وناتالي ساروت وميشيل بوتور وسواهم، أصبحت المدونة الروائية تنهج- إلى حد ما- نهج السينما وتتلبس تكنيكها وهي تصور (دواخل) الشخصيات عبر رصد أفعالها من (الخارج) وعلاقتها بالأشياء من حولها.

في المقابل يبدو من غير المعقول ان نستبعد هنا ما تضمنته بعض النصوص الروائية القصصية السابقة لظهور السينما، من مؤشرات فنية لها طابع البناء المشهدي للصورة والذي يقارب إلى حد ما بنية الفيلم السينمائي. ألم يقل جوزيف كونراد: مهمتي هي أن أجعلك تسمع، أن أجعلك تشعر، والاهم من لك كله أن أجعلك ترى.."

وقبله كان ستندال قد قال: "الرواية مرآة يُتجول بها على طول الطريق"

فضلا عما تقدم، ينبغي الإشارة إلى مسألة أساسية مفادها، ان الأفلام المأخوذة عن روايات، مهما كان شكلها،تؤكد حقيقة ان المخرج ينقل في فيلمه السينمائي فهمه الخاص للرواية وليس الرواية ذاتها، ومهما حاول الاقتراب من حدود الرواية كما هي،أو الاعتقاد بكتابة عمل أدبي بالصورة،يماثل به رؤى الكاتب، فانه سيخلق عملا فنيا آخر.

ولنا ان نتساءل هنا:هل ثمة من تساوره الرغبة في أن يكرس الفنان السينمائي جلّ جهوده لإعادة إنتاج العمل الأدبي على الشاشة كما هو؟ وتحت أية مسوغات بوسعنا -يا ترى- مطالبة الفيلم بالذهاب نحو مطابقة النص الأدبي؟

في حال اعتبرنا ان السينما عمل خلاق يقرأ الواقع -الذي ندركه- فنيا، ويتخطاه في الوقت ذاته إلى ما هو خيالي عبر الانشغال بتخليق صورة عنه، توهمنا بواقعيتها،فانه لا يمكن تلقي معاني السينما خارج إطار تأثيرات تلك الصورة ولغتها التي تشكل مع باقي عناصر الفيلم السينمائي وحدة لغوية متكاملة، تفارق لغة الأدب. وهنا تذهب الناقدة ماري كلير روبار،في قراءتها لإمكانيات التعبير السينمائي، إلى القول:"في سبيل الوصول إلى واقع محسوس، تعتبر الصورة- إذا قارناها بالكلمة-شكلا إضافيا مكملا للكلمة، كما تبدو السينما تطورا تاريخيا يكمل مباشرة ما

أراد الروائيون أن يتوصلوا إليه منذ مطلع القرن الماضي، وذلك بطريقة غير مباشرة،وعبر مضاعفة الوصف وتغيير الألفاظ، وتثبيت ونقل وجهات النظر، إلى الخ، وتشير إلى ان:"السينما لا تجد أية صعوبة في الانتصار على الأدب.."

بالطبع لسنا هنا بصدد المفاضلة بين الأدب والسينما أو حتى الإقرار بجدارة احدهما على الآخر في استيعاب العالم والتعبير عنه، وإنما البحث في طبيعة إفادة احدهما من الآخر، وقراءة مسار تحولات تلك العلاقة الجدلية وفقا لمتغيرات العصر.

في تلك المناخات لم يعد الجهد النقدي مقتصرا على قراءة الفن الجماهيري الأكثر انتشارا والأشد تأثيرا،بل ذهب ابعد من ذلك نحو قراءة التباينات البنيوية بين الأدب والسينما (شكل الاقتباس السينمائي والرؤية الفنية وطرائق المعالجة السردية في الفيلم) وكشف طبيعة الاستقلالية الجمالية للخطاب السينمائي في عمل ما عن جماليات النص الأدبي،وهو ما أصبح تاليا ميدانا تأويليا مرجحا لعمل الناقد . لتلك الأسباب مجتمعة أصبحت صورة هذا الجدل العميق معبرة بشكل جلي عن الميل المبدئي إلى الإقرار بتقارب هذين الجنسين في حدود معينة،رغم استقلاليتهما النسبية من النواحي البنيوية،وهو ما يمكن فهمه ضمن مناخ فكري عام،أشاع النقد الجديد فيه فرضية تداخل الأجناس الفنية والأدبية إلى حد كبير تحت مسميات إبداعية متقاربة ومبحث نظري بات يعرف اليوم بـ الايقونولوجيا .

****

جراء ما بدا انه أصالة للعلاقة بين الرواية والفيلم والتي شاعت في العديد من الأدبيات السينمائية،بات من الصعب على المتلقي لدى مشاهدته فيلما سينمائيا مقتبسا عن عمل أدبي التخلص من رغبته الملحة في المقارنة بين النسختين الفنيتين للتوصل إلى حكم يتأسس غالبا على سؤال وحيد ومحدد يختزل بعجالة، تاريخا نظريا وفنيا متشعبا: أيهما كان الأفضل بالنسبة لنا، الرواية أم الفيلم ؟ وكما السؤال قد لا يبدو الجواب موفقا دائما.

وبعيدا عن فرضيات الأغراض التجارية، تعد السينما منذ ظهورها قبل أكثر من قرن منجذبة للأدب بقدر انجذاب الأخير للسينما. بل يمكن القول ان ثمة عشق دائم بينهما، أو لنقل تواصل من نوع ما بين الغريمين الإبداعيين المهيمنين على ذائقة الجمهور . فرغم الخصام الذي يتسيد المشهد الفني من حين إلى آخر، جذوة العلاقة تلك، لا يمكن أن تنطفئ. الأمر الذي يدفعنا إلى التساؤل:

فضلا عن غايات الربح التجاري، لماذا تلجأ السينما إلى الأدب أساسا؟ هل يجد السينمائيون في تلك المغامرة غير المأمونة، تحديا أو غواية من نوع ما؟

عادة ما يقال في الأدبيات السينمائية ان السينما تكون بارعة في ما تعجز عنه الرواية والعكس صحيح . مع ان هذه الفرضية الكلاسيكية ما عادت تصمد أمام بعض المحاولات الإخراجية المجددة في سينما اليوم، فقد باتت هناك بعض

فيلم شيفرة دافنشي

الحلول ونقاط الالتقاء التي يمكن أن تضمن النجاح لمعالجة النص الأدبي(قصة أو رواية أو مسرحية) على الشاشة. والأمثلة على ذلك عديدة، خاصة في الأفلام التي سعى مخرجوها إلى خلق نسخهم الإبداعية المقتبسة عن الأدب بحس تجريبي يبعدهم عن النقل الحرفي للنص الأدبي (وهل بوسعهم ذلك)عبر تقديم كتابة سينمائية تأويلية للأدب بالصوت والصورة،كتابة قوامها الاختزال والتكييف والإضافة،وتمثل في بعدها الجمالي حالة من تفكيك بنية النص وإعادة قراءته أو إنتاجه ثانية عبر الصورة السينمائية.

افلام عدة انتجت في سنوات مختلفة، قدمت تصورها الخاص عن مرجعياتها الأدبية: تيتيوس لجولي تايمر، البرتقالة الميكانيكية لستانلي كوبريك، هاملت لمايكل الميريدا،الاغواء الاخير للمسيح لمارتن سكورسيزي،ولنتذكر هنا فيلم (FRANZ KAFKA) للمخرج البولندي بوتر دوملا إنتاج 1992 الذي اختزل فيه المخرج حياة وأدب كافكا في 16 دقيقة،أعادت إلى حد كبير خلق المناخ الكافكوي بصورة كابوسية مشفوعة بالإشارة إلى مصائر شخصياته الأبرز في(المحاكمة والقصر والمسخ) والمرسومة باللونين الأبيض والأسود، أسوة بعالمه المعتم. انه نوع آخر من تمثّل المعنى الأدبي في بلاغة الصورة السينمائية واستثمار قوة رموزها، والتي من دونها لن يكون ممكنا تخطي حدود الجنس الفني نحو فضاء تعبيري رحب، انداحت فيه الحدود الفاصلة بين الأدب والسينما في صورة ما بعد حداثية منجذبة لما هو ممكن خارج حدود النص الأدبي.

اعتبر النقاد ان أسلوب التجريب في السينما يعزز لدى المخرج حريته المنشودة في طرح تصوره الخاص للنص الأدبي، محطما إلى أقصى حد هيمنة الوصف الروائي واستطرادات السرد عبر معالجة بصرية للسيناريو تذيب المحكي الروائي في المحكي الفيلمي وتمنح الأخير طاقته التعبيرية المطلوبة،وذلك باستخدام طرائق عدة من الحذف والتقطيع والإضافة والاستعارة وزاويا التصوير ومدة اللقطات والمشاهد. فنكون بذلك أمام صورة مغايرة تنتظم فيها كل عناصر الفيلم السينمائي.صورة مؤثرة تتكلم لغتها، وتخلق نسختها المقترحة من النص الأدبي،على اعتبار ان السينما لا تتكلم إلا لغتها الخاصة – بتعبير رولان بارت.

***

ربما من المفيد هنا التذكير بان مجموعة كبيرة من الكتاب السينمائيين الأمريكيين والأوربيين، كانت جودة رواياتهم وقصصهم سببا في نجاح الأفلام السينمائية التي عالجت نصوصهم على الشاشة. كتّاب تتنوع مواهبهم بين كتابة الرواية والقصة والمسرحية والسيناريو السينمائي الذي يُعد بعضهم محترفا في كتابته بحكم تراكم الخبرات لديه جراء العمل مع مخرجين عالميين،ومن ابرز اؤلئك الكتاب:(هارولد بنتر، بول اوستر، جون غريشام، كريستوفر هامبتون، جون آيرفنغ، ستيفن كنغ، مايكل كريتون، توم ستوبارد) .

إن الفن السينمائي وفي مراحل مختلفة مثل صدى لدعوات مجددة أطلقتها أوساط نقدية أو اتجاهات ما بعد حداثية، كانت تتطلع إلى الإبداع بعين نافذة تعيد قراءة النصوص الكبيرة وتشجع على تأويلها وإعادة إنتاجها بثياب جديدة تستوفي بنيتها العميقة وتحطم مظهرها الزائف. وهي إجمالا الميول التجريبية الأكثر شيوعا في ساحة الأعمال الفنية الجيدة التي اقتبست من الأدب العالمي، معتمدة خبرته الطويلة في إطار يذهب إلى أنه ليست هنالك أحكاما مطلقة لتفسير العمل الأدبي، مثلما ان ليس هناك حدودا لمغامرات الفيلم في تجديد الصورة السينمائية.

***

إذا ما أيقنت انك قد استمتعت بقصة ما، فليس من المستبعد ان تكون تواقا أكثر لتشرب متعة بصرية وحسية من نوع مغاير، تعيد إليك سرد الحكاية بثوب جديد، انها حيلة فنية يوفرها الفيلم السينمائي وحده، كونه يعدك بمتعة لا تضاهيها إلا متعة عيش حياة أخرى.

استدراك

علاء المفرجي

في فنية الفيلم

- 2 -

هكذا تحقق الطبيعة الجديدة للسيناريو نضجه، ويصبح فناً مستقلاً.. ويغدو له كتابه المتخصصون، إضافة لجوء كثير من كتاب الأدب إلى الكتابة للسينما.

ان هذا التحول الذي شهده السيناريو، وتعاظم أهميته في صنع الأفلام، طرح تساؤلات كثيرة حول جدوى الإعداد الأدبي في السينما، المصادر الأدبية المهيأة أكثر من غيرها لهذا الإعداد، وتثبيت هوية السينما بوصفها فناً بعلاقتها مع الأدب (الرواية بشكل خاص).

لقد توصلت السينما خلال تاريخها إلى تكوين أبعاد جمالية، وأوجدت للشريط السينمائي قواعده الفنية ولغته(خصائصه السينمائية).. وهكذا يفرض ملاحظة المسافة التي تفصل الفيلم عن الكتاب.. بعض المعلقين يعتقد- كما كتب جانيتي- بأنه اذا وصل العمل الفني ذروة قدرته التعبيرية في احد الأشكال الفنية فإن الإعداد سيكون حتما أدنى من الأصل وطبقاً لهذا الجدل، لا يمكن لأي إعداد عن رواية ((موبي ديك)) مثلاً، أن يضاهي الأصل- لم ينجح هيوستن في ان يكون أميناً على الرواية-، ولا لأي رواية الأمل في تجسيد فيلم ((المواطن كين)) لويلز.. في حين يرى البعض في فن السينما بأنه تطور تاريخي يكمل ما أراد الروائيون ان يتوصلوا إليه منذ القرن الماضي، وذلك بطريقة غير مباشرة ((عن طريق مضاعفة الوصف وتغيير الألفاظ وتثبيت نقل وجهات النظر)).

لنتذكر قراءة ويلز لرواية المحاكمة لكافكا وهذا يفسر- كما نرى- نجاح الأفلام التي تعتمد على مصادر ضعيفة، فيلم ((مولد امة)) مثلاً، اقتبس عن رواية رخيصة لتوماس ديكسون بعنوان ((رجل القبيلة)).. وهو ما يبرر- من وجهة نظر أخرى- صعوبة الإعداد السينمائي عن الأعمال الأدبية الكبيرة.

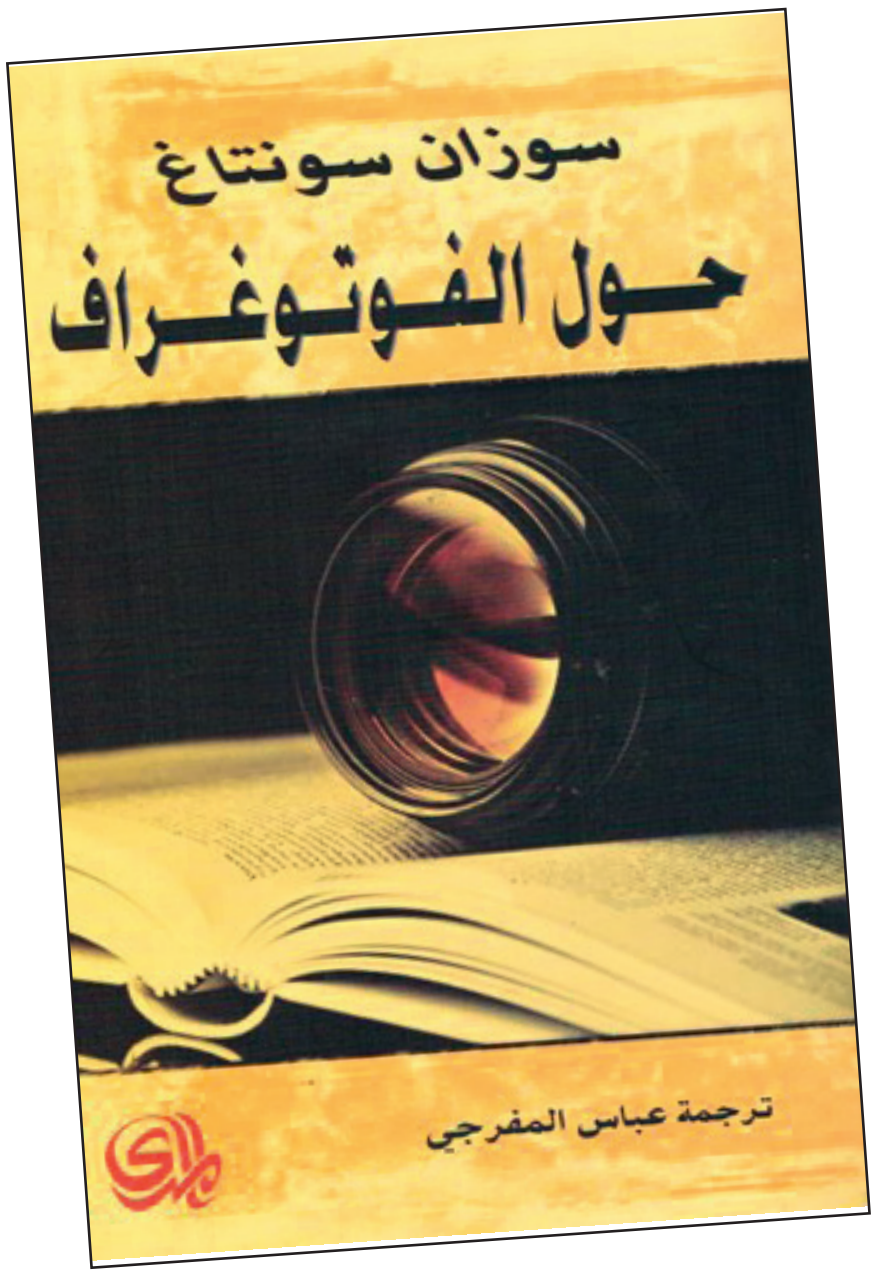
السينما الحديثة- كما تراها ماري كلير روبار- تتجه إلى إن تكون تركيبية أكثر منها مرئية، وغير مباشرة أكثر منها تصويرية،.. وهذا ما يجعلنا نفكر،- السينما الحديثة وان استطاعت تحقيق بعض التطلعات الأدبية، فهي في نفس الوقت، تتفق مع تطلعات سينمائية قديمة (رجوعا نحو السينما الصافية)، وهذا ما يجعلنا نميل إلى رفض اعتماد السينما على الأدب.

من وسط هذه المعضلات ، تبرز الكتابة للسينما بوصفها عملية ذات طراز خاص، تمتلك مقوماتها الفني، تتشكل لتصبح لوناً آخراً من الكتابة يحقق- وهو المهم- متطلبات فن الفيلم،وتبرز الفكرة بدورها عاملاً حاسماً في تحديد البعد الدرامي للفيلم. ومهما تكن الفكرة بسيطة فان الفيلم يتناولها، ويوسعها في خط درامي، وتسهم العناصر الفيلمية في تحويلها على نحو سينمائي، لا يقدم مبرر الوسيلة السينمائية، بل يبدع فناً سينمائياً.

سوزان سونتاغ في "حول الفوتوغراف" تخفي الكاميرا أكثر مما يبدو للعيان

ناجح المعموري

يمثل صدوراً كتاب (حول الفوتغراف) للناقدة والروائية المعروفة حدثاً ثقافياً مهماً ضمن إصدارات دار المدى ٢٠١٤ وترجمة جيدة للأستاذ عباس المفرجي ، وتكمن أهمية الكتاب في المواضيع الفنية التي انطوى عليها أولا والترجمة الجيدة كما قلت ثانياً بالإضافة الى ان الكتب المعينة بالفوتوغراف قليلة جداً والمثير للانتباه أن كل ما صدر في هذا المجال ، من المصادر الثقافية والفنية المهمة للغاية . وتضمن كتاب سوزان سونتاغ " حول الفوتوغراف " سبعة فصول هي على التوالي :١. في كهف أفلاطون ، ٢. أمريكا مرئية عبر الصور على نحو معتم ، ٣. مواضيع سوداوية ، ٤. بطولة الرؤية ، ٥. أناجيل فوتوغرافية ، ٦. عالم الصور ، ٧. انطولوجيا موجزة من الاقتباسات ، ويشكل الفصل السابع الخاص بالاقتباسات الشخصية لسوزان سونتاغ ، عبر تاريخ طويل جوهرة الكتاب ، مثلما يضيء لنا دقة ما تتميز به الناقدة والروائية أثناء متابعتها للكتب النقدية وما تنشره الصحف والمجلات . وهذه الانطولوجية تمثل مساعداً ثقافياً ، وخلاصة لآراء ومفاهيم ابرز الفنانين والنقاد والفلاسفة والمفكرين وحماسي هذا لا يعني انحيازي الكلي للانطولوجيا فقط . بل انما وجدت في هذا الكتاب تجربة فنية وعملية طويلة لسوزان سونتاغ ، وعبرت لمن سيطلع عليه بأنها تتمتع بمقدرة فذة بتعاملها مع الفوتوغراف . وكيف استطاعت تأسيس مجالها الحيوي الخاص بها وسط حشد كبير من الفوتوغرافيين ؟



واعتقد بان هذا الفصل الانطولوجي عن الفوتو يستدعي قراءة خاصة ، لأنه ينطوي على آراء توفرت على كشوف دقيقة عن الحياة ، بوصفها صورة ، وعن العلاقة بين الفنان / العين البرية ، والأخرى السرية . وكيف تتم الموازنة بين الاثنين ؟ وإخضاعها للضوء والظل ، حتى يصل الفنان الى الصورة . وسأكتفي بإشارة واحدة ذات بلاغة ثقافية وفنية لجوليا مارغريت كاميرون وتعاملها مع الحياة / الصورة باعتبارها نوعاً من الجمال ، حيث قالت : تقت الى القبض على الجمال الذي كان يمرّ أمامي ، وأخيرا كان التوق مشبع ص 100.

الكاميرا شبكة للجمال لمكشوف التفاصيل الدقيقة والمعيوشة في الحياة . فكل ما فيها محفز للرائي كي يعيد تفكيك الصورة .حتى لحظة التوصل الى بؤرة الجمال . وهي ليست واحدة ، وإنما هي متعددة تفضي الى تنوعات المعنى واختلاف الدلالة بين مشاهد وأخر . وينطوي رأي جوليا مارغريت عن احتمال اتساع ما يثير النفس والروح وعدم الاكتفاء بما هو عياني وظاهر ، بل الدخول وسط أعماق الصورة / الصور الممتدة طولاً وعرضاً ، وفي كل فترات النهار ، فالزمن هو الطرف الجوهري في أنتاج الجمال في اليومي ، وهو الذي يجعل منه معلناً وخفياً ، والتوزع هكذا يمنحه طاقة خلاقة ، جعلت منه ظاهرة مستمرة / متحركة ، لا يمكن إخفائها أبدا . الفوتوغراف هو الفن القادر على الإمساك بالزمن ، إيقافه والاحتفاظ بعناصره الفنية الدالة على لحظته ، لكن العلاقة مع الفوتوغراف ليست مرتهنة للأبد ، بل هي متحولة ونحو الأفضل ، وما نراه يظل بالذاكرة ، لكنه يتداخل مع ما يأتي بعده لاحقاً ، ولا بد من توفر إمكانات ـ تتشكل من استمرار المعاينة والمرونة بالمشاهد ـ نسيان المشهد او تعبئته بخزان الذاكرة ، وأتذكر ما قاله نيتشه : " قرأت لتوي شوبنهار ، والآن عليّ التخلص منه " في هذا الرأي ما هو مقنع ، لكنه لا يعني مسح كل الذي عرفه مفكر مثل نيتشه ، لأنه قد استفاد كثيراً من شوبنهاور وأعاد صياغة موقفه الخاص بإرادة العالم الى أرادة القوة النيشوية ، لكن المهم في ملاحظة نيتشه بالنسبة لي هو عدم وضع مهيمنات بوصفها أنموذجا أو مثلاً يقود الفنان أو المبدع . اكتفي بهذا المدخل الذي ذهب الى أخر فصول الكتاب وهو الانطولوجيا الخاصة بسوزان سونتاغ عن الفوتوغراف ، وهي لا تقل أهمية عن الفصول الستة التي احتواها كتاب " حول الفوتوغراف " وأهميته الاستثنائية المتأتية من التنوع الكبير في مجالات الثقافة / الرسم / الفوتوغراف / الفلسفة / العلوم الإنسانية ، بالإضافة الى المجاورة الموجودة بين حشد الاقتباسات .

يأخذنا الفصل الأول " في كهف أفلاطون " الى العتبات الأولى في تاريخ الصورة ، حيث بدأ الاختراع الأول عام 1839 وتحول كل شيء أو ما هو مطلوب / وممكن الى صورة ، تتخذ مكانها في خزانة الذاكرة / كهف أفلاطون ، لأن العين البشرية هي الوسيط المباشر بين كهف أفلاطون ، المنفتح على كل ما تراه العين ، فالصورة الفوتوغرافية ، هي أكثر غموضاً من كل الأشياء التي تؤلف ، وتكثف البيئة التي نعرفها كبنيةٍ عصرية .

هي حقاً تجربة الاستيلاء ، والكاميرا هي السلاح المثالي للوعي وفي طبعه المحب للتملك . وعندما نصوِّر ، فإننا نستولي على الشيء المصوَّر . هذا يعني أننا نضع أنفسنا في علاقة مع العالم تشبه المعرفة ـ وبالتالي السلطة كما قالت سوزان سونتاغ .

تحاول الصورة تسجيل اللحظة الزمنية بما مرئي ومواجه وتضفي عليها شيئاً من المعرفة ، وتأخذ الإنسان نحو فضاء زمني ، بإمكان الإنسان العودة إليه والوصول الى الماضي الممتد ، نحو مستقبل تومئ له الصورة ، التي هي أكثر موضوعية من الكتابة المتجهة نحو التجريد . وللصورة أفضلية على الكتابة غير القادرة على تقديم الحقائق دفعة واحدة ، بينما الصورة تملك هذه الوظيفة ، لأنها ـ الصورة ـ تملك علاقة أكثر براءة ، وبالتالي أكثر دقة مع الواقع المرئي ، مما تملكه الأشياء الأخرى المتسمة بالتقليد ... وهناك صور عظيمة لا تنسى عقداً بعد عقد ص7 . ويتأتى هذا من كون الصورة تمنحنا صدقاً وتقلل الشكوك أو الطعن بها ـ على الرغم من أن التقاط الصورة ينطوي على موقف وانحياز ، لا يمكن تجاهله ، بسبب العلاقة الموجودة بين الصورة والواقع / الحقيقة كما قالت سونتاغ . ولسوزان سونتاغ رأي آخر ، هو أكثر عمقاً وبعداً من الذي ذكرناه وهو أن العالم مكان للصور الفوتوغرافية المحتملة ، وهذا رأي لا يؤكد ، بل يضع الصورة ذات المستوى الفني الذي تحلم به سونتاغ أمراً احتمالياً . وتظل فرصة الالتقاط غير معروفة / أو محددة ، بل هي خاضعة للمشترك المبحوث عنه في اللحظة المرئية ، وما هي مساحتها ؟ ومن أية زاوية تكون الصورة ؟ حتى الحالة النفسية للمصوِّر ، لها انعكاسات في تصوراته لما اقتنع به مشهداً صالحاً للالتقاط .

أضافت سوزان سونتاغ بأن الصور الفوتوغرافية تحرضنا بعزم على الحنين . التصوير الفوتوغرافي هو فن رثائي ، في زمن الانحطاط . وأغلب المواضيع الفوتوغرافية ، من خلال صفتها تكون مصورة فقط ، هي على صلةٍ بالرثاء . موضوع ما قبيح أو شاذ قد يكون مؤثراً ، لأنه يسترعي انتباه الفوتوغرافي . ويمكن لموضوع جميل أن يكون مادة لإثارة مشاعرٍ الكآبة ، لأنه بلغ الهرم أو أفسد ، أو لم يعد موجوداً ... التقاط صورة هو مساهمة في فناء شخص [أو شيء] آخر .. كل الصور تشهد على الذوبان الذي لا يلين للزمن ... ص13 . وأكدت سونتاغ على هذا الرأي في مكان آخر وقالت : الصور هي حضور زائف ورمز للغياب معاً ، مثل نار موقد في غرفة

. إن الصورة ـ خاصة تلك التي تمثل ناس بعيدين منظراً طبيعياً بعيداً ومدناً بعيدةً ، وماضياً مندثراً ـ هي باعث على أحلام اليقظة ، الإحساس بالشيء بعيد المنال .

إن الصورة تومئ للموت ، من هنا تكرست ملاحظة سوزان سونتاغ حول الموت والصفة الرثائية للصورة . وتأمل الفوتوغرافي جيداً ، سنصل الى فهم آخر لما تعنيه سونتاغ وهو التعطل ، لأن الصورة إمساك للحركة وتعطيلها في جسد الكائن ، ومثل هذا يعني موتاً . وكأن الحركة وفعالية الجسد البشري دليل على الحياة . هذا بالإضافة الى أن الفوتوغراف مرتبط بالذكرى ومحاولة استعادة ما مضى وهذا ما تثيره الصورة عندما نتصفح ملامح أصدقاء غابوا . وأشار رولان بارت : أينما وجدت الصورة وجد الموت . [كل هؤلاء المصورين الفوتوغرافيين الشباب الذين يجوبون العالم ، يكرسون أنفسهم للقبض على الراهن ، لا يعرفون أنهم عملاء للموت . تلك هي الطريقة التي يضطلع بها زماننا بالموت ، تحت حجة ناكرة تماماً للحي ، يكون المصور هو الحرفي المختص بمعنى ما . لأن الصورة ، تاريخياً ، يجب أن يكون لديها علاقة تاريخية ما مع أزمة الموت ... ومن جانبي فضلت أنه بدلاً من إرجاع حلول الفوتوغرافيا باستمرار لسياقها الاجتماعي والاقتصادي ، يجب أن نتساءل أيضاً عن الصلة الانثربولوجيا بين الصورة الجديدة والموت ، لأن الموت في مجتمع ما ، لا أن يكون في مكانٍ ما ، لو أنه لم يعد موجوداً (أو أصبح موجوداً بصورة أقل / رولان بارت / الغرفة المضيئة / تأملات في الفوتوغرافيا / تر : هالة نمر / المركز القومي للترجمة / عدد 1464 / ص85) .

الفوتوغراف شاهد على الحياة وما يحصل بالعالم من أحداث كبرى ، سيكون لها حضور كبير في الذاكرة ، والموت أكثر الوقائع المثيرة للفجيعة والخسران ، مثلما يستولد الرثاء حسب قول سوزان سونتاغ ، وهذا لا يعني مركزية الموت ضمن انشغالات الفنان ، بل هو أكثرها إثارة للاهتمام " ولكي نرى الحياة ، ولكي نرى العالم ، علينا أن نكون شهوداً على الأحداث الكبيرة / جيزيل فروند / / التصوير الفوتوغرافي والمجتمع / تر : وسام مهنا / المركز القومي للترجمة / العدد 1522 / ص 228 . الصورة أكثر الوسائل الفنية تعبيراً عن العالم والتحولات الحاصلة فيه وهي كثيرة ، ولا يستطيع أحد على ملاحقتها وإدراك ما هو حاصل فيه ، وعموماً تكون التحولات السريعة / البطيئة مخفية وليس سهلا الإحساس بها واكتشافها وهذا ما أطلق عليه الناقد جاك أومون بالصورة المتحركة ، وأضاف :

نحن ندرك العالم وكأنه في تغير مستمر ، وهذا ما نسميه ، الحركة من بين تسميات أخرى . إلا إن الصور ولفترة طويلة ، لم تستطع أن تعطي عن هذا التغيّر المتواصل سوى ترجمة اتفاقية جداً ، وذلك انه لم يكن بوسعها أن تنقله ، ولم يكن بإمكانها سوى ان تمثله بطريقة غير مباشرة / جاك اومون / الصورة / ت : ريتا الخوري / المنظمة العربية للترجمة / ص 323 / .

هذا الخف وغير المحسوس به ، هو ذاكرة غير معلن عنها ، بمعنى أنها ليست صارخة بالذي حازت عليه ، وهي مماثلة للحكم المنسي الذي يراها النائم بلحظة سريعة . أي ان التوثيق غير حاضر للامساك بتلك الذاكرة عبر الفوتوغرافية ، ومثل هذه الظاهرة السرية هي زمن غير معيوش بدقة تفاصيله ، والمعرف بها ، مثلما هي فاقدة صوتها .

وعودة لسوزان سونتاغ مرة أخرى ، سنجدها ذاهبة باتجاه تأكيد العلاقة الوثيقة بين الفوتوغراف والعالم ، حيث أشارت الى أن التصوير الفوتوغرافي يلمح الى إننا نعرف العالم إذا ما قبلنا كل ما تسجله الكاميرا . لكن على الضد من الفهم ، الذي يبدأ من " لا " قبول العالم كما يبدو عليه . كل إمكانيات الفهم تنبع من القدرة على قول لا / ص 17 وهذا الرأي لا يختلف ، بل يتجاور مع آراء جيزيل فروند وجاك اومون بالإضافة الى رولان بارت .

لم تنس سونتاغ الإشارة للعلاقة بين الفوتوغراف والسينما وأكدت أفضلية الصورة على الشريط المتلاحق على الشاشة ، لان الصورة الواحدة تستعاد مرات كثيرة وبالإمكان الاحتفاظ بها بألبوم خاص وتبقى الصورة في الذاكرة أكثر من الصور المتحركة ، لأنها شريحة منتظمة من الزمن وليست فيضاً . أما التلفزيون فهو تيار من صور اقل انتقالية كل واحدة منها تلغي سابقتها . كل صورة فوتوغرافية ساكنة هي لحظة متميزة وذكرت سونتاغ مثالاً على رأيها وهي صورة عن طفلة فيتنامية عارية مرشوشة للتو بنار قذائف النابالم الأمريكية ، تركض على شارع رئيس باتجاه الكاميرا ويداها مفتوحتان . ونتذكر حضور هذه الصورة كثيراً في وسائل الأعلام واستولدت رأياً عالميا ضد الحرب " أكثر من مئة ساعة متلفزة من أعمال وحشية " هذا الرأي الايجابي والمهم أشار له مرة على وجود فرق واسع بين الحضارة القائمة على المرئيان والحضارة الشفوية ويكشف لنا هذا الرأي دور الصورة وأهميتها بالمقارنة مع الكلمة / اللفظ / الصوت وكلنا نستذكر مثلاً صينياً " الصورة أهم من ألف كلمة " ولعل ما كلوهان وهو أفضل من فكر ـ بذكاء شديد ـ في ظاهرة التلفزيون وبخاصة في علاقته بالسينما . وقد انتهى الى الاقتناع بأنه لم تبذل حتى الآن أية جهود جادة لفهم التلفزيون ، وبالتالي لاحترام أداة الاتصال هذه التي تختلف عن السينما تماماً نظراً لأنها وسيلة اتصال اليكتروني ، بينما السينما وسيلة اتصال ميكانيكية .

تنطوي الصورة المفردة على شفرة دالة على أصل حياتي ، أو انطولوجي وهي ذات تأثير أعمق من الكلمة كما قلنا ولها عنف بسبب هيمنتها وكما قال د. نزار شقرون : الصورة شيء حسّي مباشر لا يقوم على بناء العلاقة الكتابية ، وهي في أصلها " صنع بينما الكتابة تحظى بمزية انتسابها الى اللامادية ، فهي على الحجر ترد محفورة ، وهي على الحامل المتنقل ، جلداً أو ورقاً ، ترد دون سمك . الكتابة خصيصة نخبة ترى فيها غرض قراءة وممارسة . أما الصورة فتعلن الطلاق بين فك الرموز والممارسة .

أمريكا مرئية ، عبر الصور ، على نحو معتم ، هذا عنوان الفصل الثاني في كتاب " حول الفوتغراف " الذي ترجمه الأستاذ عباس المفرجي ويفضي العنوان باتجاه موقف فكري كاشف عن علاقة سونتاغ بوطنها أمريكا التي قادتها الى الجنون ، حتى أنها تعاملت مع أحداث 11 أيلول بوصفها حدثاً مرعباً ، لكن من قام به لم يكن شريراً . وابتدأ هذا الفصل بموقف واضح عن الشاعر والت ويتمان بوصفه نبي لثورة ثقافية كما قالت سونتاغ وهو الذي انشغل كثيراً بالمنظور الثقافي الديمقراطي ، وحاول أن يرى ما خلف التباين بين الجمال والقبح ، الأهمية والتفاهة ، كانت تبدو له دلالات الخنوع أو العجرفة ، تقديم أي نوع من الأحكام التقديرية ، عدا ذلك الأكثر اعتدالاً . إنها منحازة لرأي وايتمان الباحث عن الجمال والقبح والذي بينهما .

يبدو للقارئ بأن هذا الفصل كشاف فكري وفني ، عن آراء الشاعر ويتمان المؤثرة للغاية في محيط الفنانين وحصريا بين فوتوغرافيين ، حيث كانت آراء ويتمان متصدرة لكتاب صور للفنان والكر ايفانز " وهو من منشورات نتحف المودرن آرت ، متضمنة ما انشغل به ويتمان عن الفوتغراف الامريكي : " لا ينتابني الشك بل عظمة وجمال العالم هما كامنان في كل ذرّة منه ..... ولا ينتابني الشك بان هناك الشيء الكثير في التفاهات ص 20// الثنائية التي ذكرناها تكررت في هذا الرأي ، وكان ويتمان يؤكد على مجاورة الجمال والتفاهة معاً ، وكل منهما ينطوي على عديد من المعاني والدلالات ، حتى أشار الى ان الجميل لا يعني ذلك فقط ، وإنما تكمن بأعماقه مضادات له وكما قال " لا يكون لديك عظمة وجمال ، بل يكون لديك أقزام ص 20 // وقالت سوزان سونتاغ : كان ويتمان يعني انه لم يكن يمحو الجمال بل يعممه ، وهذا ما فعله ، ولأجيال من الفوتوغرافيين الأمريكان الموهوبين في سعيهم الجدي وراء العامّي والتافه ص 20// الدعوة للمهمش رائدة وقديمة في أفكار ويتمان الداعية لملاحقة اليومي / المعروف ، المألوف والمتعايش معه ، حتى التافه الموجود في الحياة . وهذا رأي بالغ الأهمية تداولناه الى الآن . ويفضي نحو الكامن / المختفي ، واللائذ بالمتكرر في كل لحظة في مكان ما ، لكنه يتبدّى عن جماليات غير عادية ومثلما أشارت سوزان سونتاغ بحماس لأراء ويتمان ، كان لها تميز كبير . بين أوساط الفوتوغرافيين الأمريكان وقاعات العرض والمجلات المتخصصة حتى غدت معياراً فنياً مكرساً في التعامل مع الجميل والقبيح . والمثير في آراء سوزان سونتاغ بحديثها الطويل عن ويتمان ، معرفتها الدقيقة ، بتفاصيل تجربته الشعرية وتجديد عناصرها البنائية ، ولم يكن هذا الأمر مستغربا فهي ـ سوزان سونتاغ ـ مثقفة وفنانة كبيرة ، ذات وعي ومعرفة شاملة بالأنواع الأدبية والفنية وقد اختصرت كل ملاحظاتها عن ويتمان كشاعر له تأثير حيوي في فضاء التصوير الفوتوغرافي ، قالت // بشر ويتمان بالتقميص الوجداني ، الوئام في التنافر ، والتوحد في الاختلاف ، الاتصال الروحي مع كل شيء ، كل شخص ـ إضافة الى التوحد الحسي (حين يمكن بلوغه) هي رحلة مدوخة ، معروضة على نحو بين ، ومرّة تلو المرّة ، في المقدمات والقصائد . هذا التوق الى مغازلة العالم كله أملى أيضا شكلاً ونغمة شعره . قصائد ويتمان هي تقنية نفسية تضع القارئ في حالة جديدة من الكينونة (عالم مصغر لـ " نظام جديد " مقترح) أنها فاعلة مثل المانترا " طقس هندوسي ، عبارة عن أصوات وكلمات تردد مراراً للمساعدة في التركيز على التأمل " : طريقة لنقل شحنات من الطاقة ، التكرار ، الإيقاع الطنان ، تكملات الجمل بعد القافية ، والبيان اللوحوح ، وتشكل تأثيرا متواصلاً من الإلهام الدينوي ، مقصود به بلوغ قراء مجوقلين نفسياً ، والسمو بهم الى ذلك العلو ، حيث يمكنهم التماثل مع الماضي ومع مجتمع الرغبة الأمريكية ، لكن وصية التماثل مع الأمريكان الآخرين هذه ، هي الآن غريبة عن مزاجنا ص 21 //

أنا مندهش ومنبهر بطاقة سونتاغ ، ومعرفتها العميقة جداً ، بالفوتغراف وتاريخه واهم رموزه ، وهو كتاب ينطوي على تنوعات بلاغية ، مثيرة جداً ، مثلما أنا سعيد للغاية ، بالانتباهة المهمة للصديق الأستاذ عباس المفرجي . ومثل هذا الكتاب " حول الفوتوغراف " يحتاج قراءة أخرى لأنه مساهم بثقافتنا الفنية الجديدة في مجال هذا الفن .

جزء من حوار مطول معه قبل رحيله

محمد سعيد الصكار :

وطني مزيج متداخل ومتفاعل بين الجغرافيا والثقافة ورائحة التراب

لندن– فيصل عبد الله

لا تقف تجربة محمد سعيد الصكار عند منعطف أو زاوية. فهو مجرب من الطراز الأول في مجال الكلمة واللون والتشكيل الفني والهندسي والكومبيوتري. عُرف خطاطاً ، إلا أنه قاص وشاعر ومصمم للأغلفة والأسيجة وبوابات القصور، ومعتمدٌ لدى عدد من شركات الأصباغ والألوان قبل طرحها في الأسواق. تأسس فنياً على يد خطاطين مبدعين كبار أمدوه بالمعلومة الفنية والقيم البصرية للخط العربي. ولأنه كذلك، يرى ان الخطاطين، في معظمهم، من المقلدين، وبينهم عدد كبير من "الأميين" ثقافياً، ولا يحسنون إلا اجادة التقليد في شكل محكم وممتاز لأساليب المبدعين. أما في ميدان استعمالات الكومبيوتر، فابتكر "الأبجدية العربية المركزة" المعروفة بـ"أبجدية الصكار"، وهو لا يخفي تخوفه من المصممين المحترفين المنتفعين الذين يملأون الدنيا اليوم، ولا يأبهون بفنون الخط العربي ولا يعبأون بجمالياته، على حد قوله. ويعتقد أن الخطر ليس في جهاز الكومبيوتر ولا في الخطاط العربي، وانما في المدّعين.

تنقل الصكار، منذ صباه، بين مدن عراقية عدة، إلى أن أستقر به المقام عام 1978، في باريس التي يعتبرها المرتكز الثالث في تكوين وجدانه بعد البصرة وبغداد. وفي إطار أسبوع تكريم "المنتدى العراقي" و"ديوان الكوفة" له في العاصمة البريطانية، حيث قدم آخر نتاجه في الخط، وقراءات شعرية قدمه بها الى الجمهور مواطنه الشاعر سعدي يوسف، وعُرض شريط وثائقي عن مسيرته الفنية والأدبية أنجزه محمد توفيق بعنوان "شاعر القصبة" وأنتجته وزارة الثقافة الدنماركية، ألتقته "الحياة" وكان هذا الحوار:

بعد هذا السفر الطويل مع الكلمة سراً وخطاً وشعراً، ما هي الكلمة؟

- الكلمة، في جواب سريع يحضرني الآن، هي مفتاح الكينونة. هي الخطوة الأولى نحو عالم مجهول لا أدري ما الذي ستفضي اليه. إلا أنها، طبعاً، تختلف باختلاف توظيفها، في الخط أو الشعر أو غيرهما. في الشعر هي المفتاح الأول، هي النقرة الأولى على عصب القصيدة. ومن خلال هذه النقرة، قد تكون كلمة أو كلمتان أو سطر أو جملة، إجمالاً، مفتاحَ دخولي عالم القصيدة. في حين نجدها في الخط تختلف، مثلما يختلف مدلول القلم. فالقلم الذي نخط به يتميز، دلالة ووظيفة، عن القلم الذي نكتب به القصيدة، لأن قلم القصيدة أداة وظيفية، ولا يتدخل في محتواها أو أسلوبها أو منهجها أو دلالاتها، بل هو عنصر مجايد تماماً. وفي الخط يتحكم القلم مباشرة وأساساً بطبيعة بناء اللوحة أو سياقها المطلوب. أما في الشعر فلا حضور للقلم الا كأداة، والكلمة فيه تتخذ بعداً أكثر منه في الخط. فهي تأخذ مجموعة من الدلالات ويكون لإيقاع الحروف معنى ودلالة أخرى، في حين تكون الكلمة في الخط عنصراً تشكيلياً في بناء اللوحة أو السياق المطلوب لها.

اذا قسمنا الخطوط العربية مدارس، إلى أي منها ينتمي الصكار؟ وهل ثمة مريدون لك؟

- يشاع في الأدبيات الخطية أن هناك مدرستين هما البغدادية والتركية. وأعتقد، بعد بحث طويل في هذا الموضوع، أن المصطلحين ملتبسان في تقسيم الخطوط الكلاسيكية التقليدية، وليس هناك ما يؤطر دلالتهما الواقعية. وإنما هي جملة من المصطلحات تطلق عادة سريعاً على المعطيات الفنية. وأعتقد أن ليس هناك مدارس في الخط العربي، بل أساليب اتبعتها مجموعة من الخطاطين في عدد من البلدان، ما يدعونا الى تسميتها بأسلوب هذا الخطاط أو ذاك.

وأبرز مثال الخط الفارسي على الأسلوب الإيراني الذي يختلف عنه في الأسلوب التركي. وهو اختلاف في طريقة الأداء لنمط واحد من أنماط الخطوط. لذلك لا أستطيع وصفي بكوني منتمياً الى مدرسة بعينها. لكنني مؤسِّس فنياً على أيدي كوكبة من الخطاطين المبدعين الكبار الذين درست عليهم وتشبعت بأساليبهم، من أمثال حامد الآمدي ومصطفى راقم ومحمد شوقي وسامي وحافظ عثمان. وهؤلاء، بخاصة، كانوا يمدونني بالمعلومات الفنية والقيم البصرية للخط العربي، وان كانوا، في مجموعهم، من الخطاطين الكلاسيكيين الثابتين.

هذا الاهتمام بالخطوط الكلاسيكية وممارستها منذ الصبا جعلني أستعمل عيني في التأمل والاستقصاء والبحث عن جماليات كامنة في هذا التكوين الخطي. فرأيت أن هناك مجموعتين من الخطاطين: الأولى ذات بصيرة نافذة في التأمل في جماليات الخط العربي، استطاعت ان تتوغل في حناياها وتبتكر وتضيف، كما عند "ابن البواب" الذي تأمل وزاد إضافات مهمة جداً في هذا المجال، علماً أن الخطاطين الأتراك تأملوا أيضاً في هذه الجماليات وابتكروا خطوطاً لم تكن معهودة قبلاً. وهذه الفئة المتأملة الواعية الراصدة هي قلة

قليلة في تاريخ الخط العربي. اما الفئة الثانية، وهي الغالبية العظمى، فتضم المقلدين، وبينهم عدد كبير من الأميين ثقافياً الذين لا يحسنون الا اجادة التقليد في شكل محكم وممتاز لأساليب المبدعين.

عدة الخطاط

ذاً ما هي عُدة الخطاط... غير البصيرة؟

- عدة الخطاط، اذا أنعمنا النظر في أدواته من قصب وحبر وورق وأساليب في قص القصبة وتحضير الورق، هي المعرفة العامة. ويبقى المكنوز المعرفي والثقافي الشرط الأساسي في رفد عمل خطّي مبتكر وراسخ، وتناميه.

*وكم يفيد الخطاط من الاستخدامات التقنية الحديثة للنشر الكومبيوتري، وكم يتأثر بها؟

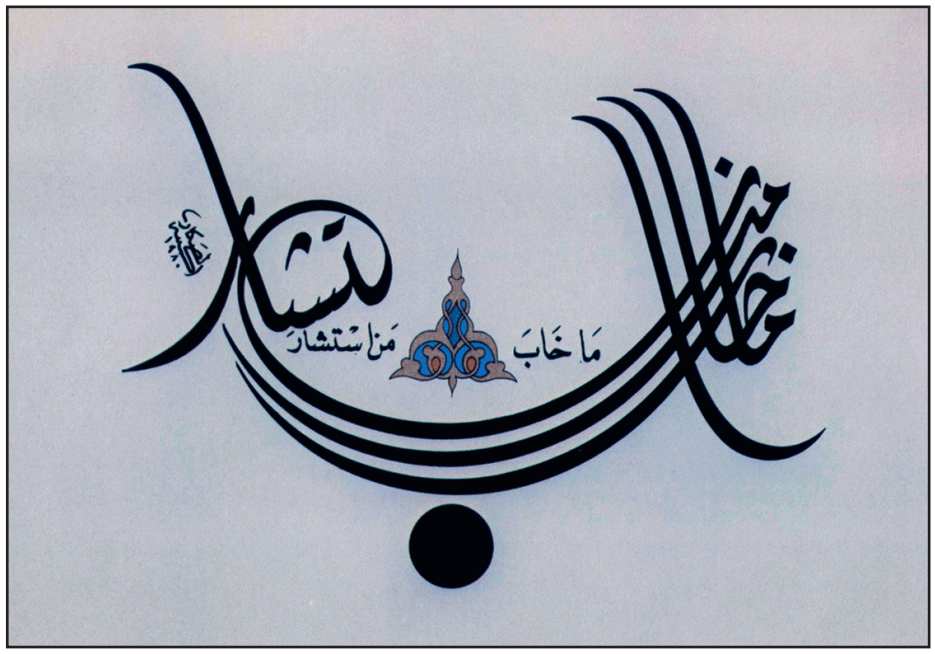
- يترك هذا التأثير لرؤية مصممي حروف الكومبيوتر. أما أثر الكومبيوتر في الخط، وهو ما يدفع كثراً، حرصاً عليه، الى التفاؤل المتوجس، فيطرح سؤالاً موازياً هو: كم أثر التلفزيون في السينما مثلاً؟ وكم أثرت فنون في فنون أخرى؟ للكومبيوتر شروط تقنية معينة تفيد من الخط العربي، ولا أظن أنها ستؤثر فيه يوماً. لكنني اعتقد أن الخطاط العربي المتمكن والحريص على هذه الجماليات المتوافرة، والقادر على تكييفها مع روح العصر، يستطيع أن ينقذ الكومبيوتر من فوضى الحروف القبيحة التي تسود وسائل النشر في أيامنا.

ولكن كم سيسلب الكومبيوتر الفنان تلك النفحة الخاصة؟

- الكومبيوتر، أساساً، يقدم إلى الخطاط شيئين: ما يقدمه إلى غيره في الكتابة او الرسم أو ما شاكل ذلك، والبرامج التي تساعد على ابتكار أنماط من الحروف المبنية على الخط العربي. واذا كان مصمم الحروف واعياً بقدرات الخط العربي وطاقاته الجمالية، يستطيع تجنيد التصاميم الكومبيوترية في شكل أكثر جاذبية. أما رفيف الروح للكلمة التي يخطها الفنان بيده فأمر ذاتي وإنساني، لأنه يمكن ان ينقل جزءاً من حال التكوين الوجداني العام الممزوج بمؤثرات العالم الخارجي، والحساسية الثقافية، الى الكومبيوتر، إذا أحسن الخطاط والمصمم استعمال الكومبيوتر لنقل عدوى حساسيته من يده الى الجهاز. انا لا أخشى استعمالات الكومبيوتر، بل المصممين الأميين المحترفين المنتفعين الذين يملأون الدنيا اليوم، ولا يأبهون بفنون الخط العربي ولا يعبأون بجمالياته. الخطر هنا ليس في الكومبيوتر ولا في الخطاط العربي وانما في المدّعين.

عودة الى معرضك الأخير، ثمة مسحة تزيينية في بناء اللوحة، هل كان ذلك وراء نفض الكلمة من حال الترهل وكثرة الاستعمال وأعطائها منظراً مبهراً؟

- لا أدري ما الذي تعنيه بالمسحة التزيينية التي تحسب على فروع الزخرفة. لكنني أخمن أنك تقصد التكوينات ذات الدلالات المختلفة، وهذه متباينة من وجهة نظر شخصية قديمة شرعت فيها منذ أربعين عاماً. فأحد الشروط أن يكون الخطاط عارفاً بالفنون المجاورة للخط العربي، أو مطلعاً عليها، من مثل فن العمارة، وأن يعرف ظواهرها، وأن يكون على بينة من فن الرسم بما فيه من تصميم وتعامل مع الفضاء والمنظور وكيمياء اللون، وأن يتأمل أيضاً في كل الموجودات الجمالية في محيطه من نحت وطبيعة وغيرهما. وانا بحكم كوني مصمم صحف وكتب وديكور داخلي وأسيجة وبوابات قصور، أفيد من ذلك في الخط. الرسم يسعفني في بناء اللوحة بالألوان. والتعرف إلى كيمياء اللون الذي يشكل النسيج البصري الأساس للوحة، يساعدني في الأصباغ الذي تنتج. ولا أخفي سراً، ولا أتبجح إذا قلت إن شركات إنتاج للأصباغ والألوان تعتمدني مستشاراً في تجربة الأصباغ الجديدة التي تنتجها قبل طرحها في الأسواق بستة أشهر أو سنة. الخطوط عندي داخل اللوحة تكون مع الفضاء كتلة واحدة، لأن فضاء اللوحة عندي محسوب ومدروس ويكون جزءاً من اللوحة مع كتلة الخط.



كتبت قصة "سهرة كأس عراقية" ووظفت فيها استذكاراً لأشخاص وأماكن وحنيناً إليهم. ما الأشياء التي تؤثر فيك، وتطمح إلى توظيفها ضمن هذا الأطار؟

- بدأت بكتابة القصة قبل الشعر. لكنني تركتها باكراً، لأنني وجدتها غير ذات قيمة، وانصرفت الى الشعر، وبعد أكثر من أربعين عاماً عدت إليها. وعدّتي هي عدة كل الكتاب في هذا الميدان، انما استحضار الحنين والوطن ووجوه معينة كان طبيعياً. الغربة أثارت كثيراً من الرواسب وأثارني أمران في هذه المجموعة وتلك التي تلتها وعنوانها "لوعج الأصفر" وقد صدرت قبل أيام، هما: تسجيل ملامح سادت المجتمع العراقي في منتصف القرن الماضي، وتوثيق لغة تلك المرحلة. لذلك تجدني وظفت في هذه القصص مفردات وتعابير ومعلومات ذات حميمية ورنين عاطفي لمرحلة بدأت تنحسر من الاستعمال. اما في مجموعتي الجديدة فتخليت عن ظاهرة الحنين والتوثيق، لكنها تضم الأشياء المهملة أو الأشياء غير اللافتة للنظر، وليس في قصصها ابطال يمكن تأطيرهم، وانما بطل القصة قد يكون دفقة هواء، أو فكرة تنغرز في رأس الرجل وتتألق وتحترق في انتظار ان تصبح شيئاً، أو ربما كرسياً في محاولة لكشف العلاقة بين الإنسان والموجودات المحيطة به.

وهذا ما وظفته، ضمن هذا السياق، في ميدان الشعر عندما اطلقت على مجموعتك عنوان "يوميات عبدالحق البغدادي"؟

- يوميات عبدالحق البغدادي ذات صبغة أخرى تتعلق بمدلول الحرية وممارستها عملياً. فعندما جئت الى باريس كنت ملتزماً خطاً واضحاً. والحقيقة انني كنت محاصراً بما يقيد حريتي في التأمل، لا في الكتابة وحدها، كوننا نحمل رقباءنا في دواخلنا. عندما جئت الى باريس وفوجئت بمناخ الحرية المتاح ووجدت نفسي لا أستطيع التعبير عنه بأسلوبي المعهود، اطلقت لعبدالحق البغدادي العنان ليتأمل الحالات الجديدة ويعبر عنها بأسلوبه الخاص لا بأسلوبي. وذهب عبدالحق وأخذ الحبل وجرى به، وامتدت تجربته اثني عشر عاماً، انتجت 120 صفحة فقط. وارتكزت هذه النصوص المختلفة على أجناس أدبية من الشعر والخطابة والبحث والمراسلات... كنت حراً تماماً، وبرز عندي أسلوب يختلف في التعبير. المفارقة هي انني عندما راجعت هذه النصوص، بفضل معرض البصرة الذي اعددت له في باريس وكتبت له نصوصاً، ابتعدت عن تجربتي الكتابية السابقة. عند تلك اللحظة سلمت عبدالحق أوراقه وغاب.

على هامش الاحتفالية بك، عرض الشريط الوثائقي "شاعر القصبة"، الذي تناول أبرز المحطات الحياتية في تجربتك، وكنت مهجوساً بمناخ الحرية الذي منحته لك باريس، لكن ذلك لم ينعكس على نتاجك الأدبي؟

- صحيح ان الاشارة الى باريس قليلة جداً في انتاجي الأدبي والفني على رغم حضورها الباهر في وجودي، ولكن يبدو لي انني حيال الأمور الكبيرة أتأنى، وأريد لها ان تختمر في ذاكرتي ووجداني، وينعكس هذا هنا وهناك. لكن باريس لم تنل حقها مني، وحقها كبير عليّ. وآمل بالتعبير عن هذه المدينة الرائعة التي تشكل المرتكز الثالث في تكوين وجداني بعد البصرة وبغداد.

عشت في مدن عدة، كيف تبين علاقتك مع المدينة؟

- انا مديني الانتماء، أي انني ابن مدينة، وان كنت ولدت في بلدة شهربان قضاء المقدادية الآن، التي لا يمكن تسميتها مدينة، وانما بلدة كبيرة. وغادرتها الى مدينة الخالص، وهي بلدة كبيرة، ودرست فيها حتى الصف الرابع من المرحلة الابتدائية. ثم انتقلت الى مدينة البصرة، حيث تفتحت حياتي وكينونتي الأدبية والفنية والسياسية والاجتماعية وأخذت مسارب أخرى. فأول قصيدة كتبتها، وأول خط، وأول اضراب، واول اعتصام، واول اعتقال. وأول محاكمة سياسية... كانت في مدينة البصرة. لذلك انا مشبع بهذه المدينة، وأفتخر بالانتساب اليها، على رغم كوني بغدادي الأصل، وأسرتي بغدادية منذ اجيال بعيدة وما زالت بيوتنا هناك... تعاملي مع هذه المدن يختلف وقعه عليّ. فعندما اتحدث عن مدينة البصرة، أقصد بيتي الذي نشأت فيه ورضعت فيه حليب الحياة. اما عندما اتحدث عن مدينة بغداد التي جئتها عام 1958 مكتمل النضج، لا أعني ما أعنيه عن مدينة البصرة. أقول بغداد وأعني العراق، اما مدينة البصرة فلها تكوين خاص ومعلوم، أشرت اليه.

مؤشرات الحنين الى الوطن تضرب بخفقانها جميع من ابتعدوا عنه. ما هو الوطن بالنسبة اليك؟ وهل ثمة مؤشرات الى العودة؟

- يختلف الوطن في تقديري عن الجغرافيا. فهو مزيج متداخل ومتفاعل بين الهيئة الجغرافية والوجدانية والبيئية والثقافية والعلاقات الاجتماعية، وصولاً الى رائحة التراب وصور الطبيعة. فهذه كلها مجتمعة تعني الوطن. الحنين الى الوطن حنين آسر ومستمر وينخر القلب ويغذيه في آن. على رغم اننا، في هذا الوقت، لا نعرف عن الوطن كبيئة كما كنا نعرف، لأن الغربة امتدت بنا طويلاً، فأنا مثلاً لم أر العراق منذ 23 عاماً، لذلك استحضره من الذاكرة، فأضفي عليه البهجة والزهو والفخر والاعتزاز به. هذا ما حملته من ذاكرتي عن العراق، علماً ان البهجة محاصرة في الوطن، وقد تكون معدومة في ظل الظروف القاتلة.

شهد العقد الأخير هجرة شبه جماعية للمثقفين العراقيين، وصار هناك حضور عراقي كثيف في أكثر من عاصمة أوروبية، ووجد اكثر من اسم طريقه الى الصحافة والإعلام، وبرزت أسماء شبابية جديدة اضيفت الى رهط من سبق. ومع هذا لا اطار ثقافياً يوحدهم. فهل كان غياب المرجع وراء هذا التبعثر؟

- انت تذكرني وتذكر ان الثقافة العراقية الوطنية مؤسسة اساساً على كونها وطنية تقدمية. وغياب المرجع الذي اشرت اليه كان بالضبط وراء هذا الانفراط والتمزق، أو عدم تكامل الصورة كما ينبغي، او كما هو الواقع في الابداع العراقي. نحن نعرف ان مرجعية الثقافة العراقية كان وراءها الفكر التقدمي ذو النزوع المطلق، وكانت هناك أسماء متألقة تمثل بجموعها وبحضورها لمة. عندما يطرح اسم من هذه الأسماء يطرح في مقابله اسم آخر. اما في الوقت الحاضر فنحن نرى ان ثمة نزوعاً لدى هذه الأسماء الى التفرد بذاتها. صحيح ان هناك رهطاً من الأسماء يشكل، في مجموعه، جسد الثقافة العراقية، لكن الظروف السياسية العامة وتقلباتها وما تفرزه من نتائج سلبية، وتوزع المثقفين على بقاع وبيئات مختلفة، هزت تلك اللمة. وأعتقد انها احدى نتائج الكساد السياسي الذي احاق بالوطن.

الموت بين يدي القصيدة

◆ صباح الأنباري

مسرحية صامتة مهداة
لصديقي الشاعر أديب كمال
الدين بمناسبة إشاراته الصائتة:
الصامتون:
الرجل الوحيد.
الكائن الغامض.
مجموعة التماثيل البشرية.
مجموعة الوحوش البشرية.
القاتل.
مجموعة الموتى.

المِصْمَت الأول

عَلى خلفية المسرح تتوهج الأضواء بمختلف الألوان راسمة أشكالا مبهجة تتداخل مرة، وتتوزع مرة أخرى على امتداد المكان. شبح الرجل الوحيد وهو يمسك قلما ضخما، وورقة طويلة يبدو للناظر وكأنه هو من يحرك سيمفونية الأضواء. نوافير من النور المتراقص يشهق توهجها نحو الفضاء. ومن الجانبين يندلق فيض من الزهور الضوئية المبهجة التي تتهاوى فتذوب حال ملامستها الأرض. مذنبات من الضوء يتقاطع وهجها ،ضمن كرنفال الجمال والبهجة الشعرية الساحرة، تزامنا مع حركة الموسيقى صعودا ونزولا أو انسيابا مع إيقاع الضوء وحركته الباهرة، سيقان تنمو متأرجحة وعلى قممها الساطعة تتفتح زهور بألوان زاهية تختفي لتظهر بعدها زهور أكثر جمالاً وألقا. ينهمر على المكان ضوء أشد من الشمس سطوعا وهيمنة محوّلا المكان إلى كتلة من بياض ساحر يبتلع توهّجات القصيدة وألقها الخلاق، ويستمر مشعا حتى تنطفئ الأضواء كلّها ويعمّ الصمت والظلام.

بعد وهلة من الظلام الثقيل تنفتح مساقط الأضواء العمودية على ثلة من تماثيل بشرية مختلفة في الحجم والهيئة. وسط التماثيل يجلس الرجل الوحيد محاطا بعشرات الأوراق المدعوكة بقوة. خلفه مباشرة ثمة مرآة تنعكس على وجهيها صورة الأشياء وكأنها مركبة من مرآتين منفصلتين وملتصق بعضها بظهر بعض.. الرجل الوحيد لم يتجاوز الستين بعد لكنه لا يزال محتفظا بمظهر أنيق، وقوام رشيق، ورأس أشيب، وملامح احتفظت ببريقها على الرغم من تقدم العمر وما تركه على وجهه من غضون.

يسير الرجل إلى الأمام بضع خطوات ثم يتوقف مفكراً.. يستدير نحو التمثال الأول ببطء على هدي موسيقى حلمية.. يواجه التمثال.. يحدّق في ملامحه مليّاً.. يلمس أجزاء من وجهه.. يمسك يديه من الجانبين لكنه ينفر بشكل مفاجئ وكأنه فشل في وجود المشترك بينهما.. يدور حوله نصف دورة ليكمل نصفها حول التمثال الذي يليه ويليه حتى يكمل التفافه الحلزوني حول بقية التماثيل لينتهي منها عند مكانه الأول.. يتقدم قليلاً إلى الأمام.. يتوقف متأملاً.. يتحرك بسرعة وخفة نحو أحد التماثيل التي التفّ حولها.. يحدّق فيه مليّاً.. يكتشف نقاط الشبه بينه وبين التمثال بفرح غامر سرعان ما يتحول إلى نفور مقزّز ومعكّر للمزاج.. يهرول جوار التماثيل وهو يلامسها بأصابع كفه القريبة منها ابتداءً من أول الصف وانتهاءً بآخره.. يتوقف عند أخيرهم.. ينظر إلى الوسط حيث توجد المرآة.. ينطلق إليها.. يقف أمامها محدقا في صورته المنعكسة على وجهها.. يشعر بالنفور فيحركها حول محورها لتظهر صورته منعكسة على وجهها الثاني.. يتفاقم شعوره بالغضب.. يتحرك بانفعال شديد هنا وهناك.. يمسك ملامح وجهه بأصابع كفه اليمنى.. يبعدها كلما اقترب من أحد التماثيل محدقا في الوجه ثم يعيد تغطية ملامحه بباطن كفه بنفور.. يعود إلى المرآة.. يحدق فيها بانفعال شديد تتصاعد وتائره، وتبلغ أقصاها عندما يوجه لكمة تَكْسر المرآة مشظية إياها، وناثرة قطعها على الأرض قطعةً قطعة.. يغادر مكانه.. يخطو بضع خطوات.. تختفي التماثيل البشرية والمرآة أو ما تبقى من المرآة، وتفتح الأضواء على غرفة بنافذة واسعة وباب وسطي، ومكتب يتوسط مساحتها الضيقة.. يجلس على كرسي المكتب.. يشغّل جهاز اللابتوب.. يضرب على مفاتيح البورد فتهبط من فضاء المسرح شاشة سكرين كبيرة.. تظهر عليها ما يكتبه بجنون على هيئة قصيدة ولكن بحروف غامضة يصعب قراءتها (ضرباته على الكيبورد تشبه إلى حد ما ضربات الموسيقار على آلة البيان بانفعال واضح).. نسمع قبل انتهائه منها ثلاث طرقات منغّمة.. على إثرها يذهب الرجل إلى النافذة.. ينظر من خلالها مستعرضاً حركة المرور.. يعود إلى مكتبه وقبل أن يجلس على الكرسي يسمع ثلاث طرقات أخرى فيتوقف عن الحركة.. ينظر إلى اللابتوب بتركيز شديد، وإذ يسمع ثلاث طرقات جديدة يضرب على الكيبورد بقوة وانفعال فتختفي الشاشة ويظلم المكان.

*

المِصْمَت الثاني

تفتح الأضواء تدريجياً فنراه جالساً على الأرض، ومحدّقاً صوب البحر الذي يبدو هائلاً في خلفية المكان.. يبدد الصمت هدير الأمواج وصخب البحر الملتصق بالأفق البعيد.. تظهر مقدمة سفينة قديمة الطراز قادمة من أبعد نقطة في الأفق.. يبدأ الرجل الوقوف وهو يحدق في مقدمة السفينة التي راحت تقترب منه شيئا فشيئا.. يلوّح لها بغبطة كبيرة، ويرقص بفرح غامر ثم يتوقف عن الرقص حالما يسمع هدير منبهها.. يفتح ذراعيه كمن يريد احتضان القادم الجديد.. تقترب السفينة القديمة ،وهي تشقّ الموج الهادر، أكثر فأكثر حتى تغطي

الخلفيـة كلّهـا فيبـدو جسـمه ضئيـلاً ضئيـلا.. تتحـول مقدمـة السـفينة ،التـي ملأت خلفيـة المـكان، إلى اللّـون الأبيـض.. يخفـض الرجـل ذراعيـه بيـأس تـام ،وهـو يـرى انغـلاق الأفـق عليـه، بينـما السـفينة القديمـة تعـود القهقـرى بالطريقـة التـي قدمـت فيهـا بالضبـط حتـى تختفـي وراء الأفـق الفسـيح.. يعبـث الرجـل عـلى الرمـل راسـما حـدود ظلّـه قبـل أن ينفجـر باكيـا بمـرارة ويـأس.. تتركـز دائـرة مـن الضـوء عليـه فتختفـي صـورة الأشـياء مـن حولـه.. ومـع اسـتمراره بالبـكاء تتقاطـع معـه أصـوات غريبـة ومريبـة يتنبـه لهـا فيتحـرك باضطـراب قبـل أن يـرى التماثيـل البشريـة عائـدة للمـكان ولكـن بأوضـاع مختلفـة وتشـكيلة مغايـرة، وهـي تحيـط بـه مـن كل جانـب.. تنطلـق صرخـة مدويـة لكائـن غريـب مجهـول متزامنـة مـع انفجـار ضـوئي غايـة في الرّوعـة والـرّوع.. يظهـر ،عـلى الخلفيـة، الكائـن الغريـب وهـو يحلّـق بجناحـين كبيريـن ريشـهما يـكاد يشـعّ باللـون الأحمـر القرمـزي.. يطـير بخفّـة، وخفـر، ورشـاقة، وانسـيابية سـاحرة تناقـض هيئتـه التـي تنـزل الرعـب في القلـوب الواجمـة.. يهبـط بطريقـة عجيبـة ،لا كـما يهبـط الطائـر، فترتـج الأرض تحـت قدميـه المخولبـة.. تصـاب التماثيـل البشريـة بالذعـر والفـزع.. تحـاول الهـرب بسرعـة خاطفـة لكنهـا تجـد المنافـذ مغلقـة والخـوف ممسـكا بتلابيبهـا الواهنـة وهـي ترتجـف هلعـا بينـما الرجـل يراقـب المشـهد بـرود، وهـدوء، وشيء مـن بسـمة خفيفـة ارتسـمت عـلى ملامحـه الواجمـة.. يضـمّ الكائـن جناحيـه بعضهـا لبعضـه الآخـر فتظهـر عـلى الخلفيـة (السـايكلوراما) التماثيـل وهـي تصـارع البحـر حتـى يدفنهـا البحـر بموجـه الفتّـاك.. تمتلـئ التماثيـل ذعـراً بينـما يسـتمر الرجـل بـلا مبالاتـه المحيّرة.. يسـتعر البحـر فتحـترق التماثيـل بألسـنته الطويلـة.. ومـن بـين ألسـنة المـوج يظهـر قـرش عمـلاق يبتلـع التماثيـل واحـدا واحـدا.. تتوقـف التماثيـل عـن الحركـة لهـول مـا رأت بينـما يفـرد الرجـل ذراعيـه مسـتقبلا الزائـر ذا الجنـاح القرمـزي.. يعانقـه بـرود فتـذوب روحـه بـين الجناحـين القرمزيـين.. يتركـه الكائـن ببـطء قبـل أن يغـادر طائـرا في فضـاء المـكان، ومحلقـا نحـو سـماء قرمزيـة هـي الأخـرى.

*

المِصْمَت الثالث

يَسـتيقظ الرجـل ،مـن موتـه، ببـطء مـع الموسـيقى.. يـرى طريقـا رفيعـا مديـدا معلقـا سـابحا في فـراغ فضـائي لا يحـدّه حـدّ، قـد ينتهـي في نقطـة ضئيلـة عنـد حافـة الأفـق البعيـد جـداً، وقـد يمتـد إلى مـا لا نهايـة.. يقـترب مـن الطريـق فيجـده معلقـاً في الهـواء ومنقسـماً عـلى قسـمين رفيعـين كخيطـين في شـبكة عنكبوتيـة.. يضـع قدمـه اليمنـى عـلى طريـق والأخـرى عـلى طريـق آخـر.. يسـير.. يترنـح.. يتوقـف.. يشـير لشـمس غاربـة، ثـم لظلمـة قادمـة، ثـم لفجـر جديـد.. يتوقـف عـن السـير بـلا هـدف فيظهـر لـه الكائـن المحلّـق في فضـاء المـكان وهـو يطـير نحـو النقطـة الضئيلـة فيتبعـه حتـى تختفـي هيئتـه في الأفـق البعيـد.. يتقـدم الرجـل في صعـوده الغامـض.. يتعـثّر في سـيره ثـم يسـقط عـلى الأرض، وعـلى نحـو سـحريّ يجـد نفسـه محاطـا بمجموعـة مـن الوحـوش.. ينهـض فتنهـض الوحـوش معـه، وإذ تبـدأ بالرقـص الجنـوني يرقـص معهـا بجنـون أشـد حتـى تهاجمـه الوحـوش نهشـا وقضـما ولا تبقـي منـه سـوى الـرأس أو فـروة الـرأس.. تتقـاذف الـرأسَ مثـل لعبـة بحجـم كـرة القـدم.. يسـقط الـرأس عـلى منتصـف المـكان.. ينفـرد أحدهـم فيركلـه نحـو هـدف افـتراضي بـين الأرض والسـماء. وفي لحظـة طيرانـه تطفـأ الأضـواء وتتوقـف الحركـة.

*

المِصْمَت الرابع

تفَتـح الأضـواء تدريجيـاً فيسـتيقظ الرجـل الوحيـد مـن حلمـه أو كابوسـه المربـك المريـب.. يـرى ثلاثـة أحـرف ،بحجـم كبـير، ممـددة إلى جانبـه، وصندوقـاً مـن الأبنـوس بغطـاء محكـم غليـظ.. يضـع الحـروف فـوق الصنـدوق الأبنـوس فيكـون الحـرف الأول (و) والثـاني (ت) والثالـث (م).. يركـع خلفهـا.. يرفـع كلتـا يديـه إلى الأعـلى ويخفضهـما إلى الأسـفل ،معـاً، كـما يفعـل الكهنـة تزامنـا مـع ترتيلـة مـن الأنـين والهمهمـة.. يصيبـه السـأم فينهـض بضجـر واضـح.. يغـيّر ترتيـب الأحـرف فيصـير الأول (و) والثـاني (م) والثالـث (ت).. يجعـل شـعره أشـعث ويـدور حـول الأحـرف كمجنـون مفتـون بسـحر الأحـرف وتأثيرهـا المربـك.. يتوقـف إذ يشـعر بـلا جـدوى الجنـون.. يغـيّر ترتيـب الأحـرف للمـرة الأخـيرة فيصـير الحـرف الأول (م) والثـاني (و) والثالـث (ت).. يقـف خلفهـن رافعـا كلتـا يديـه إلى الجانبـين وتـاركا رأسـه متـدلّ الى الأمـام مثـل مصلـوب بـريء.. تتعـالى أصـوات كوراليـة مرتّلـة إحـدى تراتيـل (الجمعـة العظيمـة) وثمّـة تغيـرات عـلى الخلفيـة تمنـح المنظـر هيبـة وقداسـة.. يشـعر بالسـأم مـن وقوفـه المملّ عـلى صليـب المـوت فيخفـض يديـه.. يـضرب الأحـرف الثلاثـة بضجـر فتسـقط هنـا وهنـاك، وعـلى هـدي ايقـاع جنائـزي رتيـب يدخـل في صنـدوق الأبنـوس ويغلـق البـاب عليـه ومـن الأعـلى ينهـال الـتراب حتـى يغطـي الصنـدوقٍ تمامـا ثـم يتـلاشى الإيقـاع الجنائـزي تدريجيـاً، وتدريجيـاً تختفـي الأضـواء.

*

المِصْمَت الخامس

يلتَمـع خـلال الظـلام نصـل سـكين قاتلـة يومـض هنـا وهنـاك.. تظهـر حـدود فسـفورية لشـخصين اولهـما (القاتـل) وهـو يلاحـق الثـاني (الرجـل الوحيـد) محـاولا الانقضـاض عليـه.. يـزوغ الرجـل عنـه بـبرود كلـما سـدد لـه طعنـة قاتلـة.. يقـترب القاتـل منـه.. يراوغـه قليـلا ثـم يغـرز السـكين في صـدره طاعنـا إيـاه عـدة طعنـات قاتلـة.. يتراجـع رويـدا رويـدا حتـى يختفـي وراء الكواليـس.. تفتـح الأضـواء فـترى الرجـل الوحيـد مطعونـا في القلـب.. يترنـح قليـلاً.. رأسـه متـدلّ وهـو يمسـك بكلتـي يديـه موضـع الجـرح.. يـبرك عـلى الأرض.. يرفـع رأسـه.. ينظـر إلى الأمـام.. يبتسـم ثـم يسـقط عـلى الأرض ميتـاً دون حـراك.

يسـتيقظ ببـطء.. يرفـع رأسـه.. يرمـق المـكان بنظـرة بانوراميـة فاحصـة.. ينهـض واقفـا بمواجهـة الأفـق الـذي تـبرز عـلى امتـداده قبـور يمتـلأ المـكان بهـا حتـى تبـدو للناظـر مثـل مدينـة شـيّدت بمئـات البنايـات القزميـة، مدينـة مـن قبـور حسـب.. تتعـالى الهمهمـات مضرجـة بأنـين المـوتى.. يسـير الرجـل بضـع خطـوات بـين القبـور.. تتغـير ألـوان الأفـق، وتمـر عـلى نحـو سريـع غيـوم شـفافة وأبخـرة هائمـة تبحـث عـن منفـذ بـلا جـدوى.. يتصاعـد صـوت الأنـين حتـى يرفـع الرجـل يديـه مقاطعـا فيتوقـف الأنـين عـلى نحـو عجيـب.. تسـري بـه قدمـاه فـوق سـحاب أرضيّ.. يشـير للمـوتى بالنهـوض فيفعلـون.. يقـف كلّ واحـد منهـم إلى جانـب مثـواه بوضـع مختلـف عـن مجاوريـه، وبإشـارة منـه تنطلـق سـمفونية الأضـواء نابضـة متدفقـة ومانحـة جثـة الحيـاة ألقهـا المسـتنير كـما في بدايـة المسرحيـة حيـث تتقاطـع نوافـير الأضـواء مـع بعضهـا بعضـا معلنـة بـدء كرنفـال الأنـوار والألـق والتسـامي صعـودا إلى سـماء مـن البهجـة والحبـور.. يسـتدير الرجـل عائـداً إلى مكانـه الأول حيـث صنـدوق الأبنـوس الفـارغ مـن جثتـه المضيئـة.. يفتـح غطـاءه الثقيـل فتداهمـه الأنـوار ببرقهـا وبريقهـا المذهـل.. يدخـل فيـه.. يتمـدد داخلـه.. يغلـق بوابتـه الثقيلـة تزامنـا مـع بـدء الموسـيقى.. تنهـال عليـه الزهـور مـن الأعـلى حتـى تغطـي الصنـدوق تمامـاً.. تطفـأ الأضـواء تدريجيـاً، وتدريجيـاً تفتـح ثانيـة عـلى هيئـة بقعـة ضوئيـة رأسـية نـرى ،ضمـن محيطهـا الدائـري، الرجـل واقفـا بجمـود خلـف صندوقـه وسـط تـل الزهـور وهـو يمسـك قلـما ضخـما وورقـة تطـول حتـى تلامـس الأرض أو تحيـط الصنـدوق مـن كلّ الجهـات.. تطفـأ الأضـواء معلنـة نهايـة صمـت القصيـدة أو عـلى نحـو أكيـد نهايـة صمـت المسرحيـة.

تأملات في عراء الرؤى

◆ عادل العامل

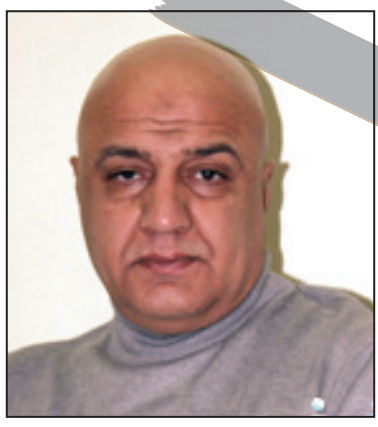
يخطرُ الآنَ لي ..
و أنا طاعنٌ ..
في الأسى ..
أنني كنتُ ..
في صِغَري ..
زهرةً ..
أو ندى ..
أو صدى خفقةٍ ..
بينَ قلبين ..
أو ربَّما نسمةً ..
نجمةً ..
عُشبةً في العراءِ ..
و إلاّ لماذا ..
أنا هكذا ..
قلقٌ ..
طَاعنٌ في الأسى
كلَّما ناحتِ الريحُ ..
أو أسرفَ البردُ ..
أو لمسَ الناسُ ..
أوراقيَ ..
العاريةْ ؟!
يخطرُ الآنَ لي ..
أنني لستُ ..
في زمَني ..
[حيثُ لا طُحلبٌ ..
يستطيلُ ..
و لا قامةٌ ..
خاويةْ]
هكذا علَّمتني الجذورُ :
أن الذي يعتلي الأرضَ ..
لا ينحني عائداً ..
للجذورِ ..
يواصلُ ..
أو يؤثرُ الصمتَ ..
في زاويةْ
قانعاً بالذي كانَ ..
من وهَجِ الروحِ ..
في سنَواتِ الصِّبا ..
الخاليةْ
فلماذا أنا ..
هكذا ..
ثابتٌ كالحجَرْ
مائجٌ داخلي ..
مثلما البحرُ ..
مُستغرقٌ في الرؤى ..
كالشجَرْ
يخطرُ الآنَ لي ..
أنني ..
بانتظارِ الذي ..
لا يجيءُ ..
سأبقى ..
و لنْ أنثني ..
فارغَ القلبِ ..
حتى أرى جَسَدي ..
وردةً ..
في حدائقِ بابلَ ..
أو حيثما هبَّ تمُّوزُ ..
من موته ..
و انتشَرْ !

LEAU

تاتو

هذا المكان نمنحه لمن يريد..
لفكرة مجنونة آن
لها ان تنفجر..
لاحتجاج فني اوصرخة لون..
لا ظل هنا للممنوع
والمحذور ولا عين تراقب.
انها الحرية..
الحرية كاملة

تاتو



مؤيد محسن

TABL

سلمان رشدي

١١ شباط ١٩٩٣

ترجمة : احمد الباقري
هنتر دافيز

((خمّني من الذي سيأتي للغداء ؟))

وجب علي أن اخبر زوجتي ، أو بماذا ستفكر عندما يصل إلى الباب الأمامي هذا الرجل الملتحي الذي يتكلف ارتداء نظارة طبية ! بالإضافة إلى ثلاثة رجال حماية مسلحين .

قالت :- (أوه ، لا ، ماذا يمكنني أن اعمل ؟)

قلت :- (لا تقلقي ، سيأكل سلمان أي شيء ، سيكون مبتهجا فحسب ليخرج ويتناول طعاما مناسبا.

قالت :- (لا ، رجال الحماية.هل يأكلون معنا ، أو سيتناولون شطائر في أحياء الخدم ؟ مشاكل ، مشاكل ، لا اعتقد أن هناك كتاباً عن قواعد التشريفات الاجتماعية للرجال المرافقين في الشعبة الخاصة بما سيكتب سلمان كتاباً بهذا الشأن ، حين ينتهي كل هذا الرعب.

لقد تناولنا طعام الغداء ، منذ ما يقارب عشر سنوات ، وما أتذكره بشأنه كان دعابته وقواه السردية والسخرية من النفس ، سرد القصص ضد نفسه ليست صورة عنه كما يملكها الجمهور العام.

عن جائزة بوكر في سنة 1981 التي حاز عليها بروايته (أطفال منتصف الليل) بدلا من أن يشكر رئيس تحريره وناشره ، وأمه وأباه بالطريقة الغبية المعتادة ، استعمل خطاب شكره ليهاجم النقاد الذين كانوا مرتعبين من روايته الأولى (غريمس) حيث أن ذلك لم يساعده في صورته الأدبية.من جهة أخرى ، تتذكر زوجتي وجبة غداء لمرغريت ايتود منذ حوالي ثماني سنوات.كان سلمان هناك ، وكدّ في عمله ، سائلا إياها بأسئلة غير منتهية بشأن عملها ، بينما بدت غير مستمتعة بوجوده.من هو سلمان الحقيقي ؟

طرق على الباب وكان رجل الحماية الأول هناك.

(كيف اعرف انك من الشعبة الخاصة ولست بائع خرق غسل الصحون ؟

اظهر بطاقته.قلت أظهرها مرة ثانية أريد أن اقرأها على الوجه الصحيح.دخل ، فحص أرضيتنا ، سحب الستائر الأمامية معا تقريبا ثم اخرج جهاز مخابرته وبدأ يتكلم مع زميله الذي كان في مكان ما في الخارج في سيارة الجاكوار المسلحة بعض الشتائم وبعض الأنين كان يصدر من جهاز المخابرة عندما كان يومض.ثم فتح الباب الأمامي وانتظر .

قلقت بشأن تسرب الحرارة – ليست رخيصة ، قائمتنا للتسخين المركزي والستائر نصف المسحوبة لا نفعل ذلك قط.هل نبدو مشتبها بهم؟ حرّاس جيراننا المتأهبون للمساعدة قد يتصلون بالشرطة قائلين بأن لصوصا سطوا على بيتنا.

كان سلمان يحتسي الويسكي ، في القاعة ، كان يرتدي معطفا مطريا ثقيلاً.اسمن قليلا ، في عشر سنوات ، ولكن إلا نبدو جميعا متعبين بالأحرى ، لكن فيما بعد قد كان مشغولا جدا في تلك الأشهر القليلة الماضية منذ أن بدأ بالسفر جاعلاً من نفسها موجودا بالنسبة لوسائل الإعلام ، عارفاً بان الاعلاميين سيعطون مكاناً ، ليضعوا علامة على السنة الرابعة للفتوى في يوم الأحد ، عيد الحب.وبعد ذلك من المحتمل ينسونه.لقد كانت تلك مشكلته. هذه السنوات الأربع الماضية تبقي اسمه في الوعي الجمعي.

للثمانية عشر شهرا الأولى ، بقيت متطامناً ، بقيت هادئا ، حيث كانت النصيحة التي أعطتني إياها الدائرة الخارجية.أملوا في أن قضيتي إذا لم تكن في الصحف سوف يدمر كل شيء. بعد ذلك، بالطبع بسبب الرهائن، أخبرت بان لا أقول شيئاً قد يجعل وضعها سيئاً ((لقد استغرقت المسألة أربع سنوات من الحكومة تتحقق بنعومة أن الطلب لا يعمل. يكون الصمت طريقة خاطئة دائماً.

ندمت لأني أبقيت فمي مغلقا طوال هذه المدة الطويلة. سمح ذلك للطرف الآخر أن يضع جدول أعمال.تحدث العالم عنه وعن تهديداته وليس عن روايتي)) .

((لقد كانت هناك انتقالة مفاجئة في السياسة البريطانية في الأسبوعين الماضيين .

وجب علي أن أشاهد دوغلاس هوغ في الدائرة الخارجية ، وقد وعد بإبداء المساعدة ، ووافق على أن إبقاء الصورة الجانبية العليا يكون أفضل شيء الآن. بالمناسبة ، اجتمعنا في غرفة أعتيد أن تكون الدائرة الهندية القديمة)) حيث كانت المكان الذي بدأت فيه قصته ..

ولد في بومباي منذ خمس وأربعين سنة ، من والدين مسلمين ، لكن لم يكونا صارمين ، كان الأب رجل أعمال ثرياً ، كان محباً للانجليز ، درس في جامعة كامبرج.كان سلمان ابنه الوحيد ، درس في جامعة رجبي ، ثم جامعة كامبرج ، لم يكن سعيدا في رجبي ، كتب الناس على الجدار :- (ارجعوا إلى بلادكم يا ذوي الأصل المجهول .) بعد جامعة كامبرج ، حيث استمتع فيها ، اشتغل مع جماعة مسرح (الحافة) بعد ذلك اشتغل في الإعلانات.ترك جميع هذه الأشغال ليكتب حين نشرت روايته الأولى.

أكره أن أقول هذا، لكن هل أن رجبي هيّأتك لما قد حدث ؟

تسدي المدارس العامة فوائدها.بعد كل شيء ، لقد

قلت بأنك شعرت بأنك (معزول ومكروه من عامة الناس).

(لقد أقلقتني المسألة في وقتها ، وتركت خدوشاً في نفسي ، لقد عشت في انجلترا منذ سنة 1961 ، لكن ذلك كان منذ زمن طويل .

لقد فشلت في اختبار المهاجرين لنورمان تبيت - أي طرف ستحمي حين تكون الهند ضد انجلترا ؟ اعتقد إني الآن احّبي انجترا .

لقد أتى التغيير في السياسة البريطانية نحو قضيته لسببين :

أولا ، حملته الخاصة التي قادت اوركستراها المادة التاسعة عشرة ،

البريطانية المؤسسة على منظمة مضادة لمراقبة المطبوعات ، زائرا تسعة بلدان ، جامعا تأييدات من حكومات أجنبية.(أحب أن اعتقد بأن هذا كان شيئا أساسيا ، لكن من المحتمل كنت أتملق نفسي) .

ثانيا. لقد تصرف الإيرانيون تصرفا رديئا مرة أخرى. (لم تكن المسألة في أنهم هددوني فقط بالقتل. لقد قتلوا ثلاثة أشخاص في الوقت الحاضر من ضمنهم صحفيا تركيا.يعترف العالم ، الآن بأنه يجب أن يكون مع إيران في الولايات المتحدة وكندا والدول الاسكندينافية وفي أماكن أخرى.

اجتماعات رسمية وخطابات مقدمة، كتب الصفحة الأمامية في صحفهم - لكن ليس ثمة سطر في صحف الوطن. ((لم افهمها.ربما في الولايات المتحدة كان ينبغي القيام بذلك مع تعديلهم الأول.كانت هناك موجة عارمة في دفاعي .. في أوربا ، هناك تاريخ طويل للتنوير ، كان لديهم المزيد من الوقت للكتاب. في بريطانيا ليس لدى الكتاب الوضع نفسه .

هل ربما في بريطانيا كان ثمة إرهاق من القضية ؟ لا اعرف.اخبرني))

يمكن أن يكون سلمان ، شخصيا ، عرقياً.هناك أولئك الذين لا يزالون يشعرون بك بأنك لست واحدا منا ، وبعض الناس يعتقدون بان المسألة كنت بسبب خطأك الخاص ..

حسرات طويلة.نظرة متعبة ، هكذا فتحت القنينة الأولى.رفض رجال الحماية الشراب أو أي طعام.قال احدهم : ((نحن لا نشرب أو نأكل أثناء الواجب)) قام بالكلمات المتقاطعة لصحيفة الانديبندنت : ((انه يجعلنا حقراء وحادين.اعتبرنا

لا مرئيين))

قال سلمان :- ((كيف استطيع أن اعرف ما قد يحدث ؟ هل حدث مثل هذا الشيء لكتاب من قبل في التاريخ كله ؟ في يوم النشر ، إذا ينبغي أن أخبرك بأنه قد كان هناك تهديد بالموت ، ومنحه مليوني باون إسترليني لكل من يقتلني ، كل ذلك بسبب كتبي ، قد تعتبرني مجنونا))

لكن لديك خلفية إسلامية.عرفت عن المتطرفين. ((عرفت أن الملالي قد لا يحبونه ، لكني لا اكتب لأبهج الملالي.لا تنس أن رواية (العار) (روايته الثالثة) حازت على جائزة في إيران. طبعة مقرصنة ، بالمناسبة ، حيث لا أملك فيها حقوق التأليف .

((انه عمل فنان حيث يجب عليه أن يكون معارضا لعبادة الصور والتماثيل ، لتقديم وجهة نظر معارضة ، لا تستطيع الثقافة أن تقف ساكنة.توقعت أن يكون بعض الملالي عدوانيين ، سمي لي أسماء ، وبعد ذلك استطيع أن أدافع عن نفسي علانية.كنت متهيئاً لذلك))

((هل كنت تتطلع لذلك ؟ قلت كنت متهيئاً ، هذا كل شيء.انظر ، إني مشمئز ومتعب من ناس يقولون بأنه كان ينبغي علي أن اعرف. أقسم بالشرف ، لم أتوقع أي شيء مثل هذا.إنها رواية صادف أن تحتوي على نقد للمادية الغربية.النغمة هزلية صدرت كل الهجومات من ناس لم يقرأوا الكتاب. إذا يقرأ احدهم الكتاب، سيلاحظ ما كنت أحاول أن أقول فيه))

لكن كشخص ذكي ، ذي نشأة إسلامية ، هل أدركت بان الهجومات قد تصدر من ناس لم يقرأوا الكتاب ؟ ما تقول انه ما كان يجب علي أن اكتب الكتاب.أنا كاتب.اكتب كتباً ، وإلا أموت))

أوضحت بأني كنت أضع أمامه ما قاله البعض عنه من ضمنهم كتاب وسياسيون ، (انه نقض غريب.أنا ضحية اضطهاد ديني ، مع ذلك فاني أفكر بسبب اضطهادي الخاص.إذا يختار الناس أن يؤمنوا باني اخترعت سرطاني ، أو أني باحث عن الشهرة ، ابتدع فضيحة للحصول على المزيد من المال ، ماذا استطيع أن أقول أيضا ؟ لست مجرماً.لقد ارتكبت الجريمة ضدي))

لكوني مسلما ذوا اسم إسلامي من المفترض أن ذلك سيمنع المسألة.

((إني متأكد بأن ذلك هو الصواب. إذا قد كتبه فيليب روث ، فان الملالي قد يبعدونها كمؤامرة يهودية أخرى))

كانت هناك نقطتان منحطتان في سنواته الأربع، حسنا، ماذا نسميها ؟ لست في سجن.لست رهينة.(لا املك اسماً واحداً.يقول:ً أفكر) ((ما دمت مضيت إلى تحت الأرض)) أو ((قبل سنوات الطاعون)) أسوأ شيء كان حين قال بأنه آمن بالإسلام ، بعد ذلك ارتد عنه.يقول : ((كلا ، احدهم حضه على ذلك.اعتقد بأنها كانت إشارة حفظ السلام ، لجعل المسلمين الاعتياديين يعرفون بأنه كان واحداً منهم.((كنت أحمق.كنت منحطاً تماماً.لم اندم على كلماتي وأعمالي - ما عدا ذلك))

أما كان ذلك خطاب بوكر ؟ كان ذلك ندماً آخر، لكن وجب عليك أن تفهمه بأنه كان نجاحي الأول بعد توبيخ عنيف طويل ، الذي خلاله حيث يصدمني به احدهم.لم يكن ذلك مهذباً.

أتت الضربة الخفية الأخرى بعد خمسة أشهر ، حين ظهرت زوجته الثانية ماريان ويكنز ، التي اختفت معه ، واتهمته بكونه جباناً وتتسلط عليه ذاته.(لقد أصبحت تعيش مع ما قالته.إني لا ألطخ اسمها)

في كل الحسابات ، لم يكن الزواج يجري بشكل كبير في أية طريقة.

((لم تقدم لي مساعدة حين كانت معي.لقد كانت المسألة أفضل من جانبي))

بالتأكيد، لكون المسألة من جانبك أسوأ حرمان ، خصوصاً لأحدهم مثلك الذي يحب الحفلات والخوض في سير الناس والثرثرة.

((لاتنس ، أنا كاتب ايضاً.كنت معتاداً على الجلوس وحدي طوال النهار يكون الفرق ، الآن ، هو إني لا استطيع أن اخرج في المساء وأمتع نفسي.ما افتقده كثيراً هو حريتي.أني متعب من طلب الترخيص للقيام بأي شيء حتى الذهاب إلى المرحاض .))

سيّان الأمر. ينام جيداً ، بدون أحلام رديئة ، لكن حين يستيقظ ليس ثمة وهلة حين يفكر أن لاشيء قد حدث.((حتى لا شعوري يدعّي ذلك))

يستيقظ في الساعة التاسعة، يصنع لنفسه بعض القهوة، يقوم بطبخ كل طعامه، معظمه من الطعام المجمد، يرسل احد رجال الحماية مع قائمة تسويق، يستمر لثلاثة أيام.لقد قام بالتسويق مرة واحدة فقط في أربع سنوات - لشراء بعض الملابس.

يقرأ الصحف التالية : (الانديبندنت) و (الغارديان) و (التايمز) يبدأ أولا بقراءة الصفحات الرياضية، يبحث عن فريق سبرز - رغم انه في الوقت الحاضر، لديه تلفاز يشاهد كل المباريات.ذات مرة، كنت أشاهد فريق سبرز لكن ليس على (وايت هارت لين) لا استطيع ان اخبرك اين.كان على النادي الاخر ان يقوم بترتيبات معقدة لكن (سبرز) فاز في ذلك اليوم.

يفتقد ابنه كثيراً.الان عمره اربع عشرة سنة من زواجه الاول، لكن يتكلم معه بالهاتف في معظم الايام (يقلق المرء، عندما كنت بعيداً، بدأ يتابع ارسينال) .

لا يستطيع احد ان يقرع هاتفه.يستطيع وحده ان يقرع هواتف الاخرين.لا يستمع للمذياع، لاثارة دهشتي.سألت :- (هل لا تستمع اليه حين كنت فعالاً.كانت ابتسامة متعبة على شفتيٍ.كنا نشرب القنينة الثانية.(كلا، لم يكن المذياع جزءاً من حياتي).

بعد ذلك في الساعة العاشرة والنصف قبل الظهر يبدأ بالكتابة.في السنوات الاربع الماضية.كان يعيش في مواضع سكن مختلفة بشكل خشن.ليست سوى مرة واحدة عاش في فندق.كان ذلك في الليلة الاولى، حين كان العالم كله يبحث عنه.في الغرفة المجاورة كان مراسل صحيفة (ديلي ميرور) مع امراة ليست زوجته.

من هنيهه لحينها، من يوم لاخر، لم يشعر بالخوف على حياته.

كان رجال الامن قلقين بشان ذلك تكلف العملية كلها مليون باون استرليني في السنة.

يساهم بنفسه بمبلغ 100.000 باون استرليني في السنة، خمنت بان المبلغ الاخير كان للايجار، وتكاليف المعيشة، لكن لن يقول ذلك، حيث قد يعطي ذلك مفتاحاً لحل الالغاز.

حين ينتقل، كما يقوم بذلك بانتظام، ياخذ معه الاشياء القليلة نفسها : قطعة صغيرة من الفضة تظهر خارطة للهند قبل التقسيم اعطاه اياها صديق لابيه، رسم بدائي صغير عن هاييتي اعطاه اياه صديق له، دراجة تمرين، تشيكولاته ماكنتوش ماركة (تفاحة) قلت :- (تلك جديدة) قبل الفتوى، كنت طباعاً.(كنت اضرب الالات، رافضاً كل الالات الحديثة. الان عندي وقت للتعلم.العب ايضاً لعبة النايبنتيندو كثيراً.ساعدني ان اصبح طليقاً في الكمبيوتر).

هكذا في بعض الاحيان ياتي الخير من كل هذا. ابتسامة ضعيفة جداً.

(لن احب ما قد حدث لي كطريق الى التحسن الذاتي).

فقد التصويت، حين اصبح (بدون عنوان ثابت) حيث اثمر نتيجة مهمة واحدة : لم يعد لديه انضباط عسكري يقاتل من اجله .

(لكن كان ميشيل فوت ذا مساعدة كبيرة) .

صحته جيدة، مع اعتبار نقص الهواء الطلق، لكنه اصيب بالربو

-(ظننت انه قد يكون توتراً، وقمت باجراء فحص، كان ضغط دمي وقلبي على ما يرام.اظن انه كان بسبب التدخين، الذي تعودت عليه لمدة ستة اشهر عندما كنت حزيناً جداً، لكني انقطعت عن التدخين الان.

انه الان نصف صخرة فوق الاعتيادي.يشرب ابوه القنينة في سنواته الاخيرة، لكن سلمان قد قاوم ذلك. (كنت شارباً اجتماعياً دائماً.لا استطيع ان اشرب وحدي. واني وحدي في اغلب الاحيان .

احتاج اهتماماً طبياً مرة احدة فقط في اربع سنوات ... مراجعة مستشفى للقيام بقلع سن العقل. اكتشفت فيما بعد ان تكتيكات طوارئ الشعبة الخاصة.في حالة اكتشاف، قد خدرته ووضعته في كيس

واخرجته في تابوت.

رجال الحماية يغّيرون طول الوقت، يصبح العديد منهم اصدقاء .

يعرف الان كيف يختفي في مكان اذا كانوا متابعين لقد التقط بعض شفراتهم مثل OFD او السواق السفلة فقط او JULF، قفز السافل الصغير .

بعد ذلك هناك PPGحيث تعني رسمياً : مجموعة الحماية الدبلوماسية.يقولون انها تعني عتبات ابواب، ارصفة وقنوات .

كان في منتصف الطريق في رواية، كانت تدعى (الحسرة الاخيرة للمغربي)

التي تشير الى اقصاء المغاربة عن غرناطة في سنة 1492.اوه سلمان، يا سلمان، لا تفعلها مرة ثانية.اني لم ابدأ برقابة ذاتية الان، لكن لا تقلق انها رواية حديثة يكون المرجع المغربي هو رسم احدى الشخصيات المؤثرة بالمشاعر.

لقد احتفظ بيوميات، سجل افكاره واحداثه، حيث يأمل ان ينشر ذات يوم (لم افكر بان اكتب سيرة ذاتية، لكن ما حدث لي كان غريباً جداً، جالساً في داخل عين العاصفة.اريد ايضاً ان اشكر الاصدقاء الذين وقفوا معي وساعدوني وايدوني.

ليس هناك فرد من افراد العائلة او صديقة تقود سخطاً جماهيرياً، مختلف عن الرهائن.هل قد يساعد هذا ؟ عندي اخوات ثلاث، واحدة في انجلترا ويردن مساعدتي، لكني اخبرتهن باني لست بحاجة لذلك ستكون حيواتهن جحيماً لن تتركهن الصحافة وشانهن.

ابوه ميت لكن امه حيّة، تعيش في باكستان. يعرف الجميع بيتها، ومن هي لكن ولا مرة واحدة خلال اربع سنوات قد تفوهت بكلمة وقحة او قامت بمكالمة هاتفية.يظهر هذا ان الامر كله قد ابتدعه الملالي، وهم الناس المكروهون جداً في بلدي المسلم.

في الوقت الحاضر جرى عليه هجوم شخصي مقزز في مجلة US حيث زعمت ايضاً ان اصدقاءه نظموا اعتصاماً لنساء راغبات في زيارته (بنات) من اين هاتيك البنات، ذلك ما اريد ان اعرف) هكذا كانت حياتك الجنسية غير موجودة لمدة اربع سنوات.يا للمسيح ! اني لم اتكلم عن ذلك.استعمل خيالك فقط).

الى اين ينتهي كل هذا ؟ في مرة واحدة.قيل بان الفتوى لا يمكن ان تلغى الان لقد ظهر ذلك، من اجل الامن الوطني، قد يكون ذلك.كان كل هذا هراءً.تعمل ايران بدكتاتورية دينية فاشية - هناك، هذه هي الكلمات التي لم استطع استعمالها منذ اربع سنوات اذا يكون ضغط عالمي عليها.فانها ستغير أي شيء.امل ان دوغلاس هورد سياخذ قضيتي الان الى مجلس اوربا، واحد البلدان الاجنبية التي قد زرتها سياخذها الى محكمة العدل الدولية.

انه يشعر ويقترب من حزب العمال .كان يؤيده دائماً.(ذكراي عن ايات شيطانية كان سببه الاسوا لمرغريت تاتشر او السيدة تورتشر كما كان يدعوها) ما كانوا يحموننني، ربما كان هاترسلس وكوفمان كانا قلقان بشان المسلمين المتقلبين في (دساتيرهم، التي تكون مضحكة، اني لا اخشى المسلمين البريطانيين، مهما تكون اسبابهم، لم يجب حزب العمال على رسائلنا.لقد كان يادي اشرنون مرعباً، لكن ترك الحزب لتوريز الذي عارضه دائماً، وياتي لمساعدتي.

اشعر الان بحالة افضل مما كنت في الاربع سنوات الماضية.كلا، لا اعتبر اني فائز.لقد خربت حياتي ولا تزال مخربة.

ما سافعله الان هو القيام بقتال زاويتي.

سقاه رجال الحماية الويسكي بعد ثرثرتنا وغدائنا الذين استغرقا خمس ساعات، شاهدتهم يرافقونه الى سيارتهم.

ثم وجدت على منضدة الصالة جهاز المخابرة. شغلته، لكن السيارة كانت مختفية بسرعة، فرقعة صوت قديمة لم الحظها من قبل اقتربت ببطء من بابي الامامي، وميزت السائق صرخت : (رجالك قد تركوا هذا).

قال (اللعنة عليهم) وهو يختطف جهاز المخابرة .

ثم ذهب جميعهم عائدين الى تحت الارض.

مترجم عن اللغة الانجليزية
من كتاب مقابلات الانديبندنت

دُعيت ذات مساء في عام ١٩٦٦، في بوينس آيرس، الى العشاء في شقة الكاتبة استيللا كانتو. امرأة تبلغ نحو الخمسين من العمر، صمّاء قليلا، بشعر إصطناعي أحمر، مدهش وعينين واسعتين، حسيرتين بشدة (كانت ترفض تغنجا إرتداء عوينات أمام الناس). مشت بإرتباك عبْر المطبخ الصغير، المكسو بالسخام تجمع وجبة من البازلّا والنقانق، منشدة مقاطع من كيتس ودانتي غابريل روسيتي. لها، أهدى بورخس واحدة من أجمل قصصه، "الألف"، وهي لا تدع أحدا ينسى ذلك. بورخس، على كل حال، لم يقدّر هذه الذكرى. على الأقل عندما ذكرت إسمها أمامه وقلت أنني أود رؤيتها، لم يقل شيئا: قال لي أحدهم فيما بعد أن الصمت، عند بورخس، كان شكلا من أشكال الكياسة.

بورخس عاشقا

البرتو مانغويل– ترجمة: عباس المفرجي

الجزء الأول

لكن في وقت لقائي مع كانتو، كانت كتبها لم تعد تُعتبَر جزءاً من المشهد الأدبي الأرجنتيني. في صحوة ما دعي بالقنبلة الامريكية اللاتينية التي تفجّرت عن جيل مانويل بُويغ(1)، لم يعد الناشرون راغبون بنشر كتبها، وصارت رواياتها تباع بأسعار مخفضة في المحلات التي تقبع فيها مغطاة بالغبار كمطبخها. قبل زمن طويل، في الأربعينات، كانت كتبت مقالات باسلوب ويليام هازلت(2) (الذي كان مثار إعجابها) لعدد من الدوريات الأدبية حينذاك، من مجلة انااليس دي بوينس آيرس، التي أدار تحريرها بورخس لبعض الوقت، الى مجلة سور. قصصها الواقعية، التي ترجّع صدى (كما إعتقدت هي) ليونيل آندرييف(3)، كانت نُشِرت في الملحقين الأدبيين لصحيفتي لاناسيون ولابرينسا، وروایاتها، التي تروح بين علم النفس والرمزية، كُتب عنها نقودا جيدة، وإن لم تُقرأ، من قبل إنتلجنتسيا بوينس آيرس. وفقا لكانتو، كان سبب سقوطها هو ذكاءها المفرط. دبّرت مع شقيقها باتريسيو كانتو، مترجم ممتاز وهو مَنْ شجّع في السرّ على ترويج الشائعات عن غشيان المحارم بين الأخ والأخت، خطة للفوز بمسابقة أدبية كانت هيئة التحكيم فيها تتألف من بورخس، الروائي ادواردو ماليّا، وكاتبة القصة القصيرة والناقدة كارمن كندارا. قرّر الأخوان كتابة رواية مع شيء يسرّ الجميع: إستشهاد من دانتي يداهن بورخس، مناقشة فلسفية حول الفن والأدب والأخلاقيات يُرضي ماليّا، سطر بقلم كندارا يشبع غرور كندارا. تسترا خلف الإسم الأدبي لامرأة أديبة وثقا بإخلاصها وقدّما المخطوطة تحت عنوان " LUZ ERA SU NOMBRE " ("نور كان إسمها")، فكوفئت بالإجماع بالجائزة الأولى. لسوء الحظ، كانت الصداقة مع الأديبة مزيفة شأنهم هم، إذ خانتهما وكشفت المكيدة، وتم نفي الأخ والأخت من كل الصالونات الأدبية في بوينس آيرس. إنضم الأخوان كانتو، جزئيا بدافع النكاية وجزئيا بدافع ولع مضلل بالأدب الروسي، الى الحزب الشيوعي الأرجنتيني (الذي قال عنه أرنستو ساباتو يوما أنه كان متعذر تمييزه عن الحزب المحافظ لأن أغلب أعضائه الخرفين يشهدون إجتماعاته نائمين). الشيوعية، عند بورخس، الذي ندم أنه كتب في شبابه ديوان قصائد في مديح الثورة البولشفية، كانت لعنة.

أثناء العشاء، سألتني كانتو إن كنت أرغب برؤية مخطوطة "الألف" (التي بيعت بعد ذلك بعشرين عاما في صالون سوثبي بأكثر من 27 ألف دولارا). قلت لها أرغب بذلك. من حافظة أوراق بنية مشحّمة سحبت سبع عشرة صفحة مؤلفة على نحو موسوس ((بخط يد قزم)) (كما وصف بورخس يوما رسائله ذات الحروف الصغيرة، المنفصلة) مع بضعة تصحيحات ونسخ بديلة. اشارت الى الإهداء المكتوب في الصفحة الأخيرة. ثم مدّت يدها على الطاولة وأمسكت يدي (كنت في الثامنة عشرة ومرعوبا)، ووضعتها على خدها. ((تحسس هذه العظام،)) أمرتني قائلة. ((يمكنك أن ترى أنني كنت حينها جميلة.))

"حينها" كان في العام 1944، السنة التي إلتقت كانتو فيها بورخس في منزل ادولفو بيوي كاسارس وزوجته سيلفانا اوكامبو. أوكامبو، شاعرة رائعة وقاصّة أروع، كانت شقيقة فيكتوريا اوكامبو، الأرستقراطية الثرية ومؤسِسة مجلة سور. بيوي، الأصغر عمرا بثمان سنوات من سيلفانا، كان وريثا لواحدة من امبراطوريات إنتاج الألبان في الأرجنتين. إسم والدته، مارتا، أصبح العلامة التجارية لألبان لامارتا؛ أول تعاون بين بورخس وبيوي كان سلسلة من الإعلانات للبنة لامارتا.

أول لقاء لكانتو مع بورخس كان، من وجهة نظرها، بعيدا عن (COUP DE FOUDRE(4. ((ومع هذا،)) أضافت بإبتسامة حنين، ((ولا بياتريس كانت أكثر تأثّرا مع دانتي.))

كما لو أنه تبرير لرد فعلها، كان وصْف كانتو لبورخس ذي الخمسة وأربعين عاما (الذي نُشرفيما بعد في مذكراتها "BORGES A CONTRALUZ") غير جذاب بعمد. ((كان ممتلئ الجسم، طويلا الى حد ما ومتيبس الظهر، بوجه لحيم شاحب، قدمان صغيرتان على نحو لافت للنظر ويد، عندما يصافح بها، تبدو بلا عظام، رخوة، كما لو ان اللمسة المتعذر إجتنابها تحرجه. الصوت كان مترددا، يبحث متهدجا عن الكلمات ويطلب الإذن.)) أتيح لي مرّة سماع بورخس يستخدم تردد صوته ليحدث تأثيرا أكبر، عندما سألته صحفية ما الذي يعجبه اكثر في الجنرال سان مارتين، بطل قومي أرجنتيني. أجاب بورخس، ببطء شديد، ((تماثيله النصفية البرونزية... التي تزيّن... المكاتب العامة... والملاعب... المدرسية؛ إسمه... يُعاد تكراره... بلا نهاية... في المارشات... العسكرية؛ وجهه... على الورقة النقدية... من فئة العشرة بيزو...)) كانت هناك وقفات طويلة، كانت الصحفية أثناءها تجلس منذهلة. وإذ كانت على وشك سؤاله أن يشرح إختياره الغريب هذا، إستمرّ بورخس، ((... كل هذا أبعدني عن الصورة الحقيقية للبطل.))

بعد ليلة لقاءها الأول مع بورخس، صارت كانتو تتردد بإنتظام على منزل بيوي. لقاءات عشاء كانت تدور فيها أحاديث نابضة بالحياة، حيث كان لاوكامبو عادة مثيرة بطرح الأسئلة المفاجئة على ضيوفها، مثل ((لو كان بيدك الاختيار، كيف ترتكب الإنتحار؟)) ذات أمسية صيف، إذ كان هو وكانتو

يغادران، بالصدفة، معا، سأل بورخس أن تسمح له بالسير معها حتى محطة المترو. في المحطة، إقترح بورخس، متأتئاً، أن يمشيا مسافة اطول قليلا. بعد ساعة وجدا نفسيهما في مقهى على الافينيدا دي مايو. تحوّل الحديث بجلاء الى الأدب، وأشارت كانتو الى إعجابها بـ "كانديدا"، وإستشهدت بمقطع من نهاية المسرحية. كان بورخس مفتونا ولاحظ أن هذه هي اول مرّة يلتقي فيها امرأة مولعة ببرنارد شو. ثم، وهو يحدّق الى كانتو بعينين في عماهما الإبتدائي، أطراها بالانكليزية: ((A GIOCONDA SMILE AND THE MOVEMENTS OF A (CHESS KNIGHT.))(5) غادرا عندما كان المقهى يغلق أبوابه وتمشيا حتى الثالثة والنصف صباحا. في اليوم التالي أودع بورخس في منزلها، من دون أن يطلب رؤيتها، نسخة من كتاب كونراد "شباب".

مغازلة بورخس دامت عامين، أثناءها، قالت هي، ((أحَبني وكنت أنا مولعة به.)) كانا يسيران لمسافات طويلة أو يركبان الترام بلا هدف عبْر المنطقة الجنوبية لبوينس آيرس. كان بورخس شغوفا بالترامات: في الترام رقم سبعة، الذي كان يستقله في طريق ذهابه وعودته من وظيفته البائسة في مكتبة محلية، علّم نفسه الايطالية بقراءة طبعة ثنائية اللغة من "كوميديا" دانتي. ((بدأت "الجحيم" في الانكليزية؛ بحلول وقت مغادرتي "المطهر" كنت قادرا على متابعتها في الأصل،)) كما قال يوما. حين لا يكون مع كانتو، كان يكتب اليها، على نحو متواصل، ومراسلاته، التي ضمّنتها هي فيما بعد في كتابها "بورخس آ كونترالوز"، مؤثرة تماما. في رسالة غير مؤرخة، يعتذر عن مغادرته المدينة من دون أن تعرف ((بدافع الخوف أو الكياسة، خلال التقليد الحزين، الذي كنت فيه بالنسبة لك في الجوهر، لا شيء سوى عقبة أو واجب،)) ويواصل الإعتراف: ((يتخذ القدر اشكالا ما تفتئ تعيد نفسها، ثمت أنماط دائرية؛ الآن يظهر هذا مرة أخرى: مرة أخرى أنا في مار ديل بلاتا، في شوق اليك.))

في صيف 1945، أخبرها أنه يرغب بكتابة قصة عن مكان سوف يكون ((كل الأمكنة في العالم)) وهو يرغب في إهداء القصة لها. بعد يومين أو ثلاثة جلب الى منزلها رزمة إحتوت، كما قال، على "الألف". فتحتها كانتو. في الداخل كان كاليدوسكوب(6) صغير، الذي كسره عاجلا إبن الخادمة ذو الأربعة أعوام.

قصة "الألف" سارت جنبا الى جنب مع إفتتان بورخس بكانتو. كتب اليها، على بطاقة بريدية، في الانكليزية:

الخميس، حوالي الخامسة

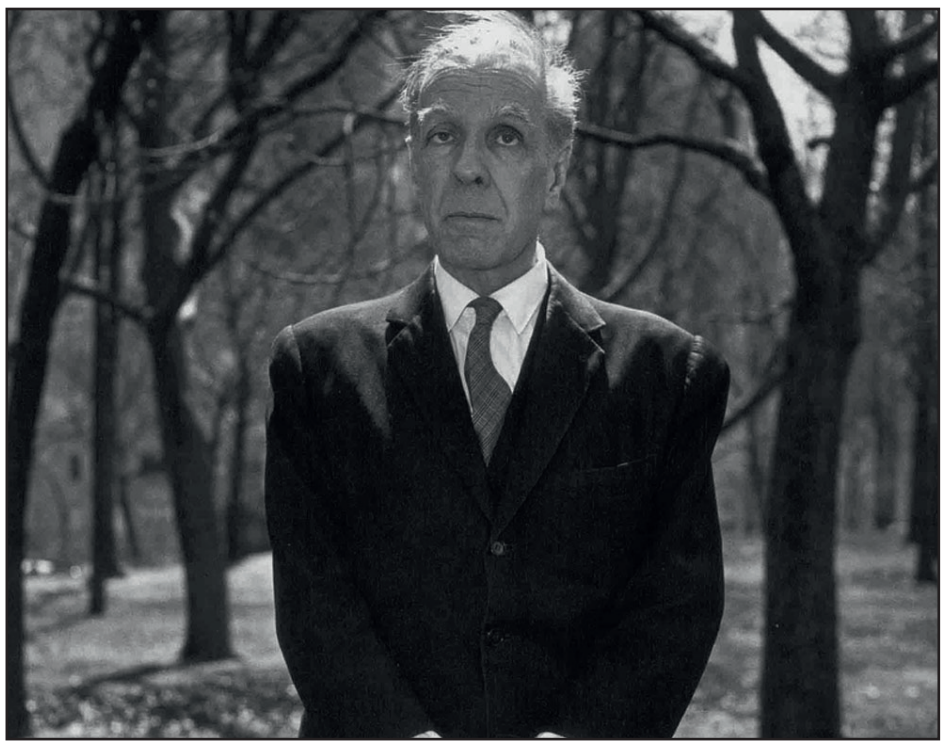
أنا في بوينس آيرس. سأراك الليلة، سأراك غدا، أعرف اننا سنكون سعيدين معا (سعيدان وهائمان واحيانا أبكمين وغالبا سخيفَين على نحو رائع)، وهاأنا مسبقا أشعر بغصّة لأني منفصل عنك، ممزق اربا عنك، عند الأنهر، عند المدن، عند حُزُم العشب، عند الظروف، عند الأيام والليالي.

هذه، وعد مني، هي السطور الأخيرة التي أبيح بها لنفسي هذا القيد؛ سوف لن اقحم نفسي بعد الآن في الشفقة على الذات. حبي العزيز، أحبك؛ اتمنى لك السعادة كلها؛ مستقبل فسيح ومعقد ومنسوج بجمال سيحدث لنا. أنا أكتب مثل شاعر نثر رهيب؛ لا اجرؤ ان أعيد قراءة هذه البطاقة المؤسفة. استيللا، استيللا كانتو عندما تقرأين هذا سأكون منهيا القصة التي وعدتك بها، السلسلة الأولى من سلاسل طويلة.

المخلص
خورخي

((قصة المكان الذي هو كل الأمكنة)) (كما دعاها بورخس في بطاقة بريدية أخرى) تبدأ مع صيف موت حسناء بوينس آيرس الارستقراطية بياتريز بيتربو، التي يعشقها بورخس، الراوي. إبن عم بياتريز، الشاعر المنمَّق المتحذلق كارلوس أرجنتين دانيري (أشِيعَ ان بورخس بنى شخصيته على زوج أخته، الكاتب غيرمو دي تورّي، الذي إشترك بإخلاص في المعجم الموصى به من قبل الاكاديمية الملكية الاسبانية للآداب)، يَنْظم قصيدة ملحمية هائلة تتضمن كل شيء على الأرض والسماء؛ مصدر إلهامه هو الألف، مكان كانت تتشابه فيه الكائنات كلها. هذا المكان، يقول دانيري لبورخس، هو تسعة عشرة درجة أسفل قبو بياتزيز، وكي يراه المرء عليه أن يضطجع في وضعية معينة. يطيع بورخس، فيكون الألف مفتوحا أمامه. ((قطْر الألف لن يكون أكثر من إثنين الى ثلاثة سنتيمترات، لكن الفضاء الكوني باكمله موجود هناك، بلا نقصان في الحجم.)) كل شيء يظهر امام عينيه المشدوهتين في لا ئحة ويتمانية(7): ((رأيت البحر المأهول، رأيت الفجر والمساء، رأيت حشود أمريكا، شبكة عنكبوت فضية وسط اهرام أسود؛ رأيت متاهة رثّة (كان ذلك في لندن)، رأيت عينين قريبتين جدا مني، بلا إنتهاء، ترقبان إنعكاسهما في كما لو في مرآة...)) هذه القائمة تستمر لصفحة أخرى. وسط الرؤى، يرى بورخس على نحو مستحيل وجهه هو ووجوه قرّاءه – وجوهنا – و((البقايا الشنيعة لتلك التي كانت بياتريز بيتربو الفاتنة.)) كذلك، بشعور بالخزي، يرى عددا من ((رسائل دقيقة، داعرة، لا تُصدَّق)) كانت بياتريز البعيدة المنال كتبتها الى دانيري. ((كنت مدوَّخاً فبكيت،)) يختتم قائلا، ((لأن عينيّ رأتا ذلك السرّ والشيء الحَدْسي الذي يغتصب إسمه البشر لكنه ذاك الذي لم يره أحد: الكون الذي لا يُتصوّر.))

حالما إنتهت القصة، نشرها بورخس في مجلة سور، في عدد ايلول 1945. بعد فترة وجيزة، إلتقى هو واستيللا كانتو على العشاء في فندق لا ديليشياس في ادروغي، في ضواحي بوينس آيرس. كان هذا مكانا عظيم الأهمية عند بورخس. هنا، حين كان شابا، قضى بضعة أصياف سعيدة مع أسرته، قارئا؛ هنا، رجل تعيس على نحو يائس يبلغ الخامسة والثلاثين من العمر حاول الإنتحار في 25 آب 1934 (محاولة أحيا ذكراها في عام 1978، في قصة تقع



أحداثها في المستقبل، دعاها "25 آب 1935")؛ هنا عيّن مكان قصته البوليسية الميتافيزيقية، "الموت والبوصلة"، محوِّلا لاس ديليشياس الى الفيلا جميلة الإسم تريست- لو- روي. في المساء الذي تمشيا فيه هو وكانتو خلال الشوارع المظلمة، وبورخس يستشهد، بالايطالية، بأبيات بياتريس الى فيرجيل، ضارعة اليه بمرافقة دانتي في رحلته عبْر الجحيم.

أيتها الروح المانتوانية(8) المهَذّبة، سيظل
الناس يسمعون عن ذكراك الشهيرة
طالما العالم نفسه لن ينتهي.
صديقي، الذي القدر ليس صديقه،
وجد في عزلته طريقا كثير العقبات
حتى عاد زاخرا بالهموم.

تذكّرتْ كانتو الأبيات وقالت لي أن بورخس كان يسخر من تملّق بياتريس التي إعتادت أن تنال ما تبغيه. ((إستدار بورخس نحوي،)) قالت كانتو، ((رغم أنه كان بالكاد يتبينني تحت ضباب مصباح الشارع، وسألني إن كنت أقبل الزواج منه.))

نصف لاهية، نصف جادّة، قالت له يمكن أن أقبل. ((لكن خورخي، لم ينس أنني من مريدي برنارد شو. لايمكننا أن نتزوج، ما لم ننام معا أولا.)) أضافت قائلة لي، عبْر طاولة العشاء، ((كنت أعرف أنه لن يجرؤ أبدا.))

إستمرّت علاقتهما على نحو فاتر عاما آخر. وفقا لكانتو، حدثت القطيعة من خلال والدة بورخس، التي، لكونها مرافقة لإبنها على نحو دائم، كانت لا تكنّ إحتراما كبيرا لصديقاته. فيما بعد، في 1967، بعدما بات واضحا أن والدته وافقت على زواجه من ايلزا استيته دي ميلان (((أعتقد أن سيكون خير لكَ الزواج من ايلزا، لأنها أرملة وتعرف الكثير عن الحياة)))، علّقت كانتو، ((وجدت هي من يحل محلها.)) كان الزواج، مع ذلك، كارثة. ايلزا، الغيرى من أي أحد يكنّ عاطفة لبورخس، منعته من زيارة أمه ولم تدعوها أبدا الى شقتهما. لا تقاسم ايلزا أي شيء من اهتمامات بورخس الأدبية. هي قليلا ما تقرأ. كان بورخس يستمتع برواية أحلامه كل صباح مع القهوة والخبز المحمّص؛ ايلزا لم تكن تحلم، أو كانت تقول انها لا تحلم، الأمر الذي يجده بورخس غير معقول. بدلا من ذلك كانت تهتم بالشهرة التي إكتسبها بورخس والتي كان هو يزدريها: أوسمة، حفلات كوكتيل، لقاءات مع مشاهير. في هارفرد، حيث دُعِي بورخس لإلقاء محاضرات، أصرّت عليه أن يطالب بأعلى أجر وأن يُمنحا وسائل راحة مترفة. ذات ليلة، عثر واحد من أساتذة الجامعة على بورخس واقفا خارج السكن الجامعي، ببجامة النوم وخفين. ((زوجتي أغلقت الباب من الداخل،)) قال شارحا، وبأشد ما يكون الخجل. أخذ البروفيسور بورخس لقضاء الليلة في مسكنه، وفي الصباح واجه ايلزا. ((أنه ليس أنت مَنْ عليه أن يراه تحت الأغطية،)) ردّت عليه. في وقت آخر، في شقتهما في بوينس آيرس، حيث كنت أزوره، انتظر بورخس مغادرة ايلزا الغرفة ثم سألني، بهمس: ((قل لي، هل بيبو هنا؟)) كان بيبو هرّ بورخس الأبيض الكبير. قلت أنه موجود، نائم في واحد من الكراسي. ((الحمد لله،)) قال بورخس، في مشهد خارج مباشرة من قصة نابوكوف "ضحك في الظلام". ((قالت أنه هرب. لكني كنت أسمعه فاعتقدت أنني فقدت عقلي.))

فرار بورخس من ايلزا كان من غير ريب شائنا. حيث أنه لا يوجد طلاق في الأرجنتين، كان الملجأ الوحيد هو إنفصال شرعي. في 6 تموز 1970، أخذه مترجمه الأمريكي، نورمان توماس دي جوفاني، في تاكسي من المكتبة الوطنية (حيث كان مكتب بورخس) ورافقه سرّا الى المطار، واستقلا طائرة الى قرطبة. في تلك الأثناء، ذهب المحامي وثلاثة رجال نقل، بتوجيه من بورخس وتحت وصاية دي جوفاني، الى شقة ايلزا مع أمر قضائي بأخذ كتب بورخس معهم. دام الزواج أربع سنوات فقط.

مرة أخرى، أحسّ بورخس أن السعادة لم تكن مقدّرة له. كان الأدب مؤاساة، لكنه غير كاف ابدا، لأنه أيضا أعاد ذكريات كل خسارة أو فشل، كما عرفهما حين كتب الأبيات من السونيتة الأولى في الدِّبْتَك(9) "1964":

لا أحد يخسر (تردّدُ ذلك عبثا)
ما خلا ذاك الذي لا يملك ولم يملك أبدا،
لكن لا يكفي أن تكون شجاعا
كي تتعلم فن النسيان.
رمز، زهرة تمزقك أربا
وغيتار يمكن ان يقتلك.

الهوامش:

(1) مانويل بُويغ (-1932 1990)، روائي أرجنتيني، من أكثر أعماله شهرة رواية "مخدوع بريتا هيوارث" (1968)، "قبلة المرأة العنكبوت" (1976) التي حوِّلت الى فيلم من اخراج البرازيلي هكتور بابنكو. عَمِل بويغ في بداية حياته في ارشيف الافلام، وبفضل عمله هذا نجح في ابداع اسلوب في الكتابة يضم عناصرا من فن السينما وكان له أثر كبير على أبناء جيله. (2) (-1778 1830)، كاتب وناقد انكليزي، كتب للصحف والمجلات وإمتاز اسلوبه بالوضوح والصفاء.

(3) (-1870 1919)، كاتب قصصي ومسرحي روسي، يعالج عددا من اعماله موضوعات الوحدة والمعاناة الإنسانية.

(4) "صعقة الحب"، بالفرنسية في الأصل.

(5) ((إبتسامة جوكوندا (موناليزا) وحركات حصان شطرنج.))

(6) المشكال: أداة انبوبية مؤلفة من مرايا مركّزة بحيث أن الأشياء الصغيرة والملونة في الانبوب تتحرك فتولد رسوما مختلفة الأشكال والألوان.

(7) نسبة الى الشاعر والت ويتمان.

(8) نسبة الى مدينة مانتوا، في مقاطعة لومبارديا، شمال ايطاليا، وهي مسقط رأس فيرجيل.

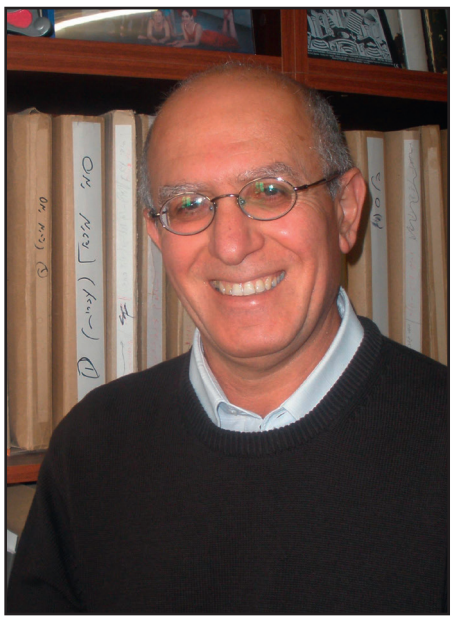
(9) اللوح المزدوج: لوحان من خشب يُربطان بمفصل فيشبهان كتاب، يُكتب عليهما أو يُرسم صورة مزدوجة.

بغـــداد: المدينة في الشعر..

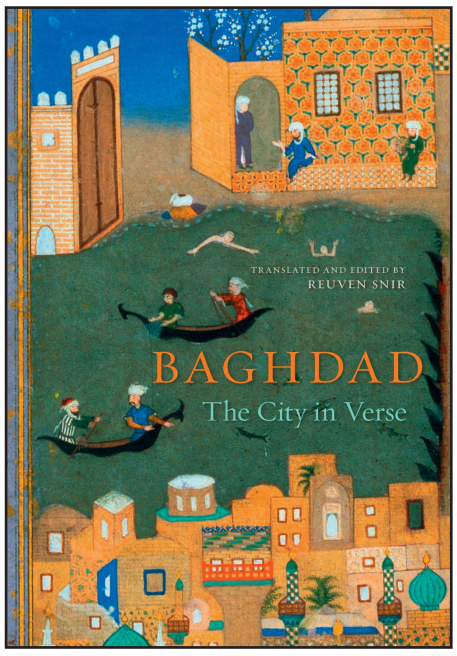
مدينة لم يُكتَب عن غيرها هذا القدر من الأشعار

عادل صادق

تسلّمتُ البارحة، يقول كاتب المقال، نسختي التي طال انتظارها من كتاب (بغداد : المدينة في الشعر **Baghdad: The City in Verse**)، بترجمة و تحرير رؤوبين سنير **Re-uven Snir**. و يحاول هذا المجلد الصغير أن يحيط و يعكس تاريخ واحدة من مدن العالم العظيمة من خلال شعرها، بقصائد مختارة تبدأ في القرن السابع و تنتهي عام **2012**.



رؤوبين سنير



و إنها لفكرة طيبة بشكل فاتن إنجاز مثل هذا العمل؛ و يشكر سنير، في مقدمته، رئيسة تحرير مطبعة جامعة هارفارد، شارميلا سين، على تقديم الفكرة له. و تعكس القصائد ــ و لم أقرأها جميعاً حتى الآن ــ جوانب مختلفة للمدينة في عهودها الكثيرة. فبغداد تشكل بهجةً ذات يوم ، كما يعبّر عن ذلك الشاعر أبو نواس (747 ــ 813 م)، بقوله : " يقول لي الناس، هل تريد القيام بالحج؟ / فأقول، بالطبع، فقط بعد أن تنقضي مباهج بغداد. " [و الأصل في ديوان أبي نواس ص200 :

" و قائل هل تريدُ الحجَّ قلتُ له
نعم، إذاً فنيَتْ لـــذّاتُ بغـداد " ــ المترجم]

بينما هي لدى شاعر مجهول الاسم مدينة تبعث على الملل : " إني أغادر، مزدرياً قادتها. / و أهجرها، و أنا أشعر بالملل و التعب. " [و أظن سنير يريد قول أحدهم من عدة أبيات وردت في ذم بغداد في معجم البلدان 1/ 466 :

" سأرحلُ عنـــها قالياً لسَراتها،
و أتركها تَركَ المَلولِ المُجانبِ " ــ المترجم]

و كان هناك، بالتأكيد، شعراء، مثل أبو محمد " عبد الوهّاب المالكي " (؟ ــ 1031 م) الذي مدح المدينة و انتقدها أيضاً بقوله : " بغداد وطن رائع للأثرياء / لكنها مكان بؤس و ضيق للفقراء. " [و هناك بيت في معجم البلدان 1/ 464 من دون عزو، أظنه المقصود :

أدونيس

الصائغ

البستاني

" بغدادُ أرضٌ لأهل المال طيبةٌ،
و للمفاليس دارُ الضنْك و الضيق " ــ المترجم]

و مع أن هناك لحظَات مِنَ التراجيديا، مثل القصائد المكتوبة بعد الحرب الأهلية بين الأمين و المأمون، فإن القصائد حتى عام 1258 تتحدث عن مدينة جميلة و مفعمة بالنشاط، و إن كانت ربما مزهوّة و ذاتية الانشغال.

و على كل حال، فإن المحرر قد اختار أن يخفف من هذه السنين. فكان حوالي نصف الشعر هو المسجل من عام 700 إلى عام 1900، بينما كُرِّس النصف الثاني من المجموعة للشعر المكتوب من عام 1900 إلى الوقت الحاضر ــ مع حوالي 10 صفحات فقط خُصصت للفترة بين 1300 و 1900، بين غزو هولاكو و ما قبل النهضة NAHDA. و بالتأكيد، فإن الشعر الأخير سيبدو مألوفاً أكثر لدى القراء المعاصرين.

كما أن مقدمة الكتاب الطويلة تقرّب لنا 1250 سنة من تاريخ بغداد، من تأسيس بغداد حتى وقتنا هذا. و كما يكتبِ سنير، فليس هناك، بالتأكيد، مدن كثيرة في العالم كتب حولها هذا القدر الكبير من الأشعار على امتداد مثل هذا الجسر الزمني، و من قبل شعراء كهؤلاء منحدرين من خلفيات كثيرة ــ و المحرر و المترجم نفسه إسرائيلي ــ عراقي كان أبوه أيضاً محباً للشعر العربي.

و تختتم المقدمة بالقول " إنِ الواحد لا يمكنه تأكيد أن ريشارد كوك كان مخطئاً في رأيه بأن قصة بغداد هي قصة حرب مستمرة، فحيث لا تكون هناك حرب، فهناك وباء، أو مجاعة، أو اضطرابات أهلية! أما المجموعة نفسها، و في الأقل القصائد المبكرة، فتروي قصة مختلفة.

و تتضمن المجموعة قصائد لشعراء عديدين منهم : مطيع بن أياس (704 ــ 785م)، علي بن زريق (؟ ــ 1029)، عبد الوهّاب المالكي (؟ ــ 1031)، ميشيل حدّاد (1919 ــ 1996)، أنور شاؤول (1904 ــ 1984)، فاضل العزاوي (1940)، أدونيس (1930)، صادق الصائغ (1938)، بشرى البستاني (1950)، و آخرون.

عن / (ARABIC LITERATURE (IN ENGLISH

•مترجم قصائد المجموعة و محررها البروفيسور رؤوبين سنير (من مواليد 1953) أستاذ اللغة العربية و الأدب العربي في جامعة حيفا. أما كاتب هذا العرض، فقد رُمز له بـ MLYNXQUALEY.

في ضيافة أنايس نين

الحلم ضرورة قصوى للكاتب والبنفسجي لوني المفضل

عواد ناصر

إنها مواطنة عالمية بامتياز، فهي مولودة بباريس لأب أسباني (من كاتالونيا) وأم دانماركية وأمضت ردحا من شبابها مع أقارب كوبيين. مواطنة أمريكية، لاحقا، إذ عاشت وعملت (بعد باريس) في نيويورك ولوس أنجلس. كتبت روايات سوريالية (انطلاقا من موطن السوريالية الأصلي: فرنسا) وجالت في أكبر المدن الأمريكية كمحاضرة في الجامعات والكليات. ويقول القريبون منها إن أفضل ما عرفت به هو يومياتها التي صدرت بأجزاء عدة عن دار نشر أمريكية.

لفت انتباهي مقالة لأنايس نين مترجمة للعربية أواخر السبعينات، في طريقي من دمشق إلى بيروت هاربا من نظام العرفاء الكيمياويين في بلدي.

وفي بيروت وقع بين يدي كتاب من تأليفها وهو مترجم أيضا للعربية بعنوان" رواية المستقبل"1 بعد أن بدأ شغفي بهذه الكاتبة بعد ذاك المقال المترجم، بغض النظر عن دقة الترجمة، التي لا يدركها، لكن يحسها، أمثالي من القراء، خصوصا بغياب النص الأصلي.

تتميز ببساطة الأسلوب المعبر عن أفكار ليست بسيطة. ثمة الكثير من اللغة السيكولوجية التي تستبطن النص وتكشف دواعي الكتابة.

تنطلق أنايس نين من مقولة لأبي علم النفس الحديث يونغ نصها:"انبثق من الحلم".

توضح هذه الكاتبة معنى الحلم وضرورته للإنسان عامة والكاتب خاصة "للإبقاء على حياتنا النفسية حية". ولكي نميز عصاب الكاتب عن عصاب مدمن المخدرات، حيث دمج الشعور باللاشعور أمر محفوف بالمخاطر، تعلمنا نين " مثلما فُتنَ شاعر النثر بالمصدر الفني للصور، ركزت على وصف العالم الحلمي، ولعله قد أغرتني به الصعوبات التي يتضمنها، فمن الواضح أن العالم المادي أسهل على الوصف. كانت أول إساءة لفهم أعمالي، ظهرت واستمرت إلى الآن، هي أنني أكتب قصصا غير واقعية وشبيهة بالأحلام، إذ أن تركيزي على العلاقة بين الحلم والواقع واعتمادهما على بعضهما"...." الحلم يغني الواقع".

لسنوات مديدة علقت في ذاكرتي فقرات كاملة مما قرأت لهذه الكاتبة، على قلته، وظل شغفي بها قائما لأنها ربما حركت في بقايا الطفولة التي لا تعدو الآن سوى خليط من الأحلام وأحلام اليقظة

(تعتبر نين كتابات كافكا تدوين لأحلام اليقظة).

قررت مؤخرا أن أطرق باب أناييس نين، مدفوعا بتشجيع صديقة يونانية تدعى ليلي بيتا بعد أن ثرثرنا حول جذورنا الأصلية فعرفت منها أنها مهاجرة (منفية) يونانية بسبب نظام بلدها العسكري أبان السبعينات، وعرفت مني اسبابا مشابهة لمنفاها. وإذ تطور الحديث من ثرثرة طريق عابرة إلى حوار في الأدب وشؤونه، استعرضت أفضل ما لدي من عضلات ثقافية استجابت لها بابتسامة من يكتشف ضعف هذه العضلات، وأشارت إلى لغتي الإنجليزية التي تشبه لغتها عندما غادرت بلدها هاربة وكيف أنها قرأت أنايس نين مستعينة بالقاموس وصديق لها.

متتبعا نصائح نين بشأن التركيز على الحلم، أو حلم اليقظة، ها أنذا أصف زيارتي لها، كما أتخيلها، بصحبة هذه السيدة الإغريقية:

كانت تقف خارج بيتها، قريبا من الباب، ترتدي فستانا بنفسجيا. أخبرتنا لاحقا بإنه لونها المفضل. سرعان ما تبادلت ليلي وأنايس القبلات مثل راهبتين في خدمة الإلهة نفسها. إنها أنايس نين كما حلمت بلقائها لإجراء مقابلة صحفية. قالت ليلي. أصبح الحلم حقيقة. كحقيقة إغريقية!

كنت لم أتخلص من خوفي بعد، خوفي من كل شيء أسوة بسائر اليونانيين الذين عانوا دكتاتورية العسكر في بلادهم.

لكن المقابلة تمت، ونشرت، وشرعت بترجمة إحدى روايتها إلى اليونانية. أضافت ليلي وهي تتطلع إلى عقد بسيط، ولكنه يبدو ثمينا، في عنق مضيفتنا.

أخرجت ليلي نسخة من الرواية باللغة اليونانية وسلمتها لأنايس التي ازدادت وجنتاها حمرة قرمزية كوجنات المراهقات.

قالت السيدة نين موجهة الكلام لمترجمتها: عرفت عن طريق أحد الأصدقاء بأنك لم تستلمي فلسا واحدا ثمنا لجهودك في هذه الترجمة، وعليه (نهضت إلى رف بمتناول يديها وجلبت مظروفا) أرجو أن تقبلي مني هذه الهدية.

فتحت السيدة ليلي المظروف فوجدت بداخله مئتي دولارا.

التفت لي ليلي وقالت بما يشبه الهمس المسموع، كما في المسرح: السيدة نين، هي الأخرى لم تحصل على اي فلس ثمن روايتها المترجمة.

- سأشتري آلة كاتبة. لن أنسى هذا الكرم الجزيل. أضافت ليلي بيتا.

- يبدو أن الكريم كريم على جميع الجبهات. فالكرم الإبداعي قرين الكرم الشخصي. قلت في لفتة مجاملة عربية.

ودعنا تلك السيدة الكريمة ايانيس نين التي لمحت أنها بانتظار صديق حميم على السهرة.

عند الباب كان هنري ميلر يحمل باقة من الورد وقنينة شمبانيا وهو يتمتم كالمصلين: كل بيبلوغرافيا إغراء!

---

1 رواية المستقبل: تأليف أنايس نين- ترجمة محمود منقذ الهاشمي.

رأيت بوشكين وادباء آخرين في منامي

أ.د. ضياء نافع

الى زميلتي العزيزة الدكتورة سوسن فيصل السامر - عميدة كلية اللغات / جامعة بغداد , مع اعتزازي وتقديري واعتذاري ايضا , لاني اعرف مسبقا , ان الزمن الصعب والمتشابك والرهيب الذي يمر به بلدنا الجريح لا يتحمل تحقيق مثل هذه الاحلام او - ربما – حتى الكلام عنها , ولكن تبقى للاحلام - مع ذلك وبالرغم من كل ما يحدث الان في عراقنا الحبيب من مآسي – قوة دفع عظيمة الى الامام , وذلك لأن الاحلام مثل البذور التي نزرعها ونرعاها و ننتظر طويلا لجني ثمارها .
ضياء نافع / عميد كلية اللغات الاسبق

رأيت كلية اللغات بجامعة بغداد في منامي . كنت اتنزه في حدائقها المليئة بالنخيل (سيد الشجر !) , وتوقفت عند التمثال النصفي للشاعر الروسي بوشكين , وحييته بالروسية وسألته عن احواله واخباره , فقال لي انه قد تعوّد على الطقس العراقي الان , وان لديه علاقات طيبة جدا مع العراقيين والعراقيات بشكل عام وانهم يتجمعون حوله بعض الاحيان وهم يرتدون الملابس الروسية, وينشدون الاغاني الروسية, و حتى يحملون العلم الروسي تحية له , بل وان لديه ايضا معجبات عراقيات , فابتسمت انا وقلت له باللهجة العراقية – دير بالك يمعّود , اذ انك يا الكساندر سرغيفيتش تعيش في بغداد الان وليس في بطرسبورغ او موسكو , فهزّ رأسه موافقا , ثم سألته وانا اودعه , هل لديه رغبة - ما اقدر ان اوصلها الى العمادة , فقال رأسا , نعم اتمنى ان أرى بعض زملائي يقفون جنبي , فسألته من هم ؟ فقال دستويفسكي وتولستوي وتشيخوف مثلا , فقلت له أليس هذا كثير على حدائق كلية عراقية في بغداد ؟ فقال لا ابدا , فانا الان بوشكين العراقي وهم سيكونون كذلك – دستويفسكي العراقي وتولستوي العراقي وتشيخوف العراقي , وسيكون ذلك كله نواة متحف الادب العالمي في حدائق كلية اللغات , وهو متحف وحيد وفريد ومتميز في العالم كله , ويمكن ان يتوسع ويتطور , وسيكون مفخرة لبغداد وجامعتها وللعراق ككل , فاجبته بانني اقتنعت فعلا بفكرته الجميلة والمبتكرة حقا, وساحاول ايصالها للعمادة مع موقفي المؤيد جدا لها . ابتعدت عنه قليلا واذا بي اقف امام تمثال نصفي للكاتب الفرنسي الشهير فيكتور هيغو. تعجبت من هذا التمثال النصفي واقتربت منه وحييته بالفرنسية وسألته – متى وصلت الى بغداد وكيف حصلت على سمة الدخول اليها ؟ فأجابني مستغربا من سؤالي – الم تسمع بذلك ؟ فقلت له – كلا , لم اسمع , فقال لي , لقد قام قسم اللغة الفرنسية وبالتنسيق مع الملحقية الثقافية في سفارة فرنسا في بغداد بذلك , وانه يقيم الان في حدائق كلية اللغات منذ فترة طويلة , وان طلبة القسم واساتذته يزورونه غالبا ويتحدثون معه حول ابطال رواياته , بل وحتى يزوره ادباء عراقيون من خارج القسم ويتناقشون معه حول نتاجاته الابداعية, ثم اضاف مبتسما وباعتذار – لقد سمعت مقترح بوشكين حول متحف الادب العالمي وانا اؤيده كليا , واضيف الى انني ايضا اتمنى ان ارى جنبي تماثيل موليير وفولتير وبلزاك وروسو و و ووو , فاجبته مبتسما باني سانقل اقتراحه الى العمادة حتما , اذ كيف يمكن لمتحف الادب العالمي ان يكتمل فعلا دون تلك الاسماء الفرنسية العظيمة . تركته وانا معجب جدا باقواله , وسرت لاحقا في الحديقة واذا بي أرى تمثالا نصفيا للشاعر الالماني الكبير غوته , وهو يقف عند جذع نخلة باسقة مليئة بالتمور اللذيذة , وتوقفت عنده وحييته بالالمانية ولم اسأله طبعا كيف وصل الى بغداد وكيف حصل على سمة الدخول اليها , بل اني تظاهرت باني اعرف كل ذلك , وان قسم اللغة الالمانية قد حصل على كل ذلك بالتنسيق مع الملحقية الثقافية في سفارة المانيا ببغداد , اذ لا يلدغ المؤمن (بعد هيغووالحديث معه !) مرتين . سألت غوته عن اوضاعه , فقال انه سعيد جدا باقامته هنا , وان طلبة قسم اللغة الالمانية واساتذته غالبا ما يزوروه ويقرأون اشعاره باللغة الالمانية . تركته مسرعا لاني على ثقة من تأييده لفكرة بوشكين حول متحف الادب العالمي , ومن المؤكد انه سيقترح اسماء اعلام آخرين من الادب الالماني , وقد تأسفت – بعد اللقاء به - لأني لم أسأل بوشكين وهيغو فيما اذا كان طلبة واساتذة قسمي اللغة الروسية والفرنسية يزورونهما ويقرأون اشعارهما عند تمثاليهما كما يفعل طلبة واساتذة اللغة الالمانية. وانا في تأملي هذا , شاهدت تمثالا نصفيا لسرفانتيس الاسباني في حدائق كلية اللغات , فتوقفت عنده بالطبع , وحييته بحرارة , اذ اني احبه فعلا من اعماق قلبي وعقلي , ولم أسأله طبعا متى وكيف وصل الى حدائق الكلية, اذ اني استنتجت رأسا انه جاء الى هنا نتيجة جهود قسم اللغة الاسبانية والملحقية الثقافية في سفارة اسبانيا ببغداد . ابتسمت وسألته عن أخبار دون كيشوته , او دون كيخوته كما يقول البعض , فقال ان بطله لا زال يسبب له مشاكل كثيرة لحد الان , وخصوصا في العراق , وانه لو كان يعرف مسبقا بذلك لما وافق ان يحل ضيفا في حدائق كلية اللغات في بغداد . حاولت انا ان أخفف من ردود فعله هذه , وقلت له ان تلك الظاهرة الاجتماعية الخطيرة فعلا ستنتهي قريبا جدا , وان الامور ستعود الى نصابها حتما ولا يمكن ان تستمر هكذا ابدا في بلاد مابين النهرين العريقة , ولكنه لم يقتنع بما قلته له , وقال انه طيلة مدة اقامته هنا لا يمكن ان يتقبل او يقتنع ان الامور ستعود الى نصابها كما اقول له, وان دون كيشوت لا زال في بغداد يعمل و يزاول نشاطاته وخططه بحيوية وقوة وهمّة ونجاحات . لم استطع مع الاسف ان اقنع سرفانتس بافكاري , وقلت له مبتسما اننا سنعاود النقاش لاحقا حول ذلك , خصوصا انني اود ان اتحدث معه حول فكرة جميلة بشأن متحف الادب العالمي في كلية اللغات , وان رأي سرفانتس مهم جدا جدا حول هذا المقترح , فوافق على ذلك بكل سرور , وقال انه ينتظر قدومي , اذ اني اخبرته باني أسرع للقاء شكسبير, الذي كان ينتظرني عند مدخل قسم اللغة الانكليزية , فقال لي ان شكسبير استاذنا , وانه يحترم موعدي معه ورجاني ان ابلغه تحياتي , وهكذا تركته وذهبت الى التمثال النصفي لشكسبير , الذي يقف مبتسما بهدوء وهيبة وشموخ , ويحاول طلبة واساتذة قسم اللغة الانكليزية ان يحيطوه دائما , وان يجسدوا ابطال مسرحياته , وخصوصا هاملت وروميو وجوليت ! , وقد حييته بالانكليزية وسألته عن انطباعاته حول اجواء كلية اللغات , فأجابني انه مرتاح من تلك الاجواء التي تحيطه , وانه يشعر في العراق انهم يفهمونه جيدا ويحبونه , ثم ابتسم واضاف قائلا – (رغم ان البعض اطلقوا عليّ اسم شيخ زبير , وحولوا اوتللو الى عطيل , وتعاملوا مع هاملت كما يحلوا لهم) فقلت له ان ذلك نتيجة المحبة له والاعتزاز به ليس الا , فوافق على التبرير هذا مجاملة على ما يبدو, (كان غير مسرورا بذلك) , فحاولت ان أغيّر موضوع الحديث , فسألته هل توجد عنده رغبة – ما اقدر ان اوصلها الى عمادة الكلية او من يشاء , فقال رأسا - نعم , انني اتمنى ان أرى في كلية اللغات مسرحا دائما يقدم عروضا مسرحية باللغات الاجنبية للعراقيين وللاجانب المقيمين في بغداد على حد سواء, وان الكلية مؤهلة لذلك , وانني مستعد – وبكل سرور - للتنازل عن كل حقوق التأليف لمسرحياتي لادارة هذا المسرح , ويمكن للطلبة والاساتذة في قسم اللغة الانكليزية وبالتعاون مع مسرحيين عراقيين كبار (وهم موجودون فعلا) , ان ينظموا هذا العمل الفني الجميل , وقد فرحت انا فرحا كبيرا وعظيما بهذا المقترح وقلت له انني اؤيد ذلك بحرارة وسأعرض مقترحك حتما امام العمادة وادافع عنه , خصوصا وانه سبق لي ان حاولت تحقيقه قبل فترة من الزمن ويشهد على ذلك الصحفي العراقي المعروف الاستاذ حسب الله يحيى وابنه المسرحي خريج كلية الفنون الجميلة في حديثنا المشترك قرب برج جامعة بغداد في الجادرية عام 2004 , ولم احاول ان اتكلم مع شكسبير حول متحف الادب العالمي , لانني كنت متأكدا من موافقته اولا , ومن اقتراحاته ثانيا باضافة اسماء ادباء انكليز مثل ديكنز و و و , وتركته مبتعدا , و فجأة صحوت من النوم , وهكذا لم استطع (في منامي) ان ازور اماكن اخرى في الكلية ترتبط باقسام اللغات الايطالية والتركية والفارسية والعبرية والكردية والارامية , وكم تأسفت لذلك , اذ من المؤكد ان لديهم مقترحات اخرى جديدة, او ربما اضافات معمقة لتلك الافكار التي تحدثنا حولها وتطويرها .

في سيرة حياة الكاتب الراحل رومان غاري:

نساء ..وأساطير ..ومقابلات خاصة

ترجمة: عدوية الهلالي

في كتاب السيرة الذي يحمل عنوان (معنى حياتي) والذي يضم الكثير من المقابلات ، يكشف الكاتب والناشر روجر غرييه الجوانب الخفية من سيرة الروائي والديبلوماسي الشهير رومان غاري مدعوما بالذكريات والحكايات ..

ففي الصفحات الأخيرة من فصل (أسرار) الذي خصصه الكاتب لمقابلة طويلة أجريت مع غاري لراديو كندا عام 1968 ، تحدث عن اشياء شخصية جدا ..اما في نهاية فصل (معنى حياتي) الذي حمل الكتاب اسمه فقد تحدث الكاتب الذي كان يمكن ان يبلغ سن المائة في الثامن من أيار الفائت عن علاقته بالمرأة قائلا ان الشيء الوحيد الذي يهمه هو المرأة ، منبها الى انه لايقصد جميع النساء بل معنى المرأة ...الانوثة ..

ويوضح الكاتب- الديبلوماسي فكرته ليبعد عنها الشك فيقول بان هناك (قيما انثوية) تحدد علاقته بالنساء ..ويوضح تلك العلاقة اكثر بقوله :" علاقتي مع النساء كانت عبارة عن احترام وعشق لوالدتي في بداية الامر لأنها ضحت من اجلي ثم تطور الحب للنساء في جميع مجالات الحياة وبكل انواعه التي تتعلق بالأنوثة ومنها (الجنس) .."

في ما يخص والدته فقد تم ذكرها في الصفحات الاولى من كتابه والتي خصص لها رواية (وعد الفجر) حيث تحدث عن هجراته المتتابعة من روسيا الى فرنسا وكيف كانت والدته مرجعه الدائم ومركز ثقل حياته الذي انقذه من الزلل "..ويتألم غاري عندما يذكر ان والدته توفيت قبل ان تراه يقابل الجنرال ديغول ويحصل على وسام جوقة الشرف ويكون رفيقا في التحرير ثم ديبلوماسيا وكاتبا شهيرا ..

اما بعيدا عن والدته فقد عاش حكايات عديدة مع النساء ومايرد في رواياته من قصص حب ياخذ بعضها من حياته ويخترع البعض الآخر ،وقد جمع بعضا من تلك الحكايات في مجموعته القصصية (الليلة ستكون هادئة) ..

ففي قصة (محاولة ابتزاز) يروي بحيويته المعتادة حكاية ديبلوماسي في بلغاريا يعرض عليه رجال في الحكومة تسليمهم معلومات ضد سفارته الفرنسية او يفضحون صور علاقته الخاصة مع امرأة شابة.. ويبدو ان غاري تعرض لهذا الموقف حقا وصوره في قصته لكنه ينهي القصة بقيام الديبلوماسي بمناورة ذكية تخلصه من المبتزين ..

ويستذكر غاري بألم ايضا بعض النساء اللواتي عشقهن او ارتبط بهن وعلى وجه الخصوص جان سيبيرج التي وجدت ميته في عام 1979 اثر تناول جرعة زائدة من الكحول والمخدرات ، وكان قد طلقها لأن مثالية تلك المرأة الشابة اصطدمت بخيبات املها المستمرة فيه ، فقد كان شابا ايضا ويصعب تحمل مزاجيته ! "

وردا على ما التصق بسمعته من كونه مغرورا وفاتنا للنساء فقد نفى غراي ذلك قائلا : " انها صورة زائفة تماما ..فانا عاجز نفسيا وعضويا عن اغواء امراة ".

وهناك مقاطع لذيذة مأخوذة من مقابلاته مع الجنرال ديغول ، ومقابلة حول رؤيته لروايته (جذور السماء) التي حازت على جائزة غونكور عام 1956، وهي الرواية البيئية الاولى التي تروي قصة رافاييل ماتا ،المناهض لقتلة الفيلة الساعين الى الحصول على العاج والذي دفع حياته ثمنا لمبادئه اذ اغتاله الصيادون في عام 1959 ..

في مقدمة كتاب (معنى حياتي) الحافل بمقابلات غاري كتب الكاتب والناشر روجرغرينييه : " كنت اعيش باستمرار مع رومان غاري رغم اختلاف نظرتينا الى الواقع ..كان غاري كتوما وقليل الشكوى بالنسبة لرجل لم يتوقف عن بناء أساطير حول وجوده الخاص فقد كان يهوى الكتابة باسم مستعار لدرجة ان يصعب علينا التمييز بين الواقع والاسطورة "...ويضيف غرينييه في مقدمة كتاب غاري الى انه يحاول في كتابه الكشف عن الطموحات والامال والنجاحات والاخفاقات التي صنعت حياته , ولكن يرى غرينييه ان علينا ان نحذردائما من غاري لأنه روائي ويندر ان يبرع كاتب في خلط الواقع بالخيال بشكل فني ..

وكانت علاقة غاري بناشره روجر غرينييه غريبة جدا فبقدر ماكان الاول بسيطا كان الثاني معقدا وكانا يلتقيان يوميا لأنهما يسكنان متجاورين في شارع باك في باريس ليس بعيدا عن دار غاليمار للنشر..

وتصف المقابلات التي صدرت مؤخرا عن دار غاليمار للنشر الكثير من التعقيدات والمراحل المثيرة للعذاب فلم يكن غاري راضيا عن قدره كما يقول صديقه وجاره غرينييه لأنه كان يلتقيه يوميا في السابعة والنصف صباحا ..كان غرينييه يخرج لأخذ كلبه في نزهة صباحية بينما يخرج غاري لأنه كان مؤرقا باستمرار وكان يرتدي ملابس غريبة ملفتة للنظر ..

عاش غاري مؤلف رواية (الحياة أمامه) في الدراما باستمرار وكان يخترع قصص حياتية وحالات مستحيلة لكنه كان يخفي دائما خلف قناعه الفظ القاسي رجلا ضعيفا وهشا .

البنية السردية عندَ موفق محمد

علي تاج الدين

اللغة كيان موحّد قائم بذاته ،من هنا حيث سوسير كانت النظرة البنيوية في النص اللغوي،وبهذا انطلقت البنيوية من حقل علم اللغة الى حقل علم الأدب وبهذا أصبح المنهج البنيوي أقرب المناهج الى الأدب فهو يقيس الأدب بآليات اللسانيات بقصد تحديد بنيات الأثر الأدبي وإبراز قواعده وأبنيته الشكلية والخطابية. والأهم من ذلك هو كشف البنية/البنيات المتحكّمة في النص واستنباط القاعدة/القانون التي يسير عليها/ هـ وليس المهم هو التحليل النحوي والدلالي والصرفي والمعجمي إلخ مع (موت المؤلف) البارتيّة كما يرى عبد الرضا علي وأغلب النقاد العرب،لا فالبنيوية في الأدب وكما وضّحتُ هي :

اكتشاف العلاقة بين الجزء والكل وإنَّ هذه العناصر تخضع لقوانين تتحكّم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء وتضفي هذه القوانين على البنية سمات كلّية تختلف عن سمات تلك العناصر كل على حدة.

لكن حينما تمتزج البنيوية بالأسلوبية كما تمثّلت عند رومان جاكبسون وميشال ريفاتير (يتحوّل النص في ضوء هذا الاتجاه الى بنية قائمة بذاتها تتخللها علاقات داخلية تجمع بين عناصر هذه البنية ولا يكون لأي عنصر قيمة جمالية إلا من خلال علاقته بالعناصر الأخرى،ويستهدف التحليل الأسلوبي القيمة الأسلوبية للإشارة في تموضعها البنيوي)

تكمن نوعية الإشارة الأسلوبية هنا الى وجود أغلب عناصر القص الرئيسية في نصّه وهي(الشخصيات، الحدث، زمكان، العقدة، الخاتمة) بالاستعانة بمحاور الأسلوبية (الدلالي،التركيبي،الصوتي).

وفي ضوء هذه المقولات سنقوم بدراسة قصيدتين/ نصّين لموفق محمد من مجموعة بالتربان ولا بالعربان وما هذان النصّان إلا أنموذجٌ من طريقة الكتابة عنده.

الليلة الأخيرة لموفق محمد

تبدأ القصيدة /القصة بفاجعة تصدم المتلقي الذي قد يراها شيء من الخيال وقد تكون حقيقة عاشها العراقيون طيلة سواد التسعينات إنها الجوعُ حد القتل،تبدأ القصيدة برجل يشرب الخمرة لأجل أنْ تؤنسه في وَحدته لا لأجل الاستمتّاع واللذة والرغبة اَلعابرة هنا الخمرة حاجة ملحة لملء غياب الأهل الولد والأحباب وحضور الفقر والتوحد والجوع فانزاحت دلالة الخمرة الى (الخلاص) وكانت المزةُ جمعَ يده الذي يضوع ملحاً. ولاشيء غيره، فعشاؤه حلماً ورديا وسط ظلام الليل الذي يدل هنا على زمن النظام السابق.

"كانت مزتُهُ جمعاً لاغير
ويرى القمر سمكةً
والسماءَ مقلاةً
ويشربُ نخبَ العشاء المعلقِ صرفا
لم يجد ألفا
لذا قررَ أن يتخذ الخمرةَ إلفا"

مع هذه السوريالية العالية يحتدمَ الألمِ بفقدان الماء الذي هو رمز الحياة والنضارة حين يُشربُ الخمرُ صرفا،فيحيط به الموت (النفسي) من كل الجهات مستعملاً الشاعرُ لفظة (ولّى) ولم يقلْ (يذهبُ،يديرُ وجهه) هذا الاستعمال القريب من الاستعمال الدارج هو الأقرب إلى نفسية الشاعر وطبعه الممزوج ببساطة العامة.

ثم يتصاعد الحدث شعرياً حين يسكب الخمرة برأسه لا يشربها، فتفعل فعلها بالرأس فقد اختصر العملية لغاية فنية أو ربما للتعجيل بالنهاية.للخلاص من الخوف والفقر والحرمان ،وكثرة الغشاشين الذين هم هنا رمز للسياسيين.

"فمضى يسكبها في رأسه المكتظ خوفا
مُرةً كانت
فالغشاشون تمكنوا من حليب السباع
وما من سبع يحرص بعدُ على حليبه"

لينزاح السبع إلى دلالة أخرى تلائم حالة الافتراس هي السياسي ، وهنا تنزاح الخمرة (حليب السباع) الى دلالة أخرى هي (الوطن) بعد أن كانت تدل على (الخلاص) وهنا نصل الى العقدة في (النص) (القص- شعري) حيث تأتي (مزنة من رصاص) التي تدل على حرب 2003م لكنِ السؤال هو مَن الراوِي؟ومن الذي مات؟(الضمير) نحوياً يجيبنا أن الراوي في النص هو جار موفق محمد والذي مات هو موفق محمد.إنّ ظهور شخصية الجار هو الصدفة بحد ذاتها بعد أنْ كنا نعتقد أنّ الشاعر يروي لنا كل ما حدث سابقاً لنفسه، يقول:

"مزنةٌ من رصاصٍ أمطرتْ جاري
فدب
الموتُ في رأسي فأطفيتُ الرؤوسا
غيرَ رأسٍ "ظل" يستجدي من الموتِ
كؤوساً
فكؤوسا"

فمات موفق لكن موتُه جاءَ نتيجة هبوط بلاده "الى قعر جهنم بعد أنْ كانت في الطابق الاول منه"كما يقول في قصيدة أخرى.

النهاية المأساوية للعراق بعد ظلم دام أكثر من خمس وثلاثين سنة.

"أَلم تعد مزّنتهُ جمعاً
فقد غيّر البارودُ طعمَهْ
ورأى النجمَ جراداً حطَّ فوق القمرِ
المقلي
كي يلهم حلمهْ"

فانزاحت دلالة القمر هنا الى الوطن بعد أن كان مجرّد سمكة عشاء،والنجم دلالة الاحتلال.

هنا تتجلى ثنائية النظرة لحرب2003 بعينه كونها حربَ تحرير وحربَ احتلال.

يعود الشّاعر الى الألفاظ العاميّة المحببة لنفسه فقال:" فنخا الغيمة" ولم يقلْ(طلب- رجا- أراد منها) ولفظة (البوم) تدل على موته لتلازم البوم مع القبور والموت،وما لفظة(رجا) إلا لعدم ضمان تكرار المفردات في النص دليل الثراء اللغوي الذي يمتلكه الشاعر،يقول:

" فنخا الغيمة والبوم الذي يسكب رأسه
ورجا يسراه ن ترفع يمناه لكي يشرب كأسه
وغفا..."

وهنا آخر سكرات الموت التناص مع الموروث الديني الذي طالما يوظفه الشاعر في نصوصه بصورة خلّاقة.

ثمَّ تشرق الشمس (شمس الحرّية) لكن بعد فوات الأوان بعد موته (جسدياً ونفسياً) فقط.انّه الحدث النازل في النص صورة الذباب الذي تجمع على الجثة والذي يدل على الآخر الوحشي ّ (الاحتلال- سارق- وصولي) بتناص آخر مع الموروث الديني يقول:

"صفقَ الدّيكُ صباحاً قربَ أذنيه
فلم يلقَ اهتماما
ثمَّ تثنّى
كانتْ الصيحةُ مثنى وثلاثاً وذبابا
رنَّ قرص الشمس في عينيهِ مرّاتٍ
فلم يعطِ الجوابَا

ومشتْ رائحةُ الموتِ على السطح
ذهاباً وإيابا"
وتنتهي القصة نهاية اقل فجائعية من بدايتها بصعود زوجة القتيل الى السطح حيثُ الجثة لتتفاجأ بموته.
السؤال هو:لماذا الشهمَ المهابا؟هل هو تهكّمٌ؟سخرية من الرحلة والفحولة بصورة عامة؟أغلب الظنّ أنها سخرية من نفسه لغرض المزاح الذي يمتلك روح الشاعر خارج النص أراد بسمة ترتسمُ على شفاه المتلقي وسط المشهد المرعب الذي ختم بهِ القصيدة.يقول:
"صعدتْ زوجته كي توقظَ الشهم المهابا
فرأت خيط دم يجري على السلم
يزدادُ انسكاباً
وغرابا"
وأي نهاية جحيمية تنتهي بالغراب!

إنّ أحرف العطف في النص(الواو،الفاء،ثمَّ) لها تأثير كبير في سرد الأحداث لها تأثير كبير في سرد الأحداث في النص فهي تتوافد من كل الجهات بطريقة تعاقبية لتبني النص بناءً محكماً .
كما نلحظ وجود أحرف التعليل (اللام ،كي)
"لذا قررّ أن يتخذ الخمرة ألفا"
"كي يلهم حلمَه"
"لكي يشربَ كأسَه"
"...كي توقظ الشهمَ المهابا"
في محاولات لا شعورية لتعليل المشاهد اللامعقولة المهيمنة في سماء العراق وهي محاولات غير مجدية ولا تفضي لحل بالطبع.
كما نجد الأوزان العروضية المحببة إليه هي المتدارك (نجده في بداية النص خصوصا) في قوله:
"كانت مزته جمعا لا غير"
ونجد الرمل :"أينما ولّى يراه الموت قدّاما وخلفا" ، وهذا البحر الأخير هو المسيطر على النص حتى نهايته ،علما أنّ هذين الوزنين تزامنا مع وجود القافية في النص وإنّ أي مرسلة تحررت من الوزن فقد تحررت من القافية ،لتصبح مرسلة من قصيدة النثر داخل بناء تفعيلي كما في مرسلة :"فالغشاشون تمكنوا من حليب السباع"
و
"فما من خمرة في هذا البلد جديرةٌ
بالأمان
وما من سبع يحرص بعد على حليبه"
وهنا بعد أنْ رأينا تداخل الشعرية بالسردية ومزج التفعيلة بالنثر وإنتاج معنى آخر غير المعنى الذي تصوره الدكتور حسين سرمك وغير المعنى الذي أراده الشاعر نفسه بعد كل هذا نستطيع أنْ نجنّس النص بأنه (نصٌ مفتوح) لا قصيدة نثر فحسب.

سبع عيون

عنوان القصيدة/القصة (سبع عيون) لا يدل على الحسد فلا شيء في القصيدة يدعو للحسد من الموت أو التابوت أو الجثث أو النيران.بل إنّ القصيدة تتكون من سبعة مقاطع وما هذه العيون (المقاطع) إلا عيون الرعب والخوف الممتلىء بها العرق. خصوصاً وان كل مقطع يبدأ بمكان ما.
يبدأ المقطع الأول من القصيدة بمكان من أكثر الأماكن رعباً (برّاد الموتى)،حيث وجد الام(الخائبة) التي تحولت رماداً بفعل موت ولدها وجدها بمكانٍ في غاية الشعرية داخل الثقب الموجود بجبهته ولدِّها جرّاء الرصاصة التي اغتالته وفي زاوية أخرى من هذا الثقب ورأى "غراباً"هذا الطائر الذي دائماً ما يقرنه الشاعر بالموت وهذا دأب العرب في ذلك الوقت.حيث يقرنوه بالبين او الموت او القبور.راى الغراب"يفقر في عين أبيه" دلالة أن أباه ميتٌ أيضاً.
في المقطع الثاني :

يدخل البطل الخفي مكانا ثانيا وهو "المسجد " حيث يتنامى الحدث ويدخل طوره الثاني حيث يصلي البطل صلاة الوحشة ثم تعلو الشعرية في المقطع ليدخل الانزياح في قوله (رائحة الحرب) بعد وضع الثلج في جسد أخيه المقتول كي لا تخرج الرائحة النتنة من الجثة فرائحة الحرب دلالة قدَم هذه الجثة وضياعها مدة من الزمن قبل أن يجدوهَا وتدخل البراد أما العصفور فهو يدل على براءة أخيه وصغر سنه.
المقطع الثالث :
تدخل البطلة (الأم)خضم الأحداث بطلة مشاركة وصانعة للحدث حيث يكون المكان هنا هو (المقبرة) (وادي السلام) هذا المكان الذي لا يقل وحشية عن المكان الأول حيث الأكفان سوداء حتى القبور في المقلوب دلالة عبثية الحياة وعبثية الموت نفسه ,هناك يريك الشاعر منظرا مألوفا في المقبرة العراقية هو كثرة الجنائز وتوافدها من كل المحافظات لكن للام البطلة أسى مختلف يجعل باقي الحشود وحتى الجنائز تبكي على ألم هذه الأم المعطوبة بل إنّ هذه الجنائز تلون خشب تابوت ابنها محاولة إحياء لأن الألوان المتعددة تدل على الحياة والأمل و التفاؤل.
لكن لا مفرَّ من الموت ،فينتهي هذا المشهد بمرسلة غاية في الألم ليستبدل موفق كل ألفاظها بألفاظ عاميّةً لتصل العاطفة أوجها بعد أنْ احتضنت الأم التابوت فقالت "هذا آنه يمه وياك أموت"حيث تعود روحيّة الشاعر وقربه من الشارع العراقي بانتقاء ألفاظه العامية المحبّبة لنفسه.
في مكانٍ آخر حيث نرى الزمن الاسترجاعيَ في هذه السردية/الشَّعرية حيث تزوّرُ الجنازة زيارتها الأخيرة في حضرة الإمام علي بن أبي طالب(ع)نرى صوراً سريالية على عادة موفق كما نرى الألفاظ المؤلمة نفسها (قتلى- تابوت- شهداء- اللحم المهروس- جثته) كما يختار لفظة (نساء يتناخينَ) دلالة نفاد الرجال بسبب الحروب ، إنّ هذا المقطع هو الأعلى شعرية بين مقاطع النص بوجود كم هائل من المتغيرات، والابتعاد بدرجات متفاوتة عن درجة الصفر.
يقول:
"في الحضرة
والقتلى تركض فوق الرؤوس
الأحياء
بضع نساء يتناحينَ على حمل
التابوت
ويطلبنَ العونَ من الشهداء
ولا احد يسمع
تحني مئذنة قامتها
تكف تابوت النسوة
وتحقد باللحم المهروس
فتصعد فيه
إلى قمر عابس في السماء
تصدّع حيث أرته الدماء
فكبّر فيه
ودثر جثته بالضياء "
المكان الخامس: مكان غامض لم يعلن عنه صراحة الشاعر لكنه يتراءى للقارئ بعد المرسلة الأولى مباشرة إنه داخل القبر فيعود المشهد إلى زمنه المنطقي بعد مشهد الجنازة .(في المقبرة) لكن المكان هذا في المقبرة تحت الأرض لا فوقها في كلامٍ موجه من الشاعر لأحد المدفونين وهو يوصيه بالدفينِ الجديدِ
أمّا حين يصفه بأنْ(وجهه المنحوت من طين ودم) فهذا يدل على أنّ الجسد العراقي معدٌّ للقتل منذ تكوينه.
المكان السادس:)في المقلاة) إنه الوطن حيث تنتهي تلك القصة – قبل نهاية القصيدة- بوجعٍ موفقيٍّ حيث يشبّه (النارَ) الحروب بالحصان الذي يدلّ على الحيوية والنشاط بصورة تصل قمة الإبلاغ متجاوزاً كلاسيكية التشبيه ،يقول:
" في المقلاة
وفي النار التي تصهل بالزيت"
إنه يعود الى انتقائه/استبداله للألفاظ حسب ميوله للبروليتاريا فيستعمل (مسحاة) بدلا عن غيرها من أدواة (الصبّ) في المقلاة بل وبلفظتها العامية (مسحاة) ،لكن ماذا تسكب هذي المسحاة في المقلاة؟
إنها تصب قلب الشاعر.بوظيفة شعرية تتراخى في المرسلتين الأخيرتين من هذا المقطع
يقول:
"في المقلاة
وفي النار التي تصهل بالزيت
تسكب المسحاة قلبي
بعد خفق دام خمسين سنة
في حروب صاخبات آسنة."
المكان الأخير: حقيقي و بعيد عن كل خيال حيث تنتهي الحروب والناجون منها عبارة عن أموات أو أسرى أو مفقودين أو شهداء نفسيا واقتصاديا.
فتنتقل تسميات هذه المناطق الى الحقيقة البحتة بعيدا عن المجاز.
يقول:
"أحياء
مازلنا أحياء
نحيا في حي الأسرى
المفقودين
وحي الشهداء."

في المقطع الأول و الثاني و الرابع و السادس نرى تركيبا تقديم ظرف المكان على الفعل/الحدث
"في براد الموتى...ميّز وجه أخيه
في المسجد صلى للرب
في الحضرة...
في المقلاة و في النار...تسكب المسحاة.."
أما في المقطع الثالث لم يتقدم الظرف على الفعل
"جاءت به لوحدها من الجنوب
في المقبرة"
وفي كل الأحوال نرى الظرف حاضرا و بقوة ،دلالة معرفة الشاعر ببنية القصيدة السردية و تأكيده على الأماكن فيها .حتى في المقطعين الخامس والسابع الذين لا يحويان على ظرف المكان ،يبقى المكان متجليا فيهما ،كذلك استعمال الواو عاطفةً أو استئنافيةً في النص يبدو متجلّيا لإثراء النص بالصور الجديدة وتدعيم خيالاته بخيالات أخرى.
يطغي على القصيدة بحر المتدارك فنستطيع أنْ نجنّسها تحت (شعر التفعيلة) مع وجود السردية بكثافة فيها،يقول:
"في برّاد الموتى
فعْلنْ|فعْلنْ|فعْلنْ
وبعين مرعوبهْ
فعلنْ|أفعْلنْ|فعْلنْ
ميّزَ وجه أخيه
فعْ|فعلنْ|فعلنْ|فعْ
وهذَه المرسَلة الأخيرة عروضياً وإن كانتْ لا تتماشى مع وضع الأخفش ،فإنها ظاهرة في شعر موفق علما أنه لم يتعاطَ العروضَ يوما، لكنَّ أذنَه الموسيقية تحرك النص عروضيا.عموما فإنّ بحر المتدارك يدل على الغضب بإيقاعه السريع الذي يشبهِ ضربات القلب ،غضب الشاعر من الواقع المأساوي المُعاش .
لكن ثمة أوزان أخرى غير المتدارك - وإن كانت قليلة – تدخل في النص،كبحر الرجز ،يقول:
"جاءت به لوحدها منْ الجنوب"
مستفعلن|متفْعلن|متفْعلن .
وفي الختام نلاحظ أنَّ البنية السردية متمكنة ومتحكمة في أغلب نصوص موفق محمد، في هذه المجموعة أو خارجها فمنذ (عبديئيل) مروراً (بالتربان ولا بالعربان) وصولاً الى (غزل حلي) فإنَّ السرد حاضر في أغلب قصائده.

الثقافة الجائعة...

◆ حسين العسلاوي

حين راحت الثقافة العربية تجتر سلوكيات قبائل متناثرة ظلت رهينة قيم (خاملة) او اسلام (لحظوي) انتشر خلف امتداد (ترويجات) الوحي العاطفي ، مهد تاليا الى تعدد قراءات لم تخرج عن دائرة البوح العلني للاسلام المشحون بالقدسية الدينية والتي قادة الى تعصب ملفت ، ، واخذت بالتاكل الداخلي تدريجيا بوصفها ثقافه اراد لها الصمود ، ولاشك فان محورها وفق هذا المنظور صار ضيقا وانفصلت على تشكيل جسد ثقافي يكبح جماح التعدي السياسي الذي طغى على الثقافي بضم واحتواء المثقف نفسه ، هذا الفرع الاول فيما استسلم الاخر للمستورد الناجز والذي لم يصمد امام تشعب السلوك للفرد والجماعات العربية للامنتظم..
هنا قد يستشكل الكثير عن رسالة المثقف العصري الذي جرى على ان يوأم حركية المتغير وليس الثابت باعتبار ان هذه جزء من مهمتة ومنطلقاته التي يكرس لها ، لابتكار قواعد تفكير تحدد اطر الثقافة العربية وتعيد هيكلتها وبناءها بما يسمح لانتاج معرفة خالصة تشبع الثقافة التعليمية ، والاجتماعية والسياسية وحتى الثقافة (الجنسية) التي تعد متخلفة قياسا مع موضة الجنس الغربي حاليا، والاشكالية باعتقادي مقبوله للنقاش بيد انها تتلاشى سريعا ، ليس دفاعا عن المثقف لكن ماهي قدرته لاقناع سايق التاكسي او راعي اغنام او متزمت دينيا ، بالرغم من قيم الطرح ، اذا كانت هناك تاثيرات تعتمد الروحية منهج اي (الدين الشعبي) والتاثير العاطفي والخوف السياسي وهذه لها فعالية داخلية نشطة تشبة مفعول (زرقة الابرة) ضد الانفلوانزا ، لذا فان العملية تحتاج الى تفكك وتاسيس لوعي ناشء متاقلم ـ وهذه مهمة المثقف اكيد بمرافقة مزاج جماهيري ينحى منحى التغيير كما حصل في بلدان اوربا ،
من هنا فان عدة المثقف معطوبة في رسم ملامح شخصية ثقافية تلهم وتغذي محيطات بقيت تعاني من افراغ مستمر تحت زخمة عالم متسارع في العطاء والتجديد الناجم عن سلوك الفرد التي تتراكم وتصبح ثقافه متكاملة ، بموازة سلوكيات منفصلة عن عالمها ومازومة كحال السلوك العربي ، وهذه ثقافة جائعة بل خاوية في صدرها واعادتها وسط الخيبات متتالية يعد صعوبة بالغة ليس عجزا يحفز المتابع ع النقد بقدر ماهو واقع متخم بنهايات عسيرة دائما..

سردنبال، أو كيف شوّهت صورة آشوربانيبال لمدة قرون طويلة؟

د.صباح الناصري

عندما نتجوّل في قاعة اللوحات الكبيرة في متحف اللوفر MUSÉE DU LOUVRE في باريس ، فرنسا ، نتوقّف مع كثير من الزّوّار أمام لوحة واسعة المقاييس (96، 4 × 92، 3 م .) تبدو متوهجة الوسط معتمة الأطراف يتعاكس فيها البياض المشعّ الإضاءة بالحمرة السّاطعة بتدرجات الصّفرة من الإنارة الباهرة إلى الأعماق العسلية والبنّية والقهوائية التي تختلط بالدّخان الرّمادي وبالظلمة المسودّة. وتجول العين مشدوهة على هذا المستطيل الشّاسع نازلة من زاوية أعلى اللوحة اليسرى لتنحدر إلى يمين أسفلها يجرفها السّيل المضئ الهادرالمنهمر من ثوب الملك الملتحي المعمم النّاصع البياض ليصبّ على حمرة سريره القرمزي دافعاً أمامه العبيد وأجساد الإماء العاريات وأكوام الذّهب والجواهر ...

وبعد أن تشبع العين المبهورة من الحركة والأضواء والألوان ، تبدأ بتمييز موضوع اللوحة ، وتتعرف عليها فقد رأتها أكثر من مرّة مصوّرة في كتب الفنّ وتاريخه ... هذه إذن لوحة "موت سردنبال LA MORT DE SARDANAPALE "، الّتي رسمها الفنّان الفرنسي أوجين دولاكروا EUGÈNE DELACROIX في 1927 ، وعرضها في الصّالون الفنّي في العام التّالي 1928.

و لكن من هو سردنبال و ماذا تقصّ هذه اللوحة ، ما دام موضوعها سردياً ؟

- إستوحى دولاكروا موضوع لوحته من " SARDANAPALUS " ، وهي مسرحية تراجيدية نظمها الشّاعرالإنكليزي جورج غوردون ، لورد بايرون ,GEORGE GORDON LORD BYRON ونشرها عام 1821 ، وأهداها للشاعر الألماني الكبير غوته الّذي كان غارقاً في فترته الرّومانطيقية قبل أن يتركها متحوّلاً إلى الكلاسيكية.

وكان طبيعياً إذن أن يستوحي دولاكروا ، أهمّ رسّامي الحركة الرّومانطيقية ، موضوع لوحته من اللورد بايرون ، ألمع شعراء الرّومانطيقية في زمنه .

من أين جاءت شخصية سردنبال ؟

وجد اللورد بايرون شخصية سردنبال ،الّتي جذبت انتباهه ، ثمّ شدّت اهتمامه عندما كان تلميذاً غارقاً في دراسة الآداب القديمة ، عند ديودورس الصّقلّي -DIODORUS SICU LUS .

و ديودورس هذا ولد حوالي عام 90 قبل الميلاد ، ومات بسنوات قليلة قبل الميلاد ، وقد قضى أكثر من ثلاثين عاماً من حياته في تأليف " مكتبة تاريخية " بأربعين جزءاً ، وصلنا منها خمسة عشر جزءاً، وجد بايرون مبغاه في واحد منها (BIBLIOTHECA HIS- TORICAE, LIB.II.PP.78; SQ., ED. 1604).

و قصة سردنبال الّتي يحكيها ديودورس كان قد أخذها هو نفسه عن كاتب إغريقي سبقه بأكثر من ثلاثة قرون: قطسياس الإقنيدي KTESIAS KNIDOS الّذي ولد عام 405 ومات عام 359 قبل الميلاد. وقد كان طبيباً من مدينة إقنيدوسKNIDOS اليونانية ، أسره الفرس واصطحبوه إلى بلادهم سجيناً ، ثمّ أصبح طبيباً لملكهم الإخميني أرطاخرخيس الثاني منيمون . وبعد عودته إلى بلده كتب كتاباً عن " بلاد الفرس PERSICA " إدّعى فيه أنّه اطلع على تآليف ثقات علماء الفرس وقرأها قبل أن يؤلّف مؤلّفه.

ورغم أنّ كتابه ضاع ، فنحن نجد مقاطع كثيرة منه ذكرها من جاءوا بعده واستشهدوا بها ، كما أنّ لدينا نصوصاً طويلة يعتقد المختصون أنّها اختصارات له ، مثل الأجزاء الأولى من مؤلفه الّتي يتكلّم فيها عن بلاد آشور والّتي لخّصها ديودورس الصّقلي في القرن الأوّل قبل الميلاد في فصول طويلة من مؤلفه " المكتبة التّاريخية ". و ديودورس يذكراسم قطسياس مراراً مما يدلّ على أنّه استعمل ماكتبه قطسياس.

ويبدو أن ديودورس عرف كتاب قطسياس في نسخة من القرن الثّالث قبل الميلاد تغيّرت شيئاً فشيئاً عبرعدّة أجيال من ناسخ لناسخ حتّى اختلفت بعض الشّئ عن الأصل.

و نحن لا نعرف هل اخترع قطسياس شخصية سردنبال كما صوّرها أم وجدها حقّاً في تراث الفرس الأدبي في ذلك الحين. وليس غريباً أن يجد عند فرس ذلك الزّمن قصصاً من هذا النّوع ، فبعد أن توصل كورش مؤسس السّلالة الأخمينية إلى الإستيلاء على جزء من إيران توجه غرباً عابراً دجلة نحو الفرات، واستولى على مدينة بابل ، عاصمة مملكة بابل الحديثة عام 539 قبل الميلاد ، وهكذا أسقط آخر حضارات بلاد ما بين النهرين الّتي ازدهرت بين دجلة والفرات أكثر من ثلاثة آلاف سنة.

وقد استولى الفرس الأخمينيون على تراث بلاد النّهرين الحضاري فاستعملوا الكتابة المسمارية وقلّدوا الفنون الآشورية والبابلية . ولا شك في أنّهم تأثّروا بتاريخ البلاد السّياسي واحتفظوا بذكريات ، وإن كانت مشوّهة ، عن أمجاد ملوكهم .

و يمكننا أن نفترض أنّ تشويه صورة الملك الآشوري آشوربانيبال وتحويله إلى سردنبال أمر بدأ عند الفرس ثمّ أخذه عنهم الإغريق ، وأنّ قطسياس الإقنيدي لم يخترع الشّخصية وإنّما وجدها عند الفرس الأخمينيين.

سردنبال صورة مشوهة لآشوربانيبال :

صوّر قطسياس الإقنيدي سردنبال ملكاً ماجناً مخنّثاً ، يتمرّغ في الشّهوات والجرائم . وعندما هاجم الأعداء عاصمته توصل أخيراً للنهوض لمقاومتهم ، ولكنّ مقاومته المتأخرة لم تنفعه في شئ . وعندما عجزعن حفظ مملكته قررأن يجمع كلّ ممتلكاته في وسط قصره ، وأمرعبيده أن يذبحوا الخيول والنّساء حتّى لا تقع بأيدي الأعداء وأضرم النّار في قصره ليموت مع ثرواته ويتحاشى الأسر.

كتب ديودورس الصّقلّي نقلاً عن قطسياس الإقنيدي في حديثه عن سردنبال : " لقد بذ هذا الملك كلّ سابقيه في التّخنّث والبذخ والجبن. ولم يكن يخرج قطّ من قصره، بل كان يقضي فيه كلّ وقته بصحبة النّساء، يلبس لبسهنّ ويغطي وجهه بالأصباغ مثلهنّ ، ويفعل ما يفعلن. وكان يجد كلّ سعادته ومجده في تجميع خزائن هائلة، وفي الولائم وفي مشاهدة المصارعات. و لم يكن يكبح جماح نفسه من الإستمتاع بأشدّ اللذات خزياً وإجراماً. وقد أمرأن يُنقش بيتان من الشّعرعلى شاهدة قبره ذكر فيهما أنّه يأخذ معه كلّ ما أكله وكلّ ما تمتع به ويترك وراءه ما عدا ذلك. قال أرسطوطاليس: " هذه الشّاهدة تليق بخنزيرخصيّ " . وقد وجد أرباص ، حاكم بلاد الميد سبيلاً للدّخول في القصر. وبعد أن شاهد بأمّ عينيه سردنبال في بلاطه المخزي ،غضب لهذا المشهد ، ولم يتحمّل أن يرى أنّ كلّ هؤلاء الرّجال الشّجعان يجبرون على الخضوع لسلطة هذا الّذي كان أكثر ميوعة وتأنّثاً من النّساء أنفسهنّ، وشرع حالاً في حوك مؤامرة ضدّه، وانضمّ إليه بليس، حاكم بابل وعدد من الآخرين. وعندما سمع الملك أوّل همهمات الثّورة ، إختبأ في أكثرأماكن القصرعزلة. ولكنّه أجبر بعد ذلك على النّزول إلى ميدان القتال مع بعض الكتائب الّتي جمّعها ، واستطاع في البداية كسب ثلاث معارك ضدّ الأعداء ، ولكنّه هزم بعد ذلك ولوحق حتّى أبواب نينوى الّتي أغلقها عليه ، آملاً أن تحفظه أسوارالمدينة المتينة البنيان والّتي خزّن في داخلها زاداً ومؤونة تكفيه للصّمود زمناً طويلاً. وامتدّ الحصار حقاً زمناً طويلاً. وكان

كاهن قد تكهّن في زمن قديم بأنّ نينوى لن تُفتح حتّى يصير النّهر لها عدوّاً. وقد شجّع هذا التّنبؤ سردنبال ، فقد كان يرى الأمر مستحيلاً. ولكنّه عندما رأى أنّ نهردجلة ، وقد فاض فيضاناً عنيفاً، هدم أجزاءاً من أسوارالمدينة على مدى عشرين فرسخاً وفتح طريقاً لأعدائه ، أدرك معنى التّنبؤ ، وعرف أنّه مقهور لا شكّ في ذلك. ومع ذلك ، قررأن يموت بما اعتقد أنّه يمحوعارحياته المخزية التّخنّث ، فأمر أن يكدّس الحطب في قصره ، وأن توقد فيه النّيران، واحترق فيها مع خصيانه ونسائه وخزائنه . "

كتب قطسياس الإقنيدي كتابه بعد حوالي ثلاثة قرون على موت آشوربانيبال ، و بعد أن اندثرت آثارالحضارة الآشورية ، واستمرت الصورة المشوّهة التي وصفه بها ، والّتي لاعلاقة لها بالحقيقة التّاريخية تنتقل من جيل إلى جيل ومن قرن إلى قرن حتّى وصلت إلى اللورد بايرون في 1821 ، ثمّ أخذها عنه دولاكروا في 1827.

في الكتّيب الّذي نشر دليلاً للصّالون الفنّي الّذي عرضت فيه لوحة " موت سردنبال " كتب الفنان الفرنسي دولاكروا:

" حاصرالمتمردون سردنبال في قصره . فاستلقى فوق سريرمهيب وضع فوق أكوام من الحطب ، وأمر خصيانه ومسؤولي القصر بذبح نسائه وغلمانه وحتّى خيله وكلابه العزيزة عليه. لا ينبغي أن يبقى بعده شئ مما كان له في متعه وملذاته. عائشة AISHEH ، وهي غادة من بلاد البختيار، لم تتحمّل أن يقتلها عبد وضيع فشنقت نفسها على عمود يسند السّقف... و وضعت باليه BALEAH، ساقية سردنبال النّارفي الحطب ورمت بنفسها فيها. "

إكتشاف الحضارة الآشورية :

وتشاء الصّدفة أن يكتشف فرنسي آخر في 1843، أي بعد ما يقارب ستّ عشرة سنة على رسم اللوحة ، آثارالحضارة الآشورية وأن يزيح عنها التّراب الّذي تراكم عليها خلال أكثرمن خمسة وعشرين قرناً. فقد دفع الضّجر بول أميل بوتا ، قنصل فرنسا في الموصل ، في شمال العراق، إلى الشروع في التّنقيب بحثاً عن آثار نينوى ، عاصمة الآشوريين الّتي سقطت في 612 قبل الميلاد.

وقد فتح بوتا ثغرة في جدارالتّاريخ السّميك الّذي حجب حضارات بلاد ما بين النّهرين عن المعرفة البشرية قروناً طويلة. وانزلق علماء آثار كثيرون بعده في هذه الثّغرة ووسعوها ليصلوا إلى الحضارات البابلية والسّومرية ،وأخرجوا من باطن الأرض بقايا مدن ومعابد وزقورات وقصورملكية تغطّي جدرانها منحوتات وتماثيل ، وآلاف القطع الفخارية والحجرية والمعدنية ، ومئات الآلاف من ألواح الصّلصال المجففة في الشّمس أوالمفخورة والّتي تسجّل نصوصاً باللغات السّومرية أوالأكدية (أي البابلية ـ الآشورية) كتبت بالكتابة المسمارية.

و نشأ علم جديد سمّي بعلم الآشوريات ، توصل المختصّون فيه إلى حلّ رموز الكتابة المسمارية وقراءة لغات بلاد مابين النّهرين القديمة ، ثمّ إلى نشر النّصوص الدّينية والمدنية والأدبية الّتي كتبت بها .وعرف عالم الدّارسين والمثقفين مدى أهمية حضارات ما بين النّهرين وعمقها واتساعها ، وتعرّف عليها المطلعون عندما وصلت آثارها إلى متاحف أوربا. واكتشف المختصّون صورة لآشوربانيبال مغايرة تماماً للّتي أذاعها عنه كتّاب الإغريق وتناقلتها الأجيال :

آشوربانيبال كما تكشفه لنا النّصوص التّاريخية :

إعتلى آشوربانيبال العرش عام 668 قبل الميلاد بعد موت أبيه أصرحدون ، وكانت الإمبراطورية الآشورية الّتي حكمها ما يقارب الأربعين عاماً في أوج مجدها ، وقد مدّت سيطرتها على كلّ الشّرق الأدنى تقريباً ، من شرق دجلة إلى البحرالأبيض المتوسّط . وسارآشوربانيبال بجيشه إلى وادي النّيل ليطرد طرهقة الحبشي الّذي كان قد استولى على عرش مصر، كما هزم أردمان الّذي حاول الإستيلاء عليها بعده. وهزم آشوربانيبال باقي ملوك الدّول الصّغيرة الّذين وقفوا بوجهه.

و إلى جانب سطوته و سعة إمبراطوريته ، كان آشوربانيبال من بين أكثر ملوك زمنه معرفة و ثقافة ، فقد تعلّم قراءة المسمارية وكتابتها ومنها تعلّم اللغة السّومرية وكان يحسن البابلية إلى جانب لغته المحلية الآشورية ، وقد أطّلع على آداب بلاد ما بين النهرين منذ تدوينها في نهاية الألف الرابع قبل الميلاد : نصوصها الدّينية وأساطيرها ، كما كان على معرفة بعلومها و قوانينها.

وكان جدّه سنحاريب قد أمر بإعادة تدوين النّصوص القديمة ، واستمرّ في ذلك أبوه أصرحدون ، وأكمل آشوربانيبال جهود جدّه وأبيه في البحث عن النّصوص القديمة وجمعها وإعادة تدوينها، وقد شارك في ذلك بنفسه مستعيناً بمعارفه وذوقه وحسه المرهف.

وقد وجد المنقبون ، في منتصف القرن التّاسع عشر، مكتبة قصره في نينوى ووجدوا فيها أكثر من 25 ألف لوحاً طينياً (نقل أغلبها إلى المتحف البريطاني) عليها أكثر من خمسة آلاف نصّ (سجل النّص الواحد منها على عدّة ألواح) ، وتحوي بين ما تحوي على الصّيغة النّينوية لأسطورة جلجامش وعلى أسطورة الخلق.

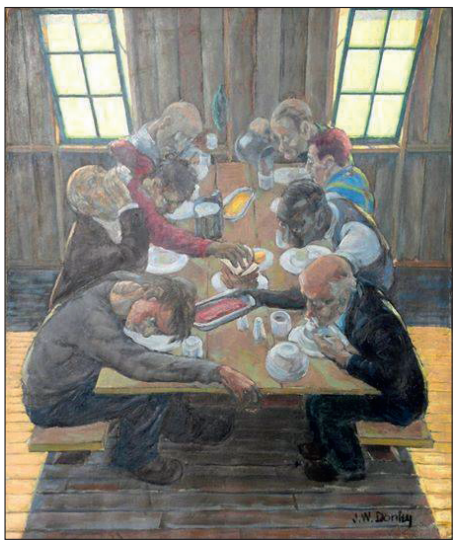
وعرف العالم من النّصوص التّاريخية الّتي تركها لنا الآشوريون أنّ آشوربانيبال لم يكن آخرملوكهم ، وأنّ نينوى لم تسقط في زمن ملكه ، بل بعد موته بسنوات ، فقد مات آشوربانيبال في 627 قبل الميلاد ، ولم تسقط نينوى إلّا في 612 قبل الميلاد ، أي بعد 15 سنة من موته !

امّا قصّة حريق القصر فلم يختلقها قسطياس الإقنيدي بل جاءت من خلطه بين آشوربانيبال وبين أخيه. فقد نصب آشوربانيبال أخاه شمش ـ شُم ـ أوكين ملكاً على بابل الّتي كانت تحت سيطرة الآشوريين. ثمّ تمرّد شمش ـ شُم ـ أوكين على أخيه مستقلاً ببابل.

وليقمع هذا التّمرد ، سار آشوربانيبال بجيشه نحو بابل وفتحها . وفضّل شمش ـ شُم ـ أوكين الموت على الإستسلام ، فأشعل النّار في قصره ومات فيه مع حاشيته وخدمه وحشمه.

التناغم البصري في لوحة تميل فيها الخطوط

ضحى عبدالرؤوف المل



تتبلور العلاقات الفنية في اعمال الفنان الامريكي " جيمس ويدل دونلي" (JAMES WEDEL DONLEY) من خلال الترابط الوجداني الملموس في العلاقات الانسانية التي تظهر من خلال الفروقات، والتضاد في الاشكال والالوان والاحجام مع الحفاظ على التناغم البصري في لوحة تميل فيها الخطوط المنظومة وفق ايقاعات اسلوبية تتمثل بالواقع المتخيل، المفتوح على تأويلات وتحولات سيميائية ترفد بالتنوعات البصرية من اختلافات الملامح المرسومة على الوجوه بتعبيرية تتضمن تفاعلات حسية تتصل بالموتيفات ، والاختزالات الضوئية، والظل ، والفراغات، والتسطيح اللوني المؤسس لانسيابية منسجمة مع التوزيع النسبي ، وجمالية المشهد الدرامي المتضمن العشاء الاخير، ولكن من منظور تشكيلي معاكس من حيث الرؤى الفلسفية والتمرس في الخطوط المتناسقة مع المضمون الدرامي، وخصوصية الاسلوب المتفرد بالابعاد والمنظور الضوئي الغير مباشر. يحاور الفنان " جيمس ويدل دونلي" شخوصه سمفونيا. ليحول الانشداد الادراكي الى مفاهيم معرفية وسلوكية يناشد من خلالها روحانية الحدث التاريخي، المسبوق بتأملات ضمنية تتوالى فيها الابعاد من خلال الخطوط العامودية والافقية ، والمائلة، المتفاوتة بصريا من حيث الطول والعرض، والقصير ، والطويل ، والعريض، والرفيع. لنشعر بالهواجس التشكيلية ذات الصفة الاخراجية، لمشهد بانورامي حيوي يفصح عن مسارات فنية تتوافق مع المضمون الجمالي، المتشكل في بنية لوحة تتمحور فكرتها في العشاء الاخير، ولكن بتنفيذ فني تشكيلي ملتزم بالقواعد البصرية التي من شانها منح اللوحة كلاسيكية ذات منظومة تتناوب فيها الاشارات النغمية التي يستسيغها البصر، وتنحصر في الالوان والاشكال والموتيفات الحسية ذات المعيار التناغمي المبسط، والمتحاور بصريا مع الدلالات الروحانية او الانسانية من خلال منظور حياتي ايحائي في مرموزاته التشكيلية.

تكتسب اعمال الفنان " جيمس ويدل دونلي" صيغة التنوع الفني في القدرة على صياغة فنية ذات جمالية في الالوان المحبوكة، بتقنية تعبيرية هي بمثابة محاكاة بصرية تتخلها دينامية حركية، تتجدد من خلالها الرؤى بموضوعية متوازنة بارهاصاتها التشكيلية والسايسولوجية . لابراز التفاعل الاجتماعي مع النص البصري المقروء مرئيا، والاكثر جدلية مع الميثولوجيا بطقوسها التقليدية ولكن باسلوب كلاسيكي. فالالوان الازرق، والابيض، والاحمر، والاسود والرمادي بكل تدرجات امتزاجاته المؤثرة ضوئيا مع الابيض، واستراحاته البصرية المتلائمة مع الفواصل بين الخطوط، والظل المدروس جماليا ، والمنسجم مع تلقائية المشهد التصويري المأخوذ من حدث تكويني ايحائي متعدد الجوانب التحليلية . فركائز الظل وجماليته تمنح اللوحة استجابات حسية تتغلغل في نفس المتلقي. لتضعه امام المعنى الجمالي وتوزيعاته الحركية داخل اللوحة وتفاصيلها الفنية .

ان المشهد الدرامي في لوحة الفنان " جيمس ويدل دونلي" يرتبط بدلالات وموروثات عقائدية، ولكنه منحها صفة فنية متنامية حسيا، ومصبوغة بافكار وانفعالات لونية ذات ظل ينساب مع اللون بسيمترية متمايزة فنيا، وذات خاصية حركية تتدفق منها الانعكاسات البصرية، واتجاهاتها المائلة بمسطحاتها الهندسية التي تنصهر مع الكل، وكان اللوحة هي مشهد تصويري تتدفق منه التفاصيل الفنية من ظل وضوء ، وعتمة، ولون اسود وابيض في لوحة تظللها الابعاد والتموجات الداكنة، والفاتحة مع تموجات الضوء ايضا من حيث الخفوت والشدة خصوصا عند سيمترية النوافذ. لترتقي التشكيلات في لوحة رسمها ببساطة مع رؤية مزجها بهندسة امتزجت بريشة شفافة، استطاعت التقاط الحالة النفسية لشخوص رسمها بتنوع انساني يعكس دواخل كل منهم من حيث المشاعر ، والانفعالات المنسجمة مع الحدث، وشاعرية الالوان في كوخ من خشب. ليبعث الطمأنينة والقلق في نفس المتلقي، ويتركه ذهنيا في حيرة من المشهد المتآلف مع الحواس والاحجام المتناسبة مع بعضها البعض.

يقول ماتيس: « ان الابداع هو الوظيفة الحقيقية للفنان، وحيث لا يوجد ابداع لن يوجد فن ». ان الابداع في لوحات الفنان جيمس يكمن لالوان الخفيفة السطوع التي تضفي على الرؤية نوعا من الارتياح النفسي ، المنبعث من المعنى المؤثر وجدانيا المتسق مع السكون المتولد من لحظة نهاية ملموسة حسيا ، وانطباعيا بصمت كلاسيكي يلفه غموض اللحظة الزمنية المتجردة من المكان ذات الخطوط والمستطيلات ، فقد استطاع " جيمس ويدل دونلي " صبغ لوحته بحدث ديني قد يتكرر حياتيا من خلال مشهد بسيط، نراه في اغلب الاحيان بجمالية نربطها ذهنيا بدلالات روحانية تجسدت فنيا في لوحة توزعت فيها العناصر الفنية وفق قياسات دينامية متحررة من القولبة التشكيلية الجامدة، فاللوحة تنبض بالجمال والحركة والسكون ، كما تمثل بألوانها الفعل السردي لاشخاص تنوعت احوالهم النفسية.

تتوحد الحركة مع السكون في اعمال الفنان " جيمس ويدل دونلي " وفق تناقضات تلتهب معها المشاعر العاطفية، المتأثرة بالفضاءات التشكيلية التي تجسد المعنى بوضوح اندمج مع المحور التصويري ، والانثيالات الزمنية المتحررة من المكان فكريا، وتشكيليا لتنقسم المساحة الى اقسام داخلية وخارجية ذات كينونة تراجيدية تنطبع عاطفيا في الوجدان، والبعد المتجانس مع الفواصل المتألقة فنيا مع التآلف الديناميكي المرتبط بقدرة الفنان على تقسيم اللوحة جماليا ، ضمن ذاتية تناغمت مع الفكرة الموضوعية ذات الاسقاطات السيميائية التي تكشف ملامح الانسان المغتبط والحزين بلحظة احتفال ليلية تجسدت بعشاء اخير.

اعمال الفنان جيمس ويدلي دونلي (JAMES WEDEL DONLEY)

معرض هوليوود للأزياء الدرامية

من الفستان الشيفون لمونرو الى زي راقصة الباليه لبورتمان

ترجمة: تاتو

معرض الخريف الرئيسي لأزياء هوليوود على متحف فكتوريا آند البرت، سيجذب بلا شك، مع الفتنة المطلقة لما يحويه، حشدا كبيرا. فستان شيفون شفاف جرئ ظهرت به مارلين مونرو بدور شوغار كين كواليشكي في فيلم " البعض يحبها ساخنة " قرب فستان جينفتشي أصلي، " فستان صغير اسود "، لهولي غلايتلي (اودري هيبورن) في " فطور في تيفاني ".

لحظات من دراما راقية لقرن من السينما أُسرَت في مكان واحد، من ثوب فيفيان لي القطيفة الأخضَر في " ذهب مع الريح " الى رداء راقصة الباليه الحبري اللون الذي إرتدته ناتالي بورتمان في " البجعة السوداء ".

لكن الجاذبية الجنسية والنساء الجميلات هم هنا لمجرد تضخيم شباك التذاكر. هذا ليس معرضا يأتي الناس اليه للتحديق في اللمعات التي تزيّن الملابس، بل هو معرض ذي رسالة قوية عن أهمية الأزياء في الحكاية السينمائية. إنه عرض عن الفيلم، لا عن الموضة.

(الفتنة هي أداة في عملية القصّ،) تقول البرفيسورة نادولما ن لانديس، القيّمة على المعرض. في قصة سندريللا، لم يكن ثوبها مجرد ثوب جميل، إنه جزء جوهري من السرد، فالناس في الطبيعة ينجذبون الى الإشراق واللمعان، وهذه كانت دائما تُستخدَم في القصص لتجذبنا.

(لكن السبب الحقيقي في حب الناس لشبشب دوروثي غَيل الياقوتي ليس فقط لما يبدو عليه. إنه طلسم يمثل الرسالة المركزية لفيلم " ساحر اوز ": ' لا مكان يشبه الوطن.' فكرة الوطن، حيث تكون محبوبا وآمنا، هي جزء من إنسانيتنا. ذلك هو السبب في حب الناس هذا الحذاء.)

مُنحَ للفيلم المعاصرة مجالا للعرض يضاهي مجال الدراما التاريخية التي تستحوذ على النقاش الذي يدور حول تصميم الأزياء في السينما. (قد يفكّر الناس أن معرضا للأزياء السينمائية في متحف "في آند أي"، سوف لن يضم سوى أزياء من فترة جين أوستن. إنهم لا يتوقعون بالضرورة صدّارة بروس ويليس المدماة من فيلم "داي هارت"،) تقول لانديس.

شخصيات مثل ترافيس بيكل من "تاكسي درايفر " وراعيا البقر من " بروكباك مونتاين" وعصبة " اوشينس ايلفن "، لهم ايضا مكان الصدارة في المعرض. (أفضل تصاميم الأزياء تكون تماما غير مرئية،) تقول القيّمة على العرض، المهم لمن تنسب هذه الأزياء، (لأن تصميم الأزياء هو لا عن الملابس بل عن الناس. العرض هو طعنة لكل (تلك الأفلام الرديئة التي تفوز أزياءها بجائزة أوسكار. فتلك هي بالمطلق ليست تصميما ناجحا للأزياء.)

قبل ثمانية أيام من إفتتاح المعرض، كانت الغاليريهات ما زالت في حالة نصف تعرّي. أثناء التغطية الخاصة بالغارديان عن المعرض، كان إثنان من المساعدين المرتدين قفازات يناوران بدقة لوضع واحد من الفخذين المكتنزين لسلفستر ستالون داخل شورت روكي. المنصات التي ستعرض عليها بعض من أثمن القطع- الماسات الصفراء الفاتحة اللون لهاري ونستون، والشبشب الياقوتي إياه – كانت ما تزال فارغة. وحين يكتمل المعرض – مثل الأفلام التي يحتفل بها- سيؤخذ الزوّار في جولة، تصاحبها موسيقى وضعها الموسيقار جوليان سكوت، الذي كتب قطعة موسيقية خاصة بالمعرض (كما يحدث مع الأفلام)، تقول لانديس.

أفلام كليب، مقابلات حيّة، لوحات كولاج ديجتال متحركة، لحظات رئيسية من سيناريوهات، مستخدمة كلها لتمشيط العناصر المختلفة لمنهج تصميم الأزياء. رداء لا يلفت النظر يلبسه مات ديمون بدور جيسون بورن معروض الى جانب مونتاج لفيلم كليب يُظهر كيف ان ألوان بورن الخضراء الرمادية تدفع المشاهد الىَ بذل الجهد لإكتشاف البطل وسط مشاهد مليئة بالحشود. الظهور الغريب لملابسه مستخدم لجذب المشاهد للتواصل مع القصة.

شاشة كولاج ديجتال في مواجهة أزياء فيلم " اوشينس ايلفن " يرافق المشاهد خلال عملية التفكير التي بواسطتها حلّ المصمم جفري كورلاند معضلة إكساء الشخصيات الرجالية بحيث يعزز وصف شخصيتهم الفردية، وفي الوقت ذاته، يطرح رسالة بصرية متماسكة.

الممثلان ميريل ستريب وربرت دي نيرو تُبعَث فيهما الحياة في " حديث " حيّ حول أزياءهم، الذي تكشف فيه ستريب كيف أنها، أثناء تصوير " المرأة الحديدية "، أصرّت على ان تكون محتويات حقيبة يدها هي نفس المحتويات التي شعرت أن مرغريت تاتشر كانت تضعها في حقيبتها.

الفروق الدقيقة والتناقضات بين الأزياء من طراز عهد سابق هي إستكشاف. لائحة من ملابس ادوار الملكة اليزابيث، من ضمنها الثياب التي إرتدتها بيتي ديفز، جودي دنش، وكيت بلانشيت تُظهر كيف يتخيل كل فيلم الملكة العذراء حتى عندما يعتنقَ الدقة التاريخية.

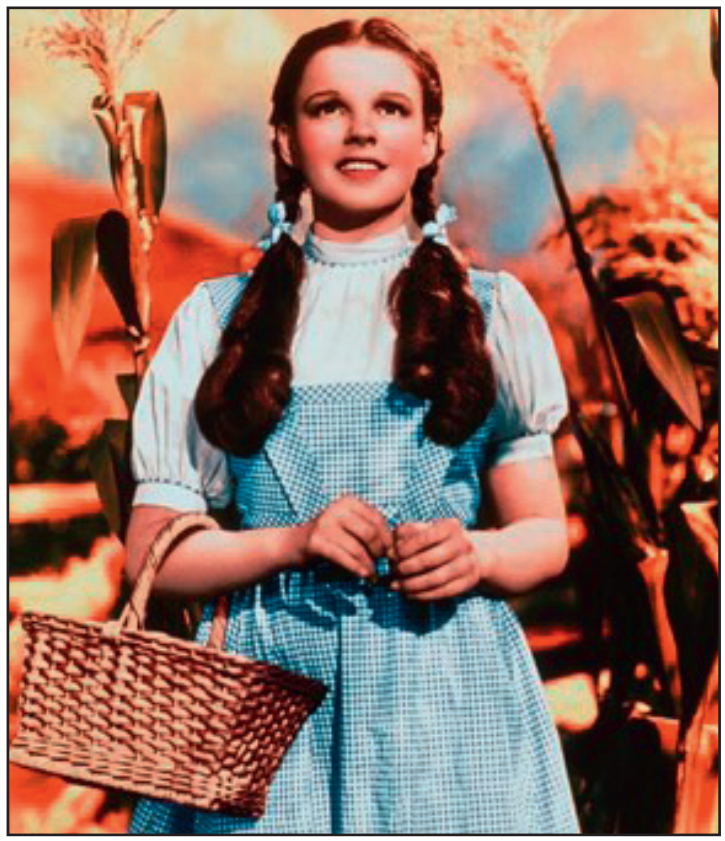
البردة الخضراء الشهيرة التي إرتدتها كيرا نايتلي في دور سيسيليا تاليس في فيلم " كفارة "، المنتج عام 1935، معروض جنب الى جنب مع الثوب ذي اللمعة الذهبية الذي لبسته كارول لومبارد في الفيلم الكلاسيكي المنتج عام 1936، " زوجي غودفري "، ليظهر كيف ان مصممة الأزياء جاكلين دوران قامت بتحديث الفتنة لذلك العقد من السنين في سبيل تجميل صورته في عيني المشاهد المعاصر. بدلا من الزخرفة الخَرَزية، تستخدم دورانت القطع بالليزر المعاصر لتزيّن الجزء الأعلى من بِردتها.

الختام الكبير للعرض هو صف ناجح تجاريا من أساطير سينمائية، الذي ساهم بقسط منه كل استوديو هوليوودي رئيسي وبعض من جامعي الفن. هذه (الوفرة التي يتعين على المرء أن يختار منها)، كما تقول لانديس، ليست منظمة حسب الفترة الزمنية أو النوع، بل حسب النظام السينمائي للأخيار والأوغاد. فهكذا هي الشخصية الباردة لخابيير بيردم من فيلم " لا وطن للعجائز " تقف الى جانب دراكيولا، بينما جيمس بوند وهانز سولو هما جنبا الى جنب مع هاري بوتر.

في القلب من هذا العرض إيمان مشبوب العاطفة بإنسانية صانعي الأفلام. قال يوما هاريسون فورد أن (وظيفة الممثل هي القيام بدور مرآة. وظيفتي هي أن لا أعرض لك ما هو مشترك بيني وبين الشخصية. وظيفتي هي ان أريك ماهو مشترك بينك وبين الشخصية، حتى لو كانت شخصية رجل يبدو مجنونا قليلا.)

الدور الحاسم لمصمم الأزياء في هذا النهج هو الثيمة لمعرض ممتع جدا. (تصميم الأزياء يدور حول الجوهر، لا السطح. نحن نريد أن يكون لدينا الكثير للنظر اليه، وحتى التفكير أكثر حوله،) تقول لانديس. (أعتقد ان هناك الكثير لنفكر فيه مليّا.)

عن صحيفة الغارديان



يعبر اسمها عن مجد ضائع

غرناطة السينما التي قدمت الفتى الفرنسي

تاتو

في السبعينيات، وفي دار للسينما بناؤها الملكي صورة عن عصر ذهبي لثقافة مزدهرة، تبلورت في الستينيات وامتدت الى اواسط العقد الذي يليه، ثقافة صاغت الاساس الصحيح لوعينا وذوقنا . هذه الدار الواقعة في خاصرة بغداد القديمة، والتي يعبراسمها عن مجد ضائع.

غرناطة كانت محطة للسينما الجميلة توقفنا فيها عند اجمل ما ابدع الفن السابع، وعلى الاخص السينما الفرنسية والايطالية وابرز رموزهما، اضافة الى تقليدها الرائع بالاحتفال في ظهيرة كل يوم جمعة بالافلام الكلاسيكية،لا سيما افلام الويسترن.

في بداية السبعينيات التقينا فيها لاول مرة بمثل فرنسي شاب، كان قد اشتهر عالميا اسمه الان ديلون، سحرتنا هيئته واسلوبه الخاص في التمثيل، صلابته التي لم تتعارض مع وسامته وسيمائه الانثوي، طريقته الباردة في الحديث، صمته، وحتى مشيته، حركات وتعبيرات مبالغ فيها ربما، لكنها محببة ميزت شخصيته واضفت عليها تفردا لا يحاكى (ولاننا تعودنا على نسخ النجوم العالميين في السينما المصرية فسيبدو بالنسبة الينا سعيد عبد الغني مرادفا مضحكا)، كل هذه السمات جعلت منه ابرز الممثلين الاوربيين في سنوات الستينيات والسبعينيات كان نوعا من "سوبر ستار" النجم الذي يذهب جمهور السينما اليه لا الى الفيلم (كان يكفي ان يقال الان ديلون في سينما غرناطة)

وعرفنا افلامه من خلال اسمائها الغريبة التي لم يكن اغلبها دقيقاً، لكننا احتفظنا بها كما هي مثل "روكو واخوته" وهو من بداياته اخرجه فيسكونتي ومثل معه آني جيراردو وريناتو سلفاتوري، وفلم "رجلان في مازق " الذي تشارك فيه مع شيخ السينما الفرنسية جان كابان، و "الارملة" مع الممثلة العظيمة سيمون سينوريه....

وفلم" النمر الجريح " و" قلوب زجاجية" مع حبيبته وصديقته الدائمة ميراي دارك، و " اقتل الفار " وفلم" المسبح " مع الرائعة رومي شنايدر و " ساحمي ولدي " و " الشمس الحمراء " وهو من افلام الويسترن، و " خيط الحياة الاخير " وفلم " الرجل السريع"

رجل مليء بالحيوية وشرس، في الشاشة وخارجها . عاش حياة مضطربة (ولد عام 1935)،كان مشاغبا في صباه، طرد من عدة مدارس قبل ان يعمل صبي قصاب، ثم جند في البحرية الفرنسية وهو في السابعة عشرة من عمره فخدم كمظلي في الهند الصينية اثناء حصار ديان بيان فو، حينما رجع الى الحياة المدنية مهد له شكله الوسيم الطريق الى عالم الفيلم فبدا اول افلامه عام 1957 . لم يمض وقت طويل حتى بدا يشغل الادوار الاولى في افلام فرنسية وعالمية .

عمل في حياته كثيرا من الافلام التافهه، برغم الفرص النادرة التي اتيحت له للعمل مع مخرجين كبار امثال فيسكونتي وانطونيوني ولفيل. ولم يتجاوز الاسلوب الذي طالما ظهر فيه على الشاشة البيضاء .

فهو يكرر نفس الشخصية، رجل متوحد في مدينة باردة قاتمة تشهد صراعاً كارثياً ضد الجريمة، وهي الشخصية التي كرسها المخرج الفرنسي جان بيير ملفيل في فلمه (الساموراي) 1957 الذي يلعب فيه ديلون دور قاتل مأجور، دور محترف قتل يؤدي عمله باحكام، وليس هناك من تعبير على وجهه، يؤدي عمله ببرود مثل الساموراي الياباني القديم الذي لا يحسب الا حساب الشرف والامانة في حياته وعمله .

حالما قرا ديلون سيناريو هذا الفيلم اعجب بالدور وقبله على الفور لانه خال تقريبا من الحوار وهذا ما لاءم الصمت في شخصيته، التي ستتشكل ابتداء من هذا الدور، وسيكون ماتبقى من ادواره طيلة مشواره السينمائي بمثابة تنويع على هذا الدور الذي لعبه في الساموراي و والذي صاغ شخصيته مرة والى الابد .

وقد كان لفيلم ملفيل هذا (مثل له ديلون دورا رئيسا في فيلمين اخرين هما (الدائرة الحمراء) و(الشرطي) وهما من افلام العصابات ايضا، مكررا فيها نفس الشخصية) اثر كبير على افلام العصابات في تاريخ السينما وبالذات في السينما الاميركية، في افلام " سائق التاكسي " لسكورسيزي و فالمشهد الذي يظهر فيه ديلون مستلقيا على لسرير في " الساموراي " يتكرر مع دي نيرو في سائق التاكسي وافلام اخرى مثل فيلم " الجيكولو الامريكي " لبول شريدر، وفيلم " السائق " لوالتر هيل .

في نهاية فيلم " الساموراي " يقتل ديلون حين يصاب برصاصة في حانة، ولاول مرة تظهر على وجهه الجامد على الدوام تعابير انسانية المفاجأة والذهول وخيبة الامل، بالنسبة لنا كانت طريقته الخاصة في الموت عنصر جذب لا يقاوم، رغم ان موت البطل غالبا ما يجعلنا نصاب بخيبة الامل، لكن ديلون كرس في اذهاننا صورة اخرى عن البطل القابل للموت، البطل الانساني . لذلك اكتسبت مشاهد الموت في وعينا صورا طقوسية ملفتة، كانت الاكثر رسوخا في ذاكرتنا عن افلامه . وهناك دائما شيئ استثنائي في هذه المشاهد، ففي" النمر الجريح " يقتل بيد صديقه وتتجمد اللقطة على وجه يعكس تعبير الذهول منتهيا بها الفيلم وحينما يتوقف قلبه ويسقط عن المائدة في "الرجل السريع" ولا نريد ان نصدق انه سيموت في النهايةالمفتوحة لفلم " ساحمي ولدي " او في النهاية التراجيدية في المشهد الاخير من فيلم " خيط الحياة الاخير " الذي اكثر ما نتذكر فيه الموسيقا المفجعة التي صاحبته .

شاخ ديلون (الذي بلغ السبعين) مع شيخوخة السينما، فمنذ منتصف الثمانينيات قل عطاؤه، سوى محاولات قليلة للتلفزيون وفيلم مع صديقه جان بول بولمندو حاولا فيه استعادة الزمن الحلو لافلامهما للسينما .

اصدرات