المحور الرابع

ابتكار وإتقان في الفن والأدب

مسرح المضطهدين

د. ميسون علي

مسرح المضطهد Théâtre de l'opprime هو تسمية ابتدعها المسرحي البرازيلي أوغستو بوال A. Boal (1931 -) وأطلقها على تجربته المسرحية في البيرو وفي بقية دول أميركا اللاتينية في السبعينيات من القرن العشرين. والأهمية الحقيقية لعمل بوال تكمن في العلاقة التي تمكّن من بنائها مع جمهور محدّد، وفي المعالجة النظرية التي قدمها وفي التمارين التي اقترحها لإعداد الممثل.

بدأ بوال عمله بالممارسة المسرحية الفعلية ضمن حملة محو الأمية في البيرو عام 1973. واستند في تجربته إلى أساليب عمل مختلفة في أماكن متنوعة جغرافيًّا وحضاريًّا (مصحات عقلية، قرى فقيرة ومدن صناعية، سجون). وقد استخلص في ما بعد من هذه التجربة مفهومًا نظريًّا متكاملًا حول المسرح. انطلق بوال من فكرة أن كل النشاطات الإنسانية سياسية بشكل ما، وأن كل مسرح هو مسرح سياسي بالضرورة. كما اعتبر أن البعد السياسي في المسرح يرتبط بنوعية العلاقة التي يخلقها مع المتفرج. فقد أعاد بوال النظر بالعلاقة بين الواقع والخيال، ودمج بينهما على المستويين النظري والعملي. كما اعتبر أن مشاركة المتفرج في العرض من الأهداف الأساسية لمسرحه، وبالتالي غيّر من وضع وموقف المتفرج مما يراه.كذلك صاغ بوال نظرية متكاملة بلورت فكرته عن هدف المسرح انطلاقًا من نقد النظريات الجمالية التي تشكّل محطات أساسية في تاريخ المسرح. فقد انتقد النظام الماساوي عند أرسطو Aristotles 384- 322) ق.م) واعتبره نظامًا قسريًّا. وطرح غائية جديدة للمسرح هي التوعية بدلًا من التطهير .Catharsis وإذا كان قد استفاد من المسرحي الألماني برتولد بريشت B. Brecht 1898-1956) في استخدامه لتقنيات التغريب Distanciation في المسرح، إلا أنه ذهب أبعد من بريشت في نظريته عن المسرح الملحمي، إذ رأى أنه يجب محاولة تغيير الواقع بدلًا من محاكمته.

يتحدث بوال عن تجربته في مسرح المضطهد في كتابه «قوس قزح الرغبة» والتي يمكننا إيجازها كما يلي[1]:

في بداية أعوام الستينيات كنت كثير الترحال مع فرقتي المسرحية مسرح الحلبة بساو باولو (Theatro de Arena) حيث كنّا نزور مناطق فقيرة في البرازيل، وكنا نكتب ونُخرج مسرحيات معادية للظلم. كما عملنا في بيرو عام 1973 في إطار برنامج لمحو الأمية عن طريق المسرح، حيث استخدمت شكلًا جديدًا من المسرح أطلقت عليه اسم «الدراماتورجية الفورية» قوامها ما يلي:

كنا نقدم مسرحية تحكي مشكلة ينبغي أن نجد لها حلًّا. وكان العرض يستمر حتى لحظة الأزمة التي هي نقطة حرجة ينبغي فيها على البطل أن يتخذ قرارًا. وهنا كنا نتوقف عن التمثيل ونسأل المتفرجين عما ينبغي أن يفعله البطل. وكان كل منهم يقدم اقتراحًا ثم يرتجل الممثلون فوق خشبة المسرح استكمالًا للعرض حسب كل اقتراح على حدة. كان ذلك تقدمًا في مسرحنا، بدل أن نسدي النصائح للجمهور. كنا والجمهور نتعلم سويًّا. كما كنا نطلب أحيانًا من المتفرج الصعود إلى خشبة المسرح منفذًا الفعل الذي يتخيله ويصنع ذلك بطريقة شخصية وفريدة وغير قابلة للنقل، أي بالطريقة التي لا يمكن لأحد سواه أن يقوم بها، ولا يمكن لأي فنان مهما كان أن يقوم بها نيابة عنه. ففوق خشبة المسرح يعتبر الممثل مترجمًا للشخصية، وبالتالي خائنًا لها، ومن المستحيل ألّا يخونها.

عملنا في لشبونة وباريس وفي عدة بلاد أوروبية مع مهاجرين من معلمين ونساء وعمال من بلاد أميركا اللاتينية الذين كانوا يعانون فيها من قهر أعرفه جيدًا، ذلك القهر المتمثل في التفرقة العنصرية والجنسية، وفي أوضاع العمل التي لا تحتمل، والرواتب غير المرضية، وسوء استخدام الشرطة لسلطتها.

وشيئًا فشيئًا غيّرت رأيي. فقد قررت أن أعمل في سياق تلك الأنواع من القهر على اعتبار أنها تندرج تحت مسمى «مسرح المضطهدين».

يقوم مسرح المقهورين على نسق من التدريبات الجسدية ومن الألعاب الجمالية وتقنيات الصورة والارتجالات الخاصة، تهدف جميعًا إلى حماية تلك الموهبة الإنسانية وتنميتها

(1) - Auguste Boal, De Théâtre et De Thérapie, **L'Arc-en-ciel du désir**, Editions Ramsay, Paris, 1990.

وانظر أيضًا:

أوغستو بوال، **منهج أوغستو بوال في المسرح**، ترجمة: نورا أمين، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1997.

وتحقيق أبعاد جديدة لها من خلال جعل النشاط المسرحي أداة فعالة للفهم وللسعي نحو حلول للمشكلات الاجتماعية والشخصية. ويسير مسرح المقهورين في ثلاثة دروب رئيسة: الدرب التربوي والدرب الاجتماعي والدرب العلاجي النفسي.

أولًا أنواع المسرح لدى بوال:

هناك ثلاثة أشكال رئيسة من مسرح المقهورين سنتحدث عنها بإيجاز وهي مسرح الصورة Theatre Image والمسرح المتخفي Theatre Invisible ومسرح المنتدى Theatre Forum على أن هناك تداخلًا وتفاعلًا بين هذه الأشكال الثلاثة، واختيار أيّ منها يعتمد فقط على الموقف الذي يصوره والهدف الذي يتطلع إلى بلوغه. سأحاول شرح هذه الأشكال باختصار كما وردت في كتابه ألعاب للممثلين وغير الممثلين .(Jeux Pour acteurs et non - acteur)

«مسرح الصورة عبارة عن سلسلة من التمرينات والألعاب تُصمم لتكشف عن حقائق هذا المجتمع أو ذاك ودعائم هذه الثقافة أو تلك، دون اللجوء، في النماذج الأولى، للغة المنطوقة - على الرغم من إمكانية ضم هذا العنصر للعبة في المراحل المختلفة «لإثارة تغيير» الصورة. وفي هذا الشكل المسرحي يصور المشاركون، في صور ثابتة، حياتهم ومشاعرهم وخبراتهم وصور القهر التي يتعرضون لها. حيث تقترح المجموعة عنواناً أو فكرة. ثم يقوم أفراد المجموعة بنحت تماثيل ثلاثية البعد تجسد هذا العنوان أو هذه الفكرة. والخامة التي يستخدمها الأفراد في صنع هذه التماثيل هي أجسامهم وأجسام زملائهم. غير أن هذه التماثيل لا تبقى ثابتة - كما هو الحال في كل أشكال مسرح المقهورين، فهذه التماثيل الثابتة ما هي إلا نقطة بداية أو مدخل للحدث والذي يتضح شيئًا فشيئًا من خلاله عملية إثارة التغيير، وهي عملية إدخال الحياة على التماثيل واكتشاف كل ما هو كامن فيها من اتجاهات وأغراض. وهذه التصورات جميعًا تنطلق من فكرة غاية في البساطة وهي أن «الصورة ترسم آلاف الكلمات»، وأن اعتمادنا الكلي على الكلمات يمكن أن يشوش الأفكار بدلًا من توضيحها، وأن الصور يمكن أن تكون أقرب من الكلمات لمشاعرنا الحقيقية، بل وأقرب إلى تلك المشاعر التي تكمن في اللاوعي.

أما المسرح المتخفي فهو مسرح عام يدخل فيه الجمهور كمشاركين في الحديث دون أن يدركوا ذلك، فالمشاركون هنا هم المشاهدون - الممثلون، المشاركون هم المشاهدون النشطون في عمل مسرحي لا يدركون خلاله ولا حتى بعده أنه عمل مسرحي وليس مجرد حدث تلقائي من أحداث الحياة. وبالطبع هذا العمل هو من أحداث الحياة المعاشة. ولكنه مسرح لا يعرف جمهوره إنه جمهور في مسرح. وفي هذا الشكل المسرحي يتدرب الممثلون على مشهد ما ثم يعرضونه في أي مكان عام يناسب هذا المشهد. وعلى الدوام

يتضمن هذا المشهد قلبًا لسلوك معتاد في هذا المجتمع. وينجرف المشاهدون في مناقشته كرد فعل لأحداث المشهد، وفي الغالب يكون هناك ممثلون بين المشاهدين يعملون على إثارة النقاش بالتعبير عن ردود متطرفة ومتناقضة (...).

ومسرح المنتدى هو مباراة مسرحية تطرح فيها مشكلة دون الانتهاء إلى حل، ويصبح على المشاهدين - الممثلين أن يقترحوا الحلول ويعرضوها على المسرح. وغالبًا ما تصور المشكلة إحدى صور القهر فيكون هناك بطلٌ مضطهد وخصوم مضطهدون. وفي الصورة المثلى لهذا المسرح يكون المشاهدون - الممثلون جميعًا ضحايا لصورة الاضطهاد المعروضة نفسها وهذا هو السبب في قدرتهم على تقديم أكثر من حل فقد تعرضوا أنفسهم لهذا الموقف الجائر.

وهذه اللعبة تتخذ شكل مسابقة أحد طرفيها هم المشاهدون - الممثلون الذي يحاولون دفع المسرحية لنهاية مختلفة ينفرط عندها عقد القهر، والطرف الثاني هم الممثلون الذين يبذلون أقصى ما يمكن، لتنتهي المسرحية بنهايتها الأصلية (والتي ينهزم فيها المضطهِد وينتصر المضطهَد). وهذه الجلسات يرأسها شخص يسمى «الجوكر»، ودوره هو مباشرة اللعبة وإملاء قواعدها على المشاهدين[1].

ثانيًا التقنيات المسرحية :

1 - اللعب والأداء:

لا بد من الإشارة قبل كل شيء إلى أن الممثل في مسرح المضطهد هو مؤدٍ أكثر منه ممثل، فالأداء يحتمل معنى اللعب - JEU الهام جدًّا في مسرح المضطهد، أكثر من التمثيل «فأداء الممثل يتم دائمًا ضمن جزء من الفضاء المسرحي هو حيز اللعب الذي يتحدد بأداء الممثل وحركته أينما كان، سواء على الخشبة أو ضمن الصالة»[2] وفي حالة العرض يمكننا أن نقول إنه يتحدد بحركته بين الجمهور أو ضمن الحيز الصغير الذي خلقه شكل جلوس الجمهور في المكان الذي يتم فيه العرض أيًّا كان (ساحة، شارعًا، غرفة، باحة...) ولأن مكونات الأداء هي (الجسد والصوت)[3] نجد أن مرحلة التمارين والألعاب التي يمارسها

(1) - أوغستو بوال، **ألعاب للممثلين وغير الممثلين**، ترجمه إلى الإنكليزية: أدريان جاكسون، ترجمة إلى العربية: الحسين علي يحيى، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1997، ص ص 1- 4.

(2) ماري الياس - حنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي**، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، ص 14.

(3) المرجع نفسه، ص 14.

الممثلون (المحترفون أو غير المحترفين) التي تسبق العرض هي مرحلة غاية في الأهمية، لأن الهدف الأساسي منها هو شحن المؤدي بطاقة عالية من التركيز وسرعة البديهة والخيال والابتكار. والأهم من هذا، القيام باحتمالات تمثيلية عديدة بناءً على اقتراحات الجمهور، فلا يطلب من الممثل هنا اندماجه بالشخصية التي يؤديها. إنه يلعب دورًا ويؤديه بواقعية وطبيعية، ويساعد على ذلك عدم ضرورة وجود الديكور أو الأزياء أو المكياج أو الإضاءة. الممثلون هنا يقومون بتأدية مشاهد أو مواقف من الحياة بشكل أقرب ما يكون إلى الواقع، يجب أن يبدوا مشابهين للجمهور من حيث خروجهم بلباسهم العادي وتحركهم في (الجو) نفسه المتواجد فيه الجمهور. ويجب إعادة التذكير هنا أننا لا نتحدث عن ممثلين وحسب (فتمارين وألعاب وتقنيات مسرح المضطهد يمكن أن تُمارس من قبل أي شخص. الممثلون ذوو المهارات عليهم أن يعملوا على التعمق داخل الاحتمالات، لأن المسرح اختصاصهم، وغير الممثلين عليهم أن يمضوا إلى المدى الذي يختارونه، أو يشعرون بأنهم قادرون على وصوله، لأن المسرح نداؤهم الباطني)[1].

2 - اللعب والارتجال:

يعتمد العرض في مسرح المضطهد بشكل رئيس على هذين المفهومين، فمنذ بداية مرحلة التدريبات التي تسبق العرض يتم التركيز على مجموعة من التمارين والألعاب[2] (تمارسها المجموعة المتدربة من ممثلين أو غير ممثلين كأطفال المدارس أو نساء القرى أو المرضى إلخ...) حيث تنقسم هذه التمارين إلى مجموعة الألعاب التي تهدف إلى المتعة والتسلية بشكل أساسي، ونشر الثقة والألفة بين أفراد المجموعة المتدربة وتعزيز ثقة المتدرب بنفسه كي يستطيع التعبير عن أفكاره وآرائه أو حتى التعبير بجسده، حيث يوجد الكثير من التمارين الجسدية، بمرونة وراحة دون الشعور بالحرج أو الضيق، بالإضافة لتنمية الحس الجماعي بين أفراد المجموعة المشاركة. أما القسم الثاني فهو ما يمكن أن نسميه «الألعاب الدرامية» وهي مجموعة الألعاب التي تعتمد على الذاكرة والارتجال بشكل أساسي (وأهمها لعبتا الصلصال الذكي ولعبة الأدوار اللتان سنأتي على تفصيلهما لاحقًا). وهذه الألعاب لها طابع نفسي أو علاجي، حيث يقوم الفرد بتذكر مواقف أو صور من حياته، أو ابتكار مواقف واقعية يمكنها الحدوث ضمن بيئته، ويقوم بعدها بمساعدة

(1) أوغستو بوال، **ألعاب للممثلين وغير الممثلين**، ترجمه عن الإنجليزية: أدريان جاكسون، ترجمه إلى العربية: الحسين علي يحيى، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ص 17.

(2) سنأتي على ذكر بعض الألعاب والألعاب الدرامية في الفقرة التالية.

أفراد من المجموعة بارتجالها أمام الجميع. وتناقش هذه المشاهد من باقي أفراد المجموعة وتتطور من خلال الارتجال كأسلوب عمل مُتّبع لإنتاج إبداع جماعي عفوي وواقعي ومرتكز على فكرة معينة تطرح من قبل المنشطين على المجموعة المتدربة.

إن هذه المشاهد التي تنتج عن الألعاب الدرامية التي تلعبها المجموعة قد تكون بذرة نص أو نص متكامل يتم تقديمه بشكل عرض تفاعلي، أي إن هذا النص ليصبح تفاعليًّا يجب أن يكون محفزًا للجمهور ومُفعلًا وذلك من خلال شخصية الجوكر[1] وهي الشخصية التي تسمى أحيانًا «مدير اللعبة Meneur de jeu» إنها تكشف للمتفرج أنه حقًّا أمام لعبة يمكنه المشاركة فيها. فالجوكر يجب أن يكون بغاية الذكاء والمهارة والحساسية، فهو يلعب دور صلة الوصل بين المتفرج والموقف الذي يلعبه المؤدون لأنه يدير العملية. بكل بساطة يستطيع الجوكر أن يتحدث مع الجمهور أو يدخله في لعبة بسيطة لتحفيزه وإثارة حماسه أو كسر الملل، ويطلب منه أن يوقف المشهد المسرحي وأن يتدخل في المشهد ويقترح احتمالات مناسبة، أي إن الجوكر هو من يجعل الجمهور جزءًا من هذه اللعبة المسرحية من خلال ارتجالاته التي قد يخلقها آنيًّا أو يتدرب عليها، حيث يتطلب من الجوكر إدارة المواقف والنقاشات مع المتفرجين والمشاهد المسرحية كذلك. وعلى الممثلين الارتجال ضمن حيز الفكرة المطروحة أو المقترح المقدم من الجمهور، دون الخروج من دائرة المشهد المؤدى أو الفكرة الأساسية. وهذا يتطلب كما ذكرنا مهارة وقدرة أدائية وبديهة حاضرة لا يمكنها أن تتحقق دون المرحلة التدريبية التي تسبق مرحلة العرض والتي تعتمد على الألعاب الجماعية الجسدية والحسية وألعاب الذاكرة والخيال التي تطور الفرد نفسه، وتطور تواصله مع الآخر. والجوكر في سياق مسرح المنتدى هو الشخص الذي يلعب دور الوسيط بين الممثلين والنظارة ولا ينتمي لأي منهما، تمامًا مثلما لا ينتمي جوكر الورق لأي مجموعة ويظل هائمًا بينها[2].

3 - التطهير وغائية المسرح :

في أشكال المسرح التقليدية، تتم مراقبة فعل الممثلين (أو فعل الشخصيات) من قبل المتفرجين. أما في مسرح المضطهد فلا وجود للمراقبة وفق شكل الفرجة البسيط، فهنا تعني كلمة «متفرج» مشاركًا ومتدخلًا، أي كون المرء متفرجًا يعني استعداده للفعل، بل إن استعداده في حد ذاته يعتبر فعلًا.

(1) انظر النص المرفق بالبحث، ص 10.

(2) أوغستو بوال، **منهج أوغستو بوال في المسرح**، ص 30.

في المسرح التقليدي هناك عرف، وهو عدم دمج المتفرج في الفعل المسرحي. أما في مسرح المضطهد فيوجد اقتراح بالتدخل. وفي المسرح التقليدي يتم تقديم صور عن العالم كي يتم تأملها، بينما في مسرح المضطهدين تُقدم تلك الصور كي يتم تدميرها وإحلال أخرى محلها، في الحالة الأولى يعتبر الفعل الدرامي فعلًا متخيلًا يحل محل الفعل الواقعي، أما في الحالة الثانية فالفعل الذي يتم عرضه على خشبة المسرح هو مجرد احتمال وبديل، ويتم استدعاء المتفرجين ـ المتدخلين (أي المراقبين الفعالين) كي يخلقوا أفعالًا جديدة وبدائل جديدة لا يحل محلها الفعل الواقعي، وإنما تحل محلها تكرارات ومراحل لما قبل الفعل تسبق الفعل الحقيقي ـ الذي يُراد له أن يكون مُحوِّلًا للواقع الذي تنوي تغييره ـ ولا تحل محله.

ومن هنا يختلف هدف العرض عن المسرح التقليدي والتطهير بالمعنى الأرسطي، الذي يصل إليه المتفرج بعد إثارة مشاعر الشفقة والخوف، إذ ربط أرسطو بين التطهير والانفعال الناتج عن متابعة المصير المأساوي للبطل، واعتبر أن التطهير الذي ينتج عن مشاهدة العنف، هو تنقية وتفريغ لشحنة العنف الموجودة عند المتفرج مما يحرره من أهوائه. هذا التطهير يسعى إلى تكييف الفرد مع المجتمع، وهو ربما مفيد لمن يتفقون مع قيم هذا المجتمع، لكن لا يتفق الجميع مع هذه القيم، وخاصة الجمهور الذي يتوجه إليه مسرح المضطهدين..

«لا يهدف مسرح المضطهد إلى خلق الراحة والتوازن بل إلى استنباط دينامية هادمة للفعل (المتجسد من خلال المتفرج - الممثل الذي يعمل باسم الجميع) وللحواجز. أي إن هذه الدينامية تطهّر المتفرجين - الممثلين وتنتج تطهرًا، إنه التطهر من الحواجز المؤذية»[1].

4 - تمارين وألعاب تفاعلية[2]:

إن بعض ألعاب وتمارين وتقنيات مسرح المضطهد هي عبارة عن ألعاب معروفة طورت وطوعت لا لتصبح ألعابًا جماعية ومسرحية، بل وسيلة للتعبير «بمعنى تطوير كل الطاقة للتعبير عن أنفسنا عبر المسرح»[3]. يعتبر فرويد أن «اللعب يقف مقابل الواقع والحياة العملية لأنه نشاط غير منتج، لكنه نشاط جدي وإرادي منظم بقواعد هي قواعد اللعبة وله حدود في المكان

(1) أوغستو بوال، **منهج أوغستو بوال في المسرح**، ص 60.

(2) سيتم طرح بعض الألعاب هنا بشكل مبسط وكما قمنا بممارستها أثناء ورشات العمل التدريبية.

(3) أوغستو بوال، **ألعاب للممثلين وغير الممثلين**، ص 16.

والزمان، ويرافقه غالبًا شعور ما كالفرح. وهو نشاط غير مجاني لأنه يمكن أن يكون خلَّاقًا وأساسًا للإبداع الفني، وخصوصيته تكمن في أنه يؤدي في النهاية إلى نوع من التحرر»[1].

جدير بنا التنويه إلى أن أوغستو بوال طرح العديد من الألعاب والتمارين عبر كتبه وأشار إلى أنه أخذ يعدّلها في كل مرة يقبل فيها على نشر كتاب جديد تبعًا للواقع العملي الذي تمت فيه. ففي كل تجربة مع فئة مختلفة كانت الألعاب تتعدل أو تختلف بشكل عفوي أو ارتجالي. فالألعاب قابلة للعديد من التنويعات عليها بما يلائم المتدربين وبيئاتهم سواء كانوا أطفالًا أم بالغين أم مرضى إلخ... وسنعرض هنا بضعة تمارين كأمثلة على مبدأ الألعاب والتمارين المتبعة في مسرح المضطهد.

تمرين الحكاية المستمرة[2]:

تجلس المجموعة بشكل دائري ويطلب المنشط من أحد أفراد المجموعة أن يبدأ بالحكاية من خلال جملة (لا على التعيين) وعلى البقية متابعة سرد هذه الحكاية (جملة - جملة) من قبل كل فرد وصولًا إلى الفرد الأخير الذي يتوجب عليه إنهاء الحكاية. وبذلك تكون المجموعة بأسرها قد اشتركت في ابتكار حكاية واحدة.

تمرين المرآة[3]:

يقف كل فردين من أفراد المجموعة بشكل متقابل وعند إشارة المنشط بالبدء يقوم أحدهم بحركات مختلفة بالوجه وكامل الجسم، وعلى الآخر أن يمثل مرآته بحيث يتحرك مثله ويقلده بالسرعة نفسها. وعليه أن يكون دقيقًا في التقليد والسرعة كي يعمل كما تعمل المرآة وبحيث لا يستطيع المشاهد أن يميز أي هذين الفردين هو المرآة، وعندما يقول المنشط كلمة تبديل يقوم المشتركان بعكس دوريهما.

تمرين النحت[4]:

وهو من أهم تمارين مسرح المضطهد، ويعتبر تمرينًا تمهيديًّا للعرض حيث يطلب المنشط من المجموعة تذكر موقف ما من الحياة وتحديد موضوع هذا الموقف مثل (ما هي أجمل لحظة في حياتك، ما هي أسوأ لحظة في حياتك، أكثر لحظة شعرت بها بعدم الثقة

(1) ماري الياس - حنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي**، ص 396.
(2) ويصنف هذا التمرين ضمن تمارين الخيال .
(3) يصنف ضمن تمارين الخيال والتركيز .
(4) يصنف ضمن تمارين الصورة ويسمى أيضاً تمرين الصلصال الذكي .

بالنفس...إلخ). وعلى أفراد المجموعة التقاط صور من ذاكرتهم، بحيث يفكرون باللحظة المطلوبة ويوقفونها في ذروة الموقف لتصبح كأنها صورة فوتوغرافية يحتفظ بها كل منهم في ذاكرته، ويخرج كل فرد تباعًا لينحت هذه الصورة بمساعدة من يختاره من أفراد المجموعة الذين يلعبون دور الصلصال الذكي الذي سيشكله النحات بالشكل المناسب لصورته الخاصة. وعلى الصلصال أن يشعر قدر الإمكان بالتعبير الذي سيطلبه منه النحات ويقوم بالتعبير عنه بأفضل صورة (ويمكن للنحات أن يشكل تعابير وجه زميله الصلصال من خلال يديه فيجعله مبتسمًا أو حزينًا أو مدهوشًا... إلخ). قد يتطور هذا التمرين ليخرج من إطار الصور الثابتة ويصبح متحركًا، بحيث يطلب المنشط من النحات أن يشرح الموقف الذي صوره ويثير بعد ذلك نقاشًا مع باقي أفراد المجموعة - الذين يتحولون إلى جمهور في تلك اللحظات - حول الموقف المطروح ويتطور هذا النقاش لتخرج مجموعة من الاقتراحات من بعض الأفراد وعلى الممثلين المتواجدين في الصورة ارتجالها.

لعبة الأدوار[1]:

على أفراد المجموعة القيام بأدوار اجتماعية ما مثل: المعلم، الأب، الطبيب... إلخ، من خلال مشهد يبتكره أحد أفراد المجموعة أو إحدى المجموعات الصغيرة ضمن المجموعة الكبيرة في حال كان عدد الأفراد كبيرًا. وهذه اللعبة مهمة جدًّا في فهم المتدربين/الممثلين للعديد من الأدوار الاجتماعية على اختلاف بيئاتها (الأم الريفية، الجد الأمي، الفتاة الجامعية...) وهذا ما يسهل عملية ارتجال المشاهد لاحقًا من قبل الممثل في العرض التفاعلي، بناءً على اقتراحات الجمهور، بصورة جيدة.

ثالثًا - ورش عمل تطبيقية في الريف السوري

1 - الكتابة / النص (الواقع والمتخيّل)

مما سبق نستطيع أن نفهم كيف استفاد مسرح المضطهد من البسيكودراما[2] كتقنية علاجية وتطويعها لتصبح تقنية مسرحية من خلال لعبة الأدوار. إن النص التفاعلي في مسرح المضطهد لا يخلو من تكثيف نفسي للحظات ومواقف واقعية سواء كانت حقيقية حاصلة مع أحد الأفراد المشاركين أو مبتكرة لكنها تحصل في الواقع، وفي الحالتين هناك

(1) وهي لعبة مستخدمة في مجالات نفسية وتربوية عديدة وهي لعبة تعتمدها البسيكودراما في العلاج .

(2) وهي تعني حرفيًّا كما جاء في المعجم المسرحي الدراما النفسية.

علاقة وطيدة بين النص التفاعلي والواقع والأصح أن نقول بين النص التفاعلي والواقع المقدم فيه، أي البيئة المكانية والثقافية والاقتصادية إلخ.. التي يتم فيها العرض. ونستطيع أيضًا أن نلمس الجانب المتخيل في النص التفاعلي من خلال الشكل الفني الذي يقدم فيه النص متمثلًا بشخصية الجوكر التي تكشف للمتفرج أن المشاهد المقدمة أمامه رغم واقعيتها وقربها منه ليست سوى لعبة. إن هذه المسرحة الواضحة ترسم حدودًا بين الواقع والمتخيل في النص التفاعلي، فتجعله قريبًا من الجمهور ليس المراقب وحسب بل المتدخل أيضًا. فالنص التفاعلي مفتوح على احتمالات عديدة لأنه ذروة موقف ما تتوضح فيه شخصيتا المضطهِد والمضطهَد وعند هذه الذروة على المضطهَد أن يختار الطريق الذي يبعد الاضطهاد عنه، وهذا الطريق هو ما سيرسمه الجمهور من خلال تقديم اقتراحاته في اللحظة المناسبة التي يحددها الجوكر.

يمتاز النص في مسرح المضطهد ببساطته ولغته القريبة من الجمهور (اللغة المحكية العامية أو لهجة المدينة أو القرية المقدم فيها)، وللإيضاح سنطرح فيما يلي نموذجًا لنص قصير كتبه وائل علي أثناء تجربته في مشروع (مسرح المضطهد أو المسرح التفاعلي في التنمية والذي قامت به مجموعة من المنشطين، بإشراف د. ماري الياس، عبر تقديم عدة عروض في قرى متعددة من الريف السوري، وهذا النص قدم ضمن مشروع تمكين المرأة الذي تناول الموازنة بين عملها خارج المنزل وعملها داخل الأسرة، بالإضافة إلى مشاكل التعليم وحرية المرأة في اختيار المجال العلمي الذي ترغب به)[1].

نص العرض الذي قُدم في الريف[2]:

الجوكر: (نرى امرأة عجوزًا منهكة بالغة السمنة، شعرها أشيب تبدو منه خصلات مبعثرة من تحت شال خفيف. يشير إليها الجوكر باحترام مبالغ فيه) هي خالتي سعاد وأنا رح أحكيلكون عن خالتي سعاد، يعني حكاية حقيقية فعلًا، ورح خبركن كيف وصلت لهون مع إنو ما بعرف إذا الواحد بيصير يحكي عن خالتو ولا لأ. خصوصية خالتي سعاد أنها حطمت رقم قياسي، جابت ست ولاد بخمس سنين، يعني مو خمس سنين تمامًا أقل بشوي، هاد أول رقم قياسي بيحققوا حدا بعيلتنا ويمكن يكون الأخير، بعدين سعاد يللي صار أسمها أم سامر، أخدت استراحة ومن ثم تابعت وعندها هلق 8 ولاد، وهاد متل ما بنعرف كلياتنا لا يعتبر رقم قياسي، لأنو جدي أي أبوها لسعاد كان عندو 12 ولد، 8 بنات، و4 صبيان. فيكن

(1) دليل تجربة المسرح التفاعلي في الريف السوري .

(2) كتب نص العرض وائل علي، وهو أحد أعضاء فريق العمل، وخريج المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق .

تلاحظوا كمان أهمية الرقم تمانة بحياة خالتي لأنو بين أخواتها الـ 12 كان رقمها تمانة، وولدت بشهر تمانة سنة الـ 68 بيوم «تمانة» الشهر وكان على راسها «تمن» شعرات بالعدد وزعقت واع ويع «تمن» مرات متتالية، ومن هداك الوقت مرقت خالتي نتيجة كل هي الظروف بالمراحل الأساسية لتطور الجنس البشري، يعني أول مرحلة هي مرحلة الجمع والإلتقاط لما كان عمرها خمس ست سنين، لأنو ستي شو بدها تلحّق ورا 12 ولد، بعدين بعمر التمان سنين دخلت بمرحلة العبودية لأنو أخواتها البنات كانو يتحكموا فيها، وهاد شي طبيعي لأنو هنن كانوا عم يصيروا صبايا وهي بعدها صغيرة، وكانت متل ما بتعرفوا تورث تياب المدرسة تبع أختها الأكبر منها بسنة وتورث كتبها ودفاترها وتيابها يعني ما كان عندها شي جديد، استمرت هي المرحلة لعمر ال 18 طبعًا (لأنو متل ما منعرف كلياتنا الرقم تمانة هو الرقم الحاسم بحياة خالتي) وهون انتقلت مباشرة للمرحلة الإقطاعية لأنو أخوها فؤاد الكبير، أكبر منها بأربع سنين بس، كان صار شب وصار هو المتحكم الوحيد بشؤون البيت وأخواته البنات وأجبرها تدرس بمعهد المعلمين مع إنو هي كان بدها تدرس صيدلة. هلق خالتي متل مو شايفين ساكنة بالضيعة بلاقيها قاعدة قدام بيتها بس روح لهونيك، ولادها حواليها، شوفتن بتشرح القلب، صار وزنها 88 كيلو، وعندها 8 ولاد، وما بتحكي أكتر من تمن كلمات، وبقيان على راسها 8 شعرات، وبتصرخ واع ويع على بنتها الصغيرة 8 مرات لتسكت، وإذا سألتها: مو كتير تمن ولاد يا خالتي.. بتقلي.

سعاد: يا ويلي أنا ولك خالتي.. إذا أنا ربيت ببيت فيه 12 نفر، بالعكس تمانة قليل رح فرجيكن مشهدين من حياة خالتي، أول شي لما تخانقت مع أخوها فؤاد، جبرها تدرس صف خاص مع أنو جابت مجموع صيدلة، طبعًا وقتها كانت صبية (تدخل ممثلة لتؤدي دور سعاد الصبية) فيكن تلاحظو أنها كانت صبية حلوة ونشيطة.. وبعد هاد المشهد رح نشوف مشهد بينها وبين زوجها كاظم

سعاد: أنا كل عمري أحلم أدرس صيدلة.

فؤاد: شو يعني كل عمرك إذا لسا ما طلعتي من البيضة.

سعاد: عمري 18 سنة.

فؤاد: خلص. أنت شو فهمك.. أنا عم قلك هيك منشان مصلحتك، بعدين سنتين زمان بتصيري معلمة قد الدنيا شو قليلة شغلة المعلمة !

سعاد: ما بدي صير معلمة مدرسة.

فؤاد: ولك يا أختي نحنا منقدر ندرسك بالجامعة خمس سنين، أما إذا درست بمعهد المعلمين بعد سنتين بتكوني عم تقبضي راتب.

سعاد: أيوه.. بكون عم بقبض راتب منشان تاخدوا حضرتك.

فؤاد: ولك حاجي تجادليني، الحق علي يللي عم أتناقش معك، وأنا مفكرك بتفهمي.

سعاد: لأ أنا ما بفهم، كيف ما بتقدر تدرسني بالجامعة، وين عم يرح هالرزق كلو، يعني بفكري نحنا مو كتير فقرا ؟

فؤاد: عال والله ما ضل غير تجي تحاسبيني حضرتك، عندي 12 نفر بدي دير بالي عليهن وماني فاضيلك.

سعاد: لكن لشو فاضي ؟

الجوكر: بالرغم من أنو خالتي عندها ميول للتمرد والعصيان، ومع أنها عنيدة وراسها يابس، ما قدرت تعمل شي لما فاض الكيل بخالي فؤاد وصرخ بجملتو الشهيرة:

فؤاد: خلص. بدك تدرسي بمعهد المعلمين ورجلك فوق رقبتك.

الجوكر: هي الجملة مشهورة كتير، وبسببها صاروا أربعة من خالاتي معلمات مدرسة.

شو كان ممكن تعمل لحتى تروح تدرس بالجامعة؟ شو كان ممكن تساوي لحتى ما يتحكم فيها خالي فؤاد؟ هيي الأسئلة متروكة للتاريخ وللباحثين يللي رح يكتبوا سيرة خالتي، ولا قلكن طبعًا إذا كان عندكن حلول أو اقتراحات.. برأيكن خالتي بتقدر تتمرد على أخوها وتاخد قرار لحالها؟ برأيكن إذا كانت عنيدة وقوية بينفعها هالشي بمواجهة فؤاد؟ أو يمكن فؤاد كان معو حق فعلًا ؟ مين كان ممكن يساعدها بهداك الوقت ؟

(بعد أن يجمع اقتراحات الجمهور يتابع)

وهلق رح نشوف مشهد تاني من حياتها متل ما وعدتكن، وهو المشهد المشهور بينها وبين جوزها كاظم، بعد ما ولدت سامر وصفاء وكانت حامل بمروى (نرى سعاد وهي حامل بالقرب منها كاظم، الذي يبدو ضئيلًا ولكنه مسيطر). لازم خبركن أنو هي تجوزت كاظم متل ما بتتجوز كل الناس، يعني إجا عالبيت وطلبها من أهلها أو بتحديد أكتر من أخوها فؤاد، يللي بدوره استشار البنت وعطا الجواب بالموافقة. هلق أنتو ممكن تفكروا أنو خالتي بدها تهرب من استبداد وبطش أخوها، بس اسمحولي خبركن بدون خجل عائلي إنو كل هالشي ما منع من نمو قصة حب عاصفة بين كاظم وخالتي.

سعاد: حبيبي.. بتتذكر لما ولدت صفاء.

كاظم: كيف ما بتذكر يا أم سامر، هي شغلة بتنتسى.

سعاد: أي حبيبي وقتها الدكتورة قالتلي أنو لازم أرتاح سنتين قبل ما خلف مرة تانية.

كاظم: يا حياتي.. الدكتورة شو بيفهمها بهي الشغلات.

سعاد: يا عمري أنت.. ليش أسمها دكتورة لكن، هي قالت أنو هيك أحسن، قال منشان ياخد الصغير حقو من الرضاعة والرعاية وكمان منشان صحة الأم.

كاظم: الله يسامحك يا قلبي، هي شغلة من الله، هاد ربنا شو دخل الدكاترة بين الرجال ومرتو.

سعاد: لا تكون عنيد يا حبيبي.. شايف قديش عم بتعب مع هالولدين وما عم لحقلهن وبكرا بيصيروا ثلاتة.. بيظن بيصيروا بيكفونا، ولا تنسى أنو حالتنا على قدها.

كاظم: هي شغلتي وأنا مسؤول عيشهن.

سعاد: أبو سامر، بكرا انشاء الله إذا إجا صبي بيكون عندنا ولدين وبنت، بيزينولنا حياتنا والله بيديمك فوق راسن.. وبيكفونا.

كاظم: أعوذ بالله، أنهيلي ياها هالمعزوفة.

سعاد: ما بدي أنهيلك ياها.

الجوكر: طولي بالك يا خالتي (يتوجه إلى الجمهور) بتتذكروا أنو قلتلكن أنو خالتي عندها ميول للتمرد والعصيان وعندها شخصيتها المستقلة.

كاظم: شوفي كلو كوم وهي الشغلة كوم.

سعاد: حاجي تكوملي، بدك تسمعني شو عم حاكيك.

كاظم: ولك أنت بدك الناس يحكوا علي.

سعاد: أنا شو بدي بالناس، شغلك وراتبي يا دوب عم يكفونا مع هالولدين، كيف بكرا بس يصيروا تلاتة، ولا بدك نخلفهن وننساهن.

كاظم: استغفر الله العظيم، بدك ياني وقف يللي بيبعتو سبحانه.

سعاد: مو هيك قصدي.. بس كمان لازم نسمع كلام الحكيم.

كاظم: هلق لا تعمليلي فيها علم، وعلى أساس أنت متعلمة وبتفهمي..

سعاد: لأ أنا حمارة.. أساسًا مو الحق عليك.

كاظم: شو قصدك ؟

الجوكر: صحيح شو قصدها؟ يعني شو فيها تعمل بدون ما تتفاهم مع كاظم؟

سعاد: (بعناد) أنت وفؤاد نفس الشي.. بس بسيطة.

كاظم: ليك يا مرة رح حاكيك كلمتين بتحطيهن حلقة بادنك، أنا بحب الأولاد، بحب يكون عندي 12 ولد، 20 ولد، مية ولد، وقد الله ما بيبعتلي طالما فيني جيب، هيك أنا.

الجوكر: وبما أنو كل زلمة إلو جملة شهيرة، نطق كاظم بجملتو اللي بتنهي أعقد المواضيع.

(نرى كاظم وهو يستعد لإلقاء الجملة).

كاظم: فهمت ولا لأ ؟ (يبدو وقع الجملة على سعاد مؤثرًا جدًّا).

الجوكر: شو قصد كاظم بهالجملة؟ شو هو السر بهالعبارة يللي خلت سعاد رغم عنادها وشخصيتها المستقلة متل ما خبرتكن تسكت؟ بفعل هالعبارة السحرية وأشياء أخرى تمكن كاظم متل ما خبرتكن يجيب «تمن» ولاد، للأسف ماني حافظ اسماء الجميع لخبركن ياهن، وهلق أنتو صرتوا بتعرفوا الحكاية (نرى من جديد سعاد العجوز على الخشبة) فيكن تتدخلوا لتصير حكاية خالتي أحسن، أو فيكن تقولوا لو كنتوا محلها شو بتعملوا.. برأيكن خالتي وحدة ضعيفة ولا قوية؟

معقول قضت حياتها بدون ما تقدر تاخد قرار مهم واحد حتى باللي بيخص ولادها؟ ولا يللي ما بيقدر ياخد قرار من بداية حياتو ما عاد يقدر أبدا؟ ما بيشكل أي فرق أنها متعلمة وبتشتغل، يعني عندها راتب وفيها تكون مستقلة اقتصاديا عن أخوها أولا وبعدين عن جوزها؟ برأيكن كتير تمن ولاد؟ وشو يللي بيخلينا نقول أنو هاد العدد كتير أو قليل؟

في العرض تم تفعيل النقاش مع الجمهور وتحريض طاقاته، وتم التوصل إلى ردود أفعال إيجابية حول المشكلة، فمن الواضح أن النص السابق، يطرح مشكلة حقيقية تتعلق بالاضطهاد الذكوري المُمارسَ بحق المرأة، إلَّا أنه يوضح أيضًا بشكل أو بآخر من خلال شخصية سعاد، اضطهاد المرأة لنفسها، ورضاها بما يحصل، وكأنه يوقظ إحساس المرأة الريفية بمشكلة قائمة لكنها غافلة عنها، وربما تتعلق بها ذاتيًّا وعليها وحدها إيجاد الحلول المتعلقة بها، وهذا ما يجعل النقاش مهمًّا في نهاية المشهد، فنحن أمام مشكلة يبدو فيها أن الطرفين ليسا على صواب. ومن الواضح أن الأسئلة التي طرحها الجوكر في النهاية عصفت بالأفكار وذلك من خلال طرح الأسئلة وتعليقات الجوكر في لحظات حاسمة، يحفز الجمهور على التفكير والنقاش ولربما الجدال، في بعض الأحيان[1]

نلاحظ من خلال المثال السابق أن المتحكّم في لعبة الأسئلة والأجوبة، وكذلك

(1) ليس بالضرورة أن تقبل كل الاقتراحات، فقد ترد أحيانًا اقتراحات غير سليمة أبدًا، وعلى الجوكر هنا طلب المزيد من الاحتمالات، مع العلم أن الوقت المخصص لمناقشة الجمهور قد يمتد إذا كان غنيًّا ومفيدًا، وبالتالي يمكن أن يتضمن العرض مشهدًا واحدًا، أو أكثر، تبعًا للمدة التي يتطلبها النقاش.

تحريك الشخصيات (إحيائها) أو إيقافها (تجميدها) هو الجوكر بشكل أساسي، فهو يملك خاصية سحرية تضفي جوًّا من الحيوية والمرح، فطريقة حديثه التهريجية أحيانًا (.. وكان على رأسها تمن شعرات وزعقت واع ويع تمن مرات.. وإذا سألتها مو كتير تمن مرات يا خالتي، بتقلي..) تقربه من المتفرج الذي سيتعامل معه بشكل مباشر، مما يعطي للمتفرج مساحة من الحرية ليطرح أفكاره أو حلوله بشكل مريح.

وقد يكون الجوكر راويًا أيضًا، يحكي للمتفرج عن ماضي الشخصيات، ويذكر تفاصيل خاصة بها، قد تكون هامة مرتبطة بالمشهد المقدم، أو مجرد تفاصيل تجعل المتفرج يشعر بأن الجوكر يعلم كل ما يخفى عنه، وهذا ما يعزز هذه الخاصية السحرية التي تمتلكها شخصية «الجوكر».

2 - العروض وورشات العمل

مرحلة التهيئة والاستراتيجية المتَّبعة[1]:

ضمت ورشات العمل مجموعة من المنشطين هم: مي قوطرش، جورجيت سليم، بسام الطويل، ياسر الأيوبي.وجميعهم من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية والعاملين في مجال الكتابة والمسرح، حيث خضع الفريق لتجارب عملية في التعامل مع الأطفال وفق تقنيات وصيغ ما يعرف بالمسرح التفاعلي (وهي التسمية التي اتخذها المشروع انطلاقًا من منهج وصيغ وتقنيات مسرح المضطهد) منذ 2002 وحتى الآن، من خلال مشاريع وورشات عمل في أغلب المناطق النائية في سوريا. منها مشروع توعية الألغام_ مشروع العنف ضد الأطفال ـ مشروع المكتبة المتنقلة ـ مشروع الأحداث...

أهداف الورشة:

التشجيع على القراءة ـ تفعيل العمل الجماعي والمشاركة وخلق حوار مع الآخر ـ محاولة فهم خصوصية مشكلة «القراءة» في هذه الأمكنة النائية ومحاولة إيجاد حلول لها.

أقسام الورشة:

1 ـ التعارف «التعريف بمجموعة المنشطين وهدف ورشتهم».

(1) المعلومات الواردة أدناه حصلت عليها من خلال لقاء مع مي قوطرش، خريجة المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، بتاريخ 20 أيار 2011.

2 ـ ألعاب «تحمية» «ثقة وتواصل» جماعية للأولاد – هدفها المساعدة في كسر حاجزي الخجل والخوف من التعامل مع المنشطين من جهة ومن جهة أخرى من التعامل مع الأولاد الآخرين.

3 ـ التقسيم لمجموعات حسب الفئات العمرية وتوزيع استبيانات خاصة بورشة العمل.

4 ـ قراءة تفاعلية للحكاية أو الكتاب موضوع الورشة الخاص بكل مجموعة ومناقشته مع الأولاد، والاتفاق على توجه يحدد أسلوب عملهم كمجموعة «وارد تغيير سياق الحكاية، أو تغيير تفصيل محدد في الحكاية والعمل على ما سينتج عنه هذا التغيير».

5 ـ استخدام تقنيات الرسم لمقاطع من الحكاية لخلق حالة تفاعلية أكبر بين الأولاد والحكاية، في حالة الفئات العمرية الأصغر.

6 ـ مسرحة الحكاية من خلال إشراك الأولاد في تمثيل الحكاية.

7 ـ إعطاء مهام معينة للأولاد المشاركين في الورشة لتفعيل العمل للمرة القادمة.

التيمة والتقنيات المستخدمة:

ـ مسرحة الحكاية هي التقنية الأساسية التي سيتم العمل عليها للوصول إلى نتائج تتجاوز القراءة مع الأطفال، لترسيخ وتفعيل موضوع القراءة التفاعلية. وذلك سيتم من خلال شقين:

1 ـ مسرحة الحكاية من خلال لعبة الأدوار المستخدمة كتقنية أبسط لمسرحة الحكاية مع الفئات العمرية الأصغر...

2 ـ مسرحة الحكاية من خلال استخدام تقنيات السرد، حيث يقرأ مجموعة الرواة «الأولاد المشاركون» مقاطع من الحكاية يتم تجسيدها من خلال المشاهد التي يقوم الأولاد الآخرون بتأديتها، ليتم التعليق بعدها من قبل المنشط الذي يقوم بدور الجوكر على المشهد الذي يجري ومحاورة الجمهور واستفزازه للمشاركة، أو يمكن العمل على حكاية معروفة وتبديل سياقها أو سياق بعض الأحداث فيها حسب اقتراحات الأطفال المشاركين في الورشة حسب وجهة النظر المطروحة بينهم كمجموعة، ومن ثم تجسيدها ومناقشتها مع الجمهور ومن ثم اقتراح رؤية أخرى لها...

الورشة على أرض الواقع:

نفذ فريق المنشطين في أربع قرى من محافظة إدلب ورشات العمل.

كانت نتيجتها قراءة تفاعلية لمجموعة من القصص ورسومًا واسكيتشات أولية لعروض مسرحية يقوم بها الأطفال، بالإضافة إلى ملء استبيانات حول الأطفال المشاركين فيها.

المرحلة الثانية: العرض التفاعلي[1]

فريق العمل: مي قوطرش- جورجيت سليم- أيهم آغا- كامل نجمة- يزن الشريف.

- مرحلة التهيئة: قسمت إلى مرحلتين مرحلة الكتابة ومرحلة تنفيذ العرض.

- مرحلة الكتابة:

بعد الجولة الاستطلاعية، ونتيجة لدراسة الاستبيانات التي قام الفريق بتوزيعها في تلك الأماكن بالإضافة إلى محاورة الأولاد ومعاينة الواقع في تلك المناطق، وجدنا مجموعة من المشكلات التي ينبغي العمل عليها في إطار تفعيل مشروع القراءة والمكتبة المتنقلة كانت المحاور الأساسية للمشاهد التي قام فريق العمل بكتابتها..

أهم تلك المشكلات :

عدم وجود وعي حقيقي لدى الأهالي في تلك المنطقة لأهمية القراءة ودورها الأساسي في حياتنا.

التسرب من المدارس بعمر مبكر.

وبناء على هذا كله تمت كتابة ثلاثة مشاهد حاول فريق العمل من خلالها تسليط الضوء على تلك المشاكل الملحة في تلك المناطق، لتقديمها لاحقًا في عرض مسرحي في القرى.

المشهد الأول: قصة أبي نعمان

الفكرة: المشاكل الحياتية التي قد يتعرض لها الشخص الذي لا يعرف القراءة.

المشكلة: تنازل أبي نعمان عن حقه في ملكية أرض لأخيه دون أن يدري، لكونه أميًّا.

المشهد الثاني: قصة سامر

الفكرة: سامر طفل في الثالثة عشرة من عمره متفوق في مدرسته يحب القراءة.

المشكلة: عدم وجود كتب لدى سامر أو في المحيط الذي يعيش فيه.

المشهد الثالث: قصة رامي

الفكرة: رامي يعاني من مشكلة في القراءة بصوت عال.

المشكلة: الخوف من تعرضه للسخرية بسبب هذه المشكلة، مما يضطره إلى ترك المدرسة.

---

(1) المعلومات الواردة من لقاء أجريته مع مي قوطرش وكامل نجمة بتاريخ 22 أيار 2011 .

ـ مرحلة تنفيذ العرض «البروفات والرؤية الإخراجية»: تضمنت دراسة الرؤية الإخراجية للعرض وكيفية الربط بين المشاهد وتأليف الموسيقى الخاصة بكل مشهد، بالإضافة إلى بروفات للممثلين والموسيقيين استغرقت قرابة الأسبوع ومدة كل بروفة أربع ساعات كحد أدنى،قام مخرج العرض مع الكتاب والممثلين والموسيقيين خلالها باختيار الصيغة الأفضل لتقديم المشهد وأداء الشخصيات ونقاط تدخّل الجوكر والتفعيل.

العروض على أرض الواقع:

- اليوم الأول: 22/ 6/ 2009 عرض قرية تل مرديخ...

توقيت ومدة العرض: تم العرض حوالي الساعة السادسة، استغرق العرض والورشة الملحقة به قرابة الساعتين والربع.

الجمهور: بسبب وجود عزاء في القرية امتنع الكبار عن حضور العرض، مما جعل غالبية الجمهور من اليافعين.

المشاهد المقدمة والنقاش المطروح مع الجمهور: تم تقديم مشهدي أبي نعمان «الأمي»، وسامر «الذي يصنع كتابه الخاص به». كان التفاعل مع الجمهور مميزًا بعد تقديم المشهد الأول، حيث تمت مناقشة بعض المواضيع والحلول مع الجمهور حول مشكلة أبي نعمان. جلس أبو نعمان إلى الكرسي وأخذ الجمهور باستجوابه وعرض الحلول عليه، كما تمت إعادة تمثيل أحد أجزاء المشهد بالاستعانة بأم مالك وهي امرأة من القرية. أثار المشهد الثاني تفاعلًا أكبر من قبل الأولاد تحديدًا بعد استجواب البطل سامر حول دوافعه ومشكلته، حتى أن فتاتين صغيرتين تقدمتا بالشكوى للجوكر حول مشكلة عدم استجابة أبيهما العامل في بيروت لمطلبهما بشراء كتب وقصص لهما،مما أثار نقاشًا بين الأولاد والجوكر حول عدم تواجد الكتب بحوزة الأولاد ومطالبتهم الأهالي والمعنيين بوجود الكتب...بعدها كان من الأجدى تفعيل الحوار مع الأولاد من خلال كتاب سامر الذي يحوي القصص والرسومات، حول القصص التي يحبها الأولاد أو قرأوها سابقًا، وذلك بالاستعانة بدمى ورقية على شكل كتب تمثل الشخصيات الرئيسة للحكايا التي ذكرها الأولاد : «ليلى والذئب»، «الأميرة النائمة»، ما حفز بعضهم على المشاركة في سرد أحداث هذه الحكايا لبقية الأولاد وحفز بعضهم الآخر على غناء بعض الأغاني المعروفة حول التعلم والكتاب بمشاركة بقية الأولاد..

لم تتمكن المجموعة من تقديم المشهد الثالث بسبب ضيق الوقت فقام الجوكر بطرح مشكلة المشهد الثالث للأطفال ببساطة ووضوح، بالاستعانة بيزن الذي مثّل دور صاحب

المشكلة، ليحكي للأولاد عن مشكلته وكيف يمكن تجاوزها. وقام الأولاد باستجواب يزن ومناقشته عن مشكلته «التأتأة» ومشاكل صعوبات القراءة والتعلم، وكيف ينبغي التعامل معها والتنبيه إلى وجودها لدى عدد منهم، وكيف أن وجودها ينبغي أن لا يمنع صاحب المشكلة من متابعة التعلم أو الخجل من التكلم والقراءة بصوت عالٍ بحضور الناس...

- اليوم الثاني: 23 / 6/ 2009

العرض في قرية الشيخ إدريس

توقيت ومدة العرض: تم تقديم العرض حوالي الساعة الخامسة والنصف ولم تتجاوز مدته مع النقاش الساعة والنصف.

الجمهور: في البداية اقتصر الجمهور على أولاد أغلبهم بعمر أقل من التاسعة، وذلك بسبب الحر الشديد يومها وعدم وجود علم مسبق لدى أهالي القرية بوجود العرض. توافد لاحقًا وخلال العرض عدد من النسوة والشباب والرجال.

المشاهد المقدمة والنقاش المطروح مع الجمهور: تم تقديم مشهد أبي نعمان وبعد انتهاء المشهد وبداية التفعيل مع الجمهور. توافد عدد من الكبار والأولاد الصغار جدًّا الذين تمت دعوتهم لاحقًا لحضور العرض، مما اضطر الجوكر لإعادة سرد ما جرى في المشهد للوافدين الجدد، ما أخل بإيقاع العرض، لم يكن هناك تفاعل جيد مع العرض بسبب انقطاع التيار الكهربائي ووجود الرياح، كما أن النقاش جرى بصورة مخالفة للتوقعات حيث تم الحديث عن قصص مرَّ بها بعض الأفراد، مثل امرأة دفعت زوجها لوضع بصمته على ورقة تنازل عن خط الهاتف، ليتجادل صاحبا العلاقة بحضور الفرقة والجمهور. وليتدخل الجوكر مقاطعًا مغيرًا منحى النقاش للعودة إلى مشكلة الأمية، مستدعيًا أبا نعمان للجلوس قبالة الجمهور على كرسي الاعتراف طالبًا من الجمهور مساعدته على حل مشكلته، معيدًا تفعيل النقاش حول الأسباب التي تمنع الرجل أو المرأة بعمر الستين من القيام بدورة محو أمية وكيف أن جميع العوائق التي طرحها أبو نعمان في النهاية هي عوائق واهية...

- اليوم الثالث : 24/ 6/ 2009 عرض قرية انقراتي

توقيت ومدة العرض: تم العرض حوالي الساعة السادسة والنصف وتجاوز مع الورشة الملحقة به مدة الساعتين.

الجمهور: متنوع ضم شبابًا ورجالًا وأولادًا الجزء الأعظم منهم تجاوز التاسعة من العمر. كان لافتًا وجود عدد كبير من النساء ضمن الجمهور، ووجود نسبة أكبر من الإناث مقارنة بنسبة الحضور من الذكور مقارنة ببقية القرى.

المشاهد المقدمة والنقاش المطروح مع الجمهور: تم تقديم مشهدي أبي نعمان «الأمي»، وسامر «الذي يصنع كتابه الخاص به». كان التفاعل مع الجمهور مميزًا بعد تقديم المشهد الأول، حيث تمت مناقشة بعض المواضيع والحلول مع الجمهور حول مشكلة أبي نعمان. جلس أبو نعمان على كرسي الاعتراف وأخذ الجمهور باستجوابه وعرض الحلول عليه. تدخلت النساء حول وجوب عمل دورة محو أمية لأبي نعمان وتحدثت بعضهن عن دورات محو الأمية التي خضعن لها. وتدخل الجمهور مفترضًا أنه في حال لم يقم أبو نعمان بدورة محو أمية، فأضعف الإيمان استشارة زوجته التي أنهت لتوها دورة محو أمية. تم تمثيل الفرضية التي اقترحها الجمهور بالاستعانة بجورجيت «أم نعمان» التي تمكنت من قراءة ورقة التنازل لتكشف مخطط أبي محمود «أيهم» أخو أبي نعمان الأكبر مما أدى إلى عدم تنازله لأخيه عن حقه بالأرض.

أضحك المشهد الثاني «مشهد سامر» الحضور، كما أثار تفاعلًا أكبر من قبل الأولاد تحديدًا بعد استجواب البطل سامر حول دوافعه ومشكلته. استهجنت النسوة موقف أم سامر وطالبنها بفهم مشكلة ابنها، فاستدعى الجوكر جورجيت سليم ليتم استجوابها. دافعت جورجيت عن أم سامر طالبة من الجميع عدم محاكمتها بهذه الطريقة لكونها أمية لا تعلم أهمية الكتاب. وهنا طرح نقاش عن أهمية تعليم الإناث تحديدًا لكونهن يقمن بتربية الأولاد،....بعدها استخدم الجوكر كتاب سامر مفعلًا النقاش مع الأولاد، حول أسباب ودوافع سامر، ومشكلة عدم تواجد الكتب بحوزة الأولاد ورغبتهم في وجود مكتبة في المدرسة وزيارات متكررة لباص الكتاب. ذكر الأولاد بعض أسماء الحكايا مطالبين بوجودها في مكتبة الفردوس، بعدها غنى ولد وفتاة أغنية عن الكتاب بمشاركة بقية الأولاد..

ورشات العمل الملحقة بالعرض: بعد الانتهاء تم تقسيم الأولاد إلى ثلاث مجموعات، توجهت المجموعة الأولى إلى باص الكتاب، مستعرضةً الكتب الموجودة. قامت المجموعة الثانية مع جورجيت سليم بمناقشة الورشة السابقة، وكتب كل من الأولاد في هذه المجموعة قائمة بالكتب أو القصص التي ينبغي توافرها في مكتبة الفردوس، وسلمت جورجيت سليم المسؤولة عن المكتبة قوائم طلبات الكتب.

قامت المجموعة الثالثة بقراءة قصة «العنزات الثلاث» مع مي قوطرش بالاستعانة بدمى ورقية على شكل كتب تمثل الشخصيات الرئيسة للحكاية.

وبالمحصلة كان التفاعل مع العرض مميزًا جدًّا في هذه القرية بسبب تجاوب النسوة الموجودات للنقاش المطروح الذي يعنيهن تحديدًا، وبسبب تجاوب الأولاد مع العرض

والنقاش بسبب ملاءمة أعمارهم للمشاهد المعروضة أولًا، ومعرفتهم بمي وجورجيت اللتين قامتا بعمل ورشة عمل سابقة عن الكتاب في هذه القرية ثانيًا.

كما أن تجربة استخدام الموسيقى في العرض كانت تجربة جديدة ومميزة، فبالإضافة إلى جو التفعيل المميز الذي خلقته خلال العرض، أثارت فضول واهتمام الأولاد وتفاعلهم، إذ قاموا بتفحص الآلة مع الموسيقي والاستفسار عنها بعد كل عرض.

3 ـ تجربة سجن الأحداث بدمشق وعرض «سماح»

قام المشرف على تجربة سجن الأحداث عمر أبو سعدة وهو خريج المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، بتنفيذ ورشة عمل مع مجموعة من نزلاء السجن، تم فيها خلق حالة من التواصل والألفة من أجل تحريض المساجين (الأحداث وهم جميعًا دون 18 سنة) لسرد حكاياتهم وما ارتكبوه من أفعال أوصلتهم إلى السجن... منهم من تحول إلى لص بالإكراه ومنهم من قام بضرب والده ضربًا مبرحًا، دفاعًا عن نفسه من عنف الأب، مما دفع بالأب لطلب الشرطة.. وهناك من قتل صديقته بعد أن استدرجها إلى موعد غرامي في الضواحي.. استمع فريق العمل إلى المساجين ثم قام عمر أبو سعدة وبالتعاون مع الدراماتورج محمد العطار بصياغة نص العرض الذي اعتمد على تقنية المونتاج والتقاطع بين حكايات المساجين، وتم تطوير النص عبر تقنيات الارتجال الجماعي ليقدم في عرض بعنوان «سماح»[1]

أتى العرض على طريقة الارتجال الجماعي وهو من إخراج عمر أبو سعدة وتمثيل مجموعة من نزلاء المعهد المذكور. أما تدريب الممثلين فكان للفنان جمال سلوم، والسينوغرافيا للفنان باسل السعدي.

سماح.. تجربة خاصة[2] أنتجتها تقنيات مسرح المضطهد ضمن مشروع بعنوان «إعادة تأهيل الأحداث الجانحين، وتوعية المجتمع من خلال المسرح» وبالتنسيق مع وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، ومنظمة (موفيموندو) الإيطالية الناشطة في مجال رعاية وحماية الأحداث الجانحين في سوريا وغيرها من الدول. التجربة جيدة من حيث المبدأ وإنها حقًّا لخطوة جريئة وسباقة للتعامل مع حالات مشابهة.

(1) قدم العرض في سجن الأحداث بمنطقة قدسيا، دمشق، بتاريخ 20/ 5/ 2008 ثم في معهد (تياترو)، دمشق، 24 أيار 2008.

(2) تم توثيق المعلومات الواردة عن العرض من خلال لقاء مع عمر أبو سعدة وجمال سلوم،في 3 أيلول 2011.

وبالعودة إلى «سماح» فالعرض كان قاسيًا من حيث التركيبة السينوغرافية التي اقترحها النحات باسل السعدي والتي أتت في غرفة صغيرة خانقة غير ذات تهوية، تموضع بها الجمهور بشكل نصف دائري محيط بالأحداث القاصرين وكأنهم يحاصرونهم حياتيًّا أيضًا، إن تموضع الممثلين القصَّر بشكل اعترافي ضمن علاقة فرجة قريبة جدًّا ومواجهة للجمهور فيه جرأة كبيرة، إذ كان هناك تداخل بين حيّز الفرجة وحيّز الأداء، خاصة عندما تناوب الممثلون القصَّر على تلاوة مشكلاتهم مع التقطيع الفني الملائم الذي اقترحه المخرج.. المشكلات التي رواها القاصرون كانت هي المسبّب لدخولهم معهد الأحداث وكانت هي نقاط تحول في حيواتهم، وبالتالي كانت هناك حساسية كبيرة بالنسبة إليهم وهم يفرجون عن العيب المرتكب والجرم المفترض أمام الجمهور كحكم. ولكن الجمهور الذي كان متشنجًا استرخى مع تواصله الإنساني بالممثلين وقصصهم، واستطاع قراءة هؤلاء من زاويتهم البشرية وليست القانونية وهذا هو جوهر التجربة التي باعتقادي كانت ناجحة. فالشباب الذين سجنوا لأسباب شتى هم أكثر في وارد اللعب من وارد التأمل لما فعلوه في الواقع، وهم يتواصلون أكثر مع منطق اللعب والأداء وتجربة الجديد، أكثر مما يحسون بمشاعر كمشاعر الندم أو غيرها، إذ تحدثوا بشكل أدبي عن الحرية، فقدموا أنفسهم ضمن منطق البُعد الشعري لما فعلوه، مما جعلني كمتفرّجة أبني حاجزًا شعوريًّا مع قصصهم، كما أنني لاحظت أن الجمهور تواصل معهم إنسانيًّا، أكثر مما تواصل عاطفيًّا وانفعاليًّا، على الرغم من توقعي لمشاهدة بعض الأشخاص يبكون أو يدمعون وهذا ما لم يحدث في يوم حضوري للعرض. قدم العرض - كما قلت - أجزاءً من حكايات هؤلاء الأحداث مسلطًا الضوء على الأسباب التي دفعت بهم لأن يتحولوا إلى جانحين، ضمن محاولة البحث عن الشكل الفني والذي يُفترض به أن يكون إبداعيًّا ومتناسبًا مع المضمون الذي يفرض نفسه بقوة.

وهذا ما حاولت تجربة «سماح» إنجازه على الصعيدين الفني والفكري، مع الحفاظ على تلك المسافة التي تفصل بين التماهي الوجداني مع الحالات المعروضة، وبين العقل الواعي والحاضر على امتداد العرض باحثًا عن مشاريع أجوبة.

تبدو رسالة العرض واضحة في أكثر من لحظة، هؤلاء الأحداث وقبل أي شيء وقبل أي حكم هم الأبناء الشرعيون لثقافة العنف والاستهتار وضعف المنظومة الأخلاقية والقانونية في المجتمع، ولكنهم في الوقت نفسه (مذنبون)، ولا منفذ إلّا بخلق الوعي المشترك لدى كافة الأطراف، كلّ حسب موقعه ودوره وإمكانية فعله وتأثيره.

عمل العرض على كسر الصورة النمطية لدى المتلقي عن هؤلاء الأحداث، وذلك من خلال التذكير الدائم - وبدون مباشرة - بأن هؤلاء الأحداث يشبهوننا أكثر مما نتخيل، فلديهم مخاوفهم، ذكرياتهم، رغبتهم في الخروج والانطلاق، ولديهم قبل ذلك تصوراتهم النمطية عن أنفسهم وزملائهم، وعن (العالم الخارجي)، لديهم أسماء وتاريخ وبيانات شخصية وعلامات فارقة، والأهم من ذلك كله، لديهم ندمهم الذي يمشي جنبًا إلى جنب مع إدراكهم بأنهم لا يتحملون إلا الجزء الأقل من مسؤولية ما هم عليه اليوم. كل ذلك من خلال الحفاظ على حضور التفاصيل الإنسانية والابتعاد عن الحس الفجائعي والبكائي، مما ساهم كثيرًا في رفع مستوى التلقي والتعامل مع الحالة المطروحة بالجدية والوعي الذي تستحقه.

المقاطع التي تمت تأديتها عن طريق الممثلين اتخذت أسلوبًا متقاربًا في الأداء وإيقاعًا متشابهًا، ولكن ما حافظ على انتباه الجمهور وشدهم للعرض كان ذلك التنوع في مضامين القصص المحكية والغايات والرسائل التي سردت لأجلها، فالعنف مثلًا كان حاضرًا في كافة الحالات ولكن كمية العنف المقدمة كانت متصاعدة ابتداء من حادثة ضرب (عادية) وصولًا إلى سرد وقائع جريمة قتل فتاة .

وعلى سبيل المثال اتخذت إحدى القصص طابعًا غروتسكيًّا حيث تحركت الأحداث على أرضية من المأساة والعنف ولكن تم طرحها ومعالجتها بشكل لا يخلو من مسحة الابتسامة وصولًا إلى الضحك الذي صدر من الجمهور، تلك القصة التي يصبح فيها أحد هؤلاء الأطفال لصًّا عن طريق الخطأ والصدفة، فضياع اللعبة (السيارة) كان الحدث الذي دفع الأب لصب جام غضبه على الابن ذي التسع سنوات، وتحت تأثير الضرب المبرح يختلق الابن اعترافًا بأنه رمى اللعبة في سلة المهملات، وتأتي الطامة لنكتشف أن السيارة فعلًا موجودة في سلة المهملات ولكن الأم هي من رمتها عن طريق الخطأ، وبتلك الطريقة يتحول الابن إلى لص بالإكراه، ففي حال فقدان أي شيء في البيت تتوجه أصابع الاتهام إلى ذلك المتهم الذي لن تثبت براءته.. القصة ذات جذر واقعي واضح وترسم صورة فجة لمستقبل (اللص) بين عنف الأب وصمت الأم وغباء الصدفة!.

اقتصر العرض على الحد الأدنى من الحركة في المكان والأفعال الجسدية التي قام بها الممثلون وظلت تتراوح في حدود ضيقة وذات دلالات واضحة وبسيطة.. فالجلسة بمجملها أعطت إيحاءً بطقس الاعتراف بطريقة تبتعد عن التقليدية، حيث يقوم الممثلون بتبادل المواقع، التناوب على تدخين سيجارة. وفي إحدى اللحظات يتمدد أحدهم على الأرض بوضعية الجنين ويقوم شخص آخر مستخدمًا قطعة من الطبشور برسم الحدود الخارجية للجسد المستلقي، ولنحصل بذلك على تشكيل متعدد القراءات لا تلغي

بعضها البعض. التجربة كانت مهمة ومفتوحة للتطوُّر ولإنتاج تجارب وعروض مماثلة... وتكمن أهميتها في أنها حررت المساجين من عقدة النقص التي يشعرون بها، نتيجة خوفهم من ردة فعل المجتمع تجاههم، وقد حاول فريق العمل ونتيجة النقاش مع الجمهور إعادة بناء الثقة لدى هؤلاء المساجين وتعزيز الشعور لديهم بالسلام الداخلي عند خروجهم من السجن، إذ تعهدت وزارة الشؤؤن الاجتماعية والعمل الإشراف على أوضاعهم خارج السجن.

* * *

مما سبق نجد أن لهذا الشكل من المسرح (مسرح المضطهد) ميزتين : فهو وسيلة لفهم الحياة وهو وسيلة لإكساب المشاهدين القوة والثقة اللتين تمكناهم من التغلب على ما يتعرضون له من اضطهاد، وهو أيضًا مصدر متعة المشاهدين ـ الممثلين.

لقد انتشرت تجربة بوال في أمكنة كثيرة في العالم من خلال ورشات العمل التي عمل فيها كمنشط، أو من خلال كتاباته النظرية، التي عُرفت في أوروبا وأفريقيا وأميركا اللاتينية والعالم الثالث.

لقد ظل بوال ملتزمًا بالمبادئ، الرئيسة لمسرح المضطهدين والتي وضعت منذ ما يقرب من الثلاثين عامًا، واستمر في إبداع تمارين جديدة واقتباس أخرى قديمة بنشاط.

المضطهدون بحسب بوال يعمدون إلى خلق صور عن واقعهم، ثم يباشرون العيش في تلك الصور.. والمطلوب مساعدة أولئك على التخلّص من تلك الصور التي تطوّق تفكيرهم وأحلامهم، وحياتهم، وتنتصب كمكرسات لحالات القهر. ويرى بوال في أشكال الفصل التي يتأسس عليها الفضاء الجمالي للمسرح التقليدي أكثر من مجرد تقسيم مكاني ومعماري، هو عزل الناس دائرة الفعل، عن ممارسة التغيير، عن أن يكونوا ناظرين ومنظورين في آنٍ. بمعنى آخر يهدف بوال إلى العمل على عدم بقاء المتفرج على هامش الفعل، ومحاولة نقله إلى حيّز الفعل الحقيقي عبر عدة تقنيات وأشكال مسرحية - كما رأينا - فأن تكون مواطنًا ليس معناه أن تتماهى مع المجتمع، عليك تغييره.. وإبداع المسرح يعني عملية تغيير حياتنا اليومية روحيًّا وثقافيًّا. لذلك كان من الأهمية بمكان التوجه من خلال الصيغ التي ابتدعها بوال إلى الشرائح المهمشة في الريف السوري، حيث يتفشى الجهل والفقر والأمية ومشاكل المرأة، وقد ساهمت التجربة في تحريض الوعي لدى هذه الفئات لمحاولة تغيير الواقع، والدليل استجابة الجمهور في تلك الأماكن لعروض الفرق والمنشطين. أما تجربة سجن الأحداث فهي غاية في الأهمية، لأنها نبهت إلى أهمية إعادة تأهيل معهد أو سجن الأحداث بحيث تكون معاهد إرشادية هدفها إعادة تأهيل الأحداث وإرشادهم، وقد

حمّل القائمون على التجربة وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل المسؤولية في ذلك. إن ما سبق كله يؤكد أهمية وضرورة استلهام تجربة بوال في سوريا والبلدان العربية التي لا تزال شعوبها تعاني من التهميش وأشكال الاضطهاد.

بيبليوغرافيا

المصادر :

BOAL (Auguste) , De theatre et De therapie , L'Arc - en - ciel du desir , Editions Ramsay , paris , 1990.

بوال (أوغستو)، منهج أوغستو بوال في المسرح، ترجمة : نورا أمين، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1997.

بوال (أوغستو)، ألعاب للممثلين وغير الممثلين، ترجمه عن الإنجليزية : أدريان جاكسون، ترجمه إلى العربية : الحسين علي يحيى، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1997.

المراجع :

الياس (ماري) - قصاب حسن (حنان)، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، 1997.

لقاءات مع أعضاء فريق مسرح المضطهدين في الريف السوري:

- لقاء مع مي قوطرش، بتاريخ 20 أيار 2011.
- لقاء مع مي قوطرش وكامل نجمة، بتاريخ 22 أيار 2011.
- لقاء مع عمر أبو سعدة وجمال سلوم، بتاريخ 3 أيلول 2011.

مغردون خارج السرب

نازك سابا يارد

منذ الجاهلية عرف المجتمع العربي مهمشين خرجوا على تقاليد قبائلهم وقيمها، فعُرفوا بالصعاليك. نبذتهم قبائلهم لأنهم أبناء إماء، أو لأنهم سلكوا طرقًا تخالف عادات القبيلة وتقاليدها. كانوا فقراء، وانتشروا في الصحاري ينهبون، ناشرين الرعب. تميزوا بالشجاعة، وأحيانًا وزعوا على الفقراء بعض ما غنموا. وكان بينهم شعراء كبار، أمثال الشنفرى، تأبط شرًّا، عروة بن الورد والسليك بن السلكة، وقد وصفوا حياتهم في شعرهم.

واستمرّ تهميش بعض الفئات في ما بعد الإسلام، همّشوا إما لأسباب سياسية لأنهم كانوا من الشيعة، مثلًا، أو لأسباب متعلقة بشخصيتهم، نظير ابن الرومي الذي لم يحسسن المداراة والتملق حين غلب على الشعر المدح التكسبي. فوصف في شعره فئة من المهمّشين في المجتمع لم يلتفت إليهم غيره، أمثال حمّال أعمى، أحدب، خباز، أو قالي الزلابية.

واليوم أيضًا نجد مهمشين في المجتمع، إما لأسباب سياسية، أو دينية، أو لأنهم يخالفون قيم المجتمع وتقاليده، أو لأنهم لم ينجحوا في تحقيق ما يحترمه المجتمع من مركز ومال وشهرة. وكما في عصورنا القديمة كان للتهميش الحديث نتائج سلبية وإيجابية. وسأركز بحثي هذا على أديبين: الأديب اللبناني **محمد أبي سمرا** والأديب الكردي السوري **سليم بركات**.

ولد **محمد أبي سمرا** عام 1953 في قرية شبعا الجنوبية النائية. ومن ذكريات طفولته في «قريتي البائسة النائية» يتذكر رعبه القديم «من المشوّهين والمقعدين والمعدمين البائسين»[1] ولعلّ في ذلك مبالغة طفل حين يستعيد الرجل ذكريات ماضٍ بعيد. ولكن القرى الجنوبية فقيرة إجمالًا، وخلال سنوات طويلة ظلّ سكانها مهمّشين سياسيًّا، اجتماعيًّا واقتصاديًّا، ومعروف كم تؤثر ذكريات الطفولة والصبا وانطباعاتهما في فكر الإنسان البالغ ونفسيته. وعام 1962 انتقل أبي سمرا مع أسرته إلى ضاحية بيروت الجنوبية التي حلّ فيها جنوبيون ينشدون الأمان

(1) محمد أبي سمرا، بلاد **المهانة والخوف**، (بيروت: دار النهار، 2004) ص 204.

من الغارات الإسرائيلية أو يبحثون عن موارد رزق لم تتوفّر لهم في قراهم. وفي المقابلة التي أجريتها معه ذكر أن شخصيات روايتيه الرجل السابق وسكان الصوَر، ومعظمهم من المهمشين اجتماعيًّا، مستوحاة من الناس الذين رآهم، عرفهم، سمعهم، أو عاش في جوارهم. وهو نفسه يقول إنه في جزء وفير من عمله الكتابي اعتمد على تسجيلات شفهية لسير وتجارب وشهادات في مجالات حياتية مختلفة ومتنوّعة[1]. وعن رواية سكان الصور قال لي إنه استوحاها من بناية ذات طبقات خمس بُنيت في الضاحية حيث كان يسكن، وأقام فيها الخليط الذي يصوّره في روايته. فلولا شعور أبي سمرا بقربى مع هؤلاء الأشخاص المهمّشين اجتماعيًّا وسياسيًّا، أو ربما تماهيه معهم، لما كان جميع شخصيات رواياته منهم. وما يعزّز ظني هذا قوله في الرجل السابق: «وأنا شخصيًّا، كاتب هذه الشخصية الروائية، كنت مثل صاحب السيرة، أتعرّف على نفسي كما لم أعرفها من قبل، وأغترب عنها كأنني لا أعرفها قط، بل أتعرّف إليها أثناء الكتابة»[2]. فلعله يوحي بذلك أنه أثناء تصويره شخصًا مهمشًا اكتشف كم كان هو أيضًا مهمشًا في الحقيقة من غير أن يعي ذلك.

أما سليم بركات فكان فعلًا من المهمّشين، شأنه في ذلك شأن غيره من الأكراد. ولد عام 1951 في القامشلي في شمالي سوريا، وانتقل سنة 1970 إلى دمشق ليدرس الأدب العربي. إلا أن ما عاناه في سوريا من رقابة على كلامه وكتابته، بل على حركاته[3]، جعله، بعد سنة، يغادر دمشق إلى بيروت حيث أقام حتى عام 1982. عمل في الإعلام الفلسطيني، وليس غريبًا على كردي مهمش أن يتماهى مع المهمّشين الفلسطينيين، كما نشر عددًا من رواياته ودواوينه. وحين هجّره الاجتياح الإسرائيلي عام 1982 ذهب إلى قبرص حيث عمل سكريتيرًا للتحرير في مجلة الكرمل التي كان يرأس تحريرها محمود درويش الذي وصف بركات بأنه «أفضل من كتب باللغة العربية منذ عقدين من الزمان»[4].

بعد ذلك هاجر عام 1999 نهائيًّا إلى السويد لاجئًا سياسيًّا لأنه رأى أن السويد تنظر برأفة أشدّ إلى واقع الكتّاب.

في الجندي الحديدي سجّل بركات ذكريات طفولته، ثم في «هاته عاليًا، هات النفير على آخره» نتابع معه ذكريات صباه. (وقد نشرت الذكريات كلها معًا في كتاب السيرتان). في

(1) حميدان، **كتابة الكتابة**، (بيروت: الراوي، 2020) ص 15.

(2) المرجع نفسه، ص 16.

(3) **http://www.aljazeera.net/NR/exeres/169AFA47-712DE-A**

(4) **http://www.alriyadh.com/2008/05/o8/article340922.hmtl**

سيرته كلها يصف الكاتب بالتفصيل تهميشه المادي والاجتماعي والسياسي، إذ لم يكن للأكراد حتى الحق بهوية. وسأحاول أن أظهر مدى تأثير هذا التهميش في رواياته وأسلوبه ولغته. أما شعره ففي أحد عشر ديوانًا، ليس في هذه المقالة المحدودة مجال لتحليلها.

شخصيات كل من الرجل السابق وسكان الصور مهمشون اجتماعيًّا واقتصاديًّا وبينهم أوجه شبه من جهة، وفوارق في تعاملهم مع هذا التهميش، من جهة أخرى.

أولًا، هم جميعًا من أحياء فقيرة. البطل المضاد في الرجل السابق ولد ونشأ في حي سليم مسعد «الفقير القذر»، على حد قوله، قبل أن يهاجر إلى فرنسا للدراسة. وسكان الصوَر انتقلوا إلى الضاحية الجنوبية من قرى الجنوب، فاحتقرهم سكّان الحي الأصليون لأنهم «لا يفقهون / فن العيش والإقامة في البنايات الجديدة وأصولها». ولذلك يربطون سلال القش والبلاستيك الملوّنة وينزلونها من الشرفات للحصول على أغراضهم من الدكان[1]. وتوضح أحداث الرواية مدى إحساسهم بهذا التهميش وكيف تعاملوا معه. فصاحب الدكان أبو ذيب يشعره عمله في الدكان بأنه وزوجته وأبناءه أدنى مرتبة وشأنًا من سكان بناية شهاب لأن هؤلاء موظفون يقطن كل منهم في شقة من شقق البناية ذات الطبقات الخمس، فيما عاش أبو ذيب وأسرته في غرفة واحدة في أول الأمر. فحسدهم ونقم عليهم واعتبر أن الموظفين لا يستحقون رواتبهم التي يكسبونها من غير جهد، بينما يكدح هو طوال النهار ليؤمن اللقمة له ولأسرته. بذلك حاول أن يعوّض عن شعوره بالتهميش؛ ولكنه، من جهة أخرى، نفّس عن هذا الشعور بالانتقام من زوجته وأولاده الذين عاملهم بقسوة وعنف، لا سيما ابنه الأوسط يوسف.

شعر أبو ذيب بأنه مهمّش بالنسبة للعديد من سكان حيّه، أما الرجل السابق فأحسّ بالغربة والتهميش من قِبل من يكون عادة أقرب الناس إلى المرء: أمه. لأن أمه كانت من أسرة أغنى وأرقى من زوجها، شعرت أن زوجها همّشها بالنسبة لأقاربها، فانصبّ غضبها وعنفها عليه وعلى من أنجبتهم بواسطته، أبنائها. فشعر منذ طفولته بأنه حقير، تافه، بأن أحدًا لا يدري بوجوده، وبأن أحدًا لا يتذكره أو يستعيد وجهه بمجرّد أن يغادر[2]. وحين أرسله والداه إلى المدرسة، على نقيض أترابه في الحي، ازداد شعوره بالتهميش بما أن الاولاد لا يريدون أن يكونوا مختلفين عن أترابهم، حتى لو كان ذلك لصالحهم: «فكان علينا، إخوتي وأنا، أن نطأطئ للتسمية (أي تسميتهم تلامذة مدرسة) رؤوسنا، ونقيم في السرّ بيننا وبين أنفسنا مسافة تبرئنا منها وانفصالنا عنها»[3]. وشعوره هذا يناقض ما أحسّ به مهمش آخر،

(1) أبي سمرا، **سكان الصور** (بيروت: دار النهار، 2003) ص 278.
(2) أبي سمرا، محمد، **الرجل السابق**(بيروت: دار الجديد، 1995) ص 33.
(3) المرجع نفسه، ص 51.

الشاعر والصحافي الكردي السوري حسين بن حمزة. حين كان طفلًا في الحسكة أصرّ والده على أن يتابع دراسته. فظنّه المعلم مسيحيًّا كبقية الأولاد المسيحيين الذين كانوا يتابعون دراستهم، على نقيض الأولاد الأكراد. وكان حسين مسرورًا بذلك[1]. من هنا يبيّن أبي سمرا الاختلاف بين طبائع الناس، وحتى الأطفال، في تعاملهم مع تهميشهم.

وازداد شعور بطل الرجل السابق بالتهميش حين خرج إلى حي أرقى يجهله أهله. إلّا أنه مع ذلك خجل باسمه وثيابه وجسمه[2]. ففيما كان العنف والقسوة نتيجة إحساس أبو ذيب بالتهميش، كانت نتيجته بالنسبة للرجل السابق انطواءه على نفسه، وخجله خجلًا شديدًا شلّه، مثلًا، حين حاول التقرب من الفتيات وأغرم بزميلته أمال[3]. وتفاقم شعوره هذا بالدونية حين انتقل إلى فرنسا. اشترى ملابس على الموضة، وهو يدرك أنه لم يخلق لارتداء ثياب أنيقة، وجلس بين زملائه شاعرًا أنه «أشبه بفأر تحت مجهر ضخم» أو «دودة تسبح في سوائل كرش ضخم»[4]. حاول أحيانًا بالفكاهة والتهريج أن يقنّع إحساسه بالتهميش، ولكن عبثًا. وإذ كانت حياته كلها توقًا مستمرًّا للخروج عمّا جُبل عليه في حيّ سليم مسعد، ومحاولة أن يصبح شبيهًا بالذين يحترمهم، اقتنع بعد تسع وثلاثين سنة بأنه لم يفلح في تغيير شيء من صورته عن نفسه. بل استبطن نظرة الآخرين إليه فيقول: «جعلت أسلك وأعيش بمقتضى نسيانهم لي، حتى صرت غيابًا خالصًا»[5]. فكما لم يشعر الآخرون بوجوده بات هو نفسه لا يشعر بأن له وجودًا. فهل أدق من تصوير الكاتب بعد سنّه هذا لأهمية نظرة الآخرين إلينا، ومدى تأثير هذه النظرة فينا ومدى استبطاننا لها إلى أن تضفي هي نظرتنا إلى أنفسنا؟! وإحساسه بدونيته لم يفارقه حتى مع ابنه من زوجته الفرنسية. فحين كان يخاطبه يرى في عيني الولد ويسمع في صوته «تلك النبرة الفرنسية المتعالية»[6]. وإذ وعى الرجل السابق استحالة أن يخرج من الوضع الذي ولد فيه، وأن يغيّر شخصيته التي كوّنها هذا الوضع، شعر «بوجود نواة أصلية صلبة في مركز شخصيتي، عنها تصدر أفعالي وحركاتي كلها»[7]. وكأني بأبي سمرا يؤكد بلسان

(1) أبي سمرا، محمد، **بلاد المهانة والخوف**، (بيروت: دار النهار، 2004) ص 98.
(2) أبي سمرا، محمد، **الرجل السابق**، ص 90.
(3) المرجع نفسه، ص 55.
(4) المرجع نفسه، ص 14و 88.
(5) المرجع نفسه، ص 99.
(6) المرجع نفسه، ص 12.
(7) المرجع نفسه، ص 42.

بطله أن الإنسان مسيّر، لا بالمعنى الديني، وإنما بالمعنى الاجتماعي إذ كوّنت شخصيته الظروف الاجتماعية/الاقتصادية التي وُلد فيها، فهي التي توجّه سلوكه وبالتالي حياته كلها، مما يذكّرنا بالسلوكية الراديكالية التي قال بها ب.ف. سكينير.

وفي رواية سكان الصوَر تشبه تصرفات أم فاروق المهمشة وانفعالاتها تصرفات الرجل السابق وانفعالاته في أنهما كليهما يخجلان من نفسيهما خجلًا شديدًا. فمن حركات أم فاروق المسلمة نستشف ما يدلّ على خجلها من نفسها وشعورها بالدونية تجاه جاراتها المسيحيات في الحيّ. فحين ذهبت لتبارك لأم جوزيف ببيتها الجديد «وقفت خلف درفة الباب المغلقة، تشدّ أسفل طرف تنورتها، وتنظر إلى قدميها»، وحين دعتها أم جوزيف للدخول جلست على طرف المقعد بعيدًا عن جارتيها في ردهة الجلوس[1]. فلا أدلّ على حرجها وخجلها من نفسها من هذه الحركات التي يصفها الكاتب بدقة.

والحديث الطويل الذي دار بين المسلمتين أم فاروق وزوجة أبي ذيب يظهر بوضوح كم أحست المسلمتان بأنهما دون جاراتهما المسيحيات اجتماعيًا، من غير أن يخالط ذلك أي تعصب ديني. والملفت للنظر هنا هو أن المسلمات اللواتي ينتمين إلى أكثرية سكانية في الحيّ كلّه شعرن بتهميش لم تشعر به الأقلية المسيحية في الحي، وواضح أن لإحساسهن بالتهميش أسبابًا اجتماعية. تقول زوجة أبي ذيب: «إن اعتناء النساء المسيحيات في البناية والحي بمظهرهن وثيابهن ورغد حياتهن في بيوتهن... ما يبديهن أكثر جمالًا من النساء المسلمات.» وتضيف أم فاروق أن أصواتهن وكلامهن أيضًا رقيق لطيف، وبيوتهن مرتّبة ولا يخرجن إلا بثياب مكوية، أزواجهن يحترمونهن ولا يخجلون من المشي معهن في الطريق. شبابهم مثل الملايكة لا يرفع أحدهم صوته على أمه. ولا علاقة للدخل المالي بهذا الفرق، فما يدرّ دكان أبي ذيب عليه أكثر بكثير مما يربح سائق السيارة زوج جوزفين نصار. وتهمس زوجة أبي ذيب في أذن رفيقتها: «بس رجالنا أبدنش... مش عم يخلونا... بيخافو»[2]. ويترك أبي سمرا للقارئ أن يفكّر في أسباب خوف هؤلاء الرجال المسلمين من مجاراة المسيحيين في تصرفاتهم وأساليب حياتهم: خوفًا من ضياع ما يعتبرونه مظهرًا من مظاهر هويّتهم، من موروثهم التقليدي؟ خوفهم أن ترفض نساؤهم استبدادهم؟ أن يرفضن الخضوع لهم خضوعًا كاملًا، كما ألفوا، لا يعترضن ولا يسائلن؟ وقد بيّنت أحداث الرواية أن هذا ما ميّز تصرفات بعض هؤلاء الرجال في محيطهم الشعبي. فاختلاط هؤلاء القرويات الأصل بأناس من بيئة أخرى جعلهن ينظرن إلى أنفسهن بتلك العيون

(1) أبي سمرا، محمد، **سكان الصور**، ص 19 و 22.
(2) المرجع نفسه، ص 222-224.

الغريبة وبعين الفرق بينهم وبين نمط عيشهن وقيمهن وسوء تنظيم حياتهن اليومية والعلاقة بين الرجال والنساء والأطفال. وفي ذلك يقول أبي سمرا: «أدى الانتقال هذا إلى عملية انسلاخ من بيئتهم الأصلية وانقسام أنفسهم واستدخال الآخر الغريب المغاير في أنفسهم»[1].

وهذا يفضي بنا الفرق بين الرجل السابق الذي أحسّ أنه «دودة»، وجوده كغيابه، وأبي ذيب المهمّش والمحبط مثله. على غرار الرجل السابق انكفأ أبو ذيب على نفسه وتحصّن بالصمت والسخط والتقشّف. ولكنه، على نقيض الرجل السابق، يصرف شعوره بوضاعته عن طريق العنف. مثلًا، يجرّ ابنه أحمد من على السرير ليرميه أرضًا ويضربه بالحزام الجلدي، فتفرّ زوجته وابنته خوف أن ينالهما قسط من الحزام الجلدي[2]. ويضرب ابنه يوسف ويرفسه بلا توقف، وحين لا يصدر من الولد أي صوت يغرس أبو ذيب أسنانه في كتف الولد ويبصق على وجهه[3]. فالعنف كان وسيلة أبي ذيب للتعويض عن المهانة التي حزّت في نفسه، أن يعيد إليها الكرامة المهانة، بأن ينتقم، لا ممن همّشه، بل ممّن هم أقرب الناس إليه، تمامًا كما فعلت والدة الرجل السابق.

بعنفه وقوّته لا يحاول فقط التعويض عن شعوره بالهوان، بل أيضًا إخفاء هذا الشعور عن نفسه وعن الآخرين إذ كان في دخيلة نفسه مصابًا برهاب، وفي كل لحظة من حياته يحسّ بنفسه وحيدًا، معزولًا، معذبًا[4]. ولولا ذلك الشعور لما غضب حين رأى زوجته مع زلفا الخوري أو أم جوزيف، فأحسّ أن زوجته تجاري هؤلاء النساء اللواتي تعتبرهن أرقى منها وأرفع شأنًا لكي تريه أنها تميّز نفسها عن أصله هو وعائلته في الضيعة، وأنها تحاول أن تحمل أبناءها أيضًا على مجاراتها، مما يشعره بأن أقرب الناس إليه يهينه[5].

مهمّش آخر في سكان الصور هو الولد يوسف، ابن أبي ذيب. إلّا أن ردّة فعله على تهميشه اختلفت عن ردة فعل أبيه، وتغيّرت مع تطوّر أحداث الرواية ليمثل نموذجًا مهمّشًا يختلف عن الرجل السابق. كان خجولًا كالرجل السابق، مثلًا، حين ذهب إلى بيت ليزا الخوري خجل وخاف أن يقول لها إنه جاء ليأخذ دروسًا خصوصية مع ابنتها جوزفين، وظلّ واقفًا إلى أن جاءت ابنتها ودعته للجلوس. فمن خلال تصوير الكاتب هذه الحركات نقل إلينا صورة دقيقة عن نفسية المهمشين ومشاعرهم. حتى لغة الناس في الضاحية أشعرت يوسف بأنه غريب

(1) من شهادة قدمها أثناء مشاركته في الدورة 29 لأيام «سوليير الأدبية» في سويسرا عام 2010.
(2) **سكان الصور**، ص 105-106.
(3) المرجع نفسه، ص 184.
(4) المرجع نفسه، ص 197.
(5) المرجع نفسه، ص 226.

مهمّش إذ اختلفت الكلمات التي استعملها أهل الحي عن كلمات قريته الجنوبية. فلم يفهم، مثلًا، معنى «باكيت دخان» التي طلبت امرأة أن يحملها إليها من دكان أبيه.

وكما كره الرجل السابق أمه كره يوسف أباه. وليهرب من قسوته وعنفه وإذلاله إياه كان يفرّ من البيت ومن الحي متمنيًا أن يكون ابنًا لأب غير أبيه[1]. وعلى غرار الرجل السابق كان الشعور بالإثم لصيقًا بنفس يوسف، لا يفارقه لحظة. وليس مستغربًا أن يشعر الولد بأن سبب عنف والده المستمر ذنوب يرتكبها ولو أنه لا يعرف ما هي: هل هي التدخين والاستمناء وفراره خفية إلى المدينة الرياضية؟ لذلك كان يتوق إلى التخلص من آثامه، أن يصبح ابنًا صالحًا فيرتاح من عذابه. ولكنه لم يستطع أن يحقق أمانيه[2]. ونظرة الرجل السابق إلى نفسه بعيون الآخرين لاحقت يوسف أيضًا «فتلك البقعة السديمية السوداء... غير مقيمة في نفسه فحسب، بل مثبتة في جسمه وحركاته أيضًا، وتعوق قدرته على الكلام.» فحين يكون برفقة ابني أم جوزيف يتساءل: كيف يريانه؟ ما الذي يكشف لهما مهانته ووضاعته: ثيابه؟ صوته؟ مشيته؟ وجهه؟ عيناه؟[3] لا سيما أن هذين الولدين كانا يصرّان على إحساس يوسف بوضاعته واختلافه عنهما.

ولكن، لا الأم ولا يوسف استسلما استسلامًا سلبيًّا لهذا التهميش نظير استسلام الرجل السابق. وكأننا بالكاتب يؤمن بأن الإنسان ليس مجرد ضحيّة من ضحايا بيئته الاجتماعية/الاقتصادية، مسلوب الإرادة والقدرة على التغيير. فلتتخلص الأم من شعورها بأنها هي وأولادها دون مستوى جيرانها المسيحيين بذلت قصارى جهدها لإقناع زوجها بإرسال أولادها إلى المدرسة الخاصة التي ترسل إليها أم جوزيف أولادها. ثم إقناعه بأن يأخذ يوسف دروسًا خاصة مع جوزفين الخوري كي لا يرسب في الصف. وبعد ذلك ألحّت عليه بالانتقال من الغرفة التي كانوا يقطنونها إلى شقة. هل يريد الكاتب أن يوحي بذلك أن المرأة مغرورة وترى أنها تستحق أكثر مما لديها، مما يحيلنا إلى والدة الرجل السابق وتصرفاتها؟ أم أن المرأة أكثر طموحًا من الرجل إلى تحسين وضعها العائلي حرصًا على سعادة أولادها وتأمين مستقبل أفضل لهم؟ أم لإحساس المرأة بأنها دائمًا مهمّشة في أسرتها ومجتمعها تبحث عمّا يعوّض هذا التهميش؟ ذلك أننا لا نلاحظ أن أبا ذيب أو غيره من الرجال في الرواية اهتمّ بتحسين تعليم أولاده أو مسكنه أو ملابسه، على نقيض النساء. أيًّا كان السبب فواضح أن الكاتب يقدّم لنا نساء قادرات، فاعلات، طموحات إلى تحسين أنفسهن وأوضاع أسرهن.

(1) **سكان الصور**، ص 190.
(2) المرجع نفسه، ص 198-199.
(3) المرجع نفسه، ص 207.

ولكن، على الرغم من كل المحاولات التي بذلتها زوجة أبي ذيب كانت لا تزال تشعر بأن جارتها المسيحية لا تعتبرها مساوية لها، وإلّا «فلماذا لا تزورني أنا، التي لخجلي من نظرتها إلينا حين كنا نسكن في الغرفة المقتطعة من بيتها، استأجرتُ بيتًا جديدًا؟» وهذا ضاعف رغبتها بأن تكون على صورة أم جوزيف، ومثلها في حياتها وجسمها وحركاتها وكلامها ونبرة صوتها وملبسها وأثاث بيتها، وفي علاقتها بزوجها وأولادها[1]. وفي مثابرتها على محو شعورها بهذا الفارق بينها وبين جارتها نوت أن تدعو أم جوزيف لزيارتها في بيتها في الضيعة، لتريها أنها تملك بيتًا جميلًا، ولتعرّفها بجاراتها في الضيعة، فتصبح في عيونهن شبيهة بأم جوزيف، جارتها في المدينة، أو بزوجات موظفين من أقاربها في المدينة. بذلت المرأة كل ما في وسعها لتغيّر نظرة الآخرين إليها، وبالدرجة الأولى نظرتها هي إلى نفسها، فما دامت تعتبر نفسها دون الآخرين ستعتبر أن الآخرين يرونها كذلك. إلّا أنها لم تنجح في التخلص من «هذه النواة» السوداء التي كانت مستأصلة في المهمّشين أمثالها في روايتي أبي سمرا، «فخلف نظرتها هذه إلى نفسها، عاودها خجلها من نفسها»[2].

وبذل ابنها يوسف الجهد الذي بذلته أمه ليتخلّص من وصمة التهميش. كان يكرّر زياراته إلى ولدي أم جوزيف في أيام العطل، ومنهما تعلّم كيف يجلس ويحرّك جسمه. وفي النهاية استبطن حركات أسرة أم جوزيف ومفاهيمهم وقيمهم وتقاليدهم، وأقام مسافة بينه وبين والديه وبقية من كان يعاشر من أبناء الحي. فهؤلاء جميعًا «صاروا خلفه، بل إن الشخص الذي كان هو، وبيت أهله والدكان وأباه وأمه، قد صاروا خلفه منذ صار في مستطاعه أن ينظر، من دون مهابة، إلى نفسه بعيون ابني أم جوزيف»[3]. فالرجل السابق ويوسف استبطنا، في النهاية، نظرة الآخرين إليهما. ولكن فيما استسلم الرجل السابق لنظرة المهانة التي استبطنها، استبطنَ يوسف نظرة الانتقاد والمقارنة بينه وبين الآخرين، وأخذ ينظر إلى نفسه وأسرته من خلال هذه النظرة المنتقدة، متوصلًا إلى التخلص من إحساسه بالمهانة.

ولكن، إلى حين فقط، وفي فترات متقطعة. فوصمته العائلية ظلت حيّة، أصليّة، وخوفه وقلقه بسببها لم يختفيا تمامًا. ينفجر أحيانًا «غضبًا ونقمة وسخطًا في حياته وحياة أهله والدكان» الذي ما زال يربطه بزبائنه إحساسه بأنه مهمّش ذليل. حتى بعد أن كبر ظلّ هذا الإحساس يصطرع في نفسه مع كل الجديد الذي أعجبه وحاول اقتباسه واستبطانه، من أغانٍ

(1) **سكان الصور**، ص 327.
(2) المرجع نفسه، ص 328.
(3) المرجع نفسه، ص 281.

وكتب جميلة، إلى بيت أم جوزيف وصحبة ابنتها، إلى الحلقة التنظيمية الحزبية التي انضمّ إليها فترة. كان هذا كله «يوسع الدنيا في رأي يوسف ومخيّلته، ويشعل شهوته الجامحة إلى الانفصال عن تلك النواة السوداء.» ولكن مجرّد قراءته عبارة «هذا من فضل ربي» على المرآة فوق زجاج البوسطة الأمامي[1]، أيقظ فيه مجددًا تلك الوصمة التي بذل أقصى جهده للتخلص منها، وصمة الوضاعة والتهميش.

وسيلة أخرى نفّس بها الرجال عن إحساسهم بالتهميش كان الجنس. فالمغامرات الجنسية والمضاجعة تشعر الرجل بسلطته، بسيطرته على وضعه، بمكانته، بكل ما أفقده إياه كونه مهمّشًا. فزهير العبد يتسلّق شجرة وينتظر أن تفتح أم جوزيف باب بيتها ليراقب حركاتها، ولا سيما ساقيها البيضاوين السمينتين، ويتذكرهما «فيما هو يستمني في الإسطبل»[2]. أما شفيق الحسيني، فكان يقضي سهراته مع البغايا. هذا في الواقع، أما في الخيال، فكان يتخيّل أن زلفا الخوري مغرمة به وأنها اتفقت معه على الزواج والسفر إلى البرازيل. عاش شفيق في عالم خياله المضطرب وأمانيه المحبطة وهواجسه الجنسية، إلى أن فقد عقله[3]. ويلفت نظرنا أن هواجسهم الجنسية كانت تتركز على المسيحيات. ألأنهن كغريبات، مختلفات، يثرن هواماتهم الجنسية؟ أم لأنهم يعوّضون بذلك عن شعورهم بالدونية تجاههن؟ أم حرصًا منهم على «عرض» من هن مسلمات مثلهم؟ أم لهذه الأسباب كلها معًا؟

وعليه تطالعنا في رواية سكان الصوَر شخصيات مهمشة سلبية وأخرى جاهد بعضها، ولو عبثًا، للتخلص من وضعها. وفي التعليق على روايته هذه يقول مؤلفها إنه كتب «ما لا يقوى البشر على تغييره وتبديله في حياتهم وأجسامهم وأنفسهم طوال أعمارهم القصيرة، رغم قدرتهم على الانتقال من زمن اجتماعي وثقافي إلى آخر، من بيئة ولغة إلى بيئة ولغة أخريين.» ويضيف: «أو هي رواية كيف يعي شخص ما تكوّنه الذي يتحكّم بمصيره»[4]، كما وعى يوسف ووالدته وأم فاروق العبد في هذه الرواية، أو الرجل السابق في روايته الأخرى.

أما في كتب سليم بركات فنجد أنفسنا في مناخ مختلف كل الاختلاف، إذ كان هو نفسه مهمشًا، شأن غيره من الأكراد الذين يصف حسين بن حمزة، الشاعر والصحافي الكردي

(1) **سكان الصور**، ص 247، 248.
(2) المرجع نفسه، ص 10.
(3) المرجع نفسه، ص 161-162، 164-166.
(4) حميدان، إيمان (إعداد)، **كتابة الكتابة**، نصوص في الإبداع، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994) ص 18، 19.

السوري الآخر والمقيم في لبنان، طفولته وطفولة غيره من الأكراد في الحسكة[1]. لذلك يقول أحد شخصيات بركات حين سئل لمَ يكتب أشعارًا حزينة: «وُلدتُ وأمي تبكي... قلبي مطحون. عظامي مطحونة»[2]. فلخّص بهذه الجملة مأساة قومه.

وهنا نتساءل عن سبب كتابة بركات باللغة العربية، بلغة فاتنة، جزلة بل صعبة عجز كثيرون من العرب إتقان مثلها. هل شكّلت لغته وجهًا آخر من وجوه تهميشه؟ في مقابلة أجرتها معه فضائية الجزيرة يبيّن أنه لم يكتب بالكردية لأنه لم يتقنها كغيره من أقرانه، إلّا أن المهم بالنسبة له أن يعبّر عن إحساسه، ولا يهمّه بأية لغة. ثم إنه ليس غريبًا عن اللغة العربية، فهي لغة الدين والفقه والشريعة. ووجدها لغة غنية جدًّا استطاع أن يعبر بها عن خصوصيته ككردي أكثر حتى من اللغة الكردية. وخلص إلى أن اللغة العربية «كانت من الشساعة ومن السعة ومن الثراء إلى درجة أستطيع أن أعبر بها عن كرديتي... حوّلت اللغة العربية معي إلى هوية كردية»[3]. وفي مقابلة أخرى يبيّن كم جاهد ليتقن لغة لم تكن لغته الأصلية. وإذ أظهر البعض صعوبة لغته، أوضح أنها لم تكن كذلك في رواياته، وإنما في الشعر، ذلك أن الشعر، في رأيه، «محيّر» ومن هنا تأتي لغته صعبة، غامضة[4]. وربما كان تفتيشه عن الألفاظ الصعبة، مثل «عتلات»، «الجُرف»، «البشروش» وغيرها نوعًا من التحدي تعويضًا عن تهميشه. ونستطيع أن نضيف إلى ما قاله هو عن كتابته بالعربية، لعلّها خفّفت من إحساسه بأنه مهمّش إذ بات، بواسطتها، جزءًا من كل.

ذلك أن بركات بيّن في سيرة طفولته أنه فتح عينيه على كون الأكراد مهمشين. من مظاهر هذا التهميش عنصرية الموظفين الذين كانت الحكومة تنتدبهم على أمور الشمال. يتكبرون على الأكراد، وفي المدارس يحابي المعلمون والمدراء أولاد هؤلاء الموظفين فيما يتجنبون أولاد الأكراد. ومساعد مسؤول عن السجن المدني لم يجرؤ على الإفصاح عن أن في عروقه دمًا كرديًّا لكي لا يُحتقر كما يُحتقرون[5]. وفي إظهار الظلم اللاحق بالأكراد يقول بركات، بمبالغة فكهة، إن الحكومة أكلت الشاحنات والقمح والمطر والرياح والبروق. أما المعلمون، «فيغالون في تحقير التلامذة وضربهم... أنت طفل... إنهم يكرهونك سلفًا

(1) أبي سمرا، محمد، **بلاد المهانة والخوف** (بيروت: دار النهار، 2004) ص 97-99، 102، 114-116.

(2) بركات، سليم، **الفلكيون في ثلاثاء الموت**، كبد ميلاؤس (بيروت: دار النهار، 1997) ص 125.

(3) **http://www.aljazeera.net/NR/exeres/169AFA47-712D-462E-A**

(4) **http://www.alriyagh.com/2208/05/o8/article3400922.html**

(5) بركات، سليم، **السيرتان**، (بيروت: دار الديد، 1998) ص 227.

ولا تدري لماذا. المعلم يكرهك، ويكرهك موظف الدولة والشرطي»[1]. ففتح عينيه، كأمثاله من الأطفال، على الحقد والكراهية والاضطهاد إذ حُرّم عليهم حتى التكلم بلغتهم.

ولم تكن مدارس الأكراد وحدها دون مستوى مدارس الأولاد السوريين الآخرين، وإنما المستشفيات التي كانت تعالج الأكراد لم يكن لها من المستشفى إلّا اسمه. ينتقل المريض من جناح إلى جناح وتزداد حظوة بعضهم عند الممرضات أو تقل، وليس من الصعب التكهن بسبب ذلك. تبدّل الشراشف يوميًّا أو تبقى شهرًا؛ وتمرح الكلاب في المستشفى؛ ويقدّم المرضى طاسات بولهم فتؤخذ وتختلط الطاسات؛ ويدخل المرضى المستشفى اعتباطيًّا أو لا يدخلون؛ أو يدّعي الطبيب أن أحد المرضى مات فيدخله غرفة التشريح مع أنه لا يزال حيًّا[2]. هذا، إذا وُجد طبيب، إذ لا يهتم بالمرضى عادة سوى بعض الممرضين، وحتى هؤلاء لا يتكلمون الكردية ليستطيع المرضى التفاهم معهم، كما بيّن الكاتب في إحدى رواياته[3]. وما دام الاولاد قد مُنعوا من تكلم لغتهم الكرديّة، لم يتعلموا قراءتها وكتابتها[4]. وزاد الطين بلّة ما بيّنه بركات في رواية أخرى من أن لكل من قبائل الأكراد لغتهم، فلا يفهمون على بعضهم بعضًا[5].

وتظهر روايات بركات أن ما يعانيه الأكراد من استبداد وظلم واحتقار ليس جديدًا. فأحداث أنقاض الأزل الثاني ترينا كيف كان الأكراد ضحية الصراع بين الروس والفرس. ففي أربعينيات القرن العشرين منح الروس الأكراد جمهورية مستقلة، «مهاباد»، مما أثار حفيظة الفرس، فقتلوا رئيس جمهوريتها القاضي محمدًا وتتبعوا أنصاره حتى تمكّنوا من قتلهم جميعًا، فلم تعش هذه الجمهورية سوى أربعمئة يوم[6]. ولان الفرس آمنوا «بأن الأكراد من نسل الجن» كان قتلهم حلالًا[7]. ولكنّ علاقة الأكراد بالأتراك لم تكن أفضل. حين استولى أتاتورك على الحكم نقل بعض الأكراد من بلادهم إلى المدن الكبيرة ليأمن

(1) بركات، سليم، **السيرتان**، ص 34.
(2) المرجع نفسه، ص 144-145، 148-151.
(3) بركات، **فقهاء الظلام**، (نيقوسيا، قبرص: منشورات بيسان، 1985) ص 87-88.
(4) بركات، **الفلكيوني في ثلاثاء الموت**: عبور البشروش (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994) ص 214.
(5) بركات، **الفلكيون في ثلاثاء الموت**: الكون (بيروت: دار الجديد، 1996) ص 47-48.
(6) بركات، **أنقاض الأزل الثاني** (بيروت: دار النهار، 1999) ص 70، 104، 180-184، 216.
(7) المرجع نفسه، 113.

انقلاباتهم عليه في الحدود الجنوبية الشرقية، بوّابة الكرد إلى الكرّ والفرّ إلى كردستان وفارس والعراق. وظلّ الدرك التركي يلاحق الأكراد، فلا يسمح لهم بالانتقال من بلدة إلى أخرى من غير إذن خاص. إن أحداث روايته أنقاض الأزل الثاني تصف مفصلًا مصير الأكراد البائس في تلك الحقبة[1].

ولم تنتهِ معاناتهم من الاضطهاد والظلم خلال الانتداب الفرنسي لسوريا. فسعيد آغا الدقوري، أحد أبطال معسكرات الأبد جاهد ضد الفرنسيين وأعلن قرية «عامودا» معقلًا مستقلًا، إلّا أن طائرات الفرنسيين أغارت عليه وعلى رجاله، ففرّ الآغا مع بعض من نجا من رجاله إلى أدغال تركيا. ولكن، بعد ذلك قصف الفرنسيون قرى كردية أخرى لأن سكانها دعموا سعيد آغا الدقوري، واعتقلوا بعض هؤلاء السكان، ومنهم حسين مصطفى آغا الذي اقتادوه إلى دير الزور[2]، فأجج اعتقاله القرى الكردية شهورًا. من ذلك كله نرى إلى أي مدى صوّرت روايات بركات التهميش والمعاناة اللذين عاشهما شعبه.

وليست أحداث رواياته مستوحاة من تاريخ شعبه وحده، وإنما من سيرته هو أيضًا. مثلًا، بطل «الفلكيون» في ثلاثاء الموت: عبور البشروش شاب كردي أنهى دراسته في موسكو ولم يرد العودة إلى وطنه البائس فانتقل إلى السويد ثم اختار قبرص هربًا من الصقيع. (أما الكاتب، فأقام في قبرص أولًا، ثم انتقل إلى السويد). وفي قبرص لم ينسَ بؤس وطنه، فاشترك في المظاهرات احتجاجًا على ما يلحق بالأكراد في تركيا[3]. وأكد أن خوف السلطات الظالمة من غضب الشعب جعلها تنقلهم من مواطنهم وتوزّعهم في مناطق أخرى، فنقلت البدو من الصحارى إلى السهول، وسكان السهول إلى الصحارى، وخلخلت أحياء المدن المتجانسة وبثّت جواسيسها بين الناس «حتى يغدو الرقيب رقيبًا على الرقيب[4]»، مما دفع شخصية أخرى في الرواية إلى التساؤل: كيف تسنّى أن لا ينقرض الأكراد بين «اضطهاد طهران وبغداد وأنقرة لولا أعجوبة من أعاجيب الكون؟»[5].

وبطل رواية «الفلكيون» في ثلاثاء الموت: كبد ميلاؤس سوري كردي كالكاتب، ولا ريب في أن بركات استوحى خبرته الشخصية حين أكد في الرواية أن رجال الأمن يدقّقون في جوازات سفر القادمين إلى قبرص من الشرق أكثر من تدقيقهم في غيرها لأن «التجاوزات

(1) بركات، **أنقاض الأزل الثاني**، ص 149-150، 158-159، 162-163.
(2) بركات، **معسكرات الأبد**، (بيروت: دار التنوير، 1993) ص 103-111، 117-119، 155.
(3) بركات، **عبور البشروش**، ص 14.
(4) المرجع نفسه، ص 179.
(5) المرجع نفسه، ص 215.

والخروج على القانون والمذعورين والتائهين لا يأتون إلّا من هناك»[1]. ومع أن جاره الكردي يعيش الآن في قبرص، أي بلد ديمقراطي، فهو يرفض البوح بأي ميل سياسي لأنه «من الشعوب المفطومة على الصمت دفعًا لنوائب البطش»[2]، فالحذر والخوف لا يفارقهم. لذلك غادر بركات سوريا إلى بيروت، ويعبّر عن ذلك أحد أبطال عبور البشروش بقوله: «ينام الإنسان يقظان، ينام الشجر يقظان... عين الإنسان على المجهول، والمجهول يقظة العارف. لذلك يبقى كل شيء يقظان في حكمة الكردي هناك.» ولأن الشراب المسكر يفقدهم يقظتهم فهم لا يشربون[3]. فهل يُستغرب بعد ذلك أن يقول أحد أبطال معسكرات الأبد: «الإنسان غضب... ومن دون غضب لا تتأكد المسيرة الصامتة للحقيقة من قناعها الممزّق، دون غضب لا تكون للمكان خاصيته كمكان»[4]. وكأن الكاتب يوحي أن غضب الأكراد ونقمتهم على وضعهم، صامتًا كانت أم مسلحًا، هو الذي حافظ على كيانهم ووجودهم وأكّد «مسيرتهم الصامتة للحقيقة في قناعها الممزق.» وحين يُغتال شاب قبرصي فقط لأنه يساعد الأكراد، يقول بركات: تزعم ولادات الأكراد أنهم «كلهم يولدون غاضبين، عاضّين، من الغضب، حبال سررهم»[5]. فكأن الكردي يعرف منذ ولادته أنه سيكون ضحية.

وفي آخر سيرته الذاتية يبيّن بركات أن هذا الغضب، مع تهميشهم، أدى إلى تمزيق بعضهم بعضًا، إلى تشرذم الأسر، إلى أن ينتقم المعلمون «عبر تلامذتهم، من الماضي، من الحاضر، ومن المستقبل»، وينهب الدركيون القرى ليعوّضوا عن ضآلة مرتباتهم، والبدو يطلقون مواشيهم لترعى في حقول المزارعين وتقضي عليها[6]. وبذلك يرينا النتائج السلبية لغضب المهمّشين إذ يذهب ضحيتها الأبرياء الذين يشفي فيهم الغاضبون غليلهم، فيما يبقى المغضوب عليهم متسلطين، في منأى عن أي ضرر.

ويلاحق التهميش الأكراد حتى بعد أن يغادروا بلادهم كلاجئين غير قانونيين، مثلًا، فيرضون بأي عمل أو أجر[7]. ولكن، على الرغم مما لاقوا في بلدهم من اضطهاد وخوف وحرمان وفقر، يظلّ الحنين إلى الوطن ينخر قلوبهم[8]، كما نراه ينخر قلب الكاتب. فلولا

(1) بركات، **كبد ميلاؤس**، 34.
(2) بركات، **كبد ميلاؤس**، ص 32.
(3) بركات، **عبور البشروش**، ص 52.
(4) بركات، **معسكرات الأبد**، ص 224 53.
(5) بركات، **الفلكيون في ثلاثاء الموت، الكون**، ص 197.
(6) بركات، **السيرتان**، ص 290.
(7) بركات، **كبد ميلاؤس**، ص 122-123.
(8) بركات، **كبد ميلاؤس**، ص 64.

ذلك لما تناولت رواياته كلها مآسي الأكراد، قديمها وحديثها. ولذلك جعل بطل «الفلكيون» في ثلاثاء الموت: الكون يعود في آخر الرواية إلى مسقط رأسه «تاف» بعد أن قضى ثلاث عشرة سنة في قبرص، مع أنه كان ناجحًا في عمله كمترجم، وفي حبه لغانية بلغارية. وكأننا ببركات يعبر عن رغبة مكبوتة في نفسه يعجز، على نقيض بطله، عن تحقيقها.

وفي «السيرتان»، كما في الروايات، يصف بركات مفصلًا كيف انعكس التهميش السياسي على المجتمع الكردي وأخلاقه. نتيجة تهميشهم السياسي كانوا، أولًا، ضحايا استغلال الشرطة لهم، إذ كانت تعدّ محاضر ضبط جاهزة تعاقب بها التجار، ولو كانوا أبرياء؛ وكانوا، فوق ذلك، ضحايا موظفين يرتشون وجباة «يجبون الضرائب على الهواء والظل»[1]، يؤكد ساخرًا. وزاد الطين بلة هجوم الهجانة على البيوت ونهبها، إلى أن انفجر غضب الشعب فأخذوا يغتالونهم[2]. بالإضافة إلى ذلك، أهملت الدولة شؤون الأكراد إهمالًا كاملًا وكأنهم ليسوا بشرًا. يُحشر التلامذة في غرفة واحدة، مقاعدهم صناديق الخضار الفارغة، معلموهم يقضون سنة خدمتهم في هذه «البلدة المختبر» قبل أن يعودوا إلى المدن «لتعليم الأطفال الأنيقين»؛ ويوم يُنظَّم للأولاد عرض فيلم يُحشر خمسمئة طفل في غرفة يغذّيها مولد كهربائي لا يلبث أن ينفجر بعد دقائق، فتحترق القاعة ويحترق الاطفال، ومن لم يحترق خنقه الدخان[3].

بعد أن صوّر بركات هذا المظهر من مظاهر تهميش شعبه بيّن النتائج التي نجمت عنه إذ انفجر المهمشون حاقدين، ناقمين على كل شيء: على المقاهي وقطار المدينة الوحيد، على مطاحن القمح ومصنع الجليد، على المطار والطائرات، يقول: «كرهنا كل شيء لأننا لم نمتلك ـ وسط أحلامنا الغامضة بامتلاك لعبة ما، أو حقيبة جميلة- إلّا عبثنا الصارخ، فأطلقناه كغيمة مسرعة»[4]. بهذه الجمل المؤثرة تخطى بركات مأساة شعبه المهمش ليعكس ردة فعل كل شعب مقهور، مظلوم، مهمش، لا يجد متنفسًا عن حرمانه وقهره غير تحطيم ما يملكه الغير، ما دام هو لا يملك شيئًا، أي الانتقام ممن لم يُحرم مثله.

ولا يكون الانتقام من الممتلكات وحدها وإنما يتعداه إلى الأشخاص. حتى شيخ أعمى لم ينجُ من قسوة المعاملة. فأحدهم يقول له متهكمًا، ببذاءة: «منذ متى يفرق أعمى مثلك بين بظر أمه وخصية الديك؟»[5] ولم تقتصر القسوة على الكلام، فها هي زوجته تحاول قتله بأن تعقد

(1) بركات، **السيرتان**، ص 132، 258.
(2) المرجع نفسه، ص 74.
(3) المرجع نفسه، ص 244-245.
(4) المرجع نفسه، ص 75.
(5) بركات، **أنقاض الأزل الثاني**، ص 28.

على خصيتيه خيطًا مشمعًا وتشدّه، ولم ينجِه إلَّا صراخه الذي سمعه أولاده[1]. إنه انتقام عنيف، بل وحشي، وقد ميّز العنف والقسوة المجتمع بأكمله. فحين اتهم معلم حزبي النساء بأنهن عاهرات، أخرجنه من بيته وهن يرشقنه بأقذع الشتائم، ثم هجمن عليه بأحذيتهن وقباقيبهن يضربنه حتى جحظت عيناه واختفى صوته، وأمسكت إحداهن «خصيتيه، وظلت تعتصرهما حتى خرجت رغوة بيضاء من فمه... ومضى في غيبوبة لم يفق منها»[2].

فهذه القسوة التي شاهدها بركات في طفولته ظهرت في أحداث رواياته. مثلًا، على أثر سوء تفاهم بسيط بين راعيين هجم أحدهما على أكباش الآخر وقتلها بوحشية، فهجم عليه الراعي الموتور ودفعه في بحيرة حتى غرق. أو حين لم يعجب رئيس أحد القبائل ما يدوّنه كاتبا قبيلة معادية أمر بقتلهما وقطع رأسيهما. وحين حضر رؤساء قبائل ثلاث إلى «تاف» لدفن «جواني صال» ووجدوا أن «الشهروري» اليمني كان قد حنّط الجثة، من غير أن يعرف أن ذلك ينافي تقاليدهم، قرّروا دفنه حيًّا وأمه في بيت أغلقوا كل منافذه[3]. وفي رواية أخرى يتذابح إخوة وأمهم، فعُلّقت جماجم القتلى، ثم شُويت جثثهم، وقطع أحدهم أصابع أمه المشوية وصار يلوكها ويبصقها رمادًا[4]. إن مثل هذه المشاهد الدموية الوحشية في الرواية قد تكون من رواسب العنف الذي عاشه الكاتب في ماضيه، نبشها من ذاكرته، أضرم فيها خياله، فطلع علينا بهذا المشهد المروّع. وفي رواية أخرى يقتل ابن «عقدي ساري» غريمه، وخوف أن تثأر منه أسرة القتيل يعود القاتل إلى بيت القتيل ويقتل إخوته الأربعة فضلًا عن جيران حاولوا الفرار[5]. وحين يختلف مقامرون على تقاسم ما ربحوه، كانوا يتطاعنون. ولم يكتفِ أحدهم بطعن زميله طعنة واحدة، بل شقّه من الصدر إلى البطن، ومن الخاصرة إلى الخاصرة، وقد اندلعت أحشاؤه[6]. فإزاء مثل هذه الأحداث يشعر القارئ أن قتل الآخر، ولو بريئًا، كان أمرًا طبيعيًّا، مألوفًا بالنسبة لشعب مهمّش كثيرًا ما قُتل أفراده، هو أيضًا، ولو كانوا أبرياء. ونجد في جواب القائمقام ما يبرّر ما نذهب إليه هنا. فحين شكا إليه شرطيون أن السجناء الأكراد يقتلون بعضهم بعضًا في السجن جاء ردّه بكل بساطة: «أكراد، فليتذابحوا»[7]. فحين يشاهد سليم الطفل هذا كله لا نستغرب أن يتجلى هذا العنف في رواياته.

(1) بركات، **أنقاض الأزل الثاني**، ص 41.
(2) بركات، المصدر السابق، ص 122.
(3) بركات، **الفلكيون في ثلاثاء الموت، الكون**، ص 81-83، 85-96.
(4) بركات، **الفلكيون في ثلاثاء الموت: كبد ميلاؤس**، ص 65، راجع كذلك ص 149-150.
(5) بركات، **فقهاء الظلام**، ص 44-72.
(6) بركات، **السيرتان**، ص 54.
(7) المرجع نفسه، ص 53.

هذه البيئة التي فتح فيها الأطفال عيونهم على العنف والقسوة، ولا يكون في متناول أيديهم «اللعبة أو الحقيبة الجديدة» التي يحلمون بها، على حدّ قول بركات، يستعيضون عنها بالحيوانات، لا ليلعبوا معها وإنما ليفتنّوا في تعذيبها: من الخلد الأعمى، إلى القنافذ، واليرابيع التي يسلخونها بعد أن يكونوا قد نفخوها بصب الماء في أجوافها[1]؛ أو يرشون الكاز على ذنب قطة ويشعلون ذنبها؛ أو يربطون المفرقعات إلى أذيال العجول ويشعلون فتائلها فيجنّ جنونها[2].

ولعلّ العنف والقسوة نتيجة من نتائج الفقر الذي عاناه هؤلاء المهمّشون. فغالبية الأكراد كانوا فقراء. يصف بركات الأعمال الشاقة التي قام بها وأخوه منذ طفولتهما لمساعدة الوالد على كسب الرزق: ينكّبان الأرض، يحملان الأكياس الثقيلة ليضعاها في الشاحنات. يعملان من الفجر إلى النجر. ينسى الولد سليم جوعه ولكنه لا ينسى غضبه، ويشتم من أعماق قلبه «تفو على عمرنا»[3]. وحين تجدب الأرض، ويقلّ المحصول، يتديّن المزارعون، ثم يسدّون الدين بدين جديد، وهلمّ جرًّا إلى أن يضطرّ المزارعون إلى بيع أرضهم، وبعد ذلك إلى بيع حلي نسائهم، ثم دجاجاتهم وخرافهم، وبعدها يبيعون أثاث بيوتهم الحقير، «ومن لا يجد الأسرّة، يبيع ظهره كعتّال، ومن لا يقدر على العتالة يتّجه صوب الحدود ليهرّب التبغ والزبيب حتى تقتنصه طلقة دورية من دوريات الحدود»[4].

وحلّ آخر أمام هؤلاء الفقراء كان السرقة. يسرقون كل ما استطاعت أن تصل إليه أيديهم. حتى القبور كانوا ينبشونها ليسرقوا ما كان قد دُفن مع الجثّة سهوًا[5].

فأيّة متعة تبقى لهم في هذه الحياة الفقيرة المحرومة، متعة مجانية لا تكلفهم مالًا؟ الجنس. حتى ليبدو أن الجنس أصبح هاجسهم منذ الطفولة وخلال المراهقة وبعدها حتى آخر سنوات حياتهم. يجمع الصبيان صور العاريات ويتمتّعون بفحصها؛ يتلصصون على الأزواج في بيوتهم وهم يتضاجعون[6]؛ يتحرّشون بالبنات المراهقات ويستدرجونهن للمضاجعة: «ثلاث بنات. كبراهن في الثالثة عشرة. بالرغم من صغرنا كان الأمر

(1) بركات، **السيرتان**، ص 51-53.
(2) بركات، المرجع نفسه، ص 63-64.
(3) بركات، المرجع نفسه، ص 276-284.
(4) بركات، المرجع السابق، ص 126.
(5) بركات،المرجع نفسه، ص 154-155، 176-177، 188-190، 234-235.
(6) بركات، المرجع نفسه، ص 142-144، 155، 161، 171-175، 182-187.

ممتعًا حقًّا. وفي مكنة الواحد منا أن يظفر بالثلاث معًا. يعرّي نصفهن السفلي ويلتصق بهن بالحراك. نصف ساعة، ساعة كاملة. ساعتين»[1]. أو يجلس المريض حين تكتب له الممرضة وصفة الطبيب، فيفتح بنطاله وتضاجعه وهو جالس[2]. ومن ثم تعكس روايات بركات هذا الهاجس بالجنس. ففي إحداها نجد أن الفتاة المعوقة نفسها لا تنجو من تحرشات الرجال الجنسية، بما فيهم فقيه دين[3].

ونتيجة تهميش الأكراد وحرمانهم العلم في مدارس لائقة تفشّى فيهم الجهل والإيمان بالخرافات. رأى بركات في طفولته رجلًا سمّوه «الصوفي» لأنه يرى علامات أشياء لا يراها غيره، مثل «علامات الخلخلة والنفير الذي سيعلو من جهة الغرب فتتراكض القبور، والأودية، والبيوت، والنباتات، صوب ميزان يرفعه ملاك واحد يزن به السموات والأرض كما يزن البقال البصل»[4]. فيؤمن الناس به وبنبوءاته. وهذا أيضًا نجد صداه في روايات الكاتب. مثلًا، في إحداها آمنوا بأن علاج عمى الألوان يكون بأكل أكباد القنافذ الناضجة، فيما يكون علاج المحرور بأن يوضع تحت وسادته خرز من منابع الفرات[5].

وهنا نتساءل: هل لهذا علاقة بكثرة الأحداث الغرائبية التي في روايات بركات كلها؟ ففي «فقهاء الظلام»، مثلًا، يولد «بيكاس» وبعد ساعة يصبح رجلًا يصرّ على الزواج، ومن بعده ابنه «بيكاس الثاني» يصبح كهلًا في غضون نهار واحد. وفي «الفلكيون» في ثلاثاء الموت: عبور البشروش يقيس الطبيب نبض صخور ضخمة وأوراقًا يخطّ عليها المهندسون[6]. وبعد أن يكون البرزاني وعمر حاجو قد ماتا يلتقيان ويتحدّثان[7]. أما في «معسكرات الأبد» فتتجول أشباح ثلاثة موتى في القرية، ترى وتسمع كل ما يجري فيها، إلّا أن أحدًا لا يراها. فهل أراد بركات أن يرمز بذلك إلى بقاء الأكراد، مهما اضطُهدوا وقُتلوا، فإن ذكراهم تبقى حية في أذهان الأجيال؟ أو أن يوحي بذلك أيضًا أن التهميش لا يكون بالضرورة سلبيًّا؟ أم أن هذه الواقعية السحرية فتنته كما فتنت كتّاب أميركا الجنوبية بصفة خاصة؟ وتعليقًا على هذه

(1) بركات، **السيرتان**، ص 223.
(2) بركات، المرجع نفسه، ص 143.
(3) بركات، **فقهاء الظلام**، ص 36-40.
(4) بركات، **السيرتان**، ص 167
(5) بركات، **أنقاض الأزل الثاني**، ص 39-40، 75
(6) بركات **عبور البشروش**، ص 156، 164-173
(7) بركات، المرجع نفسه، ص 222-224

الظاهرة في روايات بركات يقول «ستيفان ماير» إن روايات بركات أقرب ما تكون، من هذه الناحية، إلى «الواقعية السحرية اللاتينية الأميركية»[1].

وهذا يفضي بنا إلى سليم بركات نفسه. واضح من سيرة طفولته وصباه أنه لم يكن أحسن حالًا من غيره من الأكراد المهمّشين. فكيف نجمت عن هذا التهميش نتيجة إيجابية ليصبح كاتبًا وشاعرًا مرموقًا؟ في القسم الأخير من سيرة صباه[2] يرينا إعجابه الشديد بفتاة تركية راقية يراها تعزف على البيانو في حفلة. وفي حلم يقظة يتخيّل أنها فتاته، أنها له، وهو يدرك تمامًا أنه ليس من طبقتها ولا من بيئتها. فهل كانت ذكرى هذه الصبية وما تمثل من رقيّ ثقافي واجتماعي بين الاسباب التي حدت بالشاب إلى التغلّب على ظروفه؟ لم يتابع بركات سيرته الذاتية بعد مرحلة صباه كي نجد الإجابة عن سؤالنا هذا. وليست الإجابة مهمّة، فالمهمّ أن هذا الطفل الكردي المهمش منذ ولادته تمكّن من جعل حياته بنّاءة، قيّمة، إيجابية.

إن الخلاصة التي توصّلت إليها من تحليلي لهذه الكتب كلها أن التهميش، ولو كان مستنكَرًا، قد تنجم عنه إيجابيات، رأيناها في شعر الصعاليك وابن الرومي قديمًا، وإن لم تبرزها روايات محمد أبي سمرا كافيًا، فإنها تجلّت بوضوح في سيرة سليم بركات ونتاجه.

المصادر

أبي سمرا، محمد. الرجل السابق. بيروت: دار الجديد، 1995.

أبي سمرا، محمد. سكان الصور. بيروت: دار النهار، 2003.

أبي سمرا، محمد. بلاد المهانة والخوف. بيروت: دار النهار، 2004.

أبي سمرا، محمد. شهادة قدّمها حين شارك في الدورة 29 لأيام «سوليير الأدبية». سويسرا: 2010.

بركات، سليم. السيرتان: الجندب الحديدي. هاته عاليًا هات النفير على آخره. بيروت: دار الجديد، 1998.

بركات، سليم. فقهاء الظلام. نيقوسيا، قبرص: منشورات بيسان، 1985.

بركات، سليم. أرواح هندسية. بيروت: دار الكلمة للنشر، 1987.

بركات، سليم. معسكرات الأبد. بيروت: دار التنوير، 1993.

(1) en.wikipedia.org/wiki/Salim_Barakat

(2) بركات، **السيرتان**، ص 271-274

بركات، سليم. الفلكيون في ثلاثاء الموت: الكون. بيروت: دار النهار، 1996.

بركات، سليم. الفلكيون في ثلاثاء الموت: كبد ميلاؤس. بيروت: دار النهار1997 .

بركات، سليم. أنقاض الأزل الثاني. بيروت: دار النهار، 1999.

المراجع

حميدان، إيمان (إعداد). كتابة الكتابة، نصوص في الإبداع. بيروت: الراوي، 2010 .

مقابلة

مقابلة مع محمد أبي سمرا أجرتها الأديبة نازك سابا يارد يوم الثلاثاء في 5 نيسان، 2011.

المواقع الإلكترونية

http://en.wikipedia.org/wiki/Salim_Barakat

http://www.aljazeera.net./NR/exeres/169AFA47-712DE-A

http://www.alriyadh.com/2008/05/08/article340922.hmtl

المرأة في النص المسرحي العربي النسوي:

تحول من الهامش إلى المركز، ومن الموضوع إلى الذات

وطفاء حمادي

«فإني أرجو ألّا يعانوا من الآلام أكثر مما فرضوه عليّ أنا، في مخالفة صريحة لكل عدالة»[1].

يعتبر المسرح ما بعد الحداثي Postmoderniste المجال الأنسب المتاح لتعبير النساء، مقارنة مع سائر حقول «الثقافة الدنيا» المكوّنة من الأدب والموسيقى والعمارة. فضّلت النساء هذا النوع من المسرح لاقترانه، في رأي نك كاي «بمحاولات التكسير والقلقلة»[2]. وأكبر مثال عليه هو مسرح المضطهدين الذي ابتكر مؤسسه أوغستو بوال تقنياته ومنهجياته[3]. فيه برزت تداعيات الشخصية المقهورة التي غالبًا ما تبدو وكأنها لا تملك خيارًا بديلًا تعالج به أوضاعها أو تحقق به رغباتها. ومن خلاله عبّر المضطهدون عمّا كان مسكوتًا عنه لاعتقادهم بأن «معاونة المقهورين على خلاصهم لا تكون بمخاطبتهم وجعلهم مستمعين وإنما في استرداد حقهم في التعبير عن أفكارهم، وفي تدمير الإحساس بالضعف وعدم القدرة على الافتكاك من الصور النمطية التي تنتصب كمكرسات لحالات القهر»[4]. من هنا

(1) إيمان عون، نص **نساء تحت الضوء**، (مخطوطة)

(2) نك كاي، **ما بعد الحداثة والفنون الأدبية**، ترجمة، نهاد صليحة، 1999م الهيئة المصرية للكتاب، ص 101 .

(3) إيان كريب، **النظرة الاجتماعية**، ترجمة محمد حسين غلوم، **سلسلة عالم المعرفة**، الكويت، العدد 244، ص. 275 عن سامح مهران، ص. 121.

(4) أثير السادة :**مدخل إلى تجربة مسرح المقهورين**، ورقة قدمت في ملتقى البحرين، 2003.

وجدت المرأة، أسوة بسائر المضطهدين، في هذا المسرح مكانًا يتيح لها رفع الصوت والتعبير عن الذات.

لم يقف الأمر عند هذا الحد بالنسبة إلى نساء هذا المسرح، بل رحن يسعين، في إطار عملية من التطور والارتقاء المتناغم وقلب الموازين، إلى الحلول في «منطقة التخوم» -كما تسميها شوالتر ـ أو «البراري»، التي تعني بها النطاق النظري المتخيل المشتمل على الخبرة الإنسانية التي لا تدخل ضمن حدود النموذج الثقافي السائد والتي تؤدي إلى انزياحات وتغير في سياسة المواقع...وتؤدي إلى إعلاء شأن النساء الهامشيات في مواجهة السائد المهيمن[1]، من خلال قلب وجهات الذات /الموضوع. وقد اعتمدت النساء هذه الثنائية لإيجاد صيغة تعادلية في سياسة المواقع، لتعدن وترفضنها، أي الثنائية، بعد إزالة ما كان لحق بهن من تهميش. وهذا الأسلوب ظهر في نصوص مسرحية وضعتها النساء، حيث أعلنت الكاتبة عن وجهة نظرها معلّلة تهميش النساء بفرض النظام الأبوي لمفهوم الغيرية على تجربة المرأة عن طريق استخدام النماذج البيولوجية وما تنتجه من تعاليل تضع النساء في خانة الآخر. لذلك وضعت هؤلاء الكاتبات الأفكار النسوية كعلامات استفهام حول النسق المعياري الذي أسست السلطة الذكورية مفاهيمها عليه، وراحت تؤسّس قيمًا جديدة تستتبع احتلال غير الهامشي من المواقع.

وقد أرست نساء المسرح هؤلاء رحالتهنّ الإبداعية على خشبة المسرح وبدأت في النصوص المسرحية لأن المسرح، ولا سيما النص المسرحي، هما من أنجع وسائل إيصال صوت القطاعات المهمشة في المجتمع، وأكثرها قدرة على التعبير عن قضايا المجموعات المتماثلة. بل إن المسرح، كأداة ثقافية وأداة اتصال حداثية، قادر على إحداث تغيرات توجيهية للسلوك ولأسلوب الحياة، وفق ما يقوله أوغستو بوال[2]ـ

هذه الأسباب وما يشبهها تفسّر اختيار النساء للمسرح أكثر من سواه لإيصال خطابهن النسوي الأكثر وعيًا والأكثر قدرة على تكسير المحرمات taboos والممنوعات interdits[3].

(1) **Showalter,Elaine.A Literature of Their Own:** British Women Novelits From Bronte to Lessing. Princeton ,NJ, Princeton University Press,1977,p.120

(2) AUGUSTO BOAL, Théâtre De L'opprime, Editions La Decouverte ,2007,p.100

(3) عن كريتيان ماكورد، «النقد النسوي : عناصر إشكالية»، **مجلة العلوم الإنسانية**، العدد 186 . ص 52، 53.

إشكالية الدراسة

يسهم مسرح ما بعد الحداثة في ظهور خطاب المرأة وفي رفع صوتها لصياغة هذا الخطاب في نصوصها المسرحية. هذا ما سنحاول أن نتبينه من خلال ما يثيره الانزياح والتحول من الهامش إلى المركز من إشكالية، وذلك بالعمل على إعادة قراءة المفاهيم التي وضعها الرجل عن المرأة تاريخيًّا، وبكيفية استخدامها لهذا المسرح لإبراز ما لم يكن الكتّاب سابقًا يهتمّون بإبرازه. سنتقصى تجاوز المرأة الكاتبة للصور التقليدية التي كانت توضع في إطارها وللقضايا التي كانت تعتبر قضاياها وفق مستويين : الأول سيميوطقي يعبّر عن انفعالات المرأة (غضب - رفض - قهر...) وهو غائب (ماوراء اللغة). والمستوى الثاني هو الرمزي بلغته القواعدية (ضمن معايير التركيب)، بغية إبراز توالد كتابة مختلفة عن الكتابة الذكورية تعبّر بها المرأة عن ذاتها جسدًا وروحًا من وجهة نظرها هي.

ستدلنا دراسة نماذج من نتاج بعض الكاتبات المسرحيات العربيات من لبنان وفلسطين والأردن ومصر على هذه الكتابة التي ربما ستكون جديدة وفق رؤية جندرية تبين كيفية تحول المرأة العربية من الهامش إلى المركز، وما آل إليه هذا التحول من تعميق النظر في واقع المرأة، وكيفية إظهار ما خفي من الجهود النسائية التي تتعرض للإسكات. وذلك ردّ على مساءلاتنا المتنوعة منها: كيف ظهرت أوجه التهميش لإبداع المرأة ولحضورها؟هل تمكنت المرأة من طرح مقولات خاصة بها؟ هل استطاعت الانتقال من موقع الخضوع إلى موقع الانعتاق لتأكيد هويتها وتميّزها؟ سنبين ذلك في قراءتنا للنصوص من خلال محورين أساسيين. في المحور الأول وهو محور الثيمات :أ ـ النظرة الذكورية التهميشية للمرأة وتجلياتها في النصوص التي تكرس القيم والمعتقدات الذكورية، ب ـ تشكل صورة المرأة وانزياحات الموضوع والذات

المحور الثاني يركز على العناصر التي تنتمي إلى التقاليد الأدبية لتبيان إذا كانت قد كشفت عن النسق المضمر (الناقض) الذي يختبىء جيدًا في ثنايا النص، وذلك بواسطة اللغة وبواسطة الجملة الثقافية[1]، علمًا أن المرأة تكتب انطلاقًا من التقاليد الأدبية التي يهيمن عليها الرجل.

سأعتمد منهج النقد الثقافي لدراسة هذا المسرح الذي تنتجه المرأة العربية ضمن السياقات (الأنساق) الاجتماعية السياسية والفكرية ولتحليله من منظور ثقافي، كونه يتناول موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة الذكورية.

(1) Showalter,Elaine , ibidem ,p.513.

ثيمات النصوص

اجتمعت النصوص المسرحية الأربعة على مواضيع تتعلق بالمرأة العربية وربما تنطبق على المرأة الغربية أيضًا وفق ما ورد في نص إيمان عون «نساء تحت الضوء». وهذه النصوص هي:

ـ «علبة الموسيقى» للمخرجة والمؤلفة اللبنانية مايا زبيب وهي من مؤسسات فرقة «زقاق» المسرحية التي تنتمي إلى مسرح ما بعد الحداثة. قدمت عرض هذا النص في صالونات الأصدقاء وتتلخص ثيمته -حسب مايا بقولها «عم بحكي عن مرا مرا ببيتا نسوان ببيوتن نسوان لأنو هني يلي بيسكنو البيوت، بعيشو بيبرمو على حالن لينسو حالن، بيغرقو بالخزاين، بالجوارير بالزوايا جوا ما بيزهقو... عم بحكي عن بيت حبس، بيت فخ، بيت ملجأ، بيت مرا، بيت بيوت...»[1]. إنه نص مسرحي مبني على قصص واقعيّة/ خياليّة تروي أحداث وعادات وممارسات محتملة لمجموعة من النساء وما يربطهن ببيوتهن، بما تمثّله هذه البيوت من تناقضات وما تخبئه في زواياها من أوجاع وأحلام ورغبات.

ـ النص الثاني هو «مصابة بالوضوح» للمؤلفة والمخرجة المسرحية الأردنية سوسن دروزة التي قدمت أعمالًا درامية للتلفزيون والمسرح وأخرجت كليبات لأغاني الأطفال، منها أغنية «العصفور» ونشيد «أمي» وغيرهما. وقدمت للمسرح مسرحيات «الحادثة» التي عالجت فيها موضوع الربيع العربي، و«الخبز اليومي» 2001 و«ذاكرة الصناديق الثلاثة» 1998 و«مصابة بالوضوح» النص المسرحي الذي سنتناوله في دراستنا وملخصه: أن ممثلة تستخدم تقنية كتابة السيناريو كأنها تكتب أو تحضر نصوصًا لأحد أفلامها القادمة، وهي تضع احتمالات لشخصية تريد إيصالها لمرحلة الوضوح. وفي هذه الأثناء تكتشف نقاط وضوح خاصة بها كما تكتشف غياب الحوار الإنساني بينها كبطلة أي الممثلة «ساندرا ماضي» وعالمها. فكنجمة اعتادت أن تقابل العالم يوميًّا بأوجه متعددة، وربما بسبب هذا التعدد للأوجه أو الأقنعة في التعامل مع الناس، قررت في لحظة أن تنزعها عن نفسها وأن تدخل في مونولوج طويل مع ذاتها.

ـ والنص الثالث هو «نساء تحت الضوء» للمخرجة المسرحية والممثلة والمدربة الفلسطينية إيمان عون. عملت عون على إدخال مسرح المضطهدين إلى فلسطين في العام 1997م ليصبح تخصصًا متميزًا لمسرح عشتار. استطاعت من خلاله الوصول إلى

(1) مايا زبيب، **علبة الموسيقى**، مخطوطة.

كافة شرائح المجتمع والتحاور مع الجمهور بواسطة أعمال تتناول همومه وقضاياه، هادفة إلى إيجاد إنسان قادر على التعبير والتواصل مع محيطه والعالم. وفي نص «نساء تحت الضوء» تعرض عون تمرحل حياة المرأة من خلال تجميع قصص ذاتية تنطبق على النساء عامة، منذ ولدتها الأسطورة من ضلع آدم إلى اليوم. تبين عون أحوال هذه المرأة عندما أحبت -كما هي حال أوفيليا (شكسبير) وكليوباترا، وضحت من أجل أخيها كما هي حال أنتيغون (سوفوكليس). وبدا واضحًا أن كلهن وقعن في أتون التضحية من أجل الحب أو من أجل الآخر.

– والنص الرابع في دراستنا هو «سوليتير» لداليا بسيوني الكاتبة والمخرجة المصرية التي أسست فرقة «سبيل» عام 1997 وهي فرقة تعالج قضايا المرأة العربية من خلال عروض مسرحية متعددة الوسائط.

النظرة الذكورية المهمشة للمرأة وتجلياتها

الجسد حبيس القيم الذكورية:

تتفرع من ثيمة النظرة الذكورية للمرأة أفكار شتى تدور في معظمها حول الجسد، حيث تبدو المرأة سجينة هذا الجسد الذي رسم الرجل مقاساته، ووضع أسس بنيته الجمالية وما يريد له أن يحكمه أو يحتكم إليه من معايير أخلاقية. عبرت عن هذا سوسن في «مصابة بالوضوح»، في مناجاة لصديقتها: «من صديقة تبوح لها بخواطر ذاتها وتساؤلاتها وعواطفها كامرأة في الأربعينيات من العمر، تتحول الكاميرا إلى أخ أكبر يملي على سلمى فعلها، ويقيد حريتها بقطعة ثوب مزخرف يخنق أنفاسها كاملة وأخرى غير مكتملة»[1].

فلكي يبقى الجسد حبيس قيم ذكورية لا تتغيّر ينبغي ألّا تبارح صورة المرأة صور الجدة والأم. وهذا ما تتذمّر منه منى في «سوليتير» عندما تقول «عوزني أبقى زي أمي»[2].

وهو شبيه بما تقوله بطلة «بيت الموسيقى»: «بيت بقلب بيت بقلب بيت بقلب علبة بقلبا لعبة عم تدور على حالا ورا حالا لحالا متل الوقت عم ترسم خيوط بيتا دودة قز/ عنكبوت عم ترسم حدود بيتا حول جسما»[3] وعليها ألّا تخرج عن الإطار المرسوم لها.

فالجسد هو محور الصراع الدرامي في النصوص الأربعة، وهو كذلك محور الصياغة اللغوية للوقائع والأحداث التي تنطوي على دلالات مضمرة: كاستراتيجيا للعيش، لكشف

(1) مايا زبيب، **علبة الموسيقى**، ص. 3، مخطوطة.
(2) داليا بسيوني، **سوليتير**، ص.4، مخطوطة.
(3) مايا زبيب، **علبة الموسيقى**، ص 5.

النص التحتي sub-textesالمبطن للنص الظاهر[1] (خوف المرأة من جسدها، واستخدامه كوسيلة للهجوم). فهذه كلّها ترتكز على صوت هؤلاء النساء، وأسست للتعبيرات اللغوية والعلاقات السلوكية التي تصف من خلالها ردود الفعل النسائية تجاه السلطة الذكورية التي ترسم حدود الخطاب مع النساء، كما انزاحت عن الأنساق والصيغ الثابتة للتعبير عن التشظي الذي أصاب الشخصيات النسائية التي تدفع حالاتها الفعل الدرامي إلى أقصى درجات التطور. وخوفها أيضًا من أن يخونها هذا الجسد كما ورد في نص «نساء تحت الضوء» لإيمان عون، حيث تقول أمل: «بدي إتحرر من سجني بدي إتحرر من جسدي».

وتقول ساندرا في «مصابة بالوضوح»: «صار لي ثلاث شهور عاملة رجيم... مافاتت لتمي لقمة مشتهيتها...دائما عندي إحساس إني سمينة...»[2].

تتناول هذه النصوص هذا المبدأ الأنثوي الذي تعيشه المرأة في مختلف مراحل حياتها، التي تشكل عصارة تجارب وخلاصات من عالمها منذ ولادتها حتى مماتها، وتفتح الباب على قضية الجسد بكل ما تحويه من تساؤلات وعقد وأحاسيس وخوف، فتركّز على علاقتها بجسدها وعلى مجمل معاناتها. وتتضاعف المأساة في هذه الحالة لدى المرأة، لأنها الأكثر تأثرًا وإحباطًا من الرجال، أليست هي دائمًا محكومة بالمحافظة على شكلها وجمالها؟وهذا ما تجاهر به ساندرا في نص «مصابة بالوضوح» : «وإنه لازم أكون أطول وأنحف وممشوقة القوام... (تتحرك) ومرمرية الجسد... مسحوبة الجيد...هيفاء... غيداء... شهباء... وثابة... رشيقة...خصر مضموم... وصدر يفر...[3].

ويدل هذا المونولوغ على أن الشخصيات النسائية تعيش صراعًا مأساويًّا مع ذاتها، مع الماضي والذاكرة ومع الواقع والعالم، ومع جسدها ولا سيما في مرحلة الشيخوخة. «أن المرأة العجوز التي تعتبر إسقاطات الأنيما anima أو المبدأ الأنثوي طاقة دالّة، تؤمن بأن فقدانه هو الذي يشكل السبب وراء كل اضطراب نفسي لديها»[4].

يتضح من هذه المونولوغات أن المفهوم الذكوري لجسد النساء عمد إلى تحويلهن إلى

(1) جانيت براون، **الحركة النسوية في الدراما الأميريكية المعاصرة**، ترجمة تامر عبد الوهاب، مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون -القاهرة،لا تاريخ، ص 234.

(2) سوسن دروزة، **مصابة بالوضوح**، مخطوطة، ص 14.

(3) سوسن دروزة، المصدر نفسه، مخطوطة، ص. 17.

(4) جاك لاكان، **اللغة الرمزي والخيالي**،ترجمة،مصطفى المسناوي، الناشر :منشورات الاختلاف السلسلة،بيت الحكمة، 2006، ص 100.

أغراض بالنسبة إلى جمهور الذكور، بتصوير جسد الأنثى بأبعاد مثالية[1]. إن إنتاج صور عن جسد الأنثى، من قبل النساء، يجب أن يفهم كجزء من استجابة أكثر عمومية للعالم الاجتماعي والثقافي الذي نظر إلى النساء وعاملهن كأشياء، والذي أخفى أو أنكر إيقاع وإنتاج حقيقة تنوع تجسيد الأنثى. ولكن ما بدا جديدًا وذا مغزى في مثل هذه الأعمال هو الطرح الظاهر للوجود الجسدي للأنثى، والاحتفاء به في بعض الحالات، على عكس ما كان يجري في النصوص المسرحية التقليدية.

تستخدم الكاتبات للتعبير صيغة المونولوغ الداخلي كونه كلامًا صامتًا مفتوحًا لأن النساء يفتقدن من يحاورنه أو يفتقدن القدرة على الكلام مع الآخرين. فالمونولوغ حسب لوكش هو لغة المخذول الذي هجره الإله[2]. فالمونولوغ هو صيغة استخدمتها الكاتبات المسرحيات لتفجير هذا المكبوت واتخذن منه أداة تعبيرية مغايرة لتعابير الخطابة والتصريح للآخر بكل ما يفكرن فيه. فالنساء طالما طلب منهن الصمت والسكوت أو الإسكات، وهذا ما تعبر عنه صونيا في «مصابة بالوضوح: «بس.. ليش بخاف... ليش بنخاف... ليش ما بنقدر نقول... ليش ما بنقدر نحكي.... ليش بنسكت... ليش بنخاف...»[3].

وتعرّف ديبورا كاميرون في «النقد النسوي للغة» الإسكات والتكميم الثقافي والتهميش للمرأة بأنه «تغييب الأصوات والاهتمامات النسائية عن الثقافة الرفيعة»[4] وإسكات النساء يبدأ عن طريق التحريم المباشر، باستخدام الحظر التقليدي للحديث النسائي في النصوص الدينية أو السياسية مثلًا، أو من خلال آليات الرقابة والحظر التي تستخدم لإثناء المرأة عن الكتابة، أو لتحجيمها، أو لتهميشها ومن ثم حرمانها من العمل على إيجاد تقاليد أدبية نسائية. والوجه الآخر لهذا الإسكات يكمن في فرض أنظمة الخطاب الذكوري، والعمل على تكريس تلك الأنظمة وسبغ صفة العقلانية واللياقة والذوق السليم عليها دون سواها.

التضحية من أجل الرجل / المرأة النموذجية

تلزم المرأة نفسها بقيم تصبّ دائمًا في مصلحة السلطة الذكورية، وهذا ما استنتجناه

(1) سارة جامبل، **النسوية وما بعد النسوية**، ترجمة أحمد الشامي، مراجعة هدى الصدة، المشروع القومي للترجمة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة صادر عن دار روتليدج للنشر بنيويورك، 2002، ص. 86.

(2) Georg Lukacs,s **Theory of the Novel**, Edition Methuen, London,1983, PP. 5.

(3) سوسن، **مصابة بالوضوح**، ص 16.

(4) Deborah Cameron (org.), **The Feminist Critique of Language** : A Reader, Londres/New York, Routledge, 1990,p 210.

مما قالته نتالي في نص «نساء تحت الضوء»: «الشخصية المثالية؟ طيب بس عمرك عشتي الحب الكامل l'amour absolu الحب اللي بتجاوز كل الظروف الإنسانية. أنا أعطيت حياتي لهيدا الحب عشان هملت، عشان هيك عفوًا بس مثالية أكثر منك»[1].

وفي «مصابة بالوضوح» تقول سوسن: «لازم كون المرأة المدبرة... الحديدية... أخت الرجال.. الحكيمة.. امرأة المهام الصعبة. المرأة التي يرضى... عنها الأهل والأصدقاء والحارة وأبو محمد الدكنجي والبناية والإقليم كله..»[2].

يبدو واضحًا من مونولوغ الشخصية في النصوص الأربعة أن المرأة تخضع لشروط السلطة الذكورية الحاضرة / الغائبة، عندما تتكلم عنها بصيغة المجهول والجمع، والمقصود بهذه الصيغة هو واو الجماعة التي تتفق ضمنًا على ما تقرره هذه السلطة. وهذا الخضوع - وفق تصنيف فوكو له ـ هو على نوعين: الخضوع لشخص آخر من خلال علاقات السيطرة والاعتماد، والخضوع للهوية الذاتية من خلال العلاقة بالضمير ومعرفة النفس[3]. وتجد منى ونتالي وصونيا ذواتهن خاضعات لكلا النوعين.

وفي هذه الحال تخضع الذات الأنثوية لذات الرجل الذي يتميز بالحضور، لأن المرأة تتسم بالغياب وبأنها الآخر. وفكرة الآخر هذه ليست إلَّا تخريجًا للقوالب والصور النمطية الأبوية في صورة جديدة وتكريسًا لها[4]. وعليها تصور الذات النسائية في علاقتها برمز الذكورة على أنها «آخر» أو هامشي أو دوني، أو بوصفها قاصرًا. وكثيرًا ما يجري تجريد هذا «الآخر» من الصفات البشرية، كما جرت عليه صور الخطاب في نصوص الكاتبات[5]. ويتضمن خطاب السلطة الذكورية هذا التصنيف في إطار سعيه لقولبة وتأطير نفسه كما «الآخر» وفق معايير بعينها.

من هنا، تعتمد المرأة المونولوغ في نصها السردي المسرحي لتخبر ولتفصح عن معاناتها وألمها عبر مسرح ما بعد حداثي، يتمّ ضمنه البحث عن الأبعاد الأربعة للشخصية الفنية: البعد الاجتماعي والبعد الاقتصادي والبعد النفسي والبعد الفيزيولوجي. إن أي ممثل آخر مكلف بالاشتغال على هذه الأبعاد، أما المرأة فهي مهيأة دائمًا، لأنها تعي من تكون وتتقمص ذاتها، فما تشخصه من شخصيات ينبثق من شخصية واحدة هي أنا، ويأخذ

(1) إيمان عون، **نساء تحت الضوء**، مصدر سابق، ص 24.
(2) سوسن دروزة، **مصابة بالوضوح**، ص 23.
(3) Michel Foucault, **Surveiller et punir**, Gallimard, 1975, pp9 et s.
(4) سارة جامبل، **النسوية وما بعد النسوية**، المرجع السابق، ص 835.
(5) المرجع نفسه، ص 442.

شكل مناجاة فردية مع الذات، إذ تتساءل الشخصية من خلاله عما تشعر به من مشاعر متضاربة، وتعبر عما في داخلها من تمزق لاتخاذ قرار في هذا الحالة يكون المونولوغ الإطار الذي يعبر به عن الصراع الوجداني dilemma. ويكون خطاب الشخصية مع نفسها في لحظات تأزمها، ويساهم الحوار الداخلي أو المونولوغ في نقل الحياة الداخلية للشخصية بشكل دينامي وعفوي وحي، إنه نوع من مسرحة الحياة الداخلية الذي كثر استخدامه في نصوص المرأة الكاتبة، كما أنه يشكل عنصرًا أساسيًّا من عناصر بنية نصها، لأنه أداتها التعبيرية الحية والفاعلة والتفاعلية مع المتلقي.

الأم والتماهي مع معتقدات السلطة الذكورية وقيمها

تتماهى الأم مع القيم الذكورية وتعيد إنتاجها، في حضور هذه السلطة كما في غيابها. فهي التي تفرض على البنت (الشخصية غير المسماة في نص «علبة الموسيقى» إمي بتقلي ما بيسوا تفتحي اجريكي إنتي ولابسة تنّورة)[1]. ولا يختلف ما تعيده إنتاجه الأم من قيم ذكورية عما يعلنه / الزوج / الرجل في نص «سوليتير» الزوج: «إحنا كده وهنفضل كدة، جدي وجدتك كانوا كدة، أبويا وأمك كانوا كدة وإحنا كمان كده»[2]. يشير ذلك ـ حسب دريدا ـ إلى أن كل أنساق التفكير مبنية على نمط ثنائي ترتب فيه المعاني ترتيبًا تقابليًّا ويؤثر فيه أحد الزوجين على الآخر[3]، الأمر الذي يتولد عنه الموقف الذكوري الذي يصر على إخضاع المرأة / الزوجة.

في هذا الموقف تخضع المرأة لما يسمى بـ«الهابيتوس» بما هو بناء ذهني يتضمن «العادة» التي لا تحوي أو تتضمن مفهوم «القاعدة» أو «البناء»، بل هي حركة تتصف بـ"التراتبية» والتنظيم القائم على أسس التقليد والتكرار أو محاكاة الأفعال،وقد تكون وفقًا لمواقف الزوج والأم المتماهية مع السلطة الذكورية،عبارة عن ردود أفعال لا تأتي وفقًا للعلاقات السببية وإنما نتيجة لما يدعوه علماء الفلسفة بظاهرة «تداعي المعاني» أو كما يعرفها بورديو بأنها «نسق الاستعدادات المكتسبة وتصورات» وفيها يخضع الفرد لتأثيرات «هابيتوس الجماعة»، وبذلك نفقد أي تأثير لـ «هابيتوس الفرد»

(1) مايا زبيب، **علبة الموسيقى**، ص 14.
(2) داليا بسيوني، **سوليتير** ص 29.
(3) جاك دريدا،**الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988،ص 88.
(4) بيار بورديو، **العنف الرمزي**، ترجمة وتحقيق نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، 1995 بيروت، ص 250.

على سلوكه وتجديد أفعاله حسب بورديو[1]. ويدعم هذا التحليل ما تقوله منى «سوليتير» : أنا طول عمري باعمل زي الناس ما بتعمل يل لهوي، كنت متصورة ختان البنات بطل في عيلتنا من فترة وما كانش قضية بالنسبة إلي»[2].

المرأة والبيت والأسرة / العلاقة بين الداخل والخارج

تلجأ المرأة في أغلب هذه النصوص إلى البيت والأسرة اللذين يشكلان هاجسًا وربما ملاذًا تتحصن فيه من سلطة الرجل ومن الخارج فتقرر الارتكاس إلى الداخل، مما يؤدي إلى صراع كبير تعيشه بين الداخل والخارج. ولهذا تنسب مايا زبيب البيت إلى المرأة فتقول «بيت مرا» : «عاشت فيه كل حياتا... لما كانت صغيرة كان البيت يلي بتجتمع في كل العيلة. لما تزوجت كان البيت يلي فيه أوضة النوم. لما اطلقت من زوجا تركت البيت. بس حاربت لترجعلو. ولما رجعت حطت بالأوضة تخت مفرد، وغيّرت كل هندسة البيت، لدرجة انو اوقات بتنسا انو هيدا نفس البيت يلي ربيت فيه وشافت جسما عم يتغيّر بالمراية، والبيت مطرح ما صارت مرا وإمّ»[3].

والبيت هنا لا يقصد به المكان المادي بقدر ما يشير إلى محمول ثقافي وتاريخي يشي بدونية النساء وتبعيتهن لسلطة الرجل. فيه تعيش المرأة كل مراحل حياتها فترتبط به كملاذ حسب نص علبة الموسيقى : «البيت ببلش بالحلم... بالرحم... بالقبر»[4] وتمارس فيه البوح الذاتي داخل حجرتها الصغيرة دونما قدرة منها على مواجهة العالم والتحاور معه. وهو بهذا المفهوم لا يقل شأنًا عن مكان التهميش أو جناح الحريم. ألم يعتبر فرويد أن الأنا العليا عند المرأة أقل من الرجل؟ ولذلك تهتم المرأة، وفق ما يقول فرويد، بنفسها وبيتها وأسرتها أكثر بكثير من اهتمامها بالسياسة والثقافة والفكر؟.

إلى جانب البيت تلعب المرأة الدور الرئيس في الأسرة، في التربية والإشراف وفي أغلب الأحيان في إعادة إنتاج القيم الذكورية داخل الأسرة، خاصة في تربيتها لابنتها / امرأة المستقبل. وفي هذا الصدد تتساءل منى في «سوليتير» في لحظات بداية تشكل الوعي لديها، وفي بداية إيمانها بضرورة الأدوار البديلة التي تفترض ـ حسب بيتي فريدن - «توفر ثقافة بديلة تختلف عن مفهوم أن النجاح داخل النظام الأبوي يتطلب اعتناق قيم

(1) داليا، **سوليتير**، ص 12.
(2) مايا، **علبة الموسيقى**، ص 30.
(3) مايا، المصدر نفسه، ص 30.
(4) عن جانيت براون، مرجع سابق، ص 135.

أبوية»[1] فتقول: «بنتي كانت أول وصلة لي بروح العالم بكياني كسبتها بمعجزة الخلق بالأمومة اللي كانت جوايا وأنا مش عارفة، بنوتي بتكبر وبجد مش عارفة إيه أحسن مكان أربيها فيه علشان تطلع بني آدمة بجد؟»[2] إنه السؤال المضمر كبديل عن السؤال الدال. ترى منى أنها غير مهيأة بعد لتربية ابنتها، كما تجد أن الأمومة والأسرة أمر شاق، ويؤكد ذلك غولدمان لاعتباره «أن الأسرة تلعب دورًا رئيسًا في قمع المرأة لأنها مؤسسة تقيدها من الناحية الجنسية والاقتصادية والاجتماعية»[3].

و«المرأة إما هي مقيدة أو مكبلة أو مسلوبة الحركة»[4].

ب ـ تشكل صورة المرأة وانزياحات الموضوع والذات

بدأت الأبحاث النسوية تتجه نحو التحول إلى الذات التي تجعل من الرجل الكاتب الذي كان قد حاز على سلطتين: سلطة الكتابة، وسلطة الذكورة، موضوعًا لها. وهذا القلب في الأدوار وتحويل الموضوع إلى ذات والذات إلى موضوع تمخض عن إعادة نظر في مفاهيم ذات مركزية ذكورية «كنا قد اعتقدنا (تحت تأثير سلطة الكاتب/ الذكر) أنها ليست موضع تجاوز مثل مفهوم التراث الأدبي، ومفهوم الهوية الجنسية، ومفهوم الدور الجنسي، أي الدور الاجتماعي - الثقافي الذي يفرضه التكوين البيولوجي...»[5].

لذلك كان لا بد للمرأة من البدء بصياغة «خطابها» وتوظيفه لإزالة هذا الفصل القسري في مكونات الواقع المترجم إلى ثنائيات متعارضة: رجل/ امرأة، مركز/ هامش، ذات/ وموضوع، مستندة إلى ما جاء به دريدا من إنكار للمعنى النهائي مما يفتح مجالات الخطاب التي يمكن من خلالها حل الأنماط التقليدية للتفكير وتحدي نظام التقابل الثنائي الذي يجعل من الذكر مبدأ لإضفاء المشروعية ومعيارًا لقياس الحقيقة والقيمة، وهي العملية التي يعتبرها التمركز حول الذكر[6].

تبدأ عملية التمرد لخلق حالة التصالح بين الفرد والمجتمع، وبين الحرية الفردية والقيود الجمعية، وبين الذات والموضوع، في صور متنوعة كما نجد في النصوص الأربعة.

ظهر التمرد في سلوك المرأة نتيجة وعيها لذاتها ولعلاقتها بالرجل ولدى شعورها ـ حسب هيغل ـ بحالتين من الاغتراب: الأولى هي اغتراب «الخضوع» التي تعني المجاراة

(1) داليا بسيوني، **سوليتير**، ص 40.
(2) عن جانيت براون، مرجع سابق، ص 267.
(3) المرجع نفسه، ص 106.
(4) سارة جامبل، مرجع سابق، ص 29.
(5) سارة جامبل، مرجع سابق، ص 313.

الأتوماتيكية نتيجة ممارسة حالات القهر والقمع المنظم[1] كقول أمل في «نساء تحت الضوء»: «أنا كل الوقت بتحدى مش بس كريون واحد، آلاف الكريونات، هلأ بورجيكم»[2] (وكريون هنا هو الملك وخال أنتيغون الذي منع دفن جثة أخيها لتمرده على السلطة، في نص أنتيغون لسوفوكليس)، وفي مكان آخر تقول أمل: «بتعرفي شو يعني تكوني أسيرة أفكار الأخرين،اطلعي من حالك اطلعي من روحك كوني ما شئت»[3]. والحالة الثانية هي اغتراب «الانفصال» الذي هو نتيجة مباشرة للخضوع، حيث تنعزل المرأة وتنفصل بذاتها عن كل ما حولها. ويتم استبعادها وإقصاؤها بحيث تركن في النهاية إلى حالة من الصمت الذي هو أشد صور الحط من منزلة النساء[4]. ومن ثم فما من شك أن المرأة من خلال ممارستها لحريتها سوف تعمل على منع استغلال طاقاتها الخلاقة وعلى تحسين أوضاعها المنحطة، بعدما تتعلم الكثير من اغترابها واستعبادها فتبدأ حالة التمرد بصور متعددة منها:

ـ منى في «سوليتير»: «ما كنتش متأكدة إيه قصدو بالظبط «بكدة «اللي في كلامه، ولكني كنت متأكدة - لأول مرة - إن عندي رأي مختلف، مش عارفه أثبته»[5].

ـ وبتفجير المسكوت عنه في «علبة الموسيقى»، والتوق إلى الصراخ نقيض صامت: «بدي صرّخ بدي صرّخ بسكت بفوت بحيط قطن بفتح عيوني جوا عتم في قماش على وشّي بخزق القماش بخواتمي ضوّ عم يخبط بعنف أنا مش خايفة»[6].

ـ في تشكل الصورة الجديدة وبداية الإحساس برفض التماهي ورفض الصورة النموذجية للمرأة في نص «مصابة بالوضوح»: «معي مرآة صغيرة في حقيبتي.. أخرجها من وقت لآخر لأتأكد إن تشكلت صورتي من جديد... وجهي ينفلت مني جلدي مش جلدي ريحتي متغيرة... روحي مفرفطة...»[7].

ـ صاحبة القرار والتحدي أيضًا في «مصابة بالوضوح»: «آه قرري، ورجيني كيف بدك تعيشي تتحركي وتتنفسي وتختاري...طبعا أنا بتنفس وبتحرك وبعيش زي ما بدي».

---

(1) Jean-François Kervegan, Hegel et Carl Smitt. **La politique entre la spéculation et la positivité**, PUF, 1992, p29

(2) إيمان عون، **نساء تحت الضوء**، ص 43.

(3) المصدر نفسه، ص 42.

(4) Kervegan Ibidem, p.29- Jean-François.

(5) داليا، **سوليتير** ـ ص 29.

(6) مايا، **علبة الموسيقى** ص 29.

(7) مقتبس من «**ليلة الغلطة**» - الطاهر بن جلون- ورد للطباعة والنشر والتوزيع 1998.

ـ رفض المساومة وقبول التحدي في «نساء تحت الضوء»: «لأني ولا مرّة خسرت براءتي وما عملت ولا تنازل واحد». فتجيبها أمل: «أنا كمان ما عملت ولا مساومة... ورحت للنهاية بالتحدي تبعي»[1].

وتقارب سوسن دروزة في «مصابة بالوضوح» هذه الصورة بصيغ طريفة. فهي تدمج هذه الصورة بكيفية تطور الشخصية دراميًّا. تتصاعد حالة التمرد لديها كما يتصاعد دورها كشخصية في بنية النص على شاكلة ما رود في النص: «شخصية شخصية إلها مبرر درامي.. بتتطور، بتصاعد الحدث عارفه شو بدها شخصية مدهشة... مبهرة.. شخصية مبدعة...». وهي في الوقت نفسه ترفض أن تصنف في الأرشيف: «شوفيني... شوفيني منيح.. أنا من لحم ودم.. أنا مش أرشيف... شوفيني اتطلعي منيح.. هاي حياتي..شو خيبتي مني عني... (تبدأ بخدش معصميها وتريها إلى الكاميرا... وتخدش المعصمين بالدم...)[2].

ترفض سوسن أن تكون مؤرشفة، وهي في هذا التحدي تواجه صعوبة مفادها أن النساء سيكون مصيرهن كمصير الأفراد الذين يعملون ضمن ممارسات خطابية معينة لا يمكنهم التفكير أو الحديث من دون إطاعة «الأرشيف» المُسكت أو غير المنطوق من القواعد والمحددات، وإلَّا فإنهن يخاطرن باعتبارهن مدانات بالجنون ومعرضات للإقصاء، حيث تقصر كل ممارسة خطابية محتواها ومعناها بالتفكير فقط ضمن شروط «المؤلف» و«الخضوع له»[3]. ومع ذلك يعلو صوت الشخصية في «مصابة بالوضوح» كذات نسائية / مهمشة للتعبير عن نفسها بلغة القاهر القامع. وفي لحظات صفاء تجد فيها ذاتها وتتحرر بعنف وتستمتع بأخذ القرار. تقول: «الكل بدأ عندما عرفت من أريد أن أكون، اليوم قررت أن أكون أنا. «تصرخ... يجب أن أتخلص من كثرة أوهامي ونضالاتي المجهضة»[4].

تدل هذه النصوص على التحول الذي أدى إلى انزياح المرأة من الهامش، وإلى تبادل الأدوار، وقد تبلور ذلك من خلال المونولوغ / الأسلوب السردي الذي كان الصيغة الأفضل للتعبير عن هذا التحول، لما اتسم به من خصائص ذكرناها سابقًا، دون أن يعني هذا أن هذه الصيغة هي الوحيدة الخاصة بالتعبيرات النسوية. فهي اعتُمدت أيضًا في نصوص كتبها رجال هم الذين وضعوا أسس بنيته الفنية والجمالية، وهذا ما سنستجليه من خلال قسم دراستنا للبنية الفنية للنص المسرحي النسوي، أي التقاليد الأدبية الفنية.

(1) إيمان عون، **نساء تحت الضوء**، ص 25.
(2) سوسن دروزة، مصدر سابق، ص. 25.
(3) فوكو، المرجع السابق، ص 210.
(4) سوسن دروزة، مصدر سابق، ص 30.

2 ـ التقاليد الأدبية الفنية وأبعاد الخطاب النسوي

يدور هذا المحور حول دراسة الأبعاد المعرفية والجمالية والفنية للخطاب في النصوص المذكورة، من خلال التأكيد على الشكل في مقابل التأكيد على الجوهر. وربما تؤسس هذه الدراسة لخصوصية هوية نسوية في النص الدرامي دون صياغة تصورات جوهرية وجامدة عن الآخر/الرجل، وذلك ضمن سياق ثقافي مليء بعمليات استهلاك لذوات تمثيلية subjectivités représentatives[1].

- بناء النص وصيغة الحكي/السرد

اعتمدت المؤلفات مايا وسوسن ودواليا وإيمان في نصوصهن صيغة درامية ملائمة لامتلاك فضاء التمثيل هي الحكي. فقارب النص بناء الحكي الشعبي/ السرد الذي اعتمد على الاستطراد والتفريغ والتراكم[2] ومقاومة التهميش بواسطة المونولوغ. لم يعتمدن منهجية تقسيم النص إلى فصول ومشاهد، ولم تنهين الفصل الأول لتبدأن حدثًا جديدًا في الفصل أو المشهد الثاني في سياق متطور متنام ـ حسب ما تفترضه بنية النص الدرامي التقليدية. لذا نراهن يوزعن تجارب هؤلاء النسوة المعاصرات والآتيات من التاريخ على مدار النص، من خلال مونولوغات تتخللها حوارات قصيرة تتدخل فيها النساء الباقيات للتعبير أو للتعليق على السلطة الذكورية/ مسببة هذه المصائب للمرأة (ناتالي ورازان..). تستمر النساء بسرد قصصهن من خلال الواقع المتجسد في السرد والمونولوغ واللغة والشخصيات في «علبة الموسيقى» و«مصابة بالوضوح» و«سوليتير» من خلال أسلوب الامتداد إلى التاريخ الذي اعتمدته عون في بناء نصّها في «نساء تحت الضوء».

الشخصيات النسوية والصراع: غاية في التحول

لسنا هنا بصدد البحث عن البنية التقليدية للشخصية الدرامية في النص المسرحي بل نستقرىء بنية مختلفة طرأت على العلاقة بين الشخصية وعناصر البناء الدرامي الأخرى لأن الشخصية ـ حسب أرسطو ـ هي التجسيد الأمثل «للإبانة» التي تهب المسرح ازدواجية المعنى الكامل»[3].

---

(1) جانيت براون، مرجع سابق،ص 50.

(2) Helene Keyssar, **Feminist Theatre**, New York, Grove Press, 1985, p. 89.

(3) إلينو فيوز، **موت الشخصية**، ترجمة: محمد الجندي: القاهرة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص 314.

وفي نصوص الكاتبات نرى تغييرًا جوهريًا في طرق تقديم الشخصية على المسرح، تغيير يرتبط بتحولات في اتجاهات الثقافة بين الداخل والخارج. وبرز هذا الانهيار بين الداخل والخارج وانقلاب المواقع بين الذات والموضوع عندما أعلنت الشخصيات في النصوص الأربعة عن وجود نوعين من التجارب خاضتهما هؤلاء النساء؛ الأولى هي أنتيغون/ الأخت التي تضحي بنفسها من أجل دفن أخيها متحدية بذلك أمر الملك/ خاله بعدم إقامة طقوس دفنه، وقد قدمت ذلك في إطارها البدائي الوظيفي، وليس باعتبارها شخصية متعددة تحمل دلالات متميزة. والتجربة الثانية هي تجربة النساء اللاتي يقدمن التضحيات في إطار المنزل والأسرة.

لكن يمكننا أيضًا أن نقول إن أسلوب الكاتبات غير متطرف في توظيف الصور والمفردات الذكورية، ويبدو ذلك من خلال اللغة والمونولوغ بطبيعته المتحولة والمتشظية. في هذا الأسلوب تعيد الكاتبات تمثيل العنف الذي تمارسه الذات الذكورية على المرأة فتتحدى عملية تمثيل المرأة كشيء، وتستخدم اللغة التي تصورها كضحية غير فاعلة، ثم تعود لتخاطب الرجل. كما أنها تقدم الشخصيات الذكورية على أنها قامعة في حضورها وفي غيابها، وتقدّم الشخصيات النسائية على أنها ضحية الرجل والأسرة[1]. وهذا ما تعبر عنه بطلة «علبة الموسيقى» فتقول: «بدي صرّخ بدي صرّخ»[2]؛ هي شخصية المرأة النمطية التابعة للرجل. وتمثل النساء في نص «علبة الموسيقى» ولكن هذه المرة تخضع المرأة للسلطة الذكورية المتمثلة بالأم وفي نص «مصابة بالوضوح» تخضع لسلطة الأخ في الحفاظ على شكلها المحتشم، وفي «سوليتير» لا تملك حق الرفض أو التقرير والمطلوب أن تكون نسخة عن الأم والجدة. وفي «نساء تحت الضوء» يتلقين الفوائد التي تعود عليهن من جراء أخطاء الذكور.

وهؤلاء النساء يعلنّ حالة التمرد، وإن كان بوجل، وبعدم معرفة بكيفية الاهتداء إلى تحديد الهوية كما تقول منى في «سوليتير». ويحاولن أن يجسدن صورة المرأة الجديدة في الزمن الحالي وليس التاريخي. هنّ يسعين إلى اكتساب صورة المرأة الحرة القوية الحريصة على صون كرامتها الإنسانية وكيانها الأنطولوجي. يحاولن التماهي مع النساء الناضجات اللواتي تسعين إلى إغناء عوالمهن الداخلية وينظرن إلى الرجل نظرة متوازنة، متلافيات إعادة إنتاج القيم الذكورية في تربية بناتهن. وبرز هذا أكثر ما برز في مسرحية «سوليتير».

(1) نك كاي، **ما بعد الحداثة والفنون الأدائية**، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، 1989، ص 206.

(2) مايا، مصدر سابق، ص 35.

سردت هذه الشخصيات أحوالها وعبرت عن صراعاتها فأعلنت دراميًّا بداية تحول الشخصيات إلى مرجعية فنية مرتبطة بعوامل اجتماعية أو سياسية. وهذه قد تكون خطوة أولى في طريق منح الكاتبات أو الأقليات أو أشكال من الفن الشعبي رتبة البروز والمرجعية[1]. وفي هذا الصدد تقول سيسو: «إن المرأة بانتهازها الفرصة للكلام «سوف «تقتحم التاريخ الذي كان دائمًا يقوم على قمعها»[2].

حبكة درامية تشي بالتمرد على التهميش

لا تربط الحبكة في النصوص بين سلسلة من الأحداث الدرامية التي تتطور لبلوغ الذروة تطورًا خطيًّا ولكنها تربط بين حالات تبدأ بعرض صور معاناة المرأة، وتنتهي بالتمرد وانزياح الذات والموضوع. وذلك حين تشهد الأحداث/ الحالات تطورًا في العلاقات على المستويين الأسري والعائلي، بدأ بتشكّل الوعي عند النساء ووصولًا إلى صراعات عنيفة يعيشونها في ذواتهن وبينهن وبين المجتمع.

صراع الأنا/ الهو / الهي المهمشة

تبثّ الكاتبات نفحات من الخطاب النسوي في تصويرهن لهذه الصراعات في نصوصهنّ الدرامية عندما تكثرن من استخدام ضمائر الأنا/ الهو/ الهي (هذا الغائب/ الحاضر). يجيء السرد بضمير المتكلم وضمير الغائب،كما تبين في المونولوغات التي قدمتها النساء/ كما في نص «علبة الموسيقى»: «الواحد لحالو لما يكون ببيتو، لحالو. الواحد ببيتو بيتصرف على «طبيعتو» يعني ما بمثل. أنا هلق عم مثل لأني مش لحالي ومش ببيتي. وإنتو كمان... عم تمثلو، لأنو عم تعملو أشياء يمكن مش حابين تعملوها. معي صندوقي... لأني مش لحالي ومش ببيتي، ما بعرف إذا رح إفتَحو...»[3].

تنطوي هذه «المناجاة» أو «الحوار الأحادي الصوت» monologue لدى الشخصيات على بعد درامي لا يقوم على الصراع النفسي أو الصراع مع الآخر بل من أجل الآخر / الذكر. إنهن مضطرات لفعل ذلك. لهذا هن ضحايا[4] ولكنهن لا يلبثن أن يتجاوزن حالة الصراع ويخترن التمرد والرفض وعدم الانصياع لسلطة الآخر/ الذكورية. فالنظام الذكوري يسود في أول النصوص، ولكن بمرور أحداث المسرحية يبدأ هذا النظام بالتداعي عندما تبدأ المرأة بالرفض.

(1) جانيت براون، مرجع سابق، ص 234.
(2) سيسو -«**ضحكة ميدوسا**» عن كتاب **النسوية وما بعد النسوية**، ص 48.
(3) مايا زبيب،المصدر السابق، ص 23.
(4) جانيت براون، مرجع سابق، ص 210.

-من مظاهر التهميش الإسكات أو التكميم عبر اللغة

تعيد هذه الشخصيات إنتاج الواقع عبر شهادات رمزية وواقعية تفضي بنا إلى الكشف عن وعي اللغة التي استخدمتها المؤلفات في كتابة نصوصهن ورموزها وهي حسب -باختين Mikhael Bakhtin، ما يمكن تسميته «اللغة في الاستعمال» أو الهتروغلوسيا heteroglossia[1]، وبرز ذلك في نص «علبة الموسيقى» عندما تتكلم البطلة عن التفاصيل الحياتية واليومية «وثيقة زواج مكتوب على قفاها ليستة، إخراج قيد عائلي، دفاتر علامات، باسبور قديم وتلات سنان حليب «وتتابع» لابسة مريول المدرسة المقلم. بحب امشي حافية على الرخام الأبيض. عالحيط تحت طاولة السفرة برسم حالي أنا وأختي بقلم البيك، هيدي الرسمة رح تضلا عالحيط لمدة طويلة»[2].

واللغة المستخدمة في هذه النصوص جاءت بمثابة «الجسم الذي يضم كل أشكال الكلام الاجتماعي التي يستخدمها واحدنا في يوم واحد من أيام حياته[3]، ويمكن اعتبارها نظام خطاب يتناسب أفضل ما يكون مع خدمة الهدف الذي تقصده الكاتبات. وفي هذا السياق تقول شخصية من شخصيات «علبة الموسيقى»: «عم بخبص... كيف بكل إتقان وحرقة برجع بدخل بعلبة جديدة بعد ما كسرت العلبة الأولى بطلع من علبة وبدخل بعلبة وبطلع من خانة وبدخل بخانة من مربع لمربع الخ... بكل غباء بكل ما أوتيت من غباء... لازم أعمل لفةّ على العلب...شو رأيك نطلع من العلبة.. صديقتي،رفيقة دربي وتوأم روحي...»[4].

يتوافق هذا المونولوغ مع ما سمته شوالتر في إطار «تيار البراري أو التخوم» الذي يعتبر أن اللغة والمجتمع بطبيعتهما يتمحوران حول الذكورة، ومن ثم إن المرأة تُستبعَد إلى الهامش فتضطر إلى الكلام والكتابة بلغة ليست لغتها،لأنها لا تملك اللغة الخاصة بها وتفتقد إلى امتداد التجربة قياسًا بالرجل. وتقول منى في نص «سوليتير»: «ما عنديش لا المعلومات ولا القدرة على الكلام زيه. أعيط عشان مش عارفة أختار» «...البوابات الفرعوني اللي من كام ألف سنة يعرفوا عني حاجات أنا ما اعرفهاش. قابليني زي ما أنا من غير ماكياج من غير تحسينات».

---

(1) ميخائيل باختين،**جماليات الإبداع اللفظي**، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة 1979، ص 120.

(2) مايا زبيب، المصدر السابق، ص 24.

(3) IBIDEM

(4) مايا زبيب،المصدر السابق،ص 15.

«أقول لنفسي إني ماشي. لازم أمشي... عشان ألاقيني محتاجة أقابلني وأقعد معايا. مش عارفة إيه اللي هيحصل بس أكيد هأعرف !»[1].

تستخدم الكاتبة اللغة الذكورية المتداولة لتعبر عن المسكوت عنه ولتنقلب من الموضوع إلى الذات. وإن قراءة للتمثيل اللفظي في النصوص الأربعة وفق النظرية النسوية المتأثرة بالتحليل النفسي ما بعد لاكان - تشير إلى أن هناك ما لم يقل وتشير إليه الكاتبات بالتنقيط.

الخاتمة والاستنتاج

ذهبت في هذه الدراسة إلى ذاكرة النساء، وإلى لغتهنّ الصامتة أو المهمشة، وحاولت الكشف عنها وعن صياغتها المقصية لأتبين مدى مساءلتها للذاكرة الذكورية وأساليب كسرها للخطاب الذكوري، ولأستطلع إن كانت تواريخ النساء باتت تشكّل ذاكرة كتابة تحمل قولهن المستور والمخفي، ليس وفق إعادة إنتاج القيم الذكورية السائدة في الأدب، بل انطلاقًا من محاولة تؤسس لخصوصيتهن في مسائل الثيمات والبناء الفني.

- الخصوصية الأولى التي تميزت بها نصوص الكاتبات الأربع هي ما يؤسس لمسرح يوصف بمسرح الحواس، حيث تراعى قوانين الشكل والبنية والحركة التي تنطلق ضمن نظام حركي في فضاء من المتغيرات الداخلية، معتمدة على الحواس كوسيلة إدراك أساسية[2]. ففي «علبة الموسيقى» حيث تصنع النساء أمكنتها بكل تفاصيلها، فتحوك الرائحة واللون والصوت، والأشياء التي تَحوي وتُحوى» ريحة الكاتو واصلة للدرج. الولاد هني وراجعين عالبيت من المدرسة بيدقو بابا قبل ما يطلعو على بيتن، بيعرفو انو اليوم يوم الكاتو. «ولحاسة السمع دورها في هذا النص «أوقات لما امرق حد البيت بحس انو إذا بفتح الباب كل شي رح يكون متل قبل، امي بالمطبخ عم تجلي وتغني لأسمهان»[3].

ويرد في نص «مصابة بالوضوح» ما يشير إلى الطعم والرائحة ولكن هذه الحاسة ذات دلالة رمزية تمثيلية «في أشياء بتعمليها بتعرفي أنه مش لازم تعمليها مش حرام ولا عيب بس بتضلي تعمليها...طعمها واضح... إغراء... خطيئة...لذة»[4] حيث المنظر والملمس والمذاق والرائحة. فالحواس لا تستقبل فقط ما أعطي لها لكنها تكتشف الأشياء وصفاتها وتعيد خلق ما اكتشفته بطرق جديدة.

(1) داليا بسيوني،المصدر السابق، ص 36.
(2) مفتاح محمد، **دينامية النص**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1987، ص 14.
(3) مايا زبيب، المصدر السابق،ص 27.
(4) سوسن دروزة،المصدر السابق،ص 35.

تعتمد نصوصهن على هذه الحواس التي تتجسد في العناصر السردية وفي حوارات الشخصيات وفي صراعات الأنا /الهو. وتصل هؤلاء الكاتبات،وهن تحاورن العين والأنف والجلد والأذن، إلى ذروة رهافتهن.

ـ الخصوصية الثانية: الإنصات إليهن يعكس بناء هذه النصوص - وكذلك محتواها - تفكير النساء. فبينما تدور الثيمات حول المعاناة الناتجة من الخضوع للسلطة الذكورية نجد أن الحلول المطروحة لهذه المعاناة تكمن، في نصوصهن، في الإنصات إلى النساء والاستجابة لهن. وهذا يشير إلى بداية التخلص من التطهير الأرسطي واستبداله بعملية الشروع في التحريض الذاتي للبدء في إزالة التهميش والقهر بواسطة الاهتمام بتشكيل مفهومهن الخاص ـ كما ذكرنا سابقًا في محور صورة المرأة المتمردة في النصوص الأربعة ـ وذلك عندما أدركت، بالممارسة، أن بريق الخطاب الذكوري لا يتطابق مع بشاعة التطبيق: فزوج منى في نص «سوليتير» يشرع بصياغة خطابه القائم على فهمه الخاص لها، وعلى النحو الذي يخدم مصلحته. فعملت للتخلص من اضطهاده لها. هي المرأة/الشخصية التي ظلت في كل فصول النصوص مجبرة على السكوت وخاضعة للاستغلال وعت حالتها في اللحظات الختامية من النص، وذلك تحول ينم عن خاتمة ملؤها التفاؤل والأمل[1]، وإن لم تجد إمكانية كبيرة للتغيير الجذري لأنها ما زالت أسيرة منظومة الصور التي تشير إليها وتنتقدها[2]. لذلك أدركت هؤلاء الكاتبات أن التحرر لا يمكن أن يتم دون كسر الطوق المتمثل بحبس الجسد. ولن يتم لها ذلك إلّا بعد مواجهة الامتثال لمشيئة الرجل، وقلب الحالة من ردة فعل إلى فعل يصدر بكليته عنها هي. بحيث تغدو من يقرر مصيرها ومن يعبّر عن ذاتيتها. وقد أفلحت الكاتبات في التعبير عن مكنونات الذات النسوية،التي تسعى لأن تكون امرأة/إنسانة تقيّم بفكرها وسلوكها لا بنوعها الجنسي.

البناء الفني

اتخذت هؤلاء الكاتبات مواقفهن من البنية الفنية بناء على المدى الموجود من الأنواع والأساليب الفنية، مختارات أن تكررن مذاهب قائمة وناجحة لأنه لا يوجد فنان أو كاتب يبتدع ببساطة أنواعًا أو أساليب فنية من عدم[3]. لذلك لن يتسنى لنا أن نفهم الابتكارات

(1) جانيت براون،المرجع السابق ص 130.

(2) J.Dolan, **THE FEMINIST SPECTATOR AS CRITIC** (Ann Arbor, Mich, 1988)p.67.

(3) **سوسيولوجيا**، ص 72.

الشكلية في البناء الفني للكاتبات والفنانات إلّا من خلال ثورتهن ضد ما سبقها من شتى المذاهب والأساليب التي تتنازع ساحات التعبير المسرحي. بناء عليه نرى أن تأسيس بنائية النص الدرامي الذي يميز الدراما التي كتبتها المرأة، هو مفهوم يقوم على خلق أدوار مسرحية نسوية لها مغزاها، وعلى الاهتمام بأدوار يلعبها النوع: ذكر / أنثى في المجتمع، واستكشاف النسيج الذي يكون عالم المرأة. على أن يكون خطابها مصاغًا بأدوات المقاومة والشروع في «الرد كتابة» writing back، بتعبير بيل أشكروفت ومنظري ما بعد الكولنيالية، الذين استفادوا أصلًا من آراء دريدا التفكيكية التي تقوّض الثنائيات الراسخة، وخصوصًا تفكيكه أو فضه لهذا اللون من التفكير الثنائي بحيث يمكن إجراء التصالح بين الفرد والمجتمع، وبين الحرية الفردية والقيود الجمعية، بين الذات والموضوع، وكذلك بين الجزء والكل. هذا مع رفض التمييز الفينومينولوجي بين الذات والموضوع.

وبعد الانزياح من الهامش إلى المركز الذي يعتبر انزياحًا طبيعيًّا، لا بد من الخروج من ثنائيّة الرّجل / المرأة، إلى ساحة ثالثة جامعة يتمّ فيها الاعتراف بكلّ الصّفات وتقديرها جميعًا دون تمييز، وإقرار إمكانيّة وجود ما قد يبدو متناقضًا. ولذلك نجد أن مقولات تيار نسويات ما بعد الحداثة (وهو الأكثر انتشارًا وتأثيرًا في الوقت الحالي) ينبغي أن تسود في الخطاب النسوي اليوم، سواء أكان ذلك في المسرح أم في المجالات الإبداعية الأخرى. وينبغي أن تتوافق المبدعات في المسرح على فكرة قبول الاختلاف كنسق ذهني يعمل على التّعايش ويعطل سياسات الصّدام والصّراع. لا سيما أنهنّ يُعرّفن ساحة الاختلاف هذه التي توجد فيها الأضداد على أنّها الكينونة التي قد تكوّن التركيبة السيكولوجيّة للفرد أو الثّقافة أو المجتمع أو غير ذلك. فقبول الاختلاف والاعتراف بكلّ جوانب الشّخصيّة دون تمييز يبشّر بحياةٍ أفضل للفرد سواء كان ذكرًا أو أنثى. فكاتبات مسرح ما بعد الحداثة هؤلاء مقتنعات أنّ التّمييز النّوعي وما أنتجه من إشكاليّات اجتماعيّة ونفسيّة هو نسقٌ ثقافيّ ذهنيّ لا علاقة له من قريب أو بعيد بالاختلاف البيولوجيّ بين الذّكور والإناث، ذاك الاختلاف الذي تمّ إسقاط معانٍ كثيرة عليه -دون أن تنطق به أجساد النّساء أو أجساد الرّجال[1].

(1) Luce Irigaray. **Je, Tu, Nous: Toward a Culture of Difference.** New York; Routledge1993, p.135

تهشيم المرأة لصور وأشكال تهميشها عبر المسرح في الجزائر

د/ جميلة مصطفى الزقاي[1]

بزغ نجم المسرح في الجزائر كغيرها من دول العالم دون تمكن المرأة من الإسهام فيه، وظلت مشاركتها في حمل الخطاب المسرحي وإنتاجه محدودة، إلّا أنها وُجدت بين حناياه بصفة معنوية، إذ تقمص الرجال أدوارًا نسائية، فضحّى بعضهم بشنباته مؤديًا أدوارًا لا يعقل الاستغناء عنها. كما اضطر البعض الآخر إلى الاستعاضة عن دور المرأة وذلك بتقليص عدد الشخصيات أو اللجوء إلى ممثلات فرنسيات كان حظهن في صنع الفرجة أوفر آنذاك من قريناتهن الجزائريات. ولئن غابت المرأة عن الركح الجزائري عند ميلاده، فإن ظهورها اقتصر فيما بعد على الغناء والرقص[2] والتمثيل في حين بقيت باقي القطاعات من كتابة وإخراج وسينوغرافيا تخصصات رجالية بلا منازع.

كان مثل هذا العمل محرّما، وهذا ما يعكس وضعية المرأة في الجزائر وما عايشت من إقصاء وتهميش، لكنها سرعان ما صارت جزءًا لا يتجزّأ من التركيبة الفنية والتقنية والإخراجية التي تسهم في صنع الفرجة المسرحية بدءًا من السبعينيات، لتقتحم قطاع إدارة المسارح الجهوية في العشرية الأخيرة إلى جانب نشاطها الإخراجي والأدائي. وتبرز أسماء كان لها الفضل في رفع وتيرة الإنتاج المسرحي بالجزائر وأخص بالذكر سيدة الركح الجزائري «صونيا» والأختين فوزية وحميدة آيت الحاج وهما خريجتا المدرسة السوفياتية، هذا بالإضافة إلى هند سلام وفضيلة عشماوي وفضيلة عسوس وغيرهن كثير.

هشّمت أسماء نسوية كثيرة أوصال وصور وأشكال التهميش عبر ممارستها للمسرح ماضيًا وحاضرًا، متحدية أسمال الذهنية المتحجرة والوصاية الذكورية، متمردة على كل

(1) أستاذة محاضرة باحثة، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران.

(2) تجدر الإشارة في هذا المقام إلى أنه غداة الاستقلال، وجهت بنات الشهداء إلى المعهد العالي للفنون بالجزائر العاصمة لممارسة الرقص في غياب الرادع الأسري والسلطة الذكورية.

القيود التي تحدّ من حريتها في ممارسة نشاطها الفني. ومع ذلك تقر الكثيرات منهن أنه لولا وقوف بعض الأسماء الرجالية الكبيرة إلى جانبهن، لما تمكّن من تجسيد أحلامهن وقلب موازين التهميش الكلاسيكي الذي لطالما التصق بوجودهن ليصبح تهميشًا إيجابيًّا تحريضيًّا على الإبداع والجهر بالصوت مطالبات بحقهن في صنع الفرجة المسرحية إلى جانب الرجل صنوًا كفؤًا يؤدي واجباته ويتقاضى حقوقه وحريته كاملة حتى وإن دفعن ثمنًا باهظًا غالبًا ما ينعكس على حياتهن بالسلب والخسارة.

تناشد هذه الدراسة تحليل ونقد جملة من الأعمال المسرحية لأسماء كبيرة كانت، ولا يزال البعض منها يعمد إلى الاتكال على المرأة في فضح كل الممارسات المشينة التي تعاني منها في الماضي الشعبي والثوري والتاريخي للجزائر من أمثال كاتب ياسين وامْحمد بن قطاف. وينبغي أيضًا رصد كيفيات تهشيم المرأة لصور وأشكال التهميش التي أضحت أشكال تهميش إيجابي بفضل ما أبلته المرأة من بلاء حسن في قلب موازين النظرة الضيقة للمجتمع والسلطة الذكورية التي سلبت من المرأة صوتها بدوًا وحضرًا، حربًا وسلمًا، لتنتزع حقها وكرامتها وقد تخلّصت نهائيًّا من بوتقة التقزيم والإقصاء بفضل إرادتها الفولاذية.

هذا وستعتمد هذه الدراسة النقدية على المنهج المقارن الذي سيسعفها في جعل ظاهرة التهميش الإيجابي للمرأة في الميزان لدى الكاتب الواحد فيما بين نصوصه التي أنطقت المرأة وأخرجتها من صمتها، وسمحت لها بالتعبير عن أناها مثلما هو الشأن عند المخرج والكاتب والممثل امحمد بن قطاف وبين كاتب وآخر. وستقف الدراسة عند دحض كاتب ياسين لتهميش المرأة ودفعه لها قدما إلى الرمز والتشفير التاريخي المفعم بالدلالات العظيمة التي تسافر بالمرأة بعيدًا عن كونها الضحية الخالدة. وسيتيح المنهج المقارن التعمق والدقة في جوانب هذا التحليل ممهدًا الطريق لإبراز خصائص ومميزات هذه الظاهرة لدى الكاتبين مع التعريج على نقاط الالتحام والشتات بينهما بهدف الكشف عن أنماط وسبل تعاملهما مع المرأة عبر إبداعاتهما المسرحية الخالدة.

تقويض المرأة للتهميش من خلال «أبي الفنون»

رحلة المرأة عبر «أبي الفنون» في العالم العربي عامة وفي الجزائر بخاصة؛ كلها عثرات وصراع من أجل البقاء والإسهام، وإثبات الأنا أمام سلطة الذكورة في وسط ينكر ولوجها فضاءات التشخيص والفرجة والترفيه. عوّضها الرجل في الخشبة منذ فجر المسرح، فتقمّص أدوارها الرعيل الأوّل من رواد المسرح في الجزائر أمثال رشيد قسنطيني ومحمد التوري وسلالي علي ومحيي الدين باشترزي...

تكلّم المسرحي بلسانها وحمل خطابها وعبّر عن أناتها وأوجاعها، ورسم أخاديد مستقبل تعمّه الضبابية والغموض. أعارته صوتها آنيًّا وكأنها كانت في انتظار أن تتلقفها بعض

الإرادات الحميدة والنوايا الطيبة، فتدعوها إلى استكمال الخطاب الذكوري الأنثوي لسد فراغاته والعمل على تقويض صور التهميش التي تعرّضت لها المرأة، فأخرست صوتها وكتمت أنفاسها.

1ـ المرأة في «حسان وحسناء» أوفر حظًّا من «فاطمة» عند شيخ المسرحيين امْحمد بن قطاف...!؟

تنفست المرأة الصعداء إلى جانب شيخ المسرحيين الجزائريين «امحمد بن قطافّ[1]، فتدرّبت وتقمّصت وعبّرت فأفصحت وتعثّرت، لكنها لم تغب عن رؤاه الإبداعية والإخراجية الدراماتورجية وفضائه الفرجوي. حيث حضرت في بواكر أعماله المسرحية مؤلفًا أو مخرجًا، أو حتى ممثلًا حين اقتسم وإياها الركح بكل سخاء.

اقتحم ابن قطاف عوالم الرمز في مسرحية من تأليفه وإخراج سيد أحمد أقومي «حسان وحسناء» ليعالج واقعًا معيشًا بكل ما يحمله من أبعاد سياسية واجتماعية، فاحتملت المسرحية آنذاك أكثر من تأويل، ذلك أن هناك من رآها تناقض تمامًا الخط السياسي والإيديولوجي السائد، وأنها تعارض هذا الخط إذا نظر إليها بوصفها رمزًا وظّف في إحدى الأقاصيص الشعبية، لكنه لم يكن ليساير راهن الأحداث في الجزائر آنذاك.

ولدماثة أخلاق ابن قطاف تقبل النقد برحابة صدر، على الرغم من تناسي النقد في تلك الآونة الالتفات إلى العنوان الذي ساوى فيه بين الرجل «حسان» وما يحمله هذا الاسم من دلالات السعي إلى تحسين الأوضاع الراهنة، والحرص على تغيير ما ساد منها، ليس منفردًا وإنما إلى جانب المرأة «حسناء»، وما توحي به من جمال صنيع وسداد فعال وافتتان بهذا التغيير الذي سيسعيان سويًّا إلى تجسيده يدًا بيد في واقع يشرئب إلى اللحاق بالدول المتقدمة متحديًا انتماءه للعالم الثالث.

(1) فنان مسرحي جزائري؛ أحد رواد المسرح الجزائري، خاض غمار التمثيل والإخراج والكتابة الدرامية، يشغل حاليًّا منصب مدير المسرح الوطني محيي الدين باشتارزي بالجزائر العاصمة، له ريبرتوار مسرحي متكامل بالأعمال المسرحية التي عرفت إقبالًا منقطع النظير ومن بينها مسرحية «فاطمة» قيد الدراسة.وعليه «أرسى نمطًا مسرحيًّا مستنيرًا يتواصل دون ملل أو كلل مع التراث المحلي، ودون انغلاق أو تعصب أو تكريس زائف، كما يبرز لنا من خلال كتاباته أنه ينهل من التراث المسرحي العالمي بعد أن يطوعه ويعدله ويكيفه إلى بناء فني مركب شديد الإحكام وملقح باللمسات التراثية الشعبية العربية ودون تبعية» (عصمت كامل إسماعيل «حوار مع المسرحي الجزائري امحمد بن قطاف» **الثقافة**، عدد 17، سبتمبر/أيلول 2008، ص65).

شكّل «حسان وحسناء» ثنائية تكتلت لتقف للقهر والاستبداد بالمرصاد، إذ يشعر الملك بفقر شعبه وما يعانيه من جور وقهر فيستغل سلطته ليؤازر شعبه، فيلتقي مع فتاة من القرية، وينزل من علياء عرشه للاقتران بها وهي من عامة الشعب، وليس هذا فحسب بل يشترط عليه أهلها مقابل مهرها أن يعمل معهم في خدمة الأرض طيلة سنة، ولا يتم القران إلّا مع حصاد الغلة. وعلى الرغم من معارضة حاشيته لهذا الشرط وسعيهم للتفريق بينهما، إلّا أن محاولاتهم تبوء بالفشل فينتصر الجيش بقيادة «حسان» الذي وعد حبيبته «حسناء» الخادمة في القصر بإحقاق العدالة والفوز بتباشير صبح جديد. وفي ذلك إيحاء ودلالة على مدى تجاوب الملك ورعيته، ونجاح قوة المقهورين في دحض الظلم وذوبان الطبقية وحاجة الرجل إلى المرأة في تجسيد المشاريع الكبرى والآمال العريضة.

المرأة في نص امحمد بن قطاف إذن هي الصديقة والحبيبة والزوجة الموعودة التي تستحق العناء والتضحيات الجسام للظفر بها والفوز برضاها، وهي المحرضة على فعل الخير والمحفزة على إحقاق الحق والعدالة الاجتماعية، وقلب موازين المجتمع لصالح كل ما هو مفيد وجميل وبنّاء. قال الناقد علاوة بوجادي عن العمل آنذاك «قصة طريفة وجودة في الإخراج والأداء»[1]، لنقول له اليوم هي القصة الهادفة التي أنصفت المرأة أو على أقل تقدير دعتها للمصانعة في التغيير بكل تقدير وامتنان. فلم تقصها من الإسهام في البناء الاشتراكي الذي ركب صهوة التحول الشامل عبر الثورات الثقافية والزراعية والاقتصادية؛ التي أتت لاستكمال الإنجاز الأعظم للثورة التحريرية.

لم يفصح ابن قطاف عن هذه الإيديولوجية بصفة مباشرة، بل رأيناه يلتجئ إلى التراث فيغرف منه حكاية حسان وحسناء، ليوحي من خلالهما إلى إلزامية إذابة الفوارق الاجتماعية ومؤزرة المرأة للرجل من أجل تجسيد التغيير الإيجابي البناء، وسط مجتمع رحّب بزوال الطبقية وتحقيق المساواة في الواجبات والحقوق فيما بين أفراد المجتمع، الذين من جهة يقدسون المرأة ويرفضون أن تذكر بسوء، ومن جهة أخرى يغيبونها ويؤثرون التزامها بالدور التقليدي المتمثل في كونها ربة منزل ومربية أطفال. أبى امحمد بن قطاف إلَّا أن يبعث صورة المرأة الجزائرية من رماد الثورة التحريرية ويغذيها بالتراث، وهي شريكة للرجل في صنع التغيير الذي ينبغي أن يكون مهما كانت الفوارق الاجتماعية، وبغض النظر عن موقف الوسط الذي غالبًا ما يقف بالمرصاد لعلاقة غير متكافئة، وعبر هذا الحدث الدرامي البسيط أعاد المسرحي الأمور إلى نصابها، ليضع المرأة في مكانها المنوط بها في تحدي الإقصاء والتغييب.

(1) علاوة بوجادي، «حسان وحسناء»، **المجاهد** في عددها 777 في سنة (1975).

المرأة المتمردة في مسرحية «فاطمة» لامحمد بن قطاف

ومن السبعينيات إلى العقد الأخير أو ما سلفه من زمنية، والزمن في هذا المقام لا يهم، بل الأجدى والأحق بالذكر هو سفر المرأة في رحاب إبداعات شيخ المسرحيين الجزائريين امْحمد بن قطاف تأليفًا وإخراجًا، ويحق للباحث أن يقف مطولًا عند مسرحية «فاطمة»[1] التي ألّفها امحمد بن قطاف في سنوات الدم والدموع والمآسي، وقد أدت البطولة فيها سيدة المسرح الجزائري «صونيا» متمردة متحدية في جرأة وثبات واقع المرأة في حلكته وتناقضاته، تمامًا مثلما كان منتظرًا. فقد أفصحت شخصية فاطمة عن واقع مرير عبر مشاهد حوارية تتحوّل إلى مونولوج أحادي[2] الجانب متعدد الأهداف والأبعاد والإيحاءات في محاكاتها للواقع اليومي الذي يحيك حول النساء وشاح جبروت واضطهاد في شتى وجوهه وأشكاله.

مسرحية «فاطمة» عبارة عن مونولوج يشتمل على مشاهد حوارية تتحمل وزرها شخصية واحدة محاولة محاكاة الواقع اليومي بكل حيثياته وهي تعري مسميات عدة ألصقها المجتمع بالمرأة من فرط تضييق الخناق عليها، الأمر الذي جعلها تنقلب من ضحية إلى شخصية شرسة تواجه وتجابه غير آبهة بالمجتمع الذكوري المنغلق والمتشدد الذي ينظر إليها بوصفها أداة لا أكثر.

هي يوميات امرأة جزائرية على قدر من العلم والمعرفة، تتسم بالذكاء والفطنة والجمال، أثناء بحثها المضني عن العمل تصطدم بكل أنواع القمع المادي والمعنوي والاجتماعي منه والفكري والجنسي، فتتجلد محاولة فرض احترامها بوصفها كائنًا ينعم بالحقوق كاملة، على الرغم من الذهنية الذكورية المنغلقة على

(1) مسرحية «فاطمة» لامحمد بن قطاف أنتجت سنة 1991 باللغة العربية، حيث أدّت الفنانة صونيا الدور الرئيس فيها وأخرجها للركح زياني شريف عياد، ليعاد إنتاجها باللغة الفرنسية في إطار سنة الجزائر بفرنسا، ثم باللغة الأمازيغية في إطار تظاهرة «الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007»، وأدّت الدور الرئيس فيها الممثلة رزيقة فرحان وإخراج فوزية آيت الحاج.(ينظر، شفيقة ج، ابن قطاف يعرض أعماله في مرسيليا»، **المساء**، 07 أكتوبر/ تشرين الأول(2008).

(2) المونودراما: هي عبارة عن مسرحية بممثل واحد في أبسط تعريف لها، أو على الأقل ممثل واحد تكون له القدرة على تقمص الكثير من الأدوار، يتمحور العمل المونودرامي حول صورة شخصية نعمل على استثمار دوافعها الباطنية والذاتية أو جانب الخيال (voir; Patrice Pavis, **Dictionnaire du théâtre,** Armand Colin, Paris 2004,p215.),

الذات والتي تحيط بها من كل جانب وتعمل على طمس هذه الحقوق بقسوة وتشدد وعنجهية[1].

شخّص ابن قطاف نقائص هذه السلطة الذكورية المفروضة على المرأة في تناقضاتها واستصغارها لكينونتها فهي الأقل قوامة مقارنة بالرجل، وهي الناقصة عقل ودين، وهي المخلوقة من ضلع أعوج. يُعد هذا التشخيص اقتطاعًا غير مشروع لشواهد واقتباسات من مصادر التشريع الإسلامي، لكنها منمطة بحسب المزاج الذكوري وما يوائمه من حالات القهر والضغط الذي يولد الانفجار، فلا يزيد «فاطمة» إلاّ إصرارًا على إثبات الأنا ومجابهة الآخر ذي الذهنية الظلامية المتشظية.

مسرحية «فاطمة» لفتة ذكية نحو صنف آخر من النساء أضحى عددهن في تزايد مستمر ألا وهو صنف العوانس اللواتي يعانين من نظرة المجتمع لهن بالدونية والبوار والتهميش القاتل لأنهن لم يلقين الحظوة لدى الطرف الآخر، وكأن المرأة العانس هي المسؤولة عن مصابها الجلل، الأمر الذي يرمي بالبعض منهن إلى الرذيلة وإقامة العلاقة السرية والزواج العرفي[2].

أماطت المسرحية اللثام عن فكر رجولي أرعن يقتصر الرجولة على الجنس، وضالته المنشودة خدمته لذكورته فحسب، متجاهلًا أي جانب آخر عقلانيًّا كان أو سلوكيًّا أو إنسانيًّا. هذا هو الرجل الذي يرى النور متمتّعًا بحقوقه كاملة، بينما تُوسم المرأة بالقصور لتلزمَه مدى الحياة، وفق ما تمليه العادات والتقاليد والأعراف الشعبية التي لا تقبل الجدل أو النقاش. تعري مسرحية «فاطمة» واقع المرأة الجزائرية بانحسار وشفافية قلّما كُشفت بها على خشبات المسرح الجزائري أثناء سنوات الجحيم.

تعود «فاطمة» بعد مرور عقد كامل، لتصرخ عاليًا أن لا شيء تغيّر، وأن بيت لقمان على حاله، والماضي والحاضر صنوان ووجهان لذهنية واحدة تأبى بديلًا أو تحسنًا، إن لم تكن قد ابتذلت أكثر من أي وقت مضى تحت نير فكر متطرف ومتشدد يلصق العار والرذيلة بالمرأة، ولعله يجعلها شماعة يعلق عليها كل أخطائه وزلاته، بل قد يذهب إلى أبعد من ذلك، فيراها المتسببة في الكوارث الطبيعية من جفاف وزلازل! . . . «فاطمة» تصور يوميات غالبية النساء الجزائريات وتلفت انتباه الرأي العام إلى معاناة المرأة في بيئة تناشد إقصاءها بكل ما أوتيت من قدرة وقوة.

ولئن كانت المرأة في «حسان وحسناء» الصديقة والحبيبة والزوجة الموعودة

(1) ينظر، رزيقة فرحان، **مسرحية «فاطمة»** ..تصوير جريء لمعاناة المرأة الجزائرية في مجتمع قمعي ذكوري، (21/ 02/ 2008) يحال على:
www.Ahl Al Quran.com

(2) رزيقة فرحان «**مسرحية فاطمة**».

والمحرضة المحفّزة..فهي في «فاطمة» كل أصناف النساء التي بدت من خلال يوميات امرأة تتحدث عن حياتها بنبرة تهكمية هزلية ساخرة تسعفها الذاكرة في استرجاع لحظات السعادة التي عايشتها وهي تنظف غسيلها على سطح العمارة التي تسكن بها. «فاطمة» التي حاك خيوطها شيخ المسرحيين الجزائريين هي المرأة المخضبة بكل ما تكابده من ويلات العنوسة وما تجره عليها أنوثتها من مضايقات.

بقي للدراسة أن تتساءل ألم تكن حسناء أكثر حظًّا من فاطمة؟! هي التي انبعثت من القصص التراثي، فتربعت على عرش العزة والتشريف في المخيال الشعبي الجزائري، لتخرج فاطمة إلى الواقع المزري في عريه بإشكاليته المعقدة والمتناقضة، حيث كانت رحلتها محفوفة بالمكاره.

قصد ابن قطاف في العملين إراديًّا أو لاإراديًّا التحريض على سماع صوت المرأة الجزائرية وإخراجه من غياهب النسيان والتغييب والتهميش والصمت. فكان خطابه كاشفًا بالمعنى الذي عرضه فوكو الذي يرى أن الخطاب ليس تجليًا للذات العارفة المفكرة «ينبني في جلال وعظمة بل على العكس من ذلك هو عبارة عن وحدة كلية يمكن من خلالها ضبط درجة تشتت الذات أو درجة توزعها بين مسالك عديدة وانفصالها عن نفسها»[1].

وهكذا أوصل خطاب المرأة عن طريقها، وعلى لسانها، دعوة لتقويض تحجر السلطة الذكورية وتهشيم آليات الهيمنة الرجولية للاضطلاع بانشغالات المرأة وإذابة جليد المثبطات التي تعترض حياتها اليومية من انكسارات وأوجاع وهواجس ومخاوف...

«حسناء» محاكاة للمرأة في غياهب المخيال الشعبي وما يحويه من مثالية وطوباوية، وما «فاطمة» إلّا نقش في الذاكرة الجماعية لواقع المرأة في راهن يبتذلها ويلقي بها في أوساط تضاعف أرقها. يشي عرض العملين في شكل درامي دلاليًّا برؤية تعددية متقاطعة متناقضة..لتجربة المرأة الحياتية بين أمس ولّى وغد آتٍ، فوضعها في بناء مونودرامي في «فاطمة» بعدما صالت وجالت في بناء كلاسيكي مألوف في «حسناء»، وما يجمع بينهما هو السرد الحكائي من جهة والأدائي الاعترافي من جهة أخرى وبطابع درامي في كليهما، سواء كانت الأحداث الحكائية متخيلة أم معيشة.

التهميش الإيجابي للمرأة عند كاتب ياسين

أ ـ صوت النساء Voix de femme

في براثن الحصارات المتعاقبة على تلمسان[2] خلال الفترة الممتدة ما بين سنتي

(1) ينظر، ميشيل فوكو، **حفريات المعرفة**، ترجمة: أحمد السلطاني وعبد السلام بن عبد العالي (الدار البيضاء، : المغرب، دار توبقال للنشر 1988)، ص30.

(2) ولاية بأقصى الغرب الجزائري وهي عاصمة الثقافة الإسلامية لسنة 2011.

1236- 1556، حيث كانت هذه المدينة عاصمة المغرب الأوسط، وكانت محط العلماء والفنانين، ما أدّى بها إلى الازدهار وإثارة مطامع المحتلين والغزاة. اختار كاتب ياسين لعمله المسرحي «صوت النساء» أن يتغذى من هذه الأجواء ليقف عند فترة المرينيين واصفًا صمود بواسل تلمسان وبلائهم الحسن لإيقاف زحفهم عليها، مكثفين الجهود رجالًا ونساء، مركزًا بخاصة على فئة النساء اللواتي قهرتهن النظرة الضيقة إليهن، وما كان عليهن إلّا أن يثبتن للجميع مدى نجاعتهن في التصدي للغزاة مدافعات عن حريتهن وكرامتهن. كاتب ياسين الذي وقف إلى جانب المرأة واعتبرها قضيته إذ يقول: «لطالما أدهشتني مسألة المرأة الجزائرية؛ وبدت لي أولويّةً منذ نعومة أظفاري. فكلّ ما عشته وما فعلته حتّى الآن، كان له مصدرٌ أول هو أمّي (...) فسواء لجهة اللغة أم لتفتّح الوعي، الأمّ هي التي تجعل الطفل يلفظ كلماته الأولى، وهي التي تبني له عالمه»[1].

سجل ياسين كفاح النساء الجزائريات راميًا إلى تعليم أصحاب النظرة الضيقة للمرأة مدى مساهمتها في صنع التاريخ الجزائري، مع العلم أن هذه المسرحية هي بمثابة عنصر مفتاحي لعمله الروائي «نجمة»[2] الذي أهداه للذاكرة الجماعية الجزائرية، كما يؤسس للكفاح من أجل الانعتاق وتسجيل أحداث التحرر من كل القيود قديمًا وحديثًا، وبذلك سيظل كاتب ياسين الشاعر والروائي العظيم الذي ناضل بإبداعه الأدبي والمسرحي في سبيل تقدّم وحرية وديمقراطية بلده في جميع المجالات[3].

إن القيم المسرحية والتصويرية التي يمكن ملاحظتها في أعمال كاتب ياسين المسرحية، تعود لتظهر في نص مغمور نشر في مجلة «أوال» سنة 1987 ألا وهو مسرحية «صوت النساء»، حيث ارتحلت في تناياها قصة الأمير يغمراسن في شكل إعداد عجيب يؤول إلى خطاب تغمره الغنائية الشعرية والحماسة المتزايدة التي يختص بها الإنتاج المسرحي لدى كاتب ياسين.

---

(1) Entretien avec El Hassar Benali, 1972 (in **Parce que c'est une femme,** Editions des Femmes / Antoinette Fouque, Paris, 2004).

(2) رواية «نجمة» الصادرة عام 1956 ونجمة هي الجزائر الجميلة التي مزقتها مآسي وآلام حرب التحرير واعتبر النقاد هذه الرواية أجمل نص بالفرنسية لكاتب من أصل غير أوروبي. وعبر ياسين بصدق عن فترة مؤلمة من حياة الشعب الجزائري.(محمد خضر سعاد، **الأدب الجزائري المعاصر** (بيروت، المكتبة العصرية، دون سنة وطبعة)، ص191 .

(3) Voir, Sam Lebel, «La voix des femmes de Kateb Yacine», Publié le 07 février 2008 **www.paperblog.fr**

قصة هذا البطل البربري «يغمراسن» الذي عاش بالمغرب؛ رواها ابن خلدون في حديثه عن البرابرة، لكن كاتب ياسين وقف عند شخصية «صوت النساء» (أم يغمراسن) موظفًا الجوقة المكونة من فتيات، أكثر من وقوفه عند الحلقات الدامية لهذه الحرب المفزعة التي اندلعت فيما بين مدن غرب وشرق الجزائر مع العلم أن بطليها هما الأميران: أمير الغرب ويغموراسن رئيس قبيلة بني عبد الواد إبان فترة تأسيس المغرب الأوسط (الجزائر).

نلاحظ في هذه القصة المؤدرمة ميل ياسين نحو صورة امرأة أضحت رمزًا لمسقط رأسه، إضافة إلى كونها شعارًا لحرية مغتصبة للشعب الجزائري الجريح أثناء تلك القرون التاريخية سواء على يد محتلين مختلفين أم عن طريق نزاعات داخلية[1].

يبدو أن «صوت النساء» الأم البربرية السفيرة لدى الأمير الحفصي، صنو ملكة «تعزونت» أصبحت الأخت الكبرى لـ«نجمة» ولـ«المرأة المتوحشة» التي تذكّر أبناءها بعظمة أجدادهم. لكن هنا نستطيع طرح فرضية فحواها أن هذه الأم يمكنها أن تدرك المستوى نفسه الذي أدركته ملكة البرابرة «كاهنة» التي صارعت وتصدّت للعرب بفضل وساطة شعر ياسين.

وعن طريق أسلوب المغالاة الذي يبطّئ وتيرة المعلومة التاريخية والتصاعد الدرامي، يعمل كاتب ياسين على تحويل بطلته من الواقع إلى الأسطورة. هذه الصور النسائية، التي عن طريق سيرورة أسطورية، تفكك عناصر واقعية ضائعة في أجواء الضبابية الموجهة للشفهية.

يتعلق الأمر باستعمال اللغة بوصفها سحرًا أكيدًا، حيث إن وظيفتها تندرج ضمن نظام السحر أكثر من أسلوب الوصف والسرد. ذلك أن كاتب ياسين يستعمل الجوقة النسائية، وما يميز عظمة مرونته هو منحه لمسرحه تركيبة أكثر احتفالية وطقوسية بصفة أكيدة أكثر منها حوادث درامية.

«صوت النساء» غوص جديد في التاريخ حيث تتغنى جوقة الفتيات بالأجداد، وبواسطة ثمالة معبرة تقاس بلغة محملة بنبرات رنانة تتجلى في غناء الجوقة حين تبدأ الإنشاد بتعظيمها لجمال تلمسان؛ وما جمالها إلّا من جمال فتياتها، إذ يقلن:

يا تلمسان كم أنت عذبة !

للسكن في مرتفعاتك...

مغمورة بالفتيات الجميلات

(1) voir, Jacqueline Arnaud et autres, **Actualité de Kateb Yacine,** l'harmathan, Paris 1993, p 53.

يتوهّجن مثل البلور،[1]

صوت النساء والكاهنة والمرأة المتوحشة وغيرها تناسلت جميعها من رحم نجمة؛ هن جميلات كاتب ياسين اللواتي قوّضن سلاسل التهميش ليصنعن صفحات التاريخ من ذهب بفضل إصرارهن وتمرّدهن على الأوضاع الدامية المزرية التي شحذت هممهن وحرضتهن على مواجهة الواقع الجزائري الذي يقدّس المرأة الأم والأخت من ناحية وينظر إليها مدعاة للخطر والحيطة والحذر، فتاة يافعة وشابة في مقتبل العمر من ناحية أخرى...كاتب ياسين يجعلها شريكًا للرجال في السلم والحرب بل يتعدى كونها كذلك ليجعلها سيدة لا مسودة؛ آمرة ناهية ناصحة مخططة قائدة، تلكم هي الصورة التي خص بها كاتب ياسين المرأة الجزائرية في أعماله، فأحبته وأقبلت على كتاباته بنهم إلى أن رافقته إلى مثواه الأخير، وإن كان المشرع يحرم عليها ذلك.

يقول كاتب ياسين وكأنه يعلل سبب إقباله على تأليف «صوت النساء»: المرأة السرمدية المضحى بها، تستقبل بمجرد ميلادها بدون فرحة. وحين يتوالى ميلاد البنات يصبح ذلك بمثابة لعنة. وتبقى إلى غاية زواجها قنبلة موقوتة مؤجلة تضع شرف العائلة في خطر، ستكون إذن منزوية معزولة بالكاد تتمتم. وأغلب دهرها صامتة صمتًا عاصفًا، هذا الصمت الذي يخفي ملكة الحديث والكلام[2]. كان كاتب ياسين على الدوام مناضلًا من أجل حقوق المرأة حتى أنه أثناء دفنه حضر عدد كبير من النساء مراسيم جنازته.

ب ـ صورة المرأة في الجثة المطوقة Cadavre encerclé

مسرحية الجثة المطوّقة واحدة من ثلاثية كاتب ياسين الموسومة بـ«دائرة الانتقام» تنضاف إلى «الأجداد يزدادون ضراوة»، و«مسحوق الذكاء». ويبنى هذا العمل دراميًّا على لَبنتين، هما الشخصية والموقف، وهما أسّ بناء هذا العمل الملحمي الذي يمكن إدراجه ضمن المسرح التجريبي، في تأثره بالنظرية البريختية مع إضفاء التشذيب والتعديل اللازمين ليصبح العمل مستساغًا في البيئة الجزائرية.

تدور المرأة عند كاتب ياسين في فلك الأسرة القبلوتية في خنوعها وخضوعها للأمر الواقع، انطلاقًا من أم الأخضر «زهرة» التي قضى زوجها نحبه في حادث سيارة مع بغيّ

(1) Jacqueline Arnaud et autres, Ibid, P 54.

(2) Ghania Khelifi, **Kateb Yacine, Eclats et poèmes**, [chronologie et très nombreux documents], Alger, Enag Editions, 1990, p 91.

فرنسية وخلَّفها مع طفلين أحدهما الأخضر، وتضطر للزواج من «طاهر» الذي يمثل أعوان الاستعمار. وهناك شخصية «وردة»أم «مصطفى» صديق الأخضر، التي كان مآلها مصحة الأمراض العقلية بعد أن مات زوجها المحامي الذي كان يتعامل مع الاستعمار ويتردد على مجالسهم.

أما «نجمة» فترمز إلى الوطن؛ وهي ابنة قبلوتي قام باغتصاب والدتها الفرنسية بعد أن قتل رفيقه في مغارة. وتعيش نجمة في صراع بين امرأة جزائرية عاقر تبنتها وزوج كانت تمقته، وموزعة بين حضارتين متباينتين. ينتشلها أبوها الكهل من زوجها بعدما استعاد صوابه، ليرتقي بها إلى أرض الأجداد القبلوتيين قبل مفارقته للحياة. حظيت نجمة بحب الأخضر والكثير من شباب القبيلة مثل حسن ومصطفى وغيرهما.

أما «مارغريت» فتمثل شريحة الفرنسيين الذين ناصروا الثورة الجزائرية، ووقفوا إلى جانب الكفاح الجزائري المسلح. هكذا نرى أن كاتب ياسين لم يغفل أي صنف من الشخصيات النسوية بل قدمها في حالات ووضعيات اجتماعية مختلفة؛ فها هي «نجمة» تظهر ممزقة الثياب وقد لفّها حزن عميق على زوجها الأخضر الشهيد، تبحث عنه بين الجثث المكومة في حالة هستيرية تبكي تارة وتولول تارة أخرى[1].

نجمة: الأخضر يرقد هناك...

مع آخرين سواي..

لقد حذرتموني..

كنت قد حلمت بأزيز الرصاص.

هكذا هجرني الأخضر..

ذلك النملة الذكر..

لقد مرّ بشذى فراشي المتكبر.

ليسقط في هذه الكومة من الجثث المجهولة[2].

كانت نجمة تبحث عن الأخضر والحزن متمكن منها، تحت العين الساهرة لأصدقاء الأخضر حتى يعيدوها إلى منزلها، بينما كان «الطاهر» زوج أم الأخضر يسخر من حزن

(1) أحسن تليلاني، **المسرح الجزائري والثورة التحريرية**، دراسة تاريخية فنية (الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وزارة الثقافة 2007)، ص139.

(2) ياسين كاتب، **الجثة المطوقة والأجداد يزدادون ضراوة** (مسرحيتان) ترجمة: العيسى، ملكة أبيض، ط 2 (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1979)، ص 30- 31.

الرفاق. فيلتقي الضدان في هذه الأثناء الطاهر العميل للاستعمار ونجمة الوطن المفدى الذي من أجله ضحى الشهداء الأبرار...كانت نجمة ملتاعة على فراق الأخضر، وكلها وفاء لعهد زوجها تتقفى وجهًا قد يشبهه.

نجمة: وما دام الصديق الوحيد قد هلك..فإني سأنتظره الآن أكثر من أي وقت مضى، سأدوس بقدمي على التراب والدم، كعجلة مهرولة إلى المسلخ بحثًا عن شبه لمن فقدت...[1].

يوحي تمسك نجمة بالأخضر وإصرارها على انتظاره بمدى تعلق ووفاء المجاهدين والثوار بأرض الوطن، وتمسكهم بمسار الثورة واستمراريتها ولذلك تتشبّث نجمة بانتظار الأخضر، وتستميت في البحث عنه وقد امتزجت أحاسيس اليأس بالأمل، ليضطرم الصراع النفسي ممددًا أفق الانتظار والترقب. يمتد بحث نجمة عن الأخضر من طول كفاح الثوار في ذودهم عن الوطن الأم بضراوة وأناة ورغبة في التعلق بتباشير غد كله خضرة وينعان.

وإذا قارنا فيما بين وجود المرأة وكيفية تعامل كاتب ياسين معها في «صوت النساء» و«الأجداد يزدادون ضراوة» Les ancêtres doublent de férocité، وكذا «الجثة المطوقة»، نجده يوظف جوقة نسائية ويحتفي بالمرأة من خلال توظيفه للمرأة المتوحشة لتنبعث من أنقاض وبقايا نجمة الأم، وما المرأة المتوحشة سوى الجزائر، أو بالأحرى الواقع الجزائري كما أشار إلى ذلك إدوار غليسان Edouard Glissant في تقديمه لإحدى مسرحيات كاتب ياسين: «إن الواقع الذي يعبر عنه ياسين هنا، إنما هو الواقع الجزائري بدراميته المتكررة حيث تتوالى الحركة بين أعذب التفاصيل، وأدق اللفتات، وأروع الشعر، وحيث الرموز هنا لا تبدو كزخارف، بل إنها جزء من صميم الواقع»[2].

وها أنذا أمدّ عقالي الطويل،

وقد بعثت بألم من الموت،

أجزّئ الصورة النهائية للحبيبة تجزئة نهائية،

أنا أيضًا لي قلب

وبما أني طائر فقلبي ثقيل.

(1) ياسين كاتب، المرجع نفسه، ص 33

(2) خليل أحمد خليل، **موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين**، 2001.

إن النار تهدد وربما انفجرت في عزّ تحليقي

حتى وإن اختطفني دوار الريح، ذلك الشبح الضاري من العاصفة ونفاني...

جوقة العذارى: أي حلفٍ وقّعت هذه المتوحشة مع طائر الموت؟ إن لنا الآن ميزتين: الحداد واحتمال الشدّة، فلنضف إليهما ضراوة الغضب، لنزحف نحن إلى القتال. هل رأيتن السلاح؟ انظرن...حيث يحلّق العقاب، فالجثث ليست بعيدة، وحيثما الجثث يوجد السلاح[1].

في شعرية حالمة يسند كاتب ياسين سلطة التحكم في زمام الكلمة وسير الأحداث إلى جوقة العذارى اللواتي أبين إلّا أن يستبدلن كلام الهوى والحب والرومانسية، وما يختلج في مكامن الصدور من مشاعر باستنكار الموت والفناء والرفض؛ رفض الاستسلام والخنوع لطائر الموت. لقد فضلن الجلد والتأسي واحتمال وطأة المآسي، مضيفات إلى ذلك الشراسة والتوحش ليصانعن في ساحة الوغى عازمات على حمل السلاح مع رصد سكنات الطائر الكاسر وتحركاته لأنه يتعقّب الجثث لافتراسها وقد سقط السلاح منها بعدما نال منها الموت والهلاك، وما على العذارى إلاّ أن ينتشلن السلاح ويرفعنه عاليًا في وجه الطغاة بكل شجاعة وجرأة وبأس وشدة وقوة. يريد كاتب ياسين للمرأة أن تضارع الرجال، بل أن تسوس المعارك من قلبها لتكسر نظرة المسكنة والضعف التي اعتاد المجتمع أن يسمها بها.

المرأة المتوحشة: اختطفني لخضر، لخضر، اختطفني لخضر!

لا أريد أن أسقط تحت قهر

السلطان الذي خدع أسلافه سلطاننا

نعم تذكّر «عبد القادر» المخدوع

في السنة السابعة من كفاحه

عن طريق السلطان الغيور من انتصاراتنا

نعم، السلطان السابق

حيث يرسل وريثه كلابه أعقابنا اليوم

ويستغل حدادنا مثلما يستغل الحرب

ليساوم صحراءنا على بقايا جثثنا

(1) Kateb Yacine, **Le cercle des représailles, Les Ancêtres redoublent de férocité,** Aux Editions du seuil, France 1959, p 133.

بعدما سلّم للشرطة الأصابع الخمسة ليدنا

نعم، قادتنا الخمسة يقبعون في السجن بسببه

نعم، تذكّر، لخضر!...[1].

يحمّل الكاتب المرأة الذاكرة التاريخية على ثقل تبعاتها، إذ هي العين التي لا تنام، يؤرقها الحدث التاريخي الذي يحيلها على ماض كلّه خداع وأوجاع. تُؤثر المرأة المتوحشة اختطاف لخضر لها على أن تسقط ذليلة مهانة تحت جبروت السلطان وضيمه، وما السلطان إلّا المستعمر الفرنسي، الذي بالأمس خدع أسلافُه الأميرَ عبد القادر، وهو في السنة السابعة من كفاحه وانتفاضته ضدهم. تحرّض المرأة المتوحشة الأخضر على تذكر المكر والخديعة لعلها تضرم حنقه وغضبه فتضرم نار الانتقام لديه.

تواصل المتوحشة خطاب التحريض للنيل من السلطان الحقود الذي امتلأ صدره غيظًا من انتصارات ثورة التحرير، فأطلق كلابه ومناصريه لينالوا من الشعب مستغلين حداده على شهدائه الذين سقطوا بالآلاف، ولم يكتفوا بذلك بل زجوا بقادة الثورة في الزنزانات والسجون...كل هذه الأحداث المروعة تختزنها ذاكرة المرأة المتوحشة، وتدعو لخضر إلى عدم نسيانها ووضعها نصب العين، وتأمره مؤلبة إياه على التذكر، استعدادًا للثأر والانتفاضة والتحدي.

لم يعد دور المرأة مقتصرًا على إعداد الخبز والغذاء للمجاهدين، لم تعد الدموع سلاحها، مع كاتب ياسين أضحى زمام المرأة بيدها، بل أكثر من ذلك صارت المحرضة والمجاهدة والحاملة لخطاب الذاكرة الجماعية. ولئن قدمها ابن قطاف سليلة التراث وسيدة القوم والمدللة التي لا توافق على القران إلَّا بإنجاز الشروط والوعود، فإن كاتب ياسين جعلها ندًّا للرجال تشاطرهم حمل السلاح وتقف إلى جانبهم في اتخاذ القرارات الكبرى.

وإن كان ابن قطاف قد عرى واقع المرأة في هذه العشرية بكل جرأة، وجعلها تكشف عن حيثيات هذا الواقع مجابهة جلادها، ومحاولة لفت انتباه الرأي العام إلى ما يقترفه في حقها من آثام فيصفها بالعانس ويعتبرها مصدر همه وشقائه، فإن كاتب ياسين بقي بين حنايا الثورة قديمًا وحديثًا فقدّمها ملكة «أم يغمراسن» و«كاهنة» و«فاطمة نسومر» وغيرهن كثيرات، كما وقف عند مثالبها مكرّسًا بعضًا من جنون أمه، ليعكسها في نساء أعماله المسرحية، فهي نجمة وصوت النساء والمرأة المتوحشة.

تهشيم المرأة لصور وأشكال التهميش في المسرح الجزائري لدى المبدعين آلت إلى ردّ

(1) Voir, Kateb Yacin, Ibid, p 145.

الاعتبار لها في مجتمع كان بالأمس القريب يقدسها بتغييبه لها وبجعلها خلف الأضواء لا تطالها عين الغريب من قريب أو بعيد؛ وهي في البيت سجينة الجدران وخارجه حبيسة لباس لا يظهر منه غير العينين. رفضت المرأة لدى كل من ابن قطاف وكاتب ياسين هذا الوضع المقيت، وما كان لها إلا أن حصنت نفسها من ذلك بإماطة اللثام عن الرزايا التي تعايشها كل«فاطمة» و«نجمة» في الجزائر بل حتى في العالم العربي، فراحت تقذف بالحقائق الموجعة في وجه السلطة الذكورية، مطالبة بتغيير من شأنه أن يستردّ لها حقّها في العيش الكريم، وممارسة حياتها فتاة وزوجة وعانسًا وعاملة...بصورة طبيعية دون أن تنعت بشتى الأوصاف والتهم.

تجدر الإشارة في نهاية المطاف إلى أن المعالجة الدرامية لدى المبدعين كانت تكاملية، وإن حاولنا ترتيبها سنضع أعمال كاتب ياسين زمنيًّا في الصدارة وأعمال امحمد بن قطاف في المرتبة الثانية بدءًا بـ«حسان وحسناء» ووصولًا إلى مسرحية فاطمة التي لم تبقِ ولم تذر، لأنها قوضت صور التهميش بطريقة إيجابية حيث حللت وصرخت وانتقدت ونقدت، وبقيت منتصبة جريئة تأمر بالتغيير وتندّد بالتحقير.

يسع القول في الأخير، إن المرأة الجزائرية أبحرت في عباب «أبي الفنون» وتمكنت من قلب موازين النظرة الضيقة التي كانت تكابد وزرها من مجتمع تكبله العادات والتقاليد والتطرف الديني، فتحدّت وجابهت وتمرّدت معلنة العصيان وإماطة اللثام عن معاناتها، ومشهرة ما أتيح لديها من أسلحة بغية تهشيم أغلب أساليب وأشكال وصور تهميشها.

المصادر والمراجع

ـ كاتب ياسين. الجثة المطوقة والأجداد يزدادون ضراوة. (مسرحيتان) ترجمة: العيسى، ملكة أبيض، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1979.

ـ ابن قطاف امحمد «حسان وحسناء» و«فاطمة».(مسرحيتان لم تنشرا)

- Saout Ennissa, 1972; La Voix des femmes et Louise Michel et la Nouvelle Calédonie, Paris, Editions des Femmes, 2004, 174 pages.
- Kateb Yacine, Le cercle des représailles, Les Ancêtres redoublent de férocité, Aux Editions du seuil, France 1959.
- Dictionnaire du théâtre, Armand Colin, Paris 2004.

  Entretien avec El Hassar Benali, 1972 (in Parce que c'est une femme, Editions des Femmes / Antoinette Fouque, Paris, 2004).

الكتب

ـ فوكو ميشيل. حفريات المعرفة. ترجمة : أحمد السلطاني وعبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء : المغرب، دار توبقال للنشر 1988.

ـ محمد خضر سعاد. الأدب الجزائري المعاصر. بيروت، المكتبة العصرية، دون سنة وطبعة.

ـ تليلاني أحسن.المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية. الجزائر : عاصمة الثقافة العربية، وزارة الثقافة 2007.

ـ عبدو عبود. الأدب المقارن، مدخل نظري ودراسة تطبيقية. سوريا : مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، مطبعة المدينة السورية 1997-1998.

- Jacqueline Arnaud et autres, Actualité de Kateb Yacine, L'harmattan, (Paris 1993).

- Ghania Khelifi, Kateb Yacine, Eclats et poèmes, [chronologie et très nombreux documents],(Alger, Enag Editions, 1990).

الدوريات

ـ بوجادي علاوة. «حسان وحسناء»، المجاهد في عددها 777 في سنة (1975).

ج ـ شفيقة. «ابن قطاف يعرض أعماله في مرسيليا». المساء، 07 أكتوبر/ تشرين الأول (2008)

ـ كامل إسماعيل عصمت «حوار مع المسرحي الجزائري امحمد بن قطاف» الثقافة، عدد 17، سبتمبر/ أيلول (2008).

مواقع الإنترنت

ـ فرحان رزيقة . «مسرحية «فاطمة» . .تصوير جريء لمعاناة المرأة الجزائرية في مجتمع قمعي ذكوري». (21/ 02/ 2008) يحال على :

-www.Ahl Al Quran.com

- Sam Lebel, «La voix des femmes de Kateb Yacine», Publié le 07 février 2008.

- www.paperblog.fr

الأكراد من سدة الرئاسة إلى سدنة الشعر انسداد أفق وسعته القصيدة

ديانا جبور

يعتبر الأكراد ثاني قومية في سورية بعد العرب، ويشكلون حوالي 8% من سكانها، و6% من مجموع الأكراد في العالم، لكن عددهم الكبير نسبيًّا لم يترافق لاسيما في النصف الثاني من القرن العشرين بحقوق، ومن باب أولى، بمواقع وامتيازات تتناسب مع حضورهم العددي، فكانوا عرضة لواحدة من أغرب انتهاكات حقوق الإنسان، ومنها الحق بالاحتفاظ بالجنسية أو التخلي عنها. فمع إعلان العزم على إجراء إحصاء قرقوشي في العام 1962، فقد مائة وخمسون ألف مواطن سوري ينتمون إلى القومية الكردية جنسيتهم السورية، لتبدأ بعد ذلك سلسلة من المآسي الفردية. وقد تحولوا من مكون أساسي وطبيعي من مكونات المجتمع السوري إلى فئة مهمشة ومضطهدة، ومن بعد مثيرة للريبة والشكوك، وعرضة للإقصاء والإلغاء ليس فقط بالمعنى الثقافي، بل وحتى على المستوى الإجرائي والتوثيقي.

لأن الإحصاء المشار إليه كان يهدف إلى تعريب البلد عبر سياسة تطهير من العنصر الكردي، فقد اختصت الإجراءات بالتشدد والقسوة والكيفية، حيث جُرّد من جنسيته السورية كل كردي لم يتواجد في المنطقة التي يشير إليها سجله المدني. فكان أن حُرم من جنسيته السورية رئيس الأركان (منصب يوازي وزير الدفاع) الجنرال توفيق نظام الدين، وأخوه النائب الوزير السابق عبد الباقي نظام الدين لأنهما، بطبيعة الحال، كانا قد استقرا في دمشق لممارسة مهامهما ومسؤولياتهما.

هذا الإحصاء حوّل شريحة كبيرة من السوريين إلى أجانب ووسم أبناءهم بلعنة المكتومين في بلد ينتمون إليه ولا يعرفون سواه. لكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد، فقد بدأت بعد تطبيق الإحصاء وسحب الجنسية سلسلة تالية من التجريد من الحقوق، وأولها التجريد من حق التمتع بالملكية، وذلك تنفيذًا لقرار استملاك أراضي الأكراد للعام 1965، بالتزامن مع التوجه للتأميم والإصلاح الزراعي.

وأضفى المؤتمر القطري الثالث لحزب البعث المنعقد العام 1966، على هذا الإجراء

هالة أمنية ووطنية قطعت الطريق على الاعتراض، حيث أوصى في مقرراته اعتبار الأراضي الموازية للحدود التركية أملاك دولة حفاظًا على الأمن.

أمن وإصلاح زراعي، والمحصلة تجريد الأكراد من أراضيهم وتوزيعها على الفلاحين العرب الذين تمَّ استقدامهم من حلب والرقة ليشكلوا ما سمي بالحزام العربي لتزنير الأكراد، الذي امتد على مدى 300 كلم وبعرض راوح بين 10 إلى 15 كلم.

لائحة الممنوعات

مثل كل قانون ستحدد اللوائح التنفيذية نطاق تطبيقه، وقد كانت هذه اللوائح مع قانون سحب الجنسية أشد صرامة وتعسّفًا، فقد حُرم الكردي غير المجنّس من حق السفر ليس فقط إلى خارج القطر، بل وفي داخله، حيث مُنع عليهم الإقامة في الفنادق إلَّا بموافقة الأمن السياسي، مما اضطرهم إلى الهجرة تحت بند اللجوء.

وحُرم المكتومون من ممارسة مهن محددة مثل الطب والمحاماة، أو من التوظيف، وقبلها من الدراسة إلَّا بوثيقة من المختار وعلى مسؤوليته، أما من استطاع اجتياز امتحان الشهادة الثانوية فلن يتمكن من الحصول على وثيقة النجاح التي تمكنه من الالتحاق بالجامعة.

كما حُرموا من حق الترشح والتصويت لأي من المؤسسات التشريعية أو التنفيذية بالتوازي مع ركود الحياة السياسية العامة في سورية واحتكارها من قبل حزب البعث. وهذا دون شك إجراء قاسٍ لأي أقلية، فكيف الحال إن سبق لها وقدمت لبلدها أول رئيس للدولة العام 1932، ونعني به محمد علي العابد، ثم فوزي سلو ما بين العامين 1951-1953، ولا ننسى رئيس الوزراء حسني البرازي (1942-1943)، وقبله حسني الزعيم بانقلابه الشهير العام 1949.

أما على صعيد النضال الوطني، فكم كان سيبدو تاريخ سورية الحديث باهتًا ودون عنفوان، لولا قرار وزير الدفاع الكردي يوسف العظمة خوض معركة ميسلون، وإن كان يعرف مسبقًا أنه سيهزم فيها، لكنه فضل الشهادة على أن يُقال إن دمشق فتحت أبوابها للغازي دون مقاومة.

انتماء لم ينفه أحد في المناهج المدرسية والجامعية أو في سواها من منابر رسمية أو شبه رسمية. لكن بالمقابل لم يسلط أحد الضوء عليه أو يقاربه فيرخي ولو ظلال شك على جدوى القرار بتعريب الأكراد فكيف الحال وقد تم استبعادهم وتهميشهم.

أما بالنسبة لعموم الأكراد، المتمتعين بالجنسية السورية، أو المحرومين منها، فقد

مُنعت عليهم الاحتفالات الكردية ولاسيما عيد النيروز، أو تعلم وتعليم اللغة الكردية، أو التحدث بها، أو إطلاق التسميات الكردية على المواليد الجدد. كما قامت الدولة بمحاولة إضافية لطمس الذاكرة الشعبية بتغيير أسماء المواقع والبلدات من الكردية إلى العربية، فصارت عاصمة الأكراد قامشلو القامشلي، وديريك المالكية، وتل شاغر باززار تل حطين، وكوباني عين عرب، وآمودا عامودا، وهي منطقة تابعة للقامشلي اشتهرت بشعرائها حتى أطلق عليها بلد المليون شاعر.

الرفض شعرًا

الشعر ديوان العرب. وإلى الميدان الذي تبارى فيه العرب وتباهوا أقدم الأكراد، خاصة الجيل الذي حصد المفاعيل المأساوية للتهميش، منجزًا لافتًا ومتفوقًا (أقله على صعيد الكم) على ما أضافه المبدعون السوريون العرب، لاسيما في المشهد الشعري الحديث وبخاصة شعر النثر في الربع الأخير من القرن العشرين، أي بعد اختمار وتفاعل القرار بسحب الجنسية والتضييق على الأكراد في سورية.

ففي حين كان سليم بركات يتصدر المشهد الشعري السوري الكردي خلال السبعينيات، زخرت اللوحة بالعشرات من الشعراء الأكراد الذين كتبوا بالعربية، مثل: جوان تتر، معشوق حمزة، منير خلف، هوشنك بروكا، كمال نجم، أحمد الحسيني، سليمان آزر، ديا جوان، سليم بجوك، مروان عثمان، سرحان عيسى، عارف حمزة، ياسر محمود، أديب حسن... وسواهم من الأسماء التي سنتوقف أمام نماذج من منجزها الإبداعي.

لتدفق المبدعين الأكراد على المشهد الشعري العربي النثري عدة عوامل نجملها بالتالي:

- العامل الأول بنيوي وتاريخي. فالأكراد في سورية لم يطالبوا عبر تاريخهم بالانفصال أو الاستقلال عن سورية، على العكس، فقد تمحورت مطالبهم على حقهم بالمواطنة والاندماج في المجتمع السوري مع الاعتراف بخصوصيتهم الثقافية، مما جعلهم يواجهون قرار الإلغاء بإنتاج المزيد من خيوط توطد لحمتهم بالمحيط العربي، كما توثق تماهي المحيط بهم.
- اختيار الشعر لم يأت عبثًا ودون دلالة، فالشعر كما قلنا ديوان العرب، وها هم يكادون أن يستأثروا بفهرسه المعاصر، مما يؤكد على شرعية الحضور الكردي ويمدهم بعناصر قوة وتميز.
- في الانحياز لشعر النثر، انحياز مضمر للحداثة والتجديد بكل حمولاتها المدينية

والتي يمكن أن تشكل طوق إنقاذ محتمل للمهمشين من دوائر الفعل.

- النأي عن مدارس الشعر التقليدية، سوى أنه يقصي إرثًا يمتد إلى الجاهلية وأهم عناصر قصيدتها التباهي بالأصل اليعربي، فهو يتطلب سوى الثراء الثقافي والمعجمي تماهيًا مع موسيقى لغة ربما يصعب تحققها لمن لم تكن لغته الأم ولغة حياته المحكية الحميمة.
- تعثر التميز في ميادين إبداعية أخرى، فإذا أخذنا الفن التشكيلي مثالًا لوجدنا أن بيئة الجزيرة السورية ذات المفردات الجغرافية المحدودة لم تقدم خيارات محرضة ومتجددة للفنانين التشكيليين، ومن تابع في هذا الميدان رغم كلفته المالية العالية إنما فعل وقد استعار مفردات وثقافة بيئة أخرى كما الحال مع الفنان عمر حمدي الشهير عالميًّا بمالفا.
- ما بين الشعر المنثور والقرآن الكريم تراكب استفاض النقاد في تفكيكها، ولا يشكل الأكراد، وهم المسلمون في غالبيتهم الساحقة، استثناء عن هذه القاعدة. بل إن أحد كبار شعراء الصوفية هو الملا أحمد خاني (1670-1706) الذي فتحت تجربته الصوفية الآفاق أمام الشعراء الكرد «على تأمل الذات والعالم من حولهم مما عمل على تجريب الإيقاعات السريعة والابتعاد عن صرامة الإيقاع الشعري».
- أعتقد أن سليم بركات لعب دورًا مفصليًّا في توجه الأجيال التالية إلى شعر النثر لما حققه من حضور استثنائي انتزع الاعتراف والمكانة رغمًا عمن يريد أو لا يريد.

أجزم أن تأثير الرواد على أبناء مناطقهم تأثير استثنائي. إنه الأب الروحي الذي يلهم الأبناء نموذجه، فيحاولون محاكاته، ومن ثم تجاوزه / قتله إبداعيًّا.

خريطة الإبداع في سورية تقدم نماذج تغري بالقياس، إن لم نقل الإطلاق والتعميم. فمن السلمية التي خرج منها محمد الماغوط وعلي الجندي خرجت أفواج متتالية من الشعراء. ومن الرقة التي شمخت باسم عبد السلام العجيلي فقد طغى على مشهدها الإبداعي المنجز القصصي والروائي، وكذا اللاذقية التي احتضنت حنا مينة، فقد امتازت بوفرة روائييها، ومثلها إدلب التي أنجبت الكاتب الساخر حسيب كيالي، فكان أن احتكرت المحافظة معظم كتاب الأدب الساخر لاحقًا..

وسليم بركات أيقونة ثقافية، بل مؤسسة ثقافية، تغري الكثيرين بالمحاكاة، أو الانضواء تحت ظلها. باسمه تقام الدورات الشعرية والمهرجانات وتمنح الجوائز وتدبج قصائد المديح، ولا أقول قصائد المديح مبالغة بل واقعًا فعليًّا دشنه محمود درويش بقصيدة (يتذكر الكردي) المهداة إلى سليم بركات وفيها يقول:

«ليس للكردي إلا الريح تسكنه ويسكنها
وتدمنه ويدمنها، لينجو من
صفات الأرض والأشياء
..
باللغة انتصرت على الهوية
قلت للكردي، باللغة انتقمت من الغياب»

سمات عامة

أدخل الشعراء الأكراد خصوصياتهم الثقافية فأضفوا غنًى متمردًا على شكل يقبل أصلًا هذا الانعتاق.

إن الثقافة الكردية الشفهية أو المكتوبة تنهل من أساطير مغناة، يصفها الباحث نور الدين زازا: «أن الأبيات في الملاحم الكردية المغناة ليست موزونة وهذه براعة فلكلورية. القافية في القصص الشعبية المغناة ليست غنية وقوية وكلاسيكية. هي لا تلتفت إلى القواعد العربية والفارسية، في الغالب لا تكون الأبيات موزونة، ثمة أبيات طويلة جدًّا، وأخرى قصيرة جدًّا ولا غرابة في الأمر، ففي جميع أغاني الحروب والقصص هذه هي الأصول المتبعة حيث نفس المغنّي هو الذي يحدد الوزن. حسب أصول الشعر الكلاسيكي يعد هذا النمط غير ذي قيمة، لكن قياسًا إلى الأدب اليوم، مقارنة بالشعر الحر تصبح هذه الملاحم المغناة إرثًا ثمينًا..»(3)

سمات انعكست لاحقًا على شعر الأكراد النثري العربي، حيث نجد تفاوتًا جريئًا في طول المقاطع وأوزانها كما سنجد في قصيدة تغيير كمال نجم وفيها يقول:

«قبل عام أيضًا
كانت ضيعتنا هنا
مررتُ من هذا الزقاق، وكانت رائحة الطين تنهال من البيوت
لمحت عيناي هذه القطة السوداء، وهذا الطفل كان في السابعة.
كانت دارنا هنا، أبوابنا مشرعة، ووالدي يصلي الظهر، ثوب والدتي كان أخضر»

تحرر الشعراء الأكراد في قصيدة النثر من ألفة المعاني ورسوخها فوظفوا المفردات في قالب إحيائي وإيحائي كما نقرأ لدى محمد عبدو:

«الشّيبُ الحكيمُ يتدلّى من حولي
الفناءُ، الأعينُ، الأميرُ الغائمُ

وكذا كنتُ كقامةٍ مالحة، أنتفُ البحيرةَ قبالتي بالنظر

أنتفُ معها ضبابَ حكايةٍ عشتها

مُذ كنتُ فراشةَ ماء»

أو لدى شهناز شيخة:

«أنا التي سرقوا أساطير الجن من كبدي

فصنعت من عطر الخيال

منازل للريح...

... خبزًا لأطفالي

أطفال

قتلتهم رائحة التفاح !»

وإن لم يكن التجرؤ على السري والمكرس خاصية كردية إلَّا أن الظاهرة مع الشعراء الأكراد اتخذت حضورًا أكثر تجذرًا وتشبعًا كرسا طابع التمرد في عموم منجز الشعر المنثور السوري. فها هو لقمان ديركي يجرد الأب من سلطته في (الأب الضال) حيث يقول:

«يلمع في الظلام

ويأفل في الضوء

وحيثما كان

ستجدينه محاطًا بالكراهية

..

الكلمة على طرف لسانك

الغصة في حلقك

الفكرة الضائعة في بالك

كوابيسك.. أحلامك

والهالة المحاطة بالكراهية

تزينه في المطعم»

من جهته يتجرأ كمال نجم على المحرم الجنسي بتصوير درامي في قصيدته (ليلة فضة) وفيها يقول:

«لم ينم نهداك
لفرط حيائهما
هي المرة الأولى
التي يستندان فيها إلى مخدة عارية
ولحافي
أضناه السهر
هي مَرَّتُه الأولى
التي يفتح فيها صدره
لأنين أنثى
ها سفينتي تلج مياهك المالحة
إن وصلتُ شواطئ الجزيرة
لا تنسي
أزيحي سمكتيكِ الفضيتين عن النبع
ليغتسل بحّاري للمرة الأخيرة
قبل طلوع الفجر
في مياهكِ الحلوة.»

وكان من الطبيعي أن يجد قارئ العربية في هذا المنجز نافذة على الثقافة الكردية، بمعناها التراثي، أو بالمعنى الحياتي المعاش.

فيما يخص المنحى الأول نقرأ لسليم بجوك - الليالي الثملة:

«وَهَن شقائق النعمان.
معاتبات «خجي» التي لجبل «سيبان»
صدى الحفلة الدامعة
وخيانة «سيامند»
سَلَّمَ الليالي الرعناء للخراب الأرعن.
بومٌ مشؤوم
يتحول زعيقًا في تأملات «خلات»
وعلى غرة الليل، تجدل النجوم الوقيعة»

أو دليار ديركي في (في مديح الحدود):

«لازالت رائحة «العندكو» تفوح من بعيد
لازالت آثار الملائكة جلية على الثرى
يعلو ترتيل القرآن بالكوردية
«عين ديوار عاصمة يا نوفا»
لا
اعذريني يا نوفا
اليوم فجرًا، مع الأذان، أمام الأفران
علت همسات النساء، في انتظار خبز الصغار
«يا مبتورة الجدائل، هل رأيتِ أنت أيضًا هيرودوت،
كيف توارى عن أعين العسكر
الرجال أيضًا
أبصروه في مسجد «قاسمو»
يصلي على المسجى الملفوف بالبيرق
وتلاميذ مدرسة أرض الخراب أقسموا أنهم
منحوه أقلامهم ومحابرهم
ليعيدَ تدوين اسم مدرستهم صحيحًا»
لكنها حزينةٌ
الكتب والأقلام
على بوابات المساجد
لأسْوَدِ الحسناوات في أحضان قامشلوكى
قامشلوكى عاصمةٌ اليوم
قامشلوكى عاصمةٌ غدًا
الجنة أشرعت أبوابها
في قامشلوكى».

لكن الأمر لم يخل من إقحام للشأن الكردي، الأمر الذي أدركت أسبابه الشاعرة خلات أحمد فقالت:

«في الكردية أيضًا أتحرر من الواجب الملقى على عاتقي في كتابتي بالعربية، وأعني أن أترك في اللغة الغريبة أثرًا يدل على كرديتي، في الكتابة بالكردية أنا أكتب بالكردية وهذا يكفي لأن أتفرغ للشعر وللشعر فقط».

وكأن المطلوب حشد أكبر كمّ ممكن من الأدلة والشواهد على كردية الشاعر بمواجهة انتماء مزدوج واجهه البعض ثقافيًّا ووجوديًّا، وفي هذا يكتب إبراهيم حسو:

«الشاعر الكردي، مثل جميع الشعراء في العالم، بحاجة إلى عمل إضافي كي يكتب (في أوقات فراغه) ما يجده ممتلئًا في حياته».

هو كما يشير حسو أكثر من انتماء مزدوج، إنه انتماء كوني، كما هو انتماء للتاريخ والأساطير التي توسدتها ذاكرة أبناء المنطقة بغض النظر عن الجذر الإثني، كما نقرأ في (التي من التفاحة وأكثر) لهوشنك بروكا:

«التحية الخضراء

التي راضت بلحظتها عشتار الله

فصول بكاء تموزها»

أما حضور الشأن الكردي العام فكان في بعضه يطرح أسئلة المحيط بغض النظر عن كونه كرديًّا أو عربيًّا. فلا أعتقد أن أحدًا يستطيع الجزم أي القوميتين كان يقصد علي جازو عندما أنشد في (شذرات قصائد):

«من أجل نهار هادئ

كل هذا القتل

كل هذه الكلمات المتعرجة

من أجل نهار بلا خوف

كيف لا يصرخ

دم القتلى في الوجوه»

لكن التأويل يتخفف من أي لبس في قصائد عدة أخر، فنقرأ في قصيدة (الجحيم) للقمان محمود:

«يأتي الظلام

من الأسلاك الشائكة:

فكل معلوماتي عن الحدود
أنها تراقبُ
الآلام المتبادلة
بين الأكراد».

هذا الانتماء المزدوج كثيرًا ما خلف توزعا وتمزقًا وتشتتًا وإحساسًا باللاجدوى والعبث، حيث تتكرر القصائد التي تؤبن أعمارًا مرت دون جدوى، وسنوات فرخت حياة دون حياة.

نقرأ في (ميلاد) لهيمن كرداغي:

«البارحة
أطفأتُ الشمعة الثلاثين
البارحة
قطفت الزهرة الثلاثين
البارحة أيضًا
نصبتُ الشاهدة الثلاثين».

حياة شاقة تدفع بالكردي للهجرة، حيث تمعن المعاناة إيلامًا، كما في (ضحكة أمي) لحسين حبش:

«ـ ترتيل الشوق:
أمي
ثلاثون عامًا، وأنا ما زلت أركض حافي القلب
كلَّما وجدت امراة تلبس فستانًا طويلًا، أو تضع على رأسها شالًا أبيضَ
أناديها: أمي، أمي،
أمي..
ثلاثون عامًا وستة آلاف ميل الآن
منفيًّا من الورد، من إشراقة الصبح ومن وجه الملائكة،
وجه أمي.
ثلاثون عامًا،
كلَّما كتبت عن امرأة، أو كلَّما رسمت صورة لامرأة

أراني أكتب عن أمي، أراني أُلَبِّسُ الصورة ألوان أمي.
ثلاثون كفنًا، ثلاثون قبرًا، ثلاثون...
أداويها بالأمل، بالاطمئنان، كلَّما وضعت رأسي
على صدر أمي».

هجرة تعيد ترتيب الأولويات حيث يضفي الحنين قيمة مفرطة على تفاصيل عابرة أو حتى تافهة. نقرأ في (قصيدة في قطار سريع) لطه خليل:

«هنا في هذه البلاد البعيدة، بلاد الجرمان والبيرة
قرأت حوارًا مطولًا مع هيفاء وهبي ونمت سعيدًا...
حوار مع هيفا، أنساني كل كتابات أدونيس وأبي تمام وماركيز
وخطابات القادة
والجنرالات الذين أرسلوا لي ذكرياتهم عن الحروب التي أبلوا فيها»

أربعون عامًا مرَّت والكردي يحمل صليبه في تيه موحش. فقد صدر في نهاية العام 2011، قرار يقضي بتسوية أوضاع المكتومين وإعادة ما نسل من حقوقهم ومن ضمنها الجنسية السورية.

الأكيد أن ناتج العودة الثقافية الرسمية المعترف بها للأكراد إلى الحاضنة السورية لن تكون كما كانت قبل قرار سحب الجنسية. فقد مرت مياه كثيرة تحت الجسر، لكن المأمول ألَّا يكون تجلي هذه العودة أقل ثراء وإثراء لبلد اشتهر بموزاييكه الاجتماعي والديني والطائفي والعرقي.

المصادر

- نورا صالح (اسم مستعار)، موقع كرد، تاريخ 16/ 6/ 2011.
- شيرين يوسف، مجلة العربي، العدد 564، العام 2005.
- خلات أحمد (نوافذ باكرة)، العام 2009.

الكتابة سبيل للوجود

إلى أخي الكبير عدنان حطيط

فاديا حطيط

اكتبي... فعل أمر يأتيني منه دافئًا كفعل رجاء.

لماذا لا تكتبين؟...سؤال بسيط أسمعه منه سؤالًا وجوديًّا.

ما بين فعل الأمر الذي يرجو والسؤال الذي يؤسس، أمضيت حياتي لاهثة وراء كينونة تستجيب لآماله. منذ أن كنت طفلة، قلت فليكن وجودي كله مرهونًا برضاه. كنت واثقة من أن ما يريده لي هو عين الخير، تمامًا مثل أمي وأبي ولكني كنت أحدس أنه يعرف أكثر منهما كيف يفتح الطريق أمامي.

هو أخي الكبير. هكذا كان دائمًا. حين كنت طفلة في بداية وعيي وحين تخطيت الخمسين من عمري. والأخ الكبير في عائلة كبيرة سرعان ما يصبح أبًا. كنت الوسطى من عائلة مؤلفة من أبوين وثمانية أبناء، سبعة شبان وأنا بينهم فتاة وحيدة رأوها جميلة فكانت سعيدة كأميرة الحكايات.

في بيت صغير مؤلف من غرفتين، كنا نعيش عشرة أشخاص وفيما بعد عاشت معنا ابنة عمة يتيمة. نمد الفرش مساءً فتغطي أرض الغرفتين، نحن الأربعة الصغار وابنة عمتنا ننام في غرفة فيها سرير واحد ينام عليه والدانا، وفي الغرفة الأخرى ينام إخوتي الشبان الأربعة الكبار. وفي كل صباح ستكون هناك لعبة المصارعة فيما بينهم. يتصارعون ويتضاحكون ونحن الصغار نصفق لهم، من يربح؟ من سيقول «أبندونو» قبل الآخر؟

في بيت صغير، مع أب يعمل موظفًا في مرفأ بيروت. هو الابن البكر في عائلة من ستة أشخاص، توفيت والدته وهو صغير، فانطلق على سجيته، محبًّا لنفسه، مع ميل غريب ليكون مختلفًا. يعرف بعض الأجنبية ويعتز بذلك. لديه بعض الكتابات المنشورة التي يتكلم عنها مرارًا. يقف طويلًا أمام المرآة واضعًا الكريم على شعره المطوي على تجعدات متناسقة والعطر يفوح منه. في طفولتي لم أعرف أن الكريم والعطور إشارة توق للانفلات من الزوجة والأبناء، وإشارة إلى نرجسية غير ملائمة لأب عائلة من أحد عشر شخصًا. أذكر حين كانت أمي تكلفني

بطلب مصروف البيت بالنيابة عنها تفاديًا للشجار الحتمي معه، كنت أجلس في حضنه، ويحيطني بذراعيه، وأرى أمامه علبة سجائر بيضاء مربَعة الشكل مكتوب عليها «جوكي كلوب»، ويهمس لي أن هناك اثنين في لبنان يدخنانها، هو ورئيس الجمهورية. أنا كنت واثقة من أن أبي هو أغنى وأجمل من رئيس الجمهورية.

أمي، التي كلّما كبرت صرت أكثر شبهًا بها، كنت، لسذاجتي، أظن أنها امرأة حديدية. كانت تأمرنا وكان علينا أن نطيع. امرأة الأوامر كنت أراها. تقوم بتسجيلنا في المدرسة، وإن هربنا من المدرسة كما فعلنا مرة أنا وأخي الأصغر، تضعنا في مدرسة أخرى. تطبخ على عجلة طعامًا في طنجرة كبيرة وتلاحق شؤوننا واحدًا بعد آخر. تحب ابنها الكبير وتقول إنه إن وضعته في كفة فإنه سيوازي إخوته السبعة الآخرين في الكفة الأخرى. أنا الصغيرة لم يكن الأمر يزعلني، لأني أيضًا كنت أرى أن لا أحد يوازي أخي الكبير. أمي مغلوبة على أمرها مع رجل يقف طويلًا أمام المرآة، ويقتطع حصة كبيرة من راتبه الشهري الضئيل لنفسه، ومع أفواه تريد أن تأكل وأبناء عليهم أن يكبروا، كان عليها عبء كل ذلك. تسمّع الدرس، وهي غير متعلمة، لابنها الثاني الذي تكتشف أنه لم يكن يفقه شيئًا مما كان يتعلمه بل يعيد غيبًا ما كان قد سمعه، وتلاحق الخيَاطة لكي تنجز لابنتها فستانًا مشكوكًا بالخرز يصعب على فتيات الحي أن يكون لديهن مثله، وتعطي الأمر بتغيير البيت واستئجار آخر واسع وكبير ما إن يعمل ابنها الكبير ويصير لديه راتب شهري.

أستطيع أن أصف الكثير من تفاصيل بيتنا العتيق، خصوصًا اللعبتين الكبيرتين اللتين كانتا تقريبًا توازيان قامتي، موضوعتين كزينة على الدرسوار، صحيح أني لم أكن ألعب بهما ولكني كنت أعتبرهما مصدر فخر لي واختلاف عن بنات الحي. يمكنني أن أقف عند الكثير من التفاصيل أيضًا. مشهد الحمام وأنا صغيرة تصب أمي الماء الساخن على رأسي والصابون يغطي وجهي، وتعليماتها لي بأن أدعو لأخوتي مع كل سكبة ماء (الله يخليلي خيي عدنان، الله يخليلي خيي حسين...) وقد ظللت زمنًا طويلًا أفعل ذلك حتى وإن صار الدوش بديلًا عن الطاسة.

يتزاحم الكثير من التفاصيل في رأسي، ولكن اختصارًا يمكن لمن يقرأ الروايات أن يقدر كيف تكون البيوت الصغيرة التي يعيش فيها عشرة أشخاص وابنة عمة مع أب يحب ذاته وينظر كثيرًا إلى المرآة ويمضي جل وقته خارج البيت، ومع أم غير متعلمة كان عليها دائمًا أن تؤجل طلباتها وأن تحتمل نزوات زوج نرجسي ولكنها تحبه وتحب أولادها. في تلك الروايات كان من الصعب لمثل تلك الأسر أن تكون سعيدة، إذ إن الخلافات والمشادات اليومية ونقص المال وغياب الأب، سيجعل الأبناء متفلتين في الحياة من غير حبل قوي يشدهم غير حبل السرة الوهمي. وتلك الروايات يمكن أيضًا أن تقول لنا إن الفتاة التي تعيش في وهم الثراء

والسعادة في تلك الأسرة الفقيرة، كان ينبغي أن تتزوج رجلًا ثريًّا لتحقق ما حلمت به. ولكن الروائيين حتى وإن عرفوا الكثير فهم لا يعرفون كل شيء.

بيتنا العتيق في الضاحية الجنوبية كان يشبه البيوت في روايات البيوت الفقيرة في الأوساط المهمشة التي تعيش في ضواحي المدن. في كل تلك الروايات كان ثمة بطل. في بيتنا، من كان البطل؟ هل كان ثمة بطل أصلًا؟ هل كان ثمة بطولة في بيت فيه ابن مخطوف وأم ماتت من الحسرة عليه وفيه أخ مات بإصابة في الحرب، وأب بعدما عاش عمره الرغيد مات مثقلًا بخسارة ابنه الثاني الأثير لديه، وفيه أيضًا، يموت أخيرًا الأخ الكبير. أية بطولة هي تلك؟

مع ذلك فإني الآن سأتجاوز حيرتي وأعطي البطولة لأخي الكبير. كبير البيت، والابن البكر لامرأة عليها تدبير كل أمور عائلتها وأب يحب نفسه. لن يصعب علينا أن نحزر أنه كان طبق الأصل عن أبيه في وسامته، وطبق الاصل عن أمه في تحمله المسؤولية. ولن يصعب علينا تعرّف الآمال التي وضعتها أمه فيه والطموح الذي رسمه لنفسه تعويضًا لها. هنا، في هذه النقطة تحديدًا، وإذا ما تركت لنفسي أن أصف أخي الكبير، يمكنني أن أكتب صفحات، أستطيع أن أصف وسامته، ويمكنني أن أصور أيضًا مسامات جلده وشكل يديه وأصابعه التي كنت لا أملُّ من تأملها ومسكها وتمرير أصابعي عليها، كما كنت لا أملُّ من النظر إلى تقاسيم وجهه الصبوح محاولة تسجيل أصغرها بينما أنا جالسة إلى جانبه وهو على فراش الموت... ولكن قبل ذلك عليَّ أن أكبر معه على مهل.

كان في السادسة عشرة من عمره تقريبًا، عندما كان طالبًا في ثانوية العاملية رأى نفسه صحافيًّا. كانت رؤيته تلك حقيقية إلى درجة أنه أرسل رسالة إلى كامل مروة صاحب جريدة الحياة يومها (أي في الستينيات) وسأله ماذا عليه أن يفعل لكي يصبح صحافيًّا. ويقينًا أن البوسطجي كان يعرف أن بعض الرسائل تكون مرساة نجاة تحمل من لجة البحر إلى أمان البر، لذا لم يتأخر في الوصول إلى بيتنا ويسلمنا رسالة جوابية. أخي قرأ الرسالة وعرف كيف سيكون صحافيًّا، ونحن التابعون له عرفنا كيف يكون طعم الطموح. نراقبه ونحلم معه. أخذ يكتب ويمزق ما يكتب، قائلًا لنفسه، إنه سوف يصبح كاتبًا حين لن تطاوعه يداه في تمزيق ما كتبه. اشترى آلة دكتيلو لأن الصحافيين عليهم أن يطبعوا كتاباتهم، وكلنا في البيت تعلمنا منه الطباعة على تلك الآلة. تابع على التلفزيون برنامجًا لتعليم اللغة الإنكليزية لأن الصحافيين عليهم أن يلموا باللغات، وفي وقت بث الحلقة كانت أمي تمنعنا من التفوه بكلمة. اشترى طقمًا وكرافات وكنا لا نشبع من التطلع إليه حين كان يرتديهما تحضيرًا لمقابلة مع شخصية مشهورة سيقوم بها. في أثناء ذلك، سافر إلى مصر لينجز شهادة التوجيهية. هناك، تعرف إلى صبية اسمها غادة فأحببناها معه. هناك، أحب عبد الناصر، وأحببناه معه. هناك، دفع لي ولأخي رسوم الاشتراك في مجلتي ميكي وسمير. وكان البوسطجي إياه، الذي لا يتأخر عن تسليم الرسائل الآتية كإشارات سماوية، يأتيني كل أسبوع بمغلف مكتوب عليه عبارة

«الآنسة فادية حطيط المحترمة» التي، مع اللعبتين الكبيرتين والفستان المشكوك بالخرز، جعلتني الأكثر عزة في العالم.

ولأنه أخ كبير، وضع لنفسه هدف انتشال أخوته من «الهامشية» (يا لهذه الكلمة!). حاول أن يعطي كل واحد شيئًا ما يقبض عليه. قال لأخيه الأصغر أنت ستكون صحافيًّا آخر، وقال للآخر أنت ستكون متميزًا في مجال صف الأحرف، وقال للثالث أنت ستكون قادرًا على العمل في مجال الطباعة. أما أخته التي كانت قد بدأت تخطو خطوات صباها الأولى مع بداية عمله في الصحافة ورآها تكبر مع حلمه، فأمسكها بيدها وأخذ يدلها على دروب جديدة. اقرئي، كان يقول لها، وهي كانت تحب أن تقرأ ما صار يكتبه أسبوعيًّا. تعلمي فأنت قادرة، وهي كانت تنظر إليه وتثق بنفسها. أخذها إلى مكاتب عمله في جريدة الصياد، عرَّفها على أناس جميلين أنيقين، وكأنما ليقول لها إن هناك أناسًا مختلفين عمن تعرفينهم في بيتك الصغير. أخذها إلى السينما. اشترى لها الكتب. قال لها اقرئي وإذا ما وجدتِ خطأً في ما تقرأين أقدم لك هدية. صارت تقرأ وتحب أن تنجح لأجله. ثم صارت تكتب لأنه كان يحب أن تكتب. يقرأ ويعلق، إيجابًا أو سلبًا، ولكنه كان يحب أن تكتب. اكتبي، لماذا لا تكتبين؟ عبارة ستظل ترن في أذنها.

ما الذي يجعل الكتابة هدفًا قائمًا بذاته؟ لماذا تصبح الكتابة بديلًا عن ثروة وعن مكانة وعن ضيق وعن عجز وعن غضب من أب يستطيع ولا يفعل وقهر على أم تفعل ولا تستطيع؟ أي سحر للكلمات المطبوعة تجعل صاحبها يظن نفسه ملكًا وإن كان معدمًا؟ أتساءل ويأتيني الجواب واضحًا كعين الشمس. ليس لمن كان يقاوم التهميش إلَّا أن يعمل على تسجيل حضور باهر، وأقصر الطرق أمام الفقراء هي لغتهم وكلماتهم، إذ لا فارق بين الغني والفقير في الكتابة. حين تكتب تختصر المسافة بين الناس، ليس ذلك ما يحصل حين تعمل في السياسة أو في التجارة أو في الوظيفة. الكتابة أقصر الطرق لكي تكون موجودًا وحقيقيًّا ومستقلًّا ومساويًا لا بل متخطيًا من كان يقف في مرتبه أعلى. الكتابة تجعلك موجودًا بفخر وتحميك من معركة التنافس على أشياء يصعب الوصول إليها.

أخي الكبير عشق اللغة العربية وعشق الحروف المطبوعة. رأى باكرًا أن أمله بغيرهما ضئيل. نزل إلى البحر تعلم السباحة فيه ورمى لنا الحبل، نزلنا نحن أخوته أيضًا وسبحنا كل حسب إمكاناته وقدراته. وها نحن نمد الحبل نفسه إلى أبنائنا، علَّهم يسبحون في البحر نفسه. إذ لا طموح يرقى إلى طموح الكتابة.

وحتى اليوم ما زلت حين أقرأ ما يكتبه أولادي أو أولاد إخوتي في فترات متقطعة من نصوص بلغة عربية فصحى، تعود إليَّ مشاعر العزة إياها. وكلما اتصلت ابنتي من الخارج أسمع نفسي أقول: اكتبي لماذا لا تكتبين؟

آندرو غريب: مترجم جبران إلى الإنكليزية

إدمون غريب

ولد أندراوس (آندرو) عيسى الغريب في قرية عيتا الفخار الرابضة على سلسلة جبال لبنان الشرقية في أوائل عام 1899م لوالديه عيسى الغريب وزوجته الثانية شملكية المعلوف. وبعد فترة قصيرة من ولادته، هاجر والده ليلتحق بأخيه وأبناء أقاربه الذين سبقوه إلى ولاية ماساتشوستس الأميركية. وقامت شملكية بتربية آندرو وأخيه الأكبر أسعد، وكان والده وأقرباؤه قد غادروا لبنان، كما فعل الآلاف من مواطنيهم، هربًا من جور الحكم العثماني وبحثًا عن فرص حياة أفضل. وفي هذه المرحلة التحق آندرو، وهو حينئذ ابن سبع سنوات، بالمدرسة التي كانت الجمعية الخيرية الروسية قد أسستها في بلدته، حيث بدأ تعلم العربية والروسية والحساب والجغرافيا. وغادر أخوه أسعد بلدته عندما بلغ الرابعة عشرة من عمره. وفي عام 1913م طلبه والده لمساعدته في عمله، فأخذه عمه فارس إلى بيروت، حيث دفع - كما يقول آندرو - ليرتين ذهبيتين لصاحب زورق صغير لينقله إلى سفينة متجهة إلى مرسيليا، لأن الدولة لم تكن تسمح بهجرة الشباب. وكانت هذه هي الرحلة الأولى لهذا الشاب اليافع خارج محيطه، وكان يقول إنه افتقد والدته وأصدقاءه وبلدته، وإنه بكى كثيرًا في الأيام الأولى من رحلته. وبعد وصول السفينة إلى مرسيليا قيل له إنه لن يستطيع مواصلة السفر لأنه يعاني من مرض التراخوما. ولم يُسمح له بالسفر إلَّا بعد أيام عندما اقترح عليه أحد المترجمين دفع مبلغ من المال الزهيد الذي كان بحوزته للمسؤول. وعقب أسبوع من رحلة صعبة وسط أمواج عاتية في المحيط الأطلسي وصل إلى مدينة نيويورك. وخلال مروره بدائرة الهجرة سأله الموظف المسؤول بدائرة الهجرة عن سنه، فأجابه عبر المترجم (لأنه لم يكن يعرف إلَّا حوالي خمسين كلمة من اللغة الإنجليزية) بأن عمره 14 سنة. ولكن المسؤول شك في ذلك، حيث كان آندرو طويل القامة، فرفع يده وقال للمسؤول عبر المترجم: «هل كل أصابع يدك متساوية في الطول؟» فضحك المسؤول وقال له: «جواب جيد، اذهب مع التوفيق».

وتوجَّه آندرو مع أقربائه الذين كانوا بانتظاره إلى مدينة شيكوبي فولز الصغيرة، وبدأ في

العمل مع والده وعمه وأخيه في المتجر الصغير الذي كانوا يملكونه في تلك المدينة. وعندما بدأ موسم الدراسة، التحق آندرو بمدرسة سانت مايكل، وبعد ثلاث سنوات، انفصل والده وعمه في العمل المشترك في المتجر، ذهب والده إلى مدينة نورث هامبتون وفتح متجرًا جديدًا. دخل آندرو مدرسة البلدة وتلقف اللغة الإنجليزية بسرعة حتى بزَّ جميع زملائه الأميركيين، كما تعلم اللغة البولندية، لأن معظم زبائنهم كانوا من البولنديين. وكانت هذه المرحلة بمثابة نقطة تحول في حياته، حيث تعرف على مكتبة فوربس في البلدة، التي تقع بجانب كلية سميث الشهيرة. وكانت هذه المكتبة تحتوي العديد من الكتب باللغة الإنجليزية، فضلًا عن كونها من المكتبات القليلة التي احتوت كتبًا أدبية وتاريخية بلغات أجنبية بما فيها اللغة العربية. وبدأ آندرو يتردد على هذه المكتبة ويمضي فيها الكثير من أوقات فراغه، وكان قارئًا نهمًا وظل كذلك طيلة حياته. وتعرف في هذه المكتبة على أمهات الكتب الأدبية والتاريخية، كما بدأ يظهر بعد زياراته للمكتبات في نورث هامبتون وجوارها اهتمامًا خاصًّا بالكتب القيمة والطبعات الأولى النادرة، وأصبحت هذه إحدى هواياته التي لازمته في حياته وأصبحت بمرور الوقت مصدر دخل حيث كان يقوم بشراء هذه الكتب وبيعها، علمًا بأنه كان يشتري بعضها ولا يتخلى عنها.

وخلال الحرب العالمية الأولى شرع آندرو بقراءة الصحف المهجرية التي لعبت دورًا هامًّا آنذاك فوصلت أعدادها بين عامي 1829م و1930م إلى 79 صحيفة ومجلة ودورية من مختلف الأنواع على الرغم من صغر حجم الجالية العربية وفقرها المادي النسبي. وكانت هذه المطبوعات تؤمن للعرب في مهجرهم المعلومات حول بيئتهم الجديدة وتعلمهم القوانين والعادات وأساليب الحكم والسياسة في بلادهم الجديدة، كما عرفتهم على آخر الاكتشافات العلمية والتقنية في ذلك الوقت. كذلك ساهمت صحافة المهجر في المحافظة على اللغة العربية بين المهاجرين وأبنائهم، كما كان بعض كتاب هذه الجرائد قد تأثروا بالأدب الغربي وكان ثمة امتزاج بين الفكر الغربي والفكر الشرقي. وطورت صحافة المهجر خطًّا جديدًا للأدب والشعر العربي، الأمر الذي لم يقتصر تأثيره على الحركة الأدبية في المهجر، بل تجاوزه ليصل إلى الوطن الأم ويؤثر وبقوة على الحركة الأدبية والشعرية فيه. ولعبت هذه الصحف دورًا في تعريف المهاجرين بأخبار أوطانهم، خصوصًا خلال الحرب العالمية الأولى. وكان لبعض هذه الصحف مراسلون في مصر ولبنان واسطنبول وفي دول الاغتراب الأخرى، كما أنها أحدثت ثورة تقنية حيث إن صحيفة الهدى، على سبيل المثال، كانت أول جريدة عربية في المهجر تستعمل مطبعة اللينوتايب التي سهلت الطباعة باللغة العربية وبدأت الصحف العربية في العالم العربي في استخدام هذا النوع من الطباعة نقلًا عن صحف المهجر.

وفتحت هذه الصحافة أبوابًا جديدة أمام آندرو، معرّفة إياه على الأدب المهجري. وبعد عدة سنوات في عام 1921م خدم آندرو في الجيش الأميركي وتسرّح بعد عام، وحصل على الجنسية الأميركية التي لم تكلفه، كما كان يردد، أكثر من 16 سنتًا هي ثمن الطابع البريدي. وتم استدعاؤه للخدمة في البحرية الأميركية حيث عمل حتى عام 1923م، وطلب تسريحه بعد ذلك لأنه كان يفكر في العودة إلى لبنان. ولكنه عاد للعمل مع أخيه في متجره، كما أكثر من زياراته إلى نيويورك وبوسطن حيث تعرف على عدد كبير من محرري الصحف المهجرية وكتّابها، وبدأ ينشر بعض المقالات والأشعار، وأظهر اهتمامًا بترجمة بعض كتابات أدباء المهجر إلى اللغة الإنجليزية. وتعرف آندرو على الأديب الكبير ميخائيل نعيمة عن طريق أحد أقربائه الذي كان صديقًا لنعيمة. وكان آندرو من المعجبين بكتابات نعيمة الذي عرفه فيما بعد على أعضاء الرابطة القلمية وعدد آخر من كتّاب ومحرري الصحف في نيويورك، كما شجعه على الاستمرار في الترجمة والكتابة. وكان آندرو يرسل إلى نعيمة بعض ما ينشر من هذه الترجمات.

شرع آندرو في ذلك الوقت بالكتابة في بعض الصحف المهجرية مثل النسر ومرآة الغرب والسمير و«ذي سيريان وورلد» التي كانت تصدر باللغة الإنجليزية وتخاطب الجيل الثاني من المغتربين. وقد نشرت أوائل ترجماته في صحيفة «ذي ريبابليكان» التي كانت من الصحف الأميركية المهتمة بالشؤون الأدبية والشعرية، والتي صادق آندرو بعض كتّابها ومحرريها ممن أعجبوا بقدرة هذا الشاب المهاجر الذي ملك ناصية اللغة الإنجليزية وبرع فيها تحدثًا وكتابة. وساعد آندرو بعض أدباء المهجر الذين كتبوا بالإنجليزية في نشر بعض أشعارهم في هذه الصحيفة، كما بدأ يترجم بعض الأشعار والمقالات القصيرة لمن أعجب بهم من كتّاب المهجر إلى اللغة الإنجليزية. وقد أعجب آندرو بكتابات أمين الريحاني وجبران خليل جبران وإيليا أبو ماضي ونسيب عريضة وآخرين، فضلًا عن نعيمة. وعندما نشرت قصيدة جبران «أيها الليل» كان دائمًا يردد بأنها من أجمل كتابات جبران، قام آندرو بترجمتها إلى اللغة الإنجليزية وأرسلها للمحرر الأدبي في صحيفة «ريبابليكان» الذي أعجب بها ونشرها، وقام بإرسال قصاصة من الترجمة إلى صديقه نعيمة، فعرضها بدوره على جبران الذي عبر عن رضاه عنها وسأل نعيمة عن هوية المترجم، فقال له «إنه شاب من بلادنا»، كما ذكر نعيمة لآندرو في ما بعد. وأخبره بأن جبران، بعد أن قرأ ترجمة آندرو لقصيدته «الأرض»، قال إن آندرو نجح في ترجمة روح القصيدة، وإن الفرع في بعض المقاطع أجمل من الأصل. وفي إحدى رسائله إلى آندرو والمؤرخة في 9 أكتوبر/تشرين الأول 1928م كتب نعيمة: «سلام على روحك الطيبة وعلى تلك الشعلة الجميلة التي حببت إليك الشعر ودخلت بك إلى فضاء الأدب الواسع. وبعد، فقد تلقيت كتابك اللطيف والقصاصتين من ترجمتك لقصيدة جبران، وقد اتفق وأن عاد جبران البارحة من بوسطن واجتمعت به اليوم

وقدمت إليه نسخة من ترجمتك وأخبرته عنك وعن مجهوداتك في ترجمة الجميل من آدابنا إلى اللغة الإنجليزية، فسُرَّ بك وبالترجمة، كما سررت أنا بك وبها».

وبعد فترة ذهب آندرو لزيارة نعيمة في نيويورك، ووجده جالسًا إلى مكتبه يتحدث عبر الهاتف ويناقش بحماس مع شخص آخر كتاب «يسوع ابن الإنسان» لم يعرف آندرو في البداية من كان ذلك الشخص. وأشار نعيمة لآندرو بأن يجلس، واستمر الحوار لمدة نصف ساعة، وعرف آندرو من خلال المكالمة أن نعيمة كان يتحدث مع جبران. ومما قاله نعيمة في تلك المكالمة: «إن الكتاب رائع، ولكن لكل منا يسوع». وفي رسالة أخرى لآندرو يشكره فيها على مساعدته على نشر قصيدته «الشرارات» باللغة الإنجليزية في صحيفة الريبابليكان، يعلّق نعيمة على مراجعة أحد محرري الصحيفة لكتاب «يسوع ابن الإنسان». ومما كتب نعيمة في تعليقه على المراجعة: «إنني قرأت مقالة باروني (كاتب المراجعة) في يسوع ابن الإنسان بلذة فأعجبني التوازن بين شعوره وفكره، والاتساق والخفة في أسلوبه، والعدالة في نظراته، والجمال في روحه جعله يقدر ما في الكتاب من جمال المكتوب والمرسوم. إني أوافقه في أن الكتاب من حيث أسلوبه، تحفة فنية، أما من حيث موضوع يسوع فلكل يسوعه، ولا أظن الكثيرين يستبدلون يسوعهم الذي عرفوه من الإنجيل بيسوع الذي يصوره جبران».

وعن المكالمة آنفة الذكر، قال آندرو إن نعيمة قال لجبران إنه يتفهم تفسيراته وتصرفه بعدد من الأمور المذكورة في الإنجيل، لكن: «أنت لا تستطيع أن تتصرف بالعظة على الجبل التي لا يمكن تغيير كلمة فيها.» ولكن آندرو لم يسمع ما كان يقوله جبران. وقبل نهاية المكالمة سأل نعيمة جبران: «أتعرف من عندي الآن؟» ولم يسمع آندرو رد جبران، ولكنه سمع نعيمة يقول: «لا، لا، لا». وفي النهاية قال له: «عندي آندرو غريب.» وبعد لحظات أقفل نعيمة الخط وقال: «هذا جبران ويريدك أن تذهب إليه في الاستديو فورًا».

وكان آندرو من المعجبين جدًّا بجبران، وفي مقابلة مع الصحفي الأميركي توم شاي سأله عن أسباب اهتمامه بجبران، فأجابه آندرو: «إن أعمال جبران أثارت مشاعري ودفعتني إلى متابعة وقراءة كل ما كان يكتبه، وقررت بعد فترة أن هذا الأدب الجبراني وكتابات المبدعين من كتّابنا الآخرين يجب ترجمتها وتقديمها لقراء اللغة الإنجليزية. ومنذ البداية كنت أعتقد أن كتابات جبران تحتوي على رسالة روحية أدبية وفنية عالمية، وأردت أيضًا تعريف الأميركيين خاصة بآدابنا وتراثنا وكتّابنا المجددين».

وفي مقابلة مع الكاتب والشاعر اللبناني هنري زغيب نشرت في مجلة الناقد في 25/ 7/ 1990م ذكر زغيب أن آندرو أخذ قطار الأنفاق إلى الشارع العاشر غربًا قاصدًا ستديو جبران الذي قابله بثياب الرسم، وكتب زغيب كما قال له آندرو: «كان بابه مفتوحًا (كما كان دائمًا فيما بعد)، وكان وحده. أذكر اللحظة كأنها الآن، فوقفت أمام رجل شابّ أنيق المظهر وسط بعثرة في الاستديو (وكان يسميه الصومعة)، وموقدة ختيارة في الوسط يتلهى

برمادها العميق. سألني عني، عن أحوالي، عن عائلتي، وعن تفاصيل كثيرة. كان حنونًا في استقباله وحانيًا في إصغائه، وكأن أمري يهمه. وعرفت فيما بعد أنه كان كثير الاهتمام بمواطنيه كأنه المسؤول عن همومهم. وشعرت أن استئناسه بي وبترجماتي يعود إلى كوني لبنانيًّا. ثم سألني أن أقرأ له ما ترجمت له. أصغى بصمت واسع وتأثر شديد».

واستمرت الزيارات. وفي زيارة أخرى عام 1928م ترجم آندرو قصيدة «الصوفي» لجبران التي نشرت أصلًا في مجلة السائح، ولكن دون ذكر اسم جبران الذي سقط سهوًا، الأمر الذي أحزن جبران. وصححت المجلة في عددها التالي الأمر مشيرة إلى أن القصيدة «لنابغتنا جبران خليل جبران». وعندما قرأ سلوم مكرزل رئيس تحرير مجلة «ذي سيريان وورلد» الترجمة التي كان آندرو ينوي إرسالها إلى مجلة «الكتاب الذهبي» الأميركية، طلب منه السماح لهم بنشرها وإرسال قصيدة أخرى إلى المجلة. كذلك ترجم آندرو في ما بعد قصيدة «الشهرة»، التي أعجب بها جبران كثيرًا، خاصة وأن آندرو ترجم عبارة في الشطر الأخير هي «فلم أجد في الرمل سوى جهلي» مستعيضًا عن «الجهل» بـ«العمى». وعندما قرأها جبران قال له: «إن هذا هو بالضبط ما كنت أريد قوله، وأنت ترجمت فكري وليس كلماتي.» وقدم جبران لآندرو نسخة من كتابه الصادر حديثًا «يسوع ابن الإنسان»، ممهورًا بتوقيعه «إلى آندرو».

واستمر آندرو في ترجمة أشعار جبران وأشعار آخرين، ومن بينها قصيدة «الطلاسم» لإيليا أبي ماضي، و«لست أدري» لنسيب عريضة، وغيرهما. وفي إحدى زياراته لجبران قال آندرو إن لديه مجموعة من القصائد المترجمة يود نشرها في كتاب، فوعده جبران بالمساعدة في نشرها مع شركة «كنوف» التي كانت تنشر كل كتابات جبران بالإنجليزية. وكان آندرو قد طلب خلال زيارة سابقة في 15/ 7/ 1928م من جبران أن يعطيه إذنًا خطيًّا بترجمة كتابات جبران العربية إلى الإنجليزية إذا كان راضيًا عن ترجماته. وقد كتب زغيب إن جبران لم يتردد، فقام إلى طاولته وكتب إذنًا خطيًّا يعطي آندرو حق ترجمة كتاباته من اللغة العربية إلى الإنجليزية. وكان هذا هو الإذن الوحيد من نوعه الذي أعطاه جبران لأي مترجم. وفي إحدى الزيارات سأل جبران عن صدى كتاباته في الجالية، فقال له آندرو إن جميع من يعرفهم ويقرؤون لجبران معجبون بكتاباته ويتابعونها في الصحف والمجلات المهجرية والعربية، فسأل جبران آندرو: «هل تعلم يا آندرو ماذا حصلت من مدخول من كل كتاباتي العربية؟» فأجاب آندرو: «لا». فقال جبران: «إن كل ما حصلت عليه من كتاباتي العربية كان صفرًا.» وفعلًا، فإن أوضاع جبران المادية لم تبدأ بالتحسن إلَّا بعد أن بدأ ينشر كتبه ورسوماته باللغة الإنجليزية فحقق منها شهرة وعائدًا ماديًّا، خاصة بعد نشر كتاب «النبي» الذي أعيد طبعه أكثر من مائة مرة، وبيعت منه ملايين النسخ. وكان جبران بعد تحسّن أوضاعه المادية يساعد أعضاء الرابطة وبعض الكتّاب الآخرين الذين كانوا يواجهون مشاكل مالية.

وقبل ثلاثة أسابيع من وفاة جبران، زار آندرو الصومعة ليطلع جبران على مخطوطة الترجمات التي أعدّها للنشر. وجلسا معًا لمدة أربع ساعات. وعن تلك الجلسة كتب الشاعر والروائي غريغوري أورفلي: «كان آندرو يقرأ الترجمات ويقول له جبران: اقرأ يا أخي اقرأ». وبعد الانتهاء من القراءة قال جبران لآندرو - كما كتب الأديب الشاعر هنري زغيب - «عملك قريب جدًّا من روحي، وأنت ترجمت روحي ولم تترجم جسد الكلمات.» وقبل المغادرة أهدى جبران آندرو نسخة من كتابه الأخير «آلهة الأرض» الذي صدر ذاك الأسبوع وكتب له إهداء، وذكر بأنه سيعرض الأشعار (المترجمة) على دار كنوف للنشر وأن يعود إليه بالمخطوطة في أيلول (سبتمبر)، إبان موسم النشر.

ورغم ما لاحظه من شحوب جبران، لم يكن آندرو ليدري أن هذه ستكون زيارته الأخيرة له. وبعد أسابيع قليلة كان آندرو يسير في الشارع عندما سمع بائع الصحف ينادي «أكسترا، أكسترا» على صحيفة النيويورك تايمز، وعلى صفحتها الأولى كان نبأ وفاة جبران. وكان لوفاته وقع مأساوي على آندرو وعلى الجالية ككل. وبعد فترة من ذلك زار آندرو شركة دار كنوف لإطلاع الناشر على مخطوطة، ولكن الناشر قال له إن عليه الاتصال بباربرا يونغ لأنها الوصية على آثار جبران ومنفذة وصيته. وأصرّت يونغ بأنها تريد أن تكتب المقدمة لترجمات آندرو بينما كان آندرو يريد أن يكتبها ميخائيل نعيمة. وفي ما بعد قالت له يونغ إن لها الحق بمنع نشر الكتاب إن لم يقبل بشروطها، ومن تلك الشروط إدخال تعديلات طفيفة على الترجمة. ولكن آندرو قال إن لديه إذنًا خطيًّا من جبران وإن له حق النشر، ولكنها قالت إن دار كنوف لن توافق على النشر من دون موافقتها. وبعد اتصالات كثيرة وأخذ ورد مع الناشر، أصر الناشر على ضرورة اتفاق آندرو مع يونغ إذا أراد أن تنشر المخطوطة في دار كنوف.

وفي سنة 1933م وصلت الأنباء إلى آندرو بمرض والده وضرورة عودته إلى البلاد، وكان نعيمة قد غادر الولايات المتحدة. ولذلك وافق على أن تقوم يونغ بكتابة المقدمة لأنه أراد أن يكون كنوف هو الناشر. وصدر الكتاب بعنوان «أشعار منثورة»، وأعيدت طباعته أكثر من ثلاثين مرة. وبعد عودته أطلع آندرو نعيمة على ما كان له مع يونغ، وفهم منه أنه كان على خلاف معها. وبقي آندرو على صداقة وثيقة وتواصل مع نعيمة.

وكان آندرو يأمل أن يعود إلى الولايات المتحدة بسرعة، ولكن وفاة والده، ثم وفاة والدته دفعتاه للبقاء لفترة أطول في لبنان. وبعد فترة تزوج من حنه الدبغي، وأنجب أربعة أولاد هم، إضافة إلى إدمون، أدما وماري الموجودتان في أميركا حاليًّا، وغلاديس التي لا تزال تقيم في لبنان مع زوجها شبلي الغريب وولديهما ناجي وربيع. وخلال هذه الفترة اهتم آندرو بأسرته وبأرضه، كما عمل بتدريس اللغة الإنجليزية وآدابها في مدارس لبنانية وسورية، واستمر في القيام ببعض الترجمات لأعمال أحبها إلى اللغتين العربية والإنجليزية، ومن بينها أشعار ليوسف غصوب وصلاح الأسير وإدفيك شيبوب وألبير أديب ويوسف الخال وخليل

حاوي ونزار قباني وغيرهم. كما ساهم في نقاشات أدبية وتاريخية على صفحات جريدة النهار وجريدة المكشوف وصحف ومجلات عربية أخرى، وكان من بينها نقاش مع المؤرخ المعروف جوزيف نعمة حول أصول وتاريخ مخطوطة «الكودكس سيناتيكوس» الموجودة في مكتبة مار كاترينا في سيناء. وأصبح الاثنان في ما بعد صديقين.

وعاد آندرو بصحبة زوجته إلى أميركا عام 1974م، وبعد سنوات، وتحديدًا في عام 1981م، عاوده الحنين إلى قريته الصغيرة فعاد إلى لبنان. إلا أن الغزو الإسرائيلي للبنان في عام 1982م دفعه للعودة مجددًا إلى أميركا.

وعندما قررت الولايات المتحدة تكريم جبران خليل جبران بإقامة حديقة تحمل اسمه ونصب يمثّله، وذلك بعد سنوات من الجهد المكثف لمجموعة من أبناء الجالية العربية الأميركية، دُعي آندرو غريب ليكون ضيف الشرف في الاحتفال الذي نُظم في مكان رفع التمثال وفي مكتبة الكونغرس. واستمر الاحتفال حوالي ثلاثة أيام وشارك فيه الرئيس الأميركي جورج بوش الأب وعدد من كبار مسؤولي إدارته، إضافة إلى عدد من أعضاء الكونغرس من أصول لبنانية وممثلين عن حاكمية مدينة واشنطن، بحضور السفير اللبناني وسياسيين وأدباء لبنانيين وأعضاء السلك الدبلوماسي العربي والأجنبي. وعقدت مكتبة الكونغرس الشهيرة مؤتمرًا عن جبران وأدبه وتأثيره دعي إليه عدد من الكتاب والشعراء والفنانين الأميركيين واللبنانيين والعرب الأميركيين. وخلال هذا المؤتمر تحدث آندرو عن ذكرياته مع جبران وعن اعتزازه بالمنزلة العالمية التي بلغها صديقه، إضافة إلى أهمية كتاباته، كما ألقى بعض أشعار جبران التي ترجمها إلى الإنجليزية.

وذكرت مجلة الحوادث التي غطت الاحتفالات بأن آندرو غريب كان الضيف الذي جذب اهتمام الجمهور. وأما الشاعر والكاتب غريغوري أورفلي المختص بأدب المهجر والذي ألف مع شريف الموسى كتابًا عن أدب المهجر استخدم فيه بعض ترجمات آندرو، وكان من بين منظمي احتفال الكونغرس، فقد قال في مقابلة مع صحيفة «ذي يونيون» إن: «آندرو رجل فريد، وإن حضوره في الحفل كان طاغيًا وإنه استأثر بالاهتمام الأبرز». وأضاف أورفلي: «لقد كان لدينا الكثير من الأدباء والشعراء والفنانين الذين شاركوا في حفل التكريم وفي الحديث عن جبران، ولكن هذا الرجل ابن الثالثة والتسعين تحدث بصوته الأجش والعميق عن جبران وشعره وحصل على التصفيق الأطول والأكثر دويًّا من قبل الجمهور». وبعد المحاضرة وقف عدد كبير من الحاضرين في صف طويل استمر لأكثر من ساعة ونصف الساعة للحصول على توقيع آندرو على كتابه. وبعد أن نفدت الكمية المتوفرة من الكتاب، لجأ البعض إلى إحضار أوراق بيضاء وبطاقات الدعوة كي يمهرها آندرو بتوقيعه.

وكتبت صحيفة «صنداي ريبابليكان» مقالًا بعد هذه المناسبة بتاريخ 4 آب (أغسطس) 1991م على صفحة كاملة أعده المراسل والكاتب المعروف توم شاي الذي أجرى مقابلات

مع آندرو ومع العديد من الأشخاص الذين عرفوه، وأشار إلى أن بعض الأكاديميين الذين أجرى معهم مقابلات وصفوا آندرو بأنه «منجم ذهب وموسوعة معلومات عن تاريخ الشرق الأوسط وعن الأدب العربي والإنجليزي». وذكر أن «ترجمة آندرو لكتابات جبران الأولى باللغة العربية ساعدت على تعريف العالم الغربي بأهمية هذه الكتابات وبأن لجبران كتابات أخرى غير كتابه «النبي»، ولهذا فإن العالم يجب أن يشكر آندرو غريب على قيامه بهذا العمل الكبير.» وعندما سأله شاي عن سر تملكه لناصية اللغات العربية والإنجليزية والروسية والبولندية، قال آندرو إنه بذل مجهودًا في دراسة هذه اللغات، ولكنها لم تكن صعبة بالنسبة له، وأن التحدي الحقيقي أمامه كان هو كيفية تحويل سحر لغة إلى سحر لغة أخرى.

وأما الكاتب والأكاديمي الكبير وصاحب كرسي جبران في جامعة ميريلاند الدكتور سهيل بشروئي الذي لعب ولا يزال يلعب دورًا كبيرًا في نشر أعمال جبران وسواه من أدباء المهجر والحفاظ على تراثهم، فقد كتب أن «آندرو غريب كان أفضل وأقدر من ترجم لجبران إلى الإنجليزية».

وبدوره الشاعر هنري زغيب الذي أجرى مقابلتين طويلتين مع آندرو، كتب في صحيفة الهدى مقالًا في 13/ 4/ 1998م بعنوان «آندرو غريب، سنديانة من لبنان» جاء فيه: «عمره من عمر الهدى، فهي ولدت في نيويورك في 1898م، وهو ولد في عيتا الفخار عام 1898م، وانتقل إلى سبرينغفيلد بولاية ماتساتشوستس عام 1913م حيث لا يزال فيها إلى اليوم، يحمل كل فجر حنينه إلى لبنان، ويحلم بالعودة إلى كتبه وبيته العتيق وحفافي طفولته في عيتا الفخار. سنديانتان من لبنان في أميركا، أمد الله بعمره وعمرها وأعطانا بركة الخير من أيدي شيوخنا المباركين... في الطريق إليه مع صديقي الدكتور عدنان حيدر الذي قدمني إليه، لم أكن أعرف أنني سأقضي معه سبع ساعات متتالية. تعب القلم في يدي، وهو يا بارك الله لم يتعب من مطر الذكريات، كريمًا كان وكبير القلب ككل شيوخنا المباركين. قصدته حيث يقطن في مدينة شيكوبي لأنني أعرف أنه الوحيد الباقي من رفاق جبران. سبع ساعات غنية من الذكريات أمطرني فيها هذا اللبناني الطيب بحكمة الشيوخ وذاكرة الشباب. سبع ساعات من الكلام ووحده الصامت بيننا جرح لبنان النازف. آندرو غريب آخر ذاكرة حية من عصر جبران، عمره من عمر الهدى. الأسبوع الماضي احتفلنا بذكرى مولده ومولدها، وهذا الأسبوع احتفلنا بذكرى غياب جبران».

وكتب توم شاي: «إن كتابات آندرو وجهوده تعكس انسجامه المخلص وإعجابه الكبير وأهمية كتابات جبران الأولى وقوّة تأثيرها، وكانت هذه مهمة آندرو خلال سبعين سنة، قام خلالها بترجمة كتابات جبران إضافة إلى كتابات عدد من أدباء المهجر الآخرين، من أمثال أمين الريحاني وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة وإيليا أبو ماضي وغيرهم. وقد ألقى محاضرات وأجريت معه مقابلات حول هذا الأدب. كذلك قام بترجمة بعض أعمال

الشعراء الغربيين إلى اللغة العربية. وكانت أول كتابات وترجمات آندرو إلى العربية قد نشرت في صحف مهجرية مثل «مرآة الغرب» و«النسر» و«البيان» و«السمير» و«العالم السوري» The Syrian World التي كانت تصدر بالإنجليزية. أما ترجماته الأولى إلى اللغة الإنجليزية فقد نشرت في صحيفة «ذي ريبابليكان» The republican التي كانت من الصحف المعروفة باهتمامها في قضايا الأدب والشعر، في أوائل القرن العشرين، حيث كانت تنشر «زاوية الشعراء». هذا بالإضافة إلى صحيفة «سبرينغفيلد يونيون» وجريدة «نورفولك نيوز»، و«ذي تورش» و«ذي غولدن بوك ماغازين».

وكتب عدد من الباحثين عن آندرو، وكان من بينهم خليل جبران، ابن عم جبران خليل جبران، الذي كتب بشكل لافت عن آندرو، وكذلك الشاعر غريغوري أورفلي الذي قال بأنه كان أول من ترجم كتابات جبران الأولى وآخر من ترجم له في حياته. أما باربرا يونغ فقد أشارت في كتابها «هذا الرجل من لبنان» إلى أن «الترجمة فن قائم بذاته، فهي عملية خلاقة.» وقالت في مقدمتها لكتاب «أشعار منثورة» عن آندرو: «إن عمل آندرو غريب عكس التزامه المخلص وإعجابه الكبير بقوة وأهمية كتابات جبران الأولى، حيث نجح آندرو في نقل روح جبران في كتاباته العربية إلى الإنجليزية».

في مقدمته لديوان الشاعر والأديب المهجري نسيب عريضة «الأرواح الحائرة» (1946م)، أشار إبراهيم حبيب كاتبة، وهو أحد أدباء المهجر المعروفين ممن أتقنوا اللغتين العربية والإنجليزية، إلى التحديات التي واجهت أدباء المهجر كما واجهت آندرو قائلًا: «إذا انطوى هذا الجيل الذي شهدنا فيه حربين بربريتين - فسيأتي جيل تتوحد فيه الثقافة ويتجلى الأدب العالمي على منصته الرفيعة لأول مرة في التاريخ. وعندئذ سيعلم الذين سيخلفوننا أن الأدب الحقيقي لا يحد بالمناطق، وأن الشعر الجميل لا يعرف باللغة التي أنشد بها.» وأضاف أنه عندما تتوحد الثقافات ويتجلى الأدب العالمي فإن العالم عندئذ سيذكر بكثير من الإعجاب والاستغراب أن بلابل الشعر صدحت بين ظهراني شعب مهاجر ضعيف (أي المغتربين العرب) غريب اللغة والتقاليد والعادات، حائر في أمره ومصيره - صدحت بنغم لم يسمع أعذب منه، بينما لم يتمتع به إلّا عدد ضئيل ممن أتيحت لهم معرفة اللغة التي ينطق بها ذلك الشعب».

وإلى أن يأتي العصر الذهبي، فإن كاتب هذا المقال يرى أن العصر الحالي بالنسبة لأدباء المهجر هو عصر الحسرة والحيرة. وفي إشارة واضحة إلى الصعوبات التي عانى منها آندرو قال إن الأدب المهجري وكتّابه عامة عانوا من التهميش في أوطانهم الجديدة بسبب اختلاف اللغة وبالتالي من عدم القدرة على كسب العيش من أعمالهم الأدبية، كما أن بعدهم عن الوطن الأم وعدم وجود علاقات طيبة مع المحررين وأصحاب الصحف والمجلات في العالم العربي

ساهما في عدم ذيوع صيت العديد منهم. كذلك كانت المدارس الأدبية التقليدية هي المهيمنة ولم ترحب أو تعترف بالثورة الأدبية وبالأساليب الشعرية والأدبية الجديدة لكتاب المهجر. ولذلك، فإنهم كما سبق أن كتبت «بلابل صداحة في أقفاص ضيقة يغردون وليس من يسمعهم إلا نفر قليل لم تلههم التجارة أو البيع عن التمتع بالثروة الروحية، كما أن هؤلاء لم يحظوا من كتاباتهم بمردود مادي يتيح لهم عيشًا مريحًا، علمًا بأن الكثيرين من أبناء الجالية لم يكن لديهم الاهتمام الكافي بالأمور الأدبية والشعرية، وكانوا منشغلين بالبحث عن أرزاقهم. واضطر العديد من هؤلاء وبينهم آندرو إلى العمل في وظائف بعيدة عن مجال اهتماماتهم الأدبية.

وخلال زيارة لصديقه ميخائيل نعيمة قبل عودته لأميركا في عام 1974م، سأله آندرو: «ألا تحب السفر ثانية لأميركا؟» فأجابه نعيمة: «بعد هلاّ يا آندرو؟ بايام اللولو ما هللولو.» وعانى آندرو من أوضاع مشابهة لتلك التي عانى منها الكثيرون من كتّاب المهجر وأدبائه، فهو لم يستطع الحصول على ما يسد رمقه من كتاباته وأعماله الأدبية، كما أنه لم يكن معروفًا جيدًا في الأوساط الأميركية، وإن كان قد نجح في بعض الترجمات والكتابات في الصحف والمجلات الأمريكية، التي لم تكن كافية، مما اضطره إلى العمل في أشغال لا تمت للأدب والترجمة بصلة. ولم يحظ آندرو بالدعم من بعض الذين أعجبوا بكتاباته وترجماته. وعندما اشتهر إثر نشر ترجماته لجبران عبر دار كنوف، اضطر للعودة إلى الوطن الأم بسبب مرض والديه، كما أن سكناه في قريته البعيدة عن بيروت واضطراره للانشغال بأمور المعيشة لم تتح له طرق الأبواب التي كان يمكن من خلالها أن يلج عالمًا أدبيًا أوسع وأن يفتح أبوابًا جديدة تسمح له بالتفرغ للترجمة والأدب أو للحصول على دخل يمكنه من العيش من خلال ترجماته وأعماله الأدبية.

المراجع العربية

- الأسمر، فوزي، «تكريم جبران بغياب الأدباء والصحافة العربية»، القبس، الكويت، 6 حزيران (يونيو) 1991.
- نعمة، جوزيف وغريب، آندرو، مناقشات حول الكودكس سيناتيكوس (أقدم مخطوطة للعهد الجديد وصفحات من العهد القديم تعود إلى القرن الرابع للميلاد، اكتشفت في دير القديسة كاترينا)، ملحق النهار، بيروت، شباط ـ آذار (فبراير ـ مارس) 1974.
- زغيب، هنري، «سنديانة من لبنان في أميركا الهدى وأندرو غريب»، الهدى، نيويورك، 13 نيسان (أبريل) 1990.
- «جبران في ذاكرة معاصريه»، الناقد، لندن، تموز (يوليو) 1992.

ـ «وفاة آخر رفاق جبران»، الأنوار، لبنان، 19 آذار (مارس) 2000.

المراجع الإنكليزية

- Bushrui, Suheil, «Andrew Ghareeb: In Memoriam», Dialogue Magazine, Washington D.C., April, 2000.
- Letter to Edmund Ghareeb from Prof. Suheil Bushrui, director of the Khalil Gibran Research and Studies Project, University of Maryland, USA, March 22, 2000
- Ghareeb, Andrew, Prose Poems, Alfred E. Knopf, New York, 1934.
- Orfalea, Gregory and Al-Musa, Sharif, Grape Leaves: Anthology of Arab-American Poetry, University of Utah Press, Salt Lake City, 1988.
- Interview with Andrew Ghareeb Washington D.C., August 28, 1985.
- Shea, Tom, «Translating Art for Love's Sake: Khalil Gibran Poems live through 93-year-old», The Sunday Republican, Springfield, August 4, 1991.
- Young, Barbara, This Man from Lebanon, Alfred E. Knopf, New York, 1934.

❊ ❊ ❊

La marginalité de l'artiste, tude comparative entre Baya Mahieddine et Vincent Van Gogh

Laib Ahcene

Depuis la nuit des temps l'homme a réagi face à la nature par défiance, il l'a imitée, en puisant dans ses richesses. Les productions des anciennes civilisations, que l'on ne qualifie pas encore d'artistiques puisqu'elles étaient destinées aux besoins quotidiens de l'homme, nous ont beaucoup appris sur la relation de celui-ci avec la nature.

La civilisation mésopotamienne nous a légué un héritage inestimable au fil de son évolution: Les premières tablettes cunéiformiques, les statuettes représentant les déesses de la fertilité, le bas relief qui contenait les premières lois de la gestion de la cité représentant les textes de Hamourabi. Peut-on alors parler de produit artistique, alors que ces œuvres répondent aux besoins quotidiens des hommes de l'époque? Le besoin de l'homme primitif en matière de croyance va le pousser vers une quête du spirituel à travers ses créations d'objets et d'images. Les peintures rupestres des grottes de Lascaux, celles de Chauvet et les parois du Tassili sont des témoignages poignants d'une pratique artistique réalisée dans le seul but de faire face à l'inquiétude grandissante de l'homme primitif. D'ailleurs, il s'isolait dans ces grottes, ou bien sur les sommets des montagnes, fuyant les membres de sa tribu pour s'imprégner d'images «sacrées». Cet homme était considéré par les siens comme un sorcier, voire un magicien capable de dessiner des formes qu'il allait en suite adorer pour vaincre les éléments de la natures qui se déchainaient sur sa famille. Il passera ensuite du statut de sorcier à celui de moine, il sera libéré des tâches

manuelles (la chasse, la pêche, l'agriculture), Il sera hissé au rang de personne sacrée chez les Egyptiens. En Europe médiévale l'artiste était au service de l'église, il vivait en marge de son peuple pour participer par son œuvre à l'émancipation des hommes et des femmes. La religion sera un facteur déterminant pour sa mise à l'écart de la cité.

La création artistique n'est-elle pas pour plusieurs raisons le fruit de la mise en marge de l'homme par la société? N'est-elle pas aussi le produit de celle-ci? L'artiste a-t-il besoin de quitter son environnement pour faire face aux pressions sociales? En abordant ces questions nous cherchons à cerner les formes de marginalité chez Baya ainsi que chez Vincent Von Gogh.

La marginalité,un concept multidimensionnel

Il existe plusieurs formes de marginalité, engendrées par le fonctionnement des institutions et le comportement des hommes.

Marginalité sociale

Cette forme de marginalité est imposée par l'homme sur l'homme depuis toujours. Avant l'ère de l'industrialisation, le féodalisme a fait de l'homme un paysan surexploité par les propriétaires terriens. Il vivait dans la misère et la pauvreté. L'industrialisation va créer une nouvelle forme de lutte de classes, entre ceux qui possèdent les moyens de production et les travailleurs qu'ils exploitent. Ce système injuste va mener à l'aliénation des travailleurs et leur expropriation par le salaire. Le capitalisme a poussé une grande partie des hommes et des femmes vers l'exclusion, la privant des richesses naturelles comme prix de leurs efforts. La classe dominée existera en marge de la société, elle sera privée des moyens de développements, de la science et du savoir. Cette exclusion est la conséquence directe de l'émergence de nouvelles formes de marginalité. Nous trouverons chez Baya et Vincent Van Gogh les raisons semblables qui relèvent de l'économique, mais dans des conditions différentes, chez l'un et chez l'autre. L'Algérie de Baya se trouvait colonisée alors que la Hollande se trouvait dans une situation de pauvreté qui donna naissance au mouvement syndicaliste, pour la défense de la classe ouvrière. La marginalisation d'un pan de la société est la conséquenc directe d'une politique sociale défavorisant les plus vulnérables. Cette forme de marginalité débouche sur une autre forme de marginalité que l'on qualifie de psychologique.

Marginalité psychologique

Le facteur psychologique entraine incontestablement vers une situation de marginalité chez certaines personnes qui traversent des moments difficiles dans leur vie. On constate le phénomène dit de marginaux, ces hommes et ces femmes qui sont victimes de persécution, d'incompréhension. Certains ont une longueur d'avance sur leur société, qui de ce fait les rejette. Ces personnes sont contraintes de s'isoler afin de réagir et de s'exprimer par les moyens qui leurs sont propres. Les deux peintres Van Gogh et Baya Maheddine font partie de cette catégorie de marginaux en raison de leur choix de vie. En transgressant les modes et les lois de la création artistique, ils n'obéirent plus aux canons de la peinture. Ainsi, Baya refusa d'imiter les autres peintres de son époque qui privilégiaent la peinture savante. L'artiste Baya réagissait à un instinct de petite fille qui recherche d'une vie meilleure, différente de celle de son peuple qui vivait dans la misère et le dénuement total. L'œuvre de Baya traversa deux périodes distincte. La première est celle de son adolescence dans un pays occupé par un colonisateur qui œuvrait avec acharnement sur l'acculturation de son peuple. Paradoxalement cette période fut la plus fructueuse, celle ou sa peinture prit une dimension universelle. La seconde période débuta après son mariage. Son activité artistique fut freinée, elle cessa de peindre et de modeler. Sa peinture resta en dehors des événements que son pays connut durant la guerre de libération. Baya peignait pour exister, et refusait un destin dramatique. «*Il y a des gens qui trouvent trop gai ce que je fais. Pourquoi pas des choses tristes me demandent-ils? Pourtant quand j'étais petite, j'étais toujours triste*». Les propos de Baya confirment explicitement le paradoxe qui se situe entre la représentation d'un monde irréel issu de son imaginaire et celui dans lequel elle vit. La tristesse et la gaité sont deux états d'âmes entre lesquels vacille le cœur de Baya.

Vincent Van Gogh partit à la recherche du spirituel, il se heurta à la dure réalité de la vie. Mais entre Dieu et la peinture il choisit la peinture. Sa vie parsemée d'obstacles troubla sa personnalité: il hérita du prénom de son frère Vincent mort né, puis il se heurta au refus de la jeune fille anglaise à qui il proposait le mariage, il entretenait une relation complexe avec son père, qui à un moment donné lui conseilla de renoncer à la représentation du Christ dans ses peintures. Autant d'événements qui vont pousser le jeune peintre à quitter la Haye pour rejoindre son frère Théo à Paris. Son addiction à l'absinthe

aggravera davantage sa situation psychologique. Son état mental ne l'empêcha guère de continuer à peindre, ni de vivre des moments intenses dans un monde qu'il s'est choisi. Le cas de marginalité de Vincent Van Gogh révèle la solitude de l'homme confronté à la dureté de la vie. Sa relation avec le peintre Paul Gauguin, personnage étrange, à l'esprit rebelle, et qui viendra bouleverser encore plus la vie de Vincent Van Gogh. Cette rencontre se termina par un incident entre les deux hommes, à la suite de quoi Vincent Van Gogh se trancha l'oreille. Les deux peintres se quittèrent, l'état psychique de Van Gogh s'aggrava, il sombra dans la dépression, sa solitude s'accentua. Le peintre se réfugia momentanément dans la pratique de la peinture.

Approche comparative de l'étude de la marginalité chez Baya et Vincent Van Gogh.

L'étude comparative envisagée dans ce travail se fera sur la base des éléments qui nous permettront de mieux analyser les facteurs exogènes(*) (sociaux, idéologiques) et endogènes(*) (religieux, psychologique) responsables de la marginalité chez Baya et Van Gogh. On peut raisonnablement supposer qu'une étude minutieuse de leurs biographies respectives éclairera les circonstances de leur choix existentiel. Par ailleurs il serait intéressant de souligner les traits communs de leur style pictural.

Il est important aussi de mettre en exergue l'enfance difficile des deux artistes, tant sur le plan affectif que social. Le peintre hollandais Vincent Van Gogh a vécu à la fin du 19 eme siècle dans un pays protestant, ravagé par la misère et la pauvreté. Alors que Baya vit le jour sous l'occupation française. Elle est orpheline à l'âge de cinq ans, et sera recueillie par sa grand-mère qu'elle aidait dans son travail dans une ferme de colons (horticulture). En 1943, Marguerite Caminat, sœur de la propriétaire, la prend chez elle à Alger pour rendre des services ménagers dans une maison où la profusion de fleurs et d'oiseaux l'éblouit et déclencha en elle l'envie de peindre. La petite Baya commença alors à modeler des personnages ou des animaux fantastiques en argile, issus de son

(*) Sociaux, la classe sociale au quelle appartient l'artiste, son environnement, sa famille.

(*) Idéologiques, opinion politique, conviction religieuse.

imagination Elle fut encouragée à réaliser des gouaches que le sculpteur Jean Peyrissac montra à Aimé Maeght, de passage à Alger en 1943. Celui-ci tomba sous son charme. En 1947, alors qu'elle n'avait que seize ans, Baya part à Paris à l'occasion d'une exposition de ses aquarelles à la galerie Maeght. Par leur naïveté picturale, ses tableaux provoquent un véritable engouement du public français.

Lors de cette exposition le maître du surréalisme André Breton dira d'elle: «*Je parle, non comme tant d'autres pour déplorer une fin, mais pour promouvoir un début et ce début Baya est reine. Le début d'un âge d'émancipation et de concorde, en rupture radicale avec le précédent et dont un des principaux leviers soit pour l'homme l'imprégnation systématique, toujours plus grande, de la nature. (...) Baya dont la mission est de recharger de sens ces beaux mots nostalgiques: l'Arabie heureuse. Baya, qui tient et ranime le rameau d'or*»

Elle rencontre en 1949 Braque et Picasso à Vallauris où elle réalise des sculptures en céramique à l'atelier Madoura. Elle se marie en 1953 avec le musicien El hadj Mahfoud Mahieddine plus âgé qu'elle de 30 ans dont elle aura six enfants. Elle fait une halte de dix ans sans peindre pour se consacrer à l'éducation de ses enfants. Puis elle reprend le chemin de son atelier grâce aux encouragements de Jean de Maisonseul, directeur du musée des Beaux Arts d'Alger. Elle exposa en 1963, puis en 1964 à Paris. Durant les années 1980 et 1990, ses œuvres sont présentées en France au musée de Cantini de Marseille en 1982, 1988 et à Paris en 1984, 1987, et 1991.

L'éducation religieuse fut transmise à Baya par son grand père musulman. Elle était une fervente musulmane, effectuant deux fois le pèlerinage à la Mecque en 1971 et en 1972. **Mais son rapport avec la religion n'apparait nullement dans son œuvre, et n'eut aucun impact sur sa création. Elle croyait en un islam tolérant et non pas un islam révolutionnaire. Le peintre Denis Martinez[(1)] qui a rencontré l'artiste Baya à plusieurs reprises puisqu'ils habitaient la même ville Blida et partageaient la même passion de peindre, me disait à propos de la place qu'occupait la religion dans la vie du peintre: «*Baya ne parle jamais d'islam*»**. Il l'a décrit comme une femme d'intérieur, à l'allure noble, d'une

(1) Denis Martinez, artiste peintre algérien né en 1941 Marsa Elhadjadj, Algérie. Entretien réalisé le à l'école des Beaux Arts, Mostaganem le 30 octobre 2011.

grande sérénité, menant une vie de famille. Le seul contact avec l'extérieur se fait par ses œuvres par l'intermédiaire de Maisonseul. Pour Denis Martinez l'artiste a trouvé plus de liberté après la mort de son mari, on la voyait dans les expositions à l'intérieur et à l'extérieur du pays. De là on peut déduire que le comportement de son mari la privait de tout contacts, et la poussait vers plus de marginalité. C'était une mise à l'écart forcée. Baya créa son propre monde. Son univers est marqué par l'absence de l'homme et non pas son exclusion.

La femme, les femmes constituent la thématique privilégié de Baya et ce sujet obsessionnel coexiste, sous le charme, le luxe, la beauté, avec l'angoisse d'une absence qui se donne à lire moins comme absence de figure masculine que comme absence de l'autre, celle de son père[1]. Le repli sur soi même, le rejet de l'image masculine, sont deux éléments endogènes qui expliquent l'omnipresence de la femme dans l'œuvre de Baya.

Rêve, paix, transparence, volupté, tendresse et nostalgie, et combien d'autres noms pour désigner la fée Baya, la magicienne de l'arabesque, l'inépuisable conteuse au mystère bleu et mauve. Baya s'engouffre dans un monde qu'elle construit volontairement, ensuite elle l'embellit de ses rêves afin d'y habiter. Cet élément endogène responsable du repli sur soi-même se présente autrement chez Vincent Van Gogh, car les raisons ne sont pas les mêmes. Son comportement impulsif, dominé par la mélancolie, fait naître en lui un sentiment de solitude. Ses premières œuvres, avant qu'il s'installe dans le sud de la France, se caractérisent par l'utilisation des tons sombres et moroses. L'œuvre de Baya est plus joyeuse, elle utilise les tons bleus, oranges, violets, jaunes, ses personnages sont gais entourés d'oiseaux. Quant aux facteurs exogènes, ils sont différents chez chacun des deux artistes. Ils relèvent chez Baya un caractère culturel et social par l'attachement aux valeurs traditionnelles et religieuses des Algériens durant l'occupation française, c'est aussi les conditions matérielles difficiles dans lesquels vivaient les autochtones. Chez Vincent Van Gogh les éléments exogènes contribuant à sa marginalité sont d'une part religieux. Dans sa quête ardente de Dieu, un besoin de dépouillement s'empare de lui. Chercher Dieu! Un homme qui sait que Dieu est là et ne cherche pas à l'atteindre, ne serait-

(1) BERRAH Mouny, Collection.Albums de peintres Algériens, Baya.ENAG/ Edition Bouchene.2eme trimestre 1988.

il pas le grand criminel? D'autre part sa relation avec l'autre en particulier avec son frère Théo, qui l'entretenait financièrement afin qu'il puisse survivre et continuer à peindre. Une peur permanente l'habite, celle que son frère n'arrive plus à le soutenir matériellement. Six mois avant son suicide, Vincent Van Gogh écrivit ceci à son frère Théo: «*Savoir que je devais m'effacer de plus en plus devant les autres, s'il en était ainsi et pas autrement, je serais en proie à la tristesse et victime du désespoir*»(1).

Une envie de quitter son pays s'empara de lui. Il partit à la recherche de la lumière et des couleurs dans le sud de la France, dans la ville d'Arles. Mais ce personnage insolite rencontra des ennuis avec les habitants qui refusèrent sa présence.

Pour Vincent Van Gogh tout ce qu'il entreprend lui semble violent, exagéré. Son père s'inquiétait de la représentation de l'amour Dieu que fait le peintre, et doutait de la relation que son fils entretenait avec la religion. Celui-ci entre en 1877 en religion. Il se mit alors à lire intensément la Bible, prenant le chemin de son père, lui-même pasteur.

La religion exercera par la suite une influence considérable sur le processus créatif du jeune peintre. Le peintre cherchait-il l'équilibre? L'artiste sent en lui l'impur, il ne sait quoi d'impur. Sinon les hommes l'aimeraient. Pour le peintre, cette phase nouvelle n'était pas un changement d'état mais la révélation de sa vocation antérieure. Il s'adonna avec gravité à sa tâche.

Son éducation chrétienne, la ferveur romantique, les projets socialistes et certainement une formation artistique insuffisante sont constitutifs de son art. Pour le peintre l'art et la vie forment l'unité(2). L'unité de l'art et de la vie, telle que la pratique Van Gogh, se base sur un sens profond de l'insolite. Il trouvera dans l'expression artistique un refuge. Pour lui, l'art et son existence sont deux éléments indissociables.

La véhémence avec laquelle il faisait valoir sa notion d'image n'est que la variante agressive d'une profonde incertitude artistique. Sa propre existence lui était également étrangère, il se considérait comme un aventurier qui n'a rien à

(1) WINTER, Jean-Pierre. Magasine le POINT˜ 25 mars 1990. Page 36

(2) Van Gogh. Ingo F. Walter, Edition TASCHEN 2003. P 36.

perdre. Si la vie s'effondrait, elle entraînait l'art à la suite. Si l'art n'était pas à la hauteur, la vie était finie.

En songeant à la joie enfantine qui l'avait envahi, le peintre s'est installé à l'hôpital psychiatrique (hospice St Paul- du Mausole prés de St Rémy, un asile d'aliénés situé dans l'ancien cloître des Augustins à environ 20 km d'Arles). Le bâtiment devient tout pour le peintre, hôpital psychiatrique, cloître, atelier de peinture.

Dans le cas des deux artistes qui sont l'objet de cette étude, nous constatons que certains éléments responsables de la marginalité chez les deux peintres présentent des similitudes, par contre d'autres sont différents. Baya n'a pas suivi une formation artistique, celle de Van Gogh elle est insuffisante. La peinture de Baya est marquée par la spontanéité, elle refusait d'imiter les peintres. Elle se fie à son monde, son art est qualifié d'art brut5, considéré come l'art des aliénés; elle est même la prolongation des pratiques ancestrales. On retrouve dans son expression les thèmes de l'art et l'artisanat oriental, la frontière ente les deux n'étant pas définie, et n'est peut-être simplement pas à définir. Ces thèmes se retrouvent dans les textiles traditionnels, les tapis, les céramiques, l'architecture ; ce sont des poissons, des fruits, des papillons, des oiseaux, des fleurs, des instruments de musique. **Elle puisera avec force dans cet héritage légué par ses aïeux**.

Elle vécut son enfance sans ses parents puisqu'ils moururent quand elle n'avait que(1) ans. Ce manque fit d'elle une éternelle enfant L'artiste ne quittera plus son enfance qui apparaîtra d'une manière récurrente dans une grande partie de son œuvre. Elle vivra constamment dans un monde fantastique loin de la réalité.

Sa peinture dresse un univers fantastique où se côtoient oiseaux, poissons, femmes et fleurs dans une géométrie non pas réelle mais surréelle. Ses couleurs sont tirées de cet imaginaire naïf qui attire les petits par son éclatement: le jaune, le rouge, le noir et le rose... La peinture de Baya est unique, dans le sens où elle ne prend pas son inspiration de ces signes et symboles propre à notre culture, mais elle invente ses signes, elle les crée de façon aussi naturelle qu'esthétique. Sa force plastique résiderait dans ce pouvoir d'harmoniser les

(1) 5 Art brut est un terme inventé en 1945 par le peintre Jean Dubuffet pour designer les productions de personnes exemptes de culture artistique.'Encyclopédie d'aujourd'hui, encyclopédie de l'Art. Garzanti Edito spa. 1986. Librairie Générale Française, 1991, pour la traduction et l'adaptation. Printed in Italy.Page 147.

personnages qui peuplent ces peintures dans une couleur qui évoque une genèse. Baya est, dans ce sens, une artiste plasticienne des plus complètes, puisque fondamentalement tournée vers les réalités invisibles de l'imaginaire.

Nous pourrons rattacher l'art brut à son enfance, marquée par la solitude et la douleur causée par la perte de ses parents. Elle s'investit totalement dans l'art qui fut pour elle un moyen d'évasion ou encore un refus.De l'art naïf, elle emprunta les thèmes de la vie quotidienne, marquée par la joie et l'intemporel(2). Sa palette est très coloriée, aux couleurs gaies, elle opta pour la stylisation des formes (personnages, animaux, objets). Elle brillera par son imagination fertile et son originalité.La peintre reste inexorablement arrimée à une forme d'enfance, par, notamment, le dédain des mots: l'enfant ne se raconte pas, «je ne sais pas, je peins» disait-elle. Elle peint, c'est tout(3).

Oiseau en cage entouré de deux femmes 1945

Les deux musiciennes 1966

(1) Publication collective,AKACHE' Rachid, BIOUD Inaâm, BRETON André, BOUDJEDRA Rachid, DJAOUT Tahar, OTHMAN Mahiéddine, PELEGRI Jean, SENAC Jean˜ ZEGHMI Leila, Baya un appel singulier. Edition Musée national des beaux arts, Le hamma Alger, 2007, p 20.

(2) www.toutelapoesie.com/dossiers/dossiers/baya_remitti.htm,Baya'Meheidine et Cheikha RemittiBaya Meheidine et Cheikha Remitti.Voix de femmes sur l'Algérie. La puissance de la douceur face à l'inconsistance de la violence.

«La couleur semble chez elle un signe, écrit Jean Pélégri, une forme, une écriture sur la jeunesse du monde. Aussi, chaque fois que je regarde les couleurs de Baya, j'ai l'impression que le monde s'entrouvre, qu'il retrouve sa nouveauté, son innocence originelle».

Le mystère demeure intact, de ces bleus et de ces mauves qui suffisent à eux seuls à nous émouvoir comme ils émurent à jamais Pélégri et Maisonseul, Breton, Picasso et Matisse, et bien d'autres adeptes illustres de l'Art magique.

Baya sait la beauté et l'ampleur de sa palette, la musicalité de ses accords, la profondeur de ses harmonies, la générosité et le charme de son arabesque.

Sa peinture dégage une certaine anxiété. Ainsi à y regarder attentivement, il semblerait que quelque chose de latent, d'impalpable, d'insidieux, se soit insinué dans les dédales des formes. Le silence et l'intensité de ces regards figés ouvrent sur des abîmes insoupçonnés, des trous noirs qui nous tirent brusquement de notre rêverie. L'oiseau, symbole onirique de l'esprit, du spirituel par opposition à l'instinct, se retrouve souvent en cage, l'allure triste, résignée. Il illustre alors un sentiment d'enfermement et de repli sur soi. L'éclat des couleurs fuchsia, jaune, orange, turquoise qui atteint son paroxysme revêt soudain une connotation tragique[4].

Femmes portant des coupes

(1) 8 ZEGHMI Leila, Baya un appel singulier. Edition Musée national des beaux arts, Le hamma Alger, 2007.Page 29.

Autodidacte, elle est souvent étrangère de nature, voire rebelle, à tout dogmatisme esthétique comme si elle redoutait une déperdition de sa richesse innée sous l'influence d'une quelconque formation. Plusieurs mouvements et personnalités majeurs de notre siècle, attentifs aux arts singuliers, à l'expression immédiate et radicale des forces du subconscient, ont tôt fait d'adopter ces créations marginalisées depuis toujours par les diktats esthétiques de tout bord, contribuant ainsi de manière active à leur audience auprès du grand public. Le Dadaïsme, le Surréalisme, le mouvement Cobra.

Vincent, isolé se concentre entièrement sur son moi et les forces psychiques qui l'envoûtent. Elles agissent sur lui dans la mesure où il peut s'en rendre maître dans ses tableaux. Van Gogh contemple son monde intérieur, et il ne connaît ni diversions, ni contacts humains et il a naturellement renoncé à ses anciens «poisons». Ensemble, l'art et la vie fouillent leurs propres renoncements.Contrairement à la palette de Baya, celle de Vincent avant de s'installer à Arles se distingue par des couleurs sombres, le gris est dominant comme dans ses deux tableaux, les mangeurs de pommes de terre et les souliers. Il peignit une série de peinture de souliers marquant une obsession de l'usure et du voyage.

Mongeurs de pommes de terre

Le peintre cherchait le soleil et la lumière, deux caractéristiques de la peinture du 20 eme siècle, celle des impressionnistes. Son pays le priva de ce qu'il cherchait pour raviver son âme. Alors il décida de s'installer dans le sud de la France pour un nouveau monde où les couleurs sont éclatantes et la lumière éblouissante. Il se mit à peindre avec boulimie pour assouvir son cœur et son âme, en réalisant une quantité impressionnante de tableaux qu'il envoie à son frère Théo pour les vendre afin de survivre. Ce frère compta énormément pour lui, c'était l'unique lien qui existait entre lui et sa famille. Il lui écrivait une quantité de lettres pour lui faire part de sa création, de son émerveillement devant la nature, et paradoxalement de son inquiétude grandissante face aux problèmes matériels, à l'incertitude et la peur de cesser un jour de peindre.

Le semeur au soleil couchant 1888

A travers son œuvre, le peintre s'adresse aux nostalgiques, aux opprimés, aux humiliés et offensés, tous les malheureux que soulève l'espoir. Son art relate une dure présence, le renoncement d'un homme formé à l'école rationaliste. En même temps jaillit du choc une passion révoltée. Oui, cette passion dépasse le renoncement comme un jet de flamme, mais se confond avec

les débris qu'elle a laissés et nous nous sentons soulevés plus haut à la vue de ce lutteur sans trophée qui au cours d'une existence débordante d'amertume, a atteint les extrêmes limites du martyre, humble jusqu'à la fin, sans une plainte.

La fin tragique de Van Gogh ne ressemble en rien à celle de Baya, bien que les deux artistes aient réagi à leur destin de la même manière en créant des œuvres monumentales pour l'histoire universelle de la peinture, Baya atteindra la reconnaissance de ses pairs de son vivant, elle mènera une vie normale au milieu des siens, sa vraie vie, elle la vivra par sa peinture dans un monde de songes. Elle peignait un monde dont lequel elle s'était réfugiée, dés son jeune âge. Sa marginalité fera d'elle une personne de conte de fée.

Vincent Van Gogh part à la recherche de l'invisible, qu'il ne rencontrera point, la religion, l'amour, l'amitié, le sens de l'aventure feront de lui un romantique, qui ne cherchait point à exprimer par ses peintures le monde extérieur, mais son intérieur profond. Sa marginalité accentua son exil interne, seul son frère Théo demeurera à côté de lui.

La marginalité peut- elle devenir une source d'inspiration?

La vie de l'artiste est perçue par la société comme insolite, différente de celle des hommes et des femmes, donnant l'impression du décalage entre la réalité et la fiction. Il est difficile de définir la notion d'artiste, de cerner sa personnalité sans tenir compte de sa vie et de son potentiel d'observation du monde dans lequel il vit. De là, son existence se détache de son milieu pour pouvoir réagir avec les moyens nécessaires qui sont en sa possession. Le peintre, le musicien, le cinéaste et l'homme de théâtre nous renvoient des images de la société que nous ne distinguons pas. Si certains artistes ont fait le choix de se retirer, de vivre en marge c'est pour vivre une autre vie, celle qu' ils n'ont pas pu vivre autrement. Combien d'artistes depuis des siècles ont terminé leur vie dans le dénuement total, dans la misère, et l'indifférence des autres. Souvent ils sont victimes de l'incompréhension. Mais le chemin qu'ils empruntent est l'unique possible pour eux, afin d'arriver au but qu'ils se sont fixés. La marginalité chez l'artiste suit le cheminement logique du processus de création, qui mène vers une autre vie. Vincent Van Gogh est rejeté par les habitants d'Arles, qui le prenait pour un aliéné mental, son art ne les intéresse guère. Une fois de plus l'artiste est soumis à la rude épreuve de l'isolement, de la solitude. Sa présence à Arles, quoique

voulue par le peintre, se révéla avant la fin de sa courte vie, difficile, malgré une production abondante en œuvres picturales. Les œuvres qui ont marqué son passage à Arles se caractérisent par leurs couleurs éclatantes, elles sont inondées de lumière, symbole de son âme, qui a longtemps sombré dans les ténèbres.

Baya n'a jamais été à l'école, enfant sauvage rêvant de la mère et d'un jardin perdu qui renaîtront dans ses peintures.Sa peinture est une peinture d'offrande, une peinture sacrée où tout est silence et sérénité. Aucun bruit, aucune interférence, une harmonie totale. Quand Baya peint la nature, c'est une sortie de printemps où l'on n'arrête pas de s'offrir des bouquets et des vases multicolores dans des édens où seuls des oiseaux fabuleux, des luths, des poissons ou d'autres merveilles sont encore admis. Sa peinture est une évasion vers un monde irréel.

Conclusion

Aujourd'hui la notion de marginalité s'applique beaucoup plus sur les groupes de marginaux, les laissés pour compte de la mondialisation à large échelle. Toute les catégories sociales sont atteintes.Les plus vulnérables sont victimes d'une marginalisation qui les renvoie vers la solitude. Se sont les sans logement, les drogués, les malades atteints de sida et les chômeurs.

Cette marginalité négative est imposée par le système capitaliste sur une grande partie de la société. Elle crée le fossé et engendre les haines et les rancœurs. Elle peut aussi donner naissance à des génies et c'est le cas de Baya et Vincent qui ont su inconsciemment parler de la beauté de la vie, la beauté intérieure qui ne reflète nullement le réel de leur vécu.

Le destin de ces deux peintres est marqué par des moments durs et paisibles. Pour Baya sa marginalité lui a procuré des instants de bonheur, la rendant rêveuse, sa vie se transforma en songe. Ses peintures ne sont que des morceaux de l'irréel, arrachés à la réalité pénible et douloureuse. Nous distinguons aisément dans ses travaux, l'écart qui sépare son œuvre joyeuse et chaleureuse de la dureté de sa vie. Quand Baya revient à la maison après une journée pénible de besogne, elle se met à peindre ou dessiner, un monde qui échappe totalement à son quotidien. Ses instants, elle les a fixés ou modelés, c'est sa manière de parler, sans les mots. Sa marginalité, elle l'a voulu, pour unique raison de vivre une autre vie, celle qui donne un sens à son existence.

Pour trouver les marques de la marginalité chez Baya, il faut contempler ses œuvres profondément, les analyser. La peinture de Baya est avant tous des couleurs, rien que des couleurs, qui sont des sources de lumière, symbole de la pureté de l'âme.

Vincent Van Gogh se situe dans une marginalité qui a lourdement perturbé sa vie, il est constamment à la recherche de lui-même. Il cherchait Dieu, pour donner un sens à sa vie. Il abandonna ce chemin de la quête du spirituel pour se consacrer à la pratique de la peinture dont il ignorait les canons. Son œuvre, comme sa vie, est marquée par des moments de détresse, de solitude. Les thèmes soulevés par ses peintures sont nombreux, de la vie des mineurs, des paysans, puis il s'intéressa aux différents paysages, les peignant à des moments différents de la journée. C'est à Arles dernière étape avant sa disparition qu'il mettra toute son énergie. Sa vie est plus dramatique que celle de Baya, mais leurs œuvres se rejoignent, car elles portent le même sens, celui d'exister en marge des autres, au milieu d'eux.

Le thème de la marginalité est omniprésent chez l'artiste, il se développe en même temps que se développe le processus de création. L'artiste s'insurge contre la société quand celle-ci refuse de le reconnaître à travers son œuvre. Baya et Vincent artistes ou marginaux'¢ Ils sont les deux à la fois, sans que l'un ne se détache de l'autre. Ils ont mené une double vie, celle que nous connaissons, leur vie d'artiste, puis celle que eux seuls ont connu, étant donné qu'elle a donné un sens à leur existence, celui de la création. La marginalité n'est pas un choix mais un don de dieu quand elle est une source d'inspiration, un champ de blé ou un bouquet de fleurs.

A Mother's Love: Spurs of Death And Utopia

Omar Sabbagh

For some of us have been betrayed into a frame of mind that is justly expressed in the saying: }Because they love no one, they imagine that they love God».

Thomas Keneally, Three Cheers for the Paraclete

[O]ne is not «always already» human. Humanity should not be understood as automatically including bodies of a certain shape; «humanity» should not be used in a lazy «referential» way. Humanity is indeed a project: the project of making certain bodies temples of diversity. So, if I favor (and I do) certain bodies, I favor them becoming human (their becoming what they are), their struggles to conquer and maintain humanity, to justify the definition I want to be true of them. I favor the disciplined, painstaking effort of building enough structure so that deviance can happen inside those bodies without taking them apart; ultimately, I favor the constitution of a human self - as an arena for a transgression that is not purely negative (destructive) of that very self.

Ermanno Bencivenga, *A Theory of Language And Mind*

...You are the God of the rich man and the happy man too, Lord, and therein lies your profound justice. You do not turn away Your eyes from the man who has been given everything from birth. You have not abandoned him, alone in his ensnaring ease. And he may be Your true lost sheep.

Jean Anouilh, *Becket, Act Three*

Is it a coincidence that I first discovered this play (in translation) in my mother's library? I was in my late teens, a (necessary) stage in life when both death and utopia hoot within the self with the same inflection, like two (incomplete) language games attendant at the cusp of achieving some sort of stable personhood. This 'Passion' narrative, the Calvary of this (historical) character spoke volumes (in vellum!) to me. His dichotomous Being was the spitting image of the narcissist I'd become since the age of fourteen / fifteen.

Becket's relation with the English king (Henry II) is one of one cad to another- they are fellow rakes engaged in ribaldry. Then, roughly half way, when we, as readers, have become aware of the 'objective' tension/crisis to do with the conflicting power bases of religion and state- Henry, thinking he's putting 'his' man in place makes Thomas a Becket Archbishop of Canterbury. And as soon as he's in place, Becket, after being boon companion with the young king, immediately undergoes a sea-change: he becomes devout, and a stalwart defender of religious authority against the King's (his former buddy) *real politik*.

What this characterization shows up, *at the level of characterization*, is the 'perfectionism' of the narcissist; his need, even (*especially*) through dichotomies, to be the best or most pure in whatever situation he finds himself in. And as those, such as I, who've had psychotic breaks as a result of such puritanical or rootless (radical) attitudes will know, the admitting or allowance of any weakness intends the (figurative) end of the world; *being borderline*, the end of *the world* (out there) is only a projection, a kind of metaphor for the end of a *subject's* (subjective) world. *At the level of plot*, though, this puritanical or extremist streak results, quite realistically, in the rampant idealist being killed - essentially *limited* in a, precisely, limited or 'thrown' or 'fallen' world. Death and utopia, as I say.

Or, in the sense of being abyssal and located at the extreme, a life full only at the margins, we might call this character- avatar of who I used to be in troubled times- an instantiation of the 'sublime'. It is precisely the least 'castrated' so to speak, the least tamed in a society, who most represent the ends (in the integral, Thomistic sense) of that society. Artists, traditionally, are those whose sensibilities are heightened enough to be such outriders and barometers of whatever present state 'we're' in. As both party-animal, busy drinking and a-

wenching, and as devout priest, Becket, as described, is the supreme (obsessional / instinctual personality and) artist. As it turns out, now over a decade since the main burden and ordeal of my psychic troubles, I, too, am an artist: a poet to be precise.

In this sense, Christ, too, is an artist. He is the least mediated (to use Hegelian terminology) in a (zero-sum) world of absolute immanence and universal mediation. He stands at the margins so that the rest of us can be anchored, centered. That said: I'm no Christ. Christ is the way we (purportedly) share in divinity or infinity. And yet, for all that, Christ is unique. What this tells me is that we are most images of God when we inhabit, precisely, the extremes, the margins. In illness and in pain and in any kind of privation, we resemble each other as we fall into set patterns. However, in plenitude, we are at our most individual, we become most like God, and, serendipitously thus, most representative. In this sense, at our most particular we are most universal.

Could this be possible without the logical shape (and not, *necessarily*, any contingent story in history; my thesis is potentially just as applicable to the role of Prophet Muhammad, say) of infinity kissing our finite world(s) tangentially. If there was no one significance at the margins, the holy, the sublime (what Weber dubbed as a 'charismatic' form of authority), would there be a place for hope in our lives; more to the point how can we have hope *in the first place*, which is to say attitudes to the as-yet non-existent, the fictional, without the idea of transcendence: whether it be transcendence of a 'langue' a discourse, society etc. What I suppose I'm trying to say is that humanity for the human animal is precisely located at the margins. And just as God (according to Leibniz, and contrary to Kant's division of the faculties) is 'intellectual intuition', so the ideal kind of utopian society would be a paradoxical state of affairs: namely, a society of absolute, hence, marginal, individuals (heaven?- for Aquinas each and every individual angel was a species to him/herself.)

And to state the matter in as clear a way as possible, all my quidditas derives, in the main, from the way I was encouraged as child and as a young adult by both my parents, but especially (in the earlier phase) by my mother. It's what's called 'hannan' in Arabic, a kind of loving encouragement. Both sublime height and abysm are creatures born of the sensual love of the mother. Utopia and Death, as I say.

(We might say, regarding my first (pre-specular) six months, when I experienced myself in a fragmented, part-object way- forerunner of the later, nineteen-year-old apocalypse and fragmentation- rather than as a Gestalt or unity, that it was the very air-tight (?) love of my mother qua object relation that led to revenge (later, misogynist) fantasies whenever, as is perfectly natural, she retracted that loving care. The concomitance of utopia and death, that juxtaposition of radicals, is thus the archetype of ambivalence, or, just, the equivocal nature of emotions in a life in time.)

In the sense, already adverted, of extremities, life at the margins, the sensualist and the puritan are the same person: one derives pleasure from asceticism and the other treats pleasure as a thing worthy of devotion. And to say that something 'positive' emerges from these marginal positions it is enough to point to many of the most truthful (in terms of longevity) of past artists; just as I am the poet I am today, primarily due to a mother's enduring love. Indeed, I might almost say: I am at all today due to the once-upon-a-time of a mother's intelligent and fierce affection.

Below is a poem (first published in Poetry Review, Winter 2006/7) from my first collection of poetry (My Only ever Oedipal Complaint), which I hope ties the idea or feeling of being marginalized (and/or victimized) with a certain enduring, protean hopefulness. I began it (in Marbella, Spain) with a simple aim to describe: slowly I found myself infusing the phallic symbol with the sense I had, whether realistic or neurotic, of endangered masculinity.

Vital

What does the palm tree say, its stalk
of tall hard ashes and concave bends,
sharkskin
caught in the dry sunshine's angles?

Rising and falling, rising and falling
in the late afternoon light, green on grey
on beige, it speaks like love or outrage,
saying, much like anything else

vital or unheard, with an urgency
before death's dark wrecking
and then the quiet that rescinds
words tall in the wind like these:

Treat me well, treat me well.
Or chip if you dare, scratch, tear, crunch,
but I will still, still with a pinpoint blare,
burst my leaves in awry hosanna-

my hair, high and light and loose, big and
sprung like a millionaire's dowry,
will ridicule all of you.

Upwards, the sky...