وعي الهزيمة:

قراءة في أعمال سعد الله ونوس المسرحية

ندیم الوزة*

■ ماذا تعني الكتابة عن مؤلف مات بعد أن ترك مجموعة من الكتب تتفاوت أهميتها بين كتاب وكتاب، أو بين قارئ وقارئ؟ هل يعني ذلك أن سعد الله لم يزل لديه ما يقوله؟ أم يعني ذلك أن كاتباً مسرحياً آخر لم يلفت الانتباه بعد فيمكن الحديث عنه ويؤجل سعد الله الى وقت مستقطع بين الأوقات الفاعلة في مسيرة الابداع العربي؟

أسئلة كثيرة ومكررة، وقد لا تلقى أجوبة حاسمة طالما أن الواقع العربي وتجلياته السياسية والاجتماعية والثقافية، هو على هذا الفوات الحضاري الذي يدمي العين والأذن واللسان، لا ديمقراطية، لا مستوى معيشيا مقبولا، لا وعي بما جرى أو يجري، أو الى أين يمكن الوصول؟ هي أسئلة سعد الله ونوس على أية حال، واستعادتها هي تأكيد آخر على فشل أجوبته، أو بالأحرى على هزيمة الكتابة في مجتمع لا يقرأ، لأنه ببساطة لا يريد أن يعرف، لأنه ببساطة وجد أن أياً من جاهر بمعرفته وأراد أن يساهم بها في حراك أمته، لترقى الى مستوى امكانياتها، مات بالسوط أو بغيره.

استعادة الموت، نبش القبور، الدخول الى السجون، تلقي الصفعات والركلات والهزائم، الاصغاء الى النحيب والآلام، الى المؤامرات والدسائس، الخيبة والندم تحديداً، هو كل ما يمكن أن يجنيه المرء من قراءة ثانية وثالثة ورابعة... أولى وأخيرة لأدب سعد الله، أقول أدباً وأقصد ذلك، فقط ليمكن الحديث ويتشعب ويمتد امتداد حكايات هذا الواقع ووقائعه التي يستعيدها على شكل شخوص هي غالباً أشباح تتحرك في دواخلنا، في ذاكرتنا، نتنفسها مع الهواء ونشربها مع المياه، أكثر مما نعايشها أو نعيشها في أفكارنا ورؤانا وأحلامنا، لذلك تبدو غريبة حيناً ومستحضرة حيناً، ولكنها هي من يصوغ وجودنا ويدفعه الى هذا الخراب الذي نتبرأ منه طالما هو بدوره يرفضنا، يرفض أن نقوله له.

ـ1ـ

أراد سعد الله أن يحتال، أن يظهر ذكاءه، دخل في مسامات هذا الواقع، في وحوله وهزائمه، وأخذ يكتب منذ البداية كان يعرف أنه يكتب أكثر مما ينشئ مسرحاً، فهو يعرف أن الذين يكتب لهم تعودوا على السماع، على التقاط الهمسات أكثر مما تعودوا على المكاشفة، وربما كان يعرف أيضاً أن لا مسرح بلا كتابة، ولا كتابة مسرحية بلا أدب، بل هذه الكتابة دائماً أرادت أن تكون شعراً، أو اعتقدت ذلك، حتى بدا كما لو لم يكن لدى سعد الله أسئلة مسرحية، كان لديه هاجس أن يعبّر، أن يفضح، أن يشير الى موضع الألم.

كانت همومه في البداية كبيرة بحجم هذه الـ«ميدوزا التي تحدق في الحياة» بما يعني قلقاً وجودياً مبكراً وخطيراً. لكن من يصغي؟ من يفهم؟ والشعب الذي يكتب له هو شعب مقموع ببدائية، وجائع حتى لرغيف الخبز، فما الذي يعنيه أن تنتصر الآلة ـ الجسد، وينهزم الكمان ـ الروح؟ أو تنتصر الشهوة الحيوانية المبرمجة عقلياً وينهزم الحب بتجلياته الفنية والحسّية ـ بتأويل آخر لهذه المسرحية ـ؟ أسئلة ربما جاء بها سعد الله من عالم حديث ومتقدم، من لغة أخرى ليس لديها مشاكل بسيطة مثل هذه التي نعيشها، بمعنى ليس الاغتراب أمام الآلة ما هو ملح الآن، ماهو الملح اذن؟ حاول أن يطرح سؤالاً وجودياً آخر، ربما يجعله يقترب من واقعه، ومن الكون الذي يفكر به أو فيه أو من خلاله، فيكتب «المقهى الزجاجي» لكن لا فائدة أيضاً فنحن لا نصنع الزمن كي يؤرقنا بل مجرد التفكير في ذلك يعني خطيئة عقوبتها النفي والالغاء. لذلك أخذ سعد الله يستعير أفكاراً من أزمنة وأمكنة قديمة ويحاول صياغتها بالواقع المتخلف الذي نعيشه، فكر بالظلم المطلق، بالحظ العاثر، بالغبن الذي يشعر به الشقيق الأصغر تجاه أخيه الأكبر ومردوداته النفسية فكتب مسرحيته «الجراد».

فكر بالفقير الذي يموت جائعاً مشرداً على الرصيف ولا يجد من يدفنه سوى عابر ثري يأخذ جثته ليطعمها لكلبه الجائع، كما تحكي مسرحيته «جثة على الرصيف». فكر بالانسان المثقف المتعلم الذي يقتله رجال الجهل العابث الذين لا يفهمون الرجولة سوى تسلط وقسوة وتهور، كما في مسرحيته «عندما يلعب الرجال». فكر بتجار المديح والموالي وصناع المناصب فصاغ كنايته الجميلة عن الكرسي في مسرحيته «لعبة الدبابيس».

فكر بالمقاومة وكيف ينبغي أن تتخلص من أمراضها الاجتماعية والسلطوية كي تولد ولادة سليمة فكتب مسرحيته «فصد الدم». فكر بسلبية الناس وخوفهم من السلطة ومداراتها فكتب مسرحيته «الفيل يا ملك الزمان». هي بدايات، صحيح أنها قصيرة، لكنها تبرز الى أيّ حدّ كان طموح سعد الله بأن يتمثل القلق الانساني بشموليته، بعيداً عن آنية السياسي وتعسفه، بأن يتمثل تلك الرؤى التي تحاول كشف هشاشة الانسان واغترابه، وشعوره بالضعف أمام القوى التي تهدد كينونته: الآلة، الزمن، الارث الاجتماعي والنفسي والاقتصادي والسلطوي... ومن الطبيعي أن يأتي مثل هذا التمثل انزياحاً لغوياً لاعتبارات آنفة، انزياحاً هو أقرب الى القصة الحوارية منه الى الفعل المسرحي.

وبالطبع كذلك لم يأت هذا القول حكماً سلبياً طالما أن سعد الله كان قد صرح به في مقدمة مسرحيته «ميدوزا تحدق في الحياة» أولى مسرحياته المنشورة، انه توصيف لاهتمام الكاتب الشاب، لعشقه اللغوي، ولشغله على اللغة طيلة حياته الابداعية باعتبارها الحامل الأول لمسرحياته دون أن يعني ذلك اغفالاً لاستقلالية المسرح كفن ينبغي تمثيله. على أية حال تنتضح أهمية هذه المسرحيات القصيرة تاريخياً أو بالأحرى كتأريخ لابداع كاتبها من جهتين: الأولى أنها تبرز مقدرة سعد الله على صوغ حكاية ـ أو استعارتها ـ في قالب مسرحي. والثانية أهمية الأفكار التي يتصدى لها وعمقها في كشف معاناة الانسان ولا سيما ما هو جوهري في كينونته.

اضافة الى هاتين الناحيتين تمتاز «حكاية جوقة التماثيل» بأنها المسرحية الأولى التي منحت سعد الله ونوس لقب الكاتب المسرحي ـ كما أرى ـ فهي بحكايتيها: «بائع الدبس الفقير» و«الرسول المجهول في مأتم انتيغونا» تبدو وكأنها تتويج ابداعي لمرحلة البدايات، فهي على الأقل تشي بالتركيبة الفنية التي ستظهر فيما بعد في أكثر من مسرحية وعلى أكثر من شكل، وهي بالأصل لم تغب عن سردياته المسرحية عبر هذا المزج الأدبي بين ما هو سردي وحواري بمهارة توضح مقدرة أو موهبة أصيلة في كيفية الحكي وتمثله بأساليب الكتابة والعرض معاً.

اذن في «حكايا جوقة التماثيل» يستمر سعد الله بانزياحاته اللغوية، ولكن باضافة بعد مسرحي تقليدي يتمثل باستعادة أو بمساءلة المسرح اليوناني على وجه الدقة وما يمثله من قيم فلسفية وسياسية كانت الجوقة هي من تقوم بدورها في المسرحيات الاغريقية المعروفة. هذا الضمير الجمعي للحق والخير والجمال الذي انهار مثالاً وراء الآخر أمام بؤس الواقع وسلطاته القمعية في حكاية «بائع الدبس الفقير» لينحل ويتلاشى تماماً في المكان ذاته ولكن عبر الحكاية الثانية «الرسول المجهول في مأتم أنتيغونا» لا تمثل بموتها موت المثل والقيم المشار اليها وحسب وانما تؤكد على أنّ للمسرح في زمن الكاتب ومكانه دوراً آخر يختلف تماماً عن دوره في أيام ازدهار الديمقراطية الأولى وازدهار التساؤلات الكبرى للذات الانسانية عن العدالة والحق والشر والعقاب، تساؤلات بقيت مطروحة في هذه الحكايا وبانزياح شعري يتمثل باضمحلال الشر ذاتياً ليعود بفكرة القدر القديمة من المسرح الاغريقي ذاته. لكن ما هو أهم في هذه المسرحية أكثر من غيره أنها استطاعت أن تركب بين زمنين مسرحيين متباينين: الأول هو الزمن الاغريقي القديم، والثاني هو الزمن العربي المعاصر، ليسائل أحدهما الآخر في مسرحية واحدة هي «بائع الدبس الفقير» أو «الرسول المجهول في مأتم أنتيغونا»، ولتجعل في مكان الحكي في الوقت نفسه قابلاً لحكايات متعددة هي حكايات العالم أو الانسانية مطلقاً. وعلى هذا لا يبدو سعد الله في هذه المرحلة مهتماً بانشاء مسرح عربي أو حتى التفكير بذلك طالما أن ما يعاني منه هو نتيجة لامتداد تاريخ انساني متكامل، ولصراع تعيشه البشرية جمعاء بما ينفي أية خصوصية تاريخية سوى خصوصية المؤلف وطبيعة كتابته الأدبية.

ـ2ـ

مواجهة الواقع المتخلف بثقافة حداثوية متحررة كانت شغل المبدعين العرب في القرن العشرين، ولكن من غير أن يمتلكوا أدوات التغيير فيه، لأقل الأدوات الابداعية لذلك. وهذا ما يمكن ملاحظته في بدايات سعد الله أيضاً، اذ ثمة غربة تقترب كثيراً من قراءة الحكايات الأجنبية المترجمة حتى في مسرحيته «حكايا جوقة التماثيل» كان لحضور البعد الاغريقي أثر مُخلّ في تناول المشاكل المحلية أكثر مما هو مخلخل لها ـ هذه المرة سوف يتم تجاوزه حتى في المسرحيات المقتبسة كما هو آت ـ لكن ليكن الحديث عن تحول أساسي بعد هزيمة حزيران (يونيو) التي أرخ لها سعد الله في مسرحيته الشهيرة «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» حيث المسرح بدأ يستجيب للواقع ويدخل في تركيبه الذهني والفني بطريقة يمكن الحديث من خلالها عن تمثل عربي لهذا الفن الوافد الينا مؤخراً، بما يزيد بقليل عن قرن من الزمن. لكن قبل ذلك، وفي هذه المسرحية بالذات، أودّ التوقف عند رؤية سوف تلازم سعد الله فيما سيكتبه لاحقاً وربما هي ما أفضت الى مسرحيات أخرى تلامس ما أتحدث عنه بل وتتطور عنه برؤية واضحة لابداع مسرح مختلف وأكاد أقول محليا. غير أن هذه الفكرة الأساسية التي ينبغي البدء بها بعبارة أدق تتحدث عن تركيب رؤيوي للفعل المسرحي يتجاوب وفعل القول بما هو الواقع أيضاً. بمعنى آخر ان ادخال المتفرجين في صلب اللعبة المسرحية هو حاجة فعلية لقولها، وليس رؤية فنية مستعارة من التغريب البريختي مثلاً، وهذه الحاجة نفسها هي ما دفعت سعد الله للابتعاد عن لغته الانشائية من أجل الاقتراب من لغة تتواءم والفعل المسرحي بعد أن كانت تحاول الانابة عنه. وهي بالتالي أصبحت لغة متعددة بتعدد شخصيات هذا الفعل وتباين مستوياتها الاجتماعية والنفسية والثقافية، وبالتالي قد لا تبرز أهمية مسرحية مثل «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» في تصديها للهزيمة وتداعياتها ـ فهي لم تقل شيئاً جديداً يمكن قوله سوى اشراك الجماهير حقيقة في العمل السياسي وهذا ما لم يتحقق حتى في المسرح ـ بقدر ما تبرز في كونها شكلت حافزاً للبحث عن أشكال جديدة للفرجة ليس من الضروري أن يكون متعارفاً عليها عالمياً، لكن كيلا يبدو هذا البحث رؤية فنية وحسب يعود سعد الله الى كيفية هذه التركيبة وليس الى الرؤية اليونانية التي أظهر فشل محاكاتها عربياً ليصغي الى الحكاية العربية بل والى كيفية حكايتها ليكتب مسرحيته «مغامرة رأس المملوك جابر» اذ وكما هو معروف أن كرسي الحكواتي هو أول شكل من أشكال التفرج الحكائي العربي، وربما الحيوية القائمة بين الراوي ومن يصغي اليه، طقسية هذا الروي، وتبادل الآراء والتعليقات وانقسامها واختلافها حول ما يروى، هي ما أغرت سعد الله بالاستفادة من كل ذلك في مفهومه للمسرح السياسي الذي جاء عفوياً ربما في مسرحيته السابقة «حفلة سمر» ليأخذ منحى جمالياً مقصوداً لذاته في هذه المسرحية، في تركيبها بين زمن الحكي القديم وزمن الاصغاء الجديد من جهة، وحكاية سعد الله للزمنين مجتمعين والتفرج عليها مجدداً من جهة أخرى.

سعد الله ونوس

ذات التركيبة ينشئها سعد الله في مسرحيته التالية «سهرة مع أبي خليل القباني» ليؤكد اهتمامه بأشكال الفرجة العربية، ولكن ليظهر، هذه المرة، الولادة العسيرة للمسرح العربي في سورية، لاستقبال هذا المسرح بكثير من الحذر والريبة، ومن ثم المواجهة بين أبي خليل القباني وقوى التخلف في المجتمع العربي بما فيها القوى الفنية التي انتصرت لأشكال الفن القديمة كمسرح الظل والفنون الدينية. أما أهمية هذه المسرحية فربما تعود أساساً الى كونها عززت رؤية سعد الله للمسرح العربي الجديد أو السياسي كما يحلو له أن يسميه، وأوصلتها الى ذروة الحلم أو امكانيته وذلك باستنفاذ أشكال الواقع وتطلعه الى صيغ جديدة للحوار كان نتيجتها حرق مسرح القباني في النهاية!. ما يمكن قوله بهذا الصدد ان رغبة سعد الله في إنشاء مسرح ديمقراطي عربي في مسرحياته المتالية «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» و«مغامرة رأس المملوك جابر» و«سهرة مع أبي خليل القباني» على أنقاض ديمقراطية المسرح الاغريقي القديم كما يمكن الاستنتاج سطحياً بالمقارنة مع مسرحيته السابقة «حكايا جوقة التماثيل» انما هي رغبة استفاد منها المسرح العربي فنياً ربما، أقصد بتوظيف أشكال الفرجة المحلية لكسر الحاجز التقليدي بين مكان العرض ومكان التفرج بأسلوب يتجاوب وطبيعة الكتابة المسرحية أو طقسها المتعارف عليه في تراث الحكي العربي، لكنها فشلت في المقابل أن تحقق غايتها أو هدفها في خلق تقاليد لذلك، وقد يكون الواقع السياسي المستبد من أهم الأسباب التي أعاقت سعد الله في ابداع أشكال اخراجية غير تلك التي سمع بها أو رآها، هي ذات الأسباب التي عانى منها أبو خليل القباني ولكن بتجليات أكثر خفاء.

هذا الوعي بالهزيمة، بعدم قابلية العرب للحوار، وبالتالي للمسرح، هو ما دفع سعد الله للارتداد الى دوره الأساس، دور الكاتب الذي ينظر الى عالم على أنه مسرح ينبغي كشف لعبته، لعبته السياسية التي لم تزل ملحة بشكلها التقليدي ولكن خارج الأطر المحددة للنزعات السلطوية بمختلف ايديولوجياتها التي أفشلت مسرحه أو أجبرته على الانكماش ولو الى حين، أقصد السلطات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية غير الحاكمة بالضرورة والتي تملك منصباً على أتباعها هو ذات المنصب الذي يشغله ملك في مكان وزمان غير محددين ليدل على تشابه السلطات الاستبدادية مهما كان شكلها. وعلى الأرجح هذا ما أراده سعد الله أو ما فهمته من عنوان مسرحيته «الملك هو الملك» التي تخلت عن محلية الحكي والفرجة لصالح فكرة تصلح لأي واقع يعاني استبداداً ما. لكن كشف الاستبداد، فهم طبيعته، ارتكاس معرفي يفرضه واقع عاجز عن الحراك أو التجاوب ونخبته، بمعنى أنه واقع عاجز عن تأريخ حداثوي له. ولذلك بدت هذه المسرحية تقليدية في بنائها وفرجتها اذا ما قورنت بالتطور المفترض عن المسرحيات السابقة لها، لولا أنها برهنت، مع ذلك، على غنى تجربة سعد الله واغتنائها بمقومات مسرحية يمكن اعتمادها في أية كتابة قادمة كتهيئة سردية لأدبية كان قد بدأ حياته الابداعية بها.

ـ3ـ

لا أعرف حقيقة ان كان سعد الله على دراية بفشل امكانية الحوار في مجتمع غير متكافئ القوى، أو غير قادر على انتاج بنية للتكافؤ في أية مرحلة من مراحله التاريخية يمكن الحوار من خلالها حين توقف عن البحث الابداعي لأشكال المسرح في المجتمع العربي، محاولاً أن يستعير صيغاً جديدة للكتابة من أقلام كتاب انتصرت مجتمعاتها حداثوياً لتريحه قليلاً من شبح السلطة بمفهومها السياسي الفظ والمباشر علّه يستحث الجماهير التي حاول الانتصار لها على أن تفعل شيئاً، أن تنظر الى ما حولها، أن تفكر فيما تعيشه، أن تنفض عنها غبار الغفلة والدرشة لترى ما يمكن فعله قبل أن تسلب كل ما تملك وترمى كنفاية الى طرقات التشرد والموت، فيجد في مسرحية «كيف تخلص السيد موكينبوت من آلامه» للكاتب بيتر فايس صيغة ملائمة لذلك، يستطيع أن يكتب اعتماداً على حكايتها مسرحيته «رحلة حنظلة من الغفلة الى اليقظة» ليعود بالمسرح الى بساطة القول اذا لم يكن الى سطحيته اذ ماذا يعني أن نعرف ما يدور حولنا طالما أنه لا يمكن أن نفعل حياله شيئاً؟، سؤال تبدو اجابة سعد الله عليه أكثر سلبية في مسرحية لاحقة. لكن ما هو ايجابي في هذه المسرحية أنها تحررت قليلاً من مفهوم السلطة الفردية لتوزعه على شكل بنية اجتماعية واقتصادية أكثر مما هو حالة سياسية آنية، ليقترب بذلك من ملامسة الأزمة لكن بلا أطراف يمكن محاورتها بما يشكل تراجعاً ملحوظاً حتى عن مسرحه السياسي والاكتفاء تماماً بدور الراوي الذي يستطيع أن يلتقط تفاصيل الواقع ويسردها كما هي.

لكن مع انطلاق الانتفاضة الفلسطينية أواخر القرن الماضي يجد سعد الله نفسه في موقف محرج، فالواقع العربي ليس على هذا النحو من السلبية وانما أدوات مبدعيه كانت عاجزة على ما يبدو عن صياغة فعل مماثل لهذا التحرك العفوي بل هي سارت به الى ما يشبه زهوة الفرسان لتقضي عليه قبل ولادته. وربما لهذا استشرف سعد الله نهاية كارثية لا تحتملها حكاية الفارس ولا حتى وضوح الصراع وبدائيته فلجأ الى التواء المثقف وأزماته فاستعاد حكاية «القصة المزدوجة للدكتور بالمي» للكاتب المسرحي انطونيو بيورويانيجو ليكتب مسرحيته «الاغتصاب» التي شرح من خلالها الصراع العربي الاسرائيلي على أساس عقد نفسية سادية على الأغلب، ربما يكون الشفاء منه سريرياً أكثر منه سياسياً ليخلص الى هذه النتيجة التي تدعو للدعابة وتتلخص في أن الحوار بين الاسرائيليين والعرب أو الفلسطينيين لا يمكن أن يتم الا بين شرائح المثقفين وقد تخلوا عن هوياتهم القومية والدينية! ما يؤسف له أيضاً في هذه المسرحية أن امكانية الحوار الذي تفترضه لم يكن بين العرب أنفسهم، وانما مع وافدين من ديمقراطيات أخرى، وربما هذا يفسر انضواء كثير من المثقفين والمبدعين العرب تحت اشراف منظمات وقوى ـ على الأقل سلطاتها هي من تصوغ الواقع العربي منذ اتفاقية سايكس بيكو وأشباهها من الاتفاقيات والمشاريع التي تتبناها الولايات المتحدة الأمريكية اليوم.

ما أريد قوله ان سعد الله، شأنه شأن العرب جميعاً حتى المبدعين الفلسطينيين منهم، لم يستطع أن يتجاوب والمرحلة التاريخية لشعب وجد نفسه لم يعد يحتمل بؤسه وشقاءه فتمرّد على شرطه التاريخي ليكتشف أنه وحيد ولا أحد قادر على الانتصار له في هذه المسرحية سوى محاولة أدبية ربما تذكر بأدب القسوة في القرن التاسع عشر. لكن كيلا أحمل سعد الله ما لا طاقة له به يمكن القول: انه ومن خلال هاتين المسرحيتين استطاع أن يؤكد على كونية المسرح باعتباره فناً مثله مثل الموسيقى والرسم أو أدباً مثله مثل الشعر والرواية فهو ان كان قد استعار شكلهما المسرحي من لغات أخرى الا أنه بكتابته الأدبية عرف كيف يجعلهما عربيتين لغة ووقائع، وهذا لا يعني بالضرورة غلق الباب أمام احتمالات مسرحية لها خصوصيتها المحلية.

* كاتب من سورية

موت السرديات

د. هيثم سرحان*

■ شهد مصطلح السرديات تطوُّراً كبيراً خلال العقود الأربعة الأخيرة، فبعد أنْ ابتكر الناقد البلغاري تزفيتان تودورف هذا المصطلح عام 1969م، للدلالة على العلم الذي يدرس أشكال القصص المختلفة، أخذ هذا المصطلح بالتوسُّع والتمدد. حتى وصل الأمر بتودورف نفسه أنْ أعلنَ، مؤخَّراً، عن موت السرديات، والمقصود بالموت، هنا، هو استكمال دائرة البحث في النماذج القصصية والاتجاه نحو مناطق وتجليات نصية أخرى. لقد توسَّعت حدود مصطلح السرديات المفاهيمية فلم تَعُدْ «تقتصر دلالة السرد على فنّ الرواية والقصة القصيرة، إنما تتسع لتشملَ بدلالتها؛ الحكايات الشعبية والأساطير والأحلام والأفلام والمسرحيات». ويرى الباحث التونسي محمد القاضي أنّ مفهوم السرد الجديد «وليدُ التطوُّر الذي شهدته السيميائية عامةً والسيميائية السردية والخطابية على وجه الخصوص. وهنا تُصبحُ السَّردية مرادفةً للتَّحوُّل من وضع إلى آخر. ولا يتحقق التحوّل إلاَّ إذا توافرت البنية الزمنية. إنّ هذا المفهوم لا يحصر سمة السردية في جنس من أجناس الكتابة، ولا حتى في الأعمال المكتوبة، وإنما يعتبرها سمة خارقةً للأجناس ولأشكال التعبير، يمكنها أنْ تظهر في مختلف النظم الدالَّة».

ولم يقتصر الأمر على هذا الحد بل إنّ حقول المعرفة راحت ترتاد حقل السرديات متَّخذةً منه مجالاً لاختبار مبادئها وقوانينها، نظراً لأنّ السرد أحد أشكال التعبير الكبرى في التواصل. ويعودُ الفضل في كشف هذه المسألة إلى جيرارجينت الذي بحث في كتاب أرسطو «فنّ الشعر» عن أصل السرديات، وتوصَّل إلى نتيجة مفادها أنّ السرد هو أحد الصيغ التعبيرية التي يلجأ لها المتكلِّم عند الكلام. وقد تابع آراء جيرارجينت كثير من الباحثين، تقول الباحثة المصرية البريطانية منى بيكر: «ففي التداوليات الاجتماعية Socio- Pragmatics يُنظر إلى السردية بوصفها إحدى الصيغ المتاحة للتواصل Optional Mode of Communication أي أنها صيغةٌ رئيسةٌ وبالغة الأهمية عند دراسة الطريقة التي ننظِّمُ بها حياتنا ولكنّها، في النهاية، تظلُّ محضَ صيغة واحدة من صيغ متعددة نختار بينها (كأنْ نُفاضل، مثلاً، بين السردية والحجاج Argumentation».

كما أنّ النظرية الاجتماعية أخذت ترتاد حقل السرديات؛ لأنها صيغةٌ التواصل الأساسية والحتمية القادرة على تنظيم خبرات الإنسان وتجاربه ومواقفه من العالم والوجود. وهي في مستوياتها التراكمية تمثّلُ موجِّهات سلوكية في حياة الشعوب والمجتمعات، إضافة إلى ما تشكِّله من قيم ومبادئ وآليات استقراء وحلول. «ومن هنا فإنّ السردية، حسب تعريف النظرية الاجتماعية، لا تكمن بالضرورة داخل نصٍّ ما بعينه، بل تمثّلُ بالأحرى مُرتكزاً إدراكياً يتأسسُ حوله نطاقٌ كاملٌ من النصوص والخطابات، ودون أنْ يقتضي ذلك بالضرورة أنْ نُعثرَ في واحدٍ من هذه النصوص على تعبير صريح أو مكتمل عن تلك السردية».

أما السرديات الأنطولوجية فهي تلك القصص والسِّير الشخصية التي يصوغها الأفراد للتَّعرُّف على العالم. ويخضع هذا النوع من السرديات إلى طبيعة التفاعلات الاجتماعية والنظم المفاهيمية التي تُشكِّلها المجتمعات في حيز زمني معيَّن. وأمّا السرديات العامة فهي التي تنجزها وتروِّجها الجماعات والمؤسسات المُختلفة. وأما السرديات المفاهيمية فهي التي تُنجز ضمن دوائر محددة مثل: سرديات القانون، والأمن، والاقتصاد، والأكاديميات. وتعرضُ منى بيكر نماذج دالة على كلِّ نوع من هذه الأنواع، فأشارت إلى أنّ كتاب صمويل هنتنغتون الموسوم بـ «صدام الحضارات وإعادة صنع النظام العالمي» يمثّل السرديات المفاهيمية «ذات التأثير البالغ خارج نطاق التخصص» التي سرعان ما تبنتها المؤسسة الرأسيا سية/ العسكرية الأمريكية. كما أشارت إلى كتاب رافائيل باتاي، مدير مكتب ثيودر هيرتزل بنيويورك، الموسوم بـ «العقل العربي» الذي يرى فيه صاحبه أنّ العرب لا يفهمون إلا لغة القوة، وأنهم يضعفون إذا ما شعروا بالخزي والعار. ومن وجهة نظر منى بيكر فإنّ هذا النوع من السرديات يُمثِّل أعنف أنواع السرديات؛ لأنه سرعان ما يصبح جزءاً من الخطاب العام والسرديات الرسمية. فكتاب باتاي أصبح «إنجيل المحافظين الجدد»، والمرجع التعليمي المعتمد في تدريب الضباط بمدرسة «جيه أف كيه» العسكرية وهم الضباط الذين عليهم الالتحاق بجبهات القتال في العراق.

وقد استثمر علم الاجتماع السياسي حقل السرديات في صياغة التصورات وتفكيكها معاً، إذ تحدَّث الفيلسوف الفرنسي الراحل جاك دريدا ضمن مشروعه الرامي إلى تفكيك «حدث 11 سبتمبر» عن سردنة هذ الحدث ذلك أنّ الحديث عن أحداث الحادي عشر من ايلول (سبتمبر) عام 2002م تمَّ إخضاعه لمعالجات مفاهيمية دقيقة، إذ أنّ طرفي الصراع قدّما صياغةً سردية للحدث؛ فتحدث ممثلو القاعدة عن غزوتي نيويورك وواشنطن، في حين تحدَّثت المؤسسة السياعلامية الأمريكية عن الإرهاب ونجحت في استدراج العراق إلى مواجهة شاملة بحجّة أنه أحد دول محور الشر التي وضعتها الولايات المتحدة على سلَّم أولوياتها العسكرية؛ لأنها ترعى الإرهاب العالمي. كما أنّ خللاً مفاهيمياً أخذ بالتَّسرب إلى الخطابات السردية بفعل السلطة المؤثرة في صناعة الخطاب، فقد تمَّ التعامل مع المقاومة العراقية والفلسطينية بوصفها أعمال عنف وتخريب وإرهاب حتى بلغ الأمر في الخطاب السياعلامي العربي أنْ أدرج هذه المفاهيم في خطاباته اليومية وتعامل معها بوصفها حقائق مطلقة.

* شاعر وباحث أكاديمي من الأردن

قص

المرآة

ماجد عاطف*

(1)

■ وقفة اضطرارية تودّ لو أنّها تستأنف.. إنّما ستخبره.

إخباره الشيء الوحيد الذي يمكنه أن يعادلها عقلياً من جديد، لتظلّ تحترم نفسها. رتّبت كلامها طوال الأيام السابقة للقاء الذي رتّبته لها صديقتها، لقاء تقليدي لا جديد فيه سوى تفاصيل القائل والسامع والمكان، عكس التنظيرات التي تحوّلت إلى قناعات أو أحلام، أو هي ربما نزوة احتاجت إلى تبرير فتسمية.

ثم حين وجدت نفسها أمامه وجهاً لوجه، على طاولة الحقيقة في المطعم، احتارت كيف تخبره مع أنّه من الأجواء وسيتفهّم غالباً.

سكتت تبحث عن مدخل لن يخطر لها، وكان يتبسّم سعيداً بها أو بنفسه ولا يحتاج إلى كلام، وستنقر، عوضاً عن إيجاد المدخل المناسب، سطحَ الطاولة.

غالباً (حبهّم)، ضعفهم تجاهها، هو المدخل وليس حبهّا لهم، لأنّها لم تعد تثق به.. عند مرحلة ما يصير قراراً أو إرادة أو تفصيلاً محدوداً، فإن تظاهرت به مع غيره الذي تملّص، فلن تفعلها معه بل ستخبره وتلقي الأمر على عاتقه، وعليه هو أن يقرر: أن يتراجع عن طلبه، أو يمضي به، لأنّها، بصراحة، لن ترفض..

لم يعد الأمر متعلّقاً بموافقتها أو رفضها، فهناك ما ذهب منها وصار أكبر وتعلّق به هو وأن.. يقبل.

ثمّة شيء فيهم يخبرها أنّهم لا يقبلون في الحقيقة، قد يعلنون العكس «أدلجة» وقد ينغمسون من أجل لحظة منغمسة بطبيعتها دون أدلجة، لكنّهم ذكور لا يتغيّرون. جزء ثابت فيهم لا يتغيّر، ورأته في ثلاثة أشخاص تتابعوا خلال سنة فكان الأول عمي، والثاني استدراكاً، والثالث..

وكلّهم عندما أدركوا انتظارها لما هو كامن فيها أصلاً، فرّوا، بلطف.. بصرامة أو بفجاجة، لا يهم. فرّوا كذكور بعد أن نالوا ما أرادوه.

وكم احتقرت نفسها أمام المرآة لثلاث مرّات متتالية تبصق البصقة فتسيل على السطح الصقيل مخلّفة دائرة ضخمة ودوائر صغيرة متناثرة ومجرى يمتد عريضاً يقل عرضه حتى يجف البصاق، بل وخاطبت نفسها:

ـ يا عاهرة!

كانت تريد أن ترى كيف تبصق على نفسها، نيابةً، طالما لن تسمح لغيرها أن يفعل. كان يجب أن تشهد هذه اللحظة بالذات.

وحين أتت صديقتها لتخبرها عنه ارتاعت. همّت بالرفض كعادتها السريعة ثمّ فكّرت، ربما أملت أو أرادت أن ترتد، فركضت إلى الطبيب، وكان الإصلاح، بعد، ممكناً، ولو بنظرات الاحتقار التي ستحتملها وهي تدفع الأجرة سلفاً.

وكمن يبتلع جرعة الدواء دفعة واحدة، شدّت على نفسها ومنحته وجهها ليقرأ كامل التفاصيل التي لن تخبرّه إلا بأهمها، له ولها:

ـ أجريت عملية..

وستتدرّج ابتسامته السعيدة حتى تخبو وتشع بالشحوب الناتج عن انسحاب الدم. كم هي آسفة لهذا الانبعاث المؤلم الذي تسببت به له. آسفة حقاً لكنها لن تخدعه. ستؤلمه كثيراً وقد تفقده لكنها لن تخدعه، لأنّها لا تريد أن تعيش بقيّة لحظاتها ما بين كذب ـ ولو تغلّف ـ وخوف وارتياب وأعداء ساخرين كامنين له ولها.

ويستجمع ابتسامته ليقول شيئاً ينضح منه الألم، فتشير له أن يسكت.

لا حاجة لقول هي أدرى به منه.

بل ستقول هيّ له:

ـ عرضك المقدم لست ملزماً به.

وستفعل الشيء الوحيد الذي تتقن فعله: تنسحب. وتخرج بمشية هي هرولة لا تريد أن تشهد ترددا كيفما تردّد جرح، وستسمع صوته مع ذلك ينطق مبحوحاً:

ـ أنتظرك غداً.

(2)

والمرآة في هذه الغرفة هي كل ما لها.

كفّت عن البصاق منذ فترة طويلة، لكنها تظلّ ترى أثراً لا يزول لسيلانه متراجع السرعة. لتستطيع أن تميّز بين وهم ومعنى كان عليها أن تخرج من مسار كلّ ما فيه لها؛ حرّة ومالكة ومتصرّفة، صحيح، بشرط أن تقدّم ـ مانحة ـ لهم لأنّها في اللحظة التي ستفكّر بمقابل ربما يكون حلماً جميلاً سرياً، ستجدهم «يحسبونها» بطريقة مختلفة: الكلّ يريد «جديدة».

الثاني عذّبها بنظرته لأنّها لم تكن قد اكتشفت حقيقة نظراتهم، بعد، وهذا ما دفعها للعكس عندما انتهيا مباشرة، فطلبت بوضوح وتحديد فرد ساخراً، بأسنانه المفترقة وشفتيه النحيلتين، شاداً حزام بنطاله:

ـ الحليب في السوق، فلماذا البقرة؟!

وهمّت بأن تقول شيئاً للكلب الذي يراها حليباً أو بقرة، وعرفت أنّه سيرد عليها فسكتت.

حرّة ومتصرّفة، شرط أن تمضي في مسار الهدايا حتّى النهاية، طالما هي مؤهلة، لم يفتك بها العمر. وستجد دائماً قائمة ممن «يحترمون» خصوصيتها و«يحرصون» عليها، أو تتلخّص غايتهم في استعمالها فيما يحتاج إلى كتمان متعقّل هي بالسليقة متمرّسة فيه، فيعرفونها رغم ذلك بطريقة ما، من المشية أو النبرة أو الملامح والطرق لا تحصى، وسرعان ما تتناقل معرفتهم حتى في الكلمات التي لا تُقال تحديداً.

المحترم فيهم سيحترمها، في حقيقته، عن بُعد شديد لن يساويها مع أي تصوّر لواحدة ـ يحترمها حقّاً ـ في رأسه، والقريب سينظر لها كما لو كان يتحايل عليها لأخذ شيء مجّاناً، لها الراحة طالما الموقف هكذا.

أمّا مَن يميل لها أو قد يحبّها فسيكفّ أو يقسو بشدّة، وفي الحالتين الجزء الذي فيهم يجعلهم، بينهم وبينهم، يرتدّون عند أوّل فرصة.

حرّة يا سيّدة بشرط أن تظلّي هكذا، وأن تتقني لعبة السيطرة، وأن تحملي شعاراتك معك، لأن لحظة مراجعتها أو التخلّي عنها ستكون النهاية، نهايتك.

الثالث كان شريكاً لا تريد لا احترامه ولا حبّه بل جسده وما يترافق في الأثناء، بلى، ربما بعد المنح والأخذ دون تعلّق إن ظلّ لديه دافع لشيء، فلمَ يظلّ؟ وتدرك أن الاحترام إن ذهب يظلّ التقبّل ومساره الشراكة: لا تتعبني بنظرتك فلست أريد منك شيئاً أكثر مما تريده، فلستَ بالأفضل منّي، ودليلك على جسدي.

مسار كانت تستطيع المضيّ فيه.

لم ترد منه إلا المحدود الذي تبقى لها، وستحرص على معاملته بمثل ما ينظر لها: ستحوّله إلى علبة سردين حين تستهلكه تلقي به، وعندما يطلب أن يراها ثانية، قد أطبقت عليه من شهوته التي تجعله يحكم عليها أيضاً، ستستبد به حتى ي