رواية «الخائف والمخيف» للكاتب العراقي زهير الجزائري

كائنات «غرائزية» تتلذذ بالقتل والتعذيب

□ رواية جديدة عن «جحيم» النظام العراقي، صدرت قبل أيام للروائي زهير الجزائري تحت عنوان «الخائف والمخيف». وفيها يفضح الكاتب بعنفٍ وقسوة أفعال القتل والاغتصاب والإرهاب التي حصلت في ظل حكم «البعث» العراقي.

□ *دمشق - شاكر الأنباري*

■ في العقود الأخيرة، لم يبق في الامكان كتابة عمل ابداعي عراقي، من دون ذكر الأنساغ المغذية لمجتمعه، ومنها الحرب والقمع السلطوي والتشرد الذي شمل شرائح واسعة من الناس. وتمظهرت تلك الانساغ في الأعمال الروائية، كونها تمتلك القدرة على استيعاب تحولات جرت، وظلت جارية حتى سقوط النظام. الحديث عن قصص حب، او اشكالات روحية، او عبثية يومية خارج افق الحروب والخوف والتسلط، ضرب من الخيال والفانتازيا والتغريب، وهي لم يعد لها جذور في الواقع، على رغم أن بعض كتاب الرواية، حاولوا تحت ظل الرقابة القاتلة، الرجوع الى التاريخ البعيد، هرباً من تلك الانساغ التي تتطلب الانحياز الى وجهة نظر واضحة، فكان ان اسقط ما يجري في الحاضر على ما سبق.

ومن الروايات المميزة التي كتبت عن المرحلة الأخيرة، رواية «حافة القيامة» للكاتب العراقي زهير الجزائري، التي عالج فيها ملابسات استيلاء الحزب على السلطة في عهد احمد حسن البكر، ورفيقه الذي سرعان ما ازاحه عن كرسيه وجلس مكانه، المعروف للجميع (صدام حسين). عرف في رواية «حافة القيامة» باسم «وهاب»، وفيها مهد الطريق لنفسه كي يجلس على سدة الرئاسة. اما في روايته الجديدة المكملة لـ«حافة القيامة» «الخائف والمخيف»، الصادرة حديثاً عن دار المدى للثقافة والنشر (دمشق ٢٠٠٣)، فيتابع زهير الجزائري تفاصيل الاحتفاظ بكرسي الحكم، وسط عواصف المؤامرات والخيانات والحروب والقتل وشراء الذمم، وتدجين المثقفين كي يكتبوا تاريخ الحاكم بتزوير فج ومرعب للصورة الشاملة.

كانت حقبة ماضية، حقبة ما قبل سقوط الرئيس. المكان الروائي يدور في بغداد اولاً، ثم مدن العراق ثانياً، خصوصاً جبهات الحرب التي اشتعلت مع ايران، وهي التي جلبت اعظم الكوارث. اعتمد الكاتب على صنع البؤر الفاعلة داخل الهيكل الروائي، لرسم لوحة بانورامية للطريقة التي احتفظ بها الرئيس وهاب بكرسي حكمه. كانت البؤر هي جبهات القتال، المشتعلة من البصرة جنوباً حتى السليمانية شمالاً، وما كان فيها من دماء وجثث وإبادات وانهيارات روحية وسحق لروح الانسان، الذي صنعت منه الحرب نسخة واحدة، أرادها القائد وهاب، وقد تساوى في معمعانها الشاعر الرقيق والمهرج والمهندس والفلاح والعامل. وفي الوقت نفسه حوّل المجتمع بكل امكاناته الى وقود رخيص لادامة روح الموت والعذاب والتشويه. ثم مبنى الاستخبارات، وكانت تجري فيه احداث لا تصدق. اغتصاب نساء امام ازواجهن، تذويب معارضين في احواض الأسيد، تقطيع جثث ونثرها في الأنهار والصحارى، حفر أنفاق للهروب، في طقوس كان الرئيس وهاب يمارسها مع قيادة الاستخبارات الموثوقين مثل يعقوب ومجيد وسواهما. بؤرة الحزب الديني الذي قاد اكبر حملة تفجيرات واغتيالات لاسقاط النظام، مستنداً الى رموزه الدينية وبعده التاريخي في المقاومة ضد ظلم الحكام، الحزب الديني ذاك يوحي بأنه «حزب الدعوة» الذي عانى بطش السلطة في بداية الثمانينات معاناة رهيبة، وخلالها احتجزت عائلات المنتسبين أو هجرت الى ايران أو أبيدوا في دهاليز الاستخبارات.

في ذلك الجو الكابوسي تأتي بؤرة الفساد الأخلاقي، عبر استغلال دور الدعارة، وعلاقات النساء بالضباط الكبار والتجار والمعارضين. من هذه المباءة صار الرئيس وهاب، وعناصر استخباراته، يصلون الى ادق الحوارات التي تجري بين الضباط الكبار اثناء حفلات الخمر، والى فلتات اللسان بعد السكر، فيرى الرئيس ما يدور في الرؤوس المحيطة به، ضمن نظام ايقاع محكم من الحماية وبسط النفوذ. اما الوسط المثقف، فمسرح دسم لادامة قوائم السلطة. تجلياته في الرواية الكاتب وليد وسليم وياسمين والشاعر قاسم فنجان، اذ كانوا معارضين للحكم مثل قاسم فنجان، او متواشجين معه مثل وليد الذي كتب للرئيس رواية سيرته، منذ الولادة في الصحراء حتى جلوسه على الكرسي، مع شبيهه مجيد. ومن خلال انتقالاته السردية بين تلك البؤر، اعتمد الجزائري نسج خيوط بعيدة تربط الأحداث وترسم علاقات خفية بينها، على رغم ان الوهلة الأولى توحي بعدم ترابط تلك البؤر او تواشجها.

رواية عراقية بامتياز، تتطلب من القارئ معرفة أولية بوضع العراق في الثلاثين سنة الأخيرة، كي يفهم بعض الظواهر التي جاءت في تضاعيف الأحداث مثل ظاهرة ابو طبر، وهو مجرم صنعته سلطة البعث في السبعينات لكي تلقي الرعب في ارواح المواطنين وتجعلهم يطلبون مخلّصاً، او ظاهرة حزب الدعوة الذي شكل في بداية الثمانينات كابوساً حقيقياً للنظام، من نتائجه الكارثية تهجير مئات الآلاف من العراقيين الى ايران بحجة اصولهم الايرانية. ومع وجود ذلك الكم الهائل من الأحداث في الرواية، وتقلبها بين السياسة والحرب والثقافة والدين، أخطأ الكاتب حين اسقط بعض المفاهيم الجديدة على الأحداث، فالأفغان مثلا ظاهرة لم تنبثق الا في نهاية الثمانينات. تفاصيل آليات الحكم، والرعب الذي اشاعه منذ مجيئه الى السلطة، دلالات واسعة، خصوصاً أن الكاتب يرتكز في بعض مشاهده على مفاصل تاريخية موثقة، كالحنطة المسمومة التي وزعها النظام على الفلاحين، وحربه ضد الأكراد، وتفجيرات الجامعة المستنصرية التي قادت الى اندلاع الحرب مع ايران، وتصليت السيف على حزب الدعوة.

تلك البؤر الفاعلة اجتماعياً، صنعتها وعاشت في دوامتها مئات الشخصيات: سلطويون ومعارضون، هامشيون ومهمون... من امثال يعقوب رئيس جهاز الأمن، ومجيد ابن عم الرئيس وشبيهه لاحقاً، والرئيس وهاب، العارف بكل صغيرة وكبيرة، عبر عيونه وجواسيسه وأصدقائه ووكلاء نعمته. صبيحة سمسارة الأجساد، ووليد الكاتب الذي يشك في ان الرواية كلها من صنع يديه، بالتعاون مع رجل الاستخبارات القوي يعقوب. بدا وليد مزوّراً عبقرياً للتاريخ، انه نموذج المثقف النفعي الذي يتهاوى، عبر حفنة من المال، بين مخالب الرئيس او زبانيته. وهو ذاته من حوّل القائد وهاب في النهاية بطلاً حقيقياً يحبه الجميع ويمجدون اسمه في الأعراس والمآتم، في الجبهات وحقول القمح، في الجبال والسهول. لكنه بطل على الورق فقط، صنعته ثقافة مشتراة، وفاقدة لضميرها الانساني. على أن التواشج الخفي الشاحب، بين تلك البؤر المعبرة فنياً وواقعياً، على رغم أهميته أفقد الرواية التماسك، وزخم التتابع السردي وحضور الشخصيات، والتطور الطبيعي، جاءت بعض الشخصيات كما لو انها فصّلت وهندست لكي تلائم احداثاً رسمها الكاتب مسبقاً. فالقفز من بؤرة الى اخرى، وما يحيطها من ظلال وملامح، أوهن الشخصيات وأضعف تماسك حضورها. وهذا ما لوحظ في شخصية يعقوب مدير الأمن، ومجيد ابن عم الرئيس، والمعارض المتدين الغفاري، وقائد الجيش اللواء العباسي. البعد الاجتماعي أو الجذور الحياتية لتلك الشخصيات لم تكن واضحة. حضورها المكاني او المديني غائم وعائم. يسقطون فجأة على أرض الحدث ويغيبون فجأة في خضم قصص جديدة لم يصنعوها.

وظل هناك نبض مفقود في الرواية لا يدرك للوهلة الأولى، استطاع ذكاء الكاتب وتدفق لغته واختمارها القصصي وسعة اطلاعه، التغطية عليه او تفاديه ببراعة. وربما يكون النبض هو الحياة اليومية البغدادية، او ذبذبات المكان، وقد حضر في حال عمومية مع مسحة غائمة من التفاصيل، ما جعل الكاتب يركز على الأحداث الكبيرة وحركة الشخصيات. ليس هناك بطل محوري في الرواية. الكل ابطال وهامشيون في الوقت ذاته. هناك هاجس واحد في تلك الرواية هو تعقب وهاب، الغامض والمرعب، والفظ الذي قرر الاحتفاظ بالكرسي حتى لو تطلب الأمر منه تحويل البلد الى مقبرة، وهو ما حصل لاحقاً، ولكن خارج سياق النص الروائي. ابتعد زهير مسافة عن شخوصه، راسماً اياهم بصورة محايدة، حتى لو كانوا مختلفين عن رؤيته للحياة. وظل البعد الانساني حاضراً لدى الجميع، من باب تناقضات الأفراد كبشر يمتلكون احاسيس صافية في لحظات الصحو، ولو هم مارسوا احط المهن والأدوار. يظل بؤس شروطهم الحياتية نحّاتاً لهم ككائنات حيوانية تتلذذ بالقتل والتعذيب. ابرز مثال على ذلك مدير الاستخبارات يعقوب، والرئيس وهاب والشبيه مجيد وحتى ياسمين، الرقيقة المثقفة التي ضاعت وسط بؤرة سلطوية منحطة، وكانت في لحظات صحوها تحن الى ايام البراءة، مُدينة الواقع بمنطق تبريري.

كانت الأحداث المتتالية او المتوازية، ضمن بؤر متعددة، حجبت اي بداية او نهاية واضحة للرواية، اذ افتتحت الرواية بصرخة وانتهت برؤية ثقافية منحولة كتبها وليد عن شخصية الرئيس وعلاقة الشعب به. الشخصيات والأحداث وقصائد الشعر، تهطل من دون سبب أو تتابع، تدور على نفسها او تلتف او تتوازى لرسم الآليات الحقيقية التي جعلت من الرئيس وهاب جزءاً من كرسي عتيد، تمسّك به حتى نهاية الشوط.

ظلت هناك منارات يستهدي بها الكاتب، كعلاقة المثقف بالسلطة ومأساة الحرب والعنف الأسود وانهيار القيم الاجتماعية وانحدار بلد كامل الى هاوية لا قرار لها، بعد ان اصبح الموت قانوناً يخضع له الجميع. وكانت تلك، مرتكزات الرواية الحقيقية، ولكن المنبثقة من خارج النص.

هل تمكن قراءة المسرح الرحباني نصاً في كتاب؟

■ قراءة المسرحيات الرحبانية مطبوعة في كتب لا تستطيع أن تلغي من ذاكرة القارئ الجو الموسيقي والغنائي الرحباني البديع ولا أن تطوي صوت فيروز أو نصري شمس الدين أو فيلمون وهبي وسواهم. يشعر قارئ المسرحيات أن الموسيقى والأغنيات والحوارات الملحنة تسبق الكلمات الى ذاكرته فيستعيد الشخصيات الرحبانية من خلال أصواتها. فالمسرح الرحباني، بصفته مسرحاً غنائياً وموسيقياً، يصعب أسره في كتب وتحويله نصوصاً مقروءة. والرحبانيان كتبا أعمالهما لتقدّم على الخشبة ببعدها الاستعراضي وليس لتقرأ، على رغم ما تتسم به من عمق وجداني وميتافيزيقي ووعي اجتماعي أو سياسي، إلا أن صدور «الأعمال المسرحية الكاملة» للأخوين رحباني تباعاً في كتب منفصلة عن دار «ديناميك غرافيك» (في إشراف الشاعر هنري زغيب) قد يفرد لها حيزاً كبيراً في المكتبة التراثية اللبنانية ويضعها الى جانب الأعمال الأدبية والفنية التي صنعت التراث الشفوي والغنائي للبنان. ويتيح هذا الصدور أمام الفرق البلدية والقروية التي تعيد تقديم الأعمال الرحبانية (ومعظمها من الهواة) اعتماد النصوص المطبوعة لا المسجلة. أما الجمهور الرحباني الكبير الذي اعتاد مشاهدة الأعمال أو الاستماع إليها عبر الإذاعات والتسجيلات فلن يجد في الكتب ما يشفي غليله. فالمسرح الرحباني أولاً وأخيراً هو مسرح غنائي وموسيقي لا تنفصل فيه الكلمة لحظة عن اللحن ولا عن الصوت وإن كان صوت ممثل في أحيان.

ستة نصوص مسرحية هي أول الغيث: بياع الخواتم، جسر القمر، جبال الصوان، يعيش يعيش، الليل والقنديل والمحطة... أما البقية فتصدر لاحقاً، الى أن تلتئم كلها في علبة كرتون واحدة هي علبة الذكريات الرحبانية...

تصعب قراءة المسرحيات الرحبانية كنصوص مطبوعة وبعيداً من نسيجها الموسيقي والغنائي الذي برع الأخوان في حبكه. بعض الحوارات تفقد بريقها إن هي قرئت فقط ولم تُسمع عبر أصوات الممثلين الذين كان الرحبانيان يكتبان لهم في أحيان كثيرة ويخصّانهم بما يناسبهم. أما الأغنيات الفيروزية فتستحيل لدى قراءتها قصائد رحبانية جميلة لا يكتمل أثرها إلا عبر صوت مطربتنا الكبيرة. عند كل مقطع يتذكر القارئ: هنا برع فيلمون وهبي في أدائه، هنا رقّ صوت نصري شمس الدين، هنا ارتفع صوت إيلي شويري أو انطوان كرباج أو وليم حسواني أو هدى... كأن مسرحيات الأخوين غابة تصطخب فيها الأصوات والألحان والكلمات وليست مجرد نصوص تقرأ وتوضع على الرف. ولذا عرفت نجاحاً إذاعياً كبيراً إضافة الى نجاحها المسرحي. فالأخوان جاءا المسرح أصلاً من الموسيقى والأغنية بعد أن وجدا في العمل الغنائي مساحة واسعة لإنجاز مشروعهما الموسيقي والغنائي الكبير. لكن الشغف الموسيقي لم يعن يوماً أن الشعر يأتي في الدرجة الثانية. الأخوان شاعران في موسيقاهما وألحانهما مثلما هما شاعران في نصوصهما الدرامية وأغانيهما. وقد التحمت القصائد والموسيقى في أعمالهما التحاماً جوهرياً حتى بات يستحيل الفصل بين القصيدة وموسيقاها أو لحنها. ولعل استمرار الخلاف على تسمية المسرح الرحباني أو تصنيفه بين المغناة والأوبريت والمسرح الغنائي والاستعراضي يدل على استحالة حصره في نوع مسرحيّ أو تحديده كمسرح جاهز وثابت. علاوة على احتوائه على معظم التيارات المسرحية وإن في طريقة عفوية وغير منهجية: كالتيار الواقعي والرمزي والسياسي والشعبي وحتى العبثي... المسرح الرحباني هو أقرب الى المسرح الشامل والحرّ والمشرع على سائر الأنواع المسرحية: مسرح غنائي وموسيقي واستعراضي، مسرح مأسوي وكوميدي، مسرح قضايا وأفكار ومواقف... وهو أيضاً مسرح ذو بناء درامي ومشهدي وشخصياته متنوعة ومتعددة وإن بدت في أحيان كثيرة تتكلم لغة الأخوين المشبعة شعراً وحنيناً وسخرية... فاللغة الرحبانية هذه تطغى على القصائد والحوارات من شدة قوتها وشفافيتها وجمالها. وهي لغة رحبانية صرفة بخصوصيتها المحلية وإيقاعها العذب وشعريتها الراقية!

لا تنفصل درامية المسرح الرحباني عن غنائيته، شعراً وموسيقى، ومعظم الذين حاولوا إعادة تقديمه بدوا كأنهم يقلّدونه إذ يستحيل تخطّي خصوصيته الرحبانية، وتجاوز صيغته الشاملة التي رسّخها حضور فيروز والوجوه الأخرى. حتى مسرحية «الشخص» بدت، عندما قدمت في المسرح المصري، نسخة مشوهة عن الأصل الرحباني. ولو أعاد منصور نفسه اليوم تقديم أعمال الأخوين لبدا أنه يقلّد أعمالهما. هكذا مثلاً فشلت المحاولات الكثيرة لإعادة تقديم الأعمال القديمة حتى مع فيروز نفسها وغدت أشبه بالإشاعات. وهكذا أيضاً راح منصور يكتب نصوصاً مسرحية أخرى منفتحاً على المفهوم الاستعراضي الحديث أو الميوزيكال. لكن هذه الخصوصية لا تعني أن المسرح الرحباني هو مسرح محلّي أو «بلدي» أو هو ابن لحظته التاريخية. بل على العكس، فالقضايا التي يطرحها هذا المسرح والمواقف التي يعلنها تخاطب الإنسان أياً يكن وحيثما يكن، عطفاً على موسيقاه العالمية وشعريته الراقية.

وإن كان إصدار الأعمال المسرحية الرحبانية في كتب يلبّي حاجة النقاد والباحثين والطلاب والفرق المسرحية، فهو لن يغني الجمهور الرحباني الكبير عن العودة الى التسجيلات القديمة والحديثة، ولن يلغي من ذاكرة هذا الجمهور الألحان الساحرة والأصوات الفريدة، وفي طليعتها صوت فيروز. وكان في الإمكان ضم النصوص المطبوعة الى الاسطوانات على غرار ما تفعل المؤسسات الكبيرة في العالم. فيترافق النصّ والتسجيل ويكمّل واحدهما الآخر.

عبده وازن

فوزي يمين يجعل من التشتت قيمة شعرية

■ ما زالت الأنا الشعرية حتى وقت قريب هي المحور الذي تلتف حوله أشكال العالم الخارجي، إن لم نقل المصنع الذي تتخرج منه قراءة الشعرية لما هو ملكية للغير: الواقع والآخر، أو الموضوع والدوال. وهي مسألة صار الاتفاق عليها من قبيل البديهي الذي لا يحتاج الى محاكمة نظرية عقلية بقدر ما يحتاج الى الاعتراف به، في شكل مستمر، من دون المرور في عتبة الفحص أو المقارنة. نعرف أن الأنا ليست العالم الخارجي فقط لأنها تمتلك الارادة والتفسير والحركة، بينما يبقى الأثر الخارجي مشروطاً في وعي الذات له. من هنا تبدو الأنا الشعرية موضوعاً استراتيجياً تفترق عنده المناهج ونهايات الفكر.

الأنا مثلها مثل أي معيار شعري، أو نقدي، تستجيب لعامل التطور والتقدم في الزمن الذي يعتبره النقاد منشأ النقد. كلما مرّ الوقت على التجربة - التجارب - الشعرية صار في الامكان تقابل المعايير، تناقضها وانسجامه، ثم بقدرة شعرية ينتصر نموذج، ليس في اعتبار البقاء للأقوى أو البقاء للأصلح، بل البقاء الاستراتيجي المتمثل بالاقتراح أو في البناء الذي يجعل تجربة ذاتية، في الظاهر، موضوعية في العمق. وهو موضوع اشتغل عليه هارولد بلوم وركز عليه الى درجة أن الجديد يصبح قديماً والأنا آخر والخارج داخلاً. وهو موضوع عرف في النقد العربي كثيراً.

عندما نتلمس ظاهر الصوغ في كتاب «توقفوا أريد أن أنزل» للشاعر اللبناني فوزي يمين والصادر عن دار النهار - بيروت ٢٠٠٣، نتمكن من فهم هذه الجدلية التي اختزلت بين الجديد والقديم، الاضافة أو التكرار. لم يطرح يمين الذات بصفتها صك الملكية للتفسير والقول، بل بصفتها المجال الفاعل لاختبار العمل الشعري، وأن لحظة يتم القبض عليها من خلال مجموعة ذوات تختلف معانيها عن اللحظة التي هي نتاج الأنا أو الذات. هنا الحصص توزع بعدالة على كل أعضاء المجموعة الذين اكتشفوا بعد أن منحوا الموضوع المكشوف صفة وأدوات الكاشف: «لا أحسن الكلام الرخيص ولا أتحكم بالوضع. للآن أنجرف. لم أفكر يوماً بالأشياء التي تسعدني. ما زلت مشغولاً باللعب. أحمل تفاصيلي وأركض وراء لهاثي الذاهب الى الفرقعة. أتسلق شجر الأيام».

ونتابع هنا: «ألحق الوقت وفراشه. لا عمر عندي لأكبر، لا عضلات أبرزها في الرياح. أعطي النهر أسماء أولاد لا يعرفهم. لا تسندني شجرة لا يسعفني هواء. أتسطح. تطالبني القناعة الفارغة بتعويض. أضعها على الرف وأعود الى الفعل الماضي. ثم استيقظ في الليل معتقداً أنني أخدع النهار».

ان المجموعة اللامتناهية من مستويات التعبير التي تتجلى في مثل هذين المقطعين تشير بقوة الى التغير في موضوع الذات الشعرية الذي عبر عنه يمين، فصارت متعددة بعدما كانت واحدة، وقابلة للتملك الكيفي بعدما عرفناها من مقتنيات الأنا، وباتجاه الحدود المفتوحة بعدما تعودنا عليها منطقية، في مثل هذه الذات - الذوات - الشعرية يمكن القول ان البحر مالح وليس مالحاً في الوقت نفسه، على العكس من مبدأ الهوية غير الشعري الذي قام عليه المنطق، في مثل هذه الحال تصبح الهوية شعرية، أي أن القابلية للتشتت تصبح لذة: «لو عدت الى البيت كنا تجمعنا حول التلفزيون كبرغش على لمبة نيون. متربصين في مقاعدنا، لا يتحرك منا سوى رؤوسنا، ملتصقين جامدين كذباب بعد أول زخة مطر، مكتفين بمعرفة أسمائنا ليمر ليل آخر». وفي قراءة متأنية لجملة (مكتفين بمعرفة...) نجد أن إرادة شعرية تقف وراء هذا الدمج، والاكتفاء بمعرفة «أسمائنا» دالة قطعية على التشتت الذي يحوله يمين الى قيمة جمالية، بعد تحريك مفهوم الأنا وتحويله وإحداث تغيرات جوهرية فيه .

مستوى من هذا التغير نقرأه أسلوبياً. ففي الكتاب يبرز توليف ثان بين مستويين تعبيريين متناقضين (قد يكونان، أيضاً، انعكاساً لمفهوم تعدد الأنا)، ففي مستوى يصر الشاعر على إمرار الكلام الاعتيادي الدارج، الذي يتطلب انفعالاً عفوياً يتناسب مع طبيعته في الذاكرة، لأن الكلام الاعتيادي لا يحتاج الى حفر بالقدر الذي يحتاج اليه الكلام الجديد. وفي مستوى نقرأ الصوغ المتفلت من الانفعال العفوي الذي يبدو مشغولاً يتقصد شكله الظاهر. في هذين المستويين يستمر التعبير عن التغير في أدوات الكاشف ويستمر المكتشف بتلبس صفاته. في المستوى الأول تتكرر صيغ دارجة معروفة مثل (أبيعكم بفنجان قهوة) وسواها من الكلام الدارج. أما من ناحية المستوى الثاني فهي الكتاب الشعري ذاته، أو ما يسعى اليه في الأساس. ما يهمنا في هذه الاشارة هو أن مقابلة هذين المستويين، في النص، تترك انطباعاً ما بالتعود فلا تتحصن الذات القارئة أمام الوافد الجديد، لأنه يتلبس صفاتها ويستدرجها الى فتح الباب من دون كلمة السر: افتح يا سمسم، بل من خلال هذا التسلل المتعمد للمباغتة وترك الأثر: «عيناي حبتا لوز ويداي خفيفتان، أجلس تحت النجوم أستدرجها. أنا الساحر، أسمعكم كخلد وأضحك من كل قلبي...». لكنه بعد قليل يكتشف أن الوقت بات مناسباً ليجني ثمار التشابه مع القارئ الذي وقع في المصيدة، فيقول - وبشيء من التحريف المقصود الذي تأسس الكتاب كله عليه من خلال ضمير متكلم يتنبأ ويعظ - «رأسي فوق الجبل وقدماي في الأفق البعيد. من غيابي تعرفونني».

لكي تكتمل الصورة، في موضوع تعدد الأنا الشعرية، سنجد المشهدية والوصف في كل مفاصل الكتاب. فالمشهدية ليست نتيجة تقدير شخصي للملموس والمرئي، فقط، وليست الكاشف بأن تاريخية ما تكمن وراء هذا الوعي وحسب، بل من شأنها تسهيل عمل التعدد السالف من خلال سرد الموضوع الخارجي. وإن كان ضمير المتكلم هو مشغّل هذا التعدد، وإن كان الخارج مشروطاً بوعي الذات الواحدة، لقد اتفقنا على أن الذات واحدة في شكلها الأخير أو الراهن، الا انها، في الأساس مهددة، دوماً بإعادة ملكية الآخرين الذين تم احتواؤهم في تطور الزمن. في كتاب يمين يمكن من هذا «التأميم» الغامض للأنا الشعرية.

شعرية من هذا النوع تستجيب لمفهوم الزمن الأدبي الممرر، في ما بعد، للمعيار، هذا شرط من شروط تحول العفوي الى ارادي، والحدسي الى تجريبي، وما هو لا شعري الى شعري، من دون أن ننتهي من إشكالية استعصاء تعريف الشعري وغير الشعري.

استطاع يمين أن يبرز مفهوم الزمن في شعره على خلفية الأنا المتعددة التي تمثل، بمعنى أو آخر، مستوى جديد من داخل الشعرية، وليس من خارجها، وهذا إيذان بأن الوافد يحمل شيئاً لأصحاب البيت.

عهد فاضل

فارس الذهبي قدّم عرضاً مونودرامياً

«زنوج» المسرح السوري يحطمون «الأصنام» المستوردة

□ *دمشق - ليلاس حتاحت*

■ لم يعد جمهور المسرح اليوم، في حاجة الى أن يتذكر أساليب المسرح القديمة، ولا المقولات والأسئلة الكبيرة، فنظرية التأصيل سقطت نهائياً (تأصيل المسرح بالعودة الى الجذور العربية)، وما يعني الجمهور اليوم هو التواصل في شكل حقيقي مع الخشبة للاستمتاع....

هذا ما يبحث عنه فارس الذهبي، أصغر مخرج مسرحي سوري، في عرضه الأول «حالة محاضرة» وهو يبحث من خلاله عن صيغة للتواصل مع الجمهور «أريد تقديم فرجة بأبسط العناصر... بممثل واحد فقط».

لكن ما هي العناصر التي اختارها مخرج العرض؟ وهل كان موفقاً في خياره؟

بداية اختار الذهبي مونودراما للكاتب الفرنسي فرنسيس بونج «محاضرة»، جذبته إليها فكرة النص الجديدة وغرابتها، فهي تحكي عن شخص يحب الأشياء ويقدرها. ولكن على رغم حساسيتها بدت جافة، إذ أنها تتحدث مطولاً عن ديكارت ونيتشه وهيغل... لذا أخذ المخرج الفكرة وأعاد كتابة النص ليصبح «حالة محاضرة» مركزاً على الفرد أولاً ومن ثم على علاقته بالأشياء... يحكي من خلالها قصة رجل (شاعر) طلب منه إلقاء محاضرة عن الأشياء، فتمتعه الحالة ويتصاعد شعوره بعظمته، يضطرب ويهلوس أمام مرآته في غرفة النوم. فهو ضائع لا يعرف ما يريد من الحياة (هل هو شاعر، أم جامع للحشرات، أم مهووس بحب الأشياء...؟). إنه شبيه بنا، اليوم بحسب رأي المخرج، «لا نعرف ما نريد، وإن عرفنا فهي جملة من الأشياء المتناقضة والمتضاربة. وسبب ذلك تغييب الفرد وهضم حقوقه على حساب القضايا الكبرى، لذا عملت على الإنسان والهزائم التي يتعرض لها. ومن هنا جاء خياري لنص يعالج العمق الإنساني ويمس المتفرج كلٌ من زاوية معينة. وأريد أن يخرج المتلقي ويفكر بالعرض وبالحياة التي رآها على الخشبة، ومدى شبهها بحياته...».

وربما كان هذا سبب تعامل المخرج الصادق مع العمل، فالصمت في المسرحية مثلاً صمت مأسوي يعبر عن شخص يموت من الداخل، يجلس وحيداً في غرفته أمام المرآة، وهذا ما يبرر عدم انفعاله بعصبية أو الصراخ. فالمرء مهما ساءت حالته أو إشكالياته لا ينفعل وحده بالقدر نفسه لدى وجود مراقب خارجي، لذا ركّز الإخراج على الممثل والعمل عليه من الداخل وليس الخارج فقط... فالممثل هنا هو المغناطيس الحقيقي للجمهور، وعليه أن يجذبه لئلا يمل. ولكن كيف يحصل ذلك مع نص سردي جاف؟

ارتأى الذهبي تنويع الأداء، واعتماد أكثر من مدرسة للتمثيل. ويقول: «بوسعي جعل الممثل يبكي على الخشبة، خصوصاً مع وجود ممثل متمكن من أدواته مثل سعد لوستان، إلا انني فضلت ايصال الفكرة بحركة بسيطة... في العرض، تغريب، وكسر إيهام، وإيهام بكسر الإيهام، وأسلبة، وأداء بريشتي... وكل ذلك لشد المتلقي. في البداية، حين قرأ الممثل النص سحب جديته على أسلوب الأداء إلا أنني أردت الاستعراض، أردت رجلاً شبيهاً بمقدم السيرك، وهذا ما اعتمدناه كطريقة أداء في العرض. فالشخصية وحدها تماماً تجلس أمام المرآة تحادث نفسها أو صورتها». هنا تكمن حالة الالتباس التي لعب عليها المخرج: هل يتحدث الممثل الى المرآة أم الى الجمهور؟ وفي حالة استغراق كاملة تنسيه المرآة نفسه أحياناً، لكنه لا ينسى تصوير نفسه من حين الى آخر على رغم استيائه من التصوير. لكن الصورة تعنيه هنا لمعرفة كيف سيبدو في المحاضرة غداً. وربما كانت لحظة التصوير هي التي تعيده الى صحوه بعد الاستغراق في عظمته...

من مسرحية «حالة محاضرة».

هنا نلتفت الى الاستخدام البسيط والمكثف للأغراض، سواء الكاميرا، أو «الجاكيت» المكملة للحالة الاستعراضية والمتوافقة مع التلاعب بمستويات اللغة، أو الطاولة التي لم تتحرك لوجود المرآة الوهمية عليها، فإن حركت سيكسر الفضاء الوهمي الذي بناه المخرج... وأهمية الأغراض تأتي من علاقة الشخصية بها (حبه للكرسي والصوت الذي يحدثه أثناء تحريكه، وكذلك الطاولة التي تجهل أنها شجرة في الأصل...). أما قلة استخدامه فتؤكد عدم رغبة المخرج في تشتيت انتباه الجمهور بمتابعة الغرض وتطوره أو الالتفات الى الموسيقى والإضاءة... وربما كان هذا تحدياً حقيقياً وخياراً يبدو في ظاهره سهلاً، أما في عمقه فهو الأكثر صعوبة، إذ يكسر أفق التوقع تماماً لدى الجمهور الذي لن يتخيل عرضاً مسرحياً من دون ديكور أو إضاءة أو موسيقى...

يوضح المخرج وجهة نظره قائلاً: «هل الإخراج يعني وجود ديكور وإضاءة و...، لن يعجز أي شخص عن وضع كل هذه المؤثرات، لكنها في الختام لن تصنع مخرجاً، أريد العودة الى الأصل. فالتركيز الحقيقي هو على الممثل الذي نسيه المخرجون لذا نسيت كل شيء وعدت الى التركيز عليه».

هدف المخرج الأساسي من خياره هذا، هو تحقيق الاحترام والمتعة للمتفرج، أما دافعه فناتج من سببين، أولهما تقني والآخر فني. ويشرح قائلاً: «التقني لأن لدي نصاً سردياً من دون حبكة أو حكاية تروى لها بداية ونهاية وذروة... النص عبارة عن ثرثرة ولكن جميلة فيها فلسفة خاصة بالحياة، لذا لم أرغب في وجود أي شيء يلهي المتفرج... أما السبب الفني، فهو لأنني أجد جمالية خاصة في هذا الاختيار، مسرح حقيقي بقصة وممثل ومتفرج، ربما هو تحد للمسرح السوري».

يرى فارس الذهبي ضرورة إعادة صوغ ما اعتدناه، في طرح الكثير من الأسئلة، خصوصاً أننا مشوهون بأشكال تقليدية يقدمها المسرح القومي والخاص أيضاً... لذا لا بد من طرح الأسئلة لتحطيم «الأصنام» المستوردة والعمل بصدق. لكن هذا الصدق، من يتبناه؟ نخبويته لا تشجع القطاع الخاص، أما العام وهو المخول بانتاج هذه العروض (سواء المسرح القومي، والمعهد العالي للفنون المسرحية) فيرفض الاعتراف بإخراج طلاب النقد المسرحي باعتبارهم زنوج المسرح، بينما يسمحون لطالب تمثيل بالاخراج، متجاهلين أن الابداع والرؤية المسرحية لا يقتصران على أقسام معينة، بل على الأفراد فقط...