انسان الدهشة

ياسين النصير

الانسان العادي هنا هو البسيط الذي لا يملك سوى عينيه وذاكرة آنية واندهاش من كل شيء. عندما تحدث انساناً عادياً عن الشعر او تقرأ له قصيدة، او تسمعه قصة لا يبقي في ذاكرته من تفاصيلها غير مسرب الحكاية فيها، اما موضوعها، تقنيتها، ابعادها فقد سمعها مئات المرات. ترى من الذي يوصله لمعنى الحكاية، لمجرد انه سمعها بينما يلغي تفاصيل اللغة والاسلوب والموضوع؟ الذاكرة الشعبية لا تهتم بالتفاصيل الفنية لانها تتعامل مع خط الحكاية. ثم تجده بعد مدة عندما يروي ما حدث له عند سماعه تلك الحكاية نجده يحولها إلى واقعة ويجعل من قائلها او كاتبها مصدراً يقترب من الوثيقة. ترى كيف تخلق الدهشة لدى الانسان العادي؟ وما هي مكوناتها المعرفية عندما تتحول إلى راوية تنتقل من العادي إلى الاسطوري؟ في سياق الكلام الشفوي لن يكون بطلاً للحكاية الا الانسان البسيط، العادل، اما بطل الحكاية نفسه وكاتبها فينزويان خارج المشهد، هذا سر بقاء حكايات الأجداد حية، وهذا سر اكبر عندما يأتي كاتب آخر ليدون ما يحفظه العامة من الناس ليحوله إلى مدونات ممتلئة بالاندهاش، فسر بقاء النصوص القديمة حية للآن ليس قوة كتابها ولا لغتها المميزة، بل تلك الطاقة التي حول بها الانسان العادي دهشته البسيطة بها إلى ميثولوجيا. نحن المعاصرين لا نقرأ الكتب القديمة إلا كونها ميثولوجيا وليست نصوصاً ادبية او دينية.

ما ساقني للحديث عن هذه الظاهرة هو ما يحدث هنا في الغرب، حيث لا اندهاش لدى الناس الغربيين مما يحدث، لانه لا توجد حكاية جديدة تسرد، كل الحكايات يقولها الجميع، بما فيهم الانسان العادي والانسان المتعلم، لذا لا دهشة للانسان العادي في مثل هذه الظروف. الروايات الكبيرة روايات القرن التاسع عشر بنت بيتها الفني على الفروق بين كاتب يرى في المألوف اليومي موطن الشعر الحقيقي فيرويه للانسان العادي، فيحول هذا الانسان العادي قراءته لها من كونها ادباً إلى صورة ملائكية والهية للكاتب، ولذا عندما ينقل الانسان العادي ما عرفه من الروايات القديمة بما فيها كتب الاديان ينقله كما لو كانت نصوصاً سماوية ممتلئة بالدهشة. هكذا قرأنا نحن الشرقيين ادب الغربيين لأننا اناس عاديون في حياتنا، وعندما بدأنا نكتب عن تلك القراءات او نستعيدها نقدياً وقعت منا موقع التآلية، في حين ان الانسان الاوروبي اليوم لا يجد فيما يقرأه اندهاشاً كبيراً لانه يعيش المناخ نفسه ويتكلم اللغة نفسها. الاندهاش جزء من فعلية الزمن القديم، الدهشة الوحيدة التي تتكون لدى القارئ الاوروبي العادي اليوم كما شخصت فرجينيا وولف ماهية القارئ العادي هي عندما يقرأ نصاً يتحدث عن مجتمعات اخرى، هنا تبدأ حاسة الانسان العادي الاوروبي تعيد دهشتها التي ضمرت بفعل التقدم فتصبح معرفة الآخر طريقة لاعادة الحكاية القديمة التي ضمرت في الانسان الغربي. والكثير منا يعرف ان الانسان الغربي ما ان تحدثه عن فاشية الانظمة او عن حكايات الجن والسحرة وجنود زوار الفجر يندهش لأن مثل هذه الحكايات تعيده إلى ازمنة تجاوزها فسكنت فيه روح الاستطلاع والدهشة واندثرت تحت ثقافة الاعلانات والبضائع والاسواق والصراعات الفنية للازياء والتشكيل وما تكتبه الصحف عن غرائب يومية كي تدهش القارئ الاوروبي هي ما يحدث في البحر او الغابة او احداث الطرق.

لا يعود الانسان الاوروبي للوراء مهما حاولت استدعاء ذاكرته، انه يعيش اللحظة نفسها. اللحظة المشحونة بكل ازمنته، لذلك تجد الوضوح بين المناهج والمدارس والتيارات مؤسسة بفواصل زمنية، انساننا الشرقي لا يريد عن قصد ان تترك ذاكرته ماضيه لذا يعيش دائماً في مناخ الدهشة. نحن في الغرب نستعيد دهشة مطاعم الارصفة في المدن العراقية والمقاهي والازقة لاننا وجدنا انفسنا منفصلين عنها، وما روايتنا لها الا محاولة لاعادة الدهشة المفقودة فينا، انها رومانسية مبتذلة تلك التي تغنيها قصائد الذاكرة.

يعيش انسان الدهشة في الصور الخراب مكانيا وفي صور الطفولة التي لم تتغير شعرياً، وفي صور قراءة الكتب القديمة عقائدياً، والعالم المحيط بنا نختزله إلى اشياء العزلة، نحن يومياً إلى احيائنا القديمة رغم اننا ناضلنا من اجل التغيير، لقد اصبنا بالصدمة عندما لا تنقطع الكهرباء، ولا تتوقف القطارات والترامات ولا يشح الماء ولا يطرق احد الباب للسؤال السياسي، ولا توجد ارض يباب ولا امراض شعبية ولا تسجن عندما يستدعيك البوليس، نحن الذين نفكر بالعيش في احيائنا القديمة نكون سهلي الاختراق.

إشكالية التأليف في المسرح العربي

أ.د.فاضل خليل

إن من أهم أسباب غياب النص العربي، تكمن في صعوبة الكتابة للمسرح، وان أغلب الذين مارسوا الكتابة له انطلقوا من وهم : أن المسرحية ليست اكثر من حوار – ديالوج -dialog بين اثنين من الممثلين، وأن المسرح لا يعدو كونه اكثر من وسيلة للتسلية. ولأن التجربة العربية افتقرت إلى جهود المؤلف المتخصص الذي يمتلك فهم عناصر المسرح ومكوناته وطريقة معالجة أفكاره وتجسيدها على المسرح، لم يتمكن من الوصول إلى شكل النص المتعارف. النص الذي يكتب لكي يجسد على خشبة المسرح لا يكتب لكي يقرأ فقط. إن غياب هذا النوع من النصوص جعل المخرجين يبحثون عن البدائل لغياب النص الذي يطمحون إليه، فلجؤوا إلى الإعداد والاقتباس، والترجمة عن النص الأجنبي. أن الكاتب المسرحي ليس هو خالق الكلمة وحسب، وانما هو من يمتلك الرؤية والتصور التشكيلي والمعايشة للأفكار التي يقترح لها المعالجة لأنها بالأساس، عملية إبداعية ذات معمار تركيبي متصاعد. عكس ما تعارفنا عليه في النصوص العربية التي لا تعتمد الصيغ ذاتها بل تتداخل فيها الكتابة وتتشابه مع بقية التأليف في الفنون الأدبية الأخرى، كالقصة والمقالة والرواية والشعر والعمل الصحفي.فهم حين قلدوا التجربة الغربية في التأليف استعاروا منها حتى المضامين والأشكال، بل وحتى في أسلوب الكتابة، لذلك جاءت كتاباتهم هجينه عن واقعها بعيدة عن هموم الحياة العربية. ويذهب أدونيس إلى أنه ليس هناك أي شيء عربي يمكن القول عنه من الناحية الفنية انه أصل مسرحي، بل يذهب إلى أبعد من ذلك، فيقول: على مستوى المشكلة الدرامية، يظل أرسطو أقرب إلينا من الحريري (الذي يراه بعضهم أصلا مسرحيا)، ويظل بريخت أقرب إلينا من عاشوراء (أصل مسرحي آخر)". قد نستثني مما تقدم بعض المحاولات التي استفاد كتابها من دراستهم للمسرح أومن عملهم فيه فكانت لهم عاملا مساعدا لنجاح مساعيهم في الكتابة إليه وفي إثارة الدهشة عند الجمهور، لأن "النقطة الحاسمة في التجارب المسرحية هي من أجل تطوير موقف المتفرج " وصولا إلى تطوير ذلك الموقف من التلقي السلبي إلى المساهمة الإيجابية التي تسعى إلى تطوير موقف المتفرج العربي في المسرح. لأننا "لا نستطيع أن نطلب من الجمهور أن يلقي نفسه في القصة كما لو كانت نهرا، وان يترك نفسه ليحمله التيار هنا وهناك ". وعليه فإن التأليف المسرحي إما أن يكون عملا سهلا، كما في التجارب المتخصصة، واما أن يكون مستحيلا كما في تجارب الكتاب الطارئين الذين كتبوا إليه. وقد ينفع الدأب والثبات والاجتهاد في نجاح الكتابة إليه، " وإذا لم يصب المبتدئ نجاحا فوريا دون متاعب فأولى به أن يعدل عن التأليف إلى الأبد، لأنه لن يكون مؤلفا مسرحيا". ورغم قسوة هذا الرأي، إلا أنه يدعو إلى ضرورة انغماس الكاتب في المسرح ميدانيا لمعرفة أسراره لا متفرجا بعيدا عنه، لا يحسن إلا اقتناص السلبيات من مشاهدة عابرة في اليوم الأول من أيام العرض، أو ينتخى ليكون مداحا مجانيا دون معرفة أسباب الصواب من الخطأ، ليصبح موقفه مشابها لموقف المؤلف الذي يجهل الأسباب في ضعف نصه، الأمر الذي يدفع بالمخرج إلى التدخل من اجل الارتقاء به، علما أن الرأي الغالب عند معظم العاملين بالمسرح يقول: "لا حاجة بنا إلى تدليل المؤلف، وعليه أن يأتي بمسرحية جاهزة تماما، وعندها سيكون كاتبا مسرحيا. كلا. فأن هذا لا يتفق مع الصورة التاريخية للتطور المشترك للأدب المسرحي والمسرح على السواء " ذلك الرأي الذي يدعو إلى التعاون المثمر بينهما من اجل مسرح متطور. تلك الصورة أكدت دائما أن لولا المخرجين والمسارح العريقة التي تبنت خلق المؤلفين ما وصل التأليف المسرحي إلى ما وصل إليه، لأن ما يراه المخرج في المسرحية لايراه أحد من قبل، وانه حين يرى أن من واجبه التدخل لا يبخل في ذلك فينبري في النص الذي يحتاج إلى التدخل بالتعديل والحذف والإضافة. وهذا لايعني انه في تدخله هذا لم يكن مخلصا لروح النص وللمؤلف، بل على العكس لأنه ينطلق في ذلك من حرصه على تقديم النص والمؤلف على أحسن صورة. ورغم شفافية هذا التدخل الذي اعتبره البعض تدخلا فيه الكثير من عدم الاحترام لجهود المؤلفين، اعتبره البعض الآخر من صميم عمل المخرج في تأليف العرض، حتى أن الكثير من المؤلفين يعمدون إلى طبع نصوصهم عندما تأخذ استقرارها عند عرضها على المسرح، أي بعد أن يضع المخرج بصماته على النص، لأن "كتابة حوار لمسرحية مثل هاملت عملية خلق ممتعة، أما اشغال الفكر حول من أين يدخل الشبح، من يمين المسرح أم يساره، فهو أمر مقرف يحسن بالمؤلف أن يتركه للمخرج". هذا الرأي فيه الكثير من الإيجابية في امتزاج العملين من خلال الفصل بينهما، لاسيما وهو رأي لكاتب خبر لتعدد الرؤى في النص الواحد أكثر من مخرج أثره في إغناء التأليف، لأنها وضعت المؤلفين أمام مسؤولياتهم في الابتعاد عن سلبيات التأليف،والاجتهاد على تقديم الرؤى والأفكار الجديدة. ولا يفوتني هنا أن اذكر ما حققته العروض الثلاثة لمسرحية (الملك لير) في مهرجان مسرح الأمم / صوفيا ١٩٨٢ في بلغاريا عندما تهافت الجمهور على مشاهدتها مع سابق معرفتهم بها نصا ومحتوى. إضافة إلى انهم خبروها جيدا، ورددوا الكثير من عباراتها أمثلة للمواقف الحياتية، كما وأنهم شاهدوا لها عروضا أخرى غير الثلاثة التي تهافتوا عليها. إن في حرصهم هذا حكمة الاطلاع على تجارب ورؤى لمخرجين جدد تضاف إلى ما سبقها من مشاهدات ليقارنوا بين رؤى المخرجين: وكيف تناول كل منهم مسرحية الملك لير ؟ وهل أضاف لنص الكاتب أم لا؟ بماذا اتفق الاثنان وبماذا اختلفا؟ وما الجديد في قراءة المخرجين؟ وهل كان لتظافر الجهدين أثره الفاعل في العمل أم لا؟؟

ما تقدم من حديث كان جانبا من الموضوع، يقابله رأي آخر يتبناه بعض آخر من المخرجين ينظرون إلى النص نظرة فيها الكثير من المبالاة واللااهمية، كما في تجارب بروك وكروتوفسكي اللذين ينظران إلى المسرح ليس اكثر من (المنصة + الممثل+ المتفرج + مضمون بسيط يتم الاتفاق عليه). وبما أن النص هو المضمون الذي يتفق عليه، إذن فالمؤلف لا يشكل عائقا للمسرح ومن خلال "تشجيع المتفرج على التدخل في مسار الحدث المسرحي فيصبح هو نفسه خالقا ومنشئاً للفعل الدرامي، وليس مجرد متفرج سلبي يتلقى ما يراه أمامه على المسرح ". من هنا تنشا فكرة سيادة سلطة المخرج في تأليف العرض بما فيها البدائل عن نص الكاتب بأفكار ومضامين مقترحة. طالما سعى وعانى في سد نقص التأليف بتلك البدائل التي توصل إليها، ومنها المتفرج الذي سد فراغ غياب النص. هذه السلطة تعني أن المخرج هو من يمسك بخيوط اللعبة: مفكرا، ومنظما، وقائدا لفريق العمل، الذي بيده الحلول الموصلة إلى التكامل الفني للعرض المسرحي.

لما كانت التجربة العربية في كتابة النص المسرحي تحاكي التأليف من خارج محيطها، وهو الأمر الذي أبعدها عن خصوصية الشكل والمضامين ذات النكهة المحلية. ولا نغالي إذا قلنا أنها ظلت زمنا ليس بالقصير، بعيدة عن هموم الناس. لم ينج من فخ هذا النوع من التأليف غير القلة النادرة من الذين توصلوا إلى تشخيص هذا الخلل بعدما أدركوا أن منجزهم الإبداعي لن يحصد نجاحه، أو يجد طريقه للهدف إلا إذا لامس جرح ناسه. وفعلا نجح البعض، فكانت لهم الريادة عندما ثاروا على السائد من تلك المدونات التي كانوا يسمونها من غير وجه حق مسرحا، وهي في الحقيقة ليست اكثر من قفشات ومحاورات همها الأساس إضفاء المرح على سامعيها أطلق المصريون عليها (الايفيهات) واعتبرت أيضا نوعا من التأليف. ولذلك كانت الانطلاقة نحو النص العربي متعثرة ومتعكزة على تجارب الغير. لأنها لا تحمل أية وحدة موضوعية أو فنية في أساليب كتابها يقربها من المسرح، بل "من النادر أن نعثر على الوحدة في كتابات المؤلفين المعاصرين". وهي واحدة من أهم العوامل التي حالت دون ولادة الكاتب الذي نريد، عدا الذين أشرنا إليهم من الذين دخلوا الصنعة من داخل المؤسسة المسرحية من غير الطارئين عليها، فمارسوا الكتابة عن دراية. حين أفرز هؤلاء، فلاني انطلق من: أن أفكارهم المسرحية هي التي تجعل الثقافة في حوار حين تجسد أعمالهم لتمثل وتعتلي خشبة المسرح، ولا يعني التأليف الذي كتب ليطبع ويكدس ديكورات تجميلية على رفوف المكتبات. وعندما يثار الحديث عن أزمة النص المسرحي ينبري كتاب المطبوع أو أنصارهم، مدافعين عن توفره منطلقين: من أن المكتبة العربية تعج بما لذ وطاب من أنواع النصوص المسرحية المطبوعة والمكدسة على الرفوف وحسب الطلب،ففيها من: التأليف، والإعداد، والترجمة، والاقتباس، والمتناص، وغير ذلك من المسميات ما يسد حاجة شعب بكثافة الصين، متناسين أو ذوي معرفة لا تسعفهم بتفكيرها من أن هذا الكم الهائل (فعلا) من المطبوعات، هو ليس من التأليف المسرحي بشيء؟ لأن المسرحية – كما أسلفنا – هي التي تمثل وليست نصوص القراءة شأنها شأن الرواية والقصة والشعر والحكاية وما شابه ذلك من التي تحتاج إلى تدخل المتخصصين لأعدادها فيجعلون منها مسرحية ناجحة أو غير ناجحة. أن قصور الكثير من الموهوبين في عدم استطاعتهم كتابة مسرحية جيدة الصنع يعود إلى انهم لم يتوارثوا كتابتها عن أسلافهم كما هو الحال في التجربة اليونانية التي وهبت كتابها المسرحيين إرثا مثاليا بدأ من سلسلة الكبار الأولين: ثيسبس، اسخيلوس، سوفوكليس، يوربيدس، وارستوفانيس وحتى آخر الكتاب المعاصرين.

وعملا بالدقة التي نتوخاها، لابد لنا من أن نذكر أن هناك كتابا تمكنوا من صنعة الكتابة للمسرح ولم يكونوا طارئين عليها. هم الذين كتبوا نصوصهم وكانوا جزءا من الأسرة المسرحية وواحدا مما يسمى الفريق المسرحي. ولم تكن نظرتهم إلى التأليف فوقية، على انه من ابسط أنواع الثقافة، بل نظروا إليه كواحد من اصعب أنواعها، وأكثرها فاعلية، فأولوه الاهتمام الأكبر الذي جعل كتاباتهم تدخل بكل ثقة إلى مختبر التنفيذ لتجسيدها إخراجيا. فكان لها لما رافقها من التحليل واعادة التركيب أن وضعت الكتاب في احسن ما يستحقون من المواقع، ومسرحياتهم أوصلتها إلى الجمهور بكل صدق وعناية. وليس عندي أدنى خشية من أن المتخصصين سيلمسون هذا من قراءتهم لشهادتي في النصوص التي أصابت من الكمال ما لم تصبه نصوص أخرى، لكتاب لم يأتوا الكتابة من داخل المسرح.

سيدتي الجميلة

فاضل السلطاني

وزعتك امس مساء
في شوارع لندن
فرقتك بين الملائكة
والشياطين
ثم جمعتك
ثم هبطت بك
مطواعة كنت بين يدي
لا حول لك
منتصبة في الساحات
او نائمة فوق العشب
سعيدة كنت
وانا انقلك
بين الكنائس والمواخير
انصبك فوق التماثيل
حيث كان شارلي شابلن
يرفع قدميه الساخرتين
فوق رؤوس العابرين
حيث كان هنري الثامن
يحتفل بزوجاته الميتات
حيث كان مونتغمري
ينزع عن كتفيه النجوم
بعدما شبع من الضجر
اشكلك في سبع خطوات
اقول لك: انطقي
ثم اكسرك
اقول لك: كوني
حرا انا
العب بك كما اشاء
ولينة انت
فوق يدي
وتحتهما
على يساري ويميني
لينة انت
كانك الطينة الاولى
ابسمل بك النهار
او اختمه
افتح السرة او اغلقها
حتى يعود الجنود من
الحرب
ظهرك منبسط
و"واسعة انت مثل المراكب"
اناديك يا انا
اسمع صوتي

اغلق ظلي علي
فاراك تنبسطين
واسعة انت علي مثل
المراكب
وضيقة كسرير الزواج
العب معك النرد الذي لا
يجيده الله
تخطئين فاصيب
اعلمك الاشارات
ولغة الملوك الاوائل
اعلمك كيف تلبسين الجمال
وترتدين الحزن
لتستريحي في ظلال الإله
اعلمك كيف تكونين اما
اعلمك الفراغ لتكرهيه
اعلمك - ايتها الصبية -
وحشة الشيوخ
لينة انت بين يدي
كالطينة الاولى
اعلم اصابعك التشكيل
اعلم ساعديك القوة
اعلم عنقك الاستدارة
اعلم ساقيك الموسيقى
اعلم طولك الانحناء
ليعبر تحت يدي
لينة انت
كأنك الثمر الناضج
اعلمك المعنى
المسفوح على الارصفة
واقول لك: اقرئي
اعلمك الكتب
واعطيك النسيان
اعلمك القلم
واعطيك البياض
اوزعك في المراقص
واسائل ساقيك المرحتين:
هل عاد الجنود من الحرب؟
اختار لك قمصان الموت
واطردك إلى العراء
حيث ينام الله وحيداً
في جبته
حتى يعود الجنود من
الحرب

واقول: سلاماً على الكون
يستدير على مرفقيك
سلاماً على ذئب البوادي
وصرختة
سلاماً لموتك حين اعتلانا
السرير
وحين استفاق على صرخة
الحب
ذئب البوادي
سلاماً عليك حين تموتين
رائعة
كأنك تلك البلاد التي رحلت
من بلادي
مطواعة انت
اسحبك حتى تستقيمي
اعطيك الكلمات
واقول لك: وسعي الارض
قليلا
وانبسطي في الظل
يا ظلي في ظلي
يا وجهي في الجموع
ايتها الواقفة في منتصف
الطريق اليك
ايتها العابرة الهائلة الخطى
إلي
اشكل قدميك
ثم ارميك في الهواء
واقول لك: انبسطي في
الارض
ايتها الواقفة في منتصف
الطريق الي.
في الاحد
رايتك واقفة في الضباب
فوق جسر بلندن
حيث ينام الميتون
حيث لا احد
فاخذت يديك
وادخلت موتك بين الظلال
حيث ينهزم الموت
حيث تبدل اثوابها الكائنات
وتستبدل الظل بالضوء
حيث لا احد
في الظلال يموت

حيث يبتدع الرب لوحته
في شوارع لندن.. سرحتك
ثم نسيت ايقاع قدميك
-لك الطول المرخى
وثنياه في اليد-
ثم رأيتك واقفة بين الملائكة
والشياطين
منتصبة في الساحات
نائمة فوق العشب
سعيدة كنت
وانت تأخذينني
إلى الساحات
ترفعين رأسي
عالياً فوق الجميع
تختمينه مكتملاً في وحدته
تدورين حولي
ثم تمضين
مع الجميع
حيث يستطيل سرير الزواج
حيث يحتفل الرب بالموتى
ويستبدل الضوء بالظل
حيث يموت ذئب البوادي
ويعود الجنود من الحرب
تغلقين ظلي عليك
ثم تنبسطين
فرحة في ظلال الاله
تعلمت كيف تكونين اما
وانست وحشة الشيوخ
حرة انت
تلعبين النرد مع الله
تفتحين الظل عليه او تغلقيه
تعلمين الملوك الاشارات
ثم تأخذين البهاء
تعلميننني الكتب
ثم تعطينني النسيان
مثقلة انت
كانك تلبسين الارض
كانك تلبسينني
كانك تنزعين الحزن عن
كتفيك
وترتدين الجمال.