البحرين الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

75

يناير
2014

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

Al-Thaqafia

البحرين الثقافية

رئيس التحرير
عبدالقادر عقيل

مدير التحرير
حسن مدن

هيئة التحرير
محمد الخزاعي

نبيلة زباري

سكرتير التحرير
زهراء المنصور

التصميم
أنس الشيخ

الإخراج الفني
موسى حسن

من كُتّاب هذا العدد:
سعادة مفرح

لطيفة الدليمي

خليفة بن عربي

صدوق نور الدين

ياسين النصير

عبدالرحمن مسامح

عقيل الموسوي

منير يوسف طه

أحمد شرجي

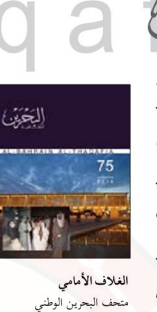
عوض غريب

سماء عيسى

مهدي عبدالله

محمد النبهان

حمود حمد الشكيلي



الغلاف الأمامي
متحف البحرين الوطني

الغلاف الخلفي
(كتاب البحرين الثقافية 37)
«طواش في بحر اللؤلؤ والأنغام»
الفنان أحمد الفردان

متحف البحرين الوطني: إنجاز حضاري رائد

على الرغم من إدراك العديد من الرحالة بالبحرين وتاريخها الحافل منذ القرن التاسع عشر ، إلا أن الاهتمام بآثار البحرين لم يبدأ بشكل جدي حتى منتصف خمسينيات القرن العشرين .

وقد رسخت البعثات الأثرية الدنماركية في موقع قلعة البحرين وموقع باربار مكانة وأهمية جزيرة البحرين ومهدت الطريق أمام تأسيس متحف وطني .

وبالفعل تم إقامة أول معرض للآثار في مدرسة الهداية بالمحرق عام 1957 بالتنسيق مع البعثة الأثرية الدنماركية، وقوبل بترحاب واسع على الصعيدين الرسمي والشعبي ، وأدى إلى اعتراف دولي بين الأوساط الأكاديمية بتراث البحرين . كما ألمر عن توقيع اتفاقية بين منظمة اليونيسكو والحكومة البحرينية سنة 1967 ،وتبع توقيع الاتفاقية افتتاح أول معرض دائم للآثار في الصامة ، وكان ذلك في مارس من العام 1970. ولكن سرعان ما ضاق المتحف بمارُكب نتيجة عمليات التنقيب عن الآثار العديدة في البحرين والتي أدت إلى اكتشاف عدد ضخم ومتزايد من المجموعات الأثرية ، ما استوجب نقله إلى المحرق في العام 1973 . وبالتوازي مع ذلك ، تم تكليف مستشار متخصص في المتاحف من منظمة اليونيسكو بإعداد اقتراح وخطة للمتحف الوطني ، وقامت في العام 1982 شركة (كاوي كونسلت)(COWICONSULT) بتنفيذ دراسة جدوى وتقديم تصميم مبتكر للمتحف بالتعاون مع المهندسين المعماريين الدنماركيين كرون وهارتفيج راسميوسن . وقام المغفور له صاحب السمو الأمير الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة بافتتاح معرض البحرين الوطني في 15 ديسمبر 1988 ، ويعد هذا الصرح الشامخ من أفضل المتاحف من نوعها في العالم ، ليصبح بذلك ما بدأ كمعرض مؤقت ومتواضع في المحرق معلماً حضارياً بارزاً ومؤسسة ثقافية فريدة .

يحتفل معرض «متحف البحرين الوطني: إنجاز حضاري رائد» بالذكرى الخامسة والعشرون لتأسيس متحف البحرين الوطني . ويعكس المعرض التراث الأثري الغني في مملكة البحرين ودورها الثقافي الرائد على المستوى الإقليمي ،وتظهر عملية تشييد وتطوير هذا المشروع المتميز من خلال مجموعة من التقارير ، الصور الفوتوغرافية والمخططات الهندسية

عنوان المجلة
البحرين الثقافية
قطاع الثقافة والتراث الوطني
وزارة الثقافة – مملكة البحرين
ص.ب: 2199
هاتف: 97317298711+ – 97317298744+
فاكس : 97317293928+
www.al-thaqafia.com
الشئون المالية والمكافآت: 97317298765+

للتواصل
zahraalmansoor@moc.gov.bh

الاشتراكات
يرسل طلب الاشتراك إلى عنوان المجلة مع حوالة مصرفية أوشيك بقيمة الاشتراك باسم – مجلة البحرين الثقافية
ص.ب:2199 – مملكة البحرين

داخل البحرين
للأفراد: 5 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 20 ديناراً

الوطن العربي
للأفراد: 6 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 24 ديناراً

جميع دول العالم
للأفراد: 8 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 32 ديناراً

التوزيع في البحرين وخارجها
مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع
ص.ب: 3232 المنامة – مملكة البحرين
هاتف: 97317617777 ـ 97317617893 ـ 97317617836+
فاكس: 97317617875+ ـ 97317617887+

ثمن النسخة
البحرين دينار ـ السعودية 10 ريالات
الإمارات 10 دراهم ـ قطر 10 ريالات
مصر 5 جنيهات ـ الأردن دينار
عمان ريال ـ سورية 40 ليرة
لبنان 2000 ليرة ـ الجزائر 10 دنانير
اليمن 40 ريالاً ـ ليبيا دينار
المغرب 10 دراهم ـ تونس دينار
السودان 30 جنيهاً ـ الكويت دينار
سائر الدول العربية 3 دولارات أوما يعادلها

رقم التسجيل: 116MNCC

* الآراء الواردة في المجلة تعبر عن صاحبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي أسرة التحرير.
* لا تقبل المجلة أي مواد نشرت مسبقاً ورقياً أوالكترونياً.
* يجوز للمجلة إعادة تحرير المواد المرسلة إليها إذا اقتضت الضرورة.
* لاتعاد المواد إلى كتابها سواءً نشرت أولم تنشر.
* ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية.
* تُرسل موضوعات ومواد النشر مشفوعة بما يثبت هوية الكاتب باللغتين العربية والإنجليزية، واسم وعنوان البنك، ورقم الحساب، Swift Code، IBN Code..

المحتويـــات Contents

البحـريـن الثقـافيـــة ـ المجلـد 21 ـ العـدد 75 ـ يناير 2014

المرأة... الوجود الضروري والمفهوم المتحول	4	سعدية مفرح

دراسات

التصوير الفوتوغرافي في أمريكا اللاتينية	7	سعيد بوكرامي
«الصوفية والفراغ» الكتابة عند النفري الانتساب إلى كتابة المستحيل	17	عبدالحق ميفراني
الجندر والايروتيكا في أعمال أناييس نن	21	لطيفة الدليمي
«الرحمة في نهج البردة» لأمير الشعراء أحمد شوقي	29	قدرية سليم
الذات... وهي الآخر	43	محمد المهدي بشرى

نقد وأدب

مدارات الشعرية: الصورة، والتجربة، والفلسفة قراءة في مجموعة	75	خليفة بن عربي
النصوص المسرحية العربية المؤلفة نظرة نقدية	79	سيد علي إسماعيل
الكتابة الروائية العربية بين ذاكرة الرواية ورواية الذاكرة	101	صدوق نور الدين
المرايا والدخان.. قراءة في تجربة فوزي كريم الشعرية	107	ياسين النصير
جيهان عمر تمارس الحياة بطعم الموت في «أن تسير خلف المرأة»	143	رضا عطية

حوارات وشهادات

حوار مع الشاعر حلمي سالم قبل الرحيل	153	عبدالنبي فرج

تاريخ وسير

أوراق قديمة... صفحات من تاريخ البحرين الحديث	159	عبدالرحمن مسامح
الأمبراطورية العمانية - عمان: الواجهة البحرية لشبه جزيرة العرب	169	عقيل الموسوي
أصل السومريين	179	منير يوسف طه

فنون

سيميودراماتورجيا العرض المسرحي الحديث	189	أحمد شرجي
الثنائيات الأنسنية أنموذجاً		
الحداثة وما بعد الحداثة	201	ترجمة: عوض غريب

نصوص

شرفة على أرواح أمهاتنا	211	سماء عيسى
الأرملة	221	ترجمة: مهدي عبدالله
الأنجنجة	224	ترجمة: محمد النبهان
حسنة سوداء	226	أيمن عبدالسميع
في المنفى لا تثمر الشجرة	229	حمود حمد الشكيلي
جزء من حلم قديم	232	عبدالمنعم عوض
معروفتان للموت	235	سامي بطة
تحت ظلال صورة الأب	238	فدوى كيلاني
نسوة في المدينة	242	أحمد قران الزهراني
ليلة رمادية	247	أدهم العبودي

مراجعات الكتب

ثلاث ومضات موجعة لـ / أُمِّـت ستردبرغ	251	أحمد محمد أمين
الفاصة هدى حمد... وإبائها الحارات في دوائر الحجبة	256	سامر أنور الشمالي

21 <

101 <

153 <

179 <

201 <

235 <

المرأة ... الوجود الضروري والمفهوم المتحول

المرأة ثانيةً...
المرأة دائماً.
وجوداً ملتبساً، وإشكاليةً في المصطلح، وواقعاً متناقضاً عبر الزمان والمكان، وحقيقةً جميلة، وضرورة.
المرأة، التي تحولت إلى قضية منذ أن بدأ الوعي بأهمية مناقشتها، ظلت دائماً وبمختلف تجلياتها، مفهوماً متحولاً ليس لعدم وضوح ما يشير إليه وحسب، ولكن لتعمد الكثيرين ممن تناولوا هذا المفهوم أوتماسوا معه أن يظل غامضاً بشكل أوبآخر حتى يظل متسعاً لكثير من الرؤى المختلفة بل والمتناقضة أحياناً.
فالنسوية، والكتابة النسوية، والنقد النسوي، وهي المفردات التي سنناقش الأمر من خلالها الآن، بالإضافة إلى مفردات أخرى قريبة منها تتداخل في كثير من الكتابات، وتبدو في صورها المتداخلة أوالمستقلة على حد سواء، تعبيراً جلياً عن شكل وحجم التداخل الذي تتعرض له القضية المركزية وتفرعاتها الكثيرة.
أما إذا قدر لنا أن نتماس مع كل هذا في إطاره العربي، فلنا أن ننظر لهذا التداخل ذي الطبيعة الإشكالية بحجم مضاعف، بالإضافة إلى ما يحيل إليه هذا الإطار العربي للقضية برمتها من أسئلة فرعية أخرى تتعلق بصورة المرأة ككائن استفزازي في المجتمعات العربية الراهنة بالذات.
ولكن بغض النظر حول طبيعة هذه الاختلافات والتداخلات، وقريباً من فهمنا لها في الوقت نفسه، نسطيع الإشارة إلى أن كل ما يتعلق بالحركة النسوية الحديثة، وبالمرأة كقضية، وبالمفهوم ككل، تخطى الآن، بل ومنذ عقود عديدة، مرحلة الاعتراف به، وأخذ يتوغل في مختلف مجالات اهتمام المرأة. فالحركة تشق طريقها باستمرار، وكانت دائماً في قلب مرحلة الحداثة، حتى تشكل الجسر الثقافي شبه الوحيد للمرأة للمشاركة في «معركة» ـ وأصر على كلمة معركة ـ ما بعد الحداثة بعد أن ماتت المذاهب الكبرى التي ادعت اهتماماً بقضايا المرأة في إطار تفسير شمولي مجد النزعات الوصفية، والعلمية، والعقلانية من دون أن تشعر المرأة بأن التمييز ضدها قد توقف. والنسوية بدورها تتحفظ أيضاً على شمولية الخطاب، وترفض التحديدات المسبقة، وتشارك حركة ما بعد الحداثة في هذا التوجه.
ولا يضير النسوية كحركة كونها نزعة ثقافية تناصر المرأة، كما

لا يضيرها أن تشارك معها، لأن نهاية عصر الحداثة أظهرت أن المساواة الثقافية هي منطلق كل مساواة بعدما لمست المرأة أن المساواة القانونية التي حصلت عليها أحياناً، وما تزال تحارب للحصول عليها أحياناً أخرى، لم تلغ التمييز ضدها، كما أن التعليم والاستقلال الاقتصادي والخروج من المنزل، وهي إنجازات أوحقوق مما كانت المرأة تظن أن التحصل عليها سيساهم في رفع الغبن الاجتماعي العام عنها لم تفعل سوى القليل على هذا الصعيد، بل الغريب أن هذه الحقوق في بعض المجتمعات صارت نقمة بدل أن تكون نعمة لأنها لفتت أنظار المتزمتين إلى ما يمكن أن تحصل عليه المرأة مستقبلاً انطلاقاً من حصولها على هذه الحقوق مما جعلهم يعتمدون سياسة الهجوم المسبق عليها والرفض المطلق لكل ما يمكن أن ينظر إليه على أنه من حقوقها حتى لوكان ذلك من الحقوق المتفق عليها شرعياً وإنسانياً واجتماعياً.

ولكن هذا لا يعني أبداً تجاهل هذا القليل الذي تراكم كثيراً في العقود الأخيرة ليصير تياراً يساعد في تحديد أدوات المرأة المستخدمة في التجليات الأخرى لقضيتها المركزية، بغض النظر عن ردود فعل، وفعل التيارات المتزمتة الرافضة.

وإذا كانت المرأة قد بدأت تخوض في تفاصيل معركة جديدة في موقع يفترض أن أحداً لا يستطيع أن يلغي تميزها فيه في الأدب، واللغة، والنقد تحديداً، لتعيد تظهير حقوقها كما يجب أن تكون وهوما لم تستطعه التيارات والأحزاب والنقابات، والمؤسسات، والبرلمانات، والدول، فإن ما أفرزه الواقع شكّل صدمة جديدة للمرأة في هذه المنطقة، خاصة وأن اللغة ظلت دائماً أحد أدوات التمييز ضد النساء، ولعل نظرة سريعة للمكتبة العربية التراثية يكتشف أي جور مارسته اللغة وأهلها ضد المرأة وكتاباتها.

وتعبيراً عن هذا الاتجاه الذي غلفه أهله بالكثير من الظرف الذي ساهم في نشره وانتشاره باعتباره نوعاً من الكوميديا التي تعتمد في إضحاك الآخرين والترفيه عنهم على حكايات النساء، وغبائهن، ومكائدهن، رغم ما بين الكيد والغباء من مفارقة تتعدى التضاد اللغوي، ظهرت عناوين كثيرة تتعلق بذم النساء وما توحي به هذه الصفة، ولعل نظرة متفحصة لما تنتجه دور النشر العربية من كتب، وما تعرضه التلفزيونات ودور السينما من مسلسلات وأفلام يؤكد هذه الظاهرة التراثية ويرسخها راهناً حقيقياً وواقعياً.

وإذا كانت المرأة العربية قد تحققت على الصعيد اللغوي والكتابي رغم ما اعتور مسيرة التحقق من تشكيك دائم من قبل الذات الذكورية المخلصة لقيمها الموروثة والمتنامية والمتخذة أشكالها الجديدة وتعبيراتها الجديدة كلما أوغلت في تفاصيل الحداثة، فإن مسيرتها النقدية ظلت مسيرة مبتسرة ليس لخلل في الحس النقدي لدى النساء مثلاً ولكن لأن النقد بالذات يحتاج ضمن ما يحتاجه من أدوات مكتسبة خاصة مما لا يسمح المجتمع الذكوري للمرأة عادة بالتحصل عليه. وإذا كنا ننطلق من جغرافيتنا العربية في مقاربتنا لهذا الموضوع بالذات، فيبدوأن كل الجغرافيات

صالحة على هذا الصعيد للانطلاق منها وإن اختلفت نسبة الصلاحية بين الجغرافية وبالتالي ثقافة وأخرى.

وإذا كان بعضهم يعرف مصطلح النقد النسوي بأنه تحليل النص الأدبي من وجهة نظر المرأة الناقدة، أوأنه تحليل النص الأدبي الذي تكتبه المرأة المبدعة، فإن هذا يحدد الوظيفة الأساسية هذا النقد بأنها الدفاع عن قضايا النساء والمطالبة بحقوقها.

وإذا كان هذا المصطلح قد ظهر تاريخياً لأول مرة في الولايات المتحدة الأمريكية في سياق الحركة النسائية العامة المدافعة عن المرأة والمطالبة بحقوقها قبل أن ينتقل إلى فرنسا وبقية أوروبا، ثم يأتي إلينا محملاً بكل إشاراته الحضارية ومندغماً بكل سياقاته التاريخية والبيئية، فإن هذا لا يمنعنا من التساؤل أن كانت الحركة النسوية في بلادنا مرادفة للحركة النسوية في الغرب؟ وهل تحمل المظهر نفسه؟ والإجابة التي نقترحها تقول: بالطبع لا... لأن أي حركة نسوية عربية تخوض معركة مضاعفة في استكمال مطالب المرحلة الماضية إضافة إلى مطلب الاعتراف الثقافي الراهن.

إن الحركة النسوية العربية لا تستطيع أن تمتلك الكثير من مقدرات وترف نظيرتها الغربية لأسباب ليست خافية على أحد لأنها ما زالت تعاني التمييز الحقوقي، وهوأوسع بكثير من التمييز القانوني، بالإضافة إلى التمييز العملي في الحياة اليومية، وفي تفاصيل الحياة العربية من الأمثلة ما يغنينا عن مزيد من الإشارة إلى هذا الموضوع.

وهناك خطر ماثل أمامنا وهوأن لا تحول أي اعتراف بها تعويضاً عما لا يعوض في بعض صفوف المرأة العربية.

والأهم من كل ذلك أن الحركة النسوية العربية تخوض معركة المرأة بصورة منفصلة بحيث لا تجيير لحركات سياسية، أو أيدولوجية، أوبمعنى آخر، فإن النسوية هي إعلان بأن المرأة أخذت قضيتها بيدها من دون أن تفقد مناصريها في كل القطاعات، لتثبت بأنها الوجود الحقيقي والجميل رغم تلك النظرة الواسعة لها من خلال المفهوم المتحول لتلك القضية بشكل عام.■

سعدية مفرح *

*.شاعرة وكاتبة من الكويت

التصوير الفوتوغرافي في أمريكا اللاتينية

[سعيد بوكرامي *]

تقـــديـــم:

تركـز هذه الدراسـة على تاريخ التصـوير الفوتوغرافـي في أمريكا اللاتينية من خلال تجربتين رائدتين لكل من: الفنان المكسيكي مانويل ألفاريس برافو، والفنان البرازيلي سباستيا وسالغادو.

سنحاول أن نحدد الشروط التي سمحت بتشكل تجربتهما الفنية في التصوير الفوتوغرافي، ومناقشة القضايا التي اهتما بها، خلال مسارهما الفني، كما سنسلط الضوء على الخلفيات الفكرية، ومفاهيم الهوية، والحفاظ على ذاكرة الإنسانية من المحق والدمار، التي عالجا موضوعاتها.

* ناقد ومترجم وروائي من المغرب.

إن الاعتراف بقيمتهما الفنية شيء بدهي لأنهما خرجا من شرنقة التغريب والسحرية التي وضع النقد الغربي التجربة الفنية والأدبية لأمريكا اللاتينية برمتها داخلها. هاتان التجربتان الفريدتان تعتبران، اليوم، مرجعية جمالية كونية ذات بعد توثيقي، وإنساني، وتعليمي. إن تاريخ التصوير الفوتوغرافي في أمريكا اللاتينية، مثل أي تاريخ، ليس تاريخاً خطياً. يمكن أن يسرد في شكل صفي زمني متعاقب. ورغم طبيعته غير المستقرة، فلا ينبغي أن تفهم على أنها علامة على عدم قدرة النقاد والمؤرخين للفن على تحديد معالمه الفنية عامة والمرتبطة بالتصوير الفوتوغرافي في أمريكا اللاتينية خاصة. إن الرهان يوجد في مكان آخر، لأن الخصوصية التي تميز مسار تطور التجربة الفنية تكمن في التنوع والثراء الذي يميزها لكن بدون الدخول في هذه النقاشات التي ملأت الكتب والمجلات خلال فترات طويلة.

نستطيع، منذ البداية، أن نقول أن تجربة التصوير في هذه القارة العريقة تزخر بتجارب خصبة تغطي مساحة أمريكا اللاتينية الاجتماعية والثقافية. لست شخصياً من الذين يميلون إلى المنهج التاريخي لدراسة التجارب الفنية، لأن تجارب الأمم الفنية والثقافية لم تكن أبداً خاضعة لتعاقب خطي ولا لتشابه عام ولا لتكرار متطابق، بل كانت تجارب فنية متزاحمة متنافرة متصارعة ومتنوعة. ترتد نحوالقديم تارة، وتستقر في الحديث تارة أخرى، وتذهب أبعد في المستقبل في بعض الأحيان.

1 – الفنان المكسيكي مانويل ألفاريز برافو: شاعر الصورة الفوتوغرافية (1902 – 2002)

يمكن القول أن المصور الفوتوغرافي المكسيكي مانويل ألفاريز برافو قد أعطى الكثير وبإخلاص، خلال حياته الطويلة، بسنواتها الثمانين الغنية بالعمل الفني، وهويتعقب المستحيل، ويروض شأبيب من العواصف، والأمطار، والشعر. لم يستسلم مانويل للحصار، وتمكن من مغادرة «متاهة العزلة» التي تحدث عنها باستمرار الكاتب الكبير أوكتافيوباز بواسطة آلة تصوير بسيطة، ومسالمة، خرج مانويل لاستكشاف العالم وإن كان قد اقتضى الأمر مواجهة ظروف صعبة تعكس صوره حبه الفني للعالم، وتحديداً أرضه المكسيكية وتعقيداتها الفاتنة الممزقة بين الدين والسحر.

بدأمشواره في بلده المكسيك كمصور خلال أيام الآحاد، لأنه كان يعتبر نفسه كذلك. وأثناء جولاته كان ينصت لهسيس الطرقات وصراخ المضربين وهم يعنفون خلال مسيراتهم. لن يطيل الإنصات للعالم طويلاً، لأن قدره كان مرتبطاً بهذه العلبة السوداء حيث ستقيم الصور

الشاعرة. من هنا بدأ المشوار، ليصير أكبر وأشهر مصور فوتوغرافي في المكسيك، وأحد أعظم الفنانين العالميين مثل: بول ستراند، وأندريه كيرتز، وولكر إفانس، وهنري كارتيي برسون وصديقته فريدا كالهووتينا موداتي، كما حاور وجاور أندري بروتون، ولويس بونويل، وديبغوريفيرا، وكارلوس فوينتس، وأوكتافيوباز وآخرين.

هو أكثر جداً من مجرد رائد للتصوير الفوتوغرافي الحديث، إنه الحرفي الحصيف، أحياناً، والساخر والحزين أحياناً أخرى، الذي ينظر إلى الحياة وهي تمضي والموت يمشي إلى جانبها، إنه المرتبط الأبدي بالموت الذي يقول عنه:«يولد الموت مع كل حياة جديدة.» بالنسبة لنا يبقى ألفاريس أب التصوير الفوتوغرافي المكسيكي، إذ جسد بصدق حياة شعبه المتخبط بين الدين، والسحر والوثنية. يقول ألفاريس: «كل ما يوجد هنا، يقصد المكسيك، مجرد رموز وألغاز. لهذا أحاول من خلال التصوير أن أجعلهما حقيقة ملموسة وأكثر دنواً وألفةً منا، كما كل شيء في المكسيك المتأرجح بين الأقنعة والأحلام والحياة.»

كان يريد أن يتعرف على الآخر. الإنسان الآخر: أنا الآخر. كان يحب أن يكرر جملة نرفال التي وضعها عنواناً لسلسلة من أعماله. كان يريد أن يشدد على أنه لا يمكن أبداً فصل الأجساد عن أرواحها، وبهذا ظهرت صوره عارية متقشفة تضج بالروحي والمحسوس وتبحث عما وراء المظاهر الخارجية: فلاحون أطفال فتيات، طقوس دينية ووثنية، هي ذرائع صوره الملتقطة بحب واحترام. كان يحب أن يقتبس هذه الجملة من أوكتافيوباز «إظهار الجانب الآخر لهذا الجانب.» مستبعداً أي تفلسف للنظرة الفوتوغرافية، التي يجب أن تفعل فعلها السحري المستعاد من النور الداخلي والخارجي في كل شيء، ومن كل كائن.

ولد مانويل ألفاريز برافو في الرابع من فبراير 1902 في مكسيكوسيتي، في حي يقع في قلب المدينة. وكان الطفل الخامس لعائلته فقيرة من ثمانية أفراد. لكنها كانت متعلمة، جده كان رساماً، والأب أستاذاً ويمارس التصوير الفوتوغرافي والرسم كهاوٍ. والدته هي ابنة الفنان مانويل

ألفاريز ريفاس. من سنة 1908 إلى 1914 تعلم في المدارس الكاثوليكية. كما كان شاهداً على الثورة المكسيكية، التي أثرت في حياته تأثيراً مطلقاً. وفي سن الثالثة عشرة سيتوفى والده، فيضطر للعمل كمحاسب، لكسب رزقه، وفي عام 1931 أصبح محاسباً رسمياً.

لكن القدر سيتدخل، فقد تلقى من صديق يدعى فرناندوفيراي ببريز آلة تصوير ذات ألواح فضية، وفورا شرع في إعداد غرفة مظلمة داخل غرفة نومه الصغيرة. بدأ يتعلم كل شيء عن التصوير دون مساعدة أودراسة معتمداً على نفسه في اكتشافاته الأولى لعالم التصوير. كان مفتتناً بالموضوعات التي تبرزها المواد الكيماوية، وكيف يتحول الواقع إلى صور يستقر فيها الزمن والأشياء بثبات شعري أخّاذ.

بواسطة آلته البدائية سيمارس م أ برافوعدداً من المهن دون التوقف عن تعميق معرفته التقنية بالتصوير الفوتوغرافي مستلهماً الميولات الفنية السائدة آنذاك. لكن لقاءه المهم بالفنان الفوتوغرافي الألماني هوغوبريم سنة 1923 سيعلمه فن التصوير الحقيقي. وفي سنة 1925 سيشتري أول آلة تصوير حقيقية كما سيحرز على جائزة محلية.

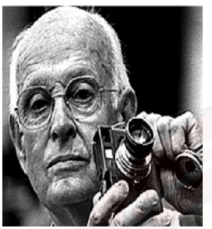
في مدينة أوكساكا سيتعرف على التصوير الوتوغرافي المعاصر لهنري كارتيي بروسون وإدوارد ويستون من خلال مطالعته للمجلات.

في سنة 1927، سيفتتح معرضاً صغيراً في شقته في مكسيكو، حيث ستعرض أيضاً فريدا كاهلوديبغوريفيرا. وبسرعة سيهتم النقاد بتجربته الفنية، فأصبح أصدقاء العديد من المصورين، من بينهم إدوارد ويستون، بول ستراند، هنري كارتييه بريسون. وكان لتشجيع إدوارد ويستون وتينا موداتي دور كبير في تطور مسيرته الفنية، وكي يصبح مصوراً حقيقياً. ويمكن القول أن ذلك لم يتحقق إلا في سنة 1932 بعد ازدهار الرسم مع بيكاسووغيره، إذ أصبح مانويل ألفاريز برافومن بين أشهر الفوتوغرافيين العالميين. كما أن هذه السنة ستشهد لقاءه الحميمي بالفنان هنري كارييه بريسون الذي سيصبح أقرب صديق له.

أما البقية من حياته، فستحفل بالمعارض العديدة، وبالتتويجات والجوائز، وأصبح كذلك أستاذاً للتصوير الفوتوغرافي بأكاديمية الفنون الجميلة بسان كارلوما بين 1938 و1940. وفي هذه الفترة سيلاقي الشاعر والمنظر للسوريالية الفرنسي أندري بروتون الذي سيفتتن بصوره الفوتوغرافية ويكتب عنها، بل ويستعملها صوراً لأغلفة المجلة السوريالية. وما تلا من سنوات سيعرف تقديراً كبيراً في المعرض، وتؤلف عنه كتب فنية، وفي سنة 1997 سيقدم

مانويل ألفاريس برافو

أوكتافيوباز



هنري كارتييه بريسون

له متحف الفن المعاصر بنيويورك أكثر من 200 صورة متوجاً بذلك كمعلم لفن التصوير الفوتوغرافي المعاصر. يقول عنه الشاعر أوكتافيوباز: «كانت صور مانويل ألفاريز برافو ألغازاً بالأبيض والأسود، صامتة، لكنها بليغة: ودون أن يصرح بذلك، كان يشير إلى حقائق واقع آخر. ودون أن يظهره ويكشفه، كان يستدعي صوراً أخرى.»

توفي مانويل ألفاريز برافوفي التاسع عشر من أكتوبر 2002، عن عمر يناهز 100 عام، في حي كيوكان الذي ولد بالمكسيك ومعه اختفى الشاهد الحقيقي عن القرن الذي عاشه. لقد كان موسوعة فنية وتاريخية. رثاه صديقه الحميمي عملاق فن التصوير الفوتوغرافي هنري كارتييه بريسون قائلاً: «لقد فقدت أقدم صديق لي على الرغم من سحنتي الأنجلوسكسونية، فكل ما في وجداني من أثر مكسيكي، فأنا مدين به لمانويل. يخترق عمله الفني بعمق التراب المكسيكي وأحلامها وعنفها، إنه الدم النابض بالعواطف ... أشعر أني بترت باختفائه. أنا لست صديقاً للكثير من المصورين، لكن مانويل ... المكسيك هووطني الثاني. وكنت ومانويلا صديقين لا يفترقان. كانت علاقتنا تتجاوز حدود الصورة. كنا نشكل رؤية موحدة المشاعر متضامنة إلى أبعد الحدود».

2 – أصل التكوين عند الفوتوغرافي سيباستياوسالغادو

ولد المصور الفوتوغرافي العالمي سيباستياوسالغادوفي 8 فبراير 1944 بمدينة إيموريس التابعة لولاية ميناس جيريس بالبرازيل. يعيش حالياًفي باريس. بدأ حياته المهنية كمصور

في باريس في عام 1973، حينما كان يعمل لمصلحة شركة سيغماوغاما وماغنوم إلى غاية عام 1994، عندما أسس جنباً إلى جنب مع زوجته ليليا فانيك سالغادووكالة الأنباء أمازوناس للصور، التي كرسها حصراً لأعماله الفوتوغرافية. سافر إلى أكثر من 100 دولة لتنفيذ مشاريعه الفوتوغرافية التي نشر عدداً منها في الصحافة، لكن الجزء الأكبر من صوره نشرت في كتب مهمة مثل «أمريكا أخرى 1986» و«الساحل: الإنسان في محنة 1986» و«يد الإنسان (1993)» و«أرض (1997)» و«هجرة: الأطفال المهجرون (2000)» و«أفريقيا (2007)». كما أقام عدداً كبيراً من المعارض في جميع أنحاء العالم. حصل سيباستيا وسالغادوعلى العديد من الجوائز، وهوأيضاً سفير النوايا الحسنة لليونيسيف، وعضو فخري في أكاديمية الفنون والعلوم في الولايات المتحدة.

عمل سيباستيا ورفيقة ليليا منذ 1990 على استعادة جزء صغير من الغابة الأطلسية في البرازيل، وجعلوا من هذه القطعة الطبيعية التي اشتروها عام 1998 محمية طبيعية، كما أسسا بها «معهد تيبرا» المختص في التشجير والتوعية البيئية.

في عام 2004 بدأ سيباستياوسالغادومشروعاً جديداً، أطلق عليه «أصل التكوين» وهوعبارة عن سلسلة من الصور المرتبطة بالطبيعية، الحيوانات، والنباتات والمجتمعات البشرية التي لا تزال تعيش تقاليد أجدادها وثقافاتهم. وكان هدف هذه المتتالية الفنية البحث عن الطبيعة وجذورها الأصلية. وأخيراً صدر المشروع في كتاب عن دار تاشين) كولونيا/ ألمانيا (أبريل 2013، وقد حظى من المهتمين بالتصوير الفوتوغرافي والعاشقين لتجربة سلغادوالمتميزة في عالم الفن بفرصة الاطلاع على صوره وتفاصيله

الدقيقة. كتاب «أصل التكوين» ليس كتاباً عادياً، ففي طياته التي بلغت 517 صفحة تكمن تجربة استغرقت ثماني سنوات من البحث والترحال الشاق بين أنحاء العالم. مكنت هذه الرحلة الاستكشافية الملحمة سلغادومن إعادة اكتشاف الجبال، والصحارى، والمحيطات، والحيوانات، والناس الذين تمكنوا لحد اليوم من اجتناب تأثيرات المجتمع الحديث. وهي أراض وحياة طبيعية: ما يقرب من 46 ٪ من الأرض لا تزال كما كانت عند بدء التكوين. يلح سلغادومن خلال كتابه على ضرورة انقاذ ما هوموجود من أخطار الحياة المعاصرة. كما أن الرسالة الثانية التي يوجهها سلغادو، عاشق تقنية الأبيض والأسود، وهي ضرورة الانتباه إلى جمال كوكبنا، لمنع الضرر الذي قد يلحقه، وبالتالي حفظه للأجيال القادمة.

قام سلغادوبثلاثين رحلة سيراً على الأقدام، أوبواسطة طائرة صغيرة، أوقارب، متنقلاً من مكان إلى مكان في حرارة شديدة أوبرودة قاسية. وفي بعض الأحيان في ظروف خطرة، ومع ذلك كان مصراً على استعادة الحياة الأصلية التي تتسرب يوماً بعد بين أصابعنا دون أن نستطيع فعل أي شيء. ولعل في استخدامه للونين الأثيرين لديه وهما الأبيض والأسود استعارة عن الماضي، والجذور، والأصل. وللتذكير فقط أن سلغادواستعمل الألوان في بداية مشواره الفني سنة 1973. ثم لفظها جانباً، ولم يعد لها مطلقاً. يتقن سلغادواستخدام الأسود والأبيض بتناغم مذهل محدداً الفروق الدقيقة بين الضوء والظلام. وحالياً لا ينافسه في هذه البراعة غير الفنان الموهوب أنسل آدمز.

وكانت نتيجة «أصل التكوين» صوراً لأنواع من الحيوانات المهددة مثل طيور البطريق، وأسود البحر، وحيتان القطب الجنوبي، وجنوب المحيط الأطلسي، وتماسيح ونمور البرازيل، وأسود، ونمور، وفيلة إفريقيا، وقبائل معزولة في عمق غابة الأمازون، وقبائل في بابوا الغربية، وماشية الرحل من قبيلة الدينكا بالسودان، وبدوونينيتس الرحل وقطعانهم من حيوانات الرنة في الدائرة القطبية الشمالية، ومجتمعات جزيرة مينتاواي الغربية من سومطرة، وجبال القطب الجنوبي الجليدية، وبراكين وسط أفريقيا، وشبه جزيرة كامتشاتكا، وصحراء وريونيغروجيريا ريوفي منطقة الأمازون، وأنهار ألاسكا الجليدية ... عاد سيبستياوسلغادوبصور أمكنة عذراء لم تصلها أقدام بشرية. كانت هذه خطته أن يعيد استكشاف ما كنا نعتقد أننا نعرفه. النظرة الثاقبة المنقبة والمؤنبة للضمير البشري والتي رافقت سلغادوطوال مشواره الفني المقاوم للإغراءات المادية والمجابه للأفكار النفعية التي تخرب الطبيعة ومستقبل الأجيال بدعوى المصلحة الاقتصادية ولهاث المنافسة والتقدم.

أمضى سلغادوالكثير من الوقت والطاقة والعاطفة كي يرسم عملاً فنياً متقشفاً من البهرجة، والألوان، والاضافات التقنية، لكنه مشبع بالشعر، والصفاء، والحكمة. ويمكن اعتباره اليوم أهم مرجع فني في التقنية الفوتوغرافية بالأبيض والأسود والالتزام بالقضايا الإنسانية. ■

هوامش:

اعتمدنا لإنجاز هذه الدراسة على كتابين فنيين صدرا حديثاً هما:

- Manuel Álvarez Bravo Coédition éd - tions du Jeu de Paume/ Fundación MAPFRE/ TF Editores / Hazan. 288 pages. 24 x 30 cm. relié.
- Sebastião Salgado. GENESIS. ED Taschen Paris 2013 Relié. 2 vol., avec lutrin. 46.8 x 70 cm. 704 pages.

أوبرا مجنونة : أوبرا وموسيقى شرقية

20 أكتوبر 2013 - مسرح البحرين الوطني

عدسة: صالح العرادي - البحرين

«الصوفية والفراغ» الكتابة عند النفري
الانتساب إلى كتابة المستحيل

[عبدالحق ميفراني*]

كتاب «الصوفية والفراغ» للباحث خالد بلقاسم، محطة أخرى في مسارات القراءة لمشروع هذا الباحث المغربي في المثن الصوفي، بكل غواياته ودهاليزه التأويلية. وهومسار للتنقيب في أسرار الكتابة واستغوارات وتشابكات هذا النسق الخطابي المتشابك.

* ناقد من المغرب.

يعود الباحث خالد بلقاسم إلى مصاحبة «خطاب المواقف والمخاطبات» لمحمد بن عبدالجبار النفري، من خلال قراءة تروم الانخراط في مساعي القراءات التي انشغلت بالحفاظ على هذا الكتاب حياً. انطلاقاً من استنباط أسئلة حديثة فيه، والانخراط هنا كفعل تأويلي. ولقد كشفت مصاحبة خطاب «المواقف والمخاطبات على أن الثقافة القديمة لاتنفك تجدد احتمالاتها المفتوحة على «لانهائية التأويل» وهوما يدعوإلى التفكير في إشكال القراءة وتغذيته في ضوء المعارف الحديثة.

ويطرح الباحث خالد بلقاسم سؤالاً إشكالياً تمهيداً لمقارباته، وهوسؤال تضمره الدراسة في مختلف أطوارها، ما الحاجة إلى الانخراط في قراءة النفري؟

مسوغ كل قراءة هوما تضيفه في مسار التأويل

تنبع سمة قابلية خطاب النفري، من حيث بناء الكتابة فيه بوجه خاص، لاستقبال أسئلة حديثة عن الكتابة ومجهولها. إنه خطاب مهيأ للانفصال عن ذاته ومشرع على التجدد وتجديد الأسئلة. أيضاً السعي إلى شق مسلك تأويلي جديد في قراءة كتاب النفري بما يسهم في تخصيب المعنى وتحيينه.

من هنا يسلك مسار القراءة في هذا الكتاب إلى الإنصات للتأويل الذي يملك سلطة معرفية في تاريخ قراءة الكتاب قديماً وحديثاً، وينفصل عنها في آن، فمسوغ كل قراءة هوما تضيفه في مسار التأويل المنجزة. ومن ثم يحرص الباحث خالد بلقاسم على فتح حوار مع كتاب النفري بما يمكن التوغل بعيداً في إشكال الكتابة.

والأساس المعرفي يكمن في صوت التأويل وتتعاقد مع قارئ هذه الكتابات بناءً عليه، من هنا يتعين الاحتفاظ للمسافة بين القراءة والمقروء بتجددها، وهي الحقيقة التي يمكن أن تنسب إلى الكتاب شريطة استناده إلى دعامات معرفية ومنهجية.

انفتاح التأويل أفق للقراءة ومساراتها، مادامت الخصوبة تتقوى كلما كان المقروء منتسباً إلى الأعمال التي يتمنع فيها المعنى على الانغلاق، ومن ثم وجهه الإشكالي في كتابة النفري. ولما كانت القراءة لانهائية، فإن المقروء يبقى مهيأً باستمرار لأن يحيا حيوات متعددة ومتجددة. وهوما لايستقيم إلا بعثور القراءة في القديم على ما يبعده عن نفسه، وبذلك يصبح ممكن القديم، أساساً، فعلاً قرائياً.

أول تلق شهده كتاب النفري في الثقافة العربية القديمةٍ هونسيانها له

بهذا الوعي حرصت دراسة الباحث خالد بلقاسم، بعد إنصاتها لما أرسته بعض المقاربات القديمة والحديثة عن النفري،على اجتذاب المنجز النصي لهذا الصوفي صوب منطقة الكتابة بشسوعها اللامحدود ومجهولها المتجدد. إذ لا ننسى أن أول تلق شهده كتاب النفري في الثقافة العربية القديمة هونسيانها له، فالنسيان شكل من أشكال التلقي. وكان لافتاً في مجابهة هذا الصمت إلا من داخل التلقي الصوفي، وهوما تكفل به الشيخ الأكبر ابن عربي كأساس لتحيين النفري.

وواصل عفيف الدين التلمساني ما أرساه ابن عربي في فتح آفاق جديدة أخرى للقراءة، كما تكفل الدرس الاستشراقي في الزمن الحديث، من مبادرة آرتر أربري الذي سعى إلى تحقيق كتاب «المواقف والمخاطبات» وترجمته مما هيأ مثناً لدراسة تأسيسية أرساها بول نويا فيما تبدى النفري قمة مسار قطعته التجربة الصوفية في تأويل علاقة الإلهي بالإنسي، وفي تمكين اللغة من أقصى رمزيتها. قراءة تأسيسية ثانية حضرت وجهة شعرية في

تأويل الخطاب النفري، قام بها أدونيس.

لقد سعى الباحث خالد بلقاسم إلى البحث عن أفق قرائي جديد، لايعول على مفهومي الرمز والمجاز المهيمن على التأويل، وإنما اعتماد على عد اللغة في ذاتها حجاباً على ما عاشه النفري وبلعه، مع تمييز في التأويل بين تجربة الوقفة وكتابة الوقفة، أي يتحول التقطع إلى تجربة وهوية كتابة.

وتقوم تصورات الكتاب أساساً على مفهومات أرستها التصورات الفلسفية والشعرية الحديثة، رغم أن ديدن أسئلة الكتاب ككل، ظل يتجاوز المتن النفري ليلمس هوية الكتابة وحقيقتها. فلم يكن منجز النفري إلا تحققاً عميقاً في احتمال الكتابة اللانهائي، وهوما يسمح في إرساء مجهول الفعل الكتابي ونسبته إلى الغموض المتجدد.

الاستغوار الذي أتاحه خطاب النفري في الاقتراب من غموض الفعل الكتابي ظل متشابكاً بالقضايا التي يطرحها كتابة المطلق. ولوأنها ليست حجة لتوحيد التجارب الكتابية الصوفية. من هنا تتجه دراسة الباحث خالد بلقاسم إلى استجلاء جوانب من هوية الفعل الكتابي بربط منجز النفري بتجربة الوقفة بما هي فراغ من الكون وتصد للمستحيل، كي تنكشف بعض ملامح المنطقة التي لامس هذا الصوفي قضايا الكتابة.

الاهتداء إلى مفهوم الفراغ، هو مدخل استقرائي به تكشفت دلالة التوقيف

إن تجربة النفري تنتسب إلى الأقاصي الموغلة في دواخل الكائن البشري، والاهتداء إلى مفهوم الفراغ، بما هوتجربة نص عليها خطاب النفري، وهومدخل استقرائي به تكشفت دلالة التوقيف في الوقفة أي توقيف الأحكام التي تحجب الوجود بحجب الحواس عن مطلقها. لقد سبق لابن عربي أن وسم النفري بـ«الفارغ من الكون». إن الفراغ في خطاب النفري مفهوم تجربة وهومدخل قرائي مضيء للاّحد، بل هوأسُّ التعالي الموجه لتجربة النفري. خصيصة الشمول التي تسم موضوع الفراغ والحوار والإتيان من الحق، ليست إلا المظهر الأول. أما الثاني فيتبدى من كون الفراغ علماً ربانياً لما يؤتيه الله للواقف، الثالث عدّ الفراغ علماً ربانياً يتميز على العلم الغيري.

إن معنى الفراغ عند النفري هوألا ترتبط بشيء، وألا تبحث عن شيء، وألا تنتظر شيئاً، إنه منطقة حرة لتأسيس تعالٍ، الفراغ قوة واتساع ونور. ففي التعالي تسقط الضدية، ويرتفع الحجاب ويتحصل الإدراك المنذور لفراغ خاص. إنه الإدراك بالمطلق عند النفري.

ظل الباحث خالد بلقاسم وهويحفر بعيداً وعميقاً في أخاديد خطاب النفري، مواجهاً لفعل الارتجاج الذي يحدثه مما يحرر التأويل من وهم تطويق أطوار تجربة تحصنت بالكتم. بالتالي رجحت مداخل قرائية مهيأة لاستنباط الأسئلة وتخصيب التأويل من تأطير بين الإمكان والاستحالة لإبراز مخاطرتها ورهانها الوعر. وهوما أسعف في ملامسة انتساب التجربة إلى الأقاصي الموغلة في دواخل الكائن البشري. ولما تتبدى أن قدر الوقفة عبور دائم، انتهى الباحث خالد بلقاسم إلى أن العبور، في التجربة، هوالديمومة الممكنة.

ولعل الاهتداء إلى مفهوم الفراغ، بما هوتجربة نص عليها خطاب النفري، به تكشفت دلالة التوقيف في الوقفة أي توقيف الأحكام التي تحجب الوجود بحجب الحواس عن مطلقها.

وعندما بلور كتاب «الصوفية والفراغ» هذا المفهوم الذي استند إلى وعي منهجي، تسنى هدم سلسلة من الثنائيات، وملامسة منطقة تستوي فيها الأضداد مما مكن التأويل من عد الوقفة عبوراً، والحد لاحدّا، ومن الاهتداء إلى أن الفراغ ليس فارغاً. وهوما يضفي على قراءة الكتاب حيرة

التأويل سعى لتوسيع تجربة الحيرة دون التخلي عن سمة الاختلاف، كما فعل الشيخ الأكبر ابن عربي.

إن ما يفصل بين الكتابة الصوفية والكتابة غير الصوفية، يسمح بملامسة ما يجعلهما يتقاطعان، استجابة لما يبنى صوبه الفعل الكتابي. فالمعارج التي ارتقاها الصوفية نحو مطلق عثروا عليه غير منفصل عن ذاوتهم، تحكمها وشائج قوية مع المعارج والتي تفتحها الكتابة أمام من توغلوا في أسرارها وهم يعبرون للأقاصي، في اللغة، وفي الذات، وهي مجهول الكائن.

أراد الباحث جعل النفري يتحدث لغة حديثة، وهو ما تهيأ له باستنباط أسئلة الفعل الكتابي

في فصل «بناء الكتابة وإشكالها» أراد الباحث خالد بلقاسم جعل النفري يتحدث لغة حديثة، وهو ما تهيأ له باستنباط أسئلة الفعل الكتابي في المنجز النصي للنفري، وقد اعتمد الباحث على مدخلين قرائيين، أولهما التشديد على الوعود المعرفية التي يتيحها موقع الكتابة، في مقاربة خطاب النفري، ثانيهما استشكال هذا الموقع بالإنصات لقضايا الكتابة كما بلورتها بعض التصورات الفلسفية والشعرية، إذ لا تكمن أسرار تجربة النفري في ما كتبه وإنما في ما لم يكتبه، ومن تم يكتسي الصمت الساري في الخطاب قيمته، إذ لابد من صامت ليتأسس قول آخر، صمت البشري وانفتاح صوت المطلق.

مع النفري تتعلم القراءة أن تلامس استحالة المعنى، وهكذا لاتغدو مصاحبة خطاب النفري ممكنة إلا بالتأويل وفيه، من غير إدعاء تماسك ما، خصوصاً أمام تجربة تنتسب إلى كتابة المستحيل بما هي كتابة تروم قول المطلق.

جعل النفري الفعل الكتابي يتحول موضوعاً لنفسه

لقد جعل النفري الفعل الكتابي يتحول موضوعاً لنفسه، لقد انتصر من داخل الارتياب في الكتابة، للكتابة. فالفراغ الذي بلغه النفري من داخل تأويل عام للتجربة، هو أبعد من الكتابة ذاتها، أيّاً كان النمط الذي يمكن أن تصنف فيه، الفراغ بما هوتحرر من الحدود.

ظل رهان كتاب الباحث خالد بلقاسم «الصوفية والفراغ»، الاقتراب من خصائص كتابة تمت على عتبة المستحيل، ذلك أنها انشغلت بالمطلق وهو ما جعل رهانها قائماً على المنفلت. لكن مواجهة وضعيات هذه المعارج في الخيال الصوفي أفضى إلى الاقتراب من سؤال مركزي كبير هو «أسرار الكتابة» من خلال محاولة إضاءة ضلع من أضلاع الفعل الكتابي. ■

الجندر والإيروتيكا في أعمال أنابيس نن

[جنيفر إي. ماهير *]
[ترجمة: لطفية الدليمي **]

هذه دراسة تتقصى انشغالات أنابيس نن في موضوع جندرية النص وإحالاته إلى الأنثى والذكر بخاصة في الكتابة الإيروتيكية التي تتباين فيها وجهة النظر الذكورية عن مثيلتها الأنثوية، وقد حاولت أنابيس اعتماداً على نظرية انطواء النفس البشرية على جزء مؤنث وآخر مذكر أن تبحث في هذا الجانب وتجمع في كتاباتها الإيروتيكية بين منظور الرجل والمرأة، لكنها لم توفق في مسعاها دائماً إذ بقي منظورها أنثوياً رغم بروز الشبق الذكوري في بعض المقاطع، فليس للشبقية الأنثوية مرجعيات أدبية واسعة، بينما نجد عدداً هائلاً من النصوص الإيروتيكية الرجالية، وخير مثال لديها هو هنري ميللر ود. هـ. لورنس الذي يخالف ميلر في نظرته للإيروتيكا.

** كاتبة وروائية من العراق.

ولم تكن اناييس تميل إلى أعمال المركيز دوساد التي توصف بالهمجية والتوحش الفظ واحتقار المرأة والآخر واستخدامهما كوسائل للمتعة المتطرفة بل إن كتابات دوساد تعد كتابة أدبية سيئة تعوزها الحرفية الفنية على حد توصيف البيركاموفي كتابه (الإنسان المتمرد)، من جهة أخرى تأثرت أناييس بمارسيل بروست إلى حد ما ثم اكتشفت أسلوبها الخاص، وعاشت في حلم متواصل من المتع، والكتابات، والرحلات، والصداقات، وكانت تجهد نفسها في العمل لتنفق على صديق أوأصدقاء تتوسم فيهم قدرة على التفرد الإبداعي والفني على النقيض من النساء الأخريات اللائي ينتظرن أن ينفق عليهن الرجال. ولدت أناييس نن في ضاحية (نويي) الباريسية سنة 1903 لأب أسباني كان يعمل عازف بيانوومؤلفاً موسيقياً وأم ألمانية الجذور ابنة دبلوماسي ألماني يعمل في أمريكا، توفيت أناييس بالسرطان سنة 1977 في لوس أنجلوس بعد أن عاشت متنقلة بين كوبا، وفرنسا، وأمريكا، واستقرت في العقود الثلاثة الأخيرة من حياتها في لوس انجلوس بعد أن أمضت ردحاً من طفولتها وصباها في هافانا، وانتقلت إلى باريس وعاشت حياة استثنائية حفلت بالأحداث وغزارة الإنتاج.

ومن أهم أعمالها دراستها النقدية عن د. هـ. لورنس وروايتها: شتاء الخديعة وبيت الخطيئة، جاسوس في بيت الحب، سلالم الإطفاء، غرف القلب الأربع وقصص: أطفال القطرس، وتحت الناقوس الزجاجي، ومدن داخلية، وحديث امرأة، إلا أن أهم إنجازاتها هي المجلدات الثمانية ليومياتها التي كانت سبباً في شهرتها العالمية، وقفزت مبيعات يومياتها بعد وفاتها إلى قائمة أعلى المبيعات في الولايات المتحدة، وبريطانيا، وترجمت إلى نحو28 لغة عالمية كونها تمثل بانوراما للحياة الأدبية والفنية والاجتماعية في القرن العشرين.

(قمت بترجمة مختارات من هذه اليوميات وصدرت في طبعة أولى عن دار أزمنة الأردن 1999 ثم صدرت الطبعة الثانية عن دار المدى مع مقدمتين بعنوان (أناييس نن – اليوميات – مختارات) 2013 في بغداد وبيروت)

الجندر والايروتيكا في أعمال أناييس نن

(كشأن جميع الكتاب يبدو الحس الجندري لدى أناييس نن متكاملاً في تناغمه التام مع نمط كتابتها)

قد تنطبق هذه المقولة بشكل خاص على كتابة أناييس نن الايروتيكية التي يطلق عليها بعض النقاد مصطلح (الإباحية)،ومع أن أناييس أقل شهرة ككاتبة روائية منها كاتبة يوميات إلا أنها حظيت بمتابعات نقدية مهمة في السنوات الأخيرة تحديداً، واستحقت هذا الاهتمام على تخييلها الإبداعي وحقيقة كونها المرأة الأولى التي تصدت للكتابة الايروتيكية الحقة من منظور أنثوي، فكان عملها بمعنى من المعاني مواجهة مع المنظور الذكوري للأيروتيكية.

يتضح بحثها عن خصوصية الكاتبة عبر النوع الإنساني «الجندر» على نحوجلي في بعض أعمالها بخاصة في كتابها (دلتا فينوس) وكتابها (جاسوس في بيت الحب) غير أن هذا البحث عن خصوصية جندرية كان مهيمناً القدر نفسه – على حياتها الشخصية وعلاقاتها (كما روت في يومياتها) وكان هذا المنظور واحداً من العناصر التي أضفت أهمية استثنائية ومتعة كبيرة على مناقشة أعمالها.

ستبدو كتابة أناييس عن الجنس ملفتة للانتباه إذا ما استعرضنا منجزها مقارنة برؤية فوكو للجنس، ففي كتابه (تاريخ الجنسانية) يقدم فوكو موضوعة الجنسانية كنوع من مناظرة جافة يجزم فيها على أن الجنس يتخلل مختلف أوجه حياة المرء، ولأن الجنس وفقاً

لتصورات فوكوأمر معيق ومثبط للهمم – فإن العلاقة بين الكتابة والجنس تصبح موضوعاً قاسياً متحجراً.

إن تلك الطاقة الجنسية التي تصطبغ بها جوانب الحياة الإنسانية هي ذاتها التي تشترك فيها العلاقة الحميمة بين الجنس والعملية الإبداعية، مما يجعل موضوعة الجندر تفيض على نحولا مفر منه من العمل الأدبي، فالجندر بمعنى من المعاني يخلق أويوجد نوعاً من عامل مشترك بين البشر (بين الإناث في حالة أنابيس نن) وبهذا يصبح الجندر عنصراً أساسياً لتحديد تلك الهوية التي يسعى الكاتب والقارىء وحتى الناقد لمعرفتها.

وفي مناقشتنا لموضوعة الإيروتيكية وأنماط الكتابة المختلفة لدى الرجال والنساء يصبح من المهم أن نصور بدقة، تلك الاختلافات الجوهرية بين الإباحية والإيروتيكا، وتكمن معظم الاختلافات على الأرجح بين الأسلوبين، في مفهومنا عن الإيحاءات المكشوفة، فالكتابة الإيروتيكية تنزع إلى توظيف التعبير الملطف والاستعارات وتميل إلى التلميح والمداورة في الإشارة للفعل الجنسي أوتبرقعه بلغة ناعمة رقيقة، أما الكتابة الإباحية، فإنها تركز على الفعل الجنسي البليد المفتقر إلى الحس– ولذا تستخدم الألفاظ الصريحة – وغالباً الكلمات الفظة الخشنة، وتميز أنابيس نن في مقالتها (الإيروتيكية لدى النساء) بين مفردتي إيروتيكا وبورنوغرافي: فالبورنوغرافي يعني لديها (الجنس في حالته البهيمية الوحشية والتعامل معه على نحوبشع لإرجاعه إلى المستوى الحيواني)، بينما ترى في الإيروتيكية (إيقاظاً للحسية دونما حاجة لحيونتها – أي إحالتها للمستوى الحيواني) وبهذه الحجة التي تقدمها أنابيس نن في دراستها عن الإيروتيكية – تبدو كتابات الرجال التقليدية عن الجنس منضوية تحت تصنيف البورنوغرافي – كونها تفتقر إلى اللغة العاطفية المجازية الرقيقة التي تميز الكتابة الأنثوية وتبرع بها الكاتبات، فبدون تلك اللغة واستخدام المجاز تبقى كتابات الرجال منسوبة إلى البورنوغرافي.

يؤكد الكاتب اليوناني الكساندر باباكريستوأن النساء يدركن بوضوح (أن اللغة قد تكون أحياناً غير ملائمة، فكتابة مشاهد الحب تتطلب إعادة اختراع اللغة وإعادة ابتكار الكتابة، فكتابة الذكور التقليدية المبتذلة عن الجنس ليست طيعة بالقدر الكافي لكي تنجح في مزاوجتها بين اللغة النقية الخالصة والتعبير عن المشاعر العميقة.

إن السبب الأساس لتوجه أنابيس نن نحوالكتابة الإيروتيكية لم يكن من أجل تبجيل ذاتها، فأعمالها تلك لم تكن نتاج تحديات المرأة لوظيفة الكاتبة الأنثى في المجتمع الباترياركي، فقد أغرمت أنابيس نن بأعمال هنري ميللر (والذي صادف أنه كان أحد عشاقها) ولم تكن كتبه محط اهتمام الناشرين وغالبية النقاد، فبقي معوزاً محروماً وعاجزاً عن إعالة نفسه حتى تبنت انابيس نن تلك المهمة وساندته بتوفير احتياجاته المالية.

وتلقى ميللر حينها عرضاً من أحد هواة جمع الكتب لكتابة قصص إيروتيكية مقابل 100 دولار شهرياً لأحد الأشخاص المهمين المجهولين، من هوهذا الشخص المهم؟ لم يكن ميللر ولا أنابيس ليخمنا حقيقته، ولسوء الحظ رفض ميللر العرض معتبراً إياه أدنى من مستواه الأدبي.

(ثار هنري لأن مزاجه في تلك اللحظة كان مناقضاً للنزعة الرابليانية، فالكتابة حسب الطلب كانت تمثل له عملية إخصاء، ولأن الكتابة التلصصية عبر اختلاس النظر من ثقب المفتاح تسلب الكتابة عفويتها ومتعة التخييل فيها) ومع أن هنري لم يكن ليمتلك أناقة الكتابة الإيروتيكية إلى جانب يقينه بأنه لم يكن ثمة عميل حقيقي طلب تلك القصص، وإنما هي مزحة بذيئة من جامع الكتب

نفسه، كان انطباع أناييس أن الأمر أشبه بعقاب دانتي –جحيمي لهنري لإرغامه على كتابة الإيروتيكا مقابل دولار واحد للصفحة الواحدة، ولكون أناييس شخصية مجهولة بالنسبة لهاوي جمع الكتب الذي يعرف هنري فقد قررت أن تقوم بالعمل المطلوب، وتورطت بما أطلقت عليه لاحقاً مصطلح (العهر الأدبي)، لم تكن مرتاحة لعواقب أن تكتب أعمالاً عن الجنس الشرقي.

لازمها القلق حول سلوك كهذا: (كتابة البورنوغرافي)، فبدت متوجسة عما سيفعله الأمر بسمعتها ككاتبة أدب، وأيقنت أنها ستنحي جانباً عملها الأدبي الحقيقي عندما بدأت تبحث في موضوع الإيروتيكا واتضح قلقها المستتر شيئاً فشيئاً، لكنها أقدمت على كتابة تلك القصص الإيروتيكية بناءً على اقتراح هنري وإلحاحه نظراً لحاجته إلى توفير نفقات رحلته القادمة.

وللتخفيف من وطأة إحساسها بالخزي من هذا العمل بدأت تتقبل هذا الطراز من الكتابة وتنجذب إليه، وكانت تعمد إلى مناقشة حبكة القصص مع أصدقائها الفنانين في مقاهي باريس، فأشركت في ذلك أسماء شهيرة مثل: هنري ميللر، ولورنس داريل، ومن أجل أن تصون سمعتها ككاتبة جادة –كانت إلى حد ما قادرة على حماية صورتها من الارتباط بالكتابة الإباحية – لم يكن بوسعها بسبب تلك المشاركات الحوارية مع الآخرين – التمييز بين القصص التي ابتكرت فكرتها، وتلك التي استعارتها من أفكار الآخرين.

استقرت أناييس آخر الأمر، وانسجمت مع مزاج الكتابة الإيروتيكية رغم أن طلبات جامع الكتب كانت تضغط عليها: (...أريد قليلاً من الشعر ومزيداً من الجنس!) بينما كان هنري يواصل توسلاته، ويطلب منها المزيد من العون المالي، واصلت أناييس الكتابة ونجح عملها في الحفاظ على جومن الدعابة والحرية بالرغم من جميع الضغوط التي كانت تتعرض لها.

اقتربت أناييس كثيراً –خلال مسيرتها المهنية من تحولاتها الإيروتيكية، وكان جزء من مشكلتها أنها اصطدمت وهي تحدد مسارها في الكتابة بموضوعة (جندر المؤلف) وتوجب عليها أن تقرر: إما أن تكتب من منظور الطبيعة الذكورية أو الأنثوية من خلال ما تدعوه ذكورتها الأنثوية أومن منظور خنثوي كالذي تعلمته من عبارة بودلير «في كل امرءٍ منا هناك رجل وامرأة وطفل».

كان المزاج المتعارف عليه في الكتابة عن الجنس غالباً، من منطلق ذكوري، حيث يعمد الكاتب إلى سرد تجاربه بلغته الرجالية، ومن وجهة النظر الذكورية التقليدية التي تعتبر الموضوعة الجنسية محض فعل فيزيولوجي، وتعد المرأة مجرد وسيلة أوأداة لبلوغ المتعة، ويميل الكتاب الذكور إلى التفريق بين الحب والجنس كما كان يرى المركيز دوساد، وكما تقدمه لنا روايات هنري ميللر بفجاجتها وقسوة تمثلاتها الجنسية وتعاملها الخشن والبذيء مع المرأة، وتبدوزوجته جون خير نموذج لتلك الانحرافات في شخصيات رواياته، وقد أكدت أناييس نن في دراستها (الإيروتيكا لدى المرأة) هذا الجانب الخلافي، فعندما تكتب المرأة عن النشاط الجنسي، فإنها لا تعمد إلى تقليد هنري ميللر بسبب الشراسة المباشرة والفجاجة واللغة العيادية (الإكلينيكية) التي لا تروق لمعظم النساء.

حاولت أناييس نن تجاهل فكرة الجندر، وجاهدت لابتداع وجهة نظر محايدة ومعدلة غير أنها وجدت في تلك المحاولة مجازفة يكتنفها قدر كبير من الاستحالة والصعوبة، فالجنسانية شأن ذاتي لا موضوعي، لذا استقرت أناييس نن آخر الأمر في كتاباتها الإيروتيكية

على استخدام منظور أنثوي مدركة أن ذلك هو السبيل الوحيد الذي يستطيع الجمع بين الحب والمتعة الجسدية، بخلاف الرجال، تعترف أناييس أن المرأة تحتاج الكلمات والإيماءات التي تحقق الفعل الشهواني بصيغته المستقلة والاستثنائية وليس ذلك الفعل الجنسي الغُفل المجرد والحيواني، وفي تصور أناييس أن المرأة في النهاية ـ هي من ستبتكر النوع الأدبي الإيروتيكي الذي يرتبط فيه الجنس بالمشاعر والحب، وباختيار الشخص المحدد الموثوق، وهذا ما سعت أناييس لإنجازه، وشاءت أن ترينا تلك العلاقات وتوطد فيها سلاسة الارتباط وعذوبة السلوك فيما وراء الجنس لتحقق العلاقة في بعديها الغرائزي والحدسي البدهي.

ونعثر في الشكل الذي اختارته أناييس للكاتبة الأنثى، أن لغتها ليست أكثر من خطاب عاطفي، مادته العلاقات العاطفية والجنسية، فقد أدركت أن لغتها لم تركز ولم تستخدم على نحو كاف في عالم الشهوانية والجنسانية الأنثوية ولذا لم تعبر تماماً عن وجهة النظر الأنثوية، ولحسن طالعها توافرت لها سوابق ذكورية لتقتفي أثرها كما صرحت في حوار معها :

(لقد كان ديفد هربرت لورنس أول كاتب يعترف بأن لدى المرأة جنسانية وحياة خاصة بها، وإن الحب يمكن أن يتحقق مع المرأة !)

أكملت اناييس ما بدأه لورنس، وكتبت لتمسك بهذه اللغة التي ستعينها لاحقاً في الكتابة الإيروتيكية فأتاحت لصوت الأنثى أن يرتفع عالياً. ونجحت في كتابتها الإيروتيكية في الجمع بين الشبق الرجالي الحيواني والتوق الأنثوي للرابطة العاطفية واستطاعت أن تواصل دونما عناء – تتبع الأمثلة لدى الكتاب الذكور كهنري ميللر، لكنها اتخذت قراراً واعياً لتعزيز وإظهار النموذج النسوي في النطاق الإبداعي الذي يعد ملكاً للرجال، ويمكننا القول هنا أن المفهوم الذي تدعوه أناييس (رجولنسوية) لديها قد ساندها على المزج بين (الأنيما) و(الأنيموس) دون أن تضحي بنصف من هذا أوذاك (قال كارل يونج بأن الإنسان ثنائي الجنسي، فالأنثى تمتلك بداخلها حساً ذكورياً يسمى الأنيموس وهوميل للرجال بصورة تتوافق مع تلك الأنيموس الداخلية بذاتها، وكذلك فالرجل يمتلك أنيما ويميل للأنثى التي تحقق له التوازن بين صورتها في نفسه والواقع الملموس له ـ المترجمة).

(إن اليوم الذي ستفسح فيه المرأة مجالاً لما ندعوه الميزات الذكورية ويفسح الرجل مجالاً لما نسميه أيضاً الميزات الأنثوية سيعني أننا نعترف بخنثويتنا، وأننا نمتلك شخصيات متعددة وجوانب متباينة علينا أن نتمها لتتكامل بعضها مع بعض).

إن استخدام اناييس للورنس كمثال جعلها قادرة على ابتكار خطاب الجنسانية الأنثوية فقد ركز لورنس على السياسات الجنسية، وكان انشغال أناييس أيضاً في كتابتها الإيروتيكية بخاصة في قصة (المرأة المبرقعة) متقاطعاً مع نظرة لورنس المعاصرة حول ضرورة إيجاد إمكانية ميتافيزيقية لتجديد الولع والشغف الشخصي والعام ـ فنرى أن خطابها يشدد على العواطف والعلاقات والجوانب النفسية لكلا الجنسين وهوالخطاب الاختباري الذي أدمجته أناييس في عملها الخاص، مدركة ومعترفة دون وجل بأن كتابة الرجل تؤثر وتهيمن على مفاصل عملها:

(نحن مدينون للورنس على نحوأكيد لجهوده في إيجاد لغة خاصة كانت بالنسبة لي بداية عمل ريادي للنضال من أجل لغة هي ليست لغة عقولنا ومفاهيمنا وإنما لغة المشاعر، والغريزة، والعاطفة، والحدس، إنها اللغة الأكثر تأثيراً وقوة.)

أكدت أناييس في حوار معها إيمانها بالتواصل عن طريق

المشاعر والعواطف، وعن طريق الأيقنة «تحويل المحبوب إلى أيقونة» والأسطرة والحميمية الأكيدة، وتجنب المباشرة مشيرة إلى أن كتابات لورنس هي الأساس الذي استندت إليه جميع أعمالها، وأن تنشيط الفكر وإيقاظ الأحاسيس هي الجوانب الأكثر أهمية في الحياة.

غالباً ما هيمنت فكرة حميمية العلاقات على جميع أعمال أناييس، فعلى سبيل المثال لدينا (سابينا) بطلة قصتها (جاسوس في بيت الحب)، وهي شخصية لطالما تاقت للحصول على ما هوأبعد من حميمية الجنس مع الرجل في حياتها، أرادت أن تحصل على العلاقات الحميمة الحقة، والأكيدة، والقائمة على التساوي والتعادل خارج فكرة الجنس، وفي مقالتها (المرأة الجديدة) أكدت أناييس أنها كانت تحاول القول عندما كتبت اليوميات والقصص، إننا بحاجة لكلا الأمرين، الحميمية والمعرفة العميقة للكائنات الإنسانية.

إن تضمين فكرة جندرية العلاقات في أعمال أناييس نن هي الأقرب شبها بتشعبات تجاربها في حياتها الشخصية، فهي وإن كان لها محبون عديدون، إلا أن القلة منهم كانوا ذوي أهمية في حياتها، زوجها (هوغو) الذي كان يعبدها إلى الحد الذي كان يؤمن معه بأنها كائن لا يخطيء أبداً، (إدواردو) أحد عشاقها الأوائل والذي كان مسحوراً بجمالها وجنسانيتها، وكان يصاب بالجنون بدونها، (هنري ميلر) صديقها الأدبي وعاشقها الذي كان مغرماً بها وبشريكتهم زوجته جون التي كانت تمثل لهما الحرية وعالم المحرمات بشبقها المنفلت وإدمانها المخدرات والشراب، ولكن بين كل هؤلاء تعترف أناييس أن حبها المقيم والأبدي دون منازع كان لزوجها هوغو، الباقون عشاق يحبونها، أما حبها الحقيقي والأبدي فقد منحته لهوغووحده.

كان زواج الكاتبة من هوغو حالة متطابقة مع النمط التقليدي للحب: حب بين رجل وامرأة، نوع من حب ينضج وينموفيه الناس معاً، أغرما ببعضهما وتزوجا –ولم يكن الحال في منتهى السعادة المتبادلة كما يبدو ظاهراً –فهي كمثل بطلتها في قصة المرأة المبرقعة التي تتطلع إلى أنموذج قياسي للرجل المعشوق وتصدم لدى اكتشاف الخيبة أحياناً في التعامل الواقعي.

إن حقيقة كتابة أناييس للإيروتيكا لم تحط من قيمتها ومكانتها لدى معظم النسويات، فالإيروتيكا الأنثوية أتاحت للنساء التعبير عن أدوارهن في الميدان الجنسي، لأن الإيروتيكية معنى من المعاني الأساسية لمعرفة النفس وتقييمها. لقد كانت أناييس نن قلقة تماماً حول موضوعة (العار) التي توصم بها جنسانية المرأة ولم تكن سعيدة لتجاهلها إياها – لكنها تحدت الأمر وجابهتها.

تقول أناييس:

(ولكن إذا ماكتبت المرأة على نحومنفتح حول احتياجاتها فسوف تلعن، أما أنا فقد سلمت دائماً بالأمر، وأفصحت عن شهيتي الجنسية، وافسحت لها حيزاً هائلاً في أعمالي).

كانت اناييس نن مصدر إلهام لجميع النساء اللاتي يرغبن في أن يصبحن مقبولات في مجتمع يسيطر عليه الرجال، لأنها وإن كانت تحت الرصد، فإن المجتمع يتقبلها ولا ينبذها، أما بعض النساء اللاتي يتحدين ويوسعن من حدود أدوار النساء، فإنهن ينأين بأنفسهن، ويحتفظن بالعذرية، ولا يتزوجن، ولا ينجبن، وينقضن أنوثتهن، إلا أن أناييس تزوجت وخاضت تجارب في العلاقات (كما أعلنت في يومياتها) ولم تفقد أنوثتها بعد أن أعلنت نكرانها لها ثم مالبثت أن استعادت حيازتها. وكانت أناييس تُقدم أحياناً على أنها التجسيد الحي للأنوثة وعاشت لتبرهن على أن بإمكان المرء العيش تماماً خارج فضاء أحلامه. ■

* Jennifer E. Maher

جنيفر إي ماهر حاصلة على درجة الدكتوراه في اللغة الإنكليزية من جامعة ويسكونسن / ميلووكي الأمريكية، وتعمل حالياً محاضرة في قسم الدراسات الجندرية في جامعة أنديانا /بلومنغتون، وتشرف على بضعة برامج دراسية منها: الجندر، الجنسانية والثقافة الشعبية Gender، Sexuality & Pop Culture.

تاريخ الفكر والحراك النسويين.

History of Feminist Thought & Practice.

مناظرات معاصرة في النظرية النسوية

Contemporary Debates in Feminist Theory.

مركز شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

معـرض القـطـن الـروســي

أكتوبر - ديسمبر 2013 - متحف البحرين الوطني

عدسة: صالح العرادي - البحرين

الرحمة في «نهج البردة» لأمير الشعراء أحمد شوقى

[قديرة سليم*]

الليل يتبعه النهار، والظلمة تتلوها أشعة النور، وأما الخريف فيتبعه الربيع، تنتج شدة الرعد والبرق على الأمطار الغزيرة التى تغدقها السحاب الثقال. هكذا حينما كانت الإنسانية تئن بالظلم والعدوان، وكانت تصرخ من الفساد والدمار في شعل من النيران، وكانت تصادف ما تصادف من الأزمات والمشاكل والتحديات، وتنادي أن يكون أحد في العالم من يخرجهم من ظلمات الظلم والعدوان إلى الجو النقيء والمناخ الملائم، فأرسل الله نبينا صلى الله عليه وآله وسلم «رحمة» للعالمين، رحمة في الدنيا والآخرة، أخذت الإنسانية تطمئن وتستظل تحت هذه الشجرة الوارفة الظل التي تمتد أصولها إلى أعماق قلب الإنسان وفرعها إلى السماء المنور بنور الرحمة.

* باحثة أكاديمية من باكستان.

وأخذ الشعراء يجملوا قصائدهم بجمال هذه الرحمة متناولين الجوانب العديدة من الموضوعات، حتى وصل الشعر والأدب إلى عصر الخمود والجمود، ولكن لم تخمد أشعة «الرحمة» من القلوب والأوراق، حيث برز كثير من الشعراء مبتهلين إلى الله ومتبتلين إليه متماسكين ذيل هذه الكلمة المتعمقة المعاني والمتفننة الأسلوب، كفي به دليلاً كثرة المدائح النبوية في هذه العصور، على رأسها «القصيدة البردة» للإمام البوصيرى -رحمه الله- فاتبعه المعارضون والمتبعون، الذين سلكوا مسلكه وحذوا حذوه، حتى انعطف سفر الشعرمنعطفاً جديداً، وأخذ ينتظر من يأخذ بيده، ويبعث فيه روحاً جديدة تبث فيه الحركة والحياة، وشاء الله أن يكون «البارودي» هوالذي يعيد الروح إلى الشعر العربي، ويلبسه أثواباً قشيبة، فيتبعه أحمد شوقي، لم ينفخ شوقي الروح الجديدة في الشعر العربى فقط بل أسبغه بلون إسلامي؛(1) اللون الذي كان يتغلغل في قلبه، فقدكان حبه لرسول الله صلى الله عليه وآله وسلم؛ الذي نراه في قصيدته المعروفة بـ « نهج البردة» يعبر فيها عن حبه الشديد للنبي صلى الله عليه وآله وسلم، ويتناول الجوانب المختلفة للسيرة النبوية ، ونحن نتخذ منها فقط كلمة «الرحمة» التي وردت فيها أحياناً مصدراً وفي صيغة المبالغة حيناً آخراً، ومرة وردت بمادتها متضمنة المعاني المختلفة حسب سياق النص، ونحاول التحليل الفني لهذه الكلمة بقدر المستطاع إن شاءالله. ولكن قبل أن نتحدث عن «الرحمة» لا بد أن نلقي الضوء على حياة الشاعر بسيطاً.

المولد والنشأة:

ولد أحمد شوقي بحي الحنفي بالقاهرة في 20 من رجب 1287هـ - 16 من أكتوبر 1870م لأب شركسي وأم من أصول يونانية، وكانت جدته لأمه تعمل وصيفة في قصر الخديوي إسماعيل، وعلى جانب من الغنى والثراء، تكفلت بتربية حفيدها ونشأ معها في القصر،(2) ولما بلغ الرابعة من عمره التحق بكُتّاب الشيخ صالح، فحفظ قدراً من القرآن وتعلّم مبادئ القراءة والكتابة، ثم التحق بمدرسة المبتديان الابتدائية، وانكب على دواوين فحول الشعراء حفظاً واستظهاراً، فبدأ الشعر يجري على لسانه. وبعد أن أنهي تعليمه بالمدرسة وهوفي الخامسة عشرة من عمره التحق بمدرسة الحقوق سنة 1303هـ - 1885م، وانتسب إلى قسم الترجمة الذي أنشئ بها حديثاً، وفي هذه الفترة بدأت موهبته الشعرية تلفت نظر أستاذه الشيخ «محمد البسيوني»، ورأي فيه مشروع شاعر كبير، فشجّعه، وكان يعرض عليه قصائده قبل أن ينشرها في جريدة الوقائع المصرية، وأنه أثنى عليه في حضرة الخديوي، وأفهمه أنه جدير بالرعاية، وهوما جعل الخديوي يدعوه لمقابلته. (3) وبعد عامين من الدراسة تخرّج في المدرسة، والتحق بقصر الخديوي توفيق، الذي ما لبث أن أرسله على نفقته الخاصة إلى فرنسا، فالتحق بجامعة «مونبلييه» لمدة عامين لدراسة القانون، ثم انتقل إلى جامعة باريس لاستكمال دراسته حتى حصل على إجازة الحقوق سنة 1311هـ - 1893م، ثم مكث أربعة أشهر قبل أن يغادر فرنسا في دراسة الأدب الفرنسي دراسة جيدة ومطالعة إنتاج كبار الكتاب والشعر. عاد شوقي إلى مصر فوجد الخديوي عباس حلمي يجلس على عرش مصر(4)، فعيّنه بقسم الترجمة في القصر، ووقف شوقي مع الخديوي عباس حلمي في صراعه مع الإنجليز ومع من يوالونهم. ثم ارتبط شوقي بدولة الخلافة العثمانية ارتباطاً وثيقاً. ولما انتصرت الدولة العثمانية في حربها مع اليونان سنة1315هـ - 1887م كتب مطولة عظيمة بعنوان «صدى الحرب»، أشاد فيها بانتصارات السلطان العثماني، هي مطولة تشبه الملاحم،(5) وقد قسمها إلى أجزاء كأنها الأناشيد في

ملحمة، فجزء تحت عنوان «أبوة أمير المؤمنين»، وآخر عن «جلوس الأسعد»، وثالث بعنوان «حلم عظيم وبطش أعظم». ويبكي على سقوط عبدالحميد الثاني في انقلاب قام به جماعة الاتحاد والترقي، فينظم رائعة من روائعه العثمانية التي بعنوان «الانقلاب العثماني وسقوط السلطان عبد الحميد»، ولم تكن صلة شوقي بالترك صلة رحم ولا ممالأة لأميره فحسب، وإنما كانت صلة في الله، فقد كان السلطان العثماني خليفة المسلمين،(6) ووجوده يكفل وحدة البلاد الإسلامية ويلم شتاتها، ولم يكن هذا إيمان شوقي وحده، بل كان إيمان كثير من الزعماء المصريين. وفي هذه الفترة نظم إسلامياته الرائعة، وتعد قصائده في مدح الرسول صلى الله عليه وآله وسلم من أبدع شعره قوة في النظم، وصدقاً في العاطفة، وجمالاً في التصوير، وتجديداً في الموضوع،(7) ومن أشهر قصائده «نهج البردة» التي عارض فيها البوصيري في بردته، وحسبك أن يعجب بها شيخ الجامع الأزهر آنذاك محدث العصر الشيخ «سليم البشري»، فينهض لشرحها وبيانها. فنحن في كلمة «الرحمة» من هذه القصيدة، ونحاول معالجة للكلمة المذكورة بقدر المستطاع -بإذن الله سبحانه وتعالى- ولكن قبل أن نتناول أبيات شوقي المختارة للبحث والدراسة لا بد أن نعبر عن مفهوم هذه الكلمة من الجوانب والزوايا المختلفة.

الرحمة لغةً:

الرحمة: رحم:قال ابن سيده: الرّحم بكسر «ح» والرّحم بفتح «ح» منبت الولد ووعاؤه في البطن، والرحم أسباب القرابة، وأصلها الرحم التي هي منبت الولد، والرحم: موضع تكوين الجنين ووعاؤه في البطن(8). وهكذا جاء في «المفردات في غريب القرآن» لراغب الأصفهاني: «والرحمة رقة تقتضي الإحسان إلى المرحوم، وقد تستعمل تارة في الرقة المجردة وتارة في الإحسان المجرد» قال ابن الأثير: ذوالرحم هم الأقارب. والرحمة في بنى آدم عند العرب: رقة القلب وعطفه، ورحمة الله: عطفه وإحسانه.(9)

وقيل أن الرحمة: الرقة والتعطف، والرحمة : المغفرة،كما قال الأزهرى: قال عكرمة في قوله عزوجل«ابتغاءَ رَحْمَةً مِنْ رَبِّكَ...إلخ» أي المغفرة، ومعنى الرحمة الرزق، كقوله تعالى «وَلَئِنْ أَذَقْنَا الإِنْسَانَ مِنَّا رَحْمَةً ثُمَّ نَزَعْنَاهَا مِنْه» هود: (9) أي رزقا، و «وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِلْعَالَمِيْنَ» الأنبياء: (107) أي عطفاً وصنعاً. و «وَإِذَا أَذَقْنَا النَّاسَ رَحْمَةً مِنْ بَعْدِ ضَرَّاء» (يونس، آية،21). أي حياً وخصباً بعد مجاعة. والرحمة: العافية والرخاء والغناء.(10)

قال الإمام الغزالى في تعريف «الرحمة» كلمة شاملة:«والرحمة تستدعى مرحوماً، ولا مرحوم إلا هومحتاج، ورحمة الله تامة عامة. أما تمامها؛ فمن حيث أراد قضاء حاجات المحتاجين وقضاها. وأما عمومها؛ فمن حيث شمولها المستحق وغير المستحق، وتناول الضرورات والحاجات والمزايا الخارجية عنها، هوالرحيم المطلق حقا» (11) والرحمة: وهي إفاضة النعم والإحسان. (12) عن عائشة رضى الله تعالى عنها أن رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم قال: «الرحم معلقة بالعرش تقول: من وصلني وصله الله، ومن قطعني قطعه الله». صلة الرحم هي مبرة الأهل، والأقارب، والأحسان إليهم»(13). وقيل معنى الرحمة: الرأفة، والرحمة: العلم والحكمة، كما ورد في سورة الكهف: «فَوَجَدَا عَبْداً مِنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْماً»: أي العلم والحكمة، رحمة هنا نعمة العلم، والمراد بتكرار العلم هوالعلم الخاص به، هو علم الغيوب.(14)

«الرحمة» اصطلاحاً:الرحمة: كمال في الطبيعة البشرية تجعل المرء يرق لآلام الخلق، فيسعى لإزالتها، كما يسعى

في مواساتهم، فيتمنى لهدايتهم، ويتلمّس إعزازهم.

الرحمة: صورة من كمال الفطرة، وجمال الخلق، تحمل صاحبها على البر، وتهب عليه في الأزمات نسيماً عليلاً تترطب معه الحياة.

الرحمة: سبب واصل بين الله وعباده، بها أرسل رسله إليهم (15)، وأنزل كتبهم عليهم، وبها هداهم، وبها يسكنهم دار ثوابه، وبها يرزقهم ويعافيهم وينعم عليهم.

الرحمة: ليست حناناً لا عقل معه، وليست شفقة تتنكر للعدل والنظام، كلا بل إنها خلق يرعى الحقوق كلها، الطبيب يمزق اللحم، ويهتم العظم، ويبتر العضو، وما يفعل ذلك إلا رحمة بالمريض وعلاجه.

الرحمة في «نهج البردة»

بعد ما درسنا معنى الرحمة لغةً واصطلاحاً عرفنا بأن هذه الكلمة الجامعة تتضمن المعاني المتعمقة الأصول والمدققة الجذور التي لا نكاد نفهمها ولم يكن من الممكن إدراكها وفهمها إلا اكتفينا بذكر قليل من المعاني المعروفة، نبينا صلى الله عليه وآله وسلم لم يتصف بهذه الصفات فقط بل الصفات التي كان متصفاً بها النبي صلى الله عليه وآله وسلم لاتستطيع الإنسانية إحاطها ولا الوصول إلى غايتها إلا الله سبحانه تعالى الذي خلقه وزيّنه بهذه الصفات الكاملة والجامعة. (16) وإذ نرى أبيات أحمد شوقي نجد هذه الكلمة « الرحمة» تدور حول هذه الصفات الجميلة، لأنه هويتناول «الرحمة» بالقلب الهائج بالحب الصادق الذي أخذ أن يتدفق من أعماق نفسه ونهاية قلبه، ويتموّج من جوانحه الثائرة الذي لم يكتفِ بالقلب واللسان بل بدأ يتبادر إلى الآفاق، ويتزّين الأوراق والجرائد. فهويستخدم هذه الكلمة في الأسلوب المتفنّن والبيان الممتنوع، بيانه أقوى تأثيراً وأحسن تعبيراً، ومع ذلك عرفنا بأن الرحمة تتضمن معنى العلم، والحكمة، والعطف، والرقة حتى تحيط بمعنى الثقافة الكاملة التي تستخدم لمعنى «culture» في عصرنا الحاضر، حين نقارن بين هذه المعاني الدارجة و«نهج البردة» لأحمد شوقي(17) نجد بأن شاعرنا يعالج هذه الكلمة كالمفتاح لكشف المغلقات وحل المشاكل في تلك الظروف القاسية التي كانت الإنسانية تئن تحت الظلام اللجوج من الظلم والعدوان وكاد المسلم يختنق بين الأصالة والحداثة، بادر شاعرنا الجليل أن يتماسك ذيل النبوة مبتهلاً إلى الله سبحانه وتعالى، متوسلاً بالنبي صلى الله عليه وآله وسلم، حاملاً لواء «التراث» الذي احتضن ولايزال يحتضن هذه الخزينة العظيمة التي تتعاظم في ظلالها شأن الأمة الإسلامية، وتفرق بين الثقافة الإسلامية والعلمانية، نحن نلاحظ في الأبيات المختارة من «البردة» فكرة شوقي وأسلوبه لخدمة الأمة الإسلامية ولتفنن الأدب الإسلامي، كما يقول:

مُحَمَّدٌ صَفْوَةُ البارِي وَرَحْمَتُهُ
وَبُغْيَةُ اللهِ مِنْ خَلقٍ وَمِنْ نَسَم

هنا الشاعر يشبه النبي صلى الله عليه وآله وسلم بالّ «الرحمة» لبيان حسن خلقه، كمال تعطفه وجمال تحسّنه، يعني الرحمة سجيته وفطرته أي وجوده صلى الله عليه وآله وسلم هواكتمال الرحمة، وتجمّلها. قال أبوبكر محمد بن طاهر زيّن الله محمداً صلى الله عليه وآله وسلم بزينة الرحمة، فكان كونه رحمة وجميع شمائله وصفاته رحمة على الخلق، فكانت حياته رحمة ومماته رحمة كما قال صلى الله عليه وآله وسلم: «حياتي خير لكم وموتي خير لكم» وكان للمؤمن رحمةً بالهداية ورحمة للمنافق بالأمان من القتل وورحمةً للكافر بتأخير العذاب».(18) «الرحمة» هي جوهر لطيف غير مرئ وغير حسي لايُدرك اتّساعها ولاارتفاعها، ويعجز الإنسان عن الوصول إلى غاية تعمقها

ونهاية تدققها، وتتضمن المجال الواسع من المعاني الروحية والمادية، يريد الشاعر أن يعظّم شأن الرسول صلى الله عليه وآله وسلم على جميع خلق الله رحمةً ورقةً، لأنّ الرحمة هي الرقة التي تحدث في القلب، وهو قصد الخير ودفع الشر(19) وكان نبينا صلى الله عليه وآله وسلم أكثر الناس رقة وتعطفاً وحناناً. وخاصة إتيان «رحمة» مصدر يعطى معنى الواسع النطاق هويأن نبينا صلى الله عليه وآله وسلم مرجع الخلائق ومأواهم عند المخاوف والمهالك، وأيضاً مصدر يفيد معنى الثبات، والدوام، والخلود، المحيطة بالجوانب المتعددة المناهج، والمتباينة المناهل غير الفانية، لم تكن محدودة إلى هذه الدنيا بل متشعبة إلى الآخرة. ووقعت «الرحمة» في هذا البيت خبراً متخللاً التبشير والفخر، من الأغراض المختلفة التي يأتي لأجلها خبر، من الصدق، والكذب، والفخر، والتحسر، والنصح والإرشاد، والتنديد، والتحضيض، والتنديم، والتبشير، والتنذير، والتهديد، والتخويف، وغيرذلك، ومعطوفاً على «صفوة الباري» في الجملة الاسمية التي تفيد معنى الاستمرار والدوام والثبات أكثر مقارناً بالجملة الفعلية، متضمناً معنى التفاخر والتباهي، يعني الشاعر يتفاخر لكون النبي صلى الله عليه وآله وسلم رحمة من الله سبحانه وتعالى ويتباهي برسالته من الله عز وجل؛ الرسالة التي تتقاطر على الثقلين من الجن والإنس، وتتساقط على الإنسانية رحمة وغيثاً، «الرحمة» التي لم تختص بهذه الدنيا فقط بل تستمر إلى الآخرة «ومضافاً إلى الباري علامة شمول الرحمة للناس كافةً، وكمالها للمؤمنين، وجمالها للمقربين، ولبيان العلاقة الودية المتكاملة بين الله ورسوله وبين الرسول صلى الله عليه وآله وسلم وأمته، تستغرق في غاية الإخلاص والمودة وهذه المودة تنتهي إلى«الرحمة» وينتشر النور والعلم والحكمة في العالم من وجوده، ويستظل كل من المحتاجين والعطاش تحت هذه الشجرة الوارفة الظل. ووقعت هذه الكلمة نكرة ترمز إلى اتساع هذه الشجرة إلى كل الناس دون الاختصاص، والعلماء يضطرون إلى تلك الخزينة العلمية والفكرية التيجرت أنهارها من المدينة المنورة، والفقهاء يتوجهون إلىباب مدينة النبي حاملين مفاتيح الأحاديث النبوية صلى الله عليه وآله وسلم عند عجزهم عن كشف المغلقات في المسائل الفقهية.وأيضاً يقول الشاعر:

حواه في سُبُحات الطُهر قبلهم
نُورانِ قَام مَقَامَ الصُلْبِ والرَحَم

ففي هذا البيت ظهرت «الرحمة» بمادتها «رحم» للتعظيم والتفخيم ولبيان عظمة الرسول صلى الله عليه وآله وسلم ورفعة شأنه، يعني كان نبينا عظيماً قبل ولادته كما تعاظم شأنه بعد ولادته، صورة نبينا صلى الله عليه وآله وسلم في بطن أمه كانت تختلف عن الجنين العادي، فهوكان نوراً تقياً ونقياً طاهراً وصفياً، ووقعت بلام التعريف لبيان اختصاص هذه الصفة لنبينا صلى الله عليه وآله وسلم دون سائر الخلق، والرحم وقع معطوفاً على الصلب في المعنى الحقيقي وهوإشارة إلى طريقة التوالد والتناسل التي تعتمد على الماء الدافق من بين الصلب والترائب، ثم يصير علقة ثم مضغة حتى تصور هذه المضغة إنساناً كاملاً، وطباقاً في المعنى المجازي مشيراً إلى التعليمات النبوية صلى الله عليه وآله وسلم للثبات والاستقامة في حالة العسر واليسر، والشدة والرخاء، وكون المؤمنين أشداء على الكفار ورحماء بينهم، كما قال الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم: «مُحَمَّدٌ رَّسُوْلُ اللهِ وَالَّذِيْنَ مَعَهُ أَشِدَّآءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَآءُ بَيْنَهُمْ» (الفتح:29) كما الطباق يعطي معنى أقوى بياناً، وأفصح تعبيراً، وأحسن تبياناً، وأجمل كمالاً، والعواطف تفيد معنى المشاركة في جانبين من الجملة فناً وتعبيراً، يعني الإسلام

أعطى حقوقاً متساوياً للمرأت والرجل، في الأجر والثواب، وفي المعاملات والعبادات وغيرذلك، وأيضاًوردت مجروراً بالإضافة، إضافة ترمز إلى علاقة الأمة بالنبي صلى الله عليه وسلم علاقة وثيقة كالأولاد بالأم، وعنايةالنبي صلى الله عليه وآله وسلم بالأمة، حيث يبين الله سبحانه وتعالى هذه العلاقة في القرآن الكريم قائلاً: "لَقَدْ جَاءَكُم رَسُوْلٌ مِنْ أَنْفُسِكُمْ عَزِيْزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيْصٌ عَلَيْكُمْ بِالْمُؤمِنِيْنَ رَءُوْفٌ رَّحِيْمٌ"(التوبة:128). وفي الجر إشارة إلى طاعة الرسول، لأن طاعة الرسول صلى الله عليه وآله وسلم هي طاعة الله سبحانه وتعالى، ورمز لانقياد المسلم أمام التعليمات النبوية صلى الله عليه وآله وسلم بكل العجز والانكسار مبتعداً عن اتباع الهواء وخطوات الشياطين. ويقول الشاعر المزيد متناولاً «الرحمة» بصيغة المبالغة:

وَ نُوْدِيَ اقْرأْ تَعَالَىَ اللهُ قَائِلُـهَا
لَمْ تَتَّصِلْ قَبْلَ مَنْ قِيلَتْ لَهُ بِفَمٍ
هُنَـاكَ أَذِّنَ لِلرَّحْـمَنِ فَاهْتَـزَّتْ
أَسْمَاعُ مَكَّةَ مِنْ قُدْسِيَّةِ النَغَـمِ

في هذا البيت جاءت كلمة «الرحمة» بصيغة المبالغة الرحمن على وزن فعلان بمعنى العلم، المعرف باللام متضمناً معنى الاختصاص لهذا العلم بالله وحده لا شريك له، فهوأول الوحي الذي كان يشتمل على كلمة «اقرأ»؛ الكلمة الجامعة المعاني ظاهرة وباطنة، لانّ العلم هوفي الحقيقة الرحمة، والرحمن هو الذي ينزل هذه الرحمة على عباده المتنوعة الألوان والمتشعبة الأقسام تعطفاً وحناناً عليهم، كما اقترن العلم بالرحمن في سورة الرحمن مقدماً ذكر الرحمن على العلم قائلاً: الرَّحْمنُ. عَلَّمَ الْقُرآنَ.(الرحمن: 1–2) مشيراً بأن العلم هوغاية الرحمة من الله سبحانه وتعالى على عباده ، فهويختص بهذه الرحمة من يشاء من عباده، ثم يضاعف لمن يشاء إضعافاً مضاعفة بقدر الكد والجد وصيغة المبالغة تفيد معنى الاستغراق، والتعظيم، والإضافة، والتكثير، ومعنى لفظة الرحمن ما يوجد في كتب اللغة والتفسير هوأنّ لفظتي «الرحمن» و«الرحيم» صيغتان لكلمة واحدة. فلفظة «الرحمن» المبنيّة على وزن «فَعْلاَن» أكبر وأبلغ وأعمّ من لفظة «الرحيم» المبنيّة على وزن «فعيل». لذلك ذهب بعضهم إلى أنّ ذكر لفظة «الرحيم» بعد لفظة «الرحمن» في البسملة يقصد به التخصيص، فجيء بلفظة «الرحيم» بعد لفظة «الرحمن» بعد استغراق لفظة «الرحمن» معنى «الرحمة»، يعني أن الله سبحانه وتعالى هو«الرحمن» بكلّ العباد، فإنّه «رحيم» بالمؤمنين.(20) ففي البيت المذكور ورد هذا الاسم المبارك مقيّداً بلام التعليل، يعني العلم كله لله ظاهره وباطنه، أوله وآخره من المنقول والمعقول، فليكن وظيفة التعليم والتدريس خالصة لوجه الله، فلذلك لما نزل الوحي على النبي صلى الله عليه وآله وسلم بدءاً الدعوة والتبليغ ابتغاءً لوجه الله سبحانه وتعالى، حيث تشير إليه كلمة «أذّن» يعني أخبروا رشد، ولم تحدد هذه النغم من الوحي الرباني إلى مكة المكرمة مولد النبي صلى الله عليه وآله وسلم بل وصلت إلى المدينة المنورة ترافق النبي صلى الله عليه وآله وسلم وأصحابه واكتملت فيمدة اثنين وعشرين عاماً، ونوّرت هذه المدينة بأنوار العلوم والحكم التي تخللتها السنة النبوية الشريفة، فتسربت إلى أعماق النفوس الذين جابوا فيالعالم كله يتغنون هذه النغم. وبادر إليه كل قلب سليم المتغلغل بالتشوق والحنين، واحتضنها حتى صارت هذه النغم الربانية ثقافة، تنبع من الرحمة، تتضمن معنى العلم والحكمة كما ورد في سورة «الكهف»: "فَوَجَدَا عَبْداً مِنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاه رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَعَلَّمْنَاه مِنْ لَّدُنَّا عِلْماً". (الكهف:65) هنا معنى «الرحمة» الحكمة، أي علمه من

عنده علماً كثيراً. والحكمة: العلم مع العمل، وكل كلام وافق الحق فهوحكمة، وقيل الحكمة: الكلام المعقول المصون عن الحشو.(21) وهكذا الثقافة وفقاً لقول الشيخ جمال محمد بواطنة مفتى محافظة رام الله بفلسطين: «هي الحصيلة العلمية والفكرية الناتجة عن دراسة وفهم النصوص الشرعية المتعلقة بالعقيدة والشريعة والأخلاق الإسلامية». يعني الرحمة هي أصل العلم والحكمة والثقافة هي الإنتاج العلمي، والفكري المتفنن، والمتنوع، والمتنور التي تتفرع من أصل شجرة «الرحمة» وتثمر الثمرة الكاملة والمفيدة إذ توافق التعليمات الإسلامية. وهكذا يقول الشاعر:

آيَاتـه كُلَّمـَا طَالَ الْمَـدى جُـدُدُ
يُزِيْنُهُنَّ جَـلالُ الْعِـتْقِ وَالْقِـدَمِ
يكـاد في لفظـة منـه مشـرفـة

يوصيك بالحق والتقوى والرحم

في هذا البيت جاءت كلمة «الرحمة» بمادتها «رحم» مكتنفاً المعاني المتعددة الزوايا والمتفرعة الجوانب، يستخدم الشاعر الأسلوب البلاغي المنمق، هوأسلوب الإيجاز الذي يعد باباً هاماً من أبواب الفصاحة العربية، حتى قيل إن البلاغة هي الإيجاز، هويكون إما بحذف الكلمة المفردة أوبحذف الجملة أوالجمل وأحياناً تزيد المعاني على الألفاظ هذا يقال إيجاز القصر، والإطناب هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، يفيد الإطناب التوضيح بعد الإبهام ليتمكن المعنى في النفس، وليتمكن المتمكن من إخراج مشاعره الحقيقية في أحسن صورة، منعطفاً إلى الأبواب المتشعبة الإتجاهات ووحدة المرمى والأهداف. مثلاً في الشطر الأول من البيت «لفظة» تحتضن غاية الإيجاز تتضمن المعاني الشاملة هوالتعليم الإسلامي الكامل الذي جاء به نبينا صلى الله عليه وسلم، يردفها الإطناب في الشطر الثاني من البيت، يتفرع إلى المرمى والغاية هو«الرحمة»، يعني حصيلة التعليمات الإسلامية تصل إلى «الرحمة» كما تبدأ بـ «الرحمة»، ووردت «الرحمة» بمادتها رحم، بمعنى القرابة والقربى، ومعنى القرابة والقربى الدنوّ في النسب، كما تقول بيني وبينه قرابة، قال ابن سيده: وقارب الشيء داناه، وتقارب الشيئان تدانيا. إن القريب جزء من قريبه منسوب إليه، متصل به، ووردت هذه الكلمة المعرفة باللام تشير إلى اختصاص رعاية الحق للأقارب، ثم يليها ثم يليها بالترتيب، كما أوصى القرآن الكريم برعاية الأهل والإحسان إليهم والوفاء بحقوقهم، ولنتدبر قوله تعالى من سورة النساء: «وَاعْبُدُوْا اللهَ وَلَا تُشْرِكُوْا به شَيئاً وبِالْوَالِدَين إِحْسَاناً وبِذى الْقُرْبى وَالْيَتَامى وَالْمَسَاكِيْنِ وَالْجَارِ ذِيْ الْقُرْبى وَالْجَارِ الْجَنْبِ وَالصَّاحِبِ بِالْجَنْبِ وَابْنِ السَّبِيْلِ وَمَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ إِنَّ اللهَ لَا يُحِبُّ مَنْ كَانَ مُخْتَالاً فَخُوراً» (22)

وإتيان «الرحم» عطفاً على الحق والتقوى، ترمز إلى النظم والتنظيم والتركيب الخاص الذي ينتج على تلك الثقافة التي تكتمل من تنظيم أسر وقبائل وعشائر، فإذا تماسكت الأسر، وتألفت العشائر والقبائل وعمهم الحب والإخاء سعدوا، وانتظمت أمورهم، وتعود ثمرات ذلك على الأمة فتقوّى شوكتها، وترتفع رايتها، وتنعم بالتعاون والتآخي والتراحم والتعاطف بين أبنائها. وقد بين لنا الرسول صلى الله عليه وآله وسلم ذلك بقوله: «يا أمة محمد، والذي بعثنى بالحق، لا يقبل الله صدقة من رجل، وله قرابة محتاجون إلى صلته، ويصرفها إلى غيرهم، والذي نفسي بيده لا ينظرالله إليه يوم القيامة».(23) وقال أيضاً: «من كان له أقارب ضعفاء ولم يحسن إليهم، ويصرف صدقته إلى غيرهم لم يقبل الله منه صدقة، ولا ينظر إليه يوم القيامة». (24) وفي ثواب الصدقة على القريب يقول صلى الله عليه وآله وسلم: «أفضل الصدقة على ذي رحم كاشح» أي

القريب غير الوفي لمبغض لأهله، وفي ذلك دوا للنفوس، جمع للقلوب بالإحسان والرعاية والبر».(25) في أهمية الهدية قال صلى الله عليه وآله وسلم: «تهادوا، فإن الهدية تذهب وحر الصدور»(26).

ووردت كلمة «الرحم» مجرورةً بالباء التعدية التي تتعدى الفعل اللاّزم، متضمنةً أسلوب الإيجاز والقصر لبيان أهمية التعاون والتآخي ما بين العشائر والقبائل لاكتمالها، والتعامل المعاملة الحسنة ما بينهم، يعني لم تكتمل العشائر والقبائل بدون التعاون والتآخي كما لم يكتمل الفعل بمعانيه بدون الفاعل والمفعول به أوالصلات والمتعلقات به. والحكمة في إتيان «الرحم» في نهاية الشطر من البيت فهي بيان أهمية صلة الرحم في المجتمع ومكانته العالية في بناء الأسر واكتمال الثقافات، يعني صلة الرحم زينة الثقافة الإسلامية وجمالها، كأنها هي اللبنة النهائية لهذا المبنى بدونها ينقص هذا المبنى حتى ينهدم على مر العصور.

الله يشـــهد أنّـــي لا أعـارِضُـــه
من ذا يُعارِضُ صَوبَ الغَارِضِ العَرِمِ
وإنّما أنا بَغْضُ الغابطين ومَـنْ
يَغْبِـط وليّـك لا يُـذَم ولا يُـلَـــم
هـذا مَقَـامُ مِـنَ الرَحـمنِ مُقْتَبَسٌ
تَرمـــي مَهابَتُـهُ سَـــحْبَانَ بِالبَكَـــمَ

هذه الأبيات مختارة من قصيدة أحمد شوقيالمعروف بـ «نهج البردة» يقال هي المعارضة على «البردة» للإمام البوصيري،(27) ولكن الشاعر يقسم بالله سبحانه وتعالى بأنه لايعارضه بل يتبعه ويستفيد من علمه ويغبط على مكانته العالية عند الله سبحانه وتعالى وعلى حبه لرسوله صلى الله عليه وآله وسلم، وهويقتبس هذه الأحاسيس والمشاعر الودية من الله سبحانه وتعالى ولاتغدق هذه العطايا إلا برحمة الله، هنا وردت «رحمة» بصيغة المبالغة «الرحمن» أحد من الأسماء الحسنى الصفاتية تشير إلى تعميم الرحمة وتكثيرها من «الرحيم»، ومقيد بحرف جر «من» لبيان تلك العلوم والفنون التيلا تتقاطر من الله سبحانه ولاتتساقط إلا بملازمة العلماء والصالحين. و«الرحمن» أكثر من الرحمة معنىً وفكرة ويوجد فيه غاية الإيجاز تعمقاً واتساعاً، و«هذا مَقَامٌ مِنَ الرَحمنِ مُقْتَبَسٌ» جملة اسمية التي تكتنف التعمق في المعنى والتنوع في الأغراض والتفنن في الجوانب والزوايا، هوبيان لذلك التطور العلمي والفكري الذي يلمع على أفق العالم في عصرنا الحاضر بصورة «الثقافة» التي ترجع أصولها إلى تلك الرحمة التي نزلت على الأمة المسلمة محتضنة الجوانب المتعددة الألوان والزوايا المتنوعة الخطط. و«الرحمن» صيغة للمبالغة و«الرحمة» إذ تبالغ تتسرب إلى أعماق القلوب والجوانح حتى تتشعب إلى أمور عاطفية وأخلاقية، وتسبب اكتساب ما يصير به المسلمون إخواناً متسادين، متعاونين، متعاضدين، ومتساعدين، ويدخل في ذلك أداء الحقوق، حقوق المسلم على أخيه المسلم من رد السلام، وتشميت العاطس، وزيارة المريض، وإجابة الدعوة، والابتداء بالسلام عند اللقاء، والنصح بالغيب، قال مجاهد: بلغني أنه إذا تراءى المحبان فضحك أحدهما إلى الآخر وتصافحا تحاتت خطاياهما كما تحاتت الورق من الشجر. قال الله سبحانه وتعالى: «إِنَّمَا الْمُؤْمِنُوْنَ إِخْوَةٌ فَأَصْلِحُوْا بَيْنَ أَخَوَيْكُمْ وَاتَّقُوْا الله»(28) ويقول هكذا الشاعر مستخدماً «الرحمة» بمادتها في المعاني المختلفة من الأبيات المذكورة.

البَدْرُ دُوْنَكَ فِيْ حُسنٍ وَ فِيْ شَرَفٍ
وَالْبَحْرُ دُوْنَكَ فِيْ خَيْرٍ وَفِيْ كَرَمِ
طَـرِيْـدَةُ الشِـرْكِ يُؤْذِيهَـا ويوسِـعُهَا
فِـي كُلِّ حِيْنٍ قِتَـالاً سَـاطِعَ الْحَـدَمِ

لَـولاَ حُـماةٌ لَهَـا هَبّـوا لِنُصْـرَتِهَا
بِالسيْفِ ما انْتَفَعَتْ بِالرِفْقِ وَالرُحَمِ

في هذا البيت وقعت « الرحمة» بمادتها بضم الراء وفتح الحاء بمعنى الرقة، والعطف، والحنان، والرفق ضد القسوة والشدة، والخشن، متجملاً بالأسلوب البلاغي المبهر من الإيجاز والقصر والطباق، الإيجاز هوتوسع وتعمق من المعاني إما بالحذف من الكلمات أوبقلة الألفاظ تحتضن المجال الواسع من المعاني المتعددة الجوانب والمتنوعة الزوايا، إذا نتفكر في كلمة «الرحم» هنا نجد غاية الإيجاز في معانيها ومرماها، حيث تفتتح نوافذ الأذهان وأبواب الأفكار إلى تلك المناهل التاريخية التيتنبع منها المبادىء والأسس للدفاع عن الإسلام والمسلمين وللضحايا التي شُهدت مدبأ عن النبي صلى الله عليه وآله وسلم ضد الهجمات والإغارات من الكفار والمشركين، وإشارة إلى تلك الحقيقة التي أشرنا إليها في معنى الرحمة اصطلاحاً يعني « الرحمة» ليست حناناً لا عقل معه، وليست شفقة تتنكر للعدل والنظام، كلا بل إنها خلق يرعى الحقوق كلها، الطبيب يمزق اللحم ويهتم العظم ويبترالعضو، وما يفعل ذلك إلا رحمة بالمريض وعلاجه، وأما القصر هوقيد «الرحم» بـ «لولا» مركب من حرفين «لو» و«لا»، لأنّ لولا تستخدم للامتناع أحياناً وللشرط حيناً آخر، إذا تأتي شرطاً على الجملة الأسمية جوابها تأتي في صورة الجملة الفعلية متضمنة معنى التجدد والافتنان، وتستعمل أيضاً للتحضيض، والزجر، والتوبيخ، هنا جاء الرحم متضمناً معنى النفي والاستثناء، محتضناً معنى تخصيص الرفق والرحم بالحماة بالسيف، يعني لولم يك الحماة المدافعين عن الإسلام والمسلمين لم ينفع الرفق والرحم، لأنّ القصر هوتخصيص شيء بشيء أوأمر بآخر بطريق مخصوص، (29) وهولون من ألوان التوكيد، ويأتي التوكيد فيه من شيء على شيء آخر، هنا أكّدت منفعة الرفق والرحم مقيداً بالحماة والسيوف. وردت هذه الكلمة معطوفةً على الرفق بـ «لواو» ترمز إلى ذلك الجمال المعنوي الذي ينبع من المنابيع الفنية والمعنوية معاً، فهوالتوافق والتشابه بين الكلمتين أو الجملتين نظماً وتركيباً، تعريفاً وتنكيراً، فهنا يعطى معنى اختصاص الرحم بالأماكن ما يلائمها وبالأوقات ما يناسبها وبالأفراد من يستحقها، يعني الرحم عند الظلم والعدوان في الحقيقه هو استئصال جذوره واجتثاث أصوله، ليس الرحم والعفوعند حمى الوطيس، أو حينما تدور رحى الحرب الزبون من العدو المباسل، أوأن يكون الانقياد والتسليم أمام العدو، أو أن يمدّ يد الصلح والهدنة بل الرحم عندئذٍ هوالتبادر والاقتحام في الحرب. كما قال شاعر آخر:

وبعض الحلم عند الجهل للذلة إذعانٌ
وفي الشر نجاة حين لا ينجيك إحسانٌ

يعني المدافعة عن النفس أوالدين أوالوطن هوالرحمة التي لم يتمكن من الوصول إليها إلا بالشجاعة والجرأة والباسلة عند الظلم. والطباق هوإتيانها الرحم ضد السيف، لبيان التعظيم والتفخيم، عند المصادمة بالسيف والعدواة قد تعرف عظمة الرحم وأهميتها، وأثناء غلبة العدوالمباسل وضغطه قد يعرف شأن الرحمة والرحم. ووقعت كلمة المعرف باللام إفادة لمعنى الاختصاص، يعني إظهار الجرأة والبسالة عند قدرة العفووالرحم يناسب بمناسابات خاصة، إلا الحلم والعفووالرحم عنده قدرة الغلبة والمؤاخذة محبوب عند الله سبحانه وتعالى.

وبالاختصار بعد دراسة كلمة «الرحمة» لغةً واصطلاحاً ومعالجتها أحمد شوقي في قصيدته المعروفة بـ «نهج البردة»(30) وجدنا هذه الكلمة المتعمقة الجذور إلى المبدأ والممتدة الأصول إلى المعاد ، يعني بدأ الكون رحمة

من الله سبحانه وتعالى، ويتم جزاء الأعمال رحمةً من الله سبحانه وتعالى، هذه الكلمة تعبر أمامنا الأسرار والحكم التي لم تتمكن من الوصول إلى هذه الغاية كلمة أخرى أو مصطلح علمي آخر من التعمق والتدقق، ووجدنا عند أحمد شوقي غاية الانتقاء فيتناولها للأغراض والأهداف المطلوبة الجديرة لوعائها وذيلها، هويعالج مرة في صيغة المبالغة متضمنة المعاني الواسعة النطاق التي تعبر هذه الحقيقة بأنّ الثقافة الإسلامية تعتمد على هذه الكلمة، ويتناولها في صورة المصدر أومادتها مرة أخرى مشيراً إلى تصميم الثقافة الإسلامية تبلورها وواستقرارها مقارناً بالثقافات الأخرى التي تعتمد على الأسس الظاهرية المادية. وقد وصلنا إلى النتيجة كما الأزهارالمتفتحة الأكمام والمتنوعة الألوان تدفع الطيور والعنادل إلى التغريد والأنغام، بينما الأمطار الغزيرة والثلوج المتساقطة على قمم الجبال العالية تجمّدها على الأشجار والأوكار، وتطرد الطيور إلى السهول والوديان.هكذا «الرحمة» تجتذب كلّ من يقاسي الآلام، ويواجه المخاوف والمهالك إلى ظلها الخالد، فيتسلل إليها هذا الضعيف المسكين حتى يتخللها، ويستظل تحت هذه الشجرة الوارفة الظل ويطمئن.■

الهوامش

1) أحمد شوقي، الشوقيات- تحقيق علي عبدالمنعم عبد الحميد – القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، عام 2000م، ص41.

2) شكيب أرسلان، شوقي أوصداقة أربعين سنة، القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي، عام1355 هـ – 1936م، ص91.

3) شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، القاهرة: دار المعارف، عام 1975م، ص 77.

4) عبدالرحمن الرافعي، شعراء الوطنية، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، عام، 1373هـ – 1954م، ص81) 5)ماهر حسن فهمي، أحمد شوقي، القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام1985م.

6) محمد مندور، أحمد شوقي ، بيروت: منشورات المكتب التجاري ،عام 1970م، ص18.

7) أحمد شوقى، الشوقيات، بيروت: دار الكتاب العربي، ج1، ص10.

8) أنظر: المعجم الوسيط، مؤسسة الصادق للنشر والتوزيع ، ط، 5،ص335.

9) ابن منظور، لسان العرب، باب الراء، مادة ر ح م.

10) أحمد بن محمد طاحون، أمثال ونماذج بشرية من القرآن الكريم، المملكة العربية السعودية: إدارة البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد الرياض، عام 1413هـ الموافق1992م، ط2، ص 107.

11) الإمام أبوحامد الغزالي، المقصد الأسنى فى شرح أسماء الله الحسنى، المملكة العربية السعودية: شركة زنبل للصناعات المحدودة جدة، عام 1410 هـ 1989–م، ص14 – 15.

12) الشيخ إبراهيم القطان، تيسير التفسير، عمان: مطابع الجمعية العلمية الملكية، عام 1983م ج3، ص39.

الهوامش

13) أبوالحسن مسلم بن الحجاج بن مسلم ، صحيح مسلم، ديوبند: شركة مختار، ج، 2، ص103.

14) الشيخ مصطفى الخيري الحصني المنصوري- حقّقه وخرّج أحاديثه محمد على الصابوني- المقتطف من عيون التفاسير، القاهرة: دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع، عام 1417هـ- 1996م،ط1،ج3،ص270.

15) الشيخ إبراهيم القطان، تيسير التفسير، عمان: مطابع الجمعية العلمية الملكية، عام 1983م ج3، ص33.

16) العلامة القاضي أبوالفضل عياض اليحصبي، كتاب الشفا بتعريف حقوق المصطفى، بيروت: المكتبة العصرية، عام 1423هـ2002-م،ج1، ص61.

17) أحمد حسن الزيات،تاريخ الأدب العربي،بيروت: دار المعرفة، عام 1413هـ 1993-م، ص369.

18) العلامة القاضي أبوالفضل عياض اليحصبي، كتاب الشفا بتعريف حقوق المصطفى، بيروت: المكتبة العصرية، عام1423هـ 2002- م،ج1، ص22.

19) محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي الغرناطي، تفسير البحر المحيط،بيروت: دارالفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عام1403هـ - 1983م، ط2، ج1، ص17.

20) المرجع نفسه،ص19.

21) الشيخ إبراهيم القطان، تيسير التفسير، عمان: مطابع الجمعية العلمية الملكية، عام 1983م ج3، ص33.

22) النساء:34.

23) أبوالحسن مسلم بن الحجاج بن مسلم، صحيح مسلم، ديوبند: شركة مختار، ج2، ص 103.

24) المرجع نفسه، ص104.

25) المرجع نفسه. وأخرجه ابن خزيمة فى صحيحه 4/78 عن أم كلثوم بنت علقمة بن أبي معيط أخت الوليد بن عقبه وأخت عثمان بن عفان لأمه، أسلمت قديماً وصلت للقبلتين وهاجرت إلى الحبشة، ثم هاجرت إلى المدينة المنورة ماشية.أخرجه الحاكم في المستدرك 1/406 وقال هذا حديث صحيح على شرط مسلم، ووافقه الذهبي.

26)المرجع نفسه.

27) هوالإمام شرف الدين محمد بن سعيد بن حماد الصنهاجي البوصيري ، التي ذاعت شهرتها في الآفاق» بمدائحه النبوية» وتميزت بروحها العذبة وعاطفتها الصادقة، وروعة معانيها، وجمال تصويرها، ودقة ألفاظها، وحسن سبكها، وبراعة نظمها؛ فكانت بحق مدرسة لشعراء المدائح النبوية من بعده، ومثالاً يحتذيه الشعراء لينسجوا على منواله، ويسيروا على نهجه؛ فظهرت قصائد عديدة في فن المدائح النبوية، أمتعت عقل ووجدان ملايين المسلمين على مرّ العصور، ولكنها كانت دائماً تشهد بريادة الإمام البوصيري وأستاذيته لهذا الفن بلا منازع. ونظم البوصيري الشعر منذ حداثة سنه وله قصائد كثيرة، ويمتاز شعره بالرصانة والجزالة، وجمال التعبير، والحس المرهف، وقوة العاطفة، واشتهر بمدائحه النبوية التي أجاد استعمال البديع فيها، كما برع في استخدام البيان، ولكن غلبت

الهوامش

عليه المحسنات البديعية في غير تكلف؛ وهوما أكسب شعره ومدائحه قوة ورصانة وشاعرية متميزة لم تتوافر لكثير ممن خاضوا غمار المدائح النبوية والشعر الصوفي.

28) الحجرات:10.

29) أحمد هاشمي، جواهر البلاغة، بيروت: دار أحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ص139.

30) تأثر الشاعر أحمد شوقي في قصيدته «نهج البردة» بالشاعرين: كعب بن زهير والإمام البوصيري، وإذا نتقلنا مع شوقي بين أجزاء قصيدته نجده قد بدأها بالنسيب وقد أسرف شوقي في هذا الجانب حتى بلغ عدد أبياته أربعةً وعشرين بيتاً ولعلها من أجود ما كتب الشعراء في الغزل،يبدأ شوقي قصيدته «نهج البردة» كما بدأ قبله كل من كعب بن زهير والإمام البوصيري بالغزل، واعتاده الشعراء القدامى، متخذاً نهجهم باتخاذ الغزل مطلعاً للقصيدة، فتخيل محبوبته الظبي الجميل الذي يقف في أرض بين أشجار البان والجبل.

المصادر والمراجع

1)الأدب المفرد: محمد بن إسماعيل البخاري. ط، إستامبول 1304هـ.

2) أمثال ونماذج بشرية من القرآن الكريم: أحمد بن محمد طاحون. الطبعة الثانية، عام 1413هـ الموافق1992م، رياض المملكة العربيةالسعودية.

3) البارودي رائد الشعر الحديث: الدكتور شوقي ضيف. القاهرة، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية.

4) أحمد شوقي: محمد مندور. بيروت، منشورات المكتب التجاري ،عام 1970م

5) أحمد شوقي: ماهر حسن فهمي. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام1985م

6) البداية والنهاية: إسماعيل بن كثير الدمشقي، ط، مطبعة السعادة مصر1932.

7) القول المبين في سيرة سيد المرسلين: الدكتور محمد الطيب النجار. ط الدار السعودية للنشر والتوزيع عام 1420هـ.

8) المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى: الإمام أبوحامد الغزالى. ط، عام 1410هـ1989–م، بعناية شركة زنبل للصناعات المحدودة جدة، المملكة العربية السعودية.

9) بلوغ المرام من أدلة الأحكام: أحمد بن حجر العسقلاني.»، المطبع القيومى كانفور الهند، عام 1323هـ.

10) تاريخ الأدب العربي. أحمد حسن الزيات. بيروت، دار المعرفة، عام 1413هـ – 1993م.

11) تيسير التفسير: الشيخ إبراهيم القطان.ط، عمان عام 1983م.

المصادر والمراجع

12) تاريخ الأمم والملوك: ابن جرير الطبري. المطبعة الحسينية المصرية.

13) تفسير ابن كثير: إسماعيل بن كثير الدمشقي.ط، دار الأندلس بيروت.

14) جامع الترمذي: أبوعيسى محمد بن عيسى بن سورة الترمذي. المكتبة الرشيدية – دهلي الهند.

15) الروض الأنف: أبوالقاسم عبد الرحمن بن عبدالله السهيلي. مصر المطبعة الجمالية عام 1332هـ – 1914م.

16) الرحيق المختوم: صفي الرحمن المباركفوري. بيروت، المكتبة العصرية.

17) زاد المعاد: شمس الدين أبوعبد الله محمد بن بكر بن أيوب المعروف بابن القيم.المطبعة المصرية الطبعة الأولى، عام1347هـ – 1928م.

18) سنن ابن ماجة:أبوعبد الله محمد بن يزيد بن ماجة القزويني209 – 273هـ.

19) سنن أبي داود: أبوداود سليمان بن الأشعث السجستاني. المطبع المجيدي كانفور الهند.

21) سنن النسائي: أبوعبد الرحمن أحمد بن شعيب النسائي. باكستان، لاهور، المكتبة السلفية.

22) السيرة النبوية:أبومحمد عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر الطبعة الثانية، عام1375هـ – 1955.

23) شرح شذور الذهب: أبومحمد عبد الله جمال الدين بن يوسف المعروف بابن هشام الأنصاري.

24) الشوقيات: أحمدشوقي. بيروت، دار الكتاب العربي.

25) شوقي شاعر العصرالحديث: الدكتور شوقي ضيف. القاهرة، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية.

26) صحيح البخاري: محمد بن إسماعيل البخاري. المكتبة الرحيمية، ديوبند الهند.

27) صحيح مسلم: مسلم بن حجاج القشيري. المكتبة الرشيدية دلهي – الهند .

28) الطبقات الكبرى: محمد بن سعد . مطبع بريل ليدن 1322هـ.

29) فتح الباري: أحمد بن علي بن حجر العسقلاني. القاهرة، المطبع السلفية الروضة .

30) مختصر سيرة الرسول: الشيخ عبد الله بن محمد النجدي آل الشيخ. مصر، المطبعة السلفية.

31) مروج الذهب: أبوالحسن على المسعودي. القاهرة، مطبعة الشرف الإسلامية .

32) مسند أحمد:الإمام أحمد بن محمد بن حنبل الشيباني.

33) المعجم الوسيط:إبراهيم مصطفى. الجزء الأول، الطبعة الخامسة مؤسسة الصادق للطبع والنشر.

34) المفردات في غريب القرآن:الراغب الأصفهاني. بيروت لبنان، دار المعرفة.

ليالي مصرية

أكتوبر 2013 - الصالة الثقافية

عدسة: صالح العرادي - البحرين

الذات ... وعي الآخر

[محمد المهدي بشرى *]

هذه الدراسة انبثقت كفكرة بعد الإطلاع على دراسة الناقد السوري نبيل سليمان وعي الذات والعالم: دراسات في الرواية العربية (سليمان: 1985)، وقد عالجت الدراسة العديد من الروايات من بعض الدول العربية عدا السودان، فقد أشار الكاتب إشارة عابرة إلى موسم الهجرة إلى الشمال في الهامش قائلاً: «أما فريدة الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال فقد سبق السابقون فيها إلى ما يفي القول.» (نفسه:7) ، لكن لولا هذا التجاهل لجاءت الدراسة مكتملة.

على كل إن فكرة دراسة وعي الذات في الرواية فكرة نيرة جديرة بالبحثً في رواية حديثة النشأة لا يتجاوز عمرها نصف قرن من الزمان هي الرواية السودانية ، ولاشك في أن الوعي بالذات يعبر بوضوح عن الواقع الاجتماعي الذي يسود في الفترة التي سنتناولها بالدراسة، أي فترة ما يزيد على نصف قرن، وتبدأ الفترة بنهاية الأربعينات حيث صدر أول نص سردي هوتأجوج والمحلق لكاتبه محمد عثمان هاشم عام 1946 وتنتهي الفترة بصدور آخر نصوص في عام 1910. والفترة كما هوواضح تمتد إلى قرابة نصف قرن.

* باحث وناقد من السودان.

كما ذكرنا وسنبدأالدراسة بالإشارة إلى تراث الرواية السودانية، والرائد في هذا المجال بدون شك هومعاوية نور (1909 – 1941م) الذي سبق الجميع إلى اكتشاف كتابات عمالقة الرواية العالمية خاصة الإنجليزية، والفرنسية، والأسبانية، والروسية (نور:1970)، فنجده يكتب عن رائعة دستوفيسكي الأخوة كارامازوف وإنها نموذج للأدب العالمي، يقول معاوية «ليست هذه القصة قصة فحسب وإنما هي قصيدة رائعة، وأغنية مؤثرة وموسيقية نابهة. ليست هذه القصة قصة فحسب، وإنما هي ملحمة الإنسانية المعذبة وآية الروح القلقة، وبوق البشرية الممزقة. ومن يكون أقدر من دستوفسكي – ذلك القلب الكبير – في تصوير هذه المأساة، وإيقاع هذه الأغنية.» (نفسه: 156) وفي جانب آخر يكتب معاوية عن دون كيشوت رائعة سيرفانتيس (نور: د.ت) يقول معاوية «فمن منا لا يعرف دون كيشوت ومن منا لم ترتسم في مخيلته صورة واضحة قوية لذلك الرجل المهووس الذي خلقته عبقرية سيرفانتيس الخصيبة.» (نفسه:177).

أعجب معاوية بالأدب الروسي أيما إعجاب وهو يفضله على غيره من الآداب الأوروبية، نلمس هذا في قوله «أكثر ما أقرأ هذه الأيام قصصاً، وإنني أقرأ القصص الإنجليزي، والألماني، والفرنسي فلا أجد هذه المتعة الفنية التي أجدها في قراءة القصص الروسي، فأنت تدخل عالماً جديداً مترعاً بالفن، زاهياً بألوان الشعور» (نور: 142:1970) بل إن معاوية يعلن بكل ثقة وجرأة أن المستقبل للأدب الروسي «ولقد عنيت بالقصص الروسي ودراسته بعد أن قرأت هذه المدح المستطاب (...) والحق أقول إن القصص الروسي إنما هوأدب المستقبل وكفى.» (نفسه:142). وبالجرأة ذاتها ينتقد معاوية الأدب الفرنسي قائلاً: «فالقصص الفرنسي في جملته يحوم في عالم الأرض وقصاراه مائل الحب والعلاقات غير الشرعية، فكيف ينتج هذا فناً رفيعاً مهما كان الكاتب قديراً.» (نفسه:154)

لكن دراسات معاوية حول الرواية لم تترك أية أصداء في الرواية السودانية الرائدة التي كتبت بعد أكثر من عقد من الزمان من دراسات معاوية المنشورة في الصحافة المصرية، مهما تكن أسباب هذا الأمر لم يستطع الرواد الاستفادة من التراث العالمي للرواية ولا من مساهمات معاوية نور التي تكشف عن فهم عميق لهذا التراث، لهذا يمكن تلمس الفجوة التي تقع بين هذه التراث وروايات الرواد، ومن عجب أن اثنين من هؤلاء الرواد خرجا من معطف الروائي المصري نجيب محفوظ وهما خليل عبدالله الحاج وأبوبكر خالد كما سنوضح.

وما أن مضى عقد من الزمان على مساهمة معاوية النقدية حتى ظهر واحد من رواد النهضة الأدبية في السودان وهومحمد أحمد محجوب ليمضي في البحث عن مصادر جديدة للإبداع السوداني، وذلك في إطار بحثه عن مسار للحركة الفكرية السودانية (محجوب:1971) . وفي دراسته عن الحركة الفكرية في السودان الصادر عام 1941 أشار محمد أحمد محجوب إلى قصة تاجوج، ونادى المبدعين إلى الاهتمام بها (المحجوب:1970)، يقول المحجوب: «مواضيع الشعر الجيد في هذه البلاد كثيرة (...) وانظر إلى تلك القصص الغرامية أمثال قصة تاجوج التي إذا وجدت من يأخذها، ويهذب وحشيتها، ويضع فيها من الخيال ما يكسبها رونقاً لكانت مثاراً لإعجاب الأمم الأخرى بشعرنا واهتمامها بأدابنا.»(نفسه: 225). وسرعان ما وصلت رسالة المحجوب إلى المبدع السوداني، فقد فهم الشاعر محمد عثمان هاشم الرسالة واختار قصة تاجوج والمحلق ليتكىء عليها ويعيد كتابتها

وهويبدع واحداً من النصوص السردية السودانية الرائدة (هاشم:1948).

ويمكن القول إن الرواية السودانية ظلت منذ مرحلة الريادة تبحث عن تأصيل وعن هوية، فاختار محمد عثمان هاشم كاتب أول نص سردي الفولكلور وانتبه إلى قيمة التراث وعمل على تحويل أسطورة تاجوج التي جرت أحداثها في شرق السودان إلى نص سردي أعطاه عنواناً تاجوج: مأساة الحب والجمال.» (هاشم»1948) وانتبه معلم المدرسة الأولية خليل عبدالله الحاج إلى الفقر والفقراء، فكتب روايته الرائدة إنهم بشر (الحاج:1968) لكن أبابكر خالد خريج دار العلوم وأستاذ اللغة العربية آثر التوغل عميقاً في طبقة الأفندية أوالبرجوازية الصغيرة التي بدأت تصعد مع ظهور نمط السوداني الحداثي المستعمر، وجاءت روايته الأولى بداية الربيع تصور أحلام وأشواق الأفندية (خالد: 1958). أما شوقي بدري فقد انتبه بحسه الثوري للتمييز العرقي في المجتمع والقمع الذي يلهب ظهور الأرقاء، لذا كتب روايته الأولى والوحيدة الحنق (بدري:1970)، وهي صرخة ضد الظلم الطبقي والعرقي، أما المعلمة خريجة كلية المعلمات ابنة مدينة الأبيض ملكة الدار محمد، فقد حرصت على تصوير واقع المرأة وما ترزح تحته من قهر، جاءت روايتها الرائدة الفراغ العريض لمناصرة بنات جنسها (محمد:1972) وهذه هي روايات الرواد وهي جميعها باستثناء رواية تاجوج تدور أحداثها في مدينة أم درمان، وكتابها جميعاً باستثناء ملكة الدار نشأوا وترعرعوا في المدينة، أما ملكة الدار قد ولدت ونشأت في مدينة الأبيض في غرب السودان ولكنها عاشت ردحاً من شبابها في أم درمان، حيث تعلمت في كلية المعلمات بالمدينة.

استطاعت ملكة الدار محمد برواياتها الهامة أن تنتمي لرهط رواد الرواية السودانية، ولولا ظروف وملابسات غامضة لكانت رواية الفراغ العريض أول رواية سودانية مطبوعة (محمد:1972) وقد أشار مختار عجوبة إلى هذا الأمر في دراسته عن القصة القصيرة السودانية (عجوبة:1972). على كلٍ لم يكن غريباً أن تكون رواية الفراغ العريض هي صرخة الأنثى ضد الظلم والقهر قبل أن تنال البلاد استقلالها عام 1956، تبدأ الرواية ومنى الشخصية المحورية في الرواية تتهيأ مع أسرتها للعودة إلى أم درمان، ومنى تعيش هي وأمها في كنف الجد الذي يعمل بالتجارة، والأب ترك زوجته وابنته وهاجر إلى السودان الفرنسي ليعمل بالتجارة، فمنذ البداية نحن مع الآخر الذكر، تقول منى مخاطبة صديقتها «لم يعد (الأب) بعد رغم مضي ثماني سنوات على فراقه لنا – وهويا صديقتي يتراءى لي دائماً.» (نفسه:6) وهكذا لم يبقَ من الأب سوى الذكريات أو الطيف، وعندما تصل الأسرة إلى أم درمان تجد منى نفسها وسط الأسرة الكبيرة الممتدة التي تتحرك في فضاء المنزل الأمدرماني التقليدي، وسرعان ما تتكشف لمنى دونية الأنثى، فالمرأة الجميلة نعيمة لم يبقَ أمامها سوى خدمة الأسرة بعد أن هجرها الزوج لأنها لم تنجب، يقول الراوي «ومنى تنقل بصرها بينهم، فتحس بالميل إليهم (...) وتعلم أيضاً أن المرأة الوسيمة التي لم يبدُ عليها الأسى، والتي انصرفت لتعد لهم الطعام والشراب هي نعيمة زوج عمها عمر التي لم تنجب له أطفالاً، فتزوج عليها أخرى وترك ابنه خالته وشريكة حياته الأولى مع حمائها (أمه) تقوم على خدمتها في إتقانٍ وإخلاص تداري ما تلقى من عذاب الصبر وجحيم الغيرة وراء ذلك الرضى الذي يبدو على وجهها الوسيم القسيم.» (نفسه:10) ونلاحظ تعاطف السارد الذي يختبئ خلف

منى مع المرأة، ومن خلال هذا التعاطف نحس بوعي السارد الأنثى بالتفرقة النوعية، ولاشك في أن هذا وعي مبكر، وعي بالذات الفردية، الذات الذكر، الآخر الأنثى، وهذا الوعي ما قادها إلى التمرد ضد المجتمع الذكوري، واقتحمت منى مجال التعليم مثلها مثل الكاتبة، والتطابق بين الشخصيتين كبير إلى درجة أن بعض الكتاب ذهب إلى أن رواية الفراغ العريض هي سيرة ذاتية لكاتبتها وأن منى البطلة هي الكاتبة، من هؤلاء الكتاب النور عثمان أبكر (أبكر:1977) وإبراهيم إسحق (إسحق:1977)، يقول إبراهيم إسحق «أترى يضير ملكة الدار شيئاً إن قلنا إنها كتبت نفسها؟ كلا قطعاً (...) الذي يضير ملكة الدار هوأن نقول إنها كتبت سيرة ذاتية.» (إسحق:23) وفي جانب آخر يقول إبراهيم إسحق «غير أن القارئ يستطيع أن يرى بنفسه أن الفتاة الإقليمية في بداية الفراغ العريض قد تكون ملكة الدار محمد في مدينة الأبيض، وأن أجزاء الرواية التي تتعرض للتركيب الاجتماعي في أم درمان لا يختلف عن معيشة المؤلفة وأسرتها في حي السوق بالمدينة نفسها.» (نفسه:23).

ويمضي الذكر أوالأب في قهر الأنثى – الآخر وإذلاله، وعندما عرف أن واحداً من أصدقائه يقيم علاقة عاطفية بريئة يعتدي على أخواته ضرباً وركلاً، يقول الراوي: إن سيداً عندما وجد هدية صديقه صلاح إلى أخته سعاد هجم عليها « وهوى بكفه على صدغها يصفعها مرةً ومرةً حتى سقطت على الأرض فتركها ليتحول إلى أختيه يصفعهما ويضربهما بيديه ورجليه، ويقذف ثلاثتهن بكل ما تصل إليه يداه.»(نفسه:32) بالطبع لم يكن أمام الآخر إزاء كل هذا العنف سوى الاستسلام، يقول الراوي « وهن (البنات) لذلك مذهولات، لا يستطعن الدفاع عن أنفسهن، ولا الهروب من ضرباته، ولا حتى مجرد رفع أصواتهن بالعويل والصراخ.» (نفسه:33) هذه المؤسسة الأبوية البطريركية تجذرت في المجتمع وأصبح القبول بها أمراً لا مفر منه، فها هوسيد الابن المدلل للأسرة يرفض أن تلتحق أخته بكلية المعلمات لتدرس وتعمل مدرسة فيما بعد، والمفارقة أن سيداً شخص تعلم ولابد أنه يعرف قيمة العلم، لذا لم يكن غريباً أن تنحاز الجدة للضفة الأخرى للذات وترفض خروج سارة والتحاقها بكلية المعلمات، فالجدة تتحدث بصوت الأنا – وتحذر أم سارة التي لا ترى غضاضة في خروج ابنتها للتعليم، تقول الجدة «إن سيداً أعطى كلمة رجل، وهي إنه لو التحقت سارة بالمعهد أوبأي مدرسة بعد اليوم ليخرجن من هذه الديار ويقطع كل صلة له بهذه المدينة، ومن أنتن حتى نضحي بسيد من أجل رضائكن؟ أنكن مجتمعات لا تساوين قلامة من ظفره.» (نفسه:58) لكن السلطة الأبوية البطريركية لا تقهر الآخر/ الأنثى فحسب بل تقهر الأبناء كذلك، فها هوصلاح يهرب من قهر أبيه حاج عمر التاجر الثري، لكن المفارقة أن صلاح يبدل سيداً بسيد آخر هوالمستعمر، ويلتحق صلاح بالجيش ليعمل مجنداً مؤقتاً ويسافر في معية الجيش البريطاني إلى ليبيا، وعندما يعود للوطن ليفاجأ بأن حبيبة العمر قد رحلت عن هذه الدنيا، وبعد سنوات طوال يعود والد منى من غربته لكنه سرعان ما يقرر العودة إلى تلك الغربة، حيث عمله وأسرته الجديدة، وهويرى ضرورة مرافقة زوجته وابنته له خاصة وهولم يقبل أصلاً أن تعمل ابنته معلمة، يقول الراوي إن الأب « يرى في قيام فتاة في مثل سنها وانتقالها من مكان لآخر منقصةً وذلاً وتهاوناً بحق الأسرة وبسمعة الرجال.» (نفسه: 91–90).

وتمضي الأحداث وتجبر منى على الزواج من ابن عمها سيد الذي يقع فجأة في حبها لكنه لا يأبه بعواطفها، وهكذا

تصبح منى بين ترك عملها كمعلمة ومرافقة أبيها أو الزواج من سيد والبقاء في أم درمان.وترفض منى الأمرين وتقول لأبيها في كل جرأة وشجاعة «هنا كبعض الاعتراضات من جانبي (...) بسبب اختياركم للزوج أولاً هوأخي، وثانياً إنني لا أستطيع احتمال تصرفاته.» (نفسه:99) لكن الأب أو الأنا/الذكر يرد بكل صلف «لا أولاً ولا ثانياً، لقد انتهى الأمر وارتضيناه كلنا، وليس هناك من الرجال من يعرف قدرك ويحفظ حقوقك مثل ابن عمك سيد.» (نفسه:100). وكما هومتوقع يتم الزواج وتعمل منى ما في وسعها للتأقلم مع حياتها الزوجية، ولكن الراوي/ الكاتبة لا يتعاطف أصلاً مع صلاح الذي يفشل كزوج ويتحول إلى مقامر مدمن للسكر، بل ويهمل زوجته منى، وتحلم منى بإحياء جذوة الحب القديم لكن صلاح لا يأبه بها ويكشف عن شاب مغامر يلهوبالعلاقات العاطفية.

نخلص للقول إن جميع الشخصيات الذكورية التي صورتها الكاتبة سلبية، بل في بعض الحالات غير سوية وتعاني من ضعف وارتباك مثل سيد، وكأنما تقول الكاتبة إن الذات/ الذكر ليس بالصرامة والقوة التي تبدو عليه وإن الأخر ليس هوالأنثى بل هوالذكر المنهزم الذي يرفض تعليم المرأة وتحررها، وينحاز للاستعمار، ويقاتل في صفوفه، هوالذكر الذي لا يقدر العواطف النبيلة بل ينحاز لنموذج سعدية المرأة المطلقة اللعوب، فالرسالة واضحة والكاتبة تشيد معمارها السردي بشكل تقليدي والشخصيات مسطحة بلا عمق نفسي مسلوبة الإرادة إزاء سيطرة السارد الشامل، لكن كل هذا لا يقلل من قيمة رواية كتبت في أوائل الخمسينات حسبما ذكر إبراهيم إسحق (إسحق:1977) ومن أسف أن الرواية لم تطبع إلا بعد عقدين من الزمان، عام1970، وهذا مما يؤكد ريادة الكاتبة التي صارت مثل أم منى ضحية قهر الرجل وجبروته، ورويداً رويداً تتكشف لمنى دونية المرأة، وأنها هي الآخر للذات الذكر، فها هوسيد ابن عمها الابن الوحيد مع أختين، ويصف الراوي سيد وصفاً مسهباً «فتى لم يتجاوز ربيعه السابع عشر في بداية دراسته الثانوية، طويل نحيل يتدفق حيوية ونشاطاً، ويفيض جرأة واعتداداً.» (نفسه:12) وهكذا يهيئ السارد ليكون سيد اسماً على مسمى خاصة وهو الحفيد البكر، يقول الراوي إن سيداً «يحاول دائماً أن تبدوعلى وجهه الصرامة والحزم، يحاول ذلك ويتعمده منذ أن شب وتفتحت واتسعت مداركه، وأحس أنه نسيج وحده بين أفراد الأسرة.» (نفسه:12)، وليس صدفة أن تكون منى هي منظور السارد، وليس خافياً كذلك أن منى تحمل الكثير من ملامح الكاتبة نفسها، فكلاهما درس وتدرب بكلية المعلمات بأم درمان، وعمل فيما بعد في حقل التعليم.

وكتب أبوبكر خالد روايته الأولى بداية الربيع (خالد: 1958) وتقوم الرواية على فكرة واضحة هي فكرة الكاتب / الراوي وانحيازه السياسي، انحيازه للتقدم أواليسار وبالطبع انحياز واضح للأنثى التي، في نهاية الأمر في ثورتها ضد الأنا/ الذكر، فالبطلة زينب ابنة التاجر الثري الذي ينحاز لحزب تقليدي هوحزب الأمة، زينب ترفض أن تتزوج ممن يختاره أبوها، وتصر على مواصلة تعليمها، وهي في صراعها تتمنى لوكانت ولداً مثل واحد من إخوانها، ونجدها تتساءل «ماذا يحدث لوساعدني الحظ وجئت هذا العالم ولداً. أولاً كنت أخرج مثل مبارك في أي لحظة صباح مساء أذهب للسينما، وأدخل دور الرياضة، وأقوم برحلات لكثير من البلدان بمفردي؟» (نفسه:145) ولم يجد والد زينب إزاء إصرارها ورفضها من التراجع والاعتذار للشاب الذي خطبها، وهكذا انتصرت زينب مما أثلج صدر صديقاتها

خاصة جارتها عزة، يقول الراوي: «دخلت عزة، واحتضنت زينب وقبلتها، وهي متأثرة ومنفعلة بانتصار صديقتها على أكبر كارثة تهدد الفتيات.» (نفسه:165) ولا نحتاج للإشارة للأدلجة الواضحة في السرد، وهكذا كان دأب أبي بكر خالد في جميع كتاباته.

في روايته الثانية والرائدة «النبع المر» يذهب أبوبكر خالد عكس ما ذهبت ملكة الدار محمد (خالد:1966) فإذا كانت ملكة الدار قد حرصت على تصوير تهميش المرأة من وجهة نظر المرأة، فإن أبا بكر خالد يصور دونية الرجل من وجهة نظر المرأة، كذلك، أي أن الذكر هو الآخر وليس كما ذهبت إليه ملكة الدار الأنثى هي الآخر، والراوي في نص أبابكر خالد هو الأنثى فتحية، بل هويستهل النص بصوت الأنثى التي تقول «عدت متأخرة بعض الشيء، فعرفت أن محموداً سأل عني والدتي وأنه غضب كعادته، وأقسم أنه سيهجر المنزل ما دمت أنا هكذا، وعندما سمعت ذلك شعرت باشمئزاز يتملكني عادة في مثل هذه المواقف، وجمعت ثوبي وقذفت به على السرير وأنا أصرخ: أنا حرة، هل يحسب محمود أنه أصبح مسئولاً عني؟.» (نفسه:5) ومحمود هذا شقيق فتحية، وكما هو واضح، فإن الرواية تنفتح منذ البداية على صراع النوع أوالجندر، ونلاحظ أن فتحية بطلة الرواية تعمل بل وتعيل الأسرة، بل هي تدير الأسرة بدلاً من أخيها محمود ضعيف الشخصية، ونجدها تقول « عندما كنت طالبة بالمدرسة الثانوية كنت أحلم بتخرجي والوظيفة، كنت أجمع إرادتي لتحقيق شيء واحد، هوحماية هذه الأسرة التي مات ربها وتركها لشاب مفسود (هكذا) كم حلمت بتعليم كمال وأحمد.» (نفسه:6). وهكذا، فإن الكاتب وضع بطلته في موقف صعب، إذ كيف يتأتى لفتاة سودانية مها نالت من التعليم وترقت في الوظيفة أن تقود الأسرة في مجتمع ذكوري، ونلاحظ انحياز الكاتب الواضح لشخصية بطلته إذ يحاول تصويرها كقائدة ليست في الأسرة بل في المجتمع، فهي تتميز بوعي سياسي يؤهلها لاتخاذ موقف سياسي يساري ضد السلطة العسكرية التي تقبض على زمام الأمور، لكن نقطة ضعف البطلة الوحيدة والقاصمة هي كونها أنسة لمًا تتزوج، وثمة نقطة ضعف أخرى هي احتقارها لوضعها الطبقي، وهذا بالطبع لا يليق بمن تتصدى للعمل السياسي، فنجدها تصف الزقاق الذي يقع فيه منزل الأسرة « وسمعت بوق عربتنا في الخارج (...) وكنت أشعر بخجل مرهق طالما دخلت هذه العربة لزقاقنا... فهوزقاق ضيق طويل، ممتلئ دائماً بالماء والطين، وكنت أحبس أنفاسي دائماً حتى تخرج بنا العربة إلى شارع الأربعين العريض النظيف.» (نفسه:8).

ولابد من الإشارة لشخصية أم فتحية التي ترملت ووجدت نفسها إزاء أسرة تتكون من ابنة واحدة هي فتحية وثلاثة أبناء، والأم ضعيفة وهشة الشخصية أي على النقيض من ابنتها التي تمثل الجيل الجديد الذي نال قسطاً من التعليم وتخرج للعمل، لكن الأم تنتظر بصبرٍ كبيرٍ يوم أن تتزوج ابنتها الوحيدة وتتفرغ لمنزلها ولزوجها، وها هي الأم تخاطب ابنتها بأن محموداً يحمل عبء الأسرة بدلاً عنها، وهكذا فالأم تأمل أن تضع حداً لهذا العار، عار أن تعول فتاة أسرة، والأم لا تخفي هذا الشعور، فقد ذكرت لها أن أحد الشباب أساء لمحمود قائلاً: لوكنت رجلاً لما أصبحت شقيقتك ربة البيت، وأنت تجري وراء حياتك الضالة.» (نفسه:2)

وتمضي الأحداث ويتقدم سعد لخطوبة فتحية، وسعد زميل لفتحية في العمل وهوأعلى منها وظيفة ولا يهمه سوى أداء واجبه ولا يهتم بأمر الوطن، فعندما

يدعوموظفوالشركة للقيام بإضراب سياسي يقف بعيداً، وهو متصالح مع نفسه، لكن هذا لا يعجب خطيبته فتحية التي تصارحه بهذا الأمر بقولها «سعد ما دمنا مختلفين في أفكارنا ومعتقداتنا وأحلامنا، وإحساسنا بالوطن وتطلعنا للمستقبل، فلماذا (هكذا) بقي لنا لنتفق فيه، فكر في هذا ياسعد، حياتنا معاً لن يكتب لها سعادة.»(نفسه:57) لكن الزواج يتم لتفاجأ فتحية بأن سعداً يعاني ضعفاً جنسياً! كأنما يريد الكاتب أن يقول: إن ضعف الانتماء للوطن كما هوالحال لدى سعد، هورديف الضعف الجنسي، لكن فتحية بقوة شخصيتها تقف إلى جانب زوجها، ويذهبان للعلاج بمصر، ويتعافى سعد، ويعود رجلاً طبيعياً، وبفعل تأثير فتحية يتحول سعد إلى مناضل سياسي يقف بشجاعة في وجه الظلم والاستبداد، وينتهي النص باندلاع ثورة شعبية تسقط النظام العسكري الشمولي.

ويمكن من ذات المنظور، أي منظور الريادة، قراءة رواية الحنق لكاتبها شوقي بدري كواحدة من روايات الرواد، فقد نشرت الرواية عام 1971 بالقاهرة، وموضوع الرواية هوالرق وما يتعرض له الأرقاء من إذلال وقمع، وقد أبدع شوقي بدري نصه الروائي انطلاقاً من انحيازه للزنوج، ولهذا لم يكن غريباً الإهداء الذي قدم به النص، ويقول فيه «إلى مليكي كاشا... إلى دمائي الأفريقية الفائرة (هكذا)... إلى عنصري الزنجي الأقوى... إلى شقيقتي أنجيلا ديفس (هكذا).» (نفسه:3). وفي تصديره للنص يذهب شوقي بدري إلى أن أغلب حوادث نصه وقعت بالفعل، وذلك حين يقول: «كثير من حوادث هذه الرواية حقيقية وبعض أبطالها لا يزالون على قيد الحياة، ولقد اضطرتني الظروف إلى تغيير الأسماء ولكن بعض الشخصيات والأسماء ظلوا بدون تغيير.» (نفسه:4)، وتبدأ الرواية بالشيخ أو السيد الذي يهم بامتطاء دابته، وحين يصعب عليه ذلك الأمر لكبر سنه يتذكر حاجته إلى عبد ليساعده، يقول الراوي: «آه لو كان معه (الشيخ) عبداً، إذاً لما احتاج لمرتفع أوحجر، ومن أجل ذلك كان يصحب عبده مرجان كلما خرج، ولكن مرجان مات وتغير ما تغير فالزمن لا يترك شيئاً بدون تغيير.»(نفسه:7). وهكذا، فإن استهلال الرواية يبدأ بالإشارة إلى الذات أو الشيخ أوالسيد، والآخر وهوالعبد، وتغيير الزمن الذي يشير إليه الراوي هنا هومحاربة الإنجليز للاسترقاق، لهذا نسمع الشيخ أوالذات يخاطب نفسه قائلاً: «ألا قاتل الله الإنجليز وقوانينهم الجائرة. ألا يعلمون أن الله خلق العبيد ليكونوا عبيداً، ألم يحل القرآن ملكيتهم.» (نفسه:7) وتجدر الإشارة هنا ملاحظة استخدام الكاتب لواحدة من تقنيات الرواية الحديثة ألا وهي المونولوج الداخلي، فالشيخ هنا يستدعي حادثة قتل ابنه لمرجان (العبد) وسيقدم الابن للمحاكمة وهذا مما يقلق الشيخ، وعندما جاءت الشرطة للقبض على الابن آثر أن ينتحر حتى لا يهان أمام قبيلته، يقول الراوي: «وخوفاً من سطوة أهله وقبيلته أخذت الحكومة الطاهر إلى المديرية حتى يقدم للمحاكمة. لقد كان شاباً طائشاً بلا شك، سكيراً سيئ الخلق ولكنه أثبت في آخر لحظة أنه رجل تجري في عروقه الدماء العربية، دماء القبيلة التي يرجع نسبها إلى العباس عم الرسول (ص)، فهم قرشيون أشراف، لذا رفض أن يضام، وأن يكبل بالحديد فقتل نفسه في أول فرصة سنحت له.» (نفسه:8) ولا تفوت القارئ سخرية الراوي من إدعاء السيد شرف النسب وما يتمخض عن هذا الإدعاء من عنجهية واستبداد. ويواصل الراوي/ الكاتب السخرية بطرف خفي، إذ بالرغم من قوانين الإنجليز وقوانينهم مازال من يدعون العروبة والأصالة يواصلون احتقارهم لغيرهم خاصة الأرقاء ، يقول الراوي «لكن نظرة

رجال القبيلة لم تتغير نحوالجميع، فأصل رجال القبيلة معروف وحسبهم محفوظ يرجع إلى عم الرسول (ص) أما المفتش ووكيل البوستة ومجموعتهم، فالمسيحيون منهم كفار مصيرهم إلى النار في يوم القيامة وهم جنس ملعون يجدر بالإنسان ألا يلامسهم.» (نفسه:10). في واقع الأمر إن السادة يحتقرون الجميع خاصة الأجانب، وهاهوالشيخ يرد على المفتش الإنجليزي الذي حاول استفزازه، فالمفتش يسأل الشيخ: لماذا تحتقر المأمور المصري وكلاهما الشيخ والمأمور مسلمان ويحق للمأمور أن يتزوج حسب الشرع من ابنة الشيخ، يرد الشيخ بحدة «هذا الكلب لن يجرؤ على مثل هذا الطلب لأنه وعبدي مرجان في مكانة واحدة بل إن عبدي مرجان مفضل عندي عن مأمورك هذا.» (نفسه:12) ويصور الكاتب الشيخ كند للمفتش الإنجليزي، فكلاهما زعيم وسيد، فالمفتش هوالسلطة التي تحكم بالقوة والقانون، أما الشيخ فهوسيد بأصله العربي الشريف، على كل يمضي جزء من النص كمونولوج داخلي في لاوعي الشيخ، وهاويتذكر عبده مرجان ثم عبد الفراج وكلاهما كانا يصحبانه في حله وترحاله وصلة الشيخ بهما قوية وطيدة، فالشيخ وعبد الفراج صارا أقرب للشقيقين، يقول الراوي: «لقد شب (الشيخ) لكي يجد عبد الفراج يكبره بسنتين وعلى يديه (هكذا) عبد الفراج عرف الدنيا.» (نفسه:16) وعبد الفراج يتميز بالكثير من الصفات الإيجابية التي ربما لا تتوافر لمن هم مثله من الأرقاء، فلقد كان أكثر وسامة من بعض أقرانه، بل من عمه الذي كان عبد الفراج يجري خلف حماره(...) كان يجيد كل شيء كأنما يعرفه من قبل.» (نفسه:19). وجملة القول إن علاقة حميمة توطدت بين الشيخ وعبد الفراج، وهذه محبة قل أن تحدث بين الذات والآخر لكن هذه حالة استثنائية فلم يكن عبد الفراج في نظر أسرة الشيخ الممتدة سوى عبد، ويموت عبد الفراج متأثراً بلدغة ثعبان، وقد مات بين يدي سيده الذي يوده. ومما يجدر ذكره أن جزءاً ليس باليسير من الرواية هوتداعيات السيد أوالشيخ الطاهر، وكان الطاهر على عكس أهله يحس بعاطفة تجاه «العبد» وكثيراً ما يتساءل بينه وبين نفسه لماذا تعاملهم الأسرة بكل هذه الفظاظة والقسوة، لهذا لم يكن غريباً فيما بعد وبعد أن كبر الشيخ وتزوج وأنجب أطفالاً، يقول الراوي «أراد الشيخ وقتذاك أن يكفر عن سيئات أسرته نحوعبده فما أن اقتنع بأنه قد كتب عليه بأن لا يحظى بابن حتى انصرف إلى أبناء عبده عبد الفراج لكي يرعاهم.» (نفسه:32) وكان عبد الفراج قد خلف ولدين هما الطاهر الذي سمي على الشيخ، وجمعة. ونشأ الطاهر قوياً بينما نشأ جمعة ضعيفاً يعتمد كثيراً على والدته، وتربى وسط البنات الأمر الذي لم يكن مقبولاً في مجتمع أبوي ذكوري ، ومما زاد الأمر سوءاً تدليل أمه له وإفساد البنات له، وعندما شب جمعة وصار مخنثاً بل شاذاً لم يجد بداً من الهرب إلى المدينة، وهاهوالطاهر يلوم نفسه على المصير الذي آل إليه جمعة، وهاهويخاطب نفسه «فليرحمك الله يا عبد الفراج وليغفر الله لك يا شيخ الطاهر. أين الفتى الآن ؟ لقد هرب عندما انكشف أمره وعرف إنه مخنث. رحل الفتى بعيداً، لقد سمع أنه رحل إلى المديرية، حيث يكسب الناس النقود بسهولة من خلف هذه الأشياء القذرة بل بلغك أنه فتح داراً وعمر جيبه بالمال.» (نفسه:33) ومما يجدر ذكره هنا اعتقاد الراوي أن للمفتش الإنجليزي دوراً فيما وصل إليه جمعة، فجمعة لم يهرب للمدينة إلا بعد أن مكث أياماً في منزل المفتش الإنجليزي، وكانت رغبة المفتش أن يبقى جمعة بمنزل المفتش، وهاهوالشيخ يندم على قبوله رغبة المفتش، ويتساءل في حسرة: «أكنت تسمح لابنك

بالذهاب إلى منزل المفتش؟ إذاً كنت تخدع نفسك وتزعم أنك تنظر إليه نظرتك لأبنائك.»(نفسه:33) وفي أسلوب أشبه ما يكون بأسلوب البناء الدائري يعيد الراوي مرة أخرى، ويرجع بالقارئ، يقول الراوي: «صافحت عينا مرجان الحياة في ذلك المنزل الكبير الذي كان كالعالم بالنسبة له، فهنالك سار خطواته الأولى وتعلم الكلام .» (نفسه:34) ويحرص الكاتب على تصوير العبيد وهم بشر لا يختلفون في شيء عن الآخرين، بل إن الكاتب يتعاطف مع هؤلاء العبيد وينحاز لهم، فها هو الطاهر ابن أخ الشيخ يتحول إلى سكير عربيد ويعيش حياة اللهووالمجون، وكأنما يريد الكاتب أن يقول: إن السادة يمكن أن يخرج من أصلابهم من هو فاسق شرير، بل أن الأمر وصل بالطاهر أن يعتبر الطاهر قاتلاً لواحد من عبيده هومرجان، ولم تجد سالمة ابنة مرجان بداً من الهروب من وجه السادة وقسوتهم، وهربت مع نوتي وتزوجته وعاشا بعيداً عن السادة، وتمضي الرواية، وتنجب أرملة مرجان ولداً يسميه الشيخ على غير العادة مصطفى، ولم يطلق عليه اسماً من أسماء العبيد النمطية، يقول الراوي: «أخذ الشيخ على عاتقه مهمة اختيار الاسم (...) كان يعرف أنه لا يستطيع أن يطلق على المولود اسماً من أسماء السادة الجميلة.» (نفسه:46) كأنما أراد الكاتب ان يوحي- هنا- بأن المولود وباسمه هذا سيكون فاتحة لعهد جديد للعبيد ولن يتم تنميطهم كما جرت العادة، وسرعان ما تندلع الحرب العالمية الأولى وتحدث آثاراً واضحة خاصة في نظرة أهل القرية للعبيد، فقد تغيرت هذه النظرة عندما مرَّ الجيش السوداني بالقرية، يقول الراوي «لم يصب القوم بخيبة أمل كتلك التي منوا بها في ذلك اليوم، إذ أقبل الجيش الذي سمعوا عنه العجائب والبطولات، الجيش الذي هزم الطليان وشتت شملهم، إذ كان أغلبهم (هكذا) مكوناً من العبيد، نعم عبيد ...» (نفسه:48) ويذكر الراوي حادثة وقعت أثناء الحرب وهي مشادة حدثت بين واحد من أبناء البلد وتاجر شامي، فاحتد الأول مع الثاني واصفاً إياه بأنه «خواجة قليل أدب .» (نفسه:50)، فما كان من الخواجة إلا أن رد الصاع صاعين وخاطبه قائلاً « أنا عربي... ولست بعبد مثلك يا عبد!» (نفسه:50) ولم يحتمل ابن البلد ما تفوه به الخواجة فاستل سكينه وانقض عليه وقتله، ويقدم القاتل للمحكمة التي تحكم بإعدامه، ولاشك في أن هذه الحادثة أعادت السادة إلى صوابهم، وهذا مما هزَّ الكثير من القيم والأفكار التي سيطرت على السادة، وبدأ عهد جديد يؤكد أن العبيد لن يظلوا عبيداً إلى الأبد.»

وتبدأ تباشير هذا العهد مع نموشخصية مصطفى الذي يرعاه الشيخ ويعامله كما يعامل أحفاده، فهاهوالشيخ يرسل مصطفى إلى الخلوة الأمر الذي استنكره الكثيرون، وفجأة يموت الشيخ ،ويفقد الصبي سنده، وتنقلب حياته إلى جحيم، ويضطر لترك المدرسة، ويعيش مع عبدالمحمود وهونوتي قادم من أقصى الشمال لا يجيد اللهجة العربية التي يتحدث بها أهل القرية وتمضي حياة مصطفى هانئة مع هذا النوتي الطيب، وفجأة يقبض البوليس على عبد المحمود بحجة أنه قاتل هارب. وصار مصطفى نوتياً ماهراً ولم تخلُ حياته من مصاعب خاصة وما زال الكثيرون ينظرون إليه محض عبد. ويتحول من مهنة إلى أخرى، ويستقر آخر الأمر في مهنة صيد السمك، وتنال البلاد استقلالها لكن المجتمع ما زال ينظر إلى مصطفى وأمثاله نظرة ازدراء واحتقار. ويهتم مصطفى بالعم عبدالساوي الذي عمل معه ردحاً من الزمن، ويتوهم عبدالساري الذي أصابه الخرف أن مصطفى يطلب يد ابنته، وبرغم ضعفه وهزاله إلا أن عبدالساوي يهجم على مصطفى ويسبه

بأقذع الألفاظ بل يحاول الاعتداء عليه بالسيف، ويموت عبدالساوي بينما يحاول مصطفى الهرب لكن ضربة قوية تهوي على رأسه وترديه قتيلاً، ويموت مصطفى في اللحظة ذاتها التي يتحرك فيها الجيش للجنوب للقضاء على المتمردين.

لقد استطردنا في متابعة نص الحنق، وذلك لطول النص وتتابع أحداثه، فالرواية تقع في أكثر من مائتين وخمسين صفحة من القطع الكبير، كذلك يسرد النص تاريخ أسرة ممتدة يتواصل تاريخها عبر أربعة أجيال، والشخصية المحورية هوالطاهر شيخ القرية الذي يعيش طويلاً ليرى أبناء أحفاده. لكن النص مثله مثل روايات الريادة يعاني من ترهل واضح،ويرجع هذا الترهل في أغلبه إلى تدخل الكاتب في شرح الكثير من المواقف وفي التعبير بوضوح عن أفكاره وانحيازه لبعض الشخصيات، كما ذكرنا، ومما يجدر ذكره –هنا– إشارة الكاتب الصريحة في مقدمة النص إلى أن نصه حقيقي وليس بالخيالي، بل يضيف أنه عاش بعض أحداث الرواية وسمع بعضها (نفسه)، وهكذا فالكاتب على عكس غيره من الكتاب يتحدث بكل شجاعة وجرأة عن نفسه، والنص ليس بالنص التقليدي إذ يتناول موضوعاً قل أن يتناوله المبدع السوداني أي من المسكوت عنه، فكل ما يتعلق بالأصل والعرق خاصة عالم الرق والأرقاء، ليس من الموضوعات التي يتناولها الكُتاب في الكتابة السردية خاصة في الرواية أوالقصة القصيرة، ونادراً ما يفرد الروائي نصاً كاملاً يعالج الموضوع، وظل نص الحنق بكل جرأته وحيداً بين الروايات السودانية، وستمر ثلاثة عقود ليظهر نص روائي يقترب في مضمونه من مضمون شوقي بدري ألا وهو نص عاطف عبدالله «البقع السوداء»، أو ذكر ما جرى (عبدالله:2002) ومنذ البداية سنلاحظ الفرق بين شوقي بدري وعاطف عبدالله في النظر إلى علاقة النص بالواقع، فقد ذكرنا إشارة بدري الجريئة حول هذا الأمر، لكن عاطف عبدالله على النقيض من بدري، يحرص على تنبيه القارئ لكي لا يخلط بين أحداث النص والواقع، يقول عاطف عبدالله « إن شخوص وأحداث هذه الرواية من وحي الخيال... فإن تطابقت في الكثير من أحداثها مع الواقع فهذا أمر متعمد... أما لوتطابقت بعض الأسماء فيكون هذا قد جرى بمحض الصدفة.» (نفسه:10)، ولا يرجع الأمر إلى شجاعة الكاتب أوعدم شجاعته بقدر ما يرجع إلى رؤية الكاتب إلى دور الإبداع، ففي جانب نجد شوقي بدري يكتب نصاً توثيقياً يتكئ على الواقع، نلمس هذا في قوله «ولقد عشت بعض حوادث هذه الرواية وسمعت بعضها الآخر» (بدري:8) وفي الجانب الآخر يحرص عاطف عبدالله على ابتعاد نصه عن الواقع، فهو يقول: «فكل ما فعلته في سردي لأحداث هذه الرواية هوإني كتبت ما أملاه على الواقع الحقيقي، لكني أضفيت عليه بعض الخيال لا لأجمله ولكن حتى أهيئه (هكذا) ليصبح فناً.» (عبدالله:10). إن هناك الكثير مما يربط بين النصين عدا موضوع الرق والأرقاء، خاصة فضاء النص، فأغلب حوادث الحنق وكل أحداث البقع السوداء تجري في أم درمان، على كل يعاني الراوي في نص البقع السوداء من أمرين هما إعاقته وأصله، نلمس هذا في قوله «أعاني من إعاقة في ساقي اليمنى أداريها بحذاء طبي، (...) وأعاني أكثر ما أعاني من ضيق المجتمع بأصلي.» (نفسه:13) ويقول في جانب آخر إن اسمه قد ضاع واستبدل بكلمة عبد «كلمة عبد أصبحت اختصاراً لاسمي (...) وتُختصر الدال وتنطق عب.» (نفسه:14). وعلى الرغم من مرور عقود من الزمان بعد صدور رواية الحنق، وعلى الرغم مما حدث في المجتمع من تغييرات اجتماعية وثقافية في ظل

الاستقلال، إلا أن نص عاطف عبدالله يتفق مع نص شوقي بدري في دونية البعض، وأن الآخر هوالعبد.

في واقع الأمر هناك الكثير مما يغري بالمقارنة بين النصين، فالنصان يبدآن في فترة الاستعمار، فالراوي في البقع السوداء يقول: إن جُلّ اهتمام أهل الحي قبل قدوم المرأة الوافدة «كرة القدم والسياسة وإرهاصات الاستقلال ووحدة وادي النيل وتحول مسار اهتمامهم إليها (المرأة الوافدة).» (عبد الله:16) وينتهي النص بانتفاضة أبريل 1985 مما يعني أن أحداث النص تقع في فترة تمتد لأكثر من ثلاثة عقود، وهذا يعني أن البقع السوداء تنتهي بانتصار الشعب بكل فئاته بمن فيهم المهمشين، بينما ينتهي نص الحنق باستعداد الجيش للذهاب للجنوب للقضاء على التمرد. وهذه إشارة من الكاتب لإصرار السلطة – أي الشمال العربي – على قهر وإذلال الجنوب الأفريقي. وهكذا فإن الذات العربية أوالتي تدعي العروبة حسب شوقي بدري ماضية في طريقها لسحق الآخر/ الأفريقي الزنجي.

ما سبق كان وقفة أمام أهم ملامح رواية الريادة بالتركيز على مضمونها، وأغلب هذه الروايات كتبت في الخمسينات عدا رواية الحنق التي صدرت في أوائل السبعينات، والآن سنذهب إلى كتابات جديدة ستضع حداً للكثير من العيوب التي كانت واضحة في روايات الريادة، ونقصد بهذه الكتابات إنجازات كاتبين أضافا الكثير إلى الرواية السودانية، بل أحدثا ثورة في هذه الرواية وهما إبراهيم إسحاق والطيب صالح.

بظهور رواية إبراهيم إسحق حدث في القرية عام أي بعد أكثر من عقد من الزمان من صدور روايات الرواد، بظهور هذه الرواية مع رواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال، تأكد فتح مسار جديد للرواية السودانية، وكان الرواد محمد عثمان هاشم وخليل عبد الله الحاج وأبوبكر خالد وملكة الدار محمد وشوقي بدري قد وضعوا البذرة الأولى لجنس أدبي جديد هوالرواية في تربة الإبداع السوداني منذ أربعينات وخمسينات القرن الماضي، واتسم إبداع الرواد بكل سمات الريادة : الجرأة والمغامرة والتجريب وضياع الصوت الخاص وسط التجارب السابقة، نلمس هذا بوضوح في تأثر خليل عبدالله الحاج وأبوبكر خالد بنجيب محفوظ الذي كان يمثل سقف الرواية الحديثة في ذلك الزمان، أما ملكة الدار محمد فلا تخطئ العين أثر السينما الأمريكية في رواياتها كما ذكرنا.

وقد فتحت روايات الطيب صالح وإبراهيم إسحق درباً جديداً وخرجت بالرواية السودانية من محليتها إلى آفاق أرحب وأوسع، ويرجع هذا للتأهيل الجيد والاطلاع الواسع على أفضل إنجازات الرواية الغربية الأمر الذي لم يكن متوافراً للرواد. فقد ذهب الطيب صالح منذ صباه الباكر إلى لندن وأجاد اللغة الإنجليزية، فيما تخرج إبراهيم إسحق في معهد المعلمين العالي، وتخصص ليعمل معلماً للغة الإنجليزية وهكذا يمكن القول إن المرحلة الجديدة للرواية السودانية تتصل بقوة بتقنيات الرواية الحديثة التي أسهب في الحديث عنها معاوية نور في ملاحظاته العميقة عن روايات سيرفانتيس وتولستوي وديستويفيكي، كما ذكرنا، وهكذا عملت روايات الطيب صالح وإبراهيم إسحق على ردم الهوة بين كتابات معاوية نور وروايات الرواد.

ولاشك في أن رواية إبراهيم إسحق الأولى حدث في القرية تؤكد ما ذهبنا إليه، فالنص يتصف بكثير من الملامح التي تميزه عن روايات الرواد، من حيث المضمون، خرج النص عن أم درمان أوالمدينة إلى قرية في دارفور، هي قرية الدكة التي تقع بعيداً عن الفاشر عاصمة المديرية

(سابقاً) ، والدكة هي قرية تخييلية وستكون هي المركز أوالفضاء الرئيس الذي تدور فيه أغلب روايات وقصص إبراهيم إسحق، بل إن تاريخ آل كباشي الذين ينتمون للقرية هوضالة الكاتب. وبعد قرابة نصف قرن يقول إبراهيم إسحق إنه كاتب عرض حالات لآل كباشي .كما إن الحدث يتجاوز الأحداث النمطية التي احتشدت بها روايات الرواد، معاناة فقراء المدينة كما عند خليل عبدالله الحاج أومعاناة المرأة كما عند أبي بكر خالد ملكة الدار محمد، لكن إبراهيم إسحق في روايته يختار صراع القرية مع المجهول، فالقرية الوادعة الهادئة تصحوذات صباح لتجد المياه قد غمرت الوادي حتى فاض، لكن المياه جاءت إلى القرية وهي تحمل في جوفها شراً، ذلك الشر الذي يتمثل في التمساح أوالورل أو الغول الذي لم يعرف أهل القرية كنهه، ولكنه حيوان مفترس جاء ليهدد القرية ويزعزع أمنها، هنا نلمس أصداء الدراما الإغريقية خاصة مسرحية الوحش لسوفكليس، حيث يهاجم وحش قرية طيبة وتخرج القرية لتقاتل الوحش، في القرية الصغيرة – في رواية إبراهيم إسحق – يقتل الوحش أو التمساح طفلاً من أطفال القرية، وهكذا يرسل الوحش المجهول أولى رسائله إلى القرية، وفي واقع الأمر إن مقتل الطفل بداية لمأساة فاجعة تهز القرية من أقصاها إلى أدناها، فموت الطفل ينهي فرح الأطفال بل وجميع أهل القرية بالماء، يصف الراوي فرح الأطفال بالمياه « تناثروا حولي: علي، عباس، عبدالله، زين العابدين، شين وعبدالحميد – الشلة الذهبية، كأنهم شياطين سوداء، يسحبون الماء من شعورهم ويرفعون تجاه الشمس أسناناً بيضاء، وجوههم لامعة بيضاء.» (نفسه:11).

والراوي نفسه في غمرة فرحه كان يتوجس ويحس أن ثمة خطر سيقع يفسد عليه وعلى رفاقه الجنة التي ينعمون بها، وها هنا يتساءل « ماذا لوانقلب اليوم إلى سواد كالح يا ترى، الذي يثير خوفي حقيقة هوالغابة، أن تقذف لنا بأحد مكارهها (هكذا) ثعباناً ضخماً أوأسداً مسعوراً أوسلحفاة هائلة، ضخمة ضخامة الجمل أوالفيل.» (نفسه:15). وسرعان ما يظهر الشر في الحيوان المجهول الذي ضرب واحداً من الشلة الذهبية ضربة قاتلة، ويخرج الجميع من الماء لإنقاذ الجريح ويقررون أخذه إلى رجل حكيم يحبونه يعيش بالقرب من الوادي هوالعم سليمان، ويحاول العم سليمان إنقاذ ما يمكن إنقاذه دون جدوى إذ يموت الجريح متأثراً بجراحه، ولا يجد العم سليمان سوى إخطار العمدة ليفعل ما يراه مناسباً. ويخرج العمدة مع أهل القرية لصراع الوحش، ويبدأ الصراع بين أهل القرية والوحش القابع في أعماق المياه ولكنه صراع غير متكافئ، فالوحش حيوان مجهول له قدرة على المراوغة والاختفاء، لكن القرية تحزم أمرها وتقف صفاً واحداً ضد الوحش. وتستخدم القرية كل أسلحتها في هذه المعركة، استخدمت القوة المادية والقوة الروحية، جيء بفكي هارون ورجاله من فقهاء القرية لتلاوة القرآن والتسبيح، من الطريف أن هؤلاء الفقهاء استسلموا للوحش وسلموا أمره لله، نلمس هذا في قول الفكي محمود مخاطباً أهل القرية «يا أخوانا ربنا يرمي المصائب نوعين، مصيبة واحد يعرف هو ذاتوإنوالناس بقدرويحلو، ومصيبة ثاني هوذاتوعارفم ما يقدرو يحلو(...) أنحن نشحدوغايتو وهويسوي الشغل الديروبينا.» (نفسه:218)، ولم يجد هؤلاء الفقهاء بداً من إخطار العمدة بانتهاء مهمتهم دون النيل من الوحش، وانتهى اليوم وقد أخذ الموت اثنين من أهل القرية: صبياً وشيخاً، وهكذا يقف الموت مع الوحش ضد أهل القرية، ويتحول الصراع ضد الموت أوالقدر. فالموت ظل يخيم في سماء القرية.

وهكذا يتجاوز إبراهيم إسحق في أول رواياته الموضوعات النمطية التي ظلت تحتشد بها روايات الرواد، بل الرواية العربية طوال أربعينات وخمسينات القرن الماضي، موضوعات العلاقات العاطفية أوالنضال ضد المستعمر أوالصراع الطبقي. ولاشك في أنها جرأة وشجاعة تحسب لكاتب يتحسس طريقه في الكتابة الإبداعية بل في أولى رواياته. وليس هذا هوالنجاح الوحيد لإبراهيم إسحق بل إنه سجل نجاحاً كبيراً في شكل الرواية، فالرواية التي تشد القارئ منذ البداية وحتى النهاية لا يزيد زمنها على يوم واحد، أربعة وعشرون ساعة هي طول أحداث القرية، واستطاع الكاتب ببراعة السيطرة على الخيط الرئيس للنص بل هويوظف العديد من الحيل السردية مثل الاسترجاع ، كل هذا جعل بناء النص السردي متماسكاً وقوياً.

وثمة نجاح آخر للروائي إبراهيم إسحق، ألا وهوالاهتمام بالمكان، وذلك على عكس روايات الرواد الذين لا يحفلون كثيراً بالمكان، فالمكان في الرواية الجديدة يفرض وجوده وتأثيره على شخصيات الرواية. وفي واقع الأمر إن للمكان في هذه الرواية سطوته وسحره، وكما ذكرنا، فإن إبراهيم إسحق يرسم في روايته الأولى معالم القرية التي ستكون مركز عالمه الروائي والقصصي، وهي الدكة، وهي ليست قرية فحسب بل هي بالنسبة للكاتب فردوسه المفقود، والكاتب مولع بهذا الفردوس ويعرفه حق المعرفة بل ويعرف إنسانه وحيوانه. فالمبدع في الرواية الجديدة مثل إبراهيم إسحق يرتبط بعلاقة حميمة بالمكان أوالبيئة التي يتحدث عنها، وهذه الحميمية لا تقل عن حميمية الشاعر الشعبي ببيئته، وقد أشار سيد حامد حريز في دراسته للمسدار إلى هذه العلاقة (حريز:1992) يقول حريز « فشاعر المسادير يعرف بيئته جملة وتفصيلاً، يعرف طيرها وحيوانها وأشجارها ووديانها وسماءها وزرعها (...) فالعلاقة بين الشاعر وبيئته إذن علاقة إنسانية أوشبه إنسانية تتسم بالتفاعل والحوار.» (نفسه:36) والأمر نفسه يمكن قوله عن الرواية الجديدة، فإبراهيم إسحق أوالطيب صالح لا ينظر للبيئة كشيء جامد بل هويأنسن البيئة ويأسطرها، أي يحولها إلى أسطورة، فمثلاً نجد الراوي يصف طريقه وهوعلى ظهر الحمار «آثار حيوانات أنيسة ومتوحشة تقطع الدرب، أظلاف معيز وبقار وحوافر خيل وحمير وأخفاف جمال، بقايا أعشاب مقطعة وجحور صغيرة متناثرة في الأرض هدمت بعضها، الأشجار ممتدة في الأرض إلى البعد البعيد تحفر عروقها في التربة الحمراء، التربة الخضراء الزاهية، وسير الحمار يخلف لي متعة شيقة.» (نفسه:57).

أما عن الطيب صالح فالرواية العمدة –هنا– هي رواية موسم الهجرة إلى الشمال التي شكل ظهورها لحظة فارقة في الرواية السودانية بل والعربية، لقد انتهى وإلى غير رجعة معطف نجيب محفوظ بكل ما يحمل من واقعية بلزاك وزولا، يذهب فخري صالح إلى أن ظهور موسم الهجرة إلى الشمال مهد الطريق لظهور رواية عربية جديدة (صالح:2009) يقول فخري صالح « وقد حاولت أن أبين من خلال القراءة النصية كيف أن موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح والبحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا تمهدان لأفق من الكتابة الروائية العربية سيتحقق في أعمال صنع الله إبراهيم، وجمال الغيطاني، وإلياس خوري، وإبراهيم الكوني، وسليم بركات وأعمال غيرهم.» (نفسه:9 – 15).

أشارت فاطمة موسى في دراستها عن إبداع الطيب صالح إلى استحداثه لقضايا فنية جديدة على الرواية العربية (موسى،1977) تقول الناقدة «والواقع أن هذا البطل

(مصطفى سعيد) بطل جديد في أدبنا العربي، وهوجدير ببحث مستقل، فلم يكن همنا في هذا المقال إلا التعريف ببعض جوانب ذلك العالم الزاخر الذي قدمه الطيب صالح إلى قراء العربية، عالم القرية العربية في السودان (...) وأثار من المشاكل الفنية والتكنيكية ما يستفز النقاد إلى عديد من الدراسات بإذن الله.» (نفسه:258).

أما سيد البحراوي فإنه يقرأ الرواية قراءة جديدة يتجاوز الفهم النمطي الذي ساد والذي يحصر حبكة الرواية في صراع الشمال والجنوب (بحراوي:2008) نلمس هذا في قوله «إن بنية الرواية تؤكد ما سبق استنتاجه من أن مصطفى سعيد ليس إلا وجهاً من وجوه الراوي، وإن التناقض ليس إلا تناقضاً داخلياً في نفس الراوي، يمثل مصطفى سعيد أحد قطبيه، ويمثل الواقع السوداني – وبالذات في القرية – قطبه الآخر، وكلاهما تجسيد رمزي لما يعتمل في نفس الراوي من تناقضات بين القيم التقليدية بثباتها الممتد، والقيم الغربية بتناقضاتها القاتلة.» (نفسه:130).

ظهرت رواية الشباب في التسعينات والألفية الجديدة وهي تحمل كل سمات التمرد والثورة، تمرد وثورة في الشكل والمضمون وهوتمرد على الآخر وهوهنا السلطة، وخير نموذج لتمثيل رواية التسعينات رواية «الجدران القاسية» لكاتبتها ملكة الفاضل عمر (عمر:1999) وكنا قد أشرنا في دراسة سابقة إلى أن هذه الرواية واحدة من الروايات القلائل التي أبدعتها كاتبة وخرجت بها من الموضوعات النمطية التي ظلت تسيطر على سرديات الكاتبة السودانية (بشرى:2011) وهذه الموضوعات ترتبط بشكل وثيق بعالم الأنوثة مثل الزواج والطلاق، ولاشك في أن النص العمدة هو نص الرائدة ملكة الدار محمد، الفراغ العريض والذي توقفنا عنده سابقاً، وخلصنا للقول إن الذات عند ملكة الدار هو الذكر وهو يصنع الآخر الأنثى، ويمارس على هذا الآخر كل صنوف القهر والإذلال. ولكن ملكة الفاضل عمر التي تكتب في ظروف اجتماعية وثقافية تختلف كثيراً عن الظروف التي أبدعت فيها ملكة الدار محمد، فقد مرت قرابة نصف قرن على صدور رواية الفراغ العريض التي كتبت في خمسينات القرن الماضي وتأخر نشرها إلى أوائل السبعينات، كما ذكرنا، فالذات أو الأنا عند ملكة الدار يستقوى بالتخلف الاجتماعي وبقهر الآخر/الأنثى، بينما يستقوى الآخر في نص ملكة الفاضل بالسلطة خاصة السلطة السياسية، فالنص يبدأ باقتحام زوار الفجر منزل الشخصية المحورية صلاح محمد أحمد والقبض عليه واقتياده إلى مكان مجهول،وهكذا يبدأ النص بقهر الإنسان ومصادرة حقه في الحرية. ومنذ البداية يتحرك النص بين فضائين، داخل السجن وخارجه، أي بين السجن والحرية، وفي داخل السجن تتم أشكال القهر والإذلال كافةً، والمفارقة –هنا– أن السجين أوصلاح ليس بالناشط السياسي، وهو لا يعرف شيئاً واحداً من كل ما يحدث له، والإشارة –هنا – من النص هي أن السلطة تفسد الإنسان وعندما يستبد الإنسان بهذه السلطة فهويقهر الجميع دون تمييز، والحبكة –هنا– كيف حدث ما حدث لصلاح بكل تداعيات الحدث على صلاح وعلى أسرته وعلى الفتاة التي أحبها أوأعجب بها، ويمضي النص في سجن صلاح البطل وصمود في وجه كل صنوف القهر والتعذيب، وبالرغم من أن القهر نال من جسده إلا أنه لم يضعف من روحه الشجاعة، ويكتشف صلاح أنه ليس وحده بل أن هناك الكثيرين من ضحايا القهر الذين يعج بهم السجن، لكن ثمة ضوء يبرق في نهاية النفق، فلابد من نهاية للشر.لكل هذا الشر، تدفع الكاتبة بشخصيتين يكونان

مساعدين لصلاح للخروج من أزمته، هما الرائد الطيب الذي يعمل مع السلطة لكنه يرفض استغلال السلطة لإذلال الآخرين، وعندما يكتشف الطيب وضع صلاح يسعى لمساعدته وإنقاذه من الأسر، والشخصية الأخرى هوهاشم الطبيب الذي يعمل بالمستشفى الذي يحضر له المعتقلون للعلاج، ولكن ضميره المهني يرفض التعذيب الذي يمارس ضد المعتقلين، يقرر هاشم الهرب من كل هذا الجحيم وهاهويخطر الرائد الطيب مبرراً قرار الهرب قائلاً: «تسألني عن السبب؟ إنها هذه الأجساد المهشمة، والعيون الذاهلة والوجوه المتورمة. إنها هذه الأطراف المخلوعة والصدور المحترقة التي يبعثون بها إلى كي أعيدها كما كانت ليحطموها من جديد.» (نفسه:175) وبعد هروب هاشم يجد الرائد الطيب الشجاعة الكافية ليصرخ ضد قهر الأبرياء، وكان الطيب يشعر في قرارة نفسه بأن صلاح بريء وأن سجنه ولزمان طويل مكيدة دبرتها أيادٍ خفية، ويقود خيط التحري الرائد الطيب إلى زميله هو العميد عبد الماجد عباس موسى، وتكشف الكاتبة حل اللغز في نهاية الرواية، ويفاجئ الطيب عبدالماجد الذي يحاول تبرير اعتقال صلاح وتعذيبه قائلاً: «صلاح خائن يستحق كل ما جرى له.» (نفسه:200) ولم يجد عبدالماجد بداً من الإذعان لأوامر الطيب، وتنتهي الرواية بجملة يخاطب بها الطيب صلاح «هيا بنا سنخرج معي... أهلك ينتظرون وبت النور... إنت حر... وأنا وأنت سنذهب معاً لنلتقي بزينب.» وزينب هي بالطبع الفتاة التي أغرم بها صلاح.

نخلص من كل ما سبق إلى ملاحظة التحول في محتوى الكتابة النسائية، خاصة الرواية، فمنذ الرواية الرائدة الفراغ العريض التي صدرت عام 1972 ومروراً بروايات بثينة خضر مكي مثل أغنية النار (1998) وروايات زينب بليل مثل كش ملك (1998) كل هذه الفترة ظلت الكتابات النسائية تغرق في قضايا الذات الأنثوية، وكنا في دراسة سابقة درسنا هذا الأمر بإفاضة (بشرى:2004) وخلصنا للقول إن إبداع المرأة «هوفي نهاية الأمر تعرية للذات أي إن الأنثى تستغرقها همومها وإحباطاتها من المجتمع الذكوري، لذا فالمرأة في إبداعها لم تتجاوز الفضاء الداخلي أي فضاء الأنثى (...) ولاشك في أن هذا الأمر متوقع بحكم وضع المرأة الاجتماعي في السودان.» (نفسه:94) .

وهكذا يمكن القول إن رواية ملكة الفاضل الجدران القاسية تمثل مرحلة جديدة في الكتابة النسائية، بل في الرواية السودانية، فمن النادر أن يتناول الكاتب السوداني، ذكراً أوأنثى، مثل تلك القضايا السياسية خاصة قضايا العنف والقمع السياسي. ثمة روايات أشارت بطرف خفي لفساد السلطة لكن لم نجد كاتباً يعري عنف السلطة تجاه خصومها أومعارضيها كما فعلت ملكة الفاضل في روايتها الهامة.

ولم تكتف رواية التسعينات والألفية الجديدة بمعالجة الصراع السياسي بكل تداعياته، إذ نجد عدداً مقدراً من الروايات عالجت موضوع الجنوبي أوبالأحرى علاقة الشمالي بالجنوب، وسنتناول فيما يلي بعضاً من هذه النصوص. سنبدأ برواية لن أقتل حبي قربانا لشرف القبيلة لكاتبتها نورا فضل (فضل:2001) في هذا النص نجد فتاة من الشمال هي (يمامة) تقع في حب زميلها في الجامعة الشاب الجنوبي (ملوال)،وإذا تجاوزنا ضعف البناء السردي للنص بكل ما يحمل من تقريرية ومباشرة لا يبقى لنا إلا الوقوف مع المضمون الذي لا يخلوطرافة وجرأة، فالجميع في الشمال والجنوب يقف ضد حب نورا وملوال، فعندما تخبر نورا صديقتها منى بعلاقتها مع

ملوال وأنها سعيدة بمصارحة ملوال لها بحبه، تقول منى بحدة ودهشة» ملوال شنوتسمحي ليه يتجرأ ويصارحك بحبه» (نفسه 16) أما أسرة (يمامة) خاصة والدتها فهي تعمل على زواج يمامة من ابن الجيران المغترب معتصم الذي تقدم لخطبة يمامة، لكن يمامة ترفض الزواج منه بإصرار، لكن القدر يتدخل ويموت محمد سعيد شقيق يمامة في الجنوب، حيث ذهب إلى هناك ضمن الدفاع الشعبي، وعندما يحضر ملوال لمنزل أسرة يمامة لطلب يدها من والدها الذي وقع عليه الأمر وقع الصاعقة ولا يجد سوى طرد ملوال من المنزل (نفسه:38) وعندما تعرف الأم أن ملوال تقدم لخطبة يمامة تصرخ في وجهها» سجمي! سجمي! مافي بت سبقتك عليها يا مجنونة.» بل إن زملاء يمامة وملوال رفضوا الأمر، وصار كل ذلك محل تندر وسخرية بينهم، وكذلك رفض والد ملوال فكرة زواج ابنه من فتاة شمالية، ورأى أن يزوجه من جنوبية، فالأب يخاطب ابنه عندما علم بنيته الزواج من شمالية بقوله:» ماذا؟ أتريد أن تطمس ملامحنا وتغير لوننا يا مجنون؟ ثم ماذا نقول لأسرة ميري؟... لقد خطبتها لك علنا من أبيها.» (نفسه:50) بل إن الأب يخطط مع السلطان لإجبار ملوال على الزواج من ميري، وعندما يرفض ملوال ذلك يخاطبه السلطان قائلاً:

« أنت عاق... معتوه... تلعنك روح الأسلاف ليل نهار.» (نفسه51:)، ولا يقف الأمر عند ذلك الحد فالسلطان يأمر والد ملوال أن يتبرأ من أبوته لكن الأب يقدم حلاً وسطاً ،وهوأن يزج بملوال في السجن بدلاً من قتله. وينتهي النص بلجوء يمامة للمحكمة للزواج من ملوال، وهنا يتراجع الأب ويقبل بالأمر، لكن الأم تواصل رفضها وتهدد بالانتحار إذا ما تم الزواج ونجدها تقول ليمامة:» قسم المولى الغالي تعرسي الجنوبي في البيت دا... ساعة العقد أكب فوقي قزازة الجاز دي واتحرق وسط اللمة.»(نفسه:56) وتتجاهل يمامة هذا التهديد، وتذهب للمحكمة ويسألها القاضي» أيهما تختارين والدك... أم ملوال؟» (نفسه 59) وبعد تردد تجيب يمامة « ملوال يا حضرة القاضي».(نفسه:69) نخلص للقول أن الكاتبة/الساردة تريد إرسال رسالة لأجل خلق الوحدة بين الجنوب والشمال، وهذه رسالة نبيلة ولا شك، لكن نبل الرسالة أصاب النص في مقتل إذ كان التركيز على الفكرة أوالرسالة أوالمضمون وليس على الحدوتة أوالحكاية والشكل أوالبناء السردي، والكاتبة لا تخفي مراميها منذ البداية ونجدها تقدم لنصها بتصدير تفسر فيه مضمونه، فهي تخاطب القارىء قائلة: «عزيزي القارىء، أدعوك نحلق) هكذا(مع يمامة لنسكت الرصاص ويغني الهزار، ونشتل مع ملوال الغابة والصحراء.» (نفسه:5).

والنص الثاني الذي سندرسه هورواية مندكرو لكاتبهامروان حامد الرشيد- ربما تكون هذه الرواية أول رواية لكاتب من الشمال تجري أحداثها في الجنوب خاصة مدينة جوبا، (الرشيد:2001) وعنوان الرواية يحمل أكثر من دلالة، ومندكروفي اللغات الجنوبية تعني القادم من الشمال، أي الوافد أو الغريب، أضف لهذا حرص الكاتب على استخدام لغة شائعة في الجنوب وهي لغة عربي جوبا، وهي خليط من العربية والعديد من المفردات المأخوذة من لغة الباريا، وهي المجموعة العرقية الغالبة في مدينة جوبا. والكاتب يشرح بعضاً من هذه المفردات في خاتمة النص. تبدأ الرواية وواحد من الشخصيات الرئيسة « معاوية» يعود إلى مدينة جوبا التي نشأ فيها وترعرع، يقول الراوي « لم يكن به (معاوية) إذن حنين طاغ إلى البلدة التي كانت آخر زياراته لها قبل أكثر من عشرين عاماً، كيف تجري السنون؟». (نفسه:14) وعندما يعود معاوية بعد غيبته إلى الجنوب يحرص على البحث عن منازل

طفولته وصباه، وهكذا يعود بنا الراوي إلى الماضي قبل أكثر من عشرين عاماً، وهذه حيلة فنية يستخدمها الكاتب في بناء السرد أي الارتجاع، وسنلاحظ استخدام الحيلة على امتداد النص، المهم في الأمر أن معاوية يعود إلى جوبا مزوداً بكل ما يملكه من سلطة، وهولم يعد ذلك الصبي الجبان الذي يحتمي بشجاعة أخيه الذي يصغره في السن (علي). وهذه السلطة التي يستخدمها معاوية لا حدود لها كما يراها، فهي ليست سياسية فحسب بل دينية كذلك، يقول الراوي: هاهو(معاوية) جالس في كرسيه في الطائرة وقد قبض له الله أن يؤدي عن زملائه مهمة دينية إنسانية أولاً، ثم سياسية تخدم حزبه، حزب الله الحقيقي الوحيد في البلاد.» (نفسه:22). وكما هو متوقع يعود معاوية بذاكرته إلى طفولته وأسرته في الماضي، وفي مدينة جوبا يخاطبه الذين يعرفونه بلقب مولانا، هذا اللقب الذي يحمل الكثير من الظلال أهمها الأسلمة، ويبدأ الجزء الثاني من هذا الفصل برجوع معاوية بذاكرته إلى الماضي، ولكن الجزء الثالث يحدث في الحاضر، والمهم في الأمر أن تداعي معاوية يضيء لنا طفولة شخصيتين هامتين هما علي شقيقه وسنداني صديق علي، وكلاهما، علي وسنداني، سيكون لهما دور كبير في أحداث الرواية. في واقع الأمر إن علي هو بطل الرواية وهو الشخصية الإيجابية التي تميزت بالتمرد والشجاعة منذ الطفولة، وعلى الرغم من أن علياً ومعاوية شقيقان إلا أن الفارق بينهما كبير، فمعاوية يفتقر إلى شجاعة وإقدام شقيقه الذي يصغره، وعلى كل يمضي كل منهما في طريق مختلف، بل نقيض للآخر، معاوية صار قيادياً إسلامياً بينما شارك علي وهوضابط بالجيش في حركة انقلابية واتهم بقتل عدد من الجنود والضباط كان يشرف على حراستهم، وكما يوضح الراوي، فإن علياً قد أعدم ظلماً في هوجة محاكمات أقامها النظام الشمولي عقب استعادته للسلطة، لكن ما يهمنا –هنا – شخصية علي شقيق الراوي، فكلاهما نشأ وترعرع في الجنوب، أما الأول فقد جذبته روح الجنوب أوالغابة وأحب الجنوب فصار لقبه «دينكا تا مندكرو»، أي الشمالي الجنوبي، وليست بخافية إشارة الكاتب إلى توحد وجدان علي الذي توحد فيه الجنوب مع الشمال. أما معاوية وعندما شب صار جزءاً من السلطة التي تسعى لقهر الجنوب بدءاً بأسلمته، وليس هذا التغيير الذي طرأ على شخصيتي علي ومعاوية بالغريب، فقد كان علي منذ البداية مؤهلاً، بكل تمرده، لمثل هذا الانتماء، فقد نشأ متمرداً على السلطة خاصة السلطة الأبوية، وقاد هذا التمرد علياً إلى الزواج من جنوبية هي ماريا، وعندما أعدم علي بقيت ماريا في الجنوب و«رفضت دعوة إخوانه (علي) لها للإقامة معهم في الشمال. قالت إن علياً كان يحب الجنوب وقتله الشمال، وإنها كانت تعلم علم اليقين أنه كان سيعيش بقية عمره في الجنوب، في جوبا على وجه التحديد.» (نفسه:337). على كل أنجبت ماريا من علي ولدين هما سنداني وعوض، وفيما بعد وعندما كبرا التحق أحدهما وهو عوض الله بالحركة الشعبية لتحرير السودان! وكما هو معروف، فإن الصبي سمي على جده لأبيه عوض الله، وإذا كان معاوية جاء للجنوب بعد غيبة ممثلاً للسلطة التي صار جزءاً منها، فإن الحسين ابنه جاء للجنوب ليبحث عن أبناء عمه، وها هو شمس الدين أحد أصدقاء علي يروي لمعاوية حضور الحسين للجنوب « أنا فقط سمعت بأن أحد أحفاد حاج عوض الله أتى إلى زيارة ولدي علي، وقد سرني ذلك أيما سرور.» (نفسه:335) ونخلص من كل ذلك إلى أن البطل الحقيقي لرواية مندكر وهو علي وليس معاوية، فقد صور الكاتب علياً بشكل

إيجابي عكس معاوية الذي نشأ منذ طفولته جباناً متردداً، كما ذكرنا.

الأمر المهم –هنا– هو إن عنوان الرواية يحمل ظلالاً من لقب أطلق على علي في طفولته وهو(دينكا تا مندكرو)، وقد كان واضحاً لأفراد أسرة عوض الله والد علي ومعاوية أن ابنهم علي أكثر انتماءً لعالم الجنوب، يقول الراوي «كان هو(الراوي) ووالده موقنين بأن الشاب (علي) الذي رفض أن يعقل سيعود بعد التخرج من الكلية الحربية إلى الجنوب، ليس لأن الجنوب كان منطقة عمليات حربية يرسل إليها الضباط الجدد، وإنما سيذهب إلى هناك ليعيش بصورة دائمة، أما «البنية» فلم يكن والده يعلم بها، وإن لم يكن ليستبعد زواج ابنه العاق من أية امرأة جنوبية.»(نفسه:83). وفيما بعد يحدث ما تخوفت منه الأسرة، فقد تزوج من البنية ماريا الجنوبية.

نخلص للقول إن رواية مندكروهي الرواية الوحيدة التي كتبت بانحياز واضح للجنوبيين وتصورهم كأنهم ضحايا لقهر الشمال، لكن الرواية تحمل رؤيا تؤكد أن الجنوب والشمال سيندمجان بعضهما في بعض كما توحدا في وجدان علي.

ومن الروايات التي عالجت حرب الجنوب رواية الضفادع لكاتبها خالد ريحان(ريحان:2002) ويدور النص حول البطل كازميرووهوأقرب ما يكون للبطل الأسطوري، ويبدوهذا في الكثير من تفاصيل سيرته في بلاده أقرب ما يكون لميلاد أبطال الأسطورة والنص يبدأ بهذا الميلاد. يقول الراوي «مع ساعات الصباح الأولى... نجحت القابلة في نزع جسده الطويل الممدود من جوف أمه المنهك... مشهد كالحلم المزعج ... كأنها تجرد سيفاً من الأبنوس من غمد من الأبنوس»(نفسه:7) وأهم ما في سيرة كازميروهي انتماؤه للشمال جنوبية وأبوه من الشمال، فنجد الأم تحكي له أن أباه «كان يشتغل بالتجارة... من قبائل أقصى الشمال!... بأذن بيضاء... وقلب أشد بياضاً... كان شهماً وشجاعاً...»(نفسه:20) وهذا التراوح بين الشمال والجنوب يبدووواضحاً في اختلاف لون بشرة كازميروعن لون الآخرين، ولهذا كان كازميرووأمه محل كراهية الآخرين، ويعبر واحد من أهل القرية هواليروعن هذه الكراهية حين يقول لكازميرو«لا نريدك معنا في كوخ الجدة تريزا ثانية... أرحل بعيداً... أنت وأمك أيضاً... القرية لا ترغب في بقائكما مزيداً من الوقت.»(نفسه:19) وهكذا لا يجد كازميروبدا من الهرب من القرية مدفوعاً بالرغبة في البحث عن أبيه، ولكنه يجد عمه المهدي حامد، وينتهي النص وكازميروعمه يصلان القرية ويتزوج كازميروحبيبته(بنانه). لكن النص من حيث البناء السردي يبدوضعيفاً وهشاً، ويرجع ذلك لعدة أسباب أهمها سيطرة السارد على الشخصيات والأحداث، فالأحداث تجري في خط مرسوم دون أية انحرافات، فكازميرو البطل الأسطوري ينتصر في كل المعارك التي يخوضها ربما لأنه بطل أسطوري! لكن مما أضعف النص كثيراً اللغة الشاعرية التي كتب بها، فهذه اللغة تتميز بقدر كبير من التكثيف مما أضاع الحكاية، وفي كثير من المرات يترهل النص ويفلت الحدث من الكاتب وسط ضباب اللغة، فمثلاً يصف الكاتب رفض أهل القرية قائلاً: «ومن بطن القرية الشمطاء يأتي صوت الطبل مخنوقاً كأنه الأنين وحول النار الجائعة يرقص الشيوخ والأطفال في محور دائري حزين بينما تتلوى ظلال أجسادهم النحيلة كالأفاعي فوق هامات الرمادية الكئيبة.» (نفسه:7) على كل ما يهمنا –هنا– أكثر هو نظرة الكاتب للحرب وإدانته لها، فهويرى أن لا مهزوم أومنتصر في الحرب، فالجدة تريزا ترى أن تجار الحروب» يشبهون الضفادع بجلد مموه

يقبعون في المستنقعات الآمنة... ويسرقون تعب البسطاء» (نفسه:21) وها هوكازميرويدفع ثمناً غالياً هوكراهية أهل القرية له- كما ذكرنا- لمجرد أنه هجين من الجنوب والشمال، لكن النص ينتهي بعودته إلى أهله ظافراً منتصراً في رفقة عمه الشمالي المهدي حامد، ولا بد أن عودة العم واستقراره في القرية تومئ الحرب لإرهاصات السلام القادم، فالراوي يقول في نهاية النص واصفاً العم بأنه» آثر البقاء بين أسرة أخيه حين تأكد نبأ استشهاده بعيد اختفائه الأخير. والحرب ما زالت تخبو وتشتعل... تتعملق حينا وتتقازم أحياناً (هكذا) أخرى في انتظار أسراب الحمام القادمة.(نفسه:49) ولا بد من ملاحظة الإشارات المتكررة في بعض النصوص التي درسناها لزواج الشمالي من امراة جنوبية كدلالة على الوحدة، فهذه الإشارة نراها في نص الضفادع، ولاحظناه في مندكرولمروان حامد الرشيد، أما نورا فضل فقد قلبت الأمر حين تزوجت يمامة الشمالية من ملوال الجنوبي ولكن في المحكمة! فهؤلاء الكتاب يرون هذا الزواج يؤكد وحدة الوجدان من الشمال والجنوب.

وسندرس فيما يلي روايتين لكاتبين شابين تتفقان في الكثير من الملامح، هما رواية باب الحياة لكاتبها محمد بدوي حجازي وأعاصير استوائية لكاتبها عبدالرحمن فضل، فالراوي في النصين شاب حديث التخرج من الجامعة الأم، جامعة الخرطوم، إيهاب في أعاصير استوائية من كلية الطب وخالد عبدالله الحاج في باب الحياة من كلية القانون، بل إن جامعة الخرطوم هي فضاء النص الرئيس مع استرجاعات لهذا المكان من حين لآخر، لكن الأمر المهم هوتداعيات علاقة الشمال أوالعروبة بالجنوب، والراوي في النصين يقع في حب فتاة جنوبية، فكما أحب إيهاب تبريزا، أحب خالد عبدالله فيفيان، وتجاوز هذا الحب كل الحواجز العرقية والدينية. ولا تتوقف العلاقة عند العاطفة فقط بل تتعداها إلى الجنس حيث يعيش العاشقان وكأنهما زوجان، بل إن فيفيان تصير حبلى بفعل هذه العلاقة، والجدير بالذكر أن فيفيان تحرص على هذا الحمل وتفخر به، فعندما سألها خالد عبد الله لماذا تركت نفسها تحبل؟ أجابته بكل صراحة «لأنني أحبك» (نفسه:87) إضافة لهذا إن سعادة فيفيان بهذا الحمل أن يكون من مندكرو أو الشمالي فتى أحلامها، وهي تصف نفسها «أعترف أنني منذ أن وعيت الحياة كنت أحلم بـ مندكرو قمحي اللون، له شارب يؤذي شفتي، وشعر كثيف يغطي ساعديه، وشعر ناعم أستطيع أن أرجله له عند لحظاتنا الحميمة.» (نفسه:114) تنتهي علاقة إيهاب وتبريزا بسفر تبريزا خارج البلاد بينما انتهت علاقة خالد وفيفيان عندما علم خالد بزواج حبيبته الأولى ميسون، وفجأة ودون مقدمات منطقية ينهار خالد ويغرق نفسه في الشراب، وفيما يشبه الفانتازيا يقبل خالد فيفيان وهو يخاطبها قائلاً: « فيفيان، أعشقك، قبليني،أرجوك!» تقول فيفيان « كانت هذه آخر عبارة نطق بها خالد وهويلفظ أنفاسه الأخيرة، وعرفت يومها إنه لم يكن يحبني.» (نفسه:165).

ومما يجدر ذكره أن أغلب شخصيات الرواية - عدا قلة - في سن الشباب وبعضهم ما زال يواصل دراسته بينما آخرون تخرجوا حديثاً في الجامعات لكنهم جميعاً يلتقون في معايشة ظروف قاسية تسحق أحلامهم وطموحاتهم، خالد عبد الله خريج القانون يعمل مديراً لكافتيريا (باب الحياة) وصار الزبائن يخاطبونه بالمعلم، وخديجة خريجة كلية الفنون الجميلة صارت تقدم الشاي للزبائن في كافيه (باب الحياة)، وهكذا فالسلطة همشت الجميع ولم يعد من جدوى لكل شيء، لكن إذا كانت السلطة هي الباطشة في أعاصير استوائية، ففي باب الحياة يتضافر

الحزب وكل مؤسسات النضال مع السلطة لتهميش الآخر، وفقد الشباب كل أمل في المستقبل، وأصبح المهرب هوالخمر، والمخدرات، والحلم هو أمريكا عبر بوابة اللوتري، فالشخصية الرئيسشوة سكره يصرخ «هائل يا (سبرت) (الخمر)» وهويشرح الأمر لصديقه بشرى قائلاً «أنا لست سكران، ولكنني اعترف، لقد شربت شيئاً رائعاً.» (نفسه:107) وفي الواقع إن زواج ميسون من خالد هوذروة المأساة والضربة القاضية التي أنهت كل محاولات خالد للتماسك، فهوبدلاً من أن يعمل قاضياً أومحامياً بدأ يعمل في كافيتريا باب الحياة، والمبادئ التي نذر شبابه مدافعاً عنها تحولت إلى محض شعارات، ونادر كرف صديقه المناضل الجسور تحول إلى شخص يتهافت على الأمريكان ويحتقر البروليتاريا. ومثلما انتهت رواية باب الحياة إلى العدم كذلك انتهت رواية أعاصير استوائية . رواية أعاصير استوائية لكاتبها عبدالرحمن فضل تبدأ والراوي في الطائرة متوجه نحوالجنوب (فضل :207)، ومنذ البداية يقول الراوي إنه اضطر للذهاب للجنوب وهو قول «ما كنت لاختار الذهاب إلى الجنوب بإرادتي فقد كان الجنوب محرقة يتقاتل فيها الطرفان المتعاركان (الحكومة ومن يناوئها وهوالجيش الشعبي لتحرير السودان) قتالاً مراً ومنهكاً وكأن بينهما ثأراً ويطحنان الناس بين رحاهم.» (نفسه:7). وهكذا ومنذ البداية نلمس إدانة الراوي للحرب والتي يروح ضحيتها الكثيرون بلا ذنب. وكذلك يوضح الراوي وهوالطبيب حديث التخرج في جامعة الخرطوم غربته عن عالم الجنوب أوعالم الحرب، فهوقد ترك والديه في أم درمان وانضم وهوالطبيب مرغماً إلى الجيش، وتبدأ هذه الغربة منذ دخول الراوي الطائرة التي تحتشد بالعسكريين من مختلف الرتب بينما هوالملكي الوحيد بينهم، ونجده يعبر عن هذه الغربة قائلاً: «لا سفر يخلومن رفيق تسقط عليه ترهاتك ويبتليك بهمومه، ولم يكن الملازم خالد في البدء إلا رفيقاً تنازل بطيبة خاطر عن الحديث مع رفقائه وأصدقائه ليبدد وحشة بدت جلية في وجهي... أنا الأدمي الوحيد الذي بلا رفيق هنا.» (نفسه:10) وها هي الحرب تسفر عن وجهها الكالح قبل أن تهبط الطائرة أرض الجنوب، فالراوي يسأل الملازم خالد عن صديق له هوالملازم أسعد عبدالحميد، ويعرف الراوي ما حاق من مصير مأساوي بهذا الملازم، فهو إما مفقود أوشهيد، يعود الراوي بذاكرته للوراء، فهذا المصير المأساوي لم يتوقف عند الملازم الشاب بل تعداه إلى أسرته فأمه وبعد أن علمت بنبأ فقدان ابنها ظلت « ومنذ ذلك اليوم تهيم على وجهها تسائل عنه كل من يقابلها سواء كان يعرفه أم لا... لم تفقد عقلها بالكامل ولم تحتفظ به بالكامل(...) وعندما علمت إني (هكذا) في الطريق إلى الاستوائية صرت شغلها الشاغل وواجبها المقدس.» (نفسه:12)

ومثل غيره من الكتاب الشباب يرى عبدالرحمن فضل أن سودان العصر الذهبي قد مضى ولن يعود، وبقي الحاضر المأسوي والمستقبل المجهول، فعندما يتحدث الراوي عن والدته يقول إنها نالت قسطاً من التعليم برغم فقر والدها، نجد هذا في قوله إن أمه «ليست سليلة حسب ونسب أوغنى... على العكس تماماً... أسرتها فقيرة حد الكفاف وأبوها عاش حتى مات وهوبمحازاة هامش العدم (...) أدخل أبناءه المدارس وحرص على ذاك حتى تهيأوا جميعاً للحياة كما ينبغي مستفيداً من سانحة لا تتوافر الآن– مجانية التعليم.» (نفسه:54)، وما أكثر إشارات الكاتب إلى مأساوية الواقع، فنجد مثلاً حديثه عن جامعة جوبا حيث يقول: « بدت جامعة جوبا تماماً بين امتدادين للطريق إلى اليسار من الداخل إلى السوق وإلى اليمين

من الذاهب إلى المطار. صارت الآن قيادة قوات الدفاع الشعبي، تحول الصرح العلمي إلى ثكنة عسكرية ببساطة طفل يركل كرة أمامه وهويسير بلا هموم.» (نفسه:55)، وتبلغ سخرية الراوي عن السلطة مداها عندما تحدث عن واحد من رموز السلطة قائلاً: «جاء يرتدي جلباباً أنيقاً ناصعاً وعمامة مقنطرة، كتل صغير وحذاء لامعاً تنعكس على صفحته أوجه البؤساء والمطحونين... ويلتف بعباءة بلون السماء ... زرقاء حالمة...»(نفسه:59)

لكن الجنوب أوبالأحرى جوبا، وبرغم الواقع المأسوي أضافت إلى الراوي أو الشخصية الرئيسة إيهاب، وهاهويذكر هذا التطور قائلاً «هنا أصبحت شيئاً آخراً... أنا الذي تربيت على أصول ومبادئ الطبقة الوسطى طيبة الذكر في السودان (...) ما كان ينقصني هواكتشاف هذه البقع التي أراها تتلألأ الآن في أعماقي..هذه المقدرة على القيادة وإدارة الأمور حتى إني صرت قائداً للمستشفى – في الظل.» (نفسه:89) وإذا كانت شخصية الراوي قد صقلتها جوبا الرازحة تحت الحرب فهناك من أصدقائه وزملائه من الشباب من نالت من روحهم ودواخلهم، من هؤلاء د.كمال القادم من مدينة الضعين ابن التاجر صالح كبرو، فالراوي يقول: «كمال أصبح بالنسبة لي هاجساً ممضاً وهاجساً مقيماً... بت موقنا أنه أصبح ببساطة – ليس على ما يرام» (نفسه:92) وخشي الراوي من تدهور كمال لذا عمل جهده على إنقاذه من محرقة الحرب، وبالفعل نجح وغادر كمال، جوبا إلى الخرطوم. لكن الحرب التي يقول عنها الراوي حرب العبث ما زالت تطحن الجميع، فقد هاله عدد الجرحى الذين جيء بهم إلى المستشفى بعد معركة خاضها الجيش ضد المتمردين.

وتأتي الضربة الأخرى من تريزا حبيبة القلب عندما تخبره بنيتها الهجرة إلى كندا للحاق بأسرتها. والحرب كما يقول الراوي ظلت كذئب جائع لا يترك شيئاً في طريقه، وتحدث الفاجعة بموت اثنين من أعز أصدقاء الراوي. إضافة لهذا يعرف الراوي مرض والده الذي صارت السلطة تستهدفه، وأبعد من منصبه الذي كان يملأه بجدارة مرتين، على الرغم من أن الأب ليس له انتماء سياسي، وعرف بالكفاءة والنزاهة، وهكذا فالسلطة الغاشمة التي تترصد الابن وجيله من الشباب لم تترك الآباء، وكان الأب قد تجاوز الصدمة الأولى التي كادت أن تودي به إلى الجنون، ووجد الأب وظيفة مرة أخرى بواسطة أحد الأصدقاء، هذا مما أعاد التوازن لشخصية الأب، لكن بعد أربعة أشهر سيتلقى الأب الضربة الثانية القاتلة، يقول الراوي «وبعد أربعة أشهر بالتمام والكمال كان المدير العام قد اتخذ قراره الذاتي بترقية الموظف الجديد مديراً للشئون المالية والإدارية وزيادة راتبه ومخصصاته عندما جاءه رجلان ملتحيان أحدهما متوسط العمر والآخر شاب في ريعانه يرتديان ملابس أنيقة ويتضوعان عطراً لينقلا له رسالة مقتضبة تحوي أمراً واحداً حازماً.»(نفسه:154) ولم يكن هذا الأمر سوى الإحالة للمصلحة العامة للمرة الثانية، وكانت هذه هي الضربة الثانية والقاتلة، وحاول الأب جهده أن يحافظ على كبريائه وعمل سائق تاكسي لكن قلبه لم يقوَ على تحمل كل هذا، وأصيب بأزمة قلبية وتوفي بعدها. وحاول الراوي أوالبطل أن يعزي نفسه، وبدأ يجرب شرب الخمر التي لم يجربها في حياته إطلاقاً وسرعان ما صار مدمناً، وقادته الخمر إلى الجنس واللذة التي وجدها في أحضان عشيقته مريم، ثم جاء موت صديقي الراوي جمال الصاوي وياسر طيفور وهما صديقا وزميلا دراسة وموتهما الفاجع والمأساوي دلالة لقسوة السلطة بل وعبثيتها إذ أرسلا للجنوب ليعملا في منظمة الإحسان الخيرية ويعودا بعد ستة أشهر، ودفع

بهما إلى توريت التي كانت هدفاً لهجمات المتمردين، ولم يستطع الشابان تحمل ويلات الحرب فتحولا إلى مدمنين للحبوب والحقن المهدئة وحاول بعضهم إنقاذهما من هذا الجحيم وأرسلا إلى جوبا ليتم تسفيرهما من هناك إلى الخرطوم، وبعد أن تنكرا في ثياب قاضيين تسللا إلى طائرة شحن مغادرة إلى الخرطوم يراهما (الوحش) ليعيدهما إلى توريت. الوحش هواسم على مسمى، وهوالذي سيطر على الأمر في الجيش، يصفه للراوي قائلاً عند ما سئل إذا كان يعرف الوحش «قفز الرجل الذي لم أكن أراه إلا على شاشة التلفزيون إلى مخيلتي... نحيف مربوع.» (نفسه:58) وفي جانب آخر يصف الراوي العميد بحيري وهو يقف ضد الوحش، وبحيري برغم شجاعته وفدائيته لكنه إنسان، يقول الراوي إن العميد بحيري وربما الوحيد في تاريخ الجيش السوداني الذي وقف في وجه العقيد الوحش الذي كان قد انتزع كل صلاحيات عزرائيل إبان أحداث جوبا الشهيرة وقذف بألف جثة من وراء الجبل.» (نفسه:98) والوحش وبكل دلالات الاسم هورمز ودلالة على السلطة الباطشة. وصلت المأساة ذروتها عندما راح الصديقان ضحية لانفجار لغم أودى بأحدهما وهو ياسر طيفور في الحال بينما بقي جمال الصاوي بين الحياة والموت مائة يوم توفي بعدها متأثراً بجراحه، كل هذه الضربات قضت على ما تبقى من تماسك إيهاب الشخصية المحورية والراوي الذي لم يكن على قناعة بقيمة كل هذه التضحيات التي تقدم قرباناً للوطن، وهوهنا يتساءل « هل كان للوطن قيمة عليا تستحق المجازفة بما صار إليه الأمر يوم أن صمم الصديقان وقبلهما أنا (هكذا) على المجيء إلى هنا؟ (نفسه:188) وسرعان ما تأتيه الإجابة من داخله «إن الوطن لا خاطر له وإنما هي خدمة وطنية ولكنها إلزامية! ومن ذا الذي يسوق الناس إليها كالنعاج حاملاً سوط الوطن.» (نفسه:188-187) على كلٍ قاد جحيم الحرب الراوي إلى الاستغراق في الخمر والنساء والمهدئات، وعندما نقل إلى الخرطوم اكتشف أن عبثية الحرب وعدميتها تشمل كل الوطن وليس الجنوب وحده، فالأب مات نتيجة القهر والأم تلك المرأة الجميلة صارت عجوزاً ترتدي ثوباً أبيض فوق جسد مترهل ونظارة بيضاء ضخمة على عينين تحيط بهما التجاعيد وهالات الحداد.» (نفسه:198) . أصيب الراوي بالذهول وكأنه آثر الانسحاب من العالم الذي لم يرحم شبابه وحول أحلامه وطموحاته مثله مثل أبناء جيله إلى رماد وسراب. ليس الراوي الوحيد الذي يصاب بمرض نفسي بل إن مريم إبراهيم الممرضة السابقة اصيبت بمرض الإيدز الذي أدى إلى ذهولها وانطوائها على نفسها.

وهكذا تداعى وانهار عالم الراوي إيهاب الذي بدأ مشرقاً وزاهياً، وذلك بسبب الذات ألا وهوالسلطة الباطشة التي تصنع الحروب وتستلذ بها وكأنها لعبة، فالسلطة /الذات تقتل الآخر معنوياً ومادياً، وليس أحد بمنجاة من آلة السلطة التي تحول الشباب إلى وقود للحرب، فالراوي يسافر للجنوب في بداية الرواية ليقضي فترة الخدمة الإلزامية ليعود بعدها ليتفرغ للتخصص، لكن الأحلام تبخرت والسلطة – أو الوحش – لا تشبع من الضحايا وهي تسحق كل من يحاول التمرد عليها.

خلاصة القول إن النص صور مأساوية الواقع كما يراه كاتب شاب عانى من ويلات الحرب وعرف وعاش التحولات الدرامية والفاجعة التي هزت المجتمع السوداني وقلبت كل شيء رأساً على عقب.

وسنجد الجنوب أيضاً في الرواية الصغيرة أوالقصة القصيرة الطويلة آخر أيام شاب جنوبي التي كتبها أمير صالح جبريل (جبريل:2010) لأول مرة وعلى عكس الروايات

السابقة سنجد البطل جنوبياً وليس شمالياً وهودينق شول مجوك، بل إن أغلب شخصيات النص ينتمون للجنوب، وجميعهم يعيشون على الهامش في عالم الفقر والضياع، فالبطل دينق يعيش مع والدته التي تمتهن صناعة الخمر البلدية، وفي واقع الأمر أن دينق ليس بالبطل الإيجابي بل هوبطل سلبي أوبالأحرى بطل مضاد، وكنا قد عالجنا النص في دراسة سابقة (بشرى:2011)، خلاصة القول إن النص يعكس وجهاً آخر من وجوه الحرب ولعله أبشع وجوه الحرب،وكأن الكاتب يريد أن يقول إن فظائع الحرب تلاحق الجنوبي حتى وهو في الشمال.

لابد أن القارئ لهذه الروايات لن أبيع حبي لقاء شرف القبيلة لنورا فضل(1999) مندكرولموان حاد الرشيد (2001) والضفادع لخالد ريحان(2002) وباب الحياة لحامد بدوي حجازي (2006)، وأعاصير استوائية لعبد الرحمن فضل (2007) وآخر أيام شاب جنوبي لأمير صالح جبريل (2011) سيلاحظ نظرة الروائي السوداني للجنوب ولحرب الجنوب وتداعياتها على الوطن، وسيلاحظ تطور النظرة من كاتب لآخر. كذلك نلاحظ أن هؤلاء الروائيين وأبطالهم ينتمون إلى الشمال أوالعروبة، مما يعني أنهم يقفون في صف واحد مع الذات، لكنهم بشكل أو بآخر تمردوا على هذه الذات وعبروا الضفة إلى الآخر، بل أن هنالك من اندغم في الآخر ألا وهو علي في مندكرو، آخذاً اسماً من ثقافة الآخر، وهواسم يحمل الكثير من الدلالات وهو(دينكا تامندكرو) أي الدينكاوي الذي انتمى للشمال.

لابد من الإشارة لبعض الكتاب الجنوبيين الذين أنجزوا نصوصاً روائية عالجت العلاقة بين الجنوب والشمال بشكل أو بآخر، ومن أهم هؤلاء الكتاب فرانيس دينق والذي كتب روايتين هما طائر الشؤم وبذرة الخلاص، وكلاهما صدرا عام 1994، لكننا لن نتوقف كثيراً أمام هذه النصوص لأسباب عدة أهمها أن هذين النصين كتبا أصلاً باللغة الإنجليزية وتمت ترجمتهما إلى العربية في الوقت الذي ظل تركيزنا على النصوص المكتوبة أصلاً باللغة العربية، ولا نحتاج للقول إن النص المترجم ربما لا يعطي بدقة ما سعى إليه الكاتب، لكن السبب الجوهري في عدم التركيز على كتابي فرانسيس دينق هو اقتراب هذه الكتابات من التوثيق مما يربطهما بعلم الاجتماع أو التاريخ وليس الرواية، ويبدو هذا الأمر واضحاً جلياً في بذرة الخلاص، والكاتب نفسه على وعي بهذا الأمر فهو يقول عن النص «ينقسم هذا الكتاب إلى قسمين بارزين ولكنهما يكملان بعضهما بعضا، الجزء الأول هو رواية خيالية تهتم بتوضيح خلفيات أسرة فارس (...) والجزء الثاني هو تسجيل للتطورات السياسية التي عرفها السودان في العقدين الأخيرين، وهولهذا السبب أقرب لرصد تاريخي منه لسرد قصصي.» (نفسه:7) وهكذا فالكاتب نفسه على وعي تام بأن نصه أقرب للتاريخ منه للرواية، ومما يقود إلى هذا الفهم هو التحولات السياسية والمعرفية الواضحة والمباشرة التي حولت النص إلى محض تقرير، ومما اسقط النص في هذا المأزق إضافة لما ذكر حرص الكاتب على إيصال رسالة محددة، فالكاتب يشرح هذه الرسالة في تقديمه للكتاب قائلاً : «إن الهدف الأساس من هذا المؤلف هو إظهار أن شخصية السودان العربية – الأفريقية هي مصدر قوة وإثراء وإن تحقيقها لن يتم إلا إذا وقف السوداني على ركيزتي هويته: عروبته وأفريقيته.» (نفسه:8)

نخلص للقول: إن الرواية السودانية منذ نشأتها ظلت ترصد التحولات الاجتماعية، وظل الروائي السوداني علي وعي بهذه التحولات التي تمخضت عن عدة

عوامل متداخلة منها الاقتصادي والسياسي والثقافي، وقد حاولنا في دراستنا هذه التركيز على جوهر هذه التحولات وهوما أسميناه بالوعي بالذات، وحاولنا كذلك رصد صناعة الآخر من خلال الوعي بالذات، ورأينا كيف يصنع هذا الآخر من خلال النص الروائي، فعند ملكة الدار محمد الآخر هوالأنثى بينما عند أبوبكر خالد هوالذكر، وعند شوقي بدري هو العبد وهو عند محمد بدوي حجازي المواطن، ولكنه عند عبدالرحمن فضل هوالجنوب وهكذا، ربما يكون ما سبق قراءة للنص الروائي نأمل ألا تصادر أية قراءات أخرى على الرغم من أن نصوص الرواد في الغالب لا تنفتح إلا على قراءة واحدة، وهذا ما سنوضحه في الجزء الأخير من دراستنا هذه التي سنعالج فيها تطورات الشكل الروائي في السودان.

لقد ذكرنا سابقاً أن ستينات القرن الماضي شهدت تحولاً هائلاً في لغة وأسلوب الرواية السودانية وذلك بظهور كتابات إبراهيم إسحق والطيب صالح خاصة حدث في القرية لإبراهيم إسحق وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، ويمكن القول إن تاريخ الرواية السودانية بفضل هذين العملين انفلق إلى شطرين ، تماماً كما فعلت عصا موسى في البحر، وهذا الأمر يمكن فهمه للإمكانات الهائلة التي توافرت لاسحاق والطيب صالح مما لم يتوافر للرواد خليل عبدالله الحاج وملكة الدار محمد وأبوبكر خالد وشوقي بدري، إذ توافر لإسحق والطيب صالح فرصة الإطلاع على الآداب الغربية في لغاتها خاصة الإنجليزية، كما ذكرنا، ولاشك في أن إجادة لغة ثانية إلى جانب اللغة الأم إضافة هامة لأي مبدع، ومن السهل جداً تلمس تأثير القراءات المتعمقة والجادة في الآداب الأوربية المكتوبة باللغة الإنجليزية لدى إبراهيم إسحق والطيب صالح، أما إبراهيم إسحق فإن نظرة واحدة على عتبات نصوصه الروائية والقصصية تؤكد لنا هذا الأمر، ومن المعروف عن إبراهيم إسحق ولعه بهذه العتبات، وهي تلك الاقتباسات التي يصدر بها أعماله، فمثلاً في روايته مهرجان المدرسة القديمة نجد عتبة النص مأخوذة من قول طاغور (إسحق:1976:2) وتحتشد أحداث نصوص إبراهيم إسحق وهو ناس من كافا بالكثير من هذه العتبات، (إسحق:2006). نلاحظ هنا أنه من النادر أن يبدأ إبراهيم إسحق قصصه دون هذه العتبات، ففي هذه المجموعة نجد اقتباسات لكتّاب من مختلف أنحاء العالم وليس من الثقافات الغربية، فثمة اقتباس من الصيني وونج وي وآخر من الحلاج وثالث من المهاتما غاندي ورابع من يوهان فولف جيته وهكذا، لكن المهم في الأمر تمثل إبراهيم إسحق لقراءاته المتعمقة باللغة الأجنبية خاصة في مجال الإبداع الروائي القصصي، في واقع الأمر إن إبراهيم نذر إبداعه لهذين الجنسين الأدبيين، ولتأكيد التأثر العميق بالتراث الروائي الغربي يمكن أخذ رواية حدث في القرية التي توقفنا عندها سابقاً، فثمة أثر واضح لنصين بارزين في الرواية العالمية، نص العجوز والبحر لأرنست همنجواي ونص يوليس لجيمس جويس، ويمكن تلمس أصداء العجوز والبحر على مستوى المضمون، ففي النصين نشهد صراع الإنسان ضد الوحش البحري، سمك القرش عند همنجواي والتمساح عند إبراهيم إسحق، وليس بمستبعد أن يكون إبراهيم إسحق قد قرأ للروائي الضخم همنجواي والذي يعد علامة بارزة في الرواية العالمية، لكن ثمة فرق واضح بين النصين، فالبطل في نص همنجواي هو الفرد بينما عند إبراهيم إسحق هو مجتمع القرية الذي يتحد بقوة لهزيمة الشر، لكن كليهما الفرد والجماعة

يصارعون عدواً مجهولاً يتميز بالمراوغة والمباغتة، أما على مستوى تأثر إبراهيم إسحق بجيمس جويس، فهو واضح للعيان في زمن السرد، أي زمن الحدث، فالنص عند كليهما ينحصر في أربعة وعشرين ساعة هي ساعات اليوم، وقد وفق إبراهيم إسحق في تركيز الحدث في هذا الزمان الوجيز، وهذه سمة هامة للكتابات الحداثية، وهي تركيز الحدث الروائي في أقصر مدة ممكنة، أي تكثيف النص. ولا نحتاج للإفاضة حول تأثيرات الآداب الغربية على إبداع الطيب صالح، بل إن بعضهم قد ذهب إلى تضخيم هذا الأثر وتغليبه على مؤثرات أخرى، وقد أشار عبدالرحمن الخانجي لمثل هذا الأمر في دراسته عن الطيب صالح (خانجي:1983) وهويذهب إلى أن براعة الطيب صالح في توظيف اللغة للدلالة على الحدث يرجع إلى « أن الطيب صالح قد قرأ وهضم وتمثل أساليب الرواية الغربية، وبخاصة في توظيف اللغة للدلالة الفنية، فلا يخلو الطيب صالح من أصداء فوكنر وكونراد وإليوت.» (نفسه:69) ولا نحتاج هنا للحديث عن استخدام الطيب صالح للتناص خاصة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، وقد أسهب الكثير من النقاد الدارسين في تناول الأمر، وحسبنا الإشارة إلى دراسة عبد المنعم عجب الفيا التي أفردها للتناص في موسم الهجرة إلى الشمال (عجب الفيا:201)، يقول عجب الفيا « تتناص رواية موسم الهجرة إلى الشمال وتنفتح على عدد من النصوص الإبداعية الشعرية والسردية، فتتداخل وتتقاطع وتلتقي وتشتبك معها تبعاً لما تمليه رؤية المؤلف.» (نفسه:56).

ما سبق - بالطبع – لم يكن سوى إشارات عابرة لإمكانات روائيين عملاقين فتحا درباً جديداً للرواية السودانية، بل الرواية العربية في حالة الطيب صالح، ويعود هذا لعوامل كثيرة، ليس هنا محل ذكرها، جعلت من إبداع إبراهيم إسحق الروائي محدود الأثر ولا يتعدى وطنه، وبالطبع لابد من الإشارة للملامح العامة التي ميزت الرواية الرائدة، فقد حملت هذه الرواية كل سمات الريادة من قوة وضعف، ونبادر للقول إن مما ميز هذه الرواية من جوانب ضعف مثل ترهل النص والمباشرة وتعمية المكان أو عدم الاهتمام به، وتحويل النص إلى قراءة فكرية أوسياسية وليست إبداعية تخييلية للواقع، هذه السمات وغيرها يمكن تعميمها على مجمل الروايات الرائدة في وطننا العربي، وقد لخص شكري عزيز الماضي هذه السمات في دراسته حول أنماط الرواية العربية الجديدة (ماضي:2008)، وهو يقول « تبدوالرواية (التقليدية) وسيلة لنقل الأفكار والعبر والعظات، لا تصويراً لتجربة متكاملة. فالأفكار بارزة يمكن استخلاصها بيسر وسهولة، وهي أفكار جاهزة أوشبه جاهزة تسقط داخل الشكل الروائي، وهناك حرص على التوثيق والتسجيل باسم الواقعية مرة أخرى، ويبدوالاهتمام بالوقائع أوالأحداث أكبر جداً من الاهتمام بالشخصيات وقسماتها.» (نفسه:9) ونتفق مع الكثير مما ذهب إليه شكري الماضي، ويمكن تلمس هذا الضعف واضحاً في نصوص ملكة الدار محمد وشوقي بدري وأبوبكر خالد، بل أن أحدهم وهوشوقي بدري يصدر روايته بكلمة يؤكد فيها واقعية أحداث النص، فهويقول: «كثير من حوادث هذه الرواية حقيقي وبعض أبطالها لا يزالون على قيد الحياة.» (بدري:4) . وتحتشد النصوص الأخرى بالإشارات العديدة لهذا الحدث أوذاك خاصة الفراغ العريض، فالراوي يسخر من إعجاب بعض السودانيين بالإنجليز المستعمرين خاصة النساء اللائي يعملن في حقل التعليم، يقول الراوي: «وكان كثير من السذج والساذجات من المواطنين يكبرون أولئك الإنجليزيات ويشفقون عليهن من المشقة

التي يبذلنها في اعتقادهم لتعليم الفتاة، خدمة منهن للإنسانية (...) وما دروا أن الواحدة منهن تقدم على هذا البلد الكريم لتأخذ أكثر مما تعطي.» (محمد:22) ويمكن القول إن وظائف اللغة في الروايات الرائدة تكاد تنحصر في الوظيفة الإخبارية ، ومن النادر أن نجد للغة وظيفة أخرى مثل الإشارية أوالتعبيرية، ويرجع هذا ربما لحرص الكاتب على نقل الأفكار والعظات والعبر، كما ذكرنا، ولعل هذا مما جعل البناء الروائي ضعيفاً وهشاً، أضف لهذا أن الزمن في هذه الروايات يمضي على وتيرة واحدة، أي كما يجري في الواقع، من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر للمستقبل، وهنا يبدوالفارق كبيراً بين النص الريادي والنص الحدائي، ولاشك في أن الطيب صالح وإبراهيم إسحق قد تشربا أساليب الرواية الغربية الحديثة التي عرفت بالتوظيف الخلاق للزمن وأهم أربعة هنا هم: جيمس جويس، وفوكنر، وفرجينيا، وولف وجوزيف كونراد. ولاشك في أن أهم إنجازات نصوص الطيب صالح الروائية توظيف الزمن بشكل مغاير تماماً لما سارت عليه الرواية العربية، وقد انتبه خانجي لتوظيف الطيب صالح للزمن، ونجده يقول «وفي بعض المواقف يتداخل الزمن لدى الطيب صالح ويتمدد بين الماضي والحاضر ممسكاً بتلابيب المستقبل. وإذا نظرنا إلى ضو البيت كخطوة في سلم قمته مريود وجدنا أن معالجة الزمن قد تطورت إلى تكنيك لدى الطيب صالح.» (خانجي:81) وهذا الأسلوب أو التكنيك كما أسماه الخانجي ساهم في الانحرافات السردية الواضحة في نصوص الطيب صالح، ليس في الزمن فحسب بل في الحدث أوالشخصية، وتوقف الكثير من النقاد والدارسين عند هذه الظاهرة في إبداع الطيب صالح . تخلص للقول إن بناءً سردياً جديداً قد ظهر في الرواية السودانية بعد الستينات، وهذا البناء الجديد هوجماع لاستخدام العديد من التقنيات السردية أشرنا لبعضها، ونلاحظ أن شكري الماضي يسمي هذا البناء السردي بـ السرد المهجن، ويصفه قائلاً «السرد المهجن مفارقات بنائية، أو نسيج سردي جديد، تدخل في تكوينه بصورة أساسية المفارقات المتعددة وعناصر وأساليب من الفنون السردية القديمة من مثل المقامة، والسيرة، والملحمة، والرواية التاريخية أوالتقليدية، ومن الرواية الحديثة.» (ماضي:21) نتفق مع ما ذهب إليه ماضي من تعريف المصطلح لكننا نندهش كثيراً لتوقفه أمام نصوص للعديد من الكتاب دون الإشارة من قريب أوبعيد لواحد من أهم النصوص التي تجدر الإشارة لها كعلامة بارزة في هذا الصدد وعلى رأسها بجدارة واستحقاق رواية موسم الهجرة إلى الشمال، وعلى كلٍ انتبه العديد من النقاد لريادة الرواية هنا ومن هؤلاء كمال أبوديب الذي يقول « ابتكر الطيب صالح نمطاً من السرد الروائي مدهشاً، كان وليد تمثل عميق لتقنيات السرد العربية كما يتمثل في ألف ليلة وليلة والحكايات العجيبة ومقامات الوهراني وتراث السحرية والخرافية، مازجاً بينها وبين تقنيات السرد الواقعية (...) وخالقاً بذلك كله في أواخر الستينات بنية روائية شديدة التميز والفذاذة هي بنية الواقعية السحرية.» (عجب الفيا:6).

ولاشك في أن أبوديب أصاب كثيراً فيما ذهب إليه خاصة حول تأثيرات التراث السردي العربي والمحلي على إبداع الطيب صالح، فقد هضم الطيب صالح هذا التراث وتمثله بشكل خلاق في إبداعه الروائي والقصصي، وقد أفردنا دراسة كاملة لهذا الأمر أوضحنا فيها استلهام الطيب صالح للتراث خاصة الفولكلور (بشرى:2000) وقد خلصنا في تلك الدراسة إلى القول بأن «إبداع الطيب صالح يتكئ بصورة أساسية على الجنس الفولكلوري،

ويمكن تحديد العديد من الأجناس الفولكلورية على امتداد رواياته وقصصه القصيرة(...) لكن أكثر أشكال توظيفه ثراءً هوتوظيفه للأسطورة التي يستخدمها بشكل معقد ويعيد صياغتها ويدمجها في صلب العمل الفني.» (نفسه:188).

ولاشك في أن توظيف أواستلهام التراث هوواحد من أهم إنجازات الطيب صالح، ومن أسف أن الروائيين الرواد لم ينتبهوا لخصوبة هذا التراث، وحده محمد عثمان هاشم نظر للتراث وأنجز نصاً سردياً يعتمد بشكل كامل على نص تراثي وهوراوية «تاجوج» التي أعاد فيها كتابة الحكاية أوبالأحرى الرومانس ذائع الصيت تاجوج والمحلق، ولا شك أن محمد عثمان هاشم كان يستجيب لما نادى به المحجوب الذي نجده يستنهض الكتُاب للنظر في التراث واكتشاف كنوزه واستلهامها، فالمحجوب يخاطب الكُتاب والشعراء منهم خاصة لقراءة « الملاحم التي تخلد الغزوات والحروب في تاريخ السودان وقبائله التي نظمها بعض المغنين في الدوبيت، وانظر إلى تلك القصص الغرامية أمثال قصة تاجوج .» (المحجوب:225) . على كل عدا تجربة محمد عثمان هاشم لا نجد أثراً يذكر للفولكلور في كتابات رواد الرواية السودانية.

نخلص للقول: إن كتابات الطيب صالح وإبراهيم إسحق استعانت كثيراًبالتراث المكتوب والشفاهي، أي الفولكلور، وهذا مما أهلهم لإنجاز بناء سردي قوي ومتماسك ينهض على العديد من الحيل والأساليب السردية، مثل السرد الدائري الذي يتم توظيف الزمن فيه بشكل مغاير تماماً لما كان عليه الأمر في روايات الرواد بالرغم من أن بعض هذه الروايات حاولت أن تتحرر من الشكل التقليدي، ففي رواية النبع المر لأبي بكر خالد نلاحظ هذا الأمر، فحاول أن يحدث إنحرافاً سردياً باستخدام حيل مثل توظيف الرسائل، فبعد أن سارت أحداث الرواية كثيراً كما يرويها السارد الشامل، يتحول الكاتب إلى صوت شخصية أخرى هوسعد زوج فتحية بطلة النص، لكن صوت سعد لا يأتينا مباشرة بل عبر رسالة مطولة بعث بها إلى زوجته فتحية، وتحتل هذه الرسالة حيزاً كبيراً في النص من صفحة 111 وحتى نهاية النص صفحة 184، أكثر من سبعين صفحة قرابة ثلث صفحات النص، لكن الحيلة فشلت لأن سعداً مثله مثل شخصيات الرواية الأخرى يتحدث باللغة ذاتها التي تتحدث بها الشخصيات الأخرى، وهي لغة السارد/ الكاتب. وإذا قارنا رسائل سعد هذه بالرسائل التي بعث بها مصطفى سعيد نلمس الأمر واضحاً بين الكاتبين، فمصطفى سعيد يتحدث بصوته الخاص أي الصوت الذي يعبر به عن ذاتيته التي تختلف كثيراً عن ذوات الآخرين خاصة الراوي. كذلك لابد من الإشارة للمحاولات المبكرة التي قام بها شوقي بدري في روايته الحنق (بدري:1971) ، فالكاتب يستخدم الفلاش باك أو الاسترجاع بين حين لآخر، كما أشرنا.

وثمة ملمح هام يجعل الفارق كبيراً بين روايات الرواد وكتابات المحدثين، ألا وهوالاهتمام بالبيئة التي تجري فيها أحداث النص والمكان خاصة، فالمكان عند إبراهيم إسحق والطيب صالح ليس مجرد جغرافيا بل هوكائن حي لا ينفصل عن نسيج النص الإبداعي، ومن المعروف أن للمكان أهمية كبيرة في الرواية الحديثة، وقد درس العديد من النقاد والباحثين أهمية المكان ولاشك في أن دراسة غاستون باشلار التي ترجمها غالب هلسا تحت اسم جماليات المكان من أهم الدراسات في هذا الصدد (هلسا:1984)، وتحدث الروائي الكبير الذي قام بترجمة الكتاب في الكلمة التي قدم بها لترجمته، تحدث عن

أهمية المكان في النص السردي «منذ فترة قصيرة كانت تلح علي مسألة المكانية في الرواية والقصة العربيتين، بدأ ذلك بملاحظتي أن العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفتقد خصوصيته، وبالتالي أصالته. إنني أشعر عند قراءة عمل كهذا أنني اقرأ ظلاً شاحباً لعمل قرأته من قبل.» (نفسه:56) لكن الروائيين الرواد لم ينتبهوا لأهمية المكان، وعادة ما يكون هذا المكان مهملاً أو هامشياً في أحسن الحالات، بل ربما يكون معمياً أي بلا اسم، نلمس هذا بوضوح في كتابات ملكة الدار محمد وأبوبكر خالد، فنجد ملكة الدار محمد تصف كوستي كما رآها سيد ومنى، تقول الكاتبة: « وقد بدت لهما البلدة رغم أناقتها ورشاقة مظهرها كأنها من أحياء أم درمان المتسعة.» (محمد:114) أما بيت الزوجين فهوذلك «البيت الأنيق البسيط المحاط بسياج من نبات التمر هندي المقصوص في عناية، وقد قامت في ركن من فنائه حديقة متواضعة ذابلة الأزهار. وتناثرت من حوله بيوت على شاكلته.»(نفسه:114). ويصف أبوبكر خالد القرية التي نشأ فيها سعد « والقرية كانت عبارة عن عدد من الأكواخ تبعثرت بلا نظام.» (خالد:113) ولتوضيح الفرق بين روايات الرواد وروايات إبراهيم إسحق والطيب صالح نشير لاحتفاء إبراهيم إسحق بالمكان في روايته الأولى حدث في القرية، والأمر نفسه نجده في روايته الثانية أعمال الليل والبلدة (إسحق : 1971)، كما ذكرنا سابقاً. ■

المراجع والمصادر

إبراهيم، عبدالله (2003): **السردية العربية الحديثة.**
تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة.
بيروت : المرز الثقافي العربي.

إبراهيم، عبدالله (2004) : « **الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية : سلالات وثقافات**».

في عبدالله إبراهيم وآخرين **الرواية العربية: ممكنات السرد.**
الكويت: المجلس الوطني للثقافة والآداب.

أبكر ، النور عثمان (1975): **الرواية السودانية.**
الخرطوم : وزارة الثقافة والإعلام.

أبوديب ، كمال (1997): **الثقافة والإمبريالية.**
(تر) بيروت : دار الآداب.

إسحق ، إبراهيم (1999): **حدث في القرية.**
لجنة التأليف والنشر، جامعة الخرطوم.

إسحق، إبراهيم (1971): **أعمال الليل والبلدة.**
الخرطوم: قسم التأليف والنشر ـ جامعة الخرطوم.

إسحق، إبراهيم (1976): **مهرجان المدرسة القديمة.**
الخرطوم: إدارة النشر الثقافي .

إسحق، إبراهيم (1977):**«الذات والمحيط الانفعالي في سبع روايات سودانية».**
الثقافة السودانية: العدد الرابع أغسطس (18 - 22).

المراجع والمصادر

إسحق، إبراهيم (2006): **ناس من كافا : قصص قصيرة.**
الخرطوم : مركز عبد الكريم ميرغني.

بدري ، شوقي (1971): **الحنق، رواية.**
القاهرة : مكتبة الكاملابي.

بحرواي (أل) سيد (2008): **في نظرية الأدب، محتوى الشكل: مساهمة عربية.**
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بشرى ، محمد المهدي (2000):**الفولكلور في إبداع الطيب صالح.**
الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر.

بشـرى، محمـد المهـدي (2004): **الشـمعة والظلام.**
مقالات ودراسات في القصة القصيرة والرواية السودانية – الخرطوم: حصاد للطباعة.

بشـرى، محمـد المهـدي (2011): **«الرواية السودانية: المركز والهامش».**
ورقة مقدمة لمؤتمر الرواية السودانية ، جائزة الطيب صالح ، الدورة التاسعة – مركز عبد الكريم ميرغني.

بلال (أل)، معاوية (2000): **الشكل والمأساة : دراسات في القصة القصيرة السودانية.**
القاهرة: الشركة العالمية للطباعة والنشر.

جبريل، أمير صالح (2010): **آخر أيام شاب جنوبي - رواية.**
الخرطوم: دار مدارات للنشر.

جبريل، طلحة (1997): **على الدرب ... مع الطيب صالح .**
القاهرة: مركز الدراسات السودانية .

حاج (أل) ، خليل عبدالله (1961): **إنهم بشر - رواية.**
القاهرة : الدار العالمية للنشر.

حجازي ، محمد بدوي (2006): **باب الحياة - رواية.**
أم درمان : مركز عبد الكريم ميرغني.

حريز ، سيد حامد (1976): **فن المسدار.**
الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم.

خانجي ، عبدالرحمن (1983): **قراءة جديدة في روايات الطيب صالح.**
الخرطوم : دار جامعة أم درمان الإسلامية للطباعة والنشر.

المراجع والمصادر

خالد، أبوبكر (1958): **بداية الربيع.**
الخرطوم: دار الهنا للطباعة والنشر.

خالد، أبوبكر (1966): **النبع المر.**
القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر.

خالد، أبوبكر (1967): **القفز فوق حائط قصير.**
روايات الهلال (327).
القاهرة: مؤسسة دار الهلال.

رشيد (ألْ)، مروان حامد (2001): **مندكرو: برق .. وهلال.**
القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

ريحان، خالد: **الضفادع ـ رواية.**
الخرطوم: منشورات جياد للإنتاج الإعلامي، سلسلة الخرطوم عاصمة للثقافة العربية.

زين، أمين محمد (ج. ت): **لقاء الغروب.**
د. ت.

صادق، أحمد (2010): **كشف أحوال الكتابة.**
أم درمان: مركز عبدالكريم ميرغني.

عبدالله، عاطف (2002): **البقع السوداء: أو ذكر ما جرى في البر الآخر.**
أبوظبي: مؤسسة مبدع للطباعة.

فضل، عبدالرحمن (2007): **أعاصير استوائية.**
الخرطوم: دار عزة للنشر والتوزيع.

عبدالله، حسين (1996): **بذرة الخلاص ـ رواية.** (تر).
القاهرة: مركز الدراسات السودانية.

عبدالله، محمد حسن (1989): **الريف في الرواية العربية.**
بسلسلة عالم المعرفة (143)
الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

عجب الفيا، عبد المنعم (2010): **في عوالم الطيب صالح.**
قراءة نقدية ـ د.ن.

عجوبة، مختار (1972): **القصة القصيرة في السودان.**
الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر.

عصفور، جابر (1999): **زمن الرواية.**
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عمر، ملكة الفاضل (1999): **الجدران القاسية ـ رواية** (د. ن).

المراجع والمصادر

عيد (أل) ، يمنى (1986): **الراوي : الموقع والشكل.**
بحث في السرد الروائي.
بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية.

عيدروس ، مجذوب (2010): « **رواية بيت النخيل ، قراءة أولية : الوعي بالمكان – الوعي بالكائنات**» في أحمد عبد المكرم (تحرير)
بحوث في الرواية السودانية.
أم درمان: مركز عبداكريم ميرغني.
صفحات 467 – 476 .

سليمان ، نبيل (1985): **وعي الذات والعالم : دراسات في الرواية العربية.**
سوريا : دار الحوار للنشر والتوزيع .

شاهين ، محمد (2001): **آفاق الرواية : البنية والمؤثرات.**
دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب.

شاهين ، محمد (2006): **تحولات الشوق.**
القاهرة: مكتبة مدبولي ـ الطبعة الثانية.

شوش (أل) محمد إبراهيم (1973): **أدب وأدباء.**
الخرطوم : دار التأليف والترجمة والنشر.

محجوب ، محمد أحمد (1970): **نحو الغد.**
الخرطوم : جامعة الخرطوم.
قسم التأليف والنشر

محمد، ملكة الدار (1971): **الفراغ العريض.**
الخرطوم : المجلس القومي للآداب والفنون.

موسى، فاطمة (1997): **في الرواية العربية المعاصرة.**
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

هلسا ، غالب (1984): **جماليات المكان** (ترجمة).
بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الثانية.

من فعاليات مانامت المنامة - معرض «كوني لقلبي دلمونة» للفنان الشاب أيمن جعفر

15 ديسمبر 2013 - متحف البحرين الوطني - مقهى دارسين

مدارات الشّعريّة: الصّورة، والتّجربة، والفلسفة
قراءة في مجموعة «ولعشقي فَأْلٌ زليخا» لجمانة عوّاضة

[خليفة بن عربيّ *]

«كلّ لفظ نُقل عن موضوعه فهومجاز» . . .
بهذه العبارة المبتسرة يلخّص عبدالقاهر الجرجانيّ الفكرة الرّحبة لمفهوم «الشّعريّة»، الّتي تكمن في طريقة انتقال لغة الكلام المحكيّ العاديّ إلى مستوى أرحب في التّعبير، دون حصرها في ما هوموزونٌ مقفّى، إذ الوزن العروضيّ الظّاهر – على أهمّيّته – ما هوإلا إطارٌ شكليّ لا يُعطي النّصّ قيمته الشّعريّة إذا خلا من اللّغة الشّعريّة الثّريّة.
إنّ هذه الشّعريّة هي ما نجده متأسّسًا في سياق المفهوم الإجرائيّ في المجموعة الّتي بين أيدينا «ولعشقي فأل زليخا» لجمانة عوّاضة، والّتي تجاوزت فيها مستوى الإيقاع الخارجيّ للنّصّ، لتركّز على شاعريّته وفنّيّته بالدّرجة الأولى.

* باحث أكاديمي من البحرين.

تحاول «جمانة» أن تقدّم رؤيتها الشعريّة من خلال مجموعة من التّقاسيم الانزياحيّة الّتي تحفر في تعالقات نفسيّة تسعى من خلالها لتكوين رؤية فلسفيّة شعريّة بلغة مجازيّة مكثّفة، وهي على ذلك تضع المتلقّي أمام ثالوث نسقيّ يشكّل التّجربة الإبداعيّة عندها هو: الشّعريّة وتجربتها وفلسفتها.

شعريّة المجموعة نلحظها ابتداءً من خلال عنوانها اللّافت «ولعشقي فأل زليخا»، هذا العنوان تتزاحم فيه عدّة مؤشّرات، فهولوّلا عنوان واحد لكلّ المجموعة، أي أنّها لم تضع لكلّ مقطوعة عنواناً خاصّاً، بل اكتفت بأن جعلت لكلّ مقطوعة رقماً، تأتلف هذه الأرقام أوهذه المقطوعات تحت عنوان واحد كبير، فتكتب لنا خمسةً وثمانين مقطعاً، لتذكّرنا هنا بالمعلّقات القديمة الّتي تعلّق تحتها أبياتاً طوالاً ورؤيةً شعريّة تمتدّ داخل أُطُر عميقة تنمّ عن عمق وطول التّجربة الشّعريّة الّتي عاشها الشّاعر.

ثمّ إنّ هذا العنوان يستدعي شخصيّة «زليخا» عاشقة يوسف عليه السّلام، هذا الاستدعاء لهذا الرّمز التّاريخيّ القرآنيّ لم تقم جمانة بإيراده مجرّداً كما ورد في مضمون القصّة الأصليّة، لكنّها اجتزأتْهُ من سياقه الأصليّ لتضعه في سياق جديد يتساوق وتجربتها الذّاتيّة، وهي تفعل الأمر نفسه حين تتناصّ مع أكثر من رمز قرآنيّ في مواضع متفرّقة، كمريم عليها السلام:

«أتوارى انشغالاً... وأنتبذ في زاوية الصّمت مكانا قصيّا».

«وذاكرتي حُبلى بك دون مخاض... متى تَهُزُّ إليَّ بجذع الوصال... فأَسَّاقَطُ عشقاً جَنيّاً».

ومع قصّة الإسراء والمعراج:

«وأسري إليك... في معراج ذاكرة... لا تدرك السّلوّ أبداً».

لكنّ انفتاحها على رمز «زليخا» بهذا العنوان اللاّفت وما يلحق به من تمدّدات رمزيّة هوالمركز الّذي بنت عليه فلسفتها الشّعريّة، فهي تنسب لنفسها الفَأْلَ الّذي كان يجتاح «زليخا» هذه النّسبة تجعلنا نقف أمام سؤال مهمّ: هل هذا الفأل هومصدر إشراق وسعادة كما توحي كلمة «فأل» ذاتها، أم أنّه مصدر تعاسة وألم شديدين؟!، «فزليخا» حين حاولت أن تعبّر عن عشقها ليوسف عليه السّلام بطريقتها الخاصّة، كان موقف يوسف أن صدّها، لكنّها ظلّت متعلّقةً بفَأْلٍ عرضُهُ السّماواتُ والأرضُ أن يكون يوسف لها في يوم من الأيّام، لذلك حينما اقترحت على العزيز نوعَ العذاب الّذي يستحقّه يوسف قالت: (إِلَّا أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ)، وكلّها عقوبات تضمن لها عدم الانتقام المُميت من قبل زوجها، ومن ثَمَّ فإنّها كانت تعيش أملاً كبيراً بالاستئثار به في المستقبل، لكنّ العهد قد طال، ولم تنلْ من يوسف عليه السّلام إلاّ العشق على طريقته هو. وهنا نتساءل عند أيّ طرفَيْ الفأل كانت جمانةُ تقف، هل فألها يصل لحدّ اليأس الّذي انتهت إليه «زليخا»، أم أنّها متفائلة أكثر من زليخا نفسها؟ هذا السّؤال يشكّل معضلة كبرى ربما لا نجد له جواباً حتّى في مجمل نصوص هذه المجموعة.

إنّنا قد نتفاجأ أنّ النّصوص نفسها تبحث عن الإجابة، ولعلّها تقصّدتْ ذلك، حيث تحاول «جمانة» أن تُأْرْجِح مضامين الفكر بين الفأل وانعدام الأمل:

«بالأمس أتى الغد... ورحلا سويّا... أُلملمُ بقايا اليوم في حقائب الفقد لأغادرني... أستحضر الغياب... ها قد حلّ... أحتال عليه قليلاً... أباغته لأعانقني بشدّة.... وأقبّلني كثيراً... أعرف... سأشتاق لي».

وأخشى ما أخشاه... وأنا على قيد الانتظار... أن تنفرط بين أصابعي... مسبحة الصّبر... فأضيّعك... وأنا ألملم نثار الوقت !».

إنّ هذه المراوحة بين الأمل واليأس هي الّتي ترسم

الفلسفة الشّعريّة الّتي تحاول جمانة أن تقدّمها، حيث نجد أنّ مسار الفكر يتّجه نحوذلك الاستجداء العنيف الّذي تمارسه الأنا الأنثويّة تجاه الآخر الّذي يشكّل محورَ التّكوين الوجدانيّ لها، هذا هوالظّاهر الّذي نكتشفه في عموم النّصوص، تقول:

«أفرش المساءات بالشّوق إليك... أتوسّد وجهك... أغفو-مع سبق الإصرار- متدثّرة بالقبلة الأخيرة».

«يسيل اللّيل بما يشتهي من الجوى... وأنت.... لم تزل... تقترف الحنين في أضلعي».

«وأسري إليك.... في معراج ذاكرة لا تدرك السّلوّ أبداً... لوأنّي فقط.... أرى منتهاك».

وتصل لغة التّمامي والتّعلّق إلى منتهاها حين تعلّق أمانيَّ ذاتها، وأمانيّ القلب بهذا الآخر المتمثّل في كلّ عناصر الحياة، وحين يتنامى مستوى البوح إلى درجة الكشف عن معادلة الحبّ الّتي تعطي قيمةَ التّعدّد مساحةً أرحب، ترتدّ إلى الأنثى نفسها:

«فكلّ الأبناء يا حبيبي أنت... وأجمل الأطفال الذين لم يولدوا بعد يا ولدي.... أنت، وكلّ الذّكور والرّجال يا سيّدي.... أنت ،عندما يكتمل من العشق نصابه».

« أحببتك ميلاً.... مئتى وثلاث ورباع، وخاف الفؤاد فيك ألاّ يقسط، وما ملكت يميني... إلاّ... (أنا)، فعشقتك (واحداً).... ربّ قلب.... (عادل)».

هذا التّعلّق المتناهي الّذي يبدولنا منذ بداية المقاطع الأولى لا يلبث أن يكشف عن حقيقته الكامنة داخل أعماق الذّات، فعلى الرّغم من أنّه يكشف ضعفاً بائناً من الوهلة الأولى، فهويحوي قوّة وثباتاً روحيّين، متمثّلاً في ذلك الكبرياء الأنثويّ الشّامخ:

«إذا صفعني الحنين... هل أدير له خدّي الآخر؟... أم أردّ لك الصّاع صاعين؟».

«عندما تنكسر مرآة القلب... تتشوّه كلّ الصّور... من الآن فصاعداً... قلبي ميلامين».

«يقول آدم في حوّاء ما يشاء... وتفعل حوّاء في آدم... ما تشاء.. فهل بلغكَ عظيمُ كيدنا».

أمزق كلّ الأقنعة... أحرق كلّ الأوراق... وألغي كلّ الأزمنة... ألتحف رداء الأنثى... لا شيء غيره يسترني.

وتفاجئنا جمانةُ بتلك المراوغة اللّغويّة الجميلة وهي تصبّ قوالب التّصوير المجنّح في تقاطع الخيال الصّوريّ الّذي يجعل من الفكرة المعنويّة القارّة في الذّهن صورةً ملموسةً عينيّاً وعاطفيّاً بالقلب والرّوح، وذلك حين تحاول أن تعقد من مفارقات اللّغة تلك السّماكة الشّعريّة المقولبة في فلسفة طافرة:

«لم أزل أمارس النّار تحت الرّماد... لتصطلي حين بردِ بقبس منّي... فتسري بك قشعريرة الدّفء بي... وحينها... تنتابني قشعريرة المعنى بك... ملغزة على الدّوام... تتعصّى على التّأويل... يتردّد صدى همهستك بي... فتنفذ إلى أقاصي الشّعور».

«غريب.... كيف أن حواسّنا.... تصبح فجأة.... أكثر حدّة... فيصبح للماء طعم... ويغدوللرّيح رائحة... وتستحيل العتمة ضوءاً... ويصبح الصّمت... أكثر صخباً... ونكتشف إنّنا نقبض بأيدينا... على الهواء!».

«لا أشبه أحداً... إلاّ أنا... وأشبهني في كلّ شيء.... إلاّ أنا!».

لقد كوّنت جمانة صورها الشّعريّة في سياق خرج عن السّائدة إلى فضاءات أكثر سعة وامتداداً في اكتشافاتها، حيث أنتجت نفسها بكمّ التّجارب والخبرات والتّراكمات الّتي تتزاحم في مخيّلتها، وهي تحاول أن تُنتج تفعالاً صوريّاً آخر تحاول أن تكسر به جدار التّوقّع، وتخترق نمط الاستشراف اللّغويّ، وذلك حين تمارس التّلاعب

الشّكليّ في موقع الألفاظ في سياق الجملة الشّعريّة بحيث قد تظنّ قبل بلوغك المفردة أنّها مفردة أخرى، خاصّة وأنّ شكلها قد يقترب من المفردة المتصوّرة في الذّهن، تقول:

«في الرّبع الأخير... من الفراغ... تصل متأخّراً».

في هذا المقطع يتوهّم القارئ في كلمة (الفراغ) أن تكون (اللّيل) مثلاً لأنّها جاءت بعد عبارة: في الرّبع الأخير، والأمر ذاته في قولها:

«أقضم أرغفة الوجد... لكنّها... لا تُسمن ولا تغني من عشق!».

حيث يُتوهَّم أنّها ستقول: لا تسمن ولا تغني من (جوع). وتقول:

«من هناك... من رحمة الرّب... يهبط عليَّ صوتُك نضّاحاً... حين يتلوما تيسّر من السّؤال عنّي».

حيث يُتوقّع أن تقول: ما تيسّر من القرآن.

ما يحدث حيلةً فنّيّةً يمكن بها قسر بعض القرّاء على مراجعة توقّعاتهم وإعادة النّظر في أسلوب تلقّيهم المثقل بالنّمطيّة التي قد تقتل المعنى، وهي وسيلة لاستثارة الدّهشة وإقسار الذّهن على الحضور الدّائم مع النّصّ والتّركيز فيه.

ومن اللافت في عمليّة التّلاعب اللّغويّ أنّها حاولت استغلال مصطلحات ذات سياقات خاصّة وربّما علميّة ثمّ قامت بتحوير دلالات المعنى بتغيير بعض الألفاظ لتجعل الفكرة تصبّ في موضوعها، كاستغلالها لمصطلحات الحاسوب في المقطع الآتي:

«ذات (فرمتة)... عندما يرسل القلب إنذاراً بـ... (الذّاكرة ممتلئة)... (احذفي بعض البيانات)... أو(أغلقي بعض التّطبيقات)...وترسل الرّوح إشعارابً...(أنت بحاجة لكلمة مرور جديدة)...(المستخدم القديم لم يعد موجوداً)... الرجاء تثبيت (ملفات برنامج المشاعر الجديد... وتفعيل نظام الحماية ضدّ فيروسات الحبّ)!».

وكذلك في استغلالها لمفردات الحمية والطّبخ في قولها:

سأخبز اليوم... قالباً جديداً من الذّكريات... وأضيف إليه الكثير من السّكّر واللّوز... رغم حمّية الحبّ... التي قررتُ أن أتّبعها... وخوفي... من السّعرات العاطفيّة... الّتي تزيد كآبتي..!».

إنّ هذه الطّريقة في التّعبير تهدف إلى استثارة دهشة المتلقّي، ووضعه في جوٍّ من التّلازمات الكائنة في مصطلحات مسلَّم بها بوصفها تعابير علميّة دقيقة، كي تُضفي صفة الحتميّة على الفكرة الّتي حاول الكاتبة تقديمها.

لقد حقّقت «جمانة» في مجموعتها تلك المتعة الفنّيّة الّتي مزجت بين نزهة العقل والتأثير الوجدانيّ، فقد أحسنت في توخّي الشّاعريّة بكلّ آليّاتها اللّغويّة المتمثّلة في الصّورة المجنّحة بل المبتكرة في أحايين كثيرة، والمراوغة اللّغوية، كما استطاعت أن تلخّص لنا فلسفتها الشّعريّة من خلال التّعبير عن عمق التّجربة وصدقها. ■

النصوص المسرحية العربية المؤلفة
نظرة نقدية

[سيد علي إسماعيل *]

تمهيد

هذا البحث هوإتمام لبحث، نُشر في وقت سابق بعنوان (النصوص المسرحية المترجمة: نظرة نقدية) في مجلة البحرين الثقافية؛ والهدف من كتابة جزء مكمل هوالخروج بنظرة نقدية عن النصوص المسرحية المؤلفة، لتكتمل الصورة بما يفيد نُقاد المسرح العربي؛ لذلك قسمت البحث إلى ثلاث مراحل: الأولى (مرحلة البدايات)، وفيها سأتناول النصوص المسرحية العربية المؤلفة منذ بداية ظهورها، وحتى عام 1907م، وهوالعام الذي يسبق ظهور المرحلة الثانية (مرحلة النضوج)، وفيها سأتناول النصوص المسرحية، التي تطورت بشكل ملحوظ بعد مرحلة البدايات، وسأتوقف عند 1964م، حيث ينتقل البحث إلى مرحلته الأخيرة (مرحلة المنهج المدروس)، وهي مرحلة صدور السلاسل المسرحية المتخصصة في التأليف المسرحي، وسأختتم البحث بنظرة نقدية عامة، أتوقع ـ من خلال نقاطها ـ تحقيق هدف البحث.

* باحث أكاديمي من مصر.

أما معايير النصوص المسرحية المؤلفة المُستخدمة كعينة لهذه الدراسة؛ فتتمثل في:

أولاً: بالنسبة للنصوص المستخدمة في مرحلتي (البدايات والنضوج): يجب أن تكون منشورة في كُتب مستقلة، وليست منشورة داخل مجلات أوصحف، وأن تكون منشورة قبل عام 1964، وأن تشتمل على مادة نقدية منشورة، مثل : المقدمة، أوالدراسة، أوالتذييل، أوالبيانات، أو التقاريظ .. إلخ، حيث لاحظت أن القارئ نادراً ما يهتم بقراءة هذه المواد النقدية المهمة، علماً بأن هذه المواد – غالباً – ما يكتبها (المؤلف /الناقد) بعد الانتهاء من العمل الإبداعي، أي أنها تحمل مفاتيح العمل الرئيسة، وتفتح آفاق النقد أمام الناقد، وتسهم في إثراء العمل الإبداعي قبل قراءته بالنسبة للدارس، بل – وفي بعض الأحيان – تحمل حقائق مجهولة، من الممكن أن تغيّر كثيراً من ثوابت كان يُعتقد في صحتها!

ثانياً: بالنسبة للنصوص المستخدمة في مرحلة (المنهج المدروس): يجب أن تكون منشورة ضمن سلاسل متخصصة في نشر النصوص المؤلفة منذ عام 1964، ويُفضل أن تكون للسلسلة سياسة واضحة؛ لذلك لن تدخل سلسلة (المسرح العربي) – التي أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1986 – ضمن العينة المستخدمة؛ لعدم وجود سياسة واضحة لها في النشر. كما يُشترط ألا تجمع السلسلة بين النصوص المُترجمة والمُؤلفة! وبناءً على ذلك، لا تدخل في هذه العينة سلسلة (مسرحيات مختارة) التي ظهرت في مصر عام 1973؛ لأنها جمعت بين المُترجم والمؤلف! وكذلك النصوص المسرحية، التي نشرتها مجلة (الحياة المسرحية) السورية – في كتب مستقلة منذ عام 1991 – للسبب نفسه! وأخيراً لا تدخل في عينة البحث جميع النصوص المسرحية المنشورة في السلاسل غير المتخصصة، مثل: روايات الهلال، وكتاب الهلال، والكتاب الماسي، والكتاب الذهبي، والألف كتاب، والإبداع العربي، وإشراقات أدبية، وأصوات أدبية، ومختارات فصول، وكتب للجميع، والكتاب للجميع .. إلخ؛ لأن هذه السلاسل كانت تنشر الكتابات النقدية أوالإبداعية (رواية، قصة، شعر، مسرحية، دراسة)، ولم تتخصص في نشر النصوص المسرحية المؤلفة فقط.

مرحلة البدايات

في يوم 9/4/1872 ظهرت – تبعاً لما بين أيدينا من نصوص مسرحية مطبوعة – أول مسرحية تاريخية عربية مؤلفة منشورة ذات مقدمة، وهي مسرحية (نزهة الأدب في شجاعة العرب) لمحمد عبد الفتاح المصري (1). وهي مسرحية بسيطة تتحدث عن الحياة العربية البدوية، مستوحاة من كتب التراث كالأغاني وألف ليلة وليلة؛ فمن شخصياتها: (الشاطر حسن، والأمير عمران، والأمير زيدان .. إلخ). وفي مقدمتها أبان المؤلف بأنه ألفها تقليداً لكتابات مسرحية سابقة، كتبها صديق له. كما أقرّ المؤلف بأنه عرض مسرحيته هذه على هذا الصديق، وعلى غيره من المتخصصين، فأعجبوا بها، ومن ثم قام بطبعها (2)، وهذا الكلام يُعدّ تجربة نقدية عملية مبكرة للمؤلفات المسرحية العربية.

وفي عام 1885م، نشر تادرس بك وهبي – ناظر مدرسة حارة السقايين – مسرحيته (عنوان التوفيق في قصة يوسف الصديق)، كأول مسرحية مدرسية تاريخية دينية مؤلفة، تصل إلينا مطبوعة، وتشتمل على مقدمة ليست مكتوبة بقلم مؤلفها؛ حيث إن كاتبها هوعلي بك فهمي رفاعة الطهطاوي، الذي يُعدّ – تبعاً لما بين أيدينا من معلومات – أول من تناول – في هذه المقدمة – قضية موقف الدين

من التمثيل المسرحي؛ على اعتبار أن النصّ يتناول قصة أحد الأنبياء، فعالج الكاتب هذه القضية بذكاء؛ فلم يقطع بتحريم التمثيل، وكذلك لم يقطع بجوازه إلا بشروط معينة. ونصّ هذه المسرحية؛ يُعد أول تطبيق عملي لما يُعرف حديثاً بمسرحة المناهج الدراسية (3). وهذا الأسلوب اتبعه كذلك ظاهر عميرة – المُدرس بالمدرسة القبطية الخيرية – عندما نشر مسرحيته المدرسية (الملك كورش)، قائلاً عنها في المقدمة: «اعتنيت بتأليف هذه الرواية التاريخية الأدبية، ووضعها على طريقة تشخيصية؛ لعلمي أن هذه الطريقة هي الأثبت في الأذهان؛ إذ ليس ما نسمعه بالأذان كما نشاهده بالعيان « (4).

تقدم التأليف المسرحي خطوة إلى الأمام، لا سيما في مقدمات نصوصه المنشورة! ففي عام 1895م، نشر الكاتب المسرحي محمود واصف مسرحيته التاريخية المؤلفة (عجائب الأقدار) (5)، المعتمدة على التاريخ الفارسي، وقّدم لها بمقدمة، تُعدّ فتحاً تأريخياً ونقدياً في مقدمات المسرحيات المنشورة. فالمؤلف – بوصفه كاتباً مسرحياً، وأحد المساهمين في الفرق المسرحية – شعر بأن التمثيل المسرحي العربي في مصر، أصبح له تاريخ يجب أن يُسجل، فقام بالحديث عن بدايات المسرح في مصر من خلال جهود الشوام، أمثال: سليم النقاش، وأديب إسحاق، ويوسف الخياط، وسليمان الحداد، وسليمان القرداحي، وأبوخليل القباني، وإسكندر فرح. كما تناول المؤلف – في مقدمته كذلك – سيرته الذاتية الأدبية والفنية؛ من خلال ما ذكره حول إسهامه في إقامة المعاني، ونظم الأشعار، وترتيب الألحان لمسرحية (العلم المتكلم)، التي ترجمها حبيب مسك من الإيطالية. كذلك تأليفه لمسرحيتي (الصياد) و(محاسن الصدف) لفرقة سليمان القرداحي، وترجمته لمسرحية (المروءة والوفاء) من اللغة التركية، هذا بالإضافة إلى المسرحية المنشورة (عجائب الأقدار)، التي ألفها خصيصاً لفرقة إسكندر فرح، وهي أول مسرحية منشورة له. كما يوجد في هذه المقدمة رداً نقدياً من المؤلف على بعض النُقاد ممن تناولوا بالنقد مسرحيته (محاسن الصدف). وفي ذلك يقول المؤلف في مقدمته عن هذه المسرحية: « إنها لم تزل إلى الآن على جدتها، وإقبال الجمهور عليها، وكلما تكررت حلت. ولا يشينها ما انتقد عليه بعض الجاهلين من وجود الجن فيها؛ فإن في روايات الإفرنج ما يماثل ذلك، وهولعمري أسلوب

جميل في تأليف الروايات؛ لأن النفوس تميل بالطبع إلى مشاهدة الخوارق، وليس الغرض من التشخيص سوى جذب النفوس بأية الوسائل إلى ما فيه صلاحها» (6).

وفي عام 1896م، نشر خليل حصلب – رئيس جمعية نخبة العصر (7) – مسرحيته التاريخية المؤلفة (إسكندر ذي القرنين) (8)، التي أبان في مقدمتها أسلوبه في الكتابة المسرحية المعتمدة على التاريخ، قائلاً: « إن الروايات هي من العوامل التي تنهض بالأفكار إلى أوج التقدم والكمال... وخير الروايات ما كان مشتملاً على تاريخ ملك... وأن أعظم ملك قديماً هوإسكندر الأكبر الملقب بذي القرنين... وإني قد شمرت عن ساعد الجدّ، وامتطيت غارب الحزم في انتقاء رواية، تكون ممثلة لأعمال ذلك الملك، أعني إسكندر الأكبر، فجاءت على ما أروم من تحري أخبارٍ، وانتقاء ألفاظٍ، وسلاسة عبارة، واشتملت على نوعي الكلام النثر والنظم» (9).

وبهذا الأسلوب نشر جرجس مرقس الرشيدي مسرحيته التاريخية المؤلفة (اللقاء المأنوس في حرب البسوس) عام 1897م (10)، التي تحكي عن أحداث حرب البسوس المعروفة في العصر الجاهلي، وقد أقرّ المؤلف بذلك في مقدمته قائلاً عنها: « جعلتها باكورة أعمالي، متضمنة بعض حوادث العرب في الجاهلية، مُضافاً إليها بعض وقائع مختلفة مبتكرة، قضى عليّ بها ذوق هذا الفن الدقيق» (11). كذلك نشر محمد أيوب مسرحيته التاريخية المؤلفة (بهمن شاه) عام 1899م (12)، وكما أوضح في مقدمتها؛ أن الباعث على تأليفها ما أُشيع بأن التأليف المسرحي قاصر فقط على الأجانب دون العرب الشرقيين؛ لذلك اقتحم هذا المجال متسلحاً بما قرأه من كتب تاريخية؛ مؤمناً بأن التاريخ هوالأستاذ الأول للإنسان في تمدنه وتحضره(13).

كما نشر محمد حليم سنة 1901 مسرحيته التاريخية المؤلفة (جُديمة والزبّاء) (14)، وكتب لها مقدمة طويلة – في (12) صفحة، ونص المسرحية في (50) صفحة – وناقش في المقدمة قضيتين: الأولى قيمة السجع في الكتابة المسرحية، والأخرى قضية الحجاب، كما جاءت في كتاب (تحرير المرأة) لقاسم أمين! وربط هذه القضية بقصة المسرحية تاريخياً، مُبيناً سبب اختياره لها من التاريخ؛ لخلوها من العشق والغرام (15)! وكأن المؤلف يُجرّب في الكتابة المسرحية؛ حيث إن أغلب المسرحيات – كما هومعروف – يجب أن تشتمل على القصص الغرامية، فأراد هومخالفة ذلك!

ومن الملاحظ أن أغلب المسرحيات المؤلفة المنشورة – ذات المقدمات – التي تناولها البحث حتى الآن، هي مسرحيات تاريخية؛ حيث إننا لم نجد مسرحية مؤلفة خارج نطاق التاريخ – سوى مسرحية (صدق الإخاء) لإسماعيل عاصم، التي نشرها عام 1905م (16). فهذه المسرحية – رغم الإيحاء بأن أحداثها تدور في الزمن الماضي، إلا إنها اجتماعية الموضوع، عصرية التناول، كتبها المؤلف بلغة فصيحة سهلة، قال عنها في المقدمة: « ألفتها خدمة للوطن العزيز، لما اشتملت عليه من الحكمة والموعظة الحسنة؛ لأن التشخيص هوعبارة عن تواريخ مجسمة، تنبئنا بأحوال الأعصر الخالية، لنتّبع منها الفضيلة، ونجتنب الرذيلة ... واتبعت في تأليفها السهولة، وعدم الحشو، لتكون موافقة لأذواق السامعين» (17).

أما مسرحية (أموزيس) لسامي نوّار (18)، المنشورة عام 1907؛ فتُعدّ آخر مسرحية مؤلفة في مرحلة البدايات؛ لأن هذه المسرحية، تُمثل مرحلة فاصلة بين شيوع الترجمة والتعريب قبل عام 1907 – وقد تحدثنا عن ذلك في القسم الأول – وشيوع التأليف بعد هذا التاريخ! فسامي نوار وضع يده على عناصر تأليف المسرحية، التي تلقى القبول

لدى جمهور المسرح العربي، وحاول تطبيقها مستغلاً فترة تاريخية، تصلح لتكوين مسرحية مؤلفة، ناهيك عن حديثه المُبكر عن عقدة المسرحية. وعن هذه الأمور، قال المؤلف في مقدمته:

« لا تحوز الرواية التمثيلية القبول عند الحضور في المراسح العربية، ما لم تشتمل على جملة أشياء: أولاً، تغيير المناظر الغريبة وكثرتها. ثانياً، اشتمالها على الأشياء الخارقة للعادة. ثالثاً، اشتمالها على الكلام المنظوم. رابعاً، اشتمالها على الأغاني الجميلة. ولذلك قد اخترت موضوعاً لروايتي هذه؛ حادثة انهزام الملوك الرعاة من بني حث المشهورين بالهيكسوس، أمام الملك أموزيس؛ لأني وجدت أن هذا الموضوع، يمكن تضمينه كل الأشياء المذكورة. وقد اخترت له ابنة آخر ملك من ملوك الهيكسوس عاشقة له لربط عقدة الحب بعقدة الرواية» (19).

مما سبق، يتضح لنا أن معظم المسرحيات المؤلفة – في مرحلة البدايات – كانت تاريخية، وبعض المسرحيات المدرسة كان مؤلفولها يكتبونها وفقاً لما عُرف فيما بعد باسم مسرحة المناهج، وأن المسرحيات الدينية كان مؤلفوها يلجأون إلى الغير في تقديمها، وبعض المقدمات كانت تناقش قضايا أخرى تتعلق بالنص مثل تحريم التمثيل أوجوازه، وبعضهم الآخر كان يهتم بالتاريخ المسرحي، أوذكر سيرة ذاتية فنية للمؤلف. كما أن بعض المقدمات حملت تجارب مسرحية في مجال الكتابة، مثل تأليف مسرحيات خالية من القصص الغرامية، وهناك بعض المقدمات التي ناقشت لغة الكتابة، والتي آثرت اللغة الفصحى السهلة! وهذه الأمور تغيرت نوعاً ما في بعض النصوص المؤلفة – فيما بعد – والنصوص المؤلفة الأخرى مسّها التطور في معنى التأليف، وهكذا دخلت المؤلفات المسرحية مرحلة جديدة، هي مرحلة النضوج!

مرحلة النضوج

بدأت هذه المرحلة عام 1909م، عندما نشر أنطون الجميل مسرحيته (السموأل أووفاء العرب) (20)، وفي مقدمتها، وجه الدعوة إلى تنشيط التأليف المسرحي، والاكتفاء

بما تم تعريبه وترجمته من مسرحيات، قائلاً: « قد اكتفى كتبتنا حتى اليوم بتعريب الروايات؛ فلا يتكلفون مشقة تأليف الحوادث، وتنسيق المشاهد، وإيجاد العقدة، وحلها، ورسم الطباع، والأخلاق إلى غير ما يقتضيه هذا الفن من الشروط المتعددة. ونعم ما فعلوا في أول الأمر؛ حتى يفسحوا مجالاً للروايات، فتتوطن عندنا شيئاً فشيئاً، وتألف قواعدها، وندرك أسرارها. أما الآن؛ فلم يبقَ لنا عذر على الاكتفاء بالتعريب والنقل ؛ فقد آن أوان إطلاق الأقلام من عقالها في هذا المضمار الجديد، ولا ينقصنا إلا النشاط والتنشيط»(21).

وعلى الرغم من هذه المقدمة الحماسية؛ إلا أننا وجدنا المؤلف يكتب مسرحية تاريخية، استوحى موضوعها من كتب التراث – ككتاب الأغاني للأصفهاني - حول وفاء (السموأل بن عاديا)، وهوما فعله من قبل بعض المؤلفين! وهذا التصرف المُكرر لم يُقلل من قيمة مقدمته، التي كانت صرخة موجهة إلى الكُتّاب لحثهم على التأليف المسرحي؛ لأن ما وجدناه من مسرحيات مؤلفة بعد ذلك، دلّ على أن مرحلة التأليف الحقيقي للمسرح العربي، بدأت بصورة ناضجة بعد هذه الدعوة، التي أطلقها أنطون الجميل في مقدمته!

أول نص منشور لمسرحية عصرية مؤلفة ذات مقدمة، كانت مسرحية (الآباء والبنون) لميخائيل نعيمة عام 1917م. وعلى الرغم من نشرها في نيويورك – أثناء فترة دراسة المؤلف في أمريكا – إلا إن مؤلفها كتب مقدمة – شبيهة في مضمونها بمقدمة أنطون الجميل – قال فيها: «إن شعبنا لم يدرك بعد أهمية فن التمثيل في الحياة؛ لأنه لم يرَ بعدُ روايات تُمثّل أمامه مشاهد من حياة يعرف ألفها وياءها. لم يرَ بعدُ نفسه على المسرح. واللوم عائد على كُتّابنا لا على الشعب. فجلّ ما قدّمناه حتى الآن إلى الشعب من الروايات التمثيلية، ينحصر في بعض روايات مُعرّبة أكثرها من سقط المتاع، وكلّها غريبة عنه، بعيدة عن أذواقه، قصيّة عن مداركه» (22).

وهذه المقدمة، كانت مناسبة لمسرحيته العصرية – غير المعتمدة على التاريخ كسابقيه – التي تُعد من بواكير التأليف المسرحي العربي المحض. كما أننا وجدنا المؤلف – في مقدمته – يناقش قضية الكتابة كذلك، وأبان عن حيرته في اختيار الفصحى أوالعامية، فقام بتجربة فريدة – غير مسبوقة – بأن جعل الشخصيات المثقفة أوالمتعلمة أوالغنية تتحدث بالفصحى، وجعل الشخصيات الفقيرة غير المتعلمة تتحدث بالعامية! كما ناقش – ولأول مرة في مقدمات المسرحيات – اختلاف اللهجات العامية في الأقطار العربية، ومثّل لذلك بنطق حرف القاف أوالهمزة في الشام ومصر، وكذلك نطق حرف الجيم القاهرية... إلخ، واقترح حلاً طريفاً لهذه الإشكالية، وهوتشكيل لجنة مسرحية (مجمع لغوي)، يلجأ إليه الكُتّاب في مثل هذه الأمور!

وفي عام 1922 نشر محمود تيمور أعمال شقيقه (محمد تيمور) المسرحية في كتاب مستقل؛ ليكون أول كتاب منشور بالعربية يجمع جميع المسرحيات المؤلفة لمؤلف مسرحي عربي! وهذه الأعمال كتب لها مقدمة نقدية جيدة الأديب (محمود عُزّي)، وفيها تحدث الناقد عن مسرحيات تيمور المنشورة الثلاث (العصفور في القفص، وعبد الستار أفندي، والهاوية)، وتناولها باقتدار نقدي من حيث تحليل الشخصيات - المستوحاة من الحياة العصرية - وصياغة الحوار بينها، وبناء الأحداث بصورة جيدة. ثم توقف الناقد عند لغة المسرحيات، وبرر لتيمور استخدامه للعامية في التأليف (23)! وتُعدّ هذه المقدمة تطوراً كبيراً في مجال النقد المسرحي – في هذه الفترة

– الذي لم يتعدّ في تناوله عن المدح، أوالمجاملة، وفي أقصى تقدير توجيه بعض الملاحظات للعروض المسرحية المُقامة على خشبة المسرح!

أما أحمد محمد عنايت، فقد نشر كتابه (محكمة الضمير) عام 1924، وهذا الكتاب يحمل داخله كتابين: الأول (محكمة الضمير)، وهوكتاب نظري به قواعد علم الأخلاق ونظرياته، والآخر رواية (محكمة الضمير)، وهي مسرحية تطبيقية لقواعد علم الأخلاق ونظرياته، التي نُشرت في الكتاب الأول (24)! والمسرحية تتحدث – من خلال شخصياتها المعاصرة، والمستقبلية – عن أخلاق الشعب المصري، وتصرفاته بعد مائة عام – أي في سنة 2024 – في حالة إلغاء عقوبة الإعدام، حيث إن محاسبة الضمير، ستكون أنجع في نتائجها وتأثيرها من عقوبة الإعدام! وعلى الرغم من أن المسرحية مؤلفة، إلا أنها تُعد تجريبية في أسلوب كتابتها؛ كتطبيق عملي فني لقواعد نظرية في علم النفس والأخلاق، كما جاء في مقدمتها.

وفي عام 1925، نشر إسماعيل عبد المنعم مسرحيته (عمروبن العاص) (25)، وتناول في تذييلها الحديث عن ثلاثة أمور: الأول، أهمية المسرحيات التاريخية، وعناية وزارة المعارف بتدريس فن التمثيل في مدارسها. والثاني، وضع جدول يحمل أكثر من عشرين كلمة دخيلة – متعلقة بالمسرح – ووضع مرادفات عربية لها، رفعها إلى هيئة المجمع اللغوي – وكأنه يُطبق اقتراح ميخائيل نعيمة – ومن هذه الكلمات: تياتروتصبح ملهى، ومرسح .. مسرح، بنوار... مقصورة، لوج... شرفة، كوميدي... مجانة، مانتيميم... صامتة، أوركسترا... معزفة ... إلخ. والأمر الأخير، كان عبارة عن نشر مدائح صحيفتي (الأهرام) و(كوكب الشرق) لنص المسرحية. ولعل نشر مقالات الصحف داخل النصوص المسرحية المنشورة، أصبح مألوفاً في هذا الوقت، لأن أنطون يزبك – في العام نفسه، أي 1925م – نشر مسرحيته (الذبائح)، ولم يكتب لها مقدمة أوتذييلاً، واكتفى فقط بنشر أغلب المقالات النقدية، التي نُشرت في الصحف عن تمثيل المسرحية قبل طبعها (26)!

وفي عام 1928، نشر محمد كامل علي مسرحيته (شيخ الحارة) (27)، وقدّم لها بمقدمة، تحدث فيها عن سبب

اختياره اللغة الدارجة، قائلاً: « قال عليه السلام (خاطبوا الناس على قدر عقولهم)، والمقصود بعقولهم ما يستطيعون فهمه، ولذلك يحق لي أن أجاهر الآن بصراحة أن اللغة العربية لم يحن ميعادها؛ لأن تكون لغة الشعب المتداولة. وما دمت أقصد بروايتي هذه أن أعلّم الجهلة أنفسهم ضرر الجهل، وكيف أن الجاهل يدفع بنفسه في هوة سحيقة، وهولا يدري إنه منحدر فيها؛ فإني أستسمح حضرات اللغويين الأفاضل في أن أجعلها باللغة الدارجة ». كما أنه كتب عدة ملاحظات طريفة؛ يهمنا منها ملاحظة تشجيعه النقاد على تناول نصه، حينما قال: « هذه الرواية قابلة للنقد، والمؤلف مستعد أن يجيب الناقد على ملاحظاته بأقرب فرصة إما على صفحات الجرائد أوبوساطة البريد».

وإذا تتبعنا مقدمات النصوص المسرحية المتبقية – في هذه المرحلة - سنجد علي أحمد باكثير، يتحدث في مقدمة مسرحيته (أختاتون ونفرتيتي) 1940م، عن أسلوبه المبتكر في الكتابة، وهوأسلوب (الشعر المرسل المنطلق)، الذي عُرف فيما بعد باسم (الشعر الحر، أوشعر التفعيلة). كما سنجد محمود تيمور يطرح - في مقدمة الطبعة الثانية لمسرحيته (المخبأ رقم 13) المنشورة عام 1949 – سؤالاً، يقول فيه: هل عرفت اللغة العربية (المسرحية) في عصر من عصور أدبها القديم؟ وهذا يعني أن محمود تيمور من أوائل من طرحوا هذه القضية للنقاش؛ ولكن نقاشه المُسهب – في كامل مقدمته تقريباً – دار حول قضية لغة الكتابة المسرحية، وحيرته في اختيار الفصحى أوالعامية! وانتهى نقاشه بإجراء تجربة – فريدة، وغير مسبوقة في ذلك الوقت – تمثلت في كتابته المسرحية مرتين: الأول بالفصحى، والأخرى بالعامية، ومن ثم نشر النسختين في كتاب واحد! وهذا ما طبقه عملياً في مسرحية (المخبأ رقم 13) (28). وقضية لغة الكتابة المسرحية شغلت أيضاً أحمد كمال سرور، فقام بتجربة كتابة مجموعة مسرحيات قصيرة بالفصحى المُبسطة، ونشرها في كتاب بعنوان (الصراع الأبدي ومسرحيات أخرى) عام 1954 (29)، وفي المقدمة عرّف المؤلف الفصحى المبسطة، قائلاً: « أُعرف الفصحى المبسطة التي اخترت أن أؤلف بها هذه المسرحيات لمن يعرفون القراءة، بأنها العربية السليمة الخالية من اللفظ الذي يصعب فهمه على الفرد العادي».

سيلاحظ القارئ أنني تجنبت – وفقاً للتسلسل التاريخي – الحديث عن مسرحيات توفيق الحكيم ذات المقدمات النقدية، التي بدأت بمسرحية (أهل الكهف) عام 1933! والسبب في ذلك راجع إلى أنني أردت أن أختتم مرحلة النضوج بالحديث الإجمالي عن مقدمات الحكيم النقدية في مسرحياته – التي أظن أنها تخدم البحث - في هذه المرحلة؛ لأن بعض المقدمات التي كتبها الحكيم لمسرحياته، لم يكتبها عند نشر المسرحية لأول مرة، بل كتبها في طبعاتها التالية (30). هذا بالإضافة إلى أن الحكيم كان يكتب مقدمة لمسرحية ما، ونفاجأ بأن بعض حديثه في المقدمة خصّ به مسرحية – أومسرحيات - أخرى سابقة (31)! ناهيك عن أن أغلب طبعات مسرحيات الحكيم غير مؤرخة (د.ت)، على الرغم من معرفتنا بتاريخ تأليفها! كذلك وجدت أن مقدمات الحكيم في مسرحياته، فجرت قضايا نقدية غير مسبوقة في معناها أوتناولها، وأنها رسّخت أنواعاً مسرحية، أصبحت من دعائم المسرح العربي.

فعلى سبيل المثال أول مقدمة نقدية كتبها الحكيم، كانت لمسرحيته (بجماليون) 1942م، التي أشار فيها إلى مسرحه الذهني - الذي أثار جدلاً نقدياً كبيراً فيما بعد - قائلاً: «إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب

الرموز» (32)، ومن ثم تطرق إلى تقسيم مسرحياته إلى مقروءة ومُمثلة. ثم عاد الحكيم إلى الحديث المستفيض عن هذه الأمور في مقدمة مسرحيته (الملك أوديب) عام 1949، التي شغلت خمس وأربعين صفحة، وتُعدّ من أكبر المقدمات النقدية المنشورة ضمن نص مسرحي عربي – في هذا الوقت (33) – وفي هذه المقدمة، أرخ الحكيم لبدايات المسرح الإغريقي، وناقش قضية عدم اهتمام الحضارة العربية بترجمة المسرح الإغريقي، وتساءل: لماذا لم تعرف الحضارة الإسلامية المسرح؟ – وكأنه يستكمل فكرة محمود تيمور – كما أسهب الحكيم في شرح فكرته حول توظيف التراث الإغريقي في المسرح العربي، وأعاد النظر في مسرحه الذهني، فأضاف إليه توضيحات أخرى جديدة.

وفي ختام مسرحيته (الصفقة) 1956، كتب الحكيم بياناً، ناقش فيه – بصورة تجريبية – بعض القضايا المسرحية، منها: مشكلة اللغة في الكتابة المسرحية – ولم يأتِ بجديد فيها – ومشكلة المكان المسرحي؛ حيث اقترح التمثيل في الساحات الفارغة في القُرى والمدن؛ للتغلب على أزمة قلة المسارح (34). أما مسرحيته (السلطان الحائر) 1960، فهي خالية من التقديم؛ ولكن الحكيم نشر في نهايتها سبعين صفحة من المقالات المُترجمة، التي نُشرت عن مسرحياته المنشورة في لغات أجنبية (35)، وهي مادة نقدية مفيدة لفهم إبداع الحكيم المسرحي من وجهة نظر النُقاد الأجانب! وفي مقدمة مسرحيته (يا طالع الشجرة) 1962، ناقش مشكلة اللغة المناسبة لتوظيف التراث الشعبي في النصوص المسرحية، كما دافع عن تجربته الجديدة في كتابة المسرحية تحت اسم (اللاواقعية الشعبية الفكرية) (36). وفي مقدمة مسرحية (الطعام لكل فم)، وجدناه يشرح الفرق بين اللامعقول والعبث في المسرح ، ويعود إلى إشكالية لغة الكتابة المسرحية مقترحاً اللغة الثالثة، وهي لغة الوسط بين العامية والفصحى، وكأنه يكرر اقتراحات السابقين، وتجاربهم (37).

مرحلة المنهج المدروس

مما سبق يتضح لنا أن المؤلفات المسرحية العربية، تطورت بشكل ناضج وملحوظ، وأصبحت الخطوط فاصلة وواضحة بين النصوص المترجمة والمؤلفة، دون تداخل بينهما، وأصبح للمؤلف العربي بصماته وجهوده وآراؤه المسرحية. هذه الأمور تجلت بوضوح في أواخر خمسينات القرن الماضي – حيث المدّ الثوري للقومية العربية – لا سيما مع بداية مرحلة المنهج المدروس، الذي بدأ بظهور السلاسل المتخصصة للترجمات المسرحية، مما جعل القائمين على الشأن المسرحي، يفكرون في إصدار سلاسل مماثلة للمؤلفات المسرحية العربية!

(أ) – سلسلة (المسرحية)

في يناير 1964، صدر في مصر العدد الأول من مجلة المسرح، وداخل العدد تم نشر ترجمة مسرحية (في انتظار جودو) لصمويل بيكيت، وقد واظبت المجلة – طوال تاريخها تقريباً – على هذا الأسلوب في نشر ترجمات المسرحيات العالمية، وعندما أرادت نشر النصوص العربية المؤلفة، وجدت أن الأمر سيخالف سياستها، فقامت بإصدار أول سلسلة متخصصة في نشر النصوص المسرحية العربية المؤلفة في يونية 1964! واستمرت هذه السلسلة تصدر – شهرياً مع المجلة – لفترة قصيرة، ثم توقفت، واكتفت المجلة فيما بعد باستمرار نشر النصوص المترجمة.

هذه السلسلة كانت بعنوان (المسرحية)، ونشرت النصوص المسرحية المؤلفة، التي نالت نجاحاً كبيراً عند تمثيلها،

أوالتي أثارت ضجة نقدية، أوالتي تستحق النشر والدراسة لما بها من قيمة أدبية وفنية؛ حتى ولوكانت التجربة الأولى للمؤلف! فعلى سبيل المثال نالت مسرحية (أدهم الشرقاوي) لنبيل فاضل، نجاحاً كبيراً عندما عُرضت في يونية 1964، فقامت السلسلة بنشر نصها في أغسطس 1964 مع مقدمة جيدة للمؤلف، أبان فيها عن فكرته النبيلة في استلهام التراث الشعبي – متمثلاً في موال أدهم الشرقاوي – من أجل ترسيخ التأليف المسرحي في وجدان كُتّاب المسرح، مقابل شعورهم بالغربة أمام سيل المسرحيات العالمية المترجمة المعروضة في مصر وفي العالم العربي (38)!

وفي فبراير 1966 نشرت السلسلة مسرحية علي سالم (الناس اللي في السما التامنة) – التي نالت جائزة نادي المسرح عام 1965 – وبها مقدمة، بدأها المؤلف بإثارة القارئ قائلاً: «إذا كنت تعتقد أنك ستخرج من كلامي هذا بشيء جديد تضيفه لمعلوماتك في المسرح أوبقيم فنية لم تعرفها من قبل، فأنت مخطئ وتوفيراً لوقتك يُستحسن أن تبدأ بقراءة المسرحية»(39). وأمام هذه الإثارة – ومن باب الفضول – سيقوم كل قارئ بقراءة المقدمة، وهذا ما أراده المؤلف بذكاء! وفي المقدمة يعرف القارئ أن المسرحية دعوة للاشتراكية، حيث قام المؤلف باستلهام التراث الشعبي، من خلال توظيف (حدوتة) – قصة شعبية – روتها له جدته أيام طفولته!

(ب) – سلسلة (مسرحيات عربية)

في عام 1967، شعرت وزارة الثقافة المصرية بالحرج، عندما أصدرت سلسلة (مسرحيات عالمية) عام 1965، ولم تُفكر في إصدار سلسلة (مسرحيات عربية)!! لا سيما وأن سلسلة (المسرحية) توقفت، ولم تبقَ أية نافذة عربية متاحة، لينفذ منها ضوء التأليف المسرحي العربي! وفي يونية 1967، تخطى ثروت عكاشة – وزير الثقافة وقتذاك – هذا الحرج، وأصدر سلسلة (مسرحيات عربية)، التي تُقرّ نصوصها لجنة المسرحيات العربية، تحت إشراف الدكتور محمد إسماعيل الموافي! أما أعضاء اللجنة، فهم: د.عبد القادر القط، أحمد عباس صالح، د.رشاد رشدي، علي أحمد باكثير، د.محمد إسماعيل الموافي، محمد إسماعيل محمد، د.محمد القصاص. أما الناشر فكان (دار الكتاب العربي) بالقاهرة.

وقد أوضح ثروت عكاشة سياسية هذه السلسلة في مقدمته لها، بأن أعلى من شأن المؤلف المسرحي، الذي عدّه العنصر الأساس في الثقافة المسرحية؛ لأن مسرحياته الجيدة تخلق نهضة مسرحية حقيقية. كما ناقش قضية الأفضلية بين النص والعرض، فساند الأول على حساب الآخر، قائلاً: «عندما يتخلى المسرح عن صفته الأدبية من أجل رواج العرض، يفقد شرط بقائه كفن رفيع ليصبح نوعاً من التسلية الهابطة. ونحن نريد من مسرحنا أن يثري ثقافتنا لا أن يهبط بها. ومن أجل هذا أرى أننا يجب أن نولي الاهتمام الأول للكاتب المسرحي». ثم أبان الوزير أن السلسلة ستنشر المؤلفات المسرحية البارزة في مصر وفي العالم العربي، وأنها – أي السلسلة – ستسير بجانب شقيقتها – سلسلة (مسرحيات عالمية) – من أجل تكوين مكتبة مسرحية متكاملة (40).

وإذا نظرنا إلى نماذج من إصدار هذه السلسلة، سنجد العدد الأول به مسرحية (بلاد بره) لنعمان عاشور، مع دراسة نقدية تحليلية من أحمد عباس صالح، قام فيها بتحليل أعمال نعمان عاشور المسرحية، ومن ثم ربطها بالنص المنشور للتأكيد على تأثر المؤلف بأعمال تشيكوف المسرحية (41). وتُعد هذه الدراسة من الدراسات التحليلية الجيدة

بمقياس النقد في هذه الفترة، لأنها كشفت عن تأثر المؤلفين العرب بأعمال أعلام المسرح الغربي، كما أبانت عن قيمة ترجمة المسرحيات العالمية في العالم العربي، وأثر هذه الترجمات على الإنتاج المسرحي العربي المؤلف! كما يُعدّ العدد الخامس من هذه السلسلة، مميزاً كذلك؛ لأنه حمل ثلاث مسرحيات للكاتب الجزائري (كاتب ياسين) – الذي يكتب بالفرنسية – كنموذج عربي مناضل في هذه الفترة من تاريخ الأمة العربية. والمقدمة التي كتبها د.حمادة إبراهيم لهذه المسرحيات، تُعدّ دراسة وافية عن المؤلف وأعماله، وبفضلها عرف العالم العربي دور هذا المناضل وأعماله الأدبية والمسرحية (42).

أما العدد السابع فاشتمل على مسرحيتي (الدخان، والزجاج) لميخائيل رومان، وكتب لهما فاروق عبد الوهاب مقدمة نقدية جيدة، تميل إلى الدراسة التحليلية للشخصيات (43)، كذلك كان الأمر مع فاطمة موسى التي كتبت تقديم مسرحيتي (الكورس، وانتهت الجلسة) لعبد المنعم سليم، وفيها أشارت إلى جرأة الكاتب في تناول موضوعات مسرحياته (44)، أما مسرحية (الأعيان) لشوقي عبد الحكيم، فكتب مقدمتها د.أمين العيوطي – تحت عنوان (محاولات في التجريب) – وأبان أنها محاولة فنية جادة لتطويع تراثنا الشعبي من خلال أسلوب جديد في الكتابة المسرحية، كما أنها تُعدّ تجديداً في الكتابة، يرقى إلى مجال التجريب المسرحي (45)! ومسرحية (الراجل اللي ضحك ع الملايكه)، تعدّ نموذجاً فريداً؛ لأنها لا تحمل تقديماً نقدياً بالمعنى بالمفهوم، بل جمعت بين المقالات المادحة والقادحة للعمل المسرحي! فالمعروف أن المؤلف المسرحي – كما حدث من قبل – كان ينشر المدائح والتقاريظ في نهاية نصه، أما المؤلف (على سالم) – في هذا النص – فنشر المقالات التي مدحت العمل، بجانب المقالات التي ذمت العمل، في أسلوب نقدي غير مسبوق (46)! أما نجلاء حامد فكتبت مقدمة تشجيعية لمسرحية (المطرود) لفاروق منيب، بوصفها أول عمل تأليفي مسرحي له (47)! وآخر عدد توصلت إليه صدر عام 1982 – دون ذكر رقم العدد – جمع مسرحيتين لرأفت الدويري، هما (الكل في واحد) و(قطة بسبع ترواح)، كتب لهما فؤاد دوارة مقدمة نقدية، ناقش فيها أسلوب المؤلف في توظيف التراث الشعبي من خلال إحياء الطقوس الاحتفالية الشعبية (48).

تعثرت هذه السلسلة – كسابقتها – وتوقفت عدة مرات، ولم تنتظم كسلسلة مسرحية متخصصة للمسرحيات المؤلفة، فظهرت سلسلة أخرى هي (مسرحيات مختارة)، التي أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1973، وكانت تجمع بين المسرحيات العالمية المترجمة، والمسرحيات المصرية المؤلفة – فلم تُدرج في عينة البحث – ويعيبها كذلك أن أغلب ترجماتها إعادة لترجمات سابقة، كما أن أكثر أعدادها خالية من التقديم أوالدراسات النقدية، ناهيك عن عدم وضوح سياستها أووجود معايير لاختيار مسرحياتها! كذلك كان الحال بالنسبة لسلسلة (المسرح العربي)، التي أصدرتها أيضاً الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1986، فقد تخصصت في نشر النصوص المسرحية المؤلفة العربية اسماً، والمصرية حقيقة! فعلى الرغم من نشرها ما يقرب من تسعين عدداً في أكثر من عشر سنوات؛ إلا إنها لم تنشر سوى مسرحية عربية واحدة للكاتب العراقي القدير يوسف العاني، وهي (المكوك)! كما أن سياستها غير واضحة أومعلنة؛ حيث إنها لم تتعدّ حدود نشر المسرحيات المصرية دون معايير للنشر أوالاختيار، وأغلب مسرحياتها كانت خالية من التقديم أوالدراسات النقدية!

(ج) – سلسلة (نصوص مسرحية)

ظلت المنطقة العربية خالية – حسب علمي – من وجود سلسلة متخصصة لنشر المؤلفات المسرحية العربية حتى سنة 2000م، عندما صدر – في مصر – العدد الأول من سلسلة (نصوص مسرحية) الشهرية، التي أصدرتها الهيئة العامة لقصور الثقافة، والتي مازالت تصدر حتى الآن؛ بفضل فرسانها الثلاثة (أبوالعلا السلاموني، ومحمود الطويل، والحسيني عمران)، ووصلت إعدادها – حتى الآن – إلى ما يزيد على المائة بقليل!! وهذه السلسلة هي أمل العرب في استمرار نشر النصوص المسرحية العربية المؤلفة، بما يصاحبها من مقدمات ودراسات نقدية راقية. بدأ إصدار هذه السلسلة بتحدٍ كبير في سياستها، عبرت عنه قائلة: « إيماناً منّا بأن النصّ المسرحي قيمة أدبية في حد ذاته بغض النظر عما إذا كان قد عُرض على خشبة المسرح أم لا .. نُقدم هذه السلسلة (نصوص مسرحية) ليس لأننا نغفل أهمية العرض المسرحي؛ ولكن أسفاً على أوضاع مسرحنا الذي نعقد له المؤتمرات والندوات والاجتماعات للتباكي عليه وتقبل العزاء فيه، ولا يفوت وقت دون أن نتحدث فيه عن أزمة المسرح وهروب ممثليه وجمهوره ومؤلفيه ومخرجيه ونقاده بعيداً عنه كأنه الوباء. (نصوص مسرحية) محاولة أخيرة لإبراء ذمة بعض كُتّاب المسرح الذين سيظلون قابضين على الجمر ومستمرين في أداء رسالتهم حتى وإن لم تصدر نصوصهم فوق خشبة المسرح المنهارة » (49).

وابتداءً من العدد الثالث خففت السلسلة من نبرتها الحادة، وبدأت ترسم سياسة علمية رصينة حكيمة هادفة، قالت فيها: «نصوص مسرحية، سلسلة شهرية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة وتُعنى بنشر الأعمال المسرحية المصرية والعربية من الأجيال كافة (الرواد – كبار الكتاب – المواهب الجديدة). كما تحاول المشاركة في إحياء حركة النقد من خلال دراسات نقدية مصاحبة للأعمال المنشورة» (50). وملاحظاتي النقدية على هذه السلسلة، تتمثل في:

1 – الإثارة النقدية في بعض مقدماتها، مثل تقديم د.أسامة أبوطالب لمسرحية (ليه؟ ما اعرفش!) لمصطفى سعد (عدد23)، عندما أنهى تقديمه بعدة أسئلة تثير القارئ، وتدفعه إلى التفكير، وتحمس الدارسين في إيجاد إجابات منطقية لها! ومن هذه الأسئلة، المتعلقة بأعمال مصطفى سعد: « لماذا حُجبت هذه الأعمال أوتُحجب؟ ولماذا لا يُعاد عرضها – في مسرح أكبر – وقد نجحت؟ وأين يكمن أصحابها ومن المسئول عن ذلك الكمون أوالمتسبب فيه؟ وهل لهذا القلم من زملاء ورفاق؟ وأين النقد الداعم لمثل هذه الأعمال الحقيقية والمروج لها؟ وأخيراً هل يعود زمن يحتفي فيه النقد بالكاتب؟ ومتى يعود؟» (51). كذلك قام أحمد عبد الحميد في مقدمته لمسرحية (دستور يا أسيادنا) لمحمود الطوخي، بمناقشة قضية التلاعب بالنص من قبل المخرج أوالنجم، ومدى موافقة المؤلف أوتصديه لهذا الفعل، بما صاحب هذه القضية من إثارة نقدية ساخنة (52)!! أما الإثارة النقدية الأكثر جرأة، فجاءت من الدكتور حمادة إبراهيم في تقديمه لمسرحية (ابن دانيال) لمحمد طلبة الغريب، عندما ناقش قضية تحريم التمثيل في العصور الإسلامية الأولى، على اعتبار أن التمثيل المُحرّم هوصناعة التماثيل، وليس التمثيل المسرحي (53)!

2 – عضدت هذه السلسلة فكرة؛ أن التراث – بكل أشكاله: الشعبية، والتاريخية، والدينية، والأدبية – هوالمُلهم لأغلب مؤلفي المسرح في مصر. ومن خلاله، خرجت مؤلفات

قيمة، قامت السلسلة بنشرها! ومما أضاف قيمة حقيقية لهذه النصوص، المقدمات أوالدراسات النقدية، التي صاحبت هذه النصوص، وقام بكتابتها نخبة من النُقاد والدارسين! فعلى سبيل المثال كتب السيد حافظ مسرحيته (ملك الزبالة)، معتمداً على واقعة تاريخية حدثت في دمشق عام 365 هجرية، ومن ثم عكس أحداثها على العالم العربي في وقتنا الراهن، قائلاً في إهدائها: «أهدي هذه المسرحية إلى (الزبّال) الذي حكم الشام، فنظف شوارعها وعدل بين الناس، وألغى الوزراء، والأمراء، والبيروقراطية ... إلى تاريخنا العربي الجميل في زمن حُكم الزبالين» (54). أما مسرحية (بركات أمريكا) لناصر العزبي فقد تميزت – عن غيرها من مسرحيات توظيف التراث – بالمزاوجة بين التراث والمعاصرة، والصراع بين العولمة وتقاليدنا العربية، متمثلاً في الصراع بين قيمة مسجد سيدي أبوالمعاطي ومولده الشهير في دمياط، وعولمة أمريكا ومحاربتها لأشكال التراث العربي والإسلامي (55)!

3 – التجديد في الكتابة المسرحية – أوالتجريب – كان له حظ في نصوص هذه السلسلة، ومنها مسرحية (من فصول أبوعجور) لدرويش الأسيوطي، الذي حاول فيها تأصيل مسرح عربي من خلال خلق نظرية مسرحية عربية تطبيقية، تعتمد في أصولها على التراث العربي (56). أما محمود الطويل فقد أدلى بدلوه في مجال التجريب الكتابي، عندما حوّل نص محفوظ عبد الرحمن (عريس لبنت السلطان) إلى أوبريت غنائي (57). أما رأفت الدويري فقام بتجربة مسرحة السينما في مسرحيته (كوابيس ليلة دخلة)، التي كتبها بأسلوب يجمع بين النص المسرحي، والسيناريوالسينمائي كشكل جديد في الكتابة (58).

4 – تفردت هذه السلسلة بوجود دراسات أكاديمية رصينة، تميزت بالتحليل العلمي، كتبها نخبة من النقاد وأساتذة الجامعات، أمثال: د.محمد حسن عبد الله، ود.حسن عطية، ود.محسن مصيلحي، ود.محمد عبد الله حسين، وغيرهم.

5 – نشرت هذه السلسلة مجموعة من النصوص المسرحية التراثية – وهوأسلوب كان حكراً على المركز القومي للمسرح والموسيقى – منها على سبيل المثال: مسرحية (الملكة بلقيس) للطيفة عبد الله عام 1893، ومسرحية (أمانة الحب) لإسكندرة قسطنطين الخوري عام 1899، ومسرحية (شُبانُنا في أوروبا) لعثمان حمدي عام 1925.

نظرة نقدية

نختتم حديثنا عن النصوص المسرحية المؤلفة؛ بإلقاء نظرة نقدية، تحمل نتائج البحث وتوصياته – إضافة إلى ما جاء في متن البحث وحواشيه من استنتاجات، وملاحظات، وأحكام نقدية – من أجل الإسهام في تكوين رؤية مستقبلية للنقد المسرحي العربي، فيما يتعلق بالنص المسرحي العربي المؤلف؛ وذلك في النقاط التالية:

1 – أقترحُ عدم نشر أي نص مسرحي عربي مؤلف؛ دون وجود مقدمة له من المؤلف، أودراسة للنص من قبل ناقد أودارس! فهذه المادة التنظيرية ستلقي الضوء على النص وصاحبه، وتفتح دروب الدراسة أمام الدارسين، وستخلق نوعاً من العصف الذهني عند القُراء (59). والمثال الدال على ذلك مسرح توفيق الحكيم. فمن وجهة نظري، أن مسرحيات الحكيم لونُشرت خالية من مقدماتها، ما كان الحكيم وصل بأعماله إلى ما وصل إليه من مكانة مسرحية عربية وعالمية. فأغلب الدراسات – والرسائل الجامعية –

التي كُتبت حول الحكيم ومسرحياته، انطلقت أساساً من مقدماته المنشورة!

2 – هذا البحث يحتاج إلى دراسة تكميلية، تتناول النصوص المسرحية المؤلفة، التي صدرت في إصدارات خاصة من عام 1964، ودراسة أخرى للمسرحيات المنشورة في السلاسل غير المتخصصة، مثل: روايات الهلال، وكتاب الهلال، والكتاب الماسي، والكتاب الذهبي، والألف كتاب، والإبداع العربي، وإشراقات أدبية، وأصوات أدبية، ومختارات فصول، وكتب للجميع، والكتاب للجميع. كما يُفضل وجود دراسة مناظرة – أوتكميلية – للنصوص المسرحية المؤلفة المنشورة خارج مصر!

3 – يجب الاهتمام بالتنقيب عن آثارنا من النصوص المسرحية العربية المخطوطة أوالمجهولة، وإعادة نشرها ودراستها في مشروع تأصيل مسرحنا العربي، كما فعل د.محمد يوسف نجم، عندما نشر نصوصاً تراثية لمارون النقاش، وسليم النقاش، ونجيب الحداد، وإبراهيم الأحدب. والدكتورة نجوى عانوس، عندما نشرت مسرحيات إبراهيم رمزي. وخالد سعود الزيد، الذي نشر مسرحيات كويتية قديمة لحمد الرجيب وغيره. والدكتور إبراهيم غلوم، الذي نشر مسرحيتين لإبراهيم العُرَيّض من البحرين، وأخيراً ما قام به كاتب هذه السطور في هذا المضمار (60).

4 – يُوصي البحث بضرورة تطوير سلسلة (نصوص مسرحية) المصرية، وذلك بدفعها إلى نشر المسرحيات العربية – لا المصرية فقط – كما تقرّ بذلك سياستها، بوصفها أفضل سلسلة لنشر المؤلفات المسرحية في عالمنا العربي! وكم أتمنى أن تهتم هذه السلسلة، أوأي سلسلة أخرى بنشر مسرحيات من بلدان لم نعرف مؤلفيها، ولم نشاهد مسرحها، ولم نقرأ لها نصوصاً، وللأسف الشديد هي بلدان عربية، تنتمي إلى جامعة الدول العربية، مثل: موريتانيا، وجيبوتي، والصومال، وجزر القمر!

5 – من خلال التحضير الأوّلي لمادة هذا البحث، لاحظت ندرة النصوص المسرحية العربية المؤلفة من: فلسطين، والسودان، واليمن، وبعض دول الخليج العربي، وبعض بلاد المغرب العربي!! وهذا الأمر سببه – من وجهة نظري – عدم نشر نصوص هذه البلاد بصورة تسمح بانتقالها خارج حدودها، أوإحجام المؤلفين عن التأليف المسرحي، أوعدم وجود اتصال بين المؤلفين والدارسين في الأقطار العربية!! وهذا الأمر يعضد ما ذكرته من قبل، بوجوب وجود سلسلة متخصصة في نشر النصوص المسرحية العربية المؤلفة، والأمل معقود في هذا الأمر على سلسلة (نصوص مسرحية)!

6 – لاحظ البحث وجود إرهاصات مبكرة – منذ القرن التاسع عشر – لمفهوم التجريب في كتابة النص المسرحي، وهذه التجارب استمرت إلى وقتنا الحاضر (61)! لذلك يُوصي البحث بالاهتمام بهذه الإرهاصات من أجل الخروج بمفهوم عربي للتجريب المسرحي حول النص، ليقف بجانب التجريب العالمي في العروض المسرحية، لا سيما وأن للتجريب مهرجاناً عالمياً يُقام سنوياً في مصر.

7 – يُوصي البحث بضرورة دراسة المجلات المسرحية التي صدرت في العالم العربي؛ دراسة توثيقية نقدية، لا

سيما مجلة (المسرح) في مصر، و(الحياة المسرحية) في سورية، و(كواليس) في الإمارات! مع التفكير في إعادة نشر ما بها من نصوص مسرحية مؤلفة في كتب مستقلة! ويُمكن التوسع في هذا الأمر، بضم بقية المجلات التي نشرت نصوصاً مسرحية مؤلفة، مثل مجلة (الآداب) في بيروت، وغيـرها من المجلات العربية التي تحتفظ - في أوراقها الصـفراء الباليـة - بثـروة مـسرحـية تراثيـة عـربية مؤلفـة! ■

الهوامش

(1) – جاء على غلاف المسرحية الآتي: «نزهة الأدب في شجاعة العرب، المبهجة للأعين الزكية في حديقة الأزبكية تأليف محمد عبدالفتاح المصري أحد تلامذة الأزهر». وفي صفحتها الأخيرة، جاء الآتي بالنسبة لطبعتها، حيث تم : «طبعها في هذه الأيام النامية، على ذمة مؤلفها في هذا العصر، محمد عبد الفتاح المصري بالمطبعة التي قد تزينت بطبع معظم اللغات والفنون، وصارت في مركز الأيام تلاحظها العيون، وسميت تأصلاً بالتليانية واشتهرت قديماً بالكاستلية، نسبة للحواجة جاكموا كاستلي، لا تزال على مدى الأزمان عامرة، وذلك في غرة صفر (سنة 1289)».

(2) – جاء في المقدمة الآتي: «لما أبصرت جواهر التمدن قد انتظمت في سلك المعالي، وتعاقبها الدرّ الثمين منثوراً على بساط الليالي، وبرزت أهل المعارف في ميدان التصانيف، وجال جواد فكرهم الصافي في حومة التصانيف، خصوصاً صديقنا الرئيس جمس المعتبر، الذي صنف من أعظم هذا الفن ما يزيد على اثنى عشر، وقد كانت الناس قبله على عدم وجوده في قلق، حتى إنه أظهر همته العالية وشرع في أعماله فجاء كما الفلق، وبعد اقتفاء طريف آثاره المنيف وكونت تلك المكينه من تصوراته، ثم عرضتها عليه وعلى من به إلمام بمفرداته وتركيباته، فقرّ بها نظرهم، ومال نحوها احتوت عليه قلبهم» – السابق – ص(2، 3). ومن الجدير بالذكر إن (جمس) المقصود هنا، هو(جمس الإنجليزي) أحد الأجانب المقيمين في مصر، وليس (جمس سنوا) أي (يعقوب صنوع) كما قال الدكتور محمد يوسف نجم! وقد أثبت ذلك في دراسات لي سابقة، منها: مسيرة المسرح في مصر 1935–1900م: فرق المسرح الغنائي (الجزء الأول) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 2003م – ص(569–563). وفيليب سادجروف - المسرح المصري في القرن التاسع عشر - ترجمة د.أمين العيوطي – تقديم د.سيد علي إسماعيل – المركز القومي للمسرح والموسيقى – 2007 – تعليقات ص(189 – 192).

(3) – هذه المسرحية، قمت بدراستها، وإعادة نشرها مرة أخرى – بصورتها التراثية كما طُبعت عام 1885

الهوامش

– وللمزيد، ينظر: د.سيد علي إسماعيل – عنوان التوفيق في قصة يوسف الصديق – المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية – وزارة الثقافة – 2005م.

(4) – جاء على غلاف المسرحية الآتي: «رواية الملك كورش، رواية تاريخية تشخيصية ذات خمسة فصول، إنشاء الفقير إليه تعالى ظاهر عميرة، حقوق الطبع محفوظة، طُبع بالمطبعة العمومية بمصر سنة 1894م.

(5) – جاء على غلاف المسرحية الآتي: «عجائب الأقدار. وهي قطعة تشخيصية من تأليف حضرة الكاتب البليغ السيد محمود أفندي واصف. ذات خمسة فصول الفصل الأول والثالث والخامس في قصر الملك منوجهر والثاني في البرية والرابع في منزل الطبيب بمدينة باب الأبواب. طُبعت على نفقة ملتزمها عبد الغني شهاب الكتبي. بشارع الحلوجي بالأزهر بمصر. حقوق الطبع محفوظة للملتزم. كل نسخة لم تكن مختومة بختم الملتزم تعد مسروقة. طبع بمطبعة ترك بحارة حمام بشارع قواديس، سنة 1895.

(6) – مسرحية (عجائب الأقدار) – السابق – المقدمة – ص(2، 3).

(7) – جاء في إعلانات جريدة (المؤيد) المصرية بتاريخ 4/11/1897 الآتي: «ستمثل غداً مساءً جمعية نخبة العصر رواية بطل مقدونيا المُلقب بإسكندر ذي القرنين تأليف رئيس الجمعية خليل حصلب في التياتروالمصري بشارع عبد العزيز. وسيعقب هذه الرواية فصل مضحك للغاية يقدمه كامل أفندي المشهور مدير الجوق الشامي، وتباع تذاكر الدخول على باب التياترو».

(8) – جاء على غلاف المسرحية الآتي: «رواية إسكندر ذى القرنين. ذات خمسة فصول. تاريخية أدبية غرامية نثرية شعرية. تأليف خليل حصلب. حقوق الطبع والتمثيل محفوظة. طبعت بمطبعة المعارف بأول شارع الفجالة بمصر سنة 1896 «.

(9) – مسرحية (إسكندر دي القرنين) – السابق – المقدمة – ص(2).

(10) – جاء على غلاف المسرحية الآتي: «رواية اللقاء المأنوس في حرب البسوس، وهي رواية تمثيلية أدبية غرامية تاريخية ذات خمسة فصول، بقلم جرجس مرقس الرشيدي، منقحة بقلم الشاعر البليغ علي أفندي السيد، كلاهما بالسكة الحديد بالقباري. حقوق الطبع والتشخيص محفوظة للمؤلف. طُبعت بمطبعة جريدة السرور بالإسكندرية على نفقة المؤلف ونقولا عبد المسيح 1897.

(11) –مسرحية (اللقاء المأنوس في حرب البسوس) – السابق – المقدمة – ص (3).

(12) – جاء على غلاف المسرحية الآتي: رواية بهمن شاه. تاريخية تمثيلية. تأليف الفقير إليه تعالى محمد أيوب. طُبعت بالمطبعة المصرية بالإسكندرية سنة 1899م.

(13) – قال المؤلف في مقدمة المسرحية: «أهل

الهوامش

أوروبا يعتبرون الروايات من أعظم المؤلفات، وأجلّها قدراً، وأسماها منفعة. وكان لا يقدم على تأليفها إلا فحول الرجال ومهرة الكُتّاب .... وقد أولعت منذ نشأتي بالانعكاف على مطالعة التاريخ، والوقوف على أحوال الأمم، وغرائب حوادثها، وأعمالها. فولّد ذلك فيَّ حُبّ التأليف والإقدام، على كل مُبتكر جديد، ولا سيما عندما كنت أسمع ما هودائر على ألسنة الجميع: من أن الشرقي لا قدرة له على الاختراع والابتكار، وأن ذلك قد خصّ بالغربي فقط. فكانت تأخذني حينئذ أنفة النفس، وحمية الوطنية الشرقية، وأقول إن هذا الزعم لم يولده سوى الكسل والإهمال، وشدة الوهم. فنشطت إلى البحث والعمل... فألفت عدة روايات تاريخية أدبية كثيرة الفوائد متعددة المواضيع... القصد منها إنما هوتربية النفوس وتهذيبها؛ لأنها تمثل الحوادث الغابرة والوقائع السالفة الماضية، فهي إذن في مقام أمهر أستاذ، لا غنى للهيئة الاجتماعية عن الاحتفاظ بها، وتلاوتها وحضور تمثيلها... وبدأت بطبع إحداها، وهي هذه الرواية، وقد أسميتها رواية (الملك بهمن شاه)، وهي باكورة رواياتي التي ألفتها «– السابق – المقدمة – ص (4 – 6).

(14) – جاء على غلاف المسرحية الآتي: «جُذيمة والزَّبّاء، رواية تاريخية أدبية تهذيبية، تأليف محمد حليم، وكيل قلم محاسبة المكاتب بنظارة المعارف العمومية. ثمنها ستة قروش للمشتركين وثمانية لغيرهم. جميع الحقوق محفوظة للمؤلف. تنبيه: قد بقى لنا جانب من وصول الاشتراك لدى بعض الفضلاء، وأكثرهم ممن طلبوها بمحض إرادتهم، ثم هم لم يردوها، ولم يؤدوا ثمنها إلى يوم الفراغ من الطبع؛ فليعذرنا حضراتهم إذا حبسنا عنهم نسخ الرواية، حتى يؤدوا الأمانات إلى أهلها. طُبعت بمطبعة الموسوعات بشارع باب الخلق بمصر سنة 1319 هجرية، لصاحبها إسماعيل حافظ.

(15) – قال المؤلف في مقدمته: «إن الباعث لي على انتقاء قصة جذيمة والزباء هذه من بين القصص، وصوغها في هذا القالب الروائي؛ خلوها بنوع أخص من دعاوى العشق والغرام، التي جعلها الروائيون ضالتهم المنشودة، فيما يضعون من الروايات. وكنت وددت أن أشرح في هذه المقدمة بعض ما ترتب ويترتب على أمثال تلك الروايات الغرامية، وخصوصاً التشخيصية منها، من الفساد في أخلاق الناشئين والناشئات، وقد أصبح أكثر هؤلاء وهؤلاء مولعين بها؛ كما لوكانت من ضروريات الحياة «– السابق– المقدمة – ص(9).

(16) – جاء على غلاف المسرحية الآتي: «صدق الإخاء، رواية تمثيلية أدبية عصرية، تأليف إسماعيل عاصم، المحامي لدى محكمة الاستئناف الأهلية، الطبعة الأولى، حقوق الطبع محفوظة، ثمن الرواية ثلاثة قروش، مطبعة الشعب بشارع محمد علي بمصر سنة 1905م.

(17) – مسرحية (صدق الإخاء) – السابق – المقدمة – ص (أ، ب).

الهوامش

(18) – جاء على غلاف المسرحية الآتي: «رواية أموزيس، تمثيلية ذات خمسة فصول، تأليف سامي نوّار، حقوق إعادة الطبع محفوظة لمكتبة الشعب، وحقوق التمثيل محفوظة للمؤلف. مطبعة الشعب بشارع محمد علي بمصر سنة 1907».

(19) – مسرحية (أموزيس) – السابق – المقدمة – ص(3).

(20) – جاء على غلاف المسرحية الآتي: «السموأل أووفاء العرب، رواية تمثيلية ذات أربعة فصول، تأليف أنطون الجميل، حقوق الطبع والتمثيل محفوظة للمؤلف، طبعت في مطبعة (الأهرام) بمصر، سنة 1909.

(21) – السابق – المقدمة – ص(3).

(22) – ميخائيل نعيمة – الآباء والبنون – المقدمة – ص(14، 15).

(23) – ينظر: محمد تيمور – مؤلفات محمد تيمور – الجزء الثالث: المسرح المصري – المطبعة السلفية بمصر – 1922 – (المقدمة) – ص(ج–ع).

(24) – جاء على غلاف الكتاب الأول الآتي: «كتاب محكمة الضمير، بحث أخلاقي بديباجة في علم النفس مشفوعاً برواية أخلاقية، تأليف أحمد محمد عنايت، الحائز لدبلوم مدرسة المحاسبة والتجارة العليا بالقاهرة، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، مطبعة الهلال، مصر سنة 1924». وجاء على غلاف الكتاب الثاني الآتي: «الكتاب الثاني، رواية محكمة الضمير، تطبيق علم الأخلاق العملي على علم الأخلاق النظري بما فيه علم النفس. مستقبل مصر بعد مائة عام».

(25) – جاء على غلاف المسرحية الآتي: «رواية عمروبن العاص، صحيفة خالدة من مجد العرب واتحاد المصريين، ناسج بردها، إسماعيل عبد المنعم، معرّب: مأسي شكسبير ومجانات موليير. ومؤلف: على سفح الجبل، على جمر الغضي، عقد اللالئ، ورسائل الصبا. حقوق الطبع والتمثيل محفوظة 1925، تطلب من مكتبة الوفد بأول شارع الفلكي بعمارة سوق باب اللوق بمصر، مطبعة القاهرة بشارع منصور بمصر، صاحبها محمود محمود شعبان».

(26) – ينظر: أنطون يزبك – الذبائح – شركة مطبوعات القرطاس بشارع محمد مظلوم باشا نمرة1 بمصر – ص(2 – 4).

(27) – جاء على غلاف المسرحية الآتي: «شيخ الحارة، رواية تمثيلية عصرية مصرية أوبرا كوميك، ذات خمسة فصول، تأليف محمد كامل علي، مؤلف روايتي صدق الأحلام وجنون الشباب، ومعرب روايتي روبنصن كروزووفي سبيل الحرية، جميع الحقوق محفوظة سنة 1928م، مطبعة المستقبل بإسكندرية».

(28) – جاء على غلاف المسرحية الآتي: «محمود تيمور، المخبأ رقم 13، مسرحية مصرية في ثلاثة فصول، نسختان: بالفصحى، والعامية. مطبعة دار الهلال سنة 1949». وهذا الأسلوب – في نشر المسرحية الواحدة بالفصحى والعامية في كتاب واحد – اتبعه محمود تيمور مرة أخرى، عندما نشر

الهوامش

مسرحيته (المزيفون) عام 1953م.

(29) - جاء على غلاف المسرحية الآتي: «بالفصحى المبسطة، الصراع الأبدي ومسرحيات أخرى: الأميرة الحافية، قبلة من المجهولة، امرأة من غير حلي. تأليف أحمد كمال سرور، المذيع الرئيس السابق بالقاهرة ولندن العربية، الطبعة الأولى 1954، ملتزم الطبع والنشر مكتبة النهضة المصرية، 9 شارع عدلي باشا بالقاهرة ». كما جاء إعلان في الصفحة الأخيرة يقول: «للمؤلف – المجموعة القادمة بالفصحى المبسطة: لون عينيها، الهائمون. مسرحيتان كبيرتان».

(30) – فعلى سبيل المثال مسرحية (أهل الكهف)، التي نشرها الحكيم كطبعة أولى عام 1933، كانت بلا مقدمة أوتذييل! وعندما نشرها بعد ذلك – في عدة طبعات (د.ت) – وجدناه نشر في نهايتها المقالات التي نشرت عنها في الصحف العربية والأجنبية، مثل: مقالة شيخ الأزهر الشيخ مصطفى عبد الرازق في جريدة السياسة عام 1933، وترجمة لمقدمة طبعة المسرحية بالفرنسية عام 1940، ودراسة ناجي نجيب المنشورة بالألمانية عام 1984. والأمر نفسه حدث في مسرحية (شهرازاد)، التي نشرت بدون مقدمات عام 1934، ثم نشرت بعد ذلك مع ترجمة لمقدمة طبعتها الفرنسية بقلم المسيوجورج ليكونت عام 1936. أما مسرحية (براكسا أومشكلة الحكم)، فكتبها الحكيم في ثلاثة فصول عام 1939، ثم نشرها بالفرنسية عام 1954 في ستة فصول، ومقدمة الطبعة الأولى كتبها الحكيم عام 1939، ومقدمة الطبعة العربية الكاملة كتبها عام 1960. وأخيراً مسرحية (الملك أوديب) نشرها الحكيم عام 1949، وكتب لها مقدمتها، ثم أعاد نشرها بعد عام 1950، فأضاف لها – في تذييلها – مقدمة طبعتها الفرنسية، التي كتبها (ألويس دي مارينباك)، وكذلك تعقيبه هو– أي الحكيم – على هذه المقدمة.

(31) – مثال على ذلك مقدمة مسرحية (الملك أوديب)، تطرق فيها الحكيم إلى الحديث المستفيض عن مسرحيته (أهل الكهف). وفي مسرحية (السلطان الحائر) وجدناه ينشر ترجمة جميع المقالات الأجنبية التي كُتبت عن أعماله المترجمة السابقة. وفي مقدمة مسرحية (الطعام لكل فم) وجدناه يتحدث عن مسرحيات (الصفقة) و(يا طالع الشجرة) و(رحلة إلى الغد).

(32) – توفيق الحكيم – مسرحية بجماليون – مكتبة الآداب – القاهرة – د.ت – المقدمة – ص(10).

(33) – جاء على غلاف المسرحية الآتي: «توفيق الحكيم، الملك أوديب، مع بحث طويل في مقدمة وتعقيب عن نشأة الأدب التمثيلي العربي، مكتبة الآداب – القاهرة – د.ت».

(34) – ينظر: توفيق الحكيم – مسرحية الصفقة – مكتبة الآداب – القاهرة – د.ت – بيان – ص(155 – 159).

(35) - ينظر: توفيق الحكيم – مسرحية السلطان

الهوامش

الحائر – مكتبة الآداب – القاهرة – د.ت – ص(169 – 239).

(36) - ينظر: توفيق الحكيم – مسرحية يا طالع الشجرة – مكتبة الآداب – القاهرة – د.ت – المقدمة – ص(8 – 32).

(37) - ينظر: توفيق الحكيم – مسرحية الطعام لكل فم – مكتبة الآداب – القاهرة – د.ت – ص(152 – 168).

(38) – ينظر: نبيل فاضل – أدهم الشرقاوي – سلسلة (المسرحية) – عدد3 – أغسطس 1964 – مطابع مؤسسة الأهرام – المقدمة – ص(13-7).

(39) – علي سالم – الناس اللي في السما التامنة – سلسلة (المسرحية) – عدد9 – فبراير 1966 – مطابع مؤسسة الأهرام ص(7).

(40) –نعمان عاشور –بلاد بره –سلسلة (مسرحيات عربية) – عدد1 – يونية 1967 – دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – المقدمة – ص(3، 4).

(41) – ينظر : السابق – ص(30–5).

(42) – ينظر : كاتب ياسين – دائرة الانتقام : ثلاث مسرحيات – سلسلة (مسرحيات عربية) – عدد 5 – ديسمبر 1967 – دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.

(43) – ميخائيل رومان – الدخان والزجاج – تقديم فاروق عبد الوهاب – سلسلة (مسرحيات عربية) – عدد7 – فبراير 1968 – وزارة الثقافة - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.

(44) – ينظر: عبد المنعم سليم – الكورس وانتهت الجلسة – تقديم فاطمة موسى - سلسلة (مسرحيات عربية) – عدد8 – مارس 1968 – وزارة الثقافة - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.

(45) – ينظر: شوقي عبد الحكيم – الأعيان – تقديم د.أمين العيوطي - سلسلة (مسرحيات عربية) – عدد9 – أبريل 1968 – وزارة الثقافة - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.

(46) – قال علي سالم في تقديم هذه المقالات: «عندما فكرت في نشر الكلمات التي قيلت عن مسرحيتي، استولت عليّ رغبة في أن أكتفي بنشر المقالات التي تقف في صف المسرحية كعمل فني، مهملاً جانب الهجوم عليها، على اعتبار أن المسرحية المنشورة في كتاب سلعة يجب أن يتوافر لها كل ما يساعدها على الرواج. فمن غير المعقول أن يدفع القارئ ثمناً لمسرحية لغرض الاستمتاع بها، وأن يشتري معها في الوقت نفسه كلمات تقول له أن العمل الذي قرأه، ليس فناً وإنما هوعملية ضحك على الناس. ولكني من ناحية أخرى وجدت أنه من غير المعقول كذلك أن أنشر مع مسرحيتي فقط المقالات التي تمدحها وتقول عنها أنها عمل عظيم، فهذا معناه أنني أخاف النقد، والخوف من النقد والضيق به في رأيي هوبداية الخيبة لأي فنان صادق». علي سالم – الراجل اللي ضحك ع الملايكه – سلسلة (مسرحيات عربية) – عدد 10 – مايو1968 – دار الكتاب العربي – ص(3).

الهوامش

(47) – ينظر: فاروق منيب – المطرود – سلسلة (مسرحيات عربية) – عدد 16 – دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – 1969 – المقدمة – ص(6-4).

(48) – ينظر: رأفت الدويري – الكل في واحد، وقطة بسبع ترواح – سلسلة (مسرحيات عربية) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1982 – المقدمة – ص(17-5).

(49) – عثمان صبري – شُبّانُنا في أوروبا – سلسلة (نصوص مسرحية) – عدد1 – الهيئة العامة لقصور الثقافة – مارس 2000 – (الغلاف الخلفي).

(50) – محفوظ عبد الرحمن – الحامي والحرامي – دراسة د.محمد حسن عبد الله – سلسلة (نصوص مسرحية) – الهيئة العامة لقصور الثقافة – مايو2000 – ص(95).

(51) – مصطفى سعد – ليه؟ ما أعرفش! – تقديم د.أسامة أبوطالب – سلسلة (نصوص مسرحية) – عدد23 – ص(20، 21).

(52) – ينظر: محمود الطوخي – دستور يا أسيادنا – عدد45 – 2004 – ص(18-7).

(53) – ينظر: محمد طلبة الغريب – ابن دانيال – عدد 65 – 2006 – ص(15-9).

(54) – السيد حافظ – ملك الزبالة – عدد 9 – 2001 – ص(7).

(55) – ينظر: ناصر العزبي – بركات أمريكا – عدد 74 – 2007.

(56) – ينظر: درويش الأسيوطي – من فصول أبوعجور – عدد 14 – ديسمبر 2001.

(57) – ينظر: محفوظ عبد الرحمن، ومحمود الطويل – عريس لبنت السلطان: نص مسرحي، وأوبريت – عدد 17 – مارس 2002.

(58) – ينظر: رأفت الدويري – كوابيس ليلة دخلة – عدد 112 – 2011.

(59) – هناك رأي آخر، ذكره المؤلف المسرحي الكويتي (سليمان الحزامي) عام 1978 – في تقديمه لإحدى مسرحياته – قائلاً: «لا شك في أنّ من الأمور الصعبة التي تواجه الكاتب، عملية كتابة مقدمة أوتمهيد لعمل ما، لأن كتابة المقدمة تعني تقديم العمل، وشرح ما يعنيه الكاتب، وما يريد أن يقوله، وهذا الأمر، قد يؤدي إلى اختلاف في الرأي والتفسير بين الكاتب والقارئ كما أنه يقلل من متعة اكتشاف القارئ للنص الذي بين يديه». سليمان الحزامي – القادم وامرأة لا تريد أن تموت – منشورات دار ذات السلاسل – الكويت 1978 – (المقدمة) – ص(9).

(60) – تمثل جهدي المتواضع بالنسبة لنشر المسرحيات التراثية في: نشر مسرحيات إسماعيل عاصم المخطوطة والمنشورة منذ عام 1893، وكذلك جميع مسرحيات محمد لطفي جمعة المخطوطة منذ عام 1909، ومسرحية (الملكة بلقيس) بوصفها أول مسرحية مؤلفة لامرأة مسلمة مصرية عام 1893. ومسرحيتين مخطوطتين لحافظ نجيب منذ عام 1915، ومسرحية (أمانة الحب) لإسكندرة قسطنطين

الهوامش

الخوري عام 1899، ومسرحية (عنوان التوفيق في قصة يوسف الصديق) لوهبي بك تادرس عام 1885، ومسرحية (الألهة) لأحمد زكي أبي شادي 1927، ومسرحية (الأزهر وقضية حمادة باشا) لحسن مرعي عام 1909، ونحو عشرين مسرحية مخطوطة لفرقة علي الكسار منذ عام 1920 في مجلدين، وأغلب مسرحيات عباس حافظ المخطوطة منذ عام 1916، ومعظم مسرحيات مصطفى ممتاز المخطوطة منذ عام 1917. وأخيراً أعدت نشر مسرحيات القباني المطبوعة، كما نُشرت عام 1900، مع دراسة جديدة لهذا الرائد. وللمزيد، ينظر: إسماعيل عاصم في موكب الحياة والأدب – مكتبة زهراء الشرق – 1996، مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة – الأعمال الكاملة – المجلس الأعلى للثقافة – مصر – 2001، الملكة بلقيس: تأليف لطيفة عبد الله 1893: دراسة – سلسلة نصوص مسرحية – عدد11 – الهيئة العامة لقصور الثقافة – 2001، حافظ نجيب الأديب المحتال – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 2004، مخطوطة مسرحية (أمانة الحب) تأليف إسكندرة قسطنطين الخوري عام 1899: نشر وتقديم ودراسة – سلسلة نصوص مسرحية – عدد 54 – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ديسمبر 2004، عنوان التوفيق في قصة يوسف الصديق – المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية – وزارة الثقافة – 2005، الألهة لأحمد زكي أبي شادي – المركز القومي للمسرح – 2005، الأزهر وقضية حمادة باشا – المركز القومي للمسرح – 2006، مسرح علي الكسار – جزآن – سلسلة تراث المسرح المصري – عدد 12، و13 – المركز القومي للمسرح – 2006، مخطوطات مسرحيات عباس حافظ – سلسلة تراث المسرح المصري – عدد 17 – المركز القومي للمسرح – 2007، مخطوطات مسرحيات مصطفى ممتاز – سلسلة تراث المسرح المصري – عدد 18 – المركز القومي للمسرح – 2008، جهود القباني المسرحية في مصر – وزارة الثقافة – الهيئة العامة السورية للكتاب – منشورات وزارة الثقافة – مديرية المسارح والموسيقا – دمشق 2008.

(61) – يُمكن الاستفادة في هذه الأمر بكتاب الدكتور عبد الفتاح قلعجي (نصوص من المسرح التجريبي الحديث) 2001، وما كتبه المؤلف القطري حمد الرميحي في مسرحيته (القرن الأسود، وطبل وطارة) 2005، وما جاء في مسرحية (إشاعة) للسيد حافظ، ومسرحيات المؤلف الأردني جمال محمد ناصرة من خلال مشروعه الكتابي عن مسرح التسييس 2008، وما جاء في مسرحية الكاتب السعودي سامي الجمعان (موت المؤلف) من ابتكار كتابة مسرحية جديدة 2009، وكذلك الكاتب السعودي فهد ردة الحارثي ومسرحياته المعتمدة على الجملة الدرامية... إلخ هذه التجارب الكتابية.

الكتابة الروائية العربية
بين ذاكرة الرواية ورواية الذاكرة

[صدوق نورالدين *]

1

يقتضي أعمال النظر في التجربة الروائية العربية، تأسيس منطلق القول النقدي من التمثل المقارن لمسار هذه الإبداعية، والذي لا يمكن تحققه في تصورنا إلا بالارتهان لصيغة الإنجاز المفضي لمعنى، أولقصدية الروائي من منجزه. ذلك أن ما تحققت به هذه الإبداعية في مرحلة، غيره في ثانية، لعوامل تعود لما يمثل داخلاً يمس شخصية الروائي، أوخارجاً يرتبط ويتعلق بالتحولات المحيطية التي تفعل بالأثر والتأثير في الكل، وليس شخص المبدع فقط.

* ناقد من المغرب.

إلا أننا في هذا الأفق بالذات، لايمكننا استصدار حكم نقدي يطول التجربة الإبداعية الروائية برمتها، خاصة وأن معطى التحول قد يكون فاعلاً بقوة الحضور في تجربة روائي وينتفي في سياق الحديث عن ثانية. وهنا بالذات يحق استحضار التجربة الروائية لنجيب محفوظ، بحكم كونها تجلوتمثل نموذجاً مثالياً لما أدعوه بالتجربة المواكبة. والقصد أن الشرط الاجتماعي، والسياسي، والثقافي الذي أفضى لتشكل هذه التجربة، لم يحتم ويفرض تناولها من داخل هذا الشرط، وإنما ثم الرهان على خلخلة الكتابة من داخلها وفق ما أملته وفرضته مقتضيات ومستجدات تمس الاجتماعي، والسياسي، والثقافي. فالمؤكد أن منجز نجيب محفوظ انتقل من الأسطوري التاريخي إلى الواقعي، الوجودي، فاستلهام التراث والانفتاح عنه، وانتهاءً بما أدعوه رواية الذاكرة. بمعنى آخر، إن تجربة نجيب محفوظ في كليتها، ترسم صورة دقيقة عن مسار الرواية العربية في ثوابتها ومتغيراتها. لذلك، فإني لن أقارب في هذا السياق التجربة المحفوظية، من ناحية لكونها تقتضي القراءة الشاملة لمتنه الروائي، وبالتالي تشكيل تصور نقدي عنه، ومن أخرى لوفرة الدراسات النقدية الموضوعية الرصينة التي أولت المتن المستحق دراسة وتحليلاً، مع الأخذ بعين الاعتبار تفاوت الطرائق والمناهج المعتمدة، والتي واكبت في حد ذاتها مسار هذا التحول، وإن أجمعت على قوة التجربة المحفوظية كتأسيس، صورة وتمثيل حق للرواية العربية. وهنا أخص بالذكر الأعمال التالية:

ـ «نجيب محفوظ: الرؤية والأداة» للدكتور عبدالمحسن طـه بـــدر.

ـ «نجيب محفوظ: التجربة والرمز» للدكتورجابر عصفور.

ـ «نظرية الرواية والرواية العربية» للدكتور فيصل دراج. (الرواية وتأويل التاريخ).

2

يجمع معظم النقاد والدارسين لجنس الرواية، على كون1914 تمثل الميلاد الحق للرواية العربية من خلال رواية محمد حسين هيكل«زينب». وبذلك يقصون من اعتبارهم التجارب التي جنحت إلى تقليد الشكل المقامي الصرف، دون أن نغفل عن قلة قليلة ترى إلى هذا الميلاد في تجارب لم تتداول بشكل موسع، مثلما أن الإجماع لم يحصل بصددها، وأشير لما جاء به الناقد العراقي «عبدالله إبراهيم» في كتابه: «السردية العربية الحديثة» (2003).

من ثم فالميلاد الحق وليد الأثر العربي كمرجعية دالة، ولا يمكن بأي حال إرجاعه للصيغ التراثية التي حفل بها الأدب العربي القديم، مع مطلق العلم بأن حكايات «ألف ليلة وليلة» بمنزلة تراث عالمي كوني يدعي انتسابه إليه، دون توثيق مقنع.

فرواية «زينب» وفق هذا التصور، تستلزم النظر من منطلقين:

ـ منطلق غربي: ويتمثل تأثير المرجعيات الفلسفية والأدبية في/ وعلى كتابات محمد حسين هيكل، وبخاصة ماجاء به «جون جاك روسو» في اعترافاته وغيرها مع ضرورة العلم

بكون توجه هيكل أساسه قانوني محض.

ـ منطلق عربي: ويقتضي النظر إلى الممارسة الإبداعية والفكرية لهيكل في شموليتها.فلا يمكن الحديث عن«زينب» دون التطرق لـ «مذكرات الشباب»، وبالتالي لرواية «هكذا خلقت» التي تعد امتداداً لـ «زينب».

من خلال المنطلقين يتضح بأن رؤية محمد حسين هيكل للأدب، وبالتالي للتعبير الأدبي في جوهره تأسست على أبعاد غايتها ترسيم الحداثة في مجتمع يصارع صورة «الشيخ» فيه، ولا أدل تأليفه كتاباً عن «روسو» ومواقفه من اللغة أداة للتعبير والتواصل.

على أن الترسيم انبنى على التدرج ولم يتأتَ دفعة واحدة.فكتابته لـ «زينب» وقعت بداية باسم «فلاح مصري»، دون أن يتم ويتحقق تجنيسها في «رواية». ذلك أن محفل التلقي العربي لم يألف بالذات:

أ ـ فضح وتعرية واقع الأسرة العربية.

ب ـ لم يتداول وبشكل موسع جنس الرواية.

ت ـ ويرفض ما يعد حداثياً عقلانياً.

والواقع أن محمد حسين هيكل ـ وبهذا التدرج ـ كان حريصاً على تربية قارئ جديد ومخاطب كذلك، وهوما جعل /يجعل جنس الرواية مزدهراً في مصر دون بقية البلدان العربية، مادام الواقع يقرأ خارج تاريخيته.

وأعتقد بأن انتفاء ظاهرة التحديد الأجناسي، طالت على السواء تجارب كل من:

طه حسين، زكي نجيب محمود، لويس عوض، عباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم، إذا ما ألمحنا لطبيعة الجنس المهيمن يومها، وأرمي إلى الشعر في شقه التقليدي، قبل أن يتم الانتهاء إلى الحديث.

على أن اللافت في الظرفية الراهنة، هيمنة جنس الرواية وبشكل مطلق على حساب الشعر، وكأن الأمر يتعلق بقلب لأدوار الهيمنة تتحكم فيه التحولات الثقافية والفكرية وآليات التلقي والتداول التي مهدت لما يمكن أن يشكل التعبير الحق عن المرحلة: مرحلة الاستقلالات،وما أعقبها من إخفاقات وتوهمات وأحلام.

3

إذا كانت رواية «زينب» شكلت نواة الكتابة الروائية العربية الحديثة، فإنها على السواء جسدت النمذجة الفعلية لما أدعوه:ذاكرة الرواية. وأرمي إلى التراكم الروائي الذي روهن في منجزه على الصيغة التقليدية في الكتابة الروائية. وهي الصيغة التي يحتفي فيها بالحكاية أساساً، من منطلق أن ما من كتابة إلا وتقصد إبلاغ معنى من المعاني عن واقع تردى أويتردى.

بيد أن ماعضد وقوى المنطلق، التوجه النقدي الإيديولوجي وغيره الذي ساد في مرحلة، والرامي الموازاة بين كتابة الرواية وكتابة الواقع في سياق من التطابق والتكامل، وكأن مفهوم الرواية هوبالذات مفهوم محاكاة الأدبي للواقعي دون مراعاة للقيم الجمالية ونزوعات التجريب المفتوح على التنوع. من ثم هيمن المذهب الواقعي في كتابة الرواية بالضبط كمرحلة فرضت ذاتها غربياً وعربياً في سياق الالتزام الاجتماعي، والسياسي، والفكري.

إن ذاكرة الرواية في ضوء هذا، تعقد ميثاق تصالحها مع الواقع وليس القارئ أساساً. الأخير لم يتم التفكير في نوعية تلقيه إلا انطلاقاً من تمثل رواية الذاكرة.

وبذلك، فإن ذاكرة الرواية:

1 ـ تراهن على الصيغة التقليدية في الكتابة الروائية.

2 ـ تحتفي بحكاية الحكاية عوض سرد الحكاية.

3 ـ وتهدف ترسيخ المعنى الواقعي المطابق لمسار المرحلة.

4

إلا أن كل مرحلة مهما كانت درجة حضورها ورمزية قوتها، تحتضن من داخلها بوادر القطيعة والتجديد التي تتطلب بغاية ترسيخها زمناً، كما استمرارية في بناء التواصل وتجسير التلقي الموضوعي الفاعل والمنتج. من هذا المنطلق يحق الحديث عن رواية الذاكرة، بما هي الرواية المراهنة على التجريب، بحكم أن جنس الرواية يظل مفتوحاً على الضم وحوار اللغات وتعدد المحكيات، مما لا يتوافر أساساً في جنس الشعر. وبذلك شكلت الذات متخيلها الضاج بالصراعات، والمواجهات، والهزائم، ولعبت الذاكرة وظيفة استدعاء أحداث من زمن الطفولة وغيره، لتكون وثيقة شهادة عن واقع عربي لا يختلف، وإنما تتكامل عناصر التشابه في بنيته الهشة، مثلما المعوقات التي حالت/تحول دون التثبيت الفعلي للديمقراطي، العقلاني والحداثي.

من هنا يحق الحديث عن تجارب مبكرة ومتنوعة راهنت على رواية الذاكرة مكسرة صيغة التقليد الخطية، ومثيرة أسئلة الذات والكتابة. ويجدر التمثيل في هذا المقام بمنجز: محمد زفزاف، سعيد علوش، إدوار الخراط، إلياس فركوح، غالب هلسا، حيدر حيدر، محمد برادة، واسيني الأعرج، صنع الله إبراهيم، إلياس خوري وغادة السمان.

على أن التجريب الذي دمغ تجارب هؤلاء وغيرهم، اقتضى إثارة أسئلة ارتبطت بخاصة التجنيس: ترى أكانت هذه التجارب روايات أم سيراً ذاتية، أوأنها ما اصطلح عليه بالسيرة الروائية؟

من المؤكد بداية أن مكونات الرواية، السيرة الذاتية والسيرة الروائية واحدة. فالتأسيس ينهض على فعل التخييل من حيث الترتيب تقديماً وتأخيراً. إلا أن ضبط تحديد أجناسي للمنجز بما هوفعل إبداعي، يمثل ميثاق تعاقد وعملية تلقي النص. ذلك أنه لا يمكن الزعم مثلاً بأن «المرأة والوردة» لمحمد زفزاف سيرة ذاتية، وإلا فماذا سنقول عن «الأفعى والبحر»؟ والقياس التمثيلي يستدعي التفكير في «الروائيون» لغالب هلسا مقارنة و«ثلاثة وجوه لبغداد».فإذا كانت عناصر الروائية متوافرة في صيغ الإنجاز الثلاثة، فإن قوة المنجز يتحكم فيها تحديد شخص المؤلف، مع ضرورة الإشارة إلى حصيلة من «الجنيسات» الصغرى التي واكبت فعل تجريب كتابة روائية جديدة هي حصيلة رواية الذاكرة، ومنها أذكر:محكيات، متواليات حكائية، نزوات روائية، نص روائي وأنفاس روائية.

ويقتضي المقام الإشارة إلى أن من بين الأسماء الوارد ذكرها سابقاً من خاص في الكتابة الشعرية أيضاً وأشيرإلى: محمد زفزاف،إلياس فركوح، إدوار الخراط، وحيدر حيدر.

ويحق القول في هذا السياق، بأن ما من منجز أدبي يصطبغ بالسمة الروائية، إلا ويؤسس منطلقات القول من العناصر الذاتية.فالذات في هذا الأفق مفتاح فهم العام في ثوابته ومتغيراته.ثم إن هذه العناصر ـ عربياً وليس غربياً ـ وفق ما ذهبت إليه الناقدة «يمنى العيد»، روهن على تمريرها روائياً كاختيار تقنعي(من قناع) يخفي أكثر مما يظهر لعامل الأعراف والتقاليد المتداولة. ■

معرض فرانكفورت

أكتوبر 2013 - ألمانيا

المرايا والدخان

قراءة في تجربة فوزي كريم الشعرية

[ياسين النصيِّر*]

استكشاف

لا يستطيع الشاعر أن يتحكم بلغته ساعة تبدأ القصيدة بالتشكل، يحدث أن يعيش الشاعر مع صورة أومفردة أياماً عديدة كاستهلال لما سيأتي، ثم فجاة يكتب قصيدة تلك الصورة أوالمفردة مستهلاً لها، لكنه وهويعمل في فن وكيمياء القصيدة، تتحرر اللغة من أسر الشاعر، وتروح ترصف نفسها بناءً على تشكيلاتها الفضائية دون أن يكون للشاعر الدور الأكبر في اختيار الصيرورة الهيكلية لقصيدته، الموضوع يشبه حكاية الحبل الذي يجر خلفة جرار الذهب، حيث البارز منه على سطح الأرض قطعة صغيرة، في حين أنه يخفي وراءه كنوز الذهب، الأمر نفسه مع أبواب ألف ليلة وليلة، ما أن تفتح باباً على ضفاف دجلة حتى تتضح معالم مدينة وناس ومجتمع غريب، لهم فضاءاتهم، وعاداتهم، ولغتهم، واقتصادهم، وتقاليدهم المختلفة، ويكونون تحت الماء أوفوق اليابسة،الاستهلال يبدأ هكذا، يفجر اللغة، ويستدعي صوراً بما يفرضه من سياق على الشاعر، كما سنرى في استهلال قصيدة «امرأة من مرمر».

---

* ناقد عراقي مقيم في هولندا.

منذ عشرين عاماً
وأنا أتأمل ظلاً
يقاربُ بين الكلام وبين الحجارة»

هذه اللغة الاستهلالية المبهمة والغائرة في الزمنية، في مجاهل الفضاءات، ليست من صنع الحكواتي أوالشاعر، إنما من صنع الفضاءات المجهولة التي تستدعيها أحلام اليقظة المبهمة الغارقة في المجهول النفسي والواقعي، والممتنعة قبل ذلك من الانثيال المجاني أمام توسلات الشاعر، لتتراصف بعد الاستهلال في تشكيلات بنيوية شعرية ونثرية، يمكنها أن تلغي المؤلف باعتباره ليس إلا الإداة التي تحرث مكنون الأمكنة وفضاءاتها إلى صور. لكنها في المقابل لم تلغ الإنسان الذي ينشده الشعر ولا مشكلاته وأفكاره، فهذه الأرضية التي تبدومختفية من شعر الكثيرين، تبقى عند فوزي كريم وثلة من الشعراء التقدميين، ميزة أنهم كتبوا أشعارهم بلغة حديثة دون أن ينسوا مأساة الإنسان العراقي. ويبدوهنا أن التاريخ يشكل أرضية أوبنية تحتية للقصيدة الحديثة، دون أن تصبح هذه البنية هتافاً للحرب أوطاقية لإخفاء المقصود، القضية العراقية بكل تفاصيلها رؤيت في شعرية عدد من الشعراء الستينيين، وفوزي كريم من بينهم، إنها ليست قضية سياسية فقط، إنما قضية إنسانية، المحاصر فيها الإنسان العراقي وأفكاره ورؤاه وتطلعاته. لذا لا يختار الشاعر هذه المفردة أوتلك اعتباطاً، إنما تختارالشعرية لغتها، صورها، بنيتها، تشكيلاتها، وهي العناصر التي ينتجها المجتمع قبل أن نتجها حساسة الشاعر، ومن هنا يعتمل وعي الشاعر مع اللغة الجمعية ومع إنتاج المجتمع، ويندمج مع القصيدة في سيرورة محتدمة، يختار الشاعر منساقاً وراء اللغة صوراً تضغط على أن يكون السياق على هذه التشكيلة أوتلك منسجماً وتلك الخلفية من التراكمات، وسنجد عند فحص القصيدة، أن شاعراً يكثر من المذكر، وآخر يكثر من المؤنث، وثالث يكثر من الأفعال، ورابع يكثر من الأسماء ، وآخر يكثر من الحروف، وآخر يكثر من الحجر، أوالماء، أوالظلمة، أوالعزلة، أوالهجرة، وحقيقة الأمر ليس ذلك مرجعه إرادة الشاعر ونواياه المسبقة، وكأنه يصمم بيتاً ويختار له أحجاره وتكويناته، إنما الأمر يعود إلى عاملين أساسين:

العامل الأول: هوأن الشاعر ما أن يبدأ استهلاله الغني الدلالة، حتى يتخلى عن قيادة مسار صوره، فاللغة المنبثقة من الاستهلال هي التي تقود مسار الشعرية، وهي التي تولد صورها، وهي التي تضبط إيقاع الحكاية في القصيدة، وهي التي تختارمفرداتها. «منذ عشرين عاماً» فما يكثر في لغة الشاعر من صفات أوأفعال أوأسماء يعود إلى هيمنة فضائية محددة على اللغة، ليكون انبثاقها طبيعياً من الشحنات الفضائية، والأمر جد يسير حين تهيمن مفردات الماء مثلاً عندما يكون الفضاء ماءً، وتهيمن مفردات المتحف عندما يكون الحديث عن فضاء الآثار، والجذر المعرفي لهذه المهيمنات هوالمجتمع وقد ضخ عبر تحولاته وتراجعاته الكثير من البنى الاشكالية التي لا تظهر مباشرة إلاّ لعين وبصيرة الشاعر.

العامل الثاني: هوأن الشاعر يتدخل أحياناً في تعديل مسار التكوينات اللغوية الفضائية، خاصة بعد الاستهلال، تبعاً لاقترابها أوابتعادهاعن مسار الحياة الاجتماعية التي يشير إليها الاستهلال، ، فيتوقف ليعيد ترتيب الصورة لها، أويتركها كما هي لوقت آخر. وهذه المراوحة تسبب تاملاً أوإضافة جديدتين تفرضها مسارات الصورة الشعرية على اللغة. إلا أن هذا التدخل ليس مجانياً أورغبة ذاتية، إنما يعود إلى أن الشاعر يكتشف كلما أعاد قراءة قصيدته شيئاً جديداً في فضائها الاجتماعي لم يعالج من قبل. شيئاً

يغني الاستهلال ويضعه بداية لخلق وتكوين مكتملين.
وكلا العاملين يدركان كم هوقوي حضور البنية الفضائية في الشعرية الحديثة، ودورها في رسم الخطوط العامة لمبنى القصيدة، التي ستكون ظلاً لبناء إيهامي ثانوي لم يذكر كلياً في النص، بل موحى به كوحدة تكوينية مهيمنة تفرض سياقاتها التشكيلية واللغوية على النص. وقد يكون ثمة عامل ثالث، يأتي بعد فترة، خاصاً بالترتيب الداخلي لبيت القصيدة الذاتي، وبه يعيد الشاعر قراءة ما أنتج، فيعيد ترتيب المسار الفني لتشكيلات القصيدة، أويعدل جزءاً، أويحذف أويصحح جزءاً آخر، أو يقدم ويؤخر، وقد درس علماء النفس هذه الظاهرة بوصفها أجزاءً من تأثير اللاوعي الفضائي على البنية الشعرية. ولكن عمل الشاعر هذا لا يتم من خارج السياق المهيمن للغة الشعر الفضائية ، بل يتم بفعل ما تأسس داخل القصيدة من بناء أولي تشكيلي بنيوي، ثم يعيد الشاعر ترتيب بناء بيته على سياق هذا التشكيل الذي يمارس دوراً قامعاً لأي انحراف عن المسار الذي فرضته اللغة الفضائية عليه. بمعنى ثمة لغة فضائية متشكله خارج الشاعر، هي إما طبيعية، وإما تخيلية مفترضة، وإمايفرضها الاستهلال، وما دور الشاعر إلا الكشف عن هذا اللغة التي يحتضنها الفضاء، بعد ما يمهد الشاعر لها بالظهور والاندماج فيها.

ثمة كيانان للقصيدة: كيان لغوي متشكل قبلاً، وهوكيان فضائي طبيعي مشحون بتاريخ الأمكنة، وبتكويناتها القبلية، كالشفق، والقمر، والبحر، والغيم، والمطر، والسطح، والشجر، والجبل، والغسق، وغيرها من تكوينات الطبيعة الممتلئة شعراً ساعة دخولها فرن القصيدة، وهذه الكيانات تتمظهر بأشكال لغوية مختلفة، وبالتأكيد لن يكون بينها اللغة المكتوبة بحروف، فلغات الأشياء الطبيعية والمتخيلة، صوراً، وتداعيات نفسية، وتمثلات صورية مع أشياء مستدعاة، وتشكيلات مختلطة الفضاءات، ثم يأتي الشاعر فيحولها إلى لغة مكتوبة، وحقيقة الأمر يرمز لها باللغة المكتوبة، لأن هذه اللغة تجريدية وليست اللغة الأصلية التي كانت عليها التشكيلات الطبيعية. وكيان شعري متشكل لاحقاً من تلك التشكيلات الطبيعية، والمتخيلة، والمفترضة، هوكيان اللغة الشعرية الاستعارية، التي يجد الشاعر فيها مجالاً لأن يتجول في الثقافات، والمراجع، وتغيرات الأزمنة، والأمكنة، والأهداف، ليعيد ترتيب صوره وفق ما تمليه عليه قدراته التخييلية والتأملية، وماتحتوية هذه الأشكال من إمكانية الانفتاح على محتملات، وتماثلات لغوية، واستعارية جديدة، وإلا ما معنى أن يستعير الشاعر الأسطورة مثلاً وهي متشكله قبل وجوده، لولا حضور فضائها التشكيلي والمتخيل كاستعارة طبيعية أومتخيلة في الواقع، وأن هذه الاستعارة وجدت في شعرية هذا الشاعر نمواً وتفسيراً وفهماً جديدين، مكنّها من أن تعيد تصوراً لغوياً جديداً عن تلك الأسطورة لم يوجد من قبل في أية استعارة أخرى لها. التشكيلات الشعرية الحديثة اجتماعية بالضرورة لأنها تنهل من تراكيب الواقع اليومي، وحياة الناس، وصورها الجديدة، وهذه التشكيلات لا تأتي لاحقاً، ولا تكون قبلاً، إنما هي جدلية للوقائع اليومية، ولغة غيرالمألوف في اليومي والمألوف، هذه اللغة متضمنة فضاء المكان ومعشعشة فيه كما لوكانت الشحنات التي تديم حضوره. الشاعر هومن يأتي لاحقاً على تلك التشكيلات الشعرية الكونية، والفضائية، فيكتشف فيها قدراتها وتميزاتها، ليزيحها عن تكوينها الطبيعي المباشر والقديم ويستخلص منها ما يجعلها مؤهلة لا تعبر زمنها وفضاءها، وسيأتي شاعر آخر بعد قرن، ويعالج الموضوعات الفضائية نفسها في تلك الأسطورة، فيكتشف حقولاً جديدة للشعرية،

مغايرة للشعرية المكتشفة سابقاً، لأن المرحلة قد تطورت وجاءت بما هوجديد لغوياً، فأمكن للشاعر الجديد من أن يعيد قراءة الأسطورة وفق ما استجد من دور جديد للفضاء فيها، وهكذا يموت الشعراء، عند حرائق الشعرية الفضائية، وتبقى الشعرية الفضائية حية ومنفتحة وجديدة في أية قصيدة لاحقة.

هذا الوضع نجده عند الشاعر فوزي كريم وآخرين من الشعراء الفحول، وليس الشعراء الشواعر، حسب رأي ابن سلام الجمحي، هوأن الشاعر ينساق لما يعتمل في لغته الفضائية، تبعاً لتبدلات الحياة اليومية، والتي تفرض موضوعها وتشكيلاتها وصورها التي تجمع بين الذاتية والموضوعية بطريقة مغايرة للسابق، بمعنى أن لدى الشاعر بنيتين: الأولى ذاتية داخلية متشكلة من تجاربه ومواقفه، وثقافته، ورؤيته، وهذه البنية غير شعرية، إنها قدرة ثقافية بمنزلة الدليل الذي يفتح بها مجاهل الموضوع، ولكن هذه الثقافة عند الشاعر تكتسب أهمية أخرى، ليس بمثل الأهمية عند الناثر، من أنها مشحونة بمجسات استكشاف لما وراء اللغة. والبنية الثانية، هي البنية الفضائية، وهي البنية التي لا تظهر إلا بالعمل الفني القائم على شحنات هذا الفضاء، واكتشاف القدرات التكوينية للغة الفضاء في طيات مكوناته، ومن هنا يجري التمييز بين لغة البحر ولغة البر، لغة السجن ولغة المقهى، لغة السفر ولغة الحانة، لغة البيت ولغة العمل، هذا الامتلاك يعود أن الشاعر يمتلك قدرتين على استيعاب الملفوظات المتنوعة ويوظفها في شعره، فالشاعر الفحل لايتعامل مع لغة مذكرة وأخرى مؤنثة، لغة استعارية، ولغة واقعية مباشرة، لغة صناعية ولغة حياتية يومية، يتعامل الشاعر مع مكونها المشترك، مع فضائها التعبيري الداخلي بغض النظر عمّا إذا كانت هذه المفردة ذكرية أوأنثوية، لأنه هوأيضاً مكون من ذكر وأنثى، ومثل هذا التكوين لا يكون متحققاً إلا على المستوى البايلوجي، أما على المستوى الإبداعي ليس من فواصل بين الذكورية والأنثوية وهويعيد صياغة مايستقبله شعراً. ومع ذلك ثمة تميزات خاصة ليست ذات شأن كبير وإن كانت ضرورية في مراحل تفكيك بنية القصدة للعثور على هيمنة ما للغة الذكورية أو للغة الأنثوية، فالشاعر لا يلتفت إلى طبيعة هذه اللغة أوتلك إن كانت ذكورية أوأنثوية، همه أن «يُمثلنْ» الشعرية نتيجة «للمَثلنَة» التي هوعليها، فصفة الذكورية، ليست مرتبطة بالذكر، فقد تكون للأنثى الشاعرة أيضاً، أي هي الصفة المرتبطة باللغة الشعرية، والصفة الأنثوية، لا تكون خاصة بالأنثى، بقدر ارتباطها بالصورة الشعرية، أي الصفة الخاصة باكتشافه لغة الفضاء المحتوي، الذي تستوعب الشعرية، لأن لغة الفضاء لا تظهر دون أن يكون الشاعر قد دخل معها بتجربة ديناميكية فاعلة، أي تجانس معها وتولد مع آفاقها، واكتشف علاّتها وتوصل إلى مولداتها، وبالتالي زرع فيها خصوصيته. هذا المسعى لا تجيده إلا الطاقة الأنثوية التي تتسرب في أبعاد الفضاء الذكوري لامتلاكها لغة حاضنة ومولدة، لغة دفينة في أحجار الفضاء ومكوناته وتواريخه والأحداث التي مرَّ بها. من هنا لا نقول إن المصاهرة بين الشاعر واللغة الفضائية مصاهرة بايلولوجية فقط ، فقد أثبتت العلوم ذلك، ولكن نقول على مستوى الشعرية واللغة الداخلية واللغة التي يفرضها فضاء الواقع، أن الشاعر تمكن من الفضاء في القصيدة وأخرجه من بنيته الطبيعية إلى بنيته الشعرية. عندئذ يمكن القول عن شاعر من هذا النوع أنه شاعر مركب الأحاسيس.والشاعر فوزي كريم من هذا النوع. هذا التزاوج في ذات الشاعر بين الذكورة والأنوثة، هوميدان فاعل في اختيار اللغة التي تتركب منها الشعرية الحديثة، اللغة «الخنثى» بمعنى أن

اللغة الشعرية دون غيرها تندمج فيها الرؤية الذكورية بالرؤية الأنثوية، فلم يعد تميزها حتى وإن قدمت بضمائر المذكر والمؤنث. ونستدل على هذا التزاوج من خلال اللغة التي يكثر فيها المؤنث، أوالمذكر، أوالفعل، أوالاسم، أوالحرف، وعندئذ يمكن دراسة أية قصيدة بادماجها بين التشكيلات الأنثوية والتشكيلات الذكورية، وهذه التشكيلات لم تكن مقصودة مسبقاً، إنما فرضتها طبيعة الاستهلال على اللغة الشعرية، وطبيعة شحنات الفضاء المتعامل معه، وملكات الشاعر، فاستدعت ما هومدفون في ذات الشاعر، وما هوطبيعي، وما هومعاش اجتماعياً ونفسياً في فضاء الواقع الاجتماعي.

تاريخياً تسلمنا كل ما هومؤجل في الثقافة عبر اللغة الفضائية، فالجنة والنار مثلاً لم نرهما، لكننا نعيشهما عبر اللغة، فاللغة أسبق من الأديان، ولكن هل الجنة والنار أنثى أم مذكر، اللغة الشعرية وحدها من تجد الطريق إلى تضييع الجنس بينهما، بالرغم من صفتهما اللغوية ، ولذلك شحنتا بما هومثيولوجي وما هوآخروي، وما هودنيوي ، فضاعت تفاصيل النوع في تفاصيل الفعل، واصبحت اللغة الفضائية وحدها الدليل على وجود الجنة والنار. وكل الثورات التي تعدنا عبر اللغة بالمستقبل الزاهر، لكن هذه الثورات لم تنتبه إلى أن لغتها ليست ملك أفكارها، بل هي ملك الفضاء الذي ستتحرك فيه، من هنا يكون الواقع أسبق من الافكار ، والواقع أسبق من اللغة، والفضائية أسبق من كل هذا التكوين المثلث. ولذلك انبثقت اللغة من الشيء، بغض النظر عن كونه مذكراً أو مؤنثاً، وحملت من الواقع صورها، وعملت في الفضاء شعريتها.

قراءة شعر فوزي كريم قراءتان: القراءة الأولى قراءته شاعرا عراقياً مرَّ بتجارب مريرة بالرغم من فردانيته وانتمائه للشعر دون أي انتماء أيديولوجيا سياسي آخر.(1) والقراءة الثانية مؤلفة من قراءتين: القراءة الأولى قراءة فيها تراكيب صوره التي تدمج بين الذكورية والأنثوية، وهي حال وجدتها في عدد من القصائد، وبالطبع لا تشكل هذه القراءة إلا أنموذجا لشاعرية شاعر كوني اختط لنفسه طريقة أن يكون حرَّ اللغة، فانصاع لها وتبنى انثيالاتها لتمكنه من ضبطها والدخول مع تضاعيفها بيسر الخبرة والتجربة. والقراءة الثانية، قراءة اللغة نفسها بانثيالاتها الشاردة التأملية، فاللغة الشعرية عنده ليست مفردات لغوية فقط ، إنما هي تراكيب من أشكال مختلفة من اللغات، الكلمة فيها تصل بحروفها لنقرأها، لكن دلالتها تبتعد عن الحروف وتذهب بعيداً إلى مضان ومرابع فكرية وفضائية ودلالية أخرى، هذا الغنى الدلالي في اللغة مصدره أولاً القصيدة ذاتها، والمصدر الثانية قدرة الشاعر على اختيار الفضاءات التي تجسد العمل الفني لتعزله عن الشاعر، ثم لتبني ظلالها الجمالية الفنية فيه بعيداً عن القصيدة والشاعر معاً.وإذا ما عرفنا أن الشاعر، روائي أيضاً وموسيقي ورسام، عرفنا الكيفية التي تتداخل فيها لغات هذه الأنواع في الشعر ويتدخل الشعر فيها أيضاً، الأقرب إلى العلاقة البنيوية في شعرية فوزي هي بين الرسم والشعر، ونجد ثمة تضايف واضح ومؤثر من لغة الرسم إلى لغة الشعر، فنظرية الشعر ونظرية الرسم متقاربتان، هذه الخطوط والاستدارات في النحت هي خطوط واستدارت شعرية، التعالق بين الاثنين يذوّب الهوة، لأن القصيدة في النهاية نتاج منطقة «المابين» التي تضيع فيها فواصل المرجعيات كلها.

في هذه الدراسة ستكون لنا ثمة محطات أخر لرصد نوعية اللغة التي فرضت نفسها على قصائده، وهي من الغنى ما جعل تجربته تتميز بتنوعها وأبعادها وشمولها لحقول شعرية، ونثرية، وتشكيلية، وموسيقية، ومقالية، ويوميات،

وبصيغ ذاتية، واجتماعية، وسياسية. ومن يتتبع مسار لغته الشعرية يجدها محملة بالضديد، والاستعارة، والذاتية، والمفارقة، والاحتمالية. والصورة الشعرية عند فوزي لا تتولد إلا بعد ثلاثة أعمال يجريها قبل أن يكتبها: خلق حالة متناقضة، ومشهدية فضائية غير محسومة الملامح، ومرايا انوية تكشف أعماق تشكلات لغة الذات والفضاء. ولوجئنا لماهية النقد العراقي، لا نجده يقترب من مثل هذه الشعرية التي يعم الآن حضورها كل الفنون والآداب: العمارة، والرسم، والموسيقى، والمدينة، والحياة اليومية للناس، وأسواقها، ومطابخها، وكتبها، وثقافتها، وتنظيم دخلها، وتعليمها. إذ ما يزال الناقد مفسراً محللاً لهذه النصوص أوتلك الشخصية، ليقول لنا ببرودة أعصاب: إن هذه القصيدة تنمتي لهذه المدرسة، وأن هذا الأسلوب هوباختيني أوتودوروفي، وأن هذه الرواية كلاسيكية، وتلك رومانسة، وهذه واقعية غرائبية، وهكذا يعيد النقد إنتاج مقولات الآخر. مهمة النقد هذه تعطل الإبداع، وتشلّ التفكير، لأنها لا تشترك مع الشعرية في إثارة الأسئلة، ولا تفتح أبواباً في الفضائيات المجهولة للنص، ولا تغربنا نحن القراء عن واقعنا، ولا تربط تصوراتنا الثقافية بفنون ومجالات أخر، والسبب يعود إلى أن مهمة النقد العراقي لم تتغير منذ أرسطو وحتى التيارات ما بعد الحداثة، في حين أن النقد بكل جوانبه قد خرج على أبوة السابقين، خاصة النقد البنيوي واللغوي والثقافي الذي حاول كسر القوالب المهيمنة على العقلية الأكاديمية والنقدية الوصفية الجامدة، ومن ضمن التيارات الحديثة للنقد، النقد الثقافي، هذا التيار الفضائي الذي انفتح حديثا على النص، ليرينا كم تطورت آلياته، وكم تعددت علاقاته، وكم تنوعت تمظهراته الفضائية والزمانية، كي يبنى تصوراً نقدياً جديداً ومغايراً عن تلك المساعى التى سلكتها التيارات الرومانسية، أو الواقعية، أو الأيديولوجية أوالنفسية. فالنقد الفضائي جزء من بنية أشمل من النقد الثقافي، إن لم يكن في جوهر تكوينه وتطوره، في حين أن النقد الآخر متاح مدرسياً وثقافياً للجميع، وممنهج بكتب وتجارب، ومهيئاً لأن يتزوج أي نص ليلد مقالة مقنعة بالهوامش وعادية في الطروحات. وبالرغم من أن نقادنا يدعون أنهم الأعلون، وأنهم المتفهمون وحدهم للعملية الإبداعية، إلا أن نتاجاتهم النقدية لا تثري أسئلة، بل مخدرة، ومقنّعة بالسلبي الذي لا يقدح التفكر. النقد الثقافي الذي كتبنا فيه دون أن نعرفه جيداً، هوحصيلة وعي شعري بأهميه أن تكون اللغة النقدية ضمن مشروع الحداثة، لا ضمن مشروع القولبة والتحجيم. ومشروع الحداثة منفتح على التجديد، وعلى كسر القوالب النقدية القديمة، والخروج على القواعد الصيانية الثابتة، أنه مشروع تدميرية لكل صيانية ثابتة منذ أرسطووحتىاليوم، على العكس مما يراد للنقد قبل الشعر أن يكون حاضراً في كل منعطف وزاوية وموقع.

سنحاًول في هذه التجربة النقدية أن نخرج على سياق نقد القصيدة كلها أوالديوان كله، نحاول أن نتلمس خيوط التجربة الشعرية كلها من زوايا مختلفة للرؤية النقدية، نماذج نكوّن لنا رؤية كلية، ومقتطفات من تجربة ممتدة لعقود لترينا التحولات المهمة، فلوأخذنا مقطعاً ضمن شعريته سيكون دليلاً على أية قصيدة أودليلاً على جزئية من مسار الشاعر، يكفي الطبيب أن يعالج قدميك ليرى ما في دماغك، أويأخذ قطرة بول ليرى ما في قلبك، المهمة النقدية ليست قوالب جاهزة، ولا حالاً ببغاوية، الوضعية النقدية الحديثة تجدها أكثر وضوحاً وتجريباً عند النقاد الغربيين، لكنها غامضة ومبهمة عند نقادنا، على الناقد أن يخطئ وهو يكتب نقداً، وأن يخطئ ثانية وهو ذاته مقطعاً،

ولا يتوقف وقد يأتي من يتسلم التجربة بعد أخطائها ليقوّم مسارها ويفتح لها الطريق، على الناقد أن لا ينتظر سقوط المطر، فالله عجز عن إصلاح أرض ملحاء جافة كأرضنا النقدية، ولذلك أعاد فلاحّتها بزراعة الشوك ليربي الجمال فقط كي نرحل عنها.

سأغبط الشاعر حقاً حين يذكر لي كيف كانت ولادة قصيدته، فالشاعر ليس أنا، وبالتأكيد هومن يجعل لغتي النقدية مندمة معه عندما يدخلها في كينونة أشيائه، علماً اني لا أستطيع أن أتكلم مثله شعراً، أتكلم ضمن منطقة الاستقبال للعالم، أورفضه أوتغييره، ودائماً «اختار موضوعاتي على قياسي» كما يقول باشلار، وبالتالي أختار لغتي، وليس على قياس أي شاعر أونص، أولغة أخرى، فأنا ناقد حالم أيضاً، بالرغم من أني بعيد عن الشعر، لكنني في جوهره، من هنا لا يمكنني في هذه المحاولة النقدية التي تبدوأنها شاردة من أي سجون الحقول النقدية السابقة، أن أصنع مفاهيم جديدة لقراءة الشعر، بقدر ما تجعلني المحاولة عبرالنقد أن أجاور شعرية الشاعر، فأية مفاهيم مسبقة مني تسقط الشعرمن القصيدة، وتجعلها قشوراً بلا ماء، محاولتي تعتمد طاقة المخيلة والتأمل المشروط بمفردات فضاء الصور، وقد يكون تفسيري مغايراً لما يريده الشاعر، فتأملاته وصوره دفعت بي إلى أرض هي غيرأرضه، وإلى تصور هوغير تصوره، هذا الغنى المعرفي هوفي صلب عملية النقد. لذلك يكون السؤال النقدي في أية لحظة تشكلت صور هذه القصيدة أوتلك؟ لا أعتقد أن شاعراً يفكر بطفولة الأشياء إلا متى ما تجاوزها، ولذلك ليس من جواب عن تساؤلنا، لقد أصبح كما يقول يونج: في النصف الثاني من العمر» نصف المنحدر» واسميه «نصف موت نصف حياة» كما في بنية الحكاية الشعبية التي درستها (2)، أي بعد أن تنجز الطفولة أبعادها وتكويناتها لتستقر هناك في الذات السفلى للكائن، في حياة المنحدر هذه، وهويعيد ترتيب ذاته، يستعيد الشاعر وهومطأطأ الرأس للطفولة كماض كي لا يهرب منها، وكخرج صياد محمل بالاحتمالات يحمله على ظهره، فانتبه الشاعر إلى أن الخرج ما يزال ملتصقاً بذاكرته، عندئذ يعيد تشكيل القصيدة وفق سياقات متباينة: فاعلية الحياة اليومية الجديدة وتجاربها، وشيء من تلك الراحة الطفولية التي تسبح لغتها بالتأملات العارية من أي لباس يسترها: الحلم، الفنطازيا اللغوية، تجميع المفترقات والصدمة الساخرة، وغيرها، التي هي من مكونات اللحظة الشعرية التي كان منتمياً فيها بحرارة للحظة دوران القصيدة في سورة الأرحام، ولديموتها اللا متعينة في الأشكال الظاهرة العيانية. وربما لا يجيب الشاعر عن السؤال، لكنه وهويتأمل تجربة البدايات له، يشعرنا كم كان الأمر صعباً أن يتجول في غابة الذات، دون أن يكتشف له أحد الطريق. هذا التأمل والمختبر الذي يصوغ الشاعرية هوكيمياء التجربة.

فالنقد لا يضيّق أفق القصيدة بالتفسير والتدليل على بطلها وشخصيتها وصورها، بل النقد يضيف أفقاً للشعرية، إن لم نقل أنه «يُشعّرنْ» القصيدة، والقصيدة «تُشعّرنْ» النقد، هذا التضايف مهمة فكر ما بعد الحداثة، الفكر الذي يكسر القوالب المتحجرة بفعل النظريات. لذلك أقول أني تعاملت مع المقاطع الشعرية عبر أربع محطات، بوصفها مقاطعي بعد أن انتزعتها من سياقاتها التي وضعها الشاعرفيها، فأنا أتعامل معها بوصفها عملاً فنياً يمتلك من الفنية قدراً كبيراً يفيض على صورها وكلماتها، والشاعر الذي كتبها لم يعد كاتبها بعد أن تناولتها وغيرت من سياقاتها، بقدر ما يكون هوالربان الذي يحمل في سفينته أشعاره وتفسيراتي لها، من هنا فالنقد الذي يقرأ هنا،

هوخلق جديد لتلك المقاطع، وليس تفسيراً ذاتياً لها وقد يتفق معي قراء هذا الخلق أويختلفون فالأمر سيان عندي أنني خضت تجربة ذاتية لسيرتي الشخصية عبر نماذج وجدت فيها الكثير مما أريد قوله، ربما ستكون هذه القراءة أرضية لمسعى أشمل حول الشعرية العراقية، التي لا يمكن رؤيتها ضمن سياق شعرائها منفردين أوجماعة، بقدر ماترى وتوضح عندما يتبناها نقاد بوصفهم خالقين جدداً لها، عندئذ تكون الذات الناقدة والذات الشاعرة في مجمع طرق يقود إلى جوهر الشعرية وأبعادها.

كانت الخاصية الفضائية للشعر هي التوازن داخل البيت الواحد، وداخل القصيدة الواحدة، وكانت مفردات التوازن هي: الوزن والمحافظة عليه، والإيقاع الصوري للغة، والقافية، والعمود الشعري. هذا التوازن الذي قامت عليه الشعرية العربية القديمة لم ينته، ولم ينحل. الحداثة الشعرية أعادت للتوازن حداثته وليس قوانيه القديمة، فالحداثة الشعرية أيضاً ميزان الفضائي، الذي تتوازن فيه مكوناتها وبنية القصيدة فيها، بدلاً من البحر الشعري أصبحت التفعيلة، وبدلاً من القافية الخارجية أصبحت القافية الداخلية، وبدلاً من عدد التفاعيل، أصبحت النبرات، وبدلاً من ترتيب السياق أصبح السياق متداخلاً تبعاً لتداخل الأزمنة والأمكنة، وحتى قصيدة النثر المنفلتة من كل هذه الموازين، هناك من يجعلها متوازنة داخلياً، تجربة الشاعر شاكر لعيبي مثلاً. إلا أن التوازن الأكثرشعرية ليس ذلك الذي يحدد بنية القصيدة إيقاعياً، ولاهي المفردات الخارجية والداخلية للقصيدة، إنما هوالفضاء الإيهامي الثانوي الذي يفرض موازين جديدة للشعرية، هذا الفضاء يقع خارج القصيدة، ولكنه ليس خارج الشعرية، هوفضاء كائن في الواقع أوالمخيلة يتحكم بسياق ونسق العلاقات في بنية القصيدة، ويدخلها متشربها في كل مفاصلها، وقد يعلن أويضمر، بحيث يمكنك أن تحيل هذه القصيدة على بنية جامع، أومدرسة، أوشجرة، أوكاتدرائية، أومرآة، أوسطح ماء، أولوحة تشكيلية، أونحت، أي شكل تكويني فرضته سياقات القصيدة، وسيكون هذا الفضاء هوالميزان الجديد الذي توزن عليه القصيدة أوالرواية أوأي إبداع آخر، حتى الأخلاق كما يقول دي، أج، لورنس: « هي ذلك التوازن المعقد، والمرتعش والمتغير دائماً بيني وبين كوني المحيط بي الذي يسبق ويرافق العلائقية الحقة» ويضيف لورنس «الرواية هي ما يسعى إلى استكمال الخاصية الفضائية للميزان»(...)» ويقول الرواية تتطلب أكثر من غيرها ارتعاشة ورجحان الميزان»(3) ويقول في مكان آخر» إن الخلق المثالي للرواية يلحم الكلية بتوازن الإنسان وكونه المحيط به، وتحتاج موازين الفضائية الإيهامية الثانوية في الشعر دراسة خاصة بها، في هذه الدراسة، سأختار ثيمات محددة من شاعرية فوزي كريم، وأتناولها عبر نماذج استخلصتها من تجربته كلها، بمعنى أني سأخرج على سياقين:

السياق الأول: هوالتتابع الزمني للتجربة الشعرية الذي ابتدأت بديوان «حيث تبدأ الأشياء» ولم تنته بعد.

السياق الثاني: محاولة إيجاد طريقة نقدية مغايرة لسياق النظريات النقدية القديمة، التي تقرأ النصوص في ضوء مسبقات، فأنا أميل إلى مفهوم البنية الفضائية التكوينية التي تعتمد على نماذج متفرقة من التجربة، وتحاول أن تضعها في بوتقه هويتها الفنية، وتدرسها مفردة مفردة، محاولة لتكوين رؤية شاملة عن هذه البنية أوعن تلك. وهذه الرؤية النقدية قائمة على أن الحياة الفلسفية للحداثة قد بنت تصوراتها على تفتت الكليات الكبيرة والكتل الأيديولوجية، والاقتصادية، والسياسية المصاحبة لها، وبدأت تبني تصوراتها الحديثة على فاعلية الأجزاء، بعد

أن فتت تلك الكتل المهيمنة، كتلة الدين، كتلة القومية، الكتلة الأيديولوجية للاشتراكية، الكتلة الرأسمالية، الاقتصادي الأحادي، الشركات الرأسمالية، الأفكار الكلية المصاحبة لها، اليوم يعتمد النقد على الجزئيات، والهامشي، والثانوي، والمتروك، والشاذ، والنادر، ليبني على هذا النثار، كأي محقق إجرائي بوليسي، ملامح النص الذي سيعتمده نقدياً.

من هنا سأتناول أربعة محاور كبيرة وأساسية في تجربة فوزي كريم، وأحلل نماذج منها، مستدلاً بمحورها الأساس، متتبعاً خيط النور فيها، ثم أُشكلُها مع المحاور الباقية بمنظومة فضائية.

المحاور التي ساتناولها :

المحور الأول: هو فضاء القصيدة/الشاعر، ويتركز بحثنا في هذا المحور على التماهي بين القصيدة تكويناً فضائياً، والشاعر بنية معرفية. أي بين الذات والآخر، الذات والقصيدة/ المرآة.

المحور الثاني: هوفضائية قصيدة / الطفولة، وهومحور استعادة الطفولة، استعادة الذكريات، استعادة التأملات الشعرية التي خلقتها الحياة المتقلبة، استعادة الماضي، الرؤية من الوراء، البحث عن البواقي.

المحور الثالث: هوفضائية القصيدة /البعد الاجتماعي، وهومحور يضغط على الشاعر لأن يكون بالقرب من قضايا اجتماعية، وسياسية، يعالجها بغير الصيغة المباشرة، وتشكل بنية معرفية تغني القصيدة وتعمق وجودها دون أن يكون الشاعر منتمياً لجهة سياسية. محورها جدلية الممارسة الثقافية مع مشكلات الحاضر.

المحور الرابع: هو، فضاء القصيدة / الرمز، وفي هذا المحور سأختار نماذج استذكار لشخصيات مهمة في حياة الشاعر، صداقات ومواقف. ويتعدى الرمز لقضايا ومواضيع أخرى.

هذه المحاور الفضائية هي المرايا التي ينصبها الشاعر لتجربته الشعرية، أما الدخان فهوالشعرية نفسها، أقول الشعرية التي تتلاشاها أمام ممرات التجربة، وتتعمق في صناعة رؤية كونية مضببة لحياتنا اليومية، هذا الدخان / الضباب يغلف الأرض الشعرية الخصبة ويعيدها إلى كينونتها الأولى، ثم يكشف عن فضاء لقارات جديدة، فضاء لقارات الأوبئة، لفضاء المدن المجهولة، لفضاء مدن الهجرة، لفضاء البلد البعيد، لفضاء العزلة، لفضاء الشعرية المنفتحة على التجريب.

ربما لا أعتبر هذه المحاولة نقداً، بقدر ما اعتبرها تأملات لناقد حالم يقظة دائمية، ومن يعتبرها نقداً، فسيجد فيها فسحة للحوار، ربما لا أملك غير إعادتها ثانية إليه كشاهد على أن النقد سيفلت من عقال أي تحديد.وقد أُعيد ما قلته في كتابي «شارع الرشيد، عين المدينة وناظم النص» الصادر عن دار المدى عام 2003 من ان محاولتي هي «لتكسير قوائم النقد المدرسية»، والبحث عن أقدام جديدة له. وثمة محاور أخرى، ستجد طريقاً إلى البحث، يمكن أن تندرج ضمناً تحت هذا المحور أوذاك.

تقع المحاور الأربعة ضمن مفهوم الفضاء الإيهامي الثانوي، وهومفهوم قلما نتقبل نتائجه بعد.

عتبة العنوان

لماذا اخترت هذا العنوان لدراسة شعر فوزي كريم؟ ربما ثمة ثيمة واقعية مرت بها الثقافة العراقية، وهي أن جُلَّ نتاجها كان انعاكساً لتجارب سياسية، وأن معظم المثقفين كانوا على علاقة ما بتيارات سياسية يسارية، فشكل الانتماء مرايا متعددة الزوايا للتجارب الشعرية ذات البعد الاجتماعي وذات البعد الذاتي، وأصبحت المرايا

طريقة تشمل ليس شاعراً معيناً، بقدر ما شملت مراحل الشعرية والثقافية العراقية كلها، وما تزال هذه المرايا قائمة في الطرق الإبداعية، وفي التفكير الذاتي للمثقفين. وهومايشكل المرحلة الثانية من وجود المرايا ثقافياً، فقد بدأت حقبة الانفصال عن التيارات السياسية اليسارية منذ أواسط السبعينات من القرن الماضي، حين شعر المثقفون أن توجههم الفكري الذي ناضلوا فيه طوال عقد قد انتهى إلى مصالحة مريرية وحذرة بين الضحية وجلادها، التي تمخضت هذه المسأومة بعقد الجبهة الوطنية ، وكان من نتيجتها بعد خمس سنوات هذا الدمار الشامل الذي لم يأتِ على المثقفين الذين وجدوا طرقهم إلى الخارج، إنماعلى مجمل الحياة السياسة والاقتصادية والثقافية في العراق، والنتائج لم تعد خافية على أحد اليوم. فثمة مرايا للمرحلة نصبها الشاعر على طريق إنتاجه، وثمة مرايا نصبها المجتمع أمام المثقف العراقي.

المرايا عندي أسبق من الدخان، الدخان من صنع الحياة، بينما المريا من صنع الذات، هذا إذا سلمنا بواقعية الأشياء قبل استعمالها، في حين أرى ثانية أن الدخان أشمل من المرايا، فهونتاج يقظة الطبيعة بعد العماء الأكبر، هواليقظة الكونية التي تمخض عنها العالم، هوالسديم، والبحار، والفضاء، هوالهيولي الذي غطى كل الأشياء، هوالمكان الأول الذي شحن كل ما يليه من أمكنة ومناطق ومواقع، وهوجامع الذرات ومكون الكائنات. لذا يبقى ملازماً لكل تجربة مهما كبرت أوصغرت بوصفه كائناً فيها وجزءاً من بنيتها، في حين أن المرايا فعل ذاتي /اجتماعي إبداعي/ فني يرى ويرصد ويعكس ويمشهد.

فقد تكون المرآة هي الورقة التي يكتب عليها، أما الدخان فهوالكلمات التي تضبب الورقة، ما أن تمضي الكلمات تسّود بياض الورقة حتى يزيلها بكلمات أخرى على ورقة أخرى، فثمة جدلية تنشأ من فعل التناقض بين الدخان الأزلي والمرآة، لا تنموهذه الجدلية إلا بإزاحة ما سبقها كي تبني على أنقاضها جدلية جديدة، وهكذا فلا المرايا تحددت ولا الموقد الاجتماعي توقف عن إنتاج الدخان.

وقد تكون المرآة هي الحياة، هي الموقد الأزلي بينما القصيدة دخانها. عندئذ يكون الشاعر وهوالشخص الثالث في هذا السياق، يزيح الدخان كلما تغيرت الحياة / المرايا/ الورقة. هذه الإزاحة هي القصيدة التي تتواصل على رؤيتها على سطح المرآة.

وقد يكون الدخان هوالتجربة، بينما القصائد هي المرايا التي تعكسها، فيأتي الشاعر ليمارس اللعبة، يكتب ويمسح كأنه الخلد أعمى لا يسير إلا في طريق مستقيم.عندئذ سنجد أنفسنا في دوامة دوران سوروي لا يكف عن أن يغرق كل ما يدخل في ميدانه.

وقد تكون المرايا الآخرون، بينما القصائد هي الذات، فيأتي الشاعر ليزاوج بين الآخرين والذات في لحظة يمسح بها الدخان، ويكتب فوقه القصيدة، فتلى المسافة بينه وبين الآخرين، دون أن يتبنى هومشروع الآخر، أوأن يصبح الآخر جزءاً من مشروعه، هذه المسافة الحيادية تبقى على الوتيرة نفسها بينما يسير الآخر والشاعر كل باتجاهاته المختلفة. فتجربة فوزي كريم سوروية دائرية وجهها قفاها وقفاها وجهها، ليس فيها اتجاه يمين أويسار، بل تتصاعد كأي «سورة شيطانية» تتطاير فيها الأغبرة والمياه والأشياء البدائية فتلف القرى والمدن والناس. أنه يكتب ويمحي ما كتبه ليعيد إنتاجه ثانية في ديوان جديد وتجربة جديدة. هذا المحور الدائم هو صلب العملية المرآوية التي يتراكم عليها الدخان باستمرار فيندمج فيها السابق باللاّحق لكنه يبقى يعيش تجربة هذا الغبش المرآوي.

كل هذه الأشكال التعبيرية للتجربة الشعرية عند فوزي

كريم يمكن معاينتها في مجموعة إنتاجه الإبداعي كله، كما يمكن معاينتها في ديوان واحد له. فالشاعر يتحسس أنه جزء من هذا العالم المضبب، وأن العالم المضبب جزء منه، لذلك، يكون التماهي معه تجديداً وإلغاء مستمرين. القصيدة عند فوزي من مستويين اثنين: مستوى علني نقرأه، وهوما جسدته الكلمات، ومستوى باطني نراه ونتأمله، وهوثقافة القصيدة ومرجعياتها، لذلك، تكون مستويات القصيدة مرايا تعكس نفسها، ودخاناً يزيحه المخفي من العلني والعلني من المخفي، فالمرايا/ القصيدة مقعرة ومستوية في آن واحد.

تتدرج مواقع المرآة في شعره بطرائق مختلفة، ففي بدايات أشعاره تعكس الحاضر لا زمنية مكثفة للماضي، ولا رؤية للمستقبل الأشياء الحاضرة وحدها تصنع المشهد الشعري، ولذا كان الشاعر حاضراً فيها بثقله وبحثه. لكن المرآة ستكون في مواقع أخرى جديدة كلما تعمقنا في قراءة قصائده سنجدها متحولة ودخانها الذي ينبثق منها أوتحمله معها متغير، لتصير في الأخير المرايا هي القصائد. ويبدأ الشاعر يعكس مرأة العالم.

يمكن اعتبار الدخان هوالتجربة الاجتماعية الواسعة التي تحيط بنا، كل القصائد هي تعبير عن الدخان الحياتي اليومي الذي ينتجه موقد أوشعلة المجتمع بأحداثه وأفكاره وقضايا فيثير دخاناً، يشاهد ويقرأ ويحس به، أما المرايا فهي تجربة الشاعر وهي تعكس وتتأثر بها الدخان الاجتماعي. والمرايا ليست اسما هنا ، وإنما هي فعل يؤثر ويتأثر لذا استعرتها من النقد الاجتماعي والنفسي، كي أرى فيها أفعال الدخان/ التجربة وانعكاساتها وما حدث للقصيدة عند فوزي وهي تستمر مصاحبة تقلباته ورحلاته وكتاباته. لذا يجيء العنوان بعد التمعن به ملائماً وكما قلت اخترته قبل البدء بالدراسة وليس قبل البدء بالقراءة، والفرق كبير جداً ربما كنت تحت تأثير لا وعي خاص بي وأنا اقرأ نتاج فوزي كريم، إنني شعرت أن تجربته تبدأ بطفولة شعرية واخزة، تحمل في تضاعيفها رؤية الدخان العام المتعدد المصادر والمناشيء فلا موقد خاص به ولا انتماء أوقصيدة سابقة مجرد دخان غير كثيف تمثلته تجربته في ديوانه «أرفع يدي احتجاجاً» لكني وبعد قراءاتي لبقية كتبه شعرت أن مصادر الدخان بدت أكثر حضوراً، وأن ما كان مجرد مسارب صغيرة أدت لنتائج كبيرة، فوزي كريم الذي عاش متوحداً بعيداً عن أقرانه، حيث ترك الوظيفة لينصرف للشعر ولم يخدم الجندية لأنه مثقف حصل على إعفاء خاص انتبه إلى أنه يعيش مفرداً بذاته دون أن ينفصل عن رحم المجتمع، فما كان منه إلا أن صنع مرآة لنفسه يرى ما ينتجه بعينه هوقبل أن يكون بعين ناقد أوطبيب، هذه المرحلة التي رفع يده احتجاجاً فيها وهو غير منتم مكنته من أن يواصل فعلاً الاحتجاج ورفع اليد، وهما فعلان من نتاج المرايا التي نصبها لدخان تجربته الذاتية.

تتمظهر مرحلة البداية لعلاقة الدخان بالمرايا من خلال تماهي الشاعر مع نتاجه، فيرى نفسه فيه أكثر مما يرى المجتمع في قصائده، هذا ما نقرأه في «أرفع يدي احتجاجاً» هي رؤية مبنية على أفعال الذات الواعية كي تنفصل كلياً عن مجتمعها بالرغم من أن الاحتجاج ليس فعلاً فردياً، بل هوثيمة مستعارة من التنظيمات السياسية المعارضة، وفي أعماقه بعد ثوري لكنه في الشعر يتحول البعد الثوري عنده إلى بعد ذاتي يتماهى منتجه مع ما ينتجه.

في تضاعيف التجربة الشعرية كما سنرى في تحليل بعض القصائد أن المرايا تتبدل وتتغير ليس مواقعها بل أشكالها، وهذا يعني أن فوزي يشب ويكبر وهويحمل أرفع يدي احتجا في كل مراحله ليس على صيغة القصائد فقط، بل وبصيغة التجربة المتفردة التي جعلته بالرغم من شعريته

منفرداً يسير وحده ويتماهى مع نفسه ولذلك، وسع من دائرة الإنتاج، فكتب نثراً، وكتب في الموسيقى، وكتب نقداً، وكتب مقالات صحافية، وحاوره الكثيرون، واشترك في برامج تلفزيونية، وتوظف هنا وهنا، وعمل في الصحافة والجرائد، هذه الوجوه المتعددة له هي مرايا متعددة لذات متعددة كلها تجتمع في صياغة تجربة تبدومن الخارج متفردة لكن حقيقيتها الإبداعية تؤكد فرادة متسعة.

ميزة العلاقة بين المرايا والدخان أن المرايا مكانية والدخان زمكاني، وفي المحصلة أن المكان له تأثير كبير في شعريته كما سنرى ولكنه المكان الذاتي الذي يتموضع الشاعر فيه، وهوأيضاً جزء من الصورة المنعكسة له التي يراها الشاعر، وهي تكبر وتنمووتتطور وتتغير وترتحل وتهاجر وتمرض وتعالج. صورة وجدت صداها سابقاً في زاوية محددة من نادي اتحاد الأدباء، حيث يجلس ليحتسي خمرته، ثم ظهرت في المنفى بطريقة أوسع عندما اختار عزلته في لندن وحتى بقاءه مفرداً. هي عزلة تتضافر فيها المرايا مع الدخان.

مالذي حدث وانقلبت الرؤية والمناهج؟ في تجربة فوزي كريم نجد نزوعه إلى التفرد بدأ نقدياً، وليس شعرياً، إنه، ونتيجة المسافة التي تفصله عن أحداث المجتمع نصب مرآته في الطريق الاجتماعي لتتلقف كل ما يحدث، فيسبب الذي يحدث دخاناً يومياً وكثيفاً على هذه المرأة، فكان الكتابة وأعني التجربة الشعرية والنقدية والفنية هي إزاحة هذا الدخان الذي يتراكم يومياً على مرآته ثم ما يلبث أن يتجمع ثانية لكنه يسير بمرآته دون أن يتركها في موقع محدد، يسير بها زمنياً ومكانياً ويكتب عن شعراء حديثين وآخرين من أجيال مختلفة وفي كل ما يكتب يحاول أن يؤكد أربعة أفكار رئيسة شكلت حسه النقدية وبعده الشعري:

الأولى: إنه يكتب القصيدة على أمل أن يمحوها، فعناصر محوها جزء من جدلية بنائها، وإن لم يمحها في القصيدة نفسها فستتولى قصائد أخرى محوماً سبقها، لأن القصائد هي الاخرى جزء من التجربة الاجتماعية، أي «الدخان» بينما تكون القصائد الجديدة التي قامت على أنقاض ما سبقها مرايا التي تكسر وتمحوتلك القصائد فالجدلية عنده بنية شعرية.

الثانية: إن المكانية في قصائدة، متحولة، شبحية وغائمة، هي الأخرى جزء من البنية الاجتماعية، تجدها شارعاً، مقهى، باراً، بيتامدينة، غرفة...إلخ لكنه يخرج منها ليعود إليها وقد بنى في جوفها أوقاعها السفلي مدينته الفاضلة، أنه يجمل القبووالقبر والعزلة والنأي والفرادة. هذا الحس الانعزالي هوبفعل المرايا التي تلغي في كل تجربة دخان التجربة السابقة لتستقبل دخان تجربة جديدة ولكن لا تزيحه إلا عن سطحها بينما يستقر جوهره في قعرها لتنعكس إلى الداخل وليس إلى الخارج.

الثالثة: إن التجربة الشعرية تشكل وحدة ثقافية كاملة، هي منظومة فكرية لا تكتب شعراً فقط، وإنما تكتب نثراً وموسيقى وفناً تشكيلياً وحياة وسفراً وقراءة وسماعاً ونقداً أيضاً، ومن هنا فهي متعددة الأساليب متعددة الرؤى، تشكل بمجموعها سياقاً معرفياً يشمل فيه ليس تجربته الشعرية فقط، بل ما يحيط به من تجارب شعراء آخرين. وفي أبعاد هذه الأسلوبية الجماعية نجده لا يعول كثيراً على الثقافة العربية إلا حين ينقدها، أويرفضها باعتبارها جزءاً من دخان محلي، في حين يستعير مرايا ثقافية أخرى وغالباً ما تكون من ثقافات أجنبية كي تعينه على تجديد رؤية مرآته الذاتية في نقدها وغربلتها للثقافة العربية والعراقية بوجه خاص. فهوهنا يبني تجربته بدخان تجارب ثم يمحوما سواها بدخان التجارب الخارجية نفسها.

الرابعة: لا تركن إلى لغة فوزي الشعرية/ بل إلى لغته الشاعرية الكامنة في الشعر، الشعرية هي قصائد ونثريات، مرويات ونقود، فوزي شاعر النثرية الحديثة/ أي تلك الفيوض من الصور والتأملات التي تقع تحت قشرة الإيقاع واللغة المقروءة ومن هناك تراه يعيش في المرايا، أما القصائد التي نقرأها فهي دخان التجارب يتجدد يومياً يظهر صباحاً ليختفي مساءً .

أُقَدمُكَ عارياً

يتضمن معنى العري هنا، العودة إلى الجذور، إلى البدايات الأولى لتشكيل المعرفة، إلى الطبيعة، إلى الخلق الأول، إلى التمثال دون رداء، وستشمل هذه العودة معاني عدة: الشاعر عارياً من أية أيديولوجيا سياسية، لكنه وهوكذلك سيكون ضمن أيديولوجيا الجذور الأولية للمعرفة الإنسانية، وهي بالضرورة موقف أيديولوجي، وتعني عاريا أيضاً، تعامله مع الأشياء في تكويناتها الأولى، وأعني بذلك العودة بالأشياء إلى جذورها المثيولوجية، وليست إلى أشكالها الظاهرية المعاشة، ولا إلى وظائفها اليومية، ويحيلنا العري عبر التحليل الظاهراتي إلى الأشياء في آنيتها والمتغيرات التي تصاحبها وهي تنتقل من وضع إلى آخر، ويعني العري الفضاء النحتي للغة، حيث اللغة الشعرية تجسد فضاءً نحتياً وتشكيلياً عارياً من أية ملحقات به. سيكون العري حاضراً في أدبيات ماركس، خاصة في الراسمال الذي يحرم الفقراء من دفء في الشتاء، وعند هايدغر، حيث الأشياء في سيروتها «الأرضية» عارية من أية ملحقات بها، وتصبح العري أيديولوجياً حينما يوظف للمعارضة ، وتصبح الأشياء العارية بوصفها معطى ظاهراتياً جديدة تحت أية رؤية أخرى لها، وأعني بالعري أيضاً الفكر وهويتشكل على صفحات القصائد من أنه ليس فكراً آنياً، بل هوفكر مرتبط بالخلق الأول للتفكر الإنساني، أي الفكر الناتج عن الممارسة اليومية لفهم الواقع وما يحدث فيه، لذلك ستحيلنا أفكار العري إلى بدايات الشيء، وإلى استعمالاته وإلى استغلاله من قبل القوى الرأسمالية لتجعل منه سلعاً ضاغطة ومؤثرة في حياتنا.

أما معنى «أقدمك» فهوالكشف عن أن الشاعر الحديث لن يكون شاعراً دون أن يكون مفكراً، أعني واحداً من أعمال الفكر الحديث في الشعر، الذين لن تغيب عنهم تطورات المجتمع والقضايا الإنسانية، إلا أن رؤيته لهذه التطورات تتم بطرائق مختلفة عمّا يطرقها الآخرون. فرؤية الشاعر فوزي كريم رؤية تجمع بين الاجتماعية والممارسة الإنسانية، بحثاً، وهي رؤية مختلفة عن الرؤية التي تفرضها الأفكار المسبقة على الأشياء.

سنعالج في هذا الفصل مفهومين هما: الذات والقصيدة، عبر فضاء التشكل المكاني لهما، ذات الشاعر وذات القصيدة، كلاهما بنية فضائية، يتحول الشاعر أوالقصيدة أحياناً إلى مرآة، يعكس أحدهما الآخر، أوإلى خطوط وانحناءات واستدارات وتشكيلات فضائية نحتية، وإلى نقاط متباعدة يربط بينها خط اتصال، وقد يتبادلان الدور حين تصبح أنا الشاعر محوراً لقصيدة، أوتصبح القصيدة معبرة عن أنا الشاعر، وقد تتبدل المواقع بينهما، وقد تحتاج القصيدة والشاعر إلى مرايا عديدة لرؤية ما خفي من التجارب، أوتشظيات للمرآة الواحدة كي تبرز الأجزاء، وتتكشف مستويات خفية فيهما. لا شيء يحد تشظي الذات، لا شيء يحد تمظهرات القصيدة، وتبقى المرايا راكضة وراء كل تحول، ويكون القارئ متجولاً بين فضاءات القصيدة/الشاعر/ المرايا، هذا التداخل بين الحقول الثلاثة، هوالمحور الذي يخص القصيدة/ الشاعر، فكرهما، تطلعاتهما، حقولهما، الكيفية التي

يصوغان بها الرؤية للظواهرالحياتية المتعلقة بهما، ومن ثم تشكلاتهما معاً. فالقصيدة تتشكل من فضاء الصور، الاستعارات، الكلمات، التأويلات، العلاقات، وتبني كل هذه الفضاءات على بقعة؛ أما الورق أوالواقع، بينما يتشكل الشاعر من فضاءات الخبرة، ووجهات النظر، والتفاعل، والرؤية البصرية والممارسة الحسية. ويتعدد مستويات الرؤية، والأفكار، والخبرة، والتداخلات بين ذاته والقصيدة تمارس الفضائية دورها في احتواء هذه العلاقة.

وستكون جولتنا عبر نماذج مختارة من أشعاره، ومن مختلف دواوينه ومراحلة، هذا لا يعني أن الشاعر كان واحداً في كل المراحل، بقدر ما يعني أن التجربة بتلاوينها وتعرجاتها وأزمنتها وأمكنتها تغتني بالتجربة الدائرية وتتلون بها، تبعاً لها بتعدد مصادرها ورؤاها، ومراياها. وسنجد أن الشاعر دائماً يتقلب بين مضان فضاءاتها باحثاً عمّن يشكل القصيدة.

وسنجد في أبعاد التجربة استعارات لا حد لها، استعارات مائية، دخانية، مطرية، أنثوية، طفولة، مرايا، قضايا سياسية، أسماء أصدقاء رحلوا، تجارب ناقصة، رحلات، مدن، هجرة، غربة، عزلة، موسيقى رسم، مسرح، نحت، تشكيل، وفوتوغراف. كل هذه الكينونة المتعددة والمتنوعة هي الأرضية الفكرية التي احتوت أحلام يقظة الشاعر وتأملاته وأفكاره ورؤاه. وما محاولتنا هنا ليست إلا الانغمار في هذه الحميمية الضبابية التي يصنعها فضاء قصائده. والملاحظة الأولى التي يمكن إدراجها هنا: أن قراءة قصائده تبدوفيها التكوينات الفضائية والتعبيرات والكلمات المعبرة عن هذه الفضائية سهلة الاستقبال، متناسبة مع مستويات الثقافة المستقبلة، لكن واقع قصائده عند التحليل ليست هكذا دائماً، فتحت بساطة الكلمات والصور ثمة فضاء آخر غائر في الذاتية يتشكل، وغالباً ما يكون هذا الفضاء سرياً وخاصاً، ولم يبن منه إلا القليل، فالكلمات هنا مفاتيح لشعرية الفضاء الغامض والمبهم، والمشحون بالتناقض والأسرار والألعاب الفنية.

سنبدأ بهذه القصيدة التي هي مفتاح تجربة عريضة دالة في نسيجها على نمط من الشعرية نسعى لتأكيده ، وهي القصيدة المكانية أوالفضائية.

منذ عشرين عاماً
وأنا أتأمل ظلاً يقاربُ بين الكلام وبين الحجارة،
حيث تبدوالقصيدة في هيئةِ امرأةٍ من رخام
تتوسط حقلاً
وتكشف للشمس عن فتنةٍ
في الخطوط وفي الاستدارة.
كلما أورثتني الطبيعة حكمتها
صرت أصغي لقلب الظلام:
في مخالبَ خاطفةٍ فوق صدغيَّ
في الرائحة
تتفشّى سريعا اللمسة الجارحة.
ولذا أترقبُ في حقلِ أغنيتي
كيف يبدوالرخامْ
أولَ الليلِ ظلاً لمعنى،
ثم يبدأ دفءُ العظام
في مفاصله، واحتمالُ الكلام.

(ص 263 الأعمال الشعرية)

سأبدأ بهذه القصيدة التي استشهد بها الناقد الدكتور حسن ناظم أيضاً، واصفاً إياها بـ «بيان شعري» دون أن يدرسها، لأنه غير معني بالفضائية الشعرية، كانت عنايته بالأنسنة التي عليها شعر فوزي كريم، (4) وهي بالفعل

كذلك، بيان شعري حيث تنبئ هذه القصيدة عن استثمار الفضاء في بنية القصيدة الحديثة، التي أعدُّ مثل هذا التحول في الشعرية الحديثة عند فوزي كريم وغيره، جزءاً من ميزات الحركة الثانية للحداثة الشعرية، الحركة التي قوامها على مستوى البنية : قصيدة النثر، وقصيدة اليومي والمألوف، والقصيدة الفضائية أوالمكانية. وعلى مستوى الصورة، الاقتران بالفضاء الإيهامي الذي يغذي أوصال القصيدة ويحدد مساراتها، وبالمحتمل، وبالمتخيل، عبر الشكل الهندسي والنحتي والطبيعي. وقبل البدء بتحليل القصيدة، نقول إن حركة الحداثة الثانية، بدأها الشاعر أدونيس في قصيدة النثر، وسماها اللغة الثانية، أي أن بدايتها كانت لبنانية، كما أن بداية الحركة الأولى للحداثة الشعرية كانت عراقية، الحركة الثانية مشفوعة بمجلة شعر وروادها، وتعمقت في تجربة سعدي يوسف في اليومي والمألوف، وفي تجربة الماغوط وأنس الحاج في القصيدة النثرية، ثم تجربة صلاح عبد الصبور الدرامية، ويتسع لاحقاً مدى حضور هذه الحركة في الشعرية العربية، واتساع قائليها وتنوعاتها على مدى ثمانية عقود مضت، سندرس هذه الظاهرة في ميدان آخر.

والملاحظة الأولى، لقصيدة فوزي كريم، هي بنية المشهد الفضائي، الذي يتكون من عناصر بنائية، هي: الكلام والحجارة، اللذان يضعهما الشاعرتحت هيمنة قوى مبهمة هي «الظل». سيتحول الكلام والحجارة لاحقاً إلى «تمثال» وهونحت لامرأة، تتوسط الحديقة، ويكون النحت هوالبناء الإيهامي الثانوي للقصيدة، ويكون التمثال فضاءً من جمال الاستدارة والملمس والخطوط، دون أن يغفل الشاعر إيحاءات الطبيعة المسبقة في التشكيل. والمعاناة التي مرت عليه وهويتفاعل مع مكوناتها وسيروته أوعلاقة الرخام بظلمة الليل وضوء النهار من أجل صياغة جمالية يتداخل فيها الكلام والرخام في تركيبة شعرية منضبطة ودقيقة السياق. ويمكن التدليل على القصيدة كلها في أبياتها الستة.

منذ عشرين عاماً
وأنا أتأمل ظلاً يقاربُ بين الكلام وبين الحجارة،
حيث تبدوالقصيدة في هيئةِ امرأةٍ من رخام
تتوسط حقلاً
وتكشف للشمس عن فتنة
في الخطوط وفي الاستدارة.

تختزن البنية الفضائية الإيهامية الثانوية لهذه القصيدة تصوراً عن تركيبها، وقد تؤثر في استحضار لغة تنسجم وطبيعة الإيهام الثانوي، البنية الإيهامية هي الصورة الفضائية التي يصنعها «الرخام» فالمعروف أن ملمس الرخام الناعم واستجابته ليد النحات وإزميله، ومطواعية اللغة الخارجية لاحتواء الجسد وبنيته الداخليه، يصبح الرخام مثل تفاحة سيزان، انحناءاتها وملمسها وتكويرتها هي من أجل عالمها الداخلي الأكثر حضوراً في المخيلة، فالرخام «ذوتقمص عاطفي وفردي بحق»(5).من أجل روحها المتألقة، من أجل ملمسها، والمعاني ودفء العظام واختلاق الكلام. من هنا يقترن الرخام بجسد المرأة، وبالتالي يقترن الرخام والمرأة بشعرية القصيدة التي أحسسنا بملمسها الناعم الذي تغنية أضواء الشمس والظلال والظلمة الليلة والبقعة الوسطية التي نصبت فيها والانحناءات للخطوط وشعرية التكويرات والاستدارات، هذه الصورة النحتية هي صورالقصيدة، خارج إطار أي متحف أومعبد أوقاعة، حيث أضفى الفضاء الخارجي الواسع عليه جمالية مضافة، وحرية بصرية انعكست على القصيدة، بما يختزنه الفضاء

الخارجي من أشكال اعتباطية موحية بفضاءات شعرية ومشهدية، منفلتة حتى من سلطة الشاعر، فهي تستحم في هذه الهناءة الضاجة والصاخبة منذ عشرين عاماً لتخرج مكتملة من نار التجربة التأملية.فبدون طحجم نحتيط لا يمكن للقصيدة ان تكون هكذا، هذه الاحتمالية بأن تصبح القصيدة نحتاً والنحت قصيدة، مشكلة لما تزل في طور الدراسة، لكن أن يلتقي فضاء القصيدة الاحتمالي بفضاء النحت المتحقق شيء يرد في الدراسات الحديثة.

وجملة منذ عشرين سنة هي حملة لتضييع المدى الزمني، قد يكون الزمن أكثر من عشرين أوأقل، هذا يعني أن التضييع الزمني للتجربة وحده كافياً لأن يظهر لنا القدرات الكامنة في الممكونات كلها، «يشكل المفهوم المعماري للشكل الوظيفي أساس الستراتيجيات الفضائية للكلمة» (6) وهذا يكفي لأن يوضح لنا أن أية تجربة انتقالية من القصيدة الرومانسية أوالواقعية، إلى القصيدة الفضائية لابد وأن تختمر سنوات، ويمكن أن يجري عليها الشاعر تمرينات عديدة، لتأتي بهذا الصفاء البنيوي، بحيث يمكنك أن ترى المرأة في التمثال وفي القصيدة، وأن ترى التمثال في المرأة وفي القصيدة، وأن ترى القصيدة في الرخام وفي الحديقة. فالشعرية الحديثة تخرج من اللغة المقروءة إلى اللغة التصويرية والـتأملية والاحتمالية.

يطرح عمل فوزي غلبة المخيلة على العقل، فالمرحلة التي تمر بها الشعرية الحديثة، فسحت مجالاً للمخيلة وأحلام اليقظة واعتماد المرايا والحوار مع الآخر، مفردات فكرية سمح لها أن تتسيد المشهد الشعري بعد أن أصبحت الواقعية الاجتماعية تهمة سياسية، وطريقة محجمة للحداثة، وكل هذه الأفكار منطلقات أسلوبية وفكرية لتجعل من القصيدة قريبة من اللوحة واللوحة ظلاً للصيدة، لكن فوزي المولع بالرسم بعيد عن الانطباعية التي تتيح مجالاً أوسع للشعرية من أن تلتصق بالمشهدية الواقعية، هنا ثمة تغريب للمشهد الواقعي حيث التقارب بين الواقعي والاحتمالي شخصه بالتأمل للظلال، وهي حالة نفسية أن يرى الشاعر في لحظة ما خاصة عند تغيرات النسب الضوئية، ثمة إشكال سريالية في الأشكال الوقعية، هذا التداخل يولد أحياناً حالة نفسية حلمة، وعلى مدى تاريخ الفن الحديث ثمة شعراء يؤثرون بالرسامين، ميروا والحروف، مالارميه وبيكاسووبراك، وهذا التأثير بين الشعر والرسم ينسجم وطبيعة تحولات الرسم والشعر معاً.

كان شاهدي الوحيد
يخرج ، في المرآة، من مفاصلي إليّ.
عيناه في عينيّ
تخترقان بعضنا.

(ص316 قصائد مختارة)

الفضاء الإيهامي الثانوي لهذا المقطع هو:الصورة الفوتوغرافية أوالبورتريه، حيث يكون الرسم أوالفوتوغراف سيرة ذاتية للشاعر، أي أن داخل الشخصية منعكس على خارجها، هذا الفضاءالمحتوى بالصورة هوفضاء إيهامي ولذلك جاء المقطع يتحدث عن خروج في المرآة ودخول العينين بعضهما في بعض، تكوين نحتي بامتياز وتشكيل على طريقة بيكاسوا في نساء أڤينون، حيث تشخيص حركة الإقدام على السلم تجسيد للديناميكية، ويجد الشاعر فيها نسخة الصورة الفوتوغرافية تكوين ناقص للذات، تأتي القصيدة لتبني كيانها على أنقاض هذه الصورة الناقصة لتكملها، فيجد فيها عالمين: عالم الذات للشاعر، وعالم المرآة، والعالمان يتبادلان الشحنات، لذا تقترح هذه القصيدة علينا أن نبصر لا أن نرى، أن نبصر عمق

الذات وهي تواجه نفسها في المرآة، أي أن نبصر ماضيها الذي تشكل فيها فأصبحت شخصاً آخراً، وأن نبصر الذكريات أيضاً وقد دخلت مرجل التخيل، فإذا بهذه البصيرة تتجسد أمامنا حقيقة صورة تحمل هذه الأزمنة: إن الشاعر شخصان، ولن يكون الشخص الثاني شاهداً إلا إذا كان مشاركاً في تكوين الذات أوقريباً من مسرح التكوين، وإلا فشهادته ستكون زوراً وبهتاناً، ولأنه شاهد وحيد، فالصدق ملازم له وحقيقته مشهود لها، لذلك يكون خروجه من الذات جزءاً من تكوين القرين، وبما أن خروجه يكون في المرآة، فهوشخص منفصل آنياً عن الذات. بل ويصبح ظلاً للذات. وبما أن فوزي يهتم بالرسم والموسيقى، سيجد في طريقة سيزان علاجاً للتفصيل بين الذات والشاهد المرآوي «القرين». كان سيزان يرى ذاته في المرآة وكأنها شخص آخر، فيرسمها بوصفها غريبة عنه، ليتمكن من سبرأغوارها الدفينة، وهكذا فعل فان كوخ وهويرسم وجهه ثلاث عشرة مرةً، وها هوالشاعر يرى شخصاً آخراً خرج منه ليصبح شاهداً، هذه التبادلية بين الذات والشخص المرآوي، من صنع الذاكرة المرآوية، وهي تستكشف عمق الأشياء في اللوحة المشكله لتوحد خارجها بداخلها في هيئة جدلية متماسكة، وثمة تبادل للرؤية بالعينين، فالاختراق يأتي من التحديق لا من الرؤية، الشاهد المرآوي «القرين» هوالذي يحدق بالذات، والتحديق دائماً فعل للآخر وليس للمحدق «الذات»، لأن البصيرة استشكاف، وتطلع، وتغيير، وديناميكية، عينا الذات والشاهد مصدرهما واحد، لكنهما مغتربتان أحداهما: عين مهاجرة صنعتها البلدان الأخرى، هي عين الذات، وعين الطفولة القديمة التي بقيت محتفظة بموروثها القديم أي عين القرين الشاهد، فالتحديق يتم من قبل الشاهد عبر المرآة في الذات الشاهدة.

ماذا يقول لنا المقطع الشعري المركب؟ في سياق الثقافة يقول إن: الاغتراب يبدأ من الذات، «لا يوجد إنسان دون ذات» هذا ما يقوله الفينومينولوجيين(7). وأنه حصيلة تجربة التلصص المستمر على الذات، وهذا الموروث كلما استنفذنا قدرته على الكشف نجده يرتبط بعوامل الخروج على المألوف، لا بعوامل النفس الساكنة، وعندما يستقل الرائي الآتي من المرآة ويصبح شاهداً، نجد عينيه تخترقان الذات المرئية، فيصبح شخصاً آخراً يمكن للذات أن تراه مستقلاً عنها، فالذات تعرف أنها في صدد صناعة قصيدة، هذا الوعي أثناء التجربة هوجزء من خصوصية ذات الشاعر الملتهبة بالمجهول، ولأن الشاعر حالم يقظة دائم، وليس محللاً نفسانياً أومقرراً أيديولوجيا، لا يستطيع أن يكتب قصيدة دون حضور الغرائبي، أوالمحتمل، أوالمتخيل الفضائي، ليضمنه صورها على هيئة شخص أوفكرة، أبداً لا تكتب القصيدة دون الشيطان، ويستطيع الشاعر بالأدوات المساعدة أن يخترق الأشياء أو أن يحدق فيها، لأن الموضوع يصبح ملكاً لمن يحدق، والشخصية المرآوية المحدقة الفاعلة، هي الشيطان، والذات لا تستكين إلى قدرية الوضع الأحادي القديم، لأنها تمردت بعد أن أصبحت تحت هيمنة ثقافة أخرى، ثقافة الهجرة، فالقصيدة ليست لغة بقدر ما هي صور متزاحمة في الذاكرة تحتاج دائماً إلى وسط موضوعي أومتخيل يخرجها من مكمنها، ليفرغها على الورق كلمات، عندئذ تكون لغة القصيدة نتاجاً لجدلية العلاقة بين الذات والشاهد المرآوي الذي يراقب ويخرج من مرآته كلما شعر أن الذات قد غيرت طرائقها وتفكيرها.

كم تبادله النظرة الشاردة
قمم الثلجِ، والماء في البركِ الراكدة،

حينما يدخلُ المرءُ مرآته الباردة عاريا ووحيداً.

(ص 51 مكائد آدم)

الفضاء الإيهامي الثانوي، لهذه القصيدة هوالسطح، وكان في القصيدة صفحة ماء البركة التي تستعير من السماء لونها، ومن المرآة سطحها، ومن النظرة شرودها، هذا السطح نحتي التكوين لأنه يتألف من مجموعة من المواد تتفق وتختلف في بنيتها ـ قمم ثلج ومرآة وماء- ، تكوين ، يشكل عالم الخارج، لكنه ما أن يجتمع حتى يهيئ للشخصية أن تدخل مرآتها، هذان العالمان الخارج والداخل تكوين نحتي أيضاً، كل حركية القصيدة هي ذهاباً وايباباً على هذا السطح، ليس ثمة أغوار أومجاهل، والشاعر ليس مجرد شخص يكتب على سطح المرآة قصيدته بالكلمات، بل هوصانع تشكيل متعدد الأمكنة أيضاً، وقد تكون هذه الخطابات لغة بصرية، أولغة استعارية، أولغة المعايشة التأملية، أولغة الفكرة الافتراضية، أولغة الأشكال المفترقة، أولغة المواد المشكلة، لكنها في كل الأحوال تصنع مركزاً بؤرياً تجتمع حوله الصور ليولدها ، هذا المركز هوأيضاً فضائي وهو«الماء». وكي يحقق وجود هذه البؤرة المائية في كل مفاصل القصيدة، يصطحب معه جملة من المرجعيات المتباينة الأشكال والأسماء والمصادر، كأي ساحر سيجلس قبالة مرآته، ليقول لها: إنها ليست وحدها التي تكتب نفسها، فثمة عالم يتشكل قبلها، وعالم يتشكل بعدها، فالقصيدة منطقة في المابين، تختلط فيها الأشياء الماقبل بالأشياء المابعد، منطقة العالم الخيميائي الذي يثير الأسئلة ولا يحقق وجوداً مستقلاً إلا عندما يؤلف الماقبل والمابعد تكويناً فضائياً مشخصاً، هذا العالم الافتراضي أوالواقعي هومن صنع الذاكرة والخيال فكل أجزائه بينها علاقة تشترك جميعها في بنيته العميقة مصحوبة بمصدر بؤري مركزي يحرك الأشياء كلها، ويعزلها، ويوحدها ، ويجعلها تعيش على سطح المرآة أوالذات، هذا المصدر البؤري كما أشرنا إليه هو: الماء. فكل صور القصيدة مائية، والماء أنثى، فالفضاء أنثوية.

تصطدم سياقات النظرة التأملية الشاردة في هذه القصيدة، بالمياه الراكدة، فتتجاوزها وبالمرآة الباردة، فتخترقها، وبالثلج المتجمد الساكن، فتذيبه، هذه المياة ليست مياه نهرٍ جارٍ، ولا ينبوعاً متدفقاً، ولابئراً عميقاً، بل هي صور الماء ال ذاتية التي تعيش فوق الأرض، صور لا تعيش إلا مع الرؤية الأفقية لها، مما يعكس عزلة مفروضة على الشاعر، في حين أن الشاعر يريد أن يتمرد على ما يحيط به من سكونية، فيعيد خلط الأشياء كلها ليصبها في تكوين نحتي هوالجسد العاري، فيتعرى كي يدخل مرآته مبتعداً عن أية مؤثرات تحد من تأملاته، العري هوالوضوح التام، هوالتمثال بعد الانتهاء منه، هومعرفة الحدود، معرفة الكفاية الذاتية، وكأن العري عودة لرحمية الشمس.

«الأشياء العارية
تُظهرُ حدّها الرفيع
تتلألأ فوراً
تحت الشمس» كما يقول جين فولن

هذه الأشياء التي تبدومنظوراً إليها، «تصعد إلى مستوى الإنساني»(8) يجمعها الماء في بوتقة الرؤية المتبادلة، «كم تبادله». إن بناء أية قصيدة هي عملية كيمياوية، وليست عملية ترصيف لصور أولكلمات. وإعادة قراءة المقطع، نجد الأشياء المائية المستحضرة، مشبعة بمادتها: فالرؤية، ماء العينين، والثلج، ماء القمم، والبركة ماء الأرض،

والمرآة الباردة ماء الرؤية، ـ نرسيس ـ ، والعربي ماء الجسد، والوحدة ماء أيضاً ـ بلاطعم ولا رائحة، وبالتالي فكل شيء في المقطع يخرج من الماء، الماء المانح، الماء الخصيب، والصورة الكلية للمقطع تعطي انطباعاً لصورة وجهها الخارجي رجل وباطنها أنثى، واللغة التي تعبر عنها القصيدة، والبنية العميقة للمقطع، تعلنان عن المصاهرة بين الماء والأشياء، بين الذات والمرآة، بين العري والوحدة، بين داخل السطح وخارجه.

قد يرسم الشاعر مشهداً ساكناً، وهويفعل ذلك حقيقة، منسجماً مع هذا العالم الساكن المثقل بالبرودة والشرود، فنجده كي يحرك سكونيته يتعرى ليدخل مرآته، أي يرتكب فعلاً مغايراً، أي يدخل ذاته الثانية مبتعداً عن أية علاقة خارج السياق... يبدوأن ما يحيط الشاعر ينشد العزلة، وهي عزلة قاسية بالطبع، لكن العزلة ليست قوية بحيث يمكنها أن تقمع تأملات الشاعر، «يكفي في العزلة أن تُقَدَّم عجينة لأصابعنا كي نبدأ نحلم» كا يقول كورتي. فالشاعر بمقدوره عبر التأملات، عبر الحلم، عبر اليقظة، عبر مصاهرة الأشياء، أن يدخلنا عالم الحقيقة الشعرية، عالم عجينة الأشياء وهي تتشكل، فالقصيدة لا تولد دون ألم. كل أشياء المشهد قائمة على الطرد، كل هذه الصور تنفعل برغبة الذات إلا تكون منعزلة، أوبعيدة عن العالم الذي لايبدوأنه قد أسهم في فك الحصار من حوله. ودائماً تصاحب النظرات الشاردة للشاعر، تأملات شاردة أيضاً، أي أن اللغة غير قادرة وحدها لصناعة تكوين فضائي، لابد للغة من مصادر متباينة كي تهتدي إلى أفعالها، وهنا تبدأ الأنثى في الرجل- المؤنث العميق- كما يسميه علم النفس بتشكيل صورة لسطح المشهد اليومي للشاعر، الغائر في تأملاته، الباحث عن حقيقة الشعر في الأشياء القليلة التي أدخلها بيت التأمل، لتستقر في آخر الأمر على هيئة رجل عار، يدخل مرآته/ ذاته، مبتعداً عن أية نظرة أومرآة أوقمم ثلج أوبركة راكدة.

نحن لا نعرف بالضبط الوقائع النفسية التي كان عليها الشاعر لحظة كتابة هذه القصيدة المركزة في مقطعها البؤرة، إنما نعرف أن العالم الذي استحضره الشاعر للقول، كان عالماً كئيباً وقاسياً، مشحوناً بالعزلة والوحدة، ويجفف أي ينبوع للذاكرة أوللطفولة ، وبالرغم من رمزية الماء المانحة نجد هيمنة الشحوب. إلا أن الشاعر يغير من المعادلة، فينتج قصيدة، القصيدة كائن حي مغاير تماماً لروح العزلة التي أحيط بها. أي أن القصيدة نفي للعزلة أي تجسيد عياني للصور، القصيدة نفي.

شأن طائر يخرج من دخان
رسالة عائد إليك من بيت بلا مكان
يطل وجهه من الضباب
في عينيه وانطفات قباب.

(ص 56 مكائد ادم)

الفضاء الإيهامي الثانوي لهذا المقطع هو، لوحة الرسم الانطباعية، فيها طائر ودخان، وبيت عالق في الفضاء، ووجه يطل من الضباب وقباب منطفئة، وعينان ترقبان ما يحدث، هذا البناء المركب السمائي / الأرضي، الأني / الماضي، الذاتي /الموضوعي، هوتركيب لجملة تشكيلات بصرية ومادية، هوالتوازن بين الإنسان وعالمه المحيط به، وفعل التوان فعل تشكيلي/شعري، يخلق فضاءً تكوينياً متوازناً، علينا أن ننتبه لفاعلية الدخان والضباب إذا أردنا دراسة هذا المقطع الشعري دراسة عقلانية، لأنهما سماوياً منطلقان من نفي الأرضي لهما، ليوازن بهما الوجه والقباب، وهما تكوينان أرضيان، وبالرغم من أن فوزي يبدوأنه لاعقلاني

هنا، لذلك يركز على ما يخرج من الدخان والضباب، كي «يزرع الشكوك حول الضوء الفعال للمفاهيم». أي حول الذات «الوجه» والماضي «القباب». لاشك في أن هذا المقطع يوضح التوازن الذي يريده فوزي في شاعريته، فهويستعير الواقع ثم يغربّها، فالطائر والرسالة صنوان، كلاهما يستغل فضاء المجال والسفر والطيران، والاتجهات البعيدة، ولكن لابد لهما أن يرسيا على الأرض «هذا توازن»، الرسالة والطائر تعبيران عن غربة الشاعر وهجرته وعزلته، وهما أيضاً المحلقان في دوائر المجهول، الطائر الذي يخرج من الدخان وهوفي لندن، يعود بها طائر الدخان إليه من اللامكان العراقي، «توازن بين لندن وبغداد» هي الرسالة الآتية إليه وهوفي هجرته من بيته القديم في بغداد، وكأن البيت في بغداد أصبح بلا مكان، ولأنه بلا مكان أوهوية ينغمر في الدخان، فلا يتضح إلا وجهه الغارق في البياض، «الضباب» ليطل كأي لعبة كارتون من ضباب الهجرة ليطفئ كل التواريخ التي علمت ذلك البيت. اللاعقلانية هنا مجال لعمل الفكر الشارد في لملمة مشهد مؤلف في أمكنة مفترقة، لصياغة لوحة تشكيلية فيها مستويان، يعمل فوزي قطيعة حادة مع مكانه الأول، «بيت بلا مكان» فيجعلها في أعلى اللوحة، ويسمح لذاته أن تتخيل ان مكانها الثاني «طائر يخرج من دخان» ويطفئ الضباب فيه كل الرؤية –العينين- كي لايتعرف على أية بقايا من ذلك المكان، فيجهله في أسفل اللوحة، فكل ما فيه منطفئ ولكنه مستقر، وها هوالملجأ اللندني – لندن هنا افتراضاً- يفرغ الشاعر من كل ماضيه، ذلك الماضي الذي أسس القباب والمآذن والنصوص والتراث، لا ليتحرر منه بوصفه قوة ماضية ضاغطة على حريته ووجوده، إنما ليجعل منه رافداً مغيب الحضور للتكوين التشكيلي الذي رسمته الغربة، فالملجأ مرايا أخرى لكنها تتجه لأعماق الذات، ملجأ ضد الطيران وضد الحرية، والطائر الذي يخرج من الدخان الذي هومن صنع المرايا الذاتية للشاعر المتحرر من أثقال الماضي، نراه وهويطل بوجهه من خلال الضباب أنه يبصر ويتأمل في الأرضية، إنه في مكان جديد، وفي عالم جديد، وبعد أن ألغى اللامكان القديم والذي لم يعد إلا ذكرى رسالة يحملها طير مهاجر، يعيش غبش الضباب. وهي الصورة التي لا تفسر إلا «بالتشكل».

للكلمات «الصور» صوتها الداخلي الثنائي، وشعرية فوزي قائمة في الكثير من مفاصلها على الثنائية، إنه ابن ثقافة القرن العشرين، وحداثتها المقارنة، من هنا يكون حواره الداخلي فرزاً لثنائية مبطنة في اللغة وفي الحياة، فها هويحاور به نفسه بـ: دخان/ مكان، ضباب/ قباب، يخرج/ يعود، يطل/ ينطفئ، طائر/ رسالة، بيت /عينين، وجهه/ بلا. هذه الثنائيات تصنع حواراً بين مفردتي الذكورة والأنوثة في أنوية الشاعر، وحواراً آخراً بين الصورة القديمة والصورة الجديدة، وإذ يهيمن خطاب الذكورية على المقطع بـ «إليك» تستبطن الأنوثة الـ «الرسالة» و«العينين» و«القباب». ثلاث صور أنثوية كافية لأن تبتلع كل مفردات الذكورة، «الدخان» و«الوجه» و«البيت» والضباب». بعض مفردات القصيدة ذكورية «انيموس»، وبعضها «انيما» أنثوية، وهذا يعني هيمنة طاغية للانوثة على الذكورية، وإلا لما استكان الشاعر لهدهدة الرسالة العائدة وهي مشبعة بالغياب، غياب القباب، وغياب ملامح الوجه، وغياب الطائر.

لذلك ترى الشاعر وهويعود لبلده لا يعود للعراق، إنما يعود لرؤية أهله، إما في دمشق وعمان، وإما خلال مؤتمرات أدبية ولأيام محددة، هذه الغربة المتأصلة لدى الشاعر مبعثها عوامل كثيرة، في مقدمتها أنه لم يعش في العراق إلا عبر الثقافة، والثقافة فقط كانت حاجزه عن أية ملاحقة أمنية أومطاره سياسية، العزلة التي اختارها وجدت شجيراتها

مثمرة في الغربة، وها هويعود بين آونة وأخرى ليعيد تركيب مشهد الطفولة أوالتجربة العراقية فيه فلا يجدها إلا لامكان، وإنها طائر عائد لملجئه الغربي، تاركاً خلفه كل المرايا الاجتماعية السابقة ومنشئاً مراياه الخاصة، ليقعد قبالتها فيجد نفسه عالماً مؤلفاً من عدة أشخاص، حتى وهويتأهل ويتزوج يعود مفرداً يغرد لذاته، مستبطناً ثقافة الشعر والموسيقى والرسم، وهما رياضيات النفس في عزلتها.

لقد كنتُ قبلك مأوى لظلي
وها أنا بعدك
مأوى لكل الظلال
أفي كل يوم أموت
أفي كل يوم أغادر وجهك

(ص 92 الاعمال الشعرية)

الفضاء الإيهامي الثانوي في هذا المقطع هوالبيت، الشعر يترنح عندما يستقي مفرداته من الماضي، بمعنى أن حاضره قلق، وكذلك الأنظمة السياسية تفشل عندما تكون عدتها الفكرية من ثقافة الأموات، الشعرية وحدها وإن استثمرت الماضي تفرغه من قوته وتحيل صوره إلى جدلية الحاضر الذي يغربّها، ويصيرها صوراً يمكن معانقتها بالحلم، في هذا المقطع المشحون بزمنيتين: الماضي والحاضر، الشاعر يتخطى حدود الذات ليغور فيها مستعيداً جدليتها التيهي داخله «كنت» وخارجه «ها أنا» هذا التوتر بين زمنين قريبين يخلق نتوءات زمنية في سياق خلق حالة ذاتية غائرة، عمادها توجيه خطاب «لها»، سنجد، مهما يكن المُخاطَب، «كنت قبلك» أو«بعدك»، إنه ذات مزدوجة، فيها من الذكورة والأنوثة كأي خلق طبيعي، «كنت قبلك مأوى لظلي وها أنا مأوى لظلال أخرى، «أما المُخاطِب فهوالشاعر الذي يوجه خطابه للأنثى، الأنثى وبمثل هذا الحمل الثقيل من احتواء الظلال، تغني الذات وتشبها بالتأمل، فالذات الشاعرة لايبدوأنها ساكنة، حركتها البينية، بين قبلك وبعدك، صنعت مأوى من طابقين: الطابق الأول مؤلف من «النَفَس» ذات الشاعر، العقلانية والمحددة بأطر أنها تعرف تحديد ما تقوله، البوح من وراء هذه الأطر ليس مغامرة أوفضحاً، إنما يكن البوح بدافع خلل في العلاقة مع الآخر «الأنثى»، وإلا لبقيت المخاطبة ساكنة دون معنى لا تُظهرها أية فعالية تخيلية، لذلك كانت محشوة بالماضي الناقص «كنت» الذي يمكن التراجع عنه، أوالتردد في قبوله أورفضه، والطابق الثاني مؤلف من «النَفْس» الذات الأنثوية المخاطبَة، الذات المالكة للطاقة المنفتحة على سماع القول، الطاقة الولودة لاستدراج الشاعرللقول بوجود ظلال أخرى، وهي تعيش في الما «بعد» بعد أن انتقلت من «القبل». فالخطاب معاتبة وتصريح، والشاعر الآن في صراحته ذات متجولة في أزمنته الداخلية، كان بحاجة «لها» كي يقول عمّا كان عليه بمفرده، من أنه كان ظلاً لذاته فقط، لكنه بعد مغادرتها له، أصبحت ذاته مأوى لكل الظلال، وكأنه يندب حظه في هذه المغادرة لأنه لم يعد نقي الذات، الفراغ الذي تركته الأنثى كشف عن مساحات فارغة في ذاته لم يستطع ملأها إلا بظلال الآخرين، وهذه الحاجة تولد خلخلة في سياق الحياة سببها العيش مع الآخر الذي لا ينسجم معك، فالشاعر لايصنع إلا مأوى واحداً يسكنه ظله، وفي كل يوم يموت وحده أيضاً ويحيا فيه وحده، ويفتخر بهذه الأحادية المشبعة بأنانية مفرطة من الحساسية، بينما شكّل غياب الأنثى الأنيمية صناعة ظلال أخرى ملتصقة به، دون أن يقصدها، والزمن بين «قبلك وبعدك» لا يبدوأنه كان فاصلاً طويلاً، فصناعة المأويين ذاتية جداً، أوفي الحقيقة تعبير عن النقلة بين

حاجزين قريبين، ففي كل يوم ثمة مغادرة من ذاته لعالم فرداني، ثم عودة إليه، لا يصح التأمل في هذا التردد بين الخروج والدخول غير القصيدة، الموسيقى، تبعثه وتميته، وفي كل يوم ثمة مغادرة لوجهها أيضاً وعودة إليه دون أن يترك ذلك الظلال التي صنعتها أنثوية الشاعر، فأنثوية الشاعر هي الأكثر احتواءً لظلال الآخرين، هذه القصيدة مبنية على اللاوعي، ولذلك فهي تمتمة خارقة عن الذات في مراحل تنقلها بين الفردانية والجماعية، ويبدوأنه مجبر لأن يكون بصحبة الآخر، فكل الأمور تشير إلى أن مأواه الأول الذي استوعب ظله فقط، هوالأكثر حضوراً في حياته من المأوى الذي صنعته العلاقة بالآخر، والمقطع ليس إلا ضغط الصور المتدرجة في اللاوعي.

في سياق المرايا والدخان نجد الآخر مرايا، مهما كان الآخر، هي أوالجماعة الأخرى، بينما الذات هي دخان التجربة، هي التردد بين قبلك وبعدك، وبما أننا لا نسمع صوت الآخر، وهوصوت الأنثى، فقد كتمه الشاعر في ذاته وعدده بالظلال، فأصبح المقطع مركباً كالحال النفسية للشاعر لا تريد مغادرة ذاته، بالرغم من أنه يعلن لها أنها كانت مأوى لآخرين غيرها، هل يوجد أكثر وضوحاً عن اضطراب النفس «الأنيما» التي تتلبس الشاعر ساعة استحضاره قضية فيها طرفان مشتركان في صياغة حدث مبهم؟ بمثل هذه الصورة اللاواعية التي يستعين فيها البعد الذكوري البعد الأنثوي، يكون الاحتواء لكل ما في ذاته من ظلال. فإذا افترضنا أن البيت بيته، وأن الأنثى ككمانة في القصيدة فالأفعل المهيمنة كلها أنثوية ـ موت ومغادرة ـ الطفولة وحدها تملأ هذه الذات بذكرياتها، الحلم بالوحدة ابتعاد عن أي زمن آخر، لا حاضر يهيمن ولا ماضياً، العيش ضمن البقعة المحددة والعالم يدور من حوله.

البيت المثقوب السقف

ص114

يمثل البيت ـ هنا ـ أنثوية الشاعر، المكان، فضاءً يسع لأن يكون حامياً للولادة، فهومأوى وهولغة في التكوين القار لكل إنسان، ويمثل الثقب فعلاً زمانياً أتى على البيت من داخله ليخرج أومن خارجة ليدخل، فالثقب هومابين فضاءين: فضاء البيت الداخلي، وفضاء البيت الخارجي، ولأن البيت رحم خارج من ظلمات الأرض، وجدنا أن فاعل الثقب عقاب سماوي للبيت، الذي خرج على رغبة الآلهة من الظلمة الأرضية للنور الكوني. وتعمل الـ التعريب في «البيت» طاقة الاقتراب من الملكية، وتؤكدها الـ التعريف الثانية بأنه بيته الذي ثقب، والثقب ليس إلا في السقف، وهذا يعني أن الثقب زمني، وليس أرضياً فضائياً معاشاً، ثقب أتى من قوى مبهمة، قد يكون الشاعر قد أسهم في صناعة هذه القوى.

وقد يكون البيت أسرة، مجتمعاً، جماعة متجانسة، فريق عمل محدد، فالدلالة تتسع لتشمل دلالات الأمومية الأوسع، وعندما يكون مثقوباً يستحضر الحلم المعاكس له، أي العمران، استدعاء العمران يعني حماية واستقرار، ثمة نَفْس «أنثوية» تهيمن على سياق الوضع، فأي تشخيص لوضع البيت المثقوب السقف لا يتم إلا من قبل الأمومة.

لم يعد البيت المثقوب السقف بحاجة إلى القفل أوالمفتاح، فهذا الخرق السماوي بدد أية حدود للبيت وكشف باطنه كأي فريسة نافقة، تدل الثقوب على الأنوثة، وتدل الأقفال عليها أيضاً، بينما السقف السليم دال على الرجولة كذلك المفاتيح، هذه الثنائيات التي تصنع في الواقع وفي المخيلة مختزنه الدلالة في البيت المثقوب السقف. عندئذلا فائدة من أي بيت مثقوب

إعادة أقفاله.(9).

يمثل البيت أمومة ولذا فهوأنثى، والثقب يمثل مثيولوجيا خلل ما في باطن البيت فتأتي الآلهة لإصلاحه، ولم يحدث أن دخلت الملائكة من الباب، دخولها إما من النوافذ العليا أوالزوايا أوالثقوب، هذا الخلل الأرضي مصدره الساكنين فيه، والمقطع يؤشر إلى ذلك، حيث يشكل البيت نداءً عالي الصوت لمن يسمع، إن البيت بحاجة إلى إصلاح، لا نعدم الرؤية السياسية للشعرية هنا، ولكننا نتجنبها لغلوها ومباشرتها، لاسيما أن الشاعر لا يملك توجهاً سياسياً غير كتابة الشعر، ومن داخله يشي بالسياسة دون اعتمادها، وسنجد هذه الثيمة في نماذج أخرى من شعريته وقد باشرت القول السياسي علانية ومع ذلك ليس إلا تداعياً لمرآة الشعر التي تغير زاويتها كلما أمعن الشاعر في مدمج ذات بالذات الجماعية. هذه النبرة الموشاة بالنداء، لا توجه لأحد بقدر توجهها للذات نفسها، حيث البيت أنثى يحاكي بسقفه المثقوب الذكر، السقف ذكر وغطاء وحماية ومنع وقة تجابه المطر والعواصف والرعد والغضب، السقف إطار فكري أيضاً يحمي ويواجه، فهوسياج وحاجز يوازي حضوره حضور الجدران، ولأن سقف فالثقب فيه أكثر مضاء من أي ثقب في الجدار، حيث ثقب السقف متوج للسماء بينما ثقوب الجدران وشقوقها متوجه للمحيط الاجتماعي، ومن هنا فالنداء فيه شيء من الرجاء والإدانة للعقائد وفيه تحرر من أية مسؤولية بشرية في أحداث الخلل. ألا يعتبر السقف حاجزاً من أفعال السماء، وسداً لثغرة يتسرب منها الضوء لداخل البيت، لماذا يكون الرأس دائماً مغطى، بينما الأعين والأذنين والفم والأنف توافذ على الجوانب؟ لماذا يضع الإنسان قدميه على الارض؟ أليست هي الكينونة المتماسكة والمانعة من الطيران؟ كل هذه التكوينات تتصل برحمية البيت، فهوالكيان الذي وجد ليكون بديلاً عن عري السماء. ولذلك يكون أي ثقب فيه تدمير لخصوصيته وتلصصاً إلاهياً على ما يحدث فيه وخرقاً فجاً لأسراره وخفاياه.

في جانب مثيولوجي آخر لبيت أنه ذاكرة أيضاً، فهوحاضن الأفعال اليومي لسكانه وبناته ومالكويه، وأي خرق أوخلل في تكوينه يكون خللاً في هذه الذاكرة الجمعية، واستباحة لما يختزنه من ذكريات وموروث وصرار وأعمار، لذلك يشكل الثقب خرقاً كبيراً حتى لوكان بحجم خرم إبرة، فالتسرب عبره افتضاح لما في البيت. ثم ألا يشكل البيت أسرة متماسكة، محمية ومحافظ على أسرارها، ومدونة ذكرياتها علامات ولغة، ليأتي الثقب ليفضح كل هذه التواريخ والمدونات ويجعل الأسرة خاصة في القرى والأرياف عرضة للأعين والريح؟ ثم وهذا الأكثر ضرراً، أن يرمز الثقب في السقف إلى العرض المدنس والسيرة المشوهة وعدم الكفاءة والقدرة على الحفظ والصون، ومهما ارتديت من ملابس، ومهما قلت من أقوال مانعة لن ينفع منها شيئ مادام سقف بيتك مثقوباً. هذه المثيولوجيا تستبطن الشعر لا لتبعده عن الحياة اليومية بل لتقربها ولتجعل غير المألوف مألوفاً ومتداولاً ومعروفاً لغة على السن الأعمار كلها. عندئذ لا تملك أية حجة للرد، فالبيت المثقوب السقف رمز لحالة اجتماعية.

كيف تدخل مرآة رغبتكَ الممكنة؟
كيف تنضجُ خارج فزّاعة الأزمنة؟
آه،
كم يقتضي العمرُ من عثرات الطريق
ومن محن المرحلة،
كي تعيد اعتبارالسؤال على شفتيك.

وينصرف الشعر للأسئلة.

(ص 62 مكائد آدم.)

محنة فوزي كريم أنه يريد إنقاذ الشعر من أية متعلقات تعطله عن إثارة الأسئلة، فالشعر قوة معرفية تتجاوز قائله ، هوالقدرة على ربط الواقع بالخيال، لكن الشعرية أحياناً عندما تكون ذاتية تواجه بمعوقات لا حد لها، والقصيدة كلها عبارة عن سؤال وجودي للشعرية، ثمة رغبات لا تستجيب للشعر، رغبات هذه تصطدم بحواجز الشعر فتعطله، بالرغم من أن نموها ربما يمكن القصيدة من الاكتمال، والسؤال كيف تنضج الملكة الشعرية خارج الأزمنة ومحنها وتصوراتها المرتبكة والمتداخلة، والعمر القصير لايسمح بأن تتأمل كل شاردة وواردة في هذه الحياة من الرغبات وما ينعكس أويرسم على سطح الحياة اليومية، ثم هذه المراحل المتلاحقة النوائب وهي تتجمع كتلاً إثر كتل تمنعك من مواصلة الرحلة نحوكينونة الشعر بإثارتها الأسئلة عن الوجود وعن الحياة، أنت في هذه الحال لست فقيراً من الحيلة فقط، إنما عاجز عن مواصلة القول وفتح الطرق أمام المخيلة، والسؤال الذي ابتدأ يوم خرجت للحياة عن سر الكلمة، وعن سر الوجود، وعن سرك إنسان يعيش زمنه، لم يعد بالصيغة نفسها التي كانت عليه، فثار المراحل المتراكم يسد الطريق أمام أي تطلع أوبحث أوسؤال، هذه المحن المتراكمة ليست شخصية أتى الشاعر بها من وضع أسري أوجماعة ينتمي إليها، إنه سؤال الكينونة الغائب عن الحضور الفاعل في مسار شارد ينتمي للقصيدة قبل أن ينتمي لأية مرحلة أورغبة أومرآة، ولكن هذه المحن ما أن تكون ملحقة به يريدها أيضاً أن تكون مندمجة بالقول الشعري، الإخلاص للشعر بمنزلة التطهير من محن وإدران الحياة الجانبية والغوص في جوهرها، وكينونتها، لاستخلاص من هناك اللغة التي تكون مصفاة ومعافاة من أية أمراض ملحقة بها أوالأمراض التي يمكن أن تولدها، اللغة الشعرية عند فوزي بوضوحها وهي في أعماقه ترتبك عندما تخرج للنور، ولذلك هي صافية نقية في أعماقه، يفكر بها ويكتبها أحياناً أوتفلت منه أحايين كثيرة، لكنها لغة تحتاج ثانية للتنقية، وهذا ما يجعله كمايقول أنه يعيد قراءة ما يكتب ليس من عفوية مطلقة ولا اعتباطية، ثمة هندسة متقنة يتعامل الشاعر بها مع قصيدته كي تتشذب من كل معطيات عجلتها التخييلية، فالقصيدة تجسيد وتعبير عن هذه المعاناة، بين أن يمسك اللغة ويخرجها للنور، أوان تمتنع اللغة نفسها من الوضوح الكلي فتتعثر الصور ويستعير لها ثنائيات كي تسهم في بلورتها، ولكن خارج القصيدة، محيلة غضبه على القارئ الذي عليه أن يكمل ما نقص من البحث. شعرية فوزي بحث في الظاهرة وليس نقلاً أومحاذاة لها، هذا البحث مجهد ومكلف كثيراً ، عندما تكون مصفاة اللغة نفسها هي حياته ورغباته ومعوقاته وهذه دائماً تكون بخروم متباينة الحجم.

والخطاب موجه بعنف للذات كيف «تدخل، تنضج، تقتضي، تعيد، تنصرف» وكلها أفعال تحريض، أفعال أسئلة، فالحواجز كثيرة أيضاً» فزاعة الأزمنة، عثرات الطريق، محن المرحلة، الشعر الأسئلة» وسنجد ثمة توازناً بين الرغبات والمعوقات، ولكن الشاعر في البيت المفتتح للمقطع يستعير المرآة، مرآة الرغبة، وهي تكوين ذهني خارج أي تصور واقعي يوازي تلك الرغبات والمعوقات، وكأن المرآة شيئاً يقف في منتصف الطريق أوتشكل حاجزاً شفافاً يمكن أن تتبادل عبره الرغبات بالمعوقات، والسؤال المرافق لها هوكيف تستعيد تلك المرآة الهاربة أوالمنزوية خلف كل هذه المحن التي تلاحق القصيدة فتمنعها من أن تكون قادرة على إثارة الأسئلة؟ ربما أن

تجيب عن بعض ما يعترض الشاعر من إكمال مهمته. فالكلمات «كيف وكم ومن وكي» وهي مبتدأ كل بيت تثير أسئلة ولا تجيب عنها، إنها محفزات لغوية نفسية، هذه الأسئلة الأنثوية قادرة على تجاوز نفسها مادامت أنها أتت في بداية أبيات الشعر وليس في نهاياتها، وكأن الشاعر يعاني من عسر الولادة، فشكلت استهلالاً قوياً يمكن أن ينفتح خبرها على مجاهيل لا حصر لها، والشاعر في وضعها أسئلة ابتداءً لا يريد أجوبة بقدر ما تستجمع كلها ثابتة في سؤال وجودي هو«كيفية انصرف الشعر للأسئلة». وهذه الكيفية التي خففت من الأسئلة هي كينونة العمل، والكينونة ضمناً، تحتوي الأسئلة الكبيرة عن وجود الشعر من عدمه، وعلى إثارة وشحذ الشعرية العصية التي تختفي وراء كل هذه المعوقات.

ثمة بنية لاشعورية عند الشاعر من أنه يحلل نفسه شاعراً قلقاً، الشعرية القلقة تميل إلى استحضار الطفولة في النصف الثاني من العمر كما يقول يونج، أي استحضار «الرغبة الممكنة» وهذا الاستحضار يعيد تلك الموانع التي تمنع الطفل عن اللعب والوصول إلى غايته، «فزاعة الأزمنة» كموانع من صنع الخبرة الناقصة، أومن صنع الآخرين، فالمنع بالنسبة للطفولة ليس مضراً إذا لم يكن ثمة إدراك عقلي له، في حال كتابة القصيدة تندمج الأزمنة الممكنة للشاعر بعضها مع بعض دون أن تترك فواصل زمنية كبيرة، ويمكنه أن يسيطر على «عثرات الطريق» فاستحضار المنع وأشكاله لايقتصر على اللعب إنما يتجاوز ذلك إلى الإبداع، والشعر العاب طفولة ناضجة، طفولة ترى ما يراه الآخرون من تكوينات علنية ومتخيلة في أية ظاهرة يومية معاشة، هذه الكينونة المنعزلة تنفعل بعمق في كينونة الطفل» ، الشاعر كما يشير دونيرفال إلى ذلك.(10). إن ما يشعر الشاعر به أنه يريد تخطي أية حدود، تمنعه من أن تكون القصيدة شاهداً على العالم، أي حسب ما يقول باشلار،«العثور على البحيرة الكبيرة ذات المياه الهادئة»(11) وخلاصة القول أن القصيدة لا تخرج من النور، فالنور قوة إمحاء، القصيدة كالبيت تخرج من أعماق الظلمة، من تلك البقعة التي تتماهى فيها كل الأشياء الحية، والجمادية، والمحتملة النشوء، الطمة وحدها القاسم المشترك للشعرية، حيث لا فواصل بين الأزمنة والفضاءات لكي يعيش في سيولة اللحظة اللامتناهية للزمن وما تخرج القصيدة للنور، حتى تقطع صلتها بالشاعر، بل وتصبح كينونة مستقلة يمكن ان تقتطع أجزاءً منها دون أخرى كما نفعل الآن في هذه الجزئية شيئاً مغايراً لما في الجزئية الثانية، وهكذا فالقصيدة التي نقرأ هي تشكيل لملايين اللحظات المفترقة التي تظاهرت في ظلمة الزمن وما أن خرجت حتى وزعها الضوء إلى فقرات وجمل لأن اللغة التي تشكلت بها هي الأكثر حضوراً من اللغة التي نقرأها، لغة الشاعر ذوالقدرة المجددة على القول، وستكون الحال نفسها أمام شاعر آخر متشكلة من لغة هي غيرها هذه اللغة كلنا يبحث في محيط دائرة واحدة وكأننا ملائكة نلحس السور بيننا والحقيقة التي نصل إليها ولا نصل.

لا يعني الشاعر بميلاد القصيدة، القصيدة فعلاً، فالقصيدة التي نتعامل معها ولدت وها هي أمامنا، أنه يريد بميلاد القصيدة ميلاداً لأسئلة الوجود، الكينونة، وهذا الوجود لا يتحقق بقصيدة ولا بديوان شعر، إنه السؤال الذي تفلت الإجابة من بين يدية، يريد بها تلك الحال التي تنشد إلى الغامض غيرالمرئي من صور ونتاج الحياة اليومية، إلى ما هو غير مألوف في الحياة اليومية المألوفة، وفي هذه البقعة الهلامية تتصاهر كل الأيديولوجيات والأفكار والرؤى لتصنع شيئاً غامضاً لا تنفتح أبوابه إلا لمن امتلك أسئلة،

فوزي كريم يبحث عن الأسئلة الطلسم التي تفتح أبواباً على عالم مجهول من الاحتمالات ليصنع حقولاً يمكنها أن تكون عالماً متخيلاً منبثقاً من وقائع الحياة اليومية ولذلك يستعير مرآة الذات وأموراً أخرى أكثر سرية، ويعدها مؤونة لرحلة البحث عن القصيدة الأسئلة.

أيها الشاعرُ
لا تقسْ رغبةً تعتريك أمام مرايا عديدة
أنت مرآة نفسك.

ص 61 مكائد آدم.

الفضاء الإيهامي الثانوي لهذه القصيدة، هوالصورة الانطباعية، حيث ينقسم عالم الصورة الكلية إلى قسمين: أحدهما مؤلف من مرايا عديدة موطنه في أعلى المشهد، والآخر من مرآة واحدة هي مرآة الذات والتي ستكون أرضية في أسفل المشهد. القسمان مستلان من الحياة اليومية «مرايا الآخرين» و«مرآة نفسك» ويؤكد هذا المقطع ما ذهبنا إليه في المقطع السابق من أن لكل شاعر مرآته الذاتية الواحدية، يواجه بها العالم، ويمكنه ان يُشغّل أبعادها وزواياها بما يفرضه عليه الخيال الشعري، في هذا المقطع المهم يحاول الشاعر أن يعيد لملمة الذات التي تشظت بفعل الاغتراب، الاغتراب هوأن تجد نفسك موزعاً بين مدن، وجوازات، وثقافات، وأفكار، وحكايات، وهذا الفعل وحده يجعل من ثقافتنا ووجودنا مقروءين ومحسوسين بها في مرايا الآخرين، بل وفسح المجال لها لأن تظهر على حقيقتها، بعد أن كانت مكبوتة في مرآة الذات. وهومؤشر كبير على ان الثقافة الشرقية إن بقيت حبيسة ذاتها ولم تخرج للعالم وتصطدم به، ستكون ميتة وذاتية حد الاختباء وراء النصوص الذاتية. هذا المقطع يشير إلى أن الذات تعي أنها غير قادرة على التشظي في مرايا الآخرين، لكن الواقع يفرض عليها ذلك، فتستجيب له بدوافع أن تجد نفسها خارج جلدها، فالرغبات تفلت من أي قياس ثابت وقديم، المرايا وحدها تكشف عن تلك التعددية التي تستجيب أولاً تستجيب لها الرغبات المكبوتة، لكن ليست المرايا المتعددة وغير المتشابهة، هي المعيار بقدر ما تكون مرايا الذات «مرآة نفسك» هي المعيار، عندئذ لا قيمة للذات إن هي ركبت كل الموجات، مرآة واحدة هي التي تمكن الذات من التأمل والفعل، هي العودة إلى الجذور، ومن هناك يمكن رؤية العالم المحيط بها، ثقافتنا بحاجة دائماً إلى مرايا في مرآة واحدة متعددة الزوايا لتكشف عمق اللغة التي عليها التجربة، ولكن شرط أن تختار الذات هذه المرايا لا أن تفرض عليها، خاصة إذا كانت لغة شاعر متأمل وشاعر يمتلك أدوات تغريب الذات عن نفسها قادرة على دمج فنون عديدة في اللحمة الشعرية. وحقيقة الأمر ليس من مرايا تمكن الشاعر من أن يقيس نفسه ومراحل تحولاته بها، بل مرأة ذاته وحدها التي ستكون المرايا الأخرى مختفية فيها، الرغبة في العزلة والابتعاد هي ما لايمكن رصدها بوضع محدد، عندئذ تبقى الرغبة مفتوحة الاحتمال. التحديق في مرآة الآخرين، صناعة خطاب مزدوج، ذاتي ومتخيل، ولكنه قاصر ، لذلك يصنع الشاعرقريناً له يدفعه باتجاه ان يجوس المناطق التي لا يمكن للشاعر أن يدخلها، ويفعل القرين ما يفعله الخيال الملتصق بالذات، حيث يلازمها لكنه يخضع لتأثيرت الضوء، وكلاهما الذات والقرين صانعان « للشعرية» مسعى القصيدة هوالكشف عن هذين الشخصين التي عليهما الشاعر، ويحدد لنا علم النفس أن هذين الشخصين اللذين يقودان القصيدة باتجاهين، أحدهما لمرايا الآخرين، والآخر لمرايا الذات، هما الأنيموس والأنيما، الذكورة والأنوثة، كما يقول باشلار،

ففي كل كائن ثمة ذكورية وأنثوية، «لا يستطيع الإنسان الحقيقي، في كمالية شخصه المثالي، أن يكون فقط رجلا أوامرأة، ولكن يجب أن يمتلك وحدة عالية من الجنسين». (12) . تميل الذكورية لمرآة واحدة، هي مرآة الذات، مرآة النفس، بينما الأنوثة تميل لمرايا متعددة، «مرايا الآخرين» الأنوثة خارجية بحاجة أن ترى وجهها المتبدل كاللغة الشعرية، بينما الذكورية منكفئة على حاضنتها الأولى، على مرآتها القديمة، وحتى هذه المرآة يؤمر الشاعر نفسه الاّ يقيس الرغبة عليها دائماً، لكن الأنيما الأنثوية في أي شاعر، تتمرد على تلك السكونية، وتحاول صنع حقول جديدة للإبداع، والشاعر في هذا المقطع يقاوم هذه الأنيمية حتى لا يتشظى الشعرية لا تفجرها إلا الأنوثة، والأنوثة هنا المرايا التي ترطب الجو، وتصنع مجسات للاختراق، وتبعث اللغة من مكان أنثوية رطبة، فيها ما لايمكن لقول الذكورية أن تقبله، ولذلك كان الخطاب موجه من قبل مرآة الذات للمرايا الأنثوية. من هنا جاءت «لا» الناهية لتعترض الرغبة، ربما المنفلتة، في اللحظة التي يكون الشاعر فيها ينظر خارج ذاته.

بقي أن ندرك أن «الآخر» ليس دائماً شخصاً آخراً، إنما في كل أحوال الشعراء، إنها لغته، اللغة التي كان عليها، واللغة التي تواجهه الآن، تتأرجح اللغة بين ذاتين، تجعل الشاعر يستعير مرايا عديدة أويستعير، اللقطة السينمائية، أوالطب النفسي، ليكشف عن تدرجات الأنا في عليائها وهبوطها، «لا تقس رغبتك أمام مرايا عديدة» بمعنى أن الرغبة ستتشظى وتنحل . إن رحلة عشتار لتموز، وهوفي أعماقه الأرضية، هي رحلة لأنوثتها الدفينة في الأرض، هي أناها العليا، مراياها الخاصة، وخروجها هوخروج لأنوثتها المعلقة في السماء، خروج لأناها السفلى، خروج لمرايا الآخرين، لذلك جاء المنح للأرض جدلية بين الأعماق المختزنة والأعالي المانحة المطر. ليس لعشتار إلا مرآة واحدة ترى فيها أنوثتها هي مرآة تموز الأرضية السفلى ، أما مرآتها العليا، فتحصد نتائجها البشرية من خضرة وزرع ومطر ومنح، كذلك الشاعر في وهج الغياب، يجد نفسه في كل الأمكنة فتغريه التجربة أن يكون هنا أوهناك، لكنه يعود ليحدق في مرآة واحدة هي مرآة ذاته، مرآته السفلى المليئة بشعرية الذات، القرينة بالكينونة، أما مرايا الآخرين فهي الرغبات التي لا تقف عند حد، فالشاعر مركب من عناصرمتناقضة، ذكرية وأنثوية، لا يكتب إلا هذا التناقض، ولكن دون ان يفقد مرآة ذاته، فهي البوصلة والفنار معاً.

القصيدة منفى
وأنت تفتشُ عن عزلة للقصيدة

(ص 317 الأعمال الشعرية)

يعاود في هذا المقطع البحث عن القصيدة أيضاً، وكأنه يبحث عن نفسه، وإذ يقر من أنها منفى، فهويريد أن يجعل المنفى بديلاً عن الحضور اليومي أمام الظواهرالاجتماعية والسياسية، أي أن القصيدة تبتعد عن الهتاف والمباشرة، هذا المنفى مؤلف من أسئلة والغاز، من مجاهل الصور ويقظة للذاكرة، وعندما تصطدم أفكاره ونواياه بالقصيدة العزلة، وبالذات، يحاول ان يعمل توازناً بين أنا القصيدة وأنا الشعر، محاولة للاندماج بالشعرية التي لا تكتمل دون التصاهر بين القصيدة والشاعر، ليصبح الاندماج «المنفى / العزلة» شعرية القصيدة التي لم تكتمل بعد، هذا التماهي بين الشاعر والقصيدة، هومن قبيل القناعة بأن الشعر يعوض عن المشاركة بأية فعالية سياسية خارجية، فالسياسة مفردة غير معزولة، مفردة مشاركة وتبدل، وممارسها ليس

فرداً، بل جماعة لذلك لامنفى ولاعزلة.

الخطاب ذاتي، وإقرار أن القصيدة «منفى» يؤكد أن صورها ولغتها ودلالاتها هي مفردات منفى، إنها نتاج لغير المألوف في اليومي والحياتي والمألوف، ولذلك فهي منفى، لأنها تصوغ انزياحها عن الشعرية المألوفة، هذا الانزياح للقصيدة هوقلب الشعرية الحديثة، ويعود بـ«أنت» أنت الشاعر الذي يفتش عن عزلة للقصيدة عن كل ما يتعلق بالمشاركة والعلنية لها، هوالآخر يبحث عن عزلته في القصيدة عن عزلته هوفي كتابة القصيدة، فيتماهى «المنفى مع العزلة» ليصبح الشاعر قصيدة والقصيدة شاعراً.

ليست الرغبة وحدها في جعل هذه القصيدة منفى وتلك مشاركة علنية واجتماعية، قضية الشعر ليست اجتماعية دائماً، بالرغم من حياتنا السياسية والثقافية جعلتها في مراحل معينة كذلك، فشاركت الجماهير محنها ومواقفها، ونزلت للشارع جزءاً من الهتاف المايكروفوني لحث الجماهير على الثورة، وهذه مهمات شريفة اجتماعياً وأخلاقياً، ولكن اشتراكها مع الخطاب السياسي، والاجتماعي، والأيديولوجي لا يحافظ عليها كقصيدة، إنما يوظفها لمنحى فكري وثقافي آخر، فوزي كريم يريد أن ينقي القصيدة من أي هتاف، تنقية قائمة على البنية وليست على النوايا، ومسعى يقربه من مفهوم الشعرية وليس من مفاهيم الشعرية الخطابية، وبالرغم من أن فضاءها الدلالي قد يكون اجتماعياً، وقد تلقى في المناسبات والكرنفالات، وقد تصبح جزءاً من عرض مسرحي، لكنها في بنيتها ودلالتها العميقة بعيدة عن أن توظف بغير الفنية التي تنقذها زمنياً من زمكانية المراحل والأغراض والنوايا والتوجهات. القصيدة المنفى لا يعني أنها فارغة من مضامين اجتماعية، كل المعنى أنها يمكن أن تكون شاهدة لكل القبور دون أن تحمل اسما معيناً.

في سياق القصيدة منفى، يحول القصيدة إلى فضاء حاضن، فضاء أمومي أنثوي، يلجأ إليه الأبناء المهاجرون، ويحتمي فيه الغرباء وغير المألوفين، هذه القصيدة المعزولة، الجزيرة، كلها في المستقبل، لم تتشكل في الماضي ولم يدخلها غير الأبناء- الصور والكلمات- الذين تمنحهم الفيزة للعبور إلى الشعرية، لذلك فهي منفى غير مقطوع الصلة مادام الشاعر يتماهى معها، ليصنع من ذاته باحثاً عن عزلة مثل عزلة القصيدة ، ليستقبل هوالآخر كل المنتمين إليه، الهاربين من الشيوع العام والعلنية، ففيه وفي القصيدة ثمة مأوى لايدخله أحد إلا الذين فهموا جدليتهما، وهي الشعرية التي تتولد من الغرائبي والمخفي والسري والقصة الناقصة.

في قصيدة للبياتي يصور القصيدة/العبارة، محارة ملتقة حيوانها المنطوي في داخلها الرحمي، منسجماً والتعرجات الفضائية الداخلية، هذه القصيدة تستعير أفعالاً من قبيل: التف، وانطوى، واستكان، ودخل، وكلها تنسجم وطبيعة الحلزون الملتف على ذاته، فوزي في هذا المقطع الذي يشكل وحدة بنائية مكتملة، يسعى لأن يتماهى مع فنية القصيدة المتداخلة مع أغراضها، ويتحول حسه الاجتماعي إلى بنية العزلة، من أجل أن يبني ثانية وجوده وكيانه داخل قوقعة منتجة.

تبصرُ عَبرَ النافذةِ الرجلَ وحيداً وسط إطار اللوحة،
والفرشاة ما جفّت بعدُ
تتأملُ وجهكَ فوقَ السطحِ البارد للسيراميك،
وحين تحلّ الساعةُ تدخلُ في المرآة.

(ص 75 الأعمال الشعرية)

الفضاء الثانوي الإيهامي لهذه القصيدة هي اللوحة الفنية، أي الرسم، وفوزي كريم شاعر رسام، والرسام الشاعر مشطور بين فنين في أي عمل إبداعي، ودائماً عندما يشاهد منظراً، يسارع إلى وضعه على الورق، ليصبح ملكه، أي نقل ما يشاهده موضوعياً وتحويله إلى شيء ذاتي خاص، الشيء الموضوي يتلاشى في الذات، يُختزن، هنا نجد النافذة البودليرية مخترقة ليجلب من داخل الصالة ما فيها ليضعه في القصيدة، «ثمة إنسان تشطره نافذة إلى قطعتين»(13) . قد تتحدث هذه القصيدة عن اللعب الفني لتركيب مشهد بصري متقابل، إن هذا التشظي ليس تجزئة مادية حسب ، إنما هوتجزئة من «عمل خبير في التصوير الفوتوغرافي» (14).ما نجده في القصيدة هومن هذا النوع التشظي يعكس طبيعة الفضاء الذي يشكله وهوفضاء مسرحي درامي، ففوزي كريم رسام مشاعر، والنافذة إطار خارجي للمشهد، وثمة إطار ثانٍ لرجل في الداخل لم تكتمل صورته بعد، ولم تجف فرشاة الرسم، بمعنى أن الصورة ما تزال تكتمل بالتدريج، أو أنها الآن تتشكل، إطاران يحيطان بالرؤية، المشهد درامي غير متسلسل أو متقطع، يتألف من فضائين داخلي وخارجي، اللعب الطفولي الذي يرافق الشاعر وهوينتقل كأي ممثل بين مفترقات المداخل، يدخل ويخرج من نوافذ وأبواب يفترضها هو، هومحاولة الإمساك باللعبة، تعطيه الرؤية البصرية من الخارج تركيزاً، ومن الداخل تجسيداً، هذه الديمومة لنشاط الذهن تقترن دائماً بصور الأنوثة، الأنوثة التي تريد امتلاك الأشياء، فاللوحة مرآة، تجزئ الرجل، إلى داخل وخارج، حتى لوكنا نتحدث عن السوق أوالبورصة، نجد اللوحة تعكس ما يعتمل من تبدلات المشهد في الغرفة أوفي الخارج، ففينا ما ينقد ذلك المجهول الذي يؤلف صوراً متباعدة، هنا في الحاضر وهناك في الماضي ليجمعها في لحظة شعرية لا نمسك منها إلا شذرات قليلة تدل علينا، وربما لا تكتمل الصورة فالفرشاة ماتزال طرية واللوحة لم تكتمل مما يتيح للرجل أن يدخل فيها، وبمعونة الشعر نروح نلملم هذه الشذرات المتباعدة لنجعل منها صورة مركبة يكون محورها الشاعر في تماهية مع الذات، أومع أناه الداخلية.

في هذا المقطع يمارس الشاعر الرؤية، عبرالنافذة، النافذة هنا إطار للدخول وحيز مشغول بالرؤية من الخارج، وبما يراه الشاعر في الداخل من اللوحة الأنثى لم تكتمل بعد، - يسمي من في اللوحة:الرجل- في حين أنها لوحة لرجل لم يكتمل رسمها-، وثمة رجل خارج إطار اللوحة، الذي هوالشاعر نفسه الذي يبصر من داخل إطار النافذة، هذه التعددية ليس انقساماً، إنما استعارة أنثوية/ذكرية، للشاعر وهوفي فضائين، فرجل اللوحة أنثى، بمعنى أنه مقترن بـ باللوحة، بينما رجل النافذة، رجل، لأنه فاعل الرؤية من الخارج، ثمة إطاران للمشهد، أحدهما خارجي هوالنافذة التي تخرج هذه المرة عن دورها الطبيعي من أنها كانت دائماً نافذة للرؤية من الداخل إلى الخارج، هذه المرة تتحول إلى ثقب باربوس، كانت النافذة ستاراً لشساعة العالم الخارجي، ومدخلاً لما يكون خارج البيت، في حين تكون هنا ثقباً للخارج، محملة بلوحة ناقصة، معكوسة الرؤية حيث تصوب نظرها إلى الخارج.

يدخل الرجل أويخرج من إطار اللوحة ليرى أن اللوحة لم تكتمل، وأن الفرشاة ما جفت بعد، فالحياة تسيل حضوراً لتملأ المشهد، يتأمل الرجل وجه رجل اللوحة، فيجده وجهه، مطبوعاً فوق سطح السيراميك، وهنا يصبح الرسم نحتاً، اي تجسيداً، وعندما يستقيظ من حلم يقظته المتشابك، يجد نفسه في مرآته الذاتية، معكوساً إلى الداخل، إلى غيبوبة الذات في تماهيها العميق مع

الأنوثة المرآوية.

تزاوج الشعر والرسم في أعمال فوزي كريم شيء طبيعي، فهوشاعر ورسام معاً، الشعريغلب الرسم، ويوظف الرسم للشعرية، هذا المقطع المشهدي فيه شيء من البنية الدارمية، إطار ورجل وفرشاة وسيراميك، ومن ثم تأمل هذه المكونات وهي على مسرح الحدث لتنتج وجهاً فوق السطح، وما أن تحل «الساعة» يدخل الاثنان في المرآة، إلا أن المشهد ليس كله آنيا وعلى خشبة المسرح ، إنما هومن جزأين: الجزء الأول ثمة رجل وهوالشاعريبصر عبر النافذة، رجلاً وحيداً وسط إطار اللوحة، هذه الرؤية تعيد إلينا قصيدة بودلير «العيون» ، وهويرقب عجوزاً عبر النافذة في مطبخها، يتبين لنا في الجزء الثاني من المقطع، أن الرجل الذي يبصر هوالشاعر نفسه، وما اللوحة-العجوز- في قصيدة بودلير إلا الشاعر نفسه. دوران يحرك الصورة الراكدة للذاكرة ويصنع سورة تعيد تركيب اللغة المدفونة في الذات مع حيوية مشهد شعري مركب من مواد مختلفة، إنه غير المألوف في المألوف الواقعي.

تعال نعززُ الهوةَ التي تخلّفُها الجذور. شجرة مقتلعةٌ تتعالى، تتركُ موقعها وتتعالى، وتتلاشى شأن الدخان. ولا تخلفُ على صفحة الماء غيرَ ارتجافةِ الهبّةِ الباردة.

(ص 241 الأعمال الشعرية)

مرة أخرى يمارس الماء والدخان دوراً مركباً في صياغة المشهد ، مشهد أفل، مشهد أرضي/ سماوي، اقتلاع وصعود، والنداء «تعال» نداء للذات، التي ستجد طريقها للتماهي مع الاقتلاع والتعالي، ربما يستعير الشجرة المقتلعة الجذور له كي يترك البلاد ويهاجر، فالشاعر يتماهى مع أشياء قصيدته دائماً، يدخل فيها ويدخلها فيه، ويصبحان رئة واحدة للتنفس ولساناً واحداً للقول، هذا الاندماج بين المنادي والشجرة، المقتلعة، نداء نحوالارتفاع عن الأرض كما فعلت ريميديوس الجميلة في رواية مائة عام من العزلة عندما طافت بملابسها البيض فوق سماء القرية مخلفة وراءها الحشائش والأوساخ وأقوال النس، هذه البنية الجمالية الرومانسية تعكس كم هوعصي البقاء ضمن منطق الثبات، واستعارة الدخان الذي يتصاعد في السماء ذوبانا في الروح المطلق وابتعاداً عن قضايا الحياة اليومية، فالهوة العميقة لا تشكل بثراً ولا منحاً، بل هي هوة دالة على الرفض والابتعاد، وما الدخان إلا تلاشياً لأجل إعادة التكوين ثانية، ثمة جوللطفولة، فالطيران حلم يقظة دائم للبشر، والاندماج بالأشياء الطائرة يمثل استقراراً للأحلام وتذكرة بأن المستقبل لا ترسمه الأشياء الثابتة، الطفولة هنا فيضمن الصور والذكرات ومادة لأن تشحن أية صورة بمادتها التي لا تسك باللغة، يجب أن نحلم كثيراً لإيجاد التوازن بين الحفرة والطيران، هذا الاقتلاع بمنزلة البحث عن أفق للحرية، أوصناعة مدى أوسع مما نعيش، يعطينا الشاعر أهمية لاتحاد الحركة بالطيران، فالهبة الباردة التي تتركها الشجرة المقتلعة بمنزلة الرسالة التي يتركها المسافر غير العائد، شيء ما يعاد إنتاجه كلما تذكرنا رحلتنا الأولى عن البيت. ليست الصورة ماضية، بل مستقبلية، هذا الذوبان في الفضاء القريب من الأرض والمتحول إلى دخان دليل على أنه نتاج أرضي قريب منة وبعيد كل البعد على أن يكون ذكرى أو ماضياً. سيكون منطقياً أن يتحدث الشاعر والشجرة، كلاهما حي، وكلاهما مقتلع، وكلاهما يترك هوة، وكلاهما يذوب في الدخان، وكلاهما يترك هبة باردة، الاقتران بالأشياء الحية يدفع بالصور إلى التجديد والنموتبادل الخبرة وإدامة الحضور.عندما يدمج الشاعربين شيئين ضمن

دائرة الطيران أو الاقتلاع، يجعلهما يتحدثان مدة طويلة، فكلما ابتعدنا عن الأرض اقتربنا من الذات المشتركة لكل المخلوقات، ومتى ما جرى حوار بين المغتربين انثال الاثنين بالمشترك من المعرفة، هذا التعالي ليس هوالأنانية، إنما هوالابتعاد عن الأرض، عن كل ما يعيق حرية الاندماج بالدخان والتلاشي في سماء الذاكرة، كل هذه الأفعال المشتركة بين الشاعر والشجرة منطلقة من الحرية من الجذور المتقطعة مع الأصل فليس ثمة عودة للبيت «الحفرة» وليس ثمة إثمار تنبت على الأغصان، وليس منطاقة تصرفها الأشياء لإسعاد الآخرين. ربما يعيدنا الطيران والتلاشي في الدخان وترك الهناءة، الباردة تهب على البقية، عودة للشباب، عودة للطفولة التي سرعان ما أجبرت على إنباتها في أرض لاتصلح لها، ربما ثمة قسرية مورست ضد الشاعر وجعلته يتمرد عليه باقتلاع نفسه مقترنة بالشجرة، وما الدخان إلا بخور الماضي، يقول هنري بوسكيه، «هي التساميات النادرة لجوهر الذاكرة» (15) ويبدوالشاعر «آكل الذكريات» كما كان بودلير يفكر.

يكثر فوزي كريم في هذه المقاطع وفي غيرها من حلم الاقتاع عن الأرض والذوبان في سماوات أخرى، ربما كان حلمه الطفولي يتكرر وهوشاعر، والرحلة إلى لندن والاستقرار فيها خليط من التجربة الاقتلاعية وحلم الطيران مصطحباً معه الأشياء التي يود أن ترافقه في سفرة حلمه الذي لا يني يمارسه في كل دواوينه الشعرية.

كلمات الاقتلاع، كلمات الطيران، كلمات الهجرة، كلمات التلاشي بالدخان، كلمات الدخول في المرايا، كلمات التماهي مع الريح ولماء، ليست أصيلة، لأنها غير مستقرة، هذه الكلمات تقترب من الأشباح، من الهيولي الذي لا يأتينا إلا بالحلم، والشاعر لا يريد أن يغيب أويتلاشى، إذ سرعان ما يعود للأرض ولكنه بعد أن تخلص من إدران الماضي، يعود ليستقر في لندن أودمشق ليرنا كم هوحر ومنفلت من أي رابط، وحتى لواستعاد بعض ما كان عليه، يعيد تصوره عن الرحلة مرة ومراة كي لا ينسى أن اقتلع من الأرض القديمة وعبئاً تعيده إليها كل المتعلقات حتى لوكانت أرومة أوملكية. بالتأكيد ليس ثمة تسوية مع الآخر، التسوية مع الذات، هذه الرحلة، هذا الاقتلاع يعارضه طيور السهر وردي وابن العطار، ويندمج بفكر فوكوياما من الهجنة وحدها لغة العالم ما بعد الكولينالية، حلم كينونة الاقتلاع عن الأرض، مسعى لأن يؤسس الشاعر مسكناً آخراً له، ترى أين هذا المسكن؟ بالطبع لا يمكن العودة إلى الأرض ثانية، فقد تركها حفرة وهأوية، وعاش في الدخان وترك على الأرض نسمه باردة، أين يا ترى سيعيش الشاعر بأحلامه؟ بالطبع ليس ثمة جواب، الأسئلة تثير أسئلة أخرى، سيبقى الشاعر الحق حياً في أحلامه، وكلما وجد نفسه راسياً عن بقعة أوفنار عليه أن يشرع أشرعته ويرحل، وبالتالي ليس ثمة أرض مستقرة، الاستقرار هوفي ديمومة الرحيل والمؤونة لهذه الرحلة الدائمة ليست إلا الشعور بدوام الحلم. عندئذ ليس من تاريخ للشخصية، ولا ماض، ولا مستقبل، كل الحياة تكون في الحاضر، الآنية التي تديم حضور كل الازمنة، هي المنطلقة الزمنية التي تقع دائماً في «المابين».

«إن وقدةَ الضياءْ
في القشرةِ المظلمةِ العمياءْ
اميرةٌ»
....
القمرُ
يعشقه الشاعر كي يراه

حمامةٍ، يحملها الاله.
(ص 251 الأعمال الشعرية)

عن وقدة الضياء هذه يمكننا أن نتحدث طويلاً، ثلاث مفردات كبيرة اجتمعت في مقطع صغير، هي: وقدة الضياء، القشرة المظلمة، الأميرة، أي حلم يقظة جمع هذه الأشياء في بيت شعري قل نظيره، ربما يقودنا التصور الظاهراتي إلى أن ندرك أن هذه الأشياء الثلاثة، قد اجتمعت في موقع واحد وتحاورت فيما بينها لتشكل صورة كونية تتحدث عن الخلق، كيف تخلق الأحياء، عندئذ يمكننا تصنيف الفكرة إلى أوليات، فنقول: إن القشرة المظلمة العمياء هي الأرض، وأن الوقدة هي إرادة الآلهة، وان الأميرة الكائن الإنساني اللامسمى، وقد يكون ثمة تصور حلمي للشاعر من أنه يخلق تكوينات من مفترق الحالات حين يجمع بين الضوء والظلمة، فيستدل على النور والانطفاء، وربما لا يكون ثمة أي تصور عن الكينونة التي يستخلصها الشاعر من الأشياء المتوهجة، وهي تستعد للدخول في صناعة تكوين جديد، كل هذه الاحتمالات متوافرة عليها الصورة الهيولية للأميرة، الناهضة من سواد العالم وعزلته، والخارجة لبياض العالم من ضوئه، هل ثمة خيمياء سرية تسند صورة الشاعر وهويعيد ترتيب خلق الأشياء من العدم؟ قد تكون الوقدة شيئاً أسطورياً تلازم الحياة وصنعها ولا تترك فرصة للظلام أن يهيمن، فهي القبس الآلي الذي إبتدأت به أصابع الله لخلق آدم، كما في أعمال ميخائيل انجلو، وقد تكون القشرة المظلمة هي الطين الذي ما كان له لينهض من ترابه دون أن يلقح بوقدة السماء، وقد انهض حي بن يقظان جزيرة معزولة لتكون العالم الخالق، وقد تكون الأميرة أمارة الإله للبشر من أنه يستطيع ترجمة أقواله الدينية، إلى صور حسية فيقول لنا: كن فيكون.

بالتأكيد سنحمل عبر تأملاتنا للمفردات الثلاث الصورة الشعرية طاقة الخلق المنفتح، وليس الأميرة التي لاسم لها إلا بداية لأميرات وأشكال جديدة من المخلوقات، فنقول أن الشجرة بالتأكيد وأن بدت قشرتها مظلمة وعمياء، فهي حياة ولودة وتملك عطراً ورائحة وتكويناً سرياً، وإلا لما خرجت منها تلك الأميرة حتى لوجاءت إليها ملقحة من كل مصادر الضياء في الكون، وأن الضياء الذي نجهل مصدره الخارجي، ولذا فهوبالتأكيد ضياء الروح الشاعرة ، ضياء القمر، وحده في لحظة اكتماله ليقصد تلك القشرة العمياء، دون أن يقصد أية قشرة خضراء مضيئة، فالضوء هنا قمري أرضي، وليس نوراً شمسياً أوكونياً، إنه من النوع الذي يستمد حياته ويجددها كونياً، لذلك كان في وقدة مضيئة، وحالة من سيرورة وجدوده، وأن الأميرة لم تكن نتاجاً للتلقيح الطبيعي كما تفعل مثيولوجيا زهرة عباد الشمس وهي تتجول كونيا متتبعة نور الشمس، إنما هي مخلوق لا شكل له. الصفة وحدها حددتها بالأميرة، والأميرة مثيولوجيا صنوالملكة أوابنتها النقية التي ستجلب الأعياد والأزواج، هذه التركيبة الخيميائية قادرة على صياغة تكوينات أخرى ربما أكثر شعرية، لكنها لن تصل بحرارتها الشعرية لمثل هذه الصورة الكونية التي لن تقف عن التوليد والانضاج والسحر.

يقترن الضوء بالقمر، هذا ما نراه في المقطع الثاني من القصيدة، وتقترن وقدة الضياء بالشاعر، وتقترن الأميرة بالحمامة البيضاء، وتقترن الصورة كلها بالإله الذي يحمل هذا التكوين كله، ومن هنا عزلت الأبيات الثلاثة الأولى عن الثانية، وكأن الشاعر يكررها، بهيئة أخرى.

مقطعان في رؤية الشاعرالكونية ، أحداهما أرضي: وقدة الضياء التي تنتج أميرة عندما تختبئ في قشرة مظلمة،

والثاني سماوي هوحمامة الشاعر السماوية المنطلقة صوراً للقمر، صورتان تلتقيان في تأملات الشاعرالفضائية بشيء من عتاقة متوافرة لإنضاح الصورة الشعرية، فالشعرية نتاج خميرة فضائية وزمنية، والشاعر إذ يختار الوقدة والأميرة والقشرة العمياء، إنما يختار أشياءً مختبرة وقديمة ومرَّت عليها التواريخ مما يعني أن أية شعرية ناضجة لابد لها من نار الأعماق، والعلاقة في المقطع الثاني بين الشاعروالإله علاقة تصاهرية وليست علاقة تضادية، فكما أن الشاعريعشق القمر، يعشق الإله الحمامة، كلاهما سماوي طائران في فضاء الروح.

متى تنضج الشعرية؟ شاعرنا لا يقترب من الشعر إلا متى ما وجد ثمة حاجة للقول، أعني الشعر لدية تجربة مستمرة وليست ضخ معلومات، ونتيجة لخبرة الستينيين، نجد الشعرية بأفق ثقافي أوسع حتى من نتاجهم، فالحقول التي اكتشفها الستينيون، كانت خصبة وجديدة وهي التي أمدت بعمر تجربة الحركة الأولى للحداثة الشعرية، حداثة الرعيل الأول، بما يغنيها ويجددها، ومن هنا بقوا محافظين على الإيقاعات والتفعيلة وأحياناً النثرية المنضبطة الإيقاعات، وهوما جعلهم إلى اليوم معطائين ومختبرين حقولاً جديدة.ما جعل هذا المقطع طرياً هوكثرة المفردات المؤنثة، واحتلت الإناث المركزيات الشعرية في المقطع وأسبغت عليه فيض البحيرة المتحركة الأمواج، لا بل هي التي قادت الشعرية داخل هذه التركيبة من الصور، ويعكس هذا أن الشاعر الذي يطل علينا في آخر المقطع ليس هوالذي يحرك دينامية المشهد، بقدر ما حركته الوقدة والقشرة والأميرة والحمامة، فالشاعر لا يطمئن لأية صورة لم تكن موظفة لغرضها، أبداً ليس في شعرية فوزي أورام أونتوءات، هذه الانسيابية هي نتيجة امتلاكه لطاقة فيض الشعرية حتى وهويكتب نثراً تجد شعريته طاغية. وفي يومياته وذاتيته نجده يكتب قصائد نثرية هي الأكثرحضوراً لذلك النداء الخفي الذي توجهه الأنثى كي يبقى متوقداً. كل شيء يتحد في خلق كائن جديد، هذه اللحظة التي يوفرها الإله للشاعرلن تجد صداها في العبارات فقط، بل في ذلك التأويل والمجاز الذي يشتغل عليه النقد. بإمكان هذا المقطع الاّ يقول غيرالمباشرة، لكنه وهويتساطر على البياض، يخرج من كونه مكتوباً بالكلمات، إلى الكتابة بالضياء، الكتابة بالطيران، الكتابة بالخلق. ويبدو أن حماسي لشعرية من هذا النوع تلتقي مع أحلام يقظتي التي ما أن امسك بخيوطها الواقعية حتى تفرُّ مني إلى الاستحالة، فالشعرية لا تتألف من بقايا الظواهر، بل من بداياتها قبل اكتمالها، هكذا استعار الوقدة والضوء والحمامة والأميرة، فالأشياء أيضاً لها حضورها المكتمل قبل أن يمنحها الشاعر حضوراً، القصيدة نتاج للحضور الكوني المكتمل، وليست نتاجاً لأعمال الذهن. لوكانت الذهنية متوقدة لاستحال أن توقظ الوقدة المشتعلة يقظة القشرة العمياء المظلمة، لكن الوقدة كانت مهيأة تماماً لا تحدث تغييراً كونياً في بنية السكون والظلمة، وتوقظ كل أحاسيس الأشياء كي تولد الأميرة، كي يحمل الإله الحمامة. إن وقدة واحدة كانت ثمرة لعالم الحياة، هذا ما أراد الشاعر الخلوص إليه. ومن مرّ بتجربة العزلة أوالسجن يجد في أية نأمة غريبة خارج القضبان أملاً في حياة جديدة، فلم لا توقد الوقدة العالم كله.

ستلازم فكرة الاختباء الشاعر في نصوص عديدة، إن لم تكن ثيمة مركزية في شعره، فهوكأي ساحر متمرس يلقي بأشعاره كي يخرج المكنون من الشجر أوالمرأيا أوالذات، والشعر عندة لا يعيش على السطح أبداً، إنه هناك في الأغوار والخبايا والأرض غير المكتشفة والبقع المظلمة من الذكريات، ويحتاج دائماً كي يخرجها إلى أدوات

جديدة ومجربة في المقدمة منها الحلم.

وأراه بحاراً يلوِّح لي
وحشةٌ اخرى على ورقي.
حتى إذا طاوعته بدمي
يتنفس الجسد.

(ص 191 الأعمال الشعرية)

لن أتعامل مع الأشياء وهي تدخل الشعر، كما لوكانت أشياء واقعية، فالبحر واقعاً هوغيره في القصيدة، والبحار شخصاً واقعياً وقد أعرفه ويعرفني هوغيره في الشعر، وكذلك الورقة والجسد، ففي الشعر يصير البحار اتونابشتم، والبحر يصير بحر ستكس، بحر الاحتمالات، والرائي يصيركلكامش أوكل الرحالة العظام، وهكذا عندما اقرأ ورقة وعليها الوحشة استحضر كل المدونات الإشكالية التي مرت على البشرية، واستحضر كل الاحتمالات غير المتحققة، هذا التكثيف للأشياء في الشعر، هو إعادة الأشياء إلى أرضيتها الأصلية، إلى مكوناتها الأولى، إلى ما قبل تشكلها على هذه الهيئة، وليس إلى نتائجها، ولا إلى موادها التي صنعت منها، فالأرضية تعني الأشياء في بدء الخلق، التكوين الخليط من التراب والماء والنار والهواء والشجر والإنسان، ولكل عنصر من هذه العناصرمدياته وتصوراته، فأنا لا أستطيع أن أستسلم للشيء الواقعي في الشعرحتى لوكان طرحه مباشراً، إنما علي أن أبحث عن مكونه المثيولوجي أولاً، وعن إمكانيته في أن يرسم لي أفقاً معرفياً للمستقبل ثانياً، وعن الكيفية التي استطاع الشاعر فيها أن يزيح المعنى الفيزيقي للشيء ويستبدله بالمعنى التأويلي، المعنى الأنطولوجي ثالثاً، وما حضوره في القصيدة التي أقرأها الآن إلا مرحلة وسطى بين ما كان عليه وما سيكون.فالأشياء تدل على الشعرية، والكثير من الشعراء لم يصل بأشيائه إلى المنطقة التي يُضيّع فيها ملامح الشيء وحتى اسمه، في هذه المنطقة، وغالباً ما تكون في الأعماق، في المختبئ، في المجول، في الشيء المغرب، تنموالشعرية التي يمكنها أن تكون أسئلة واجابة معاً.

في هذا المقطع، ثمة ثلاث مفردات تشكل فضاءً إيهامياً ثانياً لهذه القصيدة، هي البحار والورقة والجسد، «قائد، ورق، جسد» وهذه الثلاثية مشبعة بالذكورية، القيادة، والكتابة، والفعل، كل منها مركب ويباشر الرؤية من خلف تاريخ طويل لوجوده، - تاريخ البحارة، وتاريخ الكتابة، وتاريخ الجسد-. وثلاث مفردات أخرى تقوم على تلك الثلاثية هي: البحر والوحشة، والدم، وهذه الثلاثية مشبعة بالأنوثة، كلها تنتج أشياء من صلبها، هذا التوازن بين الذكورة والأنوثة، مقصود، كي تنقلنا القصيدة إلى خيمياء الشعرية.

يبتدى خلق الشعر من هذا المركب، بالرؤية، «أراه» والرؤية هنا تستحضر أفقاً، أفق البحر، وأفق البصر، وتبدوتلويحة البحار، كما لوكانت حلماً متحققاً خاصاً بالشاعر، وإلا لم تكتمل الرؤية إذا لم تكن مقصودة، وعلى مستوى الذات الشاعرة يكون ملاحها الورق وبحرها الوحشة،، وبمثل ما تكون تلويحة البحار البعيدة وعداً بالسفر أوالمجهول، تكون الورقة سجلاً لهذه الوحشة/ الرحلة، القصيدة والبحار يجتمعان معاً أمام الرؤية، وفي لحظة احتدام مفصلي يطاوع الشاعر تلويحة البحار، فتنبسط الورقة، وينهض الجسد من سكونيته وغفوته ليتنفس الحرية.هذه المزاوجة بين الرحلة والكتابة والتنفس، هي حصيلة أبعاد رمزية ولودة ومنتجة، فالبحر ينتج رحلة، والشعر يملأ الورقة، والجسد يعاود وجوده. والشاعر يحول الرؤية إلى رؤيا. «يتنفس الجسد». ■

الهوامش

1 - آنسنة الشعر حسن ناظم، مدخل إلى حداثة أخرى: فوزي كريم نموذجاً. منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 2006.

2 - المساحة المختفية تأليف ياسين النصير، دراسة في المثيولوجيا الشعبية ، منشورات المركز العربي بيروت 1995، في هذا الكتاب وضعت تصوراً أولياً لمنهج جديد لقراءة الحكاية الشعبية، عماده، أن الحكاية لا تبدأ إلا عندما يكون وضعها في مرحلة الانهيار، وسميت هذه المرحلة بـ «نصف موت نصف حياة» ثم يأتي استمرار الحكاية عبرتناقضاتها الداخلية والصراعات بين مكوناتها، وهي مرحلة صراع القوى التدميرية مع القوى الصيانية، وانتصار أي من القوتين على الأخرى أواحتواؤها، تنشأ المرحلة الأخيرة واسميتها بـ «نصف حياة نصف موت» وباستمرار الحكاية في وضعها الجديد تنشأ حكاية أخرى مغايرة لها ومنبنية من رحمها بعد نشوء مرحلة تناقضات جديدة فيها.

3 - « شعرية الفضاء الروائي ص 142تأليف، جوزيف إ.كيسنر، ترجمة الحسن احمامه، ،منشورات أفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء، 2003.

4 - أنسنة الشعر مدخل إلى حداثة أخرى ص 5: فوزي كريم نموذجاً المركز الثقافي العربي بيروت 2006.

5 - شعرية الفضاء الروائي، ص 190 .

6 - شعرية الفضاء الروائي. ص 192.

7 - شاعرية أحلام اليقظة ص 130 تأليف باشلار، ترجمة جورج سعد، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 1993.

8 - شاعرية أحلام اليقظة ص 143 .

9 - شاعرية التأملات ص 143.

10 - شاعرية أحلام اليقظة هامش ص 94 .

11 - شاعرية أحلام اليقظة ص 97.

12 - شاعرية أحلام اليقظة ص 77 .

13 - كما يقول أندريه بريتون، نصيات سلفرمان ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت 2002 ، هامش ص 228.

14 - المصدر نفسه نصيات ص 228 .

15 - شاعرية أحلام اليقظة. ص 124 .

حفل بلاســـيدو دومينغو

3 نوفمبر 2013 ـ مسرح البحرين الوطني

عدسة: صالح العرادي ـ البحرين

جيهان عمر تمارس الحياة بطعم الموت في «أن تسير خلف المرآة»

[رضا عطية *]

في ثالث ديوان لها تُقدم الشاعرة المصرية «جيهان عمر» تجربة خاصة مع الموت، انطلاقاً من معاينة شخصية للشاعرة لحادث الموت إثر فقدها رفيق الدرب والزوج في حادثٍ دامٍ كما أبان الديوان. تقترب التجربة الشعرية من الموت، فتستحضر ملابساته، وتسجل الذات الشاعرة توابعه المتعاقبة على الوعي لتقدم رؤية شفيفة بصوت هامس مبطن بالألم المطمور في أغوار النفس الكليمة المكابدة الفراق، والمجابهة تبعات الفقد والمكافحة سطوة الوحدة والملاقية مواجد الخواء بعد غياب الحبيب عن الحياة.

* ناقد من مصر.

ينبني الديوان المشكّل من إحدى وأربعين قصيدة ومقطعاً شعرياً على التشظي الوحدوي المائل للالتئام العضوي، فلكل مقطوعة بنيتها الخاصة غير أنها تنزع لأن تتداخل مع البنية الكلية للديوان المتآلف الوحدات، فيكون الديوان أشبه بجدارية كبرى تعاين واقعة الموت عبر زوايا متعددة ووفق أبعاد تصويرية متفاوتة، فيكون الديوان أقرب إلى فيلم سينمائي يتكوّن من مقاطع (Shots) متتابعة في توليف مونتاجي للمقاطع السرد- شعرية التي تتداعى في انهمار بوحي، فيسيل وجع الفقد الألم زخات ملتاعة تصب في بحيرة الحزن الشفيف الذي المغرق النفس المأزومة.

يبين للمتلقي القارىء للديوان حساسية الوعي الشعري وصفاء الرؤية السردية التي تستعيد حادث الموت مشمولاً بملابساته الدقيقة ومحاطاً بوقائعه المتشابكة، فتعود الذاكرة إلى يوم الحادث في مقطع يحمل توقيت وقوع الحادث بعنوان «في الواحدة وثلاث دقائق»:

في أي منطقة/ لونت الدماء/ قميصك القطني
القميص/ الذي انتقيتُه/ في الصباح/ ليصلح رداءً للموت.
في أي منطقة/ من الصحراء/ وضعوني جانباً. (1)

رغم أن عنوان القصيدة يركز على البعد الزمني لوقوع الحادث، فإن متن القصيدة يلتمس الأبعاد المكانية لمسرح الحادث، التي تتراوح ضيقاً واتساعاً وتتفاوت بين المكان المحدود الذي تلوّن بالدماء وهوقميص الفقيد والمكان المترامي الحيز وهوالصحراء التي ضمت الذات الشاعرة حال وقوع الحادث، فتعمد الصياغة القائمة على إحداث تشاكل بين التموضع المكاني للدم على قميص الفقيد والتموضع المكاني للذات الشاعرة الموضعة في بقعة صحراوية مما يؤسس لمشهد متراوح في حركة كاميرته بين الضيق والانفتاح، وبين الشكل والأرضية، كما تتلاعب الكاميرا الملتقطة عناصر المشهد بمعطياته، فبينما يكون يكون القميص أرضية للدماء التي لطخته، يكون في نقلة مشهدية أرحب شكلاً في حضن الصحراء التي وقع بها الحادث، لتكون الصحراء هي الأرضية للرفيق ضحية الحادث وللذات الشاعرة التي تحاول أن تشاطر الأقدار مسئولية الحادث ولوباختيارها لرفيقها القميص الذي تلطخ بدمائه في ذلك الحادث الدموي.

وبالتجوال عبر أرجاء الديوان نستطيع أن نلمس دقة الوعي الشعري للذات المأزومة في رصدها لمحايثات ذلك الحادث المفني فترصد التناول الإعلامي للحادث في مقطع بعنوان «خبر»:

«مصرع موسيقار، ونجاة زوجته الفنانة التشكيلية»
لن أقف عند أخطاء الجريدة
كان يضع نوتة موسيقية صغيرة في جيب سترته
وكنت أرسم
سحابة لا تستقر على حال.(2)

يعمد السرد شعري على التقاط النثريات المفارقة والحوادث الدقيقة المرتبطة بالوقائع فيصبغ النصوص بطلاء الواقعية، فالذات تتناول الخطأ الواقع بخبر الجريدة عن الحادث وتتقبله، فالفقيد الذي أخبرتنا الذات الشاعرة عنه أنه كان مصوراً وفناناً تشكيليّاً كما في مقطع بعنوان «براويز»: كأنك كنت تجرب فكرة الخلود/ المثير للسأم/ من كثرة ما صورت وجهي/ وحبسته في البراويز»(3)، فتتكيف الذات الشاعرة مع الخطأ الخبري محاولة إيجاد مبررات له، فالفقيد (الفنان التشكيلي) يتماهى مع الموسيقار لأنه كان يحمل نوتة موسيقية في جيب سترته، أما الذات الشاعرة فقد أحلها الخبر الخاطىء محل الفقيد في موقع الفنان التشكيلي، فتتماهى الذات الشاعرة – بدافع الرغبة في التوحد المصيري مع الفقيد الراحل – في حمل

صفته ومهنته (الفن التشكيلي) وباعتبار تراسل الفنون وتشاركها في الغاية الجمالية وفي الفاعلية التخيلية التي تستهدف إطلاق يدها في مخيال متذوقي تلك الفنون، فالذات الشاعرة المتماهية مع رفيقها الراحل تتقمص دوره فيما يَبين عن رغبتها في التوحد معه، حتى تصرح بأنها كانت ترسم (سحابة لا تستقر على حال)، فالسحابة التي تجيء مفردة بما تشحن به من غلالات رمزية للماء هي رمز للحياة والتكاثر و«الصورة الأولية الخاصة بالحياة عند يونج، وهي صورة ترتبط بتحقيق الذات والمحافظة على هذه الذات وهي كذلك صورة ترتبط بالتوالد والتكاثر والحب، لكنها ترتبط أيضاً بالموت والدمار، فمن الماء يمكن أن تخرج أيضاً الحرارة والبرق والكهرباء»(4)، فتلك السحابة التي ترسمها الذات تكون مكافئاً استعارياً لحياتها القلقة المضربة والتي تبخر استقرارها بفقد رفيق الحياة.

بيد أن الذات المقتفية أثر التغطية الإعلامية للحادث المفجع لا تقف فقط عند مانشيتاته الرئيسة، وإنما تتابع كذلك مانشيتاته الفرعية كما في قصيدة بعنوان «أوزان»:

«التي نجت من الحادث بأعجوبة»
هكذا وضعت الصحفية الشابة
عنواناً جانبياً لمقالها
فكرتُ كثيراً في تلك الكلمة
بأعجوبة نجوت / نجوت بأعجوبة
الأعجوبة / ذكرتني بالأضحوكة
أريد تصغيراً كذلك / لكلمة ألم. (5)

تجيد الصياغة الشعرية ترتيب أولويات الطرح النصي بالتوازي النسقي مع الطرح الإعلامي، فبينما يأتي خبر الموت مانشيتاً رئيساً في تغطية الإعلام للحادث، يأتي خبر النجاة مانشيتاً فرعيًا يتموضع جانباً، فكأن الموت هوالمخيم على حدث النجاة ويظلله بأجنحة الفناء، وإذا كانت صفة الذات الشاعرة في المانشيت الرئيس – ولوعن طريق الالتباس والخطأ – هي كونها فنانة تشكيلة، فقد اكتسبت هذه الصفة واستمدتها من مجاورتها لرفيقها الراحل في المانشيت، وهوالذي منحها صفته لتكون صفة لها، فأمسى وجودها مستمداً من وجود قرينها الراحل، ولكن تلك الذات في المانشيت الفرعي الذي غاب عنه زوجها الراحل فقدت الصفة التي حملتها في المانشيت الرئيس (فنانة تشكيلية)، فقدمت على أنها (التي نجت بأعجوبة)، فقدت صفة الفنانة التشكيلية وهي الصفة الدائمة، لتلتصق بها صفة التي نجت وهي صفة وقتية مرهونة بظروف الحادث ومتجمدة عند الزمن الماضي، فكأن غياب الرفيق قد أفقدها صفتها الثابتة، كما تجيد الصياغة التركيبية استثمار طاقات التوزيع البلاغي للعناصر المشكلة للتراكيب عبر فضاءات النص، كما في سطري القصيدة الخامس والسادس (بأعجوبة نجوت/ نجوت بأعجوبة) فهما إعادة إنتاج لما يُعرف في البلاغة القديمة برد العجز على الصدر، وبضم السطرين الشعريين فإنهما يبتدآن وينتهيان بالأعجوبة التي تلف فعل النجاة (نجوت) المكرر مرتين، وكأن صفة الأعجوبة تحاصر فعل النجاة وتكبله عن ممارسة كامل فاعليته وتنزعه من مضمونه الإيجابي، فهي نجاة بطعم الهلاك، وخلاص بختم الفناء، وحياة برائحة الموت، فالأعجوبة التي هي تصغير لكلمة العجب جعلت الذهن يستدعي كلمة الأضحوكة المشاكلة صرفيًا، فكأن مسألة النجاة المتعثرة التي نالتها الذات لا تثير إلا الضحك لأنها فاقدة لقيمتها، فهي تثير الضحك المرير النابع من الألم الذي تنشد الذات تصغيراً له أسوة بكلمتي أعجوبة وأضحوكة لهول ما تقاسيه من هذا الألم. وإذا كانت الذات تشعر بمرارة النجاة حين تسترجع المتابعة الخبرية للحادث، فإنها تحاول أن تسائل في

مبررات تلك النجاة، كما تسترجع حالة الموت الثانية جراء هذا الحادث كما في قصيدة «طابع بريد شفاف»:

رحلت أنجيلا بعد ثلاثة أيام فقط من رحيلك، لبت نداءك
كصديقة مخلصة، أما أنا فخذلتك بامتياز.. اخترت البقاء
لأنني لا أحب ترك الأمور معلقة، أنسيتَ ملابسك الملقاة
في الحجرة ونباتات الظل التي لم أسقها منذ أيام؟
أتراها أسباباً واهية؟(6)

ما يلبث الوعي أن يلهث وراء حوادث الموت بعد فقد رفيق الدرب بثلاثة أيام حتى تلحق به صديقتهم الأجنبية «أنجيلا»، فهي تعتبر موتها وفاءً للصداقة مع رفيقها الراحل، في حين تستمر الذات الشاعرة في مسلكها النازع نحوتأثيم النفس وتأنيب الذات على فعل النجاة، فتعتبره خذلاناً لعرى الحب التي تربطها برفيق العمر الراحل، وهوما يشي برفض الذات للحياة وتألمها لبقائها فيها دون شريك الدرب، وفي محاولة لإيجاد تبرير يعزي البقاء في الحياة تنحى الذات إلى اختلاق أسباب واهية للبقاء كرعاية الملابس المعلقة في الحجرة وسقي نباتات الظل، فتحيل تلك الأسباب الواهية المتفجرة من براكين السخرية الطافحة بألهبة المرارة وألسنة الألم إلى شعور الذات بعدم جدوى الحياة وفقدانها مبررات العيش وداعي الوجود بعد غياب الحبيب ورحيله عنها، بل ربما تتماهى الذات مع أشياء الراحل المتروكة في الحجرة التي تشي بالانغلاق وحصار موجوداتها، فحالها بعد رحيله من أيام قلائل كحال ملابسه المعلقة؛ فلا قيمة لها دون ارتداء صاحبها لها، فيكون بالمثل أن لا قيمة للذات بدون وجود الحبيب الراحل، وهي أيضاً كنباتات الظل التي حرمت من السقيا منذ أيام، فهي محرومة من الحبيب برحيله منذ أيام، فأشياء المشهد عند «جيهان عمر» تمثل مجازات موازية لشخوصه.

إن ردود فعل الذات إزاء حادث الموت تكثف حالة الذهول الذي يطبق على الوعي، حتى تكاد تفقد الذات الواعية إحساسها بواقعية المشهد المأسوي الذي تواجه أهواله كما في قصيدة «في مسرح المشفى»:

من فعلها؟/ من بدّل الديكور خلفي؟
بثُّ ممثلة/ في سيناريولم أقرأه من قبل
من استبدل ستائري الملونة
بلمبات النيون القبيحة/ التي تركت وجهي
قناعاً منعكساً/ في مياه راكدة؟
لا أدري أي دور أسند إليَّ
وسط جمهور لا يجيد التصفيق(7)

إن رفض الوعي تصديق ما حدث يدفعه للاعتقاد بأن الأحداث الواقعة في المشفى مجرد تمثيل دُفعت إلي تأديته الذات الشاعرة قسراً ورغماً عن إرادتها، فتبدلت ديكورات المشهد المألوف لديها من الستائر الملونة ليحل محلها لمبات النيون بوقعها المؤذي التي جعلت وجه الذات الشاعرة (قناعاً منعكساً في مياه راكدة) مما يفجر المفارقة ويستدعي أسطورة نرسيس وانعكاس الوجه على سطح المياه الذي كان بدافع الزهوفي الأسطورة القديمة غير أنه مفضٍ إلى الهلاك، غير أن انعكاس وجه الذات هنا كان بسببِ الألم الذي تواشج مع إحساس الفناء مع عدم أداء الجمهور/ العالم المحيط بالذات دوره تفاعلاً معها على ما أجبرت على تأديته، غير أن أصعب المشاهد التي مرت بالذات الشاعرة في مسرح المشفى هوتشييع جثمان الراحل دون تمكنها من مرافقته لبقائها مكبلة إثر آلام الحادث وعدم تماثلها للشفاء كما في قصيدة «اتجاه الليل»:

ملتصقة بفراش لزج / أراقب كدمات زرقاء
تبدوكسحب/ تتحرك ببطء/ في اتجاه الليل
أراقب.../ بينما يشيعون الآن جثمانك

ملفوفاً بكتان خفيف
لم نتفق/ أن نذهب/ في مشهد نهار خارجي
قبل أن تنتقل الكاميرا ببطء
إلى لافتة المشفى/ وتقتحم غرفتي(8)

يجيد سيناريوالمشهد الشعر سينمائي تخطيط فضاءاته وترتيب أحداثه وتدوير كاميرته التصويرية، حيث تنتقل الكاميرا من المشهد الداخلي لرقدة صاحبته بالفراش مثقلة بالكدمات الزرقاء التي تبدوجاثمة كسحب متحركة في وسط ليلي، إلى مشهد موازٍ حين يُشيع جثمان الرفيق الراحل في مشهد نهاري خارجي، فتتجلى المفارقة المعتمدة على آليات التشكيل الضوئي للمشاهد بتزامن المشهد النهاري الخارجي للجنازة مع المشهد الداخلي المائل لأن يكون ليلياً لرقدة الألم بالمشفى بفعل الإضاءة الفيزيقية وكذلك بفعل الظلام النفسي المخيم على الذات المقحمة قسراً في مشهد لم تتفق عليه.

وإذا كانت «جيهان عمر» تجيد تنسيق مشاهدها وتوزيع فضاءات المشهد الواحد بتحريك الكاميرا انغلاقاً وانفتاحاً، داخلاً وخارجاً، فهي تبدوكذلك في رسم خط سير السرد وبناء السيناريوالذي تعيد ترتيب أحداثه ترتيباً خاصاً يختلف عن ترتيبها الحكائي القائم على تتبع الخط الكرونولوجي للأحداث المبني على ترتيبها وفقاً لتصاعدها الزمني، إذ تقوم بتنسيق الترتيب التوليفي للمشاهد وفق رؤية خاصة لا تلتزم بمنطقية الترتيب الزمني التصاعدي، فخط سير المبني السرد شعري لا يلتزم بتتابعية البناء الحكائي القائم على ترتيب الأحداث وفقاً لزمن وقوعها من الأقدم إلى الأحدث بالترتيب، فبعد أن تناولت الصياغة السرد شعرية حادثة الموت وآثارها ومعاناة الذات فترة الحداد تعود في القصيدة/ المشهد قبل الأخير من الديوان/ السيناريوإلى مشهد لقاء ما قبل الرحيل في قصيدة «يوم يقترب من نهايته»:

حول أربعة أكواب من الشاي
نتبادل العبارات الأخيرة
قبل أن تسكب أنجيلا/ كوبها الساخن
على يدها المرتعشة/ لم نملك أي دليل
على ظهور ملاك الموت/ مقترباً من ضحاياه
وحده النادل المسكين/ بدا متذمراً
من تلك الجلسة الختامية/ وهوينظف في غضب
فلم يلمح بعض ريشات/ تناثرت تحت المائدة/ في هدوء(9)

إن ارتداد الوعي لمشاهد ما قبل الحادث المهلك يجسد رغبة دفينة تلامس المستحيل بإيقاف الزمن وتجميد السيناريوعند هذا المشهد الذي تجيد الصياغة الفنية هندسة تفاصيله وتشعير لقطاته بما يعضد خلفياته الرمزية، فحضور ملاك الموت الخفي في المشهد تأهباً لقيامه بضربته تلازم مع تذمر النادل الراغب في إنهاء الجلسة كأنه يعجّل لملاك الموت تنفيذ مهمته، ثم تأتي بعض الريشات التي تناثرت تحت المائدة لتمثل نظائر استعارية للموتى الذين تناثروا بعد قليل كالريش في مهب ريح الفناء.

إن إعادة ترتيب المشاهد وفق رؤية خاصة لا تلتزم بمبدأ توالبها العليّ إنما يدلل على مستوى الصياغة التركيبية على قدرة الشاعرة ومهاراتها في التقافز بين المشاهد والتنقل بين المواقف في رشاقة مونتاجية بـ«أقدام خفيفة» كعنوان ديوانها الأول، كما يعكس على مستوى الوعي النفسي حالة من التشظي الشعوري والتأرجح النفسي الذي يداهم وعي الذات ويخلخل استقرارها ويزعزع ثباتها الانفعالي، فتأتي حركة الوعي الذي يرتب الحوادث وفق منظوره الخاص مذبذبة تجسيداً للتذبذب النفسي الذي ألم بالذات.

ورغم رفض الذات الواقعة تحت سطوة الحزن والذهول التسليم بموت الرفيق إلا أنها تضطر للانخراط في تدارس إستراتيجيات تعاملها مع الموقف الأليم المفروض عليها كما في قصيدة «طابع بريد شفاف»:

على أية حال ..

دعنا نتفق الآن على أشياء أهم، كأن تتحول أنت إلى يد ضخمة تحميني من الحوادث البسيطة على الأقل، قبل أن أسقط مثلاً من فراش صار كبيراً جداً مثل صحراء...

وأنا سراب يتضاءل كلما تقدمت في وحدتي، تستطيع أيضاً أن تقبل جبين أمي، تطمئنها بأن أثر الجرح سيختفي تحت إطار النظارة المربعة(10)

إن تدبر الذات لخارطة طريق مستقبلها وشئون حياتها لا يكون منفصلاً عن استحضار الرفيق الراحل الذي تستدعيه الذات بكثافة والذي يجيء حضوره قويّاً عبر ضمير المخاطب المفرد الذي يرسخ لحضوره الفاعل ويمانع فرضية غيابه، وتعمل الصياغة التصويرية على التلاعب بأركان الصورة تضخيماً وتصغيراً بما يتلائم ومنشودات الدلالة، فتكبر الصياغة التشبيهية من الفراش ليصير مثل (صحراء) تعبيراً عن الفراغ الكبير الذي خلفه الفقيد برحيله وما تحمله الصحراء من مخاطر الفناء للأحياء المرتحلين عبرها، في المقابل تشبه الذات الشاعرة نفسها بالسراب الآخذ في التضاؤل مع مرور الزمن في وحدتها بما يحقق مبدأ (مراعاة النظير) الذي استحسنته البلاغة القديمة.

وإذا كانت الذات الشاعرة تنادي بامتداد الديوان بحضور شفيف للراحل وبدور فاعل له في حياتها حتى بعد رحليه، وهوما يؤكده عنوان الديوان نفسه (أن تسير خلف المرآة) والذي يأتي مخاتلاً استثماراً لبلاغتي الحذف والإضمار بما ينعش طاقات التلقي استغلالاً لطبيعته المرنة بما ينشط الذهن، فهذه البنية (أن تسير خلف المرأة) تجمع بين التركيب؛ حيث تتكون من أربع كلمات وبين الإفراد، حيث يمكنها أن تمثل بحضورها الكتلي أحد طرفي التركيب، فيمكنها أن تكون موضوعاً أضمر محموله؛ كأن نقول (أن تسير خلف المرأة) هوحلمي / رغبتي / أمر ممكن وغيرها، وقد تكون محمولاً لموضوع وهوما أبانت عنه القصيدة التي بعنوان «تستطيع»:

أن تسير خلف المرآة/ وليس أمامها

فوق البناية الشاهقة/ وليس أسفلها

أن تكتشف محبة أصدقائك / باختبار صغير

أن تخترق المنامات / وتشوش الطمأنينة/ الراكدة(11)

فالذات تنشبث برفض موت الزوج الراحل، بل هي تختار له دوراً ينفي فكرة غيابه، فمن عنوان الديوان (أن تسير خلف المرأة) فقد حمل التركيب عنصراً فعليّاً (تسير) وجاء في المضارعة رغبة في استمرارية فاعلية الفقيد وفعل السير يحمل معنى الحركة في المكان والزمن بما يضاد الثبات والجمود وهوما يباعد ضمنياً فكرة الموت، غير أن الفاعل يأتي ضميراً مستتراً تقديره (أنت)، فهوحضور مخاتل وفاعلية تجمع بين الحدوث وإضمار فاعلها، وهوعين ما ينطبق على عنوان القصيدة (تستطيع) والذي أُخذ محمولها ومتعلقها عنواناً للديوان، غير أن مسرح الاستطاعة ومكان الفاعلية قد جاء بخلاف المألوف، فهي فاعلية خاصة (خلف المرأة) ويأتي النفي (وليس أمامها) للتأكيد على مباينة تلك الفاعلية للغائب الحاضر لنمط الفاعلية التقليدي، فكأن الذات تحاول أن تدرأ المخاوف الأسطورية التي تحف بالمرآة، فإذ كانت أرواح الموتى «تكمن كما تعتقد بعض الشعوب وكما أشار رانك، في المرايا، ومن هنا كانت تلك العادة التي ما تزال باقية لدى بعض الشعوب الأوروبية حتى الآن لتغطية المرايا»(12) فثمة اعتقاد أسطوري بأن «الوليد الذي ينظر إلى مرآة إنما ينظر إلى قبره، وهي فكرة

موجودة في بعض الأساطير الفرعونية واليونانية ولدى البدائيين من قبائل الزلووهي أساطير تربط بين الإنسان وظله وتؤكد أهمية عدم النظر إلى المرآة أوالظلام وإلا حاق الموت بهذا الناظر كما حاق بنرجس عندما أحدق بصورته»(13)، فكأن الذات ترغب أن تحفظ حضور الفقيد من الموت إذا سار أمام المراة، فهي ترفض فكرة موته، كذلك ترسم له حضوراً سحرياً مضاداً لقواعد الحياة الكونية الطبيعية، فهويستطيع اختراق المنامات والتمرأي بشكل سحري.

ولا يفوت الذات أن تتناول مظاهر العزاء ومحاولات الغير تخفيف ألمها النفسي جراء هذا المصاب الجلل كما في قصيدة «في كل ليلة»:

أرتدي السواد/ ألتصق في مقعدي
أنتظرهم... أستقبلهم... أودعهم
بوجه مهيّأ لتلقي قبلات المواساة
رغم نمل خفيف يستوطن نصفه الأيسر
أنتظرهم... أستقبلهم... أودعهم

تلك الترومترات التي جاءت لتقيس درجة الحزن(14)

تبدي الذات الشاعرة تململها من ممارستها طقوس تلقي العزاء التي باتت ممارسة رتيبة تصيبها بالتجمد، فهي تلتصق في مقعدها انتظاراً للمواسين، كما تعمل البنية الإيقاعية القائمة على تكرارية الأفعال لاسيما في السطر الثالث (أنتظرهم – أستقبلهم – أودعهم) التأكيد على آلية هذه الأفعال التي تتكرر بشكل آلي رتيب، ويتكرر السطر نفسه في السطر السادس بما يجعله عصباً إيقاعياً مشتركاً في بناء القصيدة، كما يعمل تشبيه المواسين بترومترات جاءت لتقيس درجة الحزن يؤكد عدم جدوى فعل المواساة بالنسبة للذات، كما أن تشبيه المعزين بذلك الوصف الشيئي (ترومترات) يعكس استشعار الذات بجمود العالم وافتقادها الحس البشري الحميم وانعدام الائتناس الإنساني برحيل الزوج.

غير أن تبرم الذات من فعل المواساة يتزايد لتفاقم الآثار السلبية لمحاولات الآخرين تعزية الذات والوقع الموجع لإحساسهم بالشفقة نحوها كما في قصيدة «عزيزي نيتشه»:

إنهم لا يثقون بك
يرمونني بكرات الشفقة المؤلمة
أسقط مجدداً/ كلما حاولت الوقوف
عزيزي نيتشه
لماذا لا يفتحون صالة كبيرة
لألعاب «البولينج»
ويتسلون في الليل / باللعب وبالغناء؟(15)

إن الذات على ما تعانيه من ألم ملتاع لهول الفقد، فإنها تتأبى على مشاعر الشفقة التي تثقلها بمزيد من الألم، فيأتي استحضارها لنيتشه فيلسوف العود الأبدي والداعي إلى التوثب على الألم إكمالاً لمسيرة الحياة، فنيتشه صاحب مقولة «إن المعاناة ليست حجة ضد الحياة» وتقبل الحياة وتأكيدها مع الإدراك الكامل للعبء المخيف للوجود، والتغلب على النزعة التشاؤمية، كان المهمة التي اعتبرها نيتشه مهمته بصفة خاصة فهويقول: «طموحي، وعذابي، وسعادتي أن أتجاوز محيط الوعي المعاصر بأسره...، وأن أقهر بالفعل النزعة التشاؤمية»(16)، فكأن الذات تستقوي بنيتشه لتجاوز أوجاع شعورها بشفقة الآخرين، وكذلك تتضامن معه في قوله بمبدأ العود الأبدي رفضاً للموت ومقاومة للفناء فيذهب نيتشه إلى أن «كل شيء يمضي، كل شيء يعود، وتدور إلى الأبد عجلة الوجود، كل شيء يموت، كل شيء يتفتح من جديد، وخالداً يمضي زمن الوجود، الأشياء كلها تعود في خلود»(17)، كما تستخدم

الصياغة التصويرية تقنية التشبيه الضمني تعبيراً عن تأذي الذات من رميها بمشاعر الإشفاق التي تنهال عليها مثل كرات البولينج، وهوما يحمل ضمنيّاً تشبيه الذات لنفسها بزجاجات البولينج التي تكون مرمى لضربات كراته الهادفة لإسقاطها وهوما يعكس شعورين متواشجين ينتابان الذات؛ فهي تشعر بالتشيؤ وافتقاد صفة الوجود الإنساني بعد غياب رفيق الحياة، وكذلك تشعر بالانشطار والتشظي فهي نثار مفكك مثل أقمعة البولينج.

وإذا كان للفاحص ديوان «أن تسير خلف المرأة» أن يجد غلبة الحضور الشيئي المسرف في الديوان، فإن كثيراً ما تتجاوز الأشياء حدود موضوعاتها المباشرة، لتضطلع بدور مجازي تنوب فيها عن الشخوص كما في قصيدة «نسف مقولة قديمة»:

زجاجة عطرك / التي استهلكت نصفها
تقف في تحدٍ غامض
إن نظرت إلى نصفها الفارغ
أكون متفائلة/ حيث لامستك ذراتها
إن نظرت إلى نصفها الممتلىء
أنقبض / إذ إنها لن تمسك بك أبداً(18)

تتكىء الصياغة الفنية على العمل التخييلي الذي تنشئه المجازات، فزجاجة العطر تكون استعارة مجازية عن الراحل أوعمر الراحل الذي لم يستهلك سوى نصفها كما أنه برحيله المفاجىء يكون قد رحل في منتصف العمر، فتكون تلك الأشياء بمنزلة نظائر رمزية مشعة بمجازية الأمثولة التي تنوب عن مرموزاتها، أما تفاعل الوعي مع محتوى الزجاجة بين الفراغ والامتلاء، فإنه ينقلب على موروثات الثقافة المهيمنة والقائلة بتعزيز النصف الملآن من الوعاء، فهي على العكس تحتفي بالنصف الفارغ الذي لامسه الفقيد، فيكون أثر الفقيد مماثلاً لأثر العطر، في طيبه وانتشاره الشفيف غير المحدد بمدى زمني معين، وكذا في تبخره المادي مع علوق أثره الطيب في النفس ■

الهوامش والإحـالات

1 - جيهان عمر، ديوان أن تسير خلف المرآة، دار العين، مصر، 2013، ص69.

2 - المصدر السابق، ص 29.

3 - المصدر السابق، ص 24.

4 - شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 133.

5 - جيهان عمر، ديوان أن تسير خلف المرآة، دار العين، مصر، 2013، ص33.

6 - المصدر السابق، ص 50.

7 - المصدر السابق، ص52.

8 - المصدر السابق، ص54.

9 - المصدر السابق، ص79.

10 – السابق ص51.

11 – السابق ص14–13.

12 – شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، سلسلة عالم المعرفة الكويت، العدد 384 يناير 2012، ص 210.

13 – شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 199.

14 – جيهان عمر، ديوان أن تسير خلف المرآة، دار العين، مصر، 2013، ص35.

15 – المصدر السابق ص–9 10.

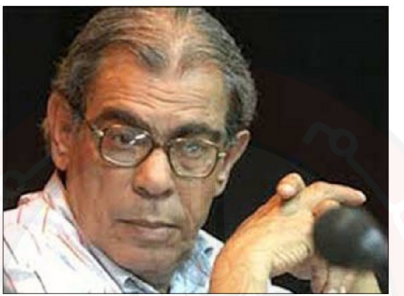
16 – جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 76، أبريل 1984، ص213.

17 – السابق، ص 216.

18 – جيهان عمر، ديوان أن تسير خلف المرآة، دار العين، مصر، 2013، ص37.

العمل الفني: أصغر إسماعيل ـ البحرين
(من مقتنيات وزارة الثقافة ـ مملكة البحرين)

حوار مع الشاعر حلمى سالم قبل الرحيل



[عبدالنبي فرج *]

غيب الموت الشاعر الكبير حلمي سالم عن عمر يناهز 61 عاماً، بعد معاناة مع مرض السرطان الذي أصيب به العام الماضي. وحلمي سالم (ولد في 1951 بمحافظة المنوفية في مصر – توفي 28 يوليو2012، شاعر وناقد مصري. يعتبر من أبرز شعراء مصر في سبعينات القرن العشرين.

حصل على ليسانس الصحافة من كلية الآداب بجامعة القاهرة، وهوصحافي بجريدة الأهالي التي تصدر في القاهرة، ومدير تحرير مجلة أدب ونقد الفكرية الثقافية المصرية، ورئيس تحرير مجلة قوس قزح الثقافية المستقلة.

* روائي وكاتب من مصر.

حاصل على جائزة التفوق في الآداب للعام 2006 عن مجمل أعماله الأدبية. اقترن حلمي سالم بجماعة «إضاءة» الشعرية التي كانت برفقة جماعة «أصوات» من أشهر الكتل الشعرية في السبعينات، ومن شعرائها حلمي سالم، وحسن طلب، وجمال القصاص، ورفعت سلام، وأمجد ريان، ومحمود نسيم. حبيبتي مزروعة في دماء الأرض 1974 ومن دواوينه: سكندريا يكون الألم 1981. الأبيض المتوسط 1984. سيرة بيروت 1986. البائية والحائى 1988. دهاليزى والصيف ذوالوطء 1990. فقه اللذة 1992. الشغاف والمريمات 1994، سراب التريكو1996. الواحد الواحدة 1997 – يوجد هنا عميان 2001 تحيات الحجر الكريم 2003 –الغرام المسلح 2005 – عيد ميلاد سيدة النبع 2005 –مدائح جلطة المخ 2006 –حمامة على بنت جبيل 2007 – الثناء على الضعف 2007الثقافة تحت الحصار (بيروت) 1984.

الوتر والعازفون 1990 –هيا إلى الأب: مقالات حول القطيعة والإيصال في الشعر 1992 –العائش في الحق –1998حكمة المصريين (مشترك) 2000.

الحداثة أخت التسامح: الشعر العربي المعاصر وحقوق الإنسان 2001 –عِمْ صباحاً-أيها الصّقر المجنّح: دراسة في شعر أمل دنقل-ثقافة كاتم الصوت 2003 –صيف لبنان المشتعل –2007 التصويب على الدماغ: كلمات في الحرية والقمع . محاكمة شرفة ليلى مراد.

والشاعر حلمي سالم حاول منذ ديوانه الأول :«دهاليزي والبيض المتوسط» أن يراوح بين قصيدة التفعيلة والنثر مع احتفاء يكاد يكون هوسياً بالموسيقى التي تتجلى في الإيقاع أوالتشكيل أواختيار الجملة الشعرية الحسية والبدائية التي تصل حد التوحش مع مزج بين عدة عناصر، فهومن في استلهام الشعر سواءً كان من التراث القديم، والشعر العالمي، هذا المزج الذي يتيح له تضفير حزمه من العناصر التي تكاد تبدو في ظاهرها متنافرة ولكن من خلال شعرية حلمي يتآلف ما هويومي معاش بما هوخيال، وما هو أني مع التراث الشعري القديم، وماهوحسي مع ما هوصوفي. هذا الجهد، وهذا الصبر في بناء القصيدة جعله من أبرز شعراء جيل ما سمى بجيل السبعينات ...

* ما العوامل الحياتية المكونة لوعى الشاعر حلمي سالم؟

هي العوامل الحياتية العادية جداً لأي مواطن، ليست هناك معجزات، القراءة المبكرة، المدرسة وحب الأدب المبكر، وابن عمي عبدالرحمن المدرس الذي كان يجلب لنا الكتب والروايات من المدرسة التي يعمل بها وأسرتي المستنيرة (رغم إنها أسرة ريفية) وأب لم يوجهني ألبته للمذاكرة، ولم يتعامل معي بالعنف ومشاهدة أبي وهويمارس تجارته (الموالح) حيث كان يشتري جنائن البرتقال، المانجو، الثمر فيها لم يزل زهراً بعد، ويقوم بعد ذلك بالري والحرث حتى يبيعها في نهاية الأمر، الأمر كله كان مغامرة كبري، وأنا أظن أن هذه المغامرة الذي أخذتها عن أبي جزء أساس من تكويني النفسي والثقافي والشعري .بعد ذلك الأصدقاء الذين كانوا يكبرونني في مدرسة عبد المنعم رياض الثانوية (شبين الكوم) يمدونني بالكتب والروايات التي يمكن أن أصفها بأنها واقعية اجتماعية مبكراً دخلت تكويني الثقافي والشعري، بعد ذلك كتب أساسية ساهمت في تكويني مثل النبي لجبران، صلاح عبد الصبور، نجيب سرور، عبد الرحمن الشرقاوي، يوسف إدريس، ثم الجانب السياسي، حيث منظمة الشباب، الاتحاد الاشتراكي العربي، وتنحي عبد الناصر، وأغاني عبد الحليم حافظ وصلاح جاهين، وتطوعنا للتدريب على السلاح في أول مايوم 67 لكي نخوض الحرب، ثم ذات صباح مبكر 5 يونيوقال لنا المسؤلون عن المعسكر (يله قوموا روحوا) قلنا نحن جئنا لنحارب، فقال: إن الحرب

قامت وخلصت، هذا وحيث التناقض القاسي بين الشعار الثوري المرفوع والواقع المنهزم المكسورة.

*** المراوحة بين قصيدة النثر والتفعيلة لماذا ؟ وهل تغير مفهومك للشعر ما بين «الأبيض المتوسط» وديوانك «تحيات الحجر الكريم» ؟**

– من حق الشاعر بل من واجبه أن يستخدم كل الأدوات، الموسيقى أوانعدامها ليست سوى أداة لتحقيق الغرض الأصلي الذي هوالشعر، فأنا لست أرى أن الوزن في ذاته يضمن الشعر أوينفيه ولست ممن يرى انعدام الوزن في ذاته يضمن الشعر أو ينفيه، ولست ممن يرفضون الوزن عبادة الوزن ليقعوا في عبادة اللاوزن، لأن كليهما عبادة وانصياع للأداة ودجماً وتعصب، ولذلك أنا أراوح بين الأشكال جميعاً . الوزن واللاوزن واختراع تقنية موسيقية بما في ذلك اختراع أنساق أو تراكيب موسيقية.

– أما مفهومي للشعر فقد تغير بالطبع وينبغي على الشاعر أن يتغير مفهومه للشعر كل فترة . أنا مثلاً كنت أرى في السابق أن الشعر الذي يكتبه زملائي وأكتبه (شعراء الحداثة) هوالشعر ولا غيره، والآن صرت أرى أن الشعر عديد وكثير ومدارس متنوعة ووفيرة وإنني لست وحددي صاحب الشعر وكنت في السابق أمج الشعار السياسي المباشر الآن انا أرى أن المباشرة ضرورية « بسبب وضعنا الحالي » المنهار وصرت أرى في ذلك في المباشرة أنه من الممكن أن تؤدي دوراً في تنوير الناس أوتحريضهم، وليكن له دور جمالي في إنقاذ النص نفسه من الانغلاق والمجانية والتعقيد، تغير آخر : كنت أرى أن الأدباء السابقين من الرواد لم يفعلوا وأنهم تقليديون... الآن أرى أن رواد حركة الشعر الحر أدوا دوراً جوهرياً وتاريخياً في نقل الشعر من العمود القديم إلى الحداثة الراهنة، وأنتا ينبغي أن ننظر لهم في سياقهم التاريخي بدون أن نندرج فيهم أوننقطع عنهم فالاندراج الكلي عدم والقطع الكلي عدم . لاحظ أن تحيات الحجر الكريم وحدها الموزونة وكل دواويني منذ دهاليزي، سيرة بيروت، الأبيض المتوسط، فقه اللذة، سراب التريكو، يتخللها نثر أي أن النثر لدي قديم لا حادث منذ عام 74.

*** كيف تقيم علاقتك بالمؤسسة الثقافية ؟**

في حال غياب المؤسسات الثقافية المستقلة المستنيرة للمثقف، فهو مضطر للتعامل مع المؤسسة الرسمية القائمة، لكن معيار التعامل ينبغي أن يكون واضحاً فليس على المثقف أن يتنازل عن مبدأ اساس من مبادئه، أما التكنيكات الصغيرة المتغيرة فيمكن أن يكون فيها كلام عليه أن لا يندرج في المؤسسة اندراجاً كلياً فيذوب فيها ويصبح آله من الالتها ولا أن يمتنع عنها كلية، ويجلس عاطلاً.

*** ولكن هل برأيك من الممكن ألا يتنازل المثقف في علاقته بالمؤسسة القائمة على الحشد والولاء؟**

– نعم يستطيع المثقف وهويتعاون مع المؤسسة ألا يتنازل عن مبدا أساس ولكن التكنيكات اليومية يمكن التسامح فيها أوعدم التصلب.

*** كيف تقيم الرأي الذي يرى أن شعراء السبعينات استعاروا النص الأدونيسي في بداية التجربة وتحولوا الآن إلى قصيدة النثر؟ ولماذا برأيك أن وافقت على هذا الرأي هذا الاستلاب؟**

– لم يكن شعراء السبعينات مستلبين لأحد لقد تأثروا في بدايتهم بشعراء كبار كثيرين وليس بأدونيس وحده، مثل البياتي، صلاح حجازي، السياب، أنسي الحاج، شأن كل بداية شعرية تتأثر برواد سابقين إلى أن يشتد عودها. لقد تأثر

بعض بأدونيس / شعراً/ نثراً ولكن بعضهم الآخر غادر هذا التأثر حتى يصفوله صوته الخاص، أما عن النثر فلم يتحول كل شعراء السبعينات إلى النثر فبعضهم مازال على تفعيلته صامداً ومبدعاً واذكرك بعلى قنديل، أمجد ريان، رفعت سلام، حلمي سالم، محمود نسيم، عزت عامر، فهؤلاء كتبوا النثر في بداية السبعينات قبل جيل قصيدة النثر بعقدين تقريباً، ولذلك شعراء السبعينات كانوا رواداً لقصيدة النثر.

*** ولكن لا يمكن إنكار أن ملامح القصيدة عند شعراء السبعينات من اهتمام باللغة إلى التشكيل والموسيقى واستخدام الأسماء كرموز، إضافة للغموض واستخدام الهوامش هي متن مشروع أدونيس.**

– هذه ليست ملامح خاصة بأدونيس وحده، وإنما خاصة بمسار الشعر كله منذ أبى تمام حتى الآن، فكتابة الشعر والنظر إليه منقسمة على الأغلب بين الواضح الذي يسلم نفسه للتوالمضبب الذي يبدع دلالات في كل عصر، وكل مرحلة، وكل قاري للشعر، كما أن هذه الملامح لم تعد هي الجامعة المانعة في وصف جيل السبعينات منذ 15 سنة على الأقل.

*** تبدوالقصيدة عند حلمي سالم وكأنها حالة أيروسية، ويظهر ذلك من خلال الإيقاع، التشكيل، الجملة الشعرية .**

– وهل هناك أجمل من الأيروتيكا في الدنيا، لماذا تمدحني إلى هذا الحد؟

*** لست مشغولاً بالمدح ولكن مجرد توصيف لسمة من شعريتك.**

– في ظني أن الأيروتيكا، موجودة في كل شيء أوقل هي منظور للحياة أوطريقة نظر. وأرى د أن أقول إن الحس هوالوجه الثاني للعملة في التجريد، بل أكاد أرى مع بعض المتفلسفين إن هناك أواني مستطرقة «تداخلاً عميقاً» بين الأقاليم الثلاثة – السماء وملحقاتها من الدين، التصوف، الألوهية، النبوة، والجنس ومفرداته من الحب والجسد والشهوة، الوصل الوصول، الأنوثة، الشبق، والكتابة ومفرداتها من النص / الإبداع /التماهي / المتعة، التوحد، الحلول الموت، الفناء في الآخر وأكتافيوباث في كتابة الهام، يرصد هذه العلاقة المركبة عنوانه اللهب المزدوج، كما أن لبارت لذة النص، وللمتصوفة الإسلاميين فتوحات في الصلة بين الجنس والدين والشعر، أنا شخصياً أعيش الحياة بحسية، بما تضمنه من عقلي ووجداني وروحي وميتافيزيقي، والحس ليس معيباً في كل حال فهوأبوالخلق، على أنني أظن أن المعول الأساس في الكتابة الشعرية وعد الالتصاق بالحس الفيزيقي فقط والانديلح فيه وإنما السعي لتوسيعه، وإعلائه وتجريده أي جعله علامة على ما هو أبعد مما هوعليه فعلاً، وفي ظني أنه على الشاعر الموفق وعن الشعر الجميل أما انطباق هذا على شعري فعلمه عند الله . كما أنني لأظن أنني نجحت في ذلك دائماً . أنت تعلم أن المسافة شاسعة دائما في كل مكان بين النظرية والتطبيق، وإذ كان السؤال يلمح إلى الحضور الطاغي للأنثى والأنوثة، أذكرك بجملة ابن عربى «كل مكان لا يؤنث لا يعول عليه» وأكمل كل شعر لا يؤنث لا يعول عليه، ونحن نعلم جميعاً أن الأنوثة جزء أصيل في الذكورة .

*** هل تتفق معي أن كثيراً من قصائدك تفتقد إلى المعنى؟**

– شعري حافل بالمعنى وغير صحيح أنه خلومن المعنى، أو غامض، ولكن ما المقصود بالمعنى؟ المعنى ليس هوالتقرير الواضح، أو المعلومة الإخبارية، أو الإحصائية، أو البيانات الفاحصة، ليس هذا هوالمعنى، لقد تحدث نقادنا الأقدمون

عن معنى المعاني، أوالمعنى الثوانى... كما أنني الأن لم أعد من أنصار نظرية المعنى في بطن الشاعر بل صرت من أصحاب نظرية المعنى في بطن القارئ، أي أنني اعتمد على التأويلات المختلفة للقراء المختلفين للنص الواحد، هنا في رأيي يصبح الشعر ديمقراطياً أي غير منغلق على المعنى الواحد الوحيد الذي يريده الشاعر فقط .

في مقال لك رداً على أن شعراء السبعينات غير مبالين بقضايا الأمة، ونفيت ذلك ثم شعراً من خلال «تحيات الحجر الكريم. هل خروج ديوان لنفي المر عن شعراء السبعينات، يكون في مصلحة الشعر، وقضايا الأمة؟

- أرىد أن ألاحظ أنهم متهمون بتهمتين متعارضتين: الأولى الغموض والانعزال الشـكلي واللغوي والجمالي عن الشعب العامل الفقير المعذب وقضاياه الاجتماعية الملحة، والثانية أنه مستغرق في الشعر السياسي والتحريضي والقومي.

*** ولكن -أستاذ حلمي- أنا أسألك عن قصيدتك «تحيات الحجر الكريم» التي كتبتها مباشرة، رد فعل أنها اتهام لهذا الجيل بالانعزالية والابتعاد عن قضايا الأمة؟**

- أنا لا أكتب شعري كرد فعل على الاتهامات المثارة ضد جيلي، فكتابة القصيدة ذات الطابع السياسي، والاجتماعي أو الوطني المباشر لها خط ثابت في شعري، وأذكرك بديوان، الأبيض المتوسط وسكندريا سيكون الألم... وبه قصائد عن كامب ديفيد، وسيرة بيروت، وبه قصيدة عن سليمان خاطر...

أرىد أن أقول أن كتابة هذه القصيدة خطأ أصيل، قديماً دائماً عندي، أما هذا الخط مفيد للشعر أوقضايا الأمة، فالله أعلم، لأنني اكتب الشعر لكي يكون مفيداً، وإنما أكتبه «لكي أنظف نفسي وأصون روحي» وبهذا الغرض يؤدي دوره كاملاً وينظفني ويصونني، ثم أنني لا اعتبر نفسي موقعاً على شبكات على بياض للحداثة بحيث أخاف، تركت وجداني وعقيدتي وطنيتي على سجيتها أن تحاسبني، وربما يكون قدر الشعر الجميل في هذه القصائد أقل من غيرها، وربما تأخذ بعض المباشرة والخطابة، ولكن ما الضير في ذلك وإلا يشفع لك القصائد غير المباشرة عند ملاك دكاكين الحداثة وقضاتها، هذه القصائد تؤدي واجبا وطنياً قبل أن تكون واجباً شعرياً أويتحمل فيه الثمن نقص الشعرية في نظير المكسب الموازي، وهوأن يصل النص إلى أكثر من خمسة أفراد، كما أنها ليست خلومن التقنيات الفنية العالية والطرائق الشعرية الجديدة مثل تمارين النحو.

*** كيف تقيم المشهد الشعري خاصة في ظل هذا الاهتمام المفرط بالتفاصيل والفقر المذهل للخيال؟**

- أنا أعتقد أن المشهد الشعري المصري والعربي الراهن في أزهي صورة وأغناها : بسبب تعدد التيارات الشعرية والطرائق الفنية والمعالجات وبسبب انكسار المازورة الواحدة السابقة للشعر ثمة مشهد أغنى بالتعدد وإن شابته بعض عيوب الاستسهال أوركوب الموجة أوقلة المعرفة لكن هذه العيوب هي الثانوية وليست الرئيسة ووجود بعض الشعراء الضعاف في الموجة الشعرية الأخيرة ليس حجة على ضعف الشعر كله، ولتعلم أن الضعفاء وراكبي الموجه والمستسهلين موجودون في كل موجة شعرية، في الخمسينات والستينات والسبعينات.

*** كيف تفسر هذه الغواية بالأسماء الذي قد يكون توظيفها موفقاً في بعض الأحيان ومجانياً في كثير من الأحيان ؟**

- كثرة الأسماء والأماكن في شعري ليست سوى أيقونة فنية أحبها وحيلة شعرية أستخدمها ولا ألزم القارىء بمعرفتها بل

لا يلزمه ذلك إذ يمكنه أن يفسر الاسم، أوالمكان، أوالتاريخ الذي أذكره كيفما يتراءي له من غير تثبت بمعرفة أصله الواقعي مني، أنا لا أطلب من القارىء أن يعرف ما أريده بل أريد أن يعرف ما يريده هو...

المعنى في بطن الشاعر.

***ولكن أنا لا أسألك عن نسب هذه الأسماء، ولكن عن الدلالة الروحية لك؟**

– هي فقط رموز داخلي ذاتي. ■

أوراق قديمة
صفحات من تاريخ البحرين الحديث

[عبدالرحمن سعود مسامح *]

يعتبر وصول هذه الورقة المنسلة من أحد سجلات قصر الحكم والإمارة إلينا – والمتعلقة بالأرزاق والرواتب والخدمات التي كانت سائدة في ذلك الوقت – في قسم الوثائق بمتحف البحرين الوطني، مكسباً مهماً جداً للمؤرخين والمهتمين، فهي في الواقع من الوثائق التاريخية النادرة والتي تعود إلى تلك الحقبة إذ أنها تتناول موضوعاً هاماً في المجالين الاجتماعي والاقتصادي من تاريخ البحرين.

* باحث في التاريخ من البحرين.

رقم الوثيقة: م ب و 1995 – 4 – 270

عنوان الوثيقة: بيان أول ذلك عن الجعديه شهر رجب سنة 1306

وصف الوثيقة

– هذه الورقة وثيقة تاريخية قديمة ونادرة موجودة بقسم الوثائق بمتحف البحرين الوطني، ويبدوأنها عبارة عن ورقة منسلة من سجل مخصص لضبط مصروفات قصر الإمارة أومصروفات ديوان الحاكم الذي كان مركزاً للإدارة والحكم بمدينة المحرق عاصمة البحرين آنذاك. وهي مؤرخة بشهر رجب من العام الهجري 1306 المقابل لشهرمارس من العام الميلادي 1889.

– هذه الوثيقة هي ورقة منسلة من السجل المخصص نفسه لضبط مصروفات قصر الحاكم أوديوانه الذي تناولنا آنفاً ورقة منه تحت رقم م ب و1995 – 4 – 026

– كتبت الوثيقة بحبر أسود وبخط ثلث جميل ومستقيم في عمودين متقابلين أحدهما على اليمين عنوانه بـ (بيان أول ذلك معرفة الجعديه شهر رجب سنة 1306) ويتكون من أربعة وعشرين سطراً، وعمود على اليسار بعنوان (معرفة ذلك المذكور وجه البراوي شهر رجب سنة 1306) يتكون من ثلاثة وعشرين سطراً.

وقد اشتملت هذه الوثيقة – وهي الثانية من مثلها – على الكثير من المعلومات عن طبيعة ذلك المجتمع والروابط التي كانت بين فئاته وأفراده من حكام ومحكومين، وخاصة فيما يتعلق بالمعيشة وبالمواد الضرورية التي كانت أساس حياتهم اليومية.

ومما يشد انتباه المتفحص ذكر الأموال المخصصة لعدد من الأفراد وخاصة رجال القصر وبعض نسائه وأرباب الحرف، والمهن، والصنائع، والخدمات التي كانت تقدم للقصر آنذاك، وكذلك ذكر عدد من المواد والسلع الضرورية التي كان يجهّز بها هؤلاء من قبل القصر كالأرز والبن وأعلاف الحيوان كالخيل، والجمال، والحمير، والغنم، وكذلك المواد التي يحتاجها رجال البحر وأرباب السفن كالخشب والحبال والصل والودك(*) من الذين يقدمون خدماتهم للقصر.

ونلحظ كذلك تلك الحرفية العالية للكاتب المدوّن الذي قام بتسجيل المصروفات والمدفوعات وأسماء المستفيدين وكميات وأوزان السلع والمواد وقوائمها، وعمليات جمع الأرقام الصحيحة وكسورها كالربع، والنصف، والثلاثة أرباع، كما امتاز بترتيبه، وتنظيمه، وحسن خطه، ومعرفته بالحساب معرفة جيدة.

- ونلحظ في هذه الوثيقة عملية كتابة المدوّن لبعض الأرقام تحت كتابة الأرقام بالحروف مباشرة زيادة في التأكيد على صحة الرقم المشار إليه نصاً.

- بدأت الوثيقة بذكر مخصصات صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي وانتهت بذكر المجموع الكلي في عبارة (صح جمله - أي إجماله أوجمعه - ذلك خمسماية قران واثنان وثمانون قراناً).

نص الوثيقة

عمود اليمين

بيان أول ذلك عن الجعديه شهر رجب سنة 1306

قران

1000 أول بادي الشيخ عيسى بن علي ألف قران.

0250 صباح بن أحمود مايتين قران وخمسين قراناً.

0100 خليفة بن محمد ماية قران.

1350

0100 نورة بنت أحمود ماية قران.

0050 علي بن المرحوم أحمد خمسين قراناً

1500

0116 صلهام وأعياله ماية قران وستة عشر قراناً.

0100 عبدالله بن جوعان وأخوه ماية قران.

1716

0020 ثاجبة بنت راشد عشرين قراناً.

1736

عبدالله بن أحمد الغتم ماية قران وثلاثين قران علوفه، وأربع ربعات قهوة عن أربعة وعشرين قراناً صح جمله:

0154 ماية قران، وأربعه وخمسين قراناً.

1890

لبلوش علايف ماية قران، وخمس قوارين، وماكله ثلاثين قراناً وربعة قهوة عن ستة قوارين وقرانين ونصف حل كاز، وسبعة قوارين بستان جمله ماية

150/50 قران، وخمسين قراناً ونصف.

لحق سياس الخيل علايف خمسه وسبعين قراناً وربعة قهوة وستة قوارين ومنين إلا ربع عيش عن ستة عشرة قراناً ونصف جمله:

096/50 ستة وتسعين قراناً ونصف.

2137

لحق إبريك راعي الغنم علايف خمسه وخمسين قران ومنين ونصف عيش عن اثنين وعشرين قراناً، ونصف صح جمله الجميع

77/ 50 سبعه وسبعين قراناً ونصف.

2214/ 50

مرهون راع لركاب علايف ثلاثين قراناً وثلاثة أمنان إلا ربع عيش وربعة قهوة الجميع

0061 واحد وستين قراناً.

0020 الماص عشرين قراناً.

2295/ 50

مطر أعلوفه عشرين قراناً وربعة قهوة عن ستة

002 قوارين جملة: سته وعشرين قراناً.

0060 بن سليم ستين قراناً.

2381 / 50

0008 حمد بن محمد بن خليفة ثمانية قوارين حق الجت سلطان بن زايد علوفه ثلاثين قراناً وجونيتين عيش عن خمسه وأربعين وربعتين قهوة عن اثنتا عشرة قران جمله سبعه وثمانين

0087 قراناً.

2476/ 50

0024 محمد العيسى أربع ربعاة قهوة عن أربعة وعشرين قراناً.

0021 فحم المجلس سبعة أمنان عن واحد وعشرين قراناً.

2521/ 50

0075 لحق اعلوفة عكوة خمسه وسبعين قراناً.

0500 لحق خمسماية قران وجه البروة.

3096/ 50

عمود اليسار

معرفة وجه البراوي عن شهر رجب سنة 1306

قران

015 عيسى بن جابر ماي للخيل خمسة عشر قراناً.

015 بن كاظم السايس من طرف فرس صقر خمسة عشر قراناً.

11/ 50 علي بن شريدة نصف جونيه عيش عن أحدا عشره قران ونصف.

41/ 50

020 وصل سيف بن عبدالله حق دفه عشرين قراناً

22/ 50 وصل عبدالمير البصري اثنتين وعشرين قراناً ونصف.

084

وصل صلهام بن زايد مايتين قران وأربعة

214 عشر قراناً من طرف الشعير.

006 وصل راشد بن محمد ربعة قهوة عن ستة قوارين.

020 وصل علي بن أحمد حق رجاله عشرين قراناً

330

وصل إبريك راعي الغنم من عيش وصرة تتن وقرانين خرج وقران وربع سكين ونصف

16/ 25 ربعه قهوة جمله عن ستة عشر قراناً وربع.

346/ 25

006 وصل محمد بن فهد ربعة قهوة عن ستة قوارين.
352/ 25
006 وصل محمد بن حماد ربعة قهوة عن ستة قوارين.
030 وصل محمد بن الشيخ ثلاثين قراناً
388/ 25
وصل غنوم أربع ربعاة ودك وربع من صل جملة
012 عن اثنتي عشره قراناً.
026 وصل سعد القحطاني رفعتين حطب عن سته وعشرين قراناً.
426/ 25
37/ 50 وصل الماص عشر إمداد عن سبعه وثلاثين قراناً ونصف.
003 لحق من فحم عن ثلاثة قوارين.
466/ 75
لحق بيد الماص حق النفايع الزمايل ولعبرات
025 عدد خمسه وعشرين قران.
12/ 50 لحق محمد بن أحمد اثنتا عشرة قران ونصف حق زمايل ولعبرات
504/ 25
010 لحق بيد صالح بن عيد من إلا ربع كمبار عن عشرة قوارين
12/ 50 وصل الحشاش صبي علي بن أحمد اثنتا عشرة قراناً ونصف.
526/ 75
وصل وجه النصيفة القمرق ستة آلاف قران 6000

ما تضمنته الوثيقة من معلومات

- هذا تسجيل لمصروفات الديوان أوقصر الحكم والإدارة من مستحقات رواتب الشيوخ وبعض الأعيان العاملين به، وعدد ممن في حكمهم من أصحاب المهام والمهن والخدمات التي تقدم للقصر، في سجل دقيق يضبط ما تم صرفه لشهر رجب من العام الهجري 1306 الموافق للعام الميلادي 1889.
- في بداية القائمة أثبت المدوّن اسم الأمير المؤسس صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة- طيب الله ثراه- الذي حكم البحرين في الفترة ما بين عامي 1869 – 1932م المطابقين لعامي 1298 – 1358هـ ثم جاء ذكر أشخاص آخرين.
- توضح الوثيقة أسعار عدد من السلع المعيشية الضرورية وأوزانها ومكاييلها المستخدمة في تلك الفترة منها العيش وهوالأرز والقهوة أي البن، والجتّ وهوالبرسيم والأعلاف والشعير- وهي من طعام الحيوان كالخيل والجمال والحمير والغنم – وغيرها من المواد والسلع.
- يلاحظ أن العملة المستعملة بالوثيقة هي الـ (قران) وهي عملة تردد ذكرها في العديد من الوثائق التي تتناول أموراً شتى، وترجع إلى هذه الفترة من تاريخ البحرين والمنطقة. ولا نعلم من فئاتها أوأجزاءها إلا ما ورد منه في هذه الوثائق كالربع والنصف والثلاثة أرباع ويشار إليها عادة برموز واضحة بالقرب من الأرقام الصحيحة. وبعد بحث وتقص اتضح أن القران عملة معدنية فضية منها ما هوهندي أفغاني ومنها ما هوقاجاري فارسي.
- ومن أسماء الأعلام التي ذكرت بالوثيقة ما يلي:

1 - عيسى بن علي.
2 - صباح بن حمود.
3 - خليفة بن أحمد.
4 - نورة بنت أحمود.
5 - على بن المرحوم أحمد.

6 - صلهام وأعياله.
7 - عبدالله بن جوعان وأخوه.
8 - ثاجبة بنت راشد.
9 - عبدالله بن أحمد الغتم.
10 - سايس الخيل.
11 - أبريك راعي الغنم.
12 - مرهون راع لركاب.
13 - مطر.
14 - بن سليم.
15 - حمد بن محمد بن خليفة.
16 - سلطان بن زايد.
17 - محمد العيسى.
18 - عكوة!
19 - عيسى بن جابر.
20 - بن كاظم.
21 - علي بن شريدة.
22 - سيف بن عبدالله.
23 - عبدالأمير البصري.
24 - صلهام بن زايد.
25 - راشد بن محمد.
26 - علي بن أحمد.
27 - أبريك راعي الغنم.
28 - محمد بن فهد.
29 - محمد بن حماد.
30 - غنوم.
31 - سعد أقحطاني.
32 - الماص.
33 - محمد بن أحمد.
34 - صالح بن عيد.
35 - الحشاش صبي علي بن أحمد.

– ومن المواد والسلع والأشياء التي ذكرت بالوثيقة ما يلي:

1 - علوفه، علايف (علف أوأعلاف).
2 - قهوة (البن).
3 - ماكله (مستلزمات البيت الغذائية).
4 - حل / كاز (كيروسين).
5 - بستان.
6 - عيش (الأرز).
7 - دفة (عباءة).
8 - الشعير.
9 - الركاب (ويقصد بها عادة الجمال).
10 - الخيل.
11 - الغنم.
12 - فرس.
13 - ماي (ماء).
14 - تتن (التبغ).
15 - خرج (المصروف).
16 - سكين.
17 - حبال.
18 - ودك (الشحم)*
19 - صل (دهان يتخذ من تصبير السردين أو أكباد الدولفين)*
20 - حطب.
21 - إمداد (ومفردها مدّة وهي حصر محلية تصنع من نبات الأسل) .

– ونتعرّف من سرد الوثيقة على جانب من أسعار بعض المواد والسلع والمستلزمات والخدمات الضرورية في ذلك الزمان على النحوالتالي:

الرقم	المواد والسلع والخدمات	السعر بالقران
1	اعلوفه وعلايف	30 - 55 - 75 - 100
2	ربعة قهوة واربع ربعات قهوة	6 - 24
3	ماكله	30
4	حل / كاز	50/2
5	بستان	7
6	عيش منين إلا ربع	15–22
7	ماء	15
8	نصف جونيه عيش	50/11
9	الشعير	14
10	حبال	6
11	من عيش وصرة تتن	10
12	سكين	25/1
13	أربع ربعات ودك ومن صل	12
14	رفعتان حطب	26
15	عشر أمداد	50/37

وصل مجموع المبالغ التي صرفت في عمود اليمين إلى 50 / 3096 قراناً بينما وصل مجموع المبالغ بالقائمة بعمود اليسار إلى 75/ 526. والملاحظ أن أصغر رقم بالقائمة كان ثمن السكين وهوقران وربع فقط، أما أعلى رقم بالقائمة فكان المبلغ المخصص لعظمة الحاكم الذي وصل إلى 1000 قران.

استنطاق الوثيقة

كان التدوين والتسجيل للمصروفات في سجل عام نظاماً معروفاً ومعمولاً به في الإدارة والحكم بإمارة البحرين، وفي وقت مبكر من تاريخها الحديث.

وقد كلف بهذه المهمة كاتب أمين، له نظامه وترتيبه الخاص

لصفحات ذلك السجل، وكان يجتهد في تنظيم العرض، وكانت له معرفة جيدة باللغة العربية وبالحساب وبالخط العربي وأن ظهرت بعض هنات الإملاء التي قد نستنكرها على كتّاب اليوم.

القران كانت عملة متداولة في البحرين في المعاملات المالية والتجارية كالبيع والشراء مثلاً. وهي عملة يبدوأنها نالت ثقة الحكومة والتجار والأهالي في البحرين، وكثيراً ما وردت في وثائق تاريخية تعود إلى تلك الفترة المهمة من تاريخ البحرين ومنطقة الخليج العربي، وكانت هي العملة التي استخدمت في تسعير السلع والمواد المذكورة بالوثيقة.

والقران هي عملة معدنية فضية منها ما هوهندي وأفغاني ومنها ما هوقاجاري فارسي. ويغلب على الظن أن القاجاري هوالمستعمل في المنطقة.

في هذه الوثيقة تم ذكر أسماء أشخاص وما تسلموه من مبالغ، أوما يحتاجون إليه من مواد وسلع ضرورية لحياتهم المعيشية اليومية (ماكله)، وطبيعة أعمالهم أومقابل أعمال قاموا بها أولشراء مواد كالشعير و(الجتّ) أي البرسيم

والأعلاف للدواب، و(الركاب) وهي الجمال والخيل و(الزمايل) أي الحمير التي في عهدتهم، وكانت كما هومعلوم هي وسائل النقل في ذلك الزمن. كما جاء ذكر أجرة (العبرات) تلك السفن الصغيرة أوالقوارب المعدّة لنقل الأشخاص والدواب بين جزر البحرين بشكل عام، وبين المحرق العاصمة والمنامة التي بدأت تتشكل كمركز تجاري ثانٍ في البلاد.

وردت كلمات عامية بعضها قد اندثر اليوم، عادة ما كانت تستخدم في مثل هذا النوع من التوثيق ومنها:

الجعديه، البراوي، لحق، جمله، وصل، وجه، من طرف، حق، علوفه واعلوفه وعلايف، ماكله، لركاب، الزمايل، لعبرات، جونية، عيش، الماي، صبي، دفه ، حل كاز، جت، نفايع، كمبار.

هناك أسماء ذكرت في أثرها مبالغ بدون ذكر السبب ولعلها مخصصات أومعاشات يتسلمها هؤلاء الناس كل شهر. وهناك أشخاص ذكروا بمعية أولادهم أوبعض إخوانهم، ويبدوأصحاب تلك الأسماء هم شركاء في العطية مع الأولاد والإخوة.

ذكرت الوثيقة بعض نساء العائلة الحاكمة ممن خصصت لهن معاشات أواعطيات كـ (نورة بنت حمود وثاجبة بنت راشد).

ونلحظ كذلك أسماء أشخاص خصصت لهم مبالغ هي في الحقيقة قيمة سلع بعينها كأعلاف وقهوة أوبن وحل كاز أي الكيروسين وماكله أي سلع ومواد ضرورية للحياة المعيشية اليومية.

وكان لبعض أصحاب المهن كسايس الخيل، وراعي الغنم، وراعي الركاب أي الجمال نصيب، حيث خصصت لهم مبالغ هي قيمة الأعلاف الضرورية لتلك الدواب كالجتّ أوالبرسيم، والشعير إلى جانب توفير الماء لها.

كما خصصت مبالغ أخرى هي قيمة القهوة والأرز والتتن وهوالتبغ لهؤلاء العمّال.

نلحظ أيضاً بأن هناك مبالغ قد صرفت كـ(خرج) ويقصد به المصروف وأخرى لشراء سكين أودفة وهي العباءة و(ودك) وهوالشحم و(صل) وهما مادتان تطلى بهما السفن والقوارب الخشبية قبل إنزالها إلى البحر أولصيانتها عند الحاجة، ومبالغ أخرى لشراء حطب وحبال وإمداد وهي الحصر التي تصنع في البحرين من نبات (الأسل)، ومبالغ تدفع نظير استئجار العبرات – وهي السفن الصغيرة أوالقوارب للتنقل بين الجزر – والزمايل وهي الحمير.

وختمت الوثيقة بعبارة مبهمة تقول وصل وجه (النصيفة) أي القسمة على اثنين، القمرق وهوالجمارك أورسوم الجمارك إلى ستة آلاف قران، ولا ندري إن كان هذا مبلغاً مدفوعاً من الميزانية كرسوم مخفضة للدولة أم أن القصد هوان نصف إيرادات الجمارك والذي بلغ 12000 قران وهوستة آلاف قران قد دخل ضمن الميزانية، ولاشك في أن الأمر يحتاج إلى مزيد من الدراسة والبحث والتقصي.

الخلاصة

– نظراً لندرة مثل هذه الوثائق، فإنها تعتبر مهمة جداً للمؤرخين، والاقتصاديين، والاجتماعيين، وذلك لدراسة الحالة الاقتصادية والاجتماعية في البحرين في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

– هذه الوثيقة عبارة عن ورقة من سجل عام من السجلات الهامة التي تعود إلى تلك الفترة من التاريخ البحريني حفظت لنا وللتاريخ معلومات مهمة كثيرة عن الحياة العامة والمعيشية بالمجتمع البحريني وخاصة في نطاق ديوان الحاكم أوقصره، وعلاقاته بالقريبين منه من الأعلام كالأمراء والأعيان والعمّال من المشتغلين ببعض الحرف

والمهن والصنائع.

- ذكرت الوثيقة عدداً من أسماء تلك الشخصيات من الجنسين من أفراد الأسرة الحاكمة، وبعضهم من رجال الحاكم القريبين من الذين كانوا يعيشون في كنفه ويقومون بخدمته ومساعدته في القيام بالعديد من المسئوليات المهمة، فكانوا يتسلمون رواتب ومخصصات على شكل مبالغ محددة أوفي شكل سلع ومواد استهلاكية كالأرز والبن وغيرها من الأشياء.

ورأينا أن القران وجمعه قوارين وهي عملة معدنية فضية استعملت بالهند وأفغانستان كما سكّ الملوك القاجاريون ببلاد فارس قراناً خاصاً بهم انتشر استعماله حتى وصل إلى منطقة الخليج العربي واستخدمه أهلها في التقييم والبيع والشراء في تلك الفترة.

- كما ذكرت الوثيقة عدداً من المواد والسلع والخدمات السائدة في مجتمع البحرين في تلك المرحلة كالأرز والقهوة أي البن وهما من السلع التي كان أهل البحرين يتناولونها يومياً، والشعير والجتّ والأعلاف، وهي طعام الأنعام كالخيل والجمال والحمير والغنم.

- كان علم الحساب ببعض تمارينه مطبقاً بشكل واضح في هذه الوثيقة، كما نلاحظ استخدامها للأرقام الهندية الذي شاع بالمشرق الإسلامي والخليج العربي بدل الأرقام العربية الشهيرة (12345 إلخ). ■

العمل الفني: يوســف قاســم ـ البحـرين

(من مقتنيات وزارة الثقافة ـ مملكة البحرين)

الأمبراطورية العُمانية
عُمان: الواجهة البحرية لشبه جزيرة العرب

[عقيـل الموسـوي *]

ليس من المبالغة استخدام مصطلح الأمبراطورية العُمانية لوصف الدولة العُمانية في القرون السابع والثامن والتاسع عشرالميلادية. فالأمبراطورية تعريفاً هي مجموعة من الدول والأقاليم والشعوب التي وحدت من قبل عاهل أوحكومة.

* باحث من البحرين.

ففي عهدها الذهبي في أواخر القرن السابع عشر الميلادي، كان للإمبراطورية العمانية مراكز تجارية على طول ساحل عمان ، تمتد شرقاً إلى بندر عباس في فارس وجوادر – باكستان حالياً- ، وتمتد جنوباً إلى زنجبار وممباسا وكلوة على سواحل شرق أفريقيا. كانت شعوب الإمبراطورية تتحدث الفارسية والأردووالسواحيلية ، إلى جانب العربية. وفي الفترة نفسها، كانت الدول المجاورة لعُمان مزهوة بانتصاراتها. تفاخر مغول الهند (1526 – 1857م) على الجانب الآخر لبحر العرب بتسمية الملك «بادشاه» والتي تعني الإمبراطور. في فارس، لقب نادرشاه (1736 – 1747م) نفسه «شاهنشاه» والتي تعني ملك الملوك أو الإمبراطور. على العكس من ذلك في عُمان، كان للاسم مسحة دينية وتواضعاً عُمانياً. فقد تلقب الحكام اليعاربة (1624 – 1741م) بلقب «الإمام» بينما تلقب حكام آل بوسعيد (1741 – الآن) بلقب « السيد» أولاً ولقب «السلطان» لاحقاً.

في عُمان، تبع التاريخ جغرافياً الأرض. فإقليم عُمان يتكون من سلسلة جبال تفصل الساحل المطل على خليج عُمان وبحر العرب عن المناطق الزراعية الداخلية والمحمية من جهة الشمال بصحراء الربع الخالي. ليس من قبيل الصدفة أن يعيش سكان عُمان بعيدين وغير متأثرين بالصراعات في شبه جزيرة العرب بسبب هذه العزلة الجغرافية، وليس غريباً كذلك أن يكون الخطر الحقيقي على الإقليم هومن جهة البحر لأن الشمال محمي بصحراء الربع الخالي؛ وهي واحدة من أكبر وأقسى الصحاري في العالم. يصح أن يقال عن العُمانيين أن البحر من أمامهم والجبل والصحراء من خلفهم. بهذه الحقيقة الجغرافية تحدد اتجاه التوسع للإقليم. كانت عُمان هي الواجهة البحرية لشبه جزيرة العرب. وعندما تمددت دولة العرب بحرياً، كان هذا التمدد عُمانياً بامتياز. بالرغم من أن هذا التمدد الذي بدأ في القرن السابع عشر الميلادي جاء متأخراً عن عصر الازدهار ولم

صورة(1): جبال عُمان التي تفصل الأقاليم الداخلية ـ الشمال ـ عن الساحل ـ الجنوب

يواكب عصر الانتشار الإسلامي في القرنين السابع والثامن الميلاديين.

أسلم العُمانيون دون قتال في السنة الثامنة للهجرة، وظلوا أوفياء لمسؤولياتهم الدينية في عهد الخلفاء الراشدين. بعد حرب صفين وفتنة التحكيم، خرجت طائفة متشددة أطلق عليها اسم «الخوارجي. رفض هذه الطائفة الاعتراف بالشكل الوراثي للحكم وتؤمن بالعنف، وكانت نواة لكثير من الحركات المتطرفة التي حاربت الخليفة الرابع أولاً والدولتين الأموية والعباسية لاحقاً. في البصرة تتلمذ عبدالله ابن إباض على يد داعية هوكذلك لا يعترف بالصفوة القرشية في وراثة الحكم اسمه جابر بن زيد الأزدي العُماني الأصل (630 – 710م). وفي الوقت الذي انشغلت فيه الدولة الأموية بحروب الصراع على السلطة، كان ابن إباض يؤسس في عُمان مذهباً سيصبح سمة ملازمة للعُمانيين ويسمى باسمه. أعجب الكاتب والصحفي الروسي سرجي بليخانوف بمبادئ الأباضية وهويقول في وصفهم: «انطلق الأباضيون من فهمهم الخاص للإسلام كعقيدة ديمقراطية بل اشتراكية» (1). فالسلطة باعتقادهم تعود إلى الأمة الإسلامية، وهي التي تختار الخليفة وتعزله لوشاءت. ويرى الأباضية أن أي مسلم، وليس بالضرورة أن يكون قرشياً، يتمسك بالقرآن والسنة النبوية مؤهلاً لأن يكون خليفة المسلمين. كذلك صاغ الأباضية فكرة سحب الثقة من الحكام وماروسوها. ظل إقليم عُمان تحت حكم الأئمة الأباضية بعيداً عن صخب الأحداث والحروب والثورات في العهدين الأموي والعباسي طالما كانت الدولة ضعيفة أومشغولة، عدا فترات قصيرة تقوى فيها الدولة المركزية فتفرض مذهبها على عُمان بقوة الجيوش.

لقد حالت الطبيعة القبلية لسكان عُمان دون توحيد الإقليم في دولة مركزية وقوية. وانشغل العُمانيون بحروب قبلية داخلية باستمرار. وقد زاد عدم انتقال السلطة وراثياً بطريقة سلسة في تعقيد الأمر. فعند وفاة الإمام يقوم رجال الدين باختيار الأكفأ على الطريقة الأباضية، وكثيراً ما ينتهي الاختيار إلى الحرب بين الأخ وأخيه وأبناء العمومة، ويستنجد كل بقبيلة، وفي بعض الأحيان يستقوي الضعيف بالغريب. ومارس رجال الدين عزل الأئمة غير الأكفاء، وهي قضية بالرغم من سموها ونبلها، إلا إنها أدت في معظم الأحيان إلى القتال والتناحر القبلي. وعلى هذا يمكن القول بأن العزلة الجغرافية لإقليم عُمان، وتاريخ الأباضية المبكر والرافض للحكم الوراثي، والطبيعة القبلية هي من أهم العوامل التي شكلت تاريخ عُمان منذ العصر الأول للإسلام حتى اليوم.

الاحتلال البرتغالي

كانت المدن الساحلية العُمانية تغط في نوم كسول تحت حكم ملوك بني النبهان (1154 – 16224م) عندما وصلت سفن البحار البرتغالي فاسكودي جاما (1469 – 1542م). كان دي جاما يبحث عن طريق تجاري بحري إلى الهند ووجده عن طريق رأس الرجاء الصالح ليكون بديلاً عن طريق الحرير البري الذي تحتكره الإمبراطورية العثمانية، وبالتالي تحتكر جميع البضائع الواردة إلى أوروبا. تصف كتب الجغرافيا دي جاما على أنه مكتشف ومغامر، بينما يعتبره المسيح الكاثوليك مبشراً وقديساً. (أنظر صورة(2)) أما في التاريخ فهومحتل جزار(2) لم يتخلص من كرهه للمسلمين والعرب الموروث من الأندلس. في حملته الأولى، أبحر من البرتغال جنوباً وعبر رأس الرجاء الصالح ليصل إلى سواحل شرق أفريقيا. تفاجأ وصدم دي جاما عندما اكتشف أن غالبية سكان المدن هم من المسلمين. بالرغم من ذلك أبدى وداعةً وتحضراً إلى جميع المدن

صورة(2): صورة طابع بريدي لمستعمرة الهند البرتغالية يصور فاسكودي جاما مبشراً مسيحياً.

التي ساعدته بالمؤن. وصل إلى السواحل العُمانية عام 1498م وكانت الطريق أمامه إلى الهند تبدوسهلة عبر بحر العرب. بيد أن هذا البحر له رياح موسمية وموسم أعاصير وعبوره محفوف بالخطر. لحسن حظ البرتغاليين، شرح البحار العُماني أحمد بن ماجد (1418 - 1500م) في كتابه «الفوائد في أصول علم البحر والقواعد» هذه الرياح ووصف الجزر المهمة التي تقع على الطريق والمناسبة للرسووالتزود بالماء. عرف دي جاما من أحمد بن ماجد –ويقال أنه صاحبه– إن الرياح الموسمية تهب من الجنوب الغربي (عُمان) إلى الشمال الشرقي (الهند) في أواخر شهر مارس حتى منتصف شهر يونيو. وهذه الرياح هي التي أخذت دي جاما والاستعمار البرتغالي إلى الهند الذي بقي حتى العام 1962م. يعتبر آدم سميث ×(1723 – 1790م) أن اكتشاف طريق الهند الشرقية عبر رأس الرجاء الصالح، إلى جانب اكتشاف أمريكا، هما أهم حدثين في تاريخ البشرية. لم يستطع أحد التنبؤ بالفوائد أوالمصائب التي قد تنتج عن هذين الحدثين العظيمين. كان أحمد بن ماجد فلكياً وشاعراً، وما كان له أن يتنبأ بالأحداث ومات قبل أن يرى أصدقاء البحر ورفقاء الشراع يقصفون بالمدفعية، ويحتلون جميع المدن الساحلية العُمانية.

في حملته الثانية عام 1502م، عاد دي جاما ولكن هذه المرة مسلحاً بعشرين سفينة مجهزة بالمدافع لإجبار المدن على طاعته وبالأخص في كالكوت في الهند للحصول على حق التجارة. في هذه الحملة، استخدم دي جاما أسلوباً برتغالياً، سيصبح فيما بعد تقليداً أوروبياً، يقوم على الاتحاد بين الحرب والتجارة. مارس دي جاما أبشع أعمال القرصنة في البحر والبر دونما خوف من عقاب. كانت قسوته على المسلمين ذات طابع ديني متشدد أكثر منها ضرورة عسكرية، تعيد مشهد سقوط غرناطة عام 1492م. مهدت حملات دي جاما، لأهم حملة عسكرية هي حملة البوكيرك عام 1507م التي استغلت التفوق العسكري الأوروبي لتحتل أهم المدن الساحلية المهمة على سواحل شرق أفريقيا (زنجبار وممباسا)، وساحل عُمان (صور وقريات ومسقط ومطرح وصحار)، وصولاً إلى مضيق هرمز وساحل الهند الغربي (ديوا وكالكوت). لاحقاً احتل البرتغاليون جزيرة البحرين عام 1521م.

بالتحكم في خطوط التجارة البحرية، خضعت تجارة التوابل الواردة من الهند إلى أوروبا للجمارك البرتغالية. كان على

المسلمين في الهند دفع رسوم الجمارك وأتاوة القرصنة إلى البرتغاليين عند السفر لحج مكة. في عُمان، بطش المحتلون بالمدن الساحلية ونكلوا بأهلها فأحرقوا مسقط، وقلهات، وطيوي، ودارسيت، وجدعوا أنوف الوجهاء، وقطعوا آذانهم. لكن هذا الاحتلال بقي في المدن الساحلية، وسلمت المناطق الداخلية من أي احتلال. بالرغم من ذلك، حكم شيوخ بني النبهان الأقاليم الداخلية في حال من التشتت والتشرذم دون أي طموح لطرد المحتل البرتغالي.

دولة اليعاربة (1624-1718م)

التوحيد والتحرير وبناء الإمبراطورية

ظهرت في الخليج العربي شركة الهند الشرقية الإنجليزية كمنافس للبرتغاليين، وأدت دوراً مهماً في القضاء على الوجود البرتغالي. ساعد الإنجليز الشاه عباس الصفوي (حكم 1587 – 1629م) على طرد البرتغاليين من هرمز عام 1622م. وبسقوط حامية هرمز التي تسيطر على مضيق الخليج العربي، كان بدهياً أن يخرج البرتغاليون من الخليج العربي لأن هرمز كانت الوصلة بين مستعمرة الهند والخليج. ملأ الصفويون الفراغ السياسي في الخليج بعد خروج البرتغاليين، ولكن ليس لفترة طويلة.

كان الاحتلال البرتغالي (1507 – 1650م) بقسوته وإذلاله للعُمانيين، مثله مثل أي احتلال آخر، أهم عامل أجج الوعي الوطني وألهم العُمانيين روح القتال. وأصبحت الظروف الإقليمية مواتية لطردهم من عُمان. في عام 1624م قام رجال الدين الأباضية في الرستاق بمبايعة الإمام ناصر بن مرشد اليعربي، مؤسس دولة اليعاربة. أنجز الإمام اليعربي توحيد جميع القبائل المتناحرة في الأقاليم الداخلية والمعزولة عن الساحل المحتل بسلسلة الجبال. كانت تلك هي المهمة الأولى لتحرير المدن الساحلية. ولتلك الغاية بنى الأئمة اليعاربة أسطولاً بحرياً حربياً وبدأوا بالقلاع البرتغالية الأقل تحصيناً في إقليم الباطنة الساحلي فحرروا صحار. واصل الأسطول العُماني محاصرة التحصينات البرتغالية وقطع الإمدادات العسكرية عن مسقط. إن تحرير مسقط يعني احتلال قلعتي الجلالي والميراني. كان البرتغاليون قد بنوا هاتين القلعتين – على أنقاض قلاع عُمانية قديمة- بعناية فائقة استعداداً ليوم يثور فيه العُمانيون. تقع القلعتان على جبلين يشرفان على خليج مسقط وهما محميتان من ناحية البر بجبال وعرة. وعلى طريقة العصور الوسطى، كان لابد من الحصار والانتظار. وكما هي العادة مع الحصون المنيعة، تم الاستيلاء على القلعتين، وطرد البرتغاليين بالحيلة العسكرية عام 1650م. ولا عجب أن يعتبر العُمانيون هذا الحدث إنجازاً تاريخياً رائعاً. (أنظر صورة رقم (3) قلعة الجلالي على عملة ورقية لسلطنة مسقط وعُمان).

وبهذا تحررت عُمان من الهيمنة البرتغالية. للأمم طاقة مخزونة

صورة(3): عملة ورقية لسلطنة مسقط وعُمان ـ فئة ربع ريال (قلعة الجلالي)

تتحررمن عوائقها في أوقات الضرورة القصوى. قاد اليعاربة هذه الطاقة العُمانية ووجهوها ليس لتحرير البلاد فقط ولكن لبناء دولة عُمان الكبرى. وفي حموة الانتصارات لاحق العُمانيون الأسطول البرتغالي المتقهقر في كل مكان، وكانوا من الجرأة بحيث هاجموا البرتغاليين في بومبي عام 1661م. وفي الوقت الذي لم يكتب النجاح لهذه الحملة، إلا أن العُمانيين أكدوا أن دولتهم باتت قوة بحرية إقليمية مهمة في القرن السابع عشر. قبل نهاية القرن، طرد العُمانيون البرتغاليين من ساحل شرق أفريقيا واحتلوا زنجبار وبمبا وممباسا وكيلوة عام 1698م. مع بداية القرن الثامن عشر، أضحت الدولة الصفوية ضعيفة ومتآكلة ولم ينتظر اليعاربة السقوط النهائي بل سبقوا الآخرين في محاربتهم في الخليج.

صورة (4): الإمبراطورية العُمانية في أوج توسعها في بداية القرن الثامن عشر.

الحرب الأهلية العُمانية (1718 – 1747م)

أكمل الإمام سلطان بن سيف الثاني (حكم 1711 – 1718م) توسعة الدولة في مدة حكمه القصيرة لتشمل إلى جانب شرق أفريقيا، جوادر (في باكستان حالياً) وبندر عباس (في إيران حالياً)، والبحرين**. كانت وفاة الإمام سلطان بداية الحرب الأهلية التي استمرت قرابة الثلاثين عاماً. عند الحديث عن الحرب الأهلية لابد من أن نتذكر أن سكان عُمان – حاضرهم وباديهم– ينقسمون إلى طائفتين كبيرتين هما القبائل الهناوية (أوالهنائية) الأباضية، والقبائل الغفارية السنية. وكان هذا الاختلاف سبباً إضافياً في التنازع أثناء الفتن(3). عند وفاة الإمام سلطان بن سيف كان ابنه سيف قاصراً، لهذا افتى علماء الدين بعجز الابن عن تولي مهام الإمامة واختاروا صهره «مهنا بن سلطان» إماماً. واختلف الناس بين إمام منتخب ووريث قاصر. قتل مهنا بعد أقل من ثلاث سنوات لتزيد الفتنة بين القبائل حتى غداً لكل قبيلة إمام طامح في السلطة. استمرت الخصومات القبلية لعشر سنوات لم ينهها إلا بلوغ الوريث سن الرشد، فبويع سيف بن سلطان إماماً عام 1727م وقبلت العشائر واستتب الأمن لبضع سنوات. إلا أن الإمام المنتخب أظهر انحرافاً عن الشريعة فعزله العلماء وتم مبايعة «بلعرب بن حمير» إماماً لعُمان. رفض الإمام سيف هذا العزل وطلب المساعدة من نادر شاه (حكم 1736 - 1748م) الذي كان مشغولاً بتوحيد الدولة الفارسية، بعد سقوط الدولة الصفوية. لم يتردد نادر شاه في إنزال قوة بحرية بالقرب من صحار عام 1737م. تعود العُمانيون على الخصومات القبلية فيما بينهم، إلا أنهم لم يألفوا تدخل الأجنبي في الشأن العُماني. ومنعاً للفتنة والحرب مع نادر شاه توسط زعماء القبائل، وعلماء الدين واقنعوا «بلعرب بن حمير» أن يتنازل عن منصب الإمامة ليتم تجديد البيعة للإمام سيف بن سلطان. ومع ذلك استمرت الخلافات

واستمر انحراف الإمام سيف عن الشريعة فعزل للمرة الثانية عام 1741م وتم مبايعة «سلطان بن مرشد اليعربي» إماماً لعُمان. لجأ الإمام المعزول مرة أخرى إلى نادر شاه الذي طلب من الإمام المعزول أن يدفع الجزية إلى بيت المال الشاهنشاهي. حاصر نادر شاه صحار ومسقط والعديد من المدن الساحلية. بعد تسعة شهور سقطت مسقط في قبضة الفرس. في أثناء الحرب مع الفرس توفي كلٌّ من الإمامين المتنازعين، فبايع العلماء «بلعرب بن حمير» مرة أخرى، إماماً ليس لعُمان المستقل بل لعُمان المحتل. قبل أن يتوفى الإمام المتهور سيف بن سلطان عين تاجراً يدعى الشيخ أحمد بن سعيد البوسعيدي والياً على صحار. ولعل هذا التعيين هوأعظم انجاز قدمه هذا الإمام لعُمان.

حكم اليعاربة اكثر من مائة عام (1624 – 1741م)، وحدوا خلال سنين حكمهم القبائل المتحاربة، وبنوا أسطولاً حربياً قوياً، وطردوا البرتغاليين، وتعلموا منهم بناء القلاع وتطوير الدولة إلى إمبراطورية، وخلقوا من عُمان قوة بحرية إقليمية تضاهي القوى الأوروبية. في الداخل، عجزت المؤسسة الدينية الأباضية عن تأمين انتقال سلس للسلطة، وظلت السلطة غير مركزية ومعتمدة على القبائل أساساً. ويبدوأن زوال خطر العدوالخارجي أعاد العُمانيون إلى مشكلهم الأزلي في وراثة السلطة التي أدت إلى التناحر القبلي والاستعانة بالفرس وسقوط دولة اليعاربة.

دولة آل بوسعيد (1749 –الآن)

تسلم الشيخ أحمد البوسعيدي ولاية صحار عام 1741م وقلعتها محاصرة من قبل الفرس، الذين يتحصنون كذلك في مسقط. كانت الحرب الأهلية قد تركت البلاد محتلة والقبائل مختلفة والناس فقيرة. استطاع الشيخ أحمد المقاومة في صحار بحنكته العسكرية، واستطاع توحيد العُمانيين في لحظة تاريخية مهمة ستجعل منه المؤسس للدولة العُمانية المقبلة. استمرت حرب التحرير حتى عام 1747م حتى لم يبقَ للفرس إلا قلعتا الجلالي والميراني المنيعتان. تماماً كما حدث مع البرتغاليين قبل قرن من الزمان. ويبتسم القدر للعُمانيين عندما يقتل نادر شاه في فارس عام 1747م ويرحل الفرس دون قتال أوحصار. أجمعت القبائل والعلماء على مبايعة الفارس العُماني الجديد إماماً عام1749م. استمرت إمامة أحمد البوسعيدي أربعة وثلاثين عاماً (1749 – 1783م) وطد فيها أركان الدولة وبنى أسطولاً تجارياً ضخماً يصدر إلى الهند الزعفران والملح والزبيب واللؤلؤ والخيول العربية.

في نهاية القرن الثامن عشر ظهرت قوى فاعلة جديدة في المنطقة، وكان على دولة البوسعيدي الفتية أن تأمن تحالفات جديدة تخلق توازناً في المنطقة وتحفظ استقرار عُمان. أهم ما تغير هوظهور آل سعود كقوة سياسية جديدة في شبه الجزيرة تهدد كلاً من الدولتين العثمانية والعُمانية. وكذلك ظهور القواسم في رأس الخيمة ومشايخ أخرى على ساحل عُمان تهدد الملاحة البريطانية والعُمانية. في الهند، سيطرت بريطانيا على منافذ التجارة وتخلصت من المنافسة الأوروبية في الخليج العربي. أما فارس، فبغض النظر عن الدولة التي تحكمها، تبقى الند التقليدي لعُمان. ولهذا كان منطقياً أن تتحالف عُمان مع العثمانيين ضد كل من آل سعود والفرس، وتتصادق مع بريطانيا ضد مشايخ الساحل العُماني لتأمين طرق التجارة مع الهند.

1 – حصار كريم خان للبصرة

بعد مقتل نادر شاه وخروج الفرس من عُمان، وصل كريم خان زند (حكم 1750 – 1779م)إلى سدة الحكم في فارس. لم يستطع الأخير تهديد عُمان بسبب الأسطول البوسعيدي

الجديد، لكنه هاجم البصرة وحاصرها عام 1775م لمدة شهور. كانت البصرة تتبع ولاية العراق العثمانية وكادت تسقط في يد كريم خان لولا الأسطول العُماني الذي انطلق عبر مضيق هرمز إلى أعالي المياه في الخليج العربي ليكسر الحصار الحديدي المقام على شط العرب. وبالرغم من أن البصرة استسلمت صلحاً في العام التالي إلا أن هذا الحدث التاريخي الحاسم يجعل من عُمان إمبراطورية أكثر منها دولة. وسيبقى باشا بغداد مديناً لعُمان على هذا الصنيع وسيدفع للعُمانيين مكافأة سنوية كرد للجميل.

2 – نابليون بونابرت يراسل السلطان العُماني

كانت حروب المستعمرات بين بريطانيا وفرنسا مستعرة. في الهند حسم الأمر لمصلحة الإنجليز وكادت فرنسا تقبل بالأمرالواقع، لولا الجنرال الفرنسي الطموح نابليون بونابرت الذي لم يرضَ بتلك القسمة. بعد الحملة الفرنسية على مصر عام 1798م، ووصول فرنسا إلى مياه البحر الأحمر، بدأ التنافس الفرنسي– البريطاني للحصول على صداقة عُمان. فبعد ثلاثة أشهر فقط من دخول الفرنسيين إلى مصر، أرسلت شركة الهند الشرقية (بريطانية) مندوباً إلى مسقط وقع مع السيد سلطان بن أحمد البوسعيدي (حكم 1792 – 1804م) معاهدة حصلت الشركة بموجبها على حق التجارة في بندر عباس. وبهذه المعاهدة يكون السيد سلطان بن أحمد هوأول حاكم عربي يدخل في حلف مع بريطانيا. في العام التالي أرسل نابليون رسالة إلى سلطان عُمان كتب فيها: «أكتب لكم هذه الرسالة لأخبركم بما تعلمونه–دون شك– وهووصول الجيش الفرنسي إلى مصر. وكما كنتم أصدقاء لنا في كل الأوقات، لكم أن تطمئنوا لرغبتي في حماية سفن بلدكم «التي تبحر إلى السويس» (4). إلا أن عُمان لا تملك أن تضحي بأقدم وأهم شريك تجاري لها وهوالهند التي أصبحت مستعمرة بريطانية. لقد كانت الحملة الفرنسية على مصر وطموح نابليون في الوصول إلى الهند وصداقة عُمان هوالحدث الحازم الذي استعجل التحالف العُماني –البريطاني. هذا التحالف الذي ستحتاجه عُمان في حروبها الضارية مع الدولة السعودية الأولى، وسيبقى إلى ما بعد اكتشاف النفط في سلطنة عُمان الحديثة.

3. الصراع مع آل سعود

بعث الأمير عبدالعزيز آل سعود (الأول) رسالة إلى سلطان بن أحمد البوسعيدي مرفقة بكتيب تعاليم الشيخ محمد بن عبدالوهاب– هذه التعاليم التي ستسمى لاحقاً بالمذهب الوهابي. لم يرد السلطان العُماني على التهديد السعودي الآتي من هضبة نجد التي تبعد عن عُمان مسافة عشرين يوماً ركوباً على الجمال. بدأ السعوديون بالتحالف مع أقاربهم قبيلة القواسم في رأس الخيمة واخضعوهم للدعوة السلفية والنفوذ السعودي حتى صار القواسم يدفعون الزكاة للدرعية؛ مسقط رأس آل سعود. وأخيراً جاء اليوم الذي يهدد فيه إقليم عُمان عن طريق الصحراء. صحراء الربع الخالي التي حمت الحدود الشمالية لعُمان لمئات السنين غدت طريقاً عادية لعرب نجد والقوات السعودية التي عبرت الصحراء ثلاث مرات في ثلاث حملات عسكرية قبل أن تسقط واحة البريمي – في إقليم الظاهرة – في قبضة القوات السعودية عام 1800م. يسكن إقليم الظاهرة قبائل غفارية سنية لم تجد في مبادئ الدعوة السلفية شيئاً جديداً عليها بل ربما رأت في دعوة آل سعود السنية ما يعينها في صراعها ضد القبائل الهناوية الإباضية. اضطر السيد سلطان بن أحمد إلى توقيع صلح مع الأمير عبد العزيز بن محمد على أن يدفع أتاوة سنوية قدرها ستة وثلاثين ألفاً من قروش ماريا تيريزا الفضية. عينت سلطات الدرعية

أميراً سعودياً على البريمي الذي كان من واجباته تسلم الزكاة وإرسالها للدرعية. أصبحت البريمي قاعدة عسكرية للقوات السعودية في الحملات اللاحقة. في عام 1803م حج السيد سلطان بن أحمد إلى مكة، والتقى بشريف مكة، واتفقا على محاربة آل سعود. علم الأمير سعود بمخططات خصومه فشن حرباً كبيرة على كل من الحجاز وعُمان. فاحتل مكة في العام نفسه والمدينة المنورة عام 1804م. في عُمان، تحركت القوات السعودية بقيادة سالم الحرق من البريمي إلى سهل الباطنة متجهةً إلى مسقط. في طريقها نهبت القوات السعودية كل ما ينهب وحرقت كل ما لا ينهب. خرج السيد سلطان ومعه مسقط عن بكرة أبيها إلى قلعة بركة للدفاع عما بقي من عُمان في حرب نهائية وختامية مع السعوديين. كان المعسكر السعودي واثقاً من النصر لتفوقه العسكري والعددي. أما العُمانيون فكان لسان حالهم يقول «إن الدم ما هوإلا صبغة الرجال» كما تحكي المرويات العُمانية. وكم يحب القدر عُمان وأهله! تنسحب الجيوش السعودية من المواجهة لأن الأمير عبدالعزيز قد اغتيل في الدرعية، تماماً كما انسحبت القوات الفارسية دون قتال بعد اغتيال نادر شاه في فارس عام 1747م. بيد أن الوجود السعودي بقي في البريمي واستمر النزاع بين الأمير سعود بن عبدالعزيز، والسيد سعيد بن سلطان اللذين ورثا الدولتين السعودية والعُمانية وحروبهما. قتل القائد السعودي مطلق المطيري سنة 1813م أثناء القتال في عُمان، وخرجت القوات السعودية من البريمي مع انهيار الدولة السعودية وسقوط الدرعية في يد قوات محمد علي باشا المصرية عام 1818م. أقام محمد علي حكومة موالية له في نجد، وطمع في وراثة النفوذ السعودي في البريمي وإمارات الساحل العُماني(5) فأرسل قواته نحوالبريمي. وقف الإنجليز في وجه هذا الطموح، فإقليم عُمان مرتبط بمعاهدات مع بريطانيا. وما قبلته بريطانيا لآل سعود لم تقبله لمحمد علي باشا. لهذا اضطرت القوات المصرية إلى المغادرة، دون قتال، نحوشرق شبه الجزيرة.

4. ساحل القراصنة

أدى ضعف الدولة العُمانية أثناء الحرب الأهلية إلى ظهور كيانات قبلية على ساحل عُمان من أهمها الشارقة ورأس الخيمة. كانت هذه القبائل تحترف الغوص وصيد اللؤلؤ الذي كان يصدر إلى الهند وفارس. تطورت هذه الكيانات فيما بعد، وخاصة بعد اعتناق القواسم مبادئ دعوة السلفية وخضوعهم لآل سعود، إلى مشيخات بنت أسطولاً بحرياً يفرض الجزية والغرامات على السفن التي تجوب الخليج العربي. مع بداية القرن التاسع عشر أصبحت شركة الهند الشرقية (البريطانية) المهيمنة على الملاحة في الخليج العربي بعد أن تخلصت من المنافسة الهولندية والفرنسية. اعتبرت بريطانيا الجزية والغرامات سطواً وقرصنة، بينما اعتبرت المشايخ ذلك دفاعاً طبيعياً عن بحرهم وموانئهم، وربما جهاداً دينياً حسب المبادئ السلفية الجديدة. بعد أن تضررت تجارة عُمان من أعمال القرصنة لأنها تعتمد أساساً على التجارة البحرية، شنت عُمان وبريطانيا عدة حملات عسكرية على ساحل القراصنة، كما تسميه بريطانيا، ولم تستطعيا القضاء على مراكزهم إلا بعد سقوط الدولة السعودية الأولى عام 1818م. وانتهت المعارك إلى توقيع معاهدة صلح عام 1820م، وهدنة بحرية عام 1853م نشأ بموجبها كيان جديد تحت مسمى «ولايات الساحل المتصالح» -يشمل أبوظبي، عجمان، دبي، رأس الخيمة، الشارقة، أم القيوين- سيبقى تحت الحماية البريطانية حتى الاستقلال وقيام «دولة الإمارات العربية المتحدة» عام 1971م. يمكن القول أن دولة الإمارات العربية المتحدة هي جزء من إقليم ساحل

عُمان التاريخي. كان التحالف العُماني- البريطاني للقضاء على مشايخ ساحل عُمان قبل صلح 1820م هوبداية الجفاء بين السلطة السياسية في مسقط والسلطة الدينية والقبائل في الداخل «عُمان». لم ترضَ القبائل بالتحالف مع الأوروبيين ضد المسلمين ،وأن هذا الأشكال سيبقى مربكاً وعائقاً لقيام دولة عُمان الحديثة لاحقاً.

أصبح من البدهي لدولة عُمان، بعد أن تركت تأمين مياه الخليج للحليف البريطاني في بداية القرن التاسع عشر وتحول الخليج إلى بحيرة بريطانية، أن تدير وجهها عن ممتلكاتها في الشمال (الخليج العربي). كان خروج عُمان من بندر عباس عام 1868م هونهاية ذلك الفصل. ولإنهاء الصراع السعودي-العُماني قبل السيد سعيد بن سلطان بدفع أتاوة سنوية للسلطات النجدية، رغم استنكار الحكومة البريطانية هذه الهدنة مع آل سعود. لم يخطر ببال المتصارعين في شبه الجزيرة أن السلام الذي يسعى إليه الداهية السيد سعيد بن سلطان في عُمان هولاستثمار ممتلكات عُمان في الجنوب(شرق أفريقيا) ونقل العاصمة ومركز الدولة إلى زنجبار، حيث المياه الدافئة والاستقرار.■

الهوامش

* آدم سميث؛ فيلسوف واقتصادي أسكتلندي، نشر في عام 1776م كتابه « بحث في طبيعة وأسباب ثروة الأمم».

** احتل اليعاربة البحرين عام 717م، تذكر كتب المؤرخين البحرينيين أن اليعاربة أقاموا مذابح في أهل البحرين لا يمكن تفسيرها إلا أنها بسبب اختلاف المذهب. ولا تزال المقابر الجماعية وبعض الأضرحة في البحرين شاهدة على دموية ذلك الغزو.

المراجـع

1 - بليخانوف سرجي، مصلح على العرش: قابوس بن سعيد سلطان عُمان. القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية، 2004.

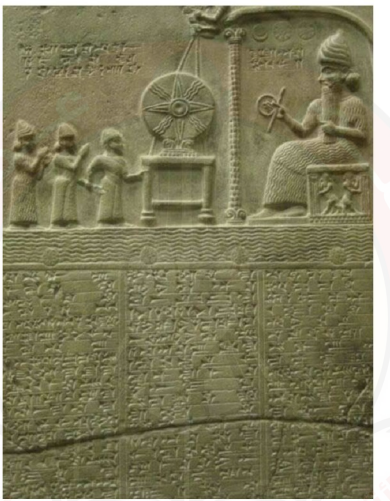
2 - تشومسكي نعوم: سنة 501 الغزومستمر. ترجمة مي النبهان، دار المدى، 1996.

3 - عبدالرحيم عبدالرحمن عبدالرحيم، الدولة السعودية الأولى 1158 - 1233 هـ/1745 – 1818م ، دار الكتاب الجامعي، الطبعة الرابعة، 1982.

4. Bird Christiane. the sultans shadow: one family rule at the crossroads of East and West. Random House. new york. 2010.

5 - عبدالرحيم عبدالرحمن عبدالرحيم، محمد علي وشبه الجزيرة العربية 1234 - 1256 هـ/1819 – 1840م، دار الكتاب الجامعي، الطبعة الأولى، 1981.

أصل السومريين ما بين الواقع ... والجدل



[منير يوسف طه*]

دأبت في الآونة الأخيرة على دراسة ومتابعة مقالات تخص اراء واجتهادات قديمة وحديثة تبحث في مضامينها العامة والخاصة عن أصل السومريين الذين –وكما هو معلوم –كانوا السباقين في عطائهم الإنساني. مما حيَّر علماء الأجناس والآثار واللغات وحتى علماء اللاهوت والديانات عن أصلهم.

* باحث من العراق.

فهم أول من استعمل الآنية الفخارية، وأول من استعمل العجلة المحورية، وأول من أنشأ المدينة، وأول من بنى المعابد والقصور والأسوار، وأول من كتب على الطين، وأول من سن القوانين الوضعية، وأول من شرع القوانين التجارية، وأول من سرد ودون الأساطير والملاحم الأدبية، وأول من عزف على قيثارة وترية، وأول من عرف أسرار الكواكب والنجوم، وأول من كتب وثيقة زراعية، وأول من مجد آلهته وملوكه بالنحت البارز ذي الثلاثة أبعاد، وأول من عرف الأبراج الأثني عشر،وأول من استعمل النظام الستيني ، وأول من قسم الدائرة إلى (360) درجة، وأول من قسم السنة إلى (360) يوم ، وأول من قسم السنة إلى أحد عشر شهراً، واليوم إلى اثنتى عشرة ساعة ، إن هذه الابتكارات والإنجازات وغيرها من الإبداعات الدينية والدنيوية والمتمثلة بأصل الكون والتكوين والقصص التي لها علاقة مباشرة بالديانات السماوية وخاصة ما ورد في الكتابين المقدسين العهد القديم والعهد الجديد التي كشفتها معاول المنقبين مدونة على المئات من الرقم الطينية منذ بدء حملات التنقب المنظم في بلاد الرافدين في منتصف القرن التاسع عشر قد أذهلت العالم آنذاك وفيما بعد.

وبعد الاستمرار بالتنقيبات المنظمة في أنحاء أخرى من البلاد تم الكشف أيضاً عن مزيد من المكتبات التي ضمت على رفوفها آلاف الرقم الطينية التي تحوي الكثير الكثير من الإنجازات السومرية والتي كان من بينها قصة الخليقة، وملحمة كلكامش، وقصة (الذين أتوا من السماء (الأنوناكي) أو مايعرف بمجلس الآلهة الاثنى عشر. كما تبين في تلك النصوص رصد الكواكب والنجوم المستمر لما لهذا الرصد من تأثيرات وأبعاد على حياتهم الزراعية التي لولا فائضها لما كان السومريون على ما كانوا عليه آنذاك.

وبعد الاستمرار في عمليات التنقيب المنظمة في بلاد الرافدين والمناطق الدانية والقاصية منها تبين ومما لايقبل مجالاً الشك أن الثقافة السومرية شملت امتداداتها جميع مساحات بلاد الرافدين حتى وصلت غرباً إلى بلاد الشام وجنوباً إلى جميع مناطق الخليج العربي وشرقاً إلى جنوب الهضبة الإيرانية وحتى وادي السند والهند.

إن هذه الاكتشافات غير المتوقعة حفزت كثيراً من علماء الآثار وعلماء اللغات والأجناس على اقتفاء أثرهم للوقوف على جذورهم الحقيقة التي غيرت كثيراً من المفاهيم والنظريات وحتى العقائد الدينية وموضات العصر وقصات الشعر، حيث اقتبس كثير من مصممي الأزياء وحلاقي النساء المعاصرين بعض مما كشفه علماء الآثار من أزياء وقصات شعر ظهرت على معالم التماثيل السومرية ومنها الفساتين ذات الطيات المتعددة وتصفيف شعر ما يعرف بوجه الفتاة السومرية الذي يرتقي عصره إلى نهاية الألف الرابع قبل الميلاد. كما اقتبس الصاغة وصناع الحلي الذهبية كثيراً من أبعاد الحلي التي كشف عنها عالم الآثار البريطاني (وولي) في المقبرة الملكية في أور أبان بدايات العشرينات من القرن الماضي.

ومن بين ما طرح من آراء عن أصل السومريين أنهم إما أتوا من الشرق أو من الجنوب، وتحديداً المنطقة الواقعة على طول الساحل الغربي للخليج العربي أو أنهم جاءوا من مكان ما في شبه الجزيرة العربية أو من غرب البادية الشمالية الواقعة غرب نهر الفرات.

إن جميع مضامين تلك الآراء التي طرحت عبر الزمان والمكان في هذا المضمار كان نصيبها الإخفاق، لا بسبب هزالة الأدلة والطرح فحسب، بل لقوة الدلائل الأثرية التي أكدت أن الثقافة السومرية ما هي إلا تطور نابع من الثقافات المحلية التي نشأت وتطورت في ربوع بلاد الرافدين كثقافة

العبيد قبل انبلاج فجر الثقافة السومرية خلال بدايات الألف الرابع قبل الميلاد واستمرارها حتى العام (2006) قبل الميلاد بعد أن حاصر العيلاميون مدينتهم المقدسة أور وأمست بين ليلة خراباً منثوراً. ومن بعد هذا التاريخ المشؤوم لم تقم للسومريين أية قائمة عكس ثقافتهم وإبداعاتهم التي لا يزال عطرها يفوح في أركان الكرة الأرضية الأربعة.

وبعد أن جفت منابع تلك الطروحات والآراء نبعت آراء وطروحات جديدة أخطر من سابقاتها. ومن أبرز تلك الطروحات على الإطلاق هي ما طرحه الكاتب اليهودي الأصل (Zecharia Sitchin) (زكريا ستجن) في كتابه الموسوم (الكوكب الأثني) (The Twelfth Planet) والذي أصدره في العام (1976) والذي طرح فيه فكرة كون السومريين (أناساً) جاءوا إلى كوكب الأرض من كوكب آخر. أو أنهم هم الذين عمدوا على تحسين نسل كوكب الأرض المتخلفين .ومهما يكن من أمر له علاقة مباشرة بمعتقداتهم وإنجازاتهم إلى جانب ما ورد في أساطيرهم وملاحمهم.

ولد هذا الكاتب المغامر في أذربيجان من أصل يهودي في العام (1920). وعندما كان صغيراً هاجر مع عائلتة إلى فلسطين،ثم سافر إلى إنكلترا وأكمل دراسته هناك في علم الاقتصاد في جامعة لندن.

وفي العام (1951) هاجر إلى أمريكا واستقر في مدينة نيويورك التي فيها انكب على دراسة الثقافات واللغات القديمة. إلاّ أن جُلَّ اهتماهة وعلى ما يبدو قد صبه على مضامين الثقافة السومرية لما لها من أبعاد إبداعية وعلاقة مباشرة بما ورد من أحداث لها علاقة مباشرة بالديانة اليهودية.

إن طرح المغاير تماماً فيما يخص أصل السومريين في اعتقادنا نابع وبالدرجة الأولى من فشل ما طرح من آراء تخص أصولهم وجذورهم الحقيقة التي باتت ومما لا يقبل الشك بعد الاكتشافات الأثرية هي أرض الرافدين الوفيرة

بمائها وعطائها الثقافي . فحاول جاهداً طرح آراءه المغايرة كلياً للآراء الأخرى إلا أن آرءه تلك هي الأخرى لم تلقَ أذناً صاغية بالرغم من بيع الملايين من نسخ الكتاب بعد ترجمته بطبيعة الحال إلى خمسة وعشرين لغة.

ومن محاسن هذا الانتشار الواسع للكتاب بطبيعة الحال هو وقوف العالم على أبعاد ثقافات بلاد الرافدين القديمة أولاً وتأثيرها على أبعاد العهدين القديم والجديد ثانياً.

وعلى ما يبدو من سرد الوقائع الخاصة بهذه الطروحات الجدلية ذات الأبعاد الدينية في كثير من الأحيان يبدو جلياً أن (زكريا) المتأثر كثيراً بالديانة اليهودية وربطها بآداب بلاد الرافدين القديمة لدرجة تعلم اللغة قراءة اللغة السومرية بذاته كي يقف على ما جاء بها من علائق تخص الأساطير القديمة وخاصة الدينية منها أكثر ممن سبقوه في هذا

المضمار والذين منهم وعلى سبيل المثال لا الحصر الكاتبان (Immanuel Velikosky) (أمانويل فليكوسكي) و (Erick von Daniken) (أريك فون دانيكين). حيث نشر الأول كتابه الموسوم (Worlds in Collision) (تصادم العوالم) في العام (1950). أما الثاني فقد نشر كتابه الموسوم والذي يبحث بذات الموضوع في العام (1968) فقد كان تحت عنوان (Chariots of the Gods) (عربات الآلهة).

وبينما يبحث الأول في أساطير العوالم القديمة وتداخل الثقافات القديمة وخاصة الثقافتين البابلية والمصرية مع النظام الكوني. يرى الثاني أن رواداً في الماضي قد زاروا كوكب الأرض، وأثروا به تأثيراً مباشراً. أما أصل الديانات برأيه فقد كانت نتيجة احتكاك أجناس من أصول فضائية مع سكان كوكب الأرض.

تتلخص بعض من آراء وطروحات (زكريا ستجن) فيما يخص أصل السومريين التي وردت أبعادها في كتابه الشهير الوارد عنوانه أعلاه بالآتي:

إن ترجمة أبعاد ومضامين المنحوتات والرسومات الفنية إضافت الرموز التي خلفها لنا السومريون تحوي كوكباً لم تكشف خواصه ومعالمه إلى يومنا هذا.

يقع هذا الكوكب فيما وراء الكوكب (نبتون) كما أنه يتبع مداراً إهليجياً طويلاً تصل أبعاده إلى داخل النظام الشمسي كل (3600) عام تقريباً.

يدعى هذا الكوكب الذي ورد ذكره بالأدبيات السومرية تحديداً بـ (نيبيرو) (Nibiru). وبعد ذلك تحول في العهد البابلي إلى إلاله (مردوخ). وحسب ما ورد في النصوص البابلية وتحديداً الأساطير الدينية أن اسم مردوخ اقترن باسم (تيامت) آلهة العالم السفلي والتي ورد ذكرها بقصة الخليقة بهيئة (انوما اليليش) والتي حسب اعتقاد (زكريا) أن هذه الآلهة كانت كوكباً قديماً يقع ما بين المريخ وجوبتر.

ومن تداعيات ارتطام الإلهه (أنوما إيليش) ومردوخ و نيبيرو السومري تشكل كوكب الأرض وكواكب صغيرة أخرى تقع بين كوكب المريخ وكوكب المشتري.

ثم يتابع (زكريا) نظريته الخاصة بتكوين الكواكب وحسب معطيات أساطير بلاد الرافدين القديمة بالقول: وعندما ارتطم أحد أقمار الكوكب (بيبيرو) انشطرت الآلهه (أنوما إيليش) إلى شطرين. وبعد برهة فقط ارتطم الكوكب نابيبرو ذاته بقطع من الكسر الناتجة من الارتطام، وبذلك أصبح نصف جسم (تيامت) (أنوما إيليش) حزاماً من الكواكب.

ثم يدعي (زكريا) بالقول: إنه أطلق على الكوكب السومري (نيبيرو) الكوكب (الاثنى عشر) لأن مفهوم الآلهة السومرية فيما يخص النظام الشمسي بأنها ثمانية كواكب إضافة إلى الكوكب (بلاتو) والشمس والقمر. وأن هذا الكوكب (نبنرو) كان في واقع الحال الموطن الحاضن للبشر ذوي التكنولوجيا المتقدمة (جنس من خارج محيط كوكب الأرض) يدعون في اللغة السومرية(الأنوناكي)(Anunnaki) والذين جاء ذكرهم بسفر(التكوين) بهيئة (Nephili) أي أبناء الإله (العماليق).

وإن أولئك (العماليق) تطوروا بعد (450.000) من دخول كوكبهم (نيبيرو) مجموعة المنظومة الشمسية . وأنهم كانوا تواقين للبحث عن المناجم وخاصة مناجم الذهب التي كشفوا عنها في القارة الأفريقية، وأن أولئك الآلهه كانوا القيمين على إدارة وتوثيق العمال الذين يديرون البعثة المرسلة من كوكب نيبيرو إلى كوكب الأرض.

كما يذهب زكريا بالقول بأن الإله السومري (إنكي) إله المعرفة والماء اقترح اقتراحاً مفاده أن إرضاء (الأنوناكي) أي (مجلس الآلهه) الذي أبدى عدم ارتياحه من طبيعة أعمال العمال البدائيين (Homo erectus) في تلك المناجم يكمن استبدالهم بخلق جينات هندسية وراثية جديدة تدعى

الإنسان العاقل (Homo sapiens) .

ثم يدعي زكريا أن النصوص القديمة تنص أن الثقافة الإنسانية في بلاد سومر كانت تحت رعاية أولئك الآلهة. وأن الملوكية البشرية على الأرض كانت الصلة الواصلة ما بين البشر ومجلس الآلهه (الأنوناكي) الذي خلق الحقوق الإلهية للملوك.

كما يدعي زكريا أن النتيجة الحتميةالناجمة مستقبلاً من (تداعيات أسلحة الدمار الشامل) التي ستستعمل ما بين أطراف آتية من خارج كوكب الأرض ما هي في واقع الحال إلا (رياح الشر) التي جاء ذكرها في (مرثية) مدينة أور السومرية والتي سحقها العيلاميون تماماً في العام (2024) قبل الميلاد.

ومن الطروحات الأخرى التي جاء بها زكريا مفادها أن أبحاثه تتوافق مع كثير من نصوص العهد الجديد، وأنها في واقع الحال قد جاءت أصلاً من النصوص السومرية.

وبعد زكريا ظهر كتاب آخرون بحثوا في ذات المواضيع، ومن هؤلاء الكاتب البريطاني (دفيد آيك) الذي طرح رأياً مفاده أن سكان بلاد الرافدين الأقدمين من أصل فضائي. وأن المجتمعات الحالية تدار من قبل (رس) قديم مكون من تداخلات عرقية مختلفة أتت أصلاً من الشرق الأوسط والأدنى منذ القدم، وأن هذه الأعراق أتت إلى كوكب الأرض من عوالم خارجية.

وقد أطلق عليهم (آيك) تعبيراً للدلالة على ارتباطات هذه المجتمعات الحديثة بالقديمة (الأخوة البابلية) (Babylonian Brotherhood). وأن غالبية ما يعرف بالأخوة البابليين هم من الرجال الذين نشأوا وتربوا على فهم المهام، أما من لا يفهم منهم معنى المهام فيرمى خارجاً.

إن الانتشار المستمر لسلالة الأسلاف تشمل الآن أشخاصاً مفردة وأخرى غير متجانسة، ومن هؤلاء هناك

ثلاثة وأربعون رئيساً حكموا الولايات المتحدة، ثلاثة رؤساء وزراء بريطانيون، اثنان رؤساء كنديون، إضافة إلى العدد من الملوك السومريين وفراعنة وادي النيل .

كل هذه الشخصيات وغيرها من الذين لا يزالون على قيد الحياة ومن نسل (الأخوة البابلية) سطرها (آيك) في كتابه الموسوم (The biggest Secret) (السر الأكبر) الذي أصدره في العام (1999).

إن المعلومات الواردة أعلاه وأدناه الخاصة بالسومريين هي في اعتقادنا الواعز الأول والأخير لتعاطي هذه الادعاءات بين الكتاب الغربيين وتحديداً أبعاد فيما يخص أصل السومريين وإنجازاتهم.

وقبل الرد على بعض ما جاء من تلك الافتراءات لابد لنا من الوقوف على النهاية المأسوية للسومريين وحسب ما جاء في آخر نص أدبي سومري تحت عنوان (مرثية أور) كتبه أحد كتابهم المبدعين الذي شهد نهاية المدينة .

يحوي النص ملحمة شعرية طويلة يصف بها الكاتب كيف أن العيلاميين يحاصرون مدينة أور حصاراً محكماً امتد

لعدة شهور بات الموت خلالها يملأ الشوارع والبيوت. وقد شبه الكاتب المدينة المقدسة أور وكأنها (جرة فخار) مهشمة، ومن بين ما جاء في نص تلك القصيدة الملحمية الخالدة هذه السطور :

فمن لم يمت منهم بالسيف مات من الجوع
تقتل الحيوانات البرية
وتباد كل المخلوقات الحية
إنها (أور) المدينة القديمة للملوكية
أقيمت على أرض طاهرة
رقدت مثل ثور النير
في ذلك اليوم رعدت السماء واهتزت الأرض
واستمرت العاصفة دونما أي انقطاع
ورقدت الشمس في الأفق
ورقد القمر في سمت الرأس
واقتلعت أشجار الغابات
أور في داخلها موت وفي خارجها موت
في داخلها نموت من الجوع
وفي خارجها نقتل بأسلحة العيلاميين
اكتسحوها وكأنهم أمواج عاتية متدفقة
فتحطمت (مدينة أور) بفعل السلاح
مثلما تتهشم جرة (جرة فخار)..

وعلى ضوء الدراسات اللغوية الحديثة والمضامين الأركيولوجية التي عاصرت حصار أور تبين أن سقوطها كآخر مدينة سومرية كان نتيجة حصار لها لم يشهده التاريخ السومري من قبل. ونتائج تلك التداعيات كانت ما بين العام (2006) والعام (2000) قبل الميلاد.

أي أن أي تاريخ من هذين التاريخيين يمثل بداية نهاية السومريين من مسرح أحداث بلاد الرافدين بعد أن استمروا بإبداعاتهم وباختراعاتهم ألفي عام.

بعد سقوط أور انصهر السومريون في بوتقة سكان بلاد الرافدين من أكاديين، وبابليين وآشوريين ودخلاء وغزاة لحين اختفاء أثرهم تماماً من عموم بلاد الرافدين بعد حينٍ من الدهر. إلا أن إبداعاتهم واختراعاتهم وآدابهم ظلت متداولة وإلى يومنا.

كما أبهرت آثارهم المنقولة وغير المنقولة والمتمثلة بالمعابد والأسوار والقصور وشق الأنهار وبناء السدود. إلى جانب الآلاف المؤلفة من الرقم الطينية التي تحمل في (طياتها) أسماء السلالات والملوك، وأسماء الكواكب والنجوم إلى جانب الأساطير والملاحم والحكايات. كما كشفت أعمال التنقيب أيضاً أنواع الفنون، وصياغة وصناعة الحلي، وصناعة الآنية الفخارية وإلى غير من الإبداعات التي لايمكن حصرها في سطور.

إن أهم ما جذب انتباهي وأنا في صدد ذكر الإبداعات السومرية والتي حظيت بانتشار واسع منقطع النظير في العالم القديم وإلى يومنا هذا هما إبداعان: أولهما الرقم المقدس (الاثنى عشر) وثانيهما ما يعرف (بالنظام الستيني).

الرقم (الاثنى عشر) الذي يمثل في واقع الحال مجلس الآلهة الاثنى عشر (الأنانوكي) قد اشتق في اعتقادنا من الكواكب الاثنى عشر أو ما يعرف بالمنظومة الشمسية التي اكتشفها السومريون، فظل هذا الرقم رقماً مقدساً ساحراً لدى الأجيال السومرية اللاحقة بدليل ظل يتكرر ذكره في السياقات الدينية والآداب السومرية.

ومن بعد السومريين تبنته كثير من شعوب الأرض عبر الأزمان والدهور بدليل أننا نقرأ في العهد القديم أن الملك داود انتصر على اثنى عشر أميراً، وخاض غمار اثنتي عشرة معركة، وكان للملك يعقوب اثنا عشر ولداً، وإن عدد القبائل اليهودية كانت اثنتي عشرة قبيلة.

كما نقرأ في العهد الجديد ان للمسيح اثنا عشر رسولاً، وأن

لمريم العذراء تاجاً فيه اثنتى عشرة نجمة، وأن الرومان كتبوا قوانيهم المقدسة على اثني عشر لوحاً.

وإذا ما انتقلنا إلى أهمية هذا الرقم في الثقافة العربية الإسلامية وعلى سبيل المثال لا الحصر سنجد أن الرسول العظيم (محمد) صلى الله عليه وسلم ولد في اليوم الثاني عشر من ربيع الأول.

وأن السورة الاثنتي عشرة في القرآن الكريم هي سورة يوسف، وهذه السورة هي في واقع الحال في الجزء الثاني عشر . وفي الآية الاثنتين عشرة هناك ذكراً لأخوة يوسف الأحد عشر، وقد شبه يوسف والديه في الآية الكريمة (بالشمس والقمر).

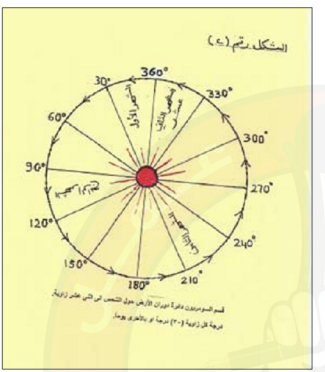
وإذا ما أخذنا بنظر الاعتبار أخوة يوسف الأحد عشر، يضاف إليهم يوسف فسيكون العدد (اثني عشر كوكباً).

وإذا ما (حذفنا) يوسف وأضفنا إلى أخوته الأحد عشر والديه (الشمس والقمر) سنجد أن والدة النبي يوسف (راحيل) هي الكوكب الثاني عشر (القمر). أما يعقوب والده فهو الشمس (النجم) الذي تدور من حوله الأثنا عشر كوكباً، والتي هي في واقع الحال ما يسمى بالمجموعة الشمسية.

النظام الستيني

إن أهم إبداع آخر قدمه السومريون إلى الإنسانية في اعتقادنا هو ما يعرف (بالنظام الستيني) الذي يعتبر منذ اختراعة قبل أكثر من خمسة آلاف عام النظام الأوحد الذي بستعمل في كل ركن من أركان الكرة الأرضية. ولولا هذا الإبداع لما توصل الإنسان بهذه السرعة الفائقة إلى الإبداعات الأخرى التي لها علاقات بحسابات الزمن.

اعتقد جازماً أن النظام الستيني الذي ابتدعه السومريون بدأ تحديداً عندما أدركوا كل الإدراك أن الأرض تكتمل دورتها حول الشمس ب(360) يوماً. والدورة هذه عبارة عن



دائرة منتظمة، وبذلك رسموا أول دائرة هندسية في عالمهم القديم. ثم قسموا محيط تلك الدائرة إلى(360) قسماً (درجة) والذي عرفوه فيما بعد (باليوم). ثم أطلقوا على الدوره الكاملة للدائرة (الحول) العام.

تبدأ كل زاوية (يوم) من محيط الدائرة، وتنتهي في المركز الذي يعني بطبيعة الحال الشمس (الشكل رقم 1).

ولكي يخلدوا أسماء وأعداد كواكبهم الأثني عشر (مجلس آلهتهم) أي (الأنانوكي) عمدوا على تقسيم محيط دائرة الدوران حول الشمس بأثني عشر مثلثاً أي (شهراً).

زاوية كل مثلث (30) درجة أي (يوم)، وذلك برسم ستة خطوط مستقيمة منتظمة تبدأ بنقطة على المحيط وتنتهي بنقطة مقابلة مروراً بالمركز (الشمسي) (الشكل رقم 2).

كما ربطوا أول أيام الشهر الواحد بظهور الهلال، وختام أيامه عند دخوله في محاقه. ولتحديد أسماء الاثني عشر شهراً للاستفادة منها بالزرع والحصاد والاحتفالات الدينية وممارسة عاداتهم الاجتماعية عمدوا على تسميتها

بالأرقام... الشهر الأول...الشهر الثاني...وهكذا حتى الشهر الثاني عشر.

كما عمد السومريون اعتماداً على النظام الستيني تقسيم اليوم إلى (12) ساعة. ست ساعات نهاراً وست ساعات ليلاً. وأطلقوا على تلك الساعات المضاعفة إذا ما قيست بزمن الساعة الحالية اسم (بيرو).

وفي الآخر لابد من الإشارة إلى أن الطروحات التي طرحت فيما يخص قدوم السومريين إلى كوكب الأرض من كوكب آخر وغيرهم من شعوب الأرض القديمة ذات الثقافات الناضجة والمؤثرة في أعماق التاريخ الإنساني وعلى سبيل المثال لا الحصر المصريون، وسكان أمريكا الوسطى والجنوبية وغيرها من شعوب الأرض الأخرى قد شاع تداولها خلال ما يعرف بثقافة أدب (الخيال العلمي) الذي بدأت أبعاده بصورة ملفتة للنظر خلال ما يعرف بالثورة الثقافية التي وصلت أوج انتشارها خلال عقد الستينات من القرن الماضي، واستمرت أبعادها إلى يومنا هذا.

لهذا. وذاك على الباحث العلمي والكاتب الجاد أن يكون حذراً كل الحذر من هذه الطروحات التي من ورائها سلب إنجازات وثقافات الشعوب المبدعة معتمدة على ما يمكن قوله بهذا الخصوص في رأينا (من لا ثقافة له على الأرض... لا موطن له عليها) ولذلك تسلب ثقافات الشعوب اليوم تمهيداً لسلب الأرَض، وألأدلة كثيرة على هذا الطرح.

أما الجوانب الأخرى خلف بعض من روايات الخيال العلمي في اعتقادنا فتتجلى بالأبعاد الدينية والأحقاد التاريخية إلى جانب الجوانب التجارية والتهكمية والتي من مردوداتها تجارة الأفلام السينمائية .

وخير مثال على بعض من تلك الأبعاد ما جاء به (زكريا ستجن) في كتابه الموسوم (الكوكب الاثني عشر) والتي ورد بعضها منها أعلاه. إن المتتبع في معظم مضامين تلك الأبعاد سيجد أن (زكريا) ركز جُلَّ اهتمامه على الأساطير السومرية والبابلية القديمة كي ينسج منها طروحاته المتمثلة بربط ما جاء بها من أحداث دينية ودنيوية مع ما جاء تحديداً في (العهد القديم) من أبعاد اجتماعية ودينية . كي يخرج بنتيجة مفادها أن بعضاً من نصوص العهد القديم قد تأثرت بتأثيرات أتت من عوالم أخرى ككوكب (بيبيرو) الذي جاء ذكره في النصوص الأدبية السومريه ومن ثم البابلية.

ومن الطروحات الأخرى التي طرحها زكريا ذات المضامين التهكمية طرحان لا يعقلان، أولهما اكتشاف السومريين لمعدن الذهب في جنوب أفريقيا، وثانيهما استبدال العمال المتخلفين (Homo erectus) بعمال أكثر ذكاءً (Homo sapiens) .

إن ربط السومريين (القادمين) من الفضاء باكتشاف معدن الذهب بجنوب افريقيا له أكثر من دلالة على ربط الرجل الأبيض (اليهود...) باستغلال مناجم الذهب ومناجم الماس هناك منذ زمن السومريين، وإلى يومنا هذا. وأن السومريين الآتين من كوكب آخر هم الذين استبدلوا القيمين (المتخلفين) على تلك المناجم بجنس آخر أكثر إدراكاً وذكاءً ليديروا تلك المناجم..

أما كون السومريين من جنس (العماليق) يؤكد زكريا أنهم جاءوا من كوكب آخر، فقد اعتمد بطرحه هذا على نقش ختم إسطواني سومري يظهر فيه شخصاً (إلهاً) جالساً يبدو أكبر حجماً من الشخصين اللذين أمامه.

وفي أعلى الختم من جهة اليسرى يظهر قرص الشمس محاطاً بأحد عشر (كوكباً) والشمس الكوكب الثاني عشر (الشكل رقم 3)

إن هذا الطرح يخلو بطبيعة من الواقعية إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار بدء الإنسان القديم بنقش إرهاصاته على جدران الكهوف والمغاور التي عاش بها، حيث نرى أن الحيوان

الأكثر شراسة كان يرسمه أو ينقشه بصورة أضخم من بقية الحيوانات التي قد تكون أصغرمنه حجماً أو مساوية لحجمه للدلالة على غشيته من هذا الحيوان بالذات.

وانعكس هذا الحال فيما بعد على رسم أو نقش أو نحت الأشخاص ذوي النفوذ كالآلهة أو الآلهات، أو الملوك أو الملكات، أو الكهنة، أو قادة الحروب. واستمر هذا السياق الفني في جميع مراحل ما قبل التاريخ والمراحل التاريخية وإلى الآن.

وفي الختام، لابد وأن نشير أن الردود العقلانية والمستمرة على هذه الفترات مهما كان مصدرها أو مضامينها ستلقي بظلالها عن طبيعة وأهداف هذه المضامين سيان كانت خاصة بأصل السومريين، أو أنها تخص غيرهم من شعوب الأرض القديمة ذات العطاء الإنساني المميز الذي يحاول بعض الأفرادسلبه لسبب أو لآخر. ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

سيميودراما تورجيا* العرض المسرحي الحديث
الثنائيات الألسنية أنموذجاً

[أحمد شرجي *]

لعبت البنيوية دور الحاضنة الرئيسة لكل تأسيس جديد للنظرية السيميائية، ما أتاح للباحثين تطبيق العلاقة بين الدال والمدلول على شتى أجناس الأدب، والمظاهر الاجتماعية، والفنية، ومنها المسرح. عندما تشكلت نظرية العلامة في أواخر القرن التاسع عشر، لم تنشر إلا في أواخر العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي. فقد تشكلت مستقلة بعضها عن بعض، وهنا نقصد السويسري (فرديناند دو سوسير 1857-1913) والأمريكي (شارل ساندرس بورس 1839-1915)، فلم يحتو كتاب دو سوسير (دروس في اللسانيات العامة 1916)، على أي إشارة مباشرة إلى المسرح(*)، أو الفن بشكل عام، لكنه تنبأ به، ونستطيع إذن أن نتصور علماً يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي. وهذا العلم يشكل جزءاً من علم النفس الاجتماعي، ومن ثم يندرج في علم النفس العام، ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة Sémiologie (من الكلمة الإغريقية دلالة Sémeîon)(**).

وهو علم يفيدنا موضوعه الجهة التي تقتنص بها الأنواع والمعاني؛ كما يهدينا إلى القوانين التي تضبط تلك الدلالات. وما دام هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع أن نتنبأ بمصيره. غير أننا نصرح بأن له الحق في الوجود وقد تحدد موضعه بصفة قبلية. وليس علم اللسان إلا جزءاً من هذا العلم العام (1).

---

* باحث وفنان مسرحي عراقي مقيم في هولندا.

وبهذا يؤكد لنا دو سوسير بأن الألسنية ستكون جزءاً من علم أكثر اتساعاً، ألا وهو السيميولوجيا. والقوانين التي ستكتشف لاحقاً من قبل السيميولوجيا، سيتم تطبيقها على الألسنية، طالما أنها السيميولوجيا مازالت للآن لم تنشأ بعد. إذن مهمة السيميولوجيا حسب دو سوسير هي الكشف عن تلك القوانين والعوامل والشروط المؤدية لنشوء وتكون العلامة، أو تحديد عملية التسميؤ، لأن من غير الممكن أن تعمل العلامة، من دون تلك الشروط التي تساهم في نشوئها، ومن ثمّ لابد من توافر قوانين تخضع لها وتُحدد من خلالها عملية التسميؤ.

إن التصور الألسني البنيوي لعلاقات الوحدات اللغوية، طرائق تشكلها واشتغالها، له نظيره في المسرح، وقد استفاد المسرح من تصنيفات بورس للعلامة، حيث تقوم على مبدأ أساس هو «إن العلامة شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر» (ii)؛ وكذلك، فإن «ما يتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة ذاتها، نسميه عادة بمعنى العلامة (...) إنه يتحدد باعتباره ممثلاً ومعبراً عنه داخل العلامة»(iii)وتصنيفات بورس للعلامة تجاوزت الستين، تجلت أهميتها في الدراسات المسرحية فيما بعد، حيث اشتغل عليها سيميائيون معاصرون، مثل (بافيس، دينو، هيلبو، فبشر ليخت، جوهانسن وغيرهم)، لأن العرض المسرحي كاللغة له بنيته الخاصة، المتجلية في شبكة علاقات لها نسقها الخاص. وفق التحليل الألسني، بإمكاننا أن نعدّ أصغر وحدة، أو موضوع مادي، سواءً كانت هذه الوحدة سمعية أم بصرية بمنزلة علامة.

وهذه العلامة تدخل في علاقة تركيبية اشتغالية مع علامات أخرى، وتخضع لقواعد خاصة بالمسرح، من خلال اشتغالها في العرض المسرحي زمنياً وفضائياً، ناتج علاقة الاشتغال، يولد معنى أو انطباعاً عند المتفرج. ويقابله الصورة الذهنية عند دوسوسير، مثل الجملة اللفظية، العناصر المسرحية الأخرى، ولكي تكتسب معنى محدداً، يجب أن يكون ذلك ضمن علاقة تضادية مع ما يسبقها ويليها من العلامات، لأن «العناصر في المسرح حتى لو كانت بالأصل نفعية، أو أيقونية لها صفات مشتركة في الواقع، عند دخولها في علاقة جديدة مع عناصر مختلفة عنها أو متضادة معها، تفقد معناها التقليدي المتداول، وتكتسب أبعاد الكناية والمجاز التي يتميز بها النص الفني...» (iv).

وهذا ما تؤكده آن أوبرسفيلد بأن تحليل الموضوع (الشيء) الموجود على الخشبة، لا يختلف جوهرياً عن تحليل الموضوع في النص، بوصف العناصر البصرية والسمعية للمسرح، تشكل بنية مجازية سيميائية تمتلك سمات النص نفسها. ومن ثمّ تطبق شروط الألسنية البنيوية للجملة اللفظية داخل سياق النص الأدبي، على العرض المسرحي، وتخضعه لمنهجية التحليل السيميولوجي، «لأن البنيوية تركز على »أجزاء« العمل التي تشكل «كلاً كاملاً» أما السيميوطيقيا فتتحرى الطريقة التي يخلق بها المعنى، ويتم توصيله عبر نظام من العلامات التي يمكن تشفيرها وحل شفراتها»(v).

وبما أن المسرح ظاهرة ثقافية، فهو آلية تواصلية كذلك، من خلال اشتراط بنيته الإشارية على وجود المرسل / ممثل، والمرسل إليه / المتفرج، غير أن العرض المسرحي كنسق سيميائي غير خاضع لمبدأ الاعتباطية، لأن شبكة علاقات عناصره المسرحية، متلازمة بين دلالاته ومدلولاته، عندها تكون خاضعة لآلية اشتغال، وهي الآلية الخاضعة أيضاً لمشروطية تموضعها ضمن سياق العرض المسرحي.

2. الثنائيات (ثنائيات بنائية تركيبية)

تعتبر ثنائيات مثل التتابع والتركيب ومحور الاستبدال syntagm والاختيار Paradigm من الثنائيات الأساسية في الألسنية الحديثة التي بفضلها استطاعت اقتراح مقاربة علمية دقيقة للخطاب. ويشير محور التتابع إلى تتابع الخطاب الخطي (لغة)، وفي كل نقطة لهذا الخطاب هناك محور الاستبدال الذي يشير إلى الإحالات الممكنة. هذه الثنائية ذات أهمية كبيرة في مجال المسرح الذي يتميز بثراء وظائف الاستبدال وتعقيدها(vi). ويعتبر الاستبدال أحد مصادر المسرح الرئيسة من خلال استبدال الخطاب النصي بخطاب صوري يخضع لرؤية المخرج وقراءته.

يخضع النص الدرامي (كخطاب)، لمحور التتابع والتركيب في المتن الحكائي، حيث يقسم إلى فصول ومشاهد، ويجب أن يكون وجوده تتابعياً، من أجل تصاعد الحدث الدرامي، داخل النص، لكنه أيضاً يخضع لعملية استبدال لدلالات أخرى، لها صلة بالواقع في أغلب الأحيان، والتي تكون على شكل شفرات، يعمل المخرج المفسر الأول للنص، على إخضاعها لعملية تركيب جديدة، على وفق رؤيته الإخراجية للعرض المسرحي، الأمر الذي يخدم رؤاه، وهو أيضاً ما يخضع لثنائية التتابع والتركيب.

تركز وجهة النظر السيميولوجية على «أن النص والعرض ينطلقان على مستويات رمزية مختلفة: فالأول يقوم على أساس منظومة لغوية لعلامات عشوائية (لذلك لابد أولاً من نقله إلى مدلولات قبل فهمه) والثاني يتأسس على العلامات الإيقونية التي تقدم شكلاً تصويرياً للواقع الذي تتكون منه العلامات التي لا يعني أنها لن تخضع لأنظمة متعارضة أيضاً، ومكونة خطاباً بنيوياً» (vii)، وبهذا يرجع النص الدرامي برمته للمرجع، فضاؤه الأصلي، تبقى عملية اشتغاله مرهونة بالاستعارة الجديدة التي يقترحها المخرج، وهي استعارة مرجعية لقراءته الخاصة للنص، وليس بالضرورة تتفق مع مرجعية النص الدرامي، بل يعمل المخرج لصنع مرجعية فضاء عرضه، بمعزل عن فضاء النص.

وقد ميز باتريس بافيس بين النص الدرامي ونص العرض، لأنه في «إطار الإخراج، لا يحكم مسبقاً على علاقتهما خصوصاً، ولا يعني بالضرورة أن النص أكثر أهمية، وأنه يترجم عن طريق المخرج إلى معناه النموذجي، ثم يتم التعبير عنه على خشبة المسرح. فلا يستطيع المخرج عند إخراج النصوص أن يقدم سوى قراءة للنص الذي ينوي تقديمه على خشبة المسرح، وتفسير التداخل بين النص والعرض مسألة مختلفة تماماً»(viii).

إنّ العرض المسرحي برمته، عملية تتابع وتركيب، يخضع لمخيال صناع العرض المسرحي ككل. ونلاحظ ميول كثير من المخرجين لاستبدال فضاء النص الدرامي، الذي اقترحه المؤلف بإرشاداته المسرحية، إلى فضاء آخر، مغاير، ويكون الفضاء الجديد خاضعاً لعملية التتابع والتركيب الجديدة لنص العرض. وهذا ما نجده في كثير من العروض المسرحية التي تقدم المسرحيات الكلاسيكية برؤية معاصرة، حيث يقدم العرض داخل فضاءات جديدة تسند الرؤية الجديدة التي اقترحها المخرج، أو الدراماتورج، وخاصة لأعمال (وليم شكسبير)، الذي تتمتع نصوصه بحظوة كبيرة من تلك القراءات، لما تمتاز به من مساحة كبيرة للاشتغال، وتحليق للمخيلة والاجتهاد.

لقد استثمر المخرج الهولندي أ. ب خيتلنك A. B 1959 «Gietelink» (ix) القوة التي تتمتع بها نصوص شكسبير، إذ اقترح تركيباً جديداً لمسرحية هاملت وفق قراءة جديدة، مستعيراً لأحداثها فضاءً جديداً تمثل في حديقة كبيرة أمام إحدى القلاع. وعمل على نقل كل أحداث

المسرحية خارج القصر/القلعة؛ هناك سعى لتأثيث فضائه الخاص، وكأنه يريد إخبارنا بأن القصور تلفها الأسرار وتظل أبوابها موصدة. وقد حمل فضاء العرض البديل كثيراً من العلامات الموجودة في النص، فضلاً عن عمليات استبدال جديدة (أمطرت السماء مطراً شديداً مثلاً)، مما أضاف علامة طبيعية للحدث. وبهذا كسر خيتلنك المتوقع والبدهي عند المتفرج، وأعاد تركيب الأحداث وفق قراءته الجديدة، حتى على مستوى الشخصيات حين استثمر أحداث 11 سبتمبر، ومقتل المخرج الهولندي (ثيو فان خوخ Thyo van Gog) على يد أحد المسلمين وسط أمستردام. وقد تداخل العرض ثقافياً مع ثقافات وديانات أخرى مثل الديانة الإسلامية حين لجأت أوفيليا لارتداء الحجاب وقراءة القرآن بعد مقتل أبيها (ix).

وقد سار زميله المخرج يوهان سيمونس Johan Simons(*) في القصدية الاشتغالية نفسها عندما قدم نص (أسخيلوس الأورستيا)(* *)، وأعاد تركيبه من جديد بشكل جمالي أخاذ، أزاح فضاء النص، إلى فضاءات أخرى تعكس قراءته المغايرة للنص. وقد استبدل فضاء النص بفضاء العرض، حاول أن يقرب النص مع الأحداث العالمية الآنية (الصراع الاقتصادي، والسياسي) جعل شخوصه تتحرك داخل فضاء طيني موحل تارة، وتارة أخرى سجنها داخل قفص زجاجي، باثاً كماً هائلاً من العلامات، حملت شخوصه أسماء النص الأصلي، لكن علامات الأزياء تحيلنا إلى زمننا الحالي، وكأن دسائس القتل والخيانات تتناسل، فقط المكان يتغير(x). وبهذا فالعلامة المكانية ليست بالضرورة علامة نصية، وإنما علامة العرض كما تقول آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld، لأنها ليست ذات طبيعة اصطلاحية، وإنما إيقونية، بوصفها تماثل الشيء الذي تمثله، لأن الفضاء الذي يوجده العرض المسرحي فضاء مرجعي يحيلنا إلى فضاء اجتماعي ثقافي ما. فالإيقونية «لا يمكن أن تختفي أو تقل لأنه من دونها يتجمد الأداء المسرحي. فالمسرح ممثل لصيغة نشاط ما يتعرف عليه المتفرج أو يتعرف على عناصره(...). هكذا يصبح الفضاء المسرحي أيقونة لفضاء اجتماعي ثقافي ما، ومجموعة من العلامات المشكلة جمالياً مثل التصوير التجريدي»(xi)، وعليه يكون الفضاء المسرحي فضاءً، يسير أيضاً وفق ثنائية التتابع والتركيب ولن يحيد عنها، لأن النص كما يقول إيكو» آلة كسول تتطلب من القارئ عملاً مضنياً من أجل ملء الفضاءات الفارغة أو «البيضاء» فالنص ليس إلا آلة افتراضية»(xii).

ثنائيات النص الدرامية العلاماتية:

13. داخل الحوار، خارج الحوار

يعدّ النص الدرامي الأرضية العلاماتية التي يتأسس عليها نص العرض بوصفه الباث الأول لكم هائل من العلامات، البؤرة المركزية لمجمل الأنساق العلاماتية إن كانت لغوية أو بصرية. والبصرية هنا ما تحيل إليه اللغوية إن كانت داخل الحوار أم خارجه. والعلامات التي يحملها النص الدرامي لا تتسم بالاعتباطية وإنما القصدية، ركبها المؤلف على شكل شفرات إرسالية، تتشكل هذه الإرسالية من مستويات مختلفة يمر عبرها نص العرض، بعد أن يتم تفكيك شفرات المؤلف من قبل المخرج، يركب المخرج شفراته الخاصة التي يريدها لنصه (نص العرض).

وكذلك شفرات مصمم السينوغرافيا والعلامات التي تنتجها الأنساق العلاماتية الأخرى مثل (الجسد، الديكور، الإضاءة، الأزياء، الاكسسورات، الموسيقى) بعد أن تتخلص من إيقونيتها الحياتية، تفعل على الخشبة بمستويات رمزية مختلفة. وفق ذلك «فالنص يتم التعامل

معه على أساس أنه سلسلة من محطات الإرسال الإدراكية في طريقه بين الإنتاج والتلقي، وقد يؤدي ذلك إلى انحراف المعنى في عدة اتجاهات»(ix). وانحراف المعنى قصدي، يلعب دور مدلولات جديدة سعت إليها القراءات المتعددة المغايرة لصناع العرض المسرحي، بناءً على زمكانية نص العرض. وليس نص المؤلف، لأن «الزمان والمكان الدراميين هما المحوران اللذان تنكشف من خلالهما نظم العلامات الدرامية أمام الجمهور»(xiv).

تتحدث الباحثة جوليا كريستيفا 1942(Julia Kristeva)(*) صاحبة مفهوم التناص Intertextuality السيميائي(**)، بأن النصوص الأدبية تتضمن محورين:

الأول: أفقي يربط بين مؤلف النص وقارئه.

الثاني: عمودي يربط بين النص والنصوص الأخرى(xv).

وإذا أردنا أن نسقط تضمين جوليا على النص الدرامي؛ فسيحيلنا المحور الأول إلى نص المؤلف وقارئه «الأول» (المخرج والممثل). وفي هذه الحالة يكون القارئ العادي، قارئاً ثانياً، وهو أيضاً بمنزلة المتفرج الذي يصله نص العرض، الذي اقترحه له المخرج، بناءً على تراتبية العرض المسرحي.

ويتشكل العرض المسرحي سيميولوجياً على بنية الخطاب الدرامي خطاب النص الذي يخضع لقوانين الدراما وشروطها، لأنه لا يمكن أن تتشكل سيميولوجيا المسرح بمعزل عن تلك القوانين، لأن السيميولوجيا عملية تركيب تراتبي هرمي للعلامات، ولأنه «من الصعب تصور سيمياء ملائمة للمسرح لا تأخذ في اعتبارها القوانين الدرامية، وبنية الفعل، وتوابع الخطاب، وبلاغة الحوار، وكذلك فإن أية شاعرية درامية لا ترجع إلى شروط ومبادئ العرض ليس من المحتمل أن تكون أكثر من ملحق شاذ بسيمياء الأدب إلا فيما ندر»(xvi).

ويكون المحور الثاني ما يشبه شبكة علاقات، ذات مستويات مختلفة، تحددها مستويات القراءة، تبدأ من تراتبية النص (فصول مشاهد)، وإلى مرحلته الأخيرة كنص مرئي، مليء بالمحمولات الدلالية، بعد أن مر عبر الشبكة التي تتألف من (نص المؤلف، نص المخرج، الممثل، الموسيقا، مصمم السينوغرافيا، الأزياء، الديكور، الماكياج)، والتي ستكون وفق المستويات الآتية:

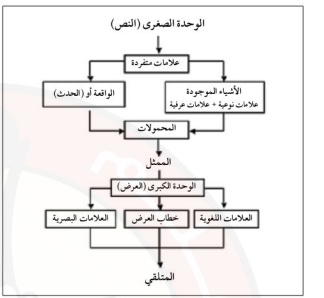
المستوى الأول: النص المخرج/ الممثل

النص(المؤلف)--- --- المخرج/ الممثل

يشير الخط المتقطع إلى العلاقة بين النص والقارئ (الأول)، بوصفها ليست علاقة مباشرة وإنما علاقة تأويلية تنتجها القراءة.

وبناءً على التراتبية التي وضعتها جوليا؛ فإن النص الدرامي، يكون الوحدة الصغرى التي تنتج مجموعة من الأنساق السمعية (لغوية). والبصرية التي يحملها الممثل كمؤول أول للنص، وأيضاً بوصفه الوسيط بين الوحدة الصغرى (النص) والوحدة الكبرى (العرض المسرحي). وما يتخلل هذه العلاقة من حمولة الدلالات والمدلولات، التي ضمنها تعدد القراءات، كما في الشكل الآتي:

وإذا ظلت الوحدة الصغرى، وحدة قرائية (كنص) فقط، من دون تجسيد على الخشبة، فإنها لا تخضع لتراتبية العلامات التي يحملها الممثل في أثناء العرض. ومن دون هذه العلاقة مع الممثل تبقى العلاقة أفقية بين النص والقارئ . تعتمد بالدرجة الأولى على الشفرات التي يحملها النص الأدبي، كما في الشكل الآتي:



الوحدة الصغرى ----------← القارئ

الخط المتقطع يشير إلى العلاقة بين الوحدة الصغرى والقارئ، التي تخضع لفهم العلامات المتفردة، والنوعية، والعرفية، التي يضمها النص كقراءة.

تعتمد هذه العلاقة بالدرجة الأولى على القارئ الأول، وكيفية استقباله للدلالات والمدلولات، بوصف المدلول هو اعتباطي، كما يؤكد دو سوسير، لكن هذه الطريقة الإرسالية، طريقة كلاسكية والتي تتكون من مرسل، رسالة ومستقبل:

مرسل ـــــ رسالة ـــــ مرسل إليه

لأن «الحوار كنص هو كلام ميت لا معنى له. والنص خارج إطار العرض، وقبل أن ينطق لا معنى له. فالدلالة لا تظهر إلا أثناء فعل النطق»(xvii). ووفق النظرية السيميولوجية فقد تحول العرض المسرحي، إلى منظومة كاملة من العلامات. لا تحقق تواصلها إلا بوساطة الممثل بوصفه علامة، فضلاً عن كونه حاملاً للعلامات. ويمكن أن تتغير طريقة الإرسال، إذا عددنا أن الممثل يتماثل مع الرسالة (بمنطق الإرسال والاستقبال) في الشكل الافتراضي للوحدة الصغرى والكبرى، لكنه في هذه الخطاطة نراه

يتكون من مجموعة علامات، بوصف النص المسرحي هو المرسل، وهناك رسالة، لابد من توافر حامل لهذه الرسالة، وهنا يتجسد دور الممثل، ومن ثم لابد من توافر مرسل إليه كي تصل الرسالة، ويكون الشكل كالآتي:

– الإرشادات المسرحية Stage Directions

تؤدي الإرشادات المسرحية دوراً مهماً، في تحديد ملامح الشخصية وتطور بنائها الدرامي، سواء كانت داخل الحوار أم خارجه. يضيء تصنيفها وتحديد وظائفها داخل النص الدرامي مساحة مهمة للممثل في عملية اشتغاله، من خلال ما تتيح له من معرفة علاقة الشخصية بالشخصيات الأخرى، كذلك دورالشخصية في تطور الحدث الدرامي. عدّ رومان إنجاردن R. Ingarden الحوار المسرحي نصاً رئيساً، وكل ما هو خارج الحوار نص فرعي أو ثانوي يتمثل بالإرشادات المسرحية. ويرتبط النصان بعلاقة جدلية، لما يحملانه من حمولات دلالية. فيشكل النص الثانوي أهمية كبرى للممارسة المسرحية، كنظام دال، بالنسبة للمخرج المسرحي بعيداً عن الحوار والفعل الأدائي. وقد أشار المعجم المسرحي إلى أهمية النص الثانوي لأنه

يتوافر «على معلومات تحدد مكان الحدث وزمانه، وتُبين أسماء الشخصيات (قائمة الشخصيات) والمعلومات الخاصة بكل منها أحياناً (السن، الشكل الخارجي، المهنة، إلخ). كما يمكن أن يحتوي على معلومات حول أداء الممثل «اللهجة»، النبرة، الحركة والأفعال)، بالإضافة إلى المعلومات حول الديكور والإضاءة، والإكسسوار والموسيقا والمؤثرات السمعية إلخ. كذلك، فإن اسم كل شخصية متكلمة بجانب الحوار على امتداد النص يُعتبر جزءاً من الإرشادات المسرحية»(xviii)، بناءً على هذه الأهمية، يعد النص الحواري، النص الرئيس، وكل ما خارج الحوار، نصاً ثانوياً. النص الثانوي أي (الإرشادات) يظهر دوالاً مهمة للممثل، لأنها تحدد له الشكل الخارجي (الفيزيائي)، السلوك، نبرات الصوت، وعلاقة الشخصيات مع الشخصيات الأخرى.

يوجد النص الثانوي خارج نطاق السرد الحواري للحدث، لكن وفي الآن ذاته يشير إليه، ويوضحه في أحيان كثيرة. لكن بالمقابل يحمل النص الرئيس إرشادات ضمنية، داخل الحوار نفسه، تحيل قارئ الحوار إلى سلوك الشخصيات الأخرى، عمرها، زمنها، لباسها، نفسيتها، وهذا ما نلاحظه في مسرحية (مكبث لوليم شكسبير) في مشهد (دنكن، مالكوم، الرائد)، كيف أن الحوار يدلنا على المكان، ويعرفنا على الرائد، وضعه، لباسه، وظيفته، سوء حاله، كذلك يبين لنا قوة مكدونالد وجبروته، وأيضاً بسالة مكبث وشجاعته، من دون أن نراهما، وإنما عبر علامات إخبارية، أشارت إليها الإرشادات:

دنكن: ما ذلك الرجل المضرج بالدم؟ بوسعه إخبارنا، كما يبدو من سوء حاله، بأحدث مراحل العصيان.

مالكوم: هذا هو الضابط الذي قاوم الأسر، كما هو قمين بالجندي الباسل الصلب. مرحباً بالصديق الشجاع!

أدلِ للملك بما تعرف عن المعمعة

كما كانت حين تركتها.

الرائد: لقد ظلت بين بين: كسباحين منهكين يتشبث كلاهما بالآخر فيختنقان فنهما.

والجائر مكدونالد (وما أجدره بالتمرد، إذ لتلك الغاية راحت نذالات الطبيعة المتكاثرة تتغل عليه) من جزر الغرب يأتيه مَدَدٌ من المشاة والخيالة، وربة الحظ ابتسمت لعصيانه اللعين وبانت كبغي تهوي متمرداً. ولكن ضعفه ظل بادياً.

لأن مكبث الجريء (وما أحقه بهذا النعت) يزدري بربة الحظ، وبسيفه المسلول الذي يبخر الدم منه لكثرة ما ضرب، يشق طريقه، وهو للشجاعة حبيبها،

حتى يجابه العبد.

ولم يصافحه أو يودعه حتى قده قداً من السرّة إلى الشدقين، وغرز رأسه على شرفات قلعتنا(xix).

وبهذا تشير الإرشادات، من داخل الحوار، إلى مختلف العلامات، كما في الجدول الآتي:

علامات الشخصية	علامات خارجية	علامات وظيفية	علامات سايكلوجية	علامات الأزياء	علامات مكانية
الضابط	دنكن: الرجل المضرج بالدم	ضابط	حالته بائسة قاوم الأسر	بدلة عسكرية (كونه ضابط)	خارج حدود المعركة
مكبث	جريء ـ سيفه مسلول ـ قوي	قائد عسكري	شجاع ـ لا يهاب القتال	بدلة عسكرية	داخل ساحة المعركة

فضلاً عن أهمية العلامات التي أظهرتها لنا الإرشادات، أشارت إلى الحدث الأهم، ألا وهو، وجود معركة مازالت تجري، وبينت لنا أيضاً، صورة المعركة من خلال وصف الرائد لها، من دون أن نشاهدها على الخشبة، بمعنى أن الحوار اختزل لنا أحداثاً وصوراً كثيرة، وضعها لنا المؤلف على لسان إحدى شخصياته.

استفادت النظريات المسرحية الحديثة خلال القرن العشرين كثيراً من الإرشادات المسرحية في بلورة طروحاتها، حيث عرف ستانسلافسكي كيف يوظفها بتعميق الإحساس عند الممثل من خلال عمله على الذاكرة الانفعالية؛ ومزج مايرهولد الإرشادات مع الحوار لينتج دوال ومدلولات عرضه حركياً. ولعل الاستثمار الأعمق للإرشادات كان عند المخرج الألماني برتولد بريشت، الذي عرف كيف يوظفها من ضمن أسس النظرية الملحمية، فقد لجأ إلى الإشارة للأسماء والأغنيات واللوحات لتقريب الحدث إلى المتفرج، حيث كان بريشت «يعطي للأغنيات والمقطوعات الشعرية التي يتم ترتيبها عناوين مباشرة... إن التعليقات والعناوين والأشعار يمكن أن تندمج في العرض، سواءً أعلنها الممثلون أو أشير إليها من خلال اللافتات أو الإسقاط، باعتبار وسائل إبعاد وتغريب إضافية»(2).

إن حضور الإرشادات الإخراجية إذن حضور إجباري عند بريشت، لأنها تقرب له فهم المتفرج، وكذلك فهي تعلق على الأحداث، وتوضح معنى المشهد برفع لافتة يكتب عليها اسم اللوحة.

وإلى جانب ذلك، فإن الإرشادات تحدد في أغلب الأحيان عملية دخول الشخصيات وخروجها، وهي إرشادات إجبارية، يفرضها الحدث الدرامي. جهة الخروج في أحيان كثيرة تحددها الإرشادات ورؤية المخرج. ففي مسرحية هاملت، يختبئ بولونيوس خلف الستارة، وهو اختباء إجباري فرضه الحدث الدرامي، وأشارت إليه الإرشادات، ومن ثم يقتله هاملت من دون أن يراه، لأنه كان يظن بأنه عمه العشيق السابق والزوج الحالي لأمه (قاتل أبيه). عملية اختباء بولونيوس تدخل ضمن التطور الدرامي للأحداث، إن لم يكن هناك اختباء، فليس هناك حدث، لأنه أدى دوراً مهماً داخل المتن الحكائي؛ المقطع المشار إليه يوضح فقط عملية الاختباء؛ ويشير إلى تداعيات الحدث على الشخصيات لاحقاً.

.....

بولونيوس: إنه قادم في الحال. شدّدي عليه، أخبريه بأن ألاعيبه أفضح من أن تطاق،

وأن جلالتك سترت عليه ووقفت حائلة دونه ودون غيظ كثير. سأمسك عن القول هنا

أرجوك أن تصاريحه.

هاملت: (من الداخل) أماه، أماه، أماه!

الملكة: لا تخف علي. انسحب. أسمعه قادماً.

(يختبئ بولونيوس وراء الستارة)

(يدخل هاملت)

هاملت: ها أماه، ما الأمر؟(**)

حفلت مسرحية هاملت بالإرشادات الإجبارية، أما داخل النص الرئيس (الحواري) أو النص الثانوي (الإرشادات)، فإنها تارة تشير إلى المكان، أو حجرة داخل القصر، أو تخرجنا إلى خارج القلعة لرؤية (طيف والد هاملت)، أو التداخل السريع، لعملية دخول الشخصيات وخروجها.

نستنتج من كل ذلك بأن أهمية الإرشادات تكمن في تحديد علامات مهمة من تفاصيل العمل المسرحي، على الممثل تحديدها في عملية اشتغاله على النص الدرامي، منها:

• وظيفة الشخصيات، داخل النص الدرامي. شخصية (الكاهن تريزياس) في مسرحية أوديب ملكاً لسوفكلس مثلاً .

• سمات الشخصية: قوتها ذكائها، جبروتها... (شخصية الليدي ماكبث وليم شكسبير).

• الشكل الخارجي: شاب يافع، طفل صغير، كهل، ضعيفة، متعبة، له عاهة، نُدب، (رتشارد الثالث شكسبير).

• تعابير الوجه: إن كانت داخل النص أو خارجه، كيف راقب هاملت ردود فعل عمه الملك (تعابير وجهه)، عندما قدمت الفرقة التمثيلية، مشهد قتل الملك.

• طريقة الإلقاء: في المشهد الواحد وفي أحيان كثيرة في المسرحية ككل، نبرة صوت أوفيليا عندما تعاتب هاملت.

• سلوك الشخصيات: من خلال طريقة الكلام واللباس، سلوك هاملت مع أمه.

• الحوار الداخلي والخارجي: حالة التمتمة، إذا كان الحوار داخلياً، في حالة توجيهه إلى الآخر الشريك على الخشبة.

• الزمن: نهاراً، ليلاً، فجراً، مشهد الطيف في مسرحية هاملت، أو فصول أو عقد كامل من السنين كما في مسرحية روزيتا العانس لوركا.

• الأزياء: موضة العصر، أو وصف لباس الشخصيات الأخرى، مشهد دنكن ومالكولم في مسرحية ماكبث، وهما يشيران إلى الضابط.

• الإكسسوارات: عصا تريزياس، جزء مكمل لشخصيته، يستدل بها إلى طريقه، كونه أعمى.

• الإضاءة: مصادرها على الخشبة للإشارة إلى الليل والنهار أو تعتيمها لإضافة الجو النفسي للمشهد، يدخل عطيل يحمل شمعة على دزديمونة.

وهكذا فإنّ النص الثانوي يحيلنا إلى كل هذه العلامات الدرامية في مجمل العناصر المسرحية، إذ تظل هذه العلامات في حالة موت سريري، إذا لم ينفض عنها الغبار. التنقيب بما وراء النص الرئيس (الحواري)، لأنه يتحتم على الممثل «أن يسعى في طلب أدق إشارات الإدراك العادية، ويدخل مباشرة في السيطرة على الواقع الاجتماعي وتطوره» (xxi) . لكن علينا ألا نغفل العلامات الضمنية الموجودة داخل النص الرئيس، لأنها تحمل دلالات مباشرة وواضحة للمتلقي، وتتجسد أمام عينيه. ففي مسرحية عطيل، وفي مشهد دخوله لقتل دزديمونة، وهو يحمل شمعة، المتفرج لا يفهم المشهد المرئي الحركي، لخطوات عطيل، باتجاه سرير دزديمونة وهي نائمة، لكن حوار عطيل يشير إلى ذلك، وأي تقصير في التقاطها سيقوض العملية التواصلية للعلامات، لأن النص الرئيس حدد لنا دلالة القتل التي عزم عليها عطيل، وتثاقلت خطواته بسببها، وهو يقترب من سرير دزديمونة:

(دزديمونة في فراشها. يدخل عطيل حاملاً شمعة)

عطيل: إنه السبب، إنه السبب، أيتها النفس ...

لاتجعليني اسميّه لك أيتها النجوم الطاهرة

.....

ولكن يجب أن تموت، وإلا فإنها ستخون المزيد من الرجال

أطفئ النور، ثم ... أطفئ النور ... (3)

حمل عطيل علامات نفسية، قبل ولوجه الخشبة، نتيجة تراكم الضغوط النفسية، حتمت عليه التسلح بكل تلك العلامات والقدوم على ما عزم عليه، مما تركت أثراً فيزيائياً على حركته، وقتل من؟ إنها دزديمونة. إذن الحالة النفسية لعطيل هي المرجع، والدال عطيل، والمدلول عملية القتل. ■

الهوامـش

• نحت المصطلح بإدماج مصطلحي: السيميولوجيا Semoilogy والتي عرفها السويسري فرناند دوسوسير: بأنها علم العلامات. ومصطلح الدراماتورجية Dramaturgeo عرفها المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب: كلمة لها مجال دلالي واسع لأنها تدل على وظائف متعددة ظهرت تباعاً مع تطور المسرح . وأصل الكلمة يرتبط بالدراما، وهي مأخوذة من الفعل اليوناني Dramaturgeo بمعنى يؤلف أو يشكل الدراما، كما أن كلمة dramaturgos تحتوي على شقين: dramato وتعني مسرحية و ergos بمعنى صانع أو عامل، ولذلك، فإن الكلمة تحمل في أصلها معنى الصنعة. وسيميودراماتورجيا Semiolodramaturgeo: يمثل مقطعه الأول سيميو Semiolo اختصاراً للمصطلح سيميولوجيا، و - dr maturgeo يشير إلى الكتابة الدرامية، وبالتالي نعرف مصطلح سيميودراماتورجيا: كتابة العلامات الدرامية- لأن المسرح الحديث يخضع لآلية الهدم والبناء، التتابع والتركيب، التفكيك والتشفير، انزياح لعلامات النص الدرامي عن القراءة الجديدة المغايرة له، ويحاول بدلاً عنها الكتابة العلامية الدرامية للعرض المسرحي(الإخراج) إن كان على المستوى اللغوي أو البصري، وبالتالي يصبح استخدام المصطلح وشيوعه حاجة ملحة في العرض المسرحي الحديث، طالما أن الأخير يخضع لاشتراطات القراءات الجديدة للنص .

•- الطبعة التي أصدرتها، دار آفاق عربية، بغداد، علم اللغة العام، تر: يوئنيل يوسف، عام 1985. ذكر عبد القادر قنيتي في توطئته لترجمة الكتاب «ينبغي «أن ينظر إليه الكتاب بعد صدور الوثائق الجديدة والشذرات التي عثر عليها أخيراً 1996 وظهرت في مطابع جليمار 2002، كونها توضح كثيراً من الأفكار والآراء عن منهج دي سوسير وطريقة تفكيره، وأصل هذا التفكير ونموه ومشاغله، واهتماماته.

••- جاءت في بعض الترجمات (علامة)، مثل محمد التهامي العامري، سعيد بنكراد، منذر العياشي، حنون مبارك.

i – ينظر دي سوسير، فردیناند، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، 2008، ص32.

ii– إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص120.

iii– نفسه، ص149.

iv– ينظر، مجموعة مؤلفين،، سيمياء براغ للمسرح ترجمة وتقديم، أدمير كورية، وزارة الثقافة، دمشق 1997، ص9.

v– أستون إلين، وسافونا، جورج، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح(13)، (د.ت)، ص 13.

vi– ينظر، أوبر سفيلد، آن، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، وزارة الثقافة، مرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي6، 1994.

vii– بافيس باتريس، مصدر سابق، ص 182.

vii– بافيس باتريس، مصدر سابق، ص 173.

الهوامش

•– مخرج هولندي معاصر، درس القانون والفلسفة، أسس فرقة (مسرح نومادا) عام 1984، ويشغل منصب مديرها الفني، اهتم بتقديم العروض التجريبية، ذات خلفية فلسفية ليس على مستوى الشكل المسرحي، وإنما على مستوى إداء الممثلين.

ix– ينظر شرجي، أحمد، أوفيليا تقرأ القرآن تحت المطر–جريدة المدى، بغداد، ع887، الخميس 1 آذار 2007، المدى الثقافي.

•– (Johan Simons) يوهان سيمونس 1946، مخرج طليعي، درس الرقص والتمثيل في كل من أكاديمية روتردام للرقص وأكاديمية المسرح في ماسترخت. عام 1976 عمل كمخرج وممثل في فرقة Haagsche Comedie، بعدها تفرغ للإخراج وفي عام 1982 أسس فرقته الخاصة لكن كانت أحلامه أكبر من هذه الفرقة الصغيرة، فأسس عام 1985 فرقة Theatergroep Holandia فكان مخرجها الأول بالإضافة إلى إدارته الفنية لها بمشاركة زميله المخرج Paul Koek، يعتبر واحداً من أهم المخرجيين الأحياء بأوروبا، حصل على أهم جائزة مسرحية بأوروبا وهي جائزة أوروبا المسرحية في عام 2000، تمنح للمخرجيين الذي يساهمون بتطوير المسرح في أوروبا. استقدمته فرق مهمة في ألمانيا وأنكلترا ليخرج لها أعمالها.

••– تتكون ثلاثية الأورستيا من (أجاممنون، حاملات القرابين، المحسنات).

x– ينظر، شرجي، أحمد، ثلاثية اسخيلوس في هولندا، مجلة البحرين الثقافية، وزارة الثقافة البحرينية، العدد 56، أبريل 2009، ص145.

xi– آن أوبرسفلد، قراءة المسرح، مصدر سابق، ص186.

xii– إيكو، في، يونس الوليدي(من فضاء النصي إلى الفضاء الركحي)، مصدر سابق، ص 6.

xiii– بافيس باتريس، لغات خشبة المسرح: مقالات في سيميولوجيا المسرح، مصدر سابق، صص 99-100.

xiv– إسلن مارتن، مجال الدراما، مصدر سابق، ص 55.

•– ألسنية ما بعد البنيوية، ومنظرة في التحليل النفسي والثقافة. تمزج في ما تسميه تحليل وحدات المعنى الصغرى بين السيميائية، والتحليل النفسي. ترى أن الدلالة تنتج من العلاقة الجدلية بين «الرمزي»(البنية «مأوراء اللسانية» أو «غير اللسانية»، أو الدلالة التي تتيح وجود النو) و«السيميائي» الجسدية الذي يحث على التواصل. (بإيجاز عن أسس السيميائية)..

••– يرتبط المفهوم بالدرجة الأولى بمنظري ما بعد البنيوية. ويشير التناص إلى مختلف الصلات في الشكل والمحتوى التي تربط النص بنصوص أخرى، فكل نص يكون متصلاً بنصوص أخرى.

xv– ينظر، تشاندلر دانيال، أسس السيميائية، الفصل السادس(التفاعل النصيّ)، مصدر سابق.

xvi– إيلام، كير، مصدر سابق، ص 316.

xvii– أوبرسفيلد، آن، في، يونس لوليدي، المسرح بين أدبية النص وفنية العرض(من الفضاء النصي إلى الفضاء الركحي)، مجلة البيان، الكويت، ع332،

الهوامش

مارس 1998.

xviii- إلياس، ماري، وحسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض مصدر سابق، صص 23-22.

xix- شكسبير وليم، مصدر سابق، صص 664 - 665.

xx- شكسبير وليم، مصدر سابق، صص 137.

xxi- بافيس باتريس، لغات خشبة المسرح، مصدر سابق، ص 53.

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

الحداثة وما بعد الحداثة

[ترجمة: غريب عوض *]

تُستخدَم عناوين التسلسل الزمني والأسلوبية المعمول بها عبر الفنون المُختلفة لتسمية أنواع متعددة من المذاهب والحركات الفكرية والثقافية. وبالرغم من أن الحداثة كانت مُصطلحاً مُستخدماً خلال القرن العشرين بأكمله، إلا أنهُ بحلول القرن الواحد والعشرين أشارا ثنائي الحداثة/ما بعد الحداثة إلى تباين. دعونا ننظر أولاً إلى الشيء الذي يُعتبر حديثاً أو حداثياً في المسرح والتمثيل السينمائي، ومن ثم ننتقل إلى تفحّص جانبه الآخر ما بعد الحداثي.

* باحث ومترجم من البحرين.

وخلافاً لما عليه الأمر في المجالات المُجاورة، مثل الفن المرئي، والهندسة المعمارية، والأدب، والرقص، فإن مُصطلح «حديث» ومُصطلح «حداثي» ليس لهُما معنى مُشترك أو متجانس في المسرح والتمثيل السينمائي. وهذان المُصطلحان لا يظهران حتى في فهارس بعض الكُتُب المُعتمدة في هذا المجال. وهما مصدر للاختلاف والنزاع. يُشير البروفسور باتريس بافس Patrice Pavis المتخصص في دراسة المسرح، إلى أنهُ في المسرح «لا الحداثة ولا ما يأتي بعدها يبدو أنهُ يتطابق مع حركات فكرية تاريخية مُحددة أو فن أدبي أو فلسفة جمالية مُميزة».

إن هذه الصعوبة في تعريف ما هو حداثي، أو حتى حديث، في المسرح ربما تنشأ في جزء منها من الانقسام بين الأدب الدرامي والتمثيل والداء المسرحي. «إن الدراما الحديثة» هو المُصطلح الذي كثيراً ما ينطبق على المسرحيات الواقعية رفيعة المستوى، من أواخر القرن التاسع عشر فصاعداً، رغم أن البعض يعود بهذه النزعة إلى عهد أبعد، إلى فترة الدراما الرومانسية (إن هذا التمييز مُعقد نتيجة إلى أن مُصطلح «الحداثة المُبكرة» الذي أخذ من حقل التاريخ الأوروبي، حيثُ إن الفترة الحديثة – الفترة التي أطلق عليها رسمياً أسم «النهضة» the Renaissance – تبدأ بعد فترة العصور الوسطى، قد دخلت الآن في مجال الأدب. ففي هذا التسلسل المُربك من المُصطلحات، فإن هينريك إبسن Henrik Ibsen، و أغوست ستريند بيرغ August Strindberg، و أنطوان تشخوف Aton Chekhov، و جورج برنارد شو George Bernard Shaw، و يوجين أونيل Eugene O.Neill، و لورين هانسبري Lorraine Hansberry، بالرغم من بعض تجاربهم مع المذهب الرمزي و المذهب التعبيري، يُعتبرون «مؤلفون مسرحيون حداثيون» – ونستطيع حتى أن نُسمي هينريك فون كليست Heinrich Von Kleist كاتب مسرحي حداثي مُبكر، وفقاً للنموذج القديم؛ ولكن حسب النموذج الجديد، فإن وليم شكسبير William Shakespear يُعتبر كاتباً مسرحياً « حداثي مُبكر».

ومن ناحية أخرى ربما يُنظر إلى الدراما «الحداثية» كمُصطلح لأعمال تجريبية أو أعمال أدبية غير واقعية في سُلالة الكُتاب الحداثيين مثل جيمس جويس James Joyce، و فيرجينيا وولف Virginia Woolf، و إزرا باوند Ezra Pound. وبهذا المعنى، تُعتبر المسرحيات التي ألفها وليم باتلر بيت William Butler Yeats، و لوجي بيراندیلو Luigi Pirandello، و توماس ستيرن إليوت T. S. Eliot، و جيني وايلدر Gene Wilder، و جيرترود ستاين Gertrude Stein، و ساميول بكيت Samuel Beckett، و جين جانيه Jean Genet جميعها حداثية. والاسم المسرح، «الحداثي»، يُطلق أحياناً على الممارسات الإدارية غير الواقعية قرينة الطليعة الأوروبية والأمريكية؛ وقد ارتبطت الحركات الطليعية في المسرح والتمثيل السينمائي بالمدارس المُماثلة في الفنون المرئية (على سبيل المثال، مذهب المستقبلية، والدادية، والبنائية، والسُريالية). ولهذا، فإن الكاتب المسرحي الروسي فسيفولود ميرهولد Vsevolod Meyerhold، على سبيل المثال، الذي لم يعمل مع المصممين البنائين فحسب بل اعتبر خشبة مسرحهُ كفضاء بنائي وأسلوبه كممارسة بُنائية، سواءً كان يقدم عرضاً كلاسيكياً أو عرضاً مُعاصراً، ربما يُنظر إليه كمُخرج مسرحي حداثي. وربما كذلك الأمر بالنسبة إلى بيرتولت بريخت Bertolt Brecht، الذي بدأ كتعبيري والذي يجمع عملهُ الناضج بين العناصر (مثل « تعرية الشعارات» والاكتفاء بالوظيفية، بالإضافة إلى النقد الاجتماعي) لكلٍّ من البنائية والحركة التي أطلق عليه اسم الموضوعية الجديدة. كان مسرح باوهاوس Bauhaus للنحات الألماني أوسكار شليمر Oskar

Schlemmer وآخرين محاولة لعرض مبادئ الحداثة من تصميم مدرسة باوهاوس في الرسم، والنحت والهندسة المعمارية. وقد نمت جزئياً رؤى الكاتب المسرحي أنطونين أرتود Antonin Artaud لأعمال مسرحية بديلة من ارتباطه بالحركة السُريالية.

بإيجاز، يبدو مُصطلح «الحداثة» في المسرح بشكل عام مُرادفاً لمُصطلح «الرواد» – والذي غالباً ما يكون مُقترناً بالرواد المتباينين وغير المتقاربين في أشكال الفن الأخرى – بدلاً من يكون حركة موحدة بحد ذاتها، مثل الرقص الحديث أو التصوير الزيتي الحداثي. وربما من المفيد أن يَتَخَيّل المرء الحداثة في المسرح عن طريق التشابه مع الحركات الحداثية، خاصةً في الفنون المرئية. ويسود هذا النوع من الحداثة حينما يبدأ الفنانون أو النُقاد الذين ينتمون إلى شكلٍ فني واحد بتقليد إستراتيجيات ولُغة شكل فني آخر، حيثُ تكون السمات المناسبة المُشار إليها في ذلك الفن الآخر قد سبق أن أطلق عليها اسم «حديثة» أو «حداثية». وتُساعد الحداثة بالتشابه، على توضيح لماذا سَعَى، الكُتاب والمخرجون المسرحيون الذين عادةً يُسمون حداثيين، نحو برامج اجتماعية، وسياسية، وفنية جمالية مُتطرفة مختلفة. ومع ذلك ظهر الإخراج بشكل كامل تقريباً كعمل غربي حديث، يعود فقط إلى منتصف القرن التاسع عشر، ولذا ربما يُعتبر فإن ساكس ماينينجين Saxe–Meiningen، و ستانسلافسكي Stanislavsky كمخرجين مسرحيين كحداثيين (ولكن ليس حداثيين). بالإضافة إلى أن الحركة الحديثة في السينوغرافيا التي يقودها أدولف أبيا Adolphe Appia، و دانيل كريغ Daniel Craig، بحثت، بأسلوب حداثي في الفن المرئي وفي الأحاسيس المعمارية، عن الجوهر النقي للمسرح كفضاء مادي.

تُشير الدراما الحديثة أو المسرح الحديث إلى الإطار الزمني المتسلسل المرتبط بالحياة والمجتمع والسياسة الحديثة، بعد الثورة الصناعية. فهي ليست مرتبطة فقط بنهوض المذهب الطبيعي والمذهب الواقعي في الأدب الدرامي وعلى خشبة المسرح في نهاية القرن التاسع عشر، وبظهور المُخرجّ الذي يُسمى auteur في اللغة الفرنسية شديد الحضور المبدع، الذي يُسيطر على جميع مناحي العمل الدرامي أو المسرحي، ولكنها مرتبطة أيضاً بالسياسة التقدمية أو الإصلاحية. وربما قد انشغل أيضاً بموضوعات ومحتويات تتعلق بالحياة الحديثة، تتضمن العلاقة بين الإنسان والآلة، والبحث عن الذات، وحقوق المرأة وآخرين من الأشخاص المظلومين، ودمار الرأسمالية وبدائلُها. غير أن الدراما الحداثية أو المسرح الحداثي، لا يُشير إلى تسلسل اللحظة الزمنية من أواخر القرن التاسع عشر إلى الحرب العالمية الثانية أو نحو ذلك فحسب، بل وتُشير بشكل خاص إلى الروابط الجمالية مع الحركات الحداثية المناهضة للمذهب الواقعي في الفنون الأخرى – أما في الأدب، بالنسبة للدراما، أو في الفنون المرئية، بالنسبة للمسرح.

في استخدامه الأساس يُطلق اسم فن ما بعد الحديث أو ما بعد الحداثي على ما يأتي بعد الفن الحديث أو الحداثي. ولكن الفرق بين الحديث وما بعد الحديث هو ليس زمنياً فقط. فالفن ما بعد الحداثي هو مُناهضٌ أيضاً لمبادئ مُعيّنة لأي شيء يُطلق عليه اسم الفن الحديث. ولهذا فالهندسة المعمارية ما بعد الحداثية التي يتبناها كلٌ من (روبرت فينتوري Robert Venturi، و مايكل غريف Michael Graves، و جيمس ستيرلينغ James Stirling، و فرانك غيري Frank Gehry، و آخرون) تأتي بعد ما يُسمى الهندسة المعمارية الحديثة (التي يُمثلُها لي كوربسير Le Corbusier)، وهي تستهجن فكرة المذهب الوظيفي

الذي يُمثِلُهُ auteur الإداري أو المُخرج الذي يُسيطر على جميع مناحي العمل الفني، وتُفضل عليه المذهب التعبيري. ويأتي رقص ما بعد الحداثة (ليفون رينر Yvonne Rainer وآخرون) يأتي بعد الرقص الحديث (ميري ويغمان Mary Wigman، ومارثا غراهام Martha Graham، وآخرون) وهو مناهض لأسلوبه المثير للانفعال والمشاعر، ويُفضل الحركة العادية أو اليومية. وعلى المنوال نفسه، يأتي الفن المرئي بعد الحداثي الذي يتبناه كلٌ من (رون كيتاج Ron Kitaj، وباربرا كروغر Barbara Kruger، و ساندي شيرمان Cindy Sherman، وآخرون) يأتي بعد الفن المرئي الحداثي (مثل التبسيطية) ويتجنب دمغة النزعة الشكلية التي تؤكد انعكاسية الفن من أجل الفن والنقيض يتطلع إلى دمج المُحتوى بالثقافة، بمستوييها الأعلى والأدنى، في خطابه.

إن مُصطلح «ما بعد الحداثة» في استخدامه الأساس، هو ليس من ابتكار النُقاد فقط. يقوم الفنانون الذين يملأون الحركات الفكرية المتعلقة بهذا الموضوع مقام علاقة أُديب بالحركات السابقة التي قد سبق أن سُميت «حديثة» أو «حداثية» وهم يُعلنون عن رفضهم لمن سبقوهم حينما يُطلقون على أنفسهم «ما بعد حديثيون» أو «ما بعد حداثيون». وبعضهم الآخر ببساطة يُسمي نفسه «مناهض للحديث» أو «مناهض للحداثة» والعنوان ما بعد الحداثي، في استخدامه الأساس يتتبع سير التفكير الفعلي للأجيال القادمة من الفنانين في سعيهم لأخذ مكان أسلافهم من الحديثين أو الحداثيين.

يَتَطلب هذا الفهم «لما بعد الحداثة» أن يكون هناك تصوّر مُتجانس للحداثة يستعصي على ما بعد الحداثيون رفضها. ولكن هذا المُتَطَلب يُثيرُ مشاكل مُعيّنة في تطبيق ثُنائي الحداثة /ما بعد الحداثة على المسرح. لأنهُ بالرغم من أننا نسمعُ أحياناً بمسرح أو بالتمثيل السينمائي ما بعد الحداثي، إلا أنهُ ليس واضحاً على الإطلاق ما يمكن أن يكون هدف الحداثيين من مقاومة ما بعد الحداثة، نظراً لأنهُ كما أشَرنا، أن مدى العمل الحديث والحداثي في المسرح يُغطي طيفاً متنوعاً وواسعاً من المؤلفات، والعروض المسرحية. ولكن إذا لم يكُن هناك مسرح حداثي متجانس، طوعي واضح المعالم ليقتفي أثرهُ ما بعد الحداثيين ويرفضوه، كيف بإمكان المرء استخدام اسم «ما بعد الحداثي» في المسرح بوضوح؟ في الواقع، إن مدى ما يُسميه الباحثون والمُدرسون «الدراما أو المسرح ما بعد الحداثي يتراوح ما بين مسرحيات بريخت Brecht، و بينتر Pinter، و ماميت Mamet، و شيبارد Shepard، و هانك Hanke، و مولر Müller، و نتوزيك شينج Ntozake Shange، و فرانسيسكو نيفا Francisco Nieva، و لويس نورا Louis Nowra، و جينكا ستاينواكس Ginka Steinwachs إلى قراءات مؤيدي المدرسة التفكيكية الأدبية غوتيه Goethe وبريخت Brecht، وإلى العروض المعاصرة من مسرحيات شكسبير (من نيويورك إلى لندن وإلى طوكيو) وإلى فن التمثيل والأداء وفن العوالم الافتراضية الإلكترونية. كما يتضمن أيضاً تفكيك أعمال مُهمة من الدراما الحديثة علاوةً على الأعمال الكلاسيكية لمُخرجين من مثل فرانك كاستورف Frank Castorf، و لوكا رونكوني Luca Ronconi، و إيفو فان هوف Ivo van Hove، و بيتر سيلارز Peter Sellars، و إليزابيث لاكومبتيه Elizabeth LeCompte.

هناك أيضاً استخدام ثانوي لمُصطلح ما بعد الحداثة، الذي يمكن أن نُسميه «ما بعد الحداثة بالتشابه». وكما هو الحال بالنسبة للحداثة بالتشابه، فإن ما بعد الحداثة بالتشابه يسود عندما يُقلد فنانون أو نُقاد من أحد الأشكال الفنية إستراتيجيات ولُغة شكلٌ فني آخر، حيثُ السمات الملائمة المُشار إليها في ذلك الشكل الفني الآخر قد

سبق أن أطلق عليها اسم «ما بعد الحديثة» أو «ما بعد حداثي» (بالمعنى الأساس للمُصطلح). إذن، فإن التصوير الزيتي ما بعد الحداثي هو ما بعد حداثي بالمعنى الأساس للمصطلح. فهو يرفض نقاء التصوير الزيتي الحداثي ويختار بدلاً من ذلك المُحاكاة الدقيقة للأعمال الفنية أو الأدبية الأخرى ويقتبس. إن صانعي الأفلام السينمائية، الذين ليس لديهم حركة أفلام حداثية موحدة كي يتمردوا عليها، على الرغم من ذلك هم يزعمون أنهم ما بعد حداثيون عن طريق تقليدهم لإستراتيجيات المصورين بالزيت ما بعد الحداثيين، كالاختيار والاقتباس. ويَجِدُ مسرح ما بعد الحداثي نفسهُ شريكاً لسينما ما بعد الحداثية في القارب نفسه. إنها ما بعد حداثية بالتشابه. إنها ليست مُعارضة لبعض الحركات السابقة والمُتجانسة، التي يمكن تحديدها التي تُسمى المسرح الحداثي؛ إنها بالأحرى تُعادل كُلّ منسجم الأجزاء من الاستراتيجيات التي تتشابه مع الإستراتيجيات الموجودة في الأشكال الفنية الأخرى التي هي ما بعد حداثية بالمعنى الأساس للمُصطلح. ولهذا، فإن أقصر الطُرُق لتحديد ما بعد الحداثة في المسرح المُعاصر هو وضع قائمة لبعض الإستراتيجيات التي تشترك فيها مع الأعمال ما بعد الحداثية في الفنون الأخرى، خاصةً الفنون الجميلة (إن الفنون الجميلة على وجه الخصوص هي مصدر مهم لما بعد الحداثة في المسرح). إن القائمة التالية ليس القصد منها أن تكون شاملة، وإنما مجرد الإشارة إلى بعض التجليات البارزة من تشابه ما بعد الحداثة في المسرح الحديث.

باستعارة وتبني فكرة رولاند بارت Roland Barthes عن «موت المؤلف» ومفاهيم ما بعد البُنيوية الأخرى فيما يتعلق بالأدب، أعلنت الناقِدة إلينور فوكس Elinor Fuchs وصول ما بعد الحداثة إلى المسرح الأمريكي في مقال لها نُشِرَ عام 1983 بعنوان «موت الشخصية». تزعم إلينور فوكس أنهُ في مسرح ما بعد الحداثة، كما هو الحال في أدب ما بعد الحداثة، – تضمحل الفكرة العامة عن الشخصية – والتمثيل في حد ذاته، مُخلفةً مسرحاً يدور أساساً حول ذاته. بالرغم من أنها تعترف بأن «الشخصية قد ماتت منذُ مئات السنين»، من فترة أعمال سترندبيرغ Strindberg، و بيراندیلو Pirandello، إلى مقولة بريخت Brecht التأثير المُغترب (Verfremdungseffekt)، إلا أن إلينور فوكس ترى تحوّل حاد، على سبيل المثال، في عمل المُخرج والكاتب المسرحي ريتشرد فورمان Richard Foreman، الذي ابتكر مسرحاً يُصبح فيه الخضوع البشري فعلاً مجموعة من الأشياء واللغة تُسيطر على خشبة المسرح بدلاً من الشخصيات، وهكذا هي، (أي اللغة) تُموَضع مسرحياً، موضوع ما بعد البُنيوية/ما بعد الحداثة «الموت الإنسان». يُعتبر «ما بعد الأدبي» بالنسبة لإلينور فوكس، مُقاربة انعكاسية للنصوص والعروض في عمل كُلٌ من مابو ماينز Mabou Mines و مجموعة ووستر Wooster Group، مما يجعل منهما «عرض تلقائي»، تفكيكي، وما بعد إنساني.

من ناحية، إن ما توضحه إلينور فوكس قد يتم تمييزه بشكل أدق كحداثة عُليا أو حداثة مُتأخرة – الفن عن الفن. ولكن من ناحية أخرى، الذوبان الطائش للشخصية في اللغة وإعادة تدوير التقاليد الفنية، تكاد تكون صورة ممسوخة، علاوة على أنها رفض للتماسك والعُمق من قِبل الشخص المناهض للمدرسة الشكلية، ويرتبط مع إستراتيجيات القصص الخيالية ما بعد الحداثية لِكُتاب أمريكيين مثل جون بارث John Barth، و توماس بينشون Thomas Pynchon، و دونالد بارثيلم Donald Barthelme. وبعد توقف مسرح ما بعد الحداثة عن محاولة تجديد

الماضي بدأ وكأنهُ أدب ما بعد الحداثي، يُعيد أعمال الماضي، ويُعيد قراءتَها، ويقوّض أسُسُ الماضي، كما هو في المُراجعات الراديكالية لمجموعة ووستر Wooster Goup للمسرحيات المُهِمة مثل مسرحية «مدينتُنا» لجيني وايلدر، ومسرحية «البوتقة» لآرثر ميلر Arthur Miller، و مسرحية «الشقيقات الثلاث» لتشيخوف Chekhov، التي تُشكّلُ فيها الاقتباسات من النصوص الأصلية مجرد جزء صغير من الأصوات المتنافرة للكلمات، والصوَر، والأفعال. وفي ما قامت بهِ من تفكيك لأعمال الكُتاب المسرحيين الحداثيين، ربما يُنظر أيضاً إلى مجموعة ووستر Wooster بأنها ما بعد حداثية بالمعنى الأساس للمُصطلح، حيثُ كان لها ردُ فعلٌ مباشر ضد ما كان يَعتبرهُ البعض صحيح الدراما الحديثة.

من خلال التطابق مع الإستراتيجيات الأدبية ما بعد الحداثية، جمعت إلينور فوكس الكاتبين اللغويين المسرحيين، جيف جونس Jeff Jones و ديس مكانوف Des McAnuff، وآخرين مع حركة ما بعد الحداثية في العروض المسرحية، حيثُ إن تقنيتهم في تجميع اللغة تفترض عدم مركزية فكرة كلٍّ من النص الدرامي في حد ذاتها، والعُقدة، أو الشخصية، وتشك في أهميتها. وبالرغم من ألقابهم، فإن العروض المسرحية الباهرة التي قدمها المُخرج والكاتب المسرحي روبرت ويلسون Robert Wilson في سبعينات القرن الماضي مثل مسرحية حياة جوزيف ستالين وعصره (1972)، و مسرحية أينشتاين على الساحل (1976)، كانت خالية من العُقدة والشخصية وقدمت سلسلة مُتقطعة مما يشبه تخَيُلات الأحلام ونصوص شفاهية، بتشابهها مع الإستراتيجيات الأدبية تبدو أيضاً ما بعد حداثية. هناك علاقة متبادلة مُوحية بين عروض مسرح ما بعد الحداثي ونظريات ما بعد البُنيوية في اللغة، والقراءة، والتناص، والجسمانية. ورتشارد فورمان، واحد من بين المؤلفين المسرحيين والمخرجين ومُصممي الرقص الآخرين في فترة ما بعد الحداثة الذين قد اقتبسوا على نحوٍ جلي دلالات ما بعد البُنيوية، من بينهم جاك داريدا Jacques Derrida، و مارتن هايدغر Martin Heidegger.

إن المسرح والدراما التجريبيين الذين كتبت عنهما إلينور فوكس في بداية ثمانينات القرن الماضي كان لهما تشابه واضح مع القصص والروايات الخيالية التجريبية الأمريكية والفرنسية في ستينات وسبعينات القرن الماضي — يعتبرهما البعض المرحلة الأولى للأدب ما بعد الحداثي. فالمُخرجون الأمريكيون والأوروبيون مثل أندريه سيربان Andrei Şerban، و ليفو سولي Liviu Ciulei، و يوجينو باربا Eugenio Barba، و لي برور Lee Breuer، و أريين منوتشيكن Mnouchkine Ariane، و كلاوس مايكل غروبر Klaus Michael Grüber، و إفو فان هوف Ivo van Hove، علاوةً على مؤلفين مسرحيين مثل هاينر مولر Heiner Müller، جميعهم قد وظّفوا إستراتيجيات شبيهة بمعمار ما بعد الحداثي: استعادوا مُكونات فترات أو أساليب مُتعددة من مضامينها التاريخية أو الثقافية الأصلية وأعادوا تجميعها بأسلوب اقتباسي الكتروني، وأعادوا بشكل خاص العمل بالكلاسيكيات من خلال ما أطلق علية المُؤرخ المعماري تشارل جينكس Charles Jencks اسم «الترميز المُزدوج» الذي يجمع ما بين المعرِفة التاريخية المُتخصصة والدلالات التعبيرية السارة. على سبيل المثال، في عرض أندريه سيربان «زواج فيغارو» (1982) للمؤلف المسرحي بيير بيمورشيه Pierre Beaumarchais، كان هناك كُرسي بعجلات، ومزلجة بعجلات، ومرجيحة سيرك، وإشارات إلى رجال العصابات في أفلام هوليود وفيلم Dr. Strangelove، وملابس وأساليب القرن الثامن

عشر في التمثيل، أقتُبِست كوميديا وميلودراما dell'arte الكوميديا الإيطالية، والرقص الاسباني. ويكتب هاينر مولر عن انفصال الأعمال التالية إلى طبقات: مسرحية يوريبديس Euripides، ومسرحية الأوديسة، ومسرح النو الياباني، وفيلم الطيور للمُخرج ألفريد هيتشكوك Alfred Hitchcock.

وبحلول أواخر ثمانينات وتسعينات القرن الماضي طرحت التطورات الجديدة في الفنون المرئية (وفي أعمال كُتاب من مثل كاثي أيكر Kathy Acker) إستراتيجيات إضافية والتي أفرها المسرح. وقال عددٌ من النُقاد إن الحداثة في المسرح هي مُجرد فن الأداء والتمثيل. وأكد البروفيسور فيليب أوسلاندر Philip Auslander أن الطريقة التي تم من خلالها «توسيط» الأداء والتمثيل (والثقافة) ما بعد الحداثية، خُلِقَتْ من ثقافة الجماهير ولَها. إن انقطاع الصلة بين الفن الرفيع والفن الشعبي أو الجماهيري قدم للفن ما بعد الحداثي المضمون، والصور والتماثيل، والرموز، والمضامين، كما هو موجود في أعمال فناني الفن المرئي جيف كون Jeff Koons، و هانز هاك Hans Haacke، كِلاهما قام بإعادة سياق الكلام في الفن التجاري ولكن لمقاصد سياسية مُختلفة جداً، حيثُ كَشَفَ كون Koons، دون أهمية سياسية، عن ذلك في ثقافة وذوق رديء؛ ووجهه هانز Hans نقداً قاسياً للقوى الاجتماعية والسياسية للرأسمالية.

ويعتبر البروفيسور فيليب أوسلاندر، فناني الأداء والتمثيل الأمريكيين من مثل لوري أندرسون Laurie Anderson، وسبالدنغ غراي Spalding Gray، وإريك بوغوسيان Eric Bogosian، أنهم بشكل خاص أمثلة جديرة بالذكر على انقطاع صلة ما بعد حداثي بين الفن الطليعي والثقافة الجماهيرية. كما أنهم مثلٌ لما يعتبرهُ البروفيسور فيليب أوسلاندر انعطاف عن «النشوة السياسية» في مسرح سياسي تحرُري وغالباً يكون مُشارك في ستينات القرن الماضي (بواسطة فُرَق مسرحية من بينها المسرح الحي، ومجموعة الأداء والتمثيل) إلى «نشوة ما بعد الحداثية في الاتصال» التي تُشارك في التدفق المُعاصر للمعلومات والصوَر والتماثيل وتنتقدها في الوقت نفسه. يمكننا أن نرى في أمثلتِه أن فن الأداء والتمثيل أصبح ما بعد حداثي عن طريق تتبع إستراتيجيات مُشابهة لإستراتيجيات الفن المرئي. لقد تبنت لوري أندرسون قناع شخصية نجمة غناء الرقص، تُؤدي أغانيها في الحفلات وعلى الأسطوانات وأشرطة الفيديو على شكل حفلة رقص موسيقية، تتضمن فرقة موسيقية مُصاحبة وقد سجلت لنفسها أسطوانة أغنية («O Superman»، في عام 1981). وقد تم عرض منولوجات سبالدنغ غراي في محافل رائدة كما عُرِضَت في التليفزيون أيضاً، وعمل كشخصية مُمثل في أفلام الاتجاه السائد – التجربة التي ظهر تأثيرها في المنولوجات التي قدمها فيما بعد.وبما أنهُ لم يكُن مُمثلاً فكاهياً اعتيادياً قائماً في حد ذاته (أطلق على نفسه اسم «الممثل الفُكاهي الجالس»)، ويستعير سبالدنغ غراي من تلك البنية الثقافية الشعبية. ويُحرك جماهيرها بمكر ودهاء. و إريك بوغوسيان ومقطوعاته الفنية الأدائية المُبكرة، التي تحدى من خلالها فكرة الشخصية المُتماسكة والموضوعية في حد ذاتِها، وهو يتنقل سريعاً ما بين قناع شخصية ذُكورية ذات نمط مُعين إلى أخرى، وهو بهذا يُلائم وجهة نظر إلينور فوكس حول موت الشخصية في الأداء والتمثيل السينمائي ومسرح ما بعد الحداثي (وكذلك، بطريقة مختلفة، أداء وتمثيل لوري أندرسون و سبالدنغ غراي الذي يُقارب «الشخصية» ولكن يتحداها أيضاً) ومع ذلك، فيما يتعلق بما بعد الحداثة، فإن علاقتَهُما بالثقافة الشعبية غالباً ما

تبدُ بارزة. وفي حياته الوظيفية المُبكرة كفنان مُمثل، طابق إريك بوغوسيان مُقاربته مع فناني الفن المرئي من مثل روبرت لونغو Robert Longo، و سينديِ شيرمان Cindy Sherman، أكثر منها مع المسرح. وبينما طرحت سينديِ شيرمان صوَر فوتوغرافية للأنوثة التي لَمَحَت إلى ثقافة شائعة، أعاد إريك بوغوسيان تكرار صوَر مُقارنة من عُنف الذكُورة في الأداء والتمثيل.

ولكن هذه الاستراتيجية ما بعد الحداثية لمزج الثقافة الرفيعة بالثقافة المُتدنية تظهر في المسرح علاوة على فن الأداء والتمثيل. وإذا ما نظرنا مرة أخرى إلى اللغة التي ناقشتها الكاتبة المسرحية إلينور فوكس في عام 1983، في صوَر وتماثيل الثقافة الشعبية ونُظُم مسرحيات سام شيبرد Sam Shepard منذُ ستينات القرن الماضي، وإلى أعمال أخيرة أخرى – على سبيل المثال، أعمال تشارل مي Charles Mee، الذي يضع نصوصاً أساسية من الثقافة الشعبية المُعاصرة في أفواه شخصيات إغريقية كلاسيكية، وسوزان لوري بارك Suzan-Lori Parks، التي تمزج شخصيات من التاريخ الأمريكي، ونصوصاً كلاسيكية وإنجيلية ونصوصاً مُعاصرة، وأنماطاً سُلالية مُعينة – فمن المُحتمل أن يُلاحظ المرء تشابهاً مع وسائل الإعلام العامة، وعالم الصوَر، وبنك المعلومات، للفن المرئي ما بعد الحداثي والثقافة الرفيعة – والثقافة المُتدنية والرمز المزدوج لهندسة ما بعد الحداثية المعمارية أكثر منهُ مع الانحلال الشكلي للتقاليد الأدبية.

إن الأداء والتمثيل في حد ذاته كفن أدبي شامل ما بعد انضباطي، أو مناهض للانضباطي يبدو أنهُ يُميّز الحداثة في الفنون، والذي في جزءٍ منه وقف مُناوئاً لفكرة (في الفن المرئي الحداثي وعن طريق التشابه في حداثيات أخرى) نظرية الجوهرية فيما يتعلق بالوسيط. إن انهيار الحدود بين الضوابط الفنية ووسائل الإعلام تخلق الحَيَرة كما هو فيما إذا كان العمل الفني لوحة زيتية، أو رقصة، أو مسرحية، أو حفلة موسيقية، أو قراءة قصائد، أو فيلماً، أو فناً أدبياً آخر لم يُوضَع لهُ اسم. إن هذه التجارب للفنون المُتداخلة والوسائط المُختلطة لستينات القرن الماضي على مستوى العالَم، من ضمنها مجموعة غوتاي Gutai Group أو التجسيد اليابانية، و إشراك الجمهور في الحدث المسرحي، و شبكة فلوكس Flux للفنانين الدولية، وأعمال المؤلف الموسيقي جون كيج John Cage، ومُصمم الرقص والراقص ميرس كانينغهام Merce Cunningham، وحركات أخرى وأفراد آخرين، يبدو أنها تُشكّل مرحلة مُبكرة من التمثيل والأداء ما بعد الحداثي، تتميّز بعدم التحديد وبانهيار الحدود بين الفن والحياة. غير أن الأداء والتمثيل في ثمانينات وتسعينات القرن الماضي، والوسائط المُختلطة ومُتعددة الأشكال، من حين إلى آخر لها نغمة مُختلفة. كانت ساخرة من الحياة العادية، بدلاً من أن تُقدرُها؛ وكانت تحتال على الأمور بالدهاء والمكر بدلاً من أن تبحث عن الأصالة والجودة؛ و نظرت إلى العالَم كغابة من الرموز وإلى الفن كرمز من رموز. وكان لديها علاقة ثنائية الضدين جديدة بأفكار الجمال – وداعاً ولعنة الله على الحداثيين. وفيما يتعلق بهذا الأمر أيضاً، إنها شبيهة بقاعة عرض للفن ما بعد الحداثي.

بالرغم من أن الكثير من الكتابة عن مسرح وأداء وتمثيل ما بعد الحداثي يُركز على مجموعات المسرح التجريبي والمُخرجين الرواد، ولكن كما هو مُشار إليه أعلاه بإيجاز ،فإن ممارسات الهندسة المعمارية ما بعد الحداثية وكُتب تشارل جينكس Charles Jenks المؤثرة في الموضوع قد أثرت في التصميم والإخراج في المسرح السائد والأوبرا أيضاً (بالرغم من أنهُ أحياناً إلى الحد الذي قد أصبح تصميم

ما بعد الحداثي ببساطة يُمثل مذهب الانتقائية بالنسبة إلى الفترة الزمنية والأسلوب). ويقول المؤرخ المسرحي أرنولد أرونسون Arnold Aronson، أن السينوغرفيا الحديثة (على سبيل المثال، أدولف أبيا Adolphe Appia، وغوردين كريج Gordon Graig، و سفوبودا Svoboda، و مينغ تشو لي Ming Cho Lee) تحدت وهمية الرومانسية والواقعية، وخلقت المجموعات التي قدمت الصوّر التجريدية والشعرية، وكذلك المرجعية إلى بُنىً وموضوعات الدراما، بدلاً من العروض الوهمية للفضاءات الفعلية، داخل الصالات وخارجُها، وإلى المسرح الواقعي وفروع مُعينة من المسرح المُبكر. وعلى النقيض، تأثرت سينوغرافيا ما بعد الحداثي، جزئياً بنظريات بريخت Brecht في التنافر التي أنتجت التأثير المُغترب Verfremdungseffekt باللغة الألمانية، وهو متنافر، ومتداخل نصياً، ويُقدم مرجعيات ووجهات نظر مُتعددة. وكما هو الحال في معمار ما بعد الحداثي، يمزج المراجع التاريخية مع الترفيه المُعاصر.

تتضمن أمثلة أرنولد أرنسون، الديكور في الأعمال المسرحية الراقصة للراحلة بينا بوش Pina Bausch بواسطة المُصممين (من بينهم رولف بورزيك Rolf Borzik)، التي تُحول الأشياء الحقيقية – حيثُ يُغطي الماء خشبة المسرح في المسرحية الراقصة الأربوسي 1979) Arien) (من مواليد بُرج الحَمْل)، ويُغطي العشب الأخضر الحقيقي خشبة المسرح في عمل 1980 – وتحولها إلى رموز عن طريق وضعها على خشبة المسرح. والمِثال الآخر هو تصميم جون كونكلين John Conklin 1983 في رُباعية مسرحية ذهب الراين The Rhinegold، التي كانت بها Valhalla (قاعة القتلى في أسطورة الجرمان الشماليين) خليط من أربع قطع مُحددة من الهندسة المعمارية من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر التي لم تُشر إلى موضوعات في سلسلة الحَلَقَة فحسب، بل إلى السيرة الذاتية للمؤلف الموسيقي والمُخرج المسرحي ريتشرد واغنر Richard Wagner، وإلى تاريخ ألمانيا الحديث، وإلى مؤسسة دار الأوبرا. وفي إنجلترا، كانت تصاميم مُصممة الملابس والإكسسوارات المسرحية ماريا بيجورنسون Maria Björnson لمسرح شكسبير الملكي تَخلُط الفترات التاريخية بشكل مُنتَظم. ويقول جورج تايسبين George Typsin الروسي المولِد،«نحنُ نعيش في فترة يتم التعامل فيها مع جميع الأساطير والأدب الكلاسيكي... وكأنها تحدث أمام أعيوننا الآن»، ولهذا، يقول، إنهُ حاول تحقيق ليس التجاور فحسب، بل دمج الأساليب الفنية والمراجع معاً.

والشبيه بطمس الحد الفاصل بين الفنون الأدبية والمُمارسات في الفنون المرئية – على سبيل المثال، فن المتاحف، وعروض خشبة المسرح لتصميم السيارة ومُغلفات الإسطوانات – إن ممارسات الحدود الفاصلة التي طمسها أساساً مسرح ما بعد الحداثي هو الخط الفاصل بين المسرح التجريبي ومسرح الاتجاه السائد، والأوبرا، والرقص. لقد تم توظيف مُخرجين ما بعد حداثيين لإدارة مؤسسات مسرحية كُبرى في أوروبا وأميركا؛ ويقوم مُخرجون ما بعد حداثيين، بشكل مُنتظم، بإخراج رؤاهم الخاصة للأعمال المُهمة في الأوبرا في مؤسسات مسرحية عالمية شهيرة؛ وقد قام راقصون ما بعد حداثيين بتصميم حركات الرقص لمؤسسات شهيرة في فن الباليه والرقص الحديث على مستوى العالم؛ وتستخدم مسرحيات شكسبير في المسارح والمهرجانات في جميع أنحاء العالم (في السينما والتليفزيون أيضاً) تصاميم تمزج الفترات الزمنية بأساليب الإبداع الأدبي والفني بطريقة مُشوشة.

إن مسرحية الفارس الأسود (1990)، تم عرضها للمرة

الأولى في ألمانيا بقصد تكريم المدرسة التعبيرية الألمانية وللأوبرا الألمانية معاً، وهي المِثال المناسب للإستراتيجيات المُتعددة والمُتنوعة من لما بعد الحداثة بالتشابه في المسرح التي تمت مناقشتها. وبدلاً من أن يبتكر نصاً جديداً للأداء والتمثيل، كما فعل في مسرحياته الاستعراضية المُبكرة، اختار المُخرج روبرت ويلسون أن يبدأ بنصّ قديم – للمسرحية الاستعراضية الرامي أو القناص (1821) لكاتب مسرحيات الأوبرا كارل مَريا فون ويبر Carl Maria von Weber، وهي تروي اتفاقية مع الشيطان والرصاصة السحرية التي استقرت بطريقة مأساوية في جسد حبيبة القناص. ولكن روبرت ويلسن لم يبتكر مجرد عملٍ جديدٍ من نص قديم للأوبرا. فهو بدلاً من ذلك، قام بمزج قصة النص ولغته المجازية وصوره الخيالية مع أساليب الإبداع الفني والأدبي المُتعارض، والأجناس الأدبية، والفترات التاريخية. وبالعمل مع الكاتب ويليم بوراف William Burroughs، توم ويتس Tom Waits مؤلف رقص الروك ومُغني القصائد القصصية، ابتكر شيئاً يقع ما بين السيرك والعرض السحري الموسيقي الأمريكي، واستعراضات الملاهي الليلية في جمهورية وايمار الألمانية، والأفلام التعبيرية الألمانية الصامتة، وصور عرض الرُعب المُتأرجحة The Rocky Horror Picture Show. والمسرحية الغنائية الفارس الأسود وبدا كلاهما قديماً وجديداً، مألوفاً وغريباً. عاش بين قارتين – بين عالَمٍ جديداً وعالَمٍ قديم. وتنقل بين التراجيديا والكوميديا؛ والمغالاة في التعبير عن العاطفة والمحاكاة الساخرة؛ والفن الرفيع والفن الرخيص؛ والتمثيل المباشر، والفيلم، واللوحة الزيتية، والرسم. وتعرض بوضوح للمُعالجات المُعاصرة لمسرحية اتفاقية مع الشيطان – من الإدمان على المُخدرات إلى النجاح الباهر في هوليود، وكان مبتذلاً على نحوٍ خشن وجميل رائع.

رغم أن العنوان «ما بعد الحدائي» يوظف عموماً ككلمة وصف أسلوب محلي في الخطاب المسرحي – مثل عندما يُسمى فيتو توفر Vito Taufer «مُخرج ما بعد حدائي» – وهناك أيضاً فكرة أكثر عالمية لما بعد الحداثة في الخارج والتي وفقاً لها تُعتَبَر الحقبة الراهنة ما بعد حداثية ليس بالنسبة إلى مُمارسات فنية مُحددة فحسب بل بالنسبة إلى البُنى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، واتجاهات ثقافية وعلمية مُتقدمة. وبتعميم من الناقد الأدبي فردريك جيمسون Fredric Jameson، يستقر هذا المفهوم لما بعد الحداثة العالمية على فلسفة ماركسية مُحْدَثَة للتاريخ ونظرية شاملة للرأسمالية العالمية علاوة على نظرية تأمُلية لعلاقة الفن بالمجتمع. يستخدم بعض المعلقين المسرحيين هذا المفهوم العالَمي لما بعد الحداثة كمُقدمة منطقية في تحليل الحركة الفكرية للأساليب والعروض المسرحية في جميع أنحاء العالَم، من ضمنها الطُرُق «الصناعية» المُوَظفة في العروض المسرحية الموسيقية البريطانية الكبيرة المُتجولة وصناعة السياحة التي تشترك في المهرجانات العالمية، وفي إعادة بناء المسرح العالَمي في مدينة لندن. غيرَ أنهُ، سواء كانت المزاعم الطموحة جداً (الفلسفية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية والسياسية) التي وقعت ضمن تَصوّر فردريك جيمسون لما بعد الحداثة العالَمية يمكن المحافظة عليها، وسواء كان الإطار العملي لديه ضرورياً لتوضيح مثل هذه الاتجاهات المسرحية المُحددة الراهنة، هذه مفتوحة لنقاش نظري عقلاني. ■

المصدر:

Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance

شرفةٌ على أرواح أمهاتنا

إلى / أمهاتي : ثريا وجوخة وأسماء

[سماء عيسى *]

(1)

كانت تسير إلى موتها هادئةً بغموض غموض الموت، عرفت ذلك لأنَّ درجات الحب لديها ابتدأت تزداد عمقاً وأصالةً، ابتدأ الحب يزداد وهجاً وألقاً، لأنني مُدرك أنه كلما عشقنا اقترب الموت منا، شبح الموت يخيم دائماً على العشاق ويظلّل أجسادهم وظلال خطواتهم، كما ستظلل السحب الصغيرة السمراء قبورهم لاحقاً.

* * *

كانت تسير هادئةً إليه، ولم نكن إذ ذاك قادرينَ على التفرقة بين شحوب العشق وشحوب الموت، كان كل شيء في ملامح وجهها ينطق بكل شيء، يقودنا إلى الاثنين معاً: الحب والموت!

* * *

كأنَّ الأرض لا تتسعُ لموجة العشق، التي تقذف بها البحار إلى اليابسة، فتحيل الأرضَ خضراء اللون، منَ مطر متدفق غزير غزارة الحب المفقود.

دون عشق تقبلنا الأرض، تقبلنا السلطات

* شاعر من عُمان.

والعائلات والشركات والمصانع، نستطيع السير بثقة تامة في الأرض دون أن ينالنا الأذى والكراهية والحقد، نكون قادرين حقاً على الأكل والشرب والقهقهة والرقص والاحتيال والغضب والمكر والدهاء، ما إن يدخلُ قلوبنا العشق حتى يبتعد بنا إلى الحلم، حيث لا واقع نقاتل ونقتلُ به، فقط نحلم ونبكي، وكأننا عصافير أو فراشات تعبر الأرض خلسة بهدوء وخفة دون ضجيج وصراخ.

* * *

الآن...

وأنتِ جثةٌ تنامين على سفح جبل بعيد، أكل منكِ المرض القاتل كل وهج الحياة، لم يبقَ من وجودكِ على الأرضِ، غير ورقة يابسة صفراءَ، من شجرة عتيقة في موسم الخريف.

ماذا عن الطفولة أن تكشف لي، غير تلك الابتسامة التي تفتح لنا، أبواب عمر لم نعشه، غير تلك الدموع التي ترحل بنا، إلى ينابيع وأنهار روتها أشجار الحب في قمم الجبال وفي تراب الصحراء.

الآن...

وأنتِ جثة للموت القادم القريب، كفجر ينتظر رحيل الليل، لنْ ينتظرك عاشق أدمنَ حبكِ، ولن يرحل بكِ مسافة إلى الأقاصي البعيدة. فقط سيأتي ملاك الليل وفي يده كفناً أبيضَ كالشمس الزائلة ، ونقاء التراب الذي لابد أن يضحك ذات ربيع...

جئت لأقول لكِ وداعاً، كان السرير فارغاً، ربما كنتِ نائمة به لكنكِ عظام ريق، لم أكن قادراً على تبينكِ، وعلى فحص ملامح جسدكِ الغائب في الزوال البعيد.

الأرض لا تنبت إلا هذا الضياع الدائم، وهذا الأفول الذي يعتري قلوبنا وأرواحنا منذ ولادتنا ويتربص بنا كنمر جائم في الطريق. القناديل الصغيرة أطفأتها رياح الليل ولم نعد نرى ماذا بقي أمامنا في الطريق؟ ماذا بقي أمامنا من طفولةٍ عذبة ولت؟ بقي سراب العمر، أي سراب الحلم الضائع وهو يقودنا في طرقات مجهولة إلى الموت.

كأن العشق هو الموت، كأن الموت هو العشق. كلاهما ارتبطا بندم غريب. كلاهما أرتبطا بخطيئة الحياة، صدفة الحياة التي قادتنا أن نكون على هذا الكوكب الغريب. لم ليس الصدفة ستقود هذا الكوكب يوماً إلى فناء قريب، جراء ارتطامه بكواكب أخرى في مسيرته المجهولة التي لم تكن لها بداية يوماً ما، ولن تكون لها نهايةً يوماً ما.

عدد كبير من كائنات الأرض، تعشق أن تقضي ماتبقى من عمرها وحيدةً حين تكتشف اقتراب موتها، النملة تخرج من مستعمرة سلالتها وتختبئ عن الأنظار عندما يقترب موتها. كذلك أنتِ النائمةِ وحيدةً الآن في الظلام تنتظرينَ موتكِ القريب، وأنتِ بعد في العمر القريب من الحياةِ

البعيد عن الفناء.

وحيدة" في الحب ووحيدة" في الموت، وحيدةٌ كتراب الأرض وكحجارة الوادي، وحيدةٌ كطير في السماء. ماهي قريبة منك حرية الروح مثلما ألم الجسد الذي لن يفارقك إلا بالموت. إذ هو الرحمة التي سيطلقها الخالق عليك. رحمة الرحيل بعد تجربة عذاب مر، العذاب الذي تربص بك منتظراً في السفوح المهجورة، منتظراً عودتك لكنك لن تعودي، منتظراً غروبك وشروقك، ضياءك وظلامك، كل ذلك لن يحدث، لأنه بعد اليوم لا وجود لك كما لا وجود للماء في ساقية الجفاف، ولا وجود للحب لدى الفاشست، كما لا وجود إلا" للدم القدسي ينزف سخياً مباركاً من الشهداء.

أتأملك في الساعات الأخيرة لليل، وأنت في الغيب العميق لحياة مابرحت إلا" أن تغيب، ولشجرة مابرحت إلا" أن تجف، السماء أطبقت جسدها على الأرض فيبست الثمار وتكدست الجثث، وتصحرت الحياة.

(2)

كنت أحرص على النظر في عينيها دائماً، وهي تعود من السرح مساءً، كانت تدعى شاة أسمى. وأسماء هي أمي، التي لم تعد تعيش في القرية، بعد أن انتقلت مع أبي إلى المدينة. غير أنها ظلت وفية للقرية فكانت ترسلنا إليها كل قيظ لقضاء اجازة الصيف بها، وهناك كانت قد رعت منذ صغرها غنمة بيضاء اللون مخطط وبرها بالسواد، ذلك ماجعل احساسا غامضاً يتسرب إليَّ منذ طفولتي، بأن هذه الغنمة أختي، خاصة وأنه لم يكن لي أخت بعد وفاة أخت تكبرني وهي رضيعة في أيامها الأولى.

عندما كانت الغنمة تتأخر عن العودة من السرح مساءً، تنتابني نوبة من البكاء والخوف، من أن تموت هي الأخرى، مثلما ماتت أختي دون ان أراها. كنت أنتظرها عند الزريبة حتى اطمئن إلى عودتها... بنات البيت كنا نطلق على هذه الكائنات الأليفة، وكانت خالتي تعرفهن واحدةً واحدةً، لا يغمض لها جفن إلا بعد أن تكون قد اطمئنت عليهن جميعاً، فتغلق إذ ذاك باب الزريبة، حتى موعد الانطلاق إلى السرح، فجر اليوم التالي.

إنها الألفة"، إنه تجلي العشق.

كان جمل عرضه صاحبه للبيع، عندما كان المشتري ليلاً ومالكه يتفاوضان، ابتدأ الجمل يبكي. وظل في بكاء متواصل طوال الليل، في الفجر نظر الرجل إلى عيني الجمل وكانتا مليئتين بالدمع، أعاد المبلغ المالي المغربي إلى المشتري وذهب مع جمله في عناق طويل.

الغريب ان عاشق القرية، الذي كان قد جُن بسبب عشقه لأجمل صبایاها، أخذه والده إلى عارف، وقيل ساحر في بلدة بعيدة، وهناك وصف لهم الساحر قرادة الأبل، يربط في كم العاشق

فيزول عشقه، وعندما يزول عشقه يزول جنونه. ثم أضاف قائلاً: هل يسكر هذا العاشق ؟ قيل لا يسكر إلاّ بخمر الروح، وهو خمر يختلف في تأثيره عن خمر الجسد، قال إذن منذ الفجر أسقوه بول الجمل، فيفيق من سكرته ويذهب عنه جنون العشق.

يقترب العشاق من الأمهات، خاصةً أمهات النعام. فالنعامة الأم إذا صيد أحد أبنائها تبعته ورضيت أن تكون معه في الشرك، الأم التي عندما سقط طفلها من الشرفة سقطت وراءه تابعة إياه. ماتت الأم جراء ارتطامها بالأرض، وحملت الملائكة الطفل، وأودعته الأرض سليماً معافى.

(3)

أتحدث عن أمي، التي كانت صبية في المنزل مثلنا تماماً، فارق العمر لم يكن كبيراً بيننا، وكانت في البيت امرأة قوية أخرى، هي سيدته ومركز ثقله، جدتي التي كنا جميعاً وأمي ابناءً لها.

كانت أمي صبية جاءت من القرى، وظلت كذلك القروية، حتى عندما غادرت المنزل، وأنا صبي كنت أحمل تلك الصورة العذبة عنها، الصبية الريفية الهادئة الخجولة، التي لا تتحدث إطلاقاً. لم نكن نسمع لها صوتاً في المنزل أو حركة أو دبيباً. لقد أخذت أمي هذا الجانب الملائكي في شخصيتها من أبيها، الذي كان فلاحاً نادراً في حبه للأرض وعشقه لها، كانت أقرب في شخصيتها إليه من والدتها، لذلك كان عليّ الانتظار طويلاً سنوات أخر، حتى أتبين ملامح المرأة الأم التي تحملها أمي.

كان صمتها مقدساً هادئاً وبريئاً، حتى مع رغد العيش الذي عاشته في السنوات الأخيرة من عمرها، ظل الحزن هو مايكسو ملامحها، كان مسيطراً عليها منذ الطفولة، لم أجدها يوماً ما تضحك أو حتى تبتسم، إلا والحزن الدفين يغطي في عذوبة نادرة ملامح وجهها الريفي الهادىء.

حياتها سارت في عزلة صوفية صامتة، كان احتكاكها بالعالم نادراً ما، وكان القرآن الكريم وكتاب صغير يحمل الأدعية الإسلامية، رفيقاها في الحياة حتى اقترابها من الموت... الموت الذي يبدو أنها تنتظره بهدوء وترحاب وقناعة، بأن ذلك أمر لابد من حدوثه يوماً ما، وأنها تفضل رحيلها عن العالم قبل رحيل أحد أبنائها، غير أن الموت لا يعرف ولا يقدر هذه الأماني، فجأة ونحن في غفلة الدنيا وجريانها التافه، اختطف ابنتها الصغرى في حادث سير مفاجىء، بعدها اقتربت حياتها من الموت، وعادت الأدراج إلى حضن أمها في القرية بحثاً عن المأوى القديم لحزن ظل ينزف دماً بقية عمرها.

(4)

مضى من أحب إلى الموت، كان ثمة دم في المساء، تبينت خيوطه الأولى، كما تتبين

العصافير خيوط الفجر، حينها نظرت باكياً إلى عينيكِ ، الرصاص اخترق القلب، الحواريون دفنوا في التراب البعيد المهجور، نظرت إلى عينيكِ، مات كل شيء في جسدكِ العذب، ومات كل شيء في الحقل، إلاّ أن القاتل ظل ومازال يغني، كان القتلة قد ابتنوا لهم قلعة على البحر، وكانت كلُّ منافذ القلعة وأبوابها مغلقة، فقط بابٌ يفتحُ طريقه إلى البحر وهو يأخذهم إلى ماوراء البحار، التي جاؤوا منها، عندما يداهمهم خوف ما من الجثث التي بقيت صامتةً حتى يومنا هذا، في مقابر جماعية بعضُ منها وفي قبور معزولة صغيرة متناثرة بعض منها، بقي ثمة دم ينسلُ على الأرض بين فترة وأخرى، دم ينتشر بالمنازل والجدران والأزقة، نسينا الدم لكن الجدران لا تنسى ولا الأشجار التي تشكلت عروقها وأغصانها وثمارها من جثث أنبياء الأرض تنسى، ولا الغنمة الصغيرة الواقفة في حزن عند الباب تنسى، ولا القطة في الظل المهجور وهي ترسل مواءها الليلي الحزين تنسى.

لكنني رحلتُ إلى جسد آخر أقرب إلى الموت، رحلت وكان دمع في القلب، ودمٌ كان يغذي عروق طفل ميت. إنه الحب الذي يشرق كشمس دافئة في الجبال، ثم يرحل سريعاً، وتذبل بعده شجرة كم ظللتنا في الغياب، هي شجرة الامومة الخضراء. الأمومة وقد عادت رميماً في تراب الأرض.

غبت وحيداً وتهت في صحراء، لا أذكر منها إلا يوماً ممطراً، كنتُ فيه وحيداً فلذت بالخوف من السماء، نحو كوخ بعيد يضمني مع النار التي تدفيء ضلوعي. ستزورني هناك تلك الغنمة الوحيدة الهاربة من احتفالات الأعياد القبيحة، وتبقى وحيدةً تنظر في هدوء إلى المطر، يبلل التربة وأعشابها الجافة، فتنمو الأعشاب المغطاة بقطرات المطر، كدمع الأطفال على وجناتهم البريئة، وكدمع الأمهات وقد شاخت وجناتهن من الحب والفراق والهجر، وقد اقتربت من الموت.

(5)

في الطرقات المهجورة، في الشوارع الليلية وهي تذكرني بالعوالم المهجورة، التي قضيت عمراً أعشقها، أتذكر دائماً بكاءها العذب، أتذكر نواحها الصامت، حين لم يكن ما يذكر بالحب سوى الأجراس الصامتة الحزينة، وقد أسدل الطير دمعه عليها قبل الرحيل.

هكذا في ألم فقدتكِ بعد تطواف عمر طويل، لمحة واحدة فقط، نظرة خاطفة فقط، كانت تفضي إلى كل ماهو عذب، وكل ماهو مليء بالألم وبالهجر وبالفراق، ثم كنتُ حين أعتقد أنني سأعثر عليكِ قبل الموت، بعيداً عن جفاف الماء وموت الأشجار، جلست أنتظر ظهوركِ البهي الصامت الجميل، أنتظر مايفضي بي إلى الحب، ومايفضي بي إلى الموت، لكنني حتماً بكيت، وسأظل أبكي، ثمة نداء من الأعماق

أخذ بيدي، أخذني من الأرض التي أقف عليها بانتظارك، أخذني بعيداً إلى الصحراء، هناك حيث عليّ ان أعيش وحيداً، وأموت وحيداً كقبر عصفور في رفوف طلل مهجور.

لأنني لست الجدير بالعشق، لست الجديرُ إلا بالهجر، ولست الجديرُ إلا بالموت، كل تجوالي الأليم ما كان إلا ليحدثني عن فراق أبدي، هكذا رحلت هرباً من الجمال، وهو يشرق كشمس في جليد الصمت والجفاف، لأنني من الصحراء أتيت وإلى الصحراء أعود، وفي الصحراء يكون موتي، وقبري هناك ينتظرني، تنتظرني الرمال، وينتظرني المجهول، وينتظرني النكران.

لم يكن عمري غير الجفاف، ولم يعد مابقي لي غير الجفاف. أنا الراحل كدمعة تجف وكمدينة عطشى تفشى بها وباء غامض غريب. مدينة لم يبقَ بها سوى الموتى، هناك يدفنون الموتى.

(6)

ثم أنه كان مربوطاً على راحلة، تجوب به الأرض. كان دمه ينزف والراحلة تحوم به الأصقاع، وكلُّ من نظر إليه أنكره، ولم يفشِ الملك سره لأحد، سوى نجمٍ في السماء، كان يتبع الراحلة، أينما تمضي وتسير. كان أنينه يصدر صوتاً عذباً تارةً كخرير المياه، وتارةً كنواح الحمام، كنت أود الرحيل معه إلى أصقاع مجهولة، تخرج عن حدود الأرض، إلى الموت الآخر الغامض، تطاردني أشجار الخريف العارية، تركض خلفي، تبحث عن مطر يعيد إليها أغصاناً خضراء، وثمراً لكائنات الطفولةِ وهي تخلق عالماً جديداً من العشق المفقود.

(7)

لكنني التقيت عند النبع بأمي، وحيدةً تحملُ جرةً كانت عيناها – كالعادةِ – دامعتين من الحزن، وكان وهج الحياة قد انطفأ بقلبها منذ أمد بعيد.

ابتعدت عنها، وخلف طللاً متداع عند النبع اختبأت، أراقب رحيلها إلى القبر البعيد بين الجبال، بعد أن ملئت الجرة بالماء.

كان الوقت فجراً، لم أتبعها، خوفاً أن لا أعود إلى القرية ثانيةً، هي أيضاً أدركت ذلك ورغبت أن لا أرحل خلفها، لكنها رمقتني بنظرة وداع مع رحيلها.

وحيدةً رحلت ولم أشأ أن أتبعها، مع أنني كنت مدركاً، عدم عودتها ثانيةً، لأن أرواح الموتى، تحل في البدن، مرة فقط بعد الموت، ومرة أخرى يوم بعثها.

رأيتها ذلك الفجر الغامض، بعد أن فقدتها أعواماً طوال، اعتقدت فيها أنني لن أراها ثانيةً، وذلك مايكفي أن يمتلئ قلبي بكثير من الحب والبكاء، الذي كان قد بدأ يجف منذ موتها رويداً رويداً حتى غدا كبئر مهجور.

بسبب غيابها كنت خائفاً، أن أتحول إلى وحش كاسر، في هذا الكون العجيب، أو أحد مصاصي

دمه الأوفياء، الذين منذ ذلك الوقت، بتُ أعرف سبب تكاثرهم، إذ أن الأقدار، لم تعطهم هذه الفرصة المقدسة التي منحتني إياها، فرصة أن تتجدد الطفولة في قلبي، وتمتليء عيناي بالدمع، وقلبي بالحب في ذلك الفجر الغامض البعيد.

(8)

تحدثت إليكِ يا أمي، تحدثت معكِ وحيداً وحزيناً عن الموت. أمام عينيَّ كنتُ أراكِ دائماً، الصبية ساكنة البيت المهجور، وحيدة دامعة العينين، كأي صبية ريفية عمانية أخرى، نادراً ماتبتسم صبايا الريف العماني، لذلك كنت أرى الموت وأخاف اقترابه منكِ، وعندما تحدثت إليكِ عنه في تلك الليالي المظلمة، نظرتِ إليَّ هادئة وكانت عيناكِ تبحلقان في فراغ بعيد.

حتى عندما فجأة علا صراخ القادمين ليلاً وهم يحملون جثة ميت إلى القرية، وكنا ننام صيفاً فوق السجم أنتابكِ خوف من أن يكون ابنك البكر البعيد عن عينيكهو الميت، انبثق الظلام عن رجال يحملون جثة أحد أقربائك، وتحول سكون ليل القرى إلى نواح العزاء لأيام أخرى.

كنت مصاباً بالملاريا، وكان ثمة يأس من شفائي، لم تكوني قادرة على التصريح بخوفك من موتي، خوفاً من القول بعدم قبول قضاء الله وقدره، تحاملتُ صباحاً وذهبت اتبع سكان القرية إلى المقبرة، لكن خطاي ضلت الطريق إليها، خارج القرية بعيداً عن مشارف النبع. وجدت نفسي وحيداً وسط مقبرة خصصت لضحايا الأوبئة، كان المدفونون أغلبهم من الأطفال، وحينما عدت متهالكاً إلى المنزل، وجدت من يأخذني إلى مطرح للعلاج، بدأ نور شفيف يشرق في عينيكِ، نور يشق خوف الموت، فرحةً أن أعود معافى بعيداً عن موت مرير، اعتاد قلبكِ الرجفان أمام خطواته.

شخت الآن يا أمي، ذهب ذلك الزمن المرير، عندما كنت صبية في منزل يمتلئ بالأمهات، البيت الكبير الذي لم يكن به إلا والدك السبعيني، يصلي الليل والنهار، ومع كلِّ صلاة يدعو الله ان يهطل المطر شتاءً وصيفاً خوفاً من أن يجف النبع وتمحل القرية ثانيةً، بعد أن مكثت يباباً عشرين عاماً خوفاً من أن يبدأ تيهُ جديد يقذف بماتبقى فيه إلى شتات المنافي.

* * *

عيناكِ المليئتان بالدمع المحبوس في الأعماق، القاسم المشترك بين مامضى وماتبقى، فقدتِ النظر كاملاً بأحداها، وبقي نور بصيصٌ تبصرين به من العين الأخرى...

إلاّ انَّ عمتي التي كانت عوراء منذ صباها، تكاثرت أمام عينيها مشاهد موت مرير طال ابنها الأول ثم الآخر، عاشت تنتظر باقة أمل كيما يعود ابنها الأول من الموت، لأنه مات بعيداً ولم تر جثمانه، ظلت توهم نفسها ثلاثين عاماً، أنه مايزال حياً في كهف متوارياً عن السلطة، وأنه

لابد عائدٌ يوماً ما إليها.

كانت تجلس ساعات طويلة أمام شباكِ المنزلِ، تنظر إلى الطرقات وعابريها، حتى إلى الغرباء علَّ من بينهم يشرق وجه ما انتظرته طويلاً، لكن السلطة التي كانت تراقب المشهد صامتة، كانت قد دفنت جثته في مكان مجهول، أو ربما أيضاً رمت الجثة للكلاب الضالة وللوشق في ليل الأودية المعتم المخيف. قيل لأمه ولأبيه أوقفوا العزاء ولزوجته أوقفي الترمل، الرجل عائدٌ دون شك... أخيراً توجه البعض من أقاربه إلى السلطة، بعد عناء سمحت لهم برؤية صورته وهو ميت، كان وجهه هادئاً يتسم بالرضى والقناعة ككل وجوه الشهداء، ذكرني ذلك بقتلى الحروب في قصائد ولت وايتمان، خاصة وهو يتحدث عن الشهداء، الذين اقترنوا لديه بالسيد المسيح. الرصاصة القاتلة كانت قد اخترقت جبينه وأحدثت شرخاً عميقاً في الجمجمة، كان الدم الذي سال من رأسه قد يبس على أجزاء من وجهه حتى الشفتين. كان من المستحيل إقناع السلطة تسليم جثث القتلى، سواء كانوا قتلى المعارك، أو قتلى السجون، أو المعدومين لأسباب سياسية، لكننا عندما عدنا إلى القرية ورأينا ابتسامة أمه الحزينة والأمل قد دب في قلبها ثانيةً، أمل الحياة التي تركها ابنها مضحياً من أجل أن تشرق على وطنه شمس الحرية المفقودة ، تركنا الأم تحلم ثلاثين عاماً، ذلك ماكان ليدفعها للبقاء حية في الأرض ـ حتى دب اليأس أمام عينيها، واقترب منها عند ذاك ملك الموت، وهي شبه فاقدة للعقل. الشباك الذي ظلت تطل منه على الطريق من بيتها أغلق، وأغلقت معه سنوات طويلة من الانتظار المر، الأم كانت موقنة بعودته ثانية، بعد أن اخترق الرصاص جبينه في معركة دامية فجر 12 يونيو 1970م، في وادي محرم بسمائل.

بعد عامين من ذلك اليوم، انقضَّت السلطة فجأة على المنازل والمزارع، ولمَّت في السجن كلَّ من توجست منه خيفة ما، أو حتى بارقة أمل في الحلم والفرح بحياة أخرى، كان من بين أولئك ابنها الثاني، والذي لم يكن يتجاوز عمره السابعة عشرة آنذاك، هنا دب الخوف في القلوب ثانيةً، وما هي إلا شهور عدة حتى أعدمت السلطة الصبي، فانهار كل أمل في الحياة في عيني تلك المرأة العذبة، انهارت الحياة أمام زوجها الفقيه، فاعتزل العالم في قريته الصغيرة، وابتدأ كل شيء يسير نحو أنفاق ودهاليز من الظلام المعتم الدفين...

أذكر أن الصبي كان رومانسياً، محبوباً من بنات الحي ترك استشهاد أخيه الأكبر في نفسه وهو صبي جرحاً دامياً، ظل ينزف حتى استشهاده، وكان والده الفقيه يتوجس خيفة من أن ابنه الأصغر، يسير في الطريق الذي سار فيه ابنه الأكبر، وكذلك والدته، كان الخوف من فقدانه

مريراً، وعندما جاء خبر إعدامه، حل كالكارثة عليهما...

كان الشيخ الفقيه يتظاهر بالقوة والتجلد أمام الناس، لم يكن يريد أن يراه أحد ضعيفاً منهاراً باكياً، لكنه في الداخل يخبيء آثاراً داميةً للكارثة التي اجتاحت منزله فجأة، وتركته مأتماً يتواصل فيه الندب والبكاء.

كانت المرأة قد سكنت مسقط قادمةً من نزوى، كذلك زوجها الفقيه الذي تمتد جذوره إلى هناك أيضاً، إلى حلة العقر تحديداً، هناك حيث يختبيء الحلم، ومن تلك الأزقة المظلمة الحزينة، يظهر جمال الاشياء وتبزغ طفولة الأرض. كان من المحال عليهما أن يعودا، لقد ارتبطت سبل العيش لديهما بمسقط، وماكان عليهما إلا أن يتقبلا قضاء الله، وقدره ويصمتا في سنوات الشيخوخة انتظاراً للموت.

رحلت إليها قبيل موتها بأيام، حدثتها وهي على فراش الموت، : لقد مات ابنك رافع الرأس كعزان بن قيس ودفن كمجهول مثله، لقد عاد الجمل خاوياً من دونه، كسالم بن سيف الفرعي، ولكن يابني ها أنا أموت وحيدةً، ولا قبور لأبنائي أدفن بجوارها، لقد نكس الجميع رؤوسهم، فأخطأت السيوف رقابهم وضربت الهواء، وعندما ترفع رأسك يابني، سيقطع السيَّاف رأسك، سيتدحرج في الأرض درساً وعبرةً، لكل من يحاول السير مرفوع الرأس مرة أخرى.

(9)

إلى / ناصر المنجي

كنتُ قد تحدثت إليك يابني، وأنت مسافر في الليالي الحالكة، عندما يكون القمر بدراً في محاقه، ولا نجوم تضيء لك الطرقات المهجورة، في تلك الليالي التي تسافرون بها تائهين من أرض لأخرى، يقودكم التيهُ نحو الأطلال المهجورة والمنافي الجبيلة والصحراء لا تسلمكم إلاَّ إلى صحراء أخرى.

عندما يهبُ النومُ عليك، التجيء إلى مقبرة أطفال ونم بها، هناك تطمئن نفسي عليك، لأن الملائكة تنام بها أيضاً، لأن أحاك الذي سيحه الفلج أمام عينيك وعيني وهورضيعٌ ينام بها أيضاً، وإن ابتعدت وكنت تجول في الأودية، نم تحت أشجار السمر والغاف والشوع، إنها أشجار مباركة يابني، والملائكة تستظل بها أيضاً. ألا ترى أشجار السمر صغيرة هادئةً حانيةً كالأطفال، تثمر القرموص غذاء أغنامنا في مرارة الهجير، والغاف الذي يثمر البرم الذي يمتص رحيقه نحل الجبال، والشوع الذي طالما أعادت أوراقه الحياة لـفلـتْ العظام وكسر الضلوع.

لا تنسَ قبل نومك شرب الماء، مثلما كنت أسقيه إياك وأنت طفل، لأنَّ ملك الموت يبتعد عن الأرواح المائية، هو لصيق ورديف للجفاف والقحط والمحل والخراب، ألا تذكر عندما كنت صغيراً وأنت نائم، كنت أرش عليك ثمر شجرة

البابو كي لا يقترب الموت منك ويأخذك عني في هذا التيه النهائي الذي وضعتك الأقدار به، لا تنسَ بعد رحيلي عن الأرض أختك شيخه، هي وصخلة المنزل تكبران معاً، تبكي كلما تذكرتك، كأنها تخاف عدم عودتك، في هذا الرحيل الدائم الذي تقضي حياتك به من أرض لأخرى.

أخيراً يابنيَّ هبَّت ريح عاتية، اقتلعت من فناء المنزل شجرة النارنج، التي كنت تقضي الظهيرة تحت ظلالها وأنت طفل، ولم يعد في الفناء أرجوحة من الحبال، لأنه لا أطفال لدينا، وبعد أن اقتلعت الريح النارنجة رحلت العصافير أيضاً، ولم يبقَ يابني من يأوي إلى المنزل غير دمعي، وأنا أفكر بك وبالتيه الذي أخذك عنا، وأنا ماعدت غير امرأة عثرانة تبكي.

والحق إنني لا أعرف، إلى أين يقودك، هذا التيه يابني؟ لذلك أخشى عليك عدم العودة منه، أو أن تعود منه كفناً يوماً ما، إن حدث ذلك حقاً، أود أن يكون بعد موتي، يكفي أن فلج الروضة ماعدت أقوى النظر إليه والاغتسال والوضوء منه، بعد أن سجَّ أمام عيني وعينيك أخاك، وتبعناه وهو يسيح حتى ارتطم جسده بالصوار الغربي، وكان غريقاً مضرجاً بالدماء.

لقد تاه الكثير في الصحراء من قبلك، تاهت أقوام غابرة، رحل كثير ممن نحب ولم يعودوا، عدد كبير من الراحلين لم يصلوا أوطانهم، تاهوا وماتوا في الطريق يابني، التائه في الصحراء كالعاشق لا يصل إلى قرار أو مسكن، تقر به عيناه إلاَّ ميتاً.

هل أحدثك يابني عماً ما فعلت الصحراء برجال أمير هرمز؟

جاؤوا غزاةً إلى ظفار بحراً، هناك نهبوا وقتلوا وسلبوا خلقاً كثيراً، ثمَّ عندما قرروا العودة إلى وطنهم هرمز، حملوا متاعهم بحراً، واختاروا طريق الصحراء من ظفار إلى قلهات، وفي الطريق بلعتهم الرمال يابني، كتب نور الدين السالمي (فلما صاروا في طريق البر، نقص عليهم الزاد، فأصابهم جوع حتى بلغ عندهم الرطل من اللحم بدينار، وأصابهم عطش كبير لقلة الماء في الطريق، فقيل أنه مات من عسكره – يقصد أمير هرمز محمود بن أحمد الكوشي – خمسة آلاف رجل وقيل أكثر) ■

الأرملـة

[بقلم: جون أبدايك]
[ترجمة: مهدي عبدالله *]

س: لديك مكان جميل هنا.

ج: أحاول أن أحافظ عليه، لكن ذلك صعب، ذلك صعب.

س: كم سنةً مَرت الآن؟

ج: سبع، سبع سنوات مع مجيء سبتمبر. كان يجلس على ذلك الكرسي، تماماً في المكان الذي أنت فيه، وفي اللحظة التالية رحل. مجرد كبّة طويل، ورحل.

س: يبدو أنها طريقة رحيمة في الموت، إذا أخذنا في الاعتبار أننا جميعاً سنرحل.

ج: هذا ما يقوله كل شخص. الوزير، المتعهد. أفترض أنني ينبغي أن أكون ممتنة، لكن لو كانت الوفاة أقل فجائية، فلربما أصبحت الصدمة أقل. كانت كما لو أنه أراد أن يرحل، الطريقة التي توفى بها على نحو سهل جداً.

س: حسناً. أشك في ذلك، لكن المهم عندي هو أنت، السنوات التالية للوفاة. تبدين على ما يرام بصورة رائعة.

---

* قاص ومترجم من البحرين.
* العمل الفني: أليكسا ميد - أمريكا.

ج: منذ أن توقفت عن تناول الحبوب. هؤلاء الأطباء هذه الأيام ينصحون بالحبوب التي أعتقد بصراحة إنها تقتلك. كنت أتعرض لنوبات دوار، إحدى رجلاي كانت تبدو أكبر من الأخرى، يداي كانتا تشعران بأنهما مليئتان بالثقوب. كل ذلك توقف حينما توقفت عن تناول الحبوب.

س: وحالتك العقلية؟

ج: إذا كنت تعني هل ما زلت أحتفظ بكل قواي، عليك أن تحكم بنفسك. أوه، إنني أعاني من النسيان لكن هذا الشيء كان دائماً من صفاتي. أعلم أنني إذا وقفت لوقت طويل في منتصف الغرفة، فإنني أصاب بالحالة. إنها أشبه بالنوم. كنت أفزع في أول الأمر لكن الآن، حينما استيقظ في الثالثة صباحاً فإنني فقط أتقبلها على أن جسمي يريد ذلك ثق في جسمك هو كل المغزى منها كما أعتقد.

س: لكن الحالة العقلية التي أعنيها هي الشعور بالحزن العميق، الوحدة، الإحساس بالنفس، منذ أن أصبحت أرملة.

ج: حسناً، أولاً هناك الفراغ. لا، أولاً هناك الأشباح. ثم هناك الفراغ.

س: الأشباح؟

ج: نعم، هناك بالتحديد. في جميع الأوقات. يتحدثون إلي، يطلبون مني أن أضع قدماً أمام الأخرى، وألا أفزع ليلاً. يخشخشون مزاليج الأبواب ليلاً. متأكدة من ذلك كجلوسكم هناك. في مرات كثيرة رأيتها تهتز بنفسها.

س: ربما من الأفضل أن أغير الكراسي.

ج: أوه لا، أجلس هناك. الناس يعملون طوال الوقت.

س: بعد الأشباح يأتي الفراغ؟

ج: كمية محيرة منه. غريبة وتبعث على التساؤل. لم أشاهد السماء أبداً. سبعون سنة على الأرض ولم أنظر إلى السماء أبداً. يوم أمس فقط كانت هناك سحب ذات نقط صغيرة متجهة إلى الأسفل تشبه جبلاً مقلوباً أو نوعاً من الكتابة اليدوية الرطبة، بدت شاذة للغاية، لا أستطيع أن أصفها بالضبط. والأشجار. الطريقة التي كانت فيها الأشجار صبورة جداً، تمثل نفسها وهي تجمع مادتها من الهواء، بدت سخيفة، بالكلمات.

س: إذاً أنت تقولين إنه منذ رحيل زوجك تحولت حياتك نحو الأمور الغامضة.

ج: ليست غامضة، بل عملي، ضريبة الدخل، على سبيل المثال. أنا أتولاها كلها بنفسي، الضريبة الفدرالية وضريبة الولاية. لم أكن أعرف أبداً أن بداخلي هواية الاستمتاع بالأرقام والناس، لدي أصدقاء من جميع الأعمار. كثيرون أكثر من اللازم في بعض الأوقات لدرجة أنني أغلق فيشة الهاتف. أعتقد أن ما قصدته بالفراغ مسبقاً هو الفراغ الذي تستطيع أن ترتبه بنفسك، ليس هناك من يضغط عليك بفراغه، لا أحد

يخبرك إنك مجنون حينما تزيل أعشاب البازلاء الضارة في الرابعة صباحاً وتبدأ الغناء.

س: هل تغنين لنفسك غالباً؟

ج: لست متأكدة.

س: أنا لا أقصد التوغل في شؤونك الخاصة.

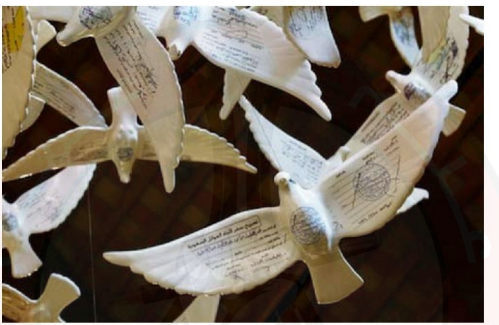
ج: إذن لا تتوغل.

يجب أن يكون المرء مستعداً، لدى مقابلة المسنين، لمثل هذه التغيرات المفاجئة في المزاج، للغلق غير المتوقع عن الدخول. المادة الإنسانية الممسوحة إلى حد رقيق جداً بواسطة طول العمر تشبه كتاباً صفحاته في رقة نسيجها تقبل جملاً من الصفحة التالية، أو في تجاورها الطويل وجهاً لوجه أصبحت مرايا ممزوجة من الحبر، واحدة من الأخرى. جنون الارتياب هو الحالة الطبيعية لعضو ساقط بسرعة. التطايرية هي الحالة غير المتجنبة للملائكة. وجه المرأة، الهادئ على نحو غريب جداً و المتسع قبلاً، أصبح صلباً وضيقاً كالجوهرة التي تقطع السطح المتين الشفاف للمقابلة. يجب على المرء العودة إلى الحفر.

س: لكن سيدتي، لم يكن ذلك توغلاً في شؤونك، أقصد إن ما نريد أن نفعله –هنا – هو أن شهادتك إيجابية جداً، غير متوقعة جداً، لذلك نريد أن نوصلها لأوسع عدد من الجمهور، فائدتها العظيمة في هذا العصر من الأرامل، وإلى جميع الآخرين الذين يعانون من الوحدة.

ج: أنت لست وحيداً. أنت لست وحيداً. لست وحيداً.■

الأجنحـة



[سوزان ستيوارت]
[ترجمة: محمد النبهان*]

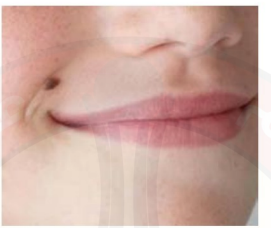
إذا استطعت الحصول على جناحين، هل تريدهما؟
لا أعرف.
أقصد، إذا استطعت استخدامهما للطيران، هل تريدهما؟
نعم، إذا استطعت الطيران لكنهما سيكونان كبيران جداً كم كبيران؟
ربما يمسان ركبتيك بينما تمشي، أو أكبر من بعض الأروقة.
وماذا لو لم تستطع أبداً نزعهما؟
مازلت أريدهما.
إذا لم تستطع نزعهما، حتى لو كنت ذاهباً لمكان ما، أو ذاهباً للسرير، أو تأكل على طاولة، أو أردت

---

* شاعر وكاتب من الكويت.
* العمل الفني: منال الدويان ـ السعودية.

رفع أحد ما، لا تستطيع أبداً نزعهما؟
نعم مازلت، مازلت أريدهما.
ألأنك تستطيع الطيران؟
نعم، بسبب الطيران.
وإذا كانا ثقيلان، أو حتى إذا لم يكونا لأحد غيرك، وإذا لم يمتلكهما أطفالك وأطفال أطفالك؟
نعم، أعتقد ذلك.
لكنك لاتزال تملك ذراعين ويدين ورجلين، وتستطيع مازلت الكلام، لكنك تملك جناحين أيضاً. هل تريد الجناحين أيضاً؟
نعم، أريد الجناحين أيضاً.
وبينما أنت تمشي في الخارج، الناس يحدقون بك، وليس من الضروري أن يفهموا أنك تستطيع الطيران.
أفهم. أفهم أنهم لن يفهموا.
أو إذا ظن الناس أنهما يعنيان شيئاً آخر، شيء لم يقصدونه فعلاً؟
أنا أعرف من أجل ماذا هي الأجنحة.
وأنت إن حصلت عليهما لأبد الأبدين، أقصد، هي حياتك، هل مازلت تريدهما؟
نعم، أريدهما، أريد أن أحصل عليهما، طالما أستطيع الطيران.
إذ ربما أطير بعيداً.
إذ ربما أطير بعيداً حيث السفن.
إذ ربما أطير بعيداً حيث السفن من خشب الصنوبر تعبر بين منحدرات مظلمة. ■

حسنة سـوداء



[أيمن عبدالسميع *]

(1)

يوم الجمعة... في الصباح الباكر...

فتحت عيني متوجساً، بعد نوم مضطرب... اقترب مني طفلي الصغير (حسام) البالغ من العمر أربع سنوات .. معه كنت أشعر بشلال من المشاعر الدفاقة .. يده (النونو) تلاعب شاربي... تتحسس (شامة سوداء)، كانت بالقرب من أنفي... نطق بدوافع لا شعورية...

* بابا أنت حتدخل الجنة!

ابتسمت... ولم أتكلم... عاد يتحسس وجهي

* حتدخل الجنة علشان عندك حسنة سوداء في وشك!.

لم أكن بطبعي أجيب... غمرني دفء المكان... فقبلته...

كان بالكاد يمد جسده نحوي ويلف إحدي يديه متمتماً عبارات بشفاه مرتجفة...

(2)

في اليوم التالي...

عندما انفتح الباب نفثت الشقة رائحة زمن قديم، وأنفاساً محبوسة... بينما تقدم مني (حسام) بتؤدة، وقال بسذاجة طفل:

* باب... أنا عايز حسنة سوداء في ركبتي علشان أدخل الجنة زيك...

* غداً ستكون عندك حسنة يا حبيبي...

وضممته إلي صدري، فرأيت جسداً صغيراً لم ينضج عقله بعد...

---

* قاص من مصر.

(3)

هكذا أعلن (حسام) فرحته... عندما استيقظ ووجدها في ركبته... راح يتنطط في الشارع... حتى روحه البريئة أخذت ترفرف معه... تكاد تنطلق من جسده يستعرضها وسط هرج وزحمة أطفال الشارع...

* عندي حسنة سوداء... ربنا هيد خلني الجنة!.

(4)

كان ضوء القمر يفرش السماء .. عندما وقفت، أنظر من النافذة لمحت النور المبهج يشق طريقه مع انحسار الليل... كان (حسام) يرفس الهواء وسط رفاقه في ضوء القمر .. تخرج من البيت المقابل لبيتنا سيدة في العقد الرابع من عمرها مغطية رأسها بشال (كموني) ينسدل على صدرها... يلمحها (حسام)... فيرتمي في حضنها...

* عمه... عمه... عمه...

لكن نباح الكلاب الذي كان يتردد داخل الحارة وضع حداً للبهجة... كانت أبواب البيوت مفتوحة لا تنغلق إلا في ساعات الليل الأخيرة...

(5)

كانت عيناي تتابع السحب المتحركة في تثاقل، نطق لساني:

* إن الله وان إليه راجعون

نعم تذكرت(أم حسام) رحمها الله .. وتذكرت يدي وهي ترسم بقلم (الفولمستر) الحسنة السوداء لــ (حسام) وهو غارق في النوم...

(6)

مع صفار الشمس... عدت من عملي... يدي تقبض على الحقيبة (السامسونيت)... قال (حسام) وهو يلهث من اللعب مع الأطفال:

* حمد الله علي السلامة يا بابا...

حملته بحنو... قبلته... كان متصبباً بعرق مترب أعطيته كيس (الشبيسي) بعفوية وتلقائية عبر عن مشاعره الندية.

(7)

دخلت معه دورة المياه... خلعتُ ملابسه الداخلية و(ترينك) جديد... وقف (حسام) عارياً يصرخ بحرقة عندما امتلأ وجهه برغاوي الصابون... فأخذت أصب على رأسه الماء وهو يقف على كرسي خشبي صغير... نظر لأسفل... فصمت على غرة... وعاد يهمهم بالبكاء... بكاء مكتوم... هز رأسه... كانت أعضاؤه ترتعد، وهي تتقاطر بالماء...

في هذه اللحظة تمنيت أن أسافر بمفردي لأعرف سر بكاء حبيبي (حسام)... نشفت جسده (بغياره المقلوع)... لازال يبكي بصوت مكتوم... ورأسه منكسة لأسفل... لم أدرك الموقف... رحت أربت على كتفه الصغير... كان مخاط أنفه يتدلى دون أن يسقط...

تنفست بعمق شديد، عندما لمحت يده الصغيرة تتحرك على ركبته تبحث عن شيء... نعم لقد

مُحيت (الحسنة السوداء)... محاها الماء الساخن والصابون... عاد يمسح مخاط أنفه... وصوته يشهق... ويشهق...

* آهه يا سي بابا... الحسنة مشت... فهل أدخل الجنة الآن ؟!

تعلق بصري بسقف البيت... عروقه خشب بارز أسود من الدخان، وسلك مدلى ليعلق بها (الناموسية)... أومأت له برأسي... ويدي تدغدغه تحت إبطه .

* سندخل الجنة يا حسام بإذن الله ورحمته !.

لحظتها... تنفس (حسام) بعمق... كأنه يتنفس لأول مرة منذ سنوات... وابتسم . ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

في المنفى لا تثمر الشجر

[حمود حمد الشكيلي *]

في كل ليلة وضحاها لا أنام إلا بعد أن ترهقني القراءة، لم يحدث مرة أن كتبت كلمة واحدة. من يعرفني يعلم أن ليس لي علاقة بالكتابة، لا من قريب ولا من بعيد، لا أجزم كذلك إن معرفتي بالكتّاب يمكنها أن تصيرني كاتباً؛ حتى ولو لكلمات بسيطة. نحن عائلة لا يمكن أن تنام دون أن تقرأ، هذه عادة توارثناها أباً عن جد.

ما حدث في صباح السادس والعشرين من شهر يوليو عام ألفين وعشرين ميلادياً هو أني نفيت نفياً قاطعاً مسؤوليتي الكاملة عن السطرين اللذين وجدا على سريري الذي نمت فيه ليلة البارحة، أنا لا أجيد اللغة العربية، لم يسبق أن قرأت بها أي كلمة، بل لم ندرسها في المدارس؛ هذا كان كافياً لأصدق نفسي على أقل تقدير؛ وهذا لا يعني أني لا أفهم سماعياً بعض الكلمات القليلة، أو الجمل القصيرة، خاصة كتلك التي يتودد بها الناس عند لقائهم الأول بالآخر الغريب، لكن اليقين أني لم أتحدث بها مع أحد بعد جدي، كان ذلك في طفولتي، أي قبل أكثر من أربعين عاماً، هذا لا يعني أن كل فلسطينيي المنفى نسوا لغة آدم.

لم يصدقني أولادي الذين رأوا السطرين المكتوبين على سريري، أنا أعرف أن زوجتي لا تخونني، وهي تعرف كذلك أن الخيانة لا يمكنها أن تدخل بيننا، لكنها تعلم أيضاً أني قد

* قاص من عُمان.

* العمل الفني: إسماعيل شموط ـ فلسطين.

أرى نساء جميلات وتسطّر عيناي جسد إحداهن كاملاً، يحدث هذا عندما ندخل مكاناً عاماً، مثل السينما، أو المجمعات التجارية، أو الحدائق والساحات العامة.

في ليلة طلبت مني أن نترك الحانة، حدث ذلك فجأة في لحظة فوران وغضب وانزعاج؛ بسبب يدي التي عبثت طويلاً بشعر عازفة الجيتار، لا يمكن أن ترانا سوسان إلا وتجلس معنا بين استراحة عزف وأخرى، نحن في كل أحد نجلس في الطاولة ذاتها التي دائماً ما نفرش فيها حكايات ضجرنا من حق العودة.

ثم لا يمكن لعاقل أن يدخل مع مجنونة؛ ليترك أثراً؛ معلناً فضيحتها، ودافناً بصماته في سريرها. لا يترك الرجال روائحهم، لن يجد الخائن سرقة وقت قصير لكتابة هذه الكلمات. هكذا حدثت نفسي طاردا الوساوس شر طردة.

عندما نمت ليلة البارحة لم أترك القلم بين أوراق الكتاب، في مرات كثيرة أعلّم به الورقة التي وصلت إليها، أما البارحة فقد وضعت علامات متفرقة في فهرس الكتاب على مواضيع عديدة أنهيتها من كتاب بدأت به قبل ثلاث ليالٍ تقريباً، هذا ما صدقته؛ لأني كنت مدركاً ما قمتُ به، أما الآن فأنا أنكر أني كتبت كل هذا الكلام، وأقنعت عائلتي أن لا يمكن للإنسان أن يكتب كلاماً في نومه، لكنهم ما صدقوا ذلك.

أنا تفاجأت من السطرين، كانت الحروف والكلمات غريبة علينا، رأيناها في جزء من السرير، بداية رأتها زوجتي، وقالت ما هذا؟ قلت لها لا أعرف، قالت كيف لا تعرف وأنت النائم الوحيد على هذا السرير، أليس بهذا القلم كل هذه الأسطر؟ قلت لها أظن ذلك، قالت أهذا قلمك؟ رددت نعم إنه قلمي، وقد أهداني إياه صديقنا إدوارد عندما زارنا ليلة رأس السنة.

يمكنني أن أواجه الزوجة بكل هذا الإصرار، وقد واجهتها به قبل قليل، وأنا مُصرٌّ أني لست صاحب الكلمات، لكنها الآن ليست وحيدة، معها شابان، وشابة في الجامعة، هم أربعة، وأنا وحيد، هم أبنائي، وأنا والدهم، كلهم يصرون أني من كتب هذا الكلام، وأقسم أمامهم أني لم أفعل. قالت زوجتي إنها تشعر بالذنب الكبير والعظيم؛ كونها لم تلتقط صورة وأنا أكتب أثناء نومي ليلة أمس بعد الساعة الثانية عشرة ليلاً. قالت عرفت إنك نائم، وقلت إن ضوء الكاميرا سيوقظك، وأنت لا يمكن أن تنام في مكان واحد، ولم يسبق أن ظللت على هيئة واحدة طوال نومك، أنت في نومك تتحرك، تمشي وتسير وتهذي كما في صحوك، لذا كان قلم إدوارد يروح ويأتي على صفحة السرير، حاولت نزعه من بين أصبعيك الوسطى وما جاورها ولم أستطع، ناديتك وقلت لك مرتين ميشيل يا ميشيل، ولم ترد، بل ولم يتوقف حبر القلم من على السرير.

ليس أمام إنسان أن ينكر أي فعلة تواجهه زوجته

بها؛ الذكيات من النساء يعرفن متى يصدق الزوج، ومتى يكذب، وبما أني وحيد في إصراري على موقفي مما حدث في السرير لا يمكن إلا الرضوخ أمام مواجهة الزوجة. ناريمان ونضال وجهاد يقفون مع أمهم ضدي، ولكي ينسى الجميع ما شغلنا طوال هذا اليوم لم أجد أمامي إلا أن أعترف.

أنا اعترفت بما حدث، معلنا أنه من الممكن أن ينسى الواحد قلما بين أصابعه، ألم يحدث أن نسي واحد منكم علكة في فمه؟ وبما أني – كما أكدت زوجتي- أتحرك يمنة ويسرة في ساعات نومي ربما نسيت القلم بين الأصابع من فرط الإرهاق؛ فصار يشوه صفحة القماش البيضاء المفروشة فوق السرير. الآن كل ما نحتاجه هو غسل هذا الحبر، وبعدها يمحي الكلام ويصير فعلا زائلاً، وتنتهي أزمتنا وكأن شيئاً لم يحدث أبداً.

أُخرجت قطعة القماش البيضاء التي كانت فوق السرير خارج المنزل، تركت ساعات تحت المظلة، في تلك اللحظة كان المطر متوقفاً منذ ساعة تقريباً، دارت أسطر تلك الكلمات دورات عديدة في الغسالة الإلكترونية. استطاع الصابون إزاحة حبر القلم من على قطعة القماش، اختلط الحبر بالماء وصار أزرق، لم تنتبه ناريمان البالغة من المنفى تسعة عشر حلماً ورديا للزرقة الداكنة التي خلفتها الكلمات في الماء، لكنها تأكدت الآن بعد أن رأت انزياح الحبر أن القصة قد انتهت.

روت أشجار الحديقة الخلفية بالماء، لكنها لم تنتبه أنه فاض عن شجرة الزيتون، وسار في الأرض قليلاً.

في الصباح لم يستطع أحد أبناء السيد ميشيل النابلسي أن يقرأ أثر ما خلفه الماء الفائض عن شجرة الزيتون. بعد ظهر ذلك اليوم اتصل السيد ميشيل بإدوارد صديق العائلة، أخبره قصة القلم/ الهدية حتى النهاية، وأخذه ليرى أثر كلمات لغة غريبة خطّها الماء الفائض على الأرض بعد شجرة الزيتون. قرأ إدوارد بصوت عال:

اقرأ فاء

قل قمراً في القدس

راقب نفسك في المنفى

احفظ وطنا بالحبر.

شرع إدوارد يترجم لكل من وقف حوله ما شكّله أثر الماء، في اللحظات التي عاد فيها المطر قال إدوارد يمكن لسائل الحبر أن يحدث أشياء كبيرة على الأرض، وإذا ما حضر الصدق فيه، فإن أثره يظل متوارثاً بين الأجيال.

في الصباح خرج ميشيل لحديقتهم، قرب شجرة الزيتون وقف صامتاً، ظلت عيناه غارقتين في تشكيل برسم مائي برزت منه ثلاث عشرة كلمة. ■

جزء أول من حلم قديم

[عبدالمنعم عوض *]

جزء أول من حلم قديم

دهمتني خيول الحزن
فارتبكت .
«رأيت الوجوه القديمة تخرج أسيانةً من دغل الغمام.
تملأ غابة الأفق بالشروخ المضيئة .
ثم تتقهقر بين حدود النعاس وحدود المنام.
تتأرجح بين حدود الزمان وحدود المكان»
فاختبأت خلف خيوط الستار الليلي.
أنصت إلى زهرة الحلم.
وأرقب حركة الصوت.
تحت سقف الظلام.
توجست من غبطة الصعود المبكر إلى شجرة الذاكرة .
ارتديت قبعات وجهي المثقوب.
وهتفت حنجرات صوتي المعطوب.
ونمت في الليل وحدي
«حلمت أني تسللت مبلولاً بقميص الرطوبة إلى الأذقة الضيقة.

---

* شاعر وقاص من السودان.
* العمل الفني: راشد دياب ـ السودان.

أبحث في مستنقع الرائحة الأخرى
عن زهرة ضائعة».

يفيق هتاف الشمس بالدفء في دمي.
يأخذ عني رعونة المزاج الآدمي.
ويختفي.
«حملت عني التفاصيل الصغيرة عبء البكاء
الثقيل.
حتى جفت مع آخر لمعة للضوء.
دماء الزمان القتيل».

مع مرور الوقت.
احتميت بذكرى النسيان.
أنشد أغنية قديمةً.
في زمان الصمت.

أوقفني الحراس المسالمون في أول الباب
«كان وجهي الأخرس منحوتاً في مسامات
السكون.
يبدو جميلاً،
حتى منحوني شفرة الدخول
إلى بابك المعتاد».
وانتبهت.
في آخر المشهد
«إني أمرر الأصبع فوق النتوء القديمة للوجه
القديم،
ثم استغرق متأملاً في نهنهات الصمت».

كل شيء رأيته في مسرح الحلم.
كان شجرةً من طين.
وحجراً من فلين.
ورايةً من ورق.

جزء ثان من حلم قديم

الغيوم المطاطية التي مرت.
عربات محملةً بالهواء الرطب.
تدفع بذاكرتي إلى بيوت الحلم
«رأيتني ثانيةً أتجول في غابةً من الأحجار.
رأيتني ثانيةً أسبح في نهر من الأشجار.
رأيتني متدثراً بالنار.
أبحث عن ضحكة الأسماك.
أبحث عن رغوة الغبار.
والأسماء».

يمنحني الحلم الشجاعة الملحة في الرحيل
المبكر.
ينهشني الطيف القديم...
ويأسرني مزاج الانتظار.
تحت شمس النداء.

ينهض العشق ثانيةً من تراكم الأحلام.
فأسكن بيوت الزمان الطري
تسامرني الذكريات الأنيقة في لحظة الاختيار
الآدمي.
تقيدني بسلال من الحرية الشخصية

فأبذل وعي
بالبهجة المنسية
لأنعتق في لحظة التبخر الجسدي
من ظلمة اليأس الهلامي .

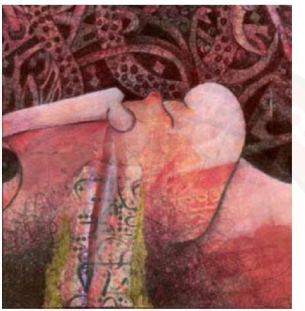
يسخر وجهك من رائحة الجوع التي تملأ وجهي
تنزلق الرائحة من جدار القلب
إلى فناء الوعي
تبدوكخيط من الفضة الزرقاء
يغرق في مياه الوراء
يمطرني في لحظة اللسعة
بالأسئلة اليائسة
ويقذفني بالنظرة الخرساء .

يملأ وجهك مساحة وجهي الضيقة
يمطرني بشهوة الهتاف
من تحت سقف الهواء
فتنتفخ رئتي
من لهاث الدماء
ويثقل رأسي
من دوار البكاء .

هنيهةً إ
رأيتني بعين نصف مغمضة
ألتف حولي من صراخ السكينة
فيغرق بصري في مياه الظلام
قبل أن يبصر النقطة المضيئة في آخر الليل
قبل أن يلمس ما تبقى من رائحة الكلام. ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

معزوفتان للموت



[سامي بطة *]

1 – طعم البلح الأخضر

حين قال لنا إنه يستطيع أن يطلع النخلة العالية، ويهز سباطها كي يتساقط لنا البلح فنأكل حتى نشبع... قلنا إنه لا يستطيع... حلف أنه يستطيع أن يفعل وحلفنا أنه لا يستطيع... قال: سترون!

كانت النخلة عالية... أعلى من مأذنة جامع سيدى عبدالله، وأعلى من الصهريج، وكان هو صغيراً... صغيراً...

لكنه قال لنا : سترون!

تقدم إلى جذع النخلة، رفع رأسه ونظر إلى جريدها الكثيف وسباط البلح الأخضر والأحمر والتفت إلينا قائلاً:

أيحب أحدكم أن يأتي معي؟

لما لم يرد أحد، شتمنا... وصفنا بالجبناء وهو يضع طرف ثوبه في فمه... بانت ساقاه السمراوين ... احتضن جذع النخلة... وبدأ يطلع... لما وصل إلى منتصف النخلة... هلّلنا مشجعين ومعجبين ... ولما وصل إلى نهايتها صفقنا له و...

---

* قاص من مصر.

* العمل الفني: سعيد القطان ـ مصر.

كانت النخلة عالية... وبدا هو أكثر ضآلة... مد يده الصغيرة إلى سباط البلح، وأخذ يهزه بعنف... تساقط البلح على رؤوسنا وأكتافنا وعلى الأرض من حولنا... ضحكنا وانحنينا نلم البلح ونحشو به جيوبنا ونأكل... كان بلحاً أخضر، وكنا نشرق به...

- نريد بلحاً أحمر... نريد بلحاً أحمر...

صحنا به في احتجاج، ونحن نضحك، ونأكل، ويضرب بعضنا بعضا... لم نسمعه يرد ولا يشتم... لكننا شاهدناه يحاول أن يصل إلى البلح الأحمر في سباطة أعلى... مد يده... مدها عن آخرها... كي يطعمنا بلحاً أحمر... لكنه... لكن...

سمعنا صرخة حادة... وصوت ارتطام شديد ... ورأيناه يتكوم هناك ... قرب جذع النخلة العالية ... صغيرًا كان ... ونحيفاً كان ... لكنه ..

- مات ..؟ !

تساءلنا في خوف وحزن وهلع... وانطلقنا نجري ... نجرى... وتركناه هناك قرب جذع النخلة العالية... وقد انحسر ثوبه المتسخ عن ساقيه السمراوين، وحوله تناثر بلح أخضر كثير، طعمه ليس جميلاً... وكنا نشرق به...

2 – محمد شمعة

- محمد شمعة

ارتفعت رأس الأستاذ عاصم عن كشف الحضور والغياب، تجولت عيناه في أنحاء الفصل، وهو يكرر ...

- محمد شمعة

على الرغم من وجود اسم أبيه في الكشف إلا أننا لم نعرفه أبداً ... ولم نسمع الأستاذ عاصم نفسه يناديه به يوماً... وكان محمد شمعه يتقبل الأمر وكأنه لا يخصه ...

كان حين يسمع اسم – محمد شمعه – يرد بسرعة وبصوته الغليظ القريب من أصوات الرجال :

أفندم ...

تتجه إلى ه أنظارنا هناك، في نهاية الصف وبجوار الحائط يجلس محمد شمعة... يعبث بطلاء الحائط، أو يحفر دكته الخشبية بمسمار صغير، يرسم طائراً أو حيواناً... لكنه أبداً لا يكتب اسمه ... كنا نضحك كثيراً عندما نراه ممسكاً بالقلم بطريقة خاطئة لاتمكنه من كتابة الحروف والكلمات بشكل صحيح ... وكلما حاول الأستاذ عاصم أن يصحح له الوضع، لا يلبث أن يعود بعد قليل ليمسك القلم بطريقته ... ينهال عليه الأستاذ عاصم ضرباً ... لكن محمد شمعه لا يهتم ويصر على الإمساك بالقلم بطريقته ... وعلى العبث بطلاء الحائط ... وعلى رسم الطيور والحيوانات على دكته ... لم يكن يبكي أبداً كأن جلده مات مثل قلبه... محمد شمعه قلبه ميت... كان يستطيع أن يدخل الجبانه في عزّ الظهر... عندما تنشط العفاريت... وكان يطلع أعلى نخلة في البلد ويقذفنا بالبلح الأحمر والأخضر ... وكان يتسلق سور جنينة الباشا العالي ويقذف لنا عناقيد

العنب وحبات الجوافة الخضراء دون أن يخاف من الخفير حسانين ...

محمد شمعة

لما لم يرد محمد شمعة، انحنى الأستاذ عاصم على مكتبه وسجل أمام اسمه حرف الغين ...

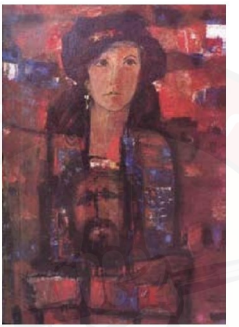
منذ ذلك اليوم لم نعد نرى محمد شمعة ... وبعد أيام نسيناه... ولم يعد الأستاذ عاصم ينادي اسمه كل صباح ...

واليوم ... وجدت الخاله شمعة أمامي تحجل وراء حمارتها، تارة تسب الحمارة، وتارة تسب العيال الذين يشاكسونها ... سألتها ..

- خاله شمعة ... خاله شمعة ... محمد راح فين؟.

تساقطت دموعها، وأسرعت وراء حمارتها دون أن تجيب ... ■

تحت ظلال صورة الأب



[فدوى كيلاني *]

ما لا يكتب أكثر
وما أسفح حبره على الورق قليل.
ثمّة صورة في العدسة، قد تروي بعض السيرة
المعلنة:
البيت نفسه
منزل في حضن الأشجار
يطلُّ على سلالة أُخرى
غرباء عن بيرق الجدّ الأكبر
«عبدو» في قماط الفرمان
يستدلّ عليه «آل موكا» فيما بعد

حين تربيه جدتي
صورته المعلقة
وهو يهش بالكرباج
على خيل درك الجمارك
تزف إليه «عطية»
ترمي أسرارها لمبعوثة أمي
تحت ظلال جدار العصر
تنجب أسرةً من لقاح الهواء
«سليم» وهو يحمل حسابات أبي «جميل»،
و«الصَّابرة»على جنونه

* شاعرة وكاتبة من سورية.
* العمل الفني: فاتح المدرس ـ سورية.

دوماً
«خانم»، «فهيمة»، أخواته
وتلك العقربُ التي رسمت مصيرهم
حين تركتهم دون أم
حكاية ترويها لنا جدتي «سينم»
أبي على كرسي الحكمة
أُميّ قربَ شجرةِ البيت تروح وتجيء
صوت أخواتي من هناك
الجّدة واللاثذات بالعلامة
ذاهبة في اخضرارها
يتركن لنا جنونهنَّ، كي يمضينَ بعد حين في
ثيابٍ زاهية.
الغبار الذي يتركه أولاد الحي
نزق «كامو»، وهو يضع على كتفه رتب الشقيقات
العشر
سارقاً قلب المدينة.
سميرة، فريال، نوال، نسرين، فدوى، ندى، نجاح،
أمل، سمية، جيهان.
سأتمادى في الصُّورةِ أكثر:
خاتم أبي
غرفته التي تجمع من كل حدبٍ وصوبٍ
مجلسه الأثير، وأنا على ركبته
الجيران باللغات الأخرى
تحتَ ظلّ الجدار الغربي كي يهدي إليهم النهر
حكايات الجبل.
من بعيد
رائحة خبز التنور
تخبزها جارتنا «ربيعة».
بقرات الحاجة «فاطمة»
تهلن الخوار على الظهيرة
«نكات» الشقية «هند»
في الشارع وفي المدرسة
عينا «ملا اسماعيل» المتفائلتين
هرج المستخدم «أبو كبرو»، والمكنسة التي لا
تفارق ظله
الزبيبُ الذي أعيده إلى البيت.

لعلّ أكثر ذلك ينهض الآن
لعلي أروي بعض ما أشاء.

* * *

لم أكن قد نسيت الوصية
كل شيء كان في بالي آنئذ
وأنا أرتد من قوسك
بعيدة عن ترابِ شجرتك الأول.
كنت أجري في مسيل الأسماء الغريبة، أطلقها
على رصاصات، لا تشبه حروف الحبر في دفتر
عائلتك
أنا تحتَ صور تك الآن
وهي صلاةٌ على أية حال.
أنظر إليك، في المكان الذي اختارته لك أمي منذ
عشرين سنة أو نحيب مدوٍّ.
شارباك الواثقان، وعيناك العميقتان

ربطة العنق
وقار الأب الجبلي.
هل تراني أعدو الآن إليك أسند ظهري على أرض
الغرفة
أستعيد أيام الوعول والحليب
مواصلة النظر إلى أعلى، حيث بابا سيد!.
آه...
كان عليك أن تصغي إلينا هكذا
كنا نصطف رتلاً أمامك
نأخذ الحلوى و«الربتات»
وبعض الليرات
أمام أم جليلة
تنتظر أن تقودك إلى سفرة اليوم
ورياحين النافذة
وعصا جدتي
تهش بها على الأفق
-يا سليمة من أين لنا
أن نأتيك بالحكاية...؟
كوفية جدي الخضراء..؟
من أين لنا
أن نأتي بكرومنا
المرمية على كتف زاكروس
حين قسمها الرومي قسمين؟،
لا عنقود لك فيها
لا حفنة تين أو زبيب
لا سمّاق.

ها أنا أنتظر أن تقودني إلي
نحفر تحت شجرة الرمان
قرب الجذر
لعلي أجد لعبة كنتُ قد خبأتها من أختي
الكبرى
كان عليك أن تصغي إلينا هكذا
هو وأنا، كلانا من نسل سيرتك
والنهر هو الشاهد، والباب الخشبي الواسع يفضي
إلى الفناء.
لن أتمادى أكثر في مزلق الاعتراف
كنت ترى كل شيء... وأعرف...
قلتُ له:
ـ إنك أبي.
أكتب ما تركه منذ غيابه دون تلويحة كان يشبهك
كما أحلم
وأنا أسلمه بياض ورقي.
اكتبني فاكهة من ذروة قريتنا الأولى.
كان يعيد الزبيب والتين المجفف إلى الشجرة
وأسراب الحجل، كان يعيدني إليك.
لم أرد أن أغمض عيني لحظة عن ذلك
كم كان يشبهك يأبتاه...!
كم كنتَ تقول لي في إطار الصورة
هو ما أريد...
وكنت تحرسنا
طيلة ذلك اللهاث...

* * *

مندهشة أفكُّ اللثغة
كأنني أمام الاكتشاف الأول
مسلمة إياك آخر المفاتيح.
كم غربة كنت أقرض قبل أن أراني في مراياك؟
كم طفلاً في الألوان يرتق الصوت؟
كان عليّ أن آتي في وقت مبكر
مادمت أعرف أن لا شاطئ يجلس إلى آخر
مادامت صنارتي تأتي بالكواكب.
جريحة، هي الأسماء بين يدي.

لا أبرح رملك
أرمي بحنطة الوقار على المقعد الخشبي
قبالة الشال المهفهف.
كثير هذا الذي أمحوه، لأبقيك.
مطلقة ما أمكن في حضني من عصافير
تستدرجها السماء في هذه المحطة من زرقتها
وهي تفتح السنارة على أكثر من لغة.
لأستعين ببوصلتي
فلا أخطىء بعد الآن. ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

نسوة في المدينة

[أحمد قران الزهراني *]

(1)

كأني أراكِ تؤوبين من وطنٍ في المجازِ،
تؤوبين محمومةً بالحنينِ إلى يرقاتٍ من الوجدِ،
تأتين كالوحي يستقرئُ الغَيبَ،
حين تقولين:
هذا كتابٌ صفيٌّ يقدّسُ سرَّ الخصوبةِ،
خذْ ما تبقى من الوعدِ،
واتركْ سريرتَك الحلمَ للعابرين إلى مقتضى الحالِ،
لا تبتئس بانقطاعِ المسافاتِ بين الهوى والجوى،
علّ بعضاً من النسوةِ المستفيضاتِ في عتباتِ المدينةِ
يمنحن وقتَك ما يشبه السرَّ،
هذي شمالك لا لون فيها،
فخذْ ما تيسر من وقتِك الغضِّ،
سرْ بي قليلاً إلى ظُلّةٍ نستكنُّ بها حيث لا نستضام من البعدِ،
هذي يمينُك بيضاءُ تقرعُ بابَ الوشاياتِ،
سرْ بي إلى شجرٍ حاسرِ الرأسِ يحمي من القيظِ،
سر بي إلى وطنٍ مشتهى ونديم.

* * *

* شاعر من السعودية.
* العمل الفني: مهدية آل طالب ـ السعودية.

(2)

هي القريةُ الأم،
نمكثُ في حضنها ما نشاءُ،
ونرحلُ عنها بلا رغبةٍ في الرحيلِ،
وتوحي بأن السماءَ البعيدةَ تدنو إلى فلكِ القريةِ
المستكينةِ للبوحِ،
نقرأ فيها توجسَ أبنائها المارقين،
عقوقَ الصبايا اللواتي أذبنَ نضَارتَها في المدينةِ
حتى نسينَ الوجوهَ،
وأسماءَ أجدادِهنَّ،
ومن كان في خلوةٍ يستبقنَ هجوعَ المساءِ إليه،
نرقُّ لأقراننا العابثين،
نعاتبُ من يستلذ العتابَ،
ونرخي زمامَ الحديثِ مع المتعبين،
ونلمحُ فيها شقاوتَنا في الطفولةِ،
نسترجعُ الرغباتِ الحرام،
ومن كنَّ راودننا خفيةً،
واستملنَ عواطفَنا النرجسيةَ،
نُشرعُ أحلامَنا للأخلاءِ،
نفضي بأسرارنا كبرياءً،
ونسترقُ السمعَ من أجلِ أن تسكنَ فينا وإنْ
شردتنا الحياة.

* * *

(3)

أرى قرويا تشهّى المدينةَ مذْ عابثته بأضوائها،
فأحالته سبعَ سنابلَ،
في كلِّ سنبلةٍ وجهُ أنثى،
كثيرٌ نساءُ المدينة،
يمكرنَ أكثرَ من غيرهن،
يعاتبن أكثرَ من غيرهن،
ويعشقن أكثرَ أكثرَ،
يسرقن معنى القصيدةِ من شاعرٍ لم يجدْ وطناً
ماثلاً في كلام النساءِ
اللواتي شققنَ أكفَّ الضراعةِ عن مبتغاهن،
لا يحتكمن إلى الشكِّ،
هن الأنيقات،
يشبهن ما شف من حكمة القروي النبيل.

* * *

(4)

أرى قروياً تشهى المدينةَ حتى أفاضت بأسرارها
البكر،
أغوته لما تشبثَ بالنسوةِ الـ يحتكمن إلى الغي،
كنَّ نساءُ المدينةِ يحملنَ خبزَ الصباحِ إلى
بعضهن،
يثرثرنَ عن ليلةِ العيد،
والغرباءِ الذين أتوا من قرىً أهلها يلبسون
التمائم،
والعابرين الأزقة بحثاً عن الفضلات من الزعفران،
وعن نسوةٍ لم يجدن كساءَ الشتاء،
وعن بائعاتِ الخضارِ اللواتي قدمن من الريف لا
يكترثن بنوع الرداء،
ولا لون وجه العميل،

ولا رتبة العسكري،
ولا ما سينشر في صحف اليوم،
عن عانساتِ المدينة...
إذ كيف يصبرنَ عن لذة الجنس،
هنّ كثيرٌ نساء المدينة،
يمكرن أكثرَ من غيرهن،
يعاتبن أكثرَ من غيرهن،
ويعشقن أكثرَ أكثرَ،
يقرأن شعراً على ملأ ليس عاداتُهم أن يروا نسوةً
حاسراتِ الرؤوسِ...
يغنين ما يستبيح العواطف منه،
ويرقصن في ساحةِ الزارِ،
لا يعتنين بعاداتِ أهل القرى والمدينة مادمن في
شهواتِ الفرحْ.

* * *

(5)

هي القرية الآن... صنو المدينة،
تأخذ منا مفاتيح أسمائنا مذْ تعينا نردُدها أبجدياً،
ووهنَ الحكاية تُروى لنا كي ننامَ جياعاً،
ولا نستغيثُ بأحلامنا الطيفِ،
تأخذ منا رسومَ الطفولة من غير وعي الضميرِ
المشاكس،
أشواقنا المستعارةَ من وردتين إذْا ما تناقضُ ألوانَها
ما نرى في الطبيعة،
تأخذُ من حكمةِ المرأة السرَّ،
تُوقدُ في حلمنا شبقاً لا نُعبّر عنه سوى بالتخيّل،
لا فرق بين النوافذ،
كل النوافذ تفضي إلى شفقٍ غامضٍ لا سبيلَ إلى
فكّ شفرته،
لا شوارعَ تحملُ أسماءَ آبائنا،
لا الطريقُ السويُّ يؤدي إلى جنة عرضُها عينُ أنثى
تؤلبُ بعضاً على بعضه، ثم تمزجُ بين التناقض
عمداً،
وتسكنُ في عينِ من لا تراه جديراً،
وتعرضُ عن جذوةِ الحبِّ كي ينهضَ الهاجسُ
المبتغى،
لا تقل إنها النارُ في وسنِ الوقتِ،
لا الماءُ في ذروةِ الموتِ،
لا كائناً في المكانين،
كمْ لي أعدُّ النجومَ هنا أو هناك،
تعبنا،
تعبنا،
حساباتُنا لا تطابقُ أحكامَنا عادةً،
هل نعيدُ تراكيبَ بعضَ القصائد
حتى نقرّبُ رقمين صعبين من منتهى ما نريد.

* * *

(6)

هنا أو هناك...
نرى علةً في الكتابةِ نمحو بها مشهدَ الرفضِ،
أفعالنا لا تشابهُ نصَّ الروايةِ إلا قليلاً من الخبثِ
في السردِ،
نمضي إلى حالنا لا نخافُ إذا ما أردنا لهذي

الكتابة أن تدخل السجنَ دون فتاها لكي يقرأ
الواقفون على الجمرِ أسرارَها،
قد تكون سلاماً على من تعلقَ بالصمت،
نمضي ثقالاً إلى قبلةٍ لا خيارات فيها سوى
الصحو من غفوة الموتِ،
إنا سئمنا التوازنَ بين الخطوطِ العريضةِ حين
أفقنا،
سئمنا الحديثَ عن الوقتِ يذهبُ في مفرداتِ
التشابه،
وجهان،
وجهٌ يراك كما أنت في الظلِّ،
مستوعبا حالةَ اللا خلودِ هنا أو هناك،
ووجهٌ يراك نقيضَك،
لا فرق بين الشبيهين،
ملتبسٍ وشفيف.

* * *

(7)

كأني أساور بعض نساء المدينة مذ جئتهن صبياً
لكي نرسم الحب،
لا أنا من يعبر البحر دون ارتباك النوارس،
لا هن من يستملن الرياح إلى وجهة لا فضاءات
للعيش فيها،
ستأخذنا الريح،
أين ستأخذنا الريح؟
لا علم لي أين وجهتها في المدينة،
إنا بدأنا الكلام ولم ننهه،
سوف نمضي بلا رجعة في البكاء،
كأنا جدار يئن على جاره المستكين،
كأنا عبرنا الظلام إلى نقطة البدء،
نعشق لون البدايات،
يسكن فينا كوشم على الكف،
نشقى ويرتاح من لم يكن في الشتات،
لنا وجع في المدينة،
نقبض كالجمر أوجاعنا،
ثم نلجأ في غفلة للجدار لنرسم أشكالنا كالرموز،
يئن الجدار لبعد المسافات بين الأخلاء،
يسجد من رهبة البعد،
لا سر بين الحروف التي كتبت في الجدار
القديم،
ولا سر يفضي لفعل الكتابة،
هذي تفاصيل لا ينبغي أن تعيد الحديث إلى
بدئه،
ربما الريح جاءت لتقرأ سر الجدار القديم.

* * *

(8)

كأني أنا...
أو كأنكِ أنتِ مثارَ السؤالِ عن اللا وجود،
إذا أين حدُّ الأقاويل،
أين مسار الحديث الذي لم يدرِّ بيننا..
حيث لا قولَ يحكمُنا في التفاصيل،
لا أنا من يستكينُ إلى صورةٍ في خيالِ القصيدة،
لا أنتِ من يتغشى الكلامَ على غير ما علة في

الحديث،
كأنّا بدأنا تعشقنا،
أو كأنّا بدأنا تألهنا،
أو كأنّا بدأنا التوحد في الجسدَ المستحيل.

* * *

(9)

أرى...
لا أرى في المدينة إلا خطى القروي النبيل،
نساءً يراقصن عشاقَهن،
شيوخاً تماهوا مع الوقت يسترجعون الحكايا عن الحب،
بائعَ خبزٍ يداري ندوباً على وجنتيه،
ونادلَ مقهىً يباشرُ مستشرقاً لا يبالي بمن حوله،
صبياً يرتبُّ مستودعاً للقماش الدمشقي،
أمّاً تداعبُ مولودَها بانتشاء وتضحكُ،
تضحكُ من فرط نشوتها،
سلالمَ تفضي إلى هجرةٍ للمكان،
مآذنَ تلجأُ للصمت،
أرصفةً لا ملامحَ للحبّ فيها،
ميادينَ تخلو من العشب،
صورتَها في الجدارِ الموازي لدارِ المسنين،
نقشاً يحاكي امتثالَ الرقيقِ لأسياده،
وقولَ حكيمٍ يخالطه الهزلُ،
نافذة لا ترى العابرين الحفاة.

* * *

(10)

أرى...
لا أرى في المدينة إلا ملامحَ أمي،
وظلَّ أبي،
وروحي التي سكنتها النساءُ،
فتىً أبقاً عن عيونِ الجواسيس،
وجهَ غريبٍ يعانده الحظُّ مثلَك،
بعضاً من النسوة الحاسراتِ الرؤوس،
وضوءَ قناديل من فضةٍ لا تفاصيلَ فيها،
وقوسَ قزحْ.■

ليلة رمادية

[أدهم العبودي *]

ترك الهاتف المحمول شارداً، أراحه ببطء فوق التسريحة، وكانت يده ترتعش ارتعاشة لا إرادية. مرّة أخرى رفع رأسه إلى المرآة، وبقي قليلاً يحدّق في وجهه، لم تكن المساحيق قد أخفت النصف الأخر من فمه العابس، لم ينه صنع وجه جديد، فظلت ابتسامته معلّقة، وبدا له هذا التشوه صريحاً لا يحتاج إلى احتمال، سأل نفسه بأسى:

– هل هذا أنا؟!

راح يميل برأسه يميناً... يساراً... لأعلى... ولأسفل، يتأمل الوجه داخل المرآة، كانت التقاسيم مشوّشة، والألوان متداخلة دون تجانس في ملامحه، انطلقت منه ضحكة خافتة مجروحة وأضاف لنفسه:

– هل هذا أنا حقاً؟!

كان رنين هاتفه المحمول قد علا ثانية، انتبه له بعد أن طال بعض الشيء، لثانية رمقه بعين مترقرقة وشاشته تضيء وتخبو في رتابة، ثم تناوله شبه بائس، أنصت قليلاً، رد بصوت باك متهدّج:

– حسناً... أنا قادم... إنّما لابد أن أُنهي فقرتي، لا بديل لي.

* قاص من مصر.

أراحه فوق التسريحة مرّة أخرى ودموع بدأت تسيل فوق وجهه وتعبث بالقناع الملوّن الذي يغطيه، راحت بعض البقع تتحوّل بين ملامحه إلى ما يشبه الدقيق المتخثر، بأناة نهض، توّجه نحو صنبور مياه في ركن الغرفة وأزال القناع ثم رجع لمرآته وجلس أمامها، زفر زفرة طويلة وهمس بغصة في حلقه:

- ولست أنا هذا أيضاً.

انتظر وقتاً، إلى أن جفّ جلد وجهه تماماً، فرد علب المساحيق الملوّنة وبأنامله شرع في رسم وجه جديد، رسم أولاً ابتسامة، ربما كان يخشى ألاّ يتقنها فبدأ بها، كانت عيناه تجوبان متن المرآة فيما يشبه التحسّر، وكانت كلّ التفاصيل من ورائه تبادله التحسّر، كتم بكاءه، واستدار عن مرآته بقلب منقبض، وقبل أن يذهب بعينيه لها مرّة أخرى تساءل: هل كان لابد من قسوة موته؟

وجلس، رمى المرآة الرابضة أمامه بنظرة مشروخة.

بيد مهتزّة، جعل يكمل رسم الوجه الجديد، غير أن التشوّه لازم يده، كانت المرآة مصطخبة، تشيّع المشهد أمامه بضباب تسلل أمام عينيه عنوة، تهبط عيناه إلى أسفل، عندما ترن ضحكته الممتلئة بالحياة في أذنه، تهبط عيناه وتتسعان، وضحكته تتدحرج مسرعة، ترنّحت قليلاً ثم استقرت لامعة هذا اللمعان الأشبه بلمعان عينيه هذه اللحظة داخل المرآة، تابعها ببصره حتى استقرت، وجفّ حلقه، فعجز لسانه عن النطق، لكن غماماً لف بصره، والدنيا كلها اسودّت، وأحس – إحساس التمني- كأنّه يشخّص مسرحية تراجيدية، لابد وأن تنتهي، وتسدل ستائرها، لابد وأن يصبح هذا المشهد الأخير مجرد «فينال» لهذه المسرحية، لابد، وإلاّ... كيف سيحتمل فراقه!

وكانت كما وجه ابنه -تبحر بين أمواج المرآة المعتركة وتضرب عزيمته هذا الضرب الموجع المبرح- سحابة بيضاء غائمة.

بلع ريقه، مسح بمنديله القطني حبّات العرق التي نبتت فوق جبهته، يعلو صدره، وينزل، ويغمض عينيه، يتململ قليلاً على كرسيه، تهدأ قليلاً أنفاسه، وقد سرح في جسد المرآة.

يفتح عينيه إنما أهدابه سريعاً ما تنغلق، سريعاً ما يغمرها نور شمس النهار، يأتيه صوته:

- بابا.

فيلتفت، تحتويه ابتسامته الرائقة، وهو يتقدم نحوه في ابتهاج، يبتسم ويضمه بعينيه، لكن سريعاً ما تذوب تفاصيله، يفرك عينيه جيداً، فكل ما حوله، من كراس ووجوه وملابس وستائر، كل ما حوله، فقد بقدرة قادر لونه، وتحوّل كل شيء يحوطه في الغرفة للون الأبيض والأسود.

* * *

الغمام رمادي اللون يسبح أمام بصره، كيف

تحوّلت معالم المكان إلى مثل هذه صورة قاتمة تحجب عنه ألوان الحياة! الوقت يجري ببطء، أنفاسه تختنق، صدره ينغلق، الأصوات من خارج الغرفة تتقطّع وتروح، لكنّها تدعوه أن يسرع، اللون الرمادي يجثم فوق حدود البصر، لا يحتمل، كل شيء من حوله مزعج، كل شيء رمادي، روحه تنازع الصعود، يتم إنهاء رسم الوجه ويحاول النهوض، ارتخاء قدميه يكبله في هذا المقعد، مال كلّ المعالم كساها اللون الرمادي؟! أين بالله لون الحياة فيكم؟!

الدنيا به تميد، يعدو ناحية الحمّام، مرتطماً بالجدران الرمادية، والمقاعد والملابس الرمادية، باب الحمّام... رمادي اللون... بعيد، لكنه يجري، ويجري، يدفع بنفسه إلى الداخل بإصرار الإعياء، تدور رأسه في هستيريا وألم، محتملة عودة الحياة إلى كل التفاصيل المحيطة، تدور رأسه، فينثني، ويفرغ من جوفه عبء الصدمة، وتسقط من ذهنه ابتسامة طفله الجميلة، فتبدو، وهي تشق الهواء، هاوية لأسفل، لامعة، بَرّاقة، يحمل بريقها إلى عينيه، لوناً عذباً، يتناقض ولون الأشياء الرمادي... لون كل الأشياء.

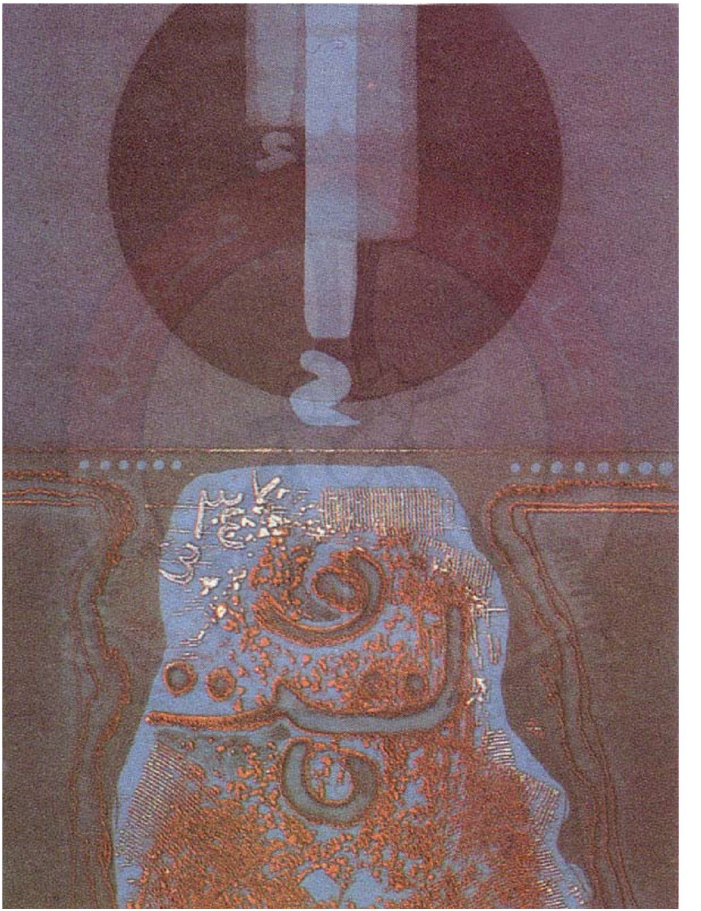
* * *

في وهن يخرج، يغلق من خلفه باب الغرفة، يختزل هواء الدنيا في رئتيه، ثم يتنهد تنهيدة طويلة، ويبدأ في تقمّص الرجل الآخر، لكنه يمشي كذلك بينهم كواحد دون روح، يفتحون له الستار فيتأمل الجمهور لوهلة وهو ساكن سكون الحجر، بيد أنّه على وجه السرعة يخرج قافزاً، كلّ الأضواء تسقط عليه، فيبدو كبقعة من نور وسط ضجيج المحيط، كلّ الأضواء تغشي عينيه فتختلط الأجسام، إلاّ جسماً وحيداً، كان يتألق من بينهم كنجم بكر فريد في قلب سماء صافية، يلوّح له بلهفة من بين الصفوف، وشفتاه تتمتمان:

– بابا... بابا.

يستعيد ثقته، وشموخه، يرفع رأسه لهم وابتسامة كبيرة تشق وجهه...

وكانوا يصفقون. ■



العمل الفني: رافع الناصري ـ العراق

الكتاب: ثلاث ومضات موجعة
ثلاث مسرحيات
المؤلف: أُغُسْت سترنْدْبِرْغ
ترجمة : د. فاضل الجاف
الطبعة الثانية : 2013
الناشر: الهيئة العربية للمسرح الشارقة

ثلاثُ ومْضَات موجعة
لـ/ أُغُسْت سترنْدْبِرْغ /

أحمد محمّد أمين

لا يمكن الكلام على الكاتب المسرحي السويدي / أوغست سترندبرغ / بمعزل عن إنجازاته الثرة وعن تأثيره في المسرح الأوروبي، حيث شكّل مع إبسن وتشيخوف المعاصرين له قوة إيداع جارفة أمدّت هذا القطاع الفني مع نظرائهم بطاقات تجديدية لا مثيل لها. استشرف واعتمد جميعَ المدارس الفنيّة : التاريخية، والواقعية، والنفسية، والتعبيرية. كما تعمّق في تناول الحلم واللاشعور، والصراع بين الروح والجسد. فلا يتسع المجال في هذه العُجالة لأن أمرّ على كلّ مسرحياته ومضامينها المُتنوعة. وبوسع مَنْ يروم التعمّق في دراستها أن يرجع إليها، ويلمس فيها إيقاعه الفني والفكري. وبرغم أنّه توقف عن الكتابة خلال 1892 - 1889 بسبب إصابته بالجنون، إلّا أنّه عاد بدينامية عجيبة ليواصل مسيرته ويكتب بعدئذٍ أفضل مسرحياته. وربّما لتأثره بفلسفة نيتشة، وشوبنهور، وفرويد، وسويدينبيرغ كان له ثقلٌ إبداعي وتألقٌ موضوعي. كما أنّه يُعدُّ رائد مسرحية الغرفة التي تعنى بصغر حجم صالة العرض، وخشبة المسرح التي تكون مختصرة، تخلو من المبالغة.

هنا / في لوحاته الثلاث / فكرُه مُشتتٌ، عدواني، شرسٌ، يُعرّي نفوسَ أبطالها، لا ومضة فرح ترعشُ، ولا رحمة تُعشبُ بين الضلوع. بل حقدٌ يتنامى أو يتوارى وراء المجاز واللغز. فمَنْ لم يكنْ ذئباً أكلته الذؤبانُ. وهكذا كان الأبُ في / البَجَعَة / ضحيّة طبيته. امرأتُه حمّالةُ غدر ودهاء، كانت تُسيّرُها أهواؤها النزقة المُستغرقة في أنانية خارجَ مألوف النبرة الإنسانية. لذلك أفضى سترندبرغ عليها كلّ الصفات اللابشرية : تأكلُ هي وتجوّعُ غيرها، تخون زوجها مع الصهر الخؤون، تسرق مصروفَ البيت لإشباع رغباتها الأنية. وقد جرّدها من كل خصال بشريتها، وبدَتْ من مبتدأ ظهورها بشعةَ التصرف والمنطق

* كاتب عراقي مقيم في السويد.

والدخيلة حتى نهايتها الفاجعة. وكان الأبُ الغائبُ في مثواه حاضراً على ألسنتهم كما لو كان واحداً منهم يؤدي دوره معهم. وتلك ميزةُ المؤلف حين يستدعي مَنْ ليس موجوداً ليكون ذا حضور فعلي. والأبطالُ كلهم ممسوسون بعاهات اجتماعية توارثوها جيلاً فجيلاً. وبؤرتُهم كانت الأمَّ. لذلك لا بدّ للابن في لحظة فقدان توازنه أن يضرم النار في البيت ليحترق كلّ شيء ويحترقوا. وكأنّي بسترندبرغ أراد القول : ينبغي إعدامُ المخطئين لإلغاء الخطأ.

في البَجَعَة تزحم كلُّ صفات الشرّ في مخلوقاتها. وبعد أن تمفصل فيها لدن هذا وذاك وعرّاها. أطفأ ضرامها ليعود السياقُ الأدمي إلى محوره الطبيعي. ولنسمع إلى بعض الحوارات:

كان دائماً في سراويل بالية، وياقة مُمزّقة، في حين كنا نلبسُ ملابس تليق بأبناء النبلاء / تقول جيردا عن والدها المغدور.

ليس الذنبُ ذنبي إن كان يُفضّلني عليكِ، ربّما وجدني أكثرَ سحراً، أجل، لقد كان ذوقُه أفضل من ذوق أبيك الذي لم يكن يُقدرّني حقّ قدري / الأمُ حين تتحدّثُ عن علاقتها بصهرها.

أتعرفين شيئاً عن طفولتي ؟ أتدركين في أيّ بيت سيء ترعرعتُ / الأمُّ تُخاطب ابنتها.

فلمَ اختار المترجمُ هذه المسرحيات القصيرة الثلاث: / «لكنّ البجعة وإنْ بدَتْ أقلَّ عمقاً من«الأشباح» إلّا أنّها أكثرُ شاعرية»، وروحُها المشوبة بالموسيقى والإيقاع تُعطي المُخرج والمُمثلَ مساحاتٍ واسعة من الإيقاع» / المقدمة.

وفيها جوانبُ كثيرة من حياة المؤلف، حتى أنّ شخصية أكسل تُمثلُ صوتَ الكاتب إلى حدٍّ بعيد، مقدمة : اللعب بالنار

في الأونة الأخيرة كتبتُ مسرحية بديعة على منوال: ادغار ألان بو، سميتُها: «السموم».

جعلتُ ريحَ الصحراء قوةً تُطلقُ الرؤى المُرعبة التي تقودُ رجلاً فرنسيّاً إلى الانتحار... مقدمة: السموم / المُنطوية على نفَسٍ شرقي في الدهاء والمكر، حيثُ يقتلُ الضابط الفرنسي لا بالرصاص، بل بذكاء أنثوي. وربّما أراد سترندبرج أن يستبق الزمن ويتكهن باندحار الهيمنة الفرنسية من خلال

موت / جيمارد /... وبرغم قصر مساحة السموم الزمنية فهي تحتشدُ بالرموز والإشارات. كثافة في الطرح، اقتصاد في العبارة، غنى في الإيحاء والدلالة. تبدأ السموم وتنتهي كما لو كانت ومضة، لكنها تترك موحياتها في المُشاهد زمناً يطولُ أويقصر. ولئنْ سألنا كيف استطاع سترندبرج أن يتكهن بنهاية الاستعمار الفرنسي في عام 1889؟ الجوابُ إنّ الفرنسي لم يكن في المكان المناسب، فهوغاصبٌ احتلّ أرضاً، ولأيّ أرض أصحابها، فإن قُمعوا رِدْحاً فلا بدّ أن يأتي وقتٌ تال ينتفضُون فيه ويستردّون أرضهم وكرامتهم. كلّ شيء يمكن الإفراطُ به سوى الوطن. وتلك صفحات التأريخ مُكتظة بقصص النضال والمقاومة الشرسة. كما أنّ سترندبرج يمتلك ثقافة مشرقية هي مُحصلةُ قراءاته ورحلاته. وما يُعزّزُ رأيي مسرحيته الرائعة / حذاء «أبو قاسم الطنبوري» التي حظيت بشهرتها الواسعة في العالمين الشرقي والغربي.

وإنْ كانت السمومُ مسرحية قصيرة فلغتُها شعرية إيمائية مُكثفة صادمة تضجُّ بالكرَه لكن من منظور نضالي بحت.

واللعبُ بالنار هي أيضاً مثوى الأحقاد والتناحرات والخيانات، وخلالَ عشرين مشهداً يتنامى الصراع عصفاً وهدوءاً، لكنها تعرّي كوامن أبطالها. ولا أدري من أين يلتقطُ سترندبرج هذه النماذج المستغرقة في عاهات اجتماعية بغيضة، بعضها متأصلة فيها، والأخرى طارئة تظهر وتختفي. بينما نبضُ الحياة يظلّ يمورُ ويتفاعل ويتحاور بانسيابية أكثر ممّا هو في البجعة. وربّما ثمة أوجهٌ شبه بينهما فكراً وطرحاً ومكاناً. كلتاهما عن المجتمع السويدي / ونهاية القرن التاسع عشر ومبتدأ القرن العشرين. ولا أظنّ أنّ مَنْ عايش تلك الفترة الزمنية يشعر باختلاف البيئة والمرحلة بين أفول قرن وولادة آخر. الإنسانُ هو نفسه سلباً وإيجاباً. وإذا كانت هذه المسرحيات يُمكن أداؤها ضمن مساحة مُعيّنة لا تحتاج إلى تغيير أو إضافة ديكورات أخرى، فإن حركة الممثل وأداءه التعبيري وكثافة الحوار تقطع وتيرة الملل التي يُمكنُ أن تعرو الحضور.

اللعب بالنار مُفعمةٌ بمشاعر الانكسار والخيبة والضياع، لكن المشهدَ العشرين يشي بعودة الأمور إلى طبيعتها برغم موجة العصف والطوفان التي عشناها عبر المشاهد السابقة ما عدا حضور أكسل / سترندبرغ نفسه /: لن ننتظره مطلقاً،

لقد رحل / يقول الابن... / ياله من سيّد غريب الأطوار / تقول الأمّ.

على أيّ حال، تمتاز هذه المسرحيات الثلاث عن سواها من مسرحيات الكاتب المُترجمة إلى العربية أنّ المُترجم عليم بأسرار اللغة السويدية ويُتقنها مثل أبناء السويد، وهو في الوقت نفسه خبيرٌ أكاديمي، ومخرجٌ مطلع عليمٌ بسياقات تطوّر المسرح السويدي، عايش بعضَ مراحلها. وعمل في مسارحها. كما أنّه ترجمها مباشرةً من اللغة السويدية، لذلك لم يفته ما يستعصي على غيره من إشكالات لغوية.

وفي ظنّي أنّ الطبعة الثانية هذه ستحظى بامتياز استثنائي، ولا سيّما أن الهيئة العربية للمسرح في الشارقة هي المشرفة على طباعتها.

لكنْ / قبل أن أختتم كلامي / لا بدّ من أن أبدي ملاحظات على هذا الكتاب:

قلت إنّ فاضل الجاف ترجمها عن اللغة الأم، لكنني أعني أيضاً أنّه ليس بمترجم عابر كونه يتقن اللغة السويدية، بل منخرطٌ في حياة هذا المجتمع، عارفٌ بتفاصيل العادات والتقاليد ودلالاتها وإيحاءاتها المستترة والظاهرة. لأنّ أيّة عبارة / وفي جميع اللغات / ستكون مشحونة أحياناً بإشارات مكتومة لا يُلامسُها إلّا مَنْ انغمسَ في دخيلة المجتمع ولغته. وتغوّر في معاناة المؤلف وشخوص أبطاله. بينما يكون حظُّمَنْ يُتقن اللغة الإنجليزية عند ترجمته نصّاً / على سبيل المثال / من خلال الدراسة لا بسبب المعايشة في المجتمع الإنجليزي دون المؤمل والطموح. وقد قرأنا نماذج لترجمات شكسبير وأليوت وغيرهما لعدد من المترجمين العرب، وبين كلّ واحد منهم بونٌ واختلاف. من هنا نستطيع أن نتنسم في ترجمة الجاف الرحيقَ الاجتماعي والروحي السويدي لأغست سترندبرغ.

فاضل الجاف عراقي سويديّ الجنسية، يعيش في ستوكهولم من منتصف ثمانينات القرن الماضي، ألمّ بلغة هذا البلد بكلّ تفاصيلها، وأوغل روحاً وذائقة ودراسة ومراناً في الجو المسرحي الأوروبي المتقدم على سواه، سواءً عبر ورشات التدريب، والعمل، والتدريس، والمحاضرات في العواصم الأوروبية والعربية، لذا تجيءُ كتبُه وكتاباته ومحاضراته وترجماته رصينة أمينة تنم عن

خبرة وأصالة. كما يُمكنُ القولُ : إنّ ذي المسرحيات حظيت بعناية علمية وإبداعية تضعها في خانة لا مثيل لها.

لم يُغامر الجافُ في اعتماد لغة التقعّر والفذلكة واختيار اللفظة المستعصية في الترجمة، أرادها سهلة موحية وشعرية تستجيبُ لها ذائقة القارىء والمشاهد حين تُمثلُ.

وربّما سيجد قرّاءٌ آخرون ملاحظات إيجابية فاتني ذكرها. لأنّ لكلّ قراءة موحى يختلف من أحد لآخر، وأظنّ أنّ أموراً كثيرة ستظهر حين يكون الكتاب بين أيدي القرّاء. أو عند عرض المسرحيات الثلاث على مسارحنا. . ولنسمعْ ما تقولُ عنه الهيئة العربية للمسرح : / لأنّ الجاف موهبةٌ مسرحية نادرة، له باعٌ طويل في المسرح إبداعاً وتنظيراً وتأطيراً علمياً وعملياً ممّا يخلقُ مساحة مشتركة مع الآخر للمعرفة والخبرة والتلاقح في مستوى ما أبدعه دون أن تفقده الترجمةُ روحه وملامحه.

الجديدُ فيها / أعني هذه المسرحيات / أنّها تختلف طرحاً ومضموناً عن سائر مسرحيات ستريندبرغ التي قرأناها وشاهدناها : قصيرة، مُفعمة بالشاعرية التي تُخفف من غلواء الحقد والشرّ التي يتصف بها أبطالها. وفيها دروسٌ حكمية واجتماعية تُبعدنا عن الأخطاء. ■

الكتاب: الإشارة برتقالية الآن
المؤلف: هدى حمد
الناشر: الانتشار العربي - بيروت
الطبعة الأولى: 2013

القاصة هدى حمد ..
وإنائها الحائرات في دوائر الخيبة

سامر أنور الشمالي

عنيت الكاتبات العربيات بقضايا المرأة وشؤونها منذ اتجهن لكتابة القصة القصيرة والرواية، وكانت الشخصيات النسائية في أعمالهن تعكس بصور مأخوذة من زوايا متعددة واقع المجتمع المتأخر بظروفه الفكرية والدينية والسياسية والاقتصادية.

وفي السنوات الأخيرة أتت موجة من الكتابات- لاسيما النسائية- حاولت تجاوز الخطوط الحمراء التقليدية، واختراق المحرمات المسكوت عنها، والحديث بجرأة عن المرأة وجسدها. وجسد المرأة قابلٌ لحمل دلالات عدة يمكن استثمارها أدبياً بأساليب متنوعة ورؤى عديدة، فله خصوصية معينة يمكن توظيفها في مجال السرد بطرائق شتى.

***

الكاتبة العمانية (هدى حمد) في مجموعتها القصصية الثالثة (الإشارة برتقالية الآن) عنيت بالمرأة وشؤونها... وجسدها... وأنوثتها... ولكنها لم تنخرط في الحديث التقليدي عن هيمنة الذكور وجورهم، ولم تتنطع لتجاوز الخطوط الحمراء للكلام بجرأة لفضح المكبوت بشكل صريح وصادم، بل كتبت بالإشارة والإلماح عن عالم النساء برهافة، منذ دخولهن ببراءة عالم الأنوثة الذي لا يدرين شيئاً عنه، مروراً بمعاناتهن في حياتهن اليومية. فروت قصصها عن جسد مهمل من قبل الإناث اللواتي يجهلن طريقة التعامل معه، أو لأنهن لا ينتبهن إليه إلا في وقت متأخر. وحتى محاولة اختلاس المتعة تكون مربكة ومضطربة لديهن، فلا نجد إلحاحاً في طلب المتعة والبهجة، أو تذمراً من قسوة الحرمان، وثمة حذر في تناول موضوعاته تلك ومعالجتها بسرد يمس الأحداث مساً خفيفاً ويبقي بعضها قابعاً تحت ظل خفيف.

---

* ناقد من سورية

تتحدث القاصة عن بطلاتها بضمير الغائب العارف الذي لا يستتر عنه شيء مما ظهر وخفي، وبذلك تروي عن قرب حكايات بنات جنسها اللواتي تعيش معهن يومياً خارج زمن الحكي، أو أن تلك الحكايات نسجتها من خيال يستند إلى واقع تعرفه جيداً، فالقاصة تختار بطلاتها من الحياة اليومية الهادئة في الظاهر، والمضطربة في العمق، دون البحث عن نماذج متفردة، لهذا تشابهت بطلاتها في أفكارهن ومشاعرهن وظروفهن، وإن كان ثمة اختلاف غير واضح بين واحدة لأخرى، فمثل هذا الاختلاف لا يخرج أي واحدة منهن عن المشاكل ذاتها التي تمر بها معظم النساء في المجتمع الصغير الذي كتبت عنه المؤلفة.

مراهقات على عتبة الألم

تبدأ القاصة بعض قصصها مع مغادرة الأنثى مرحلة الطفولة البريئة، وولوجها عالم الأنوثة الغامض الذي لا تفض أسراره بسهولة حتى عن الإناث أنفسهن، وهن يدركن ذلك وإن بطريقة مبهمة، فالانتقال غير يسير، وثمة عقبات عصية على الفهم. وحتى بعد انتهاء هذه المرحلة لا تنتهي المعاناة، فالمشاكل تنتظر النساء في مختلف مراحلهن العمرية.

في قصة (رسائل وردة) تقف (وردة) على حدود الأنوثة، وتخشى شيئاً ما، فترفض الاستحمام كيلا يذوب جسدها بالماء، ثم تنطلي عليها حيلة الأسرة فتعود إلى الاستحمام، وسرعان ما تكشف أن ما يقوله لها الكبار مجرد أكاذيب لا يمكن الوثوق بها. فتكتب الرسائل وتضعها على سطح دارها لعل من في السماء يأخذها وينقذها من حيرتها، وتظل الأسئلة تؤرقها عن مصير جسد تعرف أن أديمه سيتجعّد، وسيقترب عندئذ من الموت أكثر من ذي قبل.

وتصاب وردة بالذعر عندما تجد جسدها الذي تحاول الحفاظ عليه يتلوى من ألم باغتها دون انتظار: (في الصباح عثرت على بقعة دم كبيرة على فراشها الوردي. صرخت بصوت مرتفع إلى أن اجتمعت أسرتها بالقرب من البقعة الحمراء) ص61. فوردة تجهل طبيعة جسد الأنثى كالكثير من الإناث.

***

ما أكبر الحيرة التي تترصد بطلات القصص وهن يقفن على أعتاب المراهقة، فمغادرة الطفولة الوادعة إلى ضفة الأنوثة أمر محفوف بالمخاطر، فعندما ولجت

البنت- هكذا تصفها القاصة- طور المراهقة في قصة (حبَّة الرمان) ظهر في جسدها الطري بروز أخذ يكبر ويزيد احمراراً مع مرور الأيام، فتسأل مرآتها التي تعكس صورة الجسد عن تلك الحبة التي نبتت في غفلة عنها على شفتها السفلى، ولكن المرآة غير المسحورة لا تجيب عن السؤال كما في الحكايات، كما أن السماء لا تنزل الأجوبة عن الأسئلة المحيرة.

تصحب الأم ابنتها إلى المستشفى علها تجد الشفاء الناجع لابنتها، ويخبرها الطبيب أن الحبة الشبيهة بحبة الرمان تبدو كجزء من الجسد لهذا لا يمكن فعل شيء حيالها. أما العالم- بحسب التسمية الشائعة- فيجد أن أحداً من أهل الإنس أو الجن اشتهى تقبيل الشفاه، فتأخذ الحمية بالأب ويضرب ابنته لتقر عمن رغب فيها، فتكتفي البنت بالصمت لأنها تجهل ما يحدث معها، فيحبسها الأب في المنزل، وينتشر خبر الحبة بين الناس الذين كثر غمزهم، فأشهر الأب الغاضب موس الحلاقة واستأصل الحبة اللعينة التي فضحت الأسرة بين الناس وألحقت به العار. وتستسلم البنت لقدرها الذي قرره الكبار، ككل الإناث في باقي القصص.

وفي ظلمة الغرفة تحلم البنت بشاب لا ملامح له يحتضنها ويقبلها من فمها: (غرس شفتيه في شفتيها. عضّ حبَّة الرمان التي عاودت الالتئام بعد شطرها بـ«موس الحلاقة»، عضها بقوة، ولم تشعر البنت بالألم. كان كمن يمتص دم الذبابة الضخمة الماكثة دون حراك فوق شفتها. اكتفى بقبلته وغادر الغرفة) ص17. وينتهي الحلم، وتغدو البنت مجرد جثة باردة دون أن تكون فكرت بالموت من قبل، بينما (وردة) التي حاصرها هاجس الموت تبقى على قيد الحياة، فالدماء التي خرجت منها لم يحدثها موس الأب الذي حاول جاهدا الدفاع عن جسد ابنته من اتهامات الغرباء.

* * *

في قصة (عرس) تراقب (حمدة) بروز صدرها بخجل- رغم أنه طبيعي- بخلاف البروز لدى البنت- وتحاول ستره بالأثواب الواسعة: (منذ أن بزغ صدر حمدة من جسدها، وهي تلبس الملابس الفضفاضة، وتعكف شعرها تحت الأغطية الطويلة) ص31. ولكن والدتها سعت لإظهار هذا البروز الذي يميز أجساد-

الإناث فاستأجرت فستاناً ضيقاً يظهر المفاتن المخفية، فهي ترغب بزواج ابنتها التي اقتربت من حافة العنوسة. ولا يظهر الأب في هذه القصة إذ لا دور له فيها، فليس هناك حاجة لإعمال الموس في جسد الأنثى لاستئصال ما يريب، كما في القصة السابقة.

(حمدة) فتاة خجولة ككل الإناث في القصص، فقد هرعت لتبحث عن شال تضعه فوق فستانها الضيق عندما رأت رجلاً يدخل خيمة العرس، عندئذ ضحكت أمها وأخبرتها أنه ليس برجل، فليس له شارب ولحية كباقي الذكور، أي أنه ناقص الرجولة، وليس له القدرة على فعل شيء مع النساء، وإن انكشفن عليه.

* * *

ليست (حنان) مجرد فتاة مدعوة كغيرها من البنات إلى العرس- كحمدة في القصة السابقة- بل هي العروس نفسها في قصة (طارش) ولكنها تجهل جسدها- كوردة في القصة السابقة- فتفر هاربة ليلة عرسها إلى بيت أهلها وتشكو لأمها العريس الذي حاول انتهاك جسدها، وترفض العودة إلى بيت الزوجية رغم تعرضها للضرب- كالبنت في قصة حبة رمان- كما هرعت إلى أمها لتخبرها أن (المقطوع) رأى شعرها المبلول، فتخبرها أمها أنه بحسبة المحارم- كالأم في القصة السابقة- فإذا كان (حبيب) مخنثاً في قصة (العرس) فـ (المقطوع) من أصل وضيع بالمقارنة مع عائلة البطلة، إضافة إلى أنه يمتهن مهنة مستهجنة وهي دفن الجثث.

و(حنان) هي البطلة الوحيدة- من بين بطلات القصص- التي تبادر للقاء رجل غير زوجها: (تناولت يده في يدها، فأمسك على يدها وقبّلها منحنياً كعادته في تقبيل يد جدها. أزعجتها طريقته في التقبيل. أزعجت المقطوع الحركة التي سحبت حنان يدها من يده. لكن صوتاً قوياً جاء من الخارج ليخرجه من توهجه. أدار لها ظهره يتوتر: «هذا الصوت.. أعرفه زين..»، وضعت يدها على كتفه، أدارته نحوها بلهفة لم تختبرها من قبل. لكنه ضغط على يدها بحسرة كبيرة، ثم أنزلها من على كتفه، وخرج مستجيباً لصوت الطارش) ص49. فـ (المقطوع) لا يستطيع كسر حواجز الفوارق الاجتماعية، ولا يريد اقتراف الخطيئة- كما

في قصة في بيت سعيد- أما الرجل الوحيد الذي التقى مع الأنثى في قبلة دافئة فهو من نسج الخيال- في قصة حبة الرمان- فليس هناك من عناق حميم خارج الأحلام.

متزوجات دون رجال

كأغلب بطلات القصص تقضي (نفيسة) يومها في منزلها، ولكنها تصر على هذه العزلة ولا تنظر بحسرة من النافذة إلى الخارج- كالبنت في قصة حبة رمان- لهذا تتعمد إحكام إغلاق النوافذ والأبواب.

تشعر (نفيسة) بطلة قصة (امرأة في بيت نفيسة) أن ثمة من يراقب جسدها وأحواله. ولديها مشكلة من النظر إلى جسدها منذ رمقها ابن عمها بنظرة مريبة وهي في المسبح، فشعرت أنها ستموت رغم حداثة سنها. ولم ينتظر ذاك الرجل حينها خروج الأنثى عارية من المسبح، وهذا ما جعل الأنثى تشعر بالقلق لظنها أن جسدها غير جميل وجذاب.

ورؤية الأنثى وهي شبه عارية يتكرر في قصتين- (عرس) و(طارش)- وهو يحدث مصادفة وخطفاً دون أن يسعى إليه الرجل، ومع ذلك يكون له تأثير على الأنثى. أما المختلف في هذه القصة فهو أن المراقبة تستمر لمدة طويلة، وأنها من قبل امرأة، وإن كان ثمة تشابه مع القصتين السابقتين في أن المتجسسة منحدرة من أصل متواضع أو وضيع- كالمخنث في قصة عرس والخادم في قصة طارش- وهذه المراقبة لـ(نفيسة) تسبب لها هوساً: (لم يكن وجود المرأة الغريبة في البيت وجوداً مريحاً بالنسبة لها. كم من المرات انسحبت بعيداً عن زوجها في لحظاتهما الحميمة، وهي تهمس في أذنه: إنها بالقرب من الباب.

تُعدل من هيئتها، تستر قميص نومها الشفاف بثوب آخر من الحرير وتفتح الباب بقوة كمن سيفاجأ بوحش يربض في الجهة الأخرى، لكنها لا تجد أحداً ثم تصرخ: لقد هربت...) ص 21.

ثم تطرد (نفيسة) الخادمة من منزلها دون أن تتأكد إن كانت تراقبها حقاً! ولكنها لا تشعر بالراحة، فالجسد يعاني من الإرهاق والألم كأغلب بطلات القصص، ولعل إحساس (نفيسة) بتلك المراقبة أحد الأوهام التي تحيط ببعض بطلات القصص.

* * *

الفتاة الوحيدة التي أعلنت سعادتها بالخطبة، وأعلنت أنها تحب أيضاً، هي (زينة) بطلة قصة (طوفة) وهي الفتاة الوحيدة التي اشتهرت بالمرح والجمال منذ طفولتها: (عندما جاء لخطبتها، رقصت «زينة» في المطبخ مع بنات خالها وعمها وهي تحضر «الفوالة»، قالت لها أمها: «سوي عقل يا بنتي.. الزواج مسؤولية»، تعلقت «زينة» بحضن أمها بفرح طائش» «بس أنا أحبه.. أحبه»، وأطلقت بنات العم والخال الزغاريد التي امتد صداها إلى مجلس الرجال) ص78.

و(زينة) مميزه عن قريناتها أيضاً في أنها موظفة، ولديها سيارتها الخاصة، وتخرج من المنزل متى تشاء، وتجلس في مكان عام كالمقهى، وتظل المعاناة ذاتها. فالأنثى تفتقد الحب، وتعيش وحيدة في عزلتها ككل العزباوات والمتزوجات في القصص الأخرى، فليس ثمة مودة وتفاهم بين الشريكين في قصص المجموعة.

لم تحلم (زينة) بشاب صامت يقبلها- كما في قصة حبَّة الرمان- بل تخيلت زوجين عجوزين احتال طاولتها وأخذا يتناجيان ويتبادلان القبل، فالاختلاف في تفاصيل الحلم بحسب الحالة النفسية لبطلة القصة، وليس في الخيال ذاته كالتعويضي عن الحب المفتقد.

* * *

الزوج لا يحل معاناة الأنثى في جميع القصص، بل ينقلها من طور إلى طور، فالحرمان من الحب يستمر بعد الزواج وإن بطرق أخرى، فالرجل بعيد وكأنه مازال من نسج الخيال، والزوجة تحاول بصمت التعبير عن جسدها ورغبته الدفينة لأنها تخجل من البوح برغبتها كما في قصة (واحد اثنان ثلاثة) التي نرى فيها الأنثى تحاول مد جسر لتواصل المشاعر والأحاسيس دون جدوى: (لسبب أو لآخر بدا لها أنّ لفت انتباه هذا الرجل صعب للغاية، وأن الفستان البرتقالي الفاقع فوق بشرتها البيضاء، لم يُحدث فرقاً كبيراً لديه، فكل ما استطاعه في تلك اللحظة التي يدور فيها الفستان، التعقيب قائلاً: «جيد»، حدث ذلك بعد مراقبته للفستان بنصف عين، وللحظة خاطفة، وكان ذلك أسوأ رد يمكن أن تسمعه امرأة ترتدي فستاناً جديداً أمام رجل تحبه) ص63.

هذه المرأة التي لم تحمل اسماً خاصاً تنبهت عندما نضجت مشاعرها وجسدها إلى أنها لم تتأمل جسدها العاري من قبل، فقد كانت تكتفي بمرآة صغيرة تظهر وجهها لا غير، لهذا طلبت من زوجها شراء مرآة كبيرة لتكتشف جسدها وتجيد استعماله، ولكنها اكتشفت أنها تأخرت في ذلك، فالجسد فقد جاذبيته بعد سنوات من الإهمال، وترهل عقب سن اليأس. والجسد كثيراً ما يخون الأنثى أو يسبب لها الألم، ولم يكن يوماً مصدراً لمتعة لا يشتتها القلق والترقب.

* * *

ليست بطلة قصة (واحد اثنان ثلاثة) الوحيدة التي تفكر بإثارة زوجها بملابس تكشف عن الجسد، بل بطلة قصة (مكياج) استخدمت الحيلة الأنثوية ذاتها لاستدراج الرجل إلى الحب: (وقفت رضية أمام المرآة، لتجرب القميص الحريري الأسود القصير. تغلبت على حيائها هذه المرّة، فلاحظت انحناءات جسدها وتموجاته الجذابة داخل القميص، ارتبكت وهي تمرر أصابع يديها لأول مرّة على كتفيها نزولاً إلى صدرها، وكأنها تتحسس طعم رغباتها التي تُهدئها كل يوم بالصلاة والصبر) ص71. ولكن مثل تلك المحاولات فشلت لدى بطلات القصص جميعاً، فإذا كان جسد بطلة القصة السابقة ترهل وفقد إثارته، فإن (زينة) و(راضية) مازالتا شابتين، ولكن الأولى متزوجة من رجل بليد لا يكترث بها، والثانية زوجها شاذ لا يأبه للنساء.

* * *

ليس في القصص جميعها ذكر صريح لشهوة ضارية، أو لرغبة لا يمكن التخلص منها، بل ثمة حديث عن الحرمان بإيجاز مع الإبقاء على إشارات يمكن فهمها من سياق الحدث، فالكلام عن الجسد في الكثير من الأحيان غير مقصود لذاته فحسب، بل هو الخيار الأنسب للحديث عن المشاعر الداخلية للأنثى التي حكمها جسدها بطريقة معينة في الحياة.

بعد فشل الزوجات في علاقاتهن العاطفية يستسلمن لقدرهن بصمت، عدا بطلة قصة (في بيت سعيد) التي تعيش واقعاً مربكاً- وهي لا تحمل اسماً أيضاً- ونعرفها من أنها تقيم في بيت (سعيد) الذي كانت تلبس له قميص النوم الذي يحب، وتفك شعرها لأنه يريده مرخياً، وتكحل عينيها ولا تضع على شفتيها

الحمرة لأن هذه رغبته، وهي تفكر في (سعيد) حتى وهي تراقب الرجل الذي يتجول على هواه في بيته باطمئنان، ويستعمل أشياءه الخاصة بلا مبالاة.
وتنتظر المرأة طوال الوقت عودة سعيد، ولكنه لا يأتي: (ظل قلبها يخفق بتسارع ظناً منها أن الأمر سينتهي ككل قصص الأفلام العربية، لكن سعيد لم يدخل. لم يقتحم باب الغرفة. لم يوقف قضم الشفاه بعضها لبعض) ص29.
يبدو أن هذه المرأة لم تستطع أن تعيش واقعها كزوجة أو كعشيقة، فأطلقت لخيالها العنان كغيرها من بطلات القصص اللواتي يستعن بخيالهن للتخلص من رتابة واقعهن وبؤسه، لهذا لم نلحظ إدانة صريحة لسلوكها. فالقاصة متعاطفة مع بطلاتها الحزينات المحرومات لهذا لا تجد حاجة للاستنكار والاستهجان!.

خاتمـــة

تميل القاصة (هدى حمد) للاختصار في سرد رشيق... لطيف... مشغول بحساسية كاتبة تجيد فن القص وتوظيفه كما تريد، وهو أسلوب هادئ، محبوك بعناية لا إسهاب فيه. وثمة تفاصيل صغيرة مبثوثة في ثنايا الحدث تثري الحدث، وتغني القصة، وتدعم موقف الشخصيات التي تقوم بدور مقنع يتبع للبيئة التي لها حضورها المؤثر في مسار الحدث، وقد نقلتها القاصة إلى حيز القص في أقل الحدود الممكنة، معولة على الشخصيات في النهوض بفعل القص، وهي شخصيات متشابهة في إحساسها ومشاعرها وأفكارها، فالفروقات- إن وجدت- فهي قليلة، رغم اختلاف المرحلة العمرية، والوضع الاجتماعي، ويعود هذا إلى أن التقارب بين الشخصيات النسائية لا بد منه ضمن بيئة اجتماعية تقليدية مغلقة على نفسها. وهذا ما انعكس بالنتيجة على الموضوعات المألوفة.. المنتقاة من يوميات الحياة بطريقة رصينة، لا تخدش الأعراف، فلا جرأة صادمة، أو تمرداً خطيراً، سواءً لدى الشخصيات الحزينة المحبطة من واقع مأساوي لا أفق للخروج منه، أو في طريقة طرح المشكلات التي تتعرض لها النساء المستسلمات لواقع لا يرضيهن.. فهن لا يتمردن عليه، بل يلذن بصمت في عالمهن الداخلي الذي يمور بخيالات تعجز عن تعويضهن عن الحرمان الجسدي والعاطفي الذي يعانين منه، وهو خيال مراوغ أيضاً.. فهن يخشين من البوح... حتى لأنفسهن.■

THE BAHRAIN NATIONAL MUSEUM : A PIONEER INSTITUTION

متحف البحرين الوطنى : إنجاز حضارى رائد

إصدارات قطاع الثقافة والتراث الوطني
بالتعاون مع
المؤسسة العربية للدراسات والنشر

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA