في قراءتنا المشهد المسرحي العربي الراهن ، لا بد لنا من أن نتوقف عند نتاج رجل المسرح العراقي المقيم في الدنيمارك (د. فاضل سوداني): كتابة و إخراجا و تنظيرا ، و قد شكلت مشاركته القيمة في الندوة العالمية لطنجة المشهدية في المغرب فرصة لاستدراجه في حديث معرفي عن مجهوداته في تأصيل (المسرح البصري) و كذا الكلام عن همومه الذاتية خاصة فيما يتعلق بالوطن والمنفى و الهوية و الآخر...

د. سوداني :بيان حول ذاكرة الجسد في المسرح البصري

أجرى الحوار: منير بولعيش
و محمد الأزرق

د .فاضل سوداني

دكتور فاضل سوداني يقوم مشروعكم الفني و التنظيري على ما تسمونه بالمسرح البصري المرتكز على خلخلة التوصيفات الأرسطية للمسرح (بداية، عقدة، حل) مع الإنحياز للفرجة البصرية على حساب المعايير الأدبية و رد الإعتبار للجسد و للطقوس الميثولوجية القديمة...

محاولة للغة جديدة

❖دكتور فاضل، هل تعتقد حقا أن الذائقة الفنية العربية مؤهلة لاحتضان مشروع كهذا قائم على التجريب و إثارة الأسئلة المصيرية و إنتاج وعي مفارق ؟

– إن المسرح البصري الذي أدعو لتحقيقه خطوة مهمة لتجاوز نمطيته وثرثرة اللغة الأدبية في المسرح العربي. وتحقيقه يشمل جوانب العرض وكذلك النص المسرحي والجانب الأول له علاقة بعمل الممثل والمخرج وسينوغرافيا الفضاء وكذلك الجمهور ويتم هذا من خلال تحقيق ما أدعوه بالبعد الرابع للزمن والفضاء في العرض المسرحي البصري
والجانب النظري يأخذ جانب النص البصري..
إذن كيف يمكن أن نفهم هذا الأمر؟ يعتبر التعامل مع الجسد بصريا من قبل المخرج أو الممثل فنا معاصرا ولغة ديناميكية لخلق الصورة المعبرة في فضاء طقس العرض البصري، ويعد هذا في حقيقة الأمر مفهوما حداثويا، ارتبط بالتحولات الإبداعية التمردية في القرن الماضي. لذا فإن الكثير من الدراسات والعروض والتيارات والتجارب المسرحية الأوروبية أكدت ومازالت على تحقيق الجانب البصري في أداء الممثل أو الرؤيا الإخراجية أو سينوغرافيا الفضاء المسرحي، كلغة جديدة في الإخراج المسرحي، بدءا من تجارب جوردن كريج و راينهاردت، و مايرهولد و أدلف آبيا و مخرجي مسرح الطليعة الفرنسيين و انتهاءً بتجارب بيتر بروك وجوزيف شاينا و روبرت ولسن و ليباج و كانتور و بينا باوش و يوجين باربا و أريان منوشكين و الياباني تاداشي سوزوكي وكل ما يرتبط بتجارب مسرح الصورة الأوربي وبعض تجارب المسرح البصري العربي وخاصة تجارب المسرح التونسي، وتجربة حميد محمد جواد و صلاح القصب في العراق وانتصار عبد الفتاح في مصر. و لقد أثر آنتونين آرتو و مفهومه حول مسرح القسوة و الإخراج المسرحي الميتافيزيقي المعاصر في تشكيل صورة العرض في المسرح العالمي، حيث حاول اكتشاف لغة جديدة للمسرح بحيث
(تكون قوة سحرية تستحضر ما وراء مملكة المنطق والكلمات أو أن توحي به) وبمعنى آخر إن المسرحية كنص يجب أن تكون منظورة بقدر ماهي مسموعة ولذلك فان آرتو ربط بين الميتافيزيقا والحلم والإخراج لأن المسرح بالنسبة له (يجعلنا نحلم ونحن مستيقظون، ويكف أن يكون مسرحا إذا تخلى عن هذه المهمة). ومن خلال هذا حاول آنتونين آرتو أن يخلق مسرحا ميتافيزيقيا يستبدل فيه الكلام المنطوق بلغة جسدية بصرية محسوسة لأنه يرى بأن المسرح لا يؤثر على السمع فقط و إنما على الحواس الأخرى و أهمها البصر.إن حلم آرتو في خلق مسرح مرئي بوسائل بصرية يتحول فيه العرض إلى طقس أو شعيرة و يرتبط بالأحلام و الرؤى التنبئية ، كان له صداه في كتاب ومخرجي المسرح المعاصر ، ودفع بالكثير من الفنانين لتحقيق نظريته أو حلمه الإبداعي مثل غروتوفسكي و بيتر بروك وجوزيف شاينا و كانتور وغيرهم من الذين خلقوا لغة الوجد التصوفي في المسرح .
وهذا هو المنهج الفني والفكري الذي يعيد ديناميكية الإبداع في المسرح المعاصر، وفي ذات الوقت يرفض شتى صنوف الإلتباس والجهالة والغموض المتعمد لدرجة الإستهتار بالقيم الإبداعية من أجل المنافع الأنانية الضيقة والأهداف السياسية التي تخلق شرور تجارة الفن الرائجة الآن وتخلق أيضا المناخ المناسب لعبث الجهلة والمزيفين وإشاعة الخيانة الفنية في المسرح المعاصر عموما والمسرح العربي بالذات.

إعادة معمارية السرد في مدينة المستقبل

❖ *بعد ما راكمته على مستوى الإنجاز الحركي و مستوى التنظير، ما هي الشروط المطلوب توفرها في المسرح العربي الراهن، كي يكون في المقام الذي يسمح له بخلق بصمة مائزة عن سائر التجارب المسرحية في العالم ؟*

– هذا السؤال يدفعنا إلى تشخيص طبيعة العلاقة بين المسرح والمدينة العربية، وهل هنالك حقا وجود لهذه العلاقة ؟ أم أن هنالك وهما وادعاء دعائيا و إعلاميا للأنظمة ذاتها. وبما أن الأنظمة العربية تكره الفن والجمال، وتخاف من علاقته بالمدينة، نتيجة لجماهيريته، فإنها إما أن تكيفه مع أهدافها الإيديولوجية والسياسية، وبهذا فإنها تقوم بالتشويه الفكري و إما أنها ترفضه بحجج دينية سلفية كما ذكرت سابقا.
ولهذا فليس هنالك علاقة مصيرية بين الفن والمدينة العربية لأن تطور المسرح وتكامله فكريا وجماليا يفرض مقدمات جوهرية تؤثر في المدينة كمجتمع والإنسان كفرد برغم تعقيدات التطور الإجتماعي. وأهم هذه المقدمات هي الديمقراطية الإجتماعية، وحرية الفنان و الذات ككائن بشري مبدع فاعل، بما فيها حرية الإكتشاف و التجريب في الفكر والفن وشتى أشكال الوعي الثقافي. فالمدينة المتحضرة التي تحتم مقدمات التكامل الاجتماعي، و يشكل التطور العلمي والفكري والثقافي أساس وجودها اليومي، بالتأكيد ستكون مدينة مستقبلية، و يوتوبيا و مدينة الحلم و الفردوس إنها المدينة والمدنية التي تؤثر على المتعايشين في فضائها الديناميكي. وبما أن المسرح قضية حضارية أساسا، فإنه ينشأ ويتطور في المدينة الحضارية، وتحتمه تكاملية المجتمع المديني. ولهذا فإن أي تفكير بجوهر وماهية المسرح، هو بحث قوامه وطبيعته اجتماعية فلسفية . جمالية وفينومينولوجية . ظاهراتية . أيضا .. وبالرغم من ارتباط المسرح بالمثيولوجيا والطقوس الدينية لمختلف المجتمعات القديمة، إلا أنه كان . ومازال . يعبر بشكل بصري عن التصورات والأسس الفكرية والفلسفية و المشكلات الإجتماعية للمدينة والإنسان، إن الإلتباس الذي يعيق تطور المسرح العربي الآن، ويخلق جوهر أزمته، هو أن المدينة العربية غير مؤهلة لخلق المسرح، لأن المتعايشين في المدينة منشغلون عن المسرح بأمور أخرى، إما أن تكون اقتصادية أو إيديولوجية، أو سياسية، أو فكاهية تخديرية، أو أنهم يعيشون في سجن كبير، أو أن الأنظمة التي تسير وتسجن هذه المدن تعتبر المعرفة الفكرية والجمالية شيئا ثانويا.
و عكس هذا فإن المسرح، لا يمكن أن يوجد، ويكون ديناميكيا إلا في قدرته على إثارة الأسئلة الجوهرية والمصيرية في عصر تكنولوجي جديد. إضافة إلى أن المسرح يشكل بالنسبة للمدينة خطورة جوهرية لأنه يخلق التجمعات ويثير الأسئلة و ينتج وعيا جديدا، ويقوم بعدوى المعرفة، لهذا فإنه يعد هامشيا في صلب برنامج النظام الذي يقود المدينة العربية.
والجانب الآخر الذي يمتلك أهميته، وتفرضه لغة المسرح وطبيعته الفنية، هو تغيير العلاقة مع الجمهور المتلقي ليتحول إلى متفاعل و يقوم بفعل المشاركة كما كانت عليه وظيفته في الطقوس المسرحية قديما، الشئ المهم أن تكف المؤسسة الثقافية التابعة للدولة في أن تفرض هيمنة أديولوجية واستخدام المسرح كمؤسسة للسياحة.
هنا تكمن ضرورة إعادة معمارية السرد الرؤيوي والفكري للطقس المسرحي في المدينة العربية المستقبلية، من هنا كانت دعوتي لكتابة النص البصري الذي يفرض على المؤلف العربي أن يكف من الإستمرار بكتابة نص أدبي يعتمد الكلمة فقط و الشرثرات الفكرية وعدم طرح الأسئلة المصيرية، ويبتعد عن بصريات العرض ويقدم وصفة أيديولوجية تشجع الدولة.
إن اعتماد بصريات النص كتابة من قبل المؤلف واعتماد الرؤيا الإخراجية البصرية من قبل المخرج البصري سيساعد على إمكانية استعادة مجد المسرح حتى يصبح له ارتباط عضوي بحياة الجمهور أو خلق تلك العلاقة الحميمة المتجذرة بالمدينة كما في مدينة القرون الوسطى الأوربية،او كما كان عليه المسرح اليوناني القديم في أثينا.

المنفى والفنان

❖ *بعد ما يقارب ثلاثين سنة من النفي و الإغتراب، بماذا تشعر دكتور فاضل ؟ هل تعتقد أن المنفى ضيع على مشروعك الجمالي الديناميكية و شروط النضج الطبيعية التي كان يمكن أن يوفرها له تواجدك داخل العراق ؟ أم أن المنفى كان فرصة حقيقية للحرية و أيضا للإحتكاك بالآخر والإنفتاح بالتالي على تجارب و اقتراحات فنية مختلفة ؟*

–إن المشروع الفني لأي فنان هو زمن يسمح بطرح سؤال جوهري، قد لا يكفي عمر الفنان لمعالجته، لكن الإغتراب الذي عشته و مازلت له تأثيره الكبير حيث تتغير الكثير من المفاهيم، لكن انفرادات الروح التي تهجس الإغتراب والتي تأسست في الوعي الأول و أمام الباب الأول وفي الشارع الأول في وطن الولادة ، لابد أن يكون لها تأثيرها الايجابي أيضا و أنا أعتقد بأن المنفى الداخلي أو المكاني . الجغرافي شيء مهم للمبدع حتى يمتلك عينا أخرى و تمثلا آخر لأن الإنسان ليس ذات واحدة وإنما متعددة و لهذا فإن المكان الواحد لا يعني تعدد الذوات في الذات الواحدة إضافة إلى أن نزوع الإنسان يكون دائما نحو الفضاء الواسع ، إذن المنفى حتى وإن كان أوروبيا مهم جدا للمبدع من أجل الغنى الفكري والروحي ومن أجل اكتشاف الذات الداخلية الأخرى .
والسؤال المهم الآخر، هو علاقة الإنسان بالتاريخ، وبماضيه الشخصي، وبتراثه كانسان في عالم ديناميكي، بحيث يتطلب الأمر قراءتهما من جديد قراءة ديناميكية نابعة من روح العصر واحتياجات زمننا، وبهذا نستطيع أن نزيل قدسية الثوابت و التابوهات و المتحجرات التراثية و التاريخية، و ندخلها في الحداثة والعصر والزمان المعاصر، و هذه مهمة أساسية للفنان في علاقته بالآخر، وعلاقته بالمسرح والفن عموما.
من هذا المنطلق فإن مشروعي المسرحي عموما (تأليفا وإخراجا وبحثا أكاديميا) ينطلق من الأسئلة التي أقلقتني منذ التطورات التي حدثت في العالم العربي، والعالم عموما، في ستينيات القرن الماضي وحتى الآن، سواء سياسيا أو فنيا وبالتأكيد أن أسئلتي وقلقي الإبداعي ستختلف عن أسئلة المبدعين من الأجيال السابقة وذلك لاختلاف الزمن، لذا فإنني أؤمن بأن هدف الفن والمسرح خصوصا هو إمكانية البحث في تلك البؤر الغامضة من وجود الإنسان والأسئلة التي تساعده في محنته المصيرية، إضافة إلى البحث في خلق الجمال لجعل عالمنا أقل عنفا وأكثر تقبلا و هذا يدفعني إلى أن أضع الإنسان الآخر (خارجي) و ذاتي الأخرى (داخلي) في معادلة جديدة هي علاقة الإنسان بالآخر وعلاقته بذاته، و بمعنى انعكاس قلق الفنان المبدع من أجل فهم عالمه وغموض الكون المحيط به، و من ثم انعكاسها على الآخر الأكثر غموضا لأنه يهمني أيضا.
وبما أننا نعاني من وحشية الآلة ومن عزلة خانقة تشكل حساسية جوهرية للفنان في زمن العولمة جراء التطور التكنولوجي، مما يؤدي بالفنان المعاصر إلى المعاناة من اغترابه الذي تخلقه الآلة و الثورة التكنولوجيا و عزلته المضاعفة جراء عدم تمثل إبداعه من قبل الآخر الذي لايفهمه، مما يؤدي إلى عدم تكاملية منجزه الفني و يؤدي . أيضا . إلى عدم تكامل مفردات لغته الفنية لعدم امتلاكه قدرة التعبير المطلقة عن أسرار الحياة والوجود و بالتأكيد فإن هذا يعمق الهوة بين الفنان والعالم الآخر و ينسحب هذا الاغتراب أيضا على مجالات ثقافية أخرى مما يضع المثقف والعالم في زمن العولمة أمام أزمة فكرية و معرفية تثير الكثير من الالتباس والغموض.
و مما يعمق هذا الإغتراب والعزلة وهستيريا الروح المعاصرة هو: وجود الفوضى الكونية المنظمة التي تبدو حضارتنا من خلالها وكأنها تنحدر نحو هاوية النهاية وليس غريبا أن يفنى كل شئ ويعود الإنسان إلى العصر الحجري وبالرغم من أن العولمة منحتنا حق الشك في كل اليقينيات من جديد بما فيها الطواطم المقدسة إلا أن ما يزيد عمق الأزمة المعاصرة هو العمل و بقصدية على استلاب الإنسان الثقافي ومحاولة محو أي اختلاف فكري عن طريق سلطة العنف و القمع .
إذن ما هي الحصانة الداخلية في مواجهة هذه الخطورة ؟ بالتأكيد فان مثل هذه الأسئلة وغيرها هي التي تقلقني الآن و تقلق معاصري والإجابة عنها من خلال المسرح البصري، فالفنان غريب دائما بالمفهوم الوجودي و لهذا فان الإبداع . فقط . يجعله منسجما من جديد مع ذاته أولا ومع الآخر ثانيا . ان المنفى بكل اشكاله يعمق وعي الانسان بالعالم والتاريخ ، ويتعمق ارتباط الفنان بذاته ووجوده بالتاكيد عندما يكون في وطنه بالرغم من انه يشكل اغتراب ومنفى داخلي ، وكذلك فان المنجز الفني يتكامل في جمهور يفهم لغتك واحاسيسك الشرقية التي لابد ان تتحول الى مشاعر كسموبولوتية وانسانية شاملة .

التشابه والعرض الدرامي

❖*من المعروف عنك دكتور فاضل، أنك واحد من المسرحيين العراقيين الذين لم يقطعوا الصلة أبدا مع التراث العراقي الغني و المتنوع، بل أن مشروعك المسرحي قائم على العودة و النهل من هذا الإرث الحضاري المهم...*

–الوعي الكوسموبولوتي لمبدع يعني في ذات الوقت هو الوعي الإنساني الأشمل وكذلك يعني الحفاظ و إغناء الهوية أيضا إضافة إلى أن المبدع لايمكن أن يفهم الآخر وحضارته ما لم يفهم أولا ديناميكية وخصائص ثقافته وتراثه الجمالي فكم من الغنى في التراث الشرقي مما دفع الكثير من الفنانين استلهامه كما هو الحال بالنسبة إلى هنري ماتيس واستلهامه التراث والحياة المغاربية أو بيكاسو أو أنتونين آرتو و برشت و الكثير من الفنانين العالميين ، إضافة إلى أن الهيمنة المركزية للمفاهيم الفكرية والمسرحية الغربية يجب أن تدفعنا إلى اكتشاف تكنيك لغة بصرية جديدة فيها الكثير من الديناميكية كما في التراث الشرقي أو العربي بشرط أن يتم استلهامه بوعي معاصر وعلمي وليس سلفي .
فتكنيك هذه اللغة مثلا يحتم اكتشاف لغة تخاطب جديدة وأهم مثل على هذا هو أن برشت اكتشف التغريب والراوي من التراث الشرقي بالرغم من أن الحياة الثقافية في الشرق القديم اعتمدت على الحكاية والراوي أو الحكواتي الذي يسرد قصصا تاريخية واقعية أو أسطورية متخيلة مشحونة بالحكمة الاجتماعية والفلسفية المستقاة من التراث .
وعندما استخدم برشت وسائل المسرح الآسيوي وخاصة الأغنية والراوي فإنه كان واعيا بأهمية هذه الوسائل في خلق العلاقة الجدلية بين عناصر العرض الملحمي وهي تشكل أساس تمايز التراث الشرقي و ضمن مفهوم برشت للمسرح الملحمي ودور الراوي في العرض المعاصر الهادف إلى المتعة والمعرفة يمكن أن نكتشفها بجذورها البدائية في الأشكال التراثية الماقبل المسرحة في التراث العربي وبهذا فإن برشت منح الفنان العربي كيفية البحث في أشكاله التراثية من أجل خلق خصوصية مسرحه المعاصر و هو بالذات دفعنا إلى الإهتمام بالحكواتي كشخصية مسرحية درامية في المسرح .
ضمن هذا الهدف استخدمت في بعض أعمالي وكتاباتي تلك الطقوس الشرقية وبالذات العراقية التي لها علاقة بالدرامية والإحتفالية والفرجة وهي طقوس كانت تمارس لوقت قريب مثل خيال الظل و الحكواتي و كذلك التعزية الحسينية وغيرها باعتبارها طقساً دينياً ودرامياً يخلق الفرجة الشعبية التي تتحقق من خلال العناصر الدرامية الموجودة في هذا الطقس الذي يذكرنا ببعض الطقوس التراجيدية البابلية أو اليونانية القديمة و تعتبر هذه الطقوس تعبيرا ديناميكيا عن طبيعة الحياة الإجتماعية والسياسية في المجتمع العربي و الإسلامي القديم لأنها تعكس الواقع بكل قسوته وتشير إلى المشاكل السياسية والاجتماعية مما يغني ويحفز الرغبات الداخلية المشحونة بالمواقف النقدية التي يتبناها الإنسان في علاقته بالسلطة لكن من خلال التركيز على الجانب الإمتاعي والترفيهي والذي يعد تذوقا جماليا متماشيا مع مقاييس المجتمع القديم و بالتأكيد فإن هذا هو السبب الأساسي لديمومتها في حياة المجتمع الشرقي بالرغم من تعرض القائمين عليها لأشكال مختلفة من الاضطهاد والمنع .
ولكن طقوس التعزية الحسينية التي تقدم في عاشوراء من قبل الشيعة فيها الكثير من درامية العرض المسرحي و مكوناته وهي طقوس دينية معروفة بالتشابهه والتي مازلت تقام حتى اليوم في إيران والعراق ولبنان و أهميتها خاصة لأنها تقترب من مسرح الفرجة والعرض الشعبي و بالرغم من طابعها الديني إلا أن طبيعة العلاقة بين الجمهور والمؤدي تعتمد دائما على تغريب الحدث والشخصية مع إمكانية تميزنا للمحمية الأحداث أيضا و يمكن دراستها في الوقت الحاضر على اعتبارها طقسا دراميا سواء من ناحية الطاقة التصويرية الكامنة في لغة الطقس أو من ناحية الحركة التعبيرية التي يفجرها قطاع كبير من الجمهور المشارك في هذه الطقوس والذي يتعدى دوره من المشاهدة إلى المشاركة الفعلية في هذه الشعائر التطهيرية.
إن التكنيك المسرحي لعرض التشابه في التعازي يعتبر طقسا دراميا و تراجيديا يعتمد الحوار والشعر و الأدوات و الديكورات الشرطية ويستوجب الغناء والطبول والموسيقى الصاخبة إيقاعا عنيفا و كذلك الحركة والملابس والأدوات و الألوان ما هي إلا وسائل خاصة بهذا الطقس تميزه عن أي طقس آخر و بالتأكيد إضافة إلى ما ذكرت فإن عودتي لهذه الطقوس واستخدامها لها علاقة أيضا بنوستالجيا متفردة لطفولة واحلام ومرحلة شباب كانت قلقة وتائهة لكنها كانت هنية ، إنها حنين لكل هذا وانا من مكاني في شمال الكوكب اعيش في ظلام مدن الصفيح الأوربية .

من البرج العاجي

الاستدارة المذعورة، ولكن للمستقبل!

فوزي كريم

في ساعة المسرات لك أن تحدق في غدير الكائن الداخلي لتلمح ظلال الأوجاع. هذا كان شأني في منتصف السبعينيات في بغداد. الساعةُ العابرة، داخلَ القراءة، داخلَ الكتابة، داخلَ الصداقة، ساعةُ مسرّة مادامت عابرة. إلا أن حقلَ الساعات والأيامَ والسنوات هو حقلُ أوجاع ثابت، وكثير التضاريس. حين رجعت من بيروت عام ١٩٧٢، مع من رجع، آملاً أن سنقطف الثمار المبكرة لما حدث، لم أكن كثير الاطمئنان. صار الكأسُ أكثرَ من سلوان، والصديقُ أكثرَ من عزاء، في وجه التحالف المتفائل بتقارب المُعتقد. في حين أرى السحنات، على العكس، جافلةً، والقلوبَ جافية. كنت أحدق في النجوم، على عادة الشاعر غير الملتزم، وأكتب،

.... ربما يسقطُ نجمٌ آخر، أو تسقطُ الأنجم.
قدْ يتّخذُ الليلُ رداءً آخراً أكثر عتمة.
غير أني، ثابتٌ يا أصدقائي
دونكم، أبحثُ عن آثار نجمة.

ضربٌ من الإرادة الشعرية التي تمنح الخلاص. ولكن هيهات. صار الكأسُ ممروراً، والكتابُ بئراً مهجورةً، والصديقُ مرآة لمرأى وسواسي. والشوارعُ تتحفز بصورة غير مرئية لأمر ما يدبّ كعقرب، ويبطئ (هلّ هو صعود الدكتاتور، نتيجة قدرية لصعود الحزب على سلّم عقيدته؟). تتحفز باسم الوطن، وباسم العقيدة، وباسم الناس، باتجاه الهاوية. دجلةُ لم يعد يعكس إلا التنهدات المكبوتة. وفي ساعة لا دليل إليها. كنت في كل ساعة أعدّ خطّة للإفلات من وطن لم أعد أنتسبُ إليه. من وطن لم يبتنيه أبي وجدي. بل ابتناه، بل ابتنته العقائد والأفكار ومنشدوها اليقينيون. في كل ساعة كنت أصطنعُ طرقاً سريةً للهرب. نقطع الشُوطَ جميعاً تحت مكبرات الصوت المنشدة، والشمس اللاهبة، واللافتات المنذرة المتوعدة. ووحدي أقطع الشوط أيضاً، إلى مزيد من العزلة الداخلية. العزلة الداخلية، وليدة الهرب، عزلةٌ خانقة. هناك عزلة داخلية وليدة الاختيار الحر، أعرفها وأُتقن حرفتها برشاقة لاعب سرك. ولذا كانت عزلتي خانقة آنذاك. الكأسُ والقراءة والكتابةُ والصديق كانوا تروساً، سرعان ما تفككت عراها وصدئ معدنُها. والمحيط كان مكبراتُ صوتٍ ولافتات. وبحكم الصدفة الخالصة أفلتُ إلى المنفى. طائرة حلّقت بي وعبرت الحدود وحطّت بي في باريس. كنت متشبثاً بأمل التجاوز. ما من رغبة، أو قدرة، للاستدارة إلى الخلف. الماضي كأسٌ مهشّم، كتابٌ محرم، وصديق ميت أو مشروع لموت مؤجل.
حين استقرّ بي المقام بلندن وجدتني أكثرَ رغبةً، وقدرةً على الاستدارة إلى الخلف. بل وجدت رغبتي في ذلك، وقدرتي على ذلك ملحةً، لا تخلو من ملامح القدر المكتوب. ثم صار هذا القدرُ المكتوبُ مصدر إلهامي الشعري. أيّ أسى ووطأة؟! كتبت قصيدة "شراع" القصيرة لأعلن فيها أن شراعي هارب "لا باحثاً سدىً عن المعنى"! وكتبتُ قصائد لم تعد تخرج إلا من ينبوع الماضي الآسن. صرتُ أكتب القصائد من هذا الينبوع وحده، حتى جفّ الريق وبُحّ الصوت، وتيبست عروقُ الرقبة. كانت الاستدارة إلى الخلف مذعورة، ثم جافلة. ثم أمست حانية شفوق.
على أني اليوم، وقد قرأت واحدة من قصائدي في تلك المرحلة منشورة في واحدة من المجلات الفنية، أعجبُ وكأن هذه القصيدة لم تُكتب آنذاك من ينبوع الماضي، وليدة استدارة الرغبة المذعورة، بل من ينبوع آخر في المستقبل. هل هذا وليد عنصر النبوءة الشعرية التي يتحدث عنها نقادُ الشعر وقرّاؤه؟ هل القصيدة تحدثت حينذاك عن مستقبل الوطن الذي أنتسب إليه. رؤيا أقبلت على قلب وعقل وجسد الشاعر من مرآة للمستقبل خفية؟
القصيدة بعنوان "وطن"، كُتبت في لندن عام ١٩٨١، تطمع بالعودة، شأن كثير من قصائدي آنذاك، لا على جواد حلم أشهب، بل بحذر المذعور، الجافل أو الحاني الشفوق. بالعودة إلى وطن "لم يعد غير أسمال" كما أشرت في قصيدة أخرى من تلك القصائد القديمة. والآن أطمع بمشاركة القارئ في الإطلالة المتأملة على رؤيا شعرية لعودة مذعورة تليق بأيام الرعب هذه، لا بأيام الرعب تلك:

أعودُ لهدأته أوّلَ الليل،
لا أحداً أتعرّف،
لا سكناً،
لا شوارعَ مما ألفتُ مع الليل.
رائحةُ الثأر في كلّ منعطف،
رائحةُ الأسفنيك،
وما شئتَ من فتنة القول.
لا شيء
غير المعاطف تفلتُ من عتبات القبور،
(المقاهي، وعتمتُها، وبيوتُ الزنا والخمور)
كأنكَ تسمعُ في أوّلِ النزعِ وحدكَ
موتاً أليفاً،
صدى عربات تعودُ،
أناشيدَ لم تكتمل.
ثمّ لا شيء،
لا شيء.

من غسّال شعر المتنبّي

صلاح نيازي

يُفسد عليك المتنبّي كلّ تعريف جاهز للشعر، شأنه شأن كلّ عبقري، أيّاً كان. أوّلاً لأن التعريف مهما كان دقيقاً وصحيحاً، ما هو إلاّ محاولةٌ يائسة لإيجاد القاسم المشترك، ومن هنا جاءت قلّة أهميته ولا جدواه. ثانياً لا يُستنبط التعريف إلاّ من أشياء تكررت وتواترت، فتشابهت، أي أشياء مضت. في هذه الحالة، قد لا يكون مناسباً ومقبولاً لما يستجدّ من الابتكار والإبداع. بالعكس قد يكون رادعاً صاداً لمواهب طازجة تريد أن تعبر عن مشاعرها بأختلاف وتفرد. من هنا جاءت خطورة التعريف، وفي أكثر الأحيان رجعيّته. وقف مثلاً كثير من النقّاد ضد بتهوفن في سمفونيّته التاسعة والأخيرة، لأنّه أدخل لأوّل مرة الكورس في العمل السمفوني، وهو يُنشد "قصيدة إلى الحرية"، وهي في الأصل "قصيدة إلى المسرّة"، التي كان يعتبرها مؤلفها شيللر قصيدة رديئة منطقياً، ولولا التقليد، يستحيل إيجاد نصّ شبيه بالنص المبتكر، حتى عند الشاعر الواحد. بإيجاز لكلّ قصيدة تعريف قد يصعب تطبيقه على قصيدة أخرى. التواكل والخوف من المجازفة والمغامرة يجعلان بعض الأدباء هيّابين من شقّ طريق بكر، فيتسوّغ التعريف في أعينهم.
قلنا إنّ المتنبي يفسد كلّ تعريف للشعر. فإذا قلنا لا بدّ للشعر من طبيعة وأشجار وأنهار، فشعره خالٍ منها. وإذا قلنا لابدّ للشعر من حيوانات أليفة وطيور أنيسة، فليس في حقوله مأمأة، ولا في بيته هديل أو ريشة. وإذا قلنا لا بدّ للشعر من فصول السنة وآناء نهار وليل وبراعم وألوان، فليس له منها إلاّ ما تصحر. وإذا قلنا لا بدّ للشعر من طفولة وبراءة، ومن أمومة وحنان، لا بدّ له من مشاهدات يومية قريبة، لا بدّ له من ضعف إنساني نبيل، فليس في شعره إلاّ عضلات متصلّبة، ومطامح لا يُكفي عمر إنسان –مهما عمّر– لبلوغها. باختصار لم يُعنَ المتنبي بالبرعم بل بالثمرة. لم يعنَ بالبذرة بل بالحصاد. مع ذلك يبقى أبو الطيّب واحد عصره وواحد العصور. فأين يكمن سرّ هذه العبقرية المضيئة المدهشة؟ من حيث الموضوع، عُني المتنبي، مادحاً أم هاجياً، ومتغزلاً أو حكيماً أو متفاخراً، في صناعة أمّة، وتنظيم مجتمع عن طريق صياغة فرد معنيّ بالعلم والعدل والشجاعة والكرم حتى وإن كان إسرافاً وطيشاً. بهذه الرؤيا الشاملة، كان المتنبي يسعى إلى إيجاد الذوق الجمالي والأخلاقي العام، فهو ملكُ كلّ فرد على حدة، ومطمح أمة بالتمام. بهذا المعنى كان "راعياً ومسؤولاً عن رعية". حتى في أقصى إستجداءاته، حتى في أذلّ آستجداءاته، لا نفكر بضعته، بل نتألّب ضدّ ممدوحه العاقّ، وننقم على الظروف التي يتمسكن فيها الأديب ويتخاذل ويتهالك.
ربما بسبب من هذه الرؤيا الشاملة في إيجاد الذوق العام، باتت عباراته شاسعة واسعة، حتى في أقصى حالاته يأساً وإنكفاء. باتت موسيقاه عالية فوارة لترنّ في أقصى آذن. ومن فرط اندفاعاته الجسيمة الجسورة، وهو متلهف إلى الفكرة التالية والتالية، فاضت عباراته بلا إفاضة وإسهاب، وتجرّأت بلا تجرّؤ، فلا العبارة كما ورثتْ ولا الكلمة كما تقومست. فبين الفعل والفاعل مسافات وأزمنة. أقرب الأشياء أبعدها، وأبعدها يكاد يلمس باليد. يحذف من الكلام ما شاء في أعلى درجات التجريد تأثيراً ونباهة.
يمكن تصوّر المتنبي على أنّ لم يبقِ في قوسه منزع دائماً. يأخذ الأشياء إلى أبعد قصوانيّتها. الكرم إلى أقصاه، والبخل إلى أقصاه، الشجاعة إلى أقصاها، الجهالة إلى أقصاها، وكذلك الوفاء والصبر والجمال والقبح والخسّة، كلّ إلى أقصاه. القصوانية هي ما يتميز به المتنبي، وهي الصفة الوحيدة التي يمكن مقارنته بها بشيكسبير. كلاهما كمؤلّف أوبرالي يسعى إلى إيجاد أعلى ما في الحنجرة البشرية من عنف ورقّة وحرب وغضب ويأس، كلاهما كرسّام يسعى إلى اكتشاف أقصى ما في اللون من عذوبة وصمت وصراخ وحدّة. كلاهما قمّة منيفة في القصوانية، وما أكثر اختلافاتهما في السفوح والوديان.
مَنْ غير المتنبي يمكنه أن يسترسل بأبيات دون فعل :

"جيرانها وهمُ شرُّ الجوار لها
وصحبُها وهمُ شرُّ الصواحيبِ
فؤادُ كلِّ محبٍ في بيوتهمِ
ومالُ كلِّ أخيذ المال محروبِ
ما أوجه الحضرِ المستحسنات به
كأوجهِ البدويات الرعابيب
حسن الحضارة مجلوب بتطرية
وفي البداوة حسن غير مجلوبِ
أين المعيز من الآرام نَاظرةً
وغيرَ ناظرة في الحسن والطيبِ"

مَنْ غيرُ المتنبي؟ الجبل وحده تتنضّد صخوره بلا ملاط. كذلك المقطع أعلاه. أسماء ولا وجود لفعل. أشياء ثابتة في ذهن الشاعر، قناعات راسخة اتخذت صيغة البديهيات الحاسمة. قد لا يمرّ بك تكوينٍ شعري كهذا، بالأسماء فقط لدى أيّ شاعر آخر. ولكنه المتنبي. بدأ قصيدته بسؤالٍ مندهش :

مَن الجآذر في زيّ الأعاريبِ
حمر الحلى والمطايا والجلابيبِ

كان المتنبي يتحدّث إلى نفسه، ربّما قالها بصوت عالٍ، كمَنْ أُخِذ على حين غرة مبهوتاً. أخذته عيون الجآذر، مثلما أخذه الترف والثراء اللذان أغدق عليهما باللون الأحمر. ردع الشاعر نفسه في البيت الثاني :

إن كنتَ تسألُ شكاً في معارفها
فمَنْ بلاك بتسهيدٍ وتعذيبِ

هكذا انشطرت روح الشاعر شطرين منفصلين. الأوّل مبهوت حائر منهور، والثاني وقور ممتحن واثق. وعلى الرغم من أنّ في البيت الثالث:

لا تجزني بضنىً في بُعدها بقرىً
تجزي دموعي مسكوباً بمسكوبِ

تمحي صورة السائل المأخوذ، وتسود صورة الواعي، داعياً للنساء :"ألاّ يسقمن كسقمه، أو يبكين كبكائه"، فإن هذا الصراع بين الصورتين يستمرّ إلى آخر القصيدة سجالاً، وهو يبدو في ظاهره بين الحضريات والبدويات، ولكن يمكن أن يعمم إلى صراع بين سيف الدولة وكافور الإخشيدي في صدر الشاعر. إنّ كلمات مثل :"تسهيد" و "تعذيب" و "ضنىً" و "دموع"، تومئ لأية كفّة ستكون عاقبة الصراع. مع ذلك يستمرّ الشاعر في هذه اللعبة التي انطلتْ على كافور، ولا ينفضح أمر الشاعر إلاّ في البيت الأخير:

أنتِ الحبيبُ ولكنّي أعوذ به
من أن أكونَ محبّاً غير محبوبِ

هكذا انغلقت الدائرة العضوية للقصيدة، حيث استهلّها بسؤال هو التعجّب عينه. ممتلئ بالفضول المشدوه. مطلع مترف، منتهياً بحيرة داكنة مخيفة تتأرجح على حافة.
يمكن أن نلاحظ في المقطع الذي استشهدنا به سابقاً "جيرانها وهم شرّ الجوار لها" أنّ المتنبي وصف وجوه النساء الحضريات وهي في حالة سكونية بـ :"المستحسنات"، وهي صفة مكتسبة، في حين وصف البدويات بالطويلات الممتلئات، أي أنه لم يعزل الوجه الحسن عن القامة الفارعة، وعند مقارنته بين المعيز والآرام، ترك المعيز بلا صفة، فهي ساكنة، وأضفى على الآرام الحركة، فهنّ مقبلات بالحسن، وغاديات بالطيب والعبق.