الرواية والشعر

قراءة في رواية (حديث الكمأة) لصبري هاشم

ياسين النصيِّر

١

تتحرك في كلما قرأت للشاعر القاص صبري هاشم عملا شعريا أو روائيا، قضايا فنية وفكرية تتصل ببنية النوع الذي يكتب فيه. وهي قضية لما تزل موضع نقاش بين الكثير من المدارس النقدية. فثمة من يرى بصفاء النوع وعدم التداخل بين الأشكال الفنية، فالرواية رواية ليس فيها شعر أو تشكيل أو وثيقة أو حوار إلا إذا كانت تلك الإضافة تخدم الشكل الأصلي، أي الرواية.. ولن يكون في القصيدة نثر أو حوار مسرحي للسبب نفسه، فنقاء الفن يعني الالتزام بحدود النوع ومن ثم فإن التطور الذي يصيب الرواية أو القصيدة لا يأتي إلا من داخل بنيته نفسه، وليس من الإضافات إليه. ومنهم من يرى ضرورة أن يحتوي النص على أشكال تعبيرية أخرى من غير جنسه كلما كان ذلك ضروريا،فالنوع الفني لن يبقى ساكنا، تراه وهو يتطور يفرز أشكالا تعبيرية من داخله وتنتمي إليه حتى لو كانت لغتها غير لغة الأصل.وهذه الإضافة ليست خارجية ولا ملصقة به حتى لو كان ثمة تشابه في الحال. والمدارس النقدية في الأدب لها في هذا المجال رأي واضح، ومفاده أن النوع لا يبقى على حاله، بل يتطور ونراه وهو يتطور يفرز أساليب تعبير داخلية تنسجم وأساليب تعبير خارجية يفرضها العصر وثقافته فيدخل المزيج الجديد إلى بنية الأصل. ومنهم من يرى ثمة قصدية التداخل والبحث عن المشترك بين أشكال التعبير ما دام الحدث يتطلب مثل هذا الخروج. فالفن ليس شكلا ثابتا أو أحاديا يجد نفسه وهو يطرح في حالات تشكيل مختلفة، نرى حلما وواقعا يقع خلفه ثم ننهض فلا نجد الحلم ولا الواقع ولكل منهما وسائل تعبير مختلفة فلماذا لا تكون مجتمعة في نص يجمع في مخياله بين الاثنين؟ فالشخصيات ومسار الأحداث لا يمكنها أن تتبع ترسيمة فنية واحدة ومستقيمة طوال حياتها في النص،فللتعرجات التي تصيب مسار الحدث، وللأوضاع الداخلية والخارجية وللتأثيرات التي تأتي من ثقافات أخرى، لها من أشكال تعبيرية مختلفة ومقبولة عندما تكون منسجمة وسياق النص الأصلي. ويعتمد هذا الرأي على مفهوم الشعرية، فالشعرية نتاج كل الأنواع التي يمتزج فيها التخييل بالوقائع، الموضوعية بالذاتية، القديم بالحديث، التراثي بالمعاصرة المثيولوجي بالوقائعي، الغريب بالمعروف، النصوص القديمة بالنصوص الحديثة،المعلن بالمختفي، الملفوظ بالمسكوت عنه، الفن التشكيلي بالشعر، الموسيقى بالرسم...إلخ فالشعرية ميدان يشمل كل الأنواع دون أن يعني ذلك خلخلة في بنية النوع أو إنزياحا عن قواعده الفنية. وثمة من يرى رابعا أن ليس من ضرر بوجود كل الأنواع في نص واحد، وأن يحتفظ كل نوع باستقلاليته الأسلوبية،ولو بشكل نسبي، الشعر مع الرواية، الفن التشكيلي مع القصيدة، النثر مع الشعر،النص مع المرجع ..الخ ولكن ألا يسمى المكتوب شعرا أو رواية أو مسرحا بل نصاً. والنص مفهوم جديد وله قواعده غير المكتملة نقديا بعد. فالنص استثمار للشعرية وإزاحة منهجية لقواعد وبنية الأنواع كلها.

القاص/ الشاعر صبري هاشم لا يعتمد أيا من الطرق الأربعة الماضية،في كتابة روايته، فهو لا يكتب رواية لها أسلوبية الرواية الصافية ويضمنها نوعا آخر هو الشعر، ولا يعتمد في صفحات منها سردا قصصيا معينا وفي صفحات أخرى شعرا معيناً، وفي الوقت نفسه لا يقطع نصه الروائي إلى مقاطع شعرية أو سردية، بل يكتب ما يراه مناسبا لان يكشف الحدث عن مساره والشخصية عما في داخلها. يكتب لأن اللحظة تريد ذلك فهو مشحون بكلية الحدث وليس بتفاصيله ضمن هذا الفصل أو ذاك فتراه يكتب والمسار كله حاضر أمامه. إنه يكتب نصا يمكن تسميته رواية .

٢

يستعير عنوان الرواية من بنية نبات ينمو في العراق، في صحرائه وفي أرضه الترابية: هو "الكمأة" أو كما نسميه في العراق " الجمة". هذا النبات لا يمكن زراعته، فبذوره هي نتاجه، ولا يمكن أن تكون له مرجعية أبوية، فالرعد والمطر هما الأب بينما تكون التربة أما له. ولا يمكن أن يستنسخ أو يعاد إنتاجه. فهو كيان حر ووحيد ويؤكل كما لو أنه بيض. فهو نوع من الفطر الذي لا يعاد إلا متى ما أرادت الطبيعة إنتاجه، فهو ذرة مولدة لنفسها كحبة الرمل تحمل في أحشائها حياتها ومماتها ليس لها من شبيه إلا نفسها وليس لها من ماض تورثه، كل ما فيها هو زمنها. والقاص يستعير الكمأة، حيث يحولها إلى امرأة لا شبيه لها وامرأة لا تلد أخرى، ونص روائي يكتب عنها كما لو كانت الكمأة تكتبه حيث هي كما يجب أن تكون، تقول: شعرا أو نثرا، أو لا تقول ما تقول، ثم تغادر قولها. فهي لا مرجعية لها ولا تاريخ تلد فيه إلا عندما يكون ثمة حافز أرضي، سماوي، شعري، نثري، جلسة مقهى، زيارة لبيت، عودة للعراق، تذكر ما يحدث في مقاطعات ألمانيا، غريبة تسافر عبر المدن لتصل مغتربة إلى ألمانيا، أو عائدة لربوع الليل حيث سكونها تحت تربة العراق، شقية متمردة، لا أحد ينتمي إليها، كما لا تنتمي لأحد، كل ما فيها لحمتها –نصها-. ولك ما يمكن أن تقوله في كل مرة أن: كلامها يشبه بنيتها، وما على القاص الذي ارتبط بكمأة عراقية التي هي امرأته، أو عشيقته، إلا أن يقول ما في لسانها، لا ما في لسانه، وقد يتبادل الاثنان القول، فلا تجد فرقا أو اختلافا. هي الكمأة – النص – الرواية . فيها سرد، وفيها شعر، فيها عودة وفيها تقدم، فيها ما يقال في الحب وفيها ما يقال عن الوطن والغربة والنضال والموت والهجرة والسفر والشيوعية والمبادئ، وفيها مع هذا كله ذلك الأنين لسومر وأكد وبابل، لتلك المرأة التي اختزنتها أرض العراق وولدتها على أشكال موجودة في كل بقعة عراقية، مسافرة مع كل هجمة شوفينية لخارج العراق،ومستقر تزور العتبات عندما تودع شهيدا أو ميتا. امرأة ليس لها اسم غير أن تكون كمأة أماً لأسماء وأفعال ولغة غير معلنة وخفية تتداولها السن القراء قبل السن المؤلفين. إذن فالنص الذي يتحدث عن الكمأة ليس إلا " حديثا" والحدث له مداه غير المشروط وزمنه الفني الذي يتسع كلما كان هناك شرط وجود.

حديث الكمأة هو عنوان الرواية وقد يدلنا العنوان على المعنى المضمر في النص، فالحديث هو للكمأة، والكمأة في الرواية هي امرأة أحبها البطل فجاءت معه لألمانيا ثم طلبت حريتها منه لتزوره وقت ما تشاء. والكمأة هي أرض العراق المختزنة بالأمل عندما استبيحت هذه الأرض بمن هو غير جدير بحكمها، والكمأة هي كل مضمر مخزون في الإنسان: حريته ومستقبله والأمل الذي ينشده والحب الذي يبحث عنه في خولة أو هدى أو في أي اسم آخر، فيستبطن كل هذه المفردات وغيرها في رمزية الكمأة. هي رواية أو قل نشيداً سردياً شعرياً يبني منه القاص رؤية تجمع بين بوح ذاتي مشبع بالحرية والحب والمغامرة، وأمل لم يتحقق بعد. لكن الرواية لا تقف عند هذا الخط المستقيم، يحب ثم يبحث عن الحب، يسافر ثم يندب نفسه لأنه غادر العراق، يوجد في مدينة ألمانية ثم يعود بذاكرته لمدن العراق، يلتقي وينام ويضاجع ثم لا يجد غير نشيد غير مكتمل الكلمات يقوله ساعة السكر. بل أن الرواية تيار من انثيالات لا واعية وحقيقية دمجت في بعضها البعض قد يكون الناتج رواية بل نصاً له ما للنص من حرية أن يدخل فيه أنواعاً من السرد والحوار والشعر والكولاج ولقطات لا تنتمي لهذا أو ذاك.

٣

أعجبني ما كتبه المخرج السينمائي قيس الزبيدي عن فن الرواية كمقدمة لهذه الرواية وإن لم يخصها بالكثير فتصدرت كتابته رواية " حديث الكمأة"، فقد الم الزبيدي بمشروعية الرواية وبنيتها ثم الخروج على تلك المشروعية وهو المطلع على تيارات النقد الجديدة، كما أنه يترجم ويكتب ويعمل وفق هذه النظريات النقدية. لذلك جاءت مقدمته تخص الرواية وتفيض عليها في آن معاً." بما أن الحكاية هي بنية ذاكرة تنظم مجموع عناصر السرد المستترة والظاهرة، ليس بفعل التجاور فقط،إنما بفعل تباعد العناصر السردية ذاتها عن بعضها البعض، عندئذ تبدو الوحدات السردية بالنسبة للنسيج الحكائي، متقطعة، لكنها من جهة، أخرى، تنتظم في برنامج سردي، ينتج عنه نموذجه الخاص...." فالمخرج السينمائي قيس الزبيدي يمتلك مشروعا نظريا يجد في تقديم رواية مادة للقول فيها وحولها ما يجعل النظرية النقدية الحديثة قريبة من الكتابة الجديدة. أو أن ما يكتب من نصوص وفيه مغايرة لما هو سائد في كتابة النوع، مشمول بما تقوله النظرية النقدية الحديثة. ولكني مع ذلك لي مآخذ على ما استهل به مقاله وهو قول لـ آلان روب غرييه يستشهد به الزبيدي مفاده " على كل روائي –في كل رواية- أن يخترع شكله الخاص". قد تكون مثل هذه العبارة مخاتلة عندما يهتدي بها روائي قليل التجربة،- وبالطبع لم يكتب صبري هاشم روايته في ضوء هذه المقولة- وقد تكون مقطوعة من سياق قد لا تؤدي الغرض منه عندما توضع كمرجعية نقدية كما لو أنها قيلت لوحدها. فالشكل كما نعرف ليس هو كل العمل الروائي، وأن أعطى للعمل الروائي هويته،كما أنه ليس وعاء ليوضع فيه سائل النص، بل هو تركيبة جدلية من أفكار وممارسات وأشياء ولغة ورؤية وفلسفة وحكاية يؤلف سياق النص ومتنه ومبناه، ثم لننتبه إلى الضمير " الهاء" الملحق بالشكل،" شكله" فهو ضمير يعود على المؤلف لغة في حين أنه يعني الرواية، وضمنا " شكله" تعني " شكلها". ولكن آلن روب غرييه قال " في كل رواية" وهذا يعني أن للرواية شروطها البنائية الخاصة بها كنوع أولا ثم يأتي اجتهاده في " شكل " الرواية وعندئذ قد يكون لها شكل متغير وهو ما يميز كاتب عن آخر. ثم قال " على كل روائي" وهذا يعني أن ليس أي كاتب آخر، فالروائي له خصائص أسلوبية في بناء جمله قد يختلف بها عن الشاعر أو المسرحي. ومن هنا أجد القول مخاتلا وقد لا يجد كثيرا صداه في بعض النصوص.

في السياق نفسه أجد في رواية " حديث الكمأة" التزاما بحرفية الرواية إلى حد بعيد، وقد يكون هذا الالتزام جزءاً من ثقافة وتجربة المؤلف، وما نختلف عليه كما نبين لاحقا هو فنية هذه الحرفة وتنفيذها. فالمؤلف يضع كل قالبه الفني في إطار بنية الجملة الشعرية وليس في بنية الشعرية التي لا تخص الشعر وحده. فأنت تقرأ أي جملة سواء كانت سردية أم شعرية تجد أن الجملة الشعرية هي المكون الداخلي لسياق السرد فيها. وهذه طريقة فنية قد لا نتفق بها معه ولكنها أوصلت ما يريده القاص بمفهوم ورمزية " الكمأة" وماذا تعني وكيف استوعبت كل مفردات النص من تنقلات وانثيالات وشخصيات ومواقف متسلسلة متدرجة منسابة على صفحات النص بهدوء. ولن استشهد كثيرا فالرواية كلها شاهد، خذ مثلا هذا المقطع السردي: " اعتقيني يا أرض الأجداد قبل أن يزحف نحو أجسادنا الغارقة في بحر اللذة ملح..وقبل أن يتعثر في نسغ دمائنا ملح..وقبل أن يتكلس في شفاهنا ملح.. وقبل أن يتصيد في خواطرنا ملح.. اعتقيني قبل أن يبتز هزالي ملح. ويغني على عشبة جسدي ملح.

قبل أن يأتي مع الدورة
أو يصعد مع السورة
أو يدخل في الصحوة
قبل أن يبحر بماء العين
أو يمر في دورة الأشياء.

اعتقني أيها الياسمين لكي أطارد غربتي كما تطاردني الأشباح..أعتقيني يا أرض الأجداد ولا تنشدي بعدي:

آه يا حبيبي
.... إلخ ص ١١٦-١١٧

الشعر هنا لا يرتبط بكلمة " ملح" التي تشكل قافية، بل في ذلك البناء الداخلي المشبع بالإيقاع، فالسياق الذي تؤلفه القراءة هو سياق يفرض عليك لغة أخرى غير لغة الجملة القصصية.ولكن الشعر قيل في بنية سردية اكبر. ويستمر الروائي في نشيده الداخلي الذي يجمع فيه إيقاع الكلمة مع إيقاع الجملة ليؤلف نسيجا يسرد بصياغة الشعر.

النقطة الثانية في أسلوب روايته هي أن لا خارج لها بل كل ما فيها داخلي،الخارج تستحضره الذاكرة المهاجرة وهذه ثيمة مشتركة بين كل أدباء الخارج حيث الهجرة عندهم ابتعاد جسدي عن الوطن فقط، أما تشكيل وعيهم وتجربتهم وما أحيط بهم فكله يستحضر بالذاكرة. ولذ نجد أن الأنا عالية النبرة، تقرأ النص فتجد الروائي أمامك بقامته ولسانه وحركاته وما بقي غير أن تعيد ترتيب لغته حتى تجد نفسك تقرأ داخله.

النقطة الثالثة في أسلوبية هذه الرواية هي أن لا مكان يشكل ثيمة في الرواية، واللامكان سمة أخرى من سمات الهجرة حيث الاستعاضة بأمكنة جديدة لتحل مكان الأمكنة القديمة ضرب من المستحيل بتجربة لا تتجاوز سنوات، ولاسيما أن الروائي لم يستقر في بلد، فقد كان في الجزائر وسوريا ولبنان أو في أي مكان آخر ثم يلجا إلى ألمانيا وبفترة قصيرة يدخل في سياق عادات المقاطعات فيستل منها شعيرة يقدمها كركيزة في بداية روايته علّه يربط ما يقوله بمكان معين.ولذلك لا تجد في الرواية أية صورة محلية إذ لا تصوير فيها. كذلك لا زمان محدد فيها، زمنها هو زمن القص نفسه، وعندي أن هذه نقطة مهمة عندما لا تكون للنص زمنية خارجية تحدده .

نقطة رابعة في فنية هذه الرواية هي أن الخطاب لا يقتصر على مُخاطَب بل مجموعة مُخاطَبين ، فالأشخاص على أربعة مستويات في النص.

المستوى السطحي وهو مستوى الحكاية العادية وهو القريب جدا إلى القارئ بل ويكاد القارئ يعرفه لما في تجربة المهاجرين من تشابه كبير، حيث يوجد من يخاطبنا نحن القراء فيحث فينا الوطنية والهجرة وأسبابها وما عاناه المهاجرون في رحلتهم التي تشبه رحلة موسى في التيه، ولذا وجب وجود القارئ الذي هو أنت أو أنا من يستمع لهذه الحكاية يعني أن ثمة دائرة قد تكتمل بوجود راو يتحدث وسامع ينصت، ولكن هذا المستوى هو الغالب في خطاب الراوي. وغالبا ما يكون الخطاب بين الراوي وخولة أو هدى أو أي من الشخصيات الذي يجده الراوي مهيئا للقول يأخذ طبيعة خطاب عاطفي رومانسي يصل أحيانا حد المباشرة.

المستوى الوسطي هو مجموعة الأمكنة التي يتجول فيها الراوية وغالبا ما يكون البيت أو المقهى أو البار أو الشارع أو الذكريات عن أمكنة قديمة أو أمكنة مستحضرة من العراق وأخرى متخيلة . في هذه الأمكنة التي تشكل حالة وسطى بين أمكنة قديمة وأخرى جديدة هي من تحولات السرد الآنية إذ سرعان ما يغيرها ليعود إلى المستوى الأول فتنسب هذه الأمكنة إلى مواقع خلف النص لا قيمة شعرية أو سردية لها.

المستوى الثالث وهو ما نطلق عليه عالم البشر الحقيقيين أو عالم الأرض، وهو غالبا ما يتلبس لبوسا رمزيا فتارة يكون الوطن وطورا يكون خولة وتارة أخرى يكون الأم أو حسان بن تميم و يكون التراث و يكون الغربة، وضمن سياق هذا المستوى الذي يقع تماما تحت المستوى الثاني تبني الرواية نفسها ونقرأ ما يؤوله المؤلف أو ما نستنتجه نحن من القراءة العميقة للرواية. في هذا المستوى ينمو ذلك الهاجس بالحرمان من الحب ونشدان التعويض فالكمأة ليست أرضا أو امرأة بل، ذات فقدت مراسيها وهامت في بيداء البحر لا تنشد مرفأ أو ميناء، هامت وعدتها شراع صغير وبقايا حكايات من الجدة والأم والوطن والحبيبة والكأس وكل ما يمكن أن يطفو على لسان الشعر في لحظات الألق التي تتوازى فيها كل المستويات الثلاثة. مرة يحكي لنا، ومرة يرشدنا إلى أمكنة لا نعرفها، ومرة يحاكي الرمز بكثافته وغربته ونشدان ما فيه من مثال كي نبقى نحن القراء مشدودين إلى ذلك الهاجس في التحرر مما نحن فيه.

اصوات عراقية تبعث برسائل سلام:

الهام المدفعي ، احمد مختار ، فريدة

احمد المختار

فريدة

علي سالم
لنـــدن

أحتفت مجلة سونغ لاينز Songs lines البريطانية العالمية الواسعة الانتشار و التي تهتم بموسيقيين من مختلف ثقافات العالم وموسيقيين الشرق الاوسط و افريقيا و أسيا والامريكيتين ، اضافة الى موسيقى الجاز و البلوز في اوربا و أنحاء أخرى من العالم ، احتفت هذه المجلة العريقة و في عددها الاخير لشهر اكتوبر بالفن الموسيقي العراقي وبفنانين بثت اعمالهم الجادة روح السلام و المحبة وبعثت رسائل سلام انسانية الى العالم بعيدا عن العنف معتمدين على طاقاتهم الفنية بتقديم ما يمتلكون.

لقد جاء في مقالة الناقد و المؤلف الموسيقي البريطاني المعروف بيل بادلي عن الفنان العراقي الهام المدفعي و البومه صوت العراق:

على الرغم من وجود الفلامنكو و اصوات الموسيقى اللاتينية بشكل كبير في الموسيقى العربية الشبابية فأسلوب عزف الجيتار و الغناء عند الفنان الهام المدفعي سهل على الاذن الغربية، و يجانس و برشاقة بين الفلامنكو و اغان عراقية و عربية معروفة ، و خطابه المفعم بالعشق يستدعي و يستحضر مباشرة مايجري في بلده العراق الان، حتى ولو لم تفهم عن ماذا يغني من حيث الكلمات.

و يصبح من الخطأ ان تستقطع موسيقى المدفعي من جدوله الاساسي و تقحمها تحت مظلة الجبسي كنز مثلا ،لان المدفعي رسم طريقه منذ الستينيات بعناية مازجا بين اسلوب موسيقى البحر المتوسط و الموسيقى العربية، و ذلك عندما نصحه جورج فيم بحكمته المعهودة بترك اسلوب فرقة البيتلز و بناء اسلوب معتمداً على موسيقاه التراثية الخاصة. هذا التجميع المتمازج قدم لنا اغلب اغنياته التي نعرف بعضها جيدا في الشرق الاوسط و جعلها مقدمة مثالية لواحد من الفنانين الخلاقين و المتفردين في المنطقة. و تبدو موسيقى المدفعي اليوم كمن يدخل الى قلبك بدون استئذان .

الكتيب المرافق لالبومه يحتوى على صورة تعود الى بدايات مشواره الموسيقي ، حيث توحي بعمق خبرته الطويلة.

و في مقال اخر ذكر الناقد و الموسيقي بيل بادلي في معرض تقديمه لعازف العود و المؤلف الموسيقي العراقي احمد مختار مانصه:

لقد تعرفنا من خلال أول البوم موسيقي رائع جداً وهو (ايقاعات بغداد) الى أحمد مختار عازف العود العراقي المتميز بالخيال وبالتقنية العزفية الراسخة والمشبعة بالموسيقى الشرقية الكلاسيكية.

اما في الاصدار الجديد (الطريق الى بغداد) فان مختار يرتاد منطقة جديدة مستخدماً غنى المقامات العربية و العراقية ليضع انطباعاته الموسيقية الحادة عن مدينته بغداد. فعندما يبدع موسيقياً فأنه يستند الى خلفية تراثية موغلة بالقدم ويستند الى تجريب أساليب موسيقية جديدة تكون امكانية نجاح اوفشل هذا التجريب متساوية، و هنا يجب ان يقال بان لبس كل المقطوعات قد نجحت تماما من وجهة نظر تجريبية. و لكن بعض القطع مثل "لحظات صوفية" بدت وكأنها تمثل الافضل في التخت الكلاسيكي العربي ،حيث ظهرت امكانيات الموسيقيين و آلاتهم العريقة الى أبعد الحدود . عزف الناي و القانون والجوزة التي نادراً ما نسمعها و الإيقاعات المرافقة للعود ،قدمت جميعها اداء مقنعاً بموازينه الدقيقة وثقته بالعزف .من جانب آخر جاءت مقطوعة " النهرين" كمحاولة تجريبية مفعمة بروح المغامرة لخلق هجين موسيقي من التراث العربي وموسيقى هاواي . لكن للأسف أخطأت هذه المحاولة التجريبية الهدف .(من المحزن كما يبدو ان تنانير هاواي المصنوعة من الحشائش لايمكن ارتداءها على ضفاف الفرات هذا العام). اما احمد مختار فقد عزف خلال كل المقطوعات برشاقته العزفية و براعته المعهودة. و من الواضح انه موسيقي يكرس حياته بالكامل من اجل فنه و بلده . وأخيراً فأن الطريق الى بغداد عمل موسيقي جريء يسعى بالموسيقى العربية وآلاتها الى ارتياد آفاق جديدة ، ذات نتائج متباينة.

اما بخصوص مغنية المقام العراقي فريدة محمد علي.. فقد ذكرت الشركة المنتجة لاعمالها و على صفحات الاعلان : نفخر بتقديم اصدارات ثلاثة بين قديم و جديد للفنانة فريدة وهي تعد واحدة من افضل مطربات العراق، واحدة من المطربات القليلات المتخصصة بالمقام العراقي كما هو ممكن سماعه من خلال اسطواناتها. و كذلك تعد مُجيدة رائعة لأغنيات التراث العراقية. في اسطوانتها رحيل هنالك الكثير من اغنيات الغزل و اللوعة والشوق.

ولايـــات روزفلـــت وآرثـــر مـيللـــر المتحـــدة

كارلوس فوينتس
ترجمة: زينب محمد

روزفلـــت

آرثر ميللر

هناك صورة فوتوغرافية يسير فيها الاف الباريسيين في شارع سوفلو باتجاه البانثيون في احد ايام شهر ايار من عام ١٩٨١ حيث اصبح فرانسوا متيران رئيسا للجمهورية الفرنسية، وكان رجل ذو قامة مديدة يطل على الجمهور المحتشد استطاع من يعرفونه ان يدركوا بسهولة انه "آرثر ميللر". كان آرثر حاسر الرأس في ظهيرة ماطرة يلقي معطفا مطريا على كتفيه ويضع نظارة دائرية على عينيه، وكما يقول وليام ستيرون: يعتبر آرثر ميللر ابراهام لنكولن الادب الاميركي لكن في ذلك اليوم من شهر ايار في باريس فان ما كنت اردده وما ازال اردده اليوم بعد وفاته هو ان قامة آرثر ميللر المدهشة لا تقارن الا بقامته الاخلاقية والسياسية العظيمة، ولم يكن يقلل من شأنه شيء لا المأساة الشخصية ولا المواجهات السياسية ولا الاسلوب الفكري والثقافي.

لقد ترعرعت في الولايات المتحدة الاميركية في عقد الثلاثينيات خلال هذا "الوادي المعتم" التسمية التي كان يطلقها المؤرخ البريطاني "بيير برنيدون" على هذا العقد العصيب حيث مرت الصراعات الايديولوجية والسياسات الاقتصادية بل وحتى وضع الانسان بازمة عميقة.

فبين الانهيار المالي لعام ١٩٢٩ وبداية الانقلاب والتغير العالمي العام كانت الاجوبة التي قدمها العالم على الازمة علاجاً اسوأ من المرض: انظمة استبدادية، حروب اهلية، خروقات في القوانين وانتهاكات للحياة وضجر ولا مبالاة ديمقراطية. وكان الاستثناء الكبير هو الولايات المتحدة الاميركية، لم يكن على الرئيس فرانكلن ديلانو روزفلت وسياسة الـ(نيوديل) البرنامج التشريعي والاداري الذي وضعه روزفلت لانعاش الاقتصاد والاصلاح الاجتماعي لم يكن عليهما اللجوء الى الاجراءات الاستبدادية. ولا الى الغاء الحريات من اجل مواجهة تحديات البطالة والازمة المالية والفقر المتفشي بين ملايين المواطنين وافلاس الاف الشركات، بل دعا روزفلت بواسطة الـ(نيوديل) الى اغلى ما تملكه الولايات المتحدة الاميركية وهو رأس المال الاجتماعي، ربحها البشري، فقد اعيد بناء البلد بفضل الدعم المقدم للفنون وبخاصة للفنون المسرحية، ففي وسط هذا العام تثقف آرثر ميللر وكان عصر وضع فيه الشعب الاميركي كل ثقته بقوة عمل الشعب وتصرف بروح العدالة وقوتها التي ظهرت عندما توحدت الافكار والممارسات. وبعد ذلك، وكلما كانت الولايات المتحدة الاميركية تشهد انفصالا بين الافكار والممارسات ويعلن حكامها بان ليس للبلد اصدقاء بل مصالح فقط، ويؤكد نوابها على ان الولايات المتحدة الاميركية هي النموذج الوحيد القابل للحياة والتقدم الانساني، مستبعدين بقية البشر، أي جميعنا نحن، كنت اتجه بانظاري نحو روزفلت والنيوديل ومسرح آرثر ميللر الخالد، الممثل الفني الاعلى لسياسة انسانية لم تستبعد احدا ولسياسة ودية استطاعت ان تقول للاخرين، لجميع الاخرين.. لن تكونوا ابدا اشخاصا غير مرغوبين.

وعندما تزعزع ايماني باميركا الشمالية. كان يكفيني التفكير بآرثر ميللر لكي يعود ذلك الايمان وطيدا وثابتا، فقد كان عليه ان يواجه السيناتور "مكارثي" الذي كان يعيد الممارسات الستالينية بذريعة محاربة الشيوعية، كالوشاية وقضايا التزوير، وتدمير الحياة والاسر والسمعة والمهن، وواجه السناتورين "ماكارات وولتر" اللذين سحبا منه جواز سفره، كما لو ان وجود النقد كان خيانة للوطن واصبح السيناتوران في طي النسيان منذ وقت طويل ولكن يجب ان نتذكر التهديد الذي كانا يشكلانه.

وكان افق القرن الحادي والعشرين مثقلاً بالغيوم السود: العنصرية، كره الاجانب، التطهير العرقي، النزعات القومية المتطرفة وارهاب بلا وجه وارهاب الدولة، وهيمنات متعجرفة، واحتقار للقانون الدولي ولمؤسساته وتعصب من كل الانواع. ما الذي يجمع كل هذه المخاطر؟ انه ليس محور الشر بل مصيبة التعصب واحتقار كل ما هو مختلف: كن مثلي ، وفكر مثلي وإلا فأحذر من النتائج! كان عمل آرثر ميللر المسرحي الرائع برمته عرضا للانصهار ودعوة للاهتمام ومد اليد لمن ليسوا مثلك ومثلي للرجال والنساء الذين يكملون انسانيتنا بفضل اختلافهم عنا، فنحن نعترف بهذا وبتلك وهم ليسوا مثلك ومثلي، وقد تكون هذه الارادة المعبر عنها بمفردات الصراع الدراماتيكي هي العلامة المميزة في مسرح آرثر ميللر. (كانوا كلهم اولادي) وموت نائب مسافر، ومرأى الجسر، وبعد السقوط كلها اشعرتنا بان مآزق الرجال والنساء في اميركا الشمالية هي مآزقنا، يجمعهم عالم يقول فيه ميللر: ان هناك ايضا اميركا جريحة في انسانيتها، كما انتم، جميعكم يا اخوتنا.

وفي (موت نائب مسافر) يتحدث ويلي لوسان الينا بشكل ماساوي من اعماق لجة الفصل المتعاظم بين (اكون او لا اكون)، بين امتلك اولا امتلك، بين انتمي او لا انتمي، احب او اكون محبوبا، وعندما اقول بشكل مأساوي، فانني اريد ان اعبر بذلك عن ان ارثر ميللر ليس وريث مسرح المواقف لابسن حسب بل ووريث مسرح سوفوكل التطهيري ايضا. وفي الحقيقة فان الصراعات الانسانية والاجتماعية في مسرح آرثر ميللر تتغذى من رؤية تراجيدية متجددة تقول لنا: دعونا لا نخدع انفسنا، فنحن لا نعيش في افضل العوالم الممكنة، يتوجب علينا ان نعيد خلق المجموعة البشرية، ودولة جديرة بافضل امكاناتنا كمخلوقات الله. نحن معرضون للخطأ لاننا بشر ولكننا متضامنون.

ان مسرح آرثر ميللر يمتلك القوة التراجيدية لتحويل التجربة الى قدر.

يقول وليام ستيرون ان آرثر ميللر كان لنكولن الادب واقول انه كان دون كيشوت على مسرح العالم الكبير عندما اثبت لنا بان الطواحين هي عمالقة وان الخيال البشري وان لم يستطع وحده ان يغير العالم فبوسعه دائما ان يؤسس عالما جديدا وان يعطي الامل بعالم افضل.. ان موت ارثر ميللر يملؤنا بالم عميق وايضا بحب لجميع اصدقائنا.

عن: لوفيغارو