«حظر تجوال» مسرحية تنتهك المُحرمات وتسمي الأشياء بمسمياتها:

السياسي يمزق ويفرق والهامشي يرفو ويلم الشمل

لندن ـ «القدس العربي»

من عدنان حسين أحمد:

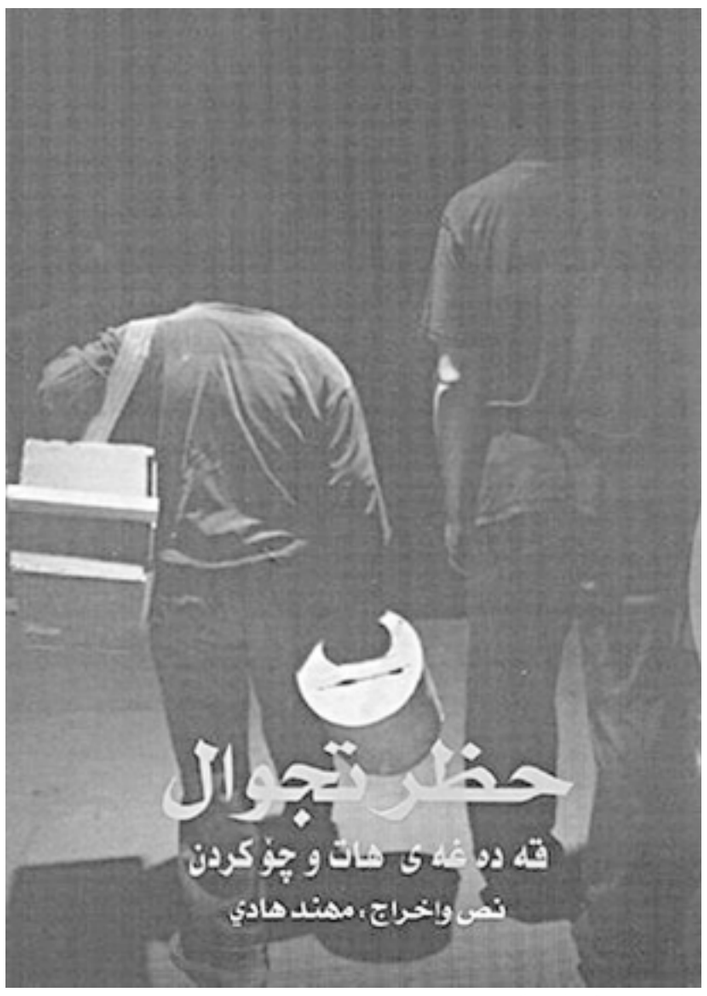
تنتمي مسرحية «حظر تجوال» لمؤلفها ومخرجها مهند هادي الى تيار المسرح الشعبي التجريبي الذي يمكننا أن نتتبع جذوره في حواريات يوسف العاني، ونتقصى معالمه الأساسية في مسرحيات قاسم محمد، فاروق محمد، سامي عبد الحميد، عوني كرومي، فاضل خليل، عزيز خيون، عواطف نعيم وآخرين لا يسع المجال لذكرهم جميعا. ويكفي أن نشير هنا الى أن الذاكرة الجمعية العراقية لا تزال مترعة بعناوين مسرحيات شعبية من قبيل «البستوكة، النخلة والجيران، سترة توصاه، الكفالة، حتى اشعار آخر، ساعي البريد، لو، مطر يمه، وتقاسيم على نغم النوى» وعشرات الأعمال المسرحية الأخَر التي تبنت هذا التيار، وعمقت رؤيته الفنية في المشهد المسرحي العراقي. ويبدو أن المخرج مهند هادي، المقيم في دمشق حاليا، قد وضع ثقته الكاملة بهذا التيار المسرحي العراقي، وأصر على أن يظل أمينا له، ومُكرسا لنزعته التجريبية. وجدير ذكره أن محبي المسرح العراقي ومتابعيه قد تعرفوا على مهند هادي من خلال عملين مسرحيين وهما «الحديقة» المقتبس عن رواية الكاتبة الفرنسية مارغريت دوراس تحمل العنوان نفسه، والتي قدمها في صالة المركز الثقافي الفرنسي في منتصف عام 2003، ونالت حظها من النقد والتقويم. أما المسرحية الثانية فهي «المنصة» والتي أنجزها بالاشتراك مع المخرجة اللبنانية بولين حداد، ولم تنل ما تستحقه من المتابعة النقدية بعد أن زلزلت الحرب الانكلو– أمريكية العراقَ من أقصاه الى أدناه، ومزقت النسيج الاجتماعي العراقي قبل أن تمزق حلّة الدكتاتورية التي فصلها وخاطها أشهر مصممي الأزياء في البيت الأبيض الأمريكي الذي يحدد أعمار الطغاة والمتجبرين، ويجبرهم على ارتداء ما تقرره الادارة الأمريكية من «موضات» وصَرَعات حديثة قد لا تتناسب بالضرورة مع ثقافة تلك البلدان المُغتصَبة، وقيمها الأخلاقية والاجتماعية والروحية.

يشير عنوان المسرحية صراحة الى أن «حظر التجوال» لم يقترن بزمن الاحتلال فحسب، وانما يتعداه الى الحظر الثقافي والفكري والديني والسياسي الذي كان سائدا قبل مرحلة الاحتلال. فزلة اللسان قد تفضي بصاحبها الى حبل المشنقة، وانتهاك أية مفردة من قاموس المحرَمات لا بد وأن يقود هذا الكائن «المُنتهِك» الى الزنازين والسجون الانفرادية! فدلالة «الحظر» لا تقتصر على الوضع الراهن، وانما تتعداه وتتجاوزه الى مراحل أبعد من هذا التاريخ المُفجع، والزمن العربي الرديء.

قوة الكلمة وكرنفال الصورة.

يحتاج المسرح الشعبي دائما الى شخصيات مُستمدة من قاع المدينة، أو من هامشها على الأرجح. وقد نجح مؤلف النص ومخرجه في انتقاء شخصيتين هامشيتين من قاع المجتمع العراقي، لكنهما كانا شاهدين حقيقيين على هذه الحقبة المفجعة من تاريخ العراق الذي يرزح تحت احتلال كوني غير مسبوق. وهاتان الشخصيتان هما صباغ الأحذية، وهو رجل في الأربعين من عمره، جسد الدور باتقان عال الفنان ضياء الدين سامي، وغسال السيارات، وهُو شَاب في منتصف الثلاثينات أداه الفنان عصام حسين. ولا شك في أن مهنتيهما من المهن الدالة والتي تشير بوضوح كبير الى هامش الفقراء والمُهمّشين الذين لفظتهم الحياة، وقذفت بهم الى أحياء الصفيح، والبيوت العشوائية، أو الى الأرائك العارية للمقاهي التي أغلقت أبوابها قبل مغيب الشمس، وأصبحت ملاذا يحتضن الصباغ والغسال وبقية المشردين الذين لا مأوى لهم. تعتمد فكرة النص أو مفارقته على كرنفال من المفردات والعبارات والجُمَل المؤثرة التي تهز أعماق المتلقين. وهذا الكلام المعبر لم ينطلق من أفواه الساسة، أو التجار، أو الكهنة، أو المترفين، بل انطلق من أفواه الفقراء والمُعدمين الذين يحلمون دائما بوطن واحد موحَد لا يجزئه النزوع الطائفي، ولا تتناهبه الأشكال الهندسية التي فاجئت الأسماع بعد الاحتلال مباشرة، وصارت الأنفار الضالة تشير الى أجزاء معروفة من العراق بالمثلث والمربع والمستطيل، وان كان الشكل الهندسي الأول أكثرها شيوعا.

لا شك في أن الصورة أو الايماءة هي أعمق بكثير من الكلمة المنطوقة، وأن التيارات المسرحية الحديثة تسعى جاهدة لتقليص الكلام المنطوق، والاستعاضة عنه بالايماءة أو الاشارة أو العلامة أو الرمز أو الصوت أحيانا. غير أن الكلام الذي يتحدث به صباغ الأحذية وغسال السيارات ليس مجرد كلام منطوق يُطلَق على عواهنه لأنه يصب في «الخانة» التعبيرية للكلام، ويلامس المشاعر، ويهز العاطفة الانسانية العميقة، ويقترب في قوته من قوة تعبير الصورة أو الصوت الذي يصل الى أبعد مراحله التجريدية. لعبت المواقف التهكمية الساخرة دورا كبيرا في اثراء العرض المسرحي، وتعميقه، وسحبه الى المنطقة الرمزية حتى وان كانت مفهومة وواضحة للجزء الأكبر من المشاهدين. ولو توقفنا عند بعض الحوارات المعبرة لوجدناها تسخر من كل شيء. ففي الجملة الاستهلالية للعرض يتساءل غسال السيارات مع نفسه: «وين صار؟» ليقذفنا في أتون الخشية والحيرة والفزع الكثير، بينما كان صباغ الأحذية نفسه يتساءل هو الآخر عن مصير زميله «خاف صار عليه شيء؟» فالخشية تنتاب الجميع، والخطر محدق بالجميع أيضا، ثم تتفاقم متوالية الرعب حيث تتحول بغداد الى مقبرة أو عاصمة مهجورة، شوارعها خالية، أناسها أحياء أموات ينتظرون مصيرهم المحتوم في أية لحظة مباغتة. الكل مختبئ في البيوت التي تحولت الى جحور، ومتخندق في عزلته الموحشة، وحتى الشرطة تبحث عمن يحميها «وكأن القفل يخون المفتاح أو يشي به أو يدل عليه» كما يقول عبد الحميد الصائح في صياغة شعرية لهذا التوصيف. ورغم أن الشوارع مسدودة، والرعب هو سيد الامكنة كلها الا أن صباغ الأحذية قد وصل مُطفئا خشية صديقه غسال السيارات الذي لا يكف عن اثارة الاسئلة، ولا ينسى حاجته الماسة الى قنينة الخمر التي يهدئ بها أعصابة المشدودة، ويوقد بها دربكة الخيول التي تهرول في تجاويف رأسه. بينما يعود الصباغ مثقلا بأخبار الحوادث المؤسية، اذ رمى بنفسه من فوق الجسر في منتصف النهر لأنه رأى جثة طافية بينما كان الآخرون يتفرجون عليه، ولا يحركون ساكنا، وكأن مشهد الموت قد بات عاديا، وعابرا، ومألوفا الى الدرجة التي تجعلك تمر من جوار الجثث الملقاة في كل مكان ولا تتأوه أو تنبس ببنت شفة! ولكي يجسد الصباغ مشهد الموت اليومي قال لصديقه: «ذهبت هذا الصباح كي أتناول طعام الفطور في أحد المطاعم الشعبية، فصاح أحدهم: شباب فطوركم واصل» فدوى صدى الانفجار. ورغم هول المأساة التي يعيشها المواطن العراقي في الزمن الراهن الا أن غسال السيارات مصر على استدراجنا الى العوالم السوريالية الغارقة في عبثيتها ولامعقوليتها فيسأله بنبرة انفعالية ان كان قد نسي جلب المشروب الروحي أم لا؟ فيجيبه الصباغ بأنه قد جلب نصف زجاجة لا غير، «ربع لك، وربع لي». ثم يمضي غسال السيارات بسرد حكاياه المتواصلة، فبينما كان يهم بالعودة للقاء صديقة الصباغ شاهد ثلاث سيارات شرطة ترجل أفرادها كي يتناولوا فطورهم في مطعم شعبي، فاذا بسيارة رابعة تقتحم المكان وتتفجر، حيث تناغم المؤثر الصوتي مع المؤثر البَصَري فخلقا للمتلقي العضوي مشهدا تتجلى فيه الصورة بأعلى مستوياتها حيث تنزاح الكلمة المنطوقة من تلقاء نفسها، لتحل محلها الصورة بعد أن تتحول الى صرخة مدوية أو نداء مسعور. غسال السيارات لا علاقة له بعدد الموتى، والأيدي المبتورة، والرؤوس المقطوعة، والقلوب المتناثرة، أنه يسأل صديقه ان كان قد جلب سجائر أم لا؟ ثم تتصاعد وتيرة اللعبة السوريالية لتبلغ ذروتها فيسأل الغسالُ الصباغَ عن عدد الذين ماتوا في الانفجار، فيجيبه بأن عددهم يناهز الخامسة والعشرين شخصا بريئا في يوم واحد، ثم يحصي النسبة الشهرية، والسنوية، ليتوصل الى النتيجة المرعبة «حيل كم سنة ينرادلنة حتى نخلص؟» وتأكيدا لفكرة «حظر التجوال» التي ينبني عليها النص المسرحي يتجول الصباغ من بداية المقهى الذي ينام فيه، مرورا بجسر الأحرار، والسوق العربي، وساحة الرصافي، والشورجة، وشارع المتنبي، وانتهاء بباب المعظم حيث الشوارع والساحات والميادين العامة فارغة تماما، وكأن القوات الأمريكية ضربت العراقيين بقنبلة منومة، فيشاكسه غسال السيارات مُقلدا صوت أحد أفراد السلطة «السابقة» فيسأله عن سبب وجوده في هذا المكان؟ وهل كان يعرف بحظر التجوال أم لا؟ ولماذا لم يشاهد التلفزيون، أو يسمع الراديو، أو يقرأ الصحف لكي يعرف بهذا المنع؟ فتكتشف أن الصباغ لا يشاهد التلفزيون، ولا يستمع الى الراديو، ولا يقرأ الصحف، بل انه لا يعرف كم هو سعر الصحيفة اليومية! فيتهمه الغسال بأنه شخص معاد للسلطة متنكر بزي صباغ، وحينما يسقط الصباغ في رُعب شديد، وتنطلي عليه اللعبة، يضحك صاحبه ويكشف عن هويته الحقيقية بعد مشهد حواري طويل يعري خوف الشخصية العراقية من جلادها الذي يتربص بها في كل زمان ومكان.



ملصق مسرحية «حظر تجوال»

تتصاعد درامية هذا العرض المسرحي شيئا فشيئا قبل أن تبلغ ذروتها الحادة التي تتألف من نتوءات متعددة تخز المتلقي، وتنبهه الى طبيعة الثورية الحساسة التي تتكشف رويدا رويدا. فحينما يهدد الغسالُ الصباغَ بأن يضربه بالحذاء على سمت رأسه اذا لم ينزل يده التي رفعها في وجهه، فيجيبه الصباغ: «وما الضير في ذلك، فلقد تساقطت علي الأحذية من كل حدب وصوب، فهذا حذاء أمريكي، وذلك بريطاني، والثالث ايطالي.. أحذية من مختلف اصقاع الأرض تساقطت على الذين لا حول لهم ولا قوة. والأغرب من ذلك فقد تحولت حياة الصباغ برمتها الى حذاء عتيق! يتوفر العرض المسرحي على بنية سردية أيضا، لكنها لا تخلو من حس درامي فاجع. فالصباغ فقد أباه، وظل يتيما يشق طريق حياته بصعوبة بالغة، غير أن التوتر يبلغ ذروته حينما يعقد الغسال مقارنة ذكية بين بيتهم الذي تناهبه الاشقاء وبين الوطن الذي تناهبته الأحزاب السياسية لدرجة أن موت الأب كان رمزا أو معادلا موضوعيا للدكتاتور الذي واجه مصيره المحتوم، وترك الوطن نهبا لمن هبّ ودب. وعلى الرغم من اشكالية هذه المقارنة الا أن كاتب النص تدارك نفسه وقال بأن المهم هو «ألا يباع هذا البيت» فاتحا أمام المتلقين نافذة أمل كبيرة قد لا يصدقها الكثيرون، ولا يرون ضوءا في نهاية النفق المُظلم. أما الذروة الثانية والتي تعتبر أشد خطورة من الأولى وهي تقسيم «المنزل / الوطن» الى قسمين بعد أن قال الصباغ «هذا البيت بعد ما يتحمل اثنين!» وقد انتقلت هذه الخشية الحقيقية الى الجمهور لكنهما سرعان ما تناسيا خلافهما، وتعانقا من جديد مُحتضنين بعضهما بعضا مما حدا بالجمهور أن يلتقط أنفاسه بعد الغصة التي حدثت على خشبة المسرح فكيف، لا سمح الله، اذا حدثت على أرض الواقع. ثمة أحداث كثيرة دالة ومعبرة لا يمكن الوقوف عندها جميعا الا أنني أود الاشارة الى أن نهاية العرض المسرحي كانت مثقنة جدا، وقد ارتأى كاتب النص ومخرجه أن يكون الصباغ منتظرا هذه المرة، ويسأل عن سبب تأخر صاحبه بعض الوقت بسبب «حظر التجوال» حيث الشوارع مغلقة، وبغداد تبدو مهجورة مثل امرأة مُطلّقة.

الأداء الفني المُتقن

ان ما يلفت الانتباه في مسرحية «حظر تجوال» هو الأداء المُتقن للفنانَين المسرحيين ضياء الدين سامي وعصام حسين. وعلى الرغم من رمزية العمل، وسخريته، ومزجه بين الجد والهزل، الا أن الأداء الفني لكليهما كان أداء جذابا أزاح المساحة الفاصلة بين الممثل والجمهور، وكأن الفنان نفسه كان يصرخ بحناجر المتلقين. ومرد هذا التماهي بين الممثل والمتلقي هو طبيعة الموضوعات الحساسة التي يعاني منها العراقيون يوميا، ولعل أبرزها التفجيرات، والسيارات المفخخة، والقتل العشوائي على الهوية والمذهب والديانة، وهو أمر لم يعرفه العراقيون قبل سقوط الدكتاتورية. مهنتا الشخصيتين الرئيسيتين في العمل المسرحي مهنتان رمزيتان أيضا، فغسال السيارات يريد أن يغسل هذه «الدنيا القذرة» مثلما ينهمك صباغ في تلميع أحذية الناس الذين بات يعرفهم من «أحذيتهم» وكأن هذه الأحذية مرايا تنعكس عليها وجوه أصحابها. لا تبتعد هذه المسرحية كثيرا عن أجواء مسرح العبث واللامعقول الذي تألق على أيدي صموئيل بيكيت، وجان جينيه، ويوجين يونسكو، وآرثر آدموف حيث يهيمن التشرد والضياع واللاجدوى على جوانب محددة من حياة الشخصيتين الرئيسيتين اللتين تجدان عزاءهما الوحيد في معاقرة الخمرة، علهما ينسيان الواقع المفجع الذي يعيشه العراق غب الاحتلال. وعودا على موضوعة الأداء المسرحي المتقن فقد عرف الجمهور الفنان ضياء الدين سامي في مسلسل «الحواسم» الذي أنتجته وعرضته قناة «الشرقية» الفضائية في وقت مناسب كان فيه انتاج المسلسلات العراقية شبه معدوم. وقد تحول ضياء الدين الى «نجم تلفزيوني» وهو يستحق هذا اللقب عن جدارة لأنه متمكن من فنه، ومطور لعدته الفنية، ويصلح لتأدية أدوار كثيرة. ففضلا عن أدوار الشر التي جسدها في «الحواسم» الا أنه ممثل مسرحي بامتياز، وقد عرفه الجمهور العراقي في لندن من خلال مسرحية «حكاية جندي» التي قدمها العام الماضي على مسرح «الأولد فيك» وترك انطباعا جيدا عن ملَكَته الفنية. وسبق لضياء الدين أن اشترك في مسرحية «حريق البنفسج» مرسخا اسمه في ذاكرة محبي المسرح ومريديه. أما في «حظر تجوال» فقد أكدَ للنقاد والمتابعين بأنه نجم يستحق الرصد والمتابعة، وما عليه الا أن يوظف خبراته السابقة التي اكتسبها من كلية التربية الرياضية، ومدرسة الموسيقى والباليه، ويفجر طاقاته الجسدية المتنوعة الخلاقة. ويمكن القول ان جسدا بهذه المواصفات الثرة يصلح أن يكون «مَنجَما للشيفرات والعلامات التعبيرية الدالة»، هذا ناهيك عن خفة ظله. وقد كشفت مسرحية «حظر تجوال» حسه الكوميدي الهادف الذي انتشل من خلاله المتلقين الذين كانوا غارقين ومستغرقين في محنة العراق الجريح الذي يقف على حافة الهاوية التي نتمنى ألا تنهار به الى الدرك الأسفل. أما الفنان المسرحي عصام حسين فهو خريج أكاديمية الفنون الجميلة عام 1992. وقد أخرج عددا من المسرحيات من بينها «في انتظار غودو» و«هاملت الى هاملت»، كما اشترك في تمثيل مسرحية «الخادم الأخرس» لهارولد بنتر والتي أخرجها رسول الصفير عام 1989 في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد. وقد أثبت عصام كدأبه دائما أنه ممثل من الطراز الرفيع الذي يشعرك بأنه يُمثل ولا يُمثل في الوقت ذاته، فأداؤه العفوي، وتلقائيته المفرطة، وسيطرته على الشخصية التي يؤديها، تجعله يمثل بهدوء نادر قد يصل الى أعلى مراحل الصفاء والتصالح مع الشخصية المُتقَمصة. ويبدو أن انقطاعه عن المسرح لنحو عشر سنوات «لأسباب شخصية» لم يؤثر عليه كثيرا. فلقد كان أمينا لشخصية غسال السيارات، ووفيا لها. وقد تألق حقا في المشاهد ذات النفس التراجيدي بسبب ولعه بالمسرح الجاد الذي كرس له جل حياته الفنية.

أما بصدد التقنين فينبغي التنويه الى أن المخرج رسول الصفير كان موجودا بالصدفة في لندن، وقد التمسه الفنانان ضياء الدين سامي وعصام أن يساعدهما في التقنيات الصوتية والبصرية جنبا الى جنب مع «التقني الجديد» أحمد حسين، الشاعر والصحافي العراقي الذي استقر به المطاف في لندن. وقد أثبت، بشهادة رسول الصفير أنه تقني ناجح، وأنه أدرك أسرار هذه المهنة خلال مدة زمنية قصيرة جدا، ولم يرتكب أي خطأ عابر طوال مدة العرض المسرحي. وتجدر الاشارة الى أن رسول الصفير قد حاول أن يضع بعض اللمسات الفنية هنا وهناك بوصفه مخرجا مسرحيا الا أن الفنان ضياء الدين قد أصر على الالتزام بالصيغة الاخراجية لمهند هادي كنوع من الوفاء للأمانة التي حملها معه من دمشق الى لندن، وبالفعل كان الممثلون والتقنيون أهلا لحمل هذه الأمانة الفنية والفكرية والثقافية. وقد نجح العمل، ووصلت الرسالة، وأظن أن كلمات الاطراء قد بلغت أذني مهند هادي وهو يترقب بحذر شديد ردود أفعال هذا العرض المسرحي الذي لا يخلو من مشاكسة وجرأة، كما أنه لا يخلو من بعض الهنات «الرمزية» التي لم يوفق فيها تماما.

في الحاجة إلى الترجمة

عبد السلام دخان *

■ عرفت ألمانيا خلال القرن التاسع عشر حركة واسعة وكبيرة ربما لم يعرف التاريخ لها تنظيرا وممارسة، واتخذت لذلك شعارا محتواه «لا ثقافة وطنية ممكنة إلا عبر الانفتاح على ما هو غريب» ونتج عن هذه الحركة أن اللغة الألمانية أصبحت تكتسي أهميتها وقوتها لا من إقصاء الغريب وإبعاده، وإنما من ابتلاعه وتملكه على حد تعبير غوته الذي شبه المترجمين بالخاطبين المتحمسين الذين يتمادون في الإشادة بجمال الخطوبة فيثيرون فينا رغبة لا تقهر في رؤية الأصل.

وإذا كان العرب قد مارسوا فعل الترجمة في مراحل مختلفة من تاريخهم مثل بيت الحكمة احد أوجهها الناضجة، غير أن أصول هذا الفعل ربما تعود إلى مراحل مبكرة.

واليوم نجد زمرة من المبدعين والكتاب العرب اشتغلوا بالترجمة بموازاة نشاطهم الإبداعي والنقدي، وذلك تماشيا مع مشروعهم الفكري والجمالي نشير هنا على سبيل الذكر لا الحصر إلى ادونيس وجبرا إبراهيم جبرا وادوارد الخراط ومحمد برادة وجورج طرابيشي... والترجمة التي أصبحت تفرض نفسها علينا بشكل كبير خاصة مع انتشار الثقافة المعلوماتية وهيمنة الصورة بأشكالها المختلفة، غدت حكاية لتجربة اصطدامنا بحدود الذات وإخفاقاتها، وفي الآن نفسه آمالنا في الخروج من بوتقة الانسداد.

وعندما لا نفصل اللغة عن الفكر، والدال عن المدلول، والشكل عن المعنى، ونتجه نحو فكر يعتمد ويتبنى مقولة الاختلاف إذ ذاك لا تصبح الترجمة فقط عبورا من لغة إلى أخرى، وانما كما أكد ذلك كادمير تجربة ابستمولوجية وانطولوجية ترتبط بثلاثة أبعاد أساسية:

1ـ بعد الفهم

2ـ بعد الفكر

3ـ بعد التأويل

هكذا يمكن تعريف الترجمة بوصفها عبورا فكريا من لغة إلى أخرى عبر الفهم والتأويل، وفي هذا السياق يطرح علينا السؤال التالي:

ما طبيعة العلاقة بين الأصل والنسخة؟

هل هي علاقة تشابه ووحدة أم علاقة اختلاف وتشابه؟

ـ عندما يقوم المترجم بترجمة الأصل أي النص الأول أو النسخة الأم بتعبير الفيلولوجيين، هل تكون النسخة ايقونا ام تكون سيمولاكر باعتبار أن المرور من لغة إلى أخرى يقتضي بالضرورة المرور من نسق معرفي وفكري ولساني إلى نسق مخالف؟

وفي هذا الصدد اعتبر الأستاذ عبد السلام بن عبد العالي في كتابه أسس الفكر المعاصر الايقونة صورة تتمتع بالتشابه والسيمولاكر صورة بلا تشابه. الايقونة تكرر النموذج والسيمولاكر يخونه وهو ما عبر عنه رولان بارث بقوله:

Toute traduction est une trahison

ويمكن القول انه إذا كان المترجم ينتمي الى ابستيمي معين يخالف ابستيمي النص/الأصل ويخضع لمقولات لغوية وأخلاقية وابستمولوجية مخالفة فانه يصعب التحدث عن ترجمة تكون بمثابة أيقونة. الترجمة محو للتساوي وتنكر للتشابه وقضاء على ((الوفاء))، انها ليست صورة للأصل وان كانت توهمنا بذلك، وهي لا تجعل النص الأم مرآة للنص الثاني لان ماهيتها تحويلية على حد تعبير مارتن هايدغر.

الترجمة النسخة لا تكرر الأصل بل تنفيه، وهي بهذا المعنى لا تنتج الأيقونة، وإنما تولد السيمولاكر على نحو جمالي.

هذا السمولاكر الذي اعتبره أفلاطون شيطانا مخادعا لأنه السفسطائي الذي لا علاقة له بالفلسفة وعالم المعاني والذي لا يقدر على ترجمتها، في حين اعتبره جيل دو لوز قادرا على الإفصاح عن قوة ايجابية تنفي الصورة الأصلية والمنسوخة معا.

الترجمة ترتبط ارتباطا شرعيا بمفهوم الكتابة واللغة والكاتب.. وتفترض وجود نص اصلي يحمل معنى واحدا ويحصره، والنص الأصلي موقع باسم صاحبه،أي هويته الخاصة التي ينبغي الا تضيع في عملية الترجمة.

والحالة هذه ان المترجم يجد نفسه إزاء الإحراج الذي تسببه له اللغة بوصفها الكيفية التي يكشف بها الوجود عن ذاته.

الاعتقاد الثاني وهو أن اللغة تتجاوز صورتها اللفظية الصرفية، وان هناك أشياء أخرى في العالم تتكلم دون أن تكون لغة.

الخيانة إذن سمة بارزة في مجال الكتابة بفعل الترجمة و تجددها، ولعل الطرح الأخلاقي لعملية الترجمة الذي يربط الترجمة بالوفاء والخيانة يفترض وراء هذه العملية شخصا أخلاقيا فكل نسخة تظل تحن إلى أصلها، لان الترجمة ليست Le même de l'autre

وقد شبه موريس ابلانشو عمل الترجمة وهي تحاول التقريب بين لغتين، بعمل هرقل وهو يحاول التقريب بين ضفتي البحر. هذا العسر وهذه الصعوبة التي تظل قوة جبارة مثل قوة هرقل يدلان على أن ذلك التقريب هو في الآن نفسه إبعاد، وعلى أن الترجمة إذ تحاول أن توحد بين اللغات تعمل بالفعل ذاته على خلق الاختلاف بينهما وإذكاء حدته.

فلا غرو إذن إذا كانت الترجمة حياة جديدة لنص طالما انه لا توجد ترجمة نهائيا لنص ما، وهي من ثمة مكابدة شاقة مع المعاني والصيغ لأنها تبتغي تحقيق الاتصال والتواصل بين مجتمعات مختلفة أي بين اللغات والآداب والأفكار.

غير أن الترجمة وهي تروم تحقيق هذا الطموح الجمالي تفترض في المترجم أن يتقن لغة الأصل والنقل، وان يكون صاحب ثقافة موسوعية، وان يلم بالموضوع المراد ترجمته، وان تكون لديه الخبرة والمهارات اللازمة للقيام بعمله لان هناك نصوصا تصد بدهائها الماكر كل من يقترب منها. وعليه في الوقت نفسه أن يعنى بأفق الانتظار بوصفه حال التهيؤ القبلي لدى المنتج للنص المترجم، ولدى المتلقي لاستقبال العمل المترجم كيفما كان نوعه الأدبي.

أي أفق يختص بالذات المتلقية واعني به القارئ، وافق يختص بالذات المترجمة وهي المرتبطة بالكاتب الذي يعيد صوغ النص الأصلي بدوال لغوية مختلفة.ومع ذلك نظل نتساءل هل تستطيع الترجمة أن تنقل للقارئ مختلف القيم الأخلاقية والإنسانية والدلالات المختلفة التي يتضمنها النص الأصلي؟

مع ابن رشد كانت الترجمة قد اكتست مظاهر الشرح والتعليق (أرسطو) وظلت الترجمات القديمة تتهم بالغش والخداع، ولعل هذه السمات الأخلاقية امتدت إلى راهن الإبداع العربي.

وإذا كان الدرس اللساني قد ساهم في تغيير الرؤية الأخلاقية التي تعتبر السيمولاكر عملا غير مرغوب فيه، فان الحد من هيمنة الرؤية الميتافيزيقية للترجمة كان يتطلب وبالدرجة الأولى تطليق العبارة القائلة «القبيحة الوفية خير من الحسناء الخائنة»

ويمكن القول مبدئيا ان لكل ترجمة واقعها النصي الذي لا يشبه واقعا نصيا آخر، وبالتالي فان عمل المترجم هو أشبه ما يكون بالعمل الاركيولوجي، خاصة اذا تعلق الأمر بالأعمال الأدبية لان الأدب بحكم طبيعته الإنسانية، وبحكم علاقاته النحوية والبلاغية وبنياته المورفولوجية يستعصي ضبطه بقوانين محددة سلفا.

كما ان مقصدية المترجم تساهم في التأثير على طبيعة العمل المترجم، ولعل اختصاص مترجم في ترجمة أعمال مفكر أو أديب سيكون بسمات قد لا نجدها في أي عمل آخر.

نشير هنا على سبيل المثال الى ترجمات كوجيف الذي اختص في ترجمة اعمال هيغل ومحاولته الفصل بين الأثر الهيغلي والشروحات الماركسية التي حاولت المزج بين الهيغلية والماركسية بالاستناد إلى مرتكز أساسي.

لكن إذا كان للاختصاص إيجابياته، فله أيضا سلبياته، ونعني بذلك خضوع المترجم لسلطة المقروء، وهي ظاهرة عرفها العالم العربي في ثمانينات القرن الماضي حيث كثرت ترجمات أعمال رولان بارت وتودوروف وجنيت وجاكسون، الشيء الذي نتج عنه تكرار ترجمات عديدة لعمل واحد، وكل ترجمة تدعي لنفسها الفرادة والتميز.

إن الترجمة وان كانت تنبني على وهم فهم النص والقبض على معناه، فان لهذا الوهم أو الأوهام ثمرات عديدة طالما أنها كانت ولا تزال نافذة مفتوحة على العالم، بفضلها وصلتنا أشعار الحضارات القديمة وجعلتنا ننصت إلى بورخيس وهو يتماهى في سرده مع الأثر العربي الاندلسي، والى خفقان قلب نيرودا وهو يبتسم في وجه بائعي الخبز، وجعلتنا نبحث عن أوجه كائنات كافكا ونتوه مع بروست بحثا عن الزمن الضائع، ونعرف من رباعيات ميشيما سر انتحاره، ولم رأى جوزيه اسراماغو الانجيل طبقا لرؤية المسيح.

مع الترجمة احسسنا باكراهات العزلة ومتاهاتها مع غارسيا ماركيز ومرارة حروب الإخوة الأعداء مع كازانتزاكي، ولذة الافتتان بالمفارقة الساخرة مع انطونيو ماتشادو،وفرادة التصوير الشعري لفاتنات لوركا،وتفاني اراكون في عشق عيون الزا.

الترجمة حملت لنا ملامح الكتاب التشيكيين وسلطت الضوء على كونديرا وهو يبني جسور التواصل ما بين الموسيقى والفلسفة والشعر والرواية، وجعلتنا نستشعر غنائية طاغور وجمالية الهايكو الياباني وترندستالية العجائبي الإفريقي.

وإذا كانت الترجمة لا يمكنها أن تكون حكرا على نوع تعبيري دون آخر، لأنها تتخذ من طموحها الجمالي والإنساني افقها المنشود فهل تستطيع في مقابل ذلك أن تتكفل بنقل الجزء الأكبر من المنجز الأدبي والفني والفلسفي إلى ضفاف أخرى وتشكيل صورة متوازنة للإبداع العربي الذي طالما اتهم بالرداءة والنكوص؟

* كاتب من المغرب

وجه آخر للعلاقة بين الفن التشكيلي والشعر في سويسرا:

المتنبي في الزوريخ.. يحتضن التشكيليين والشعراء في لمسة ابداع...

شمس الدين العوني *

(1)

لعلّ ترابط الفنون الابداعية أمر بديهي في الذاكرة الانسانية، وقد كان سؤال الموهبة المترامية بين الشعر والفن التشكيلي هاجسا لعدد كبير من المبدعين الذين صعب عليهم الاختيار بينهما غير ان الحيرة سرعان ما تتلاشى عندما تكتمل التجارب وتنضج فيكتشفون انهما في الفنين يصدران عن معين واحد وهذا ما شاهدناه في تجارب عدد كبير من المبدعين العرب غير أن التواصل القوي بين الفنون الذي طرحته التقنيات الحديثة قد فتح لهذه العلاقة آفاقا اكثر أهمية في الرؤية وتمظهراتها في النص واللوحة. وقد ارتأينا في أسرة المهرجان (مهرجان المتنبي الشعري العالمي بزوريخ) أن تكون موضوعة الشعر والتشكيل هي الموضوعة الرئيسة للحلقة الدراسية المصاحبة للدورة لنسهم في توسيع الرقعة التي يتحرك بها المهرجان فلا تقتصر على الشعراء والنقاد فحسب، أملين أن تتاح لنا في السنوات القادمة الفرصة لاشراك مبدعين آخرين من فنون أخرى كالمسرح والموسيقى، وبذا تكون لهذه الدورة ثلاثة أذرع هي.. الأساسي الشعرية الحلقة الدراسية والمعرض التشكيلي...».

(2)

بهكذا أفكار وهواجس، كان الشاعر العراقي المقيم بزوريخ، يحدثنا عن مسألة الفنون حين تتقاطع وتلتقي في حيز من التجريب ضمن أسئلة الحداثة التي يجترح منها الشعراء والتشكيليون ما به تختمر وتعتمل فكرة الابتكار.. وما الفن عموما ان لم يكن ذاك الابتكار القاطع مع المألوف والسائد والمطمئن؟

هذا المهرجان الذي اهتم بالتشكيل والشعر هو واحد من المنابر القليلة التي سعت الى النبش والحفر في تربة الفن.. فن القول واللون ويظل هذا الأمر منقوصا حيث تحتاج المغامرة الى تفعيل هذه الأسئلة على أكثر من صعيد.

ان الفن التشكيلي والابداع الشعري ينطلقان من عذوبة واحدة وهي على غاية من السلاسة والسحر والبذخ كما أن التنظيرات والمدارس والاتجاهات قد اتجهت الى الفن التشكيلي والشعر في ذات السياق والاشتغال.

(3)

أذكر الآن هذا الشاعر المفتوح على الحداثة وآفاقها.. المفتون بالأمكنة.. الرحالة في الهواجس والأفكار.. هذا المغامر الذي انطلق من شخصية المتنبي ليبسطها لدى/أمام الآخر.. الغرب، في ضرب من التثاقف والتنافذ الثقافي والحضاري والابداعي... على غرار العلامات البارزة لديهم/لدينا مثل دانتي وشكسبير وغوتيه.

حين تتعدد الفعاليات التي تقترح حيزا من ثقافتنا لدى الآخر الأوروبي، الهندي، الصيني، الزنجي، البوذي... وبهذا الشكل من العلاقة بين الفنون: الفن التشكيلي/الشعر على سبيل المثال فإننا يمكن أن نطمئن على مستقبل هذا الابداع وحياته وإشعاعه... هذه هواجس شغلت عددا من المبدعين في ندوة سرت العربية بليبيا حيث حضر عدد من المبدعين العرب منهم زكرياء ثامر، ميرال الصحاوي، غالية خوجة، صلاح الدين بوجاه، آمال مختار، عذاب الركابي، عبد الله أبوهيف... وعلي الشلاه.

(4)

التشكيل والشعر.. فكرة باذخة عمل عليها هذا المهرجان العالمي بالعاصمة السويسرية بإدارة الشاعر العراقي المهاجر علي الشلاه مع هيئة عليا تتركب من أورسولا باخمان وفارس حسن وباول دورن وأحمد الاسماعيلي.

وعلي الشلاه من مواليد بابل حيث نال شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث ونقده من جامعة اليرموك بالأردن ويعد حاليا أطروحة دكتوراه في جامعة بيرن السويسرية.

من أعماله الابداعية: ليت المعري كان أعمى، شرائع معلقة، التوقيعات، كتاب الشين العباءات والاضرحة، البابلي علي، ديوان الشعر العراقي (مشترك)، البياتي في مدن العشق، البياتي بروميثيوس الشعر العربي، أسئلة المأساة في الشعر العربي الحديث، كما رأس وأدار عدة مؤسسات وصحف ومجلات ثقافية عربية، ويدير المركز الثقافي العربي السويسري بفرعيه في زوريخ وبغداد ويرأس مهرجان المتنبي الشعري العالمي، كتب عن تجربته عدد من الشعراء والنقاد وترجمت نصوصه الى الألمانية والإنكليزية والفرنسية والايطالية والاسبانية واليوغسلافية، نال عددا من الجوائز الشعرية منها جائزة بلندة الحيدري وهو كذلك كاتب مختص في الثقافة العربية في الصحافة السويسرية.

(5)

ومن بين التشكيليين الذين اثثوا فعالية التشكيل والشعر بهذا المهرجان نذكر اليمني حميد عقبي وهو من خريجي اكاديمية الفنون الجميلة بجامعة بغداد حيث قدم عددا من الاعمال التسجيلية بينها فيلم بعنوان محاولة للكتابة بدم الشاعر عن قصيدة الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح وله اعمال ومشاركات فوتوغرافية.

كذلك نذكر الفنان التشكيلي ناجين تاندو من اليابان وهو شاعر وتشكيلي يعيش في طوكيو اصدر عددا من الأعمال التشكيلية والشعرية واقام عشرات المعارض التشكيلية في عدد كبير من بلدان العالم وشارك في بينالية دولية متعددة ويمتاز فنه باستخدام الحروف الصينية في الأعمال التشكيلية كما اسهم في الكتابة النظرية لعدد من المشاريع الشعرية والتشكيلية ونال جوائز إبداعية مختلفة.

كما م