عجز الحضارة الأمريكية والإجهاز على الخيال الإنساني (*)

د. صبري حافظ

استطاعت مسرحيّة **ست درجات من الفراق** Six Degrees of Separation للكاتب الأمريكي المعاصر جون جوير John Guare أن تحقّق التوازن الصّعب بين الإمتاع الدّرامي وإثارة التفكير؛ بين الخفّة التي تتّسم بقدر كبير من الرّشاقة والألم المتأسّي على تردّي الواقع الأمريكي وضحالته؛ بين البساطة الشديدة التي تجعلها أقرب إلى الملهاة الخفيفة والعمق الذي يضفي عليها مسحة مأساويّة من التفلسف والتأمّل في واقع المجتمع الأمريكي المعاصر، بل والحضارة الغربيّة برمّتها. لذلك حظيت هذه المسرحيّة بنجاح كبير في نيويورك، وعرضتْ مؤخّراً في لندن في مسرح «الرّويال كورت» وسوف تنتقل بعده بلاشكّ إلى «الويست إند» حيث تعرض المسرحيّات التي تنجح تجاريّاً. فهذه المسرحيّة من النّوع النّادر من المسرحيّات التي لا يمنعها نجاحها الفنّي والفكري من تحقيق قدر كبير من النجاح التجاري كذلك. ويبدو أنّ كاتبها كان واعياً بذلك؛ فلم يلتزم بقواعد المسرحيّات الجديدة الجيّدة غير المكتوبة، التي تستلزم حصر عدد شخصيّات المسرحيّة في عدد قليل حتّى تتاح لها فرصة العرض في عالم تسيطر عليه حسابات التكلفة بشكل صارم، ولا يحظي فيه المسرح الجادّ بجمهور عريض يغطي تكاليف العرض المتزايدة... في عالم تتسارع فيه معدّلات التضخّم بشكل مستمرّ، وينحو المؤلّفون فيه إلى تقليص عدد شخصيّات المسرحيّة أو بشكل يتيح للممثّل الواحد أن ينهض بأكثر من دور دون أن يؤثّر تعدّد الأدوار على بنية المسرحيّة أو على رؤاها. فهي من المسرحيّات الجادّة القليلة التي يحتاج تقديمها إلى أربعة عشر ممثّلاً وممثّلة مختلفين، في وقت نجد فيه أنّ قليلاً من المسرحيّات الجادّة تغامر بحشد هذا العدد من الممثّلين. والواقع أنّ تقليص عدد الممثّلين لاعتبارات الإنتاج المسرحيّة تجني على العمل المسرحي في كثير من الأحيان مهما كانت براعة الكاتب ومهارته. ولا تنجو من أثر هذا التقليص إلاّ قلّة من المسرحيّات التي تستطيع أن تخترق هذا الحاجز دون أن تحطّمه، أي دون أن تخسر جانب العمق والجدّة لصالح جانب الفرجة والتسلية وجذب الجمهور.

ولا يبلغ الكاتب المسرحي هذه الدّرجة من الخبرة التي تمكّنه من تحقيق هذه المعادلة الصّعبة إلاّ بعد قدر كبير من التمرّس بالعمل المسرحي، وتفكير طويل في آلياته، ومعرفة واسعة بأهمّ تيّاراته وإنجازاته من ناحية، وبالواقع الإنساني والاجتماعي الذي يصدر عنه الكاتب من ناحية أخرى، وحساسيّة مرهفة لحاجات المسرح الجادّ والجمهور العريض معاً. وهذا ما يبدو أنّ جون جوير استطاع أن يحقّقه من خلال العمل الدؤوب لسنوات طويلة على كلّ نصّ مسرحي. فبالرّغم من أنّه يكتب المسرح منذ أكثر من عشرين عاماً فإنّه لم يقدّم في هذه السنوات الطويلة من العمل المسرحي إلاّ حفنة قليلة من المسرحيّات بدأها بمسرحيّة **بيت الأوراق الزرقاء** (The House of Blue Leaves) عام ١٩٧١ التي فازت بجائزة دائرة النقّاد وأفضل مسرحيّة أمريكيّة للعام الذي ظهرت فيه وبعدد آخر من جوائز النقّاد. وربّما كان هذا الاهتمام والتقدير النقدي الكبيران هما اللّذين دفعاه إلى الحرص على سمعته والتروّي في الكتابة للمسرح. وقد تتابعت بعد ذلك أعماله وإن استغرق إعدادُ كلٍّ عمل عدّة سنوات. فظهرت له **غنيّة ومشهورة** (Rich and Famous) و**الحميميّة والإهمال** (Bosoms and Neglect) و**جارديديا** (Gardinia) و**النّساء والماء** (Women and Water) و**أربعة قرود تعشق الشّمس** (Four Baboons Adoring the Sun) و**لايدي بريز** (Lydie Breeze)... وأخيراً هذه المسرحيّة الجديدة التي افتتحت في مطلع العام الماضي في نيويورك، وحظيت فيها بنجاح كبير، وبلغت لندن مع منتصفه.

* * *

تبدأ مسرحيّة **ست درجات من الفراق** قبل بدايتها الفعليّة من خلال استخدامها الحاذق للفضاء المسرحي الذي تتحرّك في مقدّمته أثناء دخول الجمهور إلى صالة المسرح لوحةٌ كبيرة دوّارة لكاندينسكي. تدور لأنّها لوحة مزدوجة، مرسومة على الوجهين، وبأسلوبين مختلفين: حيث يتّسم أحد الجانبين بالرّصانة التشكيليّة والتّوزيع الهندسي الصّارم والألوان المتناغمة؛ بينما يتّسم الجانب الآخر بالتفجّر والحوشيّة والعنفوان، تختلط فيه الألوان الصريحة الحادّة، وتتصارع على سطح اللّوحة في نوع من التفجّر الذي يعصف بالفضاء، ولا يعبأ بقوانين المنظور. وهذه اللّوحة الدوّارة الكبيرة التي تسيطر على الفضاء المسرحيّ تبدو وكأنّها محور هذا الفضاء. ذلك أنّ تصميم المشهد في ستّة إطارات متداخلة يتّسم كلّ منها بالتحديد الصّارم والألوان الزاهية يحيل بقيّة الفضاء المسرحي على إطار عام لتلك اللّوحة، ويطرح على المشاهد ضرورة التفكير في موضعها من العرض لأنّها سرعان ما تُرفع إلى أعلى

(*) بمناسبة عَرْض ستّ درجات من الفراق لجون جوير في لندن

المسرح وتختفي ولا تظهر ثانية إلاّ في نهاية العرض.. وكأنّها المفتتح والخاتمة معاً، بداية الدراما ونهايتها، والوجهان الأساسيّان للحياة بجانبها الهادئ المنظّم الرّصين، ووجهها الآخر المترع بالعنفوان والجموح. هذا بالإضافة إلى أنّ افتتاح العمل بهذه اللّوحة واختتامه بها يفتح العرض المسرحي على أفق تناصّيّ ستتعدّد إحالاته أثناء العرض: على إليوت وديوان قططه الشّهير الذي تحوّل إلى مسرحيّة ناجحة، وعلى جورج أورويل وكتابه الذي يروي فيه ذكريات أيّام صعلكته في باريس ولندن، وعلى سالينجر وروايته المهمّة **الحارس في حقل الشوفان**، وعلى رواية تولكين الخياليّة الكبرى **ملك الخواتم**، وعلى رائعة برنارد شو **بيجماليون**، وعلى عدد من أفلام السينما الأمريكيّة وخصوصاً أفلام الممثّل الزنجي الشهير سيدني پواتييه. ولكن سيظلّ للبعد التشكيلي فيه مكانته الواضحة. ذلك أنّه بعد أولى إحالات العرض التناصيّة لفاسيلي كاندينيسكي، تتتابع الإشارات إلى مايكل أنجلو وبول سيزان وفان غوغ وتولوز لوتريك وهنري ماتيس ودافيد هوكني. ثمّ لا تكتفي المسرحيّة في هذا المجال بتلك الإشارات التشكيليّة المتعدّدة أو حتّى باللّوحة المزدوجة التي يفرض حضورها الطّاغي نفسه على العرض والجمهور معاً، وإنّما تستعير من كاندينيسكي قوله المشهور: «من الواضح أنّ اختيار الموضوع أو الشيء المرسوم هو أحد عناصر التناغم التشكيلي التي يجب أن تتحدّد أساساً من خلال تناظرها مع ذبذبات الرّوح الإنسانيّة». وهو قول يوشك أن يكون هو مفتاح العمل المسرحي برمّته.

فالمسرحيّة في بعد من أبعادها محاولة لاختيار حدث أو مجموعة من الأحداث التي تتحدّد عناصرها بالدّرجة الأولى من خلال تناظرها مع ذبذبات الرّوح الإنسانيّة، ومع واقع المجتمع الأمريكي في آن. لكن الرّوح التي تتناظر معها أحداث المسرحيّة روح تعاني من الخواء والتصدّع، لأنّها استسلمت لقوانين الواقع الأمريكي المعاصر التي استلّت منها كلّ روح أو أمل في إحيائها.. وأخضعت جمحات الخيال لقوانين السّوق ولحسابات الرّبح والخسارة.. وأحالت العواطف الإنسانيّة إلى مسخ لا يستسيغ لحظات السّعادة الحقيقيّة ولا يتسامح مع روح المرح والإبداع والدعابة. ولنعد إلى أحداث المسرحيّة أوّلاً حتّى لا يستبق التحليل العرض. تبدأ المسرحيّة في الصّباح الباكر في شقّة أحد أثرياء نيويورك «فلاندرز» وهو تاجر لوحات فنّيّة وزوجته «لويزا» حيث يحكيان للجمهور ما جرى لهما في اللّيلة الماضية. وهي بداية تتعمّد ألاّ تصوّر الحدث في تتابعه كما جرى في اللّيلة الماضية، وإنّما من خلال استرجاعه في اليوم التالي؛ فيساهم تدميرها العمدي للتتابع الزّمني في كسر الإيهام التقليدي، وتقديم الحدث مصحوباً بالتعليق عليه. فقد كان الزوجان مشغولين بالصّفقة الجديدة التي ينتوي فلاندرز عقدها بشراء إحدى لوحات سيزان المعروضة سرّاً للبيع بستّة ملايين دولار؛ فالزّوجة تريد بيع اللّوحة سرّاً حتّى لا تدخل ضمن التركة التي تُقسم بين الزوجين بالتساوي في حالة الطّلاق حسب القانون الأمريكي، ثمّ بيعها لليابانيين بعشرة ملايين. وما يشغل الزّوجين هو المشكلة التي تحول دون تحقيق هذا الرّبح الضّخم، والمتمثّلة في افتقارهما إلى مليوني دولار لإكمال الصّفقة. ويعلّق الزوجان كبير أملهما على زيارة صديقهما جيفري وهو أحد أصحاب مناجم الذهب في جنوب أفريقيا، بإشراكه في الصّفقة أو على الأقلّ إقناعه بتقديم المليونين الباقيين لهما على سبيل السلفة العاجلة لأنّ سرّيّة الصّفقة لا تتيح لهما إتمام إجراءات الاقتراض من المصارف.

وما إن يصل جيفري لتناول مشروب معهما قبل التوجّه جميعاً لعشاء العمل في أحد المطاعم القريبة حتّى يقتحم عليهم الشقّة شابّ أسود «پول» ينزف الدّم من بطنه بسبب اعتداء بعض اللّصوص عليه وسرقة نقوده واختطاف حقيبته التي كانت بها النسخة الوحيدة من رسالته للدكتوراه. ويخبرهما أنّ سبب لجوئه إليهما هو أنّه يدرس مع ولديهما في جامعة هارڤارد، ولمّا وقع له الحادث في الحديقة المركزيّة «سنترال بارك» تذكّر أنّ ابنيهما أخبراه بأنّ شقّتهما تطلّ عليها ومن هنا كانت أقرب ما يلجأ إليه. وبعد أن يسعفاه يقصّ عليهم سبب مجيئه إلى نيويورك للقاء والده في الصّباح ومعاونته في اختيار ممثّلين لفيلمه الجديد الذي يعدّه عن مسرحيّة «القطط» المأخوذة عن ديوان إليوت، ويعرفان أنّه ابن الممثّل الشهير سيدني پواتييه. وتثير هذه المعلومة جيفري الذي يريد أن يستغلّ شعبيّة أبيه بين السّود في جنوب أفريقيا لتنظيم مهرجان ضخم للسينما السّوداء، يحقّق من ورائه أرباحاً كبيرة؛ كما تثير لويزا التي تريد أن تظهر في الفيلم الذي سيعدّه والده. فيعرضان على پول أن يصحبهم للعشاء. ولكنّه يقترح أن يعدّ لهم العشاء في البيت لأنّه طبّاخ ماهر. ويتمكّن بالفعل من إعداد وجبة مدهشة لهم، ومن اقتناص الجميع في شبكة حديثه المغوية؛ فهو متحدّث لبق واسع الثّقافة. كما أنّ معلوماته التفصيليّة المدهشة عن ولديْهما، وبراعته في كسب احترامهم جميعاً واللّعب دونما مباشرة بمناطق ضعفهم، أو بالأحرى إحساسهم الدّفين بالذّنب تجاه ولديْهما اللذين تهرّأت علاقتهما بهما، توقع الأبوين في حبّه.. لا لأنّه استطاع أن يؤكّد لهما أنّ ابنيهما يكنّان لهما الاحترام والمودّة فحسب، بل لأنّه تمكّن ـ فوق ذلك ـ من إسعاد جيفري الذي يحرص الزّوجان على إرضائه حتّى يوافق على المشاركة معهما في الصّفقة.

وتنتهي اللّيلة على خير. فعندما يشرع جيفري في الانصراف لأنّ طائرته ستقلع إلى

جنوب أفريقيا في الصباح الباكر، يصحبه فلاندرز إلى المصعد ويحدّثه عن مشروع سيزان فيوافق على دفع المليونين ومشاركته في الصّفقة. ويعود فلاندرز فرحاً إلى زوجته، ويشكر بول الذي ساهم دون أن يدري في تذليل عقبات هذه الصّفقة. وبعد أن يقوم بول بغسل الأطباق يقترح أن يذهب للبحث عن فندق فيقدّم له فلاندرز خمسين دولاراً، ولكن لويزا تصرّ على أن يمضي اللّيلة في غرفة أحد ولديْهما على أن توقظه في الصّباح الباكر للقاء أبيه. وفي الصّباح تسمع لويزا أصوات أنين أو فحيح تأتي من الغرفة التي ينام بها بول، وما إن تذهب إلى الغرفة لإيقاظه حتّى تفاجأ به عارياً مع شابّ آخر فتصرخ، ويخرج الشاب عارياً من الشقّة، ونعرف أنّ بول أنفق الخمسين دولاراً في اصطياد هذا الشّاب بعد نوم صاحبَي المنزل اللّذين يطردان بول والشاب معاً. وفي الصّباح يجيء زوجان من الجيران لزيارتهما ويخبرانهما بأنّهما سيظهران في فيلم جديد عن القطط، ونعرف من الحكاية أنّ بول زارهما في اللّيلة قبل الماضية، وزعم أنّه زميل ابنهما كذلك، وعرضا عليه قضاء اللّيلة في بيتهما وفي منتصف اللّيل استيقظا على مطاردة لسارق، ولذلك فإنّهما ممتنّان له لإنقاذهما من هذا السّارق. ولكن لويزا عندما تحكي هي الأخرى ما حدث لهما يعرف الجميع أنّ ثمّة خداعاً أو تزييفاً، فيبلغون الشّرطة التي لا تجد أنّ هناك ما يمكن عمله لأنّ الشّاب لم يخالف القانون، ولم يسرق شيئاً من منزل أيّ منهما، ولم يأخذ إلاّ ما قُدّم له عن رضا واتّفاق. وهنا يحاول الجميع الاتّصال بأبنائهم، فينكرون معرفتهم بأيّ ابن حقيقي أو زائف لسيدني پواتييه. بل ونعرف أنّه ليس لسيدني پواتييه أيّ أبناء ذكور. ويحاول الجميع معرفة كيف حصل هذا الشّاب على أدقّ المعلومات عن حياتهم، وعن أبنائهم. ويقود البحث إلى القاسم المشترك بين هذه الأسر جميعاً، وهو زميل دراسة الأبناء ترينت كونواي الشاذّ جنسيّاً الذي التقى بپول. ووقع في غرامه، وعلّمه الحديث بلهجة أبناء الطّبقات الرّاقية، وقد استهواه دفتر تليفوناته وعناوينه المكتظّ بأسماء زملائه من أبناء الأثرياء، فقدّم له المعلومات عن كلّ زملائه. والواقع أنّ پول كان شغوفاً بالحياة الراقية راغباً في تحسين ظروف حياته ولو عن طريق اللّعب والتخيّل. وقد انتهت علاقة ترينت به، وأخذ پول دفتر العناوين والتليفونات معه ومضى يجرّب حظّه في لعبة الخيال والدّخول في خرائط عالم هذه الطّبقة الرّاقية بالطّريقة التي تعرّفنا عليها.

وتتتابع الأحداث، فنرى پول مرّة أخرى في الحديقة المركزيّة التي يلتقي فيها بشابّ وفتاة جاءا من يوتا (وهي ولاية الطهرانيين من المورمون المتزمّتين جنسيّاً وأخلاقيّاً) للبحث عن فرصتهما للتمثيل في نيويورك بعد أن فازت الفتاة إليزابيث بجائزة التمثيل المسرحي الأولى. وبدلاً من أن يخبرهما پول بأنّه ابن سيدني پواتييه كما فعل مع الأسر الثلاث يخبرهما هذه المرّة بأنّه ابن فلاندرز تاجر اللّوحات الكبير ـ ويشير إلى نافذة شقّته التي تطلّ على الحديقة ـ ولكنّه ابنه من المرأة السّوداء التي تعرّف إليها إبّان فورة الستينات ومشاركته في حركة الحقوق المدنيّة للسّود، ثمّ طلّقها وتزوّج من بيضاء وتخلّى عن أبنائه من السوداء. وپول يريد إقناع أبيه بإعطائه حقّه، أو جزء من حقّه، في الثّروة الكبيرة التي حقّقها من بيع لوحة سيزان لليابانيين، ولكن لا جدوى. ويقع الشابان في هوى قصّته، ويأخذانه للسكن معهما في الشقّة المتواضعة التي يستأجرانها من عملهما الشّاق كنادلين حتّى تتاح لهما فرصة العمل في المسرح. ومن خلال حواره معهما يحذّرهما من مغبّة الاستسلام لوهم تأجيل حلمهما لصالح العمل في المطاعم لأنّ هذا التأجيل سيكرّس وضعهما كنادلين ويجهز على فرصهما في الفنّ. لكنّ الغريب أنّهما لم يفهما رسالته، ويقنعانه بمحاولة إقناع أبيه من جديد، فيخبرهما بعد يومين، وبعد يأسه من إقناعهما بالخطر الكامن في استسلامهما لمنطق هذا المجتمع المغلوط، بأنّه فعل ولكنّ الأب يريد اللّقاء به في «مين» لإعطائه مبلغاً كبيراً من المال، ولن يستطيع الذّهاب إليه لأنّ الأمر يحتاج إلى أكثر من مئتي دولار. ويقترح الشّابّ إعطاءه المبلغ وهو كلّ مدخّراتهما مادام الأمر لا يتعدّى بضعة أيّام يردّه بعدها لهما. لكنّ الفتاة ترفض، ويسحب الشّابّ المبلغ ويمنحه له، وما إن يأخذ المبلغ حتّى يقترح پول الاحتفال معه، فيذهبان إلى واحد من أشهر ملاهي نيويورك ويمضيان ليلة ممتعة، تنتهي بممارسة پول الجنس مع هذا الشّاب المحافظ القادم من يوتا، ولاية التزمت والتعاليم الأخلاقيّة الصّارمة. ويصف هذا الشّاب هذه اللّيلة بأنّها أسعد ليلة في حياته. ولكنّه لا يستطيع أن يتحمّل عبء حرّيّته، ولا أن يعي الدّرس الذي علّمه إيّاه پول بألاّ يستنيم لدعة هذا الأمن المادّي الزّائف الذي يستلّ منه كلّ طاقاته الإبداعيّة، ولا يستطيع مواجهة صديقته أو إخبارها بأنّه بدّد كلّ ثروتهما فيقرّر الانتحار. وتبلغ صديقته الشرطة. وهنا تبدأ الشّرطة البحث عن پول، الذي يستنجد بدوره بلويزا ولكنّها لا تستطيع إنقاذه. ومن خلال هذه الحبكة تطرح المسرحيّة قضيّة ما جرى للمجتمع الأمريكي حينما قرّر قتل كلّ جمحات الخيال فيه ومطاردتها، والاستسلام لمنطق المادّة الصّارم والخضوع له، وكيف أدّى هذا إلى تبديد الرّوح وتدمير كلّ طاقة المجتمع على التواصل والعطاء.

فالمسرحيّة تعتمد على التناصّ في الكشف عن رؤاها الأساسيّة بقدر اعتمادها على تتابع الأحداث وسرعة الإيقاع ورسم الشخصيّات. وهذا العنصر الأساسي في توليد المعاني والرّؤى فيها هو أهمّ تجلّيّات حداثتها، لأنّه يؤكّد أنّ وعي النّصّ المسرحيّ فيها بنصيّته لا يقلّ أهمّيّة عن وعيه بمرجعيّته. فالصّراع الرّئيسي في

المسرحيّة يتبدّى في هذين الأسلوبين المتنافرين اللّذين رسم بهما كاندينيسكي وجهي لوحته في مطلع المسرحيّة: الرّصانة التشكيليّة والتوزيع الهندسي الصّارم، في مواجهة التفجّر والحوشيّة والعنفوان. وقد تجسّد هذان الأسلوبان المتنافران في تلك المواجهة الدامية بين حياة الأسر الثلاث الخاضعة لصرامة حسابات الرّبح والخسارة، وسورات الخيال الجامحة التي يقتحم بها پول عوالمهم الرّاكدة، ويطرح في أفق مواتها أسئلة الشكّ والجدوى. ومن أهمّ مفارقات هذه المسرحيّة أنّ خيال پول التجسيدي الذي يثير الشكوك في جدوى الحياة المادّيّة الهادئة المنظّمة المستقرّة لدى من يعيشونها، يطمح في بعد مهم من أبعاده إلى أن يحقّق لنفسه هو الآخر قدراً منها يخلصه من عسف العنصريّة ومن ذلّ الاضطهاد بسبب اللّون. ومن مفارقاتها الأخرى أنّ هذه اللّحظات القليلة التي تمكّن فيها پول من تحقيق عالمه الخيالي استطاعت أن تجلب شيئاً من التألّق والسعادة، لا لهذا الشّاب المورموني الذي لم يستطع أن يتحمّل سعادته أو أن يدافع عنها في مواجهة مقارع التزمت المورموني فآثر الانتحار... فحسب، بل أيضاً للويزا التي لمستها مغامرة پول الخياليّة ودفعتها إلى التشكّك في قيمة حياتها الرخيّة مادّيّاً والخاوية روحيّاً. وظلّت لويزا حتّى النهاية غير قادرة على التخلّص من لمسة پول السّاحرة، ولا من إحساسها بالذّنب لتخلّيها عنه في اللّحظة التي كان يحتاج فيها إليها، خاصّة وأنّها هي التي أقنعته بتسليم نفسه للشّرطة، وهي تعرف جيّداً أنّ انتماء پول إلى السّود في مجتمع لاتزال فيه للعنصريّة اليد العليا يقضي على فرصته في التمتّع بأيّ عدالة حقيقيّة ما لم يقف شخص أبيض إلى جانبه. فپول يؤكّد لها ولنا، حتّى في ليلة تألّقه في شقّتها عندما أعدّ لهم العشاء، أنّه لم يشعر أبداً أنّه في وطنه، وأنّه لم يعرف معنى العنصريّة وعبء كونه أسود بحقّ إلاّ عندما وطئت قدماه أرض أمريكا.

فالمسرحيّة في جانب من جوانبها محاولة للكشف عن التيّارات العنصريّة السارية في المجتمع الأمريكي، سواء أكانت هذه العنصريّة متمثّلة في أبشع صورها التي يعاني منها السّود وقد قرّ في العقل الأبيض أنّهم مصدر كلّ الشّرور الاجتماعيّة، أم تلك التي تنال شرورها بعضَ الذين ينحرفون عن جادّة الصواب الاجتماعي أو يوهنون من سطوة القيم المادّيّة وتحكّمها في كلّ شيء. وهي أيضاً مرثيّة لعالم تخلّى كلّيّة عن الخيال وضاقت به سبل الحراك الاجتماعي، ولم يعد أمام الرّجل الأسود فيه إلاّ الامتثال للدّور المفروض عليه والبقاء في القاع الاجتماعي مهما كانت مواهبه. ويقدّم لنا النّصّ هذه المسألة لا من خلال الإشارات العديدة إلى شتّى تجلّيّات التمييز العنصري والطبقي المبثوثة في كلّ أنحاء النّصّ فحسب، وإنّما من خلال استراتيجيّات التناصّ كذلك. فعلاقة پول بترينت كونواي ابن الطبقة الثريّة الذي رماه الانحراف الجنسي عن مساراتها المرسومة في طريق پول تنهض على أسس تلك العلاقة القديمة بين المبدع وعمله.. تلك العلاقة التي جسّدتها كثير من النصوص منذ **بيجماليون**، وكانت مسرحيّة برنارد شو آخر تجلّيّاتها التي اهتمّت بالبعد الطبقي في هذه العلاقة. ذلك أنّ علاقة پول بترينت كونواي، الذي تدعوه لويزا بهنري هيجنز المعاصر، تنهض على الأساس الذي قامت عليه علاقة هنري هيجينز، أستاذ الصوتيّات واللّغويّات، بإليزا دوليتل بائعة الزّهور في سوق كوڤنت جاردن، في مسرحيّة شو. لكنّ الفرق الجوهري بين علاقتهما والعلاقة التي جسّدها شوبين هيجينز وبائعة الزهور في مسرحيّته، هو أنّه بينما كان ثمّة أمل في أن تقبل الطّبقة العليا بتلك الطبقة الأخرى الطّالعة من حضيض القاع الاجتماعي إذا ما برهنت على جدارتها بذلك في مسرحيّة شو، فإنّ مسرحيّة جوير تؤكّد أنْ ليس ثمّة أمل على الإطلاق في أن يقبل المجتمع الأمريكي بهذا الطّالع من حضيض القاع العنصري، مهما كانت براعته أو عظمت ثقافته.

وعنصر الثقافة هذا من العناصر البارزة في النّصّ، لأنّ أحد موضوعات المسرحيّة المهمّة هو موضوع الثّقافة المهمّشة. وهو موضوع يكشف عن نفسه من خلال علاقة المسرحيّة التناصيّة الواضحة برواية سالينجر الجميلة **الحارس في حقل الشوفان** التي صدرت عام ١٩٥١ وعرّبها قبل سنوات الرّاحل الكبير غالب هلسا. فهذه العلاقة من العلاقات الكاشفة عن خرائط المعنى فيها. فرواية سالينجر هي موضوع رسالة الدكتوراه المسروقة التي يخبرنا عنها پول في مطلع المسرحيّة، وهي مرآة لحالة موت الخيال كما يقول. وهي أيضاً مدخله، باعتبارها التجسيد المكتوب لثقافته الخاصّة المهمّشة، إلى قلوب أسرة فلاندرز وضيفها في ليلة العشاء الشهيرة التي توّجت بنجاح صفقة سيزان. فپول يشير إلى مفتتح الرّواية: «كلّ شيء زائف، الجميع زائفون». ويذكّرنا بأنّ تشابمان، الذي قتل المغنّي الشّهير جون لينون الذي كان أحد نجوم جماعة البيتلز، أعلن للمحكمة أنّ دفاعه كلّه كامن في هذه الرّواية... وهذا أيضاً ما كرّره بعد ذلك بسنوات الشّاب هنكلي الذي حاول اغتيال رونالد ريجان. ولذلك يشير پول إلى مقاطع عديدة منها توشك في حدّتها وصرامتها أن تكون شذرات من الحكمة أو شهادات إدانة للواقع الاجتماعي وتجسيداً قويّاً لحالة الإحباط وسيطرة الخواء وتغلغل الوحدة وكراهية الآخرين في النّفس الأمريكيّة.

وهي في الوقت نفسه رواية التوق الشديد إلى التواصل والرّغبة في الحصول على حبّ الآخرين وجذب اهتمامهم. إنّه كتاب العجز والشّلل والرّكود، كتاب الخراب الرّوحي والمعنوي، ولكنّه في الوقت نفسه هو البيان الشّعري لمرحلة المراهقة في حياة الشباب الأمريكي. وترتبط المسرحيّة مناخ هذه الرّواية القاتم بعالمي تشيكوف وصامويل بيكيت وخاصّة في مسرحيّته الكبرى في

عدد «الآداب» لشهر كانون الثاني: الأدب المغربي الحديث

انتظار جودو التي يؤكّد لنا أنّها هي الأخرى نجسيد لحالة العجز تلك حيث تنتهي بدعوة بطلها لزميله «دعنا نمض» فيردّ عليه الآخر «نعم، دعنا نذهب» ولكنّ التعليمات المسرحيّة تؤكّد أنّهما لا يتحرّكان.

والواقع أنّ رواية سالينجر من أكثر النصوص فعاليّة في هذه المسرحيّة، لأنّ پول يوشك أن يكون تجلّياً تسعينيّاً من تجلّيات هولدن كولفيلد بطل **الحارس في حقل الشوفان** الذي اعتبره كثير من النقّاد عند صدور الرّواية الصورة الخمسينيّة لهاكبري فين بطل مارك توين الشهير. فإذا كانت رواية سالينجر هي رواية عذابات مرحلة التخلّي عن عالم المراهقة الجميل والدخول في عالم البالغين الزائف، رواية التخلّي عن المثاليّات وتعلّم قبول الواقع بنقائصه والبشر بأخطائهم، فإنّ مسرحيّة **ست درجات من الفراق** تؤكّد أنّ المجتمع الأمريكي ـ بعد مرور ما يقرب من نصف قرن على الحالة التي وصفها سالينجر ـ قد ازداد زيفاً وبُعداً عن أيّ مثال، وأصبح البحث فيه عن أيّ قيمة حقيقيّة من سابع المستحيلات، حتّى ولو تسلّح الباحث عنها بالخيال أو حاول أن يعصف بمواضعات الواقع الزائفة. فحتّى لحظات السّعادة والتّواصل الحقيقيّة الوحيدة في المسرحيّة لحظات مريضة لأنّها لحظات الجنس الشّاذّ لا الجنس السّوي. إنّ **ست درجات من الفراق** تؤكّد أنّه بالرّغم من ازدحام العالم بالبشر فلايزال الإنسان يمارس كلّ يوم وحدته ويتمه وعزلته، في مجتمع تتحكّم فيه المادّة وقيمها الزّائفة في كلّ شيء.

قصّة البطولة: قصّة الخذلان(*)

حمادي الزنكري

تنفتح العين على بحر مترامي الأطراف أخضر هادئ تنساب أمواجه من الآفاق وتنكسر على الشّاطئ ثمّ تتلاشى على نغم خافت مليء بالأسرار.

وتنفتح الرّواية على حكايات عدُّها ثماني عشرة، ونسغُها التّيهُ والاختناقُ وغواياتُ العشق المدنّس والشّرف المفقود. وتمحي خضرةُ البحر لتترك مكانها لسواد الأنفس المسكونة بالخبث والنّفاق.

وتنكشف أسرارُ الموج سرّاً بعد سرّ ـ فكلّ فصل افتضاحٌ لسرّ جديد عميق ـ كما تنسلّ خيوط القماش خيطاً خيطاً. فإذا بالتعالق السّابق فيها مُوهَن متداع، وإذا بهذه الخيوط رثّة لا تصلح لرتق شيء بل لا تصلح لغير المذمّة والمهانة والنّفي في قمامات الشّوارع المظلمة.

تلك هي رواية **دنيا**. إنّها جملة من الحكايات المتشابهة المتشابكة المحتملة لانتصارات موهومة، لا تخلص من إحداها حتّى تلفي نفسك تتابع أخرى فثالثة فرابعة. وكأنّ الرّواية دهاليز مظلمة لا تنتهي مساربها؛ فهي تيه متواصل.

إنّ **دنيا** في آخر المطاف قصّةُ مجتمع مأساتُهُ محبوكةٌ حبكاً من أخطاء أفراده وهزائمهم وخذلانهم وتفسّخ القيم في ذواتهم ووهن تطلعاتهم:

ـ نورة، الغادة الفاتنة الطّالبة في معهد الموسيقى ثمّ أستاذة الموسيقى، تسعى إلى معرفة سرّ مقتل حسن العياري. فتهب جسدها لمن اعتبرته رأسَ الحربة في الجريمة. ولكنّها تسهم رغم ذلك في إخفاء الحقيقة لأنّها ألفت نفسها معرضةً لتهمة تسميم. وتواصل سعيها الأوّل بحساب دقيق لمقدار المصلحة أو المضرّة، إلى أن ترضى بالصّمت وتُفضّل خنقَ الحقيقة. لقد ألفت هذه الحقيقة في آخر مسعاها حاجزاً بينها وبين سعادتها، لأنّها ستُفقدها حبيبها الثّائر الباحث عن ثأره، وستحرمها من الميراث الّذي «أتاها من السّماء». غطّت «نورة» نارها بالرّماد وكذلك نارَ حبيبها، فاختنقت الحقيقة.

ـ والهادي يدبّر مقتل حسن العيّاري القائد النّقابي الّذي قد يدفع نضالُه بالمؤسّسة إلى الإفلاس، ويجبر «نورة» على كتم الحقيقة بعد أن أقنعها بأنّها متهمة بتسميم صاحب المؤسّسة، ويعيث في أرجاء الرّواية فساداً بالقيم والأشخاص مستقطباً أثناء ذلك العداوات كلّها.

ـ وسليم ابن حسن العيّاري، ذاك الشّاعر الحالم، يريد أن يغيّر وجه العالم بشعره. ولكن من ينشر شعره؟ ويريد كذلك أن يثأر لأبيه؛ وإذ يعجز يهرب من واقعه إلى المهجر مؤمناً بسلطة المال لتغطية هذا العفن المتراكم. ويخيب في الهجرة مثلما خاب في الوطن. ويعود ليجد نورة حَبيبته تستقبله لتنسيه آلامه وتضمّد جروحه بمنزل جاهز وسعادة زوجيّة راسخة. لكن هل يستطيع الرّماد أن يغطّي ناره المؤجّجة؟ إنّ الرّواية تميل إلى الإجابة بنعم.

ـ وسالم الّذي رفض المشاركة في الجريمة.. وزوجته زهرة الّتي ارتمت في أحضان الهادي طامعة في شقّة، ولكنّها تتحوّل لديه إلى وسيلة نشوة ولقاءات آثمة.. والطّاهر الّذي نفذ الجريمة بإغراء من الهادي.. ورشيد ابن سعيد الشّابي.. كلّهم أسهموا في تقدّم الأحداث وتفسير أسرارها بتدخلهم المباشر أو بحوافزهم

(*) محمود طرشونة، دنيا (طبعة ديمتير، أكتوبر ١٩٩٣)