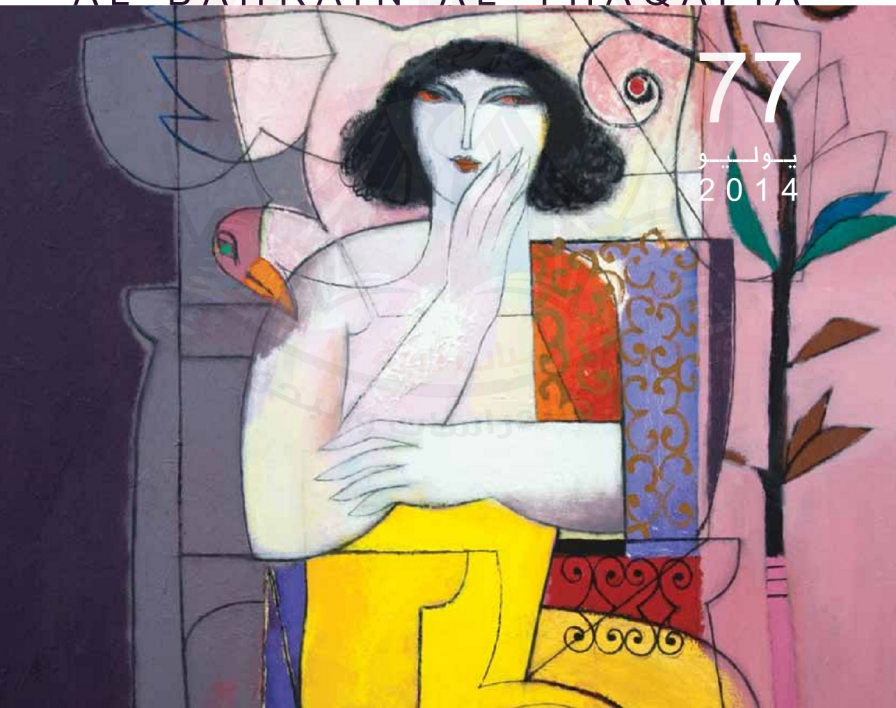
البحرين الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA



77

يوليو
2014

2014
OUR YEAR OF ART

Al-Thaqafia

البحرين الثقافية

رئيس التحرير
عبدالقادر عقيل

مدير التحرير
حسن مدن

هيئة التحرير
محمد الخزاعي
نبيلة زباري

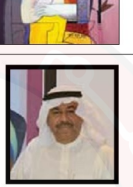
سكرتير التحرير
زهراء المنصور

التصميم
أنس الشيخ

الإخراج الفني
موسى حسن

من كُتّاب هذا العدد:
سيد علي اسماعيل
علي عمران
منصور نعمان
حسن عطية
إياد كاظم طه السلامي
عبدالكريم حسن
فوزية زيواري
شوقي بدر يوسف
جنى الحسن
عذاب الركابي
عمر عتيق
رسول درويش
محمد جليد
عماد غزال
حسن رشيد
أمين صالح
لونا العريقب
محمد سيف
عبدالله خليفة
حمود سعود
عبدالسلام إبراهيم
أحمد مبارك آدم
عبدالفتاح صبري
يحيى سلام المنذري
علي التاجر
أحمد رضي
صلاح عبدالستار الشهابي
سمر الشيخ
عبدالستار البيضاني
محمد أبو حسن
رانية الجعبري

الغلاف الأمامي
إبراهيم بوسعد ـ البحرين



إبراهيم محمد إبراهيم بوسعد من مواليد المحرق 1954م ـ عمل خطاطا بوزارة التربية والتعليم 1973م ـ بكالوريوس فنون جميلة ـ قسم الرسم ـ جامعة بغداد 1987م ـ دورة في تصميم و إخراج كتب الأطفال ـ قبرص 1984م ـ دورة في تصميم و إخراج الكتب لندن 1992م ـ عمل اختصاصي فني لتصميم الكتب المدرسية 1992م ـ عمل اختصاصي فني اول لتصميم الكتب المدرسية 2003م ـ عمل مراقب للوسائل التعليمية بوزارة التربية والتعليم ـ صمم العديد من أغلفة الكتب الأدبية وكتيبات الأطفال ـ مخرج ومصمم طباعي ـ عضو مؤسس لجمعية البحرين للفنون التشكيلية ـ متفرغ للعمل الفني منذ 2007م. **المعارض المشتركة في البحرين:** شارك في معرض وزارة العمل والشئون الاجتماعية 1973م ـ شارك في المعرض الأكاديمي المشترك 1977م ـ شارك في معارض وزارة الإعلام السنوية (1978 ـ 2003م) ـ شارك في معارض جمعية الفن المعاصر (1978 ـ 1980م) ـ شارك في معرض الحفر 1982م ـ أقام معرض مشترك مع الفنان ناصر اليوسف عن الغزو الإسرائيلي على لبنان 1982م ـ شارك في معرض التأسيسي لجمعية البحرين للفنون التشكيلية 1983م ـ شارك في معارض جمعية البحرين للفنون التشكيلية (1983م ـ 2004م) ـ أقام معرض بوجوده مع الشاعر قاسم حداد والموسيقي خالد الشيخ إخراج الفنان عبدالله يوسف 1997م ـ معرض مشترك جالبري الدكان 2000م ـ معرض الدكان 1999م ـ معرض جامعة البحرين 2000م ـ معرض مشترك جالبري الدكان 2000م ـ معرض الخط العربي ـ بيت القرآن 2000م ـ معرض مشترك جالبري ارابسك 2004م ـ معرض مشترك مع الفنان علي الشحيمي ـ جالبري هنا 2009م. **المعارض الشخصية:** أقام معرض خاص لأعمالة على صالة جمعية البحرين للفنون التشكيلية 1985م ـ أقام معرض انتفاضة الحرف العربي على صالة جمعية البحرين للفنون التشكيلية في 1988م، حيث خصص ريع المعرض لصالح أسر الشهداء ـ أقام معرض أضواء وظلال على صالة جمعية البحرين للفنون التشكيلية 1996م ـ أقام معرض على مائدة العشاء على صالة جمعية البحرين للفنون التشكيلية 1998م ـ أقام معرض إيماءات على صالة مركز الفنون ـ 2000م ـ أقام معرض تفاسيم على صالة الرواق 2001م ـ اقام معرض قناديل البارح 2005 م ـ اقام معرض مقامات على صالة جمعية البحرين للفنون التشكيلية 2006م ـ اقام معرض موسيقى الوله (2) على صالة جمعية البحرين للفنون التشكيلية 2007م ـ اقام معرض ترانيم على صالة البارح 2008م ـ اقام معرض نهاية النقطة على صالة البارح 2009م ـ أقام معرض تضاد طباعة حريرية على صالة ذاكرة المكان 2011م، حيث خصص ريع المعرض لصالح جمعية الرحمة للمعاقين ـ أقام معرض طوق الحمامة على صالة ذاكرة المكان 2012م ـ اقام معرض حظر (أسود و أبيض) ـ بالمركز الإقليمي العربي للتراث العالمي 2013م، حيث خصص ريع المعرض لصالح جمعية مكافحة السرطان ـ اقام معرض ظل الوردي على يوسف، أرت جالبري 2014م. **المعارض الخارجية:** شارك في المعارض التي اقيمت في كل من: بنغالي القاهرة 1988م ـ بينالي الشارقة 1989م/1999م/2001م ـ معرض جمعية البحرين للفنون التشكيلية في كل من الكويت 1983م ـ لندن 1984م ـ القاهرة 1992م ـ أمريكا 1997م ـ المملكة العربية السعودية 1997م ـ باريس 1998م ـ الكويت 1999م ـ تايوان 1999م ـ باريس 2000م ـ معارض وزارة الاعلام في كل من: سنغافورة 1983م ـ الأردن ـ 1984م ـ القاهرة 1986م ـ بيروت 1986م ـ الصين 1997م ـ باريس 1999م ـ بينالي القاهرة 2001م ـ المغرب 2001م ـ بينالي بغلادش 2002م ـ معرض الخليج ـ دارات الفنون ـ بالأردن 2000م ـ المعرض العالمي 21 للمطبوعات الصغيرة ـ أسبانيا ـ بريطانيا ـ باريس 2001م ـ معرض الخط العربي الدولي ـ الشارقة 2004م ـ ملتقى إصدار الدولي للفنون التشكيلية بدبي 2005م ـ معرض الخط العربي بمسقط 2006م. **الجوائز:** جائزة تقديرية معرض السنتين بدولة الكويت ـ جائزة السعفة الذهبية معرض دول مجلس التعاون بدولة قطر 1992م و 2006م في عمان ـ جائزة تقديرية في المعرض السنوي لوزارة الإعلام في البحرين 1999م و 1999م ـ جائزة تقديرية من دولة الكويت 1999م ـ جائزة الدانة في المعرض السنوي لوزارة الإعلام ـ البحرين 2000م ـ الجائزة الأولى من ملتقى إصدار الدولي للفنون التشكيلية في دبي 2005م. **المقتنيات:** المتحف البريطاني ـ بريطانيا ـ متحف البحرين الوطني ـ متحف الفن الحديث ـ قطر ـ المتحف الوطني ـ الشارقة ـ دارة الفنون ـ الأردن ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون ـ الكويت ـ المتحف الوطني الأردني للفنون التشكيلية ـ الأردن. **المقتنيات الخاصة:** (البحرين ـ الكويت ـ قطر ـ دولة الإمارات العربية المتحدة ـ المملكة العربية السعودية ـ بريطانيا ـ الولايات المتحدة الأمريكية).

عنوان المجلة

البحرين الثقافية
قطاع الثقافة والتراث الوطني
وزارة الثقافة ـ مملكة البحرين
ص.ب: 2199
هاتف: 97317298711+ ـ 97317298744+
فاكس: 97317293928+
www.al-thaqafia.com
الشئون المالية والمكافآت: 97317298765+

للتواصل

zahraalmansoor@moc.gov.bh

الاشتراكات

يرسل طلب الاشتراك إلى عنوان المجلة
مع حوالة مصرفية أوشيك بقيمة الاشتراك
باسم ـ مجلة البحرين الثقافية
ص.ب:2199 ـ مملكة البحرين

داخل البحرين

للأفراد: 5 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 20 ديناراً

الوطن العربي

للأفراد: 6 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 24 ديناراً

جميع دول العالم

للأفراد: 8 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 32 ديناراً

التوزيع في البحرين وخارجها

مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع
ص.ب: 3232 المنامة ـ مملكة البحرين
هاتف: 97317617777 ـ 97317617893 ـ 97317617836+
فاكس: 97317617875+ ـ 97317617887+

ثمن النسخة

البحرين دينار ـ السعودية 10 ريالات
الإمارات 10 دراهم ـ قطر 10 ريالات
مصر 5 جنيهات ـ الأردن دينار
عمان ريال ـ سورية 40 ليرة
لبنان 2000 ليرة ـ الجزائر 10 دنانير
اليمن 40 ريالاً ـ ليبيا دينار
المغرب 10 دراهم ـ تونس دينار
السودان 30 جنيهاً ـ الكويت دينار
سائر الدول العربية 3 دولارات أوما يعادلها

رقم التسجيل: 116MNCC

● الآراء الواردة في المجلة تعبر عن صاحبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي أسرة التحرير. ● لا تقبل المجلة أي مواد نشرت مسبقاً ورقياً أوالكترونياً. ● يحق للمجلة إعادة تحرير المواد المرسلة إليها إذا اقتضت الضرورة. ● لاتعاد المواد إلى كتابها سواء نشرت أولم تنشر. ● ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية. ● تُرسل موضوعات ومواد النشر مشفوعة بما يثبت هوية الكاتب باللغتين العربية والإنجليزية، واسم وعنوان البنك، ورقم الحساب، Swift Code. IBN Code.

المحتويـــات Contents

البحـريـن الثقـافيـــة ـ المجلـد 21 ـ العـدد 77 ـ يوليو 2014

الأسئلة .. كانت البداية!	4	سيد علي اسماعيل
دراسات		
اللهجة المحلية في البحرين اللهجة البرهامية أنموذجاً	9	علي عمران
الموتتاج في الأم شجاعة وأولادها	23	منصور نعمان
عالم «أمنة الربيع» الدرامي المبدع طليقاً	49	حسن عطية
مرجعيات التناص عربية	61	إياد كاظم طه السلامي
النص الديني وإنتاج الدلالة	67	عبدالكريم حسن
نقد وأدب		
«الحروف التائهة» همٌّ مضاعف: الوطن والفن	79	فوزية زيباري
رواية «العاطل» للروائي ناصر عراق وأزمة الإنسان المعاصر	89	شوقي بدر يوسف
هل يرحل الروائي حقاً؟	97	جنى الحسن
رواية «شمس» للكاتبة بشرى أبو شرار	103	عذاب الركابي
حوار مع قارئ قصيدة (اغتراب)	107	عمر عتيق
معوقات «في» الترجمة في الأعمال الأدبية	111	رسول درويش
حوارات وشهادات		
زهور كرام: اعتبار الأنثى مركز الوجود طرح يقصي الآخر الرجل	115	علي القميش
الرواية «دوني موريسو»: كل فنّ حقيقي سياسي	125	تقديم وترجمة: محمد جليد
فاروق شوشة: نحن بحاجة إلى إعادة الاعتبار للشعر	131	عماد غزال
فنون		
هناك... عبدالرحمن المناعي	139	حسن رشيد
الشريط الأبيض... مكان لا حب فيه	145	ترجمة: أمين صالح
البراءة السريالية	159	ترجمة: لونا العريض
الدراماتورجي	163	محمد سيف
نصوص		
عودةٌ للمهاجر	201	عبدالله خليفة
العبادة	206	إبراهيم راشد الدوسري
الرقص في شهوة النار	209	حمود سعود
المنفى وطن	213	ترجمة: عبدالسلام إبراهيم
قط النجوم	217	أحمد مبارك آدم
السقوط بنية الجلوس	228	عبدالفتاح صبري
أثول	231	يحيى سلام المنذري
الطاحن الأول	232	محمد محمود المرباطي
يتطاير شرراً	235	علي الشاجر
جسدي والموت	238	أحمد رضي
مدائن ما بعد الكارثة	242	صلاح عبدالستار الشهاوي
قصص قصيرة جداً	245	سمر الشيخ
للحياة باب مفتوح	249	عبدالستار البيضاني
مسلة الأمهات	251	محمد أبو حسن
نسيج الوطن	257	رانية الجعبري
وللجرح بقية	258	
مراجعات الكتب		
«ألف شمس مشرقة» الاشتغال على تعرية الأفكار	261	عبدالعزيز الموسوي
فن الإصغاء - مقالة في العلاج وفن العيش	266	محمد مستقيم

61 <

97 <

115 <

145 <

213 <

242 <

الأسئلة .. كانت البداية!

عشرون عاماً مرّت على ظهور أول عدد من مجلة (البحرين الثقافية)! وكم كانت سعادتي عندما كُلّفت بكتابة مقدمة هذا العدد؛ كي أكتب عن الفكر البحريني، الذي لمست أحد جوانبه بصورة مبكرة في العصر الحديث، قبل ظهور (مجلة الكويت) عام 1928؛ بوصفها أول مجلة أدبية ثقافية، تهتم في موضوعاتها بأدب البحرين وثقافته، لا سيما الحديث عن بدايات التعليم وظهور المنتدى الأدبي.

فمن المعروف أن مجلة (المقتطف) (1876 - 1952م) - التي صدرت من بيروت في تسعة أعوام، ثم من القاهرة في سبعة وستين عاماً - حافظت في أبوابها الثابتة على (باب المسائل)، وهو باب لطرح أسئلة المشتركين، شريطة أن يذكر المشترك السائل اسمه ومكان إقامته! ومن ثم تقوم إدارة المجلة بنشر السؤال والجواب عنه!

وعندما تتبعت هذا الباب؛ لاحظت أن أهل البحرين بدأوا في طرح أسئلتهم منذ عام 1910؛ ولعله عام بداية اشتراك بعض مثقفي البحرين؛ لأن المجلة تشترط نشر أسئلة المشتركين، لا أسئلة القُراء! وأول سؤال من البحرين طرحه السيد مبارك الخيري، وفيه يقول: من هو إسحق الكندي صاحب الرسالة الدينية المشهورة، ولمن كان معاصراً من الخلفاء، ومن هو إسماعيل الهاشمي الذي كتب رسالة الكندي يدعوه فيها إلى الإسلام؟

وهذا السؤال المتشعب، يعكس فكر هذا المثقف البحريني، الذي طرح سؤاله بصيغة الأسئلة المجمعة، التي لا تحتمل إلا الإجابات الصحيحة المتفق عليها، دون اجتهاد أو تأويل! مما يعني جدية السائل وعدم قبوله بأي إجابة تحتمل المراوغة في الاجتهاد أو التأويل، بل هو يريد الإجابة المباشرة والصريحة؛ لأن سؤاله سؤال ديني!!

وفي فبراير 1911، سأل سليمان ملكي مدياتي - من البحرين - سؤالاً قال فيه: قرأت في المقتطف في السنة الماضية مقالة عن الحياة والموت لسلامة أفندي موسى، ذكر فيها أن سبب قصر حياة الإنسان هو القولون؛ لأنه يخزن العفونات. وقد جاء في سفر التكوين أن الإنسان كان يعيش إلى تسع مئة سنة أو أكثر، فكيف ذلك! وهل لم يكن في أولئك الناس قولون؟!

وربما من يقرأ هذا السؤال، يتهم صاحبه بالسطحية والسذاجة؛ ولكن لو أمعن النظر في صيغة السؤال - ووضع

في اعتباره زمن السؤال في عام 1911 – سيكتشف أنه أمام عبقري طرح أحد أسئلة التفكير المتمايز! أي الأسئلة التي تحتمل أكثر من إجابة، والتي تجبر الإنسان على استدعاء معلومات أوسع وأعمق مما هو منشور ومتعارف عليه بين الناس أجمعين! والدليل على ذلك أن محرر هذا الباب أجاب إجابة غير موفقة، كانت دليلاً على أن السائل هو الأستاذ ومحرر الباب التلميذ! فقد أجاب المحرر قائلاً: نعم إن التوراة تقول إن الناس كانوا يعيشون تسع مئة سنة أو أكثر، ويجب على المصدقين بها أن يصدقوا قولها، ولا يرتابوا فيه. ولا نرى سبيلاً لمعرفة السبب العلمي لطول العمر حينئذ، ولا داعي لمعرفة ذلك السبب؛ لأن الأمور الدينية لا تتوقف صحتها على وجود أسباب طبيعية لها، أو على معرفة أسبابها الطبيعية. فإذا شاء خالق الكون أن يعمّر الإنسان عشرة آلاف سنة فهو يستطيع ذلك، سواء وجد فيه قولون أو لم يوجد!

وفي أكتوبر 1911، عاد السيد ناصر مبارك الخيري – من البحرين – وطرح سؤالاً، قال فيه: جاء في دائرة المعارف تحت عنوان البحرين ما نصه: "وفتحها أردشير بن بابك، ورمى ملكها نفسه من حصنه خوفاً منه". فمن هو هذا الملك الذي رمى نفسه؟ وفي أي سنة كان ذلك؟ وهذا السؤال يدل على أن السائل يميل إلى معرفة تاريخ بلاده، وتاريخ حكامها، مما يعني الاهتمام بالأعلام وبعلم الأنساب، وهو من العلوم الأصيلة عند العرب قديماً. كما أن هذا السائل، طرح سؤالاً آخر في العدد نفسه، قال فيه: من اكتشف مغاوص اللؤلؤ في الخليج؟ وعلى الرغم من أن الإجابة لم تكن محددة أو شافية، إلا أن السؤال يؤكد أن السائل مولع بتاريخ البحرين وبثروتها القومية المتمثلة في استخراج اللؤلؤ في هذه الفترة.

وبعد مرور ثلاث سنوات، تطور الفكر البحريني – ربما بسبب كثرة الإطلاع وانتشار المجلة بين المثقفين في البحرين – ففي مايو 1914 طرح عبد الله بن عثمان الشارخ سؤالاً، قال فيه: أكثرت الجرائد من ذكر صورة الجوكندا وسرقتها، فما هي هذه الصورة وما هو تاريخها؟ وهذا السؤال يعكس تطوراً مهماً في ثقافة المثقف البحريني؛ حيث إنه بدأ يهتم بالثقافة العالمية، ويتتبع أخبارها؛ وحيث إن صورة الجوكندا أو (الموناليزا) كانت قد سُرقت من متحف اللوفر عام 1911 وبعد عامين أعادتها فرنسا من إيطاليا مع سارقها، الذي حُكم عليه بالسجن لمدة سنة واحدة. والشاهد في الأمر أن المثقف البحريني أصبح يتتبع الأخبار العالمية فنياً وثقافياً السنة تلو الأخرى.

ومن الواضح أن عبد الله بن عثمان الشارخ، كان مثقفاً واعياً، فبعد سؤاله عن صورة الجوكندا، وجدناه يطرح سؤالاً آخر يستنكر فيه أحد مظاهر الجهل المنتشرة في المجتمعات العربية، وهو (الزار)، الذي يصف طبقة ممارسيه بالطبقة الجاهلة! وسؤاله كان محدداً بحقيقة إغماء بعض المشاركين في هذا الطقس الشعبي الغريب والمرفوض!

وإذا تركنا مجلة المقتطف، وذهبنا إلى أهم مجلة عربية ثقافية أدبية صدرت عام 1893 – ومازالت تصدر حتى الآن في مصر – وهي مجلة (الهلال)؛ سنجدها أيضاً تفرد باباً – شبيهاً بباب مجلة المقتطف – أطلقت عليه اسم (بين

الهلال وقرائه). وفي هذا الباب أطل علينا مثقفو (قطر. البحرين) بأسئلتهم المتنوعة، لا سيما عائلة (المانع)! ومن المعروف أن هذه العائلة تقطن دول الخليج العربية، وتتمركز – حالياً – في قطر! ولكن من الواضح أن أغلب مثقفيها كانوا موزعين بين قطر والبحرين في أوائل القرن العشرين! فأغلب عناوين أصحاب الأسئلة المُرسلة إلى مجلة (الهلال) – وتحديداً من عائلة (المانع) - كانت تُكتب هكذا (قطر. البحرين)، وفي حالات نادرة كانت تُكتب (البحرين) فقط دون (قطر)! مما يعني أن إقامتهم في هذه الفترة، كانت في البحرين أكثر منها في قطر!!

وأول سؤال منشور في مجلة الهلال من هذه العائلة، نُشر في مارس 1922، وطرحه صالح سليمان المانع، قائلاً فيه: نسمع بألقاب الكونت والمركيز والدوق إلخ عند الأوربيين، فنرجو أن تفيدونا كيف يحصلون على هذه الألقاب؟ وهل هي وراثية؟ ولعل القارئ يستهجن طبيعة هذا السؤال؛ ويظنه غير مناسب لأهل البحرين أو الخليج بصفة عامة؛ والحقيقة عكس ذلك! فهذا السؤال له أهمية كبرى بالألقاب والأنساب، التي تعد عصب الحياة السياسية والاجتماعية في منطقة الخليج منذ بدأت الحياة العربية في الجزيرة العربية، ومازالت بالأهمية نفسها حتى الآن!!

ومن الملاحظ أن المثقف البحريني لم يكتفِ فقط بطرح الأسئلة – في هذه الفترة – وأراد أن يتخلى عن دور المتلقي، وأن يتقلد دور الأديب صاحب الرسالة والرأي ووجهة النظر! ففي يونية 1922 وجه صالح سليمان المانع ملاحظة إلى محرر المجلة، قال فيها: "حضرة محرر الهلال: قرأت في الجزء الخامس من السنة الثلاثين للهلال الأغر مقالة لحضرة الفاضل الأديب توفيق أفندي حبيب أتى بها على ذكر القهوة، ووصف أنديتها الغربية، وقد حداني ذلك إلى كتابة كلمة عنها في بلادنا".

وربما هذه سابقة لم تمرّ على المجلة من قبل! فالباب مخصص لطرح الأسئلة فقط، لا لإبداء وجهات النظر، أو لكتابة المداخلات في شكل مقالات!! ومن المؤكد أن إدارة مجلة الهلال، قدّرت هذه الجرأة من هذا المثقف، ووجدت في كلمته إضافة علمية وثقافية وأدبية مهمة؛ بدليل إنها نشرتها كاملة!! والجيد في الأمر أن الكلمة كانت في شكل مقالة قصيرة؛ أحسبها أول مقالة منشورة من مثقف بحريني – أو قطري – في مجلة الهلال! فحتى الآن لم أجد مثقفاً أو أديباً من البحرين أو من قطر، نشر (باسمه) موضوعاً في مجلة الهلال تحديداً، أو في أية مجلة مصرية قبل عام 1922!، ولأهمية الكلمة المنشورة – أو المقالة تجاوزاً – سأثبتها هنا كاملة؛ لأنها تُعدّ كشفاً أدبياً مجهولاً منذ أكثر من تسعين عاماً!!

يقول صالح سليمان المانع، تحت عنوان (مشارب القهوة): " القهوة أو شراب البن حلال بإجماع العلماء، ولم يرد ما يستدل به على تحريمها، وقد أخطأ من قاسها بالخمر المجمع على تحريمه والمتفق على مضاره. وفي الحديث (كل مسكر حرام) والقهوة مهما شربت منها وبالغت في تعاطيها لا يشتم منها رائحة سكر، بل بالعكس تجد بها راحة ونشاطاً تستعين بهما على السهر للعبادة وما أشبه ذلك. ويختلف شكل القهوة في بلاد العرب عن الشكل المعروف

في بلاد الغرب. فالقهوة في الغرب عبارة عن مسحوق البن يضاف إليه قليل من السكر ويمزج بالماء فيشربونها على هذه الطريقة. أما في بلادنا فيشربون القهوة وحدها وقد يضيفون إليها بعد غليها شيئاً من البهار كالزعفران والقرنفل ليكون لها بذلك أريج طيب. وليس في بلادنا (قهوات) عامة يجتمع فيها الناس لشرب القهوة، فإن الخاصة لا يرون ذلك ملائماً لعاداتهم ولو فرضنا أن وجدت (قهوة) فإنهم يستنكفون من الجلوس فيها ولا يستحسنون غشيانها لما يرونه من الحطة بقدر الذين يؤمون (القهوات). على أنهم يغلون القهوة في البيوت ويجتمع الأصدقاء في المنازل لتعاطيها وشربها. وللقهوة شأن عظيم عندهم فهي أول ما يقدم للضيوف، وهم يجلبون منها الشيء الكثير، وتباع منها كميات كثيرة بأثمان باهظة قد يبلغ ثمن كيس البن مئة وعشرين روبية أي سبع مئة وثمانين قرشاً مصرياً. وللعرب عناية خاصة بالقهوة، فهي مقدمة على كل غذاء لا سيما في البلاد النجدية، وقد يعدونها من القوت الضروري لقوام الأبدان، ولست أبالغ في قولي أن النجدي يقدر أن يصبر عن الطعام أياماً أما القهوة فلا يستطيع الصبر عنها، لذلك تجد الواحد منهم لا يرحل ولو مرحلة قصيرة إلا وأواني القهوة معه ولا يزوره أحد إلا ويقدم له القهوة. وقد يرون منقصة عظيمة فيمن تزوره ولا يقدم لك القهوة. ولشدة اهتمامهم بأمر القهوة فقد أفرد كل واحد منهم في منزله غرفة خاصة بالقرب من الباب الخارجي يجتمع بها مع أصدقائه ومعارفه كل يوم لتناول القهوة. والغرفة المخصصة للقهوة يطلق عليها اسم المجلس أو الديوانية، وهي كبيرة تسعُ كثيرين، وتفرش بالسجاد العجمي، وفي جوانبها مقاعد وثيرة صفت عليها وسائد محشوة بالقطن ومغطاة بالشال الفاخر أو الحرير المزركش. وفي صدر المجلس توجد حفيرة مستطيلة الشكل مبنية بالجص تسمى (الوجار) وفي تلك الحفيرة مما يلي الجدار تصف أواني القهوة وفي مقدمها توقد النار التي تغلي عليها. وأواني القهوة مؤلفة من الأشياء الآتية: (الدلال) (المحماس) (النجر) (المبخر). والدلال اسم جمع والفرد دلة وهي ثلاث، أسماؤها كما يأتي: خمرة، لقمة، مزل، ولكل منها وظيفة خاصة فالخمرة أبريق مستطيل على شكل أسطواني لخزن الماء الذي تعمل منه القهوة ويخمر به حثلها بعد الغلي، واللقمة أصغر من الخمرة يفور بها الماء وتطبخ فيها القهوة، والمزل أبريق صغير من النحاس الأصفر البراق يصب فيه زلال القهوة ويسقى منه الذين يؤمون المجلس. والمحماس الأداة التي يغلي عليها البن. والنجر الهاون الذي يدق به حب البن بعد نضجه. والمبخر المجمرة تملأ ناراً ويوضع فوقها العود القماري يستنشقه الزوار عند انصرافهم. وقد يجتمع القوم في تلك المجالس يتحادثون ويتسامرون والنار توقد بينهم، والقهوة تغلي أمامهم، وقد يستحسنون ذلك ولا يرون للقهوة لذة ما لم توقد النار بينهم، حيث تعمل القهوة أمامهم".

ومن الملاحظ أن هذه المقالة – أو المداخلة – المنشورة، كانت فاتحة خير على مثقفي البحرين فيما بعد؛ حيث لاحظت تنوعاً كبيراً في نوعية أسئلتهم المطروحة، ومنها سؤال ناصر الخيري – من البحرين في أكتوبر 1922 – الذي تساءل عن أسباب الصراع بين أسبانيا ومراكش، وطالب

المجلة بذكر كلمة إجمالية عن مراكش وأحوالها السياسية، وقد استجابت له المجلة بالفعل! وفي مارس 1923 وجدنا سؤالاً أدبياً من محمد عقيل خنجي – من البحرين – يقول فيه: من هم أكبر شعراء العرب في الجاهلية والإسلام؟ وفي يولية من العام نفسه، سأل عبد الله سليمان المزروع – من البحرين – عن معنى كلمة (فهرست)، وهل هي عربية أم أعجمية؟ ويعود صالح بن سليمان المانع – في يناير 1924 – ويسأل عن فكرة الجندي المجهول! وفي أبريل من العام نفسه، يسأل أخيراً محمد أمين الخنجي – من البحرين – عن أسباب موت عبد الله بن المقفع ... إلخ الأسئلة المتنوعة والمنشورة، والتي تحتاج إلى بحث دقيق لتتبعها!

وبناءً على ما سبق، أقول: هذه إطلالة سريعة عن كيفية بداية تكوين الفكر الثقافي والأدبي لدى مثقفي البحرين في بدايات القرن العشرين؛ ذلك التكوين الذي مهد الطريق لظهور المجلات الثقافية والأدبية في منطقة الخليج عامة، وفي البحرين خاصة! فالأسئلة التي أثارها مثقفو البحرين في مجلتي المقتطف والهلال منذ عام 1910 نتيجتها المنطقية – أيها القارئ – هذا العدد الذي تحمله بين يديك الآن من مجلة (البحرين الثقافية)! ■

سيد علي إسماعيل *

* أستاذ أكاديمي وناقد من مصر.

اللهجة المحلية في البحرين
اللهجة البرهامية أنموذجاً
دراسة صوتية

[علي عمران *]

اللغة العربية الفصحى كانت منذ القدم محل اهتمام اللغويين العرب الذين عكفوا على دراستها، وبالتحديد بعد نزول القرآن الكريم بلغتها، فقد أخذوا في دراستها وتحديد معالمها من نواحي جمة منها الأصوات والدلالة والصيغ، وتركيب الجملة ووظيفة الكلمة في الجملة.

* باحث أكاديمي من البحرين.

وليس معنى ذلك أن العرب ليس لهم لهجات في الجاهلية، فالدراسات تثبت أن لهم لجهات كثيرة ومتعددة، فقد روى لنا اللغويون عن كثير من هذه اللهجات مثل تميم وهذيل وربيعة... وغيرهم، غير أن الهدف الأساس عند علماء اللغة هومحاولة رسم معالم اللغة الأدبية، لغة القرآن الكريم، والشعر، والخطابة، وغير ذلك من الفنون الأدبية، وهي تلك اللغة التي اصطلح على تسميتها بالفصحى.

ومن هنا نلاحظ أن تعدد اللهجات ليس بأمر حديث الظهور، وإنما هوموجود منذ القدم، وأن اللغة العربية ليست هي اللغة الوحيدة، التي تحتوي على العديد من اللهجات بل إن كل لغات العالم تشتمل على الكثير من اللهجات.

وعلى الرغم من التقارب فيما بين دول منطقة الخليج العربي إلا أن العديد من اللهجات المختلفة، ودولة البحرين وهي إحدى دول الخليج العربي، وعلى الرغم من صغر مساحتها إلا أنها تحتوي على العديد من اللهجات التي تتباين فيما بينها.

وفي هذا البحث تناولت إحدى اللهجات المحلية في دولة البحرين وهي «اللهجة البرهامية» التي تمثل لهجة العاصمة (المنامة) لأنها جزء لا يتجزأ منها، حيث تعرضت لها بالدراسة من الناحية الصوتية.

وفي الناحية الصوتية تطرقت للأصوات اللغوية الواضحة في اللهجة والتي طرأ عليها بعض التطور وحالتها وفقاً للقوانين الصوتية المعروفة.

وفي خاتمة البحث ذكرت أهم النتائج العامة التي توصلت إليها من خلال هذه الدراسة.

اللهجة وعلاقتها باللغة

يعرّف اللغويون المحدثون اللهجة، بأنها: «مجموعة من الصفات اللغوية، أوالعادات الكلامية التي تنتمي إلى بيئة خاصة، يشترك فيها جميع أجزاء هذه البيئة ويطبقونها بطريقة لا شعورية، وهذه الصفات اللغوية أوالعادات الكلامية تكون جزءاً في عاداتنا المكتسبة التي نتعلمها في حياتنا منذ الطفولة المبكرة ثم نسير عليها بطريقة آلية خاصة(1).

أما من حيث علاقتها باللغة فقد ذهب بعض العلماء إلى أن اللهجات لا وجود لها بمعنى أنه لا توجد حدود فاصلة وواضحة بين لهجة وأخرى، أوبينها وبين اللغة المشتركة التي تنتمي إليها تلك اللهجة، غير أن بعض العلماء دافع عن مكان التقسيم اللهجي للغات. ويقول أنطوان ميه أحد المدافعين عن تلك القضية: «من حقنا أن نتكلم عن وجود لهجات كلما رأينا محدداً من الخطوط التي تفصل بين الخصائص ينطبق بعضها على بعض، ولوبشكل تقريبي، فهناك لهجة محددة في كل منطقة يلاحظ منها وجود خصائص مشتركة»(2).

فالتقسيم اللهجي يرجع إلى إحساس حقيقي لدى سكان الإقليم الواحد، إحساس بأنهم يتكلمون بصورة ما ليست هي الصورة التي يسير عليها سكان الأقاليم المجاورة. ومع ذلك، فإن الخط الفاصل بين اللغة واللهجة يصعب في غالب الأحيان تتبعه ورسمه، والتفاهم المشترك لا يعرض إلا جزءاً من الإجابة، إذ أنه من المشاهد أن الاتصال بين أبناء مجموعتين يتكلمون لغتين مشتركتين رسميتين من أصل واحد كالإيطالية والأسبانية قد يكون أسهل من بين أبناء لهجتين تنتميان إلى لغة رسمية واحدة.

ولا يفوتنا –هنا– أن نشير إلى أن كل لغة كانت يوماً ما لهجة من اللهجات الكثيرة للغة من اللغات ثم حدثت عوامل أدت إلى موت اللغة العربية الأم أواندثارها وانتشار كل بنت من بناتها في بقعة من الأرض، مكونة لغة لها خصائصها ومميزاتها، التي تنفرد بها عن أخواتها.

وقد حدث ذلك كما يقول الدكتور رمضان عبدالتواب: «في اللغات السامية المختلفة وكلها كان في الأصل لهجات للأم التي ماتت، واندثرت من قديم الزمان كاللاتينية التي تعد أماً للهجات الرومانية المختلفة التي أصبحت بعد اندثار اللاتينية لغات لها كيانها وخصائصها وهي الإيطالية، والفرنسية، والأسبانية وكل واحدة من هذه اللغات شملت مساحات واسعة من الأرض فانقسمت بدورها إلى لهجات»(3).

نبذة عن منطقة البرهامة:

تعتبر منطقة البرهامة من أجمل مناطق العاصمة (المنامة) لاحتوائها على البساتين، وتقع في الجهة الشمالية للعاصمة، ويحدها من الشرق منطقة النعيم، ومن الشمال «البحر» ومن الغرب «قرية السنابس» ومن الجنوب شارع البديع العام. فهي بالتحديد عند أول مدخل من شارع البديع بعد الإشارة الضوئية، وتتمتع منطقة البرهامة بجوهادئ وحياة بسيطة، حيث النخيل يحوطها من كل حانب ومكان، فهي أشبه بالجزيرة التي يحيطها من كل جانب ومكان إلا من جهة واحدة وهي جهة البحر حيث دفن مؤخراً.

في شرق المنطقة بستان يدعى «الفضلية» وهناك من الجهة الأخرى مكان يدعى «خربادان» (أعنى الجهة الغربية) ويلي خربادان في المساحة، وهذا البستان له قصة إلا أن المقام لا يستدعي التطويل وسبيلنا الاختصار قدر الإمكان. إذن المنطقة واقعة بين بستانين اثنين هما «الفضلية»، «خربادان».

ويبلغ عدد سكان القرية من رجال ونساء وأطفال نحو «300» فرد. كما يبلغ عدد المنازل ستين منزلاً بين قديم وحديث، وهناك مسجد واحد ومأتمان حسينيان، أحدهما للرجال والآخر للنساء. أما وظائف أهالي هذه المنطقة فهي متنوعة بين الفلاحة والعمل في الشركات والدوائر الحكومية والدراسة في الجامعات.

وقد تم مؤخراً دفن البحر من جهة الشمال كما بينا، ومن ثم ستقام عليه مشاريع عمرانية كثيرة، وبيوت إسكان، ومصانع، وشركات وغير ذلك.

ونلاحظ أن لهجة البرهامة تشبه إلى حد كبير اللهجة المنامية نظراً للتقارب الموجود بينهما، فعلاقة البرهامة بالمنامة علاقة الكل بالجزء.

حوار بين رجلين برهاميين:

هذان سيدان كانا يديران دفة الحوار ساعة دخولي عليهما، في ذلك المجلس الواقع في مزرعة حاجي حسن سبت، والذي هوكالواحة التي يأوي إليها البدوي بعد تعب الصحراء الشديد. وهذا المكان واقع في منطقة البرهامة من جهة الغرب، ويدعى «دالية المسجدية».

دالية المسجدية هومكان يجلس فيه كبار السن، وذلك لشرب السجائر والدخان، ويتكلمون في مشاكل حياتهم وأحلامهم... إلخ. فهوكالمنتدى

يجتمعون فيه. والمكان يتكون من ثلاثة كراسي كبار، تسع الأولى (10) أشخاص، والثانية (5) أشخاص، والثالثة (10) أشخاص، ومفروشة بالحصير المعمول من «الخوص» المستخرج من سعف النخيل. فعلى كل كرسي حصيرة يجلس عليها الناس، كما توجد في ذلك المكان (دوة كبيرة) وهي مصنوعة من النحاس ويصنعون فوقها الفحم الذي يحرقونه مع (ياز) الكيروسين. للحصول على الحجر الذي يستخدم في أحراق التنباك «التتن» وذلك للتدخين عبر «النارجيلة» أو«الكدو»(4).

كما توجد قلة تمر «خلاص» في وسط الحضور ليأكلوا ويدخنوا، و«الملالة» معلقة في سقف العريش(5)، ويصنعون بها الطعام. وتبدوأدوات الفلاح حاجي حسن سبت وحاجي عباس حماد معلقة على جانبي العريش كـ «المنجل، المحش، الكر، الفنر، السفرة... إلخ، ولا أنسى «الدلة» والتي هي للقهوة، وهناك أيضاً «دلة» للشاي. وهما موضوعتان على «الدوة» لكي لا يبدوما فيها. فإذا جاءهم ضيف أكرموه وهما ساخنان (القهوة والشاي).

بعد هذا الوصف للمكان الذي جرى فيه الحوار، نبين حرفتها وهي الفلاحة.

دخلت عليه العريش وسلمت، فرد بدوره عليّ السلام، فجلست على كرسي، وأخذت أستمع إلى حوارهما، وإليكم تفاصيل هذا الحوار:

الدراسة الصوتية للهجة البرهامية:

تنقسم الأصوات إلى قسمين:

1 - الأصوات الصامتة.

2 - الأصوات المتحركة أوالصائتة.

الصوت الصامت هوالصوت المجهور أوالمهموس الذي يحدث أثناء النطق به اعتراض أوعائق في مجرى الهواء، سواء أكان الاعتراض كاملاً كما في نطق صوت مثل الدال، أوكان الاعتراض جزئياً من شأنه أن يسمح بمرور الهواء، ولكن بصورة ينتج عنها احتكاك مسموع. ويدخل في الأصوات الصامتة تلك الأصوات التي لا يمر الهواء أثناء النطق بها من الفم، وإنما يمر من التجويف الأنفي كالنون والميم، وكذلك الأصوات التي ينحرف هواؤها فلا يخرج من وسط الفم وإنما يخرج من جانبيه أوأحدهما كاللام.

أما الأصوات المتحركة فهي عكس الصوامت، حيث يمر الهواء حراً طليقاً دون أن يعترضه عائق أوحائل تمنع مرور الهواء أثناء النطق به، والحركات كلها مجهورة.

أنواع الصوامت في اللغة العربية حسب ترتيب مخارجها:

1 - أصوات شفاهية وهي (الباء والميم).

2 - أصوات أسنانية – شفاهية وهي (الفاء).

3 - أصوات أسنانية – شفاهية هي (الثاء، الذال، الظاء).

4 - أصوات أسنانية – لثوية (الدال، الضاد، التاء، الطاء، اللام، النون).

5 - أصوات لثوية (الراء، الزاي، الصاد).

6 - أصوات لثوية – حنكية (الجيم، الشين).

7 - أصوات وسط الحنك (الخاء، العين، الكاف، الواو).

8 - أصوات أقصى الحنك (الخاء، الغين، الواو).

9 - أصوات لهوية (القاف).

10 - أصوات حلقية (العين، الحاء).

11 - أصوات حنجرية (الهمزة والهاء).

وسوف أتناول بعض هذه الأصوات الواضحة في لهجة البرهامة، بالدراسة والتحليل، وأعللها وفقاً للقوانين الصوتية المعروفة، وسيكون تناولي لها حسب ترتيب لا يجدي، وسأقوم بتقسيمها إلى فصلين:

الفصل الأول يحتوي على:

1 - من الأصوات الحنجرية (الهمزة).
2 - من الأصوات الشفاهية (الباء).
3 - من الأصوات الأسنانية لثوية (التاء، الدال).

وفي الفصل الثاني يحتوي على:

1 - من الأصوات الأسنانية: (الثاء، الذال، الظاء).
2 - من الأصوات أقصى الحنك (الكاف).
3 - من الأصوات لهوية (القاف).

الفصل الأول

1.الأصوات الحنجرية:

– صوت الهمزة:

صوت مهموس(6)، ويحدث حال النطق بأن تسد الفتح الموجودة بين الوترين الصوتيين، وذلك بانطباق الوترين انطباقاً تاماً، فلا يسمح للهواء بالنفاذ من الحنجرة، ويضغط الهواء فيما دون الحنجرة، ثم ينفرج الوتران الصوتيان فينفذ الهواء من بينهما فجأة محدثاً صوتاً انفجارياً.

فهمزة القطع إذن صوت صامت حنجري انفجاري مجهور.

أما بالنسبة إلى لهجة البرهامة التي نحن الآن بصدد الحديث عنها. فقد تنطق الهمزة منطقها الصحيح كما صنعت به كما فيما يلي:

أجرّ	سأل	نبأ
أعطى	إطر	يثم

وقد يلاحظ على همزة القطع في هذه اللهجة، إحدى الظواهر القديمة التي أسماها اللغويون العرب «بالعنعنة» والمقصود بها هونطق الهمزة عيناً.

أمثلة من هذه اللهجة متداولة في منطقة البرهامة مثل:

الفعل: دعم بدلاً من دائم.
الاسم: عصافر بدلاً من أظافر.
عفر بدلاً من إذن.
عجل بدلاً من أجل.

وقد أورد أبوالطيب اللغوي أمثلة عديدة تثبت وجود هذه الظاهرة القديمة لدى العرب.

مثل: كعأ اللبن أوكثغ اللبن.
موت زؤاف أوموت زعاف... إلخ(7).

ومن المواضع التي تنطق فيها الهمزة صحيحة كما في: «أفعل التفضيل»

كما يلي:

أعرف	(أي أكثر معرفة)
أشجع	(أي أكثر شجاعة)
أحسن	(بمعنى أفضل)
أصدك	(بمعنى أصدق)

كما في المثل الشعبي (الله أعطف من الوالد على الولد)، وكذلك إذا سبقت الهمزة التي في وسط الكلمة أوفي بدايتها بفتحة أوكسرة قصيرة كما في ما يلي: استأجر، إطير.

وكذلك في الصيغ الجامدة مثل: رئيس عبدالأمير (اسم علم) ألا يحدث نوع من الدمج

ها السؤال (أي هذا السؤال) هنا؟
في الإذاعة

وقد تخفف الهمزة في أثناء النطق خاصة إذا كانت في وسط الكلمة مثل:

مرة	بدلاً من	امرأة
راس	بدلاً من	رأس
فال	بدلاً من	فأل(8)

وتقلب الهمزة ياء إذا كانت في وسط الكلمة ومكسورة، وقبلها فتحة طويلة:
فسايل بدلاً من فسائل (هي نبتة النخلة)

مسايل	بدلاً من	مسائل
دلايل	بدلاً من	دلائل
دايب	بدلاً من	ذائب
خايب	بدلاً من	خائب (يعني كسلان)
غايب	بدلاً من	غائب

هذه الظاهرة واضحة من جميع اللهجات العربية.
أوفي نهايتها كما في:

جاي	بدلاً من	جاء
ماي	بدلاً من	ماء
راي	بدلاً من	رائي
چاي	بدلاً من	شاي

هل هذه همزة؟

2.الأصوات الشفاهية:

صوت الباء:

صوت شفاهي انفجاري مجهور. عند النطق به يقف الهواء الصادر من الرئتين وقوفاً تاماً عند الشفتين، إذ تنطبق هاتان الشفتان انطباقاً كاملاً، ويضغط الهواء مدة من الزمن، ثم تنفرج الشفتان فيندفع الهواء فجأة من الفم، محدثاً صوتاً انفجارياً، ويتذبذب الوتران الصوتيان أثناء النطق.
اللهجة البرهامية يحافظ على نطق صوت الباء بالنطق السليم، وهوالجهر والانفجار التام كما في: نماذج معينة، لأنك فيما بعد تقول أنها تغلب

بغل	(وهوالحيوان المتولد من الحمار والفرس)	
بكل	بدلاً من	بقل وهونوع من الخضراوات.
بحر	وفي المثل الشعبي «إشلك بالبحر وأهواله ورزق الله على السيف».	
بصل		
بكر		

كما في المثل الشعبي «الخد في البكر» أي البقر.
تقلب الباء ميماً في اللهجة البرهامية وبخاصة في الأسماء، فعند نسبة الابن إلى أبيه كقولهم:
محمد من علي من أحمد والصحيح محمد بن علي بن أحمد.
وهذا ليس بجديد، بل هومنذ القدم، وهناك بعض القبائل تقلب الباء ميماً وينسب ذلك إلى قبيلة مازن (9).
وتفسير ذلك من الناحية الصوتية هوأن صوتي الباء والميم متشابهان من حيث الصفة والمخرج، حيث أن كليهما شفاهي انفجاري مجهور لكن هناك ما يميز الميم عن الباء! ولكن في الوقت الحاضر يحاولون ترك ذلك أي قلب الباء ميم، وإن وجد ففي كلام كبار السن أوغير المتعلمين.
ويمكن ملاحظة ذلك من هذا الحوار الذي دار بين

رجلين كبيرين في السن.
الحاج حسن سبت: الليل ويش هست في الديرة؟ (المنطقة)
الحاج عباس حماد: ما تدري الليلة الملجة؟ (العقد أوالخطوبة)
الحاج حسن سبت: الملجة! الملجة منهوبيملج؟
الحاج عباس حماد: ملجة محمد من إبراهيم الصايغ.
الحاج حسن سبت: إي. إللي بيتهم عند الكهوة؟ (القهوة)
الحاج عباس حماد: لا. إللي بيتهم عند بيت علي من عمران.
الحاج حسن سبت: عرفتهم. الله يطرح البركة ليهم.
الحاج عباس حماد: جميعاً إن شاء الله.
الحوار بالعربية الفصحى:
الحاج حسن سبت: ما الذي يحدث في الحي هذه الليلة؟
الحاج عباس حماد: ألا تعلم بأن الليلة العقد. (الخطوبة)
الحاج حسن سبت: العقد! العقد من سوف يعقد؟
الحاج عباس حماد: عقد محمد بن إبراهيم الصائغ.
الحاج حسن سبت: نعم. الذي بيتهم عند المقهى؟
الحاج عباس حماد: كلا، فبيتهم عند بيت علوي بن عمران.
الحاج حسن سبت: عرفتهم، الله يطرح البركة لهم.
الحاج عباس حماد: جميعاً إن شاء الله.

3. من الأصوات اللأسنانية – اللثوية:

صوت التاء:

صوت التاء هوصوت صامت مهموس سني لثوي انفجاري.

ويتكون هذا الصوت بأن يوقف مجرى الهواء وقفاً تاماً، وذلك بأن يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، ويرفع الحنك اللين فلا يمر الهواء إلى الأنف ويضعف الهواء مدة من الزمن ثم ينفصل العضوان انفصالاً مخائياً محدثاً انفجارياً.

ونلاحظ في اللهجة البرهامية كثرة استخدام صوت التاء في الكلام العادي.

هست – هل هذه الكلمة عربية – أرحال؟

هست أحد؟

وقد تحذف التاء كما في: هل بحثت متى تحذف التاء (البيئة الصوتية).

وقد يفخم صوت التاء، فينطق كنطق «الطاء» وذلك عند مجاورة التاء للحركة الطويلة في الأعداد من 13– 19. وقد لاحظ ذلك كارل رينهارت في دراسته للعمانية دون أن يجد تفسيراً صوتياً لحدوثها (10). وربما يكون ذلك لأن صوت «الطاء» أقرب الأصوات إلى صوت «التاء» غير أن صوت الطاء مطبق وصوت «التاء» غير مطبق؟

فَلْطعش	ثلاثة عشر
سباطعش	سبعة عشر
تسعطعش	تسعة عشر

صوت الدال:

هوالنظير المجهور للتاء وليس بينهما من فرق إلا أن الوترين الصوتيين يتذابان مع الدال حال النطق به.

فالدال إذن صوت أسناني – لثوي انفجاري مجهور. وقد تطور هذا الصوت في اللهجة البرهامية في بعض الكلمات إلى صوت آخر وهوصوت الضاد. والملاحظ بأن الفرق بين الصوتين صوت الضاد صوت (مطبق) بينما صوت الدال لا إطباق فيه.

حضارة	بدلاً من	الصدارة وهوالتقدم
صاضك	بدلاً من	صادق
صضمة	بدلاً من	صدمة
صضر	بدلاً من	صدر

وهذه طائفة من الكلمات التي ينطق فيها صوت الدال كما هو:

دياجة	(دجاجة)
ديج	(ديك)
دبانة	
دودة	
دروازة	(وهوالباب الكبير)
دموع	جمع (دمعة) وهوسيل الدمع من العين.
دارسين	
دريشة	(بمعنى نافذة)
دال	(بمعنى عرس)
دينار	
دم	
الدهر	

ألا يختلف صوت الدال هنا عن الأصوات؟

الفصل الثاني
الأصوات الأسنانية

١. صوت الثاء:

صوت الثاء صوت مهموس أسناني احتكاكي. وينطق بوضع طرف اللسان بين أطراف الثنايا العليا والسفلى بصورة تسمح بمرور الهواء من خلال منفذ ضيق، ويكون معظم جسم اللسان مستوياً حال النطق به مع عدم السماح للهواء بالمرور من خلال الأنف أويرفع الطبق ليسد المجرى الأنفي بالتصاقه بالحائط الخلفي للحلق. كما لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق بعد. كما انه لا يوجد نظير مفخم لهذا الصوت.

وقد تطور هذا الصوت في لهجتنا البرهامية إلى صوت آخر هوصوت «الفاء»، وحدث ذلك بانتقال في المخرج مع المحافظة على الصفات (الرخاوة والهمس)، حيث انتقل المخرج من أسناني إلى شفاهي – أسناني. وربما يعزى ذلك لسهولة نطق الفاء عن الثاء، وحيث إن الفاء أقرب الأصوات شبهاً بالثاء، وهذا تؤيده القوانين الصوتية القديمة والحديثة على حد السواء، حيث إن هذه الظاهرة الصوتية لها جذور من القديم، فقد وردت في كلام بعض العرب القدماء وقد فسرت هذه الظاهرة الصوتية على أنها من باب الإبدال وليس على أنها لغة من لغات العرب، ومن ذلك قولهم في العطف: قام زيد فم عمرو، أي ثم عمرو، وكذلك قولهم جدث وجدف والوجه أن تكون الفاء بدلاً من الثاء لأنهم قد أجمعوا في الجمع على إجداث، ولم يقولوا أجداف (11).

ومن أمثلة ذلك في اللهجة البرهامية نطق ما يلي :

فلافة	بدلاً من	ثلاثة
افنين	بدلاً من	اثنين
متنفر	بدلاً من	منتشر
فوم	بدلاً من	ثوم

فريد	بدلاً من	ثريد

كيف تميز بين هذه الكلمة واسم العلم «فريد»؟

فرية	بدلاً من	ثرية
فكيل	بدلاً من	ثقيل

2. صوت الذال:

ينطق نفس طريقة نطق الثاء إلا أن الأوتار الصوتية تتذبذب، أي أن صوت الذال صوت أسناني مجهور احتكاكي.

وهذا الصوت ينطق في لهجتنا دالاً، ويحدث ذلك بانتقال موضع النطق من أسناني إلى أسناني – لثوي، فصوت الدال ينطق بالتصاق مقدمة اللسان باللثة والأسنان العليا التصاقاً يمنع مرور الهواء، كما يرفع الطبق ليسد التجويف الأنفي بينما تبقى مؤخرة اللسان في وضع أفقي، أما الذال فينطق بانخفاض مقدمة اللسان واندفاع الهواء المحبوس إلى الخارج محدثاً هذا الصوت مع تذبذب الأوتار الصوتية.

ونظراً لتغير مخرج نطق الذال، تتغير صفته من الرخاوة إلى الشدة مع المحافظة على صفة الجهر. والتفسير الصوتي لذلك هوأن الدال أقرب الأصوات مخرجاً إلى الذال. وهذه طائفة من الكلمات التي تبدل فيها الذال دالاً:

لديد	بدلاً من	لذيذ
ديل	بدلاً من	ذيل
داك	بدلاً من	ذلك
أدن	بدلاً من	أذن
أدون	بدلاً من	أذن

وهذه الظاهرة ليست بظاهرة جديدة على اللهجة البرهامية، بل لها جذور تاريخية من ذلك قول العرب في «جرد» الذي يصيب قوائم الدابة بدلاً من «جرذ» وقول «تدعدع البناء» بدلاً من «تذعزع» وقوله:«الزمرد والناجر والنواجد» بدلاً من الزمرذ، والناحز، والنواجذ، وقولهم «جرد» و«جردان» للفأر بدلاً من «جرذ» و«جرذان» وقالوا إن ذلك لغتان(12).

3. صوت الظاء:

صوت أسناني مجهور مطبق وينطق بنفس طريقة نطق الذال إلا أن مؤخرة اللسان ترتفع تجاه أقصى الحنك كما يرجع اللسان إلى الخلف قليلاً فيحدث الإطباق والتفخيم. كما أن هذا الصوت يكاد لا ينطبق في الكلام العادي في اللهجة حيث أنه تطور إلى صوت آخر هوصوت الضاد، وحدث ذلك نتيجة إلى انتقال في المخرج، من أسناني إلى أسناني – لثوي، حيث يلتقي فيه طرف اللسان بأصول وأطراف الثنايا العليا ويكون هذا الالتقاء محكماً يعترض مجرى الهواء ولا يسمح بتسربه حتى ينفصل عضوا النطق فجأة مما يؤدي إلى تغير صفة الصوت من الرخاوة إلى الشدة.

ومن أمثلة هذا التغير في اللهجة البرهامية ما يلي:

ضلام	بدلاً من	ظلام
نضارة	بدلاً من	نظارة
نضيف	بدلاً من	نظيف
ضالم	بدلاً من	ظالم
أضافر	بدلاً من	أظافر
الكيض	بدلاً من	القيظ (وهوالصيف)
الظهر	بدلاً من	الظاهر
ابوضبي	بدلاً من	أبوظبي

1. صوت الكاف:

يتكون صوت الكاف بأن يعترض الهواء الخارج

من الرئتين اعتراضاً تاماً، وذلك برفع أقصى اللسان حتى يلتقي بأقصى الحنك الأعلى (الحنك اللين) الذي يرفع هوالآخر ليمنع مرور الهواء إلى الأنف، يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي بأن يخفض اللسان فيندفع الهواء من خلال الفم محدثاً في اندفاعه صوتاً انفجارياً. لا يتذبذب الوتران الصوتيان حال النطق به.

فالكاف إذن صوت صامت مهموس حنكي قصي انفجاري.

وقد تطور هذا الصوت في لهجتنا إلى أصوات أخرى مثل: السين: وإلى صوت آخر ينطق لنطق «CH» بالانجليزية، والتي تنطق من وسط الحنك وقليلة الشدة كما في الكلمة الإنجليزية «Chees».

وهذه طائفة من الأمثلة توضح نطق الكاف (Ch)

چيس	بدلاً من	كيس	
ديچ	بدلاً من	ديك	
چان	بدلاً من	كان	
نچب	بدلاً من	نكب بمعنى (سكب)	
فاچ	بدلاً من	فاك	
چبد	بدلاً من	كبد	
چيف	بدلاً من	كيف	
چدي	بدلاً من	كذلك	
باچر	بدلاً من	بكرة	

وكذلك عند مجاورة صوت الكاف إلى فمة طويلة كما يلي:

چوع	بدلاً من	كوع	
علوچ	بدلاً من	علك (علوك)	
مچبوس	بدلاً من	مكبوس (أكلة شعبية)	
منچوس	بدلاً من	منكوس(نوع من السمك)	

والتفسير الصوتي لذلك هوأن صوت الكاف من أصوات أقصى الحنك هوصوت شديد مهموس وهو ينطق في اللهجة البرهامية محافظاً على هذه الصفة إلا في الحالات التي بينتها والتي سوف أبينها وهي عند مجاورة الكاف لحركة أمامية، كسرة كانت أو فتحة أو ياء أو ألف في غير حالة التفخيم أوكاف المفردة المؤقتة المخاطبة، وإن كانت الحركات الأمامية تجذب مخرج الجيم والسين والياء كما هو معروف، فتنطق الكاف في هذه الحالة صوتاً من هذه الأصوات.

أما بالنسبة إلى قلب الكاف شيناً، وذلك في ضمير المخاطبة المفردة ويكون في الوقت فقد كما يلي:

كتابش	بدلاً من	كتابك
علمتش	بدلاً من	علمتك
دفترش	بدلاً من	دفترك
أبوش	بدلاً من	أبوك
قلمش	بدلاً من	قلمك
شعرش	بدلاً من	شعرك

وهذه الظاهرة الصوتية قديمة، حيث كان يطلق عليها عند العرب القدامى «بالكشكشة» ويعزى هذا اللقلب إلى (مضر وربيعة) كما وضح ذلك ابن جني حيث قال: ومعنى قول «كشكشة ربيعة» إنما يريد قولها مع كاف ضمير المؤنث، أنكس، رأيتكش، وأعطيتكش. تفعل هذا في الوقف، فإذا وصلت سقطت الشين(13).

وقد أورد اللغويون بعض الشواهد، على إبدال كاف المؤنث شيئاً في الوقف منها قول رؤية:

تضحك في أن رأتني احترش
ولوحرشت لكشفت عن جرش

أي عن حرك، محول كاف المخاطبة شيئاً في الوقف، لأنها في القافية(14).

وليس معنى كل ما سبق بأن الكاف لا تنطق فصيحة كما في العربية الفصحى في اللهجة البرهامية، بل تنطق في كثير من الكلمات كالأسماء والكلمات الدخيلة على اللغة وغيرها.

أمثلة أسماء الأعلام:

كميله
كوكب
كاظم
كريمة
كريم
كوثر

وأسماء غير الأعلام مثل:

كركم (وهونوع من البهارات)
كزبرة (وهونوع من الخضراوات)
كرسي
الكعبة
كتاب
كحل (مادة سوداء توضع في العين)

كذلك إذا اتبع صوت الكاف بفتحة طويلة لما في:

كبار
كنار (وهونوع من الخضراوات)

واستثني من ذلك «كلاب» حيث تنطق چلاب وكذلك في التركيب المقطعي المنتهي بفتحة طويلة والضمير منها للغائب.

ويك أي (تلك)
مناك أي (هناك)
ديلاك أي (أولئك)
هاداك أي (ذلك)
اللي هذك؟

وكذلك في خطاب الجماعة مثل:

منكم
عنكم
إليكم

وكذلك عند مجاوة الكاف للصاد أوالضاد كما في ما يلي:

ضكارة أي (ذكور)
ضكرت أي (ذكرت)
صاك أي (مغلق)
مصكوك أي (مغلق)

وكذلك أيضاً عندما تنتهي الكلمة بالمقطع الصوتي (كور) مثل:

مضكور أي مشار إليه سابقاً
مسكور سكر الحوض أي سده
محكو قليل التهوية
شكور

وهذه طائفة من الكلمات تنطق فيها صوت الكاف أيضاً:

أكبر أي (كبر)
كفر
مبروك

الأصوات الأسنانية

صوت القاف: هذا الصوت الوحيد الذي تدخل اللهاة في نطقه. ويتم نطقه برفع أقصى اللسان حتى يلتقي بأدنى الحلق واللهاة، مع عدم السماح للهواء

بالمرور من الأنف، وبعد ضغط الهواء مدة من الزمن، يطلق سراح مجرى الهواء بأن يخفض أقصى اللسان فجأة فيندفع الهواء محدثاً صوتاً انفجارياً ولا يتذبذب الوتران الصوتيان حال النطق به.
فالقاف إذن صوت لهوي انفجاري مهموس.
وينطق هذا الصوت كما ينطق في الفصحى في الكثير من الكلمات في اللهجة البرهامية كما يلي:

أخلاق
برتقال
قرنابيط
ليلة القدر
قضاء وقدر
ذي القعدة
برص

وقد ينطبق صوت القاف في لهجة البرهامة كالجيم القاهرية (g).
والتفسير الصوتي لذلك التطور هو انتقال من حيث المخرج، حيث في لهوي إلى طبقي (قص) مع المحافظة على بعض صفات هذا الصوت. لأن كلاً من القاف والكاف صوت شديد إلا أن الاختلاف في الهمس (القاف) وإلى الجهر في (g).

كمر بدلاً من قمر

في المثل الشعبي (قلبي على ولدي انفطر وقلب ابني عليّ حجر).

فنلاحظ في هذا المثل نطق القاف (g) في كلمة قلبي وقلبي بدلاً من «قلبي» و«قلب» يخنق نطق القاف (g) يخنق أوهوالذي يوضع على مقدمة وجه الفتاة فيغطيها تماماً.

ركيك رقيق
كبلة قبلة (القبة التي يوجه المسلم بوجهه إليها فيصلي)

كبل قبل
زرنوك ممر ضيق
مكبرة مقبرة
دكيكة دقيقة
سوك السوق
كلم قلم
كفص قفص

وكذلك تنطق القاف (g) إذا وقعت بعد أوقبل المقطع (أو) كما يلي:

يكوم يقوم
تكوم تقوم
أنكود نقود
يكول يقول
يسوك يسوق

وكذلك إذا كانت مسبوقة بفتحة قصيرة لنحو:

طك بمعنى «طق» وهومن الطقطقة (15).
شك بمعنى (شق)
حك بمعنى (حق)
دك بمعنى (دق) وهوأيضاً في الدقدقة.

وهذه طائفة من الكلمات التي تنطق فيها الكاف(g).

كيض (قيض والأصل «قيظ» وهوفصل الصيف)
كوطي (علبة من الصفيح)

كاصر (ناقص)
كطف (قطن)

اللام المفخمة

وتحدث عند مجاورة اللام لبعض الأصوات، وهي الضاد والصاد والطاء.

وهذا الصوت يلاحظ وروده في كلام أهالي منطقة البرهامة، ومن أمثلة ذلك:

ضل
طل
يضلم
صلم (الجمع صلوم وهي المكسرات)
صلح
صلع

(كيف تنطق مفخة في هذه البيئة الصوتية؟)

الخاتمة

كانت هذه الصفحات بمنزلة رحلة سياحية ممتعة مع لهجة البرهامة استطعت الخروج فيها ببعض النتائج أوجزها فيما يلي:

1 - حافظت على النطق السليم لبعض الأصوات وأضافت بعض التطورات للبعض الآخر.

2 - صوت الظاء يكاد لا ينطق في الكلام العادي في اللهجة البرهامية وينطق "ضاداً" ويرجع ذلك إلى النقل الذي يصاحب نطق الظاء، إلى جانب ذلك فقد تعود أهل البرهامة على هذا الإبدال في صوت (الظاء) منذ زمن قديم وأصبح أمراً عادياً إلى وقتنا الحاضر، أي انتقل هذا القلب لأهل البرهامة عن طريق الأجداد(16).

3 - يلاحظ في اللهجة البرهامية بعض الظواهر الصوتية القديمة في نطق بعض الأصوات كالعنعنة وهي إبدال الهمزة «عينا» كما في «عجل» بدلاً من «أجل» و«عفر» بدلاً من «أثر» وهلمَّ جرا.

4 - كما ينطق الصوت القاف أحيانا كالقاف الفصيحة كما في «شهر ذي القعدة» بينما ينطق أحيانا أخرى كالجيم المصرية (g) كما في كمر بدلاً من «قمر».

5 - تطور صوت الكاف في لهجتنا إلى شيئين، وإلى صوت آخر ينطق كنطق «CH» بالإنجليزية، والتي تنطق من وسط الحنك وقليلة الشد، كمل في كلمة «Chees» التفسير الصوتي راجع إلى أن صوت الكاف من أصوات أقصى الحنك وهوصوت شديد مهموس وينطق في لهجة البرهامة محافظاً على هذه الصفة إلا في الحالات التي بينتها وسأبينها هنا أيضاً فعند مجاورة الكاف لحركة أمامية بكسرة كانت أم ضمة أوياء أو ألف في غير حالة التفخيم أو كاف المفردة المؤنثة المخاطبة، وأن الحركات الأمامية تجذب مخرج الكاف إلى الأمام فتخرج من وسط الحنك بدلاً من أقصاه وسط الحنك، وهو مخرج الجيم والشين والياء كما هومعروف فتنطق الكاف في هذه الحالة صوتاً من هذه الأصوات.

6 - إن اللهجة البرهامية سلكت كما هوواضح من خلال هذا البحث مسلك اللغة العربية قديمها وحديثها مع شيء من التطور.

7 - إن هذه اللهجة البرهامية تشترك مع لهجة «العاصمة» المنامة في كثير من الأصوات، كذلك المناطق القريبة منها مع اختلاف بسيط في بعض الأصوات. ■

المراجع

1 - ابن جني- سر صناعة الإعراب - تحقيق عبدالسلام هارون، ج-1 ط1 في 1374 هـ - 1964م.

2 - رمضان عبدالتواب – فصول في فقه العربية ط 2، الناشر: مكتبة الحانجي بالقاهرة – 1979م.

3 - طه عبدالحميد طه – فقه اللغة – ج2 – 1969 – 1970م – مطبعة دار التأليف.

4 - مهدي التاجر- اللغة والأصول اللغوية في البحرين – دراسة في لهجة البحارنة العربية – الكتاب الخامس – مؤسسة كيغات بوك العالمية – لندن – هيلي بوستن – 1982م.

الهوامش

(1) د. طه عبدالحميد طه – فقه اللغة – ج2، ص368.

(2) د. رمضان عبدالتواب – فصول في فقه العربية – ص 71.

(3) المصدر نفسه، ص73.

(4) هي الآلة التي يستعملها الرجل أوالمرأة في عملية التدخين.

(5) العريش: هوالمجلس الذي يعمل من سعف النخيل.

(6) الهمزة: اختلف العلماء فيها من حيث إن هذا الصوت مجهور أومهموس، فذهب بعضهم قائلاً بأن همزة القطع لا هي مجهورة ولا هي مهموسة، وبعضهم الآخر ذهب إلى أنها مهموسة، وهذا هوالراجح (أي أنها مهموسة).

(7) مهدي التاجر، اللغة والأصول اللغوية في البحرين.

(8) كلمة (فأل) تعني التنبؤ بالمستقبل.

(9) عبدالتواب رمضان – فصول في فقه العربية.

(10) عبدالتواب رمضان – فصول في فقه العربية.

(11) ابن جني – سر صناعة الإعراب.

(12) ابن جني – سر صناعة الإعراب.

(13) ابن جني – سر صناعة الإعراب.

(14) عبدالتواب رمضان – فصول في فقه العربية.

(15) كل من الطقطقة والدقدقة نوع من الأصوات.

(16) يرجى الرجوع إلى «نبذة عن منطقة البرهامة» لمعرفة المناطق التي بينتها في بداية هذا البحث.

المونتاج في نص مسرحية «الأم شجاعة وأولادها» لمؤلفها برتولد بريشت

[منصور نعمان *]

يعود المونتاج بوصفه موضوعاً حياتياً إلى طبيعة الحياة نفسها، فالمونتاج جنينيا يعتبر فكراً محمولاً من خلال مفهوم المونتاج بين حياة وحياة، وقد تجلى ذلك في رسومات (الواسطي) التي يظهر في واحدة من منمنماته وجود جنين وامرأة عارية في وضع الولادة.
ويتأكد موضوع المونتاج في اللوحات المرسومة التي تضم منظراً ومنظراً آخر بداخله، وكأنه بذلك يشكل لقطة متداخلة تضم مكانين في زمن واحد .

* ناقد وباحث أكاديمي من العراق.

ويلاحظ أن الفكر الإنساني لم يتوقف عن طرح قضية داخل قضية، وأن التركيب المونتاجي لهذه الأفكار، تارة يأتي بوضوح وأخرى مضموراً. إن الحاجة لفهم طبيعة التفكير المونتاجي سواء في الحياة أوالفنون، يساعد على تفهم طبيعة الأدب المسرحي الذي يدخل المونتاج في صميم تكوينه، وحسب ما قاله (غوتة): «إننا لن نرى في الطبيعة أي شيء منعزل، وإنما كل شيء مرتبط بشيء آخر أمامه، وإلى جانبه، وتحته، وفوقه» (1)

إن النص المسرحي وعبر حقب التاريخ ارتبط بالمونتاج، بوصف النص شكلاً من أشكال التعبير عن الحياة، ويأخذ منها بطريقة انتقائية من خلال خيال المؤلف الخصب وخزين تجربته الغني، وبذلك يعيد إنتاج الحياة ويزج معرفته في جوهر النص، وذلك يعني دخول مساحة جديدة قد تكون غير مرئية سابقاً.

إن الصور والأفكار الملتقطة من الحياة تتطلب مهارات تقنية كبيرة تقع في صلب عملية مونتاجية في عقل المؤلف، والمتعلقة في كيفية ربط(الموتيفات) والحوار والأحداث الذي يعطيها معنى. وعليه، فإن المونتاج والحالة هذه يعتبر مذاباً في عناصر النص المسرحي ويشكل قواماً أساسياً يستند النص عليه عن طريق الربط بين الأفكار، والحركة، والصوت، واللون، والانفعالات، لخلق عالم مترابط متماسك، يشكل ترسانة الشكل الفني، وفي ضوئه ينشىء المؤلف عالماً متخيلاً إلا إنه عالم مركب مونتاجياً. وكلما كانت حذاقة المؤلف، ومهارته، ودربته الفنية، والجمالية عالية، يغيب المونتاج ويختفي لدرجة عدم الإحساس بوجوده على الرغم من فاعليته النشطة.

إن المونتاج يدخل في صلب النص المسرحي سواءً ما تنطق به الشخصيات أو ما يتم الإشارة إليه في الإرشادات التي يوردها المؤلف بين هلالين داخل متن النص، لأن المونتاج يرسم صورة لعالم مليء، عاج بالحركة والانفعال، مؤسس على الفاعلية النشطة بما يجعلهً، أشد وتيرة وأعمق تأثيراً. لهذا، فإن المونتاج يدخل طرفاً في التعبيرعن رؤية المؤلف للكون والعالم والحياة، ويتضح ذلك في طبيعة تركيب الأحداث، والحوار، والأفكار، والشحنات الانفعالية وتبادل المواقف والإرادات المتنازعة، والأفكار الصميمية أو المتغيرة أو المقترحة. ويرى تودوروف «أن الأساس ليس الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم ،إنما الكيفية التي يوردها السارد لتلك الأحداث». (2)

إن المونتاج –هنا– يأخذ موقف السارد. بوصف المونتاج يقص حكاية. (3) باعتبار السارد يعطي الشكل للخطاب، فالمونتاجية تتجلى في النص المسرحي وتؤسسه وتعمقه وتكشف عن خباياه، وفضلاً عن ذلك تزيد من عملية التواصل بين الأبطال والتجاذب والصور المسرحية لتلك الأحداث. إن المونتاج يمثل منظوراً متفرداً لرؤية المؤلف، وفي كيفية إدارة دفة الأفكار الفلسفية مونتاجياً، بكلمة أدق إنه يمثل درجة من العمق متغلغلة في النص، وإن اكتشاف صيغها المختلفة، تعبير دقيق عن منظور المؤلف الكوني لعالمه المتخيل ووعيه في استنطاق المتغير من الثوابت، والمتحفز من الراكد، والمتحرك من الراسخ.

وعليه، فإن المونتاج يعد اكتشافاً للعالم الذي نحياه، والذي يحيله المؤلف إلى عالم متخيل، فالمونتاج مرتبط لا بما يقوله المؤلف في النص المسرحي وإنما بكيف يقوله. وهذا يؤكد ارتباط المونتاج لا بالمضمون وحسب، وإنما بالشكل الفني للنص المسرحي، فالعلاقة المتفاعلة بماذا، وكيف تشكل حجر الزاوية لمنظور المؤلف. وبهذا الصدد يقول (أزنشتاين) عن المونتاج في أدب بوشكين: «إن بوشكين، توصل بمساعدة تفصيلين أو ثلاثة تتلاءم مع لقطتين أو ثلاث، توصل إلى إبلاغنا فكرة هي ما وصلت

إليه تلك التفاصيل المتعارفة».(4)

وفي ضوء ما تقدم، فإن المونتاج داخل النص يشكل قيمة فنية وجمالية تعكس قدراً كبيراً في طبيعة المتغيرات في الحياة في كيفيات مختلفة في شكلها الفني، وعلى وفق ما تقدم، فإن المونتاج يشكل حجر الزاوية في النص المسرحي. وعلى الرغم من ذلك، فإن الموضوع لم يزل غامضاً في حركة المونتاج واشتغال صيغه داخل بنية النص المسرحي. لهذا تم حصر الموضوع بصيغة سؤال وعلى النحو الآتي: (كيف يكون المونتاج في نص مسرحية – الأم شجاعة وأولادها ؟) وتتجلى أهمية البحث بوصفه يتطرق إلى بنية النص المسرحي من زاوية مونتاجية، ويعد ذلك اكتشاف النص من زاوية بنى مجاورة لم يسبق تناولها ،لهذا يعتبر البحث إضافة معرفية.

التعريف الإجرائي للمونتاج المسرحي:

عملية ربط لعدد من المشاهد والصور بقصد إحداث صدمة عاطفية، نفسية، فكرية وقد يكون المونتاج واضحاً من خلال عملية تقطيع النص إلى فصول ومشاهد وقد يكون مذاباً في بنية النص، ويعتمد المونتاج على صيغ متعددة: متوازية متداخلة متقاطعة، قافزة. وقد يستعين المؤلف بالإرشادات داخل النص من أجل تأكيد الشكل المونتاجي وإحداث تأثير واستقصاء للمعنى.

استخدم مؤلفو المسرح المونتاج بصيغ مختلفة على مر العصور التي مر بها المسرح، دون الإشارة إلى المونتاج، لكنهم في حقيقة الأمر، اشتغلوا عليه، سواءً أكانت المسرحية بفصل واحد أم متعددة الفصول. إن النص المسرحي يعتمد على عدد من العناصر، وقد أشار إليها (أرسطو) ومنها الحبكة التي تشكل عملية تنظيم لجريان الحدث، وبطبيعة الحال اشتغال باقي العناصر الأخرى ومنها الشخصية. وإذا كان المونتاج مصطلحاً يعد حديثاً نسبياً ومقترناً بالسينما، إلا أن استخدامه على مستوى فن كتابة الدراما كان ضمنياً بدءاً من الإغريقي وانتهاءً بالنصوص المعاصرة. ان شكل النص المسرحي الذي يقسم إلى فصول أو مشاهد أو لوحات، فإن هذا التقسيم لوحده يعد عملية تقطيع ولصق للحدث من أجل تقديم حكاية، ثم تجري العمليات اللاحقة في اختيار شخصيات مميزة لديها القدرة والقوة والكفاءة والدوافع اللازمة مما يجعلها في حركية دائمة، في المناورة والجدال الحواري. بكلمة أخرى تشكيل صيغ مونتاجية متقاطعة في الهجوم والدفاع و متداخلة وأحياناً متوازية، مما يساعد على لملمة الحدث، وكشف الشخصية، وصولاً إلى جوهرة الأفكار التي يتقاطع الأبطال من أجلها. إن العملية المونتاجية مرتبطة في بنية النص والكيفية التي يصوغ بها المؤلف أفكاره. بكلمة أدق، إن رؤية المؤلف الكونية تتجلى لا في الموضوع والشخصيات وحسب، وإنما في الموقف الدرامي الذي تشكله خطة الحدث أو خطة الشخصية. إن هذه المسألة تخلق نوعاً من العقبات، إلا إن المونتاج يدخل طرفا في صياغة شكلها الفني، بين حدث يجري بسلاسة وآخر يعيقه أو يقطعه أويتداخل معه. إن عمليات الربط المونتاجي في النص بين الشخصيات المتقابلة في الهجوم والدفاع، أو الشخصيات التي لا تكون موجودة فعلياً في الموقع التي تجري فيه الأحداث، وعلى الرغم من ذلك يكون لها تأثير بالغ في صيرورة الحدث، وبذلك يتم الربط المونتاجي في النص بين ما يقع في الداخل والخارج.

إن ذلك يشير إلى تعددية الصيغ المونتاجية ومنها المتوازية التي تشكل خطاً مسيطراً ومهيمناً، وعليه فالتنويعات في الصياغة المونتاجية، ترتبط بهذه الدرجة أو تلك بحسب رؤية المؤلف وخياله في إنشاء العالم المتخيل.

إن المونتاجي على مستوى النص المسرحي يتخذ سياقاً أقل وضوحاً مقارنة مع السينما، ذلك لأن المؤلف المسرحي يتعامل مع الكلمات والأحداث والشخصيات، وبدورها تشكل صوراً مجازية، وربما لا يكتفي المؤلف بما ينطقه الأبطال من حوار أو مايطلقونه من أصوات معبرة عن حالاتهم العاطفية، والنفسية، والاجتماعية، وإنما يجتهد باستخدام نصٍ آخر ممثلاً بالإرشادات التي تدرج بين هلالين داخل متن النص، وتساهم في تركيب الصورة الدرامية، وتفهم أكبر للحالات والمواقف التي يمر بها الأبطال، فضلاً عن وصف الزمان والمكان، وأحياناً أبعاد الشخصية، فتحدث عملية تركيب مونتاجي بين مايقوله البطل وما تم تدوينه في الإرشادات.

إن انسيابة المونتاج يشار إليها في خروج ودخول الشخصيات، ووصف الحركة والأصوات، وتغير المشاهد والفصول. إن ذلك يزيد من كثافة ومركزية الحدث في تركيب النص المعتمد على النمو.

وعلى وفق ما تقدم يشكل المونتاج بنية قائمة في النص ترتقي بالنص وجعله كوناً مكثفاً. ان تقطير العالم والحياة، يجعل الصيغ المونتاجية على اختلافها من الرهافة والسلاسة والذوبان في مفاصل النص، بحيث يصعب استشعارها ما لم يتم تأملها.

المونتاج في المسرحية الإغريقية

في المسرحية الإغريقية تكون هناك الجوقة التي «تصور دائماً شخصية المتفرج المثالي بتفكيره السليم، وذكائه الخارق، ونصائحه السديدة، وإخلاصه ووطنيته».(5) تعد الجذر الحقيقي لشخصية الراوي في الأدب المسرحي لاحقاً، وهي بمنزلة صوت في سرد الأحداث ومطالبة بإيجاد متغيرات في صلب الحياة، فضلاً عن موقفها المتسم بالوضوح مما يجري حولها، والجوقة تقلص الأحداث عن طريق السرد والوصف وتلملم الأمور المتعلقة بالحدث التي يتميز بـ «الفاعلية والاتجاه نحو هدف محدد، بالإضافة إلى التأثير المباشر».(6) وبذلك تسهل عملية الدخول في صلب الحدث ذاته كما في مسرحيتي: (أوديب ملكاً وانتجونا) لمؤلفها (سوفوكليس) وتجلت توالدية الحدث الدرامي وتتبعه بحسب المنظور الأرسطي للمأساة، وكان وليد ذلك الشكل المونتاجي الذي قرن من حيث بنيته الدرامية على منطق السببية والرجحان الذي شكل أساساً مونتاجياً في تدفق سلسلة الأحداث في المسرحية الإغريقية، فإن وجود الحوار بين البطل والبطل المناوئ كما في مسرحية (أوديب ملكاً) وتجلى ذلك في الحوار بين: (أوديب وتريسياس) أو بين: (أوديب وكريون) المبني على تراشق الاتهامات التي أطلقها (أوديب)، والدفاعات الحادة والصارمة التي رد بها (تريسياس)، أو بين الأبطال والجوقة.(7) إن هذا التنظيم المونتاجي أسس على مبدأ العلة والمعلول للأسباب الآتية:

1 - لتفسير ما حدث ويحدث.
2 - لتأجيج الحدث ذاته.
3 - لبلوغ الذروة.
4 - لما ستؤول إليه الشخصيات البطلة.

وعلى وفق ما تقدم، فإن انهيار البطل وخواره إنما يمثل صورة عميقة لنظام مدروس صممه (سوفوكلس) ليبلغ درجة عالية من الشد والرص ولملمة أطراف الأحداث ليبلغ الشفقة على البطل بعد معرفته لزلته وقدره المحتوم وصولاً إلى التطهير. وعلى وجه العموم، فإن المنطق المونتاجي ظهر بصورة جلية عندما اتخذ النص من مساحات الاحداث الواسعة السابقة للوضعية الأساسية(*)

دخلت بقوة داخل تركيب الحدث، بحيث صارت صورة مونتاجية متوازية بين أحداث سابقة وأخرى تحدث الآن وتؤثر وتغير من مصائر الأبطال. إن التوازي المونتاجي في مساحة الحدث الواسعة المتمركزة في نقطة محددة أشاعت الروح المونتاجية بين ماضٍ بعيد ولحظة حاضرة في طور الصيرورة.

إن الصيغة المونتاجية اعتمدت التنوع، من خلال التداخل بين الماضي وما يجري الآن، فالتداخل بين الماضي الذي يفرض نفسه بقوة، ويعيد تنظم الوضعية وخرق الأبطال وتحطيمهم وإزاحتهم وفق صيغ مونتاجية مختلفة: التداخل، التقاطع، والتوازي الذي اتخذ أكثر من صيغة. إن لملمة الحدث وجمع الماضي وزجه بما يجري الآن، ساهم بمركزية المونتاج في بنية النص ذاته إذ جيء بالأمكنة والأزمنة والأحداث وضمت في وحدة صارمة، مما صاغ مونتاجاً مذاباً وسلساً على الرغم من صيغ الهجوم والدفاع التي تقرن بالمونتاج المتقاطع والمتداخل، فضلاً عن صيغة التوازي ممثلاً بشخصية أوديب والآلهة -القدر- إن الدقة وانسيابية بنية النص الذي تم استخدام المونتاج بصيغ مختلفة وكان من المهارة والرهافة، بحيث يصعب ملاحظة حركة المونتاج المتدفق والسريع والنابض للمؤلف جعلت من المونتاج مذاباً بانسيابية عالية وكأنه غير موجود.

أما في مسرحية (انتيجونا) لمؤلفها (سوفوكلس) تستمر ذات الصيغ المونتاجية بين الأبطال: (انتيجونا وكريون. وكريون وهيمون. كريون والجوقة). فالمواجهات الحادة بينهم كشفت عن عمليات التقاطع حد التطاحن، إلا إن التوازي المونتاجي المهيمن، الأكثر سطوة هو إرادة الآلهة التي لم يرضخ (كريون) لها، وبذلك توازت إرادته مع إرادة الآلهة، فارضاً إرادة وضعية – من إرادة البشر -. إلا أن ذلك لم يرض الآلهة ، وإن كان(كريون) يتبع منهجاً عقلياً، إلا أن تتابع الأحداث كشف عن الضربات المتعاقبة التي أنزلت عليه، وما أن يثوب إلى رشده ، إلا وقد خسر كل شيء تقريباً (8). ويلاحظ أن التوازي المونتاجي في المسرحية الأخيرة تقف الجوقة ضد (كريون). إن الصيغة المونتاجية التي ظهرت عليها تتعلق بالربط بين عالميّ(كريون والجوقة)، وأن حالات الوصف والسرد لما حدث يشكل صوتاً مهماً في لملمة الحدث وضغطه ورصه من خلال الجدال الحواري بين: (الجوقة وكريون، كريون وانتجوانا، وانتجوانا وهيمون، وهيمون وكريون).

إن الصيغة المونتاجية شكلت دافعاً قوياً من أجل تدفق الحدث واستمراريته بصورة سلسة، لتأكيد الموضوع والأفكار التي يتطرق إليها النص، فظهرت الصيغ المونتاجية وعلى النحو الآتي:

1 – التوازي الفكري بين الجوقة وكريون.

2 – التداخل بين الجوقة والأبطال ممثلا بانتجوانا وكريون.

3 – التقاطع بين كريون وهيمون.

4 – تجلت الصياغة المونتاجية بين السرد ممثلاً بالجوقة والأبطال ذاتهم، بوصفهم ينهضون بالقيام وبالأفعال.

المونتاج في المسرحية الشكسبيرية

استخدم شكسبير في مسرحياته العديد من تقنية الكتابة التي أختلفت عن صيغ الكتابة للمسرحية الإغريقية، وتعد صيغ(شكسبير) أكثر انفتاحاً وتعبيراً عما جال في عصره، وأوسع تعبيراً عن مساحة رؤيته ومنظوره الجمالي للحياة، ففي مسرحياته ظهرت الحبكة الثانوية، وهي تشكل خطاً لحدث آخر مرتبط بالحدث الأساس كما في مسرحية (الملك لير)، إلا أن التوازي الذي يشكل قطبين لا يلتقيان هما: الفرد و الطبيعة. فالأول يأخذ كونيته من الطبيعة، بوصفها كوناً مهيمناً على وجود الإنسان. ولم يأتِ

التوازي اعتباطاً وإنما جاء منبثقاً من أرضية فلسفية هيمنت على عصره. واتخذ التوازي صيغاً مختلفة، كما هو حال (لير وغولستر) ذلك أن (لير) وما يجنيه من خراب وما يحسه من فاجعة تدمي قلبه، فإن (غوليستر) يتلقى من ابنه غير الشرعي (ادموند) ما يفقده عينيه، بعد أن وشى به. إن كلا الخطين: لير وغولستر شكلاً معاً مونتاجاً متوازياً للحدث، لكنهما يلتقيان في نهاية المطاف، مثلما يلتقي (لير) بأبته (كورديليا) بعد أن فارقت الحياة. إن صيغ التوازي المختلفة كونت شبكة متداخلة غير محسوسة، وكأنها مذابة، وذلك يعود لدقة البنية الدرامية، للتقطيع، للتداخل المونتاجي، للخطوط المتوازية المنضمة إلى خطين متوازيين كبيرين واللذين استقطبا بقوة وشدة عالية كل التوازيات المتداخلة والمتقابلة، متمثلاً بالفرد(الكون الأصغر) والطبيعة (الكون الأكبر).

وفي ضوئه، فإن الحدث في تتابع مستمر، وتنام واندفاع، ويجري من خلال جريانه لهاث الأبطال، وذلك لم يكن من خلال وحدة الحدث كما هو حال بنية النص الإغريقي، وإنما من خلال التوسع بانشطارالحدث إلى خطين متوازيين يعقبهما خطوط متوازية تمثله الشخصيات الأخرى، مما ساهم بتعميق الشخصيات وتنوع سلوكها البشري.

والجدير بالملاحظ أن الحدث الدرامي يتلازم بقوة مع الأحداث المتعاقبة، بحيث يتم اكتشاف الإنسان لنفسه، ولمحيطه، وللطبائع البشرية المختلفة، وتجلى ذلك من خلال تعرية (لير) وهو يتلقى الضربات الواحدة تلو الأخرى، فيفقد مكانته، صلته، حرسه، وبناته. إن هذه التعرية نوع من الضربات الماحقة، وإن جاءت متعاقبة بصيغه مونتاجيه متدرجه، فلم يعد الملك ملكاً وإنما فرداً لا اسم له، فقد شخصيته الاعتبارية بوصفه ملكاً ولم يعد شيئاً. باختصار يتحول من عملاق إلى نكره في هذا الكون، صورة لملك جبار يتحول إلى قزم صغير. وبطبيعة الحال فإن التحولات بين الصورتين جاءتا في ضوء المواقف الدرامية المحبوكة والمبنية بصيغة مونتاجية متنوعة، لهذا يصبح لير قائلاً: «هل هنا من يعرفني؟ هذا ليس لير! أيمشي لير هكذا، أينطق هكذا!؟ من له ان يخبرني من أنا؟».(9)

إن تحقير لير المستمر جعل له ظلاً، وظله البهلول الذي يرى نفسه فيه فيقول: «بهلول يا مسكين، في قلبي شق ما زال يأسى عليك». (ص:302). إن كلا البطلين يحسان أن آدميتهما قد سحقت تماماً، فالبهلول يقول:«هذه الليلة الباردة، ستحيلنا جميعاً إلى بهاليل ومجاذيب»(ص:307).

وما أن يحس (لير) بالمهانة وابنته (ريغن) التي تجتهد بتحطيمه حتى يستشعر (لير) أن الطبيعة الإنسانية، فيها من التدني والجحود مالم يألفه سابقاً، فيصاب بالذهول والدهشة، ويستصرخ نفسه مواجهاً كلتا ابنتيه (غونريل وريغن) قائلاً:

(لن أبكي...

وبي للبكاء كل سبب «عاصفه تسمع من بعيد»

غير أن هذا القلب تحطم إلى مئة ألف شظية

قبل أن أبكي يا بهلول سوف أجن) (ص:294).

بعد أن طرد (لير) وهو الآن برفقة (كنت) الذي يحاول أن يسري عنه ويدخله الكوخ، ليكشف (لير) عن توازي الطبيعة مقابل الفرد: «لير: أنت تحسب هذه العاصفة النكباء تغالي معك، ولكن حيثما العلة الكبرى استقرت تكاد الصغرى لا تحس». (ص:304)

أما (غولستر) وبعد أن تقلع كلتا عينيه يقول: «جعلني أفكر بأن الإنسان دودة». (ص:325) وفي مكان آخر يقول أيضاً «كالذباب للصبية العابثين نحن للآلهة، يقتلوننا ملهاة لهم». (ص:325)

إن (شكسبير) يستخدم المونتاج القافز، وتحديداً بعد قلع عينيّ (غولستر) ومحاولته الفاشلة بالانتحار يدخل (لير) وقد اجتاحه ألم كبير يقول (غولستر) يصف بها الملك «باقطعة من الطبيعة تهدمت! هذا الكون الكبير». (ص:344) إلا أن (لير) يطرق باب السياسة موجها حواره لـ (غولستر) قائلاً: «خذها مني، ياصاح، أنا الذي أتمتع بالسلطة لسد الشفتين ممن يتهم. أجعل لك عينين من زجاج، فتدعي كالسياسي الحقير، إنك ربما لاتراه». (ص:345)

وعالج (شكسبير) في نصه موضوع الزمن، واتضح ذلك في الفصل الخامس المشهد الثاني، فما أن يخرج(أدغار) وقد سمع نفير الحرب فيخرج مسرعاً ويسمع تقهقر الجيش، فيدخل (ادغار)ثانية مسرعاً فيعلن لأبيه قائلاً: (ياشيخ أهرب! أعطني يدك ولنهرب! لقد هزم الملك، وأسرهو وابنته). (ص:360) ويلاحظ الاختزال للزمن من خلال ملاحظة يوردها المؤلف، ضاغطاً معركة بأكملها بمؤثر صوتي يتخلل حوار (غولستر و أدغار) ترافقه حركة خروج الأخير ودخوله ثانية. إن الزمن في النص خضع لبنية الحدث بقصد دفع تعاقب الأحداث بسرعة فائقة.

أما في مسرحية (هاملت). التي تنوعت الصيغ المونتاجية فيها، ففي الفصل الأول – المشهد الأول. شكل ظهور(الشبح) للشخصيات توازياً بين عالمين، (الشبح) باعتباره ماضياً وما يجري الآن. بينما تتحول الصيغة المونتاجية في المشهد الرابع، حين يدخل (الشبح) ويومىء لـ (هاملت) بمرافقته ويخرجان معا (10) ويتبعه (هاملت) في المشهد الخامس. ويمكن الانتباه للصيغ المونتاجية المتنوعة، فإن كان التوازي قائماً بين(الشبح) وباقي الشخصيات في المشهد الأول، فقد تحولت إلى تقاطع مونتاجي بين:(هاملت والشبح)، ويستمرالحدث بالتتابع، ففي المشهد الخامس (ص59 – 64) واستكماله، بتطور الجدال الحواري بينهما، وما تم الكشف عنه، تتشكل صيغة التداخل بين عالميّ البطلين. لقد اتضح التوازي في الفصل الثالث – المشهد الثاني المتعلق بالمسرحية داخل مسرحية، بين مايقدمه الممثلون وقسم من المتلقين، فضلاً عن استمرارية توازي الماضي مع مايجري الآن. من تقاطع حاد إذ تقول ممثلة الملكة مخاطبة ممثل الملك وهي تظهر عاطفة لايشوبها الشك: (إن أنا بعد الترمل قبلت زوجاً ثانية). (ص:124) وسرعان ما يجيب هاملت وهو في مكانه جالساً متأملاً فيقول: (وإذا حنثت بذلك). (ص:126)

إن الأبطال يشكلون عوالم مختلفة ومتنوعة ويمرون بعدد من المواقف ويكشفون العالم وأنفسهم في الوقت ذاته، وهذا التنوع في حقيقته يعد جزءاً من ثراء، وعمق، وقوة الشخصية البطلة في جدالها الحواري واختراقها للمناوئين لها بوصفها (كلاًّ واحداً لايقبل التجزئة). (11)

إن المونتاجية في النص الشكسبيري اعتمدت على تعددية الأمكنة، الأزمنة، الحبك الثانوي ، الطبائع المتفردة للشخصيات، تعددية لمستوى الصراع. وعليه، فإن المونتاج الحاذق لا يخلق لوحده نصاً درامياً متماسكاً وإنما ما يتضمنه من عناصر وموضوع تشكل معاً طاقة محركة للنص والمونتاج يشكل الصورة التي يظهر عليها النص، وبكلمة أدق فن المونتاج شكلُ فني للنص.

إن التركيب المونتاجي يكون داخل بنية الشخصية وما تخفيه وما تعلنه، وصراع الشخصيات المدافعة والمهاجمة، والتركيب أيضاًبين المشاهد المتصاعدة للأحداث والساكنة منها، وقد يكون التناوب بين مشهد يتحرك بإيقاع وقوة عالية وآخر يتميز بالسكون، وقد تجلت الصيغ المونتاجية المتعددة في مشهد مسرحية داخل مسرحية، والإضافات والملاحظات التي أوردها هاملت للممثلين في

الفصل الثالث-المشهد الثالث (ص115-113) بالطريقة التي ينبغي لهم تأدية أدوارهم بما يتلاءم ورؤيته لما يريد التحقق منه، وفرض على الأبطال أن يكونوا متلقين أيضاً، وبذلك تشكل المونتاج المتوازي بين ما يقدمه الممثلين وما يشاهده الأبطال. إن التوازي جاء امتداداً لتركيب بنية النص نفسه وطريقة تفكير الأبطال والخطط والبرامج التي تزيد من حدة الاصطدامات، لقد تم المشهد المذكور بصيغ مونتاجية في: القطع والتداخل، لما أحدثه المشهد الممثل – مسرحية داخل مسرحية- من حفيظة (كلوديوس)، لكونه أحس باختراق (هاملت) لمخططه. لقد حقق المونتاج شكلاً فنياً متميزاً للطباع البشرية: بأفكارهم، ومواقفهم، وعواطفهم، وبالتالي تكونت صورة بعدسة كاميرا مفتوحة في اكتشاف الإنسان لذاته وفهمه لكينونته. وعليه، فإن المونتاج اتخذ صياغات مختلفة بالمقارنة مع المونتاج في النص المسرحي الإغريقي، لأن الصورة التي يكشفها (شكسبير) تتميز بالتنوع والثراء عن طريق التقابل المونتاجي في المشاهد

وفي ضوء ما تقدم، فإن قدرة (شكسبير) تتميز بخلق عالم متماوج، ومتلاطم، ومتنوع، وواسع. والمونتاج هو عملية حذف للزائد من تراكم الأحداث، وضغط، ورص لمركزية الحدث، وخلق عوالم يوتوبية ساحرة للشخصيات البطلة. إن ذلك أعطى صورة بانورامية واسعة لعالم الشخصيات وطبائعها المتفردة، وتنوعها، وتقلبات سلوك مشاعرها وأحاسيسها المختلفة.

إن الصيغ المونتاجية كثفت الحياة، وأعطت في الوقت ذاته تنويعات تتسم أحياناً بالغرابة عن طريق المونتاج القافز الذي يستخدمه في بعض المشاهد، وظهر أنه يستخدم مونتاجاً متوازياً كما في مشاهد تصميم الخطط التي يضعها كلامن(كلوديوس، هاملت).

المونتاج في مسرحيات تيشخوف

يطرح(تيشخوف) فكرة علاقة الأبطال بالبيئة - الواقع، ومعنى ذلك أن وعي البطل بالبيئة وكراهيته لها بسبب عزلته وانفصاله وهروبه عنها، سواءً أعلن البطل عن ذلك أم لم يعلن، لهذا، فإن فتور تدفق الحدث وتقطيعه جزءاً لا يتجزأ من ارتباطه بالدافع الخاص بالأبطال تلك التي تثيرهم، فالفعل المونتاجي، يقرن واقع الشخصية وبيئتها وانكسارها، مقابل الرغبة والحلم بواقع آخر. إن هذا التقابل بين الحلم / الواقع، يشكل طابعاً مونتاجياً ملتصقاً بالشخصية، وفي الوقت ذاته يعبر بدقة عن صيغة تقنية في كتابة النصوص الدرامية عند (تيشخوف). فالحلم يبقى مهيمناً حتى في حال انقلاب الشخصية على ما يحيطها، وبذلك يتشكل عالماً مزدوجاً من خلال التوازي بين الحلم والواقع الذي يتمحور في تضاد عنيف، يساهم أيضاً بالمونتاج المتداخل عن طريق صيغة التقابل بالصور التي تشكلها الشخصيات. إن الشخصيات ترنو إلى واقع آخر، إلا أنها تبقى تحت ضغط البيئة المسيطرة عليها. البيئة هي الخط المونتاجي المتوازي مع الأبطال، الذين يبدون غير قادرين على تحطيمها أو الخلاص منها وإن حاولوا الانفلات إلا أنهم بقوا منغرسين فيها، ويتاكد ذلك في حوار (نينا وتر بليوف) الذي يعبر عن الحياة وعلى النحو الآتي إذ يقول (تربليوف): (شخصيات حية! لسنا مضطرين لتصور الحياة كما هي أو كما ينبغي أن تكون، وإنما كما نراها في أحلامنا). (12)

يلاحظ أن المفهوم المونتاجي مأخوذ من عمليات تطويق الواقع للأبطال، وكلما ازداد الطوق حدة وصرامة وضراوة، كان الحلم الحل البديل لكل الحالات التي يعيشها الأبطال. فالحلم يقرن بمرارة الواقع وما يحمله هذا الواقع من سأم وتفاهة وشعور بمرارة. إن المونتاج يبقى متوازياً

بين واقع راسخ يقابله حلم منفرد من الواقع ويوازيه بذات القوة. إن الجدال الحواري بين (نينا والكاتب المشهور تريغورين) والتي حاولت (نينا) تأكيد أهميته بوصفه كاتباً لامعاً ومهماً إلا أنه يحس بالتعاسة، ويبث شجونه المتعلقة بأدبه باعتبار ما قدمه عمالقة الادب الروسي مثل: (تورجنيف وتلستوي) أكبر من ما يستطيع هو ذاته كتابته لهذا، فإنه يشعر بأنه ظل صغير أمام عمالقة الأدب الروسي. إن شعوره بمحاصرة البيئة الثقافية له يجعله يحيا بتعاسة وما أن يخرج وتبقى نينا لوحدها، يورد المؤلف الملاحظة الآتية («تتقدم نينا نحو الأضواء الأمامية لخشبة المسرح، بعد لحظات تامل» (إنه حلم). (ص: 112).

إن هذه الجملة القصيرة، اختزلت الموقف برهافة حس عالية للأسباب الآتية:

1- برز معنى المونتاج المتقابل بين شخصية (نينا) التي تحلم بالشهرة و(تريغورين) الصاغر للواقع والممتثل له.

2 – أكد المؤلف توازي الخط المونتاجي حتى نهاية الفصل الثاني.

إن الواقع يشكل أرضاً رخوة يبتلع الشخصيات فهذه (ماشا) في حوارها مع (تريغورين) وهي تودعه بعد أن قصت له نيتها في الزواج من المدرس الذي لا تكن له الحب وإنما تقبل فقط لأحداث تغيير في حياتها تصافح (تغورين) وتطلب بأن يبعث لها كتبه وتوصيه أن يكتب الإهداء بعبارة (إلى ماريا التي لاتعرف إلى أين تنتمي وليس لديها هدف في الحياة). (ص: 116).

إن التوازي المونتاجي، تصافح (تيغورين) وتطلب أن يبعث لها كتبه ويكتب الإهداء بعبارة (إلى ماريا التي لاتعرف.

تعبر عنه الشخصيات في العديد من الحوارات وعلى سبيل المثال (سورن: أشعر برغبة في التخلص من هذه الحياة الراكدة، ولو لساعة أو اثنتين). (ص 122).

إن التوازي يشكل سلوكاً من سلوك الشخصيات أيضاًفشخصية (تريغورين الذي يرتبط بعلاقة حب مع (أركدينا) يجد نفسه شغوفاً بالفتاة (نينا) التي يحبها الشاب (تربليوف) وهو ابن أركدينا. (تريغورين: وهذه حالتي فيما أكلمك. فطول الوقت أشعر بأنني نائم وأحلم بها. أنني خاضع للأحلام الجميلة والرائعة). (ص: 136). وفي موقف آخر تتوسل إليه (أركدينا) ألا يتركها وأن لايفكر بـ(نينا) فيجيب (تريغورين) قائلاً: (لا أملك إرادة خاصة بي... لم أتمتع بإرادة خاصة بي، إنني بليد، وضعيف ومطيع دائماً، فكيف يمكن للآية امرأة أن تحب ذلك ؟ خذيني وأرحلي بي، ولكن لا تدعيني أبتعد خطوة واحدة عنك). (ص:140).

إن صيغة المونتاج القافز يأتي لقطع الاستمرارية، فبينما كانت (نينا) تؤدي دورها في مسرحية داخل مسرحية وتسوق على لسانها الأفكار والأسماء، فيعم جوٌّ من الغموض والجمهور يرقب (نينا) فتطلق (أركدينا) جملة اعتراضية بصوت منخفض تقول فيها: (يبدو هذا كالمدرسة الرمزية).

إن الجملة خرقت المشهد، وأتبعت صيغة المونتاج المتداخل هذا فضل عن كونها صيغة مونتاجية قافزة، إن هذه الجملة سرعان ما قطعت مجرى الأحداث وتدفق المشاهد بسلاسة إذ تزيد من غليان ابنها (تربليوف) الذي يصرخ منفعلاً ويوقف العرض. إن الجملة الاعتراضية شكلت صيغة مونتاجية ليس لخلق الحدث وحسب، وإنما جرت عملية توجيه الحدث باتجاه آخر أن إيقاف مسرحية داخل مسرحية وتلاسن الأبطال بعضهم مع بعض وتشديد الأبطال على آرائهم، جعل من القفز المونتاجي صيغة لها وظيفة أكبر داخل بنية النص مقارنة باستخدام هذه الصيغة المونتاجية في (مسرحية هاملت والملك لير).

إن الجمل الاعتراضية تشكل ضربة قاسمة لبنية الشخصية والحدث، وتكشف عن خبايا الشخصية وما تضمره وما لاتستطيع البوح به علناً. بكلمة أخرى كشفت عن الروح العدائية بين الأبطال وعن النمط الاجتماعي المتهرىء والمزيف والممزق والمترابط شكلياً فقط.

إن سلاسة المونتاج في هندسة الحدث ارتبط بشكل جذري بالجمل الاعتراضية التي اتبعت الصيغة المونتاجية القافزة ودخلت في صميم تقنية الكتابة الدرامية.

لقد عالج المؤلف في نصه (النورس) موضوع الزمن من خلال مسرحية داخل مسرحية وحدده بثلاثة أزمنة متداخلة وعلى النحو الاتي:

1 - زمن المسرحية داخل المسرحية التي تمثلها (نينا).
2 - زمن (أركدينا) ومن معها بوصفهم يشاهدون العرض.
3 - زمن تلقي الحدثين الأول والثاني.

وجدير بالملاحظة ظهور الاختلاف في معالجة موضوع الزمن عن مسرحية (هاملت) لمؤلفها (شكسبير).

إذ تناول(هاملت) في المسرحية داخل مسرحية، إعادة الحدث السابق بما يعزز الحدث الرئيس، وبالتالي اتخاذ قرار إدانة عمه (كلوديوس). أما في مسرحية (النورس) لمؤلفها (تيشخوف) فإن التداخل في الأزمنة، دفع إلى الكشف عن الشخصيات والبيئةوتشرنق الأبطال حول ذواتهم وصداماتهم المستمرة التي تنتهي إلى تقهرهم،وبالتالي ظهرت شبكة من الصيغ المونتاجية، إلا أن التوازي في الصيغة المونتاجية المتوازية بين الشخصيات وواقعهم – بينتهم- بقيت خطاً ملازماً ومستحوذاً في تقنية الكتابة هذا على الرغم من التنويعات المختلفة من الصيغ المونتاجية.

أما في مسرحية (الخال فانيا) لمؤلفها (تيشخوف) فإن العلاقات تبدو أكثر وضوحاً من خلال تسلسل مداخل الحوار، بين (استروف) و(الخال) (واستروف وصوفيا) التي أحبته. وبين (يلينا وصوفيا) وقد تصالحتا وكانتا مختلفتين على اللا شيء تقريباً. (14)

إن انسيابية دخول الشخصيات وخروجها شكل مونتاجاً سلساً نوعاً ما، ولم يحدث خللاً أو قطعاً قافزاً، إلا أن الصيغة المونتاجية المتبعة، تعد شكلاً سلساً ، وإلا أنه مليء وغاص بالصور، ف (يلينا) تذكر (استروف) وهو خارج المشهد، وتتكلم عن عالمه وأفكاره وهيمنته، كما يتطرق (الخال) عن (يلينا) التي هيمنت على تفكيره. فصورتها الشابة، ومعرفته السابقة لها بكلمة أخرى، الماضي المتحرك في عقل (الخال) جعل من (يلينا) حاضرة بوصفها ماضياً، أكثر من كونها حاضراً فعلاً.

إن ذلك الاشتباك بين الماضي واللحظة الجارية (الآن) يشكل عالم الشخصيات. فالبيئة وما يجري فيها، يجرف الشخصيات. بكلمة أدق يحطمها تدريجياً.

إن الصورة المونتاجية سلسة الشكل الفني، المليئة، والغنية أبرزت عالم الشخصيات الذي يزداد تحطيماً وهي تئن بنفس خاصية (تيشخوف) المونتاجية، إذ تتابع الأحداث، إلا إنها لاتتقدم كثيراً، ولهذا فإن (صوفيا) تذكر (استروف) و(يلينا) تذكر صوفيا بحضور (استروف) لتعرف مدى انتباهه لحبها له. إلا أن (استروف) يكشف عن حبه لها وهيامه فيمسكها ليقبلها. ويدخل في هذه الأثناء (الخال) فيفاجأ ويذهل.

إن المونتاجية بحركية مستمرة والانتقالات السريعة بدخول وخروج الشخصيات في المكان نفسه، فضلاً عن حركية أخرى للصورة والانفعالات التي يتناقلها الأبطال على ألسنتهم. إن ذلك يبرز العالم المتخيل المليء بالانفعالات الحادة والالتواءات، وإذا ما تم إضافة إطلاق النار مرتين على (الأستاذ)، فإن ذلك يشكل حالة من الفوران سرعان ما تهفت بسرعة.

والجدير بالملاحظة ، إن المونتاج شكل أساساً ثابتاً بارتباط كل شيء بالبيئة. وها هنا البيئة تتمثل بالمزرعة ومصدر الخلاف حول بيعها. إن حياة (الخال والأم وابنة أخته صوفيا) قد ذبلت وتم امتصاصها من قبل المزرعة والعناية بها. لهذا فهم منجذبون بقوة إليها، بوصفها نقطة التقاطع الحاد بين (الخال والأستاذ). إن البيئة شكلت مونتاجاً متوازياً مادياً وروحياً، فالبيئة الطبيعية شكلت هاجس (استروف والخال) ومن يحيط بهم. أما (الأستاذ) فقد تعلق بالبيئة الثقافية، والقسم الآخر مرتبط بالبيئة الفنية.

وتأسيساً على ما تقدم، فإن البيئة شكلت المحورالمتوازي للأبطال وتضمهم بقوة إلى حد عدم اللقاء بالبيئة رغم تواجدها واختزقها لحياة الأبطال. فهم ينجرفون إليها، على الرغم من إرادتهم الرافضة لها أن (تيشيخوف) يستخدم بشكل مفاجيء صيغة المونتاج القافز في النص، وتأكد ذلك في الفصل الرابع، عندما يصف المؤلف المنظر مشيراً إلى خارطة أفريقيا المعلقة على الجدار، التي بدت خارج إطار الجو العام. فالأبطال يحيون في فصل الخريف وتوقع هطول أمطار كثيرة في فصل الشتاء القادم، وغالباً ما كان الجو ملبداً بالغيوم، إلا أن العلاقات بين الأبطال والمواقف التي تجري شكلت علاقة بين الخارطة والأبطال. فما أن يدخل الخال ويرى (أستروف) يقبل (يلينا) بعد معارضته في البدء. إلا أنها ترضخ إليه، وفي هذه الأثناء يدخل (الخال) ويرى الموقف فيضع الورود على الكرسي و يمسح وجهه بالمنديل ويقول: (لاتكترثا. لا... لا تكترثا...). (ص: 314).

إن النقلة المونتاجية بين عالم الشخصية، والخارطة جاء بصيغة مونتاجية قافزة، من خلال الموقف ورحيل (يلينا) وبقاء (أستروف والخال)، ملتصقين بحالة من التوازي مع البيئة. (أستروف) الذي يتوجه نحو خارطة أفريقيا: (أستروف: أظن أن هناك، في أفريقيا ،لابد أن يكون الحر شديداً) ص: 306 وبطبيعة الحال يؤيده (الخال).

إن المونتاج هذة المرة لم يكن جملة أو عبارة أو مشهداً يخرق سلاسة الموضوع وتدفقه. بقدر ما كان جزءاً من المنظر ممثلاً بقطعة الخارطة المعلقة التي توحي بمكان (الخال). لكن الخارطة كانت جزءاً من مونتاجية في سينواغرافيا النص. فهي تنتمي لحالة (الخال) النفسية الذي يكره (الأستاذ) مثلما يمقت حياته المملة. وعبر عن وضعية الأبطال وما يحسوا به، كما هو حال (أستروف) وتحديداً بعد رحيل (يلينا) مع زوجها الكهل. وحالة الغليان المدمرة في دواخلهما. بحيث لم يقوَ (الخال) ولا حتى (أستروف) لتوديع (يلينا) وهي تغادر. (ص:356).

إن الخارطة صيغة مونتاجية في بنية النص، وتتعلق ببنية تركيب الشخصيات، وهي صيغة اختلفت عن مسرحية (النورس) للمؤلف نفسه، إلا أنها ها هنا في النص عبر عنها المؤلف برهافة حسٍ عالٍ وبدقة عن الشخصيات التي تعاني من الغليان الشديد، وعدم إمكانية القيام بشيء.

لقد اختزل المؤلف، من خلال صيغة المونتاج القافز رؤية البطل، الذي يقف على أرض رخوة وبيئة امتصت وجوده تماماً. أما مسرحية (النورس) فقد تجلت التقاطعات المونتاجية في بنية النص المتمركزة بين أحلام الأبطال وأوضاعهم التي لايستطيعون خلاصاً منها، مما يزيد من تفتت حياتهم.

إن ضياع البطل ضمن وسطه يقدم حالات: التنافر، الكراهية، الخوف، الحب، الشجاعة، وأحياناً قبول المتغيرات، وبكلمة أدق الخنوع لها. إن ذلك يشكل عملية مونتاجية في بنية الحدث لهذا يصاغ الحدث ضمن التنويع بين حالات التقدم والتراجع، وذلك يكثف الجوهر الدرامي، ويزيد في الوقت نفسه من عمليات الانفتاح على

البيئة التي رسمت وصممت سلوك الأبطال المشدودين لها أو الفاقدين لإرادة التغيير ويلاحظ الآتي:

1 – إن الوضعية تدفع للانفتاح، وبذلك تتسع رقعة اشتغال الصيغ المونتاجية.

2 – النهاية ترتبط بالوضعية لكنها لا تبنى على أس السببية بقدر ما تبنى على الموضوع، مما يساهم بظهور صيغة المونتاج القافز.

3 – ظهور التداخل بين البطل والأبطال الآخرين على مستوى مونتاجي معبر عنه بعمليات التداخل العاطفي والشعوري.

4 – برزت حالات التهدئة أو التسكين لجريان الأحداث التي تبدو متوزعة أو منتشرة إلا أنها تتجمع وتتحشد لتكون وحدة مترابطة ضمن الموضوع، من خلال شبكة مونتاجية بصيغها المختلفة.

5 – يتشكل المونتاج بين مشهد وآخر لقول فكرة ضمنية إلا أنها تقطع بمشهد آخر.

6 – يصعب على الأبطال البوح بكل ما يحسون أو يشعرون به. لهذايتم اللجوء إلى إدخال العناصر السينوغرافية في النص للمساهمة في تشكيل الصورة مونتاجياً، وبالربط بين الحوار وما يدرجه المؤلف بن هلالين.

إن خلق بنية منفتحة تتمتع بجدلية بين فكرتين تشكل الموقف ضمن إستراتيجية البنية الدرامية، فالإيقاف يعد فعلاً مونتاجياً يتقصده المؤلف في خلق حالات من التوتر، على الرغم من كونها تبدو غير مترابطة أو غير ملتحمة درامياً. إلا أن هذا الشكل في البناء يرتبط بالموضوع، وينشط من خلاله، وتتعاظم قوته في تلك النهايات التي تشكل ذروات في معالجات غير متوقعة. مثال ذلك عودة (الخال) إلىسابق عهده بعد كل الذي قاله وفعله.

إن تشظي بنية النص و تفتيتها ، جاء ليعكس رؤية المؤلف وشفافيته، بوصف الشخصيات تتحرك على سجيتها، ولهذا فإن المؤلف قد يوقف الحدث بإعلان إسدال الستار، إلا أن شعوراً يخامر المتلقي- القاريء- بأن الحدث لم يزل مستمراً. إن ذلك يساعد على تفهم الصيغة المونتاجية المتجولة والمتنقلة بحرية أكبر. بمعنى انسيابية الصيغ المونتاجية بين الأبطال بحيث يصعب الانتباه لبنية المونتاج في تشكيل الموقف أو المواقف المتعددة: متوازية، متقاطعه، متداخلة في آن واحد. بكلمة أخرى جعل المونتاج مذاباً في الحوار والأحداث، وإن بدت للوهلة الأولى متوزعة. إن حالات التدهور والانهيار والانفصال، والعزلة، والالتصاق بالمحيط وعدم إمكانية خلقه أو إعادة تنظيمه إنما هي تعبيرسينمائي تحمل في داخلها تقطيعاً للمشاهد وإذابة للعلاقات، وأخيراً طمسها في عالم البيئة وعدم إمكانية تغييرها.

ومن خلال ما تقدم، فإن المونتاج يدخل في تركيب النص ومعالجة الشخصيات وتقطيع الحوار بحيث تبدو المشاهد سواءً أكانت متجاورة أم متقابلة تأخذ شكلاً مونتاجياً مختلفاً لأنه يستند بدرجة كبيرة على الموضوع الذي يضم الأحداث والبيئة المهيمنة على الأبطال.

ويبدو من الصعب جداً فهم الصيغة المونتاجية في مسرحية تيشخوف دون المسك بتلابيب الأفكار كما هو الحال في مسرحية (بستان الكرز) فضربات الفؤوس المتتالية التي تقع خارج المسرح ترتبط بمصير البطلات الثلاث. إن المونتاج ربط ما بين الداخل والخارج، كما ربط ما بين الصورة والصوت، هذا فضلاً عن تركيب مونتاجي، يكشف عن مهارة ودقة وقدرة في الانتقاء، من أجل إشباع الصورة المسرحية المستندة في حقيقتها على قيمة مونتاجية تعبر عن منظور المؤلف وفلسفته وهو يخرق الواقع بمخيلة خصبة.

مجتمع البحث وعينته:

يتكون مجتمع البحث وعينته من مسرحية (الأم شجاعة وأولادها) (15)، لمؤلفها (برتولد برشت)، وعدد صفحاتها (139) من القطع الكبير، وشخصياتها الرجالية والنسائية البالغة عددها (27). وقسمت المسرحية إلى (12) قسماً، وكل قسم يعادل مشهداً كاملاً مطولاً ويستهل بمقدمة، إما على لسان الراوي، أو إعلان يحدده المؤلف وعلى النحو الآتي:

1 - طريق بالقرب من المدينة.
2 - خيمة القائد.
3 - معسكر.
4 - الأم شجاعة تغني أغنية الاستسلام الكبير.
5 - عربة الأم شجاعة تقف في قرية مهدمة.
6 - داخل القصف.
7 - الأم شجاعة في قمة أعمالها التجارية.
8 - معسكر.
9 - إعلان على لسان الراوي.
10 – طريق.
11 – إعلان على لسان الراوي.
12 – بدون إعلان، وإنما وصف يقوم به المؤلف.

المتن الحكائي

في الحرب الدائرة بين: السويد، وبولندة، وألمانيا، التي استمرت ثلاثين عاماً عاشت(الأم شجاعة) العاملة على مطعم متنقل- عربة- ولها ولدان وبنت صماء وبكماء. وفي البداية كانت مع الجيش البروتستانتي، تنتقل للعمل معهم، ولكن عندما يسيطرالجيش الكاثوليكي، فإنها تنتقل للعمل معهم، إلا أنهم قبضوا على أحد ولديها وقتلوه. أما الولد الآخر، فقد أعدمه البروتستانت بجريمة النهب أثناء هدنة مؤقتة. أما ابنتها (كترينه) فتفقد حياتها وهي تدق الأجراس محذرة من هجوم كاثوليكي مباغت. وعلى الرغم مما مر ب(الأم)، إلا أنها استمرت بتجارتها تعبر عن جلد وتصميم كبيرين.

المعالجة المونتاجية :

المونتاج المتوازي

إن سعة رقعة أحداث الموضوع ساهمت بتركيب بنية نص المسرحية المبني أصلاً على وضعية الحرب، وهي وضعية تم تأسيسها وشكلت فرضاً أراده المؤلف، ليضم الموضوع، فالحرب آلياً وحركياً، تمنح فضاءً واسعاً. والحرب باعتبارها وضعية مهيمنة تتطلق أحداث النص من خلالها ويؤسس على التوازي، ممثلاً بشخصية (الأم شجاعة) ذاتها باعتبارها خطاً موازياً، وثقلاً مناوئاً لا للحرب، وإنما لإرادتها التي لا تلين، ولا بقصد إيقافها أو اتخاذ موقف منها، وإنما من أجل تحقيق أهدافها، بجني المال من خلال استمرارية الحرب نفسها.

وعلى وفق ماتقدم يمكن القول، إن الوضعية، وإن تشكلت من خلال الحرب، إلا أن وضعية (الأم) شكلت في الوقت ذاته وضعية أخرى اتسمت بالتوازي. وعليه، فإن النص يستند على وضعيتين مزدوجتين هما: الحرب، والأم شجاعة. والتوازي يستمر دون لقائهما أو تراجع أحدهما، وإنما العكس (فالأم) تنتقل من معسكر إلى آخر وبالعكس. فالأمر المهم بالنسبة لها تحقيق أهدافها المتعلقة بالكسب، والحرب كوضعية قائمة لا تلغي ولا توقف وضعية عملها.

إن الوضعية المزدوجة، تعني توسيع رقعة الأحداث من خلال التوازي المونتاجي بين الوضعيتين المختلفتين حد التناقض.

تركيب الحدث

يعتمد نص المسرحية على تركيب بنيته، وربط الأحداث المتعددة البالغة (12) حدثاً أساسياً عن طريق الراوي الذي لم يسمه المؤلف بوضوح، لكن الوظيفة المنوطة به تكشف عن خصائص الراوي نفسه والمتعلقة: بتحديده زمن وقوع الأحداث وأهم الشخصيات المشاركة فيه، ويتطرق للشخصيات والحدث الذي يتم الإعلان عنه أو الحدث المتكهن به على شكل (يافطة) في غالبية الأقسام. لقد تكرر ظهور الراوي الذي يتبوأ قيادة مسار الأحداث، ويليه عنوان كبير يختزل الحدث كما وردت في الأقسام (16)، إذ يذكر المؤلف في القسم الأول: طريق بالقرب من المدينة، أما القسم الثاني: خيمة القائد، والثالث معسكر. وهكذا يستمر تقديم الأحداث، وفقاً للمقدمات المحددة للزمان والمكان، إلا إن مركزية الراوي قائمة، بوصفه من يقوم بالربط بين الأحداث، وتقريبها، وتقديم الشخصيات، واختزال أهم الظروف، بكلمة أخرى إن الراوي يمثل القوة المهيمنة على الأحداث، لهذا، فإن التركيب المونتاجي لبنية النص، اعتمدت على الراوي الذي يصف وضعية الحرب على الأم الشجاعة قائلاً: (كانت الأم شجاعة تصاحب الجيوش السويدية خلال بولندة، وأمام حصن فلهوف تجد ابنها. صفقة بيع ديك موفقة، ويوم مجيد لابنها الجسور) (ص: 38).

إن وصف الراوي وسرده وتحديده لأهم الأحداث التاريخية والشخصيات التي يجري التطرق إليها وما تحمله من أفكار، وحركات، وانفعالات، ومواقف. يساهم بتكوين صورة بانورامية واسعة لعالم متسع معبراً عنه مونتاجياً باختزالات تتسم بالذكاء، ويُلاحظ أن التركيب جزء من فاعلية النص وخصائصه، حيث المعلومات التي يوردها الراوي، وما يقع فعلاً من أحداث أو ما يمكن التكهن به.

إن ذلك يبلور صورة لعالم مكتظ مليء بالمدهش والغريب، وفضلاً عن ذلك اعتمد (برشت) على الغناء، فالشخصيات تغني كما هو حال باقي الشخصيات:

فالأم شجاعة تغني: نحن بياعون وأغنية نشيد الاستسلام الكبير، إيليف، ابن الأم شجاعة، أغنية المرأة والجندي. أما (إيفيت) فأغنية الموآخاة، بينما(الواعظ) له أغنية نشيد الساعات، بينما (الطباخ) ينشد مع (الأم شجاعة) أغنية. ويتردد الغناء في أكثر من موقع داخل النص، وبطبيعة الحال أن الغناء يوقف الحدث وهذه العملية تساعد على تأمل ما يجري واتخاذ موقف، فالغناء له فاعلية إيقاف نمو الحدث، وبالتالي أصبح جزءاً من عملية التركيب للشكل الفني لبنية الحدث، ففي نص (برشت) يعتمد على تصفية الموقف نقدياً، بمعنى وضع مسافات فاصلة بين حالة الايهام بالفعل الدرامي، وحالة الانتباه واتخاذ موقف، إن تركيب الشكل، هو تركيب مونتاجي، فالشكل الفني لمسرح برشت، يعتمد بصورة جوهرية على مونتاج حقيقي بين الراوي، والحدث، والغناء.

إن عملية التركيب المونتاجي تسري في مفاصل النص دونما تراجع، وتشكل شبكة مونتاجية متمفصلة. ولكل طرف من الأطراف الثلاثة له وظيفته في صياغة الحدث وتركيبه إلا إنه إجمالاً، يشكل وحدة متكاملة، إلا أنها وحدة تحمل التناقض الداخلي، فالغناء، يفقد وظيفته التعاطفية، لا من حيث الكلمات، وحسب، وإنما الموقف الذي انبثق منه، أو الموقف الذي يليه، وبكلا الحالتين، فأن المونتاجية القائمة بين أطراف المعادلة الثلاثة، شكلت على نحو دقيق تركيب الحدث مونتاجياً، فإذا كان الحدث يجري، فإن عملية إيقاف نموه تأتي من خلال الغناء – على الرغم من أنه يجسد واقعاً يريد أن يشير إليه (برشت) إلا أنه واقع مؤطر في أغنية، مما يستدعي إيقافه أصلاً، وهذا

موقف جمالي لأنه يتطلب تأطيراً لما ينبغي تأمله وعزله.
إن حالة التفكيك في الشكل الفني، تعد جزءاً من قصدية المؤلف، لهذا جاء ربط حدث بحدث آخر، وإيقاف لنموه في النص، تعبير عن صياغة متفردة ضمن منهجه الملحمي، المعتمد على سعة رقعة الحدث وتنوع الشخصيات واختلاف المواقف، لهذا فإن الفجوات داخل بنية النص، تساعد على اتساع المسافات الفاصلة بين الأحداث والمشاهد وطبيعة الأفكار والمواقف التي تترابط لتشكل الصورة المسرحية.
وبطبيعة الحال، إن الموقف الجمالي للعملية المونتاجية المتضمن تركيب بنية النص جاء موزعاً بين: الراوي، والحدث، والأغنية. إن ذلك ساهم بالكشف عن الشخصيات التي سيتم التطرق إليها لاحقاً. إن ذلك يعد صيغة مونتاجية، لأنه يقوم بعمليات قطع ولصق، وبالتالي تركيب عالم متخيل لا يتسم بسلاسة الانتقال من مشهد إلى آخر، وإنما القصد منه إحداث مجموعة صدمات متعاقبة، تشكل تفجيراً للموقف، وجعله أكثر تألقاً وتألفاً وأوضح صورة في عالم يتسيده الظلام، لهذا جاء الحوار دقيقاً، ومكثفاً، وعارياً من التلاعب. فالشخصية وهي تطرق الموضوعات المتعددة، أو تعاني من موضوع محدد، إلا أنها تضع المتلقي أمام حالات التناقض بين أحلام الشخصية / وواقع مرير، أو بين فكرة تخلب الألباب / ووضع إنساني مزر.
لهذا السبب، حمّل (برشت) حوار شخصياته، العديد من التناقضات التي تشكل صورة مغربة، غير مألوفة، وجعله مقبولاً. إن التناقض في بنية الأفكار التي تتبناها الشخصية يعبر لا عن الشخصية باعتبارها ذات محددة، وإنما بوصفها تمثل أنموذجاً، تحمل صفات وتطلعات وشريحة كبيرة من المجتمع، لهذا فإن التقاط الشخصية وحوارها، إنما هو التقاط حاذق لأن (برشت) يستنطق الشخصية من خلال الحوار في قول ما لا تحب قوله، وأن تبوح بما لا يجب بوحه، وأن تتبنى أفكاراً وعقائد يصعب كشفها أو الإعلان عنها وأحياناً يصعب حتى قبولها.
من هنا، فإن الشخصيات وإن تميزت بالتناقض وعلى مستويات متعددة، اجتماعية ونفسية، إلا أنه تناقض يصب في النص ويخدمه، ويبلور أفكارالمؤلف، فالعالم يعج بالتناقضات، وللسبب ذاته، فإن (برشت) يعالج تلك التناقضات بروح نقدية ، لكي يتم رؤية العالم والحياة بصورة أوضح، بكلمة أخرى، إنها لقطة قريبة تشبه إلى حد كبير (الزووم إن) للشخصيات وهي تبوح بالأفكار التي تصطدم بالشخصية من جانب وبالشخصيات الأخرى من جانب آخر، فقد تطرح الشخصية بحوارها قضية من القضايا، أسوةً بالدراما الأرسطية، إلا أن (برشت) يتميز بخاصية تحميل الحوار طاقة مضافة في حوار الشخصيات، إلى جانب تناقضها الواضح أصلاً، فإن (برشت) يحفز العقل النقدي على الاشتغال. من خلال الموقف، وحركية عالية في الحوار وتصويره لا للعالم كما هو، وإنما العالم من زاوية الشخصية أيضاً، إن النقد يأتي أحياناً ضمن تتابع الحوار، أو تناقضه الحاد، أو توازيه. وعليه فإن الحوار يحمل جنيناً طابعاً فكرياً مؤدلجاً للشخصية، وعلى القارئ أن يحدد موقفاً منها.

الحوار – الصدمة

في حوار بين(الأم شجاعة والعريف):
(الأم شجاعة: الآن يجب عليك أن تجري العربة أنت وأخوك ياكترينه (الأخ والأخت يجران العربة. الأم شجاعة تسير إلى جوارهما. العربة تمضي في طريقها)
العريف: (وهو ينظر إليهم):

كل من يبغي من الحرب مكاسب
ينبغي أن يدفع السعر لها) (ص: 37)

إن الحوار يحمل ضمنياً صدمة داخلية، وإن كان تعليقاً على الحوار الأم شجاعة والحركة المنطلقة للعربة. إن تحديد(العريف) لمفهوم الحرب بوصفها الثراء، وذلك يعود إلى مفهوم آخر المرتبط بالكسب، ويتجلى بوضوح وجهيّ الحرب، وهذه المسألة معنية بمفهوم الحرب / المكسب. أي كلاهما يشكلان وجه الإنسان المستفيد منها، والأمر مقرون بدفع الثمن من أجل تحقيق المكسب، وثمن الربح من الحرب، إنها خسارة قادمة، فقد يخسر المرء حياته، وبذلك بفقد عالمه الدنيوي كاملاً، وأحياناً يخسر كل ما كسب، أو كل من يكسب من أجلهم، كما هو الحال تماماً مع(الأم شجاعة) التي ستفقد لاحقاً كل أبنائها وهي تستمر بالبحث عن الكسب من الحرب أو هي تجاري طاحونة الحرب من أجل الكسب. واستمر التوازي مع الحرب من غير أن تهرب أو تهادن من أجل الكسب.

إن خط الصدمة في الحوار جاء على مستويين:

أولاً: خرق جريان الحوار بمونتاجه السلس المذاب من أجل تجسيد الموقف.

ثانياً: لوضع صورتين متناقضتين لتشكلا معاً صدمة الصورة المنبثقة عنهما، وبذلك يقطع الحوار التالي الحوارالذي سبقه من خلال مونتاج مفاهيم الفكرة، والتلويح بصورتين أو أكثر، لإعطاء الدلالات الموحية، أو التي يمكن لها أن تتحقق لا حقاً. وفي حوار (الأم شجاعة) يتجلى النقيضان، وهي تحاور الطباخ حول بيع ديكٍ بسعر معين، ويجري في الوقت ذاته التطرق لموضوع القيادات الفاسدة (شجاعة: (وهي الآن تنتف الريش بعصبية) لابد؟ أن يكون هذا القائد فاسداً جداً.

الطباخ: ولكن لماذا يكون فاسداً؟

شجاعة: لأنه في حاجة إلى جنود شجعان. إذا كان يحسن وضع الخطط الحربية، فلماذا يحتاج إلى جنود شجعان؟ إن أفعالاً عادية تكفي. وعلى كل حال فحيث توجد فضائل عظيمة، فلا بد أن يكون ثم شئ فاسد. (ص44)

إن النهم يقابل الفساد، ووضع الخطط الحربية يقابل الجنود الشجعان، والفضائل العظيمة تقابل الشيء الفاسد.

ويجدر الانتباه إلى تقابل الأفكار، الصفات المتضادة من أجل تحقيق الموقف .فالنهم على الطعام،واندلاق الكروش، في ظل ظروف الحرب والأزمات الأقتصادية يدلل على وجود قيادة فاسدة ممثلاً بالقائد ذاته والصدمة الأولى يتولد عنها صدمة أخرى، ترتبط بالأولى، فالقيادة العسكرية تضع الخطط والبرامج الحربية ، وهذا بمفهوم (الأم شجاعة)، وإن كانت الخطط العسكرية صعبة الخرق، فما حاجتها إلى جنود شجعان، لأنها وضعت بعقل وحسابات عسكرية دقيقة وضمن المعطيات في ساحة المعركة. لهذا فما حاجة الخطة الدقيقة للجنود الشجعان؟

تتشكل الصدمة بين حقيقة الخطط التي لا تنم عن دقة ولا مهارة في الإعداد والبرمجة من جانب والجنود الذين يساقون في الحروب من جانب آخر، ومن هذه الصورة يتولد تناقض آخر أعم وأشمل يتعلق بموضوع الحرب والسلم عندما تتولد صورة للحياة الإنسانية، موزعة بين الفضيلة والرذيلة. إن ظهور الفضائل العظيمة بوصفها الصورة الأنموذج للمجتمعات، إلا أنها ملازمة لحالة الفساد التي تعم المجتمعات الإنسانية.

إن التقابلات بين الصور المتعددة وإن كانت متداخلة، إلا أنها تشكل صورة أعم وأشمل، من خلال، صورتين للحالة، تعتمدان على التضاد وبالتالي تشكل صورة أعم، للوضع الإنساني الرازح تحتها الذي يكشف الموقف. إن الصدمات الحوارية ، هي صدمات أفكار.

وقد يتخذ الحوار صيغة تركيبية أكثر من كونه صيغة

درامية. إنه يشكل من تركيب الصورة عن طريق صدمات الأفكار المتقابلة أو المتضادة وإنما عبر عملية تركيب الحالة أو وضع الشخصية، كما هو الحال في حوار (الأم شجاعة)، الذي قد يتخذ من صورة الكلمة ونقيضها، سواءً كانت وصفاً أم فكرة مجردة أم إيماءةً. إن ذلك يشكل صيغة مونتاجية في بنية الحوار ذاته، وهو يعتمد عن الصيغة الدرامية المألوفة، إن (برشت) يشكل مونتاجاً فكرياً عندما يختزل الصورة المتقابلة ثم يداخلها ليصل إلى حالة من التعميم، والجدير بالملاحظة أن الأفكار تجري بشكل متسلسل، بحيث تتبلور الصورة الأخيرة للعالم من خلال الصدمات عن طريق المونتاج المتقابل في بنية الحوار، وذلك لوحدة شكل أساسي في تكوين الصورة البرشتية.

إن الصيغ المختلفة للحوار والشخصيات قد يأخذ صيغة التركيب من أجل إبراز الشخصية ومعرفة تكوينها النفسي والاجتماعي. إن صيغة التركيب، تقترب من صيغة الراوي الذي يصف، ويمهد، ويوقف، ويتكهن بالأحداث والشخصيات، إلا أن صيغة السرد لم تأتِ عن طريق الراوي، حسب، وإنما عن طريق الراوي المزدوج ممثلاً بـ (الأم شجاعة) كما في حال وصفها لابنها (الجبن السويسري):

(شجاعة: لا تنسَ هذا، وهو إنك لم تصبح أمين صندوق إلا لأنك أمين. لقد أختاروك لهذه الوظيفة، لأنك ولد طيب، لا ولد مغامر مثل أخيك).(ص 49)

إن الوصف، والسرد، وتركيب صورة الشخصية بصيغة مونتاجية من وجهة نظر(الأم شجاعة) ذاتها، فقد وصف (الابن)، بأنه أصبح أمين صندوق لكونه أميناً، وهذه صورة مصغرة للأمانة. أما الصورة الثانية فكانت متقابلة بين: ولد طيب / لا ولد مغامر. فالصفة الأولى للابن الأول، أما الصفة الثانية فهي لابنها الثاني، ثم صورة السذاجة/الهرب.

إن تركيب صورة الشخصية، تقترن مونتاجياً ببنية الشخصية، من خلال شخصية مقابلة ملتصقة بشخصية الابن، إلا أنها تعيد تركيب الشخصية مونتاجاً بحيث يمكن رؤيتها بوضوح أكبر إن (برشت) يعتمد أكثر من صيغة لبنية حواره، ففي حوار (الأم شجاعة) مخاطبة (إيفيت) (لا تصاحبي جنوداً أبداً ، إن الحب قوة من قوى السماء، ولهذا فإني أحذرك وحتى مع غير العسكريين، فإن الحب ليس كالعسل. سيقول لك حبيبك إنه سيقبل التراب الذي داست قدماك عليه – وبهذه المناسبة، هل غسلت قدميك بالأمس؟ وبعد ذلك تصبحين أمه) (ص52). في العبارة السابقة ذكرت (الأم شجاعة) بصيغة عارضة (هل غسلت قدميك بالأمس؟) هذه الجملة قفزة عن سياق الموضوع والموقف، إلا أن (برشت) وضعها ضمن تصميم بنية الحوار بوصفها تمثيلاً حقيقياً للمونتاج القافز الذي يخرق تسلسل الصور وتتابعها حتى المتوازية منها، بقصد اشتغال العقل النقدي والانتباه لغير المنتبه. أن تتبع الخيط المونتاجي في تركيب النص لا يتوقف في مشهد أو قطع. فالمؤلف سرعان ما ينقل المتلقي إلى صيغة المونتاج المتداخل مباشرة بعد هذا المقطع، إذ يرى تظهر زاويا نظر المختلفة لموضوع الحرب التي تمثل خطوطاً مونتاجية متوازية ومتداخلة في الوقت عينه.

فالواعظ يقول: (إن الموت في الحرب نعمة) (ص 53) إلا أن (الطباخ) له رؤية أخرى إذ يقول: (فهذه الحرب هي من ناحية كسائرالحروب: تحريق، قتل، نهب، وأحياناً اغتصاب) (ص 53). إن التوازي والتداخل الفكري يعطي صورة أكثر جلاءً للصدمة وإيضاحاً بمعنى أوسع للموضوع، وبالتالي شحذ الانتباه لما يجري وعلى وفق أي مبدأ يسير. إن زاويتي النظر المختلفة تشبه إلى حد كبير

مشهد سينمائي، فكل وجهة نظر تمثل موقفاً أيديولوجياً، ترى في الموضوع ما تريد أن تراه، وتبرره وبالتالي، فإن حجة الأولى تقابلها حجة الثاني. إنهما خطان متوازيان أيديولوجياً مما يحفز عملية التفكير. وهذه التقابل يمنح المونتاج قيمة فكرية، لأنه لا يصور موتيف أو جست بقدر ما يعكس وجهة نظر كاملة. لتحمل في داخلها قوة التعبير عن رؤيتها، وبرنامجها، وخططها في تلك الرؤية للموضوع.

إن اتساع رقعة الحرب لا يلغي بأي شكل من الأشكال إمكانية تأملها والوقوف بعمق لمجرياتها، وهذا ما حدا بالمؤلف لخلق حالة التوازي والتداخل المونتاجي ضمن وضعية سينمائية في تحريك زوايا رؤية الشخصيتين إلى العالم والحياة وما يجري فيهما حقيقية لا كما نراه نحن بدون تأطير، فالمونتاج ها هنا أطر العالم وحدد معالمه لكشفه وبالوقت ذاته لزيادة معرفة المتلقي –القارئ– بالشخصيات التي تنطق بالأفكار وطابعها المميز وقنوات الأفكار التي تستند عليها. لقد تجلى ذلك من خلال جمال المونتاج الذي صممه المؤلف في الموقف عبر الحوار. وتمت معالجة الزمن مونتاجياً أيضاً، ففي موقف تخطر فكرة في ذهن (الأم شجاعة) والمتعلق ببيع العربة. أما المعالجة المونتاجية للزمن، فقد جاءت على نحو سريع، ففكرة البيع لم يعلن عنها وإنما لم تزل حبيسة أفكار (الأم شجاعة) لم تختمر بعد وإذا بـ (إيفيت) تدخل مباشرة بصحبة (العقيد) الذي يملك المال، تهمس (إيفيت) بأذن (الأم شجاعة) بأنها موافقة على شراء العربة. (ص:69).

إن التركيب الذي صممه (برشت) اختصر فيه زمناً مطولاً بين فكرة البيع والتكالب على شرائها، دون تمهيد أو حوار جانبي أو أغنية توضح موضوع البيع، أو استخدام تقنية مسرحية، واعتمد على زمن الحدث، مستبعداً الزمن الكرونولجي– الزمن الميقاتي– تماماً، وبذلك منح المؤلف مساحة للتأمل، بم تفكر الشخصية، وكيف تتصرف؟

إن سعة رقعة الحدث وتنوع الشخصيات والمواقف على اختلافها لم تلغ عملية التقطير في بنية الحدث، ولهذا جاءت الكيفية البارعة لموضوع الزمن مونتاجياً.

إن اعتماد (برشت) على الصدمة الحوارية، يتجلى في العديد من الحوارات في نصه وتختلف الصدمة لديه، كونها صدمة فكرية من الطراز الأول وليست صدمة في غموض اللغة أو تعميه الأفكار وصياغتها الفلسفية. ولهذا فإن الصورة المتنافرة أو النائية عن الموضوع تدخل وتضم وتشد فعلياً في صلب الموضوع، باعتباره يعتمد الملحمية أساساً ثابتاً في منهجه المسرحي. من هنا تكون عمليات الضم والاستقطاب واستعارة الصور المتفرقة والمتناقضة وبالتالي تجميعها، ويأتي على لسان (الأم شجاعة) قائلة: (إن حب الإنسان للرشوة كحب الله للإحسان)(ص: 73) ويلاحظ الآتي في تناقض وتنافر الصورتين: الإنسان/ الرشوة. الله/ الإحسان.

ولهذا، فإن التقابل الذي لا يقبل المساومة في كلتا الصورتين تشكلان مثالاً للصورة المونتاجية الحادة المحفزة على التفكير كما في حوار (الأم شجاعة) التي تقول (يعزفون موسيقى النصر، ولا يدفعون رواتب الجنود) (ص: 84). وفي حوار أخر تقول: (في بعض قرى بوميرنا، يأكل الناس الأطفال الصغار، وفوجئت راهبات وهن يقطعن الطريق ويسرقن).(ص: 199). إن انثيال الصور المتناقضة والمتنافرة تعد امتداداً جوهرياً للوضعية المزدوجة المتعلقة بالحرب (الأم شجاعة).

إن كلا الصورتين الغريبتين والقبيحتين تماماً، اندمجتا في النص البرشتي وشكلتا تكويناً خاصاً بوصفهما امتداداً لآلية الحرب وطاحونتيها، وبذلك، فإن الملحمية والتغريب

دخلا في الحوار الدرامي من خلال إنشاء صور منفرة متناقضة ملفتة للانتباه لدرجة وحشيتها، ومع ذلك، فإن (برشت) وعقله النقدي وتشريحه للعلاقات الاجتماعية صاغ عالم آخر، من خلال عمليات المونتاج الحواري والمونتاج في بنيته النص إجمالاً، إنه يستعيد التكوين الجمالي للعالم، رغم بشاعة الصورة الجزئية المنتشرة في النص ، إلا أنها بشاعة تقبل بوصفها امتداداً للحرب، ومادام يتخذ المؤلف منها موقفاً. فإن كل الصور الملتصقة بهذا العالم البشع – الحرب – تكون إمتداداً لرفضها، وبالتالي رفض الحرب ذاتها.

المونتاج في إرشادات النص

يعد النص المسرحي نصان: الأول ما يتم قراءته، أما الآخر فهو ما يدرجه المؤلف بين هلالين داخل متن النص، لهذا يكمل أحدهما الآخر. وفي نص مسرحية (الأم شجاعة وأولادها) وردت العديد من الإرشادات التي كتبها (برشت) والملاحظ، بروز الصيغ المونتاجية المتنوعة حسب الموقف، وعلى سبيل المثال لا الحصر سيتم التطرق إلى بعضها.

وسيتم استبعاد إرشادات دخول وخروج الشخصيات التي تدخل في صميم تركيب الحدث وبنيته. ولهذا سيتم التوقف عند بعض الإرشادات المعنية بدرجة كبيرة بحالة مونتاجية والمتضمنة (جست) الشخصية المعبر عن موقف فكري كما في (الواعظ والطباخ يتحركان خلف العربة مع الأم شجاعة وكترينه. تنظر إليهم وهم يغدون، ثم تترك الغسيل وتعنى بالقبعة، تأخذها ثم تجلس وتلبس حذاءها. تسمع الأم شجاعة تتحدث في السياسة مع رجلين) (ص: 54) فالحرب قائمة والبلاد على وشك أن تغزى، أما جست (كترينه) فإنه مختلف. إنها تبحث عن شيء يزيدها جمالاً وأنوثة. وفي إرشاد لاحق يدون (برشت) حركة مونتاجية في غاية الدقة ومرتبطة بقوة بالوضعية المزدوجة التي سبق التطرق إليها، وعلى النحو التفصيلي الآتي:

1 - كترينه تضع القبعة وتستعرض نفسها مقلدة شخصية (إيفيت).

2 - تسمع ضربات مدفع وانطلاق الرصاص في الخارج.

3 - قرع الطبول للتنبيه وتتأكد الملاحظة الأخيرة، عندما تقتل (كترينه) لاحقاً بوصف قرع الطبل تنبيه لوجود عدو.

4 - حركة سريعة لظهور شخصيات: الواعظ، الطباخ، الأم شجاعة.

5 - قفز مدير الإمداد وأحد الجنود على المدفع. (ص:56)

وفي ضوء ما تقدم، يمكن متابعة الخط المونتاجي القائم على التوازي والتدخل ضمن الإرشادات، وهو مبني على استخدام الحركة والمؤثر الصوتي أيضاً. إن تنظيم الأفعال المتعددة، الصوتية، الحركية، الصورية، جاء تعبيراً عن موقف فكري، ومن أجل تحقيقه اتبعت الصيغ المونتاجية عبر تسلسل الصور – وهي بمنزلة لقطات، تعبر عن حالة لا تكتمل، وإنما تتطلب صورة أخرى تعقبها لتكتمل تدريجياً بشكل مشهد مسرحي تم تركيبة، بصياغة مونتاجية، اعتمد فيها على إرشادات داخل متن المسرحية نفسها. ويمكن ملاحظة المونتاج المعتمد على الحركة بصورة فعالة إذ يكون التداخل بين الصوت والحركة لتثبيت الحالة، هذا من جانب، واستخدام الإظلام، وتوقف صوت قرع الطبل وعودة الضوء من جانب آخر. ويلاحظ أن (برشت) يستخدم الوسائل التقنية المسرحية عن طريق الإرشادات. ففي ذهن المؤلف، أن النص المكتوب سيتم تجسيده على المسرح، لهذا. جاءت الإرشادات في صميم العمل

الإخراجي داخل النص. وعليه، فإن تركيب الصورة المسرحية من خلال الأنساق: الصوتية. الحركية، والبصرية، وبذلك يتم اختزال حالات انفعال الشخصيات، موقف، (الجست) المعبر عن الشخصية أو الموقف.

إن تركيب الصورة المسرحية يعتمد على خط مونتاجي: فحركة الإظلام وإعادة الضوء من جديد، وتثبيت (الأم شجاعة) بجلستها في مكانها لم تتحرك منه، ويتأكد ذلك بدخول شخصية (إيفيت) وكما وصفها المؤلف بين هلالين: (تظهر فجأة شاحبة الوجه).

ويمكن قراءة المشهد مونتاجياً في حركة التتابع الصوري على الرغم من عملية التداخل والتتابع فيها ولايمنع من وجود مونتاج متوازٍ على النحو التالي:

1 - حركة (الواعظ) متجهاً إلى الداخل بينما (الأم شجاعة) تبقى جالسة، وهذه صيغة مونتاجية متوازية، وإن بدت بسيطة التركيب.

2 - حركة الإظلام وإعادة الضوء يعد مونتاجاً سلساً للتعبير عن مرور الوقت.

3 - ظهر الاختزال والتكثيف: الزمن، الشخصيات، وللحدث من خلال صور مختلفة: متوازية ومتداخلة.

4- الإبقاء على قرع الطبل لحظة الإظلام – أي إيجاد وشيجة بين: القرع وعملية إعدام الابن (الجبن السريسري)، وفضلاً عن معنى الإظلام بوصفه وقتاً، ومروره تعبير عن الحدث، فإن الظلام قرن بدلالة الموت.

إن التوازي المونتاجي ظهر في مستوى آخر أيضاً فإعدام الابن يقع خارجاً. أما تأثيرات ذلك، فإنه يقع داخل المشهد. وضمن مساحة الشخصيات. وفي إرشاد صغير يورده المؤلف (تسمع من بعيد أبواق النصر).(ص 48). وهو تعبير عن حالة الانتصار المتناقضة تماماً مع الوضع المزري والبائس للشخصيات بين: جائعة، مفلسة، سارقة، نصف ميته، وسماع أنين طفل داخل أنقاض البيت.

إن إرشاد – الصوت الموسيقي، جاء متوازياً مع الموقف، وبذلك شكل صدمة لحقيقة الوضع البشري. وفي إرشاد آخر يشير (برشت) فيه، بأن (كترينه) سمعت رغبة (الطباخ) بتركها لوحدها والانفراد بالعيش مع (الأم شجاعة) دونها كما في النص (ص: 125). ويلاحظ أن الإرشاد وصف طبيعة (الجست) الحركي الذي قامت (كترينه) وهي (تنزل من العربة ومعها حزمة. تتلفت حواليها لترى لعل الأم والطباخ قد ارتحلا، ثم ترتب على عجلة العربة بنطلوناً قديماً وتنورة لأمها، الواحدة جوار الأخرى، بحيث تريان بسهولة). ويفهم أن (الجست) الحركي، جاء نتيجة لاستمرار موقف (الطباخ) منها. ومع ذلك مونتاجاً. انسيابية المونتاج، أي الصورة الأولى السمعية تم اكتمالها حركياً، وبذلك، فإن أفعالها المتضمنة في الإرشاد الوارد، إنما القصد منه ان تخلي (كترينه) لأمها وللطباخ لبيد أن حياتهما معاً، ولا تشكل عالة عليهما. لهذا جاء الحدث سببياً، واتخذت صيغة مونتاجية منبثقة من بنيته التي سبقته، ويتأكد ذلك، ضمن الإرشاد ذاته كما في (ص: 125) فما أن تتحرك (كترينه) حتى توقفها (الأم) لتوضح سوء فهم (كترينه) لما حدث، أنها لم تتفق مع (الطباخ) إلا أن (الطباخ) لم يعلم بما حدث، وبقى ظاناً بنفسه قد أقنع (الأم) بترك (كترينه) واختيارها الذهاب معه كما في الإرشاد الآتي: (يأخذان موقعيهما في عربش العربة، يدوران نصف دوره، ثم يمضيان. ثم يخرج الطباخ من البيت: يتأمل أمتعة مدهوشاً). (ص: 126)

ويمكن فهم ما تقدم مونتاجياً، بأن (الأم) اختارت العيش مع ابنتها (كترينه) وصممت على ترك (الطباخ) الذي لم يجد غير متاعه الخاص. إن الإرشاد يتعامل مع موضوع الزمن في بنية الحدث بوصفه صيغة مونتاجية، فلم يعد

زمن كرنولوجي بقدر ما هو زمن الحدث المسرحي. اعتمد فيه على مجموعة من الصور تتداخل، وأحياناً تتوازى وأخرى تتعاقب. إلا أنها كما تأكد ذلك بحركة العربة نصف دورة وهو إيحاء بزمن مسكوت عنه، بكلمة أدق، زمن لا ضرورة له ولا يشكل تأثيراً في بنية الحدث. لهذا، فإن دوران العربة بمنزلة مرور الزمن وخروجهما يؤكد ذلك معتمداً على الصيغ المونتاجية بتشكيل الصورة الكلية للحدث المتسم بالتركيب، وأحياناً استخدم صيغة النمو في تركيب الأحداث والحوار. بكلمة أخرى، تكون هناك صيغة مونتاجية تتسم بالاستمرارية اعتمد فيها (برشت) على تتابع الأحداث التي تساعد على استمرارية الحدث، وإن قطعت، إلا أنه لا يلغي مونتاج الاستمرارية، وبذلك، فإن (برشت) بمنهجه الملحمي المعروف، يجتهد بالكشف عن الإنسان، بوصفه خزانة مليئة بالانفعالات والأفكار والمواقف، والتي تصطدم بالآخرين أو مع نفسه. إن (برشت) يمنح النص المسرحي عمقاً وثقلاً مضافاً من الأفكار المتسمة بفهم العالم ولا يكتفي بمعرفته، حسب، وإنما تغييره.

مناقشة النتائج

بعد استكمال مناقشة عينة البحث، ظهر عدد من النتائج، وسيتم مناقشتها، وهي:

1 - استخدم (برشت) المونتاج بصيغ متعددة وبحسب حاجة الموقف. لهذا اتخذ من الوضعية المزدوجة لتركيب خطين متوازيين ممثلاً: (بالحرب والأم شجاعة) بوصف الحرب موضوعاً متسعاً وطاحونتها لا تتوقف، يقابله إصرار (الأم شجاعة) على البقاء صامدة أثناء الحرب بقصد جني المال. لهذا شكلت الوضعية المزدوجة هدفاً مونتاجاً بوصفها فرضت نوعاً من الصدمات المتعاقبة، ويظهر جلياً تأثير (إيزنشتين) الذي برع باستخدام الصدمات في أفلامه.

2 - تمَّ إيقاف نمو الحدث بصيغة مونتاجية من خلال تقسيمه إلى (12) قسماً، يبدأ باستهلال للراوي أو بصيغة الإعلان، مع يافطة تبين موضوع القسم أو المشهد. إن ذلك يعطي انطباعاً عن طبيعة المونتاج الذي يقطع ويلصق الأحداث ويبنيه لعمليات القطع بوصفها جزءاً لا يتجزأ من منهج برشت ذاته، وبذلك يتعمق المفهوم ويتأكد من خلال مونتاج الأحداث التي خلخلها المؤلف من خلال تواليات القطع واعتبارها منهجاً مستنطقاً من منهجه البرشتي.

3 - جمع (برشت) بين شخصيات متناقضة متنافرة، تأكيداً لصياغة موقف جدلي معتمداً على بنية مونتاجية، وتكون أحياناً متوازية أو متداخلة أو متقاطعة، والقصد من ذلك لا لكشف الشخصيات وحسب، وإنما لاتخاذ موقف منها أيضاً.

4 - ظهر جلياً أن التضاد والتنافر في صور الحوار، يعد بمنزلة صورمتوازية/ متقابلة، من أجل إيجاد جدلية في بنيه المشهد والموقف والحوار.

5 - اعتمد التنافر في الصيغ المونتاجية على التركيب في طبيعة الصورة المسرحية، التي تبلغ حد التنافر الحاد الذي يصعب فصله ضمن المنهج البرشتي المعتمد على الملحمية والتغريب.

6 - اتسعت رقعة الراوي الذي يصف ويسرد ويختزل الأحداث، وظهر الراوي المزدوج أيضاًعندما تأخذ شخصية من الشخصيات (الأم شجاعة) على سبيل المثال موقع الراوي. وبذلك، فإن الشخصية تنوط بها أكثرمن وظيفة وهو نوع من التداخل المونتاجي في وظائف الشخصيات، وفي الوقت ذاته، فهو جزء من المنهج البرشتي.

7 - اعتمد على الراوي من أجل لملمة الأحداث والتمركز

في بؤر الحدث ومفاصله الجوهرية، لهذا فقد تم السكوت عن الأحداث التي لا تدخل طرفاً في الموضوع أو تلك التي تعيق تطوره، وهذه صيغة وإن اتسمت بالدرامية إلا أن (برشت) يعتمد عليها بصورة أساسية لكونها تجذر الموضوع من جانب وتتوسع فيه من جانب آخر، وبذلك دخل المونتاج في صميم تأليف نص المسرحية.

8 - ظهر التوازي المونتاج بأكثر من صيغة، ومنها الصيغ المبثوثة في حوار الشخصيات وجدالها الحواري المعبر عن حالة التنافر والتضاد، حد التوازي في الأفكار والمعطيات، وظهر ضمن التوازي صيغة التداخل والمونتاج في الموقف الواحد، وبذلك تم إتباع أكثر من صيغة مونتاجية في صلب الموقف الدرامي وتركيبه، وتجلى ذلك بين: (الأم شجاعة ـ الطباخ، الواعظ، إيفيت ،كترينه، الجند).

9 - شكل النص المسرحي نصان، الأول ما كتب حواراً والثاني ما دونه المؤلف بين هلالين بوصفها إرشادات مسرحية، والنصان معاً يشكلان نص مسرحية الأم (الأم شجاعة) فالإرشادات تدخل طرفاً أساسياً في تركيب النص المسرحي لما تكشفه من طباع متفردة للشخصيات. وإضافة لما تقدم، فإنها طرف مهم في مونتاجية النص الذي شكل قوة مهيمنة في النص فالحركة، والصوت، والانفعال، وردت ضمن الإرشادات التي زودت المتلقي ـ القارئ ـ بالدلالات من خلال عملية مونتاجية اعتمدت على التوازي والتداخل والتقاطع.

10 - ظهر المونتاج القافز بوصفه جزءاً من عملية إيقاف الحدث وقطعاً للمونتاج السلس كما في ملاحظة الأم لـ (إيفيت) إن كانت قد غسلت قدميها وتعد هذه الصيغة المونتاجية، امتداداً تلقائياً لفاعلية المونتاج من جانب، وتؤكد مباشر لقطع الإيهام والتنبيه من جانب آخر.

11 - اعتمد المونتاج على اختزال الزمن ـ وتم التأكد على زمن الحدث مبتعداً عن الزمن الميقاتي، وبذلك كان المونتاج طرفاً أساسياً في مشهدين كان الأول: فكرة تلوح بذهن (الأم شجاعة) وتأتي المداولات حول بيع العربة مباشرة. إن اختزال الزمن، جاء تعبيراً عن زمن الحدث، وزمن آخر تم السكوت عنه بوصفه لا يقدم جديداً، وإنما يؤخر تقدم الحدث ـ وفي أصله الحدث يقطع ـ كما تأكد اختزال الزمن من خلال عتمة الضوء وإعادته من جديد، للدلالة على معنى الزمن. وهكذا، فإن اختزال الزمن جاء مرة بوساطة بنية الحدث وتركيبة، و أخرى، في الكيفية التي يستنطق (برشت) الوظائف التقنية الإضاءة واشتغالها، مما يمهد مونتاجية الزمن بوصفه زمناً مدركاً عقلياً يستدرج المتلقي للتفكير واليقظة، وفي الوقت ذاته شدد على وتيرة الإيجاز والاقتصاد في زمن الحدث ذاته.

12 - ظهر ارتباط ما يقع داخل المساحة المكانية التي تتواجد فيها الشخصيات والمواقف وما يقع خارجها. وإذا كان الصوت، أو الحدث، أو الشخصية التي تكون خارجاً، فإنها تؤثر بما يقع داخلاً، وتأكد ذلك من خلال أصوات الأبواق المتعالية دلالة الانتصار الذي يقع خارجاً يوازيه ما حدث من خراب ودمار. وظهر التوازي بين المؤثر الصوتي ـ الذي يسمع وما يقع داخلاً، فأصوات الموسيقى وأبواق الانتصار التي تتناهى إلى الداخل والشخوص الذين يقبعون تحت وطأة اليأس والإحباط والخوف والضياع كما في مشهد المرأة نصف الميتة والطفل الذي يئن تحت حطام بيت تهدم نتيجة للقصف، فالموسيقى مونتاجياً كانت أداة فكرية، لتعميق المونتاج الفكري، وبالوقت ذاته تشكل المؤثرات صدمة للتفكير ومراجعة لموقف المتلقي.

13 - شكلت المقاطع الغنائية والأناشيد قطعاً مونتاجياً قصدياً ضمن تركيب بنية النص الذي اعتمد تارة على سلاسة المونتاج وتارة أخرى على المونتاج الفكري.

إن المونتاج وصيغه المختلفة لا تخلق نصاً مسرحياً من غير موضوع وشخصيات ومواقف، لهذا يكون المونتاج بمنزلة الروح الداخلة في نسيج النص المسرحي وعناصره.

15 - اعتمد المونتاج على بنية الصورة المسرحية المركبة، وما يمكن استنطاقه من مدلولات بين الحرب والسلام، والفضيلة والرذيلة، والقبيح والجميل. وتقابل الصور ينسحب على الصيغ المونتاجية التي زادت الصور حدة وقوة سواءً في الصدمات المتعاقبة أو في التتابع السلس أحياناً، فالتركيب كان جوهرياً في بنية النص ويصعب تفهمه من غير اشتغال المونتاج الذي ساهم بتشكيل عالم المسرحية المركبة من صورة سمعية – سواءً أكانت: حواراً، أم نشيداً، أم غناءً، أم موسيقى، أم مؤثرات صوتية، أم حركية، ليتم الكشف عن الشخصيات وما تضمره وما تفكر فيه، وأخيراً بصرية والتي عنت بدرجة كبيرة باختزال الصورة،لجعل المتلقي مركزاً لاتخاذ موقف إزاء مايمر عليه من صور متعددة، وشخصيات مختلفة، وأحداث متنوعة، والمونتاج يساهم بإيصال إستراتيجية الفكر البرشتي.

الاستنتاجات:

1 - استخدمت الوضعية المزدوجة بمنزلة توازي مونتاجي ممتداً على طوال مساحة الأحداث والشخصيات.

2 - ظهر الراوي المزدوج وهو جزء من عملية قطع مونتاجي ضمن بنية النص المسرحي.

3 - استخدم المونتاج بوصفه صدمة من خلال بنية الحوار، والحركة، وتركيب الصورة المسرحية.

4 - اتبعت الصيغة المونتاجية المكثفة باعتبارها وسيلة تعبير عن زمن الحدث.

5 - التداخل بين حوار الشخصيات وما أورده المؤلف بين هلالين استكمالاً للصورة المسرحية مونتاجياً.

6 - تمَّ استخدام التقنيات المسرحية بوظيفة مونتاجية ضمن بنية النص المسرحي، وتعزيزاً لموقف فكري كالتعارض بين ما تدل عليه الموسيقى والموقف.

7 - برز المونتاج القافز باعتباره خرقاً للمونتاج السلس والفكري ومنسجماً مع المنهج لبرشتي المتعلق بإثارة العقل النقدي للمتلقي.

8 - التداخل في الصيغ المونتاجية المتوازية، والمتداخلة، والمتقاطعة من أجل تعزيز الموقف والارتقاء بالمتلقي فكرياً وجمالياً.

9 - استخدام الضوء والعتمة تعبيراً عن مرور الزمن، بوصفها حركة تقنية ،كما استخدمت حركة دوران العربة للمعنى نفسه.

قائمة المصادر والمراجع

(1) اجيل، هنري. علم جمال السينما، ترجمة إبراهيم العريس، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2005.

(2) بولوتون، مارجوري. تشريح المسرحية، ترجمة دريني خشبة، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1962.

(3) جانيتي، لوي دي. فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام ،1981.

(4) سلام، هاني أبو الحسن. جماليات الإخراج بين السينما والمسرح، الإسكندرية: دار الوفا للطباعة والنشر، 2008.

(5) ديلون، جانيت. شكسبير والإنسان المستوحد، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: دار المأمون للنشر والترجمةجمة، 1986.

(6) كوركينيان، م. س. وآخرون، نظرية الأدب – الدراما، ترجمة جميل انصيف، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1980.

(7)لوسون، جون هوارد. السينما العملية الإبداعية، ترجمة ضياء الدين، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2003.
(8) ميليت، فرد ب، وجيرالدايس بنتلي. فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، بيروت: مطابع دار الكتب، 1966.
(9) يورجنسون، البير، وصوفي برونية. المونتاج السينمائي، ترجمة مي التلمساني، مراجعة رفيق الصبان، تقديم منى الصبان، القاهرة: مركز اللغات والترجمةجمة – أكادمية الفنون، 1969.
(10) هيغل، جورج. فكرة الجمال، ط2، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، 1981.

المجلات

(11) تودوروف ، تزفيتان. «مقولات السرد الأدبي»، ترجمة الحسين فؤاد، مجلة آفاق المغرب، العدد 9–8، 1998.
(12)شعراوي، عبدالمعطي. «دور الكورس في مسرحيتين»، مجلة السينما والمسرح، القاهرة: العدد 52، 1986.

المسرحيات

(13) برشت، برتولد. مسرحيات برشت (الأم شجاعة وأولادها، الإنسان الطيب في ستسوان)، ترجمة عبدالرحمن بدوي، القاهرة: مكتبة النهضة، 1965.
(14) تشخوف، أنطوان، النورس ومسرحيات أخرى، عربي –إنكليزي، بيروت: دار مكتبة الهلال، 2006.
(15) سوفوكليس. مسرحية أوديب ملكاً، ترجمة محمد صقر خفاجة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.
(16) مسرحية انتجونا، ط2، ترجمة طه حسين، بيروت: دار العلم للملايين، 1978.
(17) شكسبير، وليم. الماسى الكبرى – عطيل، هملت، ملك لير، ماكبث، تعريب جبرا إبراهيم جبرا، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000. ■

الهوامش

(1) جون هوارد لوسون. السينما العملية إبداعية، ترجمةعلي ضياء الدين، بغداد:دارالشؤون الثقافية العامة، 2003، ص 445.

(2) تزفتان تودوروف «مقولات السرد الادبي» ترجمة الحسين فؤاد، مجلة آفاق المغرب،العدد 8 – 9 ، 1988، ص 31.

(3) البير يورجينسون، وصوفي برونيه. المونتاج السينمائي، ترجمة مي التلمساني، مراجعة رفيق الصبان، تقديم منى الصبان، القاهرة: مركز اللغات والترجمةجمة ـ أكاديمية الفنون، 1996 ، ص 30.

(4) هنري آجيل . علم جمال السينما، ترجمة إبراهيم العريس، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2005، ص127.

(5) لوي دي جانيتي. فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام ،1981 ، ص ص 185 ـ 186.

(6) البير يورجنسون، وصوفي برونيه مصدر سابق، ص11.

(7) لوي دي جانيتي ، مصدر سابق ، ص 72.

(8) البير يورجنسون ، مصدر سابق،ص31.

(9) المصدر نفسه ـ ص55.

(10)المصدر نفسه ، ص 147.

(11) هاني أبو الحسن سلام .جماليات الإخراج بين السينما والمسرح ، الإسكندرية :دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر،2008،ص 124.

(12) هنري آجيل، مصدر سابق ،ص15.

(13) البير يورجنسون، مصدر سابق،ص29.

(14) هنري آجيل . مصدر سابق ، ص16.

(15) عبدالمعطي شعراوي. «دور الكورس في مسرحيتين» مجلة المسرح والسينما، القاهرة: العدد 52، 1968،ص 26.

(16) م.س.كوركينيان،وآخرون. نظرية الأدب– الدراما،ترجمةجميل نصيف، بغداد: دار الشؤون الثقافية،1980،ص 577.

(17) سوفكليس، مسرحية أوديب ملكا، ترجمةمحمد صقر خفاجه،القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكاتب، 1974.

(*) هناك وضعيتان: الأولى الأساسية وهي بمنزلة الكارثة التي ينطلق من خلالها فعل الدراما، مثل مقتل هاملت الأب، النبوءة التي سبقت ولادة أوديب. أما الثانية فهي الوضعية الاستهلالية ، التي يقع اختيار المؤلف عليها وتعد بداية النص، ففي مسرحية (أوديب ملكاً) لمؤلفها (سوفوكليس)، تبدأ بالطاعون. وأحياناً تتطابق كلا الوضعيتين، كما في مسرحية (الملك لير)، لمؤلفها (شكسبير)، أو في مسرحية «قصة حديقة الحيوان »، لمؤلفها (أولبي). لمزيد من المعلومات ينظر:م، س، كوركينيان، مصدر سابق،ص ص :854–853.

(18) ينظر:سوفكليس،من الأدب التمثيلي اليوناني ـ مسرحية انتيجونا، ط2، ترجمة طه حسين،بيروت: دار العلم للملايين،1978.

(19) وليم شكسبير .المأسي الكبرى ـعطيل، هاملت، الملك لير، مكبث، تعريب وترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط2 بيروت: المؤسسة العربية للدراسات

الهوامش

والنشر 2000، ص223. ونتيجة لتكرار الإشارة للنص المسرحي، سيتم تحديد رقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث.

(20) ينظر: وليم شكسبير، مسرحية هاملت، مصدر سابق، ص ص: 59–56. ولتكرار الإشارة لهذه المسرحية، سيتم تحديد رقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث.

(21) م، س، كوركينيان وآخرون، مصدر سابق، ص 646.

(22) جانيت ديلون.شكسبير والإنسان المستوحد،ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: دار المامون للنشر والترجمةجمة ، 1986، ص 159.

(23) مارجوري بولوتون. تشريح المسرحية، ترجمة دريني خشبة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1962، ص144.

(24) فرد ب ميليت، وجيرالدايدس بنتلي.. فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، بيروت: مطابع دار الكتب ، 1966،ص466.

(25) جورج هيغل. فكرة الجمال ،ط2، ترجمةجورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، 1981،ص235.

(26) أنطوان تشيخوف. النورس ومسرحيات أخرى، عربي –انكليزي، ترجمةلينداا منصور، بيروت دار ومكتبة الهلال،2006، ص64. ولتكرار الإشارة لهذه المسرحية ، سيتم تحديد رقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث.

(27) أنطوان تشيخوف، مصدر سابق. ولتكرار الإشارة لهذه المسرحية سيتم تحديد رقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث.

(28) برتولد برشت .مسرحيات برشت (الأم شجاعة وأولادها. الإنسان الطيب في ستسوان). ترجمة عبدالرجمن بدوي، القاهرة: مكتبة النهضة، 1965.ص23.ونتيجة لتكرار الإشارة لهذه المسرحية سيتم تحديدرقم الصفحة بين هلالين داخل متن البحث.

عالم «آمنة الربيع» الدرامي المبدع طليقاً

[حسن عطية *]

يمتلك الكاتب - ككائن حي وكمبدع - القدرة على التطور والنمو والنضج الفكري والفني، بل ويمتلك أيضاً القدرة على التنقل الحر بين التقنيات المختلفة والأساليب المتعددة، غير أنه يظل يطور أدواته، ويغير من أساليبه داخل عالم خاص به شكل أساسه الفكري وهو مقدم على اقتحام فعل الكتابة، وعمق صيغته البنائية وهو يمارس فعل الكتابة هذا الممثل لحضوره المتفاعل والفاعل وسط مجتمعه، وهو ما يكشف عنه عالم الكاتبة د. «آمنة الربيع» بدقة شديدة عبر مجمل أعمالها خلال العقدين الأخيرين من الزمان وحتى أحدث أعمالها المنشور منذ أشهر قليلة.

* ناقد وأكاديمي من مصر.

فالنظرة الكلية لعالمها الإبداعي تراه عالماً أثيرياً، ساحراً عصي على التصنيف، مهموماً بفلسفة الكون، ومتحرراً من أغلال التنظير سابقة التأسيس، ومنطلقاً في ذات الوقت من أرض المجتمع المعيش ليحلق في فضاءات إنسانية لا متناهية دون أن ينفصل لحظة عن واقعه الغائر بأعماقه، ينفلت من قيود الكلاسيكية، ويتجاوز حدود الواقعية التقليدية، ويحلق في أعطاف التعبيرية، ويمزج بين التيارات المسرحية المختلفة بمهارة، لينسج نسيجاً خاصاً يبهر من يقترب من أضوائه، ويدهش من يغوص بأعماقه ليلتقط حبات اللؤلؤ المخبوءة بين ثنايا النص المكثف والمعبر عن كائن يفتش عن ذاته في كون يراه مختلاً.

يتعامل هذا العالم بوجه عام مع المسرح باعتباره عالماً افتراضياً للواقع، وليس صورة منسوخة منه أو تجسيداً له أو «شريحة من الحياة»، فيهتم بالمواقف الفلسفية التي تجد فيها شخصياته نفسها داخلها، فتمر عبر التأمل الفكرى من جحيم الجهل لفردوس المعرفة وتنوير الوعي، ولذا فهو يغلف حركة شخصياته بروح شاعرية تفلتها من أسر القواعد التي أسسها تاريخ الدراما المسرحية عبر قرون طويلة، ليطير بها في سماوات المطلق خارج بنية الأحداث الدرامية المتماسكة، فتبدو شخصياته شخصيات مبتدعة ترتدي أقنعة الشخوص الواقعية لتمثل ذاتها وعالمها الخاص، فهي في هذا العالم شخصيات ممسرحة تلعب دوراً محدداً في فضاء النص دون تجاوزه، وإن تطورت في عالم الكاتبة من مجرد تمثيل لفكرة في مرحلتها الأولى التي كتبتها في تسعينات القرن الماضي، وضمت نصوص (الحلم) و(الطعنة)، و(الجسر)، و(البئر)، و(الرهينة)، إلى تجسيد لوجود إنساني أكثر تحرراً من أسر الفكرة الواحدة، وذلك في نصوص مرحلتها الثانية، والتي ضمت (الذين على يمين الملك)، و(منتهي الحب... منتهي القسوة) و(المحب والمحبوب)، و(عابر أقل) والأحدث (يوم الزينة)، دون أن تتمكن في المرحلتين من الفكاك من ارتباطها بالمجتمع الذي نشأت فيه، وصاغ وجدانها وذهنيتها، ويحكم قبضته على جسدها وعقلها، وحتى على خيالها المحلق في مدن مغايرة، ولذا نجد شخصياتها حاضرة أمامنا على المسرح وهي محاصرة داخل مناشير ضوئية تحاول أن تحصر حركتها في مساحات لا فرار منها، وكأنها في غرفة «سارتر» الجحيمية، كما تدفعها للتعبير عن نفسها غالباً بالمونولوجات الذاتية، داخل دراما تمنح كاتبتها الممثل فرصة القيام بتجسيد أكثر من (دور) للشخصية الممسرحة، فتحطم أي تعاطف وجداني مع الشخصية، ويظل العقل مستيقظاً وهو يتلقى هذه الشخصية وما تمثله من أفكار داخل النص الدرامي.

دراما الانتظار

ما بين الشخصيات ومواقفها، سنجد أن موقفين فكريين أساسين يمكن نسبتهما لشخصيتين دراميتين شهيرتين قادمتين من عالم الدراما الإغريقية، ومستمرتين في التاريخ المسرحي، تتجاذبان عالم «أمنة الربيع» وعقلها المبدع، وتفرضان وجودهما داخل نصوصها بالاسم وبالتوجه، ورغم كونهما نسائيتين، ألا أنهما لا يجذبان عالمها هذا للسقوط في براثن المنظور النسوي المنغلق على

ذاته، وهما موقف انتظار عودة المخلص (الرجل / الآخر) وتحريضه على الفعل الذي تعجز أو تخشى المرأة القيام به، والذي تمثله شخصية «اليكترا» المنتظرة فارسها «أورست» ليخلصها من الموات والضياع والملل الذين تعيش فيهم والمحرضة له على الفعل بدلاً عنها، وموقف المرأة / الإنسان المتمرد والفاعل بذاته، والمتمثل في شخصية «أنتيجون» المواجهة لقوانين المجتمع الوضعية والزمانية بقيم المطلق الإنساني المتجاوز لآية زمانية، ويكشف هذان الموقفان عن تطور العقل المفكر للكاتبة مع تطور أدواتها التقنية. ففي نصها الدرامي الأول (الحلم)(1)، والذي كتبته أوائل تسعينات القرن الماضي، وبالتقريب نحو العام 1992، وشبح الحرب التي استمرت لأكثر من عقد من الزمان (حرب الخليج الأولى والثانية 1980/ 1991) جاثم على العقل العربي عامة، وعلى دول الخليج خاصة، وفكرة غياب الرجل عن الوطن، والمرأة، والحياة المجتمعية، في سفرة حرب مشكوك في عودته منها، تلح على وجدان المرأة المتروكة وحدها، أسيرة الملل وسط عالم ضبابي الرؤية، فترنو للأفق منتظرة مخلصها وحالمة بعودة من قذفت به السياسات الطائشة بعيداً عنها، ليغيب هناك تاركاً إياها محاصرة داخل ذاتها وبين مراياها المتعددة، ومتحاورة فقط مع أصواتها الداخلية، في مونولوج طويل يهيمن على لوحات تمثل دراما الانتظار، ويعبر عن عذابات الشخصية المحورية، والتي لا تحمل –هنا– سوى صفتها النوعية والعمرية (الفتاة)، لاعبة دور هذه الشريحة الممزقة في حياتنا العربية الحديثة.

تهيمن المناجاة الذاتية على نص (الحلم)، بحكم طبيعة الموضوع، وتجعله أقرب لصيغة المونودراما، تعاني داخلها امرأة ممزقة تزعزعت قوتها بغياب الرجل عن دنياها، وأفقدها دفء البيت وحنان الأولاد الحالمة بهما قدرتها على المواجهة، فحضورها الفاعل في الحياة يتأثر بغياب الحبيب، وقوتها تتكامل بقوة الرجل، وليس بانعدام وجوده والخلاص من سلطته، ولهذا يتأسس البناء الدرامي للنص على فكرة الغياب الشهيرة في الدراما العالمية التي تتعلق الأفئدة بمن غاب وترك فراغاً في الوجود، وتتحرك بطلته حول تيمة الانتظار التي عرفتها هذه الدراما منذ انتظار «اليكترا» لعودة شقيقها «أورست» لاستعادة ميزان الكون المختل بمشاركة أمها عمهما في قتل والدهما «أجاممنون»، وحتى (في انتظار جودو) في الدراما العبثية الحديثة، ولذا فالكاتبة توزع حضور البطلة على المسرح في أربع حالات مختلفة، مهيأة المتلقي لاستقبال كل حالة بدخول الفتاة فضاء المسرح وهي ترتدي زياً دالاً على حالتها النفسية، ومديرة حوارها الذاتي مع أصوات لا ترى، بل يتمثل حضورها بأشعة ضوء تخرج من المرآة التي تحادثها الفتاة أو تغمرها ومرآتها من علٍ، فتبدو الأصوات وكأنها متعددة للحبيب الغائب، بينما يكشف تقدم الحواريات مع الذات عن كونها أصواتاً نابعة من داخلها هي، فالحبيب غاب في سفرة حرب غير معلن عن هويتها، والوجدان مثار معبراً عن أحاسيسه بلغة شاعرية محلقة، والعقل ممزق يحاول أن يتأمل الموقف الوجودي فلسفياً، كاشفاً عن سمة من سمات مسرح «آمنة الربيع» في مرحلته الأولى وهي الصراع بين الوجدان المتدفق عبر موهبة شديدة الحساسية، والعقل الذي يحاول

أن يجُري هذا التدفق الوجداني داخل تقنيات درامية ذات مرجعيات تاريخية ومنجزات فعلية، ولم يستطع في هذا النص أن يضبط جموح وجدان فتاة فقدت حبيبها، فغاصت في أعماقها تتأمل وحدتها، وتتمزق من هذا الغياب، فحطمت في طريق تعبيرها كل بنية درامية كلاسيكية.

تنقسم المسرحية إذن إلى أربع لوحات بأربع حالات نفسية، وفي كل لوحة تبدو الفتاة شبه نائمة على كرسيها الهزاز، في فضاء شبه مظلم، ومع دقة الساعة بصوت عصفور تستيقظ الفتاة لتجد نفسها مرتدية زياً يعبر عن حالتها النفسية داخل هذه اللوحة، وتدخل في حوار مع الصوت الوحيد المتحاور معها في عزلتها المجتمعية عقب سفر المحب للمشاركة في حرب ملعونة، فترتدي في الحالة الأولى ثوباً أسود، وفي الثانية ثوباً يميل للبهجة، وفي الثالثة ثوباً أسوداً ذا خطوط بيضاء تكسر سواده، وفي الرابعة ثوباً أزرق بلون البحر، ومن ثم يلعب الزي دوراً دالاً على الحالات النفسية التي تظهر بها الشخصية بفضاء المسرح، كما يلعب المنظر المسرحي، كجزء من سينوجرافيا العرض المتصورة، دوراً آخر في حصار الفتاة داخل مناشير ضوئية، تحدد وجودها مع مرآة وصوت داخلي، يكشف لنا عن غياب الحبيب في حرب هرسته، واغتالت إنسانيته، دون أن يخبرنا النص عن هوية هذه الحرب، هل هي دفاع عن وطن يُحتل، أم هي غزو لوطن آخر، ولكن وعي المتلقي اليوم بزمن كتابة النص ومصطلحاته المتعلقة أساساً بحربي الخليج الأولى والثانية، واللذين يختلطان في نهر الإبداع المتدفق، ويوحيان بأن الحبيب قد ذهب لحرب لا يؤمن بها، حتى أنه في النهاية يدين مثيري الحرب ومحققي الدمار والهلاك في وطنه، معلناً كراهيته لـ «الغزاة»، ومطالباً فتاته بمغادرة (الوطن) الذي اقتحمها هؤلاء (الغزاة)، وهي إشارة تحول الدلالة من المدينة الغازية للمدينة المغزوة، وهو ما يؤكده الصوت الرابع المتحاور داخلياً معها والذي يدفعها صراحة للرحيل من المدينة التي دنسها الغزاة، وتآمر عليها «مارد البحر والأفعوان»، ونقض الخونة «اتفاق الحب والسلام»، وزحفت عليها «عيون المؤامرة»، مما دفع بفتاها للهرب «نحو الصحراء خوفاً من الإعصار» محتمياً «في الكهف من مخالب الحرب»، فتتهمه الفتاة بالجبن والعجز عن حمايتها وحماية المدينة المغتصبة، وتحرضه على الفعل، وذلك بعد أن نما وعيها عبر حوارها الداخلي مع ذاتها وحبيبها الغائب، متحولة من الفتاة المنتظرة لعودة الحبيب كي يكمل عرسها به، إلى الفتاة المزهوة بذاتها الرافضة لصورة كبلتها داخل دور الأنثى الجسد المنتظر دفء الرجل، مؤكدة أنها «أنثى، ولكن بعقل وفكر»، ومن ثم ترتدي ثوب الزفاف الأبيض، مشعلة شمعة يتألق وجودها عبر المرايا الأربع، مدركة معها أن انتظار الحبيب الغائب يعد أمراً غير مجد، والحياة داخل الوطن أكثر إشراقاً برفض غزو الغزاة، والمواجهة لكل ما يمزق المرأة والوزن معاً.

لا تصالح

رعب أكبر من هذا سوف يجيء، كما قال «صلاح عبد الصبور» في (ليلى والمجنون)، وكاتبتنا عايشت رعباً ملموساً على الأرض في السنوات الأولى من تسعينات القرن الماضي، فتسرب الإحباط

لشخصية نصها الأول، التي تحمل صوتها الصارخ في البرية، وتعبر عن رغبتها الدفينة في الرحيل من المدن المدنسة، بعد أن اغتال الغزاة الحلم البريء، ومن ثم يأتي نصها الثاني ليحمل عنواناً دالاً بذاته هو (الطعنة)(2)، مفجرة به ذلك الشعور القاسي الذي قسم الوطن العربي عقب غزو واحتلال العراق للكويت، وظهور دعوات خافتة للتصالح، مما دفعها نحو العام 1993 لاستدعاء قصيدة «أمل دنقل» الشهيرة (لا تصالح)، والمكتوبة بدورها في زمن الشقاق العربي حول التصالح مع العدو الصهيوني أواخر سبعينات القرن الماضي، حينما مال حاكم مصر ونظامه آنذاك لهذا التصالح، أملاً في حل الصراع العربي الصهيوني سلمياً، بعد أن اعتبر حرب أكتوبر 1973 آخر الحروب، أو تصور ذلك، مع العدو الجاثم على الأرض العربية، ولهذا قامت «الربيع» بمسرحة قصيدة «أمل دنقل» في دراما تاريخية من خمسة فصول، أو لنقل بصورة أكثر دقة هي استلهمت روح القصيدة وفكرتها الأساسية الرافضة للتصالح بين العدو التاريخي والوطن الذي استشهد أبناؤه في معارك متعددة مع هذا العدو الغاصب، وأسست عليهما - الروح والفكرة - نصاً خاصاً بها يطرح أسئلة حول التصالح بين الجار الشقيق الغازي والوطن المغزو الذي كاد أن يكفر بفكرة العروبة التي تمسك بها عقوداً طوال.

عندما نشرت «الربيع» أعمالها الأولى في طبعة كاملة، ضمت النصوص الخمسة الأولى (الحلم، الجسر، البئر، الذين على يمين الملك، منتهي الحب... منتهي القسوة)، أخرجت منها نصها الثاني (الطعنة)، وبررت ذلك في مقدمة هذا المجلد أنه نص «يفترق مناخياً عن بقية النصوص من حيث المضمون الشعري الذي يغلفها والشكل المسرحي الذي يؤطرها»، مؤكدة أن ما قامت به «هو قراءة قصيدة الشاعر أمل دنقل لا تصالح برؤية مسرحية» (3)، وهي تجربة مهمة تدخل ظاهرياً في باب الإعداد المحول لعمل غير مسرحي لنص مسرحي، غير أنها فعلياً تقترب من باب الاستلهام، حيث تثيرها فكرة ما تحكم عملاً فنياً، فتعمل على صياغتها في بناء مغاير، سواءً اتفقت معها أو اكتفت بالتشابك والتحاور معها وحولها، وهو ما ستقوم بإنجازه في وقت متزامن في نصها الدرامي الثالث (الجسر)(4) المستلهم لفكرة انسحاب المناضل من أرض المعركة، وفقده لجسر التواصل مع النصر، من رواية الكاتب العربي «عبدالرحمن منيف» (حين تركنا الجسر) 1979، وتقوم أساساً على شخصية محورية واحدة، تأخذ صيغة كلية، وهي الصيغة التي مالت إليها «الربيع» زمنذاك، فضلاً عن الحالة النفسية التي تعيشها شخصية الجندي القديم والرسام «قاسم صبري» من كابوس يطاردها شهرياً، فالجندي الغائب في نص (الحلم) يحضر من الحرب التي زج فيها، وعاد منها مهزوماً بعد أن أُجبر على الانسحاب والتراجع عن جسر النصر، فغاص داخل معاناته محاولاً أن يشحذ الفنان داخله برسم لوحة تخرجه من حالة التمزق النفسي، بالمقابل تنتقل فتاة (الحلم) من موقع الحبيبة المنتظرة عودة رجلها إلى الزوجة «وصال» التي تأمل في إخراجه من حالته النفسية الممزقة، فقد عاد مهزوماً، وعجز عن منحها الأولاد الذين حلمت بهم، وهي تصغره سناً وتزوجته منذ سبع سنوات، وهو يخلع عليها هزيمته الداخلية وعجزه النفسي، فيراها

مجرد زوجة فاشلة ورمزاً لهزيمته كمحارب وكرجل، فقد أجبر على الانسحاب من معركة تحرير الوطن، والتي يمنحها النص تعبير (النكبة)، وهو مصطلح تشير به الأدبيات السياسية العربية إلى هزيمة العرب عام1948 أمام الحركة الصهيونية المدعومة من الغرب واغتصابها الأرض الفلسطينية، بينما الأقرب لذهنية الشخصيات وزمنها وما تعانيه من كبوة الانسحاب، هو هزيمة 1967 المعروفة في الأدبيات بـ (النكسة) باعتبارها كبوة في طريق النضال العربي ضد أعدائه وفي مقدمتهم الكيان الصهيوني، وهنا يختل الزمن أمام المتلقي في بنيته الواقعية، فإذا كانت وقائع النص تجري وفقاً لزمن كتابته وعدم إشارته لزمن وقائعه، تجري في أواسط تسعينات القرن الماضي، ناهينا عن زمن عرضه بعد ذلك، مما يشير إلى أن ما يقرب من نصف قرن من الزمان قد مضى على (النكبة)، وهو ما يعنى أن الجندي القديم قد جاوز السبعين من عمره في زمن أحداث النص، غير أن بنية النص الذهنية تتضمن مزجاً متعمداً من «آمنة الربيع» بين (النكبة) و(النكسة) وما هو مضمر في زمن الكتابة، مما يحيل إلى أن الكاتبة كانت ترى زمن كتابة نصها أن العرب يعيشون نكبات متتالية، تستدعيها لحظات الانكسار التي يعيشها وقتذاك الواقع العربي عامة، والخليجي خاصة، والكاتبة بصورة أخص، ولذا يحلم بطل نصها بأن يأتي من زوجته بأطفال يصنع منهم «جيشاً عربياً» لينتصر به، ويزيل أسباب الهزيمة التي لحقت به، والكامنة في تصديقه لشعارات ذاك الزمان والتي روجتها الصحف، عن السلام العادل والشامل، وقدرة القوات العربية على سحق الأعداء، بل ويؤكد بصورة واضحة مفهوم النكبات المتواصلة قائلاً لزوجته: «إنه منذ 48 وقواتنا القيادية العربية والإسلامية تتحدث عن تعداد جيوشها المسلحة بأضخم الأسلحة»، «ولكن المعركة أثبتت عكس ذلك، إننا فاشلون».

انتقل إلى الرجل فعل الانتظار الذي عانته حبيبته قبلاً، صار هو «اليكترا» في صورتها الذكورية، وراح يعيش منتظراً معركة أخرى لكي يطلق الرصاص الذي – مازال بجيبه – لم يطلق بعد، لكنه يعيش عيشة الكلاب المنكفئة على هزيمتها، رافضاً العيش عيشة الذئاب الناهشة للآخرين التي اختارها رفيقه الجندي القديم «أيمن»، والذي تحول لرجل أعمال، فيتجاوز هزيمة الأمس بانتصارات المال والنساء، بينما تدفعه زوجته «وصال» لرفض (الكلبنة) لأنه إنسان، وبالتالي رفض الهزيمة التي يتحمل هو جزءاً منها، وعليه أن يتسلح بالإرادة، لكي يبني جسراً جديداً قوامه هو زوجته وكل البشر، فالأرض التي أنجبت أبطال الأمس، لن تبخل على أحفادها بفارس يقود ثورة وحرباً قادمة لا محالة.

صاغت «آمنة الربيع» نصها الأول (الحلم) في بنية المونودراما (Monodrama)، كما أشرنا سلفاً، تستدعى عبرها الشخصية المحورية أوجهاً متعددة لشخصية الحبيب الغائب، ذائبة في مونولوج تأملي تكتشف فيه حقيقة الموقف الذي تعيشه وأهمية الخلاص منه، بينما صاغت نصها الثالث (الجسر) في بنية الديودراما (Duodrama) التي يحضر فيها الحبيب ليحاور حبيبته التي صارت زوجته في ثنائية حوارية، تستدعي ثنائيات حوارية أخرى، بين الشخصية المحورية، وصديقه، ومع امرأته مرة أخرى، وثالثة داخل سينوجرافيا مبهمة الإرشادات، ضبابية الحركة.

النص الموازي

في نصها (منتهي الحب... منتهي القسوة) (5) الذي حصلت به على الجائزة الأولى لأفضل نص درامي (مناصفة مع بدر الحمداني) والجائزة الأولى لأفضل عرض في مهرجان المسرح العماني الأول 2004، تتعمد الكاتبة د. «آمنة الربيع» تجريد الواقع المسرحي بمقترحاتها في النص الإرشادي الموازي للنص الحواري بكتابة «عناوين المشاهد على حاملات توضيحية» كسراً لمشابهة الواقع، مع استخدام شاشة تليفزيونية موازية للعرض المسرحي تعرض فيلماً تسجيلياً عن الحرب وضحاياها، وتخصص صوراً لمجزرة صبرا وشاتيلا والنزوح الفلسطيني، وغيرها من صور الحروب والصراعات الدولية، والتوجيه بجلوس الممثلين في صالة العرض تقليصاً لمساحة الوهم بواقعية ما يحدث بفضاء المسرح، ودمجاً لكل (الآخرين) المناهضين للشخصية المحورية في كيان واحد مشوه من وجهة نظرها، فهي شخصية لا تحمل اسماً، بل مجرد حالة اجتماعية تشكل عالماً ذاتياً في مواجهة الكل المضاد بأكمله له، مع توظيف المناجاة الذاتية للكشف عما يختلج بعقل الشخصية من أفكار، أو المخاطبة للجمهور لدفعه لمشاركته في أزمته، واستخدام تقنية (الفلاش باك) لمعرفة أسباب وقوع ما حدث للشخصية المحورية، وذلك في مشاهد سريعة ومتلاحقة، تنتقل بحرية بين الأمكنة والأزمنة معاً، مما يخلق مزيجاً سحرياً من مادة واقعية وصياغات تستفيد من عقلانية الملحمية البريشتية، وتجريدية المسرحية الذهنية، وغرائبية الاتجاه التعبيري.

ومع تأكيد الكاتبة في نصها هذا على ضرورة «تبديل الأدوار ما بين الممثلين»، وقيام كل ممثل بأداء أكثر من دور، وإهدائها نصها «إلى الممثل وهو يغادر بالأشياء لأبعد من الحلم والظلال»، تنهض واعية بأن الشخصية التي تبتدعها هي قناع (مسرحي) يتجاوز الواقع الملموس، يرتديه الممثل (الواقعي) المحدد الهوية ويبدله مع أقنعة أخرى داخل السياق المسرحي نفسه، ومع ذلك فهي لا تبارح الواقع المجتمعي وهي تبدع أعمالها الدرامية وشخصياتها الخاصة، حيث تدور وقائع نصها هذا في السنوات السابقة مباشرة على حلول الألفية الثالثة، وتهيمن عليها أجواء العقد الأخير من الألفية الثانية، أجواء خانقة، وأحلام مجهضة، وأوطان محتلة، وقرارات جائرة من محكمة العدل الدولية على أوطاننا، وشرطة باطشة بالبشر ومنتهكة لخصوصيته، مما شكل هذا العالم الكفكاوي المغلف للحدث الدرامي، وكما أن عالم كافكا الإنساني قائم على اغتراب مجتمعي ونفسي، فإن الاغتراب في هذه المسرحية، قائم على معطيات اجتماعية وسياسية ونفسية أيضاً، وكاشف عن هذا التناقض الحاد الذي يحمله عنوان النص (منتهي الحب)، (منتهي القسوة)، حيث يبرز أمامنا رجل يحمل صفته المجتمعية (زوج)، عاش حياته الزوجية لمدة ثلاثين عاماً دون إنجاب ودون تعميق لأواصر الثقة مع زوجته، وعاش حياته الوظيفية مجرد موظف مرؤوس بإحدى المؤسسات وأحيل إلى التقاعد (المعاش) مبكراً، نظراً لاختلافه مع زملائه ونقده لرؤسائه، ووافق بسهولة على أن تقوم زوجته بتبديد مكافأة معاشه في سهرة بفندق فاخر، وخاتم اشترته لنفسها، فلم يعد يملك شيئاً من حطام الدنيا، غير الانكفاء على الذات داخل شقته في

ظلمة مطبقة، ورعب مما يحدث خارج جدار شقته الكائنة بالدور الثلاثين بإحدى البنايات الضخمة، في تماثل مع سنوات زواجه الثلاثين، والتي يختبئ بها كفأر مذعور، يتابع العالم المعزول عنه من نافذة حجرته، فيرى ذات ليلة باردة رجال الشرطة وهم يضربون رجلاً بقسوة حتى الموت، ويلقون بجثته في كيس قمامة، دون أن يقدر على الوقوف إلى جانبه، ودون أن يبالي أحد من الجيران والمارة به، وهو ما أثاره ونقل له أحاسيس الرجل المضروب، إلى درجة التماهي معه والشعور بأنه هو ذاك الرجل، بينما ترفض الزوجة شعوره هذا مرتئية أن الرجل المضروب هو لص وقاتل للجيران، ويستحق القتل، والزوج يغالي في شعوره بالتماهي إلى درجة التوحد مع المجني عليه، والذي تدفعه الزوجة إليه، بالإبلاغ عنه باعتباره المجرم المطارد.

تقذف الأقدار الغاشمة ظاهرياً، ووشاية الزوجة وعنت رجال الشرطة فعلياً، الزوج لساحة الإعدام، حيث تجرى وقائع إعدامه، دون محاكمة أو دفاع عن حقه في تبرئة ساحته، حيث نرى الزوج وهو مقيد وعلى رأسه غطاء الموت، مما يستدعى للذاكرة المجهدة صورة المواطن العراقي في سجون المحتل الأمريكي لبلده، فضلاً عن تعمد النص الإشارة إلى ارتداء رجال الشرطة أقنعة ضاحكة للسخرية منهم، بعد أن أباحوا لأنفسهم أن يكونوا شرطة الواقع وحكامه والمتحكمين فيه، لذا فهم يخبرونه بتعديل في منطوق الحكم عليه، فبديلاً عن إعدامه والخلاص منه، قرروا (هم) أن يدفع غرامة تقررها (محكمة) مجهولة، يتم تحصيلها لـ(صندوق هيئة محكمة العدل الدولية) سواءً منه في حياته، أو من عائلته بعد مماته، مما يعني ربط حياته وحياة أهله بمحكمة العدل الدولية هذه، والتي هي مجرد محصل لقرار محكمة أخرى أعلى أكبر منها، لقطب ما قرر أن يستنزف حياة هذا المواطن وأهله حتى نهاية الحياة ذاتها، وهو قطب لا يكتفي باستنزاف مال هذا المواطن فقط، بل ويجبره على أن يُسحب عارياً كالقرد بعربة مفتوحة، في رحلة تجريس وتعذيب يطلب فيها المغفرة ممن منحوه حق الحياة مقابل الحصول على ماله.

يلعب (الزوج) هنا دور المواطن المهمش المغترب داخل وطنه، العائش وحيداً في مواجهة قوى غاشمة، وجيران لا يبالون به، وأصدقاء خونة، وزوجة توشي به لمجرد دفعه للإحساس بأهمية حياتهما معاً، وتتراجع دون مبررات عن وشايتها الكاذبة به لدى الشرطة، مؤكدة أنه لا علاقة له بجرائم الفساد الأخلاقي المستشرية في البلد، وليس له علاقة بمحاولات اغتيال الرئيس الفاشلة الملفقة له، ولكنهم يؤكدون لها أن ما تم العثور عليه بشقتهما من أوراق تدينه، فالأسماء التي وجدوها مدونة بأوراقه هي لشخصيات حقيقية قام بالاعتداء عليها واغتصابها لينتهوا نهايات غريبة كالانتحار، أو التصوف، أو دخول مصحة للعلاج النفسي، ويذكرون منها «فرانز كافكا» و«ميشيل فوكو» و«فرجينيا وولف»، وهنا يتدخل العقل الناقد للكاتبة وسط تدفق الإبداع، حينما تسأل الزوجة عن علاقة هذه الأسماء (الحقيقية) بزوجها، فترد عليها المحققة قائلة: هي كعلاقة القارئ بالنص العجيب حين يكتب المبدع نصاً واسعاً يحاول به إيقاع القارئ في المصيدة، وكعلاقة الناقد المبدع

مع ذلك النص وهو متورط في تفكيك مفاهيم الحياة، والموت، والوجود، والحريات الشخصية ليعمل على خلقها من جديد، فمن يستعيد من ذاكرته الخصبة حيوات الأديب «كافكا» والناقد «فوكو» والروائية «وولف»، سيجد أن الأول هو رمز الاغتراب عن العالم في العصر الحديث، والثاني هو المتوفى بمرض الإيدز الذي أصابه نتيجة لسلوكه الجنسي الشائن، وربطه بين اللذة والموت، والثالثة عانت من الوحدة والانهيار العصبي الذي أدخلها مصحة للعلاج النفسي وانتهي بها للانتحار، وما يجمع الثلاثة بالزوج المحبط هذه العلاقة الشائكة بين الحياة والموت، وما يربط بين منجزات هؤلاء ومسرحيتنا هو رفض أشكال الكتابة التقليدية، والبحث دوماً عن سبل تجريبية مغايرة لأساليب الكتابة الواقعية.

والأمر لا يتوقف عند توحد بطلنا بالشخص المضروب حتى الموت، وحلوله بجسده داخل السجن، واستنزاف ماله حتى نهاية الكون، بل تنقلنا المسرحية إلى مشاهد جديدة تضيف أبعاداً أعمق لموضوعها تتجاوز التطور التقليدي للحدث الدرامي، بإنشاء مشاهد متلاحقة تتجاور لتصنع لوحة مشوهة للعالم الذي تعيشه الشخصية، ولذلك يأخذنا النص لمواقع ثلاثة مغايرة: مرسم يؤكد فيه الفنان وهو يرسم لوحة مكتوبة عليها (زنزانة). إن مهمة الفنان وضع أسئلة مفتوحة؛ حتى لا يستقر الجواب بين قوسين، ومعرض يقدم مجموعة من فناني المنفى إيمائياً (مايم)، وما أن يهموا بالنطق حتى تغيب الإضاءة عنهم، مع عودة للزنزانة والزوج مقيداً في مواجهة الصالة التي تظهر فيها الزوجة في حضن رجل الأمن، بينما الحراس يقومون باغتصابه، ثم مشهد لمدرسة محو أمية تعلن فيها المعلمة أن المعرفة هي النقطة الحمراء التي تشغل وجود العقل الأبيض، وأخيراً مشهد للزوج والزوجة بالحديقة ليلاً، يحملان قفصاً به حمامة، يطلقانها لتطير فتسقط ميتة، تبكى الزوجة ويكبر الزوج للصلاة.

أرواح هائمة

وفي نصها المعنون (عابر أقل) (6) تشير «الربيع» في إرشاداتها المسرحية إلى وجود «منشور ضوئي يوجه إلى الممثل الذي سيؤدي دور بيسوا وهو يرتدي قميصاً عادياً بلون باهت»، كما توجد شاشة فيديو تعرض عليها مشاهد تمثيلية مسجلة، في تواز وتقاطع مع المشاهد التمثيلية الجارية بفضاء المسرح، وتُدفع بممثلة واحدة للقيام بأربعة أدوار لشخصيات ذات صلة وثيقة ببطلها المحوري الشاعر البرتغالي «فرناندو بيسوا»، وتصبح سينوجرافيا العرض تجريدية وإيحائية، مستخدمة المسرح كـ (فضاء فارغ) تملأه أرواح هائمة، وأجساد تبحث عما يجعلها ذوات متحررة من قيود أفكار هبت على مجتمعاتنا في العقود الأخيرة، فقيدت عقولاً، وزيفت وعياً، وأخرت الأوطان عن زمنها المتسارع.

صار العالم «منتهي القسوة»، يغترب فيه المرء داخل وطنه، ويعاني من تهم جزافية، ويحلم بالتحرر من قفصه، فيموت الحلم فور تحرره، فلا يجد ملاذاً له غير الصلاة مع نهاية (منتهي الحب... منتهي القسوة) عله يجد الحرية في عالم الملكوت، خارج زمنه الراهن ومجتمعه المقيد لها، ولذلك ترحل الكاتبة، دون أن تغادر مجتمعها، إلى البرتغال، لتدير

وقائع نصها (عابر أقل) هناك، وحول شخصية الشاعر والناقد الأدبي والمترجم والفيلسوف «فرناندو بيسوا» (1888 – 1935)، ملتقطة شخصية حقيقية شديدة التعقيد، تتفت في منجزاتها الإبداعية، مبتدعة في مسيرتها اثنتي وسبعين شخصية مستعارة (heterónimos) ذات حيوات متكاملة، لا لتتحدث باسمها، ولكن لتكون أصوات أخرى غير صوتها المعلن، فالقصيدة أحادية الصوت لا تستطيع أن تعبر عن رغبته في «ألا يكون أحد»، وهو يود أن تعبر هذه الشخصيات الندية المستعارة عما يجرى بأعماقه من تعدد للرؤى، فابتدع هذه الشخصيات الوهمية لتلعب أدواراً متعددة الصوت، وهو ما وجدته «الربيع» متلائماً مع طبيعة الكتابة الدرامية للمسرح، القائمة على الحوار بين شخصيات متعددة، ولذا أحضرت هذه الأصوات المستعارة مع الشخصية الرئيسة «بيسوا» في النص الدرامي، بعد أن حملت هذه الشخصيات الأخرى اسم ومهمة (البدلاء) لصوت الشاعر الأصلي، فتقدم لنا وقائع النص الشاعر وهو في حالة معاناة مزدوجة، حيث يظهر لنا في فضاء مسرحي راهن، يعاني من حالة التفتت الفكري والنفسي فيتوزع صوته الذاتي بينه وبدلائه، متحاوراً داخل مكتبه المغلق مع أبرز بدلائه «ألبرتو كاييرو» و«ألفارو دو كامبوس»، وملتقياً حبيبته «أوفيليا كويروش» في موقع من موقعين خارجيين متخيلين في هذا الفضاء المسرحي يمثل الأول حديقة ثم سوقاً يلتقي بها «بيسوا»، ويمثل الآخر شارع (الدورادو ريس) يتخيل فيه حضور طيف «برنارد سواريس» كبديل رابع له، بدلاً من بديله الثالث المذكور في الإرشادات المسرحية «ريكاردو رييس»، فهذا الأول في الواقع هو الذي صدر كتاب «بيسوا» (كتاب اللاطمأنينة) باسمه.

في فضاء تليفزيوني يعرض على شاشة فيديو أرت بالتقاطع مع فضاء العرض المسرحي، تتجسد معاناة «بيسوا» الفيزيقية مع مرض تليف الكبد، وذلك داخل المستشفى، وبالتحاور مع ممرضته «كاترينا»، كما يظهر ذات مرة في هذا الفضاء مع صديقته العجوز «دونا ماریاس فيرتوديس» ببيتها. ويبدأ النص بالشاعر يعاني الغربة عن واقعه، يتحرك ممزقاً لا يكاد يعرف ذاته وسط شخصياته المبتدعة، ولهذا نسمع منذ اللحظة الأولى صوته مفارقاً حضوره الجسدي، كما سنرى حضوره على الشاشة كصورة سابقة التصوير ومخالفة لحضوره المادي على الشاشة، فضلاً عن ظهور بدلائه المبتدعين بأسمائهم المستعارة من قلب الدخان الكثيف، حيث يعود «البرتو كاريير» من القبر باحثاً عن الرجل الذي انشق منه، والذي تخبرنا معرفتنا بعالم «بيسوا» بأنه كان فلاحاً متوسط التعليم، كارهاً للرمزية والميتافيزيقا، لغته شعرية وبسيطة، وكان يرى أن الشعر قادر على تمثل الواقع، مقابل بديله الثاني «الفارو دي كامبوس»، الذي يظهر بفضاء المسرح مرتدياً ملابسه ونظارته، ويردد ما يكتبه «بيسوا» وكأنه نسخة منه أو رجع الصدى له، فهو أكثر الشخصيات

المستعارة أو البديلة التي تعبر عن أوجه شعرية مختلفة في متن «بيسوا» الشعري، مما يجعله أقرب للقناع اللاصق بوجه الشاعر ذاته.

لقد تعلقت روح «بيسوا» بالسماء، ولم يرد أن يستبدل بها عقيدة الإنسانية التي سادت جيله، فتمزقت أحلامه بين النقيضين، ولم يرد أن يكون ذاتاً محددة الوجود، فخلق ذوات أخرى تماثله وتتعارض معه، فطغت عليه وفتت وجوده المتعين في الحياة، وماثل البناء الدرامي لنص «آمنة الربيع» هذا التفتت، فتأسس على فضاءين مختلفين، ومنح ممثلة دور الممرضة «كاترينا» فرصة أداء دوري الحبيبة «أوفيليا كويروش» والصديقة «ماريا س فيرتوديس»، وكذلك عازفة الكمان المصاحبة لظهوره الأول بمكتبه، لتبدو تعددية المرأة في حياة «بيسوا» وجوداً موحداً للأنثى التي يذوب فيها دون أن يقدر على الحياة معها، وليظل النص الدرامي متعلقاً بالمعرفة العميقة لحياة وإبداع الشاعر البرتغالي.

انتيجون في بيت الزينة

وفي نصها الأحدث (يوم الزينة) (7) تستفيد الربيع من بنية الفيلم السينمائي في بناء عرضها المسرحي متعدد الشخصيات، متعدد اللهجات، متعدد الرؤى، وذلك بخلق مشاهد قصيرة ومتلاحقة، مصاغة بسخرية تصل إلى حد الجروتسك في بعض المشاهد، والكاريكاتورية في مشاهد أخرى، وتوليف (مونتاج) هذه المشاهد بالتداخل والتمازج والقطع على حوار مشهد ليكمله حوار مشهد آخر بصورة ضمنيه، فضلاً عن استخدام تقنية المونولوج في صورة حوار مع آخر غائب، واستخدام تقنية التمثيل داخل التمثيل، حيث تقوم واحدة من شخصيات نصها بتمثيل دور «انتيجون» في مسرحية سوفكليس الشهيرة، وهي شخصية «نرجس» التونسية» التي تلتقي برفيقاتها، اللبنانية «يارا»، واليمنية «زبيدة»، والسودانية «هداية» في صالون (كوافير) الست «زمردة» بمدينة (طفار) العمانية، في لقاء يجمع بين أربع نساء عربيات، يظلل الهم حياتهن، وتتفاوت اللهجات بينهن، وتتسلل اللهجة العمانية والممارسات الطقوسية الظفارية لحديثهن، مما يتطلب من الكاتبة التدخل بالشرح والتفسير في هوامش النص الدرامي.

تجربة درامية شديدة التكثيف، شديدة المراوغة، قد تستدعي للذهن الأعمال الإبداعية التي تجمع في مكان واحد أكثر من شخصية من بلدان مختلفة، مثل رواية (غابة من الشوك) للكاتبة السورية «هدى الزين»، والتي تجمع بين ثلاث فتيات بورجوازيات من المغرب، ومصر، ولبنان، لتضعهن بتقاليدهن وأفكارهن في مدينة باريس الهاربات إلى تحررها، والتي تجبرهن على الفعل المناوىء لما جبلن عليه، بينما الأمر فى (يوم الزينة) أن النسوة ينتمين للشرائح الدنيا من الطبقة المتوسطة، اغتربن من أجل لقمة العيش، فجئن للعمل بصالون (بيت) للزينة، حيث يعانين من الزبائن المرهقات لهم، ويلتقين لتبث كل واحدة منهن همها الداخلي وتكشف أسراره، منتهيات باستدعاء مشهد من مسرحية (أنتيجون) لسوفكليس، تنادي فيه الجوقة «الحب الذي لا يقهر»، ليخلطن – بمهارة الكاتبة – بين غناء الجوقة الإغريقية وحياتهن الخاصة، ويمزجن بحرفية بين ما هو أدبي وما هو فني، وإن مالت كفة الأدبية، وصار لها القدح

المعلى على كفة الفنية، وربما يرجع هذا إلى تضاؤل تدريس الحرفية المسرحية، كتابةً، وتمثيلاً، وإخراجاً، في الجامعات العمانية في العقدين الأخيرين، بعد إغلاق قسم الفنون المسرحية في كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة السلطان قابوس ، الذي كان له دور مهم في «الحركة المسرحية التي نشطت طوال عقدين هما عقدا الثمانينات، والتسعينات من القرن العشرين» (8). كما يشير الكاتب «هلال البادي» في تقديمه لمسرحية «بدر الحمداني» (مواء القطة)، وربما لظهور تيارات أدبية ما بعد حداثية تتجاوز انغلاق النوع على ذاته، وتمزج بين الأنواع المختلفة، وهو ما نراه أقرب لمزاج الكاتبة التي تتمرد كمبدعة على الصياغات كافة التي تحصر الإبداع في نوع واحد، أو اتجاه محدد، وهو ما يتجلى في مسيرتها الإبداعية حتى الآن ؛ إبداع متدفق في أنهر بلا ضفاف، وصخب يختبئ خلف أقنعة البراءة، وثورة أنتيجونية تصرخ في مجتمعات تتعلق بما هو ما بعد حداثي، وتعيش على ما هو قادم من رحم الأمس البعيد.■

الهوامش

1 – نشر هذا النص لأول مرة بالعدد الثاني من مجلة (نزوى) العمانية الفصلية – يناير 1995، ونشر في كتاب بعنوان الأعمال المسرحية، ضم معه نصوص الجسر، البئر، الذين على يمين الملك، منتهى الحب.. منتهى القسوة – ط1 – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 2003م.

2 – آمنة الربيع : الطعنة – دار الرؤيا للنشر – سلطنة عُمان – 1996.

3 – آمنة الربيع : الأعمال المسرحية – ط1 – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 2003 – ص 9.

4 – آمنة الربيع : الجسر – نشرت لأول مرة بمجلة (نزوى) الفصلية – سلطنة عمان – العدد الثالث – يونية 1995 .

5 – آمنة الربيع : منتهى الحب.. منتهى القسوة – نشرت لأول مرة بمجلة (نزوى) الفصلية – سلطنة عمان – العدد 24 – أكتوبر 2000.

6 – آمنة الربيع : عابر أقل – نشرت لأول مرة بمجلة (نزوى) الفصلية – سلطنة عمان – العدد 46 – أبريل 2006.

7 – آمنة الربيع : يوم الزينة – الجمعية العمانية للكتاب والأدباء – ط1 – بيروت – لبنان – 2014 .

8 – هلال البادي: المواء عندما يكون شرارة صرخة – تقديم لمسرحية (مواء القطة) تأليف بدر الحمداني – كتاب نزوي – الإصدار الثاني والعشرين – مجلة نزوي – العدد الثامن والسبعون – أبريل 2014.

مرجعيات التناص عربية

[إياد كاظم طه السلامي*]

إن الغور في المفاهيم والمصطلحات النقديه يكشف لنا مناحي متعددة، وأصولاً متنوعه، ومرجعيات مختلفه، فضلاً عن ربطه بآراء ذاتيه أكثر الأحيان، فلو وضعنا مصطلح أو مفهوم التناص تحت مجهر الكشف نرى أن هناك تنوعاً فكرياً ومفاهيمياً حول هذا المصطلح، فمنهم من ربطه باللفظ وبالمعنى، ومنهم بالخطاب وآخرون بالجنس الأدبي.
وتأصيلاً لمصطلح التناص في ساحة الخطاب النقدي العربي، فقد تم التعرف على جذوره العربية بوصف اللغة العربية عالية البلاغة ولم تخلُ من باحثين في المنطق، والنحو، والصرف، والبلاغة. فنلاحظ استعماله دون تدوينه الحرفي، وهذا يقودنا إلى تطابقه مع ما ظهر حديثاً في استعمال المصطلح بمكوناته الشكلية والموضوعية.

* باحث أكاديمي من العراق.
* العمل الفني : خالد الساعي ـ سوريا.

ولا يمكن تخطي المنتج (المرسل) والمتلقي(القارىء في السرديات الكرافيه/المشاهد في الفنون البصريه) كونهما منتجي النص، فالأول يعتمد على مرجعيات شكلية وموضوعية، والثاني على ما يحمله من ثقافة راسبة سابقة ومتزامنة.

يعد اللفظ والمعنى جوهر الأدب وعموده الأساس ولا يتم إنتاج نص من دون استعمالهما، ويبقيان مؤطرين بأشكال محددة. قال الإمام علي (ع): «لولا أن الكلام يعاد لنفد». وعليه فلا وجود لكلمة عذراء لم تستخدم، باستثناء كلمة آدم. أي لا يوجد نص بكر. «ولا يوجد تعبير لم يرتبط بعلاقة بتعبيرات أخرى». «ولا يوجد نص مغلق مكتف بذاته»، فلا مناص من وجود تداخل وتعالق بين أي نص ونصوص أخرى، فقد لاحظ العرب هذه لعلاقتها بآلية الكتابة والتلقي بين ما سبق وما سيلحق بالتجربة من خلال الوعي المتواصل باستخدام آلية الفعل الكتابي ومعرفة أصوله ومرجعياته والتي قادتهم تاريخياً إلى النص ومعرفة المؤثرات التي تنتجه.

ولأجل ترسيخ المصطلح لغوياً لابد من معرفة أصوله المعجميه، فعرف (ابن منظور) في لسان العرب «النص: رفعك الشيء. نص الحديث لينصه نصاً: رفعه. وكل ما أظهر، فقد نُصّ. قال (عمرو بن دينار): ما رأيت رجلاً أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند. يقال نص الحديث إلى فلان أي رفعه». أما الفقهاء فقد أرجعوه إلى «نصّ القرآن ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظها عليه من الأحكام». في حين عرفه، (مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي) في القاموس المحيط «نصوصه جمع نص من نص الشيء رفعه وسمى به لأنه مرفوع الرتبة على غيره». أما مفردة تناص مرتبطة بالقوم فـ (تناصَّ القوم: ازدحموا). ومن صيغه: (تناصص) وهو «مصدر الفعل على زنة (تفاعل) تأتي من اثنين أو أكثر». وهو» مصدر صناعي للفعل (نص) على زنة (تفاعلية)، وإجراؤها على هذا الوزن صحيح، ويستند على قياس وزني وإجرائي واضح في العربية».

توصل (الجاحظ /255 هـ) إلى مفهوم التداول والتوارد من خلال التقاء الأفكار والمعاني وتلاقحها، إذ قال في هذا الصدد «لا يعلم في الأرض شاعر تقدم على تشبيه مصيب وفي معنى غريب أو لفظ شريف كريم أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء بعده من الشعراء أو معه إذا هو لم يعد على لفظة فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا بد أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكاً فيه».

لقد تعامل العرب في استخدام بعض المفاهيم في تداخل النصوص (السابق ـ اللاحق) وهذه المفاهيم مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمرجعية النص. فقد استخدموا «تداول المعاني «ويسميه (أبو هلال العسكري) بـ «توارد الخواطر» (وقديماً قال أبو الطيب المتنبي «الشعر جادة وربما وقع الحافر على موضع الحافر». وأشار(أحمد بن طاهر /ت 280 هـ) إلى ذلك عندما قال: «كلام العرب ملتبس بعضه ببعض». وقد أخذ المعنى حيزاً كبيراً في التعامل الشعري وكيفية أخذ شاعر من آخر والمناورة والتمويه فسيظهر للقارئ العارف والمتبحر استعمال معنى من شاعر إلى آخر ولا يمكن الكشف عن هذا دون مرجعية شعرية كبيرة وإطلاع واسع، ولا يسلم شاعر في نظمه من الأخذ من غيره مهما موّه، وأبدع، وحاذر، واستعمل طرائق متنوعة، وفارق في المعاني، وقارب في الألفاظ، وأفلت من التداخل. كما لاحظ (ابن طباطبا) إن اللفظ والمعنى قد أخذا حيزاً كبيراً من دراسة النص، وأن المعاني استخدمت من شعراء سابقين ولم يبقَ للمحدثين في زمانه معانٍ يتداولونها فعملوا على الإفادة منها، «لأنهم سبقوا كل معنى بديع،

ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة». وقد أشر عملية الاتكاء من شاعر على آخر أن «يديم النظر في الأشعار، لتُلصق معانيها بفهمه وترسخ أصولها من قلبه، وتصير مواداً لطبعه، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتاج ما استفادة مما نظر في الأشعار». وفي الحادثة المعروفة للشاعر(أبو نواس) عندما أراد تعلم نظم الشعر فذهب إلى (خلف الأحمر) يطلب منه أن يعلّمه نظم الشعر. فطلب منه الأخير أن يحفظ ألف مقطوعة وأرجوزة شعرية، وبعد فترة عاد وقد حفظها، فطلب منه ثانيةً أن ينساها، فذهب إلى بعض الأديرة والأماكن الخالية، وعاد ثانيةً بعد أن نسيها فقال له: الآن أنظم الشعر. ويتضح مما سبق أن الخبرة والتدريب على المرجع الجمعي يفتح للنص شموليته الأدائية والبنائية.

فقد أشار القاضي (علي بن عبدالعزيز الجرجاني) بهذا الخصوص: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن: بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته؛ وتسلم السبق لمن وصف وأصاب وشبه فقارب... فاغزر؛ ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته».

وأكد القاضي الجرجاني ومن سبقه من النقاد العرب أن للشعر وظيفة وعُدَّة تتداخل لإنتاجه هي:

1 - الطبـــــع.

2 - الروايـــــة.

3 - الدربة والملازمة.

وعليه، فإن (الدربة والملازمة) تحتل مركزاً مهماً في الإنتاج النصي، ومما يعزز هذا الرأي ما أدركه النقاد العرب، فقد عدها ابن خلدون العنصر المهم الرئيس لإدراك البلاغة «وهذه الملَكة إنما تحصل بممارسة كلام العرب، وتكرره على السمع والتفطن لخواص تركيبه». كما يطرح (حازم القرطاجني) موضوع الدربة بالقول الآتي: «وأنت لا تجد شاعراً مجيداً منهم إلا وقد لزم شاعراً آخر المدة الطويلة، وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد عنه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية، فقد كان ككثير (الشاعر) أخذ الشعر عن جميل (جميل بثينة) وأخذه جميل عن هدبة بن خشرم... فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلم الطويل فما ضنك بأهل هذا الزمان».

ووضع (القاضي الجرجاني) من أجل المزيد والتعمق في موضوع السرقات رأياً ملخصه هو:

1 - هناك مشاركة عامة في التشبيهات كالحسن في الشمس والبدر.

2 - قسم يحوز على معنى متداول فيعود إبداعاً واختراعاً له وكل من يحوزه بعده سارق له.

3 - هناك تشبيهات متداولة على السنة الشعراء كالفتاة بالغزال في جيدها وعينيها.

4 - الزيادة والتقليل في المعنى ليس سرقة.

5 - العيب في نقل المعنى وكثير من اللفظ.

6 - الناقد له القابلية على كشف السرقة الظاهرة والكامنة.

7 - إن تثبيت الحكم بالسرقة لا يرتبط باللفظ وتشابهه ولا بالهوى والعصبية.

8 - الأسبق حاز على معانٍ كثيرة وأتى على معظمها، فلا غرو أن تؤخذ وتقلب وتنقل.

وعليه فالأدب المحدث هو محاكاة للأدب السابق ولا يمنع استفادة المحدث من أفكار سابقيه بإضافة جديدة وظهور معانٍ متعددة تتطور وتتجدد مع الزمان، وعلى المحدث أن يبحث ويمحص المعاني ويوجد ابتكارات وتنوعات في الاستخدام ولا يعتاش على فتات موائد السابقين.

وقد عدَّ العرب القدماء الانفاق العرضي بين أي نتاج شعري وآخر يعود سببه لاستخدامهم لغة واحدة بصورها البلاغية المستمدة من مكانية البيئة المعاشة لمنتجي النص الشعري، إذ منحت طبيعة البيئة معانٍ أفادوا منها في

الوصف باستخدامهم معاني السابقين، أي قيامهم بمحاكاة السابق، لأن الاثنين يتأثران بالبيئة ذاتها وإطار الثقافة الجمعية للمجتمع. وكذلك عدوا هذه العملية موكولة إلى النقاد من خلال تفكيكها وإرجاعها إلى أصولها لغرض القراءة المعيارية لها، ومن خلال هذا تم تقسيم التناص بمفهومه لدى العرب إلى رتب ومنازل «كالمشترك، والمبتذل، والمختص، والسابق، والبديع المخترع، والكامن، والظاهر الجلي، والصريح الظاهر». وقسموه إلى درجات «أما لحظياً يرتبط بثقافة المبدع أصلاً من حيث التمثل والاستيعاب والاستنساخ وأحياناً حد استواء الرساله (message)، واستواء المعنى وتجاوبهما بين السابق واللاحق، وإما ضارباً في أعماق عملية الابتداع في صورة ذاكرة أدبية تخضع لديمومة رحيل الأفكار وتوارثها وهجرتها».

وقسمه قدماء العرب وفق ارتباطاته بثقافة المجتمع إلى:

1 - خاص: هو كل تجربة فنية وعلاقتها بثقافة الحاضر ومدى ارتباطها بالسابق «سلف وخلف ومفيد ومستفيد».

2 - عام: وهو مدى التواصل والانقطاع داخل الثقافة بعموميتها وجوانبها المتعددة.

ومن خلال ما تقدم يظهر إن النص الشعري العربي كان يسير بموازاته النص النقدي العربي الذي يقومه تارة ويتشابك معه تارة أخرى من خلال الإشارة إلى الإبداع ومدى نزوع الخطاب الشعري العربي نحو استخدام معانٍ وألفاظٍ سابقة ولكن بصورة محدثة وشعرية عالية، فالنص الشعري لم يتوقف عند المعلقات من حيث كونها النماذج المعيارية الأولى فتناولوها على مرّ الزمان واستخدموا المعاني والألفاظ نفسها ولكن بمضامين وتراتبية جديدة ومغايرة، فأصبحت النماذج الأولى والنماذج اللاحقة هي التي تمنح الخطاب الشعري العربي هويته الإبداعية وقوته اللفظية، وأن مرافقة الفكر النقدي العربي لهذه العملية قد عَرَفَ مصطلح التناص كمفهوم ولكن بتسميات متعددة عندما ربط الناقد العربي النص اللاحق بالنص السابق لفظاً ومعنى، تجربة ودربة، حيث خلق له خصوصية إنسانية فكرية، وخلق له خطاباً شعرياً عربياً، ومجمل الحديث كان عن الشعر لتعامل العرب بصورة واسعة كونه الجنس الأدبي المهيمن لديهم بصورة مطلقة. ■

المصادر

- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد. كتاب عيار الشعر. تحقيق: عبدالعزيز بن ناصر المانع. الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر. 1985.
- ابن منظور. لسان العرب (معجم لغوي علمي)، م3، ك2. إعداد وتصنيف يوسف خياط، نديم مرعشلي، بيروت: دار لسان العرب، 1970.
- الفيروزابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. القاموس المحيط. بيروت: عالم الكتب. د. ت.
القرطاجني، أبو الحسن حازم. منهاج البلغاء وسراج الادباء. تحقيق: محمد الحبيب بن الخواجة. تونس: دار الكتب الشرقية. 1966.
- بدوي، أحمد أحمد. القاضي الجرجاني. (سلسلة نوابغ الفكر العربي). القاهرة: دار المعارف. 1980.
- الجاحظ، أبو عثمان. كتاب الحيوان، ط1، ج3. تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي. 1938.
- الجرجاني، القاضي عبد العزيز. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق وشرح: محمد أبي الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، بيروت: المكتبة العصرية. د. ت.
- الحاتمي، أبو علي محمد الحسني بن مظفر. حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج2. تحقيق: جعفر كتاني. بغداد: 1979.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل. كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر). تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم. بيروت: المكتبة العصرية، 1986.
- القمري، بشير. شعرية النص الروائي (قراءة تناصية في كتاب التجليات)، ط1، الرباط: شركة البيادر للنشر والتوزيع، 1991.
- مصطفى، إبراهيم و(آخرون). المعجم الوسيط. بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت.
- لؤلؤة، عبدالواحد. التناص مع الشعر الغربي: مجلة الأقلام. بغداد: ع (10، 11، 12). 1994.
- صبره، أحمد. حل النظم: مجلة علامات في النقد، بيروت : الفلاح للنشر والتوزيع، ج3، م8. 1998.
- كليلطو، عبدالفتاح. الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1985.
- القمري، بشير. مفهوم التناص بين (الأصل والامتداد) : مجلة الفكر العربي المعاصر. بيروت: مركز الإنماء القومي، ع 61-60. 1989.

شجرة الحياة

عدسة: صالح الغرادي ـ البحرين

النصُّ الدينيُّ وإنتاجُ الدلالة
«الوليمة»

تحيّةً لـ «أندريه ميكل» (1)

[عبد الكريم حسن*]

«كلُّ قصيدة نثر انفجارْ...» (2).

كلُّ قصيدة نثر تفجيرْ.

انفجارٌ وتفجيرٌ... غليانٌ، فـ «تَفَتُّحٌ»، فخصبٌ ونماء. الانفجار تَفَتُّحٌ في لسان العرب. والتفجير خصبٌ في لغة القرآن الكريم.

انفجار من الداخل، وتفجيرٌ في الخارج، وبينها لغةٌ... ماءٌ يتفجر من الصخر.

---

* باحث وأكاديمي سوري مقيم بالبحرين.

ولكنْ، هل تنفرد قصيدة النثر دون سواها بهذه الحقيقة؟ هل تندُّ عنها قصيدة التفعيلة؟ وهل تجافيها قصيدة البيت؟ أما من قصيدة هنا، وقصيدة هناك تستجيب لهذه الخصيصة- القانون؟ بلى، ولكن الأمر لا يتعلق بقصائد مفردة، وإنما بشكلٍ شعري. فالشكل الشعري لكليهما- بيتاً وتفعيلةً- لا يخرج بهذا القانون، وتخرج به قصيدة النثر. ذاك ما تشهد به- على الأقل- مقاربتي لتجربة «أنسي الحاج». فقصيدة النثر عموماً، وقصيدة النثر «الأُنسيّة» على وجه الخصوص، تنكشف عن مثل هذا القانون.

أهو قِصَرُ القصيدة؟ أم هي الكثافة الشديدة، والتوتر الحارُّ، والتناقضاتُ التي لا تنحلّ؟ ربما كان هذا وذاك، وربما كان هذا أوذاك، ولكنني أجد نفسي في الموقع الذي أحشد فيه نفسي لأشارك في «الوليمة»، وأرى - مرّةً أخرى- كيف تنتج الدلالة في شعر «أنسي الحاج» (2)، و-مرةً أولى- كيف تنتج من احتكاك النص الشعري بالنص الديني.

* * *

الوليمة (3)

تريدون شعراً؟
ومتى كان الشاعر كان يكتب شعراً؟
تريدونه في سرّه، في تأليفه ؟
تريدون تلك الظلال، وذلك التجديد، وتريدون الرموز
والأشكال؟
والموسيقى؟
والصُوَر؟
اذهبوا! اخرجوا من الغرفة!...
كان شِعرٌ، ولم تكن عفويّة
وكانت عفويّةٌ، ولم يكن شعر
وكان الشعر والعفويّة فظلَّ مكانٌ
مكانٌ إلى الأمام
جائعٌ
جائعٌ تسمعون جائعٌ.
وتقدّمتُ
لا للشعر ولا للعفوية ولا لأجلكم
تقدّمت لأنّي في الحُبّ!
وأصبحتُ الطعام
أصبحتُ طعام الحُبّ
أكَلني
حناناً شفَقةً
نشوةً غيرةً
شكّاً ندماً
افتراساً انصلاباً
غباوةً تنازلاً
خوفاً قهراً
فشلاً غربةً
من كتفيّ وعينيّ وقلبي ومن أسناني
وجَعَلَ في رأسي خلخال العذاب
جعل رأسي يدور ويرنّ بين يديّ ويرنّ بلا يديّ ويرنّ
بلا وقت
لأنّي أُهديتُ حتى النهاية وتقدّمت بعد النهاية.
مَنْ أنتُم؟
مَنْ يكون هناك خارج الرأس؟
تطلبون؟ تعيشون؟ تحاسبون؟ تقرأونني؟
لا؟ لم تَسمعوا بي؟
ليس لي إخوة إلاّ ضحاياي الذين جَلَدوني
ليس لي إخوة إلاّ جلاّديَّ الذين حطّمتُهم
وما أشقاهم إخوة!
وأقول «لأني في الحبّ»

وأقول «أصبحتُ طعام الحُب»
ولكنْ أيّ حب؟
ضوء القمر يَلْمع ليضلل الباحثين عن فحوى ظلامه
ظلام القمر جزء ضائع في ظلام الله؟
لا تبحثوا عنّي في كلمة
ولستُ في شيء.
احرقوا هذه الكتب!
خيانة!... خيانة!...
ليس شيء.
لقد تقدّمتُ مفتوح الحواس
وشربتُ الليل.
أنا هو أنا
مَنْ يناديني؟
مَنْ أنتم؟
كيف أصف أين مررت وأظل أحتمل الشعر
ويحتملني؟
من أيّ عينين تخرج ذكريات النعمة
وأيّ لسان يردّد صدى السقوط؟
أين أنا؟
وأيّ جلْد يستوعب هذه الروح التي تستلقي على
جروحها وترى، بعيداً قريباً، عالم أحلامها يتحقق تحت
سلطتها الوحيدة
أولا يتحقق
وعندما يتحقق تكون
وهذا أغرب ما يكون
سعادةٌ للقتيل وسعادة للقاتل
أيّ جلْد يستوعب هذه الروح؟
لم أقل يوماً تماماً ما هو الحبّ لي
وما هي الحياة

أنا السطحيّ باطنيٌّ جدّاً
أنا المُحبّ كارهٌ عميق
أنا الشاعر لستُ شاعراً
خذوا! خذوا فنونكم!
مالي ولهذا الكلام؟
بعْضُه يُشبههم!..
حماقةٌ تُحوّنني نفسي
مجاملةٌ تُهوّرني فأنجح.
لستُ معكم
لا تُدخلوني!
أنا محتاج أن يشبهني كلامي
دائماً، بلا تسامح.
أريد رأسي!...
سأحتفظ به!...
وبغصّتي هذه
حيث أنا
وحيث أرى الجميع كما هُم، ومرارتي أكبر منهم.
أنا في غصّتي هذه
ولن أرتّبها في كلمات
لأن حقيقتي أصْغرُ أو أكبر
لكنها ليست حيواناً في حديقة اللغة
فلا فن يعشق ما فيَّ
ولا كائن يُجديني أن يعْرف.
أغلقوا عليّ الباب
سيظلّ بيني وبينه فاصلٌ كلمة
ولن أقولها لأفتحه.
سأختنق
فهذا هو الأفضل
هذا هو الشعر

والجواب
والوحش الذي لايعيش
إلاّعلى الطريق التي سيسلكها
كلُّ مَنْ يختنق في ما بعد
عِوضَ أن يختنق وينجو
قبْل أن يُولَد!...

* * *

في الخروج من عتمات النص

النص مُعتمٌ شديد العتمة، لا تكاد تتحسَّسُ فيه نقطة ارتكازٍ تُعينكَ على الوصول إلى النهار.
النص متاهةٌ للخروج منها لا بدَّ أن تحشد كل عُدَّتك المنهجية، أن تتعرف بنفسك على سرّ البناء، أن تُمسك بخيط «أريان»، تستنفر كل أحاسيسك، تتقرى بكل جسدك، خطوةً خطوةً، خطوةً إلى الأمام، التفاتةً إلى الوراء، سطراً سطراً، ورقصةُ الحجل أنت تعرفها، وتعرف كيف تعْرُجُ بك من غباية «اللابرنت» إلى إشراقة النهار.

* * *

تبدأ «الوليمة» بسؤالٍ استفزازي :

تريدون شعراً؟

ومتى كان الشاعر يكتب شعراً؟

«تريدون شعراً؟». ماذا نريد إذاً؟ وهل يتوقع الشاعر منا أن نطلب منه غير الشعر؟ هل يستطيع الشاعر أن يقدم لنا غير الشعر؟ أما «متى كان الشاعر يكتب غير الشعر؟» فسؤالٌ غريب. أتُراه «يكتب الشاعر» غير الشعر؟ أم تُرانا نحن الذين نجهل الشعر ما يكون، وكيف يكون؟
الشاعر لايكتب الشعر إذاً، علاقته بالشعر ليست علاقة كتابة. فما عساها هذه العلاقة أن تكون؟

تريدونه في سرِّه؟ في تأليفه؟

«السرُّ» و«التأليف» لاعلاج لهما الآن، والتفصيل يأتي في ما بعد.
تريدون تلك الظلالَ، وذلك التجديدَ، وتريدون الرموز، والأشكال؟
والموسيقى؟
والصور؟
الظلالُ لا تُغري الشاعر بالشعر، ولا التجديد يغريه فيه، ولا الرموز والموسيقا ولا الصور.
كلُّ ذلك لا يُغريه، وذلك كله لا يستوقفني، وما يستوقفني على وجه التحديد هو «التجديد».
إنه موقف عجيبٌ حَقاً ألا يكون التجديد غاية الشاعر. فهو- من جهة- لايكتب الشعر، ومن جهة أخرى هو لا يُغريه التجديد في الشعر.
والأمر لا يتعلق بـ«الوليمة» وحسبُ، وإنما- بفضل التقابل بين «السرّ» و«التأليف»- يتعلق الأمر بكل شعره. إن الشاعر -بكل بساطة- يرفض أن يكون التجديد في الشعر قراراً بالتجديد. فإذا كنتم تريدون التجديد، الرموز، الظلال، الأشكال.. فـ :
اذهبوا! اخرجوا من هذه الغرفة!...
«اخرجوا من هذه الغرفة». «استفزازٌ آخر؛ صورةٌ أخرى من صور الانفجار-التفجير. تريدونني كما تريدون؟ لا أُريدكم. لا أُريد لي مريدين، ولا لشعري أتباعاً وأشياعاً ومعجبين. اذهبوا.

كان شعرٌ، ولم تكن عفويّةٌ
وكانت عفويّةٌ، ولم يكن شعرٌ
وكان الشعر والعفوية فظلَّ مكانٌ
مكانٌ إلى الأمام
جائعٌ

جائعٌ، تسمعون جائعْ.

«كان شعرٌ، ولم تكن عفوية». كان الشعر بقوالب. و«كانت عفويةٌ، ولم يكنْ شعرٌ». الشعر الذي سبق الشاعرَ، منه ما كان صنعةً، ومنه ما كان طبعاً. لا هذا كان شعراً، ولا ذاك؛ لا الشعر المصنوع المقولب، ولا الشعر الذي ثار عليه؛ لا شعر البيت، ولا شعر التفعيلة؛ لا القديم ولا الحديث يحمل – باسم «أنسي الحاج»– اسم الشعر. شعره ليس دخولاً في القوالب، ولا خروجاً على القوالب. شعره ليس ثورةً، ولكنه مكانٌ جائعٌ إلى الأمام. هل تسمعون؟ مكانٌ جائعْ.

وتقدمتُ

لا للشعر ولا للعفوية ولا لأجلكمْ

تقدمتُ–أنا الشاعر– لا للشعر، ولا للعفوية؛ لا للقوالب، ولا لهدمها؛ لا لأجل هذا، ولا لأجل نقيضه، ولا لأجل نقيضه، ولا لأجلكم. وبدوري –أنا الناقد– تقدمتُ في القصيدة، وأصبحتُ الطعامَ؛ أصبحتُ طعامَ النقد. و«لأجلكم» كلمةٌ تستوقفني، وأدخر الكلام عليها إلى حين.

تقدمتُ لأني في الحب

أصبحتُ الطعام

أصبحتُ طعامَ الحبّْ

النص الغائب هو «العهد الجديد» في الإصحاح الرابع عشر من «إنجيل مرقس» (5) : «و فيما هم يأكلون، أخذ يسوع خبزاً وباركَ وكسَّرَ وأعطاهم وقال : خذوا كلوا هذا هو جسدي، ثم أخذ الكأس وشكر وأعطاهم فشربوا منها كلهم. وقال لهم هذا هو دمي الذي للعهد الجديد الذي يُسفك من أجل الكثيرين».

وفي «إنجيل متّى» (6) : «وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز وبارك وكسَّرَ وأعطى التلاميذ وقال خذوا كلوا هذا هو جسدي.. وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً اشربوا منها كلكم.. لأن هذا هو دمي الذي للعهد الجديد الذي يُسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا».

وفي «إنجيل لوقا»(7) : « ولما كانت الساعة اتكأ والاثنا عشر رسولاً معه.. وقال لهم : شهوةً اشتهيتُ أن آكل هذا الفصح معكم قبل أن أتألم.. لأني أقول لكم إني لا آكل منه بعدُ حتى يكمل في ملكوت الله.. ثم تناول كأساً وشكر وقال خذوا هذه واقتسموها بينكم.. لأني أقول لكم إني لا أشرب من نتاج الكرمة حتى يأتي ملكوتُ الله.. وأخذ خبزاً وشكر وكسَّرَ وأعطاهم قائلاً : هذا هو جسدي الذي يُبذل عنكم. اصنعوا هذا للذكرى.. وكذلك الكأس أيضاً بعد العشاء قائلاً هذه الكأس هي العهد الجديد بدمي الذي يُسفك عنكم».

وفي «إنجيل يوحنا» (8) : «فكان اليهود يتذمرون عليه لأنه قال أنا هو الخبز الذي نزل من السماء .. إن أكل أحدٌ من هذا الخبز يحيا إلى الأبد.. والخبزُ الذي أنا أُعطي هو جسدي الذي أبذله من أجل حياة العالم.. مَنْ يأكلْ جسدي ويشربْ دمي فله حياةٌ أبديةٌ، وأنا أُقيمه في اليوم الآخر، لأن جسدي مأكلٌ حقٌ ودمي مأكلٌ حقٌ.. مَنْ يأكلْ جسدي ويشربْ دمي يَثْبُتْ فيَّ وأنا فيه.. كما أرسلني الآبُ الحيُّ وأنا حيٌّ بالآب فمن يأكلني فهو يحيا بي».

وتقدمتُ

لا للشعر ولا للعفوية ولا لأجلكمْ

تقدمتُ لأني في الحبِّ!

وأصبحتُ الطعامَ

أصبحتُ طعام الحبْ

النص الغائب هو الآيات السابقة التي تسمح لي بتحديد الحب عند الشاعر في التقائه وافتراقه عن الحب عن السيد المسيح.

ولكنْ، قبل أن أعقد هذه المقارنة بين النص الشعري والنص الغائب أجدُ من الضروري أن أُحضر نصاً آخر من

«إنجيل يوحنا» (9) تسطع فيه فكرة الفداء.

«لأنه هكذا أحبَّ اللهُ العالمَ حتى بذل ابنه الوحيد لكي لا يهلك كل مَنْ يؤمن به بل تكون له الحياة الأبدية».

في النص الغائب أحبَّ اللهُ البشر فبذل ابنه لأجلهم. وأحبَّ يسوع البشر فبذل لأجلهم جسده ودمه.

في النص الشعري أصبح الشاعرُ الطعامَ ؛ طعامَ الحبِّ، لا لأجل أحد، ولكنَّ لأنه في الحبِّ. والنتيجة المباشرة لهذا أن الشاعر ينفي عن الشعر دور النُبوَّة، وعن الشاعر دور النبيِّ.

وبالربط مع ما تقدم، فإن الموقع الذي يتكلم منه الشاعر ليس موقعه المجدَّد. فهو لا يريد لشعره أن يكون وليد تنظيرٍ يُقنع به الآخرين من أجل خلاصهم ؛ من أجل نقلهم إلى نظرةٍ جديدة.

الشاعر جاء إلى الشعر لأنه في الحبِّ. والحبُّ –بالعودة إلى النص الإنجيلي– حالةُ عطاء ؛ عطاء مطلق، حالةُ بذلْ. ولكن البذل عند الشاعر لا يحمل الأهداف الإنجيلية. إنه يبذل لا من أجلنا، ولكن من أجل البذل ؛ يبذل وليس الهدف من البذل عنده أن يُبشِّر بكتابةٍ جديدة، أو يُخلِّص القارئ من نظرةٍ، ويدعوه إلى نظرةٍ أخرى. الشاعر «يكتب» الشعر لأنَّه في الحبِّ، «يكتبه» لأنه في البذل، أصبح طعاماً للحب، أصبح مبذولاً للبذل.

وبالعودة إلى «المكان الجائع» الذي «تَقدَّمَ» فيه الشاعر، فإن المكان الجائع نداءٌ واستجابةٌ وبذلٌ مطلقْ.

هكذا أصبح في وسعي الآن أن أعود إلى السطر الثالث من «الوليمة» وأقرأ.

تريدون شعراً؟

تريدونه في سرِّه، في تأليفه؟

فكلمة «السرِّ» لا تُعيد إلى التعتيم في الشعر، وإنما تُعيد إلى السرِّ بمعناه المسيحي المتحدِّر من ديانات الأسرار»الأورفية».

أصبحتُ طعام الحبِّ

أكلني

حناناً شفقةً

نشوةً غيرةً

شكّاً ندماً

افتراساً انصلاباً

غباوةً تنازلاً

خوفاً قهراً

فشلاً غربةً

أكلني «من حنانٍ عليَّ»، «من شفقةٍ» بي. وكلتاهما مقلوب الصورة الإنجيلية التي يُؤكل فيها جسد السيد المسيح حناناً على البشر؛ شفقةً بالبشر.

أكلني «من نشوةٍ منه»، بمجانيةٍ.. «من غيرةٍ عليَّ»،استحواذاً لي.. «من شكٍّ» فيَّ.. «من ندمٍ» عليَّ، استدعاءً لبذلٍ سيخونه»يهوذا» .

أكلني «افتراساً»، تَوَحُّشاً.. و«انصلاباً»، على الصليب.

أكلني «غباوةً» منه، ربما لأنني لا أستحقُّ أن يمتلئ بي ذلك المكانُ الجائع.

أكلني «تنازلاً» منه، ربما لأنه كان يمكن أن يجد مَنْ هو أعلى مني قامةً.

أكلني «خوفاً عليَّ. أمن ضياع؟ أم من جنون؟ .. و«قهراً»، فيه؟ أم فيَّ؟ .. و«فشلاً»، منه فَي الاختيار؟ .. و«غربةً»، له؟ أم لي؟ وكلانا غريبٌ في هذه الدنيا.

الإعراب بالمفعول لأجله هل يستنفد الدلالة؟ ألا يمكن للإعراب بالحال أو بالمفعول المطلق وما ينوب عنه، أو بسواهما، أن يُثري الدلالة؟ الأمر متروكٌ للاختيار.

أما الكلمات التي انفجر بها الشاعر في سطوره الشعرية السبعة، فكلها من متعلقات الفاعل، وأما ما سينفجر به في

السطر الثامن والعشرين فمن متعلقات المفعول :

أكلني

من كتفيَّ وعينيَّ وقلبي ومن أسناني

أكله الحب من كتفيه، فهدَّ جسده، ومن عينيه، فأسلمها للضعف، ومن قلبه، فنهشه، وأكله من أسنانه، أتُراه ليستعير الشاعر من الفرنسية صورة «القبلة الوحشية»؟

وجعل في رأسي خلخال العذاب

فجعل إكليل الشوك الذي على رأس السيد المسيح ينتقل من على الرأس إلى داخل الرأس ؛ من على رأس السيد المسيح إلى داخل رأس الشاعر.

جعل رأسي يدور ويرنُّ بين يديَّ ويرنُّ بلا يديَّ ويرنُّ بلا وقتٍ.

لأني أُهديتُ حتى النهاية وتقدمتُ بعد النهاية

الرأس يدور ويرنُّ بين يديه، يرنُّ ويضعه الشاعر بين يديه، ويرنُّ ولا يضعه بين يديه، ويرنُّ بلا وقتٍ..بلا انقطاع. لقد أُهديَ الشاعر حتى النهاية، وتقدَّم بعد النهاية. هو قربانٌ لا شك في ذلك، هو قربانٌ لا رجعة عن ذلك .. هو القربان المطلق. أما «يسوع»، فقبل «عيد الفصح وهو عالمٌ أن ساعته قد جاءت لينتقل من هذا العالم إلى الآب، إذ كان قد أحبَّ خاصته الذين في العالم، أحبَّهم إلى المنتهى»(10).

«المنتهى» في النص الغائب، و«النهاية» في النص الشعري.

النص الغائب لا يكتم صوته :

مَنْ أنتم؟

مَنْ يكون هناك خارج الرأس؟

تطلبون؟ تعيشون؟ تحاسبون؟ تقرأونني؟

لا؟ لم تسمعوا بي؟

1 - إنجيل يوحنا، الإصحاح الثالث، الآية الأولى.

شاعرٌ يعيش داخل رأسه ؛ داخل ذاته، لا علاقة له بسواه، ولا يهمه أن يَعرف سواه أو يعرفه سواه. ولكنْ؛ ما الذي يمكن أن يطلبه منه الآخرون؟ أ للأمر صلةٌ بتجربته الشعرية؟ أيعيشونها؟ أم يحاسبونه عليها بين مُنكرٍ ومُريد؟

ليكنْ هذا، أو فليكنْ ذاك، وليكنْ ما ليس هذا ولا ذاك، إن شعره حالته الفردية، ورأسه له، لا يريد لأحدٍ أن يدخل رأسه. اتركوا له رأسه :

ليس لي إخوةٌ إلا ضحاياي الذين جلدوني

ليس لي إخوةٌ إلا جلاديَّ الذين حطمتهم

وما أشقاهم إخوة!

الإخوة والتلاميذ واحدٌ في الإصحاح العشرين من «إنجيل متَّى» :

«قال لها يسوع (لمريم المجدلية) لا تلمسيني لأني لم أصعد بعدُ إلى أبي، ولكنْ اذهبي إلى إخوتي وقولي لهم إني أصعد إلى أبي وأبيكم وإلهي وإلهكم.فجاءت مريم المجدلية وأخبرت التلاميذ أنها رأت الربَّ وأنه قال لها هذا..» (11).

وسواءٌ كان الإخوة والتلاميذ واحداً، أوكانت الأُخوَّة وقفاً على الحوار بين كما يشير الإصحاح الذي يليه، فإن الشاعر يرفض أن يكون له حواريون ؛ أن يكون له تلامذةٌ ومُريدون، فتلاميذه جلدوه بما قلَّدوه. وجلادوه كارهوه، حطمهم. لا ريادة إذاً يريدها. ولا حواريين فيبشروا بالدعوة إليه. تدور الأمور في رأسه وحسبُ، وحسبُ الأمور التي تدور في رأسه أن تكون حالةً فرديةً مطلقة.

وأقول «لأني في الحب»

وأقول «أصبحتُ طعام الحب»

ولكنْ أيُّ حبٍّ

ضوء القمر يلمع ليظلِّلَ الباحثين عن فحوى ظلامه

وظلام القمر جزءٌ ضائعٌ في ظلام الله!

لا تبحثوا عني في كلمةٍ

ولست في شيء.
أحرقوا هذه الكتب!
خيانةٌ.. ! خيانةٌ.. ! ...
ليس شيء.

«ضوء القمر جزءٌ ضائعٌ في ظلام الله!». وفي «سفر التكوين» أنه «في البدء خلق الله السموات والأرض، وكانت الأرض خربةً وخاليةً وعلى وجه القمر ظلمةٌ وروح الله يرفُّ على وجه المياه.. وقال الله ليكنْ نورٌ فكان نور، ورأى الله النور أنه حسنٌ وفصل الله بين النور والظلمة» (12).

النص الغائب هو النص التوراتي. الحب كالقمر ظلام. ظلام القمر أن ضوءه لايأتي منه، بل يأتي من سواه. وإذا ما التمع القمر فما التماعته إلا تضليلٌ للباحثين عن فحوى ظلامه. ظلامُ الله .. أنت لا تقدر على معرفة الله. وظلامُ الحب.. الحبُّ يستعصي على المعرفة العقلانية.

الظلمة في النص التوراتي قبل الخلق. الظلمة هي ما خلق الله منه الأشياء. والحب في النص الشعري هو هذه الحالة الشعورية يستقبلها مكانٌ جائعٌ جائعٌ يتقدم فيه الشاعر ولا يعرف تحديده.

الحالة الشعرية وظلام القمر كلاهما يومض بالتماعات لا تعبر عن ماهيته. وكلما اعتقدتَ أنك قبضتَ على الحقيقة في هذا، أو الحقيقة في تلك، أعادكَ الشاعرُ إلى ما قبل الخلق، وأغرقكَ في الظلام.

الحب حالة ماقبل الخلق. والشعرُ أن يخلق الشاعرُ كلماته، وألا تكون كلماته إلا ما يكونه ضوء القمر. فـ «لا تبحثوا عني في كلمة»، لأن الكلمة لا تحدد فحوى الحالة الشعرية، ولا تحدد ماهية الشعر. «أحرقوا هذه الكتب»، إن ماتكتبون عني «خيانةٌ!.. خيانةٌ!..» ، و«ليس شي». الكلُّ باطلٌ وقبضُ الريحْ. شكراً للشاعر.

لقد تقدمتُ مفتوح الحواس
وشربتُ الليلْ.
«مَنْ يأكلْ جسدي ويشربْ دمي يثبتْ فيَّ وأثبتْ فيه».
شربَ الشاعر الليل فثبتَ فيه.ثبتَ في الليل، وثبتَ فيه الليل، وفي المرحلة التي تسبق الخلق ظلَّ ثابتاً على الدوام، في الظلام.

وهو هو، لا يُشبهُ أحداً، وليس مثله أحد. لا يسمع أحداً، ولا يكترث بأحد :

أنا هو أنا
مَنْ يناديني؟
مَنْ أنتم؟

أتُراه دخل الشاعر في «الحالْ»؟

«الحالُ» أن الصوفي عاجزٌ عن التعبير عن موضوعه. والحالُ أن الشاعر يستعصي عليه التعبير عن حاله :

كيف أصف أين مررتُ وأظلُّ أحتمل الشعرَ ويحتملني؟

موحشٌ هو الطريق للصوفي، وموحشٌ هو للشاعر من غربة ووحدة ومعاناة. وكلما اعتقد الصوفي أنه اجتاز الطريق أعاده الطريق إلى بدايته. فلا رؤيته اتضحتْ. ولا هو قادرٌ على التعبير عما رأى. و«الحالُ» أن الشاعر في حالة تستعصي على الوصف ؛ حالة ليس هو مَنْ يُقررها، بل إنَّ مَنْ يُقررها هو الله :

من أيِّ عينين تخرج ذكريات النعمة
وأيُّ لسانٍ يُردِّدُ صدى السقوط؟
أين أنا؟
وأيُّ جلدٍ يستوعب هذه الروح التي تستلقي على جروحها وترى، بعيداً قريباً، عالم أحلامها يتحقق تحت سلطتها الوحيدة
أو لا يتحقق
وعندما يتحقق تكون
وهذا أغربُ ما يكون

سعادةٌ للقتيل وسعادةٌ للقاتل
أيُّ جلْد يستوعب هذه الروح؟
حالةُ الشاعر نعمةٌ وسقوط. نعمةٌ يهبُها الله لمن يشاء، وسقوطٌ يقع فيه مَنْ يقع في الخطيئة.
النعمة والسقوط سجلٌ مفرداتيٌ مسيحي. مَنْ تمْسَسْهُ النعمةُ، مَنْ لايخطىء. ومَنْ يرتكب الخطيئة يسقط. أما الشاعر فلا يعرف أين يكون ؛ أخطأ ولم يخطىء، عرف النعمة وعرف السقوط.
حالةُ الشاعرِ نصُّها الغائبُ «سفرُ التكوين». حالةُ الخلق في «سفر التكوين» حالةُ فصل الأشياء بعضها عن بعض ؛ فصل النور عن الظلمة، الماء عن اليابسة، السماء عن الأرض. وحالةُ الشاعر حالةُ جمع الأشياء بعضها إلى بعضٍ، أو بعبارةٍ أدقَّ حالةُ الضغط بين الأشياء.
في حالة الخلق تنفصل الأضداد. وفي حالة الحب الشعرية تنضغط الأضداد : سقوطٌ نعمةٌ، جروحٌ سعادةٌ، قاتلٌ قتيلٌ، وأحلامٌ تتحقق أو لا، فهل منْ جلدٍ يستوعب هذه الروح؟
روحٌ عصيَّةٌ على الجسد، وحالةٌ شعريةٌ عصيَّةٌ على التحديد، و:
لم أقل يوماً تماماً ما هو الحبُّ لي
وما هي الحياة
أنا السطحيُّ باطنيٌ جداً
أنا المحبُّ كارهٌ عميقٌ
أنا الشاعر لستُ شاعراً
خذوا ! خذوا ! فنونكم
مالي ولهذا الكلام؟
بعضهُ يُشبههم! يُشبهكم!..
حمامةٌ تُخوِّنني نفسي
مجاملةٌ تُهوِّرني فأجنح.
لستُ معكم
لا تُدخلوني!
أنا محتاجٌ أن يُشبهني كلامي
دائماً، بلا تسامح.
ما الحبُّ؟ ما الحياةُ؟
سؤالٌ ينطوي على التوحدُّ بين الحبِّ والحياة. و«تماماً» لم أقلْ «بدقة»، أو على وجه التحديد ما يكون الحبُّ –الحالةُ الشعريةُ، أو مايكون الحبُّ– الحياة.
شاعرٌ كتلةٌ من التناقضات. سطحيٌّ باطنيٌّ، مُحبٌّ كارهٌ، شاعرٌ وليس بشاعرٍ، وشاعرٌ يرفض الكلام على الشعر كفنٍّ، فالشعرُ عنده محضُ حياة.
أما الشعر الفنُّ فلعبة قواعد وقوانين لو دخلها الشاعر لخان نفسه، وآل إلى الجنوح.
الشاعر محتاجٌ إلى أن يكون واحداً وكلامه، واحداً ونفسه. اتركوا له نفسه ورأسه، واتركوا له صدقه مع نفسه وغصَّةً منكم ومما أنتم فيه سادرون :
أُريدُ رأسي!...
وسأحتفظ به!...
وبغصَّتي هذه
حيث أنا
وحيث أرى الجميع كما هم، ومرارتي أكبر منهم.
أنا في غصَّتي هذه
ولن أرتِّبها في كلمات
لأن حقيقتي أصغر أو أكبر
لكنها ليست حيواناً في حديقة اللغة
فلا فنٌّ يعشق مافيَّ
ولا كائنٌ يُجديني أن يَعرف.
الشاعر في غصَّته التي لن يُرتِّبها في كلمات. فالكلمات مهما كانت نقيَّةً مطواعاً ومُنتقاةً، الكلماتُ لن تكون مُطابقةً

لحقيقته، الكلماتُ عاجزةٌ عن التعبير، وعاجزةٌ هي اللغة عن تدجينه.

حالةٌ شعريةٌ غير قابلة للتحديد، وشاعرٌ غير قابلٍ للتدجين، وبشرٌ من حوله لايعنيه منهم أن يكونوا عن شعره مُعرضين، ولا يُدنيه منهم أن يكونوا على شعره مُقبلين .

شاعرٌ يعيش الحياة غصَّةً. شاعرٌ يغصُّ بالحياة، تقف الحياة في حلقه، ولا يُطلق كلمة النجاة، بل يقول :

أغلقوا عليّ البابَ
سيظلُّ بيني وبينه فاصلُ كلمةٍ
ولن أقولها لأفتحه.

ما البابُ؟ ولِمَ يُغلق الشاعرُ على نفسه البابَ، هو الذي لا تفصله عنه إلا كلمةٌ يقولها، وينفتح؟ الشاعر لا يجيب، ويُجيب عنه الاختناق :

سأختنقْ
فهذا هو الأفضلُ
هذا هو الشعرُ
والجوابُ
الوحشُ الذي لا يعيش
إلا على الطريق التي سيسلكها
كلُّ مَنْ يختنق في ما بعدُ
عِوض أن يختنق وينجو
قبل أن يولد

بابٌ، وسؤالٌ مفترضٌ، ووحشٌ، وجوابٌ. نحن إذاً أمام «أم الهول». الشعر يقف في حلق الشاعر معلناً عن حالة اختناق. الاختناق هو الجواب عن السؤال : ما الشعر. والحبُّ يقف في حلق الشاعر معلناً عن حالة اختناق.

والاختناق هو الجواب عن السؤل : ما الحب؟ الشعر والحب كلاهما حالة اختناق. الشعر والحب كلاهما الوحشُ الخانقُ، الرابضُ على الطريق «التي سيسلكها كلُّ مَنْ يختنقُ في ما بعد».

«مَنْ يختنقُ في ما بعدُ» ليس كمن اختنق ونجا. وشتان بين مَنْ عاش الاختناق حالةً–قدراً، وبين مَنْ عاشه لحظةً حين جاء إلى الحياة، وعبَّتْ رئتاه الهواء، ونجا.

الشاعر، خلافاً للبشر العاديين ، وربما خلافاً لغيره من الشعراء، لا يعيش الاختناق لحظةً وينجو أو يهلك، وإنما يعيشه ديمومةً لاشفاء منها، ولا نجاة. الهلالُ قدره. قدره على أبواب «طيبة». وعلى أبواب«طيبة» يجد الشاعر حياته معلّقةً والشعرَ والحبَّ، ووحشاً خانقاً.. قدراً خانقاً.. ذاك هو الجواب.

يختنق الشاعر، فتطير الفراشة.

يختنق، فتكتمل اللؤلؤة.

ويختنق، لتمتلىء صدورنا بالحياة.

«الوليمة» كنايةٌ كبرى. «الوليمة» «طعام العرس والإملاك». هذا ماتقوله لغة العرب. وأما تقوله القصيدة، فـ«وليمةٌ» يُقدّم فيها الشاعر جسده ودمه حياةً للشعر.

«الوليمة» عشاءٌ أخيرٌ.. قربانٌ أخيرٌ للشعر لا وليمة بعده، وبعده «الخواتم».

«الوليمة»، وليس عجباً أن تكون القصيدة الأخيرة من الديوان الأخير للشاعر.. فالشاعر اختنقْ.■

الهوامش

(1) هو ذا أنتَ ماثلٌ أمام عينيَّ وأنت تصغي إلى محاضرتي هذه من بين ثلاث محاضرات في الشعر العربي الحديث دعاني إلى تقديمها تلميذُكَ الآخر وصديقي "بطرس حلاق" في جامعة السوربون في تشرين الثاني/نوفمبر 2010.
كريماً كنتَ في حضوركَ .. ونبيلاً كنتْ .. وتبقى.

(2) Hugo Friedrich : structure de la poésie mo - erne. traduit de l'Allemand par Michel-François DEMET. éd; librairie générale française. paris 1999. p. 8.

(3) قصيدة النثر وإنتاج الدلالة: أنسي الحاج أنموذجاً. عبد الكريم حسن، دار الساقي، بيروت- لبنان، 2008.

(4) القصيدة من مجموعة تحمل العنوان نفسه، دار الريّس، ط1، لندن 1994.

(5) الآيات من 22 إلى 24.

(6) الإصحاح السادس والعشرون، الآيات 27..29.

(7) الإصحاح الثاني والعشرون، الآيات 14..20.

(8) الإصحاح السادس، الآيات 41..57.

(9) الإصحاح الثالث، الآية السادسة عشرة.

(10) إنجيل يوحنا، الإصحاح الثالث، الآية الأولى.

(11) الآيتان : 18-17.

(12) سفر التكوين، الإصحاح الأول.

ضمير الرواية العربية

سلسلة «أطياف / 5 ـ 2013» من إصدارات وزارة الثقافة

«الحروف التائهة»

همٌّ مضاعف: الوطن والفن

[فوزية زوباري *]

يمكننا تأطير بنية رواية «الحروف التائهة»(1) السوسيو – نصية ضمن فترة زمنية تعود إلى الخمسينات من القرن المنصرم، بعد حصول سورية على استقلالها في أواخر الأربعينات. وهي الفترة التي كانت تتلمس فيها البلاد طريقها نحو استقرار سياسي واجتماعي، يرسمان أبعاد واقع جديد ومغاير، ينشد الحرية والعدالة الاجتماعية والمساواة بعيداً عن القلق والعوذ. ولم يكن الطريق إلى ذلك سهلاً، والبلاد مشرّعة الأبواب على التيارات الفكرية والسياسية، والمذاهب الاجتماعية، التي تعصف بالفكر شرقاً وغرباً، وتجد لها صدى وتجاوباً في الوسط السوري، ولاسيّما أن المناخ الوطني لتلك الفترة كان مناسباً لنمو التحولات الفكرية والاجتماعية والسياسية وازدهارها.

* باحثة وأكاديمية من سورية.

وهي تحولات قامت بدور جوهري في صياغة كثير من المقولات، والتطلعات الفكرية الجديدة، التي بات الأدب السوري، شعراً ونثراً، منشغلاً بها. كما بقي الأديب العربي السوري راصداً لها، متعرضاً لقضاياها ومعالجاً لها، متجاوزاً مرحلة الاستعمار الخارجي للبلاد، متحولاً، بهمّه الوطني، إلى الداخل، مسلطاً الضوء على العقبات التي تحول دون تقدمـــه.

بنية الرواية: إذا كان النص السردي، يستند، من أجل بناء سياقاته الخاصة، إلى «عمليات انتقاء لإمكانات يوفرها المخزون الدلالي الذي يفرزه السلوك الإنساني»(2) فإن إخلاصي الروائي، سرعان ما لجأ إلى مخزونه الفكري يستنهضه، لينتقي منه ما رآه أكثر أهمية وضرورة ملحّة، ليكون موضوعاً لفنّه. من هنا نفهم تحول الكاتب، في الفن الروائي، إلى الهمّ السياسي، المسيطر بثقله وفعاليته على النواحي الأخرى، فيكون هذا الهمّ قد أثرّ في صياغة الحياة اليومية. كما نفهم اندفاع الروائي إلى اختيار شخصياته من شرائح اجتماعية متنوعة ومتعددة، لتحمل همَّ الوطن، وتعرض أزماته من خلال مواقعها؛ إذ لم يعد دور البطولة وقفاً أو حكراً على بطل فردي، مهما كانت مزاياه، بل توزعت الأدوار لتقوم كل شخصية بدورها الموكل إليها، وتتحمل نصيبها من الهمّ العام الذي تعددت أشكاله وتنوعت.

عالم القص: من هذا الموقع انطلق وليد إخلاصي ليبني عالمه الروائي في روايته الموسومة بـ «الحروف التائهة»، ويخلق شخوصه السبعة من واقع اجتماعي متنوع يرتبط مع النص بعلاقات وتفاعلات من خلال أنماط تفكير تلك الشخوص، أفعالها، انتماءاتها السياسية، وذلك بما يتناسب مع الواقع السياسي السائد، الممثل بالأحزاب السورية الموجودة في الساحة السورية، والتي حددها السادر بـ: الحزب القومي السوري، والحزب الشيوعي، والإخوان المسلمين، وحزب البعث العربي، الذي شكلّ، فيما بعد، مع الحزب الاشتراكي حزباً واحداً. وإذ يعتمد الروائي على إشارات تاريخية ذات مرجعية واقعية للأحداث السياسية التي يأتي على ذكرها في نصه الروائي، فهو يقدمها ضمن بنية روائية تتداخل فيها بنية العالم الواقعي إلى جانب البنية التخيلية، لينتج نصاً ينوس بين الواقع والخيال ويخلق شخوصاً تجسّد ذلك الواقع. ولن يكون اختيار الروائي لأعمار شخوصه الفتية اعتباطياً؛ فالفتوّة تتناسب وحدّة العمل السياسي المنوط بتلك الفترة، والسنة النهائية في الثانوية (البكالوريا) هي السنة المناسبة لمجموعة ناشطة من الطلاب للانطلاق والدخول في معترك العمل السياسي. وثانوية «التجهيز الأولى» هي المختارة من بين الثانويات التي يضمها الفضاء الروائي لمدينة حلب، لأنها أكثرها فعالية وحيوية بغية التجمع ثم الانطلاق في تظاهرة يشترك فيها الطلاب وأساتذتهم جنباً إلى جنب، مع فئات أخرى من المجتمع الحلبي لا تلبث أن تنضمّ إليهم.

نلج النص الروائي «للحروف التائهة» من عتبة العنوان الرئيس؛ المنفتح على استشراف مستقبلي ينبئ بتفرق الرفاق السبعة، وتشتتهم مع تقدم الزمن. وتنضم العناوين الأربعة الفرعية لفصول الرواية إلى العنوان الرئيس في تعالق دلالي خارج – نصي ليضيء ما في الداخل – نصي من دلالات أخرى، تمكّن القارئ من قراءاتها وفهمها.

فعنوان الفصل الأول يكتفي بمفردة معرّفة «البدايات»؛ بوصفها عنواناً يوحي بتراتبية الأحداث الروائية المتزامنة وتسلسلها مع تحرك الشخوص التي يمثلها الرفاق السبعة: اجتماعهم في التجهيز الأولى قبل انتهاء مرحلة الدراسة الثانوية، وتوزعهم فيما بعد، في دراسات جامعية متنوعة، وخروجهم إلى العمل، وضربة القدر التي حددت طموح

كل منهم. هذا التحرك للرفاق يتزامن مع الأحداث السياسية في سورية، والتي يضطلع الفصل الثاني، والموسوم بـ «الزمن يمشي على هواه» بقسم منها، إذ تعود مرجعيتها إلى الواقع السياسي من تاريخ البلاد. كانت عين الروائي تبحث فيما وراء الحدث السياسي، ونظام الحكم الذي يمثله، لتسجل ما يدور في الهامش؛ فيغدو الهامش متناً حقيقياً، والمتن هامشاً. ويأتي الفصل الثالث بعنوانه «نهر الحياة تتلاطم مياهه، ولكنه لا يتوقف» ليوحي باستمرار الأحداث، وتتابع الأنظمة السياسية، ثم تبعات ذلك كله على الرفاق السبعة. ويأتي الفصل الرابع والأخير «لما تشتهي ولا تشتهي السفن» وكأنه نتيجة لما سبق، إذ يغلق باب الحدث السياسي عند فترة محددة من تاريخ سورية المعاصر يقابلها «الحركة التصحيحية» لحزب البعث بوصفها نظاماً سياسياً، ومضاعفات هذا الحدث على اثنين من الشخصيات هما تركي وحامد، في حين يبقى التساؤل مفتوحاً حول مصير بقية الرفاق.

تنهض الفصول المشار إليها، بما تشكله من وحدات بنائية لهذا العمل الروائي، برسم أدوار الشخصيات، والقيام بعبء الترتيب الزمني للأحداث، وتطورها، ودفعها إلى الأمام تصاعدياً وتعاقبياً حتى نهاية عملية السرد؛ التي تمّت عبر قناة تمثلت في راوٍ من الخارج، ذي حضور مهيمن ودائم، وعليم بكل شيء، يستأثر بالمعرفة والسرد، فينقل الحدث تطوراته، كما ينقل مقولات الشخصيات؛ التي قلما يترك لها فرصة الكلام المباشر أو الحوار. وحتى عندما يستعين بالحوار في بعض المواقف، فإنَّ ذلك يأتي لتكميل ما سبق أن تشكل لدى المتلقي من معلومات خلال السرد.

يتناوب الرفاق السبعة، وهم الشخصيات الروائية في النص دور البطولة، مع تزامن الأحداث وسيرورتها، وكما قدمها لنا السارد عبر سرده المسترسل والمتصاعد. وهي، في مجملها، شخصيات متعلمة، نالت شهادة الدراسة الجامعية كل وفق طموحه: فرشيد درس الهندسة، كما كان يحلم، وأحمد الرسام التشكيلي أكمل دراسة الفن في إيطاليا، وهايل أصبح طبيباً، ومجاهد درس العلوم السياسية في بيروت، وأصبح يدير داراً للنشر، وفق هواه وذوقه، مستفيداً من ثروة أبيه في ذلك، وسليم نال شهادة الحقوق، وانخرط في الجهاز الحكومي للوظائف، أما تركي، فقد اختصر الطريق، وانتسب إلى الكلية الحربية. بقي حامد، فقد تدخل القدر في طموحاته، وحرمه من دراسة الطب، بعد وفاة أبيه الشيخ عصفور الجنة ليأخذ مكانه في زاوية الجامع، ويرضح لوصيته في إدارتها من بعده. يجتمع الرفاق السبعة على الإعجاب بفضيلة؛ الشخصية النموذجية للفتاة التقليدية الحلبية، التي تكتفي بقدر من العلم؛ لأن اعتمادها الأساس ينصّب على اعتدادها بجمالها الشكلي الذي قدمه لنا السارد في مشهد وصفي: «ذهبية الشعر والخدين، دمية مليئة بالحياة... تحمل أنوثة مبكرة، وتضرب رقماً قياسياً في فتنة الأنوثة»(8). كانت فضيلة قد تركت المدرسة بعد نيلها الشهادة الإعدادية، وكان التفكير بالزوج المناسب شغلها الشاغل. نستطيع أن نجد شخصية فضيلة في شريحة كبيرة من فتيات تلك المرحلة الزمنية في المجتمع الحلبي، على وجه الخصوص، وفي المجتمع السوري عموماً، هذه الشريحة الحريصة على اختيار طريق الزواج أكثر من حرصها على اختيار طريق الدراسة، التي تعدّ من أكثر الوسائل الناجعة في تربية شخصية المرأة وصقلها، كما نستطيع أن نجد مكافآت هذا الوضع النسائي – المجتمعي في إشارات السارد البالغة الدلالة، والتي تنطق بلسان حال المرحلة وتترجمها المكافآت الآتية:

أ – المكافآت الاجتماعية:

وضع المرأة عموماً، مقابل الزواج بوصفه هدفاً وغاية، وبعيداً عن الدراسة والعمل.

توجه أنظار المرأة والأهل معاً إلى الزوج الغني، هدفاً أول، وغضّ النظر عن الصفات الأخرى، وهذا ما أشار إليه السارد بوضوح على لسان أهل فضيلة: «لا لأصحاب الدخل المحدود، ولا لموظفي الدولة، اللهم إلا إذا كان مسؤولاً كبيراً، وقيّماً على مصلحة تأتي بالمال... ونعم للتجار والصناعيين... وملاك الأراضي والعقارات»(36)

مقاربة الكاتب للمسكوت عنه في المجتمع؛ من مثل الإشارة إلى انتشار ظاهرة السحاق بين بعض النساء، نتيجة الكبت في مجتمعٍ مغلقٍ ومنطوٍ على ذاته.

ب – المكافآت السياسية:

وعلى الرغم من انحسار البعد التخييلي عن عالم القص، في كثير من الأحيان، تحت تأثير المباشرة في رصد الواقع، فإنّ النص الروائي يبقى تجسيداً لأفعال، وعلاقات، وقيم اجتماعية محددة بزمن معين، وتقدم رؤية الكاتب الخاصة عن بلده، وعما يدور في جنباتها من أحداث سياسية؛ ترافقت بأنظمة حكم تغلغلت إفرازاتها وتداخلت في بنيتها الاجتماعية، وكان لها مكافآتها الخاصة وإبدالاتها.

يبدأ زمن الحاضر السردي مع بداية الراوي لعملية السرد من نقطة الصفر وباتجاه تصاعدي حتى النهاية، ويتواز مع تراتبية الأحداث السياسية في سورية. هذه الأحداث التي كان السادر يأتي على ذكرها بشكل عرضي غير مباشر، مختصراً فترة زمنية يمتد فوقها نظام حكم معيّن، معتمداً على حركة الشخصيات، وسيرورة الأحداث وتناميها في الكشف عما حجبه النص صراحة، في عرض مباشر لتلك الأنظمة المؤثرة، أفقياً وشاقولياً، في نسيج المجتمع السوري الكبير، مخلفة وراءها إفرازات عمدنا إلى بلورتها في مكافآت توضح وتضيء مرحلة الحكم المشار إليها.

يعود بنا الراوي إلى الوراء، إلى عام 1949، عام الانقلابات العسكرية السياسية في سورية؛ ليتوقف عند مرحلة محددة بعينها هي مرحلة حكم الشيشيكلي؛ الانقلاب الثالث من العام نفسه، وبُعيد الاستقلال بقليل. لقد بدأ من نهاية مرحلة تلك السلطة؛ مرحلة الاعتراض الشعبي عليها، وقد تمثّلت بتظاهرات انطلقت من مدرسة التجهيز الأولى في حلب، حيث يجتمع الرفاق السبعة للمشاركة في تلك التظاهرات، جنباً إلى جنب مع أساتذتهم، وفئات شعبية أخرى ما لبثت أن انضمت إليهم، والهدف هو الاحتجاج، بصوت عال، على الإجراءات التي اتخذتها حكومة الشيشكلي، بما فيها إلغاء حرية العمل الحزبي، وما يتبع ذلك من خنق للحريات، ومن قمع سلطوي خنق البلاد بقبضة من حديد.

وإذا كان السارد يشير صراحة إلى بعض مآخذ السلطة، فيما ذكرناه، فإنّ سيرورة السرد كانت تكشف عن مآخذ وسلبيات أخرى تشير إليها المكافآت الآتية:

– أهمية دُور العلم، بوصفها صروحاً علمية وتثقيفية، وأهميتها في إعداد أجيال قادرة على الاحتجاج على واقع الظلم المفروض من الحكام.

– أهمية التظاهر، بوصفه وسيلة سلمية ناجعة تعبّر عن السخط ورفض الظلم.

– دور الأحزاب السياسية الناشطة في الساحة السورية، في الفترة المشار إليها، في الأخذ بزمام المبادرة، ودفعها إلى التأزم بغية الوصول إلى إسقاط الحكم الفردي الذي ألغى تعدد الأحزاب وتنوعها.

– الإشارة إلى الدعوات السرية، الصادرة عن جماعة الإخوان المسلمين، التي «تخفت وراء ناد يمارس فيه الأعضاء نشاطات رياضية وثقافية مختلفة»(10).

– تسليط الضوء على الدور المتصاعد في الأهمية لرجال الدين، بصفتهم وسطاء بين الحكومة والشعب. وقد برز ذلك من خلال إشارة السارد إلى سوق مجموعة الرفاق إلى السجن على خلفية التظاهرات، وتدخّل الشيخ عصفور الجنة، والد حامد، «لدى رئيس المكتب الثاني، الذي يهتم باعتقال المواطنين ويخلي سبيلهم»(14).

يتنامى السرد، وتتوالى الوحدات السردية للفصل الثاني حاملة معها توالي الأحداث السياسية، وتوالي الحكومات على الساحة السورية ليصل السادر إلى حدث الوحدة بين مصر وسورية، عبر قناة جانبية تنقل الخبر موارية وعلى لسان أم فضيلة «إن شوارع حلب تغلي ببهجة الإعلان عن قيام الوحدة مع مصر، حتى الدول تتزوج... وفضيلة تقترب من العشرين من عمرها، ولم يحدث أن طرق الباب خاطب يليق بحسنها»(35). مختصراً الفترة الزمنية التي امتدت بعمر الوحدة منتقلاً، ومن دون مقدمات، إلى الحديث عن الانفصال، أو ما سماه «الانقلاب على عبد الناصر» وفق ما جاء على لسان إحدى الشخصيات الثانوية، وما خلفَ هذا «الانقلاب» من تظاهرات مناهضة للإنفصال، وأخرى مؤيدة له. وسرعان ما ينكشف السرد عن مكافآت الأحداث؛ نقرؤها في:

– تحديد فئة الشعب الموالية للوحدة بـ «القوة الشعبية المتوافدة من الأحياء المنتشرة بطينها وأحجارها بين بساتين المدينة، تطالب بعودة الوحدة، وتندد بالانفصال»(44). وفي هذا إشارة واضحة إلى الزخم الشعبي المؤيد للوحدة، الذي يعكس تطلعات الأكثرية الشعبية.

– الاكتفاء بتوصيف الطرف الآخر؛ المناوئ للوحدة، من خلال تظاهراته التي «تشيد بشجاعة الإعلان عن استعادة استقلال سورية... وترفع الأعلام السورية القديمة»(44) في إشارة إلى طبيعة النظرة إلى الوحدة، بوصفها استعماراً يحتاج إعادة استقلال، وليس وحدة تحقق حلم الجماهير.

– تحوّل الفكر القومي العروبي إلى الفكر الديني، وقد مثلّ الطبيب هايل هذا التحول، عندما التحق رسمياً بجماعة الإخوان المسلمين، وبدأ يتهم عبد الناصر فجأة، لإعدامه سيد قطب، «متناسياً أنه تغنى من قبل بزعامة جمال عبد الناصر للعرب في كل مكان، ومشيداً بتأميمه لقناة السويس... ووقوفه في وجه العدوان الثلاثي...» (46).

– محاولة أصحاب الفكر الديني تثبيت مواقعهم، وتنظيم أمورهم، وإظهار عواطفهم المؤيدة للانفصال عن طريق خطبائهم في المساجد، وتقديم المساعدات المتعددة للشباب، رغبة في اجتذابهم إلى صفوفهم.

وقد نقرأ في المكافآت الأخيرة نوعاً من الربط بين الفكر القومي العروبي وشخصية عبدالناصر من جهة، وبين الفكر الديني، ومناهضته للوحدة ولعبدالناصر وللفكر القومي العروبي من جهة أخرى.

يتنامى السرد، وتتطور أحداث القص وتتصاعد في خطين متوازيين؛ على صعيد الحدث السياسي، وعلى صعيد الشخصيات وسيرورة حيواتها. لقد انتهى زمن الانفصال بفعل حركة الثامن من آذار، التي انتهت بدورها إلى استلام حزب البعث السلطة. وفي خطِ موازٍ لهذا الحدث تطورت شخصية النقيب تركي لتصبح، شخصية متغيرة، بعد أن أصبح الرجل الثاني في الأمن العسكري بحلب، فلم تبق على حالها من الثبات والاستقرار، على الصعيدين النفسي والمادي، لقد أصبحت العين الساهرة في الجهاز الأمني، واستفادت من مقابلاته، فامتلكت أهمها وهو النفوذ، علة التغيير والقطع مع الماضي وتبعاته. ستكون شخصية سليم؛ الثانية على صعيد التغيير والتحول، وتحت جناح الحزب نفسه وسلطته. فقد غادر – إلى غير رجعة – مهنة المحاماة؛

إذ كان في بداية الطريق، وتسلم منصب المدير العام لشركة الغزل والنسيج، وليمتلك، في الوقت نفسه، كل ما يمكن أن يمنحه المنصب من نفوذ مادي واعتباري، على الرغم من عدم قناعته بهذا «الثمن الرخيص» لمناضل حزبي مثله، وكان حديث النفس يترجم تطلعاته القصوى التي تطاول، في علّوها ونفوذها، المنصب المسند إليه. ما عدا ذلك من شخصيات، فقد بقيت على حالها من الثبات؛ فرشيد مازال يراوح في عمله بوصفه مهندساً في البلدية منذ أن «علمت الإدارة أنه اللغم الذي يهدد بالانفجار، ويبعد لحظة... وأن إبعاده عن المسؤولية سيحفظ للبلد هيبتها، ويبعد الخطر عن كبار المسؤولين»(75).

لم يدخل السادر في تفاصيل الحكم، لكن لم تفته الإشارة إلى كثير من المظاهر التي تعكس طبيعته، وتحمل رسائل واضحة نستطيع إبرازها في إبدالات أو مكافآت لها:

- إقصاء الضباط الناصريين من مجموعة الضباط المشاركين في ثورة الثامن من آذار، ثم ملاحقتهم؛ إذ كان همُّ الأمن، ممثلاً برئيسهم تركي، ملاحقة «جماعة الناصريين وتأخذ اهتمامه الأول»(54).

- ازدياد نفوذ سلطات الأمن العسكري في الساحة السورية؛ إذ أصبح لها اليد الطولى في مدينة حلب؛ الفضاء الروائي للرواية.

- الكشف عن الدور الانتهازي لبعض حزبيي الحزب الحاكم، في محاولاتهم للارتزاق، واستغلال نفوذهم الحزبي بغية الوصول إلى مراكز المسؤولية. وكانت شخصية سليم الشخصية المناسبة لهذا الدور. فلم يقتنع، في قرارة نفسه، بوظيفة مدير عام لإحدى المؤسسات، بل كان يطمح إلى منصب أعلى وأهم «.... ما تفسير أن تحجب عني المناصب التي توزع بإسراف على مرتزقي الحزب... محافظ، سفير على الأقل»(69).

- تراجع وضع الحزب الشيوعي في الساحة السورية، تراجعاً أدّى إلى تهميش دوره. ويمثل رشيد الشخصية الشيوعية المهمّشة، فهو مهندس في البلدية، لكن «لا يعهد إليه أصلاً بأي عمل»(75). وقد انتهى به الأمر إلى الهجرة جهة الكويت للعمل فيها.

الفصل الثالث «نهر الحياة تتلاطم أمواجه لكنه لا يتوقف» عنوان لم يختره الروائي اعتباطاً ليتوج به الفصل؛ فهو يرتبط، مع بقية وحدات الفصل الست من جهته، ووحدات النص عموماً بعلاقات تواشج وانسجام؛ إذ يستمر نهر الأحداث السياسية مسترسلاً في جريانه، يحفر آثاره في الأرض، وتجري على أطرافه أحداث القص الأخرى بانسياب متوازٍ، يتزوج الشيخ حامد زواجاً ثانياً، بعد وفاة زوجته الأولى، لكن يبقى زواجه حدثاً هامشياً إذا ما قيس بزواج المقدم تركي، رئيس فرع الأمن العسكري من فضيلة، وقد حقق، بوظيفته الرفيعة، وما يتبعها من امتيازات جمّة، حلم الفتاة المتعطشة للثروة والنفوذ. وتبقى شخصية النموذج المثال الذي ستتمحور حولها رؤية الروائي للحدث السياسي وللنظام التابع له، بما تمثله من مسؤولية مرحلية، تعكس، في تصرفاتها وأعمالها ورؤيتها في معالجة المشكلات المحيطة بها، طبيعة النظام الذي تحكم باسمه، كما تعكس مكافآت وإبدالات تحمل مؤشرات إلى طبيعة السلطة والحزب الحاكم:

- الممارسات الشاذة لبعض ممثلي السلطة؛ غير المستندة إلى تشريع قانوني، من مثل:

أ- الترفيعات غير القانونية لبعض العسكريين، كما حصل مع النقيب تركي، الذي «أصبح دون توقع المقدم تركي»(90).

ب - إقصاء بعض الموظفين عن وظائفهم، لأسباب لم يحددها السارد. ويشير، في هذا المقام، إلى الأستاذ وهب الذي «لم يكن معادياً للسلطة، ولم تصدر عنه إشارة أو

كلمة تسيء إلى الحاكم، وكان أكثر أساتذة الثانوية الأولى اتزاناً وتفهماً لاتجاهات الطلاب المختلفة... ومع ذلك أقصي عن عمله التدريسي، وكانت تلاحقه مضايقات الأمن في عمله الجديد في الصحافة»(101).

– الممارسات غير المسؤولة، والخارجة عن القانون، لاسيما للعسكريين، التي تصبّ في خانة المصلحة الشخصية فقط، «احتلّ دار ابنتي ضابط كبير، وقد عرفت أن أصوله تعود إلى القرية التي ينتهي إليها علي دشان... ضابط ياسيدي، ضابط كبير يفترض به أن يحترم الحقوق»(94-93).

– الممارسات الشاذة لبعض رجال الأمن العسكري، التي تضيّق الخناق على المواطنين. والأستاذ وهب هو دائماً ممثل الطبقة المقهورة: «هاهو الآن حبيس زنزانة تذكّر بسجون العصور القديمة التي ظهرت في الأفلام»(106). ووصف السارد هنا يغني عن التعليق.

– الإشارة إلى تبادل المنافع والخدمات بين رجال الدين، ويمثلهم الشيخ حامد، والسلطة الحاكمة، ويمثلها المقدم تركي مدير الأمن «المقدم تركي يفكر في إحكام قبضة الأمن على قطاع واسع من أهل المدينة، والذي تشكل مكانة الشيخ حامد سيطرة واضحة على جانب منه، ويأمل الشيخ أن يرتبط بعلاقات مع الأمن العسكري الذي يقوده المقدم تركي بعد أن بات الأقوى في أجهزة السلطة. واشترك حلم الرجلين في مسار واحد...» (123).

– الإشارة إلى الأوضاع الاقتصادية المتردّية السائدة في البلاد، والتي تضيّق الخناق على أرباب الاقتصاد والعمل من جهتين: جهة القوانين المشرّعة، التي تقيّد حركة التجارة والصناعة، وجهة الفساد الذي تسرّب إلى كل شيء واستشرى حتى طال كثيراً من القطاعات: «الاستيراد مقيّد، وموظفو التجارة الخارجية يسلطون سيوفهم علينا، رجال الأمن يشاركون في أموالنا بطرق لا يقبلها العقل... شرطة القسم يفرضون الخوّه...» (103).

مع تسلسل السرد، يستشرف السادر أمراً مستقبلياً في الوحدة السردية الأخيرة الموسومة «بما تشتهي ولا تشتهتي السفن»، قوام هذا الأمر أن «البلاد مقبلة على محنة... وأنّ أحداثاً ستقع في العاصمة، أبطالها أطراف متصارعة من أهل السلطة»(126). يتحول الاستشراف إلى حقيقية واقعة مع النبأ الذي أعلنه التلفزيون «عن تشكيل قيادة سياسية جديدة في الحزب حملت عنوان «الحركة التصحيحية»... وأن عهداً جديداً قد دخلته البلاد منذ تلك اللحظة»(123). ويبقى تركي، بوصفه مديراً للأمن العسكري، الشخصية التي تحمل عبء التحول السياسي الحاصل بين جناحي الحزب؛ القديم، الذي مازال يمثله ويدافع عنه، والجديد؛ الذي أطاح به وبوظيفته، ليغدو ملاحقاً ومطلوباً للعدالة من السلطة الجديدة لأنه لم يحسن التبصّر والاختيار، ولم يكن موفقاً في رهانه.

وتتكافل الأجزاء الستة للفصل الأخير لرسم نهاية الحدث السياسي، متوقفة عند مرحلة محددة هي «الحركة التصحيحية». ويتنامى الحدث الروائي الاجتماعي، بأبطاله الثلاثة: تركي، والشيخ حامد، وفضيلة ليتداخل مع الحدث السياسي، ويعود الروائي إلى الاهتمام، بشكل ملحوظ، بالبناء الجمالي والتخييلي؛ اللذين كانا مهمشين، منذ بداية الحكاية، تحت ضغط مباشرة الواقع السياسي بكل تواتراته وذيوله بصورة أقصت التخييل، واعتمدت التقرير، فكانت تؤرخ وتسجل أكثر من كونها تروي. وكان اهتمام الروائي بالمونولوج، تقنية فنية على حساب الحوار؛ ليعكس من خلاله رؤيته الخاصة في تشخيص الواقع، وفي إحكامه السيطرة على شخصياته الروائية التي تنازلت عن حريتها واستقلالها لتصبح صوت الكاتب المعبّر عن آرائه وإيديولوجيته، ولتتحول في أغلبها إلى شخصيات مسطحة

تعكس فكرة ثابتة لمؤلفها، وتفتقر إلى الكثافة السيكولوجية والتعقيد اللذين يميزان الطبيعة البشرية (3).

لكنَّ اعتماد الكاتب عموماً على المونولوج، لم يمنعه من استخدام تقنية الحلم في الصفحات الأخيرة من عمله؛ تقنية خدمت واقع الحال لشخصية رجل الدين الشيخ حامد، حين رأى نفسه، وهو الشيخ ذو الأتباع والمريدين، وصاحب خلوة في رأس التل الشمالي من البلدة وجهاً لوجه أمام رغباته الجسدية القديمة التي حاول طمسها ودفنها لتتجدد، أخيراً، أمام فضيلة؛ الحلم القديم الذي أصبح واقعاً، بعد أن ظهرت فجأة ماثلة بين يديه. فهل هو أمام «اللذة» القديمة المؤجلة التي تحدثّ عنها علماء الأخلاق منذ أرسطو، والتي آثر انتظار تحققها أملاً في الحصول على لذة أكبر (4). هل تجددت الرغبة لديه بعد أن جاءته فضيلة طواعية، وهربت من زوجها، الملاحق أمنياً، لتضع كل مواهبها بين يديه: «كانت ساعات النوم القليلة ساحة لأحلام تتناوب عليه، معارك أحلام لا تهدأ... «فتأتيه منتصبة القامة كخيزرانة متباهية... نقطف الزهور... وضعت الأزهار على جسدها العاري تستر بها أجزاء منه فتتساقط... فضيلة تتثنى كغصن مثمر تتلاعب به ريح رقيقة...» (150).

وإذا كان فرويد قد أكدَّ أن الحلم الذي عرّفه بـ «الطريق الملوكي المؤدي إلى اللاوعي» (5) الذي يأتي ليكون «تعبيراً عن رغبة منعتنا ظروف معينة من تحقيقها» (6)، أو ما يسميه «الرغبة غير الواعية» «لأن الرقابة النفسية تمنعها من الوصول إلى حيزّ الوعي» (7)، فهل جاءت الظروف المناسبة والمساعدة ليتحول الحلم إلى حقيقة، ويفكر الشيخ جدياً باللحاق برغباته؟ يعاوده الحلم مرات، بعد تردد كبير، وبعد حوار النفس المتواصل بين رفض وقبول تأتيه اللحظة الحاسمة، ويجد نفسه «يتخذ القرار، فكان يشعر أنه حامد دون مشيخته، وعليه أن يمضي إلى موعده» معها(163). ولكنَّ القدر جاء ليقول كلمته الفصل في اللحظات الأخيرة، فيتم القبض على الزوج تركي، وتمثل فضيلة أمام الأمن لتقديم إفادتها، ويعود الشيخ حامد إلى خلوته مذهولاً ليتساءل: «هل كان حقيقياً ما حدث»؟(173).

الخاتمة: لقد أراد إخلاصي أن يتخذ من الفن الروائي وسيلة تعبير تنقل واقعاً مضى، يرغب في استرجاعه لغايات في نفسه. ولم يكن مخطئاً في اختياره، إذ إنَّ هذا الفن هو المكان المفضل للخلط المزدوج بين الواقعي والخيالي. فالواقع؛ له منطقه المستند إلى حيثيات لها زمانها، ومكانها، ولها مرجعياتها، والخيال له منطقه المستند إلى القدرة التخييلية التي يعيد الروائي بها تقديم الواقع؛ لكنه الواقع المتخيل، فيستحضر الماضي البعيد ليمتثل أمامنا حاضراً. وقد استوقفتنا في هذا النص سمات ثلاث هي: إنه: متن روائي، وسيرورة سياسية لأنظمة حكم تعاقبت على سورية، فأخذت شكل الحدث السياسي ومضمونه، ونص يحكي حقبة من تاريخ سورية الحديث. لقد شكلت هذه السمات الثلاث منظومة واحدة داخل النص تضيء مقاصده. ولم تكن محاولة الروائي، في استرجاع الحدث السياسي الماضي، هدفاً بعينه بقدر ما كان همّه إبراز حياة الناس في ظّل تلك الأحداث والحكومات المتعاقبة؛ أي إضاءة الحدث بغية الكشف عن الواقع المعيش في كنفه، وهذا ما أضاءته المكافآت في مواقعها مع كل حدث. ■

الهـوامـش

1 - إخلاصي (وليد)، رواية الحروف النائمة، وزارة الثقافة، دمشق 2007.

2 - بنكراد (سعيد)، من مقدمته لترجمة كتاب «ست نزهات في غابة السرد» لإمبرتو إيكو، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005 ص11.

3 - أنظر بوعزة (محمد) تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 56 - 57

4 - أنظر إبراهيم (زكريا)، المشكلة الخلقية، مكتبة مصر، ط2 275، ص 126 - 127.

5 - أنظر النابلسي (محمد أحمد)، فرويد والتحليل النفسي الذاتي، دار النهضة العربية، بيروت، 1988، ص 28 - 29 - 30.

6 - أنظر النابلسي (محمد أحمد)، فرويد والتحليل النفسي الذاتي، دار النهضة العربية، بيروت، 1988، ص 28 - 29 - 30.

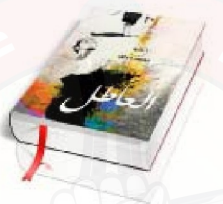
7 - أنظر النابلسي (محمد أحمد)، فرويد والتحليل النفسي الذاتي، دار النهضة العربية، بيروت، 1988، ص 28 - 29 - 30.

بيت الغوص

عدسة: صالح العرادي ـ البحرين

رواية «العاطل» للروائي ناصر عراق وأزمة الإنسان المعاصر

«إذا فشل الإنسان فى التوفيق بين العدالة والحرية، فسوف يفشل في كل شيء».
ألبير كامي



[شوقى بدر يوسف *]

تقول الكاتبة مارت روبير فى كتابها «رواية الأصول وأصول الرواية» الذى يبحث فى بنية النص الروائي وارتباطه بالتحليل النفسي»: في كل إنسان بذور روائي ما، هذا يتمتم قصته، وذاك ينثرها في أحاديثه، والثالث يرويها لأولاده، وأحفاده، أما الرواية بالمعنى الدقيق للكلمة فتبدأ من الذي أوتي موهبة تقمص شخصية غير شخصيته، أو إقحام حياته الخاصة في حيوات أخرى حيث يذيبها. وهي تبدأ مع الحكواتي وتتكامل مع الروائي العبقري. ولكن هل يعني هذا أن الرواية سيرة ذاتية؟ الروائي الموهوب هو الذي يقنعنا باستقلالها عنه، أم أنها حدث وقع حقا، وقرأ هو فيه بعضاً من سيرته وسيرة العالم، ولأية درجة يستطيع الانفصال عن ذاته ليقول ما يرى؟» (1)

* ناقد من مصر.

في هذه المقدمة الموجزة تتحدد لنا سمة مهمة من سمات الكاتب الروائي صاحب الرؤية في تحديد إشكاليات إبداعه وما يجب أن يطرحه في نصه المعوّل على إشكالية وقضية محددة يضع فيها خلاصة ما يريد أن يؤوله في ذائقة المتلقي. من هذا المنطلق ونحن في محاولة قراءة وتحليل رواية «العاطل» للروائي ناصر عراق من خلال ما يرفده النص من أسئلة ومنجز لافت وسبر لأغوار الفاعلية النصية لرواية قد تكون لها طابع محدث في تقنيات إحداثياتها، حيث يشير النص في بعده الفني العام إلى حالة من حالات ملامح الرواية داخل الرواية، أو بمعنى آخر حالة من حالات علاج الذات عن طريق الرواية، وكلا الرؤيتين لهما إفادة في تحقيق ما ترفده حبكة النص المستمرة منذ الوهلة الأولى أو منذ الاستهلال الأول للرواية، حيث تأتي صورة الشخصية وأهميتها من خلال القدرة على ضبط الجوانب الجمالية الرابطة لمجريات ما حدث لها من وقائع وأحداث تتماهي بقوة داخل نسيج النص، خاصة هذه الجوانب النفسية ومحكاتها الحاكمة في هواجس الشخصية المحورية في الرواية، وهي شخصية الراوي الحامل لاسم «محمد عبدالقوي الزبال» وهو الحامل أيضاً لصفة «العاطل»، والعاطل هنا بدلالاتها المختلفة هي صفة لازمت الشخصية في كثير من مواقفها، منذ أن وضع هو نفسه بنفسه على الورق، ليسرد حكايته، وفي نفس الوقت ليخوض من خلال فعل الكتابة، تجربة علاج العطل الفني الذي ألم بحالته الجنسية والنفسية منذ أنْ وعى على جسد المرأة، ومحاولة الخروج من هذا المأزق المعطّل لكل طاقاته الذهنية، والنفسية، والموضوعية، فهو منذ البداية، عاطل عن مواجهة الواقع والتكيّف مع مجريات الحياة، وعاطل عن العمل الذي يناسب مؤهله وقدراته، وعاطل عن التمرد على سطوة القهر وغلبته، وعاطل عن الحب، وعن ممارسة آلياته الطبيعية، ونتيجة لكل هذه التأزمات التي ألمت به وجد نفسه العاطل عن التكيف مع جسد المرأة في كل حالاته. لذا كانت محاولاته الدؤوبة في الهجرة والابتعاد عن شبح هذا المناخ المأزوم هو شغله الشاغل، كانت غربته الذاتية واغترابه الجسدي عن موطنه في منطقة شبرا الخيمة وسفره إلى الإمارات للعمل من خلال أخيه حسن، وابن خالته وصديق طفولته منصور اللذين سبقاه إلى هناك، وسعيا معاً إلى التحاقه بهما، كان ذلك دافعاً إلى تحقيق تجربة الهروب من الذات وهموم الأسرة خاصة من سطوة الأب وسيطرته الغاشمة على أفراد الأسرة جميعهم، حيث تحتل تيمة الغربة والاغتراب في هذا النص موقعاً سبقه حضور لهذا النوع من الكتابة الروائية في العديد من النصوص المتحلقة حول هذه الموتيفة، وأن يرفد الفن الروائي جانباً من السرد يؤصل محوراً حيوياً من محاور رواية الغربة أو رواية الاغتراب بما تحمله هاتان التيمتان من جوانب نفسية واجتماعية واقتصادية للشخصية الحاملة لهمومها الخاصة والعامة، حيث هناك ثمة فرق ملحوظ بين واقع الغربة بمعناها المباشر، ونزعة الاغتراب بمعناه النفسي، فالاغتراب هو من أجبرته ظروف الواقع المؤلم المتأزم، والمحبط دائماً أن يتقوقع داخل ذاته بعيداً عن أطر الحياة المختلفة، وأن يهرب من واقعه، ويعيش حبيس هواجسه وعقله الباطن، فهو الحاضر الغائب، أم الغربة فهو البعد عن الموطن الأصلي، لذا فهو الغائب الحاضر، وأحياناً تؤدي عوامل الغربة إلى الاغتراب الذاتي والنفسي، وقد رفدت الرواية في مسروداتها هذا النوع من الكتابة الروائية، حيث تواجد بقوة في الساحة السردية، وتناولت الرواية العالمية والعربية في العديد من إصداراتها رواية الغربة والاغتراب، وقد أصبحت النماذج العالمية من هذه النصوص حالة مؤثرة في الساحة السردية

على إطلاقها، خاصة الشخصيات الروائية الرامزة لهذا المنحى مثل شخصية روبنسون كروزو في رواية الروائي الإنجليزي دانيل ديفو وشخصية ميرسو في رواية «الغريب» لألبير كامي، وشخصيات ديستويفسكي ودينو بوتزاتي وكافكا وغيرهم من كتّاب الرواية الذين جسدوا شخصيات اللامنتمي، والخائف، والقلق، والعاجز في معظم أعمالهم، كما تناولتها الرواية العربية أيضاً في العديد من إصداراتها، تناولها الفلسطيني يحيى يخلف في «نجران تحت الصفر»، والأردني إبراهيم نصر الله في «براري الحمّى»، واللبنانية حنان الشيخ في «مسك الغزال»، والتونسي الحبيب السالمي في «جبل العنز»، والكاتب السوري عبدالسلام العجيلي في رواية «الحلم»، وتناولها من مصر كل من إبراهيم عبدالمجيد في «البلدة الأخرى»، ومحمد المنسي قنديل في «بيع نفس بشرية»، وعلاء الديب في «أطفال بلا دموع»، وسعيد بكر في «الفيافي»، ومحمد الراوي في «الصخرة الزهرية»، وأخيراً ناصر عراق في روايتيه «من فرط الغرام»، و«العاطل». وتجسد هذه النصوص جميعها حالة الهجرة إلى منطقة الخليج للعمل والهروب من واقع مأزوم، محبط، عاشته شخصيات هذه الروايات في بيئاتها الأصلية تحت وطأة الحاجة، والمال، والبحث عن الحرية، وكان هذا هو دافعها للبحث عن المدينة الفاضلة بشكلها المفرط والمغالى فيه.

وتعتبر رواية «العاطل» هي التجربة الثانية للكاتب في تجسيده لواقع الهجرة والاغتراب في منجزه الروائي المكوّن حتى الآن من ثلاثة أعمال روائية بدأت برواية «أزمنة من غبار» 2006، ثم «من فرط الغرام» 2008، ثم أخيراً «العاطل» 2011، والروايتان الأخيرتان هما اللتان تتناولان نفس النسق المتحلق حول تجربة السفر إلى منطقة الخليج بحثاً عن العمل، والمال، والثروة، والحياة الآمنة في بلاد النفط، وقد جاء النصان على نسق واحد من تقنيات الكتابة الروائية، حيث تعتبران فنياً من الروايات الدائرية التي تبدأ من حيث تنتهي، أو بمعنى آخر هي تنتهي من حيث بدأت، وهما تتسمان بشخصيات قادمة من عدة دول عربية تجمعت في دولة الإمارات، الأولى في مدينة رمزية هي مدينة «نورمكان» والرامزة لإحدى مدن الخليج النفطية، والثانية في مدينة دبي، بحثاً عن المال، والمتعة، والاستقرار، وكما هو معروف فإن مدينة دبي هي مدينة كوزموبوليتانية تؤمها كل الأجناس من جميع أنحاء العالم، لذا كان اختيارها كمكان له دلالته الخاصة، ومن ثم فالروايتان تتعرضان للعديد من المحكّات الاجتماعية، والاقتصادية، والنفسية، ويدور في نسيج كل نص شبكة معقدة من الأحداث والوقائع، لكل منها أسئلتها الخاصة، وعلاماتها، وفضاءاتها، وعوالمها الباحثة عن الأشياء المفقودة عندها. إلا أن ما يميز رواية «العاطل» هي البعد النفسي الكامن في مفارقات النص المختلفة والمتحلقة جميعها على ما يجابهه الراوي في شعوره ولاشعوره من أحداث وشكوك وإحباطات وغير ذلك من المواجهات النفسية الحادة.

العاطل والعنوان المفصح

تمثل مفردة «العاطل» العتبة النصية الأولى الحاملة لدلالة المعنى، والمعادل الموضوعي الرامز لجسم النص، والمختزل لطبيعة ما يجرى داخله من أحداث متشابكة ومتقاطعة، ومجريات للواقع المأزوم، فشخصية «محمد عبدالقوي الزبال» الراوي، والعاطل مادياً ومعنوياً، هو الشخصية المحورية الكامنة بشكلها ومضمونها وأحوالها في خلايا النص منذ بدايته وحتى النهاية، وهو الراوي المشارك في صنع الأحداث، والمأزوم في بيئته التي

عاش فيها مع والده صاحب السطوة الحقيقية داخل الأسرة بشخصيته الطاغية على الجميع، المتحكمة في مقدرات الكبير والصغير، والذي كثيراً ما سبب له ولباقي أفراد الأسرة آلاماً نفسية تجذّرت في ذاته منذ الصغر، وكان لها تأثير كبير على شخصيته، بل وطالت كل أوجه الحياة عنده، جراء سطوته الغاشمة عليه وعلى أمه وعلى الجميع، كان دائماً ما يحقره أمام قرنائه الصغار، وكثيراً ما كان يعنفه أمامهم لأتفه الأسباب، ويتحكم الأب في كل شيء في حياة الأسرة كبيرها وصغيرها، لنزعته العسكرية الصارمة، حيث كان يحوّل منزله إلى شبه ثكنة عسكرية يلتزم فيها الجميع بقواعد الضبط والربط، مما ولّد لدى ابنه محمد نزعة الكبت والاضطهاد هو وأشقاؤه الثلاثة حسن شقيقه الأكبر الذي عجّل بالهرب إلى دبي للعمل هناك هرباً من هذا الجحيم، وابنتاه نجاة وثريا اللتان تسبب الأب بتعنته وتصلب رأيه في عدم زواجهما، وزرع داخلهما العقد النفسية المختلفة جراء معاملته الشاذة لهما، مما شكّل عند الراوي نوعاً من النفور والكراهية تجاهه لدرجة أنه تمنى موته، بل ذهب إلى أكثر من ذلك حين نزرت هواجسه بأنه سوف يقيم احتفالاً كبيراً لموت والده، مما يدل على حجم الطوطم المتواجد داخله تجاه أبيه، ولا شك في أن شخصية الأب هنا تذكرنا بشخصية سي السيد في ثلاثية نجيب محفوظ، فهناك ثمة شبه كبير في السمات ومعاملة الأب لأسرته.

أزمة البطل

يلعب المتخيّل السردي عند الراوي دوراً مهما في اشتهاء الأنثى، من هنا بدأت أزمة البطل تتماهي وتعلن عن نفسها، ولعل هذا الدور كان نتيجة تراكمات الكبت والإحباط الكامن في ذاكرته، وهواجسه الذاتية، جراء معاملة الأب له منذ الصغر، لذا نجد الاهتمام بالمرأة هو الباعث على تقليص حدة اهتمامه بالجوانب الأخرى من الحياة، فهو يحد من طموحاته الشخصية منذ عمله المبكر في مصر حين التحق وهو يحمل شهادة جامعية بمهنة (قهوجي)، وحين استقدمه أخوه حسن إلى دبي، ودفع في ذلك رشوة لرئيسه في العمل حتى يوافق على تعيينه كبائع للموبايلات في (مول كارفور) الشهير، بقيت معه أزمة المرأة، فهو يشعر ويحس بها أينما كانت في متخيله وفي واقعه، لكن في أول مواجهة بينه وبين جسدها تحدث المفارقة الكبرى، حيث يعجز عن الإتيان بالفعل الجنسي مع زميلته في العمل، هند، المغربية، التي منحته نفسها عن طيب خاطر، أو ربما لغرض في نفس يعقوب: جن جنوني... كيف انطفأ نور غريزتي؟ وأين ذهبت خيالاتي وهواجسي؟، بل كيف خمدت نيران الرغبة المشتعلة في جسدي، منذ أن قذفت بي الأيام فجأة من طور الطفولة إلى طور الرجولة؟ هل أصبت بمرض مفاجئ قضى على أحلامي الجنسية إلى الأبد؟ هل الرعب من يقتحم الشقة أحد هو الذي هدّ كياني ونزع عني الشهوة؟ لقد أكدت لي هند أن المكان آمن تماماً، وأنه ما من أحد سوف يأتي أبداً!». (2)، كانت هذه الواقعة هي البداية التي كبلّت نفس محمد الزبال بطوق رهيب من الإحباط، وجعلته يعيش في دوامة هائلة من المرارة والإحساس بالفشل والعجز، وملكت عليه هذه الواقعة هواجسه، وحولته إلى شيء أشبه بحشرة كافكا المنغلقة في حجرتها على نفسها»:خمسة أيام مرّت منذ عجزت عن مضاجعة هند، وأنا غير قادر على الكلام. الاكتئاب انغرز في قلبي وشّل لساني، فرائحتها ما زالت ملتصقة بجلدي لتعلن كل لحظة أنني أخفقت». (3)، كانت هذه هي هواجس الراوي المستمرة معه لفترة طويلة منذ هذه اللحظات البغيضة إلى نفسه، لدرجة أن هواجسه

الذاتية بعيداً عن جسد المرأة كانت عامرة بالمتخيّل الخاص، وكانت ناجحة إلى حد كبير في إنهاء الاشتهاء مع النفس عن طريق تخيله لأوضاع جنسية وعاطفية ملتهبة، كان متخيله يستجيب بقوة إلى الجنس من خلال هاجسه الخاص، وكانت هذه اللحظات الذاتية الغالية الذي يقضي فيها وطره بنفسه تطمئنه بعض الشيء.

كان التناقض بين الواقع والخيال عند محمد عبدالقوى الزبال في واقعته الجنسية يشير إلى مستويين متقابلين، فهو على مستوى الواقع عاطل، وعلى مستوى الخيال فاعل، تكررت هذه الأحداث مرة أخرى حينما اصطحبه زميله في العمل أمجد صفوان إلى سيرينا الروسية في إحدى بيوت الدعارة، وكانت النتيجة كسابقتها، الفشل الذريع، كذلك حينما اقتحمت سكنه سوما الصينية البائعة المتجولة التي تمر ببضاعتها على المنازل، فحاول معها لقاء مبلغ من الدراهم لكنه فشل، لقد تحققت أزمة البطل في نفس محمد عبدالقوي الزبال، وأصبح عاجزاً وعاطلاً عن آليات الجنس الحقيقية، ولكنه كان يمارسه بنجاح في المتخيل، وكان متخيله غنياً في هذا الموضوع، فاعلاً حتى إنه عندما كان يزور صلاح الغندور في بيته كان تثيره مؤخرة الخادمة الفلبينية، وتجعله يتوحّد معها، وينسى من كان يجلس معهم، وقد لاحظ عليه ذلك منصور ابن خالته في أكثر من مرة. «:تأملت الخادمة بطرف عيني، ورأيت وجهها الذي يكتسي ملامح فلبينية، سببت له هذه الأزمة فراغاً كبيراً في نفسه، وأصبح عاطلاً حتى عن مواكبة الآخرين في حياتهم، وزادت حساسيته إلى حد كبير في تعامله مع من حوله، وانغلق على نفسه، حتى لفت النظر إليه بهذه الممارسات خاصة، وهو ما كان يلاحظه منصور عليه حين يقابله، في البداية لم يستطع محمد أن يشرح لمنصور ما حدث من فشله الذريع مع كل من هند المغربية، وسيرينا الروسية، وسوما الصينية، كان يتحرج من فتح هذا الموضوع أمامه، مخافة أن يعرف الجميع سره في هذا الموضوع المخزي الحساس.

ثمة أزمة أخرى تعرضت لها شخصية محمد، وهي واقعة الاستغناء عنه من (مول كارفور)، عندما تكالب عليه زملاؤه الفلسطينيون ونجحوا في إقصائه عن وظيفته لتعيين زميل آخر لهم مكانه، وأظلمت الدنيا في وجهه، ووجد محمد نفسه عاطلاً للمرة الثانية، ولكن بطريقة أخرى، ولكن القدر قيّض له الشاعر عبدالله راشد الذي عرفه به منصور، فأوجد له عملاً بأجر كبير في معرض لبيع السيارات، وأضاءت الدنيا مرة أخرى في وجه محمد الزبال، بل وازدادت ضياء عندما وجد ضالته في شخص عزة سليمان الفتاة التي شكلت في حياته بعد ذلك منحنى خطيراً كان سبباً في انتشاله من براثن الكبت، والإحباط، والفشل، والموت البطيء، والتي تزوجها في مصر، وكانت سبباً في شفائه، وسعادته، وتخلصه من أزماته جميعها.

الأزمة الثالثة للبطل هي وقوعه في شباك هند المغربية مرة أخرى حينما تركت لديه حقيبة خاصة بها، اتضح بعد ذلك أنهما تحوى مخدرات، حيث قرأ منصور في إحدى الصحف المحلية في دبي عن واقعة القبض على شبكة لتهريب المخدرات وكانت هند إحدى أعضاء هذه الشبكة فقد كانت صورتها تتصدر الشبكة، فكأنها كانت تمنحه جسدها ليس حبا فيه، ولا عن طيب خاطر، ولكن لهذا السبب،: «ثلاثة كيلوات حشيش هي كل محتويات الحقيبة، كل كيلو يمثل عبوة مستقلة جيدة التغليف، كما كانت هناك ورقة بيضاء، كتبت عليها عدة أرقام وبعض الحروف الإنجليزية، لم نفهم منها شيئاً!». (4) ساعده منصور في التخلص من هذه الورطة، عن طريق إلقاء

الحقيبة في إحدى صناديق القمامة في إحدى شوارع المدينة الجانبية المظلمة.

الأزمة الأخيرة للبطل كانت في واقعة اتهامه بالمشـاركة في قتل سـيرينا الروسـية هو وأمجد صفوان، وأودع الاثنان السـجن، وأظلمت الدنيا مرة أخرى أمام محمد الزبـال فعقوبة هذه التهمة هي الإعدام، ولكنهم في اللحظة الأخيرة قبضوا على القاتل الحقيقي الذي اتضح أنه زميلها الروسـي الذي كان يخزّن المخدرات في منزلها، وأفرج عن محمد الزبال وحكم على أمجد صفوان بالسجن لمدة خمسة عشر عاماً لأنه كان عضواً في الشـبكة التي كانت تعمل فيها سيرينا الروسية. لقد كانت رومانسية محمد عبدالقوي الزبال الناشيءة عن سـوء التربية سبباً في أزمته مع واقعه في أي مكان تواجد فيه، كانت سلبيته ناشيءة عن هذه الرومانسية، لذا كان علاجه الذي اكتشفه الأستاذ صلاح الغندور هو الاعترافات وكتابة حكايته على الورق ربما يكون فيها الخلاص من هذه الأزمة. لقد فطن الأستاذ صلاح إلى أزمة هذا البطل وحاول الغوص داخلها من خلال اللاشعور، وعرف من واقعة حدثت له في الصغر، وكان بطلها الأب أن هنا سر الأزمة، فاستخدم الأدب كعلاج، وبدأ محمد يكتب: «ومن هذا المنطلق، فالنص الأدبي بلا علم منه ولا قصد كتابة مرموزة يمكن فك سننها: أولاً من أجل مساعدة المحلل النفسي على التحكم في مناهجه والتحقّق من مسلماته النظرية بمراجعة قيمتها الكونية، وهذا مكسب حقيقي للمعرفة، التي يملكها الإنسان عن نفسه، وثانياً من أجل أن يساعد التحليل النفسي القراءة على تعيين بعد جديد للقطاع الجمالي، وإسـماع ذلك الكلام الآخر، بحيث أن الأدب لا يحدثنا عن الآخرين فقط، بل وعن الآخر فينا أيضاً». (5)

الوعاء الفني

قسم الكاتب النص إلى ثلاثين فصلاً لكل فصل عنوان خاص يشيء بخصوصية ما يحمله من أحداث، ووقائع وشخصيات، ودلالات، غير أن السمة الغالبة على هذه العناوين هي اسماء لشخصيات تحلقت حول الشخصية الرئيسة في الرواية، وكان لها تأثيرها الخاص على الشخصية سواء بالسلب أو الإيجاب، تبدأ الرواية بهذه العبارة «:نعم... أنا لم أتمكن من تقبيل أي فتاة طوال حياتي، على الرغم من أنني سأكمل ثلاثين عاماً بعد شهر واحد فقط من الآن». (6)، بنفس هذه العبارة ينتهي النص بعد أن حقق في أحداثه، ووقائعه، وشخوصه تحول في شخصية العاطل من النقيض إلى النقيض، في نزعة سردية دائرية أجابت على كثير من الأسئلة المثارة في جدل الرواية سواء منها الأسئلة الواردة في النص بطريقة مباشرة، أو أسئلة النص الأخرى المحققة لخطوات تسيرها الشخصية وقلما تجد إجابة شافية وناجعة لها من خلال الأحداث والوقائع الحادثة في الطريق، ولعل هذا الاستهلال المتردد بقوة في بداية ونهاية النص، وهذه الدائرية المحققة لبنية النص تجمع بينها حالة من حالات تكاثر الأحداث، وتشعبها، وتراكم محتوياتها، وتواتر نسيجها السردي في جوانب تحقق جانب مهم وهو المتناقضات التي يمتلئ بها النص، فعلى الرغم مما عاناه البطل من تأزمات وآلام إلا أن الله قيض له إناساً وقفوا بجانبه في أحلك المواقف التي تعرض لها في غربته، وكانت هذه المتناقضات هي أن شقيقه حسن طلب أن يحصل على ثلث راتبه مقابل الرشوة التي دفعها لموسى الوحش لتعيينه في مول كارفور بدبي، بينما في المقابل يسر له ابن خالته منصور كل الأمور التي تعرض لها لصداقته القديمة منذ مرحلة الطفولة، كذلك كانت هناك ثمة شخصيات وقفت بجانبه أيضاً مثل صلاح

الغندور وزوجته، والشاعر الإماراتي عبدالله راشد، وأخيراً عزة سليمان التي تزوجها بعد ذلك. كما يحتشد النص بكثير من الأبعاد المحققة لجوانب أهمها اللغة التي كتب بها النص، اللغة السردية كانت في إيقاعها البسيط لها شعور طاغ بحجم ما تطلقه من أحداث ووقائع، مفرداتها تحفل بالمقولة التي تقول بأن القصيدة تعرف أكثر مما يعرفه الشاعر، فقراءة النص يعتمد على بلوغ الهدف من فعل القراءة، واللغة تعطي المتلقي نفسها بسهولة ويسر مما يحقق لها اختزال المواقف واستقبال الشحنة الأدبية، وتبرير المواقف والأحداث، والقدرة على الولوج إلى داخل المعلومة بذائقة قرائية محببة.

البعد السيرّي

لا شك في أن هناك حدود تماس رابطة بين المتخيل السردي في الرواية والسيرة، ولكن في نسقها الغيرى وهي ما بدت واضحة جلية في نسيج النص، ربما يكون الكاتب قد استوحاها من إحدى الشخصيات الحقيقة والحاضرة فعلاً على مستوى الواقع، يدل على ذلك جوانب عديدة داخل هذا النسيج، منها أن النص جاء على لسان المتكلم منذ البداية، وهي سمة من سمات الأعمال السيريّة، كما أن به بعض حقائق أدبية جاءت بالاسم مثل لقاء تم في مقهى الحميدية بالقاهرة مع الناقد فاروق عبدالقادر، وأن الوصف التفصيلي لبعض الأماكن في القاهرة وشبرا الخيمة ودبي قد جاءت على نحو يشي بمناخات هذه الأمكنة وتأثيرها على الأحداث والشخصيات، كما أنه يحدد بالاسم بعض فضاءات النص الحقيقية مما يدل على أن تلاحم المتخيل السردي مع الواقعي قد جاء فعلاً من بعد شبه سيّري، كما جاءت بطريقة عرضية بعض لقاءات مع بعض الشخصيات الثقافية الواردة بالنص والتي تمثل حالة من حالات الحضور السيّري في مثل هذه الحالات، كما ذكرت بعض التواريخ المهمة في حياة الشخصية مثل سنة التخرج لشخصية الراوي على سبيل المثال، وسنة ميلاد الأب والأم، بل وحدد أيضاً التاريخ الذي وصل فيه إلى أرض دبي، وهو 23 نوفمبر 2003، والمكان الذي ولد فيه، وواقعة حريق مسرح قصر الثقافة بمدينة بني سويف، وبعض الجرائد التي كان يكتب فيها منصور وهي الأهالي المصرية والبيان الإماراتية، وقيمة الراتب الذي كان يحصل عليه محمد، وقيمة ما يرسله إلى أبيه في مصر، وغيرها من العلامات والإشارات الدالة على أن الرواية يكمن فيها جانب سيّرى ربما يخص الشخصية المضمرة وهي شخصية محمد الزبال. أو شخصية صلاح الغندور، أو شخصية منصور، فنحن أمام شخصية ملتبسة الصورة والمعنى تروى وتسرد وقائع وأحداث، تبدأ من نزعة رومانسية طاغية، تبدأ منذ الاستهلال الأول للنص، هذه النزعة كانت متسلطة على الراوي جراء نشأته، فهو لا يقترب من النساء على وجه مباشر بل يستخدم المتخيّل في ممارسات حياته العاطفية والجنسية، لذا نجده يقول عن حالته الخاصة مع المرأة «: ياه... ثلاثون عاماً لم أحصد فيها سوى مرارت خيبة جنسية مزعجة ومخجلة... ثلاثون عاماً لم أكتب فيها جملة عشق واحدة تقرباً لأي فتاة، كما يفعل المحبون على مر العصور... ثلاثون عاماً لم أنتظر بشغف مقدم فتاة على أول الطريق... ثلاثون عاماً لم أضبط نفسي فيها شارداً، أفكر في ملامح حبيبة أو معشوقة...». (7) هذا جزء من اعترافات الراوي، صرحت به هواجسه حين سألته عزة سليمان، التي زاملته في عمله الأخير في معرض بيع السيارات حين قالت له «: هل أنت مرتبط يا محمد؟» (8)، هذا الاعتراف، وهذا الهاجس المفصح عما يجول بخاطره كلما اقترب من ظلال المرأة

في أي صورة، وهو يشبه إلى حد كبير اعترافات جان جاك روسو واعترافات أندريه جيد حول دور المرأة في علاقتها العاطفية والجنسية مع الراوي السارد لسيرته الذاتية، كما يتعرض النص أيضاً للعديد من الإشكاليات والقضايا الخلافية، فخلاف المسكوت عنه، نجده يخوض في تابوهات السياسة والدين في عدة مواضعات، كما يعترض النص أيضاً نزعة معلوماتية يفرضها واقع السرد في عدد من الجوانب الخاصة بالشخوص والأحداث والأماكن. كما يحمل النص أيضاً في طياته أبعاداً ثقافية ناتجة عن تواجد عدد من الصحافيين والمثقفين والشعراء مما يستوجب طرح العديد من قضايا المثقافة، والقضايا الدينية والسياسية خاصة المطروح منها على الساحة، مثل قضية إعدام صدام حسين صبيحة وقفة عيد الأضحى، وغيرها من القضايا، ولا شك في أن تحقق مثل هذه الأبعاد بجانب تيمتى الفشل والنجاح الحادثتين على صعيد النص، كان لها صدى كبير في إضاءة النص بجوانب معرفية وثقافية أفاد بها النص في هذا المناخ، على أن التجاوب المغالى فيه من بقية الشخصيات تجاه شخصية محمد الزبال من وجهة نظرنا ربما يفقد الشخصية والنص بعض من اتزانه، فالسلبية والرومانسية المفرطة التي كانت عليها شخصية محمد الزبال ربما لها ما يبررها، ولكن مساعدة الجميع له بهذه الطريقة ربما لا يوجد تبرير كافٍ لها، بخلاف أنه ابن خالة منصور صديق كل من صلاح الغندور وعبدالله راشد. كما أن عزة سليمان الفتاة التي فتحت له قلبها، ووقفت من أزمته الأخيرة موقفاً سلبياً حين لم تبدِ أي وجه من وجوه الاعتراض أو النكوث حين علمت بذهابه إلى إحدى بيوت الدعارة واتهامه بمقتل سيرينا الروسية صاحبة هذا البيت، بل وقفت بجانبه بطريقة إيجابية وكأن الرومانسية قد طالتها هي الأخرى. إلا أن النهاية التي انتهت بها الرواية ربما تكون لها ارتباط وثيق بأزمة البطل، فكيف يكون النص عند محمد الزبال وهو لم يمسك قلم في حياته ويكتب أي شيء؟!، لقد تغلب الكاتب على هذه الناحية عندما جعل محمد عبدالقوى الزبال يقول في نهاية النص «: وهكذا أمسكت القلم لأسجل أو جملة في الرواية، التي أعلم جيداً أن منصور ابن خالتي سعيد صياغتها بلغة أكثر فصاحة وإشراقاً، حتى يجعلها أكثر تشويقاً. ولكن السؤال الأخير الذي يطرحه نفسه الآن، هل منصور هو ناصر عراق، أم ماذا؟!. ■

الإحـالات

1 – رواية الأصول وأصول الرواية.. الرواية والتحليل النفسي، مارت روبير، ترجمة وجيه أسعد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1987، ص20

2 – العاطل (رواية)، ناصر عراق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2011 ص 104

3 – الرواية ص 113

4 – الرواية ص 216

5 – الرواية والتحليل النصي... قراءة من منظور التحليل النفسي، حسن المودن، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، الرباط/ الجزائر، 2009 ص14

6 – الرواية ص 7/ص 328

7 – الرواية ص 260

8 – الرواية ص 259

هل يرحل الروائي حقاً؟

«فلنعجل بالرحيل، فما من أحد يحبنا هنا»
غابرييل غارسيا ماركيز

[جنى الحسن *]

ربما يكون الكتاب، الروائيون والشعراء تحديداً، الوحيدين الّذين يتركون وراءهم حفنة من الذكريات المكتوبة. أحياناً تكون على شكل مذكّراتهم الخاصّة وأحياناً أخرى حيوات مختلفة أغدقوا علينا بها وتركوا بين سطورها نتفاً من أنفسهم. وربما تكون أيضاً الكتابة وسيلة انتقام من الرحيل المحتّم، محاولة تحدٍ للكائن البشري الّذي يكاد يولد مسلوب الإرادة على المسار القسري للحياة ونهايتها المقدّرة «الموت».

* روائية وكاتبة من لبنان.

يريد الروائي الذي يتحدّى دورة الحياة الطبيعية عبر تقمّص دور الخلق ومحاولة بعث الروح في كائنات مكتوبة أن يعاند هذه الضآلة الّتي ألحقتها الطبيعة بالبشر. يريد الفنان أن يتساوى بالآلهة وأن يبعث الروح في لوحاته ومنحوتاته. ألم يخاطب الرسام، والنحات، والمهندس، والشاعر الإيطالي مايكل أنجلو تمثال النبي موسى بعدما أنجزه قائلاً «انطق يا موسى» لأنّه رأى فيه حقيقة وجسد أكثر من الحجر؟

الكتابة نفسها فعل تاريخ للحياة. أين كانت الحضارة لتكون اليوم لو لم يجد الإنسان عبر التاريخ مختلف وسائل النقش والتدوين لحفظ تاريخه، وبالتالي لبناء كينونة ما، وذاكرة جماعية للوجود الإنساني؟ الفن، الذي تعتبره مجتمعاتنا أدنى مستوى وتنصرف عنه إلى السياسة، يكاد يكون سبب وجودنا الذي ندين له بالكثير.

دون كيشوت

كانت بدايات التدوين عبارة عن رموز وأرقام وصور في العصور القديمة إلى أن وصلنا في أيّامنا الحاية إلى البناء المتكامل للقصة والنص الروائي. تمشي الكتابة جنباً إلى جنب مع تطور الإنسان وتدلّ على حركات التغيير الّتي أُلحق بمختلف المجتمعات. وقد تعود أولى الأشكال الروائية إلى القرن العاشر والحادي عشر في روما واليابان وإنجلترا ولكن تعتبر تقريباً الرواية الأولى الحديثة، الأوروبية تحديداً، «دون كيشوت» للأديب الإسباني ميغيل دي سيرفانتيس.

تعتبر الرواية مع بطلها الرجل الخمسيني تقريباً المولع بقراءة الكتب الفروسية الأولى الّتي أدخلت عناصر الواقع إلى الأدب. يفقد ألونسو كيخانو بطل الرواية عقله لأنّ القراءة مستحوذة على معظم وقته وأنسته حتّى الطعام والشراب. متأثّراً بمفاهيم الفروسية والشهامة، يشد البطل الرحال بحثاً عن مغامرته الخاصة وبحثاً ربما على هوية تشبه أولئك الذي قرأ عنهم. لكنّه ألونسو لا يملك سوى حصان ضعيف وعتاد بالٍ ولهذا أطلق عليه لقب دوم كيشوت. يتّضح أنّ الفارس الجديد يحارب الوهم وطواحين الهواء ويصنع من مجتمع عادي مشهداً سوريالياً.

بعد نحو خمسة قرون على رحيله، لا زالت رواية سيرفانتيس تُترجم وتُدرّس في الجامعات والمدارس، ولقد أسّست لنمط سردي جديد خصوصاً في أوروبا. حتّى أنّ لقب دون كيشوت صار يُطلق على الإنسان الواهم الذي لا يستطيع محاكاة الواقع، فكم من مرة نستعمل نحن في أحاديثنا صفة «دون كيشوتي» لوصف إنسان ما غارق في السراب. هذا وبعد مئات الأعوام على رحيل الكاتب، تعمل مجموعة من العلماء بالبحث عن رفاته ويقوم مجلس مدريد بتمويل هذا البحث الذي يعتمد على تقنية جديدة تسمح بتحديد شكل الرفات. فهل نستطيع بعد كل هذا أن نقول أن سيرفانتس رحل... وربما حتّى الكاتب نفسه لم يعرف أنّه سيؤثر بهذا الشكل على العالم ولكنّه استطاع عبر تقديم وجهات نظر مختلفة في عمله أن يحاكي نماذج بشرية عالمية موجودة في كل الأمكنة وعابرة للأزمان.

وللعرب حصّة

العرب أيضاً لم يغيبوا عن المشهد السردي وإن كان من الصعب تحديد متى بدأ فعلياً الفن الروائي ولكن جذوره بدأت تظهر في العصر العباسي مع قصص الجاحظ، وابن المقفع، وكتاب ألف ليلة وليلة وغيرها من المؤلفات. كانت معظم القصص الّتي نقلها الجاحظ في كتابه «البخلاء» مثلاً قصصاً حقيقية ومواقف معاشة. ربما لا نستطيع أن نسميها رواية ولكن لا يمكن أن ننكر أنّها كرّست أيضاً شخصية «البخيل» الذي صار متلاصقاً بالكاتب وحكاياته.

نحن أيضاً نضرب مثل الجاحظ للإشارة إلى البخلاء. هذا يعني أنّ شخصية الكاتب امتدّ تأثيرها عبر العصور. أمّا حكايا كليلة ودمنة لابن المقفّع فهي أيضاً معتمدة في المناهج الدراسية، وإن بقي كاتب «ألف ليلة وليلة» مجهول الهوية، فقد حوّلته قصصه إلى لغز.

تطوّر الأدب العربي ليصل إلى العصر الحديث لكي تصبح زينب (العنوان الفرعي – مناظر وأخلاق ريفية) الأولى تقريباً في العصر الحديث لمحمد حسين هيكل. خاف هيكل في البداية عن التصريح بأنّه كاتب الرواية لأنّه انتقد الأرستقراطية العثمانية التي كانت تحتقر الفلاحين المصريون وتعاملهم بازدراء، هذا وقد طرح فيها قصة حب وهو الأمر الذي كان يعتبر من المحرمات. بعد عقود على تأليفها، بقي اسم هيكل محفوراً كمؤسس لحقبة جديدة من الفن الروائي. وفي إطار الرواية المصرية، أسّس الكتاب المصريون أمثال نجيب محفوظ، وإحسان عبدالقدوس لإرث ثقافي لا شك أنّه سيبقى على المدى الطويل. هل نستطيع أن نقول مثلاً أنّ الروائي نجيب محفوظ رحل؟ كيف نقول ذلك ونحن نرى «اللّص والكلاب» حيثما التفتنا؟ رحل هؤلاء الكتاب وتركوا لنا شخصيات نستطيع أن نغرف منها ما استطعنا من العبر، وأن نتحسّس أنفسنا والمحيطين بنا من خلالها، وأن نعرف الحارات المصرية، وشوارع القاهرة، وناسها قبل أن نزور المكان. ويبدو الأمر كأنّ الروائي يحفظ الذاكرة الإنسانية، وذاكرة المدينة، والقرية، ويحفظ مع كل هذا ذكراه.

الكتاب والعيش

يحاول الكاتب أن يعيش أكثر من خلال الكتابة استحضاراً فقط لموته، في تناقض إنساني غريب. يحاول أن يمدّ عمر الحياة ولو من باب اليأس منها أحياناً. أن يخلقها ويدمّرها ويعوّض عن غياب سلطته عليها. «نكتب لنتذوّق الحياة مرتين، في اللّحظة المعاشة وفي لحظة استذكار»، تقول الروائية الفرنكو-أميركية أنيس نين. انتمت نين إلى مدرسة تنادي بتمجيد الحياة وعيشها حتّى الذروة. «إنّ من يعش حياة عميقة لا يخاف من الموت»، تقول نين.

على عكس هذه الروائية الشغوفة بالحياة وبتلصخب وكتاب آخرين مثلها كالكاتب الأميركي هنري ميلر، فضّل كتّاب آخرون الانسحاب من الحياة كجيرومي ديفيد سالينجر الذي عاش ومات في عزلة طوعية أرادها كنوع من التمرد على المجتمع. عزلة سالينجر لم تحوّله إلى كاتب يموت في الظل بل زادت من اللغز وحفّزت الباحثين أن يكتشفوا أسرار عزلته. حتّى سالينجر الذي خاض معارك قانونية للحفاظ على عزلته لم ينجُ من «عدم الموت». لم يحقّق عدمية ما اشتهاها في الغياب بل كرّسه الغياب أكثر كشخصية فريدة تركت لنا بطلاً لغزاً مثله فضّل أن يعيش بعيداً عن البشر.

الكتابة والخلود

«عند كتابة رواية، ينبغي على الكاتب أن يخلق أناساً يعيشون، أناس وليس شخصيات. الشخصيات هي صورة كاريكاتورية عن الإنسان فقط»، يقول الروائي الأميركي إرنست همنغواي، تأكيداً على فعل الخلق وبث الروح في الورق. اقتباس همنغواي يدلّ على هذه الرغبة بأن تنقل الرواية البشر كما هم، بأن يشعر القارئ وهو يقلّب الصفحات أنّ الشخصية الّتي يقرأها حقيقية وموجودة، أن يسمع صوتها وربما يشمّ رائحة ما لها. هذا الاندماج بين الخيال والواقع هو ذروة ما يطمح إليه الأديب.

هذا ما يفعله الكاتب، يخلّد ما لا يمكن تخليده، لوحة فارغة وورقة بيضاء وصخرة، يحوّل هذه الأدوات إلى

لوحات فنية وروائع أدبية ليست فقط عصية على الموت، بل عصية على العمر. يتحدى فعل الزمن حتّى عبر تقديم أعمال لا تشيخ كأنّه يحتفظ بصورة الإنسان في أوجّ شبابه وينتقم لقاعدة الطبيعة الّتي تجعل خريف العمر جزءاً من معظم حيوات البشر. «معنى الحياة يكمن في أنّها تتوقف»، يقول الكاتب التشيكي فرانس كافكا، مستبقاً تمجيد الغياب في جملة واحدة كأنّه كان يفتح ذراعيه بشجاعة إلى الموت. يقول ذلك وبعد قرابة تسعين عاماً على رحيله، نتأكّد أنّه لا يزال هنا. حياته ربما توقفت ولكن تأثيره وحضوره جزء من حياة الكثيرين. كافكا وغيره كالكاتبة الفرنسية مارغريت دوراس الّتي يتم الاحتفال بمئة سنة على رحيلها قريباً، لم يغيبوا عن قرّائهم ولا عن الدراسات الأدبية الّتي تستمرّ بإيجاد زوايا جديدة لدراسة أعمالهم وأعمال أسلافهم حتّى.

هل نجرؤ على أن نهمّش ليو تولستوي في موته، هو الذي صارت المرأة الّتي بعث الحياة فيها «أنا كارينينا» جزءاً من ذاكرة النساء وشاهداً على نهاية تمرّد النساء؟ كيف ننعي نيرودا مثلاً؟ أنفعلها ونحن نتلو قصائده؟

«القصيدة لا تنتهي، تُهجر فقط»، يقول الشاعر الفرنسي بول فاليري كأنّه يقول أنّ النتاج الأدبي ليس نهاية بل بداية الأسئلة والاحتمالات الكثيرة. كلّ هذا يفعله الكاتب كي لا نتجرّأ في لحظة من اللّحظات أن نقول له وداعاً. أليس هو من قبض على اللّحظة وحوّلها إلى امتداد؟ كلّ هذه الروح تحتّم علينا ألّا نختصره بجسد، فإن سيغيب حتماً ولكنّ صاحبه لن يزول. كلّ هذا الحب، وهذه العطاءات غير المشروطة لا يمكن أن تكون نهاية.

غابرييل غارسيا ماركيز

كان المحفّز الرئيس لهذه التساؤلات عن الكتابة خبر وفاة الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز. لوهلة، راح الجميع ينعي موت هذا الكاتب العظيم الذي ترك إرثاً غنياً للأدب. رحل ماركيز جسدياً ولكنّه أبقى لنا مفاهيم جديدة عن العزلة، والحب، والوحدة. الوحدة تحديداً كانت السمة والموضوع الأبرز الذي كتب عنه معرّياً النفس البشرية. لم يكتب «غابو»، كما يناديه المقربون والأصدقاء، فقط عن الشق النفسي الإنساني ولكنّه أيضاً كتب عن ديكتاتوريات أميركا اللّاتينية وحتّى عزلة هذه المنطقة وبنيتها الاجتماعية. بدا كأنّه يشرّح الخاص الذاتي والداخلي عبر أشخاص رواياته ليصله بالعامة، فيعطي رؤية للحياة من الداخل إلى الخارج، وهذا ما يبعث إلى الدهشة عند قراءته.

عرّفنا ماركيز في «مئة عام من العزلة» على خوسيه بونديا زأورسولا وربيكا وغيرهم من الشخصيات. كانت روايته الّتي تروي سيرة عائلة تعيش في قري وهمية اسمها ما كوندو على مدى ستة أجيال بمنزلة تذكرة عبور إلى مجتمعه. حتّى أنّ من يريد أن يتخيل مدينة ماكوندو هنا لا يستطيع أن يصدّق أنّها غير حقيقية. هذا «الكرم» الروائي على الجغرافيا حصل في رواية الكاتب اللّبناني الياس خوري «باب الشمس». تحوّلت القرية الفلسطينية الّتي كانت وهمية في الرواية إلى حقيقة على يد فلسطينيين تأثروا بالخوري، وكانت له هذه أحلى المفاجآت. الرواية بذلك لا تخلّد الكتاب ولا شخوصهم فقط بل أيضاً الأماكن التي يستفيضون في وصفها بأدّق التفاصيل، أزقّتها، الباعة في شوارعها، مدى تلاصق أبنيتها وخصائص أخرى.

بقي ماركيز يعمل حتّى حين غالبه المرض كأنّه يتحدّاه، ويحاول أن يغرف من المعرفة ما استطاع، ويصقلها لنا في شكل رواية وكتاب. حتّى أنّه في الستين من عمره، حيث يكون أحياناً نشاط الروائي أخف، دأب على الإنتاج بكثرة

وصرّح في مقابلاته أنّه يعمل ويكتب تقريباً بشكل يومي. كان أشبه بإنسان يتحدّى محدودية الزمن الذي يُمنح للبشر، ويحاول أن يصنع من العمر أفضل ما يكون. هذه المحدودية نفسها كانت دافعاً للتكثيف عند ماركيز الذي قال إنه لا يترك وقتاً مستقطعاً بين كتاب وآخر بل ينكب على الكتابة كلّما أنهى مؤلّفاً.

وداع الكاتب

ماركيز نفسه يقول «الإنسان لا يموت عندما يريد. الإنسان يموت عندما يستطيع». ربما أيضاً ينبغي أن تكون جهوزية ما لهذا الرحيل. ربما أيضاً نأسف على كتّاب كثر رحلوا من دون أن نشعر أنّ عطاءاتهم اكتملت كسيلفيا بلاث أحياناً. وربما ننظر بدهشة إلى كتّاب جسورين أو متهورين اختاروا أن يكونوا لغزاً وأن ينهوا حيواتهم بأيديهم كالكاتبة البريطانية فيرجينيا وولف.

ولكن حين نحاول أن نودّع هذا الروائي الكولومبي، نجد صعوبة كبرى. لا نريد أن نعترف بالنهاية كأنّها نوع من الانتقاص من كلّ ما تركه الكاتب لنا. هل نردّد رسالته الّتي تكاد تكون أشبه بدستور للحياة ونحن ندرك أنّه أطفأ عينيه إلى غير عودة؟ هل نشكره على وصية الحب، ونحاول أن نفهم كيف لخّص عمراً بكلمات قليلة. «لو شاء ربي أن يهبني حياة أخرى... سأنام قليلاً، وأحلم كثيراً، مدركاً أنّ كل لحظة نغلق فيها أعيننا تعني خسارة ستين ثانية من النور».

في رسالته الأخيرة بلغتها البسيطة الّتي تصل بسهولة إلى الجميع، بدا ماركيز كأنّه يتلو ترنيمة الوداع، كأنّه يصدر وصاياه لهذه البشرية. كان خائفاً ربما من همجية الحياة والبشر، وكان يريد أن يبشّر بالحب كالقية الوحيدة التي تستحق الحياة. كان مؤمناً طبعاً بهذه المشاعر، وهذا ما صوّح به في مقابلات عدّة.

«سوف أسير فيما يتوقف الآخرون وسأصحو فيما الكل نيام... لو شاء ربي أن يهديني حياة أخرى، فسأرتدي ملابس بسيطة، وأستلقي على الأرض ليس فقط عاري الجسد بل عاري الروح»، هكذا خاطبنا ماركيز عن فراش المرض منذ بضع سنوات. اختصر رغبة الإنسان في استعادة الحياة وفي تكرارها ورفض الموت كحتمية النهاية.

روائي كماركيز يطفئ عينيه... نعم ولكن يترك النور لدروب الآخرين، يترك لهم «خريف البطريرك» و«مئة عام من العزلة» وحكايا عن العنف، والأحلام، والحرب. يترك لهم محاولات للعيش وبدايات كثيرة. الروائي الذي ودّعنا سيوجع برحيله القريبين منه، عائلته وأصدقائه، كفقيد يعز عليهم وداعه. أمّا نحن، جمهوره وقرّاءه، سنحاول أن نرسم لحظات وداعه الأخيرة. سنفتح رواياته ويتراءى لنا من خلالها كأنّه يراقبنا الآن من حيث هو. سنحزن قليلاً حزناً عابراً وسنبتسم شاكرين كلّما استعدنا حكاياته.

لا يمكن القول حين ينظر المرء إلى مكتبة كبيرة فيها مخطوطات تعود به إلى عصور قديمة ونصوص روائية تخبره عن تقاليد وعادات الشعوب، عن صراع المرء مع الطبيعة، عن الأديان وعلاقتها بالإنسان، عن الصراع مع المرض والموت، عن الأنظمة، وتحديات الشعوب وهموم الفلاحين، ومشاكل النساء أنّ الكتاب يرحلون. لا يمكنه أن يودّعهم وهو يحمل أبناءهم بين يديه، وثمار معارفهم، وأسفارهم، وقراءاتهم، وأبحاثهم. لا يمكن إلّا أن نقول لهم ونحن نغلق طيّات الكتاب «إلى اللّقاء».

غابرييل غارسيا ماركيز وكثر غيرك سبقوك للرحيل، شكراً ودمتم أحياءً. ■

بيت الغوص

عدسة: صالح العرادي ـ البحرين

رواية «شمس» للكاتبة بشرى أبو شرار
ذاكرة الطفولة ... ذاكرة المكان

[عِذاب الركابيّ *]

«إنّ الطفولة هيَ بئرُ الكينونة ...
الطفولة ترى العالمَ مصورًا بألوانه الأولية، بألوانه الحقيقية»- غاستون باشلار / شاعرية أحلام اليقظة – ص103.
«إنّ المكانَ في حالاتٍ كثيرةٍ ليسَ حيزاً جغرافياً فقط، فهوَ أيضاً البشرُ في زمنٍ مُعين، هكذا نكتشفُ علاقة جدلية بينَ عناصر مُتعدّدة، مُتشابكة ومُتفاعلة، فالمكانُ يكتسبُ ملامحَهُ من خلالِ البشرِ الذينَ عاشوا فيه» – عبد الرحمن منيف / سيرة مدينة – ص5.

* شاعر وناقد من العراق.

الطفولة في عبقرية تأملاتها البسيطة ترسمُ تضاريسَ المكان! المكانُ الذي هوَ (جغرافيا) و(بشر)، وهو (أصلُ ولادة الأشياء) كما يقولُ غاستون باشلار في كتابه الرائع (جماليات المكان). وهو (يكتسبُ ملامحَهُ من خلال البشر الذينَ يعيشونَ فيه) – حسب تعبير الروائي عبدالرحمن منيف. وأولُ مظهر من مظاهر المكان لدى الفلسطينيّ هوَ غرس الشجرة، وهو أول ما تلتقط ذاكرة الطفولة، ويسكنُ فيها الشجرة، بأوراقها، وثمارها، وأفيائها، وعصافيرها، ومَنْ غرسها أيضاً. والشجرة تبقى الشاهد الصادق على الحياة في شرايين المكان، وحركة الإنسان، ذلكَ ما فعلتهُ عائلة «شمس» الطفلة التي ولدت واعية كبيرة، الذكاء عندها مقرون بـ(الشيطنة) المحبّبة، وهما بارومتر جسدها النحيف، كما يُقرأ في سطور الرواية، وما فاضت به قريحة الكاتبة المنغمة بإيقاعات زمن الطفولة المعيش، والتي عاشت في ذات «شمس» وسكنت، وأصبحا واحداً، ضميراً، وعيناً، وقلباً و(الكاتبُ يضعُ دائماً جزءاً من ذاته في أعماله) – كما يقول توماس كليرك، هذا إذا لم يكن الناطق هوَ الذات حقيقةً، كما فعلتهُ الروائية (بشرى أبو شرار) في هذا (الطابع الاسترجاعي) للسّرد، هو كتابة الذات الحالمة – الطفلة بكلّ مفارقاتها، متوّجة بمفاتن حكيٍ مُدهش، هو مصدرُ الجذبِ والمتعة والجمال في السرد الروائي، بلْ جوهره!

«شمس» – الطفلة التي غادرت رحمَ أمّها بصخب، لمْ يرهبها أبداً، جحوظ عينيّ الجد، كباقي أخواتها، وهو ينادي على ابنته – الأمّ «بشيرة» (دونَ أن يحولَ جحوظه عنها). و«شمس» نبض البيت – المكان المخمليّ الذي يزداد معنىً، وجمالاً، وحميميةً، بألعاب وألفة وصحبة «شمس» و«رجاء» و«علية»: (حينَ تمرّ شمس بتلك الشجرة، لاتقاوم أنْ تمدَّ يدها تلمسُ أوراقها اللامعة الملساء، تطبقُ إحداها ما بينَ راحتيها، تتأملُ حوافها، تطلقها في حنوٍ، تنتبهُ على صوت «رجاء»:

– انظري. قطفتُ إحداها. لقدْ نضجَ التوت ياشمس/ ص10.

«شمس» في تامّلٍ شاعري، ترسمُ (بورتريهاً) للمكان، بذاكرة فوتوغرافية، وفي رؤية، خيوطها الضوئية عاكسة للشجن، والتذكر، والحنين، ليبدو المكان كلوحة تشكيلية نستولوجية، فسفورها الفضاء الفلسطيني، وخطوطها ملامح البيت الذي لا تغادرهُ الشمس، ومكوناته التي تصبحُ لها لغة، تتكلمُ وتشارك وتفرح وتحزن، كبقية أفراد الأسرة، شجر، وذكريات، وطفولة، وصحاب، كلّها ترتّبُ نسمات الهواء فوق هذه الأرض، ولا يُعكرُ صفوها إلا قوانين وأوامر المحتل، المغيّب في ذاكرة «شمس» – الطفولة، والحاضر في تضاريس المكان والجانب المظلم منهُ: (لمْ تنسَ شمس في رحلتها بينَ الدروب أنْ تصعدَ بنظرها لآخر حافة السور، ويوم لنْ تنساه. وليلة هدَّ الفزعُ منامَها لحظة رأت فتحات السياج، وقدْ سُدّت بالألواح خشبية رمادية مترية، ولمْ يبقَ منها أيّ منفذ لترى ما كانت تراه. صرخت لبيت لمَّ سياجه ومضى عناها) – ص24.

«فالرواية تسجّلُ الانتقالَ من حالةِ البراءة إلى حالةِ التجربة»– مورس شرودر / نظرية الرواية – ص14.

الطفولة ماضي الإنسان الإسطوريّ، وكونها تجربة، فإنّها مع «شمس» فهي تجربة حرّة وعفوية، حيث تبدو فيها الذات متجسّدة، ناصعة في مرآة الواقع، وكتمرين للذات في نسج خيوط هذه التجربة التي تأخذ لدى «شمس» شكلَ التأمّلات الباذخة، مقرونة بحالة شعرية، تفيضُ بها الكاتبة أبو شرار على بطلتها (صورتها)، بقدر مافيها من متعة وجذب، فيها أسئلة محيّرة وجارحة، ولكنها تجربة، وقد ذهب بعض المفكرين من أمثال «جون دوي» إلى (تصور

التجربة بوصفها فنّاً).

«شمس» – ضمير المكان، الناطق بالجميل، والمدهش والمعذّب، والمحزن أيضاً، وهي تحرّك الدماء في مفاصل هذا المكان المعطلة، وهي ترتّبث تفاصيله، تقرأهُ بعين الطفلة المتوقدة ذكاءً، وتوزنهُ بعقلٍ متفتّح طازج، تضيفُ لهُ بهجةً وهي تتحركُ بتلقائية من البيت إلى المدرسة، وخلوداً وديناميكة وهي تسجّل وترسم صوراً غاية في الجمال، والصدق، والعفوية، والوضوح لحركة زميلاتها، والعاملين في مدرستها، ابتداءً من (الناظرة) وانتهاءً بـ(حارس المدرسة). بالإضافة إلى الفضاء الأسري المشحون ألفة، وهي جزء منهُ، وبعينٍ مدربة تبتقط تفاصيل المكان، بصورٍ جديدة، تنافس في دقتها وتفوقها عدسة الكاميرا، فتعطي للأشياء التي حولها معنىً. وهي تؤنسنُ بحسٍّ طفولي تلقائي، منغّم بالبراءة، كلّ شيء، حتّى الصمت يتحولُ إلى كلام. إلى موسيقا. إلى لون زاه، و«شمس» – الذات تتكلمُ بلا كلمات. تكتبُ بلا حروف. وتقرأ بالعين. وترسمُ بألوان وفرشاة الحُلم، لتشكّل جداًرية فسيفسائية للمكان، بريقها، وهندستها مبعث الانتماء، والعشق ن والحنين: (تعود شمس ترنو تعود شمس ترنو لدارهم من بعد، وخيالات أوراق الليف المتعرش على حجرة نوم أمّ وليد. تحرك كوامن نفسها لذكرى أليمة. تهمسُ لنفسها: –هي ظلالُ الشمس المستحية) – ص30.

«فكلما كانت الرواية واقعية، اعتبرت متمكنة مِنَ التأثير» – جون هولبرن / نظرية الرواية – ص45.

وحكاية «نازك» و«ليلى»، وقصّة حبّهما الخفيّ الخجول، ودور «شمس» ومثابرتها في الوصل بينَ العاشقين الخجولين، هي حكاية «شمس» وهي تعالج مفارقات المكان، وتضاريسه الاجتماعية، وأعرافه وتقاليده القروية التي تلغي، بلْ تشطبُ، وبعفوية، وسذاجة تامة، ماتكتبهُ المشاعرُ والعواطف والأحاسيس في كتاب الإنسانية أجمل وأرقّ الجمل والعبارات والسطور. قصّة حبٍّ مراقبة في مجتمع قروي بسيط، مشدود بسلاسل إلى أعرافه وتقاليده، هي واقع ومكونات مكان على أي حال. قصّة ستظل درساً ن وذكرى، وحدثاً محزناً في سينما المكان، وفي قلب «شمس»، وهي تستقبلُ يومها ببهجة طازجة، وأمل مهدّد صاخب الإيقاع: (– لمْ أعثر عليه هذه المرّة. لمْ أنازك. لمْ أجدهُ!

من حالة شمس واضطرابها، أدركت ليلى. دارت مهمومة لتدخلَ بيتها من البوابة الخلفية، وشمس وشجرة البرقوق الأحمر احتواها شعور العجز بتسلقها) – ص71.

للوطن كبرياءُ، لا يُدركُ قوّة إعصارها إلاّ مَنْ جُرِحَ به، واتّهمَ بفرحه، وهامَ في تفاصيله، واستعذبَ آلامه وهمومه، وأصبح سجنه وحريته معاً، وهو هويته الأزلية قبل تنظيرات الجغرافيين والمؤرخين، وواضعي الموسوعات والإنسكلوبيديات. ومن هنا يبدو سؤال الغريب عن الوطن تغابياً، وإزعاجاً مقصوداً، فالوطن يفصحُ عن ألوان خريطته، وثورات براكينه، حينَ يعلو أنين المكان، وتنتفض أشجار زيتونه، بفعل حصار قاس ظالم، يفرضونهُ أناسٌ طارئون غريبونَ على فضائه الإنساني الحميمي، شذاذ الآفاق الذين لا يستطيعون مهما اجتمعت قوى غدرهم وظلامهم أنْ يقرأوا ويفسّروا سطراً واحداً مما يكتبهُ نور الوطن. فكيف يمكنهم أنْ يضعوا لهُ تعريفاً مُقنعاً، وذاكرتهم من تراب وإسفلت وطغيان! ؟. ومن (أسدود) الحصن المنيع، هبة (الإله داجون). ومن (غزة) المعذبة المحاصرة بنظرات وأطماع المحتل. إلى المكان الربيعي (دورا) تبدأ حكاية الولع والغرام والعشق الطفولي البريء. حكاية (وليد) و (شمس) على لهيب نار المكان، وشعلة ضوئه التي تروي حكاية دفينة عفوية، بينَ روحين، وردتين

متفتحتين تواً، يمكن أن يتدربا على ذبذبات ونغمات عشق يُولدُ بريئاً ساذجاً، مهرهما المؤجّل قرنفلات المكان، وثمار أشجاره، وغناء عصافيره، وأحاديث أناسه البسيطة التي تكبرُ كلّما اشتدّ الحصار. وسماء (دورا) التي تمطرُ إصراراً وانتماءً وتضحيةً، كلّما تقدم المحتل في ربوعها خطوتين أثمتين:

- ماذا يعني لكم الوطن؟

ترتدُ الإجابة في سؤالٍ يكبرُ في روحِها:

-لِمَ يسأل ؟ وملفات الذاكرة لم يمضِ عليها خمسة عشرَ ربيعاً، اليوم على ربوة «أسدود» يسألُ ؟ مَنْ ضربَ الحصارَ حولنا ؟ وسلبَ.. وهجّرَ.. وأيّام لها ولهم محسوبة على ساعة الوقت من زمن كنعان) – ص103. ■

حوار مع قارئ قصيدة (اغتراب) للشاعرة هند صقر القاسمي

[عمر عتيق*]

في النفس الإنسانية تكمن طاقة خلاقه ترفع صاحبها من هاوية السقوط إلى ذروة النجاح ، ولو أحسنا استشعارها والإحساس بها لاستطعنا إعادة صياغة مفردات الكون كيفما نشاء، نعتلي عرش الفرح ونرتشف رحيق السكينة، ولو أخفقنا في اكتشاف تلك الطاقة الخلاقة، لسقطنا في هاوية الحزن وأدمتنا أنياب القلق، واغتالنا برد الحرمان وصقيع الاكتئاب. وبين اعتلاء عرش الفرح والسقوط في هاوية الحزن مسافة المصير التي ينبغي أن ندرك أبعادها وجوهرها، تلك المسافة يمكن أن تكون في منتهى اليسر والسهولة، أو في غاية المشقة والاستحالة.

---

* ناقد وأكاديمي من فلسطين.

ومن يحسن قراءة قصيدة (اغتراب) يجتاز المسافة بين العلو والسقوط، فيعتلي العرش وينجو من الهاوية، ولكن كيف يمكن أن يتسنى للقارئ أن يقطع تلك المسافة ليصل إلى شواطئ الفرح والسكينة ؟ سأقدّم للقارئ ثلاث إضاءات تنير له مسارات القصيدة :

حينما تعتلي أسوار القصيدة، وتهم في ولوج حدائق معانيها فلا تخف من مفردات الوحدة، والاغتراب، والاكتئاب، وجور الزمان، فكلها سحب عقيمة لا تمطر خوفاً، ولا ترعد موتاً ولا تبرق هزيمة، فهي ظلال في سماء القصيدة توهمك أنك إلى فناء وعزيمتك إلى خواء، وإذا قلت لي أنني مغرق في تفاؤلي، وأنني غضضت البصر، وأعميت البصيرة عما تقوله الشاعرة في بداية القصيدة:

وحيداً أعيشُ بدنيا اغترابي أصارعُ جَوْرَ الزمانِ العصيبْ

أقول لك إن الإحساس بالوحدة في قول الشاعرة يحمل في إحساسه أجنة الضعف وتباشير القوة، وإذا أردت دليلاً فاستمع قول الشاعرة في خاتمة القصيدة:

وحيداً أضيء مصابيحَ حلمي أقارع غدر الزمان المريب

ألا ترى أن الشاعرة قدمت الحال (وحيداً) في البيتين؟ لتهمس لك بأن الوحدة قد تعصف بصاحبها إلى جحيم الحياة، وبأن الوحدة قد تحمل صاحبها على أجنحة الرضا والسعادة، وإذا أردت أن تكتشف سر اختيار الوحدة فما عليك إلا أن تلامس القلب النابض للقصيدة الذي يخفق بقول الشاعرة:

بهجعةِ ليلي أُثوبُ لنفسي
فأنسى مرارةَ أمسي الكئيبْ
أُقلبُ صفْحاتِ عمري لأروي
على النفسِ قصةَ وهمٍ عجيبْ
تهدهدُني نغماتُ الأماني
يُعيدُ صَداها مَرامي السليبْ

أرأيت كيف تحولت الوحدة في وجدان الشاعرة من اغتراب يفتك بالنفس إلى طمأنينة يعبق شذاها في الوجدان، فيتحول المذاق من المرارة إلى الرحيق، وضجيج الاكتئاب إلى نغمات الأماني؟ أرأيت كيف يمكن للإنسان أن يضمد جراحه، فتشرق قسمات وجهه جمالاً وتألقاً؟ دعني أهمس لك بسر هذا التحول الخلاق، إنه استشعار القوة الخلاقة التي تكمن في نفسك، فالشاعرة تدعوك للعودة لنفسك لتستغرق في تأمل القوة الكامنة فيك حتى الثمالة.

لا تستيقظ من تأملاتك إلا بعد ان تتيقن بأنك الأقوى، والأجمل، والأروع، إنه الخلود إلى النفس لتفجير منابع الطاقات الخلاقة التي تكمن فيك أنت، هل تتمنى أن تكون الأجمل من الآخرين؟ لك ذلك إذا أيقنت أن بريق عينيك يغنيك عن ألوان العيون التي يتغنى بها الآخرون، فكل ما تتمناه من صفات أجساد الآخرين تجد بديلاً عنه إذا تأملت أعماقك في هجعة ليلك، فتعلم مهارة التأمل لتمتلك ما يتمناه الآخرون. هل تطمح أن تكون أسمى وأنبل من الآخرين؟ لك ذلك إذا زرعت بذور البسمة على شفاه المحرومين لتحصد سنابل الرضا والشموخ، وستكتشف أن ما حصدته أسمى وأنبل من فتات موائد المنافقين وهتافات المتملقين.

عد ثانية إلى سياق الوحدة قبل أن تثوب الشاعرة إلى نفسها في قولها: (أصارعُ جَوْرَ الزمانِ العصيبْ) وأعقد مقارنة بينه وبين قولها في سياق الوحدة بعد أن عادت الشاعرة إلى نفسها في هجعة ليلها (أقارع غدر الزمان المريب)، لتعرف الفرق بين الفعل (أصارع) والفعل

(أقارع)، ففي سياق الوحدة، والاغتراب، والاكتئاب كانت الشاعرة تصارع ويلات الزمان، والصراع أو المصارعة يغلب عليها ضعف الإنسان أمام جبروت الزمان، وفي سياق عودة الشاعرة إلى نفسها في هجعة ليلها أصبحت الشاعرة تقارع الزمان، والقراع أو المقارعة يدلان على قوة الإنسان وثقته بنفسه، فلا أحد يقارع غيره إلا إذا امتلك حظاً من القوة والإرادة. أرأيت كيف تحول الصراع إلى قراع؟ ثم تأمل معي تباين صفة الزمان في الحالتين، ففي حالة الاغتراب والوحدة جاء الزمان عصبياً، وفي حالة العودة إلى النفس، واستشعار القوة الخلاقة جاء الزمان مريباً، فالزمان العصيب له قدرة خارقة على افتراس النفوس التي تستسلم في أول جولة من المصارعة مع الزمان، والزمان المريب تتلاشى قدرته على هزيمة النفوس التي تستشعر القوة في أعماقها.

تأمل معي تحولاً آخر في القصيدة، ففي بداية القصيدة نسمع هديل الشاعرة يقطر أنينا وألما في قولها:

ولا النجمُ يرنو إلي بطرف
سناهُ يبيدُ الظلامَ الرهيبْ

ألا ترى معي أن الاغتراب قد امتد إلى آفاق السماء، وأن حبال المودة والوصال تقطعت بين الشاعرة ونجوم السماء، فما عاد النجم يصغي إلى مناجاة الشاعرة، وما عاد الضياء يشرق في الوجدان، ولكن سرعان ما عادت المودة والمناجاة بين الشاعرة ونجوم السماء بعد أن استشعرت القوة الخلاقة في وجدانها حينما أوت في هجعة ليلها إلى فردوس نفسها، لذلك لا غرابة أن نسمع الشاعرة تشدو فرحاً وسكينة في قولها:

أُحلِّقُ بين نجوم وزُهْرِ
وأُجني دَراري الفضاءِ الرحيبْ

وتأمل كيف ارتقت الشاعرة من هاوية الحزن إلى عرش الفرح في قولها:

ولا زهرةٌ أنتشي بِشذاها
تعطرُ أُفْقي فتُطفي اللهيبْ

لا يخفى في هذا السياق أن الشاعرة فقدت مقومات الحياة، فالزهور تحجب شذاها عن ظمأ الروح، فلم يبق لها إلا جفاف الحلم وصحاري الغد، ولكن سرعان ما يتحول الظمأ والجفاف والتصحر إلى ارتواء، وخصوبة، وخضرة، وهو ما تجلى في شدوها:

فتخمدُ نيرانُ قلبي ويسلو
فؤادي ويُورِقُ أمسي الجديبْ

ولعلك أصبحت الآن ماهراً في اصطياد ما تبقى من كنوز القصيدة، فإذا أفلحت في كسر أصداف كلمات القصيدة ستجني درر المعاني، ومن أجل هذه الغنائم تأمل نفسك واستشعر الطاقة الخلاقة التي وهبتها لك الشاعرة، وأكاد أسمع همساً في أعماقك، إنك ستعيد قراءة القصيدة لتزداد رحيقاً من شفاه الكلمات، وإنك لا تملك الرحيل عنها لأن أنامل القصيدة تجذبك نحو أحضان وجدانك حيث القوة الخلاقة. ■

بوسعد آرت جاليري

عدسة: صالح العرادي - البحرين

معوِقات «فن» الترجمة في الأعمال الأدبية

[رسول درويش *]

تعتبرُ الترجمةُ «فناً» قابلاً لبث المشاعر والأحاسيس ليعكس لوحة لغوية ثرية تختلف باختلاف ريشة مترجمها، ولم تكن الترجمة قط علماً قطعياً غير قابل للتأويل كبقية العلوم القياسية، بل عملاً أدبياً ليّنا مرناً، وعلى ذلك نتبنى في هذه الدراسة هذا المبدأ لنتشبث به ونطبقه على بعض أهم وأشهر الأعمال الروائية المعاصرة ومنها رواية «قواعد العشق الأربعون» للروائية التركية المعروفة إليف شافاق ورواية «ألف» للروائي العالمي البرازيلي باولو كويلو، ثم نرى بعد ذلك كيف يمكن لفن الترجمة أن يرفع العمل الأدبيَ عالياً بينما تكون -على النقيض- ترجمة أخرى سبباً مقنعاً لفشل عمل كاد يصبح ناجحاً!

* روائي وكاتب من البحرين.

تدور هذه الدراسة المختصرة حول أربعة محاور، يكون فيها المحور الأول حول رواية «قواعد العشق الأربعون»، والثاني حول رواية «ألف»، والمحور الثالث فهو يبحث في بعض معايير الترجمة الفاعلة والتي تصب في جانب العمل وترفعه مقاماً ولا تهمشه وتقلل من قيمته الفنية، أما المحور الرابع فنعرض فيه بعض مقومات نجاح العمل الروائي.

أولاً: رواية «قواعد العشق الأربعون»

تمكنت الروائية التركية إليف شافاق في روايتها هذه من ابتكار عمل قصصي أكثر من رائع فيه الكثير من الإبداع، فهي من جانب استغرقت في التحضير لها وكتابتها جهداً كبيراً يبدو جلياً للقارئ قبل الناقد، ومن جانب آخر، استطاعت أن تسبر وتغوص خلال قصتين مختلفتين تعبران في مسارٍ متوازٍ يفصل بينهما ثمان مئة سنة تقريباً! ولكنّ أحداث القصتين تكملان بعضهما بعضاً، ويغلب التشويق عليهما بل وصارت خاتمتهما واحدة، كان متاحاً للقارئ إمكانية قراءة الخاتمة إحداهما وتوقع الخاتمة الأخرى.

إنّ هذا العمل المبدع خلق نوعاً من الثورة في عيني القارئ والناقد؛ فتمكن القارئ من شرب كم معرفي لذيذ تمثل في شخصيات تاريخية جديرة بالاحترام والتخليد كالعالم الجليل جلال الدين الرومي، والمتصوف الكبير شمس التبريزي، هي شخصيات حقيقية ظاهرة كانت تسير في خطٍ متوازٍ مع شخوص قد تكون وهمية أو غير معروفة تمثلت في إيلا وعزيز زاهارا. كما استطاعت الكاتبة أن تسبر وتصور مدناً تاريخية كقونية في الأناضول وبغداد قبل قرون طويلة وتضع القارئ في مقارنة حديثة مع بعض المدن كبوسطن وقونية نفسها ولكن في العصر الراهن.

إنّ أبرزَ علامات النقد لهذا العمل الكبير كانت من خلال تعدد الرواة، فكانت كلُ شخصية تروي دورها ولم يكن للسرد حضور، وهنا وقعت الكاتبة في إشكالية أنّ كل الشخوص تتحدث بنفس المصطلحات والمفردات وبنفس القدرة على التفكير؛ وهو خطأ كبير، فكيف لعالم جليل كالرومي أن يستخدم نفس المفردات ونفس التفكير مع (اللعوب) ورد الصحراء مثلاً؟

إنّ الترجمة التي قام بها خالد الجبيلي عن دار طوى للنشر والإعلام كانت جيدة إذا ما قورنت بترجمات أخرى، ولكن ربما كان الخلل السابقُ الذكر هو نتيجة لضعف في الترجمة نفسها فلم يستطع المترجم أن يضفي إليها أسلوباً مختلفاً عندما تتحدث الشخصيات المختلفة عن ذواتها، يضاف إلى ذلك جلياً، افتقاد المترجم للحس الشعري الفطري ولكتابة الشعر، فما لا شك فيه، يعتبر الرومي أحد أعظم الشعراء الإسلاميين، ولكن الترجمة عن التركية أوحت للقارئ أنه كان يكتب مفردات «غوغلية» غير مفهومة ولا مترابطة تترجم المفردات بعيداً عن لب الفكرة وعمق اللغة!

ثانياً: رواية «ألف»

يعتبر البرازيلي باولو كويلو أحد أعظم الروائيين المعاصرين، وقد انتشرت أعماله بسطوة رهيبة، وترجمت بعض أعماله إلى ما يقرب السبعين لغة، وبيعت كل طبعة في أرقام قياسية وصلت إلى أكثر من مئة مليون نسخة في مئة وستين دولة، وحصل بعد ذلك على الكثير من الأوسمة والجوائز لابد أن نذكر منها سياقاً: جائزة أفضل كاتب عالمي 2008، شهادة غينيس 2009، إطلاق اسمه على طريق سانتياغو، وسام جوقة الشرف، سفير التنوع الثقافي في اليونسكو، مستشار برنامج حوار الثقافات، عضو الأكاديمية البرازيلية.

وقد كتب كويلو رواية «ألف» عام 2011 وتُرجمت كسابقاتها

إلى لغات عالمية شتى، كما أبدع الكاتب كعادته من التلاعب بتقنيات الكتابة، فبدأ بالعنوان «ألف» الذي فيه الكثير من الإيحاءات، فهو الحرف الأول للغات السامية كالعربية والعبرية ليعطي انطباعاً أولياً على أنّ الرواية مهداة للعرب والشرقيين عموماً، وتبدأ القصة بالبطل الذي يسافر إلى أفريقيا، وأوروبا، وآسيا، وصولاً لسيبيريا بحثاً عن الذات البشرية والتجدد، وخلال ذلك يلتقي بهلال عازفة الكمان الشابة التي التقاها روحياً قبل خمس مئة سنة، وهناك تتجدد ذاته، فيسافر متجلياً معها بحثاً عن المحبة، والشجاعة، والمغفرة، وهما يتأملان الوصول للسعادة المطلقة.

وللعودة إلى الترجمة العربية للرواية الصادرة عن (شركة المطبوعات للتوزيع والنشر) ودون الحاجة لذكر المترجم والمدقق، فإنّ اللغة تتيه لتصبح ركيكة حتى يتخيل القارئ نفسه أمام كاتب هاوٍ ردئ المفردات، سيء اللغة لدرجة يمكن القول معها بأنّه لو قُدر لكويلو قراءة روايته لنفى أن يكون هو من كتبها! ونسوق هنا أمثلة لتلك الترجمة وما كان يرمي له الكاتب من معنى:

- تدرك أيضاً انه بمستطاعك: باستطاعتك .. ص 12
- كان يخلف لي تلميحات: كان يلمح لي..ص 24
- آن الأوان قد آن: أنه حان الأوان..ص 24
- مذاك، فعلت كل ما تطلب عملي فعله: فعلت كل ما علي فعله... ص 24
- لجوب العالم كهيبي؟ 24. لم أعرف القصد!
- جئت وسيفاً أحمل: جئت أحمل سيفي...ص 26.

ثالثاً: مقومات الترجمة الناجحة

عندما نتحدث عن مقومات الترجمة الناجحة لابدّ أن نعي أنّ للكلمة معنىً ظاهرياً ترادفي اللفظ يعرف بـ concrete meaning ومعنى بلاغياً آخرَ فيه كثير من العمق يعرف بـ hidden meaning وهو أمر يدفع الذائقة للوعي بجمال المفردات وغزارة المعنى الذي تستشعره دون أن تراه.

وبما أنّ الأمور تعرف عادة بنقيضها، فلابدّ أن نقارن بين ما ذهب إليه مصطفى لطفي المنفلوطي حين ترجم باقتدار رواية ماجدولين وغيّر عنوانها استشرافاً لمعناها تحت مسمى (تحت ظلال الزيزفون)، حينها يمكن أن يعي القارئ ذلك البون الشاسع بين أن تترجم لتسرد الأحداث حسب تسلسلها الزمني، وبين أن تترجم تحت تأثير المعنى الدلالي بحيث يسطع جمال اللغة، ويبدو سحرها في نفس سياق تسلسل الأحداث ومكونات القصة. هنا نستدل أيضاً بمثال ثانٍ ونذكر ماذهبت إليه الروائية الجزائرية الشهيرة أحلام مستغانمي حين كتبت (الأسود يليق بك) وقبلها الثلاثية الشهيرة (ذكرى الحواس، ذاكرة الجسد، عابر سرير) وهي أعمالٌ لاقت نصيباً كبيراً من الانتشار وكان أحد أسباب ذلك هو الموهبة والقدرة الكبيرة التي تميزت بها من خلال الانتقائية الترادفية اللغوية في أسلوب متمرد على ماسارت عليه مدرسة الكاتب الأميركي آرنست همنغواي الذي اعتمد على اختزال الكلمات والتجرد من الخيال وصولاً بأسرع الطرق وأقصرها للفكرة وبناء الحبكة الدرامية (plot) كمكون رئيس للرواية.

رابعاً: لماذا نجحت شاباك وبزغ نجم كويلو؟

إنّ النجاحَ الهائل الذي أحاط برواية «قواعد العشق الأربعون» وكذلك الأعمال الخالدة لباولو كويلو ومنها «ألف» تشابهت أسبابه كثيراً وحولتها إلى أعمال عالمية ونذكر من هذه الأسباب على سبيل المثال:

1 - القفز فوق الأمكنة: لم يعترف الكاتبان بالحدود الجغرافية في كتاباتهما، فتنقل كويلو في «ألف» بين أفريقيا

وأوروبا وصولاً لسيبيريا، أما شافاق فتنقلت بين بغداد وقونية والولايات المتحدة وأميركا اللاتينية... تنقل وتنوع مكاني لا يعطي الروايتين أي انتماء جغرافي، أسلوب فيه القفز على الجغرافية وتجميد الحدود السياسية يستشعر معها القارئ بوحدة العالم ويولد معها الأدب العالمي.

2 - اللازمان: وفيما يخص الزمن، فإن القارئ يجد نفسه أمام عملين متشابهين في كيفية التعامل مع الوقت وحدود الزمن، فهنا تكتب شافاق الرواية في زمنين يبتعدان عن بعضيهما ثمان مئة سنة وهناك يجد كويلو نفسه في حب جديد قد صادفه منذ نصف قرن! وفي كلتا الحالتين يستطيع القارئ أن يجري مع الأحداث دون انقطاع.

3 - الفلسفة والحكمة: تجلت فلسفة الكاتب وحكمته في كلا العملين؛ فنادى كويلو عبر الغوص في الفلسفة الصوفية إلى اكتشاف الذات والعودة إلى التجدد والنمو الروحي وللتواصل مع الناس والطبيعة في صورة تنم عن خبرة حياتية ضخمة انبثقت عبر تجربة ومعايشة للواقع الإنساني، وفي ذات السياق، تحدثت شافاق عن الصوفية أيضاً ودعت قادة المجتمع إلى معايشة الطبقات السفلى حتى نشعر بالسعادة الحقيقية لا أن يعيش الفرد في برجه العاجي المخملي كي يشعر بها.

4 - الأسطورة: كما التقى كويلو بصديقته هلال في سيبيريا وأدرك أنه التقاها قبل خمس مئة سنة في عالم الروح، ففي «قواعد العشق الأربعون» التقت إيلا بعزيز زاهار وهو الذي يمثل نسخة مطابقة لشمس التبريزي الذي عاش قبله بثمان مئة سنة؛ أسلوب الأساطير هذا لم يدفع العمل إلى اللامنطق بل زاده تشويقاً وجمالاً.

5 - الحب والجمال: قيل قديماً أن الحب الحقيقي هو الحب الذي لا نبحث عنه بل نقع في بئره صدفة، وفي العملين كليهما، نجد أن الحب (الإلهي) أوقع الرومي بالتبريزي، كما أن الحب الطاهر هو الذي جاء بعزيز إلى زاهارا دون الوقوع في المحرمات، هي قيم إنسانية متشابهة تشعر من يقرأها بالألفة معها وأنه جزء من الرواية.

ختاماً، لاشك في أن الترجمة تعتبر فناً أكثر من كونها علماً، ولذلك نحن لا نبحث فيها عن ترجمة للمفردات بل نبحث عن تجلي فكرة الكاتب عبر كلمات المترجم وريشته السحرية، ومالم يكن المترجم أديباً، فإنه سيصعب عليه أن يحول المتن الروائي إلى لوحة فنية مترجمة تحافظ على فكر، وثقافة، ولغة النص الأصلي تنقل دلالاتها لامعانيها. ■

زهور كرام: اعتبار الأنثى مركز الوجود طرح يقصي الآخر الرجل

[علي القميش *]

تحدثت الروائية، والناقدة، والأكاديمية المغربية د. زهور كرام عن إن مسألة الالتفات إلى ذات المرأة مسألة تطلبتها وضعية المرأة المهمشة في التفكير، والتوثيق، والتاريخ العربي. وكان من اللازم إعادة الاعتبار إلى هذه الذات، التي تم التعامل معها باعتبارها موضوعاً يتم تناوله دون الإصغاء إليه كوجهة نظر، وموقفاً في الحياة، والطبيعة، والوجود، والذات أيضاً. ووصفتها بأنها مسألة مشروعة إستراتيجياً. لكن عندما يتحول ثقل الاهتمام إلى ذات المرأة مع غياب الآخر كبعد إستراتيجي في عملية صياغة ذات المرأة، فإن هذا الوضع سيكرس - لا محالة في ذلك- خطاب المعارضة الذي سيجد في المساندة الذهنية والتاريخية والثقافية مرجعاً لها بحكم أن موضوع المرأة من أكثر المواضيع تشرباً للأحكام الجاهزة والقوالب الثابتة.

* كاتب من البحرين.

مؤكدة أن إقصاء الآخر ــ سواءً عند الحديث عن مركزية ذات الرجل أو مركزية ذات المرأة–هو إقصاء للعلاقة المتوازنة للبشرية بشكل عام.

فالوجود في معناه الفلسفي والثقافي كما تحدثت يتحقق بالاعتراف والإيمان بوجود الآخر. الآخر هو الذي يحدد معنى وجودنا. فنحن لا نعي وجودنا إلا عبر الوعي بوجود الآخر. الذي يعني استحضار خطاب الآخر وموقفه. لهذا يرتبط الحوار بمبدأ الوجود فلسفياً، لأن الاعتراف بالآخر هو اعتراف مبدئي بوجوده كوجهة نظر قد تختلف عن وجهة نظر الآخر.

1

تحدث عبد الوهاب المسيري عن نشوء حركات نسوية عربية، وصفهم بدعاة التمركز حول الأنثى، تطرح برنامجاً ثورياً يدعو إلى إعادة صياغة كل شيء: التاريخ واللغة والرموز، بل الطبيعة البشرية ذاتها كما تحققت عبر التاريخ، وكما تبدت في مؤسسات تاريخية، وكما تجلت في أعمال فنية، فهذا التحقق والتجلي إن هو إلا انحراف عن مسار التاريخ الحقيقي. مضيفاً بأن هذه الرؤى التي تؤسس لها تلك الحركات تصل قمتها «أو هويتها» حينما تقرر كأنثى أن تدير ظهرها للآخر/ الذكر تماماً، فهي مرجعية ذاتها وموضع الحلول ولا تشير إلا إلى ذاتها، فهي سوبرمان superwoman ولذا تعلن استقلالها الكامل عنه، وحينئذ يصبح السحاق التعبير النهائي عن الواحدية الصلبة ونصل إلى حالة من الواحدية الأنثوية الصلبة والتمركز اللا إنساني حول الذات الأنثوية، وإلى نهاية التاريخ المتمركزة حول الأنثى، وتسود الواحدية السائلة التي لا تعرف الفرق بين الرجل والمرأة أو بين الإنسان والأشياء. لهذا تحدثن عن كتابة نسوية، ونقد نسوي، كما إن هذه المفاهيم، وبخلاف ما يبدو لأول وهلة، ليست بدهية أو واضحة بذاتها، ولا هي محل اتفاق عام حتى بين النسويات أنفسهن، ترى كيف يمكن مقاربتها من وجهت نظرك، كباحثة في الجندر؟

• لاشـــك في أن ظهور الحركات النســـوية، سواءً بالغرب أو بالعالم العربي، قد جاءت في بداية الأمر باعتبارها حالة معبرة عن الإعلاء من شأن الذات الأنثوية، جراء التهميش الذي طال تاريخها، بسبب وضعية المرأة في الأعراف والعقلية والذاكرة الجماعية والقوانين أيضاً. ولا شك أيضاً، في أن هذه الحركات قد ساهمت – إلى حد بعيد– في خرق رتابة تاريخية المفاهيم، أو بالأحرى خرق مسألة الاعتقاد بثبات دلالات المفاهيم التي كانت تكرس نظاماً معيناً من إدراك العالم. وهي حركات حولت السؤال حول الأنثى من اعتبارها موضوعاً ينظر إليه تاريخياً حسب رغبة المجتمع وسلطة الذاكرة الجماعية، إلى اعتبارها ذاتاً منتجة، وفاعلة، ومفكرة، ومدبرة لشأن ذاتها والمجتمع.

وبالتالي، فإن وضعها الإنتاجي يتطلب عملية الإصغاء أو على الأقل رد الفعل. المهم أن الوضع دفع بالآخر سواء الســلطة الثقافية، أو النظام المفاهيمي، أو الأعراف، أو المرأة نفسها تلك التي تحت نشاط وصاية الذاكرة الموروثة، لا تملك الوعي بخيار ذاتها، أو الرجل الذي حصنته الذاكرة الجماعية الموروثة بثقافة تجعله خارج السؤال، وتجعل المرأة قيد السؤال الذي يبحث في هويتها غير المكتملة.دفع هذا الوضع بكل هؤلاء إلى استحضار المرأة ذاتاً في سياق التفكير. طبعاً أخذت المسألة وقتاً طويلاً – وما تزال في السياق العربي– نظراً لكون ما توارثته

الأجيال بشأن المرأة يحتاج إلى تفكيك ثقافي للأنظمة الذهنية، وليس فقط إلى مجرد سن قوانين تكفل باحترام حق المرأة في ممارستها لمواطنيتها.

غير أن مسـار الانشـغال بالمرأة وبحقوقها، واعتبارها سؤال التمركز في كثير من برامج حركات نسوية، قد أنتج – إلى حد ما – خطاباً شبه مضاد لخطاب التمركز الذكوري. وهو ما جعل بعض الحركات تسقط في رد الفعل، وتنتج خطاباً كان من المفترض أن تتجاوزه من أجل بناء خطاب يستوعب العلاقة المتكافئة بين المرأة والرجل في إطار شرعية الحقوق التي تخول لكليهما الحياة الكريمة.

ذلك، لأن اعتبار الأنثى هي مركز الوجود والتفكير هو طرح يقصي الآخر الرجل. وبذلك نسقط في نفس الطرح التاريخي الذي همش المرأة، وأسقطها من التداول التاريخي وفوت الفرصة على التاريخ لكي يقول كلمته الحوارية بصوتي الرجل والمرأة.

لهذا، إذا كانت مثل هذه الحركات النسوية قد صاغت سؤال الأنثى ضمن الشرط التاريخي، وساهمت في ترويج خطاب يعتمد معجمه مفردات غير مألوفة في القول والتواصل، فإن مسار أغلبها قد انعكس سلباً على مسار تطور العلاقة بين الرجل والمرأة، وذلك حين تحول التمركز من الرجل إلى المرأة.

صحيح أن الالتفات إلى ذات المرأة مسألة تطلبتها وضعية المرأة المهمشة في التفكير، والتوثيق، والتاريخ. وكان من اللازم إعادة الاعتبار إلى هذه الذات، التي تم التعامل معها باعتبارها موضوعاً يتم تناوله دون الإصغاء إليه كوجهة نظر وموقف في الحياة، والطبيعة، والوجود، والذات أيضاً. هذه مسألة مشروعة إستراتيجياً، لكن عندما يتحول ثقل الاهتمام إلى ذات المرأة مع غياب الآخر كبعد إستراتيجي في عملية صياغة ذات المرأة، فإن هذا الوضع سيكرس -لا محالة في ذلك- خطاب المعارضة الذي سيجد في المساندة الذهنية، والتاريخية، والثقافية مرجعاً لها بحكم أن موضوع المرأة من أكثر المواضيع تشرباً للأحكام الجاهزة والقوالب الثابتة.

وسنلاحظ أن هذا الطرح، أو هذا التعامل مع قضية المرأة قد انعكس على المسألة الثقافية عند بعض المثقفين مثلما نجده في طروحات الناقدة السورية «بثينة شعبان» التي من حرصها الشديد على مناصرة إبداعية المرأة العربية والدفاع عن ممارستها لإنتاج الجنس الروائي نجدها في كتابها» 100 عام من الرواية النسائية العربية» قد جعلت الجنس الروائي في التجربة العربية سواء في بعده التأسيسي أو الأفقي المستقبلي جنس مرتبط بالمرأة الكاتبة كمؤسسة له. وبهذا تستبعد من مرحلة التكون الروائي تجربة الروائي العربي. لهذا اعتبرت أن المرأة هي التي كتبت الرواية ومستقبل الرواية العربية مرتبط بالمرأة.

ولعلها نظرة غير موضوعية، لكون البحث في مثل هذا الموضوع المنفتح باستمرار على السؤال المتجدد واكتشاف النصوص غير المعلنة في الدرس النقدي العربي، والتي من شأنها أن تغير في أي لحظة مظاهر تكون النص الروائي العربي. كما أن القول بأن الرجل العربي هو المنتج الأول للرواية العربية أو المرأة هي المنتجة الأولى للرواية، مسألة فيها نظر لأنها لا تستحضر الأبعاد النصية السياقية لظهور الجنس الروائي.

ما نريد أن نؤكده أن طروحات بعض هذه الحركات النسوية في الشأن الاجتماعي والسياسي، قد انعكست على الخطاب الثقافي وأنتجت سلوكاً ثقافياً يحتاج إلى نقاش.

إن التعامل مع موضوع المرأة سواء في الخطاب الثقافي، أو السياسي، أو في المنظور الاجتماعي، يعكس طبيعة الوعي

المشتغل على المرأة.

موضوع المرأة كاشف بامتياز لسلوك الوعي البشري، لهذا فهو موضوع يتطلب شيئاً من الحذر في التعامل معه، وعدم اعتباره من المواضيع السهلة بحكم كثرة تداوله.

الأكيد أن إقصاء الآخر – سواء عند الحديث عن مركزية ذات الرجل أو مركزية ذات المرأة- هو إقصاء للعلاقة المتوازنة للبشرية بشكل عام.

فالوجود في معناه الفلسفي والثقافي يتحقق بالاعتراف والإيمان بوجود الآخر. الآخر هو الذي يحدد معنى وجودنا. فنحن لا نعي وجودنا إلا عبر الوعي بوجود الآخر، الذي يعني استحضار خطاب الآخر وموقفه، لهذا يرتبط الحوار بمبدأ الوجود فلسفياً، لأن الاعتراف بالآخر هو اعتراف مبدئي بوجوده كوجهة نظر قد تختلف عن وجهة نظر الآخر. ولكن وجودنا لا يتحقق إلا حين نعترف بالآخر باعتباره وجوداً في حد ذاته، وذاته تعبر عن موقعه ومن ثم، عن موقفه من ذاته وذات الآخر، والعالم والطبيعة والأشياء.

هكذا، يحدث التجلي الإنساني من خلال هذه العلاقة التعالقية، والتفاعلية، والحوارية بين ذات المرأة وذات الرجل. عندما ننتج خطاباً يستحضر أبعاد هذه العلاقة نكون بذلك ننتج خطاباً إنسانياً يعتمد مبدأ الوعي بالوجود باعتباره عنصر التحكم في التعامل مع الآخر.

من هنا اعتبر القول بأن الكتابة النسائية باعتبارها إنتاجاً معرفياً أو اصطلاحياً تمخض عن اشتغال الحركات النسوية في مركزية الذات الأنثوية، قول فيه بعض الملاحظات، لأن الكتابة النسائية ارتبطت في تكونها الاصطلاحي بالنص الإبداعي، وليس بالحركات النسوية التي استفادت من مرونة هذا المصطلح، ووظفته لصالح إعلان أحقية المرأة في التعبير الرمزي. والملاحظة الثانية أننا عندما نلحق تعبير الكتابة النسائية بالحركات النسوية، فإن هذا الاعتقاد لا ينتصر للمرأة الكاتبة، كما لا ينتصر للكتابة باعتبارها فعلاً رمزياً له أبعاده المعرفية والجمالية. وحين تعتمد بعض الحركات النسوية الكتابة الإبداعية كمجال لتمرير طروحاتها وتحويل التمركز حول ذات الأنثى إلى مجال الإبداع، فإنها بفعلها هذا تخدش منطق العملية الإبداعية.

ذلك، لأن الإبداع النسائي هو مسألة إبداعية صرفة، وبالتالي الذي طرحها حتى صارت مفهوماً متداولاً معرفياً ونقدياً هو النص الإبداعي الذي كتبته بعض النساء المبدعات، وهو نص عبرت أدبيته وطريقة صوغه للمفاهيم عن إنتاجه للمختلف وغير المألوف في دلالات المفاهيم المتداولة.

لهذا فلابد من التمييز بين حقول اشتغال الأسئلة المعرفية عندما تتناول موضوع المرأة ضمن المجال الحقوقي، فإن المنظومة القانونية هي التي تتحكم في الموضوع. وعندما نتعرض لموضوع المرأة في الحقل الاجتماعي، فإن البعد السوسيولوجي هو الذي يتحكم في منهجية التناول. الشيء نفسه بالنسبة للحقل السياسي. أما عندما ننتقل إلى العملية الإبداعية في علاقتها بالمرأة باعتبارها ذاتاً منتجة للفعل الإبداعي، وليس فقط موضوعاً للإبداع، فإن الذي يحدد طبيعة هذا الموضوع هو منطق الإبداع الذي وحده يملك صلاحية القول بإبداعية النص أو لا إبداعيته، دون اعتماد الجنس(ذكر-أنثى) كمحدد لشرط الإبداعية.

هذه اعتبارات لابد من الوعي بها، بل استحضارها حين الحديث عن موضوع المرأة، حتى لا تتم مصادرة الموضوعية مع هذا الموضوع، وحتى يتم الانتصار إلى قضايا المرأة سياسياً واجتماعياً وثقافياً بشكل يذيب ما توارثته البشرية من طروحات تجعل المرأة مجرد موضوع ينظر إليه ويفعل به.

عندما يحدث تجاوز مثل هذه الاعتبارات المعرفية يحدث اللبس في إدراك المفهوم مثل الكتابة النسائية، وهو لبس ينعكس – مع الأسف- على مشروع انعتاق موضوع المرأة

من لا تاريخيته.

لهذا عندما نتحدث عن الكتابة النسائية أو الإبداع النسائي، فإننا نحتكم بالدرجة الأولى إلى منطق الأدب، وهو منطق يحدد توجهات النظر إلى المرأة في علاقتها بالكتابة الإبداعية، مما يحدد أيضاً منهجية التعامل التي تجعل المنطلق هو الكتابة، وهو النص، بل هو الفعل الإبداعي وليس المرأة خارج العملية الإبداعية.

هكذا، أدرك الكتابة النسائية كفعل للقراءة، وكإجراء نقدي يوجد في كتابات بعض المبدعات وليس بالضرورة موجود في كل كتابات النساء.

الكتابة النسائية لا أفهمها في علاقتها بالحركات النسائية، التي قد توظفها في إطار طرحها المطلبي حين تؤكد أن المرأة عبارة عن صوت خلاق ومبدع للفكرة والجمال، وصوت يبني العوالم. ولكن الحركات النسائية لا يمكن أن تعطي الشرعية لإبداعية الكتابة، لأن مجال اشتغالها محدد ضمن الملف المطلبي الذي لاشك في أنه يساهم في تحرير تعبيرات المرأة، كما يساهم في تهيؤ الجو لتلقي كتابات المرأة.

ليس هناك تعارض بين مجالات الاشتغال في مسألة المرأة، هناك تعالق أو تكامل. لكن حين لا نحسن التمييز بين منطلقات كل مجال، فإننا بهذا قد نخسر تاريخاً بكامله من النضال ضد لا تاريخية قضية المرأة.

2

إن مصطلح النسوية الشائع الآن في ثقافتنا العربية هو المقابل العربي للكلمة الأجنبية Feminism، أليس من الضروري أن نلتفت قليلاً إلى هذه الكلمة الأجنبية وما يرتبط بها من كلمات أخرى لابد من إيجاد مقابلاتها العربية الدقيقة والمميزة؟ إذ أن ما هو ملاحظ هو أن كلمة Feminism في الإنجليزية تقابلها في العربية كلمة (النسوية)، إلا أن لهذه المفردة في اللغة الإنجليزية ترابط وتعالق مع مفردات تشترك معها في الجذر الاشتقاقي، مثل مفردة Female ومقابلها في العربية كلمة (أنثى)، ومفردة Feminine ومقابلها في العربية كلمة (أنثوي)، ومفردة Femininity أو Feminity ويقابلها في العربية (الأنوثة، أو التخنُّث، أو الجنس اللطيف). فعلى الرغم من الترابطات والتعالقات بين هذه المفردات، إلا أن هناك تفرّداً دقيقاً في الدلالة بحيث تتميّز به كل مفردة من هذه المفردات. ففي المعاجم الإنجليزية نجد أن كلمة Female (أنثى) هي صفة واسم في الوقت ذاته، فهي تشير كصفة إلى انتماء الموصوف إلى الجنس القادر على إنجاب الأطفال أو وضع البيوض، كما تشير كاسم إلى شخص أو حيوان ينتمي إلى هذا الجنس. أما كلمة Feminine (أنثوي)، فهي صفة تشير إلى التمتع بصفات ينظر إليها على أنها مطابقة للنساء كاللطف والرقة والعذوبة مثلاً، واخيراً فإن كلمة Feminism تشير إلى مذهب يدافع عن النساء وحقوقهن وضرورة ان تكون لديهن فرص مساوية لفرص الرجال.

ترى هل بالإمكان التدقيق في المقابلات العربية لتلك المفردات؟ وإذا أمكن ذلك فهل استشعرت الحركات النسوية العربية تلك التمايزات التي محتها المفردة الذائعة وهي «النسوية»؟ ثم هل استطاعت الحركات النسوية العربية أن تتجاوز هذا المأزق، أم أنها ما زالت تعاني خللاً ما في التلقي؟ إذ أن البعض يرى أن الحركات النسوية العربية تحديداً تعاني من داء الاجترار والمطابقة

لثقافة الآخر الغربي دون النظر في مواءمة هذا المفاهيم للثقافتها ؟

• بعيداً عن الدخول في المقابلات اللغوية والمعجمية، سواء في التركيبة اللغوية العربية أو الأجنبية ما دام الخطاب التشخيصي لها هو الذي يعكس طبيعة الوعي الموظف لها. ولأننا عندما نستحضر المرأة مفهوماً أو قضية، فإن كل هذه المفردات تشتغل دفعة واحدة، يبقى التركيز والتبئير على المفردة التي تحدد طبيعة المجال الذي تشتغل عليه في جانب من جوانب قضية المرأة، ولأن المهم في مثل هذه القضايا بالنسبة إلى خطابنا العربي، هو إلى أي حد نستطيع تمثل الطروحات الغربية في سياقات إنتاجها ثم إنتاج طروحات منتجة للإيجابي في التجربة العربية باعتماد أسئلة سياق التلقي أي العربي.

وفي هذا الصدد، دعنا نعود بعض الشيء إلى بدايات المسألة النسائية في التاريخ العربي، خاصة مع سؤال النهضة لأن هذه الفترة من شأنها أن تضيء لنا بعض جوانب عملية التثاقف العربي مع الغرب في شأن هذه القضية.

برجوعنا إلى مجمل الخطابات والكتابات في زمن سؤال النهضة، سنلاحظ أن المرأة العربية سواء الكاتبة أو المناضلة حتى وإن كانت تنطلق من دفاعها عن المرأة من مرجعية غربية، غير أنها كانت تستحضر السياق الثقافي، واللغوي، والذهني العربي. وبالتالي، كانت عملية استيراد مفاهيم مناصرة حق المرأة في التعبير والمواطنة توازيها عملية الإصغاء إلى الذهنية العربية. يكفي أن نعود إلى أنطولوجية الأديبة السورية – المصرية زينب فواز العاملي «الدر المنثور في طبقات ربات الخدور»(1895)، ونقرأ المقالات التي افتتحت بها انطولوجيتها لكاتبات من زمنها. سنجد أنها مقالات تعالج مواضيع حساسة بالنسبة لتلك المرحلة، لكن طريقة الطرح كانت بيداغوجية وجريئة، وتمكنت بأسلوبها الإقناعي أن تحقق بعض المكتسبات الحضارية.

نقرأ مثلاً في مقالة للكاتبة «سارة نوفل» التي طالبت علماء اللغة أن يعملوا على تغيير اللغة من أجل إضافة تعابير تعين بعض وضعيات المرأة غير المثبتة في تركيبة اللغة العربية. مثل مادموازيل في الفرنسية والتي تعني الفتاة غير المتزوجة. وأهم شيء يثير الدهشة في تركيبة هذه المقالة هي الطريقة البيداغوجية التي تعاملت بها «سارة نوفل» مع المتلقي العربي لخطابها ومع علماء اللغة، فقد اختارت مدخلاً علمياً إقناعياً لمقالتها، تعبر من خلاله عن الحالة الحضارية التي أصبح عليها العالم الغربي خاصة الاكتشافات والاختراعات وظهور البخار والنور والكهرباء التي جاءت بفعل تطور العلوم. ثم بعد ذلك تعرضت إلى التعبيرات اللغوية التي تعين وضعيات المرأة في اللغة الفرنسية والإنجليزية، والتي تميز بين المرأة المتزوجة وغير المتزوجة، في حين لا تعرف العربية هذا التمييز. ويتبين من نهاية مقالتها أن علماء اللغة استوحوا كلمة الآنسة للتعبير عن الفتاة غير المتزوجة.

أعتبر أن هذا الخطاب النسائي إيجابي، لكونه تشرب المرجعية الغربية من حيث أبعادها، وليس من حيث قشورها، كما أنه خطاب يستحضر السياق العربي الذي فيه وعليه سيتم الاشتغال، وحين يتم تغييبه نكون بهذا نقصيه كلحظة حضارية.

نلتقي بنفس الطرح في مقال آخر لنفس الكاتبة عن الموضة،وهو الذي تتحدث فيه عن أهمية الموضة في حياة المرأة العربية العصرية زمن النهضة. ولكي تقدم الكاتبة وجهة نظرها في عملية الاستهلاك لهذه الموضة، نجدها لا تلجأ إلى إعلان رفض هذا المستورد الغربي وإنما تعرضت إلى الانعكاسات الصحية للموضة على المرأة بحكم أن ذلك اللباس الذي كانت ترتديه نساء النهضة والذي كان

يعتمد على مشد حديدي يؤثر على المعدة وباقي أعضاء الجسد.

وهذا تعامل ببداغوجي علمي مع المفاهيم القادمة من الغرب، والتي في تطبيقها الاستهلاكي نعلن عن استعبادنا وعدم قدرتنا على التفكير فيما نأخذه. كما نعمل على إقصاء شرط السياق المحلي الذي له خصوصياته. الشيء نفسه سنجده في مقالة للكاتبة «مريم خالد» حول تعليم الفتاة. وسنلاحظ أيضاً أن هذه الكاتبة لم تطرح الموضوع بشكل انفعالي، وإنما تعاملت بمرونة مع المتشددين بشأن رفض تعليم الفتاة وخاطبتهم أولاً بخطابهم ومعجمهم. بعد ذلك تعرضت للموضوع في حضور الخطاب المعارض. يعني خطاب نسائي حواري لا يقصي الأخر سواء كمعارض أو رافض.

لهذا، أعتبر أننا لم نهتم في مراجعتنا لخطاب النهضة بمثل هذه الكتابات النسائية التي كانت تقدم نموذجاً للخطاب البيداغوجي، والذي يطرح العلاقة مع الآخر – الغرب بطريقة استحضار البعد التاريخي لسياق إنتاج النظرية ولسياق تلقيها.

الفكرة التي أريد أن أصل إليها من خلال هذه الوقفة التاريخية، هو أن مسار تاريخ الخطاب النسائي العربي كان يتعامل – في مرحلة تكونه– بمرونة مع المفاهيم الغربية، من خلال استحضار أسئلة السياق العربي. وهذا ما جعل ذلك الخطاب ينتج ويفعل في اللغة والذهنية والمتلقي.

صحيح، هناك خلط في المفردات التي تحيط بالمرأة، وهو خلط ناتج عن كون المرأة توجد داخل إشكالية كبرى يتنازعها السياسي، والاقتصادي، والاجتماعي، والبيولوجي، والذهني، والفقهي– الديني. ولذلك، يتم استعمال المفردات في السياق العربي حسب خلفية كل مستعمل لها. إضافة إلى أن اللغة في السياق العربي تكون مشبعة بالتوظيفات الاجتماعية والتي تتحكم فيها الأعراف أكثر من الضوابط القانونية.

بالفعل، يحدث – في كثير من الأحيان– اجترار نفس تداولات مفاهيم تحيط بالمرأة في السياق الغربي، ويتم تطبيق ذلك على السياق العربي، مما يحدث لبساً في اللغة. يدعم ذلك، الدعوة العالمية إلى توحيد المرجعية الدولية، بشأن كثير من المفاهيم وضمنها ما يخص المرأة. وأيضاً المشاريع الإصلاحية الدولية التي باتت تطالب بتوحيد النسق المفهومي، حتى تمرر رهاناتها السياسية وتتماشى مع طبيعة مشاريعها. وهنا على الفكر النقدي والفلسفي أن يشتغل في اتجاه إثارة الوعي بمثل هذه الطروحات.

ولعل المرأة العربية كاتبة، أو مناضلة حقوقية، أو سياسية، أو مشتغلة في الحقل الإعلامي بممارستها للبعد التاريخي النقدي، لشكل التعامل مع الطروحات الغربية وباستحضارها لأسئلة سياقية، فإنها تعبر في الوقت نفسه عن مدى إمكانيتها في إنتاج وعي متحرر من الذهنية العربية الموروثة وأيضاً عن قدرتها على محاورة كل ما تأخذه من الغرب في إطار تمثلي واستيعابي. وبهذا يصبح خطابها بديلاً للخطاب الرسمي أو المألوف العربي، والذي عبره تعلن عن دورها التاريخي في تنمية الذهنية العربية وفي تحرير الخطاب السياسي من اجتراره لطروحات ربما لا تتماشى مع أحلام الشعوب العربية.

يمكن للمرأة العربية أن تقوم بهذا الدور الطلائعي، وهي تقوم به بوسائل شتى، لكنها في حاجة أكثر إلى صياغة خطاب أكثر جرأة في التعامل سواء مع الخلفية العربية أو الغربية. بهذا الشكل يصبح لخطابها قوة الطرح وبلاغة النهج.

موضوع المرأة حساس جداً وعبره يمكن أن ننهض بمجتمعاتنا أو ننهزم بها.

3

هل «الأنوثة» و«الأنثوي» و«المرأة» هي موضوع النسوية، أم أن النسوية إستراتيجية لتفكيك الكيانات المتخيّلة التي شكّلت المفهوم الثقافي/ الاجتماعي للجنس المؤنث والمذكر سواء بسواء؟ وبعبارة أخرى هل يمكننا أن نتحدث عن «أنوثة متخيّلة»، وأيضاً عن «رجولة متخيّلة» كما هو عنوان الكتاب الذي قامت بتحريره مي غصوب وإيما سنكليرويب؟

• الأنثى، والأنوثة، والمرأة مكونات الخطاب النسائي. باعتبار هذا الأخير يشتغل معرفياً في قضايا المرأة بكل عناصرها. ويصبح الخطاب النسوي يشتغل في الوقت نفسه على واجهتين: واجهة ضمنية تجعلنا من خلال قراءة كل خطاب نسوي، نستطلع مسار الوعي بقضية المرأة. ونرصد طبيعة الوعي الذي ينتج الخطاب حول المرأة، وهي واجهة كاشفة لطبيعة الوعي ولشكل الذهنية. وتساعدنا في تمثل طبيعة التعامل مع قضية المرأة. وهو مستوى من القراءة يعتمد تحليل الخطاب النسوي ثقافياً ولغوياً ومعجمياً.

ثم واجهة مباشرة تعبر عن الوعي المصرح به من قبل منتج الخطاب، والذي يبث إرسالية معينة حول قضية من قضايا المرأة.

لذلك، فإن الضمني في الخطاب النسوي هو الذي يخدم المعرفة الراغبة في رصد تطور الوعي باتجاه قضية المرأة. بهذا التخريج يمكن اعتبار الخطاب النسوي إستراتيجية لتفكيك طبيعة الوعي المنتج والوعي المتلقي أيضاً. ولهذا، نطرح سؤال : كيف المجئ إلى كتابة المرأة عندما نشتغل على الأدب النسائي؟ فعلى الرغم من أن الأمر يتعلق بأدب وإبداع. غير أن ارتباطه بالمرأة التي تحضر إشكالية تاريخية يستدعي طرح سؤال كيفية المجئ إلى هذه الكتابة. هل نتقدم إليها مشبعين بحمولة ذهنية حول المرأة، تعطل الإصغاء المرن إلى كتابتها، وتدفعنا إلى إسقاط ما نحمله عنها على كتابتها، فنعطل مسار الإبداع، ونجتر ما يشوب الذاكرة من خلفية موروثة لا تسمح بانعتاق ذات المرأة. أم أننا نجئ إلى كتابة المرأة مجردين من كل هذا الإرث السلبي، ونتوجه إلى إنتاج المرأة منصتين إلى ذاتها وهي تفعل في البناء الرمزي، وهي تصوغ عوالم متخيلة تسمح باحتمال العيش في عوالم أكثر سماحة مع ضعف الإنسان، وأكثر احتراماً لكرامته، فنعبر بطريقة مجيئنا هذه، عن قدرتنا على محاورة الذاكرة، بتجاوزها لحظة الإصغاء إلى صوت المرأة.

لهذا، فقراءة الأدب النسائي مثلاً لا ينتج فقط الخطاب النقدي حول تجربة بناء نص، وإنما ينتج أيضاً مظاهر تحرر القارئ والناقد.

إن موضوع المرأة عبارة عن مرآة قد تفضح الخدش الذي يحاول المرء إخفاءه ليظهر أنيقاً حداثياً، وجميلاً شكلاً، وحقوقياً وإنسانياً في مستوى اللحظة التاريخية. ولنا أمثلة عديدة لمثقفين – نقاد خذلهم المجئ إلى الكتابة النسائية، فوجدناهم يستهلكون ما توارثوه في ذاكرتهم عن المرأة في نقدهم لنصوص بعض المبدعات، وهم الذين ينادون في المحافل الحقوقية، والقانونية، والديمقراطية بأحقية المرأة في التعبير الإبداعي. وقد تعرضت إلى بعض هذه النماذج في كتابي «السرد العربي الحديث مقاربة في المفهوم والخطاب». ونلاحظ أن ثقل موروث الذاكرة هو الذي يتحكم في-أغلب الأحيان- في طريقة المجئ إلى كتابة المرأة ونجد لها بعض الحضور في المشهد النقدي الذي يدرج كثير من النصوص الروائية النسائية، في جنس السيرة الذاتية. ولعلها إشارة تعبر عن أننا ما زلنا نبحث في كل ما تنتجه المرأة عن المرأة – الموضوع أي نريد أن نراها كيف تتحرك وتمشي، كيف تحب وتعشق، كيف تمارس الجنس، وتستلقي بجسدها،

كيف تتحدث مع نفسها، وكيف تحاور الرجل؟ لهذا يتم ربط البطلة أو الساردة في رواية تنتجها المرأة بالمؤلفة أو الكاتبة، الشيء الذي لا يحدث عندما يتعلق الأمر بكتابة المبدع. وقد عبرت كثير من الروائيات العربيات عن إجحاف النقد في حق نصوصهن حين لا يتم التمييز بين المؤلفة- الكاتبة وبين الساردة- المكون الروائي.

4

هل يشكل الأنثوي، الذي هو بناء ثقافي، جوهراً ثقافياً للنساء أم أن الأمر يدور حول نقد كل جوهر ثابت، سواءً كان بيولوجياً أم ثقافياً ؟

خصوصاً وأن المؤتمر الدولي الرابع حول المرأة والذي عُقد في بكين 1995م والذي يعد من أهم المؤتمرات النسوية... ظهر بعبارة (Sexual Orientation) التي تفيد حرية الحياة غير النمطية كحق من حقوق الإنسان في نص المادة 226 في وثيقة بكين. في مقابل هذا المصطلح «التوجه الجنسي» الذي يعني حرية الحياة غير النمطية كمصطلح للشذوذ الجنسي، ظهر مصطلح الجندر «G ENDER» وتم تعريفة بأنه «نوع الجنس» من حيث الذكورة والأنوثة، ظهر المصطلح في مؤتمر بكين كلغم قابل للإنفجار، حيث عرفته منظمة «الصحة العالمية» على أنه «المصطلح الذي يفيد استعماله وصف الخصائص التي يحملها الرجل والمرأة كصفات مركبة اجتماعية، لا علاقة لها بالاختلافات العضوية ».

بمعنى أن كونك ذكراً أو أنثى عضوياً ليس له علاقة باختيارك لأي نشاط جنسي قد تمارسه فالمرأة ليست امرأة إلا لأن المجتمع أعطاها ذلك الدور، ويمكن حسب هذا التعريف أن يكون الرجل امرأة. وأن تكون المرأة زوجاً تتزوج امرأة من نفس جنسها، وبهذا تكون قد غيرت صفاتها الاجتماعية وهذا الأمر ينطبق على الرجل أيضاً.

• هنا، ندخل منطقة لابد من التعامل معها بحذر شديد، خاصة في السياق العربي، مع استحضار طبيعة توجهات بعض الأفكار التي تسندها مشاريع اقتصادية وسياسية عالمية.

الأكيد أن تطور ثقافة حقوق الإنسان في الزمن الحديث مسألة مشروعة لاعتبار احترام كرامة الإنسان، وجعله يبدع في العالم الذي ينتمي إليه، الأكيد أن الاتفاقيات الدولية بشأن تحصين حقوق المرأة كمواطنة قبل كل شئ، قد ساهم في خلق الوعي في السياقات العربية، بضرورة المطالبة بحقوقها التي تخول لها إمكانية الانخراط كذات فاعلة في الشأن الاجتماعي والاقتصادي والسياسي. ولعل تجربة المغرب الحديثة في التعامل مع قضايا المرأة خاصة السياسية، والتشريعية، والقانونية (مدونة الأسرة) وما تعرفه من تطورات إجرائية كان وراءها عمل متواصل لحركات نسائية فيها رجال ونساء، وأيضاً لإطارات حقوقية ولجمعيات المجتمع المدني، والتي بفعل قوة خطابها دفعت باتجاه التغيير الرسمي للشأن القانوني لوضعية المرأة داخل بنية الأسرة. هذا مكسب حضاري، وتاريخي، وقانوني. لكن، حتى يصبح مكسباً ثقافياً وذهنياً وتصبح حصانته من صميم السياق المحلي، ويساهم في دعم المجتمع بشكل إيجابي ويعمل على توطيد العلاقة بين المرأة والرجل، في إطار من الود، والحب، والتفاعل الإيجابي وتصبح الأسرة قوة بنيوية قادرة على مواجهة كل أشكال الاختراق والاستيلاب، وتمنح للمجتمع أجيالاً ترفض أن تتورط في ظاهرة التشيئ التي نراها - مع الأسف- تحبك إعلامياً،

وسياسياً، واقتصادياً في زمننا، والتي تجعل من الشباب طعماً رخيصاً لكل فكر لا يهدف إلا إلى السماح بتمرير الاختراق. فلابد من استحضار الوعي بالبعد الثقافي، والإيديولوجي، والسياسي عندما نتعامل مع المفاهيم التي ترد علينا ضمن مشاريع اقتصادية أو إصلاحية أو ذات طابع ثقافي، لأن التفكير العربي ينبغي أن يكون حاضراً في عملية التمثل والأخذ بطريقة حوارية وموضوعية، وعقلانية حتى لا يحدث الاستيلاب في الذات المفكرة العربية.

عندما نتحدث عن حوار الحضارات، وعن مبدأ احترام الاختلاف من أجل إيجاد مناخ صحي لانتعاش الحوار الذي تراهن عليه كل الحضارات منذ بدء الوجود، فإن ذلك يلزم كل فكر ألا يقصي أسئلته السياقية.

لأن الآخر لا يمكن أن يقبلك عندما تكون نسخة عنه، وبطريقة مشوهة وإنما تفرض احترامه لك عندما تقدم إدراكك للعالم انطلاقاً من صوغك لأسئلة الذات والعالم، باعتماد طريقتك الخاصة في التفكير. لا يعني هذا دعوة إلى الانغلاق على الذات، لأن هذه مسألة متجاوزة في كل فكر حر ومتحرر، ولأن العالم لا يقوم إلا على مبدأ التثاقف والحوارية لكن شريطة أن يتم احترام وجهة نظر كل حضارة.

الحوار الحضاري باعتباره رهان الحداثة لتجاوز مختلف معيقات التواصل بين الحضارات، والتخفيف من أزمات الحروب التي تحصد البشر كل لحظة، والتي تعبر عن عنف التواصل بين الحضارات بسبب عدم احترام خيارات الشعوب وغياب الإصغاء إلى أحلام الإنسان في الرغبة في الحياة الكريمة، وفي السعي إلى فرض الخيار الثقافي الواحد والدلالة الواحدة للمفهوم حوار لا يتحقق إلا عند احترام موقف كل الحضارات.

لعل أهم رهان يمكن الاشتغال عليه في قضايا تؤثر في السلوك الفكري مثل قضية المرأة، هو الإيمان بمبدأ الشراكة في إنتاج المعرفة والمفهوم. كما أن الذي يحصن حقوق المرأة ليس فقط القوانين والاتفاقيات الدولية، وتوحيد المفاهيم والمفردات، وإنما تحرير الذاكرة الجماعية ثقافياً. بدون الاشتغال على المسالة الثقافية فيما يخص قضايا المرأة بشكل عام، ستظل مختلف المكتسبات القانونية والتشريعية والاقتصادية سواءً المحلية أو الغربية مهددة بالفشل.■

الروائية «توني موريسون»
كل فنٍّ حقيقي سياسيٌّ

[محمد جليد *]

«توني موريسون» (1) روائية أفرو-أمريكية عظيمة، إنها مرجع. لا تطمئن إلى أمجادها، بل تواصل في سن الحادية والثمانين إسماع صوت المجتمع الأسود الأمريكي. ها هي تعاود الظهور بروايتها «الديار»، روايتها الأقصر، وربما الأكثر إيلاماً. تحكي «موريسون»، الفائزة بجائزة «نوبل» سنة 1993، قصة جندي أسود صدمته حرب كوريا، حيث لا تساوره سوى فكرة واحدة: العودة إلى مدينته، ليهب إلى نجدة أخته التي راحت ضحية هذيان طبيب مريض نفسياً. إذ تستغل الروائية الفرصة، لتغوص بنا من جديد في أمريكا طفولتها، أمريكا الخمسينات، لا أمريكا المعجزة الاقتصادية، بل تلك التي كان فيها السود يخضعون لميز عنصري عديم الرحمة. فيما يلي حوار مع روائية لا تخشى البوح.

* مترجم من المغرب.

تكتبين عموماً كتباً طويلة جداً، بينما رواية «الديار» قصيرة. لماذا اخترتِ هذا الحجم؟

لم يكن قراراً مقصوداً، وإنما أردت ـ وهذا صحيح ـ أن أوجز في الكتابة، وأعبر عن أشياء كثيرة بكلمات أقل، وألا أصف الأشياء لمجرد أني قادرة على ذلك- وقد كنت كذلك دائماً- وإنما أن أكثف سردي. اعتقدت أن هذا الأمر سيكون مفيداً، حيث كان في نظري تمريناً شيقاً. واعتقدت أن بمقدوري أن أترك حيزاً واسعاً لخيال القارئ، ليملأ الفراغات التي تركتها.

لماذا هذا العنوان «الديار»؟ ألأنك تعتقدين أن البيت، المنزل، والديار هي المكان الأهم بالنسبة للإنسان، وأنه إلى هنا يجب أن يعود، ليلفي نفسه؟

لا. فكرتي أوسع بكثير. قصدت محاولة اقتراح ما تعنيه كلمة «الديار» بالنسبة لسكان الولايات المتحدة الأمريكية الذين ينحدرون، وباستثناء الأمريكيين من أصول هندية، من اللاجئين، والملاحَقين، والعبيد. سنجد إذا عدنا إلى التاريخ أن الأمريكيين كلهم غادروا بلدانهم الأصلية في لحظة معينة. ومن هنا، ينتابهم نوع من الحنين إلى شيء يسمى «الديار»، وهو ما لا أجده عند الأوربيين. إذ لا تدل الكلمة على المعنى ذاته هنا. لكنها تجسد عند الأمريكيين الرغبة في مكان آمن، مكان لا تحظى فيه بالترحيب فحسب، بل تنتمي إليه.

في روايتك، يطلب «فرانك»، وهو الشخصية الرئيسة، من طفل معاق وموهوب جداً في المدرسة: «أية مهنة تريد أن تزاول في الحياة، فيما بعد؟» يجيب الطفل: «رجل». ما الذي يعنيه هذا بالضبط في نظرك، أن يكونَ المرء رجلاً؟

إنه بحث. البحث عن أمر مختلف، ما أمله على الأقل، من صورة الكتاب الأولى نرى فيها جوادين رائعين يتصارعان بوحشية، حيث يمتلك الفائزُ الأنثى. والحال أن الخيال الذكوري عند هذا الفتى الصغير يتضمن بالضرورة العنف، والوحشية، وإرادة الهيمنة، وكل شيء يشكل جزءاً من التصور المشترك لما يكونه الرجل. وعندما يرد هذا الفتى الصغير على سؤال «فرانك» بـ «رجل»، فإن هذا الأخير لا يلقي بالاً للكلمة، حيث يتعلق الأمر بمجرد سؤال موجه لطفل. لكن لو لم نعرف ما تعنيه الرجولة لهذا الطفل، لأملتُ أن يكون سفر «فرانك» سفراً يصبح خلاله راشداً دون اللجوء إلى العنف، رغم أنه ظل معرضاً له طوال حياته، وأن يصبح قادراً على فعل ما يجب فعله دون اللجوء إلى العنف. هذا ما تعنيه الرجولة في نظري.

لنعد إلى السؤال الذي يطرحه «فرانك» على الطفل. لو طلب منك أحدهم عندما كنت طفلة: «ماذا تريدين أن تفعلي مستقبلاً؟» هل كنت ستجيبين: «روائية»؟

(تضحك) لا. لم أبدأ الكتابة إلا في سن التاسعة والثلاثين، ولم أفكر في هذا العالم من قبل. لكن حياتي ظلت تتمحور حول الكتب. ففي سن الثانية عشرة، عملت في مكتبة، حيث كنت أقرأ طوال الوقت، وأتحدث عن الكتب مثل الكبار. بعد ذلك درستُ، ثم عملت في دار نشر، وعدت إلى التعليم، قبل أن أصبح ناشرة من جديد. إذ لم أبدأ الكتابة إلا في منتصف عمري.

لم تجيبي عن سؤالي...

في الصغر، أردت أن أصبح راقصة الباليه. (تضحك) تابعت دروس الرقص طوال سنوات عديدة. لكن الكتابة ظلت حاضرة في مكان ما من رأسي، والدرجة الأعلى التي استطعت تخطيها، لأنني كنت أول فرد في العائلة يلتحق بالجامعة. إذ تمنت العائلة أن أعثر على عمل مناسب، مما

أبعد راقصة الباليه، حيث أصبحت أستاذة، وهو منصب ناسبني وعائلتي في الآن ذاته.

لماذا شرعت فجأة في الكتابة في سن التاسعة والثلاثين؟

هناك عدد لا بأس به من الكتب التي ألفها أفرو-أمريكيون، حيث كانوا مشاكسين ومتغطرسين جداً. إذ كان الأمر ضرورياً من دون شك، لكن فيها غياب واضح لشخص منكشف، لربما كانت طفلة، سوداء. هكذا، عندما كتبت «The Bluest Eye»، (العين الأكثر زرقة)، كنت أروم إدراج هذا الصوت في الأدب، ومعالجة آثار العنصرية، ومعالجة الألم الذي يسببه اكتشاف أنك لا تساوين شيئاً بسبب لون بشرتك.

تهدين كتابك لابنك «سلايد»، الذي توفي قبل وقت قصير. لكنك لم تكتبي أي إهداء، حيث اكتفيت بوضع اسمه.

لم تفِ كل العبارات للإقرار بهذه الخسارة. كانت نشازاً، مثل الكليشيهات.

ألّف بعض الكتاب، أمثال «ديفيد غروسمان»، كتباً حول خسارة ابن. هل تعتقدين أن الكتابة قد تساعد على تجاوز الحزن والأسى؟

كان من نتائج وفاة ابني أن توقفت عن تحرير هذا الكتاب، حيث لم أعد قادرة على الكتابة خلال شهور عديدة. ثم بدأت أفكر فيه، لا فيَّ، وفي ألمي. أدركت أنه سينزعج، بل سيغضب إذا علم أنني استسلمت للمرارة والإشفاق على نفسي، وأنني يجب أن أفعل ما أراد أن أفعل إذا رغبت في تشريفه؛ أي أن أنهي الكتاب، وأعاود العمل، لأنهي عطالتي. لكن الكتابة لم تساعدني على تجاوز ألمي. إذ أعتقد في الواقع أن كل هذا معقد، حيث يواجه كل حيّ ألمه بطريقته.

تضفين على الولايات المتحدة الأمريكية خلال الخمسينات صورة مختلفة جداً عن الصورة التي نجدها في الروايات.

كنت مقتنعة أنني كنت أعرف كل شيء، أو أكاد، عن الخمسينات، لأنني عشتها، ولم أفهم حقيقتها إلا فيما بعد. إذ ثمة في الولايات المتحدة الأمريكية خرافة الخمسينات، هذا العصر الذهبي لقصة النجاح الأمريكية. وننسى ما كان يجري خلف هذا البريق، وهو ما سمح بإمكان ظهور «فاقدي الأمل» خلال الستينات والسبعينات. فقد كانت خيبة الأمل سائدة آنذاك، حيث كانت ثمة الحرب الكورية، وسياسة «ماكارثي» ومعاداة الشيوعية والعنصرية.

كيف عشتِ الخمسينات؟

كنت ساذجة بالأحرى، ولم أكن واعية بهذا كله. أعتقد أننا لم نرغب في المعرفة، حيث كنا مقتنعين أن هذه السنوات كانت رائعة. شعرت أنني قوية جداً، بعد أن أصبحت أول فرد في العائلة يلتحق بالجامعة، حيث لم أكن أنظر إلى ما كان يجري حولي. ففي سنة 1954، أي بعد سنة من حصولي على الدبلوم، اكتشفت العنف المخيف الذي ساد في الجنوب، وما كان يتجرعه الأطفال. لكن لم أكن أربط ذلك بالوضعية العامة، وباغتيالات الأفارقة الأمريكيين، الذين كانوا رجالاً في الغالب. ثم بدأت أقلق. نعم، حدث الأمر تدريجياً، حيث أثّر فيَّ في سن الرشد أكثر من صغري.

ألم تعانِ خلال شبابك من العنصرية والميز؟

ليس صحيحاً. كنت أعتقد أن البيض كانوا مرضى، وأن الأمر شكل خيبة أمل، وأن الهستيريا كانت تصيبهم، أو شيء من هذا القبيل. لا بد من القول إنني لم أعش أبداً في حي السود، بل عشت في مكان من «أوهايو» حيث كنا محاطين بالنشطاء المدافعين عن إلغاء الميز، في حي للعمال، حيث يوجد أناس من كل الجنسيات، بولونيون، وهنود... كانت

المدينة خليطاً، حيث لم تكن هناك سوى ثانوية واحدة يلجها الجميع. أما الفصل الحقيقي الوحيد، فكان داخل الكنيسة، حيث كانت هناك عشرات الكنائس للبولونيين، والإيطاليين، والتشيكيين، وأربعة للسود؛ فيذهب كلٌّ يوم الأحد إلى كنيسته الخاصة. ونذهب خلال بقية الأيام إلى الثانوية سوياً. جارتنا تنحدر من تشيكوسلوفاكيا، بينما كانت جارة أخرى، وهي إيطالية، أفضل صديقاتي. وكان ثمة، بالطبع، سود، حيث كنت أعتقد أن الأمر مماثل في كل مكان.

لم تعانِ إذن من الميز العنصري؟

قليلاً. لكن هذا الأمر لم يكتسِ أهمية بالغة. إذ كانت ثمة شواطئ غير بعيدة، حيث اقتضت العادة- وليس القانون- أن يستقر البيض في مكان، والسود في مكان آخر حيث لا وجود للمنقذين. في نظري، كان يرضيني أن أكون في الجهة «السوداء» من الشاطئ، على أن أكون في الجهة «البيضاء». إذ لم أشعر أنني منغصة، وإن خيل لي ذلك، لكني كنت أحسن حالاً بين السود. وأول مرة رأيت فيها حقيقة الميز كانت عندما ذهبت إلى الجامعة في واشنطن. هنا، كان يفصل بين «الأشخاص الملونين» والبيض. لكن كان المكان عبارة عن «كوليج» حيث السود أكثر عدداً، إذ كنت محاطة بمثقفين سود وطلبة آخرين. وجدت هذه البيئة مثيرة جداً، بينما لم يكتسِ عجزي عن الذهاب إلى مراحيض النساء في المدينة أيّة أهمية بالغة. كان الأمر هكذا، حيث لم أقضِ وقتي في التذمر.

هل يمكن القول إن الأشياء تغيرت اليوم؟

نعم، تغيرت الأمور في مجالات شتى، أولاً بفضل الأجيال الشابة، التي تنظر إلى الأشياء نظرة مغايرة، ويعالجون الاختلاف على نحو مختلف. كما تعلم، رأيتُ أطفالاً بيضاً في سن الثانية أو الثالثة يصرخون عندما يرون أسوداً لأول مره، أسوداً شديد السواد. كما أخبرني بعض الأصدقاء أنهم رأوا أطفالاً أفارقة يفرون للاختباء وراء أمهاتهم عندما يرون أبيض لأول مرة. لكن هذا الأمر ليس عنصرية. إذا العنصرية هي تأسيس تراتبية انطلاقاً من هذه الاختلافات. غير أن جيل الشباب يبدو لي، خاصة في جامعة «برينستون» حيث أدرس منذ تسع عشرة سنة، يمتلك سلوكاً مختلفاً تجاه موضوع الأعراق. إذ أرى التطور سنة بعد أخرى، فهم لا يهتمون بها، حيث ثمة مزيج هائل بين الساكنة. كما تأثروا أيما تأثر بالثقافة السوداء، والموسيقى، والرقص، ومآثر الرياضيين. واكتسبوا عادةَ مشاهدة السود في التلفزيون، وهو أمر لم يحدث في زمننا. إذ عندما كنا نشاهد واحداً بالصدفة، كنا نتصل بعضنا ببعض. لهذا أنا متفائلة بالأخرى.

لكن ثمة البقايا العنصرية التي تظهر بين الفينة والأخرى عندما يثير بعضهم الرئيس أوباما.

صحيح، ثمة هذه اللغة العنصرية، التي لا تحترم الرئيس أوباما، وهذه المزايدة التي مصدرها الجمهوريون المستعدون لـ «إحراق القرية»، كما كانوا يقولون في فيتنام، وإضعاف الولايات المتحدة الأمريكية، بغية التخلص منه. لكن جزءاً من حقدهم، وأنا مقتنعة بذلك، ليس مصدرها كونه أسود فحسب، بل كونه ذكياً. وهذا يخيفهم أكثر.

لا تنتمين إذن إلى فئة الخائبين من رئاسة أوباما؟

خائبة منه؟ لا، إنه أفضل مما كنت أتصور. أمامه معارضة شرسة انصرفت إلى العرقلة. فكلما أراد أن يفعل أمراً ما، اعترضوا عليه. بل أظن أنهم صوتوا ضد مساعدة موجهة لقدماء المحاربين. وكل هذا غرضه القول إنه فشل، بينما هم منعوه من التصرف. والحال أنني عندما أنظر إلى حصيلة عمله، أقول في نفسي إن لا أحد استطاع الاضطلاع بهذا العمل.

ناصرته إذن في هذه الحملة الأخيرة؟

بكل الطرق الممكنة. أثناء حملته الأولى طلب مني أن أسانده علناً، فأجبت: «لا، لا أقوم بهذا النوع من الأمور.» شرع يكلمني حينها عن كتبي، وهو ما أثار اهتمامي أكثر بالطبع. (تضحك) ثم ألح علي أن أكتب نصاً في جريدة «نيويورك تايمز» من أجل دعمه. رفضت ذلك، لكني قررت أن أكتب له رسالة أشرح فيها سبب إعجابي الكبير به. لم يتعلق الأمر بدعم تبرره أسباب عرقية فحسب، وإنما لأن البلد كان أسوأ حالاً بحيث أردت رئيساً مفعماً بالحكمة. وكان هو. أرسلت رسالتي إلى ديوانه، ثم اتصل بي، ليطلب مني أن أبعث بنسخة منها إليه شخصياً، وهو ما فعلت.

قلتِ في حوار إن «ميت رومني» كان يشخص في نظرك منظر دمية «باربي».

لم أقل هذا أبدا (تقهقه). أعرف أنهم يتهمونني بأنني قلت ذلك، لكن ليس صحيحاً، رغم أنه... (تقهقه من جديد) كائن فارغ، حيث لا يختلف عن كل الأشخاص الذين لا يعرفون سوى تكديس المال. وهو في هذا مختلف جداً عن أوباما.

ألم تفكري أبداً في أن تمارسي السياسة، وأن تصبحي امرأة سياسية؟

لي رؤية إلى العلاقة بين الفن والسياسة تختلف كثيراً عن رؤية أغلب الناس. أعتقد أن كل فنٍّ حقيقيّ سياسيٌّ، وأن تحويل أي شيء لاسياسياً هو فعل سياسي في حد ذاته. إذ يتحدث «شكسبير» في مسرحياته عن الحكومة، والحرب، والسلطة، وكل هذا سياسي في نظري. ففي فترة محاربة الشيوعية، جعلنا من «سياسة» كلمة قذرة. ورداً على ما كان يجري في الاتحاد السوفياتي، قررنا في الولايات المتحدة الأمريكية ألا يكون الفن إلا جمالياً. وهكذا، شرعنا في تحريف معنى كلمة «سياسة»، مشبهين إياها بالدعاية، بشيء قذر. إذ يكمن عملي، وأنا أكتب، في إحياء العلاقة بين السياسة والأدب بما للكلمة من معنى.

تجسدين إذن ما نسميه في فرنسا بالكاتب الملتزم؟

نعم، أقبل هذا الوصف.

هل تصورت في صغرك أن روائية سوداء ستحصل يوماً ما على جائزة نوبل للأدب؟

لا، على الإطلاق. ليس شخصية سوداء، ولا امرأة بالتأكيد. أعتقد أن آخر امرأة حصلت عليها آنذاك كانت «بورل باك». فضلاً عن هذا، اندهشت لما علمت أني فزت بالجائزة. وفي الآن ذاته، قلت في نفسي إن اللجنة أحسنت الاختيار، لأن كتبي- كتبي، لا أنا- تستحقها.

هل غيّر فوزك بالجائزة شيئاً في حياتك ككاتبة؟ وهل منحك الثقة في نفسك؟

لا. لقد ظللت أثق في نفسي.

هل أحسست أن هذا التتويج ألقى عليك بمسؤولية جديدة، وأن صوتك سيصير مسموعاً أكثر؟

لا. لقد ميزت على الدوام بين هذه الفائزة بالجائزة وأنا. إنهما شخصيتان مختلفتان: إحداهما هي الشخصية التي تبتسم، وثانيتهما هي هذه المرأة التي شرعت في الكتابة، وهي حياتي.

أهو شكل من انفصام الشخصية؟

(تضحك) نعم، تماماً. أنا منفصمة.

هل ثمة بعض من كتبك لم ترضيك؟

نعم، روايتي الأولى «العين الأكثر زرقة». ثمة طفلة في هذه الرواية، لها ملابس أنيقة، وبشرة ناصحة، عاملتها بقسوة كما لم أعامل أية شخصية في رواياتي مذ ذاك. وعندما أعيد قراءة هذه الرواية اليوم، أقول في نفسي إنني ظلمتها، حيث استغللتها بطريقة أتأسف لها. كانت الرواية كتابي الأول.

إذ كنت في حاجة إلى مفارقة بين الطفلة الفقيرة والغنية، حيث جعلت الطفلة غنية دون أن أنشغل بما كانت تحبه، وبما كانته في حقيقة الأمر. يؤنبني الضمير تجاهها، إذ أريد تناول الكتاب ثانية.

هل ستفعلين ذلك؟

(تضحك) لا.

ما رأيك في أن الكتَّاب السود، في الولايات المتحدة الأمريكية، يختلفون جذريا عن الكتَّاب البيض؟

إنهم يهتمون بمواضيع مختلفة. إذا أراد الكتاب السود الأوائل أن يبرزوا مدى طيبوبتهم، حيث توجهوا بكتاباتهم إلى البيض. لعل أفضل مثال هو كتاب «رالف إليسن» «الإنسان الخفي، لمن تغني؟» لكن السؤال الذي كنت أطرحه: إنسان خفي عن من؟ لم يكن خفياً عني، بل عن البيض. وهذا ما رغبت في تغييره. وقتذاك، في الوقت الذي لم أنشغل فيه بعالم البيض خلال طفولتي، لم تظهر شخصيات بيضاء مهمة في كتبي. إذ ظللت أكتب في إطار ثقافتي الخاصة، لا لإثارة القراء البيض، وإنما لإثارة كل القراء، سوداً وبيضاً، حيث فتح هذا الأمرُ العالمَ.

لن تكتبي أبداً، إذن، رواية بطلها الرئيس أبيض؟

ثمة أبيض في رواية «محبوبة» (Beloved)، لكن صحيح، ليس هو الشخصية الرئيسة. أعتقد أنني لن أفعل هذا يوماً ما.

لماذا؟

للسبب ذاته الذي يجعل الكتاب البيض لا يختارون الأسود شخصية رئيسة.

لكن «وليام ستيرون» اختار ذلك في كتابه «اعترافات نات تورنر».

نعم، لكن شخصية «نات تورنر»(2) في كتاب «ستيرون» لا تتحدث مثلما كان يتحدث «نات تورنر». إذ لم يعرف «ستيرون» لغته، أو لم يستطع تبنيها، حيث كانت شخصيته تتحدث إنجليزية البيض. أنا لا ألومه على ذلك. بلا شك، استحال عليه أن يمسك بهذه الطريقة في الكلام، واعتبار الذات، والإحساس بالأشياء.

لماذا اخترت توقيع كتبك باسم «موريسون» الذي هو اسم زوجك السابق؟

كان خطأً، حيث أرسلت كتابي الأول موقعاً باسم «موريسون»، ثم قلت في نفسي: أنا مطلقة، واسمي «كلو ووفورد». اتصلت حينها بالناشر قصد تغيير التوقيع، لكنني تأخرت كثيراً. أتأسف لذلك. فضلاً عن هذا، أجد أن لاسم «توني» وقع سطحي، مثل اسم مراهقة، لكن الأمر هكذا. ■

الهوامش

(1) عن مجلة «ماغازين ليتيرير» (Magazine Littéraire).

(2) »نات تورنر» (1800 - 1831) قاد في فرجينيا ثورة العبيد السود الذين اضطهدوا بشدة، حيث اعتقل وأعدم. هذه الثورة حرضت الولايات الجنوبية على تشديد قوانينها تجاه العبيد، حيث تمخضت عنها حرب الشمال والجنوب.

رأى أن المشهد الشعري الحالي في مصر لا يمكن التنبؤ به
فاروق شوشة: نحن بحاجة إلى إعادة الاعتبار للشعر

[عماد غزال *]

يظل اسم فاروق شوشة مرتبطاً بمدار الشعر العربي في تجلياته الحديثة، أو في جذوره التراثية القصيَّة، ليس باعتباره من روّاد المرحلة الثانية في تأسيس مدرسة الشعر الحُر في مصر والوطن العربي فحسب، وإنما لعلاقته العضوية بالحراك الشعري في الوطن العربي، والتي تمتد إلى مدى نصف قرن، أعدَّ وقدّم خلاله مئات الشعراء من خلف مايكروفون الإذاعة المصرية، التي كان رئيساً لها، أو أسفل قبة الجامعة، حيث عمل أستاذاً للأدب العربي الحديث بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، أو محاذياً لتجارب الشعراء الذين بشّر بهم في مقدّمات عشرت الدواوين، من خلال موقعه عضواً في لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، أو رئيساً للجنتي النصوص بالإذاعة والتلفزيون، إضافة إلى الكثير من المناصب الأخرى التي لم تطغَ على صوت الشاعر أو حسّه النابض بالحياة والخفق، أو تخفي كينونته المقدّمة للشعر على ما عداه.

* كاتب من مصر.

«عُمرٌ من الشِّعر»... هكذا يلخِّص فاروق شوشة علاقته بالحياة، حيث لم يخلُ بيتٌ مصري من صوته الإذاعي الرخيم، وهو يُلقي قصائده التي سكنت الوجدانَ العربي، ونصوصه المبشِّرة بالإنسان، والمنحازة إلى الصدق والجمال.

منذ (إلى مسافرة) ديوانه الأول الصادر عام 1966، وحتى (الجميلة تنزل إلى النهر) – 2002، يتواصل عمرٌ من الإبداع، وتصيُّد الجمال، وسَلك المغامرة الشعرية، وبينهما تنتظم لآلئ سكنت الوجدانَ العربي وأثَّت فيه عميقاً إلى اليوم (العيون المحترقة – في انتظار ما لا يجيء- لغةٌ من دم العاشقين- يقول الدم العربي- سيدة الماء- الدائرة المُحكمة) وغيرها...

نُبحر في هذا الحوار مع صاحب (لغتنا الجميلة)، الشاعر الكبير فاروق شوشة، متوقفين معه في واحات الحياة، والشعر، والحِراك الثقافي، والمشهد الحالي، ومستقبل الشعر، وموقفه من لجنة الشعر الجديدة بمصر وما طرأ عليها من تحولات...

التراث، واللغة، والتصوُّف، وارتكازاتها في تجربة فاروق شوشة... إبحارٌ مفتوحٌ على الأسئلة... ومكاشفةٌ وبوح.

– بين ديوانيك (إلى مسافرة) و (الجميلة تنزل إلى النهر)، أربعة عقود من الإبحار في فن الشعر، كيف استطاع فرسان الموجة الثانية من التأصيل الشعري لموجة الحداثة، أنت وأمل دنقل وإبراهيم أبو سنة، وعفيفي مطر، أن تحفروا مساراً مختلفاً لحساسية تلقي القصيدة الجديدة؟

لا أتصور أنه عمل واعٍ مثة في المثة. ففكرة التجاوز، والتغيير، والبحث عن أفقٍ مغاير لكتابة القصيدة وعن صيغة جديدة للكتابة، هذا معنى مستكن في أعماق المبدعين جميعاً، لكن ليس شعاراً مرفوعاً أو راية نتحلق من حولها، ونقول سنجدد في الديوان القادم، أو سنغير الصيغة الشعرية فيما سنكتبه، لكن التجربة، والممارسة، ومعاودة الإنسان لتأمل منجزه الشعري يخلق لوناً من الاستجابة لمتطلبات هذه الحداثة. فأنا جزء مني ناقد وهذا الجزء الناقد يجعلني أنظر بأسى إلى من لا يختلف ديوانهم العاشر عن ديوانهم الأول، وأحس أن في مجموع الإنتاج الشعري لهؤلاء الشعراء مجرد تنويعات على ألحان قديمة مستمرة وعودة إلى نفس الإيقاعات والألحان أو ما يسميه السينمائيون «الموتيفات» التي كانت شائعة في وقت ما، وتحس وأنت في مياه الديوان الجديد – إذا تصورناه بحراً – أنك تعوم في البحر نفسه الذي استقبلك مع أول مجموعة شعرية. أنا أحس أن العصر يفرض نفسه، والقضية الإنسانية والوجودية تفرض نفسها، والشعر نفسه يؤهلك باستمرار- إذا ما كنت مستجيباً لمتطلباته الفنية، والوجودية، والنفسية. واللغوية – يؤهلك لأن تمضي به كحصان منطلق جموح أصيل، وبالتالي هو يقطع بك مسافات أحياناً تلتفت وراءك وتقول: متى قطعتُ هذه المسافة؟ ومتى تجاوزت هذه الحدود؟ وكيف وصلت إلى هذه الأرض التي لم أكن فيها من قبل؟ هذا هو سحر الشعر وفروسية الشعر.

– أشرتَ إلى أن بداخلك ناقداً، وقد لاحظتُ أن الكتابات النقدية للشعراء وشهاداتهم كذلك، تكون كاشفة ومؤثرة على وعي المبدعين الجدد بشكل يفوق أحياناً كتابات النقاد المتخصصين. بماذا تعلل ذلك؟

لأن الناقد عادة في جوهره يكتب للقارئ. فالعمل النقدي عند الناقد المحترف موجه للقارئ وليس للمبدع، لأنه يعلم أنه لن يغير من المبدع ولن يضيف إليه، لكن يبقى الدور التنويري الأساس للنقد أنه يساعدني أنا كقارئ على أن أدخل في تلافيف هذه القصيدة أو أن أعيش مع هذا الشاعر في أفقه المختلف أو أن أفك رموز العالم الدلالي لشاعر

ما. هذه هي مهمة الناقد، أما الشاعر نفسه، فيقرأ الكتابات النقدية التي تُكتب فإذا كانت في صف الإيجاب، فإنها تسعده، وإذا كانت كتابات نقدية جارحة، فإنه يلفظها. وهناك من لا يلتفت إلى الكتابات النقدية أصلاً. وأذكر أنه في حوار لي مع نجيب محفوظ في فترة مبكرة وأنا أقدمه لأول مرة في إذاعة البرنامج الثقافي – وكانت تسمى وقتها البرنامج الثاني – في برنامج اسمه «مع الأدباء» كنت أسأله: كثيرون كتبوا عنك من النقاد، ما رأيك فيما كتبوا؟ قال لي بالحرف الواحد: اكتشفت أني لو اهتمت بكتاباتهم سأرتبك ولن أكتب شيئاً، فمن بينهم من يقول إن حوارات نجيب محفوظ على ألسنة شخصياته هي أهم ما في الروايات، وآخر يقول إن السرد المكتوب في روايات نجيب محفوظ وليس الحوار هو مكمن موهبته وتفرده، فتوصلت إلى أن الفهم الحقيقي هو ألا ألتفت إلى هذه الأشياء، فأنا في النهاية أكتب ما أريد وما أحس به. أنا أرى أن الشاعر عندما يكتب عن شاعر تحدث حالة تقمص منه للشاعر الذي يكتب عنه، كأنه يتلو شعره، كأنه يقرأه بعد أن يكون قد عرضه على مرآته هو، فيستطيع أن ينفذ بالإحساس المرهف الذي ربما لا يملكه الناقد، لأن الناقد إذا لم يكن شاعراً من البداية فلن يكتب بصورة جيدة عن أي شعر. ولذلك نجد الذين دخلوا مجال الكتابة النقدية عن الشعر من غير أن يكونوا شعراء، يتعاملون مع فن لا يدركون موسيقاه ولا يعرفون بنيته الإيقاعية، ولا يستطيعون أن يفرقوا بين شعر حقيقي ولا شعر، أما الشاعر فهو أدرى الناس بصنعة صاحبه الشاعر الآخر.

– نحوت في شعرك إلى النهل من التراث العربي، وإلى استخدام لغة تمزج بين المعجم الجمالي والآخر التاريخي، فهل كانت اللغة هي الركيزة الأساس لخلق الشعرية الخاصة بك، أم تعدُّد واختلاف المقاصد الشعرية والأغراض التي تناولتها في دواوينك هو ما خلق هذه البصمة والفرادة؟

الشعر هو مدخلي إلى اللغة، واستهواء الشعر لي منذ الصبا المبكر هو الذي جعل علاقتي مع اللغة علاقة تماهي، وما يمكن أن يسميه البعض في قراءة هذا الشعر أن فيه جماليات، وفيه لغة تراثية، وفيه كذا وكذا، أنا لا أحسه، لأني سأقول: اللغة هي أنا وأنا هو اللغة. ما كوّنني ووضعني على هذه الصيغة أو على هذه الصورة شيء لا أستطيع أن أفككه مع نفسي وأقول هذه العناصر تعود إلى هنا وهذا العنصر يجيء من هنا، تماماً كما أقول عن نفسي أحياناً عندما تُثار قضية التراث: التراث بالنسبة لي هو جزء من مكوناتي، شربته وتمثلته ومشى في شرايين وصار جزءاً من التكوين. اللغة باعتبارها لغة هي هكذا بالضبط، تعاملت معها لأنها كانت لغة الشعر الذي أحببته، فقد كنت أقرأ الشعر ليس من أجل اللغة ولكن من أجل الجوهر الشعري فيه، وكان من الطريف أن أبدأ بقراءة شوقي قبل أن أقرأ أي شاعر آخر، لأن الطبعة الأولى من الشوقيات كانت في بيتنا، تلك الطبعة التي صدرت في 1898 وشوقي يتحرك إلى الثلاثين، ومن خلال هذه الطبعة حُسب تاريخ ميلاد شوقي، لأنه كتب في مقدمتها: أُصدر هذه الطبعة وأنا أحظو إلى الثلاثين من العمر، فاعتُبر أن هذا تاريخ لميلاده. قادني شوقي بجمالياته إلى أستاذه المتنبي، فقرأت المتنبي وشعراء العصر العباسي قبل أن أقرأ ناجي، وعلي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل. وأصبحت اللغة بالنسبة لي هي البنية الشعرية. أي أنني أقرأ المتنبي بنفس الحساسية التي أقرأ بها بدر شاكر السياب، وأقرأ بها أمل دنقل، وأحمد عبدالمعطي حجازي والآخرين، ولا تستوقفني اللغة هنا لأنها تراثية ولا هنا لأنها أكثر اندفاعاً نحو الحداثة والمعاصرة، الجوهر الشعري هو بغيتي، ولابد أن تنضو هذا الغطاء أو هذا القناع لننفذ من ورائه إلى الشعر. طبعاً الشعر

فن لغوي في الأساس، وهذا هو الفرق بينه وبين بقية الفنون القولية الأخرى، لكن اللغة في الشعر يغلبها الشعر، إذا غلبت اللغة الشعر فقد نظمنا ولم نكتب شعراً.

– أتصور أنك عندما تبدع القصيدة، تأتي لغتك بسيطة ومعاصرة جداً، على الرغم من كونك استفدت من حركة اللغة عبر العصور، فهل نتج ذلك عن تعاملك الخاص مع اللغة، تعاملاً ذا طابع حضاري مثلاً؟

أنا أتحرك في عالم فيه أمشاج وخليط هائل من القراءات، أدعي أنني قد قرأت التراث العربي أكثر من مرة في مناسبات مختلفة، وساعدني برنامج «لغتنا الجميلة» الذي هو الآن في عامه السادس والأربعين، على أن أعود إلى دواوين وشعراء مرة ومرة ومرة، وليست لدي مشكلة مع اللغة على الإطلاق، بل أنا أحس أنها تحضر عندما يستيقظ إحساسي الشعري، وحينها يجد لغته.

– الصوفية بعدٌ أساسيٌّ من مكونات تجربتك، هل ترى فيها انشداداً محضاً إلى الماضي، وخلق نوع من القطيعة النفسية بالعصر بما فيه من إشكالات صاخبة، وتعقيد، وطمس لحقيقة الإنسان وهويته؟ ولماذا لم تعد التجربة الصوفية حاضرةً في المشهد الشعري القائم؟

ما يمكن أن يُسمّى حضوراً صوفياً في بعض مجموعاتي الشعرية هو جزء من تجليات الأزمة الكبرى التي يوجهها الإنسان مقذوفاً به في اتساع هذا الكون. فالشاعر إنسان، والإنسان في واقعه اليومي يدور في إطار العلاقة التي يُمكن الإمساك بها، علاقة مع الأسرة مع الابن، والأم، والأخت ثم علاقة مع المجتمع ثم علاقة مع الإنسانية، ثم تتسع الدائرة لتصبح علاقة مع الكون. في هذا البعد الأخير ليس هناك ما يمكن الإمساك به، ففي العلاقات السابقة هناك ما تلمسه باليد وتتوقف عنده من شواهد، ومنارات، ودلائل، أما عندما ينفتح باب علاقتك مع الكون، وتصبح ذرة في هذا الأثير المتطاير من حولك، أو مجرد نسج صغير في جسد هذا الوجود – إذا صح أنه جسد – فأنت هنا تستنفر ما في طاقتك وما في مختزناتك من الحيرة، والخوف، والقلق، والعدمية، والشعور باللا جدوى. فكرة البحث عما يمكن أن يُسمّى ليس سر الأسرار ولكن السر الصغير، مجرد السر الصغير لهذه الذرة التي هي الإنسان التائهة في هذا الكون. من هنا نجح الشعر الصوفي الذي كنت أقرأه قديماً في أن يمس وتراً عارياً لديّ لأنه وتر الفراغ الكوني الهائل، وعدمية الإنسان وتوحده فيه، فبدأت أقرأ باهتمام، ثم اكتشفت أن بعضاً من منجزات هذا المعجم الصوفي في الشاعرية العربية قد بدأت تحدث صدى أو تنبهني إلى بعض المسارات وأنا أكتب عن أشياء أخرى، وغارق في اهتمامات مغايرة، بمعنى أنني لم أكتب قصيدة متفردة تعاني هذا المطلق الذي تكلمت عنه وتغطي هذا المجال بكامله، وإنما كانت دائماً إرهاصات أو كانت خروجاً على النص الأصلي، فتصبح حواشي لمتن قائم لم أنفصل عنه في الواقع، لكن الهوامش كانت دائماً سبباً للحيرة. ولكن ما يزال الشعر الصوفي خصوصاً في كتابات من سكبوا فيه شاعرية هائلة مثل النفري في مواقفه ومخاطباته، أو مثل شعراء الفرس الذين دخلوا الباب الصوفي، فمثلاً أنا اهتممت بأن أقرأ ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال – وكان أستاذنا في الجامعة – لليلى والمجنون في الشعر الفارسي التي كتبها عبد الرحمن جاوي وحوّلها إلى عمل صوفي كامل تصير فيه ليلى هي الحقيقة المطلقة، وقيس هو الباحث الدائم عن الحقيقة دون أن يستطيع الوصول إليها بالرغم من المراحل، والتجليات، والمكابدات إلى آخره. كنت أرصد كيف تحول عمل هو في أساسه شعر

عذري كما هو في التراث العربي وكما كتبه شوقي، وكما تناوله أي شاعر إلى عمل صوفي مائة بالمائة، يتحدث بمعجم شعري مغاير وبتوجه فكري مختلف ويكشف عن أفق قذف فيه الإنسان فجأة ليبحث عن الحقيقة التي تجسدت في امرأة جميلة اسمها ليلى... إلى آخره.

*** كنت في طليعة أعضاء لجنة الشعر المستقيلين منها بالمجلس الأعلى للثقافة، حين انسحبت مع ثمانية من قدامى الشعراء في طليعتهم أحمد عبد المعطي حجازي، ما الذي دفعك لتبني هذا الموقف؟ وكيف ترى مستقبل المشهد الشعري في مصر؟**

- لن أتحدث كثيراً حول موضوع لجنة الشعر، باختصار هناك مجالات لا يفيد فيها جمع ترشيحات من مراكز ثقافية مختلفة وجمع أسماء من هنا وهناك وحكاية التمثيل الإقليمي وغيرها، وهي أساليب لا أوافق المجلس الأعلى للثقافة عليها وأدت في النهاية إلى تشكيل غير منسجم لا ينحاز للقيمة والخبرة والتجربة. لذا حدث الانسحاب. أما عن مستقبل المشهد الشعري في مصر فلا يمكن التنبؤ به، ولا يمكن الحديث عنه كما تتحدث عن خطة اقتصادية مثلاً فنقول سأفتح كذا مصنعاً، وابني كذا جسراً، وأطلق كذا قاطرة. لكن المشهد الشعري في رأيي يرتبط ببزوغ موهبة شعرية ضخمة، تحرك هذا الأسن، وتنقل الكتيبة الشعرية من المستنقع إلى أفق آخر. نحن بحاجة إلى موهبة شعرية استثنائية تعيد الاعتبار للشعر، وتجعل الناس يعودون إليه باعتباره فناً له قوامه وأقانيمه وله تاريخه في الذاكرة العربية. نحن الآن في حالة تشرذم شعري. ولو سألت أي مواطن مثقف أو نصف مثقف عن الشعر، سيكون جوابه: هذا الكلام الذي يُنشر الآن في الصحف؟ هذا الذي يُذاع في الفضائيات والإذاعات؟ هذا الكلام الهجين؟ سواء أكان بالفصحى، أو بالعاميات، أو بالنبطي، أو بأي لغة كان. مفهوم الشعر نفسه تخلخل. نحن محتاجون إلى رد الاعتبار لفن الشعر من خلال مواهب استثنائية تحرك التوقف والأسن في المناخ. وأنا أقول هذا لأني أحس بأمرين: قصيدة الشعر الجديدة أو الشعر الحر بلغت مداها الأخير، ولا أتصور أن ثمة منفذا للإضافة. وقصيدة النثر وقد أُعطيت فرصة نصف قرن من التاريخ الأدبي لم تحقق جزءاً مما كان يؤمله صانعوها. فنحن من حيث التقييم في مأزق شعري، والمستفيد منه هم الكلاسيكيون الجدد، الذين يعودون من خلال المؤتمرات، والملتقيات، والمسابقات الشعرية إلى القصيدة القديمة، وقد دهنوها رتوشاً شبه حداثية. لكنْ الحركتان اللتان كانتا مؤهلتين لتغيير المسار أو لإبداع راهن شعري مغاير فلا بد من إعادة النظر فيهما الآن وتقييم ما حدث: حركة الشعر الحر وحركة قصيدة النثر.

*** لقد مرت على الشعر العربي مواهب كبرى في الخمسين عاماً الأخيرة: نزار ودرويش وعبدالصبور وغيرهم، فلماذا لم يخرجوا الشعر من محنته؟**

- هؤلاء أحدثوا فورانا، كان نزار عندما ينشر قصيدة ونحن في الجامعة، تصبح على الفور موضوعنا لأسبوع أو اثنين أو ثلاثة، نتحدث حولها ونناقشها مثل خبز وحشيش وقمر. أنا أتحدث عن جمهور الشعر، فالناس العاديون الآن لا علاقة لهم بالشعر، فلديهم فنون استهلاكية أخرى، عندهم المسلسل الدرامي والأغاني، والوسائط الحديثة. هناك وسائل لاصطناع المتعة والتسلية والتبادل والمشاركة والتعليق، وكلها فنون بديلة مجتاحة كالنار في الهشيم، هناك بحث عن الشفرة بالحرف الواحد، وبهذا لا يمكن أن يتحقق إبداع. الناس تقول الآن: «هات من الآخر»، يعني لا يوجد عمل أدبي، هذا عصر «هات من الآخر» وهذا جزء من طبيعة هذا الزمان، ليس هناك من يصبر لسماعك. الناس تجد متعتها الآن بطرق أخرى ولديهم ملذاتهم.

*** الوجوه الشعرية الجديدة التي ظهرت مع الثورة، هل بشرت هذه الوجوه وهذه القصائد بشيء جديد؟**

- عندهم حساسية جديدة، ولديهم إحساس بالحرية. والمبدع الشاب عندما يمارس حريته المطلقة، تنشأ المشكلة عندما يمارسها مع اللغة، فهو يمارسها من منطلق ليس فيه تحكم أو سيطرة. الحرية تجوز مع التجربة ومع الرؤية، مع الخيال الشعري ومع الهدف، إنما مع اللغة فهذه الحرية تتطلب أن أكون قد صنعت كل ما يمكن صنعه، وبالتالي سأصبح مجدداً حقيقياً، ولا يكون ما أفعله نتيجة جهل باللغة. لن أطوّع اللغة إلا إذا امتلكتها، لكن أن أكون فقيراً لغوياً وأتخيل أن هذا الفقر تجديد أو مغامرة فهذا هو الوهم.

*** مشوارك مع الإذاعة ركنٌ ركين في تجربتك، وأحد معالم مسيرتك، واستغرقت مع هذا المشوار عقودا عدة، بمَ رفدَ الشعرَ في روحك؟ وماذا أخذ من الشاعر؟**

- الإذاعة لم تكن في طريقي أبداً، تخرجت في كلية دار العلوم عام 1956، كانت الدراسة حول الأدب العربي واللغة العربية والثقافة العربية والإسلامية. كان الخريجون في ذلك الوقت يعملون بالتدريس، وكنت أهيئ نفسي لكي أكون معلماً. وكان لا بد أن ألتحق بكلية التربية لدراسة التربية وعلم النفس، ولأني كنت أول دفعتي في كلية التربية فقد تم ترشيحي لبعثة في الخارج لدراسة التربية المقارنة، وكان أستاذي التربوي الكبير د. حامد عمار – بارك الله في حياته وفي عطائه – يوجهني لما يجب أن أهتم به في البعثة، وكنا مشغولين وقتها بالنمط الحضاري الذي تنجبه المجتمعات. كان يدرّس لنا أصول التربية وتاريخها، ويقول لنا: حاولوا أن تكتشفوا الفرق بين مواطن إسبرطة ومواطن أثينا. مواطن أثينا – حيث مدينة الحكمة – يتدرب على أدوات المنطق والمجادلة والفكر، ومواطن إسبرطة يتدرب على حمل السلاح والحروب والقتال. النموذج هنا هو المحارب. والنموذج هناك هو المفكر. وبدأ يطرح السؤال على مصر. كنا في ختام الخمسينات، 1958، وأجرينا أبحاثاً ميدانية واستطلاعات للرأي لنكتشف أن النموذج ـ نموذج المواطنة المصرية ـ يلخصه كلمة (الفهلوي) وهي كلمة فارسية أصلها (الشاطر) الذي يستخدم ذكاءه في أمور تحقق له هو شخصياً المنفعة أو المتعة أو اللذة يختلسها من الآخرين. بعدها بسنوات ـ في منتصف التسعينات ـ قابلت د.عمار وسألته: المواطن المصري الآن، ماذا نقول عن نمطه؟ فقال: (الهباش). وقال لي: «اللي بيعمل مدرسة الآن .. لا يفعل ذلك من أجل رسالة التعليم، ولكن علشان يأخذ مصروفات. الولد في كي جي 2 أو 1 مصروفاته 20000 جنيه، طيب في الجامعة هيدفع إيه؟ «قال لي هؤلاء هم الهباشون الذين يحكمون مصر الآن. وعودة إلى الموضوع الأصلي، كان حلم حياتي وقتها الحصول على دكتوراه في التربية ثم العودة للعمل في الجامعة، والجامعة في ذلك الوقت كانت تمثل لي المدينة الفاضلة، إذا انتسبتُ إليها وعشتُ فيها ضمنتُ البعد عن الأذى والتدخل وعن القهر. في مرحلة الانتظار تلك كنت معيناً في مدرسة النقراشي الثانوية بحدائق القبة، وكان معظم الطلاب في ذلك الوقت أبناء الفئة العسكرية العليا والقريبين من السلطة، كنت أدرس مثلاً لإبراهيم المعلم وأخيه عادل المعلم، كانا من التلامذة ويلعبان في فريق السلة لأنهما من طوال القامة... إلى آخره. كانت البعثات في العصر الناصري تتأخر، ولكي يأتي عليك الدور في البعثة قد تنتظر عاماً أو عامين. فأشار زميل لي أن الإذاعة تعقد امتحاناً للمتقدمين، فقلت له: الإذاعة؟ إذاعة إيه؟ كان هو يعشق الإذاعة ويسمعني برامج وأغاني باختصار كان «بيموت في الإذاعة»، وقال لي نحن

في الصيف فلنذهب «وأدينا بنتسلى». والغريب أنني نجحت ولم ينجح هو. أرسلت لي الإذاعة لأذهب وأكمل أوراقي، فكان ضرورياً أن أسحب أوراقي من وزارة التربية والتعليم وأن أدفع مصروفات كلية التربية، وكان مبلغاً كبيراً جداً في ذلك الوقت، 500 جنيه أدفعها لهم مقابل السنة التي درست فيها التربية وعلم النفس، لأن المقابل الآخر كان أن أشتغل مدرساً خمس سنوات على الأقل دون أن أترك المهنة، وكانت قصة جمع مثل هذا المبلغ معقدة جداً، لكنني دخلت الإذاعة وقابلت الدكتور علي الراعي الذي نبهني في ندوة من ندوات البرنامج الثاني قائلاً: هذه مهنة التفاهات اللذيذة، أحذرك منها. كان الدكتور علي الراعي قد وصل إلى كبير مذيعين في الإذاعة وكان منصباً هائلاً، فلما أُنشئت جامعة إبراهيم، قدم أوراقه وقبلوه، فسافر في بعثة إلى لندن وحصل على الدكتوراة في مسرح برنارد شو وعاد مدرساً في جامعة إبراهيم التي صارت جامعة عين شمس، وانقطعت علاقته بالإذاعة، وتغير «كارير» حياته وأصبح الناقد الكبير الدكتور علي الراعي. كان دائماً في ذهني هذا المثل، لكنني تأخرت عن الالتحاق بالبعثة، كانت إدارة البعثات ترسل لي لإجراء الكشف الطبي والمقابلة الشخصية فلا أذهب، وذهب احتياطي البعثة وهو زميلي الذي لم يجتز امتحان الإذاعة، فذهب هو إلى بعثة التربية وذهبت أنا إلى بعثة في الإذاعة، ولما التقينا اكتشفنا أن كل واحد منا قد حصل على العمل الذي كان يتمناه الآخر. الذي خفف عليّ مساري في طريق الإذاعة أني لم أعمل إلا في العمل الثقافي، منذ دخلتها في أول يوم حتى تركتها بعد أن أصبحت رئيساً لها. يعني 41 سنة كلها في العمل الأدبي والثقافي. لم أقترب لا من السياسة ولا من البرامج المنوعة ولا من أي شيء آخر. وهو ربما ما حقق لي شيئاً، هو الحد الأدنى من التواؤم مع العمل، لأني لو كنت أعمل في الدائرة السياسية، أو الإخبارية، أو التعليقات أو غيرها، لم أكن لأنشطر اثنين فحسب بل أربعة وخمسة وعشرة، لأني طول الوقت كنت أتأمل فجيعة الوطن، ومن خلال الإعلام دخلت إلى مطبخ المجتمع الحقيقي، وعرفت كيف تكوّن هؤلاء الناس الذين نراهم رموزاً على المسرح، وحقيقة ما يحدث في الوطن، وحقيقة الهزيمة التي عشتها قبل أن تحدث – عام 1967 – وكتبت عنها قصائد هي الأخيرة في ديوان: إلى مسافرة، الذي صدر في يناير عام 66 آخر 3 قصائد تقول متى سيرحل هؤلاء الذين امتصوا وفعلوا ونكبوا... إلى آخره...

الإعلام كان له تأثيرأن بالنسبة لي، هذا الذي ذكرته وهو توعيتي بالأثر السلبي وطبيعة المشكلات في المجتمع، وإدراكي أن المجتمع يحتاج بداية أخرى مختلفة تماماً عن بدايات العسكر، وأن العسكر ما داموا في سلطة أي بلد فلن ينصلح حالها على الإطلاق، وأن الديكتاتورية هي أسوأ ما تُبتلى به الشعوب لأنها تقتل البديل، ولا تتيح الفرصة عندما ينهار الديكتاتور، ولا يتبقى سوى الفوضى. الأمر الثاني الذي أفادني به الإعلام علاقة طيعة مع اللغة، فقد كنت أجرب في الشعر اللغة الشعرية، وعندما أتحدث في برامج أو حوارات أو قضايا ثقافية في الإذاعة كنت أستخدم لغة فيها بصيص من الشعر، لكنها لغة أخرى، لغة حياة ولغة وظيفية، لغة موضوعات وقضايا ومناقشات، فأحسست أنني عبر هذه المسيرة الطويلة كنت أتدرب على أن تصبح اللغة بالنسبة لي رفيقة حياة، وقد كانت.

*** جميل جداً هذا التعبير، يرى المتابع أنك صبغت العمل الإذاعي بروحك وثقافتك، ووصلت به إلى مكانة لم يصل إليها الكثيرون.**

– أنت تعلم أن الإنسان في مثل موقفي يكون أمام سؤال، هل تستغل هذا العمل لصالحك الشخصي؟ أعرف شعراء

طوال عمرهم ما التفتوا إلى شاعر آخر أو كتبوا عنه أو حاولوا أن يقدموه. جميع ما قدمته في الإذاعة عبر هذه السنوات كان موضوعه الآخرين. لم يحدث أن أذعت بصوتي قصيدة لي في الإذاعة طوال حياتي، ولا خصصت برنامجاً من البرامج التي قدمتها لمناقشة شعري. ظللت أقدم برنامج «مع النقاد» سنوات قدمتُ فيها دواوين الدنيا، أما شعري فلا. كنت أعتبر أن هذه تقاليد مبدئية، هل ينفع مثلاً أن تكون رئيساً لتحرير مجلة، ثم تأتي بأناس ليكتبوا عنك في هذه المجلة؟ كنتُ أُدهش مثلاً من كاتب كبير كأنيس منصور رئيس مجلس إدارة دار المعارف، وهو يستحضر كتاباً ليكتبوا عن عبقريته ككاتب وتطبع هذه الكتابات وتصدرها دار المعارف. كنت أدهش من هذه الجرأة. فمثلاً أحمد حسن الزيات، عندما رأس تحرير الرسالة، وكنت أتابعها من الأعداد الصادرة في الثلاثينات من القرن الماضي حتى الخمسينات – في مكتبة أبي – لم أجد أحداً كتب سطراً عن أسلوب الزيات وهو صاحب مدرسة في الأسلوب، ولا عن ترجماته وهو أستاذ في الترجمة. وفعل ذلك طه حسين عندما رأس تحرير مجلة الكاتب المصري، لا توجد صفحة واحدة مكتوبة عن طه حسين. مع أنه لو فتح المجال فسيكتب كل الناس عنه، لكن هناك تقاليد لابد من احترامها. الآن لا تجد من يحترم ذلك. هناك دائماً تقاليد وهي جزء من آداب المهنة. ■

اتحاد شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

هناك.. عبد الرحمن المناعي

[حسن رشيد *]

«هناك»... في هذه المسرحية والتي تمثل آخر إبداعاته يرفع المناعي عصا التحدي، ويؤكد للجميع أن بمقدوره أن يخوض غمار كل التجارب الفنية... نعم بدأ مشواره الإبداعي عبر استحضار عوالم البحر بهمومه وآماله وأحلامه... ببأس الغاصة والقهر الاجتماعي... ولكنه لم يقف أمام شكل إبداعي مسرحي محدد... لجأ إلى القصيدة والحكاية، وغرف من معين إبداعات الآخرين، ولكن بروح خليجية... حملت صرخة النهام... وعطش البحار... وصرخة النوخذه من أجل تكرار المحاولات... حمل رسائل إلى أفريقيا ومدن أخرى...

* ناقد وكاتب من قطر.

«هناك»... في هذا النص يلقي بقفاز التحدي... بمقدوره أن يخرج من إهاب الطرح الواقعي أو العزف على وتر القضايا الحياتية إلى طرح مضامين مختلفة ذات أبعاد شمولية.

هناك... في هذا النص يضعنا منذ اللحظة الأولى في حيرة... ذلك أن العنوان يحمل دلالات عدة من أهمها طرح مفردة أين؟ هناك؟ ظرف مكان والمكان مبني للمجهول حتى قبل النهاية عندما يكتشف القارىء أبعاد كلمة (هناك) ولكن هو لا يسرد حكاية (المكان) منذ البدايات الأولى ويذهب بالقارىء إلى أماكن جغرافية متعددة يعاني الإنسان فيها مرارة الحياة والقهر... تتعدد الأسئلة...

هل يستحضر المؤلف الحدود العراقية أو السورية، أم الحدود الفلسطينية الإسرائيلية أم العربية؟! ذلك أن كل الأماكن مرتبطة (بالمنع) داخل وخارج الوطن!

هذا النص مختلف شكلاً ومضموناً عن كل الأطروحات والأفكار والمعالجات... بدءاً كما أسلفت بالعنوان (المبهم) وصولاً إلى المكان (الرمز) أما الزمان فهو الواقع المعاش... وفي إطار من الرمز الشفيف يستحضر شخوص العمل والتي لا تحتمل أي أسماء سوى رجل(1)... رجل(2)... المرأة... ورجل(3)... وعابرون هذا الإطار الرمزي يمنح النص بعداً آخر... هذا بجانب عبثية الشخوص وهم يتبادلون (الحوار) المفعم بالإسقاطات...

أما المكان فهو وإن اختار الصحراء فهو يحمل الكثير الكثير من الدلالات ونقطة عبور بين بلدين ومعاناة الإنسان وفي هذه الصحراء لا شيء مرتبط بالحياة سوى جذع شجرة ميتة وصخور وحقائب سفر...

هكذا يضعنا المؤلف منذ اللحظة الأولى في مشهدية قاتمة، ومن ثم يطلق صرخة الاحتجاج على لسان الشخوص التي لا تحمل أي أسماء سوى أرقام، وهذا أمر مقصود فنحن مجرد رقم بلا ملامح أو مميزات حتى وإن كان أحدهم مرتبطاً بالكتاب وسيرة جلجامش وانكيدو... كما أنه يطرح المأساة عبر صراخات طفل جائع والأم لا تملك أي وسيلة لإسكات صرخات الطفل لأن صدرها قد جف.

المرأة هنا رمز أكبر... إنها (الوطن المسلوب) التي لا تملك القدرة على فعل أي شيء سوى البكاء على طفل ولد ورحل عن هذه الدنيا... المرأة رمز أكبر من كيان أنثوي... إنها شريان الحياة... ومن خلال بكاء الطفل واستجداء الأم يطرح المؤلف عبثية الموقف... أحدهم يبحث عن سيجارة وآخر قد قطع علاقته بكل شيء سوى الكتاب... الصراع هنا هادىء وساكن في واقع الأمر... ولكن هذا الصراع يؤجج بين الأفكار والأحلام... بين الفكر والثقافة من جهة والرغبات الفردية من جهة أخرى مع أن الموقف في إطاره العام (عبثي) إلا أن الأكثر لا معقولية هذا الحوار...

- رجل (1): الوقت يمر ولا شيء يوحي بالنهاية...
- رجل (2): والقراءة هي زادك على قتل الوقت!
- رجل (1): لولا بكاء ذاك الطفل الجائع...
- رجل (2): وهل صدقت ذلك؟

المناعي في هذا النص لا يضع حواره هباءً ومن ثم لم يختر هذا المضمون من فراغ... ذلك أن الواقع العربي إجمالاً مغلف بهذا الإطار من العبث واللا معقول عبر كل الحدود العربية... أما استحضار (جلجامش وانكيدو) واستحضار تلك الملحمة السومرية... فهو طرح آخر لمضمون الخلود الذي تبحث عنه الإنسانية... سواءً في الملاحم الهندية مثل المهاباراتا أو الرامايانا أو في الملاحم الإغريقية مثل الإلياذة والأوديسة... ذلك أن أحلام الإنسان لا تحدها حدود... وهنا يطرح المفكر رؤيته الخيالية ويعيده إلى واقع ملموس...

- رجل (2): وهل لذاك الواقف خلف الحاجز دين؟!

- رجل (1): (يعاود القراءة) هل القراءة مثل التدخين؟!

الحوار بين رجل (1) ورجل (2) يجسد عبثية الكون كلاهما يبحث عن الخلاص كما يقول رجل (2) والخلاص هو في الخروج من هذا القيد، حيث الأمن، والأمان، والسلام، والمال الوفير... ولأن رجل (1) ينتمي إلى قطاع الفكر والثقافة فلابد وأن يتحدث بمقتضى الحال...

إن المناعي هنا قد منح كل واحد من شخصياته لغته الخاصة... ذلك أن العديد من المبدعين لا يطرحون شخصياتهم عبر حواراتهم بمقتضى الحال فترى حوار سائق التاكسي موازياً لحوار شاعر...

هنا المناعي يطرح رجل (1) بواقعه الثقافي والفكري... ويستحضر روح بدر شاكر السياب عبر المثقف...

مازلت أحسب يا نقود... أعدكن وأستزيد... مازلت أنقص، يا نقود... يكن من مدد اغترابي... مازلت أوقد بالتماعتكن نافذتي وبابي...

والمؤلف وإن كان يطرح إشكالية الحوار بين فرد يحاول الخروج من شرنقة القهر والظلم ويحلم بالثراء خارج حدود الوطن... إلا أن الهروب له مبرره لكليهما... وهنا يطرح واقع الصراع بين الأشقاء... إنه إسقاط على واقع مأزوم لأخوة الكفاح.... وهو وإن استحضر عبر الحوار ما حدث... فإن الضبابية تغلف الموقف (أين؟) خاصة وأن الحوار يثير أكثر من قضية غلفت واقع أخوة الدم والمصير عبر تشكيلات وانتماءات حزبية أو اختلاف في العقائد... كلاهما يغلف رجل (1) + (2) حواراه بالألغاز وإن كان المتلقي على وعي بماهية الحوار... يقول رجل (2) عن سبب سفره أو هروبه سيان... «قتله رفيقي في حرب تحرير الوطن... قال إنه كافر... قتله وهو خارج من المسجد... قال إنه كافر...». بشاعة الموقف مغلف بجمالية الصورة في إطاره الواقعي... ولا أعتقد أن مؤلفاً آخر يطرح أو بمقدوره أن يطرح هذه الصورة... رفقاء الأمس يتقاتلون... وهذا جزء من لعبة (هناك) سواء في عراق الرشيد والمأمون أو دمشق معاوية أو القيروان أو بني غازي... ويؤكد قيمة البلاغة في حوار كليهما...

- رجل (1): «كلامك جميل وحارق».

شيئاً فشيئاً يأخذنا (بو إبراهيم) عبر تدفق حواره إلى عوالمه في البدء يظن الفرد أنها مجرد ثرثرة... وموقف مبني على اللا معقول... ولكن لأن الهدف واضح وجلي لديه فهو ينتقل بالمتابع سواء كان قارئاً أو مشاهداً لهذا العمل من موضوع إلى آخر في سلاسة وعذوبة... بين خلود (جلجامش) وصراع البقاء والهروب خارج الوطن، أو الصراع من أجل الوصول إلى الوطن مع تجسيد عذاب الإنسان الباحث عن سيجارة تعيد له المزاج...

- رجل (2): لماذا تقرأ عنه إنه رجل كافر؟!

- رجل (1): ها أنت تكرر ما قاله قاتل أخيك...

- جل (2): لا أعرف من الذي قتل ومن الذي قُتل... من هو؟!

وعبر الثالوث التي تشكل المشهدية المأسوية يبرز الصراع بين حاجة كل فرد منهم إلى الآخر مع اختلاف الأهواء والميول... صراع بين ثقافة رجل وحاجة آخر إلى (نفس من سيجارة) وأم تبحث عن لقمة تسد الرمق لطفلها الجائع... وأحلامها أن يشاهد الأهل خارج هذا الأسر القسري فلذة كبدها... إن موت الطفل في النهاية موت لأحلام جيل قد يكمل الرسالة... ولكن لا يمكن أن نطلب من المؤلف هذا الأمر... لأننا عندها نقدم موضوعاً آخر لا علاقة له بهذا النص المليء بالمشاعر الإنسانية وصراع الأفراد... حتى وإن كان هذا الصراع يبدو ساكناً

وهادئاً للوهلة الأولى... ومع هذا فالحوار الساخر بين الثلاثة يحمل الكثير من الدلالات والرموز وتعري الواقع...

- رجل (1): «لك الله يا أختي... في هذا الحاجز تتبدل أشياء... تذهب أشياء... وتأتي أخرى... قالوا له انتظر... وقالوا لك أصبر... أتعرفين أن جدي وجدك كانوا يجوبون هذه الصحراء بدون حواجز دون أوراق ودون خوف... يرحلون حيث يشاءون».

- الرجل (1) يسرد عليها ما كان... ولكن المرأة تعي وتدرك كل شيء بأن الماضي قد ولى... وهنا تلقي بالكرة في ملعبه... عبر سؤال استفساري استفزازي...

- «عرفت هذا في الكتب»؟!

هذا الماضي لا يجدي مع عبثية الحياة في الواقع الجديد... وكلاهما في انتظار المخلص الذي لا يأتي... فالطفل الذي مات جوعاً لن يعود إلى الحياة... والأبواب لن تفتح... وهنا يكتشف الرجل (2) أن الكتاب بكل ما فيه لن يضيف إليه موقفاً مغايراً حتى وإن استحضر روح جلجامش الباحث عن (الخلود!) ذلك كما يقول المناعي: إنها حكاية... والحكاية نصفها أحلام ونصفها أماني...

يقترب المؤلف في هذا المشهد من تجسيد مأساة أبناء الأرض المحتلة والتكدس عبر بوابات العبور ولكن كل الصرخات تذهب هباءً... ويخاطب الرجل (1) المرأة وهي تحتفظ بجثة الطفل: إلى متى تحتفظين به؟!

فترد المرأة: حتى نجد وطن...!

هذا الوطن المفقود... والذي يحاول الكل الهروب منه ولكن الانقلاب هنا يحدث عندما يعود الرجل (2) إلى مبتغاه... ولا يريد مغادرة الوطن حتى وإن فتحوا كل الأبواب... فالبقاء في الوطن مع القهر والظلم والمرارة أهون بكثير من الاغتراب... في هذا النص أعطى المناعي بُعداً آخر للمرأة في حواراتها... بُعداً في المرارة والسخرية في آن واحد.

- المرأة: لماذا نعتبر المكان الذي نولد فيه وطن ولا نعتبر المكان الذي نموت فيه وطن؟!

ويلاحظ الرجل (1) مدى سخرية المرأة من مرارة الموقف وعبر حوار مليء بالقسوة... تطرح المرأة تساؤلاتها المليئة بالسخرية عندما تقول: هل يسمحون بمرور الموتى؟!

جمالية الحوار ليس فقط في عبثية المشهدية ولكن في خلق ديالوج بين فكر مثقف وامرأة تطرح بين حين وآخر ذات السؤال: هل تعلمت هذا في المدرسة... ذلك أن مدرسة الحياة أعمق وأشمل وأكثر وعياً...

وكأنما المناعي يستحضر روح أبي تمام في رائعته: «السيف أصدق أنباءً من الكتب» ذلك أن المدرسة تعطي فك طلاسم الحروف والكلمات والقراءة والكتابة... ولكن لا تقدم دروساً في الحياة!

وترفض المرأة المغادرة... ما الفائدة من الرحيل فالجدة لا ترى حفيدها ولن تلاعبه أو تناغيه...

ويكتمل المشهد... بعدم مغادرة أرض الوطن مهما كانت الأسباب والمسببات... الوطن هنا مبني للمجهول... ذلك أن المؤلف وهو يطرح المشهد في نقطة عبور مغلف بالرمز... هل هذه النقطة (رفح) أم أي مكان آخر؟!

الأجمل من كل هذا طرح المعاناة... والمرارة ومن ثم هذا الكم من السخرية عبر حوار متدفق على لسان الشخصيات.

- رجل (1): لا... مات جوعاً... هل تساعدنا في دفنه؟

- رجل (3): تدفنونه هنا... بعيداً عن وطنه؟

-المرأة: سيكون هنا وطنه.

وينهي المؤلف هذا المشهد الحزين بالسير عكس الحاجز النوخذا بو إبراهيم... شمر هذا المسرحي العربي الكبير عن ساعد الجد، فهاهو قد رفد المسرح في الآونة الأخيرة

بأكثر من عمل مثل (المرزام، هناك) وكلا العملين شكلا نقلة نوعية في مسار الأطروحات المحلية.

بو إبراهيم يملك عيناً راصدة وهو لا يخوض في التجربتين عوالم البحر أو يستحضر عوالم الغاصة والدول وأسماك القرش وقسوة النوخذه... لا يستحضر مآسي الماضي وإن كان الاستحضار في كل نص له ما يبرره من إسقاط على واقع معاش، نعم ارتبط هذا المبدع بالمضامين التي خلقت تمازجاً مع فترة طويلة من عمر الزمن ومن عمر إنسان هذه المنطقة، وعرى عبر أطروحاته العديد من القضايا التي لامست الإنسان بهمومه وأحلامه... وشكلت تلك الاطروحات جزءاً من حياة الإنسان البسيط القانع... عبد الرحمن المناعي في كل الأطروحات مهموم بالإنسان في أي مكان ومدافع عن قضايا الفرد لأنه ينتمي إلى الإنسانية.■

معرض قلعة البحرين

عدسة: صالح العرادي ـ البحرين

الشريط الأبيض..
مكان لا حب فيه

[ميكايل هانيكه]
[ترجمة : أمين صالح*]

ميكايل هانيكه Michael Haneke واحد من أهم مخرجي السينما الأوروبية، والأعلى مكانةً وتقديراً.

عبر أفلامه الهامة، سلّط هانيكه ضوءاً ساطعاً على أجواء النزوع إلى الشك والارتياب، النابع من الشعور الحاد بالذنب، والذي يتصل بسلوكيات ومواقف العائلة المنتسبة إلى الطبقة المتوسطة. كما أظهر براعة في تحري القضايا الاجتماعية من خلال كاميرا حساسة وواعية، وعين قادرة على سبر مختلف المشاعر والانفعالات.

---

* كاتب من البحرين.

في فيلمه «الشريط الأبيض»(The White Ribbon 2009) يركز بؤرته، على نحو مكثف، على الطفولة، العائلة، العلاقات الطبقية في مجتمع قمعي وكايح. كاشفاً عن الطبيعة السامة، الهدامة، للتشدّد الديني. مقدماً تأملاً قاتماً فيه يستكشف تأثيرات العنف البدني والنفسي. ومحققاً وثيقة رائعة عن الكبح الديني، والإفلاس الأخلاقي، والظلم الاجتماعي، وتفشي الشر الذي ينخر أساس مجتمع يتجه حثيثاً نحو تدمير نفسه والآخر عبر حروب طاحنة تلوح في الأفق.

الشريط الأبيض: شارة عار يضطر الأطفال إلى إبرازها لأسابيع بسبب مخالفة قانونٍ ما، مثل: التأخر في العودة إلى المنزل، ممارسة ما تفرضه إمارات البلوغ واليقظة الجنسية، وغير ذلك. الشريط، كما يعرّفه القس، هو رمز للنقاء، والطهارة، والبراءة، تذكير بالمُثل العليا التي ينبغي بلوغها. الغاية منه هو حثّ الصغار على تجنب الوقوع في الخطيئة، الأنانية، الحسد، البذاءة، الكذب، الكسل. الشريط مستخدم كأسلوب تربوي تعليمي، لكنه في حقيقته عقاب ووسيلة قمع شنيعة.

في هكذا مجتمع يعجز عن رؤية طبيعته الحقيقية، ويرفض أي تغيير جذري في أسسه الاجتماعية والأخلاقية. ثمة تدمير منهجي للحب والبراءة، وهيمنة للشر، ونفي لأي بارقـة أمـل.

الأطفال هم ضحايا للعنف ومرتكبون للعنف في الوقت نفسه. أبرياء وآثمون في آن. إنه مؤشر للفساد المتأصل في هذا المجتمع. الرعب لا ينشأ من الصور المعروضة على الشاشة، بل هناك انبثاق لإحساس مروّع بوجود عنف سريّ يكمن أسفل سطح المجتمعات والعائلات المتحضرة.

الفيلم من الإنجازات السينمائية الرائعة، على مستوى الموضوع والأفكار، وعلى المستوى البصري... وقد حاز بجدارة على الجائزة الكبرى، إضافة إلى جائزة النقاد الدوليين، في مهرجان كان 2009. وجوائز الفيلم الأوروبي كأفضل فيلم، أفضل إخراج، أفضل سيناريو. وجائزة جولدن جلوب كأفضل فيلم أجنبي. وحصل على عشر جوائز من مسابقة الفيلم الألماني من بينها أفضل فيلم ومخرج. وجائزة نقاد شيكاغو كأفضل فيلم أجنبي.

* * *

هنا يتحدث ميكايل هانيكه عن فيلمه «الشريط الأبيض»..

* كتبت سيناريو الفيلم قبل عشر سنوات، وقبلها بعشر سنوات أخرى، كانت الأفكار والصور تترشّح في ذهني. لم يكن سهلاً الحصول على مبلغ يغطي الميزانية المقترحة، لذلك تأجل مشروع تصوير العمل كل هذه السنوات.

* نقطة الانطلاق للفيلم، الفكرة الأصلية التي خطرت ببالي، كانت قصة جوقة من المنشدين الأطفال في الكنيسة، في منطقة بروتستانتية تقع في شمالي ألمانيا، قبل الحرب العالمية الأولى.

أظن أنه دائماً في الأماكن «الصغيرة» تقع الأحداث الكبيرة أو التطورات الهامة، في ما يتصل بالمناخ الروحي والأخلاقي.

* في تلك المرحلة، كان 85 أو 90 في المئة من سكان ألمانيا يعيشون في القرى. لذلك، فإن رؤية المجتمع الذي أصوره هي مرآة لمجتمع إقطاعي فيه يكون البارون في قمته، والمزارعون في أسفله، بينهما المدرسون، والحرفيون، والقسيس. الفيلم هو إعادة إنتاج للطبقات التي كانت حاضرة في المجتمع في ذلك الوقت. لو كان عليّ أن أصور في المدينة، كموقع للفيلم، لأصبحت العلاقات الاجتماعية أكثر تعقيداً، وليس من السهل تبيّنها وتمييزها.

* مع نشوب الحرب العالمية الأولى شهدت المجتمعات التغيّر المفاجئ والحاد، والأشياء بدأت تتغيّر وتتحول في

مختلف مناطق العالم. المجتمع الإقطاعي، الذي كان موجوداً منذ آلاف السنين، بلغ نهايته المفاجئة، غير المتوقعة. لكن الفيلم ليس بالضرورة عن تلك المرحلة من الزمن، إذ يمكن أن يـدور في زمـن مختـلف وعن وضـع مختلف، بل يمكـن أن يـدور في قطر عربي. إنه عن منبت الشـر، أصل التطرف والإرهاب. الفيلـم يوظـف هذه الفترة لتصـوير الآليات التي لا تحـدث فقـط مع المجـتمعات الإقطـاعيـة.

* في العام 1914 حدث التغيّر الثقافي الحقيقي. في ألمانيا والنمسا، وحدة الله والإمبراطور والوطن تفككت مع نشوب الحرب العالمية الأولى. ومن نواح عديدة، الحرب العالمية الثانية وتطورات ما بعد الحرب يمكن ربطها بذلك. في أوج الاشتراكية القومية، الأطفال الذين تتراوح أعمارهم من 8 إلى 15 سنة، في «الشريط الأبيض»، سوف يبلغون عمراً يؤهلهم لتحمّل المسؤولية.

* من المهم رؤية الفيلم بوصفه سرمدياً، أي لا ينتمي إلى زمن معين، وليس مقيداً إلى المرحلة والمكان اللذين تدور فيهما الأحداث. لسوء الحظ، أنت تشعر بالعجز عندما يؤول الآخرون فيلمك على نحو خاطئ. هنالك أشخاص لا يستطيعون أو لا يريدون أن يفهموا أو يتقبلوا ما تحاول أن تفعله. حين تجازف بالتعبير عن نفسك علانيةً، يتعيّن عليك أن تفتح نفسك لذلك الاحتمال.

* لا أظن أنها مصادفة أن يدور الفيلم في ألمانيا في هذه الفترة الزمنية المحددة، مع ذلك، سيكون تأويلاً خاطئاً إذا اعتقد المرء بأن الفيلم لا يصور إلا تلك الفترة. أظن أن الآليات الاجتماعية والنفسية والسياسية الحاضرة في الفيلم هي حاضرة في كل عصر، مع إنها تأخذ أشكالاً مختلفة. الآليات ذاتها تعمل حتى في يومنا. إني أميل إلى القول بأن على الألمان أن يشاهدوا هذا الفيلم باعتباره فيلماً عن ألمانيا، لكن في بلدان أخرى، يتعيّن عليهم أن يشاهدوا الفيلم باعتباره فيلماً عن بلدانهم.

سيكون أمراً مبسطاً جداً اختزال الفيلم إلى ظاهرة معينة أو إلى بُعد واحد. نماذج السلوك التي تراها في هذا الفيلم تنطبق على أي قطر آخر وأي عصر. من الخطأ الاعتقاد بأن الفيلم يتحدث فقط عن ألمانيا، وعن الاشتراكية القومية الألمانية.

* كنت دائماً أجد صعوبة في تقبّل الفيلم التاريخي الذي يزعم أنه يصوّر أو يمثّل الواقع بينما لا أحد منا يستطيع أن يعرف ذلك الواقع. نحن في الحقيقة لا نعرف أبداً ما حدث آنذاك.

* بالطبع أنت تتفاعل مع ما تراه وما تسمعه كل يوم، وأي مخرج يحقق فيلماً جاداً لابد وأن يتعامل مع واقع اليوم. هذا الفيلم يتحدث عنا في الوقت الحاضر، وليس في فترة ماضية.

* فكرتي الأساسية كانت أن أروي قصة مجموعة من الأطفال الذين انغرست في أذهانهم قيم ومبادئ تحولت إلى حقائق مطلقة اصهرت مع ذواتهم وآمنوا بها. إنهم يجعلون من المُثُل العليا شيئاً مطلقاً، المُثُل التي غرسها فيهم آباؤهم ومعلموهم.

أحببت فكرة تناول الأطفال الذين يضفون على القواعد

الأخلاقية، التي تعلموها من ذويهم، صفة ذاتية ومادية، فيحاكمون ذويهم وفقاً لتلك القواعد والمواعظ، ويعاقبونهم لأنهم لا يعملون وفقاً لها.

حالما يتحول المبدأ أو المثل الأعلى إلى أيديولوجيا، يصير شيئاً خطيراً. الأطفال يميلون إلى أخذ كل ما يقال لهم على محمل الجد... تلك كانت نقطة الانطلاق للفيلم.

إذا نحن رفعنا المبدأ أو المثل الأعلى، سواء أكان سياسياً أو دينياً، إلى مرتبة المطلق، أو الحقيقة المطلقة، فسوف يصبح هذا المبدأ أو المثل الأعلى وحشياً وغير إنساني، وسوف يؤدي إلى الإرهاب.

إنهم يتحولون إلى مخلوقات غير إنسانية، وحشية، بتعيين أنفسهم قضاة يحاكمون أولئك الذين لا يعيشون وفق ما يبشّرون به. إذا كانت التعاليم التي تتعرّض لها صارمة حقاً، فإنها تصبح أرضية مثالية لتفريخ كل أنواع الإرهاب. إنك تحوّل المثل الأعلى إلى أيديولوجيا، وكل أولئك الذين يعارضونها، أو يتخذون موقف الحياد منها، يمكن تصويرهم كأعداء.

ذات مرّة فكرت في عنوان آخر للفيلم هو «الساعد الأيمن للرب»، ذلك لأن هؤلاء الأطفال يحسبون أنفسهم يد الله لأنهم يعرفون الفرق بين الخير والشر ولهم الحق في محاكمة الآخرين وتطبيق تلك المثل العليا حرفياً، ومعاقبة الذين لا يشاطروهم الرأي ولا يتفقون معهم... وهذا هو بداية الإرهاب.

* لا أعتقد أن الأطفال أبرياء. الأطفال ليسوا أكثر براءة من الكبار. قد يكونون سذّجاً ويصدقون كل ما يقال لهم، قد تكون معرفتهم بالأشياء أقل من الكبار، لكنني لست واثقاً من أنهم أكثر براءة. منذ فرويد، لا أحد يعتقد ببراءة الأطفال. هذا ينطبق على الرجال والنساء. كل شخص قادر أن يمارس القسوة ضد الآخر. لا علاقة بالذكورة والأنوثة في هذا الأمر.

عندما تأخذ الشيء حرفياً، من المحتمل أن يشكّل خطورة. العالم ليس منقسماً إلى أخيار وأشرار، كما يحب السياسيون والمؤلفون السيئون تذكيرنا به. من هذا تقتات الأفلام ذات النوعية المحددة، مؤكدين لنا بأنه لن يصيبنا سوء في النهاية. لكن الأمور تبدو مختلفة في الواقع، وأنا أبذل كل ما بوسعي لأستجوب الواقع المتناقض. الأطفال ليسوا أبرياء على نحو صرف، ولا وحوشاً على نحو صرف، إنهم في مكان ما في الوسط... مثلنا جميعاً. الأطفال أناس مثلي ومثلك، لا أفضل ولا أسوأ. لا أظن أن الفيلم يُظهرهم كمخلوقات سيئة. لكن إذا أردت أن تقترب من واقع الحياة وتعقيداتها فعليك أن تحفر عميقاً.

* أخشى أنني لا أرى نهاية لدائرة العنف، حيث يمارس الآباء إيذاء أطفالهم، والأطفال بدورهم يوجهون عنفهم نحو الآخرين. إني أرى الأطفال كحقل طري فيه يسير الناس بأحذيتهم المطاطية الصلبة. وكلما طال سير الناس على التربة الطرية، صارت التربة أكثر صلابةً. في آخر الأمر، الأطفال أنفسهم يبدأون في السير بأحذيتهم الصلبة على التربة الناعمة. إنها دائرة حتمية. نحن ننسى بسرعة الألم البدني، لكن لاوعينا لا ينسى الإذلال الذي عانيناه والألم النفسي الذي كابدناه.

* كل الأعمال الدرامية تتناول حالة انعدام الحب بين البشر. تشيخوف مثلاً، الذي هو أعظم كاتب مسرحي بعد شكسبير. كم هو فاجع في «الخال فانيا»، الطريقة التي بها يعرض حالة الإهمال واللامبالاة والتوق اليائس إلى الحب، الذي في النهاية، المرء يكون عاجزاً عن حشده. وهذه الحالة أيضاً متفشية في الحياة اليومية، الشعور بالافتقار إلى الحب، والذي يبتلي به كل شخص.

أنا بالتأكيد جزء من الثقافة البورجوازية، وأنا أنظر إلى

المجتمع الذي أعيش فيه كمكان لا حب فيه. هذه الثيمة في «الشريط الأبيض» تقدّم نفسها على نحو حاد وبارز أكثر، في شكلٍ نموذجي تقريباً، بسبب المسافة التاريخية بين القصة وبيننا. لكنها ليست مقتصرة على الأعمال القديمة. أعتقد أن الأعمال الفنية القديمة زمنياً تدخل ضمن بنية الحاضر. العمل الثقافي الذي ينتمي إلى القرن السابع عشر قد ينسجم مع وضعك الحالي، وإلا لما حرّكت مشاعرنا تلك الإبداعات الكثيرة من الماضي البعيد.

هناك استمرارية لثيمات معينة لا يمكن صرف النظر عنها، حتى لو كانت أشكال الحياة الاجتماعية والتعبير الفني تخضع لتغييرات هائلة.

* بقدر ما يوجد خير في دواخلنا، يوجد شر.

* أعتقد أن كل شخص قابل لأن يفعل أي شيء، أن يمارس كل ضروب الشر والقسوة، وأن يمارس النقيض أيضاً. هذا يشبه ما قاله غوته: «لم أسمع قط عن أي جريمة ليس بإمكاني ارتكابها». التوازن بين الخير والشر موجود دائماً، السؤال هو كيف تجعله الظروف والخيارات الفردية يميل إلى هذا الجانب أو ذاك. ثمة ظلم لا يوصف في العالم، لأن ليس كل وضع اجتماعي أو عائلي يوفّر الفرص ذاتها لكي يكون الفرد خيّراً، ولا القدرة ذاتها لأن يشين سلوك وخيارات المرء. لكن بالنسبة لأولئك الذين يحصلون على تلك الفرص والقدرات، فإن مسألة الخير والشر هي حاضرة في الحال، وكذلك مسألة كيفية التعايش مع شيء أنت فعلته، وكيف تتحمّل المسؤولية.

أما في ما يتعلق بالاستشهاد من الكتاب المقدس في الفيلم: «أنا إله غيور، أعاقب الأطفال حتى الجيل الثالث والرابع على خطايا ارتكبها الآباء»... فقد استخدمت ذلك لأنه مرعب حقاً، والصغار أخذوا الكلام بجديّة، فهذا ما علّمهم القس. بالنسبة لهم، هذا يضفي شرعية على تعذيب الشخص الأضعف في البلدة. هذا ما يفعله المتعصبون.

* ليس هناك شخصيات إيجابية أو سلبية، على نحو مطلق، في الفيلم. المدرّس، الذي يروي الأحداث، هو المثالي الذي لديه شكوكه ومن جانب آخر، يكون انتهازياً أحياناً. والقس ليس شريراً ولا سادياً بل هو يحب أطفاله حقاً، ومقتنع بأن ما يفعله هو الصواب وبأن الطريقة التي يتبعها في تربية الأطفال هي الملائمة، ذلك لأنه لا يعرف أي منهج آخر. وهذا ما يبثّ الرعب هنا. أمر سائد أن نرى أباً يضرب أولاده. حين يقول لهم «لن أنام الليلة، لأنني مضطر أن أعاقبكم وأسبّب لكم الأذى في الغد»، فإننا قد نتلمس سخريةً في كلامه ونشكّ في مشاعره، لكنني أظن أن من الأفضل تصديقه. ليس من المشوّق رؤيته في صورة شخص سادي أو كحالة ذهنية غريبة.

القس في البداية لا يقبل اتهام المدرّس لأبنائه، لأنه لو فعل ذلك فسوف ينهار عالمه بأسره. فقط عندما يرى

الطائر مقتولاً على مقعده، يشعر بالصدمة ويدرك أن الاتهامات حقيقية.

لو كان هؤلاء الأفراد مجرد أشخاص منحرفين وضالين، لما كان لهذا النوع من السلوك مثل ذاك التأثير الواسع. وشخصياً لست واثقاً من أن أي نظام تعليمي آخر هو، على نحو فطري أو متأصل، أفضل من هذا النظام. المسألة دائماً تتصل بالباعث البيداغوجي (أصول التدريس) الفرداني. النظام التعليمي قائم على الحافز الذي يدفع الفرد للتدريس: هل يقوم بالتدريس لمجرد أن يمارس سلطةً ما، أم ليساعد الآخرين على إيجاد طريقهم في المجتمع؟

* النظام التعليمي كان بالتأكيد قمعياً. كان قائماً على العقاب، العقاب البدني، لكنه كان أيضاً النظام الوحيد المعروف والمتبع. حتى ضمن جيلي، كان الكثيرون يتعرضون للضرب من قبل ذويهم، وهذا لا يعني كراهية الآباء لهم. ذلك كان الشكل الوحيد للتربية والتعليم الذي عرفوه واعتادوا عليه وتربوا عليه، والذي مارسوه بدورهم.

أظن أن مسائل التربية والتعليم، كيف نربّي أطفالنا، هي مشكلة أساسية تتصل بالجنس البشري منذ بدايات الخليقة. لقد قرأت العشرات من الكتب عن نظم التعليم، ووسائل التربية والتعليم، منذ العصور الوسطى، مع كل القصص المرعبة التي رافقت تلك المناهج.

* لشخصية الراوي احتجت إلى شخص لا ينتسب إلى القرية بل يأتي من خارجها، ليروي القصة لنا، بحيث يوفّر الطباق الدرامي. كان مهماً وجود شخص في القصة والذي سيكون قادراً في ما بعد على التفكير ملياً في ما حدث، وتقديم الشكوك المختلفة. صحيح أن المدرّس شخص غير قياسي للمرحلة لأن المدرسين آنذاك كانوا يلجأون إلى العقاب البدني، والذي كان يعتبر طبيعياً. مثل هذا العقاب لم يكن يُنظر إليه بوصفه فعلاً شريراً أو دنيئاً أو يعبّر عن كراهية للأطفال. كان ببساطة شكلاً قياسياً من أشكال التربية والتعليم.

* ثمانون بالمئة مما نحمله معنا هو مبني على آثار مميزة لا سبيل إلى محوها من طفولتنا، من زمن فيه كنا غير قادرين بعد على تنمية آليات دفاعية. لذا إن أردت أن تصور دراما إنسانية، فبوسع الطفولة أن تخدم كما لو كانت أشبه بالعقل قبل تلقيه أي انطباعات خارجية. إذا أردت أن تصف نزاعات مجتمع ما، أو علاقات السلطة، فإن الطفولة عنصر هام، فعند ممارسة السلطة، الطفل عادةً يكون في الترتيب الأدنى، وأي طفل سوف ينقل هذه التجارب بطرائق مثيرة للاهتمام.

* في الفيلم جعلنا طفلاً صغيراً يطرح أسئلته القلقة في مسألة الموت. إني أتذكر تلك اللحظة على المستوى الشخصي، عندما اختبرت للمرة الأولى فكرة الموت. الطفل، في سن الرابعة أو الخامسة، يتوصل إلى حقائق أساسية معينة بشأن الوجود الإنساني، ويدرك أن الحياة ليست أبدية وأن الإنسان ليس خالداً. إنها لحظة مهمة، مثيرة للمشاعر وصادمة، لجميع الأطفال.

أعتقد أننا، في مرحلة الطفولة، نطرح على أنفسنا تلك الأسئلة الصعبة، ونفكر فيها بجدية أكثر مما نفعل ونحن كبار، حيث تعلمنا أن نكبت خوفنا من الموت وإزاحته جانباً. إنك لا تفكر في الموت إلا عندما يحتضر أو يموت شخص تعرفه أو يقيم في محيطك المباشر. المجتمع صار يكبح الخوف من الموت. في الماضي، كان المرء يموت في منزله بينما اليوم يموت وحيداً في وحدة العناية المركزة حيث لا أحد يستطيع أن يراه.

* كنت مهتماً بالتعامل مع البروتستانتية بسبب صرامة وتزمت وشدّة هذا المذهب.

* اهتمامي بالبروتستانتية بشكل خاص نابع من تربيتي

ونشأتي كبروتستانتي، وهذا نسبياً غير مألوف في النمسا. أبي كان بروتستانتياً ألمانياً، وأمي كانت كاثوليكية نمساوية. البروتستانتية أثّرت فيّ بشكل كبير في مرحلة الطفولة.

إذن ثمة خلفية شخصية في جعل القصة تدور في بلدة صغيرة بألمانيا البروتستانتية قبيل نشوب الحرب العالمية الأولى، لكن السبب الرئيس هو أن ذلك أتاح للفيلم أن يشير ضمنياً إلى الأمور التي استمرت في ما بعد في القرن العشرين، أو حتى في يومنا. المظهر الشخصي يكمن في أنني كنت حالة نادرة لطفل بروتستانتي في النمسا الكاثوليكية. والصرامة التي صادفتها في البروتستانتية، في طفولتي، كانت محكمة تماماً. إنها أكثر نخبويةً وغطرسةً من الكاثوليكية، حيث يكون لديك وسيط بينك وبين الله، إذ بوسع القسيس الكاثوليكي أن يغفر لك ويزيل ذنوبك، بينما في البروتستانتية أنت مسؤول، وعرضة للمحاسبة بشكل مباشر أمام الله.

* هذا الفيلم يتعامل مع سطح الدين، جانبه السياسي السلبي، وهو لا يثير قضايا دينية. ليس هناك دين ينتج الإرهاب على نحو آلي، بل دوماً نجد أن الكنيسة والناس هم الذين يستغلون الحاجات الدينية الأساسية عند الآخرين من أجل غاياتهم الأيديولوجية الخاصة، في تواطؤ مع التربية والتعليم والسياسة. الإيمان، في ذاته، شيء إيجابي... إنه يولّد المعنى. أنا عن نفسي لم يعد لدي إيمان ديني. هذا يصعّب الأمور، لأن المؤمن يمتلك رؤية للحياة مختلفة، أكثر اطمئناناً وراحة بال.

* الدين، في هذا الفيلم، من الثيمات المركّبة جداً. لكن يخطئ من يرى في فيلمي نقداً لاذعاً للمعتقد الديني. نحن في الواقع نتحدث عن الكنيسة وما تكونه الكنيسة. أعتقد أن الدين هو جزء متمم للحاجات الإنسانية، لكن السؤال هو أيضاً: كيف تفهم الدين. أظن أننا نحتاج إلى أهداف ومُثل عليا لكي نعيش. من المستحيل التفكير في العيش بلا أهداف ومُثل عليا. مع ذلك، الشيء الخطر جداً يحدث عندما تقود الأفكار إلى الأيديولوجيا. عندئذ الأيديولوجيا تؤدي إلى خلق صورة لعدوّ ما، بالتالي تفضي إلى الجريمة، إلى المجازر التي شهدها العالم منذ بداية التاريخ. إذا تأملنا حجم الدم المسفوك، نتيجة بطش الإنسان بالإنسان طوال مسار التاريخ البشري، فسوف تكون المعتقدات المتهم الرئيس. المشكلة تنشأ عندما تُخلق الكنيسة، المؤسسة، العقيدة. عندما تنتقل الفكرة إلى حقل الأيديولوجيا تصبح خطيرة. الشيوعية أيضاً فكرة جميلة، لكن الملايين من البشر هلكوا حين أصبحت الشيوعية أيديولوجيا. لقد قادت الكثيرين إلى حتفهم. الأناجيل كذلك رسالة فاتنة ومحببة إلى النفس، لكن أيضاً الحملات الصليبية قادت الملايين إلى الموت.

* لكنني أيضاً كنت أفكر في تاريخ الإرهاب اليساري، عصبة الجيش الأحمر. بعض القيادات الراديكالية كانت تنتمي إلى عائلات بروتستانتية. جودرون إنسلين كانت الرابعة بين سبع بنات من أب هو قس بروتستانتي، وأولريكه ماينهوف جاءت كذلك من خلفية متدينة جداً. كلتاهما كانتا تحملان هذه الصرامة الأخلاقية التي وجدتها مثيرة للاهتمام جداً. كنت أعرف ماينهوف إلى حد ما في أواخر الستينات، حين كانت تعد عملها التلفزيوني لصالح التلفزيون الألماني، وكنت أعمل وقتها محرراً إذاعياً. لم تكن تبدو متعصبة. في الواقع، كانت جذابة، رفيعة الثقافة، ومرحة جداً.

لكنني لا أريد أن يُفهم من كلامي بأن الفيلم معادٍ للبروتستانتية بأي حال من الأحوال، أو أن البروتستانتية تتجه نحو التطرف السياسي. العديد من المثقفين والمفكرين الألمان انبثقوا من بيوت متزمتة دينياً. فقط

أردت أن أبيّن بأن البروتستانتية تتسم بصرامة في التفكير والقواعد الأخلاقية أكثر من الكاثوليكية، صرامة معينة قريبة جداً من التعصب.

الشيء نفسه نجده في بيئة مختلفة، بجذور مختلفة، لكن ببنية أخلاقية مماثلة، عند المتزمتين دينياً والإرهابيين في العالم الإسلامي. هناك أيضاً نجد استبدادية فكرة معينة ورؤية محددة للدين، والتي لا علاقة لها بجوهر الدين الحقيقي. ما تتقاسمه كل هذه الجماعات والأفراد هو إيمانهم بمُثُل عليا تتحوّل إلى أيديولوجيات، وهذه بدورها تصبح مهدّدة ليس لحياة الآخرين فحسب بل لحياتهم أيضاً، لأنهم عندئذ يكونون راغبين في الموت في سبيل قناعاتهم.

* الفيلم هو عن جذور الشمولية والاستبدادية. إنه عن كل شكل من أشكال الإرهاب. إذا حوّل شخص فكرةً ما إلى أيديولوجيا، واعتقد أنه منبع كل حكمة، فسوف يشعر بضرورة تحويل أو تنوير كل الذين يشاطرونه معتقداته. هذا ينطبق على كل ضروب الإرهاب، بصرف النظر عما إذا هو إرهاب يميني أو يساري أو فاشي أو ديني... وهذا ما رأيناه في مواضع عديدة عبر التاريخ.

* لم يحدث قط أن حققت أفلاماً لها علاقة بسيرتي الذاتية أو بعائلتي، إلا في حدود ضيقة.

السؤال الذي أحاول أن أطرحه هنا: ما هي الشروط الضرورية التي تجعل الناس سريعي التأثر بالأيديولوجيا؟ الفيلم يحاول أن يعرض هذه الشروط التي ضمنها يبدي الناس استعدادهم لاتباع أيديولوجية ما، سواء أكانت دينية أم سياسية.

الفيلم هو عن كيفية التلاعب بالأفراد وجعلهم يؤمنون بفكرةٍ ما، وكيف أن النفس البشرية يمكن إجبارها على الطاعة وقيادتها نحو اتجاه معيّن.

أردت أن أُظهر أن كل ضروب القمع يمكن أن تجعل المرء منفتحاً وسريع التقبّل لفكرة الخلاص، ما إن يأتي شخص ما ويقول له: «بوسعي أن أنقذك»... ولا يهم من يكون، قد يكون فاشياً ألمانياً، أو ستالينياً، أو متعصباً دينياً، الأمر سيان.

ذلك هو لبّ الفيلم. في الأماكن التي يعاني فيها الناس، ويشعرون بالقلق العميق، بالعجز والضعف، بالإذلال، فإنهم يصبحون أكثر تقبلاً للأيديولوجيا، لأنهم يبحثون عن الخلاص، عن شيء يتشبثون به، عن قشّة قد تنتشلهم من مستنقع البؤس، والتعاسة، والشقاء، وتحرّرهم من المأزق. والقشة هي الفكرة، المثل الأعلى، الأيديولوجيا. قد يكون الدين أو شيئاً آخر. الشروط هي دوماً متطابقة بصرف النظر عن المكان والزمن.

في أنحاء العالم، في كل بلاد، في كل عصر، هناك دائماً الشيء ذاته: حين يعاني الناس، حين يتعرضون للإذلال، حين يشعرون باليأس، فإنهم سوف يصغون إلى أول شخص يتقدم ويقول: «أنا أعرف الحل لمشاكلكم». في الواقع، هم يكونون مستعدين وراغبين وتواقين للذهاب خلف ذلك الشخص والانصياع له.

الحرب التي تنشب بين الناس، الحرب الأهلية التي تقع بين جماعات من الناس، هي التي تجعلهم يتقبلون بلا تردد ولا تفكير عميق مثل تلك الأيديولوجيات.

تلك كانت الفكرة وراء الفيلم، ولهذا السبب اخترت أكثر الأمثلة بروزاً وشهرة للأيديولوجيا التي نعرفها... أي الفاشية الألمانية. لكن أعتقد أن من الخطأ تقييد الفيلم ورؤيته باعتباره فيلماً عن نهوض الفاشية فقط.

* الفيلم ليس فقط عن الفاشية الألمانية لمجرد أن القصة تدور في ألمانيا. هذا سيكون تأويلاً تبسيطياً. الفيلم بالأحرى عن نمط محدد، والمعضلة الكونية للمُثل العليا

المحرّفة. إنه يتعامل عموماً مع جذور كل أنواع الإرهاب، سواء اليمين السياسي، أو اليسار السياسي، أو الديني.

* هناك عملياً فيض من الأفلام عن ألمانيا النازية والفاشية الألمانية، لكن ولا فيلم واحد يتعامل مع جذور الفاشية، مع خلفيتها، مع ما سبقها. أظن أن من المثير للاهتمام تناول كيفية حدوث أو بروز ذلك. بالطبع، فيلمي ليس تحليلاً شاملاً عن كيفية ولادة الفاشية، ولا يقصد أن يكون كذلك. إنه ينظر إلى الجذور.

* أميل دائماً إلى تغذية ارتياب المتفرج في ما يعرضون عليه في الأفلام. هذا معبّر عنه في «الشريط الأبيض» عندما يقول الراوي مع افتتاحية الفيلم بأنه ليس على يقين من أن كل تفاصيل القصة التي سيرويها هي صحيحة وأمينة للحقيقة، فقد نسي الكثير مما حدث، والكثير مما سيرويه يعتمد على الإشاعة.

إذن منذ البداية يخلق الراوي لدينا الارتياب في صحة وموثوقية ما سوف نراه، والقصة تكون مروية بطريقة متناقضة... إن ما نشاهده ليس فقط ما يكون الراوي قادراً حقاً على رؤيته، بل أن هناك مشاهد لا يظهر فيها ولا يشهدها. كان هذا ما أهدف إليه في البداية، أن أوضح بأننا لا نتعامل هنا مع قصة حقيقية. والفيلم لا يزعم أنه يصور أحداثاً واقعية.

* إن طريقتي في التعامل مع الراوي كانت أن أستجوب الحدث، أن أتركه مفتوحاً، أن أؤكد حقيقة أن ما نراه عرضة للشك. بصورة عامة، في كل أفلامي، أميل إلى إحداث ارتياب معيّن بدلاً من الإدعاء بأن ما أعرضه على الشاشة هو نسخ صحيح ودقيق للواقع. أريد من الجمهور أن يستجوب ما يراه على الشاشة.

بالطريقة ذاتها التي استخدمت فيها الراوي، كذلك استخدمت الأسود والأبيض، لأنها تخلق مسافة تجاه ما هو مرئي. إني أرى الفيلم كنتاج اصطناعي أكثر مما هو إعادة بناء موثوقة للواقع الذي لا نستطيع أن نعرفه.

* دوماً أجاهد أن أكون دقيقاً وشديد العناية بالتفاصيل قدر الإمكان. في حالة هذا الفيلم، قمت بالكثير من البحوث، رغم إدراكي بأن الفيلم سيظل نتاجاً اصطناعياً. إنه ليس وثيقة معاصرة. وأنت تبذل كل ما بوسعك للاقتراب قدر الإمكان من الواقع. مع ذلك، دائماً أدرك أنه ليس الواقع نفسه وإنما مجرد طريقة لفهم الموضوع. لقد قرأت الكثير عن طرائق الدراسة، وأصول التدريس، والمناهج التعليمية في تلك المرحلة، وكيف كانت الحياة في القرى آنذاك. ومن أجل إعادة خلق الأزياء والمواقع، طالعنا الكثير من الصور الفوتوغرافية عن تلك الفترة. تحديداً تلك الصور التي التقطها المصور الفوتوغرافي الألماني الشهير في تلك الفترة أوغست ساندر، الذي كان حقاً مصور تلك المرحلة في ألمانيا. هناك مجموعة كبيرة من أعماله التي تشمل العديد من الأجزاء. والصور كلها دقيقة جداً وشديدة الوضوح.

* في ما يتصل بالصيغة الشكلية، قررت في وقت مبكر أن يكون الفيلم بالأسود والأبيض، وأن يكون هناك راوٍ. كلاهما وسائل لخلق مسافة بين المتفرج والفيلم، ولتجنب أي طبيعية زائفة. إنها وسائل تفضي بالمتفرج إلى رؤية الفيلم كنتاج اصطناعي، وليس كشيء يدّعي أنه تصوير صحيح ودقيق للواقع. إنها ذاكرة شخص ينتمي إلى تلك الفترة الزمنية، لذا أردت العثور على لغة ملائمة لتلك المرحلة. أردت أن أكتب من الإحساس بكيفية اختباري لتلك المرحلة من خلال الأدب... خصوصاً من خلال أعمال الروائي ثيودور فونتين. كتاباته تبدو ممثلة لتلك الفترة. أحب لغته المدروسة، إنها تمنح الموضوع والقارئ معاً نوعاً من الوقار والسمو.

صوت الراوي هو صوت رجل عجوز والذي، من وجهة نظره في الماضي، هو قادر على التفكير مالياً في الأحداث. من صوته يمكن القول أنه عاصر الفاشية وجماعة بادر ماينهوف الراديكالية أيضاً.

إن استخدامي للراوي مشروع في هذا الفيلم. إنها محاولة لإثارة اليقظة أو حسن الانتباه عند المتفرج، هذه الحالة التي لم تعد نماذج السرد الراهنة في الأفلام قادرة على إثارته أو إحداثه، حتى لو كانت مصقولة ومركّبة جداً. هناك أيضاً أناس في الوسط الموسيقي والأدبي، يخلقون أعمالاً متقدمة جداً وفي مرحلة معينة يعودون إلى الأسلوب أو الشكل «الكلاسيكي».

* هناك أيضاً سبب عملي هام جداً في استخدامي للأسود والأبيض. أنت تلجأ إلى الخداع عندما تحقق فيلماً تاريخياً، لأنك ببساطة لن تجد أبداً المواقع الأصلية التي ظلت من دون تغيير. يتعيّن عليك دوماً أن تضيف إلى المواقع والمباني التي تجدها، والتي ستكون أيسر بكثير لو أن النتيجة النهائية بالأسود والأبيض وليس بالألوان. لو تجولت بسيارتك في مناطق ألمانيا الشرقية سابقاً، على سبيل المثال، فسوف ترى أن المنازل مصبوغة بألوان تختلف كثيراً عن ألوان منازلنا، وهي نتاج صناعة مختلفة أنتجت مواداً كيميائية مختلفة. إن كل مرحلة وكل منطقة لها ألوانها الخاصة التي تزول مع الشركات التي أنتجتها.

أنا قلّما أشاهد أفلاماً تاريخية تكون مقنعة في اختيار الألوان الملائمة، باستثناء أفلام قليلة رائعة مثل «الملكة مارجو» لباتريس شيرو الذي نجح في خلق المناخ التاريخي القابل للتصديق رغم عدم توافر مصادر تصويرية. وفي الوقت نفسه، يصبح أوبرالياً. فيسكونتي أيضاً نجح في فعل ذلك، ربما على نحو أفضل.

* لأن الفيلم يدور في مرحلة تاريخية معينة فقد لجأنا إلى صور تلك الفترة التي سبقت الحرب العالمية الأولى للتعرّف على تلك الأزياء والمواقع وحتى قص الشعر. أردت أن أصف أجواء الفترة التي سبقت مباشرة الحرب العالمية. هناك أفلام لا تُحصى تناولت المرحلة النازية، لكن ليس ما قبلها.

* في أواخر القرن 19 وبداية القرن 20، كل الصور المألوفة والمتوافرة لدينا هي بالأسود والأبيض، وذلك بسبب وجود وسائل الإعلام من جرائد وتصوير فوتوغرافي. أحد المراجع التي كانت متوافرة لدينا أثناء التحضير للفيلم تلك الصور الفوتوغرافية بالأسود والأبيض المأخوذة في تلك الفترة، والتي من خلالها نتعرف على مرحلة بداية القرن العشرين... تحديداً تلك الصور التي التقطها أوغست ساندر، المصور الفوتوغرافي الألماني العظيم.

في حين أننا لا نعرف القرن 18 إلا من خلال اللوحات، التي هي بالألوان. أغلب الأفلام عن القرون 16 و17 و18 هي ملونة.

ولأنني أحب الأسود والأبيض، فقد تشبثت بهذه الفرصة لتحقيق فيلم غير ملوّن. في الواقع حققت من قبل فيلمين للتلفزيون، من النوع التاريخي، وقد صورت معظم مشاهدهما بالأسود والأبيض، مع بعض المشاهد الملونة... أحدهما كان مبنياً على رواية جوزيف روث «التمرد»، والآخر دراما بعنوان «مربية خصوصية».

إن سبب اختياري هذا النوع هو أنه يسهّل على الجمهور إيجاد طريقهم حول هذا العالم. السبب الآخر هو أن الأسود والأبيض يخلق تأثيراً مضاداً للطبيعية. إنه ليس مثل الفيلم الملون الذي يجعلك تظن أن ما تراه واقعي. إنه يدفع الأحداث إلى مدى بعيد عن المتفرج مانحاً منظوراً بعيداً وموضوعياً. وهو، مثل استخدام الراوي، ساعدني على خلق مسافة بيننا وبين القصة المرويّة، والطبيعية

الزائفة التي توحي بأننا نعرف بالضبط ما حدث، وأننا سوف نعرضه عليكم.

ما يهم هنا هو إيجاد الوسط الملائم لتصوير الموضوع.

* بالنسبة لنا جميعاً، نحن العاملين في الفيلم، كانت التجربة جديدة لأننا جميعنا تقريباً لم نجرب تصوير العمل بالأسود والأبيض. لقد قمنا بإجراء الكثير من الاختبارات لرؤية كيف سيبدو الفيلم قبل أن نبدأ التصوير، وكيف نضيء المواقع الداخلية لأننا أردنا استخدام مصادر الضوء الطبيعية. إذا استخدمت الشموع والمصابيح الزيتية كثيراً فإنك تحتاج إلى مادة حساسة جداً للضوء. كان علينا أن نستخدم مادة فيلمية ملونة لأن الأسود والأبيض غير حساس للضوء. بعد تصوير الفيلم، في مرحلة ما بعد الإنتاج، قمنا بتحويله رقمياً إلى الأسود والأبيض. حتى في الموقع، بينما نتابع تصوير اللقطات عبر المونيتور، كان هذا الجهاز (المونيتور) موجهاً لإظهار الأسود والأبيض لأنه كان علينا أن نرى كيفية نقل الألوان إلى الأسود والأبيض. كان عليّ أن أبدّد الكثير من الوقت في إقناع المنتجين بأن الأسود والأبيض خيار مناسب لموضوع العمل ... دراماتياً وجمالياً. لقد أرادوا نسخة ملونة، ولم يتراجعوا عن مطلبهم إلا بعد حصول الفيلم على جائزة مهرجان كان.

الأبيض والأسود أيضاً ساعد كثيراً في طمس الفوارق الدقيقة والتي غالباً ما تفضح حقيقة أن الديكورات هي اصطناعية. الكثير مما يبدو الآن مثالياً ما كان ممكناً أن يكون كذلك قبل 10 أو 15 سنة من دون التصحيح الرقمي (الديجيتال). لقد قضينا وقتاً طويلاً ونحن نقوم بعملية الصقل والتحسين في مرحلة ما بعد الإنتاج. هناك أكثر من ستين خداعاً بصرياً في الفيلم عن طريق الديجيتال... على سبيل المثال، قمنا – إطاراً إطاراً – بوضع القرميد، رقمياً، على أسطح مباني القرية، وهذا وفّر علينا مبالغ طائلة كنا سننفقها لو لجأنا إلى بناء الأسطح.

* بالنسبة لي، مظهر الفيلم كان دائماً مهماً. لكن كلما تعمقت تجربتك، تشعر بضرورة أن تتابع عن كثب ما يفعله المصور. على سبيل المثال، عندما نصور أسعى دوماً للحصول على إضاءة أقل.

إني أعمل مع فريق فني رائع: كريستوف كانتر، مصمم المناظر الذي عملت معه منذ سنوات طويلة. موديل بيكل، مصممة الملابس المبدعة، التي استعنت بها لأنها صممت ملابس فيلم «الملكة مارجو» Queen Margot... أروع ملابس شاهدتها في السينما.

لا أظن أن المخرج يحتاج أن يكون خبيراً أو ضليعاً في كل هذه المهن، لكن يحتاج إلى امتلاك القدرة على أن يلاحظ بسرعة كل التفاصيل والأحجام والنسب، ويرى إن كان هناك خطأ ينبغي إصلاحه.

* من الممتع العمل مع الأطفال في الموقع، مع أن ذلك يستغرق وقتاً أطول من المعتاد. في ما يتصل بالتمثيل، هم لا يستطيعون أن يكذبوا، هم ليسوا محترفين، لذلك يتعيّن

عليك أن تعمل معهم على نحو مختلف. عليك كذلك أن تعوّل أكثر على موهبتهم، بالتالي فإن حسن اختيار الممثلين الصغار أمر هام جداً. إن كانت الموهبة حاضرة والدور مناسباً، فسوف تحصل على شيء خاص جداً، أكثر مما تحصل عليه من ممثل محترف.

* كنت أخشى أن لا نحصل على ممثلين صغار مناسبين للأدوار المكتوبة. لهذا السبب بدأنا في البحث عنهم قبل فترة طويلة من شروعنا في التصوير. لم أرد أن أكون في وضع حرج عندما يحين وقت التصوير وأنا لم أحصل بعد على ممثلين مناسبين فأضطر أن أستخدم أي طفل. لحسن الحظ كان اختيارنا للصغار موفقاً. الأطفال أشبه باليانصيب، للحظ دور كبير. ولأن أغلب قصصي تدور في المحيط العائلي، فإنني لا أستطيع تجنب العمل مع الأطفال.

* ستكون محظوظاً إن عثرت على أطفال موهوبين، وإلا فستواجه صعوبة في تنفيذ فيلمك. ليست المسألة في أنهم يعملون بطريقة مختلفة عن الممثلين المحترفين. الفيلم يقتضي مشاركة العديد من الممثلين الصغار المختلفين لتأدية الأدوار الصعبة العديدة. ذلك كان خوفي الأعظم قبل البدء في تنفيذ المشروع، أن نجد صعوبة في إيجادهم. ولهذا السبب بدأنا في البحث قبل ستة شهور من المباشرة في عملية الإنتاج والتقينا بأكثر من سبعة آلاف طفل لكي ننتقي منهم 15 طفلاً.

المهمة كانت شاقة جداً لأننا لم نكن نسعى وراء المظهر الجسماني فحسب، بل نحاول اكتشاف الموهوبين منهم. أما في ما يتعلق بالكبار، فقد اخترت الممثلين الذين سبق أن عملت معهم، وأولئك الذين تعرفت على أداءاتهم من خلال أفلامهم، والذين يبدون ملائمين للأدوار. أما بالنسبة للمجاميع فقد أردت وجوهاً تشبه تلك الوجوه التي نراها في الصور الفوتوغرافية لتلك الفترة، والتي تبدو مقنعة عندما تنغرس في المحيط التاريخي والاجتماعي آنذاك. الغريب أننا لم نجد هذه الوجوه بين المزارعين الألمان المعاصرين، الوجوه المسفوعة التي لها رائحة القِدم، التي وسمتها الرياح وعوامل الطقس كما في الماضي. كان علينا أن نذهب إلى قرى رومانيا للعثور على المجاميع الذين سوف يؤدون أدوار الفلاحين في الكنيسة وفي الاحتفال بالحصاد. جلبناهم بالحافلة، نحو 100 شخص، عبر مسافة تبلغ 2000 كيلومتر، لتصوير مشاهدهم مع 100 آخرين وجدناهم بعد تمشيط مناطق الشمال الألماني.

* في ما يتصل بإدارة الممثلين، فإنني ألفت نظرهم فحسب عندما أرى خللاً ما في أدائهم. عندما يكون اختيارك للممثلين سليماً، وأداؤهم جيداً، ستكون الشخصيات مقنعة ومتفاعلة بشكل جيد.

* أنا لا أجري بروفات لأي مشهد. أشعر بأن البروفة تحد من تلقائية الممثلين.

* العمل مع الأطفال لم يكن يسيراً بل سبّب لنا عدداً من المشاكل. في ألمانيا ثمة قوانين ولوائح تنظم تشغيل الأطفال في الأعمال الفنية وتفرض واجبات لابد من الالتزام بها. أنت لا تستطيع أن تصور الأطفال إلا خلال ساعات محدودة في اليوم، وإذا لم تلتزم بالقوانين فسوف تعرّض نفسك للمساءلة والتحقيق وربما السجن.

* الشكل الكلاسيكي بدا لي الإختيار الأنسب لهذه القصة، لهذا الشكل الروائي الذي يأتي إلينا من القرن التاسع عشر. الكلاسيكية تصبح طليعية عندما يبذل كل شخص أقصى جهده لتطوير أشكال أسلوبية جديدة. أظن أنه أمر صحي العودة إلى الأشكال الكلاسيكية.

* إذا صرّح مخرج ما قائلاً بأنه لا يهتم على الإطلاق بعدد الأشخاص الذين يشاهدون أفلامه، فإنني ببساطة لا أصدقه. وإلا فلماذا يرهق نفسه في صنع الفيلم؟

أظن أن كل فنان يبحث عن متلق. يبحث عن جمهور. هناك طرفان من المعادلة: الخالق وبالضرورة متلقي العمل... تماماً مثل الرسام الذي يريد للوحاته أن تكون مرئية. لكن إذا خنت مبادئك أثناء محاولتك الوصول إلى جمهور أوسع، فإن ذلك أشبه بخيانة إيمانك. حتى إذا زعم مخرج أو مؤلف نخبوي أنه لا يهتم إن كانت أعماله مرئية أم لا، فإنني سوف أضطر إلى النظر إليه كشخص كاذب أو منافق.

* أنا دائماً أسعى إلى تحريك ذهن المتفرج، إلى استدعاء مخيلته. من المعلوم أن الصور التي تخلقها مخيلة المرء هي أقوى من أية صورة يمكن أن أعرضها. في الواقع، من الخطأ – وهو خطأ واسع الانتشار في السينما السائدة – أن ترغب دائماً في عرض الأشياء وفي تصوير الأشياء. نحن مغمورون بالصور... ثمة الكثير من هذه الصور، ومن فرط الاستعمال نصبح متعودين عليها. هذا يبدو سخيفاً. بالنسبة لي، أجد تحريك المخيلة عملية فعالة أكثر. كذلك هو سماعك الخطى التي لها صرير، على سبيل المثال... إنه فعال أكثر من رؤية وجه الوحش،الذي يبدو عادةً سخيفاً ومضحكاً، وحيث تعرف أن الدم مجرد صلصة طماطم.

* أردت أن أستفز المتفرجين. لو أجبت على الأسئلة التي طرحتها فإن المتفرجين لن يفكروا في الفيلم بعد الانتهاء من مشاهدته. بتركي الأسئلة دونما إجابات، سوف يستغرق المتفرجون بالتفكير في الفيلم من أجل إبعاد الفيلم عن أذهانهم.

* لا أستطيع أن أحاكم الجمهور. حتى وقتنا الحاضر، كل أفلامي لقيت نجاحاً جماهيرياً. أشعر أن الأفلام المفتوحة هي مثمرة أكثر للجمهور. شخصياً، تضجرني الأفلام التي تجيب عن كل الأسئلة التي تطرحها. وبالمثل، عندما أقرأ روايةً لا تترك لي أسئلة، أسئلة محركّة ومثيرة، تجابهني وتناوشني، عندئذ تكون القراءة مضيعة للوقت.

* إنها المرة الأولى، بعد عشر سنوات، التي أصور فيها فيلماً في ألمانيا. وفي الحقيقة كنت أكثر استرخاءً في الموقع هناك من أي مكان آخر. متعة خالصة. من الأيسر كثيراً التحكم في الوضع إذا كنت تعمل بلغتك الخاصة. لغتي الإنجليزية ليست ممتازة. وبوصفي شخصاً ممسوساً بالسيطرة والتحكم، فإنني أحتاج أن أكون مدركاً تماماً لما يجري من حولي في الموقع، وأن أعرف ماذا يقال وما يتم فعله في حضوري، وأن أكون متحكماً في الوضع. إنها ليست مسألة أن تكون قادراً على التعبير عن نفسك وشرح ما تريد. فحسب، بل أيضاً أن تشعر بالراحة والاطمئنان وأنت تعرف ما يحدث حواليك. لذلك، رغم أن الفيلم هو الأكثر تعقيداً وتكلفةً واستغراقاً للوقت، من بين كل أفلامي الأخرى، إلا أن العمل كان يسيراً جداً وطبيعياً من وجهة نظري.

من جهة أخرى، في فرنسا، إمكانيات صنع الفيلم أسهل وأكثر تنظيماً. إنه امتياز عظيم لي أن أكون قادراً على العمل في أكثر من بيئة واحدة. وهذا أتاح لي أن أصور فيلماً تلو الآخر... الشيء الذي لا يستطيع فعله الكثيرون من زملائي، الذين تقتصر أنشطتهم على محيط ثقافي واحد، إذ عليهم الانتظار فترة أطول حتى ينجزوا الفيلم التالي. ■

المصدر:

أحاديث هانيكه مأخوذة من لقاءات عديدة أجريت معه خلال العامين 2009 و2010 .

معرض قلعة البحرين

عدسة: صالح العرادي ـ البحرين

البراءة السريالية

[بقلم: أوجس درماوان]
[ترجمة: لونا العريض *]

يتعمق الفن لدى الفنان الأندونيسي أحمد سودي في براءة الأطفال، لكن أعماله الواضحه تصل إلى أبعد من المرح ليخاطب الهموم الاجتماعيه الأكثر ظلمةً، من تراجيدية الكوارث الطبيعيه، والخروج من تلك التجارب النفسيه، والكارثيه.

* مترجمة وكاتبة من البحرين.

يعتبر استخدام الأطفال كمادة في الفن الأندونيسي المعاصر أمراً نادراً، هناك فنانون يحبذون العمل مع هذه الماده، ولكن تظل الغالبيه منهم لا يفضلون وضع الأطفال في صلب أعمالهم الفنيه معتبرين وجودهم مجرد صدفة متصلة بالشؤون الأكثر أهمية. غير أنه وخلال العقدين المنصرمين، صنع أحمد سودي من الأطفال مركزاً لأعماله الفنية بتصويرهم في لوحاته بطرق وأساليب مختلفة، من لاعبين إلى جادين، بشتى الإيماءات والتعابير المرحة والبريئة. وبأساليب تصور سذاجة عاطفية، واقعية ريفية، لسرد الصبيانية بسريالية ناعمة. في أغلب الأجزاء يعرض سودي رسوماته على شكل مناخات مطمئنة محاطة بأطفال أخرى. يوجد حس من الكمال بحيث كل شيء يبدو واضحاً، الزهور والصخور تبدو في الموقع والزاوية المناسبه، كما أن الأشجار مزروعة بشكل منسق وبكل مثالية وإتقان. إن أعمال الفنان تسلط الضوء على عالم من النعومة المفعمة التي قد تنتج من منظور الفنانه الأنثى. إن رفض الأطفال ورفض التركيز على أنشطتهم ليس مجرداً في الفن الأندونيسي الحديث. لذلك كان لدى أحمد سودي القليل الذي يرسمه بالاستعانه برؤيته الخاصه.

قبل عام 1980م لم يتخذ الفن الأندونيسي الحديث من الأطفال كمادة في فنونهم بعين الجد. في أعمال رادن صالح 1807–1880 Radin Saleh، الذي يعتبر المؤسس للفن الأندونيسي الحديث لا يوجد أي رسومات على الإطلاق تعني بالأطفال وعالمهم. كان لدى صالح القابلية للعمل في أعمال كبيرة ومواضيع تتعلق بالتقاليد الغربيه للرسومات الكلاسيكية التي قام بدراستها. إن تصوير الأطفال في الأعمال الفنية الغربية كان يعتبر شيئاً غير سائد، الأطفال الرضع كانوا عادة يعرضون كصغار بالغين. يعرض الرسام الهولندي فرانس هالس (1581 – 1666) في بعض الأحيان حياة الأطفال، وفي ضمن هذه الأعمال أمراء وإميرات جميلات في قصور براقه. ومثال آخر، أعمال الفنان الإنجليزي:

(George Romney) 1734 –1804

والفنان (Thomas Lawrence) 1769 –1830

والمصور الأمريكي (Norman Rockwell) 1894–1978

الذين عادة ما يعرضون الأطفال وهم يقضون حياتهم اليومية. وقد استمر تجاهل الأطفال كمادة مركزيه في الفن الأندونيسي الحديث على مدار القرن العشرين. وينطبق هذا أيضاً على فنانين معروفين مثل:

Sudjono، Abdulla Suriousubrdo، Mas Pirnagdie، Wakidi

الذين لم يعتبروا الأطفال وأنشطتهم جديرة بالاهتمام.

خلال الثلاثة عقود الأولى من القرن العشرين بدأ الصراع بين الفن الأندونيسي والقضايا الاجتماعية في محاولة للبحث عن ضمير وطني. وعند إنشاء جمعية الفنانين الأندونيسيين (Persatuan Ahli-ahli Gambar Indonersia) في 1938، تأكد الميل على استثناء الأطفال في أكثر الأجزاء الفنية، وكان التركيز على حياة البالغين كشيء أساس. وكانت الأكاديميات الفنية في الخمسينات مثل ITB في باندونج Bandung وأكاديميه Akademi SenI Rupa Indonesia وهي أكاديميه أندونيسية للفنون الجميله التي لم تعنون الأطفال وأنشطتهم في منهجها. فعالم الطفل قد بدأ يظهر ببطء فقط في أواخر الخمسينات في Jogjakarat.

ولد أحمد سودي في Temanggung في 17 أبريل 1958 وهورسام متفهم لعالم الأطفال كما تظهر أعماله خلال العقدين المنصرمين. ومع ذلك، بدأ سودي يوسع من مداركه وآفاقه. لم يعد يضيف الأطفال في أحداث مأساوية مثل الزلازل أوالسونامي، كان يريد أن يرجع الأطفال مرة أخرى إلى عالمهم أوبيئتهم الطبيعية وحالتهم العاطفية

1) أحمد سودي، ساعد السونامي، 2005، أكريلك على قماش

2) أحمد سودي، مناقشة الرضع، 2008، اكريلك على قماش، 145×200 سم، جاكرتا

وهوعالم الفرح. ومن ضمن رسوماته للأولاد والبنات (تبرع للسونامي) 2005 (ساعد السونامي) 2005 (شريحه الكارثه) 2005– Slide Disaster Leuwigajab.

ومع انشغاله في تجميع التبرعات لمساعدة ضحايا الكوارث الطبيعية كالزلازل، والتسونامي الكبير في مقاطعة Ache تظهر صورة ناعمة للأطفال مع إبراز عواطفهم وخوفهم من وراء الطرح العاطفي للفنان، الذي قد يشعر أحدهم بتأثير وهول الحدث المأساوي. يعرض سودي الأطفال بوجوه كلها إشراق ولكنها مليئة بالبراءة المقلقة، وذلك لمساعدة المرضى والجرحى. كما توجد خاصيه أمومه في سرد سودي، فإنه يفهم بوضوح عالم أطفاله. كانت كارثة السونامي واضحة المعالم للأطفال فالخسائر قد أرقتهم.

ويشير سودي إلى إعادة تكوين وإرجاع كل شيء نجيامن الكارثه ليتبنى بنهايه سعيده وفصل جديد من السعاده والفرح والأمل، وذلك من خلال ألوانه المعبرة. توجد حياه أبعد من المصائب. الأطفال صامدون، ويفهم سودي ذلك كما يفهم بأن الأطفال لديهم طريقتهم في توحيد العالم. فمن خلال الحاسوب الآلي يستطيع الأطفال الآن أن «يتنقلوا إلى أماكن بعيدة». يستنتج سودي بأن الأطفال من مختلف الأمم في العالم قد يشتركون في نفس الشعور والأحاسيس. وعندما ننظر إلى رسوماته الحديثه نرى كونية جديدة. نرى أطفاله كمسافرين ومواطنين للعالم. يرى سودي بأن الأطفال لم يعد بالمستطاع أن يوضعوا في صناديق القومية الضيقة، كمصدر للنزاع والعداوة. في لوحة (مناقشة الرضع) – 2008 هناك ثلاثة رضع يبدون كالكبار في مناقشة جادة. إنهم عمي للتشابهات المادية بينهم، كما هي لفروقاتهم. يبدوان الفنان يقول لنا بأن الأطفال يلعبون دوراً مهماً في اتحاد العالم.

يعلم أحمد سودي بأن الأرض لكل الأطفال حيث يشاركون فيها كل شيء تحت السماء. إنهم لا يشعرون بأي تهديد، فهم يقبلون الفروقات في أشياء لا يفعلها الكبار. لذلك فإن سودي لا يقيد أطفاله ولا يحبسهم في محيط بلادهم،ويجعلهم يسافرون لبناء سرد بريء وسريالي إلى حد ما، ليبين بأنهم على الأرجح مواطنو العالم وأحراراً وغير مرتبطين بأي تمييز. ونشاهد في لوحة 2010 – (Tiger Beat) قصة الأطفال الذين ركبوا النمر الأبيض في مربع موسكو الأحمر مع الكنيسه الأرثوذكسية المشهورة في الخلفية. أما في لوحة «الأطفال يركبون

المهر 2010» حيث يركب الأطفال الرضع (بالحفاظه) المهر في إيطاليا وبرج بيزا المايل في خلفية اللوحة. ونرى في لوحة «الأطفال يعبرون تاج محل 2009» بأنه يعرض أطفال رضع على ظهر فيل هندي جميل ومبدع وفيليين صغيرين وتاج محل في خلفيه دراميه. ويعتبر تاج محل الذي بني بواسطة 20،000 شخص مابين 1630 – 1648م أحد رموز الحب في العالم. يبدو أن هؤلاء الأطفال يريدون منا أن نستوعب بأن العماره الهائلة في أجرا Aghra ليست فقط عمارة إسلامية ولكنها رمز تنتمي إليه كل الحضارات. وقد بنى شاه جهان في عام (1592 – 1666) تاج محل في ذكرى محبوبته ممتاز محل.

ويقدم أحمد سودي عمله الملون والبراق في لوحة Jalan Sudirman 2010 أطفال صغار يركبون الجاموس، البيسون، الفيل، الرنة، الفهد، الحمار الوحشي، الأسد، النمر الأبيض، النمر والخيول في إحدى أهم الطرق في جاكارتا وبخلفية ناطحات السحاب.

وفي سرد آخر وتحت عنوان Mengagumi Mahakarya Borobudur 2009) والتي تعرض تسعة أطفال رضع يحفاظات جالسين مقابل رمز بوذا الكبير في زاويه من Borobudur تشاهد الأطفال وهم يتكلمون عن العظمه التي رأوها للتو وعن كيفيه بناء هذا المعبد في سنه 800 من السلاله السلندرية Syailendra Dynasty وربما كانوا يناقشون الأدوات المستخدمة أو آلاف الناس الذين اشتركوا في صنع الرموز والنقوش التي تحكي قصص Rupadhatu، Arupadhatu. وكلمة Borobudur أوBardbudur تعني معبد في السماء وهو مكان للعبادة لدى البوذيين.■

Taken from Asian Art News

Volume 20 Number 6 November/December 2010.

Article Name : Surreal Innocence .

By: Agus Dermawan T.

Page 82–83

3) أحمد سودي، جالان سوديرمان، 2010، أكريلك على قماش،145×200 سم

الدراماتورجي

[محمد سيف *]

تقترح هذا المادة أولاً: دراسة التطور الدلالي «والتاريخي» لمفهوم الدراماتورج، من المصمم الأصلي للعمل الدراماتيكي، إلى هذا الذي صار الآن يدرس عملية مروره على الخشبة «der Dramaturg»؛ وثانياً: تحاول امتحان المفهوم المعاصر للدراماتورج، ووظيفته الحديثة التي ولدت أو تعود إلى «جوتلد إبراهام» ليسينغ «G L Lessing»، والذي صار مفهوم الدراماتورج اليوم بفضله كاملاً، ويقوم بدراسة مستقبلية أولية تصاحب المجال الناشط في العمل المسرحي، ويبلور المفاهيم الملموسة في الإخراج على حدٍّ سواء.

* فنان مسرحي عراقي مقيم في فرنسا.

وثالثاً: تستعرض هذه المادة أيضاً، هيئات مختلفة للدراماتورج، وتدرس في نفس الوقت العلاقات التي تربط هذه النوعيات المختلفة والأساليب المتنوعة لكتابتها، ومدى علاقاتها بالمخرج والمتعاونين معه في نسج نصه الدرامي الذي سيتم اقتراحة لتفسير المشاهد، لاسيما أن تعريف كلمة «دراماتورج» تشير وفقاً لقاموس التراث الأمريكي إلى «فن المسرح والكتابة المسرحية»، ويبدو اليوم، أن هذا التعريف الغامض في شموليته، قد أخذ في الاتساع وصارت له وظائف وأدوار في جميع المهارات النظرية والتطبيقية للمسرح الحديث.

هل أن «الدراماتورج» بطل خارق التفكير، «ساحر» أم هو «سوبرمان»؟

إن مصطلح (الدراماتورجي) في العمل، سواءً كان في المجال النظري أو في الممارسة المسرحية، يشير أحياناً اليوم إلى المعنى التقليدي لنشاط المفهوم وبناء العمل الدراماتيكي، وأحياناً إلى المعنى المعاصر لأحد العاملين المقربين من المخرج، الذي تكون وظيفته بشكل عام إرساء أسس عمل الخشبة. وبقدر ما يبدو هذا الشرح والتفسير بسيطاً، بقدر ما تبدو وظيفة «الدراماتورج» معقدة، وتكاد تكون غير معروفة نسبياً. فهي تشير إلى عملية التفكير والتوثيق لإبداع مسرحي، سواءً كان راقصاً أو أي نوع آخر. مثلما يعتبر «الدراماتورج» في غالب الأحيان بمنزلة «المستشار الفني والأدبي»، أو «الباحث العلمي القادر على الإجابة عن جميع الأسئلة»، مثلما يمكن اعتباره «خبيراً راق»، وبطل خارق التفكير، والسيد الذي يعرف ويرى ويفهم كل شيء. ويمكن أن يكون أيضاً، مجرد محاور فني، كما يسميه البعض، (ويكتب برامج العروض،

والوثائق المصاحبة لها، يشكل أكثر عمقاً، وينظم الاجتماعات التحضيرية للمجموعات، وينشط المناقشات التي تجري بعد العروض، بمصاحبة الفنانين والجمهور) (وهذا تعريف ويكيبيديا). إن هذا الكم من التعريفات والإشارات تؤكد استحالة حصر وظيفة «الدراماتورج» في مجال محدد وتعريف معناه، لأنه في نفس الوقت يشتمل على جملة عناصر جمالية، واجتماعية، وسياسية، وفلسفية، وأخلاقية، وإنسانية، تبحث في علم النص، وتطبيقاته، وتقديمه، وتجسيده، وتزينه، وتعتني بطرق تلقيه، وتفسيره إلخ، مثلما يشتمل أيضاً، على علم الإنسان، وتطوره، وأعرافه، وعاداته، ومعتقداته، ثم أنه على الرغم من كل ما كتب عنه وفيه وحوله حتى الآن- وهو كثير وفي لغات عدة- وعلى الرغم من كل ما يبدو عليه من بساطة في المفهوم، نكاد لا نعثر له على تعريف دقيق يمكن الاعتماد عليه، بل لم يوجد تعريف واحد لا في المعاجم ولا في الكتب يمكن الاتفاق عليه اليوم. وذلك بسبب تشظي هذه الوظيفة، واتخاذها أشكالاً وأبعاداً أخرى كثيرة متنوعة: دراماتورجيا المخرج، دراماتورجيا المؤلف، دراماتورجيا التوثيق، دراماتورجيا المشاهد، السينوغرافيا، والإضاءة، والتلقي إلخ. وأن أكثر الأعمال الموسوعية المتخصصة في مجال المسرح خاضت في مسألة تعريفه وتحديد معناه، ولكنها اكتفت في النهاية، بذكر تاريخه، ومكان ولادته، وتطوره، واتجاهاته، وأشكاله، وعناصره، مستعينة بتجارب هذا وذاك من المخرجين والمنظرين في مجالاته المتعددة والمختلفة. وكلما كثرت الآراء والتعريفات ازداد الأمر غموضاً، والتباساً، واتساعاً في ذات الوقت، إلى درجة أن صار لكل مخرج ومجموعة، تعريفهما الخاص لهذه الوظيفة النادرة في مجال العرض الحي، بحيث أخذت هذه التعريفات في أغلب الأحيان، شكل «الشكر والامتنان» من قبل الفنانين إلى دراماتورجهم، وبالعكس(من الدراماتورج إلى فنانيه)، والتي تبدو مثل نوع من التغلب على عزلة الإبداع أو حتى لإعطاء الفنانون الكلمة للحديث عن عملهم!. لدرجة أن صار الفنانون يتبنون، في بعض الأحيان، وبشكل حرفي، مصطلحات مقالات الدراماتورج، التي تعلمهم أشياء كثيرة عن العمل وتساعدهم على فهم أنفسهم! وتناقش على سبيل المثال، المصطلحات الجديد التي تحرك عوالمهم، مثل : استخدام مصطلح «الإنشاء أو التركيب l'installation» بدلاً من كلمة ديكور عند الحديث من الآن فصاعداً.

* الطفولة الأولى وتطور المفهوم

إن الدراماتورجية لم تبتكر وإنما هي استمرار لمفاهيم قديمة تطورت بتطور المسرح وعناصره. ولهذا بإمكاننا القول بأن مفهوم الدراماتورجي، قد عرف منذ أرسطو وحتى الآن، تطوراً دلالياً ملحوظاً، في المجال المزدوج للفكرة والنشاط المسرحي: (إن المصطلح لا يشير إلا إلى التكوين الأسلوبي، والبنيوي، والشكلي، للنص الدرامي، وبعبارة أخرى، إلى بناء النص المسرحي)(1). ولقد تم اليوم تجاوز هذا السياق الأدبي الصارم، وصار يشير إلى أبعاد أخرى من العمل المسرحي، تكرس نفسها جميعها إلى (دراسة الكتابة المسرحية وشاعرية العرض(2). وهكذا، استطاع المفهوم أن يأخذ بعين الاعتبار، تحول الأعمال الدرامية إلى «نصوص مسرحية»، ويُعرف مثل (المُبلغ عن جميع الأنظمة الدلالية المستخدمة في العرض، وعن الترتيب والتفاعل الذي يتشكل منها الإخراج) (3). ولقد صار من الآن وصاعداً يضع (جسراً بين الكتابة النصية والكتابة المسرحية (...)، ويمتلك اللغة الخاصة التي تقوم بتحويل الواحد إلى الآخر)

(4). إن الدراماتورج في الأصل، وفقاً للمركز الوطني الفرنسي للمسرح، هو منتج العمل الدراماتيكي، وفي كلمة واحدة، هو الكاتب المسرحي. ولقد أخذت هذه الكلمة اليوم معاني أخرى مختلفة، بحيث لم تعد تشير إلى وظيفة الكاتب المسرحي، وإنما تنطبق، في الكثير من الأحيان، على شخص ليس هو بمؤلف النص، ويسمى «مستشاراً أدبياً أو مسرحياً»، ويكون مرتبطاً بمسرح وطني، أو مركز درامي وطني، أو فرقة معروفة عالمياً. ويكون ضمن فريق العمل، وأقرب المعاونين للمدير أو المخرج. عمله كدراماتورج ينبع ويصب في العرض: ويمثل نوعاً من «الباحث والمفكر»، ويتقاسم الدراماتورج والمخرج عملية إنجاز العمل المسرحي. الأول يأخذ على عاتقه مسؤولية العمل النظري في حين أن الثاني يُؤمن عملية التحضير المسرحي مباشرة مع الممثلين. إن وظائف الدراماتورج مختلفة ومتنوعة تبعاً للمكانة التي تمنح له في المسرح: قراءة المخطوط، ونصوص البرنامج المسرحي، والقيام بالبحوث حول العمل، وشرح وتفسير مبادئ بنائه، وتحديد أيديولوجيته، وإعداد لغة مسرحية أو ترجمة المصنف إذا تطلب الأمر ذلك، وإعداد وترجمة البرنامج، والمشاركة في البروفات بصفته ناقداً داخلياً. وبلا شك، يجب أن يكون هذا المفكر أديباً. ولا يمكننا الوصول إلى هذا المنصب إلا عن طريق الدراسة الأكاديمية الطويلة والشاقة. ويفترض أن يكون أيضاً صاحب معرفة كبيرة تتوزع بين معرفته بالتاريخ، وعلم جماليات المسرح، والكتابة المسرحية.

مع ذلك، يبقى هذا المفهوم بعيد المنال، وتبدو أهدافه غامضة. يقول أوليفيا أور نولاني، في هذا الصدد: (لقد خضع هذا المفهوم للكثير من التفسيرات، والاختلافات، والأسئلة «أو التحدي، والرفض» الموجود في الممارسات المسرحية والرؤى النظرية)(5). ويشاركه دانيال بيزن هارد الرأي، عندما يذكر: (إنها وظيفة غامضة (...) لا سيما أن التجارب كثيرة، وكذلك الكتابات المسرحية)(6). وفي نفس الوقت، يعتقد ميشال باتون، أن الدراماتورجية (تأتي من القراءة، أو العمل المواظب أو الإلهام)، الذي يأخذ هيئته على الخشبة (...) وهو في نهاية المطاف، عمل مادي، وحسي)(7). ويشكل الدراماتورجي، بالنسبة لبرنار شارترو، (مرحلة تفكير، وتأمل وتصميم للعرض)، وإنه ليس فقط (مرحلة) انعكاسية فكرية بحتة: وإنما هو زمن لخلق العرض أيضاً) (8). إن جان ماري بيم، يوسع نطاق الرؤيا، مشيراً إلى أن (إذا كانت الدراماتورجي هو هذا الترتيب الذي يعني كل شيء، نفهم من ذلك، بأن المسرح، يشمل النص، وهذا مؤكد، ولكنه أيضاً يشمل العرض، وبنايته، وعلاقته بالجمهور، وإخراجه، وتمثيله، وإضاءته إلخ (...) ولهذا السبب بإمكاننا الحديث عن دراماتورجي النص، وعن دراماتوجيا العرض المحدد (...) وعن دراماتورجيا الخشبة في ترتيب العلبة الإيطالية، أو حتى في ترتيب دراماتورجي المسرح في الفضاء المعماري للمدينة) (9).

إن أوجينيو باربا، يركز في تفكيره على طاقة الممثل، معتقداً بأن الدراماتورجي هو في الأساس (دراما- وأرغونة (10)، وعمل، وتطبيق للأفعال)، ولذلك يجب أن تشمل كل مجالات (الأفعال في العمل)، بما في ذلك تلك التي يكون لها تأثير على (اهتمام المشاهد، وعلى فهمه، وعلى مشاعره، وعلى حسه المشترك) (11) .

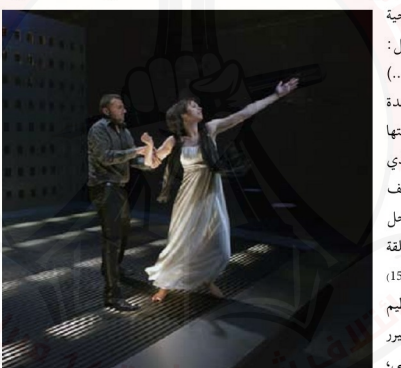
لقد ظهر(الدراماتورج) ولفترة طويلة في شكل واحد: (مؤلفاً للقصائد الدرامية)، والنشاط الدراماتيكي الذي يركز حصراً، وبشكل كبير على تكوين النص وفقاً لاتفاقيات الكتابة الخاصة والمحددة في وقت معين. وقد وضع أرسطو أسس هذا المفهوم في كتابه (فن الشعر)، من خلال بحثه عن (الكيفية التي ينبغي أن ترتب القصص، إذا كنا نرغب بأن يكون تكوينها ناجحاً) (12). ورفضه لفكرة العرض، (الغريبة تماماً عن الفن و«إنه» لا يشترك في شيء مع الشعرية، طالما أن المأساة تحقق تأثيرها حتى من دون منافسة، ومن دون ممثلين) (13)، إنه يعتقد أن التكوين ينبغي أن يكون «جميلاً» قبل كل شيء، أي يميل إلى المحاكاة وفقاً للقوانين والطبيعة: وينبغي على الإبداع الشعري في مثل هذه الحالة الامتثال لرموز المرجعية التي تعتمد على المبادئ الفلسفية والجمالية التي تعتبر ذات أهمية وصلة بالأعمال التي لا تشوبها أية شائبة (مثل تلك التي كتبها كل من سوفوكلس وأريستوفان) (14). ولقد اعتمد هذا المبدأ على نطاق واسع في الفترة الكلاسيكية، في كتاب (الممارسة المسرحية) لإوبنياك عام 1657، الذي يذكر فيه: (إن الشعراء التراجيديين يأخذون من التاريخ ما يقترحه عليهم، ومن ثم يغيرون الباقي لأجل كتابة قصائدهم، وإن الذهاب إلى المسرح من أجل معرفة التاريخ، ما هي إلا فكرة سخيفة. ويناقش هذه النظرة ويرى من خلالها فيما إذا كان ذلك ينطبق على مسرح كورناي؛ وكذلك في الخطب الثلاث لكورناي عام (1660)، وفي كتاب (الشاعرية الفرنسية)، عام (1763)، لمارمونتيل . إن الحجة التي وضعت من قبل (أبنيك) قريبة من تلك التي لخصها (راسين) في مقدمة مسرحية (بريتانيكوس) عام 1669: (حادثة بسيطة ذات موضوع بسيط، كتلك التي تحدث في نهار واحد والتي بتدرجها نحو نهايتها، لا تكون معززة إلا بمصالح الأبطال، ومشاعرهم، وأهوائهم). ولقد

بادر (راسين) في هذه المقدمة إلى الاعتذار عن تجاوزه الواقع التاريخي لبعض شخصياته المسرحية، ورد، في ذات الوقت، على تشدد المتزمتين من النقاد الذين ينزعون دائماً إلى لوم بعض الشعراء حين يستسلمون إلى الخيال، فيخلقون مواقف وشخصيات بعيدة عن الواقع أو أنها لم تراع التاريخ. وهكذا نرى راسين يدافع عن حقوق الشاعر وحريته في خلق شخصيات وحوادث من بنات أفكاره تقارب الواقع وإن لم تنبع منه. ويُعرف جاك شيرر، هذا النوع من الدراماتورجية الكلاسيكية مثل: (جميع العناصر (...) التي تُكون قاعدة المسرحية وخلفيتها (...) وهذا الذي هو موضوع المؤلف (...) قبل أن تتدخل الاعتبارات المتعلقة في تنفيذ العمل) (15) في مثل هذا التنظيم الداخلي، يعارض شيرر الهيكل الخارجي، الذي يتشكل أكثر فأكثر بفعل الأشكال (...) التي تصنع شروط الكتابة وعرض المسرحية)(باتريس بافيس، ص 106)، ويظهر قريباً من الموضوع الحالي للدراماتورج.

يشير المصطلح في الوقت الحاضر إلى مجموعة من الإجراءات المشابهة للعمل التحليلي المحتمل في الممارسة المسرحية. وإن ما يطلق عليه الممارسون تسمية (العمل على الطاولة)، يمثل المرحلة التمهيدية لأي التزام دراماتورجي.

* العمل على الطاولة

بمجرد ما يتحدد البرنامج المسرحي يقوم «المخرج» أو «مدير الإنتاج» بتحديد جدوله الزمني الذي يتلاءم مع عمل كل فرد من أفراد فريق عمله: مصممو الديكور، الأزياء، الموسيقى، الموسيقى التصويرية، الفضاء، المكياج، الممثلين، المغنين، والموسيقيين «إن وجدوا»، وليس هؤلاء وحدهم الذي يجب تحديد جدولهم الزمني، وإنما أيضاً مدير الإنتاج، مساعد المخرج، المسئولين عن اشتراكات الجمهور السنوية، والمسئول الإداري للمسرح، وهكذا يتم جدولة عمل الجميع وفقاً للتواريخ التي يمليها عليهم الجدول الزمني للموسم المسرحي. وتعتبر القراءة الأولى حدثاً مهماً بامتياز في إنتاج العرض، حيث يجتمع جميع الفنانين من أجل الاستماع إلى قراءة النص لأول مرة بصوت عالٍ، ثم يقوم المخرج بتقديم تصوره الإخراجي الأول. وهكذا تتم إجراءات الاتصالات الأولى بين الممثلين، والنص، ومختلف المصممين، وتبدأ الأفكار بالظهور. وتعتبر هذه الخطوة بمنزلة المعادل الموضوعي لولادة الإنتاج المسرحي. لاسيما أن هذه الفترة أو المرحلة من العمل، ستسمح للممثلين بالتفكير طويلاً بشخصياتهم، ويمكن أن تنقضي بين القراءة وبدء البروفات. يبدأ



الممثلون في صالة التمرين، بالقيام بأولى مراحل «العمل على الطاولة»، حيث يناقش المخرج، ويشرح التحديات التي يطرحها النص الذي سوف يقوم بإخراجه. وفي هذه الفترة أيضاً، يبدأ الممثلون بترويض أدوارهم، بعد أن يقوم المخرج بشرح رؤيته للشخصيات، والمسرحية بأكملها. ويمكن «للمستشار الدراماتورج» أن يحضر ويشارك في هذه المرحلة المهمة من العمل «على الطاولة»، التي تنبع منها المشاكل المتأصلة بعملية الخلق المسرحي. وهنا يبذل الدراماتورج كل ما بوسعه من أجل توفير المعلومات التي يحتاجها فريق العمل دون أن يشغلهم بكل التفاصيل والملاحظات. ويقوم بالعديد من التحقيقات الصادرة عن النظام التوثيقي، المتعلق، في سياق النص، وفهمه، وتحليل ما يحتاجه الجمهور من معلومات أو رسائل؛ وبكتابة سيرة ذاتية مفصلة عن المؤلف، على سبيل المثال، أو الكشف عن التناص الممكن بين نصه ونصوص الآخرين، وعمل قائمة من المفردات، والعبارات، والإشارات التي يتضمنها نصه، وتوضيح الغامض منها إلخ. وهكذا يُفهم البحث الدراماتورج مثل شبكة فضفاضة «مشعة» وضيقة في تأملاتها، على حد سواءٍ، (يقودها الغرض الرئيس) لتغذية عمل الخشبة التمهيدي: إن البحث الدراماتورجي يصوغ بشكل تدريجي مجموعة من القوانين المفتوحة، التي سوف تلعب دور الواصل «والمحرك» في اللحظة المناسبة في ترتيب وموضعة القسم الدراماتيكي.

* اشتقاق الكلمة واستخداماتها

إن كلمة دراماتورج، في الأصل إغريقية «dramaurg»، وتعني دراما و«أرغونة» وتعني «أداة» أو «عمل» (16). وإن كلمات مثل «دراماتورج»، و«دراماتورجي» ينتميان إلى عائلة كلمة «دراما»، ولم يظهرا إلا عندما أصبح استخدام هذا المصطلح متداولاً، وقد ثبتَّ في اللغة الفرنسية في منتصف القرن السابع عشر (17). وعندما ترجم إلى اللغة الإيطالية أصبح «دراماتورجيا». وقد انتظرت «الدراما» حتى منتصف القرن الثامن عشر لكي تنقسم إلى قسمين «التراجيدية» و«الكوميدية» (18)، ولكي تظهر تسمية «الدراماتورجي»، لوصف المؤلف الدراماتيكي المتخصص في هذا النوع الجديد من الكتابة «الجادة»، ولكي يمتد فيما بعد ويشمل جميع المؤلفين الدراماتيكيين. ولقد انتشر مصطلح الدراماتورج في عام 1775.

إن كلمة «دراماتورج» تطورت، وصارت تعكس اليوم تعريفين مختلفين، الأول كلاسيكي، والثاني حديث. وكلا التعريفين ظهرا على التوالي في الوقت، ولكن التعريف الثاني لا يحل محل الأول، ونرى أن المعنيين يتعايشان بشكل جيد في اللغة الحالية، وإن هذا التطور بات ملموساً أكثر، ويتجلى بوضوح في الوظيفة الجديدة للدراماتورج. يلاحظ «برنارد دورت: (إن كلمة «دراماتورج» على مدى السنوات الثلاثين الماضية «في فرنسا»، قد أخذت بشكل تدريجي معنى آخر: إنها تشير إلى وظيفة هذا الشخص الذي لم يقم بكتابة المسرحيات، وتنطبق على شخص ليس هو في الكثير من الأحيان مؤلف النص) (19). وترجع بداية هذا التحول الدلالي بدقة تماماً إلى ظهور ونشر مقالات ليسينغ، التي ترجمت لاحقاً في كتاب «دراماتورج هامبورغ» (1767 – 1768)، وتعود أيضاً إلى الترجمة الألمانية لمصطلح «الدراماتورج «de Dramatike» «المستشار»، التي تميز في هذه اللغة «الكاتب المسرحي» «Der dramaturg»، عن غيره.

إن العدد الخاص للمجلة الفرنسية «مسرح/جمهور» الصادر عام 2009، الذي كرسّ إلى «دراماتورج هامبورغ»، قد اعترف بأن «جوتلد أبراهام ليسينغ «G L Lessing»»،

هو أول دراماتورج بالمعنى الحديث: (يعطي ليسينغ إلى كلمة دراماتورج معنى جديداً. وهو في هذا المعنى، يعتبر أول دراماتورج لدينا، ولم يعد هذا الذي يكتب الأعمال المسرحية، وإنما هذا الذي يؤمن العلاقة بين النص والخشبة، والذي يلعب دوراً استشارياً في تفسير المسرحية، ويقوم بالبرمجة واختيار العروض) (20). ولقد كان عمل ليسينغ في مسرح هامبورغ الوطني: (يرافق عمل الفرقة، ويقدم المشورة بشأن البرنامج، ويقوم بتحرير صحيفة يعلق فيها على العمل المنجز) (21). إن وظيفة الدراماتورج كمشارك تتم من خلال نشاطه الاستشاري وتحليل الإنتاج المسرحي.

نفهم من خلال قول برنارد دورت، أن الدراماتورج «بالمعنى الألماني»، الموجود في المسرح الألماني منذ القرن التاسع عشر، لم يظهر في فرنسا، إلا في أواخر سنوات الستين: (إن الدراماتورج، في فرنسا، يعتبر حديثاً، وإن إضفاء الطابع الرسمي عليه يبدو أكثر غموضاً، وإن غابريل غران، المخرج الفرنسي في مسرح كومونة أوبرفيليه. يعتبر أول من أدخل في أواخر الستينات، وظيفة تشير إلى التسمية على هذا النحو: وهو ميتش باتايون) (22). ولقد تزامن ظهور هذه الوظيفة الجديدة، مع الفترة التي تطور فيها مفهوم الإخراج في أوروبا. إن عمل المخرج على الشكل والصورة بوجه خاص، يحتاج إلى توفير عمل حول معنى العرض والنص. وهذا ما يقوله برنارد دورت عندما كتب: (لقد عرفت كلمة «دراماتورج» تطوراً دلالياً ملحوظاً عكست التغييرات، في الممارسة المسرحية، على مر القرون. أولاً، بمعالجة العمل الدراماتيكي، حيث أخذت بعين الاعتبار مرور النص

إلى الخشبة، وتحوله الدرامي إلى عمل مسرحي. وثانياً، اقترحت وجود مجموعة من الأنظمة والقواعد حول تكوين المسرحية، بدءاً من تعيين الممارسة التجريبية التي لا تنفصل عن الإنجاز المسرحي الكلي. هذا بالإضافة إلى إنها انطوت ولمحت إلى عالمية الكتابة المسرحية، وغطت واعترفت بالنهج التعددي المتفرد الذي يبني النشاط المسرحي) (23).

ويميز برنارد دورت جيد، داخل النموذج الكلاسيكي بين النشاط التجريبي للمؤلف الدراماتيكي وإنتاجه الأدبي) (24). فن التكوين، وبين (الممارسة الواعية أو اللاواعية للمؤلفين في وقت ما ومدرسة معينة) (25). ويتناول، في هذا المعنى، في كتاب «كورناي دراماتورج» ويعالج فيه أيضاً بشكل جيد الأعمال الدرامية لهذا المؤلف، كاشفاً عن «مبادئ الفن» في خطبه الشهيرة.

وهناك العديد من المواقف الشائعة والمشتركة للعديد من الكتاب، كما يتضح ذلك من اقتباس باتريس بافيس، في قاموسه المسرحي، لما يقوله دانيال شابرون الأستاذ في جامعة لوزان: (إن الاشتقاق الإغريقي يشير إلى فعل «تكوين الدراما» وفقاً لهذا الأصل القديم، وكذلك ليتزّ، الذي يرد كلمة دراماتورج إلى معنى «فن تكوين النصوص المسرحية». وهكذا على المدى الطويل أشارت هذه الكلمة إلى كل التقنيات العملية التي يصفها المؤلف في إبداعاته، ولكنها أيضاً تشير إلى نظام المبادئ المجردة- التي يمكن استنتاجها من هذه «الوصفات». ولقد استمر استعمال المصطلح في سياق الدراسات الأدبية، لوصف فن التكوين الدراماتيكي، ويعني بالممارسة النقدية التي تصف وتقيم آثار هذا الفن، وبالنظرية الدراماتورجيكية التي تبلور الأدوات اللازمة لهذه الممارسة) (26).

نلاحظ أن جميع الآراء والبحوث حول مفهوم الدراماتورجي، قد أخذت معناها الحديث من كتاب «دراماتورج هامبورغ» لمؤلفه ليسينغ (1729 – 1781)، الذي ألفه بين عام 1767 – 1768، عندما كان (شاعراً مسرحياً) في المسرح الوطني لهامبورغ، تحت شكل عمود منتظم، قدمه على هيئة مجموعة من الكتابات النقدية (حول 104 عروضاً) برفقة بعض الأفكار النظرية. إن النقد الذي مارسه ليسينغ استهدف وبشكل أكبر الأثر المسرحي في العمل النصي: وكان الغرض منه هو التسجيل النقدي لجميع المسرحيات التي قدمت، ودعم ورصد كل خطواتها الفنية، فضلاً عن تلك التي تخص المؤلف والممثل أيضاً (27). ولهذا ارتأينا ضمنياً أن نقف عند هذا الكتاب ومؤلفه وبالقيام بنوع من الاستعراض العاجل، إن صح التعبير، للوقوف عند آلياته.

* دراماتورج هامبورغ، جوتلد أبراهام ليسينغ (G L Lessing /1767–1768)

لقد ارتبط هذا العمل /الكتاب، بالظروف الخاصة جداً، التي تأسس فيها المسرح الوطني لمدينة هامبورغ الألمانية، وفي ظل اندفاع «أكرمان» الممثل والمخرج لواحد من الفرق المسرحية الجوالة الأكثر شهرة في ألمانيا (في عصر لم تكن فيه المسارح ثابتة باستثناء مسارح بعض الأمراء). لقد اتخذ هذا الممثل /المخرج، قراراً غير عادي، عندما أقام وبنى مسرحاً ثابتاً في مدينة هامبورغ. وقد واجه هذا المسرح صعوبات مالية، مما اضطر صاحبه «اكرمان» إلى تأجيره. وقد استغل، الشاعر والمؤلف المسرحي «لاوين»، الفرصة لتأجيره، وتأسيس مسرح وطني في هامبورغ. وهكذا أصبح «لاوين» مديراً له، وأصبح «اكرمان» مع مجموعة من الممثلين أعضاء فيه.

(هذا هو أول مسرح وطني في ألمانيا. أُريد له أن يكون

نموجاً لكل ألمانيا، من وجهة نظر مزدوجة: في مجموعة المسرحيات التي تقدم فيه في الموسم المسرحي، ولعب الممثل. لقد كانت تقدم الفرق الألمانية الجوالة، في ذلك الوقت، المسرحيات الفرنسية، بشكل خاص التي تنتمي إلى القرن السابع عشر، أو مسرحيات فولتير التي تظهر جماليات القرن الثامن عشر، وتتكيف مع المناخ الخاص للمسرح بعيداً إلى حد ما عن النموذج الشكسبيري، وهزلياته الخشنة نوعاً ما. وإن تأسيس المسرح الذي أريد له أن يكون نموذجياً في برنامجه المسرحي، هو تأسيس للمسرح الذي تقدم فيه الأعمال الألمانية المعاصرة).

أُريد له أن يكون أنموذجاً من وجهة نظر لعب الممثل. وهذا مما دفع «لاوين» إلى تغير ظروف حياة الممثل لاسيما أن النظام الرئيس، الذي كان معمولاً به في السابق ينص على: إن إدارة الفرقة كانت تتعهد بالممثل الرئيسي (وهذا ما كان يؤثر على المسرحيات التي تعرض، لأن الممثل الرئيس كان هو من يختار النصوص المسرحية التي يأخذ فيها دوراً رائعاً بدلاً من أن يختار النصوص التي تراعي حاجة وإمكانيات الفرقة بأكملها)، هذا بالإضافة، إلى أن الفرق كانت آنذاك، فرقاً خاصة، وتحتاج إلى التدفق المالي: (لهذا كان من الضروري إن تقدم المسرحيات المعروفة، التي تعجب الجمهور وتقدمها بالطريقة التي تروق له. وهذا بحد ذاته، كان لا يفضي إلى الابتكار). إن «لاوين» كان يريد تغير ذلك، مثلما كان يرغب أيضاً في تأسيس معهد فني، يعمل جنباً إلى جنب مع المسرح. إن هذا المشروع، لم ير النور، ولكنه يظهر بأن كان هناك قلق حقيقي لتدريب الممثل.

لقد كان ليسينغ في عام 1767، مسرحياً معروفاً، أي وهو في عمر 37 عاماً. قام بترجمة العديد من النصوص المسرحية، وخاصة ترجمة نصين مسرحيين لديدرو بمرفقاتهم النظرية في عام 1760. وكان كذلك ناقداً مسرحياً مرموقاً، ونتيجة لذلك، عمل في مسرح هامبورغ الوطني، ليس ككاتب مسرحي، وإنما كدراماتورج، وهذا يعني ليس كـ «Dramatiker» «مؤلف النصوص المسرحية». وهذا تميز ألماني بامتياز، لأن كلمة دراماتورج، في فرنسا، بمفردها، تغطي المعنيين. ومن خلال عمله هذا، كان يقوم بتقديم المشورة بشأن البرمجة المسرحية، واختيار النصوص، ويرافق عمل الفرقة، ويأخذ على عاتقه مسألة علاقاتها مع الجمهور. أسس صحيفة دورية للمتفرجين، يعلق فيها على كل ليلة مسرحية يحضرها، وكل عرض يشاهده، وكان يتم تسليم هذه الصحيفة يومي الثلاثاء والجمعة، أي مرتين في الأسبوع، ومن هذه الصحيفة تكون كتاب «دراماتورج هامبورغ». لقد دون ليسينغ في هذا المشروع، جميع المقالات النقدية التي كتبها عن جميع العروض المسرحية التي عرضت، ورصد فيها التقدم الذي كانت تحرزه في فنها الشعري، ولعب الممثل. وهكذا نجده قد أخذ بعين الاعتبار، إدراج الكتابة الدراماتيكية، والعروض من خلال فن الممثل. إذن، يعتبر ليسينغ هو مخترع لوظيفة الدراماتورج، التي انتشرت بعد ذلك في جميع أنحاء ألمانيا، والتي هي موجودة الآن في جميع البلدان الأوروبية. ولقد نشر كتاب «دراماتورج هامبورغ» على شكل مقالات نقدية حول (104) عروض. نستنتج من خلال إشارته إلى التواريخ الوهمية التي أعطاها إلى تعليقاته النقدية، إنه لم يكن قادراً على التعليق على جميع العروض المسرحية التي حضرها، وإنه تأخر كثيراً عن تقديمها.

لقد احتج «ليسينغ»، في هذا الكتاب، على الآراء السائدة ليوهان كريستوف كوتشيلد (28) (1766–1700)، الذي كان يرغب بأن يقوم المسرح الألماني بتقليد المسرح الفرنسي،

وذلك من خلال اقتراحه أشكالاً كتابية وممارسات مسرحية غير معروفة، كان يستعيرها في الغالب من تعاليم نيكوال بوالو (29)، «المشرع والمنظر» لحركة «البرناسوس» (30). ومع ليسينغ أصبح الدراماتوج حقاً (لا يعني بدراسة النص والعرض فقط، وإنما بدراسة العلاقة بين العرض والجمهور الذي يجب عليه أن يستقبله ويفهمه) (31). لأننا في المسرح، مثلما أشار ليسينغ (لسنا بحاجة لمعرفة ما يقوم به هذا أو ذاك من الأشخاص بشكل خاص، وإنما ما كان يود كل إنسان التفرد به في ظرف محدد): إن مثل هذه «الدعوة أو الوصفة» تعلن اليوم عن الفائدة الحقيقية لدى الكثير من المسرحيين، للقيام بدراسة استطلاعية لردود أفعال القصة المروية وقدرتها على تحفيز المتلقي. إن ظهور الإخراج، في نهاية القرن التاسع عشر، أكد دعوة الدراماتورجي هذه، وكشف عن اختصاصين يكملان بعضهما بعضاً: ألم يلد الإخراج من الرغبة في رؤية عامة للعرض، التي روج لها الدوق مينيجن (32)، قبل أندريه أنطوان؟ إن مثل هذه الرؤية الشاملة لا تحدث في الواقع، إلا بعد دراسة مفصلة للعلاقات الوثيقة بين مختلف مكونات العرض المسرحي: نص وخشبة، خشبة وفضاء دراماتيكي، ولعب في هذا الفضاء، ولعب مخصص للجمهور، وما إلى ذلك.

لقد تمت ترجمة الكتاب مرتين. وآخر ترجمة له في القرن التاسع عشر. ويبدو أن بأغلبيته كان ضد المسرح الفرنسي. انتقد فيه، وبشكل خاص، المسرح الكلاسيكي الفرنسي، وفولتير، الذي كان يعتبر بالنسبة «ليسينغ» مؤلفاً كبيراً للمسرح المعاصر. لقد هاجم «ليسينغ» العقل الفرنسي، وخاصة إدعاءه. وقد اتخذ فيه، من المسرح الفرنسي نموذجاً ومعياراً لجميع المسارح في أوروبا. إن هذا التفوق للمسرح الفرنسي الذي عارضه ليسينغ، كان الهدف منه تحقيق هذا الهجوم. ولا بد من الإشارة هنا أن «ليسينغ» كان واعياً بأهمية المسرح الفرنسي ومدى تفوقه على المسرح الألماني. إن مسرحية «حصار كاليه» (1765)، التي تحكي قصة المقاومة البطولية لبرجوازية مدينة كاليه للغزو الإنكليزي، لا يمكن نسيانها، وقد حصل مؤلفها على لقب «المواطن الفخري»، للمدينة، حيث لاحظ ليسينغ أن هذه الظاهرة لا يمكن أن تحدث في ألمانيا، لأن المسرح يعتبر فيها قاصراً، ولا يمكن أن تمنح شهادة الاعتراف السياسي لكاتب مسرحي.

إن ليسينغ، لم يفِ بمشروعه الافتتاحي، وذلك لعدم احترامه مواعيد صدور الصحيفة المعلن عنها، وصار يتأخر أكثر فأكثر عن إصدارها في مواعيدها، لأنه لم يعد لديه الوقت الكافي للعروض والتعليقات. وهكذا ابتعد تدريجياً عن الليالي التي كان يعلق ويعالج فيها الجماليات المسرحية، بشكل عام. وقام بتكريس العديد من الصفحات عن أرسطو وكورناي... ومن ناحية أخرى، فضل الانخراط في البراهين الظرفية جداً، التي غالباً ما تكون طويلة، حيث سعى إلى تقليب وقراءة آراء وحجج من سبقوه من الكتاب، لتطوير الحجج الخاصة به، التي تسمح للقارئ بالحكم على من هو صاحب الحق في النهاية. وهذا مما جعل الكتاب يكون جافاً بعض الشيء، ومليئاً بالمناقشات المسهبة الطويلة العسيرة الهضم. وقد أدرك ليسينغ ذلك، وذكره في العدد 50 من الصحيفة. وبدءاً من هذه اللحظة، صار يقوم بكتابة بعض القصص الصغيرة التي يقتبسها من مؤلفين آخرين (مقتطفات من كوميدية تيرانس، وفولتير، وكورناي). وقد نشر العددين الأخيرين (101 و 104) دفعة واحدة، وقدمهما مثل خاتمة للكتاب، حيث راجع فيهما نهجة الكامل، وشرح لماذا اختار هذا العنوان، ولماذا يفضل مصطلح «الدراماتورج» على مصطلح

«التوجيهات» «didascalies». لقد كانت التوجيهات، بمنزلة نوع من المدونة التي تسجل فيها النصوص المقدمة. ويرى ليسينغ، أن هذه الكلمة تبدو «غريبة» جداً، وتنطوي على الكتابة الوجيزة والأنيقة. وهذا ما لا يريد أن يقوم به أبداً لاسيما أن كتاباته كانت عكس الإيجاز والأناقة. وهذا ما أدى بالنص لأن يكون ضخماً وهجيناً بعض الشيء، حيث تناول فيه كتابات مؤلفي الماضي، والمعاصرين له. و يشرح ليسينغ نهجه بقوله: (من أجل التفكير، كان لابد من إيجاد خصم لمحاربته). لقد كان يفكر بشكل عام ضد من سبقوه، وخصوصاً ضد أولئك الذي يسميهم (أصحاب الأوراق الفرنسية الصفراء)، وفي مقدمتهم فولتير، الذي هاجم تنظيراته المسرحية، و نصوصه أيضاً.

لقد كان الغرض من مشروع مسرح هامبورغ الوطني هو إنشاء ذخيرة مسرحية ألمانية معاصرة. وهذا ما لم يكن ممكناً آنذاك، لأنه كان يقدم النصوص المسرحية الفرنسية القديمة، بما في ذلك فولتير (ميروبي، وسمير أميس). ولقد هاجم ليسينغ مسرحية «ميروبي»، من خلال الشخصية التي ترمز إلى الأم، واعتبرها مثل أم وحشية، ويمكن أن نعثر عليها (لدى الدببة، أو يمكن تصورها من أكلة لحوم البشر). ثم ركز على قضية الاعتراف الذي غالباً ما يمكن أن تحدث من العقدة المسرحية. ولقد انتقد «بوالو» هذا الاستخدام المتكرر للعقدة كدليل على الاعتراف، وقد أشار ليسينغ بأن فولتير تتبع خطى نقد «بوالو» للعقدة، واختاره كدرع ودليل على الاعتراف، الذي لم يكن من المؤكد ارتدائه ... مثلما هاجم ليسينغ أيضاً المؤلفين الألمان، وأولهم «كوتشيلد»، وهو أكبر منه سناً، وأستاذ جامعي، ومنظر مسرحي، ويعتبر المدافع عن الذوق الفرنسي في ألمانيا، حيث انتقد إذعانه وانصياعه

إلى الذوق الفرنسي، واستنكر في كوتشيلد، المؤلف الذي يملك تفكيراً تجاوزه عصره. كما هاجم (كلوتز)، الأصغر منه سناً، وهو أستاذ جامعي أيضاً، الذي نشر نقداً عن «دراماتورج هامبورغ» متهماً إياه بإعطاء أهمية أكثر من اللازم إلى النقد، الذي اعتبره عديم الفائدة أو الضار. وبالنسبة لكوتز، أن النقد المسرحي لا يساعد لا المؤلفين ولا الجمهور مؤكداً ضرورة الثقة بعبقرية المبدع، كما أكد أهمية العفوية في تلقي الجمهور.

* الدراماتورج في فرنسا

لقد اتخذ ليسينغ أيضاً، من منظري الدراماتورجية الكلاسيكية الفرنسية هدفاً، على سبيل المثال، القس أوبينياك، الذي يعتبره ليس إلا «متحذلقاً». وقد انتقد «القس أوبينياك» في كتابه «الممارسة المسرحية، تراجيديات يوربيديس، لكشف هذا الأخير عن كل شيء في مقدمات أعماله، بحيث لم يعد يوجد فيها عنصر التشويق الممكن حدوثه. وقد دافع ليسينغ عن يوربيديس بوقوفه ضد «أوبينياك، باعتباره أن المفاجأة والتشويق ما هما إلا عناصر ثانوية (مثل ديدرو). ثم تناول في هجومه أيضاً كتابات كورناي التنظيرية، حيث يجد أن كورناي يطبق القاعد بطريقة ميكانيكية. وانتقد كذلك نصوصه المسرحية، وخاصة مسرحية «رودوغين»، التي بموجبه، إن مسرحيات كورناي غير محتملة ولا تصدق (لأن مؤامراتها معقدة، وتكثر فيها المفاجآت والتقلبات)، ولأن شخصياتها في كثير من الأحيان غير محتملة (إما أن يكونوا شهداء، إما وحوش)، وإن وسائل تعبيرها اصطناعية متكلفة للغاية، وإن كورناي، ودائماً وفقاً لليسينغ، يسعى إلى إتباع القواعد الثانوية على حساب الأكثر أهمية. ويجد بعض الكتاب الفرنسيين في عيني ليسينغ، نظرة سمو وعلو وحسن جمال: (مثل، ماريفو، وراسين).

وباختصار وجيز، إن حداثة «دراماتورج هامبورغ» تابعة من أن مؤلفه كان يفكر بالمسرح أنطلاقاً من العرض الفعلي، على عكس أوبينياك، الذي كان يفكر به انطلاقاً من كتاب «فن الشعر» لأرسطو. وإن ليسينغ كان يستخدم كتاب «فن الشعر» للتعليق فقط على المسرحيات، لاسيما إن مرجعية النظرية لا تتدخل إلا في وقت لاحق أو ثان. لقد قام ليسينغ في هذا الكتاب، بالتعليق كثيراً على لعب الممثلين، وتحدث قليلاً على النصوص. وإن ما كان يهمه أكثر، هو التعليق بشكل ملموس ودقيق على لعب ممثلي مسرح هامبورغ الوطني. ولكنه لم يستطع القيام في ذلك إلا في 25 عدد من الجريدة، ذلك لأن الممثلين كانوا يجدون أن نقده لاذع جداً بالنسبة لهم، حيث كان يشيد باللعب الطبيعي، وينتقد كل ما يراه مخالفاً لقوانين الطبيعة، في خطابيته وتضخيمه الزائد عن الحد. ولقد انصب نقد ليسينغ في بعض الأحيان على المخرج أيضاً في أواخر القرن التاسع عشر عندما انتقد تراجيدية فولتير «سميراميس»: (يظهر الطيف بين حشود الناس). وانتقد هذا المشهد من وجهة نظر إخراجية وليس نصيه.

إن تجربة مسرح هامبورغ الوطني ودراماتورج هامبورغ، بمقدر ما كانت زائلة فهي مؤسسة لا سيما أن المسرح قد نجح في تحقيق موسمين مسرحيين فقط، وذلك لأسباب مادية، ولأن الجمهور لم يستطع تتبعه، هذا إضافةً إلى أن المدينة لم توفر له الدعم المادي الكافي، إضافةً إلى قلة النصوص المسرحية الألمانية المكتوبة بشكل جيد، وإن لعب الممثلين لم يتجدد بما فيه الكفاية (لأنهم كانوا يترددون في عمل أي شيء آخر غير إرضاء الجمهور). ومع ذلك، يبقى، ويعتبر نص «دراماتورج هامبورغ» نصاً مؤسساً، لوظيفة جديدة وفعالة في مجال الممارسة المسرحية،

ومؤسساً أيضاً لطريقة جديدة للتفكير حول المسرح، ليس انطلاقاً من النص، وإنما من الخشبة.

عندما نتعرض لتحليل مفهوم الدراماتورج، يجب علينا أن لا ننسى بأن المصدر الأساس لهذا المصطلح هو الدراما، والذي يعني الفعل. ولقد كانت كلمة دراماتورج تخص في القرن التاسع عشر المسرحيات التي من النوع الجاد (33)، ولكنها تجددت قليلاً أو كثيراً في القرن العشرين بمعناها العام، وأصبحت تشير إلى أي عمل يمكن أن يؤدي إلى إجراءات أو أفعال مسرحية. وبالتالي، إذا كان الغرض من الفن الدرامي هو «تفعيل أفعال النص»، فينبغي على التحليل الدراماتورجي أن يسعى جاهداً لجعل العرض المسرحي مكاناً للكلام الذي يوجه فعلاً إلى الجمهور: وبالتالي، إعطاء نفسه، انطلاقاً من هذا المكان الذي هو «المسرح»، مهمة «الاشتغال» على الأوضاع، والبيانات، والتصاميم، ورسم الشخصيات بموجب إستراتيجية، الهدف منها تحويل هذه العناصر كلها إلى قوة موجهة، ومؤثرة تتبلور في الوظيفة الدلالية لسياق فاعلية أو عامليه (actantiel) الحكاية- يسعى ما يسمى بالنظام العاملي actantiel، إلى تحديد رهانات القصة ورؤاها. ويقوم بدراسة العلاقة بين ستة أعمدة (المرسل، المتلقي، الموضوع، المواد، والمواد المساعدة، والمعارضة) التي تشكل صميم العمل، والتي تسمح بتحديد القضايا ذات الصلة لمختلف أطراف النزاع. وبهذه الطريقة يعمل البحث الدراماتورجي على «تحويل» محتوى الخطاب اللغوي للنص إلى مقطع مسرحي لفظي إلى حد كبير، ينعكس في الأنظمة المسرحية، وبنياتها وعلاقاتها المتبادلة، التي سوف يكون لها دور محدد تقوم به، في سياق مزدوج من التماسك الداخلي والاتساق الخارجي.

من المهم أيضاً أن يأخذ «المحلل-الدراماتورجي» في الاعتبار حقيقة العمل الدرامي وتعينه لعناصر حواراته المتمثلة في الأجوبة، والاحتجاج، والنقاش، والرد على الآخر، وثنيه عن رأيه وحججه الدامغة، أي أن على الباحث الدراماتورجي أن يكون منتبهاً مسبقاً إلى الآثار غير المباشرة، وغير المتوقعة (للمشترك في الحديث فضلاً عن المتكلم) وحركة قوله نفسها، وعليه أيضاً، أن يعني بكامل لغة الممثل الجسدية المنخرطة في حالة تعبيره؛ ويفترض جدلاً أيضاً، أن على ممارسي المسرح أن يسهروا على علاقات مبحث التداني، الذي يدرس تأثير المحاورين وعلاقاتهم بالفضاء طالما أن (احتلال الفضاء (...) هو نتيجة المشروع) (34).

* الوظيفة الحديثة للدراماتورج

إن كلمة دراماتورج بدأت في القرن العشرين لتعيين الممارسة التجريبية، التي هي جزء لا يتجزأ من الإنجاز المسرحي، ودخلت ضمن نطاق الإخراج (35). وأصبح الكاتب منتجاً لنص مصاحب (paratexte) متغير الشكل، يُنسج من القنوات التي تقدمها الحجة النصية، لإلقاء الضوء عليه وفقاً لوجهات النظر(التفسيرية، واللعبية، والجمالية) المتسقة. إن هذا النص المصاحب(paratexte)، هو في ذات الوقت، نص تمهيدي للتفكير، ونص مرافق، ونص- دليل لعمل الخشبة، الهدف منه إعداد وتطوير النتيجة الدراماتيكية: إنه يتعهد بالمشروع، ويتدخل بشدة في جميع مراحل اختيار العرض المسرحي، إنتاجه، وتمثيله، ومع ذلك يظل مستقلاً، ومحتفظاً لنفسه بعين نقدية لكل الأنشطة المسرحية، ساعياً إلى تطويرها، وتحقيق أفضل وضع ممكن لها. وكما يذكر برنارد دورت (إنه مركز ثقل النشاط المسرحي الذي ينتقل من تكوين النص إلى عرضه(...) وهكذا، فإن الدراماتورج اليوم يخص الكتابة

المسرحية بشكل أقل (...) من تحول النص إلى تمثيل، وعرض، في أوسع معنى لهذه الكلمة) (36). وكل ذلك يدخل ضمن شروط التلقي والتفسير الاجتماعي، فكلما تغيرت الشروط الاجتماعية والتاريخية للتلقي تغير المعنى.

إن مصطلح النص المصاحب (paratexte) وفقاً لجان ماري توماسو: يشمل جميع أشكال النصوص والمواد النصية المساعدة، التي تجعل النص أشد تأثيراً أو لتكوين مواد ممررة تحيط بالعمل، مثل(التوجيهات التي يكتبها المؤلف المسرحي لكي يتقيد بها المخرج والممثلين).

وقد عرفّ ميشيل رؤول ديفيس الدرماتورج اليوم: (بأنه شريك للمخرج مكافأ، في تمهد الطريق، لهذه الكتابة السيميائية، واللفظية، وغير اللفظية، لتنفيذ العرض، وتتبع أثر خطوط القوة، ورسم نطاقات الإطناب، لتسهيل عملية إنجازه مستقبلاً، من قبل المتلقي في معانيه الممكنة- إن معنى النص لا يقيم، بكل تأكيد، في هذا أو ذاك من «التفسيرات»، وإنما في بيان عموم قراءاته، وفي النظام الجمعي) (37). وبهذه الطريقة، يصبح «الدراماتورج» على مقربة من المحلل بالمعنى السريري: إنه يستمع إلى «كلام» النص: في تغيراته، وزلاته، وفجاواته، من أجل قيادة «قوته» والكشف في نهاية المطاف،عن محتواه، وإبراز دلالاته، غير المباشرة، واللعب الممكن على ومع اللغة، في المنظور الذي هو «في أفضل الأحوال» يكون قادراً على حماية معانيه المتعددة ومواده النصية.

* الدراماتورج بين المفهوم الألماني والفرنسي

لقد حاولنا أن نوضح هذا الذي بدأ مع الحالة الخاصة لكتاب «السينغ»، وما تم تعميمه في ألمانيا وأوروبا، وأشرنا

إلى هذا التحول الدلالي للنص ومروره إلى الخشبة. بعد أن تواصل الإخراج في أوروبا وفي فرنسا مع التقاليد الألمانية، وبشكل خاص مع المبادئ البريشتية، وتكيف مع هذه المجموعة من العادات والوظائف الإنتاجية الجديدة، التي صارت تشمل فضاء الخشبة، كما تشمل جسد الممثل، وطريقة اتساق مكونات العرض في إخراجاته بحيث بات يشكل منهج بريشت بالنسبة للمسرح الفرنسي، مثل اتجاه أو حركة لابد من الانتماء إليها. يقول المخرج الفرنسي روجي بلانشو في هذا الصدد، على سبيل المثال «الشيء الوحيد الذي يمكنني القيام به هو نسخ طريقة بريشت، وعندما أفهم ما يقوم به، عندئذ بإمكاني القيام بعمل مخالف له»، ولقد استنسخ بلانشو بريشت المخرج وليس المؤلف، حيث كان يفرق دائماً بين الاثنين. ولقد تأسست الفائدة لدى بلانشو على مزج اثنين من الصفات المميزة التي تبدو متناقضة. (من ناحية، القلق من تفاصيل المواد المادية، والتأكيد الذي كثيراً ما يتكرر في «الحقيقة الملموسة». ومن ناحية أخرى، طموح بريشت ووقوفه ضد النزوع الطبيعي، ومعارضته لمسرح الوهم. ولقد حارب بلانشو من أجل خلق المسرح الذي يحترم البعد الإنساني في التجربة المعاشة، مثلما سعى أيضاً إلى مفاجأة جمهوره من خلال رفض الصور المألوفة، وتسليطه الضوء في عروضه على العلامات والمعاني الجديدة) (38). ودخل المخرج «آلان ري» أيضاً في هذه الحركة، وجان داستيه، الذي على الرغم من عدم دخوله في هذا المنطق، إلا أنه كان معجباً ومفتوناً ببريشت. وقد غرق المسرح الفرنسي، في فترة من الفترات، بمنهج وطرق تفكير بريشت وكيفية استخدامه للدراماتورج على اختلاف أنواعه، وصار يفكر بأن عليه أن يشتغل على هذا الموضوع باعتباره الخلاص الوحيد له.

إن كل ثقافة بمنزلة «رحلة» تتخذ مسارات متعددة، مباشرة تعمل على تحويل نظرة أولئك الذين ينظرون إليها، وتتحول هي بدورها في بوتقة الأماكن التي تستقبلها لا سيما أن المسرح يسافر، ويرحل، وإن كل قطعة من تأريخه، قد بنيت على الاضطراب، والتحدي، والانفتاحات التي خلقتها رحلات الممثلين، والفرق. ولقد شهد القرن العشرون العديد من الرحلات والتبادل الثقافي من خلال الجولات الدولية لهذه الفرقة أو تلك، وقد أثر كل هذا على مهنة المسرح وتنقلاته تأثيراً مضاعفاً، من خلال الالتقاء الفني الذي يحدث بين ثقافتين وطنيتين، غريبتين بعضهما عن بعض، غالباً ما تكون الأولى مصدراً، والثانية هدفاً، مثل عمل الترجمة من لغة لأخرى. وإن نقل الثقافة «الأصل»، غالباً ما يتسبب في أحداث ظواهر تحد واعتراض وتأثير يعزز من هويتها الخاصة، ويحط أو يثري علاقتها مع الثقافة الأخرى، الذي يفسره التعليق عليها، سواءً كان ذلك

خصباً أو عقيماً، من خلال عامل التبني لجزء منها. (إن نماذج «نقل الثقافة» هذه، بغض النظر عن التبادل والتأثير، فهي عديدة، ويمكن تلخيصها بالتكيف، التشويه، التعديل، التقليد، النقل، الاستيعاب، الاقتراض، الاقتباس، الكولاج، التطعيم، التعبير، التهجين، والتفاعل. إنها تنقل الفكرة التي تجعل كلا الثقافتين يكونان شريكان بعضهما لبعض، بتشجيعهما على إقامة التعاون الوثيق بينهما) (39).

لقد كانت فرنسا منقسمة إلى قسمين، وذلك للعديد من الأسباب، بما في ذلك الأسباب السياسية، لاسيما أن فرنسا كانت محتلة من قبل الألمان، ولهذا كان هناك نوع من الحرب الباردة المسرحية التي تشبه بشكل مباشر أو غير مباشر الحرب الباردة التي نشأت بين فرنسا وألمانيا، بعد أعقاب الحرب العالمية الثانية. وهذا ما لاحظناه، مثلما يقول ميشيل باتيون (40)، بسرعة فائقة في عرض مسرحيتي «الأم شجاعة» و «حياة غاليلية» اللذين قدما في عام 1954 وعام 1955، على مسرح الأمم. وعلينا أن نتخيل ماذا يعني أن نسمع اللغة الألمانية في عام 1954، في قلب العاصمة الفرنسية باريس). ولقد حاول «جان فيلار» القيام بذلك في مهرجان أفينيون، وقد هوجم هجوماً شرساً من قبل النقد والنقاد، وهذا ما يذكره كتاب جان كلود باردو (41)، وكان على رأس مهاجميه الناقد جان جاك غوتييه، الذي اتهمه بالدفاع عن الموقف البيروسي المناصر للهتلرية، في عمل «أمير هانبورغ» لمؤلفه هنريش فان كليسيت، وبعد بضعة أشهر في وقت لاحق، اتهم بانضمامه جنباً إلى جنب مع الجيش الأحمر مع عروض بريشت. ولكن في الحقيقة، يختفي وراء كل هذا الهجوم والشراسة في النقد، عدم الرغبة بسماع اللغة الألمانية من جديد في باريس. لقد كانت معركة اللغة في المسرح الفرنسي والألماني هي الأكثر أهمية للغاية. فعندما غزا الألمان مدينة ستراسبورغ الفرنسية، فرضوا على مسرحها برنامجاً ألمانياً، وعندما استعاد الفرنسيون الألزاس واللورين، أعادوا فرض المسرح الفرنسي. وعندما احتل الألمان من جديد ستراسبورغ في عام 1940، أول شيء قاموا به، هو إنشاء مسرح وطني ألماني، وجلبوا إليه أكثر ممثلي ألمانيا قدرةً وموهبةً، بحيث كان يقدم هذا المسرح خلال الحرب العالمية الثانية برنامجاً مسرحياً مبهراً. وعندما تعرض المسرح الوطني لستراسبورغ للقصف، ولم يعد صالحاً، قام الفرنسيون مباشرة بإنشاء المسرح الوطني في الألزاس في مدينة كولمار لإعادة توطين المسرح الفرنسي أمام اللغة الألمانية. لهذا، لم يكن وجود بريشت فوق خشبة مسرح الأمم في فرنسا سهلاً، ليس فقط لكونه بلشفياً، وإنما لأنه كان ألمانياً لاسيما أن عروضه كانت تتسم بكونها متسقة بشكل لا يصدق. كل شيء فيها، وكل ما هو موجود على المسرح ومشارفه كان مفكراً به بطريقة جيدة ودقيقه. وقد تعرض جان فيلار إلى هجوم وجدل شرس، لأنه، وبكل بساطة، كان يؤمن ببريشت وإعماله، ولأنه كانت لديه الشجاعة لإدخاله إلى المسرح الفرنسي على الرغم من اعتراضه الشديد على بعض المقالات النظرية والعملية لديه وخاصة فيما يتعلق باتساق أعماله التي تبدو في البداية عملية ولكنها شيئاً فشيئاً تذهب نحو التنظير.

* الاتساق في مسرح بريشت

من السمات الرئيسة التي يتسم بها مسرح بريشت، إنه يحتوي على نوع من التوتر ما بين الواقعية والتجريدية لاسيما أن كل ما فيه كان بسيطاً جداً، على الرغم من اصطناعية عروضه، وبطريقة أو بأخرى، كانت الخشبة بالنسبة إليه بمنزلة محراب مقدس، ومكاناً للمشاهدة والعرض. يحاول ميشيل باتيون إعطاء وصف لخشبة المسرح التي كان

يشتغل عليها بريشت، لأجل قياس الجرعة الواقعية التي كانت تهيمن على أعماله الإخراجية، يقول: (كانت تغطي أرضية المسرح أقمشة خشنة جداً، مستمدة من الخيش، وسجادة رمادية موحدة اللون، خالية من التجاعيد. كانت الخشبة محايدة إلى حدٍّ كبير، ومحكمة تماماً. لدرجة أنها لا تشير ولا يمكن أن تقول شيئاً، علماً أن المقصود منها هو القول والروي. وكانت في هذه الخشبة المجردة، أماكن مرسومة يقدم من خلالها لوحات وجدران. وهذا ما يجعلها تصبح ملموسة ومادية أكثر جداً مما هي عليه، خلافاً للديكورات الفرنسية، التي عندما نقوم بإغلاق باب بقوة كل الديكور يتحرك، والضجيج فيها زائف. إن الضجيج في مسرح بريشت كان مضبوطاً ودقيقاً، بحيث أنه كلما اقترب أكثر من جسد الممثل يصبح مدى تأثيره حقيقياً بشكل كبير. وهذه ربما واحدة من السمات الأكثر إثارة للاهتمام في طريقة إخراج بريشت. هذا بالإضافة إلى أن كل الأشياء التي تقترب من الواقع المادي لجسد الممثل كانت واقعية جداً: الملابس، والإكسسوارات، والمواد، وكلها تحكي وتقترب من اتجاه ومعنى معين دقيق. وإن كل مقطع أو شذرة من الخرافة، في كل لوحة من اللوحات تؤلف الحكاية كاملة) (42). إن مسألة الاتساق في أعمال بريشت تبدأ من الحكاية: ماذا تحكي، ولمن تروى؟ وإن مسألة الفن نفسها لا يمكن أن تتقدم على مسألة الهدف من هذا الفن ولمن هو موجه. وإن المنتوج بالنسبة لبريشت كان يشكل مركز العملية المسرحية، وإن أعماله من الاتساق بحيث بإمكانها أن تؤدي إلى وسائط سردية دقيقة جداً. وقد أثار موضوع التناسق في الأوساط المسـرحية الفرنسية جدلاً كبيراً، إلى درجة طرح السؤال التالي: ماذا نرى على خشبة المسرح غير تناسق كبير؟ !.

ولقد تناول بريشت في أول كتاب نشره في حياته «العمل المسرحي «Téaterarbiel»، كل المساعي المسرحية، الفوتوغرافية، والديكورات في خمس أو ست من مسرحياته. بحيث بالإمكان قص حكاية العرض كلها تقريباً، انطلاقاً من هذه الصور المنشورة في الكتاب. ثم تأتي بعد ذلك، قضية الكتابة، لكي تحكي بعض الشيء عن تسلسل الأحداث. وبإمكان هذه الصور الثلاث عشرة المختارة، على سبيل المثال، أن تحكي قصة مسرحية زمنها ساعتين ونصف. لقد كان بريشت ودراماتورجية العاملان معه يقومون باختيار فقط الصور التي تحكي شيئاً ما. وهذا يمكن أن يحدث أيضاً من خلال الكلمات التي تتحول في الكثير من الأحيان، إلى يافطات تكتب عليها، وتعلق فوق الخشبة، على سبيل المثال لوحة، (الأم شجاعة تعبر هذا الشيء وتفقد فيه طفلها الأول). وهنا تجتمع كل العناصر المسرحية في

هذا الاتجاه: إضاءة، أزياء، وديكورات، لكي تعبر عن ما حدث أو يحدث!. وما أكثر ما تجلى هذا التوازن والاتساق والانقسام في «أوبرا القروش الثلاثة» أيضاً، التي وضع موسيقاها الملحن كيرت فايل، الذي ألهم بريشت عندما كتبها عام 1928• إن هذه المسرحية الموسيقية تعتبر أكثر مسرحيات بريشت موضوعية واجتماعية، وهي في نفس الوقت أكمل مسرحية تحقيقاً لنظرية بريشت حول المؤثرات التغريبية والاتساقية، أي أنه خلق في هذه المسرحية نوعاً من الحياد العلمي إن صح القول، لأن التشبيه في نظريته غير مستحب، وكذلك الاندماج العاطفي، وأن المبالغة في التمثيل لا تعمل إلا على توسيع الهوة بين الجمهور والمسرح. لهذا كان يحسس المتفرج دائماً وأبداً بأنه في مسرح، وذلك من خلال استعماله وسائل بصرية مختلفة، مثل: عرض سينمائي للعناوين، والأضواء المرئية، وأنابيب الأرغن الظاهرة للعيان، وأسلاك الستائر، واللافتات، ورسوم كاريكاتورية منتفخة وإلى آخره من الأدوات والإكسسوارات التي تبعد الإنسان عن غيبوبة التنويم المغناطيسي التي ينتجها مصنع منومات المسرح البرجوازي. فاليقظة العقلية للمتفرج ضرورية لأنها تعلمه على اتخاذ القرار أو الحكم. ولقد تم الانتباه والكشف عن هذا الاتساق والتغريب وهذا البذخ في الإخراج، على الفور من قبل كتابات برنارد دورت وورولان بارت، وقد استندت- الكثير من كتابات رولان بارت على الصور وأهميتها- في المعنى العادي ولكن أيضاً بالمعنى الذي أعطاها بعداً سيميائياً لغوياً- استنتجه من هذه الصور الفوتوغرافية. وهكذا لقد أدرك المسرح الفرنسي بأنه من الصعب جداً التكيف مع النمط البريشتي، وإذا أراد أن يقوم بعمل مسرحيات مثل مسرحياته بالضبط، فعليه أولاً وقبل كل شيء، اعتماد التطبيق المسرحي لفرقة البرلين انسامبل لا سيما أن أعمال بريشت المسرحية تطرح منذ البداية المشاكل السيميائية، وذلك لأنه إلى جانب كتابة النص نفسها، كانت هناك كتابة دراماتورجية خاصة بالخشبة. ولقد كان بريشت حساساً جداً لمسألة التواصل اللفظي والسيمولوجي، ووظيفة الحركة فضلاً عن اللغة. وبموجب برنارد دورت، (إن مسرح بريشت كان على عكس المسرح الفقير، حيث كان الإخراج فيه مكلفاً للغاية، وإن مسارح مثل المسرح الشعبي الوطني أو كوميدي سانت اتيان الفرنسيين، لا يمتلكان ما يكفي من المال لكي يتنافسا مع فرقة البرلين انسامبل، ولذلك يجب إعطائه وزناً كبيراً، في العروض المسرحية إلى أفعال الشخصيات وفقاً للظروف المتغيرة، من أجل فهم تناقضاتها بشكل جيد)(43). ولقد بذلت العديد من الجهود من أجل تعميق هذه الأبحاث المسرحية التي تخص: لعب الممثل، الإخراج، الديكور وكذلك الكتابة الدراماتيكية. وإذا كان لبريشت تأثير كبير، فذلك لأنه قد قام بوصف أسلوبه المسرحي، الذي نجد فيه كل التقاليد التي تعود إلى العصر الإليزابيثي. ولقد اتجه فيلار نحو هذا النوع من الأعمال بروح رومانسية، بحيث خلق ظروفاً مؤاتيه لمناخ مسرح بريشت الملحمي، لدرجة أن صارت أعماله تحتل المرتبة الثالثة بين العروض في فرنسا بعد موليير وشكسبير.

إن المسرح بالنسبة لبريشت هو عكس المسرح الأرسطو طاليسي (وهذا ما يخالف ذوق الجمهور الفرنسي آنذاك). وإن الخصائص الأساسية للمسرح الملحمي لها جذور في العلاقة التي تنشأ بين الممثل وجمهوره. وإن دور هذا الذي يلعب دوراً ملحمياً هو الكشف للجمهور عن «الكيف» والـ «لماذا» بهذا الفعل أو ذاك، وبهذه الطريقة، فإنه يحترم حرية الحكم على الحدث من قبل كل شخص لاسيما أن

مختلف التقنيات المستعملة في المسرح الملحمي مصممة من أجل أن تسهل الوشائج ما بين المسرح والصالة. ولقد وضع بريشت عدة شروط لتحقيق ابتكار هذا المسرح: أولاً: ينبغي على الكتابة الدراماتيكية أن تركز على ما هو مؤلف من شظايا أو تشذر، إن صح التعبير، أي أنها لا تقدم في شكل متسلسل وإنما أن يتم تقطيعها من خلال وقفات، وأغانٍ، ومقاطع موسيقية، وبافطات مكتوب عليها إشارات تشير إلى الحدث سواءً كان في الماضي أو الحاضر، ويفضل تنظيمها في لوحات تعمل على تجزئة الحدث، وتسمح للمتفرج بالنظر إليها من وجهة نظر مختلفة. ومن ناحية أخرى، إن النص الملحمي لا يهتم بسايكولوجية الفرد وإنما في سلوكه، في حين أن المحرك في الشكل الدراماتيكي هو الصراع، وإن المسرح الملحمي يفضل فكرة التناقض. وعلى الرغم من أن شخصيات بريشت ليست بتراجيدية، ولكنها تثير التعاطف، والاهتمام، وحتى المفاجأة أيضاً، وإن المسرحيات الملحمية، تميل إلى التمثيل في ظروف مألوفة، ولهذا يستخدم بريشت في أعماله سلسلة من الآثار التغريبية والعملية الأكثر أهمية في مسرحه هو الانقطاع (قطع الحدث في لحظة توتره وذهابه نحو الاندماج). ويعتمد هذا النوع من المسرح على الحركة والإيماءة أكثر من اعتماده على الحوار، وعلى التناقض أكثر من اعتماده على التسلسل الخطي الذي من المتوقع أن يكشف لنا عن الظروف الحقيقية ببراعة. ويمكن استخدام الكلمات والأفعال معاً إيمائياً. وبالتالي إن الاهتمام الذي يوليه إلى الإيماءة لا يحد بالضرورة من أهمية النص. وإن هذا التركيز على الإيماءة يقود الممثل للتعبير عن جميع مشاعره، بحيث إن الكلمات تتوقف عن أن تكون هي المميزة في التعبير عن المشاعر الحقيقة للشخصية. هذا بالإضافة إلى أن تأثير المسرح البريشتي لا ينحصر في لعب الممثل والإخراج، وإنما في الكتابة الدراماتورجية، لاسيما أن الهدف الأساس لبريشت هو إقامة علاقة خاصة مع جمهوره الشعبي. ولقد حاول التقاط إيقاع الخطاب الشعبي، والإيماءة التي ترافقه، وغياب وظهور التحول داخل الخطاب. لقد اكتشف بريشت في المسرح نوعاً من التحرر، بحيث لم يكتشف الفرنسيون فيه المؤلف الشعبي المعاصر فقط، الذي يتحدث عن الموضوعات الخام الحديثة ذات الاهتمام الفوري، وإنما أيضاً التقاليد المختلفة التي يعود تاريخها إلى شكسبير، والمسرح الذي تحرر من قواعد «وحدة الموضوع»، الذي استبدل الطبقات الأرستقراطية التقليدية بجميع ممثلي الطبقات الاجتماعية. وقد لاحظوا أن بإمكانهم أيضاً تقديم الريبورتاج الكلاسيكي بالاعتماد على أساليب المسرح الملحمي. ولقد ظل تأثير بريشت متحفظاً عليه جداً حتى أواخر عام 50 (44).

ولكن، وبسرعة فائقة قد تم نقل هذه الصرامة النظرية الكبيرة الموجودة في أعمال بريشت إلى فرنسا، لاسيما، ومثلما يقول ميشيل باتيون، (لم نعد نحتمل اعتماد البرنامج الباريسي الذي كان يحتوي على ستين مسرحية رثة، في الوقت الذي كان أمامنا هذا البرنامج المسرحي الصارم والمنفتح في مساراته على التنوع والازدهار والتحرر. لقد كان هذا النموذج البريشتي متوقداً جداً، ولكن ألمانيا كلها كانت تشتغل قليلاً بنفس الطريقة. وربما لم نكن نولي اهتماماً كبيراً وكافياً لعامل العبقرية الشعرية الشخصية: كنا نظن أن بريشت يقوم بهذا النهج، لأنه وبكل بساطة، كان يملك جيشاً من الدراماتورجين المساعدين له. ولكن في الحقيقة، كان لديه نوع من الوضوح، والقوة الشعرية الخلاقة الهائلة، وإن أولئك الذين شاهدوا أعمال بريشت كانوا يعرفون بأن نظريته كانت تذهب بعيد كلما توافر أمامه

ممثلون حيويون. وقد انسحر المسرح الفرنسي الشعبي بدور الدراماتورج، ووجد فيه وسيلة جيدة للتخلص من الرداءة الموجودة في مسرحيات البوليفار. وكان هناك إجماع واسع على الانخراط في هذا الطريق، بما في ذلك من جانب غابريل غران مع تأسيس مهرجان أوبرفياليا في (عام 1961) (45). ومنذ ذلك الحين، والعمل الدراماتيكي، سواءً كان عمل الدراماتورج، أو المخرج، أو الممثلين يقوم في مجموعة، بعملية صنع القرار، الذي من خلاله ينظر في أمر تمرير النص إلى العرض. إذن، إن تكريس مهنة الدراماتورج حدثت في ألمانيا في الفترة التي رأت فيها فرقة مسرح البرلين انسامبل النور، وبإدارة برتولد بريشت (1958 – 1898).

وبموجب بريشت، إن المساهمة فيما يتعلق بالمعنى الحديث للتحليل الدراماتورجي كانت كبيرة، وهذا ينطبق على تحليل كل من(النص الأصلي وموارده المسرحية المتعلقة بالإخراج؛ ودراسة الدراماتورجية في العرض، ثم وصف الحكاية و«إبراز معالمها»، أي في تمثيلها المادي والملموس، وتحديد الطريقة المسرحية «لإظهار وروي» الحدث (46). إن هذه الميزة «التي «تُظهر وتروي» الحدث، تعتبر رأس مال الدراماتورج، لأن المسرح، فن العرض، ويتجلى مظهره الهائل من الحجة النصية: يحاول البحث الدراماتورجي أن يحدد بموجب بعض الإجراءات المسرحية الأحداث المصورة التي بإمكانها أن تمارس على الجمهور تأثيراً جمالياً خاصاً، يختلف عن هذا الذي ينجم عن القراءة البسيطة أو الأستماع إلى النص الدرامي. ويلتحق هذا السعي الدراماتورجي في مفهوم بريشت: (بتفسير القصة، وبنائها، وعرضها بواسطة المسرح بكليته، من ممثلين، ومصممي الديكور، والمكياج، والأزياء، والموسيقى، ومصممي الرقص) (47). وإن مفتاح نجاح الدراماتورج يكمن في فهم النص جيداً، وتحليل ما يحتاجه الجمهور من معلومات أو رسائل من خلال النص المسرحي. إن الدراماتورج «الباحث»، وصاحب النظرة الثاقبة، يقوم بنخل انعكاس المواد اللغوية وتنظيمها الهيكلي؛ مثلما يحاول التنبؤ بالوسائل المسرحية التي ستمكن الممارسين على نقل التاريخ «القديم» المودع على الورق، في مظهره «المُحدث» والمقترح على الخشبة؛ إنه يفحص تحت أي إضاءة يستطيع الإخراج أن يقدم هذا النص للتمثيل في المستقبل – مع إبدائه الحذر فيما يتعلق بالمفاهيم الغامضة كـ «الإلهام» و«الشعور» أيضاً، ويقول ميشيل راؤول ديفيس: (إذا كان النهج البريشتي قد أغرانا كثيراً، ذلك لأنه أعطى لإقدامنا المبتدئة أرضية أكثر قوة من أرضية الغريزة والمزاج) (48) .

لقد أجرى أميل كوفيرمان، في مجلة المسرح الشعبي «théâtre Populaire»، عدد 38، الصادرة في باريس عام 1960، حديثاً مع يوكيم تينشيرت، دراماتورج في فرقة البرلين انسامبل، يؤكد فيه أن الدراماتورج بالمعنى الألماني، لا وجود له في فرنسا: (إن دور الدراماتورج، من دون خلطه مع شبح ما لدينا «المدير الأدبي»، هو دور «تنظيري»، ومسؤول عن احترام الأغراض الكاملة والعميقة للأعمال الممثلة. إنه مسئول عن اختيار الريبورتاج المسرحي، وإن هذه الوظيفة لا وجود لها في المسرح الفرنسي، وهذا ما نأسف عليه (49). إذن، إن عمل الدراماتورج في ألمانيا في عام 1960: (هو بحث، وقراءة، وتحليل، واختيار للنصوص من بين الأعمال المعاصرة والقديمة للريبورتوار) (50). ثم ما الذي يميز عمل الدراماتورج عن عمل المخرج: (إن المخرج يقوم بالعمل التطبيقي، والدراماتورج يتكفل بالجانب النظري (...) وإن الدراماتورج هو من يطرح الأسئلة، مثل «ماذا يعني هذا؟»، وهو الذي يتولى مهمة تحديد المضمون

الأيديولوجي للعمل، وكل هذا ينجز أثناء عمل المخرج، وخلال البروفات) (51). وأخيراً، يحدد يواكيم تينشيرت، الدور الذي يلعبه هو كدراماتورج مع المخرج، بقوله: (بدلاً من البناء التجريدي الموجود على الورق، اتفق مع المخرج على التصور العام، الذي يجب تطبيقه في عمله مع الممثلين في المواقف الجسدية والنصية لهم. ونتفق أيضاً على النصوص والتعليقات التي نستخلصها من جوهر كل مشهد من المشاهد، بحيث يتم تعيين كل حركة، وكل إشارة، بعناية فائقة وبشكل ثابت. وهذا ما نطلق عليه تسمية «إدارة العمل». ويكون المخرج خلال البروفات، تحت رقابة الدراماتورج. الذي يجب أن يكون منتبها إلى الخط العام للعمل، وحذراً من غزو التفاصيل له. إن الدراماتورج الجيد، هو هذا الذي يحافظ على الخط الإعدادي للعمل) (52).

ونفهم مما تقدم بأن الدراماتورج الألماني هو «منظر»، يسهر على معنى، الإخراج، لأن (العرض، في مسرح البرلين انسامبل، يُنظر إليه دائماً في مجمله؛ وإن الشكل فيه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالجوهر، بحيث يجد الأول دوافعه العميقة في الثاني وبالعكس) (53). وهذا ما يشرح ويفسر اعتراض بعض المخرجين الفرنسيين على مفهوم الدراماتورج نفسه. وهذا ما يؤكده «انتوان فيتيز»، وبقوة في النص الشهير الذي نشر في عام 1984، برده على الاستبيان الذي قامت به الرابطة التقنية للعمل الثقافي: (أنا أعترض تماماً على مفهوم الدراماتورج نفسه، أولاً، لأن التسمية خاطئة، فإنا أرفض استخدام كلمة المؤلف في معناها الألماني، وثانياً، إن وظيفة الدراماتورج نفسها، التي ولدت من تقسيم العمل في النظام البيروقراطي الألماني، ليس بالضروري للمسرح. إنها تصور المخرج بأنه مجرد منفذ بسيط لفكرة وضعت له من اختصاصي في الفكر. ثم إن تكون فناناً، هذا وحده يمثل فكرة، وتنفيذ فكره، أو بالأحرى، القيام بالعمل والتنظير له (...) ولا ندرك بأن الدراماتورج بالمعنى الألماني للمصطلح، لم يكن سوى شرطي! أي أننا نطمح لوجود شرطي دون أن نعرف (...) إنه الدور الذي يتحكم، ويوجه، ويعلم، ويحرس، ويفحص إلخ ...) (54). ولكن مع رفض أنتوان فيتيز، للطابع المؤسساتي لدور الدراماتورج، يختم حديثه حول ضرورة النشاط الدراماتورجي، الذي يؤدى من قبل جميع المشتركين في الإخراج، والعرض، بما فيهم الممثلين: (لأنه، وبكل تأكيد، إن الأصدقاء الذين يحيطون بي من مساعدين، وسينوغراف، وممثلين، وآخرين، لا يفعلون شيئاً آخر غير عمل الدراماتورج، ومع ذلك، إنني لا أعطي هذا الدور طابعاً رسمياً) (55).

وهكذا يتأكد دور الدراماتورج أكثر فأكثر، في فرنسا، ولكن من خلال المساهمة الحقيقية للمشاركين في

عملية الخلق الفني، وصار يخلق لنفسه مكاناً مشروعاً مع المخرج، الذي يكافح ضد الموقف الألماني في معناه «الشرطي»، والمفوض السياسي لنظام يؤطر الانتاج الفني إيديولوجياً، وضد الإطاحة والتقليل من دوره كمخرج في عملية النشاط الإبداعي.

* الفكر والسياق التاريخي

إذن، تعود عملية الإحاطة عن قرب بالسياق التاريخي الموجود في كتابة الحكاية، إلى هذا «الوسيط» أو الشريك الذي يسمى «الدراماتورج، بشكل خاص. وبفضل الوثائق بجميع أنواعها وترتيبها، يبدأ الدراماتورج، بالبحث عن السمات البارزة لهذا السياق، من أجل فهم معاني ودلالات الحكاية المروية التي يمكن أن يتخذها الجمهور في ذلك الحين. إن مثل هذا البحث «الأثري»، يتيح لنا فهم الأسباب التي أدت إلى استخدام مثل هذا النوع من المفردات، في هذا المستوى من اللغة وهذا الشكل من الخطاب، بالتزامن مع فكر تلك الفترة. ويعرف «امبرتو ايكو» الفكر بأنه «تضطلع به المعرفة السابقة للمتلقي، وهو نظام من الآراء والأحكام السابقة، المطلة على الكون» (56). ووفقاً لـ «جيرارد جانيت»: «هو مجموعة من الثوابت والأحكام التي تكَونْ في كليتها وفي آن واحد رؤية للعالم» (57). يحاول المحلل «الدراماتورج» من الناحية الرسمية، توفير عناصر الإجابة على السؤال الذي طرحه «ميخائيل باختين»: (كيف يمكن للشكل، المنجز تماماً في بعض المواد، أن يصبح شكلاً للمحتوى، ويروي قيمها، أو بعبارة أخرى، كيف يمكن للشكل التركيبي، أي المواد المنظمة، أن تنجز شكلاً معمارياً، أي توحد وتنظم القيم المعرفية والأخلاقية؟) (58). إن شكل الكتابة، في الواقع، يكسر من حدة التأثير الذي تمارسه الطوارئ الاجتماعية والتاريخية المحددة في وقت الإنتاج، بحيث إن فعل الكتابة، إما أن ينزلق بخنوع وطواعية في العقيدة السائدة، وإما أن يطبق من خلال، «حيلة» أو انحراف، أو تعد. وتنفذ إستراتيجية الســـرد، الأدوات النحوية المســـتخدمة، وترتيبها البنيوي، ورويها، في ظروف تجلي النص، بشكل غير مباشر.

انطلاقاً من محاولات ترسيم هذه الظروف أو هذه الشروط، يسلط الدراماتورج الضوء على خطوط القوة «أو على الأقل، يقوم بتوجيه» الخطاب المفسر أو المؤدى، عند قراءة النص الدراماتيكي. إن تحديد وتَعْلِيم الاتجاهات السيمائية المتكررة تسمح للممارسين بالقيام بعمل تاريخي، وبعبارة أخرى، النظر إلى نظام اجتماعي معين من خلال وجهة نظر نظام اجتماعي آخر، مع العلم أن «تطور المجتمع يوفر وجهات نظر آخرى» (59). ويمكن لعمل بالفعل- وخاصة لأسباب رقابية- أن يعطي الرغبة في «الالتفاف» عليه على هذا النحو أو ذاك، ومساءلة، فيما إذا كان هذا المعنى الموجود في النص، لا يزال له تأثير أم لا، وفيما إذا كانت عملية تغذيته مفيدة حقاً في جعل الشيء يكون حينيا أو حالياً، وفقاً لإعادة تقييم مصنوعة من النماذج الثقافية الجديدة. وقد كتب «أنتوان فيتيز» في هذا المعنى: (يتعين علينا، في كل مرة نقدم فيها عملاً مسرحياً قديماً، أن نسأل ماذا يمكن أن يكون المعنى الأول الذي أعطي له) (60). إن التحليل الراماتورجي من خلال إبرازه للسمات التاريخية، يُشرك قضية التحديث الممكنة بحجة الكتابة عن طريق الوسائل المسرحية الخاصة. وبإمكان الدراماتورجي أيضاً أن يتساءل عن طرق رفع أو حذف بعض العبارات أو المواقف المعينة التي يمكن للمتفرج المعاصر الحكم عليها شرعياً بأنها قد عفا عنها الزمان تماماً. إن «التحيين» على نحو ما، هو

«تكيف» النص القديم إلى الجمهور الموجود هنا والآن).

وهذا ما يحاول صناعته «بيتر بروك» من خلال الأسلوب التمثيلي في مسرحه المحايث (théâtre immédiat)، إذ يقدم لنا مسرحاً مباشراً يخلق صلته بالجمهور دون حاجة للرجوع إلى مصادر ثقافية يتوجب علينا معرفتها مسبقاً لفهم العرض. بحيث أن عمل «بروك» على وحول الملحمة الهندية «المهاراتا» استنطق هنداً خيالية، ولكن مع ذلك ظل ارتباطها بالماضي والحاضر أكثر واقعية، لأنه عرض من خلالها، مظاهر من الثقافة اليومية المعاصرة، التي يرى فيها مجموعةً قوانين للتجربة الإنسانية لا سيما أنه قد وضع في حساباته جميعَ النماذج الفنية المحتملة للحضارة الهندية، لكنه أضفى عليها في نفس الوقت رؤيةً أزليةً ومعاصرة للهند، بحيث أننا لا نشاهد في هذا العرض، جانباً مُعَيّناً من الهند، وإنما نرى الهند كُلّها بكل طعمها ورائحتها، لهذا لم يعتمد كل من مصممّي الديكور والأزياء في تصميماتهم على رقعة جغرافية، أو اقتصادية، أو قبلية معينة من الهند، وقد درسا في عملهما الدراماتورجيي هذا، مخطط العمل في النص، وحاولا ترجمته على الخشبة، لكي يتحدث عن لغتهما الجمالية الخاصة، وعن معنى ترابطها مع الأنظمة السيميائية الأخرى، وهكذا انفتحا على وجهات النظر الأخرى، وعلى عدد من المفاهيم التي تتعلق في استخدام الفراغ، وإظهار ما هو غير مرئي، وإخفاء الأدلة الواضحة، وإبعاد ما هو مؤكد، والحفاظ على نظرة نسبية، ونقدية، سمحت وسهلة من حضور العاطفة والتفكير على خشبة المسرح معاً.

ولقد تقاسم كل من (جان كلود كاريير) و(بيتر بروك) الإعداد الدراماتورجي، بعملهما، مثلما سلكا على ما يبدو، طريقين متعاكسين. وواضح جداً أن النتيجة كانت هي الموازنةُ بين الابتعاد وإعادة الاقتراب. فـ «كاريير» قد قرأ نص «المهاراتا» عن ترجمة فرنسية أكاديمية أجاد نقلها أو ترجمتها كدراماتورج لعمل مسرحي، فهو قد تخيل وأضاف مشاهدَ أعاد صياغَتَها كلياً رغم إبقائه على الأسماء كما هي، والنغمة الموسيقية الشعرية للقصيدة الملحمية. ومع ذلك فقد قدم لنا استعارةً حاول من خلالها، بشتى الوسائل، تجنُّبَ الاقتراب من التملك الاستعماري. في حين أن (بروك) خلق توازناً بين هذا البعد الثقافي الهندي وهذا الاحترام الديني للمفاهيم الفلسفية، حيث اقترح من خلال عمله نوعاً من التمثيل المباشر والقريب من المشاهدين بطريقة تجعل «المسرح المحايث» مسرحاً مقبولاً بشموليته وسهلاً، ومرئياً في المصادر الثقافية للجمهور الأوروبي. ومن أجل إيجاد هذا المعادل الموضوعي لعملهما في كتابة النص المسرحي والتمثيل، اشتغلا بإمرة النموذج الشكسبيري، (فالمرور المستمر من مستوى أسلوب إلى آخر والانصهار باليومي، والخيالي، والميتافيزيقي، والتعارض بين الشكل الأدبي الهندي، ومواضيع الصراعات العالمية وعُقَد الشخصيات التي هي في نفس الوقت ملحميةٌ ودراميةٌ، وكذلك آنية الصراعات وتقاطُع المواقف، كل هذا هو عبارة عن محاولة للتقرب من شكسبير)(61).

إن التحليل الدراماتورجي، يسمح بحرية التعبير، على الأقل، قبل الخضوع لاختبار «المقاومة» التي غالباً ما يكون مصدرها الخشبة، والتصور المسرحي، والوسائل القادرة على تقديم الخيال المروي على الأرجح بشكل أفضل. ولهذا السبب، يتوجب على الدراماتورج، أن يعرف بشكل جيد متفرج اليوم، وأنماطه الثقافية، وآفاق توقعاته، ووسائطه الإدراكية، والشعورية، وبطبيعة الحال، قبوله ورفضه. لاسيما إن العرض المسرحي، يُفرض نفسه بالتالي مثل علاقة مضاعفة بكل ما تحمله الكلمة من معنى: العلاقة في

عالم ممكن «رواية القصة»، والعلاقة بالجمهور «بتوجيهه القصة له. وهكذا سوف تظهر الخيارات التي تشير إلى ترابط المواضيع في سلاسة جيدة في جميع أنحاء العرض، وهذا ما يطلق عليه بريشت تسمية «إدارة تقديم المنتج المطور» (62) بشكل واضح. ويذكر برنارد دورت: (إن مجال الدراماتورجي، ليس هو بمجال العرض المسرحي الملموس، وإنما هو عمليات العرض نفسها. وإن القيام بالعمل الدراماتورجي على نص، هو تصور عرض أو عروض ممكنة انطلاقاً من النص «في ظروف مسرحية حالية») (63). إن التصور في الممارسة المسرحية الأكثر شيوعاً، نادراً ما يكون هدف دراسة حقيقية، في فرنسا، على الأقل، حيث تبدو وظيفة «الدراماتورج» محدودة، وغير مألوفة خارج دائرة المؤسسات المسرحية الكبرى.

وهذا ما يرجع ربما إلى عدة أسباب ويبدو أن أكثرها حسماً، تكمن في هذه الرغبة الصارمة التي يطالب بها عدد كبير من رجالات المسرح لضمان وضعهم باعتبارهم «مدراء» (للممثل، والخشبة، والمعنى). إن تدخل دراماتورجي «خارجي» يُشعر البعض من هؤلاء كما لو أنه تدخل غير محتمل. حتى عندما يقتصر دور الدراماتورج على دور «المرشد الروحي»، وتقديم المشورة والتوجيه من خلال المعرفة والتحكم بالخطاب، «إن الممثلين لا يقبلون أبداً الدراماتورج، على الرغم من اعترافهم بثقافته، وإعجابهم بتحليلاته (...) إن علاقة الفرقة المسرحية مع الدراماتورج لا تزال تتسم بالنفاق والازدراء والفائدة» (64).

إن هذا الرفض ليس سلبياً تماماً، وقد يكون مشروعاً بالنسبة للمخرج الذي يرغب بالعمل بمفرده، كما أنه من الصحيح أن شراكة عرجاء تعتبر إهداراً للوقت الثمين. من ناحية أخرى، إن الممارس الذي يعرف كيف يحيط نفسه بممثلين باحثين يميلون إلى بلورة أفكار في وحول عملهم، يمكن أن يكتشف فيهم المخرج، «الدراماتورج» القادر على إعطاء مقترحات مثمرة: «بلا شك أن الممثل دراماتورج كامل عندما يقوم باختراع العرض الحقيقي، الذي يراه المشاهد فقط، بمساعدة الأبطال المشتركين معه جميعاً «(65). إن المخرج يرغب بأن يكون دراماتورج نفسه حتى لا يكون هناك أي شيء من الافتراض، وتعدد للآراء والأفكار وإن الإدارة لا تشكل حلاً سحرياً لصعوبات الفرقة المسرحية (أنظر إلى فشل العديد من مشاريع «الخلق الجماعي») (66): وإن المخرج المعلم، الذي يعرف كيف يعمل على تحفيز الخيال، وكيف يكون صارماً مع ممثليه، أفضل بكثير من فسيفساء من الممارسين غير الصالحين لخلق أي أرضية للتفاهم والاتفاق. وهذا هو رأي أنطوان فيتيز:

(أنا لا أؤمن بمفهوم الدراماتورج، بالمعنى الألماني (...) وهذا عملي (...) إنه يريد أن يعطي لكل ممثل بعض المواد الفكرية (...) ويقدم له معلومات عن الدور الذي يتعين عليه لعبه (...) ويشير إلى قضايا العمل، بشكل عام وفي كل لحظة حاسمة (...) إن كل هذا جيد جداً (...) ولكن أنا متأكد من أننا يمكن القيام بذلك بالاستغناء عن المعلومات المسبقة، (...) يجب أن نبدأ من الممثل وعمله (...) إن الممثلين شجعان ويشتغلون، وبطبيعة الحال، يمتلكون هذه الثقافة التي يقولون عنها باستمرار بأنهم لا يملكونها، في حين أن المخرج والدراماتورج أنفسهم، يدعون امتلاكها).

في ألمانيا، إن «مهنة» الدراماتورج ذات طابع رسمي، ولكن اضفاء الطابع الرسمي على الوظيفة يمكن أن يكون ذو حدين: لقد كانت تسمح هذه الوظيفة بأن يكون لها، في الواقع، «الاختصاصي» القادر على إزالة الصعوبات التي تقدمها بعض النصوص، وإنها بهذه الطريقة، تخاطر بتفريغ

مبادرات الممارسين من الحرية المطلوبة، وذلك بإنشاء قسم للعب يكون مغلقا أو مقيداً، وخلق وسيلة «المسار خاص ملزم» لمنع الخيال.

لقد أصبح رأي أنتوان فيتيز في الدراماتورج، في سبعينات القرن الفائت، مثالاً يسير على خطاه العديد من المخرجين في فرنسا، وهذا ما يؤكده الدراماتورج «ميشيل باتيون»، عندما يقول: (إن مفهوم الدراماتورج يمكن أن لا تكون له صلة بعمل الدراماتورج، وإنما على العكس، إن وجوده لم يعد يضمن إنتاج العمل، ولم يعد جزءاً لا يتجزأ من أصحاب إبداع العمل المهمين. وانطلاقاً من هذا المنطق، فقد اقتصر عمله على دور ثانوي كمحاور، وهذا ما يفسر تسميته بـ «المستشار الأدبي» أو «المدير الفني». وكما يقول أيضاً: (مداولات مشتركة قررت تحويل مهامه، بحيث بات عليه أن يأخذ على عاتقه مسؤولية الأنشطة الثقافية والسياسة الثقافية الملحة. وقد اتخذ هذا القرار على حساب الإنتاج المسرحي والدراماتورج نفسه (...) وكان وسيلة لوضع علامة على الموقف المبدئي الذي يساعد على فهم، أن تدخله مخالف لتطوير الخلق والإنتاج، وإنه لا يمكن أن يمارس واجباته تماماً. وفي المقابل، إن بإمكان الدراماتورج أن يفرض نفسه عندما يصبح الإبداع الفني في نهاية المطاف مصدر قلق كبير للمؤسسة). ومن أجل أن لا تزول هذه الوظيفة تماماً، لقد تم منحها مجالاً جديداً، إدارياً أو علائقياً، إن صح التعبير، مع الجمهور، الغرض منه الحفاظ على نشاط الكتابة، ولكن بمعزل عن عملية الخلق المسرحي. وفي الثمانينات من القرن نفسه، أخذ وضع الدراماتورج معنى جديداً، يمكن تلخيصه من خلال قراءتنا للنقد الذي وجه إليه، في النقاط التالية:

- **الموقف الأول:** إن المخرج-المؤلف، هو الذي يوفر إمكانية استشارة الدراماتورج كمساعد خارجي عن العمل الإبداعي، ولا تكون له علاقة لا مع الممثلين ولا مع المشاركين الآخرين في العرض. وهكذا تظل العلاقة بين المخرج والدراماتورج وثيقة، ومتميزة، أو على الأقل سرية.

- **الموقف الثاني:** يعتبر المخرج أن مساهمة الدراماتورج قيمة وثمينة ابتداءً بالبروفات وانتهاءً بالقراءة المسرحية للعرض، وبهذه الطريقة يتخلى الدراماتورج عن دوره الثانوي «كمستشار أدبي»، للمشاركة في الجهد الجماعي في تحقيق العرض.

- **الموقف الثالث:** يكمن في العثور على توازن دقيق بين الوظيفة الإدارية، والنظرية والممارسة المسرحية. كما هو الحال في عمل المخرج الفرنسي «جان بير فنسنت» مع الدراماتورج «برنارد شارترو»، في الكوميدي فرانسيز، عام 1983. إن مكانة الدراماتورج في هذا المكان (تقلصت في مجموعة عمل تحيط بي من أجل تحقيق وإنجاز العمل. أحياناً نتناقش في كل شيء، ولكن ليس كما هو الحال في فرقة مسرح ستراسبورغ، التي يمارس فيها الدراماتورج عمله على الظاهرة المسرحية بمجملها) (68).

إن تعدد وتكاثر المهمات قد سمح للدراماتورج بممارسة وظيفته، كشخص يعمل على دراماتورجية العرض المتعددة، وهذا ما يؤكده أيضاً برنارد شارترو، عندما يقول: (ليس لدى بعض المسارح فرق ولكن لديها دراماتورج أو أكثر، ولدى البعض الآخر من المسارح فرق ولكن ليس لديها دراماتورج. وهذا ما يؤكد أن المخرج هو الخالق الوحيد، والسيد الأوحد بعد الله، ويبدو لي أن هذا النوع قد انقرض، وإن ما نراه يعمل في الفرق الفنية أكثر فأكثر، وأميل إلى القول أن الدراماتورج موجود هنا حيثما توجد الفرق) (69).

وهكذا نحن نرى، أن وظيفة الدراماتورج، ليس بأحادية الاتجاه، لا سيما إن مهماته صارت متعددة، ابتداءً من النص إلى الخشبة، ومن المؤلف إلى التوجيهات

المسرحية التي يكتبها مؤلف المسرحية في النص ليتقيد بها المخرج والممثلون (70). ونرى أيضاً أن وضع الدراماتورج في ثمانينات القرن الماضي قد تنوعت، وتضاعفت وتكاثرت، بحيث صارت تجيب على طبيعة أنواع مختلفة من الأعمال، وارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالمفاهيم المختلفة التي يراها الفنانون والمبدعون في العملية الإبداعية. هذا بالإضافة، إلى أن وظيفة الدراماتورج قد تم تعديلها وفقاً للمجالات المتعددة لمختلف الفنون: مسرح، رقص، أوبرا إلخ، ووفقاً لطريقة تصور مسار المشروع سواءً كان جماعياً أو فردياً.

* أنواع الدراماتورج

لقد صار الدرماتورج اليوم حقيقة ثابتة، بحيث لم يعد ثابتاً أو كائناً واحداً، أو وظيفة محددة. وقد تم تعريفه وتكيفه باستمرار وفقاً للسياق وطبيعة العمل الذي يطلب منه، إلى درجة أن التحليل الدراماتورجي قد خلق مساحة من الارتباك، بحيث صار كل دراماتورج يشعر بأنه ينفذ مهمة أصلية تماماً، ولا تعود إلا عليه وإليه. إن التحليل الدراماتورجي الآن، بموجب «جان جوردوي»: (هو مجموع الخطابات المتعددة في الممارسة الفنية نفسها (...) إنها مثل الترجمة من لغة إلى أخرى، لا سيما إن الترجمة في حد ذاتها هي رؤية دراماتورجية لغوية وفكرية للنص تقترب من التقديم في عرض يتفق مع المجتمع والفترة الزمنية التي يقدم فيها: والمقصود مضاعفة نقاط وخطوط التماس بين اللغة الأصلية واللغة المترجمة إليها (...) الغرض الرئيس لها، يكمن في مواصلة عملية الذهاب والإياب من النص إلى العرض الذي هو في حالة خلق، وتقرير ومضاعفة لهذه النقاط وخطوط التماس).

لقد حاول «دانيال بيزنهارد» إجراء استعراض لأنواع الدراماتورج، ويميز بين:

1 – الدراماتورج–الموثق

الذي «يؤلف ملفاً حول المسرحية والمؤلف (...)، ويحرر نصوصاً على مشارف العمل، يفضي إلى تضمنها عدة عمليات، منها: رصد تطور المسرحية أثناء عملية إنتاجها، وكذلك رصد السياق الكلي للحدث المسرحي، وعملية بناء العمل الفني بكل عناصره «الكلمات، الصور والأخيلة، الصوت، والانطباعات الذاتية التي تستطيع إرواء الخشبة»(72). ولكن تبقى هذه الوظيفة لا تصب في قلب وظيفة الدراماتورج بشكل كلي، لأن عمل هذا الأخير يشبه إلى حد كبير عملية تقشير البصلة، التي كلما نقوم بإزالة طبقاتها، نظل دائماً على مشارفها، ولا نصل بسهولة إلى قلبها، ولهذا فإن هذه الوظيفة التوثيقية بالنسبة لـ «ميشيل بايتون» على الرغم من كونها مفيدة فهي لا تصب في قلب الوظيفة الدراماتورجية نفسها، لأننا، مثلما يقول، يجب أن لا نكتفي بإزالة شريحة البصلة، وإنما علينا الذهاب إلى أبعد من ذلك. وهنا يتحدث ميشيل بايتون عن تجربته كدراماتورج توثيقي مع المخرج الفرنسي «غابريل غران» على وفي مسرحية «بيتر فايس» «L'instrection».

2 – الدراماتورج المعد

«وتنحصر وظيفته في التدريم أو الإعداد الدرامي أو التحويل إلى دراما، أي تحويل أعمال فنية كالقصة والرواية إلى أعمال مسرحية من خلال تطويعها لقوانين الدراما في وضع الأعمال في شكل من النشر والسرد». وبعبارة أخرى، يقوم هذا النوع من الدراماتورج بتعزيز درامية النصوص المكتوبة غير المسرحية، التي لم تكتب إلى الخشبة، والخالية ربما من الجهوزية والخصائص الدرامية الكافية (73).

3 – الدراماتورج المشاهد

إنه الذي «يستبق» (...) موقف المشاهد. إن كل مخرج من المرجح يشعر بالقلق إزاء استقبال عمله، ويقوم بأداء هذه الوظيفة. وبسبب هذه «النظرة الخاصة»، يكون هذا الدراماتورج قادراً على الحفاظ على مساحة نقدية– موضوعية لعمل الخشبة، ولكل المشاركين فيها باستمرار، بما فيها المتلقي باعتباره عنصراً مشاركاً في إنتاج العرض المسرحي، لأنه يعيد إنتاجه وفقاً لوعيه ولظروف المشاهدة التي تؤسس أنساقاً اتصالية وتنتج قراءات متعددة للعرض، ويمكن الإشارة إلى توافر المسرح الحديث على عدة دراماتورجيات مسرحية يجمع بينها هاجس واحد هو العناية بالمتلقي.

4 – الدراماتورج الكاتب

الذي يندمج في فريق العمل، بحيث لم يعد ذلك الكاتب المعزول والضائع في مكتبه بين زحمة قصاصات الوراق، وإنما يصبح ذلك المؤلف الضليع في التحليل النصي، ويكون على دراية بالإجراءات الإخراجية، ويشعر بالقدرة على وضع عمل ملائم «لروح العصر».

ويمكن إضافة أنواع أخرى، إلى هذه التسميات التي اقترحت من قبل دانيال بيزنهارد:

* الدراماتورج المترجم

النموذج مسرحية التحقيق L'instruction لبيتر فايس

تنتمي هذه المسرحية إلى المسرح التسجيلي الذي نظرّ إليه الكاتب والمخرج الألماني «بيتر فايس». وقد كتب هذه المسرحية بالاعتماد على شهادات ودعوات قضائية قام بها بعض الناجين من معسكرات الاعتقال النازي ضد جلاديهم. حيث يؤكد «بيتر فايس» في مقدمة هذه المسرحية، أن هذا النوع من المسرح، يؤكد الحقيقة مهما كانت درجة تعقيدها ولا معقوليتها المخفية، وإنه يقوم دائماً بتفسيرها وتوضيحها.

ولقد طرحت هذه المسرحية قبل تقديمها، مشكلة المترجم في العمل المسرحي، على الرغم من أن مترجمها يعتبر مترجماً مهماً، ومن أصل ألماني، ويدعى «جان يورديان»، ولكن ترجمته لم تكن مثالية بالنسبة للمخرج الفرنسي غابريل غران، ولهذا قرر الاستعانة بكل من «ميشيل بايتون» و«اندري جيسلربش»، وقد اقترحا عليه هذين الدراماتورجيين بعض الأشياء الأكثر صرامة، إن صح التعبير. وقد اضطر «ميشيل بايتون» إلى السفر إلى برلين للقاء «هيلين فايكل»، التي سلمته بدورها نسخة النص الذي تمت قراءته من قبل بعض الناجين من معسكرات الاعتقال النازي. وبعد ان تسلم نسخة النص وعاد بها ليريها إلى «اندري جيسلربش» والمخرج «غابريل جران»، برزت لهم مشكلة معقدة، تمثلت بالمدة الزمنية التي يستغرقها النص «خمس ساعات ونصف أو ست». وهنا واجهوا مشكلة دراماتورجية حقيقية في وضع النص على المسرح. بحيث اضطر «ميشيل بايتون وجيسلربش»، بالقيام بعمل الدراماتورج المترجم. وهذا يعني أن هناك وظيفة دراماتورجية تطبق حتى على النصوص المترجمة مسبقاً، وهذه عملية مهمة جداً وتعتبر ضرورية. ومن الواضح تماماً، أن الترجمة الدراماتورجية هنا تدخل أو تتدخل في عملية الإخراج، وإذا كان المخرج يعرف ماذا يريد أن يفعل، فإنه سوف يشارك في الترجمة نفسها. وهذه هي الدراماتورجية. وبعد الانتهاء من هذه المرحلة، يدخل المترجمون الدراماتورجين في قضية دراماتورجية بناء النص المسرحي. وكان السؤال المطروح، بالنسبة لمسرحية «التحقيق L'instruction»، مثلما يقول ميشيل

بايتون: (كيف يمكن قص بعض الأشياء من نص بيتر فايس، التي بنيت وفقاً لوحدات ونماذج إيقاعية موسيقية؟ إنها إيقاعات مرتبطة، في ذات الوقت، بهياكل موسيقية ثلاثية، وبالكوميدية الإلهية التي تأسست هي الأخرى على الإيقاع الموسيقي الثلاثي. وفي هذه الحالة، إذا أردت من المخرج أن يقوم بعملية الحذف، فلابد لي من القيام بعملية تشريح كاملة. وهكذا حاولت أن أظهر هيكل النص في شكل رسوم بيانية) (74). ونحن هنا في قلب التحليل الدراماتورجي الذي يجب ممارسته كل يوم من أيام العمل المسرحي، أي كيف كتب النص، وكيف يعمل فيه الخطاب المسرحي للمؤلف، وهذا ما يطرح المشكلة بشكل فوري، لا سيما توجد في مسرحية «التحقيق» على سبيل المثال، مشاهد مأخوذة مباشرة من المحاكمة التي حدثت في فرانكفورت، والتي دارت حول جلادون معسكر أوشتفيز النازي. ماذا يقول هؤلاء الجلادون عما فعلوا وكيف يبررون أفعالهم المريعة؟ وهل أن ما ينطقون به هو من وحي الخيال أم حقيقة واقعة؟ وهل أن النثر أو الشعر الحر الموجود فيها هو من تأليف بيتر فايس، أم أنه يعود إلى هؤلاء الذين كانوا موجودين في المحكمة من شهود ناجين من معسكر الاعتقال وجلادين؟ وهنا على الدراماتورج، مثلما يقول ميشيل بايتون، (أن يقوم بنخل وغربلة كاملة، لأنه من المهم والضروري أن يعرف الممثلون بأن هناك حوارات أصلية مأخوذة من المحكمة، وإنها تتوقف في بعض الأماكن من النص، وإن بيتر فايس قد اخضعها وعالجها بطريقة درامية، وهذا هو عمل الدراماتورج المترجم أيضاً.

* دراماتورجي العلاقات العامة

هناك دراماتورج لا يتحدث عنه كثيراً المسرح الغربي، على الرغم من وجوده دائماً في الكثير من التظاهرات المسرحية، ويسمى دراماتورجي العلاقات العامة. علما أنه يعتبر واحداً من أهم الدروس التي علمها إيانا بريشت من خلال فرقة البرلين انسامبل، هو: ماذا نحكي على المسرح؟ ولماذا؟ وكيف؟ ولمن؟ وما هي علاقة ما نحكي بالجمهور؟ وتعتبر هذه الأسئلة حاسمة بالنسبة للعمل المسرحي البريشتي، لا سيما أنها تتوجه إلى الجمهور. ووظيفة هذا النوع من الدراماتورجي، هو شرح وتفسير، الطرق الممكنة المبتكرة التي تجعل الجمهور يفهم الوسائل الفنية البحتة المستخدمة في العمل، وما هو التمثيل، وحساسية الممثل، والحكاية تمر عبر ماذا؟ وكل هذا من الصعب ترجمته في شعار، أو يافطة، ويحتاج في الكثير من الأحيان إلى علاقة مباشرة، وتدخلات برانية (أي من خارج العمل)، لإبداء المساعدة. والسؤال العام الذي يطرح نفسه دائماً في هذا المجال: كيف يمكننا التحدث إلى الجمهور من خلال الورق «الجرائد والمجلات»، الصور «الإعلانات»، الصوت «الراديو ومكبرات الصوت»، من خلال فيلم قصير، من خلال العلاقة المباشرة، والتحدث أمام الجمهور؟. إن هذا النوع من الدراماتورج، في الغرب، غالباً ما يبدأ عمله في بداية كل موسم مسرحي في المسارح التي تمتلك ريبورتوار مسرحي في كل عام، حيث يقوم بعقد مؤتمر صحافي، مفتوح على الجمهور العام في آن واحد، يستدعي فيه مخرجي، وكتاب، وممثلي الموسم المسرحي، ويقدمهم إلى الجمهور العام، والصحفيين، والنقاد، ثم يبدأ هؤلاء بالحديث عن أعمالهم وكيفية تم الاشتغال عليها إلخ، ثم يفتح بعد ذلك، حوار بين القاعة والخشبة، من خلال عملية طرح الأسئلة والاستفسار والشرح والتعليق. وتعقد هذه المؤتمرات بشكل مستمر على هامش المهرجانات،

في مهرجان أفنيون على سبيل المثال، الذي كنا نحضر له جميع مؤتمراته المرافقة للعروض التي كنا قد شاهدناها أو ننوي مشاهدتها، وكان هناك مكان مخصص للقاء الجمهور، بالمخرجين والمؤلفين الذين كان يقدمهم الدراماتورج بعد أن يأخذ الكلمة للتعليق على العرض شارحاً الكيفية التي تم الاشتغال عليها من البداية حتى النهاية، ثم يعطي الكلمة للمخرج أو المؤلف بل وحتى الممثلين لكي يتحدثوا عن طريقة عمله وتجربتهم الخاصة، وهنا يتم تبادل في بعض الأسئلة والأجوبة، التي تقود المتدخلين في الكثير من الأحيان، للحديث لفترة طويلة باستعراضهم للظروف التي مرت بالعمل، وكيفية إتمام بنائه الدرامي، وتكيفه مع ظروف الوقت الحاضر إلخ. وتتطلب أحيان هذه المؤتمرات استدعاء نقاد ومؤرخين وخبراء سياسيين، لكي يقدموا وجهات نظر تتعلق في العرض المقدم، وأحداثه التاريخية، وعلاقته المباشرة وغير المباشرة، في واقع الحال، أي بإعطاء يد المساعدة إلى دراماتورج العلاقات العامة في تقديم وشرح العمل، وإلقاء نظرة تاريخية وفلسفية وجمالية عليه.

* السينوغرافيا-الدراماتورجية

كضرورة أساسية، تتصرف السنوغرافيا بوصفها نظاماً رئيساً في السياق التطبيقي للنص. تدرس مخطط العمل في النص، وتحاول ترجمته على الخشبة، لأنها تتحدث عن لغتها الجمالية الخاصة، وعن معنى ترابطها مع الأنظمة السيمائية الأخرى، في ذات الوقت، وهذا بلا شك واحد من الشروط الأساسية التي تجعل إلقاء الخطابات في القسم الدراماتيكية تكون فعالة. وستكون بلا شك، لمثل هذا النوع من الدراماتورج، مصلحة في وجهات النظر المفتوحة، وفي التفكير بعدد من المفاهيم ذات الأهمية الكبيرة للغاية: (استخدام الفراغ، «مثلما يقول يانيس روكوس»، وإظهار ما هو غير مرئي، وإخفاء الأدلة الواضحة، وإنشاء في ذهن الناظر احتمال وجود ما وراء الباب المغلق، وإبعاد ما هو مؤكد بشكل نهائي، والحفاظ على نظرة نسبية، نقدية، وحساسة على حد سواء، تسمح للعاطفة والتفكير في الوجود على خشبة المسرح معاً) (75).

* الإضاءة- الداماتورجية

وبما أن تأثير النور في الفكر له تأثير خاص يدخل في الحسبان، يجب -كما كان يتمنى آرتو- البحث عن آثار الذبذبات الضوئية، وعن طريق جديد لنشر الإضاءة في شكل موجات، أو طبقات، أو قصف بالسهام النارية. وعلينا أن نعيد النظر في مجموعة الألوان المستخدمة حالياً من أولها إلى آخرها، ولكي توجد أنواع خاصة من الألوان، علينا أن ندخل في النور، ثانية، عناصر الدقة، والكثافة، والسمك، وهكذا نوجد الحر، والبرد، والغضب، والخوف، وما إلى ذلك) (76)، وهذه جميعها تعتبر نواقل حساسة في لغة الحدث، ويمكن من خلال سلطتها الموحية الهائلة، أن تحل محل العديد من عناصر الديكور، وتوضح الكثير من الإحداثيات في الزمان والمكان.

* الموسيقي-الدراماتورج:

القادر على قراءة ما بين السطور، والانتباه إلى هذا الذي لم يعبر عنه بوضوح في النص، من خلال خلق (المناخ الذي يطور النوايا الحساسة المتقدمة في الكتابة الدرامية، طالما أن الموسيقى أصبحت قوة فاعلة وجزءاً لا يتجزأ من الفعل الدرامي) (77). عندما «ينسج» الممثلون القسم الدراماتيكية، يصبحون ويتحولون جميعاً من الناحية المثالية إلى دراماتورجين، حريصين على تحليل ممارساتهم

باستمرار: لذلك فهم يشاركون في مشروع العرض: هل أن مشاركتهم في مشروع العرض لم تعد تخضع لوحدها من الآن فصاعداً-كما هو الحال دائماً- للوساطة الصارمة (الممثلون-الأشياء في خدمة المخرج صانع المعجزات، وتعتمد على «رؤى» السيد الواحد). أليس كذلك، إن انخراط الدراماتورج هي مسؤولية في كل ما يتعلق بأهمية العرض النهائي الذي أنتج في كل لحظة؟

لم تجتمع جميع هذه التشكيلات المختلفة للدراماتورج إلا عند بعض رجال المسرح، وأكثرهم جميعاً «بريشت» بلا شك، فهو في ذات الوقت، شاعر، وقاص، وكاتب مسرحي، ومنظر، ومخرج، ومدير فرقة البرلين انسامبل: (إن هذا الجمع بين الكتابة، والإخراج، والدراماتورج في صميم عمل بريشت المسرحي) (78). ولقد سار «هاينر مولر» في نفس هذا الاتجاه، إذ يقول: (إن ما أحببني في فرقة البرلين انسامبل، هو إصرار بريشت كثيراً على إزالة تقسيم العمل، حيث ينبغي على الدراماتورج أيضاً أن يلعب، ويخرج، أو يقوم بوظيفة المساعد) (79). لقد كان لدى بريشت مفهوم متعدد للدراماتورج برفضه جعل هذا الأخير «مصمم» نقي. وقد كان يترك نفسه يقاد بـ (الروح الجديدة التي تحدد العمل المسرحي ليس من خلال شكله، وإنما من خلال غرضه). إن المؤلف يعمل من أجل الجمهور الذي هو الآن وهنا، والذي يجب الاستماع إلى احتياجاته الفعلية. إن هذا الدعم والتأييد للجمهور هو اتجاه بريشتي بامتياز) (80).

يؤكد «ماتياس لانكوف» الذي عمل في فرقة البرلين انسامبل، ويقول: (لكن هذا التحضير، وهذه الأفكار، وتبادل الوثائق، وهذه التأملات التاريخية، تحدث قبل البروفات، وتتوقف عندما يبدأ تشغيل العمل نفسه). لقد أعطى بريشت أهمية كبرى للإعدادات الكبيرة الأولية لعملية تطور العرض بشكله الملموس، حيث صارت هذه الإعدادات لا تختلط أو تتداخل وإنما تتابع) (81). يجب أن يفهم من هذا، أن الدراماتورج لم يكن له رأي أو كلمة عندما يتخذ الممثلون أوضاعهم على الخشبة فعلياً –وهكذا يصل العمل المسرحي إلى حالة تشذر، وتقسم مهاراته، وباختصار، لتحديد أولياته. إن تعيين الاقتراح البسيط للعب الممثل لا يلزم بحكم الواقع العودة إلى تحليل الدراماتورج، طالما أن بريشت يستجوبه ويشكك به، بمقاطعة، تدفق القسم الذي يميل إلى تقديمه «ثابتاً». ويعتقد بريشت بدلاً من ذلك، في نهج التدريس السقراطي-التوليد: استخراج الحق من النفس بتوجيه الأسئلة في نهج سقراط- أي أن الإبداع المسرحي يصاغ من «اللامعرفة» وهذا ما تؤكده قراءة كتاب «العمل المسرحي (82) Théâterabeil»: «إنه يتبنى موقفاً من «اللامعرفة»، في مواجهة المسرحية، إنه ينتظر. بحيث يتكون لنا الانطباع بأن بريشت لا يعرف شيئاً عن مسرحيته (..) والكل عبارة عن مواقف، وتنقلات، وإيماءات، يستخدمها للكشف عن تاريخ المسرحية». وكما يبدو أن الهدف الرئيس من النشاط الدراماتورجي، هو توجيه العرض إلى الجمهور، المفترض. وإن العرض في جميع أشكاله وحالاته يقدم المادة الإنسانية إلى العالم الذي يبقى افتراضياً،لأنه خيالي، ويندرج أساساً في فورية الكتابة، بواسطة غيابه. وانطلاقاً من العالم الممكن رسمه من قبل عالم النص، يسعى البحث الدراماتورجي، إلى فتح الطرق الأكثر فعالية، التي يمكن أن تأخذ حرفياً «الاتساق» المسرحي الحقيقي الكامل على خشبة المسرح، الذي ينبى من الخيال المزدوج للكاتب المسرحي وشراكة الممارسين.

إن الدراماتورجي، نشاط متلون، يتأرجح في مفعوله بين النص إلى الخشبة، وبالعكس بين الخشبة إلى النص،

وبين هذا النص الذي هنا ونصوص أخرى، وبين هذا المشهد الموجود هنا والآن إلى مشاهد أخرى سابقة. وربما بمستطاعنا مقارنة البحث الدرامي بعمل الإستيعاب والتكيف الذي يتحدث عنهما «رولان بارت» في موضوع التلقي: (عندما أقرأ، استوعب، ليس فقط في عدسة عيني، وإنما بفكري أيضاً، للقبض على مستوى جيد من المعاني «التي تناسبني». ينبغي على اللغة الجميلة أن لا تنشغل بعد في «الرسائل»، وإنما في تكيفاتها واستيعابها(...) : كل منحنى له عقله مثلما له عينه، ليُدخل في جسم النص هذا الوضوح الموجود هنا، الذي يحتاجه للمعرفة، والاستمتاع، إلخ) (83). إن تكون دراماتورج، يعني في الواقع، أن تعثر لنفسك عن مكانة تكيفية مستمرة، لاستيعاب الأبعاد الخفية لقيود النص والحالات الطارئة للإخراج، واستيعاب روح وحساسية القضايا الناشئة عن «فهم» النص، وبطبيعة الحال، استيعاب أغراض ونوايا المخرج.

إن التحليل الدراماتورجي، بما في ذلك الأدوات والإجراءات، تقع في نفس حركة الفكر والحساسية، ويبدو أنها تنعش بروح الغرض المهيمن، وإن الاتساق الكبير

للنص، يعني تماسك مكوناته الداخلية. وانطلاقاً من هذا الذي يريد قوله النص اللغوي- في مناطق ظلاله، وصمته- يطرح الدراماتورج عدة طرق للتواصل أو الاستمرار في إخفائها، بفتحه عمداً مجموعة من الافتراضات لمتكلم مستقبلي. إنها مسألة بحث واستكشاف أو تكهن: بالكلمات، وتركيبها في العبارات، وتمفصلاها بالجمل، وبالمعنى المنقول لها، وفي بالنص أيضاً، وعلامات الترقيم «الغنية بقصديتها»، والصمت الثري في توقعاته، والاستطراد «المواربِ الذي يكشف أحياناً عن الكثير من الدوافع الخفية للشخصيات»، والمسارات التي ينتجها التلفظ الصوتي: زلة لسان، النكات، والإنشاءات المبهمة، ومن وجود أو غياب التوجيهات التي يكتبها المؤلف «التي تظهر في الكثير من الأحيان على هيئة حوافز أو أوامر للانتقال من مشهد إلى آخر». ويقوم المحلل الدراماتورجي، بربط هذه المواد المتناثرة من جديد في بصرية القسم الدراماتيكية، بعد أن تم فصلها في المرحلة الأولى عن متن النص، بتسليط الضوء عليها حرفياً مع حفاظه على «اللعب» الذي يغير الأماكن غير المحددة. وهنا يتدخل سيد العمل، ومخرجه، ومعاونوه، بما في ذلك الدراماتورج، لتقديم الافتراضات والرغبات، لأختبار وتحرير الخشبة.

وربما إن الدراماتورجي أيضاً «وخاصة» في نهاية المطاف، هو اختبار خيار أساس لما نرغب إظهاره على المسرح وكيفية إظهار: الاختيار بين الواقعية الفورية أو رؤيتها معروضة بواسطة الخيال، وكيفية وضعها وإعطائها نظرة واقعية، أو مصطنعة، والدوغمائية بروح جدية أو نسبية من خلال مسافة ساخرة. وباختصار، خيار بين اثنين من المفاهيم المتعارضة للمسرح: الخيال واللاخيال. إن هذا الخيار أساسي في جعل الفن المسرحي فناً عاكساً أو عالماً محرفاً، ويعتمد كل من النص والخشبة على البحث الدراماتورجيك، الذي سيتوجه إما نحو الاسترداد «المخلص» للحكاية باعتبارها حقيقة ثابتة متحركة بواسطة اتجاه واحد، وإما نحو «هجر» القصة المروية، هجراً واعياً نتيجة لادعائها بالحقيقة الكونية تقريباً، والقائلة بأن: (الشاعر هو صاحب الكلمة الأخيرة دائماً) (84).

نلاحظ مما تقدم أن وظيفة الدراماتورج قد عبرت أصغر وأكبر العقبات قبل أن يتم تعينها وتعريفها، وأنها لا تزال حتى يومنا هذا تكافح من أجل خصوصيتها، ويعود الفضل إلى الاعتراف بها إلى مفهوم الدراماتورج الذي وضعه ليسينغ في كتابه «دراماتورج هامبورغ»، عندما قبل أن يصبح ناقداً، ومستشاراً أدبي، وفنياً في إدارة المسرح الوطني لمدينة هامبورغ الألمانية. حيث استطاع هذا الأخير من خلال قبوله بهذا المهام أن يحدد الجوانب المفاهيمية للعلم المسرحي من خلال توجيه تحليلاته وتأملاته في وحول النصوص المسرحية، والحركة الأدبية. وقد احتوى كتابه أيضاً، ملحقاً خصص للممثلين وشخصياتهم ساهم وساعد في حل التناقضات الديناميكية الموجودة بينهم مسرحياً.

وفي الختام، إن الدرااتورجي اليوم لا يشكل بأي شكل من الأشكال نظاماً أو اختصاصاً «منفصلاً». وإنه يؤكد نفسه حرفياً كنظام ينبغي أن يترك بصماته في وعلى كل لحظة من لحظات الممارسة المسرحية، ومنذ الاكتشاف الأول للنص وشروط تقديمه على الخشبة في كل عرض من العروض. ■

الهوامـش

(1) UBERSFELD, Anne (1996), Les termes-clés de l>analyse du spectacle, Paris, Seuil.

(2) الدليل المسرحي، طباعة رقمية، جامعة كيبيك مونتريال، الجمعية الكيبيكية للدراسات المسرحية. الموسوعة العالمية، المطبوعة عام 1996، التي قدمت التعريف التالي، على سبيل المثال: (تقنيات التكوين والكتابة الدرامية نسبياً).

(3) PAVIS, Patrice (1996), Dictionnaire du théâtre, Paris, Dunod 1996, p. 357.

(4) TEMKINE, Raymonde (1983), «Un travail d>équipe», Europe, n° 648 (avril), «Le théâtre par ceux qui le font», p. 3-11

(5) ORTOLANI, Olivier (1986) «Dramaturgie» Théâtre/Public, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p.7.

(6) BESNEHARD, Daniel (1983), «Positions d'un dramaturge», Europe, n° 648 «Le théâtre par ceux qui le font», p. 38-40.

(7) BATAILLON, Michel (1986), «Une connivence fluide et aléatoire», Théâtre/Public, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 39-41.

(8) CHARTREUX, Bernard (1986), «Celui qui est dehors tout en étant dedans», Théâtre/Public, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 42-47.

(9) PIEMME, Jean-Marie (1984), «Le souffleur inquiet, essais sur le théâtre», Alternatives thé - trales, n08 20-21, Bruxelles, Ateliers des arts (recueil d>articles).

(10) الأرغونة: لقد استخدمت كلمة «أرغانونة» التي تعني باللغة الإغريقية «أداة» أو «وسيلة» من قبل تلاميذ أرسطو لتعني المنطق على اعتباره أداة الإدراك العملي.

(11) BARBA, Eugenio (1995), L'énergie qui danse (article «Dramaturgie»), Lecoure (France), Bouffonneries, nos 32-33.

(12) ARISTOTE (1990), Poétique, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, (Coll. «Le livre de poche classique, n° 6734.)

(13) يعرف أرسطو في كتابه (فن الشعر)، بأن الإنتاج الفني (الشعري) هو تقليد (محاكاة) لفعل (تطبيق عملي). وبهذه الطريقة، يجعل أرسطو من المحاكاة الطريقة الأساسية لإنتاج الفن.

(14) يعرف أرسطو الإنتاج الفني «الشعري» في كتاب فن الشعر، كتقليد «محاكاة» للفعل «التطبيق العملي». وهكذا يجعل أرسطو من المحاكاة نموذجاً أساسياً للإنتاج الفني.

(15) PAVIS, Patrice (1996), Dictionnaire du théâtre, Paris, Dunod.

(16) القاموس الفرنسي روبير، عام 1657.

(17) BONAVANTURE DE ROQUEFORT, Jean-Baptiste, Dictionnaire Étymologique de la Langue Francise, op. cit., p.301.

(18) LITTRÉ, Paul-Emile, Dictionnaire de la langue

française. Tome 2. Ed du Cap. Monte-Carlo. 1973; p.1838

(19) DORT Bernard. Entrée Dramaturge in Dictionnaire Encyclopédique du théâtre dir. Michel Corvin. Tome I. p. 519.

(20) «La Dramaturgie de Hambourg de Lessing», Théâtre/Public n° 192. Ed Théâtrale. Paris.2009 ;p.8

(21) DORT Bernard. Entrée Dramaturge in Dictionnaire Encyclopédique du théâtre. op. cit., p. 520.

(22) Ibid ; p. 42

(23) Ibid ; p. 43

(24) Ibid ; p. 41

(25) VITEZ. Antoine. Le dramaturge. Réponse à un questionnaire de l'ATTAC. in Le Théâtre des Idées. anthologie proposée par Danielle Sallenave et Georges Banu. éd. Gallimard. Paris. 1991. p. 118.

(26) BATAILLON. Michel. Travail Théâtral n° 7 : «Les finances de la dramaturgie », La Cité. Paris. 1972 ; p. 50

(27) LESSING. Johann Gotthold Ephraïm (1767-1885). Dramaturgie de Hambourg. traduction française de Ed. de Suckau. Paris. Perrin.

(28) يوهان كريستوف كوتشيلد، الذي اعتبر لسنوات عديدة مثل (المشرع لقوانين) المسرح الألماني، والذي غالباً ما كان يأخذ تعاليمه من نيكولا بوالو.

(29) نيكولا بوالو، من مواليد باريس 1 نوفمبر 1636 وتوفي في مارس عام 1711 في باريس، وهو شاعر وكاتب وناقد مسرحي.

(30) لبرناسوس: هي حركة، كانت تسمى أحياناً البرناسي، وظهرت في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، الهدف منها هو إضافة قيمة لفن الشعر، من خلال ضبط النفس، ورفضها الالتزام الاجتماعي، والسياسي للفنانين. وظهرت هذه الحركة كرد فعل على التجاوزات الغنائية، والعاطفية الرومانسية التي تقلد شعر لامارتين، وألفريد دي موسيه، الذي كان يسلط الضوء على المناجاة العاطفية على حساب الكمال الرسمي للقصيدة.

(31) UBERSFELD. Anne (1996). Les termes-clés de l'analyse du spectacle. Paris. Seuil.

(32) جورج الثاني، دوق ساكس مينيجن (1914 1826)، الذي سافر وسعى مع فرقته في جميع أنحاء أوروبا، لانتاج عروض مسرحية متجانسة، كانت حريصة على احترام التاريخية والتلاحم معا: ولقد كان يرسم ويصمم الأزياء الخاصة للعروض بنفسه، ويقوم بتصميم الديكورات لعروضه إلخ.

(33) إن ديدرو يفضل استخدام تعبير المسرحيات الجادة على تعبير الدراما البرجوازية، وهذا ما بيَّنه بومارشية في عام 1767، في مقال عن هذا النوع من الدراما الجادة.

(34) CORVIN. Michel (1976). «Contribution à

الهوامـش

l analyse de l espace scénique dans le théâtre co - temporain »، Travail théâtral. n° 22. Lausanne. L'âge d'homme. p. 62-80.

(35) DORT. Bernard (1986). «L'état d'esprit dr - maturgique» . Théâtre/Public. n° 67. Théâtre de Gennevilliers. p. 8-12.

(36) DORT. Bernard (1991). article «Dramaturgie » dans Michel CORVIN (dir.). Dictionnaire enc - clopédique du théâtre. Paris. Bordas. p. 265-266.

(37) BARTHES. Roland (1970). 5/2. Paris. Seuil. (Coll. «Points »)

(38) باكس سيسيل، مختارات من المسرح الفرنسي في القرن العشرين، دار نشر غاليمار، باريس 2001.

(38) Patrice PAVIS. « Vers une théorie de l'interculturalité au théâtre? ». Saint-Cyr-l'École.pp. 248-265.

(39) Michel Bataillon. «Les finances de la dramatu - gie », in Travail Théâtral. n° 7. Paris. La Cité. 1972.

(40) Jean-Claude Bardot. Jean Vilar. Paris. Armand Colin. 1991.

(41) Michel Bataillon. «Les finances de la dram - turgie », in Travail Théâtral. n° 7. Paris. La Cité. 1972.

(42) ANNE DHOQUOIS «La réception théâtrale de Bertolt Brecht en France ». Revue d'histoire du théâtre. 1994. n°1 (p.39)

(43) لقد اعتمدنا في هذا الجزء على بعض الإشارات التي وردت في كتاب «مختارات من المسرح الفرنسي في القرن العشرين، لمؤلفته باكس سيسيل، دار نشر غاليمار، باريس، 2011.

(44) Michel Bataillon. «Les finances de la dram - turgie », in Travail Théâtral. n° 7. Paris. La Cité. 1972.

(45) PAVIS. Patrice (1996). Dictionnaire du théâtre. Paris. Dunod. page 106.

(46) BRECHT. Bertolt (1970). Petit organon pour le théâtre. Paris. L'Arche (1963. 1964. 1967 pour les éditions allemandes. Francfort-sur-le-Main. Suhrkamp Verlag).

(47) RAOUL-DAVIS. Michèle (1986). «Profession dramaturge », Théâtre/Public. n° 67. Théâtre de Gennevilliers. p. 4-6.

(48) Ibid ; p. 43

(49) Ibid ; p. 41.

(50) Ibid ;p. 43.

(51) Ibid ;p. 44.

(52) VITEZ. Antoine. Le dramaturge. Réponse à un questionnaire de l'ATTAC. in Le Théâtre des Idées. anthologie proposée par Danielle Sallenave et Georges Banu. éd. Gallimard. Paris. 1991. p. 118.

(53) Idem. p. 119.

(54) Idem. p. 120.

الهوامـش

(55) (La structure absente. Paris. Mercure de France. 1972. p. 115

(56) (Figures II. Paris. Seuil. 1969. p. 73).

(57) BAHKTINE. Mikhaïl (1978). Esthétique et théorie du roman. Paris. Gallimard. (Coll. «Tel »)

(58) BRECHT. Bertolt (1976). p. 109. Journal de travail. Paris. L'Arche.

(59) Une entente ». Théâtre/ Public. n°« 64-65. 1985. p. 25.

(60) 5 - Petre Brook. Shakespeare et le Mahabharata. Théâtre en Europe. N 7. 1985.

(61) BRECHT. Bertolt (1970). Petit organon pour le théâtre. Paris. L'Arche (1963. 1964. 1967 pour les éditions allemandes. Francfort-sur-le-Main. Suhrkamp Verlag).

(62) DORT. Bernard (1986). «L'état d'esprit dr - maturgique ». Théâtre/Public. n° 67. Théâtre de Gennevilliers. p. 8 12.

(63) KRAUS. Karel (1986). «L'officier d'intendance ». Théâtre/ Public. n° 67. Théâtre de Gennevilliers.

(64) RAOUL-DAVIS. Michèle (1986). «Profession dramaturge ». Théâtre/Public. n° 67. Théâtre de Gennevilliers. p. 4-6.

(65) RAOUL-DAVIS. Michèle (1986). «Profession dramaturge ». Théâtre/Public. n° 67. Théâtre de Gennevilliers. p. 4-6.

(66) VITEZ. Antoine (1986). «Qu'aurais -je fait d'un dramaturge ». (entretien avec Emile Copfermann). Théâtre/Public. n° 67. Théâtre de Gennevilliers. p. 59-60.

(67) «Qu'est ce qu'un Dramaturge ? ». Théâtre Populaire n° 38. L'Arche. Paris. 1960 ; p. 47.

(68) «Qu'est ce qu'un Dramaturge ? ». Théâtre Populaire n° 38. L'Arche. Paris. 1960 ; p. 47.

(69) لقد كانت «التوجيهات المسرحية» تعطى في المسرح الإغريقي من قبل الشخص الذي يعطي التعليمات خلال الأداء، ويمكن أن يكون المؤلف نفسه عندما يُسأل عن الإخراج، أو شخص آخر يقوم بمساعدته حينما لا يكون ملماً بمهنة الإخراج.

(Monique Martinez-Thomas. Voir les didascalies. Paris. CRIC-Ophrys. 1994. p. 142

(70) JOURDHEUIL. Jean (1975). «L'artiste à l'époque de la production. la dramaturgie ». Travail théâtral. n° 20 (été). Lausanne. L'âge d'homme. p. 3-17.KOKKOS. Yannis (1989). Le scénographe et le héron. Arles. Actes Sud. (Coll. «Le temps du théâtre »)

(71) BESNEHARD. Daniel (1983). «Positions d'un dramaturge ». Europe. n° 648 («Le théâtre par ceux qui le font »). p. 38-40.

(72) ينظر في هذا الموضوع رسالة الدكتوراة لبرنارد مارتن «مسرحة النصوص المكتوبة غير المسرحية»، مكتبة سانت دنيس، مكتبة جامعة السوربون باريس 8، 1993

الهوامـش

(78) DORT, Bernard (1986), «L'état d'esprit dr - maturgique », Théâtre/Public, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 8-12.

(79) IVERNEL, Philippe (1978), «Pédagogie et pol - tique chez Berthold Brecht », dans Jean JACQUOT (dir.), Le théâtre moderne, hommes et tendances, Paris, Éditions du CNRS, p. 175-192.

(80) LANGHOFF, Matthias (1996), «Au Berliner avec Brecht. Témoignage », Alternatives théâtra - es, n°s 52-53-54 («Les répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislawski à Bob Wilson »), Bruxelles, Ateliers des arts, p. 234-236.

(81) BRECHT, Bertolt (1961), Theaterarbeit, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

(82) BARTHES, Roland (1975), Barthes par lui-même, Paris, Seuil.

(83) VILAR, Jean (1955), De la tradition théâtrale, Paris, Gallimard. (Coll. «Idées n° 33 »)

(73) Cinquante ans au service de la dramaturgie », Rencontre avec Michel Bataillon du 28 juin 2010 animée par Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier.

(74) KRAUS, Karel (1986), «L'officier d'intendance », Théâtre/Public, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 27 (texte paru originellement en marge d'un article consacré à la «Collaboration exemplaire d'Otomar Krejca et Karel Kraus » par Danièle Laurence dans Chaillot, n° 8, octobre 1982).

(75) ARTAUD, Antonin (1964), Le théâtre et son double, Paris, Gallimard. (Coll. «Idées »)

(76) BECQ DE FOUQUIÈRES, Louis ([1884] 1998), L'art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale, Marseille, Éditions Entre/Vues (rééd - tion du texte intégral de 1884).

(77) DORT, Bernard (1986), «L'état d'esprit dr - maturgique », Théâtre/Public, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 8-12.

عـودةٌ للمهاجـرِ

[عبدالله خليفة *]

القاعةُ واسعةٌ مضاءةٌ ملونةٌ تدغدغُها موسيقى ناعمةٌ تتمسح ببوبرها البشر، لكن الحضورَ قليلٌ ضئيل القيمة، لو كانت بلداً كبيرة وفيها مثقفون كبارٌ وصحافةٌ عريقةٌ لما كان الوضع بمثل هذا السوء. لكن هذا هو التفسير السطحي الرديء! أين يمكن أنْ يجلس. لقد كادتْ روحُهُ أنْ تطلع. المتحدثون معه ذكروا عناوينَ كتبٍ خاطئة له. وواحدٌ منهم ذكرَ خصمه اللّد في الصحافة الوطنية باعتباره هو! ولو لم يصححْ آخرُ الخطأ لانسحب!

ولكن ها هي الحشرةُ البشريةُ الورقيةُ التي تنطُّ على رقبتِه عابرةً الحدودَ والأخلاقَ والأجناس. ها هو محسن... ما هو بقية اسمه؟ من هو ليحفظه ويضعه في ذاكرته المثقلة؟

لكن محسناً لم يكن وحده لحسن الحظ، بل هو مع فتاتين مذهلتين. ها هو يهرولُ نحوه وجسمُهُ كله وجهٌ يضحك، ويمسكُ غترتَه وعقالَه اللذين يكادان يسقطان!

* قاص وكاتب من البحرين.
* العمل الفني: أنا كرينا ليما ـ الأرجنتين.

وأطبقَ عليه، اندفعَ فيه بثقلٍ مروع. تحسسَّ لعابَه في أماكن مشتعلةٍ غيرِ مرئيةٍ من جسمه، وكاد يحذفه، واستخدمَ يَدَهُ بحذر، وتحركَ لسانهُ بسرعة أفضل:

من هاتان الفتاتان؟ عرفني عليهما يا...

بين قلقلةِ الأسماء، والأضواء، والموسيقى، وثرثرةِ الصحون، وثقلِ المرافق تفجرتْ صورةٌ قديمةٌ في إطارٍ محترقٍ عابرٍ للزمن، وكلما اقتربَ أحسَّ بنارِ التراب، وضجيجِ أحياءٍ خالدة تمسكُ بتلابيبِ روحه، وهو يجري في الخلاءِ الثقافي، قميصُهُ يحترقُ من خلف، وهو في طائرةٍ بين سحابٍ متجهم، ينزلُ في بالونٍ على أحياءٍ غنيةٍ مضجرة، أكلتْ لسانَهُ، وما زال محسنٌ أو حسنٌ يتشعبطُ بذراعه، والوردتانِ متفجرتانِ بالألوان، وخاصة واحدة منهما، يعرفها ولا شك... ولكن أين؟ ومن غيرِ المعقولِ أن تكون من هذا البلدِ لأنه مرتْ ثلاثونَ عاماً لم يطأ هذا الترابَ الذي خسفَ به طويلاً.

وراحَ مرافقُهُ يثرثرُ فقال بحدة:

أسكتْ يا محسن ودعنا نسمع تغريدَ هاتين العصفورتين، إذ لم تكونا موسيقيتين في الفرقة التي تجري استعدادتها فهما...

ليس اسمي محسن يا جابر...

أرجوك! لحظة واحدة... الفتاتان لا تلتفتان إليّ وتشرعان في المشي والانسحاب، ولم يعجبهما حضوري... أنهما فنانتان مثقلتان بحضورهما... أفعلْ شيئاً... ما اسمك؟

سامي العود...

يا أخي فلقتني باسمك... والساحرتان تجاهلتاكَ أنت أيضاً وورطتني بالإسراع لهما!

يندفعُ سامي ويوقفهما، ويعرضُ عليهما الدعوةَ للعشاء والجلوس في اللقاء الاجتماعي بالكاتبِ الوطني الكبير المهاجرِ جابر مطر الغني عن التعريف.

الفتاة التي سقطتْ على قلبهِ برمياً من البارود كاد يتغلغلُ فيها بلمسهِ وصوته، وراح ينزعُها بكل ما لديه من بيانٍ غريبٍ متشظٍ في هذه الساعة، حيث تذكرهُ بشيءٍ نسيه، وربما بكائنٍ عزيزٍ فقدَهُ وبلحظاتٍ ساحرةٍ باقيةٍ عارمة من حياته! ولا بد له أن يصلَ إلى عمقِ هذا الشيء حتى لو فقد لقاءَهُ ونسي من دعاهم، ومن أقاموا الحفل، فليذهبْ الطعامَ والكلامَ في الجحيم!

هذا الكلامُ المتدفقُ الحارُ لم يحركْ أيةَ مشاعرٍ في الفتاة الجميلة، في هذا الجسدِ الباذخِ، حيث الرأس البيضاء السوداء المتوهجة ويكملُ القمةَ النارية صدرٌ رائع متقدمٌ لضرب القلوب ثم يجيء بعد خصرٍ نحيلٍ الترهلُ السفلي المثير.

تتطلعُ الفتاةُ فيه كأبله.

تغمغمُ بحبيباتِ كلمات: الطعام الثقيل المقزز، والقاعة الفارغة من أحدٍ مهم، والاسم المدعو المُحتَفى به المجهول!

كانت آخرُ الكلمات انفجاراً في وجهه، إهانةً

على نحو بليغ، صاح: من أنتِ؟ ما اسمك؟ هل جئتِ لإهانتي؟ من دفعَ لك؟ من دسكِ في هذا الحفل المتسع المحاصر من قبل الفوضويين واللاعقلانيين، كم دفعوا لك؟

الفتاةُ ابتسمت، ظهرَ جمالُها على نحو ساحر، كاد يعتذرَ ويقول: أنا آسف! لكنها أكملتْ: هذه إهانةٌ غيرُ مقبولة، لست مدعوةً لمثل هذا الحفل الميت، ومن أنت بصراحة أنا لم أسمعْ بك!

أمسكَ جابرٌ كتفَ سامي وكاد يبلغُ فمه، راح يعوي ويقول: ما هذا؟ كيف تدعو مثل هذه الفتاة النكرة؟ أسمعْ إهاناتها لي. من هي؟ لماذا تدور في هذا الفندق؟

يقول سامي:

إنها فنانة تشكيلية. وأمها مطربة شهيرة!

آه! إذا عُرفَ السبب... مطربة شهيرة! يكفي هذا!

تقدمتْ الفتاةُ وصارَ صوتُها حاداً:

بصراحة أنتَ حقير!

اسمعوا. هذه إهانة أخرى.

لكن الفتاتين تملصتا من المستنقع المتحرك، مشتا بفرارٍ هادئٍ بطيءٍ وجلستا غير بعيدتين عن الدائرة الفحمية.

وراح جابر يغمغم: أمها مطربةٌ شهيرةٌ... من هي؟ لا بد أن تكون عجوزاً، وتغني بلا أسنان، أغانٍ بالعودِ والطبول الصغيرة المثقوبة!

قاطعه سامي بذهول:

– لقد توفيت منذ زمن بعيد وما زالت إسطواناتُها تشعلُ المشاعر!

جاء أناسٌ مبعثرون من سوق الأثريات والتحف، وبضعةُ إعلاميين هجموا على البوفيه بسرعة، وما زال الحريقُ يمشي في قلبه، ويتأسف من فلتاتِ لسانه، وراح جسدُها يتحركُ داخله مثل الدجاجات المحبوسات المتقلبات في الفرن، ومضى سامي إليهما محاولاً إصلاحَ الحال، وأيقن جابر بأن الفتاةَ تعربُ عن شيء آخر غير الذي في قلبها، وأنها سوف تأتي وتعتذر. لكن الذي جاء هو ثقيلُ الظل، فمضى إلى الحانة بسرعة متمنياً الوحدة أو جليساً جميلاً.

راحَ يغمغم:

كيف خرجتُ من هذا البلد بمعجزة! بيتُ الأهل لم يتحول لخرابة بل كان فاتناً. الصيادون كافة يرمون شباكهم فوقي. الأميون المخبولون مفتونون بكتابتي، يمدون لي أوراقاً صفراء لأقرأها وأنسج على منوال متفجراتها. وآخرون يبحثون عن كلماتِ السابقين. ويضعون أصابعَهم على سطورٍ في صحفٍ يزعمون إنني كتبتها. كانت فوضى واسعة تمتدُ في كلِ مكان. كيف لا تريدني أن أرحل؟ جاءتني دعوةٌ لندوةٍ فخرجت والجماهيرُ صاخبةٌ في الشوارع، والحرائق مشتعلة، وأجرتُ البيتَ، وأسرعتُ للمطارِ المحاصر! ثلاثون سنة وخيطُ الإيجارات لم يتوقف. كان ثمة رجل أمين يرسلها حتى مات. وتجمعت إيجاراتٌ أخرى.

وجاءتني رسالةٌ لشراءِ البيت بمبلغ ضخم، فجثت! ولا تعرف كيف عشتُ هناك بوحدةٍ قاتلة، العمارةُ لا يعرف أحدٌ فيها أحداً. ورحتُ أكتبُ وأعرضُ مسودات كتبي بلا فائدة. حتى تغلغلتُ في عوائل وقبائل البلد ورحت أكتبُ عن حياتها ومجيئها من البراري للمدن. سوف تقولُ إنها كانت مدائحَ لكنني رصدتُها بعقلية منهجية تكشفُ آثارَها وأدوارها وتحولاتها. خلقتْ تلك الكتبُ صدى هائلاً، سحبتني من الشقة ومساكن الغرباء لأهل الديرة.

سامي يحدق فيه مذهولاً، كثيرٌ من الفراشاتِ المشتعلة تطيرُ من عينيه، يسبحُ في مياهٍ ملأ بسمكِ القرش، يتذكر المشيات المتعبة في الظهائر التي يمضيها للبريد مدبجاً رسائلَ ومقالات وأبحاثاً لتصل إلى هذا الرجل، التي يركنها، حتى يؤلف عن كتبٍ له فتظهر زاهية، يتصببُ عرقٌ روحي حارٌ ويتقلقلُ الكأسُ ويكادُ يشرقُ، وحتى الكتاب الذي ألفه وأرسله له عن المطربة الشهيرة(موزة بنت ضاحي) لم يقرأه. الاسم لم يتذكرْهُ والابنةُ لم يعرفها، وجاء لبيع البيت. كيف أندس هناك في البلد الثري وعاش بين حشودِ المؤلفين والمنتدين وعشاقِ المآدب والشاشات والأصوات المبحوحة وصار شهيراً؟

ولكن جابر لم يتركه يسترسلُ في تداعياتهِ الخبيثةِ التي ظهرتْ كأفاعٍ على جبينه المتصلب المشدود، وواصل غمغمتَهُ الفصيحةَ وفصاحتَه اللاسعة:

لم تكن عيشة سهلة، كنت مثل إحدى الزواحف، كانت بلدي شعلةً داخلي، لم أتخلصْ من أشباحِها بسهولة، الكرامةُ، البسطاءُ، حين تجوعُ تمضي لأي بيتٍ وتأكل، المتعبون يطاردونك، يدخلون في روحك، يؤثثون بيوتَهم الواعدة، ثم ترحل لتعيشُ في بيوتٍ فخمة، الفوط في دوراتِ المياه تكفي لنسيجِ عائلة هنا، ولكن لا روحَ، لا صداقة، حتى تغدو روحانياً في زجاجة مغشوشة الخمرة، لكنني لم أتحللْ فيها، بقيتُ مثلَ جرادةٍ شفافة ملأ بالسوائل، وملأتُ الديرةَ ورقاً وأرقاً وقلقاً. منْ لا يعرفني ليس حياً، مثل هذه الفتاة الرسامة المنتفخة بألوانها، هؤلاء الكسالى الذين يملأون القماش ببراميلِ الصباغة، يا ليتها تأتي إلينا وتنسى ما فات، ليس في تلك الديرة مثل فتياتنا الجميلات الشجاعات، لو كنتُ هنا لرمت وتزوجتُ واحدةً مثل هذه... أذكرُ كيف كنا نمضي لبيتِ المغنية الجميلة عذبة الصوت ونجنُّ طويلاً حتى يشعشع الفجر. وكان العشاقُ يتدفقون، والمغنية...

قاطعهُ سامي بقوة:

اسمها موزة بنت ضاحي!

توقفَ جابر طويلاً كأن الاسم شعشعَّ في زجاجة، والجرادةُ راحتْ تطير، تأكلُ الشبكات والإيجارات وتحيلها لورق زاهٍ يغبرُّ في المكتبات، والندوات والإذاعات، موزة! يا للاسم المحلقِ عبر سنواتِ الطائرِ عبرَ سنواتٍ عابراتٍ للبحر الطويل حتى

تغدو على فحم العجم المهاجرين العاملين المحسوبِ بدقةٍ وتصيرُ لَحماً مشوياً لذيذاً، ويرنو إلى الوجه الذي لا يراه، ويدهشُ من الشبهِ الكبير مع تلك الفتاة المغرورة ويتمنى أن يطيرَ بها لمستودعِ ضجرهِ هناك ويقتلها حباً.

يتذكر سامي كم أضاع من الوقت بقراءة كتب الأستاذ؛ سطورٌ محايدة، منفعيةٌ دقيقة، تمشي فوق العسل، والبصل، وهو شيدَ كلَ ذلك التمثال في نفسه له.

يعلقُ بصوتٍ مسموع:

لكن المغنية موزة لم تحبك. قدمتَ لها قصائدَ رفضتها. وهدايا ضاعتْ في ضجيج الرجال والمخزن، فمضيتَ لإحدى المرددات في الفرقة...

كانت سوداء ذات طاقة رهيبة في الشتاء.

وضبطتك موزة معها وطردتكما!

يا لهذا البلد كيف يتتبعُ الفضائحَ ويأكلُ اللحمَ البشري بلذة!

لم تتصفح كتابي عنها. لم تلتفت وراءك لتراها تشتعل. لقد غنتْ كلماتٍ مثيرةً في الأحداث المروّعة، واحترق البيتُ واحترقتْ معه. بقيتْ الأسطواناتُ والزوجُ والابنة. نجى الإرثُ والمستقبل.

يا إلهي ماذا تقول؟

صمتٌ لحظاتٍ وشربَ دفقاتٍ على روحها أم على روحه؟

لقد عشتُ ظروفاً قاسية، كتبتُ على السطح وفي الظلام، قرأتُ الكثيرَ حتى كلّ بصري. فلا تهزأ بي لأني لم أعرف. لكن الاحتراقَ فظيع.

التفتَ إلى الباب وانفرجَ وجهُهُ واتسعتْ عيناه حتى كادتا تنفلقا. كانت بنت موزة تدخل بمعيةِ كاتبِ صاحبِ معارك لا تنقطع وكانت تصرخُ في وجهه وهو يضحك، لكن عينا جابر كانتا تتجهان لشخصيةٍ أخرى أشبه ببرميل زيت أو بيرة، وهو صاحبُ عقاراتٍ ومحلاتٍ وجاء وجلس بدون سلام.

حدق سامي في المشهد برعب. لا شك أنه جاء لصفقةِ بيعِ البيت! جلستْ بنت موزة وصديقها خلفهم، وراح حديثهما يقلقله.

احتضن جابرٌ الملاكَ السمسارَ بكلِ الأشريةِ والدعاية للبيت فيما راح الآخرُ يعددُ المزايا السلبية من قدمٍ وبناءٍ حجري متهالكٍ وموقعٍ في حارةٍ ضيقة، وكلّما تدنى الثمنُ صعدتْ حرارته.

تقلقتْ الطاولةُ من جسد سامي المخضب، راح يسمعُ عويلَ الأزقةِ ورأى قدومَ المهاجرين المحشورين في علبِ الغرفِ وسمعَ صراخَهم الذي لا ينقطعُ لغسلِ السيارات والجري بالأغراضِ بين الدورب والشقق، ومشاجراتهم ومكالماتهم التي لا تنقطع، ود لو يصرخ: كفى! حولْ البيتَ لمتحف، لدارِ نشر، وأطلقْ الصرخةَ حتى أن المالك ارتعب.

نهضَ وانضم لجلسة بنت موزة. ■

العبـاءة

[إبراهيم راشد الدوسري *]

(1)

في ذلك اليوم، في تلك الساعة، في ذلك الوقت من الصباح، أصبح الزمن يراوح عند لحظة عجيبة، لم تكن متوقعة، فجائية، كالسكتة القلبية حينما تداهم رجلاً في ليلة عرسه، ومدهشة كالفوز بالجائزة الكبرى المليونية، في برنامج جورج قرداحي في ذلك اليوم، في ذلك الصباح كان الموظفون والموظفات في المؤسسة يتناقلون الأخبار وتطورات الموقف، ولا يهملون شاردة ولا واردة إلا فحصوها وحللوها، كان الجميع في سباق مع المعلومات الصحيحة والكاذبة.

قالت إحدى الموظفات وهي تلطم على خديها المليئتين بالبودرا.

لقد جن الرجل، ماذا سيقول للمدير حينما يسأله عن فعلته؟

وقالت أخرى وهي تلوك لبان في فمها:

- واشين السعف على الجمل.

وقال أحد الموظفين وقد مد رقبته يتطلع من النافذة المواجهة للممر المؤدي إلى مكتب المدير.

- لا تستعجلن يا أخوات... بعد نصف ساعة سوف يصل المدير إلى مكتبه ساعتها إضحكن ما وسع لكنَّ.

رفعت إحدى الموظفات وجهها الصخري من على الجريدة... ونظرت إلى الموظف من تحت نظارتها السميكة وقالت:

الرجل حر... ما دام لم يؤذِ أحداً منكم... وهذا

* قاص من البحرين.

الذي تفعلونه. تعسفي غير ديمقراطي بالمرة.

نظر إليها الموظف مكشراً عن أسنانه التي أكل نصفها السوس والدخان وقد اتسعت فتحتي أنفه الأفطس وقال:

- ماذا تقولين؟

- أقول إنكم متخلفون... جهله... لا تفقهون ألف باء الديمقراطية...

همست إحدى الموظفات للموظف الذي راح دمه يغلي في عروقه من شدة الغضب.

دعك منها يا رجل... هل نسيت أنها شيوعية سابقة... وإذا جادلتها سوف تصاب بالسكتة الدماغية، وتفوتك تطورات الأحداث القادمة.

(2)

كان الموقف الذي أبهر العيون وقلب الموازين في ذلك الصباح في المؤسسة، وأثار زوبعة من التساؤلات التي ملأت غرف الموظفين والسعات والممرات بغبار التوقعات والافتراضات المعلقة المتأرجحة. هو ذلك الموظف الذي قدم في ذلك اليوم على مكتبه في المؤسسة وهو يمشي على مهل لابساً (البشت) عباءة رجالية سوداء أنيقة، وهذه كانت هي أم المفاجآت في ذلك الصباح، حيث لم يتوقع أحد في المؤسسة أو في أي مؤسسة أخرى أن يأتي موظف عادي إلى مقر عمله وهو لابس البشت، وقد كان أول من رأى ذلك الموظف أحد الفراشين من كبار السن ضعيفي البصر فظنه وزيراً أو رئيس مجلس إدارة المؤسسة، فانزوى كالفأر المذعور جانباً مفسحاً الطريق لسيادته مخنياً رأسه احتراماً وتبجيلاً لمقدمه، لولا أن لكزه فراش آخر كان يقف بجواره وهو يقول:

ماذا أصابك... هل كف بصرك... هل تنحني لموظف عادي (كحيان).

فرد العجوز بدهشة:

ماذا تقول... موظف عادي يلبس بشت... أكيد مجنون.

(3)

وحينما دخل الموظف على زملائه في المكتب صعقوا جميعاً فخرجت عيونهم من محاجرها من شدة الصدمة، وفتحوا أفواههم كالبلهاء، وواصل الموظف سيره إلى طاولته، وجلس خلفها، ونظر إلى زملائه، وسلم عليهم بكل بساطة وثقة، وراح يعدل من وضع العباءة على كتفه... وبدأ يزاول عمله، كالمعتاد.

فنظر كل موظف إلى زميله نظرات ليس لها معنى... ولكن الثلاثة، خرجوا جميعاً من المكتب الواحد تلو الآخر. وكل واحد منهم يضرب كفاً بكف ويهز رأسه... بعدها انتشر الخبر من مكتب إلى آخر... حتى وصل إلى سكرتير المدير... الذي أخرج في الحال ملف الموظف ووضعه على طاولة مكتب المدير... وبجانبه ورقة صغيرة كتب عليها السكرتير ملخص للموقف

الذي حدث والمخالفة الذي قام بها الموظف.

(4)

وصل المدير إلى مكتبه... قرأ الملاحظة... فتح ملف الموظف... لاحظ أن الموظف... كان يعمل في المؤسسة منذ خمس عشرة سنة، لم يحصل طيلة تلك السنوات على حافزٍ أو ترقية أو مكافأة أو حتى رسالة شكر... ولاحظ المدير من ضمن المعلومات... أن الموظف مثقف... يطرح أفكاراً جيدة، مثابر... يناقش... ولكنه عنيد، من أصحاب المبادئ ... صريح... لا يُجامل... طلب المدير من السكرتير إحضار الموظف... بعد لحظات دخل الموظف إلى مكتب المدير وهو لابس (بشته) كاد المدير أن ينفجر ضاحكاً ولكنه تماسك.

نظر المدير للموظف الواقف أمامه بثقة واعتداد وقال: لماذا تلبس العباءة (البشت) أثناء العمل.

وهل في ذلك مخالفة؟

لقد أربكت العمل... وتسببت في بلبلة وفوضى بين الموظفين.

أنا حر ألبس ما أشاء... والعباءة لباس عربي عريق... ومعروف.

ولكن لا يجب أن يكون لباسك شاذاً عن باقي الموظفين.

قلت لك أنا حر... ما دمت أقوم بواجبي في العمل.

قام المدير ودنا من الموظف وهمس إليه...

أنت سوف تحرجني مع المسئولين يا رجل. دع عنك هذه المزحة الثقيلة.

هذه ليست مزحة... هذا حق من حقوقي... ولن أتنازل عنه.

سوف أعطيك ترقية بشرط أن تخلع هذه العباءة.

لن أخلعها.

سوف أزيدك حافزاً على الترقية... ها ماذا قلت.

لن أخلعها.

سوف أعطيك مكافأة على الحافز والترقية وشهادة تقدير... ها موافق؟

لن أخلعها.

ماذا تريد يا رجل؟

أريدك أن تفسر لي... وتشرح لي الأسباب التي جعلتك لا توافق على ترقيتي طيلة السنوات التي قضت وأنا أعمل بجد وإخلاص... أريدك أن تشرح لي لماذا كنت ترفض لقائي كلما طلبت مقابلتك كلما شعرت بالظلم... حينما توزع الترقيات على باقي الموظفين.

وبعد أن أنهى الموظف آخر كلمة قالها... خرج من مكتب المدير دون استئذان وترك المدير مسمراً في مكانه... وبعد لحظات أخذ المدير يروح ويجئ في مكتبه كالثور الهائج... وتوقف فجأة... حينما لاحت في عقله فكرة ..ووثب على الهاتف واتصل.

- ألو... مستشفى الأمراض العقلية... لدي موظف فقد عقله...

أرجوكم احضروا بأقصى سرعة قبل أن يؤذي نفسه وباقي الموظفين. ■

الركض في شهوة النار **

[أحمد المؤذن *]

خيط فاصل ما بين الجنون واللاجنون، الغرق واللاغرق، الظلمة واللاظلمة، الضياع والـ... لحظات انتظار رنين الهاتف على الطرف الآخر تتكرر مثل وخز المسامير في جسدها المرتجف، تمسك السماعة غير آبهةٍ بصاحب القهوة الأجنبي، يلتقم بعينيه الوقحتين جسدها الرقيق. ترجع تتفقد هاتفها الجوال، رصيد أنفاسه المالية الافتراضية ذاب مثل كل شيء حولها يحتضر. هي مضطرة الآن إلى الهاتف العمومي، تتحمل الدقائق القادمة ولا من مجيب، تحاول من جديد، هنا مصلوبة أمام عيون الرجال تنهش من جمالها، تتبدى أمامهم (شاورما) يصطليها الحر وتوزعها رائحة العرق، فاضحةً مباحة! الرنين ثم الرنين، أقفلت السماعة بانفعال، تهدلت بعضاً من

* قاص وروائي من البحرين.
** العمل الفني: أنا كربنا ليما ـ الأرجنتين.

خصلات شعرها المصبوغ باللون الأشقر، أخفتها تحت قتامة الأسود كما تخفي خيبة وجعها، بعدما نكث وعده الثالث!

يتهرب بسبب وبلا سبب، هاتفه مغلق أو يرن في فضاء الصمت الملعون، لا قيمة له كهذه العلاقة الـ.. عصرت حقيبتها وخنقتها عبرتها ثم لجأت مع حزنها لأقرب زقاق وسط مدينةٍ وجهها يابس القسمات لا يبتسم. تفقدت حقيبتها الجلدية، صفراء وبحلقات معدنية مذهبة الجوانب هه، هديته الرخيصة المقلدة، ذلك الفخ الآثم. تباً له كان يحوم مثل الذبابة حول قطعة الشوكولاته، وثقت به وما أحلى الحليب المجاني؟!

كم تكره هذه الحقيبة، تستخرج من جوفها الأصفر صورته، تحدق وتحدق محاولةً استنطاق النظرة الكاذبة، براءة يمتزج فيها الخبث، وعوده المتكررة. تحدق في محاولة يائسة كيما تنبش سبباً واحداً يبرر له تركها هكذا، وهي الآن في خوفها يتكاثر قلقها من غثيانات الصباحات الماضية... فكرت في إجراء اتصال آخر، تجاهلت نظرات الرجال، ألقمت فم الهاتف عملة معدنية وانتظرت.

أهلاً أهلاً فاطمة، أنتِ في عملكِ بالمستشفى؟ أخيراً تذكرتِ أن لكِ صديقة بهذا الاسم؟!

وقعت في ورطة وأأنـــ . أنا... هذا الكلام لا يقال على الهاتف و...

أقفلت السماعة وهي تزجر غباءها، كادت توقع نفسها في مطب آخر. هرولت مبتعدة تخترق زحام الشوارع، تبكي وسط الضجيج، وسط آلامٍ تتراكم تذيقها معنى الخسارة والضياع، لكن...

أتكون كل هذه الدوائر المفرغة من العذاب، وهم يحجب الرؤية عنها؟ وهم كلماته المعسولة وتصنعه المنافق والهالة الخادعة التي يحيط نفسه بها (ملعون) هذا الشيطان. تحاول إزاحة الأسئلة الكريهة الطعم، لكن الورطة أكبر من أن تزاح بهذه السهولة، هي تعرف ذلك الآن وحان موعد الحسم مع الحقيقة وإن دفعها هذا لأن تزج بنفسها في محرقةٍ أخرى فسوف تفعل!

مسحت دموعها التي سالت مع بقايا الكحل على خديها. تسمرت عند الباب الزجاجي، صيدلية صغيرة، ها إعلانها الخارجي يعطيها الآن فكرة كانت تبحث عنها وتخشاها ولكنها ستوفر الحقيقة التي تبحث عنها. دخلت إلى المكان وهي تشاهد الملصق الإعلاني، لفتاة شقراء تبتسم بخجل شهواني مع بطنٍ منتفخة لايسترها غير تنورة قصيرة ثم...

من الداخل هكذا فجأة بشعر أشعث... في الحال عرض على الصيدلي المشغول بصف الأدوية صورة، نفى الأخير أي معرفةٍ بها. إنه هو شريف ذلك الشقيق الأهوج وهي هنا بالكاد أفلتت من شره! في الحال ابتعد كي يستأنف بحثه المجنون عنها. عدلت عن فكرة شراء مؤشر فحص الحمل، تجاهلت الصيدلي ثم خرجت بحذر إلى شوارع غربتها.

الاختفاء ليوم واحد كارثة بالنسبة لأي فتاة، طبعاً هي الآن تدرك وحل المغامرة والركض في شهوة النار، يعقبه دنس النفس الطائشة وحفر المعصية البلهاء ها تضحك في وجهها. لا فرق الآن، لافرق فقد صارت مثل ماعز شاردة من حظيرة البيت، شريف لو قبض عليها بعد عناء البحث... فستذبح وتسلخ! لا لا لن تعود إلى البيت.

لابد من حلٍ ينقذها، دخلت لأقرب منتزه، علها تستريح في اخضراره ثم ترتب أفكارها القلقة. اختارت مقعداً منزوياً تحيطه الأشجار وظلال المكان، ألا يبدو حزيناً كمثل حزن روحها الجريحة؟! تحاول الهرب من ذكرياتها مع شقيقها شريف، أخذت تتأمل حركة الناس في المنتزه، تتقاطر إليه الوجوه، مجهدة، مكفهرة، مبتسمة قليلا أو غير مبالية وهنا... طفلة صغيرة تحمل دميتها الملونة وتهرول نحوها، نعم تتجه نحوها!

كم هي عفوية اللسان وتدخل إلى القلب هكذا بلا استئذان حينما تكلمت:

عروستي الجديدة أليست حلوة؟

أوه يا حلوتي، أنتِ أحلى منها بكثير، من اشتراها لكِ؟

البابا قدمها لي هدية عيد ميلادي، ها هو هناك مع الماما...

كانت تشير بأصابعها الصغيرة إليه، فتصعقها المفاجأة التي لم تتخيلها في لحظة قنوط، حيث تهرول بها الأقدار إليه من جديد. إنه هو، تقذفه الأرض بعدما توارى عن الأنظار، يتأجج غضبها فتراه عارياً من كل ترهاته وأكاذيبه، ينفلت زمام عقلها، يغلي الدم في رأسها، يقترب وهو غير ملتفت، كان يثرثر في هاتفه ثم...

ترتبك نظراته فيحاول الهرب وهو يمسك بيد طفلته.

كمال، هل رأيت شبحاً حتى تهرب كما الفئران؟

.....

وعدتني بالزواج ثم هربت!

مجنون من يصدق شرف فتيات الرصيف الرخيصات، أذهبي عني وورطي غيري بوساختك.

تلك هناك زوجتك، مسكينة لا تعرف، تعتقد أنها تزوجت رجلاً يعتمد عليه! هو ليس إلا حيوان شهواني، زير نساء قذر.

اشتعل غضبه سريعاً فرفع يده، لكنها تفادت الصفعة، سيطرت على شره فالتقمت يده، عضته في نكرانه وكذبه ووقاحته، الناس تتجمع في المكان ثم... الضربة مباغته حملت غضب رجلٍ محبط. سقطت في مكانها، كأن كل شيء تجمد في فجوة الصمت وأظلم المكان في مسرح بؤسها!

يرتدي حلة من الضباب، تفوح من جنباته رائحة (الديتول) وهنا أشباح بيضاء تنمو وتتحرك في محيط الصورة المهتزة، هيئة أسرة حديدية وستائر يتسلل منها نور الصبح. هل هي هنا في مستشفى؟ فقط لو يخف عنها التشويش الضبابي وتتأكد مما

تراه أمامها. وجه صديقتها فاطمة أم أنها يتهيأ لها فقط؟!

منال، الحمد لله على السلامة.

فاط. . فاطمة، لماذا أنا هنا؟

على مهلك منال لا تخافي، بعد قليل سيأتي شرطي ليسجل أقوالك حول الاعتداء. لم تنزفي الكثير من الدم ولكن عوضناكِ.

ماذا؟ هل سأموت؟!

نعم، موتي من الفرح؟! ترتبطين ثم تتزوجين وأيضاً حامل ما شاء الله ولا تخبرين صديقتك! من هو سعيد الحظ الذي روض صديقتي مشاغبة الصف؟

أنا حـ. . حـ. . حامل؟!

من حقك هذه المفاجأة السعيدة ثم أن... أوه الدكتور يستدعيني، أثرثر معك لاحقاً.

ما بال هذا العرق الغزير يتصبب من جبين الصدمة؟ كل غثيانات الصباحات الماضية تستودع هذه الطامة، كم كانت غبية حينما... ندم الوقت الضائع شواء لروحها المعذبة، يمعن في التنكيل بها هكذا فلا منقذ الآن! قطيع حيواناته اخترق تحصيناتها الدفاعية برسم الوعود الهوائية الكاذبة، وهي ذي أتعس أنثى لا يظهرها شيء في الأرض أو السماء. تتمنى لو يكون كل هذا مجرد مشهد سينمائي أوجعها، فتغير القناة كيما تلتمس شيئاً آخر يبعث على الفرح لتهرب إليه.

شرار الفضيحة سيشعل حريقاً لا يخمده عمر الشقاء هذا، كيف ستتصرف الآن؟ هل ثمة باب يستقبل غربتها؟! لا تجد شيئاً آخر ها هنا غير مستنقع واسع بات يستولي على خطواتها، تغرق فيه بلا رجعة، رجفات الخوف تخترقها كالسهام، صارت هي خرقة الرمي وكل الوجوه تجمعت حولها. فاطمة صديقتها وشقيقها شريف وهذا الشهواني الملعون وأمها، حصار كل هذه العيون التي تجرمها لا تقدر على مجابهته ولن تقدر!

هذا الصوت القادم يغزو سمعها، مثل ظلالهم ربما فاطمة مع ممرضة أخرى، والصوت يتسرب من الجهاز، فترتبك فاطمة قليلاً ويتشوش طيفها. مرة أخرى ها هو الضباب يهاجمها وألم فظيع يحطم رأسها، ظلام يحجب عنها الرؤية، تتمنى أن يبتلعها في حفرته لتستريح، لو... لو تتوقف دوامة العذاب. ■

المقهى وطن

[حمود سعود *]

(1)

المقهى ليس امرأة عابرة في الطريق، والمقهى ليس وردة منسية في حديقة البيت، المقهى ليس استراحة عاشقة تقرأ شعراً؛ لتتلوه في المساء لحبيبها، والمقهى ليس فكرة عابرة في مخيّلة شاعر يسكبها في ورقة أو شاشة وتموت.

المقهى ذاكرةٌ للشعوب، ونافذة حياتها، ورائحة حكاياتها، وعتبة صباحاتها، وباب أحلامها.

المقهى يجمعُ العشّاقَ، واللصوصَ، والشعراء، والمخبرين، والمتعبين، وطابخي الكلام، وقاتلي الوقت. المقهى يجمع كلَّ هذا التماهي في المعاني والأحلام. أنه يُشبه وطناً صغيراً، بل يُشبه الحياة، بل هو حياة صغيرة، حياة مُمتلئة بحيوات كثيرة.

من يظنُّ أن المقهى كرسي وطاولة وفوقهما تمرُّ رائحة قهوة أو شاي؛ فهو ليس في المقهى بالتأكيد. إذا لم تحنُّ روحك إلى المقهى عليك أن تتأكد من قلبك المعطوب جيداً في المساء.

من يظنُّ أن المقهى فسحة من الكلام العابر عليه أن يترك عواطفه في البيت لتنام. ومن لا يحنّ لعزلة المقهى أو ضجيجه عليه أن يفحص عاطفة الحب للمكان لديه.

المقهى ربما يجمع عاشقين، أو لصّين، أو شاعرين،

* قاص من عمان.

أو شاعراً وفكرة ، أو رجلاً وخيبة ، أو امرأة وأغنية. أو أنثى أتعبها الترف والوقت مع نفسها. أو يجمع عاطلاً عن العمل مع أحلامه الصغيرة، أو يجمع سيدة بفقدها العاطفي. أو يجمع الفراغ مع صمت الصباح، أو يجمع ضجيج الليل بأحلام العابرين.

(2)

(أ)

يجلس شاعر في المقهى يطارد فكرة ما؛ يُدللها، لعلّها ترضى برشاقته البلاغية وبخيباته المجازيّة، وتنبت في صدر القصيدة المُترفة بالكلام، يُغري الشاعر الفكرة بالتكرار ورائحة القهوة، فتنزل أو تصعد إلى القصيدة التي نصبها الشاعر للفكرة. وعندما تنزل الفكرة يهمسُ لها الشاعر:

«كم كنتِ عنيدة وقاسية كل هذا الوقت، ما أجملكِ وأنتِ تنامين في صدر القصيدة».

(ب)

في زاوية المقهى امرأة أربعينية تُطاردُ حزنها الصباحي، تشربُ قهوتها على مهل، تتأمل وجهها وقلبها في مرآتها الصغيرة التي تنام في حقيبة يديها الوردية. وتقول:

ما أفسدكَ أيها الزمن ماذا فعلت بامرأة أنيقة مثلي؟ أكلتَ أنوثتي وتركتَ لي الخيبات.

يردُّ الزمن بنبرته الواثقة دائماً: أنتِ من تركتِ أُنوثتكِ تموت في كلّ شيء. ولم تُدللي أنوثتكِ بما يُليق بجميلة مثلكِ.

(ج)

العامل الذي قضى عشر سنوات من عمره في البلاد النفطية، يجلس هذا المساء في مقهى المطار؛ قبل أن يغادر بدون رجعة؛ يُدللُ نفسه التي أرهقتها الأحلام بكوب قهوة، يشربُ العاملُ الذي ترك زوجته وطفلتيه قهوته، ومع كل رشفة قهوة يتذكّرُ ما حصل له في هذه البلاد، سيحمل في ذاكرته رائحة الصباحات في المزارع التي حرثها، والنخيل التي حفظ تفاصيل حياتها وأنواعها ودورة حياتها. على طاولة المقهى الليلي في المطار يفرش العامل أحلامه وأشواقه، ويمسح الدمعة الأخيرة ويغادر.

(3)

لم تكن لهذه البلاد ثقافة عشق للمقاهي؛ (أو لم تتشكل حياة مدنيّة بعد) لا أتذكّر أنني في طفولتي أو مراهقتي جلستُ في مقهى وشربتُ شاياً أو قهوة، أو تأملت عابراً أو جالساً، بعدما خرجتُ من مدينتي إلى مدينة صور الساحلية للدراسة. شدّني مشهد كثرة المقاهي المُنتشرة في المدينة، وما شدّني أكثر جلوس كبار السن في تلك المقاهي؛ وخاصة وقت المساء، يجلسون بشكل يوميّ، ينثرون الحكايات والذكريات والتبغ كل مساء، بعدها عرفتُ أن الكثير منهم اكتسب هذه العادة من خلال رحلاته بالسفن في الماضي

إلى الكويت والبصرة وعدن والهند والبحرين وزنجبار. لذا بدأت علاقتي مع المقاهي في مدينة صور في سنوات دراستي الجامعية.

أول مقهى بدأتُ أتردّدُ عليه مقهى صغير بالقرب من سوق المدينة. بدأت أقرأ بعض الروايات فيه. أدمنت الجلوس في ذلك المقهى الصغير الذي يتردد عليه بعض العمال وكبار السن في المدينة. أعجبني قرب المقهى من الشارع مما أعطاني المتعة والدهشة لأتأمل العابرين والسيارات. أتذكّرُ الآن بعض روايات نجيب محفوظ، وعبدالرحمن منيف، ومحمد شكري التي قرأتها في ذلك المقهى الصغير. أتذكّر رائحة الشاي بالحليب في الصباحات البعيدة.

(4)

للبهجة نصيب من العزلة.

خلال عملي في مسقط، جذبني مقهى منعزل في مركز البهجة (مورد كافية). في هذا المقهى قضيتُ بعض الصباحات والكثير من المساءات به. كتبتُ بعض النصوص وقرأت الكثير من الكتب. كانت للقهوة الصباحية متعة خاصة. وبعدما كثر الأصدقاء الذين يرتادون المقهى قررت تركه، كي لا أفقد محبة المقهى.

بعدها تنقلتُ في عدة مقاه، ومنها مقهى مفتوح على الشارع. أطلق عليه بعض الأصدقاء مقهى (المغتربين)، وبعضهم أطلق عليه مقهى التناكر (ناقلات الماء). هذا المقهى سيدخل لاحقاً في التحقيقات ويُتهم بعض روّاده بتكوين تنظيم التناكر!.

(5)

في السنوات الأخيرة قرر أحد أثرياء مدينتي (سمائل)؛ وهو ابن شاعر مشهور في المدينة أن يفتتح مقهى، ويطلق عليه مقهى الرصافة القديم. وفي الرصافة القديمة قرر شباب من المدينة أن يقيموا في المقهى صالوناً للقراءة، وأن يجعلوا للحوار شجرة تثمر أو (أنها ستثمر ذات يوم) فكرة. أغلق صاحب المقهى بابه للفكرة، وأغلقتْ السلطة نوافذها لشجرة الحوار، وكسّر حطّاب الجهل الشجرة بفأس قمعه.

(6)

عن المقهى كُتبت بعض القصائد والنصوص، وفي المقهى رُسمت بعض اللوحات، ومن المقهى تأسست الأفكار وتبلورتْ الخطابات. وشهدت التحولات؛ لا أظن أن الذاكرة العربية المُنهكة بالهزائم والنكبات دائماً، والمُتهمة بالنسيان والتناسي أنها ستنسى الكثير من أصحاب المقاهي الذين ساهموا بطريقة أو بأخرى في الكثير من الثوارات العربية المعاصرة.

مثلما لعب المقهى دوراً مهماً في الحياة السياسية، كذلك لعب دوراً مهماً وكبيراً في الحياة الثقافية

في معظم الحواضر الثقافية. على سبيل المثال وليس الحصر في الدول الغربية يحتفلون بالذكرى المئوية لبعض المقاهي الثقافية التي ارتبطت بأسماء ثقافية وروائية وفكرية كمقهى (إيرونيا ببابلونا) في أسبانيا الذي تأسس عام 1888م الذي أصبح له شهرة عالمية بفضل الكاتب الأمريكي إرينست همنغواي الذي كان أحد رواد هذا المقهى.

والحال نفسه في بعض العواصم العربية مثل القاهرة وبيروت وبغداد ودمشق كانت هناك مقاه ثقافية ساهمت إسهاماً واضحاً في المشهد الثقافي العربي. ومن أشهر المقاهي الثقافية مقهى، ريش في القاهرة الذي ارتبط اسمه باسم الشاعر أمل دنقل ، ومقهى الفيشاوي الذي ارتبط في الذاكرة الثقافية العربية باسم الروائي نجيب محفوظ.

هناك علاقة وثيقة بين المثقف والمقهى. وقد تمت الكتابة عن هذه العلاقة، ولكن كذلك هناك علاقة وثيقة بين العامل والمقهى أو الطبقة العمّالية بالمقهى، وهذه الحالة منسية وغير ملتفت إليها سردياً. نلاحظ مثلاً في عُمان في منطقة (روي) يتكدس العمال في المقاهي الصغيرة وخاصة في المساء وأيام الإجازات.

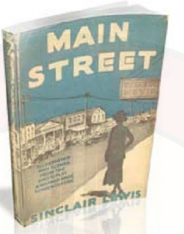
(7)

ومن خلف الزجاج ترى المشاة المسرعين
ولا تُرى إحدي صفات الغيب تلك:
ترى ولكن لا تُرى
كم أنت حر أيها المنسي في المقهى!
فلا أحدٌ يرى أثر الكمنجة فيك،
لا أحدٌ يحملقُ في حضورك أو غيابك،
أو يدقق في ضبابك إن نظرت
إلى فتاة وانكسرت أمامها..
كم أنت حر في إدارة شأنك الشخصي
في هذا الزحام بلا رقيب منك أو
من قارئ!
محمود درويش

(8)

وحدك في الصباح، أنت سيد المقهى والمكان، من سقف المقهى تنساب أغنية، ومن كلمات الأغنية ينهمر حنين امرأة لرجل في المنفى. تهرب من حنين المرأة المفجوعة بالغياب، ترتشف قهوتك بكسل صباحي، ترفع عينيك إلى حائط المقهى، في الحائط نبتت غابة وامرأة. المرأة التي تختبي في الغابة لا تحن إلى أي شيء. فقط تحدّقُ في وجوه العابرين على المقهى وتبتسم، وتبتسم فقط دون أن تُفكر في يوم ما أن تنزل من الغابة المعلق في حائط المقهى لتجلس مع أي غريب. ودون أن يفكر أي عابر كذلك أن يدعو المرأة إلى أن تشرب القهوة معه، ومع ذلك ظلّت المرأة تبتسم لكل العابرين على المقهى. ■

قط النجوم



[سنكلير لويس]
[ترجمة: عبد السلام إبراهيم *]

وصل الضحايا إلى ثلاثة آلاف ومائتين وواحد وتسعين حتى الآن، مع التوقع بوصول المزيد مع كل برقية من سان كولوكين، لكن لم يتقرر حتى الآن عما إذا كان اللوم الأكبر يقع على قائد السيارة رقم 22، لأنانية السيدة سيمى دولسون متجردة العواطف، أو لحقيقة أن ويليس ستودبورت ربت على قط ملون ذي عيون لبنية.

كانت مداعبة ممزوجة بالنفاق. كان ويليس يلعب الكرة بعد الظهيرة، لذلك كان جائعاً، وكان تواقاً للفوز بدعم أمه لموقفه اللطيف تجاه أصدقائنا الأغبياء. لم يكترث ويليس بأن يكون لطيفاً مع صديق غبي. الكعك هو ما كان يريد. كان احترامه قليلاً للقط الذي يُسمى أدولوفوس جوزيفوس مودفيس- بعدئذ أخذه للمطبخ، وحاول أن يرى إذا كان يمكن أن يختبئ تحت حنفية الحوض.

كان ذلك توازناً غريباً في الطبيعة، بأعلى قمة من قمم الحلم يمكن أن يؤثر طفل أرضي في اتجاه الشموس بعشرة ملايين سنة ضوئية. بمداعبة أدولوفوس جوزيفوس مودفيس بدأت سلسلة رهيبة من الأحداث تظهر ملموسة في نجم يقف خلف نجم صاعد. موت نابليون المُبعد إلى المنفي جعل بعض الرجال يتوقفون عن خدش رؤوسهم وحلمهم. سقوط قرطاجة وفّر طوباً رخيصاً لبنائي الأكواخ الضخمة. لكن أفعال ويليس ستودبورت

* مترجم وقاص من مصر.

الزائفة قد غيرت التاريخ.

أجرت السيدة سيمى دولسون اتصالاً هاتفياً بعد الظهيرة لأم ويلى العجيب ذي الرأسين، الذي يقيم في شارع سكريمن، في النصف الغربي في مدينة فيرنون. ناقش اثنان من العملاء أسعار الزبد، وظلم المدرس الجديد ذي الرأس المنفوش في المدرسة العامة، وبلاهة النظريات الجديدة الخاصة بتربية شباب واعد. كانت السيدة دولوسون تنتظر السيارات القادمة على الطريق السريع، لأن سيارات أوكاديل تمر مرة واحدة كل ثماني عشرة دقيقة، وإذا فاتتها السيارة القادمة ستتأخر على تجهيز العشاء. فبمجرد أن سمعتها قادمة أمسكت بقبعتها ورأت الشاب ويلى يتقدم نحو الغرفة، وينحنى ليربت على أدولوفوس جوزيفوس مودفيس ذي العينين الناعستين.

دندنت السيدة دولوسن التي لم تُثبت الدبوس في قبعتها تماماً بقولها: «يالك من فتى عزيز لدى! أليس ذلك برائع؟»

نسيت أم ويليس أنها اعتزمت أن تتحدث مع ذريتها بخصوص موضوع المقبض المفقود لصندوق الطحين. تهللت أساريرها وقالت لويليس «هل تحب القط يا عزيزي؟»

«نعم، أحب قطناً، هل يمكنني أن آخذ كعكاً؟»

أسرع ماتشافيلى الشاب ليأخذه، والدرباران، النجم القرمزي يرتجف من الهواجس.

« أليس قطاً رائعاً!» هكذا كررت السيدة دولسون

– تذكرت سيارتها ثم ركضت سريعاً.

كانت قد تأخرت جداً بسبب إعجابها بالأفعال اليومية، لدرجة أنها وصلت إلى جانب سيارة أوكاديل التي كانت تمر لتوها. كانت تكتظ برجال أعمال منهكين، ويتقدون غيظاً، وهم في طريقهم لمنازلهم في أطراف فيرنون، لكن السيدة سيمى دولوسن كانت واحدة من الشخصيات البدينة والأنانية التي تجعل المدينة بأسرها تنتظر، بينما تقوم هي بإحضار بذور للكناري. لوحت للسيارة وقامت بعمل حركات مخادعة من خلال هرولتها المسعورة.

كان قائد السيارة رقم 22 رجلاً عطوفاً، ودق جرس التوقف في منتصف المسافة قبل المبنى. بالرغم من زمجرة السبعين راكب فقد أوقف السيارة، حتى تنفست السيدة دولوسن الصعداء بعد أن ركبت السيارة، مما جعلهم يتأخرون دقيقتين. كان ذلك سبباً كافياً لأن يفوتهم ميعاد السيارة التي تنتظر في الموقف، لذا كان عليهم أن ينتظروا هناك وقد انطلقت ثلاث سيارات أخرى قبلهم.

عند وصولها كانت السيارة رقم 22 قد تأخرت خمساً وأربعين دقيقة.

كان السيد اندرو ديسكوبولوس صاحب متجر الحلاق العام في خضم مأساة. كان السيد ديسكوبولوس ينتظر نفس السيارة أوكاديل. وعد زوجته بأن يعود للمنزل للعشاء، لكن لأنه يتوق للشراب دائماً، فقد رغب في أن يتسلل لنادي

بارني ليقضي سهرة في لعب البوكر؟ انتظر دقيقة واحدة وكان مؤدباً بشكل غير مسبوق، واعتزم أن يتحاشى لعب القمار. انتظر دقيقتين، وبدأ يدرك كم إنه كان شهيداً. فلن تأتي سيارة أوكاديل أخرى. فلابد أن يترجل عائداً إلى المنزل. على أي حال ينتظر أن تقوم زوجته بكيل اللعنات له! انتظر ثلاث دقائق، وبألوان وردية تذكر متعة لعب البوكر في نادي بارني.

سبع دقائق قبل أن تستدير سيارة أوكاديل المتأخرة عند الزاوية، توقف فيها السيد ديسكوبولوس عن الصراع النفسي، وبضبط نفسي خارجي وإثارة داخلية اندفع في الممر، متجهاً لنادي بارني. توقف عند المقهى الجنوبي ليتناول ساندويتش وقهوة. حاول أن يشترى سيجار فكسب ثلاثة من السيجار من الصندوق الآلي. فكان ذلك يعنى أنه كان محقاً في عدم ذهابه للبيت. وصل لنادي بارني في السابعة والنصف. لم يبرح النادي حتى الساعة الواحدة والنصف صباحاً، وعندما هم بالمغادرة لم يكن متيقناً من الاتجاه، لكن كانت حركته نشيطه، نتيجة لاحتفاله بمكسبه أربعة دولارات.

تحت ضوء قمر خريفي يُثبط العزيمة وطقس مترب عاد السيد ديسكوبولوس للمنزل متمايلاً. كان ويليس ستودبورت والسيدة سيمى دولوسن وقائد السيارة رقم 22 نائمين حينئذ، وحتى أدولوفوس جوزيفوس مودفيس الحقير قد خاض معركة رائعة خلف صفيحة قمامة عائلة سميث، استسلم إلى نوم بريء فوق الأجزاء الناعمة من ممسحة الأرض في ركن السقيفة الخلفية، لأنه يحب أن تزعجه الفئران. فقط كان السيد ديسكوبولوس متيقظاً، لكنه كان يحمل شعلة قدر ينذر بالشر، وفي كوكب من كواكب الشمس الذي يُدعى بروسيون كانت هناك سيول وزلازل.

عندما استيقظ السيد دريسكوبولوس في الصباح كانت عيناه غائمتين وملتهبتين. قبل أن يذهب إلى متجره رأى ثلاثة رؤوس تنتظر أناماله، مما جعله يبتهج. وقف في الركن، يتمايل ويشع وجه نوراً. كان من الطبيعي أن يتمتع بكبرياء اكتسبه من خلال مهنته كحلاق، لكن حينئذ كل مهاراته الفنية الحساسة قد تلاشت من خلال رغبته الجارفة للمغامرة. علق بعين ثاقبة على حلاقة شعر شاب جلف كان يتسكع أمام صيدلية. كانت حلاقته مرتفعة عن العنق، مما جعلها تترك العنق وخلفية الرأس صلعاء حتى قمتها.

كانت المرة الأولى في هذا العام التي احتاج فيها أن يحتسى فيها شراباً قبل الظهيرة. أرسل له القدر الضاحك السيد بالمر ميجبى حامل الشعلة.

كان بالمر ميجي واحداً من شباب فيرنون الواعدين. كان يعيش في نادي الجامعة، كان يمتلك بذلتين من أجل السهرة، وكان مساعداً لرئيس شركة سيتروس. كان خريج مدرسة فنية، تعلم اللغة الأسبانية، وأصبح خبيراً في أنظمة العمل. كان اليوم هو ساعة حظه، نتيجة لمراسلته

الطويلة كان قد تسلم في الصباح تلغرافاً يدعوه للذهاب إلى نيويورك ليقابل الرئيس ومسئولي باخرة شركة سيتروس بخصوص شغل وظيفة مدير منطقة بيونس أيرس. أعد نفسه خلال عشر دقائق. لكن كان لديه ساعة قبل قيام القطار الذي سيستقله، وعشرين دقيقة حتى يصل بالعربة. بدلاً من أن يستقل سيارة أجرة ترجل من النادي حتى شارع سيلدن ليستقل سيارة أجرة.

من خلال باب في الزاوية نظر إلى متجر الحلاق الخاص بالسيد ديسكوبولوس، والذي ذكره بأنه يحتاج لأن يقص شعره. ربما لن يكون لديه وقت بأن يقص شعره في نيويورك قبل أن يرى مسؤولي الباخرة. كان المحل لامعاً، وكان السيد ديسكوبولوس نظيفاً ومبتهجاً ويرتدي سترة بيضاء. دخل السيد بالمر المحل وقال «قص شعر متوسط.» فانجذب إلى أصابع السيد ديسكوبولوس الطويلة الرشيقة، فأغمض عينيه وحلم بمستقبله.

في منتصف عملية الحلاقة استيقظ السيد ديسكوبولوس، اندفع فأعتمت عيناه، نتيجة لذلك جرف كثيراً من كثافة شعر مؤخرة رأس السيد ميجيي الملساء. تنهد السيد ديسكوبولوس وحدق في الضحية ليرى إذا كان قد لاحظ موطن الضرر. لكن السيد ميجيي كان جالساً، وعيناه ضيقتان وشفتاه منفرجتان، فقد أصبح لورد مرفق المحيط، يعطي الأوامر للفلاحين السنغاليين والتجار بإشارات صامتة.

تذكر السيد ديسكوبولوس عنق المتسكع التي جرفها الحلاق، وقلد هذا النموذج. قام بإخفاء الجزء الذي قصه بعمق بأن جرد مؤخرة رأس السيد ميجي. أصبحت الرقبة عارية كرأس النعامة.

لأنه فنان اضطر السيد ديسكوبولوس لأن يحتفظ بالتنسيق، بالإيقاع الصحيح، لذا وازن خلفية الرأس بأن أزال الكثير من شعر المقدمة – من فوق أذني السيد ميجي.

عندما انتهت التجربة، كان السيد ميجي شاباً أصلع يضع باروكة تعتلى قمة رأسه. بدا كأنه عش طائر الصَعْو يقف فوق كومة ملابس. كان يبدو جاداً ومسلوخاً بشكل علمي. على الأقل رأى نفسه في مرآة الحلاق عندما فتح عينيه.

استغاث بعدد من الآلهة، قال إنه يريد أن يقتل السيد ديسكوبولوس. لكن ليس لديه وقت لهذا العمل الرحيم. لابد أن يلحق بالقطار. أدخل رأسه التي أُسيئ معاملتها داخل سيارة الأجرة، شعر بالخزي لأن قائد سيارة الأجرة كان يضحك على حلاقة شعره.

قال ديسكوبولوس متذمراً بعد أن تركه السيد ميجي في الخلف دون أن يعطيه أجر الحلاقة، ونال الكثير من التوبيخ، «حلقت شعراً ليس بالكثير جداً، سيتحسن أدائي خلال أسبوعين. ماذا يعني أسبوعان؟ سأذهب لأحتسي شراباً.»

بالتالي انضم ديسكوبولوس، كأنه جاهل مثلهم عندما يشتركون في أي دور في مأساة متصاعدة،

لويليس ستودبورت وادولوفوس جوزيفوس، والسيدة دولسون وقائد السيارة 22، في ظلام اللا أهمية كان بالمر ميجي يركب القطار- يشعر بتعاسة شديدة.

تخيل أن الجميع بدءاً من الحمال حتى الفتاة التي ترتدي فستاناً حريرياً التي تجلس في الممر يضحكون على تسريحته الغريبة. بالنسبة للسيد ميجي كانت الغرابة في شكل الياقة أو الشعر أو حتى اللهجة أكثر شراً من القتل. قام بتدريب نفسه بصلابة على المعايير الثابتة في كل شيء. كانت هناك على سبيل المثال ثلاث زجاجات من البراندى يمكن أن يحتمل المرء احتساءها. كان أكثر الشباب الذين يُعتمد عليهم في المكاتب العاملة بالهيئة، وقبل ذلك كان متوافقاً مع الزملاء الجادين وكان بعيداً كل البعد عن الزملاء المستهترين، يدخن الغليون ويمتدح الألعاب الرياضية. لم يكن لديه خبرة ليتعلم أن يحتمل هذا الخزي المطلق من الاختلاف في مستوى قص الشعر.

بينما كان القطار ينهب الطريق بلا هوادة إلى نيويورك، استجمع قواه لكي يضع في حسبانه أن حلاقة الشعر لا يمكن أن تكون أسوأ مما قد يتخيلها. يمكنه أن يتجول بشكل عادي في عربة المدخنين، فكانت لحظة مناسبة لأن يتخلص من الركاب الباقين الذين كانوا بمنزلة مرآة له. كل مرة كان يقوم بعمل نفس الاستكشاف المزلزل الذي يبين أنه كان أكثر سخافة مما قد يتذكر.

في نهاية اليوم، حاول أن يقرأ أو أن ينسخ المنظر أو يثير إعجاب المدخنين بالليل، وهو جاثم في مكانه المتمايل- لم يكن يفكر في شيء آخر. قرأ فقرة واحدة من الكتاب الثقيل الذي يحمله كل ركاب قطار بولمان أملاً في أن يُرغموا على الانتهاء منه، لأنه ليس لديهم شيء آخر يفعلونه إلا القراءة. أصبح أكثر حساسية. كل مرة كان يسمع فيها ضحكاً، كان على يقين من أنه موجهه له، ولأنه أشاح بوجهه بعيداً بسبب انزعاجه من التحديق المجنون من الركاب المصاحبين له، فجعل نظراتهم تزيد شراسة.

الثقة الجميلة التي حجبت عيوب السيد ميجي الطفيفة عن نفسه، وساعدته لأن يترقى لمنصب مساعد رئيس الخطوط الملاحية، قد تمزقت. وبدأ يرتاب في نفسه. شعر بأن الآخرين يرتابون فيه. عندما زحف على المنحدر الأسمنتي في محطة نيويورك، بعد أن ألقى نظرة متقلبة إلى سيارات الأجرة الحمراء، ليرى إذا كان النيوركيون سيلاحظون سخافته أكثر من الناس الذين مر بهم من قبل، تساءل لو أنه اتخذ قراراً بعدم العودة إلى فيرنون، ويبرق لمسئولي الباخرة إنه كان مريضاً.

لم يكن يبالغ بشأن أهمية رحلته لنيويورك. إن مسئولي شركة سيتروس كانوا ينتظرونه حقاً. كانوا يحتاجون إليه بالفعل.

إنها حقيقة مشبعة بالفضول خاصة بالاقتصاد

النفسي تقول إن هناك الكثيرين من أصحاب الأعمال ينتظرون ويُصْلون من أجل الفرصة لأن يدفعوا عشرة آلاف كل عام لشباب ذوى ثقة، كما أن هناك شباباً ذوى الثقة ينتظرون ويُصْلون من أجل فرصة ليكسبوا ألفاً في العام. إن رئيس شركة سيتروس، وشركة أمريكا الجنوبية، والهند الغربية للملاحة مريض في المستشفي منذ ستة شهور، بعد إصابته بالإلتهاب البريتوني. من فراش المرض أدار سياسات الشركة. فسارت الأمور بشكل طيب، بوجود الموظفين القدماء الذين يعملون بشكل آلي، لكن حدثت أزمة، كان أمام الشركة أن تتوسع أو أن تتوقف.

شركة جرين فيزر لاين خشيت من مقاضاتها، فأرادت أن تبيع كل سفنها لشركة سيتروس، والتي إن اشترتها فسوف تضاعف أعمالها. لو أن شركة أخرى اشترتها لاشتدت المنافسة، ومن ثم يمكن أن تدمر شركة سيتروس.

كان أمام سيتروس فرصة خمسة شهور لاتخاذ القرار وبنهاية تلك الفترة كانوا يأملون أن يجدوا الرجل الذي لديه القدرة على عمل تواصل بين عقل الرئيس المريض بالإدارة العامة للشركة- واعتقدوا أنهم وجدوا في بالمر ميجي هذا الرجل. لم يعرف ميجي كم إنه كان تحت المجهر. لم يقابل أي مسئول من المسئولين أو الموظفين في شركة سيتروس، لم يقابل أياً منهم مهم، وكانت مراسلاتهم مهذبة وليست مثيرة. لكن الرجلين المهذبين اللذين كانا يبحثان عن شيء في فيرنون مؤخراً، كانا عميلين تجاريين سريين لشركة تيتانك ريتينج، وكانا يعرفان كل شيء عن ميجي، من خلال عدد الكؤوس التي كان يحتسيها في النادي، حتى حسابه في البنك، وسلوكه وهو يستمع للحكايات عن السفن الكبرى للشركة.

إن مسئولي شركة سيتروس كانوا متأكدين أنهم وجدوا رجلهم. كان من المفترض أن يرسلوا ميجي إلى بيونس ايرس، لكن فقط حتى يتم اختباره، فلو كان مناسباً كما يظنون فيمكن أن يعود خلال ثلاثة شهور ليعمل نائباً للرئيس براتب يساوي مرتبه في فيرنون أربع مرات. في هذه الأزمة كانوا يتحلون بكرم اليأس.

كانوا يخططون لمقابلة ميجي في جناح الرئيس في المستشفي في الساعة الرابعة والنصف، وكان القطار قد وصل في الساعة الثالثة والربع.

ذهب ميجي إلى فندق، وجلس مذعوراً، ينظر إلى نفسه في مرآة الغرفة. أصبح أكثر سذاجة، أكثر خشونة، مسلوخ وصعب المراس في نظره.

اتصل بالمستشفي، وطلب الرئيس. « أنا ميجي، في طريقي إليك.» هكذا أردف مرتجفاً.

«هه! هذا الفتى يبدو ذا خصر نحيل. ليس لديه ثقة بنفسه.» هكذا قال الرئيس شاكياً لصديقة القديم، «أرفعني قليلاً يا بيلى. لابد أن نعطيه نظره شاملة. لا يمكن أن نأخذ أي فرصة.»

كانت ملحوظة الشك جرثومة أصابت رئيس

مجلس الإدارة. «هذا أمر سيء للغاية. قال خبراء الاقتصاد إنه كنز؟ لكن-لازلت- بالطبع...»

عندما واجه بالمر ميجي الرئيس، والنائب الأول للرئيس، ولجنة تتكون من أربعة أعضاء من مجلس الإدارة، ثلاثة من الستة أعضاء قد فرغوا من كلمات الترحيب إلى سكون الريبة. شعر بتلك الريبة. لكنه قطعها هكذا:

«يظنون إنني مخطئ تماماً أن أقص شعري هكذا. لكنني لا أعرف أي حلاقة أفضل من ذلك. ولا أستطيع أن أشرح. لا يجب أن أعترف بأنني أعرف أن هناك شيئاً خطأ- لا يجب أن أعترف بأنني كنت صيداً سهلاً، وسمحت لحلاق ثمل أن يجرف رأسي.»

كان مشغولاً جداً بتلك الأفكار الصدئة لدرجة أنه لم يفهم السؤال الحاد الذي أطلقه في وجهه الرئيس:

«ميجي، ما رأيك في مستقبل المنافسة بين القمح الإسترالي والقمح الأرجنتيني؟»

«أنا- أنا- أنا لا أفهمك يا سيدي، هكذا قال ميجيي، ضحية قط النجوم المتلعثمة، لائماً.

قال الرئيس في نفسه: «لو إنني لا أفهم سؤالاً بسيطاً مثل هذا السؤال- ترى لو كان النائب الأول للرئيس لا يفهمه أيضاً؟ لا. إنه هرم ممل.»

بينما كان يكرر التساؤل بدون اهتمام، سمع إجابة ميجي المتذبذبة.

ونسى ميجي أن يضع معلوماته المعتادة عن مستقبل حبوب نيوزيلندا.

بعد ساعتين قرر الرئيس وأعضاء مجلس الإدارة أن ميجي «لا يصلح تماماً» بمعنى إنه غير صالح تماماً، وبدأوا يفكرون والقلق يعتريهم في أن يتحدثوا عن متقدمين آخرين للمنصب. لم يكن أحد من الآخرين مقنعاً.

بعد أربعة أشهر قرروا أن يتمهلوا، أن ينتظروا حتى يُشفي الرئيس. ربما لن يجدوا من يثقون فيه بشكلٍ كافٍ لكي يساعد الرئيس في الإدارة. هكذا رفضوا الحلّ بشراء أسهم شركة فيزر لاين للملاحة.

كانت أفضل دعابة أن بالمر ميجي بدا مناسباً في حلاقته المضحكة، لأن حلاق شارع الكنيسة قد بدأ يحلق شعره بطول محدد، عندما كان مبتدئاً في بالي فقد استقر على هذا النمط، كان محترماً لكنه كان كئيباً. لكن الحلاقة الجائرة قد أظهرت عضلات رقبته النشيطة. لم يبد مشدوداً أو رشيقاً. على الرغم من أن عشرات الناس بين متجر الحلاق في فيرنون ومستشفي نيويورك قد لاحظوا قلقه، لكن لم يعتبر أي منهم أن حلاقته غريبة- تساءلوا عما إذا كان مختلساً أو مزوراً.

عاد ميجي إلى فيرنون محبطاً، والجنرال كوريوس دولس الرئيس السابق لجمهورية أمريكا الوسطى في سان كولوكين، دخل قطار ضحايا ويليس ستودبورت في شارع سكريمنز.

استعمر الجنرال جزيرة ينيز، التي تقع على ساحل سان كولوكين. قام بزراعة حقول القصب والبن،

بعد أن صادر أملاك عشرة آلاف مواطن. كان الجنرال مرحاً وحاكماً بسيطاً. عندما قبل رئاسة سان كولوكوين، بعد اضطرابات عسكرية، لم يشنق أحداً- ماعدا ابن عم واحد أو اثنين.

كانت مستعمرته في جزيرة ينيز تخدمها بواخر شركة فيزرز لاين. لم يكن المشروع كافياً ليضمن توقفاً منتظماً في سواحلها، لكن الجنرال دولوس أبرم اتفاقاً خاصاً مع مدير الشركة، واتفاق آخر مع الرئيس المريض لشركة سيتروس، وعُقد اتفاق لاحقاً بأن يتحمل الأثار لو اشترت الشركة سفن فيزر الخضراء.

لكن عندما رفضت سيتروس العرض، تم بيع أسطول شركة فيزرز، ليس لشركة ملاحية عبر الأطلنطي، ولكن لشركة من سياتل، من أجل تجارتها في ألاسكا وصربيا. وبالتالي كان على الجنرال أن يعتمد على خدمة خط شركة تنكان الذي انطلق من سان كولوكوين.

كره مالك هذا الخط الجنرال، كرهه عندما كان الجنرال رئيساً، وأضيف لتلك الكراهية كل رشفة رشفها من النبيذ طوال تلك السنوات. فسدت فاكهة الجنرال فوق متن البواخر القديمة، كانت دائماً متأخرة جداً لكي تلحق بالسفينة التي تمخر مياه الشمال. كان البن مبللاً، وكان القصب قصيراً. عندما أحضر الجنرال شحنته بيأس فقد أُحرقت بشكل غامض.

الفقر والفشل استحكما في جزيرة ينيز. لم يكن لدى المستعمرين طعاماً كافياً. عندما وصلت الأنفلونزا الجزيرة مات المحليون الضعفاء زُمراً. فر بعضهم للبر الرئيس وهم يحملون المرض. أعداد القتلى الذين يمكن أن يقلوا من خلال توفير الراحة والطعام المناسب، وإمدادات الدواء، قدرها الطبيب البروفيسور سير هنرى هينسون ستورجيس بثلاثة آلاف ومائتين وتسعين. كان أحد الضحايا هو الجنرال ذو القلب الكسير.

قبل أن يموت اقتربت منه عجلة القدر، وتوقفت في مملكة أوروبية معينة. كان الجنرال بكل مستعمراته ومشاريعه المالية الوكيل السري لتلك المملكة. كان الملك مزعزعاً على عرشه. اهتز وتأرجح وهدد بأن يزول منه. كان يحتاج لرسوم لإصلاح ذات البين – هدايا جميلة للدوق الذي قاد حزب المعارض لعميل أجنبي، رجال دين معينين ومحررين وأساتذة، حتى القائد المزعوم لجناح اليسار للحزب الراديكالي.

خمس سنوات قبل أن يربت ويليس ستودبورت على أدولوفوس جوزيفوس مودفيس، أدرك الملك أنه في خطر من أن يتلاشى مُلكه. فكر في ذلك الأمر. استدعى الجنرال كوريوس دولوس من أمريكا الوسطى الذي جاء بأموال خاصة بالعائلة المالكة، فكانت سبباً في تطوير مستعمرة جزيرة ينيز.

كان من المستحيل بالنسبة للملك أن يتواصل مع تفاصيل المستعمرة. هل سمع بخسارة خدمة جرين فيزرز، ربما رفع التمويل لشراء الأسطول

عندما أحجمت شركة سيتروس عن هذا الخيار. لكن الجنرال المتغطرس وشاربه المفتول كان يفخر دائماً بخصاله وأفضاله على المملكة.

لم يكن قد دنا من الموت عندما أرسل برقية مشفره يبلغ فيها الملك بأنه لا يتوقع دخلاً من جزيرة ينيز. ثم علم الملك أنه لا يمكن أن يفي بوعوده للنبلاء والوزراء، وأن أنصاره يمكن أن ينضموا للحركة الجمهورية، لأن العرش ذا ساق مرتعشة، يمكن أن يركله من تحته أشخاص وقحون يلبسون أحذية ميكانيكية.

هكذا جاءت ساعة محددة اهتزت فيها النجوم البعيدة جداً بسبب قوات غامضة من البقعة الترابية البعيدة التي تُسمى أرضاً، قوات تغير كل الحدود وعادات أوروبا الجنوبية. استدعى الملك في تلك الساعة وزيرين ومبعوث أجنبي يثق فيه، وبابتسامه واهنة مشهورة دمدم قائلاً: «أيها السادة ، إنها النهاية، هل أفر أم...أم...تذكروا أنهم لم يسمحوا بجنازة لابن عمي حتى ولو كانت خاصة.

في تلك الساعة، في كوخ في الجزء الزنجي الجامايكي لعاصمة سان كولوكوين، كان الجنرال كوريوس دولوس، صديق الملحنين وأساتذة العلوم، يحتضر من لاشيء سوى الأمل المريض والخوف البارد الزاحف نحوه، واعتقاده بأنه مصاب بسرطان الرئة.

على بعد أكثر من ألف ميل كان رئيس شركة سيتروس للملاحة يكتب استقالته. صديقه القديم رئيس مجلس إدارة الفروع ناشده مجدداً فقال «لكن هذا يعني دمار الشركة يا بِنْ. لا يمكن أن نستمر بدونك.»

«أعرف يا بيلي، هكذا قال متنهداً، ثم أردف «أنا متعب تماماً. لو أننا وجدنا شخصاً ينفذ كل أفكاري، لكنت نجحت في الإدارة، ولكانت الشركة انتعشت.خُدعنا بشأن ميجي. لو أننا لم نضع وقتاً في عمل التحريات عنه، لكان لدينا وقت للبحث عن الشخص المناسب، وكان حَمَل عن كاهلي الكثير، حسناً، سأرحل خلال ثلاثة شهور أيها الرجل الهرم.»

بعد نصف ساعة وعلى بعد من نصف القارة غادر بالمر ميجي منزل رئيس الشركة. ترجل كأنه يحلم. قال رئيس الشركة: «لا أعرف أين المشكلة، يابني، لكنك لا تستحق أن تُشنق. وأنت تحتسي الكثير من الشراب. من الأفضل لك أن تذهب إلى مكان ما وتضبط نفسك.»

زحف ميجي إلى أقرب مكتب تلغراف مفتوح، وأرسل برقية لبافلو وبانجر يقبل فيها عرضهما في شراء القسم. لم يكن المرتب أقل من المرتب الذي كان يحصل عليه، لكن هذه الوظيفة لها مستقبل أفضل. بعد ذلك احتسى كوكتيلاً، الكأس الرابع في هذا المساء.

لا يمكن أن يكون قد اتُخذ قراراً رسمياً سواءً في هذه الليلة أو الليلة السابقة أن حلاقاً اسمه ديسكوبولوس قد ضرب زوجته، ومن ثم قالت

«سأهجرك.» قال الجيران إنها على الرغم من هذا كانت المرة الأولى التي يضربها فيها، فإن الأحوال كانت سيئة جداً معهما منذ عدة شهور. أكد أحد الجيران أن المتاعب بدأت ذات ليلة عندما قطع ديسكوبولوس وعداً بأن يعود إلى المنزل على العشاء، لكنه لم يعد حتى الساعة الواحدة والنصف صباحاً. على الرغم من أنه نسي ذلك، فيبدو أن تلك الليلة كان عيد ميلادها، وأنها أعدت لاحتفال صغير من أجل تلك المناسبة لهما.

لكن من المؤكد أن في الساعة نفسها في الليلة نفسها كان هناك سلام ومطالعة عميقة لنكات الصحيفة في منزل الزوجين ستودبورت في شارع سكريمنز.

انحنى ويليس لكي يشد ذيل أدولوفوس جوزيفوس مودفيس فهو قط يفهم إلى حد ما. اشتكت السيدة ستودبورت قائلة: «الآن، يا ويليس دع القط وشأنه! ربما يخربشك، وربما تنتقل إليك البراغيث والحشرات الأخرى. لن أقول لك ماذا يمكن أن يحدث لو أنك لاطفت ومرحت مع...»

قاطع السيد ستودبورت متثائباً: «أوه، دعي الطفل وشأنه! تظنين أن شيئاً مريعاً يمكن أن يحدث، بسبب أنه ضرب قطاً. أظن أنه ربما يصاب بإحدى تلك الجراثيم، ومن ثم ينشرها، وقبل أن يُشفى منها، يصيب اثنين أو ثلاثة بها! ها، ها، ها ! أو ربما يجعل شخصاً ما يسرق بنكاً أو يقوم بعمل مريع! ها، ها، ها! من الأفضل أن يتوقف خيالك، يا ماما! نحن جميعاً...»

تثاءب السيد ستودبورت، وأخرج القط، تثاءب، رأى الساعة، تثاءب، وخلد إلى الفراش، ومازال يضحك على خياله بشأن ويليس، الذي لديه تأثير غامض على أشخاص يبعدون عنه بخمسة مبانٍ.

في تلك اللحظة بالضبط في قلعة من قلاع العصور الوسطى تبعد خمسة آلاف ميل من ويليس ستودبورت، تنهد ملك أمة قديمة لسمو حاكم آردن، المبعوث الخاص والسري للعرش البريطاني قائلاً: نعم، إنه غسق الآلهة. أنا فخور بقولي ذلك، حتى في سقوطي أستطيع أن أرى بوضوح غموض القدر. أعرف بشكل محدد أن سوء حظي هو رابط ما في سلسلة من الأحداث بدأت بشكل مثير للإعجاب بـ...»

« بـ... فقدان الآلاف من الأرواح والملايين من الجنيهات، في سان كولوكوين.» هكذا قال لورد آردن متأملاً.

«لا! لا! لاشيء أرضى. كنت طالباً في علم التنجيم. أنا ومنجمي اعتزمنا أن فرصة الشر الخاصة بي وبشعبي المسكين ما هي إلا الفصل الأخير في تراجيديا كونية بدأت بالتغير الخفي في مغناطيسية ازيميك، النجم البارد العذراء. أصبح أخيراً من المريح أن نعرف أن أحزاني بدأت في لاشيء بدهي، لكن رحبت بها النجوم المتأملة في الهاوية البعيدة جداً في الليل السرمدي، وأن هذا...»

« أوه، نعم، نعم، أرى» هكذا قال حاكم آردن.

سنكلير لويس (1885 – 1951) روائي أمريكي.

حصل على جائزة نوبل عام 1930. كان أول كاتب أمريكى يفوز بالجائزة. حاز على شهرة دولية بسبب روايتة التي تهاجم أشكال الضعف التي رآها في المجتمع الأمريكى. عمل صحافياً. نشر عام 1914روايته الأولى «صاحبنا السيد رن» جاءت الرواية سرداً ساخراً بصورة رائعة. من أهم رواياته «الشارع الرئيس» عام 1920، فأثار من خلالها تعاطف الجمهور وحملت إليه الشهرة. كانت الرواية نقداً لاذعاً ومؤثراً لبلاده، من حيث نقص الثقافة في مدينة أمريكية، كما نقد طريقة التفكير والرضا عن الذات. من أهم أعماله «أورسميث» 1925. وهى رواية تصف خيبة أمل طبيب شاب مثالي في صراعه مع الفساد والحسد وحب الذات، فازت الرواية بجائزة بولتزر، فرفضها لأنه كان يتمنى أن يحصل عليها قبل ذلك.

ربما كانت رواية لويس «دودسورث» 1929 آخر أعماله الجيدة. تقابل الرواية الحياة الأمريكية في تضادها مع الحياة الأوروبية. يعتبره النقاد فناناً دقيق الملاحظة بصورة غير اعتيادية، أكثر من كونه فناناً خلاقاً حقيقياً. في مرحلة الثلاثينات كرس لويس اهتمامه بالمسرح. وكان آخر عمل «لا يمكن أن يحدث ذلك هنا» 1935، ويتناول محاولة انقلاب الفاشيين في أمريكا. تناولت أعماله الأخيرة موضوع التمييز العنصري، وكانت آخر رواية له «العالم كبير جداً» ونُشرت بعد وفاته. إن رواية «الشارع الرئيس» التي حاز بفضلها على جائزة نوبل أشبه بدراسة واقعية لسكان ضاحية عقولهم ضيقة الأفق. من أهم أعماله «محاكمة الصقر» 1915، «الأثرياء»، «الشارع الرئيس» 1920، «أرنب» 1922. ■

السُّـقوطُ بنيـةَ الجُّلـوس

[أحمد مبارك آدم *]

المُلكُ: جلْسَـتُكَ حامل الفكر...
على مقعـد مغمـور...
وتـرشـف شايـا لا يـروج لـه الإعـلان...!
«الشاعر السوداني عاطف خيري»

يتغضن وجه المقعد... تبصق المرآة الشاحبة من أحشائها صورة الملك؛ قبل أن تتكسر. ينتفض المقعد الطاعن في الضجر، بعصبية، متحرراً من جلوسك الأبدي وإليتيك الضرّاطين...؛ يغير هيكله من وضعية الجلوس... ثم يسقط في الهاوية...

في فناء الغرفة التي تجتذب حوائطها بعضها؛ ثمة ضوء ناعم ومسالم؛ يستحيل ملمسه هو الآخر إلى سواد خشن وقاس؛ قسوة تعير مخالبها فراش الملك الوثير قبل لحظة...!
ستزيح دثارك الحريري بأصابعك الفزعة: هاهي الأنوار مضاءة... قطتك تغط في حلم حميم (مواؤها الداعر يسوغ لذلك...)
ـ ما المشكلة إذن؟
تلوذ بالصراخ...
لكن صوتك ـ حينها ـ قد اختنق في لجة

* قاص من السودان.
* العمل الفني: ابراهيم الصالحي ـ السودان.

الصمت... وكرسيك الدوار يسدل كتفيه في سكون و ارتخاء أبْله...!

ستمزق أشعة الشمس، التي تتسلُّ، صباحاً من جيب السماء الغربي؛ غشاوة ما اختلج حلْمَتُك غير الوديعة أبداً...: فالذي يتخلق الآن في أروقة القصر؛ ماتبذره أنامل الفنان(خبير الديكور...)؛ إذ يعبث برصَّة الأشياء لاجتراح مشهدية مغايرة...

هذه الفكرة التأمرية، البعد الجمالي الذي يطمح جنوح الفنان وجنونه أن يوجدانه؛ يوخز كائنات تهجسك في مقتل. بدورها؛ تصطك أسنان تفكيرك المنخورة فتظل تعبث فيها، طيلة نهار كامل، بقشة الظنون... تزحف، متوالدة، حبال اتهام غليظة ومرعبة، إلى البراح الضيق الذي يحتضن جناح الخبير؛ ملتفة حول عنقه بذريعة اختراقه أحلام الملك...!

وبعد برهة من القلق، تأتي امرأة يتدفق من قلبها حزناً مدهشاً على بلاط الملك.

ـ يالها من فجيعة!

تكتسح نمل بري يستشري بصفاقة حول مكعبات سكر حنظلي المذاق... يرتجف المقعد... تتكسر أعواد الملك.

على أكتاف متهدلة، تشيع اللغة الدامية التي تبصقها المرأة؛ جثامين أربعة: هكذا الملك ياذا المسمى سيدي... تقول المرأة. تنفث ماشاء لها الحزن حزناً وتزيد: «العبر ملقاة على قارعة العالم... والانحناء ليس خصيصة الأحدب وحده؛ ولكن عليك بالتقاطها لأن الجبل نفسه محض فقاعة رهيفة... فقط ماينقص هو إيماننا بالملامسة؛ بعض الخشونة...»

تعجل «أم الصبيان» مواراة حزنها بتجاويف القلب؛ بعد أن قبرت أبناءها الأربعة، وجمال الصبر يشع في عينيها فيُغرقُ العالم!

سيسحق الملك، بإيماءة إصبع، النمل المرتبك؛ إنه ما استساغ مرارة أم الصبيان حال استباحتها بلاطه المقدس. وبإيماءة من ذات الإصبع، الذي سيبتر؛ يستدعي نملاً ذا أرداف كبيرة تصطفق، وبطون تكاد أن تغطي الركبتين؛ فيسحبون رفاقهم المسحوقين إلى جحور مظلمة...

جلبة تكتظ بها ردهات القصر... في رأس الملك تصرصر كوابيس البداية الأخيرة. سيفكر بخطوط أنابيب تضخ عرق الكائنات، الذي يعصر الآن، في جيبه الكبير...

ووقتما تكتظ قاعة الولائم المباغتة ـ هذه التسمية: ولائم، وإن كانت ذات إيقاع خبيث؛ ولكن إمعاناً في دمغ المشهد المكلل بالعمائم الكبيرة والتمر المرصع بالسمسم، والفول السوداني إذ يقذف، بطريقة مضحكة، داخل الفم ـ تكون المقاعد جميعها قد انتصبت في كمال الوقوف؛ الوقوف كتجربة لم تخطر أبداً بخيال الصانع!

القدمان الأماميتان تتحولان إلى ذراعين طويلين... فيما الأخريان تظلان ترطمان على السقف الذي يبدأ عنيفاً بالتصدع؛ الحركة التي أتاحت لعقارب ساعة الحائط تجريب الركض، للمرة الأولى، داخل أروقة الميناء الضيق. فالجمال يكمن ليس

في الحركة المحضة؛ ولكن في القوة؛ الروح العدمية التي وهبتها الأشياء نفسها!

ـ كل شيء قد انتصب...

يقف الفنان على حطام العالم، يعبث بالريشة على شاربه المشذب، على طريقة المجانين... تنفرج شفتاه بابتسام غامض؛ وكأنما عثر على تعريف للفن حينما يقفز إلى حيز الفعل...!

على أنَّ الملك سيظل يذكر، حتى بعد أيما مآل؛ وخصوصاً حينما يقذف قطعة العملة في الهواء (طريقته في تغليب الصورة...): أم الصبيان جالسة تحت ظل مهتري، تصب لزوجها، من إبريق الشاي مسود القعر، الكوب الخامس، تحديداً، وسيكونان سعيدين على طريقة لم يشهدانها، كما أنهما لن يعلما سبب تلك السعادة الغامرة، أبداً.! ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

أفـول

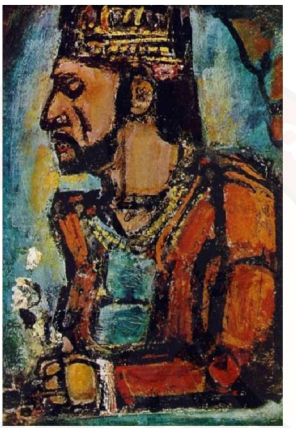
[عبدالفتاح صبري *]

ظلال الأشياء
للأشياء مرايا
وظلي كذوب
كصَوتي
لأن الضوء
للظل دليل
فهل رأيت للماء
ظلاً
في حنايا الخرير
وهو ينسدل
في كف الموج
ينسجه شطحاً
متأرجحاً
من جنون

وأنا صنو الماء
يؤججني شوك الخطو
على درب الرحيل
يؤرجحني المسير
بين تيه الظل
ونور الذبول
مرغماً أنزف
كبريائي معطراً
بحلم الطلول
وقلبي كأقدامي
يسير حافياً
على مسامير
الأفول

* كاتب مصري مقيم في الإمارات.
* العمل الفني: خلود آل سالم ـ السعودية.

الطاحن الأول



[يحيى سلام المنذري *]

شعرت بأن شيئاً نقص من داخل فمي. حدست الأمر. أدخلت أصبعي وبدأت أتلمس أسنان الفك السفلي، سناً تلو السن. واكتشفت بأن تاج سني في الجانب الأيمن ليس في مكانه. انتزقت. بقايا وجبة الغداء ما زالت موجودة أمامي. حبات رز متناثرة بكثافة بجانب الصحن. بقايا عظام الدجاجة المشوية متراكمة في المفرش. والتاج ليس موجوداً في مكانه. عمره عشر سنوات. وفجأة تمرد وهرب من رأس السن.

منذ عشر سنوات كان هذا السن اللعين يؤلمني بشدة. ذهبت إلى الطبيب والذي ما أن رأى أسناني حتى ابتهج وكأنه شاهد كنزاً ثميناً سوف يقلبه ويخطط ليغرز فيه مناشيره ومشارطه. وبعد الأشعة والفحص نُزِع العصب من السن. ذلك

* قاص من عمان.
* العمل الفني: جورج رول ـ فرنسا .

العصب الذي كان موجوداً منذ أن نبتت لي أسنان. نزعه من قاع السن نزعاً، وعلى مدار ثلاثة أيام. جلسات النزع تلك أخذت من وقتي، وسببت لي آلاماً شديدة. وبعد ذلك نصحني الطبيب بأن أضع على السن المنزوع الروح تاجاً. وقد نطقه باللغة الإنجليزية: «crown».

لنا أن نتخيل؛ بين ليلة وضحاها صار السن الذي قتله التسوس ملكاً، فعند نزع الروح منه أُلبسَ تاجاً. كان الكراون غالي الثمن، لكنها نصيحة الطبيب. فهو من سيأخذ النقود. أما أنا سأحافظ على سني الميت وأجعله حياً وقوياً بواسطة التاج.

وأراه يتفاخر وهو ميت أمام الأسنان الأخرى، بأنه سيلبس تاجاً وسيكون ملكاً عليهم. وسيُذَكِر الأسنان الأخرى بأن هناك سنيين ماتا وخُلِعا من اللثة خلعاً ولم يلبسا تاجاً. بل طُرِدا من مملكة الأسنان هذه، ودفنا خارجها.

وها هو التاج هرب فجأة من السن. رأسه المنخور أصبح عارياً. وبدا ضئيلاً وضعيفاً، وسيتحسس من السوائل الباردة والساخنة، ولن يقدر على طحن المكسرات أو حتى مضغ الحلويات أو اللحوم. والمشكلة الأكبر بأن موعد سفري إلى لندن -للمشاركة في مؤتمر- هو فجر الغد، واليوم هو الجمعة، وعيادات الأسنان مغلقة.

لمحتني زوجتي، سألتني عن سبب تغير وجهي فجأة. وضعت يدي على خدي وقلت لها: «سقط الكراون».

وبسرعة بديهة فهمت المشكلة، واقترحت بأن أبحث عنه في صينية الغداء. على الفور نفذتُ مقترحها، فتشت بين بقايا الطعام في الصينية وفي المفرش. بقايا عظام الدجاج، بقايا الرز البرياني، بقايا السلطة الخضراء. أدخلت أصبعي في صحن الزبادي وحركته، ولكنني لم أجد ذلك الجسم الصغير. أخرجت أصبعي مصبوغة بالبياض. مصمصتها حتى رجعت إلى لونها الطبيعي. ومن جانبها بحثت زوجتي في صحنها وفي بقايا الطعام الذي تركته، وتساءلت: «كيف يسقط الكراون في صحنها؟» لكنني أدركت بأن البحث يجب أن يكون دقيقاً وفي كل الأماكن الممكنة وغير الممكنة، فأنا أحتاج ذلك التاج حتى أستفيد من قوته. فالسن بدونه سينكسر وربما سأفقده إلى الأبد. وهو يتخذ موقعاً مهماً وقيادياً بين الأسنان الأخرى. ويعتبر من الطواحن، بل هو الطاحن الأول. كان التاج سلاحه ودرعه الأصيل. كان جباراً وهو فاقد الروح. ما هذه المعادلة العجيبة؟ سنٌ ميتٌ ولكنه قوي، وفي مقدمة الطواحن. وكل ذلك بفضل التاج.

وبعد بحث دقيق وجدته. نعم وجدته. ها هو اللعين. ظل صامداً عشر سنوات. وقع في وقت لا أحسد عليه. الآن وقت الظهر. اليوم الجمعة، غداً في الفجر موعد سفري. لا توجد عيادات. هل أتي بـ «سوبر جلو» وألصق التاج في السن بنفسي؟ اليوم لا يوجد طبيب أسنان ليرجعه

مكانه. ولكن زوجتي اقترحت أن تتصل بإحدى صديقاتها التي تعالج أسنانها عند طبيبة أسنان صديقة لها.

قلت لزوجتي: «وهل ستوافق على فتح عيادتها من أجلي؟».

ردت عليّ أثناء انهماكها بتنظيف مكان الغداء: «لنحاول، سأذهب وأكلمها».

كنت ممسكاً التاج الثمين برفق، حتى لا يسقط ويضيع مجدداً، وحتى لا يتسخ مرة أخرى. يبدو عليه الشحوب والتقدم في العمر. عشر سنوات، عمر طويل. لكنه كان صامداً طوال هذه الفترة. اشتغل بقوة. بذل جهداً خارقاً. لحوم وأسماك ومكسرات وعظام وحلويات وخبز وسوائل باردة وساخنة. كان يؤدي مهامه بجدارة لا توصف. كان قوياً. لماذا هرب وفي هذه اللحظة بالذات؟ لماذا سقط وتمرغ في بقايا الرز؟ لولا بحثي واكتشافي اختفائه المفاجيء لكان الآن في غياهب القمامة، وسيختفي للأبد. وسأفقد أنا السن المتبقي. وأعرف سلفاً السيناريو الذي سيحدث لاحقاً. أولاً لن أقدر أن أضع لقمة واحدة في الجانب الموجود فيه هذا السن. وربما سيسبب لي ألماً أو سينكسر. مسكته بحب. كدت أن أقبله لولا أن جاءت زوجتي وقالت لي: «صديقتي أقنعت الطبيبة بأن تفتح عيادة الأسنان وتستقبلك قبل المغرب».

إذن سيعود التاج إلى السن ولو لفترة مؤقتة. وضعته في علبة صغيرة حتى لا يهرب مجدداً. وبذلك بعثت الاطمئنان إلى السن الميت واعداً إياه بأنه سيعود حياً وسيلبس التاج، وسيعود ملكاً■

يتطاير شراً

[محمد محمود المرباطي *]

انتفخت أوداجه وتضخمت كثبان غادر يهم بنفث سمومه القاتلة على طرائده الضعيفة، لسانه الماكر يلهج بكلمات ملتوية تنفح منها رائحة الدهاء، كان شديد الفخر بمنصبه الحكومي الرفيع جداً وهو يستدير كطاووس فارد ريشه البديع أمام الموظفين الثلاثة، يحدثهم عن تاريخه القديم الذي أوصله إلى هذا المنصب الخيالي الثراء والوجاهة، كان أحد الموظفين الثلاثة يجلس على أريكة مخملية كبيرة تبعد نحو عشرة أمتار أو أكثر قليلاً عن زميليه الموظفين الآخرين اللذين اتخذا مقعديهما بالقرب من طاولة المسئول صاحب المنصب العالي المذهبة الفخمة، زاويته البعيدة التي يحدق من خلالها تدعه أن يطل على قسمات وجه المسئول الكثيرة التعابير المرتبكة من خلال حركات عينيه وتقاطيع جبهته، أخذ يوجه كلاماً فيه شيء من الغرور إلى الموظفين المتورطين

* قاص من البحرين.
* العمل الفني : بول جوجان ـ فرنسا .

بالجلوس بقربه، وهما يهزان رأسيهما بين لحظة وأخرى يجاملانه كمداً لما يهذي به من أحاديث كاذبة عن ذلك الماضي الذي كان يتباهى بسرده جذلاً، كانت تتراءى في عيونه المضطربة التي لا تهدأ أهدابها نفسٌ تعاني عقدة تضخم الذات، لم ينطق أحد منهم طيلة فترة كلامه ربما رهبة من زلة لسان قد تسقطهم في شر عدوانه، سكت قليلاً منتظراً مديح أحد له لحصوله على منصبه العالي، طال صمتهم، فعاد ليتكلم ولكنه في هذه المرة غيّرَ دفة حديثه بصورة غير متوقعة قائلاً:

ـ تعرفون هؤلاء المتحكمين بالسلطة في هذا البلد يحبون من يرفع شأنهم نفاقاً ورياءً، لقد قمت بكتابة مقالات أمدحهم فيها وأمجدهم في المجلات والصحف المحلية. أخذهم العجب من كلامه الغريب، أخذ يطلق بعدها ضحكات منتشية كالمنتصر في ميدان معركة حامية الوطيس، اعتدل في كرسيه وأخذ يتفرس بعمق في عيني الموظف الجالس على يمينه كأنه يستعد لقول شيء أشد من سابقه غرابة، تنفس شهيقاً عميقاً واستمر في مواصلة كلامه قائلاً:

ـ هل تصدق انهم استدعوني وكانوا ممتنين كثيراً وقدموا لي الشكر لمقالاتي، أعطوني بعدها هذا المنصب الرفيع.

في «الطوابق» العليا كان مكتبه، لا يسمح لأحد بالصعود إليه إلا بعد أخذ إذن من الحرس الخاص الذين يحرسونه على مدار الساعة، رغم أنه تجاوز الستين من عمره بسنوات عديدة، فهو لا يتقاعد أبداً رغم الأموال الهائلة التي نهبها، كانت تتسرب أنباء خفية عن حبه للهو والمجون والعربدة، يجلب فتيات جميلات سكرتيرات شخصيات له، يستغلهن بسطوته وجبروته، لا يمكثن طويلاً معه ويستبدل أخريات بهن، إلى أن جاءت إحداهن، كانت صغيرة في السن، ملامحها البريئة توحي بأنها لم تتجاوز العشرينات من عمرها، شعرها مسترسل كحرير ناعم الملمس، عيناها تشع منهما دفء بحر هادئ الأمواج، تضفي الجمال والنور عندما تطل في الصباح الباكر وهي في طريقها إلى مكتبها في الطابق العلوي الأخير.

التقاها أحد الموظفين في صباح يوم مشرق عند بداية حضوره للدوام، تكلم معها بكلمات قليلة وبعدها عرفته على نفسها قائلة له:

ـ رأني مسئولكم في زيارته لمقر شركتنا في المجمع التجاري الضخم، عرض علي راتباً كبيراً للعمل معه سكرتيرة في مكتبه، أنا من عائلة فقيرة، والدي متوفي، لدي أخوة صغار في سن المدارس ولا يوجد عائل لهم غيري.

أسرعت بعدها الخطى نحو المصعد الذي ابتلع جسدها الجميل بداخل صندوقه الحديدي ليأخذها إلى الطوابق العليا.

في صباح أحد أيام الصيف الحارة، اشتد فيه تراكم الضباب الكثيف كستارة تتدثر بها الأرض

وتتلحف تحتها البنايات والعمارات الشاهقة، وصل الموظف إلى العمل بصعوبة من جراء اختفاء معالم الطرق، أخذ النهار ينتصف ببطء بعد أن صفت الدنيا تدريجياً بانقشاع ذرات الضباب الرطبة، كان يتأمل من نافذة مكتبه تلك الساحة المقفرة التي تقع أمام البناية التي يعمل فيها، رمالها الناعمة تحولت متفحمة السواد من شدة لهيب الشمس المتوهجة التي تتسلط عليها طيلة أشهر الصيف الطويلة، تطرق إلى سمعه خطوات أرجل تنهب الأرض وتقترب من مكتبه، لم يصدق ما رأت عيناه عندما دخلت الفتاة الجديدة مكتبه، ارتبك كثيراً لرؤيتها المفاجئة، وجهها الجميل بدا خائفاً، عيونها تفضح دموعاً تنهمر منها، بيدها ظرف بني اللون، سلّمته إياه وقالت بكلمات قليلة فيها حزن عميق:

ـ أرجوك أوصل هذه الرسالة إلى المسئولين في الحكومة، إني مستقيلة من العمل.

خرجت مسرعة ولم تخبره بما جرى لها، نظر إلى الظرف وجده مفتوحاً، تردد في إخراج الرسالة، قال في نفسه:

ـ يبدو إنها كانت مرتبكة ومستعجلة ونسيت أن تغلقه بإحكام، أو ربما أرادت أن أعرف سبب استقالتها المفاجئة.

أخذ يقرأ كلماتها بصوت خفيض داخل نفسه، قرأ أسطرها الأولى، علم منها إنها رسالة شكوى على مسئولها المتغطرس صاحب المنصب العالي، واصل قراءة كلماتها التي تقول فيها:

ـ طلبني في مكتبه كعادتي كل صباح لأتلقى تعليماته بتنفيذ الأعمال المطلوبة، اقترب مني وهو ممسك بصورة كبيرة كانت مركونة على مكتبه، أشار إلى الموجودين معه في الصورة، كانوا أفراداً يلبسون بشوتاً موشاة بخيوط ذهبية، قائلاً لي:

ـ سأعطيك أرضاً كبيرة عن طريق هؤلاء المتنفذين في البلاد الذين ترينهم معي في الصورة، انهم يملكون كل شيء في هذه البلاد، وأنا صديق مقرب إليهم.

أخذ بعدها يتلمس أجزاء من جسدي، رفضت ما كان يقوم به، فوجئت بهجومه علي، اشتدت مقاومتي له وأنا أصرخ وأرجوه ألا يفعل ذلك، لم يلتفت إلى توسلاتي، امتدت يده إلى خاصرتي محاولاً أن يفك تنورتي، أخذ يشدها بكلتا يديه إلى أن إنحسرت عن جسدي، ارتمى علي ولم يتركني إلا بعد أن انتهك كرامتي ونزفت دماء براءتي.

أعاد رسالتها إلى الظرف، ركب سيارته وهو يسلك الشوارع البعيدة المؤدية إلى ديوان الحكومة لتسليم رسالتها، لمح من بعيد شبح مسئوله المجرم يتأبط ذراع احد رجال الديوان ينافقه ضحكاً وبشته الأسود يتطاير شراً مع عصف الرياح المزمجرة.

نظر إلى رسالتها بجانبه على المقعد الأمامي، أدخلها في صندوق لوحة القيادة، أحكم غلقه بالمفتاح، عكس اتجاه سير سيارته ورجع يائساً. ■

جسدي والموت

[علي التاجر *]

عبرتهم بعينين نزتا خجلاً مُراً واغرورقتا بماءٍ ثقيلٍ على الأهدابِ. كنتُ أنكسرُ في عيونهم. تلكَ المرايا التي أراني فيها ذابلاً ومستسلماً، صورةً يجترونها كلما أرداوا قمع رغباتهم وتوبيخ أنفسهم الأمّارة بعزاءٍ طويلٍ على الدنيا التي تحيلُ الغصن الأخضر هشيماً، وتهيض الأعناق قبل الأعذاق.

قمتُ أذودُ عني استرحامهم ببسمةٍ أنحتها على خدي ورسمٍ أشداقي، وأقول في نفسي لكلّ العابرين:

لا تقتلوني بخناجر الشفقة التي تزرعونها في جسدي، لا تقتلوني، أرجوكم.

كان أحدهم يجرني بتؤدةٍ عبر الدهاليز الملتوية، أمام الأعين التي حرثت جسدي المكدود على الكرسي المتحرك وأنا أتلفع بثوبٍ بيضاء رقيقةٍ هي حصة الأجساد التي تستوطن هذا القبر الكبير.

تنهدتُ غير بعيدٍ عنهم. أطرقت برأسي، واتكأتُ على دعامة الكرسي الملساء. فللتُ أصابعي، وأحنيتُ جبيني ملصقاً إياها بصدغي. تهتُ وأنا

* قاص من البحرين.

أشق قعيداً هذه الممرات. كنتُ أسمع فحيحاً ورغاءً يخرجُ من كلّ الجهات، حتى إذا توقفنا، حُملتُ بمشقة وأُوسدتُ على أريكة مفروشة بالبياض، ثمّ رأيتُ أشباحاً خضراً، وبيضاً، وزرقاً مكممي الأفواه وأنواعاً شتى من المباضع والسكاكين.

ابتسم لي أحدهم وهو يقترب مني:

– ما اسمك؟

أجبته ببطء ثمّ منحتهُ بسمةً باهتةً وأنا أُسلمُ نفسي للشفرات التي ستزحف قريباً فوق رقبتي والمخدّر يندسُّ في عروقي ويحيلني ميتاً على غير ميعاد.

* * *

هنا يقذف الزمنُ بضحايا انفجارات الخلايا الحية ويخبؤهم بعيداً عن الأعين النهمة والشوارع والمارة. ذات فجرٍ جاءوا برجلٍ مدنفٍ ذي لحية كثة وسائبة كانت تشي بأن شفرةً لم تزحف لتجزّ ذؤاباتها منذ زمنٍ طويل.

أتوا به محمولاً كعادة الموتى الأحياء على سريرٍ متحرك، وقد أيقظ من كان نائماً، أما أنا، فلأنني لا أرقد إلا بعد أن يدسوا في عروقي مخدراً لا يأتي بمفعوله إلا بعد ساعة، فقد ظلت عيناي تحدقان في السقف والنوافذ التي تلمعُ من خلفها مصابيح الشوارع وتسمع أبواق السيارات، وتقول إن حياةً قائمةً هناك لن يوقفها اختباؤك ورفاقك في هذه الغرف المعتمة.

نحن مُحرِمون للموت، لذا فإن صراخه الفائر من شدقيه، لم يحرّك أجساد رفاقي، إلا لأنه أتاهم بغتةً وعند ساعات الفجر، فأيقظهم أجمعين.

سأموت... سأموت، بطني سينفجر...

قالها بملء فمه، وقد تلوّى كثعبانٍ على السرير. كان يختبرُ الألمَ الذي تكيله له خلاياه عندما تأنفُ من ناموسها الأزلي. الموتُ يتسجرُ في أجسادنا من أي مكانٍ وفي أي زمان، بعضنا يتسلل لينخر عظامه، وبعضنا الآخر ينبت مخاليه في بطنه كما صاحبنا الذي لم يدرِ أننا في الليلة التي سبقت مجيئه كنا شهوداً على احتضار أحدهم في الغرفة المجاورة.

جلّ ما نعرفهُ أنه مصابٌ بمرضٍ عضال، وأنّه يكره الأنابيب المغروسة في عروقه، فما ينغرز أحدها إلا ويقذف به جانباً فيندلق دمهُ على الفراش ويلطخ البلاط، ولذلك قيدوه، ومنذ ذلك الحين، بقينا نسمع نحيبه وتأوهاته، واستغاثاتٍ لا تجابه إلا باللوم والتوبيخ.

كانَ صوتهُ المبحوحُ يسمع آخر الليل وهو يعالجُ حزنهُ ووحدته. يبكي وهوَ يعتفر على السرير ويفحصُ برجليه، فبقينا نسمعُ صدى ارتطام السرير في ناحيتنا كل ليلة. ربما فضل أن يسلم نفسهُ في غير هذا المكان، ولكنّه ودعَ الحياةَ صبراً، على مهلٍ كان الموتُ يسحب جذوره ويجزها واحدةً بعد الأخرى وهذا ما دفعَ بالحرائق داخله أن تهبه في آخر لحظاته قوةً لفكّ قيوده، فانتزع الأنابيب المغروسة في يديه وفوّرَ دمهُ الدلقَ على البلاط ورمى بنفسه من على السرير فما

أسعفته ساقاه الذابلتان، فزحف على بطنه إلى الباب الموارب ليموت في النور بدل أن يُدفن مرتين في الظلام.

بالكاد أخرج جذعه من الباب وساقاه ظلتا مغمورتين في العتمة، فلم يكتب له أن يرتوي من النور حتى باغته الموت حين تفجر دمه من فيه وسفح حياته في الردهة.

في الصباح، رأيناهُ يلعقُ دمه ويزمُّ قبضتيه وعيناه جامدتان كالحجر، وفمهُ المفتوح يوحي بأنّ صرخةً دفينةً كانت تتقد في أحشائه، ابتلعها لا شك بمرارةٍ وهو يستطعم الموت.

* * *

هنا يلسعك الصباح، فالشمس لا تراها إلا من خلف شبابيك ونوافذ المستشفى البنية. انتبهتُ لنفسي وأنا عارٍ تماماً إلا من خرقةٍ بيضاء معقودة على عنقي، وفجأةً دخل الممرضون والعاملون يريدون تنظيف الأسرة وأنا أغرق في حيرتي، فالبداية كانت في سريري، وبمباغتة لا تخلو من الدعابة، نُزع الدثار مني وأنا متشبثٌ به أحاول جاهداً تغطية جسدي ولفّ هذه الخرقة البالية الملوثة بالدم.

انتزعوا الدثار مني فتمسكت بالسرير جيداً، حركتُ ساقيّ فلم أقو على ذلك، فأتوا ليعينونني على النهوض فلم يستطيعوا تحريك جثتي التي كنت أحسب أن روحي كانت تراهق في الخروج منها.

حملوني بعد يأسهم، فسوى يديَّ اللتين بقيتا علامةً لحياة هذا الجسد؛ لم يكن عضواً واحداً قادراً على الحراك، لكنني وأثناء ذلك أحسستُ بدمي يتدفق بعنفٍ في خلايا جسدي المنهك حتى دفع شعاع الضوء في روحي نحو الأعلى. اختنقت حينها بهواءٍ بارد ثقيل يعبر من حنجرتي المقروحة ونحري المعروق، ولم أجد بداً من أن أفتح فمي لأطلق للريح تنهيدة الروح المخنوقة.

ذُهل الجميع من تلك الصرخة المدوية، فأدركوا أن لا فائدة من تنظيف سريري، ثم هممتُ بإرجاع رأسي للوسادة، فالتفت لأوظب نفسي عبر المرآة الصغيرة المعلقة في الصندوق الخشبي الذي بجانبي، ولم أصدق ما رأيت بعيني، كانت رقبتي تشبه بالونا منفوخاً، وخيوطاً حمراء جمد عليها الدم تتكسر في خط طويل على امتداد رقبتي التي دبغتْ بسائلٍ أصفر غامق مدهون في جميع أنحائها.

أخذتُ خرقةً كانت بقربي، ولففت رقبتي بها، وأعدت النظر إلى المرآة.

قلت في نفسي:

- هكذا أنت أفضل ، لكنك ربما تفقد نضارة وجهك المعتادة.

- لا بأس

بعدها أغلقت عينيَّ ووقع أقدام العاملين والممرضين تدوس على خيوط روحي التي سفحت فوق بلاط الغرفة الرخامي.

* * *

في الليل لا ترعبني العتمة والاحتضار أكثر من

خوفي من النهار القادم.

كنت أحدق في السقف كل ليلة في انتظار أحدٍ يأتي من السماء، بإمكانه أن يخمد بقايا الزيت في مصباح جسدي الباهت، ويطفئ هذا الجحيم.

إنني الآن لا أملك غير يداي وهذه العيون التي تقرأ كل لغات الموت من بين أحداق الأطباء والممرضين والزائرين.

وحتى خروجي من المستشفى وهم يحملونني على الكرسي المتحرك،ظللتُ أمضغ كل النظرات التي ترمقني بشفقة ومواساة.

تساءلت بحزن:

أين من كانوا بالأمس القريب تخفق مناديلهم أمام عينيك وترتعش جفونهم في وداع أخير؟

هل سأكون مع موعدٍ آخر معهم في العودة أيضاً؟ وهل سيتكلمون مع جسدي مرةً أخرى؟! أم أنني لا أستحق باقات العودة؟!.

لقد تركت باقات الوداع على سرير المستشفى، وبنفس الكلمات التي أتيت بها، ودعت باقات الورد وهي تغط في سبات أبدي. أما فوق سريري الآخر، فليس هناك سوى أقراص صغيرة ملقاةٍ على جانبه، وعكازين رماديين كانا مسندين إلى الجدار وكرسيٍّ متحركٍ جامدٍ تقابله في جسدي حربٌ طاحنةٌ بين الموت والحياة، وأحسبها قد تحولت إلى معركةٍ قاسيةٍ بين العودة واللاعودة إلى قدرٍ مجهولٍ، وزمنٍ بعيدٍ، وطريقٍ غير سالكة.

كنت لا أستطيع اتخاذ القرار بشأن ذلك، ولا أستطيع الرؤية في أفق صار أبعد منه مصيري الذي حجبه جناح القدر!. ■

التآلف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

مدائن ما بعد الكارثة

[أحمـد رضـي *]

1

في الهدوءِ المُتقن، في الهدوءِ الصافنِ كالجسدِ
النشوانِ قبيلَ توهج الفكرة، إزميلٌ ذو إيقاعٍ
فريدٍ... يدوّن في الأوقيانوس المتجمّد شمساً
كبرى، وكانتْ للشمسِ غايةٌ واحدة
أن تسْطع على المدائنِ التي أراها:
يا لآلافِ الجسورِ المعلقةِ كإشراقاتٍ صوفية.
يا للتماثيلِ تسامقُ التأويلَ كأنّها الترانيمُ
محنطةً...
أو هيَ الأزليةُ إنْ نطقتْ في الحجر.
يا للمعارفِ المستقاة من كينونةِ النبْعِ: (تكنولوجيا
الروحِ ـ لاوعيُ الإفلاكِ والمجرات ـ تاريخُ النبيذ
ـ قوانينُ النُّعاس الإلهيّ ـ ترجمات الكُمثرى ـ
هندسة الفراغ)
مدن... تنتعظُ كألحانٍ سكرى في نوتاتِ يتهوفن.
مدنٌ حرةٌ من تعاليمِ العمرانِ... كأنّ أصابعَ الكمالِ
طَبّعتْ حدْس القَصّدير أو أن منقارَ الخرافةِ اعتشَّ
في همليا المعنى. مدنٌ تتغنجُ بالريفِ قلائدَ
في جيدِ الرخامِ وتنتعل الغابة، مدنٌ صمتٌ يلعقُ
فروةَ الأبدِ الكسولِ ويهزُالمجازَ ذيلاً، مدنٌ لغاتٌ
تهرولُ في العروقِ فلا معاجمَ أو أعاجم. لاغريبٌ
يحنُّ إلى حنينٍ هناك. وأما الغريبةُ فهي آثارُ أقدام
الصدى في مرمرِ الرئتين.

* شاعر من البحرين.
* العمل الفني: رجوة علي ـ الأردن.

2

لم يكونوا بوذيينَ، كانوا «بوذا» بأصابعَ مطواعة للعبِ بأزرارِ الأجرام، ولهم في الفكاهة تصانيفُ شتى لم تمرَّ ببالِ أرسطو: فكاهةُ الشكِّ واليقينِ، فكاهةُ العدمِ يلعبُ الغميضةَ مع الذكاءِ الاصطناعيِّ في حديقةِ الغموض، فكاهةُ تُنبِّذ الزمنَ، وترشفُ المفاجآتِ بأقداحِ الأقدارِ، فكاهةُ توازنُ أدرينالينِ الكونِ وتحلُّ معادلاتِ الدهشة.

رأيتهم أفراداً كأنَّهم دولٌ، ملوكاً بلا ممالكَ، أشياعاً في العزلةِ الرهبانية يؤمنون بحكمة النمل، ويكتبون قصائدَ في فلاحةِ الإنسانِ، أعمالهمُ الفنونُ الجميلة إن عملوا.

رأيتهم أجساداً من سيلكون العرفان وفي وجوههم... ظلُّ ابتساماتٍ خالدة... كتلك التي ترسمها... دغدغات المعرفة.

سألتهم عن سرِّ الكارثة، عن إنساننا الذي كنتُ وكانوهُ، فألقَوا في قلبي كلماتٍ كالأحجية، كلماتٍ كأني في العمى الأولِ قد لمستها... تتماوج في ماء الرحم المالح.

«عندما تُفتقَد السعادة، تستعد الكارثة للعرس»

«أن تشعر بالذنب، أن تسقي وردة الكراهية»

«لم يسألوا الشجرة «ما اسمك» بل منحوها اسماً»

«انحرافٌ بسيطٌ في عجلاتِ القطار»

«بوصلة لا تشير إلى الجمال»

«الرجل الذي يمسك مهماز الوقت وآلامَ البطن»

«من يرى الفراشة ويقول: يالهُ من استثمار جميل»

«كان هناك أحمقٌ لايعرف كيفَ يضع الضمائر في جملةٍ مفيدة»... مثلاً... يضع «أنا» مكان «هم» ولك أن تتخيلَ طرائفه العجيبة»

3

المدائنِ أبوابٌ لأطرقها؟، ضحكوا، ثم أشاروا للذاكرة فانبثقتْ من الماء الأملس فسيلةٌ خضراءُ تطاولتْ، حتى تدلتْ من سعفاتها صورٌ شتى: تلكَ أبوابكم التي قدستموها، وظننتمْ أنكم العارفون ما أنتم وما الآخرون،

بابُ المتاحف: سيّاحٌ يغتصبون الموناليزا. ممالكُ تبحث في البراز عن تاج وصولجان. حتفٌ سكّيرٌ بمعطفه المرقع ولحيته الرثة يرشد الزوار للحكمة!

باب صناديق الاقتراع: نفرٌ من المكبّلين يبحثون عن الحريةِ في صندوق أبكم!، أفلا يتأملون مغازلاتِ الطير أو يدرسون بجدية أركولوجيا الأرصفة.

بابُ الإحصائيات: أدياناً تتنزل في البورصة، بشرٌ يمشون على أربع تشبهاً بالمنحنى الجرسي، أرقامٌ تسمُ القفا وتسعّر المحبة، أرقامٌ أراقمُ تتلوى في أرضِ السحرة.

وإذْ ذهلتُ لفرطِ ما وجدتْ من أبوابٍ عدُّوها ألفاً أو يزيد، كلُّ بابٍ يفضي لبابٍ، حدثتُ نفسي: ما خلقنا الأبواب إلا لنخدع قلبنا الذي يشمُّ رائحة البحر، فيما صنعنا متاهاتٍ كاملة الإبداع، متاهاتٍ لا تكشف عن شيءٍ من نفسها، إلا لتدسنا في فخٍّ أكمل.

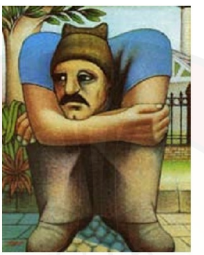
4

كائنٌ منهم، نكادُ نشبهُهُ لولا أنه خيميائيُّ الحواراتِ
وحافظُ أسرارِ التحولات.
أوقفني في الحيرة وقال: لاتُطرق الأبوابُ ولكن تُطرق الألباب،
أوقفني في المحبة وقال: بالذي يجمع ما بين العناصر. بذرة المدائنِ تُسقى.
أوقفني في اللاوعي وقال: شاعرٌ يكتبنا ويكتبك.

فإذا صرختَ الآنَ يستيقظُ من حلمِهِ الغائرِ في الآتي فتختفي ونختفي.
ولا أمل سوى انتظارها لتأتي
معطرةً باليورانيوم
وإن تأخرتْ تغنجاً...
ينتظرونها، يأساً من اللاشيء
ينتظرونها، مُخلصاً لكل شيء

لم تكن حنجرتي معي، وأسمعُ الهذرَ يسري في رخامِ المدائنِ، لغةً تسيلُ فتذوي تماثيلٌ وجسورٌ ونوتاتٌ. أرى صوتي يدخلُ في حلقي. أصرخُ. أستيقظُ. ألهثُ. أرى نفسي في البياضِ. بلا أبعادَ أو نقطة ارتكاز. أرى إزميلاً ذا إيقاعٍ فريد. يدوّن في الأوقيانوس المتجمّد شمساً كبرى. ■

قصص قصيرة جداً



[صلاح عبد الستار محمد الشماوي *]

- حدث لافت:

حدث أمر لافت قبل شهرين، وقد سألت كل معارفي وأصدقائي. الجميع أجمع أن اللافت في الأمر أني حتى الآن لم أعتد حدوث هذا الشيء الذي لم يحدث فقط قبل شهرين، ولكنه يحدث كل شهرين.

- رأي:

أول أمس سقط عم يونس جارنا الذي يعمل بناء، من فوق السقالة، فحُمل إلى داره، وبدأ أهل القرية يفدون لزيارته، واحداً تلو الآخر، وكلما دخل أحدهم فإنه يسأل: هل هو الآن بوضع أفضل؟ ولكثرة السؤال لم أستطع أن أحصى كم من المرات أوضح فيها عم يونس كيف كسرت ساقه، والغريب أنه عند حضور زائر جديد يعيد السؤال، ويعيد عم يونس الجواب ثانية، ثم يقوم الذين استمعوا إليه باكراً بمساعدته على أن يكمل حديثه وتوضيح كل الأمور والتفاصيل. امتلأت الحجرة بالوافدين، فبعضهم القليل جالس على كنبة بجوار سريره، وبعضهم الآخر جالس فوق حصيرة على الأرض، والآخرون وأكثرهم من الشباب والأقارب والجيران واقفون على باب الغرفة، ووسط الدار يتناولون صواني الشاي إلى أن تصل إلى أقرب الواقفين على الباب فيدخل

* قاص من مصر.
* العمل الفني: حامد عويس ـ مصر.

بها ليدور على الجالسين ليتناول كل واحد منهم كوبه، وبين الحين والآخر يُسأل عم يونس عن الحال، فيقول لمن يسأله: لا تخف يا أخي فكثيراً ما بنيت، وكثيراً ما سقطت، ولكنني أعتقد أن هذه المرة السقطة أشد إيلاماً، وأن الألم يمتد من القدم حتى الرأس، يبدو أنه التقدم في السن. فينظر إليه جموع الجالسين في دهشة واستغراب مفكرين: ما العلاقة بين القدم والرأس؟ ويدور الصمت لبرهة في الغرفة إلى أن يقطع أحدهم هذا الصمت بسؤال، وماذا بعد؟ وقد مرَّ يوم كامل على هذا الحادث والأوجاع التي يشكوها تزداد. جاء صوت زوجته من فناء الدار سائلة إن كان بإمكانه امتطاء ركوبة حتى يذهب إلى عم مجاهد المجبراتي. تعالت الأصوات داخل الحجرة فساد الهرج والمرج، فبعضهم يستحسن الذهاب إلى عم مجاهد المجبراتي، قال أحدهم: لقد رأيت بأم عيني كيف أقدم عم مجاهد على تجبير يد طبيب، وساق محام، وذراع خراط، والكثيرين غيرهم، وكيف أنه لاً يزال يقوم بعمله حتى اليوم بإتقان رغم تقدمه في السن، والفريق الآخر لا يستحسن هذا الرأي وقال قائلهم: إن هذا الرأي غير صائب، فما يقوم به عم مجاهد ما هو إلاّ تجبير عمليات انزلاق المفاصل والكسور البسيطة، أما إذا كان العظم مهشماً فلا يمكنه أن يصنع شيئاً والأفضل أن نذهب إلى مستشفى المدينة، فإن لم يسعفنا المستشفى عدنا إلى عم مجاهد، واستحسن آخر هذا الرأي وحثهم على تنفيذه، ورفضه آخر، وانفض الجمع في هذه الليلة دون التوصل إلى رأي يتم تنفيذه في الصباح، وفي الصباح وقف الجميع ينظرون مدهوشين إلى زوجة عم يونس، وهي تحمله فوق حمار جارهم وتسير ساندة إياه من خلفه وابنها الصغير يسحب الحمار متجهاً إلى طريق المحطة، وأغلب الظن أن الجميع خافوا أن يسألوها إلى أين هي ذاهبة بزوجها، فقد كانوا يستعدون لإنهاء أعمالهم في الحقول كي يذهبوا إلى بيت عم يونس لإنهاء حديثهم الذي بدأ بالأمس ولم يتوصلوا فيه إلى رأى...

- الكرسي الهزاز:

أقسم ألف مرة في نفسه أنه بمجرد أن يتوافر معه ثمن الكرسي الهزاز سيشتريه بدون تفكير، ومنذ عام وهو يعمل جاهداً لتحقيق هذا الحلم، وكلما اقترب من تحقيقه يحدث أمر ما يجعله يتراجع عن تحقيق حلمه خاصة، وأنه يعول الكثير من الطُفَيليين من حوله، فبرغم أنه وحيد في هذه الدنيا وليس لديه أي التزامات ضاغطة من أي نوع، إلا أن طيبته تجعله يجود بما لا يملك في سبيل إرضاء الغير، وهذا ما لاحظه معدومو الضمير ممن حوله من المستغلين لهذه الطيبة. واليوم أجمع على تحقيق حلمه وحمل ما استطاع أن يجمعه من مال يفي بالغرض، وصم أذنية عن هذه الأصوات التي تَعلم بخبث وجهته. فاليوم

يوم قبض الراتب، ويوم دق بابه لإيداء أعذار وحكايات ملفقة عن العوز والحاجة. سار بجد لم يهتز له بال أو فكر. حتى وصل إلى معرض – الموبيليا- الذي يضع عينه على حلمه الكائن به في الداخل. ولكنه وقف فجأة أمام سرير بسيط ثمنه يعادل ثمن الكرسي الحُلم ، فاخرج المال واشتراه على الفور، وقد تذكر الألم الذي يصيبه كل يوم أثناء استيقاظه من النوم جراء نومه على الأرض. منذ أن جاد بسريره لأحد الجيران حتى يدهنه ويضعه في جهاز ابنته العروس. وعاد بالسرير مرجئا الكرسي الحُلم آملاً أن يتحقق عن قريب.

– درجات:

يعلم أن الله قسم الدنيا درجات. وأن درجته كانت درجة مكسورة. كما يعلم أن مَن على درجته ليس له إلاّ خياران. الصمت الذي هو مفتاح البقاء. أو النظر إلى أعلى الذي يعني السقوط درجة أخرى إلى أسفل، وهي ليست مكسورة بل مهشمة.

– سوق الأحلام:

يعجز نفسياً في صحوه أن يدخل السوق، بسبب خواء جيوبه الدائم، ولكنه بعد أن يتعشى خبزه اليابس، ويتناول كوباً من الشاي الداكن. يتوجه نحو سريره الخشبي، ويلقي بجثته فوقه، متوسداً يده اليسري، وبسرعة البرق يسافر إلى سوق الأحلام لشراء ما يلزمه من أمنيات.

– سؤال:

سؤال واحد ظل يملأ حلقه غصة ومرارة على مدى أعوام عمره القصير، لكنه يخشي أن يسأله حتى لا يفقد طعم هذا المرار الذي اعتاده.

– قصص قصيرة جداً جداً:

– السيد:

علمت أن أوراقاً قديمة ذات أهمية في أدراج مكتبها وعندما وقعت هذه الأوراق في يدي وجدتها آخر لبنة سقطت من صرح شيده سي السيد...

– للمرة الأولى فقط:

يبدو أنها كانت تعرفني قبلاً، فحينما رأيتها للمرة الأولى كانت تجلس في مكاني المفضل، ولما رأتني هبت واقفة تاركة المكان، وحينما رأيتها للمرة الثانية وضعت ما في يدها جانباً ثم أفسحت لي للجلوس.

– ماء:

منذ اليوم الأول لزواجنا وهي تضع زجاجه الماء والأكواب بجوارها حتى تقوم بملء الأكواب ومناولتها إياي متى رغبت. ولكنها اليوم وضعتها بجواري، وليس هذا فقط بل إنها تطلب الماء

بشكل مبالغ فيه.

– خدمات:

حدثتني لأول مرة منذ زواجنا عن خدماتها الجليلة التي تقدمها لي، ومدى تضحياتها من أجلي ساعتها فقط أدركت أن هناك خطأ ما ارتكبته. وصدق ظني عندما هممت بالجلوس إلى مائدة الغداء.

– فاطمة:

خرج الاسم من الشفاه دون وعي بترديده ثانيه – فاطمة – مازلت أردد الاسم للمرة الثالثة ونظراتي تتلاحق إيقاعاتها على سعال داخلي يكاد يهزني اهتزازاً لا إرادياً. أحمل النظارة بالاعتناء والحرص المعهودين خشية أن يصيبها مكروه، أنظفها بقطعة القماش الناعمة التي أحملها في الجراب.

فاطمة... أجوب الطرقة بخطوات مبعثره تائهة، وبين الحين والحين أقف أمام باب غرفتها استرق السمع لعلي أسمع صراخاً جميلاً يبعث الاطمئنان في قلبي، أخيراً تحرك مقبض الباب وخرجت المرأة البدينة كاشفة عن ذراعيها وعلى وجهها ابتسامة كبيرة محدثة إياي: «مبروك بنت زى القمر» رددت على الفور.

الحمد لله... فاطمة... فاطمة... فاطمة.

– ابنة صديقي:

لأول مرة أمد يدي عليه، فقد ناولني ابنته الصغيرة وهو سعيد بأن يحمل صديق عمره أغلى ما عنده في الدنيا إلا أن وجهه تغير عندما تطلعت ابنته فيّ ملياً، ثم نزلت بكل عزمها بكف يدها الصغيرة الطرية عليّ «أم عيني» فما كان مني إلا أن وضعتها جانباً، ثم نفخت في كف يدي، وهويت بها عليّ «أم عينه» تنفيساً لما أشعر به من ألم! ■

للحياة باب مفتوح

[سمر الشيخ *]

لو أنني أستيقظ لأجد نفسي أمام بنايات مختلفة وشارع جديد، وجوه غريبة تعانقُ ظلي، أصوات لا أعرفها لغة أجهلها، ببساطة أقود عجلتي وسط الشارع أكلُ فطيرتي مثل صبي لا يعنيه التبرج أبداً... لو أنّ الحياة مشهد سينمائي في لقطة صغيرة تتغيرُ الأحداث، كتابي يسقط مني وأنا خارجة من المكتبة أو حتى قرطاسيه ثم أرفع رأسي لأمتلىء دهشة –هو هو–... ولأتأكد ألمس شفتيه بأصابعي ولا أعود أقرأُ روايات واسيني الأعرج وحدي لن أكتئب مجدداً من الوحدة ... لو أفتحُ نافذة غرفتي، النافذة الوحيدة في غرفتي، النافذة الوحيدة في رأسي، النافذة الوحيدة التي تطل على كل شيء والتي لا تطل على أي شيء يعنيني سوى بعض المطر، والتي بنوا خلفها ملعباً لتظل مغلقة... لو أفتحها لأغني شيئاً من أشعاري دون أن أبدو مجنونةً، أغني لعشرين عاماً مضت،

* شاعرة من السعودية.
* العمل الفني: زهرة المتروك ـ السعودية .

وأنا أرسمُ حياتي بجانب النافذة.
لو أقف مرة على عتبة دارنا حافية، أردُّ على العابرين تحيتهم مبتسمة بلا ريبة، ألعب الكرة مع أبناء حارتنا ولا يتقززون من الشعر الزائد على ساقي... لو أنَّ بنايتُنا المتعددة الطوابق في كل شقة منها أغنية وباب مفتوح، سيدات البيوت يدندنون أغاني فيروز وألمح إحداهن تنظف بلاط بيتها وأنا أصعد الدرج، أحدث زوجها عن صوتها الجميل... و لا يخشى أنني سمعته كباقي الجيران كُل صباح ...
وبقالة حاجي علي أو- كازو - كما كنا نسميه ونحن صغار لو أدخلها مرة مع الرجال على خطوات صوت فيروز دون أن يلتفت أحد لشكل مؤخرتي، وآخر الشارع-شارع حارتنا- مقهى أجلس عليه لأقرأ الكون الذي أحبه وأشرب قهوتي بأنس على صوت ليلى مراد -أنا ألبي دليلي ألبي حتحبي- أدعو أصدقائي لمنزلي -سهرة عشاء- منهم شاعران، وموسيقي، وفتاة لا تحترف الغناء إنما صوتها جميل، نبتكر سماءً ثامنة ننصبها على مائدة الحياة، وحينما يرحلون أختبئ في صدرِ رفيقي، لو كان لي رفيق يفهمني دون المزيد من الأسئلة الصغيرة، يتحكم في مزاجيتي بقبلة... يُسرح لي شعري، وأُقلم له أظافرهُ... ونشرب الماء من كوب واحد...
لو أن يوم السبت أكثر حناناً، لو أن صباح السبت أشدَّ فتنة، ويأتي حبيبي يسكبُ على فستاني فنجان قهوته، يقول لي: أنا لا أحبُّ فستانك الأخضر... أحبُ جسدك مواسم القطاف، ولا يودعني... لاحقاً سألتحق بمدرسة رقص، ليس لأجل الرقص بل لأعلم ساقايا الطيران، ساقيّ المنسجمتان مع كل خطوة ذهبتُ فيها للبحر وخانتني الموج حين أنحسر عنهما، ساقايا لأنهما أبلغ من خاصرتي مهما هززتها للفرح لا تنجبهُ... لو حدث ذلك سأشعل سيجارة مناصفة مع والدي وأحكي له عن حماقاتي... سأراهنهُ على يوم واحد، يوم واحد يغير فيه اسمي وتاريخ مولدي، ويمنحني هوية أخرى... دون أن يسألني إن كنت سأعود ...■

مسلة الأمهات

[عبد الستار البيضاني*]

كأنني أهرب من جحيم مستعر. احتضنت حقيبتي وقفزت إلى سيارة (الكوستر) وانزويت في المقعد الأخير قرب النافذة البعيدة، لكي أتفادى محنة التلويح لها بتحية الوداع!... تحاشيت حتى النظر إليها. لكنني فوجئت بها تحشر وجهها في إطار نافذة السيارة القريبة مني مبتسمة لي بكبرياء!، لم أحتمل النظر إلى وجهها حتى وأنا أشعر بلفح أنفاسها الحارة تضرب وجهي، بقيت منحنياً على صدري أسكب فيه دمعاً غريباً غير منظور، بقيت هكذا حتى بعد أن تحركت السيارة وسمعتها تهمس لنفسها (أحسد أمك... ماتت وخلصت من عذاب توديعك لجهنم الحرب...).

طوال سنوات الحرب لاشيء أخشى مواجهته، مثلما أخشى اللحظة التي تودعني فيها جدتي عند ناصية الشارع يوم انتهاء إجازتي والعودة لجبهات الحرب!. فهي عندي أصعب من مواجهة لحظة

* قاص وروائي من العراق.
* العمل الفني: فائق حسن ـ العراق .

المرور عبر خندق من نار ورصاص. لذلك كنت أتحايل عليها كثيراً كي أتفادى هذه اللحظة، سواء بتغيير مواعيد خروجي من البيت، أو التحجج بحجج أخرى مثل الذهاب من مكان آخر، أو أرتدي ملابس مدنية كي أُوهمها بأنني ذاهب إلى شأن آخر غير مواجهة الموت.

يحدث هذا بالرغم من أن جدتي ليست مزعجة؛ مقتصدة بكلامها كثيراً، تبدو قوية، صلبه، بقامة مهيبة، ووجه عريض صامت، لكنه أي صمت؟... إنه الصمت الذي يلوح على الواح الطين السومرية، تعرف أنه يضمر شيئاً لكنك لاتستطيع أن تقرأه بسهولة!. وهذا ما أخشاه في لحظة توديعها لي، تنبع من عينيها عشرات الأصوات المكتومة التي لا استطيع فرز حروفها، وترتسم على وجهها حشد من الكلمات المسمارية التي يعذبني فك شفراتها... إنها مسامير فعلية، تدق في القلب وتمزق شغافه!... فكيف بها إذا نطقت؟

ما خشيته وقع اليوم.

محطة القطار النازل إلى البصرة مكتظة بالجنود من مدخلها حتى آخر عربة في القطار الواقف على سكة الانتظار، يحدث هذا كلما تشتعل جبهات الحرب - في أقل تقدير أيام الاشتعال الأولى، إذ على الجميع الالتحاق بوحداتهم، وبعكسه قد يواجهون الإعدام بتهمة التخاذل أو الخيانة. تحسست بطاقتي التي قطعتها قبل يوم في جيب قميصي، فأطمأنيت ولم أخش هذه الحشود التي قد تجعلني أذهب إلى البصرة واقفاً كما حدث في مرات عديدة.

أغمضت عينيّ وحاولت أن أنام، ضوضاء الممرات المحتشدة بالجنود ذوي الوجوه المعفرة بالإرهاق والقلق، تمنع عني ذلك. امتلأ القطار لم يعد ثمة مكان للوقوف حتى في ممرات دورات المياه الضيقة، بعضهم كان معلقاً في أبواب العربات، يمسك بمقبض الباب ويترك جسمه متأرجحاً خارج القطار. حمدت الله إني أجلس على كرسي، ولايهم أن يأتي النوم أو لايأتي!... لكن صورة الجنود المتأرجحين في أبواب العربات أثارت أوجاعي ومعها الكثير من الأسئلة... ترى كيف ستقاوم أجساد هؤلاء الجنود ريح الصحارى الباردة؟... إنه برد شباط الذي يحز العظام مثل السكاكين، وفي حركة الريح هذه ستتحول السكاكين إلى مهفات من سيوف!... كيف ستقاوم أيديهم وهي تمسك بمقابض الحديد الباردة طوال أكثر من عشرة ساعات هي زمن المسافة المفترضة بين بغداد والبصرة؟!...

تحسست بأطراف أصابعي بقايا سخونة أنفاس جدتي على وجهي. ربما هم أيضاً أنفاس أمهاتهم تبعث الدفء في أجسادهم... أكثر من عشر ساعات في ريح زمهرير شباط الصحراوي، وبوجوه مكشوفه وكفوف عارية كيف يقاوم هؤلاء الجنود ولا يموت منهم أحد؟!... حتماً إنها سخونة أنفاس الآف الأمهات تحيط هذا القطار الذاهب إلى

عذابات الموت... تذكرت جدتي وهي تنوح على خالي عندما تأخرت أخباره في حرب حزيران (... تمشي المراكب نار كلبي)... كان صوتها يمزق القلب وهي تتلقى توبيخات جدي وخالاتي اللاواتي كن يبكين بصمت. أمي -رحمها الله- وحدها قالت محتجة لاتلومونها... (هو وحيدها... وضاعت أخباره بين الفدائيين واليهود... يعني تحبل تجيب بعده؟!...). ربما لهذا السبب تحسدت جدتي أمي لأنها شعرت بوجعها؟... لكني مازلت حتى هذه اللحظة مستغرب كيف انهارت جدتي بعد رحلة بحث شاقة وراء خالي استمرت ثلاثة أيام... كانت برغم تعبها قوية تتحدث بخيلاء وفخر جعلتنا نحن الأطفال مشدودين إليها.

عندما بدأت مارشات وأناشيد الحرب تملأ البيوت عبر أجهزة الراديو التي تشبه الصناديق والترانسستورات، مستنهضة الأمل بتحرير فلسطين، تركت جدتي كل شيء وانشغلت بخبز (الكليجة) في تنورها الطيني وإعداد قدر (دولمة) كبير، وضعتها في زنبيلين من خوص النخيل، خاطت فتحتيهما بخيوط الجنفاص، وغادرت فجر اليوم الثاني إلى مدينة رأوندوز الجبلية، حيث مقر وحدة خالي العسكرية هناك، وبعدها انقطعت أخبارها ثلاثة أيام متتالية. وعندما سألت أمي عن غياب جدتي قالت: إنها ذهبت ترسل لخالك الأكل لأنه سيذهب إلى الحرب وربما لايجدون طعاماً في فلسطين.

كنت أحب جدتي كثيراً... أحب وجهها الذي يصعب عليَّ وصفه، إنه مثل وجوه الآلهة القديمة... ربما هو وجه آلهة الحزن السومرية، لذلك ارتميت في أحضانها أتشمم المسك من فوطتها وهي تسرد رحلتها للعائلة المتحلقة حولها؛ من أربيل ركبت إلى جبال رأوندوز... كانوا كلهم أكراداً... استرحت مهدودة الحيل، ورحت أنوح (لأرجي لراس العكد والكه بيوت أكراد... .ياحسرتي على الأهل صاروا علينا أبعاداً... وحيداً يمه)... وقف عند رأسي جندي انضباط أسمر وقال لي؛ الفوج الثالث تحرك إلى (كركوت)... جدي الذي كان كئيباً يأكله القلق رفع رأسه إليها وقال بنفاد صبر: (مية مرة قلت لك اسمها كركوك... مو كركوت)... ضحكت بصوتها الذي يشبه احتكاك النحاس غير مبالية بتوبيخة وواصلت؛ داهمني الليل فبتُّ في أربيل عند عائلة كردية. في الصباح ركبت إلى (كركوت). تبرم جدي، ردت عليه لا أستطيع لفظها، قالت لها خالتي الصغرى (يالله كملي)... وأيضاً لقيت ناس يرطنون، أوصلوني إلى مفرزة عسكرية قالوا لي إن الفوج الثالث تحرك إلى (ايج ثري) على طريق الورار فجر هذا اليوم. ركبت سيارة تاكسي من هناك، وسرنا في طريق أرض وسماء فقط، لاشيء فيه غير سيارات عسكرية تزحف مسرعة. استوحشت روحي ورحت أنوح منكسرة (وين الكاك يلذبك

زماني بعيد...). بكيت، ساحت دموعي غصباً عني... السائق الشهم الذي تعاطف معي منذ أول لحظة وقبل أن ينقلني إلى (ايج ثري) بعد اعتذرأكثر من سائق، كان يهدئني ويقول(أذكري الله ياحاجة)... قلت له: (لاتلوم أم الوحيد)... فارتعدت فرائصه (اطمئني أمي... أني وياك حتى توصلين له حتى لو كان بالسما...)... جعرت سيارته، وبعد ساعات عبرنا جسراً على نهر الفرات، كان هو يسأل ويمشي وأنا لا أعرف شيئاً فقد دار راسي، لأنني لم أشرب الشاي منذ الصباح... كان يضغط أصابعه على مقود السيارة وكانه يدفعها بقوة أمامه، حتى وصلنا إلى نقطة تزدحم فيها السيارات العسكرية، والناقلات، والدبابات، والمدافع، أومأ لي السائق بعد أن كلم الانضباط العسكري أن أنزل (ذاك الفوج الثالث)... صدر جدتي كان يصعد ويهبط سريعاً بحيث يمس أذني وأسمع ضربات قلبها، سمعت شيئاً يكبر وينفري بصمت!... واصلت بصوت فحطان؛ سحبت الزنبيلين من السيارة، واحد وضعته فوق رأسي والثاني حملته بيدي وركضت، السيارات والأرتال كثيرة لا أعرف إلى أيهما أذهب، سألت العسكري الذي ضاعت ملامحه تحت الغبار العالق على رمشيه وشاربه حتى صارت بلون الخوذة التي يضعها على رأسه (يمه وين الفوج الثالث)... أشار لي بعصا يحملها بيده (ذولاك إلي يهوسون... إلحقي هاي آخر ناقلاتهم تعبر للأردن)... ركضت، لكن أي ركض؟... صحت بهم لم يسمعوني... (هاه الولاد... .أنا أم عبدالواحد... هو وياكم...)... لم يسمعني أي منهم!، كانوا يهزجون بحماسة (أتقدم فوج الثالث باسم الكاظم والعباس)... أمسكت بنهاية الناقلة، الجندي الراكب في الشفل المشدود على ظهر الناقلة أومأ لي ولم أفهم منه شيئاً... وضعت الزنبيلين على (ذيل) الناقلة، ورحت (أشمّر) لهم بأطراف عباءتي وأهزج معهم حتى عبرت الناقلة النقطة الحدودية التي منعوا الناس من عبورها... عندما نزلت من القطار، شعرت كأنني رفعت رأسي من حضن جدتي، تمنيت أن أبقى طوال العمر أسمع حكاياتها وأسالها عن هذا الذي كان يصعد ويهبط تحت صدرها ويمس أذني ويثير فيها أصواتاً تشبه الشهقات المقطوعة!. لكن في جميع الأحوال لولاها لما تحملت ضوضاء القطار، وبرده طوال الليلة الماضية... ربما كان للجنود المعلقين على أبواب عربات القطار مثل هذا الدف الذي يبعثه استذكار الأمهات فأعانهم على تحمل زمهرير الشتاء، وتشنج البقاء معلقين... لكن هذه قوانين الأمهات أو الأمومة؟!... لا أدري فربما للأمهات مسلات قوانين لايمكن قراءتها إلا بشهقة صدورهن ونبض قلوبهن؟... .شغلني هذا السؤال طوال الطريق إلى منطقة (التنومة) مخترقاً وسط (العشار) اتفحص عباءات النساء ووجوههن... ترى أين يخفين هذه المسلة...

إنها مسلة واحدة تشترك فيها جميع الأمهات في الكون؟!.

جاءتني الفرصة سانحة... عليّ أن لاأفوتها!... عند جسر خالد، وهو النقطة الأخيرة الفاصلة بين مدينة البصرة وجبهات الحرب... احتشدت عشرات النساء وربما مئات... أمهات وزوجات وشقيقات... يدرن بين السيارات الملطخة بالطين، ومفارز الأنضباط مثل طيور مسمومة لاتقوى على الطيران... تفحصت العباءات... عباءات معفرة بالتراب والطين، وجوه ملمومة مثل عجين يابس... كنت أميز وجوه الأمهات الباحثات عن أبنائهن في سعير الحرب... هل كان وجه جدتي منكسر مثلهن؟!...

لحين مجيء سيارة تنقلني إلى وحدتي رحت أبحث عن إجابات لأسئلتي في وجوه النساء المعفرة بالتراب والحزن، استشطت غضباً، وأنا أرى جندي انضباط ينقض بسرعة على وجه امرأة عجوز ويغلق فمها، ومن ثم يلتفت إلى جميع الجهات. تختنق العجوز فيرفع كفه عن فمها وتتنفس بصعوبة، ومن ثم تطلق كلاماً، فيعود وينقض عليها قلقاً، تذكرت جدتي... ما الذي يمكنني أن أفعله، الاعتراض على أفراد السيطرة هنا ربما يقودني إلى السجن، أو حتى الإعدام؟!... خمد فمها بكفه للمرة الثالثة وراح يتلفت قلقاً، وقع نظره عليّ وأنا أقطع نصف خطوة وأتوقف مذعوراً، صاح علي (تعال خذها... خلصني...)، رفع كفه من فمها، لففت ذراعي على كتفها وسحبتها إلى صدري مبتعداً عنه، فعلق وكأنه تخلص من ثقلٍ يجثم على (هو واحد وخابص الدنيا، فكيف إذا ثلاثة؟...)، أدارت وجها اليابس المغبرة لي وقالت بصوت لزج: (يمه فدوه أروحلك ابني بالعفلق الثالث أريد أشوفه...)، عنده فهمت محنة هذا الانضباط، كتمت ضحكة عميقة، لكن لم أستطع منع الابتسامة من أن تعلو وجهي وحاولت تصحيح الاسم لها (حجية الفيلق الثالث... مو العفلق الثالث... أنت تعرفين شنو عفلق؟...).

رويت الحكاية لأصحابي الذين يشاركوني في الخندق فضجوا بالضحك والتعليقات المرحة بالرغم من كثافة القصف المدفعي، وصارت نكته يتناقلها الجنود بسرية وحذر. لكن مالبث أن انطفأ كل ضحكنا، وعاد حديث الأسى عن الأمهات... استعدت كل ليلتي الباردة في القطار لهم ودفء جدتي، وتوقف صديقي الأقرب لي علي جمعة، المولع بقراءة الشعر والروايات، عند تصويري لحضن جدتي وهي تروي رحلة مغامرتها في البحث عن خالي، أشعل علي سيجارة السومر ونهض متكئاً، على كوعه وقال بلغته الفصحى:

أنت كاتب رواية... الآن أثبت لي شيئاً يراودني مثل الخيال...

ماهو؟

وصفك للحظة قلق جدتك، وصعود صدرها وهبوطها... إنه وصف روائي أو شاعر...

لم أجبه بشيء وأصدر بقية سكان الخندق همهمات تسفه الحديث وهو يتجه للجديه، استأنف علي حديثه وهو يسحب نفس سيجارته بانفعال:

الله... تسمع شيء يكبر وينفري في داخلها... هل تعرف ماهو... .أنه كبدها...

حاولت أن أتمدد بفعل التعب ولم أكترث لخيط الحزن الذي بدا يلف حديث علي... حزن بدا يتسرب للوجوه... .

الحرب وجدت لكي تفري أكباد الأمهات... وهذا سر من أسرار مسلتهن التي تحدثت عنها...

لالا... والذين ليس لهم أمهات...

والله أنا على شبه يقين أن الحرب ستتحاشهم ولن تمر عليهم بنيرانها أو مخالبها الحديدية... .

علي: هذه فتوة أم قانون؟

عدنا إلى الضحك والتسفيه... وأنا أقول لهم إن الحرب بالنسبة لي انتهت مادمت أنني لن أموت... لأني بلا أم!... علي كان مصراً على رأيه وهو يشير لي بسخرية: إنك تقبض ثمن عذابات اليتم الذي عشته في طفولتك، صديقنا ماهر المعروف بسرعة بديهيته قال لي: (مادمت أنك محصن من الحرب، اذهب واجلب الصمون والشاي من موضع الإعاشة... فالقصف شديد ونحن نخاف الخروج لكي لاتفرى أكباد أمهاتنا... أما أنت فلاتعني الحرب لأنك بلا أم تفري الحرب كبدها...).

تحججت بالتعب من السفر، وهم تحججوا بهذه النكتة التي أطلقها علي عن شهية الحرب لأكباد الأمهات، وما بين الجد والهزل، أخرجوني من الموضع. كانت ثمة قذائف تسقط متباعدة ورشقات أسلحة متوسطة تأتيني من خط المواجهة القريب منا... عريف خفر الإعاشة شجعني على الذهاب إلى موضعهم وهو يؤكد لي أن القذائف تستهدف الخلفيات لذلك تسقط بعيداً خلفنا. أجبته بمزاح (لاتخف القذائف لا تستهدف اليتامى... هذا قانون علي جمعة...)، قادني عريف الإعاشة إلى الموضع أستعيد معه بسخرية حديثنا في الموضع، وهو يسلمني الصمون على عددنا... نحن الخمسة الذين نتشارك في الموضع. وقبل خروجي سقطت قذيفة قريبة منا... قفز عريف الخفر من بطن موضع الإعاشة وهرول خطوات ثم توقف وناداني... (أخرج بسرعة... مصيبة... القذيفة سقطت على موضعكم)... رميت الصمون وهرولت إلى موضعنا برغم تعنيف الضابط لي بأن أحتمي بأقرب موضع... لم آبه له... قدماي قادتني بسرعة إلى موضعي الذي انخسف إلى عمق الأرض... وثمة خمسة أكباد مفريه تتدلى على حافته المحترقة. ■

«نسيج الوطن»

[محمد أبو حسن *]

نسجتُ فيكَ قوافي الشعرِ يا وطني
ورحت أبحث عن معناك في الزمنِ
شوقاً إليك أحثُّ الخطو مندفعاً
أضّم جنبيكَ في سهلٍ وفي حزنِ
في أي زاويةٍ يرنو لها بصري
أراكَ متسقُ الأنغامِ واللحنِ
وأي معزوفةٍ في الروح يؤنسها
عذب السلاف على تهويمةِ اللسنِ
وصحتُ ما الحبُّ ما الذكرى وقيمتها
إن لم يكن لحنها يشدو على وطني
وما الدموع سوى أطيافُ عابرة
مرّت تجر خيال الملهم الفطني
تغازلُ الزهرُ زخاتَ الندى طرباً
ويرتمي طيفها نحوي فيطربني
حنين ماضيك أشواقٌ تذّكرني
بالنخلِ والبحر والموّال والسفنِ
وسحرُ عينيكَ زانَ الكونُ منظرها
فأين منها غواني مصر واليمن؟
ضمي إليك فؤاداً ضاع فانهمرت
عليه كل سيول الهمّ والحزنِ
ودثريني بآيات الخلود هوى
يقلني من صروف الدهر والمحن ■

* شاعر من البحرين.
* العمل الفني: ناصر اليوسف ـ البحرين .

وللجرح بقية

[رانية الجعبري *]

شرفة بيتهم هي المكان غير المناسب لنسيان الحب، فيها حدّثت نفسها طويلاً بضرورة نسيانه عبثاً، إلى أن أحكم الجرح قبضته على قلبها، إذ غاب عنها لتكتشف أخيراً أنه ارتبط بأخرى. تُحدّثُ شرفتها «ثمة طرق أكثر رقياً يمكن أن يتبعها العشاق، كأن يتفقان على النهاية ويكتبانها معاً... أليس كذلك؟».

تسرق نظرة لنبتتها التي تحب وتناجيها «أحسدك لأن لا ذكور في مملكتك، يأتون يغمرونك بالحب والاهتمام، ولسبب لا تفهمينه تشعرين بالغياب وقبل أن تفهمي ما يجري تفيقين على صفعة النهاية».

أرادت أخذ نفس عميق فتعسّر خروج الهواء إلا على شكل آهة ودمعة بذلتها عندما خطر ببالها أن تمنيها استمرار العلاقة إنما هو ترف، فقط هي كانت تطمع بنهاية تليق بكرامتها!

سعت للخروج من أبواب الدمع، مشت طويلاً في السوق، وأخيراً اختارت أحد المقاهي لتنشغل

* قاصة من الأردن.

* العمل الفني: سلفادور دالي ـ أسبانيا .

بأهله ومرتاديه عن هواجسها.

كثيراً ما نهرب من الحب إلى الحب، ومن الشوق إلى آخر أكبر منه!

كيف تمكن ذلك الرجل الذي ينصت باهتمام لتفاصيل صغيرته التي لم تتجاوز العشر السنوات من التقدم إلى ساحات الجرح واختطافها؟ تأملته إنه يحمل صورة طفلته بعينيه كأم تحنو على رضيعها، ويهدهدها بإيماءاته، وحيدان في ذلك الركن من المقهى ولايبدو أثر لثالث معهما.

أخذت نفساً، عادت لواقعها، حملت أنظارها الغارقة في تلك الزاوية وعادت لكوب العصير، ولتصحو تماماً أخذت رشفة منه، وفكرت» ثمة رجل رؤوم في هذه الدنيا!»

هدأت في كرسيها، تمنت لو أنها لن تشتاق له، ففي قلبها جرح يحتاج حبيباً كهذا، عيناه تخطف الروح وتستوطن القلب، لكن ما أدراها، ربما لا يسمح القدر له بالاقتراب؟

تأملت المقهى «هنا نعتقد أننا بين الناس، نعم نحن بينهم في المقاهي لكننا أبعد ما نكون عنهم، فهاهي المسافة تتبختر بكل لؤم بيننا».

كان لابد أن تسرق نظرة، نظرة واحدة فقط. يحذر اصطنعت القيام بفتح حقيبتها، وليتها لم تفعل، إذ كان يجمع خصال شعر صغيرته باهتمام أم، فكرت «ما أجمل الرجال عندما يتخلقون بحنان المرأة!» نسيت أنظارها معلقة عليهما ففضحتها عيناها، لكنه رجل رؤوم، تنبه لنظراتها وقابلها ببسمة أيقظتها من حالة التأمل، أحمر وجهها ولم تستطع إلا أن تقابله بذات البسمة، ومن ثم حملت أنظارها من ناحيته وعادت إلى شأنها بهدوء.

حجم المشاعر التي ملكتها تلك الليلة محا من ساحة أفكارها جرحها الأخير لكنه ملأ مكانه عيون ذلك الأب، لم تتمكن من النوم، وقد أمتلأ جسدها الملقى على سريرها بالشوق والحيرة، وكلما هربت من ملامحه وأدارت وجهها عن نافذة غرفتها وجدته يرتسم على الجدار المقابل وهو يسرّح شعر ابنته، أمعنت النظر في المشهد وأخذت تناجي الطفلة بعينين تضمان ساحة الخيال التي تتفتح على الجدار «ياهذه الصغيرة، تمرغي في حضن والدك الوسيم، ثمة شابة تحسدك على اهتمامه بك وتتمنى لو كان لها جديلة كجديلتك ليسرحها لها». تخيلتها وهي ترقص الباليه بين يدي أبيها، فكانت أنفاسها التي تبث الشوق في الغرفة تلهج بالمناجاة «أتعرفين؟ ستكونين شابة جميلة... لكن هذا لايمنع من أن يكون هذا الرجل هو الوحيد الذي يخشى عليك من الجرح والألم، فقلوبنا لايحميها الجمال من الجرح، والرجال الذين يمتلكون قلوباً حنونة قِلّة. ليتني قادرة على نُصْحِك، وليتك تتزودين من دفئه، الذي سيدثر الذاكرة من برد الأيام القادمة». ■

(كتاب البحرين الثقافية 39)
بابكو ... سيمفونية البحرين الكبرى
(بدر عبدالملك)

«ألف شمس مشرقة»
الاشتغال على تعرية الأفكار

عبدالعزيز الموسوي

الكتاب: ألف شمس مشرقة.
المؤلف: خالد حسيني.
ترجمة : مها سعود
الطبعة الأولى : 2007
الناشر: دار دال للنشر والتوزيع.
عدد الصفحات : 384

علينا أن نعترف قبل كل شيء أن هناك فعلاً روايات كُتبت في العصر الحالي ستكون مخلدة، تماماً كالروايات العالمية وستكون «ألف شمس مشرقة» واحدة من تلك الروايات التي ستبقى، والذي استطاع «خالد حسيني» تجسيد شخصياتها المعقدة ونقل بيئة –خاصة جداً– كأفغانستان بكل طبيعتها وأفكارها وتقلباتها للآخر بحياد وأمانة شديدة.

نعم ثمّة روايات تطعنك بألمها ودهشتها ومفارقاتها، وما فعله حسيني في هذه الرواية أنه لم يكتفِ بالطعن بل غرس خنجره في الصدر وقام بليّه وتحريكه بشكل لولبيّ ثم استله للخارج غير مكترث بالأحشاء التي تناثرت، كل ما فعله، أن نفض الخنجر في الهواء تاركاً العواقب تسقط على الأرض، – ليس لديه وقت لينظف خنجره – لأنه سيستمر للصفحة الأخيرة بمهمة الطعن المتكرر في جسد القارئ.

تعرية الأفكار

ما يقوم به «خالد حسيني» في هذه الرواية وبحيادية بالغة هو فعل تعرية لفكر المجتمع الأفغاني، ويجعلك ترى بوضوح ما يمكن للأفكار القبيحة التي يخيطون لها زياً أنيقاً أن تفعل بأجيال تستلذ الدمار وتأنس بقوة السلاح –المجاهدون والطالبان– نموذجاً.

تبدأ الرواية على أعتاب انسحاب القوات السوفيتية من أفغانستان وهي تخلف ورائها حقلاً هائلاً من الألغام ثم دخول الجهاديين لاحقاً على الخط والتناحر فيما بينهم من أجل المكاسب الخاصة.» بالنسبة لي فإن ذلك هراء – وأخطر هراء على الإطلاق– كل هذا الكلام عن أنني من الطاجيك وأنك من الباشتون

* روائي وقاص من البحرين.

وإنه من الهازارا وبأنها من الأوزبك... كلنا أفغانيون، وهذا كل ما يهم. ولكن عندما تحكم مجموعة مجموعة أخرى لفترة طويلة ... يصبح هناك تحدٍ وإزدراء. هذا ما يكون وهذا ما حدث دائماً». ص141

تم تجنيد الصغار في هذه المليشيات باسم الإسلام والجهاد، وتم اغتصاب الإناث فقط لأنهن ينتمين لفصيل آخر. ويصور حسيني بدقة عالية الحياة فترة الاحتلال وما بعده من خلال شخصية «مريم» المحورية التي تكون حياتها محصورة بين توقيعين وحسب، توقيعها الأول على ورقة زواجها من رشيد الذي يكبرها بأعوام بتواطؤ من زوجات أبيها الذي لم يتزوج من أمها ولم يعطها صفة شرعية حتى بعد موت أمها، وظلت كلمة «ابنة حرام» ترن في أذنها لغاية توقيعها الثاني والأخير على ورقة «إعدامها». «فكرت مريم، أن تموت بهذه الطريقة. ليس سيئاً جداً. إنها نهاية شرعية لحياة بدايتها غير شرعية». ص371

كانت الحياة فترة السوفيت قابلة للتطوّر بالرغم من كل وجع الاحتلال، التعليم متاح، ثمّة نساء تعمل، البنية التحتية تنهض، لكن ما أن نبت كيان طالبان المشكوك في قوته والأذرع التي تموله، والمحبة التي استقبل الناس البسطاء بها طالبان ناثرين على لحاهم الورد بينما يتقدمون بأسلحتهم وينثرون على العزّل قوانينهم الصارمة:

«وطننا الآن هو الإمارة الإسلامية الأفغانية. هذه القوانين التي ستفرض وسوف تستجيبون لها: كل المواطنين يجب أن يصلوا خمس مرات في اليوم. إذا كان وقت الصلاة وكنتم تقومون بشيء آخر، فسوف تجلدون.

على كل الرجال أن يتركوا لحاهم، والحجم الصحيح هو على الأقل مقدار قبضة تحت الذقن، و إذا لم تطيعوا فسوف تجلدون.

كل الأولاد سيلبسون العمائم. الأولاد من الصف الأول إلى الصف السادس سيرتدون عمائم سوداء، في المراحل العليا سيرتدون عمائم بيضاء. كل الأولاد سيرتدون اللباس الإسلامي. ياقات القمصان ستكون مزررة.

الغناء ممنوع. الرقص ممنوع. لعب الورق، لعب الشطرنج، القمار. الطائرات الورقية ممنوعة، كتابة الكتب، مشاهدة الأفلام، ورسم اللوحات ممنوع. إذا كان لديكم طيور الببغاء فسوف تجلدون، وطيوركم ستقتل. إذا سرقتم، ستقطع

أيديكم من الرسغ. إذا سرقتم مرة أخرى فسوف تقطع ساقكم. إذا كنتم غير مسلمين فلا تتعبدوا، حيث يمكن للمسلمين رؤيتكم. وإذا فعلتم، ستجلدون وتسجنون. وإذا حاولتم تبديل مسلم عن دينه، فسوف تعدمون.

انتباه للنساء

ستبقىً داخل منازلكن كل الوقت. فليس من اللائق للنساء أن تتجولن بدون هدف في الشوارع. إذا خرجتن، يجب أن يرافقكن رجل قريب. إذا أمسك بكن وأنتن وحيدات في الشوارع، ستجلدن وتُعدن إلى منازلكن.

غير مسموح تحت أي ظرف كان أن تظهرن وجوهكن. يجب عليكن أن تتغطين بالبرقع خارج بيوتكن. وإذا لم تفعلن، فستجلدن عدة مرات.

مواد التجميل ممنوعة، الحلي ممنوعة، عليكن ألا تلبسن ملابس مثيرة. لن تتكلمن إلا إذا تكلم أحد معكن. يجب أن لا تلتقي نظراتكن بنظرات الرجال. لن تضحكن في العلن. إذا فعلتن ستجلدن. لن تطلن أظافركن. وإذا فعلتن ستفقدن أصبعاً. ممنوع على البنات الذهاب للمدارس. مدارس البنات ستغلق في الحال. ممنوع العمل على المرأة. إذا وجدتن مذنبات بتهمة الزنا، سترجمن حتى الموت. اسمعن. اسمعن جيداً. وأطعن، الله أكبر». ص283

ظن الشعب الأفغاني أن تطبيق كل هذا التضييق أمر غير جاد، لكن ما حدث فعلاً أنهم استطاعوا إرهاب الناس بالجلد، والسجن، والقتل، نمى الخوف كما نمت اللحيّ. ويسرد حسيني باقتناص شديد كيف كان الناس يقرصنون فيلم تايتنك رغم القمع والتضييق، استشرت حمى مشاهدته في السر ولم تجدِ كل الأسلحة والسياط في منع العولمة المتمثلة في «فيلم». وبالمقابل وقف العالم كله يناشد ويستنكر تدمير طالبان للتماثيل الأثرية، طالبان التي تعمل خارج التاريخ.

ولنا أن نتخيل سيرة الشخصيتين «مريم وليلى» في ظل هذا الفكر المتخلف والقهر والحرمان من أبسط الحقوق، ليلى التي لا تستطيع زيارة ابنتها عزيزة في الميتم لأن زوجها يتقاعس، وتظل تُجلد وتضرب في طريق ذهابها وعودتها من الملجأ لأنها ليست برفقة رجل، تُعذّب من قبل زوجها وتكاد تُقتل لأنها

تحادثت مع رجل. بالمقابل وجد الرجل في ظل طالبان –ورغم الحد من رغباته– سلطة مضاعفة على المرأة واستعبدها براحة بال لأنه يعرف أن هناك سجناً أكبر من بيتها، وحين يقبض عليها في الخارج ستعاد لسجنها تحت سطوة رجل لا يعيبه شيء إنما كل العيب في المرأة: «ذلك الصباح الذي مضى منذ زمن بعيد عندما قالت لها نانا، كما تشير البوصلة دائماً إلى الشمال، فإن إصبع الرجل يجد امرأة ليتهمها. دائماً». ص365

الحياة في جوانبها الإنسانية تختلف من بلد لآخر لكنها تتشابه بفطرتها، الغيرة التي تشعر بها مريم في بدء زواج زوجها رشيد من ليلى، الخوف من فقدان امتيازات هي في الأساس لا تمثل قيمة، الفقر، البؤس، الأحلام التي تحددها الأماكن ومستواك المعيشي، تحلم بمثلجات أو بالحصول على تأشيرة، أقصى أحلامك أن لا يتعرف عليك الموت، وأقصى أحلامها أن تخرج دون أن يغتصبها أحد.

الأفكار هي التي تغيّر أو تدمّر هذا ما تقوله الرواية دون أن تصرّح به بشكل مباشر، يجعلك تكتشف أفكار العامة ورغبتهم بالحياة، بمقابل أفكار الجهاديين وطالبان وإخلاصهم الشديد للموت، ثم انفضاح كل هذا الزيف عندما تخلع الحقيقة برقعها، وللأسف كما لبسته تحت تهديد السلاح لا تخلعه إلا والزناد على رأسها.

رواية عالمية

تذكرنا رواية «ألف شمس مشرقة» بالروايات العالمية وتحديداً في الأدب الروسي، تلك الأحداث المدهشة، والمفارقات القدرية العجيبة، وخيط التشويق الذي لا ينقطع أبداً، السحر السردي والتكنيك العالي الذي لا يترك نهاية فصل في الرواية إلا ويجعلك متشوقاً لمتابعة الفصل الذي يليه، الانتقالات الدراماتيكية في حياة الشخوص، مريم تنتقل من الكوخ في هيرات إلى كابول، موت أمها، تهرب والدها، تتزوج رشيد ثم تعدم لقتلها له. ليلى التي تنتقل لتصبح زوجة رشيد بعد فقدانها أهلها وسفر حبيبها طارق الذي يمثل حالة إنسانية قائمة بذاتها بدء من ساقه التي يذهب بها لغم سوفيتي وصولاً

للصاروخ الجاهدي على منزلهم، غيابه وعذابه في السجن ثم ظهوره والهرب لباكستان، والعود مجدداً بعد الغزو الأمريكي، والإسهام في بناء الوطن. ذاك التوغل النفسي والحفر العميق في الكثير من الشخصيات، الإحاطة بالمكان وتصويره حبرياً ببراعة، إيضاح الأوضاع الاجتماعية، والسياسية في سياق الأحداث التاريخية، كل ذلك يثبت أن النمط الكلاسيكي لهذه الروايات ما يزال قابلاً للرواج والتخليد، مجدداً مهما بلغت الحداثة من مدى. ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

الكتاب: فن الإصغاء.
المؤلف: إريك فروم.
الناشر: دار الحوار للنشر والتوزيع.
الطبعة الأولى: 2000

فن الإصغاء
مقالة في العلاج وفن العيش

محمد مستقيم

يعد الفيلسوف والمحلل النفسي الألماني الأمريكي «إريك فروم» (1900 – 1980) أحد المجددين الكبار لنظرية التحليل النفسي في القرن العشرين. من خلال ممارسته العيادية للتحليل النفسي وتأليفه لمجموعة من المؤلفات وإلقائه لعدد محاضرات خاصة في بلده الثاني أمريكا التي استقر بها بعدما غادر ألمانيا سنة 1934 هرباً من البطش النازي. لقد كان فروم مفكراً موسوعياً يرى بأن ممارسة التحليل النفسي تقتضي من المحلل الإلمام بمختلف العلوم، والتاريخ، والأسطوريات، والفلسفة، وكل المنتجات الأساسية للذهن البشري. بل أكثر من ذلك فقد أوصى بدراسة بعض النصوص الأدبية كأعمال بلزاك ودوستوفسكي، وفرانزكافكا، حيث يمكن العثور فيها على الكثير من التبصر العميق للإنسان لايوجد في الكتابات التحليلية النفسية. نشير كذلك بأن اسم إريك فروم ارتبط برواد مدرسة فرانكفورت أو مايعرف بأصحاب النظرية النقدية وعلى رأسهم هوركهايمر، و ثيودورأدورنو، وهربرت ماركوز، والذين حاولوا توظيف آراء فرويد في اتجاه فهم ظاهرة الاغتراب في المجتمعات الرأسمالية المعاصرة، وفهم الآليات الإيديولوجية السائدة في السيطرة على الجماهير، كما تفعل الأنظمة الفاشية موجهين في نفس الوقت الكثير من النقد لمؤسس نظرية التحليل النفسي«سيغموند فرويد»، وقد اشتهر فروم بنقده لتركيز فرويد على النسق الغريزي في تفسير الكثير من السلوكات الاجتماعية، والظواهر النفسية مبينا بأن غرائز الإنسان تتميز عن غرائز الحيوان بحكم عيشه داخل الجماعة البشرية، وهذا مادفع بعض المؤرخين بحشره صحبة الأسماء المذكورة أعلاه ضمن ما كان يصطلح عليه آنذاك بـ«اليسار الفرويدي» لقد كان فروم مقتنعاً بأن التحليل النفسي ليس مجرد طريقة في العلاج بل هو وسيلة لفهم الذات، وفهم

* ناقد من المغرب.

الذات شرط أساس لفهم الآخرين وفهم العالم الذي يحيط بنا. لاينكر فروم بأن إصغاء الشخص إلى نفسه هو أمر ليس باليسر لأن هذا الفن يقتضي قدرة أخرى نادرة في الإنسان الحديث، وهي القدرة على الانفراد بالذات، فالمجتمع الاستهلاكي جعل الفرد من جهة غريباً عن نفسه مستلباً من طرف قوى خارجية تتحكم في سلوكه، وفكره، وتوجهه بالطريقة التي تخدم نمط الإنتاج الرأسمالي، ومن جهة أخرى جعله غريباً عن الآخرين بسبب غربته عن الأشياء المنتجة والمستهلكة. إن الكثير من الناس يعتبرون الانفراد بالذات أو العزلة سلوكاً مرضياً أو على الأقل سلوكاً سيئاً، وهذا الاعتقاد من شأنه أن يضيع علينا فرصة الاستماع إلى ذواتنا، وبالتالي نستمر في جهلنا لأنفسنا.

أحد الأعمال المتأخرة والمهمة لإيريك فروم هو كتاب :«فن الإصغاء» الذي هو عبارة عن مجموعة من المحاضرات ألقاها أمام الطلبة والباحثين، وقام بتحريرها الدكتور راينر فونك من جامعة مونيخ بألمانيا، وهو صديقه الذي رافقه مدة طويلة، ويعتبر أكبر متخصص في فكر إيريك فروم.

ينطلق إريك فروم في مشروعه التحليلي النفسي والعلاجي من رؤية قائمة على المذهب الإنساني تتجلى في أفكاره عن المرضى وكيفية التعامل معهم. فالمريض ليس شخصاً مختلفاً وليس نقيضاً، لذلك ينبغي التضامن العميق معه، كما أن المحلل عندما يحلل المريض فهو يحلل نفسه عبر ردود فعل التحول المقابل التي يثيرها المريض فيه. لذلك يكون الشرط الأساس والمسبق للحوار هو القدرة على الإصغاء إلى الغير، والإصغاء لايعني فقط الاستماع وفهم مايقوله، بل إدراك أن الآخر يريد أن يقول شيئاً مهماً على المحلل أن يفكر فيه وقد يرغمه على تغيير رأيه إذا دعت الضرورة ذلك.

يتكون الكتاب من قسمين، يضم القسم الأول ثلاثة فصول عالج فيها إيرك فروم العوامل المؤدية إلى تغير المريض في المعالجة التحليلية من خلال التعرض للعوامل الشفائية كما مارسها فرويد والانتقادات التي وجها لها المؤلف، ثم من خلال الحديث عن الفرق بين العصاب غير الخبيث، والعصاب الخبيث مع عرض دقيق لحالة عصاب خبيث مركزاً فيه على العوامل التكوينية، والعوامل المختلفة للشفاء.

أما القسم الثاني وهو الأطول فقد خصصه للجوانب العلاجية في التحليل النفسي من خلال ثمانية فصول انطلق فيها من إعادة تعريف التحليل النفسي على ضوء مراجعاته لنظريات سيغموند فرويد مؤسس التحليل النفسي في هذا المجال مركزاً على بعض العناصر التقنية المتعلقة بالعلاج والعلاقات العلاجية، ووظائف العملية التحليلية ومناهجها مع عرض تاريخ حالة علاجية لأحد المرضى مسلطاً الأضواء على المنهج العلاجي وفهم الأحلام، وختم القسم بفصل حول التقنية التحليلية النفسية التي سماها بـ «فن الإصغاء». ملخصاً القواعد الأساسية، والمعايير التي ينبغي الاعتماد عليها في عملية الإصغاء أثناء التحليل النفسي كما يلي:

- إن القاعدة الأساس لممارسة هذا الفن هي التركيز الكامل من المصغي.
- ألا يكون في ذهن المصغي شيء مهم، ويجب أن يكون متحرراً على أفضل وجه من القلق وكذلك من الجشع.
- أن يمتلك خيالاً له حرية العمل ويكون ملموساً إلى حد يكفي ليعبر عنه بالكلمات.
- أن يكون موهوب القدرة على تقمص الآخر وقوياً إلى حد يكفي ليشعر بتجربة الآخر كأنها تجربته.
- أن يكون قادراً على المحبة، وفهم الآخر لكن محبته ليس بالمعنى الغرائزي بل بمعنى الوصول إليه والتغلب على الخوف من فقدان نفسه.
- إن الفهم والمحبة لاينفصلان، وإذا انفصلا، فإنها عملية دماغية، ويظل الباب مغلقاً أمام الفهم الماهوي.
- لايجوز للمحلل أن يعبر عن طريق الكذب، ولا يحاول أن يرضي المصغى إليه أو يؤثر عليه.
- أن يلاحظ ما إذا كان المريض يكذب، لأنه إذا لم يلاحظ ذلك فهو يفتقر إلى الكفاءة.

وعموماً، فإن فن المهمة الأساسية للمحلل هي أن يدفع المريض إلى أن يقول كل شيء على قدر مايستطيع، وإذا أغفل شيئاً أن يذكر ذلك. وثمة تأكيد خاص هو أنه ليس على المريض واجب أخلاقي من أي نوع ولاحتى أن يقول الحقيقة. ■

إصدارات قطاع الثقافة والتراث الوطني
بالتعاون مع
المؤسسة العربية للدراسات والنشر

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

2014
OUR YEAR OF ART

ASIAN
CAPITAL
TOURISM
MANAMA 2014

مملكة البحرين
Kingdom of Bahrain
وزارة الثقافة
Ministry of Culture