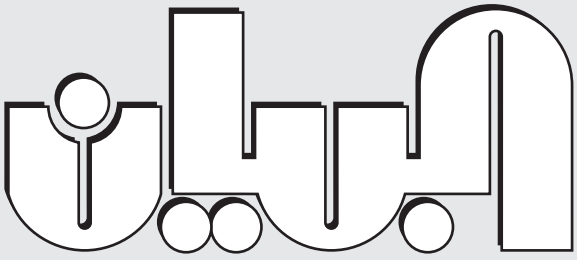


العدد 475 فبراير 2010

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت
الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة:22518282/25106022-فاكس:22510603

رئيس التحرير:
د. خالد عبد اللطيف رمضان

سكرتير التحرير:
عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

تنضيد: عبد الحميد باشا

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 1 8/8/10 10:57:27 AM

Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(475)February 2010

Editor in chief

Dr. Khaled Abdul-Latif Ramadan

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 2 8/8/10 10:57:29 AM

كلمة البيان

المهرجانات الثقافية ..... د.خالد عبداللطيف رمضان ٥

دراسات

حياة اللغة وموتها.. مقاربة أنتربولوجية ..... د. عبد السلام المساوي ٨

أوزان الشوقيات..في مسرحية مصرع كليوبترا..القسم الثاني....عبد المحسن العصفور ٢١

قراءات

بصيرة القصيدة.. خيوط من شعرية د. سعيد شوارب... د. إيهاب النجدي ٢٦

التناص الأسلوبي.. شعر عبد الوهاب البياتي..نموذجاً ..... د.أحمد طعمة حلبي ٣٨

مقالات

الإنسانية.. تنتصر..... منى الشافعي ٤٨

مسرح

عناصر الإخراج في مسرح أنتونين آرتو..... د. شريف حمد ٥٢

حوار

مؤسس مسرح الشوك عمر حجو: رحلة إلى الوعي السياسي....عبد الرحمن حمادي ٦٢

شعر

كتابة العراء..... عصام ترشحاني ٧٠

عاشق..... عبد المنعم سالم ٧٣

داخل الشعر خارج الشعر ..... محمد علاء الدين عبد المولى ٧٧

حسبك..... علي سويدان ٨١

صدفة..... إسلام هجرس ٨٣

قصة

دلال ..... سليمان الحزامي ٨٨

وشاءت الأقدار..... د. وضحة عبد الكريم الميعان ٩١

ضوء وغبار..... سعيد بوكرامي ٩٥

دموع غزيرة .. تأليف رفائيل بيريز جاي. ترجمة: محمد هاشم عبد السلام ٩٩

المهرجانات الثقافية

د. خالد عبد اللطيف رمضان

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 4 8/8/10 10:57:30 AM

كلمة البيان

المهرجانات الثقافية

بقلم: د. خالد عبد اللطيف رمضان
(الكويت)

لا يخلو بلد عربي من إقامة مهرجان ثقافي واحد على الأقل في السنة، تحشد فيه الجهود وتكثف لتقديم مختلف ألوان النشاط الثقافي في مكان محدد، ولجمهور محدد.

وفي الكويت أقيم مهرجان القرين الثقافي في مطلع العام ولم يختلف في دورته الجديدة عن الدورات السابقة من حيث تقديم مجموعة من الأنشطة الثقافية والفنية والأدبية، معظمها مستقدم من الخارج، وتحشد هذه الأنشطة خلال أيام معدودات تمتد لثلاثة أسابيع وأكثر وفي أكثر، من قطر عربي يحدث مثل ذلك.

والسؤال الذي يطرح نفسه، هل تستطيع أية مؤسسة ثقافية تسليط ضوء وسائل الإعلام على أنشطتها أثناء هذا المهرجان طوال فترة إقامته دون فتور؟

وهل سيظل الجمهور متابعاً للأنشطة طوال الفترة دون كلل أو ملل..؟

وما عدد الجمهور الحقيقي الذي يرتاد الأنشطة، إذا ما استثنينا منه المنظمون لهذه الأنشطة والذين يحضرون للمتابعة بحكم الواجب والوظيفة؟

وبالتأكيد سيكون العدد قليلاً لا يتناسب مع الجهود التي بذلت لإقامة المهرجان.

ولا الأموال التي صرفت عليه من المال العام.

وإذا ما افترضنا أن الهدف من هذه المهرجانات إعلامي، فإن الإعلام لا يظل محتشداً مهتماً بأنشطة المهرجان طوال فترة إقامته التي تمتد لأيام عديدة، وغالباً ما تنصرف عنه بعد الأيام الأولى.

أما كان الأجدى، أن توزع الجهود والموارد المالية، على العام بأكمله، بحيث تقام

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 5 8/8/10 10:57:31 AM

أنشطة على مدار العام بين فترة وأخرى، بحيث يركز الاهتمام بكل نشاط على حدة، ويأخذ حقه من الإعداد، والترويج له لضمان الإقبال الجماهيري والمتابعة الإعلامية المناسبة. بحيث يتحقق الهدف من هذه الأنشطة في نشر الوعي الثقافي، والارتقاء بذوق الجماهير ورفد الساحة الثقافية بنتاجات ثقافية وفنية على مدار العام، وخلق حالة ثقافية دائمة. واستثمار الجهد البشري بدون هدر، واستغلال الموارد المالية أحسن استغلال، هذا إذا كنا حقاً نعمل من أجل العمل الثقافي الخالص، بعيداً عن الطقوس الرسمية والبهرجة الإعلامية الوقتية التي تهمش العمل الثقافي وتفرغه من أي معنى.. فينصرف الجمهور عنه ويصبح عملاً روتينياً وطقساً سنوياً معتاداً خالياً من أي روح أو معنى.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 6 8/8/10 10:57:32 AM

دراسات

حياة اللغة وموتها.. مقاربة أنتربولوجية

د. عبد السلام المساوي

أوزان الشوقيات..في مسرحية مصرع كليوبترا..القسم الثاني

عبد المحسن العصفور

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 7 8/8/10 10:57:33 AM

حياة اللغة وموتها

(مقاربة أنتربولوجية)

بقلم: د. عبد السلام المساوي
(المغرب)

تموت اللغة بالهلاك الجماعي للناطقين بها، كما حدث في العصور البدائية وفي بعض العصور الحديثة. وإذا كانت الحفريات قد تمكنت من العثور على جثتها المحشورة في الألواح أو في أدوات العيش، فإن هذه الأشياء تنتقل إلى المتاحف لتبقى كشواهد قبور، وفي أحسن الأحوال تصبح وثيقة لتسليط الأضواء على زمن الناطقين بها. وهذا الموت اللغوي فناء بيولوجي مواكب للفناء الجسدي للإنسان. وقد يتخذ موت اللغة شكل الاحتضار البطيء، وذلك عن طريق انحسار نفوذ أصحابها، و تلاشيهم إما تلاشيا مطلقا أو مسخا يطول هويتهم، كما يحدث، عادة، عندما تتداخل اللغات المختلفة، ويستعر الصراع، ويسفر كل ذلك عن لغة منتصرة ولغة منهزمة، تنسحب شيئاً فشيئاً من الألسنة مؤثرة الانعزال في دهاليز الصمت والانزواء؛ كما لو كنا حيال حروب لغوية طاحنة. وقد أمدنا تاريخ الحضارات الإنسانية بأشكال كثيرة للغزوات اللغوية. وقد كان تفوق الأمم حضارياً باعثاً على قتل لغات وتوطين لغتهم في أماكن إقامات اللغات المقتولة.

وربما يكون القتل جزئياً عن طريق اختراق اللغات المغيرة على مفردات بعينها لإزاحتها من السجل العام للغة، وفرض مفرداتها بدلاً منها. وهذه حالة لا تحدث عن طريق الإكراه، و إنما هي حالة انتحارية لمفردات لا تقوى على حمل المعاني الكاسحة التي يفرضها منطق العصر أو تفرضها ضرورات الناس إليها. وقد اجتهد الناس عبر العصور في تغليف ألم الشعور بفقد تلك المفردات، وأضفوا على حالات الموت الجزئي للغة أوصافا تخفف من فداحة الخسارة، وتعوض نفسياً عن جسامة المصاب.

وإذا كان موت اللغة الكلي أو الجزئي تحتّمه عوامل سياسية ودينية وحضارية، فإن هذا الشكل من الموت يمكن نعته بالموت الخارجي للغة. بمعنى أنه يمس جسد اللغة . مفردات وتراكيب، أصواتاً ورسماً . بالتلف. لأن هناك موتاً آخر يتغلغل في بواطن اللغة، فيعمل على اغتيال الأرواح ويحافظ على الأجساد. فتصبح الألفاظ طافحة

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 8 8/8/10 10:57:33 AM

بوجودها الصوتي والرسمي، ولكنها فاقدة لإرثها المعنوي، وحينئذ يمكن الترحم على أرواحها بالوقوف المعتبر على قبرها الكبير الملفوف بين دفتي القاموس اللغوي.

وإذا كان موت المفردات يعني هجرها واستبدالها بأخرى جديدة، فإن تدوين المهجور في كتب اللغة لا يمكنه أن يضمن له الحياة إلا إذا أعاد بعض الكتاب أو الشعراء استعماله من جديد في سياقات أخرى، لأن المهجور من المفردات يظل مرتبطاً بمدلوله القديم، والمدلول الذي تم تجاوزه لا يقوى على منح الحياة لداله؛ وفي هذا الصدد يقول صبحي الصالح في دفاعه عن ثراء اللغة العربية: ((والقاعدة في فقه اللغات بوجه عام أن الكلمة الواحدة تعطي من المعاني والدلالات بقدر ما يتاح لها من الاستعمالات: لأن كثرة الاستعمال لابد أن تخلق كلمات جديدة تلبي مطالب الحياة والأحياء. ولعل أبرز العوامل في اشتمال لغتنا على هذا الثراء العظيم أن المهجور في الاستعمال من ألفاظها كتب له البقاء، فإلى جانب الكلمات المستعملة كان مدونو المعجمات يسجلون الكلمات المهجورة. وما هجر في زمان معين كان مستعملاً في عصر من العصور، أو كان لهجة لقبيلة خاصة انقرضت أو غلبتها لهجة أقوى منها، وهجران اللفظ ليس كافياً لإماتته، لأن من الممكن إحياءه بتجديد استعماله.))(١) وهذا يعني أن المفردة تتأرجح بين الموت والانبعاث. ولا شك أن انبعاثها رهين بوجود الموهبة العظيمة التي تمتلك مقدرة فنية كبيرة تمكنها من إعادة الروح إليها من جديد. وتتفوق اللغة العربية على سائر اللغات بكونها تشتمل على نوعين: مهجور قد يستعمل، ومستعمل قد يهجر. ويذهب صبحي الصالح إلى أن احتفاظ علمائنا بالنوع الأول كأنه إرهاص لإحيائه، وهذا ما لايتحقق للغات الأخرى التي تصبح مضطرة إلى الاستجداء من الغير لتعويض مهجوراتها من الألفاظ(٢).

قصة هذا الموت الباطني قديمة في التراث اللغوي الإنساني قدم معرفة الناس بالآداب والفنون. وقد كتب فصولها شعراء الأزمنة الميثولوجية في العهود اليونانية والبابلية، وأضاف إليها الشعراء العرب مشاهد لا تقل وضوحا عما نظّر له أرسطو في كتاب (فن الشعر).

وقصة هذا الموت الباطني قديمة في التراث اللغوي الإنساني قدم معرفة الناس بالآداب والفنون. وقد كتب فصولها شعراء الأزمنة الميثولوجية في العهود اليونانية والبابلية، وأضاف إليها الشعراء العرب مشاهد لا تقل وضوحا عما نظّر له أرسطو في كتاب (فن الشعر). ونقصد بالموت الباطني للغة . في السياق الفني الأدبي . فقْد المفردات والتراكيب لتوهجها الحيوي بعد مرور مدة من الزمن، أو لكثرة التداول والاستنساخ عبر العصور. فيحس الناس أنها قد استنفدت كل إمكانياتها التعبيرية في الوظيفتين الدلالية والجمالية، فيتم تصنيفها باعتبارها استعمالات لغوية

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 9 8/8/10 10:57:34 AM

لقد فطنت شهرزاد و هي تواجه الخطر لما تختزنه اللغة من مناعة ضد الموت. لذلك استنجدت بليل الحكي ولاذت بشعابه، فأنقذت نفسها كما أنقذت بنات جنسها من هلاك محقق. لكن هل كانت شهرزاد تملك كمية كافية من اللغة لتحافظ بها على حياتها طول عمرها؟

عادية في أرشيف القواميس وكتب اللغة، كي تحل محلها مفردات وتراكيب جديدة على مقاس البلاغة السائدة والذوق المحايث، إذ ((ليس ثمة انفصال بين اللغة والحياة)) (٣) كما يقول علي أحمد سعيد (أدونيس). ففي الإبداع الشعري، مثلاً، تنبثق حياة القصيدة من ميلاد لغة جديدة تمنح منشئها حق الامتلاك، ومجد الخصوصية. ذلك أن ((اللغة ليست ملك الشاعر، ليست لغة إلا بقدر ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي. وبما أن المبدع يتحدد بالرؤيا والاستباق، فإن اللغة التي يستخدمها لا تكون لغته إلا بقدر ما يفرغها من ماضيها، ويشحنها بالمستقبل))(٤) لأن مستلزمات الماضي ماتت فماتت معها اللغة المرافقة، أما مستلزمات المستقبل فتراهن على ابتكار لغوي طافح بالشباب والحيوية؛ علما بأن اللغة . حسب هيدغر . هي مسكن الوجود، ودليله على ذلك أن ((الشاعر يسمي الأشياء بما هي عليه، وليست هذه التسمية مجرد وضع اسم لشيء معروف من قبل جيدا، بل حين ينطق الشاعر بالكلام الجوهري، حينئذ فحسب يسمى الموجود بهذه التسمية على ما هو عليه، ويعرف على هذا النحو بوصفه موجوداً. فالشعر تأسيس للوجود بواسطة الكلام.)) (٥) وهذا يعني أن تأسيس الوجود والمحافظة عليه رهين بإيجاد اللغة المناسبة وتوفيرها بكميات نوعية؛ واللغة النوعية هي هذا الشعر الذي يجعله هيدغر قادراً على إنقاذنا من خطر الفناء، فالشعراء فقط هم الذين سيخلصوننا.. هذا ما يعلنه هذا الفيلسوف على لسان الشاعر هيلدرلن الذي يؤكد أن ما يبقى يؤسسه الشعراء، لأن الشعر تأسيس بالكلام وفي الكلام (٦). وبمنظور مخالف، يرى سارتر أن الشعراء هم الذين يرفضون استعمال اللغة. إنهم يبحثون لا عن الحقيقة ولا عن تسمية العالم؛ إنهم يتتبعون طقسهم الإبداعي من أجل إفراغ اللغة من استعمالاتها، وهم يجمعون الكلمات الرهيبة. أما بالنسبة لموريس بلانشو فإن تجربة اللغة هي ذاتها تجربة الموت.. فبما أن الكلمات لا تستطيع أبداً أن تصل إلى الأشياء، فإن الكلمة لا توجد إلا في المقياس الذي لا يوجد فيه الشيء، حيث غياب الشيء، وهكذا يموت في الكلام ما يعطي الحياة للكلام، فالكلام هو حياة هذا الموت، إنه الحياة التي تحمل الموت وتنضم إليه(*).

أما من الوجهة الأنتربولوجية، فإن لوي فانسان توما يعيد طرح سؤال الموت في علاقته باللغة قائلا: ((هل الموت لغة أم لا لغة؟ ألا نصرح مع موران MORIN Edgard. بأنها صارت بامتياز ضجيجاً

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 10 8/8/10 10:57:35 AM

مانعاً لكل تواصل، ولكل إرسالية؟ أليس الأفضل اعتبارها الضجيج المطلق المضاد لكل لغة؟ ألا يجب في هذا الإطار النظر إلى الصمت النهائي للهالك بوصفه فقدا لكل إمكانية في التحاور؟))(**) ربما كان هذا صحيحاً بالنسبة للموتى بعد أن يخرس فيهم الموت كل جارحة، وبعد أن يشل ألسنتهم فلا تعود قادرة على النطق. لكن هذا ليس صحيحاً بالنسبة لعدد كبير من الناس المنتمين لبعض القبائل البدائية، فهم وإن كانوا يسلمون بانتقال الهالك إلى العالم الآخر، إلا أنهم لا يغمطونه حقه في إمكانية تواصله مع الأحياء عبر لغة الرموز. فالرمز هو اجتماع صورة حسية مع فكرة تجريدية، وهو ليس علامة متعلقة بشيء عن طريق علاقة اعتباطية، لأنه يفترض علاقة حقيقية بين الشيء والفكرة التي تدل عليه(٧). ولذلك تعامل أولئك البدائيون مع الموتى باعتبارهم مستمرين في التواصل معهم بواسطة اللغة الرمزية؛ فأنتجوا لغة خاصة بالموت ضمنوها الألفاظ والتعابير التي تليق بأجواء الطقوس المأتمية. وهي على العموم لغة تجد سندها المرجعي في الأسطورة، وترقى تعبيرياً بواسطة الرموز لتصل إلى فضاء قريب من الشعر.

ولا غرو، فقد ((استفاد الشعر من هذه الخصيصة السحرية للغة، ومن تلك الصيغ السحرية المتوالدة التي يمكن للغة أن تعبر بها. ومن هنا يأتي الطابع النبوي للغة الشعرية. فالشعر هو السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي، وقد شق لنفسه طريقا مستقلاً بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح، وبين الدلالة والإشارة، وبين المقولة والشطحة.))(٨) هكذا تؤسس اللغة علاقتها بالموت في سياق التقدم نحو المجهول، واختراق أدغاله المعتمة، ألم يقل روني شار R. CHAR مرة: «لن يعرف الشاعر كيف يعيش إذا افتقد إلى المجهول أمامه؟!»(٩) لذلك كان المشروع الشعري البشري برمته تأسيساً لغوياً ضد صمت الكون عن البوح بالحقائق الجوهرية، وضد الموت.. ذلك أن الشعر يعيد إنتاج العالم من جديد بواسطة لغة خاصة تراوح بين الأشياء المرئية من العالم، وبين الخيال الذي يحقق إمكانية هائلة في تحقيق التوازن النفسي حيال الموت وحيال المصير الإنساني في الوجود.

لقد فطنت شهرزاد و هي تواجه الخطر لما تختزنه اللغة من مناعة ضد الموت. لذلك استنجدت بليل الحكي ولاذت بشعابه، فأنقذت نفسها كما أنقذت بنات جنسها من هلاك محقق. لكن هل كانت شهرزاد تملك كمية كافية من اللغة لتحافظ بها على حياتها طول عمرها؟ إن المسألة غير ذلك، فقد كان كل متاعها منها يكافئ مدة ثلاث سنوات. وهي مدة كافية لكي تنجب لشهريار ثلاثة أولاد ذكور، بمعنى أنها تحولت من جارية مسلية إلى أم كاملة السيادة. وهو سبب كاف لدفع شهريار إلى التخلي عن جبروته(١٠).

فباللغة تمددت ليلة شهرزاد لتصبح ألف ليلة وليلة كما أن البطلة المنتجة لهذه اللغة انتهت إلى إنجاب ثلاثة أولاد ذكور. وانطلاقاً من هذا المعطى يلاحظ عبد الله الغذامي التشابه الشديد بين اللغة المجازية والمرأة من حيث الإنجاب والتوليد(١١).

إن اللغة بوصفها شرطاً للوجود وضامناً

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 11 8/8/10 10:57:36 AM

له، حاولت أن تحتال على الموت المادي بشتى الطرق التوهيمة، فقد لعبت دور المكيف لشحنة المشاعر العالية اتجاه صدماته، بمعنى أنها مثلت دور الوسيط الذي يمتص شرارة الضغط العالي، وينقلها إلى متلقي الموت لينة ومستساغة. وهي بذلك تشبه حالة الطبيب النفسي الذي يقود مريضه إلى شاطئ الأمان وهو يهون عليه كل الأسباب الواقعية التي أدت به إلى المرض، عن طريق تحويلها وتكييفها حسب ما يحقق إمكان تقبلها والتعايش معها.

ففي أحوال التعبير عن موت عزيز صاغ الوجدان العربي الجماعي تراكيب تهون هول الحدث، بل تجعله، أحياناً، أمراً عادياً أو مرغوباً فيه، من مثل:

- فلان (ة) في ذمة الله.
- التحق بالرفيق الأعلى..
- انتقل إلى جوار ربه.
- رحل إلى دار البقاء.
- انتقل إلى الدار الأخرى.
- .....إلخ.

وهي تراكيب تختار أفعالها من حركة الحياة ودبيبها، ذلك أن (التحق) و(انتقل) يحيلان على موضوع السفر بما يحمله من دلالات التنقل في المكان والسعي بالجسد إلى التنصل من خموله في الإقامة الواحدة. كما أن المكان المجهول الذي يؤمه الموتى عادة ما يتم تسويغه و تحبيبه بإضفاء طابع الحميمية عليه (دار البقاء) و (الدار الأخرى) في المقابل دار الفناء والزوال، و هي الدنيا، أو يجعل مكان الإقامة الأبدية محروساً بالعناية الإلهية (لجوار ربه) و(في ذمة الله) و(بالرفيق الأعلى)، حيث تشيع الطمأنينة المطلقة في حسن الجوار و جلاله. واللغة المحتالة، في هذا المقام، تمتح من الحقل الديني لدرء الشعور الفادح بالمجهولية التي سيق إليها الفقيد العزيز عن متلقي حدث الموت.

واللغة تترجم جيداً وبقوة «إنكار الثناتية» Thanatos، والتي كانت دائما محط الاهتمام. ومن أجل الهروب من بشاعة الصدمة التي يخلفها الموت، فإن الإنسان الغربي يتجنب دائما نطق كلمات من مثل «فقد» و«فراق» و« ضحية»، وتعوض دائماً بعبارات أقل حدة كـ «رحل» و« يستريح». وأكثر من ذلك يعبرون عن الوفاة بعبارات من قبيل «توفي بِوَرَع» و«تذكره الله» و«التقى بالملائكة»، وهذه العبارة تقال عند وفاة طفل(١٢).

وتتعدد تراكيب الموت وتتنوع بحسب اختلاف البيئات وظروفها الاجتماعية والثقافية. ففي بعض الدول الإفريقية، نعثر على استعمالات لغوية متعددة في نعي الموتى والإخبار برحيلهم. ويأتي تعددها مراعياً للقيمة الاجتماعية التي تميز الفقيد، ولطبيعة السن التي مات فيها، فـ ((لإعلان موت الملك، في ساحل العاج، يقولون: الملك تؤلمه رجله. وفي السنغال: انكسرت الأرض. وفي الداهومي: أقبل الليل. ولشيخ عادي يقولون في نعيه: لقد كسر غليونه، أو: لقد ذهب إلى الدار. وفي موت شاب: غير المرض يده. وفي موت رضيع لم يعش غير أيام قليلة: لقد رجع من حيث أتى. وفي موت أحد التوأمين: لقد ذهب إلى الغابة.))(١٣)

إن نظرة على صيغ النعي هاته، تجعلنا

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 12 8/8/10 10:57:36 AM

نخرج بالملاحظات التالية:

. تحاشي الناعي التصريح بلفظ الموت، وفي ذلك نوع من التحايل على صرامة اللغة وقسوتها.

. تحويله لحدث موت الملك إلى حالة تعب عارضة، أو اللجوء إلى التعميم عن طريق تكثيف لغة النعي: انكسرت الأرض، أقبل الليل.

. دمج حدث الموت في الأحداث اليومية المبتذلة: تكسير الغليون، الذهاب إلى الغابة....

وهذه الملاحظات تقودنا إلى استنتاج عام يطلعنا على رغبة الأحياء في تجنب التسبب في آلام الشعور بصدمة الفقد، وهم ينعون ميتاً إلى غيرهم.. و هذا يدل على وعيهم بقدرة اللغة على التأثير السحري في متلقيها إذا ما أحسن استعمالها على الوجه المطلوب الذي يؤدي إلى تخفيف شحنتها الدلالية.

هكذا يتجذر الموت في اللغة ليصل إلى درجة «النسق الاستعاري» . بتعبير جورج لايكوف ومارك جونسون . فتمتزج دلالاته بأوضاع اجتماعية وثقافية وفيزيائية. فيتحدد التوجه الاستعاري للموت فيزيائياً بالوضع: تحت/ فوق، وفق الاستعمالات اللغوية التالية:

((. إنه في قمة العافية وأوجها.

. قام من بين الأموات.

. لقد هوى من المرض.

. صحته في تدهور مستمر.

. سقط ميتا.

المرتكزات الفيزيائية لهذا التصور: يجبرنا المرض الخطير على التمدد الفيزيائي، وحين نموت نكون فيزيائياً في وضع

إن اللغة بوصفها شرطاً للوجود وضامناً له، حاولت أن تحتال على الموت المادي بشتى الطرق التوهيمة، فقد لعبت دور المكيف لشحنة المشاعر العالية اتجاه صدماته، بمعنى أنها مثلت دور الوسيط الذي يمتص شرارة الضغط العالي، وينقلها إلى متلقي الموت لينة ومستساغة.

تحتي.))(١٤)

فالإذعان اللساني لمتطلبات هذا الوضع الفيزيائي لاستعارة الموت، سيولد كثيراً من المفردات والتراكيب المشابهة التي تنتمي كلها إلى الحقل الدلالي الذي يجعل هذه المفردات والتراكيب تشير إلى أسفل، عندما يفرض السياق استعمالها في الدلالة على الموت وما يرتبط به. ذلك أن الرؤية المادية للموت تنطلق من الوضع الفيزيائي للجسد عندما يكون ميتاً. ولعل هذا ما يفسر التصور الأسطوري لحياة ما بعد الموت، حيث أوجد الحيز الفيزيائي المناسب وأطلق عليه تسمية: «العالم السفلي».. وهو عالم لا توجد فيه كائناته بأرواحها فحسب، ولكن بأجسادها أيضاً. وهذا التصور الأسطوري للوضع الفيزيائي للموت والموتى مستفاد من مسألة دفن الجثث تحت التراب.. فيكون القبر، بمعنى من المعاني، مفتتحاً لتناسل قاموس «تحتي» متعلق بالموت وما بعده.

وعموما، فإن الاستعارة تتأثر بالتصورات

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 13 8/8/10 10:57:37 AM

إن الاستعارة تتأثر بالتصورات التجريبية في الحياة، وتتحول مع كثرة الاستعمال إلى ألفاظ مألوفة وعادية. ذلك أن المرجع الثقافي يلعب دوراً كبيراً في ترسيم ألفاظها، لتتحول هذه الألفاظ بدورها مع مرور الوقت إلى استعمالات عادية؛ الشيء الذي يسهل دخولها إلى القاموس الأصلي المتداول في تلك البيئة اللغوية.

التجريبية في الحياة، وتتحول مع كثرة الاستعمال إلى ألفاظ مألوفة وعادية. ذلك أن المرجع الثقافي يلعب دوراً كبيراً في ترسيم ألفاظها، لتتحول هذه الألفاظ بدورها مع مرور الوقت إلى استعمالات عادية؛ الشيء الذي يسهل دخولها إلى القاموس الأصلي المتداول في تلك البيئة اللغوية.

ولا شك أن الموت . بوصفه استعارة . ينحدر إلينا من مرجعيات ثقافية وإبداعية متنوعة. من ذلك، مثلاً، استعارة التشخيص، وهي استعارة يكتسب الموت من خلالها صفة الكائن الحي، القادر على إنتاج سلوكات وأفعال. ولعل ذلك راجع إلى الأصول والأنماط العليا التي جسدت الموت في كائنات خارقة (آلهة، مخلوقات بشعة، حيوانات فتاكة....). فقد حاولت الأساطير القديمة أن تعقلن الموت، فقرنته بآلهة تقوم على شؤونه. كما أن الإبداع الشعري أنتج صوراً مناسبة ترصد تسلط الموت على البشر. وهي صور تحاول أن تستوعب عنف الموت وعشوائيته. من ذلك الصورة التجسيدية التي رسمها بعض الشعراء الجاهليين للموت، ونذكر في هذا السياق ما قاله زهير بن أبي سلمى:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته، ومن تخطئ يعمر فيهرم(١٥)

وبقراءة الشعر العربي القديم تتجمع لدينا ألفاظ وعبارات تتصل بحقل الموت، وتتجه به نحو التشخيص بهدف ضبطه والقبض على معناه. ((إن النظر إلى شيء مجرد عن طريق ما هو بشري له سلطة تفسيرية تشكل، بالنسبة لغالبيتنا، الوسيلة الوحيدة لإعطائه معنى.))(١٦) وهكذا يبسط الموت سلطانه على قواميس اللغة، وعلى القواميس ذات التوجه البلاغي والشعري. فمنذ القديم، والناس لا يكفون عن إنتاجات لغوية ولسانية تتمحور حول الموت؛ بعضها انتهج شكل الخطاب الإقناعي، وبعضها الآخر تلبس بالخطاب الفني الخيالي. وقد نفاجأ في المستقبل بظهور قاموس خاص بالموت، وهو قاموس نتوقع أن يكون حجمه ضخماً، لأن مفردات الموت وصياغاته التركيبية كثيرة لا تحد.

إن تحليل موضوعة (الموت) في الشعر لن تتم إلا بالوقوف على لغة الموت؛ تلك التي تتكون، أساساً، من الكلمات المشكّلة لمعجم حقيقي ومجازي وتضطلع كل كلمة . بحسب اشتقاقها اللغوي . بتحديد المفهوم والمرجع والوظيفة كما أنها تكتسب نسقها الإشاري الخاص داخل السياق العام في خطاب الموت. فمن الدلالة السطحية على الموت الطبيعي والفطري، أي المسلم به تبعا لقانون المادة، إلى الدلالة الرمزية

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 14 8/8/10 10:57:38 AM

للموت في المجالات الدينية والأسطورية والأدبية.

لذلك سنعمل على تحليل النصوص الممثلة لمتن الدراسة، انطلاقاً من حدودها اللغوية معجماً وتركيباً مستندين إلى بعض المصادر والمراجع الأساسية التي ركزت على الموت ولغته. ولعل أهمها البحث القيم الذي كتبه لويس فانسان توما Louis Vincent Thomas بعنوان: (أنتربولوجية الموت). وفيه يقف مطولاً على لغات الموت؛ فيميز بين لغة البيولوجي والطبيب واللاهوتي ولغة الكاتب أو الشاعر.. فلكل واحد مجاله الثقافي الخاص بالموت، الشيء الذي ينعكس على اللغة ويسمها بطابع مميز وخاص. فإذا كانت لغة العالم والفيلسوف مرتبطة بالأيديولوجيا التي يصدران عنها، فإن اللغة الشعرية تجتهد في تحويل هذه الأيديولوجيا إلى عالم متخيل. بمعنى نقل الموت من مفهومه المادي والمنطقي إلى موت أسطوري وغرائبي من أجل خلق توازن وانسجام بين الذات المبدعة المتوترة وبين الموت كواقع وحقيقة خالقة لهذا التوتر.

إن أهمية الوقوف على لغة الموت، وفحص إيقاعات اشتغالها داخل المتن الشعري تكمن في أنها ستجعلنا ننطلق من دراسة المعجم والتركيب لنصل إلى ملاحظة البؤر المركزية التي تنهل من مرجعيات متنوعة بالتقاطع أو بالتوازي. وهي بؤر يرد الموت خلالها بمفهومين: واقعي ومتخيل؛ فالواقعي يؤشر إلى محدودية الزمن والنسبية في علاقة الموت بالجسد. أما المتخيل فيتجاوز ذلك إلى معانقة الأسطورة والشعر ليكتسب الأزلية المطلقة.

من هنا نرى ضرورة دراسة النصوص الشعرية الممثلة لخطاب الموت في علاقتها بالمستويات الدلالية الكامنة فيها. ذلك أن شعر الموت يتحقق - عادة - في أحد الحدود اللغوية التالية:

- الحد التبريري.
- الحد الممجد.
- الحد الجمالي.

ويشترك في الحد الأول كل الشعراء الذين يجعلون قصائدهم دروعاً لغوية واقية من فجيعة الموت وبشاعته؛ وهذه الممارسة لا تعدو أن تكون نوعاً من التعويض. ففيها يميل الشعراء إلى رفض المصير عن طريق التفجع والشكوى، وهذه نبرة موروثة ترددت كثيراً في نصوص القدماء، أو إلى نوع من المهادنة والقبول بما كتب على الإنسان خاصة إذا دعا إلى ذلك وازع من الدين أو الحكمة.

ويكاد الحد الثاني أن يكون هو الغالب على تجربة الشعر العربي المعاصر برمتها، لأن هذا الشعر نشأ وترعرع في ظل شروط اجتماعية وسياسية خاصة تميزت بالصراع الذي خاضته الأمة العربية ضد أعدائها وبالحروب التي نشبت بينها وبين إسرائيل الشيء الذي جعل الشعر يحتفي بالموت كطقس بطولي يستحق التمجيد والتخليد. وفي هذا الحد خفت درجة الخوف من الموت؛ بل أكثر من ذلك عمل الشعراء على نحت تمثال لغوي جميل للبطل الشهيد بشكل يعيد للأذهان النفحات الملحمية والحماسية التي عرفها الشعر العربي في العصور القديمة لا سيما في العصر الجاهلي.

وربما كان الحد اللغوي الثالث (الحد الجمالي) يمثل ما يمكن اعتباره بيت

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 15 8/8/10 10:57:38 AM

القصيد في هذه الكتاب؛ ولذلك ينبغي أن ينصرف اهتمامنا فيه إلى ما قبل النص (المرجعية . الهاجس . المعاني...) وما بعد النص (التحقق اللغوي والشعري . الدلالات . الرموز . الرؤية إلى الموت...).

لقد شاع في الدراسات التي قاربت موضوع الموت في الإبداع الأدبي رأي عام مفاده أن فعل الكتابة . في حد ذاته . هو نوع من مجابهة الموت ومقاومة المصير المحتوم، سواء أكان المقصود بذلك المجابهة الآنية التي تستهدف القضاء على الشعور بالخوف منه لتحقيق توازن نفسي، أو المجابهة الأبدية التي تقترن بالرحلة الرمزية الإبداعية بحثاً عن الخلود. وربما كان لهذا الهاجس المعنوي علاقة ببعض الأساطير الشرقية، كأسطورة الخلود ورحلة ((جلجامش))، مما يجعلنا مدفوعين إلى دراسة هذا المستوى اعتماداً على المقابلة بين الأساطير ومحمولاتها الرمزية وبين النصوص المشكّلة للمتن المدروس وأبعادها الفنية والدلالية.

لقد امتزجت الرؤية الشعرية المعاصرة للموت بنظريات فلسفية وجمالية وإنسانية متنوعة، ولم يعد الموت الطبيعي فيها هو الهاجس الأوحد، بل تعددت صوره وأشكاله، وتكثفت رموزه ودلالاته. فهو ينسحب على الأشياء والأفكار والزمان والمكان... إنه الموت المتعدد كما يحدده الإبداع، لا كما تفرضه الطبيعة على الجسد والكائنات الحية. وإذن، فهو ظاهرة جمالية تفترض الإحاطة بمختلف الثقافات الإنسانية والنظريات الفلسفية من أجل ضبط تشكلاته وتداخلاته في الخطاب الشعري. كما تفترض الوقوف على الموجهات الذاتية والخارجية التي دفعت بالشعراء إلى خوض تجربة شعرية تنفعل بالموت وتحاوره وتتقاطع معه وتخترقه.

وبما أن الإنسان قد حاول حلّ لغز الموت بكل ما أمكنه من تأمل وتخيل وتسليم، فقد لاحظنا كيف عمل الفكر الميثولوجي على ابتداع نماذجه العليا وهو بصدد مواجهة الموت، وكيف أن الفكر الفلسفي دخل معترك هذه المواجهة غير المتكافئة مسلحاً بتياراته المختلفة منذ سقراط إلى اليوم. كما أن الفكر الديني اقترح سبيله بكيفية مخالفة، وتعامل مع الظاهرة بكثير من التسليم غير عابئ بالموت بوصفه مشكلة، وإنما انشغل بتنظيم شرائع الحياة جاعلاً من الموت حافزاً على تنفيذها و ضبطها. ولم يكن الإنسان، طبعاً، ليقنع بهذه المتحققات، ذلك أن هناك قدرات كان لابد من تسخيرها لإخضاع هذا اللغز المحير. وبما أن العقل لم يسعفه كثيراً في التفسير والتعليل، فقد استنجد بذكائه الوجداني، وأبرزه عبر أشكال تعبيرية مختلفة ليصل إلى أجوبة إبداعية و جمالية تخفف من ظمأ الأسئلة التي طرحها وجوده المرهون للزوال والفناء.

لقد انتبه الإنسان للكتابة كفعل يوثق البقاء غداة خمود الحركة والنشاط الحيوي. ألم يعمد جلجامش، بعد أن أعيته الحيلة في رحلة البحث عن الخلود الجسدي، إلى كتابة وصاياه على الألواح قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة تماما كرفيقه (أنكيدو). إن الكتابة تصبح ((أخطر فعل مارسه الإنسان على الإطلاق، لأنه فعل بدء، أي لحظة إدراك الإنسان أن الفوضى أشد تأصلاً في الحياة من النظام، وأيقن بأن لا وراء هنالك ولا أمام. إن العماء يسكن صميم الكون ويتلبس بتفاصيله. فكانت الكتابة صادرة عن ذلك الوجع العاتي. وجاءت لا كإشهاد على الحضور فحسب، بل كإعادة إبداع للذات في وجه

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 16 8/8/10 10:57:39 AM

الفجيعة))(١٧) هكذا يتبدى النظام الإبداعي للغة أشد صلابة من نظام العالم، وتكتسب الرموز مناعة كونية تضمن لذات مبدعها مسكناً جوهريا يشع بالديمومة و الخلود بعد أن يتخلص من عفونة جسده. إن تأثير الكاتب يستمر في الحياة فاعلاً فيها، كما لو كان صاحبه على قيد الحياة، ويرى عبد الفتاح كيليطو أن ((القراءة حوار بين قارئ حي و مؤلف ميت أو «غائب». و رغم كونه ميتاً فإن المؤلف يتكلم داخل كتابه و يرد على أسئلة القارئ. ومن ثم فالموت لا يعوق التواصل. إن الكتاب، باعتباره معجزة رأس مقطوعة تحتفظ باستعمال اللغة، هو المكان الذي يلتقي فيه الغياب والحضور والموت والحياة.))(١٨) من هنا يتضح أن لفعل الكتابة زمناً منفلتاً من الموت، فهو نبتة الخلود التي دوخت جلجامش، وهو نبع الحياة الذي يتيح للمستحم فيه أن ينعم بماء الديمومة في ملكوت الرموز. وإذا كانت الأساطير القديمة قد حسمت معركتها مع الموت بإشاعة متخيلها الذي جعل من عقيدة «الانبعاث» محوراً تدور حوله كل التوابع، فإن الكتابة الأدبية قد ورثت مكاسب النصر الأسطوري، وعملت على تحويله ودمجه بالشكل الذي يغير المواقع، ويجعل الأسطورة عنصراً بنائياً داخل الكتابة الإبداعية ((لأن التراث الأدبي حل محل الأساطير))(١٩) بدون أن يدعي إمكانية تجاوزها. وربما كان الإنسان المعاصر بحاجة إلى الأساطير أكثر من أي وقت مضى، لكي ينجو من الشعور بالعدمية، ولكي يضفي معنى على وجوده. وليست أساطيره سوى هذه الأشكال الفنية التي أبدعها، وجعل الشعر على رأس قائمتها.

ألم يسبر العالم النفساني «يونج» أغوار هذه العلاقة، فوجد ((أن سر الخلق الفني وتأثير الفن يكمنان في العودة إلى حالة المشاركة الصوفية حيث يموت الفرد ليحيا الإنسان، وتفنى التجربة الفردية في التجربة الإنسانية الكلية.))؟!(٢٠) فمع الشعر يذوب الزمن أو يرجع إلى نقطة بدئه لينهض على أنقاضه عالم من الرموز المنفلتة من العجز والشيخوخة، فيصبح الشعر هو ذلك الحد التعبيري الذي يتيح للغة أن تتبنى من جديد وفق الشعور الحاد بالإيقاع الذي يجعل الجسد يختبر كل إمكانياته وهو يعيش دهشة وجوده، ووفق القبض على الرموز والإشارات التي تنجح في تجريد الموت، ومنحه أكثر ما يمكن من أقنعة في محاولة لكشف قناعه الخاص، ودمجه كممارسة حرة ضمن الممارسات السلوكية في الحياة.

ويتميز الشعر عن الأنساق الفكرية التي أشرنا إليها سابقاً بكونه يمتح منها جميعاً، ولكن بطريقة تضمن له تأسيس خصوصيته الإبداعية الكامنة في القدرة على التحويل والصهر؛ فعودة الشعر إلى الأسطورة، مثلاً، لا تتم عبر محاكاة آلية لعوالمها، ولكن من خلال تركيزها وامتصاصها وإعادة إنتاجها وقد اكتسبت بعداً رمزيا جديداً يصلح للدلالة على أكثر من موقف وأكثر من تجربة. فأسطورة ((تموز))، على سبيل المثال، ((ترسخت دلالتها في الانتقال الحضاري للعالم العربي من يبابه إلى خصوبته، أي الانتقال من تخلفه إلى تقدمه... فلا يكون التقدم هنا عودة الماضي أو عودة إليه، ولكنه سعي إلى مستقبل فيه يتحدد البعث الحضاري))(٢١)، ومن هنا نستطيع القول

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 17 8/8/10 10:57:40 AM

إن الشعر يعيد نحت التسميات بالإفراد والتركيب تبعا للأشكال الجمالية الباذخة، وتبعاً لحرارة التجربة التي يؤججها طقس الكتابة ورهافة الأحاسيس العميقة المدعومة بحدوسها، وعندئذ يتحقق للنصوص الإبداعية وجودها القدسي المتعالي عن الميتافيزيقا والعلم في آن واحد، فـ ((الشاعر يسمي الأشياء بما هي عليه، وليست هذه التسمية مجرد وضع اسم لشيء معروف من قبل جيداً، بل حين ينطق الشاعر بالكلام الجوهري، حينئذ فحسب يسمى الموجود بهذه التسمية على ما هو عليه، ويعرف على هذا النحو بوصفه موجوداً، فالشعر تأسيس للوجود بواسطة الكلام وما هو باق لا يخلق أبداً من العابر، ولا يستخلص البسيط مباشرة من المعقد..))(٢٢)

من هنا يكون للشعر وجهان في سياق علاقته بالموت. وجه مشمول: وتظهر ملامحه في إطار استدعاء الموت باعتباره موضوعة، بغض النظر عن طبيعة استدعائها الجمالي والدلالي؛ وهنا نكون أمام هيمنة مؤكدة للموت على الشعر. أي هي التي توجه الشاعر وتسلك به دروب الخطر في انتظار النتيجة الحاسمة. فاللغة بينهما في تجاذب مستمر عبر حوارية، على الشاعر أن يؤازرها بغير قليل من التسميات والرؤى، لعله يحمي تجربته من انتحار لغوي وشيك. أما الوجه الثاني فيمكن تسميته بالوجه الشامل، على اعتبار أن الشعر فن لغوي عام انبجست كينونته في الأزمنة السحيقة بسبب من المواجهة الكبرى بين الإنسان وبين موته، وعلى هذا الأساس وُجدت القصائد باعتبارها ((صفحات أَملتها قشعريرة فكر تجلى له الموت على قمة العدم فأضاء للذات السبيل للكشف عن الحياة المليئة وهي تنبع من عين الوجود؛ وهاهي ذي تسلك الطريق إلى سدرة المنتهى، حيث تلتقي ذروة البقاء بهاوية الفناء))(٢٣) وليس على الشاعر، حينئذ، إلا أن يملأ الحياة بالحياة فيما هو يحاور موته من خلال موت الآخرين. قد تكون القصيدة بهذا المعنى طقسا إيروتيكيا يحاول الشاعر من خلاله اكتشاف الموت الكبير بممارسة الموت الصغير(٢٤). أو ربما هي تجل من تجليات الشاعر الذي يتشبه بـ (إله) له قدرة فائقة على خلق عوالمه الخاصة، في محاولة تحقيق التوازنات عندما يحس بضغط مفارقات الحياة وتناقضات الموجودات، فتصبح اللغة بما تشتمل عليه من إواليات مادة أساسية لهذا الخلق الجديد. إنه بمعنى آخر يطمح إلى الانفلات من سكونيته ومن رهبة مصيره، من خلال إضاءة مسافة عمره القصير وتعميقها بالإشارات والرموز والإيقاعات التي تضاهي قدسية الطقوس التعبدية وروعة الأساطير المفسرة للموت في الأزمنة البعيدة. ولا يقوى على هذه المهمة الصعبة إلا الشعر لأنه كائن سابق على اللغة، أو هو كما قال مارتن هيدغر: ((إن الشعر لا يتلقى اللغة قط كمادة يحدث فيها عمله وتكون تحت تصرفه، بل العكس الشعر هو الذي يبدأ فيجعل اللغة ممكنة. والشعر هو اللغة الأولية لشعب ما؛ فينبغي إذن ـ على العكس ـ أن تفهم ماهية اللغة ابتداء من ماهية الشعر.))(٢٥) ولما كان الشعر بهذه الخصوصية، فإن اللغة تنحاز إليه وتنوب عنه في تخليد مآثره وتوثيقها وحمايتها من هجمة الزوال والفناء، ذلك أن ما يبقى خالدا يؤسسه الشعراء(٢٦).

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 18 8/8/10 10:57:40 AM

الهوامش

(١) صبحي الصالح . دراسات في فقه اللغة . دار القلم للملايين . بيروت ١٩٦٠، ط ٧، ص ٢٩٢ .

(٢) المرجع السابق . ص ٢٩٣ .

(٣) أدونيس . زمن الشعر – دار العودة – بيروت، ط ٣ – ١٩٨٣، ص ١١٣ .

(٤) المرجع نفسه – ص ٧٨ .

(٥) مارتن هيدغر . هيلدرلن وماهية الشعر . ترجمة: فؤاد كامل . دار الثقافة للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٧٤، ص ١٤٩ . ١٥٠ .

(٦) المرجع نفسه . ص ١٤٩ .

(*)Jean-Louis JOUBERT, La poésie, Edit Cérès, Tunis 1992, P 95.

(**) Louis Vincent Thomas, L'Anthropologie De La Mort, Ed. Payot 4ème édition, 1980. P 433.

(٧) المرجع السابق . الصفحة نفسها .

(٨) فراس السواح . الأسطورة والمعنى (م. س)، ص ٢٢ .

(9) Michel COLLOT, La poésie moderne et la structure d'horizon, Presses Universitaires de France, Paris 1989, p: 167.

(١٠) عبد الله محمد الغذامي – المرأة واللغة – المركز الثقافي العربي – ١٩٩٦، ص ٥٧ .

(١١) المرجع نفسه – ص ٦٠ .

(12) Louis Vincent Thomas, L'Anthropologie De La Mort, Ed. Payot 4ème édition. P : 427.

(١٣) Ibid. P ٤٠٥ – ٤٠٦ .

(١٤) جورج لايكوف ومارك جونسون . الاستعارات التي نحيى بها . ترجمة: عبد المجيد جحفة . دار توبقال للنشر . الدار البيضاء ١٩٩٦، ص ٣٤ .

(١٥) الأعلم الشنتمري . شعر زهير بن أبي سلمى . تحقيق: د . فخر الدين قباوة . دار القلم العربي بحلب ١٩٧٣، ط ٢، ص ٢٥ .

(١٦) جورج لايكوف ومارك جونسون . الاستعارات التي نحيى بها . ترجمة: عبد المجيد جحفة(م. س)، ٥٤ .

(١٧) مجموعة من الأساتذة . دراسات في الشعرية: الشابي نموذجا – بيت الحكمة . قرطاج ١٩٨٨، ص ١٧٠ .

(١٨) عبد الفتاح كيليطو . العين والإبرة . ترجمة: مصطفى النحال، مراجعة: محمد برادة . نشر الفنك . الدار البيضاء ١٩٩٦ . ص ٦٨ .

(١٩) ريتا عوض – أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر . (م. س) . ص ١٦ .

(٢٠) المرجع نفسه . ص ٣١ .

(٢١) محمد بنيس – الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر) . دار توبقال . الدار البيضاء ١٩٩٠، ص ٢١٦ .

(٢٢) مارتن هيدغر . هيلدرلن وماهية الشعر . ضمن: النصوص الفلسفية . ترجمة: فؤاد كامل . دار الثقافة للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٧٤، ص ١٥٠ .

(٢٣) عبد الرحمان بدوي – الموت والعبقرية . دار العلم . بيروت ١٩٤٥، ص ٣ .

(٢٤) يقرن جورج باطاي في كثير من

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 19 8/8/10 10:57:41 AM

آرائه بين الرعشة الجنسية وبين الموت، ويضرب لذلك مثال موت كثير من الحشرات عقب لقائها الجنسي. والموت الصغير هنا هو ما يترتب عن لذة الجنس من عوالم حلمية وتهيؤات.

يمكن الرجوع إلى كتاب:

-Georges BATAILLE, L:Erotisme, éditions de Minuit, Paris 1957.

(٢٥) مارتن هيدغر ـ هيلدرلن وماهية الشعر (م. س) ـ ص ١٥٢.

(٢٦) مارتن هيدغر ـ هيلدرلن وماهية الشعر (م. س) ـ ص ١٤٩.

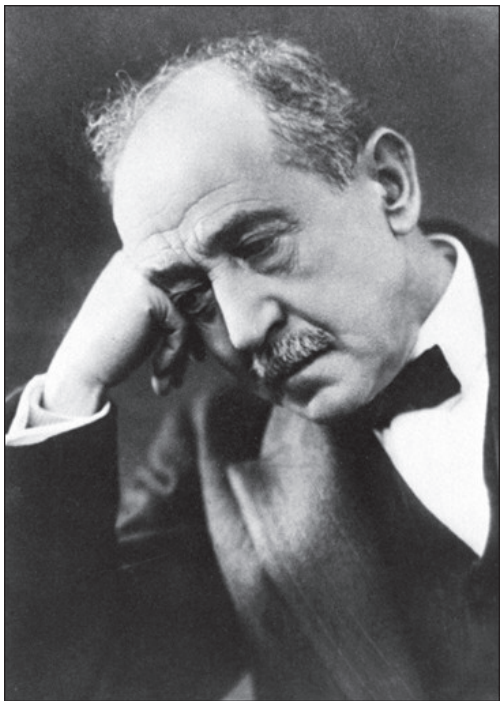
Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 20 8/8/10 10:57:42 AM

أوزان الشوقيات:
أوزان الشعر في مسرحية مصرع كليوباترا

(القسم الثاني)

بقلم: عبد المحسن محمد العصفور
(الكويت)

في القسم الأول من هذه الدراسة حاولت تحديد تسميات أنواع مجزوء الرجز وأنواع موحد الرجز، وما جاء من ذلك على نظام الشطرين أو على نظام الشطر الواحد وأوضحت أن ما يأتي على نظام الشعر الواحد فأن الشطر الواحد منه يعد كبيت تام قائم بنفسه.



أحمد شوقي

ثم ذكرت أنه قد ظهر من مجزور الرجز خمسة أنواع، ثلاثة منها جاءت على نظام الشطرين وتصل جملة أبياتها ١١٨ بيتا، والاثنان الآخران جاءا على نظام الشطر الواحد وعدة الأبيات فيهما ١٨ بيتا.

وأوضحت أن الوزن (مستفعلن فعولن) قد يأتي على نظام الشطر الواحد وقد يأتي على نظام الشطرين في بعض مراجع الأدب، ومثلت لذلك، كما ذكرت أنه قد ظهر من موحد الرجز ١٩ بيتاً جاء فيها أحد الأبيات على نظام الشطرين وجاءت البقية على نظام الشطر الواحد كما أشرت إلى تنوع موحد الرجز في المسرحيات وإلى مجيئه

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 21 8/8/10 10:57:43 AM

على السلامة أو على التذييل أو على الترفيل، وإنه قد يأتي على نظام الشطر الواحد وقد يأتي على نظام الشطرين، كما حاولت أن أبين تلك العلاقة الوثيقة بين موحد الرجز ومخلع البسيط مشيرا أن هذه العلاقة لا تمنع من أن يأتي موحد الرجز المرفل كوزن مستقل قائم بنفسه.

أما الرجز التام فأكثره قد جاء على نظام الشطر الواحد. والتشطير هو من السمات العامة في مسرحيات شوقي وإن كان قليلا جداً في دواوين الشاعر، وعلى خلاف ذلك ما جاء من الرجز المزدوج، فهو قليل جداً في المسرحيات وكثير جداً في الدواوين.

وظهر من الرجز المشطور الأول الذي ينتهي شطره بوزن مستفعلن وما يجوز فيه ٣٨ بيت.

أما الرجز المشطور الثاني الذي ينتهي شطره بوزن مفعولن أو فعولن فقد ظهر منه ٨٥ بيتا.

وهذا المشطور الثاني من الرجز التام يعد من البحر السريع في كتب العروض، لكن الجوهري (٣٩٣) يعده من الرجز ويسميه بالمثلث في « عروض الورقة «

ورأي الجوهري هو الأوفق، بخاصة أن هذا الوزن يكثر دورانه في الرجز المزدوج.

وهناك مشطور ثالث من الرجز التام ينتهي شطره بوزن مفعولان أو فعولان، وهو من السريع في كتب العروض ومن الرجز في « عروض الورقة».

وهذا الوزن كثير في ديوان رؤبة بن العجاج ونظم عليه بعض الشعراء مثل بشار والشريف الرضي. لكن هذا (الوزن) الأخير لم يظهر في نظم شوقي ولا في الدواوين ولا في المسرحيات.

أما ما جاء على نظام الشطرين من الرجز التام فيصل إلى ٢٢ بيتا منها ١٩ بيتا جاءت على الرجز التام الأول في ثلاث قطع إحداها تتألف من ١٧ بيتا، وهي مقصورة أولها قوله:

اوروسُ – مولاي – تأمل من ترى ؟

– هذا أولمبوس وقد حث الخطا.

أما الأبيات الثلاثة الأخرى المتبقية فقد جاءت من الرجز التام الثاني، لكنها ظهرت على(التصريع) كقطع ثلاث، ومنها قوله:

أبي لقد مر عليَّ الموتُ

وكنت من عذابه نجوت

والعروض تظهر تامة في هذا الوزن إذا جاء البيت مرسلا، كما في قول شوقي في مسرحية « الست هدى «

لا تنس يا مرادُ – ماذا مصطفي

لا تنس يا أخي أعز الناس

أو قوله في مسرحية « قمبيز»:

وابني بساما، يا حتيب ما ترى ؟

هل يشهد الحرب وهل يراها

والرجز التام الثاني قليل في الشعر إذا استثنينا نظم الشاعر مهيار الديلمي عليه، وفي ديوان مهيار (٤٢٨) سبع قصائد على هذا الوزن عدتها٤٥٥ بيتا، لكن هذا قد يعد قليلا أيضا لأن نظم مهيار الديلمي على الرجز يصل إلى نحو ٤٧٠٠ بيت أكثرها جاء على الرجز التام الأول.

وفي ديوان – البهاء زهير (٦٥٦) ظهرت قصيدة وحيدة على هذا الوزن عدتها ستة

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 22 8/8/10 10:57:44 AM

عشر بيتا قالها في صباه وجاء فيها:

خذ فارغا وهاته ملآنا

من قهوة قد عتقت أزمانا

اقل ما عد لها راهبها

أن لحقت عهد أنو شروانا

ذخيرة الراهب كي يجعلها

إذا أتت أعياده قربانا

ومجموع ما ظهر من الرجز التام على نظام الشطر الواحد ونظام الشطرين يصل إلى ١٥٥ بيتا.

فإذا عدنا إلى إحصائية الأستاذ الراحل إبراهيم أنيس التي أعدها

لأوزان مسرحية « مصرع كليوباترا » وجدنا انه حسب للرجز والخفيف نسبة ٨ في المئة.

والخفيف التام يصل إلى ٩١ بيتا في هذه المسرحية، ومن ذلك يتضح أن إبراهيم أنيس قد قوّم ما جاء على التشطير من أبيات وحسبها كأبيات مصرعة ذات شطرين، لأننا إذا فعلنا ذلك بلغت عدة أبيات الرجز التام نحو ٨٤ بيتا.

لكنه يلاحظ إلى جانب ذلك أن إبراهيم أنيس قد حسب للوافر نسبة ٧ في المئة، وما ظهر من الوافر يصل إلى ٨٠ بيتا في المسرحية.

وقد كان الأولى بالدكتور أنيس أن يضع الوافر التام والرجز التام على نسبة واحدة في هذه الحالة.

كما كان الأولى به أن يضع الخفيف والطويل على نسبة واحدة أخرى لأن ما ظهر من الطويل بأنواعه الثلاثة يصل إلى ٩٢ بيتا.

وقد أوضحت من قبل أن إحصائية إبراهيم أنيس لأوزان هذه المسرحية تعوزها الدقة إلى حد كبير.

وقد أشار إبراهيم أنيس في نهاية الإحصائية إلى ثلاث قطع وردت في المسرحية وقدر أنها أوزان جديدة لا عهد للعروضيين بها، وإحدى هذه القطع هو قول شوقي:

يا طيب وادي العدمْ من منزلِ

لم تمش فيه قدمْ للعذّلِ

واد خلِ

أنا فيه لحبيبي وحبيبي فيه لي

وهذا من قبيل المزج بين الأوزان، فقوله:

يا طيب وادي العدمْ من منزل

لم تمش فيه قدمْ للعذّلِ

هو عبارة عن مزج بين شطر من مخلع البسيط(مستفعلن فاعلن) وشطر من موحد الرجز (مستفعلن)

أما قوله:

وادٍ خلِ

فهو عبارة عن شطر من موحد الرجز (مستفعلن)، فإذا كررناه أصبح بيتا من هذا الموحد.

أما قوله:

أنا فيه لحبيبي وحبيبي فيه لي

فهو من مجزوء الرمل

ومن الجائز أن يكون شوقي قد مزج بين مربع البسيط وموحد الرجز وبين موحد الرجز وبيت من مجزء والرمل في قطعة واحدة.

والمزج بين الأوزان له أمثلة أخرى في المسرحيات، وهو من ظواهر التجديد في هذه المسرحيات، وإن كان المزج بين

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 23 8/8/10 10:57:44 AM

الأوزان معروفا في الموشحات.

أما الوزن الثاني فهو قول شوقي:

ملكتي دعي هذه الفكر

جند رومة يعبد البدر

في سبيها يركب الغرر

وهو وزن نظم عليه شوقي من قبل بائيته المطولة:

مال واحتجب وادعى الغضب

التي عارض فيها قصيدة للشاعر محمود سامي البارودي مطلعها

أملأ القدح واعص من نصح

لكن إبراهيم أنيس لم يشر إلى ذلك.

وهذا الوزن الذي يمكن رده إلى نوع جامد من مربع المتدارك يحذف فيه السبب الأول من التفعيلة الثانية في كل شطر (فاعلن فعل) له ظهور في مسرحيات ثلاث أخرى هي « الست هدى « « وقمبيز» « وعنترة».

أما الوزن الثالث فهو قول شوقي:

بل حارس جافِ من حرس القصر

معربد الخطو من نشوة النصر

لا تسع الأرض رجليه من كبر

وهو وزن من مربع البسيط جاء على القطع في العروض والضرب:

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ومربعات البسيط كثيرة الأنواع في مسرحيات شوقي، لكن هذا النوع الذي يأتي على القطع في العروض والضرب هو أكثرها في التردد، ولهذا الوزن ظهور في بعض الموشحات، وقد نظم عليه بعض الشعراء المعاصرين لشوقي.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 24 8/8/10 10:57:45 AM

قراءات

بصيرة القصيدة

.. خيوط من شعرية د. سعيد شوارب

د. إيهاب النجدي

التناص الأسلوبي.. شعر عبد الوهاب البياتي..نموذجا

د.أحمد طعمة حلبي

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 25 8/8/10 10:57:46 AM

بصيرة القصيدة:
خيوط من شعرية د. سعيد شوارب

بقلم: د. إيهاب النجدي
(الكويت)

يتبدى الشعر في زمن القسوة والركاكة، واغتيال القصيدة في حدقات الأطفال، ومصادرة البسمة من أهداب الصبايا، عملاً استثنائياً وتجاوزاً فريداً لسؤال الجدوى، ومقاومة صلبة لجحافل القبح والعبث والرداءة، ولا غرو، فالشاعر إنسان استثنائي، والشعر ضرورة كما يقرر جان كوكتو (ت ١٩٦٣)، وإن لم يعرف لماذا هو ضرورة ؟ وما أصدق المازني (ت ١٩٤٩) عندما قال:

" الشعر الحقيقي يزيد الإنسان عراقة في إنسانيته ".

أتغيا في هذه السبيل شعر الحقيقة، وليس شعر الأصباغ و الزخارف اللفظية العقيمة، والأفكار الباهتة المكررة، والتي تسود بها الصفحات و كأنها مرقعة الشحاذين، وأروم حقيقة الشعر التي تضيع في تزاحم الصرخات عبر فضائيات الخواء، وتناثر الأضواء على سحن شديدة السماجة، عجيبة الجرأة في امتطاء منابر الكلمة، يريقون دمها وشرفها، ولا نخوة هناك أو استحياء.

إنه الشعر الذي يفتقد حين تشتد علينا وطأة العجمة، ويستعاد عندما يخبر عن نفسه، بأصدق ما يكون الإخبار، وإن حسبته مستغنياً عن كل إخبار صريح، ولكن « المحب قليل الصبر والجلد « ـــ كما قدر الوأواء الدمشقي ـــ وهو شعر العاشق والمعشوق هو الشعر، يصطفيه الشاعر الدكتور سعيد شوارب، حين يقول:

يعشب الحرفُ في يديه فإما مسّه مسةً، تقوم الحدائقْ
كل شعر، لا ينبت البرعم الحرّ على عوده، يصير مشانق!
يسقط الشعر إن تولاه مداحٌ وغرّ، و تاجر، ومنافق!!

إن مفتاح التجربة الشعرية عند سعيد شوارب، هو الشعر نفسه، بل إنه القضية التي من نافذة ضحاها الوسيع يطل على قضايا وطنه وأمته و وجدانه، ومشكلات

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 26 8/8/10 10:57:47 AM

الإنسان في كل مكان، ولأن المقام لا يتسع لمقاربة كل أبعاد هذه التجربة الخصيبة، والتي تضافرت لتنتج عشرة دواوين، والنهر ما زال يتدفق على الرغم من « مزالق» تحاول أن تعيق الخطا، لتفرض الصمت وتغيب الحقائق. فإن مقاربة النافذة الكبرى للشاعر، وهي الشعر وتلمس بعض ملامح « الأرابيسك» الفنية للتجربة، يهيئ الدارس للرحلة البعيدة الغور، واجتياز مختلف الدروب.

الدخول إلى العمل الأدبي من بوابة العنوان ربما يفضي إلى نوع من دلالية العمل كله، باعتبار العنوان علامة مكتملة لها دال significant ولها مدلول significance ، وعناوين دواوين الشاعر فضلاً عن تميزها الظاهر ـــ يسكن فيها البوح والإفضاء و الشدو واللغو والسؤال و ماء الملام يقطر من عيون زهرة المدائن:

الكتابة على صدر الريح ١٩٩٧

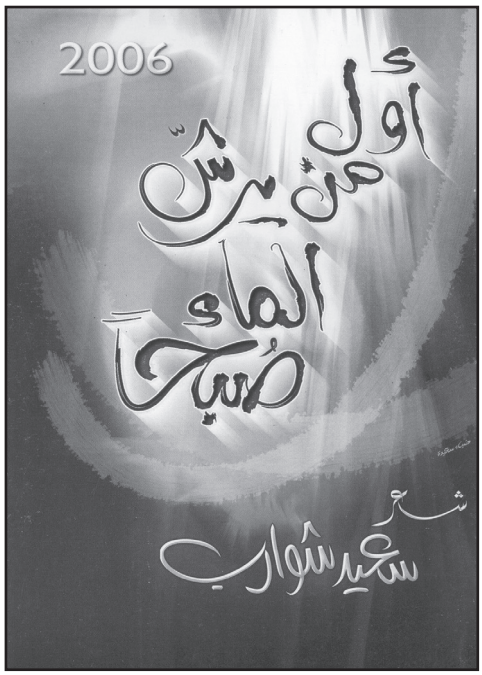
قمح.. و أسئلة ٢٠٠٠

لغو العصافير ٢٠٠٢

القدس عتاب اللحظات الأخيرة ٢٠٠٢

ما قالت الريح للنخيل ٢٠٠٤

ويجيء الديوان الأخير (أول من يرش الماء صبحا ٢٠٠٦) متشحاً بوهج خاص، احتفاء بالكلمة الشاعرة و انتشاء بها، يستعذب من أجلها كل عذاب (فهو يحب الشوك من أجل الورد وليس العكس) لتخرج القصيدة وقد تصفت من كدورة النثر والزيف والكذب، وتتقدم « وردة النار « عنواناً لقصيدته الأولى في هذا الديوان و دلالة التقديم هنا ظاهرة بنفسها ـــ كما تفصح إضافة الوردة إلى النار عن دلالات خاصة في هذا السياق، تصنع المفارقة عندما تضاف الوداعة إلى الألم والجمال إلى العذاب والسكينة إلى النضال. وتختص النار بأنها مقاومة وخلاص وشوق وتطهير وفناء، وكذلك الشعر الذي يحتوي كل تلك الحقول الدلالية وينتجها في آن، وإذا كان السمندل كائناً قابعاً في منطقة وسطى بين الحقيقة والأسطورة، يرى اللهيب فيهاجمه مثل عدو قديم، وربما تمكن من قهره، وعندما تشتد عليه الوطأة يمرق من النار لا يلوي على شيء، فإن الشاعر يفترق عن السمندل فهو يحترق لتولد القصيدة، ينتفض في فضاء الفرح، ويتلوى لوخز الرزايا، ويبلغ التأثر مداه عندما تستعصي عليه الكلمات، ولعل " يونج « قد لمح شيئاً من هذا في قصيدته



Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 27 8/8/10 10:57:48 AM

يتوحد شاعرنا مع نبض الكلمة، ويحلق في سماواتها القصية - كما المولوي و هو يكاد يهم بالطيران في رقصته الصوفية - ويسلك الطريق، طريق الشعر بخطوات ملؤها الآمال والعثرات، وعند النهاية تنكشف الأسرار التي من أجلها يحيا كل حي.

"أفكار الليل" وهو يقارن بين الشاك الذي لا يؤثر فيه تأمل السماء ذات النجوم، وبين السمندل الذي لا يصطلي بالنار:

" فيا للعبقرية التي تعلنها السموات !

وهل قلب لورنزو كقلب السمندل

بارد جامد وسط هذه النيران المقدسة ؟ " (١)

وربما كان هذا سرا من أسرار زحف النار وما يتعلق بها إلى عناوين الدواوين في الشعر العربي المعاصر، أذكر منها " النار والكلمات « لعبد الوهاب البياتي، و « زهرة النار « لأبي همام عبد اللطيف عبد الحليم، و» قصائد للنار « لعبد الناصر عيسوي، ويستمر زحف النار حتى نصل إلى بقاياها في ديواني « رماد العيون « لبدر توفيق « و « رماد الأسئلة الخضراء « لمحمد إبراهيم أبو سنة.

يتوحد شاعرنا مع نبض الكلمة، ويحلق في سماواتها القصية - كما المولوي و هو يكاد يهم بالطيران في رقصته الصوفية ـــ ويسلك الطريق، طريق الشعر بخطوات ملؤها الآمال والعثرات، وعند النهاية تنكشف الأسرار التي من أجلها يحيا كل حي:

أيها الحرف يا مدىً من غيوم

يتحدرن أنهراً، وصواعق

أتقراكَ، لا أرى أين ألقاك

وعيناي أنجم، وحرائق !

خطواتي على طريقك وعد

ليس يُدرى، و وثبة ومزالق

أودع الله في شواطيك أسراراً

عليها تفنى، وتحيا الخلائق !

يتوجه الشاعر بالخطاب إلى الشعر عبر كاف المخاطبة وتاء المواجهة ليتجسد المجرد، ويصبح الشعر « الذات « الوحيدة التي « يتقراها « في صور حسية عديدة، أما الشاعر نفسه فإن الالتفات إليه يتم عبر ضمير الغائب، فيكتسب قدراً من « التجريد» المواءم تمام المواءمة لحالة الغياب التي يعيشها الشاعر وقت «المخاض «، ووقت اقتناص الدهشة من أفق الشعر.

ومن الثنائيات الضدية يتشكل المعنى الجامع للتناقضات

١- أنهر/ صواعق ٢- أتقراك / لا أرى

٣- وثبة/مزالق ٤ - تفنى / تحيا

ويمكن الكشف عن ثنائيتين مضمرتين في (وردة / النار - أنجم / حرائق) على أساس أن بعض النقاد (منهم روجر فوهلر Roger fowler) لا يشترطون التضاد اللغوي أساساً للطباق، ومن هنا يرون تحققه بين الشمس والمطر لأن الأولى ظاهرة كونية والأخرى ظاهرة جوية موقوتة (٢).

وإذا كانت (وردة) و (النجم) ظاهرتان الأولى نباتية طبيعية والثانية كونية، فإن

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 28 8/8/10 10:57:49 AM

(النار ـــ حرائق) ظاهرتان موقوتتان، وكما أن الحرق ناتج النار، فإن النجوم دليل السطوع والنبوغ، والحريق دليل الانطفاء والانزواء في الدلالات المعاصرة.

وفي نار الشائيات تلك ترهف المشاعر، و تولد القصيدة « عفوية « و قد خلت من أثر الصنعة، وهو الميلاد الذي صوره الشاعر في قصيدته « أخشى القوافي « من ديوان « ما قالت الريح للنخيل»، وهي تجربة فريدة تستحق درساً خاصاً، كتبت في حضرة النقيضين الحياة و الموت وخرجت من مشكاة واحدة نغماً وحرارة وجدان، وإن جمعت بين الإخوانيات والرثاء، فقد اختص القسم الأول منها بتحية وجدانية موجهة إلى الأديب المحقق الأستاذ عبد الحميد البسيوني، واختص القسم الثاني برثائه وبهذا « يكون النص كله قصيدتين في نص، أو صوتين في قصيدة...ثم لن يعسر على الناظر فيهما أن يرى العلاقة الواشجة بينهما فنيا « وفي المقدمة النثرية للقصيدة يسرد الشاعر المحطات المهمة في طريقه الشعري، بدءاً من محاولاته الطفلة ومروراً بدرجات القلق واليقين وانتهاء إلى كلام النقاد الذين يلهثون وراء فرس الشعر الجامح، فلا يدركون إلا ما تبقى من آثار حوافره كما يصور ناقده الأثير.

وهكذا يكون ميلاد القصيدة بعد ظمأ وانتظار، وبعد تعهد عطوف بالسقيا وطلب الرضا:

تفرّ مني.. فأدعوها.. تراودني

وتنثني.. فأصاديها.. فتدعوني

وادٍ من الشجو، لا أدري سواحله

ولا يزال على الأهوال يُغويني !

كأنما انبعثت « بلقيس « من سبأٍ

قتالة الحسن، شاقتها بساتيني

وهو يستقبل» المولود « الجديد، كما يستقبل المتبتل معبده المهيب، والصائد الماهر للغزال الشارد، والعاشق للمعشوق، وتحضر الطبيعة في كل صوره، حية وصامتة، وقد كانت منذ القديم موحى الشعراء، واتخذها المجددون سبيلاً للإبداع، وجعلها صاحب « الأزهار « شارل بودلير معبدا وغابة من الرموز والأسرار:

الطبيعة معبد تكتنفه أسرار الدين

تصدر عن أعمدته الحية في الحين بعد الحين

أصوات كالزمزمة بكلمات مبهمة

ويجوس منه الإنسان في غابات من

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 29 8/8/10 10:57:50 AM

الرمــوز

تراعيه، وتحدق فيه بنظرات أليفـة (٣)

ولأن عطاء الطبيعة للشعر لا ينفد، فإن الشـعـراء الـفـحـول من كل أمـة ـــ كما يقول محمد السباعي في « الصور» ـــ: « لم يبلغوا من مراتب الشعر ما بلغوا، حتى استعانوا بالطبيعة، فاتخذوا من محاسنها تيجاناً لقصائدهم وقلائد، ولم يبلغ قمة الشعر إلا من نال من الطبيعة المدد الأعظم والحظ الأوفر « (٤)

ومن هنا يمكن استبصار المفهوم الخاص للشعر عند سعيد شوارب:

فإذا الشعر قصة من حنين

رجّعتها جداول وزنـابق

لست تدري في وردة النار، مـاذا

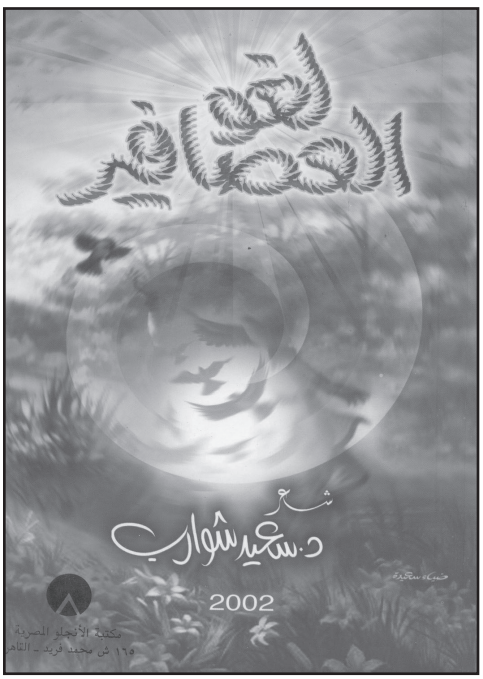
سكب القلب فوقها من حقـائق؟

أيها الحرف، لست صنعة مخلوقٍ

بلى.. أنت، أنت إبداع خـالق

الشعر إذن نبت الحنين، وتشكيل لفتوة الوجد وكربة الغربة، هذا إذا نظرنا في العـمق مـن مفهومهما، عنـدمـا يتجاوز غربة المكان إلى اغتراب الروح والفكر، ويهتز الحنين إلى جماليات الحياة وإلى حضور الغائب من بهجتها.

والشعر كذلك صنعة الدربة والتنقيح والتثقيف، وتوهج وردته مرهون بسكب حقائق المشاعر الصادقة من معين القلب، وتنقيح الشاعر لشعره لا يقدح في طبع الشاعر، بل هو باب من أبواب النقد يمكن تسميته « النقد الذاتي « يمارسه الشاعر بنفسه، فيراجع شعره من وقت لآخر مع اتساع خبراته وتعدد قراءاته، و الصورة الأخيرة لديوان من الدواوين ليست هي – غالباً – الصورة الأولى.



ويذكر ابن الرومي في شعره أنه كان يأخذ قصائده بالتنقيح والتثقيف، إذ يقول:

قصيدة كرّها مثقّفها عليك

إذ ثُقفت على مهـل

أعجله الوقت عن رياضتها

فأقبلت ريضًا على عجـل

لم أحتشم كرها عليك ولا

سدّي منها مواضع الخلل

وكـان « بـودلـيـر « كثـيـر الـرجـوع إلـى أشـعـاره، يدخل عليها التغيير والتهذيب، ويضع لها اللمسات التي تزيد الفن جمالاً والمعنى صدقاً، كـان يفعل ذلـك طـوال الـوقـت، في كل حالاته وهو متسكع في طريق أو

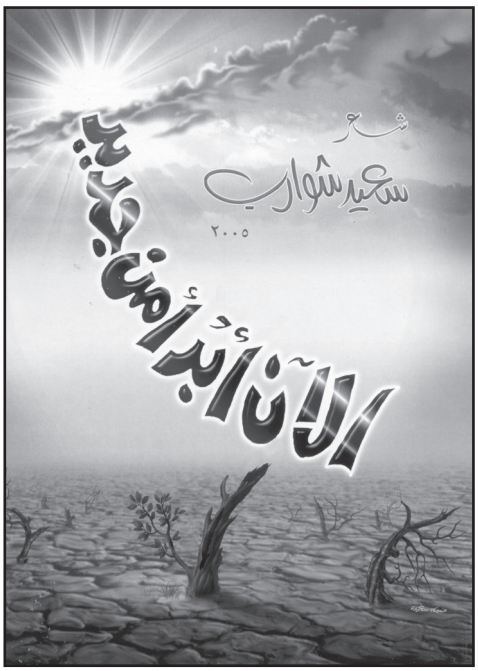
Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 30 8/8/10 10:57:51 AM

متبطل في مقهى، بل وهو في أحضان جان ديفال.

ويرى شاعرنا أن تنقيح أحمد رامي لشعره عمل إيجابي وقام بدراسة هذه الظاهرة في شعر رامي الذي كان يعمد إلى قصائده، فيعيد النظر فيها ويغربلها كلما أراد إعادة نشرها، وهو في ذلك يسير على طريق الشاعر الفرنسي « ألفريد دي موسيه « (٥).

والشعر ـــ أخيراً ـــ فيض وإلهام، وعطية العطايا من الخالق للمخلوق، وهو أيضاً عطية الشاعر إلى الإنسانية، يتردد مثل هذا المعنى في سياق الوفاء، فيقدم « أغنية إلى أحمد رامي « الذي « ملأ الدنيا حبا « والحب غناءً، و « إذا الليل سجى» تومض الفكرة في الخاطر ويعبر الإلهام:

آه للكلمة تشتقّ من الملأ الأعلى حروفاً



الشعر كذلك صنعة الدربة والتنقيح والتثقيف، وتوهج وردته مرهون بسكب حقائق المشاعر الصادقة من معين القلب، وتنقيح الشاعر لشعره لا يقدح في طبع الشاعر، بل هو باب من أبواب النقد يمكن تسميته " النقد الذاتي " يمارسه الشاعر بنفسه.

وصـورْ !

ثم تمضي من يدٍ شاعرة تنفث السحر، فتحلو وتَسُر

هذا الثالوث (الحنين / الدربة / الإلهام) المكون لحدود المفهوم، مع التباين في الترتيب من تجربة لأخرى، يلتقي ولا ريب مع بعض تصورات رواد الرومانسية العربية، والديوانين منهم خاصة، فالعقاد يرى أن « الشعر روحاني» وشكري يؤكد:

ألا يا طائر الفردوس، إن الشعر وجدان

ويستمر شاعرنا في تبيان رؤيته للشعر فيرفض صراحة شعر الجسد، لأن من ينشده « نرجسي، مراهق « !:

كل شعر يجس رمّان ليلى

سيغنيه نرجسيّ، مراهق !!

وهو تصور يرتد بنا إلى قضية الشعر والأخلاق التي تستيقظ بين الحين والآخر وتستدعي رؤية القاضي علي

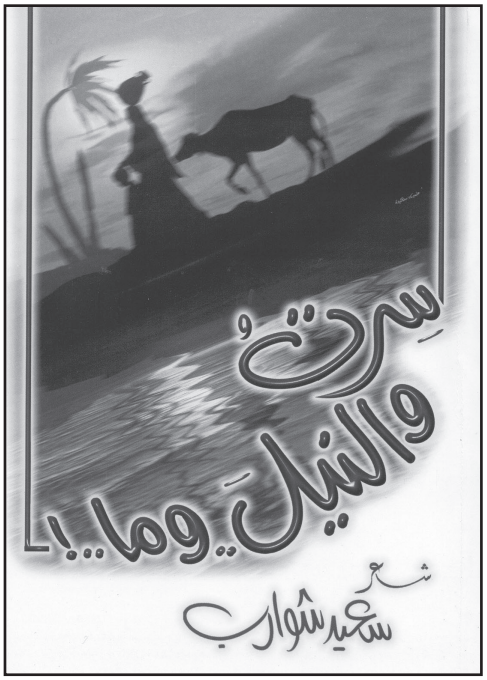
Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 31 8/8/10 10:57:52 AM

إلى أي مدى يتطابق كلام العقاد مع الأداء الفني لشعر سعيد شوارب ؟ الإجابة على هذا السؤال تتطلب وقفة مطولة، لكنه كلام يصدق خير ما يصدق على ديواني الشاعر الأول " خيوط من قميص يوسف "" والثاني " الكتابة على صدر الريح.

بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) صاحب « الوساطة « ومقولته الحاسمة « الدين بمعزل عن الشعر « (٦) وعندئذ تتداعى الأسئلة: هل الجسد ذنب، يجب على الشاعر الهروب منه ؟ وهل التفاعل الفني مع الجسد الإنساني مرفوض إلى حد الاتهام ؟ وهل «جس رمان ليلى « مباح للشاعر العربي في كل تاريخه، وممنوع عليه في العصر الحاضر، عصر الصورة ؟ إن التوسل بالجسد ـــ خاصة في الشعر الحديث ـــ سبيل للكشف عن الرؤى الشعرية في العديد من التجارب، وهو وسيلة وليس هدفاً، تضاف إلى تلك الوسائل التي اتكأ عليها الشاعر عبر العصور مثل الأطلال والحمام والليل للتعبير عن أفكاره ورؤاه، أما اعتبار الجسد هدفا بحد ذاته فهو ما قد يؤدي بالشاعر إلى مهاوي السطحية والابتذال، وأحسبه المقصد القيمي الذي أراد الشاعر تنبيه الأنظار إليه، ونمضي معه في هذا المقصد حتى النهاية.

وقبل أن نترك « ليلى « نشير إلى ولع الشاعر بالتناص، فتحضر النصوص صريحة وضمنية في كثير من قصائده، وهو إن دل على رافد ثر من روافد الشاعر الثقافية، والقدرة على الحوار الخلاق بين النصوص الأدبية والدينية ـــ على وجه الخصوص ـــ بمستويات التعبير المختلفة خبراً وإنشاء و تصويراً، فربما دل هذا التناص في جانب آخر على غلبة الماضي على الحاضر، والسطوة الإبداعية للأوائل على الأواخر.

لكن الوجه الأكاديمي للدكتور سعيد شوارب، أخفى زمناً طويلاً الوجه الشعري، فالديوان الأول (خيوط من قميص يوسف) صدر في العام ١٩٩٥، في حين تعود بدايات الكتابة إلى منتصف الستينات وربما قبلها (أقدم قصيدة منشورة، وهي قصيدة « غروب « مؤرخة

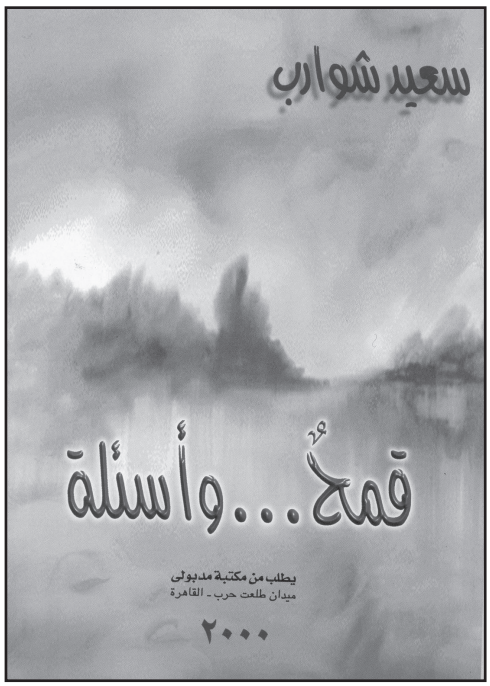


Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 32 8/8/10 10:57:53 AM

في ١٩٦٥/٣/٢١). وهناك كانت النشأة التعليمية درعمية ـــ نسبة إلى دار العلوم ـــ وشعراء هذه المدرسة يمثلون تياراً شعرياً عريقاً، في أدبنا العربي الحديث، تميز بنسيج لا يتشابه كثيراً مع نسيج آخر، سداه الأصالة ولحمته المعاصرة، في توازن واتساق، ولعل الأستاذ العقاد كان من أوائل من بين ملامح هذا التيار المنتسب إلى مدرسة أنشأها علي مبارك عام ١٨٧١، يقول العقاد:» ولا يسعك وأنت تقرأ قصيدة لشاعر من أركان المدرسة الدرعمية أن تحجب فكرة اللغة عن خاطرك، وأن تنكر أن قائل هذا الشعر يثبت على القديم، وإن أخذ بنصيبه من الجديد، وحرص على انتسابه إليه حرصه على انتسابه إلى التراث القديم... هي ملامح أسرة فكرية نفسية خلقتها طبيعة الدراسة التي انفردت بها دار العلوم، فالدرعمي عربي سلفي عصري، ولكن على منهج فريد في بابه بين مناهج المعاهد السلفية والمدارس الإفرنجية، وبين مناهج المحافظة والتجديد، ومناهج الابتداع والتقليد « (٧).

إلى أي مدى يتطابق كلام العقاد مع الأداء الفني لشعر سعيد شوارب ؟ الإجابة على هذا السؤال تتطلب وقفة مطولة ربما لا تتيحها هذه السطور، لكنه كلام يصدق خير ما يصدق على ديواني الشاعر الأول « خيوط من قميص يوسف « والثاني « الكتابة على صدر الريح «، ولعلي أجد ـــ في هذه العجالة ـــ مصداقا لهذا الرأي، كما أجد سمتا خاصا لشاعرنا ينماز به بين الطعوم والأذواق، في كلام جامع للدكتور سعد مصلوح، حين يقول في تقديم الديوان الأول: « إن سعيدا شاعر مستحصد، عريق في صناعة الشعر، قد ورد موارد تراثنا العظيم ورود المستهام، فتضلع منه شبعا، وتحبب ريا، وضربت شاعريته بجذورها في عرق الثرى، ترفدها روافد القرآن الكريم، وتنثال في مجراها المتحدر عيون القوافي ومتخير الكلام... ديوانه عامر بالخاطر الدقاق والخيال السباق والصنعة المحكمة، والكلمات الطرية التي تتخذ طريقها سربا في أعماق النفس، لا يتكادؤها عائق، ولا يحول دون ولوجها سدود أو قيود « (٨).

هذا التيار النقدي تتنازع شعراءه تيارات، ولبعضهم إسهام نقدي مميز أيضا، ولا ينتهي عند علي الجارم وحفني ناصف وعلي الجندي وأضرابهم، بل يمر بأجيال تالية شهدت بروز أسماء مثل محمود



Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 33 8/8/10 10:57:54 AM

حسن إسماعيل، وطاهر أبو فاشا، وهاشم الرفاعي، وسيد قطب، وأحمد مخيمر، ومحمد عبد الغني حسن، وأنس داود، ويمتد إلى أجيال معاصرة تثرى بها حياتنا الأدبية، تضم: فاروق شوشة ومحمد الفيتوري (السودان) ومحمود الربيعي و سعد مصلوح وعبد اللطيف عبد الحليم وسعد دعبيس وحامد طاهر وفولاذ عبد الله الأنور وسالم عباس خدادة (الكويت) ومصطفى عراقي وعبد الناصر عيسوي وأحمد بخيت و يحيى عبد العظيم وسمير فراج وشيرين العدوي وأحمد بلبولة و رضا العربي وغيرهم.

هذه الكوكبة من مبدعي الكلمة الشاعرة، يجمع بينها جامع النشأة التعليمية الواحدة، فتزيت بملامح فنية ومزايا فكرية غير مستعارة، لكنها ـــ إن أردنا الإنصاف ومجافاة الاعتساف ـــ لا تجور على غيرها من السمات التي ترفدها تيارات أخرى، واكبها الشعراء وتلاقحت تجربتهم ببعض من شياتها مثل الرومانسية وحركة الشعر الجديد (التفعيلة) وقد اتفقوا جميعا على رفض قصيدة النثر، وعلى سبيل المثال فإن الشكلين الموزون المقفى والتفعيلي يتجاوران على صفحات الدواوين العشرة لشاعرنا تجاور المساواة والرضا والثناء، كما يتجاور في الوقت نفسه المعجمان التراثي والمعاصر ولا يبغيان.

هوامش:

(١) عصر الأساطير : بلفنش، ترجمة رشدي السيسي. الألف كتاب (٥٦٤) دار النهضة العربية ـــ القاهرة ١٩٦٦، ص ٤٣٣.

(2) Roger fowler: the language of literature, London, 1971, 225

(٣) الشاعر الرجيم بودلير: عبد الرحمن صدقي. دار المعارف بمصر، اقرأ ٧، ص ١٠٧.

(٤) الصور: محمد السباعي. كتاب الهلال، ٣٠٧، ١٩٧٦، ص٥٧.

(٥) أحمد رامي: السعيد شوارب ـــ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥ ص ٢١٧.

(٦) الوساطة بين المتنبي وخصومه: علي بن عبد العزيز الجرجاني.

(٧) مقدمة ديوان الجارم للأستاذ عباس محمود العقاد، ص ٨ـــ٩، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٦.

(٨) مقدمة خيوط من قميص يوسف للدكتور سعد مصلوح، ص ٦ـــ٧.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 34 8/8/10 10:57:55 AM

التناص الأسلوبي
(شعر عبد الوهاب البياتي نموذجاً)

بقلم: د.أحمد طعمة حلبي
(قطر)

التناص Intrtextuality مصطلح نقدي جديد، وفد إلينا مؤخراً من الدراسات النقدية الأجنبية وأخذ مكانته في الساحة النقدية العربية المعاصرة، وهو يعني، فيما يعني،حدوث علاقات تفاعلية أو وشائج بين نص وآخر، أو بين نص ونصوص أخرى، وقد تعددت التيارات والمذاهب النقدية التي تبنته، كما تعددت تعريفاته ومعانيه وأشكاله وآلياته من ناقد لآخر، ومن مذهب نقدي لآخر.

وفي بحثنا هذا سيكون مجال التطبيق النقدي الإجرائي لهذا المصطلح وآلياته منصباً على نتاج الشاعر العربي الرائد عبد الوهاب البياتي. وقد تبين للباحث أن أشكال التناص الشعري في شعر البياتي يمكن أن تصنف ضمن خمسة أنواع هي:

١- التناص الإقتباسي

٢- التناص الإشاري

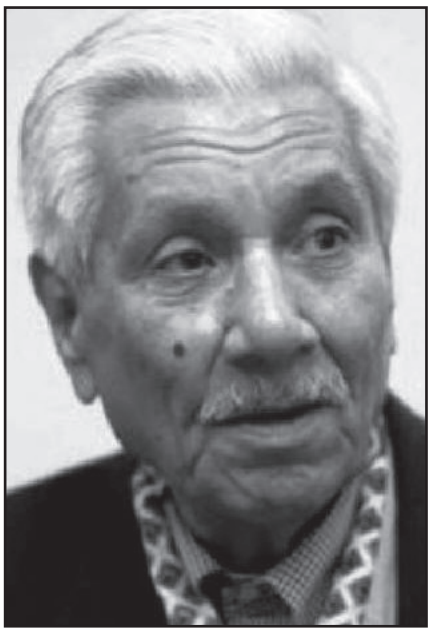
٣- التناص الامتصاصي

٤- التناص الأسلوبي

٥- تناص الشخصيات/قناع.

وقد تعرضنا بالتحليل والدرس في بحث لنا نشر سابقاً للأنواع الثلاثة الأول، وسنحاول في هذا البحث معالجة الشكل الرابع من أشكال التناص التي اكتشفناها في شعر البياتي، على أن ندرس الشكل الخامس والأخير من هذه الأشكال في إحدى بحوثنا القادمة، إن شاء الله.

وقبل أن نخوض في الكشف عن نماذج التناص الأسلوبي في شعر البياتي لابد



عبدالوهاب البياتي

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 35 8/8/10 10:57:56 AM

في قصيدتيه (ثلاث رباعيات)، و(تسع رباعيات)، وفي مجموعته (الذي يأتي و لا يأتي) يحاول البياتي استيحاء الطابع العروضي، والبناء الهيكلي لرباعيات الخيّام.

لنا من أن نحدد ما نقصده بـ التناص الأسلوبي الذي نزعم وجوده بكثرة في شعر البياتي.

فالتناص الأسلوبي هو أن يعمد الشاعر إلى إقامة نص جديد، على خلفية نص سابق، على مستوى الإطار أو الشكل الخارجي. أو هو استلهام مجموعة الوسائل التي تصاغ النصوص النثرية، أو الشعرية بالاعتماد عليها. وتتعدد هذه الوسائل، فمنها ما يتعلق بالبناء الهيكلي للنص السابق، أو بالجانب الإيقاعي منه كالوزن الشعري ، أو الجانب الصوتي كالقافية والروي، أو بتكرار بعض ألفاظ النص السابق وتراكيبه وجرس ألفاظه.

وقد تعددت الطرق الفنية التي استلهم فيها البياتي البناء الهيكلي لنصوص سابقة، ومن تلك الطرق استيحاؤه أسلوب (ألف ليلة وليلة) القصصي ، في قصيدته (الأمير السعيد)، يقول البياتي : (١)

. . . . وأدرك الصباح ، شهرزادْ
فسكتت وعادْ
إليَّ نفس الحزن ، والشعور بالضياع
وأنتَ في حديقتي تسيرْ
يا سيدي الأمير !
منفرداً ، سعيد
تحلم بالأميرة الصغيرة الحسناء
في قصرها الوردي ، في أرجوحة الضياء
وهيْ تغني أغنيات الهجر واللقاء
يا فارس الضبابْ
عرّج على قصري في السحاب
إني هنا ، وحيدة ، في الباب
من زهر الليمون واللبلاب
ضفرت إكليلاً لك، الغداة
أموت يا فارسي الصغيرْ
إن لم تعد إليَّ ، يا فراشة تطير

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 36 8/8/10 10:57:56 AM

في حلمي يا حبي الأخير
وأنت لا تغدو ولا تروحْ
كأنك التمثال ، لا تبوح
بما وراء الصمت من آفاقْ
يخاف من مجهولها العشاق.
* * *
وهكذا ، يا أيها الأمير
يحترق القلب ، ولا يبقى سوى الرمادْ
وأدرك الصباح شهرزاد
فسكتت و عاد
إليَّ نفس الحزن ، والشعور بالضياع
وأنت في حديقتي تسير
تحلم بالنافورة البيضاء
وبالعصافير وبالغدير
في ليلة مقمرة خضراء
و لا ترى وجهي الذي شوهه البكاء
وقلبيَ الكسيرْ
يسألك الرحمة والغفران
* * *
حكايتي ، يا أيها الصغار
تمتْ، وفي ليلتنا المقبلة القمراء

أروي لكم حكاية أخرى عن الصيّاد والعنقاء .

وواضح أن التناص الأسلوبي هنا ، يظهر من خلال استحضار لازمة (ألف ليلة وليلة) المعروفة: (وأدرك شهرزاد الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح) واستخدامها مرتين في هذه القصيدة. ويلحظ المتلقي تأكيد البياتي هذه اللازمة، التي تدل على ارتباط مشاعر الحزن والألم والضياع بشهرزاد، فسكوتها يعني استمرار حالة الحزن والألم والضياع، واستئنافها للكلام يعني ذهاب تلك الحالة، وعودة الفرح والبشر إلى ذلك الأمير. ويظهر التناص أيضاً في أسلوب التداخل القصصي، الذي تعتمده (ألف ليلة وليلة) كثيراً ، حيث تدخل القصة ضمن قصة أخرى وهكذا ...

كما يظهر التناص في قفلة القصيدة الموجهة إلى الأطفال. والتي تقول:

استفاد من التأثير العميق والسحري للغة السياب الإيقاعية، حيث نجد ذلك التداخل الإيقاعي الخارجي بين قصيدتي البياتي والسيّاب، إذ إن القصيدتين قد بنيتا على تفعيلة الرجز (مستفعلن).

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 37 8/8/10 10:57:57 AM

حكايتي، يا أيها الصغار

تمت، وفي ليلتنا المقبلة القمراء

أروي لكم حكاية أخرى عن الصياد والعنقاء .

استعان البياتي بإحدى لزوميات المعري، في تشكيل أحد مقاطع قصيدته المسماة بـ (محنة أبي العلاء) ولم يكتف بذلك، بل عمد إلى تسمية هذا المقطع بـ (لزومية) ، كما فعل المعري ذلك من قبل.

وهذه القفلة ، كما هو واضح مستمدة من أساليب القصص والحكايات الشعبية القديمة.

والبياتي في قصيدته السابقة ، يتحدث عن قصة حب، بطلها بستاني يعمل في حديقة الأمير، وتأخذ هذه القصيدة طابعاً أيديولوجياً، حيث يُظهر البياتي من خلالها، التفاوت بين طبقة الأمراء وطبقة العبيد، إذ تنال الطبقة الأولى كلَّ ما تتمناه، وتحقق أحلامها الوردية، من دون أن يقف في وجهها أيُّ عائق أو مانع . على حين لا تستطيع الطبقة الثانية أن تنال أيَّ شيء من حقوقها، فهي مملوكة وليست مالكة ، بل هي لا تستطيع أن تحلم ، أو أن تبوح حتى بحب وصيفةٍ من وصيفات الأميرات.

والأمر كذلك بالنسبة للمقطع الثالث المسمى بـ (فسيفساء)، من قصيدة (عذاب الحلاج)، حيث يعمد البياتي فيها إلى استخدام اللازمة (كان وياما كان)، التي تُبنى عليها مقدمات كثير من القصص الشعبية ، يقول:(٢)

مهرّج السلطانْ

كان ويا ما كانْ

في سالف الأزمان

يداعب الأوتار ، يمشي فوق حدّ السيف والدخان

يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاجَ ، ينثني مغنياً سكران

يُقلّد السعدان

. . . . .

رويتُ ما رأيتْ

رأيتُ ما رويتْ

كان وياما كان.

ويلحظ المتلقي أن المقطع السابق ، يتكئ في بنائه الهيكلي ، على فن (كان وكان) (٣)، وهو أحد فنون الأدب الشعبي العربي، الذي يتكون من مقطوعات صغيرة قصيرة ،لا تلتزم بقافية محددة،وهو فن بغدادي الأصل، تنظم به الحكايات والخرافات والقصص الشعبية ، وتكثر فيه تلك اللازمة. ولعل القارئ يدرك- بالإضافة إلى ما قلناه – أن

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 38 8/8/10 10:57:58 AM

الإطار الخارجي العام لقصص ألف ليلة وليلة، مازال حاضراً في هذه القصيدة.

وفي قصيدتيه (ثلاث رباعيات) (٤) ، و(تسع رباعيات) (٥)، وفي مجموعته (الذي يأتي و لا يأتي) يحاول البياتي استيحاء الطابع العروضي، والبناء الهيكلي لرباعيات الخيّام، كما يحاول أيضاً استلهام الجو الفكري العام لتلك الرباعيات، ونغمة الحيرة والحكمة، التي تعجّ بها. ولعل المقصود من الرباعيات ((التركيز على الرؤيا المعاصرة ، لتجربة الخيّام القديمة – الجديدة، وبذلك يكتمل توحيد القديم والجديد ، في عمل فني من طراز فريد))(٦) .

في قصيدة البياتي (إلى الجواهري الذي رحل في عيد ميلاده) ، نجد قصيدة البحتري (السينية)- التي يصف فيها إيوان كسرى – متخفية وراء كل بيت، بل حتى وراء كل شطر أو مفردة من هذه القصيدة.

ويتجلى التناص الأسلوبي في قصيدة البياتي (العودة من بابل)، من خلال ذلك الحضور القوي والعميق لقصيدة السيّاب الشهيرة (أنشودة المطر)، يقول البياتي:(٧)

بابل تحت قبة الليل، بلا زاد ولا معاد

بلا حنوط ، ترتدي عباءة الرماد

صحتُ على أطلالها: عشتار !

فصاحت الأحجار :

« عشتار ، يا عشتار ، يا عشتار !»

تصدّع الجدار

وغاب في الخرائب القمر

وانهمر المطر .

ينفتح المقطع الشعري السابق على قصيدة السيّاب (أنشودة المطر) ، مستدعياً جزءاً من أسلوبها البنائي، ومحاكياً لجرسها الموسيقي الهادر، يقول السيّاب في مقطع من قصيدته تلك:(٨)

أتعلمين أيَّ حزن يبعث المطر ؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع ؟

بلا انتهاء – كالدم المراق ، كالجياع،

كالحب، كالأطفال، كالموتى – هو المطر !

ومقلتاك بي تطيفان مع المطر

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 39 8/8/10 10:57:59 AM

وعبر أمواج الخليج تمسح البروقُ
سواحلَ العراق بالنجوم والمحار،
كأنها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دمٍ دثار
أصيح بالخليج: ((يا خليجِ
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى !))
فيرجع الصدى
كأنه النشيج :
((يا خليج
يا واهب المحار والردى ...)).

. . . .

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئنّ، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،
عواصف الخليج، والرعود ، منشدين:
مطر . . . .
مطر . . . .
مطر . . . .

وواضح أن البياتي في قصيدته السابقة، قد استفاد من التأثير العميق والسحري للغة السياب الإيقاعية، حيث نجد ذلك التداخل الإيقاعي الخارجي بين قصيدتي البياتي والسيّاب، إذ إن القصيدتين قد بنيتا على تفعيلة الرجز (مستفعلن)، التي لها وقع موسيقي خاص، يتوافق مع حركة القصيدة الشعورية والدلالية، ومن حيث البنية الإيقاعية الداخلية نجد التشاكل واضحاً بين كلتا القصيدتين، إذ تتكرر بعض ألفاظ السيّاب عند البياتي ، ومنها : (أصيح ¬ صاحت)، (انهمر ¬انهمر)، (المطرِ ¬ المطر). ولا يخفى على القارئ أسلوب الترجيع ، الذي يستخدمه البياتي محاكياً السيّاب به. فالسيّاب يصيح بالخليج، فيرتد إليه الصدى حاملاً إليه ما قاله، وهذا ما نجده لدى البياتي أيضاً، لكن البياتي لا يصيح بالخليج، وإنما يصيح على أطلال بابل. ويضاف إلى ذلك كلّه استخدام اللازمة لدى كل منهما، ففي قصيدة السيّاب نجد اللازمة على الشكل الآتي :مطر/مطر/ مطر، أما في قصيدة البياتي فهي عشتار/ياعشتار/ ياعشتار. و الدلالة في كل من القصيدتين متوافقة فالسياب يطلب المطرِ لأنه يرمز إلى الخصب ، و البياتي يطلب عشتار لأنها رمز للبعث و الخصب أيضاً.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 40 8/8/10 10:57:59 AM

وقد استعان البياتي بإحدى لزوميات المعري، في تشكيل أحد مقاطع قصيدته المسماة بـ (محنة أبي العلاء) ولم يكتف بذلك، بل عمد إلى تسمية هذا المقطع بـ (لزومية) ، كما فعل المعري ذلك من قبل ، يقول البياتي:(٩)

حزن بلا صوت وقيثارة
أرْهَفَها ، قبل الأوان ، الشَّقاءْ
فاحترقت أوتارها في يدي
وكان لي بها ومنها وقاءْ
((آه غداً من عَرَقٍ نازل
و مهجةٍ مُولعةٍ بارتقاءْ
ثوبيَ محتــاجٌ إلـى غاسلٍ
وليت قلبي مثله في النقاءْ))
يا حافرَ البئر بأوجاعه
ومُودعاً رحمته في السقاء
وجاعلاً من كلماتي فماً
يصيح في ليل بلا أصدقاء
عمّق وعمّق فغداً ينتهي
عذابُك الأسود بعد اللقاء
خبزك مسمومٌ فكل ما اشتهت
نفسـك، ولتنعَم بطول البقاء.

ويقول المعري : (١٠)

تقواك زادٌ فاعتقد أنه	**أفضلُ ما أودعْتَه في السِّقاءْ**
آه غداً من عَرَق نازل	**ومُهجة مولعة بارتقاء**
ثوبيَ محتاجٌ إلى غاسل	**وليت قلبي مثله في النقاء**
موتٌ يسيرٌ معهُ راحةٌ	**خيرٌ من اليُسر وطول البقاء**
وقد بلونا العيشَ أطواره	**فما وجدنا فيه غيرَ الشقاء**
تقدّم الناسُ، فيا شوقنا	**إلى اتباع الأهل والأصدقاء**
ما أطيب الموتَ لشُرَّابه	**إن صحَّ للأموات وشكُ التقاء.**
إلى اتباع الأهل والأصدقاءْ	**إنْ صحَّ للأموات وَشْكُ الْتقاء**

ويلحظ المتلقي أن البياتي في قصيدته السابقة، لا يكتفي بمحاكاة الوزن والقافية الشعرية لقصيدة المعري ، التي تقوم على البحر السريع ، بشكل تام وكامل، بل يعمد أيضاً إلى تفكيك بعض البُنى اللغوية لهذه القصيدة، معيداً تشكليها في بناء جديد،

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 41 8/8/10 10:58:00 AM

يقدّم تجربة جديدة . ومن الجلي أن جميع قوافي لزومية المعري هذه، قد تسربت إلى لزومية البياتي، ويوضح ذلك الجدول الآتي:

القافية لدى المعري	البيت	القافية لدى البياتي	السطر الشعري
الشقاء	٥	الشقاء	٢
السِّقاء	١	السِّقاء	١٠
أصدقاء	٦	أصدقاء	١٢
التقاء	٧	اللقاء	١٤
البقاء	٤	البقاء	١٦

ولعل مما زاد من قوة هذا الاتكاء الواضح على لزومية المعري، اقتباس البياتي لبيتين كاملين من تلك اللزومية ، وهما البيت الثاني والثالث، اللذان يردان هنا من غير تحوير أو تغيير.و لا يخفى على القارئ هنا أن قصيدة البياتي تلك قناعية يتحدث فيها البياتي على لسان المعري .

ويحيلنا البناء الهيكلي لقصيدة البياتي (مرثية إلى محمد شمسي) – التي نُظمت على غرار الأسلوب الشعري العمودي القديم، والمكوّن من شطرين متساويين – إلى معلقة عنترة ابن شداد العبسي، يقول البياتي: (١١)

أضاءكَ برقٌ فاحترقتَ ولم تكنْ ... بغير وميض البرق، في الليل تحتمي
خريفٌ عراقيٌ، به النفس أصبحت ... تقايض مَنْ يغتالُها الخبزَ بالدم
كتبنا مراثينا، وفي مَيْعة الصبا ... عرفنا عذاب الحرف، بعد توهم
منازل أرخى الحزن فيها سدوله ... صرختُ بها بعد الفراق: ألا اسلمي
وكان لنا في سارق النار عبرة ... وفي ثورة الإنسان لاهوت منتم
رأى ما رأى الأوطان أكثر وحشة ... من السجن والمنفى، رأى /فتكلمي
أقول لـ(شمسي)، وهو يرقد صامتاً ... أعَنْ مثل هذا تُطفأ الشمس بالفم ؟
سيولد من هذا الخراب ربيعُنا ... وينهض من مثواه كلُّ متيَّم.

والبياتي في القصيدة السابقة ، لا يكتفي بإقامة نصه على روي الميم، كما هي الحال في معلقة عنترة فحسب، بل إنه يعمد إلى تفكيك بعض القوافي أو البنى اللغوية، ثم يضعها في نصه الشعري، لتسهم في تشكيله تشكيلاً جديداً، له خصوصيته وفرديته، وسنحاول – فيما يأتي – استحضار بعض تلك الأبيات التي اقتطع منها البياتي بعض القوافي من معلقة عنترة ، يقول عنترة : (١٢)

هل غادر الشعراء من متردّم؟ ... أم هل عرفتَ الدار بعد توهم؟
يا دار عبلة بالجواء تكلمي ... وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي
هِرٌّ ، جَنيبٌ، كلما عطفتْ لهُ ... غضبى اتقاها باليدين وبالفم(١٣)

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 42 8/8/10 10:58:01 AM

مازلتُ أرميهم بغرّة وجهه ولبانه، حتى تسربل بالدم(١٤)

لو كان يدري: ماالمحاورة؟ اشتكى اشتكى ولكان، لو علم الكلام ، مُكلمي.

والجدول الآتي يشير إلى تلك القوافي المتداخلة بين قصيدتي عنترة والبياتي:

القافية لدى عنترة	البيت	القافية لدى البياتي	البيت
بالدم	٤	**بالدم**	٢
توهم	١	**توهم**	٣
اسلمي	٢	**اسلمي**	٤
بالفم	٣	**بالفم**	٧
مكلمي	٥	**تكلمي**	٦

ومن خلال الجدول السابق يتضح لنا أن القرابة بين قصيدة البياتي وقصيدة عنترة، ليست قرابة تداعيات إشارية، يثيرها حرف الروي (الميم)، وإنما هي قرابة بنية أو هيكل، حيث تأتي معلقة عنترة نصاً سابقاً، صار مجالاً للاحتذاء والتداخل النصوصي، على مستوى البنية الهيكلية. وهذه القرابة هي تفاعل خلاّق، بين كلتا القصيدتين ، ناتج عن التوحّد والالتحام بين التجربتين الإبداعيتين : القديمة والمعاصرة.

وفي قصيدة البياتي (إلى الجواهري الذي رحل في عيد ميلاده) ، نجد قصيدة البحتري (السينية)- التي يصف فيها إيوان كسرى – متخفية وراء كل بيت، بل حتى وراء كل شطر أو مفردة من هذه القصيدة، يقول البياتي: (١٥)

في سنوات الضوء والبؤس وجدتُ في مرآته نفسي

خرجتُ من معطفه يافعاً لأحمل الشمسَ إلى الشمس

شعرُكَ كان الزاد والماء في عراقنا الطاعن في الحَبس

تعاقب الطغاة في نفيهبين الغد المجهول والأمس

تساقطوا، وافترسوا بعضهم بعضاً، وكانوا شارة النحس

هل غادر العراقَ عشَّاقُهُ واستوحشتْ مرابعُ الأنس

ويقول البحتري في سينيته : (١٦)

صنتُ نفسي عمّا يدنس نفسي وترفعتُ عن جَدا كلِّ جِبس

وتماسكت حين زعزعني الدهـ ـر التماساً منه لتعسي ونكسي

بُلغٌ من صُبابة العيش عندي طفَّفتْها الأيامُ تطفيفَ بخسِ

ولقد رابني نبوُّ ابن عمي بعد لِينٍ من جانبَيْه وأنس

حضرتْ رحليَ الهمومُ فوجهـ ـتُ إلى أبيض المدائن عَنْسي

أتسلّى عن الحظوظ، وآسى لمحلٍّ من (آل ساسانَ) دَرْسِ

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 43 8/8/10 10:58:01 AM

والقصيدتان طويلتان ، حيث تتألف سينية البحتري من ستة وخمسين بيتاً، أما سينية البياتي فتتألف من اثنين وعشرين بيتاً، وقد حاولنا اجتزاء بعض الأبيات من كل منهما حتى لا نطيل. وتشير القراءة التحليلية إلى أن فاعلية التناص الأسلوبي هنا، لا تقوم على إيراد مقطع منقول أو مقتبس من سينية البحتري، بل على استحضار لغة تلك القصيدة وإيقاعها، فالمتلقي منذ أن تقرع أسماعه الكلمات: نفسي، الشمس، الحبس، النحس، الأنس ... قافياتها المتكررة ، يستحضر مباشرة سينية البحتري.

وثمة إحصاء لقوافي سينية البحتري التي يكررها البياتي، يوضحه الجدول الآتي :

القافية لدى البحتري	البيت	القافية لدى البياتي	البيت
شمس	٣٠	شمس	٢
حُبس	٥١	حَبْس	٤
أمْس	٤٨	أَمْس	٥
نحْس	٣٨	نحْس	٦
أنْس	٩	أنْس	٧
رَمْس	١٩	رَمْس	٩
نَفْس	٣٢	نَفْسي	١٠
حسِّي	٤٥	حسِّ	١١
دَرْس	١٢	دَرْس	١٢
مَسّي	٧	مَسّ	١٦
بَخْس	٣	نَخْس	١٧
شمس	٣٠	شمسي	١٨
حَدْسي	٣٤	حَدْسي	١٩
قُدْس	٤١	قُدْسي	٢١
عُرْس	٢٠	عُرْس	٢٢

وجلي من خلال الجدول السابق أن خمس عشرة قافية من سينية البحتري ، قد تسربت إلى سينية البياتي ، مما يعني عمق التفاعل والتشاكل، بين هاتين القصيدتين المعارضة و المعارَضة ، من حيث البنية الإيقاعية الخارجية، المتمثلة بحرف الروي(السين)، ومن حيث البنية الإيقاعية الداخلية، المتمثلة بتكرار بعض ألفاظ سينية البحتري وقوافيها وتراكيبها وجرس ألفاظها. وهذا ما أسهم في إثراء نص البياتي الشعري، وتلقيحه بجرعات لغوية بنائية، أسهمت في تشكيل قصيدته تشكيلاً جديداً في المضمون، قديماً في البنية أو التركيب، وهذا ما يحققه التناص الأسلوبي.

وصفوة القول : إن التناص الأسلوبي لدى البياتي يظهر في أشكال متعددة، أبرزها :

١- اعتماد أسلوب السرد الحكائي الذي تعتمده بعض القصص الشعبية، وخاصة ألف ليلة وليلة، وذلك كما في قصيدة (الأمير السعيد).

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 44 8/8/10 10:58:02 AM

٢- تكرار لازمة معينة من لوازم الفنون أو القصص الشعبية، وذلك كما في قصيدتي (الأمير السعيد) و (عذاب الحلاج/ فسيفساء).

٣- استخدام أسلوب شعري معين كالرباعيات ، وذلك كما في قصيدتي (ثلاث رباعيات) و(تسع رباعيات)، أو اللزوميات، كما في قصيدة (محنة أبي العلاء / لزومية).

٤- اعتماد الجرس الموسيقي لقصيدة معينة ، وذلك كما في قصيدة (العودة من بابل).

٥-محاكاة وزن قصيدة سابقة أو قافيتها، و ذلك كما في قصيدتي (مرثية إلى محمد شمسي) و(إلى الجواهري الذي رحل في عيد ميلاده).

ولعل الوظيفة الفنية التي يحققها التناص الأسلوبي تكمن في محاولته نقل المتلقي إلى أجواء النص المستحضَر كليـةً، بحيث يشعر المتلقي وكأنه أمام هذا النص مباشرة، من دون أن يكون هنالك وسيط بينهما، وذلك على الرغم من تباعد الزمان والمكان بين المتلقي والنص الغائب. كما يسعى التناص الأسلوبي إلى الاستفادة من اللغة السحرية العميقة التي تتمتع بها بعض النصوص الشعرية أو النثرية السابقة .

الحواشـي:

(١) الديوان ٢١٥/١ – ٢١٦.

(٢) الديوان ١٣/٢ –١٤.

(٣) ينظر : وهبة . مجدي (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) ص ٢٨٠ و ٣٠٤.

(٤) الديوان ٤٢٢/١.

(٥) الديوان ٩٥/٢ – ٩٧.

(٦) صبحي. محيي الدين (الرؤيا في شعر البياتي) ص ٢٦٨.

(٧) الديوان ٢/ ٧٨.

(٨) السيّاب. بدر شاكر (الديوان) دار العودة، بيروت، ١٩٩٥، ٤٧٦/١ – ٤٧٨.

(٩) الديوان ٣٥/٢.

(١٠) حسين .طه ،والأبياري. إبراهيم (شرح لزوم ما لا يلزم) ١٨٣/١ –١٨٥.

(١١) البياتي (البحر بعيد أسمعه يتنهد) ص ٨١.

(١٢) الخطيب التبريزي. أبو زكريا يحيى بن علي (شرح المعلقات العشر) تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق،ط١، ١٩٩٧ ص٢٠٨ وما بعدها.

(١٣) هرٌّ: هو السنور، جَنيبٌ: مجنوب، عطفَتْ: انصرفت وتوجهت، اتقاها باليدين : استقبلَها بالخدش. ينظر: قباوة (شرح المعلقات العشر) ص ٢٢٥.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 45 8/8/10 10:58:03 AM

(١٤) الغُرة: البياض في الجبهة، اللبان : الصدر، تسربل: صار بمنزلة السربال. ينظر: قباوة (شرح المعلقات العشر) ص ٢٤٥ – ٢٤٦.

(١٥) البياتي (البحر بعيد أسمعه يتنهد) ص ٥٧–٥٨.

(١٦) البحتري (الديوان) ١١٥٢/٢ – ١١٦٢.

المصادر والمراجع

أ – المصادر

– البياتي. عبد الوهاب:

البحر بعيد أسمعه يتنهد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

الديوان ، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٩٠.

ب – المراجع

–البحتري:

–حسين. طه، والأبياري. إبراهيم:

الديوان، تحقيق: محمد كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.

شرح لزوم ما لا يلزم ، دار المعارف، القاهرة، بلا تاريخ.

–الخطيب التبريزي. يحيى بن علي:

شرح المعلّقات العشر، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٧ .

–السيّاب. بدر شاكر:

الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٩٥.

–صبحي.محيي الدين:

الرؤيا في شعر البياتي ، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٨٦ .

–وهبة. مجدي، والمهندس.كامل:

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤ .

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 46 8/8/10 10:58:03 AM

مقالات

الإنسانية.. تنتصر

منى الشافعي

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 47 8/8/10 10:58:04 AM

الإنسانية.. تنتصر!

بقلم : منى الشافعي
(الكويت)

أعجبتني قصة ذلك الصحافي الذي كان بطلاً لأحد الأفلام الأجنبية التي شاهدتها منذ فترة.. يبدأ الفيلم مع دخول ذلك الصحافي على مديرة التحرير لتطلب منه تغطية ذلك الحدث السياسي المهم الذي يقام في المدينة عصر ذلك اليوم، منوهة بأنه أنشط صحافي ميداني في الصحيفة.

يستمر الصحافي جاك بعمله الميداني اليومي، لكنه لم يكن مرتاحاً له.. فهو إنسان عاطفي يكره الأحداث السياسية العقيمة، والدبلوماسية العالمية المتغيرة.. يكره الحروب والدمار.. يبغض القتل وتعدد صوره.. يحتقر جرائم السرقات والسطو والفساد وغيرها، وكل هذه الأمور اللاحضارية التي يضطره عمله لتغطية أحداثها المثيرة.

بعد مرور عام على عمله في هذا المجال الإعلامي الميداني، شعر بالغثيان والضيق وزامله الإرهاق والتعب النفسي والجسدي مما يدور في ساحة الأحداث المؤلمة والموجعة.. وبالتالي قرر أن يبدأ بكتابة عمود صحافي أسبوعي عن مواضيع أخرى مختلفة.. لم تستحسن الفكرة مديرة التحرير، لكنها وافقت بشرط أن يعود إلى عمله بصحافة الميدان خلال شهرين أو ثلاثة، اعتبرتهم راحة وتجديد نشاط له.

بدأ جاك بكتابة عموده الأسبوعي، وأول موضوع كتبه، هو علاقته اليومية الحميمة وتعلقه اللامحدود بكلبه المدلل «هوني» الذي أصبح أحد أفراد أسرته الصغيرة، فكتب بإسهاب عن عادات ذلك الكلب الغريبة ومتطلباته، و بعض أطرف حكاياته العفوية اليومية وخاصة مع قطة ابنه الصغيرة الجميلة.

الأسبوع الثاني، خصص عموده لخلافاته الخفيفة الصباحية التي تحدث له مراراً مع زوجته الموظفة الموزعة بين عملها وتربية طفليهما التوأم.. تطرق بكل بساطة عن دوره في إعداد وجبات الطعام للأطفال وتغيير الحفاظات.. ثم التوجه إلى السوبر ماركت القريب لشراء احتياجات المنزل الضرورية اليومية، وذلك قبل ذهابه إلى عمله.. وبين

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 48 8/8/10 10:58:05 AM

هذه الواجبات كيف كان الخلاف يندس بخفته، ليتصاعد بحدته، ولا تنطفئ شرارته إلا بقبلته الحنونة الدافئة لزوجته الرقيقة.. كتب عن هذه الخصوصية بكل شفافية وصدق.. وهكذا ينتهي العمود الأسبوعي بأحلى وأجمل قبلة بين زوجين.

في الأسبوع الثالث، كتب عن تلك الحفلة الأسبوعية المشتركة التي يقيمها جيران الحي متعاونين في الإعداد والتحضير، والتي تقام في حديقة أحدهم في الهواء الطلق.. تحدث بكل صدق عن أكثر الجيران شراهة في الأكل والشرب.. ثم تحدث بجرأة عن صديقه مايكل الذي يقوم عادة بعملية الشواء، وبالحديث المطوّل عن زوجته المزعجة وأعمالها المؤذية، وهو يضحك ويلتهم الشواء.. ثم ينتقل جاك إلى وصف جمال إحدى الجارات التي تتحرك بخفة وغنج ودلال وهي تحضّر وتخلط السلطة اللذيذة، وكيف كانت عيون الرجال تتقافز لتستقر على جمال جسدها وهفهفة شعرها المنفلت على كتفيها.. ثم تحدث بكل الحب عن الصغار وهم يتراكضون ويتقافزون ويتعاركون ويلهون بخراطيم المياه، ومرحهم البريء مع القطط الجميلة والكلاب الأجمل.. أما صياحهم وصراخهم وبكاؤهم فكانت أجمل سمفونية على قلوب الأهل والأصحاب.

ركز جاك على الأحاديث الذكورية التي دارت بجدية حول الأسرة والأبناء والتعليم والرعاية الصحية والضرائب والرياضة، لكنه لم يذكر أبداً أن الرجال تحدثوا في السياسة العامة أو الخاصة ، ولا عن البورصات العالمية، ولا عن مجالس الشيوخ والنواب.. يبدو أنهم تركوها لأهلها وصناعها فهي آخر همومهم.

في عموده الرابع يكمل جاك حديثه عن تلك الحفلة الأسبوعية، حيث يعترف بأنه كان يسترق السمع لأحاديث الزوجات وهمساتهن الأنثوية وأسرارها، وضحكاتهن، ويؤكد أن أغلب أحاديثهن كانت عن أزواجهن وتلك الخلافات التي تدور عادة بينهم.. كما التقط حديثهن عن صرعات الموضة بينما كُنّ يرتدين أبسط الثياب، وركز على أحاديث النساء التي لا تنتهي عن جراحة التجميل وأنواعها وتطويرها، والأهم مصاريفها الباهظة التي تشفط ميزانية الأسرة بلحظة مجنونة.

أما حديثهن عن فن الطبخ ووجبات الريجيم ذات النتائج غير الفعّالة؛ لأن أجسادهن لا تزال تحمل أوزاناً إضافية لا يستهان بها، فقد كان جدياً ومشوقاً.. لم يخجل جاك وهو يتحدث بكل صراحة وجرأة عن الحكايات ذات الخصوصية الأنثوية التي أثارتها الزوجات كالوشم الذي رسمته إحداهن في أماكن من جسدها لا تعنينا.. وعن الزوجة التي تركها زوجها لأخرى أصغر منها سناً وأسبابه وما تبعه من أحداث معقدة.

وفي عمود جديد كتب عن حادثة ابنة الجيران التي صدمتها سيارة، كان يقودها مراهق في الصباح الباكر، بينما كان هو يفتح نافذة غرفته ليستنشق هواء الصباح العليل.. وكيف أنه أسرع لمساعدة الفتاة، بطلبه الإسعاف والشرطة.. وفي أحد أعمدته الأسبوعية تطرق إلى خطبة أحد الجيران الذي يعمل سباكاً وزواجه من فنانة مسرحية مشهورة ومعروفة في المدينة، وقصة حبهما الرائعة.. وفي عمود

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 49 8/8/10 10:58:06 AM

آخر كتب عن صديقه الذي طلب سلفة بنكية للبدء بعمل مشروع تجاري صغير بمشاركة أحدهم، وذلك دون علم زوجته وأخذ رأيها في الموضوع.. وكيف أن هذا التصرف يعتبر شبه محرّم وغير مقبول ولا لائق، لأن الحياة الزوجية عندهم عبارة عن مشاركة في كل شيء.. وهكذا ظل جاك يكتب عن أحوال العامة.

خلال هذه الفترة البسيطة انهالت على الصحيفة عشرات الرسائل تطالب بأن يتحول العمود الأسبوعي إلى عمود يومي نظراً للإقبال الجماهيري على قراءته.

وهكذا وعلى غير ما توقعت مديرة التحرير، وبعد نجاح هذه التجربة، ونزولاً عند رغبة القراء، أصبح جاك صاحب عمود يومي مطلوب وناجح.. فأخذ يكتب للعامة من الناس بكل نشاط وحيوية وحركة يومية مستمرة بوعي تام وذكي لما يريده الإنسان.. فاستمر يعرّي الواقع اليومي ومظاهر الحياة الاجتماعية وصورها المختلفة بدءاً من أسرته وعائلته، زملاء عمله، محيطه ومدينته الصغيرة، ويتعرض بكل صدق وشفافية لحياة الفرد اليومية المتنوعة التي تتأرجح بين الهموم والأحزان والفرح والمسرات وتستقر على الرغبات والطموحات والمتطلبات.. وهكذا بمهاراته الصحافية وموهبته المتميزة أخذ يصور هذه التنوعات الحياتية ويضيف عليها لمسته السحرية وشفافيته الجميلة وأسلوبه الجذاب السلس البسيط الذي يريح القارئ ويمتعه.. وبهذا استطاع أن يؤثر في قلوب وعقول القراء الذين أحبوه وشجعوه على الاستزادة وساهموا في نجاحه.

وفي أقل من عام أصبح جاك كاتب عمود صحافي مشهور ومعروف ومحبوب في مدينته من مختلف أطياف المجتمع.. وهذا ما كان يطمح إليه ويسعى نحوه في عالم الإعلام المقروء.. والأهم ازدادت مبيعات الصحيفة، ورفعت أسهم الشركة المالكة في البورصة إلى ٦ نقاط.

هذا دليل على أن الإنسانية هي السحر الذي يجذب الناس الذين يعشقون من يعبر عن أحاسيسهم بدقة وصدق وشفافية ويلامس بكتاباته قلوبهم، ويفجر مشاعرهم الغافية.

لم تنته قصة جاك، فبعد هذا النجاح الباهر .. بدأ بكتابة القصة القصيرة التي أصبحت تعبر عن الإنسان وتتحدث بلسانه، تنثر أفراحه على الدنيا وتوصل أوجاعه للآخرين.. ولقد كان ذكياً يعي جيداً كيف يتعامل مع الإنسانية النقية بعيداً عن المنغصات والمشاكل والهموم الثقيلة التي ترهق تفكير الأفراد وتعطل أذهانهم.. وهكذا أصبحت حياة جاك الإبداعية الجديدة من نجاح إلى آخر وازدادت شهرته عندما أخذ يطبع مجموعاته القصصية وتنفد طبعاتها من الأسواق في فترة قصيرة.

* بالمناسبة قصة الفيلم مأخوذة عن قصة حقيقية.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 50 8/8/10 10:58:07 AM

مسرح

عناصر الإخراج في مسرح أنتونين آرتو

د. شريف حمد

مجلة البيان - العدد 475 - فبراير 2010

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 51 8/8/10 10:58:07 AM

عناصر الإخراج في مسرح أنتونين آرتو

بقلم: د. شريف حمد
(مصر)

مقدمة

إن العملية المسرحية ومنذ نشأتها وتأسيسها في اليونان القديم، وحتى عصرنا الراهن، وهي في حالة تفاعل مستمر ومتجدد، شكلاً ومضموناً. سواء أكان ذلك بفعل التقدم الحضاري أو تغير المفهوم الديني والفلسفي، مما أدى إلى ظهور نظريات ومفاهيم جديدة لماهية المسرح وفلسفته ودوره في الحياة الإنسانية بشكل عام. وهذا أدى ويؤدي إلى توالي ظهور تجارب مسرحية تمثل ومضات تنير الطريق للبعض، وتجعل البعض الآخر يقف متسائلاً عن ماهية جدواها في ظل الأزمة التي يعيشها المسرح اليوم (مسرحنا العربي خاصة) ومهرجان القاهرة للمسرح التجريبي خير شاهد، بين مؤيد ومعارض من رجال المسرح والنقاد على حد سواء.

ومحاولات التجديد المسرحية لازالت قائمة ومستمرة، وتنوع التيارات والمذاهب والأساليب المسرحية دليل يؤكد على حيوية المسرح وشبابه الدائم، «فيوجينو باربا» وهو أحد أعلام التجريب في المسرح المعاصر يقول: «نعتقد أن المسرحيين منذ أسخيلوس، كانت لديهم الرغبة في الخروج عن الأطر الصارمة للمسرح، ولكنهم لم يملكوا الجرأة على ذلك، ومهمتنا هي أن نحقق أمنيتهم الخفية تلك(١).

إن مهمة المسرحيين في ممارستهم للعملية المسرحية هي التعلم والاستفادة من تلك التجارب، آخذين منها ومطورين فيها ليبقى المسرح وأبداً هو أبو الفنون وحياة دائمة متجددة الدماء.

وأحد هذه التيارات الجديدة في المسرح ما أحدثه «أنتونين آرتو»- زعيم المتمردين في المسرح كما وصفه البعض- بما أسماه مسرح القسوة. فمن هو أنتونين آرتو؟ وما هو مسرح القسوة؟ وما هي عناصر العرض التي يقوم عليها؟ تساؤلات سنحاول الإجابة عنها.

أنتونين آرتو

«ولد في مارسيليا ١٨٩٦، صعد خشبة المسرح للمرة الأولى ممثلاً في مسرح الروائع،

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 52 8/8/10 10:58:08 AM

ثم يجد في أتيليه «شارل ديلان» الفرصة ليلعب كثيراً من الأدوار، ثم ليضع تصميماً ويكون رائعاً لمسرحية دي لاباركا «الحياة حلم»(٢).

كان «آرتو» يحلم بمسرح مختلف كل الاختلاف عن المسرح الفرنسي القائم حينذاك، فانضم لرواد حركة «السيريالية» ويؤسس مع «روجيه فيترك» مسرح «ألفريد جاري»، وكان « عضواً بارزاً في المسرح الطليعي الفرنسي بين الحربين العالميتين، وذلك المسرح الذي عادى كلاً من الطبيعة والواقعية اللتين تبناهما العديد من سابقيه(٣).

ومصطلح «الطليعة» أصبح مصطلحاً له حضوره الواسع.. « حتى أنه بات يلصق – وبشكل انتقائي- بأي نمط من أنماط الفن يناقض ما هو تقليدي من حيث الشكل، وفي أبسط معانيه يؤخذ المصطلح أحياناً باعتباره وصفاً لما هو جديد في زمن ما- ذلك الجديد الذي يمثل أبعد حد يمكن أن تصل إليه التجربة الفنية»(٤).

يقدم إبراهيم حمادة في كتابه «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية» تعريفاً للمسرح الطليعي: المصطلح فرنسي الأصل ويشير معناه إلى القيادة الجديدة في الحقل المسرحي، ويدل على الحركة التجديدية التي كانت تتجه نحو تحقيق مزيد من التحرر من التقليديات المسرحية في النصف الأول من القرن الحالي، وقد يدل المصطلح إجمالاً على الكتابات المسرحية الجديدة التي تتضمن تجديدات في الشكل والحرفية... وقد تكون مصطلحات الطليعة، واللامعقول، والجديد، ثلاثة مسميات لمدلول واحد.

ففي معرض دراساتهم المختلفة للمسرح الفرنسي المعاصر بمؤلفيه يونسكو، وبيكيت، وأدامـوف، وجينيه، استخدم ليونار برونكو المصطلح الأول، ومارتن أسلن المصطلح الثاني، وجيه سيرو وغيره المصطلح الأخير»(٥).

كما ارتبط اسم «آرتو» بمسرح اللامعقول نظراً لكتاباته ومفهومه للمسرح، وتتجلى أهمية آرتو بالنسبة لمسرح اللامعقول في كتاباته النظرية التي جمعها عام ١٩٣٨ بعنوان (المسرح وقرينه) «وكانت رؤيته للمسرح كنبع للسحر الجمال والإيحاء الأسطوري، واحدة من أهم الرؤى وأخطرها أثراً في تاريخ المسرح الحديث»(٦). وقد رفض «آرتو» المسرح السيكلوجي والمسرح الذي يقص قصة، وطالب بالعودة إلى الأسطورة وسحر الشرق للتعبير الجريء عن أعمق النزعات المعتملة في العقل البشري وهو ما يسميه بـ(مسرح القسوة) وطالب بأن يكون التمثيل متطرفاً، فلا قائمة للمسرح إلا منذ اللحظة التي يبدأ فيها المستحيل»(٧). ورغم أن آرتو وضع اللبنة الأولى لكثير من الأسس التي قام عليها مسرح اللامعقول إلا أنه لم تتح له الفرصة المناسبة ليضع نظرياته موضع التنفيذ.

مسرح القسوة

يرمي هذا الاتجاه-كما عرفه صاحبه «آرتو»-إلى إغراق المتفرج في جو أشبه بجوالطقوس الدينية، إلا أنه في المسرح يتكون من الحركة والإيحاء، والضوء والصورة والإيقاع والصوت وذلك بهدف: تحريك وإقلاق أعمق وأدق غرائز هذا المتفرج وانفعالاته المكظومة في لا

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 53 8/8/10 10:58:09 AM

شعوره، فقد أحس بأن البناء اللفظي في المسرح الأدبي التقليدي غالباً ما يجذب العقل الواعي لدى المتفرج بينما يهمل اللاوعي، وعلى هذا حاول» آترو» أن يقلل من أهمية «الكلمة» إلى القدر الذي تصبح فيه مجرد رمز أو فكرة. إن معنى الكلمة بالنسبة له ليس هو الشيء الهام، وإنما الهام هو مادتها كالصوت المؤثر في الحواس العضوية، وإذاً فالكلمة- بهذا- قد أصبحت «شعراً في فراغ، وأن وجودها هو نفسه كوجود الديكور والأزياء والحركات والإضاءة فوق المسرح، فإن النص الأدبي لم يعد هدفاً في حد ذاته، وإنما يشكل نقطة انطلاق المخرج، «كانت غاية مسرح القسوة هي تحرير شعور الإنسان والكشف عن حقيقته البدائية التي تتجلى في رغباته العنيفة وانفعالاته القاسية التي تكمن تحت الواجهة الحضارية التي يختفي خلفها إنسان العصر الحديث. أما تحقيق ذلك فيتم .. « عن طريق الرجوع إلى مصادر المسرح الأسطورية والشعائرية، والهجوم على دفاع الإنسان عن لغته وأفكاره ومؤسساته الاجتماعية والدينية»(٨).

إن «آرتو» كما ذكر في كتاباته يريد أن .. «يحل شعر جديد محل شعر اللغة... أن أي مسرح يخضع الإخراج فيه لسيطرة الكلمة هو مسرح أحمق، مسرح مجانين... وعلى ذلك فإن البحث عن الكيان الميتازيقي للغة المنطوقة، يجعل اللغة تعبر عما لا تستطيع التعبير عنه عادة... ويمنحها القدرة على تحقيق المعاني الملموسة ويتيح لها فرصة التواؤم مع الفراغ الكوني... إنه يعيد إليها في النهاية معانيها المجردة المطلقة وقدرتها على التأثير»(٩).

لقد رفض الأخلاق الغربية والعقلانية من أجل سحر بدائي ولغة محض مسرحية... « غير أدبية مستلهمة من مسرح الشرق الأقصى في التعبير الإيمائي والحركة والأصوات»(١٠).

إننا نجد في مسرح «آرتو» أكثر الأشكال المسرحية تطرفاً وهو .. «الذي يسعى إلى احتواء المتفرج بشكل تام في الفعل الدرامي، وتأسيس نوعاً من التواصل المباشر من خلال مستوماً من الاستغراق الجسدي الذي يؤثر بشكل مباشر وعميق على حساسية المتلقي، وذلك من خلال أعضاء الجسد، ويخلق حالة من التلقي تتداخل فيها الحواس جميعاً»(١١).

وعندما يتم طرح مسألة استخدام الطقس في الدراما المعاصرة أو اكتشاف الوظيفة الطقوسية البدائية للمسرح، فإن اسم «آرتو» يقفز على السطح، على الرغم من أنه يصعب الزعم بأن آترو كان أول من بدأ هذا الاتجاه إلا ..» أن تركيزه على الأحلام والمستويات البدائية من النفس الإنسانية يمتد ليشمل الأصول الهمجية والثقافة البدائية إلا أن آترو كان رائداً في بحثه عن صيغ مسرحية ليست فقط غير أوروبية، وإنما بعيدة أيضاً عن الحضارة»(١٢).

لقد كان «آترو» يهتم باستثارة المتفرج والإحاطة من جميع الجوانب، فالفعل المسرحي يتم تقديمه بدرجة من العنف تجعل المشاهد يخرج من لا وعيه، نزعاته البدائية والهمجية، تجعله أقرب إلى الهذيان، وهذا الهذيان يتسم بالقدرة على التفشي والعدوى فيستثير أنماط السلوك القهرية في المجتمع ككل، وذلك من خلال تلك النسبة الضئيلة من مجموع سكان

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 54 8/8/10 10:58:10 AM

المجتمع التي تحضر إلى مسرح «آرتو» والمشابهة التي يطرحها « آرتو» هنا بين الهذيان والطاعون، فالهذيان كما يتصوره يشكل «حرية روحية» تعمل على تذويب كل «الأشكال الاجتماعية»، وهو يتفشى دون فئران ودون ميكروبات ودون اتصال مادي بين الناس.

إن تلك الصلة التي يضعها «آرتو» في تلك المشابهة المجازية بين الجسدي والروحي تعد سمة أساسية في منحى «آرتو» المسرحي، «فالميتافيزيقيا تجد طريقها إلى الذهن من خلال الجلد، لذلك يتم «تجسيد ديناميات الوعي في إيقاعات مشهدية، أيضاً فإن الهارمونيات الخطية للصورة تؤثر في العقل بشكل مباشر»(١٣). وقد نادى «آرتو»...» بتطوير لغة طقوسية للمسرح من خلال إعادة اكتشاف العلامات الجسدية الكونية» أو ما يسميه «آرتو» بالعلامات الهيروغليفية وذلك في حين يتم إعادة صياغة التعبيراللفظي في صورة تعزيم.. مع إضافة تيمة أساسية اشتغل عليها «آرتو» وهو القلب بين الشر والخير»(١٤).

لقد فعل «آرتو» ما فعله «جاري» عندما كتب مسرحية «الملك أوبو» فقد رجع إلى أكثر أشكال المسرح بدائية. (فالمسرح في رأيه كان يتمثل في بدايته الصورة المثلى للمسرح) لكنه شرع يتطور إلى ما هو أسوأ نتيجة لما أصابه من دنس المجتمع المتمدن، وقد أدرك «آرتو» أن المسرح كان في بدايته الوسيلة التي عبر الناس من خلالها عن أحاسيسهم اللاشعورية... عن ماهية وجودهم الغامضة التي لا تخضع للعقل أو المنطق...» فكان عليه أن يبدأ خطته في العمل بهدم المسرح

ارتبط اسم «آرتو» بمسرح اللامعقول نظراً لكتاباته ومفهومه للمسرح، وتتجلى أهمية آرتو بالنسبة لمسرح اللامعقول في كتاباته النظرية التي جمعها عام 1938 بعنوان (المسرح وقرينه) «وكانت رؤيته للمسرح كنبع للسحر الجمال والإيحاء الأسطوري، واحدة من أهم الرؤى وأخطرها أثراً في تاريخ المسرح الحديث.

القائم، فأعلن تمرده على كل ما يمثله المسرح المعاصر، وعلى النظرية الدرامية الحديثة»(١٥).

عناصر الإخراج في مسرح أنتونين آرتو

أولاً: التفسير والتصور

هو بشكل عام الصورة الذهنية الناتجة عن فهم المخرج للنص المسرحي أثناء معايشته وتوصله إلى رؤيا ناتجة عن فهمه لهذا النص وهي مرحلة تعرف باسم (التجربة الانفعالية الجمالية) وهي الانطلاق الكامل لأجنحة الخيال لدى المخرج، وعليه أن يسجل كل ما يتخيله على النص أثناء معايشته الأولى لأنها لحظات لن تتكرر، يأخذ منها فيما بعد ما يناسب العمل. ثم تأتي مرحلة (التهذيب) وهي انتفاء مكونات هذه التجربة بما لا يتعارض مع واقع النص، وهي مرحلة استقرار وتأمل وقياس المخرج لتصوراته من واقع النص. ورؤية المخرج التي أوجدت هذا التصور تحمل في طياتها ملامح خاصة به، وهذه الملامح على مر العديد

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 55 8/8/10 10:58:10 AM

عندما يتم طرح مسألة استخدام الطقس في الدراما المعاصرة أو اكتشاف الوظيفة الطقوسية البدائية للمسرح، فإن اسم «آرتو» يقفز على السطح، على الرغم من أنه يصعب الزعم بأن آترو كان أول من بدأ هذا الاتجاه إلا..» أن تركيزه على الأحلام والمستويات البدائية من النفس الإنسانية يمتد ليشمل الأصول الهمجية والثقافة البدائية إلا أن آرتو كان رائداً في بحثه عن صيغ مسرحية ليست فقط غير أوروبية وإنما بعيدة أيضاً عن الحضارة.

من الأعمال الفنية تولد الأسلوب، لكن الوضع يختلف عن «آرتو» فهو يقول: (لن نمثل مسرحيات مكتوبة): لكننا سنحاول أن نقوم بمحاولات في الإخراج المباشر حول الموضوعات والوقائع والمؤلفات المعروفة»(١٦).

ومن هذا المنطلق نجد أن التفسير والتصور عند «آرتو» له منحى آخر مختلف وهو لا يستند إلى نصوص مكتوبة، وإنما يستعيض عنها بنوع من اللغة تتراوح بين الحركة والفكرة، إن «آرتو» لا يمثل مسرحيات مكتوبة. «لكل عرض أن يتضمن عنصراً طبيعياً... فيزيقياً، موضوعاً يحس به الجميع، صرخات وآهات، أشباح ورؤى ومفاجآت وترتيبات مسرحية من كل الأنواع»(١٧).

إن اللغة النموذجية التي يبحث عنها «آرتو» ستنصب في الإخراج.» لا على مجرد اعتبار درجة انكسار النص على خشبة المسرح، بل باعتباره نقطة انطلاق الخلق المسرحي كله. إن استخدام هذه اللغة وتناولها ستذيبان الازدواجية القديمة بين المؤلف والمخرج باستبدالها بخالق فريد من نوعه تقع عليه مسئولية مزدوجة: العرض والعقدة»(١٨).

ويقول «آرتو»: «إن تضع حداً لاستعباد النص للمسرح ونعثر ثانية على فكرة لغة وحيدة تقع في منتصف الطريق بين الحركة والفكرة، بدلاً من أن نرجع إلى نصوص تعتبر نهائية مقدسة، ولا يمكن تعريف هذه اللغة إلا بإمكانيات التعبير الديناميكي في الفضاء، وهو تناقض إمكانيات التعبير بالكلمة داخل الحوار.. يمكن أن ينتزع المسرح من الكلمة أيضاً إمكانية التفتح خارج الكلمات»(١٩).

إذا فإن التفسير والتصور عند «آرتو» يتم من خلال البرنامج الذي يضعه المخرج دون أعتبار للنص؛ وإنما هو تجميع مجموعة من الاقتباسات لعمل ما من زمن شكسبير ومسرحية ذات حرية شعرية متطرفة ومقتطفات من (ذو اللحية الزرقاء) وقصة سقوط القدس وفق تاريخ الكتاب المقدس... وهكذا يتم البرنامج.

ثانياً : الأسلوب

الأسلوب هو «الطريقة».. الكيفية التي يستخدمها الفنان للتعبير عن فنه من خلال أدواته، والأسلوب في مسرحية ما لابد أن يكون واحداً في كل عناصر العرض مجتمعة»(٢٠).

ومن هنا نرى أن مسرح «آرتو» (القسوة-

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 56 8/8/10 10:58:11 AM

النشوى) قد حمل ملامح ومحتوى فلسفة «آرتـو»، وجـدد أسـلوبـه الـذي هـو من سماته كبت اللغة المحكية، ومنح الكلمات الأهمية التي تملكها في الأحلام، والبحث عن وسائل لتسجيل هذه اللغة وانتمائها إن كان موسيقياً أم رموز شفروية، إن لغة الشفرة والتكييف الموسيقي ستكون لها قيمة ثمينة كوسيلة لتكييف الأصوات. إن المهمة الرئيسية لهذه اللغة إشعال النيران إشعالاً خاصاً ويمكن تصنيف تعابير الوجه- اللامحدود السجينة في أشكال الأقنعة بحيث تستطيع المشاركة بصورة رمزية ومباشرة ونهائية في هذه اللغة المحسوسة. كتب «آرتـو» يقول:» إنني أزعم أن للحواس شعراً كما أن للغة شعراً، هذه اللغة الحسية الفيزيقية التي أعينها هي حقاً لغة مسرحية بقدر ما تستطيع أن تعبر عن أفكار لا تطولها اللغة المنطوقة... وكل شعور صادق هو في حقيقته غير قابل للترجمة، والتعبير عنه خيانة لـه.. لهذا فكل صـورة أو استعاره أو تكوين يسدل القناع على ما يمكن أن يسفر عنه فهو أعنى بالدلالة الروحية من وضوح الكلمات وقدرتها على التحليل..» (٢١).

إن هـذه الحـركـات الـرمـزيـة والأقـنـعـة والمـواقـف، وهـذه الحـركـات الـفـرديـة والجماعية تكون معانيها التي تعد جزءاً مهماً من لغة المسرح المحسوسة، الحركات والإيمائات والمواقف العاطفية، وكل زلات الفكر واللسان، بكل تلك الرسائل يمكن إطهار ما يسمى بعجز الكلمة وبالتالي يظهر ثراء التعابير.

(أ) الأسلوب من حيث المضمون

يختار مسرح القسوة موضوعات وتيمات تتطابق مع اضطرابات عصرنا وعدم استقراره. ولا يتخلى عن الأساطير والحياة الحديثة تخلياً تاماً وإنما يفعل ذلك بطريقة خاصة، وتكون هذه التيمات كونية شمولية مفسرة وفقاً لأقدم النصوص المقدسة المستخلصة من علم نشأة الكون. كما يتوجه مسرح القسوة إلى الإنسان الشامل وذلك لإثارة الذهن ليلعب دوره، وينهض واقع الخيال والأحلام على حد سواء.

(ب) الأسلوب من حيث الشكل

مطالبة المخرج وليس النص بتجسيد تلك النزعات القديمة، ونقل هذه التيمات إلى المسرح وتجسيدها بالتعبيرات والحركات قبل صبها في كلمات.

- الالتحاق بالدراما الشعبية القديمة التي جربها الفكر وأحس بها، متجاوزين تشويه اللغة وحواجز الكلمة.

- إقامة المسرح على العرض.

- استخدام المستويات الممكنة كلها، وكل الدرجات المنظورة في العمق والارتفاع.

- التأكيد على علاقة الزمن بالحركة.

- إضافة أكبر عدد ممكن من الحركات، أكبر عدد ممكن من الصور والمعاني المتصلة بهذه الحركات.

- لا يكون العرض إمتاعاً للعين أو الأذن بقدر الإفادة السرية لإمتاع النفس.

- الاعتماد على لغة مادية أصلية ذات إشارات، لا كلمات والدخول في كمية الحركات والصور المنظمة لوقت ما، الصمت والإيقاع والاضطرابات المؤلفة من أشياء وحركات إيمائية.

ثالثاً: المتفرج

إن المتفرج يأتي للعرض المسرحي وهو

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 57 8/8/10 10:58:12 AM

إن جوهر مسرح «آرتو» يخاصم الحياة الحديثة ويعادي قيم الحضارة الغربية، وينادي بضرورة القيام بعمل «متطرف» يتجاوز كل الحدود ويغير المعادلات القائمة. وعلى أساس أن الروح البدائية سابقة على منطقية الإنسان وعقلانيته.

مهيأ لتقبيل هذا الواقع الفني ويتفاعل معه ويتخيله على أنه واقع معاش، وعلى المخرج أن يعي هذا التأهيل النفسي للمتفرج.

(التجربة الجمالية للمتفرج) هي رؤية المتفرج لما حوله بالمسرح وتفاعله مع ما يراه وما يسمعه، وهي المرحلة التمهيدية للمعايشه لدى المتفرج، كمشاهدة جزء من الديكور أو سماع صوت، فيبقي المتفرج بعض التفاصيل من خياله لعدم معرفته بالموضوع، وهذه التخيلات التي يمر بها المتفرج تصنع لديه التجربة الجمالية.

إن «آرتو» في سبيل تحقيق نحو الخط النفسي واستمرارية المعايشة لدى المتفرج قد ألغى المسرح والقاعة واستعاض عنها بمكان واحد دون حواجز أو فواصل، ليصبح مسرح الأحداث ويضع المتفرج وسط الأحداث ليحيط به من جميع الجوانب للتأثير فيه جسمانياً ونفسياً.

سنهجر صالات العرض الموجودة حالياً، وننتقل إلى مخزن أو حظيرة (جراج) نعيد بناءها وفقاً للأساليب التي أدت إلى إنشاء بعض الكنائس والأماكن المقدسة، ومعابد جبال التبت العليا.. ويجلس الجمهور وسط الصالة، على كراسي متحركة، تمكنه من متابعة العرض الذي يدور حوله»(٢٢).

لقد أراد «آرتو» إعادة صياغة المساحة أو الفراغ المسرحي بما تحتويه من ممثلين وإضاءة وديكور وحركات، وجعل المشاهد في علاقة دائمة بما يشاهده. فمسرح القسوة جلب الاختلاف الحقيقي عن حياتنا العادية على الخشبة الحقيقية غير الملوثة بالأفكار الأخلاقية والثقافية. هي دعوة للرجوع للوعي الفطري بالاشتراك مع الطقوس والسحر المحلي، والسحر لا يفهم كخدع بسيطة، السحر يساعد الفرد على إزالة الحدود بين الجسد والروح.

إن العرض المسرحي في مسرح القسوة يحدث مرة واحدة وإلى الأبد لأنه يمثل طاقة استثنائية تمثل نفسها في لحظتها فقط.

«ولوسف يجبر انتشار الأحداث في فضاء هائل، أو إضاءة كل مشهد وإضاءات العرض المختلفة على الإمساك بخناق الجمهور والشخصيات على السواء»(٢٣).

رابعاً: الإيقاع

هو التنوع والتناغم والتناسق لمفردات العرض المسرحي السمعية والبصرية.. ولذلك على المخرج توظيف هذا التنوع في المفردات البصرية والسمعية في إطار التبرير الدرامي، في خلال الإضاءة (نوعية اللون- درجة اللون- حركة اللون- حركة الضوء) والديكور (اللون- الخط- الكتلة في الفراغ- حركة الشخصيات مع الديكور- حركة الإضاءة مع الديكور- علاقة المستويات- علاقة الخشبة) وكذلك الممثل (تصرفاته- انفعالاته- إحساسه الذي يترجم إلى أشياء محسوسة لدى المتفرج- إيماءاته وإشاراته).

وإيقاع العرض عند «آرتو» ذو شكلٍ وطابع مختلف، وذلك لأن مسرحه بعيداً

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 58 8/8/10 10:58:13 AM

عن الحياة وعن الواقع وعن الاهتمامات المباشرة، وعن الحاضر وأحداثه، وهو لا يقدم مسرحية مكتوبة، ومفردات العرض تقدم بشكل مغاير:

- إلغاء المسرح وانتقاله إلى أماكن أخرى لتقديم العرض.

- انتشار الأحداث في الزوايا الأربع المخصصة للتمثيل.

- وجود أروقة عطارة الممثلين ببعضهم.

- انتشار الأحداث على جميع المستويات الموجودة، ارتفاعاً وعمقاً.

- انفجار نوبة من الانفعالات فجأة.

- استخدام مختلف أنواع الإضاءة ودرجاتها وألوانها للتأثير في المتفرج والممثلين على السواء.

- عدة أفعال تجري في وقت واحد.

- استخدام عناصر الطبيعة كالعواصف والرعد والرياح.

ويذكر «آرتو» أن .. «أجهزة الإضاءة المستخدمة الآن في المسارح لم تعد كافية. وبما أن تأثير النور في الفكر تأثير خاص يدخل في الحسبان، فيجب أن نبحث عن آثار الذبذبات الضوئية، وعن طرق جديدة لنشر إضاءة في شكل موجات أو طبقات»(٢٤).

ثم يعرض للصوت ويطالب بأن يكون صرخات، آهات، انفعالات مفاجئة واستخدام آلات موسيقية قديمة أو مستحدثة لتأثير مباشر وعميق الإحساس. «ندعو إلى البحث عن أنواع من الأصوات والذبذبات لم نألفها من قبل، وتلك صفات لا تملكها الآلات الموسيقية الحالية، مما يدفعنا إلى استخدام آلات قديمة منسية، أوخلق آلات جديدة»(٢٥).

ولتحقيق هذا الإيقاع المغاير والمختلف يستعين «آرتو» بالديكور الذي يحيط بالمتفرج من جميع الجهات، مستخدماً قطع غريبة النسب وماكينات ضخمة وأقنعة هائلة بالإضافة إلى الاستعانة بالأزياء القديمة التي لها غاية شعائرية. وعند تناول الممثل وهو العنصر ذو الأهمية الاستثنائية الذي يعتمد نجاح العرض على جدوى عمله، فإنه يؤكد على الاعتماد على تعابير الوجه اللامحدودة والسجينة في أشكال الأقنعة والتي يمكن تصنيفها ووضع عناوين لها، كذلك استخدام جسد الممثل من خلال الحركات والإيماءات للكشف بشكل غير مباشر عن الاضطرابات الاجتماعية والنزعات بين الشعوب والأجناس والقوى الطبيعية..» أداء الممثل سيرقم من أوله إلى آخره، كاللغة»(٢٦).

ولهذا فإن الممثل سيخضع لتمارين خاصة داخل مختبر آرتو، وفقاً لقواعد وأصول مستمرة من ستانسلافسكي» وقد طورها «آرتو» لمقتضيات توجهه للمسرح وأثره على المتلقي.

إن جوهر مسرح «آرتو» يخاصم الحياة الحديثة ويعادي قيم الحضارة الغربية، وينادي بضرورة القيام بعمل «متطرف» يتجاوز كل الحدود ويغير المعادلات القائمة. وعلى أساس أن الروح البدائية سابقة على منطقية الإنسان وعقلانيته (البدائية هي جوهر الإنسان وحقيقته الأصلية) فإن «آرتو» يرى وجوب استبعاد جميع المفاهيم الفلسفية والعلوم النفسية والنظريات المنطقية من المسرح، وهكذا يطالب «آرتو» بالإنسان البدائي على المسرح، والذي يتصرف بعفوية وغريزية في إطار من «القسوة» وهذا الممثل – الإنسان البدائي.. لا يجيد اللغة لأنها لم تعد تساير حاجات المسرح. هكذا يعادي «آرتو» لغة المسرح ويعتمد على

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 59 8/8/10 10:58:13 AM

لغة الإيماء والإشارة كما يرفض المناظر المسرحية الواقعية... لرفضه الواقعية... ويستعيض عنها بالتماثيل والأقنعة الضخمة والأشياء الغريبة».

إذن مسرح «آرتو»، مسرح يعتمد على المرئيات ولا يعتمد على نص مسرحي ولغة حوار، بل يهدف إلى توليد غيبوبة ونوبات حادة من خلال بث همجية الأحلام في غموض المسرح.

ويبقى «آرتو» ومسرحه، ضوءاً على قمة منارة ترسل الإشارات لما حولها، والقيمة الحقيقية لرؤيته تكمن في أنها تضع أمامنا إمكانية اتجاه جديد للعمل المسرحي.

(١) يوجينو باربا: «التجريبية بين الممارسة والنظرية». ندوة. مجلة الراية عدد ٧٦. بيروت ١٩٨٢م.

(٢) سعد أردش: «المخرج في المسرح المعاصر» . عالم المعرفة. العدد ١٩ الكويت ١٩٧٩م. ص٢٥٩.

(٣) أريك بنتلي: «نظرية المسرح الحديث». ت.يوسف ثروت. دار الفنون الثقافية العامة. وزارة الثقافة والإعلام بغداد ط٢ ١٩٨٦م ص٤٦.

(٤) كريستوفر أينز: «المسرح الطليعي». ت. سامح فكري. مركز اللغات والترجمة. أكاديمية الفنون القاهرة ١٩٩٦م. ص٣.

(٥) د. إبراهيم حمادة: «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية». دار المعارف. القاهرة ١٩٨٥م.ص ٢٢١.

(٦) د. نعيم عطية: «مسرح العبث: مفهومه . جذوره. أعلامه». الهيئة العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٢م.ص.٢٩-٣٠.

(٧) المسرح وفرينه. أنظر المخرج في المسرح المعاصر. م.م.س ص٢٦٣ :٢٥٩.

(٨) د. غبراهيم حمادة.م.س.ص٢٢٣.

(٩) المسرح وقرينه.م.س.

(١٠) جلال الشرقاوي: «الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي». الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ٢٠٠٢م.ص ٢١٥.

(١١) كرستوفر اينز: «المسرح الطليعي» م.س.ص١٠٠.

(١٢) م.س.ص١١٣.

(١٣) م.س.ص١١٤.

(١٤) م.س.ص١١٤.

(١٥) جورج ولورث: «امسرح الاحتاج والتناقض».ت. عبد المنعم إسماعيل. مكتبة مدبولي. القاهرةص٣٨.

(١٦) أنتونين آرتو: «المسرح وقرينه» ت.د. سامية أسعد. دار النهضة العربية . القاهرة. ١٩٨٣م. ص٨٦.

(١٧) أريك بنتلي: «نظرية المسرح الحديث»ت. يوسف ثروت. وزارة الثقافة والإعلام بغداد. ١٩٧٥م ص٥١

(١٨) م.س.ص ٥١

(١٩) أنتونين آرتو: «المسرح وقرينه» م.س.ص٧٨.

(٢٠) جلال الشرقاوي : «الأسس في فن التمثيل...»م.س.ص١٠٤.

(٢١) جيمس إيفانز- روس: «المسرح التجريبي من ستانسلافيسكي إلى اليوم». ت: فاروق عبد القادر. دار الفكر المعاصر. القاهرة ١٩٧٩م. ص٧٥.

(٢٢) آنتونين آرتو: «المسرح وقرينه». م.س.ص٨٥.

(٢٣) م.س.ص٨٥

(٢٤) م.س.ص٨٤

(٢٥) م.س.ص٨٦

(٢٦) م.س.ص٨٧

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 60 8/8/10 10:58:14 AM

حوار

مؤسس مسرح الشوك عمر حجو:
رحلة إلى الوعي السياسي

عبد الرحمن حمادي

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 61 8/8/10 10:58:15 AM

حوار

مؤسس مسرح الشوك عمر حجو: رحلة إلى الوعي السياسي

أجرى الحوار: عبدالرحمن حمادي
(سوريا)

يشكل الفنان المسرحي والتلفزيوني عمر حجو ذاكرة دقيقة للمسرح العربي بشكل عام، على مساحة زمنية تمتد منذ أربعينيات القرن الماضي، وهو الفنان الذي ارتبط اسمه بتأسيس «مسرح الشوك» الذي يعتبره النقاد أحد أهم محطات التجريبية في المسرح العربي، في حين أن مسيرة هذا الفنان كانت في الواقع رحلة طويلة ومتواصلة من التأسيس الفني والمسرحي والبحث الواعي عن مسرح عربي بديل عن المسرح الأوروبي المستورد.

عمر حجو

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 62 8/8/10 10:58:16 AM

عمر حجو الذي ما يزال في قمة عطائه الفني رغم تجاوزه السبعين يكشف في الحوار التالي عن جوانب جديدة في المسرح ويعود إلى بداياته والبحث عن مسرح عربي الهوية.. وغير ذلك من الأمور المسرحية:

● بدأت رحلتك الفنية من مدينة حلب بشكل مبكر، كيف كانت تلك البدايات ؟

– تاريخيا حلب هي مدينة الفن، وكان هناك عشرات المبدعين الذين انطلقوا منها، وصارت لهم شهرتهم الواسعة فيما بعد، وكنشاط فني هامشي ولد المسرح الحلبي آنذاك، فقد كان الفنانون يقدمون وصلات تمثيلية يجتهدون فيها ذاتيا ليقاربوا ما سمعوا عنه أو شاهدوه من شيء اسمه المسرح، وبالحقيقة لم يكن ما يقدم آنذاك إلا فقرات كوميدية يعيا الفنانون من خلالها لإضحاك الجمهور مما يجعلها أقرب للتهريج، وما كنا نلام، فلم نكن نعمل على خلفية أكاديمية أو دراسية، بل على الفطرة، ومع ذلك نجحنا في جذب الجمهور لمشاهدة شيء اسمه المسرح، ولكننا وصلنا إلى مرحلة لم نعد نشعر فيها بالرضا على أنفسنا، فقد أدركنا بحسّ خفي أن هذا الذي نقدمه للإضحاك يمكن أن يكون رسالة نبيلة، وإننا يجب أن نفصل المسرح عن الفقرات الغنائية للمطربين، ولكن لم يكن أحد لديه الجرأة على فعل ذلك، فالمتفرج يأتي ليستمع للمطرب أو المطربة وفي الوقت نفسه ليضحك من حركات الممثلين كفواصل بين الفقرات الغنائية، أي أن استقلالية المسرح كفنٍ قائم بذاته، كان يحتاج إلى جرأة ويعتبر مغامرة.

وبعد العدوان الثلاثي على مصر في عام ١٩٥٦ ازداد إحساس عدم الرضا لدينا عن الذي كنا نقدمه، وبما يشبه المغامرة وبقرار جريء قررت أن أؤلف فرقة مسرحية تقدم أعمالا جادة تناقش القضايا السياسية والاجتماعية وتحرض الجمهور على التغيير والمشاركة، وفعلا أسست مع الفنان عبدالمنعم أسبر فرقة «الفنون الشعبية»،وقدمنا لأول مرة مسرحيتين جادتين هما «الاستعمار في العصفورية» و «ومبدأ ايزنهاور»، وقد نجحت المسرحيتان نجاحا باهرا على المستوى الجماهيري وتمدد عرضهما مرارا، وبذلك قدمنا اكتشافا تمثل في أن الجمهور بحاجة للمسرح الجاد الملتزم بقضاياه السياسية والاجتماعية، والمسرح ليس مسرح تهريج وإضحاك فقط.

هذا الاكتشاف سبقتنا الرقابة إليه، فالرقابة كانت معتادة على أن الجمهور يأتي إلى المسرح كي يشاهد تهريج ويضحك فقط، أما أن يخرج من قاعة العرض وهو يهتف ضد الاستعمار ويحيي الوحدة العربية فهذا أمر غير مقبول ومقلق للرقابة ، لذلك بدأت الرقابة بالضغط علينا وصارت تتفنن في إجبارنا على عرض النصوص عليها قبل كل عرض وشطب عبارات ومشاهد سياسية تناقض توجهات السلطة، وكثيرا ما كنت

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 63 8/8/10 10:58:17 AM

بعد دراسة ميدانية استمرت عدة سنوات أسست مسرح الشوك كشكل مسرحي عربي يتمرد على المسرح الأوروبي المستورد

استدعى للجهات الأمنية آنذاك لما يشبه التحقيق، فكان أن توقفنا، وبدأت ابحث عن شكل جديد لا يعرضنا لضغوطات الرقابة.

البانتونيم ومسرح الشوك

● وهل استهديت للشكل المسرحي الجديد ؟

– نعم، فالرقابة كان يزعجها النص، وما كان تطلب حذفه هو فقرات مكتوبة في النص، فاستهديت إلى أن نقدم مسرحا بدون كلام، أي مسرحا صامتا لا تجد الرقابة فيه كلاما، وقد قدمنا عدة عروض لاقت نجاحا كبيرا، وبذلك ولد مسرح البانتونيم لأول مرة في الوطن العربي، وكان من أشهر ما قدمناه مسرحية «النصر للشعوب» التي انتقل صيتها للقاهرة فدعينا وقدمنا العرض في عام ١٩٥٩ على مدرج جامعة القاهرة أمام أعضاء المؤتمر الآسيوي – الأفريقي الذي كان منعقدا وقتها في القاهرة.

لكن مرة أخرى بدأت الرقابة تلاحقنا، فقد اكتشفت أن هذا المسرح الصامت لا يقل خطورة عن المسرح الناطق، بل هو أخطر، فصاروا يطالبوني بان اقدم شرحا مفصلا عن كل حركة ومعناها، وقد تعاقدت معي وزارة الثقافة السورية وقتها على تأسيس فرقة مسرح صامت في دمشق، ولكن لأسباب ما منها تقارير الرقابة أفشلت المشروع.

● مسرح البانتونيم الصامت هل اطلعت عليه آنذاك في المسرح الغربي وفكرت بنقله للمسرح العربي؟

– اعتقد أنني لو اطلعت عليه في المسرح الغربي لما استطعت تقديمه بالشكل الناجح الذي قدمناه فيه، ربما كنت ساتأثر به واقدمه بشكل غربي لا يتقبله المتفرج العربي، فقط كنت أشاهد أفلام شارلي شابلن الصامتة وأدركت أن الحركات الإيمائية يمكن أن تعبر عن كلام مكتوب، فاجتهدت وقدمت البانتونيم بقالب عربي خالص، وبعد توقف التجربة علمت أن هناك فنان فرنسي شهير في المسرح الصامت هو الفنان مارسيل مارسو.

● ماذا بعد توقف المسرح الصامت ؟

– عدت وأسست فرقة (المسرح الشعبي) التي قدمت جملة أعمال جادة وناجحة على المستوى الجماهيري، ووصلت أخبار أعمال الفرقة إلى دمشق فاستدعينا وقدمنا أعمالنا في دمشق، وهناك بدأ ت مرحلة جديدة، فقد استقريت في دمشق وساهمت بتأسيس المسرح القومي ثم بتأسيس التلفزيون السوري الذي بدا أول بث له بتاريخ ٢٣ تموز ١٩٦٠، ولتبدأ رحلة البحث عن شكل مسرحي جديد مستقل عن المسرح الأوروبي المستورد،

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 64 8/8/10 10:58:18 AM

فكانت مرحلة مسرح الشوك.

التجريب الميداني

● قلت رحلة البحث عن شكل مسرحي جديد، ماذا تعني برحلة البحث ؟

- لأوضح..أذكر أنني منذ عام ١٩٦٢ بدأت اشعر بعدم الرضى عن الشكل المسرحي الأوروبي كما استوردناه، فالمسرح الأوروبي يتطلب ديكورات مكلفة وتدور المسرحية حول فكرة واحدة، وينقسم العرض إلى فصول، وعلى الممثل الاّ يدير ظهره للجمهور وهو على خشبة المسرح وغير ذلك من القيود التي كبلت المسرح بعد أن جاء بها مسرحيون أكاديميون درسوا المسرح في أوروبا، وقد بدأت اشعر أن المتفرج العربي الذي اقبل على المسرح في البدايات مدفوعا بفضول اكتشاف هذا الفن الجديد بدا يمل شكله التقليدي لذلك بدأت ما أستطيع أن اسميه تجريبا معمليا وبحثا ميدانيا بين الناس فكنت أمضي أوقاتي في المقاهي الشعبية والأحياء والحواري والمجالس أستقريء ماذا يريد الناس من المسرح وكيف يريدونه، وبعد سنوات من البحث والتجريب الميداني والورقي استهديت إلى مسرح الشوك وأجريت تجارب في مدينة حلب من خلال تقديمه عام ١٩٦٥، وقد لاقت التجارب نجاحا وقبولا لدى الجمهور، ولكن عدم ارتباط الفنانين بالعروض التجريبية من جهة وعدم نضوج فكرة مسرح الشوك في ذهني من

فرقة مسرح الشوك

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 65 8/8/10 10:58:19 AM

جربت على الورق كافة التجارب المسرحية المكنة ؛ ودرست الجمهور ميدانيا من خلال اختلاطي اليومي معه ؛ ولا اعني جمهور المثقفين ؛ بل كافة فئات الجمهور ؛ واكتشفت أن هذا الجمهور بشكل أو بآخر قد ملَ من تقاليد المسرح المستورد

جهة ثانية جعلتني ارجيء تقديمه واستمر في البحث لإنضاج مسرح الشوك. ثم جاءت هزيمة عام ١٩٦٧، وقد استنفر الفنانون بعد الهزيمة لمحو آثارها النفسية من نفوس الجماهير، ووقتها أدركت انه حان وقت تقديم مسرح الشوك بعد أن أنضجته في ذهني الهزيمة فقدمت أول تجربة متكاملة من مسرح الشوك عام ١٩٦٩ في المركز الثقافي السوفيتي بعنوان «مرايا»، وكما توقعت حقق العرض نجاحا كبيرا وكان الفنان دريد لحام موجودا مع الجمهور فاعجب بالمسرح وقال: « أنا معجب بهذه التجربة ومستعد للعمل فيها بأي صفة «، وانضم دريد لحام لمسرح الشوك مع مجموعة فنانين كبار.

وفي عام ١٩٧٠ قدمنا عرضا من مسرح الشوك بعنوان «مرايا» في مهرجان دمشق الأول للفنون المسرحية، وكان من تأليفي واخراج دريد لحام، وفي عام ١٩٧١ كان العرض الثاني بعنوان «جيرك» من تأليف مشترك مع دريد لحام واخراجه، تلاه في عام ١٩٧٢ العرض الثالث بعنوان «بروايظ» من تأليفي واخراج أسعد فضة، وهذا العرض قدمناه بدون دريد لحام لأنه كان مرتبطا بعمل في بيروت.

مسرح أفكار

● وهل نجح عرض «براويظ» بدون مشاركة دريد لحام فيه ؟

– «مسرح الشوك» ليس مسرح شخصية، إنه مسرح أفكار وينجح بدون وجود نجوم معروفين بين ممثليه، وما يهم هو أن مسرح الشوك طار صيته إلى كل الوطن العربي، وكنا مضطرين لتمديد كل عرض مرارا، كما كان حضور المسرحية يتطلب حجزا مسبقا.

● بما أنك مؤسس «مسرح الشوك» أرى أن تشرح لنا نظرية هذا المسرح

– كما قلت، فكرة مسرح الشوك نضجت تماما في ذهني بعد هزيمة، ١٩٦٧، وكان يجب ان نعترف بان المسرح آنذاك بدأ يدخل حالة العجز والترهل والتراجع لاسباب كثيرة ؛ منها ما يتعلق بالداخل العربي بعد نكسة عام ١٩٦٧ والتي نجم عنها إنسان عربي مأزوم وثائر وغاضب في أعماقه وذليل في نفسه ؛ وفي الوقت الذي لم يعد فيه المسرح العربي بشكله الذي استورد فيه من الغرب قادرا على التعبير عن تأزم وثورة وغضب وذل

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 66 8/8/10 10:58:19 AM

الإنسان العربي ؛ فمن جهة لدينا كتلة متشابكة من المشاعر ؛ وتمتد على مساحة واسعة جدا في أعماق الإنسان العربي ؛ في حين بدا المسرح عاجزا عن استيعاب هذه المشاعر ؛ ومن هنا بدأت عملية التجريب بحثا عن مسرح يستوعب كل هذه المشاعر.

وقتها جرَبت على الورق كافة التجارب المسرحية الممكنة ؛ ودرست الجمهور ميدانيا من خلال اختلاطي اليومي معه ؛ ولا اعني جمهور المثقفين ؛ بل كافة فئات الجمهور ؛ واكتشفت أن هذا الجمهور بشكل أو بآخر قد ملَ من تقاليد المسرح المستورد ؛ هو لم يعد يرغب بحضور مسرحية ذات ديكور مكلف وممثلين كثر وعلى مساحة زمنية لنقول له من خلال العرض فكرة واحدة ؛ بل يريد مسرحا بسيطا يعبر عن مجمل أفكاره الكثيرة ؛ ومن هنا بدأنا التجريب عبر ما أسميناه مسرح الشوك.

إنه مسرح يرفض الديكور رفضا نهائيا ؛ ويكسر بجرأة حاجز الخشبة المسرحية ؛ ويلغي الموضوع المسرحي الواحد مستبدلا ذلك كله بتتابع الأفكار ؛ بمعنى أن نقدم في العرض المسرحي الواحد عشرين أو ثلاثين فكرة مستقاة من واقع الناس وهمومهم ؛ وبشكل نقدي لاذع ؛ وعلى هذا تصبح هموم الناس هي موضوع

اكتشفت أن هذا المسرح الصامت لا يقل خطورة عن المسرح الناطق، بل هو أخطر

النص المسرحي ؛ ويمكن أن نغير في النص كل ليلة فنضيف ونحذف حسب حوارنا المباشر مع الجمهور ؛ والذي كلما جذبناه للحوار والمشاركة مع الممثلين كلما حققنا الهدف من العرض.

على هذا يمكن تلخيص النص المسرحي كما يلي:

(لا) للديكور: إذ لاوجود للديكور نهائيا ؛ ويجب على الممثل استعمال مهاراته ليوحي للمشاهد بوجود الديكور

(لا) للخشبة المسرحية ؛ لا أعني كسر الحاجز ما بين الخشبة والجمهور فقط ؛ بل اعني إمكانية تقديم هذا المسرح في أي مكان: في الشارع والساحات والاماكن المغلقة وفي المعامل...

(لا) للملابس المسرحية: فملابس الممثلين العادية يمكن الإيحاء بالأزياء المفترض أن يرتديها الممثلون.

تجربة لا نظرية

- ولماذا توقف مسرح الشوك بعد كل النجاح الذي حققه ؟

- لم تستمر تجربة مسرح الشوك بسبب

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 67 8/8/10 10:58:20 AM

تحول شريكي فيه الفنان دريد لحام لمسرح آخر هو مسرح فرقة تشرين وتحولي معه لذلك المسرح بعد أن اقتنعنا بأننا أطلقنا تجربة مسرحية عربية ومارسناها ؛ واقول (تجربة) ولا اعني (نظرية) ؛ فعلى الساحة المسرحية العربية كانت في نفس الوقت تُمارس عشرات التجارب ؛ وكلها مثلنا كانت تهدف إلى اكتشاف مسرح عربي شكلا ومضمونا ؛ ولكن معظم تلك التجارب كانت طفرات هامشية متأثرة بالتجريب الغربي وتحاول تقليده، وعموما لم أتوقف عن البحث لاكتشاف تجربة أخرى غير مسرح الشوك، فكانت تجربة المسرح الجوّال التي شخصيا اعتبرها أهم من مسرح الشوك.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 68 8/8/10 10:58:21 AM

كتابة العراء

عصام ترشحاني

عاشق

عبد المنعم سالم

داخل الشعر خارج الشعر

محمد علاء الدين عبد المولى

حسبك

علي سويدان

صدفة

إسلام هجرس

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 69 8/8/10 10:58:22 AM

كتابة العراء

شعر: عصام ترشحاني
(فلسطين)

صعدتْ نباتاتي إليها
كان
إيقاعٌ
يجيء من العراء
ويرتدي أُفقاً
كأنّ كتابةً
خرجتْ من الأمواج،
واحتشدتْ
على شجرٍ
كأنّ العاشقاتٍ،
ركضن،
يستجمعن
هرْجاً ضائعاً
يعدنَ نحوي
العاشقات رَمَيْنَني
بسهامهنَ
فلم أَمُتْ..

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 70 8/8/10 10:58:22 AM

جفلتْ رسولتنا
إلى عرش النّدى..
جفلتْ كواكبها
***
وهرولت الحمائم بالمدى
ما شدّني.. إلا الغبار وروحها
ما خضنّي
إلا الصهيل..
ونجمة..
برعافها صعقتْ دمي
للحبِّ أن يختارَ
ميْتتهُ التي يهوى
وتلك عنادلي..
ستغيبُ ... أو .. ستموتُ
فوق حياضِ امرأة الرحيل
***
دُمنا الحريق الفردُ،
كان صراطنا
إنْ غَيّرت أرض مواقعها
أو.. أقفلتْ
لغة منازلها
دَمُنا الذي للنيزك الشعريِّ،
يُخلي جذرهُ
كان ارتطام خرافتين من الذهولْ..
يا أيها الليلُ المباغتْ
في قرنفل حبرها

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 71 8/8/10 10:58:27 AM

ماذا سأحملْ
من كتابتها
إلى هذا العراءْ..
والجمهراتُ تدور في إيهامها..؟
الجمهراتُ .. فراغ بارقتين
في العدم الجميلْ
مُري إذاَ..
مُري كما الهالات
من حبقٍ
إلى نبعٍ
سيظهر طاعناً بالشوقِ
واغتسلي..
أنا..هيّأتُ
فِتْنَتَنا التي
تَلتذُ
بالشَّغَبِ القليلْ..

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 72 8/8/10 10:58:27 AM

عاشق

شعر: عبد المنعم سالم
(الكويت)

يا بلادي.. ألَمْ يَبُثَّك حالَهْ
عاشقٌ شدَّ عن حِماكِ رِحالَهْ
ذلك الهائمُ الغريبُ زمـاناً
طال حتى تساءل الناسُ مَا له؟
ما الذي فيكِ يا بلادي بدا له؟
فَلَوى عنكِ وجهَهُ واحتماله
هل تجافَى بنُوكِ من بعد وُدٍّ
ونَمَتْ بينهمُ بذورُ المَلاله
والْتهى مَنْ زهَتْهُ دنيا بدنيا
أُشرِبَتْ في القلوب حتى الثُّمَاله
والذي طلَّقَ النفـاقَ ثلاثاً
عَدَّه العُوجُ آيةً في الثَّقَـاله
والأخـلاء قد تناجَوا بما لا
يضعُ الإصْرَ أو يُعَلِّي النَّبـاله
وأقاموا للحبِّ.. ذاك المُحلَّى
بالصَّباباتِ.. مُتحفاً.. لا يُجا له

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 73 8/8/10 10:58:30 AM

كانَ يا ماكانَ الذي طافَ يوماً

مَلَكاً.. أهدى للجمَالِ جمـاله

أنطقَ الطيرَ بالغنـاءِ.. وحيّا

جبلَ التوبادِ الحيا .. فحكى له

قصةَ الخفقِ.. كيف أنشأ خلقاً

كلمـا ذاقتِ القلوبُ دلاله

أطلقتْ حولها من السِّحرِ شعراً

جَنَّنَ الجنَّ كيف نالتْ وصاله؟!

كيف لا ؟ والذي هداها إليهِ

مبدعُ الكونِ.. حَبَّها فأناله

للحنايا التي أحبَّت يقيناً

أن أصلَ الحياةِ حبٌّ.. وقاله

في ؟ بقومٍ يُحِبُّهُم ؟ ثم ثنّى

؟ ويُحِبُّونَهُ ؟ فجَلَّى الدّلاله

فمضى العاشقون كلٌّ يُلبي

باسْمِهِ.. أو بِكُنيَةٍ.. خوفَ قاله

وعَمرا الكائناتِ ذوقٌ بديعٌ

كلُّ زوجٍ من كل شيءٍ.. هفا له

فعَرفْنا الهُيامَ والوجدَ واللا

عِجَ والتَّيْمَ والجَوى والخَلاله

وشَغفْنا.. وأرسلَ اللّهْفُ شيئاً

لِلْخَليِّينَ كابدوا بَلَبَـاله

فتبارى الفتيانُ في الذَّوْدِ عمّا

علِـموا أن صَـوْنَهُ زانَ آله

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 74 8/8/10 10:58:31 AM

وعلَتْ سِدرةُ الشهادةِ في الفُرْ

قَانِ فاستعجلَ الشهيدُ ظلاله

كلُّ ما كان في الحياةِ جميلاً

كان للحبِّ فيه فضلُ الأصاله

* * * *

هكذا كانَ.. كيف غابَ وغَبْنا

في مَتاهاتِ غابةٍ قتَّالهْ؟!

وضميرُ العَجْلانِ أضحى تَبيعاً

حيثُما مالتِ الرياحُ أماله

وخَبَتْ نخوةُ الفتى والبسالهْ

والبطولاتُ توِّجَتْ بالبِطاله

والكتابُ الذي أضاء زماناً

عَتْمَةَ الكونِ.. غَرَّبوا عُمَّاله

عُشُّنا عشَّشَ الأعاجمُ فيهِ

وأعالوا عيالَنا بالوَكاله

فرعى الذئبُ مطمئناً وئيداً

ينتقي ما يروقُهُ وعِياله

كلُّ ما فيكِ يا بلادي حَلا لهْ

فَرآه- من غيرِ حِلٍّ – حَلاله

كانَ يحتاطُ ثمَّ شيئاً فشيئاً

لم يجدْ مَنْ يُؤَثِّمونَ فِعَاله

غيرَ صوتٍ هنا.. وصوتٍ بعيدٍ

مفـْردٍ واهنِ النَّدا والمقاله

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 75 8/8/10 10:58:32 AM

عَزَّ عُوّادُه فعَاد لينعَى الْـ

عُمَرينِ المُعَزِّزَيْ أمثـاله

وإذا ضاعتِ الحقوقُ لضَعفٍ

في ذويها.. فطأطِئي يا عداله

* * * *

ياكُلُ الذّيبُ مَن قَصَتْ عن حِمَاها

ويُثَنِّي بأُختِها المُسْتَمـاله

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 76 8/8/10 10:58:32 AM

داخلَ الشّعر، خارجَ الشّعرِ

شعر: محمد علاء الدين عبد المولى
(سوريا)

في الشِّعرِ تأتلفُ المَنازلُ معْ سَتائرِها وإنْ كانتْ
مُمزّقةً،
تدبّرُ كلّ آنيةٍ مقاديرَ العطورِ
ويَجلسُ الكُرْسِيّ في أعْماقِه
وتَحِنّ شرْفاتٌ على شرْفاتِ جارَتِها
وتقتَربُ الزّهورُ البيضُ ممّن لا يغازلُها
تلقّنه رَبيعاً لا يحولُ ولا يزولْ...

■ ■ ■

في الشِّعرِ تَستدعي العَواصِفُ احتياطيَّ الشّتاءِ
ويستريحُ الظّلّ من أحدٍ يطاردُهُ
جَمالُكِ قد تؤلّفُه اسْتعاراتٌ وأخيلةٌ وأمزجةٌ،
ولكنْ أنتِ أنتِ...
ولَسْتُ شاعرَكِ الأثيرَ فقطْ
ولكنّي أروّضُ هيكلي العَظميَّ أن تنتابَهُ

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 77 8/8/10 10:58:33 AM

الأشجارُ

وهي تبوسُ كفَّكِ...

أيْ – بمعنىً أزرقٍ – لا بدّ من عشقٍ

ليخضرّ الكلامُ على الحجرْ

أنا لستُ شاعرَك الأخيرَ، وإنّما

أنا صوتُكِ السّرّيُّ بعدَ سكونِ قيثاراتِ كلّ النّاسِ

يبقى في المدى نغمٌ خصوصيٌّ يضيئكِ دونَ أنْ

تَجِدي الوَتَرْ

لاشكّ أنّكِ تفعلين بأُسْرَةِ الكلماتِ أفعالَ

الجنونْ

لكنَّ قلبي في القصيدةْ

فتتبّعي آثارَهُ يا من تنقّبُ عن حَرائقِها على

الأوراقِ...

يا أنثى الذّكورة وهي تفصحُ عن هواجسِها

البعيدةْ

لا شكّ أنّكِ تتقنينَ عذوبةَ الينبوعِ

تحترسينَ من أن توقعي النّسْرَ المجنَّحَ من

معاليه

ولكنّي أشمّ، إذا ذهبتِ، روائحَ الغاباتِ ترْخي عن

مفاتنِها السّياجْ

تلقي بكاملِ سِحْرِها الوحشيّ في النّهْرِ المقدّس،

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 78 8/8/10 10:58:34 AM

ثمّ تغفو دونما قلقٍ على إغرائها

فلقد تمرّسَ حارسُ الغاباتِ قلبي

بامْتلاكِ الأرض حتى وهْي غافيةٌ مغيّبَةٌ،

وقدْ أنساقُ خلفَ توتُّرِ الأعشابِ في قدَميكِ،

قد أصطادُ لمعةَ روحِكِ العذراءِ

أرشقَ من وثوبِ غزالةٍ

لا شكّ أنتِ غزالتي

في الشّعر تتّخذُ الغزالةُ عمقَ سيّدةٍ من التفّاحِ

تغوي آدمي الأبديَّ

أبحثُ عنكِ فيَّ

كأنّكِ النّضْجُ السّريعُ لحالةِ الإعصارِ حين

يخضّ شبّاكي

ويسقيه عصيرَ الرّيحِ...

يا بنتَ القصيدةِ

لَستُ أمّيّاً بما فيه الكفايةُ كي أوزّعَ حصّتي من

جنّتي

عَبْرَ الكلامْ

لا بدّ من شَبقٍ عميقِ البرقِ لا يعلو ولا يُعْلَى

عَلَيهْ

لا بدّ من أبَدٍ يُناسِبُ وقتَنا الفاني...

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 79 8/8/10 10:58:35 AM

ألمْ نصنعْ من الفخّارِ أقوالاً،

من الصّوّانِ تمثالاً،

من الأنهارِ موّالاً؟

إذاً... سأكونُ خيلَكِ أو خيالَكِ،

فاصهلي وتخيّلي

ما الشّعرُ إلا رحلةٌ في كهرباءِ حَنينا

لنُضيءَ أنفاقَ الزّمانِ المقفلِ.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 80 8/8/10 10:58:35 AM

حَسبُك

شعر: علي سويدان
(الكويت)

سرعان ما يهوى الفؤادُ فيُؤْسَرُ

ويغيبُ حِبُّكَ يا فؤادُ فتَخْسَرُ

عيناي تعشَقُ منْ جمالِكَ لُطْفَهُ

ولطيفُهُ رُغمَ الخَفاءِ ليَسْحَرُ

عُلِّقْتُ فيكَ وكيف أهربُ منْ هوىً

سكنَ الفؤادَ وأنتَ فيهِ الأقدَرُ

أدعوكَ نحوي ياحبيبُ ألا الْتَفِتْ

فمِنَ الوفاءِ لكَ النَّصيبُ الأَكْبَرُ

يا لاهِياً عنّي: لِقَلْبِكَ زَلَّةٌ ؟

نلْهو سويّاً لو كَتَمْتَ وأجْهَرُ

في لوحةِ الأشواقِ أرسمُ قِصَّتي

وأخُطُّ فيها ما يزورُ ويخْطُرُ

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 81 8/8/10 10:58:36 AM

رَفْرِفْ بعيداً في الخيال ولا تُرِي

عيْني بَهاكَ فليْس قلبي يَصْبِرُ

يا رائعَ اللمَحاتِ حَسْبُكَ، قد كفى

إنْ فُزْتُ فيكَ فأنتَ حَظّي الأوْفَرُ

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 82 8/8/10 10:58:37 AM

صدفة

شعر: إسلام هجرس
(مصر)

***

(١)

صُدْفَةً شئتُ أن أغَنّي سكوني
حين لم تُطفئي عيونَك
صُدْفَةْ
اجتراءُ الهوى على هدأتيْنا
فرصةٌ للفتى
ليبدأَ عزفَهْ
ليس عجزًا
أن يكسرَ النورُ بابي
فأعَرّيه في حنانٍ
وخِفّهْ
أو أريق المساءَ
- دونَ اختيارٍ -
داخلي
كي يُمانحَ العطفُ عطفهْ
ليس إعجازًا أن أغني وحيدًا
والغِنَا في دَمي
يُماجِنُ دُفّهْ
أو أرى جَنّتي عَلَى بُعْدِ ...

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 83 8/8/10 10:58:38 AM

سورٍ
من ضلوعي
فأحتويها بقصفهْ
كان عجزي
أن أصحبَ النورَ فردًا
دون أنْ ألهِمَ الجوانحَ
رجفهْ
كان إعجازي أن أباري ضميري
ماضغًا لسعة الضمير وقَذفَهْ
كانَ ما كانَ
بيْدَ أنّا وَقَفْنَا
حيثُ سرُ الخلودِ
يُجْلَى بوقفهْ

(٢)
أنتِ
لم تركبي سمائيَ طوعًا
لتسمِّي سناكِ :
جودًا ورأفهْ
لم تُخَلّي بين الجمالِ وأشعاري
(اختيارًا)
لتَحْسَبي تلكَ عِفّهْ
لم تمُرِّي على جبيني بعينيكِ
(بأمري)
لأكفيَ الجرحَ نزفَهْ
فاتركي نصفكِ اليتيمَ
يجاري شهوةَ النحل
كي يكافِلَ نصفَهْ

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 84 8/8/10 10:58:39 AM

ألقِي ما تشاءُ عيناكِ منّي
دونَ أن تمنحي المُصَفّقَ
كَفّهْ
واستطيعي أن تقطفي من نشيدي
شمعةَ العُرسِ
ثم ضنّي بقطفهْ
فإذا خانَكِ اليمامُ
بلطفٍ
طائرا في المدى المراوغِ لطفَهْ
وأشارتْ لكِ الغيومُ لتبكي
وأشارتْ لهُ
ليَخلعَ خُفّهْ
فارْشفيني
من صفحةِ الشمسِ
ميلادًا وعيدًا
واستغفري ملءَ رشفهْ
فلدى الشمسِ جنّةٌ لهوانا
ولأعراسِ ما نُعانيه
زَفّهْ

(٣)

اسحقيني
قد تستفزُّ مساحيقُ انبعاثي
في هدأةِ الروح
عِصفهْ
ولقد تستطيلُ روحي
بعرضِ الريحِ

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 85 8/8/10 10:58:39 AM

حتى يُحَطّمَ النخلُ سقفَهْ
فانقساماتُ ما تُسَمّينَ موتًا
لحنين
وكبرياءٍ
وألْفَهْ
واشتباكُ البناتِ
في موكب النورِ
سيكفي
ليُلهمَ الشعر وصفهْ
فإذا أوْرَقَتْكِ أحراشُ عتْقي
واستقرّتْ مِنْ رُوحِه
فيكِ
نُطْفَهْ
وتَصَاعَدْتِ
في بخارِ المعاني
نُتْفَةً من شذىً
تراقِصُ نُتْفَهْ
واشْتَراكِ الغمامُ
كسْفًا :
شفيفَ الوحْيِ
عذبَ الرؤى
رقيقًا
مُرَفّهْ
صِرْتِ بعدي
– ووحدها أنتِ بعدي –
ثانيَ اثنيْنِ أوردا الحتفَ حتْفَهْ

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 86 8/8/10 10:58:39 AM

قصة

دلال

سليمان الحزامي

وشاءت الأقدار

د. وضحة عبد الكريم الميعان

ضوء وغبار

سعيد بوكرامي

دموع غزيرة

تأليف رفائيل بيريز جاي

ترجمة: محمد هاشم عبد السلام

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 87 8/8/10 10:58:40 AM

دلال

بقلم : سليمان الحزامي
(الكويت)

عندما رآها أول مرة كان يتساءل: هل ما نقرأه للشعراء والكتاب عما يسمى الحب من أول نظرة هو حقيقة أم أكذوبة؟! حاول قدر الإمكان أن يقنع نفسه بأن الحب من النظرة الأولى أكذوبة قد اخترعها العشاق حتى يقنع كلٌ منهما الآخر بأنه يهيم في حب الشخص الآخر، أو في حب الشخص الثاني، لكن الأيام أثبتت له أن الحب من النظرة الأولى حقيقة، وأن الرجل هو صاحب المبادرة في الحب من النظرة الأولى. فالرجل يرى في المرأة ما لا تراه هي بنفسها، بمعنى أن مقاييس الجمال عند الرجل تختلف عنه عند المرأة، وهكذا، تزوج صالح من دلال زواجاً يقوم على الحب بين طرفين. وأثمر هذا الحب عن ابنتين وطفلٍ صغير كان عمره ثلاث سنوات عندما احتل صدام الكويت.

عاش صالح وأسرته الصغيرة أيام الاحتلال كاملة في الكويت لم يغادرها، مئتان وعشرة أيام ، تكللت الأيام الأخيرة منها بظلام دامس بعد إحراق آبار البترول في جنوب الكويت، وتحول سماء الكويت ونهارها إلى ظلام دامس؛ وقد صادف في شهر فبراير من تلك السنة عام ١٩٩١ أن سقى الله الكويت أمطاراً غزيرة لكنها نزلت

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 88 8/8/10 10:58:41 AM

سوداء بفعل الدخان الكثيف الذي غطى سماء الكويت وأرضها.

وقد أثرَّ ذلك الكربون على صحة دلال، فقاومت، لكن المرض الذي أصابها بفعل الكربون الذي استنشقته قصّر بعمرها، فتوفيت دلال، وتركت صالح وحيداً يتجرع ألم الفراق و معاناة تربية الأطفال. وكانت وفاتها بعد أشهر من تحرير الكويت.

وبعد فترة من الوقت اضطر صالح للزواج من امرأة؛ لأنه تعوّد على عش الزوجية ليس إلا، لم يكن زواجاً مبنياً على الحب «إني أحكي هذه القصة كمذكرات، لكنها ليعلم القارئ أنها حقيقة». أعود إلى صالح وزواجه الجديد: استمر زواجه إلى أن جاء خطيب إلى ابنته الصغرى، طبعاً كان زواج ابنته بالنسبة له فرصة للفرح، وكان يفكر دائماً أن ترزق ابنته بأول مولود، وكان يتمنى أن يكون هذا المولود أنثى، كان دائماً يقول لابنته: اسمعي يا إيمان، أنا أريد من الله سبحانه أن يرزقك بأنثى جميلة مثلك، وكان يقول ذلك أيضاً لصهره، رغم أن الناس تتمنى أن يكون المولود الأول ذكراً، لكن صالح ما كان يفصح عن السبب عند سؤال ابنته له وسؤال ابنته الأخرى وزوج ابنته وأمه، لماذا تريد أن يكون مولود إيمان الأول أنثى؟! كان يرد: لا أعرف، أريد أن تلد إيمان طفلة تشبهها، أي تشبه إيمان.

وتم الحمل ووضعتها أنثى، واجتمعوا لاختيار الاسم، ووقع الاختيار على اسم فاطمة، وفاطمة هذه اسم جدة إيمان وهي أم صالح، واستقبل الزوج الاسم بكل ترحاب وكذلك صالح لم يبد أي إشارة تدل على رفضه للاسم، فهذا اسم والدته، إلى أن جاء يوم واجتمع الأب وابنته إيمان وبينهما صورة دلال معلقة على الحائط، تنهد صالح بعمق، وسألته ابنته ما بك يا أبي أراك تتنهد بقوة، وأرى في عينيك دمعة حائرة، وفعلاً كانت هناك دموع بعيني صالح، واستنشق نفساً طويلاً وهو يقول لابنته: إنه الحب يا إيمان. قالت له: ماذا تعني يا أبي؟ نظر إليها بعمق أكبر وهو يقول: لقد

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 89 8/8/10 10:58:42 AM

خذلتني يا إيمان. فردت عليه بألم: ماذا فعلت يا أبي؟! نظر إليها معاتباً وهو يقول: يا إيمان كنت أتمنى أن تلدي أنثى، وقد جئت بأنثى، ولكنك لم تحققي الأمنية كاملة.

أرادت أن تقول شيئاً لكنه قاطعها: كنت أريد أن تطلقي عليها اسم دلال وليس فاطمة. وخرج مسرعاً.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 90 8/8/10 10:58:42 AM

قصة

وشاءت الأقدار..

بقلم: د.وضحة عبد الكريم الميعان
(الكويت)

ركب السيارة وقد اصطحب معه أختيه ليوصلهما إلى مدرستهما ..، والصبح قد أشرقت شمسه، موزعة شعاعها، مُتَرجرجاً في عرض الفضاء تنشر أشعتها شيئاً فشيئاً.. وأطلَّ النور في عرض السماء، وكأنه طفل بريء يحبو في أرض الله الواسعة..

نزلت أختاه إلى مدرستهما.. ودّعهما.. واعداً إياهما بالرجوع إليهما بعد انتهاء دوامهما المدرسيّ..

انطلق بسيارته إلى جامعته، مستشعراً الرِّضا في نفسه، .. مَّد يَدَهُ وفتح «الراديو»، واستمر في انطلاقته مدندناً مع الأغنيات...

كان الطريق طويلاً حيث تقع جامعته الخاصة خارج المدينة..، أوه.. ما هذه السيارة التي أمامي، لماذا تسير ببطء؟ يا الله .. ماذا أفعل؟ ربما أتأخر عن المحاضرة.. أشار إلى سائقها أن يفتح له الطريق.. وما إن بدأ في التجاوز حتى رأى السيارة أمامه ترجع إلى مكانها.. يا الله.. لِلّه من عبث القضاء وسخريته، كيف يحدث هذا؟ تتوجه إليه السيارة.. تَرَدَّد.. كيف يستخدم كوابح سيارته؟ .. وتمضي السيارة الأخرى في طريقها مسرعة.. استمرت في حركتها السريعة تطبق على سيارته.. تنحرف سيارته بقوة طائرةً إلى الحائط الأسمنتي العريض... ثم ترك معانقة الرصيف بوحشية قاسية..، لتكور حدائدها على الشاب ذي العشرين عاماً..

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 91 8/8/10 10:58:43 AM

تمّر السيارات مسرعة.. تتوقف واحدة.. ترى الشاب... تولول المرأة صارخة.. وتتصل بالإسعاف والنجدة.. يسحب الشاب من السيارة .. بصعوبة شديدة..

يتساءل زملاؤه.. أين مشعل؟ لماذا تأخر؟ لِمَ لمْ يأتِ حتى الآن؟

تتصل الجامعة بأبيه.. لكنه يؤكد أنه خرج إلى جامعته.. يتصل الأب بخاله، يتوجه الأب والخال إلى الجامعة.. وفي الطريق.. يلمح الخال سيارة ابن أخته.. يا للهول! هذه سيارة «مشعل» إنها معجونة عجناً..، ويسرع حتى لا يرى الأب السيارة.. يتوجهان إلى مستشفى «العدان».. وببصرٍ مائع نظر الخال إلى الجسد الممدّد على السرير، واغرورقت عيناه، وكره أن يبكي أمام الناس الموجودين في الغرفة.. أمّا الأب فخرج حابساً دموعه.. متماسكاً وممسكاً بالحائط حتى لا يقع..

رنّ جرس الهاتف، أسرعت الأم والتقطته فإذا صوت أخيها يبادرها قائلاً: سآتي لأتغدى عندك.. استغربت الأخت، لم يخبرها من قبل بذلك؟!.

جلس الأخ بهدوء مصطنع، والحيرة والقلق باديان على وجهه.. نظرت إلى وجه أخيها المصفرّ وتأملّت عينيه، وكأن جرحاً عميقاً انفتح في صدره.. فتوجع.. وبادرته قائلة: ماذا بك يا أخي؟ إن زيارتك لي اليوم غريبة.. ردَّ قائلاً: المهم كيف حالك؟ ماذا طبخت اليوم؟

زادت دهشتها واستغرابها: وردّت إنّ ما أتى بك، ليس الغداء، قل ما الأمر الشديد الذي جئت به..؟؟

قال بعد صمت ليس بالقليل: إن «مشعل».. ولم يستطع أن يكمل.. فقالت: ماذا به؟

وفي هذه اللحظة رنّ جرس الهاتف، إنه أحد زملاء ابنها، وأخبرها أن سيارة مشعل محطمة في الطريق.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 92 8/8/10 10:58:44 AM

أحسّت الأم أن روحها قد سُحبت من جسدها.. وسقط الهاتف من يدها، وجثت عند ركبتيّ أخيها: ماذا أصاب ابني.. هل مات..؟ قال لا: إنه بخير..

قالت: يقول زميله إنه لم يحضر إلى الجامعة.. ولم تصدّق ما قاله أخوها.. والتفّت حوله ذاهلة، وتحجرّت الدموع في عينيها.. وتجمدت أطرافها.. وبدا ما حولها وكأنه سماء غامضة في مولد المغيب.

وحاول أخوها أن يسعفها، ويهوّن عليها، لكنها لم تستجب... بعد فترة ليست بالقصيرة أفاقت من ذهولها..

تجمعوا حول سريره، وقد امتصَّت رؤيتهم له، مبتدعة صوراً محزنة غريبة، وهو لا يحرّك ساكناً.. رأت الأم ابنها. فاهتزت متألمة من أعماق نفسها، كاهتزاز «قضبان عارية أمام رياح الشتاء العارمة» ووضعت يديها على وجهها كأنها تريد أن تستره بكفيها المرتجفين.. وقد تجمدت في محاجرها..

تتصل الأم بوالدتها: أمي .. وسكتت ..

– ما بك؟ لماذا سكّتِ..؟ ما الأمر؟!!

– إن مشعل.. قد انقلبت سيارته.. وتحطمت.. ارتجفت السكينة في نفس والدتها.. وحاولت الاحتفاظ برباطة جأشها، محاولة التماسك.. حتى لا تنهار، تجمدت أطرافها.. وهي ممسكة بالسماعة.. قالت:

– وماذا الآن.

– إنه في المستشفى.. فاقد الوعي، وقد انكسر فكه، ويحتاج إلى عملية جراحية كبيرة وخطيرة..

يرنّ في لحظتها جرس هاتف أمها النقال.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 93 8/8/10 10:58:45 AM

يأتي صوته وكأنه يأتي من غيابات جُبّ ، تسمعه بعد فترة.. تجيب وهي ذاهلة.

- آلو ، نعم..

- تعالي الآن.. عندك مراقبة امتحان.

- تردّد: لا حول ولا قوة إلا بالله..،

- إنا لله وإنّا إليه راجعون.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 94 8/8/10 10:58:45 AM

ضوء وغبار

بقلم: سعيد بوكرامي
(المغرب)

أخيراً انفتحت نافذة الغرفة الموصدة.

لأول مرة تستنشق الفتاة هواء عارماً رطباً وبارداً كأنه آت من مكان بعيد ومجهول.

من حين لآخر بعض الأطفال يتسللون ويقتحمون الغرفة ثم يعودون خائفين. طفل واحد بدا لها وجهه مألوفا، تقدم وشد كفها قليلا ثم تراجع إلى الوراء، لم يعد يتأمل سحنتها المندهشة بل انشغل بذرات الغبار الحائمة وسط أشعة الضوء المنسرب كقضبان من نور. أدخل سبابته وسطها وحاول قطعها كان إصبعه يمر إلى الجهة الثانية المعتمة بينما النور يعود إلى تماسكه والذرات إلى انسجامها الحائم. أخذ نفساً عميقاً وتقدم أكثر وسأل:

– من أنا؟

نظرت الفتاة إلى وجهه القمحي المتيقظ المحاذر والمستغرب وسألت:

– من أنا؟

تقدم أكثر ولم يبق بينه وبينها غير خيط ضوئي واحد وسأل بإلحاح:

– لا لا أنا من أكون؟

وكررت الفتاة:

– لا لا أنا من أكون ؟

مدت كفها المرقطة بنقط بنية كالفطر. حاولت بدورها أن تمد أصبعها إلى الخيط الضوئي الثاني المحاذي لوجهها، مزقت الضوء وكأنها تمزق حبالاً أو قيوداً.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 95 8/8/10 10:58:47 AM

نفس الحركة قام بها الطفل، مزق بدوره الخيط الأول والثاني ثم الثالث.

وقفت الفتاة وصارت أعلى قليلاً مدت صفحة كفها وشطبت النور بكامله، فتطاير ذرات غبار حائمة في الجهة الثانية المعتمة ونفس الحركة قام بها الطفل ماسحا القضبان بحركات عشوائية صاخبة. كررتها الفتاة عدة مرات فاجتاحت الأصابع والحركات العشوائية الخيوط الضوئية.

رافق هذا التشطيب قفزات جسدين متفاوتين في الحجم والحركة إلى الأعلى ثم إلى الأعلى إلى مزيد من الأعلى حاول الطفل تجاوز الجاذبية ليصير أعلى وكأنه تخفف من حمل ثقيل فصار فعلا أعلى نِطَّ فوق السرير وصارت أسلاكه الباطنية السهلة الثني قوة دافعة و بعد هنيهة تحول القفز إلى رقص صاخب وضاحك.

كان الطفل يضحك كغدير يخترق بساتين.

وكانت الفتاة تضحك كنهر يخترق كهفاً غائراً.

فجأة دفعت امرأة عجوز الباب. بدت غاضبة جرجرت الطفل من ذراعه ودفعت الفتاة حتى انقلبت على ظهرها:

- ماذا يا مخبولة؟

استعادت الفتاة توازنها ونظرت إلى الخيوط الضوئية نظرة مختلفة أحست أنها تحب هذا الفيض النوراني وأنه موجود في الغرفة لأجلها.

وأن الطفل الذي دخل قبل قليل بالصدفة قد رتب شيئاً غير مرئي وذهب.

سمعت الفتاة صراخا و ولولة حادة قادمة من الخارج، لم تستطع تحمل العويل فسدت أذنيها بكفيها واستسلمت للصرير الذي يشبه حركة الجراد.

أمسكت الخيوط ونثرتها فوق البلاط الداكن ارتعد الضوء قليلا ثم همد.

أمسكت دفتي النافذة واقتلعتهما كما كانت تقتلع حياتها بالأقراص المنومة.

فيما وراء النافذة كانت الأرض قريبة جدا، كانت الشمس قاسية بوخزها الحاد.

كان المدى كالماء تماما يتموج ويبرق بالزرقة اللازوردية ويتبخر إلى السموات البعيدة.

كانت دهشتها لا تطاق. مدت يدها المرتجفة نحو الفراغ الرخو.

فكرت الفتاة أنه حان الوقت لكي تغادر.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 96 8/8/10 10:58:48 AM

- ما من داع للبقاء. أمي ماتت وانتهى كل شيء.

ودعت السرير المرقط بحبات الفستق وودعت وسادتها الوردية وقنينات الدواء وعلب الأقراص الملونة.

شيعت النافذة ذات الخشب البني التي ظلت موصدة طيلة حياة أمها.

تتذكر صراخها:

- إذا خرجت، سيفترسونك وأنت مخبولة، أنت لا تعرفين قسوة الناس.

فكرت كيف تصبح جثة الإنسان عندما يموت؟ وتمنت لو تتاح لها فرصة مشاهدة جثتها حينما تموت.

الطريق الرخو بمزيج الضوء والماء يمتد أمامها طويلا وبعيدا وشاقا، لكنها أحست أنها تدرك المسالك والمنافذ كلها.

عليها فقط أن تحافظ على حركة قدميها الجديدة، لأول مرة تقف وتقفز وتسير منذ سنوات خلت كانت تقطن سريرا هو المأوى الأبدي الذي لا يفارق جلدها

هو المحبس المنهك الذي يحاصر روحها.

قفزت إلى الخارج وجدت نفسها وسط حديقة صغيرة محاطة بأسلاك.

بويب من القصدير بلا قفل. بقعة دم تغيب في السماء وكأنها شمس. الزقاق على مرمى البصر.

خطوة

خطوتان

ثلاث خطوات

حرارة تدب في جسدها، فتحت البويب بحذر وانطلقت تمشي، تتأمل العالم المعتم تحت ضوء أرجواني غريب.

توقفت فجأة وسألت نفسها سؤالاً لم يخطر ببالها قط:

- إلى أين سأذهب؟

الحيطان البيضاء عالية ومخيفة عيونها المطفأة نوافذ صغيرة ورموشها أسلاك سوداء.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 97 8/8/10 10:58:48 AM

مصباح الزقاق يدنو مرتعشا كأن عموده محطم، يضيء ظلال الحيطان ويرسم لخطوها طيفا عملاقا يتمطط تارة ويتقلص تارة أخرى.

توقفت فجأة، وهتفت لنفسها:

- هل يستحق هذا العالم المخيف كل هذه المجازفة؟

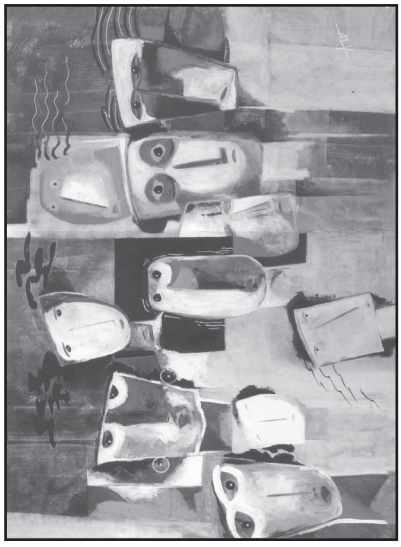
عادت أدراجها، دخلت من الباب الكبير، لا أحد من المعزين يعرفها، اخترقت حزنهم البارد. وحده الطفل الصغير ترك كف العجوز ووثب قاطعا الطريق عليها، وسألها:

- من أنا؟

- أنت أخي.

تأملته بابتسامة حب، وأزاحته برفق عن طريقها وأضافت:

- ومن أجلك عدت.



Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 98 8/8/10 10:58:49 AM

قصة

دموع غزيرة*

بقلم: رفائيل بيريز جاي١
(المكسيك)
ترجمة: محمد هاشم عبد السلام

كانت الشمس قد بدأت تُدفئ الصباح عندما اقترب «خافير إسبيتيا» من الباب الرئيسي للبيت وطرق طرقتين متعجلتين.

«نهار سعيد.. ما الذي أستطيع أن أفعله لك»، قال الرجل البدين الذي فتح الباب.

«جئت لأبكي»، قال إسبيتيا، وعيناه مغرورقتان بالدموع.

«لا تقل هذا. وأنت تتوقع مني أن أصدق مثل هذه الكذبة الكبيرة؟» دفع الرجل البدين صدره إلى الخارج كما لو أنه يريد أن يعب هواء شهر أبريل الذي كان اعتداله غير متوقع ومحل شك.

«حقيقة». كرر إسبيتيا، «أنا هنا لكي أبكي».

«إذا مات شخص ما، إنسِه».

«لم يمت قريب لي».

«إذا تركتكَ امرأتك، لا تبالي».

«لم تغادرني امرأة قط».

«إذا فقدت وظيفتك إذاً، انتقل على الفور إلى غيرها».

«لم أفقد أبدًا عملاً».

«سأقول لك شيئًا: يأتي الناس هنا للبكاء، للبكاء ملء دلاء. لكن المحتالين والنصابين لهم دموع قاسية غزيرة. نحن لا نقبل أقل من دموع التماسيح بل نراها هي الأخرى قليلة».

«لن أكون كسولاً متوانيًا، أعدك بهذا».

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 99 8/8/10 10:58:50 AM

«علينا إجراء بعض الاختبارات» قال له البدين بنظرة شخص على وشك الكشف عن محتال. كانت عينا إسبيتيا متورمتين وكان أنفه أحمر. عليه الآن أن يتبع الرجل البدين خلال ممر من أقواس قروية. في الخلف كانت نافورة الساحة المركزية التي أطلت عليها حجرات الطابق العلوي بأسقفها العالية وأبوابها الزجاجية المعتمة. في الممرات الداخلية كان بعض الرجال يمشون، ينظرون إلى أسفل حيث مقدمة أحذيتهم، يتحركون على امتداد الطريق كما يفعل المحزونون. كانت هناك نساء يجلسن على مقاعد الحديقة الجانبية حيث كانت الجيرانيوم وأشجار الكستناء النامية ترمي بظلال هادئة رائعة.

دخل إسبيتيا المكتب، أثاثه الأثري محاطًا بخزائن الكتب الخشبية المنقوشة. خلف مكتب مخصص للكتابة جلس، هذا الرجل الرشيد أو الناضج، الذي يبدو أنيقًا ومقبولاً، ارتشف ملح دموعه. مسح أنفه بمنديل ورقي قرنفلي وقال، كما لو أنه كان يعرف هذا الرجل لسنوات طويلة، «جيد جدًا، إسبيتيا، كم نحن مدينون بزيارتك؟».

«أنا هنا لأبكي» قال، وعيناه مترعتان بالدموع.

«سأحذرك من شيء واحد فقط، يا إسبيتيا»، قال الرجل الناضج بينما كان يسحب منديلاً ورقيًا آخر. «نحن لن نسدي لك العون. لن نخبرك أن والدك لم يرغب في وجودك، أو أن أمك كانت بائسة، أو أنك عادي بشكل لا سبيل لإصلاحه. على الإطلاق. ستبكي من تلقاء نفسك، من دون مساعدة أي شخص. لكن أولاً، قل لي، لماذا تريد البكاء؟»

«أشعر أنني لست بالمرة على ما يرام. الحياة لا تعني لي شيئًا – إنها الجحيم»، قال إسبيتيا، مُقتنِعًا بقوة وصدق حجته.

«من فضلك، إسبيتيا، هذه نظرية سوقية حقيرة. يبكي المرء لأنه يبكي، انتهت المسألة. لا تعقد الأمور. من المحتمل أنك بحاجة إلى محلل نفساني أو حتى الأفضل – ثلاثة أصدقاء وثلاث زجاجات نبيذ، أو الكلب الذي سيعضك. لكن دعنا ننسجم معها. لترتاح على الكرسي، منديل ورقي أم قماش؟».

«قماش لو سمحت».

عرض البدين عليه منديلاً أبيض جديدًا من ماركة لافتة للنظر. شعر إسبيتيا بطول حافة الكرسي ووضع مرفقيه على ركبتيه ويداه على خده، في الوضع الكلاسيكي للمنتحب. بدأ بأنين ضعيف كما لو أنه لا يريد أن يسمعه أحد آخر. بعد دقيقة، صار كما لو أن حزن العالم كله سقط فوق رأسه، بدأ في اللهاث، لكي تنطلق منه صرخات

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 100 8/8/10 10:58:50 AM

مزعجة، ثم شرع في العواء الوحشي غير الآدمي الذي تاخم حدود الهستيريا. انزلق من على الكرسي كما لو أن ارتفاعه قد أعاق التنفيس عن يأسه وقنوطه، انهار على الأرض متخذًا الوضع الجنيني. واصل البكاء بهذه الطريقة، كما لو أنه لم يبك منذ أن كان في العاشرة واكتشف أن أباه سيموت من مشكلة في بنكرياسه، تضخم البنكرياس، بنكرياس لا نفع فيه، وأن أباه أيضًا كان يحتضر بفعل الحزن والغضب الشديد لأن تجارته قد منيت بخراب مطبق.

أنقذه الرجل الناضج من حزنه. «ليس سيئًا، ليس سيئًا. لكن لا تحاول التأثير علينا. فقد تعاملنا مع بكائين فوق العادة، رجالاً ونساء بكوا باحترافية فائقة، أناس قضوا سنوات في ساحة الاكتئاب النفسي الشديد متقنين أصعب فنون البكاء. تعاملنا مع أناس يبكون فقط لأي شيء وللاشيء، مجدلانيون حقيقيون تائبون على قدم المسيح وعند تراب الصليب».

تمخط إسبيتيا في المنديل ومسح عينيه المتورمتين بشكل ملحوظ. حتى أنه تحرك كما لو أنه كان في قطار متجه إلى «موريليا» وكان يتقافز في مقعده في حركة إيقاعية متتالية، واضحة، لا انقطاع فيها.

مسح الرجل الناضج دموعه وقال، «نحتاج بعض البيانات لملء بطاقة طلبك وبدء الإجراءات. كم مرة تبكي؟»

«طوال الوقت». ثم نفخ بمنخاريه بقوة لأجل تنظيف جيوبه الأنفية تمامًا.

«من فضلك، يا إسبيتيا، أجب بالتحديد».

«على الأقل ثلاث مرات في الأسبوع».

«وبسجل متورم مثل هذا – مشرف لـ «كيولياكان توماتو- بيكرز – أنت تريد أن تكون واحدًا منا. أوه، يا إسبيتيا! أعتقد أنك تضلل نفسك. واضح على الأقل من حصة بكائك أنها ليست اليومية. منذ متى وأنت تبكي؟»

«نعم، بكيت منذ أن كنت طفلاً بما فيه الكفاية، من ركن بالبيت إلى آخر».

قبل أن يستمر في السرد، وضع المنتحب «فاتسو» علبة المناديل الورقية قربه. وسأله عن عمره.

«ثلاثة وثلاثون»، أجاب إسبيتيا.

«الفرصة متاحة لك هنا بالفعل، أعترف لك بهذا، الثلاثينات هي المرحلة النموذجية للدموع، صفحة صخرية فعلاً. إنها مسألة بيولوجية: بمجرد انتهائك من مرحلة الشباب، تكون قد دخلت في مرحلة الرشد. خلال تلك السنوات يبكي المرء كثيرًا،

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 101 8/8/10 10:58:51 AM

وبقوة مثيرة للإعجاب. بالنسبة لهؤلاء الذين يدخلون عالم الثلاثينات، كل شيء – بغض النظر عن تفاهته وعبثيته – يبكيهم. يشعر الثلاثينيون أنهم قاموا بفعل كل شيء، وأنهم في أفضل فترات حياتهم – وبالطبع، هذا سبب كاف للبكاء. من ناحية أخرى، في سن الأربعين، يفقد البكاء دوافعه وتدفقه، على الرغم من أن حالة من حكمة البكاء الشديد تحدث. بيد أن، الأربعينيين تكون فترة بكائهم الوقتية قصيرة وعلى فترات متباعدة. ما هو أسوأ، أنهم دائمًا ما يستخدمون أصدقاء لهم، محللي كحول. بالإضافة إلى أنهم ينسون سبب دموعهم بسرعة كبيرة وينتهون على العكس قائلين إنهم في قطار الشيخوخة وأنهم لم يفعلوا شيئًا ذا قيمة في حياتهم. على صعيد آخر، يبكي العشرينيون دون أن يعرفوا لماذا – إنهم بكاؤون جاهلون، إن جاز التعبير. وعندما يجهشون بالبكاء، يعتقدون فقط، أنهم يعانقون بعضهم البعض. إنه لأمر مُحرج، مشهد محرج، رؤية العشرينيين يتعانقون بشدة ويتمزقون بأسى صبياني، يغرقون أكتاف بعضهم البعض ويبللون أحضانهم وصدرياتهم بالدموع».

«ثم يأتي دور أصحاب الخمسينات، هؤلاء من جانبهم، يعانون كثيرًا عندما يبكون، وذلك لأنهم يعرفون أنهم حطام سفينة الزمن: ليسوا شبابًا ولا شيوخًا، يبكون في شمس بعد الظهيرة، الشيوخ العجائز كالشمس يبكون ليلاً وفي الظلام. أدرك الطاعنون في السن أن الدموع هي الحقيقة الوحيدة التي يمتلكها البشر، لذا يبكون في المساء لأجل أولادهم وأحفادهم، للأزواج الموتى أو الزوجات المختفيات الراحلات».

«الآن، في كل الأعمار، قد يكون هناك بكاؤون، ونواحون وقحون جبناء. هناك أيضًا المكبوحون وسريعو الانفعال، وهم نوع بخلاف من ذكرتهم للتو. الأخيرون خطرون لأنهم يميلون إلى تحطيم الأشياء عندما ينشجون وينتحبون».

«نعلم أيضًا أنه في أوقات الولادة والموت، أو الفراق هناك دائمًا دموع. أود أن أعرف أي نوع من البكائين أنت. ابكِ ثانية، من فضلك».

ظل جافير إسبيتيا مضطربًا، كان قد بكى بالفعل كما لو كان لم يبك منذ أن كان في العاشرة. لا يمكنه تكرار الفعل بنفس القوة. وضع المنتحب فاتسو علبة مناديل ورقية جديدة بالقرب منه، لكن إسبيتيا اختار المنديل المبتل المجعد الذي كان في يديه. أبدى الرجل الناضج المناسب والمقبول نظرة عطوفة ومظهرًا طيبًا.

«هيا، إسبيتيا، ابكِ، ابكِ في سلام، علانية جهارًا».

ألقى جافير إسبيتيا نفسه فوق السجادة الموشاة بلون الإبل وبدأ يضرب الأرض بقبضتيه وانطلق في البكاء لأن الحياة كانت بغيضة كريهة. واصل البكاء، بأسى صادق ولوعة حقيقية، لأنه لم يعد هناك أحد في العالم يفهمه، لأنه يشعر بأنه الرجل الأكثر

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 102 8/8/10 10:58:52 AM

وحدة في كوكب الأرض، لأنه عمل كالحمار ولم يجن مالاً كافيًا، بكى لأنه شديد الاهتياج بشأن آماله المحبطة، وكل أوهامه المحطمة وأحلامه المبددة. بكى لأجل الحب والحنق، بكى على عمر الثالثة والثلاثين ووحدته.

«متميز»، قال الرجل الناضج المقبول، موجهًا ملاحظاته إلى فاتسو. «حالة النائح الوقح الذي يمكنه سكب الدموع دون أي حزن حقيقي، إذا جاز التعبير. غير سيئ. حسنًا، إسبيتيا، سيكون عرضك العام غدًا. سيأخذك هذا الرجل الفاضل إلى غرفتك. يمكنك أن تجيء وتذهب كما تشاء إن أحببت، هذا ليس سجنًا، ولا أيضًا مركزًا إصلاحيًا».

«هل يمكنني أن آخذ كتابًا؟» قال إسبيتيا، مستعرضًا أرفف الكتب، وهو لا يزال يشهق ويتنشق من أثر البكاء الحاد.

«ما رأيك؟» سآخذ بعض كتب الأدب ذات الحبكات المثبطة، سأجل من نفسي حزينًا جدًا وسأبكي غدًا كما لو أن أمي ماتت توًا. مع من في رأيك يمكنني التعامل؟ فكر: سآخذ «مدام بوفاري»، وأقرأ فصل الانتحار، أتذكر جيدًا تلك الأيام عندما قرأت «فلوبير»، عندما كنت شابًا ممتلئًا بالحب والحماس وعلى استعداد للتعامل معها وتحملها. أو الأحسن: سألقي نظرة على الأرفف التي تحتوي على أشياء لـ «أونيتي»، سأقرأ «بينفينيدو بوب» أو «تان تريست كومو إلا»، وأحاط بالبيئة الساذجة لتلك السنوات عندما آمنت أن الحياة كانت فقط كذلك، مثل قراءة وكتابة أونيتي.

«ستدخل في مثل هذا الاكتئاب لكي تمنحنا في الصباح بكاء هستيريًا مطلقًا يدخل التاريخ. يا إسبيتيا».

«ستذهب بطولك إلى غرفتك دون كتب أو موسيقا، بدون قصيدة واحدة. أم ماذا؟ هل تريدنا أن نعطيك «في وفاة الرائد ساباينز» لكي تمضي الليل معها مواصلاً البكاء؟ هل تظننا أغبياء؟»

في طريق عودته إلى ممر الأقواس الريفية الذي دخل منه، رأى خافير إسبيتيا امرأة شابة في الثالثة والثلاثين تسير تجاهه وتبكي بحزن هائل، ودون أن تقول شيئًا عانقته كما لو كانت أخته، بكيا معًا لدقائق عديدة بحزن عميق غامض عصي على التفسير. ما هو أكثر من هذا، أثناء صعوده السلالم المؤدية إلى غرفته، حياه رجل من مسافة بينما كان هذا الرجل يجفف كمًا كبيرًا من الدموع الميلودرامية.

كانت الغرفة تشبه إلى حد كبير غرفة فندق على الطراز القروي، مناسب للراحة والسعادة: الموبيليات الاستيل، السرير العريض، قطعة أثاث مزخرفة لكتابة الخطابات،

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 103 8/8/10 10:58:52 AM

إضاءة غير مباشرة، ستائر سميكة بثنيات متماثلة، حمّام مزود ببانيو، وراديو تليفزيون مثبت في الحائط.

ألقى إسبيتيا بنفسه، بكامل ملابسه، على السرير وأطفأ النور. قبل أن يغط في النوم تذكر الأيام السالفة عندما كانت والدته تأخذه إلى المدرسة وكعكة التورتية المكسيكية المقلية في الزيت لعمل «توستاداس» عندما لم يكن هناك نقود في البيت. واصل تقفي أثر فرع التذكر هذا، وسحب إلى ظلام الغرفة ذلك الوقت بعد الظهر بالذات عندما حمله أبوه إلى حديقة «تشابولتيبيك» مع كرة القدم وأراه كيفية التسديدة الرائعة الساحرة اللولبية. كان هذا هو اليوم الذي تيقن فيه أن والده كان حكيمًا ذكيًا، لا يقهر، عملاقًا سعيدًا، وشعر بفخر أن هذا الرجل وليس غيره هو أبوه. فجأة دون أن يعرف كيف، وجد نفسه وقد رآه ثانية، في ذاك الوقت وقد ابتلي بمشاكل العمل، عندما جاء الدائنون في الصباح لأخذ حجرة المعيشة وحجرة الطعام وأصص الأزهار أمام تحديق أمه الشجاع الفخور بعد أن نجحت في المحافظة على هذا الأثاث بالكفاح والمثابرة.

لم يستطع إسبيتيا إنهاء حركة هذا الشريط في ذهنه: رأى أخاه الكبير مسافرًا إلى أوربا بحقيبة مليئة بالأوهام والكتب وأحلام الانتصار، رأى أخته في الركن، خائفة حتى الموت، وهي تقبِّل طالب يدها الذي كان ممتلئًا ببعض اليقين غير المرغوب فيه والذي ينتاب من هم في ستينات العمر. رأى النساء اللائي رغب فيهن، اللائي نسينه، هؤلاء اللائي تخلى عنهن مرغمًا.

بكى طوال الليل، حتى سمع الخطوات الأولى بالخارج والضوء يرشح أو يزحف ببطء عبر ثنيات الستائر. نهض من سريره ثم ارتدى حذاءه، سوّى شعره، أصلح كل ما كان بحاجة إلى إصلاح قبل أن يغادر الغرفة. ذهب إلى الحمّام، فتح صنبور الماء البارد كما يفتح المرء باب الأمل. أحس بالماء البارد على وجهه، انتقل إلى المرآة، قال لنفسه: «أنا مستعد».

* ترجمها عن الإسبانية: جيمس هوجرد من كتاب Me perderé contigo.

١ كاتب مكسيكي من مواليد ١٩٥٧.

Bayan Feb 2010 Inside CS2.indd 104 8/8/10 10:58:53 AM