معرضان بين التشكيل والتجهيز

الرسام السعودي فيصل السمرة يطرح أسئلة ما بعد الحداثة

□ *بيروت – مهى سلطان*

■ من عالم الصورة الرقمية تأتي هذه المرة إطلالة الفنان التشكيلي السعودي فيصل السمرة الذي قدم في صالة غاليري فونيل للفنون الفوتوغرافية والتجريبية (مركز ويفرز – كليمنصو، بيروت) عملاً فنياً منفذاً بأدوات محدثة قوامها تجهيز فراغي لمذبح افتراضي تضاء عنده الشموع لضحايا العالم الثالث تزامناً مع عرض لشريط فيديو مدته ١٥ دقيقة، مصور بكاميرا ديجيتال وموصول إلى نظام المعلومات الرقمية للكمبيوتر، الذي يقوم ببثه على شاشة كبيرة تنقل حدثاً فنياً يملك سحره المؤجل في العين.

لعل أجمل ما في الصورة أنها تمدُّ لما نراه ونستغرق فيه. فقد أضحت من الحقائق الكبرى في صناعة الفن، وعصباً بارزاً في إثارة الأفكار والتعبير عن المفاهيم التي تحمل كل عناصر القلق والتوتر والأسئلة الحائرة التي تميز هذا العصر. أصبح الفيديو وسيلة سينمائية غيرت أفكار الدادائيين بعد مارسيل دوشان، لا سيما مع تقنيات التروكاج والمونتاج، على أساس أن الصور المأخوذة من الواقع هي مرايا الحياة وجسد التفتيشات والفضاءات الافتراضية التي سرعان ما تغيرت وجهتها مع حرية اللعب التي منحها الكومبيوتر. إذ يستطيع الفنان تكوين الفضاء كيفما يريد. يلغي الأشكال أو يضيف إليها. يجعل الكثيف شفافاً والصلب سائلاً. وبذلك أعطى فن الفيديو دماً جديداً لفن ما بعد الحداثة. صارت الشاشة بديلاً من الفرشاة والألوان والقماش. أضحى الفيديو آلة عرض ورسم ونحت في آن. علاوة على كونه منحوتة عصرية تشكلها الفضاءات بواسطة كاميرا الفيديو التي تتغلغل إلى نسيج الحياة والجسد البشري، لتنتج صوراً وهمية لكنها صور الأعماق. فالفيديو – آرت جعل الفنانين يفكرون بأصوات عالية ويقومون بترويض الحقول الجديدة لمساحاتهم. تلك المساحات التي اتفق على انها محفورات رقمية يجري فيها الضوء مجرى الدم.

وهذا ما جعل الأميركي نيم جون بيك Nam June Paik وهو من رواد هذا الفن يقول: «في القرن الحادي والعشرين سيصبح فن الرسم مثل أوراق الجدران الالكترونية».

الفكرة أقوى من التقنية في الشريط المصور الذي قدمه لنا السمرة. والشاشة لم تلغ شغفه بالرسم والتلوين. بل في مزيجهما يخامرنا الشعور بوحشة العالم إزاء مظاهر العنف التي توقظ في ذاكرتنا صراخاً أليماً. فاللقطات التلفزيونية المأخوذة من سقوط البرجين في أحداث الحادي عشر من أيلول (سبتمبر) في أميركا التي أضحت «تابو» العصر في مستهل الألفية الثالثة تعقبها لقطات من وقائع سقوط نظام صدام حسين في العراق والاستشهاديين في فلسطين، فضلاً عن مظاهر الفقر والجوع والمرض في بلدان من العالم الثالث.

كل ذلك نراه بعين فنان ثائر هو مجرد مواطن من العالم الثالث. هذا التصنيف الذي استوقفه جعله موضوعاً وعنواناً لعمل فني وصفه بأنه يقوم على تسجيل موقفه الشخصي الذي يتصدى لمبدأ تقسيمات العالم الثلاثة والى مخترعها الذي صنف نفسه عالماً أولاً ليصل – في نهاية المطاف – ذلك التصنيف بكل ما ينطوي عليه من الإزدراء إلى نوع من المواجهة بين الشمال والجنوب. وقد تم ذلك بحسب وسيلتين للتعبير، الأولى عبارة عن شريط فيديو يتعرض في جزئه الأول إلى تقسيم العالم كما يظهر لنا في رسم بياني على ورق النايلون الشفاف، حين يقوم الفنان برسم خريطة العالم ثم يأخذ بتلوينها وفق مراحل التحولات الحثيثة لأطماعها: من بعثات استكشافية وحملات استعمارية عبر الزمن، حولت العالم الأول والثاني إلى وحش يفترس العالم الثالث. ثم ينتقل ذلك التحول ليصل الى مرحلة المواجهة الدامية والمأسوية. أما التعقيبات اللونية والخطوطية التي عبرت عن تلك المواجهة فقد أودت بالحامل التصويري لفرط ما ضاق بالخطوط السود المدلهمة والشطوب إلى الفناء والحرق.

وتنتقل كاميرا الفيديو في الجزء الثاني من الشريط المصور كي تسجل دونما تعليق حركة وسيلتي انتقال، هما: الدراجة الهوائية والسيارة، للدلالة رمزياً على تفاوت السرعات بين العالم المتخلف والعالم المتطور.

أما الوسيلة الأخرى المستخدمة في العمل الفني المتعدد المستويات والمعالجات البصرية، فهي التجهيز الفراغي المركب من مواد متنوعة تحاول بناء مذبح بالمعنى الديني للكلمة، تضاء عنده الشموع للضحايا من مواطني العالم الثالث، وهؤلاء الضحايا بنظر الفنان هم من الأحياء والأموات على السواء.

فيصل السمرة يفتح العين على جراح لمّا تندمل. يثير الأسئلة بعيداً من المباشرة في خطابه السياسي الذي لا يخلو من الشعرية البصرية. تتحول عدسة كاميرا الفيديو بين يديه إلى شاهدة على سيناريو فني يعاد تركيبه بنظرة ايهامية فيها تحريض وإتهام بمقدار ما فيها من جمالية الغموض والترميز. فنراه أبدل الطقس الديني بأنواع من الطقوس الفنية أبعد من التصورات الحسية والمادية. إذ أوهمنا بأن طاولة خشب قديمة ومستهلكة هي ما اتفق مجازاً على تسميته بطاولة المذبح. فراح يضع عليها نذوره من الأشياء الهامشية الجاهزة الصنع المنتمية أصلاً الى المهملات: أنواع من الألعاب التجارية البلاستيكية المعدَّة للأطفال والقمقم النحاسي الذي كان يستخدم في مجتمعاتنا العربية لصب ماء الزهر. تتوزع تلك العناصر بمحاذاة المجسمات الطينية الصغيرة التي صنعها الفنان كأشكال من المخلفات الأثرية القديمة لفنون ما قبل التاريخ من حضارات الشرق الأدنى القديم. فالمجسمات المجنحة التي تفترش الرمل في هذا التجهيز ليست صورة مزيفة للملائكة بل هي أسطورة التاريخ شبه الخرافي المبتور من رأسه. وهو تاريخ مهدد بوجود موهوم للنمر الذي يرمز منذ أوائل المسيحية إلى وحشية الافتراس. الوحشية القديمة والمحدثة في آن. أما الببغاء فهو شبيه براهن الشعوب العربية المغلوبة على أمرها. وكل هذه العناصر الموضوعة على ضوء الشموع تحيل النظر للتعرف إلى هوية تلك الأيقونة التي تتوسط التجهيز.

«تجهيز» من معرض الرسام السعودي فيصل السمرة.

عالم افتراضي

من مزايا هذا النوع من فن التجهيز الفراغي، انه عالم افتراضي من خردة تكثر فيها الاستعارات والتشابيه، كي يبلغ عبرها عنصر الجماد الهامشي الرخيص الثمن غالباً معنى آخر لشعرية وجوده. فهو موجود ربما لجمال شكله أو لأنه يرمز إلى فكرة أو يشير إلى حال أو ذاكرة من ذاكرات وظائفه الحياتية المندثرة التي تحمل بصمات الإنسان وعاداته وتقاليده الماضية. والعناصر المجمعة من شأنها أن تمنح المتلقي قراءات متعددة، تنطوي في أسلوب السمرة على جانب من الصدمة الجميلة والمؤلمة غالباً كما تنطوي على حس التسلية والسخرية والدعابة السوداء.

الإحساس بالزمان والمكان هو الهاجس الأساس الذي يطبع تجارب السمرة في مختلف اختباراته المحدثة بدءاً من عام ١٩٩١، وهذا الهاجس المعاصر والواعي لأدواته المتنوعة الخامات والطاقات والإمكانات، يعكس مدى استيعابه لتجارب مرحلة ما بعد الحداثة. تلك التجارب بخياراتها اللامحدودة التي لا تفرق بين الرسم والنحت والتجهيز والفيديو – آرت، طالما أن اللعب بالفضاء بات ممكناً والفراغ أضحى حاملاً لكل المؤثرات والتشكيلات. وإن كان فيصل السمرة يدهشنا كل مرة في معارضة بأفكاره وخاماته المستحدثة، إلا أن سره كامن في أصالته كفنان متجذر في أصوله العربية بكل ما يعني هذا التجذر من انغماس عميق بعجلة الأحداث التي ينبض بها الشارع العربي. فالتغريب الذي يمكن ان تحدثه تلك الدهشة بفنون الغرب هو اليه مجرد وهم، لأن تلك التقنيات ليست إلا مجرد حامل تعبيري، تفقد صلاحيتها وتموت إذا اكتفى بها الفنان من دون ان تحمل رسالة انسانية حية. فغرام السمرة بالخامات وطاقاتها الجمالية ليس إلا وعاء لمضامين شديدة الالتصاق بجذوره وحضارته وتراثه الغني بمكوناته التي ما زالت تملك سحرها الخاص وجذوتها اللاهبة في ذاكرته البصرية.

فيصل السمرة فنان ابن عصره بامتياز. وثقافته الشرقية والغربية أعطته بدلاً من الضياع في المفاضلة بينهما شمولية ذات آفاق غنية ومتنوعة. والأهم انه حين يرسل إلى الفضاء بصره لا ينسى القوة الكامنة في عصب يده.

لوحة من معرضه الثاني.

صفحات من تداعيات الذاكرة

■ من مرسم الفنان التشكيلي السعودي فيصل السمرة في البحرين اختار صالح بركات اكثر من عشرين لوحة منفذة بمواد لونية مختلفة على ورق تعود الى العام ١٩٩٢ كي تشكل نواة المعرض، الذي يقيمه له في غاليري اجيال ابتداء من ٣ تموز (يوليو) حتى ١٩ منه. يأتي ذلك عقب العرض المشهدي الذي قدمه الفنان في صالة فونيل بعنوان «مواطن عالم ثالث»، تأكيداً على مزاولة السمرة لمختلف مجالات الفن منها الرسم والتصوير. اللوحات هي عبارة عن دراسات مهدت لظهور مرحلة «الجسد» التي نفذها السمرة العام ١٩٩٨ كمعلقات من اسلاك معدنية ومواد متنوعة. بيد انها تعكس النزعة الاختبارية التي تتراءى في طريقة قص الورقة – الحامل لإعطائها شكلاً عضوياً يتناسب مع التعبيرات الخطية واللونية، فتغدو الأوراق بمثابة صفحات من تداعيات الذاكرة.

م.س.

الشاعر «الشقي» بسام حجار عاج على الصور ... يسائلها

وضاح شرارة *

■ رجل يقول في نفسه، أو يكتب: «لم أكن / شاعراً / فحسب...» (ص١٠٨)، ويرجئ إلى آخر قوله تعريفه «نفسه» المقولة شعراً وغير شعر – فهو على زعمه «معبِّر لغات وصور ومشاعر وأفكار، مصغٍ إلى عبارة الصمت بلا لغة»، يكتب «حياة الآخرين والآخرون يكتبون حياته»، وذلك «بالعبارة التي توهم بما تتوهم أنها تقول» (ص ١٠٧)، وهو قبل هذا قال في سرّه ويقول «إنه شخص في لوحة إدوارد هوبر» (ص١٠٢) – هذا الرجل يقلّب بين يديه، بين يديه وناظريه ويقظتيه وذاكرتيه وقلبيه ووقتيه، مجموعة صور شمسية أو فوتوغرافية، يضمها «ألبوم العائلة» بين دفتيه (بسام حجار: ألبوم العائلة، نشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ٢٠٠٣).

ويتردد الرجل المثنّى، المترجح بين اثينيات كثيرة يحصي «ألبوم العائلة» بعضها، بين وجوه يتناول الصور الشمسية منها أو عليها. وهذه الوجوه أبواب أو مواقف أو مقامات، يدخل منها هو، أي قوله، إلى صور ألبومه، وتدلف منها صور ألبومه إليه وإلى قوله. وهذه الأبواب خمسة. وأولها «ألبوم العائلة». وهو باب تقليب الصور غداة انقضاء بعض الوقت عليها، أو على استوائها صوراً (وهي صور عما يفترض أنه حياة خارج الصور وقبلها): «سألت الرجل الذي كنته قبل عام» (ص١٤ و٢٢)، «منذ عام لم تكن الصورة قد أصبحت قديمة» (ص١٧). والباب الثاني هو باب «أمس». وعلى خلاف الباب الأول، يتناول «أمس» خارجَ الصورة من داخلها، فتتكلم الصورة على حياة تقيم هي بين ظهرانيها: «لم أدرِ كم أقمت على الجدار / قبالة الكنبات... / ولم أدرِ كم أقاموا / قبالتي / في أمسيات ساكنة» (ص٥٤)، وتستوي وإياها واحداً .

ويتناول الباب الثالث «إن أبصرتَ» انطواءَ صور الألبوم على وقت لا يُخرج منه إلى وقت آخر، يَبين من الأول ويختلف عنه. فإذا تصفح الرائي علامات الماضي الظاهرة على الصور، وأشيائها وأشخاصها، لم يقع على الماضي، على خلاف صاحب الباب الأول: «وليس الماضي ما أعثر عليه / بل هنيهات من يومي، هذا / الذي، فيه، / أقلّب الصفحات / بحثاً عن هنيهات يومي» (ص٦١). ويتناول باب «كأن تقول» الصورة من وجه القول فيها. وهو قول يثنّيها ويكثّرها، ويستخرج منها ما لا تعرضه على العين. ويعرض منها ما تخبئه الحياة، خارج الصورة، في الصورة: «كأن تقول / ليس اليد / بل لمستُها / الأرق من عناق في جوار حكاية» (ص٧٢).

ويستعيد الباب الخامس، الأخير، «العابر في منظر ليليّ لإدوارد هوبر» سيرة صاحب الألبوم. فيروي «علاقته» بالصور، ودخوله «حياتها»، ووقوعه في شباكها. فإذا برواية العلاقة والدخول والوقوع هي وسيرته هو واحد: «كان يكفي أن أحب ما أحب / أن أنام / أن أحلم / لكي أستيقظ ذات يوم في لوحة إدوارد هوبر» (ص٩٨). والحق أن الرواية الجامعة هذه تروي ، فيما تروي، الأبواب الأربعة السابقة، ومبناها على الرواح الى الصور والمجيء منها. وذلك على قدر ما يصح تخليص الرواح من المجيء، وإفراده رواحاً خالصاً، وتخليص المجيء منه. فالمستيقظ «ذات يوم» وهو بعض من لوحة الرسام، وجزء منها، يدرك في ختام أمره، إن كان ثمة ختام وثمة أمر وثمة ما يضاف من الأمر إليه، يدرك أن ما جعله حياةً، وأوجبه على شاكلة حياة، إنما «كان ظلاً للحياة»، و«وصفاً لما حسب... أنه حياة» (ص٩٨).

ولكن تكثّر الحياة جعلاً وإدراكاً وظلاً وحسباناً ووصفاً وكوناً («كان»)، على خلاف استوائها زوجين اثنين: حياةً وصورةً، هذا التكثر يحمل المتكثر، وهو واحدنا وسائرنا وسوادنا، على «شقاء» سؤال الصورة. فالشاعر أشبه بـ«شقي» أبي نؤاس العائج «على رسم يسائله»، من غير المخرج إلى العوج على السؤال عن «خمارة البلد». وبسام حجار هو الشقي والشاعر الشارب معاً، وهو الأعرابي المستغرق في الرسم الدارس و«ذو السكرين» جميعاً. وسؤال الصور، على نحو سكناها الروائي من وجه آخر، يُسلم السائل المعاصر إلى سعي لا ينتهي إلى غاية، أو إلى «هوى عقيم»، على قول صاحب «الكلمات» في ختام جامعه في الأيسبات («الانطولوجيا»).

وآية الحال الدخولُ في العبارة، صوراً أو كلمات. فالداخل فيها فريسة إيهامها إياه (أو له) أداءها معنى تزعم العبارة «أنها تقول» (له)، من غير مصدق لزعمها. فقائل العبارة، وليس صاحبها وفاعلها على رغم تزييه بزَيِّ اسم فاعل («معبِّر»)، إنما هو في آن «مصغ إلى عبارة» سابقة. والعبارة السابقة هذه قد تكون «صمتاً بلا لغة»، أو صمتاً بلغة على قول ميلوراد بافيتش في «المعجم الخزري» الذي قرأه بسام حجار مبكراً وطويلاً. وقد تكون النفسَ أو «الآخرين»، حياتَها أو حياتهم، ظلّ الحياة أو الحياة نفسها، الكلامَ أو الصمت، الآن أو الأمس. فليس «الهواة» وحدهم «يجعلون للمساء كناية ولوناً وصَخَباً» (ص١٠٧) – على ما يلمح صاحب «ألبوم الصور» إلى شاعر معاصر آخر هو وديع سعادة تجمعه به «أخوة» مسائية يخففها إلى «صحبة».

فعلى هذا، الإنسيون كلهم هواة. وسؤال الصور شاغلهم الشاغل والمقيم. فالصور أطلالنا، ولا قول إلا فيها، ولو استهلالاً. وهي أيقوناتنا وقدسنا المجتمع. وسؤالها هو سؤال عما كانه السائل، حاضراً في الصورة أو غائباً، وعما صار إليه. ويفزع السائل إلى ألبومه، وهو عائلي كناية عن رسوخ الصورة في مُسكة وحقيقة يشهد لهما شهود، يفزع فزعَه إلى وثيقة لا يتطاول إليها الجرح، (مثل الأيقونة) أو يتوقع السائل أن تكون ثقة وعداً كلها. فيقع على الشبه، ومنه الشبهة والمتشابه. ويقع على الكثرة والعدم: «كنت في شرق الحكاية وغروبها /.../ لم أكن» (ص١١). وهذه تبعث، بدورها، على الغلط والاختلاط، وتفتح باب التأويل والخطابة.

فإذا بما احتُسب ملاذاً من الخبط والتيه، ومناراً يهتدى به (ومنار اسم من ثلاثة هم «عائلة» الألبوم وصاحبه)، يُوقع في عمى النفي المتمادي (لم أكن ضالاً...، ص١١، المدينة لم أعرف اسمها...، لم يفتح الباب... لم يكن باب...، ص١٣، لمَ لا أراني بينهم؟ ... ص١٤، لم أسأل عن قرص الأسبيرين...، لم تسألني قبل أن تنام... ص١٥، لم أجدني في ألبوم العائلة...، ص١٩، كانت تنظر ساهية إلى مكان ليس في الصورة...، ص٢٠، ...). فلا ينفك ماضي الصورة – وهو ما يوكل الألبوم إلى التصوير الفوتوغرافي، وربما غير الفوتوغرافي، إثباته على وجه الحقيقة، وتثبيته حيث هو فلا يحول عن موضعه ووقته ولا يزول عنهما – لا ينفك «يتحرك»، ويحيا بحياة خاصة.

وعلى خلاف توقع ينزل الماضي منزلةً لا يتركها، وينهض الألبوم علماً عليها ووثيقة، تنشئ الصور ماضياً لماضيها المفترض، وتنشئ حاضراً وآتياً، وتنتقل بين هذه على هواها. «منذ عام (أم قبل عام؟) لم تكن الصورة قد أصبحت قديمة»، «وكان الرجل الذي كنته في عامه الأخير» (ص١٧). ويسع بعض العائلة، ولا سيما نساءها، إحياء الصور، وإدخالها في المنزل وأعماله: «قالت لها / أنزلي الصورة عن الجدار / ورطبي شفتيه / وشعره بالماء البارد / وافتحي الباب / فالطقس جميل» (ص٢٥). ويسع متصفح الألبوم أن يرى رأي العين ما ليس في الصورة. فهذه تخرج من طورها (إطارها) وإهابها، ولا تقتصر على ما «فيها». فتشخص إلى خارج قد يكون («حيث تراني»، ص٢١) وقد لا يكون (ص١٢)، وقد ينتظر (نفسها)، وقد يجيء: «خذ معطفه / وقبعته/.../ أشياء أمسه / خذ حيرة عينيه / ورقّة يديه / خذ الألم الذي لم يبرح جسمه / واحرص أن تطرق بابي / كل يوم / ذات يوم» (ص٣٥-٣٦).

والصور المفترضة ماضياً منصرماً يجيب بعضها بعضاً، ويكلم بعضها بعضاً، ويلاعب بعضها بعضاً، ويتخيل بعضها بعضاً ويتوهمه ويوهم به. فإذا أريد للصورة الفوتوغرافية أن تكون المفزع المأمول من الاختلاط، يذهب بسام حجار إلى ان الملاذ هذا حَبط بدوره. فما تلابسه العبارة يصيبه مسٌ منها. وجمال هذا المس، في مرآة ألبوم الشاعر، لا يستخلصه من الدوار.

* كاتب لبناني.

«أدب ونقد»: العربي في الرواية العبرية

□ *القاهرة – «الحياة»*

■ صدر عدد جديد من مجلة «أدب ونقد» لشهر تموز (يوليو) ٢٠٠٣، وفيه دراسات عدة منها: «العولمة الهوية» (محمد خليل)، و«اليهودي العربي في الرواية العبرية المعاصرة» (محمد جلاء إدريس)، و«التجريب في النص المسرحي» (أبو الحسن سلام)، و«إشكاليات المصطلح النقدي» (سمير حجازي)، و«قراءتان في نقد جابر عصفور» قدمها صلاح السروي وسامح الموجي. ويكتب الشاعر جرجس شكري عن «آداب سويسرا الأربعة». وتضمن العدد أيضاً دراسة مترجمة للكاتب البريطاني أوسكار وايلد تحت عنوان «الروح الإنسانية للاشتراكية»، ترجمها الشاعر سمير الأمير.

أما عاطف أحمد فيرصد «التوتر في الفكر الماركسي»، ويتضمن «الديوان الصغير» مختارات من أشعار بدر الديب قدم لها الشاعر كريم عبدالسلام.

وفي الذكرى الأولى للمفكر الراحل خليل عبدالكريم تنشر «أدب ونقد» وقائع الندوة التي اقيمت تحية له، اضافة إلى نصوص إبداعية لوفاء بغدادي وحنان سعيد وعبدالوهاب الشيخ وتهاني عمرو.

مسرحيات «نو» حديثة بالعربية

□ *القاهرة – «الحياة»*

■ صدرت للكاتب الياباني يوكيو ميشيما ترجمة حديثة لكتابه «خمس مسرحيات نو حديثة» في ترجمة لأحمد عبدالفتاح وعبدالغني داود، ضمن سلسلة «آفاق عالمية» التابعة للهيئة العامة المصرية لقصور الثقافة. يقول دونالد كين في تقديمه الكتاب: «لعل أول شخص غير ياباني شاهد مسرحيات «النو» هو يوليوس غرانت. ففي العام ١٨٧٩ توقف في طوكيو وهو في طريقه في رحلة حول العالم، فلم يجد المضيفون شيئاً يستحق أن يقدموه لهذا الزائر العزيز القادم من الخارج، إلا عرضاً مسرحياً فطلبوا من هوشو كورو ممثل مسرحي «النو» العظيم أن يقدم له عرضاً، ولم يكن من المدهش أن يصيب النعاس ذلك البحار الأوروبي السابق وهو يشاهد الحركات الصارمة الملغزة لهذا الفن الرمزي العريق».

تنقسم مسرحيات «النو» التي تشبه الفن الاوبرالي، عادة إلى قسمين: تظهر في القسم الأول غالباً شخصية امرأة عجوز أو صياد أو حاصد وفي يده منجل، أو أي شخص آخر بسيط، ولكن في القسم الثاني تعود الشخصية نفسها الى مظهرها الحقيقي كمحارب عظيم أو امرأة جميلة، وغالباً ما نجد شبحاً أو روحاً معذبة تطلب أن يدعو لها الناس أو شخصاً يسعى للخلاص من غضبه المميت.

يضم الكتاب خمس مسرحيات، هي: سوتوياكوماشي، طبلة حرير الدمشق، كانتان، السيدة أوي، وهانغو... ويقول دونالدكين: «المسرحيات الخمس جميعها تمتلك ايحاءات يمكن أن يشعر بها من لا يتذوقها. فمثلاً تتطلع «هناكو» و«جيتسكو» الى مستقبل الانتظار وعدم الانتظار، وصوت الهاتف الشيطاني المجاور لسرير المرضى الذي تشرف عليه السيدة «أوي» والرؤى المتعددة الأطياف والألوان، «غيرو» وهو ينام على المعذب الذي لا يستطيع أن يجعل محبوبته تسمع الطلبة حتى عندما تصدر صوتاً، والمرأة العجوز التي يلقي بها في وحدة قاسية: كل هذه النماذج تبرزها المسرحيات القديمة.

نصف الكوب الملآن

يوسف الشاروني

■ بعد انتهاء بعثتي الدراسية في انكلترا رأيت أن أنتهز الفرصة لأمرّ على باريس في طريق عودتي الى القاهرة لقضاء يومين في رحلة سياحية اشاهد اثناءها معالم المدينة التي طالما سمعت عنها ولم يتح لي أن أراها بعد. فأبرقت الى قريب لي للحجز في احد الفنادق المتوسطة وسط المدينة، وقد قام بالمهمة مشكوراً وأبلغني باسم الفندق وعنوانه، لكنه اعتذر عن عدم قدرته على استقبالي في المطار لانشغاله وقت وصولي. وفي الطائرة من لندن الى باريس وجدتني – لحسن الحظ – اجلس بجوار زميلة قديمة مع زوجها يقصدان باريس ايضاً لهدف مماثل، وعلمت منهما ان قريبة لهما تدرس في السوربون ستكون في استقبالهما بمطار اورلي، وقد اعدت لها برنامجاً للزيارات. وعند وصولنا الى باريس وجدنا قريبتهما في انتظارنا، وأرشدتني مشكورة الى فندقي وهم في طريقهم الى حيث حجزت لهما، لكن قبل افتراقنا كانوا اتفقوا معي – مشكورين – على اللقاء في بهو فندقي في صباح اليوم التالي لبدء برنامج الزيارات معي.

وحين دخلت بهو الفندق ادركت انه فندق، وعلى رغم تواضعه الا انه شديد النظافة والاناقة، وقابلتني سيدة انيقة مثل فندقها يتعانق اللونان الذهبي والابيض في شعر رأسها، ولما كنت اجيد الانكليزية اكثر من الفرنسية، فضلت ان احدثها باللغة التي اجيدها اكثر، فأبلغتها باسمي وأن هناك غرفة محجوزة لي، ولحسن حظي فهمت ما قلت من دون عناء، وبعد أن رجعت الى اوراقها فوجئت بها تجيبني بإنكليزية دلت من طريقة نطقها الى انها لغتها الام مؤكدة صحة ما ذكرته لها، غير أن رجلاً ما لبث أن برز من داخل استقبال الفندق وهو يعرج عرجاً خفيفاً، وجهه ممصوص تبدو عليه العصبية، بدأ الصلع يغزو شعر رأسه، فبدا أكبر من زوجته، وما إن ادرك ما دار بيننا حتى ثار واشتبك في شجار بالفرنسية معها، حتى تطاير الدخان من فمه، ثم التفت نحوي في انفعاله قائلاً بإنكليزية لا بأس بها. ليس لدينا غرف خالية.

صدمتني هذه المعاملة التي لا اعرف لها سبباً، وشعرت كأنني سقطت في بئر سحيق. ودفعني الاضطراب الى الندم لتصميمي على القيام بهذه الرحلة الاضافية، وتمنيت لو انني كنت الآن في القاهرة مع زوجي وابنائي، غير انني ما لبثت ان تماسكت وغادرت الفندق وأنا اجر ورائي حقيبتي الثقيلة بحثاً عن فندق آخر، ولحسن الحظ كان الشارع كله كأنما ليس به الا فنادق، ووافقت على المبيت في اول فندق وجدت به غرفة خالية بغض النظر عن ارتفاع اجره، ففي الصباح رباح كما يقولون. وكان أول ما فعلت حين دخلت غرفتي – التي بدت متسعة في شكل مبالغ فيه لشخص واحد – ان رفعت سماعة التليفون لأبلغ قريبي لماذا انا في فندق غير الفندق الذي حجز لي فيه، فقد خشيت ان يتصل بي فيقلقه ألا يجدني، كما ابلغته ربما في سخرية لمقاومة مخاوفي انني اخشى من يفاجئني بطلب مغادرة هذا الفندق ايضاً والواقع انني كنت احاول بهذه المكالمة أن ابدد جانباً من شعوري بالوحدة والغربة الذي ضاعفته هذه الصدمة.

وبعد ان افرغت الضروري من حقيبتي، لنومي ويقظتي، وفي خلوتي في غرفتي تمددت على الفراش، وجلست استرجع ما اصبت به من خيبة، حتى اعتقدت ان النوم – على رغم ارهاقي الشديد – سيهجرني وأهجره، غير انني ما لبثت ان شجعت نفسي قائلة: انظري الى نصف الكوب الملآن، ولا تنظري فقط الى نصفه الفارغ، فلئن لم تكن صدمتي بنداً في خطتي، فإن لقائي مع هذه الصحبة لم يكن ايضاً في حسبتي، ولا شك في أنهم سيمنحون لك مشاهدة ضعف ما يمكن أن تشاهديه بمفردك فيما لديك من وقت ضيق، فضلاً عن انني لا اجيد الفرنسية.

وعلى رغم ذلك فإنني لا اخفي انني نمت نوماً مضطرباً، في اوله حلمت الحلم الشهير، حلم الانزلاق من على الرصيف، ما جعلني استيقظ فزعة (هل يا ترى هذا الكابوس القصير كان ينتاب الناس قبل اختراع الارصفة، وهل تراه ينتاب اليوم سكان القرى غير المرصوفة). وقد ضللت طريقي في احدى محطات مترو أنفاق باريس، وكان الوقت متأخراً في ما يبدو، لأنه لم يكن في المحطة منتظر غيري، فلجأت الى الانسان الوحيد بها وهو عامل نظافة عربي على ما اعتقد، وسألته بفرنسية ركيكة ثم بالعربية ان يدلني الى طريقي، غير أنه مضى في عمله كأنه لا يسمعني، فلم أجد حلاً لارتباكي وحيرتي الا ان اصحو وأضيء النور لأتأكد من انني نجوت من مأزقي، ولأكتشف نفسي في هذه الغرفة الواسعة في غير طائل.

وفي صباح اليوم التالي كان علي ان اذهب الى الفندق الذي رفض صاحبه ان يؤجر لي غرفة فيه، وذلك لمقابلة زملاء الامس الثلاثة طبقاً لاتفاقنا، لكن ما إن لمحني صاحب الفندق حتى هرع نحوي، ما ابرز عرجه عن ذي قبل، وخيل الي انه هو – وليس هو – رجل الامس، فقد طلب مني باحترام شديد ان اجلس على مقعد منفرد في سندين في ركن منعزل قليلاً في بهو الاستقبال، ثم فوجئت به يجثو امامي وقد ثنى ركبته اليمنى تماماً بينما أعاقه عرجه الخفيف عن ان يفعل المثل مع ساقه اليسرى التي كانت ممدودة قليلاً وركبتها لا تستطيع ان تلامس الارض تماماً فتركت هذه المهمة للقدم – حتى اصبحت مرتابة في تصرفه – ثم عقد يديه على صدره وهو يغمغم: – أرجو أن تغفري لي تصرفي معك امس، فأنا نادم عليه اشد الندم. – لقد نسيت تماماً ما فعلت (وهو طبعاً ما لم يحدث). – اذاً، فالبرهان الوحيد على صفحك عني هو ان تعودي بحقيبتك لتقيمي في هذا الفندق. وقد شرحت زوجته سر الموقفين المتناقضين بين الامس واليوم.

– لقد سبق ان اصيب زوجي برصاصة في حرب الجزائر سببت له هذه العاهة وجعلته يمقت العرب ولا يطيقهم، لقد حاولوا اصطياده على رغم انه لم يقتل واحداً منهم، كانت مهمته ادارية فقط، لقد نجا بأعجوبة. نزف حتى اصيب بغيبوبة وظننا انه انتهى، كان خطيبي وقتئذ... ثم اتضح انها شظية نفذت في الساق واحتاج اخراجها الى عملية، ومع انه سريع الانفعال الا انه طيب القلب، فقد ندم اشد الندم على التخلي عن سيدة مثلك وحيدة وغريبة (ثم وصفتني – مشكورة – ببعض صفات بإطراء يخجلني ذكرها مع اننا لم نتقابل سوى دقائق) لدرجة صدقيني انه لم ينم طوال الليل، لهذا ما إن لمحك – وهو ما لم يتوقع حدوثه – حتي بادر الى طلب الصفح والاصرار على عودتك.

ولم تسمعني وأنا أقول لنفسي: الآن، أكثر من نصف الكوب ملآن. ولا أنا أقول لك: مشكورين لحسن قراءتكم قصتي.