الاختلاف بين المسرح والسينما:

الصورة ثابتة في السينما ولا مجال لتغييرها اما حركة المسرح فتكتسب تجددها من العلاقة الحية مع الجمهور

محمد سيف*

■ اذا كان بالامكان اعداد الرواية الى السينما أو القصة القصيرة أو الظاهرة الاجتماعية، فبالامكان أيضا اعداد وتكيف العمل المسرحي الى السينما. وقد التجأت السينما في بداياتها الى الارث الأدبي المسرحي، حيث لعب هذا الأخير دورا أساسيا في تطوير وبلورة الانتاج السينمائي. عند هذه النقطة، بامكاننا الاشارة الى قول أندري بازان في كتابه (ما هي السينما): الى أن السينما شابة، في حين أن الأدب، المسرح، الموسيقى، والرسم، قدماء بقدم التاريخ نفسه. وهذه الاشارة في شكلها ومضمونها، تشابه ما بين السينما في طفولتها الأولى وحالة تربية الطفل الذي أول ما يبدأ بتقليد الكبار الذين يحيطون به. لهذا نلاحظ أن السينما قد اعتمدت في تطورها على مجموعة من الفنون والآداب التي سبقتها. وصارت بمثابة خلاصة لأفعال خاصة لتطور هذه الفنون والآداب القديمة، أي أنها ولدت كنتيجة حتمية لعوامل لم تكن تمتلك سلطة عليها.

اذن أخذ الأدب المسرحي نفس المسار الذي اتخذته الرواية في طريقة اعدادها الى السينما، ولكن الفارق بينهما، هو أن الرواية بطبيعتها تحتاج الى صياغة وتحضير جديد لتحويل الكلمة الى صورة، في حين أن العمل المسرحي يعتبر في حد ذاته عرضا ولا يحتاج إلى أن يكون مصورا. وهذا ما يشرح لنا سر الفتنة والاغراء الذي مارسه المسرح على المخرجين السينمائيين، الذين انتهوا أو توصلوا الى خلق الظاهرة التي أطلق عليها النقد آنذاك ظاهرة (المسرحية المصورة) التي دفعت بالسينما نحو السكون والخمول الابداعي، اذ جعلت دورها ينحصر في حدود أرشفة المسرحية أرشفة بسيطة، خالية من الابداع. أما الأفلام أو بالأحرى المخرجون الذين عرفت أفلامهم بعض النجاح، فهم أولئك الذين استطاعوا أن يتحرروا ويتخلصوا من ركود وسكون ظاهرة (المسرحية المصورة)، بالسماح لأنفسهم باجراء تعديلات وتحضيرات اعدادية على العمل المسرحي. وقد عالجوا المسرحية بنفس الطريقة التي تعالج فيها القصة القصيرة أو الرواية، أي انهم لم يحتفظوا الا بالشخصيات والحدث من العمل المسرحي. وهنا برزت مشكلة عدم احترام الشكل المسرحي من قبل المخرجين السينمائيين، والحاق الضرر بالمسرح وليس بالسينما.

هذا التجديد أو التعديل، ان صح التعبير، جعل النقد يحتج على طريقة التدخل السينمائي الغريب في العمل المسرحي، ولكن بلا جدوى، لأن نسبة الأعمال الكثيرة التي عرفت النجاح قللت من حدة واعتراض النقد، وجعلت السينما تقترب كثيرا من الأدب، ببقائها مخلصة للمناخ الخاص للعمل المسرحي بشكل كلي.

بلا شك أن المسرح له وسائله الخاصة والمختلفة عن السينما، لا سيما أن الأداة الأساسية للمسرح كانت ولا زالت دائما وأبدا هي اللغة وليست الصورة، هذا بالاضافة الى ان تأثير العمل المسرحي على المتفرج ليس هو نفسه تأثير السينما عليه وهو داخل صالة مظلمة. لهذا السبب بالذات جعل الاختلاف في مجال التكوين الجمالي بين السينما والمسرح، البحث عن نقاط التقاء وتقارب وتعادل في القيم، يكاد أن يكون حساسا وخطرا جدا، لأن هذه الاختلافات التكوينية تحتاج أيضا الى معنى ابداعي ومخيلة خصبة من قبل المخرجين السينمائيين الذين من أجل أن يصنعوا فيلما ناجحا، يتوجب عليهم، أولا وقبل كل شيء، أن (يخلقوا، لغة تعبيرية أخرى وأن لا يكتفوا بتسجيل بسيط ومسالم للعرض المسرحي. وبكل بساطة، ان احترام العمل المسرحي لا يعني فقط تصويره مثلما هو، لأن القيام بـ(عمل المسرح) بطريقة صحيحة، اصعب كثيرا من القيام بـ(عمل سينما)، مثلما يقول (أندري بازان).

وفي مجال الاعداد السينمائي للمسرح يمكننا أن نذكر تجارب جان كوكتو الناجحة، ارسون ويلز، لورنس أوليفييه، بيتر بروك، ومخرجين وكتاب سيناريو آخرين، سواء كانوا مسرحيين أو سينمائيين فقد بذلوا جهودا كبيرة في تعزيز وتقوية فكرة أن الاعداد السينمائي الناجح للمسرح ليس بـ(خيانة) وانما هو عملية احترام وتبجيل للمسرح، علما، ومثلما ذكرنا أعلاه، بأن علاقة المسرح بالسينما ليست بجديدة، لا سيما أنها بدأت مع الكوميديا الأمريكية التي اعتمدت كأساس على الكلمة والحالة التي تثير الضحك، بعيدا كل البعد عن الصناعة السينمائية. لهذا نجد أن أغلب الأفلام الكوميدية الكبيرة الفرنسية منها أو الأمريكية مصدرها هو موسيقى – الهال أو مسرح البوليفار: ماكس ليندر، بوست كايتون، لوريل وهاردي، شارلي شابلن... هؤلاء جميعا يدينون بنجاحاتهم السينمائية الى تجاربهم المسرحية، وبمساعدة السينما قد حافظوا وعرضوا تقنيات موسيقى ـ الهال ومسرح البوليفار. لهذا، بامكاننا أن نلاحظ في الأفلام الكوميدية القديمة حضورا للمسرح بشكل بدائي، ليس على مستوى التمثيل فقط وانما أيضا على مستوى البناء السردي للحدث. وفي نفس الوقت، لا بد من التذكير بأن السينما قد أعطت هذه المشاهد والحالات المسرحية الكوميدية نكهة جديدة، اذ حررتها من حدود طبيعة المسرح نفسه التي تفرضها عليه الوحدات الأرسطية الثلاث: وحدة الموضوع، المكان والزمن. اذن بامكاننا القول أن هذه الحالات والمشاهد الكوميدية البدائية أصبحت بفضل السينما، مشاهد درامية جديدة وأخذت أبعادا تعبيرية أخرى، حتى أن الكثير منها من دون التدخل السينمائي، لن تستطيع أن تبلغ مرحلة النضج الفني. ان تطور (المسرحية المصورة) سواء كانت أمريكية، انكليزية، فرنسية أو كان مصدرها الأدب الكلاسيكي مثل: مسرحية هنري الخامس، هملت، ماكبث، الخ أو الأدب المعاصر مثل الأفعى، تأليف ليليان هلمان، الآباء الفظيعون، تأليف جان كوكتو، لم يتغير، والذي يبرهن على ذلك، هو اخلاص السينمائيين الكبار الذين صار عددهم يزداد شيئا فشيئا، الى النصوص المكتوبة، على اختلاف من سبقوهم الذين كانوا يعملون دائما على اخفاء النص الأصلي في اعدادهم السينمائي وبمحاولتهم التوفيق بين الاثنين أو حتى جعل النص المسرحي يذوب وينصهر فيما هو سينمائي.

في الوقت الحاضر، تغيرت طريقة التعامل هذه مع النصوص المسرحية، وتخلى السينمائيون عن المسار القديم الذي كان متبعا في الاعداد السينمائي للمسرح، بل صاروا يبحثون عن الكيفية التي يحافظون فيها على الطبيعة المسرحية في أعمالهم. ومبدئيا، لا توجد هناك وسيلة أخرى لأن جوهر النص يبقى محترما ولا يتغير في جميع الاعدادات السينمائية.

ونفس الشيء بالنسبة للأوبرا، اذ لاحظنا أن الطريقة ذاتها قد اتبعت في نقل الأوبرا الى السينما سواء على المستوى العام أو الخاص: فهناك بعض المخرجين الذين قاموا بتصويرها من فوق خشبة المسرح، والبعض الآخر جعلها فيلما موسيقيا تقريبا، وهناك آخرون أيضا دفعهم احساسهم بالواقعية السينمائية، الى تجريدها تماما من اطارها المسرحي الضيق وتصويرها في الطبيعة الأكثر اتساعا. وهناك أيضا أولئك الذين بحثوا عن كيفية اعدادها وتكيفها سينمائيا من غير أن يمسوا طبيعتها المسرحية الموسيقية.

بيتر بروك واحد من الذين كانوا ولا يزالون مهتمين باعداد المسرح للسينما، سواء كان ذلك موسيقيا أو غير موسيقي. وحينما يتحدث عن تجربته الخاصة في هذا المجال، يقول: (لقد اشتغلت دائما بهذه الطريقة، وعملي كان دائما وأبدا يشبه الى حد كبير، الفارس الذي يركب حصان المسرح والسينما في آن واحد). أي انه يشتغل في الحقلين دون الحاق الضرر بواحد من الاثنين، بل يغذي الواحد من خلال الآخر وبالعكس.

بيتر بروك رجل مسرح ولد في لندن بتاريخ 25 اذار (مارس) 1925، اكتشف السينما في عمر مبكر جدا، اذ اعد للسينما منذ عام 1944 رواية لورنس ستيرن (يوم عاطفي). وبين عام 1944ـ1945 أنتج وأخرج بعض الأفلام القصيرة قبل أن يخرج أول فيلم له طويل عام 1953 (أوبرا القروش الثلاث)، المأخوذ عن مسرحية لبرتولد بريشت تحمل نفس الاسم. وفي عام 1960 أخرج فيلم (رسلا ترنيم عذب Moderato Cantabile)، المأخوذ عن رواية قصيرة لماركريت دوراس التي اشتركت في اعدادها مع جيرار جارلو وبيتر بروك نفسه.

في عام 1961، أخرج بروك فيلما ينتمي للخيال العلمي بعنوان (سيد الذباب) المأخوذ عن عمل W. Golding وفي عام 1967 أخرج فيلم (مارا ـ صاد) المأخوذ عن مسرحية تحمل نفس الاسم لبيتر فايس، وكذلك فيلم (الملك لير)، في الأبيض والأسود، عام 1971، المأخوذ عن مسرحية (الملك لير) لشكسبير، بطولة أورسن ويلز، والذي أكد في هذا الفيلم على شخصيته الفنية ومدى تأثره وتأثيره في وبالإرث المسرحي الشكسبيري. وفي عام 1979 أخرج فيلم (لقاء مع رجل عظيم). ولقد أخرج أيضا، حينما كان مديرا لـ(فرقة الرويال شكسبير) في لندن: تيتوس آندرونيك، بطولة لورنس أوليفييه وفيفيان لي، وكذلك أخرج ثانية فيلم (الملك لير) ولكن هذه المرة من بطولة بول سكولد وليس أورسن ويلز، و(حلم ليلة صيف)، وعندما نشاهد أفلام بيتر بروك جميعها وبلا استثناء، نشعر منذ الوهلة الأولى بمدى حب وعشق هذا الرجل للمسرح.

وحتى عندما استقر في باريس عام 1968، وأسس (مركز البحوث المسرحية العالمية) في مسرح البوف دي نورد، أخرج خلال أعوام اقامته التي يبدو أنها باتت دائمة، الأعمال والأفلام التالية: تيمون الأثيني، عن مسرحية لشكسبير، و(IKA)، و (الملك أوبو) عن مسرحية للفريد جاري، والعين بالعين، عن مسرحية لشكسبير، ومؤتمر العصافير، المأخوذ عن كتاب (منطق الطير) لفريد الدين العطار النيسابوري، وبستان الكرز، المأخوذ عن مسرحية لتشيخوف تحمل نفس الاسم، وفيلم (كارمن) المأخوذ عن قصة للكاتب الفرنسي ميريميه، وفيلم المهابهاراتا، المأخوذ عن أسطورة هندية تحمل نفس الاسم. نلاحظ من خلال هذا كله، أن جميع الاخراجات التي قدمها بيتر بروك سينمائيا تؤكد بل تشهد على العمق الفكري والتأمل الطويل لهذا الرجل حول وفي مجال المسرح، اذ أن جميع أفلامه تقريبا قبل أن تكون أشرطة سينمائية تُشاهد في صالات السينما المظلمة كانت أعمالا مسرحية.

لقد كان اهتمام بروك منصبا منذ البداية على المسرح والسينما في آن واحد. ولعل هذا أهم ما يميز انشغالاته الدائمة في المجالين، ويفسر اندفاعه المستمرة في البحث عن كل ما هو جديد. فهو يمقت التكرار، وكل ما هو ثابت غير متحرك، ويبتعد عن كل ما هو مؤكد، ويعتقد ان كل شيء يجب أن يخضع للامتحان والتطبيق لكي يعاد اكتشافه من جديد. لهذا نراه منذ بداية حياته الفنية وهو يرفض هيمنة النظريات والعقائد الجامدة، ويحاول قدر ما يستطيع أن لا يتقيد بأي اتجاه أو مذهب سواء كان ذلك مسرحيا، سياسيا أو فيلسوفيا.

على الرغم من العلاقة القديمة ما بين المسرح والسينما، وعلى الرغم من اشتغال مخرجي المسرح في السينما وانتاج تجارب خارقة للعادة، ورغم نقاط الالتقاء والتقارب بينهما يبقى الاختلاف شاخصا، ليس على المستوى الصناعي والواقعي للسينما، وتأثير كل منهما على المتفرج والى آخره، وانما على صعيد مفهوم الاخراج نفسه. يقال ان مفهوم (الاخراج) كبير ومن الصعب حصره في تعريف أو شرح بسيط، لأنه وبكل بساطة يشتمل على أشياء كثيرة جدا. على سبيل المثال، في السينما، التي هي بمثابة معمل جماعي، يكون المخرج فيه المؤلف الأوحد والمطلق، وجميع العاملين فيه على اختلاف مستوياتهم وامكانياتهم، ليس الا مجرد أدوات في خدمة رؤيته. ان العديد من الأشخاص الذين تساءلوا حول هذا الموضوع، اعتقدوا أن عمل المخرج في المسرح هو نفسه أو بالأحرى يشبه عمل المخرج في السينما. لسوء الحظ، أن جميع هؤلاء قد مروا بالقرب من الحقائق الافتراضية الغنية للشكل المسرحي، لأن العديد من المخرجين الذين اشتغلوا في حقل المسرح، اعتقدوا في البداية، أن دور المخرج ينحصر في استعمال وتحريك جميع الوسائل التي وضعت في حوزته من: اضاءة، ألوان، أزياء ديكور، مكياج، حوار وتمثيل، كما لو أنه أمام آلة كاتبة أو بيانو، وأنه بمجرد ما يجمع العناصر التعبيرية يستطيع أن يبدع أو يخلق لغة الاخراج، حيث الممثل الذي هو اكثر من جوهري وأساسي يتبع ويخضع لجميع العناصر النحوية الأخرى. وهذه هي فكرة المسرح الشامل الأكثر بلوغا ونضجا.

ان المسرح كحدث يحتوي على امكانية وضع وجهة نظر فريدة محل العديد من وجهات النظر المجاورة والمختلفة، مثلما بامكانه أن يظهر العالم بأبعاد متعددة، في حين أن السينما، تبحث بلا كلل وبلا ملل عن التأثير التجسيدي، وتكتفي ببعد واحد. المسرح يحصل على قوته وكثافته من تفرده وتكريسه نفسه لهذا العالم العجيب الذي يعمل على ابرازه والكشف عنه، مثلما ينتج ظاهرة قريبة من ذلك المنهج الأحادي التعبير الذي يرمم الشكل الخارجي للأشياء، بفضل تشابك وتداخل حزم اشعاعية. وعند فهم لحظة من الحياة فيه، في قمة كمالها المقنع، يحدث ويتفجر لدى المتفرج والممثل نوع من تعاقب المصادر المختلفة، التي توجه نحو نفس النقطة وفي ذات الوقت. وبمجرد اجتماع بسيط لمجموعة من الشخصيات، أول ما يظهر ويبدو للعيان الحاجز المنيع بين مختلف وجهات النظر. هذه هي مادته الأساسية التي سوف تسمح فيما بعد، أي بعد جريان الأحداث، باثارة وشحذ وجهات نظر متناقضة.

لهذا نطلق على المسرح بفن المفارقة. وبامكاننا الذهاب بعيدا ونقول انه المفارقة ذاتها، فهو نتاج أدبي وفي نفس الوقت، عرض مادي؛ وهو في ذات الوقت، فن خالد (قابل لأن يعاد انتاجه وتجديده دائما وأبدا)، وهو فن آني (لا يمكن اعادة انتاجه بنفس الطريقة التي تم تصويره فيها من قبل) لأن العرض الذي يقدم اليوم لا يمكن أن يكون أبدا هو نفسه غدا؛ فهو فن على حد قول «أنطونين أرتو Antonin Artaud» صنع لأجل عرض ونهاية واحدة. انه فن اليوم، وان عرض الغد، الذي هو نفسه كان عرض البارحة، يُمثل من قبل أشخاص تحولوا الى شخصيات أخرى وأمام جمهور هو الآخر مختلف؛ لهذا فان الاخراج الذي عُمل أو اعتمد من قبل مخرج في مسرحية قدمت منذ ثلاثة أعوام لا يستطيع أن يحافظ على بهائه الكامل ونوعيته، لأنه مع الزمن يموت وتتقادم عليه السنون، في حين أن النص نفسه يبقى، نظريا ثابتا وغير متغير، الى الأبد.

ان الحوار في المسرح يبني ويؤسس العناصر الجوهرية للمسرحية. انه يقترح التوتر الذي يكشف عن الاتفاق الكلي بين الشخصيتين. وهذا بحد ذاته الصراع البارع والمعلن ما بين وجهتي نظر متعاكستين. لهذا يتوجب على المؤلف أن يعطي لكل واحدة منهما نصيبها من الحقيقة وبالتساوي والا فستكون النتيجة ضعيفة.

في المسرح، يتوجب علينا اختراق رأيين متعارضين، بنفس الفهم. لهذا على المؤلف أن يكشف عن ولعه بشخصياته، بالدخول معها في مشاركة، ووحدة شعور، مثلما يفعل تشيخوف مع شخصياته.

انطلاقا من هذا، اذا وجدت عشرين شخصية في المسرحية، واذا أعطى المؤلف كل شخصية من الشخصيات العشرين حقها بنفس القوة الاقناعية، سنحصل بلا شك على معجزة شكسبيرية، لأن هذا ما يفعله شكسبير مع شخوصه، انه يحملها الحقيقة التي يريد الكشف عنها بالتساوي وبنفس القوة الدرامية.

مقابل هذا التدرج الوفير من القيم، والمواد المكثفة، نستطيع أن نفهم عمل المخرج أكثر فأكثر. فالمخرج الذي يكفي نفسه بنفسه بوجهة نظر واحدة أو معالجة شخصية معالجة خاصة حتى وان كانت هذه الأخيرة قوية وأساسية، ويتناسى الشخصيات الأخرى، فانه حتما سيضعف البقية الباقية من الشخصيات والمسرحية كذلك.

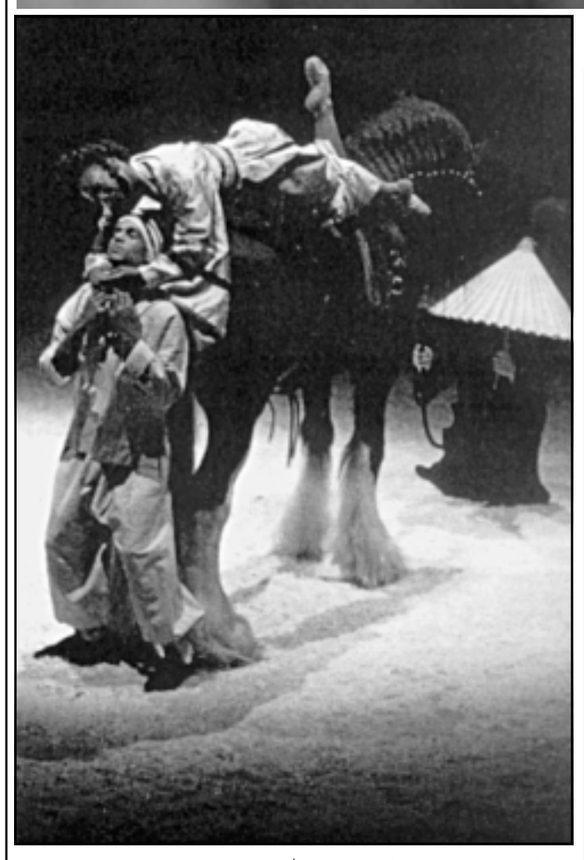
اذن، على المخرج أن يعتني بجميع التيارات الغامضة بالنص وبالتساوي. هذا بالاضافة الى أن الممثل سيحاول وبسهولة أثناء العمل أن يفرض تصوره الخاص، سواء كان نظريا أو ما يستحوذ عليه من شعور أو فكرة، وهنا على المخرج أن يعالج الأمر بطريقة مثلى. ان المسرح بطبيعة الحال، يحتوي على مجموعة من العاملين، الذين بمستطاعهم أن يكونوا جميعا نافعين، ولكن يتوجب عليهم أولا وقبل كل شيء، أن يخدموا الهدف، الذي يعمل على اظهار الفهم الذي يتجاوز المفهوم الحقيقي لكل واحد منهم. وعندما يتحقق هذا فقط، يمكن أن نرى دور الديكور، الأزياء، الانارة ... والخ. ان هذه العناصر ستعثر على مكانها الطبيعي عندما يخرج وينتظم كل هذا الذي ولد داخل المجموعة البشرية العاملة. وليس هناك اكثر هدما وتحطيما للعمل المسرحي من الاقحام التشكيلي أو الموسيقي. وهذا ما يحدث غالبا، عندما يفرض على العمل المسرحي، هذا الديكور أو تلك الموسيقى بشكل مبكر، حتى لو تم ذلك بموافقة المخرج نفسه.

وبعد العديد من التمارين التي تقتضي الأسابيع تلو الأسابيع، لم يعد المخرج هو نفسه. انه يستغني وتتسع آفاق رؤاه نتيجة لعمله مع الآخرين. لهذا ان الفعل الحقيقي والأساس لوضع الشكل شبه النهائي للعمل المسرحي لا يأتي الا متأخرا، ولا يكون ممكنا الا في لحظة العرض نفسها. ونعتقد أن كل مخرج من المخرجين قد عاش هذه التجربة، تجربة أن يرى عمله في آخر تمرين من التمارين متماسكا، ولكن بحضور الجمهور يصبح هذا التماسك تألقا وشظايا لمعانه ترتسم على كل الحضور، سواء كانوا في الصالة أو فوق الخشبة. ان العمل الجيد لا يعثر على نفسه الا في العرض الأول له. وهكذا مع كل عرض يتجدد ويتأسس ويتشكل من جديد، خاصة اذا كان العاملون فيه مخلصين وأوفياء، لأنه بغير ذلك، يمكن أن تكون النتائج معكوسة، لا سيما أن العلاقة الحية مع الجمهور بقدر ما هي عظيمة ومشوقة بقدر ما هي خطرة ويمكن أن تؤدي الى التهلكة والضياع.

وهنا يكمن كل الاختلاف ما بين السينما والمسرح. في السينما كل شيء محفوظ ومنقوش على سطح شريط سينمائي قد صور ذات يوم، الصورة فيه والفعل ثابتان لا يتحركان، في حين أن العرض المسرحي، يأخذ شكله الحقيقي وديناميكيته من الحضور الحي للجمهور ومن العلاقة الجدلية ما بين الصالة والجمهور.

* مسرحي من العراق يقيم في باريس

عملان مسرحيان لبيتر بروك



مجموعة من التظاهرات الثقافية في «مهرجان قبل المهرجان» بدوز: التقاء حول فنون الصحراء.. وندوة عن البداوة

تونس ـ «القدس العربي» ـ من شمس الدين العوني:

تشهد مدينة دوز عددا من الفعاليات الثقافية ضمن مهرجانها الذي يسبق المهرجان الدولي للصحراء الذي عرف بأنشطته المتنوعة وكذلك الإقبال الجماهيري الكبير وخصوصا حضور عدد من رواد المهرجان وأصدقائه من بلدان شقيقة وصديقة.

هذه الفعاليات تهدف الى تنشيط الصحراء وذلك بمشاركة وزارة السياحة ضمن الاحتفال باليوم الوطني للسياحة الصحراوية كما تساهم في ذلك عدة أطراف وهي المندوبية الجهوية للثقافة بقبلي وجمعية دوز للتراث والفنون والديوان الوطني لتربية الماشية والاتحاد الوطني للفلاحين والمعهد العالي للعلوم الإنسانية. وهناك مشاركات من تونس ومصر والجزائر وليبيا وفرنسا، وتعنى هذه التظاهرة بالجانب الثقافي والسياحي وما يتعلق بفنون الصحراء وثقافتها ويكون محور هذه الدورة الجمل حيث يتم التطرق في الندوة العلمية للجمل كتيمة جمالية ثقافية في المشهد الصحراوي. وفي البرنامج عروض سينمائية ولقاءات شعرية مع عدد من الشعراء الشعبيين وورشات ومعارض للصور الفوتوغرافية مع حضور للفنون التشكيلية من خلال أعمال تتمحور حول الصحراء كما يتمّ عرض أفلام من أوروبا وخصوصا من فرنسا وهولندا وتهتم جميعها بالصحراء.

وفي جانب آخر ينتظم الملتقى الوطني لمحمد المرزوقي للتراث الشعبي في دورة جديدة وذلك بمشاركة المعهد العالي للعلوم الإنسانية بتونس والجمعية التونسية للمحافظة على التراث الفكري التونسي.

هذا الملتقى تنظمه مندوبية الثقافة وجمعية دوز للتراث والفنون ومحوره البداوة والتحولات في زمن العولمة ويشارك فيه عدد من الباحثين ويعتبر الأديب محمد المرزوقي من أبرز الذي بحثوا في تراث البدو والصحراء وثقافة المجتمع الصحراوي بالجنوب التونسي.

وينتظم ملتقى دوز الدولي للفنون التشكيلية والصورة الفوتوغرافية في دورته السادسة بحضور حوالي أربعين رساما وفنّانا فوتوغرافيا من تونس وليبيا والجزائر وفرنسا وألمانيا واسبانيا والمغرب وروبا حيث يكون الاختتام باشراف وزير السياحة الذي يختتم ايضا تظاهرة الماراتون الدولي للمهاري.

هذه التظاهرات تشهدها مدينة دوز المطلّة على الصحراء وذلك قبل فترة قصيرة من فعاليات مهرجانها الدولي بدوز الذي ساهم منذ دوراته الأولى في تفعيل الانشطة الثقافية والسياحية في المناطق الصحراوية فضلا عن المحاور والمواضيع التي تمّ الاهتمام بها في مختلف ندوات هذه الفعاليات والتي ساهمت في ايجاد فرص للقاء بين المبدعين من مختلف الثقافات والحضارات ضمن هذا الحوار الثقافي الذي ساهمت فيه مدينة دوز باعتبارها مدينة للصحراء. وقد اهتم بالخصوص الشعراء الشعبيون بموضوع الصحراء في قصائدهم باعتبار ما تمثله لديهم من كون مفتوح على الجمال والمغامرة والعوالم الاخرى فضلا عن خصائص الصحراء الجغرافية والبيئية والحضارية.

وقد عملت جمعية دوز للتراث والفنون منذ انبعاثها في السنوات الاخيرة على المزيد من اضفاء الحيوية والنشاط بخصوص مختلف الفعاليات المذكورة.

أمُّ المراثي

محمد جميح*

[إلى عاصمة الرشيد، مرثيةً لم تكتمل بعد]

آه..
حرفان بينهما وجعٌ غامضٌ
لغةٌ..
من فداحة أحزانها ابيضَّت الكلماتُ بأجفانها
زمنٌ..
يتساقطُ في قاع أنهارنا
ألمٌ..
حقنتهُ الهزائمُ في رجع موّالنا
بلدٌ..
أرخت البيدُ من ظمأ فوقه وهو قي غابةٍ من مياه.

آه من جرحنا كيف من "كربلاءَ" إلى "إيلياءَ"..
من النهر للبحر..للموت للقهر..
ممتدةٌ ضفتاه.

عندما تسقطُ المدنُ الخالداتُ من الأفقِ تسقط كلُ اللغات..
ويهترئُ الشعرُ..
تمشي المعاني عرايا
ويسقط عنها بريقُ الكلامْ.

عندما يتكسرُ في دربه نحوَنا الضوءُ..
تسقطُ كلُ النجومِ التي علقتها الخيالاتُ في بهو أجلامنا
والقصائدُ تُخرج شوهاءَ مسودَّةً من ضلوع الظلامْ.
عندما يسقطُ الحلمُ ينفتحُ الجرحُ...ترتجُّ فينا السكينةُ..
نجثو على جذوة الوهم..
يا كلَّ هذي الطيوفِ التي داعبت وهمَ أذهاننا
كيف صرتِ رماداً بأجفاننا
كيف أصبحتِ في مهرجان الفجائع صوتاً..
ينوحُ بقبر الحسين
ويخذلُ جند الإمامْ.
كلما أُبتُ ليلاً إلى بهو قافيتي ذكرتني رثاءَ المالك في شعرنا
كلما قلتُ أشربُ قهوةَ روحيَ محتبياً في دواويننا..
التقي أُختَ صخر..تقدَّمُ لي قهوتي
وتُحدِّثُ أن ضريحاً تحومُ عليه القصائدُ..
يستمطرُ الريحَ
والريحُ مخضوبةٌ من أساه
قلتُ: أطرقُ بابَ "الرشيدِ" لعلّي أُوافي النواسيَّ شاعرَ بغداد

كان "الرشيدُ" على جثة الوقتِ يبكي "الأمينْ".
قلتُ: فالجسرُ، حيثُ "عيون المها"
غيرَ أن المها راعهنَّ الحديدُ الملبَّدُ
فوق جسورٍ معلّقةٍ بالأنينْ.

قلتُ: أنقعُ روحي بدجلةَ
"يا سيِّدَ الماء: ماءٌ لقلب شوتهُ الليالي"
فردَّ الصدى: "مالحٌ كلُّ ماء ببغداد"..
والنهرُ في ظمأ، من يبلُّ صداه"

قلتُ: أبحثُ عن مرأة
وأوطِّنُ قلبي بإيقاعها
ثم صادفتها عند منعرج الوجدِ ملتفّةً بالأساطير
عانقتها، فتساقطَ عنها أساطيرها
وإذا وجه بغدادَ في غبشِ الحزنِ يجلو رؤاه

قلتُ: أهجرُ بغداد
هذي المدينةُ لا تنتهي من مماويلِ أحزانها
هي كالشرق دائمةُ الحزنِ
يممتُ وجهي على ظهر قافيةٍ
أتفيأُ ظلَّ الموشح في الغرب
لكن حزن "الرصافة"
أينعَ في نخل "غرناطة" نبتتْ من بكاء الرواه

نحن أكثر من كتبوا في المراثي
لأن الدماءَ التي كتبتها دمانا
وأعذبُ من وقفوا بالطلول
لأن الديارَ التي جرفتها السيولُ ديارُنا.

يا مدائننا..
كم من الحزن يشفي..من الشعر يكفي
لنصنعَ "أم المراثي"
لأم المدائن "بغداد"
كاهنة الشعر
عاصمةِ الألم المتوهِّجِ "دار السلام"

يا مدائننا
يا تصاويرَ أحزاننا
كربلاءَ الحسينْ
إيلياءَ المسيحِ المعذبِ في كل عينْ
ثم بغدادَ
إذ فجرت من مناحاتنا رافدينْ

يا ثرى يا غمام
هل ستهتزُّ نخلةُ بغداد
والجذعُ آخرُ عهدٍ لهُ بالندى ألف عام

* شاعر يمني مقيم في المملكة المتحدة