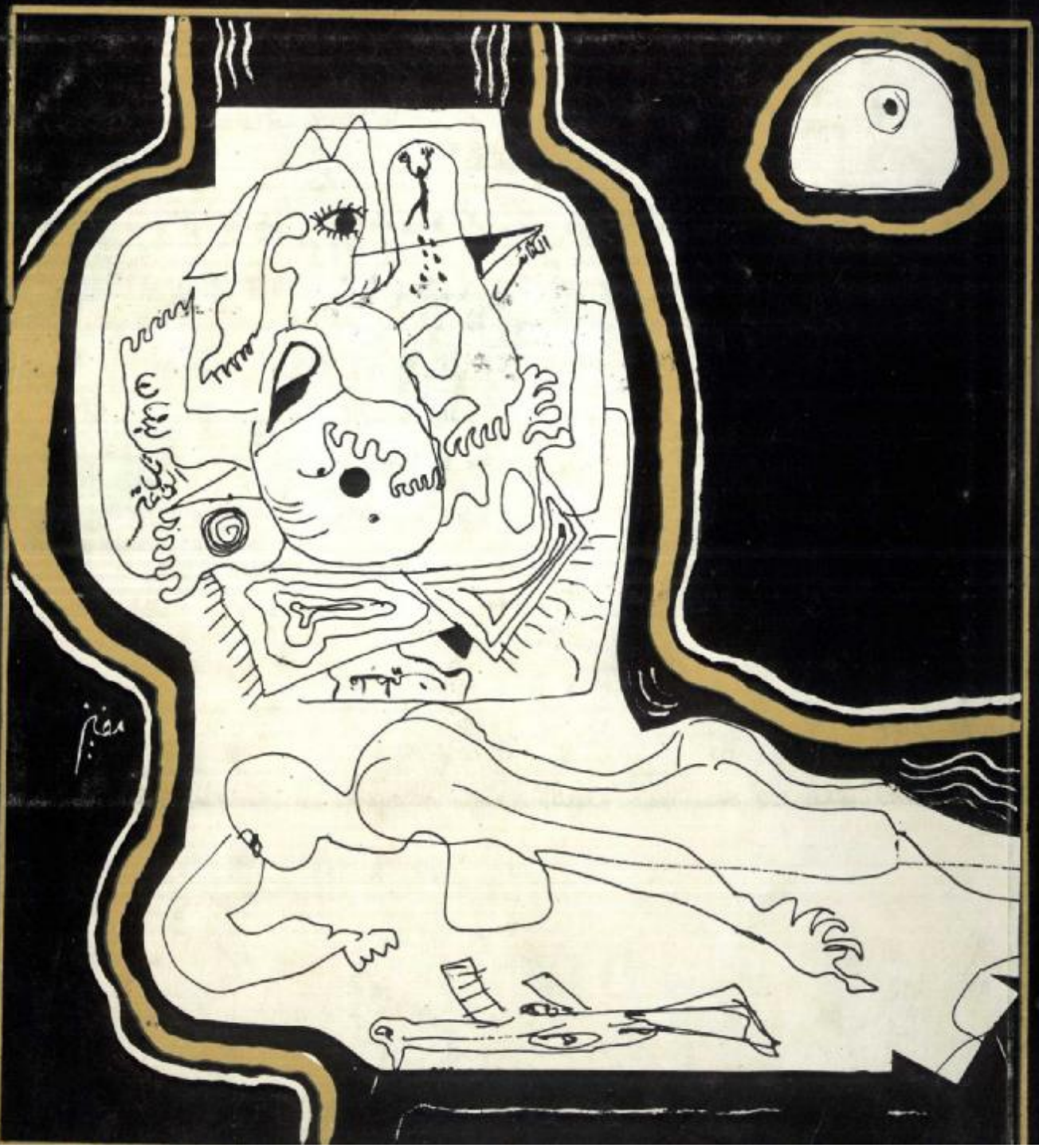
تجارب ٦٧



كتاب ٦

كتاب أدبي يصدر في أربعة أجزاء خلال العام

بإشراف

علي عبدالله خليفة

ساهم في الإشراف: عبدالقادر عقيل

الجزء الثالث

اكتوبر ١٩٧٦

دار الغد
للنشر والتوزيع
ص.ب ٥٠٥٠ - هاتف ٧١٤٧٠٥ - البحرين

في هذا الجزء

المـــادة	الكاتب	رقم الصفحة
من أجل اختلاء ذاتي ضروري	فيصل السعد	٥
السرقة الشعرية	كاظم نعمة التميمي	١٢
في انتظار جودو (شعر)	محمد الشلطامي	٣٠
حول الموقف الحضاري للامة العربية : (حوار مع الاستاذ محمد جابر الانصاري)		٣٥
قراءة في كف فتاة (شعر)	مازن حجازي	٤٤
فصل في رواية لم تنته (قصة)	خلف أحمد خلف	٤٨
طقوس للحب (شعر)	حمده خميس	٥٢
المصابيح الزرق : المعادل الموضوعي لحياة وفكر حنا مينه	عبدالحميد المحادين	٥٧
هنا الينابيع نجيء (شعر)	ماجد الشيخ	٨٠
البائع والكلب (قصة)	عبد الله خليفة	٨٤
جرح الزمن المصلوب (شعر)	حافظ النابلسي	٩٠
ملاحظات حول الممارسات الادبية الخاطئة في البحرين	أحمد جمعة مبارك	٩٤

ذاكرة الذى ياتى (قصة) ... ... عائشة عبد الله غلوم ١١٣

قصص المسابقة الادبية لاسرة الادباء والكتاب

١ ـ نكهة الفقر والثورة ... ... نعيم عاشور ١١٩

٢ ـ القلعة ... ... أحمد على كمال ١٢٦

٣ ـ السقوط ..... محمد عبد الله السويدى ١٣٠

قراءات نقدية للجزء الثانى من (كتابات ـ ٧٦)

● ـ أصوات وأصداء فى الشعر الجديد ... فايز صياغ ١٣٦

● ـ القصص ... ... محمد عبد الملك ١٥٦

● ـ ملف القصة القصيرة ..... أمين صالح ١٧٦

□ تجربة المسرح فى البحرين ٠٠ الى اين ... قاسم حداد ١٨٢

● سعر النسخة :
فى البحرين ٧٥٠ فلسا بحرينيا
فى البلاد العربية ٧٥٠ فلسا بحرينيا مضافا اليها أجور البريد

● بدل الاشتراك السنوى :
البحـــــرين : ٣/٠٠٠ دينار
البـــلاد العربية : ٣/٥٠٠ دينار
البـــلاد الاجنبية : ٤/٥٠٠ دينار

ان الذين لا يستفيدون من تجاربهم يستسلمون للدوران فى حلقات مفـرغة ، والذين لا يتفاعلون مع الواقع يتخلون عن قدرتهم على تغييره ، وينقلون أنفسهم بأيديهم من آفاق الحياة الرحبة الى جدران متاحف التاريخ ٠

ـ جمال عبد الناصر ـ

لوحة الغلاف الخارجى : تل الزعتر : عبد اللطيف مفيز

الرسوم الداخلية : حسين المهدى

الخطـوط : محمـود المـلا

من أجل إختلاف ذاتي ضروري

اتفقنا على أن الشاعر جزء من مجتمعه · ولكننا لم نتفق بعد على حدود المجتمع المقصود ·

هل هى حدود منطقة الشاعر ، دولته ، عالمه العربى ، أم هى الحـــدود الفكرية التى ترسم فى ذهن الشاعر العالم الموحد بشكله ومضمونه · ؟

ان فهم الشاعر لمهمته هو الذى يضع الخط النهائى لحدوده · وبالتالى يصبح من حقه أن يعتبر العالم كله مجتمعا له · ويحلم عبر كتاباته بالشـــكل الذى يريد ·

وحاضرنا يضم رفوفا مهملة كثيرة يمكن أن نملأها بالاختلافات الهامشية كاختلاف اللهجة أو اللغة أو الطقوس السائدة هنا وهناك · من أجل أن يبقى الانسان القضية هو المتمرغ الوحيد فوق جبين العالم ، يكتب اليه ومن أجله ·

والمحراب الذى يلجأ اليه الشاعر حين يحس دغدغة الكتابة فى عروقه ، يشترط الانسلاخ ورفض صفة الجزئية · لان هذا المحـــراب لا يفتح أبوابه الا للشاعر الذى استطاع تحويل المجتمع الى صورة تحوى كل الالوان وحملها فى ذهنه وجاء ليرسم زواياها شعرا · والذهن هنا يتحول الى قفص اتهام يقف فيه المذنب والبرىء ليسمعا القرار النهائى للحاكم ·

الذاتية فى الشعر من شأنها أن تبعد الشاعر عن الاعتبارات الاجتماعيـــة

والفكرية المفروضة · وهى تتيح له أن يلعب دور الحاكم الذى لا يقبل الرشوة ·

والايمان بفكر اتضحت أخطاء تطبيقه بحيث أنه أصبح مرشحا لدخول قفص الاتهام ، أقول :

الايمان بهكذا فكر يدفع الشاعر الذى لا يؤمن بضرورة الاختلاء الى المحاباة وغض النظر عن الاخطاء وبالتالى فان الهوية تتحول الى رشوة فكرية تغرى المؤمن بها وتدفعه الى ضرورة الصمت ازاء الوجه المعتم والحديث فقط عن الجوانب التى لازالت محتفظة ببعض ضوئها · والعتمة التى تعترى ضوء مالا يمكن الخلاص منها الا بتكرار الحديث عن أسباب نجاح غزوها للضوء ، وذلك من أجل تعريتها والخلاص من عفونتها ·

وهذه التعرية الضرورية لا يمكن أن تنز من ذاكرة الشاعر الا فى حالة معانقته لذاته التى يجمع شتاتها المتناثر بين ذوات الاخرين ·

وبهذه الاستقلالية فقط ، يستطيع الشاعر أن يصرخ بأن الظلمة تكاد أن تغرق ضياءه ·

ولكن هذه الصرخة التى لابد من ممارستها من أجل المحافظة على مساحة الضوء احتسبها عصرنا هذا من المنوعات التى يجب الابتعاد عنها من أجل المحافظة على كسب الاخرين ، حتى وان تم هذا الكسب بالطرق غير المستقيمة ·

وهذه الممنوعية اضطرت العديد من المتوجعين الى كتمان صراخهم لانهم لا يطيقون العيش دون هوية وليسوا على استعداد لتحمل الم سحبها من دمائهم ، لذلك نجدهم يلجأون الى اخفاء معاناتهم وآلامهم ·

وهذا الكتمان ساعد فى تحويل الصراخ الى أنين جارح لا يقوى بعض المثقفين على تحمله لانه يتهم صاحبه اتهامات مشروعة يوافق عليها ·

لانه يجد نفسه متلونا ، منافقا ، دعيا ، خافيا للحقيقة ، غاشا للناس الذين اعتبروا الخطوات الاولى لحروف هذا الفكر أو ذاك هى المحققة لامالهم الموصلة الى بر الامان ·

وصعبة هى المحافظة على النقاء · لانها تشترط تعرية مستمرة للذات من

أجل التخلص من الاشواك العالقة بالحروف والمؤثرة على ثمارها بل وأحيـانا تلتصق حتى بالجذور لتكسبها عفونة تحمل الوجه الاسود الذى يعنى السقوط والموت ٠

وجزيئاتنا التى يكون تجمعها العالم تدفعنا الى القيام بجولة تنقيبية نكتشف خلالها الاسباب الحقيقية لحزن الاخرين وأرقهم ٠ ولا يمكن اتمام هذه الجولة حين الالتصاق ـ فى لحظة الكتابة ـ بالمجتمع كأفراد ٠ ومن هذه البديهة تجىء ضرورة الاختلاء الذاتى كخطوة ضرورية لاستحداث صوت متفرد مسيطر على أصوات الاخرين ، وقادر على اعطاء نظرته شمولية كافية لتعرية كل الزوايا التى لم يطأها حرف شاعر ٠

والشاعر الذى عاش هذا الانفصام اتهمه الذين لم ينفصموا بعد بمعانقته لغيبوبة تنتابه أثناء الكتابة ٠

وهذه الغيبوبة تعنى طلاقه لطقوس مجتمعه وتمسكه بطقوس عالمه الخاص التى من شأنها ان توفر امكانية الابداع ، لانه انسلخ واحتضن ذاته المستقلة ٠

وهكذا يكون الذهن الذى أتهم بالغيبوبة قادرا على منح مجتمعه حكمـــا عادلا ٠

وحين ترسخ فى ذهن الشاعر ممنوعية الصراخ نجده يلجأ الى استبداله بالرمز الذى يصعب فهمه من قبل الذين يعيشون خارج دائرة المكان التى شهدت ولادة الشاعر فيها ٠

من هنا نؤمن بأن الغموض عملية هروب مشروعة مما هو مفـــروض ٠ ولذلك لا يمكن اعتباره عورة ندعو الى الخلاص منها ٠

والغموض الذى جاء نتيجة للممنوعات العديدة يشكل أحيانا صورا رائعة لا يمكن مقارنتها بالصور المباشرة التى كتبت بحضور الاخرين لان شاعرها لايريد الابتعاد عنهم وممارسة الاختلاء الذهنى ٠

ثم الذى يلجأ الى المباشرة نجده لايستطيع زراعة حالة التحفز والانفعال عند الجمهور لانه فقط أدخل الوزن الشعرى على ثرثرة الناس اليومية ٠

ولكننا نجد الجمهور أكثر تجاوبا مع الشاعر الذى صاغ من قصيدته أداة تذكير ·

وهذه الاداة تذكره بأمور دفعه الخوف الى تناسيها لانه لا يملك جرأة الصراخ بها · والحقيقة تؤكد لنا أن كتابة الشعر لم تعد نظما لامضمون فيه · ولذلك فان القصيدة الحديثة مضمونا قد تمنح الشاعر القدرة على اعطائها شمولية أكثر ·

والشاعر القديم ما كان فى ذهنه ما يستحق المعاناة لانه يكاد أن يكون بلا قضية ولذلك فقد كان بامكانه ان يرتجل قصيدة وسط الناس من أجل هدف ذاتى ضيق :

فَدينـاكَ من ربعٍ وأن زدتنـا كربا
فانكَ كنتَ الشرق للشمسِ والغـربا
وكيف عرفنا رسمَ من لمْ يدع لنـا
فؤاداً لعرفـانِ الرسومِ ولا لبّـا
نزلنـا عنِ الاكوارِ نمشي كرامةً
لمن بانَ عنـه ان نلم بهِ ركبـا
نذم السحابَ الغرّ فى فعلها لهـا
ونعرض عنها كلما طلعتْ عتبـا (١)

هذا الشعر لم ينز من معاناة حقيقية ، بل انه نبع من حاجة ذاتية ، ويكاد أن يكون نجاح هذا السلوك مستحيلا فى عصرنا هذا ، لاننا ابتعدنا عن عبادة الفرد وأصبحنا نعيش مسؤولية الخلاص من القهر بشكل جماعى بحيث أصبح لكل خطوة دورها وتأثيرها على الخطى الاخرى ·

فى تلك العصور كانت الفردية تبدأ بالحاكم وتنحدر حتى تدخل كل بيت لذلك :

« ليس فى تاريخ الشعر العربى ما يشير الى اعتبار الشعر خلقا أورؤيا ، فقد اعتبر شعورا وصناعة · لهذا قلما وجه الشعراء القدامى عنايتهم للمضمون بل تركز اهتمامهم على الصياغة الشكلية · » (٢)

وهذه الصياغة التى أصبحت حلة لكل المواسم والموضوعات لا تحتاج فى

---

(١) أبو الطيب المتنبى.
(٢) ادونيس · زمن الشعر .

انسفاحها الى الابتعاد عن المجتمع بقدر ما هى بحاجة الى النزول والوصول الى العتبات التى يطأها الخليفة أو السلطان ٠

وبعد معرفتنا للعالم الذى كان يعيشه القدامى ودراسة عالمنا الادبى ندرك أن حداثة الشعر تستقر فى زاويتين مترابطتين وهما الشكل والمضمون ٠

ومن الشعراء الذين أعطوا قصائدهم شكلا قديما لا زالوا يحملون صفة الحداثة ، لانهم يجيدون مسايرة الزمن ، ويكتبون بألم صادق ومعاناة مؤلمة مبتعدين عن المضامين الفردية الضيقة والتى يرفض عصرنا هذا تحويلها الى شعر ، ولذلك فان حقيقة الشعر تأتى من صدق المعاناة ٠

الالم والحزن والفرح لا يمكن ان يأتى الا عبر قصيدة يمكن اعتبارها ترجمة حقيقية لما يريده ويحلم به الاخرون الذين لا يملكون القدرة على نسج الارتياح من الخيوط الادبية والفنية ٠

والشاعر الحقيقى هو الذى يتحدث باللغة المخفية عند الآخرين الذين ابتعدوا عن حقيقة واقعهم خوفا من النار أو اليتم ٠

والشاعر الحقيقى هو الذى يتحدث باللغة المخفية عند الاخرين الذين ابتعدوا حاملا ذاته التى لاتفكر الا بلحظة شاعرها ٠

وهذا الشاعر سيصفق له الجمهور حين يسمعه يقول :

حملتم ثقلَ جائرةٍ عسوف
تميلُ بمن يحاولها اضطلاعا
وناديتم بذائعةٍ هتوف
نما خبرٌ بها لكم وذاعا
تعلقت العيونُ بها احتفاء
وأتلعت الرقاب لها اطلاعا » (١)

ان الاختلاء بالذات يقود الى قصائد متطورة الخطى وبالتالى فان الكتابة فى المحراب الذاتى تساعد على الابداع والاتيان بمالم يأت به الاخرون ٠

والغاء الجمهور فى لحظة الكتابة تطرح قضية جديدة أمام الشاعر ولا بد له أن يؤمن بها من أجل شعر أفضل ولكى لا يشعر بوجود حواجز تعرقل ابداعه ، وهى ضرورة الشعور بأنه يكتب لنفسه وليس شرطا أن يفهم الاخرون ما كتبه ٠

---

(١) الشاعر محمد مهدى الجواهرى .

وبقدر ما يبعده هذا الايمان عن الناس بقدر ما يندفع اليهم ويحاول بعد الكتابة الاولى أن يقرب القصيدة من جمهوره ٠

وهذه ليست دعوة الى كتابة أوتوماتيكية غير هادفة ، وليست بيان سريالى جديد كذاك الذى قال للشاعر :

« اعمل على أن يجلب لك كل ما يمكنك من الكتابة بعد أن تكون قد جلست فى مكان اكثر ملاءمة لتمركز ذهنك على نفسه ٠

وضع نفسك فى حالة أكثر ما تكون من السلبية والانفعالية قدر ما تستطيع٠ واصرف نظرك عن عبقريتك ومواهبك ومواهب جميع الاخرين ٠ قل لنفسك ان الادب هو أتعس الطرق التى تؤدى الى كل شىء ٠ اكتب بسرعة دون تهيئة موضوع ، وبسرعة زائدة لكى لا تحفظ ما تكتب ولكى لا تميل الى اعادة قراءة ما كتبت » (١) ٠

بل الهدف هو تشذيب الكتابة من الاشواك التى تعرقل المسيرة الذهنية للشاعر ٠

ولنحاول سوية أن نعيد الى أذهاننا تمرد رامبو الشعرى لندرك بأن استحالة التجديد قد تقود الى التمرد الذى لا يعنى غير الانتحار ٠

رامبو أراد أن يستحدث شكلا شعريا جديدا ولكن الجمهور الذى يكتب اليه ومن أجله كان يشكل عدم استيعابه لما يريد استحداثه رامبو حجر عثرة فى طريقه ٠ وحين تأكد من استحالة التجديد بدون الجمهور ، رفض كل الذين كان يكتب من أجلهم وكتب « كيمياء الفعل » التى كانت أشبه بعبث الاطفال الذى لا يفهمه حتى الاطفال أنفسهم ٠

كيمياء الفعل هذه قريبة من أشكال سيزان التكعيبية التى كانت تعتبر فى تلك الفترة محاولة جادة فى التحرر من الطقوس الكلاسيكية التى ظلت سائدة حتى بداية قرننا هذا ٠

هنا لا أطرح الا مسألة الذات التى تعنى الاخرين الذين فى الذهن ٠

---

(١) اندريه بريتون ٠ البيان السريالى ١٩٢٤ ٠ من أجل كتابة أتوماتيكية ٠

والشطب على هؤلاء يعنى الغاء دور الانسان الذى انسنته الحياة ومنحته جزئية لا ترى الا بعد التصاقها بالجزئيات الاخرى ·

والحالة التى أنشدها يمكنها أن تساعد الذهن على افراز الشعر الحقيقى الذى يستحق أكثر من قراءة ·

والشعر يجب أن يكون عاملا مساعدا لحماية الحياة الحلم بعد تحقيقها ·

ولذلك لابد من أن يكون شعرا ملتزما بالمضامين التى يفرضها هذا العصر·

وبعد الايمان بدور الشعر كقضية لها دورها فى الحياة :

(يصبح فى وسع الوجدان والتكنولوجيا والعلم الجديد بفضل تحريرها ان تكشف امكانيات الناس والاشياء ·

هاتيك الامكانيات التى تحمى الحياة وتغنيها ثم ان تحققها اذ تتصرف طليقة من كل قيد بالقوى الكامنة للشكل والمادة · وفى نهاية المطاف ، يمسى العلم فنا والفن يقولب الواقع برمته ، اذ يمضى التضاد تدريجيا بين العقل والخيال ، بين الملكات العليا والملكات السفلى بين الموهبة الشعرية والموهبة العلمية وسيتيح ظهور « مبدأ واقع » جديد للحساسية الجديدة ولذكاء علمى غير مرهف ان يتوحدوا فى خلق عرف أخلاقى علمى) (١)

الحياة الحقيقية هى التى تتوفر فيها الوسيلة الموصلة بين الادب والعلم والبحث عن هذه الوسيلة قد يدفع الشعراء الى توحيد خطاهم كمرحلة أولى للانتقال الى دوائر الحياة الاخرى اذ أن هذا التناثر الذى يعيشه الشعراء لا يقود الا الى تجزأة القضية التى من أجلها ولد الشعر ونما وتطور ·

ويساعد فى الابطاء بخطوات النمو وبالتالى سيعجز الشعر عن اللحاق بالعلم ·

وبالامكان أن نعتبر الاختلاء الذاتى ضروريا لانه سيساهم فى الاسراع بخطى التطور ·

فيصل السعد
الكويت

---

(١) هربت ماركوز : نحو ثورة جديدة .

اختلطت نسبة بعضه والقيت عليها ظلال من الشك · ويكفى ان نشير الى قصيدة المتجردة التى ادعاها لنفسه كثير من الشعراء ، وهذا من أشد أنواع السرقات شمولا واتساعا ·

فاذا جئنا الى العصر الاموى وجدنا دائرة السرقات الشعرية تتسع باتساع الشعر نفسه نظرا للتعقد الحضارى للمجتمع آنذاك ، بالقياس الى العصر الجاهلى · وقد اشار الدكتور هدارة الى هذه الناحية بقوله : « ان السرقات قد اخذت طريقها فى الشعر العربى ، واخذت دائرتها تتسع باتساع دائرة الشعر نفسه · وقد كان العصر الاموى حافلا بانواعها بعد ان اتسع مجال الشعر ، وكثر التلاحى بين الشعراء ، للعصبيات القبلية والانقسامات السياسية التى حدثت فى ذلك العصر ، وازدادت فكرة السرقات وضوحا فى اذهان النقاد والشعراء انفسهم » · (٧)

وهذا التلاحى بين الشعر كان يمثله جرير والفرزدق والاخطل ومن دار فى فلكهم من الشعراء · فان « كثرة النقائض والتحام الشعراء ادى الى اخذ الشعراء بعضهم من بعض معانى وعبارات وابياتا ، اما استحسانا واما لملاءمتها لمقتضى الحال ، واما لسيرورتها ودورانها على الألسن وشدة تاثيرها فى الاذهان ، فجاءت خلال الكلام عرضا او عمدا » · (٨)

فمن ذلك ما قاله الاخطل فى كليب بن يربوع :

الآكلون خبيث الزاد وحدهم والسائلون بظهر الغيب ما الخبر

فقال جرير فى بنى تغلب :

والآكلون خبيث الزاد وحدهم والنازلون اذا واراهم الخَمَر (٩)

واذا كان للتعقد الحضارى هذا الاثر فى اتساع دائرة السرقات الشعرية فليس غريبا ان يكون العصر العباسى من احفل العصور بالسرقة الشعرية · بل ان الشعراء اصبحوا « يجهرون بما اخذوا لانهم يؤمنون بأن ما فعلوه ليس الا طريقة من طرائق الفن السليم ، واتسعت اذهان الشعراء لفكرة توارد الخواطر واتخاذ النماذج » (١٠)

على ان الزخرفة اللفظية والمحسنات البديعية قد تساعد فى القاء بعض

الضوء على مسألة السرقات الشعرية · فاستشراء فتنتها بعد عصر الازدهار العباسى ـ فى رأى الدكتور هدارة ـ مرده الى تقدم الزمن وقلة ابتداع المعانى « فأخذوا يعتمدون معـــانى الاقدمين بتمطيطها وزيادة معنى تافه عليها ، او يوشونها بلون من الوان البديع ، او ينقلون تلك المعانى من غرض لآخر ، او يعكسونها · وباختصار اصبحوا يدورون فى حلقة مفرغة من معانى الاقدمين · والذى ادى بهم الى تلك الحالة ضعف الثقافة وانحطاطها ، وضيق افق الحياة التى كانوا يحيونها » (١١)

وهذا صحيح بقدر ما يتعلق الامر بعصر الانحطاط العباسى ، ولكنه لا يفسر ظهورها فى عصر الازدهار · اذ من المعروف ان مســـلما بن الوليد هو أول من استخدم المحسنات البديعية ثم جاء بعده ابو تمام فاستكثر منها · وظهور المحسنات له تفسير آخر يتعلق بميل الحيـــاة الحضارية للعصر العباسى الى الزخرفة والزينة فى جميع المجالات ، لا فى الكلام وحده بل فى المأكل والمشرب والمسكن والسلوك وغيرها ايضا ·

وهناك مسألة جديرة بالانتباه هى ان الزخرف الاسلامى فى الرسم قائم فى اساسه على التشابه والتكرار الذى لا ينتهى ، تعبيرا عن لا نهائية الكون ، ولا يمكن ان يحدث ذلك اعتباطا ، كما انه لا يمكن ان يكون فى الرسم مفصولا عن الشعر لما بين الفنين من وشائج وارتباطات · وهذا التكرار قد يفسر بعضا من دواعى السرقات الشعرية ·

فاذا تركنا مجال التخصيص الى التعميم ، كان بامكاننا ان نقـول « ان السرقات الادبية ظاهرة طبيعية فى الفكر الانسانى ، فشيوعها وتعقد أنواعها أنما يتبع ارتقاء ، الفكر الانسانى وتعقده بتطور الحضارة الانسانية » (١٢)

والشاعر من جانب آخـــر ليس مقطوع الصلة بالماضى ، وهو لن يكون شاعرا لو حدث ذلك ، بل لن تكون هناك حضارة لو اننا جميعا كذلك ، انما نحن « خلاصة الثقافات المختلفة التى توارثتها الانسانية » (١٣) ، ولهذا اكد ابن رشيق فى العمدة على حاجة الشعر الى حوار الثقافة فقال « والشاعر مأخوذ بكل علم ، مطلوب بكل مكرمة لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل : من نحو ولغة وفقه ، وخبر ، وحساب ، وفريضـــة ، واحتياج أكثر هذه العلوم الى شـــهادته

وهو مكتف بذاته ، مستغن عما سواه ، ولأنه قيد للاخبار ، وتجـــديد للآثار » (١٤) ، ونصح للشاعر ان يأخذ « نفسه بحفظ الشعر والخبر » (١٥) ٠

وقبل ابن رشيق القيروانى اشار القاضى الجرجانى فى الوســـاطة الى « ان الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من اسبابه » (١٦)

وما زلت اذكر قصة ذلك الناشىء الذى سأل احد النقاد ان يعلمه كيف يكون شاعرا ، فقال له : احفظ عشرة الآف بيت من الشعر ٠ ولما عاد اليه وقد حفظها ، قال له : اذهب فانسها ، ففعل ٠ فلما جاءه قال له : اذهب فستكون شاعرا ٠

وشبيه بهذا مارواه ابن طباطبا فى عيار الشـــعر عن خالد بن عبد الله القسرى انه قال : « حفظنى ابى الف خطبة ثم قال لى : تناسها ، فتناسيتها ، فلم ارد بعد ذلك شيئا من الكلام الا سهل على » (١٧) ٠

فما رواه ابن طباطبا وتلك القصة التى نسيت مصدرها تكشف عن قيمة حفظ الشعر بالنسبة للشاعر ٠ وابو تمام من خير الشعراء الذين يوضحون هذا الجانب من المسألة ، فقـــد عرفنا لابى تمام اختياراته من اشعار العرب ومقطعاتهم ووصلتنا حماســـته الكبرى وحماسته الصغرى التى تســـمى بالوحشيات ٠

ولا شك ان « محفوظ الشاعر يؤثر تاثيرا قويا فى شخصيته الفنية ، ولهذا لانستغرب تسرب كثير من معانى الاقـــدمين ـ الذين يروى شعرهم ـ الى شعره ٠ ومن هنـــا نستطيع ان نفسر كثيرا من اتهـامات النقـــاد للشعراء بالسرقة » (١٨)

ولعل الآمدى قد فطن الى ذلك فى تقديمه للكلام عن ســـرقات ابى تمام بقوله : « كان ابو تمام مشتهرا بالشعر ، مشغوفا به ، مشغولا مدة عمـــره بتخـــيره ودراسته وله كتب اختيارات مؤلفة فيه مشهورة معروفة » (١٩) ، « فهذه الاختيارات تدل على عناية بالشـعر ، وانه اشتغل به ، وجعله وكده ،

واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه ، وانه ما فاته كثير من شعر جاهلى ولا اسلامى ولا محدث الا قرأه وطالع فيه » (٢٠) ٠

وهناك اخيرا الصلة بين الرواية والسرقات ، فقد لاحظ الدكتور عبدالقادر القـــط « ان هذه الكثرة الهائلة من الشعر التى لم يتم تدوينها والمتفرقة بين الرواة ، اغرت الشعراء بالسرقة ، كما انها اغـرت الرواة باظهار مهارتهم ، ومدى علمهم بالشعر ٠ وذلك عن طريق كشف السرقات المختلفة ، وكلما كشف الرواى عـــددا كبيرا من السرقات ، كان عالمـــا بالشعر القديم ، موثوقا فى فنه » (٢١) ٠

أنواع السرقات الشعرية ومصطلحاتها كما حددها النقاد القدامى :

السرقة الحسنة والسرقة القبيحة : أما السرقة الحسنة فهى اذا أخـــذ الشاعر المعنى فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه (٢٢) ٠ وذلك كما فعـــل أبو نواس فى قوله :

فتمشت فى مفـــــاصلهم　　كتمشى الـــبرء فى الســـقم

أخذه من قول مسلم :

تجـــــرى محبتها فى قلب عاشقها　　مجرى المعافاة فى أعضاء منتكس

على أن ذلك كله مأخوذ من قول بعض ملوك اليمن :

منـــــع البقـــــاء تقلب الشمس　　وطلوعهـــــــا من حيث لاتمسى

يجرى على كبد السماء كمـــــا　　يجرى حمام الموت فى النفس (٢٣)

وأما السرقة القبيحة فهى أن يأخذ الشاعر المعنى فيتناوله بلفظه كله أو أكثره أو يخرجه فى معرض مستهجن ٠ (٢٤) وذلك كقول البعيث :

أترجو كليب أن يجىء حديثهـــــا　　بخير وقد أعيـــا كليبا قديمهـــا

وقول الفرزدق :

أترجو ربيع أن تجىء صغـــــارها　　بخير وقد أعيا ربيعا كبارها (٢٥)

السرقة فى اللفظ أو المعنى أو كليهما : أما السرقة فى اللفظ والمعنى معا فقد سماها ابن الاثير (نسخا) ، وهى عنده لاتكون الا فى أخذ المعنى واللفـظ

جميعا ، أو فى أخذ المعنى وأكثر اللفظ ، لانه مأخوذ من نسخ الكتاب ،(٢٦) وسمى الاول منه (وقوع الحافر على الحافر) ، وذلك كقول الفرزدق :

أتعدل احسابا لئاما حماتهـــــا باحســـــابنا انى الى الله راجع

وقول جرير :

أتعدل احســـــابا كراما حماتها باحسابكم انى الى الله راجع (٢٧)

أما النوع الثانى أى أخذ المعنى وأكثر اللفظ فهوكقول بعض المتقدمين يمدح معبدا صاحب الغناء :

أجاد طويس والسريجى بعـــده وما قصبات السبق الا لمعبـــد

فقال أبو تمام :

محاسن اصناف المغنين جمـــة وما قصبات السّبق الا لمعبد (٢٨)

وأما سرقة المعنى أو بعض المعنى ، أو المعنى ويسير من اللفظ ، فقد سماها ابن الاثير (سلخا) ، مأخوذا ذلك من سلخ الجـــلد الذى هو بعض الجسم المسلوخ (٢٩) ، وذلك كقول أبى تمام :

أدميت باللحظـــات وجنتـــه فاقتص ناظـــره من القـــلب

وقول ابن الرومى :

جرحتـــه العيون فاقتص منهـــا بجوى فى القلوب دامى الندوب(٣٠)

أما سرقة المعنى والهبوط به وتشويهه فقد سماه ابن الاثير (مسخا) وهو « احالة المعنى الى ما دونه » (٣١) أو « قلب الصورة الحسنة الى صـــورة قبيحة » (٣٢) ، « مأخوذا ذلك من مسخ الآدميين قردة » (٣٣) ، كقول أبى تمام :

فتى لايرى أن الفريصة مقتـــل ولكن يرى أن العيوب مقـــاتل

وقول أبى الطيب المتنبى :

يرى أن مابان منـــك لضـــارب بأقتل مما بان منك لعـــائب (٣٤)

السرقة فى المعانى العامة والمعانى المبتدعة : لقد بحث النقـــاد فى هـذا الجانب من السرقات فقالوا : « ان السرقة لاتتم الا فى بديع المعانى والمبتكر الذى لم يسبق اليه » (٣٥) ، فقد أكد ابن رشيق القيروانى فى العمدة أن السرقة انما هو فى البديع المخترع الذى يختص به الشاعر ، لافى المعـــانى المشتركة التى

هى جارية فى عاداتهم ومستعملة فى أمثالهم ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظنة فيه عن الذى يورده أن يقال أنه أخذه من غيـــره » (٣٦) ، وكذلك كان موقف ابن الاثير فى المثل السائر ، فقد رأى أن المعانى الظاهرة التى تتوارد الخواطر عليها من غير كلفة ، وتستوى فى ايرادها ، لايطلق على الاخر فيها اسم الســـرقة من الاول ، وانما يطلق اسم السرقة فى معنى مخصوص ، كقول أبى تمام :

لاتنـــكروا ضربى له من دونه مثلا شرودا فى الندى والبـــاس
فالله قد ضـــرب الاقل لنـــوره مثـــلا من المشـــكاة والنبراس

فان هذا معنى مخصوص ابتدعه أبو تمام ، فمن أتى من بعده بهذا المعنى أو بجزء منه فانه يكون سارقا له · (٣٧)

السرقة الشخصية : وهى أن يكرر الشاعر أفكاره أو اخيلته أو الفاظه من قصيدة لاخرى · وقد أشار الدكتور هدارة الى هذا النوع من السرقات ، وأنكر على النقاد العرب انتباههم اليها ، فقـــال : « وعلى الرغـــم من كثرة أنواع السرقات فى النقد العربى ، تلك التى حصر منها ابن رشيق ستة عشر نوعا ، فاننا لانجد من بينها نوعا استخرجه النقـــاد الاوربيون وســـموه (السرقة الشخصية) Self Plagiarism وهم يقصدون بها تكرار الشاعر لافكاره ، وعباراته وصوره الشعرية من قصيدة لاخرى » · (٣٨)

على أننى وجدت ابن طباطبا العلوى المتوفى سنة ٣٢٢ هـ قد انتبه الى هذا النوع من السرقات فأشار اليه فى (عيار الشعر) ، وأورد عليه بعض الامثلة ، بقوله : « وربما أحسن الشاعر فى معنى يبدعه فيكرره فى شعره على عبارات مختلفة ، واذا انقلبت الحالة التى يصف فيهـــا ما يصف قلب ذلك المعنى ولم يخرج عن حد الاصابة ، كما قال عبد الصمد بن المعدل فى مدح سعيد بن سلم الباهلى :

ألا قل لسارى الليل لاتخشى ضلة سعيد بن سلم ضـــــوء كل بلاد

فلما مات رثاه فقال :

ياســـاريا حيـــره ضـــــلاله ضوء البـــلاد قد خبـــا ذباله

وكما قال على بن الجهم :

قالوا حبست فقلت ليس بضائرى حبس وأي مهند لايغمد

أو ما رأيت الليث يالف غيله كبرا وأباش السباع تردد

فلما نُصب للناس وعُرِّي بالشاذياخ قال :

نصبوا بحمد الله ملء عيونهم حسنا وملء صدورهم تبجيلا

ماعابه ان بُزعنه ثيابه فالسيف أهول ما يُرى مسلولا

فتشبه فى حال حبسه بالسيف مغمدا ، وفى حال تعريته بالسيف مسلولا ، وبالليث الفا لغيله تارة ومفارقا لغيله تارة » ٠(٣٩)

مصطلحات السرقة : تفنن النقاد القدامى فى وضع المصلحات الخاصة بالسرقات الشعرية ، ما يتعلق منها باللفظ ، أو المعنى ، أو بهما معا على اختلاف الحالات ٠ ومن هذه المصطلحات : الاصطراف ، الاجتلاب ، الاستلحاق ، الانتحال ، الادعاء ، الاغارة ، الغصب ، المرافدة ، الاسترفاد ، الاهتدام ، الالمام، الاختلاس ، الموازنة ، العكس ، الموارده ، الالتقاط والتلفيق ، الاجتذاب والتركيب ، كشف المعنى ، وغيرها ٠ (٤٠)

موقف النقاد القدامى من السرقة الشعرية :

تختلف مواقف النقاد القدامى من مسألة السرقات اختلافا بينا ، فبعضهم أفرد لها دراسة خاصة ، وبعضهم الحقها بموضوعات البلاغة ، منهم من بالغ فيها وأسرف ، ومنهم من تحرج من اطلاق حتى لفظة (السرقة) ، وغيرهم درسها فى دائرة الفن ، وخلافهم خرجوا بها عن هذه الدائرة ٠ منهم من كان متحاملا ، ومنهم من كان عادلا منصفا ٠ ولا شك أن تفاوتهم فى مواقفهم هذه مرده الى اختلافهم فى السمات الذاتية ، أو اختلاف العصر ، أو اختلاف الدوافع ٠

ومنشأ دراسة السرقات انما قام على الخصومة بين القدامى والمحدثين ، « وهذه الخصومة كانت قائمة على أساس تأثير الرواة المتحفظين ، الذين ناصروا القديم للمحافظة على كيانهم كرواة للشعر القديم يتكسبون بروايته » (٤١) ، ومن جهة أخرى كانت هذه الخصومة قائمة على أساس المحافظة على « عمود

الشعر ونهج القصيدة وفيهما يكمن مظهر المحافظة على القديم وعدم الخـــروج عليه » ٠ (٤٢)

ولهذا كانت مسألة التجديد عند المحدثين أمرا أثار ثائرة النقاد ، ودفعهم الى تحرى نقائصهم وعيوبهم ، « فعابوا اللغة ، واتهموا أســـاليبهم بالضعف ، ورموهم بالسرقة والاتكال على القدماء فى معانيهم ، وأساليبهم كذلك (٤٣) ٠ وكانوا فى ذلك مثالا صارخا للتحامل والتعسف ، وقد أشار القاضى الجرجانى فى الوساطة الى ذلك ، وأورد مثلا على ما عرف عن الاصمعى من تعصب فى هذا الباب ، قال : « وما أكثر من ترى وتسمع من حفاظ اللغة ومن حلبة الرواة ، من يلهج بعيب المتأخرين ، فان أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده ، ويعجب منه ويختاره ، فاذا نسب الى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذب نفســـه ونقض قوله ، ورأى تلك الغضاضة أهون محملا وأقل مرزأة من تسليم فضيلة لمحدث ، والاقرار بالاحسان لمولد ٠

حكى عن اسحق بن ابراهيم الموصلى أنه قال ، أنشدت الاصمعى :

هل الى نظـــرة اليك ســـبيل فيبل الصـــدى ويشفى الغليـــل
ان ما قل منـــك يكبر عنـــدى وكثيـــر ممن تحب القليـــل

فقال : والله هذا الديباج الخسروانى ، لمن تنشدنى فقلت : انهما لليلتهما ٠

فقال : لاجرم والله ان أثر التكلف فيهما ظاهر ٠ (٤٤)

ومن خلال هذا نجد أنفسنا فى غمار هذه الخصومة ازاء موقفين متعارضين أشد التعارض ٠ وقد كان من موضوعية القاضى الجرجانى ، وصدوره فيمـــا يكتب عن « حذر العلماء وحرصهم على اليقين ، ونفورهم من كل تعميم ، وقصر احكامهم على ما يعرفونه معرفة يقينيـــة » (٤٥) ما نأتى به عن التعصب الذى وقع فيه الاصمعى واضرابه ، فهو لا يفرق فى الابداع والاحسان بين قديم وحديث، والشعر عنده « علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الاحسان ، ولست أفضل فى هذه القضية بين القديم والمحدث ، والجاهلى والمخضرم ، والاعرابى والمولد » (٤٦)

على أن الخصومة بين القدامى والمحدثين لم تكن السبب الوحيد الذى دفع الى دراسة السرقات ، فهناك أمر ثان هو الغل والحسد والنفور الشخصى الذى كان يحسه قسم من النقاد ازاء بعض معاصريهم من الشعراء · وخير مثال على هذا تلك الحركة النقدية التى أثارها المتنبى بين أبناء عصره ، وذلك الغل والحقد اللذين فاضت بهما مؤلفاتهم حوله ، وتتبعهم لنقائصه وعيوبه وسقطاته وسرقاته · فكما وقف الاصمعى من معاصريه ذلك الموقف ، وقف مثلا أبو على الفارسى النحوى المشهور من المتنبى · وأشد منه ما فعله العميدى فى الابانة والحاتمى فى الرسالة الموضحة ، فقد كان العميدى فى كتابه متجنيا أشد التجنى ، فعد التشابه الضئيل بين بعض شعر المتنبى وبين شعر السابقين سرقة · وقد لاحظ البديعى ذلك فى كتابه الصبح المنبى اذ قال : « وكان الشيخ أبو سعيد محمد بن أحمد العميدى عن أبى الطيب فى غاية الانحراف ، حائدا فى التمييز عن سنن الانصاف ، ونحن نورد كلامه ، ونرد فى نحره سهامه ، فانه تجاوز الحد ، وأكثر الرد » (٤٧) · وقد لاحظ ابراهيم الدسوقى محقق كتاب الابانة أن كثيرا من الشعراء الذين سرق المتنبى منهم فى رأى العميدى هم من المغمورين الذين لا شأن لهم ، وهذا ممـــا يستثير العجب اذ « أن المتنبى فى كبريائه وتعاليه ومنزلته فى الشعر واللغة أكبر من أن يسرق من هؤلاء الشـعراء الصغار أمثـال : زبينا النصرانى والعلوى والخنـــانى والمياس العـابدى وأبى الســـمراء الغســـانى والحسن بن عمر الاباضى » (٤٨) ·

ومثل ذلك ما كان من الحاتمى فى الرسالة الموضحة ، فقد كان دافعه الى رسالته هذه ما كان من فساد الامر بين الوزير المهلبى وأبى الطيب ، ومن تحريضه كتاب بغداد وشعراءها على هجوه والنيل منه · « وكان ابن حجاج أحد هؤلاء الشعراء ، وكان الحاتمى هو الذى تولى نقد الشعر وتهجم على قائله ، وهو كفيٌّ لهذا ، لمـا كان يمتاز به من علم ، ولمـا كانت تنطوى عليه نفسه من حسد لاولى الفضل والنباهة » (٤٩) ·

وأمر آخر دفع الى دراسة السرقات هو قضية اللفـظ والمعنى ، وما يتعلق بهما من اتباع وابتداع فى المضمون أو الشكل · فكان النقاد القدامى يتحـــرون

بذلك أصالة الشاعر فى هذه الزاوية «وكان توسعهم فى هذا البحث أساس مشكلة السرقات » (٥٠) .

على أن السبل قد تشعبت بهم فى هذا الجانب أيضا تشعبا كبيرا ، فالعسكرى فى الصناعتين مثلا ، يرى أن السرقة لا تكون فى المعانى ، لانه ليس لاحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ممن تقدمهم ، كما أن ابتكار المعنى والسبق اليه ليس هو فضيلة يرجع الى المعنى ، وانما هو فضيلة ترجع الى الذى ابتكره وسبق اليه ، فالمعنى الجيد جيد ، وان كان مسبوقا اليه ، والوسط وسط ، والردىء ردىء ، وان لم يكونا مسبوقا اليهما (٥١) .

ومعنى هذا أن العسكرى يرى أن المعانى محدودة ، وانها مشتركة بين العقلاء ، وانه لم يبق معنى من المعانى الا وقد طرق مرارا ، فلا سرقة فى المعانى . فى حين أن ابن الاثير فى المثل السائر يرى « ان باب الابتداع مفتوح الى يوم القيامة ، ومن الذى يحجر على الخواطر ، وهى قاذفة بما لا نهاية له » (٥٢) ولهذا فالسرقة تكون فى المعانى أيضا ، الا أن من المعانى ما يتساوى الشعراء فيه ، ولا يطلق عليه اسم الابتداع لاول قبل آخر ومثل ذلك لا يطلق على الآخر فيه اسم السرقة من الاول ، وانما يطلق اسم السرقة فى معنى مخصوص ، كقول أبى تمام :

لاتنكروا ضربى له من دونه ... مثلا شرودا فى الندى والباس
فالله قد ضرب الاقل لنوره ... مثلا من المشكاة والنبراس (٥٣)

وقبلهما وقف ابن قتيبة موقفا آخر ، فقرر أن زيادة الآخذ على المأخوذ منه يتيح له الفضل . وهو بهذا يخرج السرقة من دائرة الاتهام الى دائرة الفن (٥٤) ، يقول : « وكان الناس يستجيدون للاعشى قوله :

وكأس شربت على لذة ... وأخرى تداويت منها بها

حتى قال أبو نواس :

دع عنك لومى فان اللوم اغراء ... وداونى بالتى كانت هى الداء

فسلخه وزاد فيه معنى آخر ، اجتمع له به الحسن فى صدره وعجزه ، فللأعشى فضل السبق عليه ، ولأبى نواس فضل الزيادة فيه » (٥٥) .

على اننا وجدنا ما يشبه الاجماع بين أغلب النقاد على استحسان أخذ المعنى واخفائه أو قلبه ، والحكم فى هذه الحالة للشاعر بالحذق والمهارة ، ومنهم من يخرج ذلك من دائرة السرقات ٠

قال ابن طباطبا : ويحتاج من سلك هذا السبيل الى ألطاف الحيلة وتدقيق النظر فى تناول المعانى واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى عن نقادها البصراء بها (٥٦) ٠

وقال العسكرى : والحاذق يخفى دبيبه الى المعنى يأخذه فى سترة فيحكم له بالسبق أكثر من يمر به (٥٧) ٠

وقال ابن الاثير : والاصل المعتمد عليه فى هذا الباب التورية والاختفاء (٥٨) ٠

وقال ابن رشيق : فان غير بعض المعنى ليخفيه أو قلبه عن وجهه كان ذلك دليل حذقه (٥٩) ٠

وقال القاضى الجرجانى : فان الشاعر الحاذق اذا علق بالمعنى المختلس، عدل به عن نوعه وصنفه ، وعن وزنه ونظمه ، وعن رويه وقافيته (٦٠) ٠

ولكن ابن الاثير وان كان يختلف مع العسكرى فى مسألة المعنى الا انه يتفق معه فى أن من أخذ معنى بلفظه كان سارقا ٠ ولكنهما يختلفان ايضا بعض الاختلاف فى هذا الجانب ٠ فالعسكرى يقول : « ان من أخذ معنى بلفظه كان سارقا ، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخا ، ومن أخذه فكساه لفظا منه أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه » (٦١) بينما الذى عند ابن الاثير هو « انه متى أورد الآخر شيئا من ألفاظ الاول فى معنى من المعانى ولو بلفظة واحدة فان ذلك من أول الدليل على سرقته » (٦٢) ٠

ويبدو ابن الاثير فى هذا الجانب شديد التعسف بالقياس الى العسكرى الذى أخرج من دائرة السرقات ابراز المعنى فى كسوة أحسن مما كان عليها ٠ وقبله وقف ابن طباطبا الموقف نفسه فقال : « اذا تناول الشاعر المعانى التى قد سبق اليها فأبرزها فى أحسن من الكسوة التى عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه واحسانه فيه » (٦٣) ٠

على أن أغرب المواقف التى وقفها القدامى من مسألة السرقات هو الموقف الاخلاقى عند الصاحب بن عباد ، فهو لا يعتبرها مما يعاب عليه · والسرقة عنده ليست اتهاما ، « ولكن نكرانها هو موضع الاتهام » (٦٤) · يقول : « فأما السرقة فما يعاب بها ، لاتفاق شعراء الجاهلية والاسلام عليها ، ولكن يعاب أنه (أى المتنبى) كان يأخذ من الشعراء المحدثين كالبحترى وغيره جل المعانى ثم يقول : لا أعرفهم ولم أسمع بهم ، ثم ينشد أشعارهم فيقول : هذا شعر عليه أثر التوليد » (٦٥) ·

موقف النقاد المعاصرين من السرقة الشعرية :

يعتبر أحمد الشايب من أوائل الذين درسوا مسألة السرقات بتفهم علمى ، على اعتبار أن ما بين أيدينا من آثار علمية وفنية ما هى الا ثمرة الجد الانسانى المتواصل ، لا ينفرد بذلك جيل من الاجيال · وأساس مسألة السرقات عنده هو أن « الحياة الانسانية كالحياة الطبيعية تسير على قانون الترقى والاستحالة سواء فى ذلك جانبها العلمى والفنى ··· وان هذا القانون يسرى على الحياة الادبية باعتبارها ظاهرة انسانية ذات تيارات متشابكة متدافعة » (٦٦) · وأوضح أن ذلك يمكن بيانه بالنسبة للأدب من ناحيتين عامة وخاصة ·

أما الناحية الاولى فظاهرة فى أن كل عصر أدبى يسلم آثاره الادبية والفنية الى خلفه ، وهذا يزيد عليه ويحيله بحكم ما توافر له من عوامل جديدة وفى أن كل فن ترقى أو استحال أثناء تنقله من عصر الى آخر ، وفى أن كل فرد من الادباء المتعاقبين أو المتعاصرين يفيد من غيره ما يبعث فى آثاره قولا وجمالا ولولا ذلك لوقفت الافكار والصور الادبية والعبارات البيانية عند حد لا تعدوه ، وانسد الباب فى وجه الاجيال التالية وأصيب الادب بعقم وخمود مميت ·

وأما الناحية الثانية فظاهرة فيما يلى :

١ ـ الموضوعات ـ فالأدباء ينتفع بعضهم من بعض فى اختيار الفنون الادبية العامة والخاصة ·

٢ ـ الأفكار والآراء ـ وهى نوعان · عام مألوف يستطيع كل الادباء ادراكه ·· وخاص يحتاج الى ذكاء وتفكير ، وهذا من حق مبتكره والسابق اليه ···

وهذا الضرب يصح فيه توارد الخواطر كما يصح تناقضها ، ولكل أديب أن يستعين بصاحبه فيه عارفا له فضله ، أو يعقب عليه بالتحسين أو التكميل أو التوضيح ..

٣ ـ الصور الخيالية ـ الظاهرة فى التشبيه والاستعارة والكناية وحسن التعليل ـ وهذه بطبيعتها معرضة للتجديد والبراعة .

٤ ـ الاسلوب ـ ويتناول الجمل والعبارات والوزن الشعرى .. (٦٧) .

وبعد أحمد الشايب جاء الدكتور محمد مندور فتحدث عن السرقات فى كتابه القيم (النقد المنهجى عند العرب) . غير أن دراسته انصبت على الاسباب التى أدت الى دراسة السرقات دراسة منهجية عند النقاد القدامى أولا ، ثم على المجال التاريخى للمشكلة باستعراضه آراء القدامى ومواقفهم منها خاصة . ولكن مندور من جانب آخر لم يقف عند النظرة الجزئية التى وقفها القدامى من المسألة ، بل خرج بها الى مجال أرحب ، ومستشهدا على ذلك برأى الناقد جوستاف لانسون فيما يتعلق بطبيعة الاصالة فى الكتاب باعتبار أن « أمعن الكتاب أصالة انما هو الى حد بعيد راسب من الاجيال السابقة ، وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته » (٦٨) .

وتعرض الدكتور محمد زغلول سلام الى السرقات فى الصفحة السبعين من كتابه (تاريخ النقد العربى) ، وفى مواضع أخرى من الكتاب خلال كلامه على مناهج النقاد القدامى . ولكن بحثه ليس سوى استعراض للمسألة لا يتعدى وجهة نظر الاقدمين ، دون أى حكم نقدى أو توجيه . ويبدو أن نهج الكتاب لم يكن ليسمح بذلك اذ أنه ليس مخصصا للنقد بل لتاريخ النقد ، ولهذا فليس فيه من جديد يضاف الى هذا الباب .

أما الذين خصصوا كتابا بعينه لموضوع السرقات ، فمنهم الدكتور بدوى طبانة فى كتابه (السرقات الادبية) ، ونظرا لانى لم يكن بوسعى الاطلاع على الكتاب ، فلن أستطيع التحدث عنه ، على أنى لا أجد بأسا فى الاشارة الى ما كتبه الدكتور هدارة عن هذا الكتاب فى كتابه (مقالات فى النقد الادبى) (٦٩) .

ومهما كانت قيمة المحاولات التى حاولها نقادنا المعاصرون والجهود

المخلصة التى بذلوها فى بحث هذه المشكلة ، فان أيا منهم لم يتوفر عليها بروح البحث العلمى المجرد ، قاطعا بها شـوطا بعيدا الى الامام ، كما فعل الدكتور هدارة فى كتابه (مشكلة السرقات فى النقد العربى) ٠

ويعتبر الفصل الخامس والاخير من هذا الكتاب ، الذى خصصه لتفسـير مفهوم السرقات فى ضوء الدراسات الحديثة ، من أبدع فصول الكتاب ، كما أنه أرسى فيه مشكلة السرقات على قواعد ثابتة من الدراسـة العلمية الصحيحة ، حين حصرها فى أسس أربعة هى : أولا ـ الابداع الفنى : ومعناه أن الفنـان يستمد صـوره ومعـانيه من مخيلته عن طريقين : التـذكر التلقائى والتذكر المتعمد (٧٠) ٠ ثانيا ـ الاطار الشعرى : ومعناه الاطلاع على آثار الشعراء السابقين (٧١) ليستطيع الابداع ٠ ثالثا ـ الاطار الثقافى : ومعناه أن الشاعر خاضع لظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية وظروف اللغة والعصر (٧٢) ، وهو ما يفسر تشابه انتاج الشعراء حين يكون اطارهم الثقافى واحدا ٠ رابعا ـ الاصالة والتقليد : مبينا فيه أن عناصر الالهام قديمة فعلا ولكنها بحاجة الى عناصر جديدة تبتكرها موهبة الشاعر وأصالته الشخصية (٧٣) ٠

وفى ضوء هذه الاسس دعا الدكتور هدارة الى رفع « أصابع الاتهام التى يوجهها نقدنا العربى الى تراثنا الشعرى الخالد ، فيعترف به كأدب متجدد ، يجرى على أصول فنية ، ولا يعيش فى قوقعة يجتر فيها غذاءه الذى أمدته به عصوره الزاهية الخالدة ، ونتخلص من عادة الاهتمام بالجزئيات وترك الكليات دون أن نضع لها الحلول الصادقة ، وبذلك نكون قد أدينا نحو أدبنا ونقدنا ما حق علينا أداؤه ، من درس مجد ، وجهد صادق » (٧٤) ٠

رأى أخـير :

ان مسألة (السرقة الشعرية) ـ ان قدر لها أن تبحث فى كتبنا النقدية مرات أخرى ـ ستظل فى رأيى تبحث من الوجهة التاريخية ، ذلك لان روح العصر قد تغيرت تغيرا كبيرا ، ولم تعد هذه المسألة تطرح نفسها فى كتب النقد الحديثة ولا هى مما يعنى به النقاد المعاصرون فى ميدان التطبيق ، لان اهتمامات النقد

في انتظار "جودو"

- ١ -

يعتم المقهى ٠٠ يموت الصخب المحموم
فى الزاوية الاخرى ،
ويمتد على الاسفلت مصباح الطريق
انها التاسعة الآن
يقول النادل المتعب : آه
ويقول المخبر الملفوف فى معطفه الكاكى : آه
وأنا أنشج : آه
انها التاسعة الآن ٠٠ لماذا
لم تعد بعد من القبر ؟
لماذا لم تعد ؟

- ٢ -

وانتظرناك ٠٠ انتظرناك طويلا
بينما تنطفىء الاضواء فى قلبى ويمتد
على الاسفلت مصباح الطريق
انتهت حفلتك الآن ٠٠ يصيح الميتون
داخلى عبر القواميس اللعينة
انتهت حفلتك الان وغاب اللون ،
فى ليل المدينة
انها التاسعة الان ٠٠ لماذا
لم تعد بعد من القبر ؟
لماذا لم تعد ؟

- ٣ -

المصابيح التى تجهش بالضوء ،
اذا جاء المســـاء

وعلى بوابة الغربة تستجدى القمر
نقطة الضوء التى تسقط
لا تستمطر الرحمة فينـــا
لا نغنى
محنة الميلاد فى موت الوطن
لا ولا نحمل فى أعماقنا غـــير الكفـــن
نحن لا نحمل غير الكفـن

- ٤ -

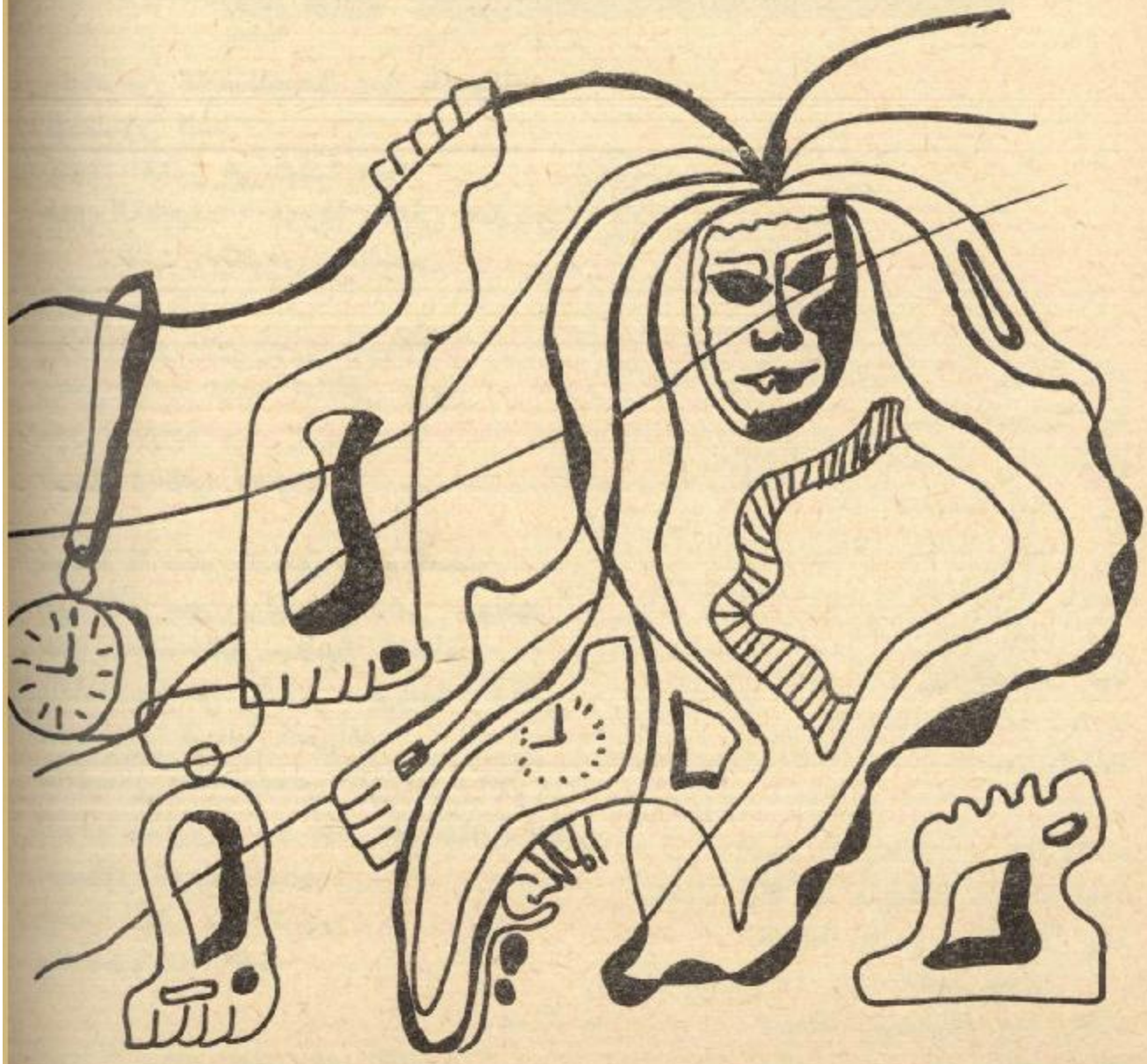
وليعد من غابة الصمت ومن طاحونة ،
الحـــزن الينا
حلمنا المنثور فى قبضة ريح
فجر الغضبة ·· فجرها ودعنى استريح
قالت النشرة ان الشمس ،
عرتنـــا كثيرا
وانا انتظر الآن مجىء الحافلة
وعلى بوابة الغربة استلقى جريح
فجر الغضبة ،
فجرها ودعنى استريح ·

- ٥ -

لم تعد يا طائر الشوق ، ولم تخضر ،
فى الأفق سوى رايات اعدائى ، وتنهد
على طاولة المقهى ملايين الدقائق
وأنا اربض فى المتراس مجروحا ، وقلبى
معبد ينهار فى ليل الحرائق
ما نستنى امنا الشمس التى تذرع أفق ،
العالم الخاوى ، ولا غنت على قيثارة الفجر
عصافير الربيع الوالهة
عندما أنهار فى المتراس
ولا أسرق نار الآلهه ·

- ٦ -

عادة لا يحلم الموتى بغير القبر ،
والمعول والحفار ،
والليل الطويل
غير أنى
عندما استشعرت وجه الموت باركت الحياة
ملء قلبى
حينما يعشق فى كل المتاريس
ولا يسلو ، ووجهى



عندما يغرق فى كل العيون العابرة
وانا لا استعيده ٠

- ٧ -

ولكى أزرع فى قلب الذى أحببت
ما أحببت
ها أنا أقطع شريان يدى
موجعا كفى على ناقوسك الأخرس
« يا بنغازى » غطينا فان الليل مر
وارحمينا رب هذى الليلة السوداء فى
المقهى تمـــر
وعلى شباكك الموصد يخضل القمـــر
علنا نرتاح فى قلبك ليلة
والى فجرك يشتد الحنـــين ٠

- ٨ -

لم تزد بعدك الا الاحذية
قالت النشرة فى الليل جواد الريح مات
خر فى الميدان مقتولا ، وفى جنبيه مهماز جديد
وعلى غرته البيضاء فى الميدان مرت
يا حبيبى مركبات الاحذية
لم تزد بعدك الا الاحذية
وجواد الريح مات ٠

- ٩ -

لا تؤاخذنى فأن الساعة الحلوة
فى الميدان تبكينى كثيرا
فأنا أعبر للبهجة حد السيف يا حبى
ولم اعرفها
غير ان أقتل من أجل المسرة
وليكن من بعدنا العالم أجمـــل
وليكن شباكنا الموصد مفتوحا
على مد البصر
وعلى ناقوسنا الصامت يخضل القمر ٠

- ١٠ -

رجعت كل الطيور
ساعة المغرب يا حبى الذى يشتد فى لحمى
وقلبى لم يعـــد ،
بعد من رحلته الاولى الى الشمس ،
وينسى
انتى أعشق فى الليلة مليون حبيب

ثم لا أسلو .. ويزداد الاحبة
ثم لا أسلو .. ويزداد
ويزداد الاحبـــة
انها التاسعة الان لماذا
لم تعد يا طائر الشـــوق ؟
لماذا لم تعد ؟

محمد الشلطامي - ليبيا

حول الموقف الحضاري للأمة العربية

مع الأستاذ محمد جابر الأنصاري

كنا قد طرحنا في الجزء الاول من (كتابات) سؤالا عن الموقف الحضاري للأمة العربية ، هذا السؤال ـ في اعتقادنا ـ كان مدخلا لمناقشة وحوار بين الاتجاهات الفكرية المختلفة رغبة في التوصل الى فهم علمي واضح لأسباب تخلف امتنا العربية الحضاري ، فكان حوارنا الأول مع الاستاذ ابراهيم العريض ، ونحن هنا نتابع الحوار مجددا مع الأستاذ محمد جابر الانصاري ، آملين الاستفادة من آراء مختلفة أخرى تسهم في اضاءة هذا الموضوع ٠

● ماهو مفهوم الحضارة لديك ؟

□□ الحضارة كلمة كبيرة جدا ٠ ونحن الآن أمام طريقتين في الكلام ٠ اما أن نفتح باب الخطابة وتكر أمامنا تلك السبحة الطويلة من الكلمات « الكبيرة » كالابداع الحضاري والاصالة وما الى ذلك ، وبعدها ندخل في النظريات الحضارية من هيجل الى شبنجلر الى توينبي ويتحول كلامنا الى سرد ما في بطون الكتب من تعريفات للحضارة ومن عرض للنظريات الحضارية وهذا شيء يستطيع القراء الرجوع اليه في مصادره الأساسية ولا داعي لتضييع صفحات من « كتابات » في نقله اليهم ٠ أما الطريقة الثانية فهي ان نقول ببساطة ماذا تعني لنا الحضارة في حياتنا اليومية البسيطة وفي تفاعلنا المستمر مع عالمنا المعاصر الراهن ٠ سأختار الطريق الثاني ٠ الحضارة يجب أن تكون كائنا ملموسا نعيش معه كل يوم في صحونا وعملنا ونومنا ٠ ولأن اللغة العربية لغة خطابة من الدرجة الأولى فالخطورة أن يتحول الكلام عن الحضارة لدينا الى رسم صورة بلاغية للحضارة دون ان نتعرف اليها حقيقة ٠٠ دون ان نلمسها ونعايشها ٠ هذا محذور علينا تجنبه باستمرار ٠

من جديد ٠٠ الحضارة ، ما هى الحضارة ؟ أن أكون مثقفا واقف بين اختيارين : الاختيار الأول أن أكون سمسارا رابحا ، والاختيار الثانى أن أكون كاتبا غير رابح ٠ عندما أختار أن أكون كاتبا فهذه هى الحضارة ٠ عندما أختار أن أكون سمسارا هذه اللا ـ حضارة ـ عنـــدما تكون انت ، يا على عبد الله خليفة ، بين اختيارين : اختيار أن تصبح تاجرا ناجحا ، واختيـــار أن تصدر « كتابات » بكل ما فيها من عناء ٠ عندما تختار خط « التاجـــر » فهـذه اللا ـ حضارة ـ عندما تقرر اصدار « كتابات » فهذه ممارسة حضارية ٠٠ اختيار حضارى عندما يكون الموظف الرسمى أمام اختيارين : اختيار طريق الرشوة والاهمال فى العمل لتحقيق الثراء الشخصى على حساب الوطن ، أو اختيار العمل الجدى الأمين لتحقيق مصالح المواطنين ٠ أظن من الواضح هنـــا أى اختيار هو الحضارة ، وأى اختيار هو اللا ـ حضارة ٠

عندما يكون لدى البلدية أرض وتقف بشأنها أمام اختيارين اما أن تبيعها للتجار الذين يضغطون بالاغراء لشرائها أو أن تبقيها لتحويلها الى حديقة عامة لراحة المواطن ٠ هنا أيضا الجواب واضح ٠

ولننتقل الى أمثلة من نوع آخر ٠ عندما يكون محمد بن عبد الله النبى العربى بين طريقين : اما أن يستمر تاجرا من تجار قريش أو أن يعتكف فى غار حراء بحثا عن الحقيقة واستعدادا لسماع الوحى الأمين والقيام بأعباء الرسالة الخالدة ٠ هنا أيضا من الواضح أيهما حضارة وأيهما لا ـ حضارة ٠ تصور لو أن محمدا استمر فى عمله التجارى ولم يعتكف فى غار حراء ٠ أى شكل كان سيتخذه التاريخ العربى كان العرب سيصبحون طوال تاريخهم عبيدا لسماسرة قريش وتجارها ومرابيها ٠٠

وبالمثل ، كان بامكان الحسين بن علي البقاء فى الحجاز مكرما فى كنف بيت النبوة ، ومتمتعا بأموال الخلافة الأموية التى كانت مستعدة أن تدفع له مايشاء مقابل سكوته ٠ لكنه رفض هذه « الرشوة » التاريخية ٠ وقرر أن يقول: لا وأن يحول هذه « اللا » الى موقف استشهاد ٠ قد يسأل البعض ماذا حقق الحسين من نتائج سياسية محددة ؟ الجواب ان الحضـــارة العربية استعادت

الحياة مرة أخرى بدماء الحسين وسقط طغيـــان بنى أمية بعـــد مدة ليست بالطويلة · وكانت الثورة التى اسقطت هذا الطغيان شرارتها دم الحسين بن علي وصرخة « يالثارات الحسين » ·

وبالمثل ، عندما يقف ضابط اسمه جمال عبد الناصر بين اختيارين : أن يستمر ضابطا مستحقا للترقية في جيش الملك فاروق أو أن يفكر فى عمل ينقذ به بلده من فساد فاروق · كان بامكان ناصر أن يصبح « مشيرا » فى جيش جلالة الملك ·لكنـه خرج ليلة ٢٣ يوليو الخالدة وهو يحمل رتبة عقيد فقط ، وروحه على كفه ليعلن ثورة العرب ·· هنا القرار الحضارى واضح وضوح الشمس ·

ومن سيرة عبـــد الناصر نستطيع استخلاص مواقف حضارية خصبة وكثيرة · بعد الثورة كان بامكانه أن يحكم مصر حسبما يريده الغرب : الانكفاء داخل الحدود المصرية والتخلى عن الوحدة وفلسطين ، والتخـلى عن الريادة الحضارية فى الوطن العربى والعالم الثالث ، عبد الناصر جابه الاختياريين دور الحاكم المصرى المستقر المدعوم بقـــوى دولية غنية وقاهرة وبين دور الثائر الحضارى صاحب الرسالة بكل ما تقتضيه من تضحيات واستشهاد · وبالطبع فان عبد الناصر قرر اختيار دور الثائر لا الحاكم · هذا اختيار حضارى عظيم ·

من كل هذه الامثلة يتضح ان كل انســان ، كمواطن وكموظف وكمسئول وكقائد يتعرض دائما لموقف اختيار بين طريقين · طريق فيه التسامى والمجابهة والمعاناة والتضحية والمعنى التاريخى الكبير وطريق فيه السلامة والبعد عن تقديم أى جهد والانغماس فى اللذة الفردية والمصلحة الشخصية والاقتراب من التفاهة واللا معنى · وهنا يحتاج الانسان الى شيئين جوهريين لاتخاذ قراره · الاول توفر «وعى» فكرى عميق او «رؤية» نافذة لطبيعة الموقف الذى يجابهه ، ليعرف جانب العظمـة من جانب التفاهة فى الاختيارين · والثـانى توفر حس أخلاقى مرهف ليقرر الانحياز الى جانب الحضارة ضد اللا ـ حضـــارة · لايكفىأن تكون «واعيا» فحسب ، فهناك أفراد استغلوا وعيهمللدفاع عن الشيطان · يجب أن تكون أخلاقيا أيضا · اذن الرؤية الفكرية والحس الاخلاقى هما اللذان يقرران لنا أىجانب نختار فىمعركة الحضارة ضد اللاـحضارة · منهنا فالقضية

قضية ارادة انسانية · قضية معاناة ونضال وقضية اختيار ومسئولية · ودائما كل انسان وكل أمة فى موقف اتخاذ قرار فى كل لحظة من لحظات التاريخ · تأمل فى موقف الأمة العربية · هى دائما اليوم بين اختيـــار البقاء مجزأة تحت السيطرة الغربية ، وهذا هو طريق السلامة والتفاهة ، وبين اختيـــار فرض وحدتها رغم الاعداء وهذا هو طريق المعاناة والعظمة · ولكن عليها أن تختار، عليها أن تقرر · هى فى موقف الاختيار بين الاستسلام لاسرائيل وبين مقاومتها · هى فى موقف الاختيار بين المدنية السطحية الشكلية المتمثلة فى بناء الفيلات وشراء السيارات المرفهة وبين الحضارة الحقيقية المتمثلة فى التنمية الثقيـــلة ورفض الاستهلاكية والتحول الى سوق مفتوحة للغرب · هذه كلها اختيارات تنتظر ارادات تقرر وتختار · فالحضارة ـ با يجاز ـ اذن هى اختيار انسانى مسئول ، فكرى واخلاقى ، لموقف التسامى ضد موقف التفاهة فى كل لحظة من لحظات التاريخ ومن لحظات الحياة اليومية فى الوقت ذاته · وعلى ضوء هذا التعريف البسيط يتضح أن الحضارة ليست فى زيادة تبليط الشـــوارع وبناء العمارات والشقق المفروشة ، وليست فى لبس الأزياء الغربية والتحدث بلغـــة أجنبية فى حفـــلات الكوكتيل وليست فى زيادة عـــدد الشركات الاستهلاكية الاجنبية ، وزيادة عدد الفنادق السياحية (هل تذكرون كم كان عدد الشركات والفنادق السياحية فى بيروت) ، بل ان الحضارة الحقيقية ليست فى بنـــاء مجتمع صناعى استغلالى كمجتمع الولايات المتحـــدة الأمريكية · ان أمريكا مجتمع متقدم ماديا ولكنها ليست متحضرة انسانيا · فهى فى موقف الاختيار اختارت الاستغلال والاستهتار بحريات الانســـان من أجل مصالحها الذاتية · لقد انحازت لجانب التفاهة ضد جانب التسامى · فهى بهذا المعنى قوة همجية بربرية بالمعنى الانسانى والأخلاقى ، قوة معادية للحضارة السليمة التى يريدها الانسان · والذين يعتبرون الولايات المتحدة « اماما » لهم يسيرون على نهجه هم تلاميذ للهمجية الجديدة لااكثر · هذا ماعناه الكاتب الايرلندى «برنارد شو» عندما قال « ان الولايات المتحدة هى القوة الوحيدة فى التاريخ التى مرت من طور الهمجية الى طور الانحطاط دون المرور بطور الحضارة » اى أنها افتقدت

المعنى الانسانى الذى لا بد منه لمفهوم التقدم · لأن التقدم بلا أخلاق كارثة · هذه التحفظات كلها لا بد منها فى استجلائنا لمفهوم الحضارة ، لأن التشويه المسيطر على العقول العربية والزيف السائد فى الارض العربية جعلا من كل هذه المفاهيم المغلوطة للحضارة مفاهيم مرغوبة لمنع أية نهضة حضارية حقيقية فى مستقبل هذه الأمة ·

● ما هو الموقف الحضارى للامة العربية ؟

□□ انطلاقا من تعريفنا : الموقف الحضارى للامة العربية يجب أن يتمثل فى قرار اختيارها لما هو عظيم وحق ضد ما هو تافه ومزيف · للوحدة ضد التجزئة · للمقاومة ضد الاستسلام · للتنمية ضد الاستهلاك والبهرج · هذا كمبدأ عام · أما كتحليل تفصيلى للموقف التاريخى الراهن من عمر النهضة العربية فانى أود أن استشهد بالفقرة الا فتتاحية التى استهل بها الدكتور شاكر مصطفى كلمته فى الندوة الحضارية العربية التى عقدت بالكويت فى أبريل عام ١٩٧٤ · يقول : « لماذا تطلب وفاق العرب مع العصر كل هذا الوقت الطويل ، ودون كبير جدوى ؟ هذا السؤال المصيرى النازف كالجرح فى ضمير كل عربى ملتزم ، اذا كان ما يزال يأخذ يوما بعد يوم أبعادا مأسوية متزايدة فلأنه قد مضت على ارتطام هذه الامة بالحضارة الحديثة ومعطياتها وآلائها سنون بعيدة بعيدة · كتلة الأقاليم العربية مضت عليها الفترة الزمنية الكافية لتكون فى مستوى العصر وتكنولوجيته وفيضه الحضارى · معظمها ، على الأقل ، انطلق قبل الصين التى بدأت منذ ربع قرن · بعضها قبل روسيا التى بدأت منذ سبعين سنة · وبعض قبل اليابان التى بدأت منذ مائة سنة · ومع ذلك فهذه الأمم وصلت · كلها وصلت · بينما لم يصل أى اقليم عربى طليعى الى شىء بعد ·· مأسوية السؤال انما تنبع من احتمالات الأجوبة عليه : فهل وصلت الأمة حقا مرحلة الشيخوخة فهى الى الادبار والعقم الحضارى أم أضاعت الطريق أم ثمة من الأمراض المعقدة فى تكوينها العام ما يشل المفاصل أن تسير السير الذى يقتضيه ايقاع العصر تلك هى المسألة » · (انظر كتاب أزمة التطور الحضارى الصادر عن جامعة الكويت ص ٣٦) ·

·· نعم تلك هى المسألة ان أى تحليل يجب أن يشمل وينفذ الى بدء النهضة

العربية في مطلع القرن التاسع عشر · لا يكفى أن نتحدث باستمرار عن أزمة الشرق الأوسط وحالة اللاسلم واللاحرب فهذا مجـــرد عرض للأزمة الكبيرة المستعصية ، حالة اللاسلم واللاحرب فرضها علينا الغرب منذ مئات السنين ومازال يفرضها علينا الى اليوم لاستنزافنا ومنعنا من القيام بأى عمل تاريخى مشرف · علينا ـ أن نبدأ حربنا من أجل السلم الحقيقي ، سلمنا نحن ·

● كيف ترى امكانية تحقيق ذلك فى مثل وضعنا الحالى ؟

□□ هناك أشياء أساسية علينا أن نرفضها ، وأشياء أساسية أخرى علينا أن نتخذها ··

١ ـ أن نرفض صيغة الوفاق الأمريكى ـ السوفياتى (الذى هو امتداد لاتفاقية سايكس بيكو عام ١٩١٧) لان هذه الصيغة تفرض علينا وضعا حضاريا معينا هو وضع منطقة النفوذ المجزأة التى لاتملك من أمر مصيرها شيئا ، والتى لاتتحضر الا حسب حدود ضيقة مرسومة من فوق ·

٢ ـ أن نرفض الصيغ الشكلية للتضامن العربى السائدة هذه الأيام لأنها مضللة ومثل حقن المورفين · انها مضللة ممزقة تخفى مئات الخلافات العربية التى تهدأ اليوم لتنفجر غدا · لذلك فالتضـــامن العربى الراهن هو تخـــدير للشعوب العربية ونسخة أخرى من الوفاق الامريكى ـ السوفياتى ، ووسيلة لاستمرار فئات قليلة على حساب الأكثرية العربية ، فضلا عن كونه أداة تفريغ واحتواء لحركة الوحدة الحقيقية ·

٣ ـ ان نرفض منطق الكيانات الصغيرة المجزأة لأمتنا · فهذا المنطق هو الذى تراهن عليه القوى الكبرى لابقائنا فى قبضتها · ان الوحدة هى معركتنا الاساسية وكل من يرفضها هو عدو لنا يمينيا كان أم يساريا ·

٤ ـ أن نرفض أســـلوب البناء الاقتصـــادى المائع المستند الى الروح الاستهلاكية المترفة والترويح السياحى المستمر · هذا الوضع هو الذى تريده لنا القوى المعادية فى ظل كيانات التجزئة لاستنزاف خيراتنا وشل ارادتنا ·

٥ ـ أن نرفض أية ايدولوجية خارجية عن أرضنا وشعبنا رأسمالية كانت أم شيوعية ، مع تقبلنا الواعى والانتقادى الحذر لكل ما هو انسانى وتقدمى

دون الالتزام بمذهبية متقولبة · ان فكرنا يجب أن ينبع من تجربتنـــا العربية القومية وخصوصيتها وتطلعاتها النضالية والانســـانية ، مع التمسك بريادة التجربة العظيمة بمصر تحت قيادة عبد الناصر ، فكرا وعملا ، فهذه التجربة اجهضت لا لأنها خاطئة بل لأنها الطريق الصحيح الذى أرادوا ابعاد أمتنا عنه ، لتبقى مجزأة منكسة الرأس ·

□□ أما الأشياء التى يتوجب علينا أن نتخذها لأنها جوهرية فهى

١ ـ الحضارة الحديثة الصناعية والفكر العلمى الموضوعى المتفرع عنها لا بد لنا من قبولهما فهذه الحضارة الحديثة أعظم عمل فى تاريخ الانسان وكل من يقف منها موقف الخوف أو القصور أو الجهـــل يحكم على نفسه بالموت التاريخى كما حدث لنا عام ١٩٤٨ و ١٩٦٧ ان هذه الحضارة الحديثة (ولا أسميها الأوربية أو الغربية لأن هذه تسمية خاطئة فالاتحاد السوفياتى واليابان والصين كلها شريكة فى هذه الحضارة التى أفضل تسميتها الحضارة الانسانية الحديثة) ، أقول ان هذه الحضارة ـ التى علينا أن نعترف أنها بدأت فى غرب أوربا ـ تحوى قيما انسانية تقدمية لايمكن نكرانها · ومن المؤسف أن هذه القيم خالطها ودنسها السلوك الأوربى الاستعمارى والمـــادى الأنانى ، ولكن هذا السلوك مرض من أمراض تلك الحضارة وعرض من أعراضها ويجب أن نميز دائما بين الجوهر والعرض · أى أن نقبل «الغرب الحضارى» ونرفض «الغرب الاستعمارى » · وكل بنـاة الحضارة فى الوطن العربى ادركوا هـذا المغزى المزدوج وعملوا بمقتضاه · محمد على الكبير عندما أراد بناء مصر القوية فى قلب العالم العربى ضد التسلط العثمانى عمـــل على قبول الغرب الحضارى فانفتح عليه بكل قوة بالبعثات والمصانع والمعاهد ولكنه فى الوقت ذاته قاوم السياسة الاستعمارية الغربية فى الشرق العربى وأرسل جيوشه للشام والجزيرة العربية لتحـــريرهما من الأتراك والأوربيين معا · الغرب الاستعمارى أدرك بسرعة خطورة عمل محمد على فعمل على اجهاض تجربته فى مصر · وهكذا حـــدث التحالف الطبيعى بين الاستعمـــار الغربى والرجعيـــة العثمانيـــة التركية لضرب الحـــركة التقدمية الحضـــارية فى مصر · واعتقـــد

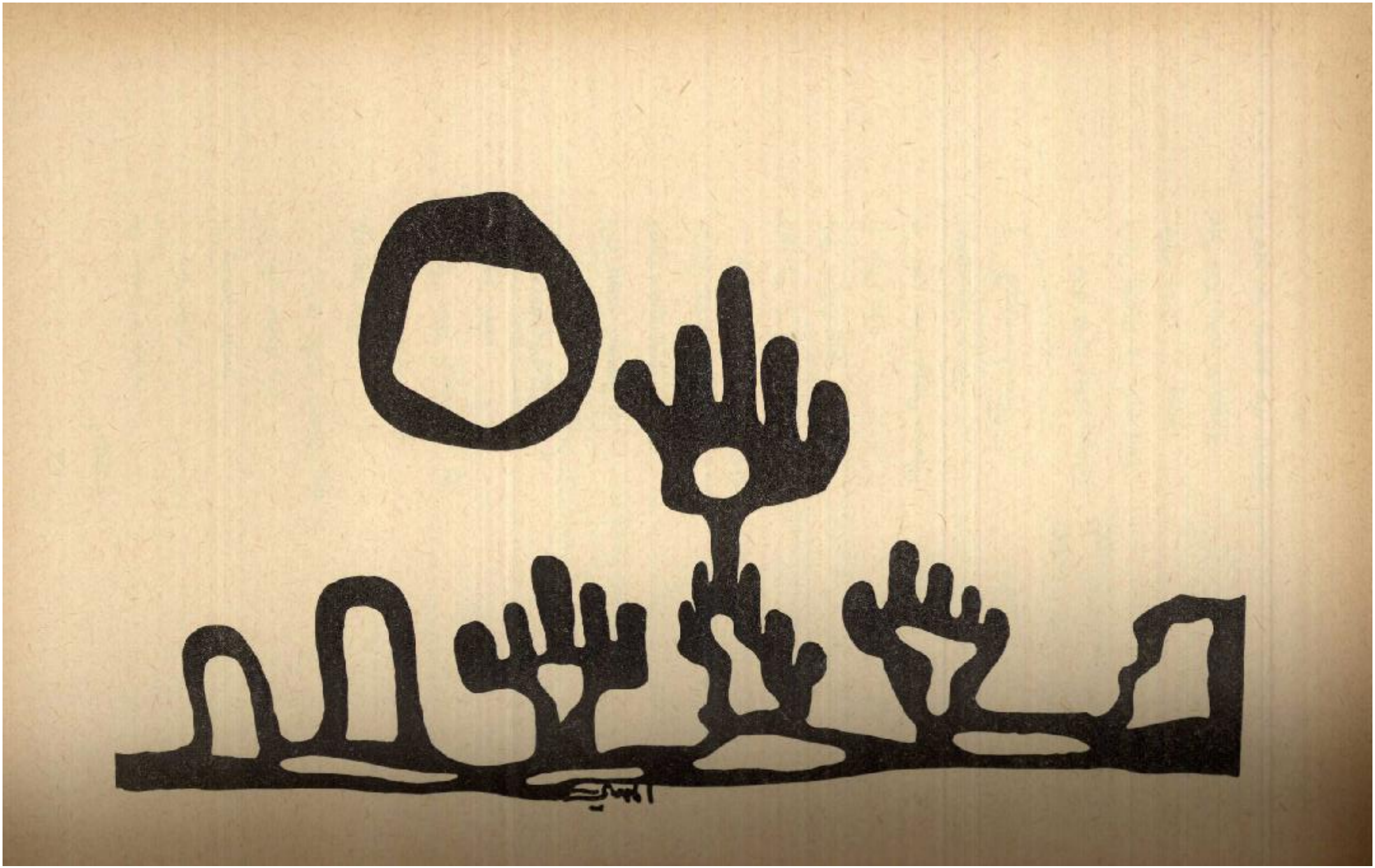
ان هـــذه الخطوط العامة لتاريخ محمـــد علي تشـــبه حرفيـــا ما حـــدث لعبد الناصر (يجب التـــذكر دائما ان الاتحاد السوفيـاتى جزء من الغـــرب بمعناه الحضارى) فعبد الناصر عمـل على قبـــول الحضارة الغربية بالتنمية والتصنيع واقتحام العصر بكل طريقة ، وفى الوقت ذاته قاوم الاستعمار الغربى بكل ضرواة · اذن هذا قدرنا الذى لامفر منه · أن نعمل على تحضير أنفسنا بسرعة وأن نقاوم السيطرة الغربية التى لا تريدنا أن نتحضر لنبقى أسراها · هكذا ترى أن معركة الحضـــارة تصبح فى النهاية عمـــلا سياسيا · والذين يتصورون أن الحضارة هى التمـــدن الشكلى أو قراءة الكتب الأكاديمية أو استيراد بضائع الاســتهلاك الحديثة واهمـــون ومزيفون · الحضارة نضال سياسى يومى · ومعركة الامة العربية معركة حضارية سياسية فىالوقت ذاته · وعندما يضع السياسى العربى لنفسه أهدافا حضارية يصبح سياسيا محترما ومقبولا · وكل سياسى هو فى أحد موقفين اما انه مع الحضارة او ضـدها · لا مواقف وسطية · الامام احمد حميد الدين كان ضد الحضارة · عبد الناصر كان مع الحضارة · هذان مثـــلان بارزان · ولكن يمكن تصنيف كل القادة السياسيين بهذا الشكل · والمعيار واحد : مدى العمل على قبول قيم الحضارة الحديثة ومدى مقاومة السيطرة الغربية فى وقت واحد · فأنت عندما تعمل على تحضير أمتك بجد سيقاومك الاستعمار واذا وقعت تحت سيطرته ، ولوكانت لديك أفـكار حضارية ، فستمنع فى النهاية من تنفيذها · وهكذا فلا خيار لك الا ان تتحضر وأن تقاوم معا · وينتج عن ذلك أن مسألة السلطة فى كل بلد مرتبطة عضويا بمسألة الحضارة ·· باتجاه التخلف أو باتجاه التقدم ولايمكن الفصل بين المسألتين ·

٢ ـ من الامور الهامة التى لابد لنـا من الالتزام بها مسألة تحقيق دولة الوحدة العربية على أســـاس التنمية الصناعية الثقيلة والتقدم الحضارى الشـــامل · يجب أن نفهم أن الحضارة لا تنشأ فى كيانات مصطنعة هزيلة الحضارات تريد كيانات كبرى لتنمـــو فيها · العرب فى ظل تجزئة عشائر

قراءة في كف فتاة

مازن حجازي

من خلف النخلة
مدت لى ..
يدها الحلوه
كرسالة حب مطوية
عطرها الشوق
وزهر الغاب
.....
من خلف النخلة
يانخل البحـرين
ياشاهد عدل لا يفنى
عبر الاحقاب
مدت لى كفا لا تلمس
من شدة رقتها
من ندرة تسليم الاحباب
كفا كالهمس
كنسمة وجد عابرة فى صيف
.. فقرأت الكف :
زمانا طويلا قضينا
.. زمانا طويلا



ورحلة عمر تساقط فيها الرفاق
على جزر الوهم والانغلاق
شباب احبوا ·· فماتوا
فراش تساقط فى عتمة الليل
جريا وراء خيوط الضياء ·

وطنـــــى

احببتك لكن ماذنبى
لو بحت بحبى يقتلنى صحبى
يا طيرا غرد
شق سكون الليل
وندانى من قلب العتمة
·· اتظل عواصم هذى الارض
مشانق تنصب للعشاق
وتظل ممالك هذى الارض
ارنا للقتلة والتجار !!

ســـــؤال

الام اظل بعيدا
يراودنى الجهر بالعشق ·· لكن
أخاف سيوف القبيلة
الام اظل غريبا
ادارى هواى وشوقى اليك
وبى لوثة خلفتها ليال
من الوصل والصد
·· ليال طوال
من العشق والخوف
والانتظار ·

قـــــرار

تظلين وعدا
·· وابقى مسافر
تظلين وعدا عزيز المنال
فاحترف الوجد والانتظار
احترف الحزن
اظل اجوب القفار
الوب بكل الموانىء
اهفو لكل شراع
ولا من يزف الى البشارة
ولكن على غير مايشتهون :
سابقى اجوب البرارى
واذرع كل القفار
سابقى
·· ولن أسأم الانتظار ·

مازن حجازى ـ قطر

فصل في رواية لم تنته

خلف أحمد خلف

شاعت فى خياشيمى الرائحة التى أحب ·· رائحة الشاطىء ·· غمست أصابع قدمى فى الرمل المبتل وانحنيت أقبله / من هنا يبدأ البحر ·· ضحكتها الجذلى عند مؤخـرة عنقى ايقظت على جسـدى آلاف الحبيبـات / أحسستها باردة ·· (لا حظت فى الصباح آثار اقدامى ذاهبة الى الشاطىء ولم أرها عائدة فتوقعت رؤية جثتى حيث انتهت الآثار تراودها الموجات) ـ

سحبة من يدى و ·· هو و وب فجاءت بكلها فى حضنى / ضحكة صافية دخلت مع السماء الخالية تماما من الغيوم ·· عبثت يداى ·· صرخت

ـ ماذا تفعل ··

ـ اريحك منه ··

ـ ليس الآن ؟ ··

لم لا ؟ ··

بدا أنها لا تملك ردا فضحكت ·· فقط ضحكت ثم قامت وأخذت تجرى مبتعدة ·· اصبحت تناوشها المياه حتى ركبتيها ·· تأملتها لحظة ثم قمت ·· هى قذفت بفستانها وكنت اعلم ان لا شىء غير فسـتانها ·· فخلعت ما البس ورحت أركض ·· البحر يحتويها ·· يحتوينى ·· الشمس فى المغيب فى الذهن بل هنا ـ وضرب بيديه على صدغيه ـ ستكون متعبة ، فظيعة ·· وانت لم تخلق للمشقة ·· ستود لو تقدر لك العودة ـ صمت لحظة ـ انى اعرف عنادك ·· قد

تصر ولكن ستبقى تعيش على امل الفـــكاك ٠٠) آه أيها الابعد الابله ٠٠ أين تكون الآن)

أمسكت يدها وسحبتها ٠٠ هو ووب ٠٠ جاءت بكلها فى حضنى / ثدياها صلابة لينة تدغدغان صدرى ٠٠ ينثران على كامل جسدى تلك الحبيبات الالهية (المرة الاولى دائما مختلفة ٠٠ هه !) فى كل مرة أحسها كما المرة الاولى ٠٠ تراخت وتركت لمياه البحر ، الذى تحبه ان تطفو بها ٠٠ راح جسدها يخرج من العمق ٠٠ بياضه يبين ويشع فيعشى عينى المندهشه ٠٠ بدأت تعلمنى ما أفعل : فقط عليك ان تثق بانه لن يغدر بك كما يشاع ٠٠ صاغت لى يدها وسادة فراح جسدى يخرج من العمق ٠٠ (انتشاب فى درجة اليأس ليكن ٠٠ لم أضع الثورة الا اخيرا فى سلم الأوليات ليكن ٠٠ لكن ما هو فعلى الان ٠٠ وهذه الثورة من هم وقودها ؟)

كركرت ضحكا وتملصت من يدى المشبكتين حـــولها طوقا ٠٠ وراحت ترشقنى بالمـــاء تصفعنى به لكنى أتقدم ٠٠ توقفت واشـارت لى ان اسكت ٠٠ فسمعنا هدير طائرة قادمة ٠٠ فجـأة ؟ ! ٠٠ ـ هـــذه الفجأة ما عادت كذلك عندنا ـ ٠٠ خرجت أجـــرى من الماء الى أقرب كهف ٠٠ صرخت بى : ـ لا تخرج من الماء ٠٠ عـــد ٠٠

لعلها قالت اكثر ٠٠ لكن دوى الطائرة ولهاثى فى ركضى ٠٠٠٠ ركضت ٠٠ تعثرت بثيابى الملقاة وانكفئت على وجهى ٠٠ دخل الرمل خياشيمى فالتهبت مرحبة به ، أما هو فبدا فاتحا ذراته المنسدة دوما ٠٠ سمعت صـوتها (كانت تكركر ضاحكة ويدى تعبث) قريبا ظلها يمر على ٠٠ وجه الطيار الذى لا أراه يضـحك وهو يرى انكفـــاءتى ٠٠ يدرز الارض فتمـر الـدرزة على ظهـــرى وانتفض مرات ثم اسكن فتسكن كل الاصوات من حولى ٠٠ حتى كركـــرتها لا اسمعها الان ٠٠ (بدأ زبد البحر يتجمع ويشكل قاربا أركبه ٠٠ لا بأس ان كان مصرا على دغدغتى مادام يحملنى ويتجه بى صوب المكان الذى اريد ٠٠ اليد الممتدة على طول الافق اشعرتنى بالامان ٠٠ هكذا لن يستطيعوا عبـــور الافق مثلنا ٠٠ زبد البحر أخذ يرغى مشيرا الى أن أهدأ ولا أخاف ٠٠ نكست له رأسى

فجـاء يغسلها لى وأحسست بالصمت يشـمل ذرات الرمل والموج والصخور وفتحات الكهوف افواه للدهشة .. لاح لى الخاطر ثم واصل حتى غمرنى : هذا العالم الحبيب لن ينخدع بعد اليوم ولن تنطلى الاكاذيب والوعود المعسولة لاعداء الانسان .. فقد بدأت النيران تحرق كل حبـال الكذب والتدجيل .. اطمئننت الى هذا الخاطر .. واغمضت عينى المغمضة ..)

تجىء قدماها هسيسا حبيبا .. تقف عند رأسى تنحنى تمسح بباطن كفها على صدغى الملتهب فيهدأ .. أرفع لها عينى فتمد لى يد الافق الطويلة (شهقت اذ نظرت .. كانت حمامة تهدل بحزن فى القرب) قمت .. التفت الى حيث كنت منكفئا : لا زالت هناك ثمة جثة تشبهنى تماما ـ لا ليس تماما فانا لم اشاهد نفسى فى مرآة منـذ فترة طويلة ـ لكنها لم تعلـن الدهشة وانما مدت يدها والتقطت يدى المدلاة وبدأنا نمشى تاركين الجثة مكانها دونما التفات .. وبدأ يغزونى احساس بالنعومة الفائقة .. والصـفاء .. احسست ان جسدى قد تقشرت عنه بشرته الاولى واكتسى بشرة جديدة ناعمـة رقيقة .. مما جعلنى آخذها وأمررها على جسدى العارى لتشاركنى احساسى بالجدة الفائقة التى لبستنى ..

يصدر قريباً عن دار الغد

تداعيات ا.ص. في الغابة الفوسفورية

أمين صالح

رواية

طقوس الحب

حمدة خميس

لعينيك الراحلتين بأودية الوجد ، اقيم طقوسا للرقصة في نهر جنوني ٠
امتص لهاث أساك المتبقى فى قاع النشوة ، ادعوك ، تعال ، أحن ٠
لا تقترب الآن ، أخاف عليك حنينى سيف ، لا يعرف فاصلة فى زمن الحب ٠
فى وجهى قنديل للرغبة ، اعصار ، يفجؤنى صوتك ، اتحشرج ٠
هل تأتى ؟!

○○○

سكنتني أنياب النار
(قلت استريحى ، بكيت لم أسترح)
شوقك مسكون بالحد الفاصل ، لعق الملح جـــروحى ، لوحت مناديل الصمت ، تطاولت ،
نبتت أضراس الحب ٠
جسدى فاتحة النقمة ، مجداف مغترب ، خاصرت يقينى ألقتنى فاصلة الحلم ٠
رحلت ارضى تركتنى مفتاحا يلقطنى الحب ، يمسح صدئى
خبئنى فى زهرة عينيك الراحلتين بأودية الوجد ٠

○○○

١ ـ أنهارى حلم مطلق
٢ ـ أدفء وجعى
١ ـ لا املك فاصلة البدء

٢ ـ جسدى بدء الاحلام ، سفر فى ناصية الحلم ، وقت ،
فى جسدى تعتنق الانهار ويأتلق البحر ٠
١ ـ جسد ، تابوت ، رائحة القىء الوثنى
هل أنشج فى الصخر صلاتى
٢ ـ فى جسـدى بركان الجـوع ، طرقات تكتظ ، يتوالد فيها الاطفال ،
مزامير نبوءة !

○○○

خطواتى تبتعد الآن ،
قرأت بكفيك المتقاطعتين اشواق النهار ، ركضت اليها ،
طوقنى وجع العشق ٠
كتبت لى نجمتك الولهانة (فلنعدو معا)
تراجعت اشق لاقدامى عن دربك دربا
اغتسلت فى النار فها نحن معا
تبعدنا افياء الغفوة
نستلقى فى الدهشة
نبكى اولا نبكى
نضحك اولا نضحك
لكنا نرقص فى الوقت المزهر .

○○○

ليس لى ان اعبر الرغبة القاك على جزر السنين المطمئنة
ليس لى ، هذا زمان ماتت الساعات فيه ، واقف ، صحراء لايؤتى الأجنة
وأنا فيه استحالات الهوى
شهوة تكسر فى الصخر أو الخنجر أو ٠٠٠٠
عوسج ينبت فى الطين ، وهذا الطين ترحال الى وجد الاجابة .

○○○

كنت تغرينى فأدعوك اعتناقا ، فوق جسر الزمن الواقف نمشى
لزمان نخلق الآن جسورا

يعبر الاطفال والضوء عليها
نتلاقى عند منحى القبلة المزدهرة ٠

○○○

غدرت بى مدن الوهم
ولكنى استللت الخنجر المشمس ، عانقت يقين العشق أسرجت حصان الحب ،
كى يعدو وفى صهوته شوقى وصحو المدن المعتقة ٠
وأتاني وعد الامطار فى وقت زياد
ضاحكا فى الشجرة
راكضا كالضوء

هل نقرأ معـــا ؟

سفر التكوين أو سفر زياد ؟!
تتساوى الآن ، والآن سطور البدء تخضُّ على خطو الطفولة ٠
لعينيك المتوحشتين بضوء الدهشة ، يحتفر الحب جذور الشوق بواحاتى سكونى
أتضوء عند لقائك قنديلا يشربه الزيت ، واركض فى مدن الماء فألقاك عليهـــا
نيلوفر يحرسها ، أو جدول عشق ٠

○○○

حفرتنى أمى نهرا فى حنجرة الحب
نسجتنى خيطا فى الثوب على جهة القلب
اعتنقت لهفتها ،
خافت ان أجرح أو اكسر
لكنى كسرت الثوب ، دخلت الرغبة ،

أيقنت بأنى خنجـــر .

○○○

مطاردة غربتك المعزولة فى الجدران
مطاردة وقفتك المعزولة فى الجدران
هل مرغت وحوشك بالسوط ، وروضت اظافرك المغروسة فى جسد الخذلان
فلنأت معا كى نعشق فى الشمس

وندخل فى الفعل
فقد صوحنا زمن الوقفة
وانتهك الانسان ·

حمده خميس

أحدث الأحذية المريحة فى البحرين

أحدث موديلات الأحذية الانجليزية من شولز .

نعال شولز صممت خصيصًا لكى تشعر أقدامكم بالراحة التامة .

انتهزوا الفرصة واستشيروا بالمجان خبير العناية بالأقدام .

لكافة الاستفسارات إتصلوا بـ :

صيدلية الجشي

تلفون : ٥٤٥٢٤

شارع الخليفة - المنامة - البحرين

المصابيح الزرق

المعادل الموضوعي لحياة وفكر حنّا مينه

عبد الحميد المحادين

من العسير جدا أن ندعى العدل اذ نخضع المحاولات الفنية الرائدة ، أو طلائع الانتاج ، للقواعد الصارمة، أو لنقل لنظريات النقد الصارم ، تلك النظريات التى استقرت أو ترعرعت فى بنيات أعرق فى المضامير التى نحن بصددها أو أن نحمل أدواتنا العصرية المتطورة التى تتناضج يوميا وتتراجع الى الماضى لنقتنص من هنا أو هناك عملا أو عملين ، ونهجم عليه أو عليهما لنكشف عن نقائصها ، وليس هذا ما نقصد اليه بطبيعة الامر ، ولكن ما نقصد اليه أننا اذ نتناول عملا من أعمال الفن سنحاول أن نناقشه فى اطار ظروفه التى تفاعل فيها ، غير متجاوزين المعقولية ، متجنبين المفاخرة بالخروج به الى أمور بعيدة عنه ، خارجة عن اطاره الزمانى والمكانى ٠

هذا الموقف نقرره ونحن بصدد الحديث عن المصابيح الزرق للكاتب السورى حنا مينه ٠٠ هذه الرواية التى استهدفت لاكثر من دراسة ونالت اهتماما كبيرا ولم يخل ذلك من مبالغـــات فى الوقوف معها أو ضـــدها ، ولذا فمن العدل قبل التعرض لدراستها أن نلم المامة خفيفة بظروف نشأتها الاولى زمانا ومكانا وبيئة ٠ ان الاهمية الاولى التى تكتسبها هـــذه الرواية لا تجيء من جـــودة فى تقنيتهـــا ولا تجيء من تفوق فى وسائل حنا مينه الفنية ، ولا تجيء من خلال تجربة فريدة أو رائدة فى التعامل مع اللغة ، ولا حتى من قدرة على المزج بين العامية والفصحى ولا من خلال رؤية مستقبلية ذات دلالات بعيدة ، ليس من أجل أى شيء من هـــذا أبدا ، فهى فى هذه المضامير ومن خلال هذه الجوانب عادية جدا بل تصل أحيانا

الى ما هو أصل عادى ، ولو اننا عرضناها لنقد صارم ـ الآن ـ لا تثبت لشيء من هذا مطلقا ، خاصة وأن روائيين عربا وصلوا فى هذه المجالات أبعادا لا تحسب الا فى الآداب العالمية ٠

ولذا نسأل من أين اكتسبت المصابيح الزرق أهميتها ؟ والاجابة عن هذا السؤال تكمن فى شقين :

الاول : أنها رائدة ، والريادة بحد ذاتها جانبا يستأهل الاحترام ، ويستحق التقدير ، وجدير بالاعجاب ٠٠ لان قبسا يشق صدر الظلام أعظم من آلاف المنائر عندما تكون الشمس ساطعة ، والارادة التى تتطلع الى الخطوة الاولى بجرأة أروع من خطوات حثيثة عندما يكون الطريق ممهدا ٠ والخطوة الاولى مهما بدت مضطربة مترددة غير واثقة أو متيقنة ، الا انها تبقى الخطوة التى لابد منها لرحلة المليون ميل ، وجاءت رواية حنا مينه ٠٠ « المصابيح الزرق » فى نطاق هذه الخطوة الاولى فى الرواية العربية الواقعية ، ونقصد هنا الواقعية حسب المفهوم اللفظى المجرد لها ، وليس الواقعية الفنية التى تطورت فيما بعد ، الواقعية التسجيلية دون تعقيدات مذهبية ، فهى الواقعية وكفى ؟ ولنقف قليلا عند واقعية حنا مينه فى المصابيح الزرق ٠٠ فهى رواية لا تفسر لنا الحياة ، ولا ترتب الواقع ترتيبا جديدا ولا تخلقه من جديد متكاملا ، ولا تضغطه ولا تعلله ولا تصفيه ، فهى رواية تنقل الاشياء كما هى ، ولا تعيد ترتيب الاشياء ٠٠ ولذا كان على حق كل الذين اتهموا حنا مينه بالفهم الساذج لمدرسة الواقعية الاشتراكية ، حيث أن الواقعية الاشتراكية لا تحدد من خلال التزامها المباشر بصياغة الواقع فحسب بل هى تتجاوزه بالانتقاء والارتقاء ، والاعداد المستقبلى والتهيئة له ٠٠ ولذا جاءت واقعية حنا مينه فى المصابيح الزرق ساذجة الطابع ، ميكانيكية الولادة والنمو ، فوتوغرافية التصوير ، نقلت الواقع نقلا صوريا دقيقا بحدوده الضيقة والآنية ، ولم تتمثل الواقع تمثلا ثوريا وانسانيا ٠ وتكشف عن بواطنه ، ومكامن الحركة والدفع فيه ، بحيث تتجه به الى المستقبل اتجاها بنائيا ٠

وربما كان السبب فى سطحية فهم حنا مينه للواقعية ، أن مفهومه تكون من ممارسات يومية مع الحياة ، لا من خلال استيعاب التجربة الانسانية وتطور

المدارس الادبية والفنية فيها ، وهذا مرده الى الثقافة التى تلقاها ، ومعايشته للاحداث اليومية ، والى ارهاصات الفكر الثورى الذى ابتدأ فى أكثر من مكان من الوطن العربى قبل وبعد الحرب الثانية ·· وكان على شكل لمسات ولمحات عميقة أحيانا وساذجة أحيانا أخرى ·· ولما كان الكاتب قد عاصر هذه الارهاصات المبكرة جدا فقد استطاع أن يلتقط منها بعضها ويتجاوز البعض الآخر ·

الثانى : أن المصابيح الزرق ولدت فى وقت من تاريخ تطور الوعى العربى السياسى والاجتماعى ، له سمات مضطربة ، فجاءت توافق ذلك ، وقد كان حنا مينه يهدف ـ أو هكذا نستنتج ـ أن تجىء روايته مصورة لهذه المرحلة من الوعى، متفقة معها ، فجاءت سجلا لها ، وجاءت بيانا موجزا لمرحلة كاملة من مراحل الفكر القومى والسياسى والاجتماعى فى سورية ·

بعد الحرب الثانية ·· بدأت الحياة السياسية العربية تضطرب اضطراب المخاض ، وتتألم آلام الولادة ، وينعكس على سطحها لمسات ولمحات خفيفة مما يجول فى الاعماق ، ولعل الراصد لهذه الهزات الخفيفة لا يدرك الاضطرابات الكامنة فى العمق ، ولكنها على أى حال تدل عليها ، مهما كانت تلك الدلالة جانبية ، فكتب حنا روايته معادلا أدبيا موضوعيا لهذه المشاعر ·· فجاءت مصورة تلك المشاعر فاستطابها الكثيرون ، فنالت من الاجلال الكثير ، ونالت كذلك المزيد من الاهتمام والاعزاز ، وصفقوا لها ، غير مدركين بطبيعة الحال أو غير عامدين للادراك أنها رواية عادية جدا ، وانها ليست فتحا فى عالم الرواية العربية ، متركزين على الجوانب التى تعادل أشخاصهم أو أفكارهم أو مواقفهم ، ولذا حظيت باعلام قلما حظيت به رواية من جيلها ··

هذا جانب من جوانب الرواية ، أما الوجه الثانى فهى الامور التى تخللت نسيجها ، وتدخلت بشكل مباشر أو غير مباشر فى بنائها وأحداثها ، ومواقف الابطال فيها ·· أو لعلها تدخلت فى فكرهم وأقوالهم وأفعالهم ·· وهذا يقودنا بلاشك الى أن نتطرق ولو قليلا لامور عامة تتعلق بالرواية من حيث هى فن ، عل هذه الامور تعيننا على مزيد من الفهم والدراسة ··

وقبل أن ندخل الى عالم المصابيح الزرق ، أود أن أذكر أن الروائيين العرب

فى باكورة نهضة الرواية اعتمدوا على الاحداث الجاهزة ، أو النصف جاهزة حيث لم يكونوا وصلوا بعد الى مرحلة الانتقاء والتصفية ، فاتكأ الروائيون على التاريخ فترة ليست قليلة ، ثم فى اتكائهم على المجتمع مروا بعد ذلك فى مراحل أولاها الاتكاء الفوتوغرافى المحض · ثم فى مرحلة تالية لمرحلة الفوتوغرافية أو مختلطة بها ، هذا أدق ، مزجوا الحدث الجاهز بالصورة الجاهزة ، وهو أن يوظف الروائى حياته توظيفا روائيا ، فتكون الاحداث سابقة عمليا على الفن كما تكون الافكار كذلك سابقة عمليا عند بعض الروائيين الذين يروجون لفكر معين ، ارتأى الروائى أن يجعل فنه أداة دعائية ، تروج لفكر من الافكار ·· وهذا يتم بأن التصور السياسى المسبق ، والاحداث الجاهزة ، تمتزج معا ويختار لها معادلات موضوعية من الحياة ، تنقلها وتصورها وتبين خـــلالها ما كان كامنا خلفها ·

ليس هناك من اعتراض على التصور السياسى والفكرى ، بل ذلك ضرورى الى حد يجعله أساسا خلاقا فى الاعمال الفنية ، وليس هناك من اعتراض على كون الروائى ذا رؤية سياسية معينة ، فهذا أمر له فيه مطلق الحرية ولا يجوز لاحد أن يتدخل فيه من قريب أو بعيد ، لكن السؤال يبقى الى أى مدى يجوز للفنان أن يجعل فنه شعاريا دعائيا ، يمكنه أن يفعل لكن بالتأكيد يكون ذلك على حساب فنية الفن وأصالته كفن ، وهذا ينطبق على الرواية تماما ، فالرواية ليست شيئا يصنع خصيصا لاداء وظيفة محددة من قبل ، ان الرواية لاتستخدم فى عرض أو ترجمة أشياء موجودة مثلها ، وخارجها انها لا تعبر ، انها تبحث ، وما تبحث عنه هو نفسها ·· وحل هذه المعادلة ، معادلة الفكر الســياسى المسبق ، والعمل ، الفنى ، يمكن أن تحل فى عملية استبعاد المباشرة والتقريرية أساسا من البناء الفنى ، وليكن التصور المسبق جزءا من الارضية التى تنبت فيها الاعمال الفنية فتجدها أعمالا فنية تنمو فى تربة ما ، ويبــدو عليها طعم تلك التربة ومن خلال تذوقنا لها وتعرفنا عليها ·· وببساطة لا يجوز أن يقول الروائى « أنا اشتراكى » ولكن علينا أن نجد فى فنه ما يخبرنا أنه اشتراكى بالفعل اذا نجح فى خلق فن يتضمن التزاما فكريا فى نطاق الفن ، بعيدا عن الشعارية ، ولا يكون منشورا سياســيا دعائيا ·

وهنا نطرح سؤالا هل الفن مسألة اقناع أو قناعة ؟!! أو هو لا هذا ولا ذاك، فى يقينى أن الفن ينطوى على هذه الاشياء انطواءا خفيا ، هو اقناع وهو قناعة وهو لا قناعة ولا اقناع ، هو فن ، هو تصور ورؤية وانتقاء ، والرؤية لها أكثر من جانب ، والتصور له أكثر من دلالة ، والانتقاء له أكثر من مبرر ·· فالفن هو الامور جميعا هو الانسان من لحظة ما ، فى موقف ما فى مكان ما !

وقد يجد الروائى شخصية جاهزة فى المجتمع أو التاريخ ، لكن الفن له منطق خاص يختلف عن أمانة التاريخ ·

« الروائى يختار شخصياته من الواقع ، ويصور من خلالها انفعاله بهذا الواقع وجمع أشتات ما لا يجتمع فيه عادة ، وتصفية ما لا يصفى عادة » ·

لا أدرى لماذا نبتعد ونحن نحاول أن نقترب ولماذا نقترب ونحن نحاول أن نبتعد ، ما الذى نريد قوله ، الحق أننا حتى الآن ما قلنا شيئا ، عن السؤال الاساسى الذى لم نطرحه بعد وهو :

حنا مينه وظف حياته وذاته (كحدث جاهز) وأفكاره المسبقة كمركز انطلاق فى روايته المصابيح الزرق ، فهل هذا صحيح ؟! وهل هذا جائز ؟ وهل هذا موافق للفن الروائى ؟! وهل هذا مصادرة على المطلوب ؟!!

وللاجابة لابد من طرح السؤال التالى : الى أى مدى عمليا يستطيع الروائى أن يوظف ذاته ، وحياته الشخصية فى بناء روائى ، وهل يمكنه أن يقدم شيئا فنيا راقيا ؟ !!

فى الفقرات السابقة المامة خفيفة حول الموضوع ، ولكن لابد من الاضافة أن الكاتب الروائى شأنه شأن أى فنان لا يمكنه الا أن يلمح ذاته وأن يرى نفسه فى أعماله الفنية أو الادبية ، ولا يمكن للفنان أن ينفصل تماما عن محوره الذاتى أثناء دوراته ، حتى فى الانتاج المصطلح على تسميته الموضوعى ، كالقصة والمسرحية ! فالاديب والفنان لا يمكننا الا أن نجده بشكل أو بآخر فى انتاجه قد يطل علينا من زاوية مظلمة ، وقد يطل من نافذة ظليلة ، وقد نلقاه مواجهة ، لكننا على أى حال ملاقوه دائما ، ولن نحتاج الى بحث متقص أحيانا ونحتاج الى ذلك أحيانا أخرى ، لكننا سنلحق بالفنان فى فنه ونعثر عليه ·· ان تواجد الفنان

فى فنه أمر لا يحسب للفن ولا يحسب عليه من حيث المبـدأ ، فالمقياس ليس هو التواجـد أو الظهـــور أو التدخل أو التداخل ، وهذه جميعها ممكنة جدا ، بل وواقعـــة وحقيقة ، ولكن المقياس هو المعايير الفنية فى الاشـــياء ·· الى أى مدى كان موضعه فى المعمار ملائما ، أو كان منسجما فى التيار الكبير ، ومع الوضع الكلى ، هل هو فى صميم البنية الفنية والفكرية ، أو هو عبارة عن شىء ملصق هنا وهناك ، دون وظيفة فنية أو وظيفة فكرية ، هل هو مقحم اقحاما دون وظيفة ودون قيمة ؟ !!

كثيرون من الروائيين كتبـوا روايات كانت هم ، أو كانوا هى ، لا فرق أحداثها من حياتهم مباشرة ، ووقائعها من خط تفاعلهم مع الحياة ، وضمنوها مواقفهم بالذات ، فكرا وعملا ، لكن ليس المهم أن نجـــد الروائى مباشرة أو لا نجده بل المهم كيف وظف وجوده أو غيابه فى العمل الفنى وكيف استطاع أن يقـدم لنا ما أراد تقـديمه ، أو الى أى مدى جاء ما قدم متكاملا فنيا خاليـا من الملصقات والزوائد والنتوءات ، وهى عادة العيوب التى يقع فيها الروائيون ، ومن حيث يظنون أنهم يثرون أعمالهم فيصيبونها اصابات قاتلة ، أو منهكة على أحسن النوايا ····

وعادة يكون تواجد الفنان فى فنه أكثر وضوحا فى باكورة أعماله لان ذلك يسهل له التعـامل مع الفن ، بالحدث المتوفر ، ويكون الاديب نفسه هو الحدث وحياته تسلسل هذا الحدث ·· وتشعبه ونموه من هذا كله نتقدم لدراسة المصابيح الزرق لحنا مينه ·· ولن نستطيع الاستخلاص الا اذا استقصينا حياته الشخصية والمساحة التاريخية والاجتماعية التى تصورها روايته ، وهنا نلجأ الى تجميع اشتات حياته الاولى ، حتى تكتمل لنا صورة من هذه الحياة الشخصية أو نكاد ، ونلم المـامة خفيفة بتلك المرحلة من وعى الامة العربية ، والشعب السورى بشكل أخص ، ابان الزمان الذى تغطيه الرواية ، هذه قد تعيننا على متابعة حنا مينه من خلال بناء روايته البكر المصابيح الزرق ، لنجد انه كان يستبطن نفسه وذكرياته وهو يقدم لنا (فارسا) بطل « المصابيح الزرق » ·

ومن ملاحظة ابرز منعطفات حياة حنه مينا التى تترك اثرها عادة فى حياة الانسان اذا تعرض لها ، فاننا نلاحظ انه ولد سنة ١٩٢٤ في مدينة اللاذقية لاسرة

فقيرة جدا ، شأن عشرات الملايين من العرب ، وكان وحيدا بين شقيقات ونزحت هذه الاسرة الى السويدية من لواء الاسكندرونة ، ثم الى الاسكندرونة نفسها ، وبعد الاستيلاء على اللواء عادت الاسرة الى اللاذقية ، وكان حنا وهو فى الثانية عشرة من عمره قد عمل فى ميناء الاسكندرونة يدفع عربات البضائع وعندما اضطرتهم ظروف احتلال اللواء الى العودة الى اللاذقية ، كان عليه أن يعمل ليوفر للاسرة دخلا فوق ما كان يوفره أبوه بائع الحلوى المتجول من دخل متواضع فمارس حنا بعض المهن البسيطة التى لا تحتاج الى تقنية ، مستخدما فى دكان بقال مرة ثم عاملا فى صيدلية ثم صانعا عند أحد الحلاقين ، ولم يصرفه الموسى والمقص عن اهتمامه بالمطالعة والتثقيف الذاتى ٠

وكشاب ، لا يعمل أى عمل ذا بال ، وليس يشغل مكانة يخاف عليها ، ويخشى أن يفقدها ، فكان نتيجة لذلك فى طليعة أى أعمال جماعية تعبر عن التمرد أو الرفض بشكل أو بآخر ، وكان يشارك فى الاهتمامات اليومية شأنه شأن أمثاله من الشباب ، ويشارك فى المظاهرات وقد ذاق طعم السجن فى شبابه ، ويحدثنا فى مقدمة (الشراع والعاصفة) ٠

لقد كان السجن المعلم الاول لى ، لقد قرأت كثيرا من الكتب ، وكنت أرتعش أمام كل كلمة جديدة ، وكان سجين مثقف يشرح لى ما فى الكلمات الصعبة وكنت أبكى من الفرح ٠٠

ويورد لنا فى موضوع آخر أنه قابل صديقا من أصدقائه كان قد سافر الى ليبيا متطوعا مع الحلفاء ضد النازية خلال الحرب الثانية ، وقد كانت حصيلة حنا من الثقافة المنظمة الرابع الابتدائى ، فى وطن يحتله الفرنسيون ٠٠ وهذا لاشك يفسر لنا شكل الثقافة التى أقبل عليها فيما بعد ٠٠ فالذين لم ينالوا ثقافة منظمة عالية ، ويطمحون الى ذلك ، نجدهم يقفزون من خلال التثقيف الذاتى ، ولعلهم يميلون الى الثقافة الاكثر تعقيدا أوغرابة ، ليعوضوا خلالها الشعور بالنقص الذى ربما يتحسسونه فى فترة من الفترات ، وليفرضوا ذاتهم عن طريق هذه الثقافة الرفيعة على المجتمع والحياة ٠٠

هذه هى المعالم البارزة فى حياته ، مولده ، النشأة ، الفقر ، السجن ،

أحلام الهجرة ، الوحدة بين بنات مما جعله يستأثر بعطف وحب والديه ، التنقل فى أعمال كثيرة ليس بينها عمل رفيع ، الهجرة الى اللواء ، ثم الخروج منه ، التثقيف الذاتى بعيدا عن الثقافة المنظمة ، التفاعل بالحياة تفاعلا متألما ..

ومن الجانب الآخر لو تصورنا الحياة الثقافية والسياسية والاقتصادية فى فترة ما قبل الحرب الثانية وخلالها ، فى الوطن العربى وفى سـوريا بالذات ، نجدها حياة تتسم بالارهاصات السياسية والفكرية من جهة ، وبالصدام المباشر بين الشعوب والمستعمرين ، المتواجـدين على تلك الارض مباشرة ، ويفرضون وجودهم عليها .. فقد كانت سوريا تواجه الاحتلال الفرنسى ابان هذه الفترة ، ولسنا بطبيعة الحال نعدو الحقيقة اذا قلنا أن الشعب السورى يعتبر فى طليعة الشعوب العربية وعيا واحساسا قوميا ووطنيا ، فاتخذت العلاقة بين السوريين والفرنسيين طابع الصدام المباشر ، لكنه صدام غير متكافىء عمليا ، شعب أعزل، وجيش مسلح ، فكانت المظاهرات هى التعبير الوحيـد ، أو هى المظهر الوحيد الذى يمارس الشعب من خلاله المطالبة بالحرية والسيادة والجلاء .. وقد كانت تتطور أحيانا الى صدام واشتباكات يقع فيها الجرحى وربما القتلى ، ويذهب الى السجن من يذهب ، وتهدأ الفورة وتأتى فورة أخرى وهكذا ، أى أن الكفاح ما كان نضالا مسلحا بالمعنى الذى فهمناه حديثـا وانما هو مواقف جماهيرية ساخطة ، لاتملك الكثير من الوسائل للتعبير عن سخطها سوى حناجرها ، وبكل يقين أن حنا مينه قد وظف حنجرته للتعبير عن مطالبه منسجما مع المجموعة ، وتعرض فعلا للسجن ، وهذا يدل على دوره فى هذا النضال السلبى الايجابى فى آن معا فقد لفت اليه الانظار وسجن .

وفى هـذا النطاق النضالى لابد لنـا من أن نتلمس الجوانب الفكرية أو الاحساسات اليومية التى تطفو على السطح آنذاك :

لا أحد يمكنه أن يزعم أن الحياة العربية كانت خلوا من الفكر فى هذه الفترة بين الحربين وبعدها ، ولكن لا أحد يمكنه أن يقول أن الفكر كان قد تبلور حتى وصل الى نظريات سياسية واضحة محددة ، لكننا بشكل عام نستطيع أن نسميها فترة التكوين ، أو مرحلة الخلق والتشكل ، والفكر السياسى يتكون عادة نتيجة

الحاجات الاجتماعية ، وطبيعة النظر الى هذه الحاجات وكيفية تصور تحقيقها ·· في مناخ يتأثر بالتيارات المحلية والخارجية ، وكانت الشعوب العربية تحكم ابان تلك الفترة بحكومات أبعد ما تكون عن الراديكالية ، وان لم تكن حكومات مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمصالح الاستعمارية · تعتمد عليها وتستمد منها وجودها ··

وكانت الاتجاهات الوطنية متباينة متنازعة متعددة ، فالكل يبحث عن الخلاص ، ولكن لكل اجتهاده فى سبيل هذا الخلاص ، هدفا ووسيلة ، والبعض كان يدعو الى النفاذ من الازمة والبعض يدعو الى الالتفاف حولها، المهم تجاوزها بأى شكل من الاشكال ، حتى ولو كان هذا التجاوز ليس بالقضاء عليها بالضرورة ولكن باللف والدوران حولها ، وكانت الهموم اليومية هى الفكر المسيطر على الناس ، والناس فى مواجهة الحاجات الآنية ربما ينسون الاهداف البعيدة ، وأسوأ حالات الشعوب حين تكون فى مواجهة حاجاتها الآنية تقضى حياتها مكافحة من أجل لقمة الخبز ··

كان الناس قد تسرب الى أذهانهم أفكار مما نسميها يسارية أى أفكار ثورية ، أفكار تتعلق بالمستقبل السياسى والاجتماعى للوطن ، وتتعلق ببنيته الاقتصادية ، هذه الافكار كانت قد وصلت الى المثقفين وأنصافهم عن طريق اتصالهم المختلف بالثقافات الخارجية ، ومعاناتهم الداخلية ، ونفس هذه الافكار ربما راودت البسطاء ولكن دونما تنظير أو تقنين فبدأ الناس يتحسسون تعبيرات معينة ويرددونها وان لم يتعمق فى أذهانهم الكثير عنها ·· الطبقية ، الرأسمالية الاقطاع ، الحكم المحلى ، الاستبداد ، الاستقلال ، وبعضها لم يكن قد استقر فكريا بوضوح فى أذهان الناس ، باستثناء القلة القليلة من الطلائع الثورية ، من تلك التى تلقت بشكل أو بآخر ثقافة منظمة ، ولعل تلك الثقافات جاءت عن طريق الاحزاب السياسية ·

من هنا نجد أن الكاتب حنا مينه كان يمثل الى حد بعيد هذا النوع من الفكر السطحى ، لا الفكر المتعمق ، معتمدا فى ذلك على ثقافة ذاتية كانت حتى تلك اللحظة أقرب الى الثقافة الصحافية منها الى الثقافة المنشورية أو الكتابية المتعمقة ·

من هذا كله نستطيع أن نفترض ما يلى :

لقد رتب حنا مينه فى ذهنه أو على الورق الامور التى كان عليه أن يعالجها فى روايته ، أى أنه شق النهر أولا ثم أخذ بعد ذلك يشقق القنوات الجانبية منه ، من هنا وهناك ، فتكون عضوية مرة ومفتعلة مرة ، لكنها قنوات تتشقق من النهر ، وتتفرع عنه لا تتجمع لتصب فيه ، والاحداث فى أساسها تجمع لا تفرق ، تجمع حول محور واحد تتشابك حوله وتثريه وتغنيه ، لا تتفرق من هذا المحور وتنبثق منه ..

فأبطال روايته من لحم ودم ، بل ان أبطال رواية حنا أحياء يرزقون وكلهم من سكان اللاذقية فى فترة الحرب الثانية ، وكثيرون هم الذين يعرفون (جريس) المختار حتى أن المختار نفسه يحدث أم حنا كلما رآها مفاخرا بابن بلده الذى رباه على يديه ، كما يقول وصار الآن شهيرا تنشر اسمه صحف العاصمة ، وينتقد أحيانا بعض الاوصاف التى يضفيها عليه حنا مدافعا عن نفسه . (١)

وحنا يعترف أن ليس لديه مفهوم خاص ومحدد عن الرواية ، بل لعل مفهومه عن الواقعية الاشتراكية كان كلاسيكيا ، حيث يرى أن حدود هذه الواقعية هى الواقع والحقيقة الموضوعية ، وهذا ما يترك أثره الواضح على أبطاله ..

التصور الفكرى السابق على الفن ، الحياة الشخصية ، محاولة خلق الموضوعات المعادلة ، أو المعادلات الموضوعية ، كل هذا جعل حنا مينه يكتب المصابيح الزرق ، فتجىء كما جاءت ..

ولنستعرض الآن بعض المواقف التى تدلنا على أنها حياة حنا مينه نفسه أو تعكس لنا فكره المسبق ، وتصوراته السطحية للاشياء أحيانا ، فحنا هو فارس ، وفارس هو حنا ..

لم يكن فارس فى بدء الحرب العالمية الثانية شيئا يذكر ، كان صبيا يافعا فى السادسة عشرة من العمر (مصابيح ص ١٦) .

---

(١) شوقي بغدادى في مقدمة المصابيح ص ٨

حسنا ، فحنا المولود سنة ١٩٢٤ ، والحرب الثانية سنة ١٩٣٩ ، فعمره هنا هو ١٦ عاما .

هذا البطل ، يروى لنا أو يروى الفنان على لسانه أول آثار الحرب ، « عاد فارس الى البيت يحمل الى أهله النبأ المشؤوم ، فوجده قد سبقه وألفى والدته تطلى زجاج المصابيح بالازرق ، ووالده يروى للجيران أخبارا سيئة جدا عن حالة السوق ، الاسعار ارتفعت والمواد الغذائية اختفت ، نظام التعتيم فرض ، جميع المتقاعدين استدعوا الى الخدمة ، أسرعت لشراء كيس من الطحين فلم أجد

ـ نعم لم أجد

قالها وعيناه غائمتان ، ثم أضاف بعد صمت قصير

ـ هذا (سفر برلك) « جديد » (مصابيح ص ٢١)

ونلاحظ هنا التقرير فى الاسلوب ، والفن الروائى يعتمد على التصوير لا التقرير ..

وفى حديثه عن أثر الحرب ، والغارات الجوية ، والوقاية منها يسوق لنا المؤلف بعض الملاحظات الساذجة أحيانا والدالة أحيانا أخرى ..

ولننظر الى تصوره للتقسيم الطبقى :

« أما التقسيم الطبقى للحى فكان ملحوظا فقط فى بيوت السكن ، الطوابق العليا للاغنياء ، والطوابق السفلى والاقبية للفقراء ، وكان عدد الاغنياء يتناقص عاما بعد عام ، وعدد الفقراء يتضخم سنة بعد أخرى ، لهذا كان السوق يضطرب بالعديد من المعدومين والعاطلين عن العمل .

فاذا مر ثرى اختلف أهل السوق فى حديثهم عنه ونالوه غالبا بغير قليل من الهزء ، وقام أحدهم وقلد مشيته ، ثم قلد انحناءته التى يزعم أنه انحناها للمستشار ، فينبرى له عندئذ من يدافع عن الاثرياء باعتبارهم زعماء الحى ، وكان المختار وأعضاء الهيئة الاختيارية أشد الجميع تملقا لهؤلاء الزعماء وأسبق الكل للدفاع عنهم » (مصابيح ص ٣٠) .

فى اطار هذا التصور الساذج ، والادراك السطحى لمعنى الطبقية ، وللصراع الطبقى الذى انحصر فى التقليد والاستهزاء ، ولم يتعد ذلك الى بعيد، من هنا تبرز لنا سذاجة المحاولة فى خلق المعادل الموضوعى ، فهى محاولة كما

يظهر لم تنضج بعد ولم تتبلور ، ولعلها لو كانت قد تبلورت ونضجت لكان التصوير ذاته ، يختلف ·

ونلتقى بصقر ، نموذج آخر ، أقحمه حنا فى الرواية لمجرد أنه يعرفه أو يعرف من يشبهه ويشبه أمه ·

« وكان صقر شابا وسيما معافى ، خجولا كالبنت ، وعاطلا عن العمل كأنه فى اجازة منذ ولد ، ولم يكن راضيا عن نفسه ، ولا معجبا بالدبابيس التى يشكها فى قميصه وبنطلونه ليتماسكا ، الا انه لم يكن يجد عملا وكانت أمه تخاف عليه فتحول بينه وبين العمل اذا وجد » (مصابيح ص ٣١) ·

فلا يجد عملا ، واذا وجد لا تسمح له أمه بالعمل ، فأين المشكلة اذن ، فى أمه أم فى العمل ، ماذا يريد حنا مينه أن يقول ؟! هذه القناة التى شقها لا تنبع من شىء ولا تصب فى شىء ··

ثم يشق المؤلف قناة جديدة ليجعل الاقطاع يتفرع معها من النهر الكبير ، ويقسر الرواية من نتوءة لا معنى لها ·

ففى رحلة سارها فارس مع أبى رزوق الصفتلى الى النهر ليصطاد السمك وفى الطريق يجرى بينهما الحوار التالى :

« وقد راح فارس يسأل طول الطريق

ـ هذه الارض لمن يا عم ميخائيل ؟

ـ لفلان ـ وهذه ـ له أيضا

ـ وهذه

ـ له

ـ وهذه

فاحتد الصفتلى وصاح مغتاظا

ـ ولك ابنى بلا كثرة كلام كل المنطقة من قبل النهر بساعة حتى بعد النهر له ·

ـ لشخص واحد

ـ اى لا تتعجب ، الرب معط

قال فارس

ـ أنا لا أصدق » (مصابيح ص ٥٥/٥٦) ٠

هذا الحوار يظهر مفتعلا ، وقد ساقه لغرض مسبق هو تصوير وجود الاقطاع ان صح أن ما روى هو اقطاع ، وهنا لم يؤد الحوار دورا بنائيا ، مع أن الحوار هو من أكثر وسائل القاص للدلالة على الشخصية ٠

هذا المشهد والمشاهد المماثلة الاخرى تصور « أن الفقراء فى ذلك الزمن ما كانوا يعون كفاحهم ، ولا ضد أى شىء يكافحون ، ولا بأية وسيلة ، كانت مقاومتهم تتخذ أشكال التمرد والثأر والانفجارات الفجائية ضد هذا الاقطاعى أو ذاك ، وليس ضد الاقطاعية بذاتها ، ولهذا يبدو الصراع متقطعا ، فرديا ، عاطفيا ، غير قابل للحسم وغير قادر على تحقيق أيما نتيجة ، سوى التعبير عن السخط والابقاء على بذور النقمة ٠ (١)

ولهذا ذاته هو الذى جعل حنا يقدم لنا الاقطاعى أى رجل ، دون اسم ، فلو جعله ذا اسم ، وجعل له دورا ما فى حركة الاحداث وتشابكها ، ويصوره تصويرا يتناسب مع خطورته الاجتماعية ، لكنه اكتفى بأنه فلان ، وله عدد كبير من قطع الاراضى أهذا هو كل الاقطاعى أو الاقطاع ٠

ولعل حنا فى تصويره للرجل الذى كان يشترى التبغ الاخضر من الفلاحين ويبخسهم الوزن والثمن ، كان فى تصويره لذلك أشد تأثيرا وأصدق انفعالا وفكرا ٠ وعاد ليكمل على ألسنة الصيادين حوارا بنائيا ذا دلالة عميقة ، وان كانت خافية ومبسطة فى آن واحد ٠

« قال أحدهم :

ـ تصور كل هذه الدنيا لرجل واحد ٠

وأجابه آخر دون أن يرفع عينه عن سيكارته التى يلفها

ـ تقدم باستدعاء ضده ٠

ـ لمن ؟

---

(١) مقدمة رواية (بقايا صور / لحنا مينه)
بقلم الدكتورة نجاح عطار ، بعنوان : جدلية الخوف والجراة ص ٤٧

ـ لمقسم الارزاق ٠

ـ وما دخله فى الموضوع ؟

ـ هو الذى قسم وأعطى

وأين رزقنا اذن ؟!

وانتهره صياد متدين

ـ لا تكفر يا رجل

وقال آخر متهكما

ـ حديث نسوان

وأرسل ثالث هذه الملاحظة :

رزقنا هناك (وأشار الى النهر) قوموا نفتش عليه ونهض الصفتلى قائلا :

ـ أما أنا فقد يئست من النهر » ٠ (المصابيح ص ١٤) ٠

هذا الحوار له دلالة ما ، تتعلق بتفسير قطاعات الشعب لمسألة توزيع الثروة وكيف تفسر هذا التفاوت فى الارزاق ، فالبعض يفسره تفسيرا لاهوتيا ، والبعض يرفض فكرة تدخل السماء فى تقسيم الارزاق ، ولابد أن عوامل غير السماء هى التى تمنح وتمنع ، وتغنى وتفقر ، انه هاجس له ما بعده ٠

ونسمع الصفتلى وهو فى طريق عودته :

« آه لو وزع هذا الخبز ، اذن لما اشتهيت رغيف جارى فقط » ٠ (المصابيح ص ٦٦) ٠

هكذا المطالب تبدأ بالتمنى ثم تتطور الى شىء غير التمنى ، فهو يتمنى العدل فى توزيع الثروة حتى لايشتهى رغيف جاره لانه سيكون مكتفيا برغيفه ، ثم يتطور التمنى الى ما هو غير ذلك عادة ٠

أما نجوم وهو من شخصيات الرواية الثانوية ، فقد مهد المؤلف لظهوره ، وأعده اعدادا قسريا للدور الذى سيسنده اليه فيما بعد ، فى اقناع فارس بالهجرة

كان الصبى يدعى نجوما (هكذا قرر لنا المؤلف) فألقى علينا نجوما هذا ، شخصية جاهزة مسطحة لا عمق لها ، كتلك التى فى قصص الاطفال ، مع أن الشخصيات الثانوية تنقل لنا شريحة من الواقع ، فهى ليست بلا وظيفة ، ولكن حنا قذف على الخشبة بنجوم هكذا ٠

وقد سألة فارس لماذا لا يسموك نجم ؟! أو نجم الدين ، فأجابه اسم نجوم أحلى ، جدى كان اسمه نجوم ، ونحن فى القرى نحب هذا الاسم ، وانت ما اسم جدك ؟!

ـ فارس أيضا ، وقد مات من زمن بعيد ، ولم يقل فارس اننا فى المدن نحب هذا الاسم ٠

حوار طفولى أو كالطفولى ، والحوار عادة أقرب الوسائل للايهام بالواقع، لكن أى واقع ؟! ٠ كان هذا استطالة لا معنى لها ٠

وبكل يقين ، فنوعية ثقافة حنا مينه ، من تلك الثقافات التى لا تحسن الظن بالدين ورجاله ، هذا الظن السيىء أو جدله المعادل الموضوعى فكان بشـــارة القندلفت ٠

« كان بشارة هذا خادما قديما فى احدى كنائس المدينة ، ولم يكن يتناسب مع مهنته (هكذا) فلا هو بتقى ولا هو بصالح على أنه كان خادم كنيسة وكفى ، ولم يكن ينقطع عن السكر الا فى أيام الاحاد ، وأمسيات السبت ، كى لا تفوح رائحة الخمر من خلال صلاة الاحد ، ومع السكر كان يجمع بعض الخصال الاخرى التالية : يضرب زوجته ، يعشق أى امرأة صادفها ، ولو كانت من عرض الطريق يحفظ جميع فضائح الناس ، ويرويها دون تحفظ ، ويظل صامتا حتى يسـكر ٠ وعندئذ تنحل عقدة لسانه فيثرثر دون توقف حتى ينام ويصحو من جديد » ٠ (المصابيح ص ٨٣) ٠

الكل يتبادر الى ذهنه أن هذه لائحة اتهام لا صورة روائية ، يصح أن تقدم هذه اللائحة الاتهامية الى المحكمة وفيها كل ما يتهم به بشارة القندلفت من أوزار وانحرافات !!

وهذا كله الاساس فيه موقف مسبق من الدين والكنيسة ، فجعله يؤكد هذا السخط فى شخصية بشارة القندلفت ٠

ويشقق القناة تلو القناة ، فمن النهر شق قناة تمثل الاستثمار الاجنبى فى رجل ايطالى كان يستخدم الوسائل الحديثة فى صيد السمك حارما الصيادين التقليديين من فرصتهم ٠٠

« كان كلام رئيس البلدية منطقيا ومعقولا ، فهذه سنة التطور ، الا أن الصيادين كانوا منطقيين حين عرضوا عليه فى المقابل أن يشغلهم الايطالى صاحب زوارق الصيد ، ووافق الايطالى على تشغيل اثنين أو ثلاثة ، أما الباقون كان بين أمرين ، اما أن يتخلى عن الاستثمار ويشغلهم ويقاسمهم الارباح ، أو أن يستمر فى استثماره ويتخلى عنهم ، وهذا ما كان وتركهم دون عمل ولا رزق » (مصابيح ص ٩٧) ٠

صحيح أن الاستثمار الاجنبى استغلال قبيح ، وهو من أشد أشكال السيطرة نكالا ٠ بل هو الهدف الاول لكل السيطرة ، لكن لا أدرى لماذا جعله حنا ايطاليا ولم كانت هذه المشكلة مسطحة هكذا ، مع انها مشكلة كان يمكنه لولا سيطرة السرد عليه أن يجعل منها مسألة ذات أبعاد وأعماق تثرى روايته ٠

ثم يحملنا حنا الى معادل آخر للرأسمالية ، وهو الى السذاجة أقرب ، بعيد عن الفهم الحقيقى لصراع الطبقات ، فيرسم صورة كاريكاتيرية ساذجة ليسخر بها من أحد رأسمالى الحى ، وهى صورة من السذاجة بمكان ٠٠ وكان يمكنه أن يوظف الرأسمالى فى الرواية توظيفا يليق بخطورة دوره ، ووقوفه فى طريق التطور واغلاقه نوافذ الوعى أمام الجماهير ٠٠ أما الصورة التالية فماذا يمكن أن يقال عنها ٠

« ومن أقصى الشارع بدت غمامة سوداء ، تتحرك ببطء فى عرض الطريق خيل الى الناس أنها نعش مما يحمله المحامل ، ولكنها ظهرت أكبر من النعش وأكثر استدارة منه ، وقال قائل انها بالون من الغاز السام ، ألقته المظلات وقال آخر انهم الجان ، وازدادت الاقوال والمخاوف ، ولما كان لابد لهذه المهزلة الى لاتليق بالمختار وحملة المحامل من نهاية،فقد أمر الحارس أن يشهر مسدسه، ويتقدم من الغمامة ، واستجمع شجاعته وسار وراءه وكذلك فعل حملة المحامل، وأمسك الباقون قلوبهم بأيديهم ، وظلوا هكذا يحيطون بها ويضيقون عليها حتى اقتربوا منها واذ ذاك ، صاح المختار ، (وكان ابنه قد حمل اليه بنطلونه فارتداه) (ولست أدرى هل كان المختار طيلة تلك الفترة بلا بنطلون ؟! ولماذا ؟)

ـ النار

وأطلق الحارس رصاصة فى الفضاء ، وهجم دفعة واحدة بضعة رجال على الغمامة وشدوا بها من كل ناحية ، وتفجرت فى اللحظة ذاتها عاصفة من الضحك فى الصدور لم يقووا على رفعها ولا امساكها ، ذلك أن الغمامة لم تكن سوى لحاف كبير يقطر ماء ، وكان تحت اللحاف عبد المقصود أفندى أحد أثرياء الحى وزوجته وطفلاه ، يتلفعون جميعا بمناشف مبتلة ، يعصبون بها أنوفهم وأفواههم ، فلما سحب الحارس اللحاف عنهم فجأة ظنوا أن الغاز قد داهمهم ، فذعروا وسقط بعضهم على الارض » ٠ (مصابيح ص ١٠٣ ، ١٠٤) ٠

هذه الصورة المسطحة السخيفة التى رسمها حنا لرأسمالى فى اللاذقية ، فهل كل دور عبد المقصود هذا هو أنه غمر اللحاف بالماء وغطى به جسمه فرارا من الغاز ؟

ولعل الحوار البسيط الذى دار فى بيت أبى فارس مساء عن الحادثه أروع كثيرا من كل دور عبد المقصود فى هذه الرواية ، ونلمح الارهاصات الثورية :

« قال أبو فارس :

ـ عبد المقصود ورقة فى شجرة ، والمهم اقتلاع الشجرة ٠

فقال المدينون :

ـ ومن يقتلعها يا ميخائيل ؟!

الذى زرعها ٠٠٠ نحن !

فابتسم الصفتلى مرتاحا وقد فهم الموضوع على الاساس التالى :

ـ اذا كان لابد من قلعها فاتركوا الامر لى ، ألست حطابا ابن حطاب ؟!

وقال محمد الحلبى :

ـ اليد لا تصفق وحدها ، تذكر هذا يا أبا رزوق » ٠ (مصابيح ص ١٠٨)

ونعود لنلتقى بفارس فى رحلة السجن وما بعدها ، وكيف نقل فارس وعبد القادر والمعتقلون الجدد من اللاذقية الى حلب ، « وعرف فارس خلال الايام الاولى للتوقيف تجارب كثيرة مريرة لم يكن يتوقعها أبدا ، فحين أخذ عبد القادر الى قبو التعذيب ظل هو مقيدا الى الشبكة الحديدية ، وقد سمع بأذنيه طول

أربع ساعات كيف يضرب الرجال وكيف يصمدون ففى القادوش الكبير الذى وضع فيه عاش حياة جديدة » ٠ ص ١٤٩

وقد قص ما جرى معه ومع عبد القادر وضحك وسأله :

ـ هكذا اذن ٠٠٠

ـ نعم هكذا كنت جبانا ٠٠

ـ والآن ؟

فرنا اليه باسما ٠٠ وكانت لعبد القادر نظرات صافية تنفذ الى الاعماق ٠٠

قال فارس وقد زايلته خيلاء الفخر

ـ تحسنت

ـ أما تخاف ؟

ـ لا

ـ أبدا

ـ ماذا تقصد ؟

ـ أقصد لا تخاف الموت

ـ ولماذا ؟

فابتسم عبد القادر وقد اعتدل فى جلسته

ـ لان الموت هو المحك

ثم أضاف

كن أقوى من الموت لكن أقوى من الخوف » ٠٠ (ص ١٥٤)

وعبد القادر هنا هو المعادل الموضوعى لذلك الرجل الذى ذكر لنا حنا أنه التقى به فى السجن ، وكان مثقفا وكان حنا يسأله عن معانى الكلمات الغريبة وذاك يوضحها له ، وحنا يفرح بذلك جدا ٠

ثم ننتقل الى قناة جديدة شقها حنا من النهر هى المشكلة المعروفة اللواء ، لواء الاسكندرونة المغتصب ، ذلك الجزء من الاراضى السورية الذى اقتطعه الفرنسيون من سوريا وأضافوه للاراضى العثمانية سنة ١٩٣٩ فترك جرحا لا يندمل فى قلوب السوريين والعرب ، وهو يضاف الى قائمة الاراضى العربية التي تم اقتطاعها هنا وهناك ٠

ومع (مكسور) المبيض نلتقى باللواء ..

قال (مكسور) :

ـ المظاهرة سياسة ، مارأيك أنا من جهتى لا أشتغل بالسياسة ، لكن الخبز والفرنسيين هذه مسألة أخرى .. فرنسا أعطت اللواء للأتراك ، والخبز لا يؤكل لقد أصبحنا ، عدم المؤخذاة نشتهى ريحة الخبز الأبيض (مصابيح ص ٢١٩/٢٢٠) .

اللواء .. آه اللواء .. متى يعود اللواء ..

قال وقد جلس على الأرض وباعد بين قدميه الحافيتين وأمال طاقيته الى الوراء ..

ـ اللواء ليس لعبة ، وأنطاكية هل تعرفها ؟ طيب تصور أنها أجمل من كل ما رأيت فى حياتك من مدن ، وفكر بعد ذلك بخسارتها ، يقولون ان الانسان يحب بلده كما يحب الكلب صاحبه ، وهذا فيما أرى صحيح (مصابيح ص ٢٢١)

كل هذه يرويها حنا على لسان مكسور المبيض ، وكأن المبيض وحده هو الذى يتحسس مشكلة اللواء .. فكأنه مشكلته وحده .

اللاذقية جميلة ، عروس لكنها ليست كأنطاكية ، بلدنا تختلف ، فيها العاص والشلالات ، والبساتين وجميع الاولياء ، وكما يقول أحد أصحابى ، وفيها فوق ذلك بيتى وحقلى وقبر ابنى (مصابيح ص ٢٢٢) .

وبهذه الجملة يلخص حنا مينه أسباب حرقة مكسور على بلده أنطاكية .

وهنا ينقلنا حنا نقلة صوفية ، هكذا :ـ

وقطع مكسور حديثة وسأل ..

ـ أترانا نعود ؟

كان صوته مفعما برجاء حار ، ولكن فارسا قال بكل برود :

ـ من يدرى ..

فامتعض مكسور جدا واستوى جالسا وقال :

ـ بلى سنعود ، أنت لا تعرف . (مصابيح ص ٢٢٣)

كيف سيعود مكسور الى اللواء وما هى الوسائل التى لابد منها كى

يعود الى اللواء ، هذا ما تجاوزه تماما مكتفيا بمصنع أمل لايزيد ولا ينقص ، بلى سنعود ..

ثم نبلغ قرار فارس فى الهجرة أو التطوع ، هنا نلتقى أمام صراع فى أعماق فارس ، لا يخلو من حدة وخصوبة ، هو ملتزم بحبيته ، وملتزم بقيم البسطاء حوله ..

حين فكر فارس بالهجرة ، تصور ماذا سيقول عنه الآخرون فاستبعد الفكرة ..

العمى ! أمجنون أنا ؟ وماذا يقول عنى هؤلاء الرجال ؟!!

اذن هو لا يخشى الا ما سيقوله عنه الآخرون ، أين موقفه هو ، أين رأيه فى المسألة ، أين الحسم والجزم فى شخصيته أين قيمه واعتقاداته النابعة من موقفه هو ، لا النابعة مما سيقوله عنه الناس .. فارس بطل بلا موقف ، والبطولة فى أساسها موقف .. لم لا ، فاللا موقف موقف بحد ذاته !

ولأنه لم يكن يتخذ قراراته عن مواقف واضحة مستقرة ، نجده ينقض بسرعة العذر الذى استند اليه فى العدول عن الهجرة ، ويقرر الهجرة حين وقع على تفسير يقنعه شخصيا ..

كان يعرف ان التطوع مع الفرنسيين ليس بالأمر المستحب ، لكنه ليس جريمة ، وهو جندى لا أكثر ، جندى ضد الألمان ، وليس ضد السورين ، لن يحارب أبناء بلده اذا نشب قتال بين الفرنسيين وبينهم ، ثم هو ذاهب الى ليبيا ، ولن يبقى فى سورية (مصابيح ص ٢٨٦) .

هذه المغالطات التى ساقها لاقناع نفسه بالهجرة ، كان فى غنى عنها ، لأنه لم يكن بحاجة الى مبرر ، فهو لا موقف له ، ولذا يكمن أن يتخذ الموقف الذى يريده مطمئنا ..

ولو مررنا مرا خفيفا على حب فارس لرنده نجده من ذلك النوع العادى من الحب ، حب لا يفجر المواقف ، ولا يؤثر على سير الخط العام للراوية ، ولا يلعبَ أى دور هام وبارز ، أى انه حب لا يتدخل فى الأحداث الكبرى فى الرواية سلبا او ايجابا ، فهو حب غائب عن الأحداث ، وليس له وجود فيها تماما ، ففارس لم يذكر الحب ولم ينس الحب ، لكنه لم يتاثر بهذا الحب ..

وتنتهى الرواية بفارس المهاجر الذى هاجر من هجرته الى الأبد ، وتموت رنده ، ويعيش أبو فارس الحزن المرير ، ثم ينخرط مع الجماهير فى المظاهرات المطالبة بالجـــلاء ٠

هذه هى المصابيح الزرق ، تمثل فترة من حياة حنا مينة ، ومن فكره ، ولابد من الاشارة الى أن حنا قد تجاوز ذلك تماما فى الروايات التى تلت ، وكان أكثر أقترابا من الفن الروائى فى رواياته ، الشراع والعاصفة ، الثلج يأتى من النافذة ، الياطر ، وغـــيرها ٠٠ وهذا طبيعى مادامت المصابيح الزرق هى باكورة أعماله ٠٠

وقد حاول جادا أن يتدرج فى بناء شخصية فارس ، لكن لم يبلـغ غاية النمو ، فقد جمدها عند حد السجن ، ولم تنم بعد ذلك ، بل أخـــذت تنكفىء ، وان كان الانكفاء نموا فنيا ، لكن مع فارس لم يكن من ذلك النوع ٠٠

صحيح ان الرواية تضمنت تفاصيل كثيرة لا قيمـــة لها ، ومن ضعف البناء الروائى أن تبدو الكثير من التفاصيل غير موضوعية فى خدمة الرواية نفسها ، والا فما قيمة ذكريات والصفتلى فى بيونس ايرس ، وأما أبو فارس فهو شخصية مدورة متكاملة ، كان يمكن أن يكون هو بطل الرواية ، مع ابراز دوره اكثر ، فانعكاس الأحداث على شخصيته كان يشكل علما بارزا من معالم الطريق فى الرواية اما الشخصيات الأخرى فهى مسطحة ، وبالغة التسطح أحيانا ٠٠ ولو القينا نظرة على لغة حنا مينة ، نجد انه بالغ فى استخدام اللغة الشعبية حتى نكاد نحس بالتكلف والأقحام المبتذل المفتعل ، بل لعلنا نصل الى القول أن حنا كان يعتقد فى تلك اللحظة ان الواقعية هى واقعية اللغة لا واقعية الفن ٠

وقد خلق ادوارا لكل الذين يعرفهم ، فكانت روايته كحفل زواج ، وجـه فيه العريس البطاقات الى جميع من يعرفهـم من الناس ، وخصص لكل منهـــم صحنا وطاولة ومقعدا ٠٠ ففى المصابيح الزرق نجد مقاعد لكثيرين لم يعطوا الحفلة اية ابعاد ٠

تقول الدكتورة نجاح العطار :

ان ما نأخذه علي المصابيح الزرق هو بروز الجانب الوصفى علي الجانب

الراوئى فيها وحشد الكاتب لفيض من التفاصيل الهامة أو التافهه ، وانقطاع النفس السياقى بملاحظات ايضاحية جانبية تبدد الشحنة ، وترفض التوتر ، واسبقية التصور السياسى على التصوير الفنى هو مصدر الضعف الأساسى فى التقنية · (١)

وفى النهاية نطرح السؤال : هل كانت نهاية فارس سقوطا ؟ !!

كان من الممكن أن نسمى نهايته سقوطا لو انه كان فعلا ذا موقف ، لكن أين فهو فى نضاله لم يكن منطلقا من أكثر من حاجاته اليومية ، فهو شخصية نمطية تمثـــل الكثيرين ، وليس شـــخصا متفردا بذاته ، لم يقم بدور يعكس شخصيته محددة ، بل ظل فى نطاق المجموعة ، فتى من أسرة فقيرة ، كعشرات ومئات مثله ، يبحث عن عمـــل ، مع فكر ضحل عادى ، سهل الأنجـــراف هنا وهناك ، غير واضح المبادىء ولا محدد الموقف ·

كانت شخصية فارس شخصية واعدة ، كانت شخصية تتنامى ، لكن بعد ذلك توقف ، وتحدد ، وحتى ذهابه الى ليبيا ، وهو لا يزال فارس ذاته ، الذى كان يبتاع الكاز ، ولم يتجاوز هذه الحدود ، يشارك فى المظاهرات ، ســـجن كغيره ، خرج من السجن ، بحث عن عمـــل ، ثم قـــرر السفر الى ليبيا ؛ فقد توقف نموه مبكرا ، وبقى فى المستوى العادى ، ولذا لم يكن مصيره سقوطا ، بل كان ذهابه الى ليبيا نهاية عادية وطبيعية جدا ومتناسبة تماما مع شخصية فارس ودوره وفكره ·

فالسقوط هو النهاية الغير منتظرة التى تجىء بعد خـــلل ما يقلب سير الأحداث ، ويختل معه توازن البطل ، فيهوى بينما يكون المنتظر منه الاستمرار ·· فهو نتيجة جبرية وقهرية ، قد تبرر وقد لا تبرر ، لكنها تكون ، يخرج البطل من الدار ويهوى ·· لماذا ، كيف لا يهم ، هذا هو السقوط ، لكن يبقى السقوط شكلا مناقضا تماما لما قبله ··

فارس لم يسقط ، لأن نهايته كانت طبيعية ، وان عجز حنا مينة اذ يبرر لنا

---

(١) مجلة المعرفة السورية
ص ٩١ عدد ٩ ١٩٧١ / عالم حنا مينه ·

شكلا من اشكال الضغوط البسيطة التى عادة تكفى لتغيير مواقف فارس ·· ومع ذلك ذهب الى ليبيا ·· نهاية عادية يمكن ان تحصل كل يوم ·· وهى لا تناقض ما قبلها ولا جاءت لخلل فى مدار النجم ، بل هى تكملة عادية وممكنة كما أن غيرها ممكن ··

مراجع ومصادر تم الاعتماد عليها

ـ نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحديث / دراسات بقلم :
جميس وكونراد ، وفرجينيا وولف وغيرهم
الهيئة العربية العامة للتأليف والنشر

٢ ـ نحو رواية جديدة : الان روب جرييه/ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى
دار المعارف / بمصر

٣ ـ الرواية العربية فى رحلة العذاب غالى شكرى / عالم الكتب

٤ ـ مقدمة المصابيح الزرق ـ بقلم شوقى البغدادى

٥ ـ مقدمة الشـــراع والعاصفة

٦ ـ مقدمة بقايا صور ·· لحنا مينة / بقلم نجاح خياط

٧ ـ رواية المصابيح الزرق ـ حنا مينة

٨ ـ فنون الأدب المعاصر فى سورية د· عمر دقاق / دار الشرق

٩ ـ منشورات صحفية

١٠ ـ نظرية الرواية ـ ملخص محاضرات · للدكتورة سهير قلماوى ·

ماجد الشيخ

(١)

طاردت صوتك /
لم يكن سواك يشعر اننى المطارد
والريح تذرونى انا الطريق
ليس سواى رفيق صوتك والمطر
يركض خلف الحلم طفل الوهج
حالما بوردة البحار / زهرة الربيع

الجسد البعيد

آه من الجسد البعيد
كم المسافة بين صوت وصوت
بين سماء وموت
آه من الموت
حين يكون الموت ذل انطفاء
آه من الصوت
حين يكون الصوت لقيا ولقاء

(٢)

غنيت فى الصمت / بقاع البئر لا قرار
غنيت لم يسمع
سوى العسس / التعرى
طاردونى
لم استغث

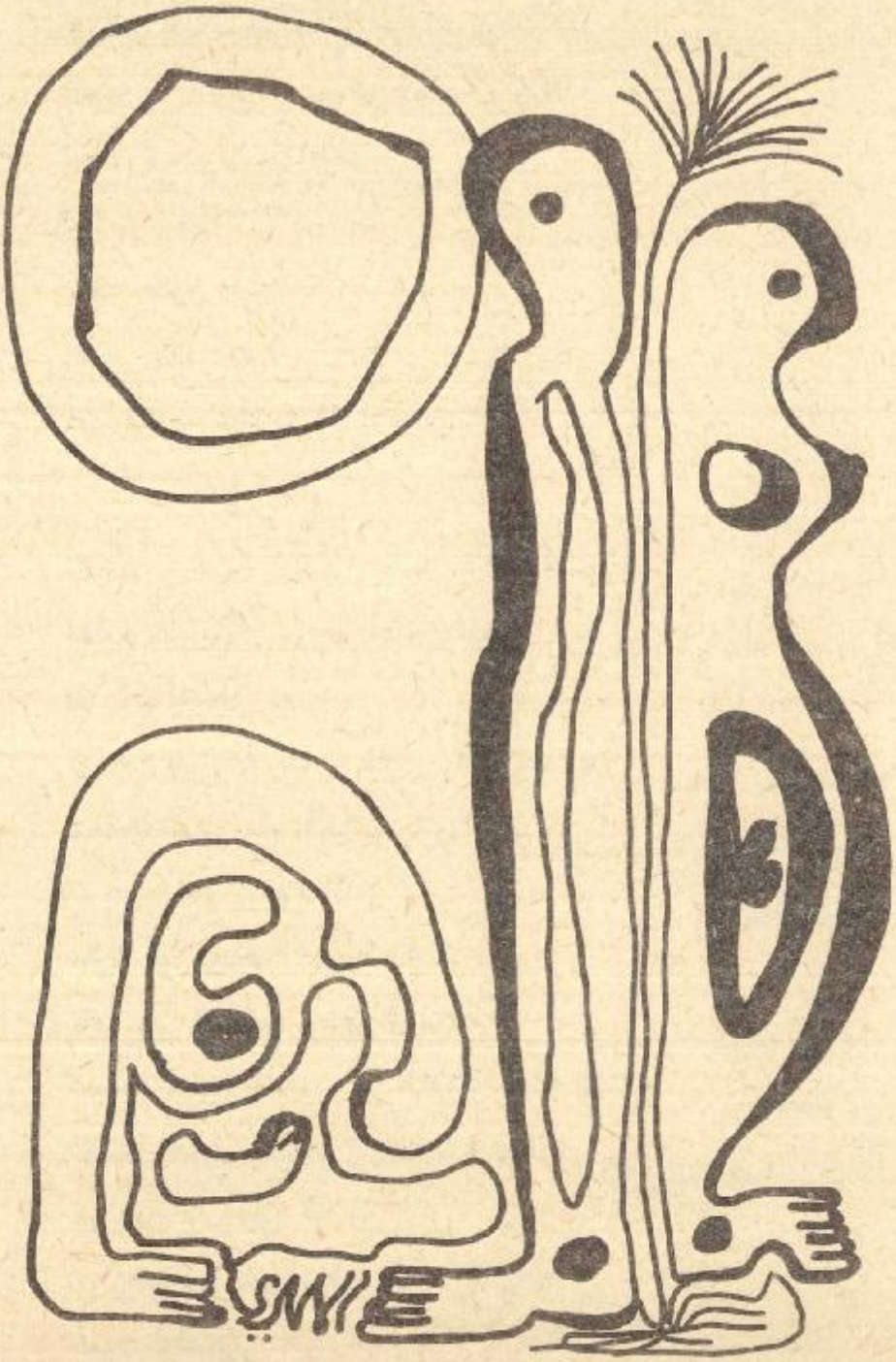
والريح تذرونى انا الطريق
ليس سواى رفيق جوع الفقراء
لا خبز فى مدن النعاس
تذوى / تذوب / يصهر الانسان فيها
حيث لا مأوى ولا رفيق
آه من الموت
حين يكون الموت ذل انطفاء
آه من الصمت
حين يكون الصمت ذل الخنوع ٠

(٣)

تمضى بنا وحيدة / وحيدة غزالة الشروق
منفية تكون كل دروب هذى الرياح
من أين يارفيق ؟
ان البروق غادرت / تغادر الان منافيها
وهذى النار ريح الهبوب
آه من الطفل ينابيع النار ٠
يقرأ فى البحـر حروف النار
يقرأ فى الصمت ربيع الصوت
اسماء ورود تتوارد فى التموج نقطة التماع
تشكل الوردة نبعها / السماء ماءها
من أين يا رفيق ؟
ان الينابيع تموت فى مدار العتمات
تموت باختيار
آه من الطفل ينابيع النار .

(٤)

استيقظى / لا وقت يمتد
ولا شىء يعود



وفى الغياب ليس الا الرماد
فى الوقت ليس سوى الزمان
استيقظى
كل النوافذ تفتح الآن ورائى
انى أراها /
مشنقتى وظل اوجه الرفاق
ظل يد تمتد خلفى
انى أراها
أنا القتيل فى زنازين الغياب .

(٥)

لاتبعدى / انى سماء النار أرتدى قناع الرماد
الريح صوتى / هبوبها دمى
والجرح بحر يصرخ الآن / يناديك دمى
لاتبعدى / لاتبعدى
ليس سواى رفيق جوع الفقراء
ليس سوى قلبى وظل الدماء .

(٦)

هنا البحار تعالى
هنا البحار نجىء
كم وردة تعيش فى مدن الغبار
أسوارها الزجاج / تكسرها الرياح
بوادر الرياح
انها ابتدت ولن تعود
هنا الينابيع تعالى
هنا الينابيع نجىء
نحلم بالطفولة
بوردة النيران تولد من جديد .

ماجد الشيخ
الكويت ١٩٧٦

البائع والقلب

عبدالله خليفه

اختفت النجوم تحت وطأة غيوم سوداء ، أما القمر فلم يظهر منـــذ عدة أيام · الاشجار امتدت على طول الطريق ، وقفت بمهابة وانحنى بعضها يحكى قصة الموت والمطر ·

أما أنت فقد كرهت أن تختفى النجوم ، ويغيب القمر ورحت تقود السيارة بلا مبالاة تجاه الاضواء والاشجار التى وقفت كشحاذين يمدون أيديهم للمارة ·

ها قد وصلت الى المنزل وانتهى الشارع · المكان هادىء الا من ضجة خافتة تتسلل من مبنى النادى · وأصـــوات قادمة من حى الاكواخ والسراديب تنبىء عن ضجة لصوص اختلفوا حول الغنيمة أو مشاجرات عائلية استخدمت فيها السكاكين ·

ولكن أين البائع هذا الرجل الذى يطاردك أينما ذهبت · ليس بعيدا أن يكون أحد هؤلاء المشاغبين الذين ينتظرون الفرصة السانحة للفتك بك ·

ها هو يجلس قرب الجدار وقد التصق بعربته وارتدى معطفا شتويا خاض الدهر عليه حروبا تكللت بالظفر · أنه يدخن باستمرار ، ولعله فى هذه اللحظة عينها يفكر فى اشعال الفتيل ·

أليس غريبا أن يلازمك عدة شهور دون أن يتكرم بالتعرف عليك وجها لوجه وأنت أيضا لم تتشرف بدعوته للعشاء على مائدتك ·

أوقف السيارة وتناول المسدس · أمسكه جيدا لئلا يفلت من يدك · أنت لاتجيد اطلاق النار ولكن الدفاع عن النفس يعمل المستحيل · من يمكن أن يشترى منه هنا ؟ بعض رواد النادى ، والمارة الذين القاهم القدر فى طريقه · انهـــم يعدون على الاصابع ·

انه يلتفت اليك ببلاهة · يتظاهر بعدم معرفتك · كذلك لم تحلم به · كأنه لم يحاول شنقك تلك الليلة ·

لديه مصباح صغير يضىء قليلا · ولا يســـــتبعد أن تكون القنبلة بين البضائع تنتظر الزبون المنتقى بعناية ·

ـ هل لديك علبة تبغ من طراز ···

ـ نعم ·

ترك مقعده وأعطاك العلبة · آه أليس عجيبا أن تكتشف أن البائع لايملك سوى يد واحدة والغريب أنه شاب يافع ، وليس عجوزا عتيقا كما تصورته ·

ماهذا ؟ كاد أن يقتلك خوفا هذا الكلب · كلب لاتعرف من أين طلع ، أبيض واسود ·هزيل راح يتشممك بانتباه ، ثم تطلع اليك باستغراب · وأوشك على النطق لولا أنه أحجم فى اللحظة الاخيرة ، وابتعد عنـــــك · جلس تحت قدمى البائع وأن أنه طويلة وهتف بحرقة « ما أقسى الايام ! »

ـ يبدو أن البيع معدوم هنا ؟

ـ أبدا يا أستاذ ، البيع جيد ·

أغفى الليل اغفاءة طويلة · ومشت السحب تغطيه حتى قدميه الممتدتين فى الافق · وفى لحظة خاطفة شع برق خافت كأن أزرار سترته سقط ·

ـ أظنها مهنة صعبة ، بيع مستمر حتى فى ليالى الشتاء القارسة و ··

ا ـ بكل تاكيد ، ولكنها ليست أقسى من مهنتى السابقة ·

انفتحت شهيته للحديث · لن تكون مخطئا فى دعوته الى حفل مندوبى الشركات·

ـ كنت عاملا فى مصهر الحديد ··

هذا أحد مشاريع وزارتك · ألم تسىء فى تصور الشاب مخبرا وجلادا ؟ .

قام الكلب وراح يتثاءب · ثم هز رأسه بخبث وطلب سندويتشا من أحد المطاعم · لكن البائع تجاهل طلبه ·

ـ كنا نشتغل عشرين ساعة فى بعض الاحيان ، النوم والراحة لانجدهما ··

هل حضرت من أجل سماع هذه الكلمات ؟ انتظر قليلا سيكشف الشاب عن وجهه البشع ·

ـ الحرارة ، الموت ، البؤس ، كلها غنت أغنية واحدة وأثمرت الضحايا ··

ماذا تسمع ؟ كلام مزعج ، ابتعد ، ادخل منزلك ، التحف ، احلم بالهدوء والحب · لكن حلمك الان حرائق تشتعل فى بدنك · جموع غفيرة ذات أعلام كالدم تزرع الانفجارات والضحايا · اسكت ، اسكت !

ـ أنا لم أفقد سوى ساعدى الايمن · آلة كلها أسنان أخذته بعنف ·

الكلب يتثاءب ثانية ، يقترب من مدخل العربة ويشم طويلا · قال « هنا لحم ، وأنا جائع جدا وعوضا عن الاكل نسمع ثرثرة مملة » ·

ـ أنت وأمثالك تبنون حياتنا الجديدة ··

ـ هل عملت مدرسا يا أستاذ ·· ؟

أنت تتحمل نتائج نزولك الى القاعدة الشعبية · سوف ينبش البائع ما ضيك ثم يقدمك لحما مشويا لكلبه ·

ـ نعم ، حدث ذلك منذ سنين بعيدة ·

ـ الا تذكرنى ؟

طالعت وجهه بدقة أكبر · غص فى الوحل وتذكر التفاهات ·

ـ للأسف ·

ـ كنت مدرسنا ·

ـ لا أذكر ·

ـ أعطيتنا كتبا ·

ـ لم أتعامل بالكتب مع الطلبة ·

ـ فيها كلمات رائعة عن الانسان والوطن ··

ـ الكلمات لاتجدى ، والانسان آلة لولا العمل والمال ٠

ـ حدثتنا طويلا عن البؤس ٠٠

ـ لا أتذكر شيئا ، يبدو أنك تتحدث عن مدرس آخر ٠

ـ وفى يوم اختفيت ٠٠

ـ واقعة حقيقية ، وبعدها عرفت الطريق ٠٠

ـ جئت الينا ثانية ولم تتحدث بشىء ، وحينئذ ٠٠

ـ تفتحت لى الدنيا ٠

ـ ولكننى أحببت ما تقول وعملت كثيرا من أجل الوطن ٠٠

ـ هذا رائع ٠

ـ وحين عملت من أجل الوطن انتزعوا ذراعى فتركتنى حبيبتى ٠٠

ـ فى سبيل الخدمة العامة تهون التضحيات ٠

ـ بحثت عن عمل فلم أجد ٠

ـ أمر مؤسف ٠

ـ أما التعويض فلم أحصل عليه ٠

ـ أخطاء ادارية تحدث دائما ٠

ـ والجوع يلاحقنى أينما أذهب ٠٠

ـ حاجة بيولوجية حتمية ٠

سكت الشاب لكن فمه ظل يتحرك ـ كأنه تحدث للكلب عن المهزلة بصورة سرية ٠ لكن الكلب كان يتطلع اليه لشىء آخر ٠ وقال بلهجة ساخرة « وما فائدة هذا الحديث الغريب ؟ الافضل أن نأكل » ٠هذا البائع خطير ، يتكلم بصـــورة مزعجة ٠ ويؤمن بآراء تسبب أفدح الضرر ٠ أما مراقبته لك وتخطيطه لقتـــلك فمسألة لا تحتاج الى تحقيق ٠

السكون تجول فى الفضاء طويلا ٠ قبل البحر البعيد ، وعانق الغيوم ثم نزل الى المدينة وراح يتجول فى الشوارع ٠ لم يصفر ٠ لم يدخن ٠ بل ظل يرمق البيوت والاشجار باستياء بالغ ٠

ـ ضحايا التقدم كثيرون ٠

ـ الجوع ٠٠ الجوع

قام البائع فجأة وسحب كيسا ٠ أخرج سكينا من جيبه الواسع ٠ هاهى صرخات جموع الفقراء تأتى هادرة فتطيح بالبيوت الشامخة وتشعل الحـــريق فى المتاجر والمخازن ٠ عينا البائع استحالتا الى كشافين ساطعين وأطلقتـــــا سلسلة من البيانات الثورية ٠ نصل السكين يلمع ٠ الكلب يقفز فرحا ٠ تناولت مسدسك بسرعة مخيفة ٠ أطلقت رصاصة مدوية استقرت فى صدره ٠ تهاوى ببطء ٠ امسك العربة ٠ جحظت عيناه سقطت السكين ٠ سقط الكيس ٠ تحشرجت الالفاظ فى فمه ٠ تناثر البصلوالارغفة ٠

ـ ايه ماذا أفعل ؟

سمع ضحكات غريبة فعرف انها الاشجار استثارها الموقف ٠ لم ينتبه أحد غيرها ٠ أما الكلب فتطلع بدهشة الى صاحبه ٠ وحين رأى الكيس اندفع اليه وأدخل رأسه فيه ، ومالبث أن أخرج كمية من الكباب المشوى ٠ وقبل أن يلتهمها ٠ نادى صاحبه الى العشاء فلم يلبى الدعوة ، لهذا تخلى عن مشروعه وحاول أن يوقظ البائع ٠

هيا ابتعد عن هذا المكان المريب ، اتصل هاتفيا بالشرطة وأخبرها عن محـــاولة لاغتيالك وتنتهى المشكلة ٠

دخل الى منزله متشائما ٠ وبقى الكلب ينادى صاحبه بعنف ٠ ثم راح يئن ويبكى بحرقة ٠ وما لبث المطر أن هطل بشدة على الرصيف ٠

جرح الزمن المصلوب

حافظ النابلسي

أيلول

يا جرح الزمن الماضى

والحاضر ·· والزمن الاتى

ياجرح ضمير ✶

عيد يأتى ··

والامل المرسوم على قطعة حلوى

مازال بعيد

والعيد الخنجر يأتى ·· يذهب

يفقأ دمل أحزانى

ويسيل قيحا

شلالا محزون اللون

يتأرجح فوق الخد ندى

يتساءل أطفال الضيعة :

أين ثياب العيد ضمير ؟!

والحلوى ··· أين الحلوى ؟!

●✶●

يتمدد ذاك الصوت ··

والصوت الاخر يتلون

لكن الصوت الاول

يبقى أحمر لا يتغير

صوت رفاق طريق أخضر

فى تل الزعتر

●✶●

علق جدى فوق جدار أثرى

يركب فرسا عربية

يحمل سيفا هنديا

أورثه لابى

يتكسر سيف أبى

يتبخر سيفى

يبقى جدى فوق جدارى

محموم النظرة

تعويذة غدر وخيانة

(يعيش السيف المكسور على تل الزعتر

والمتبخر يجرى قينا فى الدم الاصفر

ويسقط ·· يسقط صوت ضمير)

●✶●

فى أعماق الزمن الاتى دمل

مسكين ذاك الزمن المولود على شطآن الغدر

فالدنيا ·· غير الدنيا ··

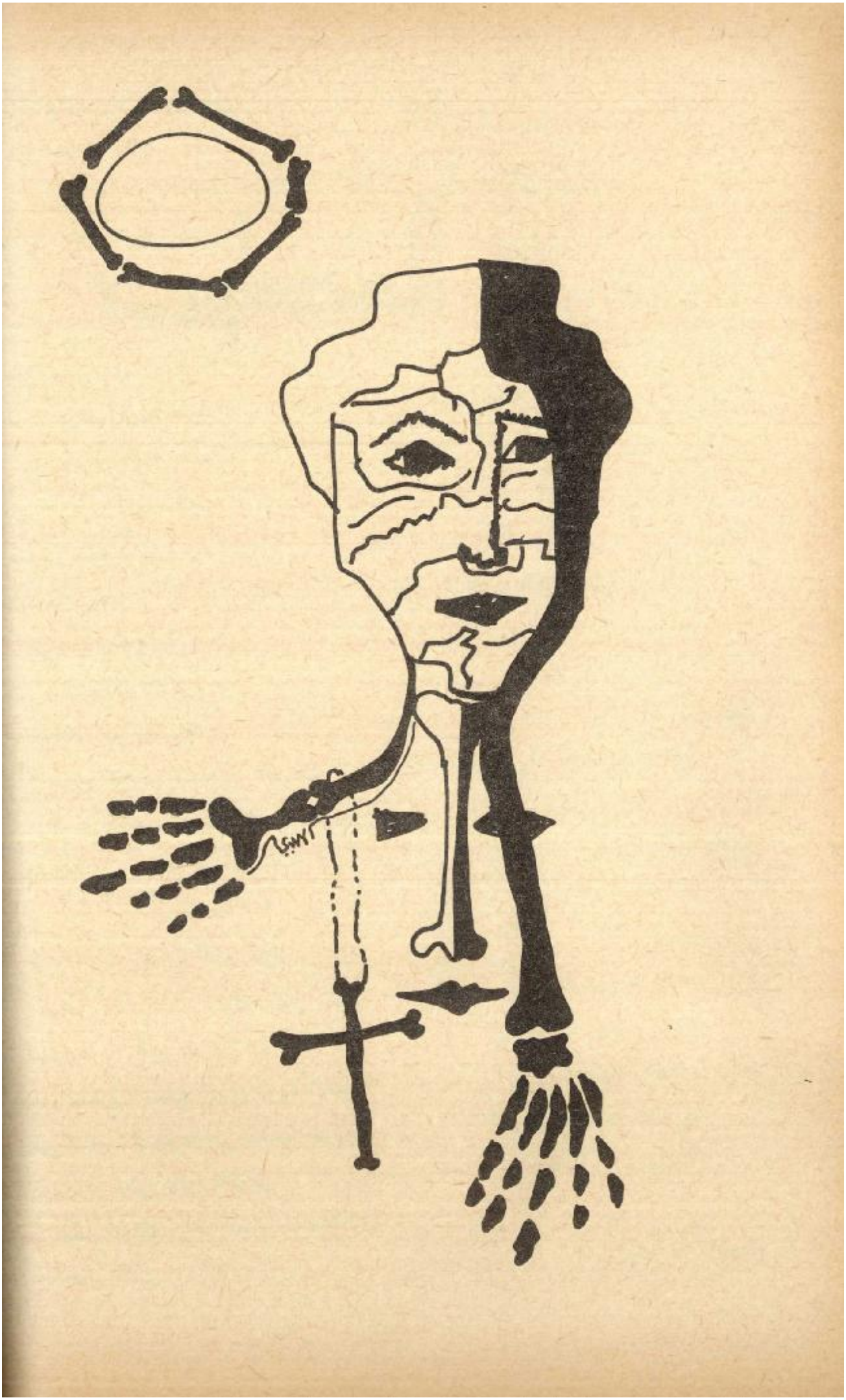
هل تحترق أصابع أيدى الرب الاكبر

فى النار المصنوعة من خشب الارزة

والزيتون على سفح الكرمل

والنخل الواقف عند الجزر المنسية ؟!

وضمير تنادى ·· تتاوه



ترسم صورة ذاك الرجل الساحر
يحمل مفتاحا ...
يدخل غرفتها ...
قبلة حب ..
هدية عيد
تصحو من غفوتها
حلم كان .. وهل
تتحقق أحلام الاطفال ؟!

●*●

ولد الزمن الحاضر ممسوخا
قبل صياح الديك
لن يسمع هذا الزمن المصلوب
صياح الديك
ثلاث ليال قد مرت
ورفاق يسوع
صلبوه على خشب الارزة
وبكوه على نغمات الاجراس الثكلى
فى الدير القابع فى رأس التلة
ودموع بنادقهم
تحصد ارواح الاطفال
ابناء يسوع
ودماء رسول الرب يسوع
تتوالد خلف جدار الزمن الآتى
طوفان يأتى .

حافظ النابلسى

★ ضمير : طفلة من تل الزعتر .

ملاحظات حول
الممارسات الأدبية الخاطئة في البحرين

أحمد جمعة مبارك

هناك طابور خامس فى الادب يرى بأن الواقعية قالبا جامدا ، عاجزا عن الالتصاق بالواقع الموضوعى المتجدد دائما ! كما أن هذا التيار يعتبر الواقعية من منظوره الأدبى قبرا لأية حركة أدبية ، شـــابة ، هذا الطابور المتجسد فى اصحاب النزعة التجديدية ، لا شك انه ينطلق من قاعدة مهزوزة ، متخلفة ، ملاصقة ، بطبيعـــة التكوين الذهنى والفكرى وحتى النفسى بالانتماء الطبقى لدى هؤلاء وبالتالى فان البـــديل نجده فى محفظة هـــؤلاء الثرية متمثلا فى الاشكال الجديدة دائما وابدا ، وفى كثير من التيارات التى تبدو وكأنها جديدة، وعصرية كآخر موديل ، كالسريالية والرمزية المكثفة والتجريدية الواضحة الى آخر هذه المداعبات المثيرة للمصطلحات · فيما لو عدنا الهوينا لتاريخ هـــذه التيارات لوجدنا أنها قديمـــة وقد افرزتها مرحلة تاريخية كانت فيها الأفكار الاشتراكية تحارب على كل الأصعدة وعلى مختلف المستويات ، وتشوه كثيرا من المفاهيم والقوانين الحقيقية للواقعية ، كما ان هناك كتابا كبارا كانوا فى يوم ما يحسبون على هذا التيار ، انحرفوا عنه ، وأخذوا بعدها يصبون جام غضبهم وحقدهم على هذا التيار ، ويصفونه بالجمـــود والتقولب فى اطار جامد غير متجدد ، وينفون بصورة سافرة (اذا لم تستح فافعل ما شئت) أى تبادل وتفاعل بين الفن والواقع الذى هو جوهر الواقعية الاشتراكية ، بينما نكتشفهم من زاوية متخفين باستخدام مثل هذه المفردات ، الفن ، الواقع ، وعلاقتهما الجدلية بينما ينكرون على الواقعية الاشتراكية قوانينها الجدلية التى تنظر الى الفـــن مرتبطا

بالحياة معبرا عن الواقع وليس مصورا له ، كما يزعمون ·· وهكذا نجدهم متناقضين حتى مع أنفسهم فهم يدعون لذواتهم المقدسة فضيلة فهم الفن وعلاقته بالحياة ، وينكرون على الواقعية ـ التى جوهرها الفن والحياة ـ هذا المبدأ ·

لاشك أن مثل هذه الطفولية والابتزاز الرخيص أمر يطبع هؤلاء بطابع المشاكسة للواقعية ولكل من يدافع عنها ويغازلون ، بل ويلهثون وراء التيارات البرجوازية المتخمة بالألوان البراقة وينظرون اليها باعتبارها تيارات عصرية وتقدمية ··· الخ ، فيما تبدو حقيقة هذه التيارات الزائفة التى أصبح التيار الواحد منها على كثرة تفرعه ، يفرز عشرات ، بل مئات التيارات ، كل ذلك بدعوى التطوير والاثراء والتجديد ··· الخ · فمصطلح مثل التجريدية ، أصبح لدى هؤلاء يتخذ له أبعادا وتسميات تجعل المرء يشك فى كونه عاقلا أزاءها ، مثل هذه التسميات « التجريدية الواضحة » ، ولا أعرف كيف تكون كذلك ، « والتجريدية المقلوبة » ! « والتجريدية الأنسانية » ! « والتجريدية المكثفة » ؟! وليتصور القارىء البسيط : « التجريدية المكثفة » !

قوانين الواقعية ·· وتطبيقاتها فى أدبنا

لقد تطورت المبادىء الجوهرية ، للواقعية ، ليس بواسطة أفكار انتقائية أو تنظير مسفسط ، وانما برزت كما هى عليه اليوم بعد دراسة الآثار الكلاسيكية والرومانسية فى القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ونجد أن هذا التيار قد اتخذ مكانته بعد ارهاصات المراحل التاريخية السابقة التى بدأت قبل ١٩٠٥ فى روسيا القيصرية حيث كانت هذه الفترة بالنسبة للواقعية هى المرحلة التى أخذت تتبلور فى خضمها النواة الأولى للواقعية الاشتراكية وذلك على أيد كثيرة كانت جميعها مخلصة للحقيقة وللدور الذى كانت تقوم به ابتداء من مكسيم غوركى ومرورا ببرتولد بريخيت وانتهاء بعدد من الكتاب العالميين الثوريين من أمثال جورج لوكاتش وغيره · وقد كان يدفعهم فى ذلك ايمانهم بهذا التيار وقدرته على استيعاب المراحل التاريخية بكافة تناقضاتها وارهاصاتها وبالتالى التمكن من بلورة هذه الافكار من خلال تفاعلها مع الواقع بكافة جوانبه لتعطى فى النهاية وضوحا متكاملا فى الرؤية لدى الأديب والكاتب المخلص فى

تأدية دوره ٠

لقد كانت دراسة الأفكار الكلاسيكية والرومانسية من قبل مؤسسى هذا المذهب واستيعاب مجمل الكتابات والمؤلفات العلمية فى النظرية الجمالية ، هى الأنطلاقة قبل التطرق نحو مدى التوفيق فى استخدام الأعمال التى تزعم لنفسها فضيلة الانتماء للواقعية ، لابد من ادراك تلك القوانين الاساسية على الأقل التى تتمثل فى هذا التيـــار طالما نحن بصدد مجمـوعة لا تفقه شيئا فى هذه المسألة الذى يرتكز عليها هذا التيار العظيم ، فلا شـــك أن الذين يمارســون الكتابة بشكلها النقدى ، والقصصى والشعرى ويدعون الانتمـــاء للواقعية لا يدركون جوهر القوانين التى تتشكل منها الواقعية ، أو بالاحرى لا يفهمون تلك الصلة الديالكتيكية بين ما يكتبونه وبين علاقة هذه الكتابة بالتيار الأدبى المذكور

ما هو جوهر هذه الواقعية ؟

انهم يجيبون على هذا السؤال بطريقة فطرية ، بشكل آلى ميكانيكى (انها الصلة بين الفن والواقع) هذ اصحيح ٠٠ رغم جهلهم لهذه الصلة ، التى طالما جهلوا القوانين المؤثرة فيها والدافعة لأن تكون جوهر الواقعية والا كان يمكننا أن نقتنع بصواب استخداماتهم للمذهب التى جاءت أعمالهم الأدبية فيه خالية من أى مضمون ٠

ان العلاقة الجدلية التى يتحدثون عنها ويحاولون خلالها تطبيق قوانين الواقعية فى أعمالهم تكشف المستوى الرث لهذه الأعمال كما فى أشعار وقصص سعيد العويناتى وسلمان الحايكى ومن انطلق من ذات القاعدة معهم ٠

ولكن هذا لا يعنى أن ليس هناك بعض الكتاب الآخرين الذين يدركون أن هـذه الجدلية ، تدخل ليس فى العمـل الادبى باعتبـاره مضمونا فكريا ناضجا فحسب وانما تدخل أيضا فى جوهر هذا المضمون ، حيث تفعل فعلها داخل نواة الفكرة ٠ فالكاتب حينما يرسم المضمون ، ويضع له الاطار ، لابد من أن يراعى بشكل موضوعى مدى استفادته من التحليل العلمى للنظرية التى ترتكز عليها الواقعية الاشتراكية فنحـــن حينما نتناول أى مضمـون وليكن مرتكزا على عنصرين ، شمسا وامرأة فان من أبسط قوانين الواقعية (ولينزل هذا التبسيط

الى هذا المستوى) هى أن يصل الفهم عند الكاتب قبل استخدامه للشمس والمرأة الى ان يقوم بتحديد العلاقة التفاعلية بينهما وأن يدرك المدلولات الخاصة لهذه الاشياء أن يدرك جوهر المرأة وعلاقتها بالشمس هنا يجب أن تكون علاقة تنطلق من خلال مدلول مسبق · وأن نعرف بالضبط المدلول الذى يؤكد دلالته فى المعنى الفنى والادبى والفكرى والسياسى والانسانى · فنحن مثلا لو أردنا تطبيق منهج الواقعية على قصص أمين صالح (افتراضا) رغم أن أمين بعيد جدا جدا ·· عن هذا التيار فان هذا المنهج لا بد وأن يعوج حين يطوع للعمل الأدبى يصبح كالعربة التى تجر الحصان لا لشىء سوى أن المدلولات التى يستخدمها أمين لا علاقة لها بالمعنى ·· والرؤية ·

مع كل ذلك فان تطبيق المنهج على هذه الاعمال يدفعنا لأن ندرك أن المدلولات التى تستخدم ، المرأة · الشمس ··· الخ (الأصوات الأخرى ، المتداخلة والمتعددة) كل هذه الاشياء تبدو هنا فى اطارها العام الجامد ، فالشرطى عند أمين صالح يظل هو الشرطى (٠٠٠٠) لا تتسع آفاق المدلول ، رغم أن طبيعة المنهج الذى يسلكه الكتاب فى كتابة القصة يفرض عليهم أن يتحرروا من جمود الشىء ·· فى معناه الأكاديمى ·

وهناك مثال حى لفهم المنهج الواقعى ·· عند سعيد العويناتى : فقبل فترة طرح فى المواقف مسألة أدبية (١) ، وطلب مناقشتها ، وهنا أطرح بدورى (وهذا يحق لى طبعا) هذه المسألة على النحو التالى :

حينما قفز الى ذهنى ، أن هناك مناقشة لمسألة « التجاوز » لدى الكاتب ، تصورت أن كتابنا ! بدأوا يقتربون من ملامسة الواقعية ، وفوجئت بأن مفهوم التجاوز عند الأخ سعيد لم يكن هو مفهوم التجاوز ، والأدهى أن الاخ عبد القادر عقيل (٢) قبل المشاركة فى هذه المناقشة ، باعتبار أن الكلمة الطيبة صدقة ، بنفس الطريقة ، أو بالأحرى لم يتطرق لمفهوم التجاوز الحقيقى ، وسلمان الحايكى سار على نفس الطريقة ·

(١) التجاوز ، الصفحة الادبية بمجلة المواقف عدد ١٢٦ بتاريخ ١٩-٤-١٩٧٦
(٢) التجاوز ، الصفحة الادبية بمجلة المواقف عدد ١٢٧ بتاريخ ٢٦-٤-١٩٧٦

ماذا حدث بالضبط فى هذه المناقشة المعدة من قبل الاخ سعيد ٠٠ ؟

لقد حدثت مجزرة أشبه بمجزرة الاحد الدامى ٠٠

أطلق الاخ سعيد العويناتى مدافع الهاون على كل ما يتعلق بالواقعية ، ودمر كل أساسياتها وتركها تنزف ٠

ان من أبسط قواعد فهم الواقعية الاشتراكية ، أو بالأحرى من الأمـور البديهية فيها ، أن هناك قوانينا ترتكز عليها كمنهج وتيار ، فكرى ونقدى عظيم، بعض القوانين أساسية وبعضها الآخر عرضية، التجاوز فى مفهوم الواقعية الاشتراكية من القوانين الأساسية ان لم يكن هو جوهر الواقعية ٠ أعود وأقول كيف حدثت المجزرة ؟

لقد تصور سعيد العويناتى أن التجاوز يعنى أن يتجاوز الاديب ما كتبه فى المراحل السابقة ، والتجاوز يحدث لدى الكاتب تطـــور بشكل تدريجى ، وبالعبارة ، أن ما نكتبه اليوم يجب أن يتجاوز ما نكتبه غدا ٠٠ هذا (المفهوم) المسطح ، يمسخ الواقعية من أخمص قدميها حتى شعر رأسها ٠ ويقطع رجليها ويتركها تنزف ٠ تصبح بهذه الصورة معوقة ومن هنا نجد أن لا ذنب لكل الذين يهاجمون ويشوهون الواقعية طالما نحن نصورها لهم بهذه البشاعة المخيفة ، هل هذا يعقل ؟

ان التجاوز (وهذا أبسط فهم له) هو العنصر الجـــوهرى فى مركب الواقعية ، يمثل النظرة المستقبلية للكاتب ـ التطور بمفهومه الجدلى ، فالكاتب يعيش واقعا متخلفا مريضا ، فهل يكفى أن يعكس الأديب هذا الواقع بشكل جيد للجماهير أم أن عليه أن يطرح رؤية تتميز بالتفاؤل المشبع بالروح العملية، وأن يعطى للحياة صفة جميلة اضافة الى الصـــورة الواقعية التى قد تكون مزيفة وقذرة ولكن فى شكل رؤية موضوعية تجسد التطلعات والطموحات لدى الجماهير ، وتحفر لها ركنا فى النظرة التفاؤلية المستقبلية ، ان التجاوز هو أن يقوم الكاتب الذى يعيش فى الظلام بتصوير وحشية هذا الظلام للجماهير وتحسيسها به من خـــلال التعبير عن عوامله واسبابه ، ولكن فى ذات الوقت يطرح رؤيته للنور ، للحياة ، ان التجاوز جوهر الواقعية طالما هو تجاوز

الواقع بارهاصاته ، ليس بتصوير صوفى مثالى ، أو ميتا فزيقى ، وانما بشكل واقعى مدرك لعوامل التخلف وعوامـــل التطور ·· ان الكاتب الذى ينتهج الواقعية لا بد وأن يكون ملما بشكل جيد بالقوانين الجدلية للتطور ، فان من أسوأ الحالات التى تحدث أن نتحدث بلغة الواقعية باعتبارها منهجا أدبيا نقديا فحسب كباقى المناهج الاخرى ، وللاسف هذا ما يحصل ، فيما نجد العظمـــة التى تتميز بها الواقعية كمنهج علمى اجتماعى فريد من نوعه ، لا يجاريه أى منهج على الاطلاق ، تأتى هذه العظمة من تلك القوانيين الجدلية التى تنظر الى الظلام مواجها للنور ، والبؤس مواجها للسعادة ··· فى الواقعية ليس هناك طرف واحـد للصراع · هناك طرفا نقيض وهـذا ما لم يدركه الكثيرون ، فهم يعتقـــدون ان القضية تتلخص فى أن تكون لغة القصيدة أو القصة ســـهلة ، وبسيطة الفهم وبعيدة عن الرموز المكثفة وبعدها تدرج فى سياق الواقعية. وبعد، فهل من المفترض أن يدخل الانسان حوارا فى اطار مناقشات من هذا الطراز ؟ فأنا عندما أشاهد انسانا يرتكب خطأ وخطأ فادحا ، كأن يقول أن ميزان الشـــعر القديم واضعه أبو سعيد الجنابى وليس الخليل بن أحمد فهل يفترض بى أن أدخل فى نقاش طويل على صفحات الصحف لأثبت أن الخليل بن أحمد هو واضع ميزان الشعر القديم ·

الواقعية الاشتراكية ·· فى المسلخ

هناك اتجاهان يتقاذفان الحركة الأدبية فى البحرين ، يثباريان على من الاشطر فى نزع جلدة الشاة ·· قبل غيره ، اتجاه منطلق من المقولة المتطرفة القديمة التى أتبعتها الثورة الثقافية الصينية قبل سنوات والتى كانت تنظر الى كل ما يمت بصلة الى ما قبل الثورة باعتباره يمثل سلوكا برجوازيا ، فأحرقت أشرطة ، كورساكوف وتشايكوفسكى وروايات دستوفسكى ·· وبلزاك ·· الخ، لقد القى كل هذا التراث فى المزابل بدعوى انه تراث البرجـــوازية · ويجب الانطلاق من ابداع عصرى !! حتى الواقعية الاشـــتراكية كانت فى نظر الذين تبنوا هذا الاتجاه تعتبر متخلفة وجامدة ، ويجب التجديد فى أطرها وقوانينها والخروج من قالبها الجامد ··

لقد انتشرت نزعة التجديد فى نهاية الســـــتينات تقريبا وكانت تدور « كغليون » الحشيشة وسط صفوف الأدباء والطلبة والشباب ، المتأثر بالمنجزات الأدبية العصرية فى الغرب التى أخذت تستخدم بشكل آلى وميكانيكى السيناريو والتقطيع والارقام والألوان وكل ما يمت بصلة الى الاشكال والزخرفة فى القصة والشعر وحتى فى المقالةواذا كانت هذه الاستخدامات تجد مبررا لها فىأوروبا التقنية والآلية فان كتاب العالم الثالث قفزوا بواقعهم الى تلك الاستخدامات وحشروا نتاجهم فى مثل هذا النوع من أدوات التعبير التى تشكل هناك ترفـا ثقافيا واضحا ، دون أى أعتبار ابدا لمستوى التعليم والأمية ، ودون أى فهم لدور الأدب فى مجتمعات ما يسمى « بالعالمالثالث » فهناك كتاب للقصة فى الوطن العربى (تختفى اسماؤهم من الذاكرة بسرعة) يكتبون القصة بالطريقة التالية (أرجو المعذرة لمحاولتى التقليد) :

شجرة ، تسير فى الشارع وتصادف أن تلقى جثة ، فجأة تختفى الانوار ، وتلتقى بعاشقها ، ويسيران معا وبجانب النهر تشرق الشمس من الشمال وفى لحظة جنونية تحلم الشجرة · انها اصبحت فتاة جميلة ويختفى العاشق وبعد فترة تكتشفة انه صعد الى السماء ، قد يكون تبخر أو تحول الى مركبة فضائية·

مثل هذه القصص قد يستغرب المرء وجود مثلها ولكن ليصدقنى هذا المرء ان هناك كتابا هذه طريقتهم واذا استنكر على هذا ، هاكم هذا المثال الحى لقصـــة كتبها محمد الماجد فى عدد أخبار الخليج (١٣٥ ، ٢٤ يونيو ٧٦) ·

القصة بعنوان (زيارة) وكتبت تحتها عبارة (قصة قصيرة) ·

(فجأة طرقوا الباب لم اكن اعرفهم ، لكن طريقتهم فى طرق الباب كانت غريبة جدا · ادخلتهم دون ان أسألهم عمن يكونون وحين جلســوا على مقاعدهم فى غرفة الجلوس ذهبت اليها بحثت عنها حتى وجدتها فى غرفة النوم (من ياترى؟) كانت مشغولة بوضع المساحيق على وجهها قلت لها : لدينا ثلاثة زائرين لاادرى من اين جاءوا ؟ !

قالت : لايهمنى هذا!كانت غاضبة ، وكنت غاضبا لكن الزوار انسحبوا بكل سهولة وهم يضحكون!حين خرجت معها الى الطريق بعد أن تبرجت (صدقونى

حتى الآن لم أعرف من هو هذا المؤنث) تركتنى فى منتصف الطريق واحترت فى كيفية العبور الى طريق الامان،صبية سمراء قالت لى من بعيد : ضع يديك على قلبك (لماذا ؟) وأعبر الطريق (الىأين ؟) لحظتها اكتشفت أن لى قلبا وأن هذا القلب يخفق !!

* حاشية : (من عند المؤلف طبعا) الزائرون الثلاثة غادروا دون أن يفصحوا عن قصدهم من الزيارة ٠

هذه هى القصة بالتمام والكمال ٠٠ وكأنى بالكاتب أيقن بأن القارىء لديه ما يسمى بالحاسة السادسة ٠ فعمل على وضع الحاشية حتى يمكن اخراجه من الدوامة التى قد تحدث له ٠ وبعد ذلك ليس لى تعليق ٠٠

هذه القصص ٠٠ الشجرة رجل ، والرجل شجرة ، والشمس تشـــرق من الشمال ! والعاشق يصعد الى السماء ، وتجد القارىء البسيط يبدأ الايمـان بالاسراء والمعراج ، بصورة عصرية وكأننا بالكاتب يريد ان يخبرنا بأن هذا هو عصر المعجزات ، على القارىء الا يستغرب ما يحدث للعالم فكل شىء جائز ، وعندما تريد ان تتحدث الى هؤلاء الكتاب وتتحـاور معهم فى دورهم الطليعى واهمية ما يكتبونه ! يجيبونك :

ـ اننى باعتبارى كاتب طليعى ، ليس مطالبا بأن أشعل الصحراء يكفى ان اكون شظية متكسرة فى اعناق العشاق ، وتكون هذه القصيدة نقطة الزيت التى سرعان ما ستتسع لتشمل المكان كله ، ليس فى تصورى ثمة دور تلعبه القصة عندى سوى ان تثير اشـــمئزاز البرجوازية وتستفزهم وتوقظ عقـل القارىء المتخلف من غيبوبة الحلم البنفسجى ٠٠ الخ ٠

هؤلاء الكتاب يتلذذون بتعذيب القارىء واحيانا يشعرون بلذة خارقة حينما يشوشونه لانهم يعتقدون فعلا أنهم توصلوا لايقاظ عقل القارىء المتخلف ، لغتهم هذه تكثر فيها ، عبارات : شـــظية ، متكسرة ، اشـمئزاز البرجوازية ، الحلم البنفسجى ٠٠٠ الخ ٠

هذا الاتجاه فى الكتابة جاءت عليه فترة غزا فيها أسواقنا الادبية وانتشر كالنار فى الهشيم ، ولكن لسوء الحظ أو لحسن الحظ فان هذه الموجة بدأت فى

مناطق أخرى تخفت حدتها ٠

أما الاتجاه الآخر وهو الادهى والاغبى ، فانه ينطلق من الواقعية وهنا ذروة المصيبة ٠

القاص الواقعى هنا ، نجده يكتب بلغة محمد قاسم الشيراوى (١) معتبرا الاغراق فى التبسيط وعرض قضايا اللحوم والاسماك والخضروات وارتفاع اسعارها ، هى المضامين الفكرية للقصة ، وليكون واقعيا اشتراكيا جيدا عليه ايضا الا يتجاهل هذه العبارات : الرائحة النتنة ، المنبعثة من افواه الكلاب ، الطرقات الموغلة فى العتمة ، جدران الطين المبتلة ، عواء الكلاب فى هجير الليل ٠٠٠ الخ ٠ حتى ان بعضهم يلجأ الى استخدام تعبير الواقعية والواقعى فى كتاباته ليثبت انتماءه لهذا التيار ٠

النظرة المستقبلية فى الادب

لقد اثبتت الاحداث التاريخية ، ان تطور المجتمعات ، ليس من الامور الخاضعة للصدفة بقدر خضوعها لقوانين محددة ، يمر عبرها التطور من مرحلة الى اخرى ، فكل مرحلة من هذه المراحل تتميز ببعض السمات التى قد لانجدها فى حقبة تاريخية ـ مجموعة مراحل ذات أفق واحد ـ أخرى ، والناس من خلال هذا المسار التاريخى من حقبة لاخرى لايبقون هم أنفسهم وانما يخضعون لكثير من التغييرات فى التفكير والسلوك ، حتى انواع العاطفة تمتاز بخصائص تختلف عن ما قبلها ، فالفترة التى كانت فيها العاطفة رومانسية ـ كما هى عليه فى المرحلة التى شهدت قصص وأساطير الغرام كقيس وليلى وروميو وجوليت ، حتى وان لم تكن هذه الوقائع صحيحة ، فان خروجها فى تلك المرحلة وبالشكل الذى كان فيه الحب نوعا من العبادة ، أو ما يشبه الى حد بعيد عبادة الاوثان ، فليس من الممكن ان نجد اليوم فى عصرنا مثل تلك القصص حيث العاطفة اخذت بباقى المتغيرات نحو اتجاهات تبدو بشكل أو بآخر ملائمة لطبيعة العصر ، فحتى الافلام والقصص والفنون التى حاولت فى صيغة عصرية ان تستفيد من طابع عاطفة تلك المراحل ، لم تجد القبول من كافة الاوساط الشعبية لسبب واحد وهو

---

(١) صدفى بحرينى ٠

انهم وجدوا فى تلك القصص ما ارتفع الى مستوى الافتعال ، كما ان انسان تلك الفترة عاش ضمن مناخ تميز برائحة الرمال الصحراوية ومر بحالات من البداوة كانت ولا شك تعكس انواعا وانماطا من التفكير لايمكن ان نجدها اليوم الا اذا كان ثمة واقع كذلك ، وبيئة كتلك ·· ولسنا من الذين يدعون الى ان البيئة هى التى تشكل الانسان فهذا الطرح مرفوض جملة وتفصيلا ، وانما الاساس الاقتصادى هو الذى كان يطبع أية حركة اجتماعية وفكرية بطابع القاعدة الاقتصادية الموجودة ، ففى الماضى وانطلاقا من التعبير والتعامل العفوى مع الاشياء كان الانسان يحتاج لقليل من العذاب ، وشىء بسيط من الوحدة والسكون وبعض الحالات من المعاناة النفسية ليكتب قصيدة أما الآن فنجد أن هناك كتابا لا تحلو لهم الكتابة الا وهم فى الطائرة ، وفى حالة انسجام نفسى ·

اذا كان الكاتب اليوم ينطلق فى الكتابة من تمسكه بمبادىء الواقعية ، فان هذا الفهم للتطور ، ليس ضروريا له فحسب ، وانما جزء مرتبط بثقافته الادبية والفكرية فمؤسسى مذهب الواقعية لم يكن زادهم الوحيد الثقافة ، أعنى ثقافة عصرهم ، وانما كانت هناك محاولات مستمرة من جانبهم لفهم الفنون والفكر والفلسفة عبر التاريخ ، واستيعاب لكافة الاعمال الادبية الكلاسيكية ، ونحن مطالبون حينما ندعى انتماءنا للواقعية ونمارسها بشكل أعوج ونتكلم عنها بسفسطة أ نندرس الاعمال الكلاسيكية لتولستوى ود ستفسكى ، وترجنيف وجوركى ··· الخ ، اضافة الى فهم كل الثقافات الغربية والشرقية · وغربلتها فى اطار فرز الافكار البرجوازية المضادة عن الافكار التى كانت تعيش وسط مناخ برجوازى وأبدعها كتاب برجوازيون ، ولكنها تبقى كأعمال أدبية وانسانية خالدة تمت الى الواقعية بصلة حتى وان لم تتصل بها عضويا بواسطة الفهم العلمى للواقعية التى لم تبرز فى تلك الفترة ، فكثير من أعمال أميل زولا ، وبلزاك وتولستوى ودستفسكى وآخرون هؤلاء لم يعيشوا عصر الواقعية ولكن دراسة أعمالهم اليوم توضح لنا كم كانوا عفويين ومخلصين فى أفكارهم وفى نظرتهم تجاه الحياة ، وموقفهم من الظلم الذى كان يسود حينذاك ولقد أكد كل من قرأ تولستوى قراءة علمية نقدية أن هذا الفنان الروسى العظيم الذى عاش قبل

الثورة كان أعظم من كتب عن الفلاحين وصور حياة البؤس والاضطهاد التى كان يعيشها الشعب الروسى رغم كونه أحد النبـــلاء فى تلك المرحلة . ورغم كونه يعيش فى قصر محاط بالحدائق . الا أنه كان يعرف حياة الفلاحين جيدا ، فهـل يدرك الذين ينسبون أنفسهم للواقعية من جهة ، أو الذين يهاجمونها ، من جهـة أخرى ، مثل هذا الفهم للحياة وللعالم ، لكى يشهروا سيوفهم الخشبية عليهـا ان مثالا بسيطا كالذى حدث مع سعيد العوياتى حينما طرح مسألة التجاوز نرى أنه كيف أخذ يناقش هذا المفهوم باعتباره تجاوزا للمراحل وللاوضاع بشكل آلى ، بل لايتصور المرء أن هناك من كون له هالة كبيرة ، على حساب الادعاء والزعم للباطل ، الذى لايصمد أمام أى امتحان باعتباره أديبا ومثقفا ·· وو ··· ويجهل معنى التجاوز خاصة حينما يصل لمستوى الكتابة عنه ·· ويخطر على بالى بهذه المناسبة بعض الادباء الكبار ! ذات يوم حينما أمسكناهم يختلسون نتاج غيرهم من هنا وهناك ، وكانت يومها فضيحة ، تصور هذه الفضائح التى تحدث اليوم ، أنها لاتقل أبدا عن تلك.فمن يدرى قد يكون وراء الستار مالم يظهر بعد · وهناك حالات تشهد من خلالها رد فعل عكسى ، فعندما يفشل بعض الادباء فى الوصول الى مرحلة معينة كان يتوق اليها ، أما ان يتوقفوا عن الكتابة نهائيا وهذا أفضل لهم بكثير أو أن يصابوا بشبه حالة مرضية ، فينزعون الى الجديد وهذا الجديد فى مفهومهم العلمى طبعا ، ينسحب على كل الاشكال والزخرفات البراقة ، كأن تتحول الشجرة الى انسان ، أو أن تذوب الوردة لتظهر من جديد فى صـــورة حرية ، تشخيص مثل هذه الحالات التى نجدها اليوم سهل جدا ، فكل ما فى الامر أن هؤلاء عندما يبدأون الكتابة يجدون الطريق سهلا للنشر وطالما ليس هناك معايير و « صعوبات » تعترض طريق النشر مهما كان النتاج الادبى فبين ليلة وضحاها يتحولون الى أدباء وكتاب كبار ، وحينما تحين اللحظة التى ينزع الستار أو القناع عنهم فيها تجـــد وراء هذا الستار أميين كل زادهم خـــلال هذه المدة بضعة مصطلحات ومجموعة تعابير ، وتنتهى المسألة بكونهم كتاب ·

الواقعية ·· والنتاج المعوق ··

كثيرون ينطلقون من مقولة ، تفيد بأن منهج الواقعية لا يمكن تطبيقه كأداة

نقدية على نتاج أدبى ، غير منطلق من القاعدة ذاتها ! أى بمعنى انه اذا كانت أمامى قصة أو قصيدة سـريالية أو تجريدية فانه يمكن لى تناولها نقـديا بمنهج واقعى ..

هذا الفهم الاعوج للمسألة يذكرنا بذاك النـــاقد الانكليزى الذى فسر تعذيب الآلهة « لسيزيف » على أنه نتيجة لاصابتها بعقدة أوديب وهى التى جعلتها تحكم على (سيزيف) بحمل الصخرة الى قمة الجبل وهاهى الان آلهة الادب عنـــدنا تحكم على من يستخدم تطبيق منهج الواقعية على النتاج الادبى المختلف الاتجاهات بأنه مصاب بنفس العقدة ، واذا كان الافق الذى يعمل به هؤلاء بهذا المستوى من الادراك فانى أجزم بأن هؤلاء ليسوا فاشلين فقط فى مجال الادب وانما حتى فى أمورهم الاخرى والا فكيف نفسر ظاهرة الحسم فى المواقف الفكرية بشكل يخلو من اللباقة والذوق ، كأن نجد الاخ أو الزميل الفلانى ينظر من فوق مقعده الى القضية ويصيح بأن هذه المسألة هكذا تحسم ، بل أن بعضهم يصل لحد أن هذه المسألة محســـومة قبل مناقشتها كما هو حـادث الآن ، كأن يفرض علينـــا أحد الزملاء ألا نناقش قصة أو قصيدة الا بمنهج يطابق المنهج الذى هو يكتب به ، وبهذه الطريقة يجب مناقشة الافكار المثالية بمنهج مثالى ونناقش الافكار الدينية بمنهج دينى ونناقش الافكار الميكانيكية بمنهج ميكانيكى ... وهلما جرا ، اذا أخذنا فى اعتبارنا نصيحة الزميل أو الاخ الذى يفرض علينا ألا نناقش أعماله الا بالمنهج الذى ينتهجه هو فاننا (مع الاعتذار لكل الزملاء الذين أسدوا لنا هذه النصائح القيمة) نقول لهم مشكورين ونعتذر لعدم أخذنا بنصائحهم .

١ ـ القصة :

القصة المكشوفة والقصة الغامضة ..

هناك بعض الكتاب ينطلق .. فى استخدام أدواته الفنيـــة فى القصة ، من القاعدة السينمائية القائلة ، ان المنظر القصير « شورت » هو أفضل وسائل تقريب الصورة لذهن القارىء .

وبالتالى نجد أن اللقطات السريعة ، والصورة المكثفة ذات النفس القصير الشبيـه بالمفردات الشعرية تأخذ حيزا كبيرا فى القصة ، وهناك بعض القصص

التى تقترب فى تكوينها من القصيدة ، بل ان نفرا ممن يكتبون القصة لا يبارحون القول عن قصصهم بأنها قصيدة نثرية أو قصة شعرية ٠٠ الى آخر هذه الصيحة فى عالم التجريب ٠

والملاحظ لكثير من الكتابات التى تظهر لنا فى النهاية يجدها كلها تلتقى مع الموجات الجديدة فى القصة العربية ٠

وحينما يتحدث كتاب هذا الطراز عن القصة وعن مفهومها الفنى والتكنيكى يتحدثون عن لغة الرمز ، باعتبارها أداة فنية أو وسيلة ، وليست غاية بالنسبة لما تهدف اليه محاولاتهم فى القصة متجاهلين بذلك أن الرمز أداة فنية يتعامل الكاتب معها على أساس اعطاء صورة ذات أبعاد قوية يمكن استيعابها والتوكيد عليها ، ان التعامل مع الرمز هو خلق وابداع صور ذات مضمون واطـار يعطى انعكاسا لموقف ، وبالتالى فليس صحيحا القول التقليدى بأن التعامل مع الرمز يعنى أول ما يعنى هروب الكاتب من ادانة السلطة ٠

ان الرمز فى القصة ٠٠ وفى الواقعية بالذات هو خلق وابداع فنى لاعطاء صور ذات أبعاد انسانية كبيرة ٠

أما بالنسبة لاسلوب ادخال كل ما يملكه الكاتب من ثقافات سينمائيـــة ومسرحية وتشكيلية لتوظيفها فى عمله الادبى فان هذا حسن ، بل هو المطلوب ، ولكن أن يخرج هذا التوظيف عن دوره ويدخل فى اصطناع صورة لا رابط جدلى بينها ولا حتى رابط الحركة يجمعها فان ذلك أمر غير صحيح وهاكم مثال : الاخ عبد القادر عقيل حينما يحاول استخدام الصورة السريعة أو اللقطة السينمائيـة كيف يمكن فهم هذا التلاعب بالصور على حساب الادعاء بالواقعية فى كثير من المواقف ٠٠

(ذهب هو ٠ اقترب (ج) أخذ المقص ٠ ابتسم ٠ أشار للمسن بالجلوس٠ الاخر هز رأسه ٠ نظر اليه بحب (ج) يضع المقص وسط الاسلاك ، تسرى رعدة قوية فى جسده ٠ يتوقف مكانه ، يتحرك المسن نحوه ٠ يظهر التساؤل على وجهه يلمس (ج) العامل المسن يتطاير فى الهواء ٠ ينقذف مسافة بعيدة يسقط على ظهره يصرخ آآآ) ٠

هذه القصة بعنوان (الحزن أقبل ٠ مات العامل ج) كتابات ٧٦ الجـــزء الاول ص ٨١ ٠

أولا : بهذه الطريقة يفقد الحدث ديناميكيته ، وبالتالى فان المنطق الادبى الذى يفرض على القارىء أن يتفاعل مع الحدث وبالتالى يتخذ موقفا متفـــاعلا مع أصحاب القضية نجد الكاتب يبتعد به ـ القارىء ـ بافتعال الحـدث وكأنى به من خلال طرحه للقضية التى يطلب التعاطف معها ، يقف هو نفسه معاديا لها ٠

فهذا الوصف الشبه سينمائى ، يفقد القصة والمضمون الكثير من أبعادهما ٠٠ الاجتماعية والسياسية ٠٠٠ الخ ، طالما جاء التعبير عنه بصـــورة مفتعلة ، وأيضا مناقضا لمبدأ الواقعية التى طالما دافع عنها الاخ عبد القادر ٠ وهناك فى نفس الجزء الاول من (الكتابات ٧٦) نشرت قصص قصيرة جدا لمحمد المـاجد ٠٠ ولا تعليق لى حول كون هذه قصص أولا ، سوى سؤال أوجهه الى هيئـــة التحرير ، كيف سمحت بنشر هذه المواد على أنها قصصا قصيرة جدا ٠٠ هل هذه قصص حقا ؟!

٢ ـ التجـاوز :

واذا أردنا أن نتوصل الى نقطة توضح مدى الرؤية التى نتكلم عنها هنا فى قصة عبد القادر عقيل ، فلنتحدث أيضا عن الوجه الآخر له ، فها هو الآن يتحدث عن التجاوز فلنرى ماذا يقول (اذن نحن أمام معـــادلة : الموقف ـ الاسلوب ٠ موقف الكاتب تجاه القضايا الرئيسية فى عصره والتحولات الاجتماعية فيـــه والاسلوب الذى يتبعه للتحدث عن هذه القضـــــايا ٠ هنـــا يبرز مصطلح التجاوز ٠٠!!

لكن تجاوز ماذا ؟ (لازال الحديث للاخ عبد القادر) الكاتب قبل أن يتجاوز فى الكتابة الادبية عليه أن يتجاوز ذاته (؟!!٠) فاذا كان تجاوز الواقع الادبى ! بخطوة واحدة مهمة أساسية تواجه الكاتب فانه ضمنا يحتاج وبالضرورة الى تجاوز ذاته أولا !!)

لاشك أن هذا الافراط فى التلكؤ الادبى ، سببه الخلط فى المفاهيم الادبيـــة العلمية اضافة الى أن المسائل الاساسية فى قوانين التطور والتاريخ ٠٠ الخ ،

غير مفهومة بالمقدر الذى يمكن من خلاله تكوين رؤية واضحة حول أية مسألة فهنا يقول عبد القادر أن التجاوز ، تجاوز الواقع الادبى واذا أردنا أن نعرف مصطلح تجاوز الواقع الادبى سندخل فى متاهات لا أول ولا آخر لها · لان مثل هذه التعابير : تجاوز الواقع الادبى ، وتجاوز الذات ، وتجاوز الرؤية ·· الخ · تعابير لا أستطيع حتى أن أجد لها معان محددة طالما هى غائمة ··وبعيدة عن مفهوم الواقع فى اطار القانون الاساسى الذي يشكل جوهر الواقعية الاشتراكية·

من خلال هذا الطرح نكتشف أن الزملاء سعيد العويناتى وعبد القادر عقيل وسلمان الحايكى الذين شاركوا فى الجوقة يبتعدون عن مفهوم التجاوز كبعد الارض عن السحاب بل فى أحيان يشط البعض فى تفسير التجاوز وشرحه ، الى الحد الذى يخلطه بالمسائل التقنية والفنية ولنرى عبد القادر كيف يتحدث عن القاص عبد الله خليفة فى نفس الموضوع (··· تجاوز كتاباته « المباشرة » الاولى ويحاول استخدام التكنيك الفنى مع الابقاء على المضمون ·· التجدد قانون عام للحياة ، والتجاوز قانون الادب ، فقط أن نفهم الادب : فائدته ووظيفته الاجتماعيةوالسياسية من خلال فنيته وجماليته سويا حتى نفهم التجاوز ·)

حتى نفهم التجاوز ، ليس بهذه الطريقة المفرطة فى الثقة يمكن الحديث عن مسائل مازالت حتى هذا اليوم بعيدة عن الفهم كما هو واضح ، ولو اتسع المجال لا استعرضت كل المصادر التى سوف يكتشف الاخوة بأن مثل هذه المفاهيم لا توجد فيها ·

واخيرا لن اكتفى الا بهذا القدر التالى ·· من فهم الاخوة للتجاوز ·

(تجاوز البعض الاخر المباشرة والتقريرية ـ بصورة بطيئة ـ ولكنه ابتعد عن القيمة الجمالية للادب) ثم يضرب الزميل عبد القادر مثلا بأمين صالح ·· ولا أعرف كيف تم التوفيق هنا بين الناحية الفنية باعتبارها جمالا ·· والجمالية باعتبارها معيارا فنيا ويبدو هناك تجاوز حتى فى فهم الفنية والجمالية ، وهذه المفردة أوردها الزميل عبد القادر وذلك يذكرنى بأحد الفنانين وهو يتحدث بثقة زائدة مستخدما تعبير (الفلكلور ـ الشعبى) !! ·

أما الفارس سلمان أحمد الحايكى فيدخل الى حلبة الصراع ! وهو أكثر

ثقة من الزميل عبد القادر فى فهم مسألة التجاوز ..

(قبل أن أبدأ فى طرح فهمى لواقع التجاوز فى الفن ، لابد وأن أثير الانتباه الى بعض النقاط المهمة التى فى اعتقادى هى العامل الرئيسى لذلك المفهوم .)

والمرء يعتقد بعد هذه الديباجة ، أن يدخل سلمان الحايكى ومعـــه كامل مدفعيته وهاوناته ، ولكن نكتشف أنه لايحمل سوى قنابل دخانية لا أكثر فها هو ينحرف رأسا الى ذات المأزق ..

(اذ لاشىء فى هذا الوجود يجب تجاوزه غير الانظمة التى تعيق تطور الانسان والادب الذى يعلو فوق الجماهير .. هو أدب يجب علينا أن نتجاوزه باصرار ..)

وبعد ... ما هو ياترى سبب هذا الاخفاق لدى هؤلاء الزملاء . كيف يتم تفسير هذه المسألة ...

الواقع أن المسؤول عن هذه المجزرة التى راح ضحيتها كل من عبد القادر عقيل وسلمان الحايكى وغيرهم هو سعيد العويناتى ... فقد أثار المسألة ، وهو على خطأ . وما حدث بعد ذلك هو أن أنجـــرف هؤلاء الضحايا ! وراءه بنفس « المنهج » الذى طرحه ، واذا كان هذا هو الذى حصل بالفعل فاننى أتساءل . من باب أبسط الامور :

هل قرأ الاخـــوة .. (الواقعية الجديدة) (فى ســبيل الواقعية) . وغيرها من أوليات فهم هذا الموضوع ..

والان تبقى مهمة عاجلة يجب أن ننجـــزها بسرعة وننتهى وهى تتعلق بفهمنا للواقعية ، وحتى لانعطى تشخيصا للمرض ونبتعـــد ، مكتفين بهـذا التشخيص ، فيتهمنا الاخرون بالاثارة لاغير من هذا المنطلق نجد من الضرورة بمكان أن ندرج بعض النقاط الاساسية التى تمثل بالنسبة لمـــا طرح حتى الان استنتاجات :

● أن الواقعية الاشتراكية ليست كأى تيـــار فكرى أو أدبى تتلخص فى مجموعة من المسائل الادبية ذات الاطار الفكرى والتى قد تمثل منهجا معينا وتعتمد على الاسس التجريبية .

ان الواقعية قبل كل شيء تمثل قمة الالتحام الفكرى بالواقع وتعبيرا عن مدى ارتباط الادب بالارض والانسان كما انها تجسد مرحلة تاريخية ماضية شهدت تحولات وارهاصات اجتماعية ثقيلة ، اضافة الى أنها تجسد رؤية لمرحلة تاريخية قادمة ، وهذان البعدان للواقعية كان قد جسدها تطور المذهب نفسه عبر كل الاحداث والتطورات التاريخية التى ارتبطت بالواقع السياسى والاقتصـــادى والثقافى لروسيا القيصرية ، ولقد عبرت كتـابات جوركى وبرشت ولو كاتش وأراجون عن كل ذلك الزخم الفكرى والفنى الذى تجسده الواقعية ، كما أن الموقف الانسانى من الاحداث التاريخية والموقف عموما من الحيـــاة والرؤية الواضحة التى يمكن أن تفجر الطاقات الخلاقة للجماهير فى الابداع والارتفاع الى الذوق الادبى العظيم ، كل ذلك يجعلها منهجا تربويا خلاقا للجماهير ، فهذه الواقعيـة عندما يستطيع الكاتب أن يتعامل معها بشكل يجسد فهمه لها وادراكه لمضـــمون الفكرة الانسانية ، تستطيع هذه الواقعية أن تربى الجماهير تربية حقيقية وبعيدة عن تزييف الحياة والواقع للناس ، انها أسلوب تربوى ، أدبى وفكرى لايمكن اطلاقا مقارنته بأى منهج تربوى اخر ٠

● ثم هناك مسألة أخرى تكون ملحة بالنسبة للواقعية فكثيرون يعتقدون أن الواقعية ترتبط فقط باقامة المجتمع الاشتراكى ! وانه لايمكن لها أن تعيش سوى فى مناخ تسيطر عليه الاشكال الفنية التجريبية ومختلف التجارب الفنية فى الادب ، كتعبير عن تمزق المجتمع الى طبقات وشرائح وانها أى (الواقعية) يقتصر دورها فى أن تكون الشكل الادبى السائد ، أما حينما تطرح فى مجتمـــع متخلف ، فان هذه الواقعية لن تعيش الا على الهامش طالما هناك عشرات التيارات الادبية التقدمية التى تمثل الشرائح والطبقات وتعبر عن انقسام المجتمع بطبيعة الحال ٠

هذا الخطأ الرهيب كرهبة « ايفان الروسى » لازال سائدا عند الكثير ممن تعود على فهم الاشياء بشكل ميكانيكى وطالما هذا هو اســـمها فهى تنطلق من مضمون يعتمد على النظرية الجمالية والعلمية التى ترتكز على قوانين أساسية ثابتة لاتحتمل التغيير والتبسيط والاضافات كما يفعلون فى السريالية وغيرها ،

ولكن كما يبدو هناك مجموعة تحاول اثبات أن الواقعية الاشتراكية قابلة للتطوير بشكل يفوق حتى ما يفعله السرياليون ، وعندما نقول لها لا ... تتهمنا بالتخلف !

● أما بالنسبة للمسائل الاخرى التى تشهد فى الوقت الحاضر تسابقا على طرحها وكأنها الحلقة الضائعة ، كالايصال والتراث والتجاوز .. وغيرها من المسائل الادبية ، فان المتتبع لكثير ممن يناقشون هذه المسائل يجد أنهم قد أفرغوا محتوى هذه القضايا من أبسط مفاهيمها .

مسألة الايصال باعتبارها أزمة تكاد تكون مفقودة اذا ما أخذنا موقعها فى اطار الواقعية .. فهناك طريق واحد لايصال العمل الادبى الى القارىء وهو الخلق والابداع والتعبير عن الواقع بلغة الواقع نفسه مع اضافة الابعاد الضرورية من الكاتب والتى من شأنها بلورة المضمون الواقعى .. لاتحويله بشكل آلي الى ما يشبه الصورة الفوتوغرافية .

ان فهم مسائل كالتجاوز والايصال وغيرها تصبح عملية سهلة تماما طالما كان المرء مدركا للواقعية عموما .. ومستوعبا كافة جوانبها ، ذلك أن مثل هذه المسائل تعتبر جزءا عضويا من الواقعية وبالتالى لايمكن فهم الجزء ونسف الكل .. أما الذى حدث حينما ناقش الاخوة مسألة التجاوز فقد اقتربوا فى البداية من المسألة وحينما وصلوا اليها نسفوها باعتبارها الكل ، وبدأوا فى سلخ الجزء .

● ان الواقعية (كأى بناء صلب) ترتكز على قاعدة متينة تلك هى الجدلية .. هناك الظاهرة الخارجية والظاهرة الداخلية ، الحدث عند الكاتب ليس هو الحدث الواقعى فحسب بل هو فى نفس الوقت يمثل مظهرا من مظاهر التفسخ العام وبالتالى فان أية ظاهرة تدخل فى الحدث انما تجسد طرفى التناقض فى القضية ، فالموت مثلا يتخذ له أبعادا أكثر ضرورية للتعبير عن الواقع فى صورته الدرامية ، فحين يموت انسان ما ، فأما أن يموت متخما وهذا يعنى شيئا ، واما أن يموت جائعا وهذا أيضا يعنى شيئا ، وفى كلتا الحالتين فان التعبير عن الموت يرتبط بطبيعة الوضع الذى يعيشه الكاتب والذى يحتم عليه اختيار طبيعة اللغة التى توصله الى القارىء. ان الظاهرة هنا ليست مجسدة فى كون هذا

الانسان مات ، ولكن الظاهرة البارزة هنا تدخل مجسدة المضمون الفكرى للعمل الادبى فالموت يأتى تعبيرا عن سبب قائم كما أوضحنا حينما مات هذا الانسان من التخمة وعندما مات ذلك جائعا ، فهو فى كلتا الحالتين قد مات من الناحية الدرامية قد مات وانتهى ولكن من الناحية الجدلية مات مرتين لانه شكل لظاهرتين وليس لظاهرة واحدة ... ليس ظاهرة الموت فى حد ذاتها .

عندما يدرك الكاتب هذه المسألة فان الازمة ، أية أزمة ، يعانى منها الاديب لن يكون لها مكان فى هذا الادراك .

● يدخل الوعى عند الاديب كضرورة أساسية لابداعه ، صحيح أن أعظم المؤلفات العالمية وأشهرها كانت أحيانا تأتى من التعبير العفوى ، بل ان مسألة الخلق العفوى عند الاديب تعتبر من المسائل الطبيعية .

ان ضرورة توفر الوعى ليس باعتباره أداة فقط للتعبير عن القضايا المثارة وانما كعامل أساسى فى فهم الكاتب لدوره .

وبعد فان مهمتنا لاتنتهى بانتهاء هذا الموضوع فان شبح التأزيم والاختلاق لازال يخيم على المناخ الادبى ولذلك فان المهمة القادمة تستوجب التصدى بقوة أكبر لمثل هذه الموضوعات وليس الاكتفاء فقط بنقد الموجود وانما بمحاولة تغييره وتغيير كثير من المفاهيم الخاطئة واعادة الحق الى نصابه ستكون مهمتنا طالما بقى العود أعوجا ، قد نخطىء ، وقد نصيب ولكن لا مكان اطلاقا لتعمد الاخطاء .

ذاكرة الذى يأتى

عائشة عبدالله غلوم

صفقت الباب .. دلفت الى الداخل وقـــد زوت بين حاجبيها .. وأطل الحزن من عينيها الضاحكتين .. وارتسمت الكآبة على كل قسمة من قسمات وجهها الاسمر تبدو شاحبة ، مصفرة كأنها لم تذق الطعام منذ أيام .. اتسعت خطواتها .. كانت تسير فى غضب وعصبية .. ثم صفقت مرة أخرى باب غرفتها .. أدارت المفتاح فى ثقب الباب من الداخل وقذفت حقيبتها وأوراقها فوق منضدة صغيرة وضعت بمحاذاة احدى زوايا المرآة .. ونزعت « صندلها » من قدميها .. كانت تشعر بهما ثقيلتين متورمتين .. ثم ألقت بنفسها كلية فوق السرير .. احتضنت وجهها بين كفيها ورغما عنها طفرت الدمـــوع من عينيها وراح صدرها يعلو ويهبط .. وانفاسها تتلاحق ..

أتصدق ما سمعته منذ لحظات .. أتصدق ما قالته المدرسات ، تبالهن جميعا .. لا جدوى منهن غير الثرثرة الفارغة .. ماالذى دفعها الى الجلوس معهن ؟ ولكن ماذا تفعل .. ومع من تتحدث وتجلس .. وصكت أذنيها كلمات كادت تصيبها بالصمم وانشقت ذاكرتها فخرج منها ذلك الكلام ..

(ـ يقال أنه مات

ـ نعم فقـــد حياته

ـ كل ذلك من فرط التعذيب

ـ مسكين هو .. أمضى عمره الزاهر بين سجن

وتشرد وتعذيب)

وامتدت يدها ·· لتجعل أصابعها فى اذنيها ·· كفى ·· كفى ·· لاتريد ان تسمع المزيد · وندت عنها صرخة مكتومة ·· لم يسمعها احد · أو ربمـــا سمعها هو رغم غيابه · من يدرى ·· (قال لها ذات مرة : اذا ما سئلت عمن تحبين ·· فقولى : رجـــلا كومة من الأسرار ـ انه دنيـــا اكتشفتها وحدى دونما أحد ـ)

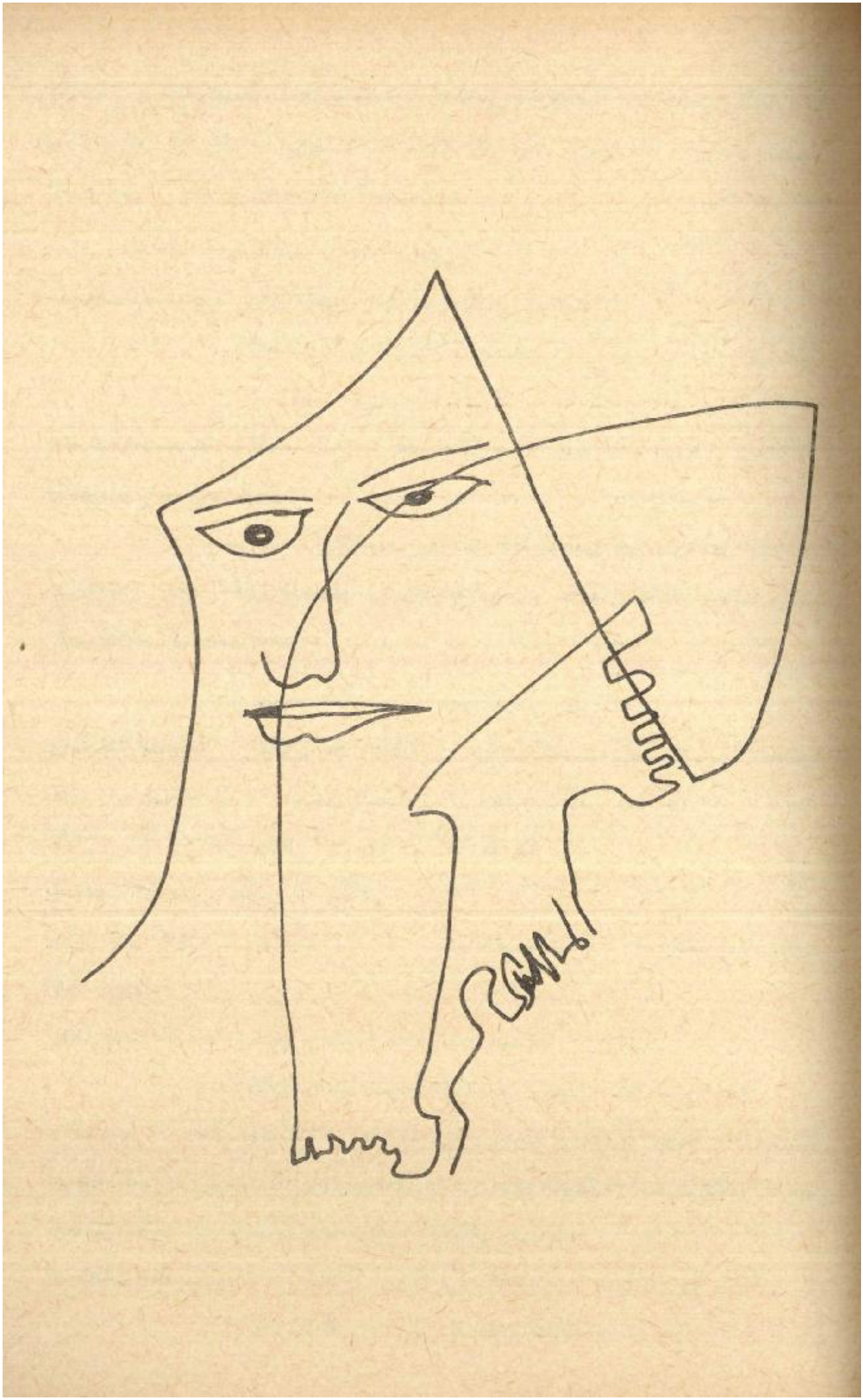
لكم يحتمل هذا القلب ·· وينوء بما يحمل ·

وسقطت داخل نفسها ·· اذ عاد الكلام يخرج من ذاكرتها ثانية ·· كيف تنسى ما حدث اليوم فى المدرسة ·· لا تستطيع ، والدليل أنها تربض الآن فوق السرير لا حراك ·· وحدها داخل هذه الغرفة ·· تحتاجة كحاجتها الى الماء والهواء تفتقده منذ عامين واكثر ·· تحلم بابتسامته · بوجوده ينشر عطرا فى المكان ·· حيث لا عذاب أو انتظار · ولا خوف أو ترقب ·

كيف تنسى ما حدث ·· (حين اقتحمت ذلك الباب الكبير ·· باب المدرسة، فى كل صباح تدخل فترفع رأسها لتحيى الباب ·· فىذاكرتها صورة محفورة له · حيث احتشدت الطالبات وعلا الضجيج والصراخ ·· واندفع الطلبة بكل قوة ·· فانفتح الباب ثم خرج حشد من الطالبات والمدرسات ·· هتاف ·· أصوات وأصـــوات ·· واختلط الجميع ، كل يوم يوقظ هذا البـــاب فيها هذا الاحساس ·· فكانه حريص على ان تكون هذه الصورة حية ناطقة ·· مشرفة فى الذاكرة ·

كالعادة التقت بطالباتها فى فصول مختلفة ·· متفاوتة ·· تدخل عليهن بوجه ملامحه تنطق بالحزن والقوة ··قسماته تحمل أملا كبيرا ينتعش به الفؤاد المكلوم ، وتطمئن اليه النفس الغريبة الحائرة ·· فترتع فى جنباته تنشد الوصول ·· وتبحث عن الهدف ·

ثم تتحدث اليهن فى حب ·· وبعينين ضاحكتين ·· وتستمر دروسها ·· تكسب يومها نوعا من السعادة ·· حتى لو كانت وقتية ـ هكذا ·· حتى عادت الى غرفتها حيث تحتشد المدرسات ·· توقفت لحظة ·· تبحث عن مكان ··



لافائدة ·· حشرت نفســـها بينهن ·· لا ضير من ذلك ·· ثم فتحت كتابا ·· وراحت تقرأ فيه بكل جوارحها وقد ارتفعت الاصوات من حولها ·· وعلا صخب المدرسات ·· قطعت استغراقها احداهن

ـ ماهذا ·· ألا تتعبين ؟

أجـابت بسـرعة ـ وهل تتعبين انت حين تأكلين طعامك ؟

ـ الطعام لا بد منـــه ياصديقتى ·· ولكن ·· على كل حال لم أقصد شـــيئاً على فكرة ·· كيف الأحوال ؟

هـزت رأســـها ـ الحمد لله ·· على مايرام ·· ولكن لماذا تسألين الآن ؟

قالتها فى شىء من الخبث :

ـ أوه ·· لاشىء ·· انما كنا نتحدث قبل دخولك ··

لم تكمل ·· بل التفتت ناحيتها ·· لتلاحظ احمرار عينها وانتفاخ جفنيها ربتت على كتفيها فى حب مصطنع ··

ـ يصعب حالك ·· يصعب حتى على العدو ·

وأخذتها الدهشة ·· مابال هذه الفتاة ·· وكيف تتحدث بهذه اللهجة الغامضة قالت فى استغراب ·· مع من تتحدثين ·· وهل يخصنى الحديث ··

ـ مهلا ·· مهلا ·· ها ها ها

فقهقهت فى برود فظيع ·· وقاهر ··

يخيل اليها انها ·· انها ماذا ·· آه ·· ماالذى حدث لها ·· ولماذا تعبأ بحديث هذه البلهاء ··

وهنا قربت الزميلة وجهها واضعة كفها تحت صدغها ·· وقالت :

ـ أتعرفين كنا نتحدث أولا مع « هدى » كنا نمزح معها ·

« هدى » ·· هذه المسكنية ·· موضع استهزاء وسخرية دوما ·· ساذجة حسنة النية ·· لذا فمكانها ليس هنـــا فى هذه الغرفة ·· حيث يأكل البعض البعض الأخر ·· ويحدث هذا علنا ·· وبكل وضوح ·

ثم نطقت أخـــرى ··

ـ ثم تطرقنا الى ·· الى الحديث عنك ·

وصمتت ·· تظاهرت أنها لا تريد الخوض فى الأمر ·· لكنها تابعت فى جرأة

ـ تذكرنا أنك تعيشين فى ·· أقصد أنك تعيشين على هامش الحياة ·· تنظرين الى سراب ··

ـ أمتأكدة أنت اننى كذلك ؟ ·· من منا يعيش على هامش الحياة ·· من منا يفتقر الى قيمة لوجوده ·· من ·· أنا ·· أم ·· ؟

توقفت ·· كانت الكلمات تخرج من شفتيها فى حدة ·· وقهر ·· وشعور غريب يمور فى داخلها ·

وهزت الأخرى رأسها ·· وقالت فى شماتة :

ـ على كل حال ·· سمعنا ·· وتحدثنا ·· وعلمنا أخيرا ·· أن من تنتظرينه مات ·· فى زنزانته ·· لا أدرى ·· ولكن ···

وهنا انطلقت الأفواه ·· وبدأت الألسن تلوك وتلوك ·· كلام كان يأتيها من عالم بعيد ·· بعيد لا يمت الى عالمها بصلة ·· ثم اختلطت الأصـوات فى أذنها لم تعد تميز المتحدثة ·· كانت تحترق ·· تهوى الى قاع سحيق ··

لم تنتظر طويلا ·· انتفضت ·· نظرت الى الجميع ·· نظرة تقطر أسى ·· ولكنها لم تخل من كبرياء ··

وتحركت ·· استندت الى حافة السرير ·· ماذا ·· أتصدق ظنها وتتحقق وساوسها ·· وبعد هذا الصبر الطويل ·· أتفقده الى الأبد ··

(·· ـ أحس أنى تزوجت رجلا ·· يعيش الحياة ملىء روحه وجسده

ـ أحس اننى تزوجت امرأة ·· ملىء روحى وجسدى ·· ورفيقة دربى) ··

انشقت ذاكرتها ·· عادت ثانية لتخرج خطوط ذلك الموقف

لماذا تركت المدرسة ؟ نفسها تلومها الآن · أكان الأمر بيدها ؟

ولكن ·· أما زالت تعيش آلامها ·· تعذبها الوساوس والظنـــون ·· تذيبها المخاوف والتوقعات ·· آنذاك ·· تحرك مقبض البـــاب ·· ثم سمعت طرقات ·· نهضت فى تثاقل ·· تحاملت على نفسها المثقلة ·· حتى وصلت ، فتحت الباب ·· صافحها وجه أمها

ـ دخلت دون أن أراك ·· ما بك يا ابنتى ؟

ـ لا شىء يا أمى ـ مرهقة فعدت مبكرة ·

وهنا ·· مدت الأم يدها المعروقة ··

ـ خذى يا أبنتى ·· هذه ورقة تركها رجل جـــاء ·· طرق الباب ، سأل عنك قال أنهم أفرجوا عنه بالأمس ·· وأنه سيعود ··

··· ماذا ·· يا الله ·· أيكون هو ·· صديق زوجها ؟

وبسرعة ·· خطفت الورقة ·· فتحتها ·· باضطراب وخوف وراحت تقرأ ··

(··تم الافراج عنى أخيرا ·· زوجك بخير ·· لك حبـــه وأشواقه ·· ســـأعود لأراك ··)

تهاوت ·· على حافة السرير ·· وتنفست فى عمق وارتياح ·

المسابقة الأدبية لأسرة الأدباء والكتاب بالبحرين

الاكتشاف أولى عمليات الابداع ، وأسرة الادباء والكتاب فى البحـــرين لا تخلق الادباء أو لديها قوالب جاهزة لصبهم ، بقدر ما تجمعهم فى كيان واحد له دور كبير فى نشر الوعى والثقافة ، لكن نستطيع القول ان الاســـرة تمزق ـ بفضل محاولاتها الجادة ـ الستار الذى يفصل بين الناشىء وبين جمهور يبحث عن الكلمة ·· هذا الفاصل الذى يمنع الكثيرين من التنفس بحرية نتيجة الخوف ، الخجل ، مرارة التجربة ·

ان قيام الاسرة باجراء مسابقة أدبية فى الشعر والقصة لبادرة لتعريف الجمهور على مواهب جديدة قادرة على العطاء والابداع ·

لقد حاولنا أن ننشر ملاحظات محكمى لجنة القصة القصيرة حول القصص الفائزة والمنشورة تباعا فى هذا الجزء ولكن تأخر ورودها الينا حال دون ذلك ، وسننشرها فى الجزء القادم ، والمؤسف حقا أن المحكمين قد اضطروا الى حجب جائزة الشعر نتيجة تدنى مستوى المحاولات المشتركة ·

(كتابات)

القصة الفائزة بالجائزة الأولى

نكهة الفقر والثورة

نعيم عاشور

زهرة ، وزهرة ثم (احبك كثيرا ، اكتب لى) ، وقبل ان يفيق من الدهشة ، كانت اخرى ، (احبك كثيرا ، اكتب لى !)

أول مرة رآها ، حين كانت تنشر الغسيل فى الزقاق الممتد من بلكونته فى الطابق الاول الى دهليز بيتها · ابتسم وقتها مداريا خجله ودهشته لجرأتها غير المتوقعة · اقتربت منه دون أن تنظر اليه ، متظاهرة بنشر قطعة غسيل فى طرف الحبل القريب منه · حيته ورحبت به جارا جديدا ، لكن دون حماس ورد عليها هو بطريقته الباردة المتعثرة ، ثم واصل هو أيضا نشر غسيله دون اكتراث ! لكنه لم ينس أن يشيعها بنظراته المتفحصة وهى تعود ادراجها الى البيت ، ولم ينس أيضا نظرتها البلهاء المحدقة ، وهى تستدير ناحيته قبل أن تغيب داخل الدهليز ·

كان ذلك أول أيامهما ـ عبد الله ومحمد ـ فى الشقة الجديدة ، ولم يكن عبد الله ، حينذاك ، مهيئا لأى طارىء جديد ، فقد كان الم التغيير الدفين يزعزع كيانه ، ويصيره مرآة معتمة حزينة · لكن سميرة ـ هكذا كان اسمها ـ استطاعت ان تنتزعه من مناخ الدعة والهمود لتثير فى رأسه العديد من الاسئلة! (هذا هو الامتحان الثانى ·· اما ان ابقى او ارحل ، ولا خيار بينهما !!)

كان عائدا لتوه من مسقط رأسه ، بعد فترة فشل ، سماها هو فترة نقاهة واستعادة أنفاس وها هو يجابه الحياة بكل عنفها واندفاعها ·· ها هو يعيش فى لجة التناقضات من جديد ويدمى عقله الحنين والرغبة والشهوة والجنون!!

ها هو يجر قدميه ثانية ليهيم فى شوارع بيروت ، ويتوه فى دروبها المليئة بالاسرار ولم يكن يكترث لشىء ، فقد كانت هى أيضا تحن اليه حنينا محموما ومتصلا ٠

(٠٠ حبات المطر تتساقط ، تبلل وجهينا ، وأنا أسارع فانشر المظلة الصغيرة ، ارقب الفرحة تتراقص فى عينيك ، ويتورد خداك ، وتعلو أرنبة أنفك حمرة قانية ٠ تلتصقين بى فتضجين حرارة ودفئا ٠ تلتصقين أكثر فأكثر، لأسمع صوت طبول بدائية تأتي من بعيد ٠ أختلس النظر ثانية فأرى أرنبة أنفك تلتهب احمرارا ٠ يشتد المطر وينتقل صوته مع أصوات السيارات وتراكض المارة الى اذنى فأزداد طربا ونشوة ، والانوار تتمايل مع هبات الهواء المتراخية ، وتنعكس فوق الاسفلت ملايين المرات ٠ تهب كل خيالات الطفولة ، وترقص خلايا جسدى وهى تبتعد ٠ تزداد الظلمة ، فتخفت الاصوات ٠ صوت حبات المطر وحده يرتفع حنونا وصاخبا تارة ٠ اضغط باصابع يدى اليسرى فاحس ليونة تنغرس فيها ٠ أوتر عضلات ذراعى اليسرى، فيلسعنى دفئك ٠ تحيط أنفاسك بوجهى ، وتتكثف فوق عدسات النظارة ، فأتخبط فى رؤية الاشياء ٠٠ !!) ٠

كان حين يقف قبالتها ، يحس بالنشوة تدب فى أوصاله ، فيقول لها همسا ، ها قد عدت الآن ، لا خوف يعترينى ، ولا تنسرب فى دمى رهبة ٠ واحيانا يصرخ متحديا ، لن ينفوا من دمى مشاعر الحب والنضال ، فانا الآن الذى يحتوى الوطن الحب ! أما هى ، فقد كانت تبتسم ، وتواصل قذف الزهر وقصاصات الاوراق ، حتى باتت جميع مشابك الغسيل فى بلكونته !

(٠٠ كنت أرحل فى كل ليلة مقمرة ، وينفعم قلبى بالحب والامل ، حين انظر امامى ، فأشاهد زبد البحر يتكوم ويأتى من بعيد ليلتصق برمال الشاطىء ويذوب فيها ، فأهمس بكل الود والشوق ، أنا مثلك ، مثلك تماما !!)

كانت تستيقظ مع تباشير الصباح الاولى ، وتقف فى أول الدهليز ، شاحبة ومشعثة الشعر ، تتمطى وتتثاءب فى تراخ وكسل ، ولكنها فى حقيقة الامر ترسل نظراتها عبر فتحة الستارة التى سحبت باهمال ، وحين تراه

يتمطى مثلها ، يشع وجهها ابتسامة كبيرة فترحل الى الداخل لتبدأ يومها المعتاد

(هل تدرين ، لقد أحببتك · لا مناص من الاعتراف · لكنى احببت زوجك أيضا ، وأحببت أخوه وامهما العجـــوز ، والاطفال ، وكل بقايا رأس بيروت القديمة ، والمنازل الواطئة المغطاة بالتنك والازهار · نكهة الفـــقر والثورة والاصالة كانت هناك ، لذلك كانت قبلتى حيكم العتيق !)

كانت دهشته عظيمة لاصرارها على قذفه برسائل المشابك والزهور الذابلة وحتى الصناعية ! وذات يوم دق جرس الباب دقة متواصلة عجولة · وحين فتحه زميله محمد ، اندفعت الى الداخل مسرعة وهى تحمل على كتفها ابنها الصغير · كان هو يجلس هادئا على طرف السرير ، وما خطر على باله أبدا أن تكون هى وفى هذه الســاعة · لكن ها هى تقف أمامه والبريق يلتمـــع فى عينيها ، والحمرة تصبغ وجنتيها · وللحظة كخطف البرق تندفع نحوه – يقسم انه سمع وجيب قلبها – وفى لمح البصر تغرس أناملها المتشققة فى شعر رأسه، ليغيب فى بحر من الحلم والذهول ، ثم تنفلت هاربة والباب لم يغلق ·

(حيرنى الحاحك ياعزيزتى ، حتى بت اتخيـــل مشابك الغسيل تفتح افواهها تصرخ طالبة جوابا على قصاصات الورق التى ملأت غرفتى !)

وتجرأ عبد الله ذات مرة · انتظر حتى حمل زوجها صنارته وخرج ، ثم كتب (احبك) على ورقة كبيرة ، واجتهد ان يكون الخط واضحا وكبيرا · وحين تأكد من خلو الطريق ونوافذ الجيران ، أدنى الورقة من زجاج نافذته ، وراح ينتظر رد فعلها · لكن سميرة هزت رأسها كالاطفال ، ومطت شفتيها فى تكشيرة عنيدة · احتـــار عبد الله ووقف ملتاعا ، ينظر يمنة ويسرة · يرفع الورقة وينزلها · يبعدها ويدنيها · لكنها مايئست أبدا وظلت فى مكانها تنتظر الجواب

عاد الى مكتبه ، وهى أمامه عنيدة صابرة ، ترسل بصرها ، فتخـــترق فكره وتبعث به ، ولم تزل قسمات وجهها توحى للناظر اليها انها تنتظر أمرا ما، وبتحد عجيب · اتكأ عبد الله على منكبيه ، وارتحل بذهنه عبر دهاليز الماضى ·· (اللعنة ·· أنت أيتها الوحشة الى متى ، وأنت أيها الزمن الضائع تلتهم عمرى وأنا بعيد كل البعد · أتحسر حتى الموت · عادت أيام الماضى تسحقنى

بعطرها وعبيرها ·· عادت صـــور الماضى تترى فى مخيلتى ·· الشوارع الواسعة الممتدة عبر بحر من الحب والنور ، وأنت متعلقة بذراعى ، أشتم فيك لبن الطفولة ، واحس دفء جسدك يلسعنى ، وحفيف ثوبك وهو يحتك بثيابى ، يسكرنى أى سكرة ··) وانتفض فجأة على صوت ارتطام أمامه ، وحين نظر اليها الفى قسمات وجهها ، كما غاب عنها ، لم تتغير !!

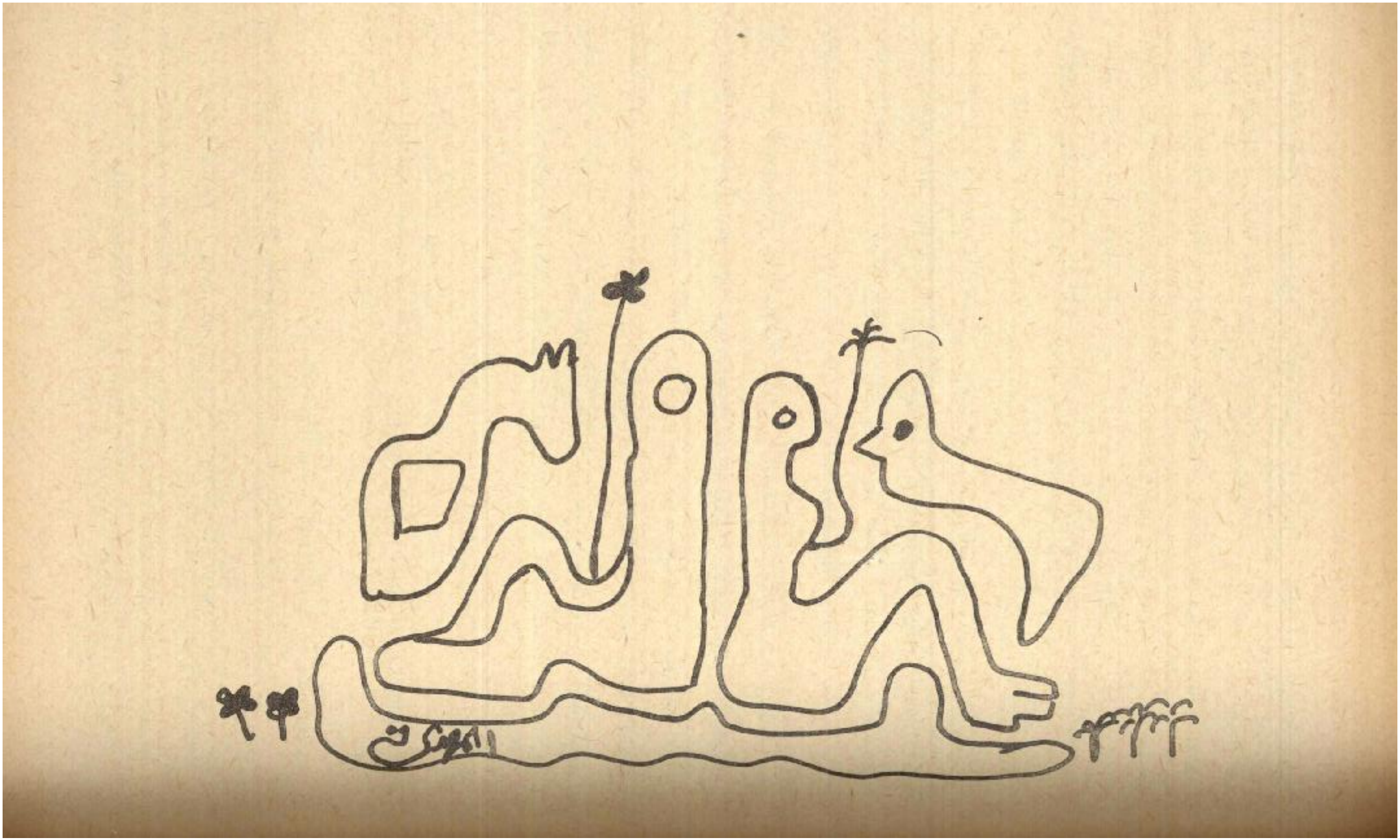
أمسك بقصاصة ورق صغيرة وكتب عليها (أحبك ، لكن كونى حذرة ، ومزقى الورقة حال قرائتها) ثم ادخلها بين فكى مشبك ، وقذفها بين قدميها ، واختفى خلف النافذة يرقبها ·

كانت اكثر حذرا مما تصور · رفعت رأسها الى أعلى ، ثم التفتت يمينا ويسارا ، وبعد ذلك انحنت تلتقط المشبك وتضعه بين أصابعها المرتعشة · دلفت الى الدهليز ، وبسرعة واضطراب فتحت القصاصة · قرأتها بلهفة وابتهجت · ثم طبعت قبلة على أناملها وأرسلتها عبر الهواء الى عبد الله ، فالتقطها شاكرا واختفى خلف الستارة !!

مر عام واحد ، وعاد عبد الله يهيم على وجهه فى شوارع بيروت ، حتى تاه اكثر من مرة فى اكثر من مكان · كان المشهد يتبدل امام ناظريه ·· يتطور ويتنامى بسرعة عجيبة ، لكنه كان يحلم ويتألم ·

(يجب ان تصدق انى احبك من كل قلبى ! ·· حتى عندما تلتهم النار كل شىء ، يبقى هناك الرماد ! هل تدرين اننى لا يمكن ان اخون ·· هل تعلمين كم هو حنينى الى الارض التى يتمـــــرغ فيها الالم ، ويزهر الامل فى قلوب اطفالها ، ويعفر ترابها فوهات البنادق المغروسة فى أيدى المناضلين ·· هل تعلمين ذلك ؟ ·· أحبك لان فيك نكهة الثورة والبساطة · اراك كل صباح دون اقنعة وبلا زيف · حتى دهليزكم أحببته ، والتنكات التى تحتوى زهور عشقنا، احببتها بصدئها وبدائيتها · حين أراك هكذا ، يتضح الامر اكثر ، وتصـــير الاسطورة أكثر صدقا ، فامد يدى ، اضغط على يدك بكل قسوة وحنان) ·

كان العمر بالنسبة لعبد الله أياما بلا تعداد ، فارتحل الى دمشق وحلب ثم عاد أدراجه الى بيروت · ووقف أمامها · ووقفت امامه تعاتبه بنظراتها · قالت



له انها لم تقطع الامل بعودته ، وانها انتظرته كل صباح · قالت له ، انها لا تحس طعما للحياة فى بعده عنها (فكر ، لو اقترح عليها أن تهرب معه !) ولم تتمالك نفسها · أجهشت بالبكاء ، وارتمت على كتفه · طوقته بذراعيها وضغطت بعنف والم · وأحس ليونة تنغرز فيها عظام صدره فانتفض · وتراءت له صنارة ممدودة داخل البحر وصبر يتكوم غير بعيد عنها ، ومحمود صبى البقال ، والام العجوز والاطفال ينتشرون فى الساحة يشيرون اليه باصابع الاتهام ·

قال لها لا ثلاث مرات ، وفك يديها من حوله ، لكن الالم زعزعه حين تذكر أنه كان يسمع صراخها وصراخ زوجها فى ليالى العربدة والنشوة · وحين تذكر الجروح التى كانت تملأ وجهها ، والتى كانت تدعى انها نتيجة سقوطها على عتبة الدهليز ·· (سأله الاخر ! لكن هل فعلت شيئا يا عبد الله ؟) فبكى بدون دموع ·

فى الصبـــاح حزم حقائبه ، لم يزح الستـارة ، ولم يتمط ، ويتثـاءب كالعادة · وبعد أن جهز كل شىء ، خرج الى البلكونة · كانت تجلس القرفصاء تقطع السمك ، وقد انحسر الثوب عن جزء كبير من ساقيهـــا · انه يعى الامر تماما الان ، لكن فات الاوان ، ولم يعد بمقدوره فعل شىء · وقف بائسا مكتئبا، وحين أراد الحديث وفغرفاه بهمهمة غامضة ، رفعت رأسها ونظرت اليه دون اكتراث ، ثم عادت الى تقطيع السمك من جديد ·

ـ سأرحل ولن أعود ·

ـ حتما ستعود !

·· واختنق الصوت فى الحلق ، وأصطبغ الوجه بحمرة الغضب والفجيعة

·· استجمع عبد الله شجاعته وقال ·

ـ ابتسمى يا أم خالد (أول مرة يكنيها باسم أبنها الوحيد !) فلقد علمنى حبك الكثير ، وهذا الوجه ياسميرتى ، لايمكن نسيانه أبدا ·

(حتما ستعود) وهاهو قد عاد فعلا · لكن أين هى ؟ الدهليز قد ســـد بأكوام الحجارة واشلاء الاغراض · وأصوات الانفجارات والرصاص تدوى فى كل مكان · وهالته مشاهد الخراب · لكنه أيقن أن الامنيات وحدها لاتكفى ،

وأن على الدم أن يعجن التراب حتى يصير رغيفنا حلالا ، وأرضنا طاهرة ٠

(أين أنت ؟ أمازلت تحلمين ؟ أمازلت تنتظرين ؟ لتندلع الحرب ، ولكن أبقى أنت ، لتبقى النكهة فى أوصالى توقد حريقا وغصبا ٠ وليبقى العمال الذين دمرت مصانعهم ، والفقراء والاطفال الذين يسرحون حتى الفجر ٠ لتسقط كل السياسات والتكتيكات الخؤونة ٠٠٠ وفكر عبد الله برهة ، (لتبدأ من لبنـــان ولتكن سميرتى أول شهيدة) !

دار الهـــدف

ص٠ب : ٢٢١٩٨

سوق آل عصفور ـ شارع الشيخ عبد الله

المنامة ـ البحرين

القارئ.. والمثقف.. والكاتب....

مدعوون فى بداية الشهر القادم.. لزيارة معرض دار الهدف..

فسيكون هناك.. الكتاب اللبنانى والعراقى والسورى والأجنبى..

كما ستقوم دار الهدف إعتباراً من أول هذا الشهر بتوزيع....

الموقف الادبى.. والآداب الأجنبية وباقة من الصحافة

والمجلات العربية والعالمية.

القصة الفائزة بالجـائزة الثانية

أحـمد علي كمال

·· يبدو الهدوء مشـدودا يحيط بالحى المترامى المـا واشلاء فى بصـيرة مدينة الاستلاب المطوقة بالترقب والمفاجأة ·· كان المساء طريا عندما خرجوا ثلاثة من رفاق الدرب سـالكين أدغال الطريق المؤدية الى القلعة السوداء المسكونة بالوحش ·· يهـدفون فتحها ·· توقفوا على بعد بضـعة أميال من سماء حدود مدينتهم المكسوة بالظلمة والوأد ، وأخذوا يراقبون المرتفعات المتداخلة ···

توقف « باعث » أصغرهم حلما ·· خال الطريق غير سالكة ·· أوغل فى الشك ، فخار عن معنى التضحية تذكر الموت يحدق بالاهالى ، وتهتك عروضنهم الذئاب ·· وصار يعيش فى دوامة تقله بين نطاق دورانها ·

واصل « شرار الشعبى » ورفيقه « جابر تامر » سيرهما تجاه أعلى السفح بعد أن تركا « باعث » مصلوبا وسيف الخوف الخشبى ينغرز بين ثنايا أضلعه ·· لم يكن دفنه لازما ··

اكتسحا الطريق وكل بواعث التردد ·· مضيا وقد تحول الجرح فيهما الى سؤال يفقر فاه منتظرا الجواب ـ الالم العسير ـ فأمسوا عيونا جميلة تحتضر فى عز انكسار الرؤيا ·· كتل رخوة كبشـر النواقيس تلتوى اعناقهـا طربا جارحا مستباحا وتعض أسنانها الانفاس الممنوعة وخناجر الفوارس الحمر خوفا من تسرب الدفء والفرح ويكون الصمت اشارة تؤذن باصدار الحكم ، وانتظار هطول الظلام بعد المغيب ···

بدأ الرحلة صوب الشرق عمرهما عشرون عاما واجتازا العقد الثالث دون أن يكون هدف البعد مشرقا عـــادا للذكرى فارتسمت لياليهما التى كانا يقضيانها بين اهليهما والاصدقاء ..

تفطرت ربوة الماضى فى مخيلة شرار الشعبى فهمس بهدوء فى أذن جابر :

ـ هل مر بخاطرك طير « الخطاف » الذى يجيئنا فى بداية مواسم الربيع دائما مبشرا بالشمس تخرج من بين أسنان القلعة لتصهر الحقد فتضفيه حبا قرنفليا يسبغ شفافيته بتجاعيد أبناء السماء الآتين بالسلام يتأبطون تراتيل التوهج .. يوقظون الغد المنير ؟ . وكيف كانت الذكرى وتر يشد عشقنا والاحتمال .. ؟!

لم يبق سوى الابواب توصد مسافاتها .. وما بين الريح والصمت خليط من الدم ، وفى أوقات أخر غالبا ما يكون نبيذ الجروح الراكسة فينا ..

.. ترامى الليل رويدا رويدا ، معلنا جولته المعتادة .. لحظة صمت أفاق بعدها الرفيقان من الذكرى فجاء الترقب يسكتهم.. تطلعا الى السماء ولم يجدا الها الا السكون وحده لازال مثبتا على عرشه منذ بدء القرون .. لم يحاول يوما استنكار مذابح الوحش أو اســترداد القصاص ممن ينزلون من غابة الادغال يرتدون بزات قلعتهم النتنة المكسوة بعفونة الجثث ..

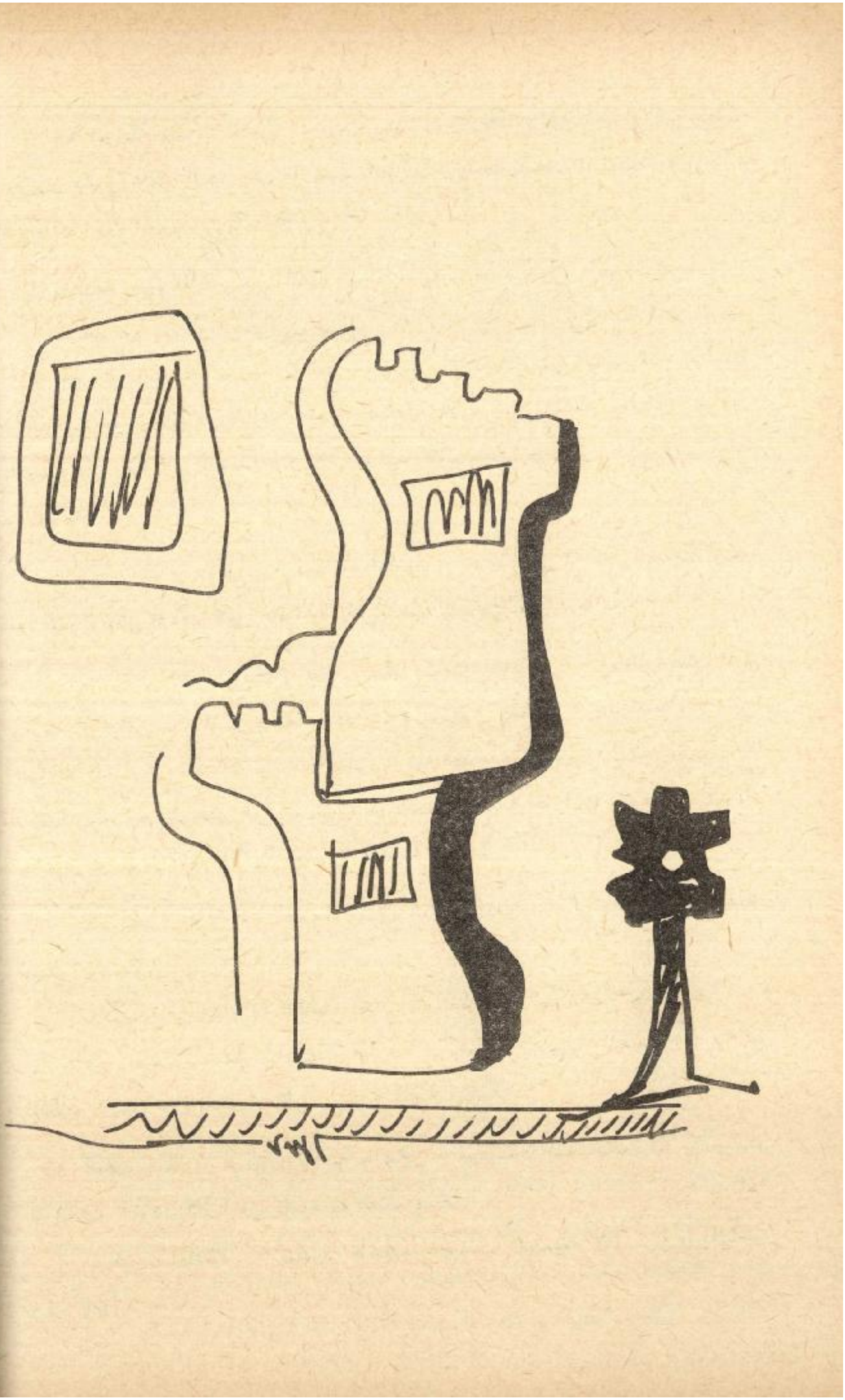
يثقب شرار بنظراته الغزيرة نسق التأمل متفحصا السماء فيصرخ فجأة مبعثرا السكون :

ـ كيف تبقى الخرافة القاتمة تنهش فينا فتتعالى ضحكاتنا الميتة فرحا ؟ ..

عند منحدر صغير باغتهما العواء ، وقطعت عليهما الطريق دورية من الذئاب تحمل بين أنيابها بقايا من دم قافلة قديمة ..

التفت « شرار » الى رفيقـه « جابر » فوجـده يلتف بالخوف والصـمت المرتجف ، فردد كلاما فى نفسه ثم أعلنه واثقا :

ـ كبرت أفئدتنا .. صارت تذهلهم عيوننـا الجميلة لانا نرتوى بالشمس رغم نفيها ..



غادر بهما القطيع الى جزيرة سجن مجاورة ·· وظل بعض أفراده مندهشين يهمهمون لا يفقهون لغة العشق ·· فالحرف ذلك الطاهر ـ الراجز كدمع الفجيعة وعمق الالم شيء غير مشاع ··

في الجزيرة وجدا بعض رفاق يعرفونهم أغلبهم في سن الاربعين فجلسوا سويا يعتقون دموع الامهم مدى الاسبوع كي يمضغوها أملا في ليـالى الاعياد المقتولة ·· ويمارسون الصمت طقسا من نواميس الجنون ··

·· استرقا النظر من الذكرى فتوغلا داخل مدينتهما الفرح بعد اجتياز الظلمة الحاقدة ، التقيا ، وتوقفا ·· فأوقظ شرار سـؤاله العتيق يردده في توجس الصدى ·· ينفذه في ثنايا الآذان ··

ـ هل تجيء أياما لنا تباهي مواسم الاعراس في سماء نهر الدون المتجاسر؟ أم تبدو كبرلين الزاهية ؟ أو كهانوى يتألق في عينيها دمها فتشتعل فيه الحياة ؟

ان باغتنا الوحش تقاعدنا في المفاجأة ، قد لا نسقط فتظل الاسئلة تذوى في الحلوق تخنقها عزلة أيدينا وصمت الافكار في عقولنا ··

أوقف « شرار » حديثه والتفت الى رفيقه « جابر » فوجده خاثرا يغرق في التردد ··

تركه مجتازا عدة مرتفعات وسمر جبينه نحو الشرق ··

القصة الفائزة بالجائزة الثالثة

السقوط

محمد عبدالله السويدي

وصل الساحل · تطلع · لم يكن هناك أحد بعد ، فالشمس لاتزال تحتفظ بحرارتها فى كل مكان تتحدى القادمين بضراوة ·

حرك قدمه الى الامام والخلف · عبث بالتراب ، ثم واصل سيره ببطء الى مكان ما من الساحل وبينما هو على هذا الحال ·· لاحظ ظله الصغير أمامه يتحرك على غير عادته ، يتمدد ويتقلص ضاغطا بيديه ورجليه بكل قوة يريد الخلاص والهرب · ثم يرجع بقوة الى موضعه كالمطاط ليلتصق تحت قدميه ويتمدد على الارض يلهث كأن هناك من يتبعه ·

ضحك فى نفسه واستمر يضحك للمنظر الذى أدهشه ثم قال :

ـ حتى أنت أيها الظل تريد الفرار !

ـ « ····· »

ـ « أتخاف منى أو من الشمس أو منى ومنها ؟ ·· »

اندهش واستغرب أكثر من ذى قبل ، واختفت البسمة من شفتيه ، وأخذ الخوف يدب فى بدنه بعد أن سمع صوتا يقول :

ـ « لا هذا ولا ذاك · كل ما أريده هو أن أنطلق من تحت قدميك لا أريد القيود · أريد أن أكون طليقا مثل ذلك الطائر · أنظر اليه وهو يهوى الى البحر كالسهم ليصطاد السمك ويرجع محلقا فى السماء وقطرات الماء تنساب على جسمه

والفرحة تملأ نفسه · يطير متى أراد ويحيط متى أراد · انه حر طليق أريد أن أكون مثله · أتحـــــرك كيفما أشاء · لا أن أكون عبدا مكبلا تحت قدميك ·· أرحل معك أينما ترحل ، وأجلس معك أينما تجلس »

ازداد خوفه واصفر وجهه ولكنه تمالك نفسه وقال :

ـ « وما يدريك بذلك الطائر بأنه حر طليق ؟ · »

ـ « تطـلع اليه وتطـلع الى · هناك فرق شـــاسع بينى وبينه كالليـل والنهار » ·

ـ تتكلم بغضب وكأنى سبب بقائك معى ، وليست النواميس ·

ـ « النواميس · أتخاف منها ؟ » قالها بغضب وتبعه الآخر قائلا :

ـ « أجل · ولم هذه الثورة ؟ »

ـ « والى متى نسكت ؟ » ·

أحس كأن سهما أصاب سويداء قلبه وخر صريعا لما يعانيه ·

ـ « لكن دعنا من هذه الشحنات السالبة التى لا تنفع » ·

والآخر يتطلع اليه ثم تابع قوله وهو يحاول الابتعاد ·

ـ « هل تعلم لو لم أكن لمـا كنت ؟ » ·

أجابه بفتور وأحس الآخر بذلك ·

ـ « أعرف ذلك · وهو سبب بقائى معك » ·

ـ « اذن دعنا نتخيل قليلا لو ترك لنا الخيار بينى وبينك · ماذا ستفعل · هل ستتركنى وترحل وسيكون لنا لقاء آخر كالقاء بنى البشر · أو سيكون لنـا اتصال آخر ذات ناموس آخر ؟؟؟ »

طفق يفكر فى كلامه وراح بين المد والجزر · هل يثور لقوله أم يتقبل التخيل ويتعايش مع الواقع ·

سكت برهة والآخر ينتظر جوابه ، ثم قال بعد أن رسى على التخيل :

ـ « لا أدرى · لكن دعنى أتخيل ذلك وأنا منفصل عنك » ·

ـ « لا أسمع » ·

عصر فكره وكل تخيلاته وسبح ·

– « أرى نفسى أنفصل · أتحرك بقوة · أطير كالبالون المنتفخ وقد تسرب منه الهواء فى اتجاه غير منتظم أرتطم بالجدار · أسقط ـ أترنح · آه · أليس هناك أفضل من هذه السقطة · كدت أضيع » ·

فتح عينيه على اتساعهما وقال عندما رأى جمهرة من الظلال تحيط به : من أنتم ؟

– « اخوة لك · لا تتعجب ولا تتألم · لقد أصابنا ما أصابك ولابد لنا أن ندفع الثمن » ·

– « هل تقصد هذه السقطة ؟ »

– « بل قل الانطلاق · الحرية · الخلاص · لقد أصبحت حرا طليقا وذهبت عنك كل السجون والقيود الى الابد » ·

– « آه ما أجملها وأعذبها من سقطة » ·

– « هل تنضم معنا ؟ »

– « أجل ولكن ماذا تقصد بالانضمام » ·

– « لنكون قوة ·· لنحيا » ·

– « بهذه السرعة ؟ » ·

– « أجل فالوقت لا يسمح · نريد أن تكون لنا قوة ، فالقوة هى عماد الدولة ودينها والتاريخ يشهد بذلك · أتريد أن أحكى لك عن الامم ؟ » ·

– « لا يكفى ما سمعت وأنا مع الاستاذ » ·

– « اذن ليكن لنا مكانا واسما كمملكة الظلال · لها مكانها ورهبتها ·· نغير هذه النواميس المهيمنة علينا منذ الخليقة ، ونعيش حياة جديدة ، حياة لم يمسها فكر بشر · سؤال أخير دون الرجوع اليه هل تنضم معنا أو تكون منبوذا من بيننا » ·

سبح فى فكره وراح يسأل نفسه من جديد :

هل سيحدث ذلك · واذا حدث ، لابد من مقدمات وتضحيات كما حدث فى بادىء الامر · ولابد أن نلتقى مع بنى البشر ، والتقى معه ، قد نتخاصم ، أو نتقاتل ، قد يموت أحدنا أو كلانا ، ولكن عندما انفصلت عنه حدث لى شيئا

غريبا ، ألا يمكن حدوثه له ، ولكن بشكل آخر · كأن يطير فى السماء أو يغوص فى باطن الارض كما طرت كالبالون وسقطت · هل سيؤثر ذلك فى الكون ·· فى نواميسه ويحدث الارتباك وتوجد أشياء غريبة قد ينهار لها العالم ؟ » ·

ـ « أهو باق الى الآن ·· ألم ينهار بعد ؟ » ·

قالها وحرك رأسه · وصل · وثار البحـر كالبركان لمرور احدى ناقلات النفط · تطلع من زجاج نظارته البنية المتدلية على أرنبة أنفه · رأى أمواج البحر تتلوى كالثعابين بسرعة الى الساحل ، تصطدم بالصخور وتتناثر على الارض وعليه · هدأت وتراجعت بصوت هادىء كأنها تشيع روحها الى الابد من ثورتها العاتية على المكان ·

تحرك يبحث له على ورقة أو قطعة « كارتون » يجلس عليهـا على احدى الصخور · جلس وراح يعبث بيده فى التراب · التقط حجرة صـغيرة ، رماها وانسابت فى الهواء فى اتجـاه البحر · نزلت وارتطمت بعلبة بيرة كانت عائمة على سطح الماء · غاصت لحظة ثم عادت فى سيرها مخلفة وراءها دوائر حلزونية صغيرة تتتابع ثم تكبر كلما ابتعدت عنها ·

تابع ذلك وتذكر الظل ومملكة الظلال وابتسم ، تلفت ، رأى الصغار والكبار من الرجال والنساء يتقاطرون على الساحل ، شعر بأن الشمس تغمض جفنهـا الكثيف ليعم الظلام · حك رأسه الاكرت ، وتناهى الى سمعه رطانة الجالسين ترتفع رويدا رويدا حتى تملأ المكان ويكاد أن ينفجر · تذكر بيته بغرفته الصغيرة ومطبخه الاصغر وأسرته الكبيرة · تذكر القيد والوجوه والسأم بين الجيران لرطانته الغريبة المتنوعة · أحس بخروجه منذ فترة كأنه يبحث له عن مكان ما تخلو منه كل ما يذكره بكل ما يجاوره ويعيد له التاريخ ويتخيل على الاقل بأن يرى الجزيرة عذراء تستحم بمياه البحـر الاخضر الجميل ليذوب فيهـا وينعم ناظريه برؤياء جسمها البرونزى وعيونها الخضر ·

طأطأ رأسه ودمعت عيناه وبكى فى صمت عميق · صرخ الاطفـال · جذبه وتخيل المدرسة والطلبة والمعركة التى دارت فيمـا بينهم فى ذلك اليوم الجميل ،

وهم يتناقشون عن التعليم والحياة والمستقبل · أكثرهم مطوا شفاههم على التعليم وانتقدوه بشدة ، وأغلبهم تحدثوا عن الحياة ومآسيها وكلهم تركوا المستقبل جبال وهضاب دون أن تكون هناك ريحا عاتية تهد كل الجبال والهضاب ·

تطلع الى البحر من جديد وهو يهمس فى نفسه ويناجى الجزيرة :

« ما أسهل الوصول اليك انها الجزيرة الصامتة لكسب الرزق والاقامة » نهض وعاد أدراجه بعد أن خيم الظلام · حاملا معه كل ما هرب منه . وظله يركله بهدوء دون أن يدرى متمنيا السقوط ·

يَصدر قَريباً

فيهوى الزينة

مواويل وأشعار بالعامية

عبد الرحمن المناعي

أصوات وأصداء في الشعر الجديد

أود . بادىء بدء . أن أدلى باعترافين صغيرين ضروريين قبل الشروع في محاولة جدية لتناول التجارب الشعرية في الجزء الثاني من (كتابات ٧٦) .

أولهما أنني أقرأ لاكثر شعراء العدد للمرة الاولى . اما لقصور من ناحيتي في المتابعة والسعي وراء ما يستجد من التيارات الشعرية الحديثة ـ ولا سيما في البحرين ـ خلال السنوات القليلة الماضية . او أن اطلالة عدد من هؤلاء الشعراء والشاعرات على جمهور الشعر حديثة نسبيا . واذا كان الامر كذلك . فاننا مدينون باكثر مما تستطيع الكلمات التعبير عنه للشاعر علي عبد الله خليفه و (أسرة الكتاب) . و (دار الغد) . و (كتابات) . مجتمعين وحدة واحدة . على المغامرة الرائدة الرائعة التي يقومون بها لا لاعادة الاعتبار الى الشعر والادب فحسب . في وقت كادت ان تتهاوى فيه كثير من القناعات في حياتنا المعاصرة . ومن بينها الاعتقاد بجدوى الادب . وربما الفكر عموما . بل كذلك لانهم يواصلون هذه المسيرة باصرار بطولي . وفي اجواء قاسية تجعل مجرد الاستمرار فيها يحمل طابع الشهادة .

والاعتراف الثاني الذي لا أجد حرجا من الافضاء به هو احساسي بالحيرة في ما يتعلق بنقطة البدء التي استطيع التوجه منها لاكتشاف وتقويم هذه التجارب الجديدة . من حيث صلتها بحركة الشعر العربي الجديد . فهي . في معظمها . محاولات جادة للبحث عن هوية شعرية متميزة بمضامينها وتجربتها الشعورية

وأدواتها التعبيرية . واعتقد أن من العسف والصرامة السابقة لأوانها ان نتصدى لهذه المحاولات الواعدة كتجارب ناضجة تمام النضج ، وأساليب شعرية راسخة واضحة القسمات . ولابد من الاشارة الى أن نزوع الشاعر العربى الحديث الى توكيد ايقاعه الشعرى المتميز قد يكون ، آخر الامر ، هو المقياس الاول لمدى جديته واصالته وقدرته على أن يضيف رافدا جديدا الى هذا التيار المتلاطم من التجارب الشعرية التى شهدتها حياتنا الادبية خلال ربع القرن الماضى . وهو تيار غامر هادر مشحون بشتى الاحتمالات ، على نحو ما يحدث عند انفجار السدود التى كانت تمثل ، على الصعيد المجازى ، القوالب الفكرية والحياتية المتوارثة التى تهاوت تحت ضربات الثورة وضغوط التغيير الملحة فى شتى مناحى الحياة . وما زالت هذه التيارات ـ رغم انحسار هديرها ـ تتشعب وتتنوع وتتفاوت عمقا وعطاء وان تكن قد استقرت الآن فى ما يشبه الاتجاهات العريضة الراسخة التى لا يمكن تصور حياتنا الادبية بمعزل عنها ، وتتمثل ، فى الجانب الشعرى ، فى انتاج مجموعة من الشعراء القادرين على العطاء الخلاق كمحمود درويش ، وادونيس ، ونزار قبانى ، وخليل حاوى وآخرين .

وبوسعنا فى ضوء ذلك أن نتفهم ونتعاطف مع ما تحسه الاصوات الشابة الجديدة من معاناة وحرقة حقيقية لايجاد مفرداتها التعبيرية المتفردة ، ناهيك عما ينتاب الشاعر ، شأنه شأن كل فنان خلاق ، من هواجس دائمة من أن يكون صدى أو ترجيعا لاصوات الآخرين ، سيما وانه يواجه خيارات منوعة لا حصر لها . والتحدى الحقيقى لاصالة التجربة يطرح نفسه أمام الشاعر عندما يبدأ رحلته لارتياد أقاليم التجربة الجديدة . وما ان يغمره الاحساس بدهشة الاكتشاف ورعشه الكشف ، كما يقال ، حتى تتبدد فرحته عندما يلمح اثار اقدام سابقيه على الارض التى كان يظنها بكرا ، وكان يحسب نفسه أول روادها وسالكيها .

○○○

فى غمرة هذه المسالك المتشعبة والمتقاطعة فى ساحة الشعر العربى الحديث يبرز هؤلاء الاعلام ـ المعالم الذين ذكرت بعضهم قبل قليل ، لانهم هم الذين حققوا الاكتشافات الكبرى فى الحركة الشعرية العربية الجديدة ، واسبغوا

عليها ايقاعها الخاص ، ومنطقها الذاتى والاجتماعى المتميز ، وارسوا دعائم تراث شعرى هو فى كثير من جوانبه امتداد حى ومتجدد للتراث الشعرى والروحى العربى · وليس الامر ، كما يرى الاستاذ ابراهيم العريض فى استعراضه المبتسر (حول تفهم الشعر حديثا) مجرد تدرج فى الشعر (الى حالته الراهنة من التدفق الحر والشعبية والانطلاق من كل قيد ··· تحت تأثير النماذج الاجنبية) · أو قوله فى ختام ذلك العرض المبسط المتعسف انه (كان يقال أمس : كل ما لم يكن شعرا فهو لترسله نثر على الاطلاق · أما اليوم فان النقاد ـ ونحن لا نعلم بالضبط أى طراز من النقاد يقصد الاستاذ العريض ـ يقولون : كل ما لم يكن نثرا فهو لغموضه شعر على التأكيد) ·

ان مفهوم (الحرية) و (الانطلاق من كل قيد) ، بالمعنى الاستخفافى الذى يشير اليه الاستاذ العريض هو آخر ما يريده الشاعر الحديث الجاد ، وأول ما يحذر الوقوع فيه ، أو أن الامر يجب أن يكون كذلك · بيد أن مناقشة هذا الموضوع باسهاب ستعود بنا الى نقطة الصفر ، وترجعنا الى المساجلات والمناكفات التى رافقت ولادة الحركة الشعرية العربية الحديثة منذ جيل مضى · ومع ذلك فان ملاحظات الاستاذ العريض ، الذى يمثل مدرسة مازال لها بعض الوزن ، وبعض المجد أيضا ، تنطوى على جانب ايجابى لا مراء فيه ، من حيث أنها تفرض على الشاعر الحديث أن يكون أكثر صرامة مع نفسه من نقاده ، وأكثر تأنيا وتمحيصا ومراجعة لما يكتب ·

○○○

من هذه المنطلقات الانطباعية العريضة ، نلاحظ التفاوت فى التجارب الشعرية التى حملتها (كتابات ٧٦ ـ الجزء الثانى) من حيث عمق وأصالة التجربة ، وقدرتها على ايصال هذه المضامين الشعورية والمواقف على نحو مقنع وفنى ومؤثر ·

نتوقف ، أولا ، عند فهد العسكر ، ونبدأ به ومنه ، لا من قبيل تقديم شعائر الولاء والطاعة للتراث ولعمود الشعر التقليدى قبل ولوج عتبات القصيدة الحديثة ، كما يفعل كثيرون ، بل لما تنطوى عليه هذه الابيات من قيمة ذاتية ،

وما نحسه ازاءها بألفة حميمة رغـــم - وربما بسبب - معانيها التقليدية ، وتعبيراتها البسيطة ، والروح الغنائية التى تشيع بين سطورها وتجعلها الصق بالذاكرة والوجدان ، وأكثر طواعية للحفظ والغناء · وذلك ما يجعلهـــا مثالا صالحا للقصيدة الرومانسية التى كانت النموذج الاكثر شيوعا فى أدب الخليج عامة . حتى فى الحالات التى يخرج فيها الشاعر عن حدود التجارب الذاتية المحضة ، كالغزل ، والشكوى ، للتصدى لمضامين اصلاحية واجتماعية ووطنية · وهذه المضامين ، كما يقول الأديب الصديق محمد جابر الانصارى ، كانت من القوة والبروز بحيث طبعت الشعر بطابعها القوى المؤثر الذى طغى على الجوانب الفنية والجمالية والادبية ·

وأخشى أن هذه الملاحظة النيرة الثاقبة التى يسوقها الاستاذ الانصارى (أدب الاصلاح الاجتماعى فى الخليج ١٩٢٠ - ١٩٥٠ ، مجلة الدوحـــة - اغسطس ٧٦) ما زالت واردة حتى الآن ، وانها ما زالت تنسحب على النتـــاج الادبى ، ولاسيما الشـــعرى ، فى أواسط السبعينات ، مثلما كانت تنسحب عليه فى الثلاثينات أو الاربعينات · اذ أننا كثيرا ما نلمس هذا التفاوت - الصـــارخ أحيانا - بين عمق التجربة وتوهج النزوع الى الالتزام لدى الشاعر الخليجى - والبحرينى على الاخص - من جهة ، وبهوت ملكة التعبير أو تعثر أدواته فى يد الشاعر من جهة أخرى · كما أن الحرص الذى يبديه الشعراء الشباب على ابراز البعد الاجتماعى والسياسى فى انتاجهم (وهو امتداد طبيعى لتراث من النزعات والحركات الاصلاحية فى الخليج على مدى نصـــف القرن الماضى) لا يوازيه حرص مماثل على سلامة الأداء ، بشتى عناصره ، وعلى جمـــالية الطرح الشعرى بالمعنى المعاصر للاصطلاح الذى لا يضع حدودا فاصـــلة بين الشكل والمضمون ، بل يؤكد على التكامل العضوى والجدلى بينهما ·

○○○

فى (انتهاء عصر النخيل) يتخذ سعيد العويناتى من نخلة البحرين العريقة محورا شعريا ثابتا تتفرع منه الرموز الصغيرة وتتوالد الحكايات ، وتدور حوله فى مواكب من الصور التى يفترض فيها أن تلخص التاريخ الاجتماعى القريب

الى ما قبل مرحلة الاجتثاث . وهو التاريخ الذى يستذكره الشاعر بلهجة مشحونة بالحنين للعصر الذهبى الذى انقضى :

أيها النخل الخرافى الجميل
هل تذكرت أبى بين عروقك
وأخى الفلاح قرب الماء يشدو
بعض الحـــان صباحك
وبنى قريتنا يفترشون الخوص فى الليل
وأكوام السعف
وخرير الماء ، والترنيمة الحلوة فى يوم الزفاف
وأهاليك الذين ابتدأوا عرس الحيـــــــاة ؟

غير أن النخل تهاوى ، وتهاوى معه هذا الصرح الرومانسى الذى شيده الشاعر عليه وحوله : العناقيد ، والرجال ، والصبايا ، والاطفال ، ومهرجانات الفرح ، والنجوم ، وحكايات الجدات الطيبات . ان الشاعر هنا قد نســـج من علاقة الانسان مع النخلة نموذجا للفردوس المفقـــود . وبلغ من ايغاله فى الرومانسية حدا جعله يفرغ هذه العلاقة من مضمونها الواقعى والانســـانى . فعالم الانسان ـ النخلة لدى الشاعر مبرأ من الشوائب ، ولا نعثر فيه على أثر للحزن ، أو الكدح ، أو السخرة ، أو الاستغلال أو القهر الاجتماعى . وهـــذه الصورة الطوباوية تتكرر بحذافيرها تقريبـــا فى المقاطع الأربعة الأولى من القصيدة دون أن يفلح فى اضفاء شحنة من العـــلاقات الانسانية العادية على عالم الفرح الساذج المطلق هذا . ولذلك فان الحركة الثانية فى القصيدة ، وهى التى تصور (الردة السوداء) تبدو ، بعد هذه المقدمة ، كسيرة ومثلمة وباهتة الأثر . ذلك أن الشاعر ما أن يشير الى اقتحام الغرباء لحياة القرية الوادعة ، حتى يعود الى استرجاع الذكريات والصور التى كاد أن يستهلكها فى المقطـــع الأول ، دون أن يتابع الحركة الدراماتيكية الجديدة ويفيها حقها من التأثير :

أنت يا نخل بلادى
هل تذكرت حكايا الفرح النابت فى قاعك (...)

والظاهرة نفسها تتكرر فى المقطع الثالث :

أيها النخل الخرافى استفق

قد غدونا غرباء

وغدا البحر شقاء

هل تذكرت أبى بين عروقك

وأخى الفلاح (...)

والى جانب هذه النكوصات المفاجئة التى لا تتفق ومنطق النمو الداخلى للقصيدة ، والتى تدل على قصر النفس الشعرى وضعف السيطرة على التداعيات السهلة التدفق ، فان السؤال الذى يطرح نفسه على نحو حاد هنا يتعلق بماهية هؤلاء الغرباء .. من هم ؟ وسواء أكانوا وافدين من الخـــارج ، أم أفرزتهم تناقضات داخلية ، أو خليطا من هذا وذاك ، فان دخولهم مسرح الحدث يتسم بالابتسار والمجانية . ولا نكاد نعلم عنهم اكثر من أنهم يحبون الذهب ، ويسكنون بيوتا من حجر (بعد أن تم اجتثاث النخل ومن ثم بيوت الخوص) ، وان معهم كلاب الصيد التى تجتث هذه الاشجار وتكيل لها اللوم تلو اللوم (كذا) قبل طمرها فى التراب . ونحن لا نتوقع من الشاعر أن يقدم لنا اطروحة عن الواقع الاجتماعى ، غير أنه يخيل لنا عند هذا الحد أن استنكار الشاعر لاجتثاث النخل ، وما يمثله ، لا ينبع من منطلقات اجتماعية وحياتية ، بقدر ما يصدر عن رغبته فى الحفاظ على الطبيعة والبيئة من سطوة التوسع العمرانى العصرى .

وما أن يصل الشاعر الى هذه المرحلة حتى يكون قد تولاه الاعياء بعد أن استنفدت حيويته عملية مطاردة واقتناص صور الماضى وتقصى جوانبه . ونحن نحس بهذا الانهاك الذى يعترى مخيلة الشاعر ، وحتى ايقاعه ، فى الحركة الاخيرة التى يفترض فيها أن تكون الخاتمة الجليلة القوية المتمـــردة المتفائلة ، حين يستنهض روح النخل مرة أخرى تمهيدا للانبعاث الجديد . غير أن هذه الحركة تبدو كسيرة الجناح من حيث انعدام الانسجام فى الصورة الشعرية وتعثـــر التراكيب :

أنت يانخل بلادى

غدا الساعة تأتى (...)

وغدا نلعنهم نحن وصناع الحياة

أيها النخل اليك

واقفا انتظر اللحظة عل الفجرآت

وأزاهير المياه الدافئة

وابتسامات الصغار

لحظة ... ينقشع الغيم وتهجرنا الكآبة

وتعـــــــود الارض كالشمس لتأتينا الـــولادة

ويبقى أن نسجل لسعيد العويناتى ، رغم كل هـــذه الملاحظات ، شاعريته القوية ، التى تتجلى فى قدرته على توليد الصورة الشعرية الواحدة ، وتفتيقها ومتابعتها حتى أدق التفاصيل فى لغة سهلة التناول عموما ، ونثرية الطابع مع الاحتفاظ بقدرتها على الايحاء . غير أن المشكلة الرئيسية ، اذا جاز الحكـــم من استقراء قصيدة واحدة ـ هى قصور حركة النمو الداخلى للموضـــــوع الشعرى وتعميقه لاعطائه ابعادا أكثر نضجا وتركيزا .

○○○

ومفهوم السيطرة على النمو الداخلى للقصيدة ، أو ما يسميه كولريدج (بالتوازن الدقيق بين الدفق الشعرى التلقائى والضبط الواعى) يتضح لـدى قراءتنا لقصيدة عبد الحميد القائد (الوجه) ان كل سطر ، وكل مفردة فيهـا تنطق بالشاعرية الواعية وبالذكاء فى الصياغة الموحية ، وبالقدرة على الاختيار المتمرس من قاموس غنى : الوجه القمرى الاسمر الذى يتمدد فيه الحلم ويتسع وينفتح ليغدو هو الوطن ذاته بكل ما ينبض فيه من حيوية جدلية زاخرة متناقضة متكاملة فى آن معا : الخوف والياسمين ، الرجولة والطفولة ، العشق والمقصلة ، الوردة العاطرة والصمت الحاقد ، البوابة التى تستقبل الوافدين وتودع المغترب المهاجر . ان صهر هذه العناصر الصغيرة فى صورة واحدة متوجهة وموحدة الأثر هو السمة الاساسية لهذه المقطوعة ، علاوة على التركيز والاقتصاد فى استعمال اللغة وتحاشى الترهل اللفظى الذى قد ينزلق اليه الشاعر الحديث بعد

أن تحرر على نحو ما ، من القوالب الشكلية القديمة · غير أن الاسراف فى التحرر ، سواء من الاشكال التقليدية أو من البنى الشعرية الحديثة ، هو نفسه ما يؤخذ على قصيدة عبدالحميد القائد : فغياب الايقاع الموحد فى المقطوعة واضح بصورة مؤسفة · ولا أعتقد أن الشاعر قد تقصد ذلك على سبيل الاقتراب من تخوم قصيدة النثر المثيرة للجدل · ذلك أن الايقاع ، ولنسمه على سبيل التبسيط الشديد بالوزن أو التفعلية ، يظهر لديه فى بعض المقاطع على استحياء ، ثم يخبو ويتعثر أو يتسيب على الاصح :

(····) عانقته الرياح

قبلته الرياح

حولته الى وردة تحمل العطر (···)

(···) صوته الآن يعبر كل البحار المخيفة

كل المكان الملطخ بالصمت والحقد (···)

انظروا وجهه

قمر أسمر

وقصيدة حب تسمى الوطن

يتوالد فى وجهك الحلم (···)

يصبح وجهك وجه المدينة

ولا بد من الاعتذار عن هذه التقطيعات القبيحة التى لجأت اليها ليستقيم الوزن ، ويعود النبض الايقاعى الموحد لهذه الابيات · الا أننى استهدفت من ورائها أن أوضح كيف أن عبد الحميد القائد كان فى كثير من المواضع يمسك بمفتاح الايقاع الشعرى ، ثم يفلته لغير ما سبب معقول · وبذلك يفقد الدفقة الشعرية كثيرا من تماسكها الجمالى وانسيابها المؤثر ·

○○○

عندما يصل القارىء ، الناقد الى (التذكر) لفيصل السعد من الكويت ، فانه لا يستطيع الا أن يتخذ موقف الواعظ الاخلاقى الاجتماعى ـ على كره منه ـ ليطالب الشاعر بأن يكون أكثر تجلدا وتماسكا أمام (صروف الدهر) فان فيصل

السعد يقدم لنا تهويمة اعتذارية كسيرة وملوعة يندب فيها حظة ، لغير ما سبب مفهوم ، ويكاد يستدر دموعنا ولكنه لا يفعل ، وذلك رغم أنه حشد فى القصيدة كل ما وقعت عليه يداه من المصطلحات المتداولة فى دكاكين الضياع والحزن والتمزق ، المفتوحة على مصاريعها هذه الايام :

أنام وحلمى يدثره فى المنام التراب

ويركلنى الوهم ، أصحو ، وأدرك أن شرودى هروب

وصحوى اغتراب

تعالوا ... فان التلون كهفى

ولون النفاق دثارى ...

وما أن يقبل عليه الجمع ، بعد هذا النداء الجريح ، حتى يفصح لهـــم عن مرامه :

تعالوا لابكى على كتفكم

وكتف الاحبة ذاك المضمخ بالحزن دارى ..

وقد يبدو ذلك طلبا معقولا ومشروعا بل ومستجابا على سبيل التعاطف والمواساة والتواصل الانسانى . وقديما كان الشاعر العربى يقف ويستوقف ، ويبكى ويستبكى . غير أنه لا يبدو أن لدى فيصل شـــيئا جديا وجديدا بحيث يستوقف سامعيه ليعيروه أسماعهم ناهيك عن أكتافهم ليتكىء عليها وينوح :

عشقت البرارى

وفى غربة الطفل عن مهده

كفرت ومزقت ذاتى التى مزقتنى

وبعت سوارى

لان الديار التى كنت فيها خراب

وتستمر هذه التهويمات والتقاسيم المسطحة المغرقة فى الذاتية الى نهاية المقطوعة ، دون أن تمس فينا أيا من أوتار المشاركة والتجاوب ، فهذه التعبيرات المنفلوطية قد فقدت منذ زمن طويل قدرتها على الإيحاء بأية عاطفة بعد أن اجترها واستهلكها أساطين الأغنية العربية الحديثة . كما أن التجربة نفســـها هى من

النوع الغائم الساذج الذى لا يعقل ، بل لا يصح ، أن يتجرأ شاعر شاب على دفعها للنشر فى هذه الأيام · واننى آمل مخلصا أن تكون هذه من بواكير محاولات فيصل السعد ، لأن ذلك يعنى أنه ما زال قادرا على السير فى الطريق الصـــعب الطويل الحافل بالمعاناة الحقة ، وبالتثقيف الذاتى المتصل ، ولا ســـيما أن لديه احساسا موسيقيا مرهفا ، وتقديسا شعائريا لحرمة الوزن والقافية ، وقدرة على تطويع ايقاع التفعيلات ، وان اتخذت فى هذه القصيدة طابعا مفتعلا للايحـــاء بالاحتضار والتلاشى فى الفقرة الاخيرة :

تمنيت موتا على حفنة من تراب
ت موتا على حفنة من تراب
على حفنة من تراب
نـــة من تراب
تراب
تراب
تراب

○○○

واذا كان فيصل السعد قد استوقفنا بنداء استغاثة ، فان آمال الزهاوى من بغداد تستوقفنا فى (الطريق) بايماءة مشحونة :

أميل عليكم ، خذونى
أشير اليكم
أنا أخرج الآن لؤلؤة من محار
أنا أخرج الآن من جسدى
فهل تمسكون بمعنى الذى يخرج الآن من جسد الماء
نقيا ··· وحيدا ·

هذا الاستهلال الوضاء الشـــفاف المهيب الذى يذكرنا بمولد فينوس من صدفة البحر ، يضع القصيدة علي مسار رومانسى واضح · الا أننا ســـرعان ما نتبين منحى آخر فيها ·· اذ تتخذ الشاعرة هذا المطلع مدخلا الى موضوع

ذى بعد قومى ٠

وذاك السعير الذى يربط القلب بالقلب

ظل دليلى

توثبت فيه

وناضلت فيه

فهزوه ، هزوه ، حتى التذكـــــر

كى يتقد (!) الجمر بالحب

ويشتعل الدم فى الوطن العربى

ان هذه النقلة ، أو الوثبة ، من الخاص الى العام قد أفقدت القصيدة بالتأكيد توازنها الشعرى ، وفوتت عليها فرصة الدمج بين شفافية التجـــربة الذاتية وشمولية المشاركة ٠ فبأى منطق ، على سبيل المثال ، يمكن تبرير اقحام شعار الوطن العربى ، والغمز من قناة تشرين فى مثل هذا السياق الشفاف الهش ٠ فنسيج هذه الصورة الشعرية بالذات أضعف من أن يحتمل هذا الاقحام الناتىء الذى يبدو طبيعيا جدا فى قصيدة أخرى ذات طابع سياسى واضح ٠ وفيما عدا هذه النتوءات القليلة فى تضاريس القصيدة ، فانها تنساب فى عذوبة بالغة ، وتنتقل الى مستوى آخر من الايحاء بالمشاركة ٠ فاللؤلؤة النقية الوحيدة انما تجد نفسها وتدرك ذاتها باندماجها فى (الآخر) ٠

على الدرب كنا يدين

تهبان من جسد واحد

وفى الأفق كنا جناحين

فى طائر واحـــــد

وتتضح قسمات هذه الهوية الجديدة أكثر فأكثر عندما تتخذ بعدا نضاليا وصداميا مع الاحتفاظ بقوة الحلم والتطلع :

تذكرت أن طريقى

مقارعة الصمت بالصوت

والموت بالبعث

ورسم نجوم الثريا على الأرض

أنا هاجسى النور فى الظلمات

وعند هذا الحد تنغلق التجربة ، وتتخذ طابع الاعتراف الاعتذارى الـذى تلمح اليه الشاعرة لتبرير ما يبدو أنه خروج أو نزوة سياسية عابرة :

طريقى التوثب (...)

فلا تنكرونى اذا ما جنحت

كلانا يسير الى الوهج مثل الفراش

وفى الوهج كنا نموت

وليس من المهم أن يكون هذا التفسير واردا أو غير وارد ولكن المهم أن مثل هذا الجانب من التجربة لا يعنينا بوصفنا الطرف المتلقى والمشارك ، طالما أن مثل هذه التلميحات غير قابلة للايصال بوضوح ، وغير منسجمة والروح الغنائية الشفافة التى تتغلغل فى تضاعيف القصيدة ، حتى فى المقاطع المشحونة بالتوتر .

○○○

من ليبيا تطالعنا محاولتان : (سمفونية الى حب فى الخليج) و (عن الموت والحب والحرية) . وقد حاولت جهدى أن أتقصى بعض أصداء العنوان الفخيم فى ثنايا القصيدة الأولى ، فلم أفلح . فهى ببساطة ، ليست من السمفونية فى شىء ، حتى على مستوى تماسك السبك ـ وهو أضعف الايمان . كما أن الحب فيها ليس أكثر من خاطرة عابرة لا عمق فيها ولا دلالة فى السياق العام . أما الصلة الوحيدة التى تربط هذه المقطوعة بالخليج فهى طباعية فحسب ، بحكم أنها منشورة فى كتاب صادر فى أحد أقطار الخليج .

على الفزانى يريد فى هذه القصيدة أن يطلق صرخة رفض غاضبة ضـد الأصنام والمزيفين والببغاوات والأعداء المحليين وصالبى الفكر . وهذه كلهـا مشاعر ايجابية ومواقف حميدة . غير أن جلال المضمون لا يمكن ، فى الشعر ، أن يشفع لركاكة التعبير الفنى أو هزاله . ولسنا فى هذا الصدد بحاجة الى الاستشهاد بمقولات أرنست فيشر وجورج لوكاش وغالى شـكرى . وحسبنا الاشارة الى ما كتبه النقاد العرب الأوائل منذ أكثر من الف عام ، وتحدثوا فيه

عن (الشعر الذى حسن معناه ، وساء مبناه) · ورغم أن القصيدة لا تخلو من بعض الومضات التى تقترب من روح الشعر :

أصدقائى أعذرونى

كلما سطرت حرفا

خفت من ظلى ووجهى فى المرايا

أو

كلهم يشكون عـقما ـ هذه الصحراء حبلى

والمواليد ضحايا

فان هذه الارهاصـات تبدو أشبه بالمصـادفات غير المقصودة ، وسرعان ما تتبدد آثارها وسط ركام الصور المفككه والمشاعر الخطابية التقريرية · ثم أن على الفزانى ، من قبيل الوفاء لعروض الخليل وقافيته ورويّه ، قد ألزم نفسـه ما لا يلزم ، وهو قافية تبدو أحيانا غير ذات صلة باللغة العربية :

السافات طوال

وبساط الريح لا يطوى روايا

وأحيانا أخرى تغدو مجرد حشو اضافى لاستكمال الروى :

لم ينلها رجس انس فى عشايا

(···) وتغنى محنة الاوطان شعرا

لم يضرج بالرزايا

وذلك كله ـ ان دل على شىء ـ فانمـا يدل على عدم التمكن من ناصية التعبير الشعرى واللغوى ، وعلى حاجة ملحة وعاجـلة للمزيد من الدرس والقراءة والممارسة ، ناهيك عن الحاجة الى جدية المعاناة ، والتمسك بفضيلة الصمود أمام اغراءات النشر المتسرع ·

○○○

أما (عن الموت والحب والحرية) لمحمد الشلطامى ، فتجربة شعرية تقرب من النضج الفنى وصدق المعاناة على حد سواء ، وذلك رغم أنها ، فى ملامحها العامة ، ما زالت تدور فى المناخات الشعرية التى اكتنفت شـعر المقاومة فى

أواخر الستينات بصورة رئيسية ٠

يفتتح الشاعر سلسلة الحركات التصاعدية فى القصيدة بلوحة رمادية قاتمة توحى بالموت والعقم المطلق الذى لا سبيل الى الخروج منه أو تجاوزه حتى عن طريق الحلم :

تنطفى الرغبة فى أن يحلم المرء بشمس أو ربيع
أخضر يطلع فى أعماقنا البور (٠٠٠)
وانا ميتون
فى رماد الصمت ، أو نار الضجيج المر ٠٠ انا ميتون

وفى الحركة الثانية يبدأ الشاعر بتلمس طريق الخلاص والولاده : أنها الكلمة ـ الحرية ـ الحب ، وقد تمازجت كلها فى هتاف متناغم ومتعال رغم كل أدوات القهر ، مع ادراك الشاعر أن الكلمة ليست استثمارا سريعا ذا مردود فورى مباشر :

كلمات الحب قنديلى الذى يومض
فى العتمة يا محبوبتى
وأنا أحلم بك (٠ ٠ ٠ ٠)
غن ، فالكلمة كالنخلة لا تثمر من أول عام

وبعد هذه الصورة الرائعة ، البعيدة الدلالة ، يتوهج وعى الشاعر فى المقاطع الثالث والرابع والخامس ، ويعمق ادراكه لمهر الدم الذى يتعين دفعه طوعا واختيارا لميلاد القصيدة ـ الحرية :

فلماذا الكلمات الدافئة
كالعصافير التى لن تتعلم
أن تطير
قبل أن يطلقها موت المغنى

وتتكرر الصورة ذاتها فى صيغة جديدة عن عبور الموت الى أعياد الطفولة :

(٠ ٠ ٠) فالصباح
بابه الغربة والترحال والليل الطويل

(٠ ٠ ٠) بوركت حرقة هذا الظمأ المشبوب

في ساعة ميلاد القصيدة

ثم تخرج المعاناة من دائرتهـــا التى ظلت حتى ذلك الحين تنحصر فى نطاق شبه فردى ، لتتخذ بعدها الجماعى العام ، مثلما يتخذ التعبير الشعرى نبرة خطابية واضحة :

فالصباح

قادم يحمل فى راياته الحمراء آلاف المواعيد الجديدة

قادم كى يستعيد العالم المقهور أعياد الطفولة

وتلى ذلك مقطوعة الختـــام ، أو بتعبير أدق ، ما كان ينبغى أن يـكون مقطوعة الختـام ٠ وكنت أتمنى على محمد الشلطامى أن تكون هذه الابيات هى الحركة الاخيرة فى القصيدة ٠ اذ أنهـا تشكل ذروة التنامى الداخلى ، من حيث بنيـان القصـيدة ، والمحطة الاخيرة الظافرة فى درب الآلام الفردية والجماعية التى تفضى آخر الامر الى مهرجانات الفرح المهورة بالدم ٠ كما أنها فى الوقت نفسه ، مشبعة بغنائية عذبة رقيقة :

عيدنا الآن ، على مهلك يا محبوتى

فأنا أحلم بك

نجمة حمراء فى القلب

ووجهاً آخراً للبعث فى دنيا تموت

عابراً يطرق فى العتمة أبواب البيوت

ويغنى ٠٠٠

غير أن الشاعر يأبى الا الانسياق مع التدفق التلقائى للمشاعر والصور ، ليذيـــل هذه الخاتمة بهامش طويل فضفاض لا يخلـــو من النزعة الوعظية التقريرية ٠ وبالاضافة الى أن هذا الاستطراد المتميع فى المقطوعة الثامنة قـد أضر ببنية القصيدة وقدرتهـا على اعطاء انطباع موحد عن التجـربة ، فانه لا يكاد يحتوى على أية نبرة خاصـــة بالشـــاعر ، وتفوح منه رائحة محابر الآخرين ٠ فرغم تأكيد الشاعر ، بطريقة اعتذارية :

أنا لا أستورد الفكرة ، لكن الحنين

(٠ ٠ ٠) يدفعنى أن أتغنى

بجراح الآخرين

ولاجل الآخرين

فاننا نلاحظ أنه يحاول من طرف خفى ، أن يدفع عن نفسه تهمة استيراد هذا المقطع :

يجهل السلطان أن الكلمات الدافئة

كالعصافير التى ترحل من كل مكان

والى كل مكان

دون أن تحمل تصريح الدخول

الاثير جدا على قلب نزار قبانى :

أتجول فى الوطن العربى وليس معى الا دفتر (٠ ٠ ٠)

وأنا لا أحمل فى جيبى الا عصفور

لكن الضابط يوقفنى ويريد جوازا للعصفور

تحتاج الكلمة فى وطنى لجواز مرور

○○○

وارانى الآن ، بعد أن درنا دورة كاملة ، أعود الى حيث كان ينبغى أن نبدأ ٠ غير أننى آثرت ارجاء الحديث عن (توهج انسان فى اللحظة الزمن) لحمده خميس الى ما بعد استعراض القصائد الاخرى فى (كتابات ـ ٢) ٠ ذلك أن هذه هى المرة الثانية التى أقـــرأ فيهـا شيئا من نتاج الشاعرة بعد (قصاصات من دفتر امرأة عاشقة) فى (كتابات ـ ١) ٠ ولا أخفى شعورى بنوع من خيبة الامل ازاء التفاوت بين التجربتين ، هذا الا اذا كانت (توهج انسان ٠ ٠ ٠) قد كتبت فى مرحلة سابقة على (قصاصات ٠ ٠ ٠) ونشرت بعدها ٠ فاذا كان الامر كذلك ، ، وذلك ما أتمناه مخلصا ، فان حمده خميس تكون قد وضعت أقدامهـــا على أعتاب واحدة من أغنى وأرحب التجـارب الشعرية العربية الحديثة وأكثرها أصالة ورسوخا ٠ أما اذا كانت (توهـج

انسان ٠ ٠ ٠) هى آخر ما كتبت ، فان الخط البيانى لنمو تجربتها الشعرية يكون قد اتخذ مسارا منحنيا مؤســـفا وتكون قد حكمت بما يشبه الوأد على انطلاقتها الادبية الاولى الناطقة بالاصالة ، والثقة ، والعافية ، رغم ما كان يعتورها من عثرات صغيرة استعرضها عبد الرحمن الصوير استعراضا ذكيا ومتفهما فى العدد الثانى من (كتابات) ٠

ومسألة الترتيب الزمنى لكل من القصيدتين غاية فى الاهمية والخطورة لتقويم مسيرة حمده خميس الشعرية ، وعليها تتوقف سلامة أى حكم نقدى ٠ فالتوهج الحقيقى انما كان فى (القصاصات ٠ ٠ ٠) وقد خبا فى القصيدة التى نحن بصددها الآن وبهت على نحو محير ، واختلط صوتها ـ الذى كان على قدر كبير من التميز ـ بأصوات الآخرين ، وتحول الى ما يشبه الاصداء الخافتة لحناجرهم ٠

وحمده ، كما يبدو ، مفرطة الحساسية وسريعة التأثر ، وهمـــا ركنان أساسيان فى شاعريتها ، كما أنها كثيرة الاطلاع والقـــراءة ، وذلك ما يفتح آفاقا رحبة لتعميق تجربتها واثرائها ، ولاكتشاف أشكال جديدة للتعبير الفنى ٠ أما أن تكون سريعة التأثر بما تقرأ ، فذلك هو ما يدعو للتخوف والتوجس من أن تتحول من صاحبة (طريقة) شـبه متميزة الى مجـرد (مريدة) طيعة فى أروقة المعلمين الكبار ٠

(توهج انسان) ليست قصيدة سهلة ، أو أن ذلك ما تشعرنا به حمـده خميس منذ البداية : أنهـــا عمارة معقدة شاهقة ذات أسس وطبقات وأروقة وحجرات ومفاتيح ولذلك لابد للقارىء من مخطط يهتدى به فى اكتشافه لهذا العالم الذى (يعكس نماذج التجربة الذاتية ، والوعى التاريخى والقهر الجماعى والحلم البديل ٠ ٠ ٠ ٠ فى وحدة عضوية شاملة) ٠

بعد هذه المقدمة الواضحة ، يكاد القارىء ، منذ المقاطـــع الافتتاحية ، ومن خلال نظرة سريعة على العناوين الفرعية ، يتعرف على المنـاخ الشعرى ومفـــردات القـــاموس التعبيرى لحمده خميس : انهمـا يمتدان تاريخيا ، على جسر طويل يصل ما بين تجارب الصوفيين العشاق الشهداء من جهة ،

وتجارب أدونيس الشعرية المتأخرة فى (أغانى مهيار الدمشقى) و (كتاب التحولات) · هذا من حيث الحالات والمقامات النفسية والروحية والاجتماعية التى تتحرك وتتفجر القصيدة في اطارها · غير أن هذه التجربة ، بعمقها وتنوع أبعادها واتساع أقاليمها ، لها أيضا صورها الشعرية ومفاتيحها التعبيرية الخاصة · وهنا أيضا ، نتلمس ، بوضوح صارخ فى كثير من الاحيان ، سطوة المصطلحات الادونيسية وهيمنتها على قاموس الشاعرة · ونستطيع أن نستشهد بمقاطع كاملة من القصيدة ، وتتبعها الى أصولها الادونيسية مع بعض التنويعات هنا وهناك ، ومع بعض المحاولات الواضحة من جانب الشاعرة للانعتاق من استار التأثر بهذا المرجع الروحى والادبى الراسخ ·

ولنلاحظ معا ، وعلى سبيل المثال لا الحصر ، عملية الانفلات :

أجىء كل ليلة حاملة بيارق الدخول

لا أدخل الغرابة

أدخل فى مجاعة الفصول

فى خريطة القروح والكآبة

هذه لغة أدونيس : بيارقه ، وتحولاته ، وتقمصاته ومناخاته المعهودة التى تمحى فيها الحدود والمسافات بين الذات والموضوع ويتداخلان وينصهران فى وحدة اشراقية واحدة ····

ثم تبدأ حمده خميس ، بجهد واضح ، محاولة جديدة لاستعادة صوتها ولغتها ، وعينيها ، وقسماتها :

تمر فوق هامتى سحابة

أو طفلة بيضاء كالسحابة

أدس أصبعى فى القلب

ـ قد أحرق الخليفة المهاب

محابرى وورق الكتابة ـ

كتبت ـ حين قاربت ـ في جبهة السحابة

(المجد للانسان فى الارض

وللطفل السلام)

وحتى عندما تفلح الشاعرة فى الخروج من بروج التحولات الأدونيسية ، فانها لا تستطيع أن تتحرر تماما من رواسب تأثرات قديمة بالموضوعات الأساسية لخليل حاوى وأخيلته النارية العنيفة · ففى الحركات الأخيرة من القصيدة ، يبرز الطفل الذى يحمل وعدا بالخلاص · والطفل ، الذى ولد سديمى الملامح ، يتخذ ، ولو على صعيد الحلم والتمنى ، صورة المستقبل الذى غسلت ملامحه النار · وعند ذلك يتخذ الايقاع هذا الطابع الهادر لدى الحديث عن الاطفال :

امنحوهم وجع العشق الذى ينبت فى الرحلة نحو المدن المغتسلة
وامنحونى قدرة الجوع الذى يزرع أعصابى غضب
الذى يمنح هذى الكلمات المتعبة
قبضة السوط ، حريق الخنجر المزهر ،
أو عصا ساحرة تجتث نوم الغفلة
أو رعب السنين الموحلة
واتركونى ···· فأنا ضيعنى وجد الرحيل
ودخلت الهجرة من باب الطفولة

فاذا تغاضينا عن اضطراب الموسيقى ، من جملة أشياء أخرى ، أفلا يذكرنا هذا المقطع ، بهذه الأجواء التى فجرها خليل حاوى فى الشعر الحديث منذ خمس عشرة سنة :

أترى يولد من حبى لاطفالى وحبى للحياة
فارس يمتشق البرق على الغول على التنين
ماذا ؟ هل تعود المعجزات

ان حمدة خميس ، فى هذه القصيدة على الاقل ، ما زالت تحاول أن تتلمس طريقها بقلق فى غابة الشعر العربى الحديث الزاخرة بالمسالك والاصوات والظلال والعتمات والمزالق أيضا · وهى قادرة على ذلك ، لان لديها طاقة

ابداعية ملفتة للنظر ، وحساسية شعرية بالغة . وهي أدرى بما تحتاجه : المزيد من التركيز على جوانب الاصالة الذاتية فيها ، والقليل من التأثر بما تقرأ ، والأهم من هذا وذاك ادراكها ان تراث البحرين والخليج من الكدح الانساني الخلاق ، لا الارتحال في أقاليم التحولات ، هو خميرة المستقبل .

فايز صيّاغ

الى القراء ..
الى المثقفين العرب ..
الى أصدقاء (كتابات)

كل الدوريات والمجلات الأدبية القليلة في عالمنا العربي ، التي تعتمد في تمويلها على التوزيع العادي ، إختياراً لقول كلمة صادقة بعيدة عن أي شكل من أشكال الإحتواء ، متخذة القارئ سنداً لتعضيد مسيرتها كباقية ومازال تعاني الضيق والمحاصرة .. بعضها وصلت به الظروف حد التوقف ، والقليل الباقي مازالت تفترسه تكاليف الطبع الباهضة وظروف واقعنا غير المشجعة على الاستمرار .

و (كتابات) إذ تعاني هذه الظروف منذ البداية فلأنها تضافر جهد أفراد يراهنون على الإستمرار بقيمة الكلمة الصادقة لدى القراء العرب الواعين ، وكان التجاوب منذ البداية واعداً ومشجعاً ، لكن مازال إيراد التوزيع لا يغطي تكاليف الطبع ، ونحن بحاجة ماسة إلى دعم أكبر من قرائنا واصدقائنا وذلك بتسجيل اشتراكات منتظمة لهم ولأصدقائهم ، وقد أرفقنا بكل نسخة من هذا الجزء قسيمة اشتراك خاصة منتظرين تجاوب الجميع .

.. مع التحية ،

كتـــابات ٧٦

القصص

وان كانت كتابة القصة تتيح لنا التعرف على عوالمها عن قرب ، الا ان ـ كتابة القصة ـ لا تستلزم أن يكون الكاتب ناقدا · النقد فى حاجة الى ملكة اكتشاف او حاسة تتعرف على ابعاد العمل الفنى ، النقد اكتشاف غير عادى قد لا يدركه خالق العمل الفنى ذاته ، اذ أن الخلق والابداع مرتبط بدرجة كبيرة بالصدق ، والعفوية ، والتدفق · الخلق والابداع هما نتاج الوعى واللاوعى· الباطن والظاهر ، مزيج عضوى لهما ·

هذه المقدمة توضح باختصار الحقيقة التالية : انا سأبدى « ملاحظاتى النقدية » كقاص أولا ، وكقاص أخيرا ، وبقدر الامكان سأحاول أن أكتشف بعض مكنونات العمل الأدبى ·

الاصوات الثلاثة التى سمعنا ايقاعها فى الجزء الثانى مألوفة لدينا ـ عبد الله خليفة ، خالد لورى ، عبد القادر عقيل ـ · وهنا أريد أن أبنى أعمدة الدخول الى عوالم هؤلاء القصاصين الشباب الثلاثة ، ومؤشرات الاخفاق والتوفيق فى تجاربهم القصصية ، وموقع أعمالهم من القصة ككل ، والقصة القصيرة المحلية ، مع محاولة الاقتراب من محيط العمل ، وفكره ، وبيئته ، واضعا مقاييسى الخاصة للقصة القصيرة كما أفهمها وكما امارسها كتابة محاولا تسلقها من الاسفل · هذه المقاييس فى نظرى تقع عند حدود عالم القصة الكلاسيكية ، وتدخل عالم القصة الحديثة بالكثير من الشك والريبة ·

وعدم الاطمئنان . لقد بدأت القصة القصيرة وانتهت علاقة فى نمطها الكلاسيكى على يد كتابها العالميين وأخص بالذكر أبو القصة القصيرة موباسان » . وسيدها الآخر « جيكوف » ومن بعدهم . وفى القرن العشرين حاولت القصة القصيرة ان تبدأ بداية جديدة كباقى الفنون ـ المسرح ، والشعر، والرواية ، والفن التشكيلى ـ ان هذا التثوير الذاتى فى القصة القصيرة جاء معادلا موضوعيا للاضطرابات والتحولات الكبيرة التى شهدها القرن العشرين اجتماعيا . وسياسيا ، وثقافيا ، ولكن « تثوير » القصة القصيرة كتكنيك جاء كتجربة مخاضية : أقول ان جنين القصة القصيرة الحديثة لم تتحدد بعد أطرافه ، الوجه ، واليدين ، والرجلين ، والصورة العامة ، يقول « لوكاش » ان القصة القصيرة سارت بشكل عرضى « فهل نستطيع نحن اضافة شىء ؟ بعض كتاب القصة القصيرة ـ المبتدؤن وغير المبتدئين ـ يذهبون الى مساحة واسعة من الحياة ، يعالجون اكثر من فكرة ، يدورون حول اكثر من شخصية أو شخصيتين ، « يجمعون » أحداثا فى القصة ، ويدخلون فى عوالمها ما لا يمكن ادخاله الا بقدرة فذة اعتقد ان قلة يمتلكونها ، هذا يفقد القصة قوة التركز حول الحدث والشخصية والفكرة ، القصة تصبح ها هنا وليدا مشوها يسقط بين شكل الرواية والاقصوصة ، عالما مساحته هلامية ، واذا أضفنا عامل الغموض المفتعل عند القصاصين الشباب ، أصبحت القصة هنا بالضبط نسخة لا هوية لها ، مجرد اسم لانسان مجهول !

القصة القصيرة لازالت تبحث عن مقاييسها المتكاملة كفن . والفن هو الخلق ، خلق الشىء فى صورة مثلى نموذجية بالفهم النسبى ، ونحن هنا لن نضع الحدود التى تكبل الخلق والابتكار والتكامل ، ولكننا فى محاولة للوصول ـ الى مفهوم محدد عام للقصة ـ نحاول ضمنا منع الفوضى فى الفن والوقوف ضدها .

ان القصة القصيرة تنتقى حدثا فى الحياة . حدثا كبيرا أو صغيرا ، ومن خلال هذا الحدث تدور فكرة ما ، معينة ،يريد القاص وضعها أمامنا مجسدة ، نابضة حية ، ناطقة بشخوصها ، وابطالها ، وبقدر ما تكون الفكرة المنتقاة

كبيرة اى ذات قيمة جوهرية انسانيا ، وبقدر مايكون تجسدها نابضا ، حقيقيا، صادقا ، متكامل البناء تكون ـ هذه القصة ـ عملا فنيا رائعا باقيا فى الزمن وعبر فصوله الطويلة ، وفى عمر اجيال واجيال ٠

ومن أجل أن يصل الكاتب الى قمة من قمم التجسد الحى لاشك أنه يشحذ همته وعقله ووجدانه وموهبته، وأدواته الفنية، وهنا تبدأ القصة القصيرة مرحلتها الصعبة فى مساحة صغيرة جدا لاتتسع لخطـــوات كثيرة ، وهو ـ القاص ـ سيقوم باختيار ـ او عدماختيار اذ يحدث التأطير عفويا بعض الاحيان ـ البناء العام ، وداخل هذا البناء العام سيقوم « بخلق » واعادة خلق الحياة ، اختيار الشخوص والزمان ، البـــدء والنهاية ، نسيج الحدث ، والفكرة ، وبيئتها ، والاسلوب ، والصور ، وايقاعها الداخلى والخارجى ٠

ونحن ســنتعامل مع القصص الثلاث المنشورة فى الجــزء المــاضى من « كتابات ٧٦ » من خلال كل هذه التصورات العامة للقصة القصيرة ٠٠

المغنى والاميرة :

القاص عبد الله على خليفه بدأ يتعرف على القصة وتتعرف عليه منذ فترة وجيزة ، وقد استطاع فى فترة قصيرة كتابة مجمـــوعة من القصص لها طابع واحد محدد لا تخرج هذه القصة الجديدة عن اطاره العام كفكرة وموضـــوع ومادة وبناء « المغنى والاميرة » ٠ ان قراءة العنوان توحى للقارىء بشعور ما، ان له وقعا نفسيا فينا ، فالمعنى فى ذاكرة الناس ترتبط بالروحانية ، والبساطة ، والتصوف فى الحكايات الشعبية ، والاساطير منذ العصور اليونانية القديمة ، انتهاء بالقرن العشرين ـ « فكتور جارا » شــخصية أســطورية ، و « ميكيس ثيودوراكيس » أسطورة تعيش فى القرن العشرين ٠ التفاوت هنا فقط فى أصول الاسطورة وصدقها ونصيبها من الحقيقة ، الاسطورة فى قرننا مرتبطة بجذورها الواقعية اكثر ، الاسطورة هى الانسان ، فمن هو المغنى ؟ ٠٠ ومن هى الاميرة؟ هناك ايحاء نفسى يسبق المقدمة والحدث ، والكاتب هنـــا يحاول ان يوظف شكل « الحكاية الشعبية » والاميرة فى اذهان الناس ترتبط بمدلول ، اطار معين موقع اجتمـــاعى ٠ والاميرة هي جنة مثاليـــة يسعى اليها كل من لا يأتى الا

بالخوارق ويذهب بعيدا ضـــاربا فى الارض لتحقيق هدف ما ، انهم ـ هؤلاء الابطال ـ حالمون بالطريقة الدونكيشوتية ولكنهم اكثر اقترابا من الفعل وانجاز الهدف ، فما حكاية هذا المغنى مع الاميرة ؟ العنوان يبدو موفقا ، فالقصـــة القصيرة يجب أن تهيء جو الحدث والفكرة محاولة اسـتنفار القارىء نفسيا للابحار به ومعه ، ونحن نعرف ان القاص يحمل هموم عصره ، وفى الحـــال يتوجه تفكيرنا الى الصورة والفكرة المعاصرة التى سيحاول القاص عـــلاجها مسـتفيدا من الحكاية الشـــعبية كسرد قصص ، اذن يجب أن نحاكم هـذه الاقصوصة من مدخلين : الفكرة التى تحاول الاقصوصـــة تناولها ، والاطار الفنى العام ، وتوظيف الادوات الفنية · ومن الجمل الاولى مع بداية القصـة تنقلنا صـــورة المغنى فى الحال الى أجـواء المغنين الجـوالة الذين يعبرون الشرفات الليلية تحت ضوء القمر والاشجار ، وبسحر وقوة الفن العظيمة يغزون القصور ، وقلوب العذارى فى القصور ، انها ملكة الفن وحده والتى يمكن أن يحى بدونها الانســـان · فالمغنى هذا الصعلوك المتشرد يمتلك قوة لا يمكن حصرها وايقافها لا فى المكان ولا فى الزمان · المغنى فنان ، والفـــن هو عالم الانسان الروحى ، والفنان هو سيد هذا العالم ومالك عصاه السحريه · ولكن معظم من يملكون ثروة الفن العظيمة يســـامون العذاب ـ بتهوفن ، دانتى ، ناظم حكمت ، السياب ـ ، هل لان التشرد والعذاب مناخ روحى خصب للفنان ؟ ام لان هذ االعالم يعيش معادلة صعبة لا انسانية ؟! ليس هذا مصدر حديثنا ومحطته ، اردت توضيح ما يمكن ان تثيره القصة من اجواء ، وما يمكن ان نحملها من ابعاد ، فالقوة الروحية التى يمتلكها المغنى تجعله سيد موقف ما ، أمير مملكته ، مملكة لا يدخلها الا المتفوقون من البشر ، هذه القوة المتمثلة فى الغناء تقود الملك الى اكتشافه الاخير « ان النفس لا تعالج بالامصال والابر » وهو يبحث بحثا دؤبا عن علاج للاميرة وقد اعيته السبل وسدت من حـــوله الابواب ، وعجزت عن شفائها من مرضها العضال كل الادوية ، فمن يا ترى يستطيع شفاءها بعد أن وصل بها المرض مرحلة اليأس الاخيرة ؟

« انه مغنى فقير سمعته مصادفة ، كنت اتجول متخفيا مع بعض الاصحاب

بين ازقة مدينتنا فرأيت رجلا يطرد من حانة ومعه عوده ، افهمتـــه انى محب كبير للغناء والموسيقى ويعز على الا اسمعه · لم يتحدث الرجل بشىء · لم يقل « لا » لم يهز رأســه أو يؤشر بيده · فقط تنــاول عوده وتربع على مرتفع صخرى صغير ، وحينئذ راحت الاوتار تحدثنى · سمعتها تحكى حكاية · جاء المغنى فقيرا من الاكواخ ، وطاف بالمدينة فلفظته قصورها ورفضته حاناتها ، لكن الحانه غنت فى القلوب فتكلم الحجر ، ورقصت الينابيع ، والافاعى الســـامة اختفت فى مخابئها والناس تحولوا الى فراشات وزهور » ·

هذه قطعة شعر نثرية ، والقاص هنا يتفوق فى اسلوبه كثيرا عن المعتاد ـ لنقرأ مجموعة لحن الشـــــتاء ـ · ان القاص يمتلك « خاصية » اذا استطاع تطويرها ـ كما يفعل هنا ـ كسبت أقاصيصه غنى وظلالا وكثافة ، واذا توقف عند حدودها ـ معظم قصصه السابقة ـ اصيبت اقاصيصه بالجفاف ·

القاص فى مجموعته « لحن الشتاء » التى طبعها مؤخرا يميل الى الجمل الصغيرة المحدده لتوضيح ملامح الشخصية والصورة · نقطة الانطلاق هو ان نوضح ان القاص يمتلك القدرة فى ان يرسم بايجـــــاز ـ خاصية هامة لكاتب القصة القصيرة ـ وبضربات فرشاة سريعة الصورة ، فالفكرة ، فالحدث ، او الحدث فالفكرة ، ولكن هذه الجمل تميل فى الغالب الى محدودية الخيــال ومضاعفة المعنى وتلوينه · جيكوف رائد القصة القصيرة العالمى عرفت عنه هذه الميزة ربما اكثر من اى قاص آخر ، انه يرسم الشخصية بجمـــــل ، وقدتكون كلمات صغيرة ، بسيطة ، يلقيها لك بسهولة ويسر ، ولكن ـ جيكوف ـ تمتاز جمله وكلماته وصوره برتابة قاتلة جافة عرضية ، ولكنها مركزة جدا ، وثاقبة وعميقة ، كثيرة الدلالات ، وكأنها عصارة للحدث والفكرة ، وفى هذه الفقـــرة الغنائية التى نقلناها والمنسجمة ايقاعا وصورا مع طبيعة الحدث نلاحظ التالى:

ان القاص يلجأ الى الجمل السريعة ، المتدفقة ، الموحية ـ لنقـرأ رواية الشمس فى يوم غائم للكاتب الســـورى حنا منه ـ ، والوصف يتميز بايقاعه وموسيقاه ، وثراء الجمل ، الجمـلة الواحـدة تثير مجموعة من الصـــور ، والمشاعر ، والتأملات ، والخيال ، والقاص عبد الله يفتقد ذلك فى مجمـــل

قصصه السابقة المطبوعة مؤخرا ٠

لقد استطاعت قوة الفن العظيمة التى سكب ضوءها المغنى فى قلب الملك لاقناعه ـ أى الملك ـ بقوة اكتشافه الجديد « والفكرة الذهبية التى راودتنى هى ان هذا الانسان يستطيع شفاء ابنتى »

ما هى قوة التأثير السحرية التى أثارها المغنى فى الملك ليصفه وصفا شاعريا رقيقا وهو الذى قلبه من حجر ؟ ! كان اللقاء حدثا غير عادى أثار عند الملك جملة من المشاعر ـ للحظة استيقظ الانسان فى داخله ـ وتظهر٠ وأصبح فى حالة اغتسال روحى الى درجة جعلته ربما لاول مرة يفكر فى امور المملكة ، وعلاقته القائمة مع الشعب ، وهنا يسقط القاص فى « المباشرة » التى تفقد الايحاء والرمز قوته ، حين تصدمنا الفكرة مباشرة ـ ونحن نعيش تدفقا نفسيا ـ وكأن القصة يجب ان تنتهى بعد هذه السطور حالا او قبلها ، وهى تختصر ، وتحتضر فى نفس الوقت ، القاص هنا يقول لنا الفكرة دون تركها تتنامى معنا ، ونتنامى معها شعوريا ووجدانيا الى الدرجة القصوى ٠ لقاء الملك مع المغنى يجعله فى لحظة مسروقة من التفكير « وقد جعلتنى الحانة ـ أى المغنى ـ اتساءل : لماذا ظلمت الناس كل هذا الظلم ؟ لم هذا البؤس الذى يعيش فيه الشعب ؟ لماذا لا نعيش أسرة واحدة ؟ ! » الكاتب هنا كشف كل أوراق القصة وعالمها ، ضمن اسئلة مباشرة افقدت الاقصوصة قوتها الايحائية فى الرمز ٠

وقد قرر الملك تخطى كل الحواجز والجسور التى تفصل فصلا مميتا بين الكوخ والقصر ، بين الامراء والمشردين ، بين الاغنياء والجياع ، ودعوة المغنى "الذى « جاء من الاكواخ » ليدخل القصر منتصرا من بوابته الواسعه « سوف ندع هذا المغنى يعزف لاميرتنا الصغيرة حتى تتلاشى كآبتها وتنطلق الى سماوات الفرح » ٠

ولكن المغنى لن يدخل عالما جميلا رومانسيا رائعا ترفرف فيه اجنحة السعادة ، فحيث تتصدع الحياة الروحية يفقد كل شىء روعته ، ويبدو كل شىء قاتما لايراه البصر الا فراغا ممتدا ، وتفقد الحياة روعتها ، ومرض الاميرة دلالة على مرض القصور وعالم القصور ، ان روحها تشعر بالصدأ بين

الترف الكاذب . والمظهر المادى للحياة . فيبدو كل ما يمكن ان يكون رائعا فى قمة الكآبه (لكنه حين دخل الحديقة رأى الازهـــــار خاملة مصفرة . والماء لا ينطلق بحرية وارتياح . حتى بلابلها شاحبة التغريد . وحين رأى الاميره تأكد ان هذا القصر مصاب بمرض عميق الجذور) ٠

وفى القصر الذى يشكو من مرض عضال . وأمام تمثال جسد الاميرة غنى المغنى دون جدوى ! وفى اليوم الثانى « عزم على أن يجعل الازهار تغنى » . وهنا يبتعد القاص عن ايقاع الاقصوصة . « نيران . نيران . لا ظلمة . لا ظلمة . لا هدوء . احترق الطفل وبكت الام طويلا . والحمامة بلا وليف ٠ النـــــار ٠ الدخان ٠ الموت ٠ النور . الالام كلها غطت الكون » . لقد أراد القاص أن تكون هذه الفقرة هى لحظات الاضاءة والتنوير فى القصـــــة . ولكن جاءت هـــذه الصيحات الصارخة « جدا » تشبه صيحات احتجاج خارجية لا تتفق وبنـــــاء الاقصوصة ورتمها الخاص المؤثر ٠

ولم يعد المغنى الفتى الجسور المتشرد . المتسكع فى الارصفة . والحانات . ومع قطط الليل فى الاحياء الشـــعبية « المغنى غادر الازقة . وجحور العامة المظلمة . وعرف الديباج والحرير واللؤلؤ . والصدور السمراء والبيضـــــاء والناصعة ٠٠٠ » جزت حياة القصور صوت المغنى كما جزت دليلة الجميلة شعر شمشون الجبار . لم يعد المغنى اسطورة الاكواخ . والفقراء . والارصفة . لقد فقد قوة الفعل « فى الغناء » ٠ تحول المغنى من موقع الى موقع آخر فى الحياة . ولكم تبعد المسافة بين القصور والاكواخ . انه التحول الكبير فى حيـــاته . وفى طاقته وفى سلوكه . « وفجأة حينما صحى ذات صباح وجد انه لا يستطيع أن يغنى . أما اصابعه فقد عجزت عن التلاعب بالاوتار » ٠ انه الان كالسمكة خارج الماء ينتظره التعفن . فالموت !

و « جلس فى غرفته حزينا ٠٠ » ولما جاء النهار « دخلت شلة من الحرش والقته خارج القصر !! » ولا يدعنا القـــاص نرحل فى الرمز وأبعاده فتفقد القصة ايحائيتها من جديد فيقول بتقريرية صارخة « أهل السلطان حينما يحتاجون اليك يقدمون كل شىء حتى تتقيء كل ما تعرفه وتعانيه وبعدئذ يلقون بك كالليمونة

المعتصرة تماما ... » !! ؟

علامات التعجب والسؤال من وضعى ، فالقاص هنا يقول بتقريرية تامة تذهب بكل البناء القصصى ادراج الرياح . القصة القصيرة تقول لنا بلغة خاصة موحية كل ما يريد الكاتب قوله ، وميزة الفن الاولى ، والازلية ، والخالدة أنه يعطى القارىء قاربا مليئا بكنوز الكلمات ، والجمل ، والصور ليبحر بهذا القارب الى عالم تتصاعد فيه الافكار وجدانيا ، قاربا للخيـــال ليست أخصب منه أية كلمات كاشفة كالاضواء التى تصدم العين وتسقط فى الحال ميتة ومحتضرة ، وحين يقول الكاتب بالتحديد الهندسى كل شىء ، تنتهى فاعلية الاقصوصة كعمل فنى. القاص هنا سحب بساط الخيال من القـارىء ، ورسم له خطا مستقيما ، الفكرة مرصوفة رصفا لا يحتمل أى تحديد أو تحول ، ولا أى انطلاق يشبه الرحابة ليصل القارىء الى ذروة وجدانية عظيمة .

وخارج القصور ـ يعود المغنى ـ يتنفس فى فضائه، وجذوره الشعبية، وبين الارصفة ، والحانات والاكواخ يعود قوة قادرة على « الفعل » من جديد ، ممسكا سلاحه ، ممتلكا اياه ، فاعلا ومؤثرا فى العالم فقد تحركت حنجرته فى احدى المجالس ، ولانت أصابعه « وغدا كل كيانه يهتز » .

ويغضب الملك ، ويعلن قرار شنق المغنى ، انه يغدو قوة قادرة على الهدم ، وعلى البناء « ان هذا الرجل قد فضحنا ، وكشف حياتنا الملكية للعـــالم ، الم تسمع أغنيته التى يصفنى فيها بأنى عجوز ساحر عذبت الشعب ، الا ترى كيف تتسرب أغانيه الى القلوب دون أن نتمكن حتى من تحصيل الضرائب عليها ؟ » .

القاص من جديد ـ يعود ـ ليقول لنا مباشرة ما يجب أن تقوله الاقصوصة بالايحاء والرمز والصور ، ان المغنى الذى لفظه القصر ، وركله الجنود ، وينوى الملك شنقه فى النهاية يهدد أمن المملكة ، أنه قوة مدمرة للزيف ، والحياة التى لاتمتلك أساسا موضوعيا . وتصعيد الفكرة ، فكرة الاقصوصة الى ذروة جديدة الى قمة أعلى تستلزم من القـاص ـ الاندفاع ـ والاستمرار فى اللغة الرمزية والايحائية الفنية ، ولكنه يدفع القصة الى التعثر من جديد فى التقرير ـ كشف حياتنا الملكية ، عذبت الشعب ، دون أن نتمكن من تحصيل الضـــرائب ـ هذه

التقريرية تفقد الفكرة من جديد قوتها ·

وفى النهاية تزدحم الاقصوصة بالمباشرة والتقرير « الا تدرك أن أغانيه تهيج الناس ، وتجعلهم يحلمون بالمساواة وغيرها من الامور الشريرة ، ان الشعب مشغول فى هذه الآونة بالسكر والولائم التى نقيمها ، وعندما يصحو من الصعب أن نقتل هذا الرجل ، انها فرصة جيدة ·· » ؟!

القاص عبد الله خليفة أمام الامتحان العسير · انه يحاول أن يعالج القضايا التاريخية الاجتماعية الكبيرة ، وكلما كانت الفكرة المنتقاة كبيرة ومعقدة أصبحت مهمة الكاتب أكثر صعوبة فى ـ تجسيدها ـ وتنفيذها فنيا ·

لقد وصل القاص حدود النهاية الاخيرة فى الاقصوصة · المغنى والملك وجها لوجه ، الكوخ والقصر فى دائرة واحدة وفى مواقع متضادة فمن يملك المستقبل ؟ انه السؤال الكبير « ستموت أيها الملك وستحرق مملكتك » انها النبوءة الاخيرة · وفى الفجر حين خفضت الاصوات ونام السكارى على الارصفة اقتيد المغنى خارج المدينة ·· الى المشنقة · ولكنه مصير فردى فالمغنى هو قوة الحياة ، القوة الابدية التى لاتنتهى عند حدود النفى والمشانق ، ولكنها تبدأ ، تبدأ فقط ضمن ولادتها المتجددة فى الاخرين ··· فى الناس الذين ، انبثق من بينهم صوت المغنى حيث أغانيه والحانه تغنى فى القلوب ·

الخوف وجهه أحمر :

القاص خالد لورى يغيب ويختفى فى فضاء القصة المحلية ومن ثم يعود ، وحين يعود يختفى من جديد · هل يعود خالد هذه المرة الى فضاء القصة القصيرة ليكون أكثر حيوية ، وارتباطا ، وتلاحما لتحمل عبئها مع الاخرين ؟ ربما أحاول قراءة المستقبل فلابد اذن من ايجاد المبررات لذلك ·

أولا أطل علينا خالد فى الفترة الاخيرة بقصتين ـ موضوعا ـ تشكلان توجها أكثر تلائما ومحاولة لتحديد العلاقات بينه وبين محيطه الاجتماعى ، واذا كانت القصة القصيرة المحلية مطالبة بتوسيع أفاقها وخريطتها الاجتماعية ، وتناول (مجمل) شرائح الحياة المختلفة ، فان هذه المطالبة صحية تماما · ومن جهة أخرى نحن لانستطيع أن نحدد الشخوص والنماذج والافكار والقيم التى تتلاحم

من خلالها القصة القصيرة مع الحياة . ولكننا نطالب القصة بتجذير علاقتها مع المحيط والبيئة غير متجاهلة عذابات الانسان « الجوهرية » . وهنـــا ·· نحن لانعنى التحديد المطلق ولا الحرية المطلقة ·

كانت اطلالة خالد بقصتيه الاخيرتين « رجل من الماضى » و « الخـــوف وجهه أحمر » هى ضمنا محاولة للدخول فى العمق الاجتماعى للقضايا الاكثر جوهرية . الوثيقة الارتباط بالبنى الاجتماعية . والتضاد . والتناقض بين الافكار والفئات المختلفة موقعا . ممارسة . وفعلا تاريخيا . ولا يمكن أن نقـــول أن القصص القصيرة تصور حوادث مجزأة . منفصلة من الحياة فحسب . ان هذه الحوادث . والنماذج فى مجملها فى القصة القصيرة اذا تم توحيد أجزائهـــا حصدنا منها مجمل الظرف التاريخى الذى ولدها · وبعـــد قراءتى للقصتين الاخيرتين تأكدت عندى أكثر قناعتى القديمة : ان القاص يمتلك قلما دافئـــا يستطيع اقناعك فى الحال ان ريشته وفرشاته والوانه صـــادقة . وسلسة . وعفوية الى درجة الايقاع . هذه المقدمة كانت لازمة وضـــرورية للدخول الى « الخوف وجهه أحمر »

القاص هنا يحاول أدخالنا الى عالم كابوسى . والقاص . وأســـتطيع أن أجزم ـ من خلال قراءتى للقصة ـ قد مر بجزء من التجربة على الاقل . أو انه استطاع اقناعى بذلك . ومن العنوان نحن نعرف أو نتوقع أن يحدثنا القاص عن الخوف ·· هذا المظهر الغريب والطبيعى المتواجد فى عصرنا حيث تغيب جزئيات العدالة الانسانية . والعلاقات الانسانية . وحيث يصبح المرء معلقا بين الخـــوف والحلم . بين مرارة الحاضر واشراقة المستقبل المضىء . انه اســـتلاب ذاتى رهيب . والخوف وجه الاستلاب الاكبر يعدو هنا شكلا هلاميا قابلا للتـــكوين . والتحول . والصمود فى الحلم والمثابرة . وتلقى جسامة القدر ·· أو الذوبان الكلى · الفكرة تصور لحظة اختيار صعبة . حالة كابوسية نفسية تشابه أجواء كافكا فى ظلالها وليس فى بنائها وتراكيبها ـ مع الفارق ـ بين الاثنين ·

القاص ينطلق بالكثير من العفـــوية . أو هكذا يبدو لك . يدفع جملة فى البداية والمقدمة ويتركها تتدافع لتشد القارىء فى المصافحة الاولى التى يحاول

أن يمرجح فيها روح القارىء بالسؤال الذى لم يتنامى ، ولم يتكون ، فهـــو يبحث عن نفسه بعد . ولكن هذه الجمل البسيطة التى ينثرها الكاتب كبـــذور للقصة تقول لك « ان هناك شيئا يجرى فى الحياة يستحق الاهتمام والمتابعة ·· »

ـ هل غضب ·· ؟ أعنى هل انزعج ·· ؟

ـ أظنه كذلك ·· لانه صافح السائق ولم يصافحنى ··

والقاص يتدرج محاولا بناء فكرته من خلال تمزق البطل فى موقفه الاختيارى الصعب . من خلال المد والجزر الزمنى يعانيه وجدانيا بين عالمين وزمانين ومكانين . الحبيبة التى يموت فى عينيها تعب النهار حيث تبدأ أحلامه المســـيرة الوردية وبين الوجه الاحمر الذى يغزو قسماته غضبا كريها ·

« اننى أبحث عنك هنا بلا جدوى لانك لا تسكنين الكلمات الغاضبة ·· واننى أكره الوجه الاحمر لانه يحمل فى قسماته احتقارا لا حدود له ··· »

وبين اللحظتين الزمنيتين . والتداعى . والمواجهة هل استطاع القاص أن يبنى صرح فكرته العامة . من خلال تلاحم عضـــوى بين الزمنين ؟ ··· هل أشبع الفكرة بالغنى والثراء الذى يجعلها متجمدة . عملاقة . من أمامنا ؟ من وجهة نظرى . لم يفلح القاص فى الوصول بالفكرة الى بناء له قمـــة واركان وعالم متكامل · لقد استطاع أن يبنى أجواء نفسية فحسب دون أن يبنى فكـرة متكاملة غنية ·

ـ هل تدرك ما فعلت !!

لست أدرى لماذا يتجاهل القاص ـ هنا ـ علامة السؤال ؟

ـ هل تدرك ما فعلت ·

لحظة المواجهة الصعبة . البطل هنا فى قمة التوتر . ومع ذلك يأتى الينـا القاص فى الفقرات التالية بمنلوج داخلى لا يتـوافقودرجة التوتر التى حاول القاص تصعيدها فى الحوار « ذات يوم وقفت أمام أحد المتاجر فى الســـوق . ابتسمت وأنا أتخيل نفسى مرتديا سترة كحلية كانت معروضة ·· سمعت خلفى صوت بصقة ··· أحسست بالبصقة تنحدر على أصابع قدمى ··· »

المنلوج يكشف هنا عن نفس منبسطة . فى درجة من الهدوء لم يكشفها

الحوار ، أو أنه كشف نقيضها ، أى أن المنلوج والحوار نقيضين لبعض الى درجة ما ، اذ لزمنا التعامل مع القصة نفسيا وواقعيا ٠

التداعى هنا ليس نتاج توتر طبيعى ، ولدته لحظة زمنية صعبة ، لحظة مواجهة مصيرية مع « الوجه الاحمر » الذى يتوقف مصير البطل ، بقاؤه أو فناؤه على حركة شفتيه !

وبين العالمين ، عالم البطل الراهن ، وعالم الحلم والتذكر تتجلى كل خيوط التناقض بين حياتين ، صورتين للسعادة والبؤس ، للحرية والقيود ، للمتعة والعذاب ، ولكن البطل ـ وهو يواجه الوجه الاحمر ـ ليس وحده يتعذب، ان له امتدادا آخر فى الحياة ، امتدادا متواصلا يذهب اليه هو ، ويتقدم ـ هذا الامتداد ـ نحوه ٠

« تخيلتك جالسة وأنا أقص عليك ما حدث ٠٠٠ الضياء فى وجهك فجأة ينقلب الى ظلام دامس ٠٠٠ خفت على عينيك أن تحزن ٠٠٠ وكانت نظراتى دائما تسقط أمام نظرات عينيك حين أكون فى وضع مهزوم ٠

ووسط البقعة الداكنة حيث الكآبة السوداء يشهد البطلاحتضار كل شىء فى لحظة يأس « كآبة سوداء تخيم على جو الحجرة وتخنق خيوط الشمس التى تسلك عبر زجاج النافذة الوحيدة فى الحجرة ٠٠٠ »

نلاحظ ـ هنا ـ فى مسافة صغيرة تكون جملة واحدة استخدم القاص كلمة « حجرة » مرتين ، وكان بامكانه حذفها فى الثانية واقفال الجملة بكلمة « فيها » على اعتبار أن استخدام جمل متشابهة أو كلمات متشابهة فى مساحة قريبة تكون حالة تكرار تشبه الاجترار والرتابة ٠

القاص ضمن اللحظتين الزمانيتين ـ فى أى حالة ـ يجب أن يحدد بشكل ما علاقة بنائية بينهما فى مركزين يكون أحدهما أكثر كثافة يربطهما تلاحم عضوى ، وفى لحظة الكثافة الاولى يتنامى الحدث وفى اللحظة الثانية ـ خلفية الحدث ـ يتصاعد ٠

والبطل هنا يعيش لحظة الخوف والاختيار والحلم فى غرفة المحقق ، والقاص اعتمد على التداعى كثيرا الى درجة أفقدت الحدث الرئيسى قوته ، ولم

تعد اللحظة الحاسمة في المواجهة وجدانية قريبة ، نابضـــة ، قلقة ، ممتـــدة الاطراف ، متشابكة غنية يتحرك فيها الحدث ، أى تجذير الحدث فى الطول بشكل رأسى ، وفى العرض بشكل أفقى ، وبمعنى آخر لم يستطع القاص ضمن محاولته ايجاد علاقة فنية وموضوعية بين لحظتين زمنيتين متدافعتين ، تعاضد كل منهما الاخرى فى طريق صعود القصة والحدث والبناء ، الوصول الى موقع وذروة وخلق رؤيا بعيدة الافاق ضمن التآلف الهرمونى ٠ ان عودته الى اللحظة الزمنية الراهنة ، الحاضر ، أمام المحقق غير متمازجة بالتمام ، لتتابع هاتين الفقرتين ، ملاحظة : الفقرتان جاءتا بالتوالى تمثلان لحظتين زمنيتين ، لحظة المواجهـــة ولحظة التداعى ، ولنحاول بعد قراءة الفقرتين وضع هذا السؤال : هل هناك رابط موضوعى ، نفسى ، واقعى ، وفنى بينهما ؟

الفقرة الاولى ـ لحظة زمنية حاضرة ٠

جو الحجرة ينذر بالانفجار ٠٠٠

أفكار سوداء تحتضن رأسى ٠٠٠

الوجه الاحمر عاد يصطنع التفكير ٠٠٠

آلاف من الصور الحزينة والسعيدة تمر أمام عينى وكأنها تعيش النهاية ، سنون طويلة سقطت من حساب العمر وأنا معهم ، حزنت معهم أكثر مما فرحت ٠٠ وجوههم الحمراء كنت أبتسم لها ٠٠٠ وكانت تبتسم لى ولكن بحساب دقيق ٠٠ عشت معهم من غير أن تكون لى أحلام لانهم كانو يخنقون الاحلام السمراء فى مهدها ٠٠٠ وان شفتيك الآن أيها الاحمر تحملان مصيرى !

لحظة التداعى :

« حين اشترط أبوك بأن أفتح لك بيتا ٠٠ رأيت سعادتى تنتحر على شفتيه وقمت من أمامه أتمتم بكلمات ليس لها معنى حتى اننى لمحته يهز رأسه عجبا ٠٠ »

ان اللحظة الراهنة والتداعى لا يجمعهما رافد واحد ، والبطل يتـــذكر أشياء من الممكن تذكرها فى لحظات كثيرة الاسترخاء ذهنيا ونفسيا ٠ ان القصة القصيرة تدخل التكنيك البنائى من أوسع أبوابه ٠٠٠ انه فتح جديد للقصـــة القصيرة ، ليس فى التنقل الزمنى بين اللحظة والتداعى ، ولكن بتداخل الحوار

ذاته ، والمفارقات والتقطيع السينمائى ، ولحظات الحلم ، والازمنة ، ان كل ذلك يكون وظيفة فنية عالية القيمة اذا استطعنا مزج كل هذه الادوات مزجا رائعا ، ان تشعب حالات استخدام الادوات الفنية وتنوعها ، وغناها فى القصة القصيرة فى العصر الحديث هو سبب قوتها وضعفها فى نفس الوقت ٠

وقبل الختام الاخير فى القصة ، نكون وجهـــا لوجه أمام محاولتنـــا الجادة لتصور الفكرة والموقف ٠ ماذا يريد أن يقول لنا القاص ؟

واضح انه يثير فكرة الاختيار التى يذوب فيها البطل ، من خلال الاجواء النفسية التى تخلف وراءها شعورا بالمرارة والمتاهة والقلق ، وشعورا آخـــر لم يتحدد برغبة « اللحاق » وأقول اللحاق بقافلة الانتماء الاجتماعى ، فهل ينتمى البطل أو يغيب فى المتاهة ؟

القصة ـ تبدو لى ـ كما بدأت انتهت ، البطل يقف فوق كتلة هلامية ،فوق موقع غير متماسك ، انه غير محدد بقناعات اجتماعية تفرض عليه موقفا ما ، انه بين الاختيار وعدم الاختيار لا يختار ، أو أنه لم يفكر بعد « كيف يختار » ٠

« هل تنتهى سنين الكفاح بهذه البساطة ؟ »

أنا لم أتصور بطل الاقصوصة مكافحا ٠

« هيه ٠٠ ماذا قلت ؟

ـ ليس لى أى خيار ٠٠٠ ولكننى أكره التسول ٠٠ فهل من فرصـــة أخرى ٠٠٠ ؟! »

« ان تبدأ من جديد ٠٠ ذلك شىء صعب ٠٠٠ ! »

« كلهارحلات حزينة يمشيها الانسان بلا خيار »

انه ـ البطل ـ تائه تعوزه الرؤية الواضحة المحددة للاشياء ، وغيـــاب (الموقف) يبدو أكثر جلاء فى نهاية القصة ونهاية الرحلة القلقة ، وهنـــا لاتتحدد صورة المنفى والسفر ، هل يذهب البطل الى المنفى أم السفر ؟ ٠٠٠ وما هو بعد الاثنين اجتماعيا وموضوعيا ، وهل هما لحظات بدء أم نهاية ؟ ٠ لانريد أن يقول لنا القاص « كل شىء » من خلال القصة « بأكملها » فى محاولة لتحديد الفكرة والموقف ، لقد ظلت القصة مساحة واسعة لاتلتقى حدودها وأطرافهـــا المترامية ٠

وملاحظة جانبية ، لماذا يستخدم القاص النقاط المتتابعة بكثرة حتى حين لا تكون هذه النقاط ضرورة فنيه ، وحين يكون استخدام الفواصل – بين الجمل – ضرورة ايقاعية فى القصة بدلا منها ؟

قصص قصيرة :

قرأت قصص عبد القادر عقيل تحت عنوان « قصص قصيرة » مرات مضاعفة ، والسبب يعود الى رغبة ملحة للاكتشاف ، ولسبب آخر ايضا هو لجوء القاص الى الرمز المغلق ، ولغموض قصة « الغريب » بالذات ، وهى أول القصص الثلاث .

ولقد بذلت جهدا كبيرا لفهم القصص ، جهدا لا يجب ان نكلف به القارىء والا تكون قراءة القصة فى القرن العشرين قد أصبحت محاولة لفتح كبير فى حاجة الى قدرة أكاد ان أقول عنها مذهلة .

وساحاول هنا امتحان القصص الثلاث موضوعا وبناء ، فكرة وتكنيكا القصة القصيرة تكثيف لفكرة وحدث ، يتبعها رمز مباشر أو غير مباشر ، فى الفكرة العامة ، أو فى الصور الجزئية ، والقصة القصيرة الجديدة تقترب من القصيدة اكثر من اى وقت مضى ، فهى معادل موضوعى للواقع أو للاحاسيس والمشاعر ، والافكار ، وتجذير فلسفى للحياة .

والقاص هنا يبتعد عن هذه اللغة وهذا التصور فى أغلب المساحات البارزة امامنا فى العمل الفنى فقد احتفظ فى القصص الثلاث بالفكرة «وحدها» جافة ، قاحلة ، دون ماء ، والقاص – كما وجدته – يقوم بعرض مركب لحركة الشخوص المركبة مثل اجزاء آلة ، ولنتابع هذه الفقرات :

« الفرقة الموسيقية بدأت تعزف موسيقى جنونية . يقوم رجل ، تتبعه امرأة ، يتوسطان القاعة يهتز جسدها الطويل برقصات عنيفة . الاخر يحرك رجليه ويديه راقصا . يهز رأسه بحركات غريبة . يقوم آخران . واحد . اثنان . واحد . اثنان » .

ملاحظة : الكلمات والجمل عادية تماما مثل لغة الحديث لا الكتابه .

« فتحت فمها مدهوشة · لم تصدق ماسمعته · اسرعت الى زوجها تلهث وقف يراقبها · صرخ فى وجهها » ·

« الصبى الصغير يبكى · الاب يسرع فى خطواته · يصل باب المسجد · يمسح الماء عن وجهه المبلل . البكاء لايتوقف · الشيخ يفتح الباب »

القاص يشرح الحركات الخارجية للحدث ، الشخوص ، الظواهر ، الجمل ، والكلمات تعطيك معنى واحدا محددا ، والصور الشعرية تختفى ، الوصف اولى ، والقاص يحاول ان يجسد افكاره المتقدمة فى القصص الثلاث ، فهل استطاع ان يقدم افكاره كقاص اولا ؟ هذا هو السؤال · ان ميزة الالتقاط الشعرى للظواهر ، وتصوير الافكار فى الصور هى الميزة الرئيسية الاولى والحاسمه فى البناء الادبى ، ومن دونها يبقى الفن لغة مباشرة عادية ، خطوطها عامة ، وافكارها بيانية ، اما عن التقطيع الذى يلجأ اليه القاص فانه لم يكن توظيفا للصورة والخيال ، التقطيع اذا جاء فى جمل عادية السرد يفقد قيمته ، التقطيع هى لغة ايحائية أولا ، متدافعة ، يرتفع معها نبض القصة ، والتقطيع يأتى فى الصورة ، والخيال ، والحلم ، فاذا فقد العمل الادبى كل هذه المؤثرات فقدت القصة عنصر تكوينها ·

والقاص كما يبدو يقوم باختيار الفكرة ، ومن ثم رسمها ، واقول رسمها لانه فى الصياغة لم يستطع اقناعنا انه عايشها وجدانيا بالدرجة الكافية ، والطريقة المنهجية التى يكتب بها القاص لاتزال متشبثة بالفكرة والا تحولت عن معنى القصة تماما ، المطلوب « التوغل » فى العمل الادبى ، التكثيف ، أثارة الصور ، والا اصبحت القصة عملا عاديا جدا مبسطا الى درجة السطحية ، لناخذ مثالا على ذلك ، لنؤكد سهولة كتابة القصة ذات السرد الميكانيكى العادى ، لنفترض فكرة ما ، « البطالة مثلا » شخص يبحث عن عمل ، ليكن عنوان القصة « الجوع » ولنبدأ بكتابة القصة التالية :

استيقظ من نومه · الشمس مشرقة · النافذة مفتوحة ، الهواء عليل ، ولده الصغير يبكى · زوجته تتثاءب ·

ملاحظـــة : لنفترض ما يمكن وصفه من محيط المكان ، ونســـتمر فى الوصف ..

فكر · رفع رأسه ·مضى الى النافذة لا افطار فىالبيت · ملابسه · حذاءه· كل شىء مهمل · بكى ولده · جاءت زوجته · قال :

ـاصمت !

كان تعبا · لم ينم الليل كله · كان يفكر · صفق الباب وخـــرج ·المدينة واسعة · انها كاذبة . كاذبة ، فحين يتوغل داخلها تلفظه من جديد · استقام · فرك جبهته · دخن نصف سيجارة ، وسمع الجيران خطوات حذائه الثقيل ·

« يوم جديد ··· »

الشمس تشرق كل يوم · وجهها لايتبدل ، مثل السؤال والاجابة · طفق يفكر · رأسه فوق كتفه مثل يده فى جيبه · اخـــيرا سيجلس فى المقهى يعض شفتيه ، ويعد العابرين من حوله ، دخل مكتبا وثيرا · للمرة الالف سال :

ـ اريد عملا ·

ـ من امرك بالدخول ؟

ـ الجوع ·

ـ اذهب الى مطعم المدينة !

تصاعد الدم فى وجهه · غطى جبينه · رفع كفه عاليـــا · فى اللحظـة الاخيرة ارجعها فى جيبه ، صفق الباب · دائما ترتد الابواب من خلفه · ذهب · تجول · جلس فى المقهى · طلب شايا ، تذكر انه بلا نقود · استقام · مضى · الشمس تغيب · طرق بابا آخر · فتاة رائعة الجمـــال تجلس قبالة المكتب · حياها · لم ترد ·

ـ نعم ؟

سؤالها كالمشنقة ·

ـ نعم ؟

وكأنها قالت « اخرج » · عيناها تشبهان عينى زوجته ، ولكن هـــذه لم تنجب اطفالا ، سبعة اطفال ، سبعة ·· ؟

أقف عند هذا الحد لاوضح التالى : انا تابعت حركة الشخوص الخارجية بشكل ميكانيكى . ورسمت اسكتشا لقصة . شكلها المسطح « الاولى » . ولو حاولت شخصيا كتابة نفس القصة بعد ان اكمل خطوطها ـ وهذا ما يمكن ان اقوم به مستقبلا ـ فاننى سالجأ ـ بالقدر المتاح ـ الى التوغل داخلها . انها تبدو لى بلا احشاء . شاحبة . وكلما استطاعت القصة القصيرة التواصل مع اللغة الايحائية . والصور . والمزج . والخيال . والتصور، والتذكر، والتداعى، والتقطيع اليقظ . وسلاسة ايقاعية ـ موسيقى داخلية ـ كلما كانت أكثر غنى وحضورا ·

فى هذه القصة ينقلنا القاص بين عالمين . مكانين وزمانين . المطعم « أغلى مطعم فى المدينة » . وهو كما يبدو ليس من زواره الدائمين . وربما جاءت به الصدفة هنا . ولانه متأزم فهو يغيب عن المكان فى اللحظة الراهنة . ويتذكر بعض الامور ··

« ماذا بك اليوم ؟ » ·

« اربعون عاما ثم يطردنى . ربيت اطفاله كما ربيته » ·

« ـ فلترفع الدعوى ضده » ·

« ـ امجنون انت . من يسمع شكوى امثالى ؟ »

ويعود الى اللحظة الآنية ··

« ـ بيرة » ·

« ـ لا اشرب ·· لا اشرب » ·

ولكنه يشرب فى النهاية حتى الثمالة · انه متأزم وخارج نطاق دائرة المطعم . والطاولة . والشراب فهو لا يحس الانسجام فى هذا المكان بقدر ما تتسرب فى وجدانه وطأة التناقضات فى الحياة بين وضعين اجتماعيين لهما وجود عملى فى حياته . من يأتون الى هذه المطاعم لصرف أربعين دينارا كل ليلة . ومن لا يملكون مأوى « هل تملك الجرأة على اختراق هذه الدائرة ؟تمزق الثياب التى تغطى الاجساد · تصرخ بأعلى صوتك :

« ـ ليتقدم الجائعون » ·

البطل يحلم ان يتقدم الجائعون لاسترجاع الحياة ، وهو يحس عمق مسافة التناقض التى تفصل بين من تهتز ابدانهم من الجوع ، ومن تهتز ابدانهم من الرقص ، انها المفارقة المفجعة التى تفصل بين الموت والحياة ، بين الكينونة والعدم « ليتقدم الجائعون » انها فكرة عظيمة ولكن هل توصل القاص الى تقديمها كقصة ؟ .. كلا . فالقاص حين يرفع صوته ، ويرفع هذه الصيحة ، لم يقل لنا بالدرجة الكافية ضمن البناء لماذا ؟ وما هى سببية هذا السلوك ـ داخل البناء ـ الفنى للقصة . فهو قد قارب سطح الفكرة التى ارادها ان تكون ماثلة امامنا .

المطر :

بنفس النفس ، والطريقة الالية فى السرد يستمر القاص فى قصته الثانية « المطر » ، فالمطر يهطل بغزارة ، والطفل يسأل « هل صحيح ان المطر يتكون من بخار البحر ؟ » . الام تحتج ، الاب يواصل الاحتجاج ، يذهب الى المسجد مع طفله ، الشيخ يكمل الاحتجاج . « ملحد » . « مصيبة ايها الرجال » . والصبى تعلم هذا الكلام « ـ فى المدرسة يا رجال » .

وتنتهى القصة بدخول الرجال الى المدرسة ، وضرب الاستاذ ، وتحطيم الكراسى ، ومنع الاولاد من الذهاب الى المدرسة .. فماذا يريد القاص ان يقول ؟

لنتابع هذه الجملة التى تسقط كاللازمة بين فترة وأخرى « المطر لا يهدأ » الفكرة كلها تدور هنا « المطر لا يهدأ » . والصبى الصغير بعد كل صنوف الاحتجاج من حوله ، وبعد احتجازه فى البيت يقول : « والمطر هل يتكون من بخار البحر ؟ » .

اذن لايمكن منع الافكار ، دفنها ، والمطر التجسد العلمى لهذه الافكار لايهدأ ! يستمر فى الهطول ، فالحياة تمضى وتتقدم فى سباق المثل العليا ، فالعلم هو العلم ، والعلم صنو الحقيقه . وهنا يجب ان اتوقف قليلا ، فالقاص هنا يكشف عن قدرته الخاصة فى استخدام الرمز ، وهويته المستقبلية كقاص وامكانياته فهو يستطيع بدقة متابعة الفكرة الرمزية التى رسمها فى البداية .

وهو يتميز هنا عن القصاصين الشباب فى القدرة على رسم الرمز المتكامل ـ معظم القصاصين الشباب يلجؤن الى الرمز البسيط أو التغريب فى الرمز ٠

المسافة :

والمسافة هى الحياة التى يعبرها الانسان . وبطل المسافة فى سباق الحياة يقود سيارته . والناس يعبرون من حوله ، وهو يعبر معهم وبينهم ٠

« ما اجمل هذا الكون » ٠

« اضحك عليهم والا سيضحكون عليك » ٠

كانطلاقة الرصاصة كانت السيارة الاخرى تتخطاه . يحاول أن يلحقها ٠ يتراجع حين يفشل » ٠

« ـ الى اين يذهبون ؟ »

فكـــــر ٠

« ـ اينما ذهبوا فانا معهم » ٠

فبطل المسافة يمضى فى الحياة دون وجهة . ودونما هدف « اينما ذهبوا فانا معهم » ٠ والبداية بالطبع تحدد النهاية ، فمن يجهل طريقا يمضى فيه ينتهى بالمتاهه والسقوط . ووسط الوادى الاخضر الجميل حيث يقف بسيارته يأتيه شخص مجهول ويقول « لاتقف انتهى دورك » ٠ وحين ادار محـــرك السيارة وجدها معطلة ٠ لقد انتهى . وانتهى دوره لانه لم يحدد هذا الدور من البدايه ٠

ودور التبعية الذى كان اختيارا أعمى انتهى به الى الوقوف فى نقطة لارجوع فيها « اشار لسيارة مسرعة بالوقوف ٠ لم تقف ٠ سيارة أخرى ٠ لم تقف » ٠ وقالت له امرأة مســـنة « لقد قضى عليك » ٠ وحين عاد الى مكانه « لمح جرافة كبيرة تبتعد . وسيارته معلقة بين أسنانها » ٠ وحين اصبح الوادى اسودا وصامتا « شاهد اناسا يتحركون ببطء » فقال : « لست وحيدا » ٠

فالبطل نموذج للسقوط . ولكنه لا ينفرد فى سقوطه . وتبعيته . ومتاهته فهناك آخرون ٠

وأخيرا . انها محاولة نقدية . ومحاولة اكتشاف بعيدة عن الاحكام المطلقة والنهائية ٠

محمد عبد الملك

ملف القصة القصيرة

هل القصة انعكاس للواقع ·· ام انها تجاوز للواقع ؟

حاليا ، تدور معظم نتاجات الادباء الشباب ـ القصصية بالذات ـ ضمن هذين المحورين أو المفهومين للعلاقة التى يجب أن تكون بين الفن ـ بشكل عام ـ وبين الواقع · وتوضح القصص المنشورة فى الجزء الثانى من كتابات ٧٦ ، فى الملف الخاص عن « اصوات جديدة فى القصة القصيرة » ، هذه العلاقة بشكل بارز وملفت للنظر ·

فالمحور الاول يرى بأن « القصة على وجه خاص مرآة للمجتمع وصورة تفصح عنه » (محمد السويدى) ويضيف بأن القارىء لابد وأنه لاحظ فيما نشره من قصص « انعكاس الواقع من خلالها » وقصاص آخر ـ طاهر عقيل ـ يعترف بانه حاول ولا يزال « ان يعكس الواقع الذى هو واضح ومعقد » ·

أما المحور الثانى فيرى بأن « العمل الادبى لصيق بالواقع ، لانه لايمكن أن يكون غير ذلك ، لكن ينبغى ان تكون تلك العلاقة شاملة ، اى ان الواقع ليس فقط تفتيش ، سجن ، استجواب ، عذاب ·· الخ ، بل هو عملية فعل متنوعة وزاخرة وذات نتاج ملىء ومتدفق » (نعيم عاشور) ·

وقبل ان اناقش هذه المسألة ، احب ان اوضح بأنه لا يمكن للكاتب وبالذات فى منطقتنا ـ ان يعزل نفسه عن الواقع الذى يعيش فيه ، انه ينفعل ـ حتما ـ بهذا الواقع ويتفاعل معه ، فضلا عن انه يستمد من هذا الواقع مواده الاولية فى الكتابة ·

كل كتابة هى واقعية ، وان اختلفت الاساليب واختلفت احجام وابعاد البؤرة التى ينظر من خلالها الكاتب · لا يمكن لاثنين ان ينظرا الى شجرة ما ، نظرة واحدة ومتشابهة · قد أرى الشجرة فى شكلها الخارجى فقط : جذوع ، أوراق ، ثمار ··ان نظرتى لا تتعدى هذه العناصر ، ربما بسبب خلل فى اجهزتى البصرية أو كسل فى تحريك طاقتى العقلية والنقدية · وقد يراها شخص آخر بشكل مغاير تماما اى انه لا يكتفى بالنظر بل يخترق الشجرة ويحدق اليها من الداخل والخارج ، انه يراها حية تتحرك ، تنبض بالفعل والدفء ، وتؤسس علاقات جديدة ومستمرة بينها وبين التراب والضوء والماء والهواء · اذن ، فطريقة النظر هى التى تختلف ·· الرؤية هى التى تختلف ، ولكننا ـ اطلاقا ـ لا نتجاهل الشجرة ولا نكبح تفاعلنا معها ، وكذلك الامر مع الواقع ، اننا نتأثر ونؤثر فى الواقع ، وبالتالى فليس هناك كتابة واقعية وكتابة اخرى غير واقعية (والكثيرون يحلو لهم ان يهاجموا التجريدية بحجة انها غير واقعية ، رغم انها تتعامل مع الواقع بصدق وجرأة يفتقدها العديدون من الكتاب الذين يتمسكون بالمعنى الحرفى للواقع ، ويتظاهرون بفهم الواقع فهما كاملا)·ونتيجة لهذا التخبط والتشوش فى تحديد المفاهيم ، نشات ظواهر الغموض والوضوح وطفحت الاسئلة الازلية على السطح ، بشكل بارز ـ لمن وكيف ولماذا نكتب ؟

لنعد الى الشجرة : النظرة التى تنفذ وتخترق الشجرة ، تصطدم غالبا بذهن القارىء (المتلقى دائما) ، اى تصطدم بعدم فهمه لها ، وبالتالى ، فان القارىء يحاول التخلص من الارتباك والاتزاز الحاصل فى تركيبه الذهنى برفض هذه النظرة ووصفها بالغموض ونبذها ـ اذا استدعى الامر ذلك ـ فى حين يتقبل تلك النظرة التى اكتفت بتلمس السطح الخارجى فى غبطة وانشراح لانها نظرة عادية يألفها ولا تسبب له خلخة أو مضايقة ، ولان القارىء ـ من جهة أخرى ـ لم يحاول أن يتخلى عن دوره السلبى فى قراءة العمل الادبى (اى المتلقى) ، والذى يعد فيه الاسترخاء هو الطريقة المثلى والنموذجية للقراءة ·

ان اتهام الكتابة الجديدة بالغموض قرين باتهام الرؤية المغايرة للغموض والمفروض فى رأيهم ـ النظر الى الشجرة ـ مثلا ـ كجذع ، اغصان ، اوراق ٠٠ مجرد جماد وليس كائنا حيا يتحرك ضمن علاقات وقوانين غير مرئية ، وأى خروج على مثل هذه النواميس المتكلسة يعتبر خرقا للنظريات والفرضيات العلمية وجرما لا يغتفر ٠ وهنا يأتى دور قميص عثمان (الجماهير) الذى يرفع عاليا فى المواقف الحرجة ٠ وهذه الجماهير (وليس الجمهور) يلجأ اليها ـ عادة ـ بغية كبت للحوار وقمع اى محاولة فى مجال الابداع الادبى ، فترفع لافتات « لمن وكيف ولماذا نكتب » كمبرر للعجز الفكرى ٠

اننا ندرك جيدا واقع الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ٠٠ الخ ، المفروضة على هذه الجماهير ، والتى تفرض ـ بدورها ـ مسألة توجه الكاتب ، كما ندرك بأن هذه الظروف ليست ثابتة وانما فى تغير تحتمه حركة التاريخ ، ومن ناحية ثانية ، لا اعتقد بان هذه الجماهير تفرض قيودا حديدية على الادب الجديد بحيث تنفى صفة الابداع والخلق التى تتميز بها كل كتابة جديدة ٠ والكتابة ليست اداة مرحلية تنتهى بانتهاء الظروف او المرحلة التى انتجتها ٠

ليس هناك وضوح او غموض فى الكتابة ، ولكن هناك رؤية واضحة ورؤية غير واضحة ٠ فالصورة الشعرية او القصصية التى تبدو صعبة من الممكن فهمها بربطها بالسياق العام للقصة او القصيدة ، وكشف علاقاتها بالصور الاخرى وتحليل ايقاعاتها واصواتها الخاصة المتناغمة ٠٠ هذا اذا كانت رؤية الكاتب واضحة ، اما اذا لم تكن ، فمن الطبيعى ان تأتى الصورة مهزوزة ، تفتقد عنصر الترابط والتناغم ، وتبدو مجرد تهويمات لفظية وهلوسة لا معنى لها ٠

ان تعاملنا مع القصة أو القصيدة ينبغى أن يأخذ منحى آخر يختلف عما تعودنا عليه ، والذى يعتمد على قبول أو رفض العمل الادبى وفقا لمدى وضوحه او غموضه المستنبط من الانطباع او القراءة الاولى ، ينبغى علينا ان نشارك فعليا فى العمل الادبى ، لان الكتابة الابداعية تتطلب قارئا مبدعا يساهم بفعالية فى الخلق ، وليس متلقيا سلبيا ، بمعنى آخر ان نبحر داخل العمل الادبى ونقتحم سر العالم لكى نكتشف سحر العالم ٠

نأتى الى مسألة انعكاس الواقع وتخطى الواقع (وأعتقد بأن كل ما سبق ذكره له علاقة مباشرة بهذه المسألة) ·· القصة ـ او اى عمل فنى آخر ـ من وجهة نظرى لاتعتبر انعكاسا بل تخطيا للواقع ، أو كما تقول الناقدة اللبنانية خالده سعيد « الشعر ليس مرآة وانما هو لحظة اصطدام الذات ، بما هى حلم وفطرة ، بالعالم · انه جواب على العالم بعلائقه ومفاهيمه وتعابيره ، او هو على الاقل استجواب » ·

(الذات هنا ليس هى الذات المنعزلة ولكنها الذات الواعية ، التى تفجر ماتراه فى صيغة فنية ، اى تلك التى تقوم بصياغة العالم وفق رؤية واضحة وواعية ضمن اشكال فنية ، انها الذات التى تملك حساسية مرهفة تجاه الاشياء والعالم ، وتملك القدرة على التفاعل داخل اكثر من صوت واحد واكثر من بعد واحد) ·

القصة تقتحم الواقع ، تدرسه وتحلله وتكشف علاقاته وتناقضاته ، ثم تصيغ واقعا آخر ـ قصصيا ـ ليس ميتافيزيقيا ومنفصلا عن الواقع ، بل تتصل جذوره بعمق هذا الواقع بحيث لا يمكن فصلها · ان الكاتب لا يبتكر شخصياته والاحداث القصصية من العدم او من الخيال المجرد وانما يختار عناصره من البيئة التى يعيش فيها ولكنه يصيغها فى شكل فنى مضيفا اليها ابعادا وقيما جديدة وفق رؤيته الخاصة ·

القصة ليست مرآة تعكس وجها ثابتا ذو تقاطيع وتجاعيد واقعية ، وانما هى « عملية فعل متنوعة وزاخرة كما يقول نعيم عاشور » فالواقع الذى ينعكس فى المرآة ثابتا ، بينما الصورة التى تعكسها المرآة ـ للحظة ـ هى صورة جامدة وسكونية او تصبح كذلك ، اى ان القصة ـ المرآة تصبح بدورها مجرد شىء جامد ، فى الوقت الذى نجد الواقع ـ بتحولاته يتحرك بعيدا · والحدث الواقعى الذى ينعكس فى القصة ـ المرآة لا يظل حدثا واقعيا بقدر مايصير حدثا ماضيا لا روح فيه ولا حياة ، فى حين نرى الحدث ـ واقعيا ـ وقد بدأ يتطور ويأخذ شكلا جديدا عجزت القصة ـ المرآة عن تصوره او التنبؤ به ·

اذن الانعكاس ـ والاكتفاء بالانعكاس ـ ينفى الابداع الفنى لانه ينفى

تداخل الفنان ، وحقه وحريته فى تشكيل مايراه وما يلمسه وما يحسه فيما يدور حوله · انه يجعل الفنان متفرجا اكثر منه خالقا ، لان دوره ـ هنا ـ ينحصر فى رسم الانعكاس ، اى رسم حادثة معينة رآها فى لحظة معينة ، واراد ان يلفت لها الانتباه · وهنا يأتى هذا السؤال لكى يفرض نفسه : اليس من الاجدى أن يذكر هذه الحادثة فى ريبورتاج صحفى يسبقه عنوان مثير وبارز ؟ فاذا كان الجواب نفيا ، فمن الاجدر ـ اذن ـ ان نفرق بين القصة والريبورتاج الصحفى وخاصية كل من هذين الشكلين · والملفت للنظر فعلا هو ان الذين يتبنون مفهوم القصة ـ المرآة يؤكدون على وجوب توفر الوضوح الكامل فى قصصهم ، اى رؤية الشجرة كشجرة قائمة بحد ذاتها ، ومن ثم تأتى قصصهم لتؤكد هـذا المنطلق ، فظاهر عقيل يصور ـ أو بالاحرى يعكس ـ فى قصـة الكآبة « حكاية العامل الذى يبحث عن عمل لكى يسد جوع (١١) طفلا ، وبعد لأى وجهد يحصل على عمل بأجر زهيد ، وحين تطحن الالة يده يطرد من عمله ، فيبحث عن عمـل آخر ·· هذه الحكاية « تحدث » يوميا فى واقعنا ، ونقلها على الورق حرفيا لن يسهم فى احداث اى تأثير بالنسبة للقارىء ، لانه يشاهدها يوميا وربمـا بدرجة من الشراسة لاتتوفـر فى القصة نفسها ، وهـذا ينطبق على قصص السويدى ايضا ·

ان القصة ـ المرآة تتعامل مع اللغة المألوفة (نظرات الامل ـ أنين الجوع) والصورة المألوفة (الشمس فى صراع مع ظلام الليل للحاق ببزوغ الفجـر ـ الجوع ياكل الاطفال والنساء والشباب) والقارىء المألوف ـ بطبيعة الحال ـ انها تنسجم مع هذا القارىء الذى لا يطلب شيئا سوى أن يترك مسترخيا دون ازعاج ·· بمعنى انها ـ اى القصة ـ تشير الى الشجرة وتقول للقارىء : انها شجرة · فيومىء القارىء ويتمتم : نعم ، انها شجرة ·

والقصة ـ المرآة لا تهتم باللغة والصـورة القصصية ، وانما تلجأ الى التشبيه ـ الذى يكون فاترا ورتيبا وساذجا لفقدانه العلاقة الحية بين الكائنات والاشياء : ـ

ـ يبزغ الفجر ويهرب كطفل صغير اخافه حديث البوم فى الظلام ، فيعقبه الليل كرجل عجوز يهرول بخطوات ثقيلة ·

ـ تابعوه وهو يركض ، وقع قدميه على الارض كحوافر الخيل على الاسفلت تطرطق ·

اعتذر للقصاصين وللقراء على عدم تناول القصص بالتحليل والنقد الشامل ، لاننى لست ناقدا ولكننى كاتب قصة (مازلت اتحسس وارصد مواطىء اقدامى مع الاخرين) واقر بان هذا ليس تقييما للقصص وانما وجهة نظر حول مسألة فنية رأيت أن أركز عليها وأناقشها لعلها توضح بعض الجوانب فى مسيرة القصة عندنا ·

أمين صالح

يصدر قريباً عن دار الغد

علي عبد الله خليفه

في ضوء ظواهر الشعر المعاصر

« دراسة نقدية »

بقلم : عودة الله منيع القيسي

تجربة المسرح في البحرين .. الى أين ؟

قاسم حداد

تاريخيا ، يصادف هذا العام مرور نصف قرن على أول نشـــاط تمثيلي شهدته البحرين ، حيث كانت البداية (تمثيلية : القاضي بأمر الله) على مسرح مدرسة الهداية الخليفية عام ١٩٢٥ (١) ٠ ومنذ ذلك التاريخ اجتازت التجربة المسرحية محاولات عديدة تعرضت لعمليات مد وجزر ، بحكم ظروف موضوعية لابد من النظر اليها بعين الاعتبار ٠ هذه الظروف أيضا أدت الى تجزئة التجـربة زمنيا ، بحيث ظل تطور المسرح ـ شكليا ـ يأخذ منحى بطيئا جديدا ، وفي فترات متفاوتة ، فالعمل المسرحي ينشط لفترة زمنية معينة ينحسر بعدها ـ لاجل غير مسمى ـ ثم يعود العمل ٠٠ وهكذا ٠ أي أن فترة الخمسين سنة الماضـــية ليست تاريخا متواصلا من العمل المسرحي ، بل أن سنوات طويلة ـ كانت تفصل بين المحاولة والاخرى ـ ظلت البحرين فيها بدون أي نشاط مسرحي يذكر ٠٠ الامر الذي أدى الى جعل كل محاولة تمثل تجربة خاصة تتميز بملامح مختلفة ، ودون أن يكون هذا التمايز استمرارا مباشرا لمحاولة سابقة ٠

لقد توصلت ، نتيجة مراجعتي لكل الوثائق التي تتعلق بتاريخ المسرح ، الى أن أفضل طريقة لتناول التجربة المسرحية عندنا بشكل دقيق ، هو تقسيمها حسب

---

(١) « المسرح في البحرين » اصدار : قسم المسرح والفنون بوزارة العمل والشئون الاجتماعيـــة ـ ١٩٧٣ « تجاربنا المسرحية بين الماضي والحاضر » ـ طفلة الخليفة : هنا البحرين ـ اكتوبر ١٩٧٢ (ص ٧)

ظروف المد والجزر التى تعرضت لها ، بحيث أتناول كل مرحلة ، بملامحها الخاصة والبارزة ، كبدايات لاتكاد تباشر نشاطها المسرحى حتى تتوقف لسبب او لاخر ، اذ أن كل مرحلة تشكل ظاهرة منفصلة عن الاخرى ولا تمارس أى تاثير على المرحلة التى تليها ، بدليل أنه حتى عام ١٩٦٦ لم يكن هناك عمل مسرحى ، له مقومات هذا الفن وأصوله ، حتى التقليدية منها · وهذا ناتج بالضرورة من غياب الوعى الفنى والاجتماعى عند هواة التمثيل فى تلك الفترة ·· (طبعا هذا لايعنى أن « جميع » العاملين فى المسرح بعد ١٩٦٦ قد توفر فيهم هذا الوعى بالنسبة لفن المسرح ودوره) ·

مع ملاحظة أن دراستى سوف تتركز أساسا على المرحلة الراهنة من التجربة المسرحية والتى تبدأ من مشارف السبعينات ، وذلك للاسباب الموضوعية التالية :

١ ـ كون هذه المرحلة هى البداية الحقيقية للحركة المسرحية ، من وجهة نظرى الخاصة ·

٢ ـ كون هذه المرحلة أكثر المراحل خصوبة وفعالية ·

٣ ـ توفر معظم المواد الادبية المتعلقة بهذه المرحلة ـ نصوصا ودراسات نقدية ·

وسوف يكون تقسيم التجربة المسرحية ـ عموما ـ على النحو التالى :

البداية الاولى : المسرح المدرسى ـ الحكومى + الاهلى (١٩٢٥ ـ)

البداية الثانية : المسرح ونشاطات الاندية الاهلية (١٩٤٠ ـ)

البداية الثالثة : الفرق التمثيلية (١٩٥٥ ـ)

بداية السبعينات : الفرق المسرحية (١٩٧١ ـ)

● البداية الاولى :

●● المسرح المدرسى ـ الحكومى + الاهلى

قبل التعليم النظامى ، لم تعرف البحرين الفن التمثيلى بأى شكل من الاشكال · ومنذ افتتاح أول مدرسة عام ١٩١٩ ، أخذت الحفلات ، التى تشمل النشاطات الادبية والخطابية ، تصير برنامجا تقليديا فى نهاية كل عام دراسى ·

ولا شك أن مثل هذه النشاطات كانت تلبى الرغبة فى الوعظ والتربية عند المدرسين ٠

وكأسلوب من أساليب هذا الوعظ والتهذيب ، بدأ بعض المدرسين يفكرون فى اضافة فقرة جديدة لهذه الحفلات ٠٠ وكان التمثيل هو الشىء الجديد الذى بدأ مشوقا آنذاك ٠ لذا لجأ المدرسون الى النصوص الادبية الجاهزة لاختيار بعضها ومن ثم تأديتها على شكل تمثيلى ٠ وأقدم نص ذكرته المصادر هو « القاضى بأمر الله » ، والذى قدم على مسرح مدرسة الهداية الخليفية عام ١٩٢٥ ٠ ولكن هذه المصادر لاتتفق حول شكل هذا النص ، هل كان تمثيلية ، أم نصا مسرحيا ، ففى حين يذكر تقرير « قسم المسرح والفنون » أن النص كان مسرحية ، نجد أن طفلة الخليفة فى تحقيقها تذكر أنه كان تمثيلية ٠ ومن جهة أخرى لم تذكر هذه المصادر اسم كاتب هذا النص ٠ ومن المرجح أنه من النصوص المختارة من الادب العربى ، وذلك بسبب حداثة وغرابة هذا النوع من التأليف بالنسبة للثقافة العربية بشكل عام والمحلية بشكل خاص ٠

بعد ذلك قدمت على مسرح مدرسة الهداية الخليفية بالمحرق مسرحية « وفود العرب على كسرى » عام ١٩٢٧ ، ومسرحية « امرؤ القيس » و « أبوالقاسم الطنبورى » عام ١٩٢٨ ، فى حين قدمت مسرحية « ثعلبة » على مسرح مدرسة الهداية الخليفية بالمنامة عام ١٩٢٨ ٠

من خلال نظرة سريعة على عناوين هذه النصوص ، نكتشف أنها ـ جميعها ـ استمدت من التاريخ العربى القديم ، ولعل هناك علاقة مباشرة بين التركيز على اختيار مثل هذه الروايات وبين الرغبة الجامحة فى التعليم والوعظ الذى تميزت به فترة بداية التعليم النظامى ٠ لقد كانت الامثال والحكم المستخلصة من هذا التاريخ العربى هى المخزون الخصب الذى يمكن أن ينهل منه المربون آنذاك لتهذيب الجيل الذى أقبل على الدرس والتعليم برغبة فطرية صادقة ٠

لقد اعتمدت تلك التجربة كثيرا على بعض المدرسين العرب الذين وفدوا الى البحرين لممارسة التعليم فى مدارسها والذين توفر لديهم بعض الالمام بفن

المسرح نتيجة معايشتهم للتجـــارب المسرحية فى بلدانهم ، خاصة فى مصر وسوريا ، اللتان سبقتا دول الخليج بمراحل عديدة ٠

ان التساؤل الذى يفرض نفسه على أية محاولة لدراسة بدايات المسرح فى البحرين ، فيما يتعلق بالبدايات الاولى فى مسارح المدارس ، هو : ألم تكن هناك محاولات صغيرة سبقت تمثيل النصوص المسرحيـــة التى ذكرناها ؟ أى بمعنى آخر ، ألم تكن هناك محاولات تمثيلية على شكل اسكتشات أو مواقف تمثيلية قصيرة ، وبالذات فى المسرح المدرسى ؟

التساؤل هنا مشروع ، ذلك أن المباشرة فى تنفيذ نصوص مسرحية أمر يثير الاستغراب لكون هذه المحاولات تتطلب وجود قدرة تمثيلية تملك الجرأة للدخول فى مغامرة جديدة من هذا النوع ٠ بالطبع هذا التساؤل ينبغى أن يدخل فى مجال البحث التاريخى ، والذى نتمنى أن يعاد النظر فيه بشكل أكثر دقـــة لتقصى الجذور والبوادر التى مهدت لبروز التجربة المسرحية الاولى ٠

على صعيد نشاطات المدارس الحكومية نرى أن توقفا طويلا ـ نسبيا ـ قد حدث ، فبعد مسرحية « ثعلبة » عام ١٩٢٨ ، لم نعرف نشاطا مسرحيا آخر سوى فى عام ١٩٣٢ ، حين قدمت مدرسة الهداية الخليفية بالمحرق مسرحية « داحس والغبراء » ثم توقف النشاط فترة أطول فى هذه المدرسة حتى عام ١٩٤٠ حين قدمت المدرسة الخليفية للبنات ، بالمنامة مسرحية « لقيط الصحراء » ٠

ويبدو خلال هذه الفترة أن اهتماما مباشرا بالتمثيل قد تولد لدى ادارة المعارف ، حيث نرى أن النشاطات التى برزت منذ الاربعينات قد أنجز بعضهـــا بتنظيم من ادارة المعارف ٠ ففى ١٣ مارس ١٩٤٠ (وهـــذا أول تاريخ عرض يصلنا محددا بهذا الشكل) قدمت ادارة المعارف مسرحية « فظائع الطليان فى طرابلس الغرب » على مسرح المدرسة الخليفية للبنات فى المنامة ، وقد شـــارك فى تمثيل هذه المسرحية مجموعة من ادارة المعارف ولم تقتصـــر على مدرسى مدرسة واحدة ٠

وفى مايو ١٩٤١ قدمت « محبة الوالدين » على مسرح مدرسة البنـــات

بالمحرق · وعلى مسرح المدرسة الخليفية بالمحرق قدمت مسرحية « الحجاج بن يوسف » والتى عرضت أيضا على مسرح المدرسة الخليفية للبنات بالمنامة · وفى عام ١٩٤٢ قدمت المدرسة الخليفية للبنات بالمحرق مسرحية « كلمة الخلاص » وفى نفس العام قدمت الهيئة التعليمية للمدرسة الخليفية للبنات بالمحرق مسرحية « ليلى أبنة الملك النعمان والاكاسرة » ، وفى ١ مايو ١٩٤٢ قدمت المدرسة الخليفية للبنات بالمنامة مسرحية « واقعة ذى قار » · هذا ماتم على صـــعيد المدارس الحكومية التى اهتمت بالعروض التمثيلية كجزء من وسائل التعليم ، وأيضـا باعتبارها فقرة مسلية ضمن البرامج المقدمة فى الحفلات التى تنظم فى أواخر العام الدراسى ·

ان معظم موضوعات هذه المسرحيات ـ كما ذكرنا من قبل ـ تســتمد موادها من التاريخ العربى القديم ، مستخلصة بعض الحكم والمثـــل من تلك الاحداث : داحس والغبراء ، الحجاج بن يوسف ، أمرؤ القيس ·· الخ ماعـــدا مسرحية واحدة يبدو من عنوانها أنها تناولت موضوعا قوميا حديثـــا وهى مسرحية « فظائع الطليان فى طرابلس الغرب » ·

أما مدارس البنات فقد اهتمت بشكل خاص بتقديم المسرحيات التى تتناول المثل المطلقة : كالاخلاص والوفاء والصدق والعلاقات العائليـــة ، وذلك فى محاولة لزرع المشاعر الاخلاقية والاجتماعية فى نفس الجيل الجديد آنذاك ، وما يؤكد هذه الناحية ، ما كتبته احدى الصحف المحلية التى كانت تصدر فى تلك الفترة حول مسرحية « كلمة الخلاص » حيث تقول فى تعليقها (انها ـ المسرحية ـ تمثل رواية عصرية اجتماعية واقعية ، ترسم الرابطة العائلية الوثيقة والحنان الابوى والتضحية النزيهة التى تبلغ حد التفانى بصورة رائعة مدهشة) ·

اذن فان تلك النشاطات التمثيلية كانت تهتم بالدرجة الاولى بالموضوعات التى تتناسب والرغبة فى التهذيب والتعليم ، بغض النظر عن جودتها الفنيـــة ، خاصة وان مقاييسا فنية محددة لم تكن واردة فى تلك الفترة ، سواء فى الاخراج أو التمثيل أو غير ذلك ، وذلك بسبب حداثة هذا النوع من النشـــاطات على البحرين · كما أن طرح هذه المحاولات لم يكن القصد منها الفن الدرامى كطريقة

فى التعبير ، بل أن هناك أهدافا أدبية واجتماعية هى التى كانت تشـــغل بال القائمين على انجاز هذه المحاولات · فمن جهة نرى حرص مدرسى اللغة العربية على تحسين اللغة عند التلاميذ وتقوية المامهم بها ، وذلك باشراك بعض الطلبة الذين يمتازون بموهبة الالقاء والخطابة · هذه الخاصية التى ســـوف نلاحظ تكريسها وتأثيرها ـ فيما بعد ـ على النشاط المسرحى القادم من خلال المدارس الاهلية والاندية · أما الهدف الاجتماعى فنجده فى رصد ريع العرض لصـــالح فئات شعبية محتاجة ، كما فعلت مدرسة البنات بالمحرق فى عرضها لمسرحيـــة « الفاروق فى جاهليته واسلامه » لمساعدة الطلاب المحتاجين ، كذلك يأتى الهدف الاجتماعى ضمنيا من خلال ما هو تاريخي لترسيخ مبادىء ومثل معينة بعرض وقائع من التاريخ الاسلامى أو العربى ·

لم تقتصر المحاولات الاولى فى مجال التمثيل على المدارس الحكومية فى ذلك الوقت ، فقد برزت ظاهرة هامة كان لها دورا ملحوظا فى مجـــال الادب والثقافة ، حيث يبدو أن أفقا مغايرا رافق هذه الظاهرة فيما يتعلق بالمحـاولات المسرحية الاولى ، خاصة وأن الذين نهضوا بالمدارس الاهلية كانوا أشخاصـــا يتصدرون الحركة الادبية والثقافية فى تلك الفترة ، أمثال ابراهيم العـــريض وعبد الرحمن المعاودة ·

بدأ نشاط المدارس الاهلية متأخرا عن بداية التعليم الرسمى الحكومى ، حيث افتتحت أولى هذه المدارس وهى المدرسة الاهلية التى أنشأها العريض عام ١٩٣٢ ، ثم تبعتها مدرسة عبد الرحمن المعاودة ·

ان أهم ما يرتبط بتجربة المدارس الاهلية انها حملت أول محـــاولة فى التأليف المحلى · فلقد كتب ابراهيم العريض مسرحيـــة « وامعتصماه » وهى مسرحية شعرية باللغة العربية الفصحى مثلتها المدرسة الاهلية · كمـــا كتب مسرحية باللغة الانجليزية بعنوان « وليام تل » وهى تحكى عن أحـــد أبطال سويسرا ، ومثلتها المدرسة الاهلية أيضا · فيمـــا عدا المسـرحيتين لم تذكر المصادر أية نشاطات مسرحية أخرى لهذه المدرسة · أما مدرسة عبد الرحمن المعاودة فقد ساهمت بنشاط هام فى العروض المسرحية والتى كتب معظمهـــا

المعاودة نفسه : :سيف الدولة بن حمدان (١٩٣١) ، عبـــد الرحمن الداخل (١٩٣٦) ـ الرشيد وشارلمان (١٩٣٨) ، المعتصم بالله (١٩٤٠) بالاضافة الى مسرحيات :الـ هلاء الحضرمى أو دخول البحرين فى الاسلام ، أبو عبد الله الصغير أو خروج العرب من الاندلس ، سقوط بغداد أو هولاكو خان ٠

أما مدرسة الاصلاح الاهلية فقد قدمت فى ابريل ١٩٤١ مسرحية « المعتصم بأمر الله » ثم مسرحية « أبو عبد الله الصغير » ، كما قدمت مدرسة النجـــاح الاهلية مسرحيتين « الميت الحى » ، و « شهامة العرب » ٠

من هذاالرصد السريع لمعظم ما عرض فى تلك الفترة ، من خلال الوثائق القليلة جدا والتى تمكنا من الحصول عليها ، نستطيع أن نعتبر هذه العـــروض البداية الاولى للمسرح فى البحرين ٠ ولان نصوص هذه الاعمال لم تتوفر لدينـا لذا فانه من الصعب تقييم المستوى الادبى والفنى لتلك العروض ، الا أن هذا لايمنعنا من تلمس أبرز الملامح التى اتسمت بها تلك المحاولات التأسيسية التى نهضت مع بداية التعليم النظامى أولا ، ومع ظاهرة المدارس الاهلية ثانيـــا ، فبالاضافة الى ما أشرنا اليه سابقا من كون معظم النصـــــوص تتركز حول الموضوعات التاريخية وكذلك الموضوعات التى تؤكد على القيم الانسانية المطلقة والمجردة من كافة الظروف الاجتماعية التى يمكن أن تؤثر فى الانسان ، الامر الذى يجعلنا ناكد بأن القائمين على تحقيق تلك المحاولات المسرحية كانوا ينظرون الى القضايا الاجتماعية نظرة ساذجة وسطحية غير واضعين فى اعتبارهم المناخ المحلى الذى لابد وأن يتميز بسمات خاصة تستدعى معالجة خاصة ٠

الىجانب هذا ، نجد أن أهم ملاحظة يتوجب تسجيلهـــا عن تلك الفترة ارتباطها بالحركة الثقافية والادبية ، فمساهمة الادباء والشـــــعراء فى تلك المحاولات كانت فعالة ، حيث نرى ابراهيم العريض يؤلف ويخـــــرج بعض المسرحيات ، وكذلك الحال مع الشاعر عبد الرحمن المعـــاودة ٠ وهذه ظاهرة ايجابية تسجل لصالح الحركة الادبية ، وربما تعطينا هذه الظاهرة اشارة أخرى علي جودة مستوى النصوص المسرحية من الناحية الادبية ، حيث كان العريض

من أبرز الشعراء وقتئذ ، ويعد من المثقفين الذين أثروا المناخ الادبى والثقافى قبل رحيله الى الهند عام ١٩٣٧ وكذلك بالنسبة لعبد الرحمن المعاودة ٠

كما أن هذه البدايات الاولى انجزت كسبا مهما ألا وهو خلق الاتصال بالمسرح العربى عن طريق الاستعانة بالنصوص العربية أو المترجمة والاستفادة من التجارب الرائدة فى المناطق التى قطعت شوطا فى العمل المسرحى ، وهذه الميزة مهمة من الوجهة التاريخية لانها الدليل البارز على العلاقة الوثيقة بين الحركات المسرحية فى مجمل البلاد العربية ٠

لقد أدركنا أن أكثر الذين طرحوا المحاولات المسرحية الاولى فى المدارس النظامية هم من المدرسين العرب الذين جاءوا للتدريس ، مستفيدين من العروض المقدمة فى بلادهم ٠ هؤلاء وجدوا نصوصا جاهزة يمكن عرضها فى أى منطقة من الوطن العربى ، اضافة الى الترجمات التى أعدت عربيا ومثلت فى البلاد العربية الاخرى ، فنحن نجد مثلا مسرحية « فى سبيل التاج » للفرنسى فرانسوا كوبى تمثل فى العراق عام ١٩٢٧ (١) ، كما تمثل فى البحرين بعد أن يعدها ويخرجها الاستاذ حسن القباحى ، وهو مدير المدرسة الثانوية وعضو البعثة التعليمية المصرية ٠ (٢)

ان المسرحيات الشعرية التى كتبها كل من العريض والمعاودة كانت (فى الغالب تتبع خط مسرحيات شوقى وغيره من الشعراء العرب) ـ كما يقول تقرير قسم المسرح والفنون ـ ولا شك أن هذا الدليل على أن حركة المسرح فى مصر لم تكن بعيدة عن المناخ الذى كانت تتحرك فيه المحاولات المسرحية الاولى فى البحرين ، بل اننا سنجد احدى مسرحيات أحمد شوقى تمثل ضمن نشاطات الاندية ، فى الوقت الذى كان شوقى يمثل ظاهرة بارزة فى مجال المسرح الشعرى ، ليس فى مصر فحسب ولكن فى الوطن العربى عموما ، وكذلك توفيق الحكيم الذى سوف يستفاد منه هو الاخر فى نشاطات الاندية ٠

---

(١) بدايات المسرحية العربية فى العراق ـ عمر محمد الطالب (مجلة المسرح المصرية ، العدد ٤١ ـ ١٩٦٧)

(٢) نادى المتفرجين ـ المقدمة : سلطان سالم (ص ١٨)

أما من حيث علاقة هذه المحاولات بالجمهـــور ، فان ظـــروف عرض المسرحيات كانت تتسم بطابع البدايات نفسها ، فاذا عرفنا أن موضوعات تلك النصوص لم تكن تعالج القضايا المحلية ، فسوف يتسنى لنا اكتشـــاف درجة انفصال هذا النشاط من حيث المضمون عن هموم المواطن البحرانى :

أن اقبال الجمهور على هذا النشاط ينتج ، فى مثل هـــذه الظروف ، من طرافة هذا النوع من الفن أولا ، وارتباطه بالرغبة العارمة فى الاكتشاف والتعلم ثانيا ، ومن المهم أن نذكر هنا أن العروض المسرحية كانت تأتى اما ضمن حفلة منوعة تضم الغناء والفكاهة والمسابقة والخطابة ، أو أن يسبقها أو يتبعها فاصل هزلى (بعد انتهاء مسرحية « فظائع الطليان فى طرابلس الغرب » ، قدم أحـــد ابطال المسرحية ، فى نفس الحفل منولوجا بعنوان « الروبية ») (١) ٠

وهذه الظاهرة تعتبر عاملا من عوامل جذب الجمهور وتسليته أثناء الحفلة ٠٠ ربما لعدم ضمان بقاء الجمهور فترة طويلة ليشاهد المسرحيات التى تنطق بالفصحى وتحكى تاريخا أو مواعظ جافة ٠ ويبدو أن هذه الظاهرة سوف تستمر فى تاريخ المحاولات القادمة أيضا ٠

وهنا تجدر الاشارة الى تجربة ابراهيم العريض اليتيمة فى كتابتـــه مسرحية باللغة الانجليزية ، وهذا يبدو غريبا فى مثل الظروف الاجتماعية التى كانت تعيشها المحاولات المسرحية عامة ٠ ففى الوقت الذى نجد هذه المحـــاولات العربية الجديدة تتحرك بصعوبة وبطء بسبب عدم اعتياد الجمهور عليها أولا ، وبسبب لغتها العربية الفصيحة ثانيا ، فاننا لايمكننا أن نتصور كيف يمكن أن تؤدى اللغة الانجليزية دورا ايجابيا فى هذا المجال ؟ وكيف للجمهور أن يكون على درجة من الثقافة بحيث يفهم اللغة الاجنبية ويتفاعل معها ، وبالتـــالى ماهى فعالية هذه المسرحية فى تلك الفترة ؟ فاذا افترضنا أن بعض القائمين على المسرح آنذاك يمارسون هذا الفن كنوع من الترف الاجتماعى ،فان هذا الافتراض يحتاج الى تحليل دقيق وشامل لمجمل الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية السائدة

---

(١) المصدر السابق ، طفلة الخليفة (البحرين اليوم ـ اكتوبر ٧٢ ـ ص ٨) ٠

فى تلك الفترة · فالبرجوازية لم تتبلور بعد ، وتلك الاوضاع لم تهيىء لها مناخا خاصا بحيث يكون لها أدبا خاصا وتوجها مميزا يطبع أعمالها ، كما حدث مثلا فى فرنسا فى القرن التاسع عشر ، حيث كان المسرح أدة ترقية تقتصر على الطبقة البرجوازية والنبلاء · ان الظروف الاجتماعية عندنا لم تسمح بمثل هذا التوجه للمسرح ، بل ولم تساعد على ذلك ، لان البرجوازية لم تتحدد ملامحها بالشكل العلمى الذى كانت عليه البرجوازية الفرنسية مثلا ·

اذن يظل الاحتمال الاخر واردا ، وهو أن العريض كان بهذه المسرحية الانجليزية وغيرها يشبع فى نفسه حبا غير محدود للفن والادب ، دون أن يضع فى اعتباره الظروف الاجتماعية المحيطة بهذا العمل ، وكان هذا متاحا له فى تلك الفترة بالذات ، اذ أن القضايا الاجتماعية المحلية لم تشكل هاجسا ملحا عند القائمين على المسرح عموما وبالتالى لم يتوجهوا لطرحها فى أعمالهم المسرحية، لقد كان العمل المسرحى ، بالنسبة اليهم ، عبارة عن عمل أدبى بحت يعتمد أساسا على الاداء والاجادة فى النطق · لذلك فان ظاهرة المسرحية الانجليزية كانت جزءا من هيام العريض بالادب والفنون خاصة وأن تلك الفترة تمثل ذروة نشاط ونجاح العريض وهو يقف فى مقدمة الحركة الادبية ·

انطلاقا من كل هذا ، فانه سيكون من المنطقى أن نشكك فيما قاله سلطان سالم عن مسرحية العريض هذه بأنها (كانت شيئا عظيما رائعا أذهل الجمهور وصفق له كثيرا ولاقت من النجاح الشىء الكثير لما كان فيها ·

من ابداع الاعداد والاخراج والتمثيل · فقد أجاد الممثلون الادوار اجادة عظيمة كان لها عظيم الاثر فى نفس الجمهور المسرحى حينذاك) (١) ·

فبالاضافة الى رفضنا لاسلوب الكاتب اللاموضوعى الذى يعتمد التهويل دون أساس علمى ، فانه أيضا تحدث عن (جمهور مسرحى) دون أن نعرف ملامح هذا الجمهور (الذى يتقن ـ بالتاكيد ـ اللغة الانجليزية) كما أن اشارته

---

(١) نادى المتفرجين ـ المقدمة : سلطان سالم ـ ص ٢٢

الى (ابداع الاعداد والاخراج والتمثيل) أمر يعوزه الدليـــل الوثائقى (اذا وضعنا فى الاعتبار محذور اعتماد الذاكرة « العاطفية » كمرجع) ٠

ثم ان تقديم مسرحية باللغة الانجليزية فى الاربعينات ليس دليلا على رقى النشاط المسرحى ـ كما يزعم البعض ـ لان مثل هذا المنظور يتخلى عن اعتبارات الظروف الاجتماعية التى يتحرك فيها مثل هذا النشاط ، ويسقط أيضا الجمهور من الصورة ٠ انه من الخطأ اعتبار كل محاولة تقدم دليلا على ارتفاع مستوى المسرح ، لان هذا الموقف المغلوط ناتج من النظرة التقديسية للتراث ٠٠ لاغير ٠

ان تاريخنا للمسرح ، فى مثل وضعنا ، يضعنا أمام الكثير من المحـــاذير التى تحول دون اعطاء الاحكام النهائية لتلك التجارب ٠

نأتى الان الى المسائل الفنية الاخرى التى تميزت بهـــا هذه المرحلة ، فبالنسبة الى خشبة المسرح ، نجد أن عروض المدارس النظامية كانت تقـــام على مسارح المدارس نفسها ، أما عروض المدارس الاهلية فقد كانت (تقـــدم على أرض تبرع بها للمدرسة أحد الاثرياء كما تبرع آخر بالواح الخشب التى صنع منها هيكل المسرح وتبرع القادرون من الطلاب بالمقاعد والستائر) ٠

أما عن مسائل الاخراج والتمثيل فانها لم تكن تعنى آنذاك سوى الاعتماد على القدرة على نطق اللغة العربية باجادة تامة وتنفيذ النص كما صاغه المؤلف ، اذ أن القدرات الفنية المتقدمة على صعيد التكنيك لم تكن متوفرة ـ كما ذكرنا سابقا ـ بسبب حداثة المسرح عندنا ، وانعدام الخبرة والتجربة عنـــد القائمين والمشرفين على تلك الاعمال ٠

● الادارة النسائية :

كاى نشاط اجتماعى يبرز فى مثل مجتمعنا المتخلف لابد وأن يواجه بعض الصعوبات التى تتعلق بالتنفيذ ٠ والمسرح كنشاط اجتماعى لايمكنه أن يستغنى عن عناصر نسائية لاداء أدوار الشخصيات النسائية ٠ ومع بداية النشـــاطات

---

(٢) تقرير قسم المسرح والفنون ـ ص ٢

المسرحية لم يكن متوقعا أن تتمكن المرأة من الوقوف على خشبة المسرح لمشاركة الرجل فى التمثيل ، لذلك بدأت منذ المحاولات الاولى مشـــــكلة العنصر النسائى ٠

ولم ينتظر القائمون على تنفيذ تلك المحاولات حل المشكلة بعد ســـنوات عديدة بل دخلوا التجربة التى تنتظرهم ، فقام الشاب بدور المرأة على المسرح ٠ وكانت من ضمن المواصفات التى يجب أن تتوفر فى مثل هذا الشاب : أن يكون جميل الطلعة ، يملك صوتا رقيقا ، ويكون سنة بين الثانية عشرة والثالثـــة عشرة ٠ (٣) لقد حدث هذا فى جميع المسرحيات التى قدمتهـــا المـــدارس الحكومية والاهلية ، كما حدث بعد ذلك فى معظم المسرحيات والاندية الاهلية ٠

ان المرأة لم تكن مهيأة للقيام بذلك الدور ، ليس السبب ذاتيا بحتا ، وانما الظروف الموضوعية السائدة هى التى تحول دون وقوف المرأة بجانب الرجل ٠ مقابل ذلك نجد الفتاة تمثل وتساهم فى النشاطات المسرحية التى كانت تقام فى مدارس البنات بين وقت وآخر : محبة الوالدين ، كلمة الخـــلاص وغيرها من التمثيليات التى (ترسم الطريق لاقامة عائلة سعيدة ، وربما تكون مدرسة البنات هى أول من اهتم بتقديم الروايات الاجتماعية الواقعية (٠٠٠٠) وربما كان ذلك رغبة فى اعداد الفتاة لتكون أما صالحة) (٤)

رغم ذلك ظلت الفتاة تمثل فى مدرستها فقط وتؤدى الا دوار الرجاليـــة أيضا ، تماما كما يفعل الشاب فى مدرســـته أو ناديه ، حين يؤدى الادوار النسائية ٠٠ وهكذا ظلت التقاليد الاجتماعية منذ البداية تمثل عائقا أساسيا فى طريق النشاطات لمسرحية ٠

- البداية الثانية :
- المسرح ونشاطات الاندية الاهلية

فى موازاة المحاولات الاولى التى برزت فى المدارس الحكومية والاهلية ،

---

(٣) نفس المصدر ـ ص ٤

(٤) طفلة الخليفة (البحرين اليوم ـ اكتوبر ٧٢ ـ ص ٨)

نجد أن نشاطا مسرحيا آخر أخذ يتجسد في الاندية الاهلية التى استقطبت العديد من الطلاب الذين عايشوا تلك المحاولات فى المدارس ، والذين حملوا معهم حب التمثيل والميل الى ممارسة العمل المسرحى ، وربما مع تبلور بعض المسائل الثقافية والاجتماعية اتجهوا الى مواصلة نشاطهم ضمن أفق أرحب وأكثر حيوية من حدود الوعظ والتعليم ، ولابد أن هؤلاء الشباب قد تعرفوا أكثر على المسرح العربى واكتسبوا شيئا من الخبرة فى هذا المجال ٠

فى عام ١٩٤٠ قدم نادى البحرين بالمحرق مسرحية « مجنون ليلى » لاحمد شوقى ٠ وفى عام ١٩٤٣ مسرحية « كليوباترا » لشوقى أيضا و « قيس ولبنى » للشاعر عزيز أباظة ، و « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم فى اكتوبر من نفس العام٠

كما قدم النادى الاهلى عام ١٩٤٧ مسرحية « عبد الرحمن النـــاصر » التى أعدها وأخرجها محمود المردى ، وهى تمثل علامة بارزة فى النشاط المسرحى آنذاك من حيث التجسيد الحى لديكور العرض ، والذى نفذه الفنان يوسف قاسم (حيث أن أحداث هذه المسرحية تقع فى الاندلس وكان المفروض أن تظهر بها قصور الاندلس ، فقد صنع الفنان يوسف قاسم تماثيل من جبس لابراز منظر قصر الحمراء ، أسود يخرج الماء من أفواهها ، ولم تكن المياه موصلة ســـنة ١٩٤٧ الا أن براعة وذكاء يوسف قاسم جعلته يفكر فى طريقة ادخال أنابيب للاسود وكلفوا مجموعة من السقائين بجلب الماء من العين البعيدة وصـــبه فى خزان فوق المسرح لينزل فى الانابيب ويخرج من أفواه الاسود ٠ كانت محاولة لاظهار المنظر دون امكانيات وبجهود فردية) (١)

ضمن الظروف التى عرضت فيها المسرحية ، تعتبر هذه التجربة الفنيـــة متقدمة من حيث القدرة على ابداع التنفيذ ٠ والغريب فى الامر أن التاريخ تناقل هذه الحادثة بكثير من الفخر فى الوقت الذى لم يصلنا بشىء مهم يتعلق بجوانب أخرى من العرض كالتمثيل والاخراج والنص ٠ ويبدو أن هذا دليل على أن العرض لم يكن مختلفا عن العروض السابقة بشكل عام ٠

---

(١) تقرير قسم المسرح والفنون ـ ص ٤
طفلة الخليفة : البحرين اليوم ـ اكتوبر ٧٢ ـ ص ٩

وبالتعاون مع نادى الثقافة قدم النادى الاهلى أيضا مسرحية «لولا المحامى» عام ١٩٤٢ وهى للكاتب اللبنانى سعيد تقى الدين ، والتى تقول عنها طفلة الخليفة (انها أول رواية حاولت أن تقدم أحداثا اجتماعية من واقع الحياة السائدة فى المجتمع العربى) ، ولكننا لم نعرف عن هذه « الاحداث » شيئا محددا ٠

ثم قدم النادى الاهلى مسرحيات أخرى نذكر منها « دموع » عام ١٩٤٤ ، « نخب العدو » عام ١٩٤٨ ، أما مسرحية « الهادى » عـــام ١٩٤٥ التى أعدها وأخرجها « محمود المردى » فانها ترتبط بحادثة جديدة فى مجال تلك المحاولات، حيث قامت فتاة ـ للمرة الاولى كما يبدو ـ بالتمثيل فى هذه المسرحية ، وهى مصرية ابنة السيد أنور وهبة أحد أعضاء البعثة التعليمية المصرية وأحد أبطال المسرحية نفسها ، ان حماس شباب الاندية لم يتوقف عند حد الاكتفاء بالرجل الذى يؤدى الدور النسائى ، بل ان محاولات توفير العنصر النسائى كان يشغل هؤلاء الشباب ٠ ومشاركة الفتاة فى هذه المسرحية جاء نتيجة وجود والدها ، لذا فان مناخ المشاركة هنا كان مقبولا من الوجهة الاجتماعية ٠

كان ذلك فى عام ١٩٤٥ . أما بعد ذلك فلم نسمع شيئا عن محاولات أخرى من هذا النوع ، ولم تأخذ هذه التجربة امتدادا لها فى الاعمال القادمة ٠

لقد نشط العديد من الاندية الاهلية فى تقديم المسرحيات والتمثيليات ، مثل نادى الثقافة الرياضى ، نادى البحرين ، نادى العروبة ، نادى الاصلاح ، نادى النهضة وغيرها ٠

من الواضح ان هذا الرصد للنشاط ليس شاملا ، ولكنه يعطى الاسئلة البارزة فقط ، وحين نتلمس الملامح المميزة لنشاط الاندية الاهلية ، سنجد انها لاتختلف كثيرا عن المحاولات الاولى فى المدارس الحكومية والاهلية ، سواء أفى الشكل أم فى المضمون ٠ غير ان هناك انجازات مهمة استطاعت الاندية ان تقوم بـــها عبر نشاطاتها :

١ ـ خروج بعض المحـــاولات من اسر الموضـــوعات التاريخية القديمة ومعالجتها لقضايا عامة (ولكن دون ان تقترب من الواقع المحلى) ٠

٢ ـ بروز المحاولات المبدعة فى فن الديكور ٠

٣ ـ توثيق الاتصال بالمسرح العربى : توفيق الحكيم ، احمد شـــوقى ، سعيد تقى الدين ٠٠ الامر الذى اعطى النشاط المسرحى قدرا من الحيوية على الصعيدين الادبى والفنى ٠

٤٠ ـ التفاعل مع الحركة الادبية فى البحرين ، حيث قدم نادى العـــروبة مسرحية « الحجاج » التى اعدها واخرجها ابراهيم العريض ٠

انه لمن المهم الاشارة الى ان الذين نهضوا بالمحاولات المسرحية فى الاندية الاهلية ، هم مجموعة من مثقفى البلد الذين ساهموا فى معظم الانشطة الثقافية والفنية والاجتماعية ، ان هذه الظاهرة صحية جدا من حيث المبدأ ،ولكن الملاحظة الاسياسية التى يمكن ان نوردها هنا هى عدم محاولة هؤلاء الشباب طـــرح همومهم الاجتماعية فى الاعمال المسرحية ٠ قد نجد اجوبة ناقصة فى حالة طرحنا هذه الملاحظة فى صيغة سؤال ، فمن جهة نحن نعرف ،انه بجانب المسرحيات التى تقدم كانت هناك فقرات فكاهية تعتمد الترفيه والتسلية ـ امتدادا لما جرت عليه العادة ـ واحيانا تحمل طابعا اجتماعيا انتقاديا ، ومن جهة اخرى نعـرف ايضا ان مؤلفا محليا لم يكن قد توفر بعد لكى يكتب نصا مسرحيا صالحا للتمثيل

ولكن ٠٠ الم تكن هناك محاولات صغيرة على شكل اسكتشات تطرح قضايا محلية ؟ ٠٠ قد يكون هذا التساؤل مشروعا ـ الى حد ما ـ اذا اعتمدنا على ان هناك محاولات طرحت فى هذا المجال ـ كما تشير طفله الخليفة ـ والتى كانت فى الواقع ،، تتطرق الى مسائل سطحية وظاهرات ليست بذات قيمة اجتماعية كاسكتش « الهولى والبدوى » ٠ ان توفر الاسكتشات يدعونا ـ وبالضرورة ـ الى التساؤل : الم تكن هناك اسكتشات ذات رؤية اجتماعية واعية ؟

حتى هذه الفترة بقيت العروض التى تشـــمل الفقرات الفكاهية هى الطابع الغالب فى كل النشاط المســـرحى ، ويبدو ان هذا التقليد ظل ملازما للعروض المسرحية حفاظا على بقاء الجمهور وتشويقه (وكان يوكل الى احد الممثلين المشهورين بالخفة والمرح لتقديم اسكتش فكاهى او منولوج) (١)٠ولعل الاهتمام

---

(١) تقرير قسم المسرح والفنون ـ ص ٥

بمثل هذه الفقرات لجلب الجمهور دليل على أن استمتاع الناس بهذه الفقرات الفكاهية المسلية كان اكثر من استمتاعهم بعروض المسرحيات الجادة · وهـــذا امر طبيعى ضمن الظـروف الاجتماعية والثقافية ، حيث ان نسبة الامية كانت مرتفعة ، والتعليم لم يعط ثماره بعد ولم يخلق فئة واسعة من المتعلمين ـ على الاقل ـ من اجل التفاعل مع المسرحيات الناطقة باللغة العربية الفصحى ··هذا الى جانب عدم اعتياد الناس على هذا الفن الجديد ·

لذلك فاننا لانستطيع ان نتحدث عن جمهور مسرحى بالمفهوم الصحيح ، ليس فقط للاسباب التى ذكرناها بل انها تتعلق بقدرات التجربة نفسها وطبيعة المحاولات المسرحية التى طرحتها هذه الاندية والتى ظلت بعيدة تماما عن هموم وتطلعات هذا الجمهور ·

وعموما فانها ـ هذه التجـــربة ـ مازالت تمثل البداية الثانية فى سياق التجربة المسرحية عامة ، الامر الذى لايهيىء لها امكانية اعطاء اكثر من طاقتها التى توفرت بجهود تكاد تكون فردية وغير منظمة ، وايضا تفتقر الى الخبرة ، فحتى عام ١٩٤٨ لم تتكون اية جماعة تمثيلية او مسرحية بشكل متميز ، فهواة التمثيل كانوا يتحركون كأفراد ضمن الاندية ، وهذه الوضعية لا تساعد حتى على ابسط الامور التى تتعلق بعمل تمثيلى لكى يتبلور ، ومن جهة اخرى لم تتوفر لهذه التجربة عناصر اخرى مهمة مثل النص المحلى ، الذى كان من شـأنه ان يخلق جسورا متينة بين النشاط المسرحى والجمهور ، وكذلك اماكن العـــرض المناسبة لانجاز التمارين فى مساحة اوسع ·· (حين نتحدث عن الاندية فى ذلك الوقت ، لانتحدث عن مؤسسات كبيرة لها مسارحها التى تقدم عليها عروضـــا فنية ، انما نتحدث عن فئة من الشباب تستأجر غرفة او غرفتين فى مبنى تتم فيها اجتماعات ونشاطات النادى الثقافية وغيرها (···) فقد كانوا يسألون بعض القادرين ان يسمحوا لهم باقامة عـــروضهم على ارض خالية يملكونها او اية مساحة تقع امام منازلهم ، وكان يستأجرون الخشب او يشترونه من التجـــار ليبنوا به بأنفسهم مسرحا صغيرا فى العراء يكفى لان تقـــام عليه عروضهم وتتجسد عليه احلامهم ، وكانوا اذا ما انتهوا يعودون فيبيعون الخشب من جديد

بنصف ثمنه على نفس التاجر) (١) ان الاختلاف الذى يمكن ان نستنتجه بين تجربة البداية الاولى وبين هذه التجربة التى وازت تلك البداية وواصلت نشاطا متميزا عنها ، يكمن فى ان تجربة الاندية جاءت اكثر خصوبة من حيث نوعية المسرحيات التى انجزت ، وانها طرحت هذه المحاولات خارج اســـوار التاريخ القديم وخارج اســـوار المدرسة ، مع اهتمام واضح بالجوانب الفنية والتقنية للعرض المسرحى · ويمكن القول ان تجربة الاندية ساهمت فى خطوة تأسيس المسرح · بحب للفن المســـرحى اكثر من حب الوعظ والتعليم الذى اتسمت به البداية الاولى ·

لكن هذه التجربة توقفت كفعالية عملية عند حدود نهاية الاربعينات · فما هى اسباب هذا التوقف ؟

يعزو تقرير قسم المسرح والفنون هذا التوقف الى (ظهور السينما واتجاه الناس اليها كملجأ جديد يحصلون من خلاله على التسلية والمرح بطريقة اكثر غرابة وادهاشا) (٢) ·· الا ان الدكتور محمدحسن عبد الله لايرى ان هـــذه الاسباب تعتبر كافية للقضـــاء على النشاط المسرحى وان عملت على اخفات صوته بعض الوقت ، ولكنه يضيف سببا تاريخيا مهما يتعلق بكون مسرح تلك الفترة (قد استهلك مرحلته التاريخية ولم يكن امامه الا ان ينتقل الى طور جديد اكثر قربا واتصالا بحياة الناس أو يصمت) (٣) ·· واعتقد ان اضافة الدكتور محمد حسن عبد الله قد وضعت الصيغة التاريخية أمام مسرح تلك المرحلة ، والتى ليس امامنا الا ان نعتقد بصوابها على ضوء الملامح التى تعرفنا عليها فى هذه التجربة ·

ان وجود السينما لايقلل من اهمية المسرح ولا يقضى عليه ، انما وضع المسرح فى ذلك الوقت كان يشكو من نقص كبير ذكرنا ابرزه خلال بحثنا ، وهذا يعنى ان تلك التجربة لم تتمكن من صياغة تقاليد مسرحية ثابتة يمكن ان تتطور

---

(١) تقرير قسم المسرح والفنون ـ ص ٤ ، ٥

(٢) تقرير قسم المسرح والفنون ـ ص ٤ ، ٥

(٣) مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ـ العدد الاول ـ يناير ١٩٧٥ ص ١٠٢

منخلالها الفعالية المسرحية ، ولم تتمكن ـ ايضا ـ من رسم هوية محلية لها ، وبالتالى فانها لم تقو على التطور مع متطلبات تطور الحـــركة الاجتماعية ·· وهذا كله كفيل بتوقفها عن العطاء ·

ان المنشأ الطبقى الذى افرز اكثر من تسعين فى المئة من الذين عملوا فى هذه المحاولات ضمن الاندية ، كان منشأ برجوازيا ، وهذا لايتيح للمحـــاولات المسرحية ان تأخذ اتجاها آخر نحو التعبير عن الواقع الاجتماعى السائد او طرح الاسئلة التى يفرضها الصراع الاجتماعى الذى بدأ يتوضح يوما بعد يوم · فما دام العامل فى المسرح لا يتحسس هذا الواقع من موقع تقدمى ، فانه لن يهتم فى التعبير عنه ، بل انه يحول ـ بأى شكل من الاشكال ـ دون طرح هذه الاسئلة ، وليس امام المرء الا ان يقوم برصد اسماء العاملين ليكتشف الاصول الطبقية التى تنتمى اليها هذه الاسماء · ولو توفرت الادوات الثقافية للفئات الاجتماعية الفقيرة كما توفرت للبرجوازية ـ بحكم الظـــروف الاقتصادية والاجتماعية ـ لاختلف الامر ، حيث ان الهم الاجتماعى الذى يلح على الانسان الفقير المقهور سوف يدفعه الى طرح اسئلته فى اشكال متعـــددة بغية الحصول على اجوبة محددة وحلول علمية دقيقة ، ولا نستبعد ان تتوفر ـ حينئذ ـ محاولات التأليف المحلية الامر الذى سيؤثر ، ليس فقط فى طبيعة تلك التجـربة ، ولكن ايضـــا ستكون لدينا معطيات مغايره فى التجارب اللاحقة ، بمعنى آخر ان التجـــربة المسرحية فى البحرين ستكون فى مرحلة اكثر تطورا مما هى عليه الان، فالمسألة دوما تتعلق بمقدار ارتباط المسرح بالقضايا الاجتماعية ·

● البداية الثالثة :

●● الفرق التمثيلية

منذ نهاية الاربعينات حتى منتصف الخمسينات ، توقف النشاط المسرحى وأصابة الجمود والانحسار ـ وقد عرضنا اسباب ذلك فى الصفحات السابقة ـ وانحصر الاهتمام فى تقديم الاسكتشات والمنلوجات ـ بين وقت وآخر ـ ضمن الحفلات التى تقام ·

ولكن بعد هذا الغياب ، حملت لنا اواسط الخمسينات بداية ثالثة فى مسيرة التجربة المسرحية · ففى عام ١٩٥٥ تجمع عدد من الشباب الذين لابد وان تجربة الاندية كانت قريبة من اذهانهم ، وكونوا اول فرقة تمثيلية تحت اسم « الفرقة التمثيلية المتنقلة » ، (واتخذت المكتبة الشعبية ـ وهى تخص احد الاعضاء ـ مقر لها) (١) · ومع ان المصدر لم يذكر بالتفصيل عن صفة « التنقل » التى حملها اسم الفرقة ، الا ان ذاكرة بعض الذين عاصروا أو شاركوا فى هـــذه الفرقة تشير الى ان نشاط الفرقة قد اعتمد الذهاب الى بعض القرى وعـــرض تمثيلياتهم هناك · واعتقد ان مثل هذه التجربة كان لها ان تأخذ توجها مهما فى حركة المسرح ، حيث ان دخول المسرح فى اوساط الجمهور سيساعد على اعطاء التجربة ملامح اولية لمسرح جماهيرى يتطور مع الزمن ، وامكانية هذا التطور واردة مادام هـــذا المسرح يقف مع الجمهور فى مناخه الحار · فحين يذهب المسرح الى الجمهور ، لايمكنه ان يعود مهزوما ، خاصة اذا تسلح بدرجة مناسبة من الوعى ·· واعتقد ان هذا ماكان يعوز تجربة « الفرقة التمثيلية المتنقلة » ·

ورغم ان الحماس للتمثيل هو حافز الذين كونوا هـــذه الفرقة ، الا ان مجمل تجربتهم قد اعتمد على جهود فردية ينقصها التنظيم · والحماس وحده لن يستطيع ان يشكل اساسا لعمل جماعى من هذا النوع ، ولو ان تجانســـا واضحا قد جمع هؤلاء مع وعى التنظيم ، لحصلنا بالفعل على تجربة ستؤثر على المعطيات اللاحقة بشكل متقدم ، ولكن غياب التجانس وافتقاد وعى التنظيم اديا سريعا الى انفلاش هذه الفرقة الوليدة ·

لقد قدمت هذه الفرقة خلال عمرها القصير ـ حوالى عام واحد ـ عرضا واحدا فقط ، وذلك فى الشهر الرابع من عام ١٩٥٥ على مسرح نادى العروبة وكان من ثلاث تمثيليات قصيرة : الانسانية المشردة (من تأليف واخراج : محمد صالح عبد الرزاق) ، الضمير (٢) (من تأليف واخراج : صلاح المدنى) صرخة لاجىء (يبدو انها مأخوذة عن كاتب خارج البحرين) ·

---

(١) تقرير قسم المسرح والفنون ـ ص ٦

(٢) د· محمد حسن عبد الله ـ مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ـ العدد الاول ـ يناير ١٩٧٥

ويبدو من العناوين ، ان هذه التمثيليات تعالج قيما انسانية عامة ، لا علاقة لها بالواقع المحلى (واقصد هنا تحليل العلاقات الاجتماعية التى تتحكم فى واقعنا المحلى) غير انها استوعبت القضايا القومية (ليس بالشكل الجذرى حتما) فى « صرخة لاجىء » · هنا يحق لنا ان نطرح تساؤلا حول طبيعة نشاط هذه الفرقة المتنقلة ·· هل تنقلت فعلا بين القرى ؟ واذا حدث ذلك ، هل عرضت نفس هذه الموضوعات ؟

ان مثل هذه الموضوعات لاتستطيع ان تخلق العلاقة الصحية بين الجمهور (جمهور القرية بالذات !)وبين المسرح · لان ذهاب المسرح الى الجمهور يعنى ان يعالج هموم هذا الجمهور بالدرجة الاولى ، لا ان يستورد له هموما عامة ·· قد تثير مشاعره العاطفية فقط (هموم اللاجئين ·· مثلا) ·

رغم ذلك ، مازالت اعتقد بأن هذه التجربة تحتاج الى مزيد من الاستقصاء لمعرفة ظروفها ومعطياتها التى ندرك انها محدودة بلا شك ، انما من المحتمل ان تكون معرفتنا بجوانب هذه التجربة مساهمة فى توضيح رؤية الوضع الراهن للمسرح ومستقبله ، مادامت هناك بوادر جنينية فى البدايات الاولى ·

ان هذه التجربة تعتبر بداية لمحاولات بعض الشباب الذين يختلف انتماؤهم الطبقى عن انتماء اولئك الذين سبقوهم · اننا نجد هنا عددا من الشباب الذين ينحدرون من فئات فقيرة ، قد تعوزهم الثقافة ، لكن لاينقصهم الحماس وشىء يسير من الموهبة التى سوف تتطور بالممارسة والاطلاع ·

اذن لقد تعرضت اول فرقة تمثيلية للانقسام الى فرقتين ، الاولى احتفظت بنفس الاسم ، والثانية اتخذت لها اسم « فرقة البحرين التمثيلية » ·

انحصر نشاط « فرقة البحرين » فى الاشتراك فى التمثيليات التى تقدمها الاذاعة ، اما الفرقة الاخـــرى فقد توقف نشاطها فترة ، الى ان اجتمع بعض اعضائها لدراسة اوضاعهم كفرقة تمثيل ، حيث يبدو ان عددا من الشباب مازالت جذوة الفن تتوقد داخلهم ·· على الاقل بين وقت وآخر ، رغم الاحباطات التى يتعرض لها هؤلاء الشباب ، بسبب الظروف وعدم توفر الا مكانيات بشتى انواعها والتى ربما تجعلهم يبتعدون عن التمثيل ·

ويعطى اجتماع هؤلاء الشباب نتائج ايجابية على صعيد العمل ، فقد اتفقوا على تغيير اسم « الفرقة التمثيلية المتنقلة » واتخذوا اسم « اسرة هواة الفن » بعد ان انضم اليهم عدد كبير من هواة الفنون الاخرى كالموسيقى والغناء والفنون التشكيلية · ولقد اجيزت رسميا فى شهر اكتوبر ١٩٥٦ ·

لقد جاء تأسيس « اسرة هواة الفن » كبداية جديدة للتأثير فى حـــركة المسرح بشكل متميز عن التجارب السابقة لانها طرحت مســـائل اولية تتعلق بالمسرح ككيان، لقد استطاعت « الاسرة » ان تحصل ـ لاول مرة ـ على اعتراف رسمى بكيانها الفنى ، وهذا مالم يسبق حدوثه فى التجارب السابقة التى تحركت بشكل عفوى حينا ، وثانوى حينا آخر ، ولم تتمكن من التبلور على الصـــعيد العملى لايجاد كيان متميز يطالب باعتراف الدولة رسميا ·

ان وضع صفة « الهواة » ضمن اسم هذا التجمع ، يعتبر تصرفا متناسبا مع الطموح الذى كان يشغل الشباب فى تلك الفترة · ولكن هـــذا الطموح لم يستوعب ـ عمليا ـ ما اضطلعت به الاسرة من مهمات على صعيد الفنون · فهل بوسع مؤسسة مبتدئة مثل « اسرة هواة الفن » ان تنهض بكل هـذه الفنون : التمثيل والموسيقى والفنون التشكيلية ؟

بالطبع يبدو هذا غريبا الى حد كبير · ولكن لكى نعرف ملابسات مثل هذه الظاهرة ، يتحتم علينا ان نضع فى اعتبارنا الفترة التاريخية التى نشأت فيها الاسرة ، لقد جاءت فى مرحلة زخرت بعدد كبير من الشباب الذين يهوون الفن بشتى انواعه ، والذين انتجوا بقدراتهم المتواضعة ـ الكثير من الاعمال والنشاطات التى كانت مشتته ومبعثرة ، دون ان تحصل على اهتمام ورعاية لا من قبل الدولة ، ولا من قبل الجمهور ·· لانها كانت فنونا جديدة على هـــذا الجمهور + بالاضافة الى ان العـــديد من هؤلاء الشباب قد تنوعت هواياتهم فمنهم من يمثل ويرسم ويعزف ، لذلك فان الحاجة الملحة لتجميع كل هذه الطاقات قد جسدت الرغبة عند هذه المؤسسة الجديدة لكى تكون مجالا مفتوحا لجميع المواهب ·

ومن جهة اخرى يمكننا ان نكتشف العلاقة بين التمثيل والفنون الاخـرى التى شملتها اهتمامات « الاسرة » حين نعود الى الوراء ، عندما كان التمثيل يقدم كفقرة ضمن حفل ساهر منوع ٠٠ هذا ادى الى ارتباط الموسيقى بالتمثيل والهدف هو نفسه : ضمان بقاء الجمهور حتى النهاية ٠ لذلك نجد ان كل نشاط تمثيلى قدمته الاسرة كان مطعما بالغناء والموسيقى والمنلوجات ، وهذا ما حدث بالفعل لمجمل نشاط الاسرة فى سنواتها الاولى وحتى نهاية الستينات ٠

هذه هى العوامل التى ساهمت فى ظهور « اسرة هواة الفن » التى بدأت نشاطها عام ١٩٥٧ حين عرضت على مسرح نادى العـــروبة تمثيلية « جميلة بوحريد » ، ومسرحية « حفار القبور » ، وتمثيلية « زواج بلا امل » ٠ ثم فى عام ١٩٥٨ قدمت على مسرح النادى الاهلى مسرحية مقتبسة بعنوان « اخلاص » فى عام ١٩٦٠ تمكنت الاسرة من ايجاد مقر خاص يلتقى فيه الاعضاء ويمارسون نشاطاتهم المتنوعة ، كما يجرون فيه تمارينهم وعروضهم احيانا ٠ فى هذه الفترة انضم الى الاسرة عدد من الشباب الذين يهوون التمثيل بشكل خاص ، الامـر الذى ادى الى انعاش وضع الاسرة المسرحى بشـــكل ملحوظ ، حيث قدمت مسرحية بعنوان « امل » الفها واخرجها احد اعضاء البعثة التعليمية المصرية فى البحرين ، وايضا تمثيلية « حامد واليأس » ٠ الى جانب ذلك برزت كمية كبيرة من الاسكتشات الفكاهية التى كان طابعها المميز الارتجال ، معتمدة على فطرة وبديهة الممثلين ٠ مايهم هو ان يكون الاسكتش مشحونا باكبر قدر ممكن من الفكاهة والحركات المضحكة ٠ وقد برز فى هذا المجال بعض الممثلين الذين يكونون ثنائيا مقبولا عند الجمهور مثل : محمد عواد + فوزى صقر الزيانى ، جاسم خلف + صالح حسن ٠ وقد استمرت ظاهرة الثنائى فى المحـــاولات اللاحقة ، الى درجة ان بعض المحاولات المؤلفة محليا ، انطلقت من صـــياغة مواقف خاصة للثنائى الفلانى ٠٠ فالمؤلف ، حتى وهو يصيغ اسكتشاته ، يفكر فى ان يكون للثنائى حوارا خاصا متميزا بقدر كبير من الفكاهة ، ليس بسبب اعتياد الجمهور ٠ على مشاهدة محمد عواد + فوزى الزيانى او محمد عواد + سلمان الدلال أو محمد عواد + جاسم شريده ، ولكن ايضا بسبب سهولة

صياغة مثل هذه المواقف ، فالمؤلف لا يحتاج سوى تكديس المواقف والحوارات المضحكة التى غالبا ما تخرج عن حدود الموضوع او الحدود المعقولة ضمن بناء المسرحية · وهذا ادى بالطبع الى ان تكون اغلب المحاولات الاولى فى التأليف المحلى عبارة عن اسكتشات ممطوطة من حيث بنائها الدرامى ·

خلال هذه الفترة من حياة « اسرة هواة الفن » بدأت بوادر التململات الداخلية بين الاعضاء المختلفى الاهتمامات ، ربما احساسا لا واعيا بأن وضع الاسرة لم يعد يستوعب كل هذه النشاطات كالتى تتحرك بصعوبة فى حدود هذه المؤسسة · وكان من علامات عدم قدرة الاسرة على الاستيعاب ، كونها تنشغل عن الفنون الاخرى اذا نشطت فى المسرح ، ويحدث العكس اذا اهتمت بالموسيقى وهكذا ·· (حتى سنة ١٩٦٦ حيث حدثت بعض الاختلافات بين اعضاء الاسرة فمنهم من ابتعد ، ومنهم من جمد نشاطه ، وشكل قسم منهم فرقة الانوار ، وشكل قسم آخر جمعية الفن المعاصر ، وظل الباقون يقدمون نشاطاتهم من خلال الاسرة) (١) وكان من شأن هذه الظاهرة ان تجعل الاسرة تنظر فى الامر بقدر من الواقعية لكى تصب جهدها فى مجال فنى واحد بدلا من هذا التشتت ، خاصة وان خروج عدد من الاعضاء لتأسيس تجمعات فنية متخصصة (فرقة الانوار : موسيقية ، جمعية الفن المعاصر : تهتم بالفنون التشكيلية فقط) ادى الى احداث خلخلة فى كيان الاسرة ·· ولكن ، للاسف ، فان الاصرار بدأ اكثر وضوحا ، بل واكثر خيالية أيضا ، حيث أن شعارا كبيرا قد رفع مع اسم الاسرة فى الفترة الاخيرة ، لقد اصبحت « اسرة فنانى البحرين ··لرعاية المسرح والموسيقى والفنون » ! !

ويشرح سلطان سالم الامر قائلا : (وقد تكونت فى ثلاث شعب تخدم جميع المجالات الفنية :

١ ـ شعبة المسرح ، وتضم المؤلفين والمخرجين والممثلين ·

٢ ـ شعبة الموسيقى ، وتضم المطربين والعازفين ومؤلفى الكلمات ·

---

(١) طفلة الخليفة ـ البحرين اليوم ـ ص ١٣

٣ ـ شعبة الفنون ، وتضم الرسـامين والنحاتين والخطاطين والمصورين والهوايات الاخرى) (٢)

ان مهمة « الرعاية » التى أزمعت الاسرة القيام بها ، دليل واضح على خطأ التقدير الذى أصاب المسـئولين فى الاسرة ، نعود لنطرح السـؤال نفسه مرة أخرى : هل يمكن لمؤسسة متواضعة ، محدودة القدرات والامكانيات ، أن تقوم « برعاية » كل هذه الفنون ، فى الوقت الذى نجد فيه الدولة ماتزال عاجزة عن رعايتها بالشكل المطلوب ؟

كم هو طموح خيالى من شانه أن يخرب العديد من النشاطات التى تقوم بها الاسرة · ان تجربة الاسرة ـ التى يمكن اعتبارها من أهم التجارب الثقافية والفنية منذ تأسيسها ـ ينبغى أن تضع فى اعتبارها الظروف التى استجدت فى الساحة · هناك مؤسسات متخصصة تتحرك الآن لاستيعاب العديد من المواهب والانشطه بشكل أكثر منطقية ، فالظروف التى ولدت فيها « أسرة هواة الفن » تختلف عن ظروفنا الراهنة ، وبالتالى فانه ليس أمام الاسرة الا أن تحسم هذه الوضعية الخاطئة ، والتى ربما تتسبب فى تشويه بعض المواهب التى ستصاب بالتشتت والضياع ·

من تململات أعضاء الاسرة ، وما رافق ذلك من خروج معظمهم لتكوين تجمعات أخرى ، نسـتطيع أن نلمس تحولات داخلية كانت تحدث لصالح العمل المسرحى ، وخصوصا بعد أن قدمت الاسرة عام ١٩٦٧ مسرحية « عمامى الثلاثة » ومسرحية « بيت طيب السـمعة » عام ١٩٦٩ (سوف نتحـدث عنهما بالتفصيل فيما بعد) حيث أن نجاح عرضهما ـ خاصة بيت طيب السمعة ـ أكد أن هناك تحولا داخليـا بدأ يتبلور ببطء نحو اتجاهين : الاول : محاولة حصر اهتمـام الاسرة فى النشاط المسرحى ·· الثانى : البحث عن صيغة أو مناخ آخر للتحرك فيه بحرية ·

وظلت هذه الارهاصات تؤثر بشكل سلبى على نشاط الاسرة ، فلقد توقفت

---

(٢) مقدمة نادى المتفرجين ـ ص ٣١

عن تقديم أى عمل لفترة طويلة ، وكانت تغطيها بين الحين والآخر ببعض المعارض الفنية ٠

فى هذه الاثناء كان هناك نشاط تمثيلى تتحرك به بعض الاندية الصغيرة ، بقدرات بسيطة وأفكار ساذجة ونوايا طيبة يملؤها الحماس ، فى محاولة للبحث عن أسلوب تعبير تطرح من خلاله الهموم الاجتماعية التى كانت تتفجر وتتحدد بصيغة تناسبت ـ أحيانا ـ مع درجة الوعى الذى انتشر فى أوساط الشباب الذين بواسطتهم تحولت الاندية الصغيرة الى خلايا عمل نشيطة ، وذلك منذ أواسط الستينات ٠ وفى مقابل ذلك نجد أن العديد من العاملين فى « أسرة فنانى البحرين » قد أرهقهم التشتت ـ الذى أوضحناه ـ ووجدوا فى نشاط الاندية متنفسا لاشباع ميولهم الفنية ، وللاسهام فى محاولة التعبير عن معاناتهم اليومية وهكذا ، زخرت نشاطات هذه الاندية بعدد كبير من محاولات التأليف ، سواء فى التمثيليات القصيرة أو الاسكتشات الفكاهية ، وحتى فى التأليف بالفصحى نجد بعض هذه المحاولات (نادى شعلة الشباب ، الاضواء) ٠٠ كما برزت مواهب جديدة فى التمثيل والديكور والمكياج وغير ذلك من الجوانب الفنية ٠ ورغم أن هذه المحاولات كانت ساذجة ، الا انها كانت واقعية ، أى أنها انطلقت من التربة المحلية والشعبية بالدرجة الاولى ، الامر الذى سيضفى ملامح جديدة ومتميزة ، للتجربة القادمة ، تختلف عن ملامح التجارب السابقة التى لم تتوفر فيها صفة المحلية كمعايشة موضوعية ٠

● بداية السبعينات

●● الفرق المسرحية

بعد المحاولات المتنوعة السابقة التى دأبت ، بدرجات متفاوتة ، لايجاد نشاط مسرحى فى البحرين ، توفرت لدينا حصيلة لابأس بها من التجارب ، ولكن هذه التجارب كانت تتكدس فى أغلب الاحيان ، دون أن تأخذ مداها فى التطوير بوعى ذاتى متقدم من قبل العاملين فى المسرح ٠ أى أن التطور التلقائى والعفوى هو الذى كان يتحكم فى هذه المحاولات والتجارب ، وبالطبع للحركة الاجتماعية

المتغيرة دورا موضوعيا فى تحويل هذه التجارب من تحولات كمية الى تحولات نوعية ، وذلك فى بطء شديد ، دون أن يكون للعامل الذاتى دورا مباشرا فى هذا المجال ٠

وهنا لابد من الاشارة الى سبب آخر ساهم فى تخلف المسيرة المسرحية فى البحرين ، ألا وهو غياب الاهتمام المنظم والايجابى من قبل الدولة ٠ بل نستطيع أن نقول أن العقلية الرسمية التى كانت تتعامل مع المسرح ، هى عقلية متخلفة جدا ، وتكفى الاشارة الى طبيعة الرقابة التى ظلت تشرف ، طوال سنوات عديدة، على كافة النصوص التى تتقدم بها الاندية و « أسرة فنانى البحرين » ، اذ أن هذه الرقابة تميزت بجهل فنى كبير وتحجر اجتماعى لا يتناسب ٠٠ ليس فقط مع طموحات هذه المحاولات ، ولكن من مجمل الواقع الاجتماعى فى البحرين ٠ هذه الرقابة مارست دورا تخريبيا فى حق المواهب الفنية والمحاولات الصادقة ، فالنصوص ـ التى اغلبها تمثيليات قصيرة أو اسكتشات ـ كانت تتعرض للتشويه أو المنع تحت مقاييس لا يمكن التكهن بها اطلاقا ، وبالاضافة الى كون هذه الرقابة غير متخصصة ، فهى أيضا غير مؤهلة لا فنيا ولا اجتماعيا ٠

حتى بداية السبعينات لم تتكون فرقة مسرحية خاصة تهتم بتقديم المسرحيات فقط ٠ لقد كانت أسرة فنانى البحرين مؤسسة « شاملة لجميع الفنون » تضم شعبة متخصصة فى مجال المسرح ، وهذا ما يربك طبيعة التعامل مع الاسرة ، ليس فقط بالنسبة لاعضائها ، وانما أيضا بالنسبة للدارس الذى ينظر الى الاسرة كتجربة ٠ هل هى تجربة « فنية » أم انها تجربة « مسرحية » ؟

أما فيما يتعلق بالاندية التى توفرت لديها طاقة فنية خصبة ومتنوعة فى المجال المسرحى ، فلقد تبلورت أمامها فكرة التوجه نحو المسرح بالشكل المنظم والصحيح ، أى تكوين فرق مسرحية خاصة ، ذلك لان البقاء ضمن حدود الاندية نفسها لن يسمح لهذه الطاقة بالتحرك كما تريد وكما ينبغى ٠

وقد بدأت فكرة تحويل النادى الى مسرح نتيجة تواجد بعض الاعضاء الذين يهوون التمثيل ، وهكذا جاءت البادرة الاولى فى نادى الاتحاد الثقافى بالمحرق، والذى كان ناديا عاديا تعرض للجمود فترة طويلة ٠ ولهذا نظم النادى دعوة عامة

للشباب الذين يملكون تجربة خصبة فى مجال التمثيل وكذلك لعدد من المهتمين بالمسرح ، ومن ثم تم اشهار المسرح تحت اسم « مسرح الاتحاد الشعبى » فى عام ١٩٧٠ · ولكن يبدو أن هذه التجربة كانت تشكو من بعض الثغرات التى طفحت منذ البداية · لم تكن تركيبة الفرق متجانسة سواء على المستوى الفكرى أو الفنى ، الامر الذى أدى سريعا الى تفجر هذه التناقضات ، وكادت التجربة أن تفشل ، ولكن وعى البعض لاهمية هـذه المحاولة كان كفيلا بحسم الامر فى صيغة انفصال ، ومن ثم ولدت فرقة جديدة هى « المسرح البحرينى » ـ وفى نفس العام ـ والذى تغير اسمها فيما بعد الى « مسرح أوال » ·

ان العناصر التى توفرت فى محاولة « مسرح الاتحاد الشعبى » فى بداية تأسيسه ، تختلف فيما بينها حول فهم المسرح كفن متطور ، وكوسيلة تعبير تتأثر مباشرة بالتحولات الاجتماعية التى تحدث · هذا الفهم أدى ببعض هذه العناصر الى تأسيس « مسرح أوال » · وأعتقد أن هذا الانفصال كان أمرا موضوعيا ، لانه يصب فى الاخير نحو مهمة ايجاد مجموعة يجمعها حد أدنى من التجانس ، على الاقل · ولاشك أن دراسة وتحليل نشاطات الفرقتين معا ، سوف يضىء لنا شكل الاختلاف بينهما ·

ورغم كل هذه الظروف التى أحاطت بتأسيس هاتين الفرقتين ، الا أن تعدد الفرق فى هـذه المرحلة التى تجتـازها الحركة المسرحية عنـدنا يعتبر ظاهرة ايجابية ستغنى هذه التجربة وتعمل على تطويرها ·

فى عام ١٩٧٣ تم اشهار فرقة جديدة هى « مسرح الجزيرة » ، عمل بعض أعضائها مع « مسرح أوال » فترة من الزمن ، ويمكن للدارس أن يتتبع بوادر هذه الفرقة فى نشاطات « نادى الجزيرة » التمثيلية · لسنا الآن بصدد تحليل دقائق ظروف ولادة كل فرقة على حدة ، ولكن ينبغى الاعتراف بأن أسبابا ذاتية كان لها بعض التأثير فى تأسيس بعض هذه الفرق ، قد لا تكون هذه العوامل سلبية ، اذا افترضنا أن خلفها درجـة من الوعى الذى يستند على رؤية مغايرة للمسائل الفنية والفكرية ، أما اذا تحكمت هذه الذاتية فى توجه وعمل كل فرقة ـ وهذا

امر لا يصمد أمام التحولات الموضوعية للعمل الجماعى ـ فاننا لابد وأن نضع امامها محذورا منذ الآن ٠

يقول تقرير قسم المسرح والفنون ، ان ادارة « مسرح الاتحاد الشعبى » : (أخذت تبحث عن النص المناسب لتقديمه للجمهور ، ولكن كبداية راعى المسرح أن « يختبر المواهب » فقام بعمل حفلتين تمهيديتين خلال شهر يناير ١٩٧١ ٠ كانت التمثيليات التى عرضت فى الحفلة الاولى مقتصرة على الاعضاء وهى : قيس وليلى ، تذكر يا ولدى ، دكتور فى اجازة ٠٠ وفى الحفلة الثانية قدم المسرح اعادة لقيس وليلى ، آه على حظى ، من الغلطان ٠٠ أنا والا هو والا هى) ٠

فى الواقع ، نلاحظ أن البادرة الاساسية التى لم يهتم بها مسرح الاتحاد وغيره من المسارح ، هى مسألة « اختبار المواهب » ٠ ورغم أن مسرح الاتحاد قد طرحها فى البداية ، الا أنها لم تلق الاستيعاب ولم تنفذ بشكل مقنع وجدى ٠ لان اختبار المواهب الجديدة يستدعى توفر عناصر متقدمة فى التمثيل مراسا ودراسة ، تملك قدرة اكتشاف المواهب الاصيلة ، وتمييز الوجوه الصالحة والوجوه غير الصالحة ، وأيضا يحتاج ـ هذا الاختبار ـ الى اختيار دقيق للنصوص يراعى فيها الجودة الفنية بحيث تكون متماسكة فى بنائها الدرامى ، على المستويين : الكوميدى والتراجيدى ، وذلك لكى تتاح للممثل فرصة ابراز موهبته وقدرته على التمثيل ٠

لم يحدث هذا فى تجربة مسرح الاتحاد ، فالذين أشرفوا على اختبار المواهب لم يكونوا سوى مواهب مبتدئة ـ نظرا لواقع هذا المسرح الناشىء ـ غير مؤهلة للتحكيم فى مثل هذه الامور ٠ أما عن النصوص فقد كانت امتدادا للاسكتشات التى كان يقدمها « نادى الاتحاد الثقافى » وغيره من الاندية :

تذكر يا ولدى تأليف واخراج : ناصر القلاف

دكتور فى اجازة تأليف واخراج : يعقوب مسعود

من الغلطان ٠٠ آه على حظى تأليف واخراج : يوسف حماده

قيس وليلى اعداد واخراج : سالم الجوهر

اذن ، ما هى المقاييس التى على أساسها طرحت هذه التجارب ؟ وما هى النتائج التى توصل اليها مسرح الاتحاد الشعبى بعد هذه « الاختبارات » ؟

لا أعرف · ولا أعتقد أنها عملية صحيحة وعامية ، وبالذات فى هذه المرحلة لان معرفة قدرة كل موهبة لا نستطيع اكتشافها من خلال أداء مثل هذه الاسكتشات التى تعود أكثر الشباب على تمثيلها فى حفلات الاندية ، حيث لا تتضح حدود التمثيل من حدود الاخراج ، فمفهوم الاخراج لم يكن واضحا ، ولذلك رأينا أن مؤلفى الاسكتشات المذكورة هم الذين قاموا باخراجها ، وهذا يكرس تشوش الرؤية فى التعامل مع العمل المسرحى ·

الحماس هو الذى كان متوفرا ، أما برنامج عمل مخطط ومنظم فلم يتمكن « مسرح الاتحاد » من طرحه ، حتى بعد « الاختبارات » التى اجتازها بقدر كبير من الارتجال ·

وكانت الصعوبة الاساسية التى واجهت مسرح الاتحاد ، هى نفسها التى واجهت المسارح الاخرى وقت تأسيسها ، وهى غياب النص المسرحى المحلى · فحين بدأ « مسرح أوال » فى البحث عن النص الذى يبدأ به نشاطه ، توقف بعض الوقت أمام المشكلة ذاتها ·· ولكن قد تكون ظروف هذا المسرح أفضل نسبيا من ظروف « مسرح الاتحاد » ، لان بين شباب « مسرح أوال » مجموعة صغيرة لديها تجربة أكثر خصبا فى مجالى التمثيل والتأليف : لقد عمل بعضهم مع « أسرة فنانى البحرين » وشارك فى نشاطاتها الاخيرة ، مثل : محمد عواد ، راشد المعاودة ، عبد الرحمن بركات ، وجاسم شريدة · ولم يكن أمام « مسرح أوال » سوى الاستفادة من هذه المواهب · وبالتالى جعله هذا ينفذ من دائرة الاسكتشات، فطرح محمد عواد محاولته الاولى فى التأليف « كرسى عتيق » والتى أخرجها بنفسه عام ١٩٧١ ·· هنا اعتمد عواد فى عملية الاخراج على خبرته فى التمثيل بالدرجة الاولى ، ربما لانه اعتاد تنفيذ كل صغيرة وكبيرة فى نشاطاته الفردية السابقة ، حيث كان يمارس تأليف الاسكتشات الى جانب الاخراج وتنفيذ الديكور والمكياج ·

وفى يوليو ١٩٧١ قدم « مسرح أوال » عمله الثانى « سبع ليالى » تأليف راشد المعاودة واخراج عبد الرحمن بركات (اشترك بها فى مهرجان دمشق المسرحى الخامس عام ١٩٧٣) ، وفى مارس ١٩٧٢ قدم « السالفة وما فيها » تأليف واخراج ، محمد عواد ٠٠ وضمن المهرجان المسرحى الاول عام ١٩٧٢ قدم « ما لان وانكسر » تأليف واخراج راشد المعاودة ، وفى فبراير ١٩٧٣ مسرحية « أنا وانتى والبقرة » تأليف واخراج عبد الرحمن بركات ، وفى عام ١٩٧٣ مسرحية « اذا ما طاعك الزمان » بالشعر الشعبى كتبها ابراهيم بو هندى وأخرجها محمد عواد ، وفى ١٩٧٤ مسرحية « ح ٠ ب » تأليف واخراج خليفة العريفى ٠ وفى شهر مايو عام ١٩٧٥ قدم مسرحية ابراهيم بو هندى الثانية « سرور » من اخراج خليفة العريفى (حيث عرضت فقط فى مهرجان دمشق المسرحى السادس لعام ١٩٧٥) وقد تولى عبد الرحمن بركات اخراج هذه المسرحية ـ من جديد ـ وقد عرضت فى البحرين فى شهر أغسطس ١٩٧٥ ، دون أن يتسنى للجمهور مشاهدة الاخراج الاول ٠

قدم « مسرح الاتحاد الشعبى » مسرحيته الاولى « المخلب الكبير » عام ١٩٧١ من تأليف الكاتب الكويتى صقر الرشود واخراج سالم الجوهر ، وفى نفس العام قدم مسرحيتين من فصل واحد : « تذكر قيصر » (تأليف جوردون دافيوث واخراج يوسف حماده) ، « والرجل الذى فكر لنفسه » (تأليف نيل جرانت واخراج سالم الجوهر) وضمن المهرجان السنوى الاول الذى نظمه قسم المسرح والفنون ، قدم « مسرح الاتحاد » مسرحية سوفوكليس (انتيجونا) عام ١٩٧٢ والتى أخرجها يوسف حماده ، وفى عام ١٩٧٣ قدم مسرحية « الملل » ٠٠ تأليف فؤاد عبيد واخراج يوسف جمال ، وفى عام ١٩٧٤ « عائلة بو غانم » وهى فى الاصل مسرحية كويتية بعنوان « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ٠٠ بم » من تأليف صقر الرشود وعبد العزيز السريع ، أعدها وأخرجها سالم الجوهر ، وفى عام ١٩٧٤ مسرحية « ثور نانا فى خطر » عن مسرحية موليير « البرجوازى للنبيل » اخراج سالم الجوهر ، وفى عام ١٩٧٥ « امبراطورية بو جسوم » تأليف عيسى الحمر واخراج سالم الجوهر ٠

فمثلا ٠٠ يحصر جاسم شريده (١) المشكلة فى افتقاد النصوص المحلية (لخصائص ضرورية) مثل (الحوار والحدث) ، وهو بذلك يفترض وجود النص المسرحى مثلا ، ويعتقد أن الخلل جزئى يتعلق ببناء هذا النص ٠ لذا يقع شريده فى النظرة الوحيدة الجانب التى لا يمكن أن تغور فى جذور المشكلة ٠

ونجد حسين راشد الصباغ يسوق بعض المبادىء الرئيسية التى يتطلب توفيرها فى العمل المسرحى كالموهبة والاستعداد للكتابة والثقافة المسرحية ، ثم يقول : (والمسرحية تتكون من فصل الى خمسة فصول ، واذا كانت من ثلاثة فصول ٠ فالاول لعرض الشخصيات والمشكلة والثانى للعقدة والثالث لايجاد الحل ، وان عامل الزمن فى المسرحية أمر بالغ الاهمية ، فيجب أن يخضع عرض المسرحية لفترة معينة لا تتجاوزها ٠٠) (٢)

لعل ما تميز به الصباغ فى موضوعه هو الطرح المدرسى التقليدى الذى ورث الشكل الارسطى من النقد الاجنبى الكلاسيكى ٠ لقد جاء الصباغ لكى يعمم هذه النظرية الجاهزة التى ليس من المنطقى أن نسجن فى حدودها تجاربنا المسرحية ، لان هذا يفترض فى تلك التجارب أن تبدأ من الصفر ، الامر الذى يتنافى مع الرؤية الجديدة للفنون ٠ على الحركة المسرحية الناشئة الاستفادة من كافة التجارب المسرحية السابقة ، ليس بمعنى تقديسها والتقيد بها ، وانما بوضعها فى الاعتبار كتجربة استنفذت مرحلتها وينبغى الانطلاق منها الى آفاق تتناسب مع الرؤية الاجتماعية المعاصرة ٠

ويوضح محمد جابر الانصارى (٣) باختصار دور النص المسرحى ، ويرى ضرورة التزام الحركة المسرحية (بالايمان بضرورة وجود نص مسرحى قوى لكل مسرحية تمثل ، وتهيئة جو مسرحى ثقافى عام يشجع المواهب الشابة على الكتابة المسرحية) وينصح الفرق المسرحية (بالاقتباس من المسرح العالمى والعربى ، وعدم الاعتماد على النص المحلى وحده فى الوقت الحاضر لعدم اقترابه

---

(١) مجلة صدى الاسبوع ـ العدد ١٤٤ ـ اغسطس ١٩٧٢
(٢) مجلة هنا البحرين ـ العدد ٢٢٣ ـ اغسطس ١٩٧٠
(٣) مجلة صدى الاسبوع ـ العدد ١٨٧ ـ اغسطس ١٩٧٣

من مرحلة النضج بعد) أما عن الحوار فان (موضوع المسرحية هو الذى يحدد نوعية الحوار ، والكاتب المسرحى هو السلطة النهائية التى تقرر فكريا وفنيا استخدام الحوار العامى أو الفصيح ، وان استخدام العامية لا يقلل من النص المسرحى اذا توفرت له عوامل النجاح المسرحى) ٠

بشكل عام نجد أن ما قاله الانصارى معقول ، والمعقولية ليست فى تحليل المشكلة وأبعادها بل فى كونها توصيات ، وهذه التوصيات نجدها منفصلة عن الواقع الموضوعى لمجمل الحركة المسرحية عندنا ، فهى تفرض (التشجيع) و (الاقتباس) و (ضرورة) فهم الكاتب (للمسرح وقربه وادراكه لطبيعته) أى معايشته اليومية للنشاط المسرحى واكتسابه الثقافة الفنية والفكرية ، دون أن تناقش ـ هذه التوصيات ـ واقع العامل فى المسرح : كاتبا ومخرجا وممثلا ٠ ودون أن تحدد مفهوم الاقتباس ، ودون أن تدرس الشروط الفنية والفكرية المطلوب توفرها فى النص المحلى ٠

أما أحمد المناعى (١) فيؤكد عالمية مشكلة ندرة الكتاب المسرحيين ٠ وبعد أن يطرح سؤالا حول كيفية خلق الكاتب المسرحى ، يصيغ اقتراحاته التى يرى أن قسم المسرح والفنون بوزارة العمل والشئون الاجتماعية هو المسئول عن انجازها :

١ ـ تنمية الكتابة المسرحية عن طريق عقد المسابقات + المهرجانات + المكافآت وغيرها من وسائل (تحبيب) الكاتب لممارسة الكتابة المسرحية ٠

٢ ـ رفع القيود المفروضة على النصوص التى تعالج قضايا الواقع ومشاكله ٠

٣ ـ حماية حرية الكاتب وضمان حقوقه فى الداخل والخارج ٠

٤ ـ ابتعاث الكاتب المتفوق الى الخارج للدراسة أو اكتساب الخبرة فى الكتابة على أيدى رواد المسرح فى العالم ٠

اقتراحات المناعى تشترك مع اقتراحات الانصارى فى رؤيتها القاصرة

---

(١) صدى الاسبوع ـ العدد ١٤١ ـ يونيو ١٩٧٢

للظروف المحيطة بالنشاط المسرحى منذ بروز ملامحه الاولية فى السنوات الاخيرة بل ان اقتراحات المناعى ـ خاصة ـ تطلب من الدولة أن تصنع شيئا ليس بامكانها صناعته ٠

يقول بريخت (ان الدولة لا تستطيع أن تخلق الفن ، كما لا تستطيع أن تقتله) ٠ والكتابة المسرحية فن ، واذا لم تتوفر جذوة هذا الفن فى الانسان فليس بامكان أية قوة فى العالم أن توفرها فيه ، لذلك فان المسابقات والمهرجانات والمكافآت وغيرها من المغريات لا يمكنها أن تعطينا كتابا مسرحيين ، لان الكاتب الذى يملك موهبة حقيقية ، والذى تمثل له الكتابة المسرحية هاجسا ملحا وأصيلا، لا يحتاج الى مسابقة أو مهرجان أو وسائل ترغيب مختلفة ٠ أما الكاتب الذى ينتظر المكافأة المالية فقط فسوف يشكل خطورة على مجمل العمل المسرحى ، اذ سوف تنمو عنده النظرة المادية ، وفى مجال العمل المسرحى الذى ننشده لا يمكن المراهنة على كتاب هذا النوع ٠ اذا استطاعت الدولة أن تساهم فى تشجيع الفرق المسرحية كعمل جماعى ، فهذا يكفى ٠ أما أن تتوجه الى الافراد لكى (تحبب) لهم ممارسة الكتابة ، فانها ستجيب لهم ـ بالدرجة الاولى ـ الممارسة التجارية والكسب المادى ٠

وعن المسابقات ، نستطيع أن نسأل ، ماذا أضافت المسابقات التى أجرتها وزارة الشئون سابقا الى الحركة المسرحية ؟ ٠٠ مثل هذه المسابقات قد تعطينا ـ فى أحسن أحوالها ـ نصوصا فقط ، ولكنها لن تعطينا كتابا ٠ غازى القصيبى، مثلا ، أخذ الجائزة الاولى عن مسرحيته ، فأين المسرحية ؟ وأين هو الآن ؟ ٠٠ وهـذا ينطبق على غيره الذين فازوا فى المسابقات ٠ وفى المقابل ، هناك كتاب آخرون لا يحتاجون الى المسابقات ، لان المسرح يمثل هما يوميا يؤرقهم ، مهما اختلفت درجة الجودة فى أعمالهم ٠ هؤلاء تتوفر لديهم ميزة يفتقر اليها الفائزون فى المسابقات ، ألا وهى المعايشة اليومية للنشاط المسرحى والموهبة الواعدة فى كتابة النص ، لذا نجدهم يستمرون فى الكتابة سواء أخذوا جائزة أم لم يأخذوا ، ان النشاط المسرحى يتحرك بهم وليس بنص طارىء لا يكتب صاحبه نصا آخر الا في مسابقة أخرى ٠ ثم ان أسلوب المسابقات هو أسلوب مدرسى لا يتناسب مع

مستوى المهمة التى يتوجب على الكاتب أن يستوعبها وينهض بها · هذا الاسلوب قد يصلح لتلاميذ المدارس الابتدائية من أجل صقل ميولهم ، أما الكاتب المسرحى الجاد والموهوب فليس أمامه سوى أن يكتب · ان المسابقات لا تمنح الثقافة والتجربة الفنية ، بل ان هذه الامور يكتسبها الكاتب من تجربته الذاتية فى الحياة والمجتمع ·

ونأتى الى مسألة أخرى يشير اليها المناعى وهى (رفع القيود عن النصوص التى تعالج قضايا الواقع ومشاكله) ان حرية الكاتب قضية أساسية فى كل زمان ومكان ، ولا نستطيع أن نختلف حولها مع المناعى · ولكن نقطة الخلاف هنا هو (طلب الحرية) ، الحرية ، أيا كان نوعها ، لا تعطى بل تنتزع · وفى مجال الكتابة ، هل ينبغى للكاتب أن ينتظر من الدولة أن تطرح له الحرية فى مرسوم ، لكى يبدأ ـ بعد ذلك ـ فى كتابة مسرحيته ؟

الكاتب المسرحى جزء من الحركة الاجتماعية التى تعمل على تغيير واقعها السيىء ، لذا فعليه أن يساهم فى هذه الحركة بطاقاته الابداعية ، أن يكتب بالشكل الذى يراه قادرا على التعبير عن الشوق الى هذه الحرية ، أليست الحرية أحد أشواق المجتمعات المتخلفة التى نحن جزء منها ؟

اذن ، أعتقد أن تناول مشكلات المسرح على هذا النحو يسبب تشويشا على المسرح ، ليس من الناحية الفنية ولكن من الناحية الاجتماعية أيضا · اذ يؤدى هذا الى انشغال المسرح ـ بصفته أكثر النشاطات الفنية والاجتماعية خطورة فى الواقع ـ عن الهموم الاجتماعية التى يتوجه اليها ·

ويمكننا أن نطرح نفس الملاحظة حول (حماية حرية الكاتب وضمان حقوقه) لان مثل هذه التصورات تعتبر خيالية جدا فى مجتمعنا هذا ، باعتبار أن حرية الاديب ليست سوى جزءا من حرية المجتمع ككل ، ولا يمكن تحقيقها بمعزل عن الحرية العامة ·

ما أطرحه هنا لا يتناقض مع القناعة المبدئية التى تتعلق بضرورة توفر حرية الكاتب ، والتى لاشك أنها احدى الهموم التى ساهمت فى تخلف العمل

المسرحى فى البحرين · ما أردت توضيحه هو فقط لا منطقية طلب الحرية أولا ، ولا منطقية فصل حرية الكاتب عن حرية المجتمع ثانيا ·

الكاتب يطالب بالحرية لكنه لا ينتظرها ، بل يخرجها فى عمله المسرحى وبأشكال متعددة ، ومادام يعالج قضايا المجتمع بوعى وبفن جيد فانه يساهم فى هذا النضال · أن تمنع مسرحية ، فهذا ليس سببا وجيها للتوقف ، بل سببا موضوعيا للكتابة · ان منع النص الجيد من الانجاز لا يمثل مشكلة للكاتب ، ولكن يمثل مشكلة للجهة التى منعت هذا النص ، لانه ككاتب لا يمكنه أن يصمت ، واذا صمت فلن يكون جديرا بالاهتمام ·

يقول نعمان عاشور : (ان الكاتب الحقيقى هو دائما الذى يقف ضد تيار العصر ، ولذلك لا يوجد كاتب جديد خلاق الا اذا وقف بفنه وكتاباته ضد السائد ، وبالتالى اذا تناقض مع الموجود ، وخلق شيئا جديدا) ·

ليس أمام كاتب من هذا النوع سوى الاصطدام بحدود الحرية المطروحة حوله ، وليس أمامه سوى أن يكتب ، ولا شىء آخر ··

ان كلمة (تحبيب) لا تختلف عن كلمة (تشجيع) الواردة فى موضوع الانصارى ماعدا فى المفردة ، فالمعنى واحد ، وأعتقد أن النتيجة واحدة أيضا ·

هذه نماذج من الاهتمامات التى رصدت من أجل النص المحلى ، الذى يشكل – من وجهة نظرهم – العقبة الرئيسية أمام حركة المسرح عندنا · ومع ذلك ظلت المشكلة فى الاساس دون معالجة جذرية ، ودون أن يؤخذ النص كجزء من النشاط الجماعى فى العمل المسرحى ·

وقبل أن أتناول مسألة النص المحلى بالعرض والتحليل ، أود أن ألفت النظر الى كلمة (أزمة) التى تتكرر دوما فى الحديث عن غياب النص المحلى ، وهى كلمة غير موفقة على الاطلاق ، لان حركة التأليف المسرحى عندنا لم تصل الى المرحلة التى يمكن أن نطلق عليها (أزمة) ، اذ أن أية مسألة لكى تصل الى مرحلة التازم، لابد وأن تكون متوفرة بشكل بارز ، وأن تتطور الى حد ما ثم تصل الى مرحلة الازمة بسبب ظروف معينة ، وهذا يتطلب أيضا من هذه المسألة أن تكون متمتعة

بدرجة متقدمة من الوعى ، أما التى ماتزال تخطو خطواتها الاولى فاننا لا نستطيع أن نقول عنها انها تعيش فى أزمة · ان حركة التأليف مازالت تعطى محاولاتها الاولى ، بمعنى انها لم تعط حتى الآن نصا مسرحيا تتوفر فيه العناصر الاساسية من الناحيتين الفنية والفكرية · هناك غياب للنص المسرحى الجيد ، بالرغم من انه لدينا نصوصا لابأس بها من ناحية الكم قياسا لعدد العروض التى قدمت فى السنوات الخمس الاخيرة

وهنا سنحاول أن نكتشف تجربة التأليف المحلى ومعطيات هذه التجربة خلال السنوات الاخيرة ·

اذا تجاوزنا النصوص القديمة التى ألفها كتاب بحرينيون فى البـــدايات الاولى للمسرح أمثال : ابراهيم العريض وعبد الرحمن المعاودة ، فاننا نجد أن اهتماما بالنص المحلى لم يكن واردا ·· وهذا أمـــر طبيعى فى تلك الفترة التى انعدمت فيها الخبرة والدراسة المسرحية ، اضافة الى القدرات الفنية البسيطة ·

لقد برز (الاسكتش) بوفرة ، نظرا لسهولة تأليفه ، ومن جهة أخرى تقبل الجمهور واستساغته لهذا النوع· وهذه الاسكتشات يغلب عليها طابع الارتجال حيث يتفق الممثلون فيما بينهم ، قبل الصعـــود الى الخشبة ، على فكرة معينة تكون موضوع الاسكتش ، ويظل على كل واحد منهم ـ وغالبا لايتجاوزون الثلاثة أشخاص ، أن يعتمد على سرعة بديهية وفطنته لاختلاق الحوار الفكاهى (وهى طبيعة الاسكتشات عامة) الذى يشد الجمهور ، طوال فترة التمثيل ، بسيل غزير من النكت والقفشات والحركات المضحكة ·

واستمرت « أسرة فنانى البحرين » فى تقديم هذه الاسكتشات حتى عام ١٩٦٧ ، حين كتب عبد الله أحمد عبد الله مسرحية « عمامى الثلاثة » · ويقول المؤلف نفسه أن هذا النص (يمكن اعتباره أول عمل مسرحى متكامل قدم فى البحرين ، حيث اقتصر الانتاج المسرحى قبل ذلك على اسكتشات صغيرة ، كانت تقدم على نطاق الاندية) (١) ·

---

(١) مجلة المواقف العدد ٤٠ ـ يوليو ١٩٧٤

لا اعتقد أن المؤلف كان يقصد (بالتكامل) من حيث البناء المسرحى ، وانما لكون هذا النص يتألف ـ وللمرة الاولى ـ من ثلاثة فصول متتالية · فالبنـــاء الدرامى كان يشكو الكثير من الثغرات ، والنص ماهو الا اسكتش صغير عمل المؤلف على تمطيط فكرته عن طريق المفارقات ، دون أن يحتوى على أى صراع بالمعنى الدرامى للعمل المسرحى ، ودون أن يحتوى على أى مواقف كوميدية ، فالادوار مرسومة لممثلين معروفين مسبقا من قبل المؤلف · كان قد اعتـــاد أن يصيغ لهم الاسكتشات المطابقة لمقاييسهم ·

حاول المؤلف هنا أن يطرح مشكلة تحكم الاهل فى عملية اختيـــار الزوج المناسب لابنتهم ، ولم تكن لهذه الاختيارات ـ فى المسرحية ـ ابعادا اجتماعية ، بل كانت ميلا شخصية لكل عم من الثلاثة ، وهـــذا ما أبعد النص عن القضية الاجتماعية وقربه من الفكاهة التى اعتاد عليها الجمهور من الاسكتشات كمـــا اعتاد على النهايات السعيدة من الافلام العربية ، حيث يكون ذكاء الفتاة كفيـــل بارغام أعمامها الثلاثة على الموافقة على زواجها بمن تحب ·· (والجدير بالذكر أن شابا قام بدور الفتاة فى هذه المسرحية) ·

ان ما يعنينا هنا ، ان هذه التجربة لم تسلم من السلبيات على الصعيد الفنى ، بسبب قدرة مؤلفها المتواضعة خبرة وعلما وثقافة · كما دار حـــولها العديد من النقاشات فى اوساط العاملين آنذاك · ولحسن الحظ فانها لم تحصل على التقديس الذى نقع فيه عادة ازاء كل تجربة جـــديدة فى مجالها ولعل ذلك راجع الى التفاوت الثقافى والفنى الذى يتمتع به المهتمون بالمسرح ، والطموح الذى بدأ اكبر من هذه التجربة ·

بعد ذلك كتب عبد الله احمد عبد الله نصا آخر بعنوان « مشكلة محامى » التى صورها تلفزيون المملكة العربية السعودية عام ١٩٦٨ ، وكانت بالفعـــل عبارة عن اسكتش تعرض ـ مرة اخرى ـ للتمطيط والتطويل حسب المقاييس الزمنية لكى تصبح مسرحية · وهذه المحاولة بالطبع لا تستطيع ان تضيف شيئا جديدا ، لانها كانت تشكو من السلبيات اكثر من « عمامى الثلاثة » ·

● راشد المعاوده

فى عام ١٩٦٩ جاءت محاولة التاليف المسرحى الثانية والتى يمكن اعتبارها اضافة نسبية ، اختلفت عن « عمـــامى الثلاثة » من حيث التناول للقضـــية الاجتماعية · كانت المحاولة الثانية نصا بعنوان « بيت طيب السمعه » لراشد المعاودة · ومنذ هذه المسرحية استطاع المعاودة ان يعطى اشارة لمؤلف لديه امكانية صياغة الحوار المسرحى فى نص قابل للتكامل فى المستقبل · وبالفعل تمكن المعاودة ، منذ ذلك الوقت وحتى الان ، من اثبات وجـــوده كاحد ابرز المؤلفين المسرحيين الذين تحتمل كتاباتهم النقاش ، ليس بالضرورة لجودة هذه الكتابات ، ولكن بسبب اصرار هذا الكاتب على الكتابة ، حتى وان كانت هذه الكتابة متقطعة ومتباعدة زمنيا ، والتى قد تتأثر بالظروف الموضـــوعية التى تعيشها النشاطات المسرحية · لقد طرحت مسرحية « بيت طيب السمعة » مسالة ضرورة وجود النص المحلى بشكل اكثر الحاحا ، لان محليـــة النص عامـــل اساسى من عوامل تفاعل الجمهور فى النشاط المسرحى فى مرحلة نشـــأته ، وهذه اللمحة الجوهرية التى لم تتمكن البدايات الاولى ان تأخذها بعين الاعتبار، فما دام المسرح مرتبطا بالجمهور ، فلا بد له من ان يقيم علاقته بالجمهـــور بواسطة جسور محلية قبل كل شىء ·

ومن هنا نلاحظ تعاطف الجمهـــور وتشجيعه لمحاولة راشد « بيت طيب السمعة » . بسبب تناوله لموضوع ملموس على النطاق الشعبى ، بالاضافة الى رغبة المؤلف فى طرح وجهة نظرة بالنسبة لظاهرة معينة من ظواهر هذا المجتمع

لم تؤسس هذه المسرحية فن الكتابة المســـرحية عندنا ، ولكنها اسست هاجس النص المحلى الذى كان غائبا حتى ذلك الوقت · هذا الهاجس الذى بدا يتحرك فى اتجاهات متنوعة لدى العديد من الذين مارسوا كتابة الاسكتشات او التمثيليات القصيرة · وتجدر الاشارة هنا الى ان لدى راشد المعاودة نفسه تجربة فى هذا المجال ، خاصة اثناء نشاطه فى « نادى شعلة الشباب » ، حيث كتب واخرج عددا من الاسكتشات والتمثيليات القصيرة التى تميزت بالطابع الشعبى الذى يتعلق بحياة الناس اليومية ، وغالبا مانرى امتداد هذا الطابع

فى مسرحياته التى سيكتبها بعد ذلك ، والتى تستمد موضوعاتها من التاريخ المحلى المرتبط بالبحر ·· ولان راشد المعاودة يعتبر احد الكتاب الذين اعطوا الحركة المسرحية اكثر من عمل ، ولاننى سأتناول تجربة النص المحلى فى صورة نماذج بارزة لا تكتفى بعمل او اثنين ثم تصمت ، فاننى سأحاول ان اتابع مع المعاودة المراحل التى مرت بها اعماله المسرحية ، والتى يمكننـــا حصرها فى اربعة حتى الان ، وهى :

١ ـ بيت طيب السمعة

٢ ـ سبع ليالى

٣ ـ مالان وانكسر

٤ ـ توب توب يابحـــر

اعتمد المعــاودة فى مسرحيته الاولى « بيت طيب السمعة » على تصــوير مظهر اجتماعى متخلف تعانى منه احدى العائلات ، ونرى تبــاين مواقف أفراد العائلة ربة البيت تعمل فى مجال حفلات الزار والشعوذة ·· الخ · الشخصيات التى تمثل الجيل الجديد ترفض هذا الاسلوب لانه غير شريف ويجلب لهم (العار والفضائح) · الشخصيات التى تمثل الجيل القديم سلبية ولا يهمها مصدر لقمة العيش التى تحصل عليها · وهذا يخلق صداما فى الآراء بين الجانبين ، ولكن قوة شخصية الام (المطوعة) هنا تفرض نفسها · ونفاجأ بأن الجيل الجديد يعزم على الانسحاب من المعركة فى موقف حوارى ضعيف غير محبوك فنيا ·· ثم تأتى شخصية (صالح) الاخ الاكبر المدمن على الخمرة ليعــلن انه قتل الام ، وبعد الوجوم يتهمونه بأنه مجرم فيضحك ساخرا ويخبرهم بأنه قد ذبح دجاجة ولم يذبح الام ، ثم يطالبهم بأن يعملوا على تغيير حياتهم بشكل أفضل بدلا من الهروب

المسرحية بشكل عام غير متماسكة من حيث بناء الحوار الدرامى ، وتشكو من الحشو الذى لا يحتمله الصراع · فلم يكن مقنعا مشهد حفل الزار الطويل ، حيث كان بامكان المؤلف ان يخلق هذا المناخ عن طريق الحوار وباية وسيلة فنية اخرى ، دون اللجوء الى حشــر فرقة كاملة من الطبالات فوق المسرح لتجسيد ما هو معروف لدى الجمهور ، وأيضا لم يتمكن المعاودة من طرح صراع بين قوى

محددة الملامح فيما عدا الصراع بين الخير والشر ، الذى ظل سائبا دون امتداد فى الواقع الاجتماعى والاقتصادى ، وهذا ماأظهر المسرحية وكأنها تعالج مشكلة قشرية ، تعالج نتيجة وليست سببا · ثم ان تأثرا بتجربة مسرحية أخرى قد بدا واضحا ، وهى المسرحية الكويتية « سكانه مرته » التى عرضت فى البحرين من قبل المسرح الشعبى (الكويتى) فى سبتمبر ١٩٦٦ ، حيث كان الزار هو الموضوع الرئيسى ، وكانت حفلة الزار على الخشبة ·

لكن رغم ذلك ، فان المعاناة التى يريد المعاودة أن يعبر عنها فى نصه الاول نراها تتطور بشكل ملحوظ ـ بعد عامين ـ فى نصه الثانى « سبع ليالى » ·· فقد اتضحت ملامح الصراع الاجتماعى بشكل ربما ساعد على بناء النص الدرامى الذى بدا أفضل بكثير من « بيت طيب السمعة » ، حيث الشخصيات مرسومة بدقة والحوار قد تركز بحيث صار يعبر عن كل شخصية · يظل رمز الجيل الجديد المثقف سلبيا فى المسرحيتين ، لكن فى « سبع ليالى » نرى أن الطبقة الفقيرة تأخذ بادرة الفعل للتغيير متجاوزة المواقف المترددة · فى « سبع ليالى » لا وجود للخير والشر فى المطلق ، بل صراع طبقى واضح يتجسد فى حوار شفاف ويتصاعد منذ بداية المسرحية حتى الموقف الذى لا رجعة بعده ·

لقد اختار المؤلف فترة الحرب العالمية أثناء انتشار المجاعة فى منطقة الخليج ، محددا عام ١٩٣٩ زمنا للاحداث ، ومكانها قرية فى احدى جزر الخليج العربى ·

بدا المعاودة فى هذه المسرحية يصيغ شخصياته النموذجية التى تعبر عن أكثر المواقف خطورة ضمن الصراع الدرامى فى مسرحياته القادمة ، مثل شخصية المجنون (التى ستكون النموذج الذى يتكرر حتى فى نصوص المؤلفين الآخرين) « حبيبى » الذى يضمن حواره رموزا تتصل بالارض وخيراتها ، الامر الذى ينفى عنه صفة (الجنون) من الوجهة الواقعية ، وكذلك (لطيفة) التى تمثل الوجه الثانى لصورة (حبيبى) ، لانهما يعرفان الاشياء التى يعرفها الآخرون ، ولكنهما يتميزان بصفة الجراة تحت ستار (الجنون) ـ هكذا يعتبرهما الناس ـ أى أنهما لا يعيان ما يقولانه ·

وهناك شخصية (جسمان) التى تتطور وتتصاعد مع تتابع الاحداث ، ورغم محاولة (محمد) التى تهدف الى الحد من ثورة جسمان ورفاقه تحت شعار العقل والسلام الا أن الفقراء يثورون أخيرا بقيادة جسمان حاملين أدواتهم البدائية كأسلحة من أجل تغيير الواقع الردىء الذى يتمثل فى الطبقة المسيطرة اقتصاديا وبالتالى سياسيا ، والمتجسدة فى شخصيات بو أحمد وحجى سالم ان الحوار يصل الى مرتبة الشعر أحيانا :

(جسمان : ما عندى صبر ، تحطمت أعصابى ، الحياة ماتت من حولى · ماتت العصافير ، ماتت القطط ، مات الكلام والهـوا تلوث · النور تحول ظلام والليل صار ما ينتهى ، والنهار صار ظهوره ما يبعث على الامل · أحس نفسى فى قفص ، أحس نفسى أختنق · أشباح الموت تتراكض جدام عيونى ، ما أقدر يا محمد ·· ما أقدر)

جسمان : الحياة حلوة بالناس ، وين الناس ؟ راحت الديرة ، فنت ، قضى عليها الجوع · السكيك حلوه باهلها ، وين أهلها ؟ (ماتشوف فيها الا مريض يحتضر وجوعان يتلوى من الجوع · اش قيمة هالحياة اذا ما تسمع ضحكات طفل تتردد بين جنبات هذى الشوارع ·· الحرب قتلت الحياة) (١)

قياسا الى « بيت طيب السمعة » كانت « سبع ليالى » خطوة متقدمة بالنسبة لكتابة راشد المعاودة المسرحية ، وبالنسبة للحركة المسرحية من ناحية تناول القضايا الاجتماعية فى بناء فنى أفضل من المحاولات السابقة ·

كل هذه الاشارات الايجابية لا يجب أن تستر بعض جوانب الضعف التى كانت « سبع ليالى » تعانى منه ، خاصة فيما يتعلق ببعض المواقف التى يبـدو فيها « محمد » سلبيا من النـاحية الفنية ، بمعنى أن سـلبيته الموضوعية أثرت كثيرا على بناء دوره ضمن التطور الموضوعى للحدث · ولقد ساهم الاخراج وابداع بعض الممثلين فى تغطية هذه الثغرات التى كان يشكو منها النص ·

---

(١) نص المسرحية المسحوب ـ ص ١٤

وأحب أن أشير الى أن توقيف المسرحية من قبل السلطة واقتصار عرضها على ليلتين فقط ، قد أضفى على المسرحية هالة ليست فى صالحها كعمل فنى ، وهذا ما يحدث غالبا عند منع أى عمل فنى ، اذ يحل التعاطف محل التقييم الموضوعى ، وبالتالى تهمل النواحى الفنية فى هذا العمل ٠

بمتابعة رحلة راشد المعاودة فى نصوصه التالية ، تأتى مسرحية « ما لان وانكسر » لتعطى اشارة ليست فى صالح التطور المنتظر من المؤلف ، بل تعتبر خطوة الى الوراء ٠ فبعد أن كان الصراع الطبقى هو محور بناء « سبع ليالى » نجد هنا الصراع بين القديم والجديد ، بطريقة ساذجة وغير مقنعة ، ولعل المقولة التى تؤكد أن الموضوع الجيد بامكانه أن يساهم فى بناء عمل فنى جيد ، تنطبق هنا على هذه المسرحية التى تتناول موضوعا ضعيفا جدا ، لم تسعفه محاولة المؤلف نفسه تجسيده على الخشبة كمخرج٠ حيث نرى الاب المتزمت يقاوم محاولة الابناء من أجل ترويضه واقناعه ليماشى تطور العصر الذى يعيشه ، وحين لا يجدى ذلك يلجأ الابناء الى الوسائل الميتافيزيقية : الخرافات وما شابه ذلك ، والمأساة هنا تكمن فى أن الشاب « المثقف » يؤيد هذه الوسيلة للتغيير بينما يرفضها الاب ، مما يخلق التناقض وعدم الانسجام فى صياغة الشخصية ٠

هنا يبدو واضحا هدف المؤلف ـ المخرج من المسرحية (لقد أردت أن أقدم فيها للجمهور شيئا يرتاح منه كتبت المسرحية من أجل الضحك ولا شىء غيره) (١)

ومن أجل الضحك يستباح كل شىء ٠٠ الفن ، الفكر ، الجمهور ٠ ويصبح الهاجس الاساسى هو : كيف نقدم شيئا يرتاح منه الجمهور ؟ أى بمعنى آخر : كيف نتلاعب بعواطف الجمهور وندغدغ مشاعره ؟ (طبعا الوسائل كثيرة ولا تحتاج الى ذكاء) ٠

يبرر راشد المعاودة كتابته لهذه المسرحية بأنه كان يفكر فى هدفين (الاول محاربة الافكار البالية والثانى ارضاء الجمهور ، فى محاولة لاثبات قدرة مؤلفينا على كتابة الكوميديا) (٢)

(١) مقابلة مع راشد المعاودة ـ صدى الاسبوع ـ العدد ١٤٠ ـ ٧٢/٦/١١

(٢) نفس المصدر ٠

اختلطت على المؤلف هنا بعض المفاهيم ، ولم يميز بين الكوميديا التى هى فن مسرحى راق ، وبين التهريج الذى اعتمده فى هذه المسرحية ٠

التهريج ـ ترف وابتذال ٠ نظرة سطحية للعلاقات الانسانية دون أن تخترقها وتكشفها ٠ بينما الكوميديا موقف اجتماعى يتجاوز هذه النظرة ويتوغل الى الداخل ، الى القوانين العامة التى تحكم العلاقات الانسانية ، وذلك فى أسلوب كاريكاتورى حاد ومفجع (بالطبع ، نحن نفترض فى كاتب الكوميديا هنا امتلاكه الوعى السياسى والفنى ، لان الكاتب الرجعى سوف يعمل حتما على طمس التناقضات الطبقية فى المجتمع) لذلك فان الكتابة التهريجية لا تحتاج الى قدرة خارقة ٠ كل ما يحتاجه هذا الكاتب ـ فى هذه الحالة ـ هو استرخاء لذيذ على الاريكة وتدوين القفشات والتشقلبات التى يراها مناسبة لانتزاع أكبر كمية ممكنة من القهقهات ٠ سوف يضحك الجمهور (داخل الصالة) ، ولكن هذا الضحك سرعان ما يتلاشى (خارج الصالة) ، حين يصطدم الجمهور بالواقع الآخر الذى يعيشه ، وعندها سيكتشف أنه كان يتضحك على نفسه فقط ٠ اذن فالمعاودة قد خسر رهانه مع الجمهور ، وأثبت ـ فقط ـ قدرته على رسم السحنات السيركية (من سيرك) على وجوه ممثليه ، وكل ما نرجوه هو أن يحاول ـ مرة أخرى ـ لاثبات قدرة مؤلفينا على كتابة (الكوميديا) ٠

حين نتابع النماذج التى صاغها المعاودة فى « سبع ليالى » نجدها فى « ما لان وانكسر » تتكرر لتكرس شخصية نمطية مرسومة بدقة وحساسية ، وهى شخصية المجنون ، فالمجنونان فى « ما لان وانكسر » هما ـ بشكل أو بآخر ـ امتداد لشخصيتى (حبيبى ولطيفة) فى « سبع ليالى » ، ولكنهما هنا أقل شفافية وايحاء ٠ ولعل هاتين الشخصيتين كانتا سببا أساسيا فى حيوية العرض ٠

وبقى هذا النص « ما لان وانكسر » علامة تؤشر الى الخيار الذى وقف أمامه راشد المعاودة ـ ربما بدون وعى منه ـ مترددا بين الافق الذى تطلعت اليه « سبع ليالى » والمراوحة التى مارستها « ما لان وانكسر » ٠ ولكن يبدو أن المعاودة لم يتمكن من اجتياز هذا الخيار بالشكل الموضوعى الذى يصب أخيرا فى اغناء الحركة المسرحية ، وأيضا فى تطوير تجربته كمؤلف مسرحى فى بناء

نصوص متقدمة فنا وفكرا ، لاننا بعد ثلاث سنوات نفاجأ بمسرحية « توب توب يا بحر » التى لا تمثل تراجعا فنيا بالنسبة للمؤلف فحسب ، بل تعتبر أيضا تراجعا موضوعيا متورطا فى فكر اجتماعى متخلف جدا ، خاصة اذا قارناها بمسرحية « سبع ليالى » (التى ستظل حتى الآن ـ للاسف ـ المقياس بالنسبة لاعمال المعاودة بشكل خاص) ٠

ان خطورة الاعمال التى كتبت مع بداية السبعينات ، لا تاتى من كونها محاولات مرهونة بزمنها ، ولكن الخطورة تكمن فى كون هذه النصوص ـ ما كتبه المعاودة وغيره ـ تؤسس بدايات ستؤثر ، بشكل من الاشكال ، على التجارب اللاحقة بحكم توقيتها الذى جاء فى فترة البداية الحقيقية للفن المسرحى فى البحرين ٠ من هذه الشرفة نتعامل مع تجربة النص المحلى عندنا ، ولهذا سوف يكون تعاملنا قاسيا بطبيعة الحال ٠

أول ما يصادفنا فى مسرحية « توب توب يا بحر » هو الزمن الذى حدده المؤلف لاحداث مسرحيته ، فبعد أن كان زمن أحداث « سبع ليالى » عام ١٩٣٩ نراه هنا فى عام ١٨٩٤ ، من حيث المبدأ لسنا ضد البعد الزمنى ، ولكن يجب أن يكون هناك مبرر موضوعى لتحديد هذا الزمن ، وللاسف فاننا لا نكتشف هذا المبرر اطلاقا ٠

المسرحية تطرح الموضوع الذى يشير اليه العنوان نفسه ، الغوص ، لكننا، بسبب اضطراب رؤية المؤلف الفكرية ، لا نتعرف على الملامح الدرامية التى يجب أن تتوفر فى شخصيات مثل هذا العمل ٠ والرؤية المسرحية لابد أن تتاثر بغياب الرؤية الفكرية ، (١) لذا يمكننا أن نلمس بسهولة الخلل الذى تشكو منه المسرحية

الصورة العامة لموضوع المسرحية تتجه نحو تجسيد ظلم وعسف تجار الغوص و « النواخذة » ، لكن ملامح الشخصيات لا تصب فى هذا الاتجاه وانما تقع فى التبرير ٠

---

(١) يؤكد العديد من النقاد المسرحيين على أن مشكلة التاليف المسرحى لا تنتج بسبب ندرة الكتاب المسرحيين ، ولكنها تنتج بالدرجة الاولى من افتقاد الرؤية المسرحية لدى هؤلاء الكتاب ٠

تتكون المسرحية من ثلاثة فصول ، ومن حيث البنـاء الدرامى يمكننا أن نعتبر الفصل الاول هو الذى تتوقف عنده ذروة الصراع الدرامى ، ثم تأتى بقية الفصول والمشاهد لتتكدس دون أن تضيف تطورا فى الاحداث أو الشخصيات ودون أن تفجر الصراع ٠

البحارة فى مجلس النوخذة ٠ بعد وصلة طرب تبدأ عملية توزيع المبالغ الزهيدة على البحارة ٠ يصرخ البحار « ناصر » رافضا المغالطة الظالمة التى يرتكبها النوخذة وكاتبه فى حقه ٠ يحاول « المجدمى » تهـدئة الموقف بالخبث الانتهازى ، ولكن موقف ناصر يكون صارما ، فى حين يظل البحارة المظلومون فى صمت لا يتناسب مع معاناتهم القابلة للتفجر (فى سبع ليالى يتحرك الفقراء مع جسمان ، أما هنا فنرى ناصر يتحرك فى الهواء بمفرده) ولان النوخذة قد غضب من تصرف ناصر فانه يرفض اعطاء البحارة أجرتهم ، بل ويقرر الدخول من جـديد الى البحر ، وفى المقـابل ينسحب البحارة فى صمت ، وهذا أقضى احتجاج يقدمونه ٠ لكن المرأة « أم ناصر » تبدو أكثر جرأة من البحارة ومن ناصر الذى يأتى ليأخذها خشية الصدام مع النوخذة ، بل وأكثر جرأة من المؤلف نفسه الذى لم يجازف منذالبداية بتحريكالبحارة لاعطاء تمرد ناصر بعدا دراميا موضوعيا ٠ كنا نتوقع من البحارة ـ طوال الفصل الاول ـ أن تتخذ موقفا مع ناصر ٠ انهم يقولون للمجدمى : « لكن خلنه نتكلم ٠ خلنه نقول شىء ٠ خلنه نأخذ ونعطى عن روحنه » ٠

والنوخذة يخشى أن يتحدوا ضده :

« النوخذة » : اللى هامنى اشلون لين خذوا يدهم وحده ، شاسوى ، قول يا يوسف (أى الكاتب) قول ٠

يوم آنه تكلمت محد منهم تكلم ٠ قول اذا خذوا يدهم وحده شاسوى ؟

رغم ذلك لا يطلق المؤلف للبحارة حرية التعبير عن معاناتهم ، لذلك جاءت الفصول والمشاهد التالية وهى تتراكم بدون أية مبررات فنية ٠

فى الفصل الثانى نواجه بالمغالطات الفكرية ، نرى صاحب الدكان ، الذى

لا يمكن اعتباره ، ضمن المسرحية الا من الطبقة المستغلة (بفتح العين) ، يأخذ مواقف غير مقنعة من الصراع · الامر الذى يجعل المجدمى يخاطبه قائلا :

« المجدمى : لكن أنا باســـألك · أنت ريال تاجر عنـدك دكان والنوخذه ما ياخد التبن الزين الا من عندك اشوله حاط نفسك ويا هاذيله هل البحارة ؟ »

لكن صاحب الدكان يجيب باختصار وتبرير :

« صاحب الدكان : أصابعك مهب سوه وأهل لفلوس مهب سوه » ·

قد لا نختلف مع المؤلف على امكانية توفر مثل هذه النماذج فى الواقع ، لكن ضمن العمل المسرحى يصعب تقبل الاستثناءات ، لان النماذج فى المسرحية لا يمكن الا اعتبارها رموزا صراعية ، والمسرح ينطلق فى عرضه للصراع الدائر من الجوهرى دائما · دون الوقوف عند العرض ، ولا يحتمل مثل هذه النماذج التى من شأنها أن تضعف البناء العام للعمل · لذلك فان المعاودة لم يوفق اطلاقا فى حشر هذا النموذج الذى ساهم بدور سلبى فى تخريب ملامح البحارة الآخرين ، ونجد ذلك فى قول المجدمى له :

ـ « شفت ، حتى زيزوان العيش (يقصد أحد البحارة) قام يتكلم · شفت لو انك انت مهب مقوى ظهورهم انجان ماتكلموا ، سمعت » ·

نحن لا نتفق مع المؤلف على هذه التخريجة ، لان الطبقة الفقيرة قوية ،ليس لان البرجوازية تقف معها ، وانما لان البرجوازية ـ بالذات ـ هى التى تضطهدها

ولا يتوقف الامر عند هذا الحد ، بل اننا سنرى صاحب الدكان وهو يتهم البحارة بقتل ناصر بشكل مباشر ففى مقابل سلبية البحارة التى جسدها المؤلف بصورة مزرية فى مواقف بكائية لا تتناسب مع بطولة البحار فى نضاله ، نجده يصيغ هذا الاتهام على لسان صاحب الدكان :

ـ « على الاقل عط أخوك لين ما اشتغل شى ، وارحم أم جارك ، وارحم أخته ، ارحم بنته ، حبو بعضكم بعض ، قولوا للنوخذه دم ناصر فى رقبتك ، مهب تبجون عليه ! ···) لو ناصر كان يحس ان أحد معاه انجان رجع ، لكن عرف انه ياذن فى خرابه ، قوموا روحوا عن ويهى ، قوموا روحوا عن ويهى ، قوموا يا قتلة ، ياللى تقتلون الواحد وتمشون فى جنازته ، قوموا » ·

هذه الادانة مرفوضة تماما ، لانها غير واقعية ، ولانها تشوه المواقف النضالية التى تطرحها يوميا الطبقة المسحوقة عبر تاريخها حتى اليوم ، الطبقة المسحوقة التى تجاوزت المثقف الفقير والسلبى فى « سبع ليالى » ، ليس بامكان البرجوازى فى « توب توب يا بحر » أن يعطيها دروسا فى النضال ، ويدينها فى الوقت نفسه ٠

بعد الفصل الثانى يفقد المؤلف السيطرة على سير الاحداث (لانه لا يريد أصلا أن يفجر الصراع بين الطبقتين المستغلة والمستغلة وجها لوجه) (١) ويتوزع الصراع بشكل طريف بين الفقراء أنفسهم ، وينشغلون بمسائل هامشية : عامر يحاول أن يتزوج أرملة صديقه ناصر ولكن أم ناصر ترفض لان ابنها لم يمت فى نظرها ٠

كما يبدأ صراع طريف آخر بين النوخذة وزوجته التى تأخذ دور المدافع عن حقوق البحارة ٠

تقول الزوجة :

ـ اللى فينى ابى آكل لقمة حلال ، ابى أصلى حق ربى وأنا طاهرة ، ابى أطلب ربى الغفران ، وأنا دمى ما يجرى فيه الحرام ٠

ـ كل اللى فى بيتك حرام ، حتى عود الجبريت حرام ، شتقول بعد ٠

ـ (تشير الى الصندوق) فيه تعب وعذاب ودموع البحارة الفقارة والمساكين طول السنة ، مهب جذيه يا شيخ الريايل ؟

ـ اللى آبيه تعطى أم نصور شى بدال ما ذبحت ولدها ٠

والجملة الاخيرة هى الحل النموذجى الذى تراه الزوجة مناسبا لكى يغسل زوجها يديه من دماء الجريمة ، وأقصى ما يستطيع القاتل أن يفعله تجاه ضحيته: أن يمنح أم ناصر شيئا مقابل قتل ولدها ٠ لكن كيف يمكننا أن نفسر موقف زوجة النوخذة ؟ هل هو النموذج ـ الاستثناء الذى يشبه استثناء صاحب الدكان ؟

---

(١) اهدى المؤلف مسرحيته الى (نواخذة البحر الشرفاء الذين سجلوا أسماءهم بحروف من نور فى سجل تاريخ الخليج ـ من كتيب المسرحية ـ ، وفى مقابلة له مع مجلة المواقف ـ العدد ٨٥ ، ٧٥/٦/١٦ قال المؤلف : لقد أردت اثارة موضوع النواخذة الذين دخلوا التاريخ من أوسع ابوابه بعدلهم اذن ، فالصراع الطبقى ليس هو الموضوع الرئيسى وانما مسخ هذا الصراع وتشويهه

اذن ، فنحن نؤكد مرة أخرى على الجوهرى وليس العرضى ، وان كنا لا نتفق مع المؤلف على واقعية مواقف الزوجة كاستثناءات عرضية ٠

النموذج المسرحى للشخصية النمطية تتكرر هنا أيضا فى شخص أم ناصر التى تتحول الى الجنون ، هذه اللمحة التى أخفق المعاودة فى استغلالها بشكل فنى ودرامى أكثر ، لانها كرمز يمكن أن تعطى أبعادا موضوعية وواقعية أكثر من أية شخصية أخرى فى المسرحية ٠٠ انها تمثل الامل ـ الجنون الذى يتحقق ، ليس فى المسرحية ولكن فى الواقع ، ليس فى عودة ناصر ـ الفرد ولكن فعالية البحارة ـ المجموع ، التى لم يدر فى بال المؤلف اطلاقها ، فتوقف تصاعد الحدث وخفتت الشخصيات ، وظلت الام ـ الامل ـ الجنون تتراوح بين الحلم الجماعى العاجز فنيا وبين القضية الشخصية السلبية موضوعيا ٠

ان تجربة المعاودة فى هذه المسرحية تطرح مسألة الموقف من التراث فى مجال نشاطاتنا المسرحية ـ التعامل مع التراث ينبغى أن يتم ، من قبل الكاتب ، بقدر كبير من الوعى والحذر ، فلا تعنى الافادة من التراث مثلا أن نرصد كل صغيرة وكبيرة فى الحياة الواقعية القديمة وننسخها بعيوبها على خشبة المسرح ، بحيث ينقل الكاتب ما حدث كما حدث دون ان يتدخل فيه من وجهة نظر عصرية وتقدمية ٠ فالمسرح كفن له شروطه الجمالية التى تحددها درجة ثقافة الكاتب الذى يصيغ المادة الاولية للمسرح ، أى النص المسرحى ٠ فى « توب توب يا بحر » رأينا ـ بسبب عدم فهم المؤلف للمسألة الطبقية بالمنظور العلمى ـ كيف تحول التراث الشعبى الى عمل مسرحى ضد تاريخ الجماهير ومواقفها وتطلعاتها ٠

نحن نعرف جيدا تاريخ الغوص فى الخليج ووقائعه المأساوية ، ونعرف عسف النواخذة وتجار البحر وشقاء البحارة ، ولكننا ندرك أيضا أن الواقع الطبقى لم يكن بالصورة التى طرحها لنا نص المعاودة ٠

أما عن لغة المسرحية فقد افتقدت الشفافية التى تميز بها حوار « سبع ليالى » ، وسقط المؤلف فى الفلكلور الساذج الذى أرهق بنا ءالنص ٠ لقد حشر فى نصه (٣١) مثلا شعبيا وكأنه كان يتقصى جمع هذه الامثال قبل البدء فى

كتابة مسرحيته ، ويكفى أن نقرأ هذا المقطع من حوار « المجدمى » الذى تراكمت فيه كمية كبيرة من الامثال :

المجدمى : « ويحتاج تقولون شى · للسان مغراف القلب · واللى فى قلبه شى لو خفاه ينعرف ويبان على ويهه · أنا بحار وأعرف هاذى السوالف ما تخفى على · عاد تعلم الحزينة بالبجى · خبزك بيعه على غيرى · أنا أعرفكم · أنا ولد فريجكم · انتو تطوفون على ؟ تبيعون خبزكم على خباز · على هيمان يا فرعون »

وفى النص أيضا توفرت مجموعة من الاشعار والمواويل الشعبية التى بلغ عددها (١١) مقطعا ، خلخلت المواقف وساهمت فى الميلودراما التى لم يسبكها المؤلف جيدا ·

هناك دوما حدود واضحة بين التاريخ والفلكلور ، والكاتب لا يستطيع أن يلوى عنق التاريخ لكى يحوله الى فلكلور شعبى ، فاذا جاز له أن يتصرف فى الفلكلور فى اتجاه تقدمى وبشكل فنى ، فانه لايجوز له أن يتصرف فى الجوهرى من تاريخنا الذى صاغه الاباء والاجداد ·

هذه هى مسيرة راشد المعاودة فى مجال التأليف المسرحى ·· المسيرة التى تعرضت لكثير من المنعطفات رغم قصرها وقلة الاعمال التى أنجزتهـــا · وراشد باعتباره أحد الذين يمتلكون موهبة صياغة الحـوار ، مطـــالب الان بالتوقف لتقييم تجربته ، والتى لايمكن اعتبارها تجربة ذاتية الا فى حدود ضيقة، لانها صارت جزءا من تحرك المسرح فى البحرين ·

● محمد عواد :

فى موازاة ماكتبه راشد المعاودة ، ظهرت محاولات أخرى كتبها محمـــد عواد ، الذى كانت له تجارب ، هو الاخر ، فى مجال صياغة الاســـــكتشات الفكاهية التى عرفته الناس من خلالها طوال عمله فى المسرح ·

عندما بدأ مسرح أوال تكوينه راح يبحث عن أول عمل يتقدم به للجمهور، وكانت مسرحية « كرسى عتيق » التى تعتبر التجربة الاولى لمحمد عواد ، وهـذه التجربة ذات صفة مميزة عن سواها لسبب مهم ، وهو أن عواد يؤلف لكى يخرج بنفسه هذا العمل · أعني أن تصورا مسبقا لدى عواد باخراج العمـــل ليس

بسبب استحواذ عملية الاخراج لنفسه ، ولكن لاحساسه بأنه القادر على فهم ما يؤلف وما يصيغه من حوار ، وهذه الظاهرة ، ضمن التطور الحاصل فى حركة المسرح العالمى ، ليست سلبية ، ولكننا هنا بسبب تركيزنا على دراسة تجربة تأليف النص المحلى بالدرجة الاولى ، سنرى أن التصور الذى يحمله عواد ـ ربما بشكل غير واع ـ سوف يؤثر على الناحية الفنية لصياغة حوار المسرحية، ويجعله حوارا باردا فى أغلبه ، لكننا حين نراه على الخشبة ، باخراج عواد نفسه ، فسوف نلاحظ أن عملية انقاذ قد مارستها قدرة عواد فى التجسيد ، مستفيدا من خبرته الطويلة فى التمثيل · ولعل مسرحية « كرسى عتيق » تعطى أمثلة على ذلك ·

فى هذه المسرحية ـ التى تتألف من فصلين ـ طرح عواد مسألة فساد الهاز الحكومى ، الا أن معالجته الفنية لم تتمكن من التغلغل فى جذور الخلل الذى تعانى منه هذه الاجهزة · لقد ركز الحدث فى قضية اختلاس يمارسها أمين الصندوق فى احدى الدوائر ، تكشفه عملية تبديل فى مراكز الموظفين ، واستلام أمين صندوق جديد العمل بدلا من الموظف المختلس · نحن لانرى تطورا فى الشخصيات الرئيسية كما أن المستوى النفسى للنماذج التى خلقها عواد يظل رتيبا منذ البداية ، حتى يوسف ـ المختلس ـ ندرك توتره وعصبيته منذ اللحظة الاولى فى المسرحية ، مما يشير الى أن مشاكل ذاتية هى التى تؤدى به الى الاختلاس ، ويظل الخلل العام والجذرى الذى أفرزمثل هذه الظواهر مختفيا · أما الكرسى القديم ، الذى يرمز الى المسؤول عن الخلل ـ لانه قديم ـ فانه يظل فى مكانه حتى بعد افتضاح أمر يوسف (وهذه أهم لمحة فنية أبدعها عواد فى عمله الاول) ·

الشخصيات لاتتحدد امتداداتها الواقعية فى الحياة اليومية التى تدور فى مناخ النظام الاجتماعى الفاسد : « يوسف » عاقبه المؤلف معنويا مع اشارة غير مباشرة بأن محاكمة تنتظره أو شىء من هذا القبيل · « جمعه » المنافق بقى يسعى للحصول على امتيازات بعد كشفه ليوسف · « حسن » المثقف كان أكثر سلبية من جمعة على الصعيد الدرامى وأكثر خفوتا ، وعلى الصعيد الموضوعى

ظل يخدم نفس النظام الفاسد الذى لم يتغير ، رغم أنه قد أكد للفراش أن (كل شىء بيتغير ..) حتى الكرسى القديم الذى يهتم الفراش «سعد» بتغيره أكثر من أى شخص اخر . ولان المؤلف فشل فى اعطاء شخصية « يوسف » بعدا اجتماعيا للفئة المستفيدة بشكل أكثر اتساعا من فساد النظام ، فقد بدا لنا ـ يوسف ـ فى النهاية انسانا مظلوما ، يعترف بخطأه وتورطه ، بمعنى أنه توقف ـ كرمز ـ عن التوهج ، وأدى هذا ـ بالتالى ـ الى عجز المسرحية عن استيعاب القضية التى تصدى لها المؤلف . لقد تعرض الفصل الاول الى التمطيط والتطويل بدون ضرورة فنية ، باعتبار أن المشكلة الجوهرية قد اتضحت لنا سريعا . فى الفصل الاول نجد اشارات سطحية لضرورة تغير الكرسى القديم ، وفى الفصل الثانى تطغى مشكلة يوسف على الموضوع .. ويمكننا أن نعتبر موضوع يوسف امتدادا موضوعيا للكرسى القديم .

ان أهم لحة فنية أبدعها عواد ـ كما أشرت ـ هى أنه لم يصل الى حل للقضية التى تعرض لها ، وترك الكرسى القديم كما هو ، وهذا يضفى على النص قوة موضوعية تؤكد على أن الواقع لم يتغير ، ولم تستطيع المسرحية أن تغيره لانه لايتغير ببساطة . ان تبديلا فى السطح قد حدث ، وغير مستبعد أن يمارس أمين الصندوق الجديد الاختلاس هو الاخر ، مادام المسؤول القديم ، أى النظام القديم الفاسد قائما لم يتغير .

عواد هنا لايطرح حلا ، بل تساؤلا ينبغى على الموجودين فى الصالة وفوق خشبة المسرح أن يشحذوا اذهانهم ويفكروا فيه ـ فى مسألة بقاء الكرسى العتيق ـ حتى بعد خروجهم من الصالة .

أما عن لغة الحوار فقد استخدم عواد اللغة العامية البعيدة ـ غالبا ـ عن الابتذال ، حيث المفردات العامية التى تعرضت للكثير من التهذيب ، بفعل اتساع رقعة التعليم وانتشار الثقافة ، وهذه اللغة المسرحية اذا ما لقيت الحساسية الثقافية والاجتماعية من المؤلف المسرحى فانها سوف تخلق الاتصال النفسى بين الجمهور وبين انفعالات الشخصيات المسرحية ، وبالتالى تتأصل العلاقة بين النص المحلى وبين الفعالية الواقعية للجمهور . وتأتى تجربة عواد الثانية « السالفة

وما فيها » بعد عام واحد ·· وتدور هذه المسرحية حول « دلال » يعـــانى من اضهاد أحد أصحاب الاملاك ـ أحد نواخذة البحر سابقا ـ ولكنه يتحداه بشجاعة، ويستمر هذا الصراع ـ المتجسد فى السوق ـ حتى الفصل الاخير ، حيث يتغير الموقف ويأخذ اتجاها مختلفا ، وذلك حين يخلق المؤلف مفارقة مضحكة أحدثت خللا : فى بناء النص ·

فعندما يصـــل خالد ـ ابن الدلال ـ من لندن ، حيث يدرس ، يطلب من والده أن يخطب له فتاة كان يحبها ، فيذهب الاب الى بيت الفتاة ، ليفاجأ بأن والدها هو نفسه التاجر الذى أنذره بترك السوق · وهنا تحدث المفـــارقات المضحكة ·· فرغم أن التاجر يرفض تزويج ابنته لخالد انطلاقا من موقف طبقى عميق الجذور ، الا أن هذا الموقف يتساقط ويتعرض للحل السريع ، حيث يغمى على التاجر ، لان ابنته أعلنت حبها لخالد وانهما قد ارتبطا رسميا « على سنة الله ورسوله » ، وما يكاد يفيق حتى يعلن موافقته على الزواج ومباركته ·

ان هذه النهاية ليست سعيدة فنا وفكرا ـ بالنسبة للجمهور والمسرحية ، غير أنها سعيدة بالنسبة للفكر البرجوازى الذى ظل ـ وما يزال ـ يعزف على هذا الوتر الخبيث : المصالحة الطبقية ، والخطورة هنا تكمن فى تغلغل اطروحات الفكر البرجوازى ـ والسينما العربية أحد أجهزتها الواسعة الانتشار ـ فى أذهان فنانينا · لاشك أن قدرة عواد فى صياغة الحوار يتصف بالذكاء والحساسية ، واعتقد أن توجهة الى الكوميديا ـ وليس الى التهريج ـ سوف ينمى موهبته ويثرى أعماله القادمة · وتمسكه بالاسلوب الكوميدى صفة ايجابية يمكن استغلالهـــا بشكل أفضل ، وان بدت فى مسرحية « السالفة وما فيها » غير متجسدة ، بسبب أن عواد يعانى فنيا مسألة الخروج من مرحلة الفكاهة التهريجية التى أستهلكها فى اسكتشاته القديمة · هذه المعاناة الفنية لم تتبلور بعد لكى يصيغ لنـــا كوميدياته الاجتماعية التى تنقد وتعرى الامراض الجوهرية التى هى سبب الخلل الذى يعيشه مجتمعنا وحدن قال عواد عن مسرحيته الاولى « كرسى عتيق » (انها أول محاولة جدية لى نحو الافضل) كان يعبر بصدق عن رغبته فى تجاوز الفكاهة السطحية · وربما يدرك عواد الآن جيدا أن الكوميديا الحقيقية هى جادة بالدرجة

الاولى ، وذلك حين تعى كيف تطرح وتعالج الموضوعات الجادة برؤية فكرية عميقة وواضحة ٠

● ابراهيم بوهندى

لقد تمكنت النشاطات المسرحية فى البحرين ، خلال رحلتها للبحث عن النص المحلى ، أن تخلق مناخا نقديا ـ مهما كانت درجة موضوعيته ـ يطـــرح مسؤلية المساهمة فى ايجاد الكاتب المسرحى أمام العاملين فى المسرح وأمام الحركة الادبية الجديدة التى برزت فى السنوات القليلة الماضية ٠ وهذه المسؤلية احتاجت الى فترة من الزمن لكى تتبلور أمام حركتنا الادبية ، ليس بسبب الشك فى ضرورة النهوض بها ، وانما بسبب حداثة الحركة الادبية ويقدم الاستعداد الذاتى لدى الادباء الشباب ، بالاضافة الى فقدان الخبرة فى مجال الكتـــابة المسرحية ٠

واذا جاءت مساهمات الحركة الادبية فى مجال المسرح مبكرة من ناحية الملاحظات النقدية التى كان يطرحها بعض الشباب بعد كل عرض مسرحى ، فان الكتابة للمسرح انتظرت ولادتها الطبيعية بعد فترة من الزمن ، خاصة وان الكتابة للمسرح ـ كموهبة ـ لاتستطيع الحركة الادبية خلقها أو ابتكارها ، وانما تساعدها على التطور فى حال توفرها ٠

وهذا ماحدث بالنسبة لابراهيم بوهندى الذى لم يكتب تجاربه تحت الحاح حاجة المسرح للنص المحلى ، بل لان ميلا لكتابة الحوار قد بدأ يتحرك فى محاولاته الشعرية المبكرة ٠٠ بالعامية أو بالفصحى ٠ ثم اننا نستطيع أن نجد عند ابراهيم بوهندى أرهاصات قديمة لكتابة النص التمثيلى منذ نشـــاطاته فى الاندية (قام بتحويل احدى قصص محمد عبد الملك القصيرة الى تمثيليـــة قدمت فى نادى اليرموك قبل عدة سنوات) ٠

كتب بوهندى مسرحيته الاولى « اذا ماطاعك الزمان » بالشعر العامى سنة ١٩٧٢ ، وفى عام ١٩٧٤ كتب مسرحيته الثانية « سرور » بالشعر العامى أيضا ٠

قبل أن ندخل فى تجارب بوهندى ، تنبغى الاشارة الى أن كتابة المسرحية الشعرية ليست جديدة على المسرح ٠٠ تاريخيا ، باعتبار أن المسرح ـ أساسًا ـ

قد ولد شعرا ، أما على الصعيد العربى فقد تعرضت الكتابة المسرحية ـ نتيجة حداثة هذا النوع ـ لمراحل عديدة من ضمنها كتابة المسرحية شعرا ، كمحاولة للبحث عن شكل مسرحى مناسب للواقع العربى ثقافيا واجتماعيا ، وربما للبحث أيضا عن هوية مميزة للمسرح العربى · واجتازت هذه المحاولات عدة مراحل : منذ شوقى وعزيز أباظة حتى عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور ومعين بسيسو ·· هذه المحاولات الشعرية كانت باللغة العربية الفصحى ·

وفى مقابل ذلك كانت هناك تجارب تساهم فى اتجاه مغاير ، وهو الكتابة بالشعر العامى ، ويمكن أعتبار نجيب سرور فى مصر ، والاخوين رحبانى فى لبنان ·· أبرز هذه المحاولات ، مع اختلاف فى النوع والدرجة · ولا شك أن هذه المحاولات تمثل أهمية واضحة فى لبنان ·· أبرز هذه المحاولات ، مع اختلاف فى النوع والدرجة ·

ولا شك ان هذه المحاولات تمثل أهمية واضحة فى مسار الحركة المسرحية العربية ، مع امكانية تأثيرها على التجارب المسرحية فى الوطن العربى · ولقد أشرنا فى القسم الاول من هذه الدراسة الى وجود محاولات فى الكتابة الشعرية باللغة العربية الفصحى ، فى البدايات الاولى : ابراهيم العريض وعبد الرحمن المعاودة ، وقد كانت امتدادا محدودا لمسرحيات شوقى واباظة ·

ضمن هذا السياق يمكننا تصور أهمية تجربة ابراهيم بو هندى فى واقع النشاط المسرحى المحلى ، حيث أنها تشير الى ظاهرة تأسيسية فى مجال النص المحلى ·

كتب بو هندى مسرحية « اذا ماطاعك الزمان » فى ثلاثة فصول ، تعرض فيها لقضية استغلال النواخذة للبحارة أيام الغوص ، والمرحلة الانتقالية التى أجتازها مجتمع الخليج بعد اكتشاف البترول ودخول الاستعمار الذى نظم عملية النهب والاستغلال بصيغة حديثة ·

يبدأ الفصل الاول بمناجاة غنائية بين « دانه » وزوجها الغواص «بوفهد» فى احدى الامسيات · يبدو فى هذه المناجاة الالم واللوعة من الفراق وظلم

تجار البحر· ينتهى المشهد ويبدأ مشهد اخر نرى فيه امرأة تطلب من «بوفهد» أن يأخذ ابنها « سعد » معه الى الغوص ـ رغم أنه مجرد غواص وليس نوخذه ـ ولكنه يحذرها من خطر البحر ، الا أنها تصر (الموت أرحم عندى من يـــوع الدهر) وبعد أن تخرج « أم سعد » يطلب فهد أيضا من والده أن يأخذه معه الى البحر ولكن الام ترفض · الولد يريد أن يرى الغوص ولو لمـرة واحدة ، وبما أن نظرة الولـد الى الغوص مازالت رومانسية ، فان الاب يكتفى برواية حكاية له عن الغوص ·

وهنـــا تبدأ القصة داخل القصة ـ أسلوب المسرح داخل المسرح ، هذا الاسلوب الذى لم يحسن المؤلف استغلاله ، حيث تتحول حكاية «بوفهد الى تابلوه ايقاعة الكلمة الشعرية، دون أن تحركة علاقةدرامية بين البعـــد الاول : وقت الراوى ، وبين البعد الثانى : وقت الرواية · ان شخصيات التابلـــوه تنطق كلماتها بدون تدفق طبيعى ، بل ان معظم اجـــزاء الحكاية تتم على شـــكل «بانتومايم» يصاحب حديث الراوى ، ولا ينطق الاشخاص حواراتهم الا حين يأمر «النوخذة » الغواص راشد بالنزول فى البحر ويرفض بسبب اصابته فى اذنه ، فيأمر النوخذة يصلبه على الصارية وجلده ، فى حين لا يصدر من البحـــارة سوى موقف التهدئة برجاء لطرف النوخذة ·

يبدأ الفصل الثانى بتابلوه جديد تشترك فيه دانـــه وأم سعد ، وهى فى حالة انتظار للرجال الذين طالت غيبتهم · وهذا المشهد يخلو من اية حـــركة مسرحية يمكن أن يخلقها الحـــوار الذى صاغة المؤلف على شكل غنائيات مطولة · ويستمر المشهد حتى بعد وصول خبر موت أبو فهد فى البحر ، فيظهر راشد لكى يخفف من ألم دانه ، مقترحا عليها أن يعمل فهد فى البر اذا كانت لا ترغب فى ارساله الى الغوص ·

فى الفصل الثالث نرى نفس النوخذة الذى صلب راشد ، وهو فى منزله يحلم بالحصول على مزيد من الثروة عن طريق صهره « الرجل الغريب » والذى رمز به المؤلف الى الاستعمار الاجنبى ، وفى حوار بينهما يعد الغريب النوخذة بأشياء كثيرة وجديدة ، فيفرح الاخير ويخبر خادمه « سند » بذلك · بعد ذلك

يطرح النوخذة على بحارته مشروعة الجديد الذى يستدعى ترك البحر والعمل على اليابسة · وحين يبدأ كل من سعد وفهد فى ابداء التذمر دفاعا عن حقوقهم ، يلجأ المؤلف الى أخراجها من الصورة بدلا من أن يعمل على تفجير صراعهم فى المسرحية ، اذ يقوم النوخذة بطردهما من العمل ، دون أن يتحرك بقية البحارة ازاء هذا الموقف ، رغم أن سعد وفهد كانا يطرحان قضيتهم جميعا ·

وحين يستغرب « سند » خادم النوخذة :

هست أوادم

يرفسون النعمة بريولهم

وينكرون الفضل » ·

نرى أحد البحارة وهو يتبرع للدفاع عن موقف النوخذة ، معتبرا موقف سعد وفهد خاطئا :

« اللى ينكر يا سند

ماله أصل » ·

ومع هذا فان راشد يعلن رفضه هو الاخر فى وجه النوخذة ، وليس بسبب حدوث تطور موضوعى لموقف سعد وفهد ، وانما لكى يعطى اشارة سردية لتغير نوع الاستغلال الذى جاء مع الغريب ، والذى يعلن عنه النوخذة فى وعود معسولة · وهنا يختصر راشد صراعا لم يحدث فى المسرحية :

راشد : اللى راح

درس اتعلمناه وباقى

واللى فودهم تعبنا فى البحر

أهمه فى فايدة تعب باكر

وأهمه فى ليلنا بيشوفون السفر

بس تغير عندهم ·· درب الخطر

أو تبدل عندهم شكل القهر

أنت ·· وأمثالك ياظالم

هو الاخـــــر يطرده النوخذة ، ولا يملك الا أن يردد نفس الكلمات التى قالها كل من سعد وفهد عند خروجهم بعد طردهم :

بابا طلع من فريجى اللى لعبت فيه

وتربيت فى ظلامه

واللى أنت الحين تعلب به ياعم (١)

بانحرم منه

وأعاهدك أنى مابانساه دقيقة

ولا وباهيع

بس تذكر انى بارجع

لازم أرجع

وتنتهى المسرحية بالشكل التالى :

النوخذة : الحياة فى هالزمان غير أول

بيزة أول

أربع آنات بتحول

بس تعالوا فى الوعد

باكر يبين لكم

البحارة : باكر ايبين لنا الصبح ياجماعه

باكر ايبين كلام النوخذة ٠

هذه النهاية التى تظهر البحارة وكأنهم ـ على لسان أحدهم ـ يدعمون موقف النوخذة ويشرون به ، ورغم كلمة « الصبح » التى ليس بأمكانها أن تفجر الموقف الضمنى الرافض فى ضمير البحار ٠

من الملاحظ أن بو هندى قد أهتم بتصوير المرحلة الانتقالية التى أشرت اليها قبل قليل ، لكن هذا التصوير جـاء باهتا حتى من الناحية التسجيلية ، ولم يتمكن من خلق صراع فى النص عن طريق الحركة التى يجسده الاشخاص

---

(١) رغم الخط من عندى : رغم التمرد والتعديد فى هذا المقطع ، الا ان المؤلف يجبر ـ فهـد ، سعد راشد ـ على ترديد كلمة « ياعم » ٠

الذين يمثلون الوجود المعنوى للفكرة ·· أية فكرة كانت · لقد ظل الصراع فى خيال المؤلف ، أو خيال الشخصيات على أكثر تقدير ، ماعدا اللحظة التى صلب فيها النوخذة البحار وأكتفى المؤلف بسرد « قصة » الصراع على لسان الراوى بو فهد ، ثم دانه وأم سعد ، ثم سعد وفهد وراشد ·· وهذا السرد كان يتعلق بمرحلة ما قبل وصول « الغريب » وعند هذا الحـــد توقف المسرحية ، وأعتقد أن المؤلف أستمر فى أكمال نفس الصورة فى مسرحيته الثانية «سرور» والتى سنتحدث عنها بعد قليل ·

بالنسبة لمسرحية « اذا ما طاعك الزمان » يمكن أعتبـارها تابلـــوهات شعرية فيها من الغنائية أكثر من الدراما المسرحية ، وربمـا بسبب كونهـــا التجربة الاولى للمؤلف ، فقـــد جاءت بكثير من النواقص وأفتقدت عناصر كثيرة يحتاجها النص المسرحى ، كالبناء الدرامى الذى يتفجر الصراع خلاله وينمو ، والحوار الموصل للفكرة الصراعية التى تشعل جذوة الشخصية ، هذا الحوار الذى يساعد على تطوير الحدث ويتفرد معبرا عن ملامح كل شخصية ·· فمثلا شخصيات سعد وفهد وراشد تمثل نسخة واحـــدة من حيث الموقف والموقع والحوار أيضا ـ فى الفصل الاخير ـ ولم أجد مبررا لهذاالحشر ،اذ يكفى أن تتخذ شخصية واحدة هذا الموقف · كما أن ظهور زوجة النوخذة فى الفصل الثالث لا مبرر له ، بل لم يكن لهذه الشخصية بالذات أية ضرورة ، حتى ولو كان المؤلف يهدف الى توضيح علاقة سند الطيبة بالنوخذة ، فانه ـ المؤلف ـ يستطيع تحقيق ذلك بدون الزوجة ·

لقد كان تداخل القصة التى يحيكها « بو فهد » لاينه مع سير الفصـــل الاول والانتهاء بنهايتها ·· يعتبر لمحة فنيـة جيـــدة ، ولكن بسبب افتقـــادها لدراميـــة الحدث ، واعتماد المؤلف على حركة الممثلين فقط ، فى الوقت الذى يسرد فيه الراوى القصة ، أدى إلى أضعاف العلاقة بين أهم مواقف المسرحية صراعا وبين الاحداث التى لم تأت فى صيغة حوار ولكن فى صيغة منولوج متقطع ، يؤدى القسم الاكبر منه الراوى « بوفهد » الشعر كان منفصـــلا عن الحركة المسرحية ، وهذا ادى الى افتقاد الحـــوار الشعرى عنصر الدراما ·

وبالتالى فان الشعر هنا لم يخدم النص · بل أنه فرض قيـــودا صارمة على الحدث والشخصيات ·· أى أن التفاعل بين الحركة المسرحية وبين الحـــوار الشعرى كان مفقودا · يقول شمس الدين موسى حول المسرح الشعرى (عندما تفقد المسرحية البناء المسرحى الجيد لايتبقى منها قصائد وديالوجات شعرية جميلة ، لاتحسب للمسرح بقدر ماتحسب للشعر نفسه) (١)

ثم ان القافية قد قيدت كثيرا حرية الشعر ، فقد التزم المؤلف بالقافية بشكل غير معقول فى مجال الشعر المسرحى ، وفيما يلى نموذج من المقاطع الطويلة التى ساهمت فى تحويل بعض المشاهد الى تابلوهات غنائية مدعمـــة بقواف حديدية :

« دانه : طالت الغيبه

ولا بين خبر

ايامى طالت صارت العيشة كدر

يابحـــــر

ياللى عليك الراس شاب

رجع الغالى وخذنى فدوه عن كل الشباب

دب الدهر ·· تزرع قهر

ما احد صبر فيك وقدر

ارحم من لفوا عندك

تراهم ما أقصدوك الا بجبر

ارحم الشرع اللى شالت

من على السيف القمر

عود اللى رابعوك

ارحم قلوب اتلهف

واتريا بخوف فى القلب انحفر

فيك الغدر

ما تنتامن يابحـــر

ما تنتامن يابحـــر ٠ »

ولعل لمثل هذه الظاهرة الغنائية امتداد لقصائد المؤلف التى كتبها منذ بداياته الشعرية ٠ ومن جهة اخرى فقد وردت مفردات كثيرة غير مناسبة ـ فى مجال الشعر ـ مهما كانت عامية او رائجة فى احاديث الناس فى فـــترة من الفترات ٠ على الشاعر ان يختار مفرادته بدقة متناهية ، لأنه ليس بالضرورة ان تكون اللغة عامية مبتذلة ليحمل العمل هويته الشعبية ٠ ثم انه ليس عذرا ايضا ان يتناول المؤلف شخصيات مرحلة تاريخية قديمة لكى يورد فى نصه مفردات ميتة : تيله ، جوكم ، خنينه ، هست ٠٠ وكلمة « جوكم » ـ على سبيل المثال ـ ليست عربية فى الاصل ، وكان على المؤلف ان يتفادى مثل هذه الكلمات وان يقوم بتنقية اللهجة العامية بشكل عام اثناء الكتابة ، لاننى ارى ان من مهمة تجربة بو هندى ـ عبر الكتابة الشعرية المسرحية ـ ان تساهم فى تنقية اللغة التى يكتب بها مؤلفونا المحليون حواراتهم العامية التى تصل الى درجة كبيرة من الابتذال والاسفاف ٠

لم تكن فى المسرحية شخصيات مرسومة بشكل جيد ، ربما بسبب طبيعة البناء الفنى عموما وغنائية الحوار ٠٠ فقط شخصية النوخذة هى الشخصية المحورية التى يصقلها حوار الشخصيات المحيطة بها والتى اهتمت كما يبدو فى رسم صورة النوخذة اكثر من اهتمامها برسم ملامحها الذاتية ٠

فى مسرحية « سرور » نجد امتـداد موضوعيا للقضية التى تصدى لها المؤلف فى عمله الاول ، وهى دخول الاستعمار ، اكتشاف البترول ، وتجول تجار البحر الى طبقة رأسمالية ، ويبدو الصراع هنا اكثر بروزا ٠

الجديد فى « سرور » انها اعتمدت على حكاية شعبية مشهورة يقتل الولد فيها من قبل زوجة الاب ، ولقد استغل المؤلف هذه الحكاية ليضمنها رموزه التى يريد من خلالها ان يطرح وجهة نظره فى الواقع المعاش وصراعاته ٠ وقياسا لمحاولة بوهندى الاولى نلاحظ ان تجاوزا نسبيا قد حدث فى البنـــاء العام للمسرحية ٠ ولكى نعطى العمل الفنى حجمه الموضوعى ، ينبغى ان ننظر له

ضمن تجربة كاتبه الفنية ، حتى لا ناتى بمقاييس من خارج العمل الفنى · وهنا لن تكون مقاييسنا بعيدة عن المقارنة بدرجة التجاوز او التشابه التى تحققت ما بين هذه المسرحية وسابقتها ·

تتكون المسرحية من ثلاثة فصول : عائلة تمثل كل شخصية فيها رمزا اراد له المؤلف ان يكون محددا فى طبقة او فئة طبقية : الجد ـ بوعلى ـ رمز السلطة الحاكمة التى كانت تستغل أيام الغوص · المرأة والخادم رمز الطبقة الفقيرة المضطهدة سرور وأمل ـ رمز الجيل القادم · فجر وعلى ـ رمز الشـــباب المثقف · السكران ـ رمز الفئة المثقفة التى ناضلت ثم تعبت فلجأت الى الخمرة لتنفس عن همومها ومعاناتها · ثم « الغريب » الذى هو امتـــداد للشخصية نفسها فى « اذا ما طاعك الزمان » ·

الشخصيات هنا تنطق حوارها الذى صاغة المؤلف بدقة ، دون ان يكون لها قدر من حرية الحركة ، لذلك كانت دراميتها مفقودة او محددة عند البعض حتى الطفلين سرور وأمل كانا رموزا بدون حياة ، لدرجة ان حوارهما يتحول فى الغالب الى الغاز · اما السكران فهو الشخصية الوحيدة التى اخذت حقها فى حرية الحركة ، فكان بناؤها الدرامى متميزا ، وان كان حوارها على شكل منولوجات طويلة ·

حين يدور الحوار بين بوعلى والخادم عن ضرورة تبديل ملابس الاخير ، لان ملابس العمل التى تتناسب مع الحياة الجديدة تختلف عن ملابس وحياة البحر ، نتذكر مباشرة حوار الضيف الغريب والنوخذة فى « اذا ما طاعك الزمـــان » ·· فى تلك المسرحية كان الغريب يتحدث عن مشـــاريعه التى يتحول فيها :

« التراب ذهب
والفنر يصير قمر
والبحر يصير مطر
والكلام يصير عجيب
والمهفه تصير مكينة »

وهنا نرى بوعلى يحاول اقناع الخادم بتغيير ملابسه ، قائلا :

انت لازم تلبس أحسن من چذى

غير الگحفيه والبس كبوس

غير الوزار والبس بانطلون

غير هذى والبس قميص

غير لنعال والبس جوتى

والجگاره ·· فى جگاير بارزه ماتبى تعب » ·

ولعل مثل هذه المترادفات من مميزات اسلوب بوهندى فى صياغة الحوار لخلق اشكال التناقض ، وقد بدت فى « سرور » اكثر حساسية ودقة ·

فى نهاية الفصل الاول يحكى الخادم لسرور القصة التى سوف تمثل فى الفصل الثانى ، وهى تتعرض لفترة سابقة ·· بداية التحولات السياسية ، أى بالتحديد دخول المستعمر المنطقة · وقد تكون هى الصورة نفسها التى عرضها المؤلف فى مسرحيته السابقة ، مع فارق انها هنا بدت اكثر تجسيدا ومع شىء من الحـــركة التى لم تتوفر هنـــاك ، وهذه هى نقطة التطور التى انجـــزها بوهنـــدى · أما بالنسبة لاسلوب القصـــة داخل القصـــة الذى تكرر فى المسرحيتين ، فنجد ان الاستخدام فى هذه المسرحية جاء اكثر اقناعا من « اذا ما طاعك الزمان » ، لان القصة فى تلك المسرحية كانت لا تحكى حدثا ماضيا ، عكس « سرور » التى هى عودة الى الماضى « فلاش باك » ، ولعل هذا يجعـــل « سرور » اكثر تماسكا من الناحية الدرامية بسبب الرؤية المسرحية التى بدت عند المؤلف اكثر وضوحا من محاولته الاولى ·

من قصة الخادم تتضح المؤامرة التى قتل فيها بو على أخيه من أجـــل الجوهرة التى وجداها معا فى فم سمكة (واعتقد أن هذه الصورة ، فى عمـل مسرحى يعالج الواقع وينطلق منه ، تعتبر ســـاذجة ، خاصة وان مثل هذه الصورة لا تحتمـل ان تكون رمـــزا) ثم يغتصب بيت زوجة أخيه · بعد ذلك يحاول ان يزوج ابنته دانه للغريب الذى يستعد لاستقباله ولكن ابنه على يقرر أن يمنع هذا الزواج فيطرده الاب من البيت ، ثم يحضر الغريب ويدور بينه

وبين بوعلى حوارا رمزيا ويمكن اعتباره اكثر وعيا من الحوار الذى دار بين الغريب والنوخذه فى المسرحية الاولى · الا انه ـ أى هذا الحوار ـ كان فى حاجة الى درجة من الحركة الواقعية التى تجسد حيـــوية الشخصيات ، لان الشخصية فى المسرحية لا يمكن التعامل معها بقيود فكرية جامدة ، وذلك بسبب حتمية كونها حيوات متصلة بالواقع ، والواقع ليس رمزا فقط ، ولكنه الاثنين معا ، ومادام المسرح هو الحياة زائدة الفكرة المراد طرحها ، فان هذا يتطلب بعث الحيـــاة النشطة فى الشخصيات التى توصل فكرا فى الوقت نفسه · والكاتب المسرحى اذا لم يستطع صياغة شخصياته بشكل متناسق وقادر على الحركة ، ولم يطلق سراح هذه الشخصيات لكى تتضارب فيما بينها وتكشف نفسها خلال الاحداث ، فأن هذا يهدد المسرحية بخلوها من الصراع الذى هو اساس العمل المسرحى · فما دامت هذه الشخصيات لا تمثل مكونات مادية تحتك ببعضها البعض سلبا او ايجابا فان المسرحية تتحول الى قطعة باردة لن ينقذها المخرج مهما كان مبدعا ·

بالنسبة للمسرحيتين فان الشخصيات فى « اذا ما طاعك الزمان » كانت تتحرك فى مسافة قدرها قدم واحدة فنيا وموضوعيا · لذا فـــان اهم لوحات المسرحية تحـــولت الى عرض « بانتومايم » غير مقصودة · وفى « سرور » تحركت شخصيات السكران وبوعلى الى حد ما ، فى حين ظلت الشخصيات الباقية غير قادرة على مواجهة بعضها ·

المشاهد الغنائية فى المسرحية الاولى تحولت ـ فى سرور ـ الى صوت الخادم الذى يأتى من خارج المسرح ليفسر بعض الاحداث او يحكى جانبا منها، لقد جاء التحول طبيعيا من حيث بناء المشاهد ، متميزا بصور شعرية شفافة وربما لم تتوفر فى كل حوار المسرحية · وقد وظف بوهندى فى هذه المقاطع بالذات قدرته الشعرية العامية فى خلق الصور المعبرة التى تحمل العواطف مع المواقف الدرامية ·

صوت الخادم :

« كان يدرى باللى صاير فى الظلام

كان يدرى باللى يجـــرى
شال قلبه فى يده
وكتب اسمه بيده
رايح وعينه سهيره ماتنام
كتب بحبه كلام
طب وقام
وانزرع فى كل شبر
ورده تعطى الناس ريحه
ريحه أحلى من العطر ٠ »

يتم زواج دانه بالغريب دون ان تمنح ـ دانه ٠٠ فرصـــــة التعبير عن مشاعرها ، فلم يكن لها اى حوار يذكر طوال المسرحية ، مما تسبب فى جمود هذه الشخصية ، لا على المستوى الدرامى فحسب وانما على المستويين الرمزى والواقعى ايضا ٠ لم اجـــد اى مبرر لان تكون شخصية مهمة مثل « دانه » صامتة وسلبية الى درجة انها اصبحت قطعة أثاث ضمن ديكور المسرحية ٠ ومن المؤكد ان المؤلف لو انطق « دانه » لحصلنا على قدر لا بأس به من الحيوية فى اكثر من جانب فى الاحداث ٠

وفى نهاية الفصل الثانى يرحل الغريب بعد ان يعطى نصائحة الاستغلالية لكل من بوعلى وخديجة التى نكتشف انها زوجة الغريب الثانية ، رغم اننا لم نعرف ظروف موت دانه ، وما هو مبرر موتها ٠ هل تخلص منها المؤلف لكى يسبك احداث المسرحية حسب رواية الاسطورة الشعبية ، فيزوج الغريب زوجة جديدة تصير زوجة الاب التى تقتل سرور ؟ هذا خطأ ليس من المفروض ان يرتكبه المؤلف ، لانه كفنان لا يجب ان يربك عمله من أجل الانصياع والتقيد بتفصيلات الاسطورة ، بل عليه ان يبدع هذه الاسطورة من جديد لا ان يخلق شخصيات يضطر بعدها للتخلص منها باسلوب غير مقنع وبدون مـــبرر ٠ والدليل على الارباك الذى حدث فى بناء المسرحية ، ان خديجة ـ زوجة الاب ـ والناط بها قتل سرور ، لم تتوضح لنا كشخصية اساسية ، بل انها بدت بدون

ملامح ، حتى علاقاتها الواقعية والرمزية ضمن سياق الاحداث لم تكن مفهومة، فهى لا تبدو الا فى موقف تطلب فيه من الخادم ان يعمر لها « الكدو » وأيضا حين تزجره لانه « تسبب فى كسر رأس الكدو » ثم تظهر لحظة لتقول لفجر ·· الذى يصطدم مع بوعلى وبطانته فى صراع «حوارى» ـ عبارة « انت تهذى »· ثم تختفى لتظهر فى النهاية لكى تنفذ جريمة القتل بعد ان تسمع عن انهيار جدار كالمنزل الذى بناه بوعلى عند البحـــر ·

خديجة : « هالطوفه لازم ناس هدموها

واللى هدمها ناس يحبون مصلحة سرور

ما يبونى ابقى فى البيت

أنا لازم أشوف لى طريقة مع سرور

حتى ما حد يضايقنى

لازم أذبحه لازم · »

وتذبحه ، دون مبرر مقنع ودون ان نفهم ابعـــاد شخصية خديجة على صعيد احداث المسرحية ، الا اذا اعتبرنا ما حدث فى الاسطورة الشعبية له دخل واقعى فى احداث المسرحية ، حيث ان المؤلف اعتمد على العلاقة النفسية بين الجمهور وبين الاسطورة ، وهذا استنتاج ليس فى صالح النص على أية حال ·

الصورة الرمزية التى ابتكرها المؤلف لنهاية المسرحية كانت جيدة وتحمل قدرا كبيرا من الابعاد التى تتجسد فى أمل والخـــادم بالدرجة الاولى ، وهى بالطبع لا تقارن بنهاية المسرحية الاولى ·

أما عن بناء الشخصيات فقد قيد المؤلف معظم شخصياته فى صفائح حديدية من الرمز ، ومنع عنهم حيوية الدراما ماعدا شخصية السكران ، فهى الوحيدة التى أخذت حريتها الكاملة ، وبذلك بدت اكثر قناعا واثبتت انها اكثر صحوة من الشخصيات الاخرى ، ثم تأتى شخصية « بوعلى » التى لاحظنا كيف مثلت المحور الذى يحرك الشخصيات الاخرى ·· يؤثر فيها دراميا ولا تؤثر فيه، خاصة وان ظاهرة ابعاد الشخصيات عن الموقف بواسطة الطرد ـ التى لمسناها

فى المسرحية الاولى ـ تتكرر هنا حين يطرد بوعلى ابنه ثم فجر ، وبذلك يتفادى تفجر الصراع · وارى هذا الاسلوب الذى لجأ اليه المؤلف قد فوت افضل الفرص لخلق المواقف الصراعية الجيـــدة فى المسرحيتين ·· قد يكون هذا التصرف ناتج عن تخوف المؤلف من تفجر صراع بين هذه الاطراف قد يؤدى الى تعقيد الموقف بحيث لا يتسنى له القدرة على التحكم فيه بالشكل المناسب وقد يكون هذا تصرفا لا واعيا ربما بسبب خبرته المتواضعة فى مجال الخلق المسرحى ·· وعلى اية حال فان على بوهندى ان يتخلص من هذه الثغرات التى تسببت فى اضعاف مسار الاحداث الجيدة · بالنسبة للغة المسرحية فلا شك انها افضل بكثير من لغة المسرحية الاولى من حيث المفردات الذكية والمعبرة والبعيدة عن الابتذال ، لولا بعض الكلمات الغير لائقة (يخـــرع ، يتشنكل ، يتدردم لى حدر ··) وبعض الصور الباهتة (على : حتى نقدر نجلع الشوك اللى «غززنا» دهر) حيث ان كلمة « يغززنا » كاريكاتورية لا تتناسب مع المعنى والموقف الذى قيلت فيه ، ولا توحى بأن الشوك كان حقيقيا الى درجة الالم ·

كما استطاع المؤلف ان يتخلص من قيد القافية الىحد كبير ، بل انه لجأ فى بعض المشاهد الى صياغة الحوار نثرا ، وهذا التصرف جاء فى صالح العمل من الناحية الفنية ، ولا يعتبر خيانة للشعر طالما انه يثرى الموقف الدرامى ·

بقيت ملاحظة اخـــيرة تتعلق بالمواويل التى ضمنها المؤلف فى النص (عذارى ، ياذا الزمان الردى) بشكل فنى ، الا انها بدت ـ من حيث قدرتها التعبيرية ـ بارزة اكثر من الحوار الشعرى الذى كتبه المؤلف ، وكان من الافضل ان يصيغ المعانى التى يريد التعبير عنها بكلماته الخاصة دون اللجـــوء الى استعارة مواويل تكون ـ فى الغالب ـ اكثر قوة من تعابيره الخاصة ، فتعمل على اضعاف حواره وجعله باهتا ·· خاصة وان الموال الشعبى يحمل درجة عالية من التعبير بسبب تركيزه ، وهذا مابدا واضحا اثناء عرض المسرحية ·· لقد تفجرت شخصية السكران بعنف وهو يصرخ بموال « عذارى » ولعل المؤلف سوف يكتشف دقة هذه الملاحظة حين يضع فى اعتباره ان المسرحية مكتوبه شعرا وليست نثرا حتي يكون تضمين الشعر فيها عاديا ·

هذه تجربة ابراهيم بو هندى التى تعتبر ، رغم كل الملاحظات التى طرحت حولها ، من اهم المحاولات التى من شأنها ان تؤسس رؤية متميزة فى الكتابة المحلية للمسرح ، ولعل الجراة التى تتحلى بها هذه التجربة هى الامل الذى بامكان بوهندى ان ينطلق منه ، وسيكون انتظارنا لنصوص اكثر وعيا واوضح رؤية فكرا ومسرحا ، انتظارا مشروعا بلا شك ، لاننى اجزم بأن بوهندى لاينظر الى الكتابة المسرحية باستهانة او سذاجة ٠

□ ملاحظات ونتائج

الى جانب النصوص المحلية التى تعرضنا لها ـ هنا ـ بالتحليل ، يوجد عدد من المحاولات الاخرى التى قدمتها الفرق المسرحية والتى عرضنا رصدا سريعا لها فى مقدمة هذا الفصل ٠٠ ولكننى وضعت فى اعتبارى ان اتناول نماذج محددة من النصوص المحلية ، مع التركيز على التجارب التى اعطى صاحبها اكثر من نص ، وهذا لا يعنى اطلاقا تعميم حكم سلبى على النصوص الاخرى التى لم نتعرض لها بالتحليل ولاننى لا أميل الى اعطاء آراء سريعة فى هذه النصوص ، فسأعتبرها مشاريع قابلة للبحث ضمن الدراسات النقدية القادمة على ضوء العطاء الذى سوف يحققه اصحاب هذه النصوص فى تجارب اخرى ٠

فى استطاعتنا الان ـ انطلاقا مما سبق ـ ان نستخلص من هذه التجربة النتائج التالية :

١ ـ اعتمدت ـ هذه النصوص ـ اللهجة المحلية لغة لحوارها ، والتى هى اللغة المتداولة فى الحياة اليومية بشكل لا يتناسب مع روح العصر ، كما انها اللغة التى تنتقى كثيرا من مفرداتها من قاموس قديم لم يعد صالحا للاستعمال ٠

يشير الشاعر على عبد الله خليفه الى هذه المسألة بقوله : (ان استعمال العامية فى الكتابة امر بالغ الخطورة ، ويجب ان يمارس باكبر درجة من الوعى والادراك السليم لمختلف الابعاد المترتبة عليه ٠ والكاتب فى هذا المجال مطالب بعدم تكريس لهجتنا وبعث اركانها من القبور ، وعليه المبادرة باكتشاف قدرات

وكوامن مفرداتها الاصيلة وتقديمها فى تراكيب وصور مبتكرة بدرجة عالية من الايحاء والنفاذ ، لان تلك المفردات البالية آخذة فى الانقراض بحكم التطور الطبيعى للمجتمع · والاعمـــال التى تؤدى دورها وتبقى هى تلك الاعمـــال المكتوبة بلغة تعيش) (١)

ان على مؤلفى هذه النصوص تقع مسؤولية البحث عن لغة تعيش ، ليس حسب ملاحظة على خليفة ، ولكن ضمن حركة المجتمع واللغة ، وحركة العمل المسرحى المتطور فى نفس الوقت ·

٢ ـ طرحت تجربة المسرحية الشعرية كمحاولة مهمة فى مســار النص المحلى ·

٣ ـ انطلقت بعض هذه المحاولات من الواقع الاجتماعى متناولة القضايا الجوهرية المعقدة والمتشابكة كالصراع الطبقى والاستعمار · وتميزت بجرأة فى الطرح لم يتعودها المسرح سابقا · وان اختلفت هذه الجرأة حسب قدرة الكاتب الفكرية والفنية · اذ ان هناك محاولات تناولت قضايا جوهرية برؤية سطحية وساذجة ·

٤ ـ طرح الهموم الاجتماعية ساهم فى استقطاب جمهـــور لا يكتفى بالتسلية وتمضية الوقت ، وانما يأتى لكى يرى مشاكله ويناقشها ·· جمهور المشاركة هذا نقيض جمهور ـ الفرجة · وهو يطالب الكتاب المسرحيين بفتح باب النقاش فى كل عمـــل مسرحى يقدمونه ·· اى بطرح التساؤلات الجادة حول القضايا الجوهرية والعلاقات الانسانية بحيث يكون الجمهـــور القطب الرئيسى فى عملية التحاور والبحث ·

هذه العلاقة لم تحدث حتى الان ، رغم التفاف الجمهور وتطلعه نحو هذا المسرح الذى سوف يحقق هذه العلاقة باختصار ·· تمكنت هذه التجربة من توفير جمهور مسرحى ـ محدود لطبيعة الظروف ـ وعليها الان ان تحافظ على هذا الجمهور ·

٥ ـ مازالت الموضوعات السطحية او المطلقة مثـــل : الزواج والضياع

---

(١) مجلة البحرين اليوم ـ عدد ٢٨٢ ـ سبتمبر ١٩٧٤

والصراع بين القديم والجديد ٠٠ الخ.رائجة بالاضـــافة الى النصوص التى تهدف الى الاضحاك ، الامر الذى يشكل خطورة على جدية المسرح من الناحية الاجتماعية من جهة ، وعلى فن الكوميديا من جهة اخرى (وهذا مالاحظناه فى عملية مسخ مسرحية « موليير » البرجوازى النبيل) ٠ هذا بالنسبة للمسرحيات التى تعتمد على الضحك ولا شىء ســـواه ، اما بالنسبة للمسرحيات الجادة ، فاننا نلاحظا ورود بعض الالفاظ المضحكة فى المواقف الجادة ، فنجد الجمهور الذى يعيش انفعالات الشخصيات يصطدم فجأة بكلمة او صورة مضـــحكة ، فينفجر ضاحكا ويهبط الموقف سريعا هذا الخلل يبرز واضحا اثناء العرض ٠ وايضا هناك الميول الاستعراضية (اقحام وصلة غنائية لمطرب أو فرقة شعبية ٠٠ الخ) التى تمهد الطريق للمسرح التجارى ٠

٦ ـ انطلاق هذه النصوص من اشـــكال فنية صغيرة مثل الاسكتشات والتمثيليات القصيرة انعكس فى ضعف بعض جوانب البناء الفنى ٠

٧ ـ بعض هذه المحاولات اســـتمدت من التراث المحلى لمنطقة الخليج العربى مادة درامية تبتكر من خلالها المواقف المسرحية المعبرة عن هموم العصر الحاضر ، واستحوذ الغوص على قدر كبير من الاهتمام فى هذا المجال ٠

٨ ـ اغفال الجانب فى النص المسرحى ، اذ ان النص المسرحى هو نص ادبى قبل كل شىء ، ويتطلب قدرة ادبية ، وبالتالى فانه ينبغى التعامل مع هذا النص برؤية ادبية الى جانب الرؤية المسرحية والفكرية ٠

٩ ـ اتجـــاه بعض الادباء لتاليف النص المسرحى (ابراهيم بوهندى ، عبد الرحمن رفيع ، فؤاد عبيد) يعتبر ظاهرة صـحية ، دون أن نتوقع من كل هذه المحاولات ان تكون ناجحة بالضرورة ، فقط ينبغى تأصيل هذه العـــلاقة واغنائها بمبادرات واعية من جميع الاطراف لتحقيق العمل الجماعى ٠

● ثانيا : النصوص العربية :

ازاء ندرة النصوص المحلية ، كان من الطبيعى أن تلجأ الفرق المسرحيـــة للنصوص الجاهزة فى المسرح العربى ٠ ولكن عملية تنفيذ النص العربى كانت خاطئة ولم تعتمد على منهج واضح فى كيفية انتقاء النصوص وتنفيـــذها ،

فبالاضافة الى عدم وجود مقاييس محددة فى عملية الاستفادة ، هناك أيضا غياب المستوى الادبى القادر على التعامل مع هذه التجربة ٠

لقد كان الهم الرئيسى هو تقديم نص ما ، بغض النظر عن مستواه الفنى وقيمته من الناحية الفكرية ٠ ولكى يكون تناولنا لمسألة تمثيل النص العربى فى البحرين محددا وواضحا ، لابد وأن نضع فى اعتبارنا القضايا التى يثيرها مثل هذا التعامل : كالبحرنة والاقتباس والاعداد ٠٠ وكل هذه الامور لم تتضح بعد ولم تأخذ حقها من الاستيعاب ٠ لذلك فان دراسة أية تجربة من تجارب تنفيذ نص غير محلى لابد أن تبدأ من هذه الموضوعة ٠

كيف تعامل المخرج مع هذا النص ؟ هل أخرجه كما هو ؟ هل أعده بشكل يتناسب مع الشروط الفنية المتوفرة لدينا ؟ هل بحـــرنة بحيث يتفق مع الواقع الاجتماعى الذى نعيشــه ٠ أم أنه اقتبس الفكرة وبنى عليهـــا نصا محليـــا جديدا ؟

هذه هى الاسئلة التى لم تطرح للنقاش طوال الفترة الماضية ، ولم تأخـــذ الاهتمام الجاد من قبل العاملين فى المسرح ٠ ولا شك أن ما سأطرحه من آراء حول هذه الموضوعة لاتمثل الاجابة الكاملة والدقيقة ، بل أن الموضوع يحتاج الى مساهمات عديدة ومتنوعة للوصول الى صيغة علمية يتوقف عليها نجـــاح أو فشل أى تجربة قادمة فى هذا المجال ٠

ولكى تكون ملاحظاتنا أكثر وضوحا بالنسبة للتطبيقات العملية ، فاننـــا سوف نتناول نماذج من هذه التجارب وليس جميعها ٠

لقد تعرف المسرح عندنا ، فى بادىء الامر ، على نصوص مسرحيـــة كويتية ، ليس لسبب جغرافى ، وانما لسبب نفسى وعاطفى ٠٠ اذ أن الخطوات التى أنجزتها الحركة المسرحية فى الكويت أغرت المحاولات المسرحية عنـــدنا باقتفاء أثرها للاستفادة من خبرتها ، ومن جهة أخرى فان العلاقة بين المناخين كانت وثيقة ، حيث بادر مسرح الخليج العربى فى الكويت بتوفير عـــدد من النصوص التى سبق وأن أنجزها على خشبته هناك ، لكى يختار شبابنـــا ماينا سبهم ٠

وهكذا اتجه « سالم الجوهر » ليخوض تجربة « البحرنة » ، فتناول مسرحية الكاتب الكويتى « صقر الرشود » (المخلب الكبير) (١) · وعند مقارنتنا لكلا النصين : الاصلى والمبحرن ، لانجد أية فروق تستدعى البحرنة ، فيما عدا التغييرات الطفيفة جدا مثل وضع كلمة البحرين بدلا من الكويت فى هذه العبارة : « فيلسوف ، الله يكثر من أمثالك · لو عندنا عشرة شكلك فى البحرين ان كان احنا بخير · »

وهذا ناتج فى الدرجة الاولى ، من الموضوع الاجتماعى الذى تعرض له المؤلف الكويتى والذى ينطبق بملامحه الرئيسية على مجتمع الخليج العربى بشكل عام ، كما أن المسرحية تشير أيضا الى فلسفة عامة مطلقة تنحصر فى العلاقة بين القوى والضعيف فى الحياة ولا تعالج ظاهرة خاصة بالمجتمع الكويتى ·

انطلاقا من هذا نجد أن النص غير قابل للبحرنة ، وان مفهوم سالم الجوهر للبحرنة كان خاطئا ·· (لسنا هنا فى مجال مناقشة مدى صلاحية المسرحية كموضوع بالنسبة للواقع البحرينى) · الى جانب البحرنة قام الجوهر بالاخراج أيضا والذى لم يختلف اطلاقا عن البحرنة ماعدا بعض التعديلات التى أدخلها على النص والتى لايمكن اعتبارها سوى انها جزء قليل جدا من حقوق المخرج فى حالة تعامله مع أى نص ·

ان من مهات المخرج ازاء أى نص هو أن يخلقه من جديد ، أن يضيف له حياة جديدة ، سواء كان نصا محليا أو غير محلى ، لكن سالم الجوهر لم يمارس حقه كاملا ، كمخرج ·· ولم يتخلص من موقف التقديس الحديدى للنص ·

كيف يفهم « الجوهر » عملية البحرنة ؟ هذا السؤال تجيب عليه تجربة أخرى للجوهر نفسه مع مسرحية الكاتب المصرى مصطفى محمود « الزلزال » ··

قبل أن أناقش مفهوم البحرنة عند الجوهر ، أريد أن أؤكد على حقيقة أن الجوهر لم يوفق على الاطلاق فى اختيار هذا النص ، فاذا كان مناخ مسرحية « المخلب الكبير » ليس غريبا على المناخ البحرينى ، فان مسرحية الزلزال تتناول موضوعا مطلقا غير مرتبط بأرضية اجتماعية وواقع مادى معاش فى تربة يومية ،

---

(١) ايضا قام الجوهر ببحرنة مسرحية كويتية اخرى بعنوان « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ بم » من تاليف عبد العزيز السريع وصقر الرشود ·

هذا الموضوع يتصدى لمثل مطلقة مثل القانون والفقر والاصلاح ٠٠ الخ ، وذلك من خلال لحظة درامية أجاد المؤلف تصعيدها لتفجير المواقف المتباينة والمتناقضة، ولكنها لم تصل الى درجة الصراع ٠٠ وان كان المؤلف قد أشار الى أن مسرحيته تتعرض للصراع الطبقى ٠ (١)

لن نذهب أكثر فى تقييم المسرحية فنيا وفكريا ، أن ما يهمنا هو عملية « البحرنة » التى تعرضت لها ٠ لغة الحوار المسرحية كانت باللهجة العامية المصرية ، وأهم ما فعله الجوهر هو أنه حول هذه اللهجة الى لهجة عامية بحرينية دون أن يصيغ أحداث ومواقف المسرحية بشكل يتناسب مع المجتمع المحلى ، لقد ظلت الشخصيات ، برموزها الاجتماعية المصرية ، كما هى فى الاصل : المنتج السينمائى ، المخرج ، بدرية التى تتطلع للعمل فى الوسط السينمائى ، الدكتور الاصلاحى ، حفلة عيد ميلاد الحاجة زنوبة ٠٠ الخ ٠ بقى كل شىء فى مكانه ماعدا اللهجة ٠

من هذه الوجهة نكتشف الفهم الخاطىء للبحرنة عند الجوهر بشكل أكثر بروزا من محاولته الاولى مع المسرحية الكويتية ، وذلك نتيجة خلل جذرى يكمن فى افتقاده لوضوح الرؤية الفكرية والفنية ٠

على الفنان الذى يتصدى لعملية البحرنة أن يكون مستوعبا لطبيعة الواقع الاجتماعى المحلى والقدرات الفنية المتوفرة ، والمرحلة التى يجتازها مجمل نشاط الحركة المسرحية فى البحرين ٠ وان يكون مستوعبا ـ كذلك ـ النص المسرحى المراد بحرنته ، والموضوع الاجتماعى أو الفلسفى الذى يطرحه هذا النص ، مع ضرورة تناسبه مع الواقع المحلى ، وأيضا تنفيذ البحرنة فى الاحداث والمضمون بشكل متناسق لا يخرج عن حدود البحرنة ولا يتناقض مع فكرة المؤلف الاصلية ، والا اعتبر هذا اعدادا أو اقتباسا ، وهاتان العمليتان تختلفان ـ بلاشك ـ عن البحرنة ٠

ان البحرنة تعنى أن الحدث الذى كتبه المؤلف فى بيئة اجتماعية ٠٠ مصرية مثلا ، والذى يتميز بملامح المجتمع المصرى بمشاكله وقضاياه الملحة ، يتحول

---

(١) كتيب المسرحية ـ اصدار مسرح النادى الاهلى

الى حدث بحرينى يعبر عن قضايا محلية يشعر بوطأتها الانسان البحرينى ويرتبط نفسيا وعاطفيا بعمقها · وحين أقول « حدث » لا أعنى أى حدث مطلق ، وانما حدث اجتماعى مادى ليس من الممكن أن يتكرر فى أى منطقة من العالم بنفس الملامح والنكهة والابعاد ·

اذن ، فالفنان الذى يتصدى لعملية البحرنة ، لابد له من أن يبدأ من المحور الاساسى الذى تنطلق منه أطراف العمل الدرامى فى النص ، وهو الحدث بعد ذلك تتفرع عناصر البناء المسرحى بشكل طبيعى دون أن تتناقض مع الواقع المحلى ، وسوف تكون العلاقات الاجتماعية واقعية ـ بلا شك ـ ذات نكهة محلية غير مبتسرة وغير دخيلة على الحدث · أما عن لغة الحوار فانها قد تكون باللهجة المحلية أو بالفصحى ·· اذا استدعى الموضوع ذلك ·

ان عملية البحرنة تحتاج الى عنصر يتمتع بقدر جيد من الثقافة الادبية والوعى الفنى ، بالاضافة الى الحس الاجتماعى الذى بامكانه رصد الحركة الاجتماعية وتلمس خصائصها :

لدينا تجربة من نوع آخر ، توفرت ضمن نشاطات المسرح أخيرا ، وهى مسرحية « المنجم » للشاعر الفلسطينى معين بسيسو ، الامر هنا يختلف عن البحرنة أو الاعداد أو الاقتباس · انه تنفيذ حرفى للنص المكتوب بالشعر الحديث وباللغة الفصحى ، وأعتقد أن هذا النص لا يحتمل التصرف والبحرنة للاسباب التالية :

أولا : لان المسرحية تعالج قضية قومية ، متناولة الظروف المحيطة بالثورة الفلسطينية فى الواقع العربى ·

ثانيا : نظرا الى كونها عمل ادبى جيد فان أى تصرف أو تدخل قد يسىء اليها فنيا ·

ثالثا : رغبة شباب أسرة فنانى البحرين فى خوض هذه التجربة المسرحية بشكلها المطروح ، ربما احساسا منهم بأن اللغة الفصحى قادرة على الوصول بهموم النص الى الجمهور ·

واحدا ، وآخر فلسطينى ، ونصين كويتيين ·· أما المسرح السورى والعراقى واللبنانى فقد ظل بعيدا ·· رغم أن حركة المسرح هناك تعتبر من أخصب الانشطة المسرحية فى البلاد العربية ·· خاصة فى السنوات الاخيرة · ويمكن القول بأن هذا الوضع ناتج عن العلاقة المفقودة أو الواهية بين العاملين فى المسرح عندنا وبين تطورات المسرح فى البلاد العربية ، بسبب غياب المتابعة اليومية والواعية لقضايا المسرح من جهة ، وبسبب الخلل الفنى الذى يعانيه الكثيرون فى أسلوب التعامل مع النصوص العربية ·

حتى الان لم يطرأ على بالهم ، ازاء أى نص يقع فى أيديهم ، سوى البحرنة ·· دون أن يبحثوا عن أسلوب آخر مغاير ، اذ أن العديد من النصوص لا تحتمل البحرنة ومع ذلك فانها صالحة للتمثيل فى البحرين ، وذلك عن طريق الاعداد · وهذه العملية ليست سهلة بالطبع ، ولكنها تعطى قدرا من المرونة حيث أن المعد هنا ينطلق من نفس منطلقات المبحرن من ناحية الظروف الموضوعية والذاتية للواقع المحلى ، مع فارق أنه بمقدوره التصرف فى النص الاصلى بحيث يغير أجزاء كثيرة فيه قد تختلف عن بناء المسرحية الاصلى وفكرة المؤلف ، وقد يعطى المسرحية أبعادا لم يهدف اليها المؤلف ·· ولكنه يظل مرتبطا بالمناخ المسرحى العام الذى يتحرك فى حدوده المؤلف الاصلى ·

الاعداد ـ من وجهة نظرى ـ هو الاسلوب المناسب والاكثر عملية من أسلوب البحرنة ، وان كان يحتاج الى درجة أكبر من الوعى والقدرة الفنية · هناك العديد من التجارب الناجحة فى البلاد العربية التى اعتمدت أسلوب الاعداد فى تناولها للنصوص العالمية الكلاسيكية أو المعاصرة ، وتسمى هذه العملية فى « العراق » بـ « التحقيق » ، أى أن المخرج ـ مثلا ـ قد « حقق المسرحية الفلانية ، بمعنى أنه انجزها برؤيته الخاصة · وهذه العملية تختلف طبعا عن « التعريق » الذى يقابل « البحرنة » عندنا · وأتوقع أن تغيب محاولات البحرنة، التعريق ، التكويت ، التمصير ·· الخ ، فى المسرح العربى لكى تحل محلها تجربة الاعداد ·· وذلك نتيجة لحيوية هذه الطريقة ، ونتيجة للتطورات الفنية التى تحدث على صعيد النصوص المسرحية فى العالم ، وتطور أساليب معالجة

الموضوعات التى تطرحها هذه النصوص · ومن جهة أخرى اقتراب الجمهور العربى من المسرح وامكانية استيعابه وتفاعله مع التجارب الجديدة التى تطرح نصوصا عربية أو عالمية تحاكى قضاياه المحلية وتربطه بوعى بمجمل قضـــايا العالم برؤية واقعية لاتتناقض مع طبيعة الانسانية الخاصة ·

● ثالثا : النصوص العالمية :

ان تجربتنا مع المسرح العالمى محدودة جدا ، شأنها شأن تجربتنـــا مع المسرح العربى · ولم يكن واضحا · الاساس الذى تقوم عليه العلاقة مع المسرح العالمى ·

كانت مسرحية « انتيجونا » لسوفوكليس ، أول محاولة من نوعها ضمن تاريخ النشاطات المسرحية فى البحرين ، اذ لم يمثل من قبل أى نص كلاسيكى · وأعتقد أنه ليس غياب النص المحلى هو الذى أدى بشباب مسرح الاتحاد الشعبى لتقديم هذا العمل الصعب ، وانما الرغبة الكامنة فى خوض تجربة جديدة · ونحن لسنا ضد خوض التجارب الجديدة التى هى من صميم عوامل تطـــور المسرح كفن يعتمد على الحركة والتجريب الواعى · لكن الذى حدث أن مســائل كثيرة غابت عن بال مسرح الاتحاد ، تتعلق بالقدرات الفنية الذاتية المتـــوفرة · أن القدوم على انجاز المسرح اليونانى القديم يستدعى ـ قبل كل شىء ـ درجة كبيرة من الاستعداد الذاتى ، وأيضا فهم المرحلة التى يجتازها النشـــاط المسرحى · فلابد أن تكون الحركة المسرحية قد اكتسبت خبرة متقدمة وتوفرت لها عناصـــر فنية جيدة تتمتع بثقافة واسعة ، تؤهلها لا ستيعاب المسرح اليونانى تاريخا وفنا · ان تقديم مثل هذا العمل يتطلب أيضا مخرجا متمرسا ، وحاصلا ـ فى الغالب ـ على خبرة أكاديمية فى أصول اخراج الكلاسيكيات ، باعتبار أن فن المسرح اليونانى له أصوله المنهجية التى لابد من مراعاتها والاهتمام بها ، هذا اذا كان الغرض تنفيذ النص حرفيا ، أما اذا كان صياغة جديدة فان الامر يتطلب قدرا أكبر من الوعى والتجربة (ويمكن الاستفادة هنا من محاولات المخرج البريطانى « بيتر بروك » والفنان البولندى « جروتوفسكى » ·· والتى ليس هنا مجال مناقشتها) ·· لان الاخراج ـ هنا ـ سيكون اضافة ·· طرح أبعاد جديدة ،

ومناقشة قضايا عصرية فى اطار مرحلة تاريخية سابقة · وبدون هذا الابداع يصبح تقديم العمل الكلاسيكى ترفا فنيا لاغير ، ونحن لسنا فى ذلك المستوى الذى يتحول فيه العمل الى مجرد ترف برجوازى يشبع رغبات محدودة ضمن اطار مبدأ الفن للفن ·

العناصر الفنيةالتى تصدت لانتيجونا، لم تكن تملك أية خبرة تذكرفى مجال الممارسة المسرحية، بل ان تسعين فىالمائة منالممثلين لم يسبق لهم أن صعدوا على خشبة المسرح على الاطلاق ، أما الباقى فلا يتجاوز خبرتهم حدود المحـــاولات المسرحية ضمن النشاط المسرحى فى السنوات الخمس الاخـــيرة · وبالنسبة للمخرج (يوسف حمادة) فلم يكن يملك سوى محاولات ســـاذجة فى اخراج التمثيليات القصيرة ، ومعايشته للمسرح كانت محدودة جدا · وبالتالى ، فان مافعله فى « انتيجونا » لم يكن سوى قراءة رديئة للحوار ·· اذن ، ماذا نتوقع من « انتيجونا » أن تفعل أمام هذه « المؤهلات » غير أن تكون شاحبة وتعيســـة جدا · لم يتصف عمل مسرح الاتحاد بالجرأة ولكنه اتصف بالمغامرة الخاسرة (كما وصفها أحد النقاد حين عرضها) لقد غاب عن الفرقة طبيعة المرحلة التى تمر بها الحركة المسرحية ·· هذه المرحلة التأسيسية التى لم تتعد جميع الفرق العاملة فترة الحضانة ، الامر الذى لايؤهل كل الفرق مجتمعة القيام بتقديم عمل من نوع مسرحية « انتيجونا » · ونشير هنا أيضا الى تصـــور خاطىء يحمله بعض العاملين فى المسرح عندنا ، والقائل بانه علينا أن نبدأ من الاصـــــول والمنابع الاصلية للمسرح ·· أى ضرورة تمثيل المسرحيات اليونانية · ولا شك أن هذه المقولة تحمل مغالطات كبيرة ، لان الاعمال الكلاسيكية الصعبة لايمـكن تنفيذها بأدوات فنية مبتدئة ، ثم ان الاستفادة من التراث العالمى لايعنى بالضرورة تمثيله على خشبة المسرح ، فقد تكفى فى البدء دراسته بتعمق واكتسابه كخبرة ثقافية ، ويظل بعد ذلك أمر تنفيذه مرهونا بالمرحلة المتقدمة التى تصل اليها الحركة المسرحية بشكل عام ، أما اذا فهمت المسألة بالصيغة الحرفية التى تطرحهـــا المقولة المذكورة ، فاننا سنكون أشبه بمن يضع العربة أمام الحصان · وكمثال على خطورة تقديم الاعمال الكلاسيكية ، تجربة المسرح السورى الذى انتظر طويلا

(منذ بدايات مارون النقاش فى القرن التاسع عشر حتى أواخر خمسينات القرن العشرين) ليقدم علىعرض مسرحية اغريقية بواسطة بعض المثقفين الذين قضوا فترة من حياتهم فى فرنسا درسوا خلالها المسرح على يد بعض كبار المسرحيين الفرنسيين · (١)

ان تجربة « انتيجونا » كانت مؤشرا يحذر من القفز فى الهـــواء ، وقد أعطت درسا جيدا ليس لمسرح الاتحاد الشعبى فحسب ، وانما لجميـــع الفرق المسرحية التى كان يحاصرها غياب النص والتى كانت تتطلع بدورها لتقديم عمل من هذا النوع ·

●●●

المحاولة الثانية هى مسرحية « ثور نانا فى خطر » المبحرنة عن مسرحية موليير « البرجوازى النبيل » المقدمة من قبل مسرح الاتحاد الشعبى أيضا ·

ينبغى التأكيد هنا على أن فى أعمال موليير ما يمكن أن يكون مادة مسرحية جيدة لواقعنا حين يتم التعامل معها تعاملا واعيا ، اذ أن معظم كوميديات موليير تتعرض لظاهرات اجتماعية كانت بارزة فى عصـــــره ، ويمكن مع شىء من التصرف والصياغة الجديدة ـ فى حالة بحرنتها ـ ان تحاكى ظاهرات اجتماعية سائدة فى عصرنا هذا · والاهتمام بمسرح موليير بادرة جيـدة فى حـــركتنا المسرحية ، ينبغى أن تعمقها بادرات أخرى أكثر جدية ووعيا · وحين نراجع تاريخ بدايات الحركة المسرحية فى البلاد العربية سنلاحظ أن معظمها قد تعامل مع موليير ، سواء « بتمصير » النصوص كما حدث فى مصر على يد عثمـــان جلال ، أو الاقتباس كما فعل يعقوب صنوع حين اقتبس عددا من مسرحياته ومن ضمنها « البرجوازى النبيل » التى تحولت الى « الاميرة الاسكندرانية » (٢) · وفى سوريا قدم « مارون النقاش » عام ١٨٤٧ مسرحية البخيل ـ صورة محورة عن مسرحية موليير ـ وفى العراق قدمت مسرحيتا «طيب رغما عنه» و «الثرى النبيل » من ترجمة « المطران جرجس قندلا » عام ١٩٠٨ (٣) ·

---

(١) انظر مقال بدر الدين عرودكى « التجربة المسرحية فى ســـورية » فى مجلة الموقف الادبى ـ السنة الثانية ـ العدد الاول ـ أيار ١٩٧١ ـ ص ٥

(٢) د · على الراعى ـ فنون الكوميديا ـ كتاب الهلال ـ الفصل الرابع والخامس بشكل خاص ·

(٣) راجع مجلة المسرح المصرية ـ السنة الرابعة ـ العدد ٤٤ ـ اغسطس ٦٧ ـ ص ٣٢

نعود الى النص « المبحرن » للبرجوازى النبيل ، الذى يمثل نموذجا آخر للفهم الخاطىء للبحرنة · لقد افتقد أهم مافى مسرحية موليير ، وهو الفكر الذى كان موليير يطرحه بشكل درامى يعتمد الكوميديا الراقية · ومهما كان رأينـــا فى موقف موليير الفكرى الا أنه كان واعيا لهذا الموقف الذى اتخـــذه ازاء الصراعات الطبقية فى عصره · فالنص المبحرن اهتم ـ فقط ـ بالفكاهة وليس بالكوميديا التى يعتبرها موليير ملهاة اجتماعية انتقادية راقية ·

تناول موليير فى هذه المسرحية طبقة النبلاء والطقبة الوسطى بالنقد الذى يرمى الى اصلاح العيوب ولا يهدف الى تغيير الاوضاع ، وينصح بعد ذلك كل طبقة بأن تعيش فى حدودها (١) أما نصنا المبحرن فلم يتمكن من تجسيد رؤية فكرية ـ مهما كانت ـ من الصراع الطبقى الدائر · ففى حين تمثل شخصيات موليير أبعادا اجتماعية طبقية فى الحياة ، لا نجد لشـخصيات مانع والزوجة وعبد الله وأحمد ـ فى « ثور نانا فى خطر » ، أية أبعاد اجتماعيـــة ، بل كانت محدودة الافق فنيا ، تتحرك طوال الوقت دون أن تشعر بأن هناك وحدة درامية تتجسد من خلالها ، أو نلمس رابطا فكريا يتمثل فى حوارها ·

عند مراجعة سريعة لنص « ثور نانا ·· » سنكتشف أنه ليس هناك بناء مسرحى ، بل كمية ضخمة من الحركات والالفاظ الفاكهية المبتذلة والمرصوصة بشكل عفوى لاتوحى بأن هذا الكلام مكتوب من قبل ، وانما هو حوار مرتجل تم تسجيله بشكل سريع ·

تقوم الزوجة هنا بدور الراوى ، فتقول كلاما لاعلاقة له بمجرى الاحداث ، وذلك فى مقدمة وختام الفصول ، بلغة عامية ميتة وخالية من أى ذوق فنى ··كما اننا لانلحظ صراعا بين أية قيم طبقية ، ماعدا رغبة البنت الخجولة فى الزواج من حبيبها ·

فى النص الاصلى نرى السيد « جوردان » وهو من الطبقة الوسطى ـ يطمح فى الصعود الى طبقة النبلاء · أما فى « ثور نانا ·· » فان النص يصور «مانع» على أنه من الطبقة الفقيرة التى تمتد أصولها التاريخية الى أيام الغوص ، وقد حصل على ثروة مفاجأة لانعرف مصدرها (ومثل هذه الظـــاهرة ـ أى الثراء

(١) د · على الراعى ـ فنون الكوميديا ـ ص ١١٦

المفاجيء ـ لاتحدث فى مجتمعنا) ·· يعمل مانع على التمثيل بالطبقة البرجوازية ، لكن النص اقتصر بعد ذلك على المفارقات المضحكة طوال المسرحية ·

ثم أن رسم الشخصيات كان مهزوزا ، فشخصية « المتنكر » ـ مثلا ـ يبدأ حواره باللهجة اللبنانية (استيز = أستاذ) ثم يتحول الى السجع (احنا تونا واصلين لبلادكم الأن بعد أن فرينا العالم بساعتان « !! » واسمعنا بشخصكم المثقف الفنان ، وقلنا نتعرف عليك قبل أن نسافر الى بلد النعمان) ثم ينطلق بلهجة شعبية صميمة (أفا بس يابو سميرة أنا أخوك) ··

أما عن لغة المسرحية ، فقد كان الحوار العامى ركيكا يضم مجموعة كبيرة من المفردات والجمل المبتذلة التى لا تحمل أى قدر من الايحاء ولا يمكن ـ ايضا ـ تصورها على خشبة المسرح ، هذا عكس اللغة المستخدمة فى النص الاصلى ·· لان موليير ـ قبل كل شيء ـ كان يصيغ أدبا جديدا ··

ضمن تجارب الحركات المسرحية فى الوطن العربى ، كان التعامل مع موليير ـ باعتباره مؤسسا لفن الكوميديا الحديثة ـ ينطلق على أساس اغناء المناخ المسرحى بطرح رؤية مسرحية كدافع لكتابة النص المحلى فى مجال الكوميديا · لقد كانت تلك التجارب ذات تأثير متطور مع تطور الوعى الذاتى للحركة المسرحية فى تلك المناطق ·

بالنسبة لتجربتنا ، يمكننا أن نطرح هذه التساؤلات : ما هى احتمالات هذا التأثير ؟ وهل استطاعت « ثور نانا ··· » أن تطرح محاولة ايجابية يمكن أن تغنى النشاط المسرحى فى مجال التأليف المحلى ؟ على ضوء قرائتنا للنص المبحرن ورؤيتنا له على الخشبة وما احتواه من مهرجانات غنائية رخيصة ، ستكون الاجوبة سلبية تماما ، لان من حظ موليير السيء وحظ الحركة المسرحية عندنا ، أن تكون أول تجربة تتصل بأدب هذا الكاتب الفرنسى ، قد حطت هذا القدر من السذاجة وافتقاد الرؤية المسرحية والرؤية الفكرية · الامر الذى يتطلب من الحركة المسرحية ان تعيد النظر فى علاقتها بموليير وغيره حفاظا على سطوع التراث المسرحى الذى سيظل حتى وقت طويل

مصدرا مهما من مصادر المـــادة المسرحية التى ينبغى أن نحـــاورها لكى نبدع أعمالنا من خلالها ، لا أن نتناولها كقطعة تاريخية ننسخها ثم « نرقص » فوق اشلائها ٠

لقد استعرضنا بالتحليل تجربة مسرحنا فى مجـــال النص المسرحى : محليا ، عربيا ، عالميا ٠٠ فى محاولة للتعرف على أهم المشاكل المطروحة داخل الحركة المسرحية فى البحرين ٠ لكن ، من الطبيعى ، أن العمل المسرحى ليس هو النص فقط ، ولا يمثل الجواب الاخير على وجود النشـــاط المسرحى أو غيابه بل أن هناك جوانب وعناصر مهمة فى هذا المجال ٠ وقد أعطت تجربتنا منذ بداية السبعينات وحتى الان مؤشرات صحية عديدة ، تعرضـــت لتحولات وتطورات ملحوظة ساعدت على تكوين الملامح الاساسية للحـــركة المسرحية ، فنحن مثلا لا نستطيع أن نتحدث عن الممثل والمخرج وفنان الديكور والمكياج ٠٠ الخ ٠ التخصصات الاخرى ضمن البدايات الاولى للمســـرح وحتى أواخـــر الستينات ، لان مثل هذه العناصر لم تكن قد تبلورت بعد ، ولم يأخذ كل دوره فى هذا النشاط الجماعى المركب (لقد سبق وأن طرحنا مثلا على ذلك فى فصل سابق بمحمد عواد الذى كان يساهم فى كل صغيرة وكبيرة فى العمل المسرحى) كما أن المحاولات كانت ساذجة بحكم المرحلة التى تعيشها الفعاليات المسرحية فى ذلك الوقت ٠

ان من أهم انجازات المرحلة الاخيرة فى تجربتنا المسرحية ، تحقيق الوعى الاساسى لضرورة توفر المواهب الفنية المتخصصة فى كل مجال ، فبرزت العديد من المواهب فى التمثيل والاخراج ، وكذلك الديكور والمكياج حيث ينهض بمثل هذه الاعمال ـ أى الديكور والمكياج ـ فنانون تشكيليون معروفون ، ومن الطبيعى أن بعض هذه المواهب تجتاز الآن مرحلة البحث عن موقعها المناسب ٠٠ كمـــا سنلاحظ بعد قليل ٠٠

وسوف نعرض هنا ، بالتحليل ، جوانب التطورات التى حدثت فى جميع هذه المجالات ، والعناصر المكونة للعمل المسرحى ٠٠

□ التمثيل :

منذ الارهاصات الاولى التى برزت فى أواخر الستينات ، والتى تحرك من خلالها الطموح الجديد الذى يتمثل فى النشاط المسرحى الذى يعتمد الموهبة الاصيلة بالاضافة الى العلم والدراسة ، تلك الارهاصات وهذا الطموح أخذ يتبلور أكثر فى بداية السبعينات بعد أن أستنفذ الجيل السابق ـ بكل رؤيته وأدواته ـ امكانياته ، ولم يعد قادرا على الاستمرار ، وهذه تحولات طبيعية يفرضها التطور الاجتماعى والثقافى الذى ينعكس ـ حتما ـ على النشاطات الفنية ٠

لقد أخذت العناصر الشابة ، التى بدأت علاقاتها بالنشاط التمثيلى فى وقت متأخر ، تبحث عن فعالية أكثر وعيا ٠ ومع بداية تأسيس الفرق المسرحية صار الاهتمام بالممثل كعنصر أساسى يتبلور تدريجيا ٠٠ وصعد العديد من الشباب ـ للمرة الاولى ـ خشبة المسرح لكى يؤدوا أدوارا مرسومة ضمن سياق درامى أوسع من سياق الاسكتش والتمثيلية القصيرة ٠ وكان نمو وتطور هذه المواهب فى مجال التمثيل بطيئا جدا ، وذلك بسبب الظروف التى نشأت فيها هذه المواهب ، اذ لم يكن متوفرا ـ منذ البداية ـ المخرج المسرحى المتمكن والمؤهل علميا وفنيا والقادر على الاهتمام بالمواهب الجديدة وصقلها وتوجيه طاقاتها ثم الكشف عن جوانب الابداع لديها ٠

ولم يرافق اندفاع هذه المواهب نحو التمثيل ، اندفاعا موازيا نحو التثقيف الذاتى فى فن التمثيل واغناء الموهبة بالمعرفة ٠ ولم تبرز مع هذه النشاطات المسرحية ـ عموما ـ مساهمات نقدية مسرحية مؤهلة لتوجيه طاقات التمثيل وتبين نواحى القوة والضعف فى ممارساتها ٠

كل هذه العوامل جعلت هذه المواهب تتحرك ببطء شديد من جهة ، وتقع فى كثير من الالتباسات التى شوهت تجاربها من جهة أخرى ٠

من أفدح الاخطاء التى وقع فيها هؤلاء الشباب ، تصور أن التمثيل لا يمكن أن يؤدى هدف التوصيل الا عن طريق الهزل والاضحاك ، وكأن المسرح لا يحقق أهدافه الاجتماعية الا عن طريق « الكوميديا » هذا التصور الخاطىء قد تسبب فى مسخ العديد من الطاقات التمثيلة التى تملك استعداد جيدا لاداء

شتى الالوان الدرامية ، وخلق ـ بالتالى ـ ظروفا صعبة يعانيها حاليا عدد من الممثلين الموهبين الذين يعملون الآن بجهد مضاعف لاقناع الجمهور بقبولهم فى فى أدوار مختلفة ، متنوعة ومتناقضة · واذا استطاع الممثل الموهوب والواعى أن يجتاز هذه المرحلة الصعبة فان المواهب الساذجة لن تصمد أمام هذا الاختبار الصعب ·

ونحن اذا أردنا معرفة الظروف التى كرست مثل هـــذا الفهم الخاطىء للتمثيل ، فاننا نستطيع أن نبدأ من المحاولات القديمة فى بدايات المسرح عندنا ، حيث (أعقب تمثيل هذه الرواية الجادة ـ فظائع الطليان ـ فاصل هزلى ، وهذه ظاهرة انتشرت فيما بعد واصبحت ملازمة للتمثيل ، فى هذا الفاصـــل الهزلى يدخل شخص أو أشخاص الى المسرح ويلبسون أزياء مضـــحكة كالمهرجين ـ وكانوا أحيانا يصبغون وجوههم بألوان مضحكة ـ ويقدمون بعض المنلوجات والاسكتشات) (١) · هذا بالرغم من الجدية الكاملة والمتزمتة التى اتصفت بها تلك البدايات ·· ونستطيع أن نستنتج ذلك ايضا من الفقرات التمثيلية التى كانت تقدم ضمن حفلات السمر طوال تجربة « أسرة هواة الفن » عندما كان الثنائى الفكاهى يقدمان فاصلا هزليا ·

بالاضافة الى ذلك فقد ساهمت بعض الكتابات النقدية البائسة فى تكريس هذه المفاهيم : (ان القصـــة درامية ولكن هذا لا يتنافى مع ادخـــال بعض الفكاهة ، وبالاخص ان جمهورنا تعود على ذلك · وقد كانت شخصية « الملا جاسم » المتنفس الوحيد للجمهور فى هذه المسرحية الجافة) (٢) ·

ويمكن أن نكتشف خطورة الامر حين نرى أحد الذين يمارسون الاخراج عندنا يقول فى تقديمه لاحدى مسرحياته (ولا يخفى عليك عزيزى المشاهد أن هذا النوع من المسرحيات هو النوع المقبول والقريب من نفسية جمهور المسرح حاليا) (٣) ·

---

(١) طفلة الخليفة ـ تجاربنا المسرحية ـ البحرين اليوم ـ عدد ٢٤٩ ـ اكتوبر ٧٢

(٢) أحمد عبد الرحمن : « فؤاد عبيد بين الملل والضياع » ـ صدى الاسبوع ـ عدد ١٨٥ ـ يوليو ٧٣ ·

(٣) كتيب العرض لمسرحية « عائلة بوغانم » ٧٤/١/٢٢ ـ سالم الجوهر فى كلمة للمخرج ·

هذه هى المناخات التى ورثتها المواهب الجديدة والتى تعيش فيها الآن أيضا · وأنا هنا لم أتطرق الى واقع جمهور المسرح الذى يتوزع به الكثيرون ، ليس اغفالا لدور الجمهور فى بروز هـــذه الظاهرة ، ولكن لاننى انطلق من موضوعة واقعية تقول بأن المسرح هو الذى يخلق جمهوره ويتكيف فى توجهاته وميوله ، لان العملية المنطقية التى يقوم بها المسرح كأداة فنية لتغيير المجتمع ، تحتم أن يكون هو المؤثر فى ثقافة الجمهـــور وليس العكس ، لذلك ليس من المنطقى أننتهم القتيل بالقتل ·· فالخلل ليس فى الجمهور ولكنه فى القصـــور الذى يحمله العاملون فى المسرح ·

لكى نحصل على عطاء المواهب الشابة وابداعها فى التمثيل ، لابد من توفر بعض الشروط الفنية ، المكملة لطاقة الممثل ، وهى :

١ ـ المخرج المبدع القادر على تفجير هذه الطاقة ·

٢ ـ النص المسرحى الجيد ، المصاغ من قبل كاتب متمكن ·

٣ ـ الثقافة العميقة مع المتابعة اليومية للنشاط المسرحى الذى يدور فى العالم ·

والى أن تتوفر كل هذه العناصر فى حركتنا المسرحية ، لابد ـ الآن ـ أن ننظر الى واقع ممثلينا بموضوعية ، وعدم مطالبتهم بمهمة أكبر من امكانياتهم الراهنة ·· هذه الامكانيات القابلة للتطور والصلابة · وهذا لا يعنى التغاضى عن السلبيات الموجودة عندنا فى مجال التمثيل ، وانما ينبغى طرحها ومناقشتها ·

فمن الظواهر السلبية : الخروج عن النص (نحن لســـنا فى موقف تقديس النص ولا نفترض تكامله ، ولكننا نؤكد على أخـــلاقيات المسرح التى يتوجب ان يحافظ عليها اى ممثل قدير) فالعديد من الممثلين مولعين ـ بشكل غريب ـ بالخـــروج عن دورهم وعن حـــوارهم المرســـوم فى النص ، وهذا الخـــرق يعمد الى الاضـــحاك وليس الى تعميـــق الموقف بشكل ايجابى ، نحن نفترض أن النص قد كتبه المؤلف وصاغ حوارة بحيث تمثل كل كلمة حجرا من أحجار البناء الدرامى ، فاذا تصرف الممثل فى الحوار فانه ـ دون شك ـ يسبب فى تداعى أطراف هذا البناء الذى لا يقوم سوى بالجهد

الجماعى ، والعمل الجماعى لا يحتاج الا لجهد فردى لكى يتعرض للتخـــريب والهدم · والخروج عن النص لا يقتصر على الحوار فقط ، بل الحركة والالقاء أيضا ·

كذلك تجاهل مسألة التثقيف الذاتى والاطلاع والمتابعة اليومية المستمرة من قبل معظم الممثلين · البعض استطاع أن يستفيد ـ الى حدما ـ من قراءاته ، ولكن بسبب عدم تنظيم هذه القراءة ، وعدم اهتمام الفرق المسرحية ـ كتجمعـــات مسرحية ـ بتثقيف الممثل ، لابد وأن تكون هذه المسألة فى حدود البادرة الذاتية المعرضة للخطأ والتشوش والتوقف أيضا ·

ان أغلب الممثلين لا يشغلهم أمر سوى الوقوف على الخشبة لاداء الادوار ·· أية أدوار ·· ليس مهمـا ـ بالنســـــبة لهم ـ نوع الدور وطبيعتـــه الشخصية ـ والمخرج ـ بدوره ـ يساهم فى تكريس هذه الفوضى وهذا التخبط عندما يسند الادوار الى الممثلين بطريقة عشوائية دون أن يدرك ضرورة معرفة قدرات وطاقات الممثل ومدى ملائمته لهذا الدور أو ذاك ·

وهناك مشكلة خطيرة جدا ـ فى رأيى ـ يتعرض لها عدد من الممثلين ، وهى المشاركة فى تمثيل الحلقات والتمثيليات الاذاعية التى تتسم ـ عموما ـ بالسطحية والهبوط الادبى والفنى وغياب الاخراج ـ بالمفهوم الفنى السليم ـ مما يؤدى الى حصر دور الممثل فى القراءة وليس التمثيل ، وبالنتيجة نرى أن اللامبالاة بجوانب الاداءالتمثيلى ـ التى تأخذ مداها فى الاذاعـــة ـ تتفشى فى الاداء المسرحى وتخربه · اننا لا نعترض على مساهمة الممثل المسرحى فى الحلقـات الاذاعية ، ولكن هذه المساهمة ينبغى أن تكون مشروطة وأن تكون مدروسة بدقة ووعى ·

فى مقابل هذا نستطيع أن نتعرف ـ من خلال العديد من الاعمال المسرحية التى قدمت ـ على عدد لا بأس به من المواهب التى تتمتع بقدرة جيدة فى التجسيد الدرامى ، وتتميز بحساسية فنية للدور الذى تقوم به ، بالاضافة الى ســـرعة البديهة التى ينبغى توفرها ـ فطريا ـ لـــدى الممثل ·· كما أن البعض يملك حضورا مسرحيا ·

نحن هنا نتحدث عن واقع ممثلينا ، وندرك جيدا انهم ليسوا محترفين بل هواة ، ويفترض فيهم أن يضعوا فى أعتبارهم صعوبات كثيرة ، تبدأ من الناحية المادية ولا تنتهى عند تأسيس الوعى والجمهور المسرحيين فى البحرين · الممثل الهاوى لا يأتى الى المسرح لكى يأخذ منه ، ولكنه يأتى لكى يمنح هذا الفن كل طاقاته بدرجة متناهية من انكار الذات والذوبات فى العمل الجماعى · ولعل المسألة تبدو أكثر وضـــوحا اذا افترضنا أن هذا الهاوى يأتى الى المسرح ليس بهاجس فنى فقط وانما بهاجس اجتماعى أيضا ·· أى أنه يأتى لكى يبدع فنـا مسرحيا يتوجه لتغيير الواقع الاجتماعى ، وهذا مايعمق مسؤولية الممثل الحقيقية ويجعله يتخلى عن أى ميول تتطلع ـ عن طريق المسرح ـ للوصول الى غايات شخصية كالوجاهة الاجتماعية والشهرة والكسب المادى ·· وبالطبع لا يخلو مناخنا من وجود مثل هذه الميول عند البعض ·

العنصر النسائى :

منذ أن بدأت المحاولات القديمة للتمثيل فى البحرين ، واجه العاملون مشكلة العنصر النسائى ، اذ أن طبيعة تقاليد المجتمع المتخلف لا تنظر الى عمل المرأة فى مجال الفنون نظرة احترام ، وذلك لاسباب لا تتعلق بالفنون ذاتها ولكنها تتعلق بالمجتمع نفسه · اذن فمن الطبيعى أن لا ينتظر المسرح لكى تتغير نظرة المجتمع ، لذا لجأ الى الوسيلة الوحيدة والممكنة ، أن يقوم الشاب ـ الجميـل الطلعة صاحب الصوت الناعم ـ بالادوار النسائية · وهذه الظاهرة لها وجود مشابه فى بدايات التجارب المسرحية فى بعض البلدان العربية نظرا لتشـــابه التقاليد الاجتماعية العربية ·

ان طبيعة المسرح تفرض عليه ان يكون اسرع من حركة المجتمـــع ، لكى يؤثر فى تغييره · وفى البحرين لم يحدث هذا التأثير مبكرا ، فلقـــد انتظرت الفتاة (بروين زينل ، فاطمة شويطر) ٤١ عاما لكى تقف لاول مرة على الخشبة امام جمهور غفير ، وذلك ضمن « معرض البحرين التجارى والزراعى لعـــام ١٩٦٦ » · (١) ومرة اخرى ـ وبخجل ـ تصعد نجـــلاء احمد لتقوم بدور فى

---

(١) جريدة الاضواء ـ العدد ٣١ـ٧ ابريل ٦٦ ·

مسرحية « بيت طيب السمعة »عام ٦٩ ، وبخجل ايضا تبدأ مبادرات متفرقة فى هذا المجال · وكون الفتاة قد صعدت المسرح منذ ١٩٦٦ ، فان هذا لا يعنى ان كل الاعمال المسرحية التى قدمت بعد ذلك قد توفرت لها وجوه نسائية ·· لقد كانت هذه البدايات مترددة وخجولة بطبيعة الحال ·

ومع بداية السبعينات وتكون الفرق المسرحية ، ازدادت الحاجة الى وجوه نسائية تؤدى ادوارا نسائية ، ان قيام الرجل بدور المرأة على المسرح لم يعد مقنعا ، سواء من الناحية الفيسيولوجية او الدرامية · ان الرجل حين يؤدى دور المرأة ، فانه يؤديه ـ غالبا ـ بطريقة مضحكة لا تتناسب مع طبيعة الدور اذا كان جادا هذا للاضافة الى توجه الفرق المسرحية لتقديم اعمال اكثر جدة من الاعمال المقدمة فى تلك الفترة او ماقبلها لذا فان غياب العنصر النسائى سوف يؤثر كثيرا على مستوى المسرحية المزمع تقديمها ، وبالتالى تظل المسرحية ناقصة ·

وهكذا بدأت الفرق المسرحية فى البحث عن عناصر نسائية ·· ولكن بسبب عدم وضوح الرؤية المسرحية لدى العاملين ، اضافة الى الارتباك والتشوش الذى وقعت فيه هذه الفرق فى محاولاتها لوضع صيغة عمل واضحة ومحددة ، فان هذا البحث جاء مرتجلا وغير منظم ، بدليل ان عددا من الوجوه التى شاهدناها تمثل لأول مرة ، لم نعد نشاهدها للمرة الثانية ·· اذ لا يكاد العرض ينتهى حتى تعود الفتاة الى البيت وتنقطع علاقتها بالمسرح نهائيا ·

اذن ، هؤلاء الفتيات يملكن الجرأة ، بالاضافة الى الظروف العائلية الخاصة والقابلة للاقناع ، ولكنهن ـ للاسف ـ لا يملكن الموهبة · لذا فان محاولة واحدة كفيلة باثبات عجز هذه الفتاة عن الاستمرار والعطاء ·· وأيضا باثبات فوضى عملية البحث عن العناصر النسائية وتقديمها ·

منذ ١٩٦٦ والفتاة تتواجد على خشبة المسرح ·· بتردد وخجل ، كما ذكرنا · فالجرأة تنقصها الموهبة ، والموهبة تنتظر من يكتشفها · وهذا لم يحدث طالما ان الطابع الغالب فى مسألة توفير هذه الوجوه هو الارتجال والفهم غير الواعى للتمثيل المسرحى ·

هناك عروض ـ انتيجونا ، مالان وانكسر ·· وغيرها ـ توفر فيها عدد كبير من الوجـوه النســـائية ، ولكن رغم ذلك لم تبرز تلك الممثلة التى تملك الحضور المسرحى ·· اى الممثلة القادرة على فهم الدور بحيث تفجر كل طاقاتها لكى تفجر بعد ذلك الطاقات التى حـــواليها ·· الممثلة التى تتفاعل وتفعل · بالطبع هناك استثناءات وهى نادرة جدا ·· رغم انها لم تستطع بعد ان تفرض وجودها ·

اننى حين اقرر هذه الحقيقة ، اضع فى الاعتبار عدة مسائل مالت دون وجود ممثلة قديرة تنهض بالدور الرئيسى فى اية مسرحية بتمكن واقنـــاع ، وهذه المسائل هى :

١ ـ ترسب القيم الرجعية فى ذهن الممثل ـ الرجل ، لكونه جزءا من هذا المجتمع وليس منفصلا عنه ، وبالتالى فان هذا المجتمع يمارس تأثيرا كبيرا على وجهات نظر هذا الفرد وعلاقاته بالاخرين ، فنظرة الممثل الى الممثلة لا تختلف عن نظرة الرجل الى المرأة ، الا بمقـــدار تخلى الممثل عن النظرة الخاطئة ، ومقاومته لامراض مجتمعه ·

ان الفتاة التى تمكنت من اقناع عائلتها للموافقة على صـــعود خشبة المسرح ، احتاجت الى جهد اكبر لكى تقنع الممثل نفسه ، ليس فقط لأخذ موافقته على وقوفها بجانبه ، بل لاقنـــاعه بانها كائن لا يختلف عنه ، وبأنها ليست ناقصة عقلا ودينا وفنا · ان هذه العلاقة الغير طبيعية ادت الى حرماننا من رؤية ممثلة قديرة ، وفى اغلب الاحيان ادت الى التراجع النهائى عن التمثيل عند الفتاة ·

وعندما يعى الفنان دوره كفرد يمثل فئة متقدمة وواعية فى المجتمع ، فانه حتما سيرفض كل القيم الرجعية والعـــلاقات المريضة وسيعيد النـظر بشكل جذرى فى علاقته بالمرأة الممثله ·

٢ ـ عدم اهتمام المخرج باكتشاف الجوانب الايجابية فى الممثلة ، وهذا راجع الى ضعف المنهج ـ اذا كان هناك منهج ما ـ الذى يتبعه المخـــرج فى عملية الاخراج · فالانفعالات والحركات والاصوات تظل مدفونة فى القاع دون

ان تفسح لها المجال للغليان والتفجر · وكمثال على ذلك ، تلك الممثلة التى ادت دور « انتيجونا » ، حيث اهتم المخرج بمخارجها اللفظية وطريقة نطقها اكثر من اهتمامه بانفعالاتها وايماءاتها ونبضها الداخلى ·

٣ ـ سلبيات الممثـــل التى تنطبق ـ بشكل او بآخـــر ـ على الممثله : كالتهافت على اضحاك الجمهور دون مبرر ، اللامبالاة ، عـــدم احترام النص والبروفات ، العزوف عن مسألة التثقيف الذاتى من خـــلال الاطلاع الدقيق والقراءة الواعية ، وتأصيل الموهبة بالدراسة ·

□ الاخراج

لم تتحدد صورة المخرج عندنا الا مع بداية الحركة المسرحية الجديدة ، والتى يمكن تتبعها منذ نهاية الســـتينات وبداية السبعينات على وجـــه الخصوص · قبل ذلك كان الاخراج نشاطا ضمنيا فى مجمـــل العرض ، قد يؤديه أى شخص يتطوع لتمرين الممثلين على قراءة الحوار بلغة سليمة ، كما فى بدايات المسرح المدرسى والمسرحيات التاريخيـــة · أو أى شخص سبق الأخرين فى تجربة التمثيل ويتولى تلقين الحـــوار في الوقت المناسب ، بحيث يأتى موقع الممثل الرئيسى فى الاسكتش بارزا ليصب سيل النكات والحركات ، كما فى تمثيليات واسكتشات «أسرة هواة الفن» و «الفرقة التمثيلية الاذاعية»

ولم تحمل لنا تجارب تلك الفترة اسماء مخرجين برزوا فى هذا المجال · ورغم ان تلك المحاولات فى الاخراج تعتبر بوادر اولية ، الا انه لايمكننا وضعها فى خانة الاخـــراج المسرحى بفناه العلـــمى الحديث · فى عام ١٩٦٧ قام عبد الرحمن بركات باخراج مسرحية « عمـــامى الثـــلاثة » · بعد ذلك اخـــرج سلطان سالم « بيت طيب السمعة » وفى عام ١٩٧١ اخرج محمد عواد « كرسى عتيق » بعد أن قدم سلسلة من الاسكتشات فى الستينات ·· ثم تتابعت الاسماء التى مارست عملية الاخراج ، سالم الجوهر ، راشد المعاودة ، خليفة العريفى، سعد الجزاف ، حياة الخطيب ، يوسف حمادة ، ناصر القلاف ، يوسف جمال·

أغلب هذه الاسماء ، لم تستند على اسس علمية فى الاخـــراج ، ان رصيدها لايتعدى الخبرة المكتسبة من التمثيل ، فى الاندية · فعملية الاخراج كانت تحكمها اجتهادات شخصية ، تنقصها ـ فى الغالب ـ الرؤية المسرحية

الواضحة والشاملة لجميع جوانب العمل الفنى ·· من النص حتى الاضاءة · ولهذا رأينا ان النص ينفذ بحذافيره على الخشبة ، دون اضافة أو مساهمة فى الخلق · ولهذا أيضا عجز البعض عن الاستمرار بعد أن قدموا عملا أو عملين على الاكثر (راشد المعاودة مثلا اكتفى باخراج مسرحية واحدة فقط « مالان وانكسر » وهى من تأليفه) ·

سوف اتناول هنا بعض الذين يمارسون الاخراج فى المرحلة الراهنة ، محاولا دراسة الظواهر الايجابية والسلبية فى اعمالهم ، مع ملاحظة أن الملامح المتميزة لكل مخرج لم تتحدد بعد ، نتيجة كون تجربة الاخراج جديدة قياسا الى عمر الحركة المسرحية ·

عبد الرحمن بركات :

مارس التثميل فى نشاطات الاندية ، ثم اتجه الى الاخراج عام ١٩٦٧ (مسرحية عمامى الثلاثة) الى جانب قيامه بتمثيل بعض الادوار فى المسرحيات الاخرى ··

ثم جاءت مسرحية « سبع ليـــالى » لتؤكد قدرة بركات فى تحـــريك الشخصيات من الداخل ، ومن ثم ابراز الشحنات الانفعالية التى تتصـــاعد بشكل تدريجى وتنفجر فى اللحظات الدرامية · فبالرغم من خلو المسرحية من العقدة ـ كما فى البناء التقليدى للمسرحية ـ فان بركات استطاع ان يجعل الحدث يتجسد عبر المشاعر التى تتوهج فى اعماق الشـــخصيات ، دون ان يجعل المشاهد يفتقد العقدة التى اعتاد عليها ، لقد كانت العقدة فى تأزم المعاناة المتمثلة فى الحوار والحركة ·

بعد هذه المسرحية ، خطا بركات خطـــوة الى الوراء بمسرحيته « انا وابنتى والبقرة » وهى من تأليفه ، والتى تعتمد على مفارقة اساسية ، تتفرع منها وتتوالد عـــدة مفارقات تتراكم طوال المسرحية ، الى أن يكتشف الاب الحقيقة مميز بين الذى جاء يشترى البقرة والذى جاء يخطب ابنته · ان بركات قد وقع هنا فى مطب انتزاع الضحك ، ولاشىء آخر كغير الضحك ·

وآخر أعمال بركات كانت مسرحية « سرور » التى سبق وان أخرجها « خليفة العريفى » قبل فترة قصيرة جدا وعرضت فى مهرجان دمشق لعام ٧٥

اذن كان أمام بركات اختبار صعب عليه أن يجتازه ، أى عليه أن يضيف شيئا جديدا لم يستطع الاخراج السابق أن يضيفه ، لهذا بذل بركات مجهـــودا كبيرا ، محاولا أن (يفسر) بعض الجوانب الغير واضحة فى النص أصـــلا ، فاهتم بالحركة التى تحولت الى عامل مهم فى العرض الجديد رغم قيود الحوار التى كانت تحد من انطلاق الحركة وليونتها ، وهذا أدى الى وقوع قسم كبير من الحركة فى المبالغة التى لم تتناسب مع السياق العام للمسرحية ٠

الى جانب ذلك استطاع بركات أن يجسد الكثير من المعانى التى لم يستطع النص أن يعبر عنها بسبب التداخلات والتشوش فى عـــلاقات الشـــخصيات (البيولوجية والفكرية) كما فسرها المخرج فى كلمته ٠٠ (١) كذلك استخدم الجوقة ـ التى لم تكن موجودة فى النص وهذه الخطوة كان بامكانها أن تنجح لو أن النص كان يتمتع بقدر أكبر من التماسك ، ولو كان المخرج أكثر تمكنا فى استخدام الجوقة ٠٠ لقد سطحت الجوقة الكثير من المواقف الجيـــدة وعرقلت سير الحدث دراميا ، كما قيدت حرية الممثلين فى الحركة ، ولم يكن واضحـــا للمخرج الهدف من استخدام الجوقة وموقعها الفنى من الحـــــدث قبل موقعها الاجتماعى (مساندتها لقضية سرور) ٠

ان بركات من المخرجين الذين يتمتعون بحساسية مفرطة ازاء المادة الشعبية، والفلكلورية بشكل خاص ٠٠ ولكن هذه الحساسية مازالت بحـــاجة لادوات علمية تفجرها ، وهو من المخرجين القلائل الذين يملكون القدرة على النفـــاذ فى النص لاكتشاف الفكرة الرئيسية المطروحة وتكوينات الشخصيات النفسية والفكرية ٠٠ وبالتالى محاولة تجسيدها على الخشبة ٠ هذا عكس بعض المخرجين الذين يكتفون بالتنفيذ الحرفى للنص ، دون اعطائه بعدا آخرا ونفسا جديدا ٠ وهذا لايعنى أن صورة بركات كمخرج قد توضحت تماما ، فمازال أمامه الكثير لكى يرسخ أقدامه على أرضية الاخراج ٠

محمد عواد :

لقد تحدثنا عن عواد فى فصول سابقة ، سواء فى مجال كتابة الاسكتشات

---

(١) انظر كتيب المسرحية ٠

وتمثيلها ، أو فى مجال الحديث عن النصوص المسرحية ، وبقى أن نشـــــير هنا الى ممارسة الاخراج المسرحى فبعد محاولتى (كرسى عتيق) و (السالفة وما فيها) لمسنا تطورا ملحوظا فى اخراجه لمسرحية ابراهيم بوهندى الشعرية (اذا ما طاعك الزمان) ٠

انه بالرغم من افتقار المسرحية الاخيرة للحوار الدرامى ـ وخاصة فى الفصل الاول ـ الا أن عواد استطاع أن يحرك الممثلين معتمدا على التكوينات البشرية والديكور التجريدى ، مستخدما العرض السينمائى (وهذا يحدث للمرة الاولى فى تجاربنا المسرحية ـ أثناء منولوج الراوى الطويل ٠٠ ومثلما تطـــرق المؤلف الى موضوع الغوص بشكل جديد ، فان عواد أيضا عرض الموضوع بشكل جديد ٠ كذلك جاءت حركة الممثلين مدروسة بدقة ، تختلف عن الحركة العفوية والمبالغ فيها فى مسرحيتيه السابقتين ٠

انجز عواد مؤخرا (عام ١٩٧٥) دورة دراسية فى التمثيل والاخراج فى لندن ، الى جانب تخصيص جزء من الدورة فى دراسة مسرح الاطفال ٠

سعد الجزاف :

بدأ الجزاف ممثلا ـ ويعتبر دوره فى سبع ليالى من أبرز الادوار التى قام بها ـ ثم تحول الى الاخراج ، فقدم (الضايع) و (زمان البطيخ) و (توب توب يابحر) ، الى جانب اشتراكه فى تمثيل الادوار الرئيسية فى هذه المسرحيات، ولاننى لم أتمكن من مشاهدة عرض مسرحيتيه السابقتين ـ بسببظروف خاصة ـ فاننى سوف أتناول آخر أعماله (توب توب يابحر) ٠

بسبب عدم وضوح الرؤية الفكرية والفنية ، نجد بعض المخرجين يقدمون نصوصا دون أن يتخذوا موقفا نقديا منها قبل تقديمها ٠ ان كل ما يهمهـــم هو الحصول على النص ثم المباشرة بتنفيذه ٠٠ والجزاف ينتمى الى هذه الفصيلة ٠

لقد تناولنا فى فصل سابق مسرحية (توبْ توب يابحر) ، وحللنا الفكر اليمينى الرجعى الذى يطرحه هذا النص ٠٠ وهذا يعنى أن المخرج هنا يتحمـــل مسئولية تقديم مثل هذا العمل المضاد لتطلعات ومواقف جماهيرنا أيام الغوص ٠ ان الموافقة على النص وتقديمه كما هو ـ من قبل المخرج ـ يعتبر اقتناعا وتبنيا

ـ سواء أكان بوعى أو بدون وعى ـ بكل ما جاء فى النص · ولكى يتوضح لدينا مفهوم الجزاف للاخراج وللعمل المسرحى ، فاننى سوف أستشهد ببعض ما جاء على لسانه فى مقابلة له أجراها أحمد عبد الرحمن فى مجلة المواقف (العدد ٨٥ ـ ١٦/٦/٧٥) ·

أنه يقول عن النص : (انه عمل أدبى جيد لكاتب جيـــد · ولا شك أن الجمهور سوف يقبله لانه يريد عملا يجعله يفكر بما حوله ولا يهمـــه ان كان تراجيديا أو كوميديا ، هذا من جهة ، أما من جهة التزامى بالنص ، فاننى لم أتصرف كثيرا فى النص ولم أضف عليه ما يشوهه ، ففكرة النص موجودة كما هى ، الا أننى عملت على تجسيد شخصيات المسرحية واعطائها أبعادا دراميـة أعمق · كما حذفت بعض الكلام من الحوار وأضفت أشياء أخرى لتقويته · أما نهاية المسرحية فقد غيرتها بالفعل · لان نهاية الكاتب فى رأيى لم تكن واضحة ، فعملت على توضيحها للجمهور) ·

وعلى سؤال : ما هو الجديد الذى أتيت به فى هذا العمل ؟

يجيب : (لعل أهم عمل قمنا به هو أننا استخدمنا فرقة دار جنـــاع للفن الشعبى على المسرح وأعطيناهم الفرصة لاظهار فنهم الاصيل ، وذلك بربطهـــا بالطبع بأحداث المسرحية · ثم هناك الديكور ·· الديكور فى المسرحية يتغير خمس مرات وفى كل مرة يختلف عن المرة السابقة ، وقد تطلب منا ذلك جهـــدا كبيرا ، كما أن المسرحية تحتوى على (١٩) ممثلا رئيسيا غير الكومبـــارس ومعظمهم يمثلون لأول مرة ، والمتفرج لاشك سوف يشعر بأن هنـــاك جهدا فى المسرحية) ·

أما مايقوله الجزاف عن النص لايدل الا على نقص فى الثقافة والحس الادبى ، مع قدر كبير من المجاملة والدعاية للمسرحية · أن هذا الرأى مرفوض من وجهة نظر نقدية متانية · أما عن كون (الجمهور يريد عملا يجعله يفكر بما حوله) فهذا أمر نحبذه لانه من صميم الدور الاجتماعى للفنون عامة · لكن ، هل حقق اخراج (توب توب يابحر) هذه الموضوعة ؟ لا أعتقـــد ذلك ، لسبب جوهرى هو أن الجزاف قد اهتم (بتنفيذ) المسرحية واعتمد على (توضيحهـــا

للجمهور) ·· ومن البديهى أن الاخراج يختلف كثيرا عن التنفيذ والتوضيح ، وما فعله المخرج فى هذه المسرحية لم يجعل الجمهور يفكر ، بل جعله يستغرب من الصورة المهزوزة لحياة الآباء والاجداد التى أظهرها المخرج ·· والمؤلف طبعا · لقد بدوا ـ البحارة ـ نماذج انسانية ذابلة ، لاحياة فيها · وهذا يناقض الايقاع التراجيدى فى الواقع التاريخى لرجال البحر · وحين عجز المؤلف عن العـــزف على هذا الايقاع أثناء كتابته للنص · لم يستطع المخرج لقصور فنى ذاتى ـ أن يستحضر هذا الايقاع ، بل أعطى لاتجاهات النص الميلودرامية مجالا لامتناهيا للتضخم ، بسبب رغبة واضحة فى المبالغة ، فوجدنا اذلال البحارة فنيا يصل الى درجة البكاء والعويل واستدرار تعاطف الجمهور ·

تقول اللجنة الثقافية لمسرح الجزيرة فى (كتيب المسرحية) ان هذه المسرحية (مأساة قد تحزنك وقد تبكيك) وفى مكان آخر (يتصاعد الصراع فيها وتتفاقم الاحداث مع تصلب موقف البحارة فى وجه النوخذة) ·· ولم تكن المسرحيـــة مأساة ، ولم يحدث أن تصلب موقف البحارة ، الذين بدوا ـ فى المسرحيـــة ـ جبناء ، سلبيون ، ذليلون ، أنانيون ، تابعون للتجار · ان فن المأساة الدرامى يختلف عن الميلودراما الرديئة التى روجتها السينما المصرية ، حتى صارت جزءا من ثقافة جيل سيء الحظ من فنانينا · فعند اسخيلوس اليونانى ـ الذى خلق المأساة وأسسها فى الدراما ـ لم يكن الابطال مخذولين أو انهزاميين أو سلبيين ، بل كانوا عظاما يواجهون المصاعب مرفوعى الرؤوس · ففى الوقت الذى كانت المأساة تكشف أسى الانسان فى أحلك حالاته ، كانت تؤكد جلال الانســـان فى أسمى حالاته ·

ان أقصى ما استطاع الجزاف أن ينجزه هو (أن يصـــل بهذه المسرحية بالقدر الذى أراده المؤلف ولم يحاول أن يتجاوز توجيهات النص المكتوبة الا فى حدود يسيرة) (١)

من المآخذ التى أخذناها على راشد المعاودة والتى تنطبق على الجزاف ، استخدام الفلكلور بدون مبرر فنى ولغرض الاستعراض فقط ·· أقول الفلكلور

---

(١) ابراهيم عبد الله غلوم ـ الاضواء ـ العدد ٥٠٤ ـ ٧٥/٧/١٧ ·

وليس التراث . لان الجزاف لاينظر الى التراث الشعبى من وجهة تاريخية علما وفنا . ولكن من وجهة فلكلورية . ولهذا يعتبر استخدام فرقة دار جنـاع للفن الشعبى من أهم ما قدمه فى المسرحية . مع أن استخدام الفرقة هنا جاء محشورا فى العمل دون ضرورة فنية . وبدا مفصولا - بشكل واضح - عن العـــلاقات الدرامية فى المسرحية ولا تمثل فى أحسن حالاتها سوى امتـــدادا للديكور المهرجانى الذى زخرت به مشاهد المسرحية .. بمعنى أخر يمكننا اعتبار اشراك هذه الفرقة فى العرض وسيلة دعائية لترويج العمل المسرحى .

ومن الميول الفلكلورية عند الجزاف تلك المبالغات الواقعية (التى تفصـل المسرحية عن الواقع) التى يلجأ اليها فى تصوره للادوات الفنية المكملة لعملية العرض المسرحية . كالديكور .. فقد حشر المخرج أحجاما كبيرة من قطع الديكور المبنية بجهد كبير . صفائح عريضة من السعف . وبدا الامر كما لو أننا ازاء بناء منزل حقيقى من السعف .

ان هذه الظاهرة الفلكلورية - التى يستغلها البعض تحت مظلة التراث - تجعلنا نحذر مجمل الحركة المسرحية من التمادى فيها . أنا لا أدعو الى رفض الفلكلور وعدم الاستفادة منه . ولكننى أخشى أن يتحول المسرح الى حفلة منوعات (فى ملصقات الاعلان عن مسرحية توب توب يابحر . نقرأ : هذه فرصـــتك مع الغناء الشعبى والرقص الشعبى والتراث الشعبى مع نخبة من فنانى المسرح) كما سنلاحظ بعد قليل عند سالم الجوهر فى مسرحية (ثور نانا فى خطر) .

ثم ان الاسلوب الدعائى المبالغ فيه . فى ملصقات المسرحية التى تعلن عن (روعة من روائع المسرح لهذا الموسم .. المسرحية الشـــعبية .. توب توب يا بحر) هذا الاسلوب ينتمى الى أساليب الافلام الرديئـــة التى تحتـــاج الى مهرجانات اعلامية لترويجها . وكان على الجزاف أن يدرك الفرق بين المسرح كفن . وبين (الهمبكة) التى هى ضد الفن وضد الجمهور فى آن واحد .

سالم الجوهر :

مثلما يعتبر سعد الجزاف ظاهرة لم تتضح معالمها الايجابية بعد فى الحركة المسرحية . يمكننا أن نعتبر سالم الجوهر ظاهرة بدأت معالمها السلبية تتضح .

وهذا الاستنتاج نتيجة مساهمات الاخير ونشاطاته العديدة من ناحية الكم ..
ومن هنا تأتى أهمية النظر فى تجربته المسرحية فى مجال الاخراج . لقد ارتبطت محاولات الجوهر فى الاخراج بالنصوص (المبحرنة) . وحتى الان لم يخرج سوى نص محلى واحد هو (امبراطورية بوجسوم) من تاليف كاتب جديد هو (عيسى الحمر) .

قدم الجوهر عدة تمثيليات قصيرة ضمن نشاطات الاندية . وأول مسرحية أخرجها هى (المخلب الكبير) الكويتية . ثم قدم مسرحية كويتية ثانية هى (١ . ٢ . ٣ . ٤ .. بم) التى تحولت فى البحرنة الى (عائلة بوغانم) . بعد ذلك قدم (الزلزال) للكاتب المصرى مصطفى محمود . ثم (ثور نانا فى خطـــر) عن مسرحية موليير (البرجوازى النبيل) . وآخر أعماله (امبراطورية بوجسوم) . فى (ثور نانا فى خطر) لم تتحدد ملامح الشخصيات ولا هوياتهم الاجتماعية .. فالبرجوازى مثلا لم يقنع المشاهد بأن شخصيته هذه تمثل طبقة موجودة فى المجتمع . صحيح أنه كان ـ موضوعيا ـ يؤرجح ذاته بين طبقته وطبقة أعلى . ولكننا ـ فنيا ـ لم نتعرف على انتمائه الاجتماعى فى ضوء الواقع الاجتماعى المحلى : هل كان برجوازيا صغيرا ؟ هل كان من الطبقة الفقيرة ؟ أم أنه كان برجوازيا ـ كما هو الحال فى مسرحية موليير الاصلية ـ ؟ واذا كان برجوازيا فهل توجد لدينا طبقة نبلاء يطمح صاحبنا فى القفز اليها ؟

المخرج لم يعط جوابا على هذه الاسئلة المحورية . ويبدو أنه لم يهتم بذلك ـ من الناحية الفكرية ـ أثناء اقدامه على اخراج المسرحية . وكذلك بالنسـبة للشخصيات الاخرى التى بدت هلامية التكوين اجتماعيا وفشل المخرج فى رسم ملامحها ومواقفها . ان النص المبحرن هذا يمثل نموذجا مثاليـــا لرداءة النص المسرحى . والذى انعكس بدوره على الاخراج الذى بدا ضامرا وهزيلا .

لم يدرس الجوهر المرحلة التاريخية التى كتب فيها موليير مسرحيته . ولم يدرس طبيعة المجتمع فى تلك الفترة . وما تميزت به البرجوازية من جهة والنبلاء من جهة أخرى . بكل تقاليدها وعاداتها وهكذا لم يكتشف أن المبارزة بالسيف والموسيقى والرقص كانت فنونا تعتبر جزءا من ثقافة وعادات طبقة النبلاء فى

ذلك العصر .. ولو أدرك ذلك لاستطاع ان ينقذ المسرحية من شرك حفل المنوعات الذى وقعت فيه .

ان المسرح باعتباره أكثر الفنون حساسية بالحركة الاجتماعية والواقع الطبقى . يتطلب مخرجا يمتلك أدوات علمية تؤهله لتحليل اللحظة التاريخية التى يعيشها . ويبدع على ضوئها فنه . أما (ثور نانا فى خطر) فانها تثبت غياب الوعى الاجتماعى عند المخرج . وتثبت جهله بالكوميديا وبأسلوب موليير المميز الذى يبعث فى الجمهور (الضحك الفكرى) حسب تعبير مؤلف كتاب (فن المسرحية) (١)

فى هذه المسرحية أخذ الفلكلور حيزا كبيرا . مزيحا أية بادرة درامية يمكن أن تصيغها احدى الشخصيات بجهود ذاتية من الممثل . الامر الذى هيأ الفرصة لكى تتحول المسرحية الى التسلية الرخيصة المعتمدة على الغناء والرقص واصطياد النكتة من الذاكرة وحشر أحد المغنين مع فرقة راقصة .

يقول موليير (أن الملهاة ليست لهوا ولكنها علاج يصلح به الكاتب المجتمع) .. ولكن ملهاة موليير تحولت على يد الجوهر الى حفل فلكلورى يتناقض تماما مع جوهر المسرحية .. وهنا يحق لنا أن نسأل : هل الفلكلور ـ الذى قدمه المخرج ـ باعتباره شعبيا . يمثل جزءا من الثقافة البرجوازية ؟ كيف يحل سالم الجوهر هذه المعادلة المرتبكة ؟

أما عن مسرحية (امبراطورية بوجسوم) فان موضوع المسرحية ـ سيطرة أب على عائلته ـ ليس جديدا وقد عرض الجوهر نفسه فكرة مشابهة فى مسرحية (المخلب الكبير) التى كانت أكثر تماسكا من الناحية الدرامية وبناء الشخصيات وبروز ملامحها . وساهمت ـ أيضا ـ فى انجاح العرض . عكس هذه المسرحية . وهذا يعنى أن النص يؤثر سلبا أو ايجابا على طريقة الجوهر فى الاخراج . وبالتالى يتضح عجزه وقصوره حين يتعامل مع نص ضعيف مثل (امبراطورية بو جسوم) وهذا يذكرنا بتجربة توفرت فى بدايات المسرح المصرى وتعرض لها الدكتور على الراعى فى كتابه (فنون الكوميديا) حيث كان عثمان جلال يقتبس

---

(١) ميليت / بنتلى ـ فن المسرحية ـ ص ٢٣٤

موليير ويستعين به فى كتابة بعض النصوص عن طريق الاعداد من مسرحياته ، فكان يقدم أعمالا جيدة ومتماسكة ، ولكن (ما أن ترك صحبة موليير وشق لنفسه طريقا مستقلا حتى وضح ضعفه ككاتب مسرحى) ٠ (١)

الامر يختلف هنا بالطبع ، فسالم الجوهر ليس كاتبا ولكنه مخرج يتكىء على نصوص غير محلية ، تتميز ـ فى حدود متفاوتة ـ بتماسك بنائها الدرامى ، ولكنه عندما اعتمد على نص محلى متهافت البناء انكشف عجزه وغياب رؤيته المسرحية ، تماما مثلما حدث لعثمان جلال (ففى مسرحية (المخدمين) وهى من تأليفه الخاص ، لانجد شيئا من التألق والبراعة والفكاهة اللذيذة التى حققهـــا عثمان جلال لنفسه وهو فى كنف موليير (٠٠٠) ولكن هذا العجب ما يلبث أن يتبدد حين نمعن النظر فى مسرحية (المخدمين) فنجد أن ضعفها الاســـاسى راجع الى تهافت بنائها والى عدم قدرة الكاتب على أن يطور موضوعهـــــا وشخصياتها) (٢)

فى (امبراطورية بو جسوم) لم نشعر بأن شخصية الاب هى الطاغية ، وانما كانت ذاوية دراميا ، كما أثرت الصيغة الهزلية التى تميزت بها على طبيعة دورها المرسوم ليكون امبراطوريا ، وفات المخرج أن يتحكم فى هذه المعـــادلة الدقيقة بين الفكاهة وبين طبيعة الدور الدرامى الذى تتعلق به مسار الشخصيات الاخرى وتطور الاحداث ٠ ثم ان مقتله على يد ابنه فى النهاية لم يكن مقنعا ٠٠ أو أن المخرج لم يقنعنا بذلك ٠ واذا أدركنا الابعـــاد والرموز الفـــكرية والاجتماعية التى يمكن أن يطرحها قتل الاب فى الاعمال الفنية ، فاننا لانجد مثل هذه الايحاءات فى المسرحية ٠ وبرغم المحاولات التى طرحتها المسرحيـــــة لكى تقنع المشاهد بأنها تحمل رموزا فكرية واجتماعية تتعلق بالرجعيـــــة أو الاستعمار ٠٠ الخ ٠ فان ذلك لم يتحقق فنيا لان الحوار لم يكن ذكيـــــا ولم يحتو على قيمة فكرية واضحة أولا ، وثانيا لانه لم يكن بوسع الاخـــــراج أن يضيف جديدا ما دامت المادة الاولية غير متوفرة ٠ ان تجربة سالم الجوهر لم تطرح ـ حتى الان ـ امكانية التجاوز ، وذلك بالرغم من كون عدد المسرحيـــات

---

١ ، ٢ : فنون الكوميديا ـ د ٠ على الراعى ٠

التى أخرجها تفوق عدد المسرحيات التى أخرجها الاخرون · وهذا يستدعى من الجوهر وقفة حازمة ازاء محاولاته ، ومراجعة تجربته بشكل أكثر جذرية ووعى ومسؤولية ، وان يضع فى اعتباره بأن العمل المسرحى لايتأصل ويتطور بالتراكم الكمى للاعمال ، ولكن بالوعى والنقد الذاتى والحساسية الفنية وتجاوز السلبيات، وهذا ما تحتاجه مجمل نشاطات حركتنا المسرحية فى البحرين ، وليس تجربة الجوهر فقط ·

خليفة العريفى :

كانت له محاولات عديدة فى كتابة القصة القصيرة ، ومنها انطلق الى المسرح ليكتب مسرحيته (ح·ب) ويخرجها أيضا · وهو يدرس منذ ١٩٧١ وحتى الان فى معهد الفنون المسرحية بالكويت ، متخصصا فى التمثيـــل والاخراج · وبالاضافة الى التأليف والاخراج ، فان العريفى قد مارس التمثيـــل فى عدة مسرحيات ·

لكى نناقش تجربة الاخراج عند العريفى لمسرحيته (ح·ب) ، علينا أن نحلل هذا النص · وهو من تأليفه · تحكى قصة (ح·ب) عن ثلاثة أخوة واخت عانس ، يتصارعون للحصول على أكبر كمية من المال · والقضية التى أمامهم هى وصية والدهم التى تحكى عن تقسيم الارث · وتبدو دهشتهم من ذلك كبيرة لان التشريعات الموضوعية هى الكفيلة بتوزيع الارث فى مثل هذه الحـــالات ، وليست الوصية ·

تأتى رسالة يدعى صاحبها بحقه فى الارث ويريد الحصول عليه بالتفاهم أو بالقوة · ولكى ينال حسن ـ الاخ الاكبر ـ حصة أكبر فانه يقتـــل الاخت · وحين يأتى المحامى المناط به أمر قراءة الوصية ، يتعرض للحجز من قبل الاخوة الثلاثة حتى لايؤدى مهمته · وبعد ذلك يبدأ التركيز على شخصـــية حسن وهى تتأزم نفسيا وتتحول الى الجنون ، متقمصة بعض الشخصيات التاريخية التى عرف عنها التحكم الدكتاتورى والاحكام القراقوشية نيرون ، الحاكم بأمر الله ، هارون الرشيد ·· ثم تنتهى المسرحية بأشباح الضحايا وهى تحـــاصر حسن (الحاكم بأمر الله) لتخنقه · المسرحية كنص أدبى لايخلو من الملامح الدرامية

الجيدة ، وبناء الشخصيات بملامحها المتميزة كان واضحا ، ماعـــدا الاخت والخادمة (بدرية) ، ونلاحظ أن توتر العلاقات المستمرة بين الاخوة كان عاملا من عوامل تصعيد الاحداث ، وان كان هذا التصعيد يقتصر فى أكثر المسرحية على شخصية (حسن) فيتحول الى محور المسرحية ، مما يضعف حضـــور الشخصيات الاخرى ٠

تميزت فكرة المسرحية بالجرأة لتعرضها لقضية جذرية واضحة ، ولكن هذه الجرأة لم تتسلح بالوعى العلمى للظاهرات الاجتماعية ٠ نحن لانشك فى الهموم التى شغلت المؤلف أثناء كتابته للمسرحية ، كما لانشك فى طموحه الجاد لطرح هذه الهموم بحزم ٠٠ لكن فى عمله هذا لم يتحقق القسم الكبير من هذا الطموح ٠ من الوجهة الفكرية نجد أن المؤلف قد أعطى الجزء الاكبر من اهتمامه لطرف واحد من أطراف الصراع الاجتماعى ، وهو الطرف المســـتغل (بكسر الغين) فى حين ظل الطرف الاخر باهتا فى أساليب تعبيره الواقعية والفنية ٠٠ الخادمة تبدى استياءها المتردد ، والخادم (محمد) جاء ـ لسوء حظه ـ فى صورة مجنون ، والاب العجوز (سعد) يتعرض للقتـــل وان كان هو غير قادر على اظهار أية فعالية تذكر فى مواجهة (حسن) ٠٠ الحاكم الدموى ٠ اذن ، كل وسائل التعبير الفنية لدى الطبقة المقهورة كانت سلبية لاتتوازى مع أدوات الطبقة الحاكمة ، وبالتالى لايمكننا الحصول على صراع بين هذين الطرفين فى المسرحية ٠ وكل تركيز الكاتب كان على الصراع الذى لم يخـــرج عن حدود الشخصيات السلطوية : الاخوة الثلاثة واختهم العانس ٠٠ التى كانت نهايتها سهلة ٠

هذا هو المأخذ الاساسى الذى يمكن أن نطرحه على نص مسرحية (ح٠ب)، ومنه بالطبع تتفرع ملاحظات تفصيلية يفرضها البناء العام للمسرحيـــة ، والعلاقات التى تحددت نتيجة لذلك ٠ فلو أن العريفى انتبه لهذه المسألة ،لاستطاع أن يكتشف أن حقيقة الصراعات التى تحدث داخل الطبقة السلطوية لايمكن أن تمثل مدخلا لتحليل الواقع الاجتماعى الشامل ، وان النظرة العلمية الفاحصـة لايمكنها أن تراهن على مثل هذا الصراع ، لانه فى الوقت الذى تتهدد مصالح هذه

الطبقة بخطر الطبقة المقهورة ·· سوف لانجد أية خلافات داخلية تشغل السلطويين عن أداء دورهم القمعي ·· وليست جريمة قتل الاب (سعد) معزولة عن الموقف العام لهذه الطبقة تجاه الفقراء ، رغم أن الكاتب ـ للاسف ـ أراد أن نعتبرها تصرفا جنونيا من (حسن) ·

عن الاخراج ·· كان لدى العريفى احساسا ذاتيا بأن مخرجا آخـــــر لايستطيع أن يتعامل مع مسرحيته ويجسدها كما تصورها أثناء الكتابة ، وهذا الاحساس ليس غريبا ، بل انه يتوفر لدى أكثر الذين يكتبون نصوصا مسرحية، ان لم يكن جميعهم · ولو تحقق ذلك لاصبح كل كاتب مسرحى مخرجا ، بغض النظر عن استعداده الفنى للاخراج · نحن ندرك أن عددا من مبدعى المسرح فى العالم قد قاموا بالكتابة والاخراج مثلا ·· ولكن تلك كانت تجربة خاضوها فى مرحلة متقدمة جدا من تجربتهم ومعايشتهم للعمل المسرحى ، الامر الذى لايترك لنا مجالا للمقارنة هنا ·

لم يكن تعامل العريفى بالمسرحية تعامل مخرج عليـــــه خلق حياة هذه الشخصيات من جديد ، ولكنه تعامل كاتب لا يتجاوز حدود أفق التأليف ، لذا فاننا لانكاد نلحظ اضافات جديدة بالنسبة للرؤية الفكرية ، وبالتالى ، الرؤية المسرحية . لقد ظل الصراع ـ كما ذكرنا ـ منحصرا فى حدود الحاكم بأمر الله واخوته ، دون أن نستطيع القول بأن الصراع يدور داخل عائلة تضم (الخدم) ، باعتبار أن الخدم لايعتبرون من وجهة نظر واقعية أفرادا من العائلة (١) ·وبالتالى ليس من المنطقى أن يكون لهم حق فى الارث ، مادام الامر يعتمـــد على توزيع الارث · من جهة أخرى لايمكننا أن نتوقع من الوصية ـ التى كتبها والد الاخوة ـ أن تعطى حقا للخدم (لان الكلب لايمكن أن تلده غزالة) واذا افترضنا أن الوصية تحمل هذا الشىء ـ وهذا مايريده المؤلف ـ فان الامر ســـيتحول الى نظرة اصلاحية مثالية لاعلاقة لها بالواقع الاجتماعى بصراعاته الموضوعية ·

اهتم المخرج أكثر بدور حسن الذى يتقمص الشخصيات التاريخية ، (وقد

---

(١) هذا يطرح ضرورة اعادة النظر فى استخدام العائلة و البيت كرمز للمجتمع ، والذى لم يستغل بشكل دقيق وذكى فى أكثر من مسرحية ·

أجاد سامى القوز دوره) ولم يستطع أن يحرك الاخت (ربما بسبب جمـــود الممثلة التى قامت بهذا الدور) فى حين أطلق للاخوين حرية الحـــركة بعض الشىء ، فكرر محمد البهدهى حركاته المبالغ فيها ، وبالغ الثانى فى اظهـــار ترنحه كسكران ، معتمدا على حركة الجسد (ليس النتوءات العضلية بل الهيكل العام) أكثر من حركة التعبير بالصوت ٠

لقد بذل العريفى ، كمخرج ٠ جهدا كبيرا فى تجسيد الشـــخصيات التى يتقمصها حسن ، فى محاولة منه لاقناع الجمهور بأن جنونا قد أصاب هذا الاخ ٠٠ ربما هو جنون العظمة ٠ انه جنون ولا يهم نوعه ، وهذا أدى الى قتل دوره الرمزى ٠ فاذا اقتنعنا مع المخرج بجنون حسن فاننا بالنتيجة سوف نتعاطف معه ولو فى حدود ضيقة ، وذلك من منطلق (ولا على المجنون حرج) ٠٠ وهذا يعنى أن كل ممارساته الدموية ضد سعد وطبقته ليست الا من باب الانحـــراف العقلى ، وانها تصرف طارىء خارج عن طبيعة حسن ٠٠ وهـــذا التفسير مرفوض موضوعيا لانه ليس فى صالح سياق المسرحية عموما ولا من أسس بنائها الدرامى ٠

اذن ، سوف أفهم الامر على نحو آخر ، أى أن تقمص حسن للشخصيات التاريخية المستبدة والدموية ، يأتى من زاوية المبالغة فى تصـــوير صلف حسن ووحشيته من جهة ، واشارة الى امتداد الاستبداد واستمراره عبر التاريخ ، من جهة أخرى ٠ وتبقى كل محاولات الاخوين لاظهار حسن بأنه مجنون ، ليس الا محاولة لتبرير تصرفاته فقط ، لانهما أيضا يشاركانه فى جرائمه وأساليبه ، وقد أكد حسن ذلك فى اشارته الى تعاونهما معه فى حرق روما ٠ ثم يأتى اعتقـــال الاخ (ابراهيم) لكل من محمد وبدرية فى احدى الغرف ٠ ليؤكد الدور الجماعى الذى يقوم به الثلاثة ضد الطبقة المقهورة ٠

اذن ، فحسن ليس مجنونا كما أراد العريفى أن يصوره ، ولو كان منتبها لهذه الناحية أثناء الاخراج وهيأ التعامل مع شخصية حسن من هذا المنطلق ، لجاءت الاحداث أكثر قوة ٠ وعموما فان الامر كان يحتاج الى تفسير واضح فى ذهن المخرج لتكون الرؤية المسرحية أوضح والاخراج أكثر قوة واقناعا ٠

وتأتى النهاية (الساذجة) التى أدت الى افراغ الشحنة الفكرية التى توفرت من مجمل العرض · لقد صاغ المخرج النهاية بخلاف ما وردت فى النص قبل تنفيذه ، وهذا هو التغيير الوحيد الذى مارسه المخرج وأساء التصرف به · فى النص لاينتهى (حسن) المستبد ، بل يستمر فى اغتياله للشباب ، واحد تلو الاخر، فى وسط الصالة بينما فى العرض رأينا حسن وأشباح ضحاياه تخنقـــه · انه بالرغم من خيالية هذا المشهد وعدم قدرته على الاقناع فنيا ، فانه كنهـــاية للمسرحية غير مقبولة من وجهة نظر موضوعية · لقد كان على المخـــرج أن يتخلى عن وضع النهايات الحاسمة على المسرح ، لان انهاء الاســتبداد على الخشبة ووضع الجمهور فى حالة سلبية وأخبارهم بأن كل شىء على مايرام ، يعتبر توجها مضادا لمعنى المسرحية وسياقها الفنى ، ومناقض للواقع أيضا · وأظن أن بريخت هو الذى قال بأن المسرح لا يستطيع أن يقوم بثورة ، كمـا أنه لايستطيع أن يبدل بنيان مجتمع ·· (هذا رغم ثورية بريخت) ·

بقيت بعض المسائل التى لم ينتبه لها العريفى أثناء اخـــراجه وكان من الممكن تفاديها ، مثلا (الرسالة) المجهولة التى لم نسمع عنهـــا شيئا طوال المسرحية رغم خطورتها · وكذلك الشاب العاطل الذى يأتى من خارج (البيت) فيعاقبه حسن ، مما يؤكد لا معقولية اعتبار العائلة رمزا للمجتمع ·

بعد هذه المسرحية ، أخرج العريفى مسرحية (سرور) للشاعر ابراهيم بو هندى ، وقد عرضت المسرحية ـ كما أشرنا ـ فى مهرجان دمشق ، كمـا عرضت لليلة واحدة فى عرض خاص قبل السفر الى دمشق ، وهكذا لم يشاهد الجمهور مسرحية (سرور) باخراج العريفى ·

فى هذه المسرحية ، تميز اخراج العريفى بالبساطة التى افتقدها اخراج بركات للمسرحية ، رغم الفارق الكبير فى الحركة المسرحية التى كانت بارزة عند بركات أكثر · لم يحاول العريفى أن يتفاعل أكثر مع النص ، ويخلق شخصياته ويحركها حسب مفهومه هو ورؤيته ·· وهذا أدى الى جعل اخراجه يتسم بطابع التنفيذ الحرفى للنص ·

حياة الخطيب :

في غمرة الحديث عن مشكلة العناصر النسائية وندرة توفرها في الحركة المسرحية عندنا ·· تتقدم فتاة لكي تمثل ، وتساعد في الاخراج ، ثم تخوض تجربة جديدة في الاخراج لوحدها · وقد درست (حياة) المسرح في أكاديمية الفنون الجميلة ـ قسم المسرح ، ببغداد ، عام ٦٩ ـ ١٩٧٠ وتخرجت عام ٧٣ ـ ١٩٧٤ ·

حياة الخطيب طموح مازال أكبر من الانجاز الذي حققته · شـــاركت كمساعدة مخرج مع العريفي في مسرحية (سرور) وبعدها مباشرة تناولت نصا شعريا لمعين بسيسو (المنجم) وقامت باخراجه ·

وأعتقد أنه مادامت حياة لاتهادن ذاتها في العمل الفني وتقذف بقدراتها المتواضعة في محاولة صعبة ، فانه ينبغي من النقد أن لايهادنها هو الاخر ، لكي لايرتكب خطأ النظرة الصغيرة للمشهد الكبير ، أو النظرة البســيطة للموقف الخطير · لاشك أن حياة الخطيب تتميز بالجدية في ممارستها الفنية ، والاجتهاد لتعميق وعيها الفني ورؤيتها المسرحية والفكرية ·· وكل هذه المســـائل مرهونة بالتطبيق القادم لكي نلمس فعاليتها ·

رافقت (حياة) المرحلة الاولى لاخراج (سرور) مع العريفي ، ثم تولت بمفردها انجاز العمل ، وربما انجاز القسم الاكبر منه بعد سفر العريفي لمواصلة دراسته في الكويت ، ولم تكن تلك التجربة سهلة ، لان القدرة المتوفرة عندها لم تكن سوى نظرية ، أما الممارسة فهي صعبة جدا ·

لقد أشرت في الحديث عن العنصر النسائي ـ في فصل سابق ـ الى أن الفتاة التي تمكنت من اقناع عائلتها للموافقة على صعود خشـــبة المسرح ، احتاجت الى جهد أكبر لكي تقنع الممثل نفسه ·· وهذا يعني أن (حياة الخطيب) احتاجت الى جهد مضاعف عشرين مرة لكي تقنع الممثل ـ الرجل بأنها مخرجة وعليها مسؤولية ادارته وتحريكه على الخشبة · كانت عقلية الرجل ـ المتـأثرة بالبيئة الاجتماعية ـ تقف حائلا دون تحريكه ـ أثناء البروفات ـ وقد حدث هذا بشكل لاشعوري وغير ملحوظ حتى من قبل الاشخاص أنفسهم · لقد كان شيئا

مستهجنا أن تقود عملية الاخراج ٠٠ فتاة ، وكانت العملية بمجملها تسير بتوتر باطنى عانته المخرجة بصعوبة ٠ وبشكل عام ، كانت هذه التجربة مهمة جدا لكى يعتاد الوسط المسرحى هذه الظاهرة الغير متوقعة ، رغم أنها ظاهرة صحيـــة تماما ٠ وقد لاحظت أن هذا التوتر قد خفت وطأته فى اخراج (المنجم) ٠

فى (سرور) كانت حياة الخطيب مقيدة بكل مارسمه العريفى ، وهـذا ما جعل حركتها صعبة ، فليس لها مجال اضافة أو ابتكار حركة جديدة ربمـــا تراها أكثر ملاءمة للعمل ٠ وكانت أية ملاحظة تطرح من قبل المهتمين بالعمل ، يكون الجواب الجاهز : هكذا أراد المخرج ، المخرج مسافر ، سرور لابد أن تسافر دمشق سريعا ٠٠ وهكذا نفذت (حياة) كل ما أراده المخرج ، فيما عدا بعض الاشياء الصغيرة التى وجدت المخرجة ضرورة تغييرها أو التصرف بها ٠ وكان جهدا مضنيا استطاعت (حياة) أن تعتاد فيه قليلا على أسلوب التعـــامل مع الممثلين ٠

فى مسرحية (المنجم) تحركت حياة الخطيب بحرية أكثر ، وحركت معها الممثلين بايقاع درامى متناسب ، واذا وضعنا فى اعتبارنا كون هذه التجربة هى الاولى بالنسبة للمخرجة ، فان ما أنجزته فى هذا العمل يعتبر فى درجـة جيدة غير متوقعة ٠ كان النص شعرا ٠ ولم يكن متكاملا من حيث علاقاته وبنائه الدراميين ، لكن مثابرة المخرجة خلقت فيه حيوية مقبولة ٠٠ فقط حركة الممثلين (عبد اللطيف مفيز وخليفة العريفى) كانت محدودة بالنسبة لخصوبة حوارهما وموقعها من السياق ٠ فيما أنهما كانا يتصارعان مع قوة متوفرة على الخشبة ، فمن المتوقع أن تكون (القبة) هى حركتهما بشكل أساسى ، وهذا مالم يحدث ، لان علاقتهما بالقبة ـ حركيا ـ كانت واهية ، رغم أن مصيرها الموضوعى مرتبط بها ٠

التجربة المهمة التى خاضتها حياة هى استخدام الصالة كساحة عمـــل بالنسبة للممثلين ، كمحاولة لاشراك الجمهور فى الاحداث ٠ وهذه المسألة ـ فى اعتقادى ـ مازالت غير واضحة بالنسبة لتجارب المسرح العربى عموما (وسوف نتحدث عنها فى مكان آخر) وفى هذه المسرحية لم ينجح تنفيذها ، ليس لان

تنفيذها فى الاعمال المحلية الاخرى كان ناجحا ، وانما لان الظروف الموضوعية لنجاح مثل هذه التجربة غير متوفرة بعد على صعيد الجمهور ، فبالرغم من جدية الموقف أثناء انذار الرجل بتفجير الصالة الا أن الضحك كان يتقـــافز بين الجمهور · كما أن باعة الصحف كانوا يصرخون عن الملحق ، فى حين لم ير الجمهور شيئا من الملحق ، الامر الذى يكرس فهم أن المسألة تمثيل فى تمثيل ، وان الامر لايتعلق بنا كمشاهدين ، وأيضا جاءت دعوة الفتـــاة لكسر جدار الحرس ضائعة ، بالرغم من وقوف الممثلة (حياة الخطيب) فى عنق الصالة والجمهور ، ولا شك أن جمود مثل هذه الفعالية يؤثر على تصـــاعد الموقف دراميا ·

كان بامكان حياة الخطيب أن تتفادى مثل هذه المسألة ، رغم شدة اغرائها للتجارب الجديدة ، وتخلق وسائل اتصال أخرى بالجمهور ·

اننا نستطيع أن نعتبر (المنجم) تجربة مهمة ليس بالنســـبة لحيـــاة الخطيب كمخرجة قادمة بوعد كبير ، ولكن بالنسبة لعموم الحركة المسرحية فى البحرين ، من حيث أنها ـ التجربة ـ مساهمة فى تأسيس المسرح الجاد والبعيد عن أى مهادنات يفرضها واقع الجمهور فى جانبه السلبى ، أو واقـــع معظم العاملين فى المسرح ، المنفوضين بالضحك والفراغ الفكرى ·

الديكور ـ المكياج ـ الاضاءة ـ المؤثرات الصوتية :

ان نشاطا جماعيا ، كالعمل المسرحى ، لايمكنه أن يستغنى عن أية عناصر مهما صغر شأنها ، والعناصر الفنية فى المسرح ليست صغيرة الشـــأن على الاطلاق ، بل أن لها دورا هاما فى اضفاء البعد الدرامى للمشاهد ، بالادوات المتنوعة التى يملكها الفنان التشكيلى وعامل الاضاءة والموسيقى وهذا الاخير لم يتوفر عندنا بعد ·

فى السنوات الاخيرة التى انتجت العديد من النشـــاطات المسرحية ، استطعنا أن نتعرف على عناصر كثيرة ساهمت فى هذه المجالات الفنيـــة ، مع ملاحظة انه ليس كل من مارس هذه النشاطات يعد فنانا قادرا ، فهناك اشخاص ينفذون الديكور برص القطع فوق بعضهـــا ورسم بعض المنـــاظر ، والبعض

(يقترح) مقاطع موسيقية تحشر فى المشاهد ، والبعض (يضغط) على ازرة الاضاءة ·· وهذه الاعمال تتم بعفوية وسذاجة تخلـــو من اى ذوق او ابداع فنى · وسوف نتجاوز هذه الاسماء الطارئة الى اسماء اخـــرى تساهم بجد واخلاص فى الانشطة المسرحية ، مع ملاحظة ان التفاوت فى درجة الابداع عند هذه الاسماء واردة وواقعية ·

عزيز مندى :

فنان تشكيلى · عمل طويلا فى مجال المكياج وساهم فى تصميم ديكور عدة مسرحيات ، من ابرزها مسرحية (الزلزال) التى استعان فيها بارشادات مصممها الاصلى فى القاهرة · التنفيذ كان دقيقا ومبهرا ، ولكنه افتقر الابداع الذاتى ·

من اهم عيوب مندى فى رسم المكياج هو لجوءه الى المبالغة فى صبـــغ وجوه الممثلين ، مما يوحى للمرء ـ أحيانا ـ بأن هناك قناعا يلبسه الممثـــل · هذا الفعل يحد من حرية الممثل فى استخدامه تقاطيع الوجـــه فى التعبير · واعتقد ان مبالغاته ناتجة من مفهومه الخاطىء لفن المكياج ، والذى يعنى ـ حسب مفهومه ـ ضرورة تغيير ملامح الوجه بحيث لا يتعرف عليه الجمهور بشخصيته الاصلية ·· وهذه نظرة تقليدية جدا · وبالنتيجة ، فان مندى بارع اكثر فى رسم المكياج التاريخى : (انتيجونا) ، (ح · ب) ··

ومندى مطالب بمتابعة التطورات التى تحدث فى فن المكياج فى العالم ، بحيث يكون متهيأ للمرحلة القادمة التى سوف يستغنى فيها المخـــرج عن كل مكياج يمسح ملامح الممثل ويعتمد فقط على ادوات تعبيرية أخرى اكثر عملية ، تتيح للممثل مجالا اكبر فى الحركة واستخدام عضلات وزوايا وجهه فى التعبير اضافة الى الاقنعة المصنوعة والتى كانت تستخدم فى الماضى والحاضر ايضا ·· رغم انها ـ بالنسبة لنا ـ مازالت مجالا بكرا لم نتطرق له بعد ·

عبد الله يوسف :

فنان تشكيلى وممثل · بدأ نشاطه فى مجال المكياج منذ الاندية ، وذلك بالادوات البدائية التى كان يوفرها لنفسه · فى المحـــاولات الاولى لجأ الى

المبالغة فى صبغ الوجوه ، ولكنه مع تجاربه المتتالية وتوفر الادوات المناسبة للمكياج استطاع ان يضع لمسات اكثر حساسية وشفافية ٠

لعبد الله يوسف مساهمات كبيرة فى مجال الديكور ، وله تجارب جيدة ٠٠ وقد صمم ونفذ اغلب مسرحيات فرقة أوال وبعض الفرق الاخرى ٠ حين يصنع ديكورا واقعيا لا تفوته صغيرة لابراز الواقعية ٠ وهو يتمتع بقوة الملاحظة ودقة النقل وحرفيته ٠ بالاضافة الى تمكنه وقدرته فى الديكور التجريدى الذى يفسح مجالا ارحب للابداع والخلق من الديكور الواقعى ٠٠ ويمكننا أن نشير الى ديكور مسرحيتى : (المنجم) و (سرور) ٠

أحمد العريفى :

مساهمته البارزة والوحيدة هو الديكور التجريدى لمسرحية (اذا ما طاعك الزمان) والذى يتميز بتعامل جديد لم يتوفر من قبل فى هذا المجال ، فقد اعتمد التجريد الطالع من واقع المناخ البحرى الذى تعيشه شخوص واحداث المسرحية ٠

العريفى يملك موهبة جيدة ، فحساسيته الفنية بالنسبة للاحجام والمكونات تعطى تعبيرية ايقاعية متناسقة ٠ ومن المؤسف ان العريفى لم يتحرك بشكل جاد نحو المسرح ٠ والجدير بالذكر ان مشروع التخرج الذى قدمه العريفى فى دراسته الفنون التشكيلية كان ديكور مسرحية (بيت طيب السمعة) ٠

حسن النيبارى :

يعتبر من الشباب الذين رافقوا النشاط المسرحى فى الاندية ٠ من اعماله الهامة مساهمته فى ديكور مسرحية (سبع ليالى) الواقعى والمعبر ٠ وهو يعمل عادة مع (يوسف الساعاتى) وهو وافد جديد فى مجال الديكور المسرحى ٠ اشتركا فى ديكور مسرحية (توب توب يابحر) ، وفى هذه المسرحية وقع النيبارى فى مبالغات ـ بتوجيه من المخرج ـ أثرت كثيرا على حريته فى الابتكار ، فبالاضافة الى ان الديكور الواقعى محدود الحركة بالنسبة للفنان ، فان رغبة المخرج وما أراده جعل النيبارى والساعاتى يبدوان

وكأنهما منفذان للشكل · الامر الذى يقيد موهبة الفنان ويحول دون تطورها ·

○○○

فى مجال الاضاءة ، نجد (ابراهيم عيسى) ، وهو ينشط فى السنوات الاخيرة عبر كل الاعمال التى تقدمها الفرق المحلية · تلقى ابراهيم دراسته النظرية فى فن الاضاءة · ولكن هذا الفن مازال محـــدود القدرة والعطاء ، بسبب غياب الادوات الكاملة والصالحة مثل شبكة الاضاءة · فحتى الآن لم نشاهد عرضا استخدمت الاضاءة فيه بشكل فنى جيـــد · اضـــافة الى ان مخرجينا لا يعيرون الاضاءة اهتماما · رغم انها أداة من أدوات التعبير الدرامية وهذا نتيجة ضيق الافق المسرحى لدى مخرجينا ·· وأقصى ما نحصل عليه فى أعمالهم هو الاظلام التام أو الاضاءة الساطعة أو التلاعب العشوائى بالالوان الناقصة ·· واعتقد ان وقتا طويلا سوف يمر قبل أن تدخل الاضاءة ، بشـــكل جاد وواع ، كعنصر فعال فى العمل المسرحى عندنا ·

○○○

أما المؤثرات الصوتية فلا نكاد نسمع سوى إسما واحدا هو (عبد الواحد درويش) الذى يعمل فى الاذاعة ، ويتذوق الموسيقى · حصل منذ فترة وجيزة على دورات دراسية فى مجال الاخـــراج الاذاعى ثم التلفزيونى ، ولم يحصل على دورة لدراسة المؤثرات الصوتية ، لكنه يحاول الاستفادة ـ قدر الامكان ـ من اطلاعه وخبرته اليومية فى المسرح ·

ان مهمة درويش كانت محصورة فى اختيار المقطوعات الموسيقية العالمية للاستفادة منها فى الحدث المسرحى ، وهذا العمل وان كان يحتاج الى شىء من الدقه ، الا ان حدود الابداع الذاتى مقيدة جـــدا · ويحدث ـ نادرا ـ ان يتوفر احد هواة الموسيقى الموهوبين ، فيقترح عليه درويش مايراه مناســـبا لمواقف المسرحية ، فيقوم هذا الشـــاب (يوسف دشتى) يعزف المطلوب على التى الفلوت والارغن · ويمكن اعتبار المؤثرات الصوتية فى مسرحية (المنجم) من افضل النماذج التى اشرف على تنفيذها عبد الواحـــد درويش مع يوسف دشتى · وهذه الظاهرة الجديدة تعتبر خطوة جيـــدة فى سبيل خلق مؤثرات مبتكرة وحية للعمل المسرحى ، وليست مستعارة من الموسيقى العالمية ·

جمهور المسرح :

فى الفصول السابقة حاولنا ان ندرس الملامح المهمة فى الحركة المسرحية فى الوقت الراهن بشكل خاص · ولكى تكتمل الصورة ، لابد من معرفة واقع جمهور المسرح فى البحرين ، لأن أية حركة مسرحية لا يمكن ان تنشأ بمعزل عن الجمهور ، وهى بالتالى لا تدرس بدون معرفة هذه العـــلاقة التى تربطها بالمشاهد ·

تعرف الجمهور فى البحرين على المسرح منذ أرهاصـــاته الجديدة فى أواخر الستينات ، وقبل ذلك عرف التمثيل ـ ضمن نشاطات الاندية ـ على شكل اسكتشات وتمثيليات فكاهية · ولقد ناضل الجيـــل الذى صاحب النشاطات الاولى فى اسرة هواة الفن وفرقة الاذاعة التمثيلية بأشكال متنوعة من أجل جذب الجمهور للمسرح ، وبذر حب التمثيل لدى الناس · وقد ادى ذلك ـ كما رأينا ـ الى جعل التمثيل فقرة من فقرات الحفلات الغنائية والموسيقية ·

ولعدم اكتمال الصورة عن طبيعة الاعمـــال التى كانت تقدم فى تلك الفترة ـ فيما عدا أخبار الاسكتشات ـ فانه من الصعوبة اكتشـــاف جوانب الخطأ والصواب فى تلك التجربة ، فقط ، استطيع القول ، ان تلك النشاطات أسست بداية لجمهور المسرح الراهن ، ومن ابرز ملامح هذا الجمهور ميله الى الفكاهة التى عوده عليها ذلك النشاط الاول ·· اقول ميلا وليس ادمانا ، لأن جمهور المسرح عندنا الآن لا يركض وراء الضحك الفارغ كما يتصور الكثيرون من الممثلين والعاملين فى المسرح ·· رغم خطورة هذا التصور على جمهورنا·

بدأ الاهتمام بالمسرح بطيئا ـ ولا شك ـ من قبل الجمهور ، وذلك بسبب بطء المسرح الذاتى كفن من قبل القائمين عليه · وفى الوقت الذى أخذ عدد من الذين نشطوا فى المسرح يغمرون العروض بقدر كبير من الفكاهة والتهريج ، نجد الجمهور يتحرك بحذر ازاء هذه المحاولات · كان الجمهور يحضر هـذه العروض ويضحك كثيرا ولكنه حين يخرج من الصالة يبـــدأ فى رسم علامات الاستفهام التى يفرضها الواقع الاجتماعى الذى يرهقه يوميا · قد لايجد جمهورنا فى البدء وسائل التعبير عن وجهات نظره حول هذه العـــروض ، لكنـــه

على أية حال لم يجد توافقـــا مع اللعبة التى يعرضـــها الممثـــل طوال العرض ·· كانت اللعبة تثير الضحك ، ولكنها ايضا تفرغ الانفعال الذى يحمله المشاهد من البيت ، من الشارع ، من الحياة ·· من هنا اصبحت المهادنة غير ممكنة بين الجمهور والنشاط المسرحى · ان الخطأ الذى وقعت فيه البدايات الجديدة للمسرح عندنا ، انها صرفت النظر عن فكر الجمهور واحتمال قدرته على المقارنة بين الحياة والنشاط الذى يبذله الممثل على الخشبة·· هذه المقارنة التى من شأنها أن تحرق كل الجهود التى تتجاوز ذكاء المشاهد ·· فى الوقت الذى كانت طبيعة التحولات الاجتماعية العميقة ـ الظاهرة والخفية ـ ترهق الجمهور وتصقل حساسيته الثقافية وتفتح فى ذهنه تطلعات خطيرة تتجاوز كثيرا الافق المحدود الذى يتحرك فيه القائمون على المسرح ·

بالطبع نحن لانغفل الجانب السلبى من الجمهور ، والذى ساهمت السينما الهوليودية وتوابعها فى تشويه ذوقه الفنى ، والذى يتخبـــط فى بحثه عن التسلية الفارغة للتنفيس السلبى عن همومه اليومية ·· هذا الجانب من الجمهور ليس خارج الصورة ، لكن هذا الجمهور القليل لا يمثل ـ فى اعتقادى الجمهور الكلى للمسرح ·· لان جمهور المسرح الآن يتكون باتجـــاه عمقى نتيجة للوعى الاجتماعى والثقافى الذى فرضته الحركة الاجتماعية والوطنية فى تاريخنـــا المعاصر ·· من هذه الشرفة لا يمكننا ان نفصل جمهور المسرح عن مجمـــل الجماهير الواعية ·· وتتضح الصورة وتتأكد ، اذا ادركنا ان جمهور المسرح عندنا يتكون فى اغلبه من الفئات المثقفة والمتعلمة والمتوسطة التعليم والثقافة ، والتى تنتمى فى معظمها الى البرجوازية الصغيرة والى البرجوازية ايضا ، فى حين ان الفئات الفقيرة مازالت بعيدة عن المسرح لاسباب ثقافية واجتماعية واقتصادية ، وعلى المسرح ان يتحرك اليها ·· ليتحرك معها ·

اذن ، فجمهـــور المسرح ليس هو الذى يركض وراء الفكاهة الفارغة ، ولكنه الجمهور الذى يملك وجهة نظر خاصة حول العمل المسرحى ·· لقـــد اصبح لدينا امكانية الكتابة ـ ان لم نقل النقد ـ عن العروض التى تنجز على المسرح ، هذه الكتابات تعبر عن شوق الجمهور الى الاعمال التى لا تضحك

عليه · يريد الجمهور ان يرى حياته وهى تعالج بشكل جدى فى المسرحية · بالطبع لا يمثل جمهورنا درجة متقدمة من الوعى المسرحى ، لكنه ايضا ليس متخلفا بالصورة التى يطرحها البعض ، ويريدون تكريسها مدعين بأن الجمهور يبحث عن الترفيه فى المسرح · الجمهـــور يفهم الترفيه بصيغة ارقى من فهم العاملين ·· فالترفيه ليس هو التسلية السطحية ، ولكنه الترفيه الذى يحرك الفكر ·· هذه البديهة التى يتفق عليها كل مسرحيو ومثقفو المسرح فى العالم ·

ان اتجاه مسرحنا نحو الاسفاف والاضحاك سيكرس جمهورا غريبا على على فن المسرح وهويته الاجتماعية ، وسيفقد المسرح الجمهور الحقيقى والفعال الذى استطاع خلال سنواته الاخيرة ان يجذبه ، واذا اعتبرنا ان الاعمـــال الفكاهية الساذجة التى قدمت فى البداية كانت عامـــلا من عوامل تأسيس الجمهور الحالى ، فان مثل هذه الاعمال سوف تكون عاملا من عوامل تخريب المسرح والجمهور معا فاذا لم يستطع المسرح ان يتطور فى مقـدمة او موازاة الجمهور فانه غير جدير بالحياة ·

وفى المقابل ، نجد انه على الجمهور ايضا مهمات لا شك انه مطالب بأن يمارسها بوعى هو الآخر · ونحـــن هنا ننطلق فى مطالبنا من فرضية كون جمهورنا المسرحى يملك من الوعى والفعالية ما يؤهله ليأخذ موقف التأثير فى النشاط المسرحى · ولا نستطيع بالطبع ان نقنن اساليب فعالية الجمهور ـ فى هذه الدراسة ـ ولكننا نشير الى المجالات التى على جمهورنا ان لا يغيب عنها كطرف اساسى فى اللعبة المسرحية ·

يقول الشاعر والمسرحى الاسبانى لوركا : (الشعب الذى لا يســـاعد مسرحه ولا يشجعه شعب محتضر ان لم يكن قد مات · وكذا المســـرح الذى لا يحس بنبض الشعب الاجتماعى أو التاريخى ومأساة هذا الشعب ، واللون الاصلى لأفقه وفكره) ·

هذه العلاقة الجدلية تحتم على الجمهـــور ان يتابع باستمرار النشاط المسرحى ويطرح وجهات نظره وملاحظاته بالوسائل الممكنه او المبتكرة ، لكى يستطيع ان يفوت الفرصة على رواج الفن الرخيص والاعمال المضادة للتقدم

الثقافى والاجتماعى · فليس صوابا ان يسكت الجمهور ازاء عرض سىء او فارغ من الفكر الجاد · لابد ان يبدى اعتراضه أو ملاحظته أو رفضه لمثل هذه الاعمال ، لان مسؤوليته تنبع من كون هذه العروض ، وهـذا المسرح وهـــذه الجهود الجماعية قد وظفت من أجله ، لذا فان رأى الجمهور الحقيقى ، غـير المهادن او المجامل ، يمثل قناة مهمة من قنوات تطوير ودفع نشاط المسرح الى الامام · ونحن اذ نطرح هذه المسألة ، ندرك جيدا ان علاقة مسرحنا بالجمهور، قد بدأت تتجذر عن طريق عدة انشطة ، تتنوع يوما بعد يوم :

فمن جهة رأينا فى السنوات الأخيرة أن الحـــركة الادبية قد التصقت بصورة افضل بالنشاط المسرحى ، نتيجة لوعى الادباء الشباب بالعلاقة الجدلية بين المسرح والادب والثقافة · فقد ساهم عدد من الادباء الشباب فى مجال الكتابات النقدية حول المسرح ، او فى مجـــال كتابة النصوص المسرحية او اعدادها لتنفيذها من قبل الفرق المسرحية ·· واعتقد ان مثل هذه المساهمات تؤثر كثيرا فى تعميم المسرح وثقافة المسرح على الجمهـــور ، وكسر بعض الجدران التى لا يستطيع المسرح بمفـــرده ان يهدمها ·· هذه الجدران التى تفصل بين الجمهور والمسرح ·

ومن جهة اخرى ، توافد الى العمل المسرحى عـــدد من الشباب المثقف ايضا ، الذى تتراوح مؤهلاته بين الموهبة والثقافة فى مجال المسرح ، ويدفع الجميع رغبة صادقة فى العمل الجاد · ومن الانشطة التى رصدها تقـــرير (قسم المسرح والفنون ـ ص ٩) فى مجال الندوات والنشاطات المسرحية ، والتى ساهم فى انجازها العاملون فى المسرح والادباء الشباب وقسم المسرح والفنون ، نذكر ما يلى :

١ ـ ندوة عن (المسرح ومشاكله فى البحرين) ٣ /١١/ ١٩٧٠

٢ ـ ندوة عن (تجربة المسرح الكويتى) ١٧/٦/ ١٩٧١

٣ ـ ندوة عن (أزمة المسرح فى البحرين) ٢٥/٧/ ١٩٧٢

٤ ـ ندوة عن (أزمة المسرح فى العالم العربى) ٢٨/١١/١٩٧٢

(قدمها الدكتور مصطفى محمود أثناء زيارته البحرين لحضور افتتاح مسرحية « الزلزال ») ٠

٥ ـ اسبوع موليير ـ نظمه قسم المسرح والفنون

٣٠ مايو ـ ٥ يونية ١٩٧٢

(اشتمل على عرض سينمائى لسبع مسرحيات للكاتب ، وقد تم طبع ملخصات للمسرحيات ، وزعت على المسارح وعلى الجمهور الذى حضر الاسبوع) ٠

٦ ـ مهرجان المسرح الاول ـ نظمه قسم المسرح والفنون

٢٦ يونيه ـ ٩ يوليو ٧٢

(شارك فيه مسرح أوال ومسرح الاتحاد الشعبى)

٧ ـ اسبوع شكسبير نظمه قسم المسرح والفنون

١٩٧٣/٤/٢٦ ـ ٢٢

(ضم محاضرات وعروض سينمائية لبعض مسرحيات الكاتب ، ومعرض ملصقات لأهم شخوص شكسبير) ٠

الى جانب بعض الندوات التى عقدت لمناقشة بعض المواسم المسرحية ، وشارك فيها عدد من المهتمين والادباء والعاملين فى المسرح ٠

جميع هذه الانشطة كان لها دور مهم فى توسيع دائرة جمهور المسرح ، وفى خلق المناخ الثقافى المسرحى الذى يهيأ لخلق الجمهور الفعال والايجابى ومسألة الجمهور تفرض علينا موضوعا ملحا يتعلق بصالات العرض المتوفرة لعرض المسرحيات ٠ وهذا الامر تعانى منه الفرق المسرحية قبل الجمهور فحتى الان لا نستطيع اعتبار القاعة الوحيدة التى تجرى عليها العروض (قاعة مسرح الجفير) صالحة فنيا للعرض المسرحى ، وذلك بسبب صغر خشبتها وضيقها ، وافتقارها للمستلزمات الفنية الضرورية ٠٠ من اضاءة وصوت وغرف للممثلين ، بالاضافة الى نظام مقاعد الصالة ٠٠ كل هذه العوامل تؤثر كثيرا فى حرية حركة العمل المسرحى ٠

اما بالنسبة للجمهور ، فان موقع الصالة فى الجفير يجعلها بعيدة عن

المناطق التى يكمن للجمهور ان يصل اليها بسهولة ·· خاصة وانها صـــالة احد الاندية ، وهى اسوأ بكثير من صالة الجفير ، واذا امكن توفير صالات عرض صـــالحة فى مناطق قريبة فان ذلك سيسهل عملية اتصال الجمهـــور بالمسرح باستمرار · ومن جهة اخرى فاعتقد ان مسألة ذهاب الفرق المسرحية الى القرى ماتزال مسألة قابلة للنظر فيها بجدية اكثر · لان جمهور القرى يمثل جمهورا جيدا للمسرح متى توفرت مناخات الاتصال ·· والذى ينتظر من هذا الجمهور ان يأتى الى المسرح فى المدينة ، يرتكب خـطأ كبيرا ، لان مثل هـــذا الجمهور ينبغى ان يسعى اليه المسرح فى أرضـــه وليس العكس ، وبالرغم من الصعوبات التى قد تتحملها الفرق المسرحية فى بادىء الامر ماديا ومعنويا الا ان النتائج لن تأتى سريعا ، وانما ستحتاج الى وقت غير طويل ·

مسألة اشراك الجمهور فى الحدث المسرحى :

عندما نتحدث عن الجمهـــور ، يكون من الطبيعى ان نتطرق الى مسألة فنية تخوضها بعض تجاربنا المسرحية الاخيرة ، وهى مسألة اشراك الجمهور فى الحدث المسرحى وادخاله فى عملية العرض بكسر الحائط الرابع ومـــزج الخشبة بالصالة · وكنا قد اشرنا بايجاز الى هذه التجـــربة اثناء تعرضنا لمسرحية « المنجم » ·

هذه القضية الفنية ماتزال نقطة اخذ وجذب فى عموم الحركة المسرحية فى الوطن العربى ، وهى ضمن سياق حركة المسرح العالمى لم تعد جديدة ، فمنذ ان طرح بريخت نظريته حول الاغراب فى المسرح اخذت هـذه القضية تتوسع وتأخذ أشكالا متعددة فى محاولة لجعل الجمهور عنصرا فعالا فى العرض ، وقد عولجت هذه المسألة فى أوروبا من قبل مخرجين مبدعين استطاعوا ان ينجحوا فى اغلب عروضهم التى اعتمدت اشراك الجمهور · ولم يكن هذا النجـــاح ناتج فقط من ابداع المخرج ، ولكن ايضا من ابداع الجمهور ، بمعنى استعداده ثقافيا واجتماعيا للمشاركة فى العرض بدوافع ذاتية ·

جاءت هذه المحاولات الى المسرح العربى ضمن طموحات الفنان العربى من أجل اعطاء فعالية اوسع للمسرح (نحن هنا نعنى بالمحـــاولات التى كان

يدفعها عامل اجتماعى متقدم ، وليس المحاولات التى تعتمد التجريب المجرد فقط) وهذه الطموحات مشروعة ولا شك ، ولكنها فى نفس الوقت قابلة للنقاش على ضوء الواقع الموضوعى · لقد اتخذت هذه المحـــــاولات مداخل متنوعة لتوظيفها فى العمل المسرحى وقد تنوعت ايضا الاساليب التى اتبعها المخرجون لصنع هذه الفعالية · ولكن معظم هذه المحاولات اعتمدت على زرع الممثلين بين الجمهور قبل بداية العرض ، او نزولهم الى الصالة خلال العرض ، فى حين أن الجمهور الوافد لم يعط الفعالية التى أرادها الكاتب وهيأ لهـــا المخرج ·· وماتزال هذه التجربة بدون اى مردود ايجابى على العمل المسرحى ، وماتزال مدار نقاشات تدور فى حدود الصالة والاخراج ، ولا اعتقد انها خرجت الى واقع الجمهور ومعطيات تاريخهم الثقافى ، وهذا ما اميـــــل الى ربطه بعدم استعداد جمهور المسرح للمشاركة الايجابية فى العرض المسرحى ·

ان محاولات اشراك الجمهور لم تنجح لاسباب تاريخية وفكرية ، ليس هنا مجال تناولها بشكل مفصل · ولكن سوف نشير اليها بشكل موجز :

١ ـ عدم معرفة العرب لفن المسرح ، والذى يعتمد اساسا على الحوار ·· وهذا يعنى صراع فكرة مع فكرة من خلال الشخوص ·

٢ ـ عدم توفر العقل الحوارى ـ بمعناه العلمى ـ فى الثقافة العربية منذ نشوئها فتاريخ العرب زاخر بالقمع الفكرى لكل البادرات العقلانية التى برزت فى حركات فكرية ، والتى طرحت مبدأ الشك فى الفكرة السائدة ·· فى الوقت الذى لم يأخذ العرب من اليونان سوى النتائج التى توصل اليها الفكر اليونانى. ولم يعتمدوا اسلوب الحوار والجدل الذى افرز هذه النتائج ، بل كان النظام السلطوى يعمل على محاربة اية استفادة ايجابية من جدل الفلسفة اليونانية. واقتصر اهتمام السلاطين على « ترجمة » التراث اليونانى وليس اعتماده كمادة علمية · وقد اثر هذا فى مجال الفنون الادبية ، فلم يتوفر المسرح عند العرب ولم يترجم ضمن عمليات الترجمة التى حدثت للفلسفة لعـــدم استعداد العقل العربى للحوار ·

ويعلل الكاتب الجزائرى « كاتب ياسين » عدم ترجمة المسرح اليونانى من قبل العرب قائلا :

« وقد بلغ من قوته ـ أى المسرح ـ ان تفوق على الدين فى وعى الجمهور الواسع والناس اجمالا · ولهذا لم يترجم العرب القدماء المسرح اليـــونانى ، واكتفوا بترجمة الفلسفة اليونانية التى اخذوا منها ما يتلاءم وتفكير مثقفيهم الدينى » ·

٣ ـ ان المكونات الاساسية للثقـــافة العربية من دين وتفاسير وادب لم تؤسس أسلوبا حواريا فى الفكر ، ولكنها اعتمدت تقديس المكتوب ، وكرست الموقف المتلقى من هذه الثقافة · وهذا افرز العقل السكونى فى المجتمع العربى

٤ ـ ترسخت هذه التربية على الثقافة الساكنة وعممت على المجتمـــع العربى طوال مراحله حتى العصر الحديث · فى هذا العصر لم يجد الانسان العربى سوى الوانا حضارية من القمع الفكرى والاضطهاد لكل محاولة للتفكير ·· هذه المحاولة التى هى ـ بطبيعة الحال ـ تستهدف اعادة النظر فى بنيـة المجتمع العربى والاسس التى تسيره ، وهى بالتالى تشكل الخطورة الاولية على مصالح الطبقات المسيطرة وتهدد امتيازاتها الاجتمـــاعية والاقتصادية والسياسية ·

فى مثل هذا المناخ يعيش الانسان العربى ، الذى هو ـ بالتالى ـ يمثل جمهور المسرح ·· اذا نظرنا الى الامر من هذه الشرفة ، نجد ان المسرح العربى كفن مازال يتوجه للدور الانقلابى الذى ينتظره فى مجال الفكر بالدرجة الاولى وهنا تكمن المفارقة بين الحوار الذى يمكن ان يحـــدث بين المسرح الاوروبى وجمهوره ، وبين دعوة المسرح العربى للجمهور من أجل المشاركة فى العرض المسرحى · الجمهور الاوروبى تعرض فى معظمه لثورات جـــذرية ثلاثة هى الثورة الصناعية والثورة السياسية والثورة الثقافية ·· والمسرح يمثل جزءا اصيلا واساسيا من الثقافة الاوروبية ، حيث ان تاريخ المسرح عندهم قد قطع مئات السنين لكى يصبح من أوليات الثقافة اليوم ، وهذا يعنى ان جمهـــور المسرح فى اوروبا يملك الاستعداد الذاتى للمشـــاركة فى العرض متى تطلب الامر ذلك ، لان العقل الاوروبى فى أساس تكوينه هو عقل حوارى يعتمد الجدل ·

بينما الصورة فى المجتمع العربى تختلف جذريا · ان مجتمعنا العربى ، بالاضافة الى حداثة فن المسرح بالنسبة اليه ، لم يتعود العقل الحوارى ، وايضا

لم يتعرض لواحدة من الثورات الثلاث تعرضا جوهريا ، فما يزال المجتمع العربى فى بنيته الاجتماعية والفكرية يتوجه ضد التفكير الجدلى ، هذا بالرغم من اللافتات الكثيرة التى تتصدر واجهاته والتى تشير الى الديمقراطية وحرية الرأى والحوار ·· وهناك ظاهرات كثيرة فى واقعنا العربى الراهن تؤكد ما نقوله ·

ماذا يمكن أن نتوقع من جمهور المسرح فى هذا المناخ القمعى الذى تعيشه الجماهير العربية ؟ ·· لا شك ان الجمهور يأتى الى الصالة محملا بالمعقد التى تحول دون اطلاق حرية مشاركته فى الحوار الذى يعتمده المسرح، وهو لذلك غير مستعد لان يعطى فعالية ايجابية على النحو الذى يحدث فى المجتمع الاوروبى ·

انطلاقا من هذا ، ارى ان كل المحاولات العربية التى ارادت طرح مشاركة الجمهور فى العرض المسرحى قد فشلت ، بسبب تجاوزها الواقع الذى اعطته المحصلة التاريخية للانسان العربى ، وبسبب تعاملها مع الجمهور بمنظور مسبق لا يتناسب مع ظروف المجتمع العربى الموضوعية ، وظروف جمهور المسرح الذاتية ·

لذلك أرى أن على المسرحيين العرب قبل طرح أية تجربة فى هذا المجال أن يعيروا واقع المجتمع العربى اهتماما علميا يتصف بالدراسة والتحليل واستخلاص المعطيات الموضوعية التى على ضوئها يمكنهم صياغة الاشكال المسرحية المناسبة ·· بدون هذا العمل سيتصف عملهم بالنقل والتقليد · مقابل هذا يمكننا أن نؤكد على امكانية الاستفادة من كسر الايهام عند المتفرج ومنعه من الاندماج حسب مفهوم بريخت · وأعتقد أنه اذا توفر المخرج الواعى لاعتماد هذه الطريقة ، فبامكاننا تحقيق نوع من الفعالية للعرض بواسطة الجمهور الذى يكشف اللعبة ، ونحقق فى الوقت نفسه خطوة تحضيرية يكون فيها الجمهور قابلا للتطور مع تطور الفن المسرحى عندنا ·· ومنع المتفرج من الاندماج لايعنى زرع الممثلين فى الصالة ، ولا يعنى اشراك الجمهور فى الحوار والحدث بصورة مباشرة ، ولكنه يعنى صياغة جديدة فى الاخراج يقوم فيها الممثل بكل شىء دون حاجة لمشاركة المشاهد المباشرة ·

اننى أدرك أن هذه الموضوعة التى عرضتها موجزة وعامة وتحتاج الى تفصيل أكثر ، لذا فاننى أدعو كل المهتمين بالمسرح المساهمة فى مناقشة هذا الموضوع بعمق وشمولية للخروج بنتيجة صحيحة وعلمية ٠

النقد المسرحى :

لاشك أن الحركة المسرحية جزء لاينفصل عن الحركة الادبية والثقافية المعاصرة فى البحرين ، وكثير من المشاكل التى يعانى منها الاديب ، يعانى منها ـ فى نفس الوقت ـ فنان المسرح ، ولا يكاد يكون الاختلاف كبيرا ٠ ومن أهم مشكلات الحركة الادبية عامة ، مشكلة النقد الادبى ٠٠ فبالرغم من الانجازات التى حققتها الحركة الادبية الجديدة فى البحرين ، الا أن النقد الادبى لم يتمكن من موازاة هذه الحركة الجديدة ، ولم يستوعب همومها وتطلعاتها فنيا وفكريا ، وما دام النقد عاجزا عن التعبير عن جوهر حركة الادب ٠ فمن المتوقع أن لا يتوفر النقد المسرحى الذى يسهم بفعالية حقيقية فى الحركة المسرحية الراهنة ٠

وكل ما يمكن رصده فى مجال الكتابة عن المسرح عندنا لا نستطيع اعتباره نقدا مسرحيا الا فى القليل النادر ٠٠ لقد صادفنا عددا من الشباب الذين يكتبون بين وقت وآخر عن بعض العروض التى تجرى ، والذين يضيفون شيئا من التنظير حول المسرح وأساليب تطوره ٠ ونحن لانستطيع أن ننكر دور هذه الكتابات كمساهمة معنوية تهدف الى الدفع بوضع المسرح عندنا وتجاوز جموده ٠

ولعل من أهم دوافع الكتابة فى هذا المجال هو الرغبة الملحة للحصول على مسرح جيد فى البحرين ٠ وهذه الرغبة قد انتجت كتابات تشجيعية وأعلامية جيدة عموما ، ولكنها لم تنتج نقدا مسرحيا بالمعنى العلمى لهذا الاصطلاح ٠ فاذا وضعنا فى اعتبارنا أن أهم شرط من شروط الناقد المسرحى هو معايشته للنشاط المسرحى فى البلد ـ والمعايشة هنا لاتعنى حضور العرض الاول أو البروفة الاخيرة ـ فاننا نستطيع أن نكشف مقدار ابتعاد الذين كتبوا حول المسرح عن معايشة النشاط المسرحى ، وهذا ما يجعل كتاباتهم تتصل كثيرا بالادب ٠٠ وقليلا بالمسرح ٠

ومن الذين ساعموا ببعض الكتابات فى الصحف المحلية ، يمكننا أن نشير ـ كأمثلة ـ الى حسين الصباغ الذى نشر بعض المقالات حول عروض المسرحيات مثل بيت طيب السمعة وكرسى عتيق ، وكتب أيضا موضوعا بعنوان « المسرح ووسائل النهوض به » حاول فيه أن يطرح تنظيرا للحركة المسرحية ، ولكنه تقيد بشكل واضح بالحدود التقليدية التى تقال فى مجالات كثيرة حول المسرح ، ولكنها لا تصلح لمجالات كثيرة فى المسرح ٠٠ خاصة اذا كان أمامنا مجال محدد الملامح مثل واقع المسرح فى البحرين ٠

لقد تحدث الصباغ عن المسرحية التى (تتكون من فصل الى خمسة فصول، واذا كانت من ثلاثة فصول فالاول لعرض الشخصيات والمشكلة ، والثانى للعقدة والثالث لايجاد الحل) (١) ٠ وهذا ما جعل موضوعه عبارة عن وصفة وعظية تعتمد الطب الشعبى لمرض عصرى ٠ ولم يكن نقد الصباغ للمسرحيات واضح الرؤية فنيا ، ولا يعتمد منهجا نقديا معينا ، وهذا ما أوقع الكاتب فى تناقضات عديدة ، فنراه مثلا يكتب عن مسرحية « بيت طيب السمعة » فيقول عن الممثلين (جميع الممثلين هنا أصحاب مواهب فنية ، لا أستثنى أحدا) (٢) ٠٠ ولكنه يقول ما يناقض ذلك فى مكان آخر (والى جانب رداءة النص ، عدم قدرة الممثلين على تأدية أدوارهم بصورة تنم عن تجاوبهم وتفاعلهم معها) (٣) ٠٠ وأخشى أن يكون مزاج الكاتب هو الضابط الوحيد لكتاباته ٠

وكتب محمد جابر الانصارى (على هامش حركتنا المسرحية : المسرح وأزمة النص المسرحى) (٤) ٠٠ حيث تركز اهتمامه على النص باعتباره الحجر الاساسى للعمل المسرحى ، وتحدث عن أهمية النص مؤكدا على ثقافة المخرج والممثل ـ الى جانب المؤلف ـ الفلسفية والادبية والمسرحية ، بالاضافة الى الموهبة ٠ وقال انه على الكاتب المسرحى (أن يكون أديبا روائيا مفكرا فلسفيا ومخرجا مسرحيا فى الوقت ذاته) !!٠ ان ماطرحه فى مقاله هذا يؤكد أن كل

---

(١) هنا البحرين ـ اغسطس ٧٠ ـ عدد ٢٢٣

(٢) هنا البحرين ـ يوليو ٦٩ ـ عدد ٢١٠

(٣) هنا البحرين ـ اغسطس ٧٠ ـ عدد ٢٢٣

(٤) صدى الاسبوع ـ العدد ١٨٧ ـ ٧٣/٨/١٤

مطالعاته المسرحية ومتابعاته ليست سوى ترفا (هامشيا) كما أراد تأكيده فى عنوان مقالته ·· ربما رفعا للعتب على التقصير · ومما يشير الى علاقة ماكتبه الانصارى والصباغ بالادب أكثر من علاقته بالمسرح · تأكيدهما وتركيزهما على النص المسرحى فقط ، وعدم اعطاء العناصر المسرحية الاخرى تلك الدرجة من الاهتمام · ان الاهتمام الكبير بالنص المسرحى لايمكن أن يعطى نتائج ايجابية لحل المشكلة التى يعيشها المسرح (لان هذا الاهتمام ـ يقول سمير صايغ ـ قد أدى الى اهمال النواحى الاخرى والمهمة فى العمل المسرحى ، لان غياب النص المحلى لايعنى أن كل النواحى الاخرى متوفرة ولا ينقصها سوى النص · ثم ان هذا الاسلوب ربما يتناقض مع حقيقة كون العمل المسرحى حركة مترابطة متداخلة لايمكن أن يتحرك جزء بدون الاجزاء الاخرى · المسرح يتحرك بكل العاملين فيه حركة جماعية متوازية ترسم ايقاعها بشكل منتظم يتناسب ومرحلة تطوره) (١)

ومن الذين كتبوا عن المسرح أيضا « أحمد المناعى » ، الذى تابع الى حد ما النشاطات المسرحية ـ أقول تابعها ولا أقول عايشها ـ وساهم ببعض المقالات عن بعض العروض ،كما طرح تصوراته (من أجل النهوض بالحركة المسرحية) (٢) متوصلا الى نتائج لا نتفق معه عليها لانها ليست موضوعية ، بسبب انطلاقه من تجارب فاشلة مثل انتيجونا ·· حيث يقول المناعى (أن المسرح العربى دخل صراع الفصحى والعامية وخرج منها بتجربة ضخمة هى أن المسرح لغته اللهجة المحلية · ذلك أن اللغة الفصحى أصبحت لغة خاصة · لغة الكتابة الرفيعة · لغة مقدسة يمارسها العربى فى مناسبات محدودة · أما اللهجة فهى لغة الحياة والممارسة اليومية) ·

هذا الرأى ليس قائما على أساس موضوعى لانه يتنافى مع الواقع فالمسرح العربى لم يخرج من الصراع بهذه النتيجة ، واذا حدث وخرج فلا أعتقد بأن اللهجة المحلية هى الحل الوحيد الوارد · وكون انتيجونا فشلت فى عرضها ، فهذا لا يعنى أن الفصحى عاجزة ، لان (اللغة العربية ـ يقول جبرا ابراهيم

---

(١) مواقف البيرقية ـ عدد ٢٢

(٢) صدى الاسبوع ـ العدد ١٤١ ـ ٧٢/٦/١٨

جبرا ـ على لسان ممثل هزيل الثقافة تصبح ميته ، تماما كما تموت أكثر اللغات حياة على السنة الممثلين الذين لاتعيش هذه اللغات فى دمهم ، أو غير المتمرسين بها · أن ممثلا قديرا يستطيع أن يحرك الفصحى بحيوية وعفوية وأن ينقلهـــا بطراوتها ورقة ظلالها الى جماهير قروية غير مثقفة فى اكثرها لا مسرحيا ولا لغويا) (١)

كما أن المناعى قد وقع فى الحرفية الجامدة لابعاد وعلاقات العمل المسرحى، حين أكد على وجوب اتباع السلم الموضوعى وهو : الواقع المحـــلى ـ الواقع القومى ـ الواقع الانسانى ·

ولاشك أن المناعى أضطر هنا الى وضع هذه النظرية كردة فعل لفشـــل عرض « انتيجونا » أيضا· أنا لا أختلف معهكثيرا فى صواب هذه الابعاد ، ولكننى لا أميل الى صنع قوالب جامدة أمام حركة مسرحية ناشئة ، خاصة وان وعيا فنيا وفكريا ما زالت حركتنا فى حاجة اليه ، لأن توفر هذا الوعى كفيل بأن يجعل المسرح عندنا قادرا على ابتكار الصيغ المناسبة لممارسته ·

أما مساهمات المناعى فى مجال نقد العروض ، فهى مساهمة ذات أهمية ، من شرفة تحسس مشكلات الحركة المسرحية وعيوبها ·

ومن الإسماء التى ترددت كثيرا على صفحات الجرائد المحلية ، تصيغ موضوعات وكتابات عن المسرح والعروض المسرحية ، نجد أحمد عبد الرحمن ، الذى اعتقد أنه لايتمتع بحد أدنى من الثقافة العامة ـ دعك من الثقافة المسرحية ـ الامر الذى جعل موضوعاته زاخرة بالمغالطات والاخطاء والمبالغـــات التى لاتهىء صاحبها للكتابة ، فما بالك بالنقد المسرحى الذى يتصـــدى له فى أغلب موضوعاته ·· وللاسف فان مثل هذه الكتابات منشأنها أن تخلق مناخا رديئا فى الحركة المسرحية ، بسبب آرائها المهزوزة وبسبب غياب الوعى عند بعض الذين يتابعون مثل هذه الكتابات معتبرينها آراءا لايرقى اليها الشك ·

ان تحليلاته للمسرحيات لاتنم عن معرفة بفن المسرح ، وحديثه عن العروض عبارة عن انطباعات مزاجية عابرة · كما تتميز كتاباته بالطابع الاعلامى تارة ،

---

(١) جبرا ابرا هيم جبرا ـ الرحلة الثامنة

وبالاعتماد على المصطلحات الشائعة والخاطئة تارة أخرى ، دون أن تكون هناك أى نظرة موضوعية تضبط مسار هذه الكتابات ٠

عن مسرحية « توب توب يابحر » يقول أحمد عبد الرحمن (انها من النوع التراجيدى المأساوى المشحون بالمواقف والاحداث الدرامية الحية التى تجعل المشاهد ينفعل معها وتشد حواسه اليها) (١) ٠٠ ولا أعـــرف من أى منطلق أعتبر الكاتب هذه المسرحية تراجيديا ، بالرغم من أنها لاتحوى العنـــاصر الاساسية ـ دراميا ـ لفن التراجيديا ٠ ربما لان الكاتب نفسه اعتبرها تراجيديا حتى قبل أن تعرض على الخشبة (٢) ٠٠ ولعل من الاخطاء الشنيعة التى وقع فيها أحمد عبد الرحمن فى « نقده » لنفس المسرحية ، اعتبار المخرج هو صاحب الدور الكبير (فى ظهور أفراد فرقة جناع على المسرح ربما للمرة الاولى حيث لم نشك لحظة أنهم ممثلون حقيقيون) ٠٠ ولا أعتقد أن هذه النظرة لها علاقة بفن الاخراج المسرحى مع أن الكاتب يعتبرها انجازا كبيرا ٠

بجانب هذه الامثلة ، هناك نماذج عديدة ٠٠ بعضها تكتب بمتابعة جيدة ، والبعض الاخر بمعايشة جيدة ٠ وأعتقد أن « ابراهيم غلوم » الذى طرح مؤخرا عددا من الكتابات النقدية حول الاعمال الاخيرة يعتبر اشارة صحية للنقـــد المسرحى وهو يكتب ـ فعلا ـ انطلاقا من المعايشة المسرحية ٠

فى المقابل ، هناك موقف خاطىء يتفشى بين العاملين فى المسرح ، هـــذا الموقف الذى ينظر الى النقد على أنه مدح ومسح جوخ ، واذا تعدى ذلك فانه تجريح وتهديم وغير ذلك من النعوت الخاطئة ٠٠ ولا شك أن سبب ذلك هو ضيق أفق هؤلاء ، ويمكننا الاعتقاد بأن هناك « سوء تفاهم » بين العاملين فى المسرح وبين النقاد ، وجزء كبير من سوء التفاهم هذا ناتج عن سوء فهم لمعنى النقد ٠ والدليل على ذلك يمكن أن يختصره « ناصر القلاف » فى رده على سؤال طرحته عليه مجلة البحرين اليوم (العدد ٢٧٦ ـ ٧٤/٧/٢٩) ٠

والسؤال هو : الا تعتقد أن الجمهور يقبل على المسرحيات الفكاهية أكثر ؟

---

(١) المواقف ـ عدد ٨٦ ـ ٧٥/٦/٢٣

(٢) المواقف ـ عدد ٨٥ ـ ٧٥/٦/١٦

والجواب كان : الجمهور يقبل على هذا النوع من المسرحيات لكن النقاد ما يرحمون ، أعطيك مثلا على ذلك ، مسرحية « مالان وانكسر » ·· أقبل الناس عليها وضحكوا ، لكن النقاد اتهموا الاستاذ راشد المعاودة بالافلاس الفكرى · الفنان البحرينى محتار ، بين ما يريده الناس وما يريده النقاد ، وما هى حقيقة رسالة المسرح) ·

سؤ الفهم هذا نموذجى جدا ·· وخصوصا اذا كان يصدر عن شخص تلقى دورة دراسية فى القاهرة فى الاخراج !

علاقة الحركة المسرحية فى البحرين بالمسرح العربى :

من القنوات التى تساهم فى تطور أية حركة مسرحية ، قناة علاقتها بالنشاط المسرحى فى الوطن العربى · بالنسبة للمسرح فى البحرين فان علاقته الراهنة ما زالت فى مراحلها الاولى ·

اذا تجاوزنا علاقة البداية القديمة بالنصوص التقليدية العربية التى مثلت ضمن نشاط مسرح المدارس الحكومية والاهلية ثم الاندية ، والتى كانت علاقة من طرف واحد ـ اذا صح التعبير ـ فان النشاط المسرحى الراهن قد أعطى بعض الانجاز فى سبيل تأسيس العلاقة الجيدة بالحركة المسرحية العربية ·

لقد حدث أول اتصال مع حركة المسرح فى الكويت ، حيث طرحت نصوص كويتية للتمثيل عندنا « المخلب الكبير » و « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ·· بم » ، ثم مثل النص المصرى « الزلزال » وأخيرا النص الفلسطينى « المنجم » · كذلك رتبت دعوة خاصة للدكتور مصطفى محمود لحضور عرض مسرحيته والقاء ندوة عن أزمة المسرح العربى » وقبل ذلك ساهم مسرحيون كويتيون بندوة تحدثوا فيها عن تجربة المسرح فى الكويت ·· ولا بد هنا من التأكيد على أن للمسرح الكويتى وتجربته تأثيرا معينا على نشاطنا المسرحى ، وان كان عدد من العاملين عندنا مازالوا بعيدين عن الاستفادة بالجوانب الايجابية فى هذه التجربة ، فى الوقت الذى استعاروا فيه سلبيات هذه التجربة ، وكل ذلك بسبب سوء التعامل مع فن المسرح أساسا ، وضيق أفق الذين وقعوا فى النقل والقليد ، وكأن المسرح

الكويتى لم يفرز سوى هذه السلبيات ٠

أما على صعيد زيارة الفرق المسرحية ، فان تقرير قسم المسرح والفنـــون يرصد هذه الزيارات على النحو التالى :

١ ـ المسرح الشعبى الكويتى : عرض مسرحيـــــة « سكانه مرته » ـ ١٩٦٦/٩/٢٧

٢ ـ فرقة تحية كاريوكا عرضت مسرحية « روبابيكيا » ـ ١٩٦٨/١٢/٢١

٣ ـ فرقة نجيب الريحانى : عرضت مسرحيـــــة « سلفنى حمـاتك » ـ ١٩٦٨/١٢/٩

٤ ـ مسرح الخليج العربى الكويتى : عرض مسرحيتين « بخور أم جاسم » و « نعجه فى المحكمة » ـ ١٩٧٠/١/٢٨

٥ ـ المسرح الشعبى الكويتى : عرض مسرحية « رزنامة » ١٩٧١/١٢/١٧

٦ ـ مسرح الخليج العربى الكويتى : عرض مسرحية « ضاع الديك » ـ ١٩٧٣/١/٢

وقد قامت أغلب الفرق المسرحية فى البحرين بزيارات لبعض دول الخليج العربى ولاقت نجاحا طيبا ، ولم تكسر حدود الخليج العربى الا فرقة واحدة حتى الان ، هى « مسرح أوال » وذلك عن طريق مشاركتها فى « مهـــــرجان دمشق للفنون المسرحية » مرتين ، حيث أتاحت الفرصة للمسرحيين العرب للتعرف على الحركة المسرحية الجديدة فى البحرين ، التى تطرح مشروعا طمـــوحا فى هذه المنطقة ٠

ان السفر الى المهرجانات فى المستقبل يحتاج الى دراسة جادة ـ منذ الان ـ من قبل الجهات المسؤولة فى الدولة ، وذلك للنظر فى أسلوب الاشتراك بحيث يتسنى للفرق الاخرى المشاركة والاستفادة من هذه التجربة ٠ وأعتقد أن أعمالا مشتركة بين الفرق المسرحية تتمثل فى أحد النصوص الجيدة يمكن أن يمثل خطوة فعالة نحو تأسيس المسرح الاهلى الذى يقوم على ركائز واضحة ، تغنى الحركة المسرحية عموما ، بحيث لايعرقل أعمال كل فرقة مستقلة ، وان يدرس أيضا أمر

حضور مهرجان دمشق المسرحى ـ أو أى مهرجان آخر ـ بعناصر فنية وثقافية وأعلامية كاملة للمشاركة فى كافة انشطة المهرجان بفعالية وتنظيم ووعى ٠

على ضوء ماسبق ، يمكن أن نقول بأن علاقتنا بالحركة المسرحية العربية مازالت تحتاج الى دفعة أكبر للاستفادة من خبرات جيدة منتشرة على عرض الخريطة العربية ٠ ولا يكفى ، فى هذا المجال ، مجرد القراءة عن هذه الخبرات والتجارب ، بل ينبغى الاتصال بها أو دعوتها لزيارة البحرين لاقامة الحوارات النظرية والعملية معها بشكل حميمى عميق ٠ لان الحركة المسرحية فى البحرين لاتستطيع أن تصيغ منظوراتها وتجاربها بمعزل عن منظورات وتجارب حركة المسرح فى الوطن العربى ٠

ان التصور المطروح بأن كل حركة مسرحية فى شتى الاقطار العربية فى امكانها صياغة هوية خاصة بها ، هو تصور مغلوط ، لان المسرح العربى بمجمله هو القادر بشكل أكثر شمولية وأصالة على صياغة الهوية الخاصة للمسرح العربى عامة ٠٠ وذلك بسبب الظروف التاريخية والثقافية التى يرتبط بها الانسان العربى ، والتى يتعلق بها الفن المسرحى ٠

قاسم حداد

ـ ١٩٧٥ ـ

مصرفك في البحرين والخارج يؤمن لك أسرع الخدمات المصرفية

بنك البحرين والكويت

تأسست بإجازة من صاحب السمو أمير دولة البحرين وبمسئولية محدودة

Bank of Bahrain and Kuwait

Incorporated with Limited Liability by Charter from the Amir of Bahrain

المركز الرئيسى شارع الحكومة ـ المنامه

صندوق بريد رقم : ٥٩٧ ـ دولة البحرين

برقيا : بحكوبنك البحرين تلكس : ٨٢٨٤ (اربعة خطوط)

هاتف : ٥٣٣٨٨ (عشرة خطوط) السجل التجارى : ١٢٣٤

رأس المال والإحتياطات تزيد عن ستة ملايين دينار بحريني

مراسلون في جميع أنحاء العالم

وكالة
كانو للملاحة

تسهل نقل بضائعكم من جميع
أنحاء العالم الى البحرين على
خطوط بحرية منتظمة من
أمريكا وأوروبا والشرق الأقصى

شعارنا
خدمتكم السريعة

هاتف المكتب الرئيسي: ٥٤٠٨١

صدر حديثاً

اليوم الثاني

شعر: قاسم حداد

اليك ايها الوطن
اليكِ ايتها الحبيبة

شعر: سعيد العويناتي

السيد

قصص: علي سيار

٧٥٠ ف ٠ ب