على هامش مهرجان المسرح العراقي الأول

المشهد المسرحي العراقي.. إلى أين؟

عدنان منشد

إستراح المشهد المسرحي العراقي، من بداياته في أوائل القرن الماضي إلى مطلع الستينات، إلى نوع من العطالة على المستويين (الفني / الجمالي) أي ظل أسير التقاليد درامية ثابتة، تعنى بالمتون النصية على حساب الكيفيات التي يتم بها انساق العرض المسرحي، وبمنأى عن إنجازات ثورة الإخراج المسرحي والتنظير لدى الآخر غير العربي من جهة ثانية.

ويبدو انه كان لابد لهذا المشهد من تحولات دراماتيكية، ملزمة وواجبة، وأن يمر بمراحل عدة ليحرر نفسه من تلك التقاليد، أي من كونه إختزالاً واستدعاءً لفن الآخر، حتى النصف الثاني من العشرينيات، ثم من كونه نثارات من مسرح الملاهي أو الكباريهات إلى النصف الثاني من الخمسينيات، ومن كونه صورة مطابقة للواقع، أو نقلاً آلياً عنه حتى مطلع الستينيات، على الرغم من ريادة الفنان الراحل حقي الشبلي كأستاذ لأجيال مسرحية عديدة، كان لابد لها أن تمر في أطوار الصيرورة والإرهاص والتكوين منذ أواخر الأربعينيات، وحتى بداية الستينيات، إلى أن أصبح هذا المشهد فناً، له أنساقه الفكرية والجمالية والدلالية، وله كذلك المعنى الدقيق للمصطلح.

ولئن كانت بوصلة التحولات التي شهدها العقد الستيني للنصرم، إيذاناً للتحولات الاجتماعية والتاريخية التي كانت تضطرم في قلب الواقع العراقي، على الرغم من الانتصارات المحدودة والهزائم الروعة الكثيرة، أمثال (العهد الجمهوري الأول بقيادة الزعيم الراحل عبد الكريم قاسم / الحرس القومي / عبد السلام عارف / مجيء البعثيين / ...) فقد كان من أبرز التحولات ما أصطلح عليه نقدياً بـ "حساسية الستينيات" التي لم يكتف أقطابها بمحاورة المتون النصية الهيمنة حسب، بل تجاوز وا ذلك إلى إرساء تقاليد مسرحية جديدة، وكان من أبرز ما أتسمت به فعاليتا التقويض والبناء تلك، هو إنجازها عرضاً مسرحياً يطوح بمفهوم المتن الحكائي للنص، لصالح المبنى الحكائي للعرض، وأرهاصها بمشهد مسرحي جديد أو مغاير، لم يكن الواقع بالنسبة إلى مبدعيه سوى حاضنة لصوغ واقع آخر، يحفل بأساليب التمثيل ومدارس الإخراج المتعددة في العالم، واقع مشهدي ينتمي إلى فاعلية عرض المسرح، يقول ما هو واقعي، ولكن بوسائط غير واقعية، أي وسائط جمالية.

ومن خلال منجز ذلك العقد، يخلص المؤرخ والناقد أو رجل المسرح على وجه التحديد، إن ثمة أصواتاً بعينها نهضت بأداء دور مميز في ما يمكن عده منعطفاً في تجربة المسرح العراقي، أمثال: جاسم العبودي، إبراهيم جلال، بهنام ميخائيل، جعفر السعدي، سامي عبد الحميد، بدري حسون فريد.. الأول، عبر إجتهاد واضح وملموس لمدرسة قسطنطين ستانسلافسكي في مفهوم الممثل وعمله، والثاني عبر تمثله لمنجز برتولد بريشت في المسرح وتجلياته التغريبية. والثالث، عبر إعادة إنتاج الدرس الأكاديمي ببلاغة الطقس وسحر الكهنوت للمسرحي، فيما سعى الرابع والخامس إلى مقاربة المتون النصية على المستوى التقني خاصة، وبمعالجة فنية ذات طابع تفسيري معلن لمؤلفي وكتاب هذه المتون.

ولم يكن عقد السبعينيات منعطفاً جديداً في هذه التجربة على المستوى الكمي، بل كان مساراً أفقياً على المستوى الفني أيضاً. ومع إن أصحاب هذا المسار قد كفوا في السنوات الأخيرة عن الانهماكات والشواغل المسرحية، لظروف حاسمة متعددة، أمثال قاسم محمد (يقيم حالياً في دولة الإمارات العربية) سليم الجزائري (الغرب منذ سنوات في السويد) سعدون العبيدي (الذي لم يقدم عملاً يرقى إلى أعماله المسرحية المعروفة في السبعينيات) محسن العزاوي (تقاعد من التسعينيات ليعمل مديراً لشركة بابل للإنتاج الفني، ثم غادرها بعد حين لتكون حياته خبط عشواء بين البيت والفرقة القومية للتمثيل) عوني كرومي (المقيم منذ منتصف التسعينيات في ألمانيا).. وعدا هؤلاء الكثير، من الذين تغربوا في المنافي البعيدة، كسعدي يونس، وحميد محمد جواد، إبراهيم الخطيب، جواد الأسدي، صالح البدري، أديب القلعه يجي.. الخ. وكان من أبرز السمات المميزة لشواغل هذه الأسماء، هو النزوع إلى التجريب والتجريد معاً، وشعرنة العرض، وتفتيت المحكي، فضلاً عن استدعاء التراث واستلهامه، والإطاحة بالحدود القائمة بين الأجناس الفنية (مسرح / سينما / سرديات / تشكيل / شعر..) وطغيان عرض الحدث على عرض الحالة..

في الوقت نفسه، كان الدرس النقدي الجديد في العراق، يقف طويلاً إزاء تحولات المشهد الثمانيني المسرحي، ضمن إنهماكات مجموعة من المسرحيين الأكاديميين، ممن حملوا شهادة الدكتوراه من أوربا الشرقية، ومنهم: صلاح القصب، عقيل مهدي، فاضل خليل، عباس علي جعفر، عادل كريم، حميد الجمالي، في محاولة التمرد على إرادات المشهد السبعيني، بفاعلية إبراهيم جلال وسامي عبد الحميد وبدري حسون فريد. في الوقت الذي كان عزيز خيون وشفيق المهدي ومهند طابور وجعفر عبد الأمير وحيدر منعثر وغانم حميد وعباس الحربي، يسعون إلى إطلاق تجاربهم المسرحية المحتدمة في فضاء التجريب حيناً، وفي فضاء الإشكالية المسرحية - كفرصة جمالية - في أحيان أخرى، حيث لم تعد المتون النصية فرضية مرورية، بل مختبراً حقيقياً للأكتشاف!

للفت للنظر، وعلى نحو أشد وضوحاً، هو التجليات الواضحة في عروض المشهد التسعيني الذي ما زالت آثاره الإبداعية أو الجمالية قائمة بعد، على الرغم من وطأة العسف والاضطهاد والديكتاتورية المقيتة آنذاك، حيث شهدنا قائمة طويلة من الأصوات الجديدة في التمثيل والإخراج والتأليف والسينوغرافيا وتقنيات المسرح الأخرى للصاحبة، يكاد عددها يساوي عدد الأصوات التي عرفها المشهد المسرحي العراقي طوال العقود السابقة من تاريخه، بالإضافة إلى تبلور تجارب الأكاديميين ونزوعها لإرادات للقدس النقدي والأكاديمي، بالقدر الذي تبدي تمرداً عليها، وتحاول تقويضهما، وتهشيم إيقاع الرتابة والتكرار فيهما.

ويمكن القول آخراً، إن معظم منجز العقد التسعيني في المسرح العراقي، خرج من معطف ما سبقه، وإن بدا إن ثمة محاولات لم يكتف أصحابها بتمثل الأرث الكبير الذي وجدوه أمامهم، بل تجاوز وا ذلك، بالإضافة له ضمن إرادتين واضحتين، وهما: إرادة الرفض للمشهور، وإرادة الإذعان له.

محمد شكري:

أدب الهامش وبلاغة الرواية المحظورة

"بعد صراع متوحش مع الموت رحل محمد شكري من طنجة.. المدينة الساحلية التي صنع من مقابرها الصلبة ينبوعا من الكلمات أغرق به على نحو بطيء ومتمهل كائناته المبتلعة من مهمشين ومقصيين وخارجين ومبعدين، رحل هذا الكاتب الذي لم يكن جاهلا بحقائق الموت منذ أن صور الأب في روايته "الخبز الحافي" وهو يخنق بقنوط موحش أحد أولاده، لم يكن جاهلا بحقائق الموت وقد صور في كل ما كتب الكائنات البشرية التي يتهددها في كل لحظة خطر الانصرام الكامل، وهي تعيش على نحو قلق ومنعزل المشاهد المذلة والمهددة لقساوة الجوع، وخضوعها المهين لحضور المتطلب وقوته التي لا تقهر. لقد صنع محمد شكري في كل ما كتب: "الخبز الحافي 1972"، "مجنون الورد 1979"، "الخيمة 1985"، "السوق الداخلي 1985"، "زمن الأخطاء أو الشطار 1992"، "غواية الشحرور الأبيض 1998" نصوصا متوترة على نحو مدهش، نصوصا مزدوجة، مضادة، مهددة، وقد كانت براعته تكمن على الدوام في استكناه السارد لكل ما يتعلق بالوهم والخداع البشريين وهو ما يسمح بحضور خصيب لمنطق المحال، أو السراب الذي يعمي الكائنات البشرية عن رؤية الأشياء القريبة منها، والذي يستحيل من جهة أخرى صياغته في حضور متسق وشكل بنائي موحد، لذلك تتوقف على الدوام أمام نصوص محمد شكري وهي مسكونة بما يهددها ويخاتلها، مثلما تقوم هي على تهديد وخلخلة كل بنية، كل كيان، كل وجود..."

علي بدر

وربما أدرك محمد شكري منذ نجاح "الخبز الحافي" وهي الرواية التي سردها على بول بوولز شفاهاً وقام الأخير بكتابتها ونشرها بالإنكليزية، أدرك.. قدرة هذا الجمع المزدوج بين علو اللغة وارتفاعها وقدرتها الأدائية على تصوير الهوية المتقلبة وغير الجوهرية للكائنات المبتلعة، والمبأسة على نحو فاضح، وتصوير الكائنات الغيبة، والمهمشة، والمشردة، والمشتتة، والتي لا تنفك أن تبتعد عن الصياغة الاجتماعية والثقافية للأمة التي تصوغ صورتها السلطة السياسية عن طريق الخطاب الرسمي والذي يتسم على الدوام بالانضباط السلوكي والاجتماعي، وهو المعنى الذي تبحث عنه كل سلطة سياسية وتجوهره عمليا داخل الخطاب، في حين تصور نصوص محمد شكري قدرة البؤس والعوز على تهديم كل ماله معنى داخل هذا الخطاب وخارجه.

إن سيرة محمد شكري ذاتها، بدءاً من هروبه من منزله، وسرقته للإحاص من بساتين طنجة، وجمعه للبقول من فوق المقابر، وعمله كصبي مقهى، ثم عتالا، وبائعا للصحف، وملسحا للأحذية، وبائعا للسجائر المهربة، وانغماسه في عالم المواخير والسجون والتهريب والدعارة، قد فرضت حضورها الشهودي الأكيد على نصوصه جميعها تقريباً، ذلك لأن هذه النصوص لا تنجلي مطلقاً إلا في الحركة السيروية والأتوبغرافية للسارد ذاته، وهي الفصلة الدرامية الحاضرة في كل أعماله تقريباً، والتي توضح على نحو متواصل توتر الكائنات البشرية وهي في أقصى صراعها، فلا يظهر الحضور الاستيهامي للسعادة إلا في تأجيلها، ولا الحياة إلا في تأخيرها، ولا تظهر هذه الكائنات المنسحقة، باعة البسطات، والعاهرات الرخيصات، والعوزين والشحاذين إلا وهي متعلقة بكل ما هو ممزق ومتشظ، ولا يمكن القبض على هؤلاء المهربين والمجرمين والخارجين على النظام الاجتماعي إلا وسط التكرار الملحف لشيمة الجوع والتي تقصي خارجها كل فكرة أطلوجية تزعم إدارتها وتوجيهها.

نحن نقف في نصوص محمد شكري على الدوام أمام العوز الإنساني، والروح اللايقينية، والمتمردة، ولا ينكشف معنى الحياة إلا بوصفه إيهاما، حيث تقوم هذه الفكرة على نحو متكرر بالكشف عن زيف التطابق بين هوية الكائن البشري ولحظة وجوده، كما إنها تكشف عن حياته بوصفها موتا مضمرا وإرجاء وتخلفا لا ينضب.

إن نصوص محمد شكري في إلحاحها الملحف على تصوير لحظات الجوع والبؤس الإنسانيين، وفي قدرتها الفذة على تبرير الإستنكار الأخلاقي للأسس الاجتماعية والحياتية، تنطوي على فكرة ميتافيزيقية ثابتة، وهي الفكرة التي تعبر بصورة جلية عن التناقضات الفاضحة بين فكرة الانسان ووجود الانسان، إنها تقويض شامل للخطاب التسق والمعبر عن جوهر الكائن البشري، لذلك يتخذ سرده سلسلة لانهائية من الإستبدالات للكائنات البشرية في مواقف متشابهة، وتقوم لغته الحايدة والتي لا تعرف لحظة توفيق أو اختزال على تهديم الصورة الإيهامية الزائفة عن الإنسان، إنها تخلق عبر السرد إنزياحات حقيقية للأخلاق تتحدد جوهريا باستبدالات وتعويضات تتعلق بايولوجيا بوظائف الجسد، واجتماعيا بالسلوك البشري وتحولاته، ولذلك لا يمكن التعامل معها إلا بوصفها نصوصا مضادة واختلافية، تهدم لسطورة الانسان على نحو مشوش، وتظهر قاع الحياة، فالكل يتخبط في العماء الأسود، في السديم القاهر، والراوي لا يتكلم عن الواقع إلا عبر انسحاقه به، ولا تعبر الكائنات عن نفسها إلا عبر تشتتها، ولا تعبر عن رغبة إلا بتأجيلها وإرجائها، ولا مكان للقيم والأخلاق الكبيرة إلا في الجرح والنزيف البشريين، والذي يعبر عن قوضى الحياة وتبعثرها، ويقدم قلق هذه الكائنات الحرومة، غير الصورة، وهي تعيش إيهاماتها التوحشة، بل وهي تعاني من الحرق والاكتواء.

لقد استخدم محمد شكري وبشكل متواصل الخبرة العادية والحدسية في تحليل المكان، وتحولت طنجة إلى فضاء عارم ومحتدم للمهمشين والمقصيين والخارجين، وقد أدرك بحدسه أن هذه الكائنات المنوعة على نحو حلمي يمكنها أن تتحول إلى كائنات موصفة بوساطة نمط من السرد الأوتوبيوغرافي الذي يتحول فيه الزمن إلى شكل إنساني يتم الإفصاح عنه من خلال التجربة، إن هذا الوعي الغريزي والقادم من الممارسة العمقة للحياة اليومية تندرج في ما يطلق عليه بالحس العادي common sens هذا الحس الذي نظم من خلاله محمد شكري ببراعة مدينة طنجة داخل سرد منتظم، حيث تتم أنسنة المكان من خلال تشريبه بالمعنى، لذلك نجد في كل نصوص محمد شكري نوعا من الأنسنة لجغرافيا المكان، وهو ما يطلق عليه ميشيل دوسارتو بحكايات المكان.

إن المكان في نصوص محمد شكري هو ممارسة استطرادية لكائنات مبتلعة، شذاذ، عاهرات، بحارة، مشردون، شحاذون، مجرمون، هنالك ارتباط لا فكاك منه بين المكان والشخصيات، وتنفتح هذه الخارطة البشرية على جغرافيا تطابقها تقريبا، وتكشف عن ارتباطها بهؤلاء المحوقين والذين يعبر عنهم محمد شكري ببلاغة أدائية تكشف على نحو واضح، ما يتملص ويتصرم من المعرفة المركزية والثقافية المتاحة..

إن الوعي الجغرافي لطنجة هو وعي متشرب بالمعنى السياسي، ذلك لإن السيرورة اليومية للراوي تطرح مفاهيمها عن العالم في خضم توليد معان جديدة عن المكان، فلا يستبدل هذا المكان - وهو طنجة بطبيعة الأمر - إلا خارج المكان السياحي للمدن البحرية، المكان السياحي الذي يقدمه الخطاب الدعائي والإعلاني للدولة، بوصفه الساحل والأوتيلات والمطاعم الفخمة والذي يظهر بشكل مبهج وملون عبر التصوير السينمائي والتلفزيوني والرسوم على البطاقات البريدية، فضاءات، أمكنة نظيفة، مشاهد عائلية، أقاليم، بيئات، بل يوجه الخطاب السردي عند محمد شكري الوعي الثقافي نحو استكشاف سيرورة المكان عبر فضح التراتبيات القاهرة، والتشهير بأسطورة المغامرة السياحية، والمطاردة اليومية والتحطم والأسر، إن نصوص محمد شكري وهي تظهر طنجة الجرداء والعارية والعزولة تبحث عن ترميز المعرفة مكانيا، وبناء العالم معرفيا، وذلك من خلال وقوعها في الطرف النقيض والضاد من حكايات سفر الغربيين، والروايات الاستعمارية، ومذكرات الأدباء والسواح، وهي الإطلالة الأوربية الزائدة، الفائضة التلوين لطنجة وسكانها، وأمكنتها، ورسم خريطتها في إطار سياحي غربي صرف.

إن قراءة محمد شكري لطنجة هي مجاز كتابة، إنها بلاغة سياسية، إنها صورة استعارية تحرف الانتباه بعيدا عن الاحداثيات السياحية للمكان وتوجهها نحو إحداثيات سياسية بالكامل، إنها ترسم خارطة القاع، وتبرز العلامات الحقيقية والدالة على مدينة خضعت لتزييف وتشويه كبيرين، إنها قراءة مستترة ضمن قراءة مزاحة بقوة السلطة السياسية والخطاب الرسمي، إنها ناقل حقيقي يتم من خلاله تسريب العنفي، وتشكيل الحياة عبر تدوين تصويري، وإظهار للحقائق الخفية، وإبداء معرفة سياسية مضادة، تتسم بالاتساع والعمق وتحمل معاني مبينة ثقافيا، ومحددة تاريخيا.

لقد كتب محمد شكري نصا مباغتا، نصا مفاجئا، وغير متوقع للانتظامات التي تنطوي عليها الشخصية البشرية، وقد تجاوز على نحو بارع ومتحمس الأزمة العممة للرواية العربية التي تتأرجح في سكونية أحداثها، وترددها، وترهلها للطلق، والذي لا شفاء منه، وقد كشف عن مظاهر النفاق والقبح والتكرار والإزدواجية في الحياة الاجتماعية، والتي تحمل أحكاما قيمية وأخلاقية مشتقة عن خطاب السلطة ذاته، وعبر عن لحظات الافراط، ولحظات الاندثار، والتقهقر، وتضاؤل الأزمات، وعبر بشكل بارع عن الاهتزازات الفاجئة والباغتة للشخصية الإنسانية، وبين بشكل لا حوادة فيه التضاريس الاجتماعية التي تحمل هذه الكائنات على التحول من كائنات تحمل شروط وجودها إلى كائنات مشروطة بوجودها.

لقد كان الوعي الأكثر بروزا في أعمال شكري هو الوعي الصدامي الهدام، هذا الوعي الذي جعل من إدراكه البارع لهامشيته قوة كاسحة غذت فيما بعد حتى النقد الرسمي لصالحه، لقد واجهت نصوص محمد شكري، بمقاومتها الحادة، وعزلتها الفردية، طلقا من النصوص الرسمية التي تجعل من سلوك الشخصية مسارا اصارما وخطيا لرؤية اجتماعية، وفية لثقافتها، وتبجيلها، ولذلك فإن عمله والذي ينتمي إلى الغامرة الحياتية لحقة يشكل تناقضا للأدب العربي الرسمي، والذي لم يعد سوى كتالوج مثير للشفقة لسارد اجتماعية وسياسة تافهة، لقد عبرت نصوصه، والتي لا تعرف للزهل ولا الفوضى اللفظية أية معنى، عن الحيوية والابتكار في إصدار توصيفات كاسحة عن الحياة، وهو اشتها، وقاعها، إنها الرؤيا التي جعلها محمد شكري بمتناول البصر، وقد استخدمها دون خوف أو رهاب من حكمة متسلطة ومتسيدة.

لقد وحد محمد شكري وعيه بوعي هذه الكائنات التي صورها دون أن يخضعها إلى توصيف سريع ومتعجل، وما كانت نصوصه تنتسب إلى سطحية الأدب الغرائبي، أو ابتكار عوالم تشبهنا شبها ضئيلا بسبب هامشيتها، أو تطابقها مع الوضة التي تمجد حداثة القدماء الزعومة، بمقدار ما كانت تعبر عن اضمحلال فكرة البطولة، وتقهقر العظمة الإنسانية أمام المرة الدامية للصراع البشري، وتعبر عن تهدم الصورة التي يحملها الإنسان عن نفسه، عبر إبراز اللامعقول والخضوع والهمجية والعجز، هذه اللحمة الهومبرية لقدرة الناس على البقاء أمام الاجتياحات الكاسحة والدمرة للجوع والتقهقر الاجتماعي.

الكلمات.... سيرة ذاتية

أحمد خلف

"في مذكراته عن سيرته الذاتية يختصر سارتر مرحلة طفولته بكتاب معروف لنا بعنوان / الكلمات، وتحمل الكلمات للسيرة دلالتها الكثيفة فيما يخص عقلاً تحليلياً على مستوى الظاهرة كعقل سارتر. وتتبين الحاجة للكلمات في القراءة، كما تتضح الحاجة لها في الكتابة. ويقال أن الطفل أول ما يتعلمه من الكلمات حروفيا، أي موسيقاها قبل أن يعرف معناها، ويقوده ايقاع الكلمات وموسيقاها للتعبير الرمزي عن حيرته إزاء غموض العالم، وهي حالة أولى وميكرة لتشكل لاوعي الطفولة، وأول ما يخلد في مملكة لا وعينا هي الكلمات. ومن هنا نعتقد أهمية عنوان كتاب سيرة سارتر الذي يعد من مؤلفاته المؤثرة عن حياته كمفكر وكاتب وروائي.

ومن خلال الكلمات نتعرف على النعرجات والانحناءات في تلك الحياة التي عاشها، أي سلسلة الواقف والأحداث والوقائع التي صادفت صاحب السيرة، إنها الوسيلة التي تبرز من خلالها سيرة السارد الذاتية، فالراوي (سارتر) يسرد لنا سنوات طفولته قبل بلوغه سن الرشد مستخدما الكلمات لرواية ما حدث في طفولة محاطة بعناية الجد ودلال الأم: "كانت أمي لي ولم يكن ثمة من ينكر علي امتلاكها الهادئ، كنت أجهل العنف والحقد.." ذلك لأنه وجد العالم أمامه مهيئا للامتلاك وجاهزا للاستمتاع والتصرف، لذا لم يعد بحاجة للحقد أو أن يصبح عنيفا دونما علة. الكلمات هي امتلاكه الخاص وكان موهوبا في تدفقها من فمه إلى الورق، ويبدو أنه عرف ذلك حين أدرك حقيقة موهبته الفذة عبر الكتب التي فاز بها في طفولته في مكتبة جده، طفولة منعمة منحت له بسخاء نادر "دائما، في الكتب التقيت الكون، متمثلا، مصغيا، مدموغا ومفكرا أبه".

إذن، كان هناك من وفر عليه مشقة التفكير في العالم والناس المحيطين به والذين يشبهون إلى حد كبير أولئك الذين كان يقرأ عن حيواتهم في الكتب، وقد تعرف على أشباه له وأنداد في الصنعة والخيلة وربما في طرائق التفكير، إن كل شيء يمكن العثور عليه في الكتب التي وجدها ضمن حياة وفرها له جده لسهمت أمه إلى حد كبير في صياغتها وقد جعلتها رائقة ومتعة. كان قد فقد أباه وهو صغير، ولعب لجد دور الأب الناصح والعطوف أما الأم فقد قامت بدورها على أكمل وجه باحتضان الصغير الذي سيكون له شأن كبير وتوفر لديه فيض من حنانها الكافي وليس ثمة ما يعقد الحياة أو يسودها أو يلمؤها بالظلامية على غرار ما عاشه جان جينيه من حرمان وتشرد بل ونكران مؤلم من قبل مجتمعه واضطراره لاتباع اللصوصية التي يتفاخر بها كوسيلة لانتقام من مجتمعه ذاك.

أما سارتر فقد كانت الكلمات مفتاحا ميسور ابين يديه، مسنودا من الأم سخية العاطفة والحب حتى آخر الشوط وقد صنعت من حياتها جدارا أهويا له أمام عصف الريح وقد كان مسعاها أن يصبح ذا شأن وأهمية ولم يكن سارتر سيء الحظ كما هو الحال مع شارل بودلير، الذي كانت أمه عقدة حياته وإهمالها له مركب النقص لديه، برغم تعلقه الثير بها، كان يريدها له وحده، لكنها تزوجت رجلا وجد به بودلير خصما لا مجال للتسامح معه، فقد أخذ هذا الغريم منه ضالته بعد أن اقتحم عليه فلاعه، لكنه ظل يناديها عبر العديد من قصائده ورسائله إليها، "إني أحبك من صميم قلبي وأنت لم تعرفي ذلك قط، وثمة بيني وبينك هذا الفارق، ألا وهو أني أعرفك عن ظهر قلب". إن الكلمات التي يسوقها في سيرته الذاتية لطفولته، تمنح القارئ إيحاء كافيا ليس بوجود عقدة الأم الغائبة والبعيدة عن سياق حياته، هذه الأم تخص بودلير، أما أمه فهي التواجدة دائما، الحاضرة بقوة تهيأ التفكير إلى إنهما على طرفي نقيض (سارتر وبودلير) في ما يخص الأم كان بودلير يعاني عقدة الغياب الكبير للأم المنشغلة بغيره وهو نمط معروف بتوفيره الإحساس بالغبن، ذهاب الأم والزياحها نحو الغريم (الذي هو الجنرال)، لكن ليس ثمة غريم أو جنرال في حياة سارتر، إنما فيض من دفء وحنان الأم ورعاية الجد. إن الدلال وحده سيغدو عقدة، وسيرى أن التغندر سيشكل له مركب نقص ازاء أقرانه ومجايليه يبدو أن سارتر يبحث عنه ليشن هجومه على العالم المليء بالأخطاء والشرور. أن الكلمات في قسمها السمي - القراءة - دعامة قوية لإسناد قسمها الثاني - وهما - معا - يشكلان وحدة موضوع الكتاب وعليهما تعتمد سيرة المؤلف الذاتية، إذ لا قراءة بدون كتابة والعكس صحيح أيضا. كما إنهما تأكيد على أن المفكرين والأدباء والفنانين يبدعون حين يجدون موضوعهم هو طفولتهم أو شبابهم. إني هنا أتحدث عن الذكرات التي تسرد بضمير التكلم، أي السير / ذاتية التي لها طبيعة اعترافية والتي تشبه إلى حد كبير اعترافات جان جاك روسو، "كانت هناك متع بسيطة، مبتذلة، أن أعدو وأقفز وأكل الحلويات، وأقبل بشرة أمي الناعمة العطرة. ولكني كنت أعلق أهمية أكبر على المتع الجادة المزوجة، التي كنت أحسها في صحبة الرجال الناضجين". ولكن لماذا نقرأ أو نجد لدينا ميلاً ملحاً لقراءة مذكرات الأدباء الذين قرأنا لهم، أو أولئك الذين تعلمنا منهم؟

بالطبع ليس بدافع تثبيت الفضل الذي تكرموا به علينا بسخاء ذلك أمر لا يمكن نكرانه، إنما بحثاً عن أوجه التشابه معنا أو نقاط الاختلاف بين طفولتهم أو حياتهم وبين طفولتنا وحياتنا، كان أندريه مالرو قد عاش حياته كاملة عبر الاذكرات، وكذلك جان بول سارتر، الذي قدم لنا كتابه مفعمة بوعي حاد تجاه العالم وما كان يمور به من أحداث، ولكن ليس هذا ما نريد الوصول إليه، إنما طفولته التي وصفها لنا في سيرته الذاتية، والتي تبدأ من لحظة تلامس الأم له بين ذراعيها، حتى البدء بالكتابة، أي منذ السنة دون السابعة من عمره حتى التاسعة من ذلك العمر، "كنت في التاسعة من عمري ولم أكن أتصور، أنا الابن الوحيد الذي لا رفيق له، إن عزلتي يمكن أن ينتهي ويجب الاعتراف بأني كنت مؤلفا مجهولا" إنه يوضح الابن - هنا - مديات علاقته الأثيرية بالكتابة، والحق، ليس تأليف الكتب وحده دافعا لتأسيس عالم المؤلف، بل علاقته بالكلمات واكتشاف عمقها وطلاقتها التعبيرية والإيحائية، فالطفولة بما تحمله من (لا أدريه) وجهل مسبق بحقيقة الأشياء بل وغياب تام للجوهر، تكون الكلمات مفاتيح ميسورة لغزو العالم وإدراك كنه الكلمات.. هل فكرنا حين كنا في مرحلة طفولتنا، أي أثر تتركه الكلمات على سطح وعينا؟ ونحن نتلقاها بالقراءة الأولى، التي ضاعت منا، كما ضاعت الحياة أيضا وذات يوم تساءل ت. س. اليوت، "أين هي الحياة التي ضيعناها في العيش؟" لا يمكن لهذا أن يكون ولكنه كان في لحظة من لحظات غفلتنا، وإذا كانت طفولة النات من المثقفين والأدباء العرب (والعراقيين في طليعتهم) هي طفولة لا يحسدون عليها، ترى هل ثمة تطابق بين طفولتهم وطفولة كتاب الغرب وعلى غرار طفولة سارتر للنعمة؟ إذن، نحن نبحث عن تلك الالتماعات والفرائيس، التي افتقدناها أيام كان الفردوس المفقود لديكنز أن يحدثاها كما تفعل العناوين الغامضة التي تشكل من خلال الكلمات دعوة صريحة للتأمل.. إن للكلمات مدارج في دواخلنا تسقط فيها وتستقر في لاوعينا. بعضها يثير دهشة الاكتشاف أما البعض الآخر فيترك في وجداننا أثرا لا يمحى، غير أن الكلمات وحدها لا تكفي لتأليف الروايات بل ينبغي وضعها في موضع الدرس، أي أن يكون ثمة لعب مع الأحداث ولعل الروايات والقصص هي المجال الأكثر رحابة في أن تصبح ملعبا للخيال، ولقد جرب ذلك في روايته الأولى بعنوان (من أجل قرشة) والثانية (بائع اللوز) تاركا أبطالهما وسط المغامرات القاسية على غرار ما فعله غيره، في رواياتهم التي قرأها وقلدها، ولأنه هو صانع الأحداث، فأنهم بحاجة إلى رأفته وعطفه (أبطال الروايتين) لذا كان يخير الأسماء والأماكن ويتحاشى الشاهد القاسية أو الغريبة أو البعيدة عن احتمال ابن التاسعة، وكانت حكاياته عبارة عن مغامرات جديدة تختلف عن سابقاتها، التي بدأها بتقليد الكبار، كما أن الخيال يوفر له المزيد من اللعب بالأحداث، "... دكان من الحكايات السود والمغامرات البيض والوقائع الخيالية العجيبة والقالات القاموسية، ولقد فقدتها، وأقول لنفسي أحيانا:

أن هذا مؤسف، فلو كنت قد تنبهت إلى وضعها تحت القفل والفتاح لكشفت لي طفولتي".

لا أظن ثمة أحد يحتفظ حتى الآن، بقصته الأولى أو حكايته (إلا ما ندر وهم قلة من الكتاب ربما كان بمحض الصادفة) وروايته الأولى التي كتبها في عمر مبكر، أنه يشير إلى أهميتها لو احتفظ بها حين يقول عنها "لكشفت لي طفولتي" وبالقدر الذي كانت فيه الكتابة مغطسه أصبحت الكلمات مرآته وملعبه المفضل، وقد لازمه ذلك حتى آخر الصفحات التي كتبها وتركها خالدة بيننا.