مساحة خضراء

إنهم يدقون جدران الخزان!!!

فؤاد عبدالقادر

وكأن الفنان الشهيد/ ناجي العلي كان يقرأ خطوط الغيب, يتنبأ بمستقبل النضال الفلسطيني.. أساليب أخرى, جيل لايعرف الخوف أو الهزيمة..

عندما رسم بريشته كفا تخرج من باطن الأرض قابضة على حجر.. كان ذلك قبل سنوات من اندلاع ثورة الحجارة.. الانتفاضة، عبرت ريشة هذا الفنان المبدع عما يصوره من إمكانيات ووجود اختيارات أخرى للمواجهة وقد حدث..

حلم أن الإنسان العدو المغتصب للأرض والدار سجانه المتمرس خلف آلته العسكرية الجهنمية.. بحجر يقتله أو يلتقطه من أرضه المقدسة ليضرب به وباسم الله وجه المحتل الصهيوني..

تحققت النبوءة، وأصبح الحلم حقيقة فكانت ثورة الحجارة.. بعد أن صمتت البنادق عن العزف..

وتحدثت حتى الكلمة الشعرية التي واكبت الثورة.. عندما كانت فتح (حصاننا الجميلا) يحمل في غرته ببسان والجليلا.. ويحمل الصخور يا ماءنا ياثلجنا.. ياظلنا الظليلا.. يافتح نحن مكة ننتظر الرسولا!!.

الكلمة الطلقة المعبرة الشعرية التي حمل لواءها درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد ودحبور، وعبد الكريم الكرمي وفدوى طوقان وغيرهم.

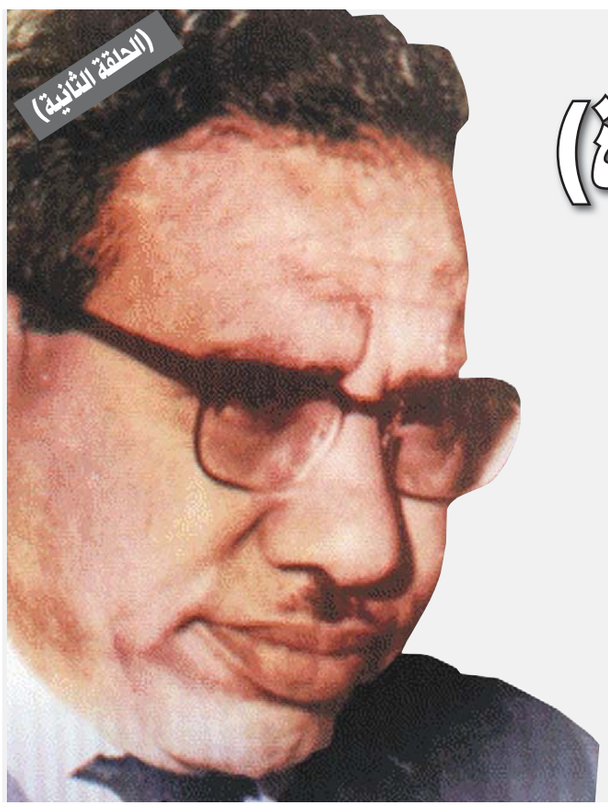
ونامت البنادق وجاء أطفال الحجارة وشبانها.. ليصنعوا ملحمة الثورة والانتصار.. اليوم تعود ثورة الحجارة انتفاضة الأقصى الثانية، في مواجهة الاستسلام والذل العربي المهين.. هاهم الأطفال والشباب في فلسطين ينسجون انشودة الثورة والحرية «ويدقون جدران الخزان» حتى تسمع الدنيا أصواتهم.. يقرأون سفر العودة.. يهزون هذا الزمن العربي العجيب «ياصوت ظلك طائر.. زوبع بها الضمائر خبرهم عاللي صاير بلكي بيصحي الضمير يشعلون شمعة في هذا الليل.

«الآن الآن وليس غدا أجراس العودة فلتقرع».؟

الهوامش:

- يدقون جدران الخزان.
- قصة لغسان كنفاني.
- يافتح ياحصاننا الجميلا.. مقطع من قصيدة.. لنزار قباني.
- ياصوت ظلك طائر.
- مقطع من أغنية لفيروز.

foad__123@yahoo.com



(الحلقة الثانية)

المعنى الدلالي في قصيدة (نظام البردة) لعلي أحمد باكثير.. (قراءة تأويلية)

د. يحيى شايف الشعيبي

■ تتجلى أهمية الدراسة في نفض الغبار عن علمٍ من أعلام الأدبي العربي ورائدٍ من رواد حركة التنوير المبكرة في اليمن عامةً وفي حضرموت خاصةً، كما تكمن في الكشف عن نسقٍ شعريٍّ متميز، وعن سمةٍ من سمات الإحياء والبعث اعتادها شعراء التنوير في (معارضاتهم) المطولة بهدف البحث عن منقذٍ للخطاب الأدبي خاصةً وللخطاب الثقافي عامة، كما ترمي الدراسة إلى التعرف على الثقافة السائدة في عصر باكثير وتبيان دوره ومكانته الريادية في مجال الأدب والفكر والثقافة العربية، ومن الأسباب التي حددتها الدراسة لاختيار البحث إخراج القصيدة (كنّص مغمورٍ) إلى النور، والإهمال من المؤسسات المحلية لتراث باكثير وعدم اهتمام مؤسسات (التعليم) العربية بالموروث الإبداعي لباكثيرٍ وتوظيفه في المقررات الدراسية بهدف تزويد الجيل الجديد بنتاج رواده.

نَسَجَ الراوي الشعري خيوط لوحته الفنية من فضاءات أفقية مستندة إلى مرتكزات مرجعية ضاربة في العمق بهدف إعادة الثقة للذات المنهارة، إلا أن قوة اللحظة المعاشة وهيمنتها على المشهد فرضت على الذات الشاعرة كمعادل موضوعي لمشروعها المأمول في الإباحة بالحزن والتلويح بالهزيمة، فلم تشفع لها بنية النداء المجازي(ياويح قلب بجنبي لا هدوءَ له) لما لهذا النداء من دلالة على (الترحمً والتوجع) أدت إلى نسخ قيمة الحركة وفاعليتها واضعفت حيوية ودلالات الصور الاستعارية (يجيش بالهم كالبركان بالجمم، يئن من ثقل الآمال، وأرمق الدين والأعداء توسعه فتكاً، يكاد في داره ظهر النهار) فقوة الحركة النابعة من معانات الانكسار وتداخلها مع الصورة التشبيهية (كالبركان بالحمم) حبست الحركة في الداخل لعدم قدرتها على تحريك الفضاء الخارجي، مما حرف من مسار الدلالة لتولد تاكلات في الداخل الشعري المقيد وتنبعث أصوات الأنين لتوحي بحالة التصدع والانهيار وعدم القدرة على الوقوف لتلتقي مع لحظة الاستسلام بموت القيم المولدة للإرادة ويعزز من دلالة التراجع أن يتمثل فضاء الانكسار (بالمحيط الآمن للذات الشاعرة) لتلتقي كل هذه الدلالات في موت الحركة وهيمنت السكون وترفد ذلك جدلية التضاد في (هدوء و يجيش/ الهموم والهمم/ البؤس والعز) لتسيطر قوى (الهدوء والهموم والبؤس) على تقنية المشهد مما يولد حالة من الشعور بالضياع وتأتي الإيقاعات ذات المقاطع الوزنية الطويلة منسجمةً بفعل قلة (التجوزات العروضية) مع طبيعة الإيقاع الداخلي للذات الشاعرة في لحظة الحزن (ويلحظ ذلك من البيت الأول للمقطع الذي حافظ على تفعيلات (البسيط) ما عدا بروز حالة الزحاف الضعيفة الأثر في (العروض والضرب وتفعيله (مستفعلن) في بداية الشطر الثاني) مما أبقى البيت على سجيته الوزنية الطويلة ليلتقي في الدلالة مع الشعور بالغبن والانكسار فإذا ما تمعنا في المعاني المكشوفة التي حجبها الراوي الشعري في انزياحاته اللغوية والبنائية وخبرته الفنية فسنلحظ أن الذات الشاعرة تعيش حالة من الصراع الداخلي بين قيم داخلية وقيم متأصلة ويتضح انحياز الذات الشاعرة إلى القيم المتأصلة المفقودة ورفضها للقيم الدخيلة كعلامة دالة على انهيار المشهد ويكتفي بتوجيه العتاب للقوى المستسلمة التي عجزت عن حماية القيم المتأصلة، من غير أن يسأل عن الأسباب والمسببات التاريخية والثقافية والمعرفية التي أنتجت هذا المشهد العاجز، إذ أن تحميل القوى الدخيلة بشكل أو بآخر المسئولية الكبرى للانهيار يعطي المسوغ للقوى (المستسلمة) التي ينتمي إليها قبول الأمر الواقع ويعفيها من مهمتها في التغيير وخلاف ذلك يدفعها إلى الإيمان بالتغيير من خلال البحث عن مقومات النهوض مما يسهل من مهمته في خلق ثقافة تجاوزية متنورة وينتج الموقف الرافض للشاعر من القيم الدخيلة الكثير من التساؤلات فهذه القيم التي هيمنت على فضاء واسع في الوجود منها فضاء الذات الشاعرة تحمل في أحشائها أسراراً كثيرةً مكنتها من إخضاع الآخر والهيمنة عليه وبالرغم من رفضها لثقافة الإلغاء التي تمارسها القوى المنتجة للقيم الدخيلة يحتم المنطق علينا أن نبحث فيها ونشتغل عليها وليس على قيم الهزيمة ففيها سنجد مسببات ضعف القيم المنهارة كما يحق للذات الشاعرة أن تدعي بحكم ماضيها القوي بأنها شريك في قوة الحاضر.

ففي المقطع(٤) يقول الشاعر:

١٨-

وأَرجِعُ الطَّرفَ في الأَحقافِ غارقةً
في الجهلِ فَوضَى بلا عدلٍ و لا نُظُمِ

١٩-

تفَّننتْ في مَلاذِّ العيشِ تاركةً
ما تقتضيه، فلم تُفطِر ولم تصُمِ

٢٠-

والخُلف مُحتَكِمٌ فيها يُمزِّقُها
حتَّى يُغادرَها لحماً على وَضَمِ !

٢١-

كيفَ القَرارُ على حالٍ يذوبُ لها
قلبُ الكَريمِ ويجرى دَمعُه بِدَمِ !

٢٢-

ياليتَ شِعري أَللعَلياءِ من سبَبٍ
أَلفَيهِ يَقذِفُني منها إِلى القِمَمِ ؟! (٤٧)

تنتقل الذات الشاعرة من الفضاء العام إلى الفضاء الخاص وتتمركز في هذا السياق باحثةً عن ذاتية الوجود في ثقافة العدم، إذ يمثل المقطع بانزياحية مكانية تصدم ذاتية الشاعر وتتجاوز انزياحية النص المذعن للبنية السكونية المهيمنة على المشهد الفني.

فالشاعر يبحث عن ذاته في الوجود فتأتي صور النص منسجمةً مع نوعية الشعور وسكونيته في الداخل الشعري فـ (الأحقاف غارقة في الجهل، تقننت في ملاذ العيش، لم تفطر ولم تصم، الخلف يمزقها، حتى يغادرها لحماً على وضم، ياليت شعري .. يقذفني منها إلى القمم) لم تشفع حركية الأفعال والجمل الفعلية في كسب الصور الشعرية طابعاً حركياً يحرك من طبيعة المشهد الفني، وما دامت الصور الشعرية توحي بعالم معتمٍ ومنشغل بثانويات الوجود فلا غرابة إذا أتى منسجما مع عالم الشاعر المتشظي طالما عالم الشاعر هو الآخر أتى منسجماً مع عالم الواقع المنهار، إذن فالصور توحي بصراع بين عالمين: عالم الظلام وهو العالم العبثي المجسد في ثقافة (الأغراق والجهل والملذات) وعالم النور وهو العالم الذي تنتمي إليه الذات الشاعرة والمجسد بـ(الأحقاق، الصيام، التمزيق، التقسيم، الماضي) ويرمي العالم الأول إلى تدمير الذات الشاعرة بينما يرمي الآخر إلى إنقاذها. العالم الأول يملك من القدرة على الهيمنة والقوة ما يؤهله لذلك بينما العالم الآخر يفتقد لتلك القوة ولا يملك سوى (خزين من الذكرى للمكان وماله من مميزات قيمية) وما يعيشه اليوم من حالة تراجع وانهيار، كما جدلية الصراع أفضت إلى هيمنت ثقافة الجمود والسكون على قوى الشاعر بفعل دلالة الثبات والجمود والسكون في النص كما توحي به الصور وتوفد هذه الحالة إيقاعية السكون المنبعثة من التضاد (فوضى، نظم/ تفطر وتصم/ لحماً ووضم) وما تحمله من دلالات سلبية بفعل السياق الذي تنتمي إليه (فالجهل والعدمية ، والتمزيق) تهيمن على طرفي الثنائية فتفقدها دلالة الحركة لصالح قوى الذات الشاعرة وتأتي الأساليب الإنشائية (كيف القرار على حالٍ يذوبُ لها قلبَ الكريم / ياليت شعري/ أللعليا من سببٍ الفيه يقذفني..) لتعزز من ثبوتية المشهد وسكونيته، فصيغة الاستفهام (كيف) تدل على إظهار الأسى والحزن وتؤكدها علامة التعجب في نهاية البيت وبنية التمني (يا ليت شعري) توحي بالبحث عن منقذ وترفدها صيغة الاستفهام (أللعليا) لتوحي في البحث عنً وسيلة للخروج من التية.

مَن خلال التمعن في المعاني التي أفرزتها انزياحية البنية الفنية بعد تفكيكها وتحليلها نلحظ بأنها قد تجسدت في الألفاظ التالية (الضياع، المتعة، التدمير، العجز، الاستسلام) وجميعها توحي بالسكونية والثبات، فبنية الحضور تجبر الذاكرة على استدعاء بنية الغياب المقابلة وتنتج لدينا المعاني التالية (الوجود، الزهد، البناء، الإصلاح ، المواجهة) وهي المعاني المفقودة التي تبحث عنها الذات القارئة ومن البيتين يتفجر الصراع بين المعاني الفنية التي أودعتها الذات الشاعرة في زوايا النص والمعاني الجمالية التي يكتسبها القارئ، فالمعاني التي قصدها الشاعر تحمل دلالات إسلامية بفعل حالة اليأس التي تعيشها الذات الشاعرة وتأتي تلك الدلالات بفعل نوعية التشخيص في لحظة الانهيار التي تعيشها، فقوة الصدمة جعلتها غير آبهة إلى المسببات الحقيقية للهزيمة والتي تكمن في التراجع التاريخي والحضاري التراكمي بفعل انهيار الذاكرة إذ لا يجوز أن نحمل ذلك الجيل المسؤولية لوحدة بينما تشكل معاني الذات القارئة دلالات ترمز إلى القوة والاستمرارية بفعل طبيعة المتغيرات والفارق الزمني بين النصين (الفني والجمالي) وتعيد مسببات القوة إلى تراجع ثقافة الهيمنة بفعل حالة الارتقاء للمشروع الذي ينتمي إليه القارئ وهو المشروع الذي ما زال يعاني بعض سمات مشروع الذات الشاعرة إلا أنه يمثل حالة أرقى بسبب ظروف الانفتاح العالمي في العصر الراهن. في المقطع (٣٨) يقول الشاعر:

٢٢٩-

يـاربِّ رحمـاكَ! إن الـغربَ مُنتبِهٌ
والشرقُ مُشتَغِلٌ بالنَّومِ والسَّأمِ

٢٣٠-

والـعُرْبُ في غفلة عما يُـهدِّدُهَا
لم تَعتَبِر بليالي بؤسِها الدُّهُمِ

٢٣١-

ياويحَها تتعادَى ؛ والعدوُّ على
أبوابها يرقبُ الأحداثَ عن كثم

٢٣٢-

والوقت أضيقُ، والأحداثُ في عجل
تبنى وتهدُم، والأنَّاتُ كالدِّيَمِ !!

٢٣٣-

إني السعيدُ إذا ما أمتي بَعُدت
حالاً، وفي ذُلِّها ذُلِّي ومُهتضَمِي

٢٣٤-

إذا أمِلْتُ ففي آمالِها أَمَلِي
وإن أَلِمَتْ فمن آلامِها ألمي ! (٤٨)

تمكنت عدسة الذات الشاعرة من تقديم لوحة فنية معبرة عن طبيعة المشهد الفني الذي يتكون من خلال فنية الوسائل الدالة وما توحيه الألفاظ المهيمنة على النص من خلال علاقاتها السياقية وارتباطها بالفضاء الخارجي للنص، وما تمليه تلك الظروف المحيطة في تحديد شخصية الشاعر وشكل النص ونوعية الخطاب.

إن هيمنة الصورة الكنائية على النص خلقت علاقات تجاور سياقية في بنيته واسهمت رمزيتها في الكشف عن المعاني المحتجبة في أحشاء اللعبة الفنية وعرت مقاصد الشاعر إلا أنها لم تفض إلى خلق حركة دلالية تكسر هيمنت السكون على النص، إذ نلحظها في (الغربً منتبه / الشرق مشتغل/ العرب في غفلة لم تعد ليالي بؤسها / العدو على أبوابها/ الوقت أضيق/ الأحداث في عجل) توحي الكناية الأولى والثانية بثنائيتي (القوة والضعف) كما أن حالة التقابل بينهما (الغرب منتبه والشرق مشتغل) تدل على حالة المفارقة بين عالمين متصارعين في الداخل الشعري، إذ تنتمي الذات الشاعرة إلى الطرف المشتغل المهزوم مما يوحي بحالة من التمزق والتفكك مقابل حالة التوحد والقوة في الطرف الآخر لتأتي منسجمة مع حالة الشاعر النفسية الحزينة وتتكاثف الدلالة في المشهد الكنائي وتضيق الرؤية وتصاب الذات الشاعرة بانسداد الأفق نظراً لضيق الفضاء الزماني القادر على صنع الثقافة التجاوزية لحالة الركود كما نلحظ الثراء الصوتي فيما ينشأ من تناسق في الأصوات والحروف ونلحظ ذلك في تكرار حرف المد في (الآفات ، آمالها، آلامها) مما يخلق حالة من الإطالة في إيقاعية الصوت فيعطي مشهداً إيقاعيا بطيئاً يتناسب وحالة الأساء والحزن التي تهيمن على الذات الشاعرة كما تخلق الوحدات الدالة على الجناس (تتعادى والعدو/ السعيد وسعدت/ ذلها ذلي/ أملت وآمالها أملي/ ألمت آلامها ألمي) إيقاعاً نغمياً حزيناً لما تحمله من حساسية في الصوت والمعنى بفعل العلاقة بين كل الوحدات الجناسية المتوائمة مع الجو العام للنص، أذ تأتي منسجمة مع حالة الغبن التي تعيشها الذات الشاعرة المنتمية إلى القوى المحاصرة في النص والواقع المعاش كما تجسد ذلك حالة المقابلة في البيت الأخير من المقطع لتعبر عن الترابط المصيري بين (الإنسان والمكان والزمان) ففي الأولى ترابط نحو الأفق وفي الأخرى ترابط يفضي إلى الفضاء السكوني المنهار.

كشفت عملية التحليل للمقطع الشعري عن مجموعة من المعاني التي قصد الشاعر حجبها في بنية النص وفنيته تكمن أبرزها في (تماسك الغرب، تفكك الشرق، الضياع، الانهيار، الموت، الوطنية، الانصهار ...) إذا ما كانت معاني النص قد ربطت بفضاءاتها المحددة فمعاني التلقي شاردة يطاردها الأثر وتتشظى إلى أفكار متحاورة ليعاد إنتاجها بعبارات غير العبارات التي حجبت خلفها معاني النص الشعري، فلمَ الخوف من الآخر؟ وهل ضياع الآخر مصدر قوة للإنسانية؟ فإذا ما تجاوزنا الواقع العربي والإسلامي إلى الواقع الإنساني والوجودي بشكل عام، ألمْ تكن التجربة مصدراً للقوة؟ لأن التجربة الناجحة هي التي تنضج بنار الأزمات ومعانات التفكك، وكيف يحدث الضياع في لحظات اليقظة؟ ألم تكن هذه اللحظات مؤشراً لنقطة انطلاقة جديدة؟ أو بدلاً من بسبب الانهيار؟ لِمَ لا نحولً نقاط ضعفا إلى قوة؟ ونشتغل على نقاط قوة العدو كمنجز إنساني مشترك، وهل من الأجدر للأمة التي تريد النهوض أن تؤسس لثقافة عدائية مع الآخر؟ لماذا لا نفكر في خلق وعي جديد؟ ولماذا اليأس من الاستمرارية ما دامت هناك قدرات مدفونة في الذات والواقع من الممكن استثمارها وتنميتها بهدف توظيفها لصالح الذات الإنسانية؟ وهل الانغلاق على الآخر سيكفل انفتاح الفضاء الزمكاني للإنسان؟ ألمْ يكن الإنسان كائنا اجتماعيا لا يستطيع أن يعيش من دون الآخر؟ ومثلما يحق له أن يرفض ثقافة الإلغاء يجب أن لا يؤسس ثقافة المقاومة للإلغاء على أسس الغائية أخرى.

وكما يحق للذات الشاعرة البحث عن وطنٍ مستقل يحق للآخر المهيمن أن يكون له وطنٌ من غير أيّ قيود وألا يفرض عليه القطيعة جرى سياسته السابقة التي لا يتحمل مسؤوليتها وحده بل نحن شركاء إزاء ما أصابنا من نكسات والنقد أن لزم يجب أن يوجه ضد الذات قبل أن يوجه ضد الآخر حتى تشعر بمدى تفريطها بالقيم الروحية والوطنية والاجتماعية وتشحذ كلما لديها من همم للتعويض وليس للإسقاط والاتكال، حتى لا تعفي ذاتها من المسؤولية، مما يجب على الذات الشاعرة كشرط للتجاوز بهدف النجاح ألا تحصر الانصهار في فضائها الخاص، بل يجب أن تذوب قيم الذات الشاعرة في الفضاء (العربي والإسلامي والإنساني) حتى تتمكن من إنتاج قيم إنسانية عامة وجديدة قادرة على مقاومة الهيمنة الجزئية.

الهوامش

(٤٧) قصيدة نظام البردة، علي أحمد باكثير، ٧-٨.
(٤٨) قصيدة نظام البردة، علي أحمد باكثير، ٤٢-٤٣.

إصدارات ثقافية

لماذا ماهلر؟

نورمان ليبرشت، هو من المعلّقين والناقدين الموسيقيين البريطانيين المعاصرين الأكثر شهرة. وبعد أن قدم عشرات الدراسات وما يزيد على عشرة كتب عن الموسيقى يكرّس عمله الأخير للموسيقي الألماني ـ النمساوي الشهير غوستاف ماهلر، تحت عنوان: «لماذا ماهلر»؟ مع عنوان فرعي يقول: «كيف استطاع رجل واحد وعشر سيمفونيات تغيير العالم»؟

ومنذ البداية، يفاجئ المؤلف قارئه بالقول: إن حالة ماهلر ومسيرته الفنية، الموسيقية، هي الأكثر غرابة في هذا العصر. ذلك أنه قبل نصف قرن من الزمن لم تكن موسيقاه تثير اهتمام سوى أقلية قليلة من الأخصائيين، هذا إذا لم تكن مجهولة بصورة كاملة على الصعيد العام. أما اليوم فإن هذا الموسيقي وموسيقاه يحتلان مكان الصدارة في عالم الموسيقى.

ماهلر من مواليد بلدة تقع اليوم في الجمهورية التشيكية وكانت عند ولادته، عام ١٨٦٠، تابعة للإمبراطورية النمساوية. عُرف أثناء حياته كرئيس جوقة موسيقية في العاصمة النمساوية فيينا أما اليوم فهو معروف كـ«مؤلف موسيقي» هام تشكّل أعماله «جسرا» بين الموسيقى الكلاسيكية في نهايات القرن التاسع عشر وبين الموسيقى الحديثة. لقد ألّف «ماهلر» عشر سيمفونيات، بقيت الأخيرة منها غير مكتملة تماما. وهذه السيمفونيات بالتحديد هي التي يعتبر المؤلف أنها قد ساهمت في تغيير العالم، كما يدل عنوان الكتاب.

يصادف هذا العام ٢٠١٠، بالذكرى ١٥٠ لولادة ماهلر، ويصادف العام القادم ٢٠١١ الذكرى المائة لوفاته. ومؤلف هذا الكتاب يرى به الرجل الذي غيّر العالم «موسيقيا». ويشرح الأسباب التي تجعله يرى فيه مؤلفا موسيقيا كبيرا تتمتع سيمفونياته بقدر كبير من الكمال «الأمر الذي يعترف به خصومه قبل أصدقائه».

ومن النقاط الأساسية في حياة غوستاف ماهلر هو تحوّله من اليهودية إلى الكاثوليكية عام ١٨٩٧ حيث أصبح بعدها في تلك السنة نفسها مديرا فنيا لاوبرا فيينا الشهيرة نال خلالها سمعة كبيرة على أنه يسعى دائما لبلوغ أقصى درجة ممكنة من الكمال في عمله، واهتمامه بالتفاصيل الدقيقة. بل كان يطبق «صرامته» على جمهور الحضور بحيث لا يتركوا أمكنتهم خلال العزف.

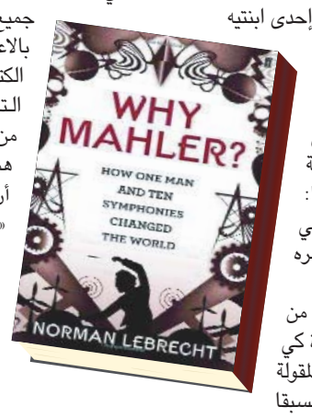
تزوج غوستاف ماهلر عام ١٩٠٢ وتوفيت إحدى ابنتيه عام ١٩٠٧ حيث اكتشف بنفس السنة أنه مصاب بمرض في القلب. وفقد عمله بالإضافة إلى ذلك. ويشير المؤلف أن السمفونية السادسة لماهلر تضم في نهايتها «ثلاث ضربات قوية من مطرقة «ترمز إلى المصائب الثلاث التي تعرّض لها: أي موت ابنته ومرضه وفقدان عمله. توفي ماهلر عام ١٩١١ وهو في الخمسين من عمره وكانت آخر كلمة نطق بها هي «موزارت».

ويعود «ليبرشت» إلى سلسلة طويلة من الرسائل والتعليقات والشهادات المعاصرة كي يخرج منها كلها بمقولتين أساسيتين. المقولة الأولى هي أن «موسيقى ماهلر ارتقبت مسبقا ملامح التقدّم التاريخية والعلمية والاجتماعية» التي ستحققها الإنسانية. والمقولة الثانية قد اعتنق المسيحية من أجل الحصول على قيادة فرقة اوبرا فيينا، أي المنصب الذي كان ممنوعا آنذاك على اليهود.

ويرى المؤلف أن سمفونيات ماهلر قد دفعت «الدينامية» الموسيقية إلى أقصى حدودها واستبقت عصرها للتبشير في العصر القادم. ويؤكد ليبرشت قناعاته أن الموسيقي الكبير لم يكن مجرد فنان عظيم بل وكان إنسانا يحمل هموم أبناء جيله.

ولا يتردد في اعتبار أن سمفونياته تعرّضت لمسائل الحرب والتكنولوجيات الحديثة وتدهور البيئة.

يكتب المؤلف: «في سيمفونيته الثالثة والسابعة، أشار إلى الكارثة البيئية القادمة. وفي السادسة حذر من حرب عالمية قريبة»، كان ذلك قبل الحرب العالمية الأولى بعدة سنوات فقط. ونقرأ أيضا: «في السيمفونية الأولى نجد مسألة وفيات الأطفال في سن مبكرة» و«في الرابعة يطالب بالمساواة العنصرية بين جميع البشر».



بالاعتماد على هذه المقولات كلها يطرح مؤلف هذا الكتاب مسألة «تغيير العالم» كإحدى الرسائل التي حملتها سمفونيات ماهلر. وأنه وجه من خلالها رسائل تعالج مسائل عيانية فيها هموم البشر. هذا مع التأكيد بالوقت نفسه أن «ماهلر» لا يعبّر عن أفكاره كلها بصورة «صريحة» ولكن من خلال «رسائل موسيقية».

المؤلف في سطور

نورمان ليبرشت باحث بريطاني متخصص بالموسيقى وبالمسائل الثقافية، وهو روائي أيضا. عمل لسنوات في «الدايلي تلغراف» ثم رئيس تحرير مساعد في «ايفننغ ستاندارد». ويشرف حاليا على برنامج إذاعي في الـ«بي. بي.سي». من مؤلفاته: «أسطورة المايسترو: رؤساء الجوقات الموسيقية يبحثون عن السلطة» و«عندما تتوقف الموسيقى» و«حياة الموسيقى الكلاسيكية وموتها».

الكتاب: لماذا ماهلر؟ كيف استطاع رجل واحد وعشر سيمفونيات تغيير العالم؟

تأليف: نورمان ليبرشت
الناشر: فابر اند فابر ـ لندن ٢٠١٠
الصفحات: ٣٨٤ صفحة
القطع: المتوسط

يصف الهند في فترة الأربعينيات والخمسينيات

«تسلق أشجار المانغا»

أصدر مشروع «كلمة» للترجمة التابع لهيئة أبوظبي للثقافة والتراث كتاباً جديداً بعنوان «تسلق أشجار المانغا» لمؤلفته مادور جافري (Madhur Jaffrey)، وقامت بترجمته إلى اللغة العربية دكتور سرى خريس.

يسترجع الكتاب سيرة الطفولة السعيدة للمؤلفة في الهند إبان الثلاثينيات، كما يقدم وصفاً شيقاً يتميز بالصدق والأصالة للأحداث السياسية التي عاشتها الهند في الأربعينيات والخمسينيات، ويتميز الكتاب بأسلوبه المسهب الذي يرسم للقارئ أدق التفاصيل المتعلقة بعائلة هندية جمع نمط حياتها التقاليد الهندوسية والإسلامية والبريطانية، فعلى سبيل المثال، يصف الكتاب تفاصيل الحياة اليومية لعائلة جافري الهندوسية، متطرقاً إلى أدق التفاصيل مثل الملبس والمأكل والمشرب وحفلات الزفاف والولائم وطقوس الجنازة، وتقدم المؤلفة، بالإضافة إلى ذلك، وصفاً لمشاعر الشعب الهندي بطوائفه المتعددة في فترة الانقسام، وتوضح تبعات الأحداث السياسية التي تلت هذه الفترة، ودورها في تعريف الشعب الهندي بالشعب البنجابي وعاداته وتقاليده، ولاسيما أطعمته وأطباقه.. تُثري جافري كتابها بتقديم وصف للرحلات الموسمية التي قامت بها عائلتها إلى مرتفعات الهيملايا، ما يُعرف القارئ بالطبيعة الخلابة التي تتميز بها تلك المناطق، وثمة فصل كامل تصف فيه طريقة تحضير أشهر الأطباق الهندية والبنجابية، الأمر الذي يحفز شهية القراءة.

ومؤلفة الكتاب ممثلة هندية اشتهرت بتأليف العديد من الكتب المتخصصة بالأطعمة الهندية، وُلدت في دلهي والتحقت بكلية ميراندا هاوس التابعة لجامعة دلهي، ثم عملت في إذاعة «كل الهند»، لتلتحق بعد ذلك بـ«الأكاديمية الملكية للفنون المسرحية» وتخرجت فيها عام ١٩٥٧.. عملت جافري في التمثيل وحازت جوائز عدة منها جائزة «سيلفر بير» في مهرجان برلين العالمي الخامس عشر للأفلام عن دورها في فيلم «الشكسبيريّ» (١٩٦٥). وشاركت في أفلام مختلفة مثل «الغورو» (١٩٦٩)، «وسيرة حياة أميرة» (١٩٨٨) و«الجريمة الكاملة» (١٩٨٨) وغيرها، كما كُرمت عام ٢٠٠٤(بوسام الفروسية البريطاني (CBE) برتبة قائد تقديراً لدورها في تطوير العلاقات الثقافية بين المملكة المتحدة والهند والولايات المتحدة الأمريكية، عبر أعمالها السينمائية والتلفزيونية وكتاباتها الخاصة بفن الطهو.

ترجمت الكتاب د. سرى خريس، الأستاذ المساعد في النقد والأدب الإنجليزي، حصلت على درجة الدكتوراه من الجامعة الأردنية عام ٢٠٠١، وتعمل حالياً في قسم اللغة الإنجليزية في جامعة العلوم التطبيقية الخاصة في عمّان، الأردن.. تنصب اهتماماتها على الدراسات النسوية والأدب العالمي، ومن أعمالها «صورة الأمومة في القصة القصيرة لتوماس هاردي» دراسة نسوية (١٩٩٥). تمثيل المكان والعلاقات العرقية في روايات نادين غورديمائير (٢٠٠١) و» هل هذه قصيدة؟» (٢٠٠٦). و»ولفجامج آيزر: قراءات محتملة لقصة التحول لكافكا» (٢٠٠٧).