د. سعاد درير

قاسم مطرود
الحُبّ والحرب والمنفى..

– دراسة –

"في اليوم الذي لا تواجه فيه أي مشاكل، تأكد أنك في الطريق غير الصحيح".

سوامي فيفيكاناندا

قاب قوسين

ونحن نتقاسم كأس المسرح ونتبادل شجون الفن – فن الشجون، نقترب من أفق قاسم مطرود المصلوب على باب المنفى. لم يجد حاطب ليل الغربة هامشا للحياة داخل الوطن، فترك الوطن. كان غريبا وهو داخله، وأصبح غريبا أيضا وهو خارجه. ونتصور أنه كان في النهاية في وضع المعلق بين السماء والأرض، يحاصره الإحساس بالغربة في المهجر، وحتى لو فكر في العودة والاستقرار كان سيظل يطارده الإحساس نفسه، لأنه وهو في العراق هو جذر بلا امتداد، وخارج العراق هو فرع بلا أصل. وبين الغربتين دم بابلي وبارقة من حنين.

رحل قاسم مطرود منذ أيام، ليس عن العراق فحسب، ولا حتى عن ديار المهجر التي تلقفته حلما بريئا كله رغبة في أن يتحقق ولو على أرض أخرى. لقد رحل قاسم مطرود دون أن يرن أجراس الوعد بالعودة هذه المرة، رحل إلى سماء أخرى إليها سنؤول جميعا مهما تراوحت أعمارنا بين الطول والقصر. رحل قاسم إلى حيث لا غربة، ولا حقائب سفر تتهالك على قارعة المنافي مثلها مثل جثته المتعبة من تاريخ السفر الذي عمل صاحبنا طول عمر غربته على ترجمة لحظات انسحاقه فيه مسرحيا. رحل قاسم، لكن رحيله هذه المرة خلف الكثير من الدموع واليأس المطبق من أي موعد

يُضْرَب أو أمل يذكر في اللقاء. اتسعت مساحة الدموع هذه المرة لأن قاسما لم يفارق المقربين من أحبابه وأصدقائه فحسب، وإنما لأنه غاب عن عيون ما أكثرها، عيون تعودت على لقاء نصوصه، عيون متعطشة لقراءة قاسم الإنسان والمشهد. لله ما أعطى، ولله ما أخذ، وحسبنا أن نشد بهذه السطور بحرارة على من يساهم في تخليد ذكره وهذا أضعف الوفاء لرجل في حجم قاسم الرجل في زمن ندرة الرجال.

على هامش مونودراما قاسم مطرود"معكم انتصفت أزمنتي"
أول العبور

مونودراما باذخة من طراز مسرحية "معكم انتصفت أزمنتي" للمبدع المسرحي قاسم مطرود ما كان منها إلا أن أغرتنا بالمرور فوق السطور. هو إغراء مارسه علينا عنوان النص والإهداء قبل السطور الأولى من النص، فما كان منا إلا أن اختلسنا بعض الإشارات الوامضة في ضوء قراءة عابرة، قبل الإبحار في ما بين السطور في ضوء قراءة عاشقة.

1- الكتابة الذات

لسنا في هذا المقام بصدد التعريف بالذات الكاتبة (قاسم مطرود)، لأن إطلالة سريعة على كتاباتها كافية لرسم صورة تقريبية لها، ناهيك عن كون سيرتها الذاتية في متناول القراء المقبلين بنهم على الأطباق العقلية الرقمية. كل ما نفكر فيه هنا هو محاولة تقديم قراءة في اسم الذات الكاتبة: قاسم مطرود.

يتشكل هذا الاسم من علامتين لغويتين تشكلان على التوالي اسم الفاعل (قاسم) واسم المفعول (مطرود). وإذا كان الشق الثاني (مطرود) من الاسم الثنائي (قاسم مطرود) دالا يحيل على مدلول وحيد، فإن الشق الأول (قاسم) يحتمل معنيين كما سنرى:

1-1- الشق الأول

1-1-1- قراءة أولى

بمجرد أن تتلقف أعيننا كلمة "قاسم" تتبادر إلى أذهاننا تركيبة هذا الاسم باعتبار أنه اسم علم كغيره من أسماء الأعلام (محمد ويوسف وعمر وعصام وأيمن ونبيل ومهدي...). إذن ف "قاسم" مجرد علامة إشارية تعد بمثابة وعاء للفكرة (الشخص في حد ذاته)، تشير إلى الشخص وتحدد هويته وتعطيه حيزا تعريفيا، على اعتبار

أن هذا الـ "قاسم" قاسم بشحمه ولحمه وليس علاء أو عبد الوهاب...

1-1-2- قراءة ثانية

تتحول كلمة "قاسم" من الدلالة التأشيرية إلى الدلالة على الصفة. فكلمة "قاسم" من هذا المنظور تحيل على صفة مشتركة أو على قاسم مشترك – على وجه التدقيق – بين "قاسم" الإنسان المبدع الفنان وبين مجايليه من الزملاء والأصدقاء أو كل من يقاسمونه الخاصية أو الخصوصية نفسها التي حملتهم على الطرد. ولا يهم بالمرة إذا كان هذا القاسم مشتركا بين "قاسم" وغيره من العراقيين أو العرب أو البشر بصفة عامة.

فما يكون هذا الدافع – القاسم المشترك الذي حتم على "قاسم" وغيره الانسحاب في صمت تحت وطأة الطرد التعسفي الصادر عن الظروف، أيا كان نوع هذا الطرد وهذه الظروف ؟

1-2- الشق الثاني

في الشق الثاني أو العلامة اللغوية الثانية من الاسم الثنائي للكاتب نضع اليد على طبيعة الفعل وعلى نوع الخسارة المعنوية (الطرد) اللاحقة باسم الفاعل الذي لم يفعل شيئا وإنما فعل (بضم الفاء وكسر العين) به، فصار في حكم المفعول.

إن ما لحق قاسما من فعل يكمن في عملية الطرد، بكل ما تنفتح عليه من فضاءات أعفته ظروفها من الإقامة فيها، بدءا بالبيت الصغير (المنزل) وانتهاء بألبيت الكبير (الوطن: الوطن مجازا، لأن الظروف هي التي تملي واقع الطرد، والوطن منها براء، ذلك بأن الحضن حضن أبد الدهر). ثمة أشياء كثيرة مارست على قاسم ضغوطاتها، بطريقة أو بأخرى، الشيء الذي

شجعه على الهروب، إذ بسبب ظروف غامضة ومجهولة ابتعد وتنحى واختار المنفى. ولا غرابة أن يحمل الاسم الثاني للذات الكاتبة (مطرود) مكونات النفي والمنفى.

ونعود هنا إلى القراءة الثانية في الشق الأول من العنوان، ونتساءل: ما يكون هذا القاسم المشترك المسؤول عن فعل الطرد؟ مؤكد أن الجواب عند قاسم (حامل هذا القاسم المشترك العصي عن الفهم).

2- الكتابة الوجه

المقصود بالوجه من وجهة نظرنا هو العنوان طبعا، عنوان الكتابة: "**معكم انتصفت أزمنتي**". نلاحظ أننا بصدد جملة انتصف فيها الفعل وتأخر الفاعل وتقدم الجار والمجرور:

2-1- فرش أول

مَعَ: الجار.

كُمْ: المجرور، ويمثل مجموعة من المخاطبين (النكرات) الذين شملتهم عملية الجر، وناب عنهم الضمير.

أزمنة : الفاعل المتعدد وليس الواحد.

ي: تعود "الياء" ههنا على "قاسم" الذي تنسب إليه هذه الأزمنة.

انتصفتْ: الفعل المتأخر عن زمن وقوعه.

2-2- فرش ثان

هناك عنوان اتخذ صورة جملة. لكن دلالة هذه الجملة تتحول بتحول محمولات الجملة نفسها:

معكم انتصفت أزمنتي
معكم أزمنتي انتصفت
انتصفت معكم أزمنتي
انتصفت أزمنتي معكم
أزمنتي معكم انتصفت

أزمنتي انتصفت معكم

أكيد أن كل تلاعب في ترتيب مكونات الجملة يتلاعب بالمعنى هو الآخر، لأن معنى الجملة الأولى يختلف عن معنى الجملة الثانية، ومعنى الثانية يختلف عن معنى الثالثة، وهكذا دواليك.

2-3- فرش ثالث

تدفعنا تركيبة العنوان المتلاعبة بخصوصية الزمن والمكان (زمن ومكان الفعل، زمن ومكان الفاعل، زمن ومكان الجار والمجرور) إلى التساؤل:

- من يكون هؤلاء المجرورون (معكم)؟
- كيف انتصفت أزمنة الذات الكاتبة؟
- وأي أزمنة هذه التي تعرضت للانتصاف؟

من خلال تأمل العنوان وربطه بنص المونودراما، يبدو أن انتصاف الأزمنة يفيد دلالة التوقف، ذلك بأن "النصف" دائما يمثل مرحلة (حياة) فاصلة بين مرحلتين (حياتين). ويمكن تحديد هاتين المرحلتين في خريطة حياة قاسم مطرود في حياتين:

المرحلة الأولى = حياة داخل الوطن.

المرحلة الثانية = حياة خارج الوطن.

إن الحديث عن هذه المراحل يجرنا بالضرورة إلى الحديث عن أزمنة قاسم مطرود التي بلغت حيزا بين البداية والنهاية، بين الأول والآخر، وصار معها كالمعلق بين السماء والأرض:

زمن الوطن: أرض العراق

زمن الغربة: أرض المهجر

===

زمن الحضور: المهجر

زمن الغياب: العراق

===
زمن البقاء في الظل
زمن الرحيل
زمن الغربة
زمن العودة الفاشلة
===

على أن هذه الصور الزمنية لا تحتمل الصواب دائما، لماذا؟ لأن الوطن بالنسبة لقاسم مطرود لا يشكل العراق دائما، فأرض المهجر أيضا وطنه: وطنه الثاني، بل إنها الأرض المفروشة بالورد (وإن كان في الورد شوك، لأن أجمل الورد ما جرح). هي الأرض التي استوعبته واستوعبت طموحاته في الوقت الذي رفضته فيه ظروف أرض الوطن ولفظته. وإذا كانت هناك غربة في أرض المهجر (وهي موجودة بالفعل)، فإنها لن تكون أبدا أكثر وطأة وحدة من الإحساس بالغربة بين أحضان الوطن الأصلي.

والشيء نفسه يقال عن صورة الحضور والغياب. صحيح أن الحضور المادي لقاسم مطرود يتجلى على أرض المهجر، لكن الحضور الحسي وكل الحضور هناك في أرض الوطن، سواء في قلب قاسم أم في قلب الحبيبة الأم، هناك حيث الأم التي طفقت تمني نفسها بعودة الحبيب الابن، حتى آخر رمق، وهناك أيضا حيث ينتفض قلب الابن (قاسم) الذي مافتئ يحن إلى حضن المرأة التي علمته معنى أن يكون، ورحلت قبل أن يغتسل بدموع البكاء بين يديها وعلى ركبتيها يوم التلاقي.

وعلى ذكر الأم نشير إلى أنها تشكل محور الشخصيات المحورة التي ناب عنها الضمير. وقد تقدم

هذا الضمير (معكم) الجملة ليحدد موقع هذه الشخصيات من الأهمية والتي لا نظنها تخرج عن الأم والإخوة والأصدقاء (كما ورد في نص المونودراما)، مما يؤكد أن حبل الغربة الذي التف حول عنق قاسم مطرود جر أيضا في طريقه آل قاسم مطرود الذين اكتووا بنار الغربة مرتين: مرة في شخصهم جميعا داخل الوطن، ومرة أخرى في شخص قاسم مطرود خارج الوطن. ولعل ما يفصح عنه ارتباط قاسم مطرود بهذا الضمير الجمعي (معكم) هو التعبير عن مدى ارتباطه بمن يعود عليهم الضمير قلبا وروحا وإحساسا، وإن كان يدخل في دائرة تقدير هذا الضمير (معكم) كل العراقيين.

لكن هل من الضرورة بمكان أن يكون قاسم مطرود نفسه صاحب السيارة المعطلة التي يتمحور حولها موضوع النص، خصوصا وأن نص المونودراما حافل بالإشارات الإنسانية التي تقتسمها الشخصية المسرحية مع قاسم مطرود؟! أم ترانا ننساق دائما مع التخمينات التي تبحث في شخصيات العمل الأدبي عن صاحب العمل؟!

قد يصح احتمال أن تكون شخصية المونودراما لسان حال قاسم مطرود، بل هي ذاتها قاسم مطرود . لكن الأكيد هو أنه طعمها بما يتجاوز حدود وخصوصيات الذات الكاتبة مما يندرج في إطار التخييل، لأننا لا نظن بالمرة أن قاسما يفكر أصلا في العودة والاستقرار في حضن الوطن بعد أن حقق ذاته وكيانه خارج أرض الوطن (علما بأن فكرة العودة تراود أي مغترب، تراود دواخله وإن كانت حلما مدبوحا). والأهم من هذا أنه فقد أدفأ حضن يمكن أن يرتمي بين

يديه ليغتسل من تعب الغربة والاغتراب، فقد شخصا عزيزا على القلب والعين: الأم.

فهل نتوقع من إنسان كرمته أرض غير الأرض أن يفكر في العودة إلى حيث كل شيء تبدل، حتى الشوارع والبيوت والناس، إلى حيث لا أحد في انتظاره إلا آلام الذكرى وحجم الإساءة الذي أثقل الذاكرة ؟!

ألا نرى أن الحالة تنساق مع معنى المثل الانجليزي القائل:

"A prophet is not without honor save in his own country"

" لا يعدم النبي آيات التشريف إلا في وطنه ".

بمعنى أن أصحاب الدار أكثر من يضن على العظيم بالتقدير الذي يغدق عليه في دار غربته.

3- الكتابة الجسد

3-1- الإهداء

بادئ ذي بدء نشير إلى أن الإهداء شكل شبك الغواية الذي اصطاد دموعنا ولامس منطقة الإحساس في دواخلنا. يكفي أن العيون اغرورقت بالدموع قبل أن نبارح حروف الإهداء: "إلى أمي التي سارعت في الرحيل قبل أن أجهش بالبكاء على ركبتيها معتذرا عن جرح الغربة والفراق أهديك محبتي وشوقي واعتذاري".

نحن في زمن تقلص فيه حضور الإنسانية. وكلمات قاسم مطرود في الإهداء توحي بأنها صادرة عن إنسان مرهف الحس، هش القلب، وليس عن آلة تضرب بالإحساس عرض الحائط. فمن يحن إلى أن يجهش بالبكاء على ركبتي حبيب لا يمكن أن يكون إلا حبيبا ذا ضمير حي وروح حية هائمة وقلب ينتفض كالطير الجريح.

لذلك فالإهداء يجعلنا نتمزق داخليا ونحن نتحسس حجم الغصة في حلق قاسم مطرود الذي توجر كأس الرحيل (رحيل أمه) هامسا ملء الدمع بجرح الفراق: جرح يغور في العمق بعد أن عز اللقاء والاعتذار، وما فترت رغبة دموع قاسم في الانفجار.

يهدي قاسم مطرود مونودراماه إلى الأم. والنص ككل يدور في هذا الفلك: محاولة ربط الجسور مع الصدر الحنون الأم – الوطن. من هنا يعكس الإهداء عمق العلاقة التي تربط الكاتب بأمه، ويمثل جسر الحنين المنصوب على امتداد ضفتين: أرض الوطن وأرض المهجر. وهو إهداء طويل نسبيا مقارنة مع حجم النص ككل، كما أن علاماته اللغوية لا تعدم صلة الوصل ولا تخلو من وحدة عضوية.

حين يهدي قاسم عمله هذا إلى أمه فإنه يعبر ضمنيا عن حس إنساني رفيع، وعن عاطفة إنسانية سامية تشبك خيوط علاقة حميمة يفضحها الإحساس الواله بطعم الغياب الموجع والسابق لأوان اللقاء، وهو ما يؤسس ميثاق الكتابة.

وتتجلى هذه العاطفة المشبعة بالحس الإنساني في الهوس بحب الأم باعتبارها شخصا وقيمة، حب جارف يجعل منه طفلا يتصبب عشقا لحضن أغلى غالية، إن لم يكن لارتشاف الدفء والحنان فليكن لاعتصار الدموع وكلمات الاعتذار وآهات الفقدان. وما أقسى أن يتجرع فاقد الحبيب مرارة الفقدان.

من هنا يوجهنا إهداء قاسم مطرود إلى دلالات النص وعوالمه، ويفتح لنا نافذة للوقوف عند مقصديته.

3-2- الشخصية

يقدم لنا قاسم مطرود شخصية بدون هوية: "الرجل"، تفتقد أبسط حقوقها في الحياة – المسرح، حتى حق التسمية. فالعلامة اللغوية "الرجل" لا تقدم لنا أكثر من صفة تؤكد الخصوصية الجنسية للشخصية. أما ربط هذا الجنس بأداة التعريف "ال" فلا يقدم ولا يؤخر.

على أن كل ما يراود تفكيرنا ونحن بصدد تأمل هذه العلامة هو: من يكون هذا الرجل النكرة ؟ ومع الاستمرار في قراءة هذا الاسم عبر سطور المسرحية يتردد في أذهاننا سؤال آخر هو في الحقيقة تتمة للسؤال الأول: أم أن تأكيد التعريف في صفة هذا الـ "رجل" يؤكد بالضرورة اقتصار صفة الرجولة على هذا الـ "رجل" بعينه دون سواه ؟ كأنه الرجل الوحيد على الأرض، الرجل الذي فعل وسوى... في حين أن واقع حال المونودراما يقول العكس تماما، لأن رجلها هذا ما برح يؤكد أنه معطل الفعل والحركة.

يولد السؤالان السابقان أكثر من سؤال: أسئلة لا نملك أن نحسم في الإجابة عنها. ويظل كل ما بوسعنا قوله إنها شخصية شديدة الشبه قالبا بشخصية "هو" في مسرحية "حياة إنسان" للروسي "ليونيد أندرييف"، وإن اختلفت عنها قلبا، ذلك بأن ملامح الشخصيتين متقاربة من حيث الغموض وفقدان الهوية. على أنه من حيث التفاصيل شتان بينهما، لأن ليونيد رسم حدود الشخصية بمنتهى الدقة، وأغرق في ذكر تفاصيل المظهر الخارجي، بينما أعفى قاسم الشخصية من كل تحديد شكلي، وأطلق العنان لخيال القارئ لتجسيد الصورة الموافقة لفهمه، وكأنه يؤكد ضمنيا أن الإنسان روح وإحساس، وليس مجرد شكل (قشور).

3-3 – المسرحية

نص "معكم انتصفت أزمنتي" مونودراما. والمونودراما مقام البوح والمكاشفة بامتياز. فقبل أن نبحث عن آخر يصغي إلينا (عبر الحوار)، لِمَ لا نصغي نحن إلى أنفسنا؟! فالذات أولى باستيعاب تعب الذات والحياة.

في هذا النص المونودراما يقدم لنا قاسم مطرود شخصية موغلة في الضياع، شخصية معلقة بين السماء والأرض، شخصية بلغت مفترق الطرق تحت جنح الغياب فعز عليها المضي أو الإياب. إنها شخصية "الرجل" النكرة (رغم أن قاسم مطرود قدمه معرفا بأداة التعريف "ال") الذي فر من قسوة وطنه إلى ما وراء البحار، وبعد أن بلغ من الغربة عتيا اكتشف أن القسوة ذاتها في كل مكان، مع اختلاف بسيط في الأشكال والألوان. لذلك قرر العودة إلى وطنه، لكن قبل ربط الاتصال بأهله وذويه، وفي منتصف الطريق تحديدا، تعطلت سيارته، فربض على جانب من الطريق في انتظار مساعدة أي عابر. طال به المقام في الطريق وما من معين.

في محاولة من "الرجل" للتأقلم مع مناخ الانتظار يحاول مسح صفحة من الجريدة. يتجاوز عمدا الصفحة الأولى وما تحبل به من هم سياسي ليحط بعينيه على الصفحة الأخيرة التي عادة ما تغرف منها العين ما يسر القلب. لكن إذا به يصعق من خبر عن سيارات الإسعاف التي بدل أن ترأف بالمرضى — في مدينة لودز البولندية — تعجل بموتهم من أجل بيع جثثهم. وههنا يضطر "الرجل" إلى وضع الجريدة جانبا.

في هذا الوقت الميت بالضبط (وقت الانتظار)، تنهال الذكريات على "الرجل" الذي يسافر في عوالم نوستالجية وهو يبوح بشجن الأمس، ويصف لحظة

الوداع الأخير. تشتعل ذاكرة "الرجل"، وتشتعل جمرة الماضي والحاضر في صدره، ليحكي لنا تفاصيل رحلة الغربة والاغتراب الوجودي. ومع تسلسل الحكي يكتشف استحالة عودته: "إنك حقا مجنون، تفكر بالعودة وسيارتك معطلة، لا يمكنها التحرك من مكانها لا من حيث أتت ولا إلى مبتغاها الأخير، هنا سيطول بقاؤك، والليالي السود أنيسك".

لكن هل يكون تعطل السيارة وتوقفها إشارة ضمنية تعكس رفض اللاشعور للعودة إلى الوطن؟! ربما تتأكد صحة هذا التخمين حين يقتنع "الرجل" بأن الضياع قدره ومصيره: "في بلدي ضعت وفي المنفى".

وحين يتأكد "الرجل" من استحالة إكمال الطريق أو العودة من حيث أتى، ما يكون منه إلا أن يلتقط حقيبته ويهيم على وجه الأرض خوف أن تعترض طريقه سيارة إسعاف تطمع في أجزاء جسده كما لو كانت قطع غيار لإصلاح الآدميين المعطلين. والحق أن إشارة قاسم مطرود الذكية إلى سيارة الإسعاف هذه إشارة في محلها، وإن كانت متخيلة. ولا غرابة أن يتحول الإنسان إلى سلعة تشترى وتباع في عصر التشيؤ.

لقد كتب قاسم مطرود ملحمة الذبول: ذبول أحلام المواطن العربي الباحث عن متنفس خارج الوطن، بعد أن جرب حظه داخل الوطن. وقد هام حديثا عن الغربة وإكراهاتها حتى خيل إلينا أنها زورق موت بطيء على أمواج أمل ميت.

هناك روح متشظية، وذات متمزقة تغتسل بنزف الجراح، وقسوة جاثمة، قسوة تشمل الزمن وأهله. وقد صدق المولى عز وجل إذ قال في كتابه الكريم: "ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشد

قسوة وإن من الحجارة لما يتفجر منه الأنهار وإن منها لما يشقق فيخرج منه الماء وإن منها لما يهبط من خشية الله وما الله بغافل عما تعملون". سورة البقرة – آية 74.

هناك قلب عربي، وهناك رحلة اغتراب، وهناك رغبة في الارتماء بين أحضان الوطن – الأم، وهناك عجز:

الدافع	الذات	المستفيد
الغربة	الرجل	الوطن

المساعد	الموضوع	المعارض
الحنين	العودة	السيارة المعطلة

هناك تباعد وافتراق على شفا حفرة من التلاقي، ليصبح المثل الانجليزي الموالي سيد الموقف:

“ There is many a slip between the cup and the lip”

"إن بين الكأس والشفة مزالق كثيرة".

ما يمكن قوله باختصار:

- قبل الرحيل، لا شيء يغري بالبقاء.
- وبعد الرحيل، لا شيء يغري بالبقاء، لا شيء يغري بالعودة.

إنه التعبير عن حياة معطلة ومستقبل معطل، تعبير بأسلوب راق، لكنه موجع ومؤلم. وحتى سيارة الإسعاف – المنقذ والمخلص – لا يرجى منها أمل في الأخذ بيد الإنسان إلى بر الأمان، بل تتحول إلى سيارة الموت، لأنها – إن وجدت أصلا – لن توصله إلا إلى بر التشيؤ والفقدان.

إن شاء قاسم مطرود، نسمي هذه المونودراما الباذخة التي تكشف عن شاعرية لا يخطئها الذوق: ذاكرة الانتظار، أو: في انتظار غودو (في انتظار الذي قد يأتي وقد لا يأتي).

3-4- التمسرح

تؤكد كثرة الإرشادات المسرحية المفعمة بالتفاصيل (حتى التفاصيل الزمنية) في مونودرامانا هذه أن النص كتب تحت ضغط هاجس العرض. ويمكن الإشارة إلى بعض مكونات العرض انطلاقا من الشاهد الإرشاد في نص قاسم مطرود:

الإرشاد	الشاهد
تصميم المنظر – الديكور	(من وسط المسرح نسمع صوت محرك سيارة معطل، يتم الكشف عنها وعن الكرفان الذي تجره خلفها وفيه العديد من النوافذ والستائر الشفافة، وهي متوقفة على شارع طويل وخلفه مجموعة من الأشجار الكثيفة على طول الطريق، ومن خلف الأشجار نلمح شارعا آخر خال من السيارات إلا من أعمدة الإضاءة الخافتة).

التصويت	(ينظر إلى الجمهور لنصف دقيقة وبصوت منخفض: "يا لخيبتي..."). (يعود إلى طبقة صوته الأولى: "الموضوع مهم."). (يكمل قراءته بصوت شبه مكتوم). (بحزن: "لم أعثر على ما أردت"). (نسمع صوت الرجل الذي يصرخ طلبا للنجاة). (بصوت منخفض وحزين: "هناك، زحف التصحر إلى النفوس والشوارع والأزقة، وأنا الحالم بالنسيم). (يضحك حتى يصل مرحلة البكاء). (بحزن وبعد لحظة تأمل: "صعب علي يا أحبتي أن أعود إليكم ثانية)... تجدر الإشارة هنا إلى أهمية الصمت الذي وظفه قاسم مطرود بشكل معبر، ومن ذلك أن يدل الصمت على الحالة الانفعالية للشخصية، كحالة الخوف مثلا:

		(يصمت الرجل بعد أن يتملكه الخوف).
التعبير الجسدي	**تعابير الوجه**	(بقعة ضوء على وجه السائق الذي يبدو عليه التعب والضجر). (يغمض عينيه محاولا النوم).
	أوضاع الجسد	(يجلس على الكرسي قبالة الجمهور وظهره إلى الكرفان). (يقفز إلى الأعلى وهو يصيح). (يقف وسط المسرح).

	الإيماء	(يتحرك الرجل داخل الكرفان، نشاهده وهو يمرغ جسده علامة الاستيقاظ). (يخرج رأسه من الباب).
	الحركة	(يأخذ المسرح ذهابا وإيابا). (يستدير إلى الجمهور). (يخرج من سيارته). (يقترب من سيارته، يركلها). (يستيقظ من نومه ويضرب رأسه في سقف السيارة). (يخرج من الكرفان). والملاحظ أن عمليتي الدخول والخروج لا تخرجان عن فضاء السيارة والكرفان، وبالتالي لم يحدث أي خروج للشخصية خارج الخشبة اللهم في نهاية المسرحية (خروج نهائي).
الإضاءة		(يشعل فانوسا حيث يبدأ ضوء الفانوس يخترق شبابيك الكرفان). (بعد أن يخيم الظلام ومن داخل الكرفان

	نسمع صوت الرجل). (يتم تعتيم المشهد قليلا قليلا ولا يبقى سوى ضوء الفانوس). (بقعة ضوء على وجه الرجل). (سيارات مع وميض إضاءتها.. تمرق بسرعة حتى تضيء خشبة المسرح كله). (يعم الصمت ثم إظلام نهائي). (تضاء خشبة المسرح وكأننا في صباح اليوم الموالي).
الإضاءة	(يشعل فانوسا حيث يبدأ ضوء الفانوس يخترق شبابيك الكرفان). (بعد أن يخيم الظلام ومن داخل الكرفان نسمع صوت الرجل). (يتم تعتيم المشهد قليلا قليلا ولا يبقى سوى ضوء الفانوس). (بقعة ضوء على وجه الرجل). (سيارات مع وميض إضاءتها.. تمرق بسرعة حتى تضيء خشبة المسرح كله).

	(يعم الصمت ثم إظلام نهائي). (تضاء خشبة المسرح وكأننا في صباح اليوم الموالي).
الأكسسوار	(يدخل إلى الكرفان، ليخرج حقيبة). (يلوح بسلسلة المفاتيح التي بيده). (يخرج ومعه كرسي صغير وصحيفة). (يحضر منضدة صغيرة). (يحضر كرسيا ويضعه إلى جانب الطاولة).
الموسيقى	(يشغل المسجل.. نسمع صوت الموسيقى). (مازال صوت الموسيقى مستمرا ولكن بصوت منخفض).

المؤثرات الصوتية	(صوت سيارة إسعاف، حتى يضاء الشارع الخلفي لمضي السيارة.. ويختفي الصوت تدريجيا). (يسمع صوت شاحنة على الطريق). (نسمع من بعيد صوت شاحنة أخرى قادمة). (صوت سيارة إسعاف قادمة من بعيد، وشيئا فشيئا يملأ الصوت الخشبة كلها).
التوجه إلى الجمهور	("أريد الجلوس إلى جانبكم وأحكي لكم قصتي التي لا تنتهي"). ("ولكن لماذا أتعبكم بقصتي وترحلاتي").
اقتراحات إخراجية	(يمكن أن نترك المشهد على ما هو عليه لأكثر من دقيقة حسبما يراه المخرج مناسبا). ("تصبحون على خير" نترك هنا أيضا للمخرج الفترة الزمنية التي يراها مناسبة لبقاء الرجل نائما على خشبة المسرح). (سيارات .. تضيء خشبة المسرح كله لمرتين أو ثلاث حسبما يراها المخرج مناسبة). (يجب إعطاء الفترة المناسبة الحقة لفترة

نوم الرجل وقدوم الصباح، ولتكن هذه تجربة جديدة في التعامل مع الزمن المسرحي). (إنه في حيرة من أمره، ويمكن أن يمنحه المخرج هنا بعض الدقائق المصحوبة بالموسيقى والتي نوصل من خلالها صعوبة الأمر الذي هو فيه).	

مسك الختام: "معكم انتصفت أزمنتي" مونودراما هادئة، لكنه الهدوء الذي يسبق العاصفة، نظرا لما تفجره من أحاسيس وانفعالات مشتعلة اشتعال الذاكرة الانفعالية، يضطر معها الصمت إلى أن يفقد صمته.

مونودراما حالمة، تصدح بالأسى والشجن، تحلق في سماوات الذات، تسافر في طوبوغرافيا الأنا، وتنساب عبر الروح، مرصعة عباءة الليل: ليل المنفى، بنجوم الذكرى والحلم، والأمل ولو كان أملا كاذبا.

مونودراما تتصبب حنينا وأنينا، تعبر عن صخب الذات، ومنه تشق طريقها إلى الذات الممتدة جسرا رابضا بين الأنا والآخر، وبين الهنا والهناك، الذات التي تعزف سوناتا الفقدان على أوتار الرحيل والحرمان.

"معكم انتصفت أزمنتي" مونودراما جديرة بكل عبور وإبحار.

المصدر : معكم انتصفت أزمنتي، قاسم مطرود (مونودراما منشورة في أكثر من مجلة إلكترونية).
http://masraheon.com/phpBB2/viewtopic.php?p=8192#8192

"دمي محطات وظل"
وهذيان قاسم مطرود

مرة أخرى نمر على خيمة أخرى من خيام قاسم مطرود، لربط جسور الحوار والتواصل مع هذا الرجل. هو حوار يتملص من صخب الصوت، ويكتفي بمعانقة لغة الصمت.

والحق أن الحديث عن تجربة قاسم مطرود في الكتابة والاغتراب معا ينساب كالشلال، على الحديث يذيب ثلوج الغربة التي تكدست على ظهر المبدع. هو حديث يسعى إلينا ولا نسعى إليه، ولذلك يتدفق كينبوع قصيدة. والقصيدة لا تختار لها موعدا ولا مكان لقاء؛ هي تحل متى تشاء وأنى تشاء، أيا كان الزمن وأيا كان المكان، ولذلك إما أن نؤرخ حروفها بحبر العناق، وإما أن تنفلت وتذوب في الفراغ.

توثيق عبور نص قاسم مطرود "دمي محطات وظل" محاولة لاصطياد حروف المعنى، محاولة لا تقبل التأجيل، كالقصيدة.

الحلم

ونحن نقرأ السطور الأولى من نص قاسم مطرود "دمي محطات وظل"، وقفنا مليا عند فكرة تجسيده للحلم. يقول في التنويه الذي استهل به نصه: **"بين سيجموند فرويد في كتابه "تفسير الأحلام" كيف أن اللغة في الحلم تتحول إلى صور، ويمكن آنئذ قراءتها كما تقرأ الكتابة الصورية. وما حدث هو أني حلمت بـ "مسرحية" كانت مجسدة أمامي صوريا، وما أن استيقظت حتى شرعت بتدوين هذه الصور وتحويلها إلى كلمات، وهذا أقصى ما أستطيع الوصول إليه. ولأن وظيفة المسرح أن يحول الكلمات إلى صور حية نابضة تقرأ كما الكتابة الصورية، حسب النص**

الفرويدي، أيعني هذا بأني سأشاهد ذات يوم تجسيد الحلم كما نسجه عقلي الباطن لاغيا المراحل التي مر بها في اليقظة والزمن المتحول".

فالصور التي جسدها قاسم بالحرف قد باغتته في الحلم؛ وهنا تذكرت صبيحة عتيقة استيقظت فيها وأنا لا أكاد أطيق نفسي، لأني لم أستطع القبض على اللقطات التي جمعتني في الحلم مع نجمة من كبار نجوم السينما المصرية، علما بأن لا علاقة متينة لي بالسينما. والشيء نفسه يقال عن استغرابي إبان استيقاظي ذات يوم، إذ ما فتحت عيني حتى أدركت أني أغلقت للتو نافذة على شريط طويل كان بطله فنانا عراقيا ذائع الصيت، علما بأن هذا الفنان – على حد معلوماتي – لا علاقة له بالسينما لا من قريب ولا من بعيد. لذلك فالأرجح أن يكون ما شاهدته من لقطات متعلقا بحياة هذا الفنان كإنسان لا كسينمائي، وإن كانت اللقطات في حقيقتها حلما قاسيا بالمفهوم الأرطي (نسبة إلى المسرحي الفرنسي أنطونان أرطو Antonin Artaud).

أصوغ كل هذه العبارات لأؤكد شيئا واحدا فقط هو أني لا أحتفظ من الحلمين بأكثر من سديم وفقاعات. أما التذكر فلا يسعفني إلا لماما. مما يؤكد أن تجسيد قاسم مطرود لنص الحلم الذي راوده على شكل صور (مطاردة المنفلت واقتناص الزئبقي) من الصعوبة بمكان إن لم يكن من المستحيل، وإلا لسهل على كل إنسان أن يكتب عشرات السيناريوهات والمسرحيات مؤرخا ظلال أحلامه وهذياناته.

في نص "دمي محطات وظل" يكشف قاسم مطرود عن التداخل بين رؤية المسرح ومسرح الرؤيا من خلال

التداخل الذي تعكسه ثنائية "الخشبة – الحلم". وتتخذ الصورة بنية دائرية، إذ يتم الانطلاق من المسرح في اتجاه عوالم الحلم ثم عودة إلى المسرح مرة أخرى. وهذا إنما يعرب عن سلطة فن يسكن الوجدان ويسري في الشريان، فن المسرح الذي ملك يوم قاسم وليله، بل علق به وراح يقاسمه ساعات الراحة حين راوده في الحلم. لقد انقلبت الآية، وهاهو ذا قاسم يعبر جسر الحلم من تجسيد المسرح على خشبة الحلم إلى تجسيد الحلم على خشبة المسرح. وبمجرد أن يفتح عينيه يشرع في تجسيد الحلم (الذي طارده عند النوم) على الورق، على أمل أن يعيد الحلم تجسيد نفسه على خشبة حقيقية إذا ما نجح مخرج كفؤ في الإلمام بتفاصيل المسرحية الحلم كما صورها العقل الباطن لقاسم.

الغربة

في هذا النص أيضا يعرض قاسم مطرود فصولا من كتاب الغربة وهو يحكي كيف يحلق – حين يعز البقاء – كما تحلق طيور الغربة التي تحترف الشجا، معربا عن تورمات الروح المغتربة التواقة إلى نفض غبار الوحشة عن الذات ونفض غبار القسوة عن المحيط والارتماء بين أحضان الوطن.

لكن هل سينجح قاسم مطرود هذه المرة في العثور على عربة تلتهم المسافات لتلقي به في ساحة العراق كما يحلم به، أم تراها تلقي به في ساحة العراك؟! لا هذا ولا ذاك، لأن العربة أصلا لم تصل إلا في آخر لحظة ليقدم له سائقها جواب اعتذار. ويظل قاسم وأشباهه شموعا تتصبب دموعا لاذعة، وتحترق لإضاءة ليل المنفى، والليل موال طويل.

الدم

ينفتح النص على عنوان غامض يعمد إلى التمويه كغيره من عناوين نصوص قاسم مطرود، ويفتح نافذة للتساؤل حول موضوع المسرحية. إلا أن ما يميز هذا العنوان هو حجم الحمولة الدلالية الإنسانية التي يختزنها في رحمه، وانثيالات الروح الهائمة التي تسكن هذا العنوان.

"دمي محطات وظل" نص عنوان ينفتح على إمكانيات عديدة لتلقيه، ينفتح على أكثر من معنى، معان تتعاقب بتعاقب زمن القراءة. هو عنوان يحتاج من القارئ ملء بياضاته وفراغاته المسؤولة بشكل أساسي عن الإمساك بتلابيب المعنى– المعاني. وأقرب طريق إلى قلب المعنى هو اشتغال السؤال.

يظلل النص المسرحي عنوان مثير يمثل خزانا لتوليد الأسئلة: لمن هذا الدم؟ أهو دم "الرجل" (الشخصية)؟ أم هو دم قاسم مطرود؟! ما يكون هذا الدم؟ أهو الدم الأحمر القاني الذي يسري في الشرايين؟! وإذا كان كذلك فعلا فهل يكون قاسم مطرود الجسد والشريان الذي يجري فيه هذا الدم، أم يكون قاسم القلب الذي يضخ هذا الدم في شرايين جسد آخر؟ أهو دم المروءة أم هو إشارة وامضة إلى ضغط الدم الذي ربما أصيب به قاسم مطرود من جراء ما تلاحق عليه من انكسارات وخيبات ومحاولات عودة باءت بالفشل؟...

الحقيقة أن دوال العنوان تستوعب من المدلولات ما يختلف من قارئ إلى آخر، غير أن الأسئلة لا تكف عن التساقط. ونقف عند الدال الثالث لنتساءل: ما يكون الظل إذا لم يكن ظل "السائق"؟ أهو ظل الانكسار؟ أهو ظل الحرب؟ أهو ظل الهزيمة؟ أهو ظل الأمل الكاذب؟ الحلم المؤجل؟ أم ظل الوطن البعيد؟

ثم نعود إلى الدال الثاني: هل نفهم من حضور هذا الدال أن الدم (دم من؟!) موزع على محطات الانتظار؟ وهل يمكن أن تحيل هذه المحطات على مدن الغربة، مدن التيه، مدن الملح...؟ وإلى متى يظل قاسم يلعق ملح الغربة؟

الصورة

مؤكد أن تأثير الغربة والبعد ألقى بظلاله على ملامح قاسم مطرود كما يبدو انطلاقا من الصور المرافقة لما يكتبه أو يكتب عنه، وإلا من أين لباحة وجهه بكل ظلال الحزن تلك، الحزن الرابض في السحنة العربية؟! ويشتد تعبير لوحة الوجه عن الحزن حين ينعكس عليها لون الحزن الماثل في الزي الأسود الذي انتقاه الكاتب لنفسه في بعض صوره المرافقة لما يكتبه أو يكتب عنه، مما قد ينعكس سلبا على القارئ الذي هو معرض للتلون باللون نفسه الذي تحدده الحالة الانفعالية التي يبوح بها تعبير الوجه.

وهو أمر مطروح في تصورات الباحثين في علم النفس، لذلك غالبا ما ينصحون الشخص الحزين بالتحديق في صور المجلات التي ترسم وجوها باسمة، حتى ينعكس أثر البسمة على نفسية المتأمل وبذلك يتخلص تدريجيا من حالة الحزن. ولا شك في أن الحزن حين يتجاوز فترة معينة يعجل بظهور علامات الاكتئاب، والاكتئاب حالات وحالات.

ولا يخفى على القارئ أن صورة غلاف الكتاب وصورة الكاتب على ظهر الغلاف علامات لا تقل شأنا عن عنوان الكتابة وتاريخ كتابتها وتقسيماتها المشهدية، وما يسبق نص الكتابة من نصوص موازية (أو يحيط بها)، كصيغة الإهداء والمقدمة والاستهلال

وهلم نصا. وكلها مداخل قراءاتية تساعد على الدنو من عوالم الكاتب والكتابة.

لذلك كله يجد القارئ نفسه مدعوا إلى تحليل صورة الكاتب كما يتم تحليل الملصق الإشهاري مثلا، مما يمده بمجموعة من الدلالات والأبعاد التي تلقي بظلالها على المكتوب. وبالتأكيد يتجدد معنى الصورة بتجدد لحظات القراءة. وهناك اختلاف كبير جدا بين استنتاجات القارئ الذي تكتسح الصورة أفق توقعه وبين استنتاجات القارئ الذي لا دراية له بشكل صورة الكاتب وتعبيراتها. ولعل هذا داع من دواعي حرص الناشرين على إرفاق صورة الكاتب مع الكتابة. إن الصور تضفي على الكتابة جمالية خاصة، وتفتح باب التأويل على مصراعيه، وتغني جانب الإيحاء.

الدم

أعود إلى دم قاسم مطرود. يأخذ هذا الدم صورة الدال، بينما المحطات والظل يأخذان صورة المدلول. المكون الأول من المدلول جمع (محطات)، بينما المكون الثاني مفرد (ظل).

دمي = دم احتراق الأعصاب.

دمي محطات = في كل محطة قطرة دم شاهدة على مسار الذات (قاسم مطرود) من انكسارات وانتظارات.

دمي ظل = دم قاسم "ظل" يلطخ صفحة الذاكرة.

غير بعيد عن دم قاسم مطرود يتراءى جسده على مرمى نفس. هذا ما يوحي به العنوان التوأم، ونتساءل إن كان بين العنوانين جسر!

دمي	محطات	و	ظل
جسدي	مدن	و	خرائط

نشير بداية إلى أننا نحاول عقد مقارنة بين عنوان نص مقروء وعنوان نص آخر مازال في علم الغيب. بمعنى أن قراءة العنوان الأول تأخذ بعين الاعتبار علاقته بنص المتن، ولو من بعيد، خلافا لقراءة العنوان الثاني. والحقيقة أن القراءتين معا لا تخلوان من اجتهادات وتخمينات وفرضيات تستقي مادتها من مجموع ما قرأنا للكاتب أو عنه.

يحتفظ العنوانان بالصيغة التركيبية نفسها. وفي كل تركيبة ثلاث مكونات لغوية:

المكون الأول دال: "دمي" — "جسدي".

المكونان الثاني والثالث مدلول: "محطات وظل" — "مدن وخرائط".

ويظل وجه الاختلاف الوحيد هو المكون الثالث في العنوانين، إذ جاء في العنوان الأول مفردا (ظل)، بينما جاء في العنوان الثاني جمعا (خرائط).

التشابه الكبير بين العنوانين محرك لأسئلة أخرى: كيف يكون الدم محطات؟! وكيف يكون ظلا؟! كيف يكون الجسد مدنا؟! وكيف يكون خرائط؟!

حين نقول إن الدم محطات ربما نعني ضمنيا ما فيه من إشارة إلى التضحية، لأن حبل التضحية عند ذوي المروءة لا ينقطع. وتتوزع التضحية على محطات الحياة.

حين نقول إن الدم ظل، هل يعني ذلك أنه ظل إنسان؟ هل يعني ظل حياة؟ لا ندري دائما.

الجسد

البنية نفسها التي يتخذها العنوان الأول يتخذها العنوان الآخر الذي يمثل خط التوازي. وأول ما يتبادر إلى أذهاننا ونحن نتأمل العنوان الثاني هو ارتباط الجسد بالعنف: "**جسدي خرائط**"، كأن في هذا الربط بين

الجسد والخريطة إحالة على التعنيف والترهيب. بمعنى أن الجسد يمثل خريطة بقدر ما يخضع له من تعذيب وجلد. لكن من يكون الجلاد؟! ليس من الضروري أن يكون الجلاد إنسانا. صحيح أن الجلد يرسم على الجسد خرائط ويحفر آبارا. لكن لا ننسى أن الدهر سيد الجلادين. ولا أشد إيذاء بالجسد من قهر الزمن.

الهم أيضا يهدم الجسد؛ الهم والحزن والسهر. وليل الغربة مقام السهر. وكما يطبع الهم الجسد، يحفر فيه أيضا وديانا وأخاديد من التجاعيد. أليست التجاعيد وديانا وتضاريس؟! ولا يختلف اثنان في أن التضاريس مادة الخرائط.

أما وصف الجسد بأنه مدن، فهذا قريب من وصفه بالخرائط، لأن الخرائط أصلا وضعت للفصل بين المدن والمناطق وتحديد الخطوط الفاصلة. وكلاهما ينفتح على التواءات وتعرجات أقرب إلى شروخ الذاكرة. لكن هل تكون المدن حقيقة مدن الوطن؟! هذا احتمال آخر.

دون أن ننأى عن نص العنوان الأول نعود إلى التساؤل: ما سر اختيار قاسم مطرود لعنوانين لا فرق بينهما في التركيبة ولا في الإيحاءات؟

ربما يكون أحد النصين مكملا للآخر تبعا لأسبقية أحدهما عن الآخر. وهذا ما يحدده تاريخ إنهاء الكتابة. وحتى إذا لم يدون قاسم مطرود تاريخ الكتابة في كل نص مؤكد أنه يحتفظ به في مسوداته وفي ذاكرته، وهو أدرى بصحة هذا التخمين.

لهذا قلنا ربما يكون النصان "دمي محطات وظل" و"جسدي مدن وخرائط" حلقتين متشابكتين تكملان بعضهما، إن لم يكن مجموع نصوص قاسم مطرود مشروعا مسرحيا ضخما يتخذ من الوطن والغربة

والرحيل تيمة رئيسية. ولا حسم في هذه المسألة ما لم نقرأ مجموع كتابات قاسم مطرود.

وحتى نطوي ملف العنوان نسجل آخر ملاحظة، وهي أن العنوانين معا إلى جانب عنوان ثالث مررنا عليه في قراءة سابقة محط سؤال آخر نثبته بعد إثبات العناوين الثلاثة:

"دمي محطات وظل"
"جسدي مدن وخرائط"
"معكم انتصفت أزمنتي"

لِمَ حضور ياء النسبة في العناوين الثلاثة؟

دم ----------ي
جسد ----------ي
أزمنة----------ي

وهل يعني حضور هذه "الياء" تأكيدا لاستمرار حضور الذات الكاتبة كذات فاعلة في الأحداث: ذات تؤرخ سنوات انكسارها؟

وإلى جانب هذا فإن اتصال "الدم" و"الجسد" بالياء التي تعود على الكاتب قاسم مطرود فيه إيحاء بعظمة الخطب وإحالة على مصاب جلل.

دم + جسد = قاسم مطرود

لا دم بدون جسد. ولا جسد بدون دم. هذا من جهة. ومن جهة أخرى:

الخرائط أيضا ظلال. والظل قد يكون خريطة.
المدن أيضا محطات. والمحطة قد تكون مدينة.
آخر المطاف نتصور أن ياء النسبة تطرح احتمال أن تكون النصوص الثلاثة تحكي سيرة الذات. صحيح أن

الذات الكاتبة تحضر في كل نص (من قريب أو من بعيد)، إلا أن ياء النسبة في النصوص الثلاثة بصفة خاصة تضفي على النصوص هذه طابع الكتابة السيرذاتية.

الشخصية

تتحدث بلسان الكاتب في نص "دمي محطات وظل" ثلاث شخصيات: **1- الرجل/ 2- المرأة/ 3- السائق**، وإن كان عبور النص يؤكد أن الرجل والمرأة يستحوذان على الحضور. إذن: لم كل هذا الحضور للرجل والمرأة؟

مع أن قاسم مطرود يبسط على خشبة المسرح ثلاث شخصيات، فإن شخصية السائق رغم أهميتها دراميا تكاد تسقط عن النص من حيث الحضور الشاخص على الخشبة. وإلا ما مسوغ أن يسقطها قاسم مطرود من كتابته الإخراجية حين اقترح إمكانية أن يشخص الرجل والمرأة – بالتناوب – باقي الشخصيات المتخيلة، وتجاوز اقتراح تجسيد السائق لبعض هذه الشخصيات؟

في الحقيقة لا ندري إن كان الكاتب قد تجاوز عمدا أو سهوا اقتراح تنويع اللون التعبيري استنادا إلى الممثل المشخص لدور السائق. ولحكمة يعلمها الله يكتفي قاسم مطرود بترشيح الرجل والمرأة لأدوار باقي الشخصيات، مضخما افتراضات القارئ بأنه في حضرة الرجل الذي، والمرأة التي... وعلى هذا الأساس لا يجد حرجا في أن يتقمص الرجل الشخصيات التي تتبادل الكلام مع المرأة، وأن تتقمص المرأة الشخصيات التي تتبادل مقاطع كلامية مع الرجل في مشاهد الاسترجاع (فلاش باك).

ومهما يكن من أمر في قضية الشخصيات المرشحة لمضاعفة حظوظ التشخيص فإن المؤكد هو أن قاسم مطرود يفسح المجال للتلوين الجسدي والصوتي (تطويع الصوت والجسد ليتلاءما مع أكثر من دور)، من خلال إمكانية أداء الرجل (ثم المرأة لاحقا) لما تبقى من شخصيات، رجالية كانت أم نسائية (الأب، الجدة، الطبيب) لا يهم. ويؤدي هذا كله إلى نتيجة واحدة مفادها أن قاسم مطرود يكتب النص بعين المخرج ويضع في الحسبان التصور الإخراجي والسينوغرافي.

الرجل

عودة إلى لائحة الشخصيات الفاعلة في النص (الرجل، المرأة، السائق)، يثير اسم الشخصية الأولى انتباهنا: "**الرجل**". وهي شخصية تحضر في معظم نصوص قاسم مطرود، وربما عبأها صاحبها بدلالات الشهادة والترقب، فتصبح بهذا المفهوم شاهدة على ما وقع ومترقبة لما سيقع.

تتفاوت شخصيات "دمي محطات وظل" في الغياب والغيبوبة. إنها شخصيات تحترف النأي، تسافر في الغياب، وتتعطل فيها لغة الحياة. بل هي تقف على هامش الحياة، مؤخرة قدما هنا، ومقدمة القدم الأخرى التي تستعد للخطو إلى اللاهنا غير أنها ما فتئت تترقب إشعارا بالتنفيذ. تسمرت في مكانها والعين ترنو إلى الأفق الذي يلوح ولا يلوح.

المرأة

يتزامن حضور الرجل على الخشبة مع حضور المرأة. ههنا نفتح قوسا للتساؤل: ما محل المرأة من حياة الرجل؟ وإذا سلمنا بأن الرجل ذاته قاسم مطرود: ما

محل المرأة من الإعراب؟ ما مكانها من حياة قاسم مطرود؟

إذن ثمة امرأة تقاسم قاسم مطرود الحلم. وحين نجد شخصيتين من جنسين مختلفين في موقف انتظار، فإن هذا يعني أن ثمة أملا على الأقل، ثمة من يتقاسم مع الذات المغتربة الوقوف والكلام والحياة (لم لا؟)، حياة الانتظار: حياة مع وقف التنفيذ.

في النص الذي وقفنا عنده سابقا (معكم انتصفت أزمنتي)، وجدنا قاسم مطرود وحده في محطة الانتظار، ولا ظل لامرأة من طينته. أما المرأة التي ارتبط بها لفترة وسرعان ما انفصل عنها أو انفصلت عنه رغم الخيط الرفيع (الولد) فلا تعدو كونها جواز سفر إلى أرض الحضارة، حيث تقدم الحياة على طبق من فضة، لولا الحنين إلى حبل المشيمة المتصل بالوطن: الإحساس بالغربة الذي يوسع الهوة بين قدمي قاسم مطرود والجذور.

في نص "دمي محطات وظل" يلقي القدر أو الصدفة في طريق قاسم مطرود امرأة: امرأة من طينته. فمن تكون هذه المرأة التي قاسمت قاسم مطرود الحلم؟ هل تكون هي الأخرى جسدا مثقلا بالهم والأسى ألقى به بحر الظروف في شاطئ الغربة والحنين؟! لا ندري.

لكن لم لا نفتح هنا قوسا آخر للتساؤل: ما نصيب المرأة العراقية من الرحيل والغربة؟ وهل رحل قاسم مطرود وأمثاله وحدهم أم حملوا معهم ظلال نساء من طينتهم؟ وهل تسعف بنت البلد في تخفيف لوعة البعد؟ وهل يكون الظل في العنوان معادلا موضوعيا للمرأة العراقية في حياة قاسم مطرود، علما بأن المغترب يركن غالبا إلى ظل امرأة تحمل جنسية البلد المستضيف؟... لا ندري

أيضا. كل ما هو مؤكد صدق قصة الحب بين قاسم مطرود والأرض.

الوطن

الحب الملتهب الذي يجمع قاسم مطرود بالأرض حب يستنفد الدمع والدم ونحن في زمن قد يتنازل فيه المرء بسهولة حتى عن قرة العين نظير جرافة تسمى المادة: المادة التي مكننت القلب ومناطق الإحساس (مكننة = تألية Mécanisation)، وسخرت من مفهوم الحب والتضحية.

أين قاسم مطرود من عبدة المادة الذين سلبهم حب التمرغ في رمال الحضارة الغربية عاطفتهم تجاه الأرض والجذور؟! أين هو من دعاة "سعادة المرء في نسيان الماضي"؟ مؤكد أن تمسك قاسم مطرود بحبال الأرض الذائبة وحنينه الجارف إلى ترابها دليل قاطع على أنه الابن البار بذاك الوطن الذي يظل يحلم بالتمرغ في ترابه تيمنا وشوقا، رغم أن ظروف ذاك الوطن لم تتمكن من احتواء قاسم مطرود ومنعه من الرحيل ذات رحيل.

ويظل قاسم مطرود يبوح في كتاباته بسر الحب الدفين الذي تملكه، وما أجدى الترحال في محوه ونسيانه أو تناسيه على الأقل. ولا نملك في هذا المقام إلا أن نستحضر البيتين الشهيرين لأبي تمام، لنؤكد مدى تشبث المبدع العربي بجذور الأرض التي شهدت صرخته الأولى وحط عليها هو أول قدم:

نَقّلْ فُؤادَك حيث شئت من الهوى
ما الحب إلا للحبيب الأول
كم منزل في الأرض يألفه الفتى

وحنينه أبدا لأول منزل

لهذا يمثل قاسم مطرود وأمثاله نماذج استثنائية تضخ دم المواطنة والعروبة في الشرايين. إنه الحب الذي لا يموت، والحب كالسعال لا تستطيع إخفاءه، الحب الذي يجعل قاسم مطرود يبلل حروفه بماء الحكمة، والحكمة خلاصة عقل يتأمل وقلب يتألم. لكن أليس غريبا أن يفوق حنين قاسم إلى أرض الوطن حنين المحب إلى حبيبة من لحم ودم؟! الوطن عند قاسم مطرود توأم الروح.

العاطفة

من يكن كل هذا الحب للأرض (الوطن) وللمرأة – الأم، كيف تكون عاطفته تجاه المرأة – الصاحبة؟! كيف تكون عاطفته تجاه المرأة– البنت (الخلف)؟! مؤكد أن من يحظين بكل هذا الحب هن من المحظوظات.

ألا يبدو قاسم مطرود رجلا لا لهذا الزمن؟! حقا يبدو رجلا خارج التصنيف، يقيم خارج المكان والزمن، يقيم طقوسه الخاصة وحيدا، لكنها ليست طقوسا وحشية بالتأكيد.

جميل أن يتحلى قاسم مطرود بهذه العاطفة العاصفة وكل العواطف، لكن كثيرا ما يقول المرء لنفسه: هذا الإحساس ضعف. هذا الإحساس بالحاجة إلى الآخر، بالحنين إلى الهناك، إحساس قاتل ينم عن ضعف، والضعيف لا مكان له في زمن يحجر القلوب ويجمد دم الإنسانية في العروق، لأن الإنسان يتألم بقدر ما يختزن من طيبة وحب وبراءة، أما صاحب القلب المتحجر فهو معفى من كل هذا الألم.

السائق

لم يمنح الكاتب شخصية السائق –ركحيا – اهتماما ذا بال، بحكم أنها تمثل صورة الأمل الكاذب أو الحلم المؤجل، في عيني شخصيتين أغصهما الشجا ولفحهما حر الأنتظار. وهذا ما يفهم من أول كلام يفتتح به الكاتب المشهد الرئيسي:

المرأة + الرجل: (في نفس الوقت) هل تنتظر؟

الرجل: أجل السائق، وأنت

المرأة: السائق أيضا

وهو ما نستشفه أيضا عند حلول السائق الذي بشرهما بطلب التأجيل: تأجيل قرار العودة إلى أجل غير مسمى. أليس هذا ما يفهم من توجه السائق بشكواه إلى جمهور المغتربين المفترض؟!:

"يا إخوتي الطريق غير آمن وقد تطول الحكاية".

والحق أن توجه السائق إلى الجمهور بكلمته هذه – رغم قصرها– يترك وقعا خاصا على من تتوجه إليهم رسالته.

هذا أقصى ما يسقط على أسماع الجمهور من المتفرجين، أو يشاكس على الأقل حاسة الجمهور من القراء وإحساسه. وبهذا يكون السائق قد أعلن استحالة العودة. ولهذا كله يمكن أن نعطي لهذا السائق اسم العربة، هذه العربة التي تسمى الحياة، والحياة كلها بالنسبة لقاسم مطرود هناك في العراق. فكل شيء يولد هناك ويموت هناك – على حد تعبير قاسم مطرود – مما يعني بالنسبة له دائما أن شجرة الحياة مغروسة في أرض العراق وحدها، وخارج العراق لا حياة. فهل يعني هذا أن قاسم مطرود الآن كما يصلنا نبضه من سماء المنفى، إنسان ميت؟!

إذا كان هبوب الموت يحتم فسخ الشراكة بين الروح والجسد، فإن هذا الفسخ في تصورنا قد تم منذ زمن طويل في حالة قاسم مطرود، وتحديدا منذ شد جثته إلى أشرعة الريح: ريح الرحيل، وألقي بجسده في يم الغربة، بينما الروح والقلب ظلا عالقين بغصن متجذر في أرض الوطن، غصن لم تنجح ريح الذبول في اقتلاعه بعد.

ونعود إلى شخصية السائق لنقول إنها قد تمثل خيط الوصال الرابط بين الورقة (قاسم مطرود) التي تتلاعب بها الريح (كما يتلاعب الانتظار بأعصاب قاسم مطرود) وبين الجذور الضاربة في العمق (الوطن).

لكن فاض كأس الصبر، واندلق، وما من بشارة يبرر بها "غودو" (السائق) غيابه الطويل، ليظل حلم لقاء العراق حلما مؤجلا.

الفضاء

يدعونا قاسم مطرود إلى عبور خشبة فارغة نؤثثها بمعرفتنا وعلى ذوقنا، ذلك بأن الكاتب ترك للمخرج حرية الاختيار- اختيار المؤثثات، وترك للقارئ حرية التصور- تصور شكل الفضاء: "لا أفسد على القارئ أو المخرج قدرته على الخيال في إمكانية تحويل الممثل من وإلى، لذا أترك للمتلقي أن يؤثث فضاءه الخاص".

وحين يقطع قاسم مطرود هذه الخطوة على درب الكتابة الإخراجية نتصور أنه يفتح الباب على مصراعيه لاشتغال الإيحاء. ومن هنا فإن أول ما يتبادر إلى ذهننا، انطلاقا من رؤيتنا للفضاء الذي رسم حدوده، أن هذا الفضاء يوحي بساحة قتال، من باب الاستبدال الاستعاري Substitution Métaphorique، ولا غرابة أن يخيم هذا التصور على أفق النص ونصوص

عراقيين آخرين طالما تحولت أرض العراق في منظورهم إلى أرض العراك.

الحوار

وكما أن هناك غيابا لمؤثثات الفضاء، فإن هناك أيضا شبه غياب للنص الموازي لنص الحوار Paratexte، ربما لأن قاسم مطرود ركز اهتمامه على الكلمة التي تقال، كأن المهم عنده هو أن تخرج هذه الكلمة وأن تعرف طريقها إلى الآخر، بغض النظر عن طريقة خروجها... كأنه يؤكد ضمنيا أن المهم: ماذا تقول الكلمة؟ وليس: كيف تقول الكلمة ما تقوله؟ من هنا تبرز سلطة الملفوظ في النص.

بيد أن هذا لا يعني بالمرة أن قاسم مطرود يرمي الكلام على عواهنه، لأن نصه نص دقيق ومحكم، يقوم على الحوار الثنائي (ماعدا عند آخر المسرحية إذ يدخل على المتحاورين صوت ثالث "السائق"، على أن عمر هذا الصوت أقصر بكثير من حبل الأمل)، مما يعني أن هيمنة الحوار الثنائي تترك لكل متحاور مسافة لسماع الصوت وإسماعه، خصوصا وأن الانتظار يستنفد الكلام ولا ينفد.

وعلى النقيض تماما، قد يضفي جو الانتظار رغبة في استفراغ الذاكرة، مما يتسبب في تقاطع الخطين التصاعديين للحوار عند الشخصيتين اللتين تتجاذبان أطراف الحديث إلى درجة التباس الحكي، إذ لا نجد خيطا رابطا بين المقاطع الكلامية للشخصيتين اللهم اشتراكهما في القضية. وتغوص كل شخصية في أعماق ماضيها ناسية أو متناسية وجود الشخصية الأخرى التي تبحر بدورها في ذاكرتها الشخصية، وتسترسل الشخصيتان في الإدلاء بحكايتيهما في وقت واحد دون

أن تسمع الواحدة الأخرى، وفي ظن كل واحدة منهما أن جارتها كلها آذان صاغية. ولا يقف عند عبثية هذا الحوار وتخلخل مساره إلا القارئ – المتفرج المفترض– الذي يجد تفسيرا لتلك العبثية في الظرف العصيب الذي يمليه واقع الانتظار.

الانتظار

وعلى ذكر الانتظار، نتصوره خنجرا. هكذا يتراءى لنا. ومن هذا المنطلق نتفهم ونفهم جيدا معنى أن يكون قاسم مطرود مذبوحا على رصيف المنفى.

لا يختلف اثنان في أن رؤى وتصورات المبدعين العراقيين مهما اختلفت تتفق في التيمة Thème: تيمة الانتظار. وقد اطلعنا على هذه التيمة للمرة الأولى خلال مهرجان مسرحي دولي، نظم في الأسبوع الثاني من شهر ماي سنة 2004 في الرابطة المغربية الفرنسية ابن خلدون بمدينة وجدة، حيث تم تقديم عرض ناجح لفرقة "أبعاد" يجسد نص "الهشيم" للمسرحي العراقي عبد الأمير شمخي. نص فيه تتشابك خيوط حكايات أشخاص فرق بينهم الدهر ليجمعهم الانتظار. وكان العرض من إخراج المسرحي المغربي المتألق عبد المجيد شكير. وقد أعجبنا بالمسرحية أيما إعجاب، وأثارتنا فكرة تجسيد واقع الانتظار الذي تجاوز الحدود الضيقة التي يحوم فكر الكاتب العراقي حولها عند الكتابة، وينقل أجواءها، ليرصد فلسفة خاصة تعانق كيان وكينونة الإنسان في كل مكان، الإنسان الذي يسافر على متن سفينة الانتظار التي تتهادى على أمواج الغيب، ترتطم بصخور اليأس حينا والخوف حينا آخر.

تستحوذ تيمة الانتظار على تفكير الكتاب العراقيين، وتتلاعب بأفكارهم. لذلك تأخذ نصوصهم

صورة المحطات التي تستوقف قطار الانتظار، حتى يخيل إلينا أن الحياة كلها محطة انتظار. وهذا شيء طبيعي جدا مادام الكاتب العراقي ينطلق من همومه وأحزانه لصياغة قالب مسرحي ينصهر في بوتقته قلب الهم الإنساني.

فلاش باك

ولأن النص في الأصل يندرج في خانة "مسرحة الحلم"، فإن كتابته تتكئ على تقنية الاسترجاع Flashback (فلاش باك) التي وظفها قاسم مطرود أثناء انتقالاته المشهدية (الرجل والطبيب، المرأة والجدة...)؛ كما لو أنه يتذكر الحلم على دفعات تبعا لمستوى نشاط الذاكرة. ولعل في المكون الثاني "محطات" من العنوان "دمي محطات وظل" ما يشي بحضور هذه التقنية (تقنية الاسترجاع) التي تغلف النص. أليست الذاكرة محطات يعقب بعضها بعضا؟ هي كذلك بالتأكيد. وقد وقف قاسم مطرود عند سبع محطات— مشاهد: أولها المشهد الرئيسي، وآخرها وأطولها ذيل وتكملة لبقية المشاهد التي يتداخل فيها الماضي مع الحاضر. وبحكم تقنية الاسترجاع هذه، يتم الانتقال بين المشاهد، مما يعني انتقالا بين الأزمنة: بين الزمن الجاثم (زمن الذكرى) والزمن النائم (زمن الانتظار).

الألم

إذا كانت الغربة ومشتقاتها سما بطيء المفعول ينخر القلب والروح والجسد (قاسم مطرود) فإنها على النقيض تماما، تشكل مصدر إلهام عند المبدع ومحركا للإبداع، وإلا ما كان قاسم مطرود ليكتب بهذه الغزارة وبهذه الحرارة أيضا. صحيح أنه فقد أحبة، لكنه كسب قلما لا ينضب حبره البهي. صحيح أن المسافات أبعدته عن

ذويه، لكنها قربته من جمهور عريض يتلقف بحب ما تخطه أنامله بحب. صحيح أن "الوحدة صعبة، لكنها تجعل المرء فيلسوفا".

هكذا هي الحياة! كلما أعطتنا شيئا سلبتنا أشياء. كلما عجلت بشيء أجلت أشياء. كلما قطعت بنا خطوة إلى الأمام تراجعت بنا خطوات. هكذا الحياة. غامضة! مراوغة! ترسم ابتسامة في وجه العابر وتخبئ له وابلا من الدموع... و"ليست كل ابتسامة دليلا على السعادة، فكم من ابتسامة غارقة في بحر من الدموع"!

لم يختر قاسم مطرود حياته، ولا يتصور المرء إن كان سيختار حياته هكذا لو أتيحت له فرصة الاختيار. لقد اختار مطرود الفرار. صحيح أنه نال بعض الحظوة وامتلك بعض القرار، لكن القلب يمتحقه النأي ويرزح تحت نير الاعتصار. وسواء أاختار البقاء أم الفرار فإنه يظل يئن تحت وطأة الانتظار.

بيد أن الغربة كيفما كان نوعها في الخارج هي أرحم منها في الداخل. ربما يكون طعم الغربة في ديار المهجر مستساغا، لكن ما قولنا في حالة الإحساس بالغربة بين أحضان الدار وفلذات الأكباد؟!

في كل نص يسكب قاسم مطرود كأس الألم. وإذا كانت الكتابة طقوسا ومتنفسا للذات الحبلى بغيوم الحزن، فإن الكتابة عند قاسم مطرود تصبح معادلا للمنوم، تصبح منوما للوجع الذي لا يريد أن ينام.

كم سخي دم قاسم مطرود! كم عصي ليل المنفى! وكم قصي "غودو"! "غودو" هذا الذي أتى ولم يأت بجديد!!!

كانت هذه عصارة قراءتنا الأولى في نص "دمي محطات وظل". وهي عبارة عن رؤوس أقلام مقلمة، تقع

على خط التماس مع القراءة من فوق (أو من خارج) النص. ولا حاجة أن نذكّر بأن عنوان النص أول ما استرعى انتباهنا ونحن نستعرض عناوين مدونة الكاتب النصية المسرحية. وقد لفت انتباهنا من الوهلة الأولى درجة التشابه البنيوي بين عنوان هذا النص وعنوان النص الآخر "جسدي مدن وخرائط". تساءلنا أول ما تساءلنا: ما نصيب قاسم من دم الجسد؟...

لم نَقْوَ على حمل الأسئلة، فاتخذنا النص الأول مرفأ وفيئا. من هنا تدفقت سطورنا، كماء هر لا يغريه مصب، تدفقا يلملم فوضى الكتابة التي تكمن جماليتها في ما تتركه من هامش للبوح. وربما يستمد هذا التدفق بعض الفوضى من فوضى الأحداث والشخصيات والأزمنة والمحطات والذات (الذات الكاتبة). ولا غرابة أن نفتن بهذه الفوضى ما دمنا نرى في طبيعة الفوضى (قراءة وكتابة) وفوضى الطبيعة جمالا خارقا. وكان من حسن حظنا أن وجدنا في نص قاسم مطرود ما يحقق لحاستنا الجمالية بعض الإشباع الفوضوي.

المصدر:

دمي ~~محطات~~ وظل، قاسم مطرود (الموقع الشخصي للمبدع)

www.kasimmatroed.com

أحلام قاسم مطرود في ميزان الحرب
تشريح الروح

يفيض حبر قاسم مطرود ويندلق، ليشخص حلم الآخر في صفة الأنا وحلم الأنا في صفة الآخر. يتداخل الأنا والآخر، ويظل الحلم واحداً. هكذا يقدم لنا نص "أحلام في موضع منهار" نفسه. ولا نتصور النص إلا تشريحا للروح: الروح الواحدة المتعددة التي تختزن حلم قاسم مطرود وأحلام الآخرين.

ومن الوهلة الأولى، تتخذ هذه الأحلام صورة الأنثى التي تقف على حد الرمح: الموضع الآيل للانهيار، كما لو أنها تؤكد أنها أخطأت مكان الوقوف. وما أن يتلاشى المكان (الموضع) حتى تتعرض الأحلام للاندثار حلما تلو الآخر.

ولما كانت الأحلام مؤنثة بطبيعتها فقد كان من الصعب عليها أن تقاوم الانهيار. لكن ما أشقى أن نشيد حلما! وما أشقى أن يتعرض الحلم للانهيار! الحلم يستغرق عمرا ليكبر، بينما ينتهي في رمشة عين. والحرب أيضا تبتلع الأحلام في رمشة عين!

بحس إنساني مرهف للغاية يغلف قاسم مطرود نص أحلامه الذي أهداه إلى "حمزة": "حمزة" الأخ ورفيق الحلم:

"إلى أخي حمزة الذي أكلت الحرب
جل أحلامه
ومن أوجاعه كان هذا النص".

وانطلاقا من بنية هذا الإهداء نستكشف بنية الثالوث الذي يختزل سيرة ومسار الروح:

الحلم

الحرب الوجع

تلك هي روح قاسم مطرود وأخيه، وما جاورهما ممن زرعوا أحلام العمر وما حصدوا غير الجمر. انتهت الحرب، مات الحلم، واستيقظ الوجع.

بيد المتلقي أن يقيس حرارة الحرب التي انصهرت في بوتقتها أحلام قاسم مطرود والآخرين بمجرد أن يقف عند عتبة الإهداء ويطل من نافذة الشخصيات (الجندي الأول – الجندي الثاني)، وسيشتم في التو واللحظة رائحة الدم المعفر بالتراب.

غير أن عبور النص يؤكد مع أول خطوة طبيعة الموضع المنهار ويقف عند خيط الحلم ويحدد المتحاورين: "أنا مثلك مللت العيش كالجرذان في موضع يصعب أن تميز فيه وجهي من التراب" (72). وعلى الوتيرة نفسها دائما: "قم أيها الصديق وغادر تربتك القاحلة، من أجل حلمك قم" (72- 73).

ثمة متكلم، وثمة مخاطب (مع فتح الطاء) لا يرد الكلام. وحين تضيع مواصفات الوجه وتكتسي لون التراب فإن هذا يعطي للوجه بعدا ومنحى لا يسمحان للمتلقي بالاختيار بين الألوان، لأن التراب كيفما كان لونه في بقاع الأرض، أحمر أو أسود أو أو أو، فإنه في الموضع المنهار لا يحتمل أكثر من لون واحد هو لون الحرب التي شوهت كل شيء ولونت كل الكائنات، حتى العصافير "لم يبق منها سوى لونها الذي يشبه الحرب" (72). وبسبب الحرب أيضا تلاشت معالم

الإنسانية وتحول هذا الإنسان وذاك والآخر إلى جرذان أسيرة مواضع تقبر فيها الأحلام، وتنتصف الأيام.

مع الاسترسال في مسح السطور نستجلي هوية الجندي وقرينه وماهية الأحلام. وينتصب في مقام الحرب قاسم مطرود: الشاهد والوثيقة.

القرين الذي تتحدث إليه الشخصية، أو يتحدث إليه قاسم مطرود بالأحرى، ما هو سوى الوجه الآخر من العملة. صحيح أن النص يوهم القارئ بأن ثمة متحدثا ومستمعا، لكننا نكتشف في آخر المطاف أن المتحدث وكل ما قاله المتحدث من تفاصيل تخص المستمع (...) كل هذا ما هو إلا حلم راود المستمع.

إن قاسم مطرود يعمد إلى لعبة تبادل الأدوار. يوهمنا في البداية بأن ثمة متحدثا لا يتوقف عن الكلام، يريد أن يقول كل شيء. وفي المقابل ثمة مستمع (يفترض أنه يستمع) يقال عنه كل شيء، لأن الكلام الذي تقوله الشخصية الأولى (الجندي الأول) ما هو في الحقيقة إلا حكي واستعراض لحياة وذكريات القرين (الجندي الثاني).

وما أن نقترب من نقطة النهاية في النص حتى نكتشف خدعة الكاتب.

فإذا كانت لائحة الشخصيات توهمنا باننا على موعد مع حوار ثنائي، فإننا نظل في شوق إلى هذه الشخصية التي يفترض أن ترد الصدى. ولا يرحم قاسم مطرود لهفتنا ولا يستجيب لرغبتنا في وصال الشخصية المستمعة إلا على بعد نفس من إنزال الستارة. لحظتها فقط تخيب توقعاتنا، إذ نفهم أن كل ما قيل من كلام على لسان الشخصية الأولى ما هو إلا ظلال حلم راود الشخصية الثانية — القرين — وهذيان دار في خلدها:

الحلم	الحقيقة
الجندي الأول يحكي، والمستمع جثة هامدة (الجندي الثاني بعد أن اخترقته شظايا قذيفة).	الجندي الثاني يحلم، ويطل الحلم (الجندي الأول) قد فجر نفسه في حقل الألغام.

وبين الحقيقة والحلم ينتصب مكان واحد هو الموضع عينه الذي اختبأ فيه الجنديان كالجرذان، وهو نفسه الموضع الذي التهمت فيه هذه الجرذان يد الجندي الثاني (حسب حكاية الجندي الأول)، إلى أن ضمد جرحه وهمهم بعين الأسى: "الحق مع الجرذان، فهذا بيتها" (76).

لكن الجرذان غادرت الموضع وكأنها حدست بإشرافه على الانهيار. وبهذا يؤنسن قاسم مطرود – بلسان القرين (الجندي الثاني)– هذه الجرذان، ويسمو بها إلى مرتبة النفس الإنسانية المدركة في محاولة منه لإقناع المتلقي بأن ما حدث مع الجرذان قريب من الهذيان التيليستيزي Hallucination télesthésique، وهي ظاهرة نفسية تيسر الاتصال بين النفس والحدث على مسافة بعيدة. وتقع هذه الظاهرة على خط التضاد مع التخيل التيليباثي Télépathie الذي يقوم على تناقل الخواطر من نفس إلى نفس على بعد بغير الوسائل الحسية.

لقد كان قدر الجنديين معا أن يضع الموضع حدا لحياتهما لما انهار وانهارت معه أحلامهما. صحيح أن الجندي الأول فجر نفسه قريبا من الموضع – حسب تصريح صاحب الحلم المسرحي – إلا أن النهاية

واحدة. ومع النهاية انتهى المكان (الموضع) والزمن (عمر من الحلم). وفي كل الأحوال كان قدر الموضع أن ينهار، مما يعني أن ينهار الجنديان وجيش عرمرم من الأحلام.

وإذا كان الجندي الثاني – وقد استيقظ من الحلم – يأسف لحال قرينه الذي فجر نفسه وظلال أحلامه في آن، فإنه (الجندي الثاني) لقي نفس الحتف وإن ظن أنه ناج ببقائه في الظل (الموضع). ودون أن ننأى عن هذه النقطة، نجد أن القدر كان واحدا عند الجنديين رغم اختلاف الاختيار:

– الجندي الأول: فجر نفسه بإرادته، فانهار.

– الجندي الثاني: ركن إلى الظل، فانهار عليه الموضع.

===

– الجندي الأول: اختار الموت.

– الجندي الثاني: اختار الفرار، فتربص به الموت.

هكذا تنطلي خدعة المسرحية على القارئ بإيعاز من قاسم مطرود الذي خلخل أفق انتظارنا لما دعانا إلى الدخول في متاهة حكايتين متداخلتين:

الحكاية الكبرى: هي الحكاية التي جسد فيها قاسم مطرود نص الحلم – ويبدو أن له علاقة خاصة بالحلم الذي يمسرحه سواء أكان الحلم حلمه ("دمي محطات وظل") أم حلم الآخرين (الجندي الثاني) –، وكان بطل الحلم هو الجندي الأول.

الحكاية الصغرى: هي الحكاية الخارجية التي تقف من خلالها عند حقيقة الحلم وحقيقة الحالم كذلك. صحيح

أنها لا تخرج عن ثنايا مقطع كلامي واحد وقصير احتل موقعه آخر المسرحية، لكنه غير مسار المسرحية كليا.

وكما تتبدد فكرة المسرحية الأولى (الكبرى) يتبدد الأمل في العثور على حوار يفترض أنه يدور بين شخصيتين. فمن يتصفح النص قبل أن يقرأه يجد ما يوحي بأن ثمة حوارا لا شك في ذلك، إذ نجد إرشادين يحملان اسمي الشخصيتين على التوالي. كل ما هنالك أن القارئ يتوهم أن الشخصيتين تتبادلان مقطعين كلاميين متفاوتي الطول، ذلك بأن الكاتب ينصب الشخصية الأولى (الجندي الأول) على رأس قائمة الكلام، بينما يربط الشخصية الثانية (الجندي الثاني) بآخر الكلام. مما يرجح عند القارئ الذي تم إيهامه بمقام الحوار أن الشخصية الأولى تمثل نموذج الثرثار، بينما تمثل الشخصية الثانية نموذج محب الاختصار.

فالجندي الأول يقول كل شيء، لكننا نكتشف في النهاية أنه مجرد خاطر وفكرة. والجندي الثاني لا يقول شيئا إلا في النهاية، لكننا نكتشف أنه قال كل شيء، لأن مخيلته هي التي شكلت مسرحا لأحداث ما تصورنا أنه كل المسرحية. من هنا كشفت النهاية غير المتوقعة عن تمسرح مزدوج. كما أن الحوار الذي تصورنا أنه حوار حقيقي اتضح أنه حوار مزيف ومغشوش لأنه لا يعدو كونه مونولوغا طويلا متبوعا بمونولوغ آخر قصير نسبيا (مقارنة بالأول)، لكنه مكثف للأحداث. كما أنه مارس فعل التبئير Focalisation، إذ وجهنا إلى اكتشاف أن الشخصية التي استغرقت زمن الحكي هي شخصية ميتة. ويأتي دور الإرشادات الإخراجية في آخر المسرحية ليوجهنا إلى أن الشخصية الثانية بدورها

سرعان ما دخلت في عداد الأموات لتلحق بالشخصية الأولى.

والجميل في هذه المفارقة أن نكتشف أن المسرحية كلها مجرد حلم يحكي عن شخصية ميتة. والغريب أن الشخصية التي تحكي سرعان ما تموت بدورها، وكأننا في نهاية الأمر بصدد موت يحكي عن الموت.

وسط أصوات الموت (الانفجارات) يستذكر قاسم مطرود (في صفة الجندي الأول) واقع الحرب، وللحرب لون واحد وصوت واحد. المسرحية من الألف إلى الياء استذكار تتراقص كلماته على إيقاع الانفجار.

تتداخل الشخصية الأولى والشخصية الثانية مع قاسم مطرود حتى لكأنهما يمثلان الوجه الآخر لقاسم مطرود الذي تغدو ذاكرته جمرة تشتعل فيها أحداث الأمس كما تشتعل الأوجاع في صدره وفي صدور كل المحاربين بالسلاح وبالكلمة، الكلمة التي تؤرخ تشظيات الروح على قارعة الحرب التي تنصهر في بوتقتها الأجساد والأحلام.

خلال الاستذكار يشتعل الحكي وتتداخل شخصية الكاتب قاسم مطرود مع شخصية المسرحية حد الالتحام والذوبان، لنجد أنفسنا في حضرة فارس بلا جواد يصوغ ميثولوجية الحكي ولا يتعب من الحكي.

وعلى ذكر الحكي لا غرابة أن يهيمن الزمن الماضي من خلال ثقوب الاسترجاعات التي تعمل على ترقيع النص، إذ إن كل استرجاع يعيد تجسيد زمن ولى. على أن هذه الهيمنة لا تعني أن النص نص ميت، لأنه لا يستحضر حكايات أرواح ميتة فحسب – وإن كان لها امتداد في الحاضر، بل تتفاعل هي مع الحاضر وتلقي بظلالها على المستقبل –، وإنما يعين زمنه الخاص الذي

يؤرخ الحكي: زمن الحكي. وبين الماضي والحاضر ينتصب الزمن الاستشرافي:

- *زمن الحكي* : الحاضر.
- *الزمن الاسترجاعي* : الماضي.
- *الزمن الاستشرافي* : المستقبل.

لم يعف الزمن الاستشرافي نفسه من الحضور ليشارك في دينامية الحكي، ويقوم في غالبيته على الحدس والتخمين. بيد أن الاستشراف في حقيقته زمنان:

- *زمن استشرافي سابق* : وهو مبني على الترقب في الزمن الماضي.
- *زمن استشرافي لاحق* : وهو مبني على الترقب في الزمن الحاضر.

وإلينا الجدول التالي للتوضيح:

زمن الحكي
- "يحزنني فمك المفتوح وملؤه الرمل". - "ها أنت تغفو مع نهاية الانفجار". - "هنا لا ينبت الزرع". - "تنام والصخب يخترق الأسماع". - "وحدك هنا لا أول لك ولا آخر، أنيسك الموت، يأتيك في الصباح والمساء إن كنت تفصل بينهما".
الزمن الاسترجاعي

– "كم كنت يا صديقي حالما بالشمس". – "لم تكن تستوعب جبروت آمر الفصيل حين كان يصرخ". – "وجدت نفسك في الساحة أمام رجل لم يدخل المدرسة أبدا، ولم يتعرف على سحر الكلمات التي أخذتك إلى عالم الأحلام". – "هل تذكر حين شربنا الشاي بقدح واحد؟!" – "كنت تمجد الرحم وتتمنى أن تنام في حجرها، رغم اشتداد عودك وذبول عودها". – "كم حدثتني عن أساطيرك وعن آلهتك العظام مسلة بابل وجدك في سومر والجنائن المعلقة في كبد السماء".

الاستشراف	
في الزمن السابق	**في الزمن اللاحق**
– "كم حلمت – (الام) – بلقائه، ففي كل يوم تنسج نسيجا خاصا بلقائه، فتارة تقول: أحتضنه قبل الآخرين، ولا أتركه حتى أطفئ عطش السنين.	– "هناك لا صوت يفزعك". – "ستعرف الراحة بعد لهاث طويل". – "قم من غفوتك والحق بي".

واخرى تقول: أتركهم يصافحونه، وبعد انتهائهم أنفرد به وأسمع قصته وعذابه خلال سنوات الأسر". – "انظر سقط صاروخ هناك. وتلك ستسقط هناك. القادمة في ذلك الجانب. أعتقد أنها ستسقط خلفنا. كلا قربنا. كلا أمامنا"...	– "من أجل حلمك قم". – "سأرحل". – "هل أسقيك الماء يا صديقي؟" – "هل أزيل عن وجهك التراب؟" – "هل أغسل جسدك وأزيل عنه الشظايا؟" – "سأنتظرك على أبواب مدينة الحلم".

خلال الاستذكار، يتداخل الحلم مع الحب والحرب. ولعل السؤال الذي يطل ههنا من نافذة التأمل وكله شهوة إلى عناق فكري هو: الحب والحرب: أيهما يقتل الآخر؟

إن العوالم التي ينقلنا إليها نص قاسم مطرود ترصد لحظات دافئة وحميمية من حياة ومسارات شخصيات تتصبب حبا في زمن الحرب. والموجع في حقيقة هذه الشخصيات أن الحلم يتفتق عنها بين زمنين، إذ إن زمن الحب يهب الحلم كل الحياة، بينما ينتزع زمن الحرب كل الحياة من الحلم دفعة واحدة.

الحلم

الحب – الحرب

في زمن الحرب الجاثم يقتنص قاسم مطرود لحظات تؤرخ اغتسال الشخصية – القرين – بماء الحب، ومن ثمة ينضحنا بعبق الحلم الذي تتطيب به الشخصية. غير أن الحب الذي يتعايش مع الحرب تحت مظلة نص قاسم مطرود يتخذ خمسة مظاهر، صحيح أن سياقاتها تختلف، إلا أنها تأتلف من حيث السمو والتسامي:

– *حبّ المولى* : في تزامن مع سَورة الحرب المشتعلة يدعونا قاسم مطرود إلى الوقوف عند سَورة الحب المشتعل الذي لا يعادله حب: هو حب المولى جل شأنه الخالق البارئ المتعال، الحب المتفجر في قلب محب يرابط في محراب التبتل أيا كان الظرف وأيا كان المكان:

"أراد أن يصلي لأن وقت الصلاة حان، والقصف المدفعي يمطر علينا وابل الموت، لكنه أراد أن يصلي.

– كيف الصلاة والموت يتسابق إلى الله؟ قلت.

لكنه قرر أن يتوضأ

– تيمم أيها الرجل

– كيف التيمم والماء قربي، قال.

أراد أن يصلي لأن وقت الصلاة حان

حمل خوذته ليملأها ماء، وما أن خرج من الموضع حتى امتلأت خوذته بالدم،

لقد قرر الصلاة" (74).

إن المحب حتى النخاع لا يفوته موعد الحبيب. ولذلك تجسد هذه الصورة نموذج العشق الذي يتصبب فيه العاشق شوقا إلى الحبيب جل وعلا، ولا يمنعه عن موعد اللقاء إلا انفصال الروح عن الجسد عقب غضب الحرب التي شتتت أشلاء المحب، وكأنها تغار من وصال العبد بربه:

"– هذه يده
– ساقه هناك
– قربك محفظته وصور ولده
أين الرأس لقد اختفى الرأس
ومن بعيد سمعتك تصيح
– إن وجهه توضأ بالدم وقد أدى الصلاة بموعدها" (74).

فحتى الموت الذي تعجل به الحرب يخفق في صد المحب عن الحبيب الواحد الأحد، ولا يتحقق فعل الموت إلا بعد الوصال وتقديم قرابين الطاعة والحب.

– حبّ الأمّ : الأم! الأم آية كبرى من آيات الخلق والوجود. ولذلك يتحدث عنها قاسم مطرود – بلسان القرين (الجندي الثاني) – بتقدير وإجلال كبيرين يجعلان منها كائنا سحريا يتفجر حبا وحنانا ودفئا. وربما لهذا يستغرب المنصت من القرين الذي يتغنى بأمه وكأنه وحده الذي لديه أمّ. لكنها في الوقت نفسه كائن زجاجي سريع الانكسار وهي أيضا كائن ورقي سريع التمزق كلما اعتصر قلبها غياب فلذة كبدها عن عينيها. ويظل قدر الأم رحلة من الألم عقب الوداع وحتى أثناء اللقاء:

"من فرحتها سقطت على الأرض لأنها رقصت كحمامة سابحة في الفضاء. وكيف لها ألا تفرح وقد عاد ولدها

بعد الأسر والعذاب؟! وما إن وصلت المنزل وقبلته، صرخت بأعلى صوتها من شدة الألم، لأنها اكتشفت أن يدها قد كسرت عندما سقطت، ولكنها لم تأبه ولم تشعر بالألم وقتها، لأنها انشغلت بساعة الأمل" (78).

غريب أمر هذا الألم الذي يجثم على قلب أم المحارب ويفسد اللحظات القليلة التي يلتم فيها الشمل. إنه "يدرك جيدا متى تمر بنا لحظات الفرح، لذا يقتنصها ويكون السباق أو يدخل مع الفرح ليكون طعما غريبا خاصا بنا" (79).

– *حبّ الوطن* : يقدم لنا قاسم مطرود قرين الشخصية الأولى باعتباره صاحب موقف ومبدإ. ولما كان الوطن عنده قضية – وأي قضية! – فقد كان من واجبه التعبير عن حبه لهذا الوطن. ولا يكتمل هذا الحب إلا بالدفاع عنه وحمايته دونما إساءة إليه ولا إلى أبنائه. لذلك يصور قاسم مطرود هذا الحب للوطن كفارس من "فرسان العصور الغابرة" (82) ، كما لو أنه إنسان لا لهذا الزمن، وإلا متى كان نكوص الجندي عن الامتثال لأوامر ضابطه شيمة من شيم الشجعان لما يتعارض الأمر مع الواجب؟!:

"أرفض هذا الأمر يا سيدي لأنني لست جلادا وواجبي حماية الوطن" (82).

ولذلك كان من الطبيعي أن يكلل هذا الالتزام بالحب بالاعتراف بالأهلية وتقدير الشجاعة والتضحية:

"– سأتمتع بإجازة لخمسة أيام.

لم أصدقك للوهلة الأولى، ولكن، وبعد عودتك، وضحت لي ما حدث، لأن الضابط أعجب

بشجاعتك، ومنحك إجازة بدلا من العقوبة أيها الفارس" (83).
وفي هذه الوطنية الفياضة ما كبر القرين في عيني الجندي الأول الذي بدا له قرينه غارقا في دمه الذي عانق التراب وشكل منه خارطة لوطن يمتد فيه القرين وحده.
– حبّ *الطفولة* : في زمن الحرب تفقد الأشياء براءتها. ولذلك تحن الذات إلى عبق الطفولة بكل ما تحيل عليه الطفولة من براءة وطهارة ونقاء. ولأن كل شيء يتجاوز مرحلة الطفولة يموت، حتى العلاقات الإنسانية، وجدنا قرين قاسم مطرود (الجندي الثاني) يسمو بسمو إحساسه وذوقه، ومواظبته على حب الطفولة وكراهية الحرب التي تحرق السنين وتسود النهارات وتعجل بشيخوخة القلوب، إلى درجة أن المحارب بولده (والد المحارب) يكبر "خلال العام الواحد أكثر من عشرين عاما، وقد أصبح بين ليلة وضحاها رجلا عجوزا" (84).
إن قاسم مطرود يجسد أدق المشاعر والأحاسيس. وهذا يجعل المتلقي في حيرة من أمره هو الذي يبدو وكأنه هو فعلا من وقف في جبهة الحرب، وعايش المحنة، وشاهد الموت بأم عينه، قبل أن يشد الرحال إلى لندن ليكتب مذكرات محارب تقلب على جمر الذكرى، دون أن ننسى ما استغرقته الرحلة من العراق إلى لندن من ألم وأمل.
من شدة حب القرين للطفولة والبراءة أقسم بأن يكون "مشروعا للمحبة وأفقا للخلاص" (75) بعد أن يخمد لهيب الحرب. لكن الحرب استعرت نيرانها أكثر فأكثر، وتحولت رياض الأطفال (بيوت البراءة) إلى مشاجب أسلحة تغتال البراءة وتريق دماء الطفولة.

القرين الذي تتحدث إليه الشخصية إنما يجسد قمة الإنسانية ويختزل أنبل المشاعر والعواطف والأحاسيس. وحين تتحدث الشخصية إلى قرين بهذه المواصفات وقد مات فإن ذلك يعبر عن موت الإنسانية هي الأخرى وموت النبل والإحساس والبراءة.

– *حبّ الأنثى* : لقرين قاسم مطرود قصة خرافية مع تاء التأنيث، جعلته يتخيل "المعشوقة فوق النساء" (79)، ذلك بأن العلاقة بين الهو والهي تقوم على العشق الصوفي أو الحب العذري العفيف:

"غادرتك الكلمات التي تدربت عليها لأكثر من شهر، بإعادة الجمل وأعذب الكلمات ليومك المعهود (..) ولكنك، وما أن نظرت إلى عينيها، فرت منك كل بلاغة اللغة، وبقيت صامتا ولم تقل شيئا سوى:

– أتشربين الشاي" (79).

إن الحب الذي يكنه القرين لامرأة – دون سائر النساء – يعصمه من أن يخدش براءتها ولو بكلمة. ولذلك يتخلف القرين عن سرب العشاق الذين يتلهفون على تبادل الغرام وأعذب الكلمات لينسج مع الأنثى التي مال إليها قلبه – ورفرف – علاقة عشق مثالي تتعطل فيها لغة الجسد لتتكلم الروح بشتى اللغات. وأقصى ما كانت تسمح به أطراف الجسد هو تقديم كتب للاطلاع من باب الإعارة، وذلك إغناء للجانب الفكري المتقد في كيان الحبيبة التي تترفع عن الشهوات الحيوانية السائدة في السواد الأعظم من العلاقات، وبذلك تنماز عن سائر النساء هي التي تمارس بدل الإغراء إغراءين:

– *الإغراء الجسدي* : إذ يمثل جمالها هبة ربانية.

– *الإغراء الفكري* : وهو لا يذبل ولا يزول، بل يزيد من روعة الجمال الظاهر.

ولما كانت الحبيبة تجمع الحسنيين، فإن مثاليتها لم تزدها إلا حسنا على حسن، ولذلك لم تكن مجرد امرأة كما تصورت الشخصية الأولى التي استحقت من القرين كل التعنيف: "هي برتبة أعلى، إنها فوق النساء ومن طينة خاصة" (80).

كل هذا الحب المتدفق سرعان ما يتبخر حين يمتلئ نهر الحب الرقراق بدماء الحرب فيتداعى جسر الحلم ويتهالك ويخر. والحق أن نص قاسم مطرود يصور الحلم كما لو أنه الزاد والذخيرة وكل ما يملكه المحارب، بل إنه حيلة من لا حيلة له في زمن الحرب.

هنا يحدث الخرق ويتولد التناقض:

– كيف تقضي الحرب على الأحلام؟

– وكيف تكون الأحلام عند الحرب حيلة من لا حيلة له؟

مؤكد أن الحرب تخون أحلام المواطن، بل تخون أبسط أحلامه المتمثلة في الأمن والاستقرار. لكن المحارب من جهته يظل متمسكا بقشة الحلم حتى آخر رمق، ولعل من أبسط أحلامه حلم العودة إلى أهله وذويه مرفوع الهامة. ومما لا شك فيه أن زمن حلم المواطن البعيد عن ميدان الحرب ينتهي مع بداية الحرب، بينما يبدأ حلم الجندي آنذاك بالنصر، والنصر وحده يحفظ ماء وجه الوطن.

ولا غرابة بعد هذا أن يشكل نص "أحلام في موضع منهار" رحما تتناسل فيه أحلام قاسم مطرود وأحلام الآخرين لاسيما من يرابطون في ميدان التضحية الجسدية والتصفية لِمَ لا؟! ولذلك وجدنا الشخصية الأساس في النص تنهي رحلة حفرها في جدار الموضع باكتشاف حلم مذبوح، إذ كانت تحفر "فروة رأس جندي قديم كان يحلم" (80)، وكأن قدر الجندي حلم

لا ينتهي وينتهي الآخرون. ولا يملك المحارب – في أي ميدان – من رصيد غير الأحلام. وفي كل دقة قلب يموت حلم ويولد ثلاثة.

*– ما بين مزدوجتين كلام الكاتب في نصه "أحلام في موضع منهار"، وما بين قوسين أرقام صفحات النص المسرحي.

المصدر:

سيمفونية الموت والجسد، قاسم مطرود، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2007.

(نص "*أحلام في موضع منهار*" من ص 69 إلى ص 86).

" سيمفونية الموت والجسد "
محافل القراءة

السيمفونية عبارة عن لحن موسيقي طويل يشترك في عزفه عدد من العازفين. وحين نتحدث عن سيمفونية نكون بصدد احتفال، لأن السيمفونية (أو العزف) تختزن هذه الدلالة: دلالة الاحتفال. من هنا لا يشترط في الاحتفال أن يحيل دائما على لحظة سعيدة، لأن الاحتفال يحتمل اللحظتين معا:

- لحظة الفرح.
- لحظة الحزن.

ولا أدل على هذا من مناسبات الاحتفال غير السارة التي تبعث الحزن في النفوس وتعظم مقامات الوجد والوله.

ألا يحتفل الناس عند موت أحدهم؟! طبعا يجتمعون ويحتفلون. على أن الحفل يأخذ مسمى آخر هو "التعزية" أو "العزاء".

ألا يحتفل الناس عندما يتعرض شخص ما لحادثة؟! طبعا يحتفلون:

= *في لحظة الحادثة* : حين تحتشد الجموع حول جثة المصاب.

= *في لحظة الإنقاذ* : حين تحيط بالمصاب قرابين الشفاء (الأطباء) وملائكة الرحمة (الممرضات).

= *في لحظة الفراش* : حين يلتف حول طيف المصاب أهله وذووه، سواء أكان يمتثل للشفاء أم كان يستعد للرحيل الأبدي على إيقاع طقوس الوداع الأخير (الاحتضار).

وفوق هذا وذاك، فإن ثمة من المواسم والأعياد ما تم الاتفاق عليه خصيصا للاحتفال الذي يتزامن مع ذكرى الرحيل إلى دار البقاء.

أليست عاشوراء عيدا ومناسبة لتجديد ذكرى مقتل الحسين بن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه؟! ألا يحتفل الناس بمناسبة كهذه في كل مكان من أمة "لا إله إلا الله"، مع اختلاف طقوس ومراسيم الاحتفال من مكان إلى مكان؟!

وكثيرا ما وجدنا في مجتمعنا العربي من يرسخ عادة الاحتفال عند حلول ذكرى رحيل حبيب. وكلما صادف يوم من السنة ذكرى رحيله تتجدد الذكرى وتتم دعوة الأهل والأحباب لاقتسام لحظة الألم. ولكل فاقد حبيب طقوس في التذكر وشأن في الاستذكار.

انطلاقا من أجواء الاحتفال هذه، ومن جو الاحتفال المخيم عامة على النص المسرحي "سيمفونية الموت والجسد"، آثرنا أن نسمي محاور هذه القراءة بالمحافل.

1- المحفل العنواني

1-1- العنوان والنص: لحظة القطيعة

لا يختلف اثنان في أن العنوان محفل نصي يضمر نوعا من التعالي النصي Transcendance textuelle، ويتميز بالقدرة على توليد المعنى. ولما كان نص "سيمفونية الموت والجسد" نصا إبداعيا، فإن هذه القدرة التوليدية تتضاعف نظرا لتملص العنوان من قصور الدلالة التقريرية.

∅ إذا قرأنا العنوان على هذا الشكل:

سيمفونية الموت	و	الجسد

هل يكون الجسد هو الروح التي تنصت إلى عزف السيمفونية التي يؤديها الموت؟ هل يكون الموت هو المايسترو Maestro الذي يشرف على أداء السيمفونية؟ هل يكون الموت جوقة العزف، ويكون الجسد الجمهور الذواق – رغم أنفه – ؟

الموت سيمفونية خالدة. لكن الفرق بين هذه السيمفونية وغيرها من السيمفونيات أن السيمفونيات الأخرى يشتهيها الجسد، وتتوق الروح إلى المكوث بين يديها وفي حضرتها والهيام في تباريحها، بينما تفرض سيمفونية الموت نفسها على الجسد والروح، وتحل عليهما ضيفة – ضيفة ثقيلة – دون سابق موعد أو إشعار، لأن سيمفونية الموت هي التي تشتهي الجسد والروح، وهما منها براء.

Ø إذا قرأنا العنوان على هذا الشكل:

سيمفونية	الموت والجسد

نجد أن الدالين "الموت" و"الجسد" يشتركان معا في عزف سيمفونية واحدة. فهل تكون هذه السيمفونية إحالة صريحة على لحظات الاحتضار؟

الاحتضار أيضا سيمفونية. صحيح أنه سيمفونية حزينة، لكنه في كل الأحوال يبقى سيمفونية: سيمفونية روحية تتوج معانقة الموت للجسد، فيتراقص فيها الجسد على إيقاع العناق وحر الأشواق: أشواق الموت إلى لحظة التوحد مع هذا الجسد أو ذاك. وهي اللحظة الحاسمة التي على ضوئها يتم فسخ العلاقة بين الروح والجسد.

1-2- العنوان والنص: لحظة المصالحة

إذا تأملنا العنوان في ضوء اتصاله بالنص ككل، نجد أن ثمة حقا سيمفونية. هي سيمفونية حزينة، من خلالها يحاصر الموت (التفكير في الموت) الجسد الثقيل (العربة) الذي ما عادت الروح (الرجل) قادرة على حمله.

لقد شكل حصار الموت للجسد لحنا طويلا (سيمفونية) أتعب الروح التي تحمل هذا الجسد. وقد تمثلت هذه الروح في شخص الرجل الذي ظل حائرا أين وكيف يواري جثته التي انتفخ رأسها، إلى أن عز عليه حملها هو الذي خشي انفجار الرأس في أي لحظة تضع حدا لحياة جثته.

ولذلك طفق الرجل يفكر ويخمن في أسوإ الاحتمالات وأحسنها دون أن ينجو من طنين رجل التأمين الذي يدعوه باستمرار إلى التوقيع على عقد موته والاستفادة من التأمين على الحياة. وقد تزامنت دعوة رجل التأمين مع اقتراح الطبيب فكرة إجراء جراحة تحد من تورمات الجسد. بينما توسلت الزوجة الرجل ليعدل عن مشروع الموت المعلن. وتضاربت آراء واقتراحات بقية الشخصيات.

وفي طبيعة شخصيات "سيمفونية الموت والجسد" وتفاعلاتها ما يعرب عن مقام الاحتفال. فنحن نجد خليطا غير متجانس من الشخصيات: الرجل، الزوجة، رجل التأمين، المرأة، الصبي، الطبيب، العجوز، ساعي البريد، الرسام. هي شخصيات متعددة الانتماءات والمشارب، ومختلفة جذريا من حيث الجنس والسن وطبيعة العمل أو الاهتمام، مما يحيلنا مباشرة على أجواء احتفالية كرنفالية تليق بمقام الموت الذي يحلق حول الجسد.

2- المحفل الموضوعاتي

يمثل الإنسان موضوعا وقضية قطب الرحى في مسرحية "سيمفونية الموت والجسد". وبهذه الخطوة الواعية على درب الكتابة، يجدد قاسم مطرود دماء الكتابة، ويؤسس كونا كتاباتيا أشمل وأعم، تنصهر في بوتقته قضايا الإنسان من حيث الوجود وجدلية الموت والحياة.

يعرض قاسم مطرود في نصه هذا تفاصيل أخرى لا تخص العراقي أو العربي وحدهما، وإنما تصب في بحيرة الإنسانية باعتبارها مفهوما مجردا ومركبا يعانق فيه الأنا الآخر وتذوب الذوات والصفات في منظومة الذات الإنسانية. ومن هنا كان احتفاء قاسم مطرود واحتفاله بالإنسان الذي أمسى هما يؤرق فكره.

في نص "سيمفونية الموت والجسد" بالتحديد، يدعونا قاسم مطرود إلى التباحث حول مصير الإنسان ومسار الحركة الانتقالية الواردة من موضع الحياة إلى موضع الموت، مع ما يحتمه واقع الموت من طقوس، وما يحتمه واقع ما بعد الموت من احتمالات.

ثمة شخصيتان في صلب شخصية واحدة:

- *شخصية حية* : "الرجل" = الروح.
- *شخصية ميتة* : "الجثة" = الجسد.

قليلا ما يثار في المسرح هذا الصراع بين الروح والجسد. وهو يذكرنا بمشهد علق بذاكرتنا من مسرحية للكاتبة المسرحية عواطف نعيم، بعنوان: "أبحر في العينين"؛ إذ يجسد علاقة قريبة من علاقة قاسم مطرود

هذه، لكن في سياق آخر تبدو معه الثنائية أقرب إلى ثنائية السيد والتابع.

وتتلخص علاقة عواطف نعيم في ثنائية الأنا والذات: الصراع بين قطبين رئيسين في الإنسان*، ذلك بأن في كل إنسان عقلا وقلبا، جسدا وروحا. وتجسد الذات من هذه الزاوية صوت الداخل {داخل الأنا} الذي يقترب من الضمير {بوصلة الخطإ والصواب}.

والحق أن هذه العلاقة بين الأنا والذات أو الروح والجسد من أجمل وأروع ما يمكن أن نتخذ منه موضوعا مسرحيا. وإذا كانت هذه العلاقة حاضرة بقوة في فن الشعر فإنها تحضر في المسرح حضورا محتشما، لأن المسرح يشكل كونا فسيحا وواسعا لاحتضان هموم العالم وللبوح بالقضايا التي يصغر العالم وتكبر فيه هي (القضايا).

ولا يختلف اثنان في أن وضع اليد على قلب الداء المتربص بالذات والروح لا يقل شأنا عن وضع اليد على مواطن الداء — الذي ينخر الجسد العربي الإنساني — ووصف الدواء. ومؤكد أن الذات والروح تتوقف عليهما مسألة موت أو حياة الإنسان والمكان والزمن؛ فإذا هما صلحا صلح الجسد: جسد الإنسان والمكان وكل

* - في مسرحية عواطف نعيم، تأخذ الشخصيتان صورة الأنا والذات أو الوجه والمرآة. وهي صورة كثيرا ما تجسدها ثنائية السيد والتابع اللذين هما في الحقيقة تركيبة واحدة منشطرة. هذا ما يفهم من الحوار الذي أجري مع الكاتبة المسرحية *عواطف نعيم* ومع مجموعة من الطاقات المسرحية التي شاركت في تقديم المسرحية وتأطيرها مثل الممثلين *عبد الله مسعود* و*عبد الله بن راشد* والمخرج *عزيز خيون* والناقد الصحفي *ظافر جلود*. هذا الحوار بثته قناة الشارقة الفضائية ضمن برنامج "المسرح والناس" يوم الأحد 24-08-2003. وقد قدم العرض المسرحي ضمن مهرجان الشارقة للمسرح.

الأجساد، وإذا هما فسدا عم الفساد سائر الأجساد والأركان والبلدان.

من هنا تأتي أهمية الموضوع الذي تتمحور حوله مسرحية "سيمفونية الموت والجسد" لقاسم مطرود الذي مافتئ يلامس في النص المسرحي الوتر الحساس المسؤول عن حياة أو موت الجسد الإنساني والجسد العربي والجسد الكوني بصفة عامة. وهو ما يميز اختياراته التي تلملم أشلاء الكتابة وتفاصيل المكون الإنساني والوجودي.

والحق أن الجسد الطريح (جسد الرجل) الذي طفق يئن بحثا عن حفرة تلملم أشلاءه وتستجمع أورامه، يتجاوز الدلالة التقريرية الضيقة للجسد لينفتح على أكثر من بعد قومي وإنساني، لاسيما وأن الكاتب مرر أكثر من إشارة إلى ذلك من خلال توجيهاته الإخراجية التي توسلت بالأعلام التي توحي بتعب أكثر من قطر عربي يئن في صمت.

إن الإيحاء بموت الجسد في نص قاسم مطرود لا يعني مطلقا موت الروح (الرجل). صحيح أنهما يمثلان اثنينية Dualité ملتحمة الحدين اللذين يحكمهما مبدأ التوقف المتبادل Interdépendance، غير أن الكاتب يعطي للروح دلالة الامتداد، مما يعني ضمنيا استمرار الحياة حتى في غياب الكتلة (الجسد) التي يهيئ لها الجوهر (الروح) الامتلاء.

لقد كان كل هم هذه الروح (الرجل) أن تضمن لجسدها موتا سعيدا Euthanasie يحررها من سلطة الألم بطريقة لا تسمح بالألم. لذلك تحول مشروع الموت إلى تجارة، وأصبح الاستعداد للموت موازيا للاستعداد للزفاف، مادامت تهيأ للموت بطاقة دعوة — باذخة —

إلى حفل التأبين، لا تقل شأنا عن بطاقة الدعوة إلى حفل الزفاف. ولا غرابة أن يكون الموت زفافا آخر، يزف فيه الجسد إلى التراب.

3- المحفل المسرحاتي

نقصي من نص قاسم مطرود "سيمفونية الموت والجسد" أدبيته لنقف عند مستوى المسرحة. وهذا معناه أن نقتصر على تصور النص لمجموع العلامات التي تتشكل على الخشبة وتمثل مكونات الفرجة باعتبارها ماهية المسرح، وخصوصيته التي لا مجال للوقوف عندها في غياب فعل التمسرح الذي يسخر لتحقيق هذه الغاية مكونات وأدوات وميكانيزمات يأتي في مقدمتها الممثل، وتليه المكونات الأخرى من قبيل الديكور والإضاءة والموسيقى وما إلى ذلك.

صحيح أن هذه الآليات لا تتجسد إلا خلال العرض المسرحي، لكن الكاتب الذي مارس اللعبة وتمرس بالملعب يسمح لهذه الآليات بأن تتجسد في خشبة أخرى يمثلها ذهن القارئ. فلا يخفى أن القارئ تتاح له فرصة تكوين فكرة عن المسرحية من خلال التصور الإخراجي الذي يأتي مصاحبا للنص الأدبي. والجميل في هذه الكتابة الإخراجية والسينوغرافية أن قاسم مطرود – رغم إسهابه في تصوير هذه العناصر — لا يضيق الخناق على مخيلة القارئ ليسجنه في تصور معين، وإنما يتيح له أكثر من إمكانية لمشاهدة العرض في خياله. ومؤكد أن هذا التصور — التصورات — يختلف من قارئ إلى آخر. ومن ثمة تتفاوت القراءات — المشاهدات حسب مستوى تأثير التصور ومستوى تأثر المتلقي (القارئ — المشاهد للعرض الخيالي).

3-1- التقسيم البنائي

يخلو نص قاسم مطرود من التقسيمات المشهدية التي تتخذ غالبا اسم "المشهد"، أو "الفصل"، أو "النفس"، أو "اللوحة" كما وظفها الروسي ليونيد أندرييف في مسرحيته "حياة إنسان"، أو "الحركة" كما وظفها الكاتب والناقد والمخرج المسرحي المغربي مصطفى رمضاني، أو "الاحتفال" كما وظفه المنظر والكاتب المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد الذي دعا إلى المسرح الاحتفالي، أو "الرش" كما وظفه المغربي محمد مسكين في مسرحيته "النزيف"، وهو صاحب بيان مسرح النفي والشهادة، أو "البؤرة" كما وظفها الكاتب المسرحي السيد حافظ في مسرحيته "مطلوب حيا أو ميتا" (عن مسرحية "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري")، أو "المعركة" كما وظفها السيد حافظ أيضا في مسرحيته "حرب الملوخية"، أو "الجولة" كما وظفها فاروق سعد في مسرحيته "صعود مداس الطنبوري وسقوطه"...

ولما غابت هذه العلامات المشهدية عن مسرحية قاسم مطرود، فإن نصه اقترب من مسرحية الفصل الواحد. وربما تعمد الكاتب تفجير حدود التقسيمات المشهدية تعبيرا عن ذوبانها في الفضاء النصي الذي يخضع لسلطة الاحتفال، وفي الحفل قمة التداخل والذوبان والالتحام.

بيد أن ما يضفي على هذا النص المسرحي طابعه الخاص هو النهاية التخييرية التي ذيل بها الكاتب نصه، ووسمها بالاستدلال:

= الاستدلال الأول.
= الاستدلال الثاني.

وما يؤكد أن قاسم مطرود يقترح نهايتين للنص هو أن الاستدلالين معا جاءا بعد تأكيد الإظلام الذي وردت عبارته بين مزدوجتين قبل الاستدلال الأول. وتذكرنا هذه النهاية التخييرية بمسرحية "حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله" للسيد حافظ الذي اقترح فيها نهايتين. وكذلك هي مسرحية "صعود مداس الطنبوري وسقوطه" للكاتب المسرحي فاروق سعد الذي اقترح فيها ثلاث نهايات.

وإذا أخذنا بعين الاعتبار مقتضى النهاية الثانية في مسرحية "سيمفونية الموت والجسد"، سنجد أن المسرحية تتخذ بنية دائرية، إذ تبدأ وتنتهي بالمنظر نفسه: شخصيات جالسة [جميع الشخصيات تخيط في قطعة قماش واحدة وكأنها تخيط كفنا كبيرا كفيلا بدفن العالم] (11).

3-2- الإرشاد الإخراجي

3-2-1- المسرح - المكان

يقدم قاسم مطرود - في التنويه الذي افتتح به نصه المسرحي - ثلاثة اقتراحات لأفضية تصلح لتجسيد النص عليها:

مسرح الشارع/ مسرح العلبة/ المسرح الدائري.

تمثل هذه الأفضية المقترحة على المخرج أو المشاهد المفترض أفضية للاحتفال بامتياز. وهي تسمح بالتداخل بين الجمهور والممثلين، لذلك يمكن اعتبارها محافل مكانية تدعم فكرة أن المكان [يعتبر البطل الأساس في العرض] (10) حسب منظور الكاتب.

وفي معرض ترسيخ رؤيته الإخراجية في ما يتعلق بالمكان المسرحي وتصميمه، يقترح قاسم مطرود أن يقسم المسرح الذي يقع عليه الاختيار إلى تسع مساحات. عندما نقف عند هذا العدد 9، نجد أنه يوازي عدد الشخصيات التي يتحدث الكاتب على لسانها في محفله المسرحي. ويطرح هذا التكافؤ العددي إمكانية أن يستقل كل ممثل بمساحة معينة. ولتحديد هذه المساحات التي تعكس مستويات الخشبة، يقترح الكاتب التخطيط بالألوان على منصة العرض لتشكيل مساحات غير متساوية.

3-2-2- المسرح – الممثل

في معظم الإرشادات المرتبطة بالممثل، جاء توجيه عناية القارئ إلى الحالة الجسمانية التي يتخبط فيها "الرجل" وهو يجر أذيال جثته مؤذنا بالتعب المطبق. وهو ما يخبر به أول إرشاد استهل به الكاتب نصه، قبل أن يتكرر في محافل توجيهية أخرى: [نسمع وسط الظلام صوت لهاث يزداد شيئا فشيئا لتتظافر معه مجموعة من الأصوات وكأنها تلهث خلفه] (11). ولما امتد اللهاث إلى شخصيات أخرى، فإن هذا يحيل ضمنيا على اشتراك مجموعة الممثلين في الإفصاح عن حالة واحدة يسري حكمها على الإنسان بصفة عامة: حالة التعب.

غير أن الشاهد التوجيهي لا يكتفي بوصف الحالة الجسمانية، لأنه يرصد كذلك الحالة الانفعالية للممثل، مثل التعبير عن انفعالات الرجل [مع وجود ذلك الخوف من الورم الذي يهدد الرأس] (49)، أو تساؤل الزوجة [بهدوء من مكانها ودون أن تتحرك] (16). وفي هذا الشاهد أيضا وصف للوضع الجسدي (للزوجة)

الذي يضمر نوعا من اليأس من الحركة (حتى لا نقول العجز) أو نوعا من التعبير عن لاجدوى الحركة.

ومن الإشارات الإرشادية ما يفيد تحديد درجة الانتباه والتركيز عند الشخصية، مثل الرجل [وكأنه يصغي إلى الجثة] (17). كما أن الكاتب لم يعف القارئ من الوقوف عند الحالة النفسية لشخصياته، سواء أعبرت الحالة عن الإحباط الذي سقطت فيه الشخصية الرئيسة (الرجل): [ينهار، يجلس بجانب الجثة] (18)، أم عبرت عن النشوة التي يفرضها مقام السخرية على بقية الشخصيات: [في وقت واحد يضحكون بصوت عال] (19).

وفي إطار تصور الممثل بوصفه حاملا للعلامة المسرحية، يقف الكاتب عند لباس شخصية مثل رجل التأمين: [يتقدم رجل التأمين الذي يرتدي الملابس الخاصة بدفن الموتى] (18). وهي شخصية غريبة شكلا ومضمونا، ولا غرابة أن تم تغريب لباسها بشكل يتلاءم مع طبيعة الموضوع.

ولما كان المسرح = المكان يلغي الجدار الوهمي الفاصل بين الممثل والمتفرج، ويقر بمبدإ التداخل، فإن ذلك يسمح بحرية الدخول والخروج، طالما أن نص الإرسال يظل [مفتوحا على المساحة التي ستشغل، وستدخل الشخصيات دون استئذان إلا إذا اقتضى الأمر] (9). وهذا ما ينبئ عن دينامية التواصل المسرحي بين قطبي العملية المسرحية (الممثل والمتفرج)، ويشي في الوقت نفسه بالجو الكرنفالي الذي يخيم على المسرحية. وهو ما يعني دلالة الاحتفال في المسرحية التي ترسم احتفالا كرنفاليا Cérémonie Carnavalesque ممهورا بروح العبث.

ويعبر هذا الحضور الكرنفالي عن نفسه أكثر فأكثر حين تغادر الشخصية التي تشكل حجر الزاوية (شخصية الرجل) الخشبة، لتلتحق بمقدمة قاعة الجمهور حيث يتحول الرجل من شخصية فاعلة (ممثل) إلى شخصية منفعلة ومتفاعلة (متفرج). وهي فكرة جميلة وجديدة في الكتابة الإخراجية، لأن الملاحظ عادة في الإرشادات المسرحية أن الكاتب يحاول أن يدفع بالمتفرج إلى ساحة الحدث، إذ يحرص على ضرورة مشاركة المتفرج في الحدث بطريقة تفاجئ الجمهور باغتراس الممثل بين صفوفه وانبثاقه من صلب الصالة ليستأنف دوره على الخشبة.

إن الشخصية التي تشكل قطب الرحى في "سيمفونية الموت والجسد" تؤكد أن الأمر يجري عكسيا ههنا، لأنها تؤدي دورها على الخشبة، وحين تستنفد ما خول لها الكاتب المخرج من صلاحيات أدائية، تستأنف التمثيل الصامت خارج الخشبة، وتحديدا في مقدمة الصالة، لتكون الممثل والمتفرج في الوقت نفسه. وهذا كله إنما يؤكد حرص قاسم مطرود على استمرار حياة الممثل رغم انتهاء الدور، والممثل لا حياة له إلا في المسرح. وفي اتجاه الممثل إلى الصالة لاستكمال متابعة ما يحدث على الخشبة إشارة واضحة إلى أن الممثل يتنفس هواء الخشبة.

3-2-3- المسرح – الفضاء

كثيرة هي الإرشادات الإخراجية التي ركزت على وصف وتعيين آليات الفضاء ووظائفها. وإذا انطلقنا من الديكور المسرحي، نجد أن التصور السينوغرافي للمسرحية يعين ديكورا تجريديا ينسجم مع الفكرة والحدث: [يمكن استخدام بعض الأثاث التجريدي كأن

نوجد شباكا أو مجرد إطار كبير في غرفة الطبيب لنوحي بأنه باب، أو عصي تشكل على شكل طاولة لنتمكن من استخدامها فيما بعد في صنع أشكال أخرى ودلالات مختلفة] (11).

إن الإطار مثلا يجسد الباب الوهمي الذي يحيل على غرفة وهمية. كما أن المؤثثات تختزن دلالات بالتضمن Connotations. ومن جهة أخرى، [ليس هناك ديكور ثابت، مما يتيح الحرية في تصميم سينوغرافيا العرض والتصرف بها] (9). إن الكاتب يبحث عن رؤية إخراجية تسمح بتحول العلامة، انطلاقا من تفكيك الديكور وإعادة تركيبه: [لا يعتمد العرض على منظر ثابت من الديكور بل يبنيه ويهده. ثمة أشكال وزوايا مظلمة ومضيئة عبر أطوال من الأقمشة التي تتناثرها، تكونها، تشظيها، تهدها، تبعثرها وتجمعها. ثمة أفكار وصور ينتجها ذلك الحيز المفترض بين العرض والجمهور] (9).

إن ما يطبع مؤثثات فضاء "سيمفونية الموت والجسد" على مستوى الديكور والأكسسوار هو التغريب الذي لحق توظيفها. فالرجل [ربطت على كتفه عربة كبيرة وهو يجرها كالحصان] (11)... وساعي البريد يحمل حقيبة رسائل كبيرة مبالغ فيها، وفي كل مرة يخرج منها ظرفا بريديا كبيرا يوحي بطول الرسالة... والرسام يتأبط إطار لوحة إحالة على لوحة فنية حقيقية صب فيها عصارة رؤيته التشكيلية، وفي إطار لوحته ما يشير إلى محاولة تأطير ما يحدث... والمرأة لا تفارق كاميراها محاولة القبض على لحظات الحدث في صورة لقطات تعلن وظيفة الترسيخ والتثبيت... والصبي يحمل على دراجته صندوقا يختزن فيه أحلام الرجل التي وجدها

– وهو في طريقه إلى الجبل – تتكسر على المنحدرات... والطبيب يحمل في [يده كبسولة كبيرة] (37) و[علبة دواء كبيرة] (42)، على اعتبار أن ذلك نوع من المبالغة التي توحي بمدى تدهور الحالة الصحية للجثة التي ما عاد ينفع معها مفعول جرعات الدواء العادية والمعقولة...

ولذلك وجدنا الشخصيات الأخرى تمعن في تغريب الأدوية والأدوات الطبية المحمولة من قبلها. فهذا [الرجل العجوز وهو حليق الرأس وقد ألصق على رأسه الكثير من أقراص البلاستيك لغرض الفحص الطبي، وإلى جانبه الصبي والزوجة والمرأة وساعي البريد والرسام وكل منهم يمسك شيئا طبيا مبالغا فيه كمقص كبير أو كبسولة أو إبرة أو أي دلالة طبية أخرى مبالغ فيها] (18– 19). وهذه الزوجة و[بيدها قدح ماء كبير مع كبسولة كبيرة أيضا] (37)، علها تخفف من وطأة الألم الذي دفع الرجل إلى الصراخ... على أن الشخصيات كلها تجمع على تردي الحالة الصحية للرجل (جسد الرجل)، مما دفعها إلى المبالغة في تقديم المساعدة ووصف المهدئ في غياب العلاج. ومن هنا وجدنا شخصيات لا علاقة لها بمجال الطب كالمرأة تدخل و[معها جهاز فحص الضغط] (42) لتفحص ضغط الرجل، قبل أن [ترمي عليه علبة دواء] (42) وتدعوه إلى مضاعفة الجرعة... بل وجدنا الرجل نفسه يتألم لحالة جثته التي يرثى لها، ولذلك، قبل أن يتخلص منها، وضع إلى جانبها [علبة دواء مبالغ فيها، يمكن أن يكون حجمها نصف متر] (48)، ثم اتجه إلى الصالة – وكأنه تخلص من حمل ثقيل – مكتفيا بمتابعة ما يحدث على الخشبة. ويأتي رجل التأمين – الناطق الرسمي باسم

الموت، ليقدم للرجل حقيبة كبيرة، علها تسعفه في لملمة ما تيسر من أدوية قد تصيب في التهدئة من روع الألم، وقد تخيب، علما بأن الحالة في جميع الأحوال تظل حالة مستعصية.

ومن خلال اشتغال قطع الديكور والأكسسوار — حسب التصور الإخراجي لقاسم مطرود — يمكن [تشكيل قمم الجبال وسفوحها، وأرصفة الشوارع المزدحمة بالمارة الذين يجرون خلفهم جثثهم داخل المسافة المتخفية بالصوت والصورة التي حددها العرض ليعلنوا وحشة ردهات الإنعاش وصالات العمليات ومراسم الدفن ورتابة التأبين ذلك الذي يلف خشبة المسرح والجمهور] (10).

وإذا كانت آليات الفضاء الجامدة تشتغل بوصفها مؤثثات فضائية — حقيقة — ، فإن الممثل بدوره يساهم في تجسيد هذه المؤثثات. والأكيد أن الكاتب يضمر في هذا الشكل من الاشتغال تعبيرا عن التشيؤ والتلاشي. مثال ذلك صدر رجل التأمين الذي يتحول إلى منبه لإصدار صوت جرس الباب، من خلال احتوائه على زر بارز يسمح بالضغط عليه. وليس غريبا بالمرة على صانع الموت — رجل التأمين أن يتحول إلى جماد، مادام يدعو إلى الموت بما هو تجميد للحياة.

أما المثال الثاني لتحول الممثل إلى شيء، فيجسده الممثلون الثلاث الذين يتقدمون بوصفهم توابيت الموتى التي يستعرضها رجل التأمين على الرجل، في إطار اقتراح اختيار التابوت الذي يناسب ذوقه. ومؤكد أن في هذا الاقتراح ما يثبت تحول الموت إلى تجارة، إذ في تعطل حياة البعض ما يدر الأموال الطائلة على البعض الآخر.

وفيما يخص المؤثرات الصوتية والضوئية، نجد توظيف صوت الصرير المعبر عن إغلاق الباب المدوي بشكل صاخب. وقد تزامن هذا المؤثر مع إغلاق الباب الوهمي لغرفة الطبيب: [يتقدم الدكتور ليغلق بابه الوهمي، إلا أننا نسمع صوت إغلاق الباب بشكل عنيف] (20). إن في إغلاق الباب بهذا الشكل ما يعلن إغلاق باب الحديث الذي فتح على إنجازات رؤساء الولايات المتحدة في خدمة الإنسانية. وهو ما يعني إغلاق هذا الباب بشكل حاسم، وكأن الخوض فيه يندرج ضمن الطابوهات Tabou، كأن الصوت القوي لانغلاق الباب يؤذن بالصمت المطبق ويحرض الرجل على سد فمه.

أما الضوء، فإن قيمته في التصور الإخراجي لقاسم مطرود تكمن في اضطلاعه بوظيفتين:

التبئير: [بقعة ضوء على الزوجة التي تجلس على الأرض وقد وضعت شالا على رأسها وتمسك كتابا بين يديها وتطالع بخشوع وكأنها تؤدي صلاة... بقعة ضوء أخرى على وجه الرجل وهو يجر عربته وكأنه يقطع مسافات طويلة ومدنا مختلفة...] (31-32). [يدخل الرجل وقد ربطت على كتفه عربة كبيرة (...) وكلما مر أمام الشخصيات الجالسة بدأ الضوء بالكشف عنها والزوجة تخيط في قماش أبيض، وهكذا يستمر الرجل يجر عربته حتى يكشف لنا آخر شخصية على المسرح] (11).

التقطيع: تقطيع العرض: [سنعتمد على الفصل بين المشهد والآخر عبر الضوء] (9).

والحق أن تقطيع العرض لا يتوقف على خدمات الضوء، لأن الموسيقى بدورها تؤدي الوظيفة على أكمل

وجه. لذلك يقترح الكاتب تقطيع العرض بهذا الشكل، ويرحب بأي وسيلة أخرى قد يعمد إليها هذا المخرج أو ذاك: [سنعتمد على الفصل بين المشهد والآخر عبر الضوء أو الضربات الموسيقية أو وسائل أخرى يستحدثها المخرج] (9).

هذه خلاصة قراءتنا في مسرحية "سيمفونية الموت والجسد" التي نعتبرها مختلفة كليا عما قرأناه للكاتب من نصوص. ولعل في هذا الاختلاف ما يحسب للكاتب، إذ في تجديد دماء الكتابة ما يحصن القارئ من الوقوع في التكرار والرتابة. على أن تباين تلقي النص من متلق إلى آخر يؤكد اختلاف وجهات النظر في المنجز النصي لقاسم مطرود.

*- ما بين معقوفتين كلام الكاتب في إرشاداته الإخراجية المتناثرة على صفحات نصه "سيمفونية الموت والجسد" الممتد من ص 7 إلى ص 50. وما بين قوسين أرقام صفحات النص نفسه.

المصدر:

سيمفونية الموت والجسد، قاسم مطرود، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2007.

(الكتاب يختزن أكثر من نص، غير أنه يحمل عنوان النص المدروس الذي يحتل الرتبة الأولى من حيث ترتيب النصوص في الكتاب).

المحتويات

- قاب قوسين
- على هامش مونودراما قاسم مطرود "معكم انتصفت أزمنتي"، أول العبور
- "دمي لمحطات وظل" وهذيان قاسم مطرود
- أحلام قاسم مطرود في ميزان الحرب، تشريح الروح
- "سيمفونية الموت والجسد"، محافل القراءة

- المحتويات