البحرين الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

78

أكتوبر

2014

2014
OUR YEAR OF ART

AI-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

الغلاف الأمامي
عدنان الأحمد ـ البحرين

عدنان الأحمد 1960 من مواليد المحرق ـ البحرين ـ خريج مدرسة الفنون الجميلة بمدينة بيرانسون بفرنسا. 1987 حاصل على الدبلوم الوطني العالي في الفنون البلاستيكية والتعبيرية في الفن التطبيقي ـ بيرانسون ـ فرنسا. عضو في جمعية البحرين للفنون التشكيلية. **المعارض الشخصية** 2002 المعرض الشخصي الأول ـ جمعية البحرين للفنون التشكيلية. **المعارض الجماعية** 1983 – 1988 جميع معارض مدرسة الفنون الجميلة (البوزات) بيسانسون فرنسا. 1985 البينالي الأول لمدارس الفنون الأوربية ـ مدينة تولوس بفرنسا. 1986 المعرض الثالث لجماعة النوفل آرت ـ فرنسا. 1985 – 1988 معارض (البوزارت) في مولوس، بلفورت، مونبلارد ـ فرنسا. 1988 – 1993 معارض الفنون التشكيلية السنوية لفناني البحرين بمناسبة العيد الوطني لدولة البحرين ـ البحرين. 1988 معرض الاحتفال بافتتاح جسر الملك فهد ـ البحرين. 1992 – 1994 المعرض الأول والثاني لوزارة التربية والتعليم ـ البحرين. 1988 المعارض السنوية لجمعية البحرين للفنون التشكيلية. 1990 معرض جمعية البحرين للفنون التشكيلية بالمعهد الثقافي الفرنسي ـ البحرين. 1989 معرض الدانة بمناسبة العيد الوطني لدولة الكويت. 1992 معرض جمعية البحرين للفنون التشكيلية بمجمع الفنون بالقاهرة. 1990 بينالي مسقط الثاني للشباب ـ سلطنة عمان. 1993 بينالي الشارقة للفنون التشكيلية ـ الإمارات العربية المتحدة. 1992 المعرض الدوري الثاني للفنون التشكيلية لفناني دول مجلس التعاون الخليجي ـ دولة قطر. 1994 معرض جمعية البحرين للفنون التشكيلية في صالة اولمبيا ـ لندن ـ بريطانيا. 1995 معرض صنع في البحرين بمركز المعارض ـ البحرين. 1996 – 1997 المهرجان الدولي للفنون الأوروبية بجنيف ـ سويسرا. 1996 بينالي الكويت الدولي الثاني عشر بالكويت. 1997 معرض جمعية البحرين للفنون التشكيلية بمدينة كان ـ فرنسا. 1997 معرض جمعية البحرين للفنون التشكيلية بصالة روشان ـ جدة ـ المملكة العربية السعودية. 1998 المهرجان السنوي الخامس للفنون التشكيلية ـ مسقط ـ عمان. 1998 معرض جمعية البحرين للفنون التشكيلية في صالة عرض الاسكندر لباذوز باريس ـ فرنسا. 1998 معرض دول مجلس التعاون الخليجي للتراث بمعهد العالم العربي باريس ـ فرنسا. 1999 بينالي الشارقة ـ الامارات العربية المتحدة. 1999 معرض تابيه للفنون التشكيلية ـ تايوان. 2000 معرض صنع في البحرين بالعاصمة الفرنسية. مهرجان صلالة للفنون ـ صلالة ـ سلطنة عمان. 2001 بينالي القاهرة الدولي الثامن ـ جمهورية مصر العربية. 2001 بينالي الشارقة الدولي للفنون الدورة الخامسة ـ الشارقة ـ الامارات العربية المتحدة. 2001 شارك في معرض الكتاب. 2002 معرض الفن البحريني المعاصر ـ العين. 2002 شارك في معرض المغرب. 2002 شارك في معرض الاردن. 2002 معرض مساندة ونصرة الشعب الفلسطيني لأعضاء جمعية البحرين للفنون التشكيلية ـ مركز الفنون. معرض البحرين السنوي «24» و25» و29» و30» و31» و32» و34» و38» و39» و40» بمتحف البحرين الوطني. 2014 موسم أصيلة الثقافي الدولي السادس والثلاثون. **الجوائز التي حصل عليها** جائزة تقديرية في المعرض السنوي للفنون التشكيلية «24» 1995م. جائزة الشراع الذهبي في بينالي الكويت الدولي الثاني عشر 1996م الكويت. جائزة تقديرية في المعرض السنوي للفنون التشكيلية «29» عام 2001م. **المساهمات الأكاديمية** شارك في لجنة التحكيم بالمهرجان السنوي الرابع للفنون التشكيلية 1996م بولاية صور ـ سلطنة عمان. قام بتنظيم العديد من المعارض التشكيلية الدولية لجمعية البحرين للفنون التشكيلية. **الكتب التي أعدها** أعد كتاباً عن المرحوم راشد سوار عضو جمعية البحرين للفنون التشكيلية. أعد مقرراً للرسم والتلوين لمادة التربية الفنية بوزارة التربية والتعليم. ساهم في إصدار بعض نشرات ومطبوعات جمعية البحرين للفنون التشكيلية. **المقتنيات** متحف البحرين الوطني. متحف قطر للفن العربي المعاصر. عدد من الوزراء والوجهاء والأعيان ورجال الأعمال بمملكة البحرين. عدد من رجال الأعمال السعوديين ـ المملكة العربية السعودية. الشركة الوطنية للتأمين ـ مملكة البحرين. مقتنيات خاصة (دبفد ميلر) ـ لندن ـ بريطانيا. مجموعة خاصة بالعاصمة الفرنسية عام 1991م ـ باريس. مقتنيات خاصة GALERIEE ALEXANDRE LEADOUZE عام 1998م ـ باريس ـ فرنسا. مقتنيات خاصة (OLIVER DORLA)ـ 2000م ـ بريطانيا ـ لندن.

عنوان المجلة

البحرين الثقافية
قطاع الثقافة والتراث الوطني
وزارة الثقافة – مملكة البحرين
ص.ب: 2199
هاتف: 97317298711+ – 97317298744+
فاكس: 97317293928+
www.al-thaqafia.com
الشؤون 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 الثـقـافـيـــة ـ المـجـلـد 21 ـ العـــدد 78 ـ أكتوبر 2014

القراءة، التذوق، وقانون تاج السر	4	أمير تاج السر
دراسات		
عبدالله خليفة روائياً	11	جعفر حسن
الرواية في الكويت... التأسيس والأصوات الروائية الجديدة	25	طالب الرفاعي
اتجاهات الدراسات الغربية والاستشراقية لحكايات ألف ليلة وليلة	45	إنتصار البناء
تقنيات البنية الشعرية لدى خلود المعلا	67	صالح هويدي
الأنا في الحكاية – خطاب على خطاب	79	منذر عياشي
مقاربة (التعرضن) في الرواق الابستمولوجي للتناص	95	يوسف رشيد جبر
نقد وأدب		
من هبة المعنى إلى مغامرة الايقاع	115	رشيد الخديري
الذي لا يحب جمال عبدالناصر	121	جميل الشبيبي
الأسطورة الذاتية، وسيميائية الدلالات في رواية «حرير»	127	محمد عطية محمود
عنوصية المرأة في رواية «ظل الأفعى» ليوسف زيدان!	137	فيصل عبد الحسن
حوارات وشهادات		
حوار مع ستان براكهيج.. الفيلم والرؤيا	149	أمين صالح
تاريخ وسير		
أوراق قديمة .. صفحات من تاريخ البحرين الحديث	157	عبدالرحمن مسامح
فنون		
الأسلاق الدلالية (للمخرج المؤلف) في الخطاب المسرحي	167	صميم حسب الله يحيى
مارون النقاش وريادة كتابة النص المسرحي العربي	183	محمد الخزاعي
نقد المصطلحات الفنية في عام اللغة العربية 2014	189	أسعد عرابي
بوحُ كاتب مسرحي	199	عز الدين المدني
التجليات الجمالية في الخطاب المسرحي	213	عبدالمجيد شكير
نصوص		
نوافذ صغيرة لوحشة	221	منى الصفار
تصطاد بعضنا بـ قصيدة	222	هدى ياسر
حادثة من الحرب	224	ترجمة: مهدي عبدالله
قبر تحت رأسي	226	لولوة المنصوري
حيوات عدة لنص واحد	231	سناء ناصر
إعتصمي بما تبقى من دمي	233	أشرف أبو الحمد الخطيب
أنفاس الكينونة	234	عبدالحق ميفراني
الموت تحت أقدام وردة	236	عائشة الخواجا الرازم
إيماءة	239	بتول محمد
قصص قصيرة جداً	240	أشرف أيوب معوض
مراجعات الكتب		
فن الإصغاء	241	رباب النجار
ثرثرة على مقهى باب الليل	247	عبدالنبي فرج

25 <

121 <

149 <

167 <

199 <

القراءة.. التذوق.. وقانون تاج السر

في البداية أريد أن أؤكد رأيي الذي أردده دائماً في كل حوار، أو لقاء ثقافي، وهو أن القراءة نشاط من أنشطة الإنسان الإبداعية، لا يختلف عن غيره من الأنشطة الأخرى، مثل الكتابة والرسم، والعزف على الآلات الموسيقية، ما دام هناك ذهن يستوعب، ومعرفة تكتسب، وتغيير لا بد أن يحدث لدى القارئ الحقيقي، حين ينتهي من أي كتاب. وشخصياً، وطوال مسيرتي في سكة الآداب، أعتبر نفسي أقرب للقراء، مني للكتاب، وسعيت لإنشاء صداقات مثمرة بيني وبين كثير من الكتب من ناحية، وعشرات القراء الذين أصادفهم في زوايا الحياة، إما قراء لي أو لغيري، من ناحية أخرى.

لقد كتبت كثيراً عن القراءة والقراء، وكنت دائماً أحترم وجهات نظر القراء، فيما يختص بتعرضهم لعالمي الكتابي الخاص. الذين أحبوا أعمالي، أشكرهم على حبهم، والذين لم يحبوها، أشكرهم على إخلاصهم للقراءة، حتى لو لم تكن في صالحي، فهم قطعاً يملكون أذواقهم الخاصة، وقطعاً يحبون أعمالاً لكتاب آخرين، وكما كانت الكتابة في مجملها أساليب وطرقاً مختلفة، تقترب وتبتعد بعضها عن بعض، فالقراءة أيضاً أذواق مختلفة، وما يحبه قارئ لا يطيقه آخر، وهكذا يصح ـ هنا ـ أن نطبق المقولة المعروفة التي تطال كل ما يقتنيه الإنسان، أو يستهلكه: لولا اختلاف الأذواق لبارت السلع. نعم هذا صحيح، أنا مثلاً أحب بذوقي الخاص أن أقتني سلعة ماركيز، وجورجي أمادو، وإيزابيل أليندي، وعبد الحكيم قاسم، مثلاً، وغيري، بذوقه الخاص يسعى لسلعة يوسا، وأمين معلوف، وأنطوني تابوكي مثلاً. على أن من الأشياء التي أفخر بأنني فعلتها، هو أنني وضعت على الغلاف الخلفي لواحد من كتبي التي أعدت طباعتها، آراء كلها لقراء عاديين، وضعوها بسهولة وصفاء، بعيداً عن الصعوبة والتعقيد.

في بداية السبعينات من القرن الماضي، كنا نقيم في مدينة بورتسودان الساحلية، حيث كان والدي تاج السر محمد نور، موظفاً بجمارك الميناء، وكان قارئاً نشطاً في كل أنواع المعرفة، لديه مكتبة كبيرة، كان يحرص دائماً على ملئها بالكتب، والجلوس لساعات طويلة، يقرأ منها خاصة في أيام الجمع، وفي المساءات، حين لا يكون ثمة زوار، يقطعون التأملات. كنا في ذلك الوقت أربعة إخوة، كلنا في المرحلة

الابتدائية، لكننا نستطيع أن نقرأ كتب الأطفال، ونأتي لمناقشتها مع والدنا مجبرين. لقد وضع تاج السر قانونه الخاص، متبعاً غواية المعرفة التي يخوضها، وهو أن يدخل بيتنا في كل أسبوع كتاب ملائم لنا، نقرأه كلنا، وننتظر غيره في الأسبوع القادم، وكان أن اتفق مع صاحب مكتبة اسمه رفعت، كان يأتي يوم الاثنين كما أذكر، وفي ساعة معينة في العصر، راكباً دراجة نارية كنا نميز صوتها، لا يطرق الباب، لكنه يلقي بالكتاب من فوق الحائط، ونكون بالانتظار جميعاً، حيث نتقاتل عليه، كل يود قراءته أولاً.

حقيقة كان الأمر في البداية قانوناً أجبرنا على اتباعه، وبمرور الوقت لم يعد قانوناً لكنه أصبح جزءاً من نسيج شخصية كل منا، انتهت زيارات رفعت وكتبه الخاصة بالأطفال، وبقي الجوع المعرفي موجوداً إلى الآن، وفي تلك الأيام أيضاً اكتشفنا قارئاً مهما، كان اسمه حمزة، وكان شيخاً مسناً يقيم في أحد بيوت الجوار، مع أقارب له، ويعمل بالتجارة البسيطة، لكنه مساء كل جمعة، كان يجمع أطفال الحي في حوش البيت الذي يقيم فيه، ويقرأ لهم قصصاً رائعة من الكتب التي يملكها، ويخبئها تحت سريره، تزيد من الجوع القرائي الذي كنا نحمله، ثم حين مات ذلك القارئ الاستثنائي، وفي مرحلة تالية، وحين امتلكت أفقي الخاص وأصبح بإمكاني التجول في السوق، ولي مصروفات خاصة من والدي، تعرفت إلى المكتبات الموجودة في المدينة كلها.. مكتبة عكاشة، مكتبة عطا المنان، مكتبة النهضة، مكتبة العامودي، وكانت كلها مكتبات مليئة بكتب تلك الفترة، وتسعى لجلب كل ما يصدر في القاهرة أو بيروت، أو غيرها من البلاد التي تنشر الكتب. كان عكاشة صاحب المكتبة الصغيرة القريبة من المنزل، من أكثر الذين تجاوبوا مع الجوع المعرفي الذي أملكه، حيث كان يقرضني الكتب مقابل مبالغ زهيدة، وبذا أمكنني أن أطلع على معظم ما أنتج في تلك الفترة: كل ما كتبه العقاد، وطه حسين، ويحي حقي، وتوفيق الحكيم، وسومرست موم، وألبير كامي، ومئات غيرهم. وأيضاً لشعراء مثل: حجازي، وصلاح عبد الصبور، والسياب، والبياتي، وأمل دنقل وغيرهم، كان لدي قانوني الخاص، وهو كتاب كل ثلاثة أيام، واستمر وضعي هكذا حتى وأنا أدرس بالجامعة، ثم قلصت الحياة وأعباؤها، خاصة أعباء الأسرة والعمل، والكتابة الإبداعية، من وقتي كثيراً، لأقرأ بشغفي نفسه، ولكن ليس بالانتظام القديم، لذلك دائماً ما تجدني في مأزق شتى، أعد كثيراً من الكتاب الجدد بأنني سأقرأ لهم إنتاجهم، وأدلي برأيي فيه، ثم لا أجد وقتاً لفعل ذلك.

كما هو معروف، ومثلما للكتابة طقوسها الخاصة التي لا تتم إلا بها، فإن للقراءة أيضاً طقوسها، أنا شخصياً اقرأ الكتب بيقظة وانتباه شديدين، وأنا جالس على مكتب، أو ركن هادئ. أخاف أن يفوتني شيء من صفحات الكتاب أو أسطره، تماماً مثلما تعلمت أن أقرأ الكتب الأكاديمية، أثناء جلوسي للقراءة، أحاول الوصول إلى أكبر عدد من الصفحات، حتى أعود في المرة القادمة لمواصلة الكتاب، وأنا ممتلئ به، وإلا قد أضطر لإعادة قراءة صفحات قرأتها من قبل، من أجل الدخول إلى جو الكتاب. هذا الطقس ينطبق على كل الكتب، سواءً كانت روايات أو غير روايات مثل كتب

التاريخ، والفلسفة، والطب، وحتى علم الفلك. لقد تعلمت منذ صغري كما ذكرت، أن القراءة تعني المعرفة، والمعرفة تعني الشبع الروحي قطعاً. خلال مصادفتي للقراء، تعرفت إلى طقوس مختلفة، هناك من يقرأ وسط آخرين من دون أن يفقد صفاء ذهنه، هناك من يقرأ مستلقياً، ولكن بذهن مفتوح، وهناك من يحب أن يستمع لقارئ متمكن يدهشه.. وهكذا، كلها أساليب سجلت للقراءة، والمحصلة هي أن ثمة كتب تقرأ، ومعرفة تكتسب، وهذا هو الشيء المهم. على أن تلك الطقوس التي بينتها، قد تختل من وقت لآخر، بسبب ظروف تحيط بالقارئ، فتأتي قراءته متعجلة، يقوم بها بفعل عادة القراءة، لكنه غير مستمتع، وأذكر أنني جربت القراءة في الطائرات أثناء السفر، وأصررت عليها بشدة، فلم أكن أستوعب جيداً وسط ضجيج المحرك، وحركة الركاب والمضيفات، وصراخ الأطفال الذي دائماً ما يحدث في الطائرات، وأذكر أنني حملت معي مرة كتاباً: أن تقرأ لوليتا في طهران، تلك السيرة الضخمة البديعة للكاتبة الإيرانية آذر نفيسي، في عشر سفرات متعاقبة، وكنت في كل مرة أعود لقراءة الصفحات الأولى من الكتاب مرة تلو مرة، بلا استطاعة أن أتقدم خطوة، ولم أكمله إلا في ساعات استقرار، في بيتي. وكم كنت أستغرب حين آراء قراء يحملون كتباً في المطارات، ويقرأون فيها بنهم، حتى وهم يزحفون في صفوف الجوازات. هؤلاء يحملون طقساً مختلفاً عن طقسي بلا شك، يتيح لهم أن يستمتعوا بالكتب في أقصى مواقف الصداع، وتلف الأعصاب.

خلال متابعتي للقراء، عبر الإنترنت التي مهدت بالطبع لجسور عريضة بين الكاتب وقرائه، وبين القارئ والقارئ الآخر، في كثير من المواقع التي تهتم بالقراءة، وتناقش الكتب، انتبهت إلى أن الاختلاف في الآراء يتعدى أحياناً التذوق الشخصي الذي ذكرته، وينزح إلى أشياء أخرى، أعتبرها ليست من جوهر القراءة. فتجد من يصف كتاباً بالركاكة، واللغة الشوارعية، بينما يكون الكتاب مكتوباً بلغة جيدة، وأخاذة. من يصف كاتباً بأنه لا يعرف كيف يكتب، بينما يكون الكاتب حاصلاً على جوائز في الكتابة، وهكذا إلى التقييمات الخاطئة التي تطال بعض الأشخاص، يشك القارئ لتعليقاتهم، بكل أسف أن يكونوا قراء أصلاً.

هذه الظاهرة، التي أتاحتها الإنترنت وعمقت من وجودها، وصفتها مرة في مقال لي، بالقراءة المغشوشة. القراءة التي لم تحدث أو حدثت من منطلق آخر. نعم فهناك من يقرأ، بنفس الطريقة التي يشجع بها فريقاً لكرة القدم، فهو يشيد بكاتب من بلاده، ويذم كاتباً من بلادٍ أخرى. يمنح التقييم الجيد لكاتب بلاده، والتقييم الرديئ لكاتب البلاد الأخرى، ولأن لا قانوناً يحاسب، ولا أي مساءلة ما دامت المسألة تدخل من ضمن اختلاف الأذواق، يكون الحال هكذا. أنا لا أدين هذا المنطق الخاطئ في القراءة، بقدر ما أتحسر على كتب جيدة ضاعت، لأن قراء غير متمكنين، أساءوا إليها في مواقع مطروقة.

لكن من إيجابيات هذه المواقع التي تهتم بالقراءة، وتناقش فيها إنتاج الكتاب، هي أنها تنمو ويزداد عدد المشاركين فيها باستمرار، مما يعد من صالح القراءة بغض النظر عن كل شيء. لقد كانت مناقشة الكتب حتى عهد قريب تتم

داخل المقاهي، حيث يجتمع كل فترة مجموعة من أصدقاء القراءة، وفي تلك الاجتماعات يتم الترويج للكتب. لقد كان ذلك إجراء غير عملي بالمرة، ولا يتيح امتياز معرفة الكتب وتداولها إلا لأصدقاء يوجدون في مكان واحد، بعكس تقنية اليوم التي تتيح النقاش بين قراء يقيمون في كل مكان من الكرة الأرضية، بأن تجمعهم بسهولة على مائدة كتاب، في نفس التوقيت.

هل القراء في ازدياد أم في تقلص؟

هذا السؤال سألته عشرات المرات وفي أماكن مختلفة، وأحياناً عبر الرسائل الخاصة. هل انتهى عهد القراءة بالفعل، وقد بدأنا عهداً آخر يعتمد على التسلية ومغازلة الهواتف المحمولة، والبحث عن منتديات الدردشة في الإنترنت، من أجل تمضية الوقت، وترك الكتب بلا قراءة؟.

هل علينا أن ننساق فعلاً لما يريده العصر الحالي، ونكف عن اكتساب المعرفة الورقية، والسعي لاكتساب معرفة سريعة وجاهزة؟

شخصياً لا أعتقد أن عصر القراءة انتهى، ولا أظنه سينتهي، الذي حدث هو أن ثمة ظروفاً كثيرة حدثت في الدنيا، ألهت الناس قليلاً عن القراءة، لكنها لم تبعدهم تماماً. إذا أخذنا عالمنا العربي الذي يشكو الكتاب دائماً من شح القراء فيه، نجد تلك الظروف القاهرة، من ثورات وعدم استقرار وفقدان للأمن والأمان في كثير من الدول، وهذا عامل مهم في عدم وجود وقت ولا ذهن لقراءة الكتب. فالذهن مشغول بمحاولة الإمساك بالحياة نفسها، في المقابل حدثت طفرة قرائية كبرى في الدول التي تنعم بالاستقرار. الآن يوجد في المملكة العربية السعودية، وقطر، والإمارات على سبيل المثال، قراء محترفون، يطاردون معارض الكتب في أي مكان توجد فيه، ويحرصون على اقتناء المعرفة مهما كان ثمنها، وفي بداية هذا العام، حضرت الدورة الأخيرة من معرض الرياض للكتاب، وذهلت من كثافة القراء الذين كانوا يتسوقون من المعرض، بنفس المزاج الذي يتسوقون به من مخزن للمواد الغذائية. أيضاً ازدياد عدد دور النشر، وإنشاء دور جديدة كل يوم، والتنافس في صناعة الأغلفة، وجودة الطباعة، كل ذلك يؤكد أن القراءة باقية، فقط نحتاج إلى استقرار في الحياة، وإلى قوانين صارمة فيما يختص بأطفالنا حتى يصبحوا قراء مستقبليين.

مسألة أخرى بالغة الأهمية، وهي مسألة الكتاب الإليكتروني، الذي يمكن قراءته عبر الكومبيوتر اللوحي، أو العادي أو جهاز الكيندل الخاص بالقراءة. هل هو كتاب حقيقي، وجدير بالاحتفاء به؟

نعم..الكتاب الإليكتروني، وسيلة جذابة عند البعض للحصول على المعرفة، ولا ضرر من القراءة بذلك الشكل، ما دام الأمر جيداً عند البعض، أعتقد أن الأجيال الجديدة، تميل إلى هذا النوع من القراءة، التي قد يرفضها أبناء جيلنا. نعم نحن نحب الكتب، نحب الورق، ونستمتع بتقليب الكتاب مراراً قبل قراءته.

ما الذي يقرأ هذه الأيام؟

طبعاً إذا نظرنا للقراء من حيث نوعية الكتب التي يقرأونها،

خاصة في هذه الأيام، وبناءً على متابعة جيدة ومكثفة، نجد أن معظم القراء يميلون إلى قراءة الكتب غير الإبداعية، أي كتب فيها معرفة بعيدة عن الصياغات الأدبية والجمل الرنانة مثل كتب الدين، والفكر، والفلسفة، والتصوف والتاريخ وغيرها من النتاج الإنساني البعيد عن الإبداع، حتى الكتاب أنفسهم تجدهم يقرأوون مثل هذه الكتب، من أجل الحصول على معرفة لاستثمارها في العمل الإبداعي. أكيد هناك من يقرأ الأعمال الإبداعية أيضاً ودليل على ذلك، ازدياد عدد دور النشر التي تطبعها، خاصة الرواية. فكما هو معروف حدث فيضان كبير اسمه فيضان الرواية، جعل كل من أراد أن يكتب شيئاً سماه رواية ونشره. لقد تحدثت عن هذا الموضوع كثيراً، ولا أظنني سأتطرق له هنا، فقط أردت التنويه بأن قراءة الرواية، هي ما يستحوذ على ذهن قارئ الأعمال الإبداعية، وقليلاً ما تجد القراء يناقشون الشعر، أو القصة القصيرة، أو المسرح. ولكن ذلك لا ينفي انحسار تلك الفنون الكتابية الأخرى، فهناك من يكتبها ما يزال، ومن يقرأها يروج لها.

القراءة والإعلان:

بالتأكيد كلنا يعرف أن الإعلان، بات يعتبر من محفزات القراءة. بمعنى أن يعتبر الكتاب سلعة عادية، مثله مثل أي سلعة ويتم الإعلان عنه بطريقة جيدة من أجل أن يلتفت إليه الناس، وبالتالي تسويقه بطريقة صحيحة. فمع ازدياد عدد الكتب والكتاب وتكدس المكتبات بالكتب في شتى أنواع المعرفة، وفي أي مكان في العالم، أصبح من الضرورة أن يكون للكتاب شخصية مميزة، لا ينبه إليها إلا الإعلان، وفي رأيي تعتبر معارض الكتب وسيلة جيدة من وسائل الإعلان عن الكتاب، فأجنحة الكتب عبارة عن مكتبات صغرى، يمكن رؤية العناوين فيها واضحة، والكتاب الذي ينجح في معارض الكتب، ينجح في المكتبات أيضاً، وأتساءل: لماذا لا تكون هناك إعلانات شبيهة بإعلانات السلع في التلفزيون خاصة بالكتب؟، لماذا يترك المتفرج لغذاء البطن فقط، من دون الالتفات لضرورة تغذية روحه؟، إنها أمنيات بالطبع لكن تبدو عصية على التطبيق، فالكتاب برغم أهميته القصوى وقدمه كسلعة، إلا أن وسائل الترويج له ما زالت عندنا بدائية للغاية، بعكس الغرب الذي يحب الكتب، ويتبناها بشدة، ويروج لها بشتى السبل، وليس أدل على ذلك من مشاهدتي للناس يقفون في طوابير طويلة في إحدى المكتبات في مدينة ميلانو الإيطالية، منتظرين الدور ليحصلوا على رواية الجحيم لدان براون، التي صدرت آنذاك حديثاً بالإيطالية، وأيضاً رواية الأفغاني خالد حسيني الأخيرة التي صدرت بالإيطالية، في نفس التوقيت. بينما لدينا إن حدث زحام في مكتبة، فهو عند أجهزة اللاب توب، والكومبيوتر اللوحي، والقسم الذي يبيع أشرطة الألعاب والفيديو.

المكتبات المنزلية وأثرها:

منذ عدة أعوام، لا أذكر عددها بالضبط، كنت مشاركاً في فعاليات معرض الشارقة الدولي للكتاب، واستمعت إلى مبادرة الشيخ سلطان القاسمي، حاكم الشارقة، بتخصيص

نواة لمكتبة في كل بيت تشجيعاً للقراءة. تلك المبادرة التي أسعدت الناشرين في ذلك العام بلا شك، ستكون مبادرة قوية وذات أثر إيجابي لو اهتم الذين منحوا الكتب لتشكيل نواة المكتبة، قد اهتموا بتوسيع تلك المكتبة وإضافة الجديد إليها باستمرار، حتى تصبح مكتبة ذات ظل وأفق، وجاذبية تشد الناشئين حتى ولو بدافع الفضول، ليعرفوا ما فيها. قديما كانت مكتبات الأجداد والآباء برغم تواضعها، وسيلة جذب كبير للأجيال اللاحقة، ومن ذلك مكتبة والدي كما ذكرت. والآن أملك في مقر إقامتي في الدوحة، مكتبة فيها مئات العناوين، في شتى ضروب المعرفة، كونتها عبر سنوات طويلة. هذه المكتبة صحيح أنها ليست وسيلة جذب كبير لأبنائي الذين لم أسن لهم القانون نفسه الذي سنه والدي مع الأسف، لكني أراهم يقتربون منها من حين لآخر، ويقلبون الكتب فيها. إذن المكتبات في داخل البيوت ضرورة وليست ترفاً أو جزءاً من أناقة المنزل. ومع تنوع الكتب داخلها، سيعثر كل قارئ، على ما يسبب له المتعة. ■

أمير تاج السر *

* كاتب وروائي من السودان.

باليه كســـارة البندق

(18 . 19 سبتمبر 2014 . المسرح الوطني)

عدسة: صالح العرادي . البحرين

عبد الله خليفة روائياً

[جعفر حسن *]

حبل السرة:

يقال حول السرد: «إن الانتظام قائم في الحدود الهيكلية للبنية، بينما تنقل حركة الانتظام، أو الفاعلية لنص إلى مستواه الدلالي وتدخله في الثقافي والاجتماعي»(1) وبالتالي تؤكد مسألة العلاقة الحميمة بين الأدب بشكل عام ومرجعيته الأصلية التي هي التشكيلة الاجتماعية الاقتصادية الحاضرة في مجتمعه، تلك التي تفتح دوائرها من الخاص إلى العام في تفاعل مزدوج فاعل في الاتجاهين ليعيد إنتاج وعيه بالحالة الإنسانية العامة المتواجدة في المجتمع، ويعكس صيرورة تكونها ، حيث إن كل خطاب يتشكل ضمن سلسلة علاقاته النامية من خلال الأدوات الفنية، فيما يتأكد ارتباطه بتراثه الحي، وبناءً على ذلك تتشكل حالة السرد باتجاهاتها التي تعبر عن نفسها من خلال الكتابة، ولا يوجد ما هو خارج عن المجتمع وثقافته.

* ناقد من البحرين.

ومن هنا تتشكل في البحرين حالة سردية تتابع عليها المواقف الاجتماعية التي تعكس نفسها في الوعي عن طريق استشراف الموقف من الأدب ذاته، ونظرياته المتعددة التي باتت تشتغل فيه على المستوى المحلي، وبذلك أنتجت لنا الساحة المحلية عدداً ممن يرتكبون خطيئة النص السردي على أنواعه (القصة القصيرة، الرواية، النص)، ويمكننا أن نلمس تلك الملامح العامة التي ارتبطت بالنص الســـردي في نماذجه العليا حيث نرى التزام المبدع البحريني بشكل عام باللغة الفصحى حتى في مســـتوى الحوار، مما سمح للأعمال بالتمدد بسهولة نحو جيراننا العرب في المراكز الحضارية المنتجة للثقافة.

ولحركية النص وحيويته الباهرة انعكاس على عدم القدرة على تحديد النوع الأدبي تحديداً جامعاً مانعاً، كما كان نقاد العربية السابقون يحاولون ـ منذ اتصالهم بالفلسفة اليونانية ـ وضع تلك الحدود، ولكن تبين ذلك الخط الرجراج المتحرك دائماً في تلك الحدود، وبالتالي نجد صعوبة حتى اللحظة الراهنة في وضع الحدود بسبب تفلت المبدعين، وخروجهم عنها، كما توحي الأشكال الأدبية بمرونة هائلة في التحول، وندعي هنا بأنه لم تسبر إمكانيات الأشكال الفنية بشكل يمكن أن يؤدي إلى استنفاذ تلك الإمكانية، مما يدفع التحول الشامل نحوشكل جديد، بالرغم من ظهور بعض تلك البوادر.

دائرة الفلك:

يتجلى ارتباط النص السردي في أهم مفاصله بالثقافة من خلال ما تعكسه البنية المتجلية فيه، وذلك أن هناك تياراً قوياً في ثقافتنا العربية الإسلامية، بات يصادر كل منجز للحاضر من أجل بناء المستقبل ويكرسه لإحياء الماضي، بل يؤول كل حركة تغيير على إنها تعبير عن عودة الماضي، وربما ذلك ما نجده منعكساً في بنية السرد من خلال ظاهرتين، أولاهما تتمثل في حركة الكتابة عن الماضي حتى وإن كان القصد منها معالجة الحاضر في ذاته عن طريق الإسقاطات والتوريات، رغم ما تعكسه بالمقابل من ضيق لهامش حرية المبدع.

وربما تتجلى الظاهرة الأخرى في ذلك النقص الحاد كالأنيميا في ما ينتج من سرد له علاقة بالمستقبل أوما يطلق عليه بروايات الخيال العلمي والتفكير السوبر مستقبلي، ولعل ذلك مرده إلى كون المجتمع في ذاته غير منتج لرؤى مستقبلية ناتجة عن نموقوى المجتمع المبدعة، ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال أنه حكم شامل على أنه لا توجد مثل تلك الروايات، وبعضها في دائـرة الوعي عند الكاتب، ولكن يتـم الالتـفات إلـى أنه لم ينتج عندنا مثل ذلك.

ويبدوأن هناك تيارين رئيسين في الرواية البحرينية، ولعل أهم تلك التيارات هوالاتجاه الواقعي بما يتسم من التزام بالنظرية الواقعية التي تعكس حالة الصراع الاجتماعي التي يعاني منها الأفراد باعتبارهم وعياً متجسداً لذلك الصراع، وما ينعكس على الذات من عذابات تعبر عن الانسحاق الاجتماعي من خلال ذلك الصراع، ولعل الممثل الأكبر لهذا التيار هوالروائي عبدالله خليفة، بينما

ظلت الرمزية مسيطرة على الكتابات الشاعرية التي انطوت تحتها بعض كتابات أمين صالح، وفريد رمضان، بينما ظلت هناك مسحة رومنسية عند بعض الكتاب، ولعلنا شهدنا أيضاً ظهور الرواية التاريخية لأول مرة في البحرين على يد عبدالله خليفة.

ولعل أكثر من كتب في الرواية من حيث عدد الإصدارات هوالروائي والقاص عبدالله خليفة الذي كتب مجموعة من الروايات قاربت العشرين رواية، واحدة منها على أجزاء.

صراعية حافلة:

ويمكننا في هذه العجالة التي نحاول لمس الرواية التي تعبر في ذاتها عن حيوات أخرى يمكن للقارئ أن يعيشها باعتبارها حياة ممكنة ومعقولة لكنها ليست متحققة أبدا، وسنركز على صوت مهم في الأدب البحريني يمثله الروائي عبدالله خليفة، فقد كانت مسألة الصراع الطبقي والانسحاق الإنساني من موضوعاته التي هيمنت على كثير من أعماله، كما لمس المرأة وما تعانيه من ضيم مضاعف في مجتمع ذكوري، على الرغم من أن الكاتب نفسه هو نتاج لمجتمع ذكوري، وقد تميزت شخوصه بالتحول في داخل الرواية من خلال أحداثها، وقد كتب على التوالي: «اللآلئ(2)، القرصان والمدينة(3)، الهيرات(4)، أغنية الماء والنار(5)، امرأة(6)، الضباب(7)، نشيد البحر(8)، الينابيع جزء أول (9)، وجزء ثانٍ (10)، الأقلف(11)، ساعة ظهور الأرواح(12)، رأس الحسين(13)، التماثيل(14)، محمد ثائراً (15)، رأس الحسين (16)، وعمر بن الخطاب شهيداً (17)، وعثمان بن عفان شهيداً (18) وعلي بن أبي طالب شهيداً (19)»، كما كتب العديد من المجموعات القصصية.

وقد تميز عبدالله خليفة بأسلوبه الواقعي، وتميز بلمسه لقضايا اجتماعية تتعلق بالصراع على الثروة والنفوذ، «في نفس قاطع غاضب وجملة مشدودة وسلسة في آن، يروي عبدالله خليفة في (أغنية الماء والنار) صراعاً ثنائياً في مجتمع صحراوي بائس بين مجموعة سكان الأكواخ ومالكيها، وصراعاً ذاتياً على مستويات ثلاثة عند راشد السقاء: طبقي ووجودي وخلقي.(20) وكانت معظم شخوصه من مستويات اجتماعية متدنية، أو ما يسمى في النظرية بالبروليتاريا الرثة.

الرواية وأفق التاريخ:

كما انثنى في كتاباته الأخيرة على الجانب التراثي بذلك النَفَسَ الذي يذهب نحو تشكيل الرواية التاريخية رغم مزالقها عندما تذهب نحو شخصيات لها قداسة كبيرة عند المسلمين مما أثار عليه كثيراً من اللغط رغم ارتكازه القوي على المصادر التاريخية، وتلك المصادر باعتبارها نصاً سردياً، ومن المعروف اختلاف رواياتها باختلاف الرواة، هم ذاتهم متقدمون ومتأخرون في الكتابة، وهي إحدى المسائل التي يمكن طرح التساؤل حول إمكانيته كمبدع على تجاوز تلك السير المكتوبة وتحويلها نحو انعكاس ما يمكن أن يمس من خلال النص على الحياة المعاصرة، ومع إنه يمسك بالشخصيات التاريخية إلا إنه لا يتمسك بمسألة الكتابة التاريخية بالمعنى الحرفي بل يذهب إلى الفنية.

«كل التعريفات والتحديدات التي تقدمها لنا المعاجم والدراسات المختصة حول الرواية التاريخية وهي تطرح هذا السؤال تكاد تتفق على كون الرواية التاريخية عملاً سردياً يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييلية حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة. إننا في الرواية التاريخية نجد حضوراً للمادة التاريخية لكنها مقدمة بطريقة إبداعية وتخييلية. ولهذا السبب نجد

كل الذين حاولوا البحث فيها يلجأون إلى المقارنة بين السرد التاريخي والرواية التاريخية مميزين بينهما من جهة الحقيقة والخيال. فكلما كان السرد التاريخي ميالاً إلى الحقيقة وسرد الأحداث التي يمكن التحقق من واقعيتها أي مطابقتها للوقائع، كانت الرواية التاريخية ألصق بالتخييل وبالإبداع السردي.»(21)

ولمس هذه الرموز الإسلامية المبكرة ما قد يشير إلى تحول من الكتابة الواقعية إلى توظيف الرموز الإسلامية المبكرة في العمل الروائي الذي يذهب نحو الرواية التاريخية، وهما اتجاهان مختلفان عند الكاتب وهو ما يشير إليه فهد حسين في إحدى مقابلاته عن السرد في البحرين، فيقول: «إضافة إلى الولوج بعين الراصد، والمتأمل، والمتفحص للتراث، والتاريخ العربي والإسلامي، حيث انكب الروائي عبدالله خليفة على إصدار أعمال روائية ذات بعد تاريخي، فأصدر من الروايات: رأس الحسين، عمر بن الخطاب شهيدًا، عثمان بن عفان شهيداً، علي بن أبي طالب شهيداً، محمد ثائرًا، بالإضافة إلى الواقع الذي يعطيك ملامح الحياة المستقبلية بعد نضوب النفط.» (22)

ويمكننا الإشارة إلى أن أحداث التاريخ مسألة خبرية والأحداث لا تتوقف عن الحدوث، وإمكانية روايتها تدخل في نطاقين كبيرين يتعلقان بإمكان استمرار النص المروي، واختراقه للزمن مع حدوثه في الماضي وانتهائه، ولكنه يظل في الذاكرة الجمعية للأمة، كما أنه كحدث منته قابل للحياة داخل الذاكرة الجمعية، وذلك بانتقاله حكائياً عبر الشفاهة في الذاكرة الجمعية، بينما يقوم سردياً يقطع علاقته بزمنه ليخلد في مكانية النص، كما أن هناك الكثير من الحوادث لا تثبت في تلك الذاكرة وتسقط مع انتهاء زمنها، وبالتالي لا يمكن التعامل معها في الرواية التاريخية، بينما يمكن معالجة بعض الأحداث اللا تاريخية في الرواية على أساس من فنية النص، وابتكاره أي الحدث ابتكاراً حيث لا يتجلى إلا في النص الروائي.

إن الرواية التاريخية تقوم على سلسلة من أحداث الماضي ولكنها لا تتطابق في كتابة النص مع حرفية نقل المؤرخ لتلك السلسلة، بل تضيف إليها سلسلة من الأحداث التي ربما لا تكون ذات صلة بالتاريخ بقصد الفنية، بكل ما يمكن أن يدخل تحت بند فنية الرواية من عناصر، ولكنها تفارق أي الرواية التاريخية كل الخطابات التي يمكن أن نجدها تتعامل مع الحدث التاريخي، حيث إن الحدث التاريخي له زمن سابق بينما زمن السرد لاحق لزمن الحدث وتالٍ عليه.

ويمكننا الإشارة إلى أن أحداث التاريخ مسألة خبرية والأحداث لا تتوقف عن الحدوث، وإمكانية روايتها تدخل في نطاقين كبيرين يتعلقان بإمكان استمرار النص المروي، واختراقه للزمن مع حدوثه في الماضي وانتهائه، ولكنه يظل في الذاكرة الجمعية للأمة، كما أنه كحدث منته قابل للحياة داخل الذاكرة الجمعية، وذلك بانتقاله حكائياً عبر الشفاهة في الذاكرة الجمعية، بينما يقوم سردياً يقطع علاقته بزمنه ليخلد في مكانية النص، كما أن هناك الكثير من الحوادث لا تثبت في تلك الذاكرة وتسقط مع انتهاء زمنها، وبالتالي لا يمكن التعامل معها في الرواية التاريخية، وبينما يمكن معالجة بعض الأحداث اللا تاريخية في الرواية على أساس من فنية النص، وابتكاره أي الحدث ابتكاراً حيث لا يتجلى إلا في النص الروائي.

إن الرواية التاريخية تقوم على سلسلة من أحداث الماضي ولكنها لا تتطابق في كتابة النص مع حرفية نقل المؤرخ لتلك السلسلة، بل تضيف إليها سلسلة من الأحداث التي ربما لا تكون ذات صلة بالتاريخ بقصد الفنية، بكل ما يمكن أن يدخل تحت بند فنية الرواية من عناصر،

ولكنها تفارق أي الرواية التاريخية كل الخطابات التي يمكن أن نجدها تتعامل مع الحدث التاريخي، حيث إن الحدث التاريخي له زمن سابق بينما زمن السرد لاحق لزمن الحدث وتالٍ عليه.

ويكتب فيصل عبد الحسين عن رواية رأس الحسين فيقول: «الرواية تبدو لنا كعمل فني له شروطه الموضوعية الداخلية المتعلقة بالشكل الذي تبنى عليه، وكذلك على الأليات التي عمل عليها الكاتب ليقول لنا شيئاً عما يحدث في عمله سلباً أو إيجاباً موافقة لما يحدث أو رفضاً، وتشعر بكل ذلك من لغة الخطاب الروائي، وحمولاته، وطرائقه في طرح آرائه، وتشعر به من توتر الحوار بين الشخصيات، والمنلوجات التي تدور في داخل كل عنصر داخل العمل الروائي، ومن خلال عين الكاميرا التي تنتقل بك من مشهد إلى آخر لتوضيح أمر ما أو لمواصلة السرد الحكائي من خلال لغة وصفية متقنة تجسد لك ما يحدث، ومقربة لك وسائل اتخاذ القرار مع أوضد ما يحدث ومن بعيد ومن دون تدخل مباشر في ما يحدث (.../...)، وقد كتب الروائي روايته مستفيداً من القالب السردي والحواري الذي يتيحه فن الرواية، وكذلك اللغة السينمائية، لتغطية أحداث امتدت لأربعين يوماً بواحدة وأربعين لوحة سردية، هي كل ما تضمنته الرواية من سرود».(23)

كما يشير ذات الكاتب وهو فيصل عبدالحسين في مقال آخر عن رواية عبدالله خليفة (علي بن أبي طالب شهيداً) فيقول: «وتعددت قراءات الروائي عبدالله خليفة لشخصية الإمام في رواية شهادته، وذلك من خلال، نثر بارع، وجمل قصيرة مؤثرة، ووصف شيق، ذكرنا بعين الكاميرا، التي تنقل الأحداث، وما يدور في المدن، والبوادي، والمداشر من خلال فصول نثرية قصيرة كتبت بروح الشعر.» (24)، ولعل تلك الروايات تمثل تياراً في الوعي عند الكاتب بدأ مع تبصره بالاتجاهات المثالية في الفكر العربي الإسلامي التي تتبع فيها تاريخياً تطور حالة الوعي (25)، تلك الحالة التي انبثقت بعد دراسة مطولة ضمن عديد من الروايات بدأت تظهر بعد سنتين تقريباً، ولعل ذلك ما جعله يدلي بشهادته حول ذلك التحول ليقول: «شدت دراستي الطويلة عن الوعي الديني أنظاراً، وغدت دائرة الحوار مع اتجاهات متعددة تتسع، فقد غدا الدين محور الوعي في هذه المرحلة الشائكة وفي لحظة خاطفة غريبة: قلت لماذا لا تغدو الرموز الدينة مجالاً للرواية، وقد شدتني بخاصة شخصية الحسين، فكتبت عملاً عنه ولكنني انقطعت عما كتب عن وجوده الحي، آخذا رأسه المقطوع الدامي في رحلة روائية لم تؤخذ من قبل.(26)

بينما يقول عبدالله خليفة عن تلك الروايات التاريخية: «التراث والتاريخ هما واقع سابق، مثلما أن الحاضر الراهن سيكون تراثاً وتاريخاً سابقاً، وسيطلق علينا نحن ـ الكتاب الحاليين ـ بعد قرن كتاب البحرين التراثيون الحديثيون.

إن الروائيين الذين يكتبون رواية تاريخية، هم أيضاً كتاب مبدعون، ويقال ذلك احيانا للتقليل من كتاباتهم ومن عطائهم، اقرأ كتاب الرواية التاريخية لجورج لوكاش فهو مدرسة في ذلك.

إن تحول الروائي لكاتب تاريخ أو مؤرخ هو حين يترك أدوات التشكيل الروائي، ويعتمد على التقارير والشهادات والمصادر، ويترك النسيج القصصي، والحبكة، والبؤرة المشهدية إلخ... أما إذا اعتمد عليها، فإن الأمر يعود لمدى قدرته الفنية، وعمقه، وحيويته الإبداعية.(27).

رواية الأقلف في عيون مغايرة:

ولعلنا نشير إلى أن الكتابة لم تكن عند عبدالله خليفة مجرد فعل كان يقف على حد الممكن والمسموح به كما

حدث في روايته الأقلف، وهو يوظف المصادر التاريخية للبحرين في تلك الرواية، ويمكن بسهولة استدراك ذلك من خلال تلمس الأحداث التي كتبت عنها شريفة الأمريكية في مذكراتها عن الفترة التي عملت فيها في مستشفى الإرسالية الأمريكية بالبحرين (28).

ويكتب د. عمران الكبيسي عن روايته (الأقلف) فيقول: «لقاء الحضارات موضوع فكري والرواية أدب، والأدب فن، وحينما يعالج الحوار الفكري في الرواية يكون على حساب الفن. ولذلك ما وردنا منه هو من قبيل لقاء المدينيات أو احتكاك الحضارات وليس حوارها بالمفهوم الفلسفي العميق للحوار. ولا أشك في أن عبدالله خليفة قرأ أو اطلع أو سمع بما ورد لدى الروائيين العرب، وتأثر بهم، ولكنه اختلف معهم وتميز سلباً وإيجاباً بجوانب عدة من أهمها: إن الوعي الفكري الأيديولوجي كان لدى عبدالله خليفة حاداً وحاضراً في الرواية، فقصر عنهم فنياً وعلا عليهم فكرياً لأن للالتزام ضريبة يدفعها الفنان على حساب فنه. عبدالله خليفية للأمانة اختلف كثيراً عمن سبقه، كانت رحلة الروائي العربي نتيجة إبحاره من الشرق إلى الغرب، لكن عبدالله خليفة جعل رحلته من الغرب للشرق، رحلة عكسية، أو عكس المهمة. وصحيح أن عبدالله اتفق معهم حين جعل الإنسان الذكر هو العنصر الفاعل في هذه العلاقة من الجانب الشرقي، وكالعادة جعل الجانب الآخر المؤثر من الحضارة الغربية أنثوياً، وكان بإمكانه أن يجعل الصدمة أقوى لو قلب المعادلة، وهو الذي اعتاد أن يقلبها دائماً، ولو فعل لبدا الحوار الفكري أشد صلابة ولبدت الإثارة أسرع وأعم وأكثر شوقاً. ولاسيما إن المرأة العربية اليوم تتوق إلى مواقع المرأة في الغرب. (29)

وعن ذات الرواية يتساءل صدوق نورالدين عن علاقة الرواية بالسيرة الخاصة للكاتب، حيث يقول: «السيرة المضمرة: من الثوابت المتداولة في الكتابة السردية والمحكية ككل، إن الروائي مالم يصدر سيرته الذاتية، فإنه يوزعها على أكثر من رواية. وهذا يستوقفنا في تجارب كل من الراحل غالب هلسا، ومحمد زفزاف، محمد برادة وحيدر حيدر، وواسيني الأعرج وغيرهم. وهو من ناحية ثانية، يجسد مجيء السيرة الذاتية في آخر مرحلة من حياة الكاتب مع استثناءات نادرة. فهل احتوت الأقلف جوانب من سيرة القاص والروائي عبدالله خليفة؟ أعتقد بأن الشذارات الذاتية للروائي، قد طالعتنا في روايته: نشيد البحر (1994) أما ضمن الأقلف فقد تكون العناصر الاجتماعية، والفكرية، والوطنية بمنزلة قرائن على التمثل الذاتي، بعيداً عن الادعاء بكوننا بصدد سيرة يقرها ميثاق الكتابة الروائيةو ذلك لأن الروائي ينصص على رواية فقط، وليس سيرة ذاتية.(30).

وقد سبق أن أشرنا في دراسة سابقة عن فن السيرة الذاتية لما أشار إليه الروائي السعودي عبده خال في مؤتمر الرواية العربية بالقاهرة، حيث قال بما معناه: إننا لا نتحصل على رواية للسيرة الذاتيه في ثقافتنا العربية، وذلك كونها مبنية على الستر، وهي حالة معاكسة لحالة الفضح والبوح التي تقوم عليها رواية السيرة الذاتية، ولكنها موجودة في الثقافة الغربية خصوصاً في ثقافة الاعتراف الكنسية.

بينما تشير الدراسات النقدية كاشفة عن ميل عدد من النقاد إلى اعتبار كل رواية على أنها سيرة ذاتية لكاتبها، وتشير إلى أن «المبالغة في ممارسة النقد الذاتي للرواية (../..) آثار سلبية كثيرة على النص الروائي ومبدعه، وربما كانت هذه الآثار السلبية معيقة لهما أحياناً، فالنقد السير ذاتي يسطح العمل الروائي ويفقره، وذلك من خلال التركيز على جانب واحد ضيق من جوانب النص، هو الجانب الفكري المضموني، وإهماله لتحليل التقنيات

السردية، والأبعاد التخييلية للنص.(31)

البنية الدرامية في رواية (الأقلف):

لعلنا نتلمس تلك المساحة المتسعة للرواية لتعبر عن الحياة الاجتماعية بحكم قدرتها على التشكل الظاهري بتنوعات متعددة يكاد يصعب حصر إمكانياتها، وهي تنعكس في تفاعلها مع البنية العميقة للرواية، ولعل رواية علي عبدالله خليفة (الأقلف) (32) من الروايات التي أثارت جدلاً واسعاً في الكتابة عن الرواية، بحكم أنها مست مناطق حساسة عديدة في التكوين الثقافي والإرث الاجتماعي لمجتمع البحرين، ومن ضمن تلك الأسئلة التي تثيرها الرواية هي مدى صلاحيتها للتعبير عن العادات والتقاليد الاجتماعية باعتبارها وثيقة تسجيلية منعكسة عن الحياة في صورة فنية.

وقائعية سردية التاريخ:

ولعل رواية (الأقلف) تشير إلى حقائق تاريخية في مجتمع البحرين، وهي حقيقة عدم قدرة البعثات التبشيرية التي جاءت مع المستعمر أو سبقته على تغيير ديانة الناس في مجتمع تقليدي، ويبدو أنها فشلت هنا، حيث نجحت مع مجتمعات أخرى شرقية عبر تقديم الخدمات الطبية والإنسانية. ويبدو أنها أي الرواية لامست تلك الثغرة التي استطاعت البعثات التبشيرية الدخول منها إلى مجتمع البحرين، ولايزال الناس يذكرون تلك المرأة التي تعمل في الكنيسة، والتي ظلت تعتني باللقطاء الذين يرمون أمام المساجد أو في مكبات النفايات في ظلمة الليل، وهي الفئة التي تنصرت في مجتمع البحرين، وتكاثرت أيضاً فيه، ورواية الأقلف بالتقاطها لمثل هذا الحدث الذي تصادف فيه ممرضة في المستشفى التابع للكنيسة لرجل أقلف في مجتمع المسلمين وتضمه لديانتها، إنما تمثل ميل الرواية للواقعية في بنية معالجتها الفنية لهذه الحقائق التاريخية ضمن بنيتها الدرامية العميقة.

البحث عما هوموجود:

ولعل رواية (الأقلف) من حيث العنوان تشير إلى الشخص غير المختون، وهي بطبيعة تسميتها تذهب نحو المناطق الجنسية من الإنسان، ذلك العضو الذي يختن لتميز شعائرية قائمة في التطهر بالنسبة للمتدينين في بعض الديانات ومنها الإسلام، ذلك التعريف بالهوية المتروكة والممسوحة بحكم الإهمال، لشخص ينمو ليعي ذاته وهو معتمد على ما تتقيأه المدينة من نفايات في مكان ما من أطراف المدينة. بينما يمكننا التعرف على تلك المدينة بحكم ما ذكر عن مستشفى الإرسالية في الرواية بأنها مدينة المنامة، رغم عدم الإشارة إليها مباشرة في الرواية بالاسم، ويتذكر ساكنو المنامة المكان الذي عاش فيه بطلها بسم (الدفنة)، إذ أن النفايات كانت تدفن بها البحر، ومن التسميات التي يسميها أهل البحرين لمكان إلقاء الزبالة في المنامة (المطعم)، ولعل تلك التسمية نابعة من كون ذلك المكان هو الذي تتغذى فيه الحيوانات، ويأكل منه الجوعى.

ويحي هو بطل الرواية وشخصيتها المحورية، تُربيه امرأة بكماء في تلك المنطقة المملوءة بالنفايات، تلك المرأة التي كانت تقيم أوده بما يمكنها جمعه من حشائش، وما تجده مما يصلح للأكل بين النفايات، لتقوم علاقة إنسانية عميقة بين يحي وتلك المرأة البكماء التي كانت بمنزلة أم وجدة في ذات الوقت، وليتعرف على صديق عاش المأساة ذاتها ولكن بعمق أكبر، حيث لفظته عائلة ربته بين أبنائها، فلما استيقظ ذات يوم على إفراده وفرزه عمن كان يعتبرهم أخوة له، ليكتشف أنهم ربوه بينهم، ولكنهم لم

يعتبروه ابناً لهم على أساس أنه لقيط، وفي لحظة فرٍّ متمرداً على عبودية كان يعيشها بسم المحبة.

دراما الحدث:

ويحيى كقطب الرحى الذي تنسج نموه بنية الرواية، لتنبني حبكتها الدرامية في ذلك البحث العميق عن الانتماء الإنساني للفرد، كأنها تتناسل مع حي بن يقظان الذي يتلبس البطل في تساؤلاته التي لا تنفك تنبعث من مشاهدات عميقة مدهشة تتلبس مناظر لا تحمل معنى في ذاتها إذ يضفي عليها الإنسان ما قد تعنيه، ولكنها لحظات مثل كوة الضوء التي يسعى إليها الكائن لعله يجد إجابة ما عن مصيره وعن معنى الطقوس الإنسانية التي يمارسها، وتبدو البنية الدرامية قائمة على الحدث نفسه الذي يقوم وينحل في بنية الزمن المتسلسلة التي يخترقها الحلم ويوقفها الوصف والحوار المتطابق مع زمن القراءة، بينما تتحول الشخصية الرئيسة بعد كل حدث درامي، وتوقظ فيه الملامح الإنسانية للوعي.

ويقول فهد حسين عن بناء الشخصية في رواية الأقلف: «من هنا ظهرت مجموعة الشخصيات على مسرح أحداث الرواية، بعضها أدى الدور الرئيس، مثل: يحيى، وبعضها أدى الدور المساند مثل إسحاق وميري، والبعض الآخر أدى أدواراً مهمة في الحدث الروائي من أجل انطلاق الشخصية الرئيسة إلى الأمام، مثل: الجدة، وجين، والدكتور تمسون، والمعلم البستاني، فضلاً عن العديد من الشخصيات التي ظهرت هنا أو هناك مساندة للحدث، مثل: المهندس البريطاني توم، وعلي المدخن وابنه، والحاج مرزوق ونظرته إلى التغيير الذي طرأ على يحيى، وكذلك عائشة المبروكة وغيرهم.(33)

يصور عبدالله خليفة يحى على أنه ذلك الكائن المتسائل في دهشة الطفل، والذي يتغير ضمن أحداث يتعرض لها لتوصله نحو التعرف على ممرضة في الكنيسة، وتلحظ أنه غير مختون لم تمسسه موس المسلمين، لتبدأ الحبكة في النمو نحو تلاقي غرضين أحدهما التبشير الذي كرست له نفسها الممرضة ميري والرغبة الجامحة في تحقيق الحب الذي يفيض عند البطل، ويتقاطع مع حبه للمعرفة الذي يلقاه على يد معلمه اللبناني في الكنيسة.

فتنفجر قصة حب عاصفة بينها وبين يحيى الذي ساقته الأحداث إليها، قصة الحب التي ينتج عنها خروجها من الكنيسة وحملها وولادتها ضمن ظروف اجتماعية عاصفة، وكأن لسان حال الرواية تقول بأن مصير الإنسان العبثي يعيد توليد نفسه في ذات الضيعة الدرامية، إذ يقتل يحي على يد الإنجليز أبان فترة الاستعمار، ويترك ابنته لمصير مجهول بعد أن تموت والدتها.

الرواية وتخوم التاريخ:

سبق أن اشار بعض الدارسين لهذه الرواية لتلك العلاقة الموجودة بين المذكرات الشخصية لشريفة الأمريكية باعتبارها نوعاً من أنواع السرد الحكائي عن تجربتها في البحرين وذكرياتها عما كانت تفعله في هذا البلد باعتبارها ممرضة في البعثة التبشيرية الأمريكية، والتي لايزال مستشفاها وكنيستها قائمين في المنامة، ولعل تلك العلاقة تنسل ضمن خيوط باهتة بعد معالجتها فنياً في السرد.

وقد يكون من اللافت في البنية الدرامية للرواية هي قيامها على واقعية الحدث الملامس لتخوم التاريخ، ضمن لغة سردية جمالية تتسم بنوع من الإحيائية، التي تضفي على كائنات الوجود مسحة إنسانية تجعلها قابلة للتفاعل مع المشاعر الجياشة ليحي، بينما تخبئ داخلها تلك العلاقة

بين الفعل الدرامي ونقيضه، بين الفرح الإنساني المكتوم الذي لم يعرفه يحي في مسحة الحزن العميقة، إلا من خلال العلاقات الإنسانية التي تدور حوله، كما أن معاناته تنبع من ذات العلاقات بتنوعها داخل البنية الحكائية باعتبارها حدثاً ينمو، ويمكن أن نستبين دفعة من الوعي بالحالة الاجتماعية تذهب ناحية إظهار الأيديولوجي في السرد الحكائي.

تظهر البنية الصراعية التي تقوم في السرد من خلال تبني يحي للمسيحية، والتي تستثير التعبير عنها من خلال نهي كل الأشخاص الذين حوله عما نوى، وهم في تقديره لم يكونوا يهتمون له بل كانوا ينبذونه باعتباره لقيطاً يحمل إرث ذنب ليس هو صاحبه، وفي الحوار معه يقولون له لا تتحول إلى المسيحية وتترك الإسلام، فيقول: إنه لم يكن مسلماً قط ليتحول أو يترك دينه الذي لم يتربَ عليه، إنه يتحول داخل الكنيسة عبر آلية المعرفة، تلك الآلة الجبارة التي تكشف تناقضات المتدين المسيحي الذي يمارس البغاء في غرفته، كما تتحول صديقة ميري مترقبة أول متقدم لها لتترك سلك الكهنوت، والوعي الذي يحمله لتأمل الدوافع التي تجعل صديقه الحميم يتحول لعدو يطعنه بغية تنفيذ حكم الردة عليه بشكل شخصي.

ترصد لما رصد:

وتبدو لي البنية العميقة للرواية قائمة على تدرج حشد من العادات والتقاليد في المجتمع البحريني الذي ذهب بالوصف نحو بعض العامية، ولعل هناك من سيقوم بإفراد دراسة عن ظاهرة العادات والتقاليد في مجتمع البحرين كما تظهر في رواية (الأقلف) من جهة تلك العلاقة الحميمة بين المعتقدات الثاوية خلف طقوس عديدة يمارسها الناس في هذه البلاد. ■

الهوامش

(1) يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ط1، دار الآداب، بيروت، 1998م، صفحة 9.

(2) عبد الله خليفة: اللآلئ، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1989م.

(3) عبدالله خليفة: القرصان والمدينة، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1982م.

(4) عبدالله خليفة: الهيرات، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1983م.

(5) عبدالله خليفة: أغنية الماء والنار، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989م.

(6) عبدالله خليفة: امرأة، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1991م.

(7) عبدالله خليفة: الضباب، ط2، دار الحوار، حلب، 1994م.

(8) عبدالله خليفة: نشيد البحر، ط1، المركز الثقافي العربي 1994م.

(9) عبدالله خليفة: الينابيع، ج1، ط1، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1998م.

(10) عبدالله خليفة: الينابيع،ج2، ط1، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة،2000م.

(11) عبدالله خليفة: الأقلف، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.

(12) عبدالله خليفة: ساعة ظهور الأرواح، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م.

(13) عبدالله خليفة: عمر شهيداً، ط1، دار فراديس للنشر والتوزيع، بيروت، 2007م

(14) عبدالله خليفة: التماثيل، ط1، منشورات دار الاختلاف العربي، 2007م.

(15) هذه الرواية التي صدرت لم يذكرها عبدالله خليفة في أي من كتبه التي صدرت بعدها.

(16) عبد الله خليفة: رأس الحسين، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2006م.

(17) عبدالله خليفة: عمر بن الخطاب شهيداً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007م.

(18) عبدالله خليفة: عثمان بن عفان شهيداً، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2008م.

(19) عبدالله خليفة: علي بن ابي طالب شهيداً، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2008م.

(20) سميرة حداد: مجلة البحرين، العدد 1020، مقالة بعنوان (عبدالله خليفة في أغنية الماء والنار متاهة الواقع المتناقض)، صفحة 38.

(21) مجلة نزوى: سعيد يقطين، مقال بعنوان «الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي العدد 44، 2009م.

(22) http://www.alriyadh.com/iphone/article/596539.

(23) http://abobondok.blogspot.com/2012/11/blog-post_5137.html#!/2012/11/blog-post_5137.html.

(24) http://www.azzaman.com/?p=25785.

(25) عبدالله خليفة: الاتجاهات المثالية في

الهوامش

الفلسفة العربية الإسلامية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 2005م.

(26) ملتقى القاهرة الرابع للإبداع الروائي العربي 2008 الرواية العربية الآن ـ ملخصات الأبحاث: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2008م، صفحة 253.

(27) فهد حسين: أمام القنديل حوارات في الكتابة الروائية، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت، ط1، 2008، صفحة 160.

(28) شريفة الأمريكية (كورنيلا دالنبرج): مذكرات شريفة الأمريكية، مطبوعات بانوراما الخليج، البحرين، ط. أولى، 1989م.

(29) عمران الكبيسي: مقال بعنوان (الأقلف لعبدالله خليفة ولقاء الحضارات)، جريدة أخبار الخليج، العدد 10143، صفحة 21.

(30) صدوق نور الدين: مقال بعنوان (الأقلف: قلق الأسئلة)، جريدة أخبار الخليج، الملحق الثقافي للعدد 9084، صفحة 1.

(31) صالح معيض الغامدي: كتابة الذات دراسات في السيرة الذاتية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2013م. صفحة 128.

(32) عبدالله خليفة: الأقلف، مرجع سابق.

(33) فهد حسين: الرواية والتلقي، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2012م. صفحة 54.

أهم المراجع

1 - http://www.alriyadh.com/iphone/article/596539.
2 - http://www.azzaman.com/?p=25785.
3 - سميرة حداد: مجلة البحرين، العدد 1020، مقالة بعنوان (عبدالله خليفة في أغنية الماء والنار متاهة الواقع المتناقض)، صفحة 38.
4 - شريفة الأمريكية (كورنيلا دالنبرج): مذكرات شريفة الأمريكية، مطبوعات بانوراما الخليج، البحرين، ط. أولى، 1989م.
5 - صالح معيض الغامدي: كتابة الذات دراسات في السيرة الذاتية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ، 2013م.
6 - صدوق نور الدين: مقال بعنوان (الأقلف: قلق الأسئلة)، جريدة أخبار الخليج، الملحق الثقافي للعدد 9084.
7 - عبدالله خليفة: الاتجاهات المثالية في الفلسفة العربية الإسلامية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.
8 - عبدالله خليفة: التماثيل، ط1، منشورات دار الاختلاف العربي، 2007م.
9 - عبدالله خليفة: اللآلئ، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1989م.
10 – عبد الله خليفة: رأس الحسين ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 2006م.
11 - عبد الله خليفة: علي بن أبي طالب شهيداً، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2008م.
12 - عبدالله خليفة: عمر بن الخطاب شهيداً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007م.
13 - عبدالله خليفة: عمر شهيداً، ط1، دار فراديس للنشر والتوزيع، بيروت، 2007م
14 - عبدالله خليفة: أغنية الماء والنار، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989م.
15 - عبدالله خليفة: الأقلف، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.
16 - عبدالله خليفة: الضباب، ط2، دار الحوار، حلب، 1994م.
17 - عبدالله خليفة: القرصان والمدينة، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1982م.
18 - عبدالله خليفة: الهيرات، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1983م.
19 - عبدالله خليفة: الينابيع، ج1، ط1، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1998م.
20 - عبدالله خليفة: الينابيع، ج2، ط1، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2000م.
21 - عبدالله خليفة: امرأة، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1991م.
22 - عبدالله خليفة: ساعة ظهور الأرواح، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2004م.
23 - عبدالله خليفة: عثمان بن عفان شهيداً، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2008م.
24 - عبدالله خليفة: نشيد البحر، ط1، المركز

أهم المراجع

الثقافي العربي 1994م.
25 - عمران الكبيسي: مقال بعنوان (الأقلف لعبدالله خليفة ولقاء الحضارات)، جريدة أخبار الخليج، العدد 10143.
26 - فهد حسين: الرواية والتلقي، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1 ، 2012م. صفحة 54.
27 - فهد حسين: أمام القنديل حوارات في الكتابة الروائية، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت، ط1، 2008.
28 - مجلة نزوى: سعيد يقطين، مقال بعنوان «الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي» العدد 44، 2009م.
29 - ملتقى القاهرة الرابع للإبداع الروائي العربي 2008 – الرواية العربية الآن – ملخصات الأبحاث: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2008م.
30 - يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ط1، دار الآداب، بيروت، 1998م.

فرقة الباليه الكمبودية الملكية

(27 سبتمبر 2014 . المسرح الوطني)

عدسة: صالح الغرادي . البحرين

الرواية في الكويت... التأسيس والأصوات الروائية الجديدة

[طالب الرفاعي *]

ملاحظات واجبة:

أولاً: عبارة «الأصوات الروائية الجديدة»، التي طلب مني المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكتابة حولها، هي عبارة إشكالية، لأنها تتخذ من الجدّة محوراً للبحث. والجديد قد يكون مكتوباً بأقلام مخضرمة سبق وقدمت روايات كثيرة، أو يكون لكاتب يجرب الكتابة الروائية للمرة الأولى. وقد يكون المقصود بالأصوات الجديدة، تلك الأصوات الروائية، ناهيك عن العمر، التي تتخذ من الجديد، شكلاً ومضموناً، ونسقاً ومحوراً رئيساً لكتاباتها الروائية. لذا ستحتكم هذه الورقة البحثية إلى إرادة المجلس الوطني، وتتخذ من الجدّة معياراً عاماً لموضوعها، كما أن الورقة ستنظر إلى تاريخ صدور العمل الروائي الأول، بوصفه مؤشراً دالاً عند الإشارة إليّ في تسلسل الأسماء الروائية عند ذكرها.

* كاتب وروائي من الكويت.

ثانياً: بالنظر إلى العدد الكبير للإصدارات الروائية الكويتية الجديدة، الصادرة عن دورِ نشرٍ محلية وعربية، فإن هذه الورقة البحثية لا تدّعي، بأي شكلٍ من الأشكال، إطلاعها على جميع ما نُشر. لكنها اجتهدت للتواصل مع أكبر عدد من الروايات الصادرة لكتّابٍ شبابٍ.

ثالثاً: لقد اتخذت هذه الورقة معياراً نقدياً موضوعياً خاصاً لها، بالتوقف أمام الأعمال الروائية المحققة لشرطها الفني، والكتابة عن أصوات روائية شبابية، يُرتجى منها الكثير خلال السنوات والعقود القادمة.

رابعاً: بالرغم من كل الموضوعية التي يجب أن يتحلى بها الناقد، فإن هذه الورقة البحثية، وكأي كتابة نقدية، لا تنجو من التأثر بقناعات ورؤى كاتبها. فالنقد موقف في البدء والخاتمة.

مدخـــل:

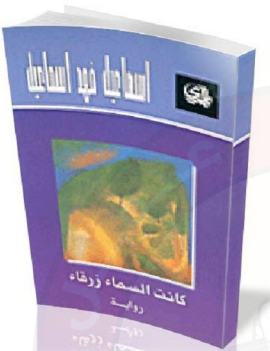
إذا كانت المراجع التاريخية تؤكد أن الحضور الأول لمدينة الكويت يرجع لعام 1613، فإن أول عمل أدبي ثقافي ولِدَ عام 1682، وذلك يوم نَسَخَ مسيعيد بن أحمد بن مساعد بن عبدالله السالم مخطوطة «موطأ الأمام مالك»، وبما يظهر عمق العلاقة الوطيدة بين تاريخ وجود الكويت كمدينة واهتمام أبنائها بالعلم والثقافة. وإذا ما نُظر إلى اقتران الحراك الفكري والأدبي بالعلم والتعلم والمثاقفة، فإنه يمكن، التاريخ لميلاد الحركة الثقافية في الكويت بإنشاء أول مدرسة نظامية، وهي المدرسة «المباركية»، التي أنشئت عام 1912، تلاها «الجمعية الخيرية العربية» عام 1913، وإنشاء المدرسة «الأحمدية» عام 1921، وتأسيس «المكتبة الأهلية» عام 1923، وتالياً تأسيس «النادي الأدبي» عام 1924.

إن الارتباط الوثيق، في أي مجتمع من المجتمعات، بين

انتعاش الوضع الاقتصادي، وتغيرات وتبدلات الوضع الاجتماعي، يجعل من 31 يونيو 1946، تاريخ تصدير أول شحنة بترول من الكويت، في عهد المغفور له الشيخ أحمد الجابر الصباح، علامة فارقة ومنعطفاً كبيراً ومؤثراً في تبلور الحضور الأول للدولة العصرية، دولة المؤسسات، وبالتالي تبدّل وتطوّر الحياة الاجتماعية بوجه عام، ومسيرة الحركة الثقافية والفنية في الكويت بوجه خاص، ولقد انعكس ذلك واضحاً من خلال التوسع في إنشاء الروابط والجمعيات المهنية الأهلية، ذات التوجّه الثقافي، والفكري، والفني، وبدعم من الدولة، مازال مستمراً حتى اليوم.

إرهاصات الرواية:

إن ظروف ظهور الرواية العربية، تكاد تكون متشابهة في أقطار الوطن العربي، مع احتفاظ كل قطر بخصوصيته المحلية. ولقد أشار الدكتور عبدالحميد المحادين في كتابه «جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية» إلى بدايات ظهور الرواية في دول مجلس التعاون الخليجي بقوله: «لقد بدأت الروايات الخليجية تتشكل في فترة حديثة نسبياً،



نستطيع أن نجعل منتصف القرن العشرين مولداً لها... ولعل تأخر ظهور الرواية في الخليج يرجع إلى طبيعة التطور الاجتماعي. (1)

فقبل اكتشاف وتصدير النفط في الكويت، كما في دول الخليج، كانت وتيرة الحياة الاجتماعية، والفكرية، والثقافية، وتيرة بسيطة وبطيئة ومتثاقلة، يشغلها ويستنزفها همُّ البحث وتأمين لقمة العيش، المحفوفين بالمخاطر وربما الموت، مما يجعل من المثاقفة أمراً كمالياً. لكن، مع اكتشاف النفط وتصديره، وقدوم المال بصحبة كل ما هو جديد وعصري، انتقل الناس إلى حيوات أخرى، وأدخلت إلى معيشتهم أنشطة وقيم وعادات وملامح وأحلام ورؤى جديدة، لم تكن معروفة لديهم من قبل.

لقد واجهت بلدان الخليج العربي، وضعاً معيشياً جديداً مُتسارعاً يضج بمتغيراته، أثر طفرة مالية كبيرة، تمثلت بعائدات مالية وفيرة، دون أن يصاحب ذلك قفزة مماثلة على مستوى الوعي الشخصي والجمعي. مما ترك آثاراً متباينة على مجمل نواحي الحياة الاجتماعية والفكرية وحتى الإبداعية. وانطلاقاً من كون الفن انعكاساً معبراً عن الواقع الحياتي، بدرجة أو بأخرى، فقد اغتنت الحياة الثقافية، والفكرية، والفنية في المجتمع الكويتي، وتنوعت الإبداعات الأدبية، ومنها الرواية، وعليه فإنه يمكن رصد الأعمال الروائية الكويتية وفق المراحل التالية:

أولاً: جيل الرواد

1 – «آلام صديق»، فرحان راشد الفرحان عام 1948.

2 – «قسوة الأقدار»، صبيحة المشاري عام 1960.

3 – «مدرِّسة من المرقاب»، عبدالله خلف عام 1962.

4 – «الحرمان»، نورية السدّاني عام 1968.

5 – «كانت السماء زرقاء»، إسماعيل فهد إسماعيل عام

.1970

6 – «إيه.. أيتها الصغيرة»، خليل محمد الوادي عام 1970.

7 – «المستنقعات الضوئية»، إسماعيل فهد إسماعيل عام 1971.

8 – «وجوه في الزحام»، فاطمة يوسف العلي عام 1971.

9 – «الحبل»، إسماعيل فهد إسماعيل عام 1972.

10 – «الحرمان»، نورية السداني عام 1972.

إن الناظر إلى الروايات الكويتية الأولى في بنيتها وحبكتها الروائية، أو شكلها الفني، يمكن له أن يميّز بسهولة بين إنتاج الروائي إسماعيل فهد إسماعيل، وباقي الأعمال الروائية، كون أعمال إسماعيل الفهد جاءت محققة لشرطها الفني، وطارحة قضايا وهموماً عربية البعد، مما يجعل منها أعمالاً لافتة، ليس على مستوى الرواية في الكويت، بل على مستوى الرواية العربية، وبشهادة نقاد عرب وأجانب، كشهادة الشاعر صلاح عبدالصبور في تقديم رواية «كانت السماء زرقاء»، وكتابات الدكتور علي الراعي، والباحث الأمريكي روجرز آلن. في حين أن الروايات الكويتية الباقية، تمثل الإرهاصات الأولى المبشرة بميلاد الرواية الكويتية، والدالة عليها، والمعبرة عن هموم المجتمع الكويتي، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه الروايات، لم تكن في بنائها الروائي مستوفية لجميع الشروط الفنية للرواية الحديثة، وهو أمر قد يبدو طبيعياً كون تلك الروايات كانت تمثل الإبداعات الأولى لفن حديث العهد في الكويت، وهكذا هي البدايات في كل مجتمع ومع كل فن. وفي هذا الصدد، يقول الدكتور محمد حسن عبدالله في معرض تناوله لرواية «مدرّسة من المرقاب» للأديب عبدالله خلف: «أول ما يلفت النظر في هذه الرواية أن إحساس كاتبها بأنه يكتب دراسة كان أثبت في وعيه من إحساسه بأصول الفن القصصي، لأنه حريص على إيضاح

المعنى الاجتماعي، أكثر من حرصه على الجانب الفني، والشكل الروائي غير قائم من البداية».(2)

لقد شكّلت القضايا الاجتماعية، متمثلة ببروز مجتمع جديد، بملامح وعادات مستحدثة، إلى جانب نزعة الحنين إلى الماضي، وعالم المرأة، شكّلت المادة الأساسية لموضوعات الروايات الأولى في الكويت، وكأن لسان حال هذه الروايات ينطق بتسجيلها الفني لواقع حركة تطور المجتمع الكويتي الجديد، وانتقاله من مجتمع بسيط وصغير ومحافظ، إلى مجتمع متحرك يصبو إلى الحداثة، وينطلق بخطى سريعة لمعانقة حياة عصرية جديدة، مليئة بالمتغيرات والتحديات، وذلك نتيجة اكتشاف البترول وتصديره، وجني خيراته الكثيرة، التي كان لابدّ لها من أن تُحدث تغيراً كبيراً في المجتمع وبناه السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والفكرية، والثقافية. ويكفي روايات الريادة تقديراً أن توضع في سياقها التاريخي، لكي يُسجل لروّادها فضل بدء المحاولة الجريئة، لشق طريق جديد أمام الأدب والرواية الكويتية.

الرواية... البدء:

إن الحديث عن الرواية بوصفها جنساً أدبياً، يعني بين أمور أخرى، كتابة إبداعية لافتة، تتمتع بشروط فنية لا يمكن تجاوزها أو القفز فوقها، مثلما تمثل بيئتها وعالمها الخاص الذي يُفترض أن لا يشبه إلا نفسه. وإذا كان المفكر «لوكاتش»، قد وصف الرواية بأنها «ملحمة الطبقة الوسطى»، في بحثها عن المعنى والقيمة في عالم تضطرب فيه علاقات المعنى والقيمة، فإن البعض يرى في الرواية القدرة على رؤية والتقاط كل تفاصيل الحياة اليومية، الصغيرة والكبيرة، التي يعيشها بنو البشر، وربما كان هذا سبباً كافياً لتعلق جمهور القراء بالرواية.

ثانياً: رواية إسماعيل فهد إسماعيل

في الفترة الممتدة بين عامي 1973 حتى 1985، كان إسماعيل فهد إسماعيل هو الصوت الروائي الكويتي الوحيد الذي يمثل حضور الرواية الكويتية على ساحة الرواية العربية، بما يمكّن هذه الورقة من الإشارة إليه بوصفه مرحلة خاصة، وقد أصدر الروايات التالية:

1 – «الضفاف الأخرى»، عام 1973.
2 – «ملف الحادثة»، عام 1975.
3 – «الشياح»، عام 1976.
4 – «الطيور والأصدقاء»، عام 1979.
5 – «خطوة في الحلم»، عام 1980.
6 – «النيل يجري شمالاً / البدايات»، عام 1983.
7 – «النيل يجري شمالاً / النواطير»، عام 1984.

إن النتاج الروائي للأديب إسماعيل فهد إسماعيل، ومنذ روايته الأولى «كانت السماء زرقاء» عام 1970، يتصف

اسماعيل فهد اسماعيل
الطيور والاصدقاء
رواية

الشيّاح
رواية

اسماعيل فهد اسماعيل
ملف الحادثة ٦٢
رواية

اسماعيل فهد اسماعيل
الشمس في برج الحوت

اسماعيل فهد اسماعيل
الأبالسة

اسماعيل فهد اسماعيل
قمر الاشياء

اسماعيل فهد اسماعيل
سائق الاستوديو

اسماعيل فهد اسماعيل
ذاكرة الحضور

اسماعيل فهد اسماعيل
الحياة حكر

بميزات ثلاث أساسية هي:

1 – الكتابة بنكهة روائية فنية جديدة ولافتة على مستوى الشكل واللغة، بعيداً عن الشكل السردي التقليدي للرواية العربية وقتذاك.

2 – انشغال الروائي بتناول، والدفاع عن قضايا الإنسان العربي أينما كان، وبما يؤكد انتمائه العربي وإخلاصه لقضايا أمته.

3 – تحميل الكاتب لأعماله الروائية، مضامين متسقة مع تطلعات روح الإنسان كالحرية، والحب، والصداقة، والإخلاص.

في عام 1985، كان ميلاد رواية «المرأة والقطة» للكاتبة ليلى العثمان، التي جاءت حاملة معها صور المجتمع الكويتي قبل النفطي، المجتمع المغلق/السر، مجتمع البحر، مجتمع القسوة والعنف في تسلط الرجل داخل الأسرة. وأخيراً، مجتمع المرأة المظلومة، سواءً كانت أختاً، أو زوجةً، أو ابنةً، أو حبيبةً. وتأكيداً لحضورها الروائي أتبعت ليلى العثمان روايتها الأولى بروايتها الثانية: «وسمية تخرج من البحر» في العام 1986، ولقد جاءت هذه الرواية لتؤكد نبرة وملمح ليلى العثمان في الكتابة الروائية. فرواية «وسمية تخرج من البحر»، نهلت من المنهل ذاته الذي استقت منه رواية «المرأة والقطة»، برصدها عوالم المجتمع الكويتي إبان الأربعينات من القرن العشرين، فترة ما قبل اكتشاف وتصدير البترول. ولقد استطاعت ليلى العثمان عبر الروايتين أن تقدم صوراً معبرة عن الحياة الأسرية، والاجتماعية، والاقتصادية في الكويت في تلك الفترة.

روايتا ليلى العثمان: «المرأة والقطة» و «وسمية تخرج من البحر»، إضافة إلى رواية وليد الرجيب «بدرية»، الصادرة عام 1989، شكّلت بداية جديدة لانطلاق الرواية الكويتية الحديثة، التي جاءت بأقلام روائية، تتخذ من الكتابة الروائية وسيلةً للتعبير عن آرائها وقناعاتها الفكرية حيال القضايا الاجتماعية والسياسية المحلية والعربية.

ثالثاً: جيل الرواية الجديدة

1 – «المرأة والقطة»، ليلى العثمان، 1985.

2 – «وسمية تخرج من البحر»، ليلى العثمان، 1986.

3 – «بدرية»، وليد الرجيب، 1989.

4 – «عاشقة الثلج»، ناصر الظفيري، 1992.

5 – «زمن البوح»، حمد الحمد، 1997.

6 – «ظل الشمس»، طالب الرفاعي، 1998.

7 – «النواخذة»، «فوزية سالم الشويش»، 1999.

8 – «عزيزة»، سليمان الخليفي، 2004.

9 – «صمت يتمدد»، سليمان الشطي، 2009.

10 – «ببيان»، سليمان الخليفي، 2012.

11 – «زمن المزمار»، ثريا البقصمي، 2012.

12 – «ثرثرة بلا ضفاف»، فاطمة يوسف العلي، 2013.

إن وقوفاً مستحقاً أمام أسماء جيل الرواية الجديدة، يظهر أموراً ثلاثة هي:

الأول: جميع الروائيين جاءوا للرواية بعد أن تمرّسوا في كتابة القصة القصيرة، وبينهم من تأخر كثيراً في انتقاله إلى جنس الرواية، وتحديداً سليمان الخليفي، وسليمان الشطي، وثريا البقصمي، لكن رجوعاً إلى طبيعة البحث المطلوب من قبل المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، برصد الأصوات الجديدة، يفرض ذكرهم، فبالرغم من أنهم كتّابٌ مخضرمون إلا أنهم يصدرون روايات جديدة، تشكّل إضافة لمشوارهم الإبداعي، وتقدم جديداً مغايراً لما كانوا يكتبون

في القصة القصيرة.

الثاني: يمكن دون صعوبة التأكد من أن النتاج الروائي لأبناء هذا الجيل، يتفاوت شكلاً وموضوعاً، ما بين كاتب وكاتب، معانقاً حيوات كثيرة متنوعة، تتراوح بين رصد وقائع الحياة الكويتية الاجتماعية، والخوض في الهم العربي، سواء كان ذلك بصيغة الرواية التقليدية، أو بصيغة رواية جديدة، تستفيد من أحدث التقنيات في عالم الكتابة والنقد.

الثالث: يتواصل الكاتب الكويتي مع الساحة الثقافية العربية، بوصفه جزءاً منها، وليس أدلّ على ذلك من أن معظم الأعمال أعلاه طبعت في بلدان عربية، على الرغم من وجود الناشر الكويتي، وأن عدداً كبيراً منها قد تناولته الأقلام النقدية العربية، في مختلف الجرائد والمجلات الثقافية والأدبية .

الرواية الكويتية... نتاج متنوع

الرواية اليوم هي أكثر الأجناس الأدبية رواجاً وانتشاراً في العالم، فهل مرد ذلك إلى أنها تقدم عالماً إنسانياً حياً زاخراً بأحداثه وشخوصه وتجاربه؟ أم لأنها كجنس أدبي، أقدر على السير في خط موازٍ لمسيرة الحياة؟ لكنه خط يسابق خط الحياة البطيء، ويفوقه قدرةً على تجسيد هموم وأحلام الإنسان أم كونها تقدم الفرصة الأكبر للكاتب لأن يكتب بصراحة، أو يدسّ بعضاً من سيرته الذاتية ضمن أي عمل روائي له؟ أم لأن الرواية تعين القارئ على تحمّل أوجاع الحياة ولا عدالتها، وتهب له حياة متخيلة أخرى تُضاف لحياته الخاصة مذاقاً، من خلال معايشته لأحداثها، ومشاركته رسم مصائر أبطالها؟

إن إجابة واحدة على أي من الأسئلة السابقة، تبدو كافية لأن تمتلك الرواية بريقها وسحرها الخاص، الذي يغري بها الكاتب، والقارئ، والناشر معاً، لذا تبوأت الرواية مكانتها الأدبية والفنية الحالية الرفيعة، كونها تحقق الإجابة عن الأسئلة السابقة كلها، وبنبرة عالية وواضحة. ونظرة بسيطة إلى أسواق بيع الرواية عالمياً وعربياً، في معارض الكتب أو المكتبات أو عبر مواقع الإنترنت، تُظهر بجلاء أن سوق بيع الرواية سوق منتعشة ورائجة، وقادرة كل يوم على كسب المزيد من الجمهور. ويكفي أن السينما العالمية صارت تصرّ على أن تنتقي لنفسها أفلاماً، هي في الأساس أعمال روائية عادة ما تكون على قائمة الكتب الأكثر مبيعاً. إضافة إلى كون الرواية أصبحت النجم المتلألئ الذي يستقطب من حوله دائرة النقد، وأكثر الجوائز المالية

والتقديرية من المؤسسات والدول، وبما يدفع إلى مزيد من الكتابة الجديدة.

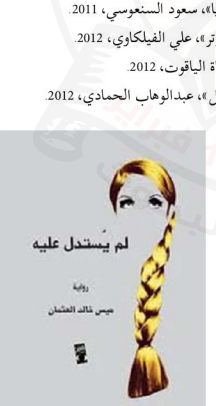
نزل الغزو الصدامي للكويت عام 1990 كالصاعقة على المجتمع الكويتي، وأوجد فيه جرحاً غائراً انعكس على مختلف نواحي الحياة،وربما كانت الحياة الأدبية والإبداعية والثقافية والفنية من أكثر القطاعات تضرراً بذلك.

لقد انطلقت دولة الكويت الحديثة مؤمنة تماماً بانتمائها العربي، وعاش جيلي ومن سبقني، وهم يرددون باقتناع واعتزاز مقولة «الكويت بلاد العرب»، وظل الشعب الكويتي حاضراً ومشاركاً في أحداث الأمة العربية الزاهية والمؤلمة، ويكفي الكويت شرفاً ثقافياً أنها نهضت بتكليف من جامعة الدول العربية، بالتصدي لصياغة مشروع «الخطة الشاملة للثقافة العربية» وأسندت للراحل الأستاذ عبدالعزيز حسين رئاسة اللجنة، ليقوم بدوره بالاستعانة بأكثر من 600 مفكر عربي من أجل إنجاز هذه المهمة العربية الكبيرة. التي بدأت عام 1976، وصدرت في طبعتها الأولى عام 1986.

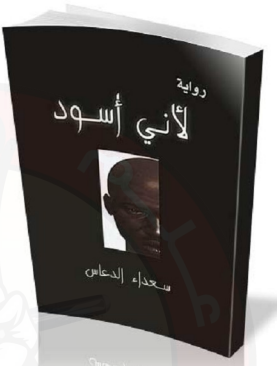
إن التوجه القومي كان ولم يزل جزءاً أساسياً من قناعة الإنسان الكويتي، لكن الغزو الصدامي أوجد ارتباكاً فكرياً كبيراً لدى أكثر من جيل عاش المحنة، وتربى على هول أحداثها، مما انعكس بشكل واضح على النتاج القصصي والروائي. فخلافاً للقصص الكويتية، خلال الستينات والسبعينات وحتى الثمانينات، التي اتخذت من قضايا الإنسان والوطن العربي مادة لها، فإن الرواية الكويتية الشبابية، جاءت، في أغلبها، بعيدة عن استحضار الهم العربي، وكانت في معظمها تتناول القضايا الاجتماعية للإنسان الكويتي، سواءً كان في وطنه أو غربته، ويمكن تمثيل جيل الكتّاب الشباب وفق تاريخ نشر نتاجهم الروائي على النحو التالي:

رابعاً: جيل الكتّاب الشباب

1 – «ارتطام لم يسمع له دوي»، بثينة العيسى، 2004.
2 – «غرفة السماء»، ميس العثمان، 2004.
3 – «لأني أسود»، سعداء الدعّاس، 2010.
4 – «سجين المرايا»، سعود السنعوسي، 2011.
5 – «غيوم تحت وتر»، علي الفيلكاوي، 2012.
6 – «كاللؤلؤ»، حياة الياقوت، 2012.
7 – «الطير الأبابيل»، عبدالوهاب الحمادي، 2012.



سعود السنعوسي
سجين المرايا
رواية


رواية
لأني أسود
سعداء الدعاس

الطير الأبابيل
رواية

علي حسين الفيلكاوي
غُيومٌ تَحْت وَتَر
روايتر

8 – «حذاء أسود على الرصيف»، باسمة العنزي، 2013.

لقد شكّل جنس الرواية، وتحديداً في السنوات القليلة الماضية، عنصر جذب وإغراء للعديد من الكاتبات والكتّاب، حتى إن المشهد الروائي الكويتي بات اليوم حافلاً بأسماء كثيرة، هي في معظمها أسماء شبابية تتخذ من الكتابة الإبداعية سبيلاً للتواصل مع القارئ، خاصة وسهولة النشر، داخل الكويت وخارجها. كما تجدر الإشارة إلى أن هذه الأسماء الشبابية تبوّأت مكانة لافتة لها على الساحة الروائية العربية، واستطاعت أن تحظى بجوائز عربية مثل «جائزة مسابقة الرواية العربية- البوكر»، التي حصل عليها الروائي سعود السنعوسي، عن روايته «ساق البامبو» عام 2013، وكذلك الكاتبة باسمة العنزي، التي حصلت على المركز الثالث في الدورة السادسة عشرة، لجائزة الشارقة للإبداع العربي في مجال الرواية، عن روايتها «حذاء أسود على الرصيف»، وهذا يُعد نجاحاً للرواية الكويتية، وامتيازاً كبيراً في قدرة الرواية الشبابية على الوصول إلى القارئ العربي، وأخذ مكانتها المرموقة لدى النقاد.

النتاج الروائي الكويتي للكتّاب الشباب متنوع وغزير، ولتقديم بعض دالٍ من عوالم هذا النتاج، اختارت هذه الورقة الوقوف أمام ثلاثة نماذج، وعلى النحو التالي:

أولاً: بثينة العيسى
(عائشة تنزل إلى عالمها السفلي) (3)

تعدّ بثينة العيسى صوتاً روائياً شبابياً لافتاً، لا على مستوى الكويت، بل على مستوى العالم العربي. وهي واحدة من أكثر الأصوات الروائية الشبابية نشاطاً وعطاءً على الساحة الكويتية. «عائشة تنزل إلى العالم السفلي» روايتها الخامسة، جاءت لتضيف رصيداً روائياً جديداً لمسيرتها.

تفتتح بثينة روايتها بتنويه يقول: «هذه الرواية مستوحاة من قصة حقيقية، وقد كُتبت بتواطؤ صريح من شراسة الواقع ومجاز المخيلة» (4)، ولأنني أرى أن الرواية بخاصة والفن بعامة هو حياة مجاورة لحياة الواقع، حياة تقدم عالمها الخاص، والحي، والحقيقي، القائم بالضرورة على تحقق الشروط الفنية لجنس الروية، بقدر نهوضه على الإقناع بإمكانية تحققه كواقع قائم بذاته، فإن التنويه السابق، لم يقدم للنص إضافة بقدر ما أثقل عليه، بجعل القارئ في سؤال دائم للبحث عن إمكانية تحقق الفني في الواقعي، وأظن أن عقد هذه المعادلة لم يأتِ لمصلحة الرواية. وإذا ما أضيف إلى ذلك عنوان الرواية بصيغته الناجزة، بحتمية نزول عائشة بطلة الرواية إلى العالم السفلي، وأن الرواية جاءت بصيغة سرد ضمير المتكلم، فإن القارئ يدخل

الرواية بوعي البحث عن تحقق كل من العنوان والتنويه. الرواية، وبلغة شعرية تتناول تفجع امرأة كويتية شابة في الثالثة والثلاثين، بسبب موت ولدها الوحيد في حادثة، وكيف أن حياتها العادية انتهت يوم موته، لتصبح جلداً للذات، وبحثاً دائماً لنيل الموت على أمل اللحاق به. وأنه سبق للأم، في ذكرى يوم موت ولدها، أن ذاقت طعم الموت ثلاث مرات متتالية، لكنها تفاجأ في كل مرة بعودتها إلى الحياة، لذا فإن عائشة تظهر في بداية الرواية متأكدة من تحقق موتها بحلول يوم ذكرى موت ولدها، ولأنها متأكدة من ميتتها هذه المرة، تسعى لكتابة تجربة حياتها البائسة، خلال أسبوعها الأخير: «أنا عائشة، سأموت خلال سبعة أيام. وحتى ذلك الحين قررت أن أكتب... لقد قررت أن تكون أيامي الأخيرة على هذه الشاكلة. أقصد: شاكلة الكتابة». (5) الرواية في صفحاتها الأولى تقدم مرارات وجزعاً وتفطر قلب أم بفقدان وليدها الصغير، ولقد حوت هذه الصفحات من مشاهد الوجع الشيء الكثير، حتى أن القارئ ليحتاج طاقة كبيرة تمكنه من اجتياز هذا الألم الإنساني الرهيب الذي يأتي مدعّماً بعشق الموت، عبر استشهادات كثيرة لشعراء وفلاسفة ترد على لسان الراوية، حتى ليبدو في أكثر من موضع، صوت المؤلفة ولغتها طاغياً على صوت الراوية الساردة للرواية. الرواية، تبدأ في درب، لتنتهي في درب آخر مخالف تماماً لتوقع القارئ، فعائشة الباحثة عن الموت والنازلة إلى عالمها السفلي، ينتهي بها المطاف، بمساعدة أخيها المتدين، وقد صعدت إلى سطح الحياة، وتطهرت من عقدة ذنبها بمرورها الذهني بميتات سبع، وعادت إلى سوية الحياة والعلاقة بزوجها، وأمها، وأخيها، وأختيها. وكأن الكتابة كفعل إنساني قادرة على انتشال صاحبها من طريق موته، والعودة به إلى جادة الحياة.

بثينة العيسى في رواية «عائشة تنزل إلى عالمها السفلي»، وعبر لغتها الروائية الأسرة، تؤكد حضورها الروائي، وتقدم وجهاً شبابياً مشرقاً من وجوه الإبداع الروائي الكويتي خاصة واشتغالها بموضوع إنساني خالص.

ثانياً: حياة الياقوت – (كاللّولُو) (6)

المتأمل في مشهد الساحة الإبداعية الكويتية، يرى عدداً متزايداً من النتاج الروائي الشبابي لكن عدداً قليلاً من هذه الكتابات يشير بوضوح إلى موهبة صاحبه، وإخلاصه في جهده، وجديته في التعامل مع مادته الروائية، ويؤكد أن رواية حياة الياقوت «كاللُّولُو» في طبعتها الأولى الصادرة 2012، تدخل ضمن هذا العدد القليل!

«كاللُّولُو» تلج عالماً قلما تناولته رواية كويتية، وأعني بذلك

عالم الطفولة، طفولة السنوات الأولى، المتمثلة في مرحلة الدراسة في رياض الأطفال، وهي إذ تخوض في هذا العالم الغض المليء بالخيالات والأفكار الساحرة والعجيبة، فإنها تستحضر كل ما صاحب هذا العالم من تفاصيل الحياة الاجتماعية الحقيقية في الكويت، من خلال عيون الطفلة «خيال»، إبان أعوام منتصف السبعينات من القرن الماضي وحتى الغزو الصدامي الآثم عام 1990. ويبدو عالم الأسرة الكويتية بتفاصيله الحميمة الخلفية الأجمل في الرواية، مما يجعل من الرواية توثيقاً ذكياً وصادقاً لتفاصيل حياة اجتماعية غابت معظم مظاهرها عن يومنا الراهن.

قسّمت حياة الياقوت روايتها إلى خمسة أجزاء هي: غيوم جذلى تتبدد، ومرتفع ش/جوي، وغبار عالق، والرؤية متعذرة، وريح السموم، كما قامت بتسمية المشاهد داخل كل قسم. وهي إذ تأخذ القارئ إلى مغامرات الرواية عبر وعي الطفلة «خيال»، فإنها تطعّم الرواية بخط آخر يتمثل في مقتطفات من «مذكرات بابا جاسم» وهي مقتطفات تسلط الضوء على الحدث الذي تعيشه الطفلة خيال، لكن من زاوية أخرى، بوعي مغاير ومتقدم ومنفتح على ما هو إنساني، مما أضاف بعداً اجتماعياً مهماً لأجواء الرواية، خاصةً أن مذكرات بابا جاسم كانت بمنزلة الكاميرا التي صوّرت وحفظت لنا جزءاً عزيزاً من ذاكرة المجتمع الكويتي، في حراكه الاجتماعي خلال تلك الفترة.

الرواية تأتي بنص متن، نص أساس، هو حكاية الطفلة «خيال» مع المدرسة، وفصول، ومواد الدراسة، وعلاقتها بزميلاتها، ومدرّساتها، وكذلك أبيها وأمها، وسرّ مرض الأب، وشكّها الطفولي، وهواجسها بعلاقة أبيها بالدكتورة «استقلال» أم زميلتها. كل هذا يأتي إلى جانب نص حاشية، نص مجاور يقدم رؤية وقناعات لشخصية ليس لها من ظهور في الرواية إلا كتاباتها التي أطلقت عليه الكاتبة «من مذكرات بابا جاسم»، وربما عُدَّ ذلك حسنة للرواية في أنها تقدم عوالم إحدى الشخصيات من خلال كتاباتها. الرواية مكتوبة بصيغة ضمير المتكلم، ومن المفترض أن المتكلمة هي الطفلة خيال، لكن بعد أن تعدّت العشرين من عمرها، وأصبحت دكتورة. والقارئ إذا يعايش مشاهد الرواية، يشعر أحياناً أن بعض المشاهد المكتوبة بعيون الطفلة تنمّ عن وعي متطور لا يتأتى لطفلة. مع العلم أن الرواية مكتوبة بحميمية كبيرة، وبتفاصيل طفولية تشمل ألعاب الأطفال، وأسماءها، وأهم ما يشغل بالهم حيال اللعبة، وكيف أن الألعاب تشكّل في مخيلة الطفل حياة أخرى لا تقل أهمية عن حياته الحقيقية. إضافة إلى نقطة مهمة، وهي أن كل المناسبات والأماكن مكتوبة كأقرب من تكون إلى الواقع، والواقع الكويتي تحديداً، وبما يوثق لفترة مهمة من فترات المجتمع الكويتي.

الكثير من الأعمال الكويتية الروائية الشبابية يغلب عليها الجمل الركيكة إن في صياغتها أو في مدلولها، لكن جمل رواية «كاللُّولُو» مسكوبة بشكل صحيح، ولو أن المنحى الديني الوعظي يظهر جلياً في بعضها، إلا أنه يُحسب لحياة الياقوت عشقها للغة وحرصها على كتابة جملة عربية صحيحة، بعيداً عن العامية وبعيداً عن الأخطاء النحوية البائسة! رواية «كاللُّولُو» تبشر بميلاد كاتبة واعدة، لاسيما أن حياة الياقوت مهمومة بشأن الكتابة، وهي رئيسة تحرير دار ناشري الإلكترونية، أول دار نشر ومكتبة إلكترونية مجانية في الوطن العربي.

ثالثاً: باسمة العنزي
(حذاء أسود على الرصيف) (7)

في روايتها (حذاء أسود على الرصيف) الصادرة عن «دائرة الثقافة والإعلام» في إمارة الشارقة، والحاصلة

على جائزة الشارقة للإبداع العربي، 2012، تبدو الروائية والكاتبة الصحافية الكويتية باسمة العنزي منحازة تماماً إلى الهم الإنساني، وتبدو الرواية في حديثها عن مؤسسة أو شركة اقتصادية كويتية كبيرة، قادرة على خلق المعادل الفني الاجتماعي لأن تكون صورة هذه الشركة بعوالمها المختلفة هي صورة مصغرة للمجتمع الكويتي. إن المتابع لمسيرة باسمة العنزي منذ صدور كتابها الأول (الأشياء) وتالياً «حياة صغيرة خالية من الأحداث»، التي نالت عليه «جائزة الدولة التشجيعية» عن فرع القصة القصيرة لعام 2007، وكتابها «يغلق الباب على ضجرا»، الذي نالت عليه جائزة الدولة التشجيعية عن فرع القصة لعام 2013، يرصد اجتهادها الواضح في تطوير تجربتها الإبداعية الكتابية، على مستوى أدواتها الفنية، أو على مستوى فهمها لدور الفن الاجتماعي، وأخيراً على مستوى المفردة والجملة والعبارة. «حذاء أسود على الرصيف» تنبّه القارئ منذ الصفحات الأولى، إلى أنه أمام نصٍ مشغول بحرفية اللغة، وأن الكاتبة تمتلك عيناً ثاقبة تنظر من خلالها إلى ما خلف الحدث، والسلوك الإنساني، وبالتالي تأتي جملتها حاملة لأكثر من دلالة: «العاملون البادئون يومهم بالقليل من الاندفاع والحماسة، أولئك المصلوبون على جذع الاعتيادية الطويل، المتدفق زمنهم داخل مكعبات الزجاج الأنيقة، المنذورون لانتظار ما هو أكذب من الأمل، وما هو أقرب للعدالة، يجمعهم الحلم بعصا التغيير السحرية» (8)

روايات «نسوية» كويتية وعربية كثيرة غرقت في بحر السيرة، والبوح الشخصي، والحميمي، ومغامرات، وقصص الحب، لكن باسمة العنزي، استطاعت بحذق أن تنأى بنفسها عن ذلك، وأن تخرج رواياتها إلى شواطئ أخرى، تتخذ من رصد عوالم وعلاقات وبيئة العمل في شركة اقتصادية كبيرة موضوعاً لها. علماً بأن حضور المكان الكويتي بتفاصيله الحقيقية كبيئة حاضنة للعمل، أعطى الرواية نكهة جمالية واضحة، خاصة وغياب المكان عن عدد كبير من الأعمال القصصية والروائية الكويتية.

باسمة العنزي، وعلى لسان الراوي العليم، تقدم للقارئ عوالم الشركة من خلال وقوفها أمام نماذج لموظفي هذه الشركة، بدءاً بالمالك وانتهاءً بعمال حفظ الأمن. وهي إذ تقدم هذه النماذج، فإنها تخلق عالماً موازياً للمجتمع الكويتي بمختلف أطيافه. فمن شخصية مالك الشركة الذي ينتمي لعائلة عريقة تحلّق في سماء الكويت بجناحي الاقتصاد والسياسة، العاشق للخيول العربية الأصيلة، إلى مدير عام الشركة الذي يديرها بذكائه وكاريزما شخصيته القيادية. إلى «أمواج» السكرتيرة التنفيذية الجميلة، إلى «جهاد» المرأة الفلسطينية البائسة، مروراً بـ «زيد» «المهرّج العصري» وانتهاءً بـ «مهدي» الشاب «البدون» الذي يغذي أحلام حياته بأمل الوصول إلى طيف «أمواج». لكن باسمة في كل تناولها لعوالم هذه الشخصيات، كانت بارعة في تعرية هواجس هذه

الشخصيات في محطات طموحها الإنساني المشروع، وفي دروب سعيها للوصول إلى تحقيق حلمها، لكنها في المقابل كانت مخلصة في انحيازها إلى الوجع الإنساني، وخاصةً لحالة المرأة الفلسطينية جهاد، والشاب البدون، ولا تغيب الدلالة في اختيار عنوان الرواية مرتبطاً بمشهد موت جهاد، وتصادف ذلك مع مرور المدير العام بسيارته الفارهة أمام المشهد دون أن يرف له جفن، منشغلاً بسماع الموسيقى.

مدارس نقدية كثيرة لا تحبذ وجود الراوي العليم، وأنا أحمل وجهة النظر نفسها، وأظن أن رواية باسمة كانت وستكون أكثر دفئاً وصولاً للقارئ لو أنها تركت لشخصياتها أن تعبر عن نفسها بلسانها لا بلسان الراوي. ربما يقرأ البعض رواية باسمة العنزي بوصفها رصداً لبيئة شركة كويتية بعينها، لكنني أرى فيها استنطاقاً دالاً وموحياً لعوالم المجتمع الكويتي بمختلف شرائحه، بوعي إنساني يبعث على الاحترام، وصدق فني عالٍ.

يمكن للمتأمل في المشهد الروائي الكويتي أن يرى إقبالاً لافتاً من فئة الشباب على كتابة الرواية دون غيرها من الأجناس الأدبية، كما أن تأسيس دور نشر كويتية، خلال السنوات القليلة الماضية، ساهم مساهمة كبيرة في تسهيل النشر للشباب، ولو أن عدداً كبيراً من الأعمال المنشورة تفتقر إلى شروط كتابة الرواية. ويمكن الإشارة إلى أهم الأسماء الشبابية الواعدة على الساحة الكويتية، وفق ما يلي:

خامساً: الكتّاب الروائيون الواعدون

1 – «الشيطان مبعوث الجحيم»، حمد المطر، 2010.

2 – «ماضي أخجل منه»، جميلة جمعة، 2011.

3 – «زاجل»، خالد النصر الله، 2013.

4 – «غايب»، مشاري العبيد، 2013.

5 – «فقدٌ... بعدٌ»، هبة الإبراهيم، 2013.

ولتسليط الضوء على شيء من عوالم الكتّاب الروائيين الواعدين، تتطرق هذه الورقة البحثية عند رواية «عبث امرأة... اقذر مني».

جميلة جمعة: «عبث امرأة ... أقذر مني» (9)

«عبث امرأة... أقذر مني»، هي الرواية الثانية للكاتبة الشابة جميلة جمعة، بعد روايتها الأولى «ماضي أخجل منه»، وإذا كانت الشروط الفنية للعمل الروائي هي معيار أساس في النظر إلى نجاحه، فإن تلك الشروط متوافرة إلى حدٍ

معقول في هذا العمل على مستوى اللغة، والحدث، وبناء الشخصية، وأخيراً الرؤية التي تنطلق منها الكاتبة، وتطمح في توصيلها للقارئ خاصة وأن الرواية تتناول موضوعاً له حساسيته الاجتماعية العالية، ويُحسب للكاتبة اقتحامها لهذا الموضوع والموقف الجريء في تناوله.

الرواية تتناول حكاية فتاة كويتية تعمل في الدعارة، مدفوعة بمحاولة مساعدة عائلتها، وهي مشتتة بين حنقها وإدانتها وكرهها لنفسها، وأمها التي تبدو مصرّة على دفعها لممارسة عملها، كي تؤمّن المبالغ الضرورية لسد حاجيات الأسرة، بسبب مرض الأب، وعدم وجود مصدر رزق آخر يؤمّن للأسرة شؤون حياتها.

الرواية تأتي عبر فصول معنونة: نواف، أحمد، صالح، وإذا كان العنوان هو العتبة الأولى لدخول النص، فإن الكاتبة اتكأت على دلالة العناوين والأسماء مما أوقع الرواية في مباشرة دلالة العناوين. على أن اللافت في الرواية هو قدرة الكاتبة على خلق حدث يتسم بشيء من الواقعية، ويتنامى درامياً بشكل واضح. فالكاتبة تمتلك موهبة تؤهلها لكتابة رواية ناجحة، ويُحسب لها جرأتها وإصرارها الخوض في القضية النسائية، وتبنيها لنصرة قضايا المرأة.

ملاحظات حول المشهد الروائي الشبابي:

إن المتأمل في مشهد الحركة الإبداعية في الكويت، وتوزعها بين الشعر والقصة والرواية، يرى بشكل واضح الإغراء الساحر الذي تمثله وتلمع به الرواية، والهجمة الكبيرة التي يشنّها الشباب وصلاً بها، وتعلقاً بكتابة رواية لافتة. وربما ساعدت سهولة النشر، سواءً من خلال دور النشر العربية، أو المحلية، على صدور أعداد كبيرة من الروايات خلال السنوات الخمس الماضية، لكن، آراء النقاد والكتّاب أنفسهم والمثقفين المتابعين على الساحة الكويتية، تنقسم بين وقوف البعض إلى جانب هذه النتاج وتشجيعه والأخذ بيده، وتحفظ بعضٌ آخر حيال الرواية المكتوبة بأقلام شبابية، خوف اختلاط الحابل بالنابل، وضياع الجيد في ضجة الضعيف. وبالنظر إلى اشتغالي بالهم الروائي، كتابةً وقراءةً، وقربي من ساحة الكتابة الشبابية، فإنني أشير إلى ملاحظاتي وقناعتي في واقع المشهد الروائي الشبابي، وفق النقاط التالية:

1 – أنظر إلى أي كاتب مبدع بوصفه عملة نادرة، كونه يقدم إنتاجاً إبداعياً يكتسب أهميته من تفرّده، ومن قدرته على الوصول إلى القارئ، ومحاكاة وعيه وقناعاته وتشكيل رؤيته

للعالم، إضافة إلى قدرة العمل الإبداعي وتمكنه من البقاء والحياة عمراً يفوق عمر كاتبه.

2 – أرى في انشغال عددٍ متزايدٍ من الشباب الكويتيين بإنتاج ونشر نص إبداعي قصصي أو روائي، ظاهرةً اجتماعية إيجابية، وأمراً يبعث على التفاؤل والسعادة بتخلق أجيال من الكتّاب الكويتيين، قد يبرز منهم، في القادم من الأيام، مبدعون مجيدون في صنعة كتابة الرواية، بحيث يرتفعون باسم وسمعة الكويت عالياً في الساحة العربية وربما العالمية، بعد أن أصبح العالم قرية صغيرة.

3 – انطلاقاً من وظيفة الفن الاجتماعية، فإن الكاتب الشاب الكويتي، مطالب بأن يقف ملياً أمام الشروط الفنية الخاصة بجنس الرواية، التي لم تعد خافية. ليأتي إلى عالم الكتابة وهو على دراية كبيرة بشروطها وأسرار نجاحها. وهناك توجه عالمي يرى ضرورة إلمام الكاتب الشاب بأساسيات «الكتابة الإبداعية»، وذلك عبر الدراسة النظامية، أو مروره بورش فنية متخصصة يديرها أساتذة وكتّاب مشهود لهم بالنتاج الإبداعي، والخبرة الطويلة بالكتابة.

4 – أقرأ الكثير من الكتابات الروائية الشبابية، وبعضها غريب ومغرّب عن البيئة والواقع الذي نعيش، وطالما جاءني التساؤل، بأن المجتمع الكويتي، وكأي مجتمع إنساني، ينطوي على الكثير من الخصوصية والمشاكل والمعاناة والخير، فلماذا يبتعد الكاتب الشاب عنها؟ ولماذا يغادر إلى شواطئ بعيدة، دون النظر إلى ما حوله؟ أليست الكتابة في محصلتها النهائية تسليطاً لضوء كاشف على بؤر مظلمة، على أمل إصلاح أمرها؟ وتعرية لحقائق ظالمة وغير عادلة بقصد فضحها وإدانتها بغية تخليص المجتمع منها. وبهذا الصدد يقول الناقد السعودي محمد العباس، في دراسة له عن «الرواية الكويتية الحديثة خارج نسق البحر والنفط»: «من المصادفة أن تخلو بعض أحدث الروايات الكويتية من أي اشتباك بالممكن الاجتماعي، فهي غير مهمومة – من الواجهة الفنية والموضوعية – بالتوثيق، بل معاندة للطابع التسجيلي، ولذلك تبدو منسوجة بلغة مجتمعية جديدة، تمّ التواطؤ على تشظيها من قبل جيل مغاير لمفارقة ما كرّسته مدارات الرواية الكويتية القديمة، نتيجة تبدل المرجعيات السوسيولوجية، وتخلخل الأنساق الثقافية، وإصرار منتجيها على إبداء شيء من فردانيتهم عوضاً عن تجسيد الملاحم الجميعية، فراراً مما يسميه «ألن تورين» عبء الهوية، وهذا بعض ما تغري به سوسيولوجيا الرواية، من حيث تجانس التشكل الروائي بالبنية الاجتماعية، أي بين الرواية كنوع أدبي وضرورات النزعة الفردانية في المجتمع الحديث» (10)

5 – إن كتابة قصة أو رواية في الكويت اليوم، ليس بالأمر البدعة، فهناك إرث عالمي وعربي من القصة والرواية، التي بقيت عبر التاريخ حاضرة في ذاكرة الشعوب، وخلّدت أسماء كتّابها، وما يجمع هذا الإرث هو صلته بواقعه المحلي. والكتابة الواقعية لا يُراد لها أن تكون نقلاً حرفياً وصورة طبق الأصل عن الواقع، بل أن يكون مكان وأحداث الواقع جذراً للكتابة الإبداعية. وهذا ما يجعل الكتابة استلهاماً للعام بشكل خاص، وكتابة الخاص ليكون عاماً. فالأعمال الروائية العظيمة عبر التاريخ هي تلك التي حملت ملامح مجتمعاتها وخلّدت فترات وحوادث تاريخية بعينها، وكانت التوثيق الفني المبدع والأجمل. «الأجيال الجديدة في الرواية الكويتية تبدو وكأنها تقف على الحافة بين وطنين أو عدة أوطان، ومن ثم تتخذ قرارها الخاص في معنى الانتماء وفي خيارها الإنساني أيضاً. أجيال ربما كان آخر الأحداث الجليلة التي عاصرتها من دون أن تعيها الوعي كله هو الغزو العراقي الآثم، لكنها لم تمر بمراحل التحول الأكبر التي عاصرتها أجيال أقدم فكانت

موضوعها الأثير، التحول «النفطي» بطبيعة الحال، الذي غير الكثير في أنماط الحياة في المجتمع الكويتي وعاداته وقضاياه أيضاً. (11)

6 – من خلال متابعتي وتشجيعي للكتابات الشبابية، وقراءاتي لنصوص كثيرة، ومراجعة نصوص أخرى في طور تخلقها، ولأن الكتابة في أحد تجلياتها، هي شهادة موثقة وقراءة فنية مبدعة في الحدث الدائر فكرياً، واجتماعياً، واقتصادياً، وسياسياً. فلقد ترسخت لديّ قناعة بغياب المكان الكويتي كبيئة وفضاء روائي، عن نصوص روائية كويتية شبابية كثيرة. فعدد كبير من الكتّاب الشباب، فتيات وشبان، يكتبون نصاً لا ينتمي إلى المكان الكويتي، وهو بذا يتخلى عن خصوصيته، ويفقد أحد أهم عناصر أصالته.

7 – يبدو أمراً بدهياً ضرورة إتقان الكاتب لأصول وقواعد اللغة العربية، بأساسياتها كشرط لعملية الكتابة! لكني قابلت كتّاباً، من الجنسين، يحملون قناعة مفادها أن لهم الحق في كتابة ما يشاءون بأي تراكيب لغوية، وأن المصحح اللغوي، لدى الناشر، سيقوم بمراجعة وتصحيح اللغة، وبالتالي فليس مهماً بالنسبة للكاتب الشاب إشغال نفسه بمعرفة قواعد اللغة العربية السليمة. واتجاه هذا الموقف، أقول بأن منْ لم يكن له علاقة باللغة، تعلّماً ووصلاً وعشقاً، فلن تكون له علاقة بالكتابة. الكتابة نتاج اللغة، واللغة وعاء الفكر، فكيف بوعاء فارغ أو مشوّش أن يأتي بشيء مبدع!

8 – يكتب وينشر بعض الشباب أعمالهم القصصية والروائية باللهجة المحلية العامية، وأرى في ذلك عزلاً للكاتب ومادته القصصية والروائية عن محيطه العربي الكبير، وبقائه حبيس شريحة قراء مجتمعه الصغير. فبعد سقوط كل مقومات مشروع «القومية العربية»، بإقامة وطن عربي واحد من المحيط إلى الخليج، لم يبق للإنسان العربي من مشترك مع أخيه العربي إلا اللغة، ووحدها اللغة العربية هي البساط الذي سيطير بأي كاتب عربي لقراء العربية أينما كانوا، وقد ينتقل به إلى العالمية. واللهجة العامية لم تكن لغة كتابة في أي مكان وزمان، وهذا لا يقلل أبداً من شأنها كلهجة محكية شفاهية بسيطة وحميمة ورائعة، لكني أرى أن شرط الكتابة الإبداعية الأول هو الكتابة باللغة الأم.

9 – إن التماهي مع موجة كتابة ما بات يُعرف بأدب الرعب، هو كتابة تغريبية بائسة خارجة عن مألوف الحياة الإنسانية الطبيعية. فأي رعب يساوي رعب الواقع الذي يعيشه العالم اليوم؟! فتوقف عابر أمام أي محطة أخبار يظهر رعباً وغرائبية يعجز أي قلم عن تسطيرهما. كما أن أخذ الشباب إلى معايشة أحداث خيالية مريضة وكاذبة تستحضر الجن والوساوس، في زمن يمثل الإنسان الجني الأكبر فيه، يُعدّ مهزلة وتغريباً للشباب عن حياة الواقع وواقع الحياة. مع التنويه بأهمية كتابة رواية «الخيال العلمي» التي باتت اليوم تحتل مكانة مرموقة على خارطة الأدب العالمي، فكتابة الخيال العلمي تستلزم الإلمام ودراسة أصول هذا الفن المبدع، الذي ساهم مساهمة كبيرة في إطلاق الشرارة الأولى للكثير من مكتشفات العالم الأهم.

إن محاولة استقراء السمات المشتركة الأوضح لمجمل الأعمال الروائية أعلاه، إنما تقوم على التقاط الخطوط العريضة، ولا تعني بالضرورة مسحاً تفصيلياً شاملاً لأجواء الأعمال، نظراً لتنوع هذه الأجواء، وتباين أساليب الكتابة بين كاتب وآخر، سواءً على مستوى تناول الموضوع أو على مستوى اللغة، وأخيراً على مستوى براعة الكاتب وموهبته الفنية. ■

الهوامش

1 – عبدالحميد المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2001، ص 9.

2 – د. محمد حسن عبدالله، الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، المطبعة الجديدة دمشق 1974، ص 510.

3 – بثينة العيسى، عائشة تنزل إلى عالمها السفلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2012، بيروت.

4 – بثينة العيسى، مصدر سبق ذكره، ص7.

5 – بثينة العيسى، مصدر سبق ذكره، ص11.

6 – حياة الياقوت، كاللؤلؤ، طبعة خاصة، 2012.

7 – باسمة العنزي، حذاء أسود على الرصيف، دائرة الثقافة والإعلام، إمارة الشارقة، 2012.

8 – باسمة العنزي، مصدر سبق ذكره، ص9.

9 – جميلة جمعة، عبث امرأة... أقذر مني، دار نوفابلس، الكويت، 2013.

10 – محمد العباس، الرواية الكويتية الحديثة خارج نسق البحر والنفط، ورقة نقدية قُدمت في رابطة الأدباء الكويتيين، 16/4/2008.
(http://www.bothayna.net/home/do.php?mqal4Page=2&mqal_id=70&qsm_id=11).

11 – مهاب نصر، الرواية الكويتية الجديدة... عين خارج الوطن وعين عليه، «رفوف» مدونة الكاتب سعود السنعوسي، 4 سبتمبر 2012.

اتجاهات الدراسات الغربية والاستشراقية لحكايات ألف ليلة وليلة

[انتصار البناء *]

نالت حكايات ألف ليلة وليلة اهتماماً كبيراً في الغرب، نتج عنه وفرة الدراسات التي تناولتها من قبل العديد من المهتمين بالشرق في مختلف مجالات المعرفة، سواءً الذين تناولوا حكايات الليالي العربية بالترجمة، أم بالاقتباس الملهم من خيال لياليها، أم على صعيد تسخيرها لخدمة الدراسات السيسيولوجية أو الإنثربولوجية المتعلقة بالمشرق.

* باحثة أكاديمية من البحرين.

وقد تناول الباحثون العرب هذه الدراسات بالبحث والتحليل على مستويات مختلفة، فمنهم من اكتفى بترجمة ما قيل عن ألف ليلة وليلة من لغات أوروبية شتى، ومنهم من أعد دراسات نقدية وأدبية حول التأثير الأدبي لألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية، ومنهم من انشغل بفك الأنساق الثقافية المحيطة بالدراسات الأوروبية حول الشرق بتحليل ودراسة ما ألفه الغرب من دراسات حول حكايات ألف ليلة وليلة. ولا خلاف أن تعدد هذه الدراسات أفرز آراءً متنوعة، وأحياناً متباينة حول مفهوم الشرق في الدراسات الغربية، وحول التوجهات الغربية نحو الآداب العربية عبر أزمنة متعددة.

وتعنى هذه الدراسة بفهم قراءة الدراسات العربية للصورة التي رسمتها ألف ليلة وليلة في المخيال الغربي، وذلك بمحاولة معرفة ماهية الصورة التي رسمتها الليالي في الغرب عن الشرق، وتوضيح مسوغات تشكل هذه الصورة. ومحاولة رصد موقف الدارسين العرب من هذه الصورة.

وسوف تتناول هذه الدراسة محورين أساسين:

الأول: ملامح صورة الشرق في الغرب.

والثاني: أسباب تشكل هذه الصورة، ثم وبشكل مختصر صورة الشرق الحالية في الغرب.

أولاً: صورة ألف ليلة وليلة في المنظور الغربي

الشرق منبع الخيال وموطن الحكمة:

حين وصلت حكايات ألف ليلية وليلة إلى أوروبا مترجمة لأول مرة على يد المستشرق أنطوان غالان، كانت أوروبا في حالة تعطش شديد لنوع جديد من الأدب، يحمل سمات خيالية وفنية تختلف عن النوع الذي ساد وانتشر في سياق الظروف التاريخية التي مرت بها أوروبا في تلك الفترة، فقد شهد مطلع القرن الثامن عشر نمو جمهور كبير من القراء، مستقلين عن القيم النقدية التقليدية التي يتمسك بها (غلاة الكلاسيين الجدد)(1)، فتوجهات الجمهور فرضت تقدماً وتغيراً نوعياً في حركة الأدب، تبعها استجابة من الكتاب والمترجمين لهذه التوجهات، وحيث إن هذا الجمهور الكبير ليس خاضعاً للمبادئ والمواصفات الجامدة...، فإنه بالحتم يفضل قراءة الروايات وحكايات (الرومانس) السهلة اليسيرة، وهي قراءة أثبتت أنها ليست عديمة النفع وإن كانت مسلية (2)، وهو جعل الأرضية ممهدة في أوروبا لاستقبال كتاب ألف ليلة وليلة والافتتان به وانسجامه مع المزاج الأدبي الأوروبي في ذلك الوقت.

ولم يكن الافتتان بألف ليلة وليلة سواءً على صعيد ترجمتها والاقتباس الأدبي منها، أم على صعيد الإقبال الكبير على قراءة الحكايات من قبل جمهور مختلف الطبقات إلا محاولة من أوروبا المتجهمة والضجرة من بؤس المدينة الصناعية الجديدة، أن ترى في الشرق صورتها المغايرة ومهرب رغباتها المكبوتة وأحلامها. فقد كشفت ألف ليلة وليلة عن تذوق جمالي وحس شاعري وسحر شرقي، لم يعهده الأوروبيون قبلاً، وكان لذلك تأثير كبير في تغيير صورة الشرق الجامد (3)، إلى صورة الشرق الذي يموج بالخيال والأساطير والقصص.

ولاشك في أن الطابع المغاير للمألوف الأوروبي الذي جاءت به قصص ألف ليلة وليلة كان سبباً هاماً لتستقبل فيه ألف ليلة وليلة بحماسة فائقة في عصر ساده تململ من الهيمنة الصارمة للعقلانية ونزوع إلى الترويح عن النفس في فسحة من الخيال بعيداً عن تلك الرصانة الطاغية (4) وقد كان للظرف التاريخي الذي انتشرت فيه ألف ليلة وليلة عامل مؤثر في رواجها، قد أتت هذه القصص إبان موجة اللادينية الفكرية عندما كان الأوروبيون يتوقون إلى التعرف على ثقافات غير الثقافة المسيحية، وكان الشرق

هو المكان الطبيعي لمثل هذه الثقافات (5).

ويمكن رصد العديد من مظاهر تأثير حكايات ألف ليلة وليلة على الأدب في مختلف الدول الأوروبية، وهو تأثير ثقافي ينم عن تغلغل حكايات ألف ليلة وليلة كمكون ثقافي شرقي يحمل سمات فنية وثيمات فكرية، تتجاوز التأثر الانطباعي الجمالي إلى التأثير الفكري الإبداعي، وسوف نسلط الضوء في هذا الجزء على تجربة بورخيس الإبداعية، باعتباره أكثر المهتمين بكتاب ألف ليلة وليلة، وبتجربة الكاتب الروسي أ. كريلوف، علماً بأن العديد من الكتابات العربية رصدت تأثر العديد من المبدعين الغربيين بقصص ألف ليلة وليلة.

نظر الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس إلى الشرق كما نظر إليه الكثير من الغربيين، بأنه عالم الخيال وموطن الحكمة، ويرى بورخيس أن أهم ما يميز اكتشاف الشرق هو معنى كلمة شرق والدلالات المصاحبة له، وعلى رأسها في نظر بورخيس «الذهب» المرتبط بشروق الشمس، و«الإسلام» المتمثل في التصوف، أي الجانب «الخيالي» في الدين، يتجلى هذا الاكتشاف من خلال كتاب (ألف ليلة وليلة) الذي يعتبره أفضل تجسيد لثراء الشرق وسحره، من هنا، يتبع أثر هذا الكتاب على رؤية بورخيس للعالم وعلى نظريته الأدبية وأعماله النثرية (6)، وكان اتجاه بورخيس للشرق محاولة ناجحة للبحث عن ينابيع أخرى للخيال (7)، والخروج عن الأطر الضيقة التي فرضتها الثقافة الغربية على أنها نموذج أوحد للواقع، والهروب منها من خلال أسطورة الشرق، (8) حيث وجد الفلسفة والخيال اللذين فسر بهما رؤياه للكون والإنسان والحياة.

في الدراسة التي أعدتها الباحثة ابتهال يونس حول أثر ألف ليلة وليلة في رؤية بورخيس، تطرقت يونس بشكل مفصل لفلسفة بورخيس ورؤيته للكون والإنسان، ومفهوم الأدب ووظيفته عند بورخيس. فبورخيس يرى أن الكون عبارة عن متاهة يضيع فيها الإنسان وهي مبنية عند بورخيس على تصوره لوضع الإنسان أمام أسرار الكون والألوهية (9)، وأمام هذه الصور القاتمة للوضع الإنساني، فإنه يرفض هذا الوضع الإنساني المهين، ويرى أن مجاوزته تكون عبر الأدب الذي يعتبره الحلم الإنساني الخلاق، والذي يقوم على الخيال المدهش والعجيب (10).

وكان كتاب ألف ليلة وليلة نموذج الأدب الذي ترجم أفكار بورخيس الفلسفية، والعمل الذي رأى فيه تفسيراً.. للكون والأدب لأنه كتاب لا يعرف أحد مصدره ولا مؤلفيه، فهو في نظر بورخيس كتاب ضخم ينتمي إلى الذاكرة الجماعية فقد توالت عليه أجيال من المؤلفين ساهمت في بناء هذا القصر المهيب المسمى ألف ليلة وليلة (11). لذلك يعتبر بورخيس هذا الكتاب يتماثل مع الكون من حيث هو متاهة خلقها الإنسان ليهرب من واقعه المرير، ومثله مثل الكون الذي يحوي أسراراً يصعب فهمها، يحتوي كتاب(ألف ليلة وليلة) على كنوز يمكن اكتشافها من خلال السحر والحلم، وهما دعائم الأدب عند بورخيس) (12)، والتي يتحدى بها الإنسان واقعه، ويندمج مع عالم آخر يعيد ترتيبه بنفسه، يتحكم فيه بمقادير الأشياء.

لقد وجد بورخيس في كتاب ألف ليلة وليلة احتواءً للكون والحياة بمختلف تمثلاتها، وبشتى تناقضاتها، فهذا الكتاب عمل كوني يقوم على التضاد: أناس غاية في الثراء أو غاية في الفقر، غاية في السعادة أو غاية في التعاسة، لكن الأهم هو أنه يقوم على عالم من الملوك الذين ليس عليهم أن يبرروا تصرفاتهم، ملوك كالآلهة. هنا يبرز وضع الإنسان في الكون حيث يتخطى قدره العاجز تماماً كشهرزاد حين تستنبط قوتها من ضعفها أمام التهديد بالقتل فتخلق عالماً

رائعاً جميلاً من خلال الحكايات التي ترويها (13)، فهي بذلك تمارس عملية الخلق التي لا يستطيعها الإنسان إلا في عالم الأدب المتخيل، وتمتلك تسيير مصير شخوص قصصها وترتيب عوالمهم، ورسم أقدارهم بتحرر تام لا تملكه في الواقع الحقيقي.

ويتحقق في قصص ألف ليلة وليلة مفهوم الخلود الذي هو حلم الإنسان الأول والذي استمر مع البشرية تحاول جاهدة الاهتداء إليه لكن دون جدوى، إلى أن اكتشفت البشرية كتاب ألف ليلة وليلة، الذي شبهه بورخيس بقصر متاهي، لكنه متاهة خلقها الإنسان لكي يتوه داخلها حتى ينسى قدره المؤلم فهو عالم من الصورة والاستعارات والأشخاص، وتتجلى البنية المتاهية من خلال أسلوب الحكاية الذي يتكرر كثيراً في ألف ليلة وليلة والذي يعطي إحساساً باللانهائية وبالدوار (14). الذي يشكل مفهوماً أدبياً لمفهوم الخلود الذي تحلم به البشرية.

ويتجاوز تقدير بورخيس لكتاب ألف ليلة وليلة باعتباره كتاباً ثميناً أبدعه الشرق، إنه ينظر إليه باعتباره كتاباً إنسانياً ساهمت البشرية في تأليفه، لذلك نجده ينتقد ترجمة ليتمان الألمانية والتي اعتبرتها دائرة المعارف البريطانية أفضل الترجمات المتداولة (15)، ذلك لأن ترجمة ليتمان جاءت حرفية ومطابقة للأصل العربي، دون زيادة أو تدخل منه، على حين فضل بورخيس باقي الترجمات التي تدخلت ذاتية المترجمين فيها، لأنه يرى أن أولئك المترجمين قاموا هكذا بإعادة خلق النص، وبعد أن عاشوا في عالم سحري من خلال العمل، كان من حق كل واحد منهم بدوره خلق حكايات تبرز من خلالها ثقافته الخاصة أو بالأحرى الجانب المدهش من ثقافته. لذلك شعر من خلال الترجمات المختلفة لـ (ألف ليلة وليلية) بوجود بريطانيا وفرنسا، وغياب ألمانيا عن الساحة (16)، ويعبر بورخيوس عن إحباطه من الترجمة الألمانية كنت سأبتهج لو أعيدت صياغتها بالألمانية (17)، لأنها بذلك كانت ستعيد تموضع ألمانيا في حكايات ألف ليلة وليلة وستترك أثراً ألمانياً فيها كما يريد بورخيوس.

وفي دراسة أخرى أعدتها الباحثة نادية سلطان حول تأثير كتاب ألف ليلة وليلة في الأدب الروسي في القرن التاسع عشر، أشارت إلى ما ورد في الموسوعة الأدبية الروسية من ذكر لكتاب ألف ليلة وليلة، وما وصف به الكتاب من احتوائه على القصص العربية المتنوعة التي تتسم بروح الفكاهة والحكمة، والتي اهتمت بالناحية التعليمية والتهذيبية، والإرشادات، والوعظ (18)، كما أوضحت سلطان أن كتاباً في القرن التاسع عشر مثل: كريلوف، وجوكوفسكي، وبوشكين، وتورجينف، وتشرنيشفسكي، وليف تالستوي كانت قصص ألف ليلة وليلة مصدراً لبعض مؤلفاتهم، حيث أمدتهم بعالم وافر من الشخصيات والحوادث والمناظر (19).

ومن الأمثلة التي أدرجتها سلطان والتي يتجلى فيها تأثر الكتاب الروس بالحكمة الشرقية التي وردت في كتاب ألف ليلة وليلة، عمل الكاتب الروسي أ. كريلوف «كعيب» وهي عمل سردي كتبه كريلوف ليسخر من الحكم المطلق الدكتاتوري السائد في عهد كاترينا قيصرة روسيا (20)، وقد نجحت قصة كعيب لكريلوف نجاحاً باهراً، حيث يعد «كعيب» من «أروع ما كتب من أعمال أدبية لما تتمتع بهم من عبق الشرق كما أجمع على ذلك نقاد عصره (21)، والقصة مستوحاة من عوالم السحر في ألف ليلة وليلة ومستمدة أحداثها وقيمها من قصص هارون الرشيد (22)، فكعيب أحد الحكام الشرقيين الذين يعيشون معزولين عن رعيتهم وسط بذخ الحياة وقصائد المدح التي يتبارى بها الشعراء أمامه، وعبر أحداث سحرية ومفارقات عديدة

يتنكر كعيب في صورة رجل بسيط ويتجول في مملكته ويقابل أفراد شعبه ويعايشهم عن قرب ويعرف منهم أخطاء حكمه (23)، ومن خلال هذه المعايشة يكتشف أن شعبه لا يحبه وأن وزراءه يرتكبون من الأخطاء ما شوه صورته في نظر شعبه وما وسمه أمامهم بالجور والظلم، ويكتشف أن مدح الشعراء فيه لا يشاطرهم فيه الرعية، إلى أن تنتهي الأحداث باقتراب الحاكم «كعيب» من رعيته ورده مظالمهم، ويعيش سعيداً وقد ولت الكآبة التي كان يعاني منها قبل أن يتفقد بنفسه أحوال رعيته ويقوم على حل مشاكلهم بنفسه (24).

وتورد نادية سلطان أمثلة أخرى لاستفادة الكتاب الروس من مضامين ألف ليلة وليلة، ثم تختم دراستها أن تأثر الكتاب الروس بقصص الليالي انعكس على الجانب القيمي في أعمالهم، فجاء مضمون هذه الأعمال بالدرجة الأولى يظهر المثل الأخلاقية والمعتقدات الدينية، والمواعظ والوفاء والصدق والعدل، تلك المبادئ التي تتمسك بها الشعوب على مدى عصور التاريخ المختلفة والتي حظيت بها الليالي (25).

وهكذا كانت قصص ألف ليلة وليلة مصدر إلهام للكتاب والأدباء، كان الخيال والسحر والحكمة مادة مضامين روائع الأدب العالمي، فلم يكن الغرب هو الذي أثر في الشرق، فقد كانت البداية هو تأثير الشرق في الغرب (26) وكانت قصص ألف ليلة وليلة إحدى المؤثرات.

البذخ والترف:

لم يكن الخيال في قصص ألف ليلة وليلة مقصوراً على عوالم السحر والحكمة، أو القصص الممتعة، لقد حضر الشرق في المخيلة الغربية بحلة غير التي يرتديها في الواقع، وليس ذلك إلا نتيجة، أن هذه الحكايات الممتعة كانت ترضي الذوق السائد في مجتمع أوروبا الأنيق، وهو ذوق يتميز بالتعلق بكل ما يتصل بالنمط التركي من فن وتصوير وكتابة، فالشرق حسبما نقله الأدب المستورد أصبح نوعاً من الزينة والتسلية الخفيفة التي تغير من جو العقلانية المتزمت (27).

فتقنية الوصف السحري التي استخدمتها الحكايات في وصف قصور الخلفاء والأغنياء، وسرد مظاهر الغنى العجائبي من ملبس وحلي وعطور ومأكل ومشرب والتي وردت في بعض الحكايات اتساقاً مع البنية السحرية والتخيلية لبعض القصص، ألبس على العديد من قراء ألف ليلة وليلة بأن الشرق هو مركز الغنى، والجواهر، والجواري، والحلي. ومما تورده العديد من المصادر حول تعلق الغربيين بمشرق الترف والغنى، ما كتبه ليدي ماري ورتلي مونتاجو زوجة أول سفير بريطاني للباب العالي من ببرا بالقسطنطينية في العاشر من مارس 1718م إلى أختها تصف لها ثوب السلطانة التركية في حفل العشاء المقام على شرفها تقولين إن هذا كله أشبه بحكايات ألف ليلة، المناشف المشغولة المطرزة والجوهرة التي في حجم بيضة الديك الرومي! لا تنسي يا أختي العزيزة أن هذه الحكايات نفسها كتبها كاتب من هذا البلد، (وباستثناء وقائع السحر)، فهي تصوير حقيقي للعادات هنا (28)، فالليدي مونتاجو لم تدرك أنها في قصر الباب العالي، وأن الملوك في كل مكان، وفي القرن الثامن عشر والتاسع عشر، تحديداً، قد اتجهوا إلى الترف والمتعة، وترك الرعية يعانون أشكال الفقر المتعددة، مما دفع الليدي مونتاغو إلى التصديق بأنها قد ولجت إلى عالم ألف ليلة وليلة وأنها أصبحت داخل إحدى قصصه، لذلك ربطت بسذاجة مفرطة بين كون مؤلف حكايات ألف ليلة وليلة كاتب محلي وعادات الناس في الواقع؛ وبذلك تداخل

الخيال والواقع عند القارئ الغربي حتى توهم أنهما شيء واحد (29).

ولو أنها تجولت في الشوارع والأزقة لاكتشفت أن ما تقوله محض خيال، فقد كان شرق الرومانسية مكاناً لا يمت بصلة إلى الشرق الحقيقي (30)، ذلك أن قراءة الغربيين لألف ليلة وليلة، وما كتب عن الشرق فيما بعد، وبصورة متعمدة، جعل الشرق الحقيقي مغيباً تماماً عن عالم الواقع الغربي، فلم يكن هناك أية محاولة لتصوير المدن أو مظاهر البؤس الاجتماعي، أما الفقر فلا وجود له في هذا الشرق الأسطوري، إنه الشرق الرافل بالغنى (31) كما قرأه عامة الغربيين، وكما أرد بعض الكتاب، لأسباب عدة، للغربيين أن يتخيلوه.

عالم الحريم والجنس:

كان لدخول شهرزاد بما يحيط بها من هالة سحرية، أثر بالغ على الغربيين، تلك المرأة التي تحدت بطش شهريار وساديته، والتي نهلت من ينابيع الثقافة والحكمة سبيلاً لإنقاذ حياتها وحياة بنات جنسها، وكانت عملية القص أداة ذكية ابتكرتها شهرزاد وعلمتها وأسقطت عليها حلة الخلود. يقول البروفسور جون جوليميير: إن شخصية شهرزاد أثرت تأثيراً حاسماً في تاريخ المرأة الأوروبية، جعلت من القرن الثامن عشر، أعظم القرون في حياتها، وكان لجمالها وثقتها في نفسها وتصديها وحدها لشهريار الذي عجز كل الرجال عن أن يوقفوه، واستخدامها لسلاح الأنوثة والمعرفة معاً، كان لهذا كله أثر كبير في تكوين شخصية المرأة الأوروبية (32) ويضيف جون ليميير: إن فكرة الحب في أوروبا لم تعد بعد ظهور ألف ليلة وليلة كما كانت قبلها، فلقد كان ديكارت منذ القرن السابع عشر، قد حول بفلسفته شعور الحب، إلى شعور عقلي محسوب النتائج، وكان كورني قد أخضعه لفكرة التقاليد الكلاسيكية، وأصبح عند «راسين» لونا من الضعف، لكن ألف ليلة وليلة جعلت الحب مصدر المتعة الحقيقي، حيث يبدو القانون الطبيعي سيداً يعلو على كل الحواجز والنصائح التي تعوق بين الكائن البشري وتحقيق ذاته (33). غير أن هذا الرأي لا يعكس كل الحقيقة التي روجت عن قصص ألف ليلة وليلة، ولا يمثل الصورة الكاملة التي أعيد رسمها عن الشرق في الغرب.

فالغرب ابتداءً لم يكن مستعداً كامل الاستعداد لتبني هذه الفكرة المثالية عن المرأة الشرقية، والقصص الشرقية، فقد كانت المشاعر الأوروبية حيال المرأة الشرقية متذبذبة لا تستقر على حال، وإذ كانت تنوس بين الرغبة والشفقة والاحتقار والغضب، وكان النساء الشرقيات يصورن مرات ضحيات للجنس، مرات ساحرات وماكرات. وقد تناولتهن كتب الرحلات بالإساءة والصور المقيتة التي قد تكون تعززت ببعض قصص ألف ليلة وليلة، فرنا قباني تنقل عن شاردان، وهو أحد الرحالة المهمين في أوروبا، قوله عن النساء الشرقيات: أنهن أكثر أهل الأرض مكراً، وأنهن متعجرفات، وغادرات، ومخادعات، وشريرات، وفاجرات، وأنهن يقضين كل حياتهن في الإعداد للجنس وحبك المكايد الجنسية. وما إن يغيب رجالهن حتى يتطارحن الغرام فالشرقيات معروفات بأنهن سحاقيات. .. ثم يتحدث شاردان عن فسقهن واستلامهن للكسل (34)، لذلك فإن ثقافة شهرزاد وذكائها، وتمكنها من النجاة لم تكن بالقدر الكافي، في كثير من الأحيان، لتغير الصورة السيئة عن المرأة الشرقية في الغرب، والتي أسهمت كتب الرحلات والكتب الاستشراقية في رسمها وتثبيتها في المخيلة والوعي الغربيين.

ركزت الكتابات الاستشراقية، وكتب الرحلات،

والحكايات الشرقية، ومنها ترجمات ألف ليلة وليلة والدراسات المتعلقة بها على ترويج شرق يضج بالجنس، لذلك يصور بعض الغربيين طبيعة الحياة التي كانت تقبع فيها المرأة الشرقية بأنها حياة مكر دائم وجرائم متجددة، فعالم الحريم عدواني النزعة والزاخر الجرائم العاطفية كان حاضراً باستمرار في ذهن الرحالة الأوروبيين (35)، وكانت حاضرة معه قصص العنف السادي ضد المرأة في الشرق التي سردها الرحالة والمستشرقون بشكل يشبه الولع، حتى وإن اتسم الرحالة بالجد والحساسية كما قالت قباني عن غالان: كان رحالاً من نوع مجد وحساس إلا أنه لم يستطع أن يكون كامل النزاهة في ما كتبه، فهو لم يتمكن من تناسي عالم الحريم الذي كانت أوروبا مولعة به أشد الولع، فقد أكد القسوة السائدة فيه، وعد القيود المفروضة على النساء، وأورد أمثلة وحكايا عن العقوبات المزاجية التي كن يخضعن لها مكرهات، ومن هذه الأمثلة التي ذكرها شاردن أن شاه عباس كان له حظية أسرت قلبه، وقد طلبت منه ذات مرة ألا يجامعها لكونها مريضة، بيد أنه تحقق الأمر ووجد أنها كاذبة فأمر أن تحرق حية (36).

شغل عالم الحريم معظم الذين ترجموا ألف ليلة وليلة، أو كتبوا عنها، وأوردوا تفاصيل (شاذة) دقيقة عن أحوال النساء كانت تشكل مادة جذابة لغرب يجهل حقيقة الشرق يقول بورتون: فإن الحريم في سورية كان مركزاً نشطاً لممارسة السحاق... إن حريم الفئة الثرية في دمشق هو بؤرة للسحاق، ولكل امرأة تجاوزت صباها الأول فتاة تسميها بنت عشرتها (37)، وترى قباني أن حديث بورتون كان حديثاً في حقيقته يعبر عن حاجة أوروبية لم يتمكن الأوروبيون من تحقيقها إلا في مكان قصي مثل الشرق، وكان من شأن تحدث بورتون عن بنات العشرة الدمشقيات أنه كسر طوق الممنوعات الفيكتورية المستترة على شؤون الجنس، لكنه استطاع أن يفعل ذلك عن طريق الخوض في أمور تجري في مكان قصي هو الشرق، واتخذ في حديثه لغة الإحصاء في سرد قضايا الانحراف والانحلال، والتهتك، وقد انطلق بورتون من الحريم كما هو مطبوع تقليدياً في خيال الغربي وراح يكسوه بالتفاصيل التي تعطيه سمة المعقولية، وسَرَد هذه التفاصيل بما يشبه الأسلوب الأكاديمي (38). كي يوهم القارئ النهم للمعرفة أو النهم للجنس، إنه أمام عالم حقيقي تتسع فيه أفق الحريات، وتتحقق فيه الرغبات كافة.

أما على صعيد تحليله لقصص ألف ليلة وليلة، فإن النساء كن عنصراً هاماً في تصنيفات بورتون، لقد صنف النساء في ألف ليلة وليلة في فئتين كلاسيكيتين، فالفئة الأولى وهي الغالبية تضم النماذج السلبية التي تجسد كل الرذائل التي ألصقت تقليدياً بالمرأة والتي هي (وقْفٌ عليها): فالنساء هن الشيطانات، والمشعوذات، والساحرات، كما هن المتقلبات والخائنات والعاهرات... (39). أما الفئة الثانية من النساء في ألف ليلة وليلة، وهن أقل أهمية وعدداً، فهي فئة الورعات الحذرات. ويكن عادة إما عذراوات ذوات نشأة حسنة ثم وقعن ضحية حظ عاثر ففسدن (باعتبار أن النساء قابلات للفساد)، أو يكن زوجات غير مثيرات، أو أمهات فاضلات. أما جمالهن فلا يغير من أمرهن شيئاً، وقد صورتهن القصص لطيفات وطيبات (لإبراز شرور الفئة الأخرى من النساء)، ولذلك فإن دورهن يقتصر على زخرفة الحكاية ولا يتجلى بأية قيمة درامية (40) ، إذ الفئة الأولى هن الأكثر أهمية وفعالية في القصص حسب رأي بورتون.

ويعلل إدوار سعيد امتلاء كتب الرحلات إلى الشرق بموضوعات الجنس بهذه الكثافة، أن الترابط من جديد، قائم بوضوح بين الشرق وحرية الجنس المباح (41) ويسلط

سعيد الضوء على الأوضاع الأوروبية فيما يتعلق بموضوع الجنس، فيقول: وإنه ليحسن بنا أن نقر بأن الجنس بالنسبة لأوروبا القرن التاسع عشر بتبرجزها المتزايد، كان قد تحول إلى عنصر مؤسساتي إلى درجة بعيدة. فمن جهة أولى، لم يكن ثمة شيء اسمه الجنس (الحر- المباح)، ومن جهة ثانية، استتبع الجنس في المجتمع شبكة من الالتزامات القانونية، والأخلاقية، بل حتى السياسية والاقتصادية من نمط تفصيلي ومرهق دون شك (42). لذلك، فإن سعيد يرى أن أوروبا لجأت للشرق من أجل البحث عن ساحة أوسع للتجارب الجنسية، فقد كان الشرق مكاناً يذهب إليه المرء بحثاً عن تجربة جنسية لا تنال في أوروبا. وليس ثمة كاتب أوروبي، أو كاتبة أوروبية، كتب عن الشرق أو سافر فيه في مرحلة ما بعد 1800م، استثنى نفسه أو نفسها من هذا البحث... وما سعوا إليه غالباً هو - بحق - فيما أعتقد - نمط آخر من الجنسية، قد يكون أكثر خلاعة وأقل إحساساً بالإثم (43) ويصل سعيد إلى نتيجة أن الجنس الشرقي قد وصل عبر الرحالة والمستشرقين إلى سلعة معرفية رائجة لكن حتى هذا البحث، إذا كرره عدد كاف من الناس، يمكن أن يصل (وقد وصل فعلاً) إلى الدرجة نفسها من الانتظام والتوحدية التي وصلتها المعرفة. وبمرور الوقت أصبح «الجنس الشرقي» سلعة تعادل في سوائيتها أي سلعة أخرى في المتناول ضمن الثقافة الجماهيرية، بحيث إن القراء والكتاب كانوا يستطيعون الحصول عليها، إذا رغبوا في ذلك دونما حاجة إلى الذهاب إلى الشرق (44)، وهو يفسر بذلك سبب انشغال الرحالة الغربيين بملء مصنفاتهم حول الشرق بقصص الجنس وموضوعاته المحجوبة عن القراء الغربيين الذين كانوا يقبلون بنهم شديد على هذه الكتب، مما جعل هذه الكتب في تلك الفترة الأكثر مبيعاً، والأكثر إثراءً.

ربما تكون الصورة الجنسية التي ارتسمت عن الشرق هي الإطار العام لباقي تفاصيل الصورة، فالترف، والخيال، والسحر، والشعوذة، والمغامرات، كلها عوالم أحاطت بقصص الحب التي تضمنتها ألف ليلة وليلة، وكلها محفزات أثرت المخيلة الأوروبية في هذا الاتجاه التي نجحت عوامل متعددة في إثرائه، وأمدته بالأسباب والمادة والشرح.

ثانياً: عوامل تشكل صورة الشرق في الغرب

من العرض السابق يبقى من الواضح أن صورة الشرق بشكل عام لم تكن واحدة في كل الغرب، فكل رأى الشرق من الزاوية التي يقف على عتباتها، وكل استقى من المورد الشرقي ما وجد ضالته فيه، ولكننا بحكم التغليب، سوف نسلط الضوء على الصورة السلبية للشرق في عيون الغرب، تلك الصورة التي ارتبطت بالغنى، والكسل، والنساء، والجنس، وهي صورة لم يرسم تفاصيلها سوء الفهم بين الشرق والغرب الذي كان حاضراً باستمرار كموقف مسبق، بل إن سوء الفهم كما يشير سعد البازغي يحتمل جوانب متعددة : وثمة جانب آخر لسوء الفهم والتناول، يتجلى في أن توظيف (ألف ليلة) يعكس أحياناً موقفاً من الموروث الشرقي يتسم بقدر من الاستخفاف أو عدم الاكتراث بما يمكن أن نسميه الشخصية الاعتبارية لذلك الموروث. وبعبارة أخرى، فإن سوء الفهم والتناول ينطوي، أحياناً على أخطاء لا تقتضيها الضرورة الفنية أو الإبداعية وإنما ينتج عن إهمال سببه الحقيقي موقف ثقافي متعالٍ، إن لم يتعمد الإساءة، فإنه لا يخشى حدوثها (45). وهذه الإساءات تمثلت في عوامل متعددة، رسم كل واحد منها ملمحاً من ملامح الصورة السيئة عن الشرق في الغرب.

أسباب استعمارية وإمبريالية:

تاريخ الخوف من الشرق عند الغربيين تاريخ قديم، يعيده بعضهم إلى «التهديد التاريخي لأوروبا من قبل الإسلام، الذي وصل مرتين إلى أبواب فينا، (وهو تهديد) ترك إرثاً من نظر من خلاله إلى الإسلام على أنه وصل إلى ما وصل إليه من خلال حد السيف (46)». وهي إحدى صور العنف التي ارتسمت في الوعي الغربي عن الإسلام والمسلمين، إنها صورة السيف الإسلامي الذي هدد مهد الكنيسة في أوروبا. والاحتكاك العسكري كان أحد العوامل التي شكلت الصورة نفسها في الوعي الأمريكي أيضاً، إذ يعتبر بعض الأمريكيين أن أحد العوامل التي أسهمت في انتشار الانطباعات السلبية عن الأتراك والمسلمين والعرب في أمريكا هو الاعتداءات على السفن الأمريكية، وأخذ الرهائن من قبل قراصنة شمال إفريقيا في القرنين السابع عشر والثامن عشر، فقد ساعدت هذه الأفعال على إنشاء صورة في النفس الأمريكية عن الأتراك والعرب يغلب عليها طابع القسوة والجشع والغدر، وقد بقي هذا الانطباع يعزز من خلال الفلكلور والأدب (47) الذي ترجم في الأعمال الروائية والسينمائية في العصر الحاضر.

لكن العامل السياسي والعسكري لم يكن سبباً للقطيعة الثقافية بين الغرب والشرق، وخصوصاً من باب ألف ليلة وليلة، فبالرغم أن الإسلام ظل محل شك وكراهية أوروبيتين، إلا أن وجهه الدنيوي الذي أبرزته (ألف ليلة وليلة) خلق رغبة جامحة في طلب المزيد من هذا النوع القصصي، ولكن الانفصال ظل قائماً على كل حال بين الأسطورة الأدبية والواقع السياسي، فأوروبا كانت قد بدأت تولي الشرق اهتمامها الاقتصادي البالغ، وما ان أشرف القرن الثامن عشر على نهايته حتى بدأ الوجه الإمبريالي يوضح معالمه في الشرق. وهكذا كان الافتتان بشرق اخترعته الأسطورة يسير جنباً إلى جنب مع اختراق الأسواق على الأرض الحقيقية لهذا الشرق (48)، بل إن التوظيف الذي استُغلت فيه قصص ألف ليلة وليلة جعل كل ما ارتكبه الغرب في الشرق من إساءات أمراً تُسَوغه هذه القصص وخلفياتها.

كانت تحركات أوروبا الاستعمارية نحو الشرق قد زادت وتيرتها، فقد شهدت العقود الأولى من القرن التاسع عشر تقريب الشرق إلى أوروبا أكثر من أي وقت مضى، وذلك لأسباب عدة منها تأسيس الإمبراطورية البريطانية في الهند في منتصف القرن الثامن عشر، والحملة الفرنسية على مصر(1798-1801)، والتنافس المستمر بين بريطانيا وفرنسا على التأثير الدبلوماسي على الحكام الشرقيين، الذين تقع أراضيهم على الطرق القصيرة إلى الهند (49)، وقد وازى هذه التحركات السياسية والعسكرية تحركات استشراقية، لم تقل خدمات أفرادها للنزعة الإمبريالية الأوروبية عن خدمات الساسة والعسكر. فقد أسفر كل ذلك عن زيادة مطردة في عدد الرحالة الإنجليز إلى الشرق فالمسافر – سواء كان جندياً أو دبلوماسياً أو ارستقراطياً شاباً في رحلة تثقيفية- كان من دأبه أن يدون ملاحظاته تمهيداً لنشر أخبار رحلته في مجلدات ثقيلة مايلبث أن يتلقاها جمهور القراء بينهم في تلهفهم على أي معلومات جديدة عن الشرق (50)، فكان دور الرحالة تزويد الأوروبيين بمعلومات عن الشرق الذي أخذ يصبح شيئاً فشيئاً تحت مظلة الهيمنة الأوروبية.

ونتج عن كتب الرحلات هذه مادةٌ ممنهجة حول أنثربولوجيا الشرق، واثنربولوجيا القرن التاسع عشر كانت بمنزلة منهج لتصنيف الأجناس بأسلوب طبقي وفوقي، فكانت بذلك مترابطة ترابطاً وثيقاً مع الإمبريالية وتطبيقاتها العملية. والواقع أنها انبثقت مع العهد الاستعماري وأصبحت

في نهايته مهنة أكاديمية مزدهرة (51)، وكان دور الكتاب الرحالة هاماً في هذه المرحلة، فقد كان بحاثوها الأوربيون طوال هذه المرحلة يكرسون جهودهم ليصفوا ويحللوا لقراء أوربيين المجتمعات غير الأوربية الواقعة تحت سيطرة الغرب، لقد كان هذا النوع من الأثنربولوجيا بالفعل لا أكثر من عملية تصنيف استعماري للأجناس الموجودة في ممتلكات الإمبريالية (52)، وقد خلفت في العقلية الأوروبية معلومات متعالية خاطئة عن الذات والآخر، مازالت أوروبا تعيش تحت وطأتها، وتتصرف من منطلقاتها.

والأمثلة التي أوردتها المصادر كثيرة جداً حول عنصرية أنثربولوجيا القرن التاسع عشر التي ارتبطت بالحركة الاستعمارية، لكن فيما يتعلق بالعنصرية التي ترافقت مع قراءة كتاب ألف ليلة وليلة، نورد رأي كنج لنك العنصري حول أصل هذه القصص، إذ يقول: ... عندما عكفت على (ألف ليلة وليلة) بعد ذلك داخلني انطباع قوي أنها لابد أن تكون قد ولدت من عقل يوناني. فيبدو لي أن هذه الحكايات رغم أنها تكشف عن معرفة كاملة بالأمور الأسيوية، فإنها تفيض بالحياة والنشاط، وعليها مسحة من الشخصية الأوروبية المفعمة بالإثارة والخفة، فيستحيل أن تتولد هذه القصص عن عقل شرقي قمئ، فالشرقي- فيما يخص الإبداع- ما هو إلا جثة هامدة جافة وعقل محنط كالمومياء (53)، ويحلل إدوارد سعيد رأي كينج مبيناً أنه تعبير عن ذاتية غربية تشعر بالتفوق في ظرف استعماري، ورغم أن كينغ يعترف بابتهاج بأنه لا يعرف أي لغة شرقية، فإن جهله لا يقيده عن أن يصدر تعميمات كاسحة عن الشرق، وثقافته، وعقليته، ومجتمعه. والكثير من الآراء التي يكررها آراء شرائعية، طبعاً، ولكن من الشيق أن نرى إلى أي درجة ضئيلة تركت تجربة رؤية الشرق أثرها على آرائه. وهو مثل كثير من الرحالة الآخرين، أكثر اهتماماً بإعادة صنع نفسه وصنع الشرق(ميت وجاف- مومياء عقيمة) منه برؤية ما هو في متناول البصر. وكل كائن يقابله لا يعدو أن يوثق إيمانه بأن التعامل مع المشرقيين يتم على أفضل وجه حين يكونون خائفين، وأي أداة للإرهاب أفضل من أنا غربية حاكمة سيدة؟ (54).

وفي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر شاعت الأعمال الأدبية المستمدة من ألف ليلة وليلة والمتضمنة أفكاراً عنصرية حول تفوق الغرب وتأخر الشرق، فسعد البازعي يقدم لنا تحليلاً لقصة الكاتب الأمريكي إدجار آلان بو التي نشرها عام 1845م بعنوان (حكاية شهرزاد الثانية بعد الألف)، ويشير البازعي إلى أن هذه القصة نموذج للخطاب الاستشراقي في كيفية تعامله مع الشرق بما هو كيان إنساني وجغرافي وبما هو موروث (55)، وتبرز عنصرية القصة في مضمونها الذي يؤكد انغماس الشرق في الخرافات والأساطير واستعصاء تقبله لروح المدنية والتقدم التي وصل إليها الغرب، فإدجار بو ينسج حكاية جديدة للسندباد تجري أحداثها في القرن التاسع عشر، يرى فيها السندباد بعض عجائب العلم المعاصر من مكتشفات ومخترعات يرفض شهريار تصديقها ويحكم نتيجة ذلك على شهرزاد بالإعدام (56)، ويتعرض البازعي إلى التناقض الحضاري الذي تعاني منه الشخصية الشرقية، كما رسمها بو، فشهريار الذي لا يصدق ما يسمع يجد فجأة ما يصدقه حين تذكر شهرزاد على لسان السندباد أنه رأى قارة بأكملها تحملها بقره بزرق السماء، ولها ما لا يقل عن أربعمائة قرن (57)، ويشير البازعي كذلك أن الكاتب الأمريكي أكد صحة تداول خرافة البقرة التي تحمل قارة على قرونها كاعتقاد راسخ عند المسلمين بتوثيق بو في الهامش إلى اقتباسه المعلومة من قرآن سيل «أي» ترجمة سيل لمعاني القرآن الكريم التي ظهرت أول مرة في إنجلترا عام 1734م

(58)، إن مثل هذه الاستهانات بالشخصية الشرقية في الأدب الأمريكي وبمعتقدات الشرق الإسلامية ليست إلا أمثلة تدل في رأي البازعي على أن الكاتب الأمريكي لا يرى فرقاً بين الأساطير والخرافات الشعبية ونص مقدس كالقرآن (59)، والأسباب التي تكمن خلف ذلك السلوك في رأي البازعي عديدة منها الحرية النسبية التي وجدها بو وغيره، في تناول الموروث الشرقي الإسلامي، بشكل يتعذر عادة في تناول الموروث المسيحي (60)، الأمر الذي يعمق المدى العنصري الذي نظر به الغرب إلى الشرق، باعتبار الغرب عالماً متفوقاً علمياً واستعمارياً، والشرق عالم متأخر غير مؤهل لقيم الحضارة والتقدم.

عوامل نقدية أدبية (النقد الأخلاقي نموذجاً):

تعد القصص والروايات من المؤثرات الهامة في وعي شريحة كبيرة من الجمهور، وذلك باعتبارها من وسائل التسلية الأكثر شعبية، لضمان تحقيق الهدف المرجو على أوسع نطاق، ومن خلال التأثير على جمهور عريض من القراء يسهل التأثير عليهم، وهم المطالعون من أجل المتعة والتسلية، والذين يتلقون ما يدرس لهم في ثنايا الأحداث القصصية دون بذل جهد للتفكير في مدى صحة ما يزعم. إلى جانب أن جمهور هذا النوع من القراءات هو من أصناف المثقفين، ومن الشباب المراهق، وهؤلاء يمكن التأثير عليهم بسهولة وإقناعهم بآراء ـ بشكل مباشر ـ يرددونها بسذاجة وكأنها الواقع (61)، دون التمييز بين الضرورات الفنية، والحتميات الواقعية التي تفصل بين العالم الحكائي والعالم الحقيقي.

وانطلاقاً من الفرضية السابقة، خضعت معظم الأعمال الأدبية، ومنها كتاب ألف ليلة وليلة، للنقد الأخلاقي الذي يحاكم المحتوى استناداً إلى تأثيره الاجتماعي والسلوكي على أفراد المجتمع، ففي القرن الثامن عشر بعض المعلمين والأوصياء اعتبروا (ألف ليلة وليلة) ذات تأثير ضار على العقول الشابة (62)، وهو بخلاف موقف النقاد والكتاب الروس الذين تم عرض موقفهم سابقاً، ومواقف مجموعة من النقاد البريطانيين الذين سوف يتم التطرق إلى آرائهم.

فالباحث محسن جاسم الموسوي تطرق إلى آراء عدة نقاد بريطانيين نظروا إلى كتاب ألف ليلية وليلة من منظور قيمي إيجابي، فيقول: وهكذا عند مناقشة شهرة ألف ليلة وليلة يجد واحدنا نفسه متفقاً مع (أي. اف. بلاير) بأن جاذبية هذه الحكايات تكمن في كونها مستودعاً للموضوعات الواقعية والخيالية الخلابة وضعت في أسلوب جديد على قارئ المرحلة (63)، ويورد رأياً آخر مشابهاً للناقد البريطاني جيمز ميو، أن الليالي تستحق أن تحمل اسم إنجيل الشرق، حيث تستحق خشب الأرز، وأغلفة مرصعة بالجواهر وحروفاً من الذهب السائل مخطوطة على صفحات من الرق الأرجواني (64)، وفي حديثه عن القضايا الأخلاقية التي تناقشها قصص ألف ليلة وليلة، يرى الموسوي نفسه وبحدود هذه القضية أن يوافق وايستمان في أن الليالي التي توفر عليها قارىء القرن الثامن عشر ومن حيث أخلاقيتها ونبرتها لم تقلق مبدأ اللياقة الروائية السائدة إلا قليلاً، وذلك لأنها كانت تخاطب في الغالب قضايا وأخلاقية وسلوكية كان الأوروبيون يسعون لحلها في مطلع القرن المذكور (65)، وهذه المواقف النقدية تنم عن القراءة الإيجابية لمحتوى قصص ألف ليلة وليلة، وتحلل ثيماتها الأخلاقية إيجاباً بما يتناسب مع الشرائح المختلفة لقارئيها.

وعلى الصعيد ذاته، يتفق هذا التوجه مع قراءة بورخيس للجانب الأخلاقي في حكايات ألف ليلة ولية، حيث يرى أن الكتاب على صورته النهائية إعداد لحكايات قديمة لتلائم

الذوق المبتذل أو المتدني لدى الطبقات المتوسطة في القاهرة، وفيما عدا حكايات سندباد النموذجية ليس لإباحية ألف ليلة وليلة أية صلة بالحرية الفردوسية، بل هي مضاربات يقوم بها جهال الناشرون وهدفها القهقه، وأبطالها إما داعرون أو متسولون أو خصية، لأن قصص العشق القديمة الشهيرة- التي تتناول حالات من البيداء أو مدن شبه الجزيرة العربية ليست إباحية، وكذا أي إنتاج أدبي جاهلي، وإنما هي قصص عشق وحزن، ومن بين أغراضها أو موتيفاتها المفضلة موت الحب، ذلك الموت الذي رأى بعض العلماء أنه لا يقل قداسة من الشهيد الذي ينطق بالإيمان. (66)

من جهة أخرى قرأ الناقد توماس ورتون بنية القصص السردية قراءة أخلاقية تمخض عنها حكم ثقافي بأن الحكام الشرقيين كانوا كسالى دون عمل، وهم بسبب ذلك يشجعون السرد القصصي ليبهجوا أذهانهم العاطلة ويثيروها (67)، أما الناقد باجت فقد استخدم المنهج النقدي ذاته ووصل إلى نتيجة من الحقل الثقافي ذاته أيضاً مستنتجاً أن عدم اهتمام الرواة العرب برسم الشخوص يعبر عن غياب اهتمام مماثل بالفردية، حيث يرى باجت أن (التفرد القوي) لا يبدو في الكتابات العربية والإسلامية الوسيطة. أما سر تفسير ذلك فيرجع إلى أن الدولة والدين كانا يفرضان نمطيةً وتماثلاً على المجتمع برمته. وحيث ينمو الفرد في ظل عادات وتقاليد (اجتماعية – دينية)، ويتدرب على الامتثال والرضوخ لها طوال حياته، فإنه يذوب في داخل المجتمع دون أدني ميل للتمرد (68). ويناقش محسن الموسوي هذا الاستنتاج مبيناً قصور القراءة فيه، فمن الواضح، أن باجت لم يكن قد تعرف على كتابات عربية أخرى، كما أن المقاييس التي اعتمدها هي إرشادية أو تنظيمية، ومن شأنها أن تكون محدودة هي الأخرى، ولعل ذلك لكونها لا تناسب حلقات للحكايات المختلفة، والتي أشرنا إلى أنها تجمع بين التاريخي والخيالي المتطرف والواقعي المديني، فوجهات نظره بشأن (الاندماج الاجتماعي) و(الاعتماد المطلق على الله) قادته إلى الاعتقاد بأن النظام الاجتماعي الديني والوسيط يخنق القدرة الإبداعية ويستنزف الخيال- وهو في هذا الميدان خلط بين مقومات الديانات والتي تشابه في سمات رئيسة منها الثقة بالقدرة الإلهية، والتسليم السلبي، والذي قد ينتعش في حالات معينة لها مسببات أخرى، اجتماعية أو سياسية أو قهرية بصورة عامة (69)، إن هذا الخلط وهذه النتائج هي إحدى نتائج القراءة المجتزأة لمضمون حكايات ألف ليلة وليلة، وهي انعكاس لعملية الإسقاطات التي غلّبها بعض النقاد لتصوراتهم حول واقع الشرق السياسي والثقافي، دون سبر أغوار الحكايات وتفكيك بنائها وتقصي غاياتها.

الترجمات الموجهة:

لم يتم التعامل مع كتاب ألف ليلة وليلة باعتباره كتاباً قصصياً أبدعه الشرق كما تبدع الأمم آدابها، لذلك لم يقتصر جمهورها على عامة قراء القصص، أو المهتمين بالأدب فحسب، بل كانت ألف ليلة وليلة محل اهتمام المفكرين الذين ينشدون الحصول منها على معلومات ثقافية، كما برزت أهميتها كوثيقة اجتماعية إلى جانب كونها حكاية مسلية (70)، وكي تروج أكبر نسخ لمبيعات كتاب ألف ليلة وليلة، فقد استعان ناشرو (ألف ليلة وليلة) بشهادات الرحالة لتأكيد صحة العادات المذكورة في الحكايات العربية، وذلك لنفي الاعتقاد الشائع بأنها ملفقة (71)، ولم يتورع بعض الرحالة عن اعتبار الليالي كتاباً علمياً ودليلاً إرشادياً، فالكاتب جيمس كوبر في كتابه ملاحظات على السفر إلى الهند، يوصي بقراءة (ألف ليلة وليلة)

باعتبار ذلك وسيلة إعداد ضرورية للرحالة في آسيا (72)، وصدرت مختلف الترجمات والطبعات بمقدمات ومداخل تؤكد القيمة العلمية لكتاب ألف ليلة وليلة، ففي المقدمة التي صدّرها هنري توربنز ترجمته لألف ليلة وليلة وصف غايته منها بأنها لإبراز عادات شعب أكثر من أن تكون لمجرد سرد حكاية، وقد تجسدت هذه الغاية تجسداً كاملاً في ترجمة لين، حيث أصبح نص (ألف ليلة وليلة) بالدرجة الأولى ذريعة لكتابات اجتماعية مطولة عن الشرق (73). وهذا ما يجعلنا نفهم أن حكايات ألف ليلة وليلة اعتبرت كتاباً شبيهاً بمعجم اجتماعي أو تاريخي عن الشرق.

لذلك فضلنا تسليط الضوء على سيرة أهم المستشرقين الذين ترجموا كتاب ألف ليلة وليلة، وتوضيح منهجيتهم في الترجمة التي أدت في نهاية الأمر إلى تحويل كتاب ألف ليلة وليلة من كتاب أدبي سردي إلى كتاب علمي سيسولوجي ثقافي.

أنطوان غالان (1838–1704):

عاش انطوان غالان في الشرق لفترة ليست بالقصيرة، تنقل فيها بين العديد من الدول العربية والشرقية، فقد كان سفيراً لفرنسا في القسطنطينية، وقارئ الملك للآداب الشرقية، ولم تعرف أوروبا من قبله هذه الليالي إلا فيما يظن من نقل بعض التجار الإيطاليين العائدين من الشرق في القرون الوسطى لبعض حكايات هذا العمل (74)، ولم يكن غالان دبلوماسياً فحسب، بل كان قارئاً وباحثاً في التراث الشرقي، وتعكس المذكرات اليومية التي كان يسجلها حينذاك انبهاره بالمخطوطات الشرقية وسعيه الدؤوب للحصول عليها، ويبدو أنه يتحلى باهتمام البحاثة حين يتمعن في النصوص القديمة، كما كان بالغ البراعة في التقاطها والمساومة عليها (75). حيث كانت أغلب أعماله ذات طابع أكاديمي محترف.

وقد أفاد غالان من تنقله بين الدول العربية وإقامته في بعضها، حيث أمدته بالقدرة الفنية البارعة على تكييف السحر الشرقي مع روح العصر، الذي عاشته فرنسا، حينذاك، بعد أن تم حذف بعض الفقرات والمقاطع، التي كانت تتنافى مع أخلاقية ذلك العصر، (فألف ليلة وليلة) التي كانت نتاج مرحلة ازدهار حضاري واتسمت بالحرية، كما عكست أجواء الإثارة والسحر، حملت ما يتنافى مع الرؤية الديكارتية الضيقة التي سادت فرنسا، يومذاك (76)، وعلى الرغم من الخبرة الأكاديمية وروح البحاثة التي يتمتع بها غالان، إلا أنه لم يستطع أن يتمالك نفسه عن الانجراف نحو رؤية المظاهر التي كان قد توقع سلفاً أن يراها، ومثل العديد من الأوروبيين قبله ركز غالان اهتمامه على مظاهر العنف التي يفترض أنها ملازمة للشرق (77).

ينقل غالان في كتابه العديد من المشاهد العنيفة التي رآها في الشرق، فهو يصف في إحدى يومياته، بافتتان مرعب، تفاصيل إعدام عصابة من اللصوص بعد أن يؤمر اللص الأول أن يتلو صلاته قبل أن يقطع إرباً بطريقة عشوائية (78)، كما أن العنف في الشرق، في يوميات غالان، غالباً ما يقرن بالمرأة وهو أمر تكرر في كتب الرحلات الأوروبية (79)، وهو الأمر الذي حمل إثارة تكفلت بترجمته كتاب ألف ليلة وليلة وكتاباته عنها النجاح والرواج.

أما منهجيته في ترجمة كتاب ألف ليلة وليلة فلابد من الإشارة –هنا– إلى أن هذه الترجمة لم تكن ترجمة حرفية للمخطوطة التي عثر عليها «غالان» في حلب، بقدر ما كانت «فرنسة» لحكايات هذه المخطوطة، ولغيرها مما أضاف إليها فيما بعد، وهو تصرف لا يعني الخروج على الأصل بقدر ما يعني النجاح في العثور على لون الأسلوب الذي يصل قراءه بالنبع السحري لهذه الحكايات (80)،

بما يتناسب مع الظروف الثقافية التي يمكن أن تنتشر فيها الليالي في فرنسا.

فعلى سبيل المثال في ترجمته (قصة الشاب ملك الجزر السوداء) عمد إلى الاستغناء عن التفاصيل غير اللائقة التي من شأنها أن تخدش مشاعر قرائه، ولهذا حذف وصف الممارسة الغرامية بين الملكة وعشيقها. وعندما يلمح (شاه زمان) زوجة أخيه في الفراش مع خادمها، يعود غالان إلى العبارة المهذبة، فيقول: إن الحياء لا يسمح لي أن أروي كل ما جرى بين هؤلاء النسوة وخدمهن السود، ويكفي أن أقول أن (شاة زمان) رأي ما يكفي ليدرك أن وضع أخيه لا يقل سوءاً عن وضعه (81).

وتوضح رنا قباني أن هذه الرقابة الذاتية المرهفة التي يمارسها (غالان) على نصوصه لم تذهب سدى، فقد أغرمت أوروبا بألف ليلة وليلة كما كتبها وخلدت اسمه (82)، تقديراً لما في الترجمة من تشويق يثيره أسلوب الحذف والتقطيع.

ترجمة إدوارد وليم لين:

يعتبر بعض الباحثين، ومنهم محسن جاسم الموسوي، أن ترجمة لين تقدم في الواقع صورة لشرق فعلي على خلاف شرق الرومانسيين الذي ابتدعه الخيال الشعري وعاش فيه... فبعد ظهور هذه المعلومات عن الشرق لم يعد ممكناً الخلط بين الحكايات والشرق، كما لم يعد ممكناً العودة إلى تلك الصورة الرومانسية القديمة في مواجهة واقع حي (83).

وتفسر رنا قباني رواج هذه النسخة لأنها جاءت لتلبي التطلع إلى ما هو حقيقي، فقد بذل جهداً واعياً لوضع قصص ألف ليلة وليلة في إطار تاريخي واجتماعي حين أضاف الكثير من الهوامش عليها واعتبر أن أهمية القصص تكمن في كمالها وأمانتها في وصف شخصية العرب وعاداتهم وسلوكهم (84)، غير أن هذه النسخة التي أصبحت شبه وثيقة عن حياة الشرق، ترى فيها قباني أنها جاءت لتؤكد صورة الشرق «المتفسخ»، إلا أن أسلوبها وهو أسلوب القرن التاسع عشر، قدم تلك الصورة مستترة في مسوح الدراسة العلمية الجادة. فقد لجأ (لين) إلى رفد نصه التافه بأدوات البحث الأكاديمي: مقدمات وحواش، إضافات، وهوامش، وذلك بهدف أن يضفي عليها أهمية ثقافية وفكرية. ورغم أن هذه الهوامش كانت ذات صلة وثيقة بالنص... فإنها كانت تتمسك بصورة معينة، وفسرها، وتربطها بمشهد أكبر من مشاهد الحياة الشرقية (85).

وكانت نظرة لين للمرأة الشرقية لا تختلف عن نظرة غيره من الرحالة الأوروبيين، فكان لين يؤمن بأن سلوك الشرقيات فريد من نوعه، وليس هناك ما يماثله في الغرب أبداً، وأنه حتى المومس الأوروبية لا يمكنها الوصول إلى الفحش الذي تنغمس فيه النساء المصريات (86). ويسترسل في الحديث عن أخلاقيات المرأة الشرقية واصماً إياها بتعددية الانحرافات الجنسية، إن هؤلاء النساء الشرقيات منغمسات في العديد من الانحرافات الجنسية التي لا تعرف عنها الأوروبيات شيئاً(87)، ويصعب على قارئ هذه التعليقات أن يتجاوز الروح العنصرية التي تحدث بها لين، حتى وإن تفهمنا الوضع المتحفظ في أوروبا في ذلك الوقت.

ومن الأمثلة التي تسلط قباني عليها الضوء في معالجة لين لقصص ألف ليلة وليلة النص الآتي: ...عندما تقوم أميرة جزيرة الأبنوس بتقديم شراب لأحد ضيوفها لا بد لـ(لين) أن يشير إلى «أن الشراب يقدم بكؤوس ذات أغطية» وأن هذه «الكؤوس تجعل على صينية مدورة وتغطي الكؤوس قطع مدورة من الحرير المطرز أو القماش المذهب»، وهكذا

كلما ازداد المرء من قراءة هوامش (لين) ازداد ضيق صدره لأنه لا يترك فسحة واحدة للتخيل أو لظلال المعاني ولا يدع شاردة ولا وارده مهما صغرت تفلت منه دون أن يحكم الخناق عليها بسرده المستمر الذي ينسجه من حولها ببطء وهدوء حتى يجعلها كالفراشة المحنطة، ويمضي لين على هذا المنوال فيتوقف مرة بعد أخرى عن سرد نصه كي يقحم هوامشه التي يفرضها على من يقرأ. والواقع أن النص بالنسبة إليه ما هو إلا ذريعة، وما الترجمة إلا وسيلة لينقل إلى جانبها أفكاره وآراءه. فإذا ما وردت إشارة إلى جني في إحدى القصص يخوض لين في تفاصيل معتقدات المسلمين ومفهومهم لمعنى الجن، وعندما يموت ابن أحد الجن يشرح لين المفهوم الإسلامي للقدر، والآخرة، ومعتقدات الإسلام حيال النظام الكوني، والقوانين التي تحكم المجتمع، فتحولت ترجمته إلى مرجع اجتماعي لحياة الشرقيين المستمدة من قصص ألف ليلة وليلة باعتبار القصص هي المصدر للحقيقة وليست خيالاً وإلهاماً، ولا أدل على ذلك من أن الهوامش التي أرفقها لين بترجمة (ألف ليلة وليلة) فكانت ذات قيمة أكيدة وقد جمعها ابن أخته المؤرخ ستانلي لين بول فيما بعد ونشرها مفصلة عن الحكايات تحت عنوان (المجتمع العربي في العصور الوسطى) عام 1883م، وقد صنف تلك الحواشي تحت عناوين مثل «الدين» «النساء»...إلخ (89).

ولم يكن أسلوب لين الذي اتبعه في كتاباته المختلفة عن الشرق اعتباطياً، بل كان ينم عن معرفة دقيقة باحتياجات القراء في أوروبا، فقد كان أسلوب لين سواءً في كتابه المصريون المعاصرون أو في ترجمته (ألف ليلة وليلة) يتميز بالدماثة والتهذيب البالغين ليتماشى مع القواعد الأخلاقية للطبقة الوسطى في الغرب. كان هم هذا الأسلوب هو أن يضع أمام الجمهور الفيكتوري شرقاً معداً لإرضائه، وبالفعل بذل (لين) جهداً متأنياً ليبعد عن نصه أي وصف أو حادث من شأنه أن يسيء إلى مشاعر أولئك القراء من الطبقة الوسطى ذوي الاحتشام المفرط. كان هدفه هو أن يخرج بكتاب مفيد ورزين وذي صبغة عائلية ولكنه يحمل بصمات ثقافته وفكره (90).

ترجمة ريتشارد فرانسيس بورتون:

ربما كانت سيرة بورتون أكثر تشويقاً من ترجمته لألف ليلة وليلة، وربما تكون الصورة التي خرجت بها ترجمته لليالي هي نتاج هذه الشخصية التي تميزت بولعة بركوب الأخطار، وفضوله الجنسي، ونهمه اللغوي، وتوقه للسلطة وتلذذه بالتنكر (91)، ففي رحلات بورتون كان اكتشاف عوالم الجنس بالدرجة الأولى هو همه الأكبر، وهو الرسالة التي سعى إلى إيصالها إلى الغرب في كتاباته، فقد كانت الحرية الجنسية واحدة من حريات تطلع إليها: ففي الهند مارس (بورتون) أول اتصال جنسي كامل له، وكما فعل أكثر أقرانه، بحث عن خدمات امرأة محلية تلبي له (كما هو متعارف عليه في ثكنات البريطانيين بالهند) احتياجاته المادية دون أن يلتزم حيالها بأي رباط أدبي أو عاطفي (92)، وهي النظرة الدونية التي كان ينظر بها رجال أوروبا للمرأة الشرقية، والتي حرص بورتون على نشرها في مؤلفاته.

وضع بورتون في مؤلفاته عن النساء الشرقيات الكثير من التعليقات والمعلومات الغريبة التي جعلت من المرأة الشرقية أسطورة الجنس الجامح، ففي تفسيره لبعض قصص ألف ليلة وليلة التي تخون فيها السيدة زوجها مع خادمها الأسود يقول: إن النساء الشهوانيات يفضلن الزنوج... وأذكر حينما كنت في الهند أن المسلم الهندي الورع لم يكن يصطحب زوجته إلى زنجبار خشية أن تقع في الإغواءات والإغراءات الكثيرة المتوافرة هناك

(93)، ولكنه يمعن أكثر في الإساءة إلى المرأة الشرقية باعتبارها شهوانية فيستدرك مؤكداً سوء خُلقها حتى وإن لم تُمتحن في زنجبار، فيروي كيف أن النساء الفارسيات المتعطشات اقتحمن ذات يوم ثكنات الجنود البريطانيين عسى أن يروا لهن غليلاً، فيقول: والنساء الشرقيات لسن متهتكات بشكل لا يمكن كبحه فحسب بل هن شيطانات أيضاً، وينقل بورتون من المقولات الشرقية ويؤيد ما ذكرته عن المس الشيطاني الذي يسكنهن (94).

لقد جاءت كتابات بورتون متوافقة تماماً مع النظرة إلى المرأة في العصر الفكتوري التي يشوبها قدر كبير من العنصرية، فالنساء كافة أدنى مستوى من الرجال. أما الشرقيات فأدنى مرتين لكونهن نساء وشرقيات، وكان لهن صفة السلعة أكثر من الغربيات، لقد كن جزءاً من مقتنيات الإمبراطورية والغنائم الحية التي للرجال البيض أن ينالوها متى يشاءون (95)، فكانت سيرة بورتون مع النساء الشرقيات تتطابق مع النظرة العنصرية لهن ومع أفكاره التي بثها في مؤلفاته.

عكست ترجمة بورتون لألف ليلة وليلة اهتماماً بالغاً بالجنس، مما دفع قباني للقول بأن نص ألف ليلة وليلة كان مطية لكتابات بورتون الإباحية، كانت الهوامش التي وضعها بورتون على ألف ليلة وليلة في أغلب الأحيان غير ذات صلة بالنص الذي يعلق عليه، بل كانت بالأحرى مجرد إضافات غايتها تسلية القارئ وافتعال حديث إباحي دون أي داع، فمثلاً حين ترد في القصة جملة بريئة تقول: امتلأ السلطان فرحاً وقبل عيني ابنته، يقفز هامش (بورتون) من القبلة الأبوية إلى حديث بذيء عن أعضاء المرأة التي يجب أن يقبلها الشرقيون... لقد استخدم بورتون ألف ليلة وليلة ليعبر عن دخيلة نفسه ويتحدث عن هواجسه الجنسية، كما جعلها مطية لوصف جميع أنواع الانحرافات بشغف واهتمام بالغين. فما أن يرد ذكر واحدة من هذه الانحرافات حتى يقتنص (بورتون) الفرصة ليسرد كل معلوماته عنها مثل شرحه لموضوع الخصيان الذي أسهب فيه بالتفصيل دون أن يترك شاردة ولا واردة تتعلق بهم (96).

كان من الممكن أن تكون الموضوعات التي خاض فيها بورتون، والمعلومات التي أفاض فيها، أن تكون، أقل أهمية، لولا أنها كانت مصنفة في باب علم أنثربولوجيا الشرق، وكان بورتون يعتبر نفسه واحداً من خبرائها إذ كان يستخدم مصطلحاتها في كتاباته كما كان عضواً في جمعيتها الجمعية الأنثربولوجيا الملكية (97). الأمر الذي قد يبرر أن تصبح كتابات بورتون ذات مصداقية عالية عند كثير من قارئيه.

والإباحية المكشوفة التي كتب بها بورتون ترجمته لليالي لم ترق لكثير من الأوروبيين، حيث اتهمته مجلة أدنبرة بأنه يكتب للبالوعات، ورأت دائرة المعارف البريطانية أن الترجمة الكاملة غير مقبولة، وأن ترجمة لين مازلت صالحة للاستخدام الجاد حقيقة (98)، على الرغم من الهنات التي شابت ترجمة لين غير أنها كانت أقل سوءاً من المنزلق الذي انجرف إليه بورتون.

ويعلق إدوارد سعيد على كتابات بورتون مبيناً أن بورتون مع أنه كان بصورة خارقة يدرك إلى أي درجة كانت الحياة الإنسانية في المجتمع محكومة بالقواعد وأنظمة الترميز. وتجلو المعلومات الهائلة التي عرفها عن الشرق كلها، والتي تنقش كل صفحة كتبه، أنه عرف أن الشرق والإسلام بشكل خاص كانا نظامين للمعلومات، والسلوك والاعتقاد، وأن كون المرء شرقياً أو مسلماً يعني معرفة أشياء معينة بطريقة معينة، وأن هذه الأشياء كانت طبعاً خاضعة للتاريخ والجغرافيا ولتطور المجتمع في ظروف خاصة به (99)، ويرى سعيد أن أعمال بورتون عكست فهم

هذا النظام وهو نظام أتقنه بورتن إتقاناً كلياً بنفسه. ذلك أننا حتى في نثر بيرتن لا نُعطى الشرق مباشرة أبداً، وكل شيء يتعلق به يقدم لنا عن طريق تدخلات بورتن العرافة (الشبقية في كثير من الأحيان)، تذكرنا مراراً وتكراراً كيف تسلم بويرتن مقاليد إدارة الحياة الشرقية لأغراض كتاباته السردية، ومن خلال كتابات بورتون عن ضرورة حكم الغرب للشرق، يخلص سعيد إلى نتيجة مفادها أن علينا أن نميز كيف يتخلل صوت سيد المعرفة الشرقية المفرط في تمييزه الفردي صوت الطموح الأوروبي لحكم الشرق... يتنبأ صوتاً بورتن اللذان يمتزجان في صوت واحد بعمل المستشرقين من حيث هم عملاء أمبرياليون (100)

وبهذه الصورة، فإننا لا نجد انفصاماً بين عمل المترجمين المستشرقين، وإستراتيجية الاستعمار الإمبريالية، حيث اتحدت أهدافهم في ترويج صورة مؤطرة عن الشرق للغرب، مفادها أن الشرقيين جماعة من الحمقى والهمج، وأن العالم يستحق أن يحكم من قبل الجنس المتفوق، هو الجنس الأبيض الأوروبي.

ثالثاً: صورة الشرق المعاصرة عند الغربيين

مازالت الصورة النمطية للشرق عند الغربيين هي ذاتها، الشرق العنيف، الشرق الجنسي، الشرق المهدد للمسيحية والمدنية، ففي إحدى الدراسات الاستطلاعية التي قامت بها مجلة الشرق الأوسط عام 1981م، طلب من أشخاص شملهم الاستطلاع تقييم العرب، والإسرائيليين، والمكسيكيين على أساس بعض الميزات، وقد أظهرت النتائج أن العرب نالوا درجة عالية فيما يتعلق ببعض الميزات المقولبة مثل الغنى، والهمجية، والوحشية، والغدر، والمعاملة السيئة للنساء، والتعطش للدماء، واللبس بطريقة غريبة (101)، والأسباب المشكّلة لهذه الصورة ربما مازالت هي ذاتها، من محاولة للهيمنة وإثبات التفوق العرقي.

ومازالت ألف ليلية وليلة خاصة والأعمال السردية عامة هي الوسيلة الأسهل والأنجع لبلوغ تلك الغايات، ففي دراسة أعدتها الباحثة مارلين نصر، حول صورة العرب والإسلام في الكتب المدرسية الفرنسية، عرضت الباحثة القصص التي يدرسها الطالب الفرنسي عن العرب في المرحلتين الابتدائية والثانوية، مؤكدة أهمية مادة القراءة في المرحلة الابتدائية تحديداً، إذ إن مادتي القراءة واللغة الفرنسية تكتسبان أهمية خاصة سواء من حيث مواعيد الدراسة أو من الناحية التربوية، فهما تستغرقان بمفردهما أكثر من ثلث الوقت المخصص للتعليم في المرحلة الابتدائية (102)، وتحتل قصص ألف ليلة وليلة نصيباً جيداً من بين القصص التي يدرسها الطالب في المرحلة الابتدائية (103).

أما الصورة التي تعرضها هذه القصص عن العرب وعن الغرب فترى الباحثة أنها صورة مزيفة عن الآخرين وعن أنفسهم، فهي توحي للتلاميذ الفرنسيين، اقتباساً من الماضي، بإحساس التفوق الطبيعي، كما توحي للتلاميذ من ذوي الأصل العربي بإحساس سلبي ناشئ عن تحقير شأنهم وتشويه صورتهم (103)، ثم تتطرق الباحثة لخطورة غرس مثل هذه الصورة على المجتمع الفرنسي، قائلة: ومن شأن الحجل المكبوت لدى الصغار من ذاتهم أو من ذويهم أن يولد في نفوسهم ضيقاً وعذاباً قد يتحولان في ما بعد إلى اختلال في النظام أو إلى ثورة موجهة ضد المصدر الدافع إلى رفضهم وتحقيرهم هم وذويهم (105)، وهذا مؤشر يهدد أوروبا وحالة الانسجام المجتمعي والاندماج الذي تنشدهما وتنادي بهما في مبادئها، في ظل طبيعة البنية الديمغرافية لدولها التي تشكلت من أعداد غير قليلة من السكان المهاجرين.

أما في المرحلة الثانوية، فإن الكاتبة تبدي تعجبها من خلو كتب القراءة من أية أعمال مترجمة عن الأدب العربي الحديث، ومن بين الأعمال العائدة إلى المرحلة الكلاسيكية لم يختر المؤلفون إلا مقاطع من ألف ليلة وليلة التي يصلح طابعها الخيالي والسحري أكثر لتلاميذ المرحلة الابتدائية الأحدث سناً (106) وفي تحليلها لقصة علي بابا الواردة في كتب المرحلة الثانوية، تشير الباحثة إلى أن بنية القصة تتضمن شخصيات تعيش في فقر وخضوع ناشئين عن وضع اجتماعي متدنٍ أو هامشي، إلا أن هذه الحالة هنا ليست إلا حالة بدء سرعان ما ينجح أبطالها ـ الخياليون منهم أو الراوون ـ في التخلص منها بفضل ما يبذلونه من جهد أو ما يواتيهم من حظ، بل وينجحون في تحقيق الثراء الفردي وتغيير الحالة الاجتماعية إلى الأحسن بالنسبة لأبطال ألف ليلة وليلة، والخلاص الفردي من حالة الفقر والجهل، ومن الخضوع للتقاليد والوصول إلى وضع مهني متفوق وانتصار الضعفاء على الأقوياء (107) ، لكن الباحثة تشير إلى ضعف توجيه مثل هذه القيمة التي يمكن استثمارها في تعزيز صورة الآخر عند الطلبة الفرنسيين، إذ إن نجاح الشخصية العربية في قصة علي بابا وتمكنها من التغلب على الأشرار وتغيير واقعها الاقتصادي إلى الأفضل، لم يكن بفضل ذكاء نوعي، وقدرة على تطوير الذات وإمكانات عالية في التغلب على الواقع، ولكنهم لا ينجحون في تخطي الأهوال والعوائق غير المعقولة إلا بفضل القوى السحرية وبفضل مجموعة من الملابسات السعيدة (108) التي لا دخل للشخصيات فيها.

وتعقيباً على هذا المفهوم لشخصية العربي من خلال قصص ألف ليلة وليلة وقصة علي بابا والذي طرحته كتب القراءة في المرحلة الثانوية، تطرح الكاتبة سؤالاً هاماً وجاداً: هل يمكن لتلاميذ المرحلة الثانوية الذين تخطوا مرحلة الاعتقاد بالقصص الخرافية أن يأخذوا هذه الشجاعة مأخذ الجد (109)، وهو سؤال يدلل على استمرارية مشكلة تبني الصورة النمطية عن العرب خاصة والمسلمين عامة في الوعي الأوروبي بطرق ممنهجة حافظت على نسقيتها، في عصر لم تتبدل فيه المفاهيم الإمبريالية، والنظرة العنصرية عند الغربيين للآخر، ولكن أساليبها وأدواتها تطورت عن التي سبقتها، وبقي التأثير ذاته هو الثابت.

الخاتمـــة:

الشرق كان لقرون طويلة حلم الغرب، الحلم الذي تخيله، الحلم الذي تمنى أن يعيشه، والحلم الذي طمح، ومن ثم تمكن، من أن يسيطر عليه.

لم يكن الحلم واحداً، ولم يقبل تأويلاً واحداً، فحيناً كان الملهم بالفكرة، والمادة في الصنعة، والجوهر في الحكمة، وحيناً كان الشرق كابوساً مفزعاً، وخطراً متمدداً، يهدد بالاكتساح، ويستلزم الكبح، وحينا كان الصندوق الذي يكتنز الثروات، ولا يستحق مفاتيحه إلا الغرب الأبيض.

ومن المفارقات أن أسباب سحر الشرق واحدة، وتفسيراتها مختلفة، فكيف اتفق الغرب على الوقوع تحت تأثير هذا السحر؟ وكيف اختلفوا في تفسيراته؟ وكيف تمكنوا من ترويج الصور المتعددة عنه؟ وما هي أهداف كل فريق؟

لم تتمكن هذه الدراسة إلا من محاولة الإجابة عن ماهية (بعض ملامح) الصورة، أما الكيفية، والعلية، فتستحق بحثاً مطولاً، واستناداً أعمق إلى مصادر أكثر قرباً من الموضوعات المتلابسة مع كتاب ألف ليلة وليلة.

إلى حين ذلك تبقى ألف ليلة وليلة كما قال بورخيس، كتاب الكون الأوحد الذي اشتركت البشرية في تأليفه. ■

المصادر والمراجع

1 – ألف ليلة وليلة، دارة العودة، بيروت،1999م.
2 – إبراهيم الحيدري، صورة الشرق في عيون الغرب، دراسة في الأطماع الأجنبية في العالم العربي، دار الساقي، ط1، 1996م.
3 – إدوارد سعيد، الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1981م.
4 – طربوش، سوزانا صورة العرب في الغرب، حلقة نقاشية عقدت في أكسفورد 7 – 9 حزيران 1998م، ترجمة طلال فندي، الناشر المعهد الملكي للدراسات والدينية، عمان الأردن.
5 – عزت، عزة علي، صورة العرب في الغرب ملامحها وأساليب تغييرها، مصر العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1997م
6 – رنا قباني، أساطير أوروبا عن الشرق لفق تسد، ترجمة صباح قباني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1988م
7 – محسن جاسم الموسوي، الوقوع في دائرة السحر، ألف ليلة وليلة في النقد الإنجليزي 1704 – 1910م، مركز الإنماء القومي، ط2، 1986م.
8 – نصر، مارلين، صورة العرب والإسلام في الكتب المدرسية الفرنسية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 1995م.

الدراســات

1 – سعد البازعي، استشراق الحكاية : ألف ليلة وليلة في القصة الأمريكية، فصول العدد11، عام 1993م .
2 – ابتهال يونس، أثر التراث الشرقي وألف ليلة وليلة في رؤية العالم عند بورخيس.
3 – محمد أبو العطا، ألف ليلة، حلم بورخيس، فصول العدد 13، عام 1994م.
4 – بورخيس: خورخي لويس، مترجمو ألف ليلة وليلة، فصول العدد 13، عام1994م.
5 – أحمد درويش، ألف ليلة وليلة رحلة الكتاب إلى أوروبا، البيان، الكويت العدد عام 1983م.
6 – نادية سلطان، تأثير ألف ليلة وليلة على أدباء الروس في القرن التاسع عشر، دراسة تحليلية لبعض الأعمال الأدبية عند أ.أ. كريلوف (ل .ن.تالستوي)، عالم الفكر المجلد الثامن عشر، العدد الثالث.
7 – فاطمة موسى، ألف ليلة وليلة، وكتب الرحلات في القرن التاسع عشر، فصول العدد 13، عام 1994م.

الهوامش

1 – محمد جاسم الموسوي، الوقوع في دائرة السحر، ألف ليلة وليلة في النقد الإنجليزي 1704 – 1910م، مركز الإنماء القومي،ط2، 1986م.
«الكلاسية أو الاتباعية الجديدة تؤكد: الذوق والعقل والفطنة وازداد التأكيد على العقلاني بحكم الأنشطة العلمية والفلسفية وكان لا بد من أن يظهر الأدب خالياً من التصور والانفعال، وأكثر واقعية وميلاً للسخرة والموعظة الأخلاقية» أنظر الوقوع في دائرة السحر، لمحسن الموسوي، هامش ص 36

2 – المرجع السابق ص 36.

3 – إبراهيم الحيدري، صورة الشرق في عيون الغرب، ص36، دراسة في الأطماع الأجنبية في العالم العربي، دار الساقي، ط1، 1996م.

4 – رنا قباني، أساطير أوروبا عن الشرق لفق تسد، ص65، ترجمة صباح قباني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1988م.

5 – أساطير أوروبا عن الشرق ص 65.

6 – ابتهال يونس، أثر التراث الشرقي وألف ليلة وليلة في رؤية العالم عند بورخيس، ص 348، مجلة فصول، العدد 2، 1994م.

7 – المرجع السابق، ص 349.

8 – المرجع السابق الصفحة نفسها.

9 – المرجع السابق الصفحة نفسها.

10 – المرجع السابق الصفحة نفسها.

11 – أثر االتراث الشرقي، ص 366

12 – المرجع السابق الصفحة ذاتها.

13 – المرجع السابق 367.

14 – المرجع السابق الصفحة ذاتها.

15 – بورخيس: خورخي لويس، مترجمو ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، ع3، عام 1994م.

16 – أثر التراث الشرقي، ص369.

17 – مترجمو ألف ليلة وليلة، ص 321.

18 – سلطان: نادية، تأثير ألف ليلة وليلة على أدباء الروس في القرن ا لتاسع عشر، دراسة تحليلية لبعض الأعمال الأدبية عند. أ. كريلوف (ل .ن .تالستوي)، ص 172، عالم الفكر المجلد الثامن عشر- العدد الثالث.

19 – المرجع السابق ص 169.

20 – المرجع السابق، ص 174.

21 – المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

22 – أنظر، كتاب ألف ليلة وليلة، قصة حكاية علاء الدين أبي الشامات، ص618، ج1، دار العودة بيروت،1999م.

23 – المرجع السابق، ص 175.

24 – أنظر تأثير ألف ليلة وليلة على أدباء الروس، ص 175 – 177.

25 – أثر ألف ليلة وليلة في أدباء الروس، ص 184.

26 – المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

27 – أساطير أوروبا عن الشرق،ص 50.

28 – المرجع السابق، ص 56.

29 – أساطير أوروبا عن الشرق، ص 56.

30 – المرجع السابق، ص 75.

31 – المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

32 – أحمد درويش، ألف ليلة وليلة رحلة الكتاب

الهوامش

إلى أوروبا، البيان الكويتية، ص 44، العدد، 206، عام1983م.

33 - المرجع السابق ص 44.

34 - أساطير أوروبا عن الشرق ص 52.

35 - المرجع السابق، ص51.

36 - المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

37 - المرجع السابق، ص 90.

38 - أساطير الغرب عن الشرق، ص90.

39 - المرجع السابق، ص 85.

40 - المرجع السابق، ص 86.

41 - إدوارد سعيد، الاستشراق، المعرفة. السلطة. الإنشاء. ، ص202، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، 1981م.

42 - المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

43 - المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

44 - الاستشراق، ص203.

45 - سعد البازغي، استشراق الحكاية : ألف ليلة وليلة في القصة الأمريكية، مجلة فصول، العدد 11، 1993م، ص 167

46 - صورة العرب في الغرب، حلقة نقاشية عقدت في أكسفورد 7 - 9 حزيران 1998م، تقرير سوزانا طربوش، ترجمة طلال فندي، ص 16، الناشر المعهد الملكي للدراسات والدينية، عمان الأردن.

47 - حلقة نقاشية، ص16.

48 - أساطير أوروبا عن الشرق، ص 56.

49 - ألف ليلة وليلة وكتب الرحلات، ص232.

50 - المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

51 - أساطير أوروبا عن الشرق، ص 100.

52 - المرجع السابق، والصفحة ذاتها.

53 - ألف ليلة وليلة وكتب الرحلات، ص 241

54 - الاستشراق، ص 205

55 - سعد البازعي، استشراق الحكاية : ألف ليلة وليلة في القصة الأمريكية، ص 179، مجلة فصول، العدد 11، 1993م.

56 - المرجع السابق، ص 180.

57 - المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

58 - المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

59 - المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

60 - المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

61 - صورة العرب في الغرب ملامحها وأساليب تغييرها، عزة علي عزت، ص 25، مصر العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1997م

62 - ألف ليلة وليلة وكتب الرحلات، ص 230.

63 - الوقوع في دائرة السحر، ص 40.

64 - المرجع السابق، ص 180.

65 - المرجع السابق، ص 43.

66 - مترجمو ألف ليلة وليلة، ص 312.

7 - الوقوع في دائرة السحر، ص 183.

68 - المرجع السابق، ص 256.

69 - المرجع السابق، 260.

70 - أساطير أوروبا عن الشرق، ص 69.

71 - ألف ليلة وليلة وكتب الرحلات، ص 230.

72 - المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

73 - أساطير أوروبا عن الشرق، ص 50.

الهوامش

74 – رحلة الكتاب إلى أوروبا، ص 41.
75 – أساطير أوروبا عن الشرق، ص 49.
76 – صورة الشرق في عيون الغرب، ص 36.
77 – أساطير أوروبا عن الشرق، ص 50.
78 – المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
79 – المرجع السابق، ص 51.
80 – ألف ليلة وليلة رحلة الكتاب، ص 44.
81 – أساطير أوروبا عن الشرق، ص 54.
82 – المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
83 – الوقوع في دائرة السحر، ص 237.
84 – أساطير أوروبا عن الشرق، ص 70.
85 – المرجع السابق، ص 78.
86 – أساطير أوروبا عن الشرق، ص 89.
87 – المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
88 – أساطير أوروبا عن الشرق، ص 79 .
89 – ألف ليلة وليلة وكتب الرحلات، ص 240.
90 – أساطير أوروبا عن الشرق، ص 80.
91 – أساطير أوروبا عن الشرق، ص 83.
92 – أساطير أوروبا عن الشرق، ص 84.
93 – المرجع السابق، ص88.
94 – المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
95 – المرجع السابق، ص 87.
96 – أساطير أوروبا عن الشرق، ص 98.
97 – المرجع السابق، ص 99.
98 – مترجمو ألف ليلة وليلة ص 315.
99 - الاستشراق، 207.
100 – المرجع السابق، ص 208.
101 – حلقة نقاشية، ص 21.
102 – مارلين نصر، صورة العرب والإسلام في الكتب المدرسية الفرنسية، مركز دراسات الوحدة العربية، ص 32،ط1، 1995م.
103 – المرجع السابق، ص 25.
104 – المرجع السابق، ص 36.
105 – المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
106 – صورة العرب والإسلام، ص 46.
107 – المرجع السابق، ص 64.
108 – المرجع السابق، ص 65.
109 – المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

مركز الدراسات والبحوث

تقنيات البنية الشعرية لدى خلود المعلا «أمسك طرف الضوء» نموذجاً

[صالح هويدي*]

تمثل مجموعة (أمسك طرف الضوء) المجموعة الخامسة في مسيرة التجربة الشعرية للشاعرة الإماراتية خلود المعلا*، بعد أن سبقتها أربع مجموعات.

العتبة الشعرية:

1 - العنوان:

جاءت عنوان المجموعة الشعرية الأخيرة معتمداً على بنية تركيب ثلاثية اللفظ، ابتدأ بالفعل(أُمسك). وهي بنية تركيب لم تظهر لدى الشاعرة من قبل سوى مرة واحدة، وذلك في مجموعتها الأولى (هنا ضيعتُ الزمن) التي تبدأ بالظرف الدال على المكان، وهو هنا مكان كوني ذو علاقة بالذات المعبر عنها بضمير المتكلم (ضيعتُ). في حين جاء عنوان مجموعتها الشعرية الثانية مكوناً من بنية اللفظ المفرد الواحد (وحدَك) الدال على الآخر المشار إليه بضمير المخاطب.

* ناقد وأكاديمي عراقي مقيم في الإمارات.

أما المجموعتان الثالثة والرابعة فقد جاءتا في إطار بنية تركيب ثنائي؛ فحملت الثالثة عنوان (هاءُ الغائب) وحملت الرابعة عنوان (ربما هنا). لتعود من جديد إلى بنية التركيب الثلاثي في مجموعتها الأخيرة. ففي المجموعة الثالثة مثلاً عدول عن ضمير المخاطب في المجموعة السابقة عليها إلى الإشارة أو التنويه إلى ضمير الغائب، من دون استخدامه (هاء الغائب)، في حين بدأت المجموعة الرابعة باللفظ الدال على التشكك أو عدم اليقين بالمكان المشار إليه بالظرف (ربما هنا). كما يلحظ أن الاشتراك بين المجموعة الأولى والثالثة يتعدى إطار البنية التركيبية إلى الاستخدام المجازي للتعبير من دون سائر المجموعات الشعرية.

على هذا النحو تبدو الشاعرة وقد بدأت مسيرتها الشعرية باختيار عنوان ثلاثي التركيب (هنا ضيعت الزمن) لتنتقل إلى عنوان ذي مفردة واحدة (وحدك) في المجموعة الثانية، ولتعدل في مجموعتيها اللاحقتين إلى العنوان ثنائي التركيب (هاء الغائب / ربما هنا)، لتعود في مجموعتها الأخيرة إلى ما كانت قد بدأت به في مجموعتها الأولى، من دلالة على ما هو كوني (أُمسكُ طرفَ الضوء).

ولا ريب أن هذا التنقل في بنية التراكيب على مستوى العنوان، من شأنه أن يعبر عن رغبة في التنويع، على الرغم من أننا نعزو ذلك إلى الرغبة غير المقصودة لدى الشاعر. فالشاعر حين يختار عنواناً لنص شعري أو لمجموعة جديدة، لا يفكر في نظام البنية والتركيب.

لكننا إذا تجاوزنا بنية العنوان في المجموعة الأخيرة للشاعرة إلى عناوين المجموعة الدالة على نصوصها البالغة (92) نصاً، فإننا سنجد الشاعرة وقد أثرت اعتماد نسق المفردة الواحدة في العنونة، إذ بلغ هذا النسق ما تزيد نسبته على 50%، إذ حمله (62) نصاً. تلاه نسق العنوان ثنائي التركيب، إذ حمله (26) نصاً، في حين اختصت (4) نصوص شعرية فقط من بين نصوص المجموعة كلها، بالنسق ذي التركيب الثلاثي.

كما يلحظ على نسق العنونة لجوء الشاعرة إلى استخدام أسلوبين من العنونة، الأول: يكاد العنوان فيه أن يمثل فحوى النص ومغزاه. وقد رافق هذا الأسلوب العناوين ذات المفردة الواحدة. لكن هذا التكنيك في ظننا يضيق من الإمكانات الدلالية التي يمكن أن يرشح النص عنها، من جراء فعل القراءة والتأويل الذي ينشأ من خلال التفاعل بين المتلقي والنص، بما يقدم له العنوان الجاهز من خلاصة قَبْلية. أما الأسلوب الثاني، وهو الأقل نسبة، فقد حاول تفادي الوقوف على مغزى النص ومضمونه في اختيار العنوان، لإكسابه شيئاً من الإطلاق والرحابة، بعيداً عن التقييد، إذ هو هنا يضمن للنص قدراً من التحرر من أفق التوقع أو الارتهان لقيد التسمية والتحديد.

ومن الجدير بالملاحظة هنا أن عنوان المجموعة الأخير هذا، مجتزأ من أحد النصوص التي ضمتها المجموعة نفسها، والذي يحمل عنوان (يدُ الريح).

العتبة الثانية:

تطالعنا المجموعة في عتبتها الثانية بتقديم للمجموعة، ليس قولاً مأثوراً أو اقتباساً من أقوال أحد الشعراء أو المفكرين المشاهير، كما درج أغلب الشعراء، بل اقتباس جزئي من أحد نصوص المجموعة الشعرية نفسها. ولأنه اقتباس جزئي من سياق نص يحمل عنوان (قلبي)، فإنه سيحتفظ بقدر من الغموض الذي يصعب معه تأويله من دون الرجوع إلى سياق النص الكلي. لكن هذا الغموض ينتمي إلى ضرب الغموض الشفاف الذي يخلق لدى المتلقي نوعاً من التشويق المطلوب:

«ها أنا الآن أُنصتُ

ها أنا الآن أسمعُ أخيراً»

فما هو هذا الذي تنصت إليه الشاعرة؟ وما الذي صارت تسمعه؟ وما دلالته أخيراً هنا؟

في العتبة الثانية نلحظ عدول عن الإحالة على الضوء (معطيات البصر) في عتبة العنوان إلى الإحالة على الصوت (معطيات السمع). كما أن النص على كلمة (أخيراً) لا يبدو اعتباطياً هنا. ففي هذا التوكيد دلالة على أنها لم تكن تنصت من قبل لصوت القلب، كما يتضح من بقية النص:

«ها أنا الآن أُنصتُ
ها أنا أسمعُهُ أخيراً
أتبعُهُ
الحياة تبدأُ
الحياة لي». (1)

لقد أرادت الشاعرة على لسان الشخصية التعبير عن أنها وجدت في الإنصات إلى نداء القلب طريقاً إلى بدء الحياة التي غدت تتكشف لها الآن – ولم تكن تشعر بها من قبل– وهو ما يعني أنها اكتشفت هذا الفعل مؤخراً حتى بدت الحياة لها وكأنها تبدأ اليوم، وتصبح لها. وهو ما يعني أيضاً أنها لم تكن تحس بها ولا تشعر بأنها لها. وهو ما يسّوغ استخدام اللازمة التي أشرنا إليها من قبل؛ وأقصد لفظة (أخيراً). هكذا تبدو الجزئية في الاقتباس السابق وقد انداح غموضها الفني.

وإذا كانت عتبة التقديم الثانية تقرر أن الشاعرة قد أدركت طريقها أخيراً، حين أنصتت إلى قلبها، واتبعته لتجد الحياة وقد أضحت ملكها بفعل اتباعها القلب، فإن النص الأخير الذي تختتم الشاعرة به المجموعة يُقدِّم نفسه في شكل تقف المرأة فوق أعلى قمم الكون وهي في أوج توقها المستثار، لتغني معلنة، أنه:

«لا يمكن لروحي أن تكون ملكاً لأحد»

لقد استطاعت المرأة أن تدرك أن قلبها هو دليلها الوحيد في عالمها، وهو الشعور الذي قدمت الشاعرة به للمجموعة، مثلما أرادت أن تغني فوق أعلى القمم في محاولة لإيصال صوتها إلى العالم في كل مكان، لتخبر من يسمعها بأن روحها لا يمكن أن تكون ملكاً لأحد. هل يمكن أن نستنتج من هذا حجم التحديات التي تعانيها المرأة هنا، والتي تبهض قلبها وروحها، بحيث تنسى قلبها، وتشعر بأن ثمة خطراً ماثلاً يحدق بروحها ويريد أن يسلبها منها؟

توظيف معطيات الفن التشكيلي

يلاحظ حضور بعض معطيات الفن التشكيلي في بناء الصورة لدى الشاعرة، تقوم على إكساب صورها بقوة الحضور والحياة، كما في النص المعنون (عام جديد):

« في هذه اللحظة الفاصلة
موجةٌ تروحُ وتجيء
غيمةٌ تُرفرفُ
ليلٌ يهوي بمحبتِه نحوي
معهم سأطفئ الماضي
على الشاطئ ذاته
بعد أن أغمضَ عيني
وأتمنى». (2)

ومثل هذا التوظيف للمعطيات التشكيلية، ما جاء من توظيف في قصيدة (يد الريح):

بين ضلوعي أرى ظلالاً تشُبُّ على أقدامها
«يستفيق حنينٌ
أحاولُ أن أقتفي أثرَهُ
أُمسِكُ طرفَ الضوء
وفي يد الريحِ

ألمحُ طرفَه الآخرَ». (3)
والقصيدة تذكّر بنص السيدة في عيد ميلادها في مجموعة (ربما هنا):
ومثل ذلك ما جاء في نصها المعنون (ارتجافٌ):
« أنتَ تجهلُني
أنا لا أعرفُكَ
الحبُّ يرتجفُ
القاربُ يهتزُّ
الذاكرةُ تتذمرُ
كيف لا نَرضخُ للفراق إذاً؟». (4)
ومثل ذلك تصوير المرأة التي ينفَضُّ عنها الأصدقاء تباعاً في النص المعنون (ذروةٌ). (5)

التوظيف الرمزي:

ثمة نصوص عمدت فيها الشاعرة إلى ألوان من التوظيف الرمزي، اتخذ بعضها أشكالاً من التوظيف المحدود لبعض العناصر، على نحو معبّر عن دلالة ما، في حين ذهبت في نصوص أخرى إلى بناء النص، ليعبر بكليته عن الدلالة الإيحائية المرادة، بطريق الإيماض دون التصريح، وعلى نحو يبدو فيه النص وقد استحال إلى معادل موضوعي لا يخلو من مواربة فنية، كما في النص المعنون بـ (اقتحام):
« سأتيحُ لجسدي أن يبوحَ
سأتيحُ لي أن أرويَ أشجارهُ
سأتيحُ لكلينا أن يقتحمَ الكونَ خفيفاً
كي مستشعرَ الحياةَ معاً». (6)
تأتي الجملُ هنا في شكل بناء مشحون بدلالات إيحائية، تقف عند حواف المسكوت عنه، لتومئ بالمعنى من دون أن تسمّيه.
وقريب من هذا التوظيف ما فعلته الشاعرة في النص المعنون «سر هذا الحب» الذي يمكن أن يكون تعبيراً عن الرغبات الدفينة للمرأة في القصيدة، بعد أن عمدت الشاعرة إلى تفريغ الرغبات الحسية للمرأة، عن طريق خلعها الدلالة على الليل، على سبيل الإعارة ، والمواربة في نسق المسار الدلالي:
« فيكَ
السكونُ يتذوقُ أنفاسي
يتلذذُ حواسي
يوقدُ بوحي
تعالَ ضمَّني إليكَ أيها الليل
كم أحبُّكَ». (7)
وأحسب أن تحديد الذات بالليل هنا قد حجّم من أثر النص وإمكاناته التعبيرية الثرّة، في وقت كان يمكن له أن يشعَّ بإيحاءاته لو أنه جاء مطلقاً من دون تسمية أو تحديد للذات المقصودة.

بنية المفارقة:

من الأساليب التي تحرص الشاعرة على حضورها في نصوصها التي عبرت عنها تجربتها الشعرية، إقامة القصيدة على ما نسميه بـ (بنية المفارقة). وهو أسلوب تحسن الشاعرة توظيفه وصوغه. فمن نماذج هذا الأسلوب ما جاء في نصها المعنون (أدواتٌ) الذي تكشف فيه عن بعض مظاهر الخراب النفسي الذي تحياه المرأة. لكنها سرعان ما تخالف أفق توقع القارئ في نهاية القصيدة، حين تكشف عن رؤيتها لتلك المظاهر، بوصفها عناصر قوة وحياة، مشيعة لوناً من الإدهاش في تلقي القارئ للنص:
«هذا الصمت الذي لا أطيقُ
هذا الزمنُ الذي أخافُ
هذا العمرُ الناقصُ الذي يمرُّ

هذا القلبُ الذي لا يسمعُهُ أحدٌ
هذا الوطنُ البعيدُ
هذا الانتظارُ
هذا الهذيانُ
إذاً، ها أنا أملكُ أدواتِ الحياة». (8)

لقد بدا النص هنا أقرب إلى الإشارات الضوئية المشعة الخاطفة. فكل سطر من هذه السطور يأتلف مع سواه في بنية دلالية واحدة، تذهب صوب الإيحاء بالفقد أو العطب. فلا شك أن المرء لا يكون مكتمل الإحساس والرضا وهو: يعيش زمناً من الصمت الذي يطول، أو يعيش في ظل خوف من الزمن، أو يعيش في ظل إحساس متفاقم بتسرب الزمن من عمره، أو يعيش وهو لا يرى أحداً ينصت لنداء قلبه، أو وهو يعيش بعيداً عن وطنه، أو وهو يعاني الانتظار والهذيان. كل مظاهر هذا الواقع المعبر عن بنية الانكسار، تفاجئنا الشاعرة بتحويل تلك المظاهر إلى عناصر قوة وحياة، لا عناصر فقد واحتياج، حينما تركز على فكرة أنّ من يشعر بهذا الاحتياج كله، فإنه لا شك ممتلئ بالشعور، وممتلك لأدوات الحياة ومقوماتها، عن طريق مفارقة فنية ناجحة.

كما تبرز لنا المفارقة ثانية في نصها المعنون (قفصٌ) الذي يصور المرأة على هيئة عصفور داخل قفص وهو يعيش على لحظة انفتاح باب القفص كأمنية دائمة. لكن ما إن ينفتح الباب حتى نفاجأ ويفاجأ العصفور أو المرأة بأنه بلا جناح، في لون من ألوان المفارقة ذات الدلالة الإيحائية العميقة التي تتجاوز الخيبة إلى ما ينبغي أن يكون عليه الحالمُ بالحرية:

« أدورُ
مثل عصفورِ النهارات
أقفُ بمحاذاةِ التمني
ينفتحُ البابُ
وأنا بلا جَناحين». (9)

وقد تتجاوز المفارقة لدى الشاعرة حدود الحدث إلى الأسلوب الذي تفجره الصياغة الشعرية التي تتجاوز أفق توقع القارئ، كما في نصها المعنون (فواتٌ) الذي يشتغلُ على جملة التعبير اللغوي الشائع (قبل فوات الأوان)، كما في النص الآتي:

« كلُّ شيء يتصلُ بالقلبِ له رائحةٌ
ورائحتُكَ أنا
افتَحْ رئتيكَ برفقٍ
تَنفَّسَني
قبل فوات العناق». (10)

فإلى جانب أن هذا الإحلال اللفظي قد منح الجملة الشعرية دلالة جديدة ذكية، فإن ما لا تخطئه عين القارئ، وقوع الشاعرة على ذلك التشبيه المبتكر للحبيبة:

« كلُّ شيء يتصلُ بالقلبِ له رائحةٌ
ورائحتُكَ أنا».

بنية الصعود:

من الثيمات التي تبدو حاضرة في نصوص الشاعرة على امتداد مسيرتها الشعرية، ثيمة (الصعود). وهي ثيمة تتردد في نصوص المجموعة الجديدة على مرمى نظر القارئ، مرة في صورة حلمية، وهي تصعد بلهفة إلى الحبيب، بغية لقائه، في لحظة من لحظات التجلي في قصيدتها المعنونة (لهفة) (11)، وأخرى حين يأتي الصعود أو رمزه الدال عليه (الجبل)، في هيئة إضافة إلى الروح، إذ ترى المرأة نفسها في قصيدة (قيظ) (12)، وهي ترقى جبل روحها، مستحثة الغيم.

ولعلنا لا نعدم إشارات من الشاعرة إلى سر هذا الشغف بالارتقاء والصعود والتسلق، مما ورد في نصوص الشاعرة،

كما في قصيدة (نقاء) (13) التي ترى في هذا الصعود وسيلة للوصول إلى لحظة النقاء الإنساني وما يحققه من تسام للذات،وترفّعها عن الأشياء التي تبدومن خلل هذا العلو،وقد صغرت واستدقّت. وهي قصيدة (حقيقة) التي ترى الأرض كلها في هذا الصعود وقد تحولت إلى حبة رمل. (14)

من هنا فقد استحال هذا الصعود إلى أفق محبب في نصوص الشاعرة أو فضاء تنجذب إليه الأرواح كما ورد في نصها المعنون (انجذاب). (15)

تقنية عين الكاميرا:

يمثل حضور المكان، والشخصيات، وصور الأشياء، والموجودات، ومظاهرها المختلفة، ظاهرة ملموسة في نصوص الشاعرة، بغية إبراز زوايا محددة، والانتقال من الضوء إلى الظل، وبين الزوايا، كما لحظناها في معطيات الفن التشكيلي، من خلال عدد من نصوص الشاعرة.

لكن زوايا الصورة تبدو أكثر وضوحاً في بعض النصوص التي لا تقف عند حدود لمسات الفرشاة الثابتة بل تتجاوزها إلى بؤرة العدسة المتحركة؛ انفتاحاً وانغلاقاً، لتبدو كما لو أنها عين كاميرا. كما في النص المعنون بـ (ضيقٌ) الذي تأخذ أبعاد اللقطات في المشهد طريقها نحو الضيق أكثر فأكثر، سواء من أثر زحمة الناس أو الأشياء والموجودات والفضاء الذي يأتي على حساب انكماش مساحة الحب:

« ظلي الذي في الشارع ليس لي
ظلُّك الذي في الشارع ليسَ لكَ
الشارعُ يأكلُهُ المارةُ
يستترُ الحبُّ
يضيقُ الرصيفُ
يضيقُ الفضاءُ
ونضيقُ». (16)

تبرز في نصوص الشاعرة أيضاً بعض الثيمات التي تعاود تكرارها واللجوء إلى معالجات مختلفة لها، ربما لإحساسها بأنها لم تستنفد إمكاناتها التعبيرية بعد، أو أن بها حاجة إلى جعلها منطلقاً لتشييد نماذج جديدة أو مناسبة لتفجير إمكانات رؤيوية وفنية إضافية. من ذلك تلك القصيدة التي افتقدت فيها الشاعرة الحاجة إلى وجود مفاتيح في يدها، تستطيع معها الاطمئنان على قصائدها حين تلقي بها في خزائنها التي لا مفاتيح لها، بدل أن تصبح نهباً للمتطفلين، وأسراراً مشاعة، وذلك في نصها المعنون (شاعرة غير استثنائية) من مجموعتها السابقة (ربما هنا)، على هذا النحو:

«ها أنذا الآن وحدي
أحاول دسَّ قصائدي الجديدة
في خزائنَ لا مفاتيحَ لها
أجلسُ كثيراً وحدي
لا مكانَ لشيء فيَّ
ولا شيء في المكان
إلا
قصائدَ فارغةً لشاعرةٍ غير استثنائية. (17)

هذا الموقف الذي عالجته الشاعرة في هذه القصيدة، تعود إليه في مجموعتها الجديدة (أمسك طرف الخيط) وقد عثرت فيه الشخصية على المفاتيح في القصيدة المعنونة بـ (مفاتيح) واطمأنت إلى دفنها الذكريات في خلسة من الناس والفضاء جميعاً، وأخفت المفاتيح في مكان بعيد عن أعين الجميع، حتى لينقلب المخبأ الجديد من مخبأ مكاني ذي أبعاد مادية إلى معطى زمني لا صلة له بالأمكنة المادية، وهو تصوير يمتلك أبعاده السيكولوجية المعمقة لفكرة المكان المتخيل، العصي على الكشف:

«دفنتُها بمحاذاة ذلك النهار

في غفلة من خُطوات الشارع
وكلّي رجاءٌ ألا يعرفَ أحدٌ
أين أخبئ مفاتيحي؟ (18)

المعجم الرومانسي:

تبلور نصوص الشاعرة خلود المعلا، سواء الجديدة منها أو القديمة، مفردات عالم رومانسي؛ صوراً، ومفردات، وثيمات، ومشاعر. وتستوقفنا هنا من بين ما يستوقفنا النموذج النمطي للمرأة. وهو نموذج يجسد بجلاء صورة المرأة الرومانسية؛ أي المرأة التي تكون موضوعاً للآخر، تتوق إليه، وتنتظره، وتهيم بمشاعرها نحوه، وتتألم للحظة الفراق، وتعيش على زمن الذكرى. بل إننا نرى صور الفراق وهي تبدو أكثر حضوراً في نصوص الشاعرة في عموم نصوصها، ولا سيما الجديدة منها. ففي الوقت الذي لم تخل المجموعات السابقة من هذه التجليات، فإن الانتظارات والرغبة في اللقاء والتواصل كانت هي الغالبة على أجواء المجاميع السابقة. لكن من اللازم أن نضيف إلى ذلك قولنا إنها ليست الرومانسية المائعة التي ظهرت في أدبنا في مراحل شعرية سابقة، وإنما هي رومانسية الأجواء والحب الإنساني المتماهي مع العالم الأرحب والكون.

كما نجد المعطى الرومانسي المتمثل في الميل إلى الصمت والضيق بالصخب وما يخدش الهدوء، وهو يتكرر في نصوص الشاعرة على نحو ملحوظ. لكن توظيف هذا المعطى قد يأتي أحياناً للتعبير عما هو غير متوقع أو حقيقي، على سبيل المغالطة العاطفية أو المكابرة لدى الشخصية، كما في النص المعنون (إيقاع).

«هذا الصمتُ صرخةٌ حادةٌ للوحدةِ
قلبي هادئ
لا ينتظرُ أحداً
هكذا أسمعُ إيقاعَ حياتي». (19)

فإذا تجاوزنا مستوى الصورة وثيماتها، فإننا سنجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام معجم لغوي شديد التعبير عن الأجواء الرومانسية تلك، والدلالة عليها. فمن المفردات التي لا يكاد يخلو نص للشاعرة منها: الغيمة، السكون، القلب، الروح، الظمأ، العتمة، المطر، الشجر، الأوراق، السماء، الوحدة، الكون، الريح، الانتظار، الطيور، الاختناق، الموج، البحر، الموج، الوحشة، الضوء، الخريف، الأبواب...إلخ.

لا ينتظرُ أحداً
هكذا أسمعُ إيقاعَ حياتي».

ففي هذا النص ثمة بوح من المرأة أقرب إلى النجوى الداخلية، تعلن فيه المرأة عما انتهى إليه إيقاع حياتها من هدوء يتناغم مع ما انتهت إليه من حزم أمرها، واتخاذ قرارها في أنها لم تعد تنتظر أحداً، وأن قلبها قد بدا هادئاً. لكن ثمة ما لا يدفعنا إلى تصديق مزاعم المرأة التي جعلت من الانتظارات محطتها الشاخصة، في جلّ نصوص الشاعرة. وليس أدل على ذلك من وصف الشاعرة لهذا الصمت بالصرخة، على طريقة الفلتة اللسانية غير المقصودة التي تكشف حقيقة الإحساس الداخلي الذي يبدو وكأنه يريد أن يُلبس الصرخة المكبوتة لبوس الصمت، من خلال هذا الوصف الذي اتخذ من بنية المفارقة، وملمح التضاد شكله التعبيري. وهو ما يعني أن هذا الهدوء وذلك الصمت الذي يرين على المرأة وقلبها وما حولها، ليس صمتاً مطلوباً أو مرغوباً فيه، بقدر ما هو صمت مفروض على نحو أقرب ما يكون إلى مصادفات الحياة أو أقدارها، وإلا ما تكشف على شكل صرخة مدوية، دالة على الوحدة:

«هذا الصمتُ صرخةٌ حادةٌ للوحدةِ
قلبي هادئ
لا ينتظرُ أحداً
هكذا أسمعُ إيقاعَ حياتي». (19)

الحضور الطاغي للزمن:

يظل حضور الزمن في تجربة الشاعرة خلود المعلا بمثل واحداً من أبرز عناصر تجربتها، وأكثرها تعبيراً عن البنية الدرامية وحركة الصراع فيما بين الإنسان والعالم، مجسداً النهايات التراجيدية، والمواجهات، والتحديات التي لا تتوقف حيال زحف هذا الغول الذي لا ترد مشيئته. ففي مجموعتها (ربما هنا) لم يكن للمرأة في النص المعنون بـ (نضرٌ دائماً) إلا التسليم بما للزمن من سطوة عاتية، لا مردّ لها سوى التعويل على إحساسها بنضارة قلبها وشبابه:

«بدأ الخريفُ مبكراً
هذه السنة لا تُشبهُ غيرها
الأوراقُ المتساقطةُ تنتشرُ حولي كالهواجسِ
لن أتمكنَ من التخلص من توالي فصولي
ستسقطُ أشجاري يوماً
لكنَّ قلبي سيظلُّ نضراً دوماً». (20)

وفي نص آخر من المجموعة نفسها، بعنوان (كل عام وأنا...)، وهو عنوان لا يخلو إمساك الشاعرة فيه عن إكمال العبارة التقليدية، من دلالة واضحة على انفتاحها على مختلف الاحتمالات، من واقع حالة الصراع وعدم الرضا المتخفي في ثنايا النص الذي تستعيد المرأة في ليلة ميلادها ارتداء أجمل فساتينها وزينتها، وتشعل شمعتها منتظرة، بعد أن استعادت أمنيتها. لكن هذا الانتظار يأتي طويلاً، ليظل هكذا على ما يبدو، كما في العام الذي سبقه:

«ليلةَ ميلادي
ارتديتُ أجملَ قمصاني الليليةَ
تزيّنتُ
قرأتُ يومياتي
استعدتُ أمنيتي
أشعلتُ شمعةً
وانتظرتُ
...
طويلاً
كما في العام الذي مضى». (21)

وإذا كانت المرأة قد أمسكت عن توصيف صورة العام الجديد في هذا النص، تاركة إياه نهباً لمخاوفها وارتياباتها، ولتوقعات المتلقي، فإن في النص المعنون بـ (عام جديد) من المجموعة الجديدة للشاعرة، تتحرك خطوة نحو محاولة إسدال الستار على الماضي وانغلاق القصيدة على لحظة التمني لما يمكن أن يتحقق وهي مغمضة العين، وبما يبقي على حالة الانتظار والترقب الذي لا يخلو من الارتياب في ما يمكن أن يأتي به المجهول:

«في هذه اللحظةِ الفاصلةِ
موجةٌ تروحُ وتجيء
غيمةٌ ترفرفُ
ليلٌ يهوي بمحبتِه نحوي
معهم سأطفئ الماضي
على الشاطئ ذاتِه
بعدَ أن أُغمضَ عينيَ
وأتمنى». (22)

ثنائية الظمأ والارتواء:

يمكن القول إن تجربة الشاعرة المعلا تجربة ذات طابع ديناميّ، ناشئ عن حالة التوتر الدائمة لدى المرأة في علاقتها بالآخر الرجل، أو العالم، أو الزمان، أو المكان، أو النفس. وقد وجد هذا المعطى الديناميّ لدى الشاعرة معادله الموضوعي في شكل صور، وتعبيرات، وترميزات، وكنايات مختلفة، ولا سيما في مظاهر الطبيعة من حولها،

ومن تلك المظاهر ثنائية الخصب والجفاف، والظمأ والارتواء:

« الأرضُ لا مياه في سمائها
الظمأ يتمادى
تكاد أوردة البيوت تجفُّ
كم هي صفراءُ هذه الأيامُ». (23)

لكن هذه الأيام الصفراء والسماء المُمحلة والبيوت التي جفّت أوردتها، تطالعنا أكثر من مرة، في طرائق من التعبير وأساليب من التشكيل الواقعي والرمزي المختلفة؛ ومنها تلك الصور المعبرة عن فداحة الفقد وحجم اللوعة على نحو لا يخلو من مفارقة. فعلى الرغم من امتلاء المشهد المعبر عنه في نص (مياه العطش) بالمياه المتدفقة من كل فج وزاوية. لكن اللافت في النص أنه على الرغم من حضور كل هذه المياه في المشهد، فإن الظمأ يبقى سيد الموقف، ما دامت هذه المياه غير قابلة للرؤية والري والسريان:

« المياه التي تتدفق حولي لا مجرى لها
المياه التي بين يديَّ لا أراها
المياه التي تحيط بقلبي لا تروي
لا شيء يملأ المكانَ سوى عطشي». (24)

وهي صور تظل الأكثر قسوة في التعبير عن الإحساس بالجفاف، ودلالة على اليأس؛ حتى لتبدو قصيدة (مياه العطش) وكأنها سيمفونية الظمأ والصرخة الأخيرة في وجهه. وربما قاد هذا اليأس إلى ظهور بعض مفردات العبث الذي تجد معه الشخصية نفسها في النص المعنون (ارتداد) دونما رغبة. فهي ليست سوى عابر من عابرين كثر، لا ينتظرون شيئاً، فإذا انتظروا أحداً، فلن يكون إلا ذلك الذي لا يأتي، في دلالة لا تخفى على أفق العبث وفلسفته لدى أحد منظّريه الغربيين:

«لستُ سوى قلقٍ
لا أنتظرُ غيرَ الذي لا يأتي
كلَّ ليلةٍ أقفزُ على الذاتِ
لترتدَّ رغباتي
وأمضي
بلا رغبةٍ مع العابرين». (25)

ثنائية الذبول والإيناع:

وكما حفلت نصوص الشاعرة بمظاهر جدلية الظمأ والارتواء، فإنها حفلت بجدلية الذبول والإيناع التي استطاعت التعبير عن الحالات المختلفة للشخصية وهي تنشد الحياة في عنفوانها، وحيويتها، وديمومتها التي ترتطم بمتغيرات العالم من حولها، ومواقف الآخر، وفعل الزمان وأثر المكان الذي تحيا فيه. وإلى هذا المعنى اتجه نص الشاعرة المعنون (خريفٌ) لكشف جوهر موقف المرأة المتجه صوب الحياة والمطر، رمز الخصب والإيناع في لحظة اصطدامه، بما تخبئه لها الأيام من مفاجآت وقوانين ترسم أفق هذه الجدلية الضدية في شكل من أشكال التوتر النصي والحياتي المعبر:

« للمطرِ
للحياةِ
أولِّي قلبي
لكنَّ الأوراقَ المتساقطةَ تباغتني». (26)

إن ذكاء هذا النص إنما يكمن في مخاتلته، وفي ما يضمره من إمكانات. فهو ينأى عن أن يكشف عن دلالته النهائية أو موقفه الجاهز، على الرغم من وضوح تسليم المرأة قيادها لعناصر الحياة؛ ذلك أن ثمة مباغتة أخرى تتكشف للمرأة وهي مصممة على الذهاب صوب الحياة، تتمثل فيما بدا يتجلى لها من تساقط الأوراق، لتبقى الجدلية قائمة متوترة.

الطاقة الإيحائية للنص:

تتمتع نصوص الشاعرة بصفتين اثنتين يصعب وجودهما معاً في النص الشعري، وأريد بهما البساطة وقوة الإيحاء. ومصدر الصعوبة أن البساطة عادة ما تجعل النص مفتوحاً للقارئ وظاهراً خالياً من القشرة الإضافية. ففي نصها المعنون (جَلَبة) يكتسب هذا النص طاقة إيحائية كبيرة، يمكن للقارئ معها الوصول إلى استنتاجات شتى وتأويلات مختلفة من جراء استعمال الشاعرة لفظة جَلَبة التي أسندتها إلى قلب المرأة. وهي احتمالات وتأويلات متأتية من التساؤل عن طبيعة هذه الجلبة وبواعثها، ومدى تأثيرها في هذه البيئة الملغومة بالصمت، والتي بدت محيطة بها مكاناً وزماناً وهيئات، وعلى هذا النحو من التضاد:

«لم يتركني هذا الصمتُ
في الضوء والعتمة
في الأمكنة والعمر
لا أسمع سوى جَلَبة قلبي». (27)

وفي نصها المعنون (يدُ الريح) تقيم الشاعرة بناءه على تقنية تراكم الصور التي تأخذ طابعاً من التجسيد الملائم لقوة الذكريات البعيدة، وأثرها الغائر الكبير الممتزج بطابع التجريد. ولعل البؤرة الإيحائية في هذا النص تكمن في تلك الصورة التي يبدو ما أمسكت به من طرف الذكريات التي ابتعثت قوية من جديد من بين ضلوع المرأة بدا طرفه الآخر لها في كف الريح المفتوحة على آفاق دلالية رحبة، تُبقي على التوتر الذي أشاعته هذه الصورة وحالة الغموض والترقب لدى المرأة:

«بين ضلوعي أرى ظلالاً تشبُّ على أقدامها
يستفيقُ حنينٌ
أحاول أن أقتفي أثرَهُ
أُمسكُ طرفَ الضوءِ
وفي يدِ الريح
ألمحُ طرفَهُ الآخر (28)

في النص المعنون بـ (كَشف) يأتي السطر الشعري الأخير بوصفه بؤرة إيحائية مفجّرة الدلالات التي يمكن أن يشي بها حدث الرؤية التي تمت أول مرة في جو من الوضوح الكاشف لمظاهر العتمة التي عاشها الحبيبان ووقفت عائقاً بين تلاقيهما:

«رأيتُكَ في الضوءِ
رأيتَني
كادت ملامحنا تشتعلُ
وحدَهُ الغيابُ
كشفَ سرَّ العَتَمةِ بيننا». (29)

وكما كشفت خاتمة القصيدة عمّا تنطوي عليه من مظاهر وأحوال بين العاشقين، يأتي السطر الشعري الأخير في قصيدة (حجاب) ليكشف لنا الأسباب الكامنة وراء عدم استجابة طيور المرأة لها وعدم ابتلال قلبها بالمطر، على الرغم من جريها لاهثة وراءه ووراء سحبه، لتفهم استحالة تحقق ما تصبو إليه ما لم تعد الأمور إلى سابق عهدها؛ فيتبدد الغموض السابق في النص:

« ألهثُ وراءَ السُّحبِ
وراءَ المطرِ
قلبي لا تبتلُّ أطرافُهُ
طيوري لا تستجيبُ
من يأخذ الحبَّ إلى مبتداه؟». (30) ■

الهوامش والإحالات

* ينظر خلود المعلا: أُمسك طرفَ الخيط، شعر، ط1، عمان- الأردن، فضاءات للنشر والتزيع، 2013.

(1) ينظر المجموعة الشعرية: ص195.

(2) المجموعة: ص151.

(3) ينظر المجموعة: ص153.

(4) المجموعة نفسها: 151.

(5) المجموعة: ص147.

(6) المجموعة: ص191.

(7) المجموعة: ص193.

(8) المجموعة: ص39.

(9) المجموعة: ص59.

(10) المجموعة: ص61.

(11) ينظر المجموعة: ص19.

(12) ينظر المجموعة: ص35.

(13) ينظر المجموعة: ص49.

(14) ينظر المجموعة: ص113.

(15) ينظر المجموعة: ص55.

(16) ينظر المجموعة: ص87.

(17) ينظر النص في المجموعة الشعرية «ربما هنا»: ص66.

(18) ينظر المجموعة: ص145.

(19) المجموعة: ص111.

(20) المجموعة: ص113.

(21) المجموعة: ص97.

(22) المجموعة: ص151.

(23) المجموعة: ص99.

(24) المجموعة: ص105.

(25) المجموعة: ص45.

(26) المجموعة: ص21.

(27) المجموعة: ص141.

(28) المجموعة: ص153.

(29) المجموعة: ص159.

(30) المجموعة: ص203.

مركز شباب ثورة 14 فبراير للدراسات والبحوث

سـيـرك الأحـــلام في فـانـتـازيـا الأدغـــال

(31 يوليو - 2 أغسطس 2014 - مركز البحرين الدولي للمعارض والمؤتمرات)

عدسة: صالح العرادي - البحرين

الآية في الحكاية
خطاب على خطاب

[منذر عياشي *]

عرف التراث العربي شيئاً سماه الكلام على الكلام. فأقام له، في النثر على لسان التوحيدي، ذكراً، وذكراً في الشعر على لسان غيره. غير أن ما قيل لم يتعد حدود جملة التعبير الانطباعي أو التعبير الجمالي. وهذا أمر لا يعتد به في تحليل الخطاب، وإن كان أنيساً.

ولقد ذهبت اللسانيات الحديثة في هذا الأمر مذهبين:

- الأول: خصصته لوصف الخطاب الطبيعي.
- الثاني: يقوم في إطار الخطاب الطبيعي وضمنه.

ولكي يبلغ مانقوم به دقة العلم اللساني ووضوحه، فإننا نطرح السؤال الآتي: ما الكلام، وما الكلام على الكلام؟

---

* باحث أكاديمي سوري مقيم بالبحرين.

* العمل الفني : عباس يوسف ـ البحرين.

يذهب كوست وغاليسون في قاموسهما:

" Dictionnaire de didactique des langues"

إلى تعريف الكلام بقولهما: «الكلام الطبيعي المسمى «الكلام الشيئي» هو الذي يحيل إلى مراجع خارج لغوية ويتكلم عن الأشياء »(1).

وإذا كان هذا هو الكلام، فما هو الكلام على الكلام؟ هنا، نقف على المذهبين اللذين ذكرناهما لتونا:

- المذهب الأول:

يقوم الكلام في هذا المذهب على وصف الخطاب الذي يتكلم به الإنسان ويستعمله في حياته اليومية المعلومة. ولذا، فإن هذا الكلام يسمى الكلام الواصف، أو أيضاً «الخطاب الواصف». ولقد سكت اللسانيات مصطلحاً خاصاً به، وهو:

وعرفته بالقول: إنه «نوع من اللغة الأداة»، التي تحيل «Le metalangage» إلى مراجع لسانية وتتكلم عن العلامات اللغوية الشيئية (2).

ولكي نزداد وضوحاً، فقد ضرب لنا غاليسون وكوست مثلاً فقالا: «إن المصطلحات التقنية مثل: (الاسم، والشرط، والتركيب، والمحدد أو المعرف، إلخ)، فتستخدم لوصف قواعد لغة من اللغات. وأما المحددات (أي الكثير من الأسماء الشاملة، مثل الكائن، المائع، النوعية، العضو، إلخ)، فستستخدم في القواميس لوصف معنى الكلمات في لغة من اللغات (3). ونلاحظ مع غاليسون وكوست أن هذين المنحيين في الوصف، «يحددان خطابين واصفين ومتمايزين، ويشتركان في العمل على النموذج النحوي نفسه الذي تقوم عليه اللغة الطبيعية»(4).

ومن المفيد أن نعود فنوضح أن هذين الخطابين الواصفين، المتمايزين والمشتركين، في المذهب الأول، تختص المصطلحات التقنية فيهما بالنحو، في حين أن الأسماء الشاملة فتتعلق بالدلالة، وإنهما ليعالجان الكلام معاً كل من زاويته واختصاصه.

- المذهب الثاني:

وهو مذهب رومان جاكبسون. وإنه ليرى أن مصطلح اللغة الواصفة «يستعمل في إطار اللغة الطبيعية (لغة التشيىء). كما يستعمل لكي يبرز كل عبارة تم التلفظ بها بخصوص عبارة أخرى. وسبب ذلك لجعل المتلقي يعي بوضوح معنى خطاب المرسل(5).

وبناءً على هذا، وبالاستناد إلى رومان جاكبسون، يمكننا أن نقول: «ثمة تميز قام في المنطق الحديث بين مستويين من مستويات اللغة: «اللغة التشييئية» وهي اللغة التي تتكلم عن الأشياء. و «اللغة الواصفة»، وهي اللغة التي تتكلم عن اللغة(6).

وإن الدراسة التي نقدمها هي ضرب من اللغة الواصفة التي ترصد نفسها لتكون كلاماً على كلام، أو خطاباً على خطاب، كما ذكرنا.

1- خطاب على خطاب:

إنه مما لا ريب فيه أن الخطابات التي قامت على الخطاب القرآني أكثر من أن تحصى. ولكننا سنختار منها اثنين يتباينان موقفاً ويتباينان زمناً. أما الأول، فقد كان رفيقاً لزمن النبوة. وأما الثاني، فهو رفيق للزمن الذي نحن فيه (أي ما بين النصف الثاني من القرن العشرين والثلث الأول من القرن الواحد والعشرين). ولم يكن هذا الاختيار لهذين الخطابين المتباعدين عبثاً أو عشوائياً. فكل خطاب يمثل بنفسه صورة من صور التفكير في القرآن. وإننا لنرى، نتيجة لذلك، أن القضية قد تطرح في زمن ولا يكون لها

فيه ذكر، في حين أنها تذكر بحيوية أكبر في زمن آخر. كما نرى أن القضية قد تطرح في زمن ثم تختفي، لكنها لا تلبث أن تعود للظهور في زمن آخر وعلى نحو آخر. والقضية التي نود أن نقف عليها في مجال الخطاب على الخطاب هي: هل القرآن إنتاج ثقافي واجتماعي أم إنه منتِج ثقافي واجتماعي؟ وماذا يترتب على هذا في الحالتين، أي عندما يكون ناتجاً أو منتجاً؟

ولكي يدور كلامنا في فلك هذه القضية، فيكون كله خطاباً على خطاب، أو كلاماً واصفاً بمصطلح اللسانيات الحديثة، نود أن نقدم بين يدي هذه القضية سطوراً يدور الكلام فيها على ماهية النبوة الحاملة للنص القرآني ومغازيها بوصفها أيضاً جزءاً من هذه القضية:

1 - ليست النبوة بنية نظرية، ولا هي ممارسة ذهنية، ولا دُرْجة ثقافية يمكن أن تضاف إلى أنشطة الممثلين الاجتماعيين، ولكنها، بالنص الذي تحمل، تمثل انقلاباً تكوينياً يخرج الإنسان به من كينونة شخصية هو فيها إلى كينونة نصية يتخلق فيها من بعد خلقاً آخر.

2 - تهدف النبوة إلى إعادة تأسيس الفهم اجتماعياً، وثقافياً، وعقدياً. ولذا، فإن بإمكان المرء أن يتبين من خلالها أن حقيقة التباين ما بين النبوة وغيرها، وكذلك ما بين النبوة الحقة والنبوة الكاذبة، إنما تقوم على حقيقة التباين بين عقلين معرفيين كل منهما يصدر عن حقيقة مختلفة عن الأخرى، ويتكون معرفياً بغير المصادر المعرفية التي يتكون بها العقل الآخر. ولقد نستطيع أن نوجز سمات كل من هذين العقلين فنقول:

– أما العقل الأول، فيرى أن البنية الثقافية والاجتماعية بنية تنتج خطابها بكل حمولاته المعرفية ثقافياً واجتماعياً وعلى كل الصعد والمستويات. ولذا، فهي عنده تمثل الأصل والمصدر الوحيد لتأسيس الفهم وإنتاج النص في الوقت نفسه. ولقد يعني هذا أن نص النبوة (إذا كان ثمة نص للنبوة بالنسبة إليه) يجب أن يكون إنتاجاً ثقافياً واجتماعياً مركباً.

وإذا كان هذا التوجه المادي سائداً قبل الإسلام في كثير من المجتمعات على اختلاف ما بينها من التمدن والتحضر، فهو، بطبعه المادي هذا، لا يزال سائداً اليوم في بعض المجتمعات أيضاً، وتجسده عقلاً وفكراً بعض النظريات الاجتماعية، وخصوصاً منها الماركسية والمنتهجة نهجها.

– وأما العقل الثاني، فيرى، على عكس الأول، أن البنية النصية بنية تنتج خطابها بكل حمولاته المعرفية والثقافية وعلى كل الصعد والمستويات. ولذا، فهي عنده تمثل الأصل والمصدر الوحيد لتأسيس الفهم وتكوين المجتمع في الوقت نفسه. ولقد يعني هذا أن النبوة يجب أن تكون إنتاجاً نصياً، تماماً كالمجتمع الذي يجب أن يكون إنتاجاً نصياً بدوره أيضاً.

ولعلنا نلاحظ تعاكس التوجهين، إذ إن البنية، ثقافياً واجتماعياً، تحتل مرتبة الفاعل أو مرتبة العقل المكوِّن بمصطلحات لالاند في التوجه الأول، وتحتل فيها النبوة ونصها مرتبة المفعول به أو العقل المكوَّن بمصطلحات لاند أيضاً، في حين أن البنية النصية تحتل، في التوجه الثاني، مرتبة الفاعل أو العقل المكوِّن، ويحتل المجتمع وثقافته فيها مرتبة المفعول به أو العقل المكوَّن بمصطلحات لالاند كذلك.

ولكي يدق بنا الكلام ويتعين، سنأخذ، إذن، خطابين لاثنين عرف عنهما اهتمامهما بالخطاب تحديداً لمصدره، وتعريفاً لقيمته، ووقوفاً على كيفيات نشوئه.

الأول: فهو الوليد بن عقبة.

الثاني: فهو نصر حامد أبو زيد. ومن المهم أن نلاحظ أنهما يتعاكسان رؤية وتقييماً ومنهجاً.

أ – الوليد بن عقبة:

إن الآية التي يدور عليها الخطاب الواصف للوليد هي: «إن الله يأمر بالعدل والإحسان وإيتاء ذي القربى، وينهى عن الفحشاء والمنكر والبغي يعظكم لعلكم تذكرون» (النحل / 90 //).

تذكر كتب السيرة وبعض كتب التفسير لهذه الآية حكاية مع الوليد بن عقبة (7). وإنها لتروي أنه جاء إلى النبي، صلى الله عليه وآله وسلم، فطلب منه أن يقرأ، فقرأ عليه هذه الآية.

إذا قلنا إن اللغة طريقة لتنظيم العالم، وهي طريقة لتنظيم الخطاب أيضاً، فذلك لأنها تكوّن عند مستعملها بنية يقوم بها تنظيم العالم وتنظيم الخطاب. وهذه البنية ليست إبداعاً فردياً، ولكنها تواضع عقل كلي مسبق لكل أفراد الجماعة اللغوية التي ينتمي الفرد إليها.

وانطلاقاً من هذا المبدأ نقول: لقد جاء الوليد بن عقبة إلى الرسول ــ صلى الله عليه وآله وسلم ــ وهو يحمل في ذاته بنية واحدة لا يعرف سواها. وهي بنية لعقل كلي مسبق، يمكن توصيفه بأنه عقل مجتمع الشخص وثقافة الشخص. ولذا، فهو يفسر بها ما يستقبله ويخضعه، جراء ذلك، للمحاكمة. ولما كان الأمر كذلك، فقد أراد الوليد أن يصل بهذه البنية التي لا يعرف سواها إلى ما يؤكد له أن الذي سمعه: هل هو أداء كلامي للرسول، وقد صاغه بقوانين بنية اللغة التداولية للمجتمع الذي نشأ فيه، أم أن الذي سمعه يخرج عن هذه الدائرة بنيةً وأداءً وتنظماً للخطاب وللعالم من وراء تنظيم الخطاب؟ وبقول آخر، لقد أراد الوليد أن يعرف هل النص القرآني، الذي سمعه، هو إنتاج عقلي وثقافي لبنية لغة المجتمع القرشي (أي مجتمع الرسول)، أم إنه إنتاج عقلي وثقافي لبنية لغة لا يعرف بعد عنهما ولا عنها شيئاً؟

إنه سمع إذن، فأدرك أن ثمة فارقاً بين ما يعرف من خصائص تركيب الخطاب بوصفه منتجاً اجتماعياً، وهذا الخطاب القرآني الذي لا يتماثل مع الخطاب الأول بوصفه منتجاً اجتماعياً. فطلب من الرسول – صلى الله عليه وآله وسلم ــ أن يعيد عليه ما أسمعه أولاً، ليدرك به هذا المعنى ثانياً. فأعاد الرسول عليه ما سمع. فكان استماعه هذه المرة للآية في ذاتيتها النصية واللغوية. وإذ ذاك، قرَّ لديه أن هذا الخطاب الذي يسمع وذاك الذي يعرف لا يستويان نظاماً وبنية، ولا عقلاً وثقافة، ولا يتماثلان أداء وكلاماً، ولا ينتميان إلى بعضهما نموذجاً ونسقاً. وحينئذ، جاءت شهادته في العبارة الأخيرة من الحكاية: «ما يقول هذا بشر»، لتؤكد هذا التباين وتبين خروج هذا الذي سمع عن دائرة كل الإنتاج اللغوي العربي والبشري شعراً ونثراً.

لقد جاء الوليد، إذن، وعقيدته أن المجتمع وثقافته ينتجان الخطاب على مثال ما تم التواضع عليه لسانياً في إنتاج الخطاب التداولي، غير أنه ما إن سمع حتى أصيب بالإبلاس. فالذي سمعه ليس خطاباً مما يمكن أن ينتجه المجتمع عقلاً وثقافة، ولا نموذجاً وتداولاً، وإنما هو خطاب مغاير تماماً، لا بل هو خطاب، في بنائه وتركيبه، ليس مما طبع البشر في فطرهم أن يأتوا بمثله لكي يقوم التواصل بينهم. ومن هنا، كان تقريره الحاسم: «ما يقول هذا بشر». وبالطبع، فإن تقريره هذا يخالف عقيدته التي جاء بها، والتي ترى أن المجتمع، عقلاً وثقافة، ونظاماً وبنية، وأداءً وكلاماً منتجان وحيدان للخطاب. ولقد يعني هذا أن ثمة منتجاً آخر أبدع هذا الخطاب على غير مثال عقلاً وثقافة، ونظاماً وبنيةً، وأداءً وكلاماً.

ب – نصر حامد أبو زيد:

لقد جاء الوليد وهو يحمل في ذهنه وذاته تصوراً، وإن كان

غير مفصح عنه، عن الخطاب بوصفه إنتاجاً ثقافياً واجتماعياً لأن هذا هو أقصى ما يمثله عالمه المعرفي، ولكنه عاد، بعد أن سمع ما سمع، بتصور آخر وإدراك آخر عن إنتاج الخطاب. وهنا يجد المتأمل نفسه أمام فرضيتين:

– **الفرضية الأولى:** ترى أن الإدراك الذي تجلى عند الوليد، يفتح الاحتمال أمام ممكن جديد وفريد، يحل الله فيه – بوصفه منتجاً – محل الثقافة والمجتمع في إنتاج الكلام وإنشاء الخطاب على غير معهود البشر بنية ونظماً ونموذجاً في أدائهم لكلامهم.

– **الفرضية الثانية:** ترى أن الخطاب إنتاج ثقافي للمجتمع الذي تنزَّل الخطاب فيه وتموضع.

وإذا غلب اليقين على ظننا، فإننا نستطيع أن نقول إن الفرضية التي كانت قائمة في ذهن الوليد بداية، لا تزال قائمة عند نفر من الباحثين المعاصرين الذين يعد نصر حامد أبو زيد من أمثلهم طريقة. ولقد يعني هذا أنه في مساره البحثي، قد سار في عكس اتجاه الوليد بن عقبة، وهو اتجاه أقل ما يقال فيه إنه ارتكاسي. فأبو زيد ابن لمجتمع يرى أن القرآن إنتاج إلهي، ولكن أبو زيد يقرر، خلافاً لرؤية مجتمعه، أن الثقافة هي التي تنتج النص الذي يتموضع في مجتمع ما (مع أن ثقافة مجتمع أبو زيد لا ترى ما يراه أبو زيد، وكفى بهذا تناقضاً في القاعدة المعرفية التي يستند إليها). ولذا، فإننا عندما نعود إلى كتابه «مفهوم النص»، فسنجده يؤكد هذا الاتجاه، مما يدل على تبنيه للفرضية الثانية. ولبيان هذا الأمر، سنقف على خمس فقرات قصيرة من كتابه، ولكنها واضحة الدلالة والتوجه.

يقول نصر حامد أبو زيد:

1 – «إن النص في حقيقته وجوهره منتَج (إنتاج) ثقافي. والمقصود بذلك أنه تشكل في الواقع الثقافي خلال فترة تزيد على العشرين عاماً» (8).

ونحن نقول إن النص (القرآن) إنتاج إلهي. وأنه بسبب كونه كذلك، فقد كوَّن الواقع والثقافة خلال فترة تزيد على العشرين عاماً من نزوله ولا يزال.

2 – «إن اللغة أهم أدوات الجماعة في إدراك العالم وتنظيمه. وعلى ذلك لا يمكن أن نتحدث عن لغة مفارقة للثقافة والواقع، ولا يمكن من ثم أن نتحدث عن نص مفارق للثقافة والواقع أيضاً طالما أنه نص داخل إطار النظام اللغوي للثقافة» (9).

ونحن نقول إن اللغة (من) أهم أدوات الجماعة في إدراك العالم وتنظيمه، ولكنها ليست وحدها في هذا المستوى من الأهمية. والسبب لأنها تعد جزءاً من عالم علاماتي (سيميائي) أوسع منها بكثير، وإن كان لها فيه أهمية عظمى. وهذا ما جعل سوسير يرى أن اللسانيات جزء من العلاماتية. ولقد وقف (أي سوسير) في ذلك على عدة نقاط، فقال:

– «إن اللغة نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار، وهي بهذا تقارن بالكتابة، وبأبجدية الصم البكم، وبالطقوس الرمزية، وبأشكال التهذيب، وبالعلامات العسكرية، إلخ. إنها فقط الأكثر أهمية من بين كل هذه الأنساق» (10).

– «يسمي العلاماتية العلم العام ويقول: «ليست اللسانيات سوى جزء من هذا العلم العام، وإن القوانين التي ستكتشفها العلاماتية ستكون قابلة للتطبيق في اللسانيات» (11).

– «تكمن مهمة اللساني في تحديد ما يجعل من اللغة نسقاً خاصاً في مجموع الوقائع العلاماتية» (12).

وهكذا نرى أن نصر حامد أبو زيد لا يضع اللغة موضعها بين الأنساق العلاماتية، وهو بالتالي لا يعطيها المكانة التي تعود إليه بوصفها نسقاً بين الأنساق العلاماتية.

والأمر الأهم الذي نريد أن نقف عليه هنا، هو قول نصر

حامد أبو زيد: «لا يمكن من ثم أن نتحدث عن نص مفارق للثقافة والواقع أيضاً طالما أنه نص داخل في إطار النظام اللغوي للثقافة». وإننا لنرى أن هذا بهتان عظيم. فلغة الثقافة والمجتمع ليست كلها سواء. إذ هناك مستويات لغوية تجعل بعضها مفارقاً لبعض كالنص الأدبي مثلاً. فكيف وقد تعلق الأمر بالقرآن؟ إننا نرى أنه نص مفارق كبير المفارقة للثقافة التي كانت سائدة وللنظام اللغوي الذي كان مستخدماً آنئذ، وذلك على الرغم من أنه يتقاطع مع النظام اللغوي للثقافة.

وما يجب أن يكون معلوماً، وقد أشرنا إلى هذا من قبل، هو أن القرآن نص مخالف في نظمه لكل أنظمة لغة نصوص الثقافة العربية، قديمها وحديثها. وإن خلط المستويات وإزالة الفوارق هي فرية على الواقع اللغوي. ولقد نعتقد أن المراد بذلك هو جعل القرآن نصاً كباقي النصوص، مماثلاً لها ومساوياً، وذلك لإخضاعه للواقع الاجتماعي والثقافي الذي يبدع نصوصه تبعاً لوجهة النظر المادية. وبهذا يكون القرآن واحداً منها لا واحداً خارجاً عنها. وهذه لعبة سخيفة من ألعاب التخابث الإيدولوجي، ولا علاقة لها بحقائق البحث العلمي واللساني.

3 – ويقول نصر حامد أبو زيد: «إن ألوهية مصدر النص لاتنفي واقعية محتواه ولا تنفي، من ثم، انتماءه إلى ثقافة البشر» (13).

ونحن نقول: إن ألوهية مصدر النص لاتنفي واقعية محتواه، وهذا حق لا ريب فيه، ولكنها تنفي انتماءه إلى ثقافة البشر، أوتنفي أن يكون من إنتاجهم، من غير أن تنفي ملاءمته لهم وصلاحيته في أن يكون ثقافة للبشر. وهذا أمر كان يجب على نصر حامد أبو زيد أن يجعله فرقاً ويقيمه بين الأطروحتين: أطروحة واقعية النص، وأطروحة انتماء النص إلى ثقافة البشر، واللتان تعنيان أن البشر هم الذين يصنعون نصوصهم في مختبر أنساقهم الثقافية واللغوية. ولذا، نجد أن القرآن إزاء مثل هذا الأمر يقول: «أفلا يتدبرون القرآن، ولو كان من عند غير الله (أي لو كان ينتمي إلى ثقافة البشر) لوجدوا فيه اختلافاً كثيراً» (النساء/82/). وكأن هذه القضية كانت قد طرحت في زمن نزول القرآن، فرد القرآن عليهم في هذا إزالة للبس. ولا ندري كيف فات هذا الأمر نصر حامد أبو زيد!

4 – ويقول نصر حامد أبو زيد مواصلاً ما سبق من كلامه: «بهذا المعنى، يكون البدء في دراسة النص بالثقافة والواقع، بمنزلة بدء بالحقائق الأمبريقية. ومن تحليل هذه الحقائق، يمكن أن نصل إلى فهم علمي لظاهرة النص» (14).

ونحن نقول: إن هذا الكلام ملتبس كسابقه، بالإضافة إلى كونه غير محكم منهجياً. فالبدء بدراسة أمر ما، يجب أن لا تحجب العديد من الأسئلة التي تراود ذهن الباحث، مثل: لماذا يجب البدء في دراسة النص بالثقافة والواقع؟ أليس من المنهج العلمي أن نبدأ بالسيء ذاته (وهو القرآن هنا) قبل أن نبدأ بالثقافة والواقع؟ ثم من ذا الذي يستطيع أن يجزم أن هذا البدء هو الحقيقة الوحيدة؟ ألا توجد حقائق أخرى غير الحقائق الأمبريقية؟ ألا تمثل العقلانية في البحث العلمي حقائق عليها يقوم اليوم كل التقدم العلمي؟ ولماذا المراهنة على الأضعف سنداً من بين كل الحقائق؟

واستناداً إلى هذه الأسئلة، نستطيع أن نقول: إن المنهج الذي يتبعه نصر حامد أبو زيد في أطروحته يحجب أكثر مما يكشف، ويمنع السؤال أكثر مما يطرحه، ويغلط أكثر مما يسدد. ولذا، فإننا نرى أنه لا يجب أن نترك النص معلقاً بالثقافة والواقع لكي نكون من أصحاب المذهب التجريبي (الأمبريقي كما يقول)، ولكن يجب البدء بدراسة النص نفسه أولاً وبداية، ثم تأتي عقب ذلك

دراسة الثقافة والواقع. والسبب في هذا الترتيب، يعود منهجياً إلى جملة الأمور الآتية:

- النص القرآني نص مستقل في وجوده وكينونته عن الثقافة والواقع. وما لم يُنظر إلى كل نص بوصفه كذلك، فإنه لا يمكننا أن نتكلم عن شيء اسمه «النص» و «علم النص»، كما لا يمكن النظر إلى شيء آخر اسمه «الثقافة والواقع» و «علم الثقافة والواقع». وهذا يعني أن التأكيد على استقلالية النص مطلب علمي ومنهجي في الآن ذاته. وهذا إجراء كان على نصر حامد أبو زيد أن يؤكده وأن يتخذه سبيلاً. وإنه لما لم يفعل ذلك، فقد خفي النص عنه في ذاتيته النصية، كما خفيت عنه قوانين تكوينه.

- بعد الوقوف على النص مستقلاً في ذاته النصية وفي قوانين تكوينه، يجب الوقوف على حقائقه والقيم التي يحملها ويجسدها.

- يجب الوقوف، في مرحلة ثالثة، على حقائق الثقافة والواقع والقيم المحمولة والمجسدة فيهما، وذلك على نحو مستقل يضمن الموضوعية في النظر إليهما من غير أي مؤثر خارجي.

- يجب، في مرحلة رابعة، استخدام المقارنة منهجاً لمعرفة مقدار وكيفية تأثير النص بالثقافة والواقع ونوع التغييرات التي أدخلها فيهما.

- أخيراً، يجب الانتهاء ، على ضوء المقارنة، إلى تعميم رأي أو نظرية تتعلق بجدل النص والثقافة والواقع.

وإننا لنرى، أنه من غير هذا التوجه المنهجي، الذي تجاوز قطاره نصر حامد أبو زيد، لا يمكن فهم ظاهرة القرآن من جهة، ولا فهم الثقافة والواقع فهماً علمياً ودقيقاً. ولكن ماذا نفعل والإيدولوجيا الرثة والرخيصة ذات المنحى الماركسي هي التي كانت تحكم سيطرتها على عقل نصر حامد أبو زيد وغيره من المخبوطين بمسها .

5 - ويقول نصر حامد أبو زيد متبعاً التوجه نفسه كنوع من التعميم الأعمى: «إن القول بأن النص مُنتَج (إنتاج) ثقافي، في هذه الحالة، قضية بدهية ولا تحتاج لإثبات»(15).

وهنا تنتهي لعبة نصر حامد أبو زيد السمجة والسخيفة أيضاً، كما تنكشف ضحالة الناتج العلمي فيها. فلقد أراد أن ينتهي بها إلى القول إن النص(وهو القرآن هنا) لا يصدر عن مصدر إلهي، ولكنه يصدر عن الثقافة. ولعمري، هذا تبسيط يفوقه قدراً، وتدبراً، وحكمة، وعمق نظر قول الوليد بن عقبة: «ما يقول هذا بشر». ولذا نرانا نقول بكل بساطة: إن الزعم بأن النص(القرآن) إنتاج ثقافي، هو زعم غير بدهي ويحتاج إلى إثبات من داخل النص بنية ونظماً، لا من خارجه، أي يحتاج إلى الوقوف عليه في ذاتيته النصية وقوانين إنتاجه، وليس إلى الوقوف عليه من خلال المزاودات والمضاربات الإيديولوجية الخارجية ورهاناتها. والبدهي الذي كان يجب أن يقال هو: إن النص (القرآن) مُنتِج ثقافي (أي فاعل وصانع)، وهي مقولة لا تحتاج إلى إثبات لأن الواقع والثقافة اللذين تكونا به يؤيدانها، والمرء في هذا لا يحتاج إلى برهان.

وأخيراً، فإننا نعلم أن النظرية التي استند إليها نصر حامد أبو زيد، تعد واحدة من تقليعات النظرية المادية الجدلية البالية. كما نعلم أنها مرفوضة علمياً من لدن كل نظريات القراءة والتلقي الحديثة، والتي كان بإمكانه -رحمه الله- أن يتزود بها في إنشائه لبحثه. ولكن، ولمرة أخرى، ماذا نقول والعمى الإيديولوجي يقفل العقول ويمنعها من الرؤية والعمل!

2 - الآية: السؤال والنموذج

إن الآية التي تمثل نموذج اختارنا، إذن، لقراءة النص، هي: «إن الله يأمر بالعدل والإحسان وإيتاء ذي

القربى، وينهى عن الفحشاء والمنكر والبغي، يعظكم لعلكم تذكرون» (النحل – 90).

والسؤال الذي طرحناه، في مكان آخر، هو: ماالذي وجده الوليد بن عقبة في هذه الآية فجعله يقول: «ما يقول هذا بشر»؟ ولقد وضعنا حينئذ إجابة تلائم هذا السؤال. وأما السؤال الذي يشغلنا الآن فهو: ما هو النموذج الذي قامت عليه هذه الآية، فكانت مفارقة في تأسيسها للفهم عما هو مألوف وشائع معرفة وعلماً، فاحتلت بذلك لدى سامعها (وبالنسبة إلينا لدى قارئها) مرتبة تخرج بها من قول البشر؟

ولكي نجيب عن هذا السؤال، نرى لزاماً أن نعمل وفق الإجراءات الآتية:

1 - أن نجعل للآية ترسيمة تفسيرية تكشف عن بنيتها.

2 – أن نعرف نموذج الآية بوصفه في آن واحد:

أ – ترسيمة لبنية تكشف عن أكبر عدد ممكن من الظواهر الخاصة.

ب – وترسيمة لتحقق هذه البنية في ميدان من الميادين التي تجعل من هذا التحقق نموذجاً ممكناً لهذه البنية.

3 – أن نفكك نموذج الآية لسانياً، ثم ننظر إيها من خلال هذا التفكيك الذي يقف بنا على ما ينفرد بها نظمها ويجعلها خارجة عن مألوف قول البشر.

وعند أخذنا بهذه الإجراءات، سنلاحظ أن الترسيمة ستعيننا، أولاً، على توضيح الأفق المعرفي والاجتماعي للآية. وحينئذ، سيظهر لنا النموذج بوصفه مبدأ لتأسيس الفهم. والسبب في ذلك لأن الأفعال تقاس به، وبه يتقرر الإقبال عليها قبولاً أو رفضاً. كما ستعيننا، ثانياً، على توضيح الأفق اللغوي للآية. وحينئذ، سيظهر لنا النموذج بوصفه مبدأ تقاس به النصوص، فَيُعْلَمُ منها ما يقوم على مثاله وما لا يقوم. كما سيُعْلَمُ، والحال كذلك، أن القرآن كتاب كلامه مثال نفسه، فلا يقاس بغيره ولا يقاس غيره به، ولا يقوله بشر.

وإذا كنا قد بينا أهمية الترسيمة وأهمية الدعوة إلى استخدامها في ثلاث نقاط، فإن لدينا ثلاث نقاط أخرى تبين أهمية ما على الترسيمة أن تضطلع به لكي تصبح تفسيرية وعملية، من جهة، وتحقق الأغراض المطلوبة منها، كما ذكرنا في الأعلى من جهة أخرى. ولقد يعني هذا أنه يجب على الترسيمة أن تتأسس بنيوياً على جملة من الشروط، وذلك لكي يصبح النص معها قابلاً للمعالجة وفقاً لهذه الأغراض:

– إن على الترسيمة أن تصور كل العناصر الداخلة في تكوين الآية.

– وإن عليها أن تظهر العلاقات القائمة بين عناصرها ونوعها اتساقاً أو نحواً، انسجاماً أو دلالة.

– كما إن عليها، أخيراً، بعد أن تكشف عن نوعية العلاقات اتساقاً وانسجاماً، أن تبين نوعية الأنساق البنيوية، تطابقاً أو تضاداً، على الصعيدين المعرفي الاجتماعي من ناحية، وعلى الصعيد اللغوي من ناحية أخرى.

وسنقف فيم يخص هذه الدراسة على الصعيد المعرفي الاجتماعي كما يتمثل في نموذج هذه الآية. وسنترك الصعيد اللغوي إلى دراسة لاحقة.

وهذا إجراء كان على نصر حامد أبو زيد أن يؤكده وأن يتخذه سبيلاً. وإنه لما لم يفعل ذلك، فقد خفي النص عنه في ذاتيته النصية، كما خفيت عنه قوانين تكوينه.

– بعد الوقوف على النص مستقلاً في ذاته النصية وفي قوانين تكوينه، يجب الوقوف على حقائقه والقيم التي يحملها ويجسدها.

– يجب الوقوف، في مرحلة ثالثة، على حقائق الثقافة والواقع والقيم المحمولة والمجسدة فيهما، وذلك على

نحو مستقل يضمن الموضوعية في النظر إليهما من غير أي مؤثر خارجي.

– يجب، في مرحلة رابعة، استخدام المقارنة منهجاً لمعرفة مقدار وكيفية تأثير النص بالثقافة والواقع ونوع التغييرات التي أدخلها فيهما.

– أخيراً، يجب الانتهاء ، على ضوء المقارنة، إلى تعميم رأي أو نظرية تتعلق بجدل النص والثقافة والواقع.

وإننا لنرى، أنه من غير هذا التوجه المنهجي، الذي تجاوز قطاره نصر حامد أبو زيد، لا يمكن فهم ظاهرة القرآن من جهة، ولا فهم الثقافة والواقع فهماً علمياً ودقيقاً. ولكن ماذا نفعل والإيديولوجيا الرثة والرخيصة ذات المنحى الماركسي هي التي كانت تحكم سيطرتها على عقل نصر حامد أبو زيد وغيره من المخبوطين بمسها .

5 – ويقول نصر حامد أبو زيد متبعاً التوجه نفسه كنوع من التعميم الأعمى: «إن القول بأن النص مُنتَج (إنتاج) ثقافي، في هذه الحالة، قضية بدهية ولا تحتاج لإثبات»(15).

وهنا تنتهي لعبة نصر حامد أبو زيد السمجة والسخيفة أيضاً، كما تنكشف ضحالة الناتج العلمي فيها. فلقد أراد أن ينتهي بها إلى القول إن النص(وهو القرآن هنا) لا يصدر عن مصدر إلهي، ولكنه يصدر عن الثقافة. ولعمري، هذا تبسيط يفوقه قدراً، وتدبراً، وحكمة، وعمق نظر قول الوليد بن عقبة: «ما يقول هذا بشر». ولذا نرانا نقول بكل بساطة: إن الزعم بأن النص(القرآن) إنتاج ثقافي، هو زعم غير بدهي ويحتاج إلى إثبات من داخل النص بنية ونظماً، لا من خارجه، أي يحتاج إلى الوقوف عليه في ذاتيته النصية وقوانين إنتاجه، وليس إلى الوقوف عليه من خلال المزاودات والمضاربات الإيديولوجية الخارجية ورهاناتها. والبدهي الذي كان يجب أن يقال هو: إن النص (القرآن) مُنتج ثقافي (أي فاعل وصانع)، وهي مقولة لا تحتاج إلى إثبات لأن الواقع والثقافة اللذين تكونا به يؤيدانها، والمرء في هذا لا يحتاج إلى برهان.

وأخيراً، فإننا نعلم أن النظرية التي استند إليها نصر حامد أبو زيد، تعد واحدة من تقليعات النظرية المادية الجدلية البالية. كما نعلم أنها مرفوضة علمياً من لدن كل نظريات القراءة والتلقي الحديثة، والتي كان بإمكانه –رحمه الله– أن يتزود بها في إنشائه لبحثه. ولكن، ولمرة أخرى، ماذا نقول والعمى الإيديولوجي يقفل العقول ويمنعها من الرؤية والعمل!

2 – الآية: السؤال والنموذج

إن الآية التي تمثل نموذج اختارنا، إذن، لقراءة النص، هي: «إن الله يأمر بالعدل والإحسان وإيتاء ذي القربى، وينهى عن الفحشاء والمنكر والبغي، يعظكم لعلكم تذكرون» (النحل – 90).

والسؤال الذي طرحناه، في مكان آخر، هو: ماالذي وجده الوليد بن عقبة في هذه الآية فجعله يقول: «ما يقول هذا بشر»؟ ولقد وضعنا حينئذ إجابة تلائم هذا السؤال. وأما السؤال الذي يشغلنا الآن فهو: ما هو النموذج الذي قامت عليه هذه الآية، فكانت مفارقة في تأسيسها للفهم عما هو مألوف وشائع معرفة وعلماً، فاحتلت بذلك لدى سامعها (وبالنسبة إلينا لدى قارئها) مرتبة تخرج بها من قول البشر؟

ولكي نجيب عن هذا السؤال، نرى لزاماً أن نعمل وفق الإجراءات الآتية:

1 - أن نجعل للآية ترسيمة تفسيرية تكشف عن بنيتها.

2 – أن نعرف نموذج الآية بوصفه في آن واحد:

أ – ترسيمة لبنية تكشف عن أكبر عدد ممكن من الظواهر الخاصة.

ب – وترسيمة لتحقق هذه البنية في ميدان من الميادين

التي تجعل من هذا التحقق نموذجاً ممكناً لهذه البنية.

3 – إن نفكك نموذج الآية لسانياً، ثم ننظر إليها من خلال هذا التفكيك الذي يقف بنا على ما ينفرد بها نظمها ويجعلها خارجة عن مألوف قول البشر.

وعند أخذنا بهذه الإجراءات، سنلاحظ أن الترسيمة ستعيننا، أولاً، على توضيح الأفق المعرفي والاجتماعي للآية. وحينئذ، سيظهر لنا النموذج بوصفه مبدأ لتأسيس الفهم. والسبب في ذلك لأن الأفعال تقاس به، وبه يتقرر الإقبال عليها قبولاً أو رفضاً. كما ستعيننا، ثانياً، على توضيح الأفق اللغوي للآية. وحينئذ، سيظهر لنا النموذج بوصفه مبدأً تقاس به النصوص، فَيُعْلَمُ منها ما يقوم على مثاله وما لا يقوم. كما سيُعْلَمُ، والحال كذلك، أن القرآن كتاب كلامه مثال نفسه، فلا يقاس بغيره ولا يقاس غيره به، ولا يقوله بشر.

وإذا كنا قد بينا أهمية الترسيمة وأهمية الدعوة إلى استخدامها في ثلاث نقاط، فإن لدينا ثلاث نقاط أخرى تبين أهمية ما على الترسيمة أن تضطلع به لكي تصبح تفسيرية وعملية، من جهة، وتحقق الأغراض المطلوبة منها، كما ذكرنا في الأعلى من جهة أخرى. ولقد يعني هذا أنه يجب على الترسيمة أن تتأسس بنيوياً على جملة من الشروط، وذلك لكي يصبح النص معها قابلاً للمعالجة وفقاً لهذه الأغراض:

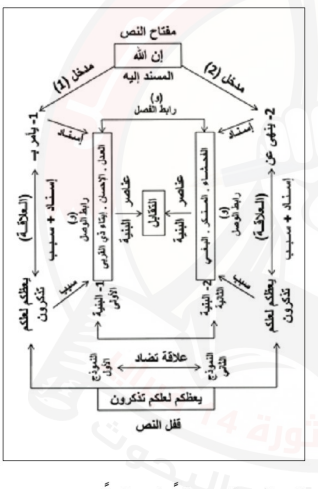
– إن على الترسيمة أن تصور كل العناصر الداخلة في تكوين الآية.

– وإن عليها أن تظهر العلاقات القائمة بين عناصرها ونوعها اتساقاً أو نحواً، انسجاماً أو دلالة.

– كما إن عليها، أخيراً، بعد أن تكشف عن نوعية العلاقات اتساقاً وانسجاماً، أن تبين نوعية الأنساق البنيوية، تطابقاً أو تضاداً، على الصعيدين المعرفي الاجتماعي من ناحية، وعلى الصعيد اللغوي من ناحية أخرى.

وسنقف فيما يخص هذه الدراسة على الصعيد المعرفي الاجتماعي كما يتمثل في نموذج هذه الآية. وسنترك الصعيد اللغوي إلى دراسة لاحقة.

– الترسيمة التفسيرية:



3 – النموذج معرفياً واجتماعياً:

تقدم الآية بنيتين متقابلتين، تقوم بينهما علاقة تضاد بنيوي. وتؤسس هذه العلاقة تركيب الملفوظ على التوازي والتساوي بين الوحدات المتقابلة، من غير أن يكون التقابل فيها قائماً على الشرط البلاغي للمقابلة. وما كان هذا هكذا إلا لأن الوحدات المتقابلة في البنيتين ليست

من نوع التقابل البلاغي المعروف بين الأضاد الطباقية التي تقوم بين عدد من الوحدات اللفظية. ثم إن ما يمتاز به التضاد البنيوي من التضاد البلاغي، هو أن التضاد البنيوي في الآية تضاد شمولي، ونسقي، وثنائي التركيب، في حين أن التضاد التقابلي البلاغي هو تضاد مشظى، وخطي تعاقبي، وأحادي التركيب، ويقوم فيه التضاد بين المتجاورين المتتابعين وليس بين المتقابلين في بنيتين متمايزتين ومستقلتين ومتصادمتين في الآن ذاته.

ولقد نعلم أن الآية بتركيبها هذا تطرح نموذجين للمعرفة، كل واحد منهما يختلف عن الآخر باختلاف البنى الفكرية والاجتماعية التي تمثله. وللبيان، فقد رأينا أن نقف على كل منهما، فحصاً وتدقيقاً، لكي نرى عملياً السمات الفارقة بينهما.

ألا وإنه ليحسن بنا، قبل أن نقوم بهذا الرصد، أن نمهد له بكلام عن الآية بوصفها نصاً شاملاً، وتركيباً متماسكاً، ونسقاً كلياً يؤسس لبنيتين ونموذجين. وإن ما يحدونا إلى هذا هو أن تأسيس الفهم الذي تسعى الآية لبنائه إنما يقوم على النص في شموله، والنسق في كليته، والتركيب في تماسكه، وليس على البنيتين منفصلتين ولا على النموذجين منعزلين بعضهما عن بعض.

إن الآية لتكشف، إذن، أنها، في نصها الشامل، تقوم على بنيتين متقابلتين لنموذجين متضادين. ولقد يعني هذا أنها قد اختارت لنفسها، تأسيساً لمعمارها المعرفي، نموذجاً تقابلياً يرتهن في وجوده إلى وجود بنيتين، كل واحدة تطرد الأخرى وتنفيها. فالبنية الأولى، تحدد عناصرها بـ : «العدل، والإحسان، وإيتاء ذي القربى». وتقيم بين هذه العناصر علاقة تلازم منطقي ودلالي يحكمها اتساقها وجوداً وتماسكها معنى. والبنية الثانية، إذ تحدد عناصرها بـ : «الفحشاء، والمنكر، والبغي»، فإنها تتصف بما تتصف به البنية الأولى. ولكنها تبدو، لاختلاف التلازم المنطقي والدلالي بينهما، أنها نقيض للأولى أو معكوس لها.

والفكرة التي يطلقها هذا البناء، والتي يمكن أن نستظل بفهمها هنا، هي أن النبوة تتجلى في تبني البنية الأولى نموذجاً لها، في حين أن الثانية تكون صورة للنموذج الآخر الذي هو نقيضها أو معكوسها معرفياً. واللافت في كل هذا، هو أن هذا النموذج القائم على ثنائية الاختلاف وتضايف المتنافر في آنية واحدة لتكوين الخطاب، ومعمار واحد لعقلانية التصور، لم يكن شائعاً ولا معروفاً آنذاك في الثقافة العربية. ولذا، يجب الآن، تحقيقاً لما نحن فيه، أن نضع تعريفاً للنموذج أولاً، وأن نستخدم لغة واصفة توضحه ثانياً. فذلك من شأنه أن يبين، نوعياً، فرادة النبوة ونصها الموحى من جهة، وطريقة هذا النص في إنشاء تلك المعرفة وإحداثها بعد أن لم تكن، من جهة أخرى. ألا وإن فعلاً كهذا ليساهم أيضاً، إلى جانب أفعال أخرى، في فرز القاعدة المعرفية التي هي أسٌّ من أسس إنشاء العقل المكوِّن في الحضارة الإسلامية.

أ ــ تعريف النموذج:

النموذج جزء من تصوره. ويكون هو كذلك لأن وجوده لا ينتج عن وجود الظواهر، ولكن عن متصور به تتأسس الظواهر وجوداً، وبه يتم بيانها وجلاؤها(16). ويكون النموذج تبعاً لميدان اشتغاله، إما إنشاء للظواهر، أو تفسيراً لها، أو بياناً لوجودها.

ب ــ وصف النموذج:

يوصف النموذج بأنه بنية منطقية. ولذا، فهو إما أن يكون مُحدثاً للعلاقات بين الأشياء، و يعيد صياغتها على ما به يكون نظاماً، وإما أن يكون كاشفاً لهذه العلاقات على ما به تكون نظاماً. وهو يعد في الحالة الأولى مُبدعاً بنظامه،

كما يعد في الحالة الثانية مفسِّراً بالنظام الذي تكون به الأشياء وجوداً.

وما يجب أن يُعلم، إذن، هو أن النماذج ليست كلها سواء. فإذا انطلقنا من تعريف النموذج ووصفه اللذين وقفنا عليهما، وجعلنا العين شاخصة على الترسيمة التي وضعناها للآية فسنرى أن النموذج في البنية الأولى، هو غير النموذج في البنية الثانية، على الرغم من أن البنيتين تتصفان بوصف واحد. والسؤال الذي يطرح هو: لماذا اختلف النموذجان وبناهما في الوصف واحدة؟

ج – السمات الفارقة:

– النموذج الأول:

يمكن أن نقف في النموذج الأول على ثلاث سمات:

1 – إن النموذج، كما يتبدى في البنية الأولى، يؤسس الظاهرة وجوداً وبياناً في الوقت نفسه. أما وجوداً فلأنه يرجع بها إلى صعيد حدوثها متصوراً في الأذهان قبل حدوثها تعيناً في الأعيان. وإنه ليرتهن في ذلك إلى جملة من المبادئ تتمثل في: العدل، و الإحسان، و ذي القربى. وأما بياناً، فلأنه يفسر حدوثها تعيناً في الأعيان بعد حدوثها تصوراً في الأذهان. وإذ ذاك، تصبح المبادئ، على صعيد البنية في تحققها، جملة من العناصر. ويقوم نظام العلاقات فيها، إحكاماً وترتيباً، على ما يقوم به نظام البادئ في النموذج. وهكذا يصبح ما هو قائم في الأعيان نموذجاً يحاكي في مثاله ما هو قائم في الأذهان. ولما كان ذلك كذلك، فقد أمكن القول: إن النموذج في البنية الأولى يؤسس الظاهرة وجوداً، أي متصوراً وتحققاً، كما يفسرها بياناً، أي يعطي صورة عن نموذجها بعد حدوثها.

2 – النموذج في البنية الأولى دال بنفسه على نفسه. ولذا، يستطيع فيها أن يكون منفصلاً عن تعيناته.وإذا عدنا إلى الآية، فسنجد أن استخدام الفعل " يأمر " في هذه البنية بين ذلك ويظهره. فالأمر طلب لإحداث شيء بعد أن لم يكن، أو لإحداث شيء بعد أن كان على مثال ما كان تكراراً ومعاودة. وإن الآية في بنيتها الأولى، لتدل على معنى طلب إحداث الشيء(إنْ عدلاً، وإنْ إحساناً، وإنْ إيتاءً لذي القربى) بعد أن لم يكن.

وإذا علمنا هذا، فإن السؤال الذي يطرح بهذا الخصوص هو: كيف يمكن للشيء أن يقوم في الأعيان ما لم يكن نموذجه قائماً مسبقاً في الأذهان؟ وإذا كان في هذا السؤال ما يبرر منطق طرحه، أفلا يؤكد هذا أن النموذج منفصل عن تعيناته من جهة، وأنه شهادة ذاته على ذاته ودال نفسه على نفسه من جهة أخرى؟ ولما كان الأمر كذلك، فقد قامت الآية في بنيتها الأولى ببنائه تصوراً في الأذهان ابتداءً، لينتج عن تصوره تحقق في الأعيان انتهاء.

3 – لقد اتضح، مما تقدم، أن الشيء لكي يقوم في الأعيان، محتاج إلى تصور يتقدمه في الأذهان. ولقد يعني هذا على صعيد البنية الأولى أن النموذج مرتبط تكويناً بنظام معرفي ينتجه ويفرزه، وإن هذا لا يكون إلا إذا حصل عنه تصور في الأذهان. وهذه هي العقلانية في بناء النظم العرفية وإنتاج المعارف.

والسؤال الذي يمكن أن يطرح بهذا الخصوص، هو: من أين يأتي هذا النظام؟

قد يرتهن الجواب، عند بعضهم، إلى معرفة الواقع. وهم يرون أن هذه المعرفة، أي معرفة الواقع، هي التي تفرز هذا النظام. وإن تأسيس الفهم على هذا النظر هو الذي يقيم بناءه المعرفي. وبالفعل، فإن جدل الواقع يفرز معرفة يحصل عنها تصور للنموذج في الأذهان. وهذه حقيقة لشكل راقٍ من أشكال الاستقصاء التجريبي. بيد أن الأمر لا ينتهي هنا، إذ ثمة توجه غير هذا، نرى أن الآية قد جعلت تأسيس

الفهم يقوم عليه. ولذا، فقد ذهبت بنفسها مذهباً لم يكن علمه شائعاً آنئذ. ودلت على نظام معرفي أعلى، به يمكن للنموذج أن ينفصل عن تعينه ليصبح في الأذهان قائماً. هذا النظام هو أمر الله كما سجلته البنية الأولى من الآية ومثلته. وبذلك يحل نص الآية محل معرفة الواقع من جهة، ومحل جدله في إنتاج النظام من جهة أخرى. وهذا يجعل القرآن، من ثمَّ، عقلاً مكوِّناً للعقل المكوَّن في الحياة الإنسانية. وهذه عقلانية أخذ بها الدرس اللساني الحديث. فسوسير يرى أن اللغة لا تحيل إلى خارجها من جهة، وأنها «لا توحد بين اسم وشيء، ولكن بين مفهوم (ذهني) وصورة سمعية» (17)، من جهة أخرى، وما كان ذلك منه إلا لأنه يعتقد أن «وجهة النظر هي التي تبدع المادة» (18). وهذا يعني، بالنسبة إلى القضية التي بين أيدينا، أن النموذج القائم في الأذهان، والذي تـمثـله القرآن في الأعيان، هو الذي يبدع الواقع شكلاً ومضموناً بعد أن لم يكن، وهو الذي يعيد صوغه وتكوينه ليكون في تجليه في الأعيان صورة للنموذج القائم في الأذهان. وهذا مستوى من المعارف العقلانية، أبدعه النموذج القرآني تأسيساً للفهم وإعماراً للمجتمع.

– النموذج الثاني:

يمكـن أن نقـف فـي النمـوذج الثاني على ثـلاث سـمات أيضاً:

1 – قد يكون النموذج معكوساً ما يجب به أن يكون. ولقد قلنا في تعريف النموذج سابقاً: إن النموذج جزء من تصوره. فإذا قلنا الآن ـ متبعين في ذلك الاستقصاء التجريبي ـ إن النموذج جزء من تعينه، فإننا نكون بهذا قد أتينا بمعكوس ما يجب به أن يكون. وحينئذ يُلغى العقل وينمحي الإبداع.

وإننا لنرى، انطلاقاً من هذا، أن النموذج الذي يبدو في البنية الثانية للآية، والذي كان موضوع نهي فيها، هو معكوس النموذج الذي يبدو في البنية الأولى. ذلك لأنه يبدو فيها بوصفه جزءاً من تعينه لا جزءاً من تصوره. ولما كان النموذج بنية منطقية، فإننا نعلم، بسبب هذا، أن ما يعد جزءاً من تعينه لا يمكن في الوقت نفسه أن يكون جزءاً من تصوره، لأن هذا محال. وما لم يكن الشيء جزءاً من تصوره لا يمكن أن يعد نموذجاً بحال من الأحوال. وإذا كنا قد سميناه نموذجاً، فذلك لغرض منهجي اقتضاه تحليل نص الآية. ولقد يتأكد لنا هذا حين نعلم أن الفحشاء، والمنكر، والبغي هي تعينات لمعكوس النموذج، أو هي نقض له وتقويض. وإذا كانت هي كذلك، فهذا يعني أيضاً أنها نقض وتقويض لتأسيس الفهم على صعيد المعرفة، ونقض وتقويض لقيام العقل بنموذجه على صعيد الإبداع. ويمكن القول بطريقة مباشرة أكثر: إن الفحشاء، والمنكر، والبغي تعينات تهدم البنية الأساس لكل تصور عقلاني يُنتج المعرفة ويقيم الواقع على نحو ما سجلته البنية الأولى للآية بعناصرها الثلاثة: العدل، والإحسان، وإيتاء ذي القربى. والسبب لأن الفحشاء، والمنكر، والبغي عوامل هدم لا عوامل بناء، وعوامل نقض وتقويض وتفكيك لا عوامل تأسيس وإنشاء وإعمار. ومن هنا، فقد جاءت في نص الآية بنية مناقضة ونموذجاً معكوساً مختلفاً ومتنابذاً مع البنية الأولى ونموذجها المؤسس.

وللملاحظة نقول: إن الحوارية التي تقيمها الآية مع المجال الاجتماعي الذي تتوجه إليه، من منظور معرفي، لا تختص فقط بالمضامين الروحية والفكرية، ولكنها تطال أيضاً النماذج الضرورية لتأسيس الفهم. فكما إن البنية الأولى تضع العقل أمام النموذج الصحيح لاشتغاله وتفكره وبنائه، وتأمر به، فإن البنية الثانية، وبالطريقة نفسها، تضع العقل أمام معكوس النموذج الصحيح وتنهى عنه.

2 – إن استعمال الفعل «ينهى» في البنية الثانية، لا يعني الانتهاء عن الشيء بعد أن حدث، فهذا أمر قد مضى وانقضى، ولكنه يعني الانتهاء عن تكراره، كما يعني، باستدلال أدق، الانتهاء عن تكرار المؤتلف. وأمام هذه الحقيقة يمكن القول إن الفرق بين النموذج ومعكوس النموذج، هو فرق في النوع والطاقة الخلاقة التي يملكها النموذج ولا يملكها معكوسه. ولبيان العلة في ذلك نقول: إن النموذج إذ يقوم في الأذهان، لايكرر تحققاته وقع الحافر على الحافر في الأعيان. والسبب في ذلك لأنه لايعرف نظام المطابقة من جهة، ولأن قيام نظام المطابقة فيه محال من جهة أخرى. وما كان ذلك كذلك إلا لأن النظام فيه يقوم على الاحتمال رياضياً، وعلى التفريع والتوليد اللذين ينتجان عنه بالضرورة. ألا وإن نظام المطابقة لا يكون في النماذج القائمة في الأذهان، ولكن في نظام التحققات القائمة في الأعيان، وذلك عندما تتحول هذه التحققات إلى نماذج لقياس تحققات أخرى تقوم على مثالها وتطابقاً معها. وبقول قريب، فإن النماذج القائمة في الأذهان تفضي دائماً إلى توليد المختلف في الأعيان. وإنها لو لم تكن كذلك لما كانت طاقة خلاقة ولما قابل المتناهي فيها(وهو النموذج نفسه) غير المتناهي من التعينات. وأما معكوس النموذج، فإنه لا يقوى إلا على تكرار تحققاته عينها، ويخلو من نزعة الإبداع والتوليد. وهذا ما يفسر افتقاره إلى الطاقة الخلاقة، أو افتقاره إلى أن يكون طاقة خلاقة.

وهكذا نرى أن الفارق بين النموذج ومعكوسه هو فارق بين الممكن تطويراً للمعرفة وتأسيساً للفهم وغير الممكن. ولقد يأخذنا العجب إذ نرى أن ازدهار العلوم، على مر التاريخ، ما كان ليكون لولا هذه النقلة النوعية في إنشاء العقل المكوِّن وتحرير النموذج من تعيناته، والنظر إلى الأشياء لا في ذاتها ومن خلال تعيناتها، ولكن من خلال النماذج التي بها تصير إلى وجودها.

3 – إن معكوس النموذج إذ تقيده تعيناته، لأن هذا هو شرط الحدوث فيه، فإنه يمثل بنية مغلقة تقعده عن الانفتاح عن كل ما عداه. ولقد نعلم أن من خصوصيات البنية المغلقة أنها تقدم ذاتها مندغمة في تعيناتها، وأنها لا تحيل إلى شيء خارجها، او هي صماء عمياء لا تقبل من خارجها شيئاً يكون مرجعاً لها. وإنه مما لا شك فيه أن عناصر هذه البنية، كأي بنية أخرى، تقيم فيما بينها علاقات، ولكن علاقاتها، خلافاً لأي بنية أخرى، تبقى مغلقة على تعيناتها. وهذا يكون لأن بعضها يستدعي بعضها الآخر وينغلق عليه. ولقد يكون هذا الاستدعاء على شكل الشيء الذي يدور بعضه على بعض، فيكون كتلة واحدة ومتماسكة. فالفحشاء تستدعي المنكر وتنغلق عليه ، والمنكر يستدعي البغي وينغلق عليه، والبغي يستدعي الفحشاء والمنكر معاً وينغلق عليهما. وهكذا يبقى الأمر بعضه يدور على بعض في بنية مغلقة، يمنعها نموذج تعيناتها والعلاقات القائمة بين تعيناتها من الانفتاح على غيرها. ومن هنا، فإن طبيعة المعرفة التي تقدمها هذه البنية، إذا جاز لنا ـ هنا ـ أن نتحدث عن معرفة،لا ترتد إلى نموذج في الأذهان ينتجها وينوب عن قيامها في الأعيان، ولكنها ترتد إلى التعينات التي تجسدها وتمثل إعادة إنشائها على سبيل التطابق والتكرار. ولذا، فإنه لا مجال، هنا أيضاً، للحديث عن العقل وما يمثله، لأن بنية الفحشاء والمنكر والبغي، تقف دون أي تمثيل عقلي يرقى بها إلى مرتبة النموذج. وهذا ما يجعلها، في حقيقة أمرها، تقويضاً للعقل وهدماً لكل معمار تقدمه تمثيلاته.

ولعلنا نستطيع، في هذا السياق، أن نسوق بعض الآيات التي تصور الأثر السلبي للبنية المغلقة عقلاً وفهماً

ومعرفة على من كان في سياج سجنها أسيراً. يقول تبارك وتعالى:

ـ «وَلَقَدْ مَكَّنَّاهُمْ فِيمَا إِنْ مَكَّنَّاكُمْ فِيهِ وَجَعَلْنَا لَهُمْ سَمْعًا وَأَبْصَارًا وَأَفْئِدَةً فَمَا أَغْنَى عَنْهُمْ سَمْعُهُمْ وَلَا أَبْصَارُهُمْ وَلَا أَفْئِدَتُهُمْ مِنْ شَيْءٍ إِذْ كَانُوا يَجْحَدُونَ بِآيَاتِ اللهِ وَحَاقَ بِهِمْ مَا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُونَ» 26 الأحقاف.

ـ «لَهُمْ قُلُوبٌ لَا يَفْقَهُونَ بِهَا وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لَا يُبْصِرُونَ بِهَا وَلَهُمْ آذَانٌ لَا يَسْمَعُونَ بِهَا أُولَئِكَ كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ أُولَئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ» 179 الأعراف.

ـ « وَإِنْ تَدْعُوهُمْ إِلَى الْهُدَى لَا يَسْمَعُوا وَتَرَاهُمْ يَنْظُرُونَ إِلَيْكَ وَهُمْ لَا يُبْصِرُونَ 198» الأعراف .

ولما كان ذلك كذلك، فإن هذه البنية تعد معيقاً للمعرفة على صعيدين:

1 – على صعيد التواصل وتأسيس الفهم: إنها بنية غير تواصلية، بل هي بنية طاردة لغيرها. ولذا، فإن الفهم لا يمكن أن يتأسس بها.

2– على صعيد التحصيل المعرفي: إنهابنية، بسبب انغلاقها ولا تواصليتها، غير منتجة معرفياً. ولذا، فإنه لا يمكن للعمران الحضاري، علماًومعرفة ومدنية، أن يقوم بها.

وهنا يأخذ «النهي»، الذي تصدر الآية في البنية الثانية، معنى الانتهاء عن فعل غير تواصلي اجتماعياً، وغير منتج عقلاً ومعرفة وعلماً.

ويمكن في خاتمة هذا العرض الذي وقفنا فيه على الآية، أن نوجز في نقطتين:

– الأولى معرفية: تعد السمات الفارقة للنموذجين في الآية، أسّاً لا يقوم معمار العقل بغيره علماً ومنهجاً. ولقد نرى أن مثل هذا التأسيس لحصول الفهم، قد انفرد به نموذجا هذه الآية، وتميزاً مما كان عليه نموذج اشتغال العقل آنذاك في تعامله مع المعارف حدوثاً، والقوانين استنباطاً. ولما كان هذا، لم يكن أمام الوليد بن عقبة بدٌّ من إطلاق قولته تلك: «ما يقول هذا بشر».

– الثانية اجتماعية: يفضي النموذجان اللذان تفرزهما الآية، على الصعيد الاجتماعي، إلى تغيير شامل وانقلاب هائل في الأعراف الاجتماعية والعلاقات بين الناس. وهذا تأسيس للفهم لم يكن شائعاً ولا موجوداً بنية ونموذجاً في ذلك الوقت. وهذا أيضاً ما جعل الوليد بن عقبة يقول: «ما يقول هذا بشر». ■

المراجع

1-R.Galisson/D.Coste: Dictionnaire de didactique des langues. Ed. Hachette. Paris. 1976. p338.

2 – المرجع السابق والصفحة.

3 – المرجع السابق والصفحة.

4 – المرجع السابق والصفحة.

5 – المرجع السابق. ص./339/

6- Roman jakobson: Essais de lingustique Generale. Trad. N. Ruwet. Paris. Ed. minuit. 1963. PP217 – 218.

7 – انظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز – الرسالة الشافية في وجوه الإعجاز. تح: محمود محمد شاكر مكتبة الخانجي. القاهرة. بلاد تاريخ. ص /585/.

8 – نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص. المركز الثقافي ببروت. ط/4/. /1998/.ص /24/.

9– المرجع السابق والصفحة.

10- F. de Saussure: Cours de linguistique generale. Ed , payot. Paris. 1978. P33.

11 – المرجع السابق والصفحة.

12 – المرجع السابق والصفحة.

13 – المرجع السابق والصفحة.

14 – المرجع السابق والصفحة.

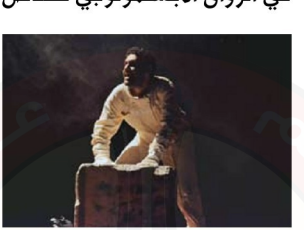
15 – المرجع السابق والصفحة.

16 – منذر عياشي: اللسانيات والدلالة. مركز الإنماء الحضاري. /1997/. حلب – سوريا. ص /148/.

17- F.De Saussure: Cours de linguistique generale. Ed , payoT. Paris. P98.

18 – المرجع السابق ص 23.

مقاربة (التعرضن)
في الرواق الابستمولوجي للتناص



[يوسف رشيد جبر *]

المدخل المنهجي:

كان من الضروري للبنيوية التي فرضت حضورها على نقد الفكر المعاصر في فترة الستينات من القرن المنصرم، أن يكون لها من المريدين والخصوم يوصفها حركة فكرية بالغة التأثير في مجال الدراسات الإنتروبولوجية، والماركسية وموقفها من الأدب والتحليل النفسي والتاريخ.

وكما وجدت هذه الحركة أنصاراً لها فقد وجدت حركة ما بعد البنيوية أنصاراً لها أيضاً استندت في آرائها إلى التصدي لما اتسمت به البنيوية من الإبهام وعدم الوضوح، حيث تميز على سبيل المثال مجموعة من أنصارها ممن تخلوا عنها أمثال (التوسير)، (فوكو)، (بارت) مع ملاحظة من عدل في منهجه منهم وأدمج بنيويته فيما يسمى بجدال ما بعد البنيوية ونقصد بذلك (ليفي شتراوس).

* باحث أكاديمي من العراق.

ويستمر فعل التغذية العكسية (الأبستمولوجي) في التطور عند حركة ما بعد البنيوية عبر آرائها ومناقشاتها حول جوانب عدة منها الزمان، والمكان، وآراء الفلاسفة الجدد، وبعض ممن رفضوا طروحات (ماركس)، و(فرويد)، وذلك انتماءً ودفاعاً عن الحرية الفردية، حتى تشكلت حلقة مهمة هي جماعة مجلة (تيل كيل) التي بحثت في مجال فلسفة اللغة وكان أهم ما ركزت عليه هو موضوعة (التناص) الذي بدأ شيوعه من خلال ربطه بعلم الدلالة والتفسيرات المرجعية في النظرية النقدية.

وقد استفاد الفكر العربي المعاصر من انتقال هذه المفاهيم التي كانت تخالط المعاني العديدة من أمثال التأثير والتأثر ومفاهيم الأعداد، والاقتباس، والاستلهام، ومحاولة التفريق بينها وبين السرقة الأدبية حتى زخرت المكتبة بالعديد من الدراسات الحديثة التي عنيت بـ (التناص)، ومفاهيم (التخارج النصي)، والنقد الفقه – لغوي (الفيلولوجي) (1) في مجال التأثيرات والمرجعيات الأدبية – حيث كان للنص المسرحي نصيب في مثل هذه الدراسات النصية كواحدة من الإشكاليات التي صار يعنى بها الكثير من النقاد المسرحيون مؤخراً رغم وجودها السابق في التداول الأدبي بشكل عام. فالتناص في الأدب هو مفهوم إجرائي يقوم على تفكيك شيفرات النصوص، ومرجعياتها سواءً المباشرة أو المفترضة، حيث يصفها (أيجيلتين) (2) بأنها دوران بيئي فعلق للنصوص، وبالتالي فهو كشف عن البنى التحتية.

من هنا جاء الاهتمام بهذه الظاهرة الأدبية حتى صارت تشكل هماً بحثياً لدى بعض المعنيين بالتنظير للنقد والتأليف في المسرح العراقي.

فعلى الرغم من أن هذه الظاهرة لا تشكل منهجاً نقدياً متكاملاً قدر ماهي جزء من منهج نقدي أو إنها منظومة اشتغال تحليلية تنطلق من منهج النقد المقارن ليتبلور شكلها كمنظومة تحليل في مناهج البنيوية وما بعد البنيوية وتيار اليسار الجديد في النقد، وتيار الشكلانية حتى أخذ التناص في الحقل الصيغي شكلاً له هو «بمنزلة أداة مفهومية بقدر ما هي علامة فهي رواق أبستمولوجي يشير إلى موقف، إلى حقل مرجعي، وإلى رهانات معينة» (3) وهكذا فقد ظل المصطلح يخضع بشكل مستمر إلى تحويل وتحريك بوصفه رواقاً لمرجعيته المفهومية التي يكتسب أهميته من خلالها.

فالنص بوصفه منجزاً إبداعياً يضعنا من أجل اختبار قدرته على الاستيعاب والتعبير أمام احتمالين للقراءة. الأول هو أننا نستطيع أن نبقى ننظر إلى النص ونعامله كنص بلا عالم، وبلا مؤلف أي بلا مبدع وفي حالة كونها عملية إبداعيين عامة، ففي مثل هذه الحالة سنشرح هذا النص أو المنجز الإبداعي عن طريق علاقاته الداخلية، أي بنيته، أما الاحتمال الثاني فهو إننا نستطيع أن نزيل جو الترقب والنظر الذي يطرحه النص، وننجزه بطريقة مشابهة إلى الكلام، ونعيده إلى الاتصال الحي، وفي مثل هذه الحالة أننا نقوم بتأويل له (4) .

ومهما يكن من أمر، فإن الدراسات والبحوث الجديدة في هذا المجال قد توصلت إلى اشتقاق تعاريف إجرائية تقوم أحياناً بمحاولة لضبط معايير، مفهوم التناص لتوظيفها في القراءة الإنتاجية للنص أولاً، وبالتالي يمكن اعتمادها كمنجز نقدي عند اجتلابها إلى ميدان آخر، وربما ميدان أكثر سعة في عناصر بنيته مثل (العرض المسرحي) بوصفه خطاباً.

وانطلاقاً من مفهوم أن النص هو بنية للخطاب (الميتا لساني)... وأن كل نص هو تناص يقوم بهضم النصوص التي سبقته، وتمثلها، وتحويلها (5) أي أن آخر قصة كتبت وآخر قصيدة كتبت هي بالضرورة تتعالق وتتناص مع أول

قصيدة في الشعر وأول قصة من حيث بنيتها ومرجعياتها، وحيث إن التناص في الأدب قد أخذ شكل الظاهرة التي تنتسب إلى الخطاب وهو في الوقت نفسه أداة للكشف عن قوانين كلية للإنتاج الفني بمعزل عن مبدعه.

فإن هذا البحث المتواضع يهدف إلى محاولة اجتلاب هذه الأداة المفهومية (التناص) واعتمادها للتأسيس في قراءة لخطاب العرض المسرحي في ضوء بعض آليات اشتغاله وأنواعه والعمل على تطويعها بالاشتراك مع ما يتوافر عليه العرض من عناصر فنية وما يتمتع به من خصوصيات إتجاهية يمكن أن نرصد من خلالها تعالق العرض المسرحي مع ما سبقه، وتزامنه معه وما هي المرجعيات في بنية هذا العرض، وذاك ليس في مجال التناص الكلي وأنما بالقدر الذي يمكن أن (تتعرض) فيه هذه المرجعيات بين كل عرض وآخر وما هي مظاهرها. إذ يمكن انتخاب شريحة من العروض كالتي يتعرض لها هذا البحث والتعامل معها من باب فرضية أن البحث في الثقافة بشكل عام هو ضرب من ضروب الرياضة الروحية المعاصرة. فضلاً عن أنه يسعى إلى تأصيل هدف (التعالق) من خلال إمكانية النظر في خاصية مثل (التعرض) في مقابل (التناصي) عبر قراءة معينة أو منهج إجرائي يمكن أن تكون له أدواته ووسائله التحليلية مستقبلاً بحيث يمكن أن تساعد الناقد، والقارئ المتخصص في كشف البنى التحتية للعرض وتعرية دواخلها في قراءة (نقدية ابستمولوجية) للعرض المسرحي ثم أن (التعرض) لا يضيف شكلاً حديثاً إلى العرض بل هو خاصية كامنة فيه. فهو يشير إلى الفاعلية المتبادلة بين العروض لتوكد عدم انغلاقها وانفتاحها بعضها على بعض، حيث إن فعل العرض وصيغه البنوية متداخلة مفتحه على بعضها منذ أول عرض مسرحي عرفته البشرية وحتى يومنا هذا. أما في حدود البحث، فطالما أنه من الممكن أن يتوجه إلى أي شريحة من العروض فقد وجد أن يتوجه إلى (عروض طلبة وأساتذة كلية ومعهد الفنون) بوصفهما الميدان الأقرب في عروض تتعامل مع التطور النوعي والدراسات النظرية في جماليات العرض الحديثة. كما أن الفترة هي (العقد الأخير) الذي شهد تقارباً في خصائص العروض وقابليتها على تحقيق الأصالة الأبستمولوجية عبر الفاعلية المتبادلة بين العروض وعدم انغلاقها، وهذا ما وضع البحث أمام منهج (وصفي تحليلي) بعيداً عن المألوف في الانفراد بعينه محدودة ودراستها تفصيلاً، وإنما العمل على تفعيل وتحريك الإحالات والتعالقات أينما وجدت ليبقى باب البحث في آن واحد ولأكثر من عرض مفتوحاً لدراسات وبحوث أكثر سعة.

لقد وجدت فكرة إقصاء المؤلف عن نصه رواجاً في المناهج النقدية الحديثة من خلال ما قدمته الألسنيه من دراسة لفكر، وحياة، ومستويات الشعوب من خلال اللغة... فالبنيويون قد عمدوا إلى توضيح وتفكيك النظام السائد للأفكار والمؤسسات، وأن من يلاحظ هذا الأمر من خلال وجهة النظر المعاصرة سيتحسس حتماً أن خلف هذه البلاغة البنيوية باعاً من الأمزجة الرافضة لما هو تاريخي أو تقليدي مما يسود الساحة.

وهذا ما يتصل بفكرة قوامها أنه لا يوجد منهج واحد، أو موقع واحد، وتفسير واحد صحيح أكثر من غيره، فكل هذا التركيز على التغيير والتحول على عالم في حالة صيرورة دائمة يمثل تحولاً جذرياً في العمل على تفكيك النظم السائدة وقراءتها بوجهة نظر جديدة من خلال هذه النتيجة يحاول هذا المبحث أن يتقصى مفهوم (التناص) وتعاريفه المقترنة بالخطاب (النص) ومدى التعالق بينه وبين النصوص أو المرجعيات الأخرى وصولاً إلى محاولة ضبط مفهومية بقدر ما هو سعي باتجاه إبراز بعض

آليات التناص، وأنواعه، ووظائفه للاستعانة بها (كرواق إيستمولوجي يشير إلى موقف إلى حقل مرجعي). (6) لأن (التناص) كمصطلح تتغير دلالته من باحث الآخر تبعاً للمفهوم الذي يسعى الباحث باتجاهه – ولكن الأهم أنه يندرج في مظهره العام في الإشكالية الإنتاجية للنص، وكيف يتبلور هذا النص أو ذاك... فالتناص كلمة تشذ عن كل إجماع وتتغير دلالاتها إذ تندرج في إطار (البويطيقا التكوينية) أحياناً، وأحياناً أخرى في (استطيقا التلقي) وعند البعض الآخر تكون في (هرمنوطيقا فرويدية أو على هامش الفرويدية وهي تتفق من حيث الوظيفه التي تجعل من التناص كسلاح نقدي وكافتتاح الإشكالية أكثر منها كصيغة إيجابية محددة توجه فيها كل دعاة التناص إلى ابتسمولوجيا متعلقة بالمعرفة، حيث النص المنظور إليه ككيان مستقل حامل لمعنى ملازم له، وحيث يقوم كل عنصر وظيفياً بضبط العلاقة مع الكل... وصولاً إلى إقصاء النص عن مؤلفه والتوجه صوب مرجعياته والتأثير المتحقق. (7)

تعاريف أخرى:

التعرض: «من باب (عرض) له كذا أي ظهر و(عرضته) أي أظهرته له وأبرزته إليه، و(التعريض) ضد التصريح يقال (عرض) لفلان بفلان إي قال قولاً وهو بعينه، ومنه (المعاريض) في الكلام وهي التوريه بالشيء عن الشيء»(8).

ويرى الباحث أن (التعرض) هو نحت اصطلاحي جرى اشتقاقه من مزاوجة (التداخل) في العروض المسرحية بتورية عرض عن عرض آخر مثل تورية الشيء عن الشيء أو قول قولاً وهو بعينه ـ ومقتربه في المسرح تداخل العروض بأن يعرض بعضها بعضاً سواءً بقصد أو بغير قصد.

(9) **مقاربة:** جاء في المنجد تعبير قاربه مقاربةً بمعنى (داناه أو حادثه) بكلام حسن، وجاء قارب في الأمر «بمعنى ترك الغلو وقصد السداد والصدق». (10)

والمقاربة اصطلاحاً «تعني كيفية الاقتراب من المادة أو الموضوع ومعالجته، والمعالجة مأخوذه من (عالجه معالجه وعلاجاً) أي زاوله وممارسه». (11)

والمقصود كيفية التعامل مع الشيء، وفي الكتابات المعاصرة ترجمت الكلمة عن (Aproach) الإنجليزية «التي تعني طريقة لفهم موضوع ما». (12) وقد وجد الباحث أن التعريف الأخير هو الأكثر خدمة للبحث ويؤدي غرضه مع الرواق (الابستمولوجي) المعرفي للتناص.

التناص أداة مفهوميه:

فالتناص بوصفه حقلاً معرفياً واسعاً قد جرى الاتفاق على ظهوره لأول مرة (على يد الباحثة جوليا كرستيفا) في عدة أبحاث لها كتبت... بين 1966، 1967 وصدرت في مجلتي (تيل ـ كيل)، وكرتيك، وأعيد نشرها في كتابيها (سيميوتيك)، و(نص الرواية)، وفي مقدمة كتاب (ديستوفسكي) (لباختين). (13) .

ولما كانت هذه المساعي للدراسات البنيوية قد عنيت في موضوعة النتاج النصي بوصفه مؤسسة تسعى إلى الخروج بالخطاب من محدوديته وتميزه عن الخطاب الاستعمالي النفعي. من هنا يجد (تودوروف) «أن التناص ظاهره نقدية تنتسب إلى الخطاب ولا تنتسب إلى اللغة. ولذا فإنه يقع في مجال اختصاص عبر اللغويات» (14) موضحاً بذلك مفهوماً قسم فيه الخطاب إلى خطاب أحادي لا يستحضر خطاباً وأسماه (بخطاب أحادي القيمة)، و(خطاب متعدد القيم) يستحضر عدد خطابات.

وهو هنا يحقق اقتراباً مع ما تقوله (كرستيفا) حول النص (إنه جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق

ربطه بالكلام التواصلي رامياً بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة) (15).

ولما كان الأدب من وجهة النظر البنيوية مؤسسة اجتماعية أو نظاماً دلالياً متكوناً من بنية مكتفية بذاتها ومحددة ذاتياً من العلاقات المتبادلة، وأن العمل الفني، أي عمل فني هو تشكيل دلالي متحرك يعتمد في نفسه على إقامة علاقات بين حاضر وغائب، وماضٍ وحاضر، و وعي ولا وعي، أو بين الفعل وقيمه الواقعة، فإن (الكلمة لا تكون وحدها أبداً) (16) كما يقول سوسير ليشكل المسلمة الأساس التي يندرج التناص من خلالها في الإنتاجية النصية كونه عملاً فنياً لذا فقد جاءت دراسة (كرستيفا) لتقوم على أساس «تجمع لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذي يميل إليه» (17)، وأن العمل التناصي هو اقتطاع وتحويل في بنية من فرضيات قبلية، وحالية متزامنة، إلا إنها لا تنفصل عن كونها (بنية دلالية) تنتجها ذات فردية ضمن بنية نصية منتجة، متعالقة مع بنيات ثقافية واجتماعية محددة أنطلاقاً من (خلفية نصية) تم تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة وفي مراحل متعددة» (18) ومن خلال تأثيرات مختلفة وفي أشكال متعددة، حيث يمكن أن يحدث هذا التعالق مع بنيات ثقافية متنوعة المصادر ربما في الموروث والحكاية الشعبية، وربما من خرافة أو أسطورة دينية، أو تاريخية، أو حدث اجتماعي، أو إشكالية أيديولوجية والعمل على تفكيك النظم السائدة بوجهة نظر هي متناصة كيفما اختلفت بالتغاير، بحيث يكون النص... مشروعاً (سوسيولسانياً) باعتبار أن القيم الاجتماعية لا تنفصل عن اللغة، وهو بهذا يرتبط بسياق عام للظواهر الاجتماعية، ويتفصل معها ليشكل مخزوناً ثقافياً خصباً في حين يتعالق مع نصوص أخرى لما ينطوي عليه من محمولات المعنى الهائلة والفضاء السيميائي. (19)

إن هذا الشكل من أشكال التداخل والتعالق ويصفه الناقد عقيل مهدي بـأن «للنص أسلافاً وأقارب تقرأ بعضها حدساً أو منطقاً سواءً بالخطوة الكلية الخارجية للنص أو في مناطق التحويرات لعناصره الداخلية»(20).

حيث يضعنا أمام المفاهيم التأسيسية للمصطلح والتي تراوحت بين (تداخل النصوص)، أو بين من أسماه بـ(التخارج النصي) أو (الاقترانات) التي تناولاتها بعض الدراسات العربية الأخرى، وهي تستعرض قراءات المفهوم وتطوراته بما يضع البحث أمام الكثير من الآراء والتصورات التي نحاول إيجاز بعض منها فيما كتبه (فيليب سولرس) (21) بأن كل نص يقع في مفترق طرق نصوص وأن (لوران جيني) يرى بأنه «عمل تحويل وتمثل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة من المعنى»(22)، ولعل من المفاهيم التي بدت أكثر اقتراباً من التناص وابتعاداً عما وصف (بالتخارج النصي)، وما إلى ذلك تلك المفاهيم التي ترشح عنها التناص بوصفه إشكالية إنتاجية للنص، تلك التي ترى بأنه «نسيج من الاقتباسات، والإحالات، والأصداء من اللغات الثقافية السابقة، أو المعاصرة التي تخترقه بكامله) (23).

وهكذا، فإن الكثير من وجهات النظر قد اقتربت على الرغم من بعض الاختلافات، حيث إن (تيري إيجيلتين) يرى بأنه «دوران بيثي مغلق للنصوص» (24) في حين يستخدم باختين لهذا المفهوم مصطلح (الحواريه) مدللاً على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى، مشدداً على أن «الجنس الأدبي هو دائماً نفس الجنس وآخر جديد وقديم في الوقت نفسه، فهو يولد مرة ثانية ويتجدد في كل مرحلة من مراحل التطور الأدبي، وأن الجنس الأدبي يحيى في الحاضر، ولكن يتذكر ماضيه وأصله من خلال صيرورة التطور الأدبي»(25).

فالأدب المسرحي بوصفه جنساً أدبياً وعلى وفق هذا المفهوم قد استفاد من (التناص) بوصفه ظاهرة أدبية أيما فائدة، وكذلك عموم العمل الفني حيث يذكر (د.شجاع العاني) أن (شكلوفسكي) يعد أول من أشار إلى التناص عندما قال «إن العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها بينها» (26) ولا نطباق هذا المفهوم على فنون التعبير الأخرى، فقد استفاد (عبدالفتاح رياض)(27) من هذا المفهوم في تنظيره (التكوين في الفنون التشكيلية) بوصفه فناً تعبيرياً.

ولعل هذا البحث يأتي في طريق المحاولة المتواضعة لتقصي التداخلات التكوينية للعرض المسرحي و(تعرضنها) بعضها في بعض، حيث إن كل عرض مسرحي ينطوي على فضاء سيميائي وعلى محمولات معنوية هائلة، كما أنه يضج وعياً ثقافياً حينما يتعالق في عناصره المكونة مع عروض أخرى بالمفاهيم والفضاءات المساهمة في تجسيد المعنى.

أما من حيث الآليات، فإن محاولة دراسة التناص في العرض أو (التعرضن) فإن اكتشاف، واستعارة، وتحديد آليات للمفهوم الجديد يعد أمراً غاية في الأهمية إذا ما نظرنا إلى آليات التناص وتوافق بعضها مع غرض البحث وعدم صلاحية بعضها الآخر كونها تختص بشكل خاص في بنية اللغة. وهذا ما نجده في مجال الأنواع والآليات، حيث في مجال الأنواع نجد أن التناص –وهذا ما تجمع عليه الدراسات– نوعان (تناص جزئي وتناص كلي)، وأما الآليات فهي التداعي بقسميه (التراكمي والتقابلي) وبتفرعاته كالتمطيط بأشكاله المختلفة (28) وكالشرح، والاستعاره، والتكرار، ثم الإيجاز المضاد للتمطيط (29). ويسميه (شتراوس) بـ(استبدال الأدوات الفنية) أو ما يسميه نورثروب فراي بـ(السلفه الاستعاريه)(30). ولعل دراسة النهج الفني للنص وداخله يمكن أن تشير إلى الكثير من التفاصيل في البنية العلائقيه للنص مع النصوص الأخرى، وانفتاحه عليها مما جعل التناص أسلوباً وقائياً لكيفية إنتاج الخطاب (الفني النص). بيد أن مفهوم التناص كقيمة إجرائية قد يعد مرتبه من مراتب التأويل، فالتناص كما يراه (ميخائيل ريفاتير) مجموعة النصوص التي نجدها في الذاكرة عند قراءة مقطع معين»(31) .

مقاربة التعرضن:

إذا كان (التناص) هي ظاهرة تنتسب إلى الخطاب وهو كشف عن قوانين كلية للإنتاج الفني بمعزل عن مبدعه، فإننا نجد أن بالإمكان توظيفه كأدات تحليل في العروض المسرحية، وذلك طبقاً إلى توصلات البحث فيما تقدم، حيث إن التناص هو مجموعة من الآليات للإنتاج الكتابي للنص... تحصل بصورة واعية، أو لا واعية يتفاعله مع نصوص سابقة أو متزامنة معه، وكذلك، فإن له أنواعاً، وأنماطاً، ووظائف إذا ما حاولنا اختبارها تجريبياً على خطاب العرض المسرحي، فإننا سنجد حتماً رواجاً لصلاحية الأداة في التحليل خصوصاً إذا أجرينا بعض التعديلات عليها لنفيد منها في دراسة (تعرضنات) الخطاب بعضه في بعض، ومع بعضه ببعض، آخذين بالاعتبار أن العرض كما هو النص (عملية إنتاج) في حالة من التوالد والتأثير وأن العرض هو تمرين مستمر لا يخلو من التأثير والتأثر ولو حتى من حيث الأساسيات المنهجية سواءً كان ذلك في آليات عمل الممثل وأدواته، أم في آليات الإخراج المسرحي، واتجاهاته، ووسائله، وتقنياته.

لذا، فإن الخوض في إمكانية تطبيق الأداة لتقديم قراءة تحليلية من شأنها أن ترسم مقترباً بين التناص وما يمكن

أن نصطلح عليه بـ (في التعرضن) يبدو أمراً ممكناً إلى حد ما. فإذا كان التناص في الأدب هو طريقة أو منهج إجرائي له أدواته ووسائله التحليلية التي تساعد الناقد أو القارئ المتخصص في كشف البنى التحتية وتعرية الترابطات المتداخلة، فإن هذا سيبدو أكثر انطباقاً على خطاب العرض... فهو خطاب ينطوي على (استدعاء قصدي ولا قصدي) وتغايري أو توافقي وهناك (امتصاص إسفنجي)(32) موظف عبر شكلائية العروض وأحياناً في المبنى الفلسفي للعرض وخصوصياته الاتجاهية. وهناك أيضاً على مستوى العرض يمكن رصد اشتغال آليات التناص الصريحة التي يشير إليها (د. محمد مفتاح) في (إستراتيجية التناص) وغيره من المعنيين كالشرح، والاستعاره، والتكرار ثم الإيجاز المضاد للتمطيط بوصفها عمليات (أركيولوجيه) تتغلغل في حفريات البنى الداخلية لخطاب العرض. فضلاً عن أنه بحد ذاته هو إنتاج خطاب مسرحي وله آليات مثلما أن النص خطاب مثبت بالكتابة وله آليات.

وفي المسرح بالذات يبدو من الصعب أن نفهم إنتاج النص المسرحي بدون أن نأخذ بعين الاعتبار أن هذا النص لا يمكن أن يكتب دون أن تكون هناك مسرحيه سابقة حتى أن بعض الآراء تصر على أن العرض سابق لنصه المكتوب في المسرح، حيث إن الكاتب المسرحي يكاد يرى ما يكتبه من أحداث وشخوص تتحرك أمامه وسريان فعل في حالة من الديمومة والاستمرارية عبر أداء الممثلين وتخيل أزيائهم وحتى بيئة العرض الافتراضية حيث تستشهد (ساميه أحمد سعد) ببعض الأمثله في هذا العرض، وتقول: إن (موليير) كان مثلاً يعرف إمكانيات كل فرد في فرقته، ويعرف المكان الذي سيمثل فيه، وإن (جبرودو) يعرف الممثلة التي ستقوم بدور (هيلانه) عندما كتب (حرب طرواده لن تقوم). وهذا ما يعني أن نصاً هو (نص–أم) على حد تعبير (جوليا كرستيفا) قد وجد قبل النص المكتوب، وقبل أول عرض للمسرحية.(33) ويمكن تسميته عرض أولي لإنتاج النص الكتابي إذا جاز لنا التعبير، ثم يأتي العرض المسرحي في إنتاجيه التجسيد ليحرك ويفعل هذا الخطاب المكتوب على المسرح.

عندها نكون أمام نسيج من التعالقات في الشكل والمضمون ليتدفق العرض سيالاً بمحولات فضاء سيميائية ومحمولات معنوية.

فالعرض المسرحي نظام معقد للغاية ولا يمكن قصره على مجموعة معينه من الشفرات المكونه له، حيث إن كل عرض هو تركيبة فريدة ومتغيرة من هذه الشفرات، فالشكل الوحيد الذي يمكن أن تتخذه هذه المجموعة من الشفرات هو البنية الفريدة الخاصة بكل عرض بوصفها قراءة تجسيدية للنص يعاصرها وعي ثقافي يتشكل عبر منهج معين أو أسلوب معين، وكذلك الحال بالنسبة للمكان الذي يلعب دوراً مهماً في إنتاج العرض فهو عملية تشغيل لنظام العلامات الدالة عليه سواءً كان في معمارية الفضاء المسرحي أو في منظر مسرحي يقدم العرض من خلاله، وسواءً كان منطقة للتمثيل أو في طريقه وأسلوب المشاهده للعرض، فالمكان المسرحي في كل أحواله ينطوي على دلالات تتغير تبعاً لتغييراته الفيزاوية، ويأخذ المكان أحياناً أخرى أبعاداً ضمنية تحكي فلسفة العرض (34) تبعاً للخصوصية الاتجاهية للعرض والتي تتحكم بطبيعة التلقي بين الرمز الكامن واللاوعي الجمعي، حيث يتجه العرض صوب الواقعية كلما كان الرمز ظاهراً في المعنى والعكس كلما كان عميقاً كامناً يستدعي المقاربة التأويلية بشكل أكبر.

ولعل ما يهمنا من هذا كله أن العرض المسرحي على الرغم من التفاوت أحياناً والتداخل الكبير بينه وبين النص المسرحي بوصفهما ميداناً للتأويل والدراسة، فإن

العرض إذا ما نظر إليه، من زاوية تعالق بناه مع البنى المجاورة أو بالنظر إليه كبنية مكتفية بذاتها في دوران بيئي مغلق للعروض، فإنه حتماً سيشكل سياحة نقدية خلاقة وممتعة في ضرب من ضروب المتعة الجمالية التي تتحقق من خلال نقد مقارن يعني بمقاربات الإحالة والتمثل من خلال توظيف بعض آليات (التناص) السالفة الذكر كالتكرار والاستدعاء القصدي، والمغايرة، والإيجاز، و(التمطيط) فضلاً عن مؤهلات العرض أصلاً، والكامنة في مقاربات عناصر العرض وتعرضها على وفق تلك الآليات عبر قراءة علائقية لمكونات كل عرض مسرحي، ومعالجاته الإخراجية، والتقنية، والمكانية، ورصد مديات التداخل، والتنوع في هذه المعالجات وتعليل صور هذا التداخل ولكن هذه القراءة النقدية رغم أنها تطمح أن تقتدي (بالتناص) في بعض الأهم من اشتراطاته إلا أن خصوصية العرض و(التعرضن) تفرض في بعض آليات القراءة الاقتراب من منطقة المبدع، وليس إقصائها بشكل نهائي إذ يشكل الأسلوب الاتجاهي الذي يمثله المبدع واحداً من الركائز المهمة التي تستدعي اشتغال الكثير من آليات التعرض كالتكرار والاستدعاء القصدي، أو توظيف المكان لأكثر من مرة وفي أكثر من عرض، أو التعامل مع مفردة عرض معينة يمكن أن تشكل تقنية حاضرة في أسلوب العرض مثل الإيغال في تعميق الدلالة المسرحية للمساهمة في تثوير فاعلية التأويل إلى أعمق مساحة ممكنة، كما يمكن أن يظهر هذا (التعرضن). ومثلما يمكن أن يظهر (التعرضن) في عروض المبدع الواحد من الممكن أن يرصد في عروض المذهب المسرحي الواحد، فالتعبيرية بوصفها مذهباً أدبياً مسرحياً يمكن أن تحقق نوعاً من (الإحالة) فيما بين عروضها، ومن الممكن أن تحقق ذات الأهداف المرجوة.

فالإحالة هي تلك التقنيه التي تتجسد في بنية العرض ويتفاوت حضورها أو غيابها حسب الآليه الإجرائية التي تتبعها.

إذ يؤكد (ريكور) (أن النص ليس بلا إحالة وستكون مهمة القراءة بصفتها تفسيراً متمثلة بأحداث الإحالة بالضبط.(35). لذا، فإن عملية نقل النص إلى العرض بالإخراج هي بحد ذاتها إحالة في قراءة جديدة للنص نفسه ثم قراءة النقد التحليلي هي قراءة تأكيدية لأحداث الإحالة.

خاصية التعرضن:

مقاربة الاشتغال بين نساء في الحرب (36) بيت برنارد البا (37)، في محاولة للعزف على شبابة عميقه التأثير في ذاكرة التلقي العراقية، سعى المخرج (جواد الأسدي) إلى تحقيق (الإحالة) إلى الخوالد من الأعمال عبر مسرحيته التي ألفها وأخرجها (نساء في الحرب). إذ تنطلق هذه المسرحية إلى مشهدها الاستهلالي من وضعية أساسية قبليه، هي حكاية لإحدى ممثلات مسرحية (بيت برناردا البا) التي قدمها المسرح العراقي إبان فترة السبعينات، حيث كانت هذه الممثله واحدة من سبع نساء، لا بل سبع قصائد في قفص للطيور كان قد حلق بهن المخرج (سامي عبدالحميد) إلى صالة الجمهور ليشكل بذلك خروجاً فلسفياً وجمالياً على القاعدة التقليدية لمالوفية العرض بوضعهن في قفص حديدي وسط (القاعة/ العالم) ومغايراً بذلك لفرضية النص الذي كتبه (لوركا) وما وضعه له من بيئة افتراضية تقليدية.

وفي (نساء في الحرب) جاء المخرج الأسدي ليعلن عن توليدية موضوعية لاستدعاء القصدي مفادها أن تلك الممثلة التي التقطها التأسيس حكاية العرض هي من بين النساء اللواتي تعرضن للملاحقة والمطارده وقتذاك وقد قيض لها أن تهاجر لينتهي بها المطاف إلى أحد ملاذات

اللجوء في (ألمانيا) مع اثنتين من النساء العراقيات تقيمان معها في ذات الملجأ ـ فقص الغربه الرهيب ولوعة الحنين إلى الوطن إلى الحرية إلى الحبيب إلى الانطلاق هي ذاتها توجعات النساء في بيت (برناردا البا) عبر حالة الحصار الذي تعيشه (نساء لوركا) ووضعهن ضمن الواقع المعاش من الكبت الداخلي الصرف وأزمة الروح وشحة الأمل في قفص لم ينفصل فيه السجين عن السجان طالما هما يعيشان في مكان واحد، حيث انسحبت هذه الحالة على التعامل الحركي فيما بين الشخصيات في إطار الإحساس بالقيد و(سجانة صارمة) وشبكة من عالم حديدي يجثم على صدورهن التواقة للانطلاق وما يقابله في (نساء الحرب) من صرخات وويلات الإحساس الثقيل بكاهل الغربة والانقطاع... تجتمع كلها لتعرض ماهو إنساني داخلي حتى يبدو ما هو لأمريء مرئياً وما هو غير مسموع مسموعاً.

إن هذا (الاستدعاء القصدي) الذي عمد إليه مخرج (نساء الحرب) من شأنه أن يشكل (امتصاصاً إسفنجياً) لكل توجعات النساء في كلا الحكايتين أو (تمثل) الحكاية التي شيدها (الوركا) في شيء من (الشرح) الذي لا يخلو من إضافة إبداعية في بنية العرض الجديد.

فإذا كانت المعالجة الإخراجية (لنساء الوركا) قد عمدت إلى (الاختزال) باستبدال الأدوات الفنية عما توافر عليه النص الأصلي، فإن المسرحية بشكلها الفني هذا لم تختزل الشكل على حساب المضمون وإنما عمدت إلى إثراء القيمة المضمونية بالتشكيل الحركي داخل القفص لتبدو أكثر عمقاً في التعبير الإنساني. بينما عمد (الأسدي) في (نساء الحرب) إلى التعبير عن ذات التوجهات وذات الأزمه باللجوء إلى (مغايرة) المعالجة وعدم (إيجازها) شكلياً يقصد به (التمطيط) وفسح أكبر مجال للحركة من خلال تداخلية تقصدها بين مكان التمثيل، ومكان التلقي لا بل تعامل مع مكان (نصف مغلق) في مقابل الإغلاق التام للمكان (القفص الصريح) وبقية العلاقة المكانية بين المسرح وخارج القاعة، وبين الخروج من قاعة العرض والعودة اليها علاقة قائمة فرضتها ظروف العرض الجديد وطبيعته. فضلاً عن أن كلا العرضين قد انتخب الاستهلال نفسه لتحقيق نفس الهدف فصهيل الخيول، وحركة النساء داخل المكان والذعر الذي اتسمت به الحركة في بيت برناردا ـ يقابله في (نساء الحرب) تلك الجلجله والقرقعة والصراخ ـ وكلاهما يؤدي إلى أن العرض كان يريد بالمتلقي أن يتصل بدواخل الممثلات منذ اللحظة الأولى للعرض للإمساك بإيقاع العرض عبر (مستبطن الانفعال) الذي بدت فيه حركة الاستهلال، وهكذا تستمر انتيالات (تعرضن) تتقافز هنا وهناك بين (عرض مغلق)، و(عرض نصف مغلق) (نساء وصهيل خيول في قفص البيت الصارم/تقابله نساء، وصراخ، وجلجلة مفجوعة بالغربة في الملجأ البعيد، ونساء لهن أحلامهن في قفص البيت ـ تقابلها نساء لهن أحلامهن المتعددة في الغربه ـ وهكذا تصل هذه التقابلات أحياناً حد التشابه حيث شبق (ريحانة) إحدى (نساءالحرب) هو ذاته شبق (اديلا) في (نساء القفص) والشوق نحو التحرر يكاد يشابهه حتى في جراءة التعبير وأبحيته، حيث تقول (أديلا) إذن (سأمنح جسدي إلى من أشاء) وهي تتحدث عن أفخاذها وعن شفتيها وتضغطهما بطريقة معينة. بينما تردد (ريحانه) في (نساء الحرب) حواراً يشابهه وبنفس الإحساس موغلة بالتعبير عن سلوكها الشهواني واعترافها بالانحراف الذي لا يليق بـ(أمينه) الممثله و(مريم) المعتدلة المفجوعة بالمرض والغربة من خلال علاقة مكانية وتقنية متشابهة حيث الأولى (أديلا)

ترنو إلى بقعه ضوء في الخارج عبر القفص بينما الثانية فتقيم العلاقة ذاتها مع الخارج عبر الشباك وأبواب قاعة العرض بكل ما أوتيت من شبق وشهوانية.

إلا أن كل هذا لم يمنع من إنها تعبر عن إحساس مرير بكونها سجينة حزن يلازمها في كل لحظة حاده من حياتها.

إن هذا الاشتغال الحر والذي يكاد يكون اشتغالاً صريحاً لخاصية (التعرضن) كان مبعثه تناص المضامين، حيث يبدو اشتغال هذه الخاصية أكثر وضوحاً في تعالق القروض وتوالدها كلما تقاربت المضامين ورغم تعدد أشكال المعالجة الفنية التي يقدمها العرض. خصوصاً إذا كان الأمر يتصل بالهم الجمعي للإنسان وما أكثر (الشيمات والمضامين) التي تناولت هذا الهم المعاصر.

ومن الجدير بالذكر أن (سامي عبدالحميد) مخرج (بيت برناردا البا) رغم أنه يتمتع بمخيلة ابتكارية رائعة إلا أنه ... لم يخف رغبته من محاكاة جانب من الشكل الذي قدم فيه (بيتر بروك) مسرحية (حلم ليلة صيف) حينما قدم ممثليه يتأرجحون في الفضاء مثل لاعبي السيرك. كذلك كان حلم لم يتمكن من تحقيقه (سامي عبدالحميد) في عرض صورة كهذه لشدة تأثره بها. (38)

لذا وعملاً بما درج عليه البحث في استعارة لآليات (التناص)، فإن هذا التأثر الذي انبثقت عنه رؤية(عبدالحميد) هذه يمكن أن يكون (امتصاصاً إسفنجياً) (إحالة) إلى الشكل الذي عالج به إخراج المسرحية في شكلها هذا الذي لا تقف عند هذه الحدود من التعالق مع العرض الجديد (نساء الحرب) وحسب وإنما يلتقي معه بالكثير من الخصائص التقنية التي ترسخ هذا التعالق، منها:

1 – البساطة في العمل.

2 – الرمز السهل الذي لا يتطلب من المشاهد سوى لمحة ذكية واعية.

3 – التعالق في إظهار دواخل الشخصيات للعرضين وضعهما ضمن الواقع المعاش في شكل العرض، ولأن العرض المسرحي يتمتع بخصوصية توليدية، وأنه لا محال منه ضمن إطار حتمية التعالق فقد وجد الباحث أن يسوق مقاربة أخرى مجاورة ولتكن بين (نساء الحرب) ومسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز) (39) وهي مسرحية شيد معمارها الكتابي (فاروق محمد) وهي حكاية تحريضية مشفرة لامرأتين هما (مريم) و(راجحه) وذكر أنه يأتيهما في المكان الذي صار بطلاً ثالثاً للعرض مستفيداً بذلك من القيمة التعبيرية للمكانية والانزواء، فضلاً عن بعده النفسي في الشخصيات (فمريم) مثلاً، رغم بؤس حالها ترنو إلى الزمن الذي كانت تحتل فيه مكاناً حاضراً في ذاكرتها حينما كانت (مطرية) تقف بجداره أمام عشاق صوتها، وكذلك (راجحة) فهي بانتظار الغائب الذي طال غيابه وطال انتظاره... فبين لوعة الانتظار والرغبة في الخلاص من قيوده الموجعه تستطيع أن تتلمس بعض هذه التقابلات في عرض (نساء الحرب)... حيث الممثلة (أمينة) لا تجد إلا أن تسترجع هي الأخرى لحظات مجدها أيام كانت على مسارح الوطن... فهو قد يشكل إلى حد ما (سلفه استعارية) قام بها النص الجديد وهو شكل من إشكال خاصية (التعرضن)، حيث المطربه هنا ممثلة هناك وحلم الوقوف على المسرح هو ذاته – واسترجاع الأيام الماضية هو ذاته، ويمكن أن يستمر فعل المقاربة هذا إذا ما أمعنا النظر في تلك التعالقات والإنشاءات التوليدية وتكراراتها على مستوى معالجة الشخصيات وعلى مستوى الإنشاء المكاني والنفسي بين عوامل القطيعة والحرمان وما يمكن أن يتركه في نفس المرأة من تراكمات سلبية تنتهي بها إلى موت الهجرة وموت الهجران، وحيث انتهت (مريم) (نساء الحرب) إلى المرض العضال، فإن (مريم)

ترنيمة الكري الهزاز تنتهي إلى ذات المصير، فإذا كان عرض (نساء الحرب) قد تعالق مع شخوص وأحداث وبيئة إخراج (بيت برناردالبا) فإن تعالقاً نفسياً وشخصياً يمكن أن نتلمسه كلما توغلنا في تحليل الشخصيات والمعالجة الإخراجية (لترنيمة الكرسي الهزاز).

- تعرضن السابق واللاحق في كوريولان – كوريولانس:

لم تقتصر فكرة التعالق بين العروض على ما يمكن ألان تبرزه خاصية (التعرض) من تعالق في الشخوص أو الفلسفة الفكرية للعرض المسرحي أو في طريقة المعالجة للبيئة المكانية أو لمشهد مسرحي معين، وإنما يمكن أن ترصدها في كثيرٍ من التفاصيل الأخرى حيث يمكن رصدها في المعالجة الإخراجية لعرضين مختلفين ولهما مضمون واحد كما يمكن رصدها في عروض المخرج المسرحي الواحد عبر تكرارات الوسائل والأدوات إمكانية التعالق مع مخرجين آخرين فضلاً عن أن الخصوصية الاتجاهية للعرض عبر المذاهب المسرحية هي الأخرى من شأنها أن تبرز الكثير من التعالقات التي يمكن أن تعزز متعة البحث عن خاصية (التعرض) ومحاولة رصدها.

فمن العروض المسرحية التي نحاول أن نرصد من خلالها عناصر التعالق في الجو العام للعرض (مسرحية كوريولانس) (40) التي كتبها (شكسبير) وقدمها معهد الفنون الجميلة مؤخراً ومدى التعالق بين عرض هذه المسرحية مع مسرحية (كوريولان) (41) التي كتبها (برشت) عن النص السابق نفسه. والمقدمة في كلية الفنون الجميلة قبل نحو ثلاثين سنة. والمسرحية السابقة التي أخرجها (د. عوني كرومي) عن النص الملحمي (البرشتي) وبطريقة معالجة إخراجية في إطار الملحمية التي عرف بها (كرومي).

فقد حاول مخرج (مسرحية كوريولانس) (د. زهير كاظم) أن يبقي على قداسة الولاء للنص الشكسبيري ولم يلجأ إلى نص (برشت) رغم أن معالجته الإخراجية هي الأخرى جاءت في إطار (ملحمية برشت) ويبدو أن المخرج (كاظم) كان يقصد بهذه (القصدية في المغايرة) أن يقدم ماهو جديد إلا أنه لم يجد أمامه إلا الولوج إلى النص الشكسبيري بالحذف والتعديل ليجد نفسه في مواجهة مع نص هو الأقرب من النص الملحمي الذي كتبه (برشت) وسبقه إلى إخراجه (د.عوني كرومي).

وعليه، فإنه لم يجد بداً من الإذعان للمعالجة الإخراجية التي قدم بها العرض. فعلى الرغم مما اتسم به العرض بشكل عام من قابلية في التعبير عن قدرات المخرج التشكيلية، فإن الطبيعة المضمونية قد ظلت هي الغالبة والمسيطرة على الكثير من المعالجات المشهدية، حيث كما هو معروف أن النص يتعامل مع مجاميع وتكوينات بشرية تفرضها طبيعة الحكاية مثلما يتعامل مع مشاهد المقابلة والمبارزة وهذه لايمكن أن ينجو مخرج فيها عن (التعرض) مع أي مخرج آخر، فالمبارزة هي المبارزة وهي القتال بالسيف – وسواء استعار المخرج خشبه أو أي أداة أخرى، فإن هذا المشهد حتماً يفرض عليه التشكيلات الحركية ذاتها أينما وجدت. وكذلك دخول وخروج (الشعب) و(مجلس الشيوخ) وميزانسينات العرض. وإذا كان العرض السابق (حكوريولان) كان قد قدم في مسرح صغير جداً هو المسرح التجريبي للكلية، فإن العرض الجديد اختار المسرح الوطني بإمكانياته المساحية الهائلة والتي هي لاشك أكثر ملاءمة لهكذا عروض مسرحية.

وربما من باب فرضية الإبدال والمغايرة يرى الباحث لو كان العرض الأول (كوريولان) قد قدم في (المسرح الوطني) الذي لم يكن قد اكتمل بناؤه آنذاك لكان أوفر حظاً في المعالجة الإخراجية - حيث استخدم

العرض (قلاعاً) متحركة تتفتح وتنغلق أثناء مشاهد القتال لتفضي إلى دهاليز وممرات كلها كانت محاصرة يضيق المكان في حين عمد (زهير كاظم) إلى معالجة المكان الفسيح بمغايرة القصد مع العرض الأول بالمجاميع البشرية وتشكيلها على المساحة المكانية التي مهما حاول أن يشغلها. فقد كانت حركة المجاميع في مشاهد القتال تشابه حركة (القلاع) في العرض السابق مما أفقد المشهد قوته التأثيرية خصوصاً لدى مشاهدي العرض السابق. وفي مظهر آخر من مظاهر خاصية (التعرضن) استخدام (خامة النايلون) وخاصة القماش وتوظيفها في العرض متحققاً الإحالة إلى عروض (د. صلاح القصب) في مسرحية (الملك لير) وغيرها.

نستنتج مما تقدم إن اشتغال (خاصية التعرضن) أمام ذاكرة المتلقي على الرغم من إنها تمنحه متعة لذيذة في تلقي العرض ومقارناته الضمنية إلا إنها ليست بالضرورة توصله الإحساس بالتأثر في العرض، فالعرض المؤثر لدى المتلقي الحاضر الذاكرة هو العرض الأكثر تأثيراً سواءً كان حالياً أوقبلياً.

ومهما يكن من أمر، فإن عرض (كوريولانس) يبدو مهماً للباحث إذا ما نظر إليه من باب مقاربات البحث – التي تنطلق من اشتغال آليات التناص فيه وتعالقه مع النص السابق وحتى اشتغالها في العروض(السابق واللاحق) – حيث المعالجة الإخراجية التي تنتمي من حيث المنهج إلى منهج واحد هو (الملحمية) وما حققه في العرضين من اشتغال الآلية (التمطيط)، حيث عمد العرض الأول إلى (الإيجاز) بحكم ضيق جغرافياً المكان واشتغال (الاستعارة) في تشكيل المجاميع البشرية ومشاهد (الشيوخ) ومن الجدير بالذكر العرض الأول (كوريولان) لم يكن هو الأول إذا ما نظر إليه من خلال (الاستعارة). حيث إنه هو الآخر كان يستعير بعضاً من تشكيلاته عن مرجعيات ومصورات سابقه للعرض نفسه في تحقيق الشكل الفني للعرض من خلال (القلاع والتروس واللباس) وما إلى ذلك مما اعتقده المخرج مشروعاً في نقله طالما يخدم العرض، وهذا بحد ذاته (استدعاء قصدي) من المخرج (كرومي) فإن غايته أن يساهم في نقل المنهج الجديد بكل السبل التي يمكن أن تحقق (تمثل) الاتجاه الملحمي في العرض.

من هنا تأتي تجربة (كوريولانس) لزهير كاظم في العرض لتكون محاولة لإعادة تأليف العرض الغائب بوعي سكوني عبر تمجيد المظاهر الشكلية الخارجية، وهذا ما يسمونه في تناص الأدب با(الاجترار)، فضلاً عن محاولته في الإسقاط المعاصر بما يشبه (التحقيق) – أي إنجاز معنى أو مضمون كان في تراث العرض السابق بما يشكل وعداً في محاولة لأخذ المعنى والذهاب به إلى أبعد مما هو عليه – بالإسقاط وهذا ما يسميه (لوران جيني) بـ(التحويل). (42)

نماذج أخرى:

ومن النماذج الأخرى التي يمكن رصد خاصية (التعرضن) فيها، تلك النماذج التي تنتمي إلى الأسلوب الإخراجي الواحد وعلى وجه التحديد في الاتجاهات الإخراجية الحديثة التي تنتمي إلى مؤسسة التجريب في إنعاش الخطاب البصري الذي يستمد عافيته التعبيرية من معطيات السينوغرافيا ومعطيات مملكة الجسد في ظل قصدية قوامها التغيب المتعمد لسلطة ما تبعاً لاتجاهات العرض الجديدة.

ولعل أشد العروض تميزاً في هذا الاتجاه عروض (د. صلاح القصب) التي اتسمت بسمة المجافاة والمطاردة لقداسة النصوص اللفظوية المكتوبة. وإذا كان لابد للتجريب أن ينتخب طريقاً في (الميتا مسرح) وتمثل الخطاب المسرحي بالجسد والصورة البصرية، فإن ثمة

إجماع جديد على تلقي هذه التجربة والتعاطي معها من قبل جيل من التدريسيين الفنانين الشباب، وكذلك من قبل عدد كبير من الطلبة سواءً كان في الكلية أو في معهد الفنون بوصفهما الميدان التربوي للبحث.

فعلى مستوى (التعرض) ورصده في الأعمال الفنية (للقصب) يمكن الوقوف عند جملة من المفردات التكوينية للعرض التي تشكل تكراراً واسعاً للمعنى والمفتوح تأويلياً شأن كل عرض مسرحي قابل لأظهار خاصية (التعرض)... حيث يستوقفنا القصب أمام أولاً: وحدة غياب النص وتماهي المضمون الصريح في وحدة الشكل أو تنوعاته بالجنوح صوب التعبير بالضوء وسينوغرافيا العرض، واشتغال اللون بوظيفة تعبيرية مفتوحة مجاورة تجافي المألوف أحياناً في انفتاحها بالضوء والزي والشكل السينوغرافي والجو العام للعرض.

ثانياً: قصدية البحث عن المفردة الأكثر إدهاشاً والعمل على استثارة الطاقة الوظيفية لتلك المفردة -الآت موسيقية مقطعة الأوتار - عربات قمامة - سيارات - معاول- مصابيح إضاءة (قطع قماش ونايلون) وأشرطة سللويد فلمية - وما إلى ذلك من مفردات اتسمت (بتعرضنها) في معظم العروض، حيث راكب الدراجة البخارية في (مكبث) هو غيره في (عزلة الكريستال) والأشرطة الفلمية هي غيرها من (العاصفة) والقماش هو غيره في (لير).

ثالثاً: شخوصه هي ملتقى لهم جمعي للإنسان المقدس في حضرة الثقافة البصرية التي تشهدها عروض القصب مثل - مثقف في محنة النظر التي العالم - عازف متوحد- فيلسوف مستلب - محنه المتسلط - راكب دراجة بخارية - وغيرها من الشخوص التي اقتبس منها الكثير ليعيد تشكيلها من عرضٍ لآخر في (استدعاءات قصدية متغايرة).

إن هذا التحميل الدلالي العالي الذي تمتعت به عروض (القصب) وقدرتها على تحقيق الإحالات التأويلية للمنظومة العلامية التي ينطوي عليها العرض لإحداث الصدمة التاويلية وكسر المألوف والتوقع كان لها الأثر الكبير في ساحة التداول المسرحي خصوصاً على مستوى طلبة الفن، لذا فقد جاءت عروض (الموسم المسرحي) (43) لطلبة كلية ومعهد الفنون الجميلة لتشكل امتداداً واضحاً لتأثيرات هذا المسرحي البصري المفلسف لمكونات العرض.

ولأن تجارب الطلبه هي تجارب بكر في هذا الميدان، فإنها حتماً تمظهرت فيها خاصية (التعرض) بشكل تراوح بين (الاستدعاء القصدي)، و(الاستدعاء المتغاير)، و(التخطيط) والمحاولات الطموحة للتصدي للمنهجيه التقليدية التي قدمتها الدراسات الأكاديمية، بينما تراوحت تجارب التدريسيين من أمثال (ياسين إسماعيل) في مسرحية (نكتف) بين بعض (الإحالات) ذات العلاقة بالتاريخ الفني والبناء التكويني للفنان، حيث إن المخرج (ياسين) قد بدا أكثر اقتراباً من (مسرح الواقعية الخيالية) الذي يمثله في العراق المخرج (د. فاضل خليل) أكثر من غيره، حيث بدت هذه اللمسة التأثيرية للاتجاه في عرض (نكتف) من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن ثمة اقتراب من حيث المكانية بينه وبين عرض مسرحية (قصائد مسرحية) (44) التي أخرجها سابقاً (د. عوني كرومي). وقد يبدو (التعالق) واضحاً اذا ما أخذنا بالاعتبار أن العرضين قدما (لساناً مسرحياً) في البيئة المكانية للقاعة عمدت مسرحية (نكتف) إلى جعله البيئة الأكثر سعة لمنطقة الأداء (التمطيط) الذي ساعد على وجوده سعة قاعة العرض الجديد.

في حين يشكل (التعالق) عبر التعامل مع عناصر العرض

فضاءً رحباً لاشتغال خاصية (التعرض) بين العرض نفسه وعروض (د. فاضل خليل) في الواقعية الخيالية وأجواء مسرحيات (الهذيانات) إخراج غانم حميد، وساهم فيها المخرج (ياسين) كلها كانت أجواء مسيطرة كان المخرج يعبر من خلالها عن تحرير لخطابه الإخراجي المتفرد، بيد أن هذه المسرحية لا تشكل ميداناً (التعرض) وتقف عنده وحسب وإنما هي شأنها شأن أي عرض حداثوي يمكن أن يستنهض الكثير من التقابلات والتعالقات الكامنة فيه. فلما كانت فرضية التعالق ليست بالضرورة في الفرضية القصدية للمبدع نفسه وإنما هي نتاج لتأويل العرض على وفق ما تختزنه ذاكرة التلقي النقدي للعرض، فإن هناك الكثير من التقابلات التي لا يمكن لبحث بهذه المساحة المحدودة أن يلم بها إلا من خلال المرور الشامل والسريع على بعض مواضع (التعرض) بين هذه العروض.

فبين مسرحية (نكنف) و(ورشة كاليكولا) إخراج مخلد رسم هناك ثمة تقابل من طرف البنية الداخليه للعرض حيث ينطلق عرض (ورشة كاليكولا هو الآخر من مقلوب لمونودراما داخلية لشخصية كاليكولا تنفتح على عناصرها التكوينية التي تشكل قاعدة الهرم المقلوب للشخصية الواحدة في (معالجة سايكودرامية)، وكذلك الأمر بالنسبة (لمسرحية نكتف) فهي هرم مقلوب لشخصية (الأستاذ الجامعي) الذي يقود مونودراما قاعدتها الحوادث اليومية التي باتت مألوفة اجتماعياً ومسرحتها بطريقة (سوسيودرامية).

وهكذا بالنسبة للعروض الأخرى، حيث انتخب إلى حملة القيمة النصية للإنسان وهموم الإنسان وتعاملت معها على مستويات إخراجية متنوعة ومتعالقة في تقنياتها إيغالاً في تعميق الدلالة المسرحية للمساهمة في تثوير فاعلية التأويل إلى أعمق قدر ممكن، والسعي باتجاه استثمار التعبير الجسدي والإيقاع الحركي والتعبير الضوئي في صياغة جديدة لخطاب بصري يمكن استقباله على نحو تأويلي مما أظهر إشكالاً متعددة (للتعرض) واشتغالات هذه الخاصية من عرض لآخر، ففي مستوى (القصدية) في التعاطي مع المفردة الأكثر إدهاشاً والفعل الأكثر جراءة عمد بعض مخرجي هذه العروض أحياناً إلى التصدي لمقبولات الحياة الواقعية وأعرافها ونواميس المسرح المألوفة حيث – مثلاً السلوك الشاذ (لكاليكولا) في قسوة التعامل مع الأسماك الحية في التلذذ المجرم برميها على خشبة المسرح وهي بين الموت والحياة ويقابله في مسرحية (منافاة) لحسن خيون إظهار السجين من تحت الأرض أو الولوج إلى ممارساته (البايولوجية) في اقضاء (حاجة التبول) أمام الجمهور – والتعذيب الجنسي) في العرس الوحشي – أما على مستوى المكان فقد تراوحت (التعرضنات) في تشكيل بيئة المكان بين أماكن مغلقة تماماً كما في (العرس الوحشي) لباسم الطيب، و(كاليكولا) و(منافاة) وأماكن مفتوحة تماماً في الفضاء مثل (بروفة) لعلي فاضل و(الدردهه) لصميم حسب الله، أما على مستوى الشخوص، فإنها هي الأخرى في تكرارات متباينة، حيث تجد شخوصاً (كاليكول) تشابه إلى حد ما شخوص (الدرهه) وتشابه شخوص مسرحية (زعيق) لمعهد الفنون الجميلة، وقد وصل حد التشابه إلى اجتلاب مشهد وشخصية من (كاليكولا) في مسرحية زعيق، حيث يؤدي الممثل دريد عباس من (كاليكول)ذات الأغنية الأوبرالية بالإيطالية في مسرحية (زعيق) عبر (استدعاء قصدي) و(مع سبق الإصرار كما يقولون).

ومهما يكن من أمر ولكي لا يتوسع مجال هذا البحث أكثر، فإنه من الممكن رصد اشتغال خاصية (التعرضن) التي يهدف هذا البحث إلى إبرازها أكثر فأكثر من خلال مراقبة وتحليل عناصر العرض ضمن كل عرض مسرحي

وتعالقها مع العروض الأخرى والبحث عن التعالقات العامة الجامعة أحياناً لمجموعة من العروض في موسم أو في عصر معين لتصبح هذه (التعرضنات) هي سمة الجيل أو الموسم أو سمة العصر. فسمات هذا الجيل من المسرحيين الذين تعرض لهم هذا البحث يمكن اختزال هيئتها في:

1 - انفتاح العرض الجديد على التيارات والإتجاهات وإزالة الحواجز المنهجيه في تبادلية بالاتجاهات بين تجريدية العرض وواقعيته.

2 - تحولات المكان الواحد والاستخدامات المتنوعة للمفرده الأساس في العرض، والسعي باتجاه مغايرة الوظيفة التعبيرية المألوفة.

3 - تعالق العروض في التعامل مع الخطاب الجمالي البصري ومعطيات السينوغرافيا، ومعطيات الطاقة التعبيرية لمملكة الجسد في ظل قصدية قوامها التغيب المتعمد لسلطة ما.

4 - تما هي المضمون الصريح وتواريه في بنية الشكل بالجنوح إلى الإيغال في تعميق الدلالة المسرحية التي ينطوي عليها التعبير الجسدي والإيقاع الحركي وسينوغرافيا العرض.

الخاتمـــة:

1 – إن (التعرضن) هو خاصية يتسم بها العرض المسرحي في تعالقه مع العروض الأخرى كما هو (التناص) حيث (إن كل نص هو تناص) ويقابله (أن كل عرض هو تعرضن).

2 – النص هو نسيج من الاقتباسات والإحالات السابقة والمعاصرة (على حد بارت) يقابله العرض هو نسيج من الأفعال التي تجسد اقتباسات وإحالات من العروض ذات الإتجاهات المختلفة – السابقة والمعاصرة تخترقه بشكل مبتكر.

3 – في النص تجد أن (النص الجديد يقوم بهضم النصوص التي سبقته وتمثلها وتحويلها حيث لاخلاص من الوقوع في شرك جدلية القراءة والكتابة التي تعتبر مرجعية الإنتاج النصي). يقابله أن أي عرض جديد هو امتداد لأول العروض القديمة، حيث يقوم بهضم العروض التي سبقته إلى هضم فلسفة ما وتمثلها وتحويلها وهو أيضاً لافكاك له من الوقوع في شرك المرجعيات.

4 – تبرز خاصية (التعرضن) في الأشكال السينوغرافية وهيئة العرض إضافة إلى المعالجة الإخراجية والخصوصية الاتجاهية للعرض.

5 – إن (التعرضنات) الداخلية التي يكشف عنها التحليل النقدي لكل عرض مسرحي هي امتداد لعملية شاملة منطلقها (التعالق) بين المسرح والحياة بشكل عام من خلال ما يحققه المسرح من (تعرضنات) مع موجودات الحياة.

6 – تشتغل خاصية (التعرضن) بين الجيل المسرحي المتقدم مع مرجعياته التكوينية وفهمه للخصوصية الاتجاهية، ويستمر أثر اشتغال هذه الخاصية من جيل لآخر، حيث ينتقل الأثر مثلاً من د. صلاح القصب، ود.عوني كرومي، ود. فاضل خليل، ود. عقيل مهدي إلى جيل ياسين اسماعيل، ود.قاسم مؤنس، وأحمد حسن موسى وغيرهم ثم إلى جيل مخلد راسم، وصميم حسب، وحسن خيون، وباسم الطيب وغيرهم وهكذا كلٌ حسب مرجعياته وتأثر ذاكرته المبدعة في دوران بيئي. ■

المصـادر

أ- المعاجم :

- البعلبكي، قنبر، مورد الميسر، بيروت، دار العلم للملايين، 1979.
- الرازي، الإمام محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر مختار الصحاح . المركز العربي للثقافة والعلوم ـ بيروت.
- اليسوعي، الأب لويس معلوف، المنجد، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1956.

ب- الكتب:

1 - أنجينو مارك، في أصول الخطاب النقدي الجديد ـ ترجمة ـ أحمد المديني ـ بغداد.

2 - إيجلتين ـ تيري، مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة ـ إبراهيم العلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد: 1992.

3 - باختين ـ ميخائيل، شعرية دستوفسكي، ترجمة ـ جميل نصيف، الدار البيضاء : دار توبيقال للنشر / 1986.

4 - رياض ـ د. عبدالفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة : دار النهضة ب ت.

5 - كرستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة، فريد راهي، الدار البيضاء : دار توبيغال للنشر، 1991.

6 - مفتاح، د. محمد، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) دار التنوير، ط1985/1،1.

ج- الدوريات:

1 - أسعد، ساميه، النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، مجلة فصول، مصر : الهيئة المصرية للكتاب، المجلد الرابع (العدد ـ أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر 1983.

2 - بارت ـ رولان، في الأثر الأدبي إلى النص، ترجمة ـ عبدالسلام بنعبد العالي ـ مجلة الفكر العربي المعاصر ع -28 آذار 1986.

3 - بارت ـ رولان، نظرية النص ـ ترجمة ـ محمد خير البقاعي، مقال في مجلة العرب والفكر العالمي ـ لبنان : ع3، صيف 1988.

4 - تودوروف، تنزفتان، التناص، ترجمة، فخري الصالح، الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية، بغداد : العدد 4، السنة 1988.

5 - توما ـ عزيز، مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الرافد العدد 31،الشارقة، 2000.

6 - العاني ـ د. شجاع، الليث والخراف المهضومة (دراسة بلاغة التناص الأدبي) مجلة الموقف الثقافي ـ العدد 17،السنة 1998

7 - مهدي يوسف ـ د. عقيل، التناص ورسم العرض، مجلة أسفار، بغداد، دار الحرية للطباعة، العدد (20-19) - 1955.

8 - الموسوي ـ د. خليل، التناص والأجناسية

المصادر

في النص الشعري، مقالة / مجلة الموقف الأدبي، دمشق : ايلول 1966.

9 – هوي ـ ديفيد ـ النص والسياق، ترجمة ـ خالد حامد، مقال، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية، بغداد : (ع1988/1).

د– الرسائل:

بهاء كاظم ـ ثائر ـ التناص في النص المسرحي العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة / بغداد / 2001.

هـ – المقابلات:

– مقابلة مع الفنان سامي عبدالحميد ـ مسجلة صوتياً ـ أجراها الباحث على هامش عرض مسرحية (بيت برناردا اليا)، كلية الفنون الجميلة / عام 1978.

الهوامش

1 – ينظر أنجينو مارك،وآخرون – في أصول الخطاب النقدي الجديد – ترجمة أحمد المديني– بغداد: دار الشؤون الثقافية ط2 /1989 ص –101 106.

2 – ينظر أيجيلتين – تيري – مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة، إبراهيم العلمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد: 1992، ص 102.

3 – أنجلينو، مارك وزملاؤه – مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد – ترجمة، أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة سنة 1989ص 101.

4 – ينظر المصدر نفسه.

5 – ينظر بارت، رولان، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مقال في مجلة، العرب والفكر العالمي مج3، صيف 1988ص 96.

6 – أنيجنو مارك – مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد – المصدر السابق نفسه، ص 101.

7 – ينظر المصدر نفسه ص 111 – 112.

8 – ينظر الرازي، الإمام محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر، مختار الصحاح، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، ص 317.

9 – استفاد الباحث من استخدام سامي عبدالحميد لتعريف المقاربه في بحثه الموسوم (مسرح شكسبير دراسة مقارنة للمقاربتين النصية والإخراجية).

10 – أنظر اليسوعي، لويس معلوف، المنجد، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1956، ص 882–881.

11 – المصدر نفسه.

12 – البعلبكي، قنبر، مورد الميسر، بيروت، دار العلم للملايين، 1979، ص 29.

13 – المصدر السابق نفسه ص 102.

14 – تودورف. تزفتان، التناص، ترجمة فخري الصالح – الثقافة الأجنبية – العدد (4) 1988ص5.

15 – كرستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد زاهي – الدار البيضاء – دار توتيكال للنشر 1991 ص 21.

16 – أصول الخطاب النقدي نفسه ص 103.

17 – المصدر نفسه.

18 – يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العرب، بيروت: 1989ص 32.

19 – ينظر: عزيز توما، مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الرافد ع 31 المشارقة ص20.

20 – د. عقيل مهدي يوسف، التناص ورسم العرض، مجلة أسفار، بغداد: دار الحرية للطباعة العدد (19 – 20) 1995 ص 42.

21 – ينظر انبجينو وآخرون، اصول الخطاب النقدي الجديد نفسه ص 105.

23 – انتجينو وآخرون – المصدر نفسه.

24 – أبجلتين – تيري – مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة، إبراهيم العلي، دار الشؤون الثقافية 1992 بغداد، ص102.

25 – باختين، ميخائيل، شعريه دستوفسكي، ترجمة جملي نصيف (الدار البيضاء، دار توبينغال) للنشر1986 ص15.

26 – العاني، د. شجاع، الليث والخراف المهضومة

الهوامش

(دراسة بلاغة التناص الأدبي) مجلة الموقف الثقافي ع17- لسنة 1998، دار الشؤون الثقافية – بغداد ص 82.

27 – ينظر رياض، عبدالفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة: دار النهضة ص 30 – 35.

28 – وهي آليات لغوية مثل:

1 – الاناكرام (الجناس بالقلب وبالتصحيف).

2 – الباكرام (الكلمة – المحور).

29 – أنظر مفتاح، د. محمد، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) دار التنوير. ط1985/1 بيروت، ص 125.

30 – يشير (نور ثروب فراي) في (مورفولوجيا الخرافه) إلى السلفه الاستعارية بمعنى تمثل شخصية جديدة وهذه يمكن أن تصبح واحدة من الآليات حينما تستعير شكلاً معيناً من عمل فني وتوظفه في عمل فني آخر – أما (استبدال الأدوات الفنية). فينظر عند (ليفي شتراوس) – (الأسطورة والمعنى) – الباحث.

31 – يقطين سعيد، مصدر سابق، ص 96.

32 – ينظر: الموسوي د. خليل – التناص والأجناسيه في النص الشعري، مقال في مجلة الموقف الأدبي. دمشق: أيلول 1996 ص81.

33 – ينظر: أحمد أسعد – سامية – النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، مجلة فصول، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الرابع العدد الأول أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر / 1953.ص 159.

34 – المصدر نفسه – ص159.

35 – هوي – ديفيد – النص والسياق – ترجمة خالده حامد، مقال في مجلة الثقافة الأجنبية (ع1988/1 لسنة 19 دار الشؤون الثقافية – بغداد ص 46–42.).

36 – قدمت مسرحية (نساء في الحرب) عام 2005 على مسرح قسم التربية الفنية كلية القنون الجميلة وشاركت في التمثيل ممثلات من تدريسيي الكلية، هن د. شذى وسهى سالم وساهم في الإخراج الراحل د. صاحب نعمه. أخرج المسرحية د. جواد الأسدي.

37 – قدمت مسرحية (بيت برنارد البا) على مسرح بغداد وهي من إنتاج فرقة المسرح الفني الحديث أخرجها (سامي عبدالحميد) عام 1978 وشاركت فيها عدد من ممثلات المسرح العراقي آنذاك.

38 – اعتراف في جلسة مناقشة، مسجلة صوتياً للباحث مع المخرج سامي عبدالحميد، كلية الفنون الجميلة عام 1978.

39 – ترنيمة الكرسي الهزاز، مسرحية قدمتها فرقة المسرح الشعبي عام 1988 على منتدى المسرح، إخراج د. عوني كرومي.

40 – (كوريولانس) تأليف (وليم شكسبير)، تقديم معهد الفنون الجميلة بالتعاون مع فرقة 14 تموز التي يشكل عناصرها أساتذة وطلبة المعهد – قدم العرض على قاعة المسرح الوطني في 2005/6/30.

41 – مسرحية (كوريولان) كتبها (برتولد برشت)، تقديم كلية الفنون الجميلة، أخرجها د. عوني كرومي عام 1978 على المسرح التجريبي للكلية – الباحث.

الهوامش

42 - ينظر جيني، لوران، إستراتيجية التناص، نقلاً عن مجلة الرافد – ع، 31 الشارقة دائرة الثقافة والإعلام السنة 2000 ص 15-14.

43 - اشتمل الموسم المسرحي (2005-2004) على عروض مسرحية قدمها طلبة قسمي المسرح في كل من كلية الفنون، ومعهد الفنون الجميلة، وبعض من عروض الأساتذة في هذا الإطار – عروض (نكتف) لياسين إسماعيل والمهرج لي (قاسم مؤنس والأشباح (د. عادل كريم). بينما قدم الطلبة عروض الردهه لصميم حسب الله (ووشة كاليكولا) لمخلد راسن - (العروس الوحشي) لباسم الطيب و(منافاه) لحسن طيرن و(زعيق) لدريد عبدالوهاب من معهد الفنون وغيرها ... الباحث.

44 - (قصائد مسرحية لروفائيل البرتي) أخرجها د.عوني كرومي - عام 1978 - لفرقة المسرح الشعبي وعرضت على قاعة الستين كرسي - الباحث.

من هبة المعنى إلى مغامرة الإيقاع

[رشيد الخديري *]

1ـ هبة الامتلاء:

يحيلنا المعنى الشعري الجديد بإبدالاته وفتوحاته إلى الكتابة بطقوس فجائعية، تروم خلخلة السائد وتجاوزه إلى آفاق أخرى، وهذه الخلخلة، في نظرنا، ما هي إلا «إحداث ارتجاج لبناء أصولي إن كانت هذه الخلخلة ستهده وتحطمه فليتحطم»1؛ ولا نقصد هنا، بالارتجاج تلك القطيعة الإبستمولوجية مع سيرورة الزمن الشعري، بل هو تجسير العلاقة بين ما هو تراثي وحداثي ضمن سيرورة معرفية وجمالية منصهرة في رحم الاستمرارية.

---

* شاعر وكاتب من المغرب.

ولاشك في أن هذه الجدلية قد خلقت حركية داخل التجربة الشعرية، وراهنت على امتدادها في السياقات البلاغية والنقدية من أجل امتلاك جهاز مقارباتي يستطيع على مستوى التحليل «بلوغ غياهب النص، مهما كانت أشكاله وانتماءاته الزمنية، على اعتبار أن إمكانية التطوير متاحة بشكل لا يجعلنا نسقط في تعسف الإسقاط أو الانحصار في عقدة السبق» 2، وبذلك يصير فعل الزمن مرتبطاً بمنظومة جوهرية تلغي كل ما هو عرضي، وتفترض سياقات معينة تستند عليها، وتسترشد بها في خلق المعنى الشعري، لأنّ التجربة الجمالية لا تكون إلا «في تأسيسها الذاتي، واكتمالها الذوقي مرهونة بتعزيز التجربة التاريخية لها، كما أن التجربة الفنية لا يمكن أن تكتمل مفاصلها إلا بتوافر قيمة الماضي فيها»3، وهو ذات المعنى الذي يحاول المنجز النصي لـ (ذاكرة ليوم آخر)4 الانخراط فيه ضمن سياقات تفترض (امتصاصاً كلّياً) للطاقة الشعرية، وجعلها في صلب انشغالات النص الشعري، وما يبدواضحاً من خلال تجربة عبداللطيف الوراري، إذ أنّه يراهن على بنية التداعي كآلية من آليات التناص مع الذاكرة الشعرية، ونعني بذلك نسج حوارات مع الشعرية العربية برموزها، عبر تكثيف الزمن في لحظة إبداعية منسجمة مع هواجسها ورؤاها.

بدءاً من عنوان الديوان، يبدو لنا أن الزمن يحضر بكثافة مؤلمة في هذه المجموعة، بحيث «إنّ للماضي، وللفقدان، وللشجن القديم حضوراً فاجعاً، وهو ينحدر إلينا قديماً ومتجدّداً، من ينابيعه النضّاحة بالبتم الفردي والإنساني، من الأب الجسدي الشخصي، نزولاً إلى آباء الفجيعة الكبار: جلجامش، المتنبي، المعري، المعتمد بن عباد، ومن المتفجعين الساخطين من الأجيال اللاّحقة: نازك الملائكة، أمل دنقل، عبدالله راجع، سركون بولص»5. والجليّ الآن هو أن تجربة عبداللطيف الوراري الشعرية تستمد طاقاتها التعبيرية من روافد وأقانيم متعددة، وتتجاذبها جماليات عصور وأزمنة مختلفة؛ يقول راصداً تجربته الشعرية: «بالنسبة لي، وقياساً إلى تجربتي الشعرية، فإنّ التراث الشعري العربي بوجوهه وعلاماته المضيئة كان دائماً أحد مصادري الأساسية، إذ تنوعت قراءاتي للشعر العربي بين القديم والحديث، فتعرفت على سحر الجاهلية، وحداثات المتنبي وأبي العلاء المعري العابرة للأزمنة، ورقة شعراء الغزل في نسج رؤاهم للحب ومعاناته، وسخاء الطبيعة عند الأندلسيين، وفيما بعد- تحت شعور بالعجب والصدمة - تعرفت على حيوية الشعر الحر في عبوره إلى العصر وحداثته ونهوضه بمتخيل شعري جديد، وعلى مفارقات محمد الماغوط، وأمل دنقل، ومظفر النواب، وأحمد مطر الساخرة في نقد الواقع السياسي والاجتماعي، وعلى شعريات محمود درويش وسعدي يوسف وأدونيس وعلى جعفر العلاق، وقاسم حداد وأنسي الحاج، وسركون بولص، ومحمد بنطلحة العابرة بالشعر العربي إلى الكوني»6، وبذلك تكتمل سيرورة الزمن الشعري في ديوان (ذاكرة ليوم آخر)، نظراً لتوغُّله في بنية شعرية تمتح جمالياتها من هُويّة متحولة باستمرار، وتُجدّد آلياتها وفق هواجس التجاوز من زمن إلى آخر. ولعل مفهوم الزمن عند عبداللطيف الوراري ينبني على حركة كبرى، لكنها تعبرها تلك الفجوات التي يخلفها المعنى الشعري عند كل انعطافة، وهذا في نظرنا مؤشر على كتابة يصير هاجسها الوحيد: حتمية تجاوز السائد وكسر طوق الزمن بقصيدة متوثبة، منتمية إلى الزمن الشعري. والمهمّ حقيقةً «أنّ هذه الكتابات، رغم اتساع المساحة، تبدو، إذا استثنينا بعض الحروف الطفيفة، محكومة بقلق البحث عن لغة تتجاوز سقف الجيل السابق، محاولة بذلك أن تكسر الطوق وتخرج إلى رحاب أوسع»7.

يبدو واضحاً أن عبداللطيف الوراري يكتب قصيدة تخترق زمنها الراهن، وهذا مؤشر على الاحتماء بشعريات الرؤيا كمكون أساس للقصيدة الجديدة، يحفزها رهان التحديث في أفق تجاوز ترسبات الماضي؛ فديوان (ذاكرة ليوم آخر) يستمد طاقاته التعبيرية من العودة إلى التاريخ الشعري بقدرما يتجاوزها برسوخ معرفيّ، وفي ذلك تأكيد على أن القصيدة – وإن كانتْ تحمل صفات التجدد– فلابُدَّ لها من جذر تنطلق منه، وترسم به ملامح التجربة الشعرية، «ونعني بهذا الجذر أن تكون للشاعر تلك «الطاقة التحويلية» التي بها تصبح كل لحظة في كونه الشعري بؤرة الضوء لكل ما تشعه العلاقات البشرية الحية المتحركة، والمتناقضة– المتقاطعة في وقت واحد»8. إنّه عملية شحن للذاكرة بكل الاحتمالات الممكنة في سياق النمو الذي عرفه الشعر العربي المعاصر، ولا بدّ هنا من امتلاء الذات بلحظات التوتر الداخلي في انسجام تام مع الرؤى والتفاعل الإيجابي مع تحولات العالم الخارجي. ويعنينا هنا وعي عبداللطيف الوراري بحضور الماضي الشعري العربي وانخراطه في حركة الشعر، كسيرورة جمالية وليست زمنية، لكنهما يتقاطعان بانتمائهما إلى كون شعري عربي محض. يقول الشاعر مسترجعاً ذكرى عبدالله راجع:

من أمس
مثل شارد
أسأل عنه.

أسأل البلاد في يوم الحصاد
والحصاد من دم الطاعون
ثم أسأل الريح التي لم ترَ،
والباب الذي تصفقه وراءها
كجملة تعوي من الإيقاع
لما ولدت كنت قد سألت
باب البحر9

في هذا المقطع الاستيهامي الحلمي، يستعيد عبداللطيف الوراري سيرة عبدالله راجع، ذاك الشاعر المنفلت، الرائي؛ والملاحظ أنّ ثمة تمازجاً بين زمنين: زمن الماضي المتمثل في عبدالله راجع، وهذا الماضي محكوم ببنية مساءلة (أمس– الشارد– سألت...)، وهذا ما سميناه في البداية بـ (شعرية الامتلاء بالجذور)، والمساءلة هنا ليست محض مصادفة، أو تلقائية، بل هي « انحياز» ووعي بتمثلات الارتباط بالماضي الشعري، ثم زمن الحاضر بكل إرهاصاته الشعرية والجمالية. فهذه القصيدة تحمل بين طياتها الحلم والذاكرة، وتقدم مفهوماً للشعر ميسمه الأساس الامتداد في الجذر الشعري، والارتطام الدؤوب بنبض القصيدة ورهاناتها المستقبلية، يقول:

هبّت نأمة
من ثيج الأمواج
إذا تهمس لي:
ذلك عبدالله
رجع الورد
محموماً
وهذه أياديه
تضيء هالة
من قاع10

لقد حافظ عبداللطيف الوراري على «سرّ ذاك الخيط اللامرئي الذي ينقل السيال الشعري من العالم الداخلي

المحتدم، والذي هو ليس من طبيعة لغوية، إلى عالم اللغة، فهو لا يكتب كلمات وإنما يترجم أعماقه»11. ومؤكد أن درجة الامتلاء الشعري قد بلغت أقصاها، مما ترك انطباعاً لدى المتلقي بقدرة القصيدة على تحريك تلك المياه الراكدة في أعماقنا، وتلك المجازات المبللة بغيمات شعرية، ولا يعني ذلك التغرب في مجاهل المعنى الشعري، ومحاولة تقييمه بالإرهاص وهاجس القارئ الخارق، «فكل تعريف للقصيدة هو خاطئ بالضرورة، لأن العمل الشعري يظل متعالياً عن كل تعريف، ... للقصيدة ألف وجه، وثمة في عمقها شيء يستعصي على الفهم، ويمنح النقاد تفاسير متعددة ومختلفة، كل واحد منها ينطبق على وجه من وجوه القصيدة، بيد أن التفسيرات مجتمعة هي عاجزة عن استنفاد قصيدة حقيقية، لأنه كما أن الشعر يحتوي على المعلوم يحتوي على المجهول»12؛ وديوان (ذاكرة ليوم آخر) لم يكشف كل أسراره بعد، بل هناك أسرار أخرى متخفية وراء الغيوم.

2. مغامرة الإيقاع:

للشعر عند عبداللطيف الوراري جانبه الإيقاعي؛ والإيقاع في تصورنا لم يرتبط بالحوار أو التداعي، أو البناء التيماتي أو تشكيل الصور والمجازات، وإنما ارتبط بطبيعة المعنى الشعري، وتجلياته الجمالية، أو بشكل أدق: بدرجة الامتلاء الشعري، وهنا لا نريد طرح تلك الأسئلة البدهية: هل هو إيقاع عروضي، أم إيقاع نبري؟ بل إننا ننظر إليه كقيمة فنية في النسق البنائي العام للقصيدة، والملاحظ أن حركة الإيقاع في ديوان (ذاكرة ليوم آخر) إنّما تعتمد على (المتتاليات الصوتية)، صحيح أنه حاول أكثر من مرة العزف على بحري المتدارك والمتقارب أو المزج بينهما لانتمائهما إلى نفس الدائرة العروضية، إلا أن ذلك بدا خافتاً في مواجهة الإيقاع الداخلي المعتمد بالأساس على تراسل الحواس وبنية الحروف والبناء الجملي، «فالعلاقة بين النص الشعري والبناء الإيقاعي ليست آلية تتمثل في تحقيق كليهما للآخر، بل إنها علاقة معقدة يشوبها التوتر، فلكلّ نص بناؤه الخاص النابع من موسيقى النص، كما أن البنية الإيقاعية تمثل صورة نفسية للشاعر قبل أن تكون نظاماً» 13. وفي هذا السياق يمكن القول إن الإيقاع بشكله العام هو صورة لاهتزازات نفسية وحالات من التوتر المصاحب لعملية تصريف الامتلاء الشعري، وعبداللطيف الوراري هنا لا يبدو شاعراً غنائيّاً، بقدر ما يستخدم الإيقاع في مفاصل القصيدة حتى تتكامل الرؤية وتتجدد في مسار التجربة الشعرية، بمعنى أنه إيقاع (إدراكي) يتأسس على الصيغ اللغوية والصور الشعرية وجماليات الفنون البلاغية والبيانية، وفي حالات أخرى ينبني على الرؤية البصرية حيث (التنضيد الذي يتم من خلال البيت الشعري المشطور مع القافية المتكررة نهاية كل بيت)14. وبذلك تبدو القصيدة عند الشاعر وكأنها «تحاول أن تؤسس نظاماً إيقاعياً، متفرداً تستمده من طاقاتها الخاصة، معولة في ذلك على نظام الحركات والعلاقات معتمدة أيضاً على تداخل الأزمنة وتنوع الصور» 15، وسوف نرى ذلك من خلال تتبع بعض القصائد، حيث الإيقاع البصري (الأيقوني) يمتد على مساحات شاسعة، بالإضافة إلى توالد الصور الشعرية وتواردها، والجنوح نحو روي يوحد الحركة الإيقاعية، يقول الشاعر:

تجوعُ ريح
بباب الكرْم
أسمعها تجوَعُ 16

الملاحظ في هذا المقطع الصغير، أن ثمة مزج بين بحري

المتقارب والمتدارك، حيث التقطيع العروضي سيقودنا إلى ما يلي:

```
−0−0 −−−0
−−0 −−0−0
0−− 0−−0 −0
فعولُ فعْلنْ
فعولنْ فاع
لنْ فعلُن فَعولُ
```

لكن هذا المقطع الاستهلالي من قصيدة «العشاء الأخير للمعتمد بن عباد»، في الحقيقة، إنّما يجري على بحر البسيط، وهو أحد البحور المركبة التي ندر أن يلتجئ إليه الشعراء لطبيعته الإيقاعية المعقّدة. فالقصيدة تواصل دفقها الإيقاعي مازجة بين موسيقى الخليل إيقاعات البنية الداخلية ما يُفجّر من داخل القصيدة تشكيلات إيقاعية غنيّة ومتنوعة تتصادى مع عمق التجربة الشعرية ومعاناتها، إلى حدّ يكمل معه «التأثير النفسي لدى السامع والقارئ»، وإلى حدّ أنْ «تتبع موسيقى الشعر الجديد من تناغم داخلي حركي يمكن الألفاظ من حمل شحنات موسيقية مناسبة لانفعال الشاعر ودفقاته الشعورية»17. لقد جعل عبداللطيف الورارِي من الإيقاع بمعناه الكلّي دالاً مائزاً في خطابه الشعري، وهو ما يفسر اهتمامه كثيراً بمجموع عناصر الإيقاع، مدمجاً الرؤية في السماع، على نحو ما يشكل إغناءً للجانب الموسيقي بخلق أنماط من التوقيع، أو التقفية: من القوافي الداخلية التي تتوهج بين الأسطر الشعرية وتنظم الأحاسيس الداخلية التي تعتري كل شاعر، إلى القوافي الخارجية التي تقفل نهاية الأسطر وتنظّم مقاطع القصيدة بشكل يتساوق مع حركة المعنى ودلالية الخطاب. ففي قصيدة (العشاء الأخير للمعتمد بن عباد)، يتوارد (حرف اللاّم) كروي ينظّم القصيدة، مانحاً جرساً موسيقياً بدلالات صوتية تتناسب ودرجة الانفعال الشعري:

أطولُ- الأملُ- لم يصلُوا- بدلُ- تجفلُ- سحلُوا- تسلُ- ما العملُ- البللُ

رويُّ (اللاّم)، وما يمنحه من دلالات صوتية تتلاءم مع التوتر الانفعالي، ساهم في تشكيل منظومة إيقاعية تعلو وتخفت حسب طبيعة المعنى الشعري أولاً، ثم التحفز نحو خلق جرس موسيقي حسي متنوّع، خطي وأيقوني، ينبع من طبيعة بحر البسيط الإيقاعية، أو يتناسل عنه من بحور قريبة منه مثل المتدارك، والمتقارب، والسريع يوحي بها توزيع الأسطر وتنضيدها البصري نفسه. إن الشاعر في هذه القصيدة وشبيهاتها، حجماً وتقنية، ليس فقط يبدو منشغلاً بالإيقاع في كلّيته التي تجمع بين الدفق والإنسيابية والتنوّع، وإنما متورّط في مغامرته؛ فهو «يجازف في الجمع بين ما لا يجمع إلا بمشقة، أن يأتي الشعر والنقد بعدة مزدوجة، برهافة لا تربك انضباط الوعي، واستعداد معرفي لا يجرح وردة الخيال...»، بحسب ما جاء في شهادة الشاعر والناقد العراقي علي جعفر العلاق.

وتأسيساً على ما قيل، فإن عبداللطيف الوراري يجعل من الإيقاع دالاً أساسيّاً في التأثير الجمالي للقصيدة؛ فهو ينتقي الجرس الموسيقي المناسب لترجمة تموجات الانفعال ومقتضى التجربة نفسها، فلا يقف طويلاً عند حدود الإيقاع الخليلي بقدر ما ينشغل بتأثيث الفضاء النصي بموسيقى داخلية، تضمن حرية أكبر في التعبير عن مكنونات الروح، وبجهد أيسر للوصول بالمعنى الشعري إلى قممه الجمالية والبنائية والإيقاعية. ■

الهوامش

1- رضوان بن عربية، مساءلات جديدة للشعرية العربية، في ضوء «الثابت والمتحول» لأدونيس، ط 1 - 2007، منشورات المتقي برينتر- المحمدية- ص5.

2- عبدالرحيم أبو الصفاء، حداثة التراث: شعرية التناص وجمالية التلقي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط.1، 2013، ص7.

3- خيرة حمر العين، جدل الحداثة، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1996، ص 8.

4- عبداللطيف الوراري، ديوان «ذاكرة ليوم آخر»، دار التوحيدي للنشر والتوزيع، ط. 1، 2013.

5- أنظر كلمة الشاعر والناقد العراقي علي جعفر العلاف في ظهر الغلاف.

6- سعيد بوكرامي، استطلاع عن أزمة الشعر العربي، مجلة الجوبة، العدد 42، فبراير 2014، ص 122.

7- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 21 – 22.

8- حسين مروة، إجازة مع محمود درويش، مجلة الطريق، العدد 05، أكتوبر، 1979، ص، 30.

9- قصيدة «عبدالله راجع»، ديوان» ذاكرة ليوم آخر، مرجع سبق ذكره، ص 33.

10 – الديوان نفسه، نفس القصيدة، ص 34.

11- خالد النجار، سراج الرعاة- حوارات مع كتاب عالميين-، منشورات مجلة الدوحة، فبراير 2014، ص82.

12- خالد النجار، نفس المرجع، ص 23.

13- ناصر سليم محمد لحميدي، محمد عباس محمد العرابي، تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، مؤسسة الانتشار العربي، ط.1، 2012، ص 23.

14- المرجع نفسه، ص 218.

15- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 131.

16- من قصيدة: العشاء الأخير للمعتمد بن عباد، ص 11.

17- سعد الحاوي، فنية التعبير في الشعر الجديد، ص 125.

«الذي لا يحب جمال عبد الناصر»
بالسخرية والضحك والتهكم نضيء المسالك المغلقة والطرق الشائكة

[جميل الشبيبي *]

يعمد العديد من الروائيين العرب إلى تمثيل الواقع المعيشي في رواياتهم، والنظر إلى إشكالات الحياة العربية المعاصرة بالجد في ما يكتبون، وتأتي معالجاتهم الروائية وهي تحمل الكثير من الوعود الشكلية بشكل خاص، ويمثل استثمار سجلات التاريخ العربي خلفية مهمة للعديد من هذه الروايات، حتى أصبحت هذه الخلفية مجالاً لافتاً للنظر في الروايات التي يكتبها روائيون من العراق، ومصر، وأقطار المغرب العربي، ودول الخليج، واليمن، وعمان، وغيرهم، فهي ثيم مشتركة تحتاج قراءة خاصة تكشف هذا التعالق بين هذه النصوص.

* روائي وناقد عراقي.

ويهمنا في هذه القراءة أن نكشف بأي اتجاه تنحو وجهات النظر التي تتحكم في حركة سرد الأحداث خصوصاً في الروايات التي يكتبها جيل جديد من الروائيين الشباب الذين ينتمون إلى الحياة العربية الجديدة ويمارسون تأثيرهم عليها بعد أن وصلت تقنية الاتصالات درجة هائلة من التقدم سمحت لهم تغيير اتجاهات الحياة في بلدانهم عبر وسائل الاتصال الاجتماعي بما سمي بثورات الربيع العربي وانعكاساته على الحياة الواقعية وكذلك على الكتابة الروائية التي تناولت هذه التغيرات بوجهات نظر متنوعة.

سنتخذ من رواية الروائي العماني الشاب سليمان المعمري نموذجاً لهذه الرؤية عبر روايته الساخرة (الذي لا يحب جمال عبدالناصر).

يمثل العنوان إشكالية تقود إلى فضاء روائي، يمثل جملة ناقصة تشبه جملة العنوان وهي تحتاج إلى قراءة مضاعفة للكشف عن مستويات الدلالة فيها، وعلاقة ذلك بالفضاء العام الذي تجري فيه ثورات الربيع العربي ومن أجل التعرف على وجهة نظر السارد العليم / المؤلف عن هذا الفضاء المربك والشائك.

تتكون جملة العنوان من الاسم الموصول (الذي) مع جملة (لا يحب) ثم اسم الرئيس الراحل جمال عبدالناصر بما يؤلف جملة صلة الموصول، وهي باعتبارات النحاة لا محل لها من الإعراب بل تأتي لإزالة الإبهام عن الاسم الموصول، غير أن جملة العنوان ستبقى في الرواية مبهمة ما دام هذا الاسم لم يجد اسماً أو جملة فعلية تكمل معناه، فهو يشغل في جملة العنوان موقع الابتداء دون تكملة بالخبر، الأمر الذي يضفي على الجملة غموضاً مقصوداً عن الشخص الذي لا يحب جمال عبدالناصر، وسوف ينفتح فضاء الرواية على شخصيات وأحداث، لا تمتلك سلطة القول الكامل في من يحب أو يكره جمال عبدالناصر

يضاف إلى ذلك أن بداية كل فصل من فصول الرواية عبارات تكسر جدية شهادة الشخصية وتثلم هذه الشهادة عن (الذي لا يحب جمال عبدالناصر) لتضعها في زاوية السخرية والاستهزاء ومثالها: (صوّت لمرسي يا ولد، هل سيد قطب أباضي؟!، إش جاب التفاح للبصل!، بالضبط كأنك تسحب السيفون...)، ولا يبقى خارج سلطة سخرية المؤلف من شهادات وسيرة شخصيات الرواية سوى شهادة السارد العليم الذي يفتتح الرواية ويختمها. فهو يمتلك حرية قول لا محدودة، وهو يسهم بشكل فاعل في تأطير الفضاء الزماني والمكاني للرواية، ويتنبأ بمستقبل الأحداث حتى بعد ستة آلاف سنة: (ها هي ستة آلاف سنة بالتمام والكمال تمر اليوم على ثورة يوليو...ص235) معتبراً ثورة يوليو 1952 اللازمة التي تضبط إيقاع الرواية، وتجعل من سخط أو حب شخصياتها لقائدها جمال عبدالناصر معياراً يبيح لهم الالتحاق بثورات الربيع العربي أو التخلف عنها.

فضاء روائي مرتبك:

يفتتح السارد العليم فضاء الرواية بتحديد زمن الأحداث حين يصرح مستعيراً صوت جمال عبدالناصر: (إن الزمن يمر بسرعة ها هي ستون سنة بالتمام والكمال تمر اليوم على ثورة يوليو...ص11)، وذلك يعني أن زمن التفوه كان عام 2012، وهو زمن يقع في الزمن الفعلي لتجربة (الربيع العربي!) في مصر التي تكللت بانتخاب مرسي الأخواني رئيساً لمصر، وهذا يعني أن شخوص الرواية في كل تصرفاتهم يتنفسون هواء هذا التغيير بدرجات متفاوتة مقارنة بالسارد العليم/المؤلف الذي يحتفظ لنفسه بمعرفة أحداث كثيرة غير معروفة لدى غالبية شخوص الرواية الذين كانوا يتكتمون على إبداء رأي صريح عن الذي يحدث في مصر، خوفاً أو تردداً!

استثمر المؤلف تعدد الأصوات كتقنية للكشف عن الصراعات ووجهات النظر التي تتحكم بمجموعة صغيرة من الصحافيين، يعملون في صحيفة عمانية، ويستثمرون الحرية المحدودة في الصحيفة وفي الجو العام للسلطنة للتعبير عن رؤاهم وأفكارهم، لكن تعدد الأصوات في حدود هذه التجربة تبقى هامشية في معظمها، فهي شهادات بضمير المتكلم دون وجودٍ مروٍ له صريح - باستثناء شهادة بسيوني الموجهة إلى زينب - مما يدخلها في البوح الذاتي ومع أنها بوح ذاتي، فإنها تبقى تصريحات وجلة عن حتمية حدوث ثورة الربيع العربي ووعودها في تغيير الكيانات السياسية القائمة، في المنطقة العربية، لكن هذه الحرية تتسع لتتضمن أقوالاً صريحةً كلما كان الحديث عن هذه التجربة بعيداً عن أجواء البلد الذي يمثل فضاء هذه التجربة (عمان) خصوصاً عند الشخوص الوافدين من الخارج (المصري، والتونسي، والسوداني) فكلهم يتحدثون بالتورية والمجاز ولا يصرحون بآرائهم بشكل واضح، كما يلاحظ أن الشخوص الذين يتقنعون بالدين هم شخصيات مسطحة همها الأول المصلحة الشخصية والحفاظ على الذات. فبسيوني سلطان مثال لهذه الشخصيات حين يعترف بوجود ثورات في تونس، ومصر، وليبيا، والبحرين، وسورية، ولكنه يسكت عن أحداث عمان ص58. والمصحح السوداني لا يتحدث سوى عن بسيوني، وعن سيرته الشخصية، وكذلك المشرف على القسم الديني فهو الآخر حريص على إدامة حياته فقط، أما الشخصيات المتحررة من التابوات فهي شخصيات متمردة تتحدث بحرية أكبر وتوجه نار انتقاداتها إلى الدولة والمسؤولين فيها، فالتونسي يتحدث عن ما يجري في تونس مشككاً في قيمتها (وسقط النظام والحمد لله وهرب بن علي واستبشرنا خيراً بما سنجنيه بعد الثورة، ولكن البغل تبدل و(الكريطة) هي هي ص191) ثم يتساءل (هل كانت هذه ثورة حقاً؟ ثم يقارن بين النظام السابق والنظام الذي جاءت به الثورة لتكون المقارنة لصالح النظام السابق، وهي معادلة، عجيبة ولكنها تمثل حقيقة لا يمكن تجاهلها، فهذه الثورات أزاحت أنظمة متجبرة، لكن البديل كان قوى سلفية تعمل على إعادة الحياة إلى الوراء وشكلت ممارساتها عنفاً مضاعفاً على الذين أسهموا في هذه الثورات، الأمر الذي طبع فضاء هذه الرواية بالسخرية، والتهكم، وبالتخصيص من الشخصيات السلفية في الرواية كشخصية بسيوني سلطان الذي تدور شهادات الشخوص عليه.

ويبدو أن أصوات الشخصيات في الرواية هي شهادة عن أحداث الربيع العربي ممثلاً بالثورة المصرية، والثورة التونسية مع إشارات إلى حركات وتمردات في أقطار عربية جرى السيطرة عليها، وأخرى قد تم التستر عليها، وكلها تفصح عن أمل قادم، وأخرى عن حسرة وتهكم عن هذه الثورات التي توقفت عند منتصف الطريق وهي تفوهات وأقوال تدخل في بلاغة التورية التي تهتم بالتكتم وعدم الإفصاح.

تتحدث هذه الشهادات عن شخصية غائبة عن السرد هي شخصية بسيوني سلطان الذي غيبه السارد العليم بقصد كما سيتبين لنا، بحدث مفترض خارج نطاق المعقولات، بالسماح لشخصية جمال عبدالناصر (بخروج مؤقت من القبر لزيارة هذا الرجل أن استطعت أن تسل من قلبه ولو 1% من حقده الشديد عليك)، ولتكون مكافأة عبدالناصر إن استطاع ذلك (العودة إلى مصر حياً معززاً مكرماً ص15). غير أن كل ذلك محض افتراضات ستبددها شهادة السائق الذي ينقل عبدالناصر إلى المطار حين يعلق على كلام مرسي الذي يشيد بثورة يوليو قائلاً: (ما يغركش الكلام ده...ده إخوانجي... وما فيش إخوانجي

بيحب ثورة يوليو... ده حتى رفض يزور قبر الريس جمال النهار ده ص16) ويتعزز حكم استحالة عودة عبدالناصر (أو حتى شبيه له) إلى مصر من خلال شهادات شخوص الرواية وهي تفرد مقاطع طويلة من شتائم ولعنات بسيوني سلطان الأخواني السابق على عبدالناصر، ولذا، فإن استحضار عبدالناصر حيلة تقنية للكشف عن إشكالية العنوان الذي يشي بذلك الصراع الخفي بين اتجاهين أحدهما ضد أي تغيير حقيقي متمثلاً بالإخوان في مصر والآخر بالقوى التي تسخر منهم، أو تقف ضد مشاريعهم، كما يغتنم السارد العليم/المؤلف شخصية عبدالناصر وثورة 23 يوليو في مصر من أجل إثارة قضية أخرى تتعلق باليقينيات والثوابت التي اهتزت في القرن الحادي والعشرين، فأصبحت الأيدولوجيا والمبادئ الشمولية تحت طائلة المساءلة إلى حد السخرية والتسخيف، وتمثل مبادئ ثورة يوليو في بناء الاشتراكية والإصلاح الزراعي وتنمية القطاع العام للإنتاج نموذجاً مشخصاً لهذه الأفكار في الحياة العربية المعاصرة، فالثورة لم تستطع إنجاز برنامجها، بل إنها انحرفت عن أهدافها أثناء حكم عبدالناصر وبعده، ولذا كان لها خصوم وأنصار.

وتمثل شخصية بسيوني سلطان نموذجاً صارخاً للشخصية التي تجعل مبادئها مقياساً لا يقبل الخطأ فهو يعتقد أنه يمتلك كل مواصفات الصدق والعدالة ويعزز أقواله دائماً بآيات من القرآن الكريم أو من خلال شخصيته باعتباره شيخاً أزهرياً، وبسيوني (من النوع الذي يكبت مشاعره الإيجابية، ولا يظهر إلا السلبي منها كنوع من التنفيس... ص21) كما تقول زوجته. وبمعنى آخر، فإن هذه الشخصية تعيش على مخالفة الآخرين حتى وإن امتلكوا براهين دينية أو حياتية.

ويرسم السارد العليم شخصية بسيوني المغيبة عن الرواية بشكل يسميه باختين (النصاب أو المهرج) الذي يصفه قائلاً (النصاب، والمهرج، والغبي ينشئون حول أنفسهم عوالم صغيرة خاصة، ويتصفون بميزة خاصة وحق خاص، وهو أن يكونوا غرباء في هذا العالم لا يتضامنون مع أي وضع من الأوضاع الحياتية القائمة في العالم، ولا تناسبهم أيٌ منها فهم يرون باطن كل وضع كذبة) 1

وكل ذلك يجد وضوحه من خلال شهادات شخوص الرواية الذين يصفونه بأوصاف تنطبق على النصاب أو المهرج باعتباره شخصاً غبياً أو متغابياً، فداود الخراصي المشرف على القسم الديني في جريدة المساء ينعته بالتعصب، ليس لأفكاره فقط بل حتى لمذهبه، وإن حاول إخفاء هذا التعصب ص44) ويصفه رئيس القسم الثقافي أن بسيوني (لم يشعر مطلقاً رغم كل هذه السنين في عمان إلا أنه غريب الوجه واليد واللسان، لذا تجده دائم التذمر بأنه مظلوم لأنه وافد ثم يشخص وضعه قائلاً: (بسيوني كان رجلاً مملاً جداً لدرجة أنه ليس من العسير على المرء أن يتنبأ كيف كان يقضي يومه ص90) في حين يصفه رئيس التحرير بالشيخ الأخرق ص108 وعجوز تافه، أما المصحح اللغوي السوداني فيرى فيه (أنه غيور بطريقة عجيبة، هو لا يريد أن يكون أحد في الصورة سواه ص65) إضافة إلى وجهات النظر التي تتفق جميعها أن بسيوني شخصية غريبة لا يمكن فهم تصرفاتها أو هضم أفكارها.

واتخاذ شخصية بسيوني محوراً تدور حوله شهادات شخصيات الرواية، تعبر عن ميل واضح لرفض الأفكار الثابتة والأقاويل ذات المنحى التعصبي سواءً كان فكرياً أو دينياً، ويمثل تغيبه عن السرد (سوى شهادته عن سيرته الشخصية، وهي شهادة ضعيفة لا قيمة فنية لها) تساؤلاً يفصح عن جدية وجهة النظر التي لا ترى في تطبيق الإسلام السياسي معبراً سليماً لكل أمراضنا السياسية،

والاجتماعية، والاقتصادية، بما يعني سيادة العدالة، والمساواة، والتوزيع السليم للثروة! بسبب بروز أسئلة أخرى تتعلق بالفرق أو المذاهب التي يمكن من خلالها تطبيق نظام إسلامي صحيح؟ وفي هذا المجال تبرز إشكالية التساؤلات المحيرة التي طرحها السارد العليم على شخوصه الذين يمثلون مذاهب متنوعة تفسر الدين وفق رؤاها وتتصارع فيما بينها لإثبات أنها الأحق والأقرب من الإسلام !

نمذجة الواقع روائياً :

وتبدو جريدة المساء فضاءً مصغراً لما يجري في خارجها إذ تتوافر في هذا الفضاء شخصيات منمذجة بالاتجاه الذي يكشف الصراعات في عالمنا المعاصر من خلال عينات متنوعة لها ولاءات سياسية، ودينية، ومذهبية مختلفة، فالخراصي مسؤول الصفحة الدينية أباضي يرى أن مذهبة مثالاً للاعتدال وهو يمثل الدين، وزينب رئيسة القسم الاقتصادي شيعية ومتزوجة من أباضي معتدل على وفق شهادتها لم يطلب منها تغيير مذهبها عندما تزوجها كما أن له موقفاً رافضاً من زواج المتعة الذي يجيزه مذهبه إضافة للمذهب الشيعي الذي يجيز هذا الزواج ولكنها ترفض هذا الزواج أيضاً غير أن زوجها يبدو أباضياً متشدداً من وجهة نظر بسيوني سلطان، هناك المصحح السوداني السني الذي يختلف عن بسيوني في اعتقاده الديني وهو يتعصب لوطنه، وهناك التونسي السني أيضاً الذي يؤمن بثورة تونس دون أن يفصح عن انتمائه السياسي، وكل هؤلاء يمثلون شخصيات وسطية لا فاعلية لها، ولكنها تلقي ظلاً ثقيلاً على تجمعات وأوساط شعبية تشبهها، تمثل وسطاً للاختيارات السياسية التي أسهمت في وصول السلفيين وأمثالهم إلى مواقع متقدمة في السلطة السياسية، وإقصاء الشخصيات الإشكالية التي أسهمت بشكل فاعل في حركة التغيير العاصفة، ويمثل هذه النخبة الشخصيات الإشكالية في الرواية: رئيس القسم الثقافي العلماني العماني حسن العامري، ورئيس القسم المحلي سالم الخنصوري، إضافة إلى شخصيتي زينب العجمي، والمصحح التونسي الذي (رأى) خريف ثورات الربيع العربي في تونس، وهي تسحق على يد السلفيين كل هؤلاء جمعهم المؤلف في الرواية، بمواجهة شخصية بسيوني الغائبة عن السرد، أما لماذا غيب بسيوني عن السرد، فذلك يدخل ضمن تصورات السارد الذي يرى أن عالم بسيوني معروف، و أفكاره، وتطلعاته معروفة أيضاًبما طرحته الجماعات السلفية المتشددة من برامج في إنشاء نظام إسلامي يشبه نظام الخلافة الإسلامية، ولم يرد السارد العليم لنفسه أن يدخل في صراعات مباشرة مع هذا المذهب السلفي المتشدد والمعروف للجميع، ولكنه استثمر السخرية للنيل من هذه الأفكار التي يطرحها حزب الأخوان في الساحة المصرية، والليبية، والتونسية، وحتى الساحة العراقية، وكلها تعتني بتهميش الآخر، ومصادرة حقوق الناس وفق أقوال وممارسات وتفسيرات لآيات من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة تجعل أحكامهم وتصوراتهم هي التي تمثل الدين. ومن أهم هذه الشهادات ما يتفوه به المصحح التونسي عن تجربة صعود الإسلاميين في تونس حين يقرر أن (بن علي الطاغية المستبد يخاف الله أكثر منهم ص191) وأن (مشكلتنا مع النظام السابق كانت في حرية التعبير والإعلام فقط، ولكن كان هناك أمان نسبي، ولم تكن الأبنية العشوائية منتشرة على الشوارع كما هي الآن، وكانت الوظائف والمناصب تذهب حسب الكفاءة لا حسب الولاء نفس الصفحة) وهي وجهة نظر صحيحة وقارة في معظم المجتمعات التي

حدث فيها تغيير، يتضح ذلك من شهادة الشخصيات التي اكتوت بالتغيير، باستثناء بسيوني الذي كان التعصب للمذهب والجماعة أساس علاقته بالحياة والشخوص المحيطين به، غير أن كل ذلك لم يكن كافياً فالأصوات الإشكالية التي تعيش ضمن عالم القيم القديم، تتطلع للتغيير على الرغم من كل ما جرى ويجري.

شخصيات كاريكاتير وأخرى إشكالية:

يستثمر الروائي سليمان المعمري الفضاء الروائي لأغراض جمالية وفكرية تهتم بتسجيل وجهة نظر ساخرة عن الأوضاع التي تعيشها شخصياته الإشكالية في عمان، وقد استثمر السخرية وسيلة أساسية في سرد يغلب عليه الفكاهة والتندر والضحك من الشخصيات الدينية المتشددة، كما أنه استثمر بلاغة التورية للتعتيم على المواقف الجدية التي تطرحها شخصياته الإشكالية التي تؤمن بالتغيير، ويلاحظ في بناء شخوص الرواية، ميل المؤلف إلى رسم الشخصيات النمطية بصيغة الكاريكاتير، في تضخيم جوانب الهواجس الخاصة لديها، والاستطالة في سرد سيرتها الذاتية الفارغة من المعنى وهي تتمحور في الحفاظ على الذات وتغليب الجانب النفعي في تعاملها مع الآخرين، كما هو حال بسيوني سلطان الذي يبدو عمانياً أكثر من العمانيين في حضرة المسؤولين العمانيين، ومصري يكن للعمانيين الكره مع غيرهم، كما تتضح صورة الكاريكاتير في شخصية رئيس التحرير الذي يتعامل حتى مع زوجته تعاملاً نفعياً، ويلخص المصحح التونسي شخصية رئيس التحرير بالكلمات التالية (نصب، ومنصب، وانتصاب ص188).

أما الشخصيات الإشكالية التي تنتمي إلى تيار التجديد والتغيير فقد صورها الكاتب تصويراً لائقاً بها، وأعطى شهاداتها وسيرتها الذاتية بعداً خاصاً يشي بعلاقتها الوطيدة بالتغيير والحث عليه، فرئيس القسم الثقافي – حسب شهادته – (أول من كتب مقالاً عن حادثة ضرب المعلمين في الرستاق ص81، وهو من المدافعين عن المثقفين وكتاباتهم ولكنه يتعرض دائماً لتوبيخات رئيس التحرير مما جعله: نصف مثقف، نصف فيلسوف، نصف صحافي، نصف ثوري ص72) في حين يبدو سالم الخنصوري رئيس قسم المحليات أكثرهم اندفاعاً نحو التغيير، وأكثر جذرية من زملائه في هذا الاتجاه، إضافة إلى زينب العجمي التي تطبعت بأحلام التنوير والنهضة والتسامح.

لقد استثمر الروائي الشاب سليمان المعمري فضاء التغييرات الصاخب لما سمي بالربيع العربي، لضخ أسئلة واستفهامات ووضع علامات تعجب عن مجريات الأحداث الواقعية واتجاهاتها المربكة، لينير المسالك المغلقة والطرق الشائكة وهي تفرز أنظمة استبدادية أقسى من الأنظمة التي سقطت، وتتجه القراءة المتأنية لهذه الرواية الساخرة باتجاه رفض وجهة النظر المحايدة أو المهادنة وعلى وفق أرضية صلبة كان قد عبدها مارتن لوثر كنك بمقولته الشهيرة (إن المكان الأكثر اتساعاً في جهنم محجوز لأولئك الذين يقفون على الحياد في القضايا الأخلاقية الكبرى ص80).

(1)نظرية الرواية والرواية العربية د فيصل دراج –المركز الثقافي العربي ط2 2002 ص 71 . ■

الأسطورة الذاتية، وسيميائية الدلالات في رواية «حرير» لأليساندرو باريكو

«القلب صياد متوحد»
كارسون ماكلرز

[محمد عطية محمود *]

«استمر... حتى آخر العالم»... ربما كانت هذه العبارة/ اللغز، التي يلقي بها الموجه/الدليل المتمثل في شخصية رجل تجارة الحرير وصناعته «بالدابيو»، مفتاحاً لقراءة هذا العمل الذي يقفز قفزات واسعة عبر الزمن، ليستلهم التاريخ بامتياز، وليجسد لحالة من حالات النوستالجيا القدرية، أو الحنين إلى عالم الروح المعنوي، الموازي والمرتبط برغبة ما في تحقيق غاية مادية من غايات الحياة وأطماعها وتوسعاتها، ذلك ما يستدعي به الروائي الإيطالي «أليساندرو باريكو»، نصه الروائي «حرير»، الصادر في طبعة مجلة الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، بترجمة طلعت الشايب، عدد (سبتمبر- أكتوبر 2012) من مجلة الثقافة الجديدة.

* ناقد من مصر.

بتلك السمة النصية التي تنسحب على سردية الرواية، من خلال رحلة الجذور الطبيعية لصناعة الحرير، والتي ترتبط في سياق آخر موازٍ بصناعة جديدة/ خلق/ اكتشاف آخر موازٍ لروح جديدة تحلق في سماء الروح، تلك التي تشغل وعي/حياة المسرود عنه الرئيس في متن الرواية «هيرفي جونكور» الذي يستمد السرد من شخصيته/ غرائبيته الخاصة، هذه القدرة على النفاذ في متن الحكاية التي تتحول إلى أسطورة، على مستويي الإنجاز المادي، والعلاقة الروحانية، تتشكل من رحم معاناة البحث في مجاهل العالم في تلك الحقبة التاريخية التي يحددها النص ارتباطاً بالمكان وانطلاقاً من أوروبا إلى اليابان، ذاك المكان المجهول /الغامض، آنذاك، كما يلي:

«العام هو 1861، كان فلوبير يكتب «سلامبو»، والضوء الكهربائي مجرد تصور، وإبراهام لنكولن يخوض حربا وراء المحيط لا يرى لها نهاية في الأفق. اجتمع صانعو الحرير في «لافيل ديو» وجمعوا المبلغ المطلوب للرحلة التي ارتأوا أن من المنطقي أن يعهدوا بها لـ «هيرفي جونكور» ص16

ليقرن التوثيق / التاريخ بالأحداث المادية الفارقة، وبدايات عملية الخلق المبتغاة أو البحث الحثيث في دروب الواقع المشتبك قدرياً مع الروح، ومع المادة، ومع عنصر الغيب الذي يتحقق ليفرض سماته، تلك المشيئة التي يفتحها السرد على مطلق علاقة المسرود عنه بماهية وجدوى البحث وكيفيته، وليطلق الدليل الأول/ بالدابيو صيحته لدى السؤال عن المكان/ اليابان، بأنه في المطلق: «استمر حتى نهاية العالم»، وحيث يجسدها النص بحس المكان المستحيل الوصول إليه ليقع المسرود عنه في حد المغامرة، من خلال العلامة التي يبثها السارد من خلال الشخصية الدالة/ المفتاح لهذا النص/ الرحلة، بالدابيو:

«هناك جزيرة مليئة بدود الحرير، جزيرة لم ينجح تاجر صيني أو بائع إنجليزي أن يصل إليها على مدى المائتي عام الأخيرة، ولابد أن تكون جزيرة لم يصل إليها أي مرض» ص15

يرتبط الوعي بأسطورية المكان أو تغليفه بهذا الحس الموغل في الغرائبية والسحر، بوعي المسرود عنه ذاته، لتحقيق حيز ما من أسطورة تلقي به في هذه المغامرة، لتشكل هنا هذه العملية المادية إزاحة على معنى استعادة الوجود من خلال دورات جديدة من دورات حياة دودة القز، تتوازى في الوقت ذاته مع بحث الروح الهائمة عن تلك الروح الأخرى المرتبطة بها والمتحدة بها في خفاء، والتي تتجسد مادياً في المرأة اليابانية التي يصادفه الوعي المادي المسرود عنه لحساب الوعي/ المد الروحاني الشفيف الذي يربط الأرواح ببعضها، كملمح من ملامح الحس الصوفي/ صوفية المعنى، من حيث تدرج مراحل الوصول ليها معراجاً نحو لذة من نوع آخر، هي لذة ذوبان الروح في الجسد، لخلق حالة جديدة من حالات الإيروسية المتكئة على الروح.

رحلة البحث/ المغامرة:

من خلال تفاصيل السرد المتواثب، الممهور بإحداثيات المكان الوعر من أعماق أوروبا إلى أطراف العالم حتى اليابان، تمثل هذه الرحلة الأساس، أو الخطوة المادية الأولى المحركة، مدى مشقة الوصول، والذي يأتي على نحو من التكرار على مدار النص، ولكنه تكرار متبوع دائماً برد فعل مغاير، أو إحداثية جديدة من إحداثيات العلاقات والنتائج المترتبة عليها، ومن خلال الرحلات المتكررة في الذهاب والإياب، كما سنرى، وهي السمة من تداعي

السرد التي يعتمد عليها السارد لتجسيد هذا المدى من الصعوبة ومعانقة الأهوال، وكذا مدى سريتها، على نحو من غموض يعرض به السارد هذه القفزات، لتلوح من خلالها الشخصيات التي تلعب دوراً هاماً في إماطة اللثام وفك مغاليق الحالة المادية/ النصية، للتعامل مع الواقع المغاير، ومع المسرود عنه، لتكشف غاية الوصول الأولى عن مشهدية وجود علامة جديدة/ شخصية تاجر بيض الحرير، السيد/ زعيم الجماعة المهيمن على مقدرات من حوله، وعلى تلك التجارة، مثار البحث والمغامرة:

«كان هاراكي يجلس القرفصاء على الأرض في أبعد ركن من الغرفة، يرتدي سترة طويلة داكنة اللون، ودون جواهر. كانت العلامة الوحيدة التي تدل على نفوذه امرأة ترقد إلى جواره ساكنة تماماً، رأسها في حجره، عيونها مغمضة، ذراعاها مختفيتان بين ثنايا رداء أحمر فضفاض مثل اللهب، مبسوط حولها على الحصيرة الرمادية، وكان «هاراكي» يمرر يده ببطء على شعرها، وكأنه يمسد برفق شعراً ناعماً لحيوان نائم» ص18

تمثل المرأة هنا رمزاً دالاً على حيازة السلطة بحيازة ذاك السيد لها، وهو ملمح من ملامح الولوج إلى عمق النص الروائي، لتتم عملية الاختراق التي يحدثها السرد لشخصيته الرئيسة في أعقاب هذه المشهدية الدالة على مدى سطوة هذا السيد من خلال تلك المرأة اليابانية التي لها ملامح غضة، بخلاف ما تثيره دلالات ردائها الأحمر الفضفاض مثل اللهب، وعلاقة التبعية والخضوع التي يصورها المشهد بتشبيهها بالحيوان النائم، حين كان السيد يمسد لها شعرها في استسلام منها، وهي التي يختلط بها ومعها وعيه من خلال علاقة سحرية بدأت تنسج خيوطها حوله، ليستدعي ذاكرته المزدحمة بالصور والحواس، إلى جانب سطوة حضور هذه المرأة، لتشتبك في وعيه ردود أفعاله:

«فرنسا، الرحلات البحرية، رائحة أشجار التوت في «لافيل ديو»، القطارات البخارية، صوت «هيلينا».. هيرفي جونكور يواصل حكايته كما لم يفعل في حياته من قبل، والفتاة تواصل التحديق فيه بتركيز شديد لدرجة يشعر معها بالاضطرار إلى شحن كل كلمة بمعنى استثنائي. انزلقت الغرفة مرة أخرى في سكون تام، عندما مدت الفتاة يدا من ردائها في صمت ووضعتها أمام الحصيرة» ص21

يأتي التساؤل/ الاستفهام المقلوب الذي يصوغه الراوي على لسان الدليل الأول للنص «بالدابيو»، سؤالاً غاصاً في تشابك المادي بالمعنوي في إطار التعبير عن الحالة الملتبسة في وعي المسرود عنه الرئيس «هيرفي»:

«سأله «بالدابيو» كيف رأيت نهاية العالم؟ غامضة، خفية، غير منظورة...» ص23

حيث يأتي التداخل/التماهي بين الضدين هنا تجسيداً للحالة التي وقع فيها «هيرفي» في أسرين: أسر المكان الخارجي، وأسر الروح التي ظلت تطارده، ارتباطاً بين المكان والروح، كملمح للحس الصوفي، أو حس التوحد مع المكان ودواله على الروح، التي بدأت تفك طلاسم غموضها، إلا أنه يقع في أسر ذلك الغموض، حتى حال تحققه من أول خطوات الثراء:

«وأمضى شهور الصيف في تجهيز حديقته، ليكون السير فيها مبعثاً على الهدوء والسكينة. كان في ذهنه أن تكون غامضة مثل نهاية العالم» ص24

تأكيداً على التوغل في هذا الحس، والتورط في هذه العلاقة من الغموض المشوب بلذة المغامرة... تلك المسيرة التي يدفعها مادياً الدليل «بالدابيو» بسيميائية دوره الفاعل في متن النص، وبحسب كلماته التي صارت مرجعاً وميسراً لكثير من الأمور، ودافعاً نحو المزيد من الخوض في رحلة البحث عن المجهول الآخر، إمعاناً في كشف لينابيع الثروة، ليمضي الخطان في تواز بين إحداثيات المادي ودلالات المعنوي:

«لا تقلق على شيء، حيث إن «بالدابيو» قرر ذلك. وصل «هيرفي جونكور» مرة أخرى في أول يوم من أكتوبر» ص25

القفز على الزمن، وطقوس المكان:

يأتي القفز على الزمن من خلال التقسيمات السردية المرقمة على مدار النص، متجاوراً مع تقنية التكثيف على مستوى الجملة الدالة، إلى جوار الترميز، والتي يعتمدها الكاتبة من خلال إشاراته المبثوثة على مدار الفقرات اللاهثة والناجزة في الوقت ذاته، وهي المعادلات التي يلج فيها الراوي باستخدام عملية التكرار والقفز على الزمن، في رصد الرحلة ومراحلها على نحو من التراتبية، التي ربما وصلت إلى حد الرتابة، ولكنها تنفصل ببراعة عن هذا السياق لترصد فيما بعدها - كما أشرنا – تغيراً جديراً بالرصد والإشارة، ليكون اللقاء في هذه المرحلة مع حكمة أخرى تمثلها علامة أخرى من علامات النص في شخصية «هاراكي» السيد الياباني الذي يواجهه بطقس من طقوس حياته يستشرف به علاقة المسرود عنه/ هيرفي، بهذا العالم الجديد الغامض المجهول، الذي يزيد من حيرته، وهو هنا ما يمثل ثقافة المكان/ البيئة.

«عندما كنت صغيراً، أخذني أبي إلى مكان مثل هذا، وضع قوسه في يدي، وطلب مني أن أرمي واحداً منها، فعلت، وسقط على الأرض طائر كبير بجناحين أزرقين... سقط مثل الحجر، وقال والدي: اقرأ طيران سهمك إذا كنت تريد أن تعرف مستقبلك» ص29

تلك الحكمة التي يصوغها السيد، من خلال تراثه الخاص المرتبط ببيئته، ويسقطها على حال المسرود عنه، منذراً أو محذراً، أو مستشرفاً لواقع يلوح في أفق علاقتهما معاً، ومن ثم علاقة المسرود عنه بالمكان/ المجهول، وربما كعلامة على مرحلة جديدة من مراحل وجود هذا الغريب بهذه الأرض/ المكان، الذي يفرض طقوسه الدالة من خلال العلامات الثانوية المتناثرة:

«تذكر أنه قد قرأ في أحد الكتب أن الرجال الشرقيين يهدون عشيقاتهم الطيور النادرة. لا يقدمون لهن الجواهر، بل الطيور» ص30

يأتي طقس الاستحمام الذي يمارس فيه المسرود عنه جزءاً من التطهر الخارجي لجسده من خلال المتبع في هذه البيئة، وهي الحالة التي تمثل بعداً أسطورياً شديد التأثير في تأطير الحالة الروحانية/الذاتية التي يصل إليها المسرود عنه، من خلال هذا التعامل/ التلامس مع إحداثيات البيئة المؤثرة، حين يدفع السرد بهؤلاء الفتيات اللائي يدخلنه في غمار عملية الاستحمام، بهذه الرقة الأسطورية، التي تتمخض عنها أول إحداثيات العلاقة التي قلبت مجرى أحداثه وأحداث النص بالتالي على عقب.

«كان يراقب شعلة المصباح الدقيقة وهي تتراقص أمام ناظريه وبحرص شديد، كل الحرص أوقف الزمن... أوقفه إلى أطول مدى... ثم فتح راحة يده ورأى قصاصة الورق، صغيرة جداً، حروف قليلة مرسومة فوق بعضها بحبر أسود» ص32

هنا تثب علامة جديدة هي علامة الورقة الغامضة التي تمثل عملية فك شفرتها رحلة أخرى من رحلات النص/ المسرود عنه، فيما بين الارتحال والعودة إلى الموطن، ثم العودة منه، وهي الرحلة الخاطفة التي تلوح من خلالها علامة جديدة هي «مدام بلانش» اليابانية العاهرة، والمقيمة في باريس، والتي ترجم هذه العبارة المكتوبة «عد وإلا سأموت» ص35، وهي العلامة التي يسوقها النص، لكي تقوض أركان هذه الأسطورة الناشئة من خلال قولها للمسرود عنه، وهو يغادر المكان:

«انسها... أنا لا أتكلم عن النقود، بل عن المرأة، انسها، وهي لن تموت، وأنت تعرف ذلك جيداً» ص36

لتثير الإجابة، تلك الحقيقة المؤكدة التي تقف أمام الحس بأسطورية الحالة الناشئة، بنوع من المقاومة التي لا تني تشغل وعي المسرود عنه، وتزيد تشبثه بهذه الحالة/ السحر الذي ينجذب إليه، والذي ينتقل توتره إلى حيز علاقته بزوجته «هيلينا» ـ ذاك الظل المؤثر في متن النص ـ ليتوازى خط وجودها/ استعادة وجودها، مع هذه الخطوط التي تمر بها إحداثيات العلاقات بالعمل:

«في ليلتهما الأخيرة هنا، حدث أن استيقظ «هيرفي جونكور» قبل أن يطلع النهار واقترب من سرير «هيلينا»، وعندما فتحت عينيها سمعته يهمهم: «سأظل أحبك إلى الأبد» ص37.

ذلك مما يشعل هاجس الشك لدى المرأة التي تدخل في ذات اللحظة في آتون هذه العلاقة الجديدة الناشئة في الوقت الذي تمثل فيه هذه العبارة رداً مباشراً دالاً على فحوى تلك الرسالة الغامضة، التي زاد غموضها فك طلاسم حروفها، ومدى تأثيرها المربك على الذات المسرود عنها، بما تمثله هذه العبارة من علامة نصية ينقلب بها النص/ السيرة، عودة بشخص النص الرئيس إلى مرفأ علاقته القديمة بوطنه/ المعلوم/ الزوجة، أو كعنصر شد وجذب لعلاقته الجديدة الناشئة بأرض أحلامه/ المجهول/ المحبوبة الغريبة الغامضة. ومن هنا يأتي الدور المتوازي الذي تلعبه كل من شخصية «بالدابيو»، و«هاراكي» في تحريك الحدث الإنساني/ الدرامي، حيث يحرك «هاراكي» خيوط اللعبة في أرض السحر والأسطورية، فيما يحركها «بالدابيو» بأرض الوطن/ المنشأ.

«وفي ركن خفي من مكتبه، كان يحتفظ بقصاصة ورقة مطوية أربع مرات، عليها حروف مرسومة تحت بعضها بالحبر الأسود، وهو الآن لديه حساب كبير في البنك وينعم بحياة هادئة، ويغذي الوهم المشروع بالأبوة الوشيكة. عندما نظر إليه «بالدابيو» كان ما قاله «هيرفي جونكور»: أنت الذي يقرر يا «بالدابيو»... ص38.

يبدو الاتكاء على رمز/ علامة الورقة التي قلبت حياة المسرود عنه رأساً على عقب، لتشكل ماهية الصراع الخفي، الذي يؤججه ظهور تلك الفتاة/ صاحبة الورقة، هي مرحلة من مراحل ارتقاء العلاقة المرتجاة بين المسرود عنه «هيرفي» وتلك الروح بسيميائية وجود وتناثر العلامات المؤدية إليها عبر فضاء النص، إلى حيث نقاط التجسيد، والالتقاء مع الورقة/ مدلولاتها الخارجية:

«لم يكن لعينيها تلك السحبة الشرقية، وجهها وجه فتاة صغيرة. خطا نحوها خطوة، مد يده وفتحها. في راحة كفه قصاصة مطوية أربع مرات. رأتها فأضاءت ابتسامة كل وجهها. وضعت يدها فوق يد هيرفي جونكور. أمسكت بها برقة. توقفت للحظة، ثم سحبتها بين أصابعها

بتلك القصاصة التي طافت العالم» ص41.

يلعب السرد هنا على الملامح الخارجية للفتاة دون تحديد اسم لها، دلالة على المطلق، لترسم أبعاد أسطورتها الخاصة بوعي المسرود عنه، ومن خلال التشابك مع مدلول الورقة التي عادت إليها، تحقيقاً لأول مطلب من مطالب الأسطورة، أو أول حد من حدودها، تلك التي تتجسد مرة أخرى في نهج إيروسي يحمل ملامح علاقة جنسية كاملة في الظلام مع تلك المرأة/ الفتاة، دلالة على تحول الأسطورة في اتجاه الجسد، وهي التي تشير إليها نهايات تلك الحلقة من الرحلة المتتابعة الحدوث باختفاء «هاراكي»، وحاشيته، بما فيها الفتاة، كعلامة جديدة من علامات النص تشير إلى انتهاء الحالة بالوصول إلى لذة الجسد تجسيداً مادياً، كان قد بدأ من علامات ممائلة تمهد للحضور، فإذا هي تمهد للانتهاء والغياب، بالتوازي مع الحصول على الشحنة المادية من بيض دودة القز (الحرير):

«لم يجد هناك سوى الخدم الذين كانوا يجيبون على كل سؤال بهز رؤوسهم. دقق في كل شيء حوله، ولكنه لم يجد شيئاً يمكن أن يكون رسالة لهز ترك المنزل، وفي طرقه عائداً إلى القرية والقفص الكبير... كانت أبوابه قد أغلقت مرة أخرى وبداخله مئات الطيور المرفرفة محجوبة عن الفضاء» ص44.

يشير السرد الدال، بالعلامة المتكررة الظهور، وهي القفص الضخم المليء بالطيور التي يملكها «هاراكي»، وقد أتت بملامح جديدة لانحسار الرؤية وتقلصها بحدوث التحقق من الصفقة التجارية وانتهاء العلاقة الروحية بالذوبان الجسدي الذي مارسه المسرود عنه مع المرأة/ الفتاة التي ظلت سادرة في غموضها بدلالة حلولها في الظلام، إمعاناً في الإبحار في طلاسم ذاك العالم المجهول الذي لا يريد أن يظهر كل درره الكامنة ولو أظهرها فإنه يعطيها في خفاء، لتتجسد هنا حكمة سحر الشرق وغموضه الملغز المستعصي على الإدراك حتى في قمة عطائه المادي والجسدي المتكئ أساساً على الحلم والتماس مواطن الروح التي تتحول في مدار أعلى من مداراتها إلى ارتقاء والتحام جسدي يذيب الجسد كما قلنا، وكما أتى به النص. ذلك الأثر الذي يرتد بمدلوله ويتأويله النفسي على علاقة المسرود عنه بزوجته «هيلينا» حال العودة إلى موطنه، والتي صاحبه فيها اشتعال شغف علاقته الناشئة برغم غموضها، ليعبر عن حالة جديدة من حالاته:

«سأله بالدابيو إن كان قد رأى الحرب. قال: ليست هي التي كنت أتوقعها. في تلك الليلة، ذهب إلى فراش «هيلينا» ومارس معها الجنس دون صبر، لدرجة أنها خافت ولم تستطع أن تمسك دموعها، وعندما لاحظ ذلك، افتعلت ابتسامة، وقالت: «ذلك لأنني سعيدة جداً» ص45

هنا يبدو الأثر الانفعالي لذلك التغيير في سلوك المسرود عنه، بحميمية علاقة جديدة متجددة، ربما كانت استيعاضاً عن علاقته التي انتهت مع تلك المرأة/الفتاة الأخرى، بالشك الذي تسرب إلى ذات الزوجة والتضارب في مشاعرها بين التحقق من ذهابه عنها، وعودته المحمومة إليها. وما يستتبعه ذلك من إحداثيات العلاقة التي توطدت واستقرت بين الزوجين، تلك التي تزاحمها على الجانب الآخر هذه الهواجس، متزامنة مع هاجس الثراء الذي يجدد في نفس «هيرفي» تلك الرغبة في إقامة «حديقة» مماثلة لحديقة «هاراكي» وقفص طيوره، تحقيقاً لفردوسه الخاص المتوازي والمقابل لفردوس «هاراكي»، تلك الشخصية التي

غابت وذابت، ولو إلى حين، كعلامة حياتية/ نصية، ليبقى تأثيرها المعنوي والنفسي لحيازته الكثير من المقومات وتجليات النصف الآخر من العلاقة.

«نظر هيرفي جونكور لفترة محدقاً في الحديقة التي ليس لها وجود بعد، ثم فعل شيئاً لم يسبق له أن فعله من قبل. قال:

أنا ذاهب إلى اليابان يا بالدابيو، ذاهب لشراء البيض من مالي الخاص إن كنت سأبيعه لك أو لغيرك.

لم يكن بالدابيو يتوقع ذلك، كأنه يرى المعاق ينتصر عليه بضربة أخيرة من فوق أربع وسائد... حسبة مستحيلة» ص51

هنا تتبادل الأدوار، حيث يلعب «هيرفي» دور المحرك للعبة على حساب «بالدابيو»، حيث يناوشه في ذلك ويعضد منه نمو رغبته في الثراء اتساقاً مع رغبة أكيدة في الحصول على الحلم الغامض أو استكماله، في طلسم جديد من طلاسم النص الذي يربك حسابات دليله الأول «بالدابيو»، ويجعل من حلم «هيرفي» عنصراً جديداً قابلاً للانتصار وتحقيقه بعد أن كان يعتبر معاقاً/ تابعاً لتصرفات وتوجهات دليله «بالدابيو»، في مواجهة شبح حرب يحيق ببلاد السحر والحرير «اليابان»، ليباغته في أثناء بحثه المضني عن الأطلال، النهاية المفجعة:

«لم يسمع «هيرفي جونكور» انفجاراً ينسف حياته. سمع ذاك الصوت الآخر يمضي بعيداً عنه، شعر بماسورة البندقية ترتفع عنه، وسمع كلمات «هاراكي» الهادئة:

«إذهب أيها الفرنسي، ولا تأت هنا مرة أخرى»... لا شيء على الطريق غير الصمت. جثة صبي على الأرض. رجل راكع، حتى آخر ومضة من ضوء النهار» ص59.

الأسطورة الذاتية ، وانتفاء أسباب المغامرة:

يتبدى من خلال هذا الفشل، ملمح مغاير من ملامح الشخصية الباحثة عن أسطورتها الذاتية، حيث يأتي السرد تقريرياً شافاً ليضع حداً أولياً للعلاقة الجديدة التي يقيمها المسرود عنه مع الحالة الواقعية لينشيء من خلالها هذا النمط من التحول الساعي إلى إحداث نوع من الغرابة والدهشة، وربما الأسطورة الخاصة، كما أشرنا.

«استمر العمل أربعة أشهر، وفي نهاية سبتمبر كانت الحديقة جاهزة. لم يكن أحد في «لافيل ديو» قد رأى شيئاً مثل ذلك من قبل. قالوا إن «هيرفي جونكور» قد وضع كل رأسماله فيه. قالوا أيضاً أنه قد عاد من اليابان شخصاً مختلفاً، وربما شخصاً مريضاً... قالوا: إنه باع البيض للإيطاليين وأنه لديه الآن ثروة من الذهب يضعها في بنوك باريس. قالوا: إن العمل في الحديقة أنقذه من الجوع في ذلك العام. قالوا: إنه محتال... قالوا: إنه قديس، وقال أحدهم: هناك شيء ما... تبدو عليه التعاسة» ص63/62

تضع الأسطورة –هنا– مرساتها الظاهرية بتكوين فردوس أرضي (الحديقة) لكن تتضارب حولها الآراء والتكهنات مما يشعل درجات الوعي المجتمعي والتأثري مع اختلافها لتشكل هذا البعد الأنثروبولوجي للمكان المرتبط حتما بأفراده... ذلك البحث عن الأسطورة الذي يجسده «هيرفي جونكور» بمقولته حال تلخيصه لرحلته، أمام دليله السابق «بالدابيو»، في رفقة من رفقات التسرية وإماطة اللثام عن بعض الحقائق المخفية التي تتوارى في عباءة المجهول، والذي يعبر عنه بكلمات مقتضبة ودالة، في

شأن علاقته الغامضة بتلك الفتاة اليابانية اللغز والعلامة التي أدت دورها واختفت، شأنها كشأن الشخوص التي يقصيها النص عن ساحة العمل بانقضاء حيوية دورها الذي كان فاعلاً: «**إنه ألم غريب.. أن تموت شوقاً إلى شيء لن تجربه أبداً**» ص64.

ذلك الذي يتماس مع نهاية الحلم الغامض مادياً بنقلة تاريخية ينقلنا بها النص ليؤرخ لحقيقة ثابتة يعيد بها ذاكرة التواريخ القافزة، التي بدأ بها السارد نصه:

«**مع بداية العام الجديد 1866 وقعت اليابان الحظر على تصدير بيض دود الحرير رسمياً، وخلال العقد التالي، كانت فرنسا وحدها هي التي تستورد البيض الياباني**» ص64

يرصد النص سمات التحول والتطور، والتي تؤدي بالفعل إلى حجب تلك المسائل النفسية والمعنوية لتنتفي أسباب المغامرة مع المجهول، ولينتقل النص إلى مرحلة تالية تسهم فيها علامة الرسالة الغامضة الثانية، التي تصل إلى «هيرفي»، وتلعب دوراً هاماً في تحطيم الأسطورة الأولى للفتاة اليابانية، لتجسد أسطورة ذاتية أعمق للزوجة «هيلينا»، لتظهر مرة أخرى علامة «مدام بلانش» المثيرة لفك طلاسم هذه الرسالة الجديدة التي كتبت رموزها أيضاً باليابانية، لتضع هذه الرسالة المسرود عنه على محفة التخلي والانهزام بعد الإغراق في بعد إيروسي شديد الحميمية والتأثر إلا أنه نهاية يفضي إلى الانفصال التام عن تلك الحقيقة الغائبة على المستوى المادي:

«**لن نرى بعضنا بعضاً مرة أخرى يا سيدي، ذلك الذي كان مقدراً لكلينا، فعلناه كما تعرف صدقني... فعلناه إلى الأبد... اضغط حياتك بعيداً عن متناولي ولا تتردد لحظة**»، إشارة إلى البعد الجنسي المكتمل الأبعاد/ الحالة، التي وصلت إليها الروح متمثلة في توحدها، التي وسمت العلاقة الحميمة بين صاحبة الرسالة الحقيقية، والمسرود عنه... فهل يكون الفعل الإيروسي الصريح المكتمل نهاية لكل هذه المراحل من التعلق والتوحد والارتقاء في العلاقة، والاندماج، والانصهار، وربما كانت كلها من ملامح الحس الصوفي المتغلغل... ربما كان هذا سؤالاً هاماً من أسئلة النص الروائي الذي ينحو فيما بعد نحو النهايات: نهاية بالدابيو ورحيله بعد قناعته/ اكتمال دوره كدليل وموحي، بهزيمته أمام ذاته التي ظل يراهنها ويلاعبها لعبة البلياردو، ليراهن على هزيمة الجزء المعتم/ المعاق منه - والذي ظل يقرن بينه وبين هيرفي التابع الذي تمرد عليه وأفقده رهانه – على الجزء السليم الفاعل/ المحرك، وهي علاقة شديدة الخصوصية والارتباط داخل النص الروائي، والتي يحكم نهايتها التاريخ أيضاً كتوثيق وارتباط.

«**في السادس عشر من يونيو 1871 في آخر مقهى فيردون قبيل الظهر بوقت قصير، استطاع اللاعب المعوق أن يفوز ويتعادل... انحنى بالدابيو على طاولة البلياردو غير مصدق، يد خلف ظهره، والثانية تمسك بالعصا... «تصور»... اعتدل، وضع العصا ومضى دون كلمة، وبعد ثلاثة أيام رحل وأهدى مشغليه لهيرفي جونكور... لا أريد أن أشتغل بالحرير أكثر من ذلك يا بالدابيو... بعهما أيها الجحش**» ص73.

الرهان الأخير:

هكذا راهن بالدابيو على ذاته/ أسطورته الخاصة، فخسرها فقرر الرحيل، في رحلة من رحلات البحث الجديدة عن الأسطورة الذاتية التي زاحمت شخوص النص الرئيسة (هيرفي ـ بالدابيو) وهي التي ربما امتدت لتشمل «هيلينا»

التي تنتهي حياتها الهادئة بموت مباغت، بعد تحقق أسطورتها، بدلالة تلك الزهور الزرقاء المرتبطة بمدام بلانش كأحد العلامات الدالة عليها، والتي يجدها هيرفي على قبرها دلالة على اقترابها من المفتاح/ مدام بلانش، تلك العلامة الهامة التي تفك طلسماً آخر شديد التعقيد في حياة المسرود عنه، لتنسج بكشفها أسطورة تحققت للبقاء من خلال شخصية «هيلينا» التي انتصرت في صراعها ضد المجهول لمصلحة «هيرفي» الذي نال حصيلة كل تلك الهالات الأسطورية ليصل إلى معادل أمان حياته وهدوئه واطمئنانه، ومن ثم نجاحه العظيم في إماطة اللثام عن كل ما دفع إليه وجبل على تجربته، حيث تقول (مدام بلانش) بعد رحلة بحثه عنها للمرة الثالثة: **«عندما جاءت إلىّ ـ تقصد هيلينا ـ كانت معها الرسالة... كانت قد كتبتها، وطلبت مني أن أنسخها لها باليابانية، وفعلت... هذه هي الحقيقة»** ص77

مما يطرح سؤالاً آخر هاماً: هل حلت روح هيلينا القريبة، في روح المرأة اليابانية البعيدة، لتنتج هذا الأثر المتراكم الذي أدى إلى تحقيق غايتها/ أسطورتها في ذات المسرود عنه/ هيرفي... ربما؟!... تلك الحقيقة التي وصل إليها «هيرفي» ليصل معها وبها لأن يكون حكاءً لأسطورية وجوده التي عانقت خفتها وبساطتها، بعد كل هذا البحث والشقاء والنجاح للوصول إلى معادلة الوجود، والتي ربما تحقق منها:

«كان يحكي عن أسفاره لمن يأتون لزيارته، وبينما هم يستمعون إليه اكتشف أهالي لا فيل ديو العالم وعرف الأطفال معنى أن يكون ذلك ساحراً ومدهشاً يروي حكايته ببطء بينما يرى أمامه في الأثير ما لا يراه غيره. في أيام الأحاد يذهب إلى المدينة من أجل القداس الكبير، ومرة كل عام يمر على مشاغل الحرير لكي يلمس الحرير الجديد، عندما تغلبه الوحدة يذهب إلى المقابر ويتكلم مع هيلينا... أما بقية وقته فعادات نجحت في درء الأحزان» ص78.

ربما كان الحرير هنا معادلاً موضوعياً مادياً شديد الالتصاق بتحقيق هذه الغاية وهذه الأحلام وهذا التحقق الهادئ الراضي لكل ما اعتلج بالذات من مطامح معنوية اهتز لها كيان الجسد بداية ليشكل ملمحاً أيروسياً مميزاً مشتعلاً ثم ليتحول مرة أخرى إلى معنى التوحد مع الذات والصفاء مع النفس التي قنعت بقدرها.

وربما تماست هذه النهاية، برغم اختلاف المعالجة والإحداثيات، مع نهاية «سانتياجو» بطل رواية «السيميائي» لـ «باولو كويلهو»، في كونهما ذهباً بعيداً للبحث عن الأسطورة، ثم وجدها كل منهما في ذاته، وفي نفس المكان/ البيئة التي احتوت كلا منهما وظللته بظلالها، ولتتحقق مقولة: **«حيثما يكون قلبك تجد كنزك»** ■

تحت الرعاية السامية لصاحب الجلالة الملك حمد السادس نصره الله

موسم أصيلة الثقافي الدولي السادس والثلاثون

مـملـكـة البحريـن... ضيف شرف الموسم

مملكة البحرين
Kingdom of Bahrain
وزارة الثقافة
Ministry of Culture

مؤسسة منتدى أصيلة
Fondation du Forum d'Assilah

غنوصية المرأة في رواية ظل الأفعى ليوسف زيدان !

[فيصل عبدالحسن *]

«كيف نصل إلى فهم فكر الكاتب أو المتكلم دون استدلال وتخمين ماهرين؟ اعتقد أن هذه أفضل طريقة لنبش النار من الأعلى. «السؤال الذي طرحه آ.أ. ريتشاردز في كتابه «فلسفة البلاغة»(1) يحيلنا إلى أسئلة عديدة حول مستويات السرد في رواية « ظل الأفعى» * * ليوسف زيدان وأنساقه النصية التي أتبعها لتوصيل الفكرة الرئيسة لعمله الأدبي، والتي سارت بموازاتها الأفكار المعارضة أو المؤيدة للخط الفكري الرئيس في الرواية.

* كاتب وناقد عراقي مقيم في المغرب.

ولمعرفة فهم فكر زيدان، وما أراده بما سطره في متنه الروائي عن الفهم الملتبس للعلاقة بين الرجل والمرأة عبر الأحقاب والأجيال في رواية «ظل الأفعى» التي تعددت طبعاتها، وتعددت مستويات قراءاتها، وازداد الاهتمام بها كلما مرَّ الوقت عليها، وصارت مادة للنقاش في كل مرة طُرحت فيها قضايا المرأة في وطننا العربي على بساط البحث.

سواءً كان ذلك من خلال البحث الديني، وما نصت عليه الشرائع السماوية التوحيدية حول المرأة، أو من خلال الفكر الراديكالي اليميني واليساري، وكذلك من خلال دعوات المُحدثين في علمي السلوك الإنساني الفردي والسيسولوجيا المجتمعية.

إن البحث عن الإشكالية النصية في هذه الرواية تضطر الباحث إلى استخدام أنساق عديدة لفهم النص ودوافعه العميقة، وبناه الجمالية، وتراتبياته اللغوية، بمتابعة فِطْنة لنماذج من القاموس اللغوي الذي استخدمه الكاتب في تشييد نصه من مجموع الكلمات، والعبارات والجمل، التي شيد بها الكاتب معمار روايته.

ودون إهمال دراسة طرائقه التقنية في استخدام النص الحكائي في القالب الروائي المتوارث في كتابة الراوية، الذي اختاره لمجمل العمل، ليكتمل بذلك عرضه كشكل ومضمون ليجد من خلالهما القارىء متعته وفائدته الفكرية، وضالته الجمالية اللغوية والذوقية.

إن نص «ظل الأفعى» بالرغم من فرادة موضوعه ولغته المُحَكمة، وطرحه لقضايا المرأة وما تعانيه الأسرة في الشرق من تهديدات العولمة، ونداءات التحرر، سواءً ما يخص المرأة والرجل، إلا أنه ظل نصاً غريباً لم يتطرق إليه النقد كثيراً، وعانى ما يشبه غض الطرف عنه، وهذا جزء من منظومة فكرية رجولية، متضامنة باللاوعي لعدم إثارة أي موضوع يطرحه الفكر الإبداعي ويكون مصدراً لإثارة المزيد من المشاكل في المجتمع.

«فالتفكير الإبداعي يهدد بصورة ما استقرار المجتمع، ويهدد جماعات التخصص التي اعتادت نماذج ثابتة مريحة من التفكير. والمجتمع كما لاحظ «لاونتال» يميل عادة إلى المحافظة حتى تبقى الأشياء والأفكار في وضع ثابت ومهيمن. لهذا فهو «أي» لاونتال «يرى بحق أن الصراع بين المبدع والواقع شيء محتوم، خاصة في الأشكال الإبداعية التي تتصادم على نحو مباشر بالقضايا الاجتماعية والإنسانية القائمة.»(2)

إضافة إلى ذلك من الأسباب التي منعت الاهتمام بالرواية الاهتمام الذي تستحقه، ما استخدمه الكاتب في معمار نصه من تقنيات مختلفة كتيار الوعي والمنللوج الداخلي المطول، وتداعيات الأشياء من خلال الوصف الشيئي في الكثير من المشاهد التي استخدمها الكاتب.

وكان خلال ذلك وكأنه يؤثث لمشاهد لقطات سينمائية، ويضع السينوغرافيا المناسبة لكل الأمكنة، التي اختارها كخلفيات للمتحاورين أو لقص جزء من الحكاية الرئيسة في الرواية، وهذه الانتقالات النصية، من المنللوج الداخلي إلى استخدام الديالوج «الحوار الخارجي» إلى استخدام تقنية الرسائل والبوح الذاتي، والتقنيات المتعددة الأخرى.

وكما هو معروف في أي عمل روائي أن هذا التنوع يتعب خيال القارىء العادي، ولايترك له الفرصة للاستمتاع بالعمل الأدبي، خصوصاً أن قارىء اليوم هو «المدلّل» الذي اعتاد على لمسة ريموت كنترول لتغيير قناة تلفزيونية بأخرى، وموضوع بآخر، ودولة مكان دولة، بلحظة واحدة، وإطفاء جهاز العرض للانتقال إلى الحاسب الشخصي، والبحث في فضائه اللامتناهي عن فسحة أخرى أكثر متعة وإثارة وأقل إجهاداً للنفس.

لقد حرص سامي خشبة عند تقديمه لرواية ظل الأفعى في طبعتها الأولى إلى الإشارة إلى موضوعها الجديد وشكلها الحداثي، فقال عنها: «رواية مدهشة ومعاصرة جداً... معاصرة لأنها مكتوبة بطريقة هي أحدث ما قرأت من أعمال روائية لعدد من الروائيين الغربيين واليابانيين الكبار، على مستوى استخدام المعرفة في نسج مادة الرواية.

في هذه الرواية على صغر حجمها، كم معرفي كبير، وهي لا تقل ثراءً في الشاعرية ولا في المعرفة ولا في تدقيق البناء عن رواية « بندول فوكو «الضخمة في عدد صفحاتها.»

بينما قدمها د. صلاح فضل، مشيراً بإلماحة ذكية إلى دور المقدس في حياة الناس بقوله «يقتحم يوسف زيدان بروايته الأولى هذه، قدس الإبداع الفني بجسارة لافتة، مجرباً تنويعات جديدة في الشكل الأدبي.

إنها تجربة فذة فيها من القوة والمعرفة ما يطيح أحياناً بالتقنيات الروائية التي نعرفها، وفيها من المكر الشديد والقدرة البلاغية، ما يعجز عنه الكثير من علماء اللغة... وفيها المقدرة على إثارة التساؤلات العميقة.» (3)

الرجل والمرأة:

ولوضع اليد على هيكلية الإشكالية النصية في الرواية نتناول جزءاً مهماً من رسالة أم البطلة إلى ابنتها، الذي جاء في الجزء الأخير منها، وأزعم أنه من مضان الراوية الرئيسة، تقول الأم في جزء من تلك الرسالة المرسلة إلى ابنتها:

«في بداية زواجي بأبيك، سمعت جدك يتفاخر في جلسة مسائية، بابن عمه القانوني الرائد هذا، فسألته أول الأمر مستفسرة عن معنى الحبس الوارد في النص القانوني، فقال إنه غير السجن وغير الأشغال الشاقة، وإنه عقوبة تحتمل إيقاف التنفيذ...

فسألته ثانية مستغربة عما إذا كانت هناك مادة في هذا القانون تنص على مثل هذه العقوبة، لو كانت الزوجة هي المفاجئة لزوجها، فقتلته هو ومَنْ يزني بها؟

فقال ما معناه إن القانون يخلو من ذلك، وبالتالي، فإن عقوبتها الإعدام...

«فسألته مستنكرة عن سبب هذه التفرقة، مع أن الخيانة والغيرة والثورة والقتل، أمر يشترك فيه الرجل والمرأة، فلماذا يُعاقب هو بشدٍّ أذنيه وتعاقب هي بالإعدام؟»(4)

النص الذي أوردناه جاء في نهايات الرواية ليضعنا على جزء مهم من الإشكالية النصية التي عالجها النص الروائي، إضافة إلى إشكاليات أخرى طرحها النص، كالخيانة والغيرة والثورة على التقاليد، والقتل كحل بوهيمي لما يقع عادة بين الناس من مشاكل وتناقضات.

رواية «ظل الأفعى» هي رواية يوسف زيدان الأولى، إلا أنها حملت كل سمات روايات الحساسية الجديدة، التي يقع على رأسها ما كتبه روائيون عرب ومصريون، وقد سبقهم في ريادتها الكاتب الفلسطيني أميل حبيبي في روايته «المتشائل» التي هي رواية/ لا رواية، وسيرة / لا سيرة، ولا هي حتى متتاليات قصصية، وهذا النوع من الكتابة الذي كتبه أيضاً إدوار خراط في رواياته كـ «رامة والتنين»، و«يا بنات إسكندرية»(5)

حيث يتداخل السرد باليوميات والحكي بالتاريخ، والرواية بالسيرة، ولا تجد خطاً فاصلاً بين الأجناس الأدبية المستعملة في النص الأدبي!

فما أن يفرغ القارئ الملّم من قراءة رواية يوسف زيدان «ظل الأفعى» والباحث المتابع لما يصدر سيجد أنها التخطيط الأساس لروايته الثانية، عزازايل التي أصدرها بعد إصداره لهذه الرواية بفترة شهور قليلة، وأثارت عزازايل حال صدورها لغطاً كثيراً من قبل بعض رجال الدين الأقباط في مصر، لأنها تناولت فترة معينة من تأريخ الكنيسة في مصر،

كثرت فيها الفتن وحوادث القتل بين أبناء الدين الواحد، مما أوقع الكثير من اللبس في تناول تاريخ تلك الفترة من التاريخ المصري.

كونية الحدث:

الإهداء والإلماح اللذان استخدمهما الكاتب كعتبة استهلالية لنص «ظل الأفعى» كانا بحق غريبين، ولم يعتد روائيونا العرب الابتداء بهما، فهما يحيلان القارىء إلى وجهة غير وجهة الأدب، إنهما يحيلان إلى التاريخ والرواية التاريخية المستقبلية.

فالكاتب وجه روايته بالعبارة التالية «إلى مي... ابنتي وجدتي» ثم كتب في إلماح قصير النفس، الجانب التايخي الذي أشرنا إليه، فهو يقول فيه: « وقعت أحداث هذه الرواية، جميعها، في الليلة التي يسفر صباحها عن يوم الثلاثاء الموافق للتاسع من ذي القعدة سنة 1441 هجرية. الموافق أيضاً للثلاثين من يونيو سنة 2020 ميلادية، وهي السنة 1736 القبطية المصرية، وسنة 2012 القبطية الأثيوبية، وسنة 1399 الشمسية الفارسية، وسنة 5780 بحسب التايخ التوراتي البادىء من آدم اليهود، وقد نشرتها عملاً بالحديث الشريف: ألا لا يمنعن رجلاً هيبة الناس، أن يقول بحق إذا علمه «رواه الإمام أحمد في المسند والترمذي في السنن، عن أبي سعيد الخدري».

والإهداء في الرواية عتبة مهمة جداً «فهو نص نوعي مواز للنصوص المحيطة بالمتن ويتم اختيار ألفاظه بدقة وقصدية لتوجيه رسالة إلى الآخرين بصورة عامة، وإلى المُهدى إليهم بصورة خاصة، لذا لا يخلو الإهداء من القصدية في اختيار المُهدى إليه، وتفعيل دوره في عملية التلقي، وفهم أبعاد النص ومدلولاته أي أنه مسؤول مسؤولية المبدع في الإنتاجية النصية»(6).

وكذلك نقرأ التوطئة الأولى، الغريبة، التي تذكرنا بمواقيت التواريخ المختلفة، للدلالة على وقت وقوع أحداث الرواية كإلماح من الكاتب، إلى كونية الحدث ورمزيته، فهو يؤكد ذلك بقوله في صفحة منعزلة لا رقم لها، لتظهر حياديتها وعدم وقوعها في التمهيد للإحداث.

سيرة المرأة:

فالكاتب في هذه العتبة المركبة للرواية عبر عن عصارة النص بل وأزعم أنه هو النص ذاته وضعه بكلمات معدودة، فهي عتبة تقودك فوراً للنص بكل تعقيداته، وحوادثه وحواراته، واستلهاماته من التايخ، والتراث والأديان القديمة الوثنية والتوحيدية.

تقول الزوجة في الرواية في منلوج طويل ساردة عن وضعها كامرأة، وهي تعيد ما قرأته في كتاب عن تاريخ الأنثى:

«إن الربات اللواتي عبدهن البشر لثلاثين ألف سنة من عمر حضارة الإنسان، لم يبق من زمانهم البديع إلا بوابة عشتار، وبعض الحفريات ورسوم الكهوف، ونصوص هذه الصلوات والترانيم التي كانت تتلى في معابد الربات»(7)

ويتابع الكاتب دون كلل من ص54 وحتى الصفحة 60 من الرواية في توظيف الأساطير المكتوبة كترنيمات من عهد مصر الدولة القديمة، وأخرى سومرية من القرن 23 قبل الميلاد.

ونجد كذلك ترنيمة من كتاب الحمار الذهبي من القرن الثاني الميلادي، وترنيمة للملك أشور ناصر بال 1049 قبل الميلاد، وأناشيد سومرية من القرن 19 قبل الميلاد.

ونجتزئ هنا من النصوص نصاً للتعريف بطريقة التضمين، التي استخدمها الروائي، وهو نقل مباشر مع تعيين مصدر الأنشودة أو الترنيمة:

«إنانا المقدسة شاءت أن تنزل
من السماء إلى الأرض
لتفرق بين الأشرار والأخيار
وتفصل بين الحق والباطل
من أجل ذلك، قررت
النزول إلى الأرض.
«من ملحمة إنانا وشوكاليتودا» (8)

وهنا نجد ميلاً واضحاً لدى المؤلف لتضمين التراث السردي التايخي في متنه الروائي، لتوصيل آراء فلسفية لأبطاله، وذلك ما سنجده في جميع صفحات المتن، وحتى النهاية التي بنيت بشكل كامل على ما جاء في رسائل الأم لابنتها، وكلها رسائل تنهل من التراث السردي القديم والحديث.

«لقد كان من نتائج تطبيق بعض دراسات التحليل النفسي على الأعمال الروائية والمسرحية الكبيرة أن تبين أن الكثير من الشخصيات والمواقف التي ينسج خيوطها الروائي بإطالة وتعقيد، يمكن إعادته في النهاية إلى أصول نجدها في الأساطير التي ابتدعها الإنسان أول يقظته الفكرية كوسيلة لإدراك الحياة سواءً في العراق القديم، أو سورية أو مصر أو اليونان».(9)

وتوظيفه تلك النصوص للوصول إلى نتيجة فلسفية تحدث تغييراً حقيقياً في حياة الزوجة، التي تتمرد على الحياة الزوجية، وترفض البقاء كزوجة بالصيغة التي وصلتنا عبر تاريخ طويل من الشرعنة للعلاقة التعايشية بين الرجل والمرأة، التي بنيت في بعض الحالات على فهم مشوه لوظيفة المرأة ودورها في حياة الأسرة، حتى استقرت على شكل من أشكال الحياة المشتركة وفق ضوابط دينية بعد نزول الديانات التوحيدية، فرواية «ظل الأفعى» هي سيرة المرأة عبر التايخ.

ولنا أن نجتزىء هذا النص من الرواية للتعرف على التوظيف الذي أشرنا إليه: «غابت هي، تماماً... غابت رؤياها، انكشف باطنها لمًا شعرتْ بقوة المحبة الطاغية، تجتاحها. توهجت في باطنها نقطة البدء، نقطة سر الوجود، نقطة النار المبدعة.. اجتاحت خلاياها ترنيمة الإلهة القديمة:

أنا عشتار
النار الملتهبة التي استعرت في الجبال
الاسم الرابع من أسمائي الخمسين المقدسة هو:
نار المعركة المحتدمة
فاجعلني، وحدي، كخاتم على قلبك... لأن المحبة قوية كالموت.»(10)

القفز في الهواء:

التقنيات التي استخدمها الروائي في «ظل الأفعى» تقترب بالعمل من بوح السيرة، والاعترافات الذاتية عبر المنلوج الداخلي، التي بني عليها النص بكامله، وكذلك استخدم الكاتب «السرد التاريخي» لتبادل المواقف الفلسفية لأبطال الرواية، وذلك بتعزيز السيرة الذاتية بنصوص من رسائل الأم المعرفية.

ونجد في تلك الرسائل الكثير من الأفكار مما يؤثر على سلوك البطلة، ويغير مزاجاتها، فيشعر القارىء بعد ذلك مدى تأثير تلك الرسائل على حياة الابنة واتخاذها القرار الأخير بترك زوجها:

«بالكاد، انتبه إليها وهي تجر عجلات الشنطة الكبيرة، وقد علقت بكتفها اليمنى، شنطة الكتب عند باب غرفتها التي صارت أرضيتها مغطاة بالرسائل المجمعة، وقطعها الممزقة. التفتت للوراء بحدة، وباشمئزاز عارم، وبكل الاحتقار الذي هاج بقلبها تجاهه، والحقد المرير الذي لن

ينمحي أبداً، بصقت ناحيته.. ورحلت. «(11)

وهذا يقربنا أكثر من طابع السيرة–الرواية، والسيرة– البوح الذاتي، لما تضمنته تلك الرسائل من تبئير لقضية المرأة فلسفياً، وجعلها منطلقة من عمق التاريخ لتبعد النص عن الخصوصيات، وتطلقه إلى عموميات الجنس البشري، كما أن فترة الأحداث القصيرة التي لا تزيد على ليلة واحدة، وهو زمن الرواية الكلي، لا تعطي لنا الرؤية التاريخية الشاملة لأحداث وقعت لجيل أو لعدة أجيال، كما هو متعارف عليه في العمل الروائي الطويل.

وهنا التعلل بالأربع والعشرين ساعة، وهو الزمن الكلي الذي بني عليه «جيمس جويس» الروائي الإيرلندي روايته الرائدة «يولسيس» فنقول تلك «يولسيس» وذلك هو جيمس جويس، وذلك النسيج جاء من قماش روائي تم نسجه خلال قرون من تاريخ الرواية الأوربية عندهم، وعكست لنا الأربع والعشرون ساعة في يولسيس حياة جيل كاملة، وحياة مدينة دبلن خلال قرن كامل، وتعرفنا من خلالها على حياة كاملة ل«مستر بلوم» بطلها، وزوجته وخيانتها له.

أما روايتنا العربية فلا تزال تراوح فنياً وتاريخياً في زمن السارد والحوار، وقصة الأجيال، والاستفادة النصية من التراث السردي، والعقدة والحل، وهي بالتالي تحمل سمات رواية القرن التاسع عشر الأوروبي، والخروج على المتعارف عليه في أدبنا الروائي، هو القفز في الهواء الذي لا تعرف نتائجه، ومن قفزوا كهذه القفزات غير المحسوبة جيداً من كتابنا العرب نفرّوا الناس من الرواية العربية، وأفقدوها أغلب رصيدها من القراء.

الحـــرمان:

الابنة في بداية الرواية تصير ابنة وجدة في الوقت ذاته، هو ذات الموضوع الذي بني عليه زيدان في اضمحلال شخصية البنت وذوبانها في شخصية الأم الطاغية، التي لا تظهر في الرواية إلا من خلال رسائلها، التي تدمر كل ما حرص «عبدو» زوجها على رسمه من علاقة عادية بينه وبين فتاة تزوجها ليعيش معها حياة الدعة والاستقرار، التي ينشدها عادة الشرقي من وراء الزواج.

لتكوين عائلة، وما تعنيه له هذه العلاقة « الزواج « من متع حسية يتيحها له الزواج الشرعي، خصوصاً في السنوات الأولى من الزواج، والتي نجد أن زوجته الشابة الجميلة، وابنة الأصول التي اختارها، قد حَرَمَتْه من الاقتراب منها في الفراش من مدة 47 يوماً.

فكان جمالها المحرم عليه يلسعه لسع السياط ويسمم حياته، ويشل تفكيره، وهي التي تفخر بجدها الباشا، وهيمنته السلطوية في الدولة، وكذلك كونه الطرف القوي، الذي يقف إزاء هيمنة الأم عليها، فهي تجرب كل الوسائل الأنثوية على زوجها لدحر رجولته، وجعله يسلم بعبودية مذلة تفرضها عليه، حتى من خلال تحريف اسمه، ودعوتها له باسم: عبودي ؟!

والتسمية هنا واضحة الدلالة، خصوصاً إذا عرفنا أن مناداته لها باسم: نواعم، له ما يبرره أيضاً، ونواعم ليس اسمها الحقيقي بل هو كناية عن شعور الزوج بالحرمان الجسدي من جسدها، الذي يتخيله مفعماً بالشهوات، فيسوطه خياله بآلام الحرمان، التي لا يستطيع أن يطيقها أكثر، كلما مر قريباً من غرفة نومهما، التي حرمتها عليه، وفرضت عليه النوم في غرفة ثانية.

فيقول عبدو عن ذلك الحرمان الذي يشعره من خلال منلوج طويل ينقلنا مباشرة إلى عذابه الحسي مع زوجته، ولنتابع الوصف الإيروتيكي، الذي برع الكاتب فيه أيما براعة، ولي أن اجتزئ قليلاً من ذلك الوصف الدقيق،

لمشاعر الحرمان الزوجي، ونحن سنتعاطف مع جميع شجونه، كونها شجوناً طبيعية من زوج تظلمه زوجته، وتحرمه حقوقه الشرعية، فتهزنا آهاته المعذبة، فيقرأ القارىء بمؤاخاة وتعاطف مع الزوج المُعَذب:

– نعم...

ردت بهدوء عميق، مؤثر. فردته من غيبته اللذيذة في ماضيهما المشترك. أراح عينيه على جدائل شعرها المتهدلة خصلاته القوية، على كتفيها. انزلقت عيناه نحو استدارة كتفها اليمنى. ماذا لو اقترب منها الآن، ولثم نقطة انحدار شمس الكتف البديع المنساب إلى دفء الإبط.

يا الله. من أية مادة سماوية خلقت هذه المرأة البديعة. هل ستزيحه عنها لو اقترب؟ أم ستتركه يجتاحها، مدفوعاً بغيه نحو غاياته؟... أين غاياته منها؟ أين ينتهي به مطافه السابح بين موجاتها المنسابة، المتوالية. وإذا تركته يبحر فوق نواعمها، إلى أين سيصل به المطاف؟ أين هي من شوقه إليها، واشتياقه؟... الشوق يسكن باللقاء، واشتياقه يهيج بالالتقاء.(12)

والكاتب يضعنا في روايته على قاموس لغوي مشبع بجميع مفردات الكبت الذكوري، فنجد فيها عبارات تنم عما يعتمل عادة عن مشاعر الحرمان في مجتمع ذكوري، ليس للذكر فيه الكثير من المنافذ للتعرف الحقيقي وعن قرب على الأنثى.

ومنذ بداية الرواية عند نهاية تلك الأيام السود، وبداية تمرد «عبدو» على زوجته بالشكاية عليها عند جدها الذي هو «مرجعه الرجولي» وموعده معه الذي جاء في الصفحات الأولى من الرواية، لتسوية الأمور مع الزوجة، التي خرجت عن طوعه، وكان من الضروري تدخل الجد لوضع قطار الأنوثة على سكته العائلية السابقة، لئلا تفلت الأمور إلى الخراب.

غنوصية المرأة:

ما ورد في الرواية من أحداث يسحبنا كقراء إلى مفهومنا السابق، الذي سجلناه عن رواية «ظل الأفعى» باعتبارها سيرة ذاتية، تم خلالها توظيف التراث السردي التايخي فيها لعلاقة الرجل بالمرأة فيها توظيفاً عملياً، لمحاولة خلق نص حداثي متميز، ومنذ الصفحات الأولى نتعرف على امرأة غير عادية تصوغ منها الكلمات والأفكار لخلق إيقونة أدبية في غاية الجمال والكمال الفكري والنفسي.

وتسمية النص هنا غير مهمة في رأيي المتواضع، فإن كان المتن الذي بين أيدينا رواية أو سيرة ذاتية أو مجرد بناء نصي على تراث سردي، فلا تقلل التسمية من شأن العمل المقدم، ولا من جمالياته، ولكنها تزيد من مساحات التأويل له بينما التجنيس الدقيق يتيح فهماً أدق لماهيته وأهداف كاتبه، فلمزيد من فهم النص، ينبغي تفكيكه، وإعادة بنائه للخروج باحكام صحيحة عن جودته، كعمل محكم، ومناقشة الأفكار التي خاض فيها الروائي، مناقشة موضوعية لمعرفة مدى توفيقه في إثارتها.

فالسيرة الذاتية في ظل الأفعى تسير إلى جانب السرد التراثي التاريخي، بالاعتماد على سجل معرفي لكاتبها «يوسف زيدان» الذي يعمل منذ سنوات عديدة مديراً لأحد المتاحف المصرية، ويجد القارىء أن زيدان بالغ في فرض هيمنة سردية معرفية له ككاتب للنص الروائي على شخصياته.

فرسائل أم البطلة، التي تحرف مسارات الحياة العادية لزوج وزوجة يعيشان في الشرق، وتغذي ثورة الأنثى لدى الزوجة، لتتخذ قراراً بالانفصال عن زوجها والهجرة إلى أوروبا حيث تعيش أمها، تاركة زوجها وبيتها في مصر، وفي العادة يكون هذا من أصعب القرارت على أي زوجة شرقية، ولا تتخذه بالبساطة التي اتخذته بطلة الرواية.

وقد استخدم الكاتب نسيج قراءاته التاريخية ومعرفته الواسعة بمدونات فرعونية، وسومرية، وأشورية، ولاتينية، فحرص على بث نصوصها ضمن بنيات المتن وبني عليها ثيمة نصه بأكمله، وكان التراث التاريخي، هو المصدر والموئل، والنواة الصلبة التي حفظت هيكلية النص من السقوط في العادي والمألوف.

فتتحول الرواية من دونه إلى نص حكائي يماثل ما كتب من روايات في بدايات القرن الماضي، وتصير الإشكالية النصية فيها بكل بساطة كالأتي:

«زوجة تطلب الطلاق من زوجها! لاختلاف الأمزجة والثقافة بينهما، وهي كل حكاية الرواية وعقدتها أيضاً «ولكن بكل آفاق الراوئي المعرفية والثقافية، منع الكاتب انحدار نصه إلى هذا المستوى العادي.

ومن يقرأ الرواية سيستمع لصوت الأم كسارد للتاريخ، فيردد ما تكتبه وتتكلمه مع ابنتها، وأن الأم وإن كانت قناعاً مزيفاً لا أكثر، لذلك التراث التاريخي السردي إلا أنها أضافت للنص العمق الثقافي، والفكري لقضية فلسفية شائكة تتحدث عن أصل الوجود الإنساني، وعلاقة الرجل بالمرأة.

فهي تقول على سبيل المثال في إحدى رسائلها لابنتها: «كان ذلك في الزمن القديم، الذي اتخذت فيه الربة المقدسة الأولى، رمزاً هو أقرب ما يكون لطبيعتها. كانت الأفعى رمز الربات إنانا وعشتار وإيزيس وأرتميس...

بل كانت رمزاً لكل الإلهات على اختلاف أسمائهن، وعلى تباعد البقاع بين مواطن عبادتهن. وقد صارت الأفعى من بعدهن شعاراً لألهة ذكورية مصطنعة! لإله الحكمة المزعوم هرمس المثلث العظمة، ولإله الطب عند اليونان إسكليبيوس ولإلهة كثيرة غيرهما.

ولا أدري، كيف تسنى للذكور المؤلهين، أن يتبجحوا، فيتخذوا من الأفعى رمزاً... وهي كما سترين بعد قليل، موغلة في الأنثوية» (13)

كما ان الكاتب استطاع أن يوظف الكثير مما جاء في البرديات عن المفهوم الغنوصي، الذي يقول إن البشر محاصرون في أجسادهم، كما في قول يسوع مخاطباً يهوذا: هذا يُغلّفني، حسبما تُشير مخطوطة إنجيل يهوذا الإسخريوطي، ومعنى الخلاص عندهم أن ينطلقوا ويتحرروا من أجسادهم.

والغنوصية كمفاهيم وسلوك أخذت شكلها الفكري والفلسفي بعد القرن الرابع الميلادي بعد ظهورها في العقد السادس أو السابع بعد الميلاد، وتعددت مذاهبها، ومن مذاهبها مذهب تعود تسميته إلى قابيل ابن سيدنا آدم على نبينا محمد وآله وعليه الصلاة والسلام، ويسمى بـ «القاينيين» الذين ظهروا عام 158/159 م، وهو جزء من حركة عبدة الأفاعي، الذين اعتبروا الأفعى رسول الحكمة المنقذة للبشر.

إن غنوصية المرأة في ظل الأفعى ليوسف زيدان واضحة المعالم، كونها امتداداً فكرياً وفلسفياً لتلك الأفكار التي تدور حول دور المرأة في حياة الذكور، ودورها الرئيس في صنع الحضارة والحياة، والذي يتفوق ـ حسب مبادئها وأفكارهاـ على دور الرجل، مما يجعل المرأة في الصدارة في إدارة المجتمعات، ويجعل الرجل تابعاً لها، ونجد كل ذلك بشكل صريح في رسائل أمها لها، التي تعتبر الجانب النظري، الذي بنى الكاتب عليه كل جماليات نصه الأدبي. (14)

أنظر في الهامش أيضاً إلى ما جاء حول مخطوطة أنجيل يهوذا الأسخريوطي التي وجدها فلاح مصري عام 1970 بهيئة جيدة، وهي إحدى المخطوطات التايخية المهمة، التي وجدت في أحد كهوف الصحراء قرب « بني مزار» بمحافظة المينا 200 كيلومتر جنوبي القاهرة، وهي مكونة

من 13 صفحة مكتوبة بالقبطية الصعيدية على ورق البردي توضح فكر الغنوصيين.

وفي رسالة أخرى للأم أيضاً نقرأ:

«عندي على ذلك مثال صارخ، من شعر ذلك الرجل الذي تاخم ببلاغته حدود النبوة، وتجرأ في صك لقبهن، وتبجح الناس فقبلوا منه لقبه، وأذاعوه بينهم بلا استحياء... المتنبي! كان هذا الشاعر البديع، على الأرجح، يحب خولة أخت صديقه ومليكه سيف الدولة الحمداني حاكم حلب...

فجأة ماتت خولة، فرثاها المتنبي وهو في العراق بقصيدة بديعة، استهلها بقوله:

يا أخت خير أخ يا بنت خير أب
كناية بهما عن أشرف النسب

فبدأ بكائيته على محبوبته، بذكر أقرب (الرجال) لها، ولم ينفرد كما هي عادة الشعراء، بحزنه، بل جعله بعضاً من حزن أخيها عليها. فقال:

أرى العراق طويل الليل مذ نعيت
فكيف حال فتى الفتيان في حلب

غير أن حزنه، لوعة على فراق المحبوبة، ما لبث أن غلب على روحه الشعري، فهام المتنبي بأبياته في مفاوز الحضور الأنثوي لحبيبته الراحلة، فأفردها عن غيرها من النساء، وخلع عليها ثوباً من بديع شعره، بأن وصفها بأنها:

وهمها في العلى والمجد ناشئة
(وهو أترابها في اللهو واللعب» (15)

رواية ظل الأفعى هي سيرة المرأة عبر التاريخ برؤية محايدة، وهي أيضاً إحدى المحاولات الروائية الرصينة والجريئة لفتح آفاق التايخ القديم لمعرفة حقيقة دور المرأة في نشوء الحضارات القديمة وازدهارها، وتوظيف كل تلك الآفاق التاريخية لتجديد الثيمات الروائية التي ينسج الروائيون العرب إبداعهم الروائي والقصصي من خلالها. ■

المصادر والهوامش

** رواية ظل الأفعى/ يوسف زيدان/دار الشروق ط 6 /القاهرة –مصر/2013

(1) ص 58» فلسفة البلاغة « أ.أ. ريتشاردز ترجمة سعيد الغانمي / دار نشر أفريقيا الشرق / المغرب/ 2002.

(2) ص121/ الحكمة الضائعة / تأليف د. عبدالستار إبراهيم / 280 سلسلة عالم المعرفة/ الكويت / أبريل 2002

(3)من تقديم الكاتبين للرواية المنشورعلى الغلاف الأخير للطبعة الأولى من رواية « ظل الأفعى «/ صدرت مع باقي الطبعات اللاحقة عن دار الشروق أيضاً.

(4) ص130 رواية ظل الأفعى.

(5) راجع مقال»إدوار الخراط وقضايا تجنيس النصوص السردية»/د.عبدالمالك أشهبون/مجلة العلوم الإنسانية/كلية آداب–جامعة البحرين عدد 2009–16/17.الذي تناول مسألة ريادة الكتابة في هذا النوع من النصوص إلى الكاتب المصري إدوار خراط.

(6) التناص النوعي نماذج من الرواية المصرية المعاصرة/عبد المنعم أبو زيد/دورية الراوي21/ النادي الثقافي بجدة أغسطس2009.

(7) ص51 الرواية

(8) ص57 الرواية.

(9) ص32 روايات عربية .. قراءة مقارنة / سيزا قاسم / ط1 عام 1997 شركة الرابطة / الدار البيضاء – المغرب.

(10) ص 20 الرواية.

(11) ص77 الراوية.

(12) ص 16 الرواية.

(13) ص82 الرواية.

(14) أنظر ماجاء حول مخطوطة أنجيل يهوذا الأسخريوطي الذي وجده فلاح مصري عام 1970 على مخطوطة تأريخية مهمة في أحد كهوف الصحراء قرب «بني مزار» بمحافظة المينا 200 كيلومتر جنوبي القاهرة المكون من 13 صفحة والمكتوبة بالقبطية الصعيدية. ويكبيديا الوصلة الإلكترونية:
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%BA%D9%86%D9%88%D8%B5%D9%8A%D8%A9

(15) ص 103 الرواية.

هامش / مخطوطة« أنجيل يهوذا «، ومخطوطات قبطية غنوصية أخرى، ففي إحدى كهوف الصحراء، قرب «بني مزار» بمحافظة المينا 200 كم جنوب القاهرة عَثَرَ فلاح مصري، في عام 1970 م، على مخطوطة غنوصية «لإنجيل يهوذا» – الإسخريوطي – مكتوبة بالقبطية «الصعيدية» على 13 ورقة، وُجِدت مع عدة وثائق قبطية غنوصية أخرى،هي: «Maecenas «المختصة بالآثار والفنون القديمة وذلك بغية إنقاذها، حيث كانت قد تعفنت وبدا ورق البردي في الصور شبيهاً بأوراق الخريف البنية الناشفة.

وقالوا إنها تفتت إلى أكثر من ألف قطعة، واتفق المصريون مع مؤسسة «ناشونال جيوغرافيك

المصادر والهوامش

«National Geographic Society» الجمعية الجغرافية الوطنية» ومعهد «ويت» للاكتشافات الأثرية على أن يبتاعا هذه النسخة بمليوني دولار تدفع مناصفة بين المؤسستين، ليقوما بعدها بترميمها وترجمتها وإعادتها إلى وطنها الأصلي مصر، في هذه المخطوطة الوثيقة المُهَتَرِئة، التي تُمثّل جزءاً من «بشارة يهوذا» على ورق بردي في حالة سيئة من الحفظ، ظهرت قراءة الغنوصيين «القاينيين» لدور يهوذا في تسليم المسيح، مكتوبة باللهجة القبطية الصعيدية القديمة.

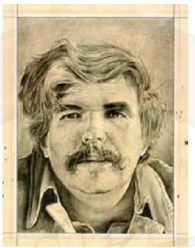
وقام بترميم هذه المخطوطة وترجمتها البروفسور السويسري «رودولف كاسير» وهو أستاذ في كلية الآداب بجامعة جنيف وأحد كبار المختصين في اللغة القبطية القديمة، وقد قامت National Geographic Society، في الخميس السادس من أبريل عام 2006 م، بنشر الترجمة الإنجليزية لمخطوطة الإنجيل الغنوصي القبطي «بشارة يهوذا»، ثم تبعته يوم الأحد التاسع من الشهر نفسه ببث التقرير التلفزيوني الخاص به.

وقد بدا إخراج الترجمة مدروساً للغاية، بحيث أصبحت مادة مثيرة بامتياز لجدالات دينية جديدة. وجاء نص المخطوطة بمنزلة تمييز قضائي للحكم الأولي على خائن، حيث برأه هذا النص من جريمة الخيانة وردّ له اعتباره، ورفعه بإجرامه إلى مصاف المرسلين، كل هذه المصادفات كانت مختبئة في كهف مصري لمدة 1700 سنة.

مشاركات الفنانين البحرينيين

في موسم أصيلة الثقافي الدولي السادس والثلاثون - 2014

حوار مع ستان براكهيج...
الفيلم والرؤية



[ترجمة: أمين صالح *]

ستان براكهيج واحد من كبار السينمائيين التجريبيين في أمريكا، وحتى بعد أن تجاوز الستين من عمره، ظل يعمل ويبتكر ويجرّب بروح شابة، في الوقت الذي تباطأ أو توقّف معاصروه، ممّن شكّل معهم حركة السينما الطليعية الأمريكية، والتي أطلق عليها أيضاً سينما «الأندرجراوند» Underground.

لقد ظل نشطاً في تحقيق أفلامه التجريبية القصيرة، يحك ويخدش أشرطة السيلولويد، ويصبغها بالألوان. وحافظ على مكانته العالمية كواحد من أهم السينمائيين التجريبيين.

ولد ستان براكهيج في كانساس سيتي، ميسوري، في العام 1933. حقق أول أفلامه «فاصل» Interim في 1952، وكان في التاسعة عشرة من عمره. بعد سنوات قليلة التقى بأبرز الوجوه في السينما الطليعية الأمريكية، الذين تأثّر بهم بعمق.

---

* كاتب من البحرين.

من العام 1969 إلى 1981 مارس تدريس تاريخ وجماليات الفيلم في معهد الفنون بشيكاغو. في 1981 انتقل إلى جامعة بولدر ليواصل التدريس وإلقاء المحاضرات.

أنتج براكهيج سلسلة متنوعة من الأعمال: من الدراما السيكولوجية إلى الكوزمولوجية (القضايا الكونية)، مروراً بأفلام السير الذاتية، الولادة، النفسية المتأثرة بفرويد، الشعرية الغنائية، وتلك الأفلام التي لا تحتوي على صور وإنما مصنوعة يدوياً، أو بالأحرى، مرسومة باليد على نحو تعبيري تجريدي.

في كتابه «مجازات عن الرؤية»، الصادر في العام 1963، حدّد ستان براكهيج أعماله على أساس أنها تعبّر عن: الولادة، الجنس، الموت، والبحث عن الله. لكن الموضوع الظاهري لكل أفلامه هو فعل الرؤية وعلاقتها بالعالم وبالفيلم.

في ما يلي نص الحوار الذي أجراه سورانجان جانجولي مع ستان براكهيج، والمنشور في مجلة Sight and Sound.

* * *

*** عملت في السينما منذ أكثر من أربعين عاماً. بوصفك صانعاً للفيلم، مفكراً، كاتباً، وأكاديمياً... هل تغيّر إحساسك بالفيلم كفيلم؟**

– لا، لم يتغيّر. منذ البداية كنت أنظر إلى الفيلم بوصفه رؤية. وهو لا يتصل بالأدب أو المسرح على الإطلاق، ولا علاقة له بمنظور عصر النهضة. كنت أناضل طوال الوقت ضد استخدام الفنون الأخرى للفيلم من أجل مصلحتها الخاصة، أي كوسيلة تسجيل، وضد الشرَك التاريخي لـ «الصورة»... أعني تجميع أشكال ممكن تسميتها ضمن الكادر. حتى التصوير الفوتوغرافي، باستثناءات قليلة، لم يقم بأية محاولة ذات شأن لتحرير نفسه من ذلك الشرك. لهذا كانت لدي مشاعر غريزية معينة بشأن الفيلم حتى قبل أن أحقق فيلماً.

*** ما الذي تعنيه هنا بكلمة «رؤية»؟ وكيف هي تتصل بالعالم؟**

– الرؤية، من وجهة نظري، هي ما تراه، والذي – إلى الحد الأدنى– يتصل بالصورة. إنها الرؤية فحسب... وهي كلمة بسيطة جداً. أن تكون رؤيوياً يعني أن تكون رائياً. المشكلة أن أغلب الناس لا يستطيعون أن يروا. الأطفال وحدهم يستطيعون ذلك، إذ لديهم مجال أرحب من الإدراك البصري، ذلك لأن أعينهم لم تتدرب على يد قوانين المنظور أو المنطق التركيبي، وهي القوانين التي من وضع الإنسان.

في كل فصل دراسي أبدأ بإخبار تلاميذي أن عليهم أن يروا في سبيل أن يختبروا الفيلم، وأن الرؤية لا تعني مجرد النظر إلى الصور... لكن يبدو أن هذه الفكرة البسيطة هي الأصعب وصولاً واختراقاً لأذهان الناس.

*** لكن أحقاً هي بسيطة جداً؟ بالنسبة لأفلامك، الرؤية تكون مركبة من عدة عمليات بصرية، إحداها الرؤية بالعين المفتوحة، أو ما نسميها الرؤية اليومية العادية؟**

– الرؤية بالعين المفتوحة هي ما ندركها ونعيها على نحو مباشر، لكن هناك الكثير من أنواع الرؤية التي نتجاهلها، والتي تشتمل على: الرؤية بالعين المفتوحة، الرؤية الخارجية أو السطحية، الرؤية النعاسية. بالإضافة إلى التفكير البصري المتحرك، رؤية الحلم، التغذية الاسترجاعية للذاكرة... باختصار، كل ما يؤثر في الأعين والدماغ والجهاز العصبي. أعتقد أن لهذه المجالات الحق في أن تدعى رؤية طالما أنها تخوّلنا لأن نرث السلسلة الكاملة من أجهزتنا البصرية والعصبية.

*** هل يمكنك أن تقدّم تعريفاً لها؟**

– الرؤية النعاسية هي ما تراه بعينين مغمضتين. في البداية، حقل من الرمال المتعددة الألوان، المتحولة، المبلّرة، والتي تنتحل تدريجياً هيئات متنوعة. إنها التغذية الاسترجاعية البصرية: الجهاز العصبي يسلّط ما اختبرته من قبل –

ذكرياتك البصرية – على الأطراف العصبية البصرية. وهي تدعى أيضاً الرؤية بالعين المغمضة.

التفكير البصري المتحرك، من جانب آخر، يحدث عميقاً في تشابك الدماغ. إنه تدفقٌ لأشكال لا يمكن تسميتها، «أغنية» بصرية لخلايا تعبّر عن حياتها الداخلية.

الرؤية الخارجية هي ما لا توجّه له عناية شديدة أثناء النهار، والذي يبرز على السطح ليلاً في أحلامك.

التغذية الاسترجاعية للذاكرة تتألف من توليفات (مونتاج) لكل ما تتذكره. إنه أشبه بفيلم ممنتج بدقة، ومصنوع من شيء حقيقي.

*** كيف يمكن للفيلم أن يجسّد كل هذا؟**

– عبر السنوات، توصلت إلى الاعتقاد بأن كل آلة يخترعها الإنسان ما هي إلا امتداد لأجزائه الداخلية. الإيقاع الأساس للفيلم – 24 إطاراً (كادراً) في الثانية – يستجيب في نبضه إلى الموجات الدماغية في الإنسان. وإذا أنت بدأت فيلماً بثماني كادرات في الثانية، وقمت بزيادته ببطء إلى 32 بواسطة محرّك سرعة قابل للتغيّر، فإنك تضع الجمهور في المرحلة الأولى من التنويم المغناطيسي. إذن النبض الطبيعي للفيلم هو نتيجة طبيعية لاستقبال الدماغ للرؤية الاعتيادية اليومية.

الحُبيْبة (التي هي عبارة عن تجمع عدد من جزئيات الفضة المكوّنة للصورة) تناهز المرحلة الأولى من الرؤية النعاسية، والتي تحدث في نبضة ضمن مدى احتمالات الفيلم في العرض.

أيضاً، أثناء المونتاج، يقترب الفيلم من الطريقة التي بها تتذكر. وإذا أنت لجأت إلى القطع بإيقاع سريع، فإنك تستطيع أن تعكس، ضمن 24 كادر في الثانية، الحركات السريعة للأعين، والتي لا يدركها الناس عادةً، مع إنها جزء فعلي من الرؤية.

*** إذن، عملياً، كل تجاربك كانت تهدف إلى تنمية هذه العلاقة بين الفيلم والرؤية.**

– استخدامي للمونتاج كان دائماً يحاول أن يكون متوافقاً ومنسجماً مع الأعين، ومع الجهاز العصبي، ومع الذاكرة، ومن أجل الإمساك بهذه العمليات التي تحدث على نحو سريع جداً.

عند نقطة معينة، شعرت بأن مونتاجي – المتأثر بمونتاج جريفيث وأيزنشتاين – ينبغي أن يتطور لينصف استدعاء الذاكرة، لذا بدأت استخدام الكادر الواحد للإيحاء بما يستطيع الذهن فعله أثناء الفلاش باك.

ثم بدأت استخدام الطبع المركّب superimposition لأن هذا يحدث باستمرار في التغذية الاسترجاعية للذاكرة، وفي حركات العين. في فيلمي «رقصة الكريسماس الشهوانية» (1990) استخدمت الطبع المركّب سبع مرات، وتمنيت لو استخدمت عدداً أكبر من ذلك.

بعد ذلك اهتممت بتصوير لقطات خارج مجال البؤرة out of focus .

لإحراز الرؤية الخارجية التي هي دائماً غير معدّلة بؤرياً. كذلك استخدمت البقع الضوئية، الأشبه بهالة من الضوء، لأعطي إحساساً بالجسد حين يحمل أكثر مما يطيق في التغذية الاسترجاعية.

في فيلمي «حب» (1957) صوّرت عاشقين يمارسان الحب تحت الشمس، والجهاز البصري يتوهج – تعبيراً عن نشوة الجهاز العصبي – باللون البرتقالي والأصفر والأبيض.

*** بما أن الرؤية بالعين المغمضة غير قابلة للتصوير سينمائياً بصورة عامة، فقد كان عليك أن تجد وسيلة أخرى لتمثيلها، والرسم على شريط الفيلم، على نحو مباشر، أصبح أحد الوسائل لفعل ذلك.**

– عند ولادة طفلي الأول، كنت واعياً بشكل حاد لرؤيتي النعاسية كلما أخذت عيناي تطرفان. لكن ذلك لم يتجل في الفيلم الذي حققته عن تلك الولادة، وكان بعنوان «نافذة ماء طفل يتحرك» (1959). بالنسبة للولادة الثانية والثالثة، اللتين صورتهما في فيلمين لاحقين، فقد رسمت على شريط الفيلم لأضمّن ما رأيته.

لقد شعرت باستثارة بالغة حين أدركت بأن الرؤية بالعين المغمضة كانت تماثل أعمال الرسامين التعبيريين التجريديين الذين كنت معجباً بهم كثيراً: بولوك، روثكو، وآخرون.

*** هل تشعر بأنهم كانوا أيضاً يمارسون الشيء نفسه: تدوين التغذية الاسترجاعية البصرية؟**

– حين عشت في نيويورك، في الخمسينات والستينات، كنت مدمناً على حضور المعارض الفنية. كنت أتلقى ما يُعرض بنهم وشراهة. اكتشفت الرسام تيرنر الذي هو، على الأرجح، لا يزال الأكثر تأثيراً فيّ بسبب تصوراته عن الضوء. كذلك انجذبت بقوة إلى التعبيريين التجريديين: بولوك، روثكو، كلاين... بسبب رؤاهم الباطنية.

لا أحد من هؤلاء الرسامين التجريديين – رجوعاً إلى كاندينسكي ومن سبقه – قاموا بأية إحالة إلى الرسم بوعي أو على نحو مقصود، في ما يتصل بالرؤية بالعين المغمضة، لكنني كنت على يقين بأن العديد منهم لديهم هذه الرؤية على نحو غير واع. كانوا منهمكين في خلق رموز أيقونية من التجليات الباطنية. كانوا يرسمون طرائق تفكير غير شفهية، غير رمزية. لقد كنت مهتماً، بوعي وبلا وعي، بمحاولة تمثّل هذه الطرائق.

*** لكن الرسم لم يكن كافياً. لكي تجد النتيجة الطبيعية الأقرب، قدر المستطاع، إلى الرؤية النعاسية، كان عليك أن تتلاعب فيزيائياً بسطح شريط الفيلم.**

– لقد جرّبت عدداً من الأشياء المختلفة، من ضمنها وضع نثار الحديد (ما يسقط من الحديد عند برده بالمبرد) تحت المجالات المغناطيسية. كذلك إحداث تغيّرات كيميائية معينة في الحبيبات – التي هي عبارة عن تجمّع عدد من جزئيات الفضة المكوّنة للصورة – بحيث تتوافق مع مراحل معينة من الرؤية النعاسية. إضافة إلى الاشتغال على الأصباغ والمواد الكيميائية المنزلية، ووضع المساحيق (البودرة) الملوّنة تحت الذبذبات والمجالات المغناطيسية. في فيلمي «نَص الضوء» (1974)، الذي يتضمن تصويراً من خلال زجاج المنفضة، حاولت الإمساك بأشكال معينة من تصوّر الضوء بالعين المفتوحة والمغمضة معاً.

*** كما أنك تلجأ إلى حفر أو حك شريط الفيلم والكتابة عليه...**

– الكلمات تظهر على الفيلم في أغلب أعمالي. عن طريق عملية الحفر والحك والرسم، أحاول أن أكون أميناً ومخلصاً للطريقة التي بها تتذبذب وتتهزهز الكلمات حين تظهر في الرؤية بالعين المغمضة، الشيء الذي لا يحدث في أحوال كثيرة. أيضاً، بتلك العملية، أستطيع – على الأقل– أن أجعلها أكثر جوهرية وحقيقية لما يكونه الفيلم. إنها تصبح ناقلة للضوء، رسولة الضوء.

الكلمات المصورة تتصّل أكثر باستدعاء الذاكرة، أو تتصل فحسب بالحاضر اليقظ، المفتوح العينين.

*** أفلامك، منذ «استهلال» (1962) prelude، كانت تحتوي على أجزاء أو شرائح مرسومة باليد... لكن في السنوات القليلة الأخيرة نجد بأنك صرت تحقق أفلاماً مرسومة أو معالجة كلها باليد... حتى أنك صرّحت ذات مرّة بأن هذا ما تريد أن تفعله الآن...**

– إني أؤمن الآن بأن الفيلم مهيءٌ لكل ما تستطيع فعله

بالرسم والتلوين والحفر أكثر من أي شيء آخر. أفلامي المرسومة باليد هي التي أفضّلها. إني أشاهدها المرّة تلو الأخرى، وأتيقّن من أنه لا يمكن إحالتها إلى أي شيء آخر غير الفيلم.

*** هل تنظر إلى أعمالك باعتبارها تندرج ضمن اتجاه معيّن من الأفلام المرسومة باليد؟**

– كنت دائماً أشعر بالانجذاب إلى الأفلام المرسومة باليد، التي حققها الفرنسي جورج ميليه في بدايات السينما، والتي تمثّل ظاهرة استثنائية حقيقية.

كذلك أشعر بقرابة مع سينمائيين أمثال: فايكنج إيجلنج، والتر روتمان، أوسكار فيشنجر، لين لي (الذي يطبع الفيلم بأصابعه)، ماري مينكين التي أعتبرها ملهمتي الأساسية، وهاري سميث الذي غالباً ما يكون حاضراً في ذهني عندما أعمل. العديد من هؤلاء لا يرسمون على الفيلم، لكن لأعمالهم خاصية يدوية تثير إعجابي.

*** ما هي الأدوات التي تعمل بها غالباً؟**

– إلى جانب المواد الكيميائية، أستخدم الحبر الهندي، وتشكيلة من الأصباغ الممزوجة على نحو متباين مع مواد كيميائية أو من دونها. لقد حققت أفلاماً كاملةً بأقلام خاصة من نوع ماجيك ماركر Magic Marker. أحياناً أستخدم الفرشاة، لكن غالباً ما ألوّن بالأصابع، على كل إصبع لون مختلف.

عادةً أحضّر الفيلم أولاً بالمواد الكيميائية بحيث يمكن للصبغ أن يجفّ ويشكّل أنماطاً وخطوطاً، ثم أثناء التجفيف أستخدم المواد الكيميائية مرة أخرى لخلق هيئات وأشكال عضوية متناسقة الأجزاء. أخيراً أكرّر العملية كل كادر على حدة لرتق هذه الأنماط في وحدة كاملة.

من يراقبني وأنا أفعل ذلك، سيتراءى له بأنني أعزف على البيانو. العملية سريعة جداً، رشيقة جداً، لكن الناس ينسون بأن عليّ تلوين 24 إطاراً (كادراً) لكي أحصل على ثانية واحدة جديرة بأن تكون فيلماً. فيلمي «أسطورة العين» (1972) Eye Myth مدته 9 ثوانٍ، أما فيلمي «توليدات» (1992) فبلغت مدته 12 دقيقة... وكان أطول فيلم مرسوم باليد حققته حتى الآن.

*** من 1979 إلى 1990 اشتغلت على سلسلة استثنائية من الأفلام: المتتالية العددية الرومانية، المتتالية العددية العربية، السلسلة المصرية، السلسلة البابلية... هذه الأعمال تتخطى الرؤية النعاسية، متجهة إلى نمط من التفكير الكهربائي حتى قبل أن يصبح تفكيراً...**

– كنت أدخل وأخرج من «كتاب الموتى» الفرعوني لمدة 15 عاماً، كما درست قوانين حمورابي بدقة تامة. حين حققت تلك الأفلام كنت أحاول أن أنجز شيئين: أن أتوصّل إلى إدراك بالتفكير البصري المتحرك لتلك الثقافات، وأن أفهم كيف تنشأ الصور الرمزية المنقوشة – الهيروغليفية – التي تشكّل لغتهم من ذلك التفكير.

حاولت أن أمثّل، على نحو تصويري، ما يحدث أثناء هذه «الرؤية»، وكيف أنه ضمن هذا التدفق من التلوين الكهربائي توجد أيضاً أجزاء من التغذية الاسترجاعية للذاكرة التي تتمازج مع الرؤية النعاسية، وتساعد في تشكيل وصياغة تلك الصور الرمزية.

*** إذن، جوهرياً، كنت تحاول أن تطرق – في الوعي الموجود قبل الولادة، قبل الكلام، قبل الصورة – الرحم الفعلي للصورة؟**

– نعم. نحن نعلم أن الهيروغليفية هي تمثلات أو تصورات رمزية للعالم الخارجي، لكن من أين نشأت؟ من أين انبثقت؟ شعوري أنها تتجلى أولاً كأشكال في الرؤية بالعين المغمضة. في بداية كل فيلم من «السلسلة البابلية» قمت بحفر صورة رمزية بابلية معينة، ثم حاولت أن أبحث عن

مصدر التفكير الذي أنتج هذه الصورة.

*** إذن تلك السلسلة من الأفلام (عن الثقافات القديمة) نشأت من دراسة الرموز المكتوبة والمتوافقة مع تحريات تفكيرك البصري المتحرك...**

– تكوّن لديّ الإحساس الجليّ والحاد بشأن تلك الصور الرمزية المنقوشة حين كنت في طائرة على وشك أن تقوم بهبوط اضطراري بسبب عطل في جهاز الهبوط. طلبوا منا أن نتّخذ الوضع الخاص بالجنين. وفي تلك اللحظة تكوّنت لديّ سلسلة من الصور الرمزية الكثيفة، والتي كانت قوية جداً إلى حد إنني – حتى وأنا في تلك الحالة العصيبة – لم أستطع كبح جماح نفسي، فانتزعت قلم الرصاص وأخذت أرسم تلك الصور على قطعة من الورق. في ما بعد، قمت بحفرها على شريط الفيلم، ورصّعتها بتوهجات لونية مناسبة، والتي بدورها تولّدت في ذلك الوقت من رؤيتي النعاسية. الفيلم كان بعنوان «ذلك الذي وُلد وتعذّب ومات» (1974). وبالنتيجة، اكتشفت إلى أي مدى يمكن للذهن أن يضئ صوراً ليست مستقاة من أحداث في حياتي، وإنما هي رموز مركّبة لتلك الأحداث.

*** هذه الأفلام هي كذلك تأملات في الضوء، وهذا الشيء ليس جديداً بالنسبة لأعمالك، لكن الضوء هنا مختلف، إنه كائن عميقاً في ما قبل الوعي.**

– ما هو الفيلم، قبل كل شيء، إن لم يكن ضوءاً يتحرك في إيقاع خاص؟ الضوء فينا وحولنا. إنه في كل ما نراه. رقصة الضوء في الداخل، ذلك الذي يمتزج بالضوء القادم من الخارج.

*** كيف ابتكرت أنماط الضوء في هذه الأفلام؟**

– لم أقم بأي رسم باليد أو حفر، بل صوّرت من خلال أنواع متعددة من الزجاج، الموشورات، الكرات البلورية، أجزاء وقطع من رقائق القصدير، وكل ما كان في المتناول وملائماً للاستعمال. وقد عالجت ذلك يدوياً أمام العدسات.

إذا كنت محظوظاً فسوف أحصل على معادلٍ لتدفق الضوء، وقد أجمع شظايا من المادة المصورة الاعتيادية بهذا الضوء لخلق رموزٍ مركّبة ذات معنى. كذلك استخدمت المرشّحات filters في عملية تلوين شعاعات الضوء. الموشورات تزودني بألوان ناجمة من انكسار الضوء والتي أجدها جوهرية في التفكير البصري المتحرك.

*** يمكن للمرء أن يستمتع بهذه الأفلام على مستوى آخر... الموسيقى، حتى أنك أطلقت عليها «موسيقى بصرية».**

– من بين جميع الفنون، الموسيقى هي الأقرب إلى الفيلم. كنت مفتوناً لفترة طويلة بالموسيقى والفيلم. ولقد تأثرت كثيراً بأسلوب شارلز إيفز الذي كان يحصل على العديد من مصادر الصوت المختلفة والتي تحدث على نحو متزامن: الفرقة النحاسية في جهة من المسرح، جوقة المنشدين في الجهة الأخرى، والأوركسترا في المنتصف.. كل منها تعزف موسيقاها الخاصة، وجميعها تتمازج وتتناسج. هكذا حاولت، في دمج الأصوات والمرئيات، أن أدفع في اتجاه الاحتمال الأبعد من التفاعل بين الموسيقى والفيلم، والذي هو مماثل لتركيبات إيفز ودمجه لقطع موسيقية مختلفة كل منها تحتفظ بوحدتها الجمالية الخاصة.

*** في الوقت ذاته، كنت تنظر إلى الصوت في الفيلم باعتباره خطأ جمالياً. في الواقع، أغلب أفلامك كانت صامتة.**

– الفيلم بصري بالتأكيد ومن منطلق جمالي. ومثلما اللوحة لا تحتاج إلى الصوت، فإن الفيلم كذلك لا يحتاج إلى الصوت. في البداية، حققت أفلاماً ناطقة، لكنني شعرت بأن الصوت يقيّد أو يحدّد الرؤية، لذا تخليت عن الصوت.

إن أفلامي مركّبة كفايةً وصعب مشاهدتها حتى من دون أي إلهاء للتفكير السمعي فما بالك لو كان هناك إلهاء باستخدام الصوت؟... غير إني لو شعرت بأن الفيلم يحتاج إلى الصوت فسوف أستخدمه بلا شك.

بما أن الفيلم ليس موسيقى، فإنني أحاول الآن أن أكتشف ما الذي يمكن أن يفعله الفيلم ليظل نقياً. إني أرغب حقاً في الانفتاح على ذلك الاختلاف. أرغب في تحقيق أفلام هي ليست نتائج طبيعية للموسيقى، والتي حتى لا تجعلك تفكر في الموسيقى. الفيلم الذي لا يعبّر عن أي شيء على الإطلاق.

بودي أن أكون واضحاً ودقيقاً أكثر، لكن من الصعب شرح ذلك بالكلمات. في إحدى الكنائس الصغيرة شعرت باللاشيء الذي أتحدث عنه. ما شعرت به وأنا أتطلّع إلى تلك اللوحات كان مختلفاً كلياً عن أي تجربة دينية، شيء يمتلك بناءه العضوي، وحسّي على نحو صرف، غير أنه انتزعني إلى التخوم الحقيقية لكينونتي الداخلية. هذا ما أريده، أن يأتي ذلك الإحساس من خلالي ليدخل في عملي. أريد ذلك التقدير للاشيء والذي هو كل شيء.

*** هل كل ما يشكّل مرجعاً يؤدي إلى تحريف ذلك وحصره إلى حد معيّن؟**

- نعم. العمل الذي يشكّل مرجعاً لأشياء خارج البيئة الجمالية، الذي يعتمد على شيء خارجي وغير جوهري، هو عمل لا يتصل بالفن. الصورة المنعكسة للوضع الإنساني تبدو أشبه بطائر يغرّد أمام المرايا. العمل الفني يكون «في» العالم، ويمتلك حياته الطبيعية مثل أي شيء آخر، كلما كان أقل اهتماماً بجعل العالم ينعكس من خلاله. الفيلم يجب أن يكون حراً من أية محاكاة والتي أخطرها محاكاة الحياة.

*** إنك تتحدث عن العمل الفني بوصفه شيئاً منطوياً على ذاته.**

- العمل الفني يجب أن يمتلك عالمه الخاص، وكل ما يوجد في هذا العالم متصل ببعضه في علاقة متبادلة بحيث يشكّل وحدة كاملة، كما تفعل لوحات روثكو... ويجب أن يوصل الإحساس بكينونته الخاصة.

*** لكن أليس هذا تحديداً حصرياً من بين ما وُجّهت إلى أفلامك من انتقادات إخفاقها في مخاطبة الواقع الاجتماعي- السياسي للثقافة التي توجد أفلامك ضمنها؟**

- أظن أن أفلامي تخاطب ذلك باستمرار. لا أعتقد إني حققت فيلماً لا يحمل بعداً سياسياً بالمعنى الأوسع للكلمة، ولا يعبّر عما أشعره بشأن أوضاع زمني، وبشأن تمردي على تلك الأوضاع. خذ كمثال فيلمي «مشاهد من تحت سطح الطفولة» (1967 - 1970) الذي حققته بدافع اشمئزازي من تمثيل شيرلي تمبل (النجمة الطفلة في أفلام هوليوود القديمة) للطفولة. هذا التمثيل الزائف تماماً والذي يساهم في التحريض على إساءة معاملة الأطفال وممارسة الايذاء الجسدي بهم.

خذ أفلام الولادة... شيء مرعب أن تكون الولادة من الموضوعات المحرّمة (تابو) وأن تكون ممنوعة ومبعدة عن الرؤية الإنسانية، إضافة إلى التعامل الهمجي مع النساء الحوامل وتجاهلهن كأمهات في هذه الثقافة. إذن كانت هناك دوافع سياسية أدت بي إلى تحقيق خمسة أفلام من هذا النوع.

في الوقت نفسه، أود أن أضيف بأنني لو حاولت في هذه الأفلام أن أقدّم، بطريقة واعية، بديلاً سياسياً، فإنني سوف أزيّف العملية الفنية. كفنان، عليّ أن أكون حذراً جداً في عدم السماح للبواعث الاجتماعية والسياسية بأن تهيمن وتحكم، لأنني عندئذ قد أزيّف التوازنات التي هي جوهرية وضرورية لتحقيق علاقات جمالية بين الكائنات وبيئتها.

*** هل كنت تؤمن، مثل العديد من معاصريك في الستينات، بأن الفيلم قادر أن يساعد في تغيير العالم؟**

– نعم، لقد آمنا بالفعل بأننا سوف نغيّر العالم. الآن لم يعد لديّ ذلك الإيمان. لم تبقَ لديّ أفكار بشأن إنقاذ العالم. إني أفضّل الآن أن أرى أعمالي باعتبارها محاولةً لتحرير مجالات جمالية، لتحرير الفيلم من الفنون والأيديولوجيات السابقة، لأن يكون ذا فائدة لأولئك الذين سوف يخلقون وحدات شكلية من أنواع متعددة ومتنوعة، والتي قد تساعد في تطوير الحساسية الإنسانية.

*** أين هي حركة الفيلم الطليعي التي ساهمت في تشكيلها وصياغتها؟**

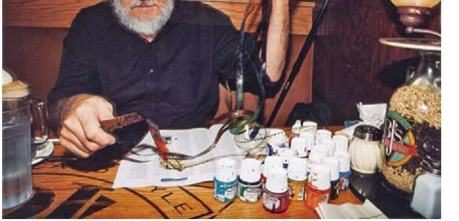
– لم تكن هناك حركة آنذاك، لا توجد حركة الآن. ما تقاسمناه هو فرادة كل واحد منا. كنا مخلصين لتلك الفرادة على الرغم من كل محاولات الآخرين لتصنيفنا كحركة. ويجب أن أعترف بأنهم نجحوا في ذلك، حيث إن «الحركة» أصبحت تمثّل انحرافاً وشذوذاً وضلالاً باعتبارها سينما محرضة جنسياً، سينما تهتم بالجنس والمخدرات... هكذا يُنظر إليها اليوم حتى في الأوساط الأكاديمية.

في الواقع كنا مجموعة من الأفراد الذين كرسوا أنفسهم للفيلم والاتصال بتاريخ الفنون السابقة كلها في سبيل خلق فن خاص. كنا نحب السينما، نحب الفن. أن تكرّس نفسك للفن يعني أن تكون مفعماً بالارتياب في كل مظهر تاريخي أو متوارث من مظاهر الفن.

*** الآن، بعد أربعين عاماً من العمل في السينما، ما الذي يثير اهتمامك أكثر؟**

– إني أؤمن بالأغنية. هذا ما كنت أريد أن أفعله، وقد فعلته بأنانية تامة، بدافع حاجتي الخاصة للوصول إلى صوت، تعبير، يكون قابلاً للمقارنة بالأغنية، ويتصل بحياة كل حيوان على الأرض.

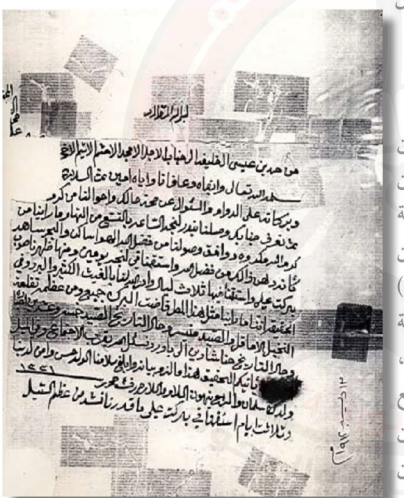
إني أؤمن بجمال غناء الحيتان. يهزني بعمق غناء الذئاب أوان طلوع القمر، أو الكلاب في الجوار. تلك هي أعجوبة الحياة على الأرض. وأنا، في تواضع شديد، أرغب في الاتصال بذلك. ■



أوراق قديمة
صفحات من تاريخ البحرين الحديث

[عبدالرحمن سعود مسامح *]

رقم الوثيقة: م ب و 1995 - 4 - 029
عنوان الوثيقة: رحلة قنص لابن الحاكم وولي عهده في بلاد لنجه



صورة الوثيقة

وصف الوثيقة

1 - هذه الوثيقة التاريخية ضمن وثائق قسم الوثائق بمتحف البحرين الوطني، وورقتها في حالة رثّة تعرضت لتأثير مادة صمغية لعدد من قطع الشريط اللاصق (السكاج تيب) مما أثّر فيها تأثيراً واضحاً وخاصة في منتصفها من اليمين إلى اليسار، كما أثّر نوع آخر من اللاصق - مع الأسف الشديد- في إخفاء عدد من الألفاظ المهمة بالسطر الأول من الرسالة هي عبارة عن اسم المرسل إليه الخطاب.

* باحث في التاريخ من البحرين.

2 – والوثيقة عبارة عن رسالة أخوية مرسلة من صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة إلى أحد أبناء العائلة الحاكمة نلحظ ذلك ربما من اسم أبيه وجده علي بن محمد ومضمون الرسالة بعد ذلك.

3 – كتبت بحبر أسود وبخط رقعة عريض، وجميل، ومستقيم – به بعض الميل نحو الأعلى من جهة اليسار – في أربعة عشر سطراً بدأت بعبارة (من حمد بن عيسى آل خليفة إلى جناب الأجل الأمجد الأشم الأخ ...) وانتهت بعبارة مستدركة بعد الختام وهي (وثلاثة أيام استقمنا في بركة على ما قدرنا نشدّ من عظم السيل).

4 – وتفصح الوثيقة عن أخبار رحلة قنص أي الصيد البري الذي كانت ملوك وأمراء الأسر المالكة في الماضي يمارسونه، وهو تراث مارسه حكام البحرين وأمراؤها ردحاً من الزمن يعلمه الآباء للأبناء حرصاً منهم على الحفاظ على هذا التراث العربي الأصيل.

5 – ويعود تاريخ الوثيقة إلى الرابع من شهر المحرم من عام 1331 للهجرة المطابق للثاني عشر من ديسمبر من العام 1912 للميلاد.

نص الوثيقة

بسم الله الرحمن الرحيم

من حمد بن عيسى آل خليفة إلى جناب الأجل الأمجد الأشم الأخ ... علي محمد الـ ... المحترم

سلمه الله تعالى وأبقاه وعافانا وإياه آمين ثم السلام عـ ... وبركاته على الدوام والسؤال عن صحة حالك وأحوالنا من كرمـ ... ثم نعرف جنابك وصلنا بندر لنجه الساعة بالتسع من النهار وما رأينا من كرم الله مكروه ووافق وصولنا من فضل الله الهوا ساكن والبحر ساهد كأنه دهن ذلك من فضل الله واستقمنا في لنجه يومين ومنها ظهرنا صوب بركة علي واستقمنا فيها ثلاث ليال وافى لنا بالغيث الكثير والبرد وفي الحقيقة اننا ما رأينا مثل هذا المطر فاضت البرك جميع ومن عظمه تقلعت النخيل إلا ما قل والصيد متيسر وحال التاريخ الصيد خمسه وعشرين أحبارة وحال التاريخ حنا شادين إلى باورد، ونسأل الله يقرب الاجتماع وفي الميل ... يأتيكم التحقيق هذا ما لزم بيانه وأبلغ سلامنا الولد حسن ومن لدينا ولدك سلمان ،والربع ينهون السلام.

والسلام حرر في 4 محرم سنة 1331

وثلاثة أيام استقمنا في بركة علي ما قدرنا نشد من عظم السيل.

ما تضمنته الوثيقة من معلومات

– كان أبناء الحكام والأمراء يتبادلون الرسائل الأخوية فيما بينهم عن أخبارهم في أوقات مرحهم بالقنص، والصيد بالصقور، والكلاب السلوقية في الماضي القريب.

– تضمنت الرسالة التي بين أيدينا أخبار رحلة بحرية أولاً قطعت مياه الخليج العربي من سواحل البحرين إلى بندر لنجه تلك المدينة العربة الأصيلة بالساحل الشرقي من الخليج العربي، وتحدثت عن أحوال البحر وقت الرحلة ووصفته وصفاً جميلاً، حيث كان الهواء ساكناً والبحر (ساهداً) أي هادئاً وصفته (كأنه الدهن) من سكونه. وتحدثت عن أخبار القافلة داخل الأراضي المحيطة ببندر لنجه وخاصة عند مكان يعرف بـ (بركة علي).

– تحدثت الوثيقة عن الأمطار الغزيرة التي هطلت أثناء وجود القافلة في منطقة لنجه، وكيف سالت على إثرها الوديان، والسيول، وامتلأت البرك، وكيف أن السيول قد اقتلعت النخيل من شدة وسرعة جريانها.

– كما تحدثت عن حصيلة الصيد إذ بلغ عدد طير الحبارى الذي تم صيده خمسة وعشرين حبارة وكان صيداً وفيراً.

- ذكرت الوثيقة عدداً من الأعلام كالشيخ حمد بن عيسى آل خليفة، وابنه الشيخ سلمان بن حمد آل خليفة، ومع الأسف الشديد أن طمس اسم المرسل إليه هذا الخطاب، والذي نلمح من اسمه فقط ... ... (علي) و(محمد) و(آل ...) وذكرت اسم (حسن) بوصفه ولدا للمرسل إليه هذا الخطاب.

- ومن البلدات والمناطق التي ذكرتها الوثيقة (بندر لنجه) و(بركة علي) و(باورد) وكلها من قرى ومناطق الساحل الشرقي للخليج العربي.

استنطاق الوثيقة

- كان أمراء وشيوخ البحرين أو بعضهم يشد الرحال في موسم القنص، وهو الصيد بالصقور وخاصة طير الحبارى إلى الساحل الشرقي من الخليج العربي وكانوا يمضون الأيام يمارسون رياضة وهواية الآباء والأجداد.

- كانوا يراسلون أهلهم وأصدقاءهم لطمأنتهم على حالهم في حلّهم وترحالهم في تلك البقاع، وكانوا بلا شك يتوجسون من مخاطر البحر والبر، لذا كانت الرسائل الأخوانية خير وسيلة للاتصال ونقل الأخبار في تلك الأيام.

وما كان سوء الأحوال الجوية ليمنعهم من القنص بل كان تحدياً طبيعياً يعملون على قهره واستثماره بالاستمرار فيما خرجوا من أجله فكانت حصيلة رحلة قنصهم تلك خمسة وعشرون طيراً من الحبارى.

- كان صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة ولياً للعهد، وكان يركب البحر للمسافات الطويلة، ومن ثم يسير في البر في قوافل من الركائب ويقطع الفيافي مع مرافقيه ويستمتع بأجواء البحر والبر وبالقنص تلك الرياضة التي توارثها الأبناء عن الآباء والآباء عن الأجداد.

- كان الشهر الحرام المحرم من عام 1331 هجرية الموافق

الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة

لعام 1912 موسم (مقناص) للشيخ حمد بن عيسى آل خليفة في منطقة بندر لنجه الذي حفظته لنا هذه الوثيقة التاريخية النادرة.

الخلاصة

وثيقة تاريخية تعود إلى بداية عشرينات القرن العشرين الماضي تؤكد أن شيوخ البحرين وأمراءهم كانوا يمارسون هواية القنص بالساحل الشرقي من الخليج العربي.

وكانوا ينتقلون إليها عن طريق البحر أولاً ثم في قوافل داخل الأراضي المحيطة ببندر لنجه هذا الميناء العربي الشهير الذي كان معروفاً بصيد اللؤلؤ والتجارة، وكانوا ينزلون بالقرب من موارد المياه كـ (بركة علي) والغدران الأخرى.

كان الجو شتاء وشهدت المنطقة نزول أمطار غزيرة لم يرو مثلها من قبل سالت على إثرها الوديان والشعاب وجرت السيول حتى إنها تسببت في قلع الكثير من أشجار النخيل. كان الصيد وفيراً حتى وصلت حصيلته ذلك الموسم حسب رواية الرسالة إلى خمس وعشرين حبارة.

رقم الوثيقة: م ب و 1995 – 4 – 030

عنوان الوثيقة: وثيقة هبة قطعة أرض بمنطقة راس الرمان بالمنامة

صورة الوثيقة

وصف الوثيقة

– هذه الوثيقة من الوثائق التاريخية المحفوظة بأرشيف الوثائق بمتحف البحرين الوطني. كتبت بخط الرقعة الجيد بحبر أسود تتألف من تسعة أسطر إلى جانب سطرين قصيرين بالأعلى يتخللهما مُهر خاتم صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة حاكم البحرين طيب الله ثراه.

كما توجد ملاحظة كتبت بالإنجليزية مؤلفة من أربعة أسطر قصيرة مائلة، من ضمنها توقيع كاتبها وتاريخ كتابتها.

– ونلحظ أن البسملة (بسم الله الرحمن الرحيم) قد كتبت في بداية السطر الأول، ومن ثم عبارة (الحمد لله وحده والصلاة والسلام على من لا نبي بعده أما بعد فالموجب ... إلخ). وقد زينت هذه الوثيقة بمهرين مهمين هما مهر خاتم صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة حاكم البلاد ومُهر خاتم ولي عهده صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة، وكان وقتئذ معاوناً ومساعداً لوالده الشيخ الكبير في السن، في تصريف شئون الحكم والإدارة في البلاد.

– وجاء في الملاحظة المكتوبة بأسفل الوثيقة ما يلي (صحيح ما نسب عنّي في هذه الورقة وأنا حمد بن عيسى آل خليفة) ثم وضع مهر خاتمه أعلى الاسم.

– زيّن ذيل الوثيقة بطابع دمغة كبير الحجم مسنن الأطراف، عليه سمات الإدارة البريطانية الهندية، يحمل صورة صاحب الجلالة الملك جورج الخامس ملك المملكة المتحدة وإمبراطور الهند (1910 – 1936)، وكانت قيمته روبية واحدة فقط. ونلحظ طبعة ختم إداري دائري يتوسط هذا الطابع كتب عليه اسم البحرين بالإنجليزية واضحاً بالأسفل.

– كما نلحظ وجود خط مائل من الأعلى إلى الأسفل في الثلث اليمين من الوثيقة، يبدأ من كلمة (الرحمن) بالسطر الأول بالأعلى وينتهي عند كلمة (سنة) بالسطر التاسع بالأسفل. ونقف عند الملاحظة المكتوبة بالإنجليزية لنرى إنها تتضمن رقم ملزمة أو اضبارة هو 686/1326 لعام 1924 من المحكمة الابتدائية ثم توقيع المدعو كوفي ايجن بروبل وبأسفله تاريخ هو 24/9 / 24 .

See Core No

of 686/1326

First Court 1924

(Covey Egn Propel)

24/9/24

– ومن المؤسف حقاً أن طابع الدمغة قد أخفى عن الباحث جزءاً مهما من تاريخ الوثيقة ألا وهو ذكر الشهر (من شهر ... المكرم سنة ألف وثلاثمائة وتسع وثلاثين هجرية) ومع ذلك فيحتمل أن يكون أحد الأشهر الحرم (محرم، رجب، ذي العقدة أو ذي الحجة) أو ربما يكون شهر رمضان المبارك أو ربيع الأول وكلها أشهر مكرّمة. ونتعرف من النص أن تاريخ الوثيقة هو 23 من شهر(رمضان؟)... عام 1339 هجرية الموافق 31 مايو لـعام 1921 ميلادية.

نص الوثيقة

ثبت لديّ ما ذكر في هذه الورقة وأنا
عيسى بن علي (ختم مُهر) آل خليفة

بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله وحده والصلاة والسلام على من لا نبي بعده أما بعد فالموجب لتحرير هذه الوثيقة هو أنه قد أعطى، ووهب حضرة الشيخ المعظم حمد بن الشيخ عيسى آل خليفة جناب السيد علي بن السيد ابراهيم الخليل قطعة أرض في رأس الرمان من المنامة مقدارها خمسون ذراعاً طولاً وخمسون ذراعاً عرضاً يحدها من الشرق أرض ملا عبدالله بن محمد بن خيان العوضي والسكة بينهما عشرة أذرع ويحدها من الغرب الطريق العمومي، ومن الجنوب الطريق العمومي عن الشمال دكة البحارنة والسكة بينهما عشرة أذرع وأقبضه إيّاها بالتخلية بينه وبينه، فقبضها بالإذن والإجازة، فبموجبها صارت الأرض المذكورة حقاً من حقوق الموهوب له وملكاً من أملاكه يتصرف فيها تصرف المُلاك في أملاكهم بما شاء (لقد) وقع ذلك في ثلاثة وعشرين من شهراً (...؟) المكرم سنة ألف وثلاثمائة وتسع وثلاثين هجرية صحيح ما نسب عنّي في (مُهر ختم) هذه الورقة وأنا حمد بن عيسى آل خليفة.

طابع دمغة كبير مستطيل الشكل بسعر روبية واحدة يحمل صورة الملك جورج الخامس وعليه ثلاث كلمات بالأعلى كلمة
COURT FEE
وبالأسفل ONE RUPEE
وقد ختم بختم دائري محبّر يحمل اسم (البحرين)
BAHRAIN

ما تضمنته الوثيقة من معلومات

– الوثيقة عبارة عن صك وهبت بموجبه قطعة أرض بمنطقة رأس الرمان بشرق المنامة من صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة ولي عهد البحرين أيام والده صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة طيب الله ثراه للمدعو السيد علي بن السيد إبراهيم الخليل، مساحتها 2500 ذراع مربع، وحددت أضلاعها على النحو التالي:

1 – من الشرق تقع أرض ملا عبدالله بن محمد بن خيان العوضي والسكة بينهما عشرة أذرع.

2 – من الغرب يقع الطريق العمومي

3 – من الجنوب الطريق العمومي

4 – من الشمال تقع دكة البحارنة والسكة بينهما عشرة أذرع

– وتقول الوثيقة أن صاحب السمو الشيخ حمد قد أقبضه إيّاها بالتخلي بينه وبينه فقبضها بالإذن والإجازة مما يعني أنه قد تنازل له عنها برضاه وموافقته. وبموجب هذا الصك أصبحت الأرض حقاً من حقوق السيد علي بن السيد إبراهيم الخليل الموهوبة له فهي الآن ملكاً من أملاكه يستطيع التصرف فيها كيفما شاء.

– تضمنت الوثيقة بعد مُهر خاتم صاحب السمو ولي العهد

مُهر خاتم صاحب العظمة حاكم البحرين المعظم، تصديقاً على تلك الهبة ووثقت هذه الوثيقة بالمحكمة الابتدائية لتحمل رقم التوثيق وهو 1326/686 لسنة 1924. بمعرفة السيد كوفي اجن بروبل بتاريخ 24 سبتمبر من عام 1924 م الموافق لـ 24 صفر 1343 هـ.

- تضمنت الوثيقة نموذجاً لطابع الدمغة الذي كان يستخدم في توثيق مثل هذه الوثائق، والصكوك المهمة المتعلقة بالهبات، والأراضي، والأملاك وغيرها في إدارات ومحاكم الدولة في تلك الأيام. وهو عبارة عن ختم كبير مستطيل الشكل يحمل صورة الملك جورج الخامس ملك المملكة المتحدة وإمبراطور الهند وقيمته روبية هندية واحدة فقط، وكانت تلك هي رسوم المحكمة كما هو مبين على الطابع نفسه.

- تضمنت الوثيقة كما هو ملحوظ تاريخ تلك الهبة وهو 23 من شهر ...؟ من عام 1339هـ الموافق للعام الميلادي 1921.

استنطاق الوثيقة

- بدأ التوثيق بإمارة البحرين مبكراً، ففي عهد الشيخ عيسى بن علي آل خليفة الذي حكم بين عامي 1869 – 1932م أي 1298 – 1358هـ كان تسجيل وتوثيق الصكوك، والهبات، والأملاك، وغيرها يتم في وثائق معتمدة يحتفظ بها لاستخدامها عند الحاجة إليها ولتوثيق أملاك الناس من أراضي وأملاك وعقارات وغيرها في أوراق رسمية يعتمد عليها عند المخالفات والنزاعات.

وفي السنوات الأخيرة من حكم الشيخ عيسى بن علي آل خليفة اضطلع ابنه وولي عهده بمسئولية الإدارة والحكم مساعداً ومعاوناً لوالده لذا، فإن الكثير من الوثائق التي تعود إلى تلك الحقبة كانت تعتمد من الشيخين الجليلين معاً زيادة في التوثيق والاعتماد.

الشيخ عيسى بن علي آل خليفة

كانت طوابع الدمغة تستخدم في ذلك العهد لتحصيل الرسوم من المنتفعين لصالح محاكم الدولة، لذا وجدنا نموذجاً لهذه الطوابع على هذه الوثيقة وقد اعتمد بختم دائري محبّر كتب عليه اسم بحرين بالإنجليزية .

لقد تم تسجيل وتوثيق هذه الورقة بالمحكمة الابتدائية (Front Court) تحت رقم 1326/686 وبتاريخ 24/9/1924.

الخلاصة

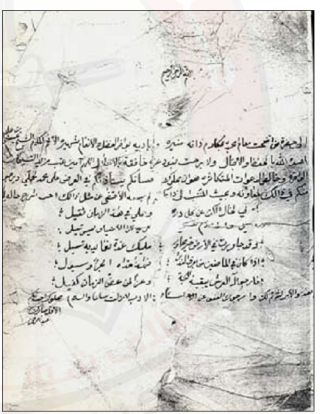
تؤكد هذه الوثيقة أن صاحب السمو الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة نجل حاكم البحرين الشيخ عيسى بن علي آل خليفة قد وهب السيد علي بن السيد ابراهيم الخليل قطعة أرض بمنطقة رأس الرمان من ضواحي مدينة المنامة تحدد مساحتها (50 ذراعاً في 50 ذراعاً) وحدودها من الجهات الأربع، وتعيّن الأراضي والطرق المحيطة بها. وقد صدّق الشيخان الجليلان على هذه

الورقة بوضع مهري ختاميهما عليها كما تم توثيق هذه الهبة بالمحكمة الابتدائية توثيقاً رسمياً تحت رقم تسجيل مؤرخ.

رقم الوثيقة: م ب و 1995 – 4 – 031

عنوان الوثيقة: طلب مساعدة من صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة

صورة الوثيقة



وصف الوثيقة

– الوثيقة من نوع الـ(عرضحال) موجودة بأرشيف الوثائق التاريخية بقسم الوثائق والمخطوطات بمتحف البحرين الوطني.

– وهي عبارة عن رسالة مقدمة من أحد الكتاب وهو مبارك بن عبدالرحمن يطلب فيها إعانة ومساعدة لشخص آخر ذكر اسمه في النص، وهو علي محمد لحملي.

– كتبت بخط رقعة حسن في أسطر مستقيمة بلغ عددها ثلاثة عشر سطراً، بدأت بالبسملة في الأعلى بالوسط، وانتهت بعبارة (وأرجوك العفو عن إساءة الأدب لازلت سالماً والسلام) ثم التوقيع (مملوك إحسانكم الأقل مبارك بن عبدالرحمن).

– الورقة قديمة أصابها بعض التلف فنجد صعوبة في قراءة أجزاء منها وخاصة الشطر الأول من البيت الثاني من الخمسة أبيات التي اشتملت عليها الرسالة والتي جاءت على وزن البحر البسيط.

– نلاحظ استخدام الفاصلة المنقوطة أي التي تحتها نقطة كزخرفة بالكتابة كما أن هناك زخارف خطية أخرى كالياء والألف وغيرها مما يدل على علو كعب الكاتب في إتقان الخط، وإن وجدت بعض هنّات الإملاء.

– كما نلاحظ وجود شطب بالسطر الأخير عند عبارة (العفو عن إساءة الأدب).

– لا يوجد تاريخ للوثيقة إلا أنها تعود إلى أيام صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة حاكم البحرين في الفترة ما بين عامي 1869 – 1932م الموافق لـ 1298 – 1358هـ.

نص الوثيقة

بسم الرحمن الرحيم

إلى حضرة من أضحت معالم مجده بمكارم ذاته منيرة وأياديه بوافر الفضل والإنعام شهيرة الأفخم المكرم الشيخ عيسى بن علي

أحمده الله بالحفظ والإقبال ولا برحت بنود عزه خافقة بالإجلال اللهم آمين (غب) مزيد التسليمات الوافرة وخالص الدعوات المتكاثرة هو أن مملوك إحسانكم يستأذنكم في

العرض علي محمد لحملي ويرجو منكم في ذلك لمعاونة وبحيث المنتسب إلى ذاتكم لم يسعه (الأقفى) عن مثل ذلك أحب أشرح حاله إليكم

(كأ)ني لحال الكف عن كل درة

وحملي في هذا الزمان ثقيل

... ...

(يريد) قرا الاضياف ليس سبيل

وقد جاورت في الأرض خير مجاور

مليك عنده نعما يديه تسيل

إذا كان في الماضين من يعرف الندى

فهذا مداه أبحر وسيول

فأرجو إله العرش يبقيه لجة

وعزّا لمن عضّ الزمان كفيل

هذا والأمر لله ثم لك وأرجوك العفو عن إساءة الأدب لا زلت سالماً والسلام مملوك إحسانكم الأقل مبارك بن عبدالرحمن.

ما تضمنته الوثيقة من معلومات

– يتضح في الوثيقة أسلوب عرض الحال فهو من تلك العروض التي كانت تقدم إلى أمراء وشيوخ ذلك العصر، بما فيه من سجع وجناس وطباق وألقاب ومدح وثناء وإجلال، وكذلك في سوق الاستشهاد بالشعر سواء ممن قيل في مثل هذه المواقف أو إبداع شعر بالمناسبة.

– يتضح من الوثيقة أن طالب المساعدة قد لجأ إلى هذا الكاتب ليصيغ له هذا الخطاب فكان أميناً في عرض شكواه إذ ذكر اسم صاحب الطلب، ومع ذلك فقد ذيل الكاتب الخطاب باسمه واصفاً نفسه بـ (مملوك إحسانكم الأقل مبارك بن عبدالرحمن).

خريطة المحرق وشرق المنامة 1915

– تضمنت الوثيقة أسماء ثلاثة أعلام وهم صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة طيب الله ثراه حاكم البحرين، وصاحب عرض الحال وهو المدعو علي محمد لحملّي والأخير هو من خط بيده هذا الخطاب وهو المدعو مبارك بن عبدالرحمن.

– وان كانت الأبيات التي استشهد بها الكاتب تصف حقيقة حال صاحب المسألة، وإن كانت ناقصة، فإن فحواها يعني بأن الرجل يرجو من الحاكم معاونته على نوائب الدهر فقد عضه الزمان، وهذه كناية عن الشدة التي تعرّض لها وأن حمله ثقيل فربما كان صاحب عيال أو إنسان مديون أو يعاني من مرض ما.

– وتتضمن الأبيات أوصافاً ملكية راقية، فتقول بأن الحاكم خير مجاور وأن نعماء يديه تسيل بالعطاء، ويؤكد ذلك أيضاً بقوله إن كان في الماضين من يعرف الندي أي الكرم والجود، فإن مليكنا أبحر جمع الجموع لـ بحر وسيول في هذا الشأن.

– ونلحظ استدراك الكاتب عندما عبّر بقوله لصاحب

العظمة الحاكم (أرجوك العفو عن إساءة الأدب) ولعله كان يستعطف عظمته بقبول أسلوبه في هذا العرض وبالاستشهاد بهذه الأبيات، وربما تجرؤه على رفع مثل هذا الطلب إلى عظمته، وهذا ما اسعفته به خبرته وفطرته في مثل هذا الظرف الحرج.

استنطاق الوثيقة

- كان الناس في البحرين قديماً يلجئون بعد الله في حال العوز والحاجة إلى ولي أمرهم فهو المعني بقضاء حوائجهم وخاصة من التابعين والعاملين بديوان عظمة الحاكم وكذلك عامة الناس.

- كان الكتبة منذ زمن قديم يتكسبون بكتابة مثل تلك الخطابات (عرضحال) إلى الحكام والأمراء والقضاة، فقد اجتهد كاتب هذه الوثيقة (عرضحال) في صياغة الخطاب وضمنه أبياتاً شعرية في مدح الحاكم تعرض الحال الصعب الذي وصل إليه صاحب المسألة.

- لعل من الأمانة في ذلك الزمان أن يذكر الكاتب اسمه في ذيل الرسالة، مع أن الحالة المعروضة هي لشخص آخر

بركة صالح من البرك القريبة من لنجه من الموقع الإلكتروني عرب الجزر والساحل.

موقع بندر لنجة بالساحل الشرقي للخليج العربي

قد يكون لجأ إليه ليعينه في عرض حاله على الحاكم.

- ولولا معرفة الناس من أصحاب الحاجات بكرم وجود شيخ البلاد صاحب العظمة الشيخ عيسى بن علي آل خليفة طيب الله ثراه لما رفعوا إليه مثل هذا الخطاب لينالوا من كرمه ونواله، وهذا هو ديدنهم، غفر الله لهم وجعله في ميزان حساناتهم.

الخلاصة

لجأ المدعو علي محمد لحملي إلى الكاتب مبارك بن عبدالرحمن لكي يخط له خطاباً لعرض مسألته على الحاكم الشيخ عيسى بن علي آل خليفة رحمه الله تعالى، ولولا شدة الحال التي وصل إليها لحملي من نوائب الدهر وما ينوء به من الحمل الثقيل، لما لجأ لمثل هذه الوسيلة، ولولا معرفته وخبرته كغيره من ضعفاء الناس بجود وكرم الحاكم لما رفعوا طلباتهم إليه والله أعلم. ■

عرض الأزياء البحرينية
موسم أصيلة الثقافي الدولي السادس والثلاثون - 2014

الأنساق الدلالية (للمخرج المؤلف) في الخطاب المسرحي
مسرحية «نساء في الحرب» إنموذجاً

[صميم حسب الله يحيى *]

مقدمة

لم يعد العرض المسرحي مستنداً إلى مرجعيات عابرة في أنظمة التداول الفني، بل تحول من خلال عناصره الجمالية والفكرية إلى خطاب مفتوح على عدد من الأنساق الدلالية التي تحركه بشكل بصري، ويعود ذلك إلى أن تطور نظام العلامات السيميائي واستثماره في حقل العرض المسرحي، من خلال تقسيم العلامات وتوظيفها دلالياً عبر أنساق تركيبية عدة اشتمل كل منها على عدد من المفاهيم المعرفية والجمالية.

* مخرج وباحث مسرحي من العراق.

وقد كان لتطور مفهوم (المخرج–المؤلف) تأثيره في العرض المسرحي الحديث، على الرغم من أن تلك الثنائية القائمة بين (المخرج والمؤلف، والمؤلف المخرج) ليست حديثة العهد بالفن المسرحي بل إنها رافقت العرض المسرحي منذ نشأته الإغريقية التي كانت دينية في الأصل، وكان المؤلف فيها يقوم على تصميم الحركات، وإعطاء التوجيهات لعناصر الجوقة التي تشاركه العرض بصفته الممثل الوحيد، والأمر ذاته في مسرح العصور الوسطى وعصر النهضة، إلا أن حركة المسرح قد تغيرت بظهور فرقة «الدوق ساكس مانتغن عام 1781 وعلى مسرح الكورت الذي افتتح لاحقاً، وقد حققت الفرقة إنجازاتها بعد أن تعهدها الدوق جورج الثاني (1826 – 1914)»(1).

وابتداءً من تلك المرحلة تحولت مهمة المؤلف من قائد للعرض المسرحي إلى عنصر من العناصر التي تسهم في إنتاج العرض المسرحي الذي امتلك المخرج فيه سلطة القيادة، وتم اختزال دوره (أي المؤلف) إلى الكتابة فحسب، لتبدأ من جهة أخرى حركات واكتشافات مسرحية أسهمت في تطوير عمل المخرج قادها مخرجون من أمثال (ستانسلافسكي، مايرهولد، غوردن كريغ، أبيا...وآخرون).

إن البحث في ظاهرة (المخرج المؤلف) لا يدخل ضمن منظومة الكشف عن المخرج صاحب الرؤية في تفسير النص المسرحي، بل إن الرؤية من منظور المخرج المؤلف تكون ضمن بنية النص ذاته، فالكتابة المسرحية تكون على شكل فعل، وحركة، وصورة ولا يقتصر الأمر على كتابة حوار درامي يستطيع من خلاله أي مخرج أن يتعاطى معه على وفق رؤية إخراجية مقترحة، وإنما يعود القصد في أن تكون للمخرج قدرة على كتابة نص مسرحي يمتلك خصوصيته الدرامية والفنية بعيداً عن سلطة المؤلف التقليدية.

النسق التركيبي في العرض المسرحي:

إن العلاقات التي يكونها العرض المسرحي من خلال عدد كبير من العلامات التي تضفي معانٍ عدة في الفن المسرحي، هي ما دعت الحاجة إلى تطوير عدد غير قليل من المفاهيم التي قد تكون بدورها ذات مرجعيات مختلفة إلا أن الدراسات الحديثة التي خصصت لتطوير منظومة العرض قد أسهمت في التقارب بين تلك المفاهيم وقد ظهر مفهوم (النسق) في العرض المسرحي لأهمية اشتغاله على عناصر العرض، وذلك لفك الاشتباك الحاصل بين العناصر التي تنتمي إلى أنظمة عدة، وقد عنيت الدراسات السيميائية بتفكيك المنظومة العلامية للعرض المسرحي إلى وحدات (سمعية وبصرية) من أجل إعادة قراءة العرض على وفق تلك التصنيفات وتحديد علاقاتها السياقية ضمن فضاء العرض المسرحي، ومن أجل ذلك فإن اللجوء إلى (النسق التركيبي) كان من أهم الخصائص التي أسهمت في دراسة العلامة في العرض المسرحي، ذلك أن «العرض يتألف من رسائل متعددة تستخدم في آن واحد من أجل إنشائها... بشكل جمالي»(2) ويمكن للمتلقي أن يتقبل تلك العلامات عبر أنساق متعددة ضمن نسق العرض العام، ومن خلال ترجمة المتلقي للرسائل الواضحة منها والمشفرة وإحالة دلالاتها وفق كيفيات مادية لطبيعة تلك العلامات والإشارات؛ ويمكن أن يدخل النسق التركيبي في صناعة العرض المسرحي، وذلك لاحتواء العرض على عدد من الأنساق التي تتبع وظيفتها التي حددها (عواد علي) في «أنساق ثنائية وثلاثية»(3) وعلى مستويات (سمعية وبصرية) كما في التقسيم الذي وضعه (كفزان) من أجل التعرف على الأنساق العلامية في العرض المسرحي ذلك أنه عمل على تقسيم نظم العلامة إلى ثلاثة عشر نظاماً هي «الكلمة، والنغمة،

والمحاكاة، والإيماءة، والحركة، والماكياج، وتصفيف الشعر، والملابس، والإكسسوار، والمناظر، والإضاءة، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية»(4).

يعمد (كافزان) إلى وضع الممثل خارج تقسيماته العلامية على الرغم من كونه علامة دالة كبرى تعطي شكلاً لجميع الأنظمة العلاماتية حتى وإن كان بعض تلك الأنظمة لا يرتبط بالممثل ارتباطاً مباشراً، إلا أن ذلك لاينفي أهمية الممثل في أنظمة (كافزان) من حيث إن جميع الأنساق العلامية التي أنتجها تعود إلى الممثل على نحو مباشر كما هو الحال مع (والإيماءة، والحركة، والماكياج، وتصفيف الشعر، والملابس، والإكسسوار) أو غير مباشر كما في (والمناظر، والإضاءة، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية... وغيرها).

أما (لالاند) فقد صنف العلامات إلى طبيعية ومصطنعة، ذلك «ان العلامات الطبيعية هي التي لا تكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة إلا عن قوانين الطبيعة كمثال الدخان الذي هو علامة النار، والعلامات المصطنعة هي تلك التي تكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة عن قرار إرادي واع وغالباً جماعي(5)، ويشير (كفزان) إلى ما يمكن أن يحققه العرض المسرحي من اصطناع للعلامات وخلق نوع من التحول في السمات الدلالية لها ضمن نسق العرض المسرحي الذي «يحّول العلامات الطبيعية إلى علامات مصطنعة، ويستطيع من ذلك أن يصطنع العلامات التي قد تكون مجرد أفعال لا إرادية في الحياة بالرغم من ذلك، فإن المسرح يحولها إلى علامات إرادية»(6).

ولم يقتصر اشتغال الدراسات السيميائية على تقسيمات (كافزان ولالاند) بل إن التنوع في دراسة المصطلح السيميائي سرعان ما أنتج (النسق التركيبي) الذي يعد «مجموعة العلامات التي تستنتج فيما بينها شبكة من العلاقات الاختلافية والتعارضية حتى تضطلع بتأدية وظائف دلالية متميزة بين المرسل والمتلقي(7) ويعتقد الباحث أن للنسق التركيبي بما يحتوي من دلالات أهمية في العرض المسرحي بوصفه نظاماً جامعاً للعلاقات على خشبة المسرح، وقد أشار (ايزر) إلى «إن النص لا يتموقع بالنسبة إلى واقعه الخارجي الخام، بل يتموقع بالنسبة إلى الأنساق السائدة في عصره بوصفها نماذج فكرية لفهم وتأويل هذا الواقع، وكل نسق دلالي بوصفه تفسيراً اختزالياً وانتقائياً لتجربة العالم» (8) ومن جهة اخرى، فإن النص لا يعيد إنتاج الأنساق بل يعمل على تفعيل العناصر التركيبية داخل النسق المتوالد في بنية العرض المسرحي.

إن الشكل الدرامي للعرض المسرحي يكشف عن فضاءات محددة على وفق نسق معين ويسمح للمخرج بإعادة بناء ما كان متشكلاً ضمن تلك البنية النصية من خلال نسق تركيبي جديد يرتبط هو الآخر بوظيفة تحولية مع المتلقي الذي تقع على عاتقه فرضية تفسير ذلك النسق بكل ما يحمل من دلالات سمعية وبصرية، وعلى الرغم من أن السيمياء حددت الأنساق التركيبية للعرض استناداً إلى تقسيم (كفزان) التي «جرى تجاهل الأنساق البصرية كالإضاءة وتصميم الديكور من قبل السيميائيين»(9) فيها إلا أن ذلك لاينفي أهمية تلك العناصر البصرية في تشكيل نسق دلالي خاص يكون مهيمناً على باقي أنظمة (كفزان) العلاماتية كما هو الحال في العروض المسرحية التي تعتمد الشكل البصري مرجعاً لمنظومتها، كما في عروض (كانتور، وشاينا، وروربت ويلسون، وصلاح القصب... وغيرهم) إذ إن الممثل في هذه العروض لا يكون علامة كبرى بحد ذاته، إنما هو أحد العناصر البصرية المساعدة في تركيب الصورة، التي يتخلى فيها المخرجون عن الكثير من التقسيمات العلاماتية.

وقد حدد (بويسانس) الأنساق التركيبية بوصفها «أنساق للدلالة تكون نظامية حينما تتحول الرسائل إلى علامات ثابتة ومستقرة كما هو الحال في إشارة المرور بأسطواناتها ومستطيلاتها ومثلثاتها لتؤلف بذلك عائلات من العلامات المحددة؛ لكن ثمة أنساق لا نظامية، على العكس تماماً: كحال الملصق الإعلاني الذي يستعمل الشكل واللون مستهدفاً إثارة الانتباه إلى صنف منظف الغسيل ـ أو بالأحرى سلسلة الإعلانات المختلفة التي استخدمت بالتتالي للإشارة إلى هذا الصنف من الغسيل(10) ويشير الباحث إلى وجود مقارنة بين الأنساق النظامية، والأنساق اللانظامية وأهمية تطبيقها في العرض المسرحي وعناصره (سمعية، وبصرية، وحركية) ذلك أن كلا النموذجين موجود في العرض المسرحي، فالنسق النظامي لا يحتاج إلى توضيح كونه خاضعاً لمنظومة العرض أما النسق اللانظامي، فإنه يتدرج في العرض المسرحي ضمن الفوضى المنظمة على خشبة المسرح، كما يؤكد (غيرو) على أن «اللانظام الموجود في الملصق الإعلاني محكوم هو الآخر بنظام ولكن من نوع آخر يتمثل باختيار الألوان، والقامة، والخطية، تخضع لحتمية أشد صرامة مما يخيل للناظر من الوهلة الأولى، وإحدى مهمات السيميياء الأساسية هي إيجاد الأنساق في أنماط الدلالة اللانظامية في الظاهر»(11)، معنى ذلك أن النسق التركيبي في العرض المسرحي ليس ظاهرة ثابتة بل هو متحول بتحول الفعل المسرحي الذي يشكل بدوره نسقاً جديداً يتبع الشكل الجديد والعلاقات التي نتجت عن حركة الممثل أولاً ومن ثم حركة العناصر الأخرى، ويذكر (زياد جلال)

إن من «أهم خصائص العلامة في المسرح هي قدرتها على التحول، والمقصود بها حرية تنقلها بين المنظومات السيميائية المختلفة فهي قد تكون سمعية أو بصرية، وقد يكون مصدرها الممثل أو الديكور او الغرض او الزّي، فالعلامة قد تتحول من عنصر إلى آخر وقد تشترك جميع العناصر في إرسال علامة مركبة «(12) ومن خلال هذا التنوع في العلامات التي تشكل مستوى دلالي متواطئ مع المتلقي يظهر لدينا علاقات تواصلية منفردة في العرض المسرحي وفي مقدمتها النسق التواصلي الأول بين المؤلف والمخرج أو المخرج بوصفه مؤلفاً من حيث إن الإخراج إعادة إنتاج للنص المسرحي... وهناك النسق التواصلي الثاني الذي ينشكل من علاقة المخرج بالممثل لندخل إلى نسق آخر يفرضه الممثل على الشخصية، وهذا النسق هو نسق دلالي تخيلي يقع بين الشخصية بوصفها كائناً من افتراض المؤلف والممثل بوصفه العلامة الكبرى في العرض المسرحي، وقد أشار (سوسير) إلى «أن اللسان (اللغة) عبارة عن نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار، ومن هنا يمكن مقارنته بالكتابة وبالأحرف الأبجدية عند المصابين بالصم والبكم، وكذلك مقارنته بالطقوس الرمزية، وبأشكال الآداب وسلوكها، وبالإشارات المتعارف عليها عند الجنود(13)، حيث يعد النسق التركيبي في العرض المسرحي مولداً جديداً للعلامة الموجودة على المسرح، وذلك من خلال عملية تركيب العلامات ضمن أنساق دلالية متعددة، (فالإنسان / الممثل) المنتج للدلالات، هو الوحيد الذي يحول الأصوات إلى أشكال حاملة للمعاني ليضعها ضمن أنساق تواصلية تنتج علامات أخرى مضافة إلى كل ما تم طرحه من علامات مستقلة بذاتها على الخشبة المسرحية «وهذه الأنساق التواصلية مرتبطة بالمقام الأول بالحواس، أي أنها تحدد الحالات الأولى للإدراك الحسي المبني على الالتقاط المباشر لما يوجد خارج الجسد الإنساني(14).

المخرج المؤلف في المسرح الحديث:

تعد خطوات (الدوق ساكس مانغن) الفيصل في تطوير عمل المخرج المسرحي، والتي استطاع من خلالها (ستانسلافسكي) وغيره من المخرجين تطوير أساليبهم الإخراجية، التي اتسمت بالتنوع، حيث كان المخرج الألماني (ماكس رانيهادت) يؤكد أن المخرج هو العنصر الأساس في العرض المسرحي، أما المخرج الفرنسي (جاك كوبو) فقد جعل براعة المخرج ترتبط بقدرته على تجسيد أفكار المؤلف وتفسيرها، على العكس من وجهة نظر المخرج الروسي (مايرهولد) الذي اعتبر المخرج مؤلفاً ثانياً للعرض المسرحي، بينما كان المعلم الروسي (ستانسلافسكي) يعد المخرج منفذاً للنص(15).

وقد كان لهذه التصنيفات الأثر الواضح في بناء العرض المسرحي الحديث على الرغم من الاختلاف والتباين في الأساليب الإخراجية إلا أن ما يهمنا من كل ذلك هو الوصول إلى بدايات المخرج المؤلف التي يرجعها الباحث إلى مراحل سبقت ظهور المخرج وتحديداً إلى القرنين السادس عشر، والسابع عشر حينما ظهرت (الكوميديا ديلارته)(*)، إذ إن هذا النوع من الكوميديا التي كانت تعتمد بشكل أساس على الفكرة التي يتم رسم الشخصيات على أساسها، وغالباً ما تكون شخصياتها نمطية ومحددة سلفاً، ويمكن أن تتطور الفكرة داخل العرض، ويعد هذا الشكل الدرامي نوعاً من أنواع التأليف ذلك أن الفكرة تعد العمود الفقري للنص المسرحي إذ يتم تأليفها بشكل جماعي نظراً لكون الملامح النهائية للمخرج لم تكن قد اتضحت في المسرح، لذلك فإن الباحث يعود

بفكرة المخرج المؤلف إلى تلك المرحلة المبكرة من تاريخ المسرح التي لم يزل المخرج في المسرح الحديث يستمد تجاربه الإخراجية منها، ويعد (داريوفو) (* *) من المخرجين الذين أفادوا من تجارب (الكوميديا ديلارته)، حتى أنه قام بتأليف، وتمثيل، وإخراج مسرحية تحمل اسم شخصية من شخصياتها النمطية إلا أنه أضفى عليها بعض التغيرات لتتماشى مع المرحلة التي عرضت فيها، وكان اسم المسرحية «هارليكان،آرليكان، آرلكينو التي يقوم فيها بإلغاء تام للشخصية المعروفة بوصفها النمط الواضح للبهلوان ذي الرأس الناعم (18)، ومن جهة أخرى، فإن داريوفو قد اعتمد على الأسلوب الملحمي في الأداء لأنه كان يمنحه حرية أكبر في التعبير عن الشخصيات التي كتبها ويقوم بإخراجها على خشبة المسرح، وكان يعرف «بالنسبة للكثيرين في أمريكا بوصفه هجاءً سياسياً إلا أن هذه الصفة تبدو تبسيطاً كبيراً لتهريج داريوفو الملحمي الواسع والممتد الأبعاد (19)، وقد كان يستعين في عروضه بمصادر من العصور الوسطى لاعتقاده بأنها لاتزال ذات تأثير على المتفرج، ويشير دائماً «إلى مسرح برتولد بريخت الملحمي إلا أن مصادره المهمة ترجع إلى أبعد من ذلك بكثير إلى عصر النهضة الأوروبية وإلى تقاليد العصور الوسطى»(20) ومع كل تلك العروض التي تتسم بالتهريج ومحاولة المزج بين التقاليد القديمة والحديثة إلا أن داريوفو كان يقوم بأداء نماذج مختلفة تتسم بالعبث، فقد كان للعروض التي قام بكتابتها وتمثيلها وإخراجها كما هي عادته؛ أثره الواضح في هذا الإتجاه الذي كان يطمح إلى التعمق فيه، حيث استخدم في عروضه عدداً من الوسائل لكسر ذلك البعد بين خشبة المسرح والجمهور... فشخصياته توجه خطابها مباشرة إلى الجمهور وكأنها في حالة اعتراف، وكثيراً ما كان يوقف العرض لكي يؤدي ارتجالات معينة غرضها الإشارة إلى حوادث تجري وقتئذ في المسرح.

إن كتابة النص المسرحي لدى داريوفو والقيام بإخراجه تمنحه حرية التغيير في بنية النص وتغيير الأفكار حسب مقتضيات العرض، ويعود ذلك إلى طريقة تلقي الجمهور لأعماله، ولذلك فإن داريوفو يشير إلى عملية التفاعل بينه ككاتب ومخرج وممثل من جهة، والجمهور المختلف اجتماعياً وفكرياً من جهة أخرى، والتي تكاد تكون عملية متباينة ومتقاربة في الوقت ذاته، ذلك أنه يعد الجمهور شريكاً في المؤامرة بمعنى أن الجمهور يبعث بإشارات متنوعة يتلقفها داريوفو وهو على خشبة المسرح وهذه الإشارات تكون عبارة عن ضحكات توضح الرضا الكامل عن المشهد الذي يعرض أمامهم أو أن الصمت يخيم على قاعة العرض في إشارة إلى عدم رضا الجماهير عما يقدم إليه، فيسارع إلى التغيير في بناء النص والعرض معاً وبشكل ارتجالي، وبحسب (المنيعي) فإن الارتجال يعني «التركيب والانجاز أو القيام اللحظي والآني بشيء لا متوقع وغير جاهز على اعتبار أن هذا الغياب للإعداد يستطيع بطبيعة الحال ان يكون نفسه جاهزاً ومتعمداً(21) ومن هنا يعد الارتجال في مسرح داريوفو المساحة الأوسع في بناء (النص-العرض) المشترك والمتحول بطبيعة الحال بحسب تطور أفكار (المخرج المؤلف)، وعلى الرغم من اهتمامه بالملحمية التي اتخذها (بريخت) طريقاً له إلا أن بريخت في محاولاته الأولى في المسرح بدأ بكتابة النص الدرامي أو إعداد نصوص درامية لكتاب آخرين تكون منسجمة مع رؤيته الإخراجية، كما هو الحال مع مسرحية (إدوارد الثاني) التي كتبها (كريستوفر مارلو) وعمل (بريخت) على إعادة كتابتها بما يتناسب مع طروحاته الفنية حتى إن عنوان المسرحية لم يسلم من

مقترحات (بريخت) الذي عمد إلى تغييره إلى (حياة إدوارد الثاني)(22).

بدأت تجارب (بريخت) تتوالى من حيث الإخراج والتأليف وبما ينسجم مع (نظرية المسرح الملحمي) التي كان (ارفين بسكاتور)(*) يدعو إليها من قبل، إلا أن (بريخت) عمل على تطويرها،إذ «كان لزيارة بريخت إلى مسرح مايرهولد الأثر الكبير في تطوير أسلوبه الإخراجي، فقد شاهد بريخت مسرحية (زئير الصين)، وكانت من إخراج فرقة مايرهولد، واعتقد بريخت أن هذه المسرحية من أهم المسرحيات التي خلقت تأثيراً فيه، وأسهمت بشكل كبير في تطوير نظرية المسرح السياسي الاجتماعي»(24) إن هذه التلاقحات الثقافية التي مرَّ بها بريخت جعلته يصل إلى تكوين (المسرح الملحمي) بصورته البريختية، حيث قامت هذه النظرية على مرحلتين: الأولى هي أن يرسم لها إطاراً نظرياً وفلسفياً يعتمد في مضمونه على الفلسفة الماركسية التي يقدم لها في مسرحه أهم تقنياتها التي يمكن للمسرح أن يستفيد منها. والثانية هي إيجاد نصوص مسرحية تنسجم مع التفكير الذي يتلاءم مع فكره الإخراجي، الأمر الذي دفعه إلى كتابة نصوص درامية تعتمد على تقنيات ملحمية، كما في (التغريب) الذي «يعني قبل كل شيء هو أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بدهي، ومألوف وواضح فضلاً عن إثارة الدهشة والفضول كما يرى (بريخت) أن التغريب لا يكون بذاته وإنما يعتمد في تكوينه على مجموعة من التقنيات ويكون الراوي بضمنها وهو الشخصية التي لاتحكي ماجرى في الماضي وإنما شرح الحاضر والمستقبل(25).

إن تغيير وظيفة النص السردية في مسرح بريخت لها أهمية خاصة، ذلك أن النص في مسرحه لا ينطلق من بنية تقليدية ولا حاجة به إلى الإسهاب في حوارات لاضرورة لها، وإنما الغاية التي يرتجيها من نصوصه هي الأفكار التي تتضمنها النصوص لكي يعتمد عليها في تغيير بنية العرض.

ولا ينطبق ذلك على تجارب غيره من المخرجين، ذلك أن تجربة المخرج (بيتر بروك) تعتمد على تبني التراث الأسطوري والعمل على إعادة إنتاجه على نحو معاصر، فضلاً عن ذلك، فإن تجربة (بيتر بروك) في الإخراج دفعته إلى التعاطي مع ظاهرة (المخرج المؤلف) التي عمد إلى تجسديها في مسرحية (نحن والولايات المتحدة) التي كتبها وأخرجها؛ ويعود ذلك إلى أن فكرة هذه المسرحية ترتبط بالحرب في فيتنام، من جهته، فإن (بيتر بروك) يؤكد أن هذه التجربة قد اعتمدت على «تجارب جون ليتوود في التأليف الجماعي، وتجارب المسرح الحي، ومسرح الواقعة وتجارب غروتوفسكي، ومعمله المسرحي، وتجارب بيتر فايس، ومسرحه التسجيلي، لكن بروك كان يأخذ من هذا كله ما يحقق تصوره نحو مسرح المواجهة»(26).

المخرج المؤلف في المسرح العراقي:

استطاعت التجارب المسرحية العالمية على اختلاف أساليبها أن تلقي بظلالها على المسرح العراقي، لاسيما تجربة (ستانسلافسكي) التي تأثر المخرج (جاسم العبودي) بها من خلال دراسته للمسرح، والعمل على نقل التجربة إلى العراق، ومن جهة أخرى، فإن تجربة المخرج الألماني (برتولد بريخت) لها دور في صناعة العرض المسرحي العراقي، وقد تصدى لنقل تجربته عدد من المخرجين كان أبرزهم (إبراهيم جلال)، ومن هذين المفصلين الأساسين بدأ العرض المسرحي يأخذ طريقه نحو الاشتغال على النص العالمي بعد أن كانت مسؤولية العرض تقع على عاتق المؤلف (المحلي) الذي كان يتعامل مع العرض بشكل بسيط يتمثل بنقل جميع

ملاحظات المؤلف على خشبة المسرح، الأمر الذي جعل من المخرج المسرحي في مراحل لاحقة يتجه إلى كتابة النص المسرحي والعمل على تقديمه على خشبة المسرح «ويتضح عمق هذا اللون في المسرح من خلال الأفكار الإخراجية أكثر من المادة الدرامية، فالمخرج هنا يحاول الاقتراب من التأليف المسرحي الملائم لأفكاره»(27)، وقد تنوعت اشتغالات المخرج المؤلف على النص المسرحي فقد لجأ بعضهم إلى التراث في محاولة لاستنباط الأفكار كما هو الحال مع المخرج (قاسم محمد) الذي تأثرت تجربته المسرحية بتجارب عدد من المسرحيين العرب ومن بينهم المخرج المسرحي المغربي(الطيب الصديقي) وتجارب المخرج اللبناني (روجيه عساف) في مسرح الحكواتي، وغيرها من العروض المسرحية التي اعتمدت التراث مصدراً لأفكارها الأدبية (28)، وتعود فكرة التأليف في عروض (قاسم محمد) إلى سعيه المتواصل في «تحقيق التناغم بين الفعل، والكلمة المنطوقة، وتطابق رؤيته الإخراجية كمؤلف ومخرج (29)، إن تخلي قاسم محمد عن المؤلف يرجع إلى أن أسلوبه في التأليف لم يكن ليتم بمعزل عن الرؤية الإخراجية، فكلاهما يسير بخطوط متوازية، فالتأليف صيغة من صيغ المعالجة الإخراجية لحدث معين، وعلى الرغم من التعقيدات التي تكتنف تأليف النص الدرامي التي يدركها (قاسم محمد) مؤكداً «أن التأليف المسرحي مسألة في غاية التعقيد ولا أدعي أني قادر على القيام بها ولكني أسعى إلى كتابة الإخراج وفق معطيات النص الذي أحلم بإنجازه، ولا أحتاج إلى أن أحوض تجربة التأليف بمعزل عن الإخراج، ذلك أن تجربة التأليف غالباً ما تحبط عندما يخرجها غيري لأن (60%) من المطلوب

يبقى مخزوناً في رأسي، وتبقى (40%) على الورق»(30)، ويدل ذلك على أن بنية النص في عروض قاسم محمد تبقى غير مكتملة، ذلك أن النص يكون محملاً بالشفرات والعلامات التي يشتغل عليها المخرج، ذلك أن العرض عند (قاسم محمد) يعد عملية تركيبية لعدد من العناصر بضمنها تقع مصادر النصوص التراثية التي يستنبط منها نصوصه المسرحية ويعيد تشكيلها بناءً على تركيب باقي العناصر في نسق متجانس داخل بنية العرض، وغالباً ما يلجأ (قاسم محمد) إلى التأليف والاقتباس والإعداد باحثاً عن مشاهد تتلاءم ورؤيته الحلمية، ويتم كل ذلك في ورشته الخاصة بكتابة العرض والنص (31).

وقد أفرزت تجارب المخرج المؤلف في المسرح العراقي أنموذجاً مسرحياً يرتبط بتجارب المسرح العالمي وعلى وجه الخصوص تلك التي تطورت بعد الحرب العالمية الثانية التي برزت تحت مسميات عدة منها (مسرح الخبز والدمى، مسرح الشارع، وغيرها) حيث استطاع المخرج (سعدي يونس) الإفادة من مشاهدته لتلك التجارب والتأثر بها ومن ثم نقلها إلى العراق؛ لتكون ظاهرة في تقديم العروض المسرحية في الأماكن العامة حيث «اعتمدت تجربته في مسرح المقهى، والشارع على الاقتصاد في وسائل العرض من إكسسوارات وديكور، وإضاءة، وأزياء، لكي لا يرهق فرقته في تنقلاتها السريعة، فضلاً عن اعتماده عنصر الابتكار لدى الممثل من خلال النقاش والحوار مع الجمهور (32) وتعد هذه التجربة التي يعتمد فيها المخرج على إمكانياته في التمثيل والتأليف واحدة من التجارب البارزة في تطوير اشتغال المخرج المؤلف في العرض، فضلاً عن كونها ترتبط بتجارب عالمية مثل تجارب (الكوميديا ديلارته)، وتجارب المخرج والمؤلف الإيطالي (داريوفو)، ذلك أن تجربة (سعدي يونس) تعتمد على المفردات اللغوية وتحولاتها داخل العرض عن طريق الإفادة من طاقة الممثل من جهة وقدرته على تفعيل دور التلقي من جهة أخرى، فاللغة في عروض (سعدي يونس) تحاكي الطبقات الاجتماعية التي تقدم لها العروض المسرحية، وعلى الرغم من فقر عروضه من الناحية التقنية إلا أنها تسعى إلى تطوير مفهوم التشاركية في العرض المسرحي الذي اشتغل عليه (غروتوفسكي) وغيره، فالمقهى الذي يمثل مسرح (سعدي يونس) هو البيئة التي تدور فيها الأحداث التي يكتبها لتكون ملائمة للمكان، مستفيداً من معطيات المكان ذاته في تطوير النص، فقد اعتمد في الكثير من عروضه على فكرة الدائرة التي يحيط بها المتلقي بحثاً عن الإحالات الفكرية والجمالية لهذا الشكل الذي يرتبط بالتراث والمعاصرة على السواء (33).

كما أن المخرج (عقيل مهدي) اختار أن يقدم عدداً من العروض المسرحية تأليفاً وإخراجاً من خلال كتابته (للمسرحية/ السيرة)، التي بدأ يؤسس لها منذ ثمانينات القرن الماضي حينما قدم (يوسف العاني يغني ومن يهوى القصائد... وغيرها)، ليتخذ لنفسه أسلوباً في التأليف والإخراج يحاول فيه المزج بين الشخصية التي يستعيرها من الواقع أو التراث، ويمزجها برؤية إخراجية معاصرة، وبذلك، فإن النص الدرامي لديه يمر بتحولات عدة وصولاً إلى العرض، ويؤكد (عقيل مهدي) «عندما أكتب النص أضع بعض الحرية النسبية لجو العرض (34)، وبذلك، فإنه يمنح النص قدرة على تركيبات سينوغرافية تتمثل في العرض، ولا يتمسك بحدود النص بل يسعى إلى تطوير فرضياته الجمالية والفكرية التي تتولد بفعل

العناصر المكملة للنص الدرامي، التي غالباً ماتدفع بالمخرج إلى تغيير بعض المفاهيم الواردة في النص أو إعادة كتابتها لصالح العرض من أجل تحقيق التناسب والانسجام(35).

مسرحية: (نساء في الحرب)

أولاً: المستوى النصي

تحكي هذه المسرحية قصة، ثلاث نساء قذفت بهن المنافي، إلى ملجأ في ألمانيا ولكل واحدة منهن حياة مختلفة عن غيرها، إلا أن المؤلف استطاع أن يوحد هذه الشخصيات عبر مفصلين أحدهما ارتبط بالماضي المليء بالوجع في بلادهن، والآخر مرتبط بالأمل الذي كنّ يبحثن عنه في عيون المحقق الألماني، ومن جهة أخرى، اختار المؤلف شخصياته المسرحية من الطبقة المثقفة في إشارة إلى أن أغلب المهاجرين يمثلون هذه الشريحة المهمة في المجتمع العراقي، فالشخصية الأولى(أمينة) والتي جسدتها الفنانة (شذى سالم)، هي ممثلة مسرحية رمت بها الخشبة بعد انهيارات متعددة لوضع سياسي يهدد بالانفجار، الأمر الذي دفعها للتحول من كائن أنثوي شفاف إلى مرجل بخاري يهدد بالانفجار بين لحظة وأخرى، في تحولات أدائية واستعارات لطبقات صوتية متعددة، ممثلة حالمة بفنٍ نبيل ومسرح حر يمجد الإبداع ويحترم المبدعين، انهارت أمام عينيها أجمل اللحظات فما كان منها إلا أن تهجر الوطن(المسرح)، وباتت تستعيد الذكريات في الملجأ لعلها تخفف عنها وجع الغربة.

أماالشخصية الثانية (مديحة) فقد جسدتها الفنانة(أسيا كمال)، وهي طبيبة نفسية... لم تعد تجد علاجاً في كل النظريات التي تعرفها وتعالج الآخرين بها... ولكنها عجزت تماماً عن علاج نفسها فلجأت إلى السخرية من كل شيء... إلا أن ذلك لم يمنع نوبات الانهيار الهستيري المستمرة في غزوها بين حين وآخر، الأمر الذي يجعلها ترفض معرفتها بالبلاد التي ولدت فيها، إنها شخصية جحيمية دائمة الانهيار.

أما الشخصية الثالثة (مريم) فقد جسدتها الفنانة (سهى سالم) التي اختار المؤلف أن تكون من بسطاء المجتمع الذين كثيراً كانوا يتعرضون لقسوة السلطة وهجماتها، الأمر الذي جعلها تتعرض لهجمات رجال الأمن الذين ضربوها على صدرها، لتبدأ هواجس الألم بالسيطرة عليها حتى إنها باتت تحُس بوجود ورم كبير يمزق صدرها.

في ظل هذه المعاناة التي تمر بها الشخصيات الثلاثة يبدأ زحف التهجير من جديد فقد كان ناقوس الخطر يدق بشكل مستمر إيذاناً بالطرد، وعدم الموافقة على قبولهن لاجئات في ألمانيا.

إن الخطر الدائم كان يتمثل في شخصية (المحقق) التي جسدّها الفنان الراحل (صاحب نعمة)، الذي لم يكن موجوداً في النص الأصلي وإنما كان عبارة عن ملاحظة وردت في خيال إحدى الشخصيات، إلا أن المخرج حوله في العرض إلى شخصية واضحة الملامح وكان على الشخصيات الأخرى التعامل معه بكل حذر؛ لأنه يمثل

السلطة التي تقبض الأرواح.

لقد كانت التحولات التي عمل عليها المخرج أشبه بمفاتيح سرية للنص المغلق على نفسه بسبب اللغة الشعرية التي كان النص يمتاز بها، مما جعلنا نعتقد أن المخرج لن يتنازل عن تلك الجمل التي لها وقع عاطفي لدى المتلقي إلا إن العرض جاء مغايراً، فقد هشم المخرج النص ولم يتمسك بمفرداته اللغوية في كثير من الأحيان، حتى إن نهاية العرض اختلفت بشكل كبير عن تلك النهاية التي كتبها (جواد الأسدي)، إلا أنه حقق النتيجة ذاتها التي كان يطلبها بوصفه مؤلفاً للنص ولكن بأسلوب المخرج الذي كان أكثر حرية من المؤلف في الكشف عن خبايا هذا النص من خلال تغييره للمشاهد وحذف وإضافة العديد منها بما يتناسب مع طبيعة المكان والزمان الذي قدم فيه العرض.

ثانياً : المستوى التمثيلي

امتاز العرض المسرحي بالتنوع الأدائي، ويعود ذلك إلى اشتغال الممثلات، لا سيما وأن المخرج استعان بقدرات تمثيلية احترافية من أجل تجسيد هذه الشخصيات المركبة، التي تعتمد على بناء سلوك نفسي، يبتعد كثيراً عن الأداء الارتجالي أو النمطي على حد سواء.

وقد استطاعت الممثلات الدخول في فضاء النص والإفادة من الطاقة التي يحملها وتحويلها إلى فعل تعبيري على خشبة المسرح، سواءً عن طريق الكلمات المكتوبة أم السلوك الذي تبنت كل واحدة منهن سلوكاً يتناسب وإبعاد الشخصية التي تجسدها، إلا أن ذلك لم يكن يمنع عن وجود مشتركات في الأداء بين الشخصيات وقد اتفق المخرج والمؤلف على هذه النقطة في الأداء، ذلك أن حالات الانهيار النفسي لدى الشخصيات جاءت بشكل متتابع ولم تنفصل عن الصرخات التي تدفع (الممثلة/ الشخصية) للتعبير عن أقصى مراحل الألم.

تعد العزلة أحد أبرز الحالات التي اعتمدتها ممثلات العرض في التعاطي مع أسلوب أدائي يتنوع بين حين وآخر، حتى أن السلوك التقليدي المتمثل بالضحك أوالبكاء بات خاضعاً لمنطق العزلة التي اصطبغت بها شخصيات العرض، حتى صارت الرغبة الوحيدة للشخصيات هي الموت في مقابر أوطانهن ولم تعد بهن رغبة في الحياة في أوطان المهجر، ولم ينس المخرج في نهاية العرض المسرحي أن يصل بشخصياته إلى النهاية الحتمية التي جاءت برفض طلبات اللجوء التي كانت الشخصيات قد تقدمت بها، وقد كان أسلوب الأداء متبايناً بين تلك الشخصيات في التعبير عن فاجعة الرفض على الرغم من أن النتيجة كانت متشابهة لهن على حدٍ سواء، إلا أن سلوك كل شخصية قادها إلى رفض هذا القرار تبعاً لأسلوبها الأدائي الذي ابتدأت به العرض لتنتهي جميع الشخصيات متلفعة ببياض الأكفان التي عمد المخرج فيها إلى مغادرة الدلالات التقليدية التي يعبر اللون الأبيض، ذلك أن المخرج أراد الإطاحة بالأمل عند نساء الملجأ الألماني.

ثالثاً: المستوى السينوغرافي

لم تكن فرضية المكان واضحة المعالم في بنية النص ذلك أن المؤلف ترك هذا الخيار لرؤية المخرج الذي بدا مدركاً لصياغة مكان العرض السينوغرافي، فعلى الرغم من أن النص لم يكن يعبر عن البيئة إلا أن المخرج ومن خلال السينوغرافيا التي اختارها للعرض استطاع أن ينقل البيئة العراقية إلى داخل الملجأ الألماني من خلال استخدامه لعدد من المفردات الإكسسوارية والعمل على تركيبها داخل بنية العرض لتتحول إلى علامات دالة،

ونذكر منها استخدامه (لأواني المطبخ) التي هيمن عليها اللون الرمادي كما هيمن على جميع المفردات، فقد عمد المخرج إلى الابتعاد عن الألوان البراقة حتى في اختياره لأزياء الشخصيات الداكنة، الأمر الذي يحيل المتلقي إلى قراءة أحاسيس الشخصيات من خلال قراءة البيئة التي تكشفت عن الحزن وغياب الأمل، والأمر ذاته ينطبق على الإضاءة التي عمل المخرج على توظيف بعض الأواني المنزلية وتحويلها إلى أجهزة إضاءة لتكون ملائمة للبيئة، حتى أن الضوء الأصفر الذي اعتمده المخرج من أجل التعبير عن المرض النفسي المستشري داخل أرواح هذه الشخصيات التي غالباً ما تعبر عنه بالبوح بماضيها المليء بالأوجاع، فقد بدا واضحاً الاختلاف بين النص والعرض من خلال السينوغرافيا التي استخدمها المخرج عبر اختزاله للكثير من المشاهد السردية وتحويلها إلى صور بصرية كان لها تأثير في تطوير الجو النفسي للعرض، كما أن استخدام المخرج للعديد من المفردات الإكسسوارية التي أسهمت في التعبير عن الشخصيات والعرض بشكل عام كان لها أثر عميق في تقريب الصورة العامة حول حياة تلك الشخصيات في المهجر، فقد حول المخرج مكان العرض من ملجأ هربت الشخصيات إليه، إلى سجن تريد الشخصيات الهروب منه والعودة إلى الجحيم/البلاد التي ترزح تحت الحكم الدكتاتوري الذي كان السبب في هروبهن إلى ملاجئ الهجرة وجحيمها.

النتائـج:

1 – إن التغيرات التي أجراها (المخرج جواد الأسدي) على النص المسرحي (نساء في الحرب) كانت ضرورية من حيث تكثيف اللغة الشعرية التي كان المؤلف يعزز فيها من مكانة النص الأدبية.

2 – اعتمد المخرج المؤلف على اختزال الحوار اللفظي والعمل على إيجاد بديل عنه يتحدد بالصور التعبيرية، ولغة الصمت والإشارات التي كان للممثل دور فاعل في تجسديها.

3 – إن عملية تفكيك المشهد وإعادة بنائه كانت سمة من سمات الاختلاف بين النص والعرض.

4 – إن الحرية التي منحها المخرج لنفسه في هذا النص بوصفه مؤلفاً، درامياً، أسهمت في نقل العرض المسرحي من الأجواء المغلقة للشخصيات إلى أجواء مفتوحة عن طريق تطوير الأفكار التعبيرية التي منحت فرصة أكبر للمتلقي في التواصل مع منظومة العرض المسرحي.

5 – إن ظاهرة المخرج المؤلف باتت تعد ضرورة إخراجية تسهم في التعاطي مع الأفكار بعيداً عن الالتزام بطروحات النص سواء كانت سردية أو شعرية، الأمر الذي أنتج نوعاً ثالثاً من النصوص المسرحية تنتمي إلى العرض المسرحي بما تمتلك من اختزال مشهدي.

6 – تخلص المخرج من القيود التي يفرضها عليه المؤلف والابتعاد بالنص إلى مناطق جديدة يكون هو المتحكم فيها.

7 – بدأ المخرج المؤلف صياغة أفكار جديدة وبمعالجات إخراجية متعددة ووسائل مختلفة للتعبير ومنها (الكوميديا ديلارتة – المسرح الحركي – البانتومايم) وغيرها وكل هذه تعد بدائل للتخلص من الجانب الأدبي الذي يؤكده المؤلف المسرحي الذي ربما لا يكون مرتبطاً بالعملية الإخراجية وفرضيات المخرج التي غالباً ما تكون دائمة التحول سواءً في مرحلة البروفات المسرحية أو في العرض المسرحي المنجز. ■

الهوامش

(1) ينظر: أردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة (ع 19)، الكويت (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)،1979، ص42.

(2) إيلام، كير: سيمياء المسرح والدراما، تر رئيف كرم، ط1، بيروت (المركز الثقافي العربي)، 1992، ص 61.

(3) علي، عواد: غواية المتخيل المسرحي، ط1، الدار البيضاء (المركز الثقافي العربي)، 1997، ص 89.

(4) أستون،إلين، جورج، سافونا: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (8)، القاهرة (مطابع المجلس الأعلى للآثار)، 1996، ص148.

(5) جلال، زياد: مدخل إلى السيمياء في المسرح، عمان (منشورات وزارة الثقافة)، 1992، ص29.

(6) المصدر السابق، ص 34.

(7) شرفي، عبدالكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ط1، الجزائر (الدار العربية للعلوم ناشرون)، 2007،ص 194.

(8) المصدر نفسه.

(9) إيلام، كير، مصدر سابق، ص223.

(10) غيرو، بيار: مصدر سابق، ص40.

(11) المصدر السابق، ص 41.

(12) جلال، زياد، مصدر سابق، ص 39.

(13) غيرو، مصدر سابق، ص 44.

(14) بنكراد، سعيد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط2، بيروت (المركز العربي الثقافي) 2003، ص 77.

(15) ينظر: فريد، بدري حسون - سامي عبد الحميد: مبادئ الإخراج المسرحي، العراق (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي- جامعة الموصل)، (طبع في مطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر) 1980، ص ص 2 - 17.

(*) شكل من الملهاة الشعبية الإيطالية راجت في القرنين السادس عشر والسابع عشر، تعتمد على الفكرة والأداء المرتجل للممثل .ينظر: رسل تايلر، جون: الموسوعة المسرحية، ترسمير عبدالرحيم الجليبي، ج1، ط 1، بغداد (سلسلة المأمون - دائرة الإعلام)، 1990، ص 132.

(**) مخرج مسرحي، وكاتب، وممثل إيطالي ولد عام (1926) وأسس مع زوجته الممثلة فرانكا راما (المسرح الجمعي) وهو حائز على جائزة نوبل. ينظر: داريوفو: موت فوضوي صدفة، تر:توفيق الأسدي، ط2، سورية (دار المدى للثقافة والنشر)، 1999، ص 23.

(16) المصدر السابق، ص 8.

(17) المصدر السابق، ص 11.

(18) المصدر السابق .

(19)المنيعي، حسن: المسرح والارتجال، ط1، الدار البيضاء (دار عيون للنشر) 1992،ص 24.

(20) ينظر: ونوس، سعدالله - نبيل حفار: بريشت

الهوامش

في ذكرى ميلاده الثمانين،مجلة الحياة المسرحية (ع 4 – 5)، سورية (وزارة الثقافة والإرشاد القومي) 1978، ص 134.

(*) مخرج مسرحي الماني، ولد عام (1883 – 1965) صاحب فكرة المسرح الملحمي ومؤسس المسرح السياسي.

(21) ينظر: مهدي، عقيل: نظرات في فن التمثيل، بغداد (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – كلية الفنون الجملية، جامعة الموصل) دار الكتب للطباعة والنشر، 1988، ص 192.

(22) ينظر: بليزانوف، كاترين: مسرح مايرخولد وبرخت، ترفايز قزق، دمشق (وزارة الثقافة –المعهد العالي للفنون المسرحية) 1997، ص 29.

(23) ينظر: مهدي، عقيل: مصدر سابق، ص 209.

(24) بروك، بيتر: مسرحية نحن والولايات المتحدة، تر:فاروق عبد القادر، سلسلة روايات الهلال (ع 266)، القاهرة (دار الهلال) 1971، ص9.

(25) النصير،ياسين: بقعة ضوء بقعة ظل، ط 1، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة)، 1989، ص 13.

(26) ينظر: يحيى، حسب الله: المسرح قضايا ومواقف، ط1، سلسلة الموسوعة الصغيرة(ع 461)، بغداد (وزارة الثقافة – دار الشؤون الثقافية العامة)، 2002، ص 102.

(27) عطية، أحمد سلمان: دور المخرج في المسرح العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد (جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة)، 1988، ص111.

(28) بوشليبي، ماجد: مع الفنان قاسم محمد، مجلة الرولة، (ع 2) السنة الثانية، الإمارات (يصدرها مسرح الشارقة الوطني)، صيف 1985، ص 7.

(29) محمد، قاسم: المخرج الدراماتورج – ورشتي في الكتابة ، بغداد (جريدة التآخي – ملحق أبعاد ثقافية) (ع 6040) التاريخ 17/2/2011.

(30) علي، عواد:مدخل إلى التجريب في المسرح العراقي، مجلة المسرح المصرية (ع 106)،القاهرة (تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1997، ص51 .

(31) برشيد، عبد الكريم: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ط 1، سلسلة دراسات نقدية (3)، الدار البيضاء (دار الثقافة) 1985، ص 107.

(32) مهدي، عقيل: نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث، ط1، سلسلة الإبداع المسرحي (3)، بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة، 2010، ص128.

(33) ينظر: عطية، أحمد سلمان: مصدر سابق، ص 116.

(*) الأسدي، جواد: نساء في الحرب، ط (1)، دمشق: (دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية)، 2003. قدمت هذه المسرحية في العديد من المدن العربية والعالمية، إلا أن الباحث اعتمد على العرض المسرحي الذي قدم في بغداد، كليلة الفنون الجميلة، 2004.

مسجد الخميس ليلاً

عدسة: صالح الغرادي - البحرين

مارون النقاش وريادة كتابة النص المسرحي العربي

[محمد الخزاعي*]

يثير عنوان مناظرتنا «في سبيل ريادة كتابة النص المسرحي العربي» إشكالية حول فهم واستدلال المقصود بالريادة. فللوهلة الأولى يمكن أن يشير إلى طريقة استدلالنا على الطريق أو الوسيلة لريادة أو ارتياد كتابة النص المسرحي العربي. أي كيف لنا أن نرتاد أو نتعرف على طريقة تأليف النص المسرحي العربي. وريادة النص المسرحي قد توحي بأننا في هذا العالم العربي في حاجة إلى أن نرتاد أو ننشغل بكتابة نصوص مسرحية، كما يمكن أن تشير إلى السابقين إلى كتابة النص المسرحي باعتبارهم الرواد في هذا المجال .

* كاتب ومترجم من البحرين .

واقع الحال يدلنا على أن الثقافة العربية قد عرفت فنون المسرح أوالدراما في الأدب العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر أي ما يربوعلى قرن ونصف القرن. لذا، فإن التطرق إلى موضوع في سبيل ريادة كتابة النص العربي ما هوإلا تحصيل حاصل. ومن أجل الالتفاف حول هذا الموضوع يمكننا أن نصوغ عنوان هذه المناظرة بطريقة أخرى يمكن أن تكون «السبيل إلى التعرف على رواد كتابة النص المسرحي العربي». ومتى ما تطرقنا إلى الرواد، فإننا في نهاية المطاف سنتلمس سبيل ريادة كتابة النص المسرحي. وبالطبع، فإنه ليس بإمكاننا التطرق إلى ريادة كتابة النص المسرحي دون التوصل إلى الرواد الأوائل الذين وضعوا لبنات هذه الريادة واستطاعوا أن يؤسسوا صرحاً – ربما كان متواضعاً في البداية – شأنه في ذلك شأن كل البدايات في مختلف المجالات الإنسانية. وقبل أن نتطرق إلى الرواد الأوائل، فإنه من الطبيعي أن يقفز إلى أذهاننا سؤال على قدر كبير من الأهمية، ألا وهوكيف كان الوضع قبل أن يخوض هؤلاء الرواد غمار تأسيس مسرح عربي؟ بصيغة أخرى لماذا كان على الثقافة العربية أن تنتظر حتى منتصف القرن التاسع عشر لتخوض تجربة أومحاولة تأصيل فن المسرح كرافد مهم من روافد تكوينها؟ ولعله بإمكاننا أن نتساءل ما إذا كانت هناك أشكال درامية مفقودة تماماً في هذه الثقافة؟

يتفق الكثير من الباحثين في الشأن الثقافي على أن وسائل التعبير في الأدب العربي قد أغفلت أولم تتعرف على الشكل المسرحي في صيغته الحالية التي تتكون من نص مكتوب وعرض يقدمه ممثلون في مكان معلوم على خشبة أمام جمهور من النظارة، لم تعرفه الثقافة العربية قبل أن يقوم الرواد الأوائل بتقديم تجاربهم في هذا المجال. بمعنى آخر أن التربة العربية قد قامت باستيراد واستنبات هذا الفن من ثقافة أخرى. وقد تم هذا من خلال التواصل الثقافي بين ثقافتنا والثقافة القريبة منا في أوروبا خصوصاً بين البلاد المطلة على البحر الأبيض المتوسط – أي بلاد الشام – وأوروبا القريبة منها.

هل لنا أن نبين أن الثقافة العربية حرمت من مزاولة هذا الفن حسب النمط الأوروبي المتعارف عليه لعدة أسباب لا يسعنا الخوض فيها بالتفصيل بسبب ضيق الوقت. هذه الأسباب يتفق عليها بعض الباحثين إلى أنها تتمثل في عوامل تاريخية، وبيئية، ودينية، واجتماعية وأخرى لها علاقة بالذهنية العربية.

مع ذلك، فإن غياب فن المسرح في صيغته الأوروبية المتعارف عليها لا يعني بأي حال من الأحوال أن ثقافتنا قد حرمت من أشكال أخرى من التعبير الدرامي. فيمكننا القول أن فن المسرح ولج إلى ثقافتنا من خلال شكل أدبي تميزت وتفردت به الثقافة العربية ألا وهوفن المقامة كما ابتدعه بديع الزمان الهمداني، وسار عليه خليفته محمد الحريري البصري وآخرون. هذا الفن قام باستغلاله فنانوخيال الظل أوالمخايلون الذين استبدلوا العنصر البشري بالدمى لتقديم عرض درامي. لذا فإن «المقامة» كانت شكلاً أدبياً يحتوي على بعض عناصر التعبير الدرامي من خلال وجود حكاية وأشخاص وحوار وإن كان هذا الشكل لا يرقى إلى شكل المسرحية لبساطته من ناحية ولقصر مدته من ناحية أخرى.

ومن خلال فن خيال الظل تطور تعبير درامي آخر هوفن الحكواتي. وهنا يمكننا أن نجادل بأن الثقافة العربية عرفت شكلاً من أشكال التعبير الدرامي قبل أن تعرفه أوروبا ألا وهوفن المونودراما أومسرح الممثل الواحد. فالحكواتي كان يقوم بأداء مختلف الأدوار ويجسد شخصيات مستمدة من الملاحم الشعبية والحكايات.

هل يختلف فن الحكواتي عن فن الممثل الواحد؟ لا أظن ذلك فجوهر هذا الفن في طبيعته متطابق مع المونودراما. ولعل غياب خشبة المسرح هوالاختلاف الوحيد، وإن كان خروج الممثل من الفضاء الضيق بين أربعة جدران إلى الفضاء الواسع في الساحات والتجمعات هوبالفعل ما كان يقوم به الحكواتي في أدائه المسرحي.

لذا، فإنه يمكن لنا أن نجادل بأن لكل أمة وسائل تعبيرها الدرامية التي تتميز بها وتختلف عن غيرها من الأمم. فكوننا لم نتعرف على الفن المسرحي في شكله الأوروبي إلا في وقت متأخر لا يجب أن يحتسب ضد الثقافة العربية. وهل لنا أن نذكر بأن الكثير من الثقافات لم تعرف فن الدراما في صيغته الأوروبية بينما عرفت أشكالاً أخرى لم تعرفها أوروبا. وخير دليل على ذلك «مسرح النووالكابوكي» الياباني الذي اختصت به الثقافة اليابانية دون غيرها من الثقافات.

وقبل منتصف القرن التاسع عشر قيض للعرب في مصر بشكل خاص أن يتعرفوا على فن الدراما من خلال الفرق المسرحية الفرنسية الزائرة التي دعاها نابوليون بونابرت إلى مصر من خلال حملته الشهيرة في نهاية القرن الثامن عشر لزيارة مصر للترفيه على جنود حملته. ومع أن هذه العروض كانت مخصصة للجنود الفرنسيين، فهل من المحتمل أن لا تكون بعض الشخصيات المصرية قد دعيت لحضور هذه العروض، وبالتالي كانت هناك إمكانية التعرف على هذا الفن وتقليده. إلا أنه لا توجد مصادر تؤكد بأن هذا الشيء قد حدث بالفعل، وبالتالي، فإن الثقافة العربية لم يتسنَ لها آنئذ الاستفادة والإطلاع على هذا الفن في صيغته الفرنسية.

كان علينا أن ننتظر حتى منتصف القرن التاسع عشر لتبدأ محاولات الرواد الأوائل لارتياد كتابة النص المسرحي وتأصيله في الثقافة العربية. بدأت هذه المحاولة في بلاد الشام وفي مدينة بيروت بالتحديد من خلال جهود الرائد الأول للمسرح العربي في شخص مارون النقاش، الذي كان أول عربي يحاول كتابة المسرحية على النمط الأوروبي. لذا يتفق كثير من الباحثين والمؤرخين للأدب العربي على أن شهادة ميلاد الدراما العربية قد أُصدرت عندما تم تقديم أول مسرحية لهذا الكاتب بمنزله في بيروت عام 1847 (1).

وفي الوقت الذي كان النقاش يمارس فيه محاولاته التي كانت تتسم بطابع الهواية، كان الوضع السياسي أبعد ما يكون عن الاستقرار، ولم تكن حرية الفكر والتعبير مكفولة. وبالرغم من حكم الاستبداد التركي، كان المشرق العربي على عتبة حقبة جديدة يمكن اعتبارها رد فعل ثقافي أونهضة بعد قرون عديدة من التخلف. ويمكن أن نرى ثمرات هذه الحقبة فيما يعرف في العربية بالنهضة التي انطلقت ومضاتها المشعة من سورية، ومن ثم انتقلت إلى مصر، ومنها عمت أجزاء أخرى من العالم العربي.

كان من بين أهم معالم هذه النهضة انفتاحها على العالم الخارجي، وبشكل خاص على حضارة الغرب. وبدأ المشرق ينفض عنه سبات تخلف العصور الوسطى، فقد بدأت المطابع تنتشر في كل مكان، وأخذت الصحافة تتبوأ دوراً بالغ الخطورة. ومع تأسيس الجامعات ومدارس المبشرين بزغت حركة الإصلاح في التعليم. وفي هذا الجومن الانفتاح على الحضارة الغربية بدأ رواد الحركات الثقافية ينشطون أمام قوى الاضطهاد والجور في المشرق. فأجبرت تركيا على التخلي عن مقاطعاتها وممتلكاتها في البداية في شرق أوروبا بسبب الحركات القومية التي أرغمتها على الانسحاب من صربيا واليونان وفيما بعد من العالم العربي الذي تم تقسيمه إلى كيانات صغيرة تتحكم بها بريطانيا وفرنسا.

وكان من بين ثمار هذه النهضة أن أصبح بعض العرب في المشرق غير قانعين ببقائهم ضمن حدود بلادهم. فقد كانوا يرغبون في معرفة المزيد عن العالم الخارجي. وأصبحت الاتصالات بينهم وبين الشعوب الأخرى ممكنة من خلال المعرفة ودراسة اللغات الأجنبية التي لعب المبشرون والمدارس الأجنبية دوراً مهماً في تعليمها ونشرها. وكان النقاش من بين أولئك الذين استفادوا من هذا الوضع. فأصبح قادراً على القراءة والتحدث بالإيطالية والفرنسية. وقد مكنته معرفته بهاتين اللغتين من حضور عروض لمسرحيات بلغاتها الأصلية مما كان له الأثر في تمهيد الطريق أمامه لتقديم هذا الشكل الأدبي في اللغة العربية.

وفي وثيقة بالغة الأهمية من وثائق المسرح العربي يعترف لنا النقاش بمديونيته للغرب (2). ففي الخطبة الشهيرة التي ألقاها في منزله عشية افتتاح أول عرض مسرحي متعارف عليه، مضى النقاش مسترسلاً ليوضح أنه بسبب حماسه للمسرح الموسيقي، فقد قرر أن يتولى تقديمه لأبناء وطنه لاعتقاده أن عامة الناس تستحسن الغناء والموسيقى ويروقون لها. ومما لا ريب فيه، فإن النقاش كان يعتمد على مقومة مهمة من مقومات مجتمعه تقوم على إدراكه بأن العروض الدرامية التي لا تلعب فيها الموسيقى والطرب دوراً بارزاً مقدر لها أن تواجه الفشل المحتوم. وظل هذا التقليد سائداً لفترة طويلة. وحتى عندما حاول كتاب المسرح وضع مسرحيات غير موسيقية وغنائية، فإن الموسيقى والطرب تم تقديمهما بين الفصول كفواصل موسيقية وغنائية لكي لا يصاب الجمهور بالسأم ويغادر دار العرض.

وتجدر الإشارة –هنا– إلى تلك العبارة التي يعترف النقاش من خلالها أنه كان يسعى إلى استحداث أوتقديم نوع جديد في الأدب العربي عندما يقول: «ذهباً إفرنجياً مسبوكاً عربياً». وقد كانت هذه دلالة واضحة على أن هذا النوع الأدبي لم يكن معروفاً قبل النقاش. وهذا ما يؤكده المرحوم الأستاذ هاملتون جب المستشرق والأديب المعروف بقوله:

«إذن وباعتراف ذاتي قدمت الدراما إلى العالم العربي في القرن التاسع عشر وكتقليد للمسرح الغربي قام الممثلون الذين يتولون إدارة الفرق المسرحية بربط عرباتهم بكورني وموليير. وخاض المترجمون الذين كانوا يتصببون عرقاً معارك مع مصطلحات شكسبير وشوالإنجلو–ساكسونية. ونشأ من هذا تدريجياً فن ثابت تم استزراعه ليتأقلم ويطعم بعناصر عربية (3)

ومع أن النقاش كان ينوي القيام بترجمة مسرحيات فرنسية وإيطالية، إلا أنه لم يتمكن من تحقيق هذا الأمر بسبب موته المبكر وهو في سن الثامنة والثلاثين. غير أنه بسبب ما جاء في خطبته أعتبر عدد من الباحثين مسرحيته الأولى ترجمة أو اقتباساً من مسرحية موليير الشهيرة «البخيل» L Avare لأنها تشبهها في التسمية والموضوع. ولهذا السبب تخبط بعض الباحثين والنقاد في إصدار أحكام متسرعة بشأن العمل الأول للنقاش. والسبب في ذلك يعود لاختيار «البخيل» ولوقيض له البدء بعمله الثاني «أبوالحسن المغفل»، لكان حكم النقاد أرحم بكثير.

بعد فحصنا لحبكتي هاتين المسرحيتين يمكننا أن نقول بأمان بأن النقاش لم يقم بإعداد مسرحية «البخيل» لموليير ولا بترجمتها إلى العربية غير أن تأثره بموليير لا يمكن إغفاله بأي حال من الأحوال. ومن الضروري أن نبين في هذا الصدد أن النقاش لا بد أن يكون قد شاهد عرضاً للمسرحية أو أن يكون قد قرأ النص الفرنسي – وهذا أكثر

احتمالاً – قبل أن يشرع في كتابة مسرحيته.

أليس من المعقول إذن القول بأن النقاش لم يكن قد تأثر بموليير فحسب وإنما اتخذه كمصدر أيضاً؟ إن أصداء مسرحية موليير يمكن أن تسمع في «البخيل» مثلما اختيرت حبكة «البخيل» من مصادر متعددة كـ«أولولاريا» Aululariaلبلوتس و«سبوزوتي» Suppositi لأريوستو «لا بيل بلايدوز» La Belle Plaideuse لبوزروبرت. (4)

لقد سبق للدكتور محمد يوسف نجم أن لفت انتباهنا إلى كون النقاش مديناً لموليير بوجه عام ولذلك «الصدى» بوجه خاص عندما كتب قائلاً: «إن صدى بخيل موليير، يسمع أحياناً في جوانب بخيل النقاش، في بعض الحوار، أوفي العلاقات التي تربط بين بعض الشخصيات (5).

كذلك بين البروفسور جاك بيرك كيف أن النقاش كان مديناً لموليير عندما ذكر بأن «البخيل» قد أوحى بها موليير ولم تكن منبت بيئتها (6) ومع أن بيرك قد غالى كالآخرين في تشابه العملين، إلا أن المسألة تبقى مسألة إيحاء وتأثير أكثر منها مسألة تعريب وإعداد كما يعتقد بعض الباحثين.

وفيما يتعلق بمدبونية النقاش لموليير، فمن الجلي أنه يدين له بالموضوع. فالموضوع الرئيس في كلا المسرحيتين هو البخل. وكلا العملين يركزان على دراسة لهذه الخصلة السيئة. ويجب علينا أن نتوخى الحذر إذا ما حاولنا عقد مقارنة بين العملين إذ أنه من غير الملائم أن نقارن رائعة موليير بمحاولة النقاش الأولى. فمثل هذه المحاولة سوف تؤدي ـ بلا شك ـ إلحاق الظلم إلى أول كاتب مسرحي عربي وستظهره بالتأكيد بمظهر القزم إلى جانب ذلك الكاتب المسرحي الفرنسي العملاق.

يخيل لي لوأن النقاش اختار عنواناً آخر لمسرحيته البكر غير «البخيل» لمر عمله مرور الكرام ولما أثار تكهنات ولضجة حول اقتباس أو ترجمة مسرحية موليير الشهيرة. على أية حال، هكذا كان نصيب أول رائد للمسرح العربي أن يتلازم اسمه باسم موليير.

وفي ختام هذا العرض، يجدر بنا أن نبين أن ما قام به النقاش في عمله الثاني قد مهد الطريق نحو الاستفادة من مصادر من ثقافته، وجعل غيره من كتاب المسرح إلى الالتفات إلى معين لا ينضب من الموضوعات التي لا تحتاج سوى لمعالجة درامية من كاتب موهوب تتمثل في «كتاب ألف ليلة وليلة».

كتب النقاش عمله الثاني «أبوالحسن المغفل» نتيجة للنجاح الذي قوبلت به مسرحيته الأولى، لذلك كان عليه أن ينتج عملاً يلقي استحسان جمهوره المختار الذي دعي لحضور عروضه منذ البداية كانت تسيطر على النقاش فكرة أن يرضي أذواق جمهوره بتقديم مسرحيات استعراضية تحوي أغنيات وموسيقى تتناسب وأذواقهم. لذا فقد كان اختيار مادة مسرحيته الثانية خطوة هامة مهدت الطريق لأولئك الكتاب الذين اقتفوا آثاره وساروا على نهجه. ولما كانت روايات «ألف ليلة وليلة «تحوز رضا جمهور القراء، وتنعش خياله، فقد كان النقاش على ثقة بأن تقديم مسرحية خيالية مستمدة من حكايات «ألف ليلة وليلة» ستحوز رضا جمهوره. وبذلك يكون النقاش قد وضع حجر الأساس باستخدام «الليالي» كمصدر استوحى منه حبكة لمسرحيته، واستمر هذا التقليد بعد النقاش إلى يومنا هذا، وأضحت «ألف ليلة وليلة» مصدراً لا ينضب معينه، يغترف منه، ويستوحي كتاب المسرح العربي حبكات لمسرحياتهم. ■

الهوامش

* قدمت هذه الورقة في «مناظرة في سبيل ريادة كتابة النص المسرحي العربي» ضمن الندوة الدولية حول: المسرح والهويات الثقافية لمهرجان المسرح العربي في دورته السادسة التي أقيمت في الشارقة في 12 - 14 يناير 2014

1 – راجع نيفيل باربر، The Arabic Theatre in Egypt. Barber، Nevil، 1938 B.S.O.A.S.، محمد يوسف نجم، «المسرحية في الأدب العربي الحديث». ص. 31 - 38.

2 – أنظر المقدمة في : «أرزة لبنان»

3 – أنظر المقدمة في كتاب لنداو: Studies in the Arab Theatre and Cinema

4 – أنظر Moliere، The Miser and Other Plays.p.251

5 – أنظر : مارون النقاش، ص 17

6 – قارن Burques. J. ،The Arabs ، Their History and Future. p. 147

نقد المصطلحات الفنية في عام اللغة العربية 2014

[أسعد عرابي *]

1 - مرثاة لثقافة اللغة :

لا شك في أن ارتباك المصطلحات النقدية التشكيلية، سواءً المستخدمة في صفحات الاستهلاك الإعلامي المرئي والمسموع اليومي، أو حتى في القواميس الأكاديمية الشائعة (2)، لا يمكن فصلها بالنتيجة عن ضبابية الترجمة اللا اتفاقية واللا توافقية عن الأصل الأوروبي- الأمريكي، هذه الظاهرة السلبية ما هي إلا جزء من انتكاسة المشهد التواصلي الثقافي العام، قد يكون الأمر (كما يحلو للبعض تبريره) بأن العولمة الاقتصادية تقف بالمرصاد للاستقلال اللغوي المعبر عن سياق متصل بالتطور الثقافي (بما فيه العلمي) وبطريقة تدريجية تراكمية، تتجنب الصدمات التغريبية المراهقة.

* فنان تشكيلي عربي مقيم في باريس.

يحضرني في هذا المقام دعوات تغريب العربية في نهاية القرن التاسع عشر والتي تزامنت مع نقيضها: بداية عصر التنوير النهضوي، متمثلة بالحماس لاستبدال الفصحى بالعاميات المحلية، وفصل لغة القرآن عن المصطلحات العلمية، بل وإحلال الحرف اللاتيني محل الكتابة بالعربية (على طريقة أتاتورك). دون الانتباه إلى الحلول التحديثية المطبقة داخل اللغات الأوروبية نفسها، في حالة اللغة الفرنسية مثلاً (وهي الأعقد لأنها في العديد من حالات الإملاء لا تنضبط ضمن قاعدة عامة)، بأن التراث الأدبي على تعقيراته مصان بمفرداته النخبوية في حين أن تبسيط قواعد النحو والصرف والتعددية الزمانية في الكتابة اليومية في الصحافة الفرنسية، تقتصر على ماضي أحادي هو LE PASS'E CHMPOS'E: لغة تقريرية تلغرافية تنقل الأخبار المتواترة دون انفعال، بحيث تحصل مرة واحدة غير قابلة للمعاودة. لعله من الجدير بالذكر أن الكاتب المعروف ألبير كامي استعار هذه الصيغة في نصوص رواياته الوجودية خاصة (الغريب) عام 1942م.

هدّت هذه الدعوات المشبوهة من ساعد اللغة العربية أمام اجتياح الفرانكوفونية وخاصة الأنكلوفونية (لغة الاقتصاد) وسواهما. ورغم أنها لغة رسمية من اللغات الحية المسجلة في اليونسكو والأمم المتحدة، فإن العمالة الأجنبية (بما فيها الآسيوية وحتى المسلمة) ترفض تعلمها ولو جزئياً رغم أنهم يكسبون لقمة عيشهم من أوطانها. علينا بالاعتراف أخيراً بأن الخطر الأكبر على (لغة الضاد) هم أبناؤها بالذات، يرطمون في لغتهم كما كان الشعوبيون في صدر الإسلام. يحدوني أمل كبير ألا تسقط اللغة العربية ضمن الثلاثة آلاف لغة المندثرة مع نهاية هذا العام (وفق إحصاءات اليونسكو)، ويغبطني في هذا المجال دفاع الشعب الياباني عن لغة الساموراي ومعابد كيوتو وتراثه الشعري المعلق مثل الثريا في فضاء المناظر الطباعية، وكذلك الأمر مع التراث الطاوي لدى الصين و القصائد التي تحتل مواقعها في مناظر الرولوهات المائية.

لذلك أحببت أن أحتفي بعام اللغة العربية 2014 بالتصدي المنهجي لتجويد المصطلحات النقدية، فهي ميدان اختصاصي (علم الجمال) إضافة إلى كوني مصوراً محترفاً، وخاصة أني أكتب باللغتين: العربية والفرنسية.

لا تنفصل اللغة عن الثقافة، فإذا كانت الأخيرة مزدهرة انتعشت مصطلحات الأولى. لنسترجع تفوق العربية في عدد صفات الحصان الأصيل التي تتجاوز المئة، وبالمقابل تفوق عدد أسماء الأجبان الفرنسية بما يتجاوز عدد أيام العام 365. فإذا فسدت الثقافة تفسخت اللغة بسبب تفشي الأمية (بدأت تصل إلى نسبة 80% في بعض البلدان العربية)، يسمي ابن خلدون المجتمعات المثقفة بالمدينة الفاضلة عكسها في حالة التفسخ المدينة الفاسدة، وعلى هذا الأساس يقرر في مقدمته: (أول ما يفسد بعد العمران صناعة الموسيقى).

دعونا نستمد أمثلتنا من المصطلحات الفاسدة ميداناً: سأقتصر على مثالين في هذه الملاحظة كغيض من فيض عن أمية (الفاند اليسم) (3) في مصائب الربيع العربي الراهن. سأعرض ظاهرة اجتياح مصطلحين ثقافيين جوهريين في تاريخنا، تهجنا بسلطة الشيوع الأيديولوجي، ولا أحد يملك الحق أو الشجاعة بالتصحيح.

يظهر لأول مرة أحد نجوم الزعامة في المعارضة الإسلامية في إحدى القنوات التلفزيونية المعروفة، ثم تكررت اللقاءات معهما، وفي كل مرة ينتقد النظام السوري بوصفة (شمولياً)، يبدو عظم خطورة هذا الشطح في أن المصطلح في الأساس ترجمة عن قيم أوروبية عامة عن كل ماهو ديموقراطي إنساني لا يفرق بين الشعوب ولا الطبقات الاجتماعية.

معادي لشتى أشكال العنصرية والكلمة كونية هي UNIVERSEL هي التي ترفض مركزية الثقافة والحضارة واللغة الأوروبية. آخر تجسداتها في عهد الرئيس ميتران كان معرض سحرة الأرض في مركز بومبيدو للناقد المتنور جان مارتان، هو الذي يبشر بعقيدة تساوي الفنون الحديثة المعاصرة في الفن تعني كل رياضي بالنسب إليه، أو المعاصرة من القطب إلى القطب عبر المدار.

ما ينتج إبداعياً اليوم من صناعة فنية سواءً أكان سحرياً أم دون أن ينسى فنون الجزر النائية في المحيطين الهادي والأطلسي، أو القارات المجهولة مثل أستراليا والألسكا والأمازون إلخ.

انتشر هذا المصطلح الفاسد مثل النار في الهشيم على لسان المذيعين والمذيعات ومقدمي البرامج بما فيه من يدعون الاختصاص. استبدلوا جميعهم منذ أشهر قريبة مصطلح الاستبداد بعكسه وهو الشمولية، وهذا من حسن حظ من ينتقدوه.

تبدو المغالطة الاصطلاحية الثانية أشد خطراً، أنها لاصقة باسم حزب حاكم جديد في إحدى دول الربيع العربي المشؤوم. عرف باستعارته لقناع يناقض أيدلوجيته، وهو (النهضة)، إخفاءً لانفلاقه الإسلاموي، فمصطلح (النهضة) نمت ذاكرته خلال القرنين التاسع عشر (النصف الثاني) والعشرين (النصف الأول) على التبشر بالانفتاح على أوروبا (منذ محمد علي في مصر ثم بشراكة مفكري لبنان) دون التفريط بالخصائص الثقافية، والخروج من عباءة الترهل العثماني، ثم شملت في هذين البلدين شتى ميادين الفكر والإبداع، من الإفتاء وحتى الفلسفة ومن المسرح والسينما حتى التصوير والموسيقى، فالتمعت أسماء لكوكبة رائدة حتى اليوم، على رأسهم مفتي الديار المصرية الشيخ محمد عبده، والأفغاني، وقاسم أمين، وتوفيق الحكيم، والعقاد، وطه حسين، وثريا أم كلثوم، والسنباطي، ورامي، وشوقي، ثم مجموعة المصورين، والنحاتين بين القاهرة (محمد مختار) والإسكندرية (محمود سعيد).

المثال النموذجي راغب عياد، وهكذا وصولاً حتى نجيب محفوظ وزكريا تامر (دمشق) ود. حامد نصر أبي زيد، والدكتور محمد عمارة، والدكتور هشام جعيط (تونس)، ومئات آخرون خاصة في لبنان بما فيه أدب المهجر، تمثل إذن أجيال النهضة نسخ التقدم العربي خلال قرنين، وها هو الاسم اليوم يؤخذ بخفة ليشير إلى نكوصات أربعة عشر قرناً إلى الوراء.

تتضاعف قوة شيوع المصطلحات المهجنة، كالتي مرت معنا في ظروف التردي الثقافي، فعادة القراءة انقطعت فضوليتها الذوقية في مجتمعاتنا. ساق الممثل المصري عمر الشريف مقارنة بالغة الإحكام : (حتى تدرك مصاب تخلفنا الاجتماعي اليوم يكفي أن نقارن وثائق حفلات وجمهور أم كلثوم في منتصف القرن العشرين مع مشاهد التخلف الجماهيري في مجتمعات القاهرة اليوم). يقارن دون أن يدري فترة النهضة بفترة النكوص الظلامية اليوم. سأسوق شهادة أخرى على لسان ألد أعداء العرب وهو (موشي دايان) عندما أهوى متحف اللوفر في باريس علبة مقدسة من مسروقات حفرياته الأثرية في بانياس حوران في جنوب سورية خلال حرب 1967م، استفاض في شرح قيمة هذه العلبة بحضور الصحافة. فسأله أحدهم ألا تخشى من أن يقرأ الطرف الآخر ما تجاهر بالإقرار به، أجاب: (إن العرب لا يقرؤون، وإذا قرءوا لا يفهمون، وإذا فهموا نسوا بسرعة) بدون تعليق.

ألا تجدون معي أن مرض نقص مناعة المطالعة تتفوق أميةً دهمائيةً لدى مفسري الإسلام الجدد؟ كيف يمكن أن ندعي معرفة الفلسفة الإسلامية إذا لم نطلع بتأمل نخبوي

على الحوار بين كتابين يمثلان ذروة التوهج القلبي والعقلي وهو سجال كتاب الإمام أبي حامد الغزالي: (تهافت الفلاسفة) ورد ابن رشد عليه بكتاب: (تهافت التهافت).

إن من لا يؤمن بالأطروحة وعكسها لا يقبل تصور ابن عربي عن الحالة البرزخية التي تقع بين الشك واليقين، ومن لا يرتفع في قراءاته عن المستوى الرسمي السلطوي (جماعة الشريعة) إلى مستوى (جماعة الحقيقة) من أمثال الغزالي المذكور ونظائره من الجبل الراهن من أمثال صاحب التأويل الدكتور حامد نصر أبي زيد، وماجرَّت عليه كتاباته من مصائب التكفير ولطليقه من زوجته، وطرده من مصر ليدرس في الجامعات السويسرية حتى توفى منذ سنوات قريبة. وهذه هي حال الدكتور هشام جعيط في تونس، ونظريته حول اعتبار الفتوحات الإسلامية حروب ردة في خصوص بناء المدينة النموذجية (الكوفة)، اليوم ممنوع حتى من الحركة خارج منزله.

إن أبرز إفتاءات عصر النهضة للشيخ محمد عبده كانت بخصوص نقض تحريم التصوير، بقوله: لا يمكن للقصيده الإسلامية أن تكون معادية للفن والجمال والصناعة الذوقية (بمعناها القلبي)، يذكر ابن عربي حديثاً شريفاً لا يؤكده الثقاة التقليديين: (إن الله جميل يحب الجمال).

لعل ما هو أشد تناقضاً بخصوص التصوير أنه حلل من قبل كل المذاهب الإسلامية وكوكبة الإفتاء، ما عدا الشيخ النووي في القرن الرابع عشر، فقد وقع في ظنه أن مصطلح التصوير كما هو شائع في الغرب يعني اللوحة، مناقضاً معنى هذا المصطلح في عصر الرسول والذي كان يعني(صنم معبود). وهو ما يفسر بتحريمه حصراً، نعثر هنا على خطورة عدم ضبط ودقة المصطلحات على المستوى الثقافي وحتى الشرعي.

لسنا اليوم – أؤكد لكم- بأحسن حالاً، فمصطلح المهنة الفنية المنقولة بعدتها وفلسفتها عن أوروبا أي (لوحة الحامل) أو المسند هو (التصوير)، لكن العامة وبسبب حساسيتهم من وهم التحريم يفضلون مصطلح: (رسم) ولكن الرسم في أصله الغربي، يقتصر على الفنون الخطية فقط دون التلوين، يزداد الالتباس مع مهنة الفوتو، فيطلق عليها العامة التصوير، لا نعجب بعد ذلك من اختلاط اسم المهنة بسواها لدى الجيل الجديد عند دراسته للفنون.

حظي موضوع ضبط المصطلحات الفنية عناية خاصة من ندوات (بينالي القاهرة)، شارك في محور المصطلحات عقد من الباحثين الأكاديميين، بعضهم فنانون ممارسون مثل د. مصطفى الرزاز، والدكتور أحمد نوار، وسليم عبدالله، وعادل السيوي، وعبلة، وعز الدين نجيب، والشرتوني، والداوستاوشي وزملاؤه في مدرسة الإسكندرية، التريكي ود.حمود (تونس) ومحمد القاسمي (المغرب) ومهدي مطشر (العراق) بعضهم منظرون وفلاسفة يملكون سمعة نضرة على رأسهم د. حامد نصر أبي زيد (مصر)والعروسي (المغرب)، وعفيف البهنسي (سورية). كما شاركت أنا بتثبيت المنهج المقارن المشروع في المقدمة.

تم التأكيد على مصطلحات ما بعد الحداث(Post-modernism me) بسبب هوية البينالي المستقبلية خاصة وأن مسميات الحداثة منذ بداية القرن العشرين ومدارسه وتياراته أصبحت مكرورة على كل لسان خاصة وأن المسميات الجديدة ما هي إلا روافد لها في تاريخ الفن تعود في أصولها إلى: الباروك والكلاسيكية ثم الواقعية والرومانسية والانطباعية والوحشية ثم التعبيرية والسوريالية والدادائية وصولاً حتى (التجريد) بنوعية الغنائي والهندسي، وبحيث نحتاج أحياناً إلى ترجمة من الكذب الأبيض مثل (جماعة الأنبياء) (ما بعد الانطباعية)، أفضل ترجمتها (بالرؤيويين) دررءاً لحساسية القراء.

2 – المختبر الميداني للمصطلح ومناهج ترجمته

يرتكن التحويل من المصطلح الغربي إلى معادلة اللغوي العربي وفق العقيدة المنهجية (التي أطبقها في الدراسات الجمالية منذ عقود الدراسة) المرتكزة على علم الجمال المقارن (4)، هو المرتكز ميدانياً ومخبرياً على رصد التحولات المتوازية حين السفر من تعبير أو مفهوم أو دلالة اصطلاحية تشكيلية (على الأخص) إلى مرآتها المقابلة في العربية (لغة وثقافة)، وذلك تجنباً للنقل أي (الترجمة الحرفية) (أي المقاربة القسرية، أو حتى المتصالبة التعسفية) تفترض ترجمة المصطلح التشكيلي الغربي، إذن البحث عن معادل دلالي متوازي، مشبع بنفس نكهة الخصائص الحضارية والمبصومة بعطر تمايزها. وهكذا تتجلى المصطلحات: الأم اللاتينية (أو غيرها) والابن العربي كخطين متوازيين مهما تعادلا لا يتطابقان، يتجاوز بالتالي المصطلح الوليد المجاهدات المجانية المنمطة والمتحذلقة للمجمع اللغوي، هو الذي يجهد بما هو واجب الصناعة القاموسية والتصنع الفهرسي، لموازنة كفتي التراجيح القلق والهش في نية الترجمة.

تتجاوز النتائج عند تطبيق منهجنا المقترح مبادئ السيميولوجيا لأنه يتعقب جزئيات المعادل الذهني، وهو ما يدفع بالمصطلح المقترح إلى التسلل عبر الاستخدامات النقدية ـ الجمالية بيسر وسهولة واختزال، يتقمص عموماً نفس اللبوسات الإيحائية التي تحملها تربة مناخ المصطلح الأم (الغربي)، هي التي تغذي ماهية الأصل بما تعانقه من درجات التورية والمجاز، مقابل الجناس والطباق في العربية. لن نعثر في هذا المقام على موروث أخصب من المصطلحات الذوقية التي ترصع التجربة الفلسفية الصوفية من أمثال الغزالي، وابن رشد، وابن عربي، والنابلسي، والحلاج، والنفري، وصولاً حتى التوحيدي، نعثر في أمثال مصطلحاتهم على دقة منهجية تتجاوز أشواقهم الوجدانية والوجودية والوجدية(5) نعثر في خزان هذا الوعاء اللغوي على مصطلحات ذوقية لا تتناقض مع العصر الراهن بسبب شمولية تجاوزها للزمان والمكان، يتصور هؤلاء أن القلب (أو الحدس ضمن مفهوم برغسون) تجتمع فيه الحواس خاصة السمع الموسيقي (السماعي كما يشير السهروردي) والبصر والبصيرة كما يشرحها الغزالي لأحد مريديه، يتحدث هنري برغسون الذي استعار منه الفنانون في بداية القرن العشرين أغلب مصطلحاتهم عن (الوثبة الحية) استخدمها كاندينسكي الذي اكتشف التجريد عام 1908م من لوحة مائية مقلوبة، وكان قبلة بقرون يشرح السيوطي ثنائية: (التجريد والتغريد)، يعرضون: المقام والحال والوقت والفاصل بنفس التصدي لمواجيد اللون ورموزه وفروقه الصياغية الرهيفة، يتحدثون عن الحرارة والبرودة وارتباطها بثنائية: (القبض والبسط)، ثم (الجمع والتفريق).

وبتأثير هذا التراث على كتاب الشاعر الألماني جوته (مبحث في الألوان) صمم كاندينسكي (المهاجر الروسي بعد الثورة البلشفية إلى ألمانيا) ما يعرف بالأورغ الملون (6) استمر تأثيره حتى الثمانينات في فنون الوهم البصري، فالدارة الكهرطيسية للنحات تاكي تتحول الطاقة فيها من الصوت إلى التوهج الكهربائي أو اللازري وبالعكس.

وإذا كنا نتحدث عن الحركات الصوفية النخبوية فقد صدر عنها النقابات الصناعية (بمعنى الفنية، يقال صناعة الشعر، وعرف المتنبي الشعر بقوله: (الفن الإلماح). نعثر في ملفات هذه النقابات على مصادر اصطلاحية فنية أصيلة، وهاكم مثال للذكر وليس للحصر لأنه غيض من فيض، استخدمت الطريقة النقشبندية ما يسمى اليوم

بالرسم التحضيري للوحه أو الكروكي كانت تسميها (بالطرح) أي هيكلة التكوين العام، في العديد من الحالات كان يتم توزيع الألوان في رسوم المخطوطات (المنمنمات) بالمقلوب تحقيقاً (لموسيقى التلوين) أي تجريد المساحات بمعزل عن دلالتها، وبأفضلية التحلين المقامي اللوني، والتوقيع الخطي المجرد، لذلك تبدو الأشكال متحررة من الجاذبية الأرضية وضمن منظور روحاني هو منظور عين العنقاء أو السيمورغ. (7)

يقودنا (عالم الخيال) الموصوف لدى ابن عربي إلى (خيال الظل) أو (ظل الخيال) وعرائس مقصوصات (خيال الظل) الذي شرحه ابن دانيل وعمر الخيام، تذكر مقصوصاته بقطوعات الأشخاص في المنمنات (كما هي لدى محمود بن سعيد الواسطي المصور البغدادي في القرن الثالث عشر للميلاد). ندرك في هذه النقطة البعد الحضاري الذي يقع خلف أي مصطلح ذوقي ذاكراتي.

فالخيال لا يرسم ذات الدلالة التي يرسمها تعبير Imagination ولأن المفاهيم اللاتينية تفصل بحدة بين الخيال والظل. ومصطلح Silhouette استقى من الخبرة التشكيلية الغربية التي تراكمت منذ الرومانسية والواقعية والانطباعية مع المناظر المصورة بعكس الشمس. هو الفرق بين عالم التشبيه في الواقعية الأوروبية Simultitude وعالم التنزيه Trauscednance في التصوير العربي الإسلامي، هو الذي يجعل من الفراغ المعراجي ورقة أو مرآة أو جداراً فرضياً مسطحاً، ثنائي الأبعاد، مطهر من الظلال والحجوم والمناظير الثلاثية الأبعاد في عصر النهضة الإيطالي. ولا بأس من أن نعرج على عالم البصريات ابن الهيثم (خاصة كتاب المناظر) الذي يبحث في المنظور المتوازي، وكذلك لدى مهندس بلاد الشام (القرن الثالث عشر) عالم الميكانيك: الجزري وبرامجه الساعاتية التوقيعية المتحركة أو المرسومة في مخطوطاته. كما يبدو ابن ثعلبة أشدهم معاصرة في تفريقة التمثال عن الصنم، كما نعثر على مصطلحات بليغة في شروحات المعتزلة فيما يخص هندسة الرقش ونجمياته التجريديه، وكذلك شروحات البيروني لرقعة الشطرنج ودورها عندما ترسم في القراءة البصرية الملتبسة مثل طراز الكوفي المربع في التخطيط. نعثر على نفس التصور في رقعات شطرنج لوحات (مدرسة الباوهاوس) وخاصة الفنان الألماني بول كلي وتداخل (الأرضية) بالشكل المستقاة من فلسفة (الفشتالت) أو الكليات، استعارها فازاريللي كما هي في الرقش الإسلامي.

إن توليد أمثال هذه المصطلحات المتقابلة الغربية – العربية يقود إلى ثنائيات حضارية تكشف الفروق الثقافية، فثنائية تجريد × تشخيص في تاريخ الفن الغربي يقابلها ثنائية تنزيه × تشبيه في البصريات العربية. هو ما يجري ضمن ثنائيات تفريعية أشد حداثة على غرار موضوعي × لا موضوعي Nonobjective x objective أو شكلي × لا شكلي Formal x informal.

من المعروف في تقنية المصارعة اليابانية أنها تعتمد على تحريف مسار طاقة الخصم لتنقلب ضده. هو ما يمكن تطبيقه في مسايرة شيوع مصطلح سلبي، بعد تصحيحه أو ترميمه أو حتى إفلاته من عقاله مع معاودة شرح عيوبه في الهوامش مثل الخلط بين مصطلحي الرسم والتصوير.

أما إذا كان إيجابياً يوفي غرض التواصل حتى ولو لم يكن عربياً فالأشد حكمة هو مسايرة انتسابه إلى لغة أخرى، هو ما يجري غالباً مع مسميات المستهلكات المعاصرة: من الراديو إلى الكمبيوتر مروراً بالتلفزيون والسينما والفوتو والفيديو والبرامج المعلوماتية (السبرنيتك).

إذا سلمنا بمرونة هذه الشرعية بمقدورنا تطبيقها على مصطلحات فنية نخبوية نظيرة، مثل (الريدي ماد) بمعنى

التجهيزات الاستهلاكية المسبقة الصناعة، استخدام التعبير وتطبيقاته لأول مرة الفنان الدادائي (مارسيل دوشامب) في بداية القرن العشرين، ثم نقله إلى نيويورك، كذلك حال المجموعة التي انخرط فيها (إثر الحرب العالمية الأولى) والتي تدعي (بالدادائية) هي التي تبشر بالعبث، لذلك، فإن ترجمتها مستحيلة فهي لصيقة مصادفة القاموس الفرنسي، حيث عثر هؤلاء دون قصد على كلمة دادا (ابن الحصان) وهكذا سرت التسمية بالصدفة ولحقتها الدادائية المحدثة الأمريكية في الستينات لتتفاعل مع البوب آرت، والأخيرة تعني أكثر من مصطلح الفن الشعبي، لأنهما في النتيجة يشيران إلى تيارين متناقضين، بينما فلسفة البوب تقوم على حكمة بوذية: (أنت هو ما تأكل). أو بالأحرى ما تستهلك أمريكياً من السوبرمارشيه وحتى صور مارلين مونرو، وكندي، والفس برسلي.

يحضرني ترجمة أحد نقاد الصحافة لمصطلح (سينيتيك) (بمناسبة الاحتفال بإحياء ذكرى وفاة مؤسسها (فكتور فازا ريللي) غاز الهيدروجين الملتهب، لم يطلع الكاتب على شروحات الفنان نفسه (الجيل الثاني من الباوهاوس في بودابست) والتي امتدت رحابتها على عدة كتب. فالمصطلح أستعير من الفيزياء الذرية من قبل أحد فناني الباوهاوس الهندسيين قبل الحرب العالمية الثانية، وحين استخدمه فازاريللي إضافه إلى صفه بصريات وهمية (أوبتيك) فأصبح الاتجاه يعرف بـ (Cinctique – Optique) يعني به الوهم البصري المعتمد على رفيف وزيفان البرمجة المخملية الهندسية الذرية في المعلوماتية. نسي الفنان والنقاد الأصل القاموسي للكلمة الجزئية في المصطلح. أما ناقدنا العربي فقد فتح من باب السهولة القاموس العربي ووجد هذا الشرح الفيزيائي. وهنا تبدو ضرورة معرفة لغة أخرى إضافة للعربية في الكتابة الفنية وتراجمها الدقيقة والمسؤولة. يذكر فازاريللي أن (سينيتيك) تذكر بالسينما من ناحية قرابة اللفظ، وتذكر بالتحويلات الحركية في الصورة، وهو ما يؤكد تجاوزه للأصل العلمي أو الفيزيائي. لا شك في أن ترجمة المصطلحات المرتبطة بالعلوم الحديثة بالغ التعقيد، فالتعبير بأشعة لازير الملونة وحبائلها الوهمية عند إسقاطها على الأوابد العامة يدعي بالهيليوغرافي. سيكون مضحكاً ترجمته حرفياً بالعربية: (شعشعة لازرية ملونة) والمعضلة الأكبر عندما نواجه برامج (فيزياء الشعث) ترجمته عن (la physique du chaes) بصفة أن الشعب مخالف للفوضى، إذ أنه يملك نواظمه النوعية التي تعصي على القياس والملاحظة نكتشف مثلاً لأول مرة مرتسمات تحولات (الموجة) أو الغيمة أو الشلال، ثم وبفضل أحد برامجها المعلوماتية المعروف باسمه الذي لا يترجم الراكتال Faractal يكشف لأول مرة تحولات كرافيكية عضوية نباتيه قابلة للحدوث في الطبيعة، بناءً على معادلة عضوية اكتشفها عالم ألماني عام 1984م وطبقت في جامعة فلوريدا ابتداءً من عام 1986م ثم تتالت البرامج الفنية النظيرة مثل جولي وسواه، محققاً حكمة الطبيعة في قانون عدم التماثل.

لعله من الضرورة تدارك خطأ شائع مفاده بأن التقدم التقني العلمي يرسخ ويرفع مستوى الحداثة ومابعدها، فالتقنية لم تكن في أي يوم ميزاناً للإبداع في شتى الفنون (8). من الضروري في هذا المقام البحث عن المسوغات الفكرية أو الفلسفية التي قلبت إبداعات ما بعد الحداثة لما بعد السبعينات من القرن العشرين، والتسمية وفدت من الأدب ثم شملت الفنين التشكيلي والموسيقى (Postemodernism).

من أبرز هذه المنطلقات الفكرية إعادة تقويم تقاليد فن الحامل أو المسند (Last de chevalier) أي اللوحة التي سيطرت منذ القرن الرابع عشرعلى الفن الغربي، وذلك

بامتحان وسائط أخرى ذات قوة تعبيرية نوعية مغايرة. ابتدأ الخروج من السطح التصويري بالاقتراب لدى التكعيبيين من المجسم هو ما ترجمته بالإنشاءات الفراغية (Installation) لأن المصطلح الشائع «المجسمات» مرتبط بالمصطلحات المعمارية والماكيتات. تبع هذا الخط جماعة الواقعية الجديدة وفق تنظيرات الناقد المتنور بيير ريستاني في باريس عام 1962م. والتي أحلت الواقع بجسده الحسي بدلاً من رسم وهمه أو صورته في اللوحة ـ المرآة ـ بمعنى آن تصاوير موراندي للطبيعة الصامته (أواني المطبخ) استبدلت بلصق وتلسين ومكبس الأصول كما هي لدى النحات سيزار. وعندما التحمت أفكار هذه الجماعة بالبوب آرت الأمريكي والدادائية المحدثة، كان أبلغ أمثلتها تجارب شونبرغ. هو ما يذكر بواسطة جديدة ذكرتها، سابقاً هي «الريدي ماد» التي اكتشفها دوشامب منذ 1910م. ثم تحولت فنون التجريد الهندسي والوهم البصري إلى اختزالات إنشائية تدعى بالـ (Minimadlisme) (المنمالية الاختصارية). في شتى هذه الحالات استخدم الصب الواقعي عن النموذج (Moulage). أو التلسين الخشبي وسواه (Assemblage)، وتحول العمل الفني من واقعية ورومانسية الأداء إلى اعتبار العبث والاستفزاز (Provocation) مادة أو هدفاً بحد ذاته. على غرار فن الجسد (البادي آرت)، إعادة مثلاً لشبحه في آلة الفوتوكوبي. لكن بعض رواد التعبيرية المحدثة (بأصنافها المتعددة) اعتبروا أن القدرة التعبيرية في اللوحة لم تستنفد بعد على مثال بازلتز وغاروست وكيبفر.

الاتجاه الثاني في صبوة الخروج من إرسال السطح التصويري كان مدفوعاً بالرغبة في التوليف مع النون الأخرى مثل الموسيقى (على غرار اللوحات الكهرطيسية الصوتية- البصرية)، أو المسرح وهو ما عرف بـ Peformance (أو الهبينغ) الذي تتم طقوسه لمرة واحدة بحضور الجمهور، لا شك في أن أصوله ترجع إلى جماعة لوكسوي ورائدها بويز في ألمانيا.

مع عودة سلطة الصورة المتحركة استبدل البعض اللوحة بواسطة أفلام الفيديو بصيغة تعبيرية لم تكن معروفة سابقاً. تنامت هذه الواسطة مع فنون شاشة المعلوماتية (السبرنيتك) أي الصورة الرقمية وبرامجها المعقدة.

خرج البعض من محدودية المكان في اللوحة إلى رحاب الكون (الأيكولوجي) ابتداءً من اللاند آرت وليس الفن المتصحر كما يترجمه البعض، وأبرزهم النحات هايزر الذي يعالج برافعات ضخمة صخور صحراء نيفادا، ويعرض وثائق فيديو حولها. هو ما يدعي بعملية التدخل Intervention التي وصلت إلى تغليف الفنان كريستو بأقمشة هائلة لشاطىء البحر أو جسر نهر السين في باريس. أما الخط المعاكس لهذه الموجات فهو الذي يغلب الأطروحة النظرية أو النقدية على المادة التشكيلية لذا دعي بالمفاهيمية (Concepted).

الواقع أتى لا أتوخى استعراض تاريخ ما بعد الحداثة بقدر ما أحاول اصطياد أهم مصطلحاته وأدواته النقدية من أجل الاتفاق حولها في الكتابة الفنية العربية.

نستخلص من هذه القفزات المتنائية أن خرائط المصطلح التشكيلي ترتبط بحيزه الفكري، وبأنه لا يمكن رسم حدوده المفاهيمية دون تحديد ساحة ديناميكيته الثقافية، ورفض الترجمة الحرفية يعني البحث عن معالم التحولات في سياقٍ متوازٍ في الثقافة الأم والفرع. هو ما يكشف عظم المسؤولية في تشييد أبجدية اصطلاحية تملك شرعيتها الأكاديمية في شتى المحافل التشكيلية. ■

الهوامش

(1) أسعد عرابي: فنان تشكيلي فرنسي من أصل لبناني (صيدا)، مولود في دمشق عام 1941م، مختص بعلم جمال الفن العربي تراثه وحداثته (دكتوراة دولة من جامعة السوربون) يعرض بالتزام حصري عن طريق صالات (غاليري أيام) دبي.

(2) من أمثال (المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية) د. ثروت عكاشة أو (مصطلحات الفنون) د. عفيف بهنسي، أعقبهما أكثر من قاموس في لبنان، من الواجب عدم نكران دورهم التأسيسي، وظل في عدم تناغمهم كل ناقد يغنى في عدته على ليلاه.

(3) (VANDALISME) حركة معاداة الفنون، والإحالة الأوروبية هنا إلى قبائل الفندال الذين اجتاحوا شمال أوروبا خاصة ألمانيا،ما بعد العصور الوسطى وقضوا على كامل تراث الزجاج المعشق في الكنائس هي صفة لنوع من الدهمائية الجماهيرية القبلية الأمعية.

(4) هو المنهج الذي أسسه عالم الجمال المحدث (إتين سوريو) والمخالف لعلم الجمال الهيغلي، لأنه يمثل فرعاً تطبيقياً من فلسفة الظاهرتية La pheno-enology، يتجه مباشرة إلى المادة التشكيلية ويقارن بين سياقات تحولاتها السلوكية (Behaviorist) هو المنهج الذي اعتمدته خلال تسع سنوات من دراستي لدى تلميذه بابادوبولوي مؤسس علم جمال الفن الإسلامي في جامعة السوربون والمتوفى قبل سنوات قريبة.

(5) خصص لويس ماسينون أكبر باحث فرنسي في الصوفية والمختص بالحلاج قاموساً لمصطلحات الشيخ محي الدين بن عربي تجاوز السبع مئة صفحة. يربط مثلاً في موسيقى السماعي بين المشاهد والشهود والمشاهدة المشتقة من النظر والتبصر، كما يشتق الإحسان من الحسن (الجمال)، كما يحيل مصطلح ظواهر ومظاهر وتظاهرات إلى عالم الانعكاس وهكذا معتمداً على الحديث الشريف المذكور في نصوص الحكم: إن الله جميل يحب الجمال.

(6) كتابة: ماهو روحاني الفن خاصة الفن المعاصر من أعرق الكتب النقدية صدر في فرنسا عام 1920م.

(7) راجع كتاب (البصر والبصيرة) للإمام الصوفي أبي حامد الغزالي.

(8) لأن الاقتصار على صقل التقنية (وهو ما يقع في مطباته بعض المحدثين العرب) يؤدي إلى ما أسميه بالأسلبة (Stylisation) أو التنميط (Manierisme) المرذولان في الإبداع، لتصنعهما وبعدهما عن السليقة الحدسية فالنشاط العقلي ينتج العلوم، في حين أن الفنون تصدر عن الحدس (القلب).

العمل الفني: ميشال بصبوص . لبنان

بَوْحٌ كاتب مسرحيّ

[عز الدين المدني*]

1 - لقد وجدتُ أصداء عميقة في نفسي بعد أن انطفأت أضواء الدّورة السّادسة الّتي عقدتها الهيئة العربيّة للمسرح آخر مساء يوم الجمعة 17 جانفي 2014 في البهجة والسّرور والأمل، وأسئلة حارقة تتردّد في فكري لم أعثر لها على جواب نهائي، ذلك بسبب الإشكاليات الفكريّة الّتي أثيرت في النّدوات الشّتّى ولا سيّما في مناظرة انصبّ شأنها المهمّ على تناول البدايات المسرحيّة في العالم العربي. وهذه البدايات بوصفها موضوعاً خطيراً وشغلاً شاغلاً لدى المفكرين والنّقّاد والمبدعين المسرحيين.

* ناقد وأكاديمي من تونس.

وهوموضوع قتله البحث، ولكن لم ينته ولم يمت! وكأنّه سؤال ظلّ معلّقاً أبداً إذ طالما قلبته الدّراسات المعمّقة رأساً على عقب، وراجعته التّرجيحات المعقولة، ونالته الآراء غير المقنعة، وأنارته تألّقات الذّاكرة والشّهادات الموثّقة من الأجيال السّابقة... والأسئلة ما انفكّت تطرح عن البدايات، فتظلّ في الأخير بلا جواب شاف وبلا حتّى بصيص من الحقيقة الثابتة الّتي لا يرتاب فيها أحد!

شخصياً، أوثر السؤال على الجواب، لكن السّؤال أصعب من الجواب! أوليس المسرح يأتي إلينا بصيغة السّؤال دوماً؟ إذ ليس من غاياته أن يجيب، أن يثبت، أن يؤكّد، أن يلحّ على التأكيد والتّنصيص، ولعلّه يثير في نفس الجمهور تساؤلات، وحيرة فكريّة، وتفكيراً، وذكريات سارة وأخرى حزينة، إلى جانب إمتاعه بجماليات العرض من إخراج وتمثيل... ولَوْلاَ السّؤال لما قامت فلسفة سقراط لها قائمة! وفلسفة سقراط سؤال وتساؤل معاً. وفلسفة هِرَاقْلِيطْسْ سؤال يُحيّر. وفلسفة زَيْنُون الإيلي هو سؤال لا يحتمل جواباً. هذه الفلسفات إنّما هي غريمة لفنّ المسرح، بل هي ضرّات لسُوفُوكْلِيس، وأسْخِيلُوس، ويُورُوبِيدُوسْ إن صحّ التّعبير! وبعد قرون كتب لُوَيْنَاوُس فصولاً كالفصول المسرحية عنوانها «فلاسفة للبيع» ليسخر من طالبي الفلسفة، ومحبّيها، وممارسيها، وأبطالها، ونجومها!

والحقّ أنّ فنّ المسرح والفلسفة فرسا رهان قد امتطى كلاهما السّؤال الجامح العُرُدّ: سؤال البدايات في ما كان ويكون، وقبل ما كان وبعدما يكون. فالفلاسفة الأوائل قد تساءلوا عن علاقة الإنسان بالإنسان، بالعالم، بالسّماء، بالزّمان، بالطّبيعة، بالحركة والتّغيُّر، بالسّكون والدّوام. فصرخ صارخ بينهم جميعاً: الواحد الأحد! فسقط وابل من الأسئلة على أثينا وعلى الإغريق كافة: ما هوهذا الواحد الأحد ياكْسِينُوفَانْ؟ فتلقّى الصّرخة أَنَاكْسَاغُور، وسرعان ما ردّدتها جدران أثينا، وطير اليوم تحلّق على معالمها: الكلّ الذي يلتفّ حوله وخلاله النُّوس! والنّوس هو الفكر أو الرّوح في اصطلاح الأغارقة. فغضب النّاس: هذا الفيلسوف كافر بآلهة المدينة! ففرّ تحت جنح الظّلام. ولولا حماية رئيس أثينا له، وهوبِارِيكْلاَسْ تلميذ الفيلسوف الكافر وصديقه لقُدِّم أناكْسَاغُور إلى المحاكمة مثلما قُدِّم -من بَعْدُ- سقراط، فاتّهم بالكفْر، وبإغواء الشّباب، فحُكم عليه بالموت! وبَارِيكْلاَس المعاشر لأكابر الفلاسفة والفنانين هوحامي حِمَى فنّ المسرح، ومربّي الجماهير على محبّة المسرح، ومشيّد المعالم الخالدة في أثينا، ورأس الدّيمقراطية الأثينيّة وسيّدها. فما أقرب الفلسفة من فنّ المسرح في الزّمان الأوّل! وما أبعد فنّ المسرح عن الفلسفة في هذا الزمان الواطئ اليوم! يا حسرتاه!. ليست الفلسفة بمفردها تطرح الأسئلة الّتي تخالف الإجماع، وتخرقه، وتأتي عليه تماماً، فإنّ فنّ المسرح يطرح هو أيضاً الأسئلة التي تزعزع الدّنيا: أسئلة الحريّة، أسئلة الحقيقة، أسئلة الواقع الإنساني، أسئلة الكيان، أسئلة الحياة والموت، أسئلة التّمرّد والثّورة. أسئلة كالصّواعق لكنّها في صور مجسّمة على رُكح الدّنيا!

2 - حكاية رسبت في مخبآت ذاكرتي منذ زمان أرفع عنها الغطاء اليوم. هي حكاية العلاقة بين الكاتب النّمساوي سْتِيفَان زْفَايغ والمؤسس لعلم التّحليل النّفسي زيغْمُونْدْ فْرُويدْ. وكلاهما كان يعيش في العاصمة فيناّ. وقد ارتبطت الصّداقة والمودّة بينهما خلال صدر القرن العشرين. وكلاهما يعترف للآخر بمواهبه الخلاّقة. فستيفان زفايغ كاتب قصصي وروائي ومسرحي، وصاحب مقالات وبحوث معمّقة جدّاً. فلقد كان نجم الأدب في سماء اللّغة الألمانية، والبلدان الأوروبية الوسطى النّاطقة باللّغة

الألمانية كالمجر وتشيكسلوفاكيا. بها يعيش معاصروه ونظراؤه الكُتاب من أمثال فْرَانْتِزْ كَافْكَا وطوماس مَانْ وهَاينْرِيشْ مان وإرْنِسْتْ يُونْغَرْ وغُوبِينَا إيَاشْ. أمّا زيغموند فرويد فقد ذاع صيته في أوروبا الغربيّة بوصفه عالماً في علم النّحليل النّفسي ومؤسّساً له، وعَلَماً أوّلَ في الإنسانيات. وقد رفضه الاتحاد السوفياتي، وسخر منه الحزب الشيوعي الرّوسي ثمّ قبله خلال عهد خْرُوتْشُوف على تحريّات جمّة. باختصار، في عهد فرويد رمت شمس شهرته بظلالها على مفكّرين ألمان كثيرين مثل إدْمُنْدْ هُوسَّرْلْ وإرنست كَسّيرَارْ وكَارْلْ يَسْبِرزْ وكذلك الفيلسوف مَرْتَانْ هَيْدَغَرْ الّذي لم يعرف الشّهرة الأوروبية ثمّ العالمية إلاّ بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، عن طريق فرنسا، رغم أنّه اتّهم بالتّعاون مع النّازية! وكان زيغموند فرويد في سريرة نفسه يغار من الكُتاب، ولربّما يحسدهم. والحال أنّه كان يسوّد مئات الصفحات فألّف كتباً عديدة تمتاز بالصّرامة العلمية من جهة، ومن جهة أخرى بدقة لغتها، وشمولها، وبابتكاراته للمصطلح، وبصياغة التّحاليل والتأويل الطّريفة مثل كتابه الشّهير «تأويل الأحلام»... ضمن استكشافه لقارّة اللاّوعي ولأدغالها. ولئن اعترف بقيمة ستيفان زفايغ على صعيد الإبداع الأدبي، وخطّ له شهادة تحلّل حصافة فكر صديقه وذكائه فإنّه قد أنكر عليه مثالياته في الوصف والموقف والرّؤيا، ضمن كتبه الأدبية الإبداعيّة في حين أنّه اعتبر كتابته العلمية مبتذلة مقابل أدب صديقه الجميل اللاّمع! وهكذا انفصل الفكر النّظري عن الإبداع الأدبي!

وكان لزيغموند فرويد مريدون من جيله ومن الجيل الّذي يليه، من بينهم المحلّلة النفسية ماري بُونَابَرْتْ الّتي زعمت أنّها وريثة فرويد! فألّفت كتاباً حلّلت فيه شخصيّة المبدعين من كُتّاب قصّة ورواية ومسرح وشعر. فاستنقصتهم من جرّاء ما طبقته من إبداعاتهم الأدبية على حياتهم الشخصيّة وعلى ظروفها، فاتّهمتهم بعلل وأمراض وأوصاب لا علاقة لهم بها بتاتاً، وعدّتهم أخيراً مجانين! صالحين لأن ينزلوا ضيوفاً على مستشفى الأمراض العصبية والعقلية! وقد خصّت بذلك الكاتب الأمريكي النّابغة آلاَنْ إدْغَار بُو!

أمّا معلّمها فرويد فقد كان يخشى الأسئلة الّتي كان يطرحها عليه زفايغ فيتجنّبه قدر ما كان يستطيع، وكأنّه لم يألف السّؤال ولم يتعوّد به كآلة أساسيّة في تفكيره بينما عمله العلمي يقتضي منه أن يطرح السّؤال الحارق الجارح عقب السّؤال السّابر للذاكرة، للمريض الّذي بين يديه، فيظفر منه بإجابات من الممكن أن تساعده على تدقيق الشّرح والتّشخيص، ومن ثمّة على التّأويل قصد إعداد نظريّة علمية، ولكن المريض لا يُعْفَى ولا يُشفى في معظم الأحوال!

وظلّ زفايغ وفيّاً للصداقة الّتي جمعته بفرويد. ولما توفي فرويد في لندن رثاه صديقه رثاء الصّدق والإخلاص... على أنّ نظريات فرويد العلمية خلال السنوات الأخيرة الّتي عشناها في هذه الألفية الجديدة قد عرفت ـ لا كلّها ـ مراجعات نقديّة مرّة، وتشكيكات في مصداقياتها في أحضان الثّقافات غير الغربية، وتصويبات عديدة في حين أنّ زفايغ كلّما بعدت عنّا سنة انتحاره بالبرازيل ـ بسبب يأسه من هزيمة هتلر، وقنوطه من هزيمة الحزب النّازي، وانقطاع آماله في عالم أفضل – زاد إبداعه القصصي والرّوائي والمسرحي ومذكراته وبحوثه تألّقاً وإشعاعاً وانتشاراً في الآداب العالميّة.

3 – لعلّ إشكالية البدايات تخفي خلفها قضايا ومواقف وأفكاراً شتّى. فمن كتب وقال في الثلاثينات من القرن العشرين إنّ البدايات الإغريقية مثلاً إنّما هي معجزة المعجزات، فهو يغالي مغالاة لا تطاق! ويتناسى:

أوّلاً: أنّ حكماء وعلماء لا بأس بعددهم قد وفدوا من

المشرق على بلاد الإغريق، ممّنْ جاءوا من بين الرّافدين، وسومر، وبابل، وأشور، وكنعان، وفينيقية، والشّام.

ثانياً: إنّ الإغريق أنفسهم قد تعلّموا الكثير من العلوم والمعارف عندما تقاطروا على مصر الفرعونية وأقاموا بها، وتعلموا علم الفلك، وعلم العدد، وعلم الرياضيات في بابل، وزاروا فارس إلى تخوم بلاد العرب وبحارها، ودخلوا الهند.

ثالثاً: إنّ الأفكار والصّنائع قد كانت تنتقل بين البلدان بالوسائل المتاحة زمانئذ. ومعلوم أنّ التّلاقح والتّبادل والتّمازج كان شريعة في حياة البشر الأوّلين، ولا وجود لبشر صافي العناصر مثل الكريستال...

لعلّ البدايات تحيط بها أسرار، فيؤوّل المرء على أنّها تنتسب للغموض ولربّما للإبهام أحياناً. فيخيّل للنّاظر أنّها ضباب بحريّ صَرِد وغَبَشيّ لا يُدرك ولا يُحسّ، لأنّ هياكل البدايات وبنيتها غالباً ما تكون مشدودة للصُّدف العبثيّة المفاجئة بخيط دقيق رهيف، ربما لا يكون لها سابقٌ يشير إليها ولا محيط ولا بيئة. وهي تفلت عن المعقول، وتشذّ عن المنطق، وتتخلّص من تسلسل الأحداث. ولعلّ أواصرها مُحْكَمة بالتّعالي، بالتّجريد، بالبعد الّذي لا نهاية له، بالدّهْر الّذي لا حدود له، بالغَيْب!...

وقد اكتشف المفكرون خلال النّصف الثاني من القرن العشرين أن الصُّدَف المتخلّصة من جميع الأسباب تفعل فعلها في التاريخ البشري مع تقديم الأدلّة على ما يفكرون. وهذه الفكرة كانت الرّدّ المفحم على من كان يتشبّث بفكرة والضّرورة والحتميّة الماركسية مثلاً في كتابة التّاريخ.

4 – كانوا ثلاثة في المناظرة الفكرية الّتي هيّأت أسبابها الهيئة العربية للمسرح. على هاماتهم تحلّق خطابات البدايات المسرحيّة العربيّة. نصوصهم تتجلّى بين الحضور. مرافعة المؤرخ الدكتور السيد علي إسماعيل عبارة عن بحث مِسْبَري كالشّعاع اللاّيْزر الّذي يستكشف خلف ما هو ظاهر، مدعوماً بالأدلّة والبراهين، الواحدة إثر الأخرى، فوقها أوتحتها كالبناء طبقة على طبقة. الخطاب يدور في لوالب متصاعدة، كتحليق الطّيور الكبيرة الّتي لا ترضى أن تحوم إلاّ في هواء الأعالي النّقية.

من بين الثّلاثة الدكتور محمّد علي الخزاعي. وهو من المفكرين العرب القلائل الّذين اهتموا اهتماماً بالغاً بالبدايات المسرحية العربيّة، بل باختصار بالبدايات فقط بوصفها – هنا – موضوعاً عربياً. فبقدر ما يكون موضوع البدايات ضئيل الفائدة في الدّراسات التعميمية يكون عظيم الأهميّة في الدّراسات والمقالات الحرّة لأنّه يتفرّع عن محاور حيث تتناصر الفنون والعلوم والآراء والمواقف.

إنّي أقول إن هذا الموضوع إنّما هو ذو هويّة عربيّة. ذلك أنّه موجود بشكل مادّي ملموس في حياة العرب اليوم. فالعالم العربي من المغرب الأقصى إلى سلطنة عُمان قد تزاحمت فيه أعداد من البدايات انطلاقاً من أواخر القرن الثّامن عشر تقريباً، وكادت تختلط اختلاطاً والتباساً شديداً فيما بينها. ففي إطار دراساتنا العربية، كيف يمكن لنا أن نفصل بدايات المسرح العربي عن بدايات تقبّلنا وتطبيقنا لمفاهيم الاستقلال، والمواطنة، والمساواة، والفردانية، وحرية المعتقد، والحقوق والواجبات، وأن نفصلها أيضاً عن بدايات الأيديولوجيات العروبية، وإعادة ترتيب المشرق والمغرب العربيين على أساس استئناف للماضي مع مخالفته، إذ المسرح العربي ليس منعزلاً بل تفعل فيه تلك المفاهيم السّياسيّة والأيديولوجية سواءً بسواء، وليست فقط المحيط المحتضن لفن المسرح، ولولاها لما برزت البدايات. ويَدخل في صلب البدايات هيكل من هياكلها كالمعتقدات الأيديولوجية التّحديثيّة، وكذلك الاقتصاد،

وتشييد المدن، وتجديد خارطة العالم العربي. وهذه كلّها ليست فقط البيئة الّتي تكون فيها المسرح الوطني اليوم بل هي كلّها عناصر متناصرة فيما بينها بلا تراتب ولا تمايز. وما ذكرته إنّما هوقليل من الأمثلة، من كثرة كاثرة. وأمّا دراسة ميلاد ظاهرة المسرح العربي بمفردها ضمن منهجيّة حديدية فهي تخضع لمقولات الفلسفة الوضعية الّتي ذهب ريحها منذ زمان ولم تعد تجدي بحثاً... ولن أخوض في إشكالية المنهج الدّراسي والبحثي الوضعي، فذلك يطول ويخرج عن اهتماماتنا اليوم. ومع ذلك أقول وأتساءل: هل المنهج مشكل فلسفي وبالتالي منطقي أم هو قضيّة أيديولوجية ليست من العلم الصّحيح في شيء أم هو في الأخير مسألة تقنيّة بل ميكانيكية تعوّد بها بعض الدارسين والباحثين فصحّت لديهم؟

جُمّاع ما قلته آنفاً وما سعيت في تفسيره سعياً موجزاً — والحقّ يقال — فهو يتلخّص في مصطلح فلسفي حديث يسمّى «إيبِسْتِيمي» «أوإيبِتِمي». وهذه الكلمة الإغريقية تعني — في أصل معناها — المعرفة أوالعلم، ككلمة «لُوغُوس» الإغريقية الّتي تعني مرّة الخطاب، ومرّة أخرى القول العقلي، كأنّها تتأرجح بين المعاني حسب السّياق الّذي توضع فيه. غير أنّ المفكّرين الفرنسيين، والإنجليز، والألمان من المعاصرين لنا قد شحنوا مصطلح إبيستيمي بالدلالات، فجعلوا معه مفهوماً فلسفياً عملياً في عدد من البحوث الّتي تخصّ العلوم، والآداب، والإنسانيات، والفنون، تنضاف إليها إشكاليات التأويل حسب پُول ريكُوْر من جهة، ومن جهة أخرى إشكالية القراءة الفينيمولوجيّة حسب مَرْلُوبُونْتي وهُوسّرْل. أما ميشال فُوكو الفيلسوف الذي ولع به العرب اليوم، فقد جعل الإبيستيمي عنواناً لعصر من العصور، وتعريفاً به، واستدلالاً عليه بفضل حدث سياسي واجتماعي بارز يخرج عن الإلف والعادة، أوتيّار فكري وعلمي مكتسح ينشد الشمولية أو اتجاه اقتصاديّ وماليّ يغطّي بأفاته العصور والكون.

5 – الدكتور محمد علي الخزاعي هو من بين المفكرين والمؤرخين والنّقّاد العرب – على قلّتهم – الّذين يفكّرون بشكل جدّي مركز في إشكالية البدايات، إذ هو منشغل بالبدايات المسرحية العربيّة عَبْر دراسات وبحوث منشورة، ومهتمّ في نفس الوقت ببدايات الحضارة في البحرين أيّام كانت تُدعى دلمون. وإنّي لأستنتج اهتماماته من كتبه سواءٌ كانت تأليفاً أوترجمةً أوبحثاً. وهل انشغاله بالبدايات المسرحيّة قد أثّر في تفكيره في البدايات البحرينيّة المسماة دلمون أم العكس؟ وقبل كلّ شيء، لماذا جمع بين جنسين من البدايات في فكره؟ في الظّاهر لا يبدو أيّ تناقض بين الاثنتين لعلّهما ضفيرتان بينهما تَيَامُنٌ خلال هواجسه الفكرية. وفي الخافي المجرّد خيط يربط فجر المسرح بفجر الحضارة، كالنّهر تحت الأرض، النّبع يصل بالبحر! وبما أنّي أحبّ أن أتكلّم مع معاصريّ، وأتحاور معهم، فإنّي أسأله: هل بحثتَ في شأن الموجة الهيلينِسْتيّة الإسكندرانية العارمة الّتي شملت قارة آسيا إلى تخوم الصّين مروراً بالخليج العربي، حيث حط الإغريق رحالهم زمناً طويلاً؟... فهو فجر آخر يبزغ على البحرين. هل هذا صحيح؟ أفلاَنّ سُومَر قد سبقوا الإغريق الأخيبيّين والدّوريّين فجاء الحافر على الحافر كما كان يعبّر العرب القدامى؟ وهل أتى الشّعراء الجوّالون إلى دلمون، أونبتوا فيها بالأحرى، ليسردوا قصائد الحبّ، والخلود، والفناء من ديوان جلجامش؟ أفلان البحرين بتلك الأسباب الرّبوبية ظلّت إلى اليوم دارة الشعر؟ حقّاً، انطبعت البحرين عميقاً منذ القدم بالثّقافة والحضارة الإنسانية الكبرى...

في البحث الأخير الذي قدّمه صاحبنا على مائدة المناظرة

الّتي عقدتها الهيئة العربية للمسرح أثار مسألة الرّيادة المسرحية العربية في إطار إشكاليّة البدايات طبعاً. والرائد في هذا السّياق ما هو إلاّ مارون النّقّاش. وزمانه كان انحطاط الخلافة العثمانية، وتحرّك الإيّالات العربية نحو مصير آخر... مع الفاعل النّاجع الكبير: جماعة الإصلاح المساندة لكلّ تجديد عربي. وفضاؤه هو بلاد الشّام حيث فسيفساء الأديان، والمذاهب، والأفكار، وتمازجها تحت شعار الاحترام المتبادل رغم كلّ شيء!

وكأنّ الباحث في ورقته يقول لنا إن مارون النّقّاش كان صاحب مبادرة وانطلاقة، فخطا خطوة أولى لكنها ثابتة، فلم يسبقه فيها سابق ولكن له فيها ألفُ لاحق. وحينئذ فهو في طليعة البدايات، بذلك هو علامة على تباشير الفجر. صحيح أنّ أفراد أسرته قد اقتفوا أثره... لكنّهم كانوا قلّة ضئيلة بينما يتطلب المسرح الجموع، وحين ينظر إلى الإنسان في البدايات يلاحظ أنّ التّابعين لمارون النّقّاش كثرة، وكما يقول المثل الأجنبي: الخُطّاف بمفرده لا يبشر بالرّبيع بل السّرب هو البشير!

إنّه زمن الانخراط في مغامرة ثقافية عربيّة شائقة، سوف يستغرق المسير نحو تحقيق الأهداف عشرات السّنين، تقريباً من النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر إلى نهاية النّصف الأوّل من القرن العشرين على أكثر تقدير. والبدايات إنّما هي في الحقيقة مجموعة من البدايات. وليست هي كلّها ثابتة قارة في الأغلب الأعم، بل في جلّها متحرّكة نشطة متحمّسة: من الشّام إلى مصر، من مصر والشّام إلى تونس، من تونس إلى الجزائر. من مصر إلى المغرب الأقصى. وكيف كانت البدايات في الخليج العربي وفي البحرين خاصّة؟ أولا يجدر بنا أن نؤلّف كتاباً يتضمّن هذه الرّؤية العربيّة الدّيناميكية الفاعلة في جميع أنحاء العالم العربي؟

6 - إنّ المرء ليتذكّر البحوث الّتي أنجزت في شأن بدايات الكتابة المسرحية التّونسيّة الحديثة على رأس القرن العشرين، من قبل بعض النّقّاد والمبدعين الّذين أولوا عنايتهم المركّزة - من جهة أخرى - ببدايات الكتابة المسرحية اللاّتينية - على وجه الإطلاق - الّتي ظهرت في قرطاج قبل ميلاد المسيح بعشرات السّنين، وكذلك ببداية الحضارة الرّومانية في أفْريكا أي إفْريقيّة (باللّغة العربيّة) وهي تونس بمساحتها الشّاسعة بين أعماق المغرب الأقصى وبرقة، إثر تدمير قرطاج البُونيّة وحرقها من قبل رومة. وقد تجسّمت تلك الحضارة في إنشاء المدن، وبناء المعابد والمسارح، وأقواس النّصر، والحمّامات، والميادين الخاصّة بالشّعب، والأسواق، فغطت تراب أفْريكا تغطية كاملة بمعالمها العمرانية هذه. وتونس اليوم مليئة بالآثار الرّومانية، فحيثما اتّجه الإنسان يجد تلك الآثار العظيمة أمامه في المدن الرّومانية البائدة والمدن التونسية الحيّة: أُوتيكَا، وتُورْبُومَاجوس، وقرطاج، وحَضرَمَوْت، وسُبَيْطلة وغيرها.

وقد أجمع أغلب الباحثين أنّ بدايات الكتابة المسرحية اللاّتينية كانت على أيدي كاتبين اثنين من الطّراز الأوّل، وهما پلوتُوس وتِيرَانْشيُوس. وقد كان للكاتب الأوّل الوقع الحاسم على الكتابة المسرحية الكلاسيكية الفرنسية ولا سيّما على كتابة بعض مسرحيات موليار (ومنها «البخيل») في عصر الملك - الشّمس لويس الرّابع عشر. أمّا الكاتب الثّاني، فقد كان كاتباً مسرحيّاً متميّزاً إذ طغى القول الأدبي على الفعل المسرحي في نصوصه، مع انتقاء لغة أنيقة وتقديم أفكار مهمّة وظلّ مصدراً للكُتّاب الكلاسيكيين. وقد كان هذا الكاتب ذا نزعة إنسانية خيّرة صريحة. وكشف البحث أنّه قرطاجنّي المولد والمنشأ. ووُصِفَ بأنّه انحدر من السّلالات البونية ذات الأصول الفينيقية

والكنعانية، بينما ترجّح بحوث أخرى أنّ أصله أمازيغيّ أي بربريّ (بلغة الرومان الغزاة) وتعني كلمة أمَازيغي الإنسان الحرّ. وكان هذان الكاتبان الأوّلان خاضعَيْن لمقولات فنّ المسرح الرّوماني وفاعلَيْن فيه، ولكن في إهاب من الألوان والأصباغ الإغريقية. والآن ما هي علاقة بدايات الكتابة المسرحية اللاّتينية ببدايات الكتابة المسرحية الحديثة في تونس على رأس القرن العشرين؟ في حال مخاض!.

7 – خصّص صديقنا الدكتور محمد علي الخزاعي عدداً من كتبه لدراسة موضوع البدايات. وبما أنّي لا أملك جميع ما صنّف في هذا الشّأن الفكري المهمّ، فإنّي أذكر الكتب الّتي قرأتها له فقط، وأشير إلى الكتب الّتي لم تصلني بسبب سوء التّوزيع على مستوى العالم العربي ولا سيما بين أقطار الخليج العربي وأقطار المغرب العربي الكبير.

يبدو أنّ صاحبنا قد أنفق من سنوات عمره أكثر من ثلاثين سنة تكاد تكون متّصلة ومتسلسلة فيما بينها لدراسة موضوع البدايات، لا بدايات المسرح العربي فقط، بل أيضاً بدايات تاريخ البحرين وأواسطه منذ مئات السّنين.

لنقتصر على بدايات المسرح. فالرجل قد زاول تعليمه العالي في لندن والقاهرة. وكتب أوّل ما كتب على حدّ مرجعنا باللغة الانـڤليزيّة «تطوّر بدايات أدب المسرح العربي» سنة 1978. وهي رسالة دكتوراة، ثم أردفها في أقل من عشر سنوات بكتاب آخر حرّره باللّغة الانـڤليزيّة أيضاً عنوانه «تطوّر بدايات المسرح العربي» في سنة 1984 على وجه الدّقّة. ومن الملاحظات الأكيدة أنّ ما بين سنة 1975 وسنة 1985 أكثر مبدعوالمسرح العربي ونقّاده المقالات والدّراسات حول التّراث العربي الإسلامي في صِلاته المفترضة بفن المسرح في القديم. وأمّا صلاته المنتظرة بفن المسرح الذي يطمحون إليه. فهو لا يحجب قضيّة التّساؤل عن المقولات الجمالية، والفنيّة، والتّقنية، والفكرية بشكل أعم وأشمل الّتي نسج على منوالها مبدعو المسرح العربي لكتابة أعمالهم، وليس التّساؤل فحسب بل المراجعة الجذريّة لكلّ تلك المقولات الأوروبية، يجب ألاّ نسيق الأحداث إذ المنطق السّليم يفرض علينا أن ننظر أوّلاً في البدايات حتّى ندرك ما سيقوم عليه المسرح العربي مستقبلاً وما سيفعله وما سينجزه... والإنسان الّذي يطرح إشكالية البدايات المسرحية على بساط الدّرس والفحص لا يدّعي أنّه يراقب أعمال المبدعين العرب، لكنّه يسأل: هل هي أعمال وفيّة لتلك المقولات الغربية التي اقتبستها وبأيّ مقدار أم هي متمرّدة تطلب الإبداع المطلق؟! وحينئذ ليس طرح إشكالية البدايات بموقف أخلاقيّ وإنّما هو غوص على الأعماق... وهو ضرب من الإنثروبولوجيا الثّقافية الّتي تتجاوز مجرّد النّقد الفنّي ولوكان ضرورياً بالأحرى... ونرى صاحبنا يصدر في المنامة سنة 1992 كتاباً باللّغة العربية عنوانه «دراسات في الأدب المسرحي» عن نادي العروبة. ويحتلّ الإشكال التّالي: الوجود / الغيـاب في المسرح العربي

يتطلّب هذا الموضوع إيضاحات طويلة. وقد أسهمتُ في بلورته نظرياً وإبداعياً (أنظر مثلاً مقدمة مسرحيتي «ديوان الزنج».)

مساحة نصيّة أولى بين النّصوص الأخرى الّتي يتألّف منها هذا الكتاب، لأنّه نتيجة لقضيّة مسار المسرح العربي عبر تاريخه، وطرح ضمنيّ لإشكالية بدايات... ثمّ كتب كتاب «البدايات» سنة 1995. وهو بحث مقارن لنشأة وتطوّر أدب المسرح عند العرب. وقد تصدّينا له بالتّقييم والتّعليق على صفحات مجلّة «البحرين الثقافية» في عددها72. وثابر الدكتور الخزاعي على البحث فأصدر كتاب «رابعة السّاحرات ومقالات مختارة» المنشور في البحرين ضمن

سلسلة الدراسات والنصوص المسرحيّة سنة 2008. ويضيف في سنة 2010 كتاباً آخر «بداية البدايات» ضمن سلسلة الدّراسات والنصوص المسرحية أيضاً.

لنعد الآن إلى كتابه «دراسات في الأدب المسرحي». فهو يضمّ عدداً من الدّراسات النّقدية، من بينها مقال بحثي جدّ مهمّ عنوانه «الحلقة المفقودة في تطور المسرح العربي». فهذا المقال هوبشكل عام تفكير في فنّ المسرح ضمن علاقاته الحميمة لا بالتّاريخ فحسب بل بالزّمن إجمالاً أيضاً، أعني الزّمن في رحابته وأعماقه وأبعاده وعراه: الماضي والحاضر والمستقبل. وذلك هو سَمْكُه الغليظ. على أنّ للزّمن إيقاعات عبر العصور والأحقاب، إيقاعات طقوسية، وعادات وتقاليد موسميّة وبيئيّة واجتماعية، وحتّى فردية شخصيّة. زد على ذلك أنّ الزمن هو أحياناً ذوبناعة وخصب وازدهار، وأحياناً أخرى ذوتراجع ومَحْل وانحطاط، وأحياناً ثالثة ذو فقد، وشغور، وفراغ...

وألاحظ أنّ هذا المقال البحثي إنّما هو علامة على أنّ التّفكير في البدايات المسرحية، وفي ما أنجزّ عنها من تسلسلات عبر الزمن سواءً كانت عربيّة أو أجنبيّة – على حدّ سواءٍ – هوثريّ بامتياز، خصوصاً إذا كان هذا التّفكير تفصيلياً كالتّشخيص الدّقيق، شموليّاً كالرؤيا، استقرائياً استنتاجيّاً كآلات المنطق وقياسه...

ولنضرب الآن أمثلة على أنّ للزّمن إيقاعات. فعالم الاجتماع المتخصّص في الفنّ المسرحي سواءً كان من اتّجاه جَانْ دُوفينيُوورَايْمُون آرون أومن تعاليم كارل ماركس أومن نظريّة مَاكسْ فيبر لم يستطع أن يحلل، وبالتّالي أن يدرك عَلاَمَ يتكوّن جيل من الموهوبين والعباقرة، فيلتحم، ويقدم أعزّ ما لديه من الإبداعات في فترة ما؟ وما هي الأسباب؟ فنسمّي ذلك زمن إقبال وازدهار وخصب وروعة. ثمّ يأتي من يأتي بعده، وإذا بأعماله شاحبة، وبها بصيص من جَمْر ينطفئ شيئاً فشيئاً ثم يأتي عصر لا إبداع فيه مطلقاً بل هوعصر التّكرار لما سبق. وهذا هوالفقد! ومهما سعينا في تفسير مثل هذه الظّواهر الاستثنائية وتعليلها بالمناخ السياسي، والأيديولوجي، والعقدي، وشرحها بعوامل الاقتصاد، والطبقية الاجتماعيّة، فإنّها لا تقنعنا اقتناعاً كليا بكل ذلك من الشّروح والتّفاسير والتّأويلات والتّعليلات إلاّ على مضض ضخم! وإذا بنا نعيد الكرّة من جديد...

8 – لنلقِ أضواء كاشفة على من تزعّموا البدايات المسرحيّة في حضارات الإغريق والرّومان والانغليز والفرنسيين، بما أنّ البدايات المسرحية العربية قد اقتبست من تلك الحضارات الغربية القديمة والجديدة عوامل شتّى من فنونها المسرحية، فاعتمدتها وقوي عودها بها عبر السّنين.

من أحسن الأمثلة أذكر دون حصر:

– الرّباعي الإغريقي الخلاّق في كلا الجنسين المأساة والملهاة بفضل مَنْ سبق بإنشاء فن المسرح الإغريقي، وذلك بزيادة ممثل ثانٍ. عاشوا كلّهم بين أواخر القرن السّادس وأوائل القرن الرّابع قبل ميلاد المسيح. ثمّ ماذا جرى بعد هذا الرّباعي؟ فراغ؟ بل تكريس لفنّ المسرح الإغريقي بآلياته ومعدّاته ومواصفاته، وإجراء تنويعات على أرصدة سُوفُوكْلِيس ويُورُوبِيدس وأَسْخِيلوس وأَرِسْتُوفَانْسْ على صعيد الكتابة والإخراج والتّمثيل... ومرّ الزّمن ثمّ لم تنهض موهبة إغريقية خلاّقة واحدة في فنّ المسرح طوال قرون...

الثّنائي الرّوماني بْلُوتسْ وتِيرَانْسُيوس. وهو يُمثل أهم كتّاب الملهاة على عهد الجمهورية الرّومانية، ويلتحق بهما كتّاب المأساة على العهد الأمبراطوري، ومن بينهم الفيلسوف سِينِيكْ أستاذ الأمبراطور نيرون ومعلّمه في فنّ الإنشاد

وفنّ التّمثيل. لكنّ نيرون كان ممثلاً ومنشداً رديئاً ومجرماً في حقّ رومة. عاشوا بين القرن الثّاني تقريباً قبل ميلاد المسيح والمنتصف الأوّل من القرن الأول بعد ميلاد المسيح. ماذا حدث في مسارح رومة ومدن مقاطعاتها والأقاليم الأجنبيّة الخاضعة لها؟ لقد تركت حضارة الرّومان عشرات وعشرات من مسارح الهواء الطّلق في إفريقية، وأوروبا الغربية، والشّرق الأوسط والأدنى، وآثارها اليوم شاهدة على ثقافتها المسرحية. ولكن ما هو محتواها؟ كانت الفُرجة الرّومانية تشمل الألعاب والمضحّكات أكثر بكثير من اشتمالها على الحفلات المسرحية الجادّة.

- تجمّع للكُتّاب والمسرحيين الانـڤليز على عهد الملكة أليزابيث الأولى بين القرن السّادس عشر وأوائل القرن السّابع عشر. منهم بِنْجَامِين جُونْسُون ووليم شكسبير ومَارْلُوو غيرهم، أولئك الّذين أعطوا للثّقافة الانـڤليزية مصادرها ومراجعها في الإبداع الشّعري، والإبداع المسرحي.

وبعد هذا التّجمع الكبير من العبقريات والمواهب ماذا وقع؟ فهل تألّقت نجوم مسرحيّة ساطعة في سماء أنـڤلترا خلال القرن السّابع عشر والقرن الثامن عشر؟ نعم تألّقت! لكن ما أبعد الثرى عن الثّريا كما قال صاحبنا القديم...

- الثّلاثي الكلاسيكي الفرنسي على عهد الملك- الشّمس لويس الرّابع عشر: كُورْنَايْ ورَاسِينْ ومُولْيَار الّذين عاشوا في ظلّه، وتحت حمايته أحياناً. لم تعرف الثّقافة الفرنسية قامات إبداعية في فنّ المسرح مثل قامات هؤلاء الكلاسيكيين حتّى جاء بُومَرْشِي وفولتار وماريفوفي القرن الثّامن عشر. ثم سعى فيكتور هوڤو عند أوائل القرن التّاسع عشر في تجاوزهم، فباءت مساعيه بالفشل الذّريع. واستأنف المسرح الكلاسيكي نشاطه إلى هذا اليوم، لأن هذا المسرح بجنسيه المأساة والملهاة كوّن رصيداً أدبيّاً وفنياً في ثقافة المواطن الفرنسي لا غنى له عنه على أصعدة الفكر والشّعور. وهو يشبه إلى حدّ كبير الرّصيد المسرحي الاليزابيثي في التكوين الفكري والعاطفي الانـڤليزي.

هذه الأمثلة القليلة لم أذكرها على عواهنها وإنّما سعيت في وصف التّضاريس والجبال والقمم، مع إشارات – فيما بعدها – إلى السّهول المنبسطة والمنخفضات، قصد بيان أحد العوامل الحاسمة في الفنّ المسرحي في بداياته، وهوالجماعة لا الفرد، وهو التّألف بين أفراد الجماعة، والتّنافس، والتّراحم، والتّحابب، والغيرة أيضاً. وهذا ما جرى فعلاً في فن المسرح الأوروبي عبر الزّمن، وفي غير فنّ المسرح، أعني خاصّة فنّ الرّواية، وفنّ الشّعر، وفنّ القصّة وفنّ المقال.

وإذا كنتُ قد لاحظت بإيجاز في السّطور السّابقة الفراغات الشّاسعة بين الإغريق والرّومان مثلاً – وقد أخذ هؤلاء أشياء مسرحية عن أولئك – فإنّ باحثنا الدكتور محمد علي الخزاعي قد لاحظ في مقاله المذكور آنفاً الشّغور الذي حصل في حلقات تطور المسرح العربي. وهل هوشغور؟ يقول الباحث إنّها أشياء مفقودة. وكأنّ كلمة «مفقود» تعني عنده في دلالاتها الحافّة الضّياع مع شعور خافت بالأسف على محتوى المفقود أوالشّعور بالحنين إليه بغية الإطلاع عليه ومعرفته.

وباحثنا يتحدّث في مقاله هذا عن فنّ المسرح ككل. ومن المعلوم أنّه يتفرّع إلى فنون مسرحية عديدة كفنّ خيال الظّلّ، وفنّ العرائس، وفنّ الدّمى العملاقة، وفنّ الكاراكوز وخَازِيَواز، وفنّ مسرح الخشبة، ولو أنّ مسرح الخشبة هو الطّاغي على جميع الفنون المسرحية الأخرى، وبسبب ومكانته الضخمة بينها، حتّى أنّ المرء ليتصوّر في الأغلب الأعم من تصوّراته أنّ مسرح الخشبة هو الذي يستقطب الفن المسرحي بتمامه وكماله. وعند الباحثين والعارفين فالأمر ليس كذلك، إذ لا يمكن بأية حال من الأحوال

استنقاص قيمة الفنون المسرحية الأخرى ولا تجاهلها.

9 - وتصدّى الباحث لمسألة غياب مسرح الخشبة في الثّقافة والفنّ العربيين في الماضي، ورأى أنّ هذا الغياب قد أحدث اليوم لدى المثقّفين وحتّى الفنّانين العرب مركّبات وعقداً وأمراضاً نفسية كثيرة. وظلّت هذه الحالات كالدمل في الجسم العربي، كلّما وقع حكّها زادت وجعاً على وجع! وقد اعتبر المثقفون العرب هذا الغياب بمنزلة النّقص، أي الشّيء الّذي ينقص الثّقافة العربية العريقة بما أنّها - فيما قيل أو أشيع باطلاً - ثقافة شعْر فقط، وبما أنّها ثقافة لغة وخطابة وفصاحة وكلام فحسب، وبما أنّها ثقافة النّخبة بل ثقافة الخليفة الأوحد، والشّيخ الفقيه العالم الأوحد، وبما أنّها ليست ثقافة فعل وحوار، ولا تعامل وتشارك... فهي حينئذ ثقافة ناقصة طبق ما ادّعاه بعض الأجانب وبعض العرب المتفرنسين في المغرب العربي الكبير. وقد قرأتُ شخصيّاً هذه السّفسطائيات الشّنيعة في كتب هؤلاء في أواخر السّتّينات من القرن العشرين، وقد ذهبوا في القول الباطل بأنّ العرب المسلمين لم يعرفوا معنى المأساة، ولم يعشوها روحاً وجسداً! فكيف يعرفون المسرح إذن؟! فكان الرّدّ عليهم في تونس بمطارق العقل والمنطق والواقع والتّاريخ! ذلك في بداية السّبعينات!

وقد أصلح ناقدنا الأغلاط الفكريّة الفادحة الّتي وقع فيها عشّاق الأدب العربي القديم، ومدرّسوه، والعروبيون الّذين عثروا على حوارات في مظان كتب الأدب القديم والسّير والتّاريخ العربي فحسبوا أنّها مسرحيات! «فرسالة الغفران» مثلاً ليست مسرحيّة مطلقاً، وإنّما هي عمل أدبي عربي رائع. ولكن لا يمكن اعتباره مسرحية بأية حال من الأحوال، وإلاّ سوف يَتَفَتَّتُ، ويُمسخ، ويهلك في شكل هويّة أجنبيّة عنه وجنس غريب عنه تماماً. وأضيف شخصياً إلى ما كتبه النّاقد: وكذلك الشّأن بالنّسبة لنصّ «التّوابع والزّوابع» لابن شهيد الأندلسي، وثالثاً بالنّسبة أيضاً لفصل «محاكمة الحيوان والجان لبني الإنسان» في كتاب إخوان الصّفاء وخلاّن الوفاء.

وكنت مع صديقي الكاتب الكبير والمخرج والممثّل الممتاز الموهوب قاسم محمّد رحمه الله متفقّيْن على عدم اعتبار الأعمال الثلاثة المذكورة آنفاً وما يشبهها، وفي قيمتها، مسرحيات بأيّ شكل من الأشكال! لأنّ العرب القدامى لم يعرفوا مسرح الخشبة أحببنا ذلك أم كرهناه! ولذلك أسباب كما هو معلوم. ولكن كُنّا نرى أن تلك الأعمال الثلاثة من الممكن تحويلها أو اقتباسها إخراجيّاً وتمثيليّاً وركحيّاً مثلما فعل المخرج الكبير الطيّب الصّدّيقي مع بعض مقامات بديع الزّمان الهمذاني. وهذا التّحويل الإخراجي والتّمثيلي أو هو بالأحرى اقتباس ركحي قد تمّ في الحقيقة على منوال تحويل رواية أو ملحمة مثلاً إلى مسرحية ركحيّة، وكذلك على منوال تحويل سيرة روائية إلى مسلسل تلفزي أو شريط سينمائي. وقد تكلّلت جهود المخرج الطيّب الصّدّيقي بالنّجاح الفنّي والجماهيري العظيم لمسرحيته عبر عدد من العواصم والمدن العربيّة... و نسأل الله أن يشفيه من مرضه المزمن.

والحقّ أنّ نظريات عديدة قد سبقت ما ذهب إليه الطيّب الصّدّيقي من أفكار تطبيقيّة طوّرت مباشرة إخراجاته اللاّحقة، على أنّ النّظريّات الّتي سبقت أعماله الفنية ثم اتفقت معه في تمشّيه الفنّي قد طوّرت مباشرة الكتابة المسرحيّة العربية الحديثة والمعاصرة، فلم يصفها الدكتور علي الراعي للأسف الشديد في كتابه المسرح العربي ولا بعده الأستاذ النّاقد فاروق عبد القادر. ولكن ليس هنا موضعها لتقديمها وتفصيلها وتحليلها...

وإنّي لأتذكّر في باب عناد بعض المثقّفين العرب الّذين

أصرّوا على أنّ العرب القدامى قد عرفوا المسرح ومارسوه فعليّاً، أتى قرأت خلال مطالعاتي للتّراث الأندلسي أنّ المستشرق الإسباني الّذي تولّى تحقيق ديوان ابن قُزْمان الزّجال الأندلسي المشهور، الصّادر عن المجلس الأعلى للثقافة بمصر بإشراف الدكتور جابر عصفور، قد لاحظ في أحد الهوامش على النّصوص الشّعريّة أنّ ابن قزمان كان يقدّم في زمانه مسرحية تحكي قصّة النّبيّ يوسف. وقد استرعى فحوى هذا الهامش انتباهي الشّديد واستغرابي. وكأنّ ما لاحظه هذا المحقّق الإسباني معلوم لدى الجميع، ولا حاجة له أن يبيّن مزيداً من التّفاصيل عن هذا الأمر. وسبب انتباهي إنّما علاقة ابن قزمان بالفنّ المسرحي إن صحّت. وتساءلت: هل كان هذا الزّجال الموهوب من المدّاحين الجوّالين الّذين كانوا يسردون السّيَر والحكايات على إيقاع دفّ أومزمار، والنّاس متجمّعون حوله في شوارع قرطبة وميادينها أم كان يسرد، ويمثّل الأدوار، ويجسّم الشخصيات في نفس الوقت؟ هل كان يكلف من يمثّل الأدوار ويجسم الشّخصيّات بينما هويقوم بدور الرّاوي السّارد؟ وقبل كلّ شيء، هل كانت فكرة فنّ المسرح في زمن ابن قزمان تتطابق مع تصوّراتنا الحالية عن فنّ المسرح، مسرح الرّكح أعني؟ ومع واقعه الرّاهن؟ أشكّ شكّاً ملحاً في ذلك...

أمّا مصدر استغرابي هو تناول قصّة النّبيّ يوسف المذكورة في القرآن الكريم سواءً بالسّرد الشّفاهي أو بالتّمثيل المسرحي أو معاً تناولاً ينكره الفقهاء حالياً إنكاراً شديداً. غير أنّ ابن قزمان مسلم، ويعيش في بيئة مسلمة، ويعاصر أبا الوليد ابن رشد الفيلسوف والمفكّر الديني الكبير صاحب «مناهج الأدلّة». ويبدو أنّ البيئة القرطبية وبالتّابع الأندلسيّة كانت من النّاحيّة الدّينية تسمح بأن يسرد زجّال أو مدّاح قصّة النبيّ يوسف أو بأن يمثّل ممثل مسرحي شخصية هذا النبيّ. فما بال الفقهاء المسلمين يمنعون اليوم تجسيم أشخاص الأنبياء على ركح المسرح وفي شاشة التّلفزة والسينما؟ اللّهم بشكل استثنائي محض! فهل هم أعلم من أسلافهم الفقهاء، والمتكلمين، والأصوليين بينما هم يعتبرون أسلافهم المرجع والأساس في الدّين؟ والواقع أنّ الاختلاط بين المسلمين والنّصارى في الأندلس كان حقيقة واقعة. إلاّ أنّ بعض الفقهاء المتزمتين من أمثال ابن العربي (حاشا ابن عربي الشّيخ الصوفي الأكبر) قد نهى مثلاً النّساء المسلمات عن حضور موكب ذكرى ميلاد عيسى بن مريم في الكنائس بقرطبة وإشبيلية، وهنّ متعوّدات بذلك، وإذن، فهل تأثر ابن قزمان عبر اختلاطه بالنّصارى بالمسرحيّات الدّينية المسيحية الّتي كانت تقدم في رحاب الكنائس أيّام الأعياد حيث يقع تجسيم مريم العذراء والسيد المسيح بما في ذلك من المعجزات. وكـانت هذه المسرحيات تسمّى «ميستـار» (باللغة الفرنسيّة) = (الأسرار الإلهية).

10 - لا أعلم إذا كان الدكتور محمّد علي الخزاعي متفقاً معي على أنّ الفنون كانت في الحضارة العربية الإسلامية مقسّمة من حيث طبقات المجتمع إلى قسمين: قسم الخاصّة، وقسم العامّة. وهذا التّقسيم الطّبقي منصوص عليه في كتب الفقه، والآداب، والتّاريخ العربية العريقة. قد استغرق هذا التّقسيم الاجتماعي التّقليدي أكثر من سبعة قرون متّصلة رغم ما وجّه من انتقادات معمّقة من وجهه نظر علماء الاجتماع في زماننا حول هذا التقسيم الاجتماعي والطبقي.

يبقى أنّ مسرح خيال الظّلّ هو من فنون العامّة، كما مسرح كراكوز وحازيواز، ومسرح الدّمى. أمّا فنّ المقامة فهو من آداب الخاصّة وفنونها في القول الإبداعي الّذي كان يُلقى

في المجالس فاكهةً للعلماء. وبابات محمد بن دانيال لأن أصلها من فنّ الخاصّة، فإنّها برّمتها تنتسب لفنّ العامة. وعلامات ذلك بارزة في نصوص البابات.

لكنني ألاحظ في هذا المقام أنّ مسرح خيال الظلّ مثلما وصفه باحثنا هو غير خيال الظلّ كما عرفته أنا وسواي في تونس خلال النّصف الثاني من أربعينات القرن العشرين. فثمّة فروق بينهما. تفرّجت عليه في سهرات ليالي رمضان، وعلى مسرح كراكوز وحازيواز، ومسرح الدّمى «إسماعِينْ باشا»، وأفلام شارلي شَابْلاَن. فكان عمّ الظّاهر المخايل يعلّق ستارة قماشية بيضاء كبيرة قريبة من صدر القاعة، ويطفئ فوانيس الكهرباء ويشعل شمعات. أمّا أدواته، فهي يداه وأصابعه العشر، لا غير. كان يستعملها ببراعة عجيبة، فتجعلها تمثّل الأسد والذّئب في معركة حياة أو موت. فيزأر عم الظّاهر الرجل العجوز مرّة، ويعوي مرّة في أصوات متصاعدة! . ثمّ تحكي يداه وأصابعه حكاية النّملة الّتي أكلت الجمل!... إلخ.

ويقدّم المناول لكراكوز وحَازِيَواز في أطُر خشبيّة متوسطة الكبر، فيخرج شخصيات اللّعبة الواحدة بعد الأخرى مع تقديمها. فكراكوز رجل خبيث، وحازيواز رجل ساذج طيّب، وزوجته مدلّلة. ويشرح المناول العلاقة بين الأفراد الثلاثة بلغة بذيئة سوقية هابطة مرصّعة بالسّبّاب والشّتائم. وهذه اللعبة الّتي أصلها تركي ولربما مغولي تشبه «الـڤِينْيُول» الفرنسي كما شاهدته بعد سنوات في مسرحه الصّغير بحديقة اللُكْسَنْبُوْرْغ بباريس، بالاتفاق معه في جوانب وبالاختلاف في جوانب أخرى...

أمّا «إسماعين باشا» فهو اسم مسرح الدّمى القصديرية التي تبلغ قامة الدّمية الواحدة طفلاً عمره ست أو سبع سنين تقريباً. وهذه الدّمى مدهونة بالألوان الأحمر، والأصفر، والأزرق، والأخضر، ووظيفة «إسماعين باشا» مجاهدة الكُفّار في عرض البحر، هذه المجاهدة قد سمّتها الدّول الأوروبيّة قَرْصَنة. فقد خطف «إسماعين باشا» نِينَا الإيطالية وتبارز مع رَيِّس السّفن الحربية الغازية فقتله بسيفه!... إلخ... وهذه الدّمى يحرّكها المناولان بخيوط معقودة بأعضاء الدّمية، وهما يحركانها من فوق، ويلقيان نص الحوار بين الدّمى إلخ.

ومن أمتع ما يقرأ المرء في بحث الدّكتور محمد علي الخزاعي الفقرات الّتي حلّلت تمرير فنّ المقامة في قنوات فنّ خيال الظلّ، بتعبير آخر تمرير فنّ من فنون الخاصّة في قنوات فنون العامّة. وللمقامة تاريخ حافل قد استغرق قروناً طويلة إلى أن وصل إلينا. ولقد طغت المقامة على الحياة الأدبيّة والفنيّة العربيّة.

أوّلاً: في أوساط العلماء اللغويين والنّحاة والبلاغيين والأدباء المبدعين والنّقاد إلى أن بلغت في مسارها أوساط الفنون الشّعبية.

ثانياً: ومنها خيال الظلّ بامتياز. وإذا كانت المقامة تخضع للتّدوين، فإنّ خيال الظلّ هو بالأساس شفاهي، ونادراً ما دوّنه مبدعه كمحمد ابن دانيال الموصلي المذكور آنفا الّذي ترك لنا باباته. ولقد كان محمد ابن دانيال كَحَّالاً (أي طبيب عيون) وصِنْف الأطباء في المجتمع الكلاسيكي العربي ينتمي دون شكّ للخاصّة. لكن انتقاله إلى القاهرة بعد تجارب مرّة في العراق واحترافه(؟) مخايلاً لخيال الظلّ المسمّى بالبابات عنده جعل منه يعيش في صلب الحياة الشّعبية...

ومن أسباب تمرير المقامة في قناة فنيّة شعبية أنّ هذا الجنس من فنون السّرد العربي يتميّز بالبساطة من حيث شكله الجمالي، كالوعاء كلّ ما تضعه فيه تجده دون عناء. ولذا فقد استغلّه المدرّسون لغايات تعليميّة وتربويّة وأخلاقيّة، واستثمره الصّحافيون في العصر الحديث من

أمثال الصّحافي والشّاعر الكبير محمود بيرم التّونسي الّذي كتب المقامة بلهجة الدّارجة التّونسية، الشّعبيّة طبعاً في جريدته «الشباب» (تونس سنة 1937/1936) قصد الهجاء والسّخريّة! وإنّي لأرى المقامة في إجراء جماليتها الشكلية مثل المنمنمات العربيّة في بساطتها التي يعجز الإنسان أن يأتي بمثلها. وهي البساطة التي لا يبلغها الكاتب أو الفنّان التّشكيلي إلاّ بالعمل الدّءوب، بالمثابرة، وبالمجاهدة. كذلك كان بديع الزمان، وكان الحريري، ولكن كان أيضاً الواسطي وكان بَهْزَاد. وليس من الصّدف في شيء أن كتاب مقامات الحريري تمّ تزيينه وتحليّته بالمنمنمات. فنشاهد في تلك المربّعات الفنيّة السّروجي أو أبا الفتح الإسكندري، يتحرّك فيها كالدّمى! وتحليل باحثنا موفّق ومقنع إلى أبعد حدّ في هذه المسألة.

ويجدر بكل مكتبة مسرحيّة عربية محترمة أن تتّسع لاحتضان كتب باحثنا الدكتور محمد علي الخزاعي، تلك الكتب الّتي تعمّقت في تحليل البدايات المسرحيّة العربيّة تحليلاً تجاوز أغلب المراجع الّتي طرقت هذا الموضوع الإشكالي وأفحمتها. ■

مراجـع البَـوْح

(باللغة العربية)

- الموسوعة الفلسفية العربية لمعن زيادة. معهد الإنماء العربي ببيروت.
- كتاب كشّاف اصطلاحات الفنون لمحمد علي التّهانوي. دار قهرمان للنّشر والتوزيع. إستانبول.
- كتاب التّعريفات لأبي الحسن علي الجرجاني. تونس.
- قاموس المسرح تحرير وإشراف د. فاطمة موسى. الهيئة المصريّة العامة للكتاب. القاهرة.
- المعجم المسرحي للدكتورة ماري إلياس والدكتورة حنان قصّاب حسن مكتبة لبنان ناشرون.
- الهامشيون في المقامات العربية وروايات الشّطّار الإسبانية للدكتور محمود طرشونة. تونس. الفصل الثّاني يتعلّق بفن المقامة وانتشارها عبر الزمان والمكان وإشعاعها.
- كثيرة لا تحصى المقالات حول كاراكوز، ومسرح الأراجوز المصري، ومسرح العرائس، ومسرح الدمى الصّغيرة والعملاقة ومسرح إسماعين باشا ومسرح الجينيول، ومسرح خيال الظلّ إلخ.

(باللغة الفرنسية)

- تاريخ الفلسفة لإيميل بَرَهْيِي. الجزء الأوّل المقدّمة. المطابع الجامعية الفرنسية. باريس.
- تاريخ الفلسفة لألبار ريفوالجزء الأول المطابع الجامعية الفرنسية باريس.
- سوسيولوجيه المسرح لجان دوفينيو. دار جاليمار للنشر باريس.
- سوسيولوجية الممثّل لجان دوفينيو. دار جاليمار للنشر باريس.
- مراحل علم الاجتماع لرايمون آرون. دار جاليمار للنشر باريس.
- المسرح وشخصياته لروبارأبيرأشد. جاليمار للنشر باريس.
- المعجم الموسوعي للمسرح لميشال كورفان. دار بورداس للنشر. باريس.
- الحكاية لپول ريكور في ثلاثة أجزاء. كتاب الجيب.
- هوية الإسلام لغراومباوم. دار جاليمار للنشر باريس.
- سوفوكليس ويوروبيدس إسخيلوس ثلاثة كتب لَرَيْنْهَارْتْ. دار لوساي. باريس.
- المأدبة لأفلاطون. كتاب الجيب.
- المجلة الأدبية (الفرنسية) عدد خاص بستيفان زفايغ عدد... بتاريخ. لا تعتمد إلاّ مقالات عن حياته لا مقالات تأويل أعماله وعلاقاته بالكُتّاب الآخرين.

التجليات الجمالية في الخطاب المسرحي

[عبد المجيد شكير *]

لقد برز الاهتمام الجمالي في المسرح باعتباره رد فعل طبيعي على الطغيان الإيديولوجي الذي تضخم حضوره بشكل قوي حتى استنفد مقومات وجوده، فتراجع لصالح ممارسة أخرى تعطي الأولوية للبعد الفني الجمالي، على أن هذا التحول من طغيان الإيديولوجي إلى أولوية الجمالي في الممارسة المسرحية له أسباب وعوامل ساعدت على تسريع وتيرته، نجملها فيما يلي:

* مخرج، وباحث مسرحي، وأستاذ جامعي من المغرب.

– أول الأسباب هو سؤال التلقي الذي يستقبل الظاهرة المسرحية، فقد انتقل من صيغة: «ماذا يقول العرض المسرحي؟» إلى صيغة: «كيف يقول العرض المسرحي؟»، أي الانتقال من الاهتمام بما يقدم العرض في فرجته من مضامين وطروحات فكرية، أو إيديولوجية، أو سياسية، إلى الكيفية التي يبني بها العرض فرجته على مستوى الأسلوب الفني، والصوغ الجمالي. وهذا الانتقال من سؤال الـ «ماذا» إلى سؤال الـ «كيف» يعكس تحولاً في شروط التلقي، والخبرة الجمالية التي يمتلكها الجمهور في علاقته بالظاهرة المسرحية، والتي كان لها، بالطبع، انعكاسها وتأثيرها على الإنتاجية المسرحية، فوجَّهَتْها، بالتالي، نحو الاهتمام بالبعد الجمالي في تقديم العرض المسرحي. ذلك أن التلقي هو مسوغ استمرار أو تراجع قيمة إبداعية ما، حسب درجات الاستجابة لأفق انتظاره ـ التي ليست دائماً مرضية، فإحساس المتلقي بالتخمة من خطاب إيديولوجي متكرر ومجتر كان، بكل تأكيد، حافزاً على البحث عن بعد مغاير، وبالتالي، عن خطاب آخر تَمَثَّل في الاهتمام الجمالي.

– من الأسباب الرئيسة أيضاً في بروز الاهتمام الجمالي في العمل المسرحي، الدور الذي لعبه النقد المسرحي، فالممارسة النقدية التي كانت سائدة هي تلك التي تقارب أبعاد الظاهرة المسرحية من الخارج، تمتح أدواتها ومفاهيمها ومناهجها من حقول أخرى (السوسيولوجيا، الأنثروبولوجيا، علم النفس...) وتسقطها على الخطاب المسرحي، لأن الرؤية التي تمتلكها حول الظاهرة المسرحية ترتبط، في غالب الأحيان، بهدف الكشف عن طبيعة المضمون الفكري الذي يحمله العرض المسرحي، انطلاقاً من بنية ثقافية خارجية تقف خلفية نظرية في ممارسة النقد المسرحي بالاعتماد على منهج اجتماعي تاريخي لتصل إلى «رصد العلاقات الجدلية القائمة بين الأعمال المسرحية، ونسيج الحياة الاجتماعية التي هي مصدر المعرفة ومبعث الحقيقة»(1)، فكانت النتيجة أنها عجزت عن إثبات تجانسها بوصفها إطاراً نظرياً يشكل مرجعية في القراءة والتحليل، كما عجزت عن إثبات قدرتها على تحقيق الكفايات اللازمة لإدراك مكونات الخطاب المسرحي. إلا أنه بتحول هذه الممارسة النقدية الخارجية إلى نمط نقدي يهتم بالداخلي في الظاهرة المسرحية، ظهر النموذج القرائي الذي يحاول الاشتغال على مكونات الخطاب المسرحي التي تؤسس بنياته الداخلية، وعناصر تركيبه المتعددة وغير المتجانسة، وتتمثل إيجابية هذا النموذج النقدي في كونه جعل الظاهرة المسرحية هدفاً وغايةً، أي أنه نمط يشتغل على المسرح لذاته لا لغيره، انطلاقاً من الاهتمام بداخلية الإنتاج المسرحي ومكوناته، وطرائق تمسرح Théâtralité هذه المكونات، وأشكال بُنْيَنَتِها Structuration، بالاعتماد على خلفية نظرية مؤسسة على ما وصلت إليه الجهود النقدية في قراءة العرض المسرحي، وهي الجهود التي تنطلق من تصورات تدرك خصوصية الخطاب المسرحي، وبالتالي، خصوصية قراءته، وترتهن، في الغالب، إلى سيميولوجيا المسرح. وقد انتعش هذا النموذج النقدي بسلاحه الأكاديمي، لأنه ترعرع في أحضان الدرس الجامعي حيث الموضوعية المفتقدة ـ في الغالب ـ في النقد الانطباعي التذوقي والنقد الصحافي.

وهذا التحول من ممارسة نقدية خارجية للظاهرة المسرحية إلى ممارسة تهتم بالخطاب المسرحي انطلاقاً من بنياته الداخلية قد رشَّد، ولا شك العملية المسرحية، ووجَّه اهتمامها إلى إدراك أهمية البعد الفني الجمالي في الإبداع المسرحي.

– أما السبب الثالث الذي يمكن اعتباره عاملاً مساهماً في بلورة الاهتمام الجمالي وبروز تمظهراته، فيرتبط

بما يمكن تسميته بـ «حركة المخرجين»، فظهور جيل جديد من المخرجين يمتلك رؤى إخراجية غير تقليدية تنطلق من مفهوم حديث للإخراج بوصفه قراءة خاصة للنص المسرحي، وإعادة كتابة وإعداد له، بتحطيم قيوده المسكوكة وملء ثغراته وبياضاته المتعمدة؛ قد ساعد على تنظيم الفرجة المسرحية على مستوى القالب الفني والأسلوب الجمالي، ورسم، بالتالي، الأفق الجمالي للممارسة المسرحية، ومن هنا فالوقوف عند تمظهرات الاشتغال الجمالي في المسرح هو، في جوهره، تمثل للتجارب الإخراجية الجديدة، وللمجهودات التي راهنت على البعد الجمالي شرطاً في الفرجة المسرحية.

لقد تضافرت هذه العوامل والأسباب مجتمعة لترسم الملامح الجمالية التي طبعت التجارب المسرحية التي أعلنت، بذلك، عن حركية نوعية منتعشة في الفرجة المسرحية، أذكتها روح التجريب التي لازمتها من حيث كونها شكلاً من أشكال المشروع الحداثي في المسرح. ذلك أن انخراط المسرح في حركية التجريب وديناميته كان له دور في تعميق الوعي بالبعد الجمالي وضرورته الفنية في الإنجاز المسرحي، باعتباره اختباراً لفرضيات جمالية وأسلوبية تتعامل مع المسرح بوصفه خطاباً وصنعة فنية في الآن نفسه، لذلك تلزم الإشارة أن حديثنا عن بعدٍ جمالي في الممارسة المسرحية ليس إبطالاً لحضور العنصر الفكري الإيديولوجي أو إلغاءً له، لقد ظل هذا الأخير يحافظ على حضوره باعتباره مضموناً لا يمكن تجاوزه أو الاستغناء عنه، ولكن على أساس تقديمه في قالب إبداعي يحترم الشرط الفني والضرورة الجمالية، والوعي بمكوناتهما الأساسية التي أصبحت تشكل الاهتمام الأول في إنجاز العمل المسرحي.

من ناحية أخرى، تلزم الإشارة إلى أن الاهتمام الجمالي جاء ضمن سياق بروز مفاهيم وأسئلة جديدة تتعلق بالمسرح، ومكوناته، وأشكال مقاربته، وتلقيه، ومستويات التواصل فيه، والحقول الجمالية المرتبطة به، لذلك لابد من الوقوف ـ ولو بتركيز واقتضاب ـ عند عنصرين جديرين بالتوضيح، من حيث كونهما التوطئة السياقية نحو رصد عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي وتمظهراتها، ويتعلق الأمر بمفهوم الخطاب المسرحي، ومستويات التواصل المسرحي باعتبارهما مداخل منهجية ومفاهيمية تشكل نقط الانطلاق، ومن جهة ثانية باعتبارهما إفرازاً للاهتمام النظري الذي واكب بروز البعد الجمالي في العرض المسرحي.

حول الخطاب المسرحي:

ماذا نعني بالخطاب المسرحي؟... ما هي العناصر التي تشكله؟... ما حدود انتمائه أو عدم انتمائه إلى الخطاب الأدبي عامة؟... هناك مجموعة من الأسئلة المركزية المماثلة التي تسعفنا في الإحاطة بمفهوم الخطاب المسرحي، وتحمل إجاباتها محاولة تحديده وتعريفه، لكنها، مع ذلك، مجرد أسئلة تقريبية من هذا الخطاب ومكونات تشَكُّله، وبالتالي، فمحاولة تقديم تعريف جامع له غير ممكنة، ولا تتعدى حدود المقاربة التي تختلف، بدورها، باختلاف زوايا النظر التي نقارب بها الخطاب المسرحي، وحسب المرجعيات التي نستند إليها لأجل تقديم هذه المقاربة، ومع ذلك سنحاول، على الأقل، الإمساك بعناصر تميزه وخصوصياته التي تجعله يختلف عن باقي الأنماط الخطابية.

إن للخطاب المسرحي خاصية نوعية لا تكون له هوية إلا بها تتمثل في كونه غير متجانس العناصر التي تشكله، «وفي كونه فنّاً مفارقاً، بل يمكن أن نذهب بعيداً وننظر

إليه على أنه فن المفارقة نفسها، هو إنتاج أدبي وتمثيل مادي، سرمدي متجدد ومُعَاد إنتاجه، ولحظي ثابت وقار إنتاجُه»(2). وهو بذلك مجموعة من العلامات Signes التي تنقسم إلى علامات لسانية وأخرى غير لسانية، وتنقسم غير اللسانية، بدورها، إلى علامات سمعية وأخرى بصرية، وينصهر هذا المجموع من العلامات غير المتجانسة في بوتقة واحدة هي ما يمكن تسميته بالخطاب المسرحي، ولتمييزه عن الخطاب الأدبي، يصوغ رولان بارث Roland Barthes جوابا في كتابه Essais Critiques (بحوث نقدية) حين يقول متحدثاً عن الخطاب المسرحي: «إننا، إذن، بصدد تعددية صوتية Polyphonie إخبارية حقيقية، وهذا هو التمسرح La Théâtralité: سُمْكٌ من العلامات»(3)، إن الخاصية المميزة، إذن، هي خاصية التمسرح، التي تتشكل من تكثيف للعلامات الدالة سواء عن طريق الإيحاء Connotation أو التعيين/ التقرير Dénotation، بنسب متفاوتة في الحضور بين العلامات اللسانية، والسمعية، والبصرية. الشيء الذي يجعل من العرض المسرحي علامة كبرى تتسع دائرتها لتشمل الملفوظ النصي، وجسد الممثل، والديكور، والأكسسوار، والموسيقى، والملابس، والماكياج... أي أن كل المكونات تشتغل باعتبارها علامة، «في المسرح تكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات المسرحية مقومات خاصة وخصائص نوعية وصفات لا تمتلكها في الحياة الواقعية»(4).

إذن، فإن هذا التكثيف من العلامات الذي يؤسس خاصية التمسرح المُمَيِّزَة للخطاب المسرحي، هو ما تبدو ملامحه في النص والعرض المسرحيين على حد السواء، فهو لا يتحقق إلا داخلهما، وهذا ما حذا بأن أوبيرسفيلد إلى القول: «يتشكل الإنجاز المسرحي من مجموعة من العلامات تنفصل إلى مجموعتين صغيرتين، هما: النص (ن) والعرض (ع)»(5)، وهو القول الذي يتقدم بنا نحو الطريقة التي يتوزع بها سُمْكُ العلامات على العناصر التي تشكل الخطاب المسرحي، حيث نجد:

نص التأليف: وهو مجموعة من العلامات اللسانية، يعتمد الاستعمال النوعي للغة أداةً في التعبير.

نص الإخراج: وهو مجموعة من العلامات السمعية ـ البصرية، يعتمد توظيف الأنظمة السينوغرافية خاصيةً في التعامل مع نص التأليف، وفي التواصل مع المتلقي.

ومن مزيج المجموعتين النصيتين (نص التأليف Le Texte / نص الإخراج La Partition) يحصل نص ثالث هو نص العرض La Représentation، ويمكن توضيح ذلك عن طريق الترسيمة التالية:

وهي ترسيمة توضح العلاقة بين المجموعات الثلاث، وتحديداً بين النص والعرض باعتبارهما قطبي الخطاب المسرحي، وتتضح هذه العلاقة أكثر من خلال أن أوبيرسفيلد حين تؤكد أن «النص المسرحي حاضر داخل العرض بشكله الصوتي والتلفظي، له تواجد مزدوج، فهو ـ أولاً ـ يسبق العرض، وبعد ذلك يصاحبه»(6).

حول أنساق التواصل/ التلقي المسرحي:

إن الحديث عن التواصل المسرحي هو محاولة للاقتراب من خصوصية أخرى للخطاب المسرحي تميزه عن باقي الأنماط التواصلية في المجال الإبداعي.

لقد انتبه أغلب الدارسين إلى أن جوهر كلمة مسرح

يكمن في مظهر نوعي، وهو وجود عنصرين متمايزين يشكلان أساس المسرح هما: الممثل والمتفرج، «وإذا افترق هذان العنصران فليس هناك شيء»(7)، ويؤكد إيريك بنتلي E.Bentiley مضمون ما ذهب إليه ريتشارد سوثرن R. Southern، ويصل إلى خلاصته نفسها، ذلك أن «التعريف البسيط للمسرح هو أن A يلعب دور B بينما C يتفرج»(8)، وهناك مقاربات أخرى تزكي هذا التصور، كالتحليل الأنثروبولوجي لدافيد كول David Cole الذي يؤكد الجدلية نفسها عبر طريقة مغايرة، فبالنسبة إليه المسرح مكان روحاني حيث يتجابه عالمان، عالم الممثل الذي يمثلنا، وعالم المشاهد الذي يلاحظ، وهذان العالمان المنفصلان هما ما يشكل المسرح ولكن عبر تقابلهما وتجابههما، «ففي مقابل الممثل، نستطيع أن نقف على الخصائص الجماعية للجمهور»(9).

إلا أن ما وقف عنده BENTLEY و SOUTHERN و COLE لا يعدو أن يكون المظهر الخارجي للتواصل المسرحي، أي التواصل المتحقق بشكل مرئي بين الممثل والمتفرج، على أن هناك أنساقاً تواصلية أخرى على امتداد الإنجاز المسرحي(10)، فلئن كان المسرح يشكل وضعية تواصل بامتياز، فإنه تواصل مختلف عن الأنماط التواصلية في الأشكال الإبداعية الأخرى، فحين يكون التواصل الروائي أو الشعري، مثلاً، تواصلاً بسيطاً Simple، بحيث يكون الروائي أو الشاعر في دور المرسل Emetteur والرواية/الديوان يشكل الإرسالية Message والقارئ/القراء في وضعية المستقبل Récepteur، فإن التواصل المسرحي تواصل مركب Composée ومتعدد في مرسليه وإرساليته ومستقبليه، فمرسلو الإرسالية المسرحية يظهرون على امتداد لحظات الإنجاز الفني للعمل المسرحي، فنجد المرسل الأول هو مؤلف النص الدرامي (ويمكن أن يكون عدة مؤلفين) والمرسل الثاني هو المخرج الذي يقرر طرائق اللعب وكل تمظهرات العرض التقنية، ثم المرسل الثالث هو الممثل باعتباره مرسلاً مرئياً Emetteur Visible، وبالمقابل هناك ثلاث إرساليات أو خطابات: خطاب النص الدرامي حيث الحوارات Les Dialogues والإرشادات Les Didascalies، ثم خطاب نص الإخراج La Partition حيث تسجل تفاصيل اللعب والإنجاز الركحي Scénique، فخطاب نص العرض الذي يتشكل، ليس فقط من كلمات، ولكن أيضاً من حركات، وأكسسوارات، وأصوات، وأضواء؛ وعلى مستوى وضعية التلقي نجدها أيضاً وضعية مركبة/ متعددة، فهناك المخرج بوصفه متلقياً للنص الدرامي، والممثل باعتباره متلقياً لنص الإخراج، ثم المتفرج باعتباره متلقياً لنص العرض(11).

نجدنا إذن أمام تواصلات مسرحية، وليس أمام تواصل مسرحي واحد، أي أمام أنساق تواصلية مسرحية متداخلة فيما بينها تنتج التواصل النهائي مع المتلقي، يمكن اختزالها في ثلاثة أنساق تواصلية أساسية، في مقدمتها النسق التواصلي الأول بين المؤلف والمخرج الذي تساهم في تشكيله الدراماتورجيا من حيث كون الإخراج إعداداً درامياً للنص المسرحي، ومن حيث كون الدراماتورجياً تقف في هذه النقطة التي يمر فيها النص من مستوى الأدبية La Littérarité نحو التمسرح La Théâtralité. والنسق التواصلي الثاني هو الذي يتشكل من علاقة المخرج بالممثل، ولا تخفى أهمية هذا النسق من حيث كونه وسيلة إبراز ملامح وطرائق اشتغال الممثل على نظام اللعب Le Jeu الذي يقترحه الإخراج. ثم أخيراً النسق التواصلي الذي يشكله الممثل في علاقته بالشخصية، فهناك سياق تخييلي بين الشخصية باعتبارها كائناً ورقياً Etre de Papier والممثل باعتباره الصورة المشهدية

La Figure Scénique ذات الوجود المادي الحقيقي، وتكمن أهمية تأسيس هذا النسق في الدور الذي يلعبه في صنع الشخصية وتشكيل ملامحها وتحديد أبعادها من طرف الممثل. وتتداخل هذه الأنساق التواصلية الثلاثة لخلق وضعية التلقي العامة بين الحركة المسرحية بوصفها إنتاجية دالة، والأثر الجمالي الذي تثيره لدى المتفرج بوصفه مدلولاً لا يتحقق إلا في التلقي؛ وبذلك يتحقق التواصل المسرحي التام بين أطراف الفرجة/ العرض.

ضمن هذا السياق المفاهيمي تتحرك التجليات الجمالية في الخطاب المسرحي، وضمنه يمكن رصد عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، والتي يمكن إجمالها في أربعة تمظهرات أساسية تشكل عصب الإنجاز المسرحي، هي:

1 - الفضاء المسرحي L'Espace Théâtral، ويتعلق الأمر بمقاربة المكون الدامج في الفعل المسرحي، أي الفضاء، واستجلاء مختلف الاقتراحات الجمالية التي ارتآها المسرحيون شكلاً جديدا للتفضيء المسرحي كاعتماد الفراغ أو التجريد أو العجائبي أو التراثي، فهي كلها اقتراحات جمالية تتجاوز الفضاء الكلاسيكي المكتف.

2 - أدوات الاشتغال التقني، أي العناصر التقنية التي تساهم في تشكيل الأنظمة السينوغرافية Les Systèmes Scénographiques من إضاءة وديكور وأشياء وموسيقى وملابس... وتمثل قدرتها على المزاوجة بين الوظيفة العملية والمتعة الجمالية، وما يستتبع ذلك من فعالية دلالية وجمالية في العرض المسرحي، ذلك أن الوقوف عند ملامح جماليات الاشتغال التقني في العرض المسرحي، تجعلنا نكتشف القيمة الحقيقية لهذا الاشتغال الذي يمتلك من مقومات خلق الأثر الجمالي عند المتلقي أكثر مما تمتلكه الكلمة الجافة والحوار المسرحي الممتد دون تقطيع Découpage فني/ تقني. فآليات العرض التقنية هي التي تفجر النص وتبرز قوة الممثل وتساهم في التشكيل الجمالي العام، انطلاقاً من كونها أدوات مجازية وبلاغية، متعددة الوظائف Polyfonctionnels، ومتعددة المعاني Polysémiques، ومتعددة الاستعمال Polyvalents، والأهم من هذا كله أنها تزاوج بين الدلالي والجمالي.

3 - والتمثيل Le Jeu، أي مقاربة جمالية عنصر التمثيل، حيث بروز الاهتمام بالتعبير الجسدي، والتشكيل الكوريغرافي وهما ركيزتان ركيزتين في تأسيس جمالية بصرية للعرض المسرحي.

4 - ثم الكتابة الدرامية L'Ecriture Dramatique (أو ما يعرف بالنص المسرحي)، حيث الوقوف عند أشكال جمالية جديدة في تأليف وإعداد النص المسرحي تتجاوز تقليدية النص الكلاسيكي، لأنها أشكال تعطي الاعتبار لخصوصية الخشبة وخصائصها، وحتى إكراهاتها؛ وهي الأشكال التي تجسدت من خلال تقنيات التركيب Synthèse والإعداد Adaptation والمسرحة Théâtralisation.

إن هذه المستويات الأربعة هي التجليات الجمالية للخطاب المسرحي، وهي المستويات المركزية في استجلاء البعد الجمالي في الإنجاز المسرحي أثناء كل مقاربة أو قراءة أو عملية نقدية، نظراً لتكاملها من جهة، ونظراً للتراتبية التي تميزها من جهة ثانية؛ فهي تأتي متسلسلة تسلسلاً منطقياً عندما نفصلها بعضها عن بعض أثناء عملية التحليل، ذلك أن التلقي الأول للإنجاز المسرحي يضعنا بشكل مباشر أمام فضاء مسرحي يتكون من مجموعة من العناصر السينوغرافية التي تؤثثه من ديكور وإضاءة وأشياء... يعبره ممثلون يؤدون أدوارهم وهم يتلفظون مجموعة من الحوارات المتبادلة التي هي في الأصل عبارة عن نص مسرحي أو كتابة درامية، أي أن «العرض المسرحي يتكون

من مجموعة من العلامات غير المتجانسة (التي يمكن أن تتجه إلى كل حواس المتلقي) يمكن تقطيعها إلى نصوص جزئية: الفضاء، والأشياء، والتمثيل (الذي يشمل الكلام الملفوظ من طرف الممثلين)»(12). وهذا ما تؤكده أن أوبيرسفيلد أيضاً، لكن من منظور وضعية التلقي؛ حيث ترى أن المتلقي في مشاهدته للعرض المسرحي يسعى إلى تجميع أكبر عدد ممكن من العلامات ليس عن طريق الإدراك فقط، بل عن طريق الامتلاك أيضاً. الشيء الذي يجعله يعيد بناء العرض باعتباره «عالما ممكناً» بواسطة ثلاثة أنساق من العلامات: الفضاء وما يقترحه من علاقات بين الممثلين من جهة، والخشبة والقاعة من جهة ثانية، والأشياء Les Objets وما تمتلكه من إحالات ووظائف بلاغية، ثم التمثيل باعتباره منتجاً لخطاب كلامي وإشاري، يستدعي بالضرورة نسقاً رابعاً من العلامات يجد مرجعه الأصلي في النص الدرامي(13). وكل هذا يعني أن المستويات الأربعة المذكورة هي ما يشكل أبعاد الإنجاز المسرحي قبل وصوله إلى المتلقي، وبالتالي، فهي مجال تمظهر الاشتغال الجمالي الذي نحن بصدد تأكيده تجلياً خالصاً للخطاب المسرحي.■

الهوامش والإحالات

(1) المنيعي (حسن): المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب ظهر المهراز، فاس 1994، ص 116-115.

(2) UBERSFELD (Anne) : Lire le théâtre – éds sociales – Paris1982 – P.13.

(3) عن أوبيرسفيلد، المرجع السابق، ص.19.

(4) كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ت: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، البيضاء 1992، ص14 - 15.

(5) أوبيرسفيلد، م.س، ص 37.

(6) نفسه، ص 19.

(7) Southern (Richard) : the seven ages of theatre - New York 1961 - P: 21.

(8) Bentley (Eric) : Life of drama -New York 1964 - p. 150.

(9) Carlson (Marvin): Histoire des codes - in – Théâtre: Modes d'approche (ouvrage colle - tif) éditions LABOR - Bruxelles 1987-p. 65.

(10) أنظر المنيعي (حسن): المسرح والسيميولوجيا، منشورات سليكي إخوان، طنجة 1995، خاصة الصفحات 7 - 13.

(11) Vigeant (Louise) : La Lecture du spectacle théâtral - Mondia Editeurs – Laval – Québec 1989 - p. 7 - 8

(12) نفسه، ص 34.

(13)UBERSFELD (Anne) : L'Ecole du spect - teur; Lire le théâtre2 - éditions sociales - Paris1981 - P.322.

نوافذ صغيرة للوحشة

[منى الصفار *]

أرتب الكلام كقنانٍ قابلة للكسر، الصمت الذي أحتفظ به كصديق جيد، وكسلاح جيد، وكتميمة عند اللزوم. نص أتحدث به عن كل الطرق الملتوية التي سلكتها. كل الجلود الناعمة التي غص بها جسدي، وخلعتها الواحدة تلو الأخرى. عن مثاليتي التي تنام تحت وسادتي، وتمسك فمي بوحشية في الصباح. عن قلقي المرسوم بقطعة فحم بشكل جميل جداً، وبعبارات ناتئة، أستطيع القول أنها كانت تقع من السماء حيث أنام تماماً.

عن القدرالذي يضعني دائماً في الخانة الخطأ، عن الوجوه التي تعبرني، تجفف أياديها بنهدي، وتستيقظ في الصفحة التالية بذاكرة مفقوءة.

كنت أكتفي بالاختباء خلف السور، أضع الورود البيضاء تحت أقدام المارة، أنظر للموت بشبق أعرفه جيداً. المخالب التي كانت تزين أصابعي لزجة بأحمر قانٍ، المرآة التي تعكسني معتمة ككل هذا الريش، كهذا السواد النائم في كفي، ككل هذه اللهفة في استنطاق جسد بغريزة النهش.

كنت أبصق أحلامي بيأس مفرط على كل العابرين، وجعي الذي يلتصق بجسدي كنأمة، جوعي الذي يخرج يديه من جوفي لرجل ضبابي، ضوء صغير، معلق على نافذة ضيقة، بخدوش كثيرة.

كل هذا الضباب يلتهمني بمسمى حياة، كل هذه الخطوات الصغيرة تأخذني بين ذراعيها بلطف، وتلقي بي في الوحشة. ■

---

* شاعرة من البحرين.

* العمل الفني : علي حسين - البحرين - (مهرجان أصيلة 2014).

نصطاد بعضنا بـ قصيدة

[هدى ياسر *]

إلى: أحمد العسم
لا تمنح (السُّكّري) المجد
أخذ شيئًا من قدمكَ،
لا بأس،
ها أصابعي في حقيبة القلب،
خذ ما شئت وتابع الرسم.
اكتب القصيدة المحكية والفصحى،
سمّعني.
سـ نُعد ذاكرتينا لاستيعاب اجتماعنا
بعد كل هذه السنين.
على دكة الصيادين
سنصطاد الترف نوزعة على الناس
رفاهة الصداقة البيضاء.
على الكورنيش سـ أكشف شَعري
آملة أن يذهب الهواء بـ رائحته إلى قبيلتي،
القصد: جربتُ إحساسًا جديدًا.
على الأريكة في غرفة المعيشة
سنحادث عبر الـ Hangouts صديقًا،
نُكلمه عن النعيم،
فـ يرسل صورًا لـ زُجاجة،
يُلحقها كتابة: إليكم النعيم.
فـ نمازحه،
أين الوجه الحسن؟

بـ صيغة أخرى
سـ نجلسُ على دكة الصيادين نصطاد بعضنا
بـ الفضفضة.
على مقعد طويل في الكورنيش
سيظن المارة أن رجلًا يجلس برفقة صغيرة
محجبة
كل مَن هناك سيدور حولنا،

---

* شاعرة من السعودية.
* العمل الفني: إيمان مالكي - إيران .

الفضول يهبنا صفة الشمس.
البعض سـ يخجل من معاودة الكرة.
هو يعرف أنه ليس زُحل -مثلًا- ليبرر حركته،
فيذهب بـ حيرته.
والبعض سيتوقف عنده الزمن لـ ثوانٍ أمامنا
أسدل حجابي،
فيذهب بـ حيرته.
على الأريكة في غرفة المعيشة
نقرأ قصائد بعضنا
نكتب نصًا مشتركًا ننشره فورًا على الفيسبوك.
سنجمع الـ لايكات / نقسمها بالتساوي
على الذاكرة.
لن نرهق الـ لايك الزائد بتقسيمات معقدة
سـ نعمل عليه تحسينات،
وندرجة كـ صورة رمزية لـ معرفاتنا.
فيما الليالي التالية كلها،
سـ تتمنى لو كانت لحظتنا الأولى.

إلى: روعة يونس

نغشُّ شكل ضحكاتنا.
تعالي نسندُ ظهرينا إلى بعضهما.
تغنين سورية،
وأتخيلُ المشاهد.
أغني الحرية،
وترسمين فضاءً.
الشحوبُ سيكون وجه الغرفة الذي سـ يزهو،
فيما ندور على مؤخرتينا لنلتقي،
كطفلتين لا تستوعبان خطوات العالم إلى حتفه.
نلتقي،
ونضربُ راحة أيدينا ببعضها،
نبتكر للفرح لحنًا.
نغش عن وجوه الصغار شكل ضحكتنا.
نتسلمُ من العجائز الرضا،
ودعاءً لا يضل.
يصل إلى الله ويرجع بالطمأنينة.
تعالي علميني،
الأنوثة السامية في صورتكِ.
دليني كيف أنساب في جيب قميصكِ ،
أشاكس تفاحتكِ،
ولا نهوي.
أخبريِ شَعرَكِ أنه سـ يكون القش في بيت الشجرة.
سيكون اللمسات الأخيرة لسيناريو الصداقة.
وأنه حبل أرجوحتنا.
الحبل الذي لا يعرف «باسترناك».
أما شَعري الداكن، فـ سيلعبُ دور الليل.
سيكون حِبر الطابعة الملون.
سيكون حبلٌ إضافي،
لستُ أكيدةً من علاقته بـ الانتحار.
تعالي نسند إلى بعضهما قلبينا.
نقتل الحرب.
نكسر الأغلال.
ونطيرُ عاليًا كأي شيء. ■

حادثة من الحرب

[ستيفن كرين]
[ترجمة : مهدي عبدالله *]

بطانية الملازم الأول المطاطية بسطت على الأرض وفوقها سكب مؤونة سريّة الجيش من القهوة. العرفاء والممثلون الآخرون للرجال المتسخين ذوي الحنجرات الحارة الذين اصطفوا حول المتراس المرتجل جاءوا من أجل نصيب كل زمرة.

كان الملازم الأول مقطب الجبين وجاداً حيال هذه المهمة للفرقة. زمت شفتاه بينما كان يسحب بسيفه الشقوق المختلفة في الركام، حتى المربعات البنيه من القهوة المتساوية في الحجم بشكل مذهل ظهرت على البطانية. كان على شفا انتصار عظيم في الرياضيات وكان العرفاء يحتشدون إلى الأمام، كل واحد ليكسب مساحة صغيرة حينما صرخ الملازم الأول فجأة، ونظر بسرعة إلى رجل بقربه كما لو كان يشك في أن ذلك حالة اعتداء شخصي.

صرخ الآخرون أيضاً حينما رأوا الدم على كم الملازم الأول.

جفل كرجل ملدوغ وترنح على نحو خطر، ثم استقام.. صوت نفسه الأجش كان مسموعاً بوضوح.. بدا حزيناً غامضاً فوق المتراس المرتجل في الوجه الأخضر لغابة، حيث يوجد الآن الكثير من النفثات الصغيرة من الدخان الأبيض.

خلال هذه اللحظة حدق الرجال الموجودون حوله كالتماثيل، والتزموا الصمت مع الذهول والارتعاب من هذه الكارثة التي وقعت حينما لم تكن الكوارث متوقعة، حينما كان لديهم الفراغ لمشاهدتها.

بينما حدج الملازم الغابة، حركوا هم أيضاً

* قاص ومترجم من البحرين.

رؤوسهم بتمايل لكي يشهدوا لحظة أخرى بأيديهم جميعاً، لازالوا صامتين، يفكرون ملياً في الغابة البعيدة كما لو كانت عقولهم مثبته على لغز رحلة رصاصة الضابط. من الواضح إنه أجبر على أخذ سيفه بيده اليسرى.. لم يمسكه من المقبض.. أمسكه من منتصف الحربة على نحو أخرق محولاً عينيه عن الغابة المعادية، نظر إلى السيف وهو يحمله، وبدا مشوشاً حول ماذا يفعل به، وأين يودعه؟ باختصار، هذا السلاح أصبح على نحو مفاجئ شيئاً غريباً بالنسبة له. نظر إليه بنوع من الخبل، كما لوكان مزوداً برمح ثلاثي الشعب وصولجان ومجراف.

أخيراً، حاول أن يودعه في الغمد، لوضع سيف في الغمد وهو في اليد اليسرى، في منتصف الشفرة.. في غمد معلق على الورك الأيسر هو عمل فذ يستحق خاتماً من نشارة الخشب، هذا الضابط المصاب انهمك في صراع يائس مع السيف، والغمد المتمايل، وخلال وقت الصراع تنفس كمصارع!

لكن في هذه اللحظة استيقظ الرجال المتفرجون من وقفتهم المشابهة للحجر، واحتشدوا في الأمام بتعاطف.. الرقيب المكلف بالأوامر العسكرية أخذ السيف واودعه برفق في الغمد، وفي الوقت نفسه انحنى بعصبية إلى الخلف، ولم يسمح حتى لإصبعه بأن تمس برفق جسم الملازم الأول. الجرح يمنح وقاراً غريباً للذي يحمله.. الرجال الجيدون يستحون من هذه الجلالة الجديدة والفظيعة. إنها كما لو كانت يد الرجل المصابة فوق ستارة معلقة أمام إلهام جميع الوجود، معنى النمل، الملوك، الحروب، المدن، شروق الشمس، الجليد، ريشة سقطت من جناح طائر وقوة تساقطها تشع فوق شكل دموي، وتجعل من الرجال الآخرين يفهمون أحياناً بأنهم صغار. رفاقه نظروا إليه بعيون واسعة متأملة، الأكثر من ذلك خشوا بشكل مبهم بأن وزن أصبع بالنسبة له ربما يرسله إلى التهور والسقوط في مأساة، ويفضي في الحال إلى المجهول الرمادي المعتم. ولذلك، فإن الرقيب المكلف بالأوامر بينما كان يضع السيف في الغمد انحنى بعصبية إلى الخلف.

كان هناك آخرون عرضوا المساعدة، أحدهم قدّم بخوف كتفه وسأل الملازم الأول عما إذا كان يود أن ينحني عليها، لكن الأخير لوح له بالابتعاد بطريقة محزنة، ارتدى نظرة الشخص الذي يعرف بأنه ضحية مرض خطير، ويفهم عدم جدواه.. حدّق مرة أخرى في المتراس بالغابة، ثم استدار وتحرك ببطء إلى الوراء.. أمسك معصمه الأيمن برفق بيده اليسرى كما لو كان الذراع المصاب مصنوعاً من الزجاج الهش جداً.

وأخذ الرجال الصامتون يدققون النظر في الغابة، ثم في الملازم المغادر، ثم في الغابة، ثم في الملازم.

حينما مرَّ الضابط المصاب نحو المعركة أصبح قادراً على رؤية أشياء كثيرة التي كانت، كمشارك في القتال، مجهولة بالنسبة له. ■

قبر تحت رأسي

[لولوة المنصوري *]

عندماأنجبت (حفصة) ولداً صحيحاًسليماًتذكرت أن تفي بنذرها القديم الذي بسطته بحرقة وهوان عند آخر قبر من قبور الأجنة التي حدث أن طمرت نفسها في جدار الرحم، وانغرست وعششت ومدت أصابع إسفنجية منمنمة، تؤرجح الأغشية وتدغدغ الأوعية، مهيجة أولى بوادر الغثيان الصباحي عند حفصة ، ثم سرعان ما رفضت الاحتواء المظلم في الحجرة الدنيوية الأولى، مستعجلة هطولها على النور المتدفق في الخارج.

تتمرد الأجنة في رحم حفصة، تمزق الجدار، تدفع بساقها الحبل السري، تنفصل عن جسدها، ترتطم برأس الشيطان، ثم تسقط ميتة.

(غانم)

يكبر ملتصقاً في حجر حفصة، يتقدم خفيفاً في الدهليز الشاسع للنور، تسقط سرّته المنفوخة في وعاء الاستحمام الصباحي، تلتقط حفصة السرَّة بنشوة وفخر، ينتشر الدمع من عينيها على قماط الطفل، تفكر بتمعن وخوف، تتساءل: أين تدفن السرَّة المسرّبة للسرد الغيبي لغانم؟

أحلام وأمنيات معلقة في جزيء لحمي ذي رائحة حارة منبعثة من فصيلة ترابية، تراب أحمر هائج سقط تواً في الوعاء المائي ، تراب وماء نسيجان

* قاصة وروائية من الإمارات.

ملتحمان في جذع شجرة، أيكة خضراء وارفة بالظل والضوء المرتل عبر الصباحات المشرقة بالبخت السعيد.

فإلى أين تمشي حفصة لتدفن السرَّة؟

تمشي النساء عادة بسرر الأطفال المتساقطة من الجسد نحو أتربة المساجد.

لكن حفصة مشت بسرية تامة إلى الندود الرملية على البحر، ألقت سلاماً على زرقة الماء في الخور، بابتسامة الروح ائتمنت الخور على السر، ثم راحت تطمر سرّة الطفل بعيداً عن أعين منابر المساجد التي شهدت طمر أسرار الأطفال تحت جسد الجدران وحول أعناق البئر منذ قرون.

تغمس حفصة جسدها في البحر، تتطهر، ترجع إلى وليدها وعلى صدرها تعويذة، لتجلس محصّنة في عدة الأربعين يوماً.

غانم يكبر وبطنه مشدود إلى حضن الأرض، يزحف إلى قدمي حفصة، يلتصق بطرف ثوبها، لتهبط عليه رائحة التكوين المشيمي، يرفع رأسه إلى أعلى ويناغي بمشقة وألم.

تنتبه حفصة إلى الرأس الضخم الذي يهبط على رأس غانم، ومائلاً باتجاه الصدر.

تذعر حين تتذكر نميمة النسوة اللاتي شبهن طفلها غانم بجسد النَّد على رأس الخور.

ترفع الطفل إلى صدرها، تتلو على رأسه سورة الناس فيتضخم قلبه ويصرخ عند آخر آية (من الجِنَّة والناس).

تهرول حفصة نحو طاسة أسماء الله الحسنى، تسكب الماء المرقي في الطاسة الفضية ثم ترشه على وجه غانم، وتدمغ الماء في نبتة (الخشخاش)، تسكبه في ريق الطفل، فينام إلى المساء في سبات التحذير، تنجرف هي مع كوكبة النسوة إلى حطب الجبال.

غانم يكبر رأسه وينتفخ بطنه، يمد ذراعين وساقين قصيرتين مع انفلاجات رؤوس الأصابع، يمشي في الزقاق ملتصقاً بجسد الجدار، وحين يهتف الصبية خلفه كالوعول، يتصايحون ويتقافزون على الندود الرملية (القزم غانم... الدب غانم).

يضع الطفل غانم عينيه في أرض الزقاق، يهبط إلى حوش البيت المشرع في وجه الشماتة، تتداخل أصوات انحدار الحجارة على الجبال في صدره، الحجارة التي تتقزّم أكثر تحت وقع ضرب الديناميت في الجبال، ويتقزم معها غانم في العمق العميق من دخان الجسد الغائب.

غانم يكبر، مع الصبية الذين استؤصلت منهم القطعة اللحمية للجزء السفلي الذكوري، وقذفت في البحر أو إلى أفواه الدجاج على الساحل، ألبسته حفصة دشداشة بيضاء وطوت جرحه بإزار هندي، ضُربت الدفوف، وغرد المزمار، وذبحت الخراف، ورزف الرجال، وطبخت النسوة اللحوم، واحتدم الجدال على القدور بين فقراء الجبال عند تقسيم حصة الطعام.

وحين التفتت حفصة، لم يكن لغانم من أثر.

كان الصبي يجلس مع الكلاب الضالة في وحدته مغلفاً بالسواد، صاعداً على أشلاء أمواته إلى الأعالي، حيث الند الرملي المكتنز بأسرار السرد القادم نحوه.

تلال المقابر الفارغة على المد اللولبي الرملي المعانق للبحر، الأرض العارية، الفراغ المتناهي من الوحشة العذبة.

غانم يستمد مقوماته من الأرض، تسكنه الدهشة: (ما أقرب هذه الأرض العذراء المتخمة بالعدم إلى النفس البشرية التي تهوى العزلة! العزلة هي الأنس وإن كانت في مقبرة، المقبرة هي الحرية).

تركض حفصة باتجاه غانم، وتعترض أفكاره بزمجرة الأم.

غانم يطوي صفحة العزلة ويتنفس جواً خانقاً من الكآبة (أمي أحقيقة أن على أحد هذه الندود دفن أشقائي الذين لم تكتمل رؤوسهم ؟)

تصمت حفصة.

يلح غانم: (لماذا دفنت أسراري معكِ قرب الموتى ؟)

تناثر في نسيم البحر شحوب حفصة، تسربت إليها رائحة الأجنة الميتة من تحت الند الرملي الذي تقف عليه: (لم أشأ أن أقذف بك في باطن المساجد بعيداً عني، المساجد لا تؤوي الأجنة الميتة ولا تستودع ما تساقط عن أجساد النساء من أسرار، المساجد يا ولدي للأحياء الذين يصلون الله بحبل الصلاة، أما الأجساد فوصالها حبل سري أبدي، الجسد يفتش عن رائحة الدم في وعاء الأرض).

* * *

غانم يكبر... يتقدم إلى الأمام، وينطلق فوق كل الحدود الممنوعة والمسيّجة بحبل سري وراء الأقنعة والألغاز.

من خلف غانم يضرب الإعصار الأرض

ينبجس البحر

ينفتح الخور.

تنحسر النّدود عن بلدة كبرى قلبت كبد التاريخ وتعرت بالضوء الأصفر كالشمس العمودية الثاقبة.

الأجساد الصغيرة الواهية تتطاير للبعيد.

يتشبث الرجال بما نقبه الإعصار في الأرض من إرث عظيم يدعى(جلفار).

غانم يلتصق بجذع نخلة سامقة تضرب جذورها في رحم الأرض.

تستغيثه أمه بأن يلقي إليها سعفة نخيل أو حبلاً تنجد فيه جسدها الهزيل المتطاير عن الندود الرملية.

يحملق غانم في وجه أمه المتقاذف في الريح بعيداً ، يلوّح لها مودعاً بوقار أبله، ويعتذر بصوت خافض بلا اكتراث:(آسف أمي، غير أنها ليست غلطتي كما تدرين، كل شيء محكوم عليه بأن يتوارى بعيداً، وسيأتي دوري أنا أيضاً كالأجنة التي فضّت حبلك السري عنها وسقطت تحت هذه الندود).

أمه باتت خلفه وجلفار صارت أمامه...

ويبدأ السرد ...

يموت الماضي على يديّ غانم بعدما تنهض من تحت الندود الرملية على خاصرة خور معيريض جرات من الذهب من بين رفات التاريخ.

يصيح الماضي في وجه البشر الذين تساقطوا مع غانم على الذهب وتبعثروا على الندود في جشع: (هنا جلفار... اتركوا الحقيقة تسجلها الأرض، الحقيقة الأزلية للأموات، اتركوا الأرض للسرد القادم).

ويكبر غانم، غانم الذي كان يصعقه أطفال القرية بالقزم الدب، راح اليوم ينزلق في خندق الأرض ويغترف الذهب الذي ذابت فيه أعضاء بشرية (أظافر أطفال /أضراس لبنية/ حوض امرأة مكسور / أذرع وسيقان طويلة تكالبت في عناق منسجم، يفككها غانم ليقيسها على جسده ويفكر باستعارتها ليكتمل العنصر البشري الناقص فيه، لكنه يعدل عن الفكرة منزلقاً للأسفل، يحفر عميقاً أكثر وأكثر حيث القتامة الرابضة على جسد الذهب.

يكبر غانم في ملح البحر، يسرق ذراعاً أسطورية من جسد الخور الشائخ على الموت، يطوق الأرض بحبل سري من الصكوك، يرش الفجاجة على الساحل، يبعثر فوضى الأبنية ويفتح الأمواج للغرباء، الشقراوات ينثرن زوبعة العري الفظة في قلوب الصّبية، فيتراجع الصبية على استحياء إلى البيوت ذات الملامح المحرمة، تجرهم الفطرة الناصعة، ليقدحوا بشعار غانم القزم خلف ظهورهم ويستجيبوا لفكرة الصوم عن النظر.

يكبر غانم برائحة السر ملتصقاً بزقاق القرية.

القزم يمد ذراعيه وساقيه بين أزقة جلفار، يسند شفتيه إلى جدار بيتي، يشم صيامي،

ويقحمني في السرد القادم...

القزم غانم الذي كان شاهد حب للندود الرملية على الساحل وشاهد انبثاق جلفار من تحت الأرض، يقحمني الآن في سرده.

يطالب كل تعويض عن ذرة تراب أجلستُ فيه بيتي على خلايا حبل أمه السري المطمور مع أجنتها الميتة.

يقول إن هذه الأرض تحتي هي سرّه وأسراره وسرده وفاتحة سيادته القادمة.

وعليَّ التنازل عن كل ذلك بانحناء مبجل.

يراوغ ويتشدق بالمقبرة العارمة التي تناسلت فيها الكنوز بالجماجم تحت أرضي.

الأرض تطلبه، وتريده هو دون غيره لبسط ملكية الجذور والتاريخ.

كان بوسعي أن أدعس هذا القزم وأردم قصة المقبرة في صدره برفضي المطلق للتنازل عن وجودي الذي شيدته على كفَّة سخية من ذراع الندود القديمة.

إلا أني اكتفيت كأنثى وحيدة لا ذراع لها ولا سقف ولا باب بأن أنحني إلى وجهه المحملق بشراهة في جدارن بيتي، وأبصق...

أبصق...

أبصق...

إلى أن يغرق وجه القزم في الأرض وينحدر مع بيتي الذي ينزلق مع الزمن في الطين، ويهبط تدريجياً عن سطح الأرض، تاركاً جسد الإسفلت يخنق الحبل السري لحفصة والأجنة المتساقطة ورائحة السرّة البعيدة عن المساجد، والتي أقحمت سيرة جلفار في سرد مبهم جائع نحو الحقيقة.

أين الحقيقة ؟

لا أدري

ولا يدري غانم

ولا حفصة تدري

لكنني أعرف أن ثمة مقبرة كبرى تغط أسفل بيتي،

وتحديداً أسفل رأسي.

وتحت سريري ينام قبر أحدهم...

قبر غانم؟

قبر حفصة ؟

قبر الحبل السري والأجنّة ؟

قبري؟

قبري؟

هل قلتُ قبري ؟■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

حيواتٍ عدة لنصٍ واحد

[سناء ناصر *]

يكاد أن يكون ذلك المحرك الذي دفعك إلى كتابة فكرتك لا إلى الثرثرة فيها غاية في الغموض، لذا، فإننا إذ نقول أن دافع الكتابة منبعه رغبةٌ في مشاركة الآخرين، نكون قد قولبنا الأمر حد المثاليةِ المبالغ فيها، فالمشاركة لها قنوات عدة، فلمَ الكتابة تحديداً؟، لمَ تعكف على هذا العمل المضني وتهبه وقتك وخلوتك وتكاد تستنفد نسبة الأكسجين في رأسك لإنجازه؟.

هي إذاً المتضادات التي طالما تقترن؛ النرجسية المفرطة التي تجعل محترف الكتابة يضمر إيمانه بأهمية فكرته، هي ذاتها تقوده إلى إثارٍ بالغ في أن يهب وقته وجهده لمن سيشاركونه هذه الفكرة، وأن يعول على ما ستحدثه من أثر ولو طفيفٍ جداً في أحدهم!

فهما إذاً قطبان لأمر واحد؛ الكاتب إذ يفتنه التفاف الأفكار ودورانها يختار السكون فيكتب، تفتنه الكلمات واشتقاقاتها يختار الصمت فيكتب، تفتنه الفضاءات واتساعها يختار العزلة برفقة طاولة وكرسي فيحلق!،

هذا الأمر تحديداً سيقودنا إلى سمة أخرى لا تخلو من القطبية المتناقضة لدى الكاتب، فهو الشجاع الذي لا ينتظر الضمانات ويكتب للمجهول وهو المتوجس الذي يتشبث بالمُهل ـ أفترضُ هنا مصطلح المهلة كمصطلح مرادف لـ «فعل»الكتابة

---

* شاعرة من السعودية.

* العمل الفني: إيمان مالكي - إيران .

فكل اقتناص للحظة إلهام أو فكرة تحرض الإبداع يسبقه فعل أمر مضمر هو: «مهلاً!»؛ مهلاً للفكرة ذاتها، وللزمن أن يبطئ كي أكتب عنها.

مهلة الكتابة هي تلك المسافة لا المكانية التي يخلقها الكاتب ما بين الفكرة والنص ...

ولمَ المهلة؟

هي كأنما كانت التوق الذي يعتري الكائن حينما يتذوق الحياة للمرة الأولى، لحظة أن تؤخذ برغبة الاستشعار ثم تتأنى كي تزداد انغماساً في الحالة.

برأيي أن جلّ ما نرغب بقوله في الطريق بين حياة و أخرى وكل ما تعنيه صرخة الحياة الأولى تختصره : «مهلاً» أياً كان دافعها، سواءً أكان خوف من المجهول، أم تشبث بالمألوف، أم انتظار حالة الشبع التي لا تجيء، أم الرغبة في الإبغال في مذاق اللحظة؟، ... هذه الـ «مهلاً» هي دافعُ الكتابة وهي البرزخ الذي يرتاده الكاتب في كل مرة تغويه الفكرة، فتذكي جذوة النص بداخله، و هي اللحظة التي أراد لها الكاتب أن تُحلّد كي يتسع له الوقت ليبني قلعته/ نصه ثم يستوطن: هنا أكتب إذا هنا وطني.

الكتابة كـ «مهلة» لن تخلو من التجلي والاكتشاف، إذ لا بد لجرأة إيقاف الزمن أن يليها كشفٌ عظيم، إذ أنك حينما تهيأت للكتابة، لم توقف الزمن في حقيقة الأمر إنما خلقت ثقباً فيه، وذلك الثقب اتسع فأحدث زمناً آخر، فكان عالماً سحرياً سيجعلك في كل مرة تقرأ فيها النص ذاته كنصٍ جديد، والنص الذي أردت كتابته سيبقى حبيس مخيلتك، فلا المنتج يشير إليه، ولا الإيماء سيجدي، فأنت حينئذ أمام احتمالات لا منتهية لنصٍ واحد في طور الكتابة، واحتمالات لا منتهية لنصٍ واحد بين يديّ قارئ، واحتمالاتٍ لا منتهية لقرّاء عدة أمام نص، واحتمالات لا منتهية لكاتب النص ذاته، فالكتابة، الفعل الذي يخرجك من نفسك؛ يجزؤك تماماً، فأيهم أنت؟ أ ذاك الذي يكتب في لحظتها، أم ذاك الذي يملي، أم ذاك الذي ينقد ما كتبته، أم ذاك الذي يستدعي ردة فعل صديق يهمك رأيه وطريقته في التعبير عنه، ثم يتخيل شكل الكلمات التي سيختارها، ثم طريقته في الانتقاد .. أم أنت ذاك الذي يبحث عن تفسيرٍ لكل ما تقدم ... أم ... أم .... أم؟

تمتد احتمالاتٍ لا منتهية لكاتب واحد!

فكم من حياة سيعيشها النص إذاً؟ ■

اِعْتَصِمِي بِمَا تَبَقَّى مِنْ دَمِي

[أشرف أبو الحمد الخطيب *]

رَاوِدِي وَجَعِي...
وَاعْتَصِمِي بِمَا تَبَقَّى مِنْ دَمِي
يا دمعَةً ...
أَبْكَتْ فِي كفِ بِرَاحِهَا مَحَاجِرِي
وسَلِي الَّذِينَ اِسْتَبَاحُوا أُغنياتي
هَلْ أَخْبَرَتْهُمْ...
حُروفُ الأسى عَنِّى ...؟!
وَهَلْ قَيَّدُوا فَوْقَ خَاصِرَةِ السماءِ
أوجاعَهم
حينَ اِسْتَمَالَتْ سَحابَةُ التواريخِ
مَوَاجِدِي...؟!
أَمْ إِنَّهُمْ غَدُوا فِي شَهْوَةِ الْاِحْتِواءِ ..
يَشِيدُونَ بَرَاحَهُمْ
وَيَرْتَدُونَ عباءَةَ النِّبلاءِ ...؟!
وَالَّتِي راودتني هُنَاكَ
تُكْحِلُ بالآهَةِ المذوية ... صَوْتُهَا
تُعَاتِبُ الْبَيْدَاءَ ...
وَتَمْتَطِي سِيَرَةً مِنْ طَوَتْهُمْ التَّوَارِيخَ
...
لِتُقْرِعُ أجراسَ الرّيح
وَتُعْلِنُ عَنْ مَوَاسِمِ لِلأَرِقِ

وَتُهْيِأُ الْجَرَاحُ لِلْقَادِمِينَ
فَيَظْلُ النخيلُ نَشْوَانَا ...
وَيَسْتَطِيلُ ... بناظريْ
فأستلُّ سَيْفَ شَقَائِي وَأَنْتَظِرُ ...
بِسَاحَةِ الْقَلْبِ أُنَادِي ...
(يا مُنازلي)...
الليلُ يُرْكِضُ
خَلْفَ أَصْوَاتِ الذِّئابِ
يُبَاغِتُ النجومَ الْلَوَاتِي...
تستحمُ فِي فَرَادِيسِ التطلعِ
وَالْمَارِقُونَ ...
يَصْبُونَ حَوافِرَ خُيُولِهُمْ
فَوْقَ هَامَاتِ الْمَنَازِلِ
وَأَنَا أَسْتَصْرِخُ
الأصفياءَ ... الأصفياءَ
وَالنِّبلاءَ ... النِّبلاءَ
وَأَعْلَنَ أَنَّ الْبِلادَ ...
تَسْتَرِيحُ الْآنَ فَوْقَ مِعْصَمِي.
تَسْتَرِيحُ
الْآنَ
فَوْقَ مِعْصَمِي. ■

* شاعر من مصر.
* العمل الفني: عمر النجدي ـ مصر .

أنفاس الكينونة

[عبدالحق ميفراني *]

رحيل الاشتهاء

كلما ترك الغزاة السفر
ابيضت الروح...
كلما احتمت الروح
من اليأس
تمرغت الشهوات
خلف الغياب...
أكلما أبدعت صحرائي
يختفي الضوء
عنوة
في فم الرحيل...؟

يأس

الأخطاء الصغيرة
تتأرجح
قرب أوراق الخريف
لتعبر
وحيدة
إلى
اللغة...

الجسد

مثل الشرفة المائلة تصد الهواء
مثل البحر يحصي انكساراته على الشط
مثل الرؤيا حين يهزم العدم المعنى
مثل المادة تقرأ الشكل بالمقامات
مثل المنتهى..كم شظية تحتمل التأويل ؟
مثل المدينة حيث الناس نصوص هاربة من النسيان
مثل الجدار يلملم دمع الفراغ بمنديل التاريخ

---

* شاعر وناقد من المغرب.
* العمل الفني: سعيد حدادين ـ الأردن .

مثل الموت وجه الصحراء
حين تقوده
هو الوحيد
للاستعارة..

قرب الروح بعد الحيرة بقليل...

على جنب المنتهى، قرب العتبات ، بعد الحيرة
بقليل...
بابان للعدم والدهشة
من أين أفتح انتشاءات الرغبة
كلما مرت يدي قرب شلالات الروح ؟
من أين أبدأ جسد العبارة حين تنتهي
يدي قرب بوابات السواد؟
تنسل نفسي من صحراء القصيدة عبثاً
كي يبدو العالم شبيهاً بانفجار المعنى
أمام أول البوح.. وغمغمات العابرين..
دوماً اتجاه بداهة الدهشة
تختارني العصافير دائماً..

وشايات الخيبة

في مساء أسمر
ودون حدود..
أنصت لذاكرة طارئة
تمشط بابتهاج رعشات الرصيف
وبسمة تؤنسني قرب الوحدة..
ألقي ما ورثته من قيء السواد
هواء من وهم
وجمجمة سوريالية..
أعيد يدي للغة
كي تخط وشايات عن الموت
وعبوراً للألفة..
في المساء ذاته
تحيي الحياة آخر طقوس النسيان
آخر هوس الخيبة...

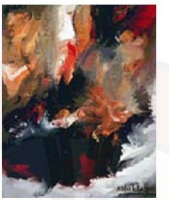
منفى إرادي

في الماضي
قبل أن أودع نفسي
جاء الوقت
يرفع حجاباً من المجاز
قضيت اليوم
وبعده
أعد لنفسي
قليلاً
من المستحيل...

القتل الرحيم

ترك
خلفه
حاسة
واحدة
فقط
ليتام..
على العالم
أن يمارس
أوتانازياه ... ■

الموت تحت أقدام وردة



[عائشة الخواجا الرازم *]

بالأمْسِ .. فرَّتْ
من سُجونِ البغْضِ .. وَرْدة ..
هَيْهاتِ .. أنْ تَجِدَ المفرَّ .. أو المَفَرْ ..
لَحقَ العَذابُ هروبَها ..
بَلْ حلَّ في الأهْدابِ وَحْدَه ..
فتناثَرتْ وتجَرَّحَتْ ..
وتحطَّمَتْ فيها مساماتُ المَودَّهْ ..
فَهَفْوتُ نحْوَ أنينِها ..
أجْري حصاناً سابَقَ الأصْداءَ ..
ليْسَ يضيرهُ من أجلِها ..
لوْ مالَ من جَفْوِ الطَّريقِ .. ومالَ من أهْوالِها ..

* * *

عجَّ اسْتباقي واشْتباكي
بالمَتاعبِ والمَصاعبْ ..
وَتَهافَتَتْ ضدّي النوائبُ والمصائبْ ..

هذا يهونُ .. وكُلُّه من أجْلِها ..
من أجْلِ خاطِرِ وَرْدتي كلُّ يهونْ ..
فَلَكَمْ حَزِنْتُ لِحُزْنِها ..؟
حينَ ارتَمَتْ دونَ الغُصونْ ..؟
أوقَعْتُ رأسي في أسىً
وتربَّصَتْ « بدمي « المَنونْ ..
وَوَقَفْتُ صَدْري للحَماس
لوَرْدتي مثْلَ الجنونْ ..
من أجلْ خاطِرِ وَرْدتي
كلٌّ يهونْ ..
شابَتْ لِهَوْلِ الكَرْبِ
أهْدابُ العُيونْ ..
وتَخَلْخَلَتْ منيّ العظامُ
لِعْبء حمْلي والشُّجونْ ..
وتأرَّقَتْ مِنْ أجْلِ

* شاعرة من فلسطين.
* العمل الفني : عائشة الرازم ـ فلسطين .

خاطِرِ وِرْدَتي منيِّ الجُفـونْ ..
قَبْل احتضاني وِرْدتي ..
ناديتُها .. طمأنْتُها ..وَجَمَعْتُها ..
لَمْلمتُها .. لا تفْزعي .. فأنا ـ لها ..!!

* * *

قُلْتُ : ألملمُ وِرْدتي .. لِيَعودَ سابقُ عَهْدِها
في الحبِّ والمودَّه ..
وتعيشَ بيْنَ الوَرْدِ وِرْدهْ ..
فلعلَّها عاشت ..
وأضْحَتْ شِبْه باقي ما أمامي ..
منْ زُهورْ ..
ولَرُبَّمَا حنَّتْ عليَّ بغُرْبَتي .. لِشَهامَتي ..
أوْ أغْدَقَتْ بأريجها
فَوْقي العُطورْ ..

* * *

فنفَخْتُ من روحي ببرْعُمِها ..
المكسَّر في مرافيء جانبيْها ..
قَرَّبْتُ وَجْهـي وجْهَهـا
ولثْمتُ جبْهَةَ مقلتيْهـا ..
فتَمَلْمَلتْ وتَنفَّسَتْ ..
واسْتَغْرَبَتْ وتساءَلَتْ .. كيْفَ الحياةُ ..؟
وذي الحوافُر .. والمشاةُ .. مع الرُّماة ..
تدوسُها .. تطْغى عليْها ؟
خبَّأْتُها في جوْفِ كفِّي ..
كَيْ أدفئَها لبرْدٍ نالَها ..
حتىَّ إذا أحْيَيْتُها ..
أو حانَ موعدْ نُطْقِها ..
راحَ التمزقُ والخُواءُ ..
بقدْرِ آفاقِ الرَّجاء ..
مع اللقاء .. وحَلَّ في الجوِّ النّداءْ ..
كَم طالَبتَ منيِّ رذاذاً
من عيوني تستقيه لَها غِذاءً أو غَزَلْ ..
قالتَ نمارسُ قُرْبَنا ..
فتشرُ أنْفُسَنا القُبَلْ ..
سامَرْتُها بالحبِّ والغَزل المضيء ..
ودفنْتُ رأسي وسْط مهْجَعِها الهنيءْ ..
وتنازعَتْ منيِّ الضلوعُ ..
كما اسْتُبيحَ صَدى الخشوع ..
فعرفْتُ أنَّ بوَرْدتي عَطَشاً وجوعْ ..
ومـن دوافع وردتـي ..
خفْتُ المسيـرَ أو الرجـوعْ ..

* * *

نَفَحْتُها أحْلـى الكـلام ..
أضاءَ في اللَّيـل الظَّـلامْ ..
فتأهَّبَتْ ..وَقَفَتْ كعود البان
وانتصَبَتْ وردَّدت الكلامَ مع الغرامْ ..
ما هكذا يا وِرْدتي أبْغي وأحتقنُ الأملْ ..
ما كان بالبال الغرامُ .. أو التوحُّدُ بالقُبَلْ ..
هذا يفوقُ تصَوُّري ..
هذا كثيرْ ..
فنسيمُ عطرِكِ هاجَني ..
كوني طهارةَ عالمي ..

نامي على صدْري الوثيرْ ..
أوَ تعْلمينْ ؟
أمْضَيْتُ دَهْري في اغترابٍ وانحباسْ
ما كُنْتُ للأزْهارِ يا محْزونتي ..
أنْوي التعرُّضَ والمساسْ ..
أحقيقةً يا وَرْدتي أنْت الأمَلْ ؟
تُهْدينَ لي أغْلى النَّفائسِ بالقُبَلْ ..
أنا لا أصدِّقُ مَسْمعـي
حُطّي بقَلْبي واهْجَعي ..
حقّاً ؟ أيصدُقني الفَلَكْ ؟
أنْت الملاكُ مع المَلَـكْ ..
نامَتْ وقالت : هِئْتُ لَكْ ..
فشَمَمْتُها ..
الله .. ما أحْلى سكونَكِ بالأريجْ ..
إذَنْ خُلقْت لمهجتي ..
أنْت العبادةُ والحَجيجْ ..
ما كِدْتُ أنْعشُ وَرْدتي ..
حتّى احْتَلَيْت بوحْدَتي ..
صارحْتُها : لسْتُ مُطيقاً محنتي ..
وتألّقَتْ مثلَ النجوم .. تُشعُّ حُبّاً خَضْرتي ..
وفجأةً ..
أحْسَسْتُ بالألم العنيف ..
حَسْبتُهُ الألَمَ الطَّفيفَ ..
يهزُّ مِنْ قلْبي الضَّعيف ..
فصرَخْت مِنْ وجعي بآه ..
وصرَخْتُ من وجعي بآه ..

وانجدَتاه .. يا وردْتي ..
من عُمْقِ روحي جئتِ آه ..
رُحْماكِ قَدْ أدْميتَني ..
فَلِمَ العِراكُ ؟ .. لِمَ العِراكْ ؟
لَسْتُ أنا يا وَرْدتي
من كانَ قد أدْماكِ ..
ووارداته .. رُحماكِ ..
أتجرَّحينَ رِضى المغيث بقبلتكْ ..؟
أعْميْتِ في رأسِ المُغيثِ رُؤاهْ ..
وانَجْدتاهْ ..
فَزَهَتْ على عَظْمي ..
وهَزَّت جيدَها .. مَعَ خَصْرِها ..
سعداً .. ورقْصَاً
فاندَفَّرْتُ بشوْكِها ...
وصَرَخْتُ قَبْلَ الذَّبْحِ آه ..
وصَرَخْت قبل الذَّبحِ آه ..

* * *

يا وردتي .. من عمقِ روحي ..
جئْت آه ..
لسْتُ أنا يَاوردتي ..
من كان قدْ أدْماكِ ..
إنّي الحبيبُ شدَدْتُ
غُصْنَك ..
والحبيبُ حَماكِ ..
وصنعتُ رمْحاً لامعاً
سَلَّمتُهُ .. يُمْناكِ..! ■

إيمـاءة

[بتـول محمـد *]

حسناً تقول: لكن صدقاً مالذي أغواك بي، رأسي علاهُ الشَّيب، وعيناي شاحبتان لتوالي الفقد.. لستِ بالتي تبحثُ عن زاوية تكدس في خيالات شعرية، ولست بالتي تطرقُ المرايا حتى تكاد تعبرها أحداقُها.

الذين نفذوا إلى صدري حبسوا فيه أبداً.. والذين تحسسوا النتوء ومضوا، غاضوا كأن لم يوجدوا، أيطيب لك أن تغرق في لُجةٍ لا تعرف كنهها؟ ريحك تأخذك إلى بحيرة لا تنفذ منها إليها.

تظل طريقك، ستظل طريقك فيها من قبل أن تظل طريقك إليها.

كيف تؤمن بي، كيف ستؤمن ولم تكفر بيقينك، بأنك على أهبة الوصول.

كيف تلتحم كفك بكفي ومازلت تمدها، لتصل. أما كان الأصلح أن تنثر بذورك قبل أن تسقها؟ أنت تربة لدنة. رائحة عطرك تشحذ نصل النرجس، حشرجة صوتك مباغتة. أرهقتني كثيراً قبل أن أومئ لك ألا تتقدم بين يدي إلا وقد أجلت مواعيد ترشف من دمك.

لكن، دعني أعترف لك ، أنني التي ستخبرك عن نفاد ساقيتك. سأخبرك أن الأغصان التي نمت على ساعديك أو هي من أن تحمل نعش زهرة أقحوان. دلل رغباتك قبل أن تفيء. وأسأل الموسيقى والراقصات في مقتبل العمر، مالذي أغواك في امرأة سبقتك إليها نوارس تتأرجح مع أحيلة المطر.

لكن، هل يمكنني أن أحيل حوض أسماك صغير إلى محيط يزيح الشواطئ عن أطرافه، يتدفق في ذاته، حتى لا يعود بإمكانه أن يميز موجه. كما ترى أيها المنكود، لا شيء في حيلتي، لا شيء في حيلتك. ■

---

* شاعرة من السعودية.

* العمل الفني : ناصر الضبيحي ـ السعودية.

قصص قصيرة جداً

[أشرف أيوب معوض *]

احتفال

في عشية الاحتفال بالعيد الأول للثورة كان الميدان مليئاً بالابتسامات، والبالونات، والأنوار، فتنحيت على كرسي في مقهى جانبي، واحتسيت النبيذ مع أصدقاء رحلوا في مثل هذه الليلة.

اشتراكية

رفضت البنت الجميلة ذات الضفيرتين أن ترتدي ثوباً به فتق صغير، وارتدت ثوباً جديداً، ونزلت تلعب في الشارع، فرأت بنتاً فقيرة ترتدي ثوباً ممزقاً، عندما تدور به، تصنع ذيوله مروحة جميلة فما كان من البنت ذا ت الضفيرتين أن راحت تمزق ثوبها إلى ذيول كثيرة.

سيارة الشرطة

صدمته سيارة الشرطة، فسقط، وسقطت معه كل أحلامه...ولكنه بسرعة قام منتفضاً معظماً للسيارة... تحيا مصر... ثم عبر الطريق متوكئاً خوفه.

الطريق

راحوا يشيعون جثمانه، حمله أولاده فوق أكتافهم، مشوا في طريق مستقيم، أودعوه بسلام هناك، وعند عودتهم ضلوا الطريق.

يقين

لما انقطع المطر، وجفت الأرض، راح الناس جميعاً يصلون، وفيما هم يتضرعون، خرج الأطفال يملؤهم اليقين، وهم يحملون الأواني الصغيرة لاستقبال المطر.

عودة

بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، وسقوط برجي التجارة العالمية، اتجهت أصابع الاتهام إلينا نحن الساكنين هناك، فاختبأنا في ركن من الليل، وراح كل من حولي يرفع راية صغيرة، ويقول بامتعاض «يبارك الله أمريكا»

أما أنا فأخذت ألملم بقايا براءتي وعدت إلى الوطن. ■

---

* قاص من مصر.
* العمل الفني : فنان مصري مغترب في ألمانيا.

الكتاب: فن الإصغاء
المؤلف: إيريش فروم
الناشر: دار الحوار للنشر والتوزيع
الطبعة الأولى: 2013
عدد الصفحات: 254

فن الإصغاء

مراجعة: رباب النجار

ورد في المأثور أن «من عرف نفسه فقد عرف ربه»، ويقول مايستر إكارت «إن سبيل المرء الوحيد إلى معرفة الله هو أن يعرف نفسه»، وقد كان هذا مطمحاً سعت البشرية لنيله منذ القدم، وهدف التحليل النفسي هو هذا؛ أن يعرف المرء ذاته، ويترتب على هذه المعرفة التغيُّر الروحي للشخصية. والشيء المثير والرائع أن فروم الذي زاول التحليل النفسي أكثر من خمسين عاماً، يؤكد أن باستطاعة كل إنسان أن يحلّل ذاته دون الاستعانة بطبيب نفسي، فقد عاشت البشرية مئات السنين وتعلّم الإنسان أن يتغلب على مشكلاته بصورة موفقة، قبل زمن طويل من اكتشاف التحليل النفسي بوصفه علماً. ومعرفة المرء ذاته مطلب لا من وجهة النظر الروحية، أو الدينية، أو الأخلاقية، أو الإنسانية وحسب، إنها مطلب من وجهة النظر البيولوجية كذلك، إذ صار من المسلَّم به أن الصحة النفسية تنعكس مباشرة على الصحة البدنية.

وقد كان الناس في القرون السابقة عندما لم يكونوا ضائعين وخالين من أية تعليمات عن سلوك الحياة، أشدّ إحساساً بالقيم والأهداف والغايات. بينما معظم الذين يذهبون إلى المحلِّل النفسي في هذا الزمان كما يقول فروم، هم أناس يعانون مما يدعونه «داء القرن»؛ القلق والإحساس بالغربة، والملل، وعدم الإحساس بالسعادة، وبعضهم لا يشتكي من أية أعراض مَرَضية، ولا حتى من أرق، لكنه يشعر بأن لا معنى للحياة، وبأنه غير قادر على الاستمتاع بأوقاته، وتنتابه أحاسيس غامضة غير قادر على فهمها. كيف وصلنا إلى هذا الوضع؟ غالباً بتراكم أحداث، وأخطاء صغيرة. ويكاد يكون السؤال «لماذا أنا على هذا النحو؟» صيغة معظم العلاج النفسي، في حين أن الهدف هو أن أعرف وأرى «من أنا» وليس لماذا أنا ما أنا عليه، وإن كنتُ لكي أتعرف على ذاتي عليَّ أن

* باحثة من البحرين.

أعرف لماذا أنا ما أنا عليه أولاً؟

هذه الدراسة تساعدنا على تعلُّم كيفية الإصغاء لأنفسنا، ومحاولة فهم الدلالات السيكولوجية لتجاربنا في الحياة، كي نتعرَّف على أنفسنا ونتمكن من التحرُّر من القلق، أو الجشع، أو الخوف، أو النرجسية، أو التقوقع على الذات، ومن كل ما من شأنه أن يكون منغصاً على المستوى النفسي للفرد. ولكن ماذا يعني أن يعرف المرء نفسه؟ إنه لا يعني مجرد إدراك ما نفعله، بل أن نصبح مدركين ما الذي يجري في اللاشعور، وهذا ما يفعله الطبيب النفسي؛ ينفذ إلى العمليات اللاشعورية للمحلَّل، مفترضاً أن عملية الكشف هذه سوف يترتب عليها شفاء المريض مما يعاني منه.

وإن كانت لمهمة عسيرة أن يغيِّر المرء نفسه، أو بمعنى آخر أن يغيِّر طبعه، إلا إن ذلك ممكن ومتاح للجميع، وهذا ما كانت تدعو إليه الديانات والفلسفات جميعها؛ أن يعمل المرء لا وفقاً لنزواته، بل وفقاً لما يُدعى التجلِّي العقلي للذات، أو كما يقال «وفقاً للمتطلبات الماهوية أو القدرات الماهوية في شخصيتي، وضد الدوافع التي هي غير عقلية كذلك». والمقصود بـ«الماهوية» هنا التي تنتمي إلى ذاتي بوصفي إنساناً.

ونحن نعيش الآن في زمن متخم بالثراء الثقافي من كتب وتجارب علمية وغيرها، فإذا عاش المرء وكأن كل هذا لا يعنيه، وكأنه يعيش في عالم خاوٍ ليس فيه ما يستأثر اهتمامه، فسوف ينشغل بالأحداث الشخصية الصغيرة التي تخصه دون غيره، ثم لا يلبث أن يدرك أنه يعاني من الضجر أو الاكتئاب أو غيره، وهو غير مدرك أن الشقاء الذي يعانيه أغلب الناس يكمن إلى حدٍ كبير في انفصالهم عن كل شيء مثير للاهتمام في الحياة، وهل يوجد أسوأ من أن يعيش المرء من دون مقصد أو هدف؟ إنهم لا يقومون حتى بالمحاولة أو بما يكفي من المحاولة لإثراء حياتهم.

ولكن ماذا بوسع المرء أن يفعل لتخليص نفسه من «داء القرن»؟ كيف بوسعه أن يتصرف بصورة مختلفة؟ كيف بوسعه أن يستفيد من هامش الحرية التي يملكها؟ هذه الأسئلة كما يؤكد فروم لا تعتمد على مرحلة عُمُرية معينة، فقد يعثر المرء على الطريق الذي كان عليه أن يسلكه بعد بلوغه الأربعين

أو الخمسين أو حتى السبعين، ويدرك فجأة أن عليه «أن يؤكد من وجهة نظر المذهب الإنساني أن الإنسان ما دام في شرط وجوده الأساسي جداً، أي في انقسامه بين إدراكه وتحدُّده بأنه حيوان، ويمتلك مع ذلك الإدراك الذاتي، فإنه ليست لديه إلا حلول قليلة، إجابات قليلة عن السؤال الذي تطرحه عليه الحياة»، وعليه أن يختار من بينها، فقد يختار النكوص والعودة إلى رحم الأم، أو قد يختار طاعة الأب لأنه لا يشعر بالأمن إلا في كنفه، أو قد يهتدي إلى ما دعت إليه الأديان والفلسفات الإنسانية؛ أي أن يعثر على الانسجام الجديد مع العالم بما يلائم ذاته بوصفه إنساناً له خصوصية تختلف عن الآخرين، إذ لا يوجد أناس متكررون، وبالتالي حاجات وأهداف كل فرد تختلف عن غيره، وهذا جزء من قَدَر الإنسان وأحد إمكانياته التي تحدِّد تفرده وصيرورته شخصاً مستقلاً، عليه أن يشكِّل بنفسه قناعاته الخاصة به وبناءً عليها يحدد أولوياته في الحياة، وما هو الشيء الذي يختار أن يكون الأهم من وجهة نظره.

يقول جان جاك روسو «يكفي أن ينظر المرء إلى أعماق نفسه، ويصغي إلى صوت ضميره، فيرى كل شيء بوضوح»، والتحدي هنا؛ أن يسبر المرء منطقة لاشعوره ليكتشف الأسباب الحقيقة لسلوكه على هذا النحو أو ذاك، ليعرف ماهيته ويطرح على نفسه السؤال: ما هي قناعاتي؟ ما هو المهم؟ وماذا أريد وماذا لا أريد؟ وهذا ما يشير إليه مفهوم رمز «البطل»؛ فالبطل هو دائماً شخص يعرِّض نفسه ووجوده للخطر بالاستقلال عن الجماعة، والبطل هو الجريء الذي يترك اليقين ويعرِّض نفسه لخطر عدم اليقين، فما من شيء له قيمة في الحياة يستطيع المرء أن يحصل عليه دون جهد، وما من شيء مفيد يمكن أن يعمله أو يتعلمه من دون تعب، ومن دون بعض التضحية.

ولا يمكن للمرء أن يكون ذاته، ولا أن يكون له مركز في ذاته ما لم يكن قادراً على التفكير نقدياً، وليس المقصود بالتفكير النقدي العدوان، والسلبية، والشك في كل شيء، بل بمعنى أن يكون في خدمة الفرد، وفي خدمة إزالة العقبات التي تشلُّه في الحياة. التفكير النقدي هو مقدرة الإنسان على رؤية الأمور بطريقة خصوصية تنبع من ماهية الشخص ذاته. والتفكير النقدي يختلف عن الكلام النقدي والعمل النقدي، إذ من الممكن ألا يتحدث الإنسان نقدياً

ولكنه يفكر بطريقة نقدية، فإن فعل ذلك، فسوف يشعر بأنه أسعد وأشد حرية من الإنسان الحبيس، والأسير لنظام فكري لا يؤمن به لكنه لا يجرؤ على معارضته حتى بينه وبين نفسه. يقول فروم سواء تعاملتَ مع سقراط أو كانتْ أو سبينوزا، فالمسألة الأساسية هي أنهم يعلمونك التفكير النقدي.

إن التفكير النقدي يجعل المرء حراً ويحميه من أن يكون عرضة لكل التأثيرات ولكل المقترحات ولكل الأخطاء والأكاذيب التي يمليها عليه الآخرون، و«كل نشأة حقيقة هي فعل من أفعال الثورة، الثورة الشخصية. وهي تعني تحرير المرء نفسَه من الناس الذين يريدون أن يسيِّروا حياته. وسواء أرادوا أن يسيِّروها بصراحة أو بسلاسة، ففي كل حالة، في كل نشوء للشخص، إلى حد تكوين المرء ذاته هي مشكلة التحرُّر التي تتخذها الشجاعة وتقتضي الآلام ويمكن أن تعني المكابدة. ونواة كل المشكلات هي هل يجرؤ الشخص أم أنه قد استسلم». وما يفعله جُلُّ الناس؛ هو أنهم يسمحون لأنفسهم بأن يُسيَّروا ثم يبتكروا طرقاً للتواري عن استسلامهم وتخليهم عن حريتهم. وليست الحرية شيئاً نملكه، فلا وجود لحرية من هذا القبيل؛ الحرية صفة مميِّزة لشخصيتنا؛ نحن أحرار إلى هذا الحدّ أو ذاك في مقاومة الضغط، وأحرار في زيادة أو نقصان أن نفعل ما نريد. وفي أن نكون أنفسنا، فإذا كان المرء تابعاً لغيره ونجح في النفاذ إلى لاشعوره فسوف يكتشف استسلامه الذي عمل على إخفائه.

ومن المفارقة «أننا نكون أكثر تيقظاً لأنفسنا ونحن نيام منا ونحن أيقاظ»؛ فعندما نكون نائمين، فإننا بالفعل نكون مدركين أنفسنا بوصفنا ذواتاً، والأحلام هي تعبير صادق عن أفكارنا المتوارية في اللاشعور، إننا نعرف في الحلم أموراً لا ندركها شعورياً، لأننا نخفيها عن أنفسنا في اليقظة، نكون أنفسنا ونحن نيام، وحالما نستيقظ نعود للنوم ونفقد كل التبصُّر الذي كان لدينا قبل الاستيقاظ، أما الشخص المدرك لذاته، القادر على النفاذ من السطح إلى جذور وجوده هو شخص متيقظ. إن معرفة المرء ذاته تعني أن يكون متيقظاً لكل ما يجري في منطقتي الشعور واللاشعور، وتعني أن يكون حراً ومتحرراً من هيمنة الآخرين عليه في كل لحظة، لأنه إن لم يصل إلى مفهومه الخاص للحياة، الذي توصل إليه نتيجة خبرته الشخصية، ولم يفرضه عليه أحد، فلن يستطيع أن يصل إلى

الشعور بالرضا والأمان.

و«هناك شروط معينة تؤدي إلى النمو الصحي للإنسان وشروط معينة تؤدي إلى الظواهر المرَضية، والمسألة الحاسمة هي اكتشاف ما هي الشروط المفضية إلى النماء الصحي للإنسان؟ وما هي الشروط المولِّدة للمرض؟»، وعلينا أن نجاهد في مقاومتنا لكشف الذات من أجل النفاذ إلى منطقة اللاشعور. وتبدأ العملية بأن يعتاد المرء على التركيز والتأمل، وأن يعيش تجربة وجوده مع نفسه في هدوء وسكون، وأن يسأل نفسه باستمرار: ما الذي يجري في داخلي الآن؟ لماذا تصرفتُ على هذا النحو؟ ما السبب الحقيقي الذي جعلني أغضب أو أفقد أعصابي في هذا الموقف أو ذاك؟ والتركيز هو ممارسة تساعد كثيراً على تعلُّم التحليل، عليك أن تحلِّل كل ما يرد إلى ذهنك.

ومما لا ريب فيه «أن تعلُّم المرء التركيز، وأن يكون مركزاً على كل شيء يقوم به، هو شرط لأي نوع من الإنجاز في أي مجال»، وقولنا مركِّز حقاً يعني أنه «لا يوجد في تلك الآونة شيء في ذهنك إلا ما تفعله، وأنك تكاد تنسى كل شيء سواه». التركيز على التنفس العميق تمرينٌ جيد كبداية، كذلك التركيز على لوحة أو زهرة أو أيّ شيء آخر، ومحاولة إجبار الذهن على عدم الشرود، فإذا ما انتبه المرء على شروده في أمرٍ ما، يحاول الرجوع ثانية للتركيز، وعندما تكون قد قمت بذلك يومياً لمدة أسبوع، ثم شهر، ثم سنة فسنوات، تكون قد تعلمت أن تكون مُركِّزاً.

لا يتحدَّث فروم في هذا الكتاب عن التقنية التحليلية النفسية، بل إنه يزوِّد المحللين النفسيين، والقارىء العادي بخلاصة خبرته في العلاج النفسي، باستخدام منهجه العلاجي المتمثل «بقدرته على الإدراك الفردي والمستقل للمشكلات الأساسية للإنسان»، وتسري رؤيته القائمة على المذهب الإنساني في أفكاره عن المرضى وكيفية التعامل معهم، ولم يكن ينظر إلى المريض بصفته النقيض، بل كان يتضامن معه ليتعلم منه، فكان وهو يحلِّل المريض يحلِّل نفسه في ذات الوقت، محاولاً أن يجعل نفسه مكان المريض ليشعر بحقيقة ما يعاني منه. لا يغني هذا المرور السريع بالكتاب عن قراءته، لمن أراد أن يتعلم فن الإصغاء لذاته وللآخرين. ■

(كتاب البحرين الثقافية 40)
التمرد في شعر الشاعرات البحرينيات
(د. درية كمال فرحات)

الكتاب: باب الليل.
المؤلف : وحيد الطويلة.
الناشر: دار الزمان.

ثرثرة على مقهي باب الليل

عبدالنبي فرج

عندما تفقد الشخوص قدرتها على الفعل، قدرتها على الحلم، قدرتها على اتخاذ القرار ينتهي الحال بها إلى الانغماس في العدمية، والاستغراق في المخدرات، والجنس حد الهوس، والغياب التام عن الحياة كما حدث مع شخوص رواية نجيب محفوظ ثرثرة فوق النيل والذى كتبها قبل الهزيمة بعام 1966، وكانت نذيراً لما يحدث، خراب يجتاح الوطن من أجرام ضد الحريات، وقهر إذلال للمصريين، ضد الفساد السياسي، والمادي المريع، كانت الرواية جرس إنذار لطبقة سياسية لا تعي، مصابة بالخرف، وجنون العظمة، لذلك سقطت في العمى التام لينتهي بهزيمة مروعة هي هزيمة حزيران 1967، أو تقضي باقي عمرها على مقهي في تونس تثرثر عن كرة القدم، والخديعة، والحظ السيىء، والأمجاد العظيمة التي تحققت في الماضي كما في رواية الروائي المصري وحيد الطويلة «أبواب الليل» والذي تم كتابتها أيضاً في حضن أكبر عملية قمع مادي، وروحي، ورمزي لتنتهي بثورة شعبية كبيرة في تونس، ثم مصر، وليبيا، وسورية، تدور أحداث الرواية على مقهي بلا ملامح، يسمى «لمة الأحباب»، وبعضهم يسميه «مقهي الأجانب» وفي نهاية الرواية تحتار صاحبته في تسميته، هل تسميه على اسمها، أم على اسم سيدة تونس الأولى؟ لذلك الاسم غير مهم بالمرة، فالاسم يخلق خصوصية، وتاريخاً، ولهذا المكان خصوصيته، أن يكون بلا خصوصية، هو مقهى ضمن (60) مقهى، في شارع في بلد، وكل مقهي خلق لكي يحتوي عاملات الجنس أو بائعات الهوى، مجرد مكان الترانزيت، أشبه بملعب لكرة القدم، كلاهم يكتسب أهميته في وجود اللعيبة / المتفرجين / الحكم / المدرب / وإن كان الملعب يكتسب خصوصية ولكن تظل خصوصية برجماتية، لا قيمة له إلا في لحظات الاحتفال الكرنفالي، الذي يصنعه البشر أثناء إقامة المباراة، فرحة المتفرجين، بمناسبة

* روائي وناقد من مصر.

فوز الفريق ضد الفريق المنافس، عندما تنتهي المباراة، يهجر الملعب، ويظهر الملعب كياناً ضخماً أجوفاً حالياً من الجمال، المقهي هنا مجرد نقطة انطلاق للوصول للهدف «كسب المال/ الهروب من الزمن / الموت الرمزي أو الفعلي، مكان لا يمس الروح، يفتقر للجمال، لذلك لا يثبت وجوده داخل الرواية، للمكان فاعلية وقدرة على الوجود في النص الروائي، المكان صاحب كرامات، وهذا مكان سطحي، يمر عليه وكأنه قنطرة، ورغم ذلك مكان معبر عن حال شخوص لا ترى نفسها في المكان، تراه نقطة مجبراً عليها، مجبراً على الوجود فيها، كما يحدث مع: أبو شندي/ أبو جعفر/ نعيمة، مهدي / أو الحالمة بالسفر للاحتراف في إيطاليا/ نعيمة / ألفت / حتى الملكة صاحبة المكان والوحيدة الفاعلة القادرة على سحق زوجها، أو تهميشه، وتحدي السلطة ممثلة في الشيخ/ الضابط/ الشيخ، لا تستقر في المكان من دبي لفرنسا، فلا قدرة لهذا الفعل على الاستقرار تحت وطأة دكتاتورية راسخة، رغم أنها متواطئة مع السلطة المستبدة، ولكن تظل جزئياً خارج إطار السلطة المغلقة، فهي تحاول أن تحفظ توازنها الروحي بالهروب إلى السفر، وشراء الملابس لكي توحي بأنها مفعمة بالحياة، تحاول أن تكون سوية، لا تحتمل القهر الذي لا يسمح لأحد حتى بالكلام، حتى بالفضفضة، ففوق كل زبون مخبر أمن، لذلك عقلها الباطني يعبر عن داخلها العصي على الترويض، فتقوم بتهنئة الرئيس بلافتة ضخمة بعيد الخريف، فتصل الرسالة للسلطة، فتقرر معاقبتها، أما باقي الشخوص فتم خصيها، رمزياً لذلك رغم الثرثرة الرهيبة عن الجنس ووصفه من خلال الراوي أو باقي الشخوص لا وجود لجنس، لأن الجنس/ خصوبة وفاعلية، فكيف لمن فقد قيمة الفعل أن يمارس الجنس، الراوي يحاول دائماً باعتباره المعلق والذي يقدم الوصف التفصيلي للمباراة السردية، أن لا يتكلم عن نفسه، أو يفصح عن تاريخه، قد يكون لاعباً، وربما لا يكون، و يكتفي فقط بإدماج قدرته كزير نساء من خلال وصف لتفاصيل الجسد الأنثوي، الثدي، السرة تفاصيل الوجه المغوي، المؤخرة، للملابس المحبوكة، ورغم ذلك لا يفتح الراوي سحابة في الحمام إلا للتبول، لذلك غابت الإيروتيكا عكس المتصور عن الرواية لأن الإيروتيكا، هو مزيج مابين الطقوس الاحتفالية،

الكرنفاليه، واللذة وغياب اللذة طبيعي لأن الغرض من الجنس، تجاري، لذلك أصبحت الشخوص ظلالاً، أو صوراً تمثيلية رمزية لا أكثر، تكافح ليس لكي تكون فاعلة في الحياة، ولكن لكي تظل كظلال، كليل سرمدي لا في الظلام المعتم والغياب الأبدي، إنه الليل الذي يخفي الإعطاب والتشوهات، تحت أضواء النيون، وأدوات التجميل، والملابس البراقة في عالم قاس، لا يحفل بأحد أو يتذكر أحداً، شخوص استعراضية، تحاول الثرثرة حول، مأساتها ولا تفكر في الخلاص لذلك هذه الشخوص عقيمة، لا تفعل شيئاً ولم ينجُ من تلك الحالة، سوى الشخصية السوية الوحيدة في الرواية، ألفت الذي تستجيب لحواسها، ورغباتها، وتضرب عرض الحائط بالتجارية، وبالمادية، تشوط كل ذلك في لامبالاة تليق بمستهترة ووقحة، لا تخضع لسلطة، مريضة، غبية أو مجتمع استهلاكي، حقير حول تسليع الحياة الإنسانية وتحويلها لمجرد بيع وشراء، لذلك تخون زوجها الألماني الذي وفر لها كل شيء، والذي أتاح لها الحرية الكاملة طبقاً للمنظومة الغربية التي تتيح لها الاستقلال التام دون وصاية، عالم فقد البراءة، وأصبح تحت وصاية العقل البارد الجامد، لذلك تتضجر، وتنفر، وتبحث عن غوايات بين أبناء بلدتها لعلها تجد ما يلائم روحها الفطرية. إن هذه الشخصية مع نعيمة مع الملكة، مع حبيبة، هي الشخصيات التي لولا وجودها لوقعت الرواية في القتامة والسوداوية.

ومادام انتفي الجنس المقابل للثورة في عرف أبوشندي فلا وجود لثوار ولا ثورة، ولكن يوجد كلام، كلام عن الثورة والقضية، مع أنه لم يقف أحد في وجه الثائر أو المكافح لكي يدعم القضية، ومأساته أبو شندي، ليست في تغييب الثوريين له وإهماله ولكنه هو من أهمل الثورة بسبب وقوعه في الحب، فالثورة لا شريك لها، ويظل اغتيال العدو الثورة لزوجته وحبه الوحيد، هو الانكسار الأكبر، فللبشر طاقة وطاقة أبو شندي استنفدت بموت زوجته، ولذلك يقول، امرأتي كانت فلسطين، الآن-كيف أوفق بينهم، لم استطع بسهولة واحدة بين عيني وواحدة تحت عيني، أخرت عملية ألمانيا من أجل عيونها، خربتها بسبب فروق التوقيت في صلاة العشق ،(ص56) ورغم أنه لا يدين الحياة بالعكس يعرف قيمته، ولكنه يتخذ منها موقف الرائي لا أكثر، أما مهدي المسلم الذي لا يجد

طريقة ليمارس بها حريته، أو تحرره من البلد، والفقر، والعجز سوى تغيير ديانته يكتشف أن تغيير الديانة لم يغير أحواله ولم يحل مشاكله، فلم يتم قبول أوراقه ليلتحق بالمارينز، ويصبح أمريكياً سعيداً كما تصور له أوهامه، وتكتمل العبثية بعرض عمل حارس لجامع لكي تكتمل عبثية هذا الطريف جودو، والذي بعد هذا الانتظار يجد العمل نقيض ما أراد، هذه شخصيات تم تشويهها بعنف وقسوة تحت راية الاستبداد، لا حرية فيها لبشر سوى حق ممارسة الجنس، حتى تحول لممارسة حيوانية، أو متعة، ومشاهدة، والكلام عن كرة القدم، الزمن في رواية باب الليل زمن مغلق على الصباح والمساء، لأن الزمن يتناوب بإيجابية الشخوص وتفاعلها مع الواقع، مما يخلق أحداثاً أشبه بأهل الكهف، يتناوب عليها الليل والنهار، لا وجود، لظهيرة، أو عصر، لا وجود لأي عنصر رمادي لأن البرجماتيين لا يحترمون الألوان الرمادية، ولكن يثمنون الألوان الصارخة، الأبيض أو الأسود.

تعلق عليه نعيمة:

– الدنيا هنا مقفولة، الزمن مغلق ...

هذا الموات تحاول بعض الشخوص عدم الاستسلام له مثل شخصية الصحافية وبعقل الكاتب اللاواعي فضل عدم ذكر اسمها لأنه أراد أن تكون هذه المرأة معبرة عن المرأة الحديثة المستقلة، الحرة، نموذج للمرأة التي تملك الإرادة، إرادة الاختيار، ورغم أن هذه المرأة مفعمة بالحياة والحرية، امرأة جديرة بلقب امرأة الحواس، «تختار من أعجبها بصلة، وأن تعذر عليها تختار أكثرهم فتوة وشباباً من تتقد في عينية نظرة معجونة بشبق طازج لمحة إغواء» (ص107) باب الليل، ولكنها رغم ذلك غير سوية، عنكبوتيه استحواذية، تستغل الشباب الصغير في المتعة الجنسية، وكل يوم تستقطب عضواً جديداً، لا يكرر نفسه مرة ثانية، هذه المرأة لا أعتقد أنه يعنيها الجنس بقدر رعبها من الزمن، تريد أن تمتص رحيق الشباب لإضافة عمر لها أو التذكير الدائم بأنها شابة جميلة جذابة.

ليست هناك فروق كثيرة بين اللعب في ساحات الملاعب واللعب في الرواية، فكلاهما قائم على الصراع، الصراع في الملاعب ينتج أهدافاً وانتصاراً وهزائم،

وإذا كان بانتهاء المباراة تنتهي اللعبة في الواقع فيسدل الستار عن اللعبة، وليفوز من يفوز، وليهزم من يهزم، ولكن الرواية تبدأ في استبطان لجوهر الروح الإنسانية، استلهم الروائي وحيد الطويلة، والنتيجة دائماً كما يقول الراوي: هذا اللعب كله من أجل النقود، وواحد يدفع ويركب، وواحدة ترقد وتقبض، التعادل نتيجة مرضية للطرفين في مباراة لا يفوز فيها أحد، وحتى لو حدث، ففي الغالب تفوز البنات (ص17)، اللعبة إذاً هي البناء المماثل لعالم رواية «أبواب الليل، لذلك يمكننا أن نقول مباراة سردية تحققت فيها كل آليات اللعبة سواءً في أول إعلان عن بدء المباراة يبدأ من المعلق الرياضي، الذي يستحوذ التعليق على السرد/ المباراة / ولأن المعلق يبدأ من خلال غرفة تغيير الملابس، فالسارد يبدأ الرواية من الحمام الذي يوازي غرفة تغيير الملابس كل شيء يحدث في الحمام، حمام المقهي بالطبع، وينتهي بالرواية كالآتي، كل شيء يحدث في الحمام، باب الليل الصفحة الأولى والأخيرة، في غرفة تغيير الملابس لا يحدث لعب توضع فيه الخطط، الكلمة الفصل، هو مكان للحصول على المعلومات والاتفاق ووضع الخطط، وبعدها يكون الانطلاق للعب المباراة ولا في الحمام يحدث جنس، ولكن الحمام مركز التفاهم وتبادل المعلومات، وخرائط الملعب الذي سيخوض الفريق سواءً الفريق الفردي/أو الجماعي/أبو جميل/ألفت المحترفة في أوروبا/، وقد ينسحب الهداف، لا يهم المهم أن يحصل الفريق على الكأس، وفريق باب الليل فريق كوزموبوليتانية، بدأ نشأة أول فريق على يد أبي شندي في ألمانيا مكون من (11) لاعبة، وعندما تدخل (12) يتم اغتيالها عن طريق عميل مزدوج بالتأكيد لأنها خارج قانون اللعبة، مخالفة، وعندما لم يستطع أبو شندي فرض قانونه، تم تسريح الفريق، واعتزل واستقر في تونس، ولذلك عندما تكون الملكة الفريق يكون بالصدفة (11) رغم أن الملكة لم تذكر ذلك، ولكن الذي كشف عن ذلك الراوي أو المعلق السري / وهو يتساءل: هل تكون نعيمة بائعة الهوى الثانية عشرة، تحتاج لحكم، الملكة الحكم يحتاج لقلب قاسٍ، لحكم قاسٍ، (ص159) ومن يملك القلب القاسي سوى الملكة التي تزيح عفاف المنافس، لكي تظل ملكة في الملعب، والحوار من خلال مصطلحات الرياضة كخدعة

أنت مع فريق الترجي، وأنا مع النادي الأفريقي: وبنصف ابتسامة متوعدة: ـ الفائز يأخذ المهزوم كله، من يربح المباراة يربح الآخر، والابتسامة تزداد توعداً : وبالنتيجة نفسها ـ يضحكان بحذر.

منذ بدايته الأولى ومن خلال قصصه القصيرة حتى روايته باب الليل اعتمد وحيد الطويلة في بناء عالمه على الواقع، فكل شخوص وحيد الطويلة شخوص واقعية لها وجود في الواقع والخيال يأتي من إعادة بناء شبكة العلاقات، وإنجاز وحيد المهم هو قدرته على تحويل اللغة المحكية الشفاهة الخشنة التي يستخدمها الناس في حديثهم، ومسامراتهم، وحكيهم، وتذويبها في مناخ شعري جميل ومن خلال لغة رائقة وشفافة، يتم نحتها وإضمارها في لغة مكتوبة مستجيبة لقوانين الكتابة، فلغته مأخوذة من أفواه الناس، وهذه اللغة مدهشة وساحرة، وهذا مكمن خطورتها، فإذا استسلم الكاتب للنقل بدون أن ينحتها ويلضمها في عقد السرد، ظهرت فجاجتها-اللهجة العامية - وثقلها، فللمنطوق الشفاهي قوانينه، وللكتابي قوانينه، وقليل من الكتاب من استطاع أن يروض المنطوق الشفاهي، مثل: عمنا خيري شلبي، وإبراهيم أصلان، سعيد الكفراوي، والغريب في هذه الرواية أن الروائي، قهر اللغة الشفاهة حد الخصي مع أن هذه اللغة مرئية وفاتنة وداله، وهذا ما لا أفكر فيه، ولكن السؤال هل قمع اللهجة العامية التونسية، هو بغرض أن يقول: إن هذا المقهي، وهذه الشخوص، ليست حصرياً بتونس، وأنها حالة كوزموبوليتانية، تستطيع أن تراها في كل عواصم العالم المتخلف الذي يسيطر عليه حكام ديكتاتوريون، أفقروا الشعوب وأنهكوها وحولوا شعوبها لكيانات مستعبدة، وظيفية، مهمشة، غارقة في الفساد.

الروائي، لم يفضل أن يستخدم اللهجة العامية، لخوفه من عدم فهم القارىء في الوطن العربي، ففضل أن يستخدم لغة نقية، أم روح الكاتب المتدفقة بالشاعرية كانت أقوى من إرادة الكاتب. ■

إصدارات قطاع الثقافة والتراث الوطني
بالتعاون مع
المؤسسة العربية للدراسات والنشر

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

2014
OUR YEAR OF ART

ASIAN TOURISM CAPITAL
MANAMA 2014

مملكة البحرين
Kingdom of Bahrain
وزارة الثقافة
Ministry of Culture