(ملائكة) روناك شوقي والمصائر التراجيدية المؤسية للشريحة المثقفة

كثيرة هي الموضوعات التي تعالجها مسرحية (عندما تهوي الملائكة) للمخرجة المسرحية روناك شوقي التي أعدّتها عن رواية أنطون تشيخوف القصيرة (العنبر رقم ٦) ونجحت في تقديم خطاب بصري ينطوي على اشتراطات العمل المسرحي التقليدي من جهة، ويحاول أن يقدِّم في الوقت ذاته بعض المَشاهد البَصَرية التي غيّرت من إيقاع النص التقليدي المُتعارَف عليه من جهة أخرى. لاشك في أن المُعِدة والمخرجة قد حافظت على سياق البنية الروائية، لكنها ضربت ضربتها الفنية حينما لوّت عنق في نهايته،

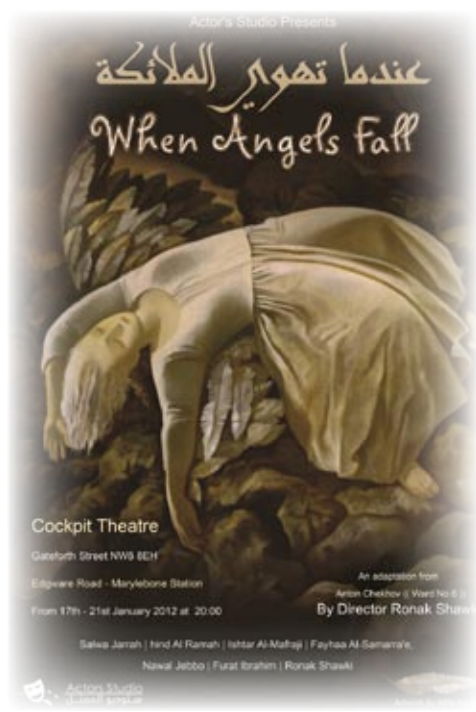
لندن / عدنان حسين أحمد

وبدلاً من أن تموت الدكتورة (أدت الدور ببراعة الفنانة هند الرمّاح) على يد الممرضة والمسؤولة عن (العنبر رقم ٦) عشتار المفرجي، ظلت حيّة ترزق بعد أن زُجّت في داخل العنبر بوصفها (مجنونة)، لأنها ذهبت في علاقتها أبعد من الحدود المسموحة بها مع آنا ديمتروفا، المرأة الذكية والمثقفة والنبيلة الأصل التي كانت تعمل كاتبة في المحكمة، وسكرتيرة في المحافظة، لكنها أُصيبت بجنون الاضطهاد، وأصبحت مضطربة ومنفعلة وتهذي على الدوام فزُجّ بها إلى السجن بتهمة الجنون.

لقد أرادت روناك شوقي أن تثري نصها المسرحي بالعديد من الأفكار والقضايا الإشكالية الرئيسة التي تصمد أمام تقادم السنوات، فلا غرابة أن تتناول فكرة الموت التي شغلت الدكتورة، تمثيلاً لا حصراً، فقد أحسّت هذه الدكتورة في وقت من الأوقات بهيمنة الجانب العدمي الذي يتسيّد في الظروف الاستثنائية المتردية التي تبرز فيها معظم سوْءات السلطة والمجتمع في آنٍ واحد كالفساد، والسرقة، والتزوير، والمطاردة، والقمع، والتعذيب، وانهيار القيم الاجتماعية والأخلاقية والروحية وما إلى ذلك. وعلى الرغم من إحساس الدكتورة بالعبث واللاجدوى من كل شيء، بما في ذلك مهنة الطب التي تزاولها طالما أن الموت يتربّص بنا جميعاً، مرضى أو أصحّاء على حد سواء، إلا آنا ديمتروفا، المرأة الحكيمة لم تشعر باليأس أبداً، وما تزال تنتظر اليوم الذي (ستفْرغ فيه السجون والمعتقلات) من النزلاء والمرضى النفسيين، وكذلك المجانين الذين أُلصقت بهم تهمة الجنون زوراً وبهتاناً.

وربما تذهب (آنا) أبعد من ذلك حينما تفكر بالخلود، على الرغم من أنّ الخلود فكرة حُلُمية مجرّدة، وأن طرْحَها أو الإيمان بها لا يغيّر من قوانين الطبيعة كثيراً بحسب الرأي العلمي للدكتورة لأن الناس سوف يمرضون ويشيخون ويموتون مهما كانت روعة الفجر المستقبلي المضيء الذي تترقبه (آنا)، وتتطلّع إليه كحقيقة دامغة. فالرأي العلمي الرصين يقول بأن الموت والرحيل إلى العالم الأبدي هو المصير النهائي لأي كائن بشري على وجه البسيطة. كما أن التفكير بالخلود أو اختراعه من قبل المخيلة البشرية لا يجدي نفعاً على الإطلاق. وكما قال كعب بن زهير: (كل ابن أنثى وإن طالت سلامته / يوماً على آلة حدباء محمول).

والأمّر من ذلك أن هذه القاعدة المرعبة لم تتغيّر منذ ملايين السنين. إذن، لابد من أن نذهب في مغامرة الحياة إلى أقصاها وأن نلجأ إلى الوهم الجميل للتخفيف من وطأة النهاية المفجعة لنا جميعاً والقبول بها كقَدَرٍ أعمى لا قدرة لنا على تفسيره. المُلاحَظ أن كلتا الشخصيتيْن، الدكتورة وآنا ديمتروفا (أدّت الدور الفنانة سلوى الجرّاح)، مصابتان بالوحدة، وتشعران بالعزلة القسرية، وعدم القدرة على الاندماج مع الآخر، حتى لو كان هذا الآخر من الجِبلّة ذاتها. فكلاهما مثقفة وتحب القراءة، وتجد عزاءها الوَحيد فيها، بل أن الدكتورة نفسها كانت تطمح الى أن تكون كاتبة غير أن والدها أرغمها على دراسة الطب. وعلى الرغم من المنزلتين العلمية والاجتماعية التي تتوفر عليها الدكتورة و(آنا) المرأة الحكيمة التي تعرف ماذا يدور في خارج العنبر، إلا أنهما أصبحتا ضحية لهذا المجتمع المنهار الذي تعرّض إلى هزّة سياسية قلبت الحياة رأساً على عقب. من هنا نستطيع أن نبرّر الانهيار العصبي الذي تعرّضت (آنا)، والهستيريا التي أصابت الدكتورة، وهي ذات الهستيريا التي أصابت الأستاذة الجامعية (فيحاء السامرائي)، الشخصية الثالثة التي تعرضت لقمع متواصل أودى بها في نهاية المطاف إلى السجن في عنبر الأمراض العقلية والنفسية. يبدو من خلال سياق هذا النص المسرحي أن المثقفين مستهدفون دائماً، ولذلك فقد احتوتهم عنابر المرضى والمجانين والمصابين بالأمراض النفسية وحددت مسار حركتهم في الأقبية المظلمة والعفنة كما هو الحال في (العنبر رقم ٦)، هذا المكان الذي يضم أيضاً أناساً آخرين قادتهم ظروف الحياة المعقدة إلى هذا المنعزل الذين يحوي بين جدرانه أناساً محاصرين سُلبت حريتهم الشخصية وحددت بمساحة ضيقة لا تكفي لتحَريك الدماء الحارة في شرايينهم وأوردتهم. لم تشأ المخرجة المبدعة روناك شوقي إلاّ أن تمنح هؤلاء الضحايا فرصة ثمينة للتعبير عن تشبثهم ببصيص من الأمل، وهذا ما يفسّر لنا أهمية المشاهد البصرية التي احتفى بها العرض المسرحي سواء في بدايَة العرض أو نهايته، وكذلك في بعض المشاهد التعبيرية التي توسلّت بها المخرجة لإيصال بعض الرسائل الإيمائية التي وصلت إلى الجمهور بشكل واضح وصريح على الرغم مما تنطوي عليه من لغة أيقونية توحي بالتوسل تارة، وبسقوط الملائكة من شاهق السماء. لقد اقتصرت هذه القراءة النقدية على تتبع المصائر التراجيدية المؤسية للشريحة المثقفة، كما أنها توقفت بشكل مبتسر عند اللغة البصرية عند جميع الشخصيات بما فيهم (الممثلة) التي جسدت الدور الفنانة روناك شوقي ووزعت المشاهد التعبيرية على عدد غير قليل من شخصيات العرض المسرحي. وكان يمكنها أن تعزز هذا الجانب لو أنها توفرت على طاقم محترف بالكامل يتخذ من التمثيل مهنة وطريقة للحياة. ومع ذلك فقد حقق العرض المسرحي نجاحاً منقطع النظير تألق فيه طاقم التمثيل النسوي الأساسي المتمثل بهند الرمّاح، وسلوى الجرّاح، وروناك شوقي، وعشتار المفرجي، كما حققت الأخريات أداءً مقبولاً يعكس إمكانية الإفادة منهن مستقبلاً لأنهن بدأن خطواتهن الصحيحة على طريق المسرح الطويل. وفي الختام لابد أن نحيّي الجهود الكبيرة التي بذلها الطاقم الفني والتقني في إظهار العمل بحُلّة فنية راقية تكشف عن ذائقتهم الفنية الرفيعة، وإحساسهم القوي بثنائية الضوء والظل، وقدرة الموسيقى المرهفة على ملامسة الوتر الحسّاس الذي تبغيه المخرجة للتعبير عن كل خلَجة تنتابها أو تنتاب الشخصية المنغمسة في تأدية الدور المُناط إليها. بقي أن نقول إن الفنانة والمخرجة روناك شوقي هي من مواليد بغداد عام ١٩٥٣. تخرجت من قسم التمثيل في معهد الفنون الجميلة ببغداد، ثم واصلت دراستها العليا للإخراج المسرحي في معهد غيتس بموسكو. أسست أكثر من فرقة مسرحية آخرها فرقة (أستوديو الممثل) بلندن، وأخرجت أكثر من عشرين عملاً مسرحياً نذكر منها (على أبواب الجنة)، (كلكامش)، (الخادمات)، (العنز والرجال)، (راكبو البحر)، (خارج الزمن) و (عندما تهوي الملائكة).



قواسم مشتركة في المسرح العربي

د.سامي عبد الحميد

ليس في مسرحنا وحسب يقوم المخرجون الجدد بمحاكاة معالجات مخرجين وباستخدام تقنيات سبق وان استخدمها آخرون قبلهم مما يدل على شحذ في الخيال وقصور في الرؤى وضيق في المعرفة وعجز عن الابتكار ، فأن هذه الظاهرة تسري في مسارح عربية أخرى.

ومن خلال مشاهداتي لعدد من العروض المسرحية المشاركة في المهرجانات العربية ، وأخرها مهرجان أيام قرطاج بتونس، رصدت عددا من القواسم التي تشترك فيها تلك العروض وبما يخص التقنيات والملامح الإخراجية ونذكرها كما يأتي:

أولا- تبدأ معظم العروض هذه الأيام بمشاهد صامتة يظهر فيها الممثلون وهم يعبرون بصمت عن فكرة ما أوعز بها المخرج سواء ظلوا واقفين في أماكنهم ام راحوا يتحركون عبر الصالة وعلى خشبة المسرح وتدوم تلك المشاهد الصامتة لأكثر من عشر دقائق في بداية العرض أو قد تحدث بين هذا المشهد أو ذاك.

هذا ما شاهدناه في مسرحية (يحيى يعيش) الفاضل الجعايبي من تونس، وفي مسرحية (آخر الساعة) لعز الدين قنون من تونس أيضا، وتحدث فيها عن تشظي الذات الإنسانية . وحدث ذلك أيضا في مسرحيتين لحافظ خليفة من تونس هما (جوانح المحبة) و(طواسين) وفي الأول جمع المخرج قرارات من كتاب (طوق الحمامة) لابن جزم الأندلسي ، ومن كتاب (الحب) لستاندال ومن نماذج للحب بين البشر . وفي المسرحية الثانية افترض دولة يحكمها أربع شخصيات عربية إسلامية متمردة هم (الحلاج وابن عربي والسهروردي وحمدان قرمط) ويعرض لكيفية تصرفهم مع الرعية ناقدا لحطام هذا الزمن.

ثانيا- استخدمت اغلب المسرحيات الدخان الاصطناعي سواء بتبرير فني أم من غير تبرير. وكان هذا المخرج أو ذاك يتباهى باستخدام تلك التقنية أول مرة من غير أن يعرف أن هناك من استخدمها قبله وبطريقة أفضل ربما. وقد استخدمها بعض المخرجين العراقيين أيضا.

ثالثا- حشر حركات جسمانية تقترب من الرقص سواء بمرافقة المشاهد المنطوقة أم بينها اعتقادا من الذي يستخدمها انه يسير مع تيار الحداثة أو تيار ما بعد الحداثة. أو على افتراض تغليب التعبير بالجسد على التعبير بالصوت باعتبار الأول أكثر بلاغة ويرقى إلى اللغة العالمية (لغة الجسد) .

شاهدت ذلك في اغلب عروض مهرجان دمشق ومهرجان تونس وقد انتقلت عداوة إلى المسرح العراقي حيث نقلها المغترب (طلعت السماوي) وقلده في ذلك المغترب أيضا (علي طالب) وواصله (انس عبد الصمد) و(محمد مؤيد) وسموه (الرقص الدرامي)، مع ملاحظتي أن من يمارس هذا النوع من العروض يضطر إلى تكرار الحركات وتصاميمها (كيريوغراف). واعتقد البعض من المسرحيين وخصوصا الشباب منهم، أن المسرح الجديد هو هذا الذي يعتمد على مثل تلك الحركات من غير أن يعرفوا أن هذا النوع من العروض يقع في هامش المسرح.

رابعا- استخدام الكلام المسجل والمذاع عبر مكبرات الصوت وذلك إما تعليقا على الإحداث او تفسيرا أو ربطا للمشاهد ، وان دل ذلك على شيء فإنما يدل على قصور في التعبير ، وضعف في التفسير البصري.

خامسا- استخدام الموسيقى التصويرية عالية الشدة الصوتية والمفزعة أحيانا وذلك بقصد الإثارة.

سادسا- ظهر العديد من الممثلين حليقي شعور الرؤوس ولا ندري هل جاء ذلك بالمصادفة أم أنها مجرد (مودة)

سابعا- مفاجأة المتفرجين بحركات سريعة متداخلة يقوم بها الممثلون وهم يعبرون المسرح يمينا ويسارا من غير توضيح لدلالاتها أو تبريرها في اغلب الأحيان وربما عبرت أحيانا عن الارتباك أو عن الفوضى.

ثامنا- استخدام الإضاءة الخافتة التي لا تظهر وجوه الممثلين وتعابيرهم مع أن أولى مهمات الإضاءة المسرحية هي الإظهار الاختياري.

ربما تكون القواسم المشتركة التي ذكرت سلفا من سمات مهرجانات المسرح العربي حيث لا يمكن أن نراها في مسارح العالم وفرقها المحترفة حيث يكون لكل حركة ولكل مفردة تعبيرية أو مفردة ديكورية ولكل تعبير صوتي وكلامي مبرر فني أو مبرر يفرضه منطق الحياة والواقع.

لا بأس أن يحاكي المسرحي الجديد ما فعله المسرحي القديم ولكن البأس كل البأس في أن تكون تلك المحاكاة عمياء.

ينابيع (الشهادة) العراقية مسرحياً

د. محمد حسين حبيب

تواصل جمهور المسرح في محافظة بابل العراقية ولمدة ثلاثة أيام مع فعاليات (مهرجان ينابيع الشهادة المسرحي الأول)، الذي أقامته نقابة الفنانين في بابل للمدة من ١٨ – ٢٠ / كانون الثاني ٢٠١٢م، تضمّن سبعة عروض مسرحية ومعرضا تشكيليا ومحورا للبحوث والدراسات المسرحية، فضلا عن الجلسات النقدية اليومية وصولا لحفل ختام المهرجان وفرز الأفضل من الأعمال والفنانين المشاركين .

لم يقتصر مفهوم (الشهادة) الذي تناولته عروض المهرجان المسرحية على شخصية تاريخية واحدة لكن الأبرز كانت شخصية الإمام الحسين (عليه السلام) وواقعة الطف الشهيرة بوصفها ابرز حدث تاريخي مأساوي وجد له المقاربة الدرامية المتجانسة مع تسلسلات البناء الدرامي المتداولة ، ولان هذه الواقعة التاريخية قد تم استثمارها ، لا من قبل الكاتب المسرحي حسب، بل نجدها استثمرت في اللوحة التشكيلية والفيلم السينمي والأدب الروائي والقصصي وقبل ذلك في القصيدة الشعرية القديمة والحديثة ، لكن وبرغم المدة التي تجاوزت المئة عام على دخول الفن المسرحي عالمنا العربي لكن لا نقبض إلا على عدد قليل جدا من المسرحيات العربية التي استثمرت واقعة الطف دراميا التي لا تتجاوز العشرين مسرحية فقط، وهذا لا يتناسب ابدا وعمر الواقعة الذي تجاوز الألف وأربعمائة سنة تقريبا . هذا جزء من محطات بحثية أخرى تناولها المشاركون في المحور البحثي وهم : الناقد (د. ياسر البراك) في ورقته (مسرحة عاشوراء بين النظري والتطبيقي) والناقد (د. محمد حسين حبيب) في ورقته الموسومة (تأملات في الذاكرة النصية) وورقة الناقد (عبد علي حسن) بعنوان (التعازي بين الشعائرية والتمسرح)، أدار الجلسة الفنان (غالب العميدي).

أولى هذه المسرحيات التي قدمت في هذا المهرجان عنوانها (رسل الشهادة) تأليف وإخراج الفنان (زهير المطيري)، وقد سعى العرض الى إيجاد وشائج علاقة ما بين ساعي بريد حياتنا المعاصرة وساعي بريد استحضره من التاريخ وهو (سليمان رسول الحسين ع) إلى ولاية البصرة ، ولقد نجح العرض في المقارنة بين الشخصيتين وما تعرضتا له من التعذيب والقهر والاستلاب، نتيجة مواقفهما الثابتة والمستندة الى العقيدة والإيمان، ولذا أتت نهايتهما واحدة وهي الموت أو الشهادة في سبيل الموقف والدين ورفع راية الحق عاليا. والمسرحية الثانية (يا أبا صالح) إعداد وإخراج الفنان (رحيم مهدي)، تقديم مديرية النشاط المدرسي بابل ، فقد تميزت بقدرتها التعبيرية أدائيا وتوظيف المجموعة لهدف موحد ومتجانس وجلهم من الشباب الذي يدشن خشبة المسرح للمرة الأولى، فضلا عن ان المخرج قد قسم فضاء عرضه الى مستويات جغرافية كانت السبب وراء تصعيده الجمالي بتوافق الملفوظات الحوارية مع المنظومة الضوئية والسمعية، مبرزا كفتي الصراع ومعلنا صبر المنتظرين وفوزهم المستقبلي بمنقذهم ولو بعد حين .

أما المسرحية الثالثة فكانت مسرحية صامتة بعنوان (يد الحق)، فكرة وإخراج الفنان الشاب (فرزدق صبري)، اعتمدت على التعبير الإيمائي ولغة الجسد في بث المدلولات المحملة بالمعاني التي أرادها العرض، بمصاحبة المؤثر الصوتي والموسيقي وتفعيل لغة الضوء والقطع المنظرية إلى جانب ملحقات اكسسوارية بسيطة سعت إلى بوحها الدلالي باللون مرة وبالتوظيف الحركي مرة أخرى، كاشفة لنا الصراع عبر متناقضات اللون والزي المسرحي.

رابع مسرحية هي (مسلم بن عقيل) تأليف تومان غازي وإخراج بشير الحجي، تقديم كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل، ولقد حاولت الكشف عن جهادية بن عقيل رسول الحسين (ع) إلى الكوفة، وما تعرض له من مجابهات صارمة وقاسية أودت باستشهاده أيضا .. وجاءت المسرحية الخامسة بعنوان (الحسين والمسد) أعدّها وأخرجها الفنان (ثائر هادي جباره)، مستندا في مصادر إعداده الى القصيدة الشعرية والمقولات المأثورة والأخبار الصحفية المفعمة بالحدث اليومي المأساوي العراقي كالانفجارات الإرهابية وموت الأبرياء والجثث المحروقة التي تحمل على عربات الباعة المتجولين.. وقد كشف فضاء العرض عن مجموعة جدران متداخلة يتراقص بينها بهلوان ساخر ولعوب وكأنه يمتلك مفاتيح وخبايا كل هذا الخراب والدمار والقبح اليومي الذي أكل الأخضر من أعمارنا ، والأخضر من أحلامنا ، وسيأكل لاحقا الأخضر المتبقي في حدقات عيون أطفالنا.. طالما تتوسطنا (الازدواجية) بسخفها وابتذالها التي من شأنها توسعة الشعور بالإحباط المضني والألم الأبدي .. نجح العرض في كل هذا البوح .

منطقة محررة

نجم والي

بين غواية كرسي السلطة وكرسي الرواية

عندما اتصل الملك الاسباني خوان كارلوس قبل أيام بصاحب النوبل الروائي البيروفي ماريو بيرغاس يوسا لم يظن أن طلبه سيُرد. ربما فاجأ جواب صاحب "حديث في الكاتدرائية" الملك الاسباني، لكنه كان متوقعاً بالنسبة لمن عرفوا يوسا شخصياً أو تابعوا سيرته الأدبية منذ روايته الأولى "المدينة والكلاب" وحتى روايته الأخيرة "السَلتي". يوسا الذي جرب مرة واحدة أن يكون رئيساً لبلاده وفشل في الانتخابات عرف أن يترأس مؤسسة سيرفانتيس الاسبانية كما طلب منه الملك باسم الحكومة يعني بالنسبة له التفرغ التام. الكتابة بمسؤولية سواء في ما خص الكتابة الروائية أو كتابة المقالات هي مسؤولية ترأس منصب عليه في حالة تسلمه التفرغ له تماماً. معسكر اليمين الذي رشح باسمه يوسا للرئاسة في التسعينات لم يتردد بعد ذلك بأن يُرجع خسارته في الانتخابات أمام الشعبوي فوجيموري ليس إلى فشله باستقطاب أصوات المنتخبين بل إلى شخصية الأديب يوسا. قيل في حينه: إنه كاتب. الكاتب يختلف عن السياسي. ربما كان التعليق ذلك صحيحاً أو ربما لا، المهم في هذا السياق هو أن يوسا الذي تحدث عن تلك التجربة في كتابه (سمكة في الماء) عرف أن التجربة تلك تركته في النهاية جلداً على عظم كما وصف نفسه آنذاك وأن الحل الوحيد لكي يستعيد عافيته وصحته هو العودة إلى عالمه. السمكة لا تعيش من دون الماء. وماريو بيرغاس يوسا لا يعيش من دون الأدب. ذلك ما جعله يقول أيضاً إنه لم يعرف بعد ذلك سوى الكتب. ولكي يؤكد إنه ما يزال الروائي الساحر ذلك الذي سحرتنا رواياته "المدينة والكلاب"، "حديث في الكتدرائية"، "البيت الأخضر"، "الصحفي والخالة جوليا"، "الحرب في نهاية العالم"... وغيرها، كتب روايته "الحكواتي" (أو "راوي القصص"). رواية أثبتت أن يوسا الذي أراد أن يصبح سياسياً محترفاً والذي لم يكن بغير سبب استغل الفرص التي أتاحتها له من حين إلى آخر حملته الانتخابية، لكي يقرأ الشاعر الاسباني غونغورا (كأنه أراد الدفاع عن نفسه أو كأنه عرف أنه سيفشل في السياسة وهيأ نفسه للعودة إلى مائه!)، يصلح لأمر واحد: أن يروي. صديقه اللدود الذي كتب ماريو بيرغاس يوسا عن روايته التي صنعت مجده أطروحة دكتوراه نال عنها لقب الدكتور (لقب لم يلحقه باسمه أبداً كما يفعل دكاترة سوق مريدي عندنا!) من جامعة برشلونة في بداية السبعينات، لم يترك هو الآخر مناسبة إلا وأكد فيها، إنه عاش ليروي. غابريل غارسيا ماركيز عاش ليروي، وإلا لما كتب ملحمة دخلت تاريخ الأدب الإنساني، "مائة عام من العزلة"، موضوع أطروحة يوسا. وبيرغاس يوسا لا يترك مناسبة إلا وأكد فيها: إنه سمكة لا تعيش إلا في بحر الأدب. بحر الخيال. ليست "الحكواتي" وحدها التي أثبتت ذلك. رواياته اللاحقة أيضاً: "عرس التيس"، "الفتاة الشيطانة"، "السَلتي". أما مقالاته المنشورة كل أسبوعين على صفحة البابيس فهي أفكار جوالة وتكملة لعمله الروائي. التخيل ذلك هو البحر الذي يغمره في مياهه. حتى إذا جعله يصعد على المسرح ويمثل شخصية الملك شهريار بمسرحية أعدها هو عن ألف ليلة وليلة وأخرجتها ابنته التي مثلت فيها أيضاً شخصية شهرزاد (سأعود إلى هذا الموضوع في مقال لاحق). شخص عرف ذات مرة أنه سيصبح جلداً على عظم لن يكرر التجربة مرة أخرى خاصة وأنه تجاوز أعتاب الخمسة والسبعين من عمره. ليس من الغريب أن يأتي جوابه على طلب الملك بالنفي. ولأنه شخص دمث، ومتواضع (هكذا عرفته شخصياً) طلب من الملك أن يمنحه أولاً بعض الوقت لكي يرد. رغم أن الحادثة تبين تواضع الملك الاسباني أيضاً. لنتخيل أن ملكاً أو رئيساً عربياً أراد أن يطلب تكليف أحد بمنصب ما؟ لا حاجة للإجابة على السؤال. كيف سيحدث ذلك، وعندنا حتى الجوائز التي تُمنح باسم هذا الملك أو ذلك الأمير لا تُمنح إلا بعد توقيع المرشحين على ورقة "إهانة" مسبقة بالموافقة. ليس هناك أمام أحد المواربة. إدعاء العكس نفاق. ومَن رفض جائزة مهمة رفضها بعد موافقته وبعد تسلمه الشيك الخاص بها! حتى اليوم لم نسمع عندنا برفض "أديب" لجائزة أو لمنصب ولا يهم ما سيجلبه له ذلك من عار. المصري جابر عصفور مثلاً لم يكتفِ بتسلم جائزة معمر القذافي من يدي الديكتاتور (والمعتوه) الملطختين بالدم بل أصبح أيضاً وزيراً سابقاً بعد أسبوع من تكليف حسني مبارك له بالمنصب ذلك!

لكننا نتحدث عن الأدب وعن الأدباء. من يريد أن يصبح أديباً ويأخذ عمله بمسؤولية لن يهمه البحث عن منصب أو جاه. ماريو بيرغاس يوسا فضل غواية كرسي الرواية على غواية كرسي السلطة. تلك هي الرسالة التي بعثها بها لنا صاحب النوبل. ذلك هو الدرس الذي علمنا إياه.