بعض وجوه آستحالة الترجمة

صلاح نيازي

تقتصر الأمثلة أدناه على ترجمة نماذج من الشعر العربي، ولا سيما الشعر السمعي: Ear poetry وعلى بعض الآيات القرانية الكريمة التي تصل في مفعولها الإيقاعي، إلى درجة لا تُضاهى. تتبّع روبرتس الأصوات لدى الجنين، ودقّات قلب الأمّ إلى أعقد التراكيب الموسيقية الشعرية، لدى أفضل الشعراء،

حتى ليُشعر القارئ، بأنّ من المستحيل ترجمة تلك الإيقاعات إلى لغة أخرى، بغض النظر عن قابلية المترجم.

يبدو أنّ الإيقاعات والأوزان هي من خصوصيات البيئة. هي حصيلة أصوات أشجارها وأنهارها وجبالها وحيواناتها، وحصيلة تطور اللغة ومفرداتها، وتوالد معانيها وموسيقاها من بعضها بعضاً. بهذا المعنى تنتقل الكلمة من معناها القاموسي Denotation إلى سلسلة من التداعيات والمعاني أيْ إلى ما يسمّى باللغة الإنكليزية Connotation بهذه الحالة لا يمكن للمترجم أن ينقل إلاّ بعضاً منها في أحسن الأحوال. لو تتبعنا كيف يختلف نطق الكلمات حتى في البلد الواحد (بين البصرة والموصل، أو بين حلب ودمشق، أو الاسكندرية والقاهرة، والشئ نفسه ينطبق على كلّ اللغات دون آستثناء) لأدركنا أنّ آلات السمع، صماخاً ومطرقةً وسنداناً، تتكيف كل إلى بيئتها. الأوتار الصوتية، القصبات الهوائية تتدوزن، كما يبدو، حسب خصوصية عناصر الطبيعة، من حرٍ وبرد، ومن جفاف ومطر وشمس وغيم وعواصف رملية أو ثلجية. بكلمات أوضح، تختلف طريقة النطق من موقع جغرافي إلى آخر. لهجة السكان الذين يعيشون على ضفاف الأنهار هي غيرها لدى سكان الصحارى أو المناطق الجبلية. أي أن الإيقاعات الموسيقية لدى المتنبي تختلف عنها لدى أبي نواس، أو المعري حتى وإن كتبوا في موضوع واحد، ووزن شعري واحد. كذلك يختلف إيقاع شعر الشاعر الأسكتلندي: بيرنز، عن إيقاعات الشاعر الإيرلندي ييتس، وكلاهما كتب باللغة الإنكليزية.

مهما دار الأمر، فإن الرنين لا يترجم، والأصعب أن الرنين نفسه له دلالات تكاد تختلف حتى من شخص إلى شخص.

خذ كلمة: "ضيزى" في الآية الكريمة: "ألكم الذكر وله الأنثى. تلك إذن قسمة ضيزى" (سورة النجم). صحيح انّ معناها: قسمة جائرة، أو غير عادلة، إلا أنّ آجتماع حروفها بهذه الصورة المرعبة يثير في الأذن تداعيات صوتية في الآشمئزاز والتهكّم والحيف.

هذا مثل آخر من المتنبي. لنتمعّن قليلاً في كلمة "جراها":

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

جراها = "جراءها"، وهي هنا لا تعني: بسببها فقط، وإنّما تصرف الذهن إلى عملية الجرّ، وكأنّ الشاعر في المقدمة يجر الخلق وراءه. لو آستعمل الشاعر جراءها، لأصبحت الصورة عادية روائية، لا لذعة فيها ولا هول. تأكد معنى الجرّ، لأنّه عامل الخلق، وكأنّهم واحد، أو كتلة واحدة مفردة بدليل آستعماله فعلاً مفرداً: "يختصم" بدل الجمع: يختصمون.

سنضرب أمثلة أخرى لاحقاً.

كلمات مثل: جراها، لا يمكن أن يأتي بها الشاعر بوعي، أي لا يمكن أن تستحضر مختبرياً. إنها حصيلة من القراءات الواسعة المتفاعلة، تختزن في العقل الباطن، وتتفاعل.

حتى القراءات الواسعة قد لا تكفي لآستيلاد مثل تلك الكلمات الصوتية المتعددة الإيحاءات، ما لم يكن الشاعر مجبولاً ومفطوراً على التعامل مع العالم تعاملاً لغوياً. شعراء من هذا النوع قلّة في كلّ أمة، مثل بوشكين في الأدب الروسي، هيلدرلين في الأدب الألماني، شيكسبير في الأدب الإنكليزي، والمتنبي، وأحمد شوقي في الأدب العربي.

قلنا إنّ الكلمات المتنادهة صوتياً، لا يمكن إنتاجها مختبرياً، أي لا يمكن أن تُلقّن. مع ذلك يمكن آستدراجها من العقل الباطن، إذا مرّ الشاعر بتجربة شديدة، تستنفر معها الحواس، وتنصهر فتبات وكأنّها حاسّة واحدة. تجربة تغيبه عن كلّ شئ سواها، بحيث تتشكّل الحياة، زمانها ومكانها، من هيكل لغوي. أكثر من ذلك، تأخذ الكلمات بيئة موسيقية إضافية بما قبلها وما بعدها. بهذا التداخل، بهذا التصاهر والتذاوب، يظهر نسيج صوتي جديد: قديم ومبتكر في آن واحد. هل ترجمة تلك الأصوات ضرب من المستحيل، لا سيّما إذا علمنا أنّ نباح الكلب يسمعه الإنكليزي: هُف هُف، ويسمعه العراقي: عو عو، بينما يسمعه المصري: هَو هَو؟ هل نسمع الموسيقى الكلاسيكية كما يسمعها الأوروبي؟

قد يكون من الطريف أن نستشهد بمقدمة الدكتور رشيد مفلح في ترجمته لبعض أشعار بوريس باسترناك (مجلة البيان –العدد " :(314 –الخاصّية الثانية الرئيسة في شعر باسترناك، هي الموسيقى، وبشكل خاص، السياق اللفظي للحروف في الكلمة والعبارة...أي أن الأرتكاز الموسيقي اللفظي متمحور بالدرجة الأساس، حول التجانس الذي يفرعه باسترناك بمهارة فائقة، حتى أن هندسية خاصة تبدو بين أسطره، بشكل غير مباشر، تعطي ميزة، لها نكهتها المتفردة لقراءة شعره إيقاعياً، فمن حرف رنّان يتردد بعد بضعة حروف مموسقة، إلى حرف جامد يكون جسراً لإيقاع موازٍ. ولا شكّ إننا لا نستطيع في الترجمة إعطاء الملامح الحقيقية لهذه الخاصّية".

أمّا الناقد الإنكليزي أر. تي. جونس، فيحلّل في كتابه: دراسة الشعر – مقدّمة"، معظم أمثلته الشعرية تحليلاً موسيقياً دقيقاً من حيث بطء وآسترخاء المقاطع إلى السرعة اللاهثة، ودلالتها في المعنى. على هذا حلل قصيدة أنرومارفيل:"إلى خليلته الحيية"، وقصيدة د. أج. لورنس: "القنفر".

قد يكون من المفيد –لهذه المقالة في الأقلّ –أن نتوقّف معه عند تحليله لسوناتا رقم ١٨٣، فهي من أعمق ما كتب شيكسبير من سوناتات، وربما من أكثرها شجناً وبؤساً.

تتحدث لنا السوناتا عن عاشقيْن: آمرأة زائفة، ورجل مسنّ، هو راوية القصيدة. يتظاهر هذا العاشق المسنّ، أنّها مخلصة له، لدرجة أقنع معها نفسه أنّه يصدقها.. يفعل ذلك لكي يبدو بسيطاً وغراً أي بلا تجربة، وبهذه الوسيلة يمكن له أن يظهر بمظهر شاب.

كذا سلسلة الخداع المتبادلة وكأنّها تمتدّ إلى ما لانهاية مثل صورة في مرآتيْن متقابلتيْن، فهي تعرف أنه يعرف أنها تعرف...مع ذلك يتظاهر كل منهما أنه لا يعرف مطلقاً. نشأت إثر ذلك سلسلة من الزيوفات، لكنّهما يتغاضيان عنها. غير أن العاشق المسنّ يتساءل: لماذا لا يضعان حداً لهذه اللعبة المرعبة، فيعترفان هي بخديعتها، وهو بشيخوخته؟

الجواب:حتى يستديم الحبّ فمن الضروري لهما أن يُبقيا على مظهر الثقة بينهما وعلى وهم الشبوبية. الوهم والتظاهر خير من الحقيقة.

يظنّ أر. تي. جونس أنّ سبب تأثير هذه السوناتا وقوتها يكمنان في بنائها الموسيقي. يقول:"إنّ جزءاً كبيراً من تجاوب القارئ معها هو بهجته بالتنسيق الدقيق للعبارات –كلّ تعبير أو فقرة يشكل سطراً من عشرة مقاطع، بدون جرس، وكأنما جدثت عفوياً، وسطران يجاوبان سطرين ينسجمان إيقاعياً معهما"ما الذي يفعله المترجم في هذه الحالة ؟المعروف أنّ ثمّة بحراً شعرياً واحداً هو الأكثر شيوعاً في الشعر الإنكليزي، ويدعى Iambic، وكُتبت فيه معظم "حكايات كانتربري" لتشوسر، ومعظم مسرحيات شيكسبير تقريباً، و"الفردوس المفقود" لملتن، وهجائيات بوب Pope، ومقدّمة وردزويرث الشهيرة.تزداد ترجمة موسيقى الشعر تعقيداً، لا سيما إذا علمنا أنّ الأوزان العربية ومجزوءاتها وتنوّعاتها تصل إلى أكثر من ثلاثين. بالإضافة، فإن اللغة العربية من أقدم اللغات المتداولة اليوم، وإن معظم ما نُقل من شعرها كان في البداية غير مدوّن، أيْ أنّه يُلقى ويحفظ، ليُلقى ثانية وهكذا دواليك. بكلمات أخرى كانت الموسيقى في الشعر العربي أساسية لأنها تساعد في الحفظ والآستظهار والإطراب. وبسبب قدم اللغة العربية، فإنّ للكلمات بالذات أصداء سحيقة ذات دلالات أعمق مما يجمعها قام و

س.

فإذا قُيّض لهذه اللغة شخص كالمتنبي – وهو كما يبدو – أكبر مؤلف موسيقي في الشعر العربي، تصبح الترجمة ضرباً من المستحيل.

قدم لنا الدكتور حسين الواد في كتابه المهم:"مدخل إلى شعر المتنبي"، دراسة متبحرة طريفة، للقصيدة الرائية:

عذيري من عذاري من أمورٍ سكنّ جوانحي بدل الخدورِ

ومبتسمات هيجاوات عصرٍ عن الأسياف ليس عن الثغورِ

يذكر حسين الواد:"يستوقف الناظر أوّل ما يستوقف في هذين البيتين تكرار الأصوات وترديدها وتجاوبها في نغم حرص الشاعر كلّ الحرص على إظهاره وإبرازه. ففي البيت الأوّل كرر أبو الطيب صوت "الراء" أربع مرات وكرر في البيت الثاني صوت "السين" مرات ثلاثاً، وآختار أن تتعاود الأصوات، التي حرص على ترديدها، أكثر ما تتعاود ، في موطنين من مساحة البيتين هما صدر البيت الأول وعجز البيت الثاني"

رغم هذا الرصد النافع، إلا أن الأستاذ الواد لم ينظر، كما ينبغي، في تكرار حرف السين في البيت الثاني. فهو ليس لازمة إيقاعية ليستشف منها حالة نفسية، كما في قوله مَثَلاً:

يا ساقيي أخمر في كؤوسكما
أم في كؤوسكما همّ وتسهيدُ

حرف السين في هذا البيت يضرب في دهاليز النفس البشرية وما فيها من أسرار مكتومة. الخمرة في البيت ساعدت، في فتح رتاج تلك المواطن الموصدة، وتلك وسيلة –كما لا يخفى – لمّاحة.

ليت الأستاذ الواد توقّف أكثر عند تأثير تكرار حرف الراء.

لو قرأنا صدر البيت بصوت عالٍ عدة مرّات:"عذ يري من عذارى من أمورٍ"، لسمعنا تموّجاً غريباً، صعوداً ونزولاً كسباحة فرس. حرف الراء هنا وتَرٌ صوتي زاد من هارمونية الصورة الشعرية. في الواقع إنّ حرف الراء يرنّ ويتذبذب في معظم القصيدة، مما يجعلها وكأنّها غابة من الأصوات الناجمة عن حركة. من هنا حيوية القصيدة.

مع ذلك فتعليقات الواد اللاحقة مثار للإعجاب. يقول مثلاً:"...إنّ أبا الطيب المتنبي لا يقنع من صناعة الشعر بالاتزان الناجم عن تعاود التفعيلات (صحيحة أو منهوكة بأصناف العلل والزحافات)، التعاود العروضي، وإنما يسعى، شأنه في ذلك شأن كبار الشعراء القدامى، إلى حمل الأصوات على التداعي والتجاوب وإشاعة موسيقى في الكلام تعتمد تخيرٍ أجراسه وإحكام توزيعها. وهذا يعني أن المتنبي قد أدرك أن الشعر إنما تأسيس، أولاً وبالذات، على التصرف في الأصوات التصرف الذي يولّد إيقاعاً أنسب لماهية الكلام الفنّي، وأوفق له في النهوض بما يتعلّق به من عديد الوظائف".

هذا بالضبط ما نحن بصدده من آستحالة الترجمة. كيف نترجم التداعيات الموسيقية؟ لاسيما إذا كان المعنى هامشياً بالمقارنة إلى الطريقة الموسيقية التي وُضع فيها ذلك المعنى. بيد أن المعنى هو الآخر شئ نسبي. يقول آر. تي. جونس:"نستطيع أن نفهم فهماً تاماً ما يقوله شخص ما، ولكننا لسنا متأكدين مما يعنيه، أو أنه عنى ذلك. ليس من العجب، أننا حينما نقرأ الشعر، حيث أمامنا كلمات مطبوعة فقط، غير مشفوعة بنبرات صوت، وتعابير في الوجه- نواجه هذا النوع من الصعوبة أكثر مما نواجه في المحادثة".

توقفتُ في مناسبة أخرى عند الآية الكريمة "فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة" (سورة مريم).

فتكشّفت لي أمور خفية.

أوّلاً: أجأته إليه أيْ ألجأته، وآضطررته إليه. قال زهير:

وجارٍ سار معتمداً إليكم أجاءته المخافة والرجاءُ

قال الزمخشري:"فأجاءها منقول من جاء إلاّ أنّ آستعماله قد تغيّر بعد النقل إلى معنى الإلجاء". الزمخشري لم يذكر لماذا تغيّر، وما وجه الضرورة إلى نقله من جاء إلى أجاء، وألجأ موجودة؟ أضف إلى ذلك أنّ معنى الجيئة: الدم الذي يخرج من الجرح. ثمّ ما أقرب فاجأها المخاض إلى فاجأها المخاض. لوكررنا فأجاءها عدة مرات وبسرعة لأصبحت فاجأها. لا يخفى إنّ إيقاع حروف فاجأها التي تتراوح من الشفة (الفاء) إلى البلعوم (الهاء) وصعوبة نطق تدرجاتها الصوتية، لا يدلّ على المخاض فحسب، ولكنه يتداعى ويتصادى إلى أحاسيس لا يمكن الإحاطة بها بالكلمات".

كيف يتمكن المترجم أن يجمع في ترجمته لتلك الآية، مجئ المخاض ومفاجأته، وكيف يضيف إليها الدم وهو غير موجود أو غير ظاهر في النص، وكيف يمكن أن ينقل التدرجات الصوتية من الشفة إلى البلعوم؟.

بالمثابة نفسها، لنتوقّفْ عند البيت التالي لأحمد شوقي، وهو يتحدّث عن النيل، وعن طقوس إلقاء أجمل فتاة فيه لتهدأ سورته:

زُفّت إلى مَلِك الملوك يحثّها دينٌ ويدفعها هوىً وتشوّقُ

جمع شوقي في كلمة:"زُفّتْ" معنيين في الأقلّ: زفاف العروس، وهو المراد، ورمي الطائر بنفسه وبسط جناحيه، بالإضافة إلى المعنى العام أيْ أسرعَ، كما في الآية: "فأقبلوا إليه يزفّون". ثمّ أنّ:"زُفّتْ" بصيغتها المبنية للمجهول، إنما جعلها شوقي منضمة إلى بعضها وكأنها حمامة ملمومة يدور حولها طيرٌ ذكر بغلمة وآنتفاخ حوصلة. كذا النيل سيتزوج الفتاة.

لم يذكر أحمد شوقي في البيت أعلاه نهر النيل بالآسم، ولكنه كنى عليه بـ "مَلِك الملوك". الصيغة الإيقاعية لملك الملوك (ميم مفتوحة فكاف مكسورة، ثم الواو الممتدة في: الملوك توحي أولاً بحركة متموجة: آلتمام فآنبساط، وثانياً بجريان الماء. أكثر من ذلك، حينما اضفى الشاعر على النهر صفة الوحدانية أو التفرد بين الأنهار أيْ: "ملك الملوك"، إنما أضفى عليه صفة القدسية والرفعة، مما يتناسب مع معاني:"زُفّت"، في السرعة = الجريان، وفي السمو = جناح الطائر، وفي تهادي الموج = ملك الملوك. قد يجد القارئ تداعيات أخرى بين شراع الزورق وجناح الطائر.

لكن أهم من ذلك، آستعمال حرف الهاء في البيت أعلاه. ففي :"يحثّها"، و"يدفعها" قامت الهاء مقام الريح في الدفع. وكأنّ: ها: في نهايتهما تعني هيا. أمّا الهاء في:"هوىً" فقامت مقام زفير لذيذ لا بدّ منه، يصاحب الإنسان في البداية عادةً عندما يدخل في الماء.

في صحبة محمد مبارك.. كانت لنا ايام

علي حسين

استعير عنوان كتاب انيس منصور (في صالون العقاد كانت لنا ايام) ليكون عنواناً لمقالي عن الراحل الكبير محمد مبارك فمثلما يصف انيس منصور العقاد بانه كتاب يتوسط صالون البيت فان محمد مبارك كان كتابا يتنقل بنا بين الفلسفة والادب.. والمسرح والفكر.. السياسة والاجتماع..بلا تكلف ولا افتعال باسلوب متميز في الحوار وطريقة في الكلام متشعبة وممتعة. سلسة وثرة في ان واحد تراه يناقش اخطر الامور بلغة بسيطة ويفلسف ابسط الاشياء بلغة عميقة..فيلسوف عقلاني كان يضع كل شيء موضوع التسائل والتامل باحثا عن علة كل ظاهرة ثقافية واجتماعية..كانت عقلانيته عصب المنهج النقدي الذي ورثه عن استاذه الدكتور علي جواد الطاهر والذي زاد عليه مبارك عمقا وتطورا بالاطلاع على الدراسات الادبية الحديثة واهمها دراسة الادب النقدي التي كان مبارك على اطلاع كبير باهميتها.. اما الفلسفة فكانت عشقه الذي لايكف عن القراءة والجدل فيه باحثا عن كل مايشبع ميوله الى الحوار والتحليل فكان بذلك طرازا نادرا من المفكرين الذين وهبوا حياتهم للبحث والتامل مؤمن بان لاشيء في الحياة اعلى قيمة من المعرفة..وقد لخص بنفسه سلوكه المعرفي في كلمات اكاد احفظها لعمق ومعانيها وهي كلمات تقول (ان العمق والتحليل الدقيق والمنتظم صفات لاتاتي الا من الثقافة العلمية والثقافة الفلسفية أي من الثقافة العقلانية بشقيها..وفي الواقع لاتزال الثقافة في مجتمعنا في حال ضعف شديد على صعيد الثقافة العلمية والفلسفية ويظهر اثر الضعف هذا في المفكر الثقافي العراقي على اختلاف انواعه وفي نوعية التفسيرات التي نجدها في تيارات هذا المفكر للواقع الاجتماعي والثقافي). هذه الكلمات علينا ان نتامله بدقة فهي خبرة مثقف بارز وشهادة باحث من اندر الباحثين الذين جادت بهم الثقافة العراقية..

وكانت لمحمد مبارك قدرة عجيبة على شرح اعقد الافكار في وضوح نادر مما يؤكد عمق الثقافة ومدى امتلاكه المفاهيم التي كان يعرض لها.. ولم يكن هذا العمق بعيدا عن النزعة الحوارية التي كان بعضها متشبها بالفلاسفة اليونانيين الذين اعتبروا ان الحوار جزء اساسيا من اجزاء الفلسفة..وبحواراته كان يندفع بالجالسين من حوله للابحار في عوالم الكتب والافكار والرؤى والاجتهادات.. متناولا كل مايقال بالتحليل واضعا اجتهادات الاخرين موضع التساؤل حريصا على بث الثقة في نفوس محاوريه..وكنا نحن الذين نجلس حوله لانتردد في الخوض في اعمق المسائل مادام هو موجوداً بيننا واثقين من انه سياخذ بايدينا الى شواطىء المعرفة الحقة.. ولازلت اتذكر مناقشته لي حين نشرت القسم الاول من دراستي المطولة عن مسرح يوسف العاني عام ١٩٨٠ في مجلة الثقافة وكان فيه تعريض للنقد لمقالات نشرها محمد مبارك عن مسرحيات العاني حيث حاولت في هذا الفصل ان اثبت خطا الاحكام التي اطلقها مبارك على هذه المسرحيات.. وكنت وقتها قد التقيت أبا حيان في مكتبة بدائرة السينما والمسرح وكان يشغل حينها منصب مدير عام المسارح ضحك بوجهي وقال (الفكرة التي طرحتها عن مسرحيات العاني كانت جيدة..ولكن فيها شيئاً من الحماس.. والحماس يفقد الباحث الكثير من ادواته التحليلية.. لننتظر نهاية الدراسة بعد ذلك نقراها هنا ومن ثم نصدر الاحكام) وبعد صدور الدراسة كاملة طلب مني محمد مبارك ان نقرأها سوية في جلسة واحدة ولساعات طويلة وهو يستمع لوجهة نظري بانصات المتامل ملاحظا دلالة مفهوم الحرية الذي كنت اركز عليه في نصوص يوسف العاني.. وبعد ان انتهينا من القراءة نظر الي ضاحكا وقال (البحث جيد.. لماذا لاتنشره في كتاب.. وساكتب له المقدمة)وتكرر الحال حين قدمت له مسودات كتابي نماذج من الاخراج المسرحي في العراق فمنذ اللحظة الاولى وضع المسودات موضع المسالة ممعنا في التحليل ممارسا تقنياته الفلسفية في المناقشة فخرجت المسودات من بين يديه بمقدمة نشرت مع الكتاب عام ١٩٨١ كانت بمثابة غنى للكتاب ولمفهوم النقد المسرحي في العراق.. ولم يكن حال محمد مبارك معي وحدي وانما كان حاله مع كثير من الذين يلجاون اليه بابحاثهم واجدين عنده الاحترام لحق الاختلاف ومرونة في تقبل الجديد وقدرة مذهلة على تطوير افكار الاخرين وتعميقها

❖❖❖

كان المسرح جزء من اهتمامات محمد مبارك وقد كتب عنه مقالات كثيرة ودراسات عدة لكن النص المسرحي اخذ حيزا كبيرا من اهتماماته فاصدر منذ عام ١٩٧٧ عددا من المسرحيات ابرزها (الانسان والقضية – عن المتنبي- الشاعر والصعلوك –عن عروة ابن الورد ،قلق الرؤيا وعذاب التيه عن امية بن ابي الصلت –ابو العلاء المعري –البيروني وامتحان العقل –محنة الفيلسوف عن الرازي واخرها مسرحية عن الحلاج وكنت اسئله مرارالماذا تستهويه الشخصيات التاريخية ليقدمها في المسرح فكان في كل مرة يعدل نظاراته ويجيب..

-انا من هواة المسرح الفكري.. ولهذا الجا الى التاريخ لتحقيق هذا الهدف انني اعتبر الشخصية التاريخية هي شخصية معاصرة..لكنها شديدة التركيز والتكثيف هي تصوير للعصر وبنيته بنوع من الشمول قد لاتتوفر في النماذج المعاصرة. واكملت الحديث بسؤال اخر :-لكن البعض يعتبرلجؤك لكتابة المسرحية التاريخية هو نوع من الهروب من قضايا الواقع المعاصر ؟

-من الممكن ان نكتب التاريخ لنبتعد عن الواقع لكن من الممكن ان نكتب التاريخ لنقترب من الواقع انا في المسرح اسعى لاكتشاف مقومات الشخصية العربية من المؤسف ان ليس في مسرحنا شخصيات مثل هاملت او الليدي مكبث او الخال فانيا او اوديب.. لابد لنا من بناء عدة شخصيات مسرحية تمثل شخصية الانسان العربي فاذا كان هاملت يمثل عصر النهضة الاوربية وقلقها.. فان عروة بن الورد يمثل قلق الانسان العربي الذي يعيش قضايا العصر فما هي القضية التي اردت طرحها في عروة بن الورد انها ثمن تحقيق العدالة الاجتماعية.. الامر نفسه في أبي العلاء المعري الذي يشبه وحدته وعزلته الملك لير في اخر ايامه.. وكان محمد مبارك يؤمن بان المسرح هو المكان النموذجي الذي يتامل فيه الانسان شرطه التاريخي والوجودي معا وان المسرح شرط من شروط قيام المجتمع وضرورة من ضرورات نموه وازدهاره مؤكدا في مقاله نشره في جريدة الجمهورية عام ١٩٨٢ بعنوان(المسرح والحرية) ان المسرح لايتجسد الا في مجتمع مدني الحرية فيه اللازمة المنطقية التعددية والتنوع الخلاق.وان المسرح لايزدهر الا بمقدار ازدهار الحوار في المجتمع ومن ثم صعود هذا المجتمع على درجات سلم الانتقال من مستويات الضرورة الى الحرية المقترنة بالتسامح واحترام حق الاختلاف ان المسرح يختنق ويلفظ انفاسه بالمقدار الذي تغيب فيه الحرية عن المجتمع وينعدم الحوار.

❖❖❖

لم يكن محمد مبارك مجرد ناقد ادبي بل كان طرازا فريدا من المبدعين الذين تتعدد مواهبهم وتتنوع اهتماماتهم بدء النشر في الفلسفة واصدر عام ١٩٧١ كتابه الكندي فيلسوف العقل لتتواصل رحلته مع الفلسفة التي اصدر فيها عدداً من الكتب والدراسات كان ابرزها مواقف في اللغة والفكر.دراسات الفكر العربي الاسلامي. العقل العربي عند محمد عبد الجابري. لكن المشروع الاهم الذي شغل محمد مبارك هو انجاز الموسوعة الفلسفية التي نشر العديد من فصولها في عدد من المطبوعات العراقية والعربية. ولاشك ان التعدد في انشطة محمد مبارك والتنوع في مجالات كتاباته هو اول مايلفت انتباه من يقترب منه فالى جانب التوقد في الابداع المسرحي والحماسة التي لاتفتر في مجال النقد الادبي هناك الحركة التي تنتقل من مجال الى مجال. من نقد فني الى نقد فلسفي ومن الغرام بفنون الدراما الى الغرام في علم الاجتماع انه التعدد الذي يبدو صاحبه نهما في القول في كل مجالات الابداع المعرفي ساعيا الى امتلاك كل مفاتيح الكتابة وادواتها. وكان محمد مبارك الناقد يدهش الجميع بقدرته على اكتشاف البياتي والسياب ويوسف الصائغ وتذوق كتاباتهم بنفس القدرة على تذوق كتابات الجواهري والمتنبي وابي العلاء.

وكان محمد مبارك الفيلسوف يكتب عن الفارابي بنفس قدرة الاكتشاف التي يقف عندها حين يكتب عن هيجل او برجسون.

وكان محمد مبارك عالم اجتماع يكتب عن ابن خلدون بنفس قدرة التامل والتحليل التي يكتب فيها عن علي الوردي.هكذا كانت ملامح المثقف والفيلسوف وعالم الاجتماع والكاتب المسرحي والناقد الفني والادبي محمد مبارك وهي ليست ملامحه وحدها بقدر ما هي ملامح الثقافة العراقية المعاصرة خلال اكثر من نصف قرن

لقد كان محمد مبارك قطعة عزيزة مشرقة من تاريخ الثقافة العراقية ونموذجا اصيلا للمثقف الثوري الذي لايفصل بين فكره وحياته بين اراءه ومواقفه بل يجعل من رايه معركة حية..

مات محمد مبارك وقضايا الديمقراطية والعدالة الاجتماعية والفكر الفلسفي والنقد الادبي والفني احوج ماتكون اليوم الى كلماته ومواقفه.

مسرحية طريد الأزمنة
حفلة سمر من اجل الخامس من آذار

د. محمد حسين حبيب

ينحو الخطاب المسرحي إلى استنطاق الحدث اليومي،خاصة إذا ما تصدر ذلك الحدث لائحة الأزمات الإنسانية والكوارث التي من شأنها زلزلة العواطف والمشاعر الإنسانية الخالصة باختلاف مرجعيات الزمان والمكان في الكون برمته.. حيث يتوحد الجميع في فاجعة ما منذ لحظة وقوعها حتى الأزل.. وبجانب هذا الاستنطاق المسرحي يكون التوثيق لذلك الحدث الجلل هدفا آخر للخطاب المسرحي يتحول فيه وعبر منظومته الجمالية، ما هو آني إلى ماض، والماضي يستنطق مسرحيا ليتحول إلى حاضر.

عبر هذه التحولات تحرك خطاب عرض مسرحية (طريد الأزمنة) التي أعدها أحمد طه الأسدي و عماد جاسم حمزة، وأخرجها الفنان عماد جاسم حمزة والتي عرضت على قاعة مسرح البيت الثقافي في كربلاء ضمن فعاليات مهرجان كربلاء للمسرح التجريبي الأول..

فرضية درامية من اجل الخامس من آذار ٢٠٠٧ م.. التاريخ الذي ارتبط بفاجعة شارع المتنبي الإنسانية والثقافية.. فرضية سمر مسرحية أراد لها أصحابها أن تجمع ما بين الماضي المتمثل باستحضار واستنطاق شخصية المتنبي، والحضور الفيزيقي لشخصية الشابندر صاحب اشهر مقهى في بغداد في شارع المتنبي نفسه..والجمع للشخصيتين في ذات ممثل واحد يعمد إلى أدائية متحولة هي الأخرى ما بين الماضي والحاضر.

ولعل الذاكرة المسرحية حافلة بالعديد من المسرحيات العراقية والعربية وحتى الأجنبية منها، تلك التي استحضرت التاريخ أو الأزمات المتفجرة فيه والتي تبدو أنها تعيد نفسها كثوب الأفعى المتجدد.. فمن العصفور الأحدب لمحمد الماغوط وثورة الزنج لمعين بسيسو، ومأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور، إلى المتنبي لعادل كاظم وصلاح الدين الأيوبي لعبد الرحمن الشرقاوي والحر الرياحي لعبد الرزاق عبد الواحد، والقائمة تطول وصولا إلى مسرحية باب الفتوح لمحمود دياب التي انطلق منها خطاب عرض (طريد الأزمنة) في محاولة لتفعيل هذه الفرضية اللعبة الدرامية وتقريبها من الحدث الأكبر (تفجير شارع المتنبي) وحرق مكتبات مثل: (القانونية والموسوعة والنهضة والقيروان) وعشرات (بسطيات) العوز والحاجة العراقية الثقافية إلى جانب مقهى الشابندر اشهر مقاهي الشارع وملتقى المثقفين والأدباء العراقيين وأحيانا كثيرة العرب.

في عرض (طريد الأزمنة) يجد المتلقي نفسه ما بين: (شارع المتنبي/ أوكسجين الثقافة العراقية والعربية) و(الشاعر المتنبي/ مالئ الدنيا وشاغل الناس).. وما بين (الراء) و(العين) يطاردنا مخرج العرض الفنان عماد جاسم في زمن محسوس عبر دالته النصية (الملفوظ الحواري) ومدلولاته العلاماتية التي كانت أبرزها (الممثل) روحا وجسدا بوصفه الركيزة المحورية لهذا الخطاب.

وعلى وفق الأسلوب الملحمي بجانب الرمزية أحيانا اشتعل المتن الحكائي للخطاب مبتدئا بالفرضية اللعبة ما بين: راو و راوية وعبر افعالهما الحركية والصوتية بجانب استخداماتهما الدلالية للدفوف بإيحاءات رمزية مُبسطة وضربات إيقاعية متناغمة ومنوعة والمتحولة طلبا للموقف الدرامي المتحول هو الآخر والمراد التعبير عنه مع تحول كل أزمة تاريخية يشار إليها وصولا إلى ألازمة الأكبر في العرض وهي موت وانهيار شارع المتنبي.

قد يجد القارئ المهتمّ بموسيقى الشعر، ضالّته في كتاب الناقد والشاعر الكندي فيليب ديفس روبرتس المعنون: How poetry works ، (كيف يؤثّر الشعر)، والذي هو ربّما من أهمّ الكتب المتخصّصة في دراسة موسيقى الشعر الإنكليزي. هذا النوع من التأليف مختبري يجعل بالمقارنة جُلّ ما كُتب عن موسيقى الشعر العربي، ساذجاً رغم خلوص النيّة، والجهد المبذول. لهذا الكتاب، علاقة وثيقة بموضوع البحث، أي متى تستحيل الترجمة، حتى لو توفرت في المترجم كلّ الشروط اللازمة؟