جدل الشكل و المحتوى في السرد الروائي

(حديث الصباح و المساء) أنموذجاً

باقر جاسم محمد

١ - مقدمة

لئن كان الكاتب الكبير نجيب محفوظ قد أنجز، في سياق عمله الإبداعي في مجال السرد الأدبي، دورة الروائية العربية كاملة بكل ما انطوت عليه من أشكال فنية و تعبيرية. فإن هذا الأمر هو ما أنجزته الرواية الأوربية قبل ذلك، و لكن ضمن سقف زمني أكبر يكاد يبلغ القرنين، و بجهود عدد كبير من الروائيين في بلدان شتى: بريطانيا وفرنسا و ألمانيا و روسيا و ايرلندا ثم أمريكا. على أن السمة البارزة في جهد نجيب محفوظ الإبداعي في حقل الكتابة الروائية هي أنه لم ينقطع يوماً عن العمل الحثيث و المثابر بحثاً عما هو جديد و سعياً لتخصيب و إغناء الشكل الروائي العربي و إقامته على أسس مستمدة من طبيعة الثقافة و اللغة العربية بوصفهما الحاضنة الحضارية لهذا الإبداع، دون أن يعني ذلك الكف عن التحاور الإيجابي و الفعال مع تطور التجارب الشكلية على مستوى الإبداع الروائي في أمريكا اللاتينية و أوروبا و آسيا على وجه الخصوص.(١) و تجيء رواية (حديث الصباح و المساء) لتشكل معلماً بارزاً في مسعى كاتبنا الكبير هذا. فالرواية تدهشنا بشكلها غير المألوف، بل الصادم، و ببنائها الفني التجريبي الذي يؤشر نقلة مهمة في تجديد الخطاب الروائي العربي. و هذا مما يؤكد حقيقة مهمة هي أن نجيب محفوظ ليس رائداً تاريخياً للرواية العربية المتقدمة فنياً فحسب، و إنما هو أيضاً رائد في مجال التجديد و التطوير و ريادة آفاق و أراض بكر في شكل الرواية العربية، و في محتواها الفكري و الفلسفي كذلك.

٢-الأسس الفكرية للتجريب الشكلي

يثير التجريب في الفنون عامة، و في البناء الشكلي الرواية خاصة، مسألة أساسية هي ضرورة أن يرتبط المسعى التجريبي بمواقف اجتماعية أو بهموم فكرية و فلسفية تسهم في ربط هذا المسعى بعصره من جهة و تسوغ للكاتب محاولاته التجريبية من جهة أخرى. فالكاتب المبدع لا يكتفي بمجرد استهلاك أشكال فنية أبدعها أسلافه من الكتاب. و بما أن الأشكال الفنية كانت دائماً نتاج تفاعل عبقري بين ذوات مبدعة و عصورها. فنحن نفترض بأن الكاتب المبدع يجد تناقضاً بين ما تتيحه الأشكال الفنية السائدة و المستقرة، و بين ما يروم التعبير عنه، و هو ما أسميه بالعلاقة الجدلية بين القوالب الفنية و الواقع الموضوعي و رؤيا الكاتب المبدع. و لقد حسمت فلسفة الفن المعاصرة، و كذلك نظرية الأدب، هذه المسألة بأن جعلت ثمة توازياً و تفاعلاً بين عمق و ثراء الفضاء الفكري للنص الأدبي (content) و الشكل الفني (form) الذي يفرغه فيه الكاتب. فلم يعد التجريب الشكلي نوعاً من الترف الفكري، إنما هو استجابة لقلق حضاري ضارب في وعي المبدع، و تعبير عن ضيق ذلك المبدع و إحساسه بقصور الأشكال التقليدية عن استيعاب رؤياه الجديدة؛ ذلك أن " الفن ليس تأملاً، إنه شيء فعال، و لذا لا يمكن كتابة أدب مهم إذا لم يكن متعلقاً بموضوع مهم" كما يقول أحد منظري الفن الحديث. و لقد تساءل أثنان من كبار الباحثين في نظرية الأدب " إن كانت ملحمة (الفردوس المفقود) ستكون بالأهمية نفسها لو أنها كانت تصف مكنسة."

و استناداً إلى هذا الفهم الذي يربط على نحو وثيق بين الشكل الفني المبتكر أو التجريبي الذي يصوغ فيه الكاتب و من خلاله رؤياه الفكرية التي يطرحها فيما يعرف بمحتوى العمل الروائي، سنحاول استقراء طبيعة العلاقة الجدلية بين الشكل الفني الجديد لرواية(حديث الصباح و المساء) و محتواها الفكري العام ، و ما يقترحه هذا الترابط الوثيق بين الشكل و المحتوى على صعيد توصيف المغزى الشامل للإنجاز الروائي المتحقق؛ فهذه الرواية، كما يصفها الناقد صبري حافظ" واحدة من النصوص الأخيرة القليلة التي تنطوي بنيتها على أهم محددات رؤيتها."(٤)

٣-لسمات التجريبية في (حديث الصباح و المساء)

ترى ما هي ملامح التجريب في الشكل الروائي التي تضمنتها رواية(حديث الصباح و المساء)؟ و ما هي الدلالات الفكرية و الفلسفية التي يمكن أن نقيمها عليها بوصفنا قارئين للنص ؟

و لأن السؤالين مترابطان و متداخلان، فسوف تكون إجابتنا عليهما متداخلة أيضاً.

تقع رواية (حديث الصباح و المساء) في حوالي ٢٣١ صفحة من القطع المتوسط. و هي تحتوي أيضاً عدداً من الرسوم التخطيطية لبعض شخصيات الرواية. و سنهمل هذه الرسوم لجملة أسباب مهمة هي:(١) أنها ليست جزءاً من النص السردي الذي أبدعه الكاتب و إنما هي إضافة المصمم و الناشر؛ (٢) أنها تنتمي إلى حقل الفنون التشكيلية؛ (٣) أنها تعبر عن رؤيا الرسام، أو أن لنقل قراءته التشكيلية للرواية، و ليس عن رؤيا المؤلف نفسها. و بذلك فنحن نعدها، و بهذه المعاني فقط، موجهات خارجية(نسبة إلى النص السرد)، و عنصراً دخيلاً مما يوجب استبعادها في هذه المقالة/ الدراسة.

إذن، تقع الرواية في ٢٣١ صفحة، و في هذه الصفحات القليلة نسبياً قدم الكاتب ستاً و ستين شخصية تنحدر من ثلاث عائلات هي: عائلة عطا المراكيبي و عائلة يزيد المصري و عائلة معاوية القليوبي. و قد تتبع المؤلف هذه المجموعة الكبيرة من الشخصيات عبر رحلة زمنية امتدت لأكثر من مائة و ثمانين عاماً (ابتداءاً بالحملة الفرنسية على مصر في العام ١٧٩٧ و انتهاءاً بأواسط الثمانينيات من القرن العشرين). و شكلت هذه المسافة المدة الطويلة الإطار الزمني الخارجي لأحداث الرواية. أما الإطار المكاني للأحداث فقد شمل رقعة جغرافية واسعة تتضمن الإسكندرية و بني سويف و أحياء سكنية و مناطق مختلفة من القاهرة. فكيف تعامل الكاتب فنياً مع كل هذه العناصر في حيز كتابي ضيق نسبياً ؟

ابتكر الكاتب شكلاً جديداً في بناء نصه الروائي هذا، فاعتمد على أسلوب مختصر في تقديم حكاية (بمعنى الإخبار و السرد البسيط) لكل شخصية من الشخصيات الست و الستين وفقاً للتسلسل الألفبائي لأسماء الشخصيات.فكان يورد حكاية كل شخصية على حدة، و بإيجاز سردي شديد التكثيف معتمداً أسلوب التلخيص لا أسلوب المشهد. ونتج عن هذا المزج الدقيق بين البنية السردية ذات الجوهر الحكائي و توزيع المادة السردية داخل النص باعتماد التسلسل الألفبائي ما يأتي:

أولاً . تفتيت الزمان السردي و كسر، بل تشظية، المسار الخطي للزمن التقليدي. فالرواية تبدأ بحكاية (أحمد محمد إبراهيم) في عشرينيات القرن العشرين ليتشكل مسار زمني من نوع جديد ذي طبيعة بندولية: رجوع في الزمان عن لحظة بدء الزمن الروائي، ثم تقدم عليه، فرجوع، فتقدم؛ و دون أن تغفل هذه الحركة الزمنية البندولية المرور بزمن البداية عدة مرات. و يستمر هذا النسق الزمني الداخلي حتى تنتهي الرواية بحكاية (يزيد المصري) التي تأخرت بسبب من أن اسم صاحبها يبدأ بحرف الياء، و هو آخر حروف الهجاء العربي، أما زمن (يزيد المصري) التاريخي، فإن الجملة الأولى من الحكاية تفصح عنه بجلاء إذ نقرأ " وصل إلى القاهرة قبل وصول الحملة الفرنسية بأيام" (ص ٢١٦) ثم يجري بعد ذلك سرد الحكاية كاملة بإيجاز خبري متمكن. و هذا يعني أن الزمني الخارجي، أعني المدة التاريخية للرواية، قد جرى تحطيم تسلسله و تفتيته و إعادة توزيعه وفقاً لمنطق التسلسل الألفبائي الذي هيمن على بنية النص الروائي و شكل المعلم الأساس في بنائها. و لعل هذا الصنيع يذكرنا بعنوان الرواية من جهة و يوحي لنا بالمقولة السائدة " سأحكي لكم القصة من الألف إلى الياء"من جهة أخرى.

ثانياً . و بالارتباط مع النقطة أولاً أعلاه، فقد أوجدت الرواية زمناً حياتياً ، و قد أقول بيولوجياً ، خاصاً بكل شخصية و اتخذته منطلقاً للتبئير الزمني السردي. و يتجلى هذا الزمن بتكرار دورة الولادة فالطفولة، الصبا، فالشباب، ثم الكهولة، و الشيخوخة، و الموت مع كل شخصية تقريباً . و شكل هذا الزمن الداخلي إيقاعاً ثابتاً في الرواية بالرغم من أن الكاتب قد اختار أن يكسر هذا الإيقاع أحياناً فجعله غير مكتمل حين تنتهي الحكاية الأولى بموت احمد إبراهيم المصري و هو في مرحلة الصبا ليعبر هذا الخيار المبكر عن مزاج مأساوي يسود الرواية منذ البداية.

ثالثاً . لا يرتبط الزمن السردي الداخلي والخاص بكل شخصية بالزمن الخارجي(التاريخي) ارتباطاً واضحاً ، لأن لكل منهما طبيعته الخاصة. إنما ترد في النص الروائي جمل متفرقة هي بمثابة إشارات و دلائل على مثل هذا الترابط. و لتشكل هذه الجمل المتفرقة نقاط التقاء و تمفصل للزمنين. ففي حكاية (قاسم عمرو عزيز) نتابع زمن الشخصية في تحولاته، حتى يرد في النص ذكر خبر زفاف قاسم على ابنة عمه (بهيجة سرور عزيز) فنقرأ " و تم الزفاف فيما يشبه الصمت بسبب الظلام المخيم في فترة الحرب، و احتفلت به المدافع المضادة للطائرات" (ص ١٨٤). هنا نكتشف الصلة بين زمن الشخصية الروائية معبراً عنه بتتابع أحداث الحياة الخاصة للشخصية و الزمن الخارجي، زمن الحرب العالمية الثانية و فترة قصف القاهرة تحديداً ، فتنعقد الصلة. و لا تخفى على القارئ الرصين لهجة السخرية التي صيغت بها هذه الجملة، كما لا يفوته أن يلاحظ ذلك التناقض بين (الفرح) الذي يفترض أنه يسود حدث الزفاف، و هو حدث خاص، و (المأساة) التي تسم الحدث الخارجي، وهو حدث عام، كونه حدثاً حربياً له ضحاياه. فكأن الأفراح هي نقاط ضوء صغيرة منشرة هنا و هناك على خلفية مأساوية شاملة. و تتكرر حالة التمفصل الزماني مع أحداث تاريخية عديدة مثل الحملة الفرنسية التي ورد ذكرها في بداية الرواية و ذكرناه سابقاً ، و تسلم محمد علي حكم مصر، و ثورة ١٩١٩، و الحرب العالمية الثانية، ثم حروب العرب و إسرائيل ١٩٥٦ و ١٩٦٧ و ١٩٧٣، و موت جمال عبد الناصر، و حادث اغتيال السادات. و هكذا تنعقد صلة واضحة، و إن تكن متقطعة و مبعثرة، بين الأزمنة الشخصية (الذاتية) و الزمن الخارجي الاجتماعي (الموضوعي).

رابعاً . لقد كانت نتيجة هذه التقنية في التعامل مع الزمن داخل الرواية أن أعيد إنتاج الزمن الشخصي الخاص بكل شخصية في الرواية و الزمن الخارجي الاجتماعي أو كلاهما معاً مرات عديدة، و في مواضع مختلفة من الرواية. فمثلاً جرى ذكر أحداث و تحولات مرتبطة بشخصية (بهيجة سرور عزيز) و تعبر عن زمنها الخاص بها، كما جرى ذكر الأحداث المرتبطة بالزمن الخارجي عند الحديث عن هذه الشخصية في جزء مبكر من الرواية لأن أسم هذه الشخصية يبدأ بحرف الباء، و هو ثاني حرف في الألفباء العربي، ثم أعيدت رواية هذه الأحداث نفسها، و المرتبطة بالزمن الشخصي أو بالزمن الاجتماعي، في الحكاية الخاصة بشخصية (قاسم عمرو عزيز) في جزء متقدم من الرواية لأن اسمها من الحروف المتأخرة في الألفباء العربي.

خامساً . ما حصل مع الزمان حصل مع المكان أيضاً ، فجرى تفتيته و توزيعه على مواضع متباينة في الرواية. و قد نقلنا الكاتب إلى حيث عاشت كل شخصية؛ كما أعاد الكاتب وصف الأمكنة التي اشتركت في العيش فيها أو ارتبطت بها عدة شخصيات روائية. و هكذا تحول المكان أيضاً إلى عنصر تابع للبناء الفني القائم على التسلسل الألفبائي العربي.

سادساً . لقد ترتب على تفتيت المكان و توزيعه و إعادة وصفه أن الكاتب تجنب الإفاضة في وصف المكان سواء أكان بيتاً أو وكالة تجارية أو محلة؛ فكان يذكره لمحاً و بذكر اسمه و دون التركيز على ما يميزه من ملامح مدركة بصرياً . و هذه السمة غالباً ما نلاحظها في سرد الحكايات الشعبية و في قصص ألف ليلة و ليلة. أعني أنها قد تكون ذات جذر تراثي، و لكن الأصح هو أنها قد فرضتها الحاجة الفنية النابعة من طبيعة البناء الروائي المستند إلى تفتيت الزمان و المكان و إعادة توزيعهما مما يمنع الكاتب من ذكر مكان بعينه تفصيلاً للمرة الأولى ثم ذكره بإيجاز في المرات اللاحقة لأن من شأن ذلك أن يؤدي إلى فضح حضور المؤلف التاريخي، أعني نجيب محفوظ نفسه. كما أنه يمكن أن يفسر على أنه انحياز إلى شخصية ما دون الأخرى و بالتالي فهو سينال من موضوعية السرد. و لو قارنا أسلوب وصف نجيب محفوظ للمكان في روايات(زقاق المدق) و (خان الخليلي) و (بين القصرين) و وصفه للمكان في هذه الرواية للاحظنا اختلافاً جوهرياً له مغزاه. فالوصف الروائي للمكان في تلك الروايات كان مشهدياً حين كان يقدم المكان للمرة الأولى، ثم مشهدياً أيضاً و لكن أقل احتفاءاً بالتفاصيل حين يرصد الكاتب المكان في المرات اللاحقة؛ أما في (حديث الصباح و المساء) فقد التزم الكاتب أسلوب الاكتفاء بذكر الاسم أو الإيجاز المكثف للغاية في وصف المكان. و هذا يفصح بوضوح عن تغيير جوهري في الرؤيا الفنية و الفكرية معاً . كما أنه أسلوب يتطلب قارئاً من نوع خاص.

سابعاً . يمكن القول أن بعض الأمكنة قد اقترنت بعائلات و مظاهر سلوكية معينة ميزت أفراد تلك العائلات و وسمت حياتهم بميسمها. و هكذا اكتسبت هذه الأماكن صفة رمزية ثرة، و هو مما يغني الفضاء الدلالي للنص؛ فسراية (ميدان خيرة) كانت رمزاً لثراء و عنجهية عطا المراكيبي و طبقته، بينما كان ميدان(بنت القاضي) رمزاً لعائلة يزيد المصري و طبقته. فلم يعد مغزى العمل مقتصراً على تتابع الأحداث، الذي يجب أن يعيد القارئ إنتاجه، و على مصائر الشخصيات و ما يمكن أن يعزى إليها من دلالات فكرية و فلسفية، و إنما صار نتيجة لتأويل رمزية المكان أيضاً .

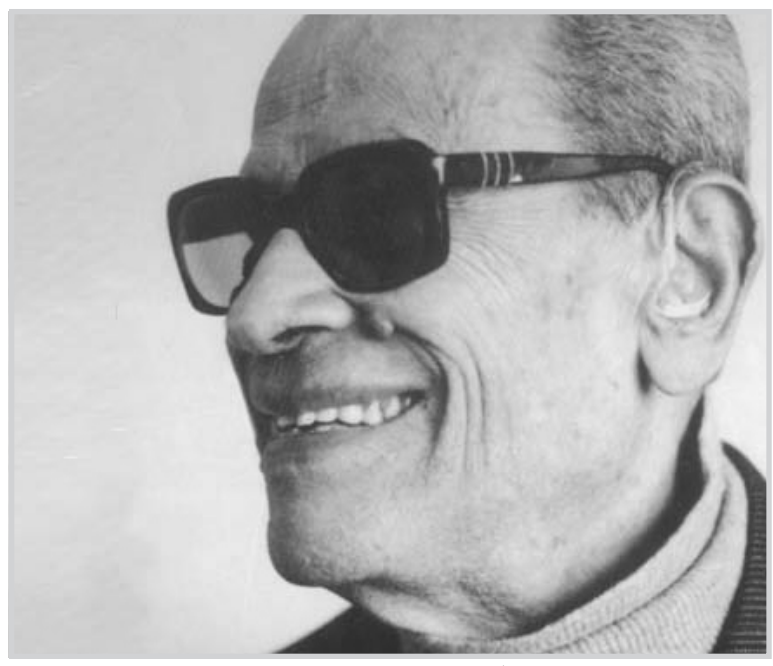
ثامناً . نتيجة لكل ما سبق فقد تأثرت الحبكة(plot) و الحدث (event) في الرواية، إذ افتقرت الرواية إلى الحبكة المركزية بالمعنى التقليدي. فبدلاً من الحبكة المركزية قدمت الرواية حكايات، أو لنقل حبكات، صغيرة متعددة تشبه المراقي أو الدوائر الحلزونية المرتبطة بالشخصيات. و هنا يمكن القول أن الشخصيات و حكاياتها كانت وحدات البناء الفني الأساسية وفقاً للكيفية الخاصة المشار إليها سابقاً . و قد انعكس هذا على الحدث بوصفه دالة تتحدد بموجبها كثير من خصائص الشخصية الروائية. فقد استعيدت الأحداث بأعيانها مرات عديدة لأن الشخصيات التي أسهمت فيها كثيرة و مبثوثة في أجزاء مختلفة من الرواية. أي أن التكرار الناتج من جعل الزمان و المكان تابعين للشخصيات الروائية قد أدى أيضاً إلى تكرار الحدث كلما ذكرت شخصية لها علاقة به. فهذه الحكايات تروى و تكتمل و تنقطع ليعاد إنتاجها مرة أخرى و بالأسلوب نفسه. و قد سبق لنا القول بأن الكاتب قدم ستاً و ستين شخصية في حيز كتابي ضيق نسبياً . و إذا ما قمنا بقسمة عدد الصفحات على عدد الشخصيات لظهر لنا بأن معدل عدد الصفحات المكرس شخصية قد كان حوالي ثلاث صفحات و نصف. و قد وصل الحد الأقصى لعدد الصفحات المكرس لحكاية (أحمد عطا المراكيبي) إلى ثماني صفحات، و وصل الحد الأدنى المكرس لحكاية (وردة حمادة قناوي) إلى ثمانية أسطر فقط. و يرتبط اختلاف عدد الصفحات باختلاف و تعدد الأدوار و الأحداث التي تسهم بها كل شخصية.

تاسعاً . يمكن تشبيه البناء الفني لرواية (حديث الصباح و المساء) بصورة فسيفسائية هائلة الحجم قطعت أجزاؤها الستة و الستين إلى أجزاء غير متساوية و قدمت لنا على غير الترتيب المألوف لكي نعيد تجميعها و تخليق حبكتها المركزية، و بهذا فهي رواية قارئ بقدر أكبر من الروايات ذات البناء السردي التقليدي لأنها تتطلب منه إسهاماً أكبر في إعادة صوغ وتخلق بنيتها السردية المجزأة نصياً.

٤- في مغزى روايته (حديث الصباح والمساء) لقد سعى الكاتب الكبير نجيب محفوظ، في سياق روايته هذه، إلى الكشف عن صيرورة الشخصيات و تنوع استجاباتها إزاء ثلاثة مؤثرات أو قوى ضاغطة هي: قوة العاطفة و الغرائز كما في حكايات (بليغ معاوية القليوبي) و (جميلة سرور عزيز) و (عزيز يزيد المصري)، و قوة الأعراف و التقاليد الاجتماعية كما في حكاية(داود يزيد المصري)، و قوة المتغيرات السياسية و الاجتماعية في أغلب الحكايات الأخرى. و قد ركز الكاتب على تجسيد استجابات الشخصيات المختلفة و ردود أفعالها إزاء هذه القوى دون الإغراق في التفاصيل ليصل في النهاية إلى تشكيل مشهد شامل بانورامي لصيرورة الذات الإنسانية في تفاعلها مع هذه القوى المُمثلة لمؤثرات ميتافيزيقية على الرغم من كونها ترتبط بوجود الإنسان في مجتمع بعينه. و بذلك يكون الأستاذ نجيب محفوظ قد قدم رواية ملحمية في جوهرها و إن كانت ذات شكل فني جديد تماماً و هي أيضاً بدون بطل ملحمي بالمعنى التقليدي الذي نعرفه في الملاحم القديمة. فقد كانت المصائر الشخصية تتداخل، و تتقاطع، و تصطرع لترسم صيرورة زمن عصيب هو زمن المتغيرات الاجتماعية الشاملة، زمن الخروج من مجتمع القرون الوسطى و التحول إلى مجتمع نهايات القرن العشرين. و كل ذلك قد أنجز في حيز كتابي ضيق نسبياً و بأسلوب و معمار فني جديد حتى ليمكن القول أن الرواية تمثل نمطاً جديداً من الكتابة الملحمية.

لقد فعلت الرواية كل ذلك دون التفريط بخصوصية الشخصيات، فكان المؤلف يركز على الإنسان فرداً و ذاتاً اجتماعية واضحة الملامح في المجتمع و شديدة الخصوصية في ملامحها الفردية و في معاناتها الذاتية. و نعتقد بأن هذا المنهج يقدم مدخلاً مهماً في فهم مغزى الرواية الشامل. فالرواية تظهر و تؤكد الفردانية الإنسانية و تعلي من شأنها، و تقلل نسبياً من أهمية الأحداث العامة التي يرد ذكر لمحاً في حين تذكر استجابات الشخصيات لهذه الأحداث على نحو أكثر تفصيلاً . أعني أن الأحداث العامة تذكر لكي يشار إليها بوصفها أسباباً لمعاناة الشخصيات و حياتهم المأساوية؛ تلك المعاناة التي هي في مركز الاهتمام و التبئير السردي.

إن هذا الصنيع لكاتبنا الكبير هو على الضد مما تقوم به الرواية الواقعية الاجتماعية حيث يجري خفض قيمة المعاناة الفردية بالمقارنة مع المعاناة الاجتماعية التي تحتل مركز العمل. و قد يمكن تفسير هذه الرواية على أنها تؤكد فكرة أن القضايا العامة إن هي إلا حصيلة ذلك التنوع الهائل للحيوات الفردية الخاصة بكل حقائقها و بكل ما يكتنفها من مشكلات و تعقيدات متشابكة. بمعنى أن الرواية لم تخفض قيمة الجانب الاجتماعي بقدر ما أعادت التركيز على الجانب الفردي حتى ليمكن الاستنتاج بأن رواية (حديث الصباح و المساء) هي رواية رد الاعتبار للإنسان فرداً إزاء طغيان النزعة الجمعية. و لقد فعلت ذلك على نحو فيه تجريب يربط ربطاً جدلياً محكماً بين الشكل الفني الجديد و الرؤيا الجديدة.



نجيب محفوظ

جان كوكتو .. الظهور من جديد

الانتقام شعرا.. من خدعه الكثيرة لقرائه

ترجمة :عدوية الهلالي

" بعد ثلاثين عاما من وفاتي ، سأجني ماصنعته من ثروة ، قال كوكتو هذه العبارة ذات مرة مشيرا بها الى موهبته الشعرية ثم غادر العالم في الحادي عشر من تشرين الأول من عام ١٩٦٣ ...ومرت السنوات ، وحلت الثمانينيات لتحقق نبوءة كوكتو وينتشر شعره ويفهمه الجيل الجديد بعد أن عجز معاصروه عن استيعابه ...وهكذا يمكن القول ان كوكتو كان قد سبق عصره بأكثر من خمسة وعشرين عاما تقريبا ...

واليوم ...يستقبل القراء مجموعة كوكتو الشعرية التي اعيد طبعها (مفردات الترتيل الكنسي ...وقصائد أخرى)بعد وفاة مبدعها الذي ظل متخفيا محجوبا عن الانظار لوقت طويل ولكن ايضا متفوقا على الاخرين متجاوزا بابداعه الأدراك العادي فقد اعتبروا قصيدته(وصية موسيقي)ضربا من الأساطير المثيرة للسخرية لكنه كان محصنا بدرع من الأبداع قادرا على تلقي الضربات دون خوف حتى انه اعقبها بقصيدة (الأكاليل) ولم تجد اي ترحاب ايضا ... اذن كان لدى كوكتو كل الحق ان يتخفى والا يتعرف أحد على اثاره الشعرية في الوقت الذي كان العالم يهلل لنتاجاته في الصحافة والمسرح والسينما ويقتنص ابداعاته في الروايات والبحوث والمسرحيات والأفلام وايضا في التصاميم والجداريات والخزفيات والموزاييك والرسوم على الزجاج ...وهكذا ظل كوكتو بعيدا عن الناس كشاعر حتى حلت ساعة الأنتقام وعرف الجميع كوكتو شاعرا بعد موته ...ومما يؤسف له انه ظل حتى النهاية يمارس لعبة النجاح الخطرة دون ان يتمكن من ايصال شعره للناس وذريعته في ذلك احساسه بالخطأ تجاه نفسه والاخرين ...انها خدعة من خدعه الكثيرة ..أليس كذلك ؟...

اذن علينا ان نحذر لئلا يخدعنا كوكتو مرة اخرى ، حتى بعد مماته !!

نقدم هنا احدى قصائد مجموعته الشعرية التي أعادت طبعها دار غاليمار الفرنسية للنشر بعنوان (مفردات الترتيل الكنسي ...وقصائد اخرى)...

الشاعر في سن الثلاثين

ها أنا الآن في منتصف عمري
اتسكع على جواد حول منزلي الجميل
،
أرى نفس المنظر ..من الجهتين
لكنه لايرتدي رداء الفصل نفسه ...
أدرك جيدا ..تقولين انك تحبينني
فينوس ..ان لم اكن قد تحدثت عنك
اذا لم يكن منزلي قد شيد بقصائدي
...
سوف اشعر اذن بالفراغ ..
وسألقي بنفسي من الشرفة ...!!

عن مجلة لوبوا- باريس

رواية " التجمع Gathering "

أكسبت الإيرلندية إنرايت جائزة بوكر

تعود فيرونيكا هيغارتي ، و هي الثامنة من اثني عشر طفلاً ، و هي الآن في أواخر ثلاثيناتها ، إلى بيت الأسرة لتخبر أمها عن موت ليام Liam، أكثر الأخوة عناداً و أقربهم إلى قلبها . و في بيت الأسرة الآيل للسقوط ، و هو كابوس بنائي منتشر من امتدادات لا نهاية لها . رمز للشخصيات و العلاقات المغلفة التي تكونت هنا ، و لكن أيضاً لإيرلندة غير متيقنة من جذورها و مستقبلها معاً .

آن إنرايت

ترجمة: عادل العامل

تبدأ فيرونيكا بتخيل سلسلة من المشاهد من شباب أجدادها في محاولة للتعرف على أسباب انتحار أخيها ليام . فإذا لم تكن المسألة مسألة خطيئة أصلية تماماً ، ففي الأقل عندئذ يكون كمون الخطيئة في الخلفية واحداً من الأصول .

إن أدب آن إنرايت القصصي مسكون عادة بهاجس الأجسام و ما هو بدني . ففي رواياتها الأولى ، (الشعر المستعار الذي اتخذه أبي The Wig My Father Wore، ١٩٩٥ ، تجسد إثم الأسرة في الشعر المستعار ، أو الباروكة ، الذي يراه الجميع و لكن أحداً لا يذكره على لسانه . و تبدأ (متعة إليزا لينتش) ، ٢٠٠٢ ، بوصف مدروس للادراك الجنسي لجسد تلك العشيقة الباريسية الإيرلندية الرائعة ، و تتتبع استخدام إليزا البراغماتي له لتصبح ، لمدة خمسة عشر عاماً ، أقوى امرأة في الباراغواي . أما (ما الذي تشبه ؟) ، ٢٠٠٢ ، و هي قصة توأمين يفصلان عند الولادة و ينجذب أحدهما للآخر عبر المحيط الأطلسي بواسطة قوة بايلوجية ، فتقدم تفسيراً غير مباشر للانفصالية الإيرلندية . و هنا ، فإن " التاريخ بايلوجي فقط " ، كما تهتف فيرونيكا ، مستذكرة الوجه الذاوي لرجل يعاني من مرض السفلس . فتاريخه الجنسي مكتوب حرفياً على جسده . و تكتسب الموضوعة انعطافاً هزلياً حين تغير إحدى أخوات فيرونيكا أنفها العائلي المميز بجراحة تجميلية .

و الأجسام هنا ، في الرواية ، ليست على هذه الدرجة من التعبيرية كما في الموت ، و (التجمع) تتناثر فيها الجثث : جثة ليام التي غرقت في البحر ، أوصال جسم مقطع من جناح إلى جناح في مستشفى ، أجسام ميتة في معارض للجثث أو موضوعة للسهر عليها قبل الدفن ، للمس ، و المراقبة ، و التصوير ، كما هي حال جثة ليام . و إنه التجمع النادر الحدوث للأسرة حول جثة ليام هو يعطي الرواية عنوانها . و لكن وفقاً لكل تبياناتها الدنيوية ، بل و المتسمة بالكفر ، فإن الرواية تصور تماماً باستعارات دينية مدوية .

إن إلحاح فيرونيكا على الكشف عن تاريخ ليام الحقيقي هو التوق إلى أيقونتها ، و هي تستذكر تلك المناسبة حين تسلمت سميتها بصمة وجه المسيح على قماشة في الطريق إلى كالفاري : إنه على جلدها ، في عظامها ، مثل " رائحة تتوسع " ، ذلك أنها تتذكر أخاها . فالنسيج البايلوجي الذي يوحد الأسرة ، اللحم و الدم ، مشكل بتعابير القربان المقدس .

و بالرغم من بعض التماثلات في الموضوعات مع إيدنا أوبرين . فكلتاهما بصيرتان بالأسر الإيرلندية و الجنس بوجه خاص . فإن إنرايت تضع أكثر وسطَ الكتّاب الإيرلنديين التجريبيين مثل جون بانفيل وباتريك ماكيب ، الذين يمدون حدود واقعية إيرلندية أكثر تقليدية مرتبطة بقضايا اجتماعية من خلال تقنيات السرد الواعي ذاتياً ، و الحبك المعقد ، و التناغمات الروحانية .

إن دقة نثر إنرايت تحركنا بلطف بين الحاضر و نقلات فيرونيكا الماضوية ، لتنتهي كدراما رومانسية صامتة بين جدتها لأمها أيدا Ada كامرأة شابة ، و الزوج اللعوب القادم تشارلي ، و لامبيرت نوجينت ، و هو خاطب بديل و فيما بعد مالك مسكن الإثنين .

إن شفافية نوايا لامبيرت الفاسدة ، الذي يجيء في الوقت المحدد ليجمع الإيجار الأسبوعي على الدوام مع شيء من الحلوى للأطفال ، تتغاير مع مراوغة أيدا الخادعة : حاصل الانطباعات المفككة من طفولة فيرونيكا و نتف من معلومات استعادتها لأحداث الماضي . و نفس التقنية تُجرب بالنسبة لشخصية ليام ، غير أن تفصيلات ماضيه الموحية . فتاة تبكي ، زيارة موجزة إلى السجن ، سكين مطبخ مرمية نحو أمهم ، ارتداء سترة فلورية (مشعة) و هو يغرق نفسه ليعثروا عليه بسهولة . تفشل في استثمار شخصيته بمغزى أعمق ، و توفر دافعاً ضعيفاً لانتحاره . و ينتهي الأمر بغموض الرواية الحقيقي لأن يكون مصدرا لا لتراجيديا ليام ، و إنما لتراجيديا فيرونيكا ، تراجيديا نفسها السريعة التحطم .

و في الختام ، فإن إيرلندة نفسها هي التي تقدم الافتداء في هذه الرواية المثيرة للإعجاب ، و هي تستقبل فيرونيكا في نهاية رحلة رمزية من اكتشاف الذات . رحلة على نحو له مغزاه إلى إنكلترة و رجوعاً منها . فسقوطها الغريب هي يوفر رؤية مختلفة للخطيئة .

عن : Timesonline

اصدارات

اعداد: زياد مسعود

(انسان)

ترتقي عن اليومي الى الفكري العام

صدر مؤخرا العدد الرابع من دورية (الانسان) التي تصدرها وزارة الداخلية العراقية حيث يتولى الاشراف العام على (انسان) معالي جواد البولاني وزير الداخلية ويرأس تحريرها عبد الرزاق الجبران فيما قام عبد الستار جبر بمهمة المحرر الثقافي.

وتهدف دورية (الانسان) الى محاولة تجديد الحقيقة في قضايا الوجود والانسان والدين واعادة تاريخ التاريخ واستذكار انسانيته وتأكيده قيم التسامح ووحدة الاديان والانسان.

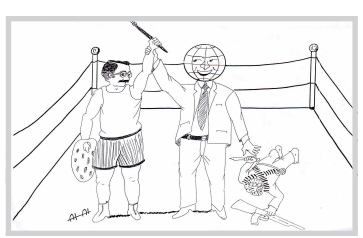
وقد تضمنت افتتاحية رئيس التحرير (مسافات الاسم) مقارنة فكرية لكلمة (انسان) ليصل الى القول (ان كلمة انسان هي المفردة الوحيدة المعصومة في اللغة عن اسقاطات البشر وثيابه، بما لا قدرة لهم على تقصيها.. لذا لم تكن الا موضع (استغلال ايديولوجي لا موضع (اصلاح) معرفي، مشيرا الى ان العمل الذي تسير به المجلة في تفعيل هذه الكلمة لانها كلمة الله الذي يبدأ بها الوجود وكانت الممثل الوحيد له، من موضوعة العدد (الافق العربي- الاسلامي.. الحداثة او الحروب الاهلية) د.سعيد بو خليط.. (الحرب شكل جديد) لعبد السلام بنعبد العالي (زمن الحرب) سمير عبد الفتاح- (انهم يقتلون الشمس) شعر عبد الحق ميغراتي وعدسة احسان الجيزاني- (اوراق بعد القيلولة) د. سعيد بو خليط- حوار مع الشاعر الدانماركي قيليس هاو اجراه محمد سعيد الريحاني عن الشعر الدانماركي الحديث وترجماته اضافة الى نصوص اخرى لموسى حوامدة وعبد الباقي يوسف واثير محمد شهاب ود. بركات محمد مراد وغيرهم.

مجلة (انسان) بهذا ترتقي عن اليومي المتخصص الى العام الفكري الابداعي وتضيف اقلاما شقيقة اضافة الى الكتابات العراقية.

مراتي صامته لمؤيد نعمة

كاريكاتير: احسان الفرج

اصدر رسام الكاريكاتير العراقي احسان الفرج كتيبا حوى اكثر من اربعين رسما كاريكاتيريا تصور تجارب الفنان الراحل مؤيد نعمة وعلاقته بمجتمعه الذي احبه مع مقدمة تعريفية بتجربة مؤيد نعمة الكبيرة.



فازت الكاتبة الإيرلندية آن إنرايت في تشرين الأول الماضي بجائزة بوكر للعام ٢٠٠٧ عن روايتها " التجمع The Gatherihg" و كان الملحق الأدبي لصحيفة التايمز قد نشر عرضاً لهذه الرواية الملتبسة ، التي كتبتها إنرايت في ظروف شخصية صعبة . و نقدم هنا ذلك العرض الذي كتبته كريستين إيونز .