من نكون في سلالة الإبداع؟

لقاء مفتوح مع فرناندو أرابال

سالم اكويندي *

■ نظمت النقابة الوطنية لمحترفي المسرح بتنسيق مع المعهد الاسباني سيرفانتيس لقاء مفتوحا مع الكاتب الاسباني فرناندو ارابال يوم 24 كانون الثاني (يناير) 2007 حضرته مجموعة من المسرحيين المغاربة. بعد التقديم الذي استهل به حسن النفالي الأمين العام للنقابة هذا اللقاء حيث رحب فيه بالكاتب الاسباني والذي يحضر وفقا لاتفاقية الشراكة المبرمة بين النقابة والمعهد الاسباني سيرفانتيس وعندما تناول الكاتب فرناندو ارابال الكلمة أظهر استعداده لسماع الأسئلة التي تشغل المسرحيين المغاربة في علاقتهم بأعماله المسرحية والتي عرف أنها لقيت اهتماما كبيرا في المغرب، بل إنها قدمت كعروض مسرحية ابتداء من مسرحية «النزهة» التي عمل المخرج المرحوم فريد بنمبارك على إعدادها وإخراجها في إطار المسرح الجامعي في نهاية الخمسينيات وكذلك مسرحية «فاندوليس» التي قدمها الطيب الصديقي ولعل هذا الاهتمام بفرناندو ارابال من قبل المسرحيين المغاربة يعود لارتباط اسم ارابال بالحركة المسرحية العالمية بعد الحرب العالمية الثانية بفرنسا وما عرفته عاصمتها باريس من استقطاب ثقافي وفني في هذه الفترة على المستوى العالمي خاصة وأن جل الأسماء الوازنة والفاعلة في الحركة المسرحية الجديدة عرفت انطلاقتها من باريس مثل بيكيت ويونسكو وأداموف المسبوقين بالحركة الثورية مع السورياليين أندري بروتون وأنطونان أرطو وألفريد جاري الذين عاصرهم فرناندو ارابال، وكذلك من المبدعين المنفيين في عهد فرانكو في باريس مثله في ذلك مثل سالفادور دالي وبيكاسو. إن هذه الفترة الزاهرة في الحركة الثقافية عامة والمسرحية خاصة جعلت من فرناندو ارابال حاضرا وشاهدا على هذه الفترة وشاهدة ناطقة عن تداعياتها بما عرف من حكم ديكتاتوري آنذاك في العديد من الدول الأوروبية وسواها الشيء الذي أعطى ممارسيه صفة المركز الثقافي العالمي المشع بالحرية والعدالة والمساواة والتي لم يعد لها في عصر هيمنة العولمة إلا الذكرى.

إن هذه المكانة الرمزية لفرناندو ارابال هي التي جعلت المسرحيين المغاربة يهتمون به بالإضافة لكون ارابال من مواليد مدينة مليلية المغربية.

يقول فرناندو ارابال في هذا اللقاء المفتوح إنه كان أكثر تحررا من كل المثقفين الذين اختاروا باريس ملجأ لهم ومتنفسا لهم وتحرروا من أي أيديولوجية أو انتماء سياسي، خاصة وأن جل المثقفين كانوا منتمين للأحزاب الشيوعية باستثناء المسرحيين المنتمين لتيار مسرح اللامعقول (العبث) الذي يرفض أرابال نعت مسرحهم به.

وهذه الصفة المنعوتين بها يقول عنها فرناندو ارابال أنها لا تعني أي شيء لأنه ليس هناك ما يمكن اعتباره عبثا أو لامعقولا في عالم الفن الذي هو عالم الحرية وما كان ينشده هؤلاء الفنانون هو الحرية وممارسة قناعتهم كما يعيشونها هم. وبنفس السخرية يعلق على مصطلح العبث والذي بقي نعتا منحوتا للناقد الانكليزي «مرتان اسيلان» لا غير ولأن لا شيء عبثيا في هذه الحياة لأن الحياة تعني أن نعيشها بكل ما أوتينا من فورة إضافة لمعنى الطليعية التي جاءت كذلك كنعت لأعمال هؤلاء المسرحيين خاصة وأن مفهوم الطليعة مفهوم عسكري أكثر منه مفهوما فنيا. وفي استرسال حديث فرناندو ارابال عن الحركة السوريالية يركز على أن بياناتها لم تكن وليدة تجربة فنية أو تراكم مسرحي بقدر ما هي نزعة للتميز كجماعة مسرحية انبنت على لقاءات الرغبة من قبل أصحابها وأن أعماله المسرحية لا تنتمي إليها رغم أنه أنتجها وقدمت كعروض في معمعان ما كان يعرض من تراكمات فنية في تلك الفترة وأنه لم يتأثر بهم رغم الصداقة التي كانت تربطه معهم وهم كذلك لا يعتبرون أعماله المسرحية منتمية لهم. رغم أن كتابة (المسرح ونظيره) لانطونان ارطو في توصيفه لجوهر المسرح يؤطر تجربته ومسرحه رغما عنه علما بأنه لم يكن يشير إليه بالذات مع تسجيل أن الهدف من الحركة السوريالية كان يرمي للحداثة وجوهر الحداثة ينطلق أساسا من القديم ومحاولة تقديمه وفق تصور جديد وهو الشيء الذي لم يقم به أرطو في المسرح الكلاسيكي، والأعمال الفنية الكبرى التي لا تموت ويعطي في ذلك مثالا بأعمال شكسبير، وأن شكسبير لم يفرض ذاته إلا عندما لم يتخندق في تقنينات ومواصفات معينة حيث لم تسع هذه التقنينات إلا لقتل الإبداع وعدم إحيائه ابتداء مما قام به أرسطو حتى الآن، ومن هذا القول فان فرناندو ارابال يختار الحرية وعدم إعطاء أي صيغة أو نعت لأعماله أكثر مما تفصح هي عن صفتها كأعمال فنية، إنه باختصار يريدها أعمالا فنية احتفاء بالحياة وللحياة.

إن فرناندو أرابال فنان يجمع بين المسرح والسينما كتابة وإخراجا وتمثيلا، كما يهتم بالتشكيل والشعر، فنان متعدد الاهتمامات، بما كان يعرفه عصره ورفاق دربه ليعلن انخراطه في الحركية الإبداعية في مناحيها المتعددة وكأن جماع هذه الإبداعية هي التي أعطته سلاسة الانتقال الاجناسي بين كل هذه الفنون، وقد تجلى واضحا هذا التنوع في ما قام به من تنشيط في لقائه المفتوح وكأننا كنا في حضرة ممثل يؤدي دور «فاندو» وهو مختصر اسمه والذي جاء ناطقا بما تعنيه ازدواجته بخطيبته أوليز (ليز) التي كانت بهذه الصفة منذ خمسين سنة التي عاشرها فيها كزوج، فاندو المرح المتوثب حيوية ونشاطا وليزا التي لم تكن إلا وميضا ينقشع بين ثنايا كلامه المسترسل استدعاء لذكريات أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي ومنها كنا نستعيد وجوه ارابال الشاب الذي كان في رفقة أندري بروتون وانطونان أرطو ودالي وبيكاسو وبيكيت الذي كثيرا ما كان يدعوه بأخي إلى جانب يونسكو في لحظة بكائه وهو يطالع انتقادات جريدة الفيغارو لاحدى أعماله المسرحية، ومن خلال هذه الأسماء تظهر باريس عاصمة الأنوار فيما كان يمثله جان بول سارتر كملاذ لهؤلاء الفنانين اللاجئين، ثلة من الأسماء شكلت ما أطلق عليه فنانو المنفى السياسي أيام القمع والجبروت الديكتاتوري لأنظمة أوروبا فيما بعد الحرب العالمية الثانية، فأي حرية حشد هؤلاء الأدباء لها ؟ وأي منفى كانوا يختارون في انفتاح آفاق الفن ورحابة الإبداع؟ أليسوا أحرارا في علاقتهم بذواتهم التي تنساب بانسياب أمر الكتابة الإبداعية، محلقين في سماوات الفكر الحر، وطلاقة لسان القول المباح؟ ذلك ما منحهم المنفى أمام تعنت الأنظمة السياسية وانغلاقها وراء حدود الوهم والتعنت، ليست الايديولوجيا أحسن حالا من تيتان الايتيوبيا وفضيلتها في عزة وكرامة الإنسان .

هذا كل ما ينشدونه، وهذا هو الإرث الذي خلفته سنوات الرماد.

رغم ما أكد عليه فرناندو ارابال من استقلالية عن كل التخندقات الحزبية والأيديولوجية، فإن أعماله تبقى مناصرة للمستضعفين والمضطهدين، لأنه هو نفسه كان مضطهدا في عهد الجنرال فرانكو وكانت باريس ملجأ لهروبه من شر هذا النظام، وكان انتماؤه الفكري والفني لحركات التجديد الفني يتخذ هذا المنزع نحو الحرية والحداثة لأن جمالية أعماله الفنية لا تقبل هذا البياض الأيديولوجي الذي أرادها أن تكونه. ويمكن أخذ حديثه في هذا التمجيد للحرية والاستقلالية ليس للحد الذي يجعلها تطمس صلتها بدواعي التحرر والانتعاش من الوثنيات وسيادة الفكر الواحد في عهد الأنظمة الكاريزمية، لأنها أعمال فنية يفترض أن تشترط في قيمتها تلك لانتقاء سبل القول الفني ووفق أقانيم الإبداع واشتراطاته في الحرية وجدارة القول إلى الحد الذي يحس فيه المبدع بفرديته كذات فاعلة حسب حقيقة تواجدها الاجتماعي والاشتراط بهذا الوجود. زيادة على كونه في هذا التوجه قد اختار أن ينحاز إلى حركة التجديد في عصره وهذا ما جعله يركز في حديثه عن أندري بروتون وانطونان أرطو وصموئيل بيكيت ويونسكو وأداموف وبنتر وبرتولد بريشت وبرناديللو وكلها أسماء رمزية للدلالة على هذا الهروب من الاضطهاد وهذا ما يوضحه أكثر برتولد بريشت في أشعاره عن الشعراء المنفيين. كما أن الهوية الثقافية وقوتها الرمزية لهذه الأسماء تأخذ مشروعيتها من هذا الاعتبار بالذات فضلا عن كون إبداعاتهم كانت ولا زالت إبداعات قوية تؤكد هذا الاختيار المنحاز لتحقيق إنسانية الإنسان وعدم نفيها. فرناندو ارابال علامة واصلة بين عصر تعدد الأقطاب للهيمنة على العالم إلى الحد الذي جعل هذا العصر يعرف بعصر الحرب الباردة، وعهد محاولة انفراد القطب الواحد أمام انهيار الوثنيات التي كانت طرفا في هذه الحرب الباردة المعلنة ضمنيا لبسط الهيمنة على العالم وفي محاولة هيمنة أحادية وسمت بتكتم الإخفاء بالعولمة كاستعمار جديد يدير ما يدار حول قطبها لمفهوم خاص للحرية حيث تعني هذه الخصوصية العودة للمراحل الأولى من تاريخ استقلال أمريكا ويقظتها على انبهار ثروات العالم والسيطرة عليها. إنها الحقيقة التي اشتد خوف فرناندو ارابال للإفصاح عنها خاصة معاناته التي كان يحكيها في لقائه المفتوح عن زيارته لدخول أمريكا وما يخضع له من حصار ومساءلة تدوم أكثر من خمس ساعات قبل أن يخلى سبيله، وهو نفس الخوف الذي جعله لا يستجيب للكثير من الدعوات الموجهة له لزيارة بلدان وأقطار كانت ترزح تحت نير حكام طغاة. إنه الاستبداد المتجدد الذي أفسح حرية اختيار أن ينفى حيث هو حتى رمي بالجنون أو القتل الرمزي الذي أشيع حوله وهو لا زال حيا يرزق، ربما يعود خوفه هذا إلى نوعية التربية التي تلقاها وتشرب قيمها. لأنها كانت تربية في مدارس الرهبان والقساوسة عندما حملته أمه رفقة أخويه هاربة بهم من بطش حكم فرانكو بعد أن اعتقل أبوه لأنه كان ذا ميول ماركسية ومساندا للجيش الجمهوري في ذلك العهد. كما أن نشأة هذا الخوف المتمكن من سلوكه وردود أفعاله جاء نتيجة سماعه فرار أبيه من المستشفى الذي أودع فيه كسجين ظهرت عليه أعراض الجنون، واختفاء الأب بعد هروبه هذا والذي لم يظهر له أي أثر حتى الآن لأنه أثناء فراره كان فاقدا للهوية، إن تأصل الخوف في الابن الأوسط ارابال سيكون منطلقا لنوعية أعماله المسرحية والتي يفضل نعتها بمسرح الرعب والسخرية، مما يجعل هذه الأعمال أقرب في توجهها الفني وجوهرها لمسرح العبث، الرعب من عبثية العالم إلى حد السخرية من حالاته تلك وهذه الحالات نتعرف عليها في مسرح بيكيت ويونسكو وآداموف وهذا الأخير يكون الأقرب من تأثيث مشهدية هذا المسرح حيث تلتبس المفاهيم والمنطلقات في عبثية مميتة، حضور الله وغيابه في مطلقه في الوجود وفردانية الإنسان أمام مواجهة مصيره إزاء مطلقية حكم الطغاة وجبروتهم والانشداه بحب الحياة والتعلق بها إلى حد فلتان العقل، أليس غودو الحاضر الغائب هو الذي يستدعينا للانتظار، ثم أليس الانتظار من يعيدنا لأن نعيش هذه الحياة في افتراض أن يأتي أولا يأتي هذا الغودو؟

والحياة كلها هي فسحة ما تبقى من هذا الانتظار الممتلئة بأفعال قد لا تنم عن معنى إلا من هذا الانتظار في المجيء أو عدم المجيء وهنا يراوح عمر الإنسان معلقا بأفق انتظار وتوقع خيبة عدم المجيء، ألم نتطلع إليه بخوف ورعب وسخرية تغالب اغتيال الأمل بأفق منفتح على معاودة الانتظار للذي قد يأتي؟ أو لا يأتي قلق وجودي يعيشه الإنسان وفي عيش لحظات القلق وتوجساته هاته تمضي الحياة ويستأنف الإنسان رحلة عمره.

– ذلكم هو مسرح أرابال وهذه مبادؤه:

فرناندو أرابال من سلالة الإبداع المتمرد والرافض لمنطق الخضوع، وينشد أيام هذه السلالة التي غيبها الموت فبقي شاهدا كنصب مليء بالحيوية والبوح التلقائي عن بقايا هذه السلالة، سليل آخر لعمالقة الإبداع المتحرر ينتشي بعبق هذه الذكريات وكأنه يتنفس عبير أريجه لامتلاء بما خلفه هذا السلف الذي كان أحد رموزه سليل يشهد عم كانته السلالة، فهل تعيد السلالة نسغ الحياة في من تبقى الآن من المثقفين؟

وماذا تبقى لنا نحن في الضفة الأخرى من البحر المتوسط، بعد أن استنشقنا ضوع هذا الأريج؟ فهل نكون منصتين جيدين لما قاله فرناندوا أرابال في لقائه المفتوح؟

نستشف طبيعة مسرح ارابال من حديثه في هذا اللقاء المفتوح ومن خلال المحاضرة التي ألقاها بمدينة سيدني الاسترالية I حيث يعتبر مسرحه ينتمي للأسلوب الجديد الذي يسميه مسرح الذعر le théâtre panique إذ يؤكد عدم النظر إلى هذا الأسلوب بأنه حركة فنية أو أدبية، بقدر ما ينظر إليه باعتباره «طريقة في الوجود» أو أنه فقط «أسلوب حياة» أو «طريقة عمل» ومصطلح panique مأخوذ من الجذر الإغريقي للحكمة وبالآلهة الذين يحملون نفس الاسم، وكذلك له علاقة بطفولة الكاتب حيث كان هناك مهرج يصرف الوقت في إخافة الناس بظهوره المفاجئ والمستوحش.

يقول الدكتور محمد السرغيني((2 : إن بدايات مسرح الذعر، يجب أن تتلمس فيما قام به أرابال من أبحاث عن الدور الذي تلعبه الذاكرة، وفيما قرأه عن هذا الموضوع خاصة عند ياربيزيت وبرغسون وكوسلورف والينبيرجر وميرلوبنتي وعند أرسطو في كتابه «السماح الطبيعي». ويضيف الدكتور محمد السرغيني: «والحقيقة ان مشكل الذاكرة التي تحط فوق قمم الماضي، يتوحد مع مشكل الصدفة، فيصبح هذا التوحد هو مسار المستقبل» 3 ويستشهد محمد السرغيني قائلا: «إن الذاكرة المصاغة على شكل سيرة ذاتية بما فيها من حساسية وذكاء وخيال تمتزج بالصدفة، فيصبحان هما القيمتين اللتين يستغلهما الكاتب في إبداعه» ,4 ومواضيع ومصادر مسرح الذعر يحصرها الدكتور محمد السرغيني كما يلي : – الأنا، – الفرح والرمز، – الغامض، – الجنس، – السخرية، – اختلاف الحيوانات الخرافية، – الواقع المحتضن للحلم الكابوسي، – القذارة والبذاءة، – الاجتهاد في مجال ما هو مهم وتحديد آفاق ما هو جدي، – استغلال كل المسلمات وكل الفلسفات وكل الأخلاقيات يشترط أن تكون ملائمة للموضوع المعالج، – الارتكاز أساسا على الصدفة والذاكرة والغموض(5).

إن كل هذه المصادر تؤشر على الارتباط الذي يحاول ارابال نفيه في علاقته بمسرح العبث والتجريد لأن من سمات هذا المسرح هو المتح من نفس المواضيع والمنابع، لأنها كلها تهدف للرجوع إلى القيم الإنسانية بكل ما يثير ويحيي في الإنسان هذه القيم وهنا يحضر بقوة النظام الإكراهي للتراجيديا وكما أعاد صياغة قوانينه أرسطو، وكذلك أعمال الأقطاب الثلاثة لمسرح اللامعقول صموئيل بيكيت في انتظار الله والذي هو

فرناندو ارابال

غودو، ويونسكو الذي يبني لا معقولية الواقع بهذا الذعر الذي يتولد من خواء حياتنا حيث لا يعني هذا الخواء إلا الانتظار وكذلك اداموف، أما الحركة السوريالية فإنها تعمل على الاعتلاء على الواقع حتى لا تضيع القيم الإنسانية النبيلة والتي يذهب أرطو للبحث عنها في منابعها الأولى في مسرح بالي، وهي نفس الاستحضارات في مسرح الديالكتيك عند بريشت والذي يجد صيغته في التناقض الحاصل بين العادي وغير العادي والذي يعطيه نعت التباعد أو الاغتراب.

ويعرف ارابال «الذعر والذي هو هنا اسم مذكر بأنه طريقة يتوصل بها إلى سيادة الغموض والسخرية والهلع والصدفة والرفاهية» 6. وعلى المستوى الأخلاقي فان الذعر هو أساس الأخلاق الطبيعية عند الناس، أما من وجهة النظر الفلسفية فيظهر أن بديهية الحياة هي الذكرى وأن الإنسان أحدث فيها بالصدفة ولا يتحقق وجود الإنسان في الحياة إلا خلال الأعياد والمواسم الصاخبة» 7.

نلاحظ هنا كذلك وحسب الإحالات والتي نستشهد بها اعتمادا على الدكتور محمد السرغيني، أنها ليست إلا مقابلا للخوف، أو عاطفة الخوف والتي يركز عليها كثيرا أرسطو في كتابه فن الشعر، والذي جاء توصيفا لشعرية المسرح كما قعد له من خلال الأعمال التراجيدية الإغريقية خاصة تراجيديات سوفوكليس إذ اعتبر نظام هذه التراجيديا من أجل إثارة هذه العاطفة وجعل الإنسان أكثر قابلية للاندماج الاجتماعي وبالتالي تشرب القيم السائدة في مجتمعه. هذا الشحن والإعلاء في العواطف والميول هو ما يسمى بالكاتارسيس (التطهير).

أما العودة للحياة من أجل الاندماج فيها من الأعياد والمواسم فليس إلا عودة لتجديد النظام الثقافي العام في أي مجتمع، حيث يلعب القربان كذبيحة بديلة دورا أساسيا في نسج عرى العلاقات الاجتماعية وتجديدها لاستمرار الحياة وكذلك تكون هذه الأعياد والمواسم لحظات كبرى في حياة المجتمعات من أجل إعادة تجديد نسقها الثقافي العام، وهو أساسي ديني أكثر منه دنيوي حيث يقدم بطقوسية خاصة. وارابال كما سبق القول متشبع بالتربية الدينية بل إنه لم يتلق تعليمه إلا في مدارسها. وحتى هندامه المتشح بالسواد في هذا اللقاء يوحي وكأننا أمام قس أو قديس يتلو وصاياه كما انعكس هذا على مجموعة من أعماله المسرحية والتي جاءت بعضها بهذه الصفة بالذات مثل مسرحية «الصلاة» ومسرحية «القداس الأكبر» والتي يركز فيها كثيرا على القربان الاحتفالي باعتباره النبع الذي يعيد الإنسان إلى أصله رغم ما يستتبع ذلك من حالة توجس وخوف وكأن المؤلف في عودته هذه يحاول أن يشدنا للأصل، وهو ما جعله يركز على الأعياد والمواسم ما دامت لحظات وجودية كبرى تعطي للإنسان دلالة ومعنى في علاقته بهذا الأصل وهو نفس الموقف الذي نستشفه من حالة انتظار غودو عند بيكيت الذي يشدنا إلى صرة الحياة بحبل سري لرحم جديدة، وفي هذا الاحتفال الطقوسي احتفال بالإنسان وحريته وإحساسه بفرديته في هذا الوجود ما دامت هذه العلاقة مبنية وبشكل متعدد بمثل هذا الاحتفال المعيد للنظام الثقافي وانتظامه واستمراره وهنا يحضر الجانب الاجتماعي للمسرح وإعادة نسج لحمته الاجتماعية بما يجري على الأرض، والمسرح هنا كاحتفال افتراضي هو نوع من استحضار هذه اللحظات والتماهي معها، ولنا في ثقافتنا الإسلامية مثل هذا الاستحضار وبحضور فيزيقي في الوقوف بجبل عرفات، لأن عرفات بهذا المعنى هو الحج، أي أن الحج هو هذا الحضور المادي وبكل طقوسيته لاستعارة يوم الحشر والقيامة وهذا في اعتقادنا أساس من أسس قيام المسرح الاحتفالي إن جاز لنا أن ننعت هذا الاحتفال الطقوسي بهذه التسمية وضمن هذا المجاز الاستعاري نقدم الأضحية البديلة، كما جاء في نداء الفداء الإلهي لإبراهيم، والفن عموما والمسرح بالأخص يلعب هنا دور المعادل الموضوعي وكم صورة مجازية في حياتنا تعادل بين التخييل والواقع؟ أليس المسرح موقعا من مواقع هذا المتخيل للعودة للواقع أكثر قوة ووعيا؟ وضمن هذه المجازات التي تبناها أرابال في اختياره الفني وأسماها بمسرح الذعر نصادف مرة أخرى مسرح القسوة مع أرطو ومسرح الموت بكل طقوسياته مع تيدور كونتور.

أما في آسيا فالمرجعية واضحة في مسرح الكابوكي والنو، كما هي أكثر جلاء في مسرح التعازي عند الشيعة المسلمين بإيران والعراق وأي احتفال مسرحي أكثر دلالة وارتباطا بجذور أصل الإنسان وتداعياته في الوجود من هذا الذي أشرنا إليه؟ إن ما تبقى من احتفالات غير هذه ليس إلا تهويمات الجموع واستقطابات ذكريات الانتحال المتعالم.

الهوامش والإحالات:

* ولد فرناندو ارابال بمدينة مليلية المغربية يوم 11 آب (اغسطس) سنة 1932 وتنقل رفقة أمه كارمن طيران غونزاليس وأخته وأخيه إلى عدة مدن اسبانية بعد اعتقال أبيه بسبب آرائه التحررية وميوله الماركسية وبسبب علاقته بالجيش الجمهوري.

بدأ نشاطه المسرحي منذ حداثة عهده وقبل أن يحصل على شهادة البكالوريا، حيث كان في مدينة تولوسا قد شاهد أعمال كل من بيكيت ويونسكو بموازاة مع قراءته لأعمال كل من كافكا ودوستويفسكي وبروست ولويس كارول.

وفي سنة 1954رحل إلى باريس لمشاهدة عروض مسرحية قدمتها فرقة بيرلين السامبل الألمانية. وفي سنة 1955 حصل على منحة دراسية بباريس لمدة ثلاثة أشهر، إلا أن هذه المدة ستطول.

وفي سنة 1959 25 نيسان (أبريل) أخرج جان ماري سيرو أولى مسرحيات أرابال التي ستعرض في فرنسا، وهي مسرحيته: العساكر ولهذه المسرحية عنوان. هو «نزهة في الريف» وبهذا العنوان نقل محمد فريد بنمبارك هذه المسرحية إلى الدارجة المغربية في بداية الستينيات من القرن الماضي حيث قدمت كعرض في المسرح الجامعي آنذاك.

وفي سنة 1962 أسس فرناندو أرابال حركة مسرح الذعر بمشاركة خودورفسكي وتوبور وسترندبيرغ في مقهى «لابي» بباريس.

أعمال فرناندو أرابال المسرحية:

– مسرحية: «العساكر» أو «نزهة في الريف»
– مسرحية: «الجلادون»
– مسرحية: «الصلاة»
– مسرحية: «مقبرة السيارات»
– مسرحية: «القربان الاحتفالي»
– مسرحية: «المعماري وإمبراطور آشور»
– مسرحية: «وقيدوا الورود»
– مسرحية: «الفجر الأحمر والأسود»
– مسرحية: «غرنيكا»
– مسرحية: «فاندوليس»
– مسرحية: «القداس الأكبر»
– مسرحية: «سترتبتيز الغيرة»
– مسرحية: «رجال العجلات الثلاث»
– مسرحية: «حرب الألف سنة» أو «إلى اللقاء يا جميلة»
– مسرحية: «أغنية القطار الشبح» أو «الحبل المتهدل»

الاستشهادات المرقمة مأخوذة من الدكتور محمد السرغيني من المقدمة التي قدم بها ترجمته لمسرحية (أغنية القطار الشبح أو الحبل المتهدل) الصادرة في سلسلة المسرح العالمي عن وزارة الإعلام بالكويت تحت رقم 206 بتاريخ أول تشرين الثاني (نوفمبر) 1986,

* كاتب من المغرب

شاهد نفي

الطبل والناي!

خيري منصور *

■ عندما سمعتها لأول مرة من أمي، كانت عبارة غامضة، ومناسبة تكرارها لا علاقة لها بالموسيقى، وكان المقصود بها عندما ترد على لسان أحد من أهل قريتي، هو المصيبة الأعظم أو الصوت الصاخب الأجوف الذي يحجب الأنين، والأصوات الخافتة الخجولة التي يرشح منها الأسى!

طبل غطى على النايات، كان عليّ أن أنتظر أعواما طويلة كي أستطيع ادارة مفتاحي الصغير في ثقب هذا القفل الكبير، وحين خطر ببالي لأول مرة أن أسأل أمي عن معنى تلك العبارة التي ذهبت مثلا بين الناس، كان الموت قد اختطفها، وبقيت في سلتي أسئلة كثيرة بلا اجابات، لأن المرسل اليه لم يعد هنا في هذا العالم، الذي يعج بالأحياء لكن تشح فيه الحياة ويندر الأكسجين لفرط ما يُنفث من أكاسيد خانقة، أقلها خطرا هو ثاني أكسيد الكربون، وأخطرها على الاطلاق ثالث أكسيد النفاق.

الطبل، يتناسب صوته طرديا مع تجوفه وفراغه، وهشاشة سطحه، فكلما كان أكبر وأكثر فراغا ارتفع الصوت وجلجل، أما الناي، فهو رغم شرط التجويف ونزع الأحشاء يبقى خجولا أمام الطبل، وكأنه يحمل الأمانة التي علقها في ثقوبه حقل القصب الحزين.

ما من زمن مر حتى الآن الا وغطى فيه الطبل على الناي، وحجب الأنين المنغم الذي يصغره، والناي لمن لم يسمعه من قبل عصا بيد الراعي يهش بها الذباب ويسوس بها القطيع، أما الطبل فهو لمن لم يسمعه من قبل اناء واسع يصلح للطحين، لكن الخبرة الانسانية فرزت الأصوات مثلما أقامت الفوارق بين كل الأشياء والظواهر، وكانت ولا تزال تحتكم الى الثنائيات والأضواء، فما من جميل بلا قبيح، وما من كبير بلا صغير، وما من ليل بلا نهار، وما من شعر بلا نثر!

والاحتكام لهذه الثنائيات حرمنا عبر أزمنة طويلة من درجات الرمادي وظلاله، وكان على الفيزياء أن تتنحى قليلا للفطرة البشرية وتعثر أخيرا على انيشتاين كي تحرر نفسها من المطلق، وتضع النسبي في حسبانها وحاسوبها!

الطبل قد يكون شعارات ثوروية ذات رنين نحاسي، وقد يكون ضجيجا مبهما وثرثرة عقيمة، أما الناي فهو الصوت الآخر القادم من الداخل، والذي يتريث الهواء في حمله لأنه لا يقوى أحيانا على حفيفه، فصوت الناي يجرح الريح، ويخترق الجلد والعظم محدثا قشعريرة رعوية في زمن ما بعد الحداثة، تلك تداعيات لا سبيل الى ايقافها اذا أسلمنا الروح لارجاع الذاكرة وأصداء السنين التي غربت ولا يزال غسقها يضمخ العينين.

كان الطبل بالنسبة لأمي وجيلها هو الكذبة الكبرى التي تحول كل ما عداها الى دعابات بيضاء وكان أحيانا موت رجل عظيم يحول من ماتوا لحظة رحيله الى كائنات سيئة الحظ لأنها ماتت بشكل شبه سري، حتى لو تم دفنها علنا وفي عز الظهيرة.

انها اذن مفاضلة بين ما هو عابر وما هو جلل وبين ما هو عالي الصوت وعديم الفعل وما هو خافت الصوت وغزير الفعل، وأحيانا تتحول هذه المفاضلة الى مرادفة، لأن الطبل يصبح رمز الرذيلة وتجسدها اذا قرع في غير أوانه، أو اذا قصد بقرعه حجب الصوت الآخر القادم من الأعماق!

وحين سألت امرأة من جيل أمي عن عبارة الطبل الذي غطى النايات، قالت أن المناسبات التي تستدعي هذا المثل عديدة، وقد تكون متنافرة ولا يجانس بينها غير المفارقات والتفاوت فحرب حزيران (يونيو) 1967 كانت طبلا غطى على الناي اذا كان المقصود بالناي هزيمة العرب عام 1948 والاحتلال الصهيوني لفلسطين، ويبدو أن بعض الأمثال لها قابلية التأويل بلا نهاية، ما دام المقام يستولد مقاله في كل أوان!

لم تكن لأمي علاقة بالموسيقى بالمعنى العلمي الدقيق لهذا المصطلح فالزغرودة ليست كونشرتو بأي حال، والأغنية الشعبية ذات الايقاع الساخن والتي تسيل حول نفسها كالنافورة ليست قطعة موسيقية ينطبق عليها تعريف برنارد شو أو سترافنسكي.

وقد يكون ما دفع برنارد شو الى القول بأنه معجب الى حد ما بموسيقى فاجنر هو حرصه الشديد على مساحة بيضاء من الصمت، ولكي لا يستغرقنا هذا الشجن الايقاعي من الأجدى أن نعود الى أمي، والى الطبل والناي ذلك الحوار غير المتكافئ بين القوة العمياء والضعف البصير، وبين لهب النار وجناحي الفراشة.

في الشعر العربي ثمة طبول ونايات، وغالبا ما غطت الطبول على النايات وحجبت صوتها، خصوصا في المهرجانات النحاسية التي تذكرنا بحكاية قديمة عن الثور النحاسي، كما رواها سورين كيركغورد، الفيلسوف الوجودي، يقول أن الشاعر انسان شقي قلبه مفعم بالحزن العميق لكن شفتيه مقلوبتان على نحو يحيل أناته الى موسيقى آسرة ومصيره يشبه مصير الضحايا الذين حبسهم فالاريس داخل ثور نحاسي وشرع يصليهم ببطء، فوق نار حامية، وكان الطاغية فالاريس يتلذذ بصرخات الشعراء المنغمة داخل ثوره النحاسي.

الطبول لا يحتاج قرعها الى تدريب أو مران فهي تستجيب على الفور لأية قبضة تلامسها بخلاف الناي الذي يراوغ عازفه وهو يحرك أصابعه بحذر كما لو كان يفحص بها عشا في صدع جدار أو جذع شجرة.

والطبل ثقافة أيضا، فهو ليس مجرد شيء مجوف ومنزوع الأحشاء، وسريع الاستجابة لما هو خارجي محض، وقد يكون للسياسة طبلها أيضا، كما أن للتاريخ والفكر طبولا تختلف حجومها وألوانها لكن الصوت الصاخب الأجوف يبقى هو ذاته.

لهذا اقترن الطبل بالحرب، ولم يقترن الناي الا بالاطلال والخرائب والأحزان التي تعقبها، وما من أحد قال ذات حرب، عزف على الناي ايذانا ببدء المعركة، لكن ما يقال على الدوام هو دقت طبول الحرب.

اعرف أن أمي لم يكن يخطر ببالها كل هذا لأنها لم تكن منهمكة في البحث عن مصدر رائحة الوردة، ولم تفكر ذات يوم بأن العصافير التي تعقد مؤتمرها الصباحي في حديقتها وعلى أغصان سروتها العجوز قد حملت نوتة تحت أجنحتها الصغيرة أو تخرجت من معهد يدرس الموسيقى، ولم يكن التاريخ ليشغلها عن لحظة تتوحد بها مع جذر شجرة أو مع رائحة التراب بعد المطر الأول، ومن يتورطون بالبحث عن معنى لحياتهم لا يعيشون بقدر ما يتساءلون، وقد يكتشفون بعد فوات الأوان أن مهنتهم تتطلب عمرين العمر الأول للعيش والثاني للشهادة عليه.

أليس الاعلام مثلا سواء كان أرضيا من الزواحف أو فضائيا يحلق بأجنحة من ذهب طبولا لا تكف عن القرع على مدار الساعة؟

وأين هو الناي وأنينه الملتاع في هذه الحفلة التنكرية التي تستعير فيها الأفعى ساقي الغزال؟

الحوار بالأيدي والذي يعتمد التراشق بحجارة الرجم طبل بحجم جبل، والبوح المتأني، الهامس، الذي يصعد كخيط الحرير من القلب الى اللسان هو الناي لكن عصر التقريد هذا، واجلاء الانسان من الانسان زين لنا وهماً قد لا يفلح فريق فلاسفة من عتاة الاغريق في تبديده وتحريرنا منه، فالانسان يبدو أحيانا ضيفا ثقيلا وطارئا على أثاث بيته، يحتل مكانا لا يزيد كثيرا عن حجم مكنسة كهربائية.

لهذا فهو في الحقيقة لا يقرع الطبل فقط بل يقيم داخله ويقرعه من الداخل فلا يسمعه أحد، تماما كما قرع رجال في الشمس الخزان في رواية غسان كنفاني الشهيرة ولم يسمعهم أحد!

طبول، لا آخر لطابورها، ملونة وباذخة ومن مختلف الأشكال والتكوينات، منها الدائري والمربع والمستطيل وشبه المنحرف.

لكن أصواتها لا تختلف عن بعضها الا بقدر القوة التي تؤدي الى ارتطام القبضة بسطحها الرقيق!

أما النايات فهي مطرودة، تلوذ أحيانا بمن تبقى من الرعاة على الهضبات النائية والمهجورة، وأحيانا تجد من يسمل ثقوبها كما لو كان يفقأ عيونها كي تتحول الى عصا!

ويستطيع أي واحد منا أن يعثر على تجليات ما قالته أمي عن الطبل والناي، حتى في تفاصيل حياته اليومية.

في الوظيفة ثمة طبل لا يكل من القرع، ونايات تلوذ ببعضها كالقطط الصغيرة التي تستشعر البرد.

وفي الكتابة هناك طبول لا تهدأ على مدار الساعة، وينسى من يقرعونها أنها تهدد طبلات آذانهم بالثقب، وبالتالي بالتلوث الصوتي الذي يحرم الأذن من سماع أنين عصفور أعرج خلف النافذة!

وفي الاقتصاد توجد طبول ونايات أيضا والبورصات تشهد على امتداد تضاريس العالم مثل هذا التناقض الصارخ بين سمسار مبحوح الصوت، وزبون يبحث عن رغيف أقل تلوثا بالدم!

لقد اتسع الطبل وتمدد حتى أصبح بحجم كوكب والقبضة التي تقرعه قد تكون لامبراطور أطرش، أو لجنرال يتلذذ بتكسير النايات.

آه كم كانت أمي على حق عندما نعت الناي قبل أن أسمعه للمرة الأولى، وكم كانت نبوءتها صادقة عندما استعاذت بالله وبكل ما هو انساني من الطبل!

ومن يدري، لعل التاريخ ذاته أصبح طبلا وقد غطى على نايات الضحايا في كل الأزمنة، فالرعاة الآن، لا يرعون قطعان الماعز والخراف، بل هم أباطرة اغتصبوا صفة الراعي من الانسان البريء وحولوا مليارات البشر ممن يغفون وترتطم أنوفهم بشاشات الكمبيوتر الى قطعان.

لكنهم رعاة بطبول فقط، وبلا نايات!

* شاعر وكاتب من الاردن

فضاءات ثقافية

«معمار البراءة» لكاظم جهاد: وعي الذات لذاتها واستعادة الأسلاف بأساطير الطفولة

■ بيروت ـ «القدس العربي»: صدرت مجموعة شعرية جديدة بعنوان «معمار البراءة» للشاعر العراقي كاظم جهاد في «منشورات الجمل» (كولونيا، ألمانيا – بغداد، توزيع «دار الجديد» في