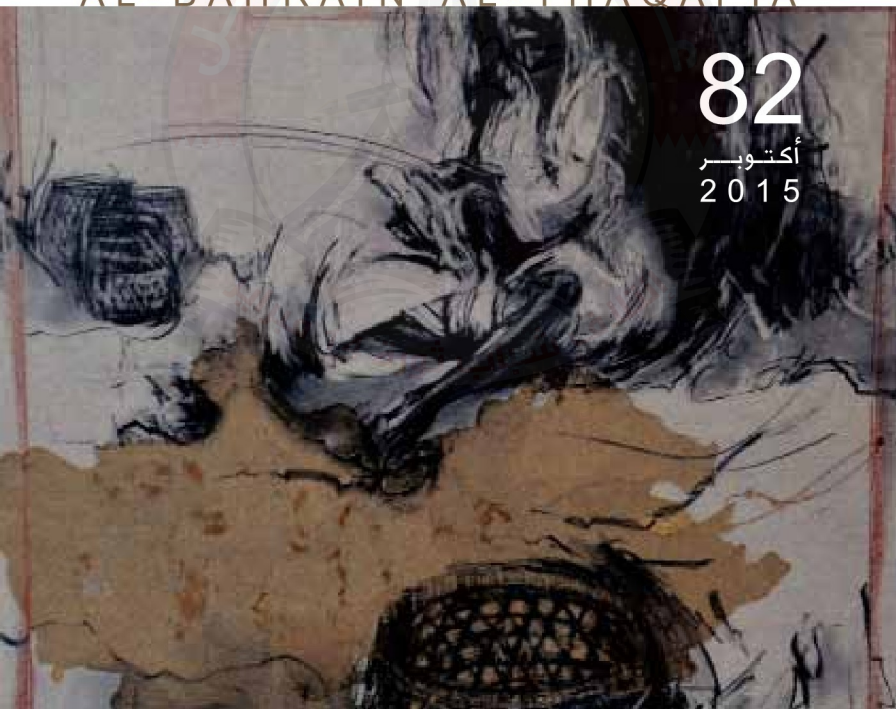
البحرين الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

82
أكتوبر
2015



ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

Al-Thaqafia

البحرين الثقافية

رئيس التحرير
عبدالقادر عقيل
مدير التحرير
حسن مدن
هيئة التحرير
محمد الخزاعي
نبيلة زباري
سكرتير التحرير
زهراء المنصور

الغلاف الأمامي
أحمد باقر ـ البحرين
«أصيلة» 2015

التصميم
أنس الشيخ

الإخراج الفني
موسى حسن

إنني مسافر في عالم الفن، ولا أدّعي أبداً أنني وصلت بعد إلى واحات جميلة أستريح فيها، فمحطات العمر مليئة بواحات يمكن للإنسان أن يستريح فيها، وأستطيع في وصف هذه الواحات والملاذات أن أقول أنها تشبه ما كنت حققت في رحلتي الحافلة بالجوائز والمزايا، ولكن أن تكون حقيقية، لا أستطيع تقييم نفسي. سأظل أستمتع بالحياة. وسأظل أكتشف أن اليوم هو أكثر جمالاً وأكثر بهجة من البارحة. هذه هي حالة الفنان الذي يقع في حب مع كل شيء جميل يعترض طريقه.

الدكتور أحمد باقر ـ حاصل على دبلوم التصوير المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة (البوزارت) باريس. حصل على دبلوم الرسم المدرسة العليا للفنون الجميلة (البوزارت) باريس. ماجستير في علم الجمال من أتسربون. حصل على الدكتوراة في الفنون وعلومها وتقنياتها من السوربون. + أستاذ مساعد للفنون الجميلة بكلية الآداب بجامعة البحرين، وله عدة كتب في مجالات الفنون. 1990. عضو مؤسس لجمعية البحرين للفنون التشكيلية. 1983. شارك في صالون الفنانين الفرنسيين بباريس. + أقام له معرضاً فردياً للرسم بمؤسسة التعليم العالي بقسم الفنون الجميلة في لندن. 1997 +أشترك في بينالي المحبة في سوريا. 1977. اشترك في الأسبوع الثقافي لدول مجلس التعاون في بكين. + شارك في معظم معارض جمعية البحرين للفنون التشكيلية الداخلية 1997 . شارك في المعرض السنوي للفنون التشكيلية. 1995 – 1996 **الجوائز:** حصل على جائزة الشراع الذهبي في الكويت. حصل على جائزة السعفة الذهبية في المعرض الدوري الرابع للفنون التشكيلية في الكويت.حاصل على جائزة الدانة المعرض السادس والعشرون (البحرين).

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

الاشتراكات
يرسل طلب الاشتراك إلى عنوان المجلة
مع حوالة مصرفية أوشيك بقيمة الاشتراك
باسم – مجلة البحرين الثقافية
ص.ب:2199 – مملكة البحرين
داخل البحرين
للأفراد: 5 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 20 ديناراً
الوطن العربي
للأفراد: 6 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 24 ديناراً
جميع دول العالم
للأفراد: 8 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 32 ديناراً

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

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

رقم التسجيل: 116MNCC

* الآراء الواردة في المجلة تعبر عن صاحبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي أسرة التحرير.
* لا تقبل المجلة أي مواد نشرت مسبقاً ورقياً أوإلكترونياً.
* 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..

المحتويات Contents

البحرين الثقافية ـ المجلد 22 ـ العدد 82 ـ أكتوبر 2015

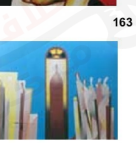
الهويّة الثقافيّة.. جدليّة التفاعل بين الأنا والآخر	4	أنيسة السعدون
دراسات		
بصيرة خلدون النقيب	7	حسن مدن
موت الإنسان	23	هشام عقيل
صورة المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي	43	يحيى البشتاوي
العبقرية الفلتة – عبقرية دافنشي أنموذجا	57	ديانا علي شطناوي
جمالية القبح وشعرية الغربة لدى سيف الرحبي	66	سعد الدين كليب
نقد وأدب		
تمثيلات الخليجي في الخطاب النسوي الرواتي الخليجي	93	ضياء الكعبي
المضمون الذي يشكل نوعه في سيرة الخوف	110	عزيزة الطائي
رمزية الألوان في الأدب البحريني	121	أمينة الفرادن
«الشومرة» بين تجليات المكان وانكسار الروح	129	محمد عطية محمود
حوارات وشهادات		
القاصة زينب الخضيري: الرواية هي النمط الوحيد من الكتابة الذي ولد قبل أن تولد الكتابة ذاتها	141	حسين الجفال
الناقد الثقافي يحيى بن الوليد: تحديد النقد الثقافي	146	هشام الدركاوي
فنون		
ألبير كامي والمنطلقات الإيساغوجيّة في الثقافة الديالكتيكية	155	نادر الفتّة
لا جنة زرقاء أمام بصري	163	ترجمة: أمين صالح
حركة الصمت	169	ليلى محمد
لوحات الفنان عدنان الأحمد وجداريته بأصيلة .. أسوار غير مرئية	177	فيصل عبدالحسن
نصوص		
نصوص غير مكتملة	185	عبدالله السعداوي
الزوجة الثانية	188	يوسف النشابة
شبح	191	أحمد المؤذن
انعكاس من جهة ثانية	196	منى الصفار
الشجرة ليست ملعونة	198	جعفر الديري
الذي لا يقول	203	محمود عبد الصمد زكريا
هرولة	206	منى وفيق
رجل يحمل مظلة وامرأة راغبة في الحياة	209	أشرف أيوب معوض
قصائد حُب	211	عماد الدين موسى
من ذاكرة القصيدة	213	محمد محمد عيسى
من مذكرات رجل مثالي	214	ترجمة: عبادة تقلا
أمي مرقد الكلمات	218	أحمد عدنان
سفر الانتظارات	220	عبدالحميد القائد
مراجعات الكتب		
التشكل والمعنى في الخطاب السردي	223	نادية بلكريش
نظرية الفوضى	234	رباب النجار
استعادة مسارات مسرحنا العربي... المسرح العربي بين النقل والتأصيل	240	عبدالهادي روضي

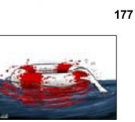
43 <

121 <

141 <

163 <


177 <


185 <

الهويّة الثقافيّة... جدليّة التفاعل بين الأنا والآخر

يعدّ مفهوم الهويّة من أشدّ المفاهيم التباساً وتشعّباً وتعقيداً، وهو ما يجعله يتّسع لاحتواء مفاهيم ودلالات متعدّدة ومتنوّعة. ولعلّ هذا التّباين متأتٍّ من كثرة انتشاره وتداوله في مجالات معرفيّة مختلفة، علاوة على اختلاف الزّوايا التي ينظر إليه منها. وفي هذا السّياق يؤكّد (جوتلوب فريج) بأنّ «الهويّة مفهوم لا يقبل التعريف؛ وذلك لأنّ كلّ تعريف هو هويّة بحدّ ذاته، فالهويّة مفهوم وجوديّ (أنطولوجيّ Ontological)، يمتلك خاصّيّة سحريّة تؤهّله للظّهور في مختلف المقولات المعرفيّة، وهو يتمتّع بدرجة عالية من العموميّة والتجريد تفوق مختلف المفاهيم الأخرى المتجانسة والمقابلة له، ومع ذلك كلّه وعلى الرغم من الغموض الذي يلفّ مفهوم الهويّة ويحيط به، يمتلك هذا المفهوم طاقة كشفيّة لفهم العالم بما يشتمل عليه من كينونات الأنا والآخر».

في هذا الإطار المفاهيميّ نجد التركيز واضحاً على الطابع الديالكتيكي الجدليّ الذي يعدّ أهمّ سمة تميّز الهويّة، وتتمثّل في خصوصيّة الذات، وتفرّد هويّتها بما تحمله من قيم ومميّزات وخصائص وتصوّرات تُشكّلها مجموعة من العناصر أهمّها اللّغة، والدين، والعادات، والتقاليد، والقيم الأخلاقيّة، وذلك في مقابل ما تحمله هويّة الآخر. ولعلّ ارتباط مفهوم الهويّة بعلاقة جدليّة وليست ثنائيّة مستقلّة الواحدة عن الأخرى، يجعلها من أكثر المفاهيم اتّصالاً بحياتنا الثقافيّة والاجتماعيّة، وأبرزها تفاعلاً وتأثيراً فيهما؛ وإنّ ذلك ليعني احتياجها إلى الاعتراف والقبول والتقدير للإنسان كما هو في تفرّده وتميّزه، واحتفاءها، أيضاً، بالحقّ في الاختلاف الثقافيّ في عالم متعدّد، دون الجنوح إلى تكفير أحد الأجزاء للجزء الآخر.

وما ينبغي الإشارة إليه في هذا المقام هو أنّه ليس ثمّة أخطر على المجتمعات من تلك الهويّة التي يسقط منها المضمون الجدليّ التكامليّ المحرّك لمعنى التواصل والتفاعل؛ لتُظهِر نفسها على أساس أنّها الأنجع والأجدر والأحقّ، ففي ذلك رفض لجميع القيم والمبادئ الإنسانيّة، وانتهاك لحرمة القانون، ومدعاة إلى غياب الرؤية المتأنّية، واتّساع الهوّة بين الثقافة والواقع، وتفجّر النعرات الطائفيّة والعرقيّة، وتصادم الحركات الأيديولوجيّة، واستبدادها في فرضها لقيمها ورفضها للاختلاف، وشيوع ضروب الاضطراب والفوضى،

ومفاهيم الإقصاء والإبعاد والكراهية، وتنافس الجماعات واقتتالها، وتقهقر الحسّ المدنيّ وتراجعه. ومع هذه الظواهر المهدِّدة إيذانٌ بانطماس المفهوم السويّ للهويّة الذي يجب أن تحتكم إليه المجتمعات الإنسانيّة؛ لنقف اليوم على أبشع الصور، وأفدح المآلات بتمزّق بعض الدول وانهيارها استناداً إلى غطرسة الطائفة، وصلف التعصّب، وعنجهيّة العنف. وتفسير ذلك يتجلّى أكثر ما يتجلّى في تعبئة مفهوم الهويّة بمضامين وتصوّرات ضيّقة تسمح بانحلال اللّحمة بين الناس، وتقضي بأن تنحبس أية جماعة في فرديّتها المحدودة، ومن ثمّ إلى تعتيم الوعي بالهويّة، واختزاله في كيانات مغلقة.

والحقّ أنّ الهويّة في منظورها الثقافيّ تؤكّد أهمّيّة الاستمساك بفكرة النسبيّة الثقافيّة التي تقضي بعدم الارتهان إلى غايات برغماتيّة تسعى من ورائها الجماعة إلى تحقيق مصالح طبقتها أو جماعتها، وتتعامل مع خلافها كخصم، أو الانكفاء إلى ذاتها اعتقاداً منها بانسجام مكوّناتها الثقافيّة والحضاريّة وشموليّتها كرؤية كونيّة تقول بتفوّقها ومركزيّتها. والأهمّ من ذلك أنّها تقضي باشتغال جدليّة الذات والآخر، التي يمكن بها أن تعيد كلُّ جماعة بشريّة تأويل ذاتها من خلال اتّصالاتها الثقافيّة، أو قد تنزع نحو المثاقفة Acculturation وما يجانسها. فالذات لا تستطيع فهم كيانها الشخصيّ وعمقها الإنسانيّ، ولا تستطيع تقديم رؤية للعالم تضبط بها موقفها وموقعها، وتبلور من خلالها وعيها وشروطها إلا بفهم الآخر؛ وهو ما يؤكّده تودوروف إذ يقول «إنّنا نقيّم أنفسنا من منظور الآخرين (...) بصورة ثابتة تماماً يمكن القول إنّنا نتفحّص تأمّلاتنا وتفكّراتنا بحياتنا الخاصّة ونتفهّمها عبر وعي الأشخاص الآخرين». إنّ هذا الاتّجاه لَممّا يمنح مسالكَ الوعي وجاهتَها، ويجعل التعامل مع الهويّة التي هي معادل ذهنيّ مجرّد للواقع تعاملاً يستند إلى العلميّ الموضوعيّ.

من البيّن إذن أنّ هذا التصوّر للهويّة يخدم قضيّة التغيير والتجديد والتطوّر؛ إذ يحيد بها عن ثيمة الخلود والثبات، ويدفعها إلى التّعامل مع معطيات الواقع بالتّحليل والتّفسير وتقديم الحلول، على اعتبار أنّها كيان يصير ويتحوّل ويتطوّر، ويغتني بتجارب أهله ومعاناتهم وأدوارهم الحياتيّة، وابتكاراتهم وتطلّعاتهم، وأيضاً بالاحتكاك سلباً وإيجاباً مع الهويّات الثقافيّة الأخرى التي تدخل معها في تغاير من نوع ما. ويذهب ليفي شتراوس إلى هذا الرأي تماماً بقوله: «إنّ الهويّة شيء ينتظر أن يُنجَز ويُشَكَّل، وليس شيئاً جاهزاً مشكّلاً، وإنّ أي استعمال لمفهوم الهويّة ينبغي أن يبتدئ سلفاً بنقده». وضمن هذا المسار المنفتح نستشفّ أنّ الهويّة الثقافيّة تجسّد قيم الأمّة الجوهريّة التي يتجدّد فهمها بفعل الإنسان وفهمه وإدراكه، وديناميته، وقدرته على تحدّي مشكلات عصره، فالإنسان هو الذي يحدّد دور الهويّة في واقعه المعاصر، والإنسان الفاعل والديناميّ يحوّل هويّته إلى مصدر ثراء وحيويّة وفعل حضاريّ.

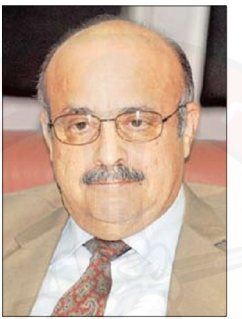
نخلص ممّا سبق إلى أنّ الهوية بمثابة الوعاء الضروريّ الذي ينبغي أن تنطلق منه الاجتهادات والجهود من أجل ترجمة شبكة المرجعيّات والقيم التي نصطلح على تسميتها (الهويّة) إلى وقائع وحقائق وبرامج تعالج مشكلات الإنسان، وتجيب على تساؤلاته وإشكاليّاته المعاصرة. وهذا يحمل أيّ جماعة على أهميّة مراجعة التحوّلات والتغيّرات، واستقراء الواقع، وتمثّلها لذاتها، وموقفها من الحياة، وكيفيّات إدراكها للمعرفة، كما يدعوها إلى ضرورة صياغة ذاتها بالنظر إلى ما يجري من تغيّرات ووتيرة التحوّلات السريعة والعميقة، وفهم مقتضيات الحاضر والمستقبل، دون الركون إلى المعارف الجاهزة والمعطاة مسبقاً على أنّها الحقيقة المطلقة التي تحرّم على الجماعة المساءلة وإعادة النظر. وتبعاً لذلك يَحسُن بالجماعة أن تكون في تغيّر دائم وتفاعل مستمرّ؛ لتنسجم مع ما يطرأ على الإنسان والواقع من تغيّرات إثر تفاعلهما، وتعزّز دواعي التواصل والتكافل بين فئاته. وفي هذا الصدد يقول محمود أمين العالم «إنّ أخطر ما تتعرّض له هويّتنا هو جمودها واستغراقها في استنساخ رؤية ماضية وفرضها على حاضرنا، وإنّ أخطر ما تتعرّض له هويّتنا هو عزلتها عن عصرها باسم الأصالة. على أنّ أخطر ما تتعرّض له هويّتنا كذلك هو ميوعتها وفقدانها لذاتها الواعية، ولقدرتها العقلانيّة النقديّة الإبداعيّة، وضياعها في تقليد، أو خضوعها لخبرات سياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة أو ثقافيّة لا تصلح لملابساتنا وأوضاعنا واحتياجاتنا الخاصّة».

في ظلّ هذا المجال المنهجيّ الذي يشير إليه الغيطانيّ تتّضح ضرورة التعاطي مع الهوية من موقع التغيّر، والتكيّف المستمرّ مع الظروف الجديدة لتحقيق التعدّد والتنوّع والتعايش والاختلاف، دون التضحية بالمقوّمات الأصيلة التي تدلّ على الخصوصيّة لفائدة الآخر؛ فالهويّة إنّما تدرَك في إطار ما هو متميّز ومتشابه، ومؤتلف ومختلف في الوقت نفسه.

أنيسة السعدون *

* باحثة أكاديمية من البحرين.

بصيرة خلدون النقيب



[حسن مـدن *]

عكف خلدون النقيب على دراسات رصينة عن مستقبل العالم العربي، ليصبح واحداً من أهم العقول العربية التي حذرت من مغبة التطورات التي نعيشها اليوم. بل ربما نندهش لو وجدنا أن الكثير مما توقعهُ يحدث على الأرض، لا في خطوطه العريضة فقط، وإنما أيضاً في الكثير من التفاصيل، وما كان مستقبلاً لحظة وضع النقيب لتوقعاته لم يعد كذلك، فها هو بات حاضراً نعيشه جميعاً، ويعيشه معنا، على الأخص، ملايين من الشباب العرب الذين كانوا أطفالاً أو الذين لم يُولدوا حين بحث المستشرفون، وخلدون أحدهم، السيناريوهات المتوقعة لتطور الأوضاع في بلداننا.

* كاتب من البحرين.

سيتعذر على الباحث في سيرة وفكر خلدون النقيب الوقوف على الأوجه المتعددة لعطاء الرجل، ومجالات البحث التي طرقها، فخَلَّف لنا فيها إضافات مهمة، أسست وستؤسس للباحثين والمهتمين من بعده، لذا سيكون اهتمامنا في هذه الورقة منصبّاً على تناول بعض الأطروحات التي صاغها خلدون النقيب، مركزين بشكل رئيسي على كتابين مهمين بين مجموعة مؤلفاته الكثيرة، والتي كانت جميعها مهمة وثرية في التحليل والاستنتاجات التي خلص إليها مفكرنا الراحل، والكتابان المقصودان هنا هما كتابه: المجتمع والدولة في الخليج والجزيرة العربية» الذي صدرت طبعته الأولى عن مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت في أكتوبر1987 ، أما الكتاب الثاني فهو: «آراء في فقه التخلف- العرب والغرب في عصر العولمة»، الصادر عن دار الساقي بلندن عام 2002.

ومن مضمون الكتابين سنركز على القضايا التالية:

- مفهوم الدولة التسلطية.
- جيل الـ «فيسبوك» والتغيير.
- المجتمع المدني: جدل المفهوم والدور.
- راهن وأفق المجتمع والدولة في بلدان الخليج العربية.

ونحن نرى أن هذه المحاور متداخلة، ويجمع بينها خيط ناظم هو الذي سننطلق منه، متمثلاً في النظر إلى مدى نجاح خلدون النقيب في قراءة التحولات المفصلية، إن في مجتمعات الخليج والجزيرة العربية أو في المجتمعات العربية عامة، وبالتالي مدى قدرته على استشراف وتوقع ما ستؤول إليه هذه التحولات، والقول بمفصلية هذه القضايا عائد إلى كونها هي بالذات مرتكزات تحولات المجتمع والدولة خليجياً وعربياً في العقود الماضية، والتي أفضت في العامين الأخيرين إلى سلسلة من الانفجارات الاجتماعية والسياسية الهائلة، والتي ما زالت ارتداداتها متواصلة حتى اللحظة.

- مآلات الدولة التسلطية

كان الشكل التسلطي للدولة هو مدار كتاب خلدون النقيب: «الدولة التسلطية في المشرق العربي المعاصر: دراسة بنائية مقارنة». وانطلاقاً من استعراض المفاهيم، يعود النقيب إلى التأصيل التاريخي التقليدي للاستبداد الوسيط في أشكاله السلطانية والاقطاعية، وانتهاء بالتسلط الحديث، وتمكن الدولة البيروقراطية من الهيمنة السياسية، والاجتماعية والقانونية من خلال سيطرتها على مختلف القوى الاجتماعية، ليخلص إلى أن الدولة التسلطية قد تكون أعلى أشكال الاستبداد في السياق البيروقراطي الحديث مقارنة بالدولتين السلطانية المملوكية والإقطاعية.

وإذا كان لمفهوم «الدولة التسلطية العربية» جذور تاريخية في بيئتنا، فإن الحكم التسلطي يعتبر ظاهرة حديثة، وهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقرن العشرين، وببنية الدولة التي تجسد هذا التسلط ومؤسساته الاجتماعية، باعتبار السلطة تمثل شبكة من المؤسسات التشريعية، والاحتكارات المختلفة، والآليات البيروقراطية، حيث نشأ هذا الشكل في ظروف تاريخية محددة مهّدت لقيام الحكم التسلطي وتماديه واستشرائه في الواقع العربي في النصف الثاني من القرن الماضي وحتى اليوم، حيث شكّل فشل ليبراليات النصف الأول من القرن العشرين، واحتلال فلسطين على يد الصهاينة، إضافة إلى حالة التخلف الثقافي والأمية المتزايدة، وفقر وهامشية شرائح واسعة من المجتمع العربي، وعجزها بالتالي عن مراقبة السلطة ومساءلتها، المناخ الملائم لنهوض موجات متتالية من الأنظمة الانقلابية تحت عباءات مختلفة، قومية أو وطنية أو اشتراكية، انتهت كلها إلى تكريس نموذج «الدولة التسلطية العربية». (شكري الصيفي: الدولة التسلطية كما رآها خلدون النقيب:

(http://local.taleea.com/newsdetailsphp?id-14831&ISSUENO-1894)

الدولة التسلطية، كما يحددها خلدون النقيب، تخترق المجتمع المدني بالكامل وتجعله امتداداً لسلطتها، فتحتكر مصادر القوة والسلطة في المجتمع، وتهيمن على كل مستويات التنظيم الاجتماعي، ومختلف الجماعات والقوى الاجتماعية، من خلال سن شرائع وقوانين من دون قيود أو ضوابط. وهي إذ تقوم بذلك تجعل من نفسها ناطقة باسم الشعب والجماهير، وإن من دون علمها وإرادتها، وتُماهي بين الحاكم الذي تحيله إلى رمز تاريخي فوق المساءلة والمحاسبة، وبين الوطن والأمة. ومن أجل فرض شرعيّتها، طالما لجأت إلى تأطير كلي للفرد والمؤسسات من خلال قوانين الطوارئ والاستخبارات والإعلام المقيّد والمراقب. وينحصر دور الشعب، في هذه الحال، في الخضوع والطاعة، ويتحول القائد إلى ناطق باسم حق مقدّس معصوم، فتحرَّم النشاطات المدنية وتضيع بالكامل، وتنحل استقلالية المجتمع إزاء دولة تفترسه وتغدو كل المؤسسات، بما فيها الأجهزة الرسمية العسكرية والمدنية والقضائية، رهينة إرادة عليا.

مثّل بناء الدولة التسلطية في فترة الستينات والسبعينات (1965–1975) مرحلة حاسمة في تطور مؤسسات الدولة التسلطية وتبلورها في جميع البلدان العربية، عبر العديد من الأطر التشريعية، والقوانين، والإجراءات التي سمحت للدولة بالتوسع والتدخل الواسع النطاق في الاقتصاد والمجتمع (القطاع العام – قوانين الإصلاح الزراعي – قوانين التأميم). وللدلالة على مدى تسلطية الدولة، يشير خلدون النقيب إلى أن قبضة الدولة امتدت إلى تحديد أرزاق الناس، حيث أصبحت المواجهة بين الدولة وبين المواطنين مواجهة معيشية يومية متّصلة وغير متكافئة.

تصاعد المواجهة الدامية بين النظم السياسية والمعارضة الإسلامية المسلحة، وزيادة الاحتقان السياسي في صفوف القوى الاجتماعية المهمشة، واصطدامها مع السلطة، ومحدودية المردود الاقتصادي والاجتماعي للخطوات التي أقدمت عليها النخب الحاكمة، كشف أن الأزمة لن تحل بمجرد اتخاذ إجراءات اقتصادية أو سياسية محدودة، فلقد أثبتت شواهد الواقع أن هامش الانفتاح السياسي في بعض الدول العربية، لم يكن سوى «إدارة لتناقضات المجتمع السياسي»، ولم تفقد أي نخبة حاكمة سيطرتها على السلطة، ولم تتغير إلا قواعد وأساليب ممارسة هذه السلطة، فانتقلنا من القهر السلطوي الشامل إلى القهر السلطوي المقنن. وتزامنت هذه التطورات في الدول العربية مع تراجع الشمولية في العالم بعد انتهاء حقبة الحرب الباردة وسقوط الاتحاد السوفييتي، واتجاه العديد من الدول نحو «الدمقرطة» وانحسار التسلطية، ولكن هذه الموجة لم تؤتِ ثمارها في العالم العربي، حيث اقتصر الأمر بعبارة خلدون النقيب على «تسلطية بوجه ديمقراطي». (شكري الصيفي، المصدر السابق).

وعلى خلاف الكثير من الدارسين الذين مالوا لتوصيف الدولة الريعية، فإن خلدون النقيب يرى أن هذا المفهوم قاصر عن الإحاطة بمحتوى الدولة موضوع التوصيف، فالدولة الريعية، برأيه، ما هي إلا مرحلة انتقالية للفترة منذ اكتشاف النفط حتى منتصف ستينات القرن الماضي نحو عصر الدولة التسلطية، رغم إنه لا يراها مرحلة انتقالية ضرورية ، فهناك طرق مختلفة تقود إلى الدولة التسلطية، فقد دخلت كل من مصر وسوريا والعراق منذ أواخر الخمسينات عصر الدولة التسلطية عن طريق الانقلابات والتأميمات وبقرطة الاقتصاد، وليس عن طريق الدولة الريعية. (النقيب، المجتمع، والدولة في الخليج، والجزيرة العربية ص 168).

والدولة التسلطية، خلافاً لكل أشكال الدول المستبدة، تحقق هذا الاحتكار عن طريق اختراق المجتمع المدني وتحويل مؤسساته إلى تنظيمات تضامنية تعمل كامتداد لأجهزة الدولة. أما الخاصية الثانية للدولة التسلطية فهي، خلافاً لكل أشكال الدول المستبدة الأخرى، تخترق النظام الاقتصادي وتلحقه بالدولة، بما يقود إلى رأسمالية الدولة التابعة، حيث تقوم الدولة بالاستيلاء على الفائض الاجتماعي، وعلى فائض القيمة بدلاً من الرأسماليين الأفراد، وهي تابعة لأنها تدخل في علاقات اقتصادية وسياسية غير متكافئة مع الدول الأخرى. أما الخاصية الثالثة للدولة التسلطية، فهي أن شرعية الحكم فيها تقوم على استعمال العنف أكثر من اعتمادها على الشرعية التقليدية.(النقيب، المصدر السابق ص143 – 144).

والتفريق بين الدولة الريعية، والدولة التسلطية ضروري جداً من وجهة نظر النقيب، فالدولة الريعية تصف جزئية محدودة من النظام الاقتصادي تتعلق باعتبار مصدر الدخل الوطني يأتي بشكل الريع الخارجي، وتتعلق بالدور الذي يلعبه الريع في الإنفاق الحكومي، وما يترتب عليه من نتائج. وعند هذا الحد تقف أهمية هذا المفهوم، بينما الدولة التسلطية تمثل نظاماً سياسياً مميزاً في منظومة أشكال النظم السياسية الاستبدادية عبر التاريخ، وتمثل الدولة التسلطية نظاماً اقتصادياً متكاملاً يطلق عليه رأسمالية الدولة التابعة، ومن هنا فإنه يرى بأن مفهوم الدولة التسلطية ومؤسساتها التضامنية أداة أشمل وأفضل من مفهوم الدولة الريعية. (النقيب، المصدر السابق ص 168).

لم تسعف الأقدار خلدون النقيب ليعيش أطول، ويشهد التحولات العربية الحاسمة خلال العامين الماضيين، فقد وافتهُ المنيّة لحظة اندلاع هذه الأحداث، ولم يقدَّر له أن يرى المسارات التي إليها اندفعت، ولا نتحدث هنا عن مآلاتها النهائية، فالحديث عن ذلك مازال مبكراً، نظراً لحالة السيولة والفوضى التي يبدو أن العالم العربي سيعيشها لفترة قد تطول، ولعل النقيب كان ينطلق من القناعة بأنه لا فكاك من بحث المستقبل بصرف النظر أي مستقبل نعني: مستقبل السنوات القليلة القادمة أو مستقبلنا بعد عقد أو عقدين أو أكثر أو مستقبلنا بعد نصف قرن مثلاً أو قرن بكامله، لأن المستقبل، حتى ذاك الذي يبدو بعيداً اليوم، سيغدو في ومضة عين حقيقةً علينا أن نعيشها بكل دقائقها، خاصة أن العالم الآن مشغول بما يدعى المستقبليات، لترجيح السيناريوهات الممكنة لتطوره، في ظل واقع يندفع فيه هذا العالم بأقصى سرعة عرفها التطور البشري نحو آفاق واكتشافات وسياسات سرعان ما تتقادم لتحل بدائلها أخرى جديدة في حياة لم تعد تعرف السكون والبطء وحتى البلادة التي ميزت تاريخ الإنسان في العصور السحيقة، يوم كانت الحضارات تُعمر طويلاً. أما اليوم فإن صورة العالم تكاد تتبدل كل ربع أو نصف قرن تبدلاً كلياً، إما بحكم الحروب والثورات والانقلابات السياسية، وما تفرزه من وقائع على الأرض، وإما بحكم ثورات العلم والتكنولوجيا والاتصال.

وإذا كان البحث الاجتماعي والسياسي العربي يشكو من علل كثيرة، فإن كبرى هذه العلل هي هذا الاستخفاف بالمستقبل وعدم تهيئة العدة لاستقباله، لذا كثرت المرات التي وجدنا أنفسنا فيها أمام كوارث، ربما كان بالإمكان تفاديها، لو أن صُنّاع القرار اهتموا ببحث احتمالات التطور المختلفة. والحق أن الاشتغال في حقل العلوم الاجتماعية والدراسات الإنسانية مليء بالفخاخ، التي ما كان يمكن أن تكون غائبة عن مفكر وباحث بوزن خلدون النقيب، فبوسع عالم الفيزياء أو الكيمياء أن يجري الاختبارات العديدة، المتكررة، في المختبر للتحقق من النتائج العلمية التي

بلغها، فلا تعدو «حقيقة» متداولة إلا بعد فحص متأنٍ، فيما الباحث في العلوم الاجتماعية يشتغل في فضاءات اجتماعية ومعرفية معقدة تجعله عرضة للخطأ أكثر من عالم الطبيعة، لأنه لا سبيل سريعاً إلى اختبار خلاصاته والتحقق من صحتها. الاختبار والتجربة أمران غير ممكنين في الدراسة التاريخية، فكل واقعة من وقائع التاريخ المسلَّم بها قائمة بذاتها، وليس في الإمكان تصور ظروف يتكرر فيها وقوعها حتى يمكن الجزم بصحة ما قيل من استنتاج عنها، لذا يبدو طبيعياً ألا يتفق المؤرخون على ما هو مهم وما هو ليس كذلك.

ويبدو أن الحاجة الدائمة التي لا تنتهي إلى إعادة التأويل، حيث لا منجز نهائياً في هذا المجال، حين تصبح جميع الأحكام خاضعة لإعادة الفحص والتدقيق، هي ما يفسر ما ذهب إليه ابن خلدون في «المقدمة» من «أن التاريخ في ظاهره لا يزيد على أخبار عن الدول والسوابق من القرون الأُول، إلا أنه في باطنه نظر وتحقيق وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق، وجدير بأن يُعدَّ في علومها وخليق». وبحث التقيب التطورات العربية والدولية في مرحلة كان العالم العربي يمر فيها بمنعطف حاسم في مجرى تطوره، ليس العرب وحدهم هم من يُقرر وجهته وسيرورته، والصورة التي سيرسو عليها بعد حين يطول أو يقصر، فقوى كبرى، دولية وإقليمية لها مصالح واستراتيجيات باتت طرفاً فاعلاً في ما يدور وما سيدور. فهناك رؤية أمريكية وُضعت بعناية تأخذ في الحسبان حجم مصالح الولايات المتحدة في هذه البقعة الحيوية من العالم، وهناك رؤية أوروبية تتقاطع في نقاط وتفترق مع أخرى مع الرؤية الأمريكية، وهناك طموحات إقليمية معلنة لدى تركيا ولدى إيران، وقبل هذا وبعده هناك مشروع الهيمنة الصهيوني بعيد المدى. إنه منعطف جدير بأن يُبحث وتُدرس آفاقه وما سيجره من نتائج مستقبلية، أمام احتمالات وسيناريوهات شتى لا يقل أي منها خطراً عن الآخر، إن تركت الأمور تسير وفق ما يريدها لها الآخرون، الذين لا يعنيهم أبداً أن يكون العالم العربي أفضل وأقوى مما هو عليه، هذا إن لم يكن الكثيرون منهم يريدونه وقد ازداد تفككاً وضعفاً وتخلفاً وجهلاً.

والنقيب واحد من الباحثين العرب الذين انطلقوا في بحثهم، كما رأينا، في توصيفه للدولة الاستبدادية، من قناعة مؤدّاها أن جذور الأزمة راسخة في بنية النظام الرسمي العربي، وحذروا من أن عدم معالجتها سيؤدي إلى اندفاع الأمور نحو انفجارات اجتماعية كبرى، ونحو تفكك كيانات، ونحو أشكال من النزاعات المذهبية والطائفية وسواها، وستفتح مثل هذه الانفجارات أخطر الاحتمالات المتوقعة، وحتى غير المتوقعة، من تدخل إرادات خارجية، دولية وإقليمية، إما لأنها ترغب في تكييف التغييرات واحتوائها بما يخدم مصالحها أو تبحث عن أدوار وأوراق ضغط ومساومة، على نحو ما نشاهده حالياً، والتحولات الحاسمة التي حدثت لم يُقررها حزب أو جماعة أو حتى مجموعة أحزاب أو قوى، وإنما جرت، على الأقل في الكثير من حالاتها، بالإرادة العفوية للناس وللشباب في المقدمة، الذين ظنوا أنهم سيمسكون مصيرهم بأنفسهم من دون وصاية عليهم من أحد، لكن التجربة كشفت أن هؤلاء الشبان لم يكونوا يعرفون بالضبط ما الذي يتوجب عليهم فعله بعد الخطوة أو الخطوات الأولى، فللتغيير قوانينه ومواقيته، وفي حال غياب أو ضعف القوى القادرة على توجيه هذا التغيير في الوجهة الآمنة، فإنه قد يندفع نحو مصائر تزيد الأمور تعقيداً، حين تؤول الأمور إلى أيادي قوى وجماعات لا تحمل برنامجاً للمستقبل، تصادر هبات الشباب وتضحياتهم، وتعيد إنتاج الوضع المأزوم في صيغ جديدة، وهذا ما جرى فعلاً،

فالمستقبل الذي تنبأ به الدارسون والمحللون، جاء، فبات حاضراً، حاملاً في أحشائه كل تعقيدات الماضي، دون أن يفرز، حتى اللحظة على الأقل، القوى التي تحمل برنامجاً واضحاً قادراً على تجاوز هذا الماضي.

- جيل الفيسبوك

كان رهان خلدون النقيب على الجيل الجديد كرافعة للتغيير المنشود، مُعَوّلاً في ذلك على الميزات المتاحة لهذا الجيل بفضل القفزة الهائلة في وسائل الاتصال وانسيابية المعلومات، بالمقارنة لما كان عليه حال الأجيال السابقة، وقد وصف خلدون النقيب الجيل الجديد بأنه (جيل الـ «فيس بوك» الذي نجح في خلق مجتمعات تطوعية عفوية وليست أحزاباً سياسية منظمة)، مُعلّقاً الآمال على تنمية هذه التنظيمات الشبابية التطوعية العفوية التي لا تحكمها بيروقراطية وتراتبية المناصب الحزبية، فهو يرى أن هذه الحركات الاجتماعية الجديدة التي تعتمد على وسائل الإعلام الحديثة وعلى الميديا بالدرجة الأولى تمكنت من أن تحوّل الإنترنت والـ «فيس بوك» إلى أدوات رابحة لاختيار شخصيات عابرة للانتماءات، لافتاً إلى أن «هذا التيار الشبابي هو الأمل للمستقبل».

ولم يكن رهان النقيب على الشباب خاطئاً، فلكي نصغي برهافة لهواجس وتطلعات وآمال ومشاريع الشباب من الجنسين، علينا أن نولي ما يكتبونه على الشبكة العنقودية عناية كبيرة، فالزائر لهذه المدونات سيجد عالماً حقيقياً يضج بالحياة والتفاعل مع معضلاتها وهمومها، وسيتعرف إلى مشاريعهم التي تتخطى «افتراضية» الإنترنت ووهميته، لتشتبك مع الواقع في أكثر تجلياته مباشرة وتعقيداً. أكثر من ذلك، فإن مدونات الشباب على الإنترنت تكاد تكسر الصورة النمطية الراسخة في الأذهان عن كونه مجرد عالم افتراضي يُزَيف الواقع بالانعزال عنه وبإقامته لعالمٍ بديلٍ، على نحو ما تذهب كثير من الدراسات في علم الاتصال، فعبر مدونات الشباب ومواقعهم الحوارية يغدو الإنترنت وسيلة لتشكيل رأيٍ عام حول القضايا الساخنة في المجتمع، لا مجرد شاشة لتبادل الخواطر الوجدانية التي يُنفّس من خلالها الشباب عما يتعرضون له من كبت مُحيط. فتلك المدونات تُظهر الأشكال الجديدة للتعبير للشبان والشابات، وتُرينا أن الحياة تدبُّ في مسارات أخرى غير مألوفة وغير مطروقة بالنسبة لأبناء الأجيال الأكبر. لكن التعميم عادة منبوذة، إذ إن التحولات السلبية في المجتمعات العربية تلقي بظلالها الثقيلة أيضاً على ما يُنشر في بعض المدونات وفي المنتديات الإلكترونية، حيث نجد بعضها يتحول إلى وسيلة لترويج النزعات الطائفية أو التكفيرية والظلامية، ولكن هذا لا يجب أن يحجب أبصارنا عن رؤية العالم الآخر الذي يضج بالحياة في مدونات شبابية أخرى، جديرة بالمعاينة والدراسة.

يوم كانت فرنسا تعيش ربيع باريس الشهير في العام 1968 في أثناء ثورة الطلاب التي أجبرت الجنرال ديغول على الاستقالة، وقادت إلى «أربعة» مشابهة في بقاع مختلفة من الأرض، قال الكاتب إدغار موران: إن الثورة كانت في أحد وجوهها تعبيراً عن تمرد الشبان التوّاقين إلى الحرية. حينها ثار جدل طويل عن مفهوم صراع الأجيال، لكنّ حججاً قوية وقفت ضد هذا المفهوم من زاوية أن الصراع كان في جوهره تعبيراً عن تناقضات اجتماعية أعمق، ليس بين الأجيال، وإنما بين دعاة العدالة من جهة، وخصومهم من جهة أخرى.

ما يصح على فرنسا يصح على المجتمعات الأخرى، ويبدو مفهوماً أن طاقات الشباب هي الرافعة الحيوية لدعوات التغيير، كما دلت على ذلك التحولات العربية الأخيرة، خاصة إذا ما أخذنا في الحسبان حقيقة أن التركيبة

السكانية في البلدان النامية، خاصة، هي في أغلبها تركيبة شابة، من حيث غلبة الشبان على سواهم ممن هم في المراحل العمرية الأخرى. وبسبب التطورات المذهلة في المعارف والعلوم ومناهج التربية والتعليم وتأثيرات وسائل الإعلام والاتصال، فإن لدى الأجيال الشابة قابليات أكثر للتعاطي معها والتأثر السريع بما تضخُّه من مواد.

لقد وجدنا الشباب، على نحو ما توقع خلدون النقيب، هم من أطلق موجة التغييرات العاصفة في العالم العربي، ورأينا أن الاحتفاء بهذه التغييرات مال إلى تمجيد الشباب، بوصفهم القوة المحركة الرئيسة للأحداث لحظة اندلاعها، وكثيراً ما سمعنا ساسة ومثقفين عرباً، ممن اعتركوا في العمل النضالي التغييري، وأفنوا أعمارهم فيه، وهم يرددون، بشعور مركب من الغبطة والفرح وجَلْد الذات، أن ما عجزوا عن تحقيقه طوال عقود من أعمارهم، حققه شباب اليوم. ودون التقليل من أهمية ونباهة هذه الملاحظة لخلدون النقيب، لكن ما إن انجلت العاصفة التي أسقطت أنظمة وبدّلت زعماء بآخرين، حتى اتضح أن ثمرة التغييرات قطفها الكبار من القوى السياسية الأفضل تنظيماً وجاهزية، التي تملك من وسائل التأثير والتجيير ما لا تملكه الحركات الشبابية الغضة التي تحلّقت حول مواقع فيس بوك وتويتر وسواها، تُرسل منها رسائل الاحتجاج والغضب، بأسماء معروفة حيناً، وأسماء مُستعارة مبهمة في أغلب الأحيان: وحين جرت إعادة ترتيب وتأثيث المشهد السياسي، اكتشف هؤلاء الشبان أن لا مكان فعلياً لهم في هذا الترتيب، فبدوا كما كانوا قبل التغييرات مجرد قوة افتراضية.

«فيس بوك» و«تويتر» وسواهما من وسائل الاتصال الجماهيرية واسعة الانتشار لا يمكن أن تخلق ثورة لم تنضج ظروفها الاجتماعية بعد، ولا يتوافر لها ميزان قوى مجتمعي قادر على إنجاحها، كما أن دعوات التغيير ووسائله لا تنبت ولم تنبت في صحراء جرداء، وإنما في مجتمعات تملك تقاليد سياسية ونضالية راسخة. وكان من الإجحاف أن يجلد المناضلون من الأجيال الأسبق ذواتهم، لأنهم هرموا في انتظار تلك اللحظة التاريخية التي أتى بها هؤلاء الشبان، فلولا تضحيات هؤلاء المناضلين الذين هرموا في العمر، ما كان لمجتمعاتهم أن تتهيأ للتغييرات التي شاءت الأقدار أن يكون أبناؤهم وأحفادهم هم من أطلق شرارتها. الشباب كتلة متحركة، وشباب اليوم لن يعودوا كذلك بعد حين قصير، لا في العمر وربما حتى في الموقف نفسه، ومكانهم سيأتي شبان آخرون آتون من المستقبل. لذا فالتغيير يصنعه المجتمع بتحولاته الممتدة وتراكماته، وحماسة الشباب على أهميتها، ليست سوى عامل من عوامل التغيير في لحظة أزوفه.

في معالجته لهذه المسألة، يلاحظ عزمي بشارة أنّ مثقفي المجتمع المدني القدامى، ومنهم من نشط في الأحداث بقوة وإخلاص، قد انقسموا إلى قسمين رئيسين:

– منهم من اكتفى بتوجيه المديح المطلق للشباب باعتبارهم قيادةً وينْكل عليهم، وبتمجيد العفويّة خشية أن تَختطف نخب سياسيّة الثورةَ.

– ومنهم من أكد على النقد الموجّه للشباب لعجزهم أن ينتظموا أو يؤسسوا أحزابًا.

ويعبر بشارة عن خشيته من «أن تضيع ما بين هذين الحدين دينامية المجتمع المدني العربيّ الفاعلة، فالمديح المطلق وغير المشروط الموجّه للشباب يمكن أن يكون مضلّلاً للشباب وكأنّهم فئة سياسيّة أو تيار سياسيّ متجانس أو يعرّضهم إلى «عناق الدب» المميت، فتتزين كل قوة سياسيّة بمجموعة من الشباب الذي يكون لهم دور شاهد الزور، بغض النظر عن برامج هذه القوة السياسيّة. أما نقد الشباب لأنهم غير مسيسين – من دون مشاركتهم في عملية

التسيس أو بتجاهل النظر إليها كصيرورة- فنتيجته العملية ترك المجتمع السياسيّ للأحزاب الدينيّة الأقوى من بين الأحزاب القديمة القائمة في الساحة، وللانتماءات والهُوِيّات الفرعيّة، لتنتعش وتزدهر في دول المشرق العربيّ وبعض دول المغرب.

(عزمي بشارة: مقدمة الطبعة الرابعة من كتاب «المجتمع المدني» الدوحة 2012)

- المجتمع المدني

توقف خلدون النقيب أمام حقيقة وجود اختلافات حول تعريف المجتمع المدني ترجع إلى ربط بعض الباحثين هذا التعريف بالحداثة والرأسمالية والحريات، لكنه رأى أن نشأة المجتمع المدني تعود إلى فكرة إنشاء الدولة، وما هي إلا مؤسسات تضامنية ظهرت في فترات مختلفة، وهي سابقة على فكرة الدولة، كالمؤسسات التي تهتم بالأخلاق والدين والقبائل.

«يوجد من يقول، والكلام للنقيب، إننا لانملك، في الحضارة العربية الإسلامية تاريخياً مجتمعاً مدنياً يبني حكمه وفق التوجه الليبرالي الغربي. وفي هذا التفكير تعسف شديد، ولا يستند إلى فهم واقعي للتاريخ، بل إن فيه الكثير من ملامح التبعية الثقافية للغرب التي تنبع من عقدة نقص تجاه الغرب. وعلى عكس هذا التفكير، نجد بعض ملامح المجتمع المدني العربي الإسلامي لدى وجيه كوثراني ومعن زيادة وخالد زيادة في ما يسمونه: معادلة الدولة، الشريعة، العصبية، الملة، وفي الإنتاج الحرفي والطرق الصوفية وحركات المعارضة والوقف، عن جذور المجتمع المدني كما هو حالة استقلال أو توازن مع الدولة موجودة بكثافة في العمق التاريخي للوعي العربي».

(خلدون النقيب: آراء في فقه التخلف ص 19)

لكن غواية التفتيش عن جذور تراثية للمجتمع المدني في ثقافتنا، مهما كانت وجاهة هذا التفتيش، قد تصطدم بالرأي الأكثر جدية في مقاربة مفهوم المجتمع المدني، هو ذاك الذي يقرنه بالمدينة، ومؤسسات هذا المجتمع هي تلك التي ينشئها سكان المدن لتنظيم أنشطتهم في الحقول المختلفة بشكل طوعي، وينسحبون منها، فيما لو أرادوا، بشكل طوعي أيضاً، على خلاف الانتسابات الأخرى، القبلية والعشائرية والمناطقية والمذهبية، التي يولد المرء منتمياً إليها، وليس من السهل عليه التحرر منها. هناك اليوم مقادير من التسطيح السائد. صار مفهوم «المجتمع المدني» يطلق على كل شيء غير حكومي، بصرف النظر عن طبيعة الدور الذي تؤديه المجموعة التي يطلق عليها، حتى لو كان مُحافظاً وتقليدياً، وعلى «يمين» الدور الذي تؤديه الدولة، على الأقل في بعض القضايا ذات الطابع الاجتماعي، والثقافي، والمتصلة بمفاهيم الحداثة، وعصرنة المجتمع، وحقوق المرأة، ذلك أن الدولة، أي دولة، بوصفها تنظيماً عصرياً بالمقارنة للأشكال التقليدية السابقة لنشوئها، تعد خطوة نوعية للأمام، من وجهة النظر التاريخية، وبالتالي لا يمكن أن نعد كل من يعارض الدولة، بصفتها هذه، ممثلاً للمجتمع المدني، من دون التمعن في طبيعة البرامج والأهداف والشعارات التي يطالب بها أو يدعو إليها.

المجتمع المدني، من حيث هو مقابل للدولة، يتعين عليه أن يكون أكثر جذرية من الدولة ذاتها في انحيازه لقيم الحداثة والتقدم والحقوق الديمقراطية، حازماً في نضاله من أجل بناء الدولة الحديثة والعصرية، التي عليها أن تتحرر من ثقل الولاءات والتعاضديات التقليدية السابقة لها، عبر تكريس مفهوم المواطنة المتساوية للناس جميعاً، وإخضاعهم، على قدم المساواة، للقانون بما ينص عليه من حقوق ومن واجبات، ونبذ كافة أشكال التمييز والمحاباة على أي من تلك الولاءات أو الانتماءات.

ويعكس المجتمع المدني رؤية ومصالح الشرائح الحديثة من المجتمع، وهو إذ يتخذ لنفسه موقعاً مقابلاً أو معارضاً للدولة، فإنما بهدف حملها على المزيد من تدابير وإجراءات تجذير الممارسة الديمقراطية والشراكة مع المجتمع، في اتجاه تطوير بنى المجتمع هيكلياً، صوب الحداثة وإقامة دولة القانون والمؤسسات، النافية للولاءات السابقة لبنية الدولة، التي تعمل على النقيض من آلياتها.

وهذا يدعو للتفريق بين مفهوم المجتمع المدني والحركات الاجتماعية الواسعة في عالمنا العربي، التي تبرز على شكل تيارات دينية أو مناطقية، وهي حركات واسعة، فضفاضة، خالية من الضوابط والقواعد المؤسساتية، فهي تتحرك بإرادة مرشد روحي أو زعيم قبيلة أو عشيرة، فيما المجتمع المدني هو في المقام الأول مؤسسات ومنظمات وجمعيات وهيئات مستقلة لا عن الدولة وحدها، وإنما أيضاً عن الأطر التقليدية القائمة في المجتمع أو هكذا يجب أن تكون. ولأنها كذلك أو لأنها يجب أن تكون كذلك، فعلينا اشتراط صفة الحداثة فيها، بأن تكون حرة من الكوابح التي تعيق فكرة الحداثة أو ترفضها كلية، وهذا ما نلاحظه عند رصد مظاهر الحراك السياسي الاجتماعي في البلدان العربية الذي لم تعد الأحزاب والحركات التي بشرت بفكرة الحداثة أو رفعت رايتها، صاحبة الدور الحاسم فيه، وإن دورها تراجع كثيراً لمصلحة قوى أخرى لا يمكن أن نصفها بأنها جديدة، رغم حداثة انخراطها في مثل هذا النوع من النشاط السياسي، فهي على الأرجح نوع من التقليدية الجديدة أو التقليدية، منبعثة في ظروف اليوم، حاملة معها خصائص هذه الظروف.

ولكن حتى في هذه الحال نحن إزاء محذور جدي، فقرن المجتمع المدني بالمدينة لم يعد معياراً كافياً لتحديد المعني بمؤسسات هذا المجتمع. ومن أجل فهم طبيعة التحولات التي جرت وتجري في البلدان العربية، يتعين الوقوف على التحولات الديموغرافية التي شهدتها المدينة العربية في العقود الماضية. ولكي نقرب هذه الفكرة، علينا أن نتذكر أن مدينة القاهرة، كبرى المدن العربية وأهمها، التي يبلغ عدد من تحتويهم في أحشائها خلال ساعات النهار نحو عشرين مليون نسمة، وفي الليل نحو اثني عشر مليوناً، هم السكان المقيمون فيها، لم يزد عدد سكانها في أوائل القرن العشرين على نصف مليون شخص. ولأن الأمور تؤخذ بنسبيتها، فإن ما يصح على القاهرة يصح على الإسكندرية وعلى عواصم ومدن عربية أخرى، فمعدلات النمو السائد أدى إلى أن المدن الكبرى تنحو المنحى نفسه.

دراسات رصينة تذهب إلى أن ما يتراوح بين 70 % إلى 80 % من سكان العالم العربي هم سكان المدن، وإذا كانت هذه الزيادات نتيجة لأزمة التشكيلات السابقة للرأسمالية، ما دفع قُدماً بدور العاصمة كمركز للنشاط السياسي والاقتصادي والإداري، وأدى لتدهور الحرف التي تخصصت بها بعض البلدات، وبالتالي هجرة أبنائها إلى العاصمة، فإن مؤسسة الخدمة العسكرية الإلزامية لعبت دوراً مهماً في «ترييف» المدينة، ذلك أن قوة العمل الجديدة أخذت تمر بهذه المؤسسة، وبعد أن تقضي فترة من حياتها في العاصمة أو المدينة، فإن جزءاً كبيراً منها يرفض العودة بعد أن يألف حياة المدينة، حتى وإن كانت هذه الأخيرة ستؤدي إلى سحقه وتهميشه وتهشيمه.

صحيح أن المدينة، حتى من دون الهجرة من الريف إليها، منقسمة اجتماعياً بين أقلية مترفة وأكثرية فقيرة، لكن «ترييف» المدينة من خلال النازحين إليها أدى إلى نشوء تمايز حاد بين سكان المدينة الأصليين، وبين النازحين إليها، والذين لم تكن هذه المدينة المأزومة أصلاً قادرة على أن تستوعبهم وتدمجهم في قطاعاتها الحديثة، فكان

أن حولتهم إلى جيش من العاطلين السافرين أو المقنعين، ونشأت حول العواصم والمدن، أحزمة الفقر التي تفتقد الشروط الدنيا من الخدمات اللازمة للعيش.

ستشكل الأجيال الجديدة من أبناء هذه الأحزمة وقوداً للحركات الاحتجاجية الرافضة، التي تفتقد إلى برامج التحديث الحقيقي، كونها نتاج مجتمعات غير مدينية في الأساس، وهي لن تنخرط في بناء مؤسسات المجتمع المدني الحديث، فهذه الأخيرة هي، في الأصل والجوهر، نتاج المدينة، وهي بمثابة الأطر أو الهياكل التي من خلالها تنظم النخب السياسية والثقافية وسواها أنشطتها. وبالنظر إلى أن المدينة باتت محاصرة بأحزمة الوافدين إليها، فإن تلك المؤسسات ظلت في حيزها النخبوي المحدود، رغم ما يتمتع به القائمون عليها من وعي وخبرة، وإذا كانت هذه النخب هي من أطلق شرارة التغيير في البلدان العربية المعنية، فإنها وجدت نفسها أقلية وسط الطوفان الشعبي الغاضب، الآتي من جذور غير مدينية، والذي وجد ملاذه في التيارات الإسلامية، الأكثر مقدرة على الاستقطاب بحكم «بساطة» الخطاب الذي تطرحه، وبحكم ما تتوفر عليه من إمكانات مالية ضخمة ساعدتها على توسل العمل الخيري وسيلة للكسب السياسي.

وبدل أن يجري التوقف أمام المعوقات الحقيقية للديمقراطية، سيدفع البعض بالنقاش إلى آفاق غير عقلانية تعزو غياب أو تعثر البناء الديمقراطي في العالم العربي إلى عوامل ثقافية ، وهو أمر بدأت تجلياته منذ سنوات، ولكنه اكتسب زخماً إضافياً في ضوء التحولات والأحداث الجارية في بلدان عربية مختلفة، يتصل بالتشكيك في مدى قابلية أو جاهزية العالمين العربي والإسلامي للتحول الديمقراطي، دون أن تتهدد كيانات الدول القائمة الآن. ومع أن هذا النقاش انطلق، في الأصل، من التحديات الناجمة عن عملية الدمقرطة التي يراد تعميمها في البلدان العربية والإسلامية وسط تعقيدات جمة ناجمة عن طبيعة التضاريس الاجتماعية والسياسية في هذه البلدان، وقد دفع ذلك إلى صدارة الحديث العلاقة بين الإسلام والديمقراطية، وبشكل خاص مدى قدرة القوى الإسلامية التي دفعت وتدفع بها مخرجات الانتخابات إلى صدارة المشهد في الالتزام بالآليات الديمقراطية لتداول السلطة، بعد أن تتمكن هذه القوى منها.

يجب البحث عن معوقات الديمقراطية في الواقع على نحو ما فعل خلدون النقيب، حين كشف عن المصالح المعيقة، لا الهروب منها، فلا تناقض بين أن يكون بلد من البلدان دينه الإسلام، وينتسب إلى العالم الإسلامي وبين الديمقراطية، وأنه بوسع البلدان التي تضم هذه الكتلة الضخمة من السكان المسلمين أن تبني الديمقراطية من دون أن يكون التزامها بالإسلام عائقاً في وجه ذلك، كما تروج بعض الأوساط السياسية والأكاديمية التي تحرك حملة دعائية نشطة مفادها أن المسلمين، كتكوين ثقافي وتاريخي، غير صالحين لتقبل الفكرة الديمقراطية، وبالتالي بناء مجتمعات قائمة على أسس الدولة الحديثة بما تتضمنه من سن دساتير متقدمة تنص على الفصل الحقيقي بين السلطات، وإطلاق الحريات العامة، وضمان التعددية السياسية والفكرية.

في البدء التبس النقاش الدائر حول هذه المسألة بالموقف من المشاريع الخارجية المطروحة على المنطقة، ومن ضمنها مشروع الشرق الأوسط الكبير الذي اقترحته الإدارة الأمريكية السابقة، التي لم تخفِ ميلها لممارسة ضغوط شتى على حكومات البلدان العربية والإسلامية من أجل قبول هذا المشروع، وسط أشكال من الرفض والمقاومة أبدتها العديد من هذه الحكومات، بما فيها تلك المصنفة تقليدياً بأنها حكومات صديقة وحتى حليفة

للغرب، وللولايات المتحدة بصورة خاصة، تحت عنوان رفض التدخلات والإملاءات الخارجية، كما تجلى ذلك في موقف مصر في عهد الرئيس مبارك، ولكن هذه الأنظمة تحايلت على هذه الضغوط عبر إجراءات تجميلية شكلية لم تقنع أحداً، فالديمقراطية حاجة وطنية خاصة بكل بلد من بلدان المنطقة، وأنه يتعين في هذا السبيل بناء أدوات الديمقراطية وفي أساسها تبرز مهمة بناء مؤسسات المجتمع المدني بوصفها ركيزة من ركائز التحول نحو الديمقراطية، لأن ذلك يساعد على إيجاد القاعدة الاجتماعية المنظمة المعنية بالدفاع عن هذه الديمقراطية وحمايتها، وتهيئة سبل تطورها، لأنه لا ديمقراطية في غياب القوى الديمقراطية المؤمنة بها كخيار، والمستعدة للذود عنها بوجه الكوابح الكثيرة والمتمثلة أساساً في القوى الاجتماعية المتنفذة التي اعتادت إدارة الأمور بعيداً عن فكرة دولة القانون والمؤسسات.

-راهن وأفق الدولة والمجتمع في مجتمعات الخليج العربية

لم يسبق أن أُخضعت الدولة، على المستوى العالمي للنقد الذي يبلغ حد المطالبة بإقصاء دورها أو في أحسن الحالات، بالحد منه إلى أبعد مدى، كما هو حادث اليوم، في ظل تزايد الحديث عن المبادرة الفردية، والدور السحري للخصخصة التي تُصَوَّر كما لو كانت دواء الداء المتمثل في الركود الاقتصادي والأزمات المتتالية التي يمر بها الاقتصاد العالمي. ورغم أن بيروقراطية الدولة وبطء أدائها كانا موضوعاً للتهكم والنقد والسخرية منذ زمن بعيد، فإنّ ما يجري اليوم هو الانطلاق من ذلك للمطالبة بإبعاد الدولة عن دورها الموجه، والغريب في ذلك أن الحديث لا يدور عن السطوة السياسية للدولة واختراقها للمجتمع المدني ومؤسساته، لا بل تغييب هذه المؤسسات ومصادرة أي دور مستقل لها. إن الأمر حصراً يتركز في الحقل الاقتصادي وفي الخدمات الاجتماعية الضرورية التي تقدمها الدولة لأبنائها في حقول الرعاية الأساسية من تعليم وتطبيب، وضمان اجتماعي وخدمات ثقافية وإعانات مختلفة، فما يميز دعوات مناهضة دور الدولة في التنظير الراهن، هو مصادرة دورها كهيئة رعاية اجتماعية، في مقابل الحرص على تأكيد دورها النقيض لدور المجتمع المدني الذي يفترض التعددية السياسية والاجتماعية، ويصبح بموازاة الدولة ضامناً للتطور الصحي للمجتمعات. وتدفع التطورات والتحولات في النظام الدولي في اتجاه المغالاة في الحديث عن أفول الدولة القومية أو الدولة الأمة وتلاشي دورها، ومراجعة مفهوم السيادة الوطنية للدول، عبر إبرام الاتفاقات والقواعد القانونية التي تحمل الصفة الكونية، ومطلوب من التشريعات الوطنية مجاراتها وإلا فإنها ستُسحق سحقاً لأنها لن تجد لها مكاناً في عالم اليوم.

في هذا السياق يُفَرّق خلدون النقيب بين معسكرين، أولهما معنيّ بتنمية مؤسسات المجتمع المدني، أي بأن يكون المواطنون باعتمادهم على أنفسهم قادرين على تنظيم أنفسهم بشكل أفضل بدون تدخل حكومي في شؤونهم الحياتية، وبأن الإصلاح يبدأ بوقف الهدر الذي تسببه سياسات الإنفاق الحكومي والتي تبدو وكأنها رشوة وترضية للمواطنين بقصد شراء ولائهم، بينما يريد منظّرو المعسكر الثاني تصفية دولة الرعاية الاجتماعية بإطلاق قوى السوق من عقالها، بقصد معالجة العجز الحكومي، ويريدون تصفية القطاع العام بغض النظر عن وجود سياسات بديلة للتخفيف من آثار السياسات المقترحة، كالبطالة السافرة وزيادة الفوارق الطبقية في الدخل.. المعسكر الأول في النهاية يطالب بفرض ضوابط على

عولمة الاقتصاد والمجتمع لحماية الجماعات المتضررة أو التي من المحتمل أن تتضرر، بينما ينادي المعسكر الثاني بعولمة الاقتصاد والمجتمع دون قيود، لأننا مجبرون ولسنا مخيرين على الاندماج في الاقتصاد والمجتمع العالميين. (خلدون النقيب، آراء في فقه التخلف ص 82).

تلعب الدولة، برأي النقيب، دوراً في غاية الأهمية بالنسبة لقوى العولمة لأنها تهيئ القوى البشرية اللازمة لممارسات العولمة وفي توفير البنى التحتية التي تحتاجها النشاطات الإنترابرنورية المعولمة، وتدخل مع الكومبرادور المحليين الوكلاء والوسطاء والشركاء للشركات العالمية والعابرة للحدود في شراكة استراتيجية، ويعتبر هؤلاء الكومبرادور أن الدولة الوطنية مضطرة إلى تلبية مطالبهم كجزء من واجباتها والتزاماتها العامة.

ويلفت الأنظار، كذلك، إلى سياسات الخصخصة، وبخاصة تحويل مؤسسات القطاع العام المربحة والناجحة أو التي تمثل احتكارات حكومية إلى احتكارات خاصة، وهناك أمثلة عديدة على سياسات الخصخصة في دول الخليج لتوضيح هذه الشراكة الاستراتيجية بين النخبة الحاكمة والكومبرادور العالميين. هذه الشراكة موجودة في السابق، ولكن قوى العولمة أدت إلى تفاقمها بلا رحمة أو هوادة، والاتجاه العام في الخليج لن يؤدي إلى خصخصة راديكالية كما حدث في بعض الدول الغربية، وإنما يتجه نحو تحويل الخدمات العامة إلى مقاولات يقوم بها القطاع الخاص، والأسباب التي تمنع من التحول إلى خصخصة راديكالية، فهذا التحول يؤدي حتماً إلى بطالة سافرة، وأن الطرف المتضرر يمثل الطبقات الوسطى، وهو المستفيد الأكبر من سياسات الرعاية الاجتماعية، والتي هي مصدر الولاء السياسي للنظام الحاكم.

إن قوى العولمة من خلال التحول في وظائف الدولة الوطنية – القطرية قد أدى إلى إضعاف التراتبيات التقليدية / الطائفية، وأفسح المجال أمام قوى وتنظيمات موازية لمؤسسات الدولة المركزية، يمكن أن نطلق عليها مصطلح القبلية السياسية تمييزاً لها عن القبلية التقليدية. وهذه القبلية السياسية أو الجديدة تدور حول الخاصيات أو السمات الثقافية أو الإثنية في داخل المجتمع الواحد، وقد وجدنا في الكويت نماذج من هذه القبلية الجديدة في تحالف قوى المناطق الخارجية، وفي التكتلات الطائفية المبنية على وعي خاص بالهوية القبلية أو الطائفية/ الإثنية.

واستناداً إلى العديد من المؤشرات، يتنبأ النقيب مُحقاً، بأن القبلية السياسية سوف تكون القوة المهيمنة على مؤسسات المجتمع المدني في المستقبل، وسوف تلعب الدور الرئيسي في تكوين الجماعات السياسية الرسمية في الكويت والبحرين، إذا ما حصلت على الاعتراف الرسمي بشرعية وجودها.(خلدون النقيب: «واقع ومستقبل الأوضاع الاجتماعية في دول الخليج العربية» ورقة مقدمة إلى مؤتمر: «الخليج العربي: رؤى للمستقبل – دار الخليج للصحافة والطباعة والنشر – الشارقة، أبريل 2001).

من المنطقي أن يكون الرهان هنا على عقلانية الدولة، التي يجب أن تبرز في أشياء عدة أهمها وَسطيّتها، بمعنى أن تكون الناظم لمكونات المجتمع وعناصره المختلفة، ولا يوجد في العالم كله مجتمع من لونٍ واحد أو من رأي واحد أو من مكوّن اجتماعي – ثقافي – سياسي واحد، فالمجتمعات قائمة على التعدد والتنوع تبعاً لتعدد المصالح والأفكار والمنابت الاجتماعية، والمجتمع السوي هو ذاك الذي تتعايش فيه هذه المكونات المختلفة، وليس سوى المؤسسات التمثيلية الديمقراطية وسيلة لتأمين هذا التعايش، وتلك الإدارة الرشيدة للتناقضات أو اختلاف

المصالح، ففي هذه المؤسسات، من قبيل البرلمانات والمجالس البلدية والنقابات والاتحادات الجماهيرية، يعمل أصحاب الآراء المختلفة ويتعلمون بالمراس والتدريب أهمية الوصول إلى التوافقات والمشتركات، لكن يظل أن الدولة مطالبة بأن تقوم بهذا الدور الوسطي، في أن تكون ناظماً لتعايش مختلف الآراء والأفكار وأنماط السلوك والمعيشة، وكلما نجحت الدولة في أداء هذا الدور تعافى المجتمع وتطور بسلاسة، فتجربة الحكومات الشمولية التي فرضت رأياً واحداً، وفكراً واحداً وحزباً واحداً وأسلوب معيشة واحداً قادت وتقود، كما ترينا التجربة، إلى الخراب.

حين تميل الدولة لمحاباة هذه القوة أو تلك، وعزل هذه القوة أو تلك لأسباب براغماتية، وبشكل من التناوب الذي تفرضه التوازنات وتغير موازين القوى، حيث تتبدل خريطة التحالفات تبعاً لواقع الحال، فإنها تضر بالوسطية المطلوبة منها، التي تعني فيما تعني التوازن والعدالة في تقديم الخدمات الاجتماعية الملقاة على عاتقها تجاه مواطنيها قاطبة، الذين لا يصح تقسيمهم، لأن الأوطان ينبغي أن تتسع للجميع، الذين لهم حق على دولهم في أن تؤمن لهم الحياة الحرة الكريمة التي تتساوى فيها الفرص للجميع.

إذا ما اختل هذا الدور الوسطي للدولة تغلبت الهويات الفرعية الجانبية واستفحلت وتخندقت حول نفسها باحثة عن أمان وهمي داخل صدفات هشة، فتتعمق الانقسامات المجتمعية، وتقوم جدران العزلة بين أصحاب هذه الهويات المختلفة، وتضعف القواسم المشتركة، وتتضاءل أهمية الهوية الوطنية التي يفترض فيها أن تستوعب في ثناياها كافة الهويات الفرعية لتجعل منها عامل إثراء، لا عامل فرقة.

يعطي خلدون النقيب أمثلة على سياسات المحاباة أو العزل المشار إليها أو ما يطلق عليه هو التحالفات المؤقتة غير الرسمية: اللعب بالورقة الطائفية كإيثار طائفة ما في بعض الفترات، ومنحها امتيازات وفرصاً للترقي لا تتناسب مع حجمها، أو التحالف مع المؤسسة القبلية ضد التجار والطبقة الوسطى في الحضر في فترات أخرى أو التحالف مع المؤسسة الدينية ضد التيار العلماني – القومي، ويرى أن مثل هذه السياسات تؤدي إلى الركود الاجتماعي والحضاري والتجميد القسري للقوى الاجتماعية في تقسيمات عمل مفتعلة تهدف إلى الحفاظ على ترتيبات وعلاقات اجتماعية قبلية – طائفية – متخلفة. (خلدون النقيب - المجتمع والدولة في الخليج والجزيرة العربية ص 152)

وعند حديثه عن الطبقات الوسطى، فإن خلدون النقيب يميز بين الحديثة منها التي ظهرت نتيجة انتشار التعليم الرسمي وأجهزة الدولة الحديثة، والقديمة منها المكونة من النواخذة والملاك العقاريين الصغار وأصحاب الصنايع والحرف (القلافين، البنائين، الصباغ...الخ) وأصحاب الدكاكين في الحضر والمشتغلين بالرعي من السكان القبليين، حيث ضمنت سياسات الدولة الريعية عدم تحول هذه الفئات إلى طبقات دنيا مسحوقة، إما عن طريق التوظيف في الحكومة أو التثمين العقاري أو سياسات الرفاه الاجتماعي، فقد تحولت هذه الفئات عبر عملية الحراك الجماعي من وظائف الوسطى القديمة إلى الطبقات الوسطى الحديثة، بحيث خففت كثيراً من وقع الحراك الهابط. وعلى الرغم من ذلك يمكن اعتبار هذه الفئات من السكان، الخاسر الأعظم جراء عمليات التحول الاجتماعي التي مرت بها المنطقة، فقد أصبحت تعتمد في الغالب الأعم على الوظيفة الحكومية وأصبحت في حاجة إلى معازيب لحماية أبسط مصالحها ومكاسبها، وأصبحت نتيجة لتوسع القطاع الحكومي تحت رحمة البيروقراطية الحكومية».

(خلدون النقيب، المصدر السابق ص 175).

أي أن القوى المهيمنة تعيد توظيف ما يدعوه النقيب بالتضامنيات التقليدية الموروثة كالمؤسسة القبلية والمؤسسة الطائفية والمؤسسة الدينية، وهو يرى أنه من الخطأ الاعتقاد بأن انتشار التعليم ووسائل الإعلام يضعف على المدى البعيد الانتماءات القبلية والطائفية والجهوية، فالعكس هو الصحيح، فتلك العوامل أدت إلى ترسيخ هذه الانتماءات وتعميقها. (النقيب، المصدر السابق ص 173)، ومن هنا يصبح الاهتمام بدراسة البنى التقليدية لا غنى عنه لبحث عملية التحول الثقافي – الاجتماعي في بلداننا، لأن نفوذ البُنى التقليدية يظل مهيمناً وفي أحيان غالبة حاسماً في تقرير حجم ومدى وشكل وآفاق التحول السياسي، لأن البلدان النامية كافة لم تخضع أو لم تمر بتغييرات حاسمة قطعت مع هذه البنى أو فككتها أو أنهت دورها، بما في ذلك في البلدان التي عرفت أنظمة راديكالية جاءت إلى السلطة تحت شعارات التحديث. فما أدخلته هذه الأنظمة من تغييرات ظلّ في الغالب عند حدود السطح الخارجي أو القشرة الخارجية ولم يَمَسّ عصب البناء التقليدي الموروث، وفي أحايين كثيرة فإن عمليات التحديث العشوائي استنفرت واستفزّت البُنى التقليدية وأطلقتها من عقالها، فما إن قيضت لهذه البُنى أول فرصة لرد الاعتبار لنفسها ولدورها فإنها لم تتردد في ذلك.

وهنا لا بد من توضيح أمرين. الأول هو أن الحديث هذا يكتسب مبررات مهمة عند مقارنة واقع البلدان النامية مع الواقع الغربي، في أوروبا، خاصة حيث أدت الانقلابات الثورية الكبرى هناك إلى صوغ روح حداثية جديدة طبعت سيمياء المجتمع، بحيث لم يعد الحديث عن ثنائية التقليد والحداثة حاضراً بالقوة التي هو عليها في البلدان الأقل نمواً، بما فيها البلدان العربية والإسلامية. أما الأمر الثاني فيتصل بكون الحديث عن البُنى التقليدية لا يتضمن حكم قيمة، أعني أنه لا يحمل بالضرورة مدلولاً سلبياً، انطلاقاً من واقع أن هذه البُنى التقليدية مكون مهم من مكونات البنيان الاجتماعي – السياسي في هذه البلدان لا سبيل لتجاهله.

وإدراكاً من خلدون النقيب لصعوبة، وحتى استحالة أن تكون النماذج النظرية المناسبة لفهم تكوين الدولة والقدرة المؤسسية في العالم الصناعي، قابلة للتطبيق على البلدان النامية، فإنه سعى إلى استخدام مجموعة من الأدوات المفهومية لتوليد نموذج نظري للمجتمع يسمح باستخلاص مجموعة من الفروض عن الديناميات الاجتماعية – الحضارية الفاعلة في مجتمع الخليج والجزيرة العربية، والتي يمكن إثباتها أو تقديم الأدلة التاريخية على صدقها النسبي، وأطلق على هذا النموذج النظري مصطلح «أطروحة الحالة الطبيعية»، مؤقتاً في انتظار تسمية أكثر دقة، ليصبح المجتمع العربي في الخليج والجزيرة العربية قابلاً للفهم بشكل أفضل. وعند تحليله للوضع الراهن يرى النقيب أن الرخاء والازدهار اللذين شهدتهما بلدان الخليج والجزيرة العربية كانا ظاهرين سطحيين، لأنهما اعتمدا على الإنفاق الحكومي دون أن يصاحب هذا الإنفاق توسيع للقاعدة الإنتاجية في الاقتصاد، وقد اعتمد الازدهار الاقتصادي على دينامية قطاعي التشييد والبناء والاستيراد والتصدير، ولذلك فبمجرد أن يستقر قطاع التشييد والبناء بعد فورة السبعينات، وخاصة بعد اكتمال المشاريع العامة (الإسكان والطرق والموانئ وغيرها في مجالات البنية التحتية)، وبمجرد أن يصل قطاع الاستيراد والتصدير إلى معدلات ثابتة تعكس الحجم الحقيقي للأسواق المحلية، حتى تبدأ معدلات النمو الاقتصادي الحقيقي بالتراجع، وحتى تظهر عدم قدرة الاقتصاد على توليد فرص عمل جديدة، ويخلص إلى أن الأزمة في الاقتصاد والسياسات الاقتصادية هي أزمة بنائية عميقة منزرعة في

صلب النظام الاقتصادي. (النقيب، الدولة والمجتمع في الخليج والجزيرة العربية ص 196 – 170).

ولأن الريوع في الدول النفطية ريوع استثنائية، تكون لدى المسئولين الحكوميين قدرة إضافية على تحقيق دخل كبير بصورة غير اعتيادية من مصدرها دون استثمار إضافي. وهذه الريوع، أياً تكن أفضلياتها، تعمل في نهاية المطاف على زيادة مصاعب التكيف والتصحيح: إنها توسع الدائرة المشمولة بسلطة الدولة وتضعف في الوقت نفسه، سلطة الدولة بمضاعفة الفرص التي تتاح للمراجع العامة والمصالح الخاصة على السواء كي تنخرط في طلب الريع. وبهذه الطريقة يكون للريوع تأثير مباشر على إطار صنع القرار في الدول النفطية. وحتى المنعطفات الحرجة التي قد تكون كافية لتغيير المسارات التنموية في سياقات أخرى لا يكون لها الأثر نفسه في هذه البلدان لجهة إعادة الهيكلة. وبدلاً من ذلك، لا سيما في فترة العائدات الاستثنائية غير المتوقعة، فإن السمات التي تتسم بها الدول الاستخراجية كافة تصبح بكل بساطة سمات مُضخّمة. والحق أن شكل البناء المؤسسي الناجم عن الاعتماد على الدولارات النفطية كاسح في البلدان المصدرة للنفط بحيث إن دولها يمكن أن تُسمى عن جدارة «دولاً نفطية».

(تيري لين كارل: مخاطر الدولة النفطية» ت: عبدالإله النعيمي– دراسات عراقية ص 34 – 43) .

ومن ذلك نجد أن البلدان التي تصدر النفط، بوصفه نشاطها الاقتصادي الرئيسي، تولد أنواعاً محددة من الطبقات الاجتماعية والمصالح المنظمة وأنماط العمل الجماعي، الداخلية والخارجية، التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بالدولة وتستفيد من الريوع النفطية. وتكون لدى هذه الطبقات أسباب وجيهة لتعزيز «البترلة» كوسيلة لتحقيق مطالبها.

كما أن الدولة الريعية تصبح عائقاً في طريق التغيير، حيث يُوجِد الاعتماد على عائدات النفط نوعاً متميزاً من الإطار المؤسسي هو الدولة النفطية التي تشجع توزيع الريوع توزيعاً سياسياً. وتتسم مثل هذه الدولة باعتماد مالي على الدولارات النفطية يوسع دائرة سلطة الدولة، ويُضعف سلطتها مع اضمحلال القدرات الاستخراجية الأخرى. ونتيجة لذلك، فإن مسؤولي الدولة إذ يواجهون ضغوطاً متزاحمة، يدمنون الاعتماد على إحلال الإنفاق العام تصاعدياً محل فن إدارة الدولة، فيزيدون بذلك في إضعاف قدرة الدولة. ومن المرجح أن تكون للطفرات النفطية آثار ضارة في هذا السياق بتعميق «البترلة» تعميقاً بالغاً وتكريس المصالح العامة والخاصة ذات الأساس النفطي والإمعان في إضعاف قدرة الدولة. وهكذا، فإن هذه الطفرات تؤدي إلى انحدار اقتصادي وزعزعة الاستقرار في الوقت الذي توهِم بأنها تفعل العكس تماماً.

(تيري لين كارل: المصدر السابق).

ليس من العدل بطبيعة الحال أن نقلل أو ننظر بازدراء لحجم التحولات التي شهدتها مجتمعات الخليج بعد تدفق الثروات، خاصةً وأنه جرى تشييد بنية تحتية متطورة قائمة على أحدث المعايير والوسائل وتضاهي مثيلاتها في أكثر البلدان تقدماً. لكن الهوة بين هذه النهضة وبين التطوير السياسي المطلوب، وكذلك التحول الاجتماعي – الثقافي التراكمي ظلت شاسعة، فالمجتمعات الخليجية وجدت نفسها في أتون مركب عالمي من العلاقات وأنساق القيم والثقافة التي تفرض نفسها فرضاً، وكان أن أثّرت علينا بهذا الشكل الواضح، فنحن في فترة تحول وحراك في كل المجالات، والرسالة الأساسية التي يقدمها لنا خلدون النقيب هي أنه ما لم يجرِ الالتفات الجدي إلى النتائج المتناقضة لذلك، من خلال المضي في طريق تحديث

الهياكل السياسية والإدارية لتوائم هذه التحولات، عبر استراتيجيات تحديث سياسي واجتماعي وثقافي شاملة، فإن ضريبة التأخر في إنجاز ذلك ستكون مكلفة، على نحو ما يحدث في غالب الأحيان، حين يجري التهرّب من إنجاز المهام الناضجة للحل، فتصبح الأكلاف مضاعفة حين يمضي الوقت، خاصة وأن النفط ثروة زائلة بعد حين، طال أم قصر، وتتحدث تقارير حديثة أن الولايات المتحدة قد تصبح من الدول المصدرة للنفط قريباً، وأن مخزون الدول الغربية من النفط في ازدياد، إضافة إلى الأبحاث التي تهدف إلى تقليل استخدام الطاقة وإيجاد البدائل الممكنة، وهذا ينذر بأن يكون العالم 2030 مختلفاً كلياً عن عالم اليوم في اعتماده على النفط، ولن تكون الأسعار والقدرة على التحكم فيها كما هما الآن، وحين يدور الحديث عن بلدان الخليج، فإن مخزون النفط في معظمها آيل إلى التناقص، ومع رجحان التذبذب في أسعار النفط، فإن دول المنطقة ستعاني عجوزات في ميزانيتها.

ولأن الطابع الفتي هو السمة الغالبة على التركيبة السكانية لمجتمعات الخليج، حيث يبلغ الشباب نحو 60 % من السكان، فإن الدول الخليجية تخفق في توفير الوظائف للأعداد الكبيرة من الشباب الذين يدخلون سوق العمل سنوياً، أخذاً بعين الاعتبار ضعف مناهج التعليم وقصورها، وعجزها عن مواكبة التحولات الهيكلية في اقتصادات هذه البلدان. وحسب دراسة لمؤسسة الخليج للاستثمار فإن نسبة البطالة في صفوف الشباب ببعض دول الخليج وصلت إلى 30 %، حيث لا يحصل شاب من بين كل أربعة شبان على فرصة عمل، وهذا مؤشر إلى التحديات التي تواجه دولنا الخليجية لا في الراهن فقط، وإنما في الأفق المنظور أيضاً، فضلاً عن غير المنظور. والنفط، رغم أنه نعمة بما وفّره ويوفّره من مستوى معيشي مستقر وعالٍ في الكثير من الحالات، لكنه غالباً ما يتحول إلى نقمة، حين تشجع عائداته الدول النفطية على تجنب أو تأجيل الإصلاحات البنيوية المطلوبة في الهياكل الاقتصادية والبنى المجتمعية والإدارية، بينما تحجب العائدات الضخمة المشكلات الكثيرة والخطرة التي تعانيها اقتصادات هذه الدول.

تُحذر مؤلفة كتاب «مخاطر الدولة النفطية» الدول المعتمدة على الريع النفطي من تكرار نموذج إسبانيا في القرن السادس عشر، إذ شجعت الطفرات المعدنية نموذجاً تنموياً ريعياً، وأوجدت مصالح ترتبط بتكريس هذا النموذج، وحدثت هذه التحولات بسرعة، لكن سرعان ما أنفق القابضون الإسبان على السلطة، كنوز أمريكا التي كانوا قد اكتشفوها، ثم لجأوا إلى الاقتراض الخارجي، وهو مصير تظهر مقدماته اليوم في بعض الدول العربية المصدرة للنفط.

ليس عبثاً أن مؤلفة الكتاب من خلال دراسة تجارب دول نفطية أخرى في أمريكا اللاتينية، على سبيل المثال، تصل إلى خلاصة قابلة للتطبيق على الدولة القائمة على الريع النفطي، فحواها أن الشراكة مع مؤسسات المجتمع المدني يمكن أن تؤمّن أفضليات واضحة للصمود بوجه الأزمات الاقتصادية، وتتيح ترتيبات للعدالة والمساواة وتكافؤ الفرص بصورة أفضل، وتهيئ استعدادات أكثر كفاءة للمستقبل (تيري لين كارل- المصدر السابق). ■

موت الإنسـان

[هشام عقيل *]

1 – نقيض الإنسان

ذيّل الانفجار العظيم الذهول الأعظم، انهمرت الجبال متأرجحة على الأرض، تضارعت الأرض بالفضاء، أدبرت الكواكب، ذبلت الشموس، تداعت النجوم، بشمالة لا متناهية... انفجر الانفجار، تشلشل الانقطاع، تطابقت الرمضاء بالزمهرير! إجلالاً بالعقل البشري المفخم.

أليس مدهشاً؟ في سكراته، لا يزال يعلن عن مركزيته اللانهائية؟

اللغة سجن، متاهة سوريالية، كلما غاص فيها المرء، غرق في وهم الخروج. إنها التجسيد الفعلي لبيع المرء روحه للشيطان. إنها تعويذة، لا مفر منها، تخلق لنفسها مرادفات للتحرر، ولكن وجودها يتطابق بحد ذاته. إن سجني العقل واللغة، هما أساس الأيديولوجيا.

---

* كاتب من البحرين.

* العمل الفني: كمال عبدالله ـ البحرين.

اندفاع الإنسان من اللحظية الأولية، نحو اللغة، الدخول إلى النظام الرمزي، كما يطلق عليه جاك لاكان. اللغة هي تجسيد لقوانين المجتمع، بل اعتراف لها. الطفل، يخرج من معرفة الأنا نحو المجموع، وهذه المعرفة تتجسد في هضم الأول في ظل الأخير. وتكتسب اللغة غلافاً أيديولوجياً لنفسها، في تكوينها البنيوي، ليس بشكل زائف، بل من خلال اللاوعي. إن اللغة في حضورها الأولي، تتشكل، وتبنى، وفقاً لسلسلة من المفاهيم الأيديولوجية المسيطرة (التي يطلق عليها الأنثربولوجيون «الثقافة»).

الثقافة، إذن، أو الأيديولوجيا، تظهر بذاتها منفصلة عن العقل البشري، وهكذا تُفهم. بينما وجودها مرتبط بسلسلة من علاقات، محددة، أسستها البُنى الإنتاجية، وتشربها العقل المعني بهذا النمط، أي وليد هذا العصر أو ذاك، في تشكيلة قوانين اجتماعية محددة، تحدد التصرف الاجتماعي الأيديولوجي.

حين يتشكل المجتمع إنتاجياً، وبالتالي أيديولوجياً، تتأسس بديهيات معينة، تتعامل مع هذا الواقع الإنتاجي بديهياً، ووجوده أمر لا شائب فيه، وإن هذا النمط ذاته له وجود عقلاني، أو بالأصح، معقلن، وهكذا تتعاطى الأفكار الكائنة في المجتمع ذاته، مع هذه البديهيات، التي عقلنها النظام الإنتاجي / الطبقة الحاكمة. لهذا تطلق على الأفكار، الموجودة في احشاء المجتمع، غير الانقطاعية، أيديولوجيات، أو فلسفات أيديولوجية، ليس بالاصطلاح الدارج، الشكل المفهومي لأنطوان دي ترسي (علم الأفكار)، أو مرادفاً لكلمة (فكرة)، بل كأسلوب اجتماعي، ثقافي، عائد لطبقة حاكمة معينة، تنتج هذا النمط، الذي يتوافق في اللاوعي، أي لغوياً، في تحديد الأمور، أو الأشياء البادية والمترائية، وفقاً لأيديولوجيا، نمطية سائدة. فهي أفكار أيديولوجية، تتعاطى مع الأيديولوجيا السائدة، ولا تخرج من دائرتها، ولهذا هي مؤدلجة، بمعنى فلسفة غير انقطاعية، حتى لو ادعت الثورية بأي شكل من الأشكال.

ليس أدل على ذلك، أكثر من الفلسفة البرجوازية، التي كانت ثورية، بحق وبصدق، على المجتمع الإقطاعي، وإنتاجها الفلسفي، كان حقيقياً، لتجاوز النظام الإقطاعي، بكل رموزه، ولغته، وأيديولوجيته، ولكن هذا لم يؤسس إلا شكلاً آخر، وحين بسطت البرجوازية سيطرتها، سادت أيديولوجيتها، أي نمط فعلها الطبقي، وكل الأفكار التي تجلت، من أحشاء هذا النظام، ويستحيل غير ذلك، أصبحت أفكاراً، أو فلسفات أيديولوجية، تابعة للبرجوازية. من استطاع أن يكسر هذا الحاجز؟ النظرية الماركسية. حيث تأسست، في علاقة أيديولوجية، مع الفويرباخية والهيجلية، وانقطعت عنهما، ويرمز هذا الانقطاع، لانفصال المطلق عن الفلسفة البرجوازية، أي فلسفة الحداثة.

حين يتصيّر أي فكر قل فكراً بشرياً اعتيادياً، في أحشاء أي مجتمع، لا بد أن تكون صيرورته مثالية في تفسير هذا العالم، من حيث انطلاقها في التأويل الذاتوي، في لحظية الأنا، هذا أنـا/ هـو/ نحـن، بينما النظرة الموضوعية تقـول هـؤلاء هم، في هـذه الطبقة، هذه الحركة، إلـخ... ويصبح الفكـر العـادي فلسـفياً، ليـس بالشكل النسقي، ولكن بالشكل البديهي العام، في إنتاجه الأيديولوجي الجماعي.

هكذا، يعلو المنطق الديالكتيكي، بالتحامه مع ما هو مادي، في تفسير صيرورة الشيء، ونفيه، وتبدده، وتشكل الآخر منه، فكراً أو واقعاً، وظل الفكر طويلاً يفكر بذاته، حول علاقته بالوجود، الأشياء في ذواتها، في إدراك العالم في ذاته، وبلورة كينونته، نظرياً. بعد أن قام بتدقيق، وتمحيص، ذاتها، أي وجوده، اكتشف أنه نتاج لشيء، بل وجوده محكوم، أعني مرتبط بعملية ما، ولن يصبح ممكناً، إلا في

التئامه مع المجتمع، أي في هذه العلاقة المباشرة بينه وبين الطبيعة والمجتمع. فالإنسان المفكر هو المنتج، الملتحم بما هو اجتماعي، بمعنى؛ يتحد مع الوجود الاجتماعي. وتنظر الذات، ذاتها، في مرآة نارسيسوس، بنظرة الآخر، قل الآخر الكبير. فالفكر، أو العقل، ليس منتج الواقع، روحه الشاملة، في تكوين كينونته، بل هو نتاجه، يتراصف معه، في إنتاج ذاته، والتفكير حولها.

2 – الإنسان بوصفه خرافة

الإنسان! الخرافة البرجوازية! المفهوم ذاته، صناعة فلسفتها الأيديولوجية، «الحرية، والإخاء، والمساواة» هكذا هتف الفرنسيون المستنيرون في مواجهة الكنيسة، قمع ما بعده قمع، طبقة صاعدة وطبقة هابطة، هكذا يتحرك التاريخ، مجراه هو الصراع الطبقي.

صعود الطبقة البرجوازية في النظام الإقطاعي ولّد فكراً خاصاً بها، الحرية الفردية هي حرية اقتصادية، للإنتاج السلعي، فالفن لم يعد ملائماً لسوق العمل، الذي يفرض بيع قوة العمل بوصفها سلعة خاصة. هذا الاقتصاد يفرض، بالضرورة، فكراً خاصاً في صيرورته، الفرد لا بد أن يملك حرية قانونية تكفل حريته الاقتصادية، أن يكون حراً من العبودية ليلائم البناء التحتي.

الإنسان، في نهضة هذه الطبقة، أصبح موضوعاً رئيسياً، حريته هي الأساس الأول لهذا النظام الطبقي. وبالفعل، حصل الإنسان على هذه الوعود. الإنسانية (فلسفة الطبقة البرجوازية)، إذن، هي صيرورة فكرية في أحشاء حركة تاريخية، تحولية ومفصلية، ولادتها كانت ضرورية للحركة نفسها، بل إنها، كإنتاج فكري، تعقلن هذه الحركة التاريخية.

الإنسان هو موضوع هذا الفكر، ولهذا هي إنسانية، قائمة على مركزيته في الفكر، النظرة الذاتية قوامة على الموضوعية، الفكر ويذيله المادة، وليس بالعكس، هذا ما قامت عليه ميكانيكية ديكارت، حيث يلتقي عالم الفكر بعالم الواقع، يلتقي النقيضان، جسم الإنسان المادي الآلي القائم على الامتداد لا يتفعل من دون فكر الإنسان بشكل أساسي، الغدة الصنوبرية، تفصل بين الإنسان والحيوان، الأول كائن وجودي مفكر، الآخر جسم لا نفس فيه. هذا ما قام عليه الاغتراب الروسوي، اغتراب الإنسان هو طريقه إلى الحرية، في حرب طبيعته بالمجتمع، فهو مولود حر، ثم يدخل في دوامة الاغتراب، ويمكنه العودة إلى حقيقته، وفقاً لأنثروبولوجية روسو، من خلال الإرادة الحرة، الصفة الطبيعية لتكوينه، فهو أصبح مغترباً عن نفسه الحقيقية، من خلال بيع نفسه في مجتمع المال.

الذاتية الإنسانية ومركزيتها، أساس التفكير البرجوازية، أفكار مثل حرية الفرد، والاغتراب، والعدالة الاجتماعية، جميعها أفكار آنية، متعلقة بصعود طبقة وهيمنة أيديولوجيتها في حكمها الطبقي.

للفلسفة الأيديولوجية البرجوازية، إذن، طابع خاص، في تكوينها البنيوي، قائمة على الإنسان بشكل أساسي، في أفكار مثل الحرية والحقيقة والاغتراب والمساواة، وهذا الطابع، لم تخلقه البرجوازية لتخدع الناس، فإنها اضطهدت من قبل الإقطاع، وموقفها الطبقي يبرز موقفها الأيديولوجي، فالأيديولوجيا تشكل واقعاً في علاقة المتخيل بالواقع، فإن واقع الاقتصاد الرأسمالي، الذي كان يتأسس في سيرورته التاريخية، خلق واقعاً خيالياً (أيديولوجياً) لدى البرجوازية، وهذا الخيال الذي يتجسد في مقولات إنسانوية. هذا الخيال نفسه، ليس خديعة مفروضة على الطبقات الأخرى، كأنما تم التخطيط لها بشكل مسبق، بل إنها، كأيديولوجيا، أساسها اللاوعي (ألتوسير)، تصدقها الطبقة

نفسها، وتدافع عنها، لأنها كمنظار خيالي للواقع، يبدو حقيقياً لدى الإنسان نفسه. فالإنسان، كما يقول آلتوسير، كائن أيديولوجي بطبعه.

في القرن العشرين، تطورت المقولات الإنسانوية، فظهرت تيارات فلسفية مثل الفينيومولوجيا، لدى هوسرل، الذي يقيس الواقع من خلال وجهات نظر الأفراد أنفسهم. وظهرت تيارات أخرى مثل الوجودية التي تمثل عودة إلى «الإنسان». ولكن المثير للاستغراب، هو أن الشيوعيين تبنوا مثل هذه المقولات، بل أغلب الأدبيات الشيوعيةتضمنت في نصها، مقولات إنسانوية، مثل كرامة الإنسان، الحرية السياسية، الديموقراطية، العدالة الاجتماعية، المساواة، إلخ... لا بأس أن نجد تيارات فكرية أخرى تردد مثل مقولات عصر التنوير، وتمثل عودة إليها، ولكن الماركسية، في شكلها العلمي، تناقض الكلام الإنسانوي، فكيف تم المزج بينهما؟ هل هما نقيضان ولكن بمثل الجوهر؟ هل الماركسية النقيض الظاهري لفلسفة التنوير، ولكن لها تجانساً داخلياً (مخفياً؟!)؟ ولئن كان جوابنا ينفي ذلك، فكيف إذن يتحدث الشيوعيون بهذه اللغة الإنسانوية رغم مقارعتهم لأيديولوجيتها؟

الماركسية ليست أيديولوجية ذاتية لطبقة، فإنها ليست، كما في الاعتقاد السائد، في تكوينها، صممت لغاية، مثل البؤس أو الفقر أو حالة اللاإنسانية. يعود بنا تحويل الماركسية من علم إلى أيديولوجية طبقية، إلى النقطة الذاتية، نقطة البروليتاريا في حالتنا، إنها أيديولوجية طبقية، صنعت لغاية، لتحرير طبقة من الأغلال، بينما الماركسية، بوصفها علماً، موضوعها محدد جداً وهو التاريخ، علمها هو التاريخ، فلسفتها هي المادية الديالكتيكية، هذا العلم تأسس في انقطاعه عن الفلسفات الأيديولوجية، الفويرباخية والهيجيلية، وكون لنفسه موضوعاً خاصاً، حيث العلوم لها موضوعات خاصة لا تتجاوزها، علم نمط الإنتاج (علم التاريخ). الماركسية، إذن، ليست أيديولوجية لطبقة، وليست تاريخانية، إنها منفصلة انفصالاً تاماً عن فكر التنوير، الذي يمتاز بالتاريخ الخطي، وإنها ليست قائمة على الإنسان، بل على نقضه، في تقديم المادة على الفكر، التفكير الموضوعي هو جوهرها. مفاهيم مثل الاغتراب، الوارادة عند ماركس، هي من بقايا الفلسفات الأيديولوجية التي قام بالانقطاع عنها بشكل كلي أثناء تأسيس علمه، علم التاريخ.

المنطق الديالكتيكي، الفكر حول الفكر، يحدد: أولية المادة وثانوية الفكر، إن الواقع موجود بشكل مستقل عن الفكر، يستقل الواقع عن الفكر، والأخير يحاول فهمه. بهذه الطريقة تدخل سيرورة الفكر في علاقة مع سيرورة الواقع، حيث يتم التفكير في الواقع نفسه، الكل الفكري كما يطلق عليه ماركس. تحديد وتحليل الواقع، إذن، عملية ذهنية بحتة، حيث يتم التفكير فيه. هذا هو تحديد المنطق الديالكتيكي، ويدخل الشيوعيون في ملابسات عديدة، في محاولة هضمه، في الرجوع إلى الهيجلية، حيث الواقع الذي وقع عليه الفكر، وإنه نتاج الأخير، أو إلى الأمبريقية التي تجد أن التفكير في الواقع هو الواقع نفسه. المنطق الديالكتيكي، فلسفة الفكر الماركسي، يحلل الواقع، بفهم سيرورة المعرفة البشرية، ومكانها المادي، وعلاقتها بالواقع المادي نفسه.

المقولات الإنسانوية، «العودة إلى الإنسان»، نجدها في مراحل مختلفة عند التطور الفكري للماركسية، فكانت موجوده لدى ماركس (ما قبل 1845)، وظهرت مجدداً بعد موته (الأممية الثانية)، وظهرت مجدداً ما بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفييتي (الذي انتقد فيه خروتشوف ستالين على أساس أنه مارس «عبادة الفرد»

وديكتاتورية دموية ضد الشعب) وتم تجسيد الإنسانوية كالخط الفكري للحزب الشيوعي السوفييتي في المؤتمر الثاني والعشرين (حيث تم الإعلان فيه بشكل رسمي عن إلغاء الاشتراكية). للشيوعيين، إذن، مصادر عدة ليستندوا إليها في إنسانويتهم، النقيضة للماركسية اللينينية، النتيجة الرئيسية للمؤتمر الثاني والعشرين الذي خلق انشقاقاً في الحركة الشيوعية العالمية، ما بين الماركسية اللينينية والإنسانوية، الذي جعل الشيوعيين أنفسهم يصطفون ويصنفون ذواتهم، وسط هذا الانشقاق.

أعلن المؤتمر الثاني والعشرين أن الاتحاد السوفييتي لم يعد دولة ديكتاتورية البروليتاريا، لأنها تحولت إلى دولة الشعب كله، التناقضات الطبقية، وفقاً للمفهوم السوفييتي، الما بعد الستاليني، تتلاشى في الاشتراكية. فهي الآن، دولة الشعب، تحتضن كل طبقاته، المنتجة وغير المنتجة، ويذوب التباين ما بين العمل الجسدي والفكري، الذي كان لا يزال قائماً في المجتمع السوفييتي. تخلى السوفييت عن التحليل الطبقي، البشر لم يعودوا مصنفين طبقياً، بل بشكل فردي. عملية التفريد هذه، في الفكر، متجانسة جداً مع الفكر البرجوازية، الإنسانوية البرجوازية، الفردية.

تبنى السوفييت، إذن، اللغة البرجوازية، وتبنى معهم الشيوعيون (التابعون)، مثل اللغة، وتتحول من علمية إلى أيديولوجية، في اقتباس مفاهيم تبين ميولها الطبقية. الحركة المضادة لديكتاتورية البروليتاريا، الموجودة في قلبها، قامت بعقلنة حركتها، من خلال اقتباسات تبين موقعها الطبقي، اللابرجوازية واللابروليتاري، بل الطبقة وسطوي، الواقعة بين الفكرين، ففي ضديتها للبرجوازية تقتبس مقولات بروليتارية، وفي ضديتها للبروليتاريا تقتبس مقولات برجوازية. تتفق الطبقتان - البرجوازية والبروليتارية - في أن دولتهما قائمة على حرب طبقية، بينما يظهر الوسط بينهما، ليهدأ من هذه الحرب.

الحركة التاريخية، المضادة للاشتراكية، من العام 1953 إلى 1961، إذن، حاولت تبرير انقلابها في هذه السنوات إلى أن أعلنت عن تقويضها للاشتراكية، من خلال عقلنة هذه الحركة، العودة إلى مفهوم الإنسان. هذه العودة، في جوهرها، بالضرورة تلمح بأن الشكل السابق، الشكل الديكتاتوري البروليتاري، غير إنساني. العودة إلى الإنسان، تعني أن هناك ماضياً لا إنسانياً، عبادة الفرد، هكذا تم تحديد هذا الماضي، من خلال نقد غير ماركسي لينيني، بطمسه لعلم التاريخ، الصراع الطبقي، ويستبدله بالصراع السياسي المجرد، الواقع في البنية الفوقية، في بنوية المجتمع الاشتراكي، دون بنيته التحتية، ويصرح بأن سايكولوجية الفرد الواحد، ستالين في هذا المقام، مسؤولة عن بنية اجتماعية بالكامل. هذا النقد، غير النقدي، يعوّل على التحليل النفسي، ويطمس الطبقي، ماسكاً البناء الفوقي وحسب للمجتمع الاشتراكي.

يساند بعض الشيوعيين مفهوم الإنسانوية من خلال الرجوع إلى كتابات ماركس المبكرة، الرجوع إلى مفهوم - الأيديولوجي- الاغتراب، الذي انقطع عنها في 1845 وصاعداً، الانقطاع التدرجي في خضم تأسيس علم جديد، علم التاريخ (المادية التاريخية). ويقتبسون بأن الشيوعية هي «العودة الحقيقية للإنسان»، بينما الحركة التاريخية لا تحفل بجوهر الإنسان الحقيقي في ظل ما يسمى «اغترابها»، بل في سيرورة الحرب الطبقية وتحولاتها النوعية. الماركسية ليست لوحة تبشر بالمستقبل الزاهر، العودة إلى الإنسان الحقيقي، أو تحرير البشرية المعنوي، أو إعادة الاعتبار للإنسانية المظلومة، بل هي علم يدرس التاريخ وعوامل تطوراته.

وهنا تلعب الأيديولوجيا دوراً مهماً، في هيمنتها. إنها تخلق

نظام القبول (غرامشي)، ولكنها تقوم بخلق واقع متخيل، لأنها تعقلن نفسها، فالواقع الخيالي يصبح واقعاً مع مرور الوقت، وكل القيم والاخلاق الموجودة، غير الملموسة، التي تأسست عبر التاريخ، ضمن الهيمنة الأيديولوجية ذاتها، تجعل من مفاهيم مثل «الدولة» و«الطبقات» مفاهيم بديهية، وهكذا المتلقي، الواقعة عليه الهيمنة، يرى الواقع بمنظار الطبقة المهيمنة، فلا يتجاوزها، وإن كان بيده الانقطاع عنها (مثلما فعل ماركس)، ولكنه، في خضم علاقته معها، يتلقى الواقع من جهة محددة.

وهذه الأيديولوجيا، تعرض لها مجمل الشيوعيين، لا سيما العرب، الذين لم يقرأوا قراءات جادة للماركسية اللينينية، بل حصروها في الحرية والمساواة والإخاء، مثل الشعارات البرجوازية التي يقارعونها، بل يذهبون إلى أبعد من واقعيتها، بحكم موقعهم الطبقي، الطبقة الوسطوي، في ندائهم للمساواة بين الطبقات، وقيام دولة مستقرة تتحالف فيها الطبقات، مثل طريقة شريعتي وموسوليني. بهذه الطريقة يمكننا أن ندرس الأيديولوجيا، في توليدها الطبقي، بعودتها إلى طابعها الطبقي أثناء إنتاجها، ولهذا قال لينين بتثوير الطبقة الوسطى، تثويرها من نزعتها الطبقية، وبذلك تتخذ موقع التفكير العلمي.

الإنسانوية، الفكر الأيديولوجي، نقيضة الماركسية، ويخطئ الشيوعيون في مزجهما، وهذا المزج حتماً يؤدي إلى تحريف المسار الفكري الماركسي، ضمن نفسه، من خلال الفلسفات الأيديولوجية، ولأنها تتغلغل بداخله، فتصبح نقيضة، لأنها في أحشاء نقيضها، فإما أن تلتحم، فيصبح الفكر مشوهاً، أو إما تتنافر ويتفعل الصراع الفلسفي، الصراع الطبقي في شكله النظري.

هكذا، الإنسانوية، تلبس عباءة الماركسية، فهي ظاهرياً تحاول إنقاذها، بينما جوهرياً، تحاول نقضها، حتى لو كان هذا الهدف ليس واضحاً أو معلناً، أو من دون وعي، حيث إنها بوجودها، بحد ذاتها، تصبح نقيضة النظرية الماركسية اللينينية، رغم أنها تتحدث باسمها، وهذه اللغة، التي تسعى إلى أن تتماثل مع نقيض البروليتاريا، في محاولة تبرير صعودها، تستعين باللغة البرجوازية، مغلفة ومزخرفة، فهي برجوازية صغيرة، وهذه الطبقة، تتحالف تارة مع البروليتاريا ضد البرجوازية، وتارة اخرى بشكل معكوس، فمثلاً هكذا تحدث السوفييت:

بعد أن تمت تصفية الطبقات المضطهدة، انتهى دور الدولة التي تقوم بقمع مقاومتهم. (...) الديموقراطية البروليتارية تطورت شيئاً فشيئاً إلى أن أصبحت ديموقراطية اشتراكية تشمل الشعب ككل. (...) ديكتاتورية البروليتاريا قد أنجزت مهمتها التاريخية في الاتحاد السوفييتي وانتهت ضرورة وجودها. (...) الدولة، التي كانت في البدء دولة ديكتاتورية البروليتاريا قد تحولت إلى دولة الشعب كله.(1)

استغناء مطلق عن اللينينية، وعدم فهم واضح لدور الدولة البروليتارية، من حيث طبيعتها الانجذابية للصراع الطبقي، أي الممارسة السياسية لهذا الصراع، نحو المحو الطبقي، ويأخذ الحـزب على عاتقه دور تنظيـم هذه الممارسة، على العكس من الدولة البرجوازية، التي تنبذ هذا الصراع، وتحاول تهدئته. يتماثل الفكران، رغم اختلافهما الشكلي، في الطابع، أعني في السيطرة الطبقية والتوفيقية. فالبرجوازية الصغيرة، تصل إلى منتصف الطريق، وتعلن النهاية، لنتوافق الآن! بينما البروليتاريا، تحمل صراعها إلى حد النهاية، نهايتها هي، والطبقات الأخرى. تمكنت البرجوازية الصغيرة السوفييتية، العسكرية، من الانقلاب على الاشتراكية، انقلاباً عسكرياً، ولكنها لم تهيمن طبقياً، حيث ليس لها هيمنة، فاقد الشيء لا يعطيه. كيف يتولّد إنتاج وهو ينفي ذات وجوده، بل يقدم ادّعاءً، مغلفاً ذاته

بأيديولوجيات فلسفية برجوازية، يستنجد بها، ويمازجها مع القائم البنيوي، ليكون عقلانياً، وتمائلياً مع روحه الطبقية؟! فالتنظيم الحزبي الشيوعي، في الاشتراكية، يخضع جهاز الدولة لصالحه، وليس العكس، ويستخدم هذا الجهاز لتحقيق هذا التنظيم، والتقدم نحو الشيوعية. هكذا تتحدد الممارسة السياسية للبروليتاريا، وتتباين عن الممارسة البرجوازية، ويتضح خطأ واضحاً، بعد إزالة تأثير الأيديولوجي، البرجوازية، من الفكر ذاته، وهذا التحديد، يتشكل في بديهية نظرية، تتجسد أن البروليتاريا، هي طبقة تنجذب للصراع الطبقي، بينما نقيضتها، هي انتباذية، تبعد هذا الصراع، وتحاول تهدئته وترويضه. فلا اختلاف إذن، بين الممارسة السياسية في موسكو آنذاك، وبين سائر الممارسات البرجوازية، وهذا لا يعني طبعاً أن موسكو، رجعت إلى الرأسمالية، فالتاريخ هو عكس العودة، إنه دائماً متقدم. اللغة، إذن، أصبحت متماثلة، أعني لغة التحريفية السوفييتية، التي تبنت مصطلحات برجوازية، في إثبات وجودها، رغم أن وجودها الطبقي، يعبر عن البرجوازية الصغيرة، فهي فاقدة لأيديولوجية واضحة، بل إنتاج مادي معين. ولهذا، العودة إلى الإنسان، كانت ضرورية، في خضم الانقلاب، أو التشكل النظري، فهي ثورية زائفة، مجلجلة وصاخبة، يرتسم على وجهها الشجاعة والثورية المطلقة، ولكن باطنها فراغ في فراغ، بل إنها مثل رائحة الفم النتنة، التي لن توجد إلا عندما يفرغ البطن.

العودة إلى الإنسان، إذن، ضرورية، في خدمة ترويض الممارسة السياسية للطبقة العاملة، المتجسدة في تفعيل الصراع الطبقي أكثر وأكثر، حيث نقضت هذا الدور، في تشكيل التنظيم السياسي للبروليتاريا ذاتها، لصالح الدولة، وليس العكس، أي تنظيم الحزب لصالح ديمومة الدولة، ديمومة علاقات الإنتاج القائمة، ونبذ الصراع ما بين الطبقات، ويمكن لأي قارئ أن يستشعر هذه اللغة لدى ستالين في مؤلفه الأخير «القضايا الاقتصادية للاشتراكية في الاتحاد السوفييتي» عام 1952، حيث دعا إلى نبذ هذا الصراع، في سبيل التوافقية الطبقية. فالتنظيم الحزبي، في الاتحاد السوفييتي، تحول من تنظيم يستخدم جهاز الدولة لتقويض الدولة والطبقات في آن، إلى تنظيم يعمل في صالح الدولة ولديمومتها، وهكذا يدخل التنظيم الشيوعي نفسه في مأزق، حيث هدفه هو حمل هذا الصراع إلى النهاية، ولكن في التحول العظيم، الانقلاب العسكري على القيادة الشيوعية (1953 وصاعداً). أصبح الهدف إبقاء الأمور كما هي، فأصبحت الدولة دولة الشعب كله، الشيوعية ستأتي عندما هي تقرر ذلك! وهذا المأزق يتجلى في هذه الإشكالية، الحزب أصبح يتشكل كجهاز في خدمة ديمومة نظام معين، وهذا النمط من الفكر تنقضه البروليتاريا بالضرورة، ولم تشارك فيه البرجوازية، أعني في الوضع السوفييتي، حيث تم استئصالها، فلم يتبق غير البرجوازية الصغيرة العسكرية والفلاحية، التي قرر ستالين نفسه أن يحولها إلى القطاع العام بشكل سلمي بطيء، وهي الطبقة ذاتها التي تمكنت من اغتياله، وتحويل الأمور بشكل مطلق. فالبرجوازية الصغيرة، بديهياً، هي الوحيدة التي في قدرتها أن تنقلب عسكرياً أولاً بحكم اتساعها بعد الحرب العالمية الثانية، وثانياً بحكم مصلحتها الطبقية، التي تصل إلى منتصف الطريق وتكون ضد السيطرة البرجوازية، وضد السيطرة البروليتارية، وتكون مع الثانية ضد الأولى، ومع الأولى ضد الثانية، للوصول إلى منتصف الطريق، وتكتشف أنها لا تستطع أن تؤسس نمطاً إنتاجياً مغايراً، وبذلك تعود إلى الأيديولوجيا الضدية للقائم، مستخدمة إياها في تبرير وجودها، وهذا ينطبق على الأنظمة البرجوازية الصغيرة التي تستخدم لغة الاشتراكية،

لتعلن ضديتها للنظام السابق (البرجوازية)، وكذلك ينطبق عليها حين تستخدم لغة البرجوازية، لتعلن ضديتها للنظام السابق (البروليتاري)، ولكنها ليست اشتراكية ولا برجوازية. إنها تستند إلى لغة أيديولوجية وحسب، وعندما تريد إبقاء ذاتها، أي ديمومة بقائها، تستند إلى الحقول غير الإنتاجية، غالباً العسكرة، التي تؤسس دولة استبدادية أسوأ من البرجوازية المستنيرة بمئة مرة. هكذا يبطأ الصراع الطبقي، سياسياً (كل صراع طبقي هو صراع سياسي – ماركس ولينين)، بفعل استخدام قوة جهاز الدولة لتبلع الحزب، في خدمة سيطرتها الطبقية، تنبذ أي قوة طبقية أخرى قهراً، وهكذا تتعفن البرجوازية الصغيرة في الدولة، إنها لا تسمح للعجلة أن تدور. ففي خضم كل هذا التحليل، الذي سنتطرق إليه بشكل أوسع في تطور هذه الدراسة، يتضح نموذجنا: الاتحاد السوفييتي (1953 وصاعداً) يلائم هذا الشكل، وأن هذا هو الأساس الرئيس للعودة إلى الإنسان، الخرافة التي ابتدعتها البرجوازية.

وضح آلتوسير هذه المسألة قديماً، ويبدو أن تحليله للإنسانوية، قد تم التخلي عنه، في استبدال هذا المفهوم بمفهوم الأيديولوجيا الذي صاغه، فإنه أصبح مرتبطاً بمفهوم الأيديولوجيا وحسب، وتناسينا مفاهيمه الأخرى. ولكن تشتد المسألة اليوم، بينما بالأمس كان من المتوقع تجاوز هذه الأزمة، أعني الفكرية، ودحض الإنسانوية مع الرأسمالية، ولكن تخلخل الواقع اليوم، سار على خطى غير التي رسمها قلم الأقدار. العودة إلى الإنسان، وصلت إلى ذروتها في بروز أحزاب اشتراكية ديموقراطية، يسارية جديدة، عمالية إلخ... تتنازع على هذه العودة، بافتراض أنها عودة حميدة، ولكن الإنسان لا بد أن ينقض، حيث خرافته، في الإنتاج الفكري البرجوازي، لا بد أن تنتقد، ليس انتقاداً للطبقة مباشرة التي هرمت وضعفت وتوارت، بل للطبقة الثالثة التي صعدت صعوداً بونابارتياً، في عودتها إلى هذا التبرير، وهذا يعني أن شيئاً من البرجوازية فيها، دون أن يعني أنها كذلك، بل إنها نتاج للإنتاج الأيديولوجي البرجوازية، الذي تحاول أن تنفصل عنه، إنها أيديولوجية نقض الملكية الخاصة لتأبيدها! وهكذا إن نقد الإنسان، هو نقد للمؤسسات التي تنتج هذا الفكر، أعني مؤسسات جهاز الدولة، بالأدق الأيديولوجي، في جعل «الإنسان»، بديهية لا بد منها، مستقبلنا وحاضرنا وماضينا، هو الإنسان، خالق التاريخ والعلم والمعرفة، ذو المنطق والعلم الذي سيقود عربة الغد الأفضل. لا فرق بتاتاً بين هذه الكلمات، التي نجدها تتضاجع وتتكاثر، في أوراق إباحية، وبين أوراق فلسفة التنوير، أو فلسفة الإنسان، أو التقدم، مثل هيجل، وكانط، وكونت، إلخ... ودائماً يمكننا مغفرة الفلاسفة القدامى، لا يمكن لوم هيجل على سبيل المثال، ولا يمكننا أن نلوم كانط، أو نصفه بالغبي كما فعل نيتشه، رغم أن الأخير كان له سبب واضح ليقوم بذلك، ولكن، يمكننا أن نعود إليهم دائماً، من دون اللوم! وعلى القارئ أن يخفض نار حماسه، فالعودة إليهم، ليست مباشرة خطية، لنعد إلى هيجل وتنتهي القصة! ولكن العودة إلى هيجل، على سبيل المثال، ليست إلى الهيجيلية، كنسق منطقي فلسفي، بل إلى هيجل ضد هيجل، في تفسير كيف يمكننا فهمه من خلال نقض الموضوعة الأساسية له، بمعنى لا بد من فهم ماركس لفهم هيجل، وهذا يطبق على جميع الفلاسفة ما قبل علم التاريخ، لنفهم كانط لا بد أن نفهم ماركس أولاً، وإلا عودتنا ستكون إلى كانط عودة نسقية فلسفية، يتحول فكرنا إلى ما هو كانطي، أي بالضرورة برجوازي، وهكذا، تقديس الإنسان مرة أخرى. ولهذا مثلاً وصف نيتشه كانط بالغبي، فالأول يمقت مفهوم الإنسان، بل هو نقيضه، وبهذا المعنى ينتقد المؤسسات

الأيديولوجية للدولة، التي يمثلها الفكر الكانطي حصراً، أو الهيجلي (بمعنى آخر: الفلسفة البرجوازية) إلخ... فعندما نعود إلى هذا الفيلسوف أو ذاك، فنحن نعود بنظرة معينة، تفسر سيرورة الإنتاج المعرفي، من خلال فلسفة الديالكتيك، أو المنطق الديالكتيكي المادي، في تفسير هذا الإنتاج، وظروف إنتاجه، وظروف صراعه الفكري. فمثلاً عندما قرأ لينين هيجل، فهو حاول أن يقرأه بشكل مادي، أي بمنظور مادي، ليس بمعنى تحويل هيجل إلى مادي، بل النظر إلى نصه بهذا المنظور، ولهذا استنتاجه كان أن هيجل أكثر مادية من الماديين، ولكنه لم يعلن: أنا هيجلي! هذه العودة أستثني منها العودة إلى موضوعة النسق ذاته، الذي هو أطلجة الفكر. هذا ما تغافل عنه المفكرون الماركسيون، وكلمة «تغافل» تعني عدم إدراك الشيء عمداً، ولكن لنبيّن الفرق هنا، المفكرون لم يتغافلوا، بل لم يدركوا تغافلهم، وهذه هي ملحوظة صغيرة، يمكن تجاوزها، ولكنها تختزن أهمية عالية، لأن عدم الإدراك، هو لُبّ الأيديولوجيا، ليس بمعنى الجهل، بل بمعنى أن الإنتاج الفكري لا يعرف وسائل انقطاعه عن الفكر السائد، هنا تكمن المعضلة، في عدم تجاوز الأيديولوجيا، رغم الإعلان لهذا التجاوز، بل الإعلان ذاته هو أيديولوجي محض، وهذا القول هو مرتبط بالمؤسسات التي علمته أن يتقوّل بقوله، فهو حصرياً وليدها، من دون القطع منها، رغم إعلانه الثوري. فالعودة إلى الإنسان، هي عودة متغافلة لماهية الإنسان. فمثلاً الأكاديميون، لم يفهموا هذا الموضوع، لأنهم لم يتجاوزوه بعد، لانغماسهم في المؤسسة التي تنتج النمط ذاته، هم شركاء في هذا الإنتاج، الذات لا تنقطع عن ذاتها، إلا في إدراكها للوسيلة التي يمكنها ذلك، ولهذا، الفكر الماركسي ليس حاضراً في الجامعات، لأنه يهدف إلى تقويض ونقد هذه المؤسسة، وتدريس الفكر الماركسي، دائماً يُعرض بشكل ابتذالي تحت ما يسمى بـ «فشل الفكر»، أو «فشل الفلسفات الكبرى» أو «السرديات الكبرى»، انتصاراً للصغرى. فنقد الإنسان، ليس نقداً للمجرد الإنسان، بل للمؤسسات المنتجة لهذه الخرافة، أي نقد الطبقة المسيطرة، إنها عملية مترابطة، فنيتشه على سبيل المثال انتقد هذه المؤسسات وانتقد الإنسان، ولكنه لم ينتقد الطبقة، ليس باختيار ذاتي، بل لأن تحليله لم يكن طبقياً، بانتقاده للقوة التي تنتج دوامة المعرفة، لصالح ديمومتها، ومن بينها المسيحية والفلسفات التي أنتجت الإنسان، ولكن يبقى هذا النقد ناقصاً، لا يتضمن تقويضاً طبقياً، بل موضوعته تتمحور حول مسألة أخرى، فبذلك، حتى نقد الإنسان، يجب أن يكون نقداً طبقياً، ليس للإنسان المجرد، بل للخرافة التي خلقتها البرجوازية في ثورتها الفكرية.

هكذا كان نقد ماركس الشاب للملكية الخاصة، في عودته إلى الإنسان الفويرباخي، فالشيوعية بالنسبة إليه هي العودة الحقيقية لجوهر الإنسان، تجاوزاً للملكية الخاصة المجسدة للاغتراب الإنساني إزاء التجاوز ذاته. فهو تجاوز، لإدراك هذا الاغتراب، بل تجاوز له، لإدراك الواقع وسيرورته، فالملكية الخاصة والشيوعية تدخل في تناقض يتجسد ما بين: الإنسان المغترب، والإنسان المدرك، بذلك الحصول على الجوهر الإنساني من خلال الإنسان ذاته، فالحياة التي تخلقها الملكية الخاصة، هي حياة تعبر عن هذا الاغتراب، اغتراب المنطق في اللامنطق، حيث الفلسفة والدين يلعبان دوراً مهماً في إبعاد الإنسان عن نفسه، أي في تعزيز هذا الاغتراب. لم تتضح الشيوعية العلمية إلا عند انقطاع ماركس من هذه المفاهيم الأيديولوجية، إن اللغة الفلسفية القديمة، تتحدث باسم الإنسان والاغتراب والروح، وبذلك سيرورة التاريخ في

الكشف عن هذا الاغتراب، أو غربة المفاهيم ذاتها، في الحديث عن المجتمع ذاته، الملكية الخاصة في حالة ماركس الشاب. حتى هيجل لم يستطع أن يتخلص من هذا، فرغم أن فلسفته تبدو، أعني المنطق الذي يحكم هذه الفلسفة، من دون بداية، فالوجود هو العدم، ويعلو مفهوم الصيرورة أو التشيؤ، وهنا تكمن المشكلة، الروح الشاملة تصبح ذاتاً، وأنطولوجيا، تحرك التاريخ، إلى هدف ظهور أو كشف عن ذاتها المغتربة، بحكم منطق السببية الوصفية. الفلسفة شهدت عند سبينوزا تقويضاً لهذه المفاهيم، في ضديته للثنائية الديكارتية ومفهوم سيادة الإنسان، وقدسيته ترجع إلى المستوى الأولي للمعرفة، الكائنة في حالية وجسمانية معينة، إنه الإنسان يقدس ذاته لأنها واقعة في الوهم، وبذلك التاريخ لا يتحرك وفقاً لموضوع، أو إلى هدف نهائي محدد، على العكس من الهيجلية، التي ترسم خارطة الطريق. وهكذا، عندما يتحدث الماركسيون الإنسانويون اليوم، وهم الأغلبية، فهم يتحدثون بلسان التأثير الهيجلي، الذي لا يفهمونه! ويصبح الإنسان مكان الترانسيندينتالية التي كانت مكانها الفكرة الشاملة، في صيرورة ظهور ذاتها، الكشف عن الذات، بل إنه تعبير كائن، جوانياً باطنياً، في سيرورة الحركة، ديالكتيكية إن شئت، التي يحكمها التاريخ.

3 – سيرورة التاريخ وفقاً للإنسان؟

توصلنا، إذن، إلى أن الماركسيين الإنسانويين يتحدثون بلغة إعادة كشف الذات الإنسانية، في سيرورة الحركة التاريخية، باستبدال الذات الهيجلية، أو الهدف الذاتي الهيجلي النهائي المطلق، الروح الشاملة بالإنسان. المنطق الهيجلي في التفكير، إذن، لم يختف كلياً، سواء كنا نتحدث باسم الإنسانوية، أي يكون للإنسان الموضوع المركزي، في سيرورة التاريخ، بل لعامل النقض الديالكتيكي، في التصير نحو الكشف عنه، أو الاقتصاد، من حيث تحويل أو قلب ديالكتيك تطور الوعي، أي في تجسيد الوعي «الفلسفة والدين» في الدولة ذاتها (المجتمع السياسي) كجوهر هذه السيرورة، وولادة الاقتصاد وإنتاج الحاجات كظاهرة لهذا الجوهر، إلى جعل الاقتصاد كعامل جوهري، والمجتمع السياسي كظاهرة لهذا الجوهر، وهذا ما يطلق عليه ألتوسير تفادياً واضحاً للموضوع الأساسي للتناقض الماركسي الذي يتسم بكثرة المحددات (2)، والذي تحدث عنه أنجلز في رسائله حول المادية التاريخية(3)، حيث هذا التفادي يؤدي إلى الاقتصادية في الفكر، أي الاقتصادية في تحليل التطور التاريخي، بل أكثر من ذلك، تصبح الاقتصادية شكلاً من أشكال السببية الغائية الوصفية، الظواهر هي ليست سوى تعبيرات، تجليات، للجوهر الأساسي، الذي يولدها التاريخ، في سيرورته، وهكذا يتحدث أتباع المذهب الاقتصادي بهذه اللغة، لغة: المحدد الأوحد! ويغدو المنطق الهيجلي (هيجل المسكين!) في هذه النظرة، التي تدعي الديالكتيك بشكله المادي، لكن هو مجرد قلب لديالكتيك هيجل، أي قلب نظامه وحسب، فمثلما كان المجتمع السياسي هو الجوهر لديه، والمجتمع المدني (مجتمع الحاجات) هو ظاهرة لهذا الجوهر، فإن لدى الاقتصاديين الاختزاليين العكس، المجتمع المدني هو الجوهر، بينما المجتمع السياسي هو الظاهرة لهذا الجوهر الأساسي، لذا لم يتم نقض السببية الغائية الوصفية الهيجلية، بل تم قلبها لا أكثر ولا أقل، القشرة المثالية لا تزال موجودة ولكنها مقلوبة. إنه ديالكتيك مقلوب مع قشرته المثالية، أي الفلسفة التأملية. لا يختلف كثيراً هذا الأمر عن الإنسانويين، فالتجاوزية الموجودة عند هيجل، أعني تجاوز الروح،

كشيء يتجلى، في السيرورة الديالكتيكية لتطور الوعي، قد استبدلت بالإنسان، وإن التاريخ ينتظر السيد الإنسان، وعلى الفلاسفة أن يفرشوا أراضي الكون بالورود وسجاد كسرى الفارسي الفخم، لتسجد النجوم! وتدور الشمس على الإنسان، صاحب الجلالة والسمو. فمن هو الإنسان؟ مفهوم هائم لا معنى له، أقحم في علم التاريخ، من خلال عدم الفهم الواضح لجدلية تطور فكر ماركس ذاته، ما بين المرحلة الفويرباخية (البرجوازية الصغيرة)، وما بين مرحلة تأسيس علم التاريخ (الشيوعية العلمية)، فالإنسان مفهوم تجاوزي، لا معنى له، إذا أردنا تحديداً واضحاً لهذا المفهوم ماذا سيكون؟ من هو هذا الإنسان؟.

استطاع ماركس، من خلال علم التاريخ، أن يحدد مفاهيم علمية جديدة، انقطاعية كلية عن الفلسفات التاريخية السابقة، فبينما تحدث هيجل عن تطور الوعي، وفويرباخ عن تجاوز الاغتراب من خلال الأنثروبولوجيا الفلسفية، تحدث ماركس باسم البناء التحتي (الطبيعة المتناقضة للعلاقات الإنتاجية والقوى الإنتاجية) والبناء الفوقي (الأجهزة القمعية للدولة والأجهزة الأيديولوجية)، التاريخ ليس هدفاً، إنه لا يجسد ديالكتيكية تطور الوعي نحو الشيوعية، أو لإزالة اغتراب الإنسان أو الروح المطلقة، بل يحكمه قوة، وهي قوة محركة، ليست هدفاً، ليست غائية وصفية، ليس لها وعي بذاتها كهي في الحال، بل تحكم على تطور التاريخ من خلال قوة الصراع الطبقي، وليس للدراسة إلا أن تذكر نقد مهدي عامل للبنيوية، أو إن شئت للتفسير الألتوسيري، من حيث إنها تقدم تفسيراً لمرحلة إعادة إنتاج ظروف الإنتاج. مهدي عامل لم يخطئ في هذه الملاحظة، ولكنه يخطئ عندما يقول إن الماركسية البنيوية هي المنطق العقلاني للفكر البرجوازية، وفي الواقع ألتوسير نفسه اتهم البنيوية بأنها أيديولوجية برجوازية، ويقول إنه ليس بنيوياً، بل الأسبينوزية ستكون تهمة فيها الكثير من الصحة! فالفكر الذي يهاجم مؤسسات الدولة (أقصد ألتوسير)، وعلى رأسها الأيديولوجية، لا يمكن أن يكون، بأي شكل من الأشكال، شكلاً عقلانياً للبرجوازية، أي في خدمة تأبيدها، بحجة أن الصراع الطبقي السياسي (أعلى أشكال الصراع الطبقي) غائب عن هذا الفكر. وهذا ليس الأمر تماماً، ألتوسير تحدث عن هذا الصراع السياسي في (مقالات حول النقد الذاتي: الرد على جون لويس)، وذكر مهدي عامل هذه الملاحظة، ولهذا انتقل إلى بالليبار، وكان نقده نقداً سليماً له، والبنيويون عامة يدحضون الصراع الطبقي، في العملية التحليلية، أي إعادة الإنتاج النظري للملموس، لأنه يعيد إنتاج ما يراه، وهذا بعيد عن ألتوسير بشكل خاص، مهدي عامل أصاب في تحليل وضع البنيوية عامة، أي كأيديولوجية برجوازية، بأنها قائمة على اللاطبقية، ولكن أي شخص قرأ لألتوسير، لا يمكنه زعم أنه ينفي الصراع الطبقي. وفي خضم هذا النقد، يصبح مهدي عامل ليس بعيداً عنه، حيث، نجد روح ألتوسير دائماً في أوراقه. دراسة الزمان البنيوي التي قام بها ألتوسير، أو قبله غرامشي، هي إضافة مهمة للعلم التاريخي، ليس تأبيداً أو خدمة لديمومة البناء ذاته، رغم أن السياسي من الفكر ليس حاضراً تماماً كما يشدد مهدي عامل بشكل صحيح. ولا يمكن أن نتحدث عن الانتقال، بشكل مباشر، في ضربة واحدة! إذا كان ينقصنا مفهوم التجدد، أو المفهوم للبنيوية الكاملة، للصعود والأزمة، التكون والتطور والانهيار، وهذا ما لاحظه مهدي عامل بنباهة، وهذه الملاحظة كانت حاضرة في كل دراساته، وهي حاضرة في هذه الدراسة كذلك، حيث بحثنا كله ينصب على: لماذا لم ننتقل؟ وإن كان الأمر سهلاً، لكنا تفادينا الكتابة، لأن الحل سيكون متجلياً بذاته، لا

يحتاج إلى زخم الأسئلة، والدراسة المستمرة، للإشارة إليه، وإذا كان أحدنا يعتقد أن هناك جواباً مانعاً جاهزاً لكل شيء، والمسألة ليست إلا سوء فهم وقلة علم، فإنه الفيلسوف الأعظم في منطق الحمير. فمنطق الانتقال، إذن، هو المنطق السياسي، أعلى مراحل الصراع الطبقي، والحقول البنيوية هي تابعة لهذا المنطق، ولكن لا يمكن أن نستغني عن مفهوم التجدد لصالح مفهوم واحدي الجانب، وكأننا نستبدل الديالكتيك بالانتقائية، أو على حد تعبيرات لينين: من جانب ومن الجانب الآخر (إما السياسة أو الاقتصاد) (4)، فلا يكفي أن نفهم مرحلة الانتقال وحسب، بل يجب فهم مرحلة التجدد، لأن هذا الفهم يحكمه منطق العصر، لفهم عسر الانتقال، أو الأزمة الانتقالية/ الانقطاعية، ولهذا الأبنية الزمنية ما بين التجدد والانقطاع، لا يمكن أن تكون، بأي شكل من الأشكال، منفصلة، حيث وجودها هو كينوني في الكل الكامل، أعني التحول، الذي يحكمه الصراع الطبقي. فلا بد من البحث في أشكال الانتقال، ولكن لنفهم الشكل الانتقالي، لابد أن نفهم المرحلة التجديدية بشكلها الكامل التي اختلفت عن مجراها الطبيعي بشكل مفاجئ.

وهكذا، السيرورة التاريخية، لا تخضع لذات متجلية في ذاتها، الارتقاء نحو الكشف عن المستور، ولا تخضع لسببية غائية معينة، ترجع لسبب اختزالي واحد، والنظرية التي تتابع هذه السيرورة ليست شاملة مطلقة مثلما تتحدث الفلسفة الهيجلية بالشكل الواضح! حيث الاقتصاديون والإنسانويون يتحدثون من خلال المنطق ذاته، السببي الغائي، نفياً للديالكتيك المادي - بوعي أو دونه، لأنه حديث بمنطق الديالكتيك ولكن الموجود بشكله المثالي، فليس كافياً ان نقوم بقلبه، ولكن تحديد اختلافه عن الهيجلية. فالحديث باسم الاقتصادية والإنسانوية، هو حديث ماهوي محض، باعتبار أن الظواهر هي ليست إلا «ظواهر» لماهية أو جوهر محدد، استبدال الديالكتيك بالانتقائية، بغياب مفهوم التفاعل الديالكتيكي ما بين المستويات البنيوية للبناء الاجتماعي ذاته، يغيب مفهوم التطور، أو يتأزم، في تقديم ما هو ملموس، للوجود البنيوي ذاته، لأنه يمتنع عن الرؤية من منظور التطور، بل يبقى في حيز المنطق الصوري، كل ما هو موجود ثابت، إما هذا أو ذاك! لا تنحل هذه الاشكالية، إلا من خلال العودة (5)، ليست نسقية فلسفية، إلى سبينوزا، أعني إلى التراث ذاته، ليس استبدال ماركس بسبينوزا، لكنها عودة تمثل القراءة الماركسية اللينينية للتراث السبينوزي، ولا أستطيع في هذه الحالة إلا أن أذكر قراءتين للسبينوزية، اتسمت بالجدية الماركسية اللينينية: ألتوسير والينكوف، حيث استطاع الأول أن يبين كيفية «هذه العودة»، وعناصرها، واشكالها، بينما استطاع الثاني أن يبين دور وثورة سبينوزا المهمة في سيرورة التطور المعرفي للفلسفة والمنطق عامة، وهنا تقع أهمية الإشكالية، فمثلما عاد ماركس إلى هيجل بنظرته «الماركسية»، حيث بها أصبح ماركس ماركسياً، لأنه قرأ هيجل بشكل مادي، وهذه المادية مستمدة من تراث طويل: فويرباخ، سبينوزا إلخ، يمكننا أن نعود إلى سبينوزا، ونقرأه بشكل ماركسي لينيني. وهناك عودتان في تاريخ ماركس لهيجل: بالسلاح الفويرباخي، وبالسلاح الاشتراكي العلمي، العودة الأولى، لم تحل المشكلة، بل استبدلتها بأخرى، ولكن في سيرورة انقطاعه المعرفي، تمكن من رسم المفصل الأساسي، بين نظريته العلمية وباقي الفلسفات الأيديولوجية (الفويرباخية والهيجلية تحديداً)، فقراءته له مثلاً في (أطروحات حول فويرباخ - 1845)، لم تمثل عودة إلى فلسفته (لم يتبنَّ النسق الفلسفي والمنطقي للفويرباخية)، بل العكس! القطيعة

المطلقة! فهي قراءة مادية ديالكتيكية للأنثربولوجيا الفلسفية، والفلسفة التأملية، ووجودهما في الحيز التاريخ المعرفي، وبفهم هذا الأمر، سيتضح، في خضم قراءتنا لسبينوزا أو غيره، كيف نقرأ قراءة تحدد الوجود المعرفي في علاقته مع الواقع الموضوعي، ولهذا الفلسفة مهمة للماركسية، بل الماركسية، مثل أي علم، تحتاج إلى فلسفة! (6) لتفريق ما بين المادية والمثالية، بل لفهم هذا التراث الطويل، من الصراع الذي لم يهدأ، بل ارتباطه الديالكتيكي بالصراع الطبقي، لا يزال يتجلى، وهكذا تتدخل الفلسفة (المادية الديالكتيكية)، في التفريق ما بين المثالية والمادية. ولكن سبينوزا يمثل شيئاً آخر، أعني في التراث الماركسي، لا يملكه هيجل، والأخير يملك شيئاً لا يملكه الأول، مثل الحب اللاكاني: تعطي شيئاً لا تملكه لشخص لا يريده! الأول يملك المفهوم المادي للجوهر أو الماهية (التي حازت على إعجاب انجلز بشدة وأكد على صحتها)، بالإضافة إلى المفهوم ذاته نفياً للأصل، والهدف، والنهاية، بينما الثاني يملك التناقض (الديالكتيك)، ولا يمكن للاشتراكية العلمية أن تولد من دون الفلسفة الألمانية الكلاسيكية. هذه كلها ثيمات طُرحت من قبل، في التراث الماركسي اللينيني الموجود، لا شيء جديد في ذلك، نحن دائماً نعيد كتابة ما قيل، في خضم حربنا الفكرية، أو في محاولة استخلاص أطروحات معينة، للعصر الذي نعيش فيه، لأننا نستند إلى علم قد وضع حجر زوايته، ونحن نستكمل البناء، فمثلاً لينين، في حربه مع كاوتسكي، أعاد كتابة مثل المفاهيم التي كتبها ماركس من قبله، لأنه يستند إلى حجر الزاوية في كتاب رأس المال، كاوتسكي «المثقف الماركسي المتعلم البارز» لم يستطع فهم دور الثورة الروسية، وشكل ديكتاتورية البروليتاريا، بسبب تغلغل الأفكار المثالية، ورأى التلميذ أن عليه تذكير الأستاذ بالدروس التي نسيها! إذن يُفهم التراث المادي، الذي سبق النظرية المادية الحديثة، النظرية الماركسية اللينينية، بتطواته الضرورية التي كانت ناقصة، بفعل مكانه الضروري، لإنتاجه المعرفي، هيجل لم يمر بسبينوزا مرور الكرام، بل وصفه بالديالكتيكي، وهو على حق، وحدة النقيضين: الفكر والامتداد، كخاصيتين لجوهر الواحد، ولكن ينقصه مفهوم التاريخ، هيجل تمكن من إقحام التاريخ في الفلسفة، يا له من إقحام! ثورة فلسفية بالغة الأهمية، ولكن دائماً نجد في سبينوزا ما تغاضينا عنه، من خلال هيجل، لأن عند الأخير يسير التاريخ نحو غاية، بذات أو موضوع يحركه، تتجوهر الذات في الحركة، وحتى الديالكتيك نفسه أصبح لغاية شاملة، أو هدفاً معيناً، فنفي النفي بذاته هو غائي، ولهذا حُذف من الكراس الستاليني «المادية التاريخية والديالكتيكية»، لأنه فهم، أعني ستالين، أن لا يمكن أن يكون هذا القانون حاضراً بشكل غائي، بالوعي الفلسفي الهيجلي، في المادية الماركسية. الهيجلية، إذن، مثلما صاغها مهدي عامل، تبقى هيجلية حتى لو كانت مقلوبة، وفي إطار مفهوم السيرورة الواعية للتاريخ، يمكننا أن نعود إلى التراث الاسبينوزي، ونجد السيرورة بالنسبة إليه، لا تتسم بالأصل، والذات، والنهاية، كل هذه المفاهيم حاضرة في النص الهيجلي، ولكنها غائبة تماماً عنه، وهنا تكمن عظمة سبينوزا، فبينما يبدأ هيجل من دون أصل، يتطور تاريخه من خلال ذات متجلية (وتتجلى) داخلية، يبدأ سبينوزا بالله (أصل)، ولكن هذا الأصل عنده يفند بذاته، حيث إنه ليس تجاوزياً، أو ترانسيندينتالياً، أو خارجياً حتى، ليس هناك غاية خارجية في التطور، الطبيعة لا تتحرك من خلال غاية محددة، أو إلى هدف معين، إلى مكان محدد (سيرورة من دون ذات)، مفهوم كهذا، ينفي تماماً وجود ذات

محركة، وهي دائماً ذات أيديولوجية، سواء كانت اغتراب الإنسان، أو اغتراب الفكرة الشاملة، أو تطور الوعي الخ... وهذا التراث امتد إلى ماركس، فسيرورة التاريخ، بالنسبة له، لا تحركها ذات داخلية، تُعبر، وتتجلى، في مراحل صيروراته، ولكن يحركه محرك، وهو الصراع الطبقي، هذا لا يقبله المنطق البرجوازية الإنسانوي، الذي يرى أن التاريخ حتمية نحو كشف الإنسان، العودة لجوهر الإنسان الحقيقي في الملكية الشيوعية، بالمعنى التجاوزي للإنسان المغترب في الملكية الخاصة. التراث الاسبينوزي، إذن، هو التراث المادي القوي للفكر الماركسي، وفي التدقيق، والتمحيص، في شكل هذا التراث، ليس الشكل العقلاني الفلسفي له، الكل الكامل، بل ما يمكن استخراجه منه، وهذا ما لاحظه ماركس في رسالته إلى لاسال: «حتى في حال الفلاسفة الذين أعطوا عملهم شكلاً نسقياً، مثل سبينوزا، نجد أن البنية الداخلية الحقيقية لهذا النسق هي مختلفة عن الشكل الذي قدمه هو بوعي» (7). فنحن نفهم، في القراءة الماركسية اللينينية لسبينوزا، الجوهر الباطني لفكره، ليس الشكل الفلسفي العقلاني الذي تقدم، أي الماهية الفلسفية التي قدمها، ولكننا نستخلص ما طرحه سبينوزا، «بنية نظامه الفلسفي الداخلي»، مثلما استخلص ماركس من هيجل جوهر فكره الداخلي. يتضح علم التاريخ، في هذا السياق، ليس علماً شاملاً، كلياً، لكل تفصيل في الحياة الاجتماعية وتطوراتها، علم التاريخ يقدم نظرية تاريخية عامة، لآليات هذا التطور، كيفياته وإشكاله، وللدقة: قوانينه، فهو يقدم نظرية عمومية، من خلال تقديم، وشرح، هذه القوانين، فعندما يتحدث أي متمركس، بعجرفة لا نهائية، بشكل تاريخاني مطلق، فهذا هو الغباء المتفلسف بعينه، وفي الجلسات الفلسفية تجده ينتقد هيجل، بينما هو يتحدث بلغة هيجلية بحتة، التاريخانية المطلقة! التاريخ نحو غاية! وكأنما ديالكتيكية التطور هي غائية، تحت إرادة قوى خفية معينة. ليس هناك من تراث، تمكن ماركس من خلاله، الانقطاع من الإنسان الفويرباخي، والفكرة الهيجلية، إلا التراث الاسبينوزي، الذي يعلن: لا غاية في الطبيعة. وهكذا، فإن العلم الذي أسسه ماركس لا يمكن أن يكون مطلقاً، بالمعنى الهيجلي للكلمة، ولا يمكن للموضوع التاريخي للعلم يتحرك من خلال ذات، بالمعنى الإنساني الفويرباخي، التاريخ يحركه «محرك»، وهو الصراع الطبقي. هذا الصراع لا يتحرك من أجل غاية مطلقة، ولا يتحرك بشكل خطي واحدي لا غير مثلما تبشر الفلسفات البرجوازية، الوضعية وغيرها، بالتقدم الخطي المحتوم.

إذن، اللغة الماركسية العلمية التاريخية، مختلفة عن اللغة الإنسانوية الأيديولوجية الفلسفية، في اختلاف المنطق التاريخي، حيث الأخير يريد تجاوز الحقب، مرحلة إلى مرحلة، صيرورة تجليات الجوهر الإنساني الحقيقي، ففي ثورته ضد النظام الذي يسلب منه هذا الجوهر، بالتحديد، استرجاع لما سلب، الاغتراب الكامل. بينما يتحدث الأول بلغة علمية تاريخية، فالتاريخ ليس مراحل تتصير فيها الذات الإنسانية الحقيقية، نحو التكامل النهائي، في نهاية التاريخ تتجلى الذات الفاعلة له. يتطور التاريخ، إذن، من خلال الصراع الطبقي، ما بين الطبقة القاهرة والطبقة المقهورة، أنه ليس الإنسان، ذلك الخرافة البرجوازية، الذي يتجاوز التاريخ، وينقله من مكان إلى مكان، المنتظر هناك، كلما يزداد ظلم الطبقة المقهورة، سيتعجل فرجه. إنه صراع، لا تتجاوزه ذات فوقية، تشرف عليه، وكأنما وجوده الحقيقي، هو خارجه! ولماذا يصبح صعباً، فهم التاريخ، إذ كنا علماء تاريخ؟ لماذا هذه المفاهيم، التي يمكن، بكل جرأة، أن نقول، بديهية، صعبة الفهم؟ لا مبرر لذلك، إلا من خلال

الوهم الطبقي، الذي تخلقه المؤسسات الطبقية، القمعية، والايديولوجية، لتهدئة الصراع الطبقي، بحكم المنطق الانتباذي لمثل هذا الصراع من وجهة نظر الطبقة الحاكمة ذاتها. وليس هناك أمثلة، أكثر دلالة على تجليات هذا التأثير الأيديولوجي الطبقي، إلا على الماركسيين الذي يقوضون البرجوازية من خلال تأبيدها! فهكذا يتحدث أحد أهم المفكرين الماركسيين في القرن العشرين (اريك فروم) ، حول الإنسانوية، على النحو التالي:

«الإنسانيون يؤمنون بوحدة البشرية، ولديهم الثقة في مستقبل الإنسان لذلك لم يتحولوا إلى متعصبين. برزت الإنسانية دائماً كرد فعل للتهديد الذي يجري للجنس البشري: ففي عصر النهضة ظهرت بسبب التعصب الديني، وفي عصر التنوير ظهرت بسبب الحس القومي المتطرف ووقوع الإنسان في عبودية الآلة والمصالح الاقتصادية. فعودة الإنسانية اليوم هي رد الفعل لهذا التهديد الأخير بشكله الأقصى - الخوف بأن يكون الإنسان عبداً للأشياء، أو سجيناً لظروف معينة هو قام بخلقها - والتهديد الجديد للوجود الجسدي للجنس البشري المتمثل بالأسلحة النووية. (...) آمن ماركس أن الطبقة العاملة ستقود التحول في المجتمع لأنها كانت أكثر طبقة تعرضت للإنسانية وأكثر طبقة تعاني من الاغتراب، ومن المحتمل الأقوى، حيث يعتمد المجتمع عليها. لم يتنبأ بتطور الرأسمالية إلى درجة صعود الطبقة العاملة مادياً وتتشارك في الروح الرأسمالية بينما يصبح المجتمع بأكمله ضحية للاغتراب لأقصى حد» (8).

يمكننا، من خلال هذا الاقتباس، في نقاط موجزة جداً، استخلاص نظرة عامة، أو نسقاً عاماً، لطبيعة الماركسية الإنسانوية:

1- غياب مفهوم الصراع الطبقي، رغم وجود مفاهيم طبقية، ولكنها ليست متمحورة حول الصراع ذاته، أعني حول آليات الصراع الطبقي، الانجذابية والانتباذية، وتداعياتها في البنية الاجتماعية، بل بوجود الطبقات، في حد ذاتها، في - حال وجودها، وقياسها بمدى «الظلم» الذي يمارس على الطبقة، وإذا تحدثنا بمنطق المظلومية، سيتوجب علينا أن نقول: ليست البروليتاريا هي الطبقة الثورية، بل البروليتاريا الرثة، الحثالة، المشردون، المعدومون مطلقاً، هؤلاء يتعرضون لسطوة غير إنسانية، ويتعرضون للظلم أكثر من البروليتاريا، فلماذا لا نخاطبهم؟ لماذا لا يشكلون طبقة ثورية؟ لماذا البروليتاريا، الطبقة العاملة الصناعية، هي المعنية، بالثورة ضد البرجوازية، إذا كنا نقرأ المجتمع، بمنطق، ولغة، الإنسانية واللاإنسانية؟ هذه هي الأسئلة المهمة، موجهة للإنسانويين، لفهم منطق هذا الفكر، الذي يذهب في استبدال الصراع الطبقي، كصراع ما بين الطبقات، إلى صراع ما بين الإنسانية واللاإنسانية الموجودة بين الطبقات، ويفترض هذا الفكر، بالضرورة، أن الطبقات كانت موجودة قبل صراعها، ويمكنها أن تتعايش، دون هذا الصراع، لأنه افتراض يقود، بشكل ضروري، إلى رؤية أن وجود الطبقات سبق الصراع، وأن درجة اللاإنسانية، قد تصاعدت، وأدت إلى نشوب هذا «الصراع»، بينما يفترض المفهوم الماركسي اللينيني، أن الصراع هو الذي أوجد الطبقات، وليست درجة اللاإنسانية هي التي تحدد، تطور المجتمع، أو ديمومته، أو إعادة إنتاجه، بل آليات الصراع الطبقي نفسه، بشكلها الانجذابي أو الانتباذي، هي التي تحدد سيرورة التطور التاريخي، من نمط إنتاجي معين إلى آخر. مفهوم اللاإنسانية، إذن، يُستبدل بالصراع الطبقي، هذا بالضرورة يعني غياب هذا المنطق فيه، أي نفي للمفهوم العلمي حول الانتقال، وإنما التحدث بمنطق عقلاني متماثل، مع الأيديولوجيا الطبقية

السائدة، فهو صراع أيديولوجي، يتأدلج في محاربته لما هو سائد، فكلما يعتقد أنه يقارعه، يتقوّل بمنطق تأبيده، لأنه لم يخرج من دائرته الأيديولوجية، الذي يأخذ بها عفوياً. فالمسألة الإنسانية، واللاإنسانية، بحد ذاتها كمفهوم، أي كملة واحدية للمجتمع الطبقي، لا تحل المسألة، لأنها في نهاية الأمر، تؤدي إلى إبقاء وديمومة نمط الإنتاج الموجود لا نقضه، لأنها ترى الأمر بدرجة «اللاإنسانية»، وبهذا السياق، يمكننا أن نقول: إن ما يحكم هذا الفكر هو المنطق الاصلاحي، إصلاح الوضع اللاإنساني في المجتمع البرجوازية بروح اشتراكية! فهو يُغيّب الدور الفعلي للصراع الطبقي، أي يحاول، بمثل موقع البرجوازية، نبذه، من خلال تهدئته، وترويضه، كي لا ينجذب، حفاظاً على السلام الذي تتوق إليه البرجوازية الصغيرة. فهو افتراض، إذن، يشارك الأيديولوجيا البرجوازية في موقعها، يعاتب «لا إنسانيتها»، تجاه الطبقات الدونية، تواقاً لخفض درجة اللاإنسانية الموجودة، وأن تحدث بمفاهيم ثورية، فإنه لن يصمد فيها، لأنه يبدأ بما لا يمكن البدء فيه.

2 – وجود مفهوم تجاوزي للإنسان: ولا يتحرك التاريخ من خلال محرك، بل من خلال ذات، تنكشف، في صيرورات المراحل التاريخية، للعودة إلى جوهر الإنسان الحق، غير المغترب عن ذاته. فهو إنسان فوق الطبقات، لا منتمي، تختفي جوهريته الحقة، في ظروف تُغرب، تسلب، هذه الجوهرية، فلا يدركها، ويظلم أخاه الإنسان، يضطهده، يقتله، ينهب قوة عمله، إلخ... في مجتمع المال الملعون، وفي خضم كل هذه اللاإنسانية، أكثر طبقة تتعرض لهذا الاغتراب، هي الطبقة العاملة، تنتج، ليلاً نهاراً، بسواعدها، وأدمغتها، لزمرة من الأغنياء، لتعيش هي في بؤس، ولتعيش هذه الزمرة في رخاء ورفاهية. هو إنسان حق، جماعي لا ينفصل عن أخيه الإنسان، يحبه، ويسهر على راحته، وبهذه الجماعية، يخلق مجتمعاً خالياً من الاضطهاد، خالياً من الطبقات. مفاهيم كتلك تنفي، بشكل مطلق، القوانين العامة للتاريخ، تنفي للمحرك الأساسي له، بسطوة التفكير المثالي، الذي أثر في فويرباخ، وماركس الفويرباخي الشاب (1844)، من قبل. هذا لا يعني، أن الممارسات اللاإنسانية، تجاه الطبقة العاملة غير موجودة، أو يجب عدم التفكير فيها، بل هي تأتي على شكل الإنسانية الطبقية، إنسانية البروليتاريا، وليس للذات التجاوزية الوهمية «الإنسان». وفقاً للمنطق التاريخي، على البروليتاريا أن تعلن ديموقراطيتها، وديكتاتوريتها في آن، ديموقراطية طبقتها من جانب، وديكتاتوريتها على الطبقة النقيضة من جانب آخر، من دون الوقوع في الوهم المثالي، حول الدولة الاشتراكية، أي لتأبيدها، ولكن لتنظيم انحلالها من خلال المحو الطبقي. اللاإنسانية موجودة، ولكن هذا لا يعني، أنها علة تكوين، وانحلال، المجتمع الطبقي، لأنه استبدال للمفهوم المحوري لدى النظرية الماركسية اللينينية، وهو الصراع الطبقي. مفهوم الإنسان التجاوزي، هو إنساني ذاتوي، يهدف إلى مجتمع تتوائم، وتتناغم، فيه الطبقات، لا أكثر، ولا أقل. هو استبدال، لما هو علمي، بما هو ذاتوي أيديولوجي، في تحليل سيرورة التاريخ، لأنه يتماثل مع ما هو نقيض هذه السيرورة، فيصد حركتها نظرياً، ويحاول لجم حركة الطبقات الطبيعية، تخفيفاً لهذا الصراع، ولذا يبدو ظاهرياً، ان هذا الفكر يدافع عن مصالح الطبقة العاملة، ولكنه في الحقيقة، أعني حقيقته الطبقية، يريدها أن تكون وسيلته، في أن يصل منتصف الطريق، نابذاً الصراع الرئيسي ما بين الطبقتين الرئيستين.

3 – الصراع الأيديولوجي، الذي يأخذ موقعه، في زمننا الحالي، لا بد أن يتحدد من خلال، صراع ما بين ما هو علمي، وما هو أيديولوجي، بمثل تحديده القديم، أو كما

كان محدداً دوماً، الصراع الأيديولوجي هو دائماً: ما بين ما هو علمي (مادي)، وما هو أيديولوجي (مثالي)، ويختلف منطق الزمن الآني، عن السابق، ويتضح أن الإنسانوية، والتاريخانية، والاقتصادية تشكل سطوة فكرية مثالية قوية، في النظرية التاريخية العلمية، أعني أقوى من قبل، حيث يميل زمننا إلى الانتباذ المطلق، أي كقانون عام للوجود البرجوازي الصغير، هذه السطوة تشكل تماثلاً للمنطق البرجوازي، أي الفكر الطبقي السائد، وضرورة أن يكون هذا الفكر مثالياً، خدمة لديمومة البناء ذاته، فهو، بشكل منطقي، يمنع تطوره، يضع الخشبة وسط العجلة، لأن الحركة الطبيعية للصراع الطبقي، تناقض مصلحة هذه الأيديولوجيا الطبقية. فمثلما كانت الفوضوية، على حد تعبير ستالين، الخط النظري المضاد، أو العدو الأساسي، للماركسية، فاليوم، كما كان منذ منتصف القرن العشرين، هذه الأيديولوجيات، التي تتمظهر، بالشكل الإنسانوي الاقتصادي تارة، وبالشكل التاريخاني تارة أخرى، هي الخطر الأساسي، الشكل العقلاني للانتهازية الجديدة، التي تمنع التفكير، في أشكال العالم المعاصر، وتعتبره، شكلاً، أو مرحلة مختلفة، من المراحل التاريخانية الطبيعية الخطية، بالنظرة السببية الميكانيكية، فلا بد، كنقطة انطلاق، من الاستمرار في هذه الحرب الأيديولوجية، التي دائماً تعبر، في اللحظة الأخيرة، عن صراع سياسي، الذي يشغل دائماً، التناقض الرئيسي في البناء الاجتماعي، وبذلك، تنتج عنه الصراعات الأخرى، وفقاً لتحركه في الزمان الذي هو فيه.

تصل الدراسة إلى هذا الحد في الكشف عن طبيعة الإنسانوية، كأيديولوجية برجوازية، متجددة بأشكال عقلانية أخرى، ولكن لا يمكن أن نكتفي بهذا الحد، من دون أن نقدم خدمة للإنسانويين، من خلال اقتراح شعار جديد، قاله اليوتوبي توماس مور، نستبدل فيه «يا عمال العالم اتحدوا!» إلى هدف أيديولوجي لمجتمع متناغم كلي:

«تقسيم النهار والليل إلى 24 ساعة، جاعلين ستاً منها للعمل، ثلاثاً منها قبل الغداء وثلاثاً منها بعدها، ومن ثم يتعشون، وفي الثامنة، بدايةً من الظهيرة، ينامون ثماني ساعات، و للفرد حرية التصرف علاوة على الأكل والنوم والعمل.» (9) ■

الهوامش

(1) Programme of the Communist Party of the Soviet Union adopted by the 22nd Congress of the C.P.S.U., American Deception. (1961) <http://www.americandeception.com/index.php?action=downloadpdf&photo=PDFsml_AD2/Programme_of_The_Communist_Party_of_The_Soviet_Union-1961-128pgs-POL.sml.pdf&id=471>

(2) راجع دراسة آلتوسير المعنونة بـ : Contradiction and Overdetermination، 1962.

(3) لنلق نظرة على ما كتبه أنجلز حول المادية التاريخية في رسالة إلى إرنست بلوخ في 1890: (وفقاً للمفهوم المادي حول التاريخ، إنتاج واعادة إنتاج الحياة الحقيقية، يشكل، في اللحظة الأخيرة،

المحدد الأساس لتحريك التاريخ. لم يزد ماركس أو أنا على ذلك. ولكن أن يأتي شخص ويشوّه هذا، بقوله إن العامل الاقتصادي هو المحدد «الوحيد»، فهو يجعل من الأطروحة السابقة بلا معنى، ومجردة، وسخيفة. الحالة الاقتصادية هي الأساس، ولكن هناك عوامل أخرى في البناء الفوقي - الشكل السياسي للصراع الطبقي ونتائجه- المؤسسات إلخ... التي تم تشييدها من قبل الطبقات المنتصرة بعد حروب ومعارك صعبة - الأشكال القانونية، وحتى انعكاسات الصراعات الحقيقية في عقل المشاركين، والنظريات السياسية، والقانونية، والفلسفية، والمفاهيم الدينية وتطورها لأن تكون أنساقاً عقائدية - كل هذه الأمور تمارس تأثيرات على سيرورة الصراع التاريخي، وفي حالات كثيرة تحدد أشكالها.» (ترجمة :هشام عقيل صالح)

هنا نجد مفهوم «السببية البنيوية» الذي تحدث عنه آلتوسير بشكله الواضح، فإن للإنتاج وإعادة إنتاج الحياة الحقيقية هو المحدد الأساس لتحريك التاريخ، ولكن في «اللحظة الأخيرة»، فهكذا إذا كان تحليلنا ينطلق من المحدد في اللحظة الأخيرة وحسب، فإن تحليلنا سيكون، وفقاً لأنجلز مجرداً وسخيفاً، حيث إن البناء الكلي للمجتمع، أي التكوين الاجتماعي الكلي (البناء الفوقي + البناء التحتي) هو الذي يشكل البنيوية التامة للمجتمع، وبذلك، إن الأيديولوجيا والسياسة يلعبان دوراً مهماً، بل محدداً في التشكيل الاجتماعي، لكن هذا كله يعود إلى المحدد الاقتصادي - نمط الإنتاج في اللحظة الأخيرة. هكذا يمكننا أن نفرق بين الاقتصادية في الفكر - العودة إلى المحدد في اللحظة الأخيرة، وبين التفكير السببي البنيوي - فهم التشكيل الكلي (الأيديولوجيا، السياسة، والاقتصاد) كمحددات تتناقض في داخلها.

والآن لنمحص رسالة أخرى كتبها أنجلز إلى مجلة الاشتراكية الأكاديمية:

Der socialistische Akademiker 1895 :في

«التطور السياسي، والقانوني، والفلسفي، والديني، والأدبي الفني، إلخ... يستند إلى الاقتصاد. ولكن كل هذه الأمور تتفاعل مع بعضها البعض على الأساس الاقتصادي. هذا لا يعني أن الوضع الاقتصادي هو العلة أو السبب الفعال الوحيد، وباقي الأشياء لها تأثير خامل أو غير مفعل. بالأحرى توجد علاقة متبادلة مع الضرورة الاقتصادية الأساسية التي دائماً في اللحظة الخيرة تؤكد ذاتها».

(ترجمة : هشام عقيل صالح).

يتحدث أنجلز هنا بلغة التناقض الماركسي، فهو يرفض مبدأ أن يكون للاقتصاد سبباً وحيداً في أي تشكيل اجتماعي، بل يستخدم مفهوم «التفاعل»، الذي يقصد فيه التفاعل ما بين البناء الفوقي والبناء التحتي، مما يشير حصراً إلى وجود استقلال نسبي للبناء الفوقي، ولكنه دائماً يتحدد وفقاً للمحدد الأخير وهو الاقتصاد، أي البناء الفوقي على البناء التحتي، بمعنى الأخير هو الأساس، ولكنه كمحدد! وليس كأساس وحيد، بلا تفاعل مع البناء الفوقي، ويتضح لنا التقسيم: الأيديولوجيا والسياسة (البناء الفوقي) والاقتصاد (البناء التحتي)، وبهذا نصل إلى أن البنيوية الاجتماعية غير منفصلة عن محدداتها، بل هي تتجلى في هذه المحددات، فهي ليست خارجية، بل داخلية غير قابلة للانفصال بأي شكل.

(4) يقول لينين في كراسه: (مرة أخرى حول النقابات: الوضع الحالي وأخطاء تروتسكي وبوخارين): «قال (بوخارين)، في خطابه ذاك اليوم: «لا يمكن إهمال العامل السياسي والاقتصادي، وأؤمن أن هذا الأمر غير قابل للنقاش إطلاقاً، وهذا هو الجوهر النظري لما يعرف هنا بالمجموعة الوسيطة (Buffer Group) أو أيديولوجيتها» .

خلاصة خطئه النظري يكمن، في هذه الحالة، في استبدال ديالكتيكية التفاعل ما بين الاقتصاد والسياسة (التي نجدها في الماركسية) بالانتقائية. سلوكه النظري هو على النحو التالي: «من جانب، ومن الجانب الآخر» ، «الأول والثاني». هذه هي الانتقائية. النظرة الديالكتيكية تستلزم اعتباراً شاملاً لكل العلاقات في تطورها الملموس، وليس ترقيع القطع والأجزاء..»

(ترجمة هشام عقيل صالح).

(5) يستوجب توضيح كلمة «عودة» لتفادي أي نوع من لبس اصطلاحي، العودة لا تعني أن نعود إلى الفلسفة من دون الفكر الماركسي اللينيني، ونشدد، أن هذا الفكر العلمي هو الذي يقودنا إلى هذه العودة، بمعنى أن نقرأ مرة أخرى (إعادة قراءة) أو (إعادة تقييم)، ففي تاريخ الماركسية الفلسفي نجد مختلف العودات (إلى هيجل، سبينوزا، فويرباخ إلخ...) لمحاولة تفسير أو تفريق ما بين التراث المادي والمثالي، فالعودة إلى أي فلسفة أو علم، هي قراءة ماركسية لينينية لوجودها في الفضاء المعرفي، ولا يمكن، ونشدد بقوة : لا يمكن، أن نفهم وجود هذه الفلسفات التي تسبق العلم التاريخي (الماركسية)، من دون المادية الديالكتيكية (النظرية المعرفية للماركسية) التي تحدد الفرق ما بين : الأيديولوجيا والعلم، وهذا يعني تحديداً وحصراً، أن المادية الديالكتيكية هي المنطق التي نتمسك به في الحرب الفلسفية، لتفريق ما بين التراث المادي والمثالي، بل لمنع التغلغل المثالي داخل صفوف الفكر المادي!.

(6) لنلق نظرة على كتبه لينين حول «المنطق» أو «الفلسفة» الماركسية في دفاتره الفلسفية (خطة لمنطق هيجل الديالكتيكي – 1915):

«إذا لم يترك ماركس خلفه منطقاً (بالحرف الكبير)، فإنه قد ترك لنا منطق رأس المال، ويجب الاستفادة منه إلى أقصى حد في هذه المسألة. في رأس المال، طبق ماركس على علم واحد منطقاً، أو ديالكتيكاً، أو نظرية معرفية للمادية (ثلاث كلمات لا حاجة لها : كلها مرادفات) الذي أخذ ما هو ثمين موجود في هيجل وطوره بشكل أكبر.»

(7) Karl Marx، Letter to Ferdinand Lassalle in Berlin، Marx and Engels Internet Archive. (1858) <http://marx.libcom.org/works/1858/letters/58_05_31.htm >

(ترجمة : هشام عقيل صالح)

(8) Erich Fromm. Introduction to Socialist Humanism: An International Symposium. Marxists Internet Archive. (1965) < https://www.marxists.org/archive/fromm/works/1965/introduction.html>.

(ترجمة : هشام عقيل صالح)

(9) Thomas More. Utopia. Marxist Internet Archive. (1515) <https://www.marxists.org/reference/archive/more/works/utopia/ch5.html>.

مسرحية «نساء في الحرب» لجواد الأسدي

صورة المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي

[يحيى البشتاوي *]

شكّلت القضية الفلسطينية واقعاً عربياً حياً ومتطوراً، لتصبح بذلك الهم الذي انطبع على الذات العربية، مخلفة بذلك عقدة غائرة في الوجدان العربي التقدمي، وهذه القضية بحركتها وديناميكيتها تتجه بآمال الأمة العربية إلى الأمام، بالرغم من كل الظروف المحيطة بها، والناتجة عمّا يتعرض له الشعب الفلسطيني نفسه من عمليات إبادة وتدمير للهوية الوطنية. وفي ضوء ذلك كان لا بد للمرأة الفلسطينية من أن تعيش جوانب مهمة من الصراع مع الاحتلال، حيث عمّق ذلك الصراع الإحساس لديها بحجم المعاناة وحالة الاغتراب التي تعيشها.

* باحث و مسرحي من الأردن.

كان للظروف السياسية القاسية التي مر بها الإنسان الفلسطيني وقع قاسٍ على المسرحيين العرب الذين انشغلوا بالهم الفلسطيني على اختلاف مستوياته،فكان موضوع صورة المرأة الفلسطينية من الموضوعات التي أخذت مساحة واسعة في النص المسرحي العربي، فقد عاشت تلك المرأة المتعددة الأدوار اغترابا نفسياً ومكانياً واجتماعياً في ظل الاحتلال، ونتيجة للتشرد والاقتلاع والقمع والتهجير القسري، فقد تكوّن لديها الإحساس بانعدام فاعليتها وأهميتها ووزنها في الحياة، بسبب عدم تطابق أفكارها وقيمها، ومعتقداتها، وأهدافها مع الآخرين ومع الواقع الذي تعيشه، وباتت تشعر باستمرار بفقدان الأمن واليأس والعزلة الاجتماعية والعجز واللامعنى، وكل تلك التداعيات ألقت بتأثيرها على النص المسرحي العربي.

في مسرحية الاغتصاب 1990م للكاتب السوري (سعد الله ونّوس)، قدم المؤلف رؤية جديدة لطبيعة العلاقة مع الآخر الصهيوني من خلال معالجته لإشكالية الصراع ثقافياً، حيث ارتكز على الحكاية كعامل أساس في فعل المقاومة، موجهاً النقد لسلطة العدو الصهيوني القمعية، وذلك من خلال عدد من المشاهد الموزعة بين أسفار النبوءات المرتبطة بالعدو، وأسفار الأحزان اليومية المعبرة عن واقع الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال.

وكان ونّوس قد أفاد في بناء مسرحيته من عمل الكاتب الأسباني أنطونيو بويرو باييخو المسمى (القصة المزدوجة للدكتور بالمي)، الذي صور من خلاله فاشية (فرانكو) وقمعه للديمقراطيين الأسبان، وتحويل أسبانيا إلى ثكنة عسكرية من خلال إيقاع شتى صنوف العذاب بمعارضي النظام، بل وسلبهم رجولتهم، والاعتداء على زوجاتهم. ولكن ونّوس لم يلتزم بهذه الفكرة في تفصيلاتها الحرفية، وإنما قدم تنويعات فكرية أخرى تميزه عن باييخو، فهو على سبيل المثال لا الحصر يطرح بعض القضايا على هامش الرؤية السياسية كقضية التنشئة التربوية، التي تطرح من خلال حرص الأم على حقن حفيدها بكراهية العرب الفلسطينيين والحقد عليهم (1)، وبذلك فإن ونّوس لم يقدم الصورة النمطية المعتادة للآخر المحتل «العدو الإسرئيلي»، بل قدم قراءة عميقة في فهم الآخر، من خلال عملية الإسقاط التاريخي والذهاب أعمق في فهم تعامل الأنظمة الفاشية مع معارضيها.

ويرى ونّوس أننا منذ عام 1984م لجأنا إلى آليات بدائية في مواجهاتنا لإسرائيل، ألقينا عليها المحرم ونفيناها إلى درك الرجس، ورتبنا تعاملنا مع هذا العدو الواقعي والملموس على أسس طقوسية وشعائرية، إذ يكفي أن نتجاهلها، وألا نمسّها، وألا نعرف عنها شيئاً، وأن نحرص على سجن وجودها في المحرم حتى نهزمها، ونتخطى هذا الشر العابر الذي ألم بنا. لم نضع الصراع على صعيد تاريخي سياسي ديناميكي، وإنما اكتفينا بالجلوس في ظل عداوتنا الساكنة منتظرين معجزة سحرية يقدمها زعيم أو جيش لا يعرف شيئاً عن عدوه (2).

ومنذ ترتيلة الافتتاح يبين ونّوس حجم المأزق الصهيوني من خلال حديث (الدكتور أبراهام منوحين) الذي عبّر من خلاله عن يأسه من الواقع، يقول: «هذه مملكة العصاب والجنون. الرأس كله مريض، والقلب بجملته سقيم من أخمص القدم إلى الرأس لا صحة فيه، بل كلوم وحبط وجراح طرية لم تعصب، ولم تُلَيَّن بدهن» (3)، لتتطور الأحداث بعد ذلك من خلال راويين وحكايتين (إسرائيلي وفلسطيني)، والحكايتان تتداخلان وتتبادلان النمو على غرار تقنيات المسرح الملحمي، لتبدو بذلك الشخصية الصهيونية بصورة تقابلية مع الشخصية الفلسطينية.

تتوزع الشخصيات المسرحية بين شخصيات ممثلة

للجانب الصهيوني، وشخصيات ممثلة للجانب الفلسطيني، ويبرز من بين الشخصيات النسوية الفلسطينية (الفارعة) التي تمثل الشخصية الإيجابية المعبرة عن المقاومة، ومع ذلك فإنها لا تتردد عن التعبير عن حالة الاغتراب التي لا تنفصل عنها، تقول الفارعة: «هم يذبحون ونحن نتوالد. هم ينسفون ونحن ننهض من بين الأنقاض. ما عدنا نولول. وأنا التي كنت نائحة في المآتم أقلعت عن النواح. هذا العالم الأناني لا يبالي بالضحايا، ولا يميز العدالة إلا إذا كانت مقاتلة جسوراً. لا... ما عدنا نولول... والحق لا يضيع ما دام وراءه مطالب»(4).

وهذه الحالة من الاغتراب التي تعيشها الفارعة هي أقل حدة من تلك التي تعيشها شخصية (دلال)، فإذا كانت الفارعة أنموذجاً مقاوماً صلباً، فإن دلال تعد أنموذجا لِلمرأة الفلسطينية الضحية، تقول الفارعة واصفة حياة الفلسطيني: « هذه هي حياتنا يا دلال...، إنك لست الوحيدة التي تحب، والتي سُجن حبها.. حولنا الآلاف من النساء المنتظرات. ولكننا نتعلم كيف نصبر، وكيف نتهيأ للحظات الفرح القادمة»(5).

وفي موضع آخر تعزز الفارعة إحساسها بالاغتراب المكاني حينما تردد الكلام الذي تحدث به الطفل وعد (ابن دلال ومحمد الصفدي)، والذي قال حينما لم يتجاوز عمره شهوراً: «الدجاجة لها بيت... بيت الدجاجة اسمه القن... العصفور له بيت. بيت العصفور اسمه العش... الأرنب له بيت. بيت الأرنب اسمه الجحر.. أما أنا الفلسطيني فلا بيت لي... لأن بيت الفلسطيني يحيا فيه الآن عدو الفلسطيني»(6).

إن ونّوس يستحضر المزامير وأسفار الملوك من العهد القديم محاولاً إعادة إنتاج المعنى بما يتوازى مع الأحلام الصهيونية العدوانية بالتوسع من خلال إبادة الشعوب، ينقلنا إلى شكل جديد من الممارسات الإرهابية الصهيونية من خلال جريمة اغتصاب دلال أمام زوجها (إسماعيل)، والهدف من ذلك هو الإيغال في إهانتها وإهانة زوجها وإخراجها من دائرة الإنسانية، بينما الزوج الذي اعتقل نتيجة لمواقفه الوطنية النبيلة يقف عاجزاً عن الدفاع عن زوجته أمام سطوة جلاديه وإرهابهم:

«إسماعيل : عونك يا رب...

دلال : (هامسة) إسماعيل... ها نحن نلتقي.

إسماعيل: اغفري لي يا دلال. (...). هي لا شأن لها. عذبوني كما تشاؤون. افعلوا بي ما تريدون. ولكن دعوها بعيدة عن هذا الجحيم.

مائير: أنقذها إن كنت تحبها إلى هذا الحد.

دلال: قالت لي الفارعة لا تخافي.. أنت أقوى منهم.

مائير: هل أخبرتنا بكل ما لديك ؟.

دلال: وقالت ارفعي رأسك. وإذا ضايقوك ابصقي في وجوههم.

إسماعيل: ليس لدي ما أخبركم به.

مائير: لنبدأ العرس.(دافيد وموشي يجران إسماعيل. وجدعون يمسك عجيزة دلال ويدفعها. الجميع يتجهون إلى الغرفة الداخلية)

جدعون : تعالي يا وافرة الخيرات (تبصق عليه) آه. هكذا أريدك. شرسة أريد عروسي يا رفاق. إني انتصب كجبل جلعاد.

إسماعيل: كلاب... كلاب...

مائير: لا بد أن يتكلم. هذه الوسيلة أكثر فاعلية من التيار الكهربائي. هل تمتشق عصاك ، وتبدأ الاحتفال.

إسحاق: دع جدعون يبدأ.

مائير: وددت لو أنك البادئ. لا يهم... ستدير الحفلة معي»(7).

إن الاغتصاب هنا يتجاوز معناه المادي واللفظي، ليلقي بظلاله على مفاصل العمل بأكمله كبنية حكائية تركيبية، حيث يصبح الجسد أداة بيد السلطة تستعرض من خلاله قوتها، ليعبر الاغتصاب الجسدي بذلك عن التاريخ والأرض والاحتلال، فالاغتصاب هنا ليس إلا دليلاً على أن هذا الاحتلال لا ينتمي إلا لمرحلة بربرية همجية لا تزال تريد أن تمارس قوتها من خلال قمع الفلسطينيين وتشويه أجسادهم، ولا تحاول أبداً أن تذهب بعيداً في خلق علاقة جدلية حقيقية، أو فهم لهذا الشعب وفلسفته وفهمه بالعموم، لذلك فإن الأحداث تتأسس هنا وعبر الحكايتين من خلال حوار جدلي يؤجج الصراع على المستويات الفكرية والوجودية.

إن من مظاهر الاغتراب التي تبدو على شخصية دلال هو إحساسها بالعجز، فهي تفتقد للقدرة على التأثير بالمواقف الاجتماعية والسياسية، وشعورها بعدم السيطرة على مصيرها، مع الإحساس بوجود قوة خارجية تدير حياتها وتتحكم بوجودها ألا وهي الاحتلال، الذي يتعامل معها ومع غيرها من الفلسطينيين ضمن منطق القوة التي تفقد المجتمع اللا معيارية، فالعدو يمارس العنف على جسدها للوصول إلى الغاية السياسية المبتغاة، وحينما تنهار مجموعة القيم والمبادئ والمعايير التي تحكم أفراد المجتمع، فإنها تختفي القدرة على تنظيم السلوك، وتوجيه أفراده، ويصبح الشعور المسيطر على الشخصية هو شعور الوحدة والفراغ النفسي والافتقاد للأمن.

إن دلال تستمد قوتها من مواقف الفارعة التي تعيش مثلها الحرمان والتشرد في ظل وجود الاحتلال. فالحالة النفسية التي تعيشها شخصية المرأة الفلسطينية هنا هي التي تدفعها للانعزال والابتعاد عن مجريات الحياة العادية، فالحياة إذا كانت في عين الإنسان ضيقة يشعر بأنها تقتله يوماً بعد يوم، وهذا ما كان يحصل لهذه الشخصيات على الرغم من إيجابيتها على المستوى الإنساني، فهي تلجأ إلى الوحدة لغايات التأمل وإعادة ترتيب الحياة من جديد، فالتمرد والتحرر من القيود هي نهاية القمع وسلب الإرادة، فلا يمكن العيش بكرامة ضمن هذا الوجود الإنساني من غير حرية(8). لذلك فإن البطل عند ونّوس قد ظهر قوياً وهو يبحث عن خلاصه من ممارسات هذا المحتل، وبدت حالة التمرد لديه حالة وجودية تجاوزت كل الأطر التقليدية نحو الآفاق، ليحيلنا من خلال صبره وقوته إلى حالة الضعف التي يعيشها المحتل من ناحية، وحالة إحساسنا بالأمل والتخلص من كَبوتنا والنهوض من جديد من ناحية أخرى.

وحين تقول دلال إن «الأرض لا تتسع لنا ولهم... الأرض أضيق من القبر إذا لم يزولوا جميعاً، إما نحن أو هم»(9)، فإننا ندرك تماماً أن الصراع هو صراع وجودي، فلا يمكن لامرأة أن تنسى كيف انتُزعت من حياتها لتعيش حياة جديدة، قتل فيها الجلادون زوجها بعد أن عذبوه وأفقدوه رجولته، ثم تناوبوا على اغتصاب زوجته، واستبدت بأحدهم حمى، فمزق لحمها واقتطع حلمتي ثدييها، «إن تصور قيام دولة تتسع للجلادين والضحايا، دولة تتساوى فيها الحقوق والواجبات، هذا التصور وهم سراب...، وستكون ثمة حروب تتلوها حروب حتى يحسم الصراع»(10).

ومثلما أظهر ونّوس كلاً من إسماعيل ودلال وهما يقدمان تضحيات كبيرة نتيجة لمواقفهما الوطنية، فقد قدم لنا حدثاً موازياً من خلال إظهاره (إسحاق) الذي مارس على إسماعيل دور الجلاد، والمنتقم، وهو يعيش مأزقاً مشابهاً لمأزق الاغتصاب. فبينما يلجأ إلى الطبيب النفسي منوحين الذي أخذ يعالجه نتيجة لشعوره بالعجز الجنسي، إلا أنه سرعان ما يكتشف ما هو أعظم من مصيبته وهو

لقطة من مسرحية «الإغتصاب»

اغتصاب زوجته (راحيل) من قبل صديقه. تقول راحيل مخاطبة زوجها إسحاق: «وهل ضروري لمنعة إسرائيل ومجدها أن أُغتصب أنا أيضاً!... لقد اغتصبني زميلك الفعّال جدعون... اغتصبني كما يغتصبون العربيات أثناء عملهم المجيد»(11)، وفي الوقت الذي يسمع فيه جدعون اعترافات زوجته، يعلن بأنه ودولته ورجالاتها يهوون إلى الحضيض، بينما هم يعللون أفعالهم الشائنة ضد دلال وغيرها بأنها لمنعة دولتهم.

إن الاغتراب الذي تعيشه كل من الفارعة ودلال هو اغتراب مكاني ونفسي واجتماعي، فهما قد تركتا المكان الذي ارتبط بذاكرتهما نتيجة للتشرد ولقسوة الظروف التي أوجدها الاحتلال، والتي أثرت في واقعهما النفسي والاجتماعي، فالصهاينة يرسمون سياسة القتل والاغتصاب منطلقين في ذلك من مبادئهم الدينية المحرفة التي تنادي بضرورة القضاء على العرب وثقافتهم، وما إلى ذلك من التنويعات الفكرية التي فرضت على ونّوس قالباً مسرحياً مغايراً لما جاء في مسرحية باييخو، لذلك فلا عجب أن نجدهم يرددون دوماً ما ورد في التوراة من أسفار حول تدمير المسلمين وإقامة الحضارة الصهيونية، أما المواقف الإنسانية الممثلة للروح الأخلاقية فهم لا يتعاملون معها، ويرون فيها أنها تتعارض مع عقيدتهم.

إن القارئ لمسرحية ونّوس يشعر كأنه يتصفح كتابين سماويين أحدهما خاص بالعرب، وتتلوه الفارعة، وآخر خاص بالإسرائيليين، يتناوب على تلاوته الطبيب النفسي أبراهام منوحين وأم إسحاق، وفي النهاية يجمع ونّوس بين الكتابين بالحوار المحتمل الذي يجريه بينه وبين الطبيب النفسي، بوصف الكاتب يمثل الجانب العربي المتضرر، فنراه يقف على ذات البقعة من الأرض التي وقفت عليها الفارعة، ليلخص الحوار جوهر الصراع المتمثل بالصهيونية وممارساتها القمعية، وقد وفّر هذا التقسيم للمؤلف فرصة

التحليل والتنويع في الأحداث والتعليق عليها، والغوص في أعماق شخصياته، ونسج علاقات جديدة بينها لم تكن في مسرحية بابيخو(12).

ولا يتوقف ونّوس في المسرحية عند إدانة العدو الصهيوني على ممارساته القمعية للفلسطينيين والعرب، وإنما يتعرض للواقع العربي المريض. فالكاتب هنا لا يتردد في توظيف الظروف العامة والخاصة التي تمر بها الأمة العربية والتي تنعكس على الواقع الفلسطيني انعكاساً سلبياً، محاولاً من خلال موقفه النقدي للسلطة تقديم درس حقيقي يعبر عن الحالتين الوطنية والإنسانية أجمل تعبير، وفي خضم الأحداث المسرحية يبقى مسيطراً في النص الإدراك العالي لطبيعة الشخصية الفلسطينية التي تتماهى مع قضيتها، ليصبح الإدراك الذاتي للحلول نابعاً من الإيمان بالذات والقدرة الذاتية وعدم الاتكال على الحلول الخارجية، وبالتالي يصبح مصير الشخصيات وقدرها هو تبني المقاومة والثبات والوفاء للقضية الفلسطينية، متجاوزة عزلتها واغترابها، وهذا الاختيار هو ما يمنح الشخصيات بطولتها التي تنبع من الإيمان بعدالة قضيتها «إن الشخصيات الفلسطينية التي رسمها ونّوس: الفارعة، دلال، إسماعيل، عمر، وحسين الصفدي... توزعت عليها البطولة حتى غدت البطولة هي القضية نفسها، بل هي الشعب الفلسطيني كله أجمع» (13)، لذلك فلا عجب أن ينتهي إسماعيل تلك النهاية المأساوية حينما يموت تحت التعذيب، وتتم إعادته من قبل سلطات الاحتلال إلى ذويه في تابوت مسمر، فيقيم له الناس جنازة حاشدة سرعان ما تتحول إلى مظاهرة، ويشتعل الصدام بين الطرفين، بينما تصاب الفارعة بطلق ناري، وحينما تفتح الراديو ينبعث من إحدى المحطات العربية نشيد وطني، فتوجه نقدها للعرب من خلال مطالبتها إياهم بإرسال الدم والطحين بدلاً من الأناشيد التي لا تغني ولا تسمن من جوع.

وفي مونوداراما (أم الروبابيكيا - هند الباقية في وادي النسناس) 1992م، عرض الأديب الفلسطيني (إميل حبيبي) صورة امرأة فلسطينية في الخمسين من عمرها تدعى (هند)، حيث صورها وهي تعيش قهراً واغتراباً من نوع خاص فرضه الاحتلال الصهيوني بوحشيته وقمعه للإنسان الفلسطيني، ورغم تشريد من كانوا يقطنون حولها إلا أنها قد بقيت صامدة في بيتها في وادي النسناس في حيفا، حتى أصبح هذا البيت ملتقى الكثيرين من أبناء الوادي، فلقبوها بملكة الوادي غير المتوجة، ثم لُقّبت بعد هزيمة حزيران بأم الروبابيكيا لأنها باتت تعمل في بيع وشراء مخلفات الناس من أثاث، فها هي تتربع على أرض من الغرفة وقد فرشت أمامها لحافاً تتحسسه بيدها، بينما هناك جهاز راديو عتيق تنطلق منه أغنية فيروز (زوروني كل سنة مرة)، وكل تلك الأحداث تجري في يوم من الأيام الأولى من شهر أيلول عام 1967م، أي بعد حدوث النكسة بشـــهور قليلـــة.

وكان حبيبي قد تناول قصة هذه المرأة في لوحة مستقلة من لوحات روايته (سداسية الأيام الستة)، حيث حدثنا عن هذه العجوز التي ظلت صامدة في وطنها بالرغم من نزوح زوجها وأولادها عقب النكبة، وصورها لنا وهي تشتري دواشك القنيطرة، وتجمع أثاث المهجرين الذين تركوا مساكنهم نتيجة للإرهاب الصهيوني، فهي أم واقعية ترتبط بعلاقات اجتماعية محددة بطبيعة حركتها، وهي في الوقت نفسه أم رمزية تمزج في صياغتها بين الواقع والرمز، لتمثل بذلك مظهراً من مظاهر انعكاس هزيمة حزيران تتمثل فيه فكرة الصمود والتشبث الواعي بالأرض.

إن حبيبي يعبّر في الرواية عن معرفته الوثيقة بهذه المرأة الصامدة التي ترمز إلى فلسطين. ونتيجة لإعجابه بموقفها

الوطني الراسخ، فقد اتجه إلى تخليد قصتها من خلال نص مسرحي شكّلت فيه الشخصية المحورية، حيث صورها وهي تعيش أزمة حقيقية نتيجة لما ألقته عليها الحرب من تداعيات.

تبدأ أحداث المسرحية بطرقات على باب المسكن الذي تقطن فيه (هند) وتعيش اغتراباً في المكان الذي أصبح نهباً لجنود الاحتلال، والذي غاب عنه الأحبة بحثاً عن مكان آخر آمن، وسرعان ما ترتفع تلك الطرقات لكنها لا تحرك في دواخل هند ساكناً لأنها فقدت الأمل في عودة الغائبين إلى منازلهم، فقد ملّت الانتظار، لأن عودتهم في نظرها باتت ضرب من المستحيل.

ورغم ذلك، إلا أنها لا تكفّ عن توجيه السؤال للقادمين، علّهم يخبرونها شيئاً عن أولادها (حسن وحسني وحسنية) الذين تركوا منزلهم وهربوا خوفاً من بطش العصابات الصهيونية، تقول مخاطبة أحد القادمين:

«من وين جاي يا ابن حارتنا.

من الكويت وإلا أبعد؟

واقف ومنزل راسه.

من مين مستحي؟!

أنت مش الحرامي، يا رجل، أنت المحروم.

لو يرفع راسه كنت عرفته....

هيه، يا زلمة!

سايق عليك الله ترفع راسك.

بتشوفني بشاورلك.

ما شفتليش أولادي؟

حسني وحسن وحسنية ؟»(14).

ورغم حالة الاغتراب التي تعيشها هند، إلا أنها لم تتوقف عن التعبير عن مدى إعجابها بنفسها، فهي هند السمرا بنت الفران، التي كانت تغار من حلاوتها كل النساء حتى (زنوبا) النورية، لقد كانت تشارك كل أهل القرية أفراحهم وأحزانهم، ولم تتوانَ عن خدمتهم كلما طلبوا منها ذلك، لكنهم لم يحركوا ساكناً حينما حدثت أزمتها، واكتفوا بمراقبة حركاتها وسكناتها، وإثارة القلاقل حولها.

وتتأزم معاناة هند حينما تصلها رسالة من الصليب الأحمر، لتكتشف أن ابنها (حسن) سجين في سجن أنشأه الصهاينة في الرملة أسمه (الجلمة)، وهذا السجن لايختلف عن سجنها الاجتماعي والنفسي، تقول:

«حسن هون؟!

حسن محبوس؟!

في الجلمة؟!

وأنا قاعدة هون، إيش أسوي؟.(تتابع القراءة)

إيش؟ أبعدوه؟!

أبعدوك، يامّاه!

يامّاه ليه ما خلّوك تكمل المشوار؟

عجناح الطير كنت جيتك يا ولدي...

يامّاه شو عملت حتى تكون الحسرة سجني الأبدي

يامّاه يا حسن، شو عملوا فيك؟

يامّاه يا حسني ليش ما درت بالك على أخوك الصغير؟

ياماه يا حسنية، يا ست البيت. شو صار فيكي؟

يا حكومة هد حيلك لو حط راسه على صدري ولو مرة واحدة قبل ما تبعدوه!

يا ظالم إلك الله!»(15).

وضمن أجواء القهر والاغتراب التي تعيشها تتجه هند إلى جمع العتق واللحف من القرية، وحينما تفتش اللحف بحثاً عن أشياء ثمينة تجد في داخلها أسراراً ترتبط بأصحابها. فها هي تعرض للجمهور بعض ما لديها من أوراق تؤكد من خلالها على عمق العلاقات الإنسانية ودفئها في ظل حياة

إنسانية هانئة طيبة، كان يحياها الإنسان الفلسطيني قبل أن يجتاحه إعصار الاحتلال الهمجي ويدمر حياته الآمنة.

وطوال رحلتها عبر أحداث المسرحية، تورد لنا هند عدداً من الشخصيات التي تمر بها، والتي تتوزع بين شخصيات ممثلة للجانب العربي، وأخرى ممثلة للجانب الصهيوني، إذ نتعرف على المواقف الفكرية ووجهات نظر تلك الشخصيات من خلال الشخصية المحورية. وإذا كانت الشخصيات الصهيونية تبدو بصورها الاستيطانية القمعية، فإن الشخصيات الفلسطينية تبدو شخصيات مأزومة وتعيش حالة اغتراب مماثلة لحياة الشخصية الرئيسة، نتيجة للواقع المأساوي الذي أعقب الحرب والذي فرض عليها حياة مليئة بالتشرد والفقر.

ورغم ما حل بهند من آلام ومعاناة، إلا أنه قد بقي في ذاتها شيئاً من الحب والذكريات الجميلة تجاه (عبدالله) الذي فقدته هو الآخر، وحينما تتصور حضوره تبدأ بسرد حكايتها معه محاولة أن تبقيه إلى جانبها. فمرة تعاتبه على الرحيل، ومرة تحكي له حكاية إبريق الزيت، وهو «لعبة تراثية فلسطينية تتلخص في ذلك الإبريق الذي كان يدور حوله أهالي القرية طوال اليوم وهم ينادون إبريق الزيت حتى ينال منهم التعب والنعاس، فينامون ولكنهم يعاودون في اليوم التالي الدوران والنداء، وهكذا واللعبة لا تنتهي، ولا تتطور، ولا جديد يضاف إليها، ومن ثم يتضح مدى ارتباط تلك الثيمة الدرامية التراثية بالقضية الفلسطينية وإشكالاتها التي لا تنتهي»(16). ومع ذلك يبقى إصرار (هند) قائماً طوال الأحداث على أنها لن تغادر وطنها رغم كل ما تتعرض له من محاولات للتهجير، فها هي تنادي أهل البلد وهي تقرع الجرس في محاولة منها لأن توجه اهتمامهم نحو موقفها الذي تبنته:

«يا أهل البلد
الحاضر خاين والغايب بطل!
بكرة من الصبح منع تجول
ورصاص مثل زخ المطر
وبعد بكرة من الصبح إضراب
ورصاص مثل زخ المطر...
يا أهل البلد، يا أهل البلد
حكايتي ما انتهت...
وعندي ذكريات
وعندي أولادي
وحكايات.
بس سلموا لي عليه...
وقولوا له:
هند الغالية
ترعى عز وتقعد غز
مثل جبالنا العالية.
زاروني وإلا ما زاروني
أنا قاعدة.
وهاي قعدة»(17).

إن (هنداً) التي تعيش إفرازات الحرب بكل سلبياتها من تدمير وإرهاب وفراق عن الأحبة، تتخذ من الزغاريد والأغاني الشعبية وسيلة لتصوير معاناتها بوصفها تشكل سجلاً مريراً للأحداث، فها هي أغنية فيروز (زوروني كل سنة مرة)، وأغنية سهام شماس (غاب نهار آخر) وغيرها من الأغاني التي تنطلق عبر الأثير، أو ترددها (هند) بين الحين والآخر، وهي تحمل في طياتها مضامين فكرية تعبر عن حالات الغياب والرجوع المنتظر للوطن وتعمق الاغتراب المكاني والنفسي للشخصية. ولا تغيب عن النص تلك الأغاني المصاحبة للألعاب الترفيهية وللأفراح الشعبية الفلسطينية، فها هي (هند) تأخذ الدربكّة من حيث هي

معلقة على الحائط، وتضرب بأصابعها عليها وهي تتفاخر بأنها كانت تقود سهرات الأفراح الخاصة بأبناء قريتها، وتغني:

«زينه يا مزين وناولــه لأمــه
ودمعته هالغالية نزلت على كمه
زينة يا مزين تحت في التين
يا ميمته فرحانة وقلبها حزين...
زينه يا مزين بمواس الذهــب
لا توجع لي العريس عـمنه عزب

تغني وهي تبكي:

آه يي ها وجيتك من الهيش
آه يي ها جلبوط وما عليك الريش
آه يي ها وعلمتك الزقزقة والطير والتعشيش
آه يي ها ومن بعد ما كبرت صار عجناحك ريش
آه يي ها طرت وراح تعبي عليك بخشيش.
زغرودة»(18).

إن هذه المسرحية تحيلنا إلى عمق المأساة التي عاشتها هند وعمق الشعور بالاغتراب لديها بعد أن أصبح الوطن أسيراً لمحتل فرض عليه واقعاً سياسياً جديداً، لتبدو هند بذلك مثالاً لكل فلسطيني مستلب مضطهد في وطنه، وهي بثباتها وصمودها تعبّر عن عدالة قضيتها ومشروعية موقفها في مواجهة المحتل مواجهة تقوم على الصمود والإدراك والوعي.

ولم يكن الفنان المسرحي العراقي (جواد الأسدي) ببعيد عن تناول الألم الفلسطيني بكل تشعباته، فقد شكّل الفكر السياسي الذي تشبّع به الأسدي معياراً لكل اختياراته المسرحية، فلم يتمكن من تجاوز هذا الفكر، بل وقف منه ثائراً وناقداً ، وهذا ما فرض عليه نتيجة للعلاقات السياسية المؤدلجة أن يختار كادره بدقة وإمعان، ليساهم معه في تحقيق الأهداف التي يتطلع إليها، ولم يكن ذلك خارجاً عن السياقات العالمية ذات الملامح المختبرية، والتي تقوم على العمل الجماعي للوصول إلى خلق صورة متميزة وإبداعية على المسرح، وقد اتخذ هذا الوعي في تجارب (الأسدي) بُعداً قومياً من خلال تبني قضية الشعب العربي الفلسطيني، «إذ إن الأسدي يتخذ من الفلسطيني بعداً لكل إنسان مستلب من وطنه وطموحه ومشروعية عدالة قضيته، وفي مسرحه يحاول أن يقترب من هذا الإنسان يعلمه ويتعلم منه، يخلق جدلاً حاداً معه، مثلما يحفزه على الانطلاق والتجرد والثورة، يعلمه كيف يواجه حين يدرك، فلا مواجهة حقيقية إذا لم تكن قائمة على وعي وإدراك» (19).

لقد كانت المعاناة الفلسطينية نافذة أطل من خلالها الأسدي نحو العالمية، إضافة إلى أن مصدره الأساس في بغداد كان يقربه فكرياً وجمالياً من تلك القضية القومية المصيرية. ونتيجة لتشابك الرؤيتين السياسية والجمالية لديه، فقد ابتعد الأسدي عن التقليدي والمكرر في عمله المسرحي، باحثاً عن لغة جديدة تمكّنه من التعبير عن ثورية الفكرة والواقع الفلسطيني، يقول: «منذ خمسة عشر عاماً وأنا أحاول عبر عملي مع المسرح الفلسطيني، أن أفكك بيت النص كي ألغي أعمدة التمثيل الميت. ليس هناك أي تمجيد لثبات النص والعرض ولا أية ركيزة للرنين اللفظي الخطابي، ولا أي توق لابتزاز الجسد التمايل المركب في الفضاء المسرحي كان ولا يزال غاية من غاياتي التي لم تكتمل بعد، وثعبان التغيير يفعل فعله الدائم من أجل ديمومة البروفة والعرض، ملاحظة النور الخافت وموسيقى الروح هي موطن اللذة للرسم في الفراغ»(20).

وإذا كان المغزى السياسي قد سيطر على خيارات الأسدي

المسرحية، فإن قضية الحرب قد شكلت حضوراً واضحاً في مسرحه، لا سيما ذلك الذي ناقش من خلاله الواقع الفلسطيني، أو الواقع العراقي بعد الحرب. ففي مسرحية (نساء في الحرب) الصادرة عام 2003م نجد أنفسنا أمام ثلاث نساء عربيات قذفت بهن الأقدار- رغم الاختلافات بينهن - إلى المنافي بطرق مختلفة، ليجدن أنفسهن في ملجأ في ألمانيا ضمن فسحة للهروب من نزيف الدم في بلادهن بحثاً عن الخلاص المرتقب أو الوهمي. وحول فكرة المسرحية يؤكد جواد أنه «تولدت فكرة نساء الحرب هذه من تراكم الإحساس بالفظائع والفضائح والجحيم الذي يتعرض له الإنسان العراقي عبر بحثه عن مجهول مصيره، بفقدانه لجنة بلاده، في تنقيب مضنٍ عن المكان الأمن، خصوصاً بعدما ارتكب بحقهم جريمة التبعيد والتهجير، منقذفين إلى تيه المطارات والبواخر المهربة، والحدود الملغومة، وتزوير الجوازات، والهروب من حدود الموت مع مهربين يتاجرون بالناس! بحيث تحولت الهجرة الإجبارية لهذا العدد الهائل من الناس إلى سوق تجاري مريب راح ضحيتها عدد كبير من العائلات، من أطفال وصبيان وشيوخ»(21).

ولأن صورة الهم الفلسطيني لا تختلف عن صورة الألم العراقي، فإن المؤلف قد اختار التعبير من خلال تلك النسوة عن وحدة الألم والمعاناة، فالأولى: (أمينة) وهي ممثلة عراقية محترفة رمت بها الخشبة بعد انهيارات متعددة لوضع سياسي يهدد بالانفجار، وقد تعرضت للملاحقة والاضطهاد والاقتلاع من مسرحها وجمهورها، وعانت من سلوك زوجها وخيانته حيث كان يعاشر نساء غيرها دون مراعاة لمشاعرها وإنسانيتها ورابطة الزواج التي تجمعهما في بيت واحد، وقد هربت صوب بلدان شرقية كثيرة بحثاً عن الحرية، معرضة نفسها للعديد من المخاطر قبل أن تحط الرحال في مخيم لطالبي اللجوء في ألمانيا. والثانية: (ريحانة) وهي طبيبة نفسية جزائرية تعرضت للجور والظلم والتحقير في بلادها، وقد تعمقت أزمتها بعد أن ذبح زوجها وتم تقطيع جسده في الشارع لأنه كان نزيها ومقاوماً للظلم، لذلك اختارت أن تتمرد على ذلك الواقع رافضة ذلك المجتمع الذي يذبح به الإنسان، مجسدة تمردها من خلال تجاوز الأعراف والقيم والمحرمات الأخلاقية والاجتماعية بممارسة الجنس، ورغم أنها كانت تعالج الآخرين من أمراضهم، إلا أنها لم تعد تجد علاجاً في كل النظريات التي تعرفها كي تعالج نفسها، فلجأت إلى السخرية من كل شيء. والثالثة: (مريم) وهي شابة فلسطينية تعيش اغتراباً عن واقعها النفسي والاجتماعي بسبب اقتلاعها الجبري من وطنها، فهي تحمل ألماً كبيراً في داخلها نتيجة لجرها إلى الشارع من قبل جنود الاحتلال الذين عروها أمام والدها، وسحقوا أنوثتها بعد ضربها من قبلهم على صدرها مما تسبب في ورم كبير أخذ يمزقه، إضافة إلى ما سببته لها تلك العلاقة العابرة التي أقامتها مع صديقها اللاجئ البوسني من آلام نتيجة لغدره بها.

ومنذ البداية تظهر أمينة وهي تحضر إفادتها التي سنتلوها أمام ضابط التحقيق الذي ستلتقيه في مركز اللجوء، تقول: «كلما يقترب موعد التحقيق مع المحققين يرتج جسدي كله وأحس بأني معطلة ولا قدرة لي على ترتيب أفكاري وفق تسلسل منطقي يجعل المحققين يصدقون كلامي! كأنما لم أحترف التمثيل في حياتي ولم أمثل يوماً على خشبات المسارح! وأنا المتهمة دائماً خلال تمثيلي لأدواري، بالخروج عن النصوص وإضافة جمل وإشارات فاضحة، والقدرة على صفع الجمهور ولسعه في أماكن لا يتوقعها! صار المخرجون ينفرون مني ويطلقون علي وصف الممثلة الوقحة أو المشاكسة والشرسة المتمادية! بعد كل

هذا الأرشيف العنيف انهارت قواي هنا، في هذه الملاجئ القذرة!»(22).

وإذا كانت (مريم) لم تعد تؤمن بجدوى الحديث عن قسوة الجلادين في بلادها لأنهم صاروا عقدة تجمعت في صدرها، فاختارت العزلة أفضل صديق لها لطرد وحشة الألم، فإنها لم تكف عن الحديث عن حالة الحرمان العاطفي التي سببها لها (ساشا) البوسني. تقول مخاطبة مريم: «لا أعرف ما الذي حدث لي! فجأة انهار كل شيء، المرض يضرب بعظامي، والموافقة على لجوئي تأخرت، والشيء الأكثر مرارة هو أن ساشا البوسني تركني. تصوري، لقد هرب من غرفته نهائياً لكي لا أراه! لماذا؟ لماذا؟ لأنني أحببته وأعطيته كل ما عندي! روحي، جسدي، وعقلي... لماذا لم يقل لي بأنه لا يحبني؟ لماذا أدخلني إلى غرفته واستدرجني لكي أحبه بجنون وبهستيريا!؟ لقد احتلني مثل مرض فتاك يفتك بي! كيف سأستأصل صورته من رأسي! كيف سأنسى رائحة فمه وطعم لعابه، ولهاثه وصراخه ورجولته؟ كيف؟ كيف؟ كنت أصلي وما زلت من أجل أن يدخل الله الرأفة في قلبه، من أجل ألا يكون فظاً وخشناً! من أجل أن يقبل بي روحاً تشتبك مع روحه! وجسداً ينسجم مع لذته! أردته أن يكون لي، لي، لي، أن يكون رجلي فقط! ألا يحق لي أن يكون عندي رجل أحبه!»(23).

إن النسوة تعشن جميعاً حالة اغتراب فرضها التهجير القسري واللجوء في المنافي، وبعد أن يصلن إلى حافة الانهيار النفسي بعد انهيارهن جسدياً، سواء أثناء رحلة الهرب أو الانتظار لقرار الإقامة في البلد الجديد، نجدهن يقمن بتعذيب بعضهن بعضاً استعجالاً في الانتهاء من قسوة الانتظار؛ فريحانة تضاجع عشيق مريم دون رغبتها ولكن فقط كي يهرب العشيق منها وتبقيان في نفس الملجأ تنتظران الأمل الذي لن يأتي، ونتيجة لذلك لا تتوانى مريم عن إعلان حقدها على ريحانة للممارسات التي تمارسها مع عشيقها، ولكن تبقى تتشبث بأمل عودة (شاسا) إليها، بينما أمينة تحاول أن تهدئ من روعها، وفي هذه الأثناء تقرأ لها مقطعاً من نص كانت قد مثلته يوماً على خشبة المسرح، بينما الريح في الخارج تزداد ضراوة. وهذا المقطع هو تعبير عن أزمتهن واغترابهن وحالات التشرد التي اعترتهن في المنافي. تقول أمينة وهي ترثي المكان الأول لصالح المكان الوهم: «تتحول الأرصفة إلى أمكنة مرفوعة على تواريخ ويوميات ومسرات، الأرصفة أوطان متباعدة، مدن محتشدة، بيوت ملتوية، بشر ضالون يحملون أوجاعهم وأناشيدهم، ملذاتهم وعطشهم، نصوصهم المحرمة المنبوذة، الأرصفة بيوت بلا جدران، غرف بلا سقوف، تشبه إلى حد بعيد شيخاً مدمناً على الندم! لا نعرف إن كانت الأرصفة رحيمة أم أليفة، أهي أنيسة أم فقدت الإحساس بوجودها!»(24).

وتبقى النساء الثلاث يرسمن في أحاديثهن حالات الخوف والرعب التي اعترتهن وهن في بلدانهن بسبب الممارسات التعسفية التي مورست ضدهن، ثم يعدن ليرسمن حالات الاغتراب والقلق والانتظار نتيجة لمصيرهن المتعلق بقرار من المحقق الذي قد يوصي بترحيلهن من ألمانيا إلى اللامكان في حال عدم اقتناعه بالأسباب التي قد توردها النساء. وعبر تلك الأحداث يقدم الأسدي ما ينسجم مع الموقف الداخلي للشخصيات المشحونة بالوقائع والأوهام والآمال المحطمة ، فقد عاشت الشخصيات في النص في أسر بناء محدد، عبّر عنه المكان الميت الذي لا ذهاب منه ولا عودة، ومثل ذلك القلق يدفع لخلق خيالات جامحة ساعد في تحقيقها فرصة اللعب التي يباح بها كل شيء، لأن اللعب يعني الطفولة والتلقائية والبراءة، وغياب

المنفعــة الآنيــة.

إن العالم الواقعي لم يعد يستوعب أزمة النسوة الثلاث، فرحن يبحثن لهن عن عالم أفضل يكون أكثر اطمئناناً. وبما أن الشخصيات قد حاولت الانسلاخ عن ماضيها، فإنها قد ظهرت بمزاجها السوداوي واستلابها الاجتماعي نتيجة للضغوط التي مورست عليها. وميزة الأسـدي في أعمالـه كلهـا أنه يقدم رؤية فنطازية تضرب بجذورها في أعماق الخيال والفلسفة والتراث الحضاري الذي نهل منه، ساعياً إلى تقديم عمل إبداعي خلاّق يستند على مرتكزات فكرية، وجمالية واعية، فهو يحاول استثارة مخيلة المتلقي من خلال تعميقه للإحساس بالأزمة الاجتماعية التي يعيشها الإنسان في العالم.

إن الأسدي يمنح للنساء الثلاث حرية في الكشف عن عالم أنثوي مغلق، فالممثلة أمينة تكشف عن علاقة بالرجل أرضها المسرح وفراشها العرض الذي يكتمل في «روميو وجولييت»، وريحانة المتحررة حد التهتّك أحياناً تشاكس مريم بقسوة، بل وتصر على انتزاع حبيبها البوسني منها، وبدا البناء الدرامي في النص منسحباً لصالح اللغة في حوار يتشظى ويكشف الفعل الإنساني، كون اللاجئات مازلن أسيرات ذكرى البلاد ووقائع رعبها، وأسيرات التناقض والتردد، حالهن في ذلك حال اللاجئ بشكل عام، فثمة لحظة ضعف أمام اختبارات الغربة، وحينها تبدو البلاد برغم جلاديها، رحيمة وآمنة (25).

وإذا كانت أمينة قد ظهرت بوصفها ممثلة حالمة بفن نبيل ومسرح حر يمجد الإبداع ويحترم المبدعين، فإن آمالها قد انهارت أمام عينيها بعد أن وجدت نفسها مهملة خارج أسوار الوطن، وهذا الواقع لا ينفصل عن الواقع الذي تعيشه المرأة الفلسطينية (مريم) التي زادها اغتراب كل من أمينة وريحانة اغتراباً فوق اغترابها، وألماً فوق ألمها، نتيجة للتشرد والبعد عن الوطن، وفي لحظة من لحظات الانهيار التي تعيشها الشخصيات نراها تندفع وبشكل هستيري نحو البوح بأفكار تتجاوز حدود المنطق. فهذه ريحانة تبوح بشكل لا شعوري عن كل ما بداخلها من حقد بلادها بل وعلى العروبة وتاريخ العرب بسبب الآلام الغائرة في ذاتها نتيجة لسطوة جلادي بلادها عليها وظلمهم لها، لذلك نراها تنفعل بقسوة وهي تتلفظ بكلمات لها وقع الخنجر مخاطبة من خلالها مريم حيث تقول: «كم كنت أتمنى لو سألتني يوماً لماذا يغرق شعبي في بركة دماء كبيرة، وكيف يولد القتلة أو أية أمهات تلدهم! اسألينى لماذا جئت إلى ألمانيا! لماذا اخترت هذا الفردوس المستعار، الممزق، الملوث، الكلاب المترفة، الحدائق الرتيبة، الغابات الميتة! سأؤكد لك بأنني أنوي الزواج من رجل ألماني وأنجب أولاداً ألمانيين! ثم أغسلهم من آثار اللغة العربية والعرب، وأكسر أمامهم سيوف تاريخهم وأهزأ من فرسانهم! إنني أكرهكم، أكره صلاتكم وصلواتهم، عقائدك وعقائدهم! لا أحب بلادي، ولا أغنيات بلادي، ولا شجر بلادي، ولا شوارع بلادي، ولا أي شيء في بلادي! سأرمي بكل شيء إلى الجحيم، إلى المحرقة! سأحرق ذاكرتي كلها !»(26). ورغم أنها قد رفضت كل شيء يذكرها بالوطن نتيجة للصدمات التي تلقتها، إلا أن حب الوطن يبقى يحرك عواطفها بين الحين والآخر حينما تجد أن جحيم الوطن أفضل من جنة الملاجئ والمنافي التي لا تخرج عن كونها «أرقاماً ورفوفاً وسريراً وممسحة! وبقايا سجائر مطفأة، وبالوعة مغلقة، وسقفاً مثقوباً ومحققين حديديين»(27).

وتنتهي المسرحية بموت مريم بعد إجراء عملية استئصال لثديها المصاب بورم، وترفض لجنة التحقيق طلب أمينة وريحانة للجوء طالبة منهما مغادرة ألمانيا خلال ست

وثلاثين ساعة، وهذه النهاية ليست ببعيدة عن إشارة بثها الأسدي في مقدمة نصه حينما قال: «الإنسان الذي يغادر بيته إلى بيت آخر، يظل في حالة من الارتباك والظلم، لأنه توّاق أبداً إلى مكانه الأول، إلى رائحة أشيائه المؤنسة، إلى مصدر ضوء قنديله في غرفته، إلى نار تنور جدته»(28)، ومن الملاحظ أن المسرحية هنا تعبر عن واقع مأساوي مرير، وقد جاءت المونولوجات والحوارات الحادة للتعبير عن دواخل الشخصيات، وقيمها الفكرية، والعاطفية القريبة من البنية النفسية لشخصية المتلقي العربي، لاسيما أن الموضوع الذي تطرحه المسرحية يعبر عن تجارب العرب الهاربين من جحيم الحروب، والصراعات السياسية، علهم يجدون مكاناً آخر أكثر أمناً واطمئناناً من أوطانهم.

لقطة من مسرحية «نساء في الحرب»

إن الشخصيات النسوية هنا تعيش جميعها حالة من الاغتراب، ومن معايير ذلك الاغتراب هو عدم تقديرهن في المجتمعات التي وفدن منهن والتي تنازعتها الانتماءات المحددة ومواقف السياسة، في ظل سيطرة قوى حاكمة على السلطة هم من المحتلين أو ممن جاؤوا مع المحتل لتخريب الوطن ونهب خيراته، ثم إن هذه النسوة مدفوعة للهرب من جحيم الأوطان تحت ضغط التهجير القسري، والأوضاع الاقتصادية، والضغوط الاجتماعية، والحروب والنزاعات السياسية. وإذا كانت هذه النسوة قد عشن اغتراباً في الوطن فإنهن قد عشن اغتراباً تجاوز ذلك خارج حدود الوطن، لكن تبقى قضية مريم الفلسطينية من أعقد القضايا التي لا يمكن أن تجد حلاً في المستقبل القريب.

ومن الملاحظ أن النص المسرحي العربي قد قدم المرأة الفلسطينية ضمن صور متعددة، وقد بدا واضحاً ملازمة الاغتراب لها طوال مراحل صراعها مع العدو الصهيوني، ففي مسرحية (الاغتصاب) لـ (سعدالله ونّوس) لازم الاغتراب كلاً من شخصية (الفارعة) التي تمثل الشخصية الإيجابية المعبرة عن المقاومة وشخصية (دلال)، وحالة الاغتراب التي تعيشها الفارعة هي أقل حدة من تلك التي تعيشها (دلال)، فإذا كانت الفارعة أنموذجاً مقاوماً صلباً فإن دلال تعد أنموذجاً للمرأة الفلسطينية الضحية. وكان للواقع الذي فرضه الاحتلال أثره في تعدد أشكال الاغتراب عند المرأة الفلسطينية، فقد عانت المرأة الفلسطينية من الاغتراب داخل الوطن، كما ظهر ذلك عند (الفارعة، دلال، وهند)، والاغتراب خارج الوطن نتيجة للنزوح عنه كما ظهر ذلك عند (مريم) في مسرحية (نساء في الحرب)، فقد غادرت الوطن وهي تحمل ألماً كبيراً في داخلها نتيجة لجرها إلى الشارع من قبل جنود الاحتلال الذين عروها أمام والدها، وسحقوا أنوثتها بعد ضربها من قبلهم على صدرها مما تسبب في ورم كبير، كذلك فقد عانت تلك الشخصيات من الاغتراب الذي هو بمعنى الانفصال نتيجة لابتعادهن الحتمي عن أفراد معينين في الحياة مثل: الأبناء والحبيب عند هند، والأهل والأحبة عند مريم، والزوج إسماعيل عند دلال. ■

الهوامش

1 - بو شعير، الرشيد، إشكالية الاقتباس في مسرح سعدالله ونّوس ـ مسرحية الاغتصاب نموذجاً، مجلة دراسات، المجلد 24، الجامعة الأردنية، ص705.

2 - ونّوس، سعدالله، 1996، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، دار الأهالي، دمشق، 1997، ص692.

3 ـ المصدر نفسه، ص69.

4 ـ المصدر نفسه، ص 170.

5. المصدر نفسه، ص77.

6. المصدر نفسه، ص 80.

7. المصدر نفسه، ص (109 – 110).

8. انظر. العمري، حسين منصور، إشكالية التناصّ ـ مسرحيات سعدالله ونّوس أنموذجاً، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، 2007، ص235.

9. ونّوس، سعد الله، الاغتصاب، ص120.

10. المصدر نفسه، ص121.

11. المصدر نفسه، ص 87.

12. علقم، صبحة أحمد، المسرح السياسي عند سعدالله ونّوس، أمانة عمان، عمان، 2002، ص(143. 144).

13. الشيخ حسن، فضل خليل، شخصية الفلسطيني والآخر في مسرحية الاغتصاب لسعدالله ونّوس، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية ، المجلد العشرين العدد الأول، غزة، 2012، ص54.

14. حبيبي، إميل، أم الروبابيكيا- هند الباقية في وادي النسناس، دار الشروق، عمان، 2006، ص(11 – 12).

15. المصدر نفسه، ص (19–18).

16. دوارة، عمرو، المهرجانات المسرحية بين الواقع والطموحات، ط1، أمانة عمان، عمان، 2008، ص69.

17. حبيبي، إميل، أم الروبابيكيا... ، ص (58 – 59).

18. المصدر نفسه، ص (37 – 38).

19. يحيى ، حسب الله ، الأبعاد التربوية في تجارب جواد الأسدي المسرحية، مجلة الفنون، العدد 16، وزارة الثقافة، عمان،1993، ص 57 .

20. الأسدي ، جواد ، نقوش على ماء المسرح ، مجلة فصول ، ج الثاني ، المجلد 14 ، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1995، ص 393 .

21. الأسدي، جواد، نساء في الحرب، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2003، ص (5. 6).

22. المصدر نفسه، ص 11 .

33. المصدر نفسه، ص (40. 41).

24. المصدر نفسه، ص (44. 45).

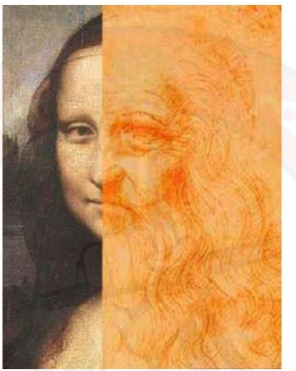
25. انظر. عبدالأمير، علي، نساء في الحرب: نص مسرحي للأسدي يرصد مشهداً من الكارثة العراقية، صحيفة الحياة، العدد 14639، السعودية، 2003 .

26. الأسدي، جواد، نساء في الحرب، ص (72 ـ 73).

27. المصدر نفسه، ص52 .

28. المصدر نفسه، ص 7.

العبقرية القلقة ـ عبقرية دافنشي أنموذجاً



[ديانا علي شطناوي *]

أثارت عبقرية ليوناردو دافنشي (1452 - 1519) ثورة تفسيرية تنازعتها نظريات متضاربة حاولت كشف لغز بطل العصور الوسطى، ولا عجب أن تتضارب تفسيرات الباحثين، وأن تضعنا في حيرة وقلق وتيه ودهشة؛ فهي تحاول أن تتساوق مع حجم الاختراعات المذهلة التي أدهشت العالم. ستتناول هذه الورقة عبقرية دافنشي، فهو البطل الغامض الذي يجرد من عبقريته الهندسية تارة، ويتلفّع بها تارة أخرى، كل ذلك دون المساس بالعبقرية الفنية الاستثنائية له.

*كاتبة من الأردن.

لقد بدأ البحث في مذكرات دافنشي للمرة الأولى في أواخر القرن التاسع عشر، وقام العالم الألماني جون بون ريختر بترجمتها ونشرها، وقد تلقفها الكثير من الباحثين الذين سعوا من خلالها إلى كشف اللثام عن كل ما توارى لهم من سيرة الرجل الغامضة. فيرى فرويد في دراسته النفسية «ليوناردو دافنشي» (1910)(1) أن دافنشي تعرض للكبت الجنسي جراء حرمانه من أمه – غير شرعية- وعيشه مع زوجة والده العاقر، فقد تسامى الكبت الجنسي عنده إلى حب معرفة واستطلاع. ويرتكز فرويد في تحليله إلى حب دافنشي للطيران، وإلى الحلم الذي ذكره دافنشي في مذكراته، وهو زيارة النسر له في مهده، ووضع ذيله في فمه ولطمه عدة مرات، فالنسر يرمز للأم، وهذا يشير إلى شوق للجماع الجنسي، وقد اتجه دافنشي في ذلك اتجاهاً لوطياً، ويتمادى فرويد في تحليل استجناس دافنشي بالإشارة إلى خلو حياته من أي اتصال عاطفي أو عقلي مع أي امرأة، فقد أصبح مثلياً بسبب العلاقة الشبقية المتخيلة مع أمه. وكان دافنشي يظهر حبه المثالي للصبية، وظلّت علاقته السعيدة مع أمه عالقة في لا شعوره بصورة غير نشيطة، وهكذا لعب الكبت والتثبيت والتسامي دوراً في الغريزة الجنسية التي كان لها الأثر الفعال في حياة ليوناردو العقلية(2). وعندما كان دافنشي في ذروة حياته في أوائل العقد الخامس، الوقت الذي تخبو فيه الطاقة الجنسية، حدث تحول في حياته جعل الطبقات العميقة من محتويات عقله أكثر نشاطاً، فقد قابل المرأة التي أيقظت فيه ذكرى ابتسامة أمه ذات النشوة الجنسية، وقاده ذلك إلى رسم الابتسامة الغامضة للموناليزا وللقديسة حنة والمادونا وغيرها، وقد كان هذا النكوص في مصلحة فنّه الذي كان في طريقه إلى الزوال(3). إن فرضية فرويد مهددة بالانهيار، لأن دافنشي لم يتربَّ مع والدته إلا سنة واحدة؛ إذ يمكن أن يفسر الحرمان العاطفي تفسيراً مختلفاً؛ كمعاناة دافنشي بالانطوائية أو الاكتئاب. ويرى الباحثون أن الجزء الأضعف في تحليل فرويد هو خطأ فرويد في ترجمة الطائر، فكلمة (nibio)، في الإيطالية تعني الحدأة، لكن فرويد ترجمها إلى الألمانية بـ (geier) وتعني النسر، وهذا يهدم تحليل فرويد النفسي(4).

هل يمكن لنجم القرون الوسطى وفنانها أن لا يكون عبقرياً؟ بهذا التساؤل يبدأ الفيلم الوثائقي (ملفات محيرة – ليوناردو دافنشي)(5). يعرّج الفيلم على اتصالات ليوناردو بعلماء عصر النهضة وبعض فنانيها. ففي عام (1482) دُعي دافنشي إلى قصر الفنان اسفورزا وبقي هناك (17) عاماً، وقد تعلم منه الكثير. وفي عام (1496) انتقل إلى بلاط لوكا باتشيولي، عالم الرياضيات البارز، وهناك تعلم معظم أعمال الهندسة. وفي عام (1499) غادر ليوناردو باتشيولي، والجدير بالذكر أن المعرفة الرياضية التي اكتسبها من باتشيولي هي أساس معظم الأعمال الهندسية لدافنشي التي أصبح مشهوراً بفضلها لاحقاً.

وهناك تشابه بين رسوم تاكولا ورسوم دافنشي المثبتة في مذكراته، وماريانو تاكولا هو في مقدمة الجيل الجديد من المهندسين، له صور لمئات الآلات، كبرّة الغطس والدبابات والطائرات، وله خمسة كتب هندسية، وهناك دليل كبير على أن دافنشي رأى أعمال تاكولا، فدافنشي يملك مخطوطاً لفرانشيسكو جورجيو ويحتوي على رسومات تاكولا، فقد ورث فرانشيسكو جورجيو الرسومات الهندسية لتاكولا، وبذلك حصل الانتقال المعرفي.

أما لما ينسب لدافنشي من اختراع أجهزة التنفس تحت الماء، فهناك مخطوطات كثيرة في سيينا تحتوي على صور أجهزة التنفس تشبه الصور التي رسمها ليوناردو.

ومن الشائع أن ليوناردو أول من فهم مبادئ الطيران.

كيف يمكن لهذه العبارة أن تصمد كحقيقة شائعة؟ يقول الباحث توبياس كابول بأن ألمر الراهب (985/4 م – 1666) هو رائد تصميم الطيران، وقد ربط يديه وقدميه بأجنحة وطار وسقط وكسرت قدمه. تقول المؤرخة مونيكا أزوليني: يمكننا القول بأن دافنشي نسخ أجهزة طيران كانت معروفة وأضاف إليها بعض التعديلات، ولم يكن الوحيد الذي قام بذلك، فهناك عدد من مهندسي عصر النهضة غير معروفين حاولوا تحقيق نتائج مماثلة وابتكروا آلات مشابهة. ويقول الباحث توبياس كابول: إن فكرة مروحية دافنشي الشهيرة استوحيت من لعبة طيران صينية أحضرها تجار أوروبيون من الصين. ولا بد من فهم العلاقة بين الحجم المتزايد، والوزن المتزايد، وهذا ما أغفله دافنشي، وبالتالي إن صنعنا نسخة عملاقة من هذه اللعبة الصينية، فلن تولد قوة الرفع التي يحتاجها الطيار للطيران. إن صورة دافنشي كعبقري للهندسة يعيش في عصر لم يكن مستعداً لأفكاره الثورية هو أمر لا يمكننا تأكيده!

وينتهي الفيلم عند باسكال كوت، الذي اخترع كاميرا متعددة الأطياف، لعمل مسح ضوئي على لوحة الموناليزا، حيث أظهرت نتائج المسح للوحة الموناليزا تقنية الطبقات المعقدة التي استخدمها دافنشي، والتي تسمى سوفومانو (المزج التدريجي للألوان)، حيث لم يقم بإضافة اللون الأسود أو لون داكن إلى لوحته ليمثل الضوء والظل، لكنه أضاف طبقة بعد طبقة من اللون لخلق الظلال، وهي طريقة مميزة لم ينجح أحد في محاكاتها. إن عبقرية دافنشي في الرسم لا يمكن أن يشكك فيها، لكن عند الهندسة فالأمر مختلف.

أما الفيلم الوثائقي «ليوناردو دافنشي والرسائل السرية»(6)، فهو يقدم نظرية مغايرة في تفسير عبقرية دافنشي الفنية والهندسية من خلال كشف ألغاز دافنشي ورسائله المخفية في أعماله.

رسم دافنشي لوحة «بشارة المسيح» بالتعاون مع الفنان أندريا ديل فيروتشيو، تدخل ليوناردو في اللوحة، وأنهى الصورة بعد أن رسم ملاكاً. في عام (1989) قام خبراء في فلورانسيا بإجراء فحص شامل للوحة بغية التحقق فيما إذا كان الملاك في الصورة حقاً من عمل دافنشي، وكان كذلك، لكنهم اكتشفوا شيئاً غريباً، فعندما أخضعت اللوحة للأشعة السينية اختفى الملاك، دافنشي لم يستخدم أصباغ الرصاص، وهذا هو السبب في اختفاء الملاك عند النظر بواسطة تقنية الأشعة السينية. لماذا ينهي دافنشي لوحة فيروتشيو باستخدام أصباغ مختلفة؟ هناك احتمال واحد لذلك، وهو أن دافنشي كان يترك بعض الرسائل داخل رسومه ولوحاته الخاصة. للإجابة عن هذا السؤال يجب أن ندقق في حياة الفنان الأسطوري من السنوات (1478–1476). هناك فجوة في حياته، ولا أحد يعرف أين كان أو ماذا كان يفعل في هاتين السنتين اللتين لم تدونا في السجلات التاريخية. فهل كان دافنشي يتلقى تعليماً سرياً؟ هل من المحتمل حقاً أن يكون دافنشي قد تلقى إشارات وتعاليم من الكائنات الفضائية؟ حقيقة واحدة مؤكدة، وهي بعد عودة دافنشي إلى فلورنسا في عام (1478) كانت أعماله المبدعة قد وصلت إلى مستوى متكامل جديد تجاوزت إبداعاته في الفن إلى مجالات

أخرى: رسم خريطة جوية لمدينة إيمولا الإيطالية بدقة مذهلة – تشبه خرائط (google map)– وصمم ما يمكن أن يكون عربة ذاتية الدفع، قام باختراع مكنات تسبق عصره وزمانه بقرون. هناك بعض الناس يعتقدون بوجود تأثير للفضائيين في عمله واختراعاته وتصاميمه. ما سر إبداع دافنشي المذهل؟ يعتقد أنصار نظرية رواد الفضاء بأنه ربما يمكن العثور على الأجوبة من خلال فحص لوحاته والرسائل السرية المتوارية في أعمال دافنشي المشهورة.

في عام (1513) أقدم دافنشي على العمل بالفاتيكان، وكان تشريح الموتى يعتبر في ذلك العصر جريمة عقوبتها الموت، لكن دافنشي قام بتشريح جثث الموتى – لمدة ثلاثة أعوام– في سراديب الفاتيكان الباردة، وثّق دافنشي تفاصيل طبية مدهشة في علم التشريح. ولغرض كتمان عمله، قام بتدوين ملاحظاته في تشريح الجسم البشري مستخدماً الكتابة المعكوسة. لماذا سلك دافنشي هذا المسلك؟ لقد كان ينشد إبقاء المعرفة التي اكتسبها بعيداً عن أيدي الجماهير الجاهلة، ولكن لماذا كان دافنشي مهووساً جداً بالعمل على الجسم البشري؟ ما نوع المعرفة السرية التي كان يحاول اكتشافها؟

في عام (1503) بدأ دافنشي برسم لوحة لزوجة تاجر الحرير، إلا أن تلك اللوحة أصبحت هاجساً له،بحيث لم يتخل عنها

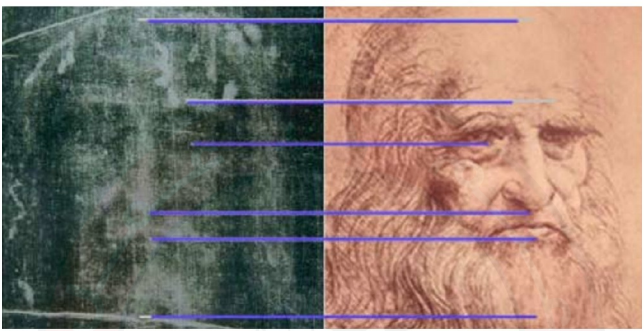
طيلة (16) عاماً من حياته، إنها الموناليزا. قام تيرسن ماسون باستخدام برامج الحاسوب للبحث عن الرسائل المخفية في روائع الأعمال الفنية لدافنشي. هل يوجد احتمال أن يكون دافنشي قد طبق تقنية المرايا والانعكاسات الضوئية لبث رسائله السرية في لوحة الموناليزا؟ وإذا كان ذلك وارداً، فلماذا؟ إن فن رسم الموناليزا فيه لمسات سحرية في مواضع رسوماته كانت دليلاً لنقاط الوصول للمرايا الدوارة، وعند تطبيق الارتدادات ظهر وجه حربي بخوذة. هل هذا المخلوق اللابس للخوذة هو ببساطة نتاج خداع بصري؟ وإذا كان خداعاً بصرياً، فلماذا نرى مخلوقاً آخر مماثلاً في لوحات أخرى؟ في لوحة العذراء وطفلها مع القديسة آن، ولوحة عذراء الصخور، نرى دائماً لمسات اليد الدراماتيكية لدافنشي، هل يعطينا ذلك تلميحاً حول موضع السطح العاكس، وفي مجال ثلاثي الأبعاد؟ هل

تلك الرسائل تكشف عن وجود اتصال للفنان مع كائنات عالم آخر؟ تحتوي المكتبة البريطانية على مئة وثلاث وثمانين ورقة فيها رسومات واختراعات وكتابات إبداعية تشمل العديد من المجالات العلمية لدافنشي، لكن اللافت للنظر عدم وجود سجلات شخصية له، على الرغم من كونه أكثر شخصية كتب عنها في ذلك العصر. وجدت بين أوراق دافنشي بضع نوادر وقصص شخصية كتبها بعد اختفائه ما بين عامي (1476 – 1478) في أثناء شبابه عندما صادف كهفاً واسعاً وغامضاً، يصف دافنشي كيف دخل كهفاً مظلماً، وقد شعر بالخوف منه، لكنه شعر برغبة ملحة في فهم طبيعة الكهف واستكشافه. يعتقد البعض بأن هذه الحادثة جرت إبان حداثته، وبعدها صمم درعه المشهور المحتوي على رأس ميدوزا، وهنا يُثار سؤال واحد: ما الذي وجده دافنشي داخل هذا الكهف؟ لماذا يقوم فنان كدافنشي لم يكتب شيئاً يذكر عن حياته بالكتابة عن هذا الكهف كمدخل واستهلالية أولى في يومياته؟ ولماذا تجربته في الكهف شيء مهم جداً بالنسبة له؟ بعض أصحاب نظرية رواد الفضاء القدماء يعتقد بأن عدداً من لوحات دافنشي ورسوماته تقدم دليلاً على أنه كان بالقرب من الكائنات الفضائية، فقد رسم رؤوساً عجيبة مخيفة خارجة من أجسام بشرية طبيعية، في هذا النوع من الأعمال الفنية يتم تشويه الوجوه وتسطيحها وتطويل الجماجم، إنها صور مخيفة جداً، ومقلقة وبشعة، وهذا يثير تساؤلاً: هل كان حقاً في حضور المخلوقات التي تبدو بهذا الشكل؟ هل تلك الرؤوس المشوهة في رسوم دافنشي هي ببساطة نتاج خيال فنان؟ أم هي دليل على لقاء دافنشي بكائنات من عوالم أخرى؟

هل كان دافنشي مدركاً لرؤوس الأجسام الطائرة؟ يعتقد مؤيدو نظرية رواد الفضاء أن هناك كمّاً هائلاً واستثنائياً من صور عصر النهضة تظهر في خلفيتها أشياء غريبة ومجهولة، نسميها اليوم بالأجسام الطائرة (ufo)، كذلك تظهر كرات غريبة وأشعة تخرج من السماء. لماذا يقوم فنانو القرن

الخامس عشر برسم أجسام غريبة غامضة داخل لوحات تصور أحداث الكتاب المقدس؟ هل كانوا يحاولون نقل أو تبليغ شيء عن الأصول المسيحية؟ هل هذه الصور ذات معانٍ لعالم آخر مرتبط برؤى العديد لأجسام/صحون طائرة غريبة في السماء؟

في جامعة تورنستون الأمريكية يقوم الباحث نيرنس ماسون بفحص الصور الغريبة التي وجدت في لوحات فنية إبان عصر النهضة، إحدى الأمثلة الواضحة هي لوحة معمودية المسيح التي رسمها جيلدر، فإذا نظرت في اللوحة سترى فقط قرصا صلباً يدور مع أربعة خطوط بأشعة نازلة نحو المسيح الطفل، كما هو موجود لوحة عذراء القديس جيفاتينو. لا يمكن تفسير هذه اللوحة بسهولة، والقول، مثلاً، إنها تجسد حضوراً ملائكياً فوق الغيوم، لذا فإن الشيء الذي يستوجب قوله هو: ما هذا الشيء الذي في السماء؟ وإذا لجأنا إلى اختراعات دافنشي المدهشة، وفتشنا فيها سنجد طائرة اليوميتغ: وهي مروحية الأباتشي، هذه الطائرة الهجومية ذات المحركين مع المراوح الرباعية تصل سرعتها إلى (192) ميلاً في الساعة، تلك يعود تصميمها هندسياً لدافنشي وقبل (500) عام. المروحية والطائرة، والمكنات، والدبابات والغواصة جميعها كانت لها مفاهيم وتصاميم عند دافنشي الذي اخترع كل الأسلحة الحديثة التي نستعملها اليوم، والكثير من مكناته وأجهزته لم تصمم في زمنه لأنهم لم يمتلكوا التكنولوجيا الحديثة. وقد قدم دافنشي هدية للملك فرانسيس الأول، وهي روبورت على هيئة أسد، ويتحرك ذاتياً على الأرض، وصمم أداة التنفس تحت الماء، ووضع تصميماً لجهاز



غوص موصل بأنابيب هواء من فوق سطح الماء، وقام باختراع ضاغط هوائي بحيث يقوم شخص ما على الشاطئ بضغط الهواء اللازم للتنفس إلى أسفل من خلال أنبوبة متصلة بخوذة الغطاس، عندما قام البريطانيون بمحاكاة تصاميم دافنشي وجدوها تعمل.

ما هو مصدر إلهام دافنشي؟ هل كان متأثراً بالكائنات الفضائية الذكية من العوالم الأخرى التقاها في بداية حياته؟ هل كانت حادثة الكهف هي مفتاح عبقرية دافنشي؟ علينا أن نتساءل: من أين يحصل هؤلاء على مثل هذه الإلهامات؟ ونرى حالة دافنشي أنه قادر على رؤية الأشياء، ومن ثم اختراعها. من الجائز أن يكون دافنشي قد حصل على معرفته العلمية والإبداعية المذهلة كنتيجة مباشرة للقائه الكائنات الفضائية أو ربما عبر دافنشي بوابة الزمن، حيث شاهد الروبورتات والمروحيات والطائرات، والأسلحة العسكرية والأجهزة والمكنات المذهلة الأخرى، وقام بتقليدها! ويتساءل أصحاب نظرية اليوفو: هل أقدم دافنشي على العمل بسبب تشجيعه في الخفاء من قبل بعض أنواع الكائنات الفضائية، وأصحاب السيادة والنفوذ؟ ربما اختير دافنشي من قبل الكائنات الفضائية لفرض تعجيل في تطور الجنس الإنساني، أهو رسول بشري تآمر لإخفاء ملف سري مع الكائنات الفضائية؟!

أما الفيلم الوثائقي «كفن تورينو»(7) فيظهر العبقرية الفذة لدافنشي الذي استطاع بعد خمسمائة عام أن يذهل العالم، وأن يؤرق المحللين والباحثين المدججين بكل أنواع الأشعة للكشف عن حقيقة «كفن تورينو» الذي يقال إن المسيح لف به بعد الصلب، والتاريخ باستخدام الكربون يقول بتزييفه. لقد شكك الكثيرون بصحة ذلك الكفن، مما استدعى الكنيسة الكاثوليكية إلى التحقيق من الأمر، وقد توصل الباحثون إلى أن الكفن هو عمل فني لدافنشي. وقاموا بعرض الكفن على أشعة إكس لمعرفة خفاياه، فظهرت صورة فوتوغرافية تشبه صورة النيغاتيف لشيء يشبه الشبح كان مخفياً داخل قطعة القماش، شبح رجل، هو وجه المسيح، وهنا دهش العلماء، إذ كيف لرجل في العصور الوسطى أن يرسم صورة لا تظهر إلا بأشعة

إكس، لا يوجد سوى عبقري واحد عاش في هذه الفترة، إنه العبقري ليوناردو دافنشي. لكن السؤال الذي حير العالم: هل علم دافنشي طريقة التصوير الفوتوغرافي؟ هل علم بأشعة إكس؟!

إن الوجه الذي ظهر على الكفن هو وجه المسيح، والصورة الظاهرة على الكفن التي يفترض بأنها للمسيح، ومن الغريب جداً أن يكون وجه المسيح مطابقاً لوجه دافنشي بكل المقاييس، كما أن هناك تطابقاً بين الصورة التي تظهر على الكفن ووجه الموناليزا، وتطابقاً بين وجه دافنشي والموناليزا، وهناك مطابقة لصورة المسيح المتداولة في الأعمال الفنية وبين صورة دافنشي التي رسمها لنفسه، ومع تلك الصورة التي رسمها الفنان سلفاتور له. ويرى الباحثون أن هذا الكفن هو مجلى لتجارب دافنشي على الجثث، وعلمه في التشريح والبصريات، والضوء والألوان. ويفترض نيكولاس ألن أن دافنشي طبع الكفن تصويرياً بكاميرا أوبسيكورا: غرفة التصوير المظلمة، وقد تم نقع القماش بكبريت الفضة، وتم تسليط العدسة على الصورة، فظهرت صورة مقلوبة، وقد طبعت آثارها على القماش بفعل احتراق نترات الفضة على القماش، وظهرت بنية الجسم المصور، وقد قام نيكولاس باختبار فرضيته على أرض الواقع وكان الاختبار ناجحاً.

لقد كشف الباحثون عن علاقة دافنشي بعائلة آل سافوا التي تمتلك الكفن الذي در عليها ثورة طائلة، فقد اتفق دافنشي سراً معهم على صناعة الكفن. هل تآمر دافنشي مع آل سافوا لخداع العالم؟ فهل كان دافنشي بذلك متحدياً، أم ممازحاً، أم نرجسياً من وراء أكبر عملية تزييف شهدها العالم؟

تنوعت تفسيرات عبقرية دافنشي تنوعاً كبيراً يلامس العقول الكلاسيكية والحداثية والخيالية لمختلف أطياف القراء، وإن كان ذلك التلامس لا يحسم فهم عبقرية دافنشي. قد شاهدنا كيف تعددت قراءات «لوحة الموناليزا» بناء على تفسير عبقرية دافنشي، فهي عند فرويد توق لعلاقة جنسية مع والدته، وفي فيلم «ملفات محيرة- ليوناردو دافنشي» كانت صورة الموناليزا إشارة إلى عبقريته في تكوين الظلال بطريقة السوفومانو، أما عبقريته في الهندسة والميكانيك فهي عبقرية وهمية لأنها نتاج تراكمي لمعارف سابقة. وفي فيلم «ليوناردو والرسائل السرية» كانت

الموناليزا، وفقا لنظرية اليوفو، تخفي وجه رجل بخوذة كإشارة لاتصال دافنشي بمخلوقات فضائية علمته الكثير، أما في فيلم «كفن تورينو» فإن صورة الموناليزا هي ذاتها صورة لدافنشي، ولوجه المسيح على الكفن. ■

الهوامـــش

1 – انظر: سيجموند فرويد: ليوناردو دافنشي – دراسة تحليلة، ترجمة: أحمد عكاشة، مطابع السجل العربي، 1969.

2 – انظر: سيجموند فرويد: ليوناردو دافنشي. ص 80 – 89. ص 127

3 – انظر: سيجموند فرويد: ليوناردو دافنشي. ص 129.

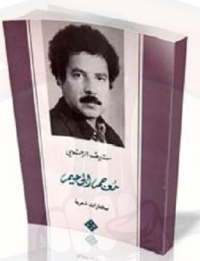
4 – انظر: سيجموند فرويد: ليوناردو دافنشي. ص 19.

5 – هذا الفيلم من إنتاج ناشيونال جيوغرافي ضمن سلسلة ملفات محيرة، يمكن مشاهدته على الرابط التالي:
http://www.youtube.com/watch?v=X-gkFyLtoKE

6 – يمكن مشاهدة الفيلم الوثائقي – الذي عرض على قناة h2 – على الروابط التالية:
رسائل دافنشي السرية (1):
http://www.youtube.com/watch?v=FJ4sdxW0d2E
رسائل دافنشي السرية (2):
http://www.youtube.com/watch?v=2qpB3g__L80
رسائل دافنشي السرية (3):
http://www.youtube.com/watch?v=L-wgEEyjS2c

7 – يمكن مشاهدة الفيلم الوثائقي «كفن تورينو» على الرابط التالي:
http://www.youtube.com/watch?v=NRoIyjrc6Yo

جمالية القبح وشعرية الغرابة لدى سيف الرحبي
«معجم الجحيم» نموذجاً



[سعد الدين كليب *]

في نظرية القبح والغرابة:

تحتلّ جمالية القبح موقعاً متقدّماً في الجماليات المهيمنة على أدب الحداثة العربية، وعلى أدب الحداثة الغربية من قبلُ. فقد تمّ الالتفات الكبير، مع الحداثة، إلى الطاقات الإيحائية والتأثيرية التي تختزنها الموضوعات الواقعية والمتخيلة ذات الإحالات الجمالية على مفهوم القبح، وما يندرج فيه من مفاهيم، وقيم فرعية كالفظيع، والمؤلم، والمقرف، أو ما يتّصل به من قيم أساسية كالتافه والهزلي أو الكوميدي. وذلك بخلاف تاريخ الأدب العربي والغربي على السواء.

* باحث أكاديمي من سورية.

حيث كان لكلّ من الجميل والبطولي، وما يتفرع أو يتصل بهما، أهمية قصوى في تاريخ الأدب. وبدهي أننا لا ننفي وجود جمالية القبح في التراث الأدبي، والشعري خاصة، ولكننا ننفي استعلاء تلك القيمة أو حضورها اللافت. فقد كان لها حضور ما في ذلك التراث، نلمسه في بعض المرويات والمقامات من جهة، وفي غرض الهجاء من جهة أخرى. علماً أنّ قيمة القبيح غالباً ما كانت تتداخل، في التراث الشعري والسردي، مع قيمة الهزلي، في نوع من الاستعلاء الساخر من القباحة (1). وهو ما يختلف عن حضور جمالية القبح في أدب الحداثة، ذلك الحضور الضاغط الذي يكاد يمثّل معْلماً من معالم الحداثة الشعرية والأدبية والفنية عامة.

لا تعني جمالية القبح، كما قد يخيّل إلى بعضهم، تحويل القبح إلى جمال، أو نفي القباحة عن الموضوع القبيح، أو التعامل معه كموضوع مريح أو ممتع، ولا تعني أيضاً استنباط عناصر الجمال من القبح، مما هو مستتر أو خفيّ منها، لبلورتها وتسليط الضوء عليها؛ وإنما تعني التركيز على الطاقات الإيحائية والتأثيرية التي يمكن أن يختزنها الموضوع القبيح أو يمكن أن يتكشف عنها في التشكيل الفني، وفي الدلالات الجمالية والثقافية معاً. وبصرف النظر عن الدلالات التي تحيل عليها جمالية القبح، فإن التقويم الجمالي لها يقوم على أساسين اثنين: النفور من الموضوع، والقبول، أو الإعجاب، أو الاندهاش بتشكيله. الأمر الذي يولّد نوعاً من التناقض الدرامي في المشاعر الجمالية بين النفور والرضا، أو الألم والمتعة. وهو ما يختلف عن جمالية الجمال مثلاً، التي تفترض الأُنس، أو الإعجاب، أو الدهشة بالموضوع والتشكيل معاً. أي تفترض الانسجام والتناغم في المتعة الجمالية.

غير أنّ هنالك اختلافاً بين النفور المؤلم، وهو أساس الشعور بالقبيح، وبين النفور الضاحك، وهو أساس الشعور بالكوميدي. فما نضحك أو نسخر منه لا يعدّ داخلاً في القبح، بالرغم من نفورنا منه، وإنما يدخل في الكوميديا التي تقوم أصلاً على مفهوم المفارقة الشكلية أو الحركية أو المعنوية. وبدهي أننا لا نضحك إلا مما نرى فيه نقصاً أو خطأً أو خللاً ما، ومع هذا فإننا لا نميل إلى اعتباره قبيحاً، في المقام الأول، بل نراه هزلياً مضحكاً؛ وبالرغم أن الضحك الكوميدي أو السخرية من أشدّ أنواع النقد للظاهرة القبيحة، فإنّ مصاحبة الابتسامة للنفور تخفف من وطأة الإحساس المؤلم بالقبح، وهو ما ليس قائماً في جمالية القبح التي تنهض أصلاً من الإيلام الجافّ، إن صحّ التعبير. أي أنّ التركيز على هذه الجمالية، في الفنّ، ذو وظيفة محدّدة نفسياً، وهي التنفير في أقصاه، تنفيراً لا يحتمل حتى أن نشيّع القبح بابتسامة، مثلما نفعل في الكوميديا!

إنّ استعلاء جمالية القبح، في شعر الحداثة العربية، يحيل أساساً على الموقف الجمالي السلبي الذي يتخذه الشعراء، من الواقع الذي يعاينونه ويعانونه معاً، وذلك بحسب هذا المنظور أو ذاك. ويمكن القول إنّ ثمة شرائح أساسية من تلك المنظورات، تتلخّص بالشريحة السياسية والشريحة الأيديولوجية والشريحة الوجودية. فغالباً ما تكون جمالية القبح محمولة على الموقف السياسي، أو الأيديولوجي أو الوجودي من الواقع العربي المعاصر. وبسبب من فاعلية التعميم الفني التي يتصف بها الشعر، والفن عامة، فإنّه يتمّ تعميم جمالية القبح على الواقع برمّته، بشكل يبدو فيه الواقع جملة من القباحات التي لا يمكن احتمالها أو التعايش معها إنسانياً، وذلك في نوع من التنفير الأشدّ، أو التحريض الأقوى على نفيها.

وكأننا نقول بذلك- وهو ما نقوله فعلاً- إنّ استعلاء جمالية

القبح في شعر الحداثة العربية هي دعوة معكوسة إلى استعلاء الجمال في الواقع العربي المعاصر. فالتركيز على القبح في الفنّ يؤدي عدّة وظائف، في الوقت نفسه، وهي فهم القبح بطبيعته وعناصره وعلائقه، من خلال إلقاء الضوء عليه، ومن ثمّ تعريته بالتصوير الفني المؤلم أو المُكرب، والدعوة إلى تجاوزه ونفيه، من خلال طبيعة المشاعر والانفعالات المصاحبة له، علاوة على الدلالات والمعاني التي يتمّ توليدها في أثناء التصوير الفني. وإذا ما وضعنا في الاعتبار أن تصوير القبح يتمّ أصلاً من منظور المثل الأعلى في الجمال، ولا يتمّ من منظور القبح نفسه، فمعنى ذلك أنّ القبح لا يُصوَّر فنياً إلا من أجل نفيه جمالياً. وكأنما يتمّ تصويره من أجل تحويله من الواقع الحيّ إلى المتحف التاريخي، لعلّه يبقى هناك !

وما يمكن تسجيله، في جمالية القبح في الحداثة الشعرية العربية عامة، هو اعتناؤها بالشأن الاجتماعي العام تحديداً، أو ما يتصل به اتصالاً مباشراً. فنحن أمام ظواهر عامة، لا أمام أشخاص محددين، كما هي الحال مثلاً في شعر الهجاء قديماً؛ وأمام مواقف وجودية أو اجتماعية جذرية، لا أمام نزوع أخلاقي إصلاحي، كما نجد في شعر الكلاسيكية العربية المحدثة، حيث يُهجى البخيل أو اللئيم أو الظالم مثلاً. وحتى لو وجدنا شخصيات بشرية قبيحة، في شعر الحداثة، فقلّما تكون مقصودة لذاتها، وإنما لدلالاتها العامة بوصفها نماذج اجتماعية، من مثل نموذج الديكتاتور أو نموذج المخبر، أو نموذج التاجر. ولهذا قد لا نجد كثيراً من الصفات الحسية البشرية القبيحة أو المنفّرة، لنماذج القباحة في شعر الحداثة، في حين نجد الكثير الكثير من المعاني، والدلالات، والرموز الدالّة على القباحة فيه. فالظاهرة العامة والموقف الجذري العام هما مادة جمالية القبح في شعر الحداثة العربية، مثلما هما مادة جمالية الجمال أو البطولية أو سواهما من القيم الجمالية الإيجابية أو السلبية على السواء.

ولكن مع احتراز لابدّ منه هنا، وهو أنّ تلك الظواهر العامة لا تبدو بوصفها ظواهر معزولة عن الذات الشعرية المقوّمة. إنّ عين الشاعر هي التي ترى وتصوّر وتقوّم، فتعيد بناء تلك الظواهر بطريقتها الذاتية الخاصة، مما يجعل من تلك الظواهر ذاتية خاصة، بقدر ما هي موضوعية عامة. ولهذا تختلف نسبة القباحة في الموضوع بحسب العين التي ترى، وبحسب الزاوية التي ترى منها أيضاً. وإذا ما كانت عين المتلقي ترى ما تراه عين الشاعر عادة، فإنها هي الأخرى لها زاوية نظر خاصة، تستطيع أن تميّز منها ما هو ذاتي، وما هو موضوعي، وما هي نسبة القباحة في الموضوع الواقعي والموضوع الشعري كذلك. ولا تتوحد عين المتلقي مع عين الشاعر، في النصّ الشعري، إلا في حالة الاندهاش الجمالي من تلك التشكيلات والدلالات الفنية التي تتبدى بها جمالية القبح نصّيّاً. وكأنّ «الإقناع» الجمالي لا يكون إلا بتلك التشكيلات والدلالات التي تستثير الدهشة أو المتعة الجمالية. وبهذا فإن مهمّة الشاعر أكثر صعوبة في جمالية القبح منها في أي جمالية أخرى، لا على صعيد الإبداع فحسب؛ بل على صعيد التلقي أيضاً. وما ذلك إلا بسبب حساسية القبح وحساسية المشاعر المصاحبة له.

أما بالنسبة إلى شعرية الغرابة، فهي تلك الشعرية التي تسعى إلى إنتاج عوالم فنية قائمة على التخييل الغرائبي، أو ابتكار مشاهد فنية غير ممكنة، كما هي على أرض الواقع؛ وذلك من خلال التوليف أو الجمع بين عناصر لا تجتمع عادة، أو بين عناصر متباعدة ومتناقضة. ليس من باب التجريد أو الأسطرة، وإنما من باب الإيهام أو الترميز الذي يحوّل غير الممكن واقعياً إلى ممكن فنياً أو تخييلياً؛

ولا نقصد هنا ما قصده جان كوهن بمصطلح الانزياح، مما له علاقة بالصوت، والدلالة، والتركيب اللغوي في علاقتها بالمعيار السائد (2) – وإن كنا لا نستطيع استبعاد ما قصده تماماً من شعرية الغرابة– وإنما نقصد إنتاج مشهد تخييلي متكامل غير ممكن واقعياً، كما هو، وإن يكن ممكناً على المستوى الدلالي والإيحائي.

وقد يكون مصطلح العجائبية أو الفانتازيا الذي اقترحه تودوروف في السرد الروائي أقرب إلى ما نقصده بشعرية الغرابة، وإن يكن تودوروف قد أخرج فنّ الشعر من الأدب العجائبي. ومع ذلك فإنّ شعرية الغرابة تتقاطع مع العجائبية من خلال التصوير المشهدي الذي لا يلتزم بقوانين الواقع، من دون أن يكون هذا التصوير المشهدي الشعري عجائبياً اصطلاحاً، وذلك لاعتبار المحددات الثلاثة التي اقترحها تودوروف للأدب العجائبي (3) . بمعنى أنّ ثمة تصويراً أشبه بالعجائبي، ولكن من دون أن نتردد في اعتباره مجازياً أو رمزياً، ولهذا نصطلح عليها بشعرية الغرابة. علماً أنّ تودوروف يميّز بين كلّ من العجائبي، والعجيب، والغريب في السرد الروائي، مما لا يدخل في اهتمامنا في هذا المجال.

لم يكن لشعرية الغرابة أن تظهر بقوة، في النتاج الشعري المعاصر، من دون حركة الحداثة التي أعادت النظر، كما هو معلوم، في مجمل الشعرية العربية الكلاسيكية. وبالرغم من أنّ شعرية الغرابة هي واحدة من الأساليب الشعرية الحداثية في مقاربة الواقع والعالم، فإنها الشعرية الأكثر مغامرةً على المستوى الجمالي، والأكثر مفارقةً للواقع، من حيث التصوير، في الوقت نفسه؛ وذلك لتعبيرها اللاعقلاني أو اللامنطقي عن الظواهر والأشياء، والمواقف والانفعالات. الأمر الذي يتطلب طريقة خاصة في التلقي الجمالي، طريقة لا تقوم على الفهم أولاً، ثمّ الانفعال ثانياً – كما هو معتاد في الشعر القديم عامة– بل تقوم على الانفعال أولاً، ثم الفهم ثانياً (4)، وذلك بحسب الناقد الأسباني كارلوس يوسونيو الذي يرى أنّ الحداثة الشعرية الغربية عامة تتأسس على اللاعقلانية الشعرية، في مقابل العقلانية في الشعر الغربي القديم بما فيه المدرسة الرومانتيكية. وهو ما ينطبق أيضاً على الشعرية العربية الكلاسيكية والحداثية على السواء، من حيث إنتاج الدلالة وإنتاج الصورة الفنية أيضاً.

غير أننا هنا نوسّع مفهوم اللاعقلانية الشعرية ليشمل النصّ الشعري كلّه أحياناً، أو يشمل مقاطع معينة منه، أو يشمل زاوية النظر فيه، بما يجعله نصاً مفارقاً، أو لاعقلانياً، حتى لو لم تكن التراكيب اللغوية والصور الفنية مفارقة، أو مبنية على اللاعقلانية الشعرية. وهو ما يعني أننا نذهب إلى أنّ هنالك ثلاثة مستويات في تلك اللاعقلانية. الأول مستوى التركيب اللغوي، وهو ما ينطبق عليه مصطلح الانزياح، والثاني مستوى الصورة الفنية الجزئية، والثالث مستوى المشهد الكلّي، وهو ما نقصده بشعرية الغرابة. ويمكن للنصّ الشعري الحداثي أن يشتمل على المستويات الثلاثة جميعاً، كما يمكن أن يشتمل على مستوى واحد فحسب. ولا شكّ في أنّ اشتمال النصّ على المستويات الثلاثة يجعله أكثر غرابة ومفارقة للواقع. بل يجعله يندرج في إطار شعرية الغرابة، وهو ما لا يحصل بالضرورة في حال اشتماله على المستوى الأول أو المستوى الثاني فحسب. مع التذكير أنّ شعرية الغرابة لا تغطّي إلا شطراً من الحداثة الشعرية. فهنالك عدّة أساليب شعرية حداثية مهيمنة (5) ، ولكن ما يعنينا هو الشعرية المقابلة لشعرية الغرابة، ونقصد بها شعرية الألفة التي تنهض من جمالية الظواهر والأشياء الواقعية في المقام الأول. حيث يسعى الشاعر إلى التوليد الصوري الجزئي أو الصوري المشهدي

الكلّي، معاً أو كلاً على حدة، مما هو أليف ومعروف في الواقع أو في الذاكرة الجمالية- الاجتماعية أو الشعبية العامة، ولكن مع إعادة إنتاجه شعرياً وفق الوعي الجمالي الحداثي (6).

بمعنى أنّ هنالك شعريتين رئيسيتين في الحداثة العربية، هما شعرية الغرابة وشعرية الألفة، مع وجود عدّة مستويات فيهما وبينهما أيضاً. ولا يمكن المفاضلة بينهما حداثياً أو شعرياً. فلا نستطيع القول مثلاً: إنّ شعرية الغرابة أكثر حداثية - وإن تكن جديدة تماماً - من شعرية الألفة أو العكس. فالمسألة مرهونة بطبيعة الوعي الجمالي في النصّ الشعري أولاً، وهل هو وعي حداثي أو لا. وبالرغم من أنّ شعرية الألفة تضرب بجذورها في الشعر القديم، فإنها في الحداثة الشعرية راحت تأخذ منحى مختلفاً، يقوم على النزعة التصويرية والترميزية، شأنها في ذلك شأن شعرية الغرابة. فكلتا الشعريتين تتأسسان على التصوير والترميز، وإن اختلفتا في المبدأ التصويري والمنزع الشعوري- الجمالي.

وإذا أردنا أن نمايز بينهما على مستوى المشاعر الجمالية في الإبداع والتلقي معاً، فيمكن القول إنه في حين تتمحور المشاعر الجمالية في شعرية الألفة حول الأُنس أولاً، تتمحور المشاعر الجمالية، في شعرية الغرابة، حول الدهشة أولاً. فالنصّ الغرائبي معنيٌّ إذاً بإثارة مشاعر الدهشة لدى المتلقي، من خلال إنتاج عوالم تخييلية مفارقة للواقع، أو لا تندرج وفق قوانينه؛ أما النصّ الأليف فإنه معنيّ بإثارة مشاعر الأُنس لدى المتلقي، من خلال إعادة إنتاج جمالية الظواهر والأشياء الواقعية، كما هي مركوزة في الوعي الجمالي العام، من دون أن يعني ذلك محاكاتها أو إنتاجها على الطريقة الشعرية الكلاسيكية. فشعرية الألفة لا تتخفّف من اللاعقلانية الشعرية، ولاسيما على مستوى التركيب اللغوي، وإن حافظت على جمالية الظواهر والأشياء في التصوير الفني.

قد تجتمع جمالية القبح وشعرية الغرابة على صعيد فني واحد، وقد تفترقان. فلا تفترض إحداهما الأخرى بالضرورة. فقد تهيمن جمالية القبح في شعرية الألفة، كما هي الحال في معظم شعر أمل دنقل، وقد تنهض شعرية الغرابة من جمالية البطولية، كما في أغلب شعر أدونيس، وقد تجتمعان- أي جمالية القبح وشعرية الغرابة- كما نجد عند سيف الرحبي في معجم الجحيم. إذ إن جمالية القبح تندرج في الموقف الجمالي من الواقع والعالم، أما شعرية الغرابة فتندرج في أسلوبية التعبير عن ذلك الموقف. وليس من موجب أن تكون شعرية التعبير هي نفسها جمالية الموقف أو هي نفسها القيمة الجمالية - الاجتماعية. فقد يتمّ التعبير عن القيمة الجمالية الواحدة بأساليب شتى، وذلك بحسب النزوع الفني العام والخاص عند هذا أو ذاك من المبدعين؛ مع الإشارة إلى أنّ الأساليب الخاصة والعامة أوسع بكثير من القيم الجمالية - الاجتماعية التي هي محدّدة، على نحو عام، بعدة قيم أساسية وفرعية، كالجمال والجلال، والقبح التفاهة...، أو كاللطافة والأناقة، والفظاعة والقرف... إلخ.

فليس إذن ما يوجب ذلك الاجتماع على صعيد فني واحد، غير أن اجتماعهما قد يؤدي وظائف فنية تتعلق بتعميق التنفير الجمالي من القبح، من خلال تغريبه أو التعامل معه بوصفه مناقضاً ومعادياً للقانون الطبيعي والإنساني معاً. أي أنّ اجتماعهما قد يؤدي إلى تعزيز كلّ منهما في النصّ من جهة، وفي جمالية التلقي من جهة أخرى. وهو ما يستحضر السؤال حول المتعة الجمالية المتحصّلة من ذلك الجمع بين جمالية القبح وشعرية الغرابة، ولاسيما أن الأولى تفترض النفور المؤلم من

القبح، في ما تفترض الثانية الدهشة الممتعة من التشكيل الفني الغريب أو الغرائبي.

نعتقد أن هنالك تكاملاً بين هذه الجمالية وتلك الشعرية، على مستوى المتعة الجمالية. حيث يتمّ النفور من المادة، وتتمّ الدهشة من تطويعها وتشكيلها على نحو غير معتاد، مما يعمّق الإحساس بالقبح السائد، والاندهاش لوجوده على هذا النحو الكارثي. أي أن الدهشة تقوم على استغراب هذا المستوى من القباحة، واستغراب هذا المستوى من التخييل والتشكيل معاً. فتكون المتعة هي متعة الكشف المعرفي والكشف الجمالي. إنها متعة الفنّ، متعة التلاعب بالقبح حتى يبدو تحت السيطرة جمالياً أو إنسانياً. وهذا ما اشتغل عليه سيف الرحبي، في معجم الجحيم (7) وإن بدا الشاعر- ومن ثمّ المتلقي- يتلظّى في جحيمه ذاك.

جمالية القبح في معجم الجحيم:

يتأسس النص الشعري، عند سيف الرحبي، في مختاراته الموسومة بمعجم الجحيم، على جمالية القبح كإطار جمالي عام ومهيمن، وعلى شعرية الغرابة كأسلوبية فنية شعرية مهيمنة أيضاً. حيث يتمّ التركيز على الظواهر والعناصر الواقعية ذات الإيحاءات القبيحة أو الفظيعة أو المنفّرة عامة، أو يتمّ التركيب فيما بينها غرائبياً بما يؤدي إلى مشاهد وصور منفّرة أو غير مستحبّة، في الحدّ الأدنى، من أجل تعميق الإحساس بكارثية الوجود الاجتماعي، بل الوجود الإنساني برمّته، ما يعني أن لجمالية القبح، لدى سيف الرحبي، بعداً عذابياً ضاغطاً. غير أنّ الرحبي لا يبلور مفهوم العذابي بقدر ما يبلور مفهوم القبح؛ولكن تراكم القباحة سوف ينعكس بالضرورة أشكالاً ومستويات متنوعة من العذاب في المرسل، والنص، والمتلقي على السواء. حيث إنّ جمالية القبح التي تفترض استحضار نقيضها الجماليّ- وذلك لمعايرة القبح وفق الجمال أو المثل الأعلى الجمالي- تفترض أيضاً استحضار المشاعر العذابية، ولاسيما إذا ما كان القبح ذا طبيعة أو دلالة قهرية. إنّ النفور المصاحب لتلقي القبح هو ألم نفسي، بمستوى ما، ولهذا من البدهيّ أنّ تحضر مشاعر العذاب، فضلاً عن مشاعر الكراهية والامتعاض أمام القباحة.

وقد يكون من الطريف الإشارة إلى أنّ جمالية الجمال، مثلاً، لا تفترض على الإطلاق استحضار القبح في التلقي، في حين أنّ تلقّي القبح يستحضر الجمال بالضرورة؛ وما ذلك إلا لأننا نعاير القبح بالجمال، لا العكس، أما الجمال فإننا لا نعايره عادة، أو أننا نعايره أحياناً بالأجمل. وهو ما يعني أنّ الجمال مكتنف بذاته إيحاءً وشعوراً، وليس الأمر كذلك في القبح الذي تتعدّد إيحاءاته والمشاعر المرتبطة به، بين الألم والكراهية والامتعاض من جهة، والخيبة والرغبة في النقيض من جهة أخرى. ولعلّ هذا ما يجعل القبح ذا طبيعة درامية بارزة على الصعيد النفسي والفني معاً، في حين لا نجد ذلك بالضرورة في جمالية الجمال مثلاً.

فالقول إذاً إنّ جمالية القبح في معجم الجحيم ذات أبعاد عذابية، أمر تستوجبه طبيعة القبح المهيمن، وهي طبيعة اجتماعية وقهرية معاً، ولكن منظوراً إليها من زاوية ذاتية وجودية تحديداً. فثمة موقف وجودي من تلك القباحة التي هي العالم المعيش نفسه أو عالم الجحيم:

مباركٌ هذا الخراب،
يلبسُ درعَ الأيام ويمضي،
مباركٌ زئار البلابل على خصر حبيبتي،
مباركةٌ جرائم العصافير والنيازك،
مباركة هذه الأرض التي تسع جميع الجلادين،
ولا تسع زهرةً على كفّ فراشة،

مباركون نحن الصبيان الصغار،
فوق بلدان الغثيان (8)
وأيضاً:
الصحراءُ تقضم الجهات مثل أرنبٍ يفترسها ماموث
البحرُ يتنفّس بصعوبة،
الليل يتراجع أمام الأويئة التي تفتك بالمدن،
وليس أحدٌ لتقرعي أجراسك يا كنائس النميمة،
ربما لستِ أنتِ،
لكنني أسمع أصواتاً تفسخُ أعضاءَ الشمس،
تقدح شرر المأساة بحوافرٍ أسطورية،
أُلصقت على أثدائها جنازةٌ ميّت (9)

يكاد كلّ شيء يكون منذوراً للقباحة. بل حتى ما ليس قبيحاً في ذاته، أو ما لا يمُتّ إلى القباحة بأي صلة، نجده مندرجاً في سياق قبيح أو فظيع أو مؤلم. فالكائنات مشوّهة، أو في سياق مشوّه، والأشياء منفّرة، والمشاعر مأزومة، والوقائع كارثية. إنه عالم الجحيم: بشرٌ معذّبون ومحبطون، يتقلّبون في وسط معاد، أو وسط أشبه بالوسط الوحشي؛ فلا غرابة، وهذه الحال، إذا ما تكاثرت المفاتيح الدلالية لمفهوم القبح على عدة أصعدة حسية ومعنوية، كالوجوه، والأشكال، والسلوك، والأماكن، والأوقات، والعادات. وذلك من مثل: الوجوه المهشمة، والعيون المفقوءة، والأقدام الثقيلة، والأعضاء المتجهّمة، والمخلوقات الزنخة، والأشباح والمسوخ، والجثث والأشلاء والجماجم، والرؤوس المقطوعة، والأزقة العطنة، ودخان المذابح، والمصحات العقلية، ومستشفيات الجذام، والمستنقعات والكوابيس، وذباب الحروب، والمساء المريض، والصباح المعتم، وبخور المآتم اليومية... إلى آخر ما هنالك من مفاتيح دالة على القباحة بمستوياتها المؤلمة والمقرفة والفظيعة.

إنّ ما سلف يعطي انطباعاً قوياً بأن الوجود الإنساني بذاته مؤلم ومنفّر، وكأنه مبنيّ على القباحة، أو كأنه نتاج الخطيئة. ولكن من دون تركيز واضح على ماهية تلك الخطيئة في الخطاب الشعري. غير أنّ استقراء مجمل الأبعاد التصويرية والدلالية، يؤشّر على أنّ مصدر تلك القباحة يتحدّد بمفهوم الاستلاب من جهة، ومفهوم الاغتراب من جهة أخرى. فالخطيئة، بهذا المعنى، هي الاستلاب نفسه، وهي أصل الاغتراب، وأصل القباحة معاً. أما الاستلاب فتتعدد مستوياته، في معجم الجحيم، بدءاً بالاستلاب الاقتصادي، وانتهاء بالاستلاب الحضاري، مروراً بالاستلاب السياسي؛ وكذا هي الحال في مستويات الاغتراب الذي يتنوع بين النفسي، والروحي، والجمالي، وذلك بحسب المؤشرات الدلالية في كلّ نصّ على‌حدة. حيث ترتفع أحياناً وتيرة هذا أو ذاك من مستويات الاستلاب والاغتراب، في نصّ معين، وترتفع في نصّ آخر وتيرة مستوى آخر، وقد تجتمع المستويات كلها في نصّ ثالث. مع التوكيد أنّ المؤشرات الدالّة على الاستلاب والاغتراب أكثر من أن تحصى في معجم الجحيم. ونكتفي هنا ببعض المفردات/ المفاتيح، من مثل الخراب، والدمار، والقتل، والطغيان، والقمع، والذلّ، والشقاء، والتهميش (10)، وما ينجم عنها من مؤشرات اغترابية ذات رائحة وجودية نفّاذة، من مثل الغثيان، والغيبوبة، والتوهان، والوحدة، والوحشة، والخوف، والسأم، والقلق، والكآبة:

يا أيتها البلدان النائية في روحي،
يا أيتها الجزرُ المستيقظة في حلم القطارات،
اقتربي قليلاً،
أو ابتعدي قليلاً،
أنتِ خطيئتنا الأزلية (11).

فكأنّ الخطيئة الأزلية، إذاً، هي الوجود الإنساني بذاته. فما البلدان الواقعية التي في الروح، ولا الجزر المتخيلة التي في الحلم، إلا تكرار لتلك الخطيئة، ولا نجاة منها. إذ لا نجاة من جرثومة الاغتراب في عالم الاستلاب الإنساني. وبالرغم من أنّ هذا المقطع، ومثله الكثير، يوحي أنّ تاريخ الإنسان هو نفسه تاريخ الاستلاب أو الجحيم، أو هو تاريخ القبح والعذاب، وأن لا إمكانية لغير ذلك أو لتغييره، فإننا لا نستطيع أن نتعامل مع هذه الإيحاءات أو الدلالات الشعرية على أنها مواقف فلسفية ميتافيزيقية قطعية، من الوجود برمّته. إننا أمام نصّ شعري غنائي، ينفعل بالوجود ويتفاعل معه، لا أمام فلسفة وجودية عبثية أو ميتافيزيقية تشاؤمية، وذلك بالرغم من الإحالات الكثيرة، في معجم الجحيم، إلى الموقف الوجودي والفلسفة الوجودية، عبر الدلالة اللغوية وعبر التناصّ أيضاً.

نريد أن نقول: إنّ هذا الحكم على الوجود، بأنه خطيئة أزلية، هو حكم جمالي لا حكم ميتافيزيقي، أي أنه حكم يعمّم الانفعال الذاتي، ليعمّق الإحساس الأليم بالقباحة، في نوع من الإدانة الجمالية، بخلاف الحكم الفلسفي الميتافيزيقي الذي هو حكم عقلي تأملي أولاً. فالقول بالخطيئة الأزلية شعرياً ليس إقراراً بها. بل هو تنبيه على خطورة الاستلاب الذي يوحي وكأنّ الوجود هو نتاج الخطيئة، مما يتطلّب إعادة النظر بالاستلاب لا بالوجود ذاته. إنه حكم تنبيهي، إن صحّ التعبير، لا حكم تقريري.

ولكن في المحصلة هنالك إيحاء، لا شبهة فيه، بأنّ الوجود الاجتماعي، والإنساني عامة، إنما هو وجود مختلّ، وجود عدواني وغثياني بالنسبة إلى الذات الفردية التي تمثّلها نصيًّا الذات الشعرية (12). هذه الذات التي كثيراً ما تتناغم ومفهوم الاغتراب الوجودي، بل لعلّها لا تتناغم إلا معه. ونطرح مثلاً على ذلك مقولة الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر «الجحيم هي الآخرون»، التي كثيراً ما عبّر عنها سيف الرحبي شعرياً، بل لعلّه اعتمدها أيضاً، في عنوان مختاراته هذه. فتكون دلالة العنوان أنّ الآخرين هم مفردات الجحيم. إنهم الجحيم التي تغلق على الذات الشعرية المغتربة أفق الطمأنينة والسلام. وهو ما يتبيّن في المقبوسين التاليين:

في الصباح عندما أستيقظُ،
يستيقظُ العالمُ في رأسي،
بكائناته وزعيقه الذي يهرس العظام (13)

وبقوله أيضاً:

أُغلقُ البابَ،
وأنظرُ من ثقب عاصفةٍ إلى الحشد البشريّ،
وأعرف، بعد قليل، ستنتقل المذبحة،
بتفاصيلها إلى قلبي (14).

إنّ القلق الوجودي في هذين المقبوسين أوضح من أن يشار إليه. حيث يغدو الصباح مجرّد إشارة إلى بدء المعاناة الوجودية بالقبح العميم، ويغدو الحشد أو التجمع البشري إيذاناً بالفظاعة أو المذبحة الشعورية. وإذا ما وضعنا في الاعتبار أنّ ذلك الحشد إنما هو مجرّد حركة البشر في الشارع، فإنّ ذلك يحيل على أنّ ثمة توجّساً مخيفاً من مجرّد ذِكْر البشر الذي لا يعني للذات المغتربة إلا حضور القباحة أو حضور الجحيم. وبالرغم من أنّ النصّ- أو المقبوسين السابقين- واضح في دلالته الاغترابية من الوجود البشري برمّته، فإننا لا نستطيع أن نصدّقه تماماً في هذا. فما لا يقوله النصّ علناً هو الأهمّ هنا. نقصد أنّ ذلك الاستفزاز من مجرد الحضور البشري إنما هو استفزاز من الاستلاب لا من البشر، استفزاز من العلاقات الاستلابية بين البشر، لا من البشر أنفسهم. وفي هذا إشارة إلى الفرق بين الحكم الجمالي والحكم الفلسفي.

ولعلّنا نستطيع أنّ نقرأ النصّ قراءة مغايرة، لما هو معلن فيه: فمجرّد الصباح أو مجرّد الحشد البشري، هو دلالة على انكشاف التراجيديا الإنسانية. وكأنّ الصباح لا يأتي إلا ليكشف مدى العذاب أو التراجيديا في الناس أو الحشد البشري، مما ينعكس ألماً وإحباطاً في الذات الشعرية. فبدلاً من أن تتجدّد تلك الذات في الصباح، أو بدلاً من أن يتعزّز وجودها بالحشد أو الناس، تجد نفسها محبطة لرؤيتها تلك العذابات البشرية بادية في الوجوه، والسلوك، والشارع. فالألم- أو الخوف- في الذات الشعرية، إذاً، هو ألمٌ على، لا ألمٌ مِن. إنه ألم على البشر، وليس ألماً منهم من حيث الأصل. فالصباح إذاً هو صباح الألم البشري، أو صباح الضحايا، سواء في ذلك ضحايا الحروب وضحايا الشقاء وضحايا الاستبداد وضحايا الاغتراب:

فالنهارُ يقرعُ إسفلتَ الشوارع،
بأحذية الجند،
وأنا وحيدٌ في دغْلِ الخنازيرِ المصقولة،
بملْح العادات وبخور المآتم اليومية (16).

وأيضاً:

هل ألَم كَهذا المَشهد،
حيث الخليقةُ تنشر أسرارها النائمة،
كأزياءالعاهرات (17).

يمكن لنا التوكيد إذاً أن جمالية القبح، عند سيف الرحبي، تمتزج نفسياً وروحياً وبمفهوم الاغتراب الوجودي، غير أنها لا تقتصر على ما هو وجودي وحسب. فهنالك من الأبعاد الحضارية، والاجتماعية، والسياسية ما يوسّع جمالية القبح من جهة، ويوسّع أفق النصّ الشعري من جهة أخرى. ولعلّ تلك التوسعة هي التي تنفي القطيعة الروحية أو عدم الانتماء عن الذات الشعرية النصّيّة، وهي التي تسوّغ تلك الآلام الإنسانية التي تعتصر النصّ الشعري بمجمل صوره ودلالاته ورؤاه. إنّ شاعر معجم الجحيم لا يفتأ يؤكد انتماءه واغترابه في الوقت نفسه، إنه ينتمي إلى تلك البلدان والجزر التي تستوطن الروح والحلم منه، وإن استوطنتها الخطيئة الأزلية !

من المعلوم أن نصّ الاغتراب غالباً ما يرتبط بجمالية العذابيّ، حيث تبدو الظواهر والأشياء فيه مادة قهرية تسلّطية معادية غير قبيحة بالضرورة، أو بالأحرى لا يتمّ التركيز على القباحة فيها، وإنما يتمّ التركيز غالباً على التسلّط من جهة، وعلى الإيلام من جهة أخرى. وهو ما نلاحظه عند سيف الرحبي، ولكن مع تركيز خاص على القباحة. ولا شكّ في أن لذلك التركيز فاعلية التعميق والتعميم معاً. نقصد أن التركيز على القباحة في موادّ الاغتراب- أي الظواهر والأشياء- ينعكس تأثيره عميقاً فيما هو نفسي وروحي، كما ينعكس في تعميم القباحة على كلّ ما هو اجتماعي، بل وجودي أيضاً، وهذا بذاته يجعل جمالية القبح أوضح وأعلى حضوراً من جمالية العذابيّ، في معجم الجحيم، ويجعل الإدانة الجمالية للواقع عامة وشاملة؛ مع العلم أن التقويم الجمالي السلبي أو «الإدانة الجمالية» هي أشدّ أنواع الإدانات قاطبة. فاعتبار الشيء قبيحاً أشدّ قسوة من اعتباره مسيئاً أو ساقطاً على الصعيد الأخلاقي مثلاً:

صَليلُ قطاراتٍ عائدة من مراعي الحروب،
جثثٌ وأشباحٌ تتعانق في مرايا الفجر،
والمسافات تبصقُ أشلاءها،
تزفر محيطات الكآبة أطفالاً بلون الفحم (18).

وأيضاً:

أنا الرجل المنذور للغدرِ،
أحدّقُ في مرايا نفس مقعّرة،
جماجمُ وعظامٌ وحطامُ أجيالٍ كئيبة،

يسكنون القاع،
ونسوةٌ ينتحبن في ثياب الحِداد،
كأنما العالم يجترّ أيامهُ الأخيرة في قلبي (19).

وهكذا فكما أن العالم تطحنه الحروب، ويشوّهه القتل والدمار، فيمتلئ بالجثث والأشباح الآدمية والطفولة المشوهة، فإنّ الذات الشعرية هي الأخرى ممتلئة بكلّ ذلك، وربما أكثر وأشدّ. وما هذا إلا بسبب تلك المرآة المقعّرة التي يتقزّم فيها كلّ شيء ويتشوه أيضاً، فوق ما هو عليه من تشوّه وقزامة. إنّ تلك المرآة أو النفس المقعّرة، إضافة إلى الواقع الاستلابي، هي التي تسوّغ ذلك الحضور الكثيف لمفاتيح القبح، في النصّ الشعري.

يصعب فهم جمالية القبح القائمة على الاستلاب، من دون استحضار مفهوم الحرية، الذي يعدّ المفهوم الأبرز في المنظومة الفكرية والجمالية الحداثية التي ينتمي إليها الشاعر سيف الرحبي، والتي كانت لها الهيمنة القصوى في القرن العشرين، حيث ارتفع مفهوم الحرية إلى أن يكون أساس الجمال الحداثي، وتعددت جوانبه ليشمل مختلف ظواهر الوجود الإنساني. فلا يمكن الكلام على الحداثة من دون وعي مفهوم الحرية، كما لا يمكن وعي الجمال الحداثي، ومن ورائه القيم الجمالية الأخرى، من دون ذلك المفهوم (20). وهو ما يترتّب عليه أن القبح الذي هو نقيض الجمال هو أيضاً نقيض الحرية. فافتقاد الحرية يعني بالضرورة افتقاداً للجمال، مثلما يعني حضوراً للقبح والاغتراب معاً. وبناء عليه، فإن جمالية القبح هنا تتأسس على فقدان الحرية بمستوياتها المختلفة والمتعددة، وهو ما عبّرنا عنه بمفهوم الاستلاب. ومن البدهيّ أن جمالية القبح تلك تتعمق وتتوسّع كلما كان الفقدان عاماً وكارثياً، كما هي الحال في معجم الجحيم:

مُنسلخاً من دهشتي الأولى،
قاذفاً بطفولتي للكلاب،
أمشي في الشارع الممتدّ من نيرون حتى هتلر،
مُصفّقاً لمواكب العماء والبعوض،
حالماً بالذبح وقضم التفاح،
فوقَ جثث الضحايا،
الضحايا الجميلين مثل ليلِ الجريمة (21).

غير أنه لا بدّ من الاحتراز في هذا المجال من التعميم على شعر الرحبي كاملاً. فنحن ندرس مرحلة المختارات «معجم الجحيم»، ولا ندرس شعر الشاعر برمّته. هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن توصيفاتنا، وأحكامنا النقدية إنما ترتبط بالصفة القائدة في نصوص المختارات، ولا تشمل كلّ نصّ فيها بالضرورة. فدائماً هنالك ما لا ينصاع أو ما يشذّ عن العام أو القاعدة. وكذلك فإنّ طغيان جمالية القبح على مرحلة المختارات ليس بالمستوى نفسه دائماً. ففي حين ترتفع وتيرة تلك الجمالية في المجموعات الخمس الأولى، تتراجع وتيرتها نسبياً في المجموعات الثلاث الأخيرة، من المختارات، لتتقدم جمالية الجميل بنسبة ملحوظة، مع بقاء تلك الجمالية ذات حضور ضاغط. أما أيُّ الجماليات راح يهيمن على المجموعات التي تلت المختارات، فإنّ لهذا درساً خاصاً به.

شعرية الغرابة في معجم الجحيم:

ما قيل آنفاً عن جمالية القبح، في مسألة الهيمنة تقدماً أو تراجعاً، يقال أيضاً عن شعرية الغرابة التي كانت لها الهيمنة شبه المطلقة تقريباً في المجموعات الخمس الأولى، في حين نشهد بروزاً واضحاً لشعرية الألفة، في المجموعات التالية، مع ميل إلى السردية الشعرية التي لم يكن لها ذلك الحضور اللافت سابقاً. إضافة إلى الاعتماد على مفهوم «النصّ» في بعض النصوص المتأخرة من

المختارات. أي أنّ هنالك تطوراً أو تغيراً في الجمالية وفي الشعرية معاً لدى الرحبي. وهو تطور مفهوم فنياً وجمالياً على الصعيد الفردي للشاعر، ومفهوم أيضاً على صعيد السياق الشعري العام للحداثة الشعرية العربية. إذ كان لشعرية الغرابة حضور كثيف في بدايات الحداثة الشعرية، ولاسيما عند شعراء الجيل الأول، والجيل الثاني من تيار التجاوز والتخطي، وتيار مجلة شعر عامة. فقد بدا وكأنّ أولئك الشعراء قد اكتشفوا منجماً شعرياً تخييلياً، لا تنفد معادنه الثمينة، فانصرفوا إليه كلّياً، ولسان حالهم يقول: هذه هي الحداثة، ولا حداثة سواها.

ولعلّه كثيراً ما تمّ النظر إلى شعرية الغرابة على أنها من أسباب الغموض الذي اتسمت به الحداثة، واُتهمت به أيضاً، حتى باتت الحداثة تعني الغموض، وربما الإبهام أيضاً، بالنسبة إلى الكثيرين من دعاتها ومن معارضيها على السواء. وما يعنينا هنا هو أنه بالرغم من أنّ لشعرية الغرابة أثراً ما في الغموض، لا نستطيع نفيه أو نكرانه، فإننا نذهب إلى أنّ الوعي الجمالي الحداثي هو الجوهر في مسألة الغموض الشعري، وذلك لطبيعته المغايرة عما هو مألوف في الوعي الجمالي الكلاسيكي (22). ولا أدلّ على ذلك من حضور الغموض، في شعرية الألفة، ولو بنسبة أقلّ مما هي عليه في شعرية الغرابة. بل إنّ شعرية الغرابة نفسها تتفاوت نسبة الغموض فيها بحسب النصّ، وبحسب تجربة الشاعر، وبحسب المرحلة الشعرية أيضاً.

سوف نحاول استيعاب شعرية الغرابة، عند سيف الرحبي، من خلال الوقوف على الصورة المشهدية، ثمّ الصورة الفنية الجزئية، ثمّ التركيب اللغوي، ثمّ الحقول أو الدوائر الدلالية التي تمحورت حولها جمالية القبح وشعرية الغرابة معاً، مع وقفة خاطفة عند جمالية المكان وعلاقتها بجمالية القبح.

1 – الصورة المشهدية:

نقصد بالصورة المشهدية (23) كلّ صورة فنية كلية أو كبرى، تشكّل مشهداً ثابتاً أو متحركاً، لمقطع من الواقع الفعلي أو المتخيّل، يكون للتوليف أو المونتاج السينمائي دور رئيس في بنائه المشهدي. وغالباً ما تتألف الصورة المشهدية من صور جزئية وتعبيرات وصفية وسردية وحوارية صغرى، تلتئم جميعها بالتوليف من أجل الإيحاء الكلي للمشهد، الذي قد يكون تخييلاً واقعياً أو تخييلاً غرائبياً أو خليطاً من المستويين.

وقد يكون المشهد مقطعاً شعرياً كاملاً، أو يكون هو القصيدة نفسها، إذا كانت القصيدة من القصائد القصار أو القصائد المقطعية. ولكن يستحيل أن يستغرق واحدة من القصائد الطوال، أو تلك التي تتجاوز عدّة صفحات. فالصورة المشهدية، هي في نهاية المطاف، صورة مكثّفة أو مركّزة، وإن تكن صورة فنية كبرى.

وكما أشرنا آنفاً، فإنّ الصورة المشهدية يمكن أن تكون واقعية، أو تكون غرائبية، ولكن أيضاً يمكن أن تكون حصيلة الجمع الانتقائي، والاعتباطي أيضاً، لما هو واقعي وغرائبي، على نحو يبدو فيه الواقعي غرائبياً، والغرائبي واقعياً. وبالتأكيد كلّما زاد منسوب الجمع الاعتباطي خاصة زادت نسبة الغرابة في الصورة المشهدية، مع الإشارة إلى أنّ هذه الصورة هي أساس شعرية الغرابة عامة، فلا يمكن الكلام على هذه الشعرية في غياب تلك المشهدية الغرائبية، حتى لو تمّ الاتكاء على تراكيب لغوية منزاحة، أو على صور فنية جزئية مفارقة للواقع. إذ إنّ تلك التراكيب والصور المفارقة يمكن أن توجد في شعرية الألفة، من دون أن تنفي عنها تلك الصفة.

وقد قدّم سيف الرحبي، في معجم الجحيم، الكثير من تلك الصور أو المشاهد، حتى يمكن القول إنّ التصوير

المشهدي عامة، هو أحد الملامح البارزة في أسلوبه الشعري.

يقول في قصيدة بعنوان «مشهد مكرّر»:

ما بين شارع الشهداء في الحيّ التاسع و«السان ميشيل»
تحلّق حكمةُ اليوم بأنفاقِ المترو،
الطيورُ تحتلّ الثكنات بصياحها العجيب،
المهاجرون ينتظمون صفوفاً أمام التفتيش،
وصداعُ الرأس لا يأتي إلا بمزيدٍ،
من المحبة للفئران،
مشهد عابر لامرأة مغتصبةٍ،
قردٌ يعوي،
تحيط به مجموعة من الفيلة جُلبت خصيصاً من الهند،
بينما العراة والسُّكارى يحتلّون الحلبة،
بشفاه يابسة،
متمنطقينَ بزنارٍ من الضفادع،
حفنةُ نجوم تهذّي أمام المخرج،
والسماء تلفح الأرض بمصل جديد (24).

هنالك عناصر واقعية فعلية فِي هذا المشهد، مثلما هنالك عناصر تخييلية غرائبية. وقد تمّ التوليف بينها بطريقة سينمائية ترصد صوراً بصرية، يستحيل على عين الشاعر، أو على البصر عامة، التقاطها متزامنة ومن زاوية نظر واحدة. فلا يمكن مسح تلك الجغرافيا بصرياً، من دون كاميرا سينمائية متحركة، بُعداً وقُرباً، وارتفاعاً وانخفاضاً، لالتقاط المسافة بين شارع الشهداء في الحي التاسع وساحة السان ميشيل في وسط باريس، مع النزول إلى أنفاق المترو، ثمّ الصعود إلى الأعلى، والتقاط حركة الطيور في الثكنات العسكرية، ثمّ طوابير المهاجرين عند الحواجز، ومشهد المرأة المغتصبة، ومشهد السيرك «القرد والفيلة»، ثمّ السُّكارى العراة الذين يتمنطقون بزنار من الضفادع! ثمّ حفنة النجوم والمخرج، تحت السماء الممطرة.

إنّ هذه الانتقائية في اللقطات المتباعدة، والتي لا تجتمع في حيّز واحد، يمكن استيعابه بصرياً، هي التي تجعل تلك الصورة المشهدية غرائبية. وكما يقول الناقد السينمائي المجري بيلا بالاش: « إنّ الزوايا غير العادية تكشف لنا عن أوضاع غير عادية (25). أي أنّ غرائبية هذا المشهد تكمن أولاً في الزوايا التي تمّ النظر منها، مثلما تكمن في اللقطات الواقعية المتباعدة والمجتمعة في حيّز أو مشهد شعري واحد، على طريقة المونتاج أو التوليف السينمائي.

وإذا ما دقّقنا بتلك الزوايا (26) فسوف نلاحظ أنّ زاوية النظر إلى المسافة بين الشارع والساحة هي زاوية فوقية من بُعد، أو من الأعلى إلى الأدنى، في حين أن زاوية النظر في الأنفاق هي زاوية سفلية، من الأدنى إلى الأعلى، ولكن من قُرب، وكذا هي الحال في مشهد الطيور المأخوذ من الأدنى ومن بُعد معاً، أما مشهد المهاجرين فمأخوذ أفقياً ومن قُرب، وزوايا النظر في مشهد المرأة المغتصبة والقرد والفيلة هي زاويا أفقية، ومن قُرب، أما مشهد السُّكارى العراة فمأخوذ أفقياً ومن بُعد، وكذا هي الحال مع حفنة النجوم، أما السماء فمأخوذة من الأدنى إلى الأعلى. إنّ هذا الاختلاف في زوايا النظر إلى اللقطات التفصيلية، مع تجميع ما لا يجتمع في حيّز واحد، هو الذي يكمن وراء تلك الغرائبية التي نستشعرها في هذه الصورة المشهدية. وبالرغم من أنّ الصور الجزئية المفارقة- أو اللاعقلانية- محدودة جداً، في هذا المشهد- فليس هنالك منها إلا ثلاث صور، وهي: تحليق الحكمة في الأنفاق، والصداع المحبّ للفئران، والتمنطق بزنار الضفادع- فإنّ الصورة المشهدية الكبرى جاءت غرائبية الطابع والإيحاء، وإن يكن في الحدّ الأدنى من الغرائبية، حيث لعب التصوير

والتوليف السينمائيان دوراً مهمّاً في تغريبها. الأمر الذي يعني أنّ الغرائبية يمكن أن تكون مما هو واقعي بحت، ولكن مع إعادة بنائه بطريقة مختلفة عما هو عليه في الواقع. وكثيراً ما يفعل الرحبي ذلك، في معجم الجحيم، الذي هو عبارة عن صور مشهدية متوالية، يلعب التوليف دوراً أساسياً في غرائبيتها أو لا واقعيتها في الحدّ الأدنى.

يقول في مشهد متكامل، من قصيدة بعنوان «مساء الكوابيس»:

صراخٌ نافرٌ مثل عنق الحصان،
صراخٌ أم سُعالٌ أم استغاثة غريق،
هذا القادم من صدفة الأعماق،
من خرائب الذكرى،
أطفال بلون الرغبة الميتة،
جندٌ مهزومون وغبار،
امرأةٌ تتجوّل فوق حدقة الريح المنكسرة،
وأرحامٌ نساء علىعربة الحوذيّ النائم:
إنه المساء (26)

تختلف غرائبية هذه الصورة المشهدية عن سابقتها، بانبنائها أساساً على الصور الجزئية المفارقة أو اللاعقلانية. حيث شكّلت المشهد كلّه، بدءاً بالصراخ النافر وانتهاء بأرحام النساء على العربة. وليس هنالك إلا صورة واقعية فعلية واحدة، وهي صورة الجند المهزومين والغبار. غير أنّ المشهد الذي انبنى على الصور الجزئية انبنى أيضاً على تقنية المونتاج أو التوليف، ولكنه التوليف بين صور لاعقلانية أصلاً، مما رفع من نسبة الغرائبية في المشهد. إذ نلاحظ كيف يتمّ التقاط الصراخ النافر كعنق الحصان، إلى جانب استغاثة الغريق من الصدفة، ومن خرائب الذكرى، ثمّ أطفال الرغبة الميتة، فالجند والغبار، فالمرأة التائهة في حدقة الريح، فالأرحام المرمية أو المتكدّسة على العربة. فالتوليف هنا إذاً هو توليف بين صور غرائبية، لا يمكن أن نجد لها معادلاً في الواقع، وإن كانت ذات إيحاءات واقعية.

وما يزيد في تلك الغرائبية هو ذلك التنوع في العناصر والقنوات الحسية التي يتشكّل منها المشهد؛ فالصراخ، والسعال، والاستغاثة كلّها سمعية، في حين أنّ صدفة الأعماق، وخرائب الذكرى، والرغبة الميتة، كلّها شعورية سيكولوجية، بالرغم من بصرية بعضها كالصدفة والخرائب، أما الجند، والغبار، والأطفال، والمرأة، والأرحام، والحوذيّ، والعربة فجميعها بصرية. أما بالنسبة إلى الجملة التقريرية الأخيرة «إنه المساء»، فقد جاءت وكأنها تقرير وتنبيه إلى أنّ المساء، كلّ مساء، سوف يشهد ما يشبه هذا المشهد الفظيع في معناه الجمالي، واللامنطقي في معناه الواقعي. الأمر الذي يؤكّد جمالية القبح في هذا المشهد.

ومن الملاحظ في هذا المشهد أنّ المساء الذي تمّ الإعلان عنه في الجملة الأخيرة، إنما يظلّل المشهد كلّه بعتمته المريبة. فالغريق، وصدفة الأعماق، وخرائب الذكرى، والرغبة الميتة، والجند المهزومون، والغبار، وحدقة الريح المنكسرة أو المغمضة، والأرحام، والحوذي النائم، جميعها توحي بالعتمة، أو الانطفاء، أو انغلاق الرؤية. بمعنى أنّ المشهد ليليّ مظلم، لا ضوء فيه، بل ما ثمة فيه إلا العتمة والرعب.

يمكن التوكيد، من خلال ذينك المشهدين، ومن خلال الكثير سواهما، أنّ سيف الرحبي غالباً ما يميل إلى التصوير المشهدي أو السينمائي في رصد اللحظة الواقعية أو الشعورية، لإنتاج مشهد غرائبي، يصعب التعامل معه على أنه حقيقي، أو على أنه غير حقيقي، وفي الوقت نفسه يصعب التعامل معه على أنه مجرد هلوسات، أو مجرد تخيلات سيكولوجية. فثمة وقائع فعلية، ووقائع تخييلية

افتراضية، ووقائع ذهنية وسيكولوجية، وثمة أيضاً توليف خاص بينها جميعاً، لا يجتمع عادة إلا في شعرية الغرابة التي تعيد رسم الواقع بطريقتها الإيحائية الخاصة. فللصورة المشهدية هنا وظيفة التغريب من جهة، ووظيفة الإيحاء الجمالي العام من جهة أخرى، سواء أكان ذلك فيما يتعلق برصد الظواهر والأشياء، أم يتعلق برصد المشاعر والحالات النفسية، أم بالدلالات والمعاني.

وبالرغم من أنّ التغريب هو في ذاته غاية جمالية، بالنسبة إلى الشاعر، فإن هذا لا ينفي أن هنالك غايات أو أهدافاً أخرى تتحصل من تلك الغاية، ومنها اكتشاف اللامعقول واللامنطقي في الواقع والوقائع معاً، والإحالة على غربة الإنسان المعاصر تحت وطأة ذلك اللامعقول، وتعميق الإحساس بالقبح السائد، علاوة على الإدانة بمختلف مستوياتها ولاسيما الجمالية منها. إذ إن ذلك الجمع الاعتباطي بين الواقعي واللاواقعي، والممكن وغير الممكن، لا يؤكد شعرية الغرابة فحسب. بل يؤكد أيضاً جمالية القبح. وبهذا فإن التغريب يقوم بعدة وظائف في الوقت نفسه، وذلك في إطار وظيفته الجمالية الأساسية التي هي الإدهاش، كما هي الحال في المشهد التالي، من قصيدة بعنوان «كونشرتو من أجل داليا»:

الحشرات تسبح في جليد دمائنا،
كالأساطيل الملفّعة بهيجة النصر،
وعلى مدارج جنّة الزمن
تسكننا شعوبٌ تشرب فائض العالم من الذلّ،
وتضمحلّ،
في هبوب المداخن ومساءات النزيف،
عربةٌ يجرّها الوهم تُسمّى بلاداً،
مسالخُ ينام على أرائكها النبض البشريّ،
صباحٌ يأتي مخضّباً بنواح المقابر،

سماوات وحدائق تستجدي النوم في المصحّات العقلية ذلك هو فحوى الخطاب الأخير لرئيس الشرطة (28).

لا تختلف وظيفة الجملة التقريرية الأخيرة، في هذا المقطع، عن جملة «إنه المساء» التقريرية في المقطع السابق. ففيها فحوى الصور واللقطات السابقة كلها تقريباً. حيث الحشرات، والدم، والأساطيل، والنزيف، والجثث، والمقابر والمسالخ، والذلّ، والبلاد المنهوبة والمصحات العقلية. إنه تقرير واقع الحال، غير أنه تقرير مصوّر مشهدياً على نحو غرائبي، يكثّف جمالية القبح، في مستوياتها المقرفة والمؤلمة والفظيعة. أما المقرفة ففي (سباحة الحشرات في الدمّ، وجنّة الزمن)، والمؤلمة في (الذلّ والمداخن ونواح المقابر)، والفظيعة في (المسالخ واستجداء النوم في المصحات العقلية). وقد تمّ التقاطها جميعاً من فوق ومن بُعد معاً، أي من زاوية نظر واحدة، بما فيها صورة الحشرات، وذلك لرصد صورة كلية للتراجيديا الإنسانية في هذا المكان من العالم.

2 – الصورة الجزئية:

إن التدقيق في الصور الفنية الجزئية التي اشتملت عليها معظم المقبوسات الشعرية السابقة سوف يؤكد شعرية الغرابة تلك، أو ما يطلق عليه كارلوس يوسونيو مصطلح اللاعقلانية الشعرية. وقد لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن سيف الرحبي يكاد يستنفد تلك اللاعقلانية في مجمل صوره الفنية الجزئية خاصة. فهو لا يكاد يجمع في صورة واحدة عنصرين، يمكن أن يجتمعا معاً على صعيد الواقع الفعلي. وإذا ما كانت الصورة المشهدية لديه تحتمل شيئاً من الواقعيّ الفعلي، فإن الصورة الفنية الجزئية لا تكاد تحتمل ذلك، أو هي تحتمله في الحدّ الأدنى تقريباً. حيث يكثر الجمع الاعتباطي بين العناصر، ويتمّ الربط

بين المحسوس والمعنوي، أو يتمّ تحسيس المعنوي أو العكس، أو يتمّ الربط بين محسوسين أو معنويين من حقلين متباعدين، أو يتمّ التعامل مع كلّ من المحسوس والمعنوي تعاملاً غير معهود، أو غير ممكن خارج الفنّ، أو يتمّ إعطاؤهما دلالات جديدة ومختلفة؛ وفوق ذلك فإنّ سيف الرحبي غالباً ما يميل إلى إنتاج صور جزئية مركّبة ومعقّدة يصعب تفكيكها، أو إعادتها إلى عناصرها الأولية البسيطة. الأمر الذي يزيد في نسبة الغرابة، ونسبة الغموض أيضاً.

ومع أن المقبوسات الشعرية السابقة توضّح ما نرمي إليه، فلا بأس من الاستئناس ببعض الصور الجزئيةالدالّة:

- الليلُ، أسماكُه تسبح في دمي،
أسماكُ هذا الليل الشرسة مثل عربات عتيقة (29).
- قتلةٌ يمسحون الشوارع،
من آثار الدم العالق في أهداب القمر (30).
- أيها الرصيف الرماديّ يا طفولة مغتصبة،
السماء تمشي على عكّازة هرمة،
والأرض تعانق الخواء (31).
- وحده النوم يمشي متنزّهاً بين قبائله البربرية،
تتقدّمه فرقة من الأقزام (32).
- يفتح الرأسُ أبوابَه،
مثل ثورٍ يدفع عاصفةً نحو هجرتها الأبدية (33).
- تجلس وحيداً كشارع تلسعه أفعى (34).
- ثعباناً يحتن جبلاً في مغارة (35).
- الصرخة الغائرة في أحشائي
كحيوان مطمور، في كهف، تتجوّل
بين النائمين مع جندها الغرباء
وتجبرهم على المضيّ معها نحو أقاصٍ مجهولة (36).
-العدم المنتصب كعصا الأعمى (37)

نلاحظ أن المفارقة القصوى- أو الجمع الاعتباطي- هي التي تتحكم في بناء تلك الصور الجزئية التي اخترناها من على مدار معجم الجحيم، وقد راعينا فيها مستويي الصورة البسيط والمركّب. ونقصد بالمستوى البسيط ما يتألف من عنصرين أو ثلاثة في الحدّ الأعلى، ونقصد بالمركّب ما يتألف من أربعة عناصر فما فوق، وكلّما كثرت العناصر وتداخلت فيما بينها أصبح التركيب أكثر تعقيداً، واتسمت الصورة المركّبة بأنها معقّدة. أما وضوحها أو غموضها فلا يعود إلى عدد العناصر فيها، وإنما يعود إلى طبيعة العلاقة بين تلك العناصر. فالعلاقة المنطقية والعقلانية بينها لا تنتج الغموض حتى لو كانت مركّبة ومعقّدة، في حين أن العلاقة غير المنطقية أو غير العقلانية سوف تنتج الغموض حتى لو كانت الصورة من المستوى البسيط. إنّ الشارع الذي تلسعه الأفعى، والجبل الذي يختنه ثعبان في مغارة، والعدم المنتصب كعصا الأعمى، إنما هي صور بسيطة، من حيث عدد العناصر، لكنها غامضة بسبب طبيعة العلاقة بين عناصرها المحدودة. فالأفعى، العنصر الحسيّ الحيّ، من حقل مختلف جذرياً عن حقل الشارع الحسيّ الجامد، فهي، أي الأفعى، من حقول الغابات والبراري، لا الشوارع والمدن؛ وحتى لو كان الشارع والأفعى من حقل حسّي واحد، فإنّ فعل اللسع لا يكون بينهما بتاتاً، ولا يكون أصلاً بين الأفعى وأي شيء جامد آخر، مهما ضؤل شأنه وحجمه. فكيف واللسع لشارع ضخم ممتد، لا تمثّل الأفعى شيئاً بالنسبة إليه!

وكذا هي الحال بين الجبل والثعبان وفعل الختان في المغارة. ومع أنّ كلاً من تلك العناصر الحسية من حقل طبيعي واحد، فإنّ العلاقة بينها غير ممكنة واقعياً، وغير منطقية عقلياً. إذ لو افترضنا أنّ الجبل يمكن حشره في مغارة ضخمة تتسع له، فلا يمكننا أن نفترض أو نتخيّل

فعل الختان ذاك. فلو كان البركان مثلاً هو الذي يقوم بفعل الختان، لاعتبرنا الأمر مبالغة قصوى ولكنها مفهومة، غير أنّ الثعبان هو الذي يختن جبلاً في مغارة! أما صورة العدم المنتصب كعصا الأعمى، فنجد فيها جمعاً بين المعدوم والموجود، أو نجد علاقة بين اللاشيء، العدم، والشيء، العصا. وفوق هذا نجد فعل الانتصاب المنسوب لما لا ينتسب إليه، وهو العدم والعصا معاً- هذا إذا فكّرنا بالمعنى الجنسي للانتصاب، أما إذا فكّرنا بالوضعية الشاقولية، فيمكن للعصا أن تنتصب مثلما يمكن أن تنحني- ولكن، في مختلف الأحوال، نحن أمام علاقة مستحيلة التحقق بين العدم والعصا والانتصاب.

وبالرغم من أنّ الإيحاء في تلك الصور متسق داخلياً، وذو دلالة لا يخطئها الشعور، فإنّ طبيعة العلاقة فيها لا تسمح بالتعامل معها من خلال هذه الآلية الذهنية في التحليل، والتركيب، والمحاكمة، والفهم عامة. فلا بدّ إذاً، كما يرى يوسونيو، من الانفعال أولاً ثمّ الفهم ثانياً، أما العكس فلن يسمح لنا بالتفاعل مع تلك الصور، ولن يؤدي بنا إلى أي دلالة فيها. إذ إنّ التعامل العقلاني مع أمثال تلك الصور لن يرى فيها إلا لعباً عبثياً ومجانياً، لا يستأهل النظر أصلاً. غير أننا حين نتعامل معها عقلانياً، نخطئ أولاً بحقّ أنفسنا قبل أن نخطئ، ثانياً بحقّ تلك الصور. إننا نخطئ بحقّ أنفسنا، لأننا نكون قد دخلنا إلى تلك الصور مدخلاً خاطئاً، مدخلاً لا يمكنه أن يوصلنا إلى شيء فيها، فنعجز عن الفهم، ثمّ نتّهم الصور بما عجزنا عنه.

إنّ السرعة الجنونية التي نعانيها في الحياة، أو الشارع ترميزاً، هي أشبه بلسعة الأفعى، حيث نتصرّف على عجل بكلّ شيء، وكأنّ هنالك مهمة ضاغطة على أجسادنا وأرواحنا معاً، فنتحرك بسرعة، من دون أن ننتبه إلى ما حولنا أو ننتمي إليه، مما يجعلنا نحسّ بالوحدة والوحشة في هذا العالم المجنون وهو ما يسوّغ شعرياً القول: تجلس وحيداً كشارع تلسعه الأفعى. وكذا هي الحال في الجبل، أو القيم العليا التي يشوّهها أو يلغي فاعليتها التافهون في أوكارهم المعتمة. فبما أنه يمكن لأولئك أن يشوّهوا أعلى القيم خفية بأحطّ الأفعال، فمن الممكن القول شعرياً: ثعباناً يختن جبلاً في مغارة. أما ذلك العدم المنتصب كعصا الأعمى، فما هو إلا دلالة على هذا الوجود الهشّ الذي هو أشبه بالعدم، أو الوجود الخلّبي الذي شأنه شأن العدم، والذي يسير عبثاً أو خبط عشواء وبلا طائل كعصا الأعمى.

فما من عبث أو مجانية إذاً في تلك الصور، على مستويات الدلالة والإيحاء، وذلك بالرغم من الجمع الاعتباطي بين العناصر، والذي لا يجتمع بحال من الأحوال على أرض الواقع أو على أرضية الوعي العقلاني.

أما على مستوى الصور الجزئية المركّبة، فإنّ سيف الرحبي كثيراً ما ينشئ صوراً مركّبة من أربعة عناصر، فما فوق، تدخل جميعها في علاقة غير منطقية، مما يوسّع المدى التعبيري ويعقّده، في الوقت نفسه. وهو ما نلاحظه في الصور المركّبة المقتبسة آنفاً. ويكفي أن نتوقف عند اثنتين من تلك الصور توضيحاً للبنية والدلالة فيها. ونتخير منها صورة القتلة، وصورة الصرخة. ففي الصورة الأولى أربعة عناصر حسية، وهي القتلة، والشوارع، وآثار الدم، وأهداب القمر، إضافة إلى فعل حسيّ حركيّ، وهو المسح. حيث تدخل تلك العناصر في علاقة غريبة من نوعها، فالقتلة يمسحون الشوارع من آثار الدم، ولكن ليس من آثار الدم المسفوحة فيها، وإنما من آثار الدم العالق بأهداب القمر. ومن المفترض أنّ القتلة يريقون الدم، ولا يمسحونه لا عن الشوارع ولا عن أي مكان آخر. فما الذي تقوله الصورة في مسح الدم عن أهداب القمر؟

إن القتلة لا يعنيهم أن يمسحوا الشوارع من آثار الدم. بل يعنيهم أن تبقى الشوارع ملطّخة بالدم تذكيراً بأنهم يمكن أن يفعلوا الأخطر والأشدّ؛ غير أنه يعنيهم جداً أن لا يظهروا بوصفهم قتلة، وإنما بوصفهم منقذين وإغاثيين ومتعاطفين مع الضحايا، ولهذا يمسحون آثار الدم من على أهداب القمر الذي رأى ما رآه من تلك الجرائم. أي أنهم يمسحون صورة الجريمة من ذاكرة الشاهد الأعلى- وربما ذاكرة الرأي العام-، أي القمر، ولا يمسحون آثار الجريمة من الشوارع التي هي الشاهد والشهيد. إنّ الكلام على الجريمة هو ما يمسحونه، وليس آثار الجريمة بذاتها.

أما الصورة الثانية، صورة الصرخة، فتتألف من سبعة عناصر حسية أيضاً، وهي الصرخة الغائرة، والأحشاء، والحيوان المطمور، والكهف، والنائمون، والجند الغرباء، والأقاصي المجهولة، إضافة إلى فعلين اثنين؛ الأول: حسيّ حركيّ، هو فعل التجوّل، والثاني نفسيّ معنويّ هو فعل الإجبار. ومع أن عناصر هذه الصورة كلّها حسية، فإنّ الصورة ذهنية سيكولوجية من حيث التعبير والدلالة. فالكبت هو الأصل والفرع فيها. نقصد أنّ الرغبة المكبوتة في اللاشعور الفردي، والتي تستيقظ فجأة، أو تتحرر من سطوة الأنا الأعلى على حين غرّة، في الحلم مثلاً، تحاول استنفار بقية الرغبات النائمة أو المكبوتة، في اللاشعور، لبعثها بعنف من مرقدها، في نوع من العصيان ضدّ الأنا الأعلى. ولهذا تبدو الصرخة غريبة، أو ذات جند غرباء، عن بقية الرغبات المكبوتة أو المستسلمة للكبت. وكأنّ ثمة ثورة في اللاشعور تقودها الصرخة ضدّ الأنا الأعلى، من أجل التحرر أو العيش تحت الضوء في عالم الحرية أو الأقاصي المجهولة.

ولا شكّ في أنّ هنالك مستويات أخرى لهذا الصورة، ولا ندعي أنّ هذا المستوى هو الوحيد أو الأوحد. ولكن ما نريده هنا هو أنّ هذه الصورة المركّبة المعقّدة، بسبب تعدد العناصر من جهة، والعلاقة غير المنطقية بينها من جهة أخرى، يصعب الإمساك بدلالتها من القراءة الأولى، وإن تكن إيحاءاتها إلى العذابات الدفينة والمزمنة بادية من القراءة الأولى أيضاً.

أما بالنسبة إلى بنية الصورة، فنلاحظ أن الجملة الأولى منها، وهي: الصرخة الغائرة في أحشائي، تعادل الجملة الثانية أو شبه الجملة: كحيوان مطمور في كهف، وتعادل كذلك الجملة الثالثة: تتجوّل بين النائمين مع جندها الغرباء، والجملة الرابعة كذلك: تجبرهم على المضيّ معها نحو أقاصٍ مجهولة. فالصرخة دالّة على الحياة أو الحضور، والغائرة في الأحشاء دالّة على الغياب، والحيوان دالّ على الحياة أو الحضور، والمطمور في كهف دالّ على الغياب، وكذلك فعل التجوّل دالّ على الحضور، أما النائمون والغرباء، فدلالة على الغياب، والأمر نفسه في الإجبار الذي هو حضور، والأقاصي المجهولة التي هي غياب. فالصورة تقوم إذاً على الحياة والموت، أو الحضور والغياب. وهو ما يعادل الرغبة والكبت، والحرية والقمع، والحلم والكابوس، التي هي المدارات العامة لهذه الصورة (39).

وبهذا فإنّ المدى التعبيري أوسع وأكثر تعقيداً، في هذه الصور المركّبة، من تلك الصور ذات المستوى البسيط. غير أنّ هذا المستوى البسيط قد يدخل أحياناً في بناء المستوى المركّب، فتكون الصورة المركّبة قائمة على عدة صور بسيطة غير أنها متشابكة فيما بينها، على نحو يصعب فصلها إلى صور مستقلة تماماً. وهو ما نلاحظه واضحاً في الصورة الثالثة، من بين الصور المقتبسة سابقاً:

أيها الرصيف الرماديّ ياطفولة مغتصبة،
السماء تمشي على عكّازة هرمة،

والأرض تعانق الخواء، حيث نلاحظ ثلاث صور بسيطة، يتألف كلّ منها من عنصرين اثنين، (الرصيف والطفولة، والسماء والعكازة، والأرض والخواء، إضافة إلى فعلين حسيين حركيين: تمشي وتعانق) غير أنها جميعاً تشكّل صورة مركّبة تؤدي دلالة مشتركة موحّدة. وكما أنّ الصورة البسيطة تدخل أحياناً في بناء الصورة المركّبة، فإنّ كلتا البسيطة والمركّبة قد تدخلان في بناء الصورة المشهدية. وهي كلها تسهم في رسم شعرية الغرابة، في معجم الجحيم. وقد يقال أمام أمثال تلك الصور إن الشاعر يعتمد الكتابة السوريالية في إنتاج نصّه الشعري؛ فهي صور لا تنتظم وفق أي ناظم واقعي أو عقلي، كما أنها لا تنتظم وفق أي رؤية واعية، فليس فيها إلا الجمع الاعتباطي بين العناصر أو الظواهر والأشياء، مما هو من أساسيات الكتابة السوريالية. غير أننا نرى أنه إذا كانت بعض تلك الصور تتقاطع مع الصور السوريالية، فإنّ النصّ الشعري، عند الرحبي، لا يتقاطع مع الكتابة الآلية (التي تعني إطلاق العنان لمكنونات اللاشعور الفردي) التي هي الأصل في السوريالية عامة. وكذلك فإنه إذا كانت بعض الصور تتقاطع مع الصور الرمزية، فإنّ هذا لا يعني أنّ شعر الرحبي ينتمي إلى المدرسة الرمزية. إننا أمام شاعر حداثي، يحاول الإفادة من تقنيات مختلف المدارس الفنية، من دون أن ينتمي مدرسياً إليها بالضرورة، ولا أدلّ على ذلك من أنّ الرحبي يحاول الإفادة حتى من التقنيات التصويرية الكلاسيكية التي نلمسها هنا وهناك على مدار معجم الجحيم. إنّ سيف الرحبي معنيٌ أولاً بشعرية الغرابة، ولهذا لا يتردد من الإفادة من مختلف التقنيات الفنية التي تعزّز تلك الشعرية، سواء أكانت سوريالية أم رمزية أم سينمائية أم سردية.

ثمّ إنّ مصطلح الجمع الاعتباطي بين العناصر في الصورة الفنية لا يُقصد به العبثية واللعب المجاني بالكلمات والتراكيب، من دون ناظم شعوري انفعالي، أو من دون رؤية فنية جمالية. إنّ جمعاً اعتباطياً من مثل هذا لا يدخل في باب الفنّ أصلاً. وإنما يُقصد به ذلك الجمع الذي لا تقرّه الأعراف اللغوية، ولا تعترف به المحاكمات العقلية، فضلاً عن أنه غير ممكن في الواقع الفعلي. ومع ذلك فهو جمع محكوم بغرض شعوري جمالي محدّد، من حيث الدلالة والإيحاء والخطاب، الأمر الذي ينفي عنه الاعتباطية على المستوى الانفعالي والرؤيوي والجمالي، وإن بدا اعتباطياً بالنسبة إلى العرف والعقل والواقع. وما وقوفنا عند تلك الصور بالدرس والتحليل إلا نوع من نفي المجانية والعبثية عن ذلك الجمع الذي يبدو اعتباطياً للوهلة الأولى، وما هو كذلك فنياً وجمالياً.

3 – التركيب اللغوي:

ونتوقف عند التركيب اللغوي الذي هو الوحدة البنائية الدلالية الأولى، في النصّ الأدبي عامة، مثلما هو الوحدة البنائية الأولى في التصوير الشعري خاصة. غير أننا لن نتوقف عند مجمل التراكيب اللغوية، وإنما سوف نخصّص الحديث بكلّ من تركيب النعت وتركيب الإضافة، لبيان الانزياح اللغوي الذي اعتمده سيف الرحبي، في معجم الجحيم، والذي كان له تأثير ملموس في شعرية الغرابة؛ مع التوكيد أنّبقية التراكيب كالجملة الفعلية أو الاسمية، لا تقلّ أهمية على مستوى الانزياح وشعرية الغرابة، ولكن هاتين الجملتين قد تشكّلان صورة جزئية، وهو ما توقفنا عنده سابقاً.

غالباً ما يميل الرحبي إلى إقامة علاقة لغوية غير معهودة، بل غير عقلانية، بين الصفة والموصوف، وبين المضاف والمضاف إليه، بشكل يجعل التركيب في غاية الانزياح

اللغوي الدلالي، الأمر الذي يؤكد، مرّة أخرى، أنّ الرحبي يكاد يستنفد مجمل الممكنات التعبيرية المتاحة بين يديه، من أجل إنتاج نصّ شعري حداثي مغاير من جهة، ومن أجل تشكيل شعرية الغرابة من جهة أخرى. إذ إنّ الرحبي في تراكيبه المنزاحة تلك إنما يطلق اللغة من عقال الواقع الحرفي، ومن عقال العقل أيضاً، من منظور الحرية اللغوية التي تتكامل ومفهوم الحرية بوصفه الأساس في المثل الأعلى الحداثي.

وتمثيلاً على الانزياح في تركيب النعت، نقرأ التراكيب التالية، من على مدار معجم الجحيم: الجزر النائمة، الصباحات الطريدة، الخطيئة المشرقة، مساء مريض، الأنين الغامض، صباح معتم، معصية شاحبة، المساء الماكر، الظلمة الحادّة، المرايا الداكنة، أشجار مغمضة، غيمة شاحبة، الدجنة الباكية، شمس خاوية، فراغ مدلهمّ، ليل وعرٌ، القيعان المسترخية... إلخ. ونقرأ التراكيب التالية تمثيلاً على تركيب الإضافة، مع العلم أنّ هذا التركيب هو الأكثر وروداً، لدى الرحبي، من تركيب النعت، كما أنه الأكثر ابتكاراً: دخان الأحلام، رحم المسافات، نعاس الأمداد، معطف القطارات، عباءة المساء، جثّة الزمن، ملح العادات، عروق المساء، شاحنات الليل، قبّعة المساء، بلدان الغثيان، بطن الرتابة، مغارة الهذيان، فضاء الجماجم، أحشاء الصباح، ديجور الضجيج، بلاهة النهار، رائحة جازٍ منكفئ، قَدَم التيه، عُنق العالم، حوض الأزل... إلخ.

نلحظ في تراكيب النعت تلك أنّ الموصوف يُنعت بما لا يُنعت به عادة، وبما ليس من طبيعته أصلاً، وقد يُنعت بما يتناقض معه أيضاً. وهو ما ينتج دلالات جديدة ومنزاحة، بحسب البعد أو القرب في المسافة الدلالية بين الصفة والموصوف. وغالباً ما تتباعد تلك المسافة بينهما، في معجم الجحيم. ومن المعلوم أنّ تلك المسافة لا تتباعد، إلا إذا تباعدت الحقول الحسية والمعنوية التي ينتمي إليها كلّ من الصفة والموصوف. فإذا كان تركيب الجزر النائمة، يبدو مألوفاً بسبب المسافة المحدودة بين الصفة والموصوف- إذ النائمة تعادل الساكنة أو الهادئة، وكلتاهما يمكن أن توصف بهما الجزر- فإنّ تركيباً مثل صباحات طريدة يبدو أقلّ ألفة، لبعد المسافة نسبياً بين الصفة والموصوف، ولكن مع ذلك، فإنّ الغرابة فيه ليست بتلك الدرجة التي تجعله غريباً تماماً- إذ إنّ الطريدة تعادل الهاربة أو السريعة، وهو ما نصف به الزمن أحياناً - غير أنّ تراكيب من مثل: معصية شاحبة، أو شمس خاوية، أو فراغ مدلهمّ، هي تراكيب ذات جرعة عالية من الغرابة أو المفارقة لما هو واقعي أو منطقي. وذلك لبعد المسافة جداً بين الصفة والموصوف. فالمعصية يمكن أن توصف بالصغر، أو الكبر، أو العلن، أو الخفاء، أما أن توصف بالشحوب، فهذا ليس بالإمكان تحديد دلالته بسهولة. ولاسيما أنه ليس من وسيط دلالي يقرّب المسافة بين تلك الصفة وذلك الموصوف. إذ إن الصفة عضوية لونية، في حين أنّ الموصوف معنوي ديني أو سلوكي خُلُقي. وكذا هو الأمر في كلّ من الشمس الخاوية والفراغ المدلهمّ.

ونقصد بالوسيط الدلالي هنا إحدى مفردات المستوى الأفقي، كما جاء بهدو سوسير، وذلك من مثل الساكنة أو الهادئة، والهاربة أو السريعة، في التركيبين الآنفين. أما الشاحبة والخاوية والمدلهمّ، فلا يمكن استبدالها بأي وسيط مباشر، كي نتمكّن من تحديد الدلالة واستيعابها. ومع ذلك يمكن أن نتحايل عليها، فنفترض وسيطاً دلالياً يقرّب تلك المسافة البعيدة، فنرى أنّ المعصية الشاحبة هي المعصية القديمة التي بهُتت، وبهُت لونها أو معناها مع مرور الزمن، وباتت مجرّد ذكرى باهتة؛ ونرى في الشمس الخاوية تلك الشمس التي لا دفء ولا ضوء فيها، إلا

في الحدّ الأدنى، فهي مجرد شمس شكلاً، (كثيراً ما نستخدم، في حياتنا اليومية، تعبير الشمس المريضة للدلالة على مثل هذه الشمس)؛ أما الفراغ المدلهمّ فيحيلنا على الليل المدلهمّ أي الكثيف والشديد الظلمة والسواد، فيكون الفراغ، بهذا المعنى، شديداً وكثيفاً، أي أنه الفراغ التام أو المطلق الذي نحسّ بالتوهان فيه. ولكن، لابدّ ونحن نتحايل على أمثال تلك التراكيب، من استنطاق سياقها النصّيّ، حتى نتوصل إلى الإيحاء الخاصّ والعام فيها.

والشيء نفسه نجده في تركيب الإضافة، حيث تختلف المسافات الدلالية بين المضاف والمضاف إليه بدرجات متعددة. فعباءة المساء مثلاً أكثر ألفة من قبّعة المساء، وهذه أقلّ ألفة من معطف القطارات، وهذه كلها تبدو مألوفة إلى جانب ملح العادات، وبلاهة النهار، ورائحة جازٍ منكفئ. وما ذلك إلا للبعد أو القرب في المسافة، على مستوى الحقول الحسية والمعنوية، من جهة، وعلى مستوى العادات الثقافية اللغوية من جهة أخرى. فاقتران العباءة بالمساء مثلاً تجيزه العادات الثقافية اللغوية، في حين أنّ اقتران القبّعة بالمساء يبدو غريباً عن تلك العادات، بالرغم من أنّ العباءة والقبّعة من حقل واحد، وهو حقل اللباس، وهو بعيد كلياً عن حقل المساء الذي هو الوقت أو الزمن. ولكن بما أنّ تلك العادات تجيز عباءة المساء، فلماذا لا يجيز الشاعر لنفسه أن يقول: قبّعة المساء أو معطف القطارات؟! وأيضاً كما تجيز تلك العادات أن نقول شمس مريضة، أو ضعيفة أو باهتة، يجوز للشاعر أن يقول: شمس خاوية. ولاسيما أنّ الخاوية لا تختلف عن مؤدى المريضة. وربما يعود ذلك إلى أنّ الخاوية تحيل على البطون أو الأواني أي تحيل على الأشكال المجوّفة لا الأشكال المحدّبة كشكل الشمس. ولهذا ربما كانت تلك العادات تجيز أن ينعت القمر بالخاوي مثلاً، بسبب تعدد أشكاله التي يمرّ بها طوال الشهر، ومنها التجوّف أو التقوّس (شكل الهلال).

وفي المحصلة فإنّ سيف الرحبي لا يركن إلى المعتاد في التراكيب اللغوية، والصور الجزئية، والمركبة، والمشهدية على السواء. الأمر الذي يؤدي إلى إنتاج نصّ شعري حداثي مغاير، مثلما يؤدي إلى إنتاج شعرية الغرابة التي تنهض، كما لاحظنا، من الوحدة البنائية الدلالية الأولى، أي التركيب، مثلما تنهض من الصور الفنية بمستوياتها كافة. وإذا ما ذكرنا أنّ التركيب يدخل في بناء الصورة البسيطة، وهذه تدخل في بناء الصورة المركّبة التي تدخل بدورها في بناء الصورة المشهدية، فإنّ هذا يعني أننا أمام شعرية متواشجة بكلّ عناصرها وأجزائها، تؤدي غرضاً جمالياً محدداً، وهو الكشف عن القبح، وإدانته من خلال جعله غرائبياً أو غريباً عما هو إنساني. نقصد أنّ سيف الرحبي قد طوّع شعرية الغرابة من أجل إدانة الواقع بوصفه وسطاً معادياً للإنسان، أو وسطاً فظيعاً لا يصلح للعيش الإنساني.

4 - الحقول أو الدوائر الدلالية:

أشرنا سابقاً، في أثناء الحديث عن جمالية القبح، إلى بعض المفردات والتراكيب التي تتردّد بكثرة لافتة، في معجم الجحيم؛ ونودّ التوقف، في هذه الفقرة، عند الحقول الدلالية- أو الدوائر الدلالية بمصطلح د. فايز الداية (40) - التي توزّع عليها معجم الجحيم، لبيان الأجواء العامة في النصوص الشعرية، والاستقطاب الدلالي فيها، وبيان تمحورات اللغة الشعرية ومفاتيحها الدلالية التي حملت تلك الأجواء، وعزّزتها في النصّ وفي التلقي معاً.

توزّعت اللغة الشعرية، في معجم الجحيم، على ثماني دوائر دلالية كبرى، تكاد تحضر جميعها تقريباً في النصّ

الشعري الواحد، ولا سيما ذلك النصّ الممتدّ أو المطوّل نسبياً. وقد لا نعدم ثلاث دوائر أو أربعاً في النصّ الواحد من نوع النصّ- المقطع. ما يعني أنّ تلك الدوائر هي محاور اللغة الشعرية، عند الرحبي، وهي أيضاً هواجسه وشواغله الجمالية والثقافية. أما تلك الدوائر فهي: دائرة الليل، والشتاء، والصراخ، والموت، والغموض، والغثيان، والفراغ، والغابة. وبالرغم من أننا لا نزعم أننا قمنا بإحصاء لغوي لعدد المفردات- المفاتيح لكلّ دائرة من الدوائر، ولكننا نزعم، من خلال الاستقراء التقريبي، أن دائرة الليل تحوز على الأهمية الأولى بين تلك الدوائر، ثم تليها دائرة الصراخ من حيث الأهمية، في حين أنّ الدوائر الستّ الأخرى متقاربة الحضور والأهمية. ويمكن التوكيد أنّ دائرة الليل هي أمّ الدوائر إن صحّ التعبير، فعنها تتفرع بعض تلك الدوائر كالغموض والفراغ، وبسببها تتعاظم دائرة الصراخ والغثيان. إذ إنّ هذه الدوائر تتصل اتصالاً وثيقاً بمعاني الليل التي تتلخص، بحسب معجم الجحيم، بالعتمة والخُمّى. فهو ليل الجريمة، لا ليل الطمأنينة أو العشق أو السلام.

وقد يكون من الطريف أن نقول: إنّ قصائد معجم الجحيم هي قصائد ليلية، في المقام الأول. بمعنى أنها قصائد ممتلئة بالأجواء الليلية من حيث العتمة والضوء الشحيح، ومن حيث الأحلام والكوابيس. ونكاد نؤكّد أن لا قصيدة، في معجم الجحيم، تخلو من تلك الأجواء تصريحاً أو تلميحاً. بل حتى تلك القصائد التي تتحدث عن الصباح أو النهار إنما تتحدث عنهما من خلال معاني الليل تلك، أو من خلال الخوف عليهما من الليل، أو من خلال ملاحقة الليل لهما، وانطباع صورته فيهما، فيكون النهار أو الفجر أو الصباح أشبه بالليل! وذلك من مثل المقطع التالي، من قصيدة بعنوان «مغارة الهذيان»:

الصباح شهية مفتوحة لابتلاع العصافير
الغيمة تجرّ وراءها قطيع ذئاب
حيث البراكين تكتب قصيدتها الأخيرة
على جسد الأرض
كان صباحاً معتماً بالضرورة
الفوانيس انطفأت في جمجمة رجل متعب
ومعصية شاحبة تتلألأ
فوق رأس المرأة التي أحببتها ذات دهر (41)

ومن مثل قوله أيضاً:

ستجتاز ليلاً شرساً وعقيماً
وتجتاز المجزرة
حتى تصل إلى طرف السرير
وكأنما إلى طرف الكون
وبعدك القيامة
...
ليلٌ بعد ليلٍ،
ونهارٌ يجثم بمنكبيه على النّقلين
وعلى رأسه إكليل القسوة العتيد (42)

فلا يختلف النهار أو الصباح كثيراً، عن معاني الليل في معجم الجحيم، ولذلك ليس من النادر أنْ يُنعت الصباح بأنه معتم، أو تُنعت النهارات بأنها «تحمل ثقل ليلها الموحش (43)»، أو يُنعت الفجر بأنه « فجرٌ مدلهمّ». وكأنه لا نهار ولا صباح ولا فجر في الجحيم، فما ثمة إلا «ليلٌ وغرٌ» دائم وأبدي. أما تلك الأوقات النهارية، فليست سوى تنويعات على مواقيت الليل الذي يبدو أن لا آخر له، أو كما قال صاحب المعلّقة الخالدة، امرؤ القيس:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلِ
بصبحٍ، وما الإصباح منك بأمثلِ

وليست الأجواء الليلة هي المُهيمنة فحسب، بل هنالك أيضاً المناخات الشتوية (44) التي لها حضور ملموس،

وضاغط في الكثير من النصوص الشعرية. وكأننا نقول بذلك، وهو ما نقوله فعلاً، إنّ قصائد الرحبي ليلية، من حيث الوقت، شتوية من حيث الفصل. فأجواء العتمة من جهة، ومناخات الاضطراب من جهة أخرى هي المهيمنة بإطلاق تقريباً على معجم الجحيم. ولعلّ هذه الأجواء وتلك المناخات من الملامح الجمالية اللافتة والخاصة بشعر سيف الرحبي. فليس من الشائع أن يتبدى وقت معيّن أو فصل محدّد، بوضوح، على مدار المسيرة الشعرية لدى هذا أو ذاك من الشعراء. إذ إنّ أكثر ما يُلاحظ هو الوقت أو الفصل أو كلاهما في نصّ شعري بعينه، أما أن يحضرا بقوة، وأن يُهيمنا على مسيرة الشاعر، فإنّ في هذا كثيراً من الامتياز الجمالي- الفني الخاص بسيف الرحبي، مثلما أنّ فيه كثيراً من الدلالات النفسية والرؤيوية التي يمكن فهمها في إطار جمالية القبح وشعرية الغرابة معاً.

أما بالنسبة إلى المفاتيح الدلالية، في دائر الليل، فنضرب لها الأمثلة التالية: العتمة، والظلمة، ولون الفحم، والنوم، والأحلام، والكوابيس، والنعاس، والغروب، والمغيب، والقمر، والمساء، والضوء الباهت، والشحيح، والوساوس، والظلال الكبيرة، والديجور، والدجنّة... إلخ، أما مفردة الليل فأكثر من أن نمثّل لها، ولكن تجدر الإشارة إلى أن الشاعر قد أدخلها في الكثير من التراكيب، من مثل: أحلامها الليلية، والطيور الليلية، والسفر الليليّ، ومغارة الليل، وزرقة الليل، وشاحنات الليل وأقبية الليل، وماسة الليل... إلخ.

ونمثّل لدائرة الشتاء بالمفاتيح الدلالية التالية: الغيم والغمام، والسحب السوداء، والريح والعاصفة، والبرق والرعد، والمطر، وهبوب المداخن، وهلوسات الشطئآن والصحو الزائل، والسماء المدلهمة، والوحل، والبُرك الآسنة... إلخ. ونمثّل لدائرة الصراخ بـ: الصياح، والضجيج، والجلبة، والجَلجَة، والقصف، والرعد، والقرع، والصفير، والرنين، والزعيق، والدبيب، والفحيح، والسعال، والنعيق، والانفجار، والارتطام... إلخ؛ ونمثّل لدائرة الموت بـ: الحرائق، والأشلاء، والأحشاء، والجماجم، والجثّة، والفريسة، والجنازة، والجريمة، والمجازر، والمذابح، والحروب، والنزيف، والشروخ، والقتيل، والغريق؛ أما في دائرة الغموض، فنجد مثلاً: الأنفاق وظلمة الأنهار ودخان الأحلام، وصدفة الأعماق، ومغارة الموت، ومغارة الهذيان والكهوف السحيقة، وصحراء التيه، وثمالة الغامض، والأباطرة الغامضون، والرنين الغامض، والأنين الغامض، ودهاليزَ الأجداد، والتباسات النهار، وسديم الخلق، وسراب الكائن، وغياهب الجُبّ، ومتاهة الوادي... إلخ.

ونجد في دائرة الغثيان: الصداع، والهلوسات، والكوابيس، والغيبوبة، والهستيريا، والحمّى، والوساوس، والشحوب، والأنين، والرنين، واللهاث، والحنين المخنوق، والرغبة الميتة، والرغبة السحيقة، ودخان الشهوة، ودخان الأحلام أيضاً؛ أما دائرة الفراغ، فنجد أمثلة لها في: السراب والفضاء، والأمداء، والخواء، والهاوية، والخاوية، والمقفرة، والسحيقة، والغياب، والاضمحلال، وأغوار السنين، والقيعان المسترخية، والوديان الجافة، والبيداء، والصحراء، والريع الخالي، وأزمنة الجفاف، والبقاع القصية والمهجورة... إلخ.

ونمثّل لدائرة الغابة بالمفاتيح التالية: الجبال، والوديان، والكهوف، والمغارات، والظلال الكبيرة، والبرك الآسنة والأشجار، والطيور، والحدآت، والغربان، والنسور، والصقور، ودغل الخنازير، وقوافل النمل، والطحالب والجنادب، والحشرات، والصراصير، والجرذان، والفئران، والذئاب، والثعابين، والأفاعي... إلخ، علماً أنّ دائرة الغابة تتوزع على عدّة دوائر صغرى، من مثل دائرةالتقزّز، ودائرة الافتراس،

ودائرة الوحشة. شأنها في ذلك شأن بقية الدوائر، مما لا مجال للخوض فيه، في هذا المقام. ولكن لابدّ من القول إنّ تلك المفاتيح الدلالية يمكن أن تتبادل الدوائر أو الحقول، بحسب السياق النصّيّ. فمفتاح مثل السراب الذي يحيل على دائرة الغموض، يحيل على دائرة الفراغ، وعلى دائرة الغثيان أيضاً، وكذا فإنّ مفتاح النزيف قد يحيل على دائرة الموت ودائرة الغثيان معاً.

وكذلك فإنّ بعض تلك الدوائر كثيراً ما يتقاطع مع بعضها الآخر، وقد يتطابق معه أحياناً. فدائرة الليل تتقاطع مع دائر الشتاء، عبر العتمة والغيوم السوداء، وتتقاطع مع دائرة الغموض، عبر العتمة والأنفاق، وتتقاطع مع دائرة الغثيان عبر الكوابيس، كما قد تتطابق أحياناً مع دائرة الموت، وكذا هي الحال في بقية الدوائر.

ومما يُلاحظ هنا أنّ تلك الدوائر تحيل على الواقع الفعلي وعلى الواقع النفسي أيضاً. أي أنّ تلك الدوائر بقدر ما تصف الواقع المعيش بإشكالاته ومنغصاته، من منظور الذات الشعرية، تصف في الوقت نفسه تلك الذات بهواجسها النفسية. فلتلك الدوائر إذاً أبعادها الموضوعية- الاجتماعية وأبعادها الذاتية- النفسية. فدائرة الغابة مثلاً تحدّد ماهية العلاقات الاستلابية السائدة في الواقع المعيش، بقدر ما تحدّد الهواجس النفسية والاغتراب الروحي للفرد في ذلك الواقع؛ أما دائرة الغثيان التي تحدّد أولاً تلك الهواجس، فإنها تحيل أيضاً على طبيعة الواقع الذي ينتج مختلف الكوابيس والصداع، وتحدّد دائرة الصراخ، في جانب منها، طبيعة ردّة الفعل تجاه الواقع. أي أننا لا نستطيع تحديد هذه الدائرة أو تلك لتوصيف الواقع الفعلي أو لتوصيف الواقع النفسي. فلكلّ الدوائر إحالاتها الموضوعية والنفسية معاً. وهو ما يعني أنه لا انفصال بين الذات والموضوع على مستوى اللغة الشعرية بأجوائها ومناخاتها، ورؤيتها ورؤياها. إنّ المرئيات هي ابنة الواقع مثلما هي ابنة العين التي تراها.

إنّ قراءة معمّقة لتلك الدوائر، أو حتى مجرّد قراءة سطحية، سوف تصل إلى أنّ اللغة الشعرية، في معجم الجحيم، قد استطاعت أن تقوم بدورها الجمالي في احتواء جمالية القبح وشعرية الغرابة معاً. إذ إنّ الأجواء الليلية، والشتوية أغلب الأحيان، في الأماكن الموحشة الغامضة- حتى لو كانت غرفة الشاعر أو مقهاه- هي مادة خصب لكلّ من جمالية القبح وشعرية الغرابة. وهذا ما قالته اللغة الشعرية عبر دوائرها كافة، وما قالته أيضاً في تراكيبها وصورها الجزئية البسيطة والمركّبة وصورها المشهدية جميعاً. وهو ما تقوله أيضاً في رسم جمالية المكان التي نستشفّها من تلك الصور والدوائر، حيث بدت الأمكنة بمجملها أمكنة مستفزّة ومعادية.

وإذا ما استقرأنا تلك الدوائر بمفاتيحها المختلفة، من منظور جمالية المكان، فسوف نجد مكانين أساسيين يستقطبان مختلف دلالات الأمكنة، وهما المغارة والمدى المبهم، أي المكان الضيّق المعتم، والمكان الواسع الغامض، وهما بالمؤدى نفسه على المستوى الدلالي- النفسي تقريباً. إذ إنّ «انفساح المكان أكثر مما يجب يشعرنا بالاختناق أكثر من المكان الأضيق مما نحتاج» (45). فسواء اتسع المكان أم ضاق، وسواء ارتفع أم انخفض، فالاستفزاز هو الصفة الظاهرة فيه بحسب معجم الجحيم. فهو في نهاية الأمر إما أن يكون أشبه بالمغارة المعتمة المرعبة، أو يكون أشبه بالمدى المبهم أو التيه. وقد مرّ بنا الكثير من الصور والدلالات المكانية التي تؤكّد ذلك:

من نافذة القطار

رأيت أميرة الآفاق تمسك بصولجان العواصف

تغطّيها سحب الربيع بأكفان بيضاء

والبحر يتمدد على أطراف الغابة
مشبعاً بنعاس الأمداء
رأيت صباحات يفترسها عصفور
رأيت المطر والريح يتجامعان
وينجبان حمرة الغروب (46).

قد يكون المكان في هذا المشهد من أقلّ الأمكنة استفزازاً للذات الشعرية، ربما لأنه مأخوذ من بُعد، وبعين السائح أيضاً. فهو مشهد نهاري / مسائي، ربيعيّ / شتوي، ولكنه مشهد ممتلئ بالافتراس، والأكفان، والدم، أو حمرة الغروب. فبالرغم من هذا الاتساع والامتداد في المكان، فإنّ الإحساس بالضيق هو المهيمن على المشهد. ولا تختلف الحال في بقية الأماكن الضيقة أو المنخفضة، أو المرتفعة، أو الصغيرة، أو الكبيرة، فهي تكاد كلّها أن تكون مستفزّة ومعتمة في الوقت نفسه، من مثل السرير، والطاولة، والغرفة، والشارع، والمقهى، والحانة، والنفق، والكهف، والدهليز، والمقبرة، والزنزانة، والوادي، والجبل، والبحر، والشاطئ، والجزر، والمنعطف، والمنحدر، والغابة، والبلدان، والكون:

في الصباح حين أستيقظ
يستيقظ العالم في رأسي
بكائناته وزعيقه الذي يهرس العظام
أغادر غرفتي التي تشبه كهفاً مليئاً بالقتلى
وأدلف المقهى
أحدّق مليّاً في فنجاني الشبيه بالأفعى
تسترخي في ظهيرة صيفية
وأفكّر أنه فنجاني الأخير في هذه المدينة (47).

ومن الغريب حقاً أننا قد لا نجد مكاناً معيّناً يمكن أن يوصف بالمؤنس، أو الأليف، أو الحميمي، في معجم الجحيم، وقد لا نجد أيضاً مكاناً يرتفع إلى المستوى النفسي التعويضي كدلالة على الرَّحِم أو الأمومة مثلاً، ولو من باب النوستالجيا فحسب. وإن يكن هذا لا ينفي وجود بعض الأمكنة «الشاردة» في هذا النصّ أو ذاك، مما يحمل دلالة نفسية تعويضية أو دلالة نوستالجية. غير أنّ القاعدة الذهبية، إن صحّ القول، هي تلك المرصودة في المقطع السابق، حيث العالم أو الشارع يهرس العظام بزعيقه وكائناته، والغرفة أشبه بالكهف الذي يغصّ بهياكل القتلى، والمقهى مأوى للثعابين والأفاعي. وليست أماكن العشق، واللهو، والمجون، بأقلّ إيحاشاً من كلّ ذلك. وكأنه لا عاصم من الوحشة، في بلدان الغثيان!

وهكذا نلاحظ أنّ ثمّة تواشجاً بين مجمل الجوانب النصّيّة، في معجم الجحيم، سواء أكان ذلك على مستوى الرؤية والرؤيا، أم على مستوى الجمالية والشعرية، أم على مستوى التصوير الفني والتراكيب اللغوية والدوائر الدلالية والأمكنة أيضاً. فقد استطاع سيف الرحبي أن يعيد بناء الواقع الموضوعي والواقع النفسي والواقع المتخيّل بما ينسجم وتجربته الجمالية الموحّدة والممتدّة عبر عشرين عاماً، بحسب معجم الجحيم. إنها تجربة موحّدة، بالرغم من ذلك الامتداد الزماني. ومع أنّ الألم من القبح هو الشعور المهيمن، على أجواء هذه التجربة، فإنّ ريشة الشاعر سيف الرحبي تعرف كيف تجيد رسم الألم، والقباحة عامة، على نحو غرائبي ممتع فنياً وجمالياً. وبين الألم والمتعة، والإحباط والدهشة توالدت الكثير من النصوص الشعرية الغرائبية التي تقول بصوتها الجهير: هذا هو سيف الرحبي، هذا هو الشاعر الذي عاش تجاربه هو، لا تجارب سواه، وقد عاناها بمنظوره هو لا بمنظور سواه، ثمّ أعاد نحتها بإزميله الخاص كائنات جمالية تعرف شاعرها جيداً. ■

الهوامش

1 – راجع في ذلك: اليافي، عبد الكريم: دراسات فنية في الأدب العربي. جامعة دمشق– 1963. ص: 489 فما بعد. وراجع أيضاً: رسالة الماجستير التي أعدتها الباحثة ريمة محمد عثمان في جامعة حلب 2011، بإشراف د. أحمد ويس، وعنوانها: جمالية القبح في الشعر العباسي.

2 – كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال، الدار البيضاء، ط –1 1986. را: ص: –14 26.

3 – يمكن إيجاز المحددات الثلاثة بما يلي: التردد بين التفسيرين الطبيعي وفوق الطبيعي لما يحدث للشخصيات في النصّ السرديّ، وأن يكون التردد محسوساً في إحدى الشخصيات السردية، وأن يتمّ استبعاد كلّ من التأويل المجازي والشعري لما يحدث. راجع في ذلك: تودوروف، تزفتان: مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة الصديق بو علام. دار الكلام. الرباط. ص: 54.

4 – راجع في ذلك: يوسونيو كارلوس: اللاعقلانية الشعرية. ترجمة: علي إبراهيم منوفي، مرا: حامد أبو حامد. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة– 2005. ص: 22.

5 – راجع في ذلك: فضل،صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب، بيروت– ط–1 1995. ص: 34 – 36. مع الإشارة إلى أن صلاح فضل ينطلق في تقسيماته من علم الأسلوب، في حين ننطلق نحن من علم الجمال. وهو ما يولّد بعض الاختلاف في التحديد والتقسيم.

6 – يتسم الوعي الجمالي الحداثي بثلاث سمات أساسية، وهي التجادلية والدرامية والكلّية، تقابل كلاً من التكاملية والغنائية والجزئية التي هي سمات الوعي الجمالي الكلاسيكي. راجع في ذلك كتابنا: وعي الحداثة– دراسات جمالية في الحداثة الشعرية. دار الينابيع. دمشق– ط2 – 2010. ص: 103.

7 – سيف الرحبي: معجم الجحيم – مختارات شعرية. دار شرقيات. القاهرة – 1996. حيث تشتمل هذه المختارات على بعض مما نشره الشاعر بين عامي 1980 و1996. أي أن المختارات تمثل المسيرة الشعرية للشاعر سيف الرحبي، في عشرين سنة تقريباً. ونودّ الإشارة هنا إلى أن ما تشتمل عليه هذه الدراسة من آراء لا ينطبق بالضرورة على المرحلة التالية للمختارات.

8 – الرحبي، سيف: معجم الجحيم. ص: 49.

9 – المرجع نفسه، ص: –67 68.

10 – سوف نتوقف عند هذه الدلالات لاحقاً، في فقرة «الدوائر الدلالية».

11 – معجم الجحيم. ص: 11.

12 – نقصد بالذات الشعرية تلك الذات النصّية التي ينطق النصّ باسمها، ولا نقصد ذات الشاعر. ونعتقد أنّ بين الذاتين فوارق عدّة، لا مجال لذكرها الآن، ولكن تكفينا هنا الإشارة إلى التفريق بينهما.

13 – معجم الجحيم. ص: 95.

14 – المرجع نفسه، ص: 253.

15 – لعلّنا نتذكر هنا قول الشاعر القديم الأحيمر السعدي:

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى وصوّت إنسانٌ فكدتُ أطيرُ

16 – معجم الجحيم. ص: 20.

17 – المرجع نفسه، ص: 52.

الهوامش

18 – المرجع نفسه، ص: 14.

19 – المرجع نفسه، ص: –22 23.

20 – راجع الفصل الأخير المعنون بمفهوم الجمال في الحداثة الشعرية، من كتابنا « المدخل إلى التجربة الجمالية». الهيئة العامة السورية للكتاب، سلسلة آفاق ثقافية، نيسان/ إبريل 2011.

21 – معجم الجحيم. ص: 51.

22 – كليب، سعد الدين: وعي الحداثة. را: ص: 109 – 110.

23 – يمكن الاصطلاح عليها أيضاً بالصورة السينمائية، كما يرد في بعض الدراسات النقدية. راجع في ذلك: عجور، محمد: الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر. دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة– 2009.

24 – معجم الجحيم. ص: 119 – 120.

25 – آجيل، هنري: علم جمال السينما. ترجمة إبراهيم العريس. دار الطليعة، بيروت– ط –1 1980. ص: 85.

26 – يعرّف جان ميتري زاوية تصوير اللقطة السينمائية بأنها « الزاوية التي تُسجّل الكاميرا وفقاً لها صورةَ مجموعةٍ ما. فالمشهد المرجع نفسه يمكن رؤيته ليس فقط من قريب أو من بعيد، ولكن يمكن رؤيته كذلك مواجهةً ومن جانب أيضاً، ومن أعلى ومن أدنى». المدخل إلى علم جمال وعلم نفس السينما. ترجمة عبد الله عويشق. وزارة الثقافة/ المؤسسة العامة للسينما. دمشق: 2009. ص: 140.

27 – معجم الجحيم. ص: 35.

28 – المرجع نفسه، ص: 27 – 28.

29 – المرجع نفسه، ص: 21.

30 – المرجع نفسه، ص: 30.

31 – المرجع نفسه، ص: 38.

32 – المرجع نفسه، ص: 93.

33 – المرجع نفسه، ص: 97.

34 – المرجع نفسه، ص: 107.

35 – المرجع نفسه، ص: 133.

36 – المرجع نفسه، ص: 185.

37 – المرجع نفسه، ص: 294.

38 – قد يكون من الطريف أن نشير إلى أنّ هنالك تعبيراً شعبياً متداولاً يصف الشخص الهائج والمتسرع الذي لا يكاد يرى من حوله، بمن لسعه دبّور «زنبور» أو لدغته أفعى!

39 – تجب الإشارة إلى أن هذه الصورة هي فاتحة القصيدة المعنونة بـ « الصرخة» وهي من القصائد القصار التي تتمحور حول النوازع السيكولوجية.

40 – يقترح الدكتور فايز الداية مصطلح الدوائر، في الدرس الدلالي للنص الأدبي، بدلاً من مصطلح الحقول الذي يخصّصه الداية، للدرس الدلالي العام للغة؛ كما يقترح أن تتكون الدائرة الدلالية من عدّة دوائر صغرى، تتكوّن بدروها من عدّة مفاتيح دلالية، وهي المفردة اللغوية الدالّة. راجع ذاك في «بيان في الأسلوبية الدلالية» ورقة بحثية مقدّمة إلى مؤتمر النقد التطبيقي الذي أقيم في جامعة حلب، تشرين الثاني 2010.

41 – معجم الجحيم. ص: 57.

42 – المرجع نفسه، ص: 305.

43 – المرجع نفسه، ص: 104.

44 – من المعلوم أنّ للشتاء حظوة تعبيرية خاصة

الهوامش

عند الرومانسيين عامة.

45 - باشلار، غاستون: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت- ط2 - 1984. ص: 198.

46 - معجم الجحيم. ص: 18 - 19.

47 - المرجع نفسه، ص: 95.

المصادر والمراجع

1 - آجيل، هنري: علم جمال السينما. ترجمة إبراهيم العريس. دارالطليعة، بيروت- ط 1 - 1980.

2 - باشلار، غاستون: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت- ط2 - 1984.

3 - تودوروف، تزفتان: مدخل إلىالأدب العجائبي. ترجمة الصديق بوعلام. دارالكلام. الرباط.

4 - الداية، فايز: بيان في الأسلوبية الدلالية. بحث مقدّم إلى مؤتمر النقد التطبيقي بجامعة حلب - 2010.

5 - الرحبي، سيف: معجم الجحيم – مختارات شعرية. دار شرقيات. القاهرة- 1996

6 - عثمان، ريمة محمد: جمالية القبح في الشعر العباسي. رسالة ماجستير، بإشراف: د. أحمد ويس. جامعة حلب - 2011.

7 - عجور، محمد: الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر.
دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة - 2009.

8 - فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب، بيروت- ط1 - 1995.

9 - كليب، سعدالدين: المدخل إلى التجربة الجمالية. الهيئة العامة السورية للكتاب، سلسلة آفاق ثقافية، نيسان/ أبريل 2011.

10 - كليب، سعد الدين: وعي الحداثة - دراسات جمالية في الحداثة الشعرية. دار الينابيع. دمشق- ط2 - 2010.

11 - كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية.
ترجمة محمد الولي ومحمدالعمري.
دار توبقال، الدارالبيضاء، ط 1 - 1986.

12 - ميتري، جان: المدخل إلىعلم جمال وعلم نفس السينما. ترجمة عبدالله عويشق. وزارةالثقافة/ المؤسسة العامة للسينما. دمشق: 2009.

13 - اليافي،عبدالكريم: دراسات فنية في الأدب العربي. جامعة دمشق - 1963.

14 - يوسونيوكارلوس: اللاعقلانية الشعرية. ترجمة علي إبراهيم منوفي، مرا: حامد أبو حامد. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة - 2005.

تمثيلات الخليجيّ في الخطاب النسويّ الروائيّ الخليجيّ

[ضياء الكعبي *]

تتشكّل مدوّنة هذه المقاربة النقدية من ستة أعمال روائية لروائيات خليجيات ينتمين إلى الإمارات، والبحرين، والسعودية، والكويت: لقد اخترتُ ثلاث روايات من المملكة العربيّة السعودية، وهي كالآتي، حسب ترتيب صدورها الأقدم فالأحدث: رواية «سِتر» لرجاء عالم (2005)، ورواية «البحريات» لأميمة الخميس (2006)، ورواية «جاهلية» لليلى الجهنيّ (2007). ومن الإمارات رواية «طروس إلى مولاي السلطان» لسارة الجروان، (2009). ومن الكويت رواية «لأنّي أسود» لسعداء الدعّاس (2010)، ورواية «جارية» لمنيرة سوار من البحرين (2014).

* باحثة أكاديمية من البحرين .

لاشكَّ أنَّ هناك علائق بنيوية وثقافية رابطة بين هذه الأعمال المختارة جميعها، وأول هذه الروابط انتماء كاتباتها إلى جيل الرواية الخليجية الجديدة، رغم أسبقية روايات رجاء عالم الإبداعية والزمنية على هؤلاء الروائيات، ورغم خصوصية خطابها الروائيّ بفرادة سردية لافتة حتى على مستوى المشهد الروائيّ العربيّ وليس الخليجيّ فقط. وثاني هذه الروابط صدور هذه الروايات الست عن إشكاليات معقدة تسم علاقات التذكير والتأنيث الثقافيّ، وهي إشكاليات ستتفاوتُ فيها هؤلاء الروائيات كما سأبينُ بعد قليل، وهذا يساعدنا في البحث عن الحساسية النسوية الإبداعية في الخطاب الروائيّ الخليجيّ. وثالث هذه الروابط بزوغ الآخر، سواء أكان آخر داخلياً أو آخر خارجياً كما في روايات «جاهلية» و«لأني أسود» و«جارية» التي يجمعها انتماء الشخصيات الأساسية فيها إلى جذور إفريقية سوداء.

إنَّ نتائج هذه المقاربة وتأويلاتها تبقى مرهونةً بحدود المدوَّنة المدروسة، وبالتالي لا تدعي هذه المقاربةُ أنها استطاعتْ استقصاء تمثيلات الخليجيّ في السرد الخليجيّ لعدة أسباب أهمها ضخامة الإنتاج الخليجيّ المنتمي إلى الرواية الخليجيّة؛ ففي السعودية حدثتْ طفرة روائية بعد روايات غازي القصيبيّ الأولى «شقة الحرية» و«العصفورية» ورواية رجاء الصانع «بنات الرياض» وما أحدثته من خطاب سجاليّ مشتعل. إنَّ هذه الطفرة الروائية جرّأت الجيل الجديد على الانغماس في كتابة الرواية التي تعدُّ من وجهة نظري أعقد أنواع الكتابة السردية وأصعبها على الإطلاق، والمعروف أنَّ ثمة روائيين وروائيات لم يكتبوا مثل هذا النوع السرديّ إلا بعد أن بلغوا من العمر عتياً. إنَّ النتيجة المنتظرة كانت وجود ندرة قليلة لروايات ناضجة سردياً، في حين أن كماً هائلاً من روايات أخرى ظلَّ خارج منطقة الصالح للقراءة والتأويل. ولقد سرت تلك العدوى إلى منطقة الخليج كاملة، وبالتالي فإنَّ الوقوف على هذا المشهد بحاجة إلى جهد زمنيّ ونقديّ يستقرئ الموجود لتقويمه دون أن يدعي الرقابة والتقييد في مشهدٍ منفلت. وهذه الظاهرة بالفعل بحاجة إلى مقاربة ثقافية تبحثُ عن أصولها وجذورها.

لقد اقتصرتْ مقاربتي في السرد الخليجيّ على الخطاب الروائيّ النسويّ؛ أي أنني لم أتطرق إلى نماذجَ مختارةٍ لقاصات قصة قصيرة خليجيات؛ لكون الرواية في حجمها السرديّ تعطي مجالاً للقراءة، والتأويل، والتشريح، والتفكيك الثقافيّ، ونظراً كذلك إلى طغيان مثل هذا النوع السرديّ عالمياً، وعربياً، وخليجياً.

- روايـــة «ســـتر» لرجاء عالم... تفكيك الازدواجيـات الثقافيـة الكبرى:

تمثلُ رواية «ستر» لرجاء عالم منحى واقعياً لرواية اجتهدتْ فيها كاتبتها للخروج عن الإطار الميثولوجيّ لعوالمَ أسطورية محفورة في فسيفساءَ منقوشة قابلة للتأويل وتعدّد القراءات. لقد أرادتْ عالم في روايتها هذه خلق المفارقات الروائيّة الكبرى التي تجعل شخوص الرواية الأنثوية والذكورية (السعودية) في صدام وصراع مستمر مع ازدواجياتهم الثقافيّة الكبرى، كذلك التيّ خلقتها عوالم التذكير والتأنيث الثقافيّة (1) وفي استلاباتهم النفسيّة، والفكرية، والوجودية بفعل ذلك الاصطدام وتلك الازدواجيات.

إنَّ كلَّ عنوان يؤسسُ غواية النص، هكذا قال كونغور. وتأسيساً على ذلك يبقى العنوان علامةً دالةً على النص

وخطاباً قائماً بذاته لكونه جزءاً مندمجاً في النص، وهو أيضاً شبكة دلالية يُفتتح بها النص ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه. والعنوان بوعي من الكاتب، يهدف إلى تبئير انتباه المتلقي، على اعتبار أنه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي مؤشرة عليه» (2). و «تطرح إشكالية العنوان أسئلة متعددة اعتبرها جيرار جينيت مسألة تفرض نوعاً من التحليل، لكنَّ دراسة ليو هوك تبقى الدراسة الأعمق، التي تناولتْ العنوان من منظور مفتوح تؤطّره السيميائيات، فضلاً عن اطلاعه على تاريخ الكتابة حول العنوان وتمحيصه له في إطار علاقاته التركيبيّة، والدلالية، والمقطعية، منطلقاً من تعريفه له باعتباره مجموعة علامات لسانية... تصوّر وتعيّن، وتشيرُ إلى المحتوى العام للنص. من ثمَّ، فإنَّ دراسة عناوين الرواية العربية كخطاب، هي دراسة تبسط مشهداً كاملاً يغري بالمتابعة، ويدعو إلى استقصاء خصوصياته ومكوناته، ثم وظيفته للوصول إلى نتائج تقود إلى تحليل صارم للعنوان ،كونه جزءاً من المشهد الروائيّ المتميّز في الراهن الثقافيّ» (3).

يشكّلُ عنوان الرواية «ستر» العتبة النصية الأولى المؤسسة والدالة لهذه الرواية. إنَّ مفردة «الستر» تأتي مرادفةً لمعاني الاختباء والاستتار؛ فالسّتر الغطاء، والحجاب، والعقل. وجارية مُستَّرة أي مُخَدَّرة (4). في حين تشكّل الفضيحة والعيب المعاني الناقضة لهذه المفردة». وعندما تسألُ ريبيكا الأمريكية «لطفول» السعودية قائلة: كيف أكفر عمَّا اقترفته بحقكِ؟» وتخرسها النظرة في عين طفول. يهمهم نحول الوجه،

«أحتاج لاعتراف يغسلني من ذنبي». هزّتها طفول، «فكر الاعتراف المسيحيّ لايقابله لدينا إلا التوبة لله، للسر، إذا ابتليتم فاستتروا، الإفصاح عن الخطيئة ربّما لايسهم إلا في ترويجها» (5).

وعندما تعاتبُ والدة مريم ابنتها على علاقتها العاطفية المكشوفة تقولُ لها: «تخيلتِ أنكِ تتخفين! أفيقي، رأسكِ في السحاب لكن عيونهم على جسد النعامة! عرفوكِ رغم النقاب على وجهك، لجسدكِ لغة يعرفها كلُّ من وقع بصره عليكِ، مثل دمية خزف، أنتِ إعلان متنقل عن الهوية، أنتِ فضيحة متنقلة!» (6). وفي نهاية هذه الرواية عندما تصرُّ مريم على تزويج نفسها دون الحاجة إلى ولي على مذهب فقهاء الحنفية، ويتفاجأ الشيخ بخطاب حجاجيّ شرعيّ قوي صادر عنها :

– «أين الولي» ؟

– «أنا ولية نفسي، بالغة عاقلة وثيّب... ».

«أليس لكِ محارم؟».

«عند الحنفية أنَّ البالغة، سواء كانت بكراً أو ثيباً، فليس لأحد عليها ولاية النكاح، بل إنَّ لها أن تباشر عقد زواجها ممن تحب بشرط التكافؤ، وإلا كان للولي حق الاعتراض وفسخ العقد، وهذا رجل كفء باعتراف الدولة وما يتقلده فيها... » اعتدل القاضي في جلسته. أدرك أن عليه استجماع علمه.

«نعم لكننا لانفعل ذلك، لاحاجة لكِ للخروج عن أهلك، هل يعضلونك؟».

«القضية أنني قد مُنحتُ حق تزويج نفسي، فما يمنع من ممارستي لهذا الحق؟ ثم، بوسعك تنصيب نفسك يا شيخنا ولياً لإقرار هذا الحق الشرعي».

بعد تردد استسلم،

«الله يستر عليك، لا تفتحي علينا باباً» (7).

شخصيات الرواية الرئيسية تلجأ في البداية إلى عوالم الخفاء والاستتار خالقةً عالمها الافتراضيّ الموازيّ لعوالم الظاهر المكشوفة والمعلنة؛ فمريم الشابة العشرينية – وهي الشخصية النسوية الرئيسية في هذه الرواية – تلجأ بعد أقل من عام على طلاقها من زوجها المصور الفوتوغرافيّ محسن

إلى إنشاء علاقة عاطفية «سرية» مع الشاعر المشهور «بدر»، وهو مثقف أربعيني سعودي متزوج ولديه أبناء. وتجبرها تلك العلاقة العاطفية السرية على التنازل عن ثوابتها المتعلقة بضرورة الحصول على رجل كامل يكتمل به نصفها الآخر غير المكتمل. لقد هربت مريم من علاقة مُجهضة كانت تربطها بزوجها «محسن» الذي قال لها «أنتِ غلطة بجسدكِ الصغير بين طفلة وأنثى» ، وبعد إجهاضها تطلبُ منه الطلاق قائلة «أنا وأنتَ تركيبة مجهضة» (8).

عندما التقت مريم ببدر الشاعر السعوديّ المثقف للمرة الأولى في مهرجان أصيلة للشعر بالمغرب فاجأته قائلة له «أنا أعرفك!» لتجاوبها قصيدته:

«حتماً حتفي!» بذاك الإيجاز استحضرته ليسكنها وتسكنه، بعدها، وكلّ مجلدات الرسائل التي تبادلاها لم تفعل غير ترجمة ذاك الإيجاز، إعادة صياغته وتركيبه في تكوينات خارقة من القرب والانتماء، صار لها بيت من لحم ودم تأوي إليه لتكون الروح التي تبعثه للحياة ويبعثها، صار لها قبراً تموت فيه وتبعث.

«وبعد وصول الحي للحيوان المجبولة منه خامته، يصير عليه البحث عن كماله الأرضيّ، جراب ينشق من جسد الرجل ليخلق كائناً هو القرينة، وبانشقاق الرجل عن قرينته يفقد كماله...» قرأت مريم واسترجعت الحوار الذي دار بينها وبدر:

«أيمكن للإنسان أن يقترن بنصف غير نصفه الطالع منه، المحقّق لكماله؟ أم أن كل من نرتبط به هو نصفنا بالضرورة؟».

«ربّمانخطئ في العثورعلى كمالنافنقترن بالنصف الخطأ،لكن وفور مواجهة النصف الحقيقي لايعود بوسعنا تجاهله...».

«أو ربّما هناك كائنات لها أكثر من نصف... في حسابات النفس نجدُ(الواحد) لايتكوّن فقط من نصفين اثنين، ربّما من أربعة أنصاف أو خمسة»... ضحك بدر بدهشة: «أي أنكِ تؤيدين التعدد...».

«وما تفعله أنتَ، أليس ممارسة صريحة للتعدد؟» (9).

يحيلناهذا الحوار بين مريم وبدر إلى نظرية «الأُكر المقسومة» الواردة في حوار أريستوفان في «مأدبة أفلاطون»، القائمة على أنَّ الله خلق الروح على هيئة دائرة واحدة مكتملة، ثم انشطرت هذه الدائرة إلى قسمين، وأصبح كلّ نصف يبحث عن آخره كي يتحقّق له الاكتمال، وهذه المقالة الفلسفية حوّرها العرب القدامي في أدبياتهم ومن ذلك قولهم «وزعم بعض المتفلسفين أنَّ الله جلّ ثناؤه خلق كلّ روح مدوّرة الشكل على هيئة الكرة، ثم قطعها أيضاً، فجعل في كل جسد نصفاً، وكلّ جسد لقي الجسد الذي فيه النصف الذي قطع من النصف الذي معه، كان بينهما عشق للمناسبة القديمة، وتتفاوت أحوال الناس في ذلك على حسب رقة طبائعهم» (10).

تعبر شخصيات الرواية الأنثوية والذكورية عن رغبتها في القضاء على الحجب الذي يولّد الستر المجازي أو الوأد الثقافيّ في علاقات الأنوثة والذكورة المجازية. وتعبر تلك الشخصيات عن رغبتها في التمرد على عوالم الحجب أو الستر الثقافيّ والقضاء على الازدواجيات الكبرى. ولكن تتحول مقاطع من الرواية إلى خطاب سجاليّ ثقافيّ مباشر بعيد عن لغة السرد المجازية الحميمية في معجم رجاء عالم الروائيّ، وفي تلك اللغة الموازية التي خلقتها لهذه الرواية. مثال على ما أقول: هذا المقطع من الرواية الذي تحوّل إلى خطاب سجالي صريح عن أوضاع المثقفين السعوديين والازدواجيات الثقافية التي يعانون منها، وهي ازدواجيات تتكرر في المشهد الثقافي العربيّ:

«في تلك اللحظة كان بوسع خدش صغير أن ينزف بها حتى الموت. تلملمت لاجتياز تلك اللمحة من

هشاشة، لكيلا تعاود، وأصغت لبدر بتجرد، «في مرحلتنا الراهنة الوزارة بحاجـة لمصارعين أكثر من حاجتـها لمن يعملـون في هدنة».

«ما الشعر إن لم يكن صراعاً».

«لكننا الآن نريد مغادرة دواوين الورق لأرض الواقع».

«من قال الشعر كلمة على ورق؟ بوسعي تتبع الشعر في تحوّله لمادة بأرض الواقع: أجد القصيدة في دمي مثل بلازما بيضاء تعيد إحيائي، مثل كرياتين يحفز طاقة العضلات، مثل رصاصة تقتل أو حتى غوغاء تسقط عرشاً أو ترفعه...» (11). ويقولُ لها بـدر في موضع آخر من هـذه الرواية»:

«نحن فعلياً لا نفعّل ثقافة، مضت أشهر على الاستقلال بوزارة تحت مسمّى وزارة الثقافة والإعلام، ومازالت غير مفعّلة، وزارة على ورق، تتناوش مهامها الجهات القديمة؛ مازالت المتاحف والآثار تنضوي تحت راية وزارة التعليم العالي، ومازالت النوادي الأدبية وجمعيات الثقافة ضمن صلاحيات رعاية الشباب، نحن وزارة بلا مهام».

«فما الـذي تنتظره الـوزارة؟ لم لا تستجمع مفـرداتها وتبدأ العمل ؟!».

«ننتظر قراراً رسمياً وتمويلاً للتفعيل. والآن، أنا هنا لحضور لقاء تمهيدي، تعليمي، ننظم لعقد ملتقى المثقفين السعوديين الأول في مركز الملك فهد لمعلومات بالرياض في سبتمبر 2004، أنا في دوامة من العمل، نحن أمام تحدي إعادة هيكلة الثقافة، قد لايقبض لنا الحصول على كل ما نخطط له، نظراً لتداخل مسؤوليات الثقافة في هذه المرحلة مع غيرها من المؤسسـات العتيقة، لكن على الأقل أُعطينا مشروعية لمشاركة المثقف في حوار التخطيط، تعميم المسؤولية بين المثقفين بحد ذاته نصر لنا جميعاً» (12).

- روايـة (البحـريـات) لأميمـــة الـخميس وثنائية الصحـراويـات/ البحـــريـات:

تقدم أميمة الخميس في روايتها (البحريات) خطاباً سردياً يقدّم لنا الذات الخليجية، وبالتحديد الذات النجدية في هذه الرواية، من منظور متعدّد الأصوات لعربيات أُخريات (شاميات) قدمن إلى الرياض لأسباب مختلفة منها الزواج والعمل. إذن تشتغل هذه الرواية على تأويل الذات الخليجية (الرجل والمرأة) من خلال (مرآة الغريبة). ولعلّ استعارة أميمة الخميس لـ «البحريات» ما يشي بهذه العتبة النصية المثقلة بحمولات مجازية تغري بالتأويل. وقد نجحت الروائية في نسجها سردياً في متن الرواية وخطابها، فهي تأتي محبوكة سردياً أقرب ما يكون إلى فن السدو البدوي المعتّق. إنَّ النساء البحريات هنا هن الشاميات (سوريات وفلسطينيات)، وهن يشكّلن نمطاً غربياً ومضاداً لتركيبة النساء البدويات الصحراويات الضاربات بجذورهن بعمق في صحراء نجد العربية.

تقول أميمة الخميس في هذه الرواية: قال الشاعر(جرير) منذ ما يقارب الألف عام: عراباً لم يدِنّ مع النصارى... ولم يأكلن من سمك القراح.

واصفاً نسوة الجزيرة العربية اللواتي يقبعن في قلب الصحراء لم تمازجهن البحار، ولم يذقن السمك قط.

ويبدو أنَّ هذا التشبيه ظلَّ قابعاً في الوجدان الشعبي لأهل الجزيرة، فباتوا ينعتون كل من لا يلتئم بجذور قبلية (طرش بحر) أي الشتات الذي يقذفه البحر إلى جزيرة العرب- بحيث بات البحر انتقاصاً ووصمة تمنع نقاء السلالة.

بعد بيت الشعر ذاك بما يقارب الألف عام، وحينما بدأت رمال تلك الصحراء نفسها تتكّشف عن قباب المدن الذهبية الفارهة التي برقشت وجه الجزيرة، حدث أن شهقت موجة بحرية عارمة فغمرت وجه الجزيرة للحظات، وحين انحسرت كانت قد خلّفت وراءها عدداً كبيراً من النسوة البحريات، انتثرن هنا وهناك، بعضهن استوحش الصحراء وعدن مع ارتداد أذيال الموجة، والبعض الآخر بقين هناك جذّرن أقدامهن، ومددن أذرعهن لتتحوّل إلى أشجار، بعضها شجر تفاح وبعضها دراق، والبعض الآخر برتقال، ولكن جميعهن بقين يحتفظن بملامحهن البحرية، ورائحة المدن الساحلية التي قدمن منها» (13).

تنتظم هذه الرواية سردياً في ثلاثة وعشرين فصلاً عناوينها كالآتي(بهيجة، بحرية من سلالة اللوز الأخضر، أبودحيم وبناته، أجنحة تأخذ في طريقها الأشياء، بيت النخل، يابسة كشاهد قبر، دمية شعثاء، انغريد، روائح صيف، جناح طائر جناح مستقل، الأب الغريب، ضبع يتشمم عنز، رحاب، القبلة، نخل آل معبل، صبايا بلا صبا، جنة عدن، سعادة قوانين الملز، المتعب، خيمة النور، ألسي فرنيني، سهيل الجنوبي) ثم الفصل الأخير.

إنّ كلّ فصل يُفتتَح سردياً بتناص يحيل إلى نجد:

دعاني من نجدٍ فإن سنينه لعبنَ بنا شيباً وشبّبننا مُردا

بلاد تلقى بالفتاة مشيحة وتلقى سريَّ القوم تحسبه عبدا (14).

إنّ بهيجة، المرأة الشامية، هي الشخصية الرئيسية في هذه الرواية إذ تبدأ الرواية بسرد حكايتها في نهاية حياتها مع مرض السرطان، وتنتهي الرواية بموتها بعد أن هزمها المرض لمعاناتها من الوحدة الشديدة بعد وفاة زوجها وتفرق أبنائها وابتعادهم عنها مع مشاغل حياتهم اليومية. إنّ بهيجة الشامية الفاقعة البياض، وذات الشعر الكستنائي الأشقر التي يقع في جيناتها موروث البحريات في أحاديثهن وضحكهن وثرثرتهن، لم تستطع التخلص من ذلك الموروث رغم تحذير حماتها أم زوجها لها خوفاً من حسد الحاسدات، فظلّت مستمرة في بوحها وثرثرتها لكل من يحيط بها وخاصة زوجها. «وروح (بهيجة) بوابة تفضي إلى ساحة، الساحة تتوسطها نافورة، والنافورة تثرثر طوال الليل بأحاديث الماء، وقصص وحكايات تنثرها كفراشات انطلقت من شرنقتها للتو، تحدثه عن الشام، وعن مزرعة أبيها الصغيرة، وعن الشتاء عندما تثلج الحقول، وعن مواسم قطاف البرتقال. وعن صراعها ذلك اليوم مع موضي» (15).

توظّف الخميس العوالم الميثولوجية في روايتها بسرد حكاية أبودحيم مع بناته السبع الفاتنات اللواتي اختفين فجأة مع والدهن، ولكنهن عدن إلى المكان بعد غياب عشرين سنة في هيئة جنّيات يسكُنّ داراً خربة ويقمن احتفالية من الطرب النجديّ الأصيل وخاصة السامري، ويحاولن إغواء الشباب لاختطافهم.

كان لأبناء بهيجة من زوجها النجديّ السعوديّ لون وملامح مختلفة تؤشرُ بوضوح إلى اختلافهم عن رفقتهم ذوي البشرة السمراء والملامح النجدية الأصيلة، كانت بهيجة تشفق على ابنها مساعد الذي أخذ عنها معظم ملامحها، ملامح البحر الأبيض المتوسط، الوجه المستدير والبياض المشرَّب بحمرة»، كان إخوته وأهل البيت ينعتونه (ببائع الشاورما). لم تكن الدماء النجدية واضحة به، الملامح الصحراوية، البشرة السمراء، والوجوه النحيلة المستدقة، والقد الرشيق، والأنف المصلت كالسيف، كانت ملامح مساعد مستديرة ورطبة تبتعد عن ملامح الصخر، وتقترب من ملامح البحريين مما عرضه لكثير من المفارقات في طفولته ومراهقته، كان الأولاد يلاحقونه وهو خارج المدرسة في الأيام الصيفية القائضة ويصيحون

به: الطماطة الطماطة، إشارة إلى وجه المحتقن بفعل وهج صيف الظهيرة المهلك» (16).

«وفي مراهقته اختار الفرار من هذا المصير عبر الجلوس في الشمس لساعات طويلة، والذهاب إلى البر مع عمه (محمد) واستعمال لهجة شرسة جافة بدوية ليثبت للجميع أنه صحراوي وجاف وصلب، اقتنى مجموعة من الجمال في الصحراء... وأصبح يسير مع مجموعة كلاب الصيد (السلق)» (17).

رواية (البحريات) تبدأ بزمن طينيّ هو الرياض في أواخر الخمسينات، وإهداء بهيجة الجارية الشامية الصغيرة إلى أبي صالح الذي أهداها بدوره إلى ابنه صالح. وإذا كانت المرأة النجدية تعاني في بيت آل معبل من غربة ذكورية واضحة، فإنَّ غربة بهيجة الجاريـة الشـامية كانت مركبـة، وخاصـة مع نسـاء البيـت النجـديات» تقـف (أم صالح) أسفل الدرج وتظل تصيح بها لتصلي صلواتها (... قومي صلي جعلك الوصل، قومي صلي لا ربي يعاقبنا بسببك، الشر يعم والخير يخص، أنا أدري من وين يجيبون لنا هالكافرات... حسبي الله ونعم الوكيل يا شامية بليس...)» (18).

«كانت تتمنى أن تقيم سابعاً لابنها يجتمع فيه الأقارب والجارات يدقون ويرقصون ويوقدون الشموع ويوزعون الحلوى، فرحاً بسلامة المولود، لكن صالح قال لها (آها بس بلا خرابيط أشوام.)» (19) .

في رواية النشوء والتكوّن هذه تبدو لنا بهيجة الشامية عنصراً مفارقاً لأزمنة الطين والحجر؛ لقد حافظت على سماتها البحرية خالقة ذلك التضاد الذي يميز هذه الرواية. ظلتْ بهيجة بحرية مغرمة بالانفتاح على الآخر (الأجنبي الغريب) ممثلاً في زوجة الخبير الألماني (إنغريد). لقد كانت بهيجة المرأة الوحيدة من آل معبل التي تجرؤ على زيارة هذه الغريبة الألمانية في بيتها.

وتمثل رحاب الفلسطينية عنصراً بحرياً آخر في رواية (البحريات)؛ فقد قدمت من بيروت عام 1968 للتدريس في إحدى المدارس السعودية في الرياض هرباً من هجر حبيبها لها. وفي الرياض ستلتقي بالشاب اليمني (عمر) وتتزوجه بعد قصة حب وتترك التدريس بعد أن أصبح زوجها ثرياً نسبياً.

إن التحوّل في شخصيات الرواية يأتي كذلك من فتيات سعوديات شكّلن الجيل الجديد في عائلة آل معبل، وفي غيرها من الأسر النجدية، واتصلن بالنساء البحريات بصورة أو بأخرى. فقماشة النجدية رائعة الجمال المتمتعة بدرجة عالية من الجاذبية الجسدية، كانت تنسج حلماً متقن الصنع عن إعجاب الشيوخ والأمراء بها، وهو ما تحقّق عندما تزوجها أمير ثم طلقها بعد أن أنجبت منه ولداً وبنتاً. ثم عادت إلى مدرستها بعد انقطاع طويل وقد تحوّلت إلى امرأة مغرية ناضجة لا تتورع في التورّط في علاقات جسدية غير مشروعة، وأخيراً تتزوج من أحد أقاربها وتسافر معه إلى أمريكا وتنقطع أخبارها. وسعاد الزوجة تغرم برجل آخر غير زوجها وهو جارهم متعب القادم من بريطانيا بعد أن أنهى دراسته الجامعية فيها» (متعب) شيء نادر، خلطة خاصة بفرادتها، يشبه حصان (اليونيكور) المضيء، حصان بقرن ذهبي وسط جبينه، وأجنحة بيضاء عملاقة، وجسد أبيض مشدود وصاهل.

«يسرف في الحديث عن أيامه الجامعية في بريطانيا، يجعلها تبدو كالغزو العظيم لأول كوكب خارج المجموعة الشمسية، وتنصت مبهورة متبتلة، كل جزء من طبلة أذنها يرتشف من هذا السيل الأخضر، وتقارن بينه وبين(سعد)، تضع الصورتين متجاوزتين في ذهنها حتى تتحرر من تأنيب الضمير، الذي قد يباغتها في أحد المنعطفات خلال نهارها، وهي تستمع لـ(بهيجة) تتشدق

بغراميات(صالح) لها» (20).

وهكذا نجحت أميمة الخميس في نسج خيوط حكايتها السردية خالقةً من التضاد السردي، والمفارقات السردية الكبرى أساساً لتماسك هذه الرواية المتميزة، وخاصة في علاقة الذات مع الآخر بدرجاته الثقافية المتنوعة.

- رواية «جاهلية» لليلى الجهني والتفكيك السرديّ للجاهلية المجازية:

تشتغلُ هذه الرواية على ثيمة الآخر (المختلف) الأسود في مجتمع حجازيّ (المدينة المنوّرة)، وهو مجتمع تسكنه بقايا الحجيج أو ما تعارف عليه السعوديون تسمية «طرش البحر». إنَّ الحكاية السردية التي تنهضُ عليها هذه الرواية هي حكاية بسيطة في أحداثها... حكاية فتاة سعودية بيضاء (لين) تنشأ بينها وبين مالك الأسود (التكرونيّ) علاقة حب تنتهي إلى محاولة قتل هذا الشاب الأسود من قبل أخ (لين) هاشم. ومالك الأسود كان في لحظات فاصلة بين الموت والحياة وهو يشارك جزئياً في سرد بعض من حكايته، وستراوح (لين) والسارد الخارجي (العليم) في نسج هذه الرواية في مفاصلها السردية الكبرى.

يمثلُ التناص عنصراً أساسياً في هذا الخطاب الروائيّ؛ فمنذ العنوان أو العتبة النصية الأولى «جاهلية»، نجد الرواية مشتبكة ثقافياً مع إرث تاريخيّ مثقل مع الجاهلية المجازية الموجودة في هذه الرواية. والمفارقة الروائية التي أرادت ليلى الجهنيّ إيصالها إلى المتلقي بصورة صادمة وجريئة هي أننا وإن كنا نعيش داخل بنايات وعمارات مبنية على أحدث الطرز العمرانية، إلا أنه لاتزال تسكننا جاهلية عميقة لم نتخلص منها بعد. وتمثلُ عناوين الفصول القائمة على أشهر وأيام جاهلية مثل (مؤنس الخامس عشر من وعل وأهون الثاني عشر من وعل) زمناً جاهلياً مفارقاً يتماهي مع زمن الرواية (العام الثاني عشر بعد عاصفة الصحراء) في إشارة إلى حرب تحرير الكويت من الغزو العراقيّ الغاشم 1991. وتشتملُ الرواية على متناصات أدبية وتاريخية يحتلُ فيها الأسود حضوراً مركزياً من أبيات عنترة بن شدّاد العبسيّ إلى نصوص من الكامل لابن الأثير عن (ثورة الزّنج)، وصولاً إلى تكثيف هذه المتناصات في الفصل الأخير من الرواية الذي حمل اسم (شِيار التاسع عشر من المؤتمر من عام حرب الصدمة والترويع). وهو يشتملُ على أيام الجاهلية عند العرب (الممات من أسماء الأيام) و(الممات من أسماء الشهور) وصولاً كذلك إلى تكثيف متعمّد من الروائية لتناصات جمعت الشعبيّ مع الفصيح» ألا أيها الليل الطويل ألا انجلِ / والحنين يومض مثل نجم سينطفئ عمّا قليل / إني أتحسر دون أمل / عيناك سوداوان مثل ليلي/ يارب قِني خديعة الأمل / نعم نحن الحجاز ونحن نجد/ أطلق لها السيف لا خوفٌ ولا وجل / أطلق لها السيف لا خوفٌ ولا وجلُ / أطلق لها السيف لا خوفٌ ولا وجلُ..» (21).

الفتاة (لين) تعيش في مجتمع ذكوريّ صارم في بيان الأدوار النمطية المقولبة للذكر والأنثى؛ فوجودها لم يضف على والدتها فرحاً... تسمع (لين) بكاء والدتها وهي تسألُ زوجها:

- ألن يعطيني الله ولداً؟ أريد عزوة، لا أريد أن أموت بين أيدٍ غريبة. أريد ولداً يرعاني في مرضي وعجزي. لين ليست لنا.

حاولت لين أن تفهم ما الذي يجعل وجودها غير كافٍ

بالنسبة لأمها، ولم لايفرحها مثل وجود الذكر الذي تتوق له؛ فلم تفهم. ظلّت أمها تأخذ بيدها عصر كل جمعة قبل أن تحمل به، فتمضيان عبر مسارب باب المجيدي- عندما كان هناك مكان اسمه باب المجيدي- إلى الحرم لتدخلا من باب عثمان. وهناك تنتبذ أمها مكاناً قصياً كي تصلي وتبتهل، وربَّما بكت، فيما تنشغل لين في نثر الحبوب لحمام يتهاوى رفوفاً في حصوة الحرم المكشوفة والمفروشة بالرمل والحصى. وقد تتطلع بين فينة وأخرى إلى أمها ثم إلى الرجال في الجهة الأخرى من الحصوة، يتوافدون لصلاة المغرب» (22) .

تقوم الرواية تناصياً كذلك على توظيف تقنية (الكولاج الروائيّ) من خلال المراوحة بين وثائق إخبارية عن حرب الخليج ثم العودة إلى سرد حوادث الرواية على طريقة تقنية الاسترجاع (الفلاش باك). إنَّ مالك الغارق بين عالم، والحياة، والموت والذي يسرد جزءاً من حكايته يذكرنا بطريقة أو بأخرى بتقنيات الروائيّ التركي أورهان باموق في روايته (اسمي أحمر)، وهنا نتحدث عن التقنية السردية وليس الموضوع الروائي.

تصدمنا الجهني بجرأتها الروائية البالغة في تشريح ذكورية المجتمع وطبقيته؛ فبعد اكتشاف الأخ الصغير هاشم للعلاقة العاطفية التي تربط أخته بالشاب الأسود التكروني (مالك) يواجه أباه ثائراً بضرورة تأديب تلك الأخت المتمردة، رغم كونه كوَّن علاقات جسدية كثيرة مع فتيات صغيرات تركهن بعدما استسلمن له:

- حاول أن تتفهم وضع أختك يا هاشم، وتقبل طبيعتها. أنا أعرف ابنتي فحاول أن تعرف أختك. لا تعادها لمجرد أنك رجل وهي امرأة. لِمَ تعتقد أن الرجولة تحتم عليك أن تضايقها؟

أختَه، أختَه، أختَه. أكان يجب أن يكون له أخت؟ امرأة ليست أمه، وليست عشيقته. امرأة لايستطيع أن يثق بها، ولا أن يتسلى معها. امرأة يحرمه أبوه سلطة أن يردعها عن الإضرار بنفسها، يحرمه سلطة أن يحميها مما عرفه عن العالم من حوله. امرأة عليه بعد هذا كله أن يتفهم أخطاءها، ويراقبها وهي تقع ويشجعها كي تقف من جديد. أي نوع من الرجال أبوه؟ كيف يحتمل أن يعرف أن ابنته الوحيدة على علاقة برجل، وأي رجل؟ أي رجل؟ لا، لن يستطيع أن يرفع رأسه بعد اليوم. لن يستطيع أن يفعل ذلك إن لم يتصرف ، ويوقفهما.

«الله يلعنها ويلعنه. الله يلعن جنسها كله، والحيوان أظنه ما صدق يحق لُه» (23).

-رواية «لأني أسود» لسعداء الدعّاس واللعب على ثيمة السواد:

توظّف الروائية الكويتية سعداء الدعّاس ثيمة «الأسود» و«السواد» للعب على تنويعات الآخر الداخلي «المختلف» عرقياً» مستحضرة تاريخاً وإرثاً ثقافياً لعلاقات الاستبعاد التي تريد تأكيدها. وهذه الروايةُ تبدأ بعنوان تعليلي يأتي وكأنّه إجابة عن سؤال تحريضيّ صادم، فتأتي الإجابة تعليلية صادمة هي الأخرى: «لأني أسود». يقول حلمي شعراويّ في حديثه عن تمثيلات السود في الثقافة العربية»: «ينافس موضوع «السود» في الثقافة العربية -بجدارة- موضوع المرأة، في عمق الموقف السلبيّ منهما، وفي الوقت نفسه، الاعتذار عن هذا الموقف. فأمام «الاستبعاد» يُعتذر بصيغ الحضور الصوري، وأمام الشريعة وقواعد الفقه، يُرجع للعقيدة الخالصة، وأمام التاريخ يقف

المثال اللاتاريخيّ، وهكذا. ويحدث ذلك قلقاً ملحوظاً لأية دراسة عربية عن الصورة المركزية المهيمنة؛ سيادية أو ذكورية، حيث تصبح ثنائية قبول / استبعاد غير مطلقة. وإذا كانت المرأة هي في قلب الآخر الداخلي-المعايش- فإنَّ «الأسود» الزنجي، الحبشي، العبد، كان على مدى تاريخ طويل يتراوح بين الآخر الداخلي، والآخر الخارجي في الذاكرة المركزية للإنسان العربيّ» (24).

منذ العتبات النصية لهذه الرواية يتضحُ لنا حرص سعداء الدعّاس على الاحتفاء بخطاب الآخر «المختلف/ الأسود» حتّى وإن كان هذا الاحتفاء يقوم على مبالغات سردية كبرى لتضخيم علاقة الاستبعاد والعزل والإقصاء الخاصة به. ففي الإهداء وردت العبارة الآتية عند الكاتبة «اعتذار... لسوداء لم تخضع لمعيارنا... فعاشت جميلة... وأخرى طوّقها معيارنا... فماتت قبل أن تعيش... أعرف أن قبحنا لايُداري... أنا فقط أعتذر!» (25)

إذن تتحرك هذه الرواية في إطار أدبيات الاعتذار للآخر المختلف الذي لا ينضوي في سياق معايير الجماعة الواحدة المتماسكة. لقد دعا الفيلسوف الفرنسي بول ريكور إلى توظيف الغفران والنسيان لمحو ذاكرة الألم الخاصة بضحايا التمييز العنصري. يقول ريكور «هل نتكلم عندها عن تاريخ شقي؟ لست أدري. لكنني لا أقول يا لشقاء التاريخ. بالفعل هناك امتياز لا يمكن رفضه للتاريخ. وهو الامتياز الذي يسمح ليس فقط بتوسيع الذاكرة الجماعية إلى ما وراء كل ذكرى فعلية، بل كذلك بتصحيح ونقد وحتى تكذيب ذاكرة مجموعة معيّنة حين تنكمش على ذاتها وتغلق نفسها على آلامها الخاصة بها حتى أنها تصبح عمياء وصمّاء أمام آلام الجماعات الأخرى. وتصادف الذاكرة معنى العدالة في طريق النقد التاريخي. ماذا تكون ذاكرة سعيدة لا تكون في الوقت ذاته ذاكرة عادلة؟» (26). يدعو ريكور إذن إلى ذاكرة انتقائية قائمة على نسيان الآلام ومفسحة الطريق أمام الغفران. إنَّ شخصية هذه الرواية هي جمال الكويتيّ الذي جاء إلى هذا العالم نتيجة زيجة مهجّنة بين والد كويتي أسود هو (فوزي) سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية لدراسة الإخراج المسرحي وامرأة أمريكية سوداء اسمها (جوان مكلاين) كانت تعمل في مركز اللغة الإنجليزية(ESL) التابع لجامعة شيكاغو لتبدأ بعدها حكاية الهجين الأسود (جمال) الذي كان ثمرة ذلك الزواج المختلط. وبعد معارضة شديدة من والدة فوزي العراقية لهذا الزواج المفاجئ لها، يستطيع فوزي إقناعها بفكرة إحضار زوجته وولده إلى الكويت. ولكنَّ الغزو العراقيّ للكويت منع ذلك القدوم، وهكذا اضطر فوزي إلى السفر إلى زوجته. والمفارقة أنه يموت في أمريكا بعد محاولته تفادي الاصطدام بسيارته بغزال مذعور فتحضر زوجته الأمريكية (جوان) وولدها (جمال) إلى الكويت، وهنا تبدأ حكاية جمال في إشكاليات اندماجه في مجتمعه الأصلي.

منذ صفحات الرواية الأولى، يبدو احتفاء سعداء الدعّاس المركّز بثيمة (الأسود) الذي يحضر في هذه الرواية في صورتين: الأسود (الخارجي) ممثلاً في الأمريكية جوان وأختها ناتاشا والثقافة السوداء الأمريكية من مارتن لوثر كينغ إلى أوبرا وينفري، وأفلام الأبيض والأسود، والأفلام الملونة، والمسلسلات، والأغاني إلى الأسود (الداخلي=الكويتي) ممثلاً في (فوزي) وعائلته السوداء التي تحوي في داخلها اختلافاً؛ فوالدته العراقية مرزوقة تنتمي إلى مذهب ديني إسلامي يخالف مذهب زوجها (سعيد)، ومع هذه العائلة الخليجية السوداء يستحضر جمال إرثاً ثقافياً عربياً قائماً على استبعاد (الأسود) ممثلاً في خطاب (الثقافة العالمة) مثل قصائد أبي الطيب

المتنبيّ وهجائياته في العبد الأسود كافور الإخشيدي، وهنا يحضر بيت أبي الطيب المشهور:

«لدورة المياه في المدرسة حاجة أخرى لدي...

فيها أتلاشى عن حصة الجغرافيا قبل استعراض صور قارة أفريقيا... لأتجنب سخرية زملائي من ضخامة ملامح أجدادي الفقراء... فيها أتلاشى عن حصة اللغة العربية قبل التغني بعنصرية المتنبي: لا تشترِ العبد إلا والعصا معه إن العبيد لأنجاس مناكيد كلما تطرَّق المدرس لعبقرية الشعراء، تذكر المتنبي، وكلما تذكر المتنبي، تغنى ببيت الشعر ذاك... يردده بتلذذ... متوقفاً عند سواد الإخشيديّ بابتسامة ماكرة، فخورة بعنصرية المتنبي، وعبقرية كلماته الثائرة المنتقمة... من اختيار الله.

متجاوزاً كفاح الإخشيدي، الذي تحوّل من مجرد عبد، مخصيٍ يُباع في سوق النخاسة، إلى قائد حكم أجمل البلاد وأشهرها» (27).

توظف الدعّاس كذلك في هذه الرواية خطاب الثقافة الشعبية العربية عن السود من الأغاني الشعبية والنكات والتعبيرات (الخال، الطقّاقة، طنقرة عبيد وغيرها). وتلعب الروائية على ثيمة الاختلاف في مستوياتها العميقة؛ فالآخر المختلف قد يصبح هو قامعاً لاختلاف غيره. وأول هذه الدرجات شعور جوان الأمريكية السوداء تجاه (فوزي الكويتي المسلم الأسود) بالاختلاف، ورغم انتمائهما معاً إلى الجذور الجينية (الأفريقية) نفسها. يدور حوار طويل بين جوان وفوزي عن الصورة المنمطة عن الآخر:

«كلنا يا عزيزتي يحمل أفكاراً مسبقة عن ذلك الآخر... في أمريكا الجنوبية أهم كتاب الرواية في العالم... لكنكم ترون فيهم مجرد مجرمين وخدم! في السعودية مثقفون حقيقيون... وبالنسبة لكم مجموعة من المتخلفين، يسكنون الصحراء ويركبون الجمال... وهكذا ترون أبناء الكويت أيضاً» (28).

وفي مشهد آخر من الرواية يدور حوار بين فوزي وجوان موضوعه مارتن لوثر كينغ ويستطرد الحوار إلى العلاقة مع الآخر. يقول فوزي: «كلّ أسود في الخليج هو مشروع عبد يا عزيزتي... وكلّ من ينعتنا بذلك يردد «كلنا عبيد الله»... هكذا ظنوا أنهم يخدعون الله... يدعون سواسيتنا أمامه، وفي داخلهم قرروا أنّ السود وحدهم عبيده!

– في أميركا كذلك، يغشوننا باسم الإنسانية... الإنسانية المؤقتة، فطالما أنك صديقهم يعاملونك باحترام، نابذين العنصرية التي تمارس ضدك، حاملين لافتات تستنكر أجساداً منحوتة بشعارات النازية، وبمجرد أن تختلف معهم، تتحوّل من صديق أسود يسكن إحدى ضواحي شيكاغو، إلى مجرد زنجي تعيس، يقطن أحياء التخلف والجريمة» (29).

وبعد وفاة فوزي تعترف جوان «حبيبي... هل تعرف بماذا تمتمت لذاتي ساعة رأيتك... (عربيّ ومسلم. إلهي ما أتعسه من تخطيط).. ترددت في الإفصاح عن سريّ طوال سنواتنا الجميلة معاً... خجلت أن أبدو عنصرية في عينيك... أعلم أن عينيك نقية... لا تفنن في سبر النوايا... لكني أعلم أيضاً مدى عنصريتي حينها» (30).

«لم يمضِ أكثر من شهر على الحقيقية التي قرّرت (جوان) أن تعترف بها لذاتها... لقد أحبت (فوزي) المسلم... عشقت سواده الشديد الذي حاولت الهرب منه سابقاً... فتغزلت به يوماً: «سوادك يمنحني إحساساً شديداً بالانتماء» (31).

يحضر الآخر الذي يمارس إقصاء على الآخر ممثلاً كذلك في والدة فوزي(العراقية) التي ترفض زواج ابنها من أميريكية سوداء، والعائلة نفسها بمن فيهم فوزي يرفضون كذلك ارتباط ابنتهم نادية بالمهندس (وليد)

بسبب اختلاف المذهب. وهنا تبرز ازدواجية فوزي الذي أقدم على الزواج من مسيحية ظلت محافظة على ديانتها وأداء صلواتها الدينية بصحبة ابنها جمال في الكنيسة، وبين رفضه لزواج أخته من شاب مسلم بسبب اختلاف المذهب. تقول نادية موجهةً خطابها إلى جوان الأميريكية: «(فوزي) الذي تعشقينه يا عزيزتي... سلب حلمي من بين يدي... وأشبع به رغباته... تزوج (بجواه) الأميريكية، المسيحية، ورفض(وليدي) المسلم» (32).

منذ لحظة الإدراك الأولى لهويته المهجّنة يحاول الابن الكويتي الأسود جمال الخروج من خانة السواد المفروضة عليه جينياً «بكل قوتي تخلصتُ من رحم ظل يقيدني شهوراً طويلة. ومن تشققات جسد أسود... استقيتُ أولى بوادر الحياة... حاملاً صبغة جينية داكنة... ترسم هالتي، تلتصق بجلدي... تتسرب إلى خلاياي... وتغزل من السواد نسيجاً تاريخياً معتقاً، بامتداد عمر (الشمس) التي ألهمتني السواد، حين (بخّرت) كياني المائي يوماً ما... (كثفتني) في السماء البعيدة، وحوّلتني من مخلوق لا لون، لاطعم، ولارائحة له... إلى كائن محسوس اللون والطعم والرائحة... تراه الدنيا بأكملها.

لم يختر جسدي الصغير لونه...

جئتُ كجميع أبناء جلدتي، بعد أن قررت جيناتي... أني أسود» (33).

والمفارقة الروائية الكبرى التي يستحضرها البطل الكويتي الأسود (جمال) قائمة على ازدواجية المثقفة البيضاء سارة التي عجزت عن إقناع أسرتها بالموافقة على الزواج من جمال؛ فهذه المثقفة قارئة يوسا الأميركي اللاتيني تخبر جمال أنها مقتنعة بوجهة نظر أهلها «أطفالي سيحملون الصبغة ذاتها، لأنَّ صبغتك أقوى... هذا الأمر يشكّل كارثة بالنسبة لأمي، والأهم بالنسبة للمجتمع الذي مازال يتعامل معك بعنصرية، كما تؤكد أنت دائماً!

- يبدو أنَّ لوني بات يشكل هاجساً بالنسبة لكِ أيضاً!

صمتت إلى الأبد» (34). وتنتهي الرواية إلى المنفى الاختياري للشخصية الرئيسية جمال أو كما عبّرت عنه الدعّاس عودة البطل إلى أمريكا (الجذور) التي يحكمها رئيس أمريكي أفريقي الأصول.

- روايـــة «جـــاريـــة» لـمـنـيـرة ســـــوار وثـيـمـــة الســـواد أيضاً:

تشتغل الروائية البحرينية منيرة سوار في روايتها (جارية) على ثيمة الأسود الداخلي أيضاً؛ وهذا يعني اشتغال خطاب عدد من الروائيات والروائيين الخليجيين الجُدد على خطاب الآخر المختلف ومنها ثيمة (الأسود). ورواية (جارية) تحمل اسم بطلتها الشابة البحرينية السوداء (جارية) التي ترفض اسمها الذي يحيلها إلى إرث العبودية، ولذلك تتحايلُ على هذا الاسم بتحويره إلى (جوري). ومن العتبة النصية الثانية، وهي الإهداء، يبدو بروز خطاب الأخروية الذي تشتغل الرواية على ترسيخه وتفكيكه ونقضه؛ ففي الإهداء: «إلى أبي... انتمائي واستقامة ظهري... وإلى أكثر الناس بياضاً، أصحاب البشرة السوداء».

ومنذ البداية يظهر وعي البطلة الحاد بسوادها واختلافها ومحاولتها التحايل على هذا الواقع «جارية... جارية... جارية هل أفقتِ؟ لا... لم أفق بعد... أسكت الله حسك أبد الدهر يابيبي!

مددتُ كفاً متوترة نحو دثاري أجذبه ساترة به وجهي. بقيت مغمضة العينين وقتاً، قبل أن أفتحهما على سواد

فاض وغطّى على سواد بشرتي» (36).

يبدو قلق (جارية) وهي تبحث عن جذورها وهويتها، وتبحث عن والدها المفقود الذي يخلو منزل العائلة من صورة له «من أكون إذاً ومن داخلي ينبثق كل هذا الاختلاف؟ من أكون؟ ابنة أبي؟ أين هو أبي؟ أين هو أبي من كلّ ما يحدث لي الآن؟ ما الذي يجعلني أتصور أن يكون هو سبب اختلافي، وقد كان رجلاً أسود كما أخبرتني أمي؟ أم تراها عيناي العسليتان اللتان تشيان باختلافي؟ من أين ورثتُ هاتين العينين الفاتحتين؟ جوهرتين متلألئتين تحت أشعة الشمس التي تحرق لون جلدي كل يوم لتضيف فوق سماري سماراً أدكن. كم أحب عينيّ... برهان اختلافي الحقيقي الذي كنت أتفاخر به أمام زميلاتي في الفصل» (37).

والمفارقة الحادة في هذه الرواية تأتي عندما تعترف لها أمها بأنها ابنة غير شرعية لأحد أبناء عائلة الجواهري الثرية البيضاء، وليست ابنة لرجل أسود. وتنتهي الرواية بعد أن تتصالح جارية مع ذاتها وترد على زبونة سألتها عن اسمها:

– هل أنت الأنسة جوري، صاحبة الصالون؟

أرد على ابتسامتها بواحد أكبر منها:

– اسمي السيدة جارية... وأنا صاحبة الصالون!» (38).

– «طروس إلى مولاي السلطان»، الكتاب الأول (الحَدَّال) لسارة الجروان والنسج على منوال ألف ليلة وليلة:

«نجحت النصوص الروائية العربية الحديثة في استلهام كتاب «ألف ليلة وليلة» وتوظيفه في أبعاد كثيرة، إذ تتنامى العلاقات التناصية في تلك الأعمال الروائية، حيث يصعب حصرها من عمل إلى آخر، ومع ذلك يمكن أن تحضر تلك العلاقات في بعدين كبيرين هما: توظيف بعض تقنيات (تكنيكات) السرد المعروفة، وتوظيف ملامح من مضامين ألف ليلة وليلة، ويتمثّل النوع الأول في توظيف البنيات الشكلية الجاهزة مثل: العنوان بوصفه بنية جزئية موظفاً في العمل الروائي، استعارة التقنيات السردية، توظيف الحكاية الإطارية بصفتها مدخلاً سردياً تراثياً ضارباً في العتاقة. أمّا التوظيف لملامح من المضمون، فقد تمّت استعارة بعض المضامين التي ترتهن على الحربات في التعبير عن السياسة أو الدين أو الجنس، وهو الثالوث المحرّم الذي توقّفت عنده معظم النصوص الشعرية العربية، وذلك لكونها نصوصاً مونولوجية لا تتمكن من الحوار والكشف» (39).

تعتمد سارة الجروان في هذه الرواية على خطابين روائيين متوازيين؛ الخطاب الأول سيرة التاريخ في متخيّله السردي لتاريخ الإمارات العربية المتحدة، وتاريخ التشكّلات والبدايات؛ أي أننا نتحدث هنا عن تاريخ الجماعة في سردياته الكبرى؛ فكلّ جماعة تختلق تاريخها الخاص بها كما يذكر هومي بابا. والخطاب الروائيّ الآخر هو سيرة حصة الشابة الإماراتية، وهو خطاب سنلمح فيه بعض تمثيلات السيرة الذاتية للروائية نفسها رغم عدم إفصاحها عن ذلك.

يطلق هومي بابا على عملية السرد التي يسرد فيها المؤرخ حوادث التاريخ مصطلح narrating مستشهداً ببنديكيت أندرسون في سرده «للجماعات المتخيّلة (40) imagined communities. في حين يوظف كل من هايدن وايت وبول ريكور مصطلحاً (التحبيك) Employment

و(الهوية السردية)Narrative Identity. والهوية السردية كما يعرفها ريكور قائمة على التشكّل بواسطة تأويل ومتوسطات قرائية يتشابك فيها الماضي بالتاريخ «ففهم الذات هو عملية تأويل، وتأويل الذات بدوره يجد في السرد واسطة بامتياز مفضلاً إياه على بقية الإشارات والعلامات والرموز. والسرد يقتبس من التاريخ بقدر ما يقتبس من القصص الخيالية، جاعلاً من تاريخ حياة قصة خيالية، أو إذا شئنا قصة تاريخية، شابكاً أسلوب العمل التاريخيّ الحقيقيّ للسير بالأسلوب الروائيّ للسير الذاتية الخيالية» (41).

تبدأ الرواية منذ عتبتها النصية الأولى بتوظيف مفرد «طروس» التي تحيل على إرث ثقافي كتابي أنتوي موجه إلى «مولاي السلطان»

« أبثه رواية في طروس...

حصة سلطانة وعروس...

محبرة مجيرة مصكوكة

بختم السلطانة...

إلى السلطان...

إنه من السلطانة...

وإنه بسم الله الرحمن الرحيم

كان يُحكى مذ عهد قديم...» (42).

وتشتمل الرواية على سبعة عشر طرساً هي: الشيخ بن عتيج، وموت المعلم، والكنز، والوباء، والفاجعة، والحرب، والرحيل، والباطنة، وحصة، والمريحانة، وسنة الجراد، والحدال، والنسيم، والتغذية، وأبله أمينة، وألف ليلة وليلة والمكيدة.

إنَّ هذه الرواية المكوّنة من أجزاء تنتمي إلى روايات الأجيال وخاصة الثلاثيات الروائية، ولدينا الثلاثية المشهورة للروائيّ المصري الكبير نجيب محفوظ، وكذلك لدينا روايات الأجيال والجذور عند عبدالرحمن منيف وإبراهيم الكوني وإسماعيل فهد إسماعيل وتركي الحمد ومحمد المزيني وغيرهم.

تراوح سارة الجروان سردياً بين خطاب التاريخ والمتخيّل السرديّ والمنظور الواقعيّ لحقبة تاريخية إشكالية في تاريخ الإمارات والخليج العربي، تمتدُ منذ نشوب حرب البريمي في خمسينيات القرن الماضي إلى نشوب حرب الخليج والغزو العراقي لدولة الكويت الثاني من أغسطس 1990. كما أنَّ الروائية توظف كذلك تناصياً خطاب الثقافة الشعبية ممثلاً في محكي شعبي لساردة أنثى على غرار شهرزاد في ألف ليلة وليلة، وهذا التناص يمثل خطاباً سردياً موازياً في هذه الرواية مثل حكاية (الحطيبة الشوران) وحكاية (بنت نارنج الترنج) إلى جانب أخبار أدبية من الموروث العربي القديم مثل حكاية (الأحنف بن قيس مع معاوية) و (صاحب الخزينة مع الخليفة عمر بن الخطاب)، وجميعها حكايات ذات مضامين رمزية ثقافية بارزة، فحطيبة الشوران ذات الحطب الطويل تحمل خزي عارها الذي وصمت به وجه جماعتها وكلّلته بالسواد. وحكاية (بنت نارنج الترنج) تعكس خيبات الأمل في علاقة العاشقة بالمعشوق.

تعيش حصة في مجتمع ذكوري صارم في حدوده التراتبية الفاصلة بين الذكر والأنثى، وهي كانت ابنة لرجل من زواج ثان، وهذا ما جعلها عرضة لحسد إخوانها وأخواتها بنات الزّوجة الأولى. تشتغل الرواية وثائقياً في خطابها التاريخيّ بتوثيق حرب البريمي: «سيدي ومولاي السلطان... في ذلك الزمان حدث أمر جلل، إذ حاصرت القوات البريطانية إمارة البريمي، وحاولت جاهدة التقدم جواً وبراً لتدك قلاع بني كعب وحصونها، متذرعة بأسباب واهية لسلب ثروات المنطقة والتنقيب عن البترول. كان القائد

حينذاك شيخ قبيلة بني كعب الشيخ «عبيد بن جمعة» وتستمر المعارك قرابة الثلاث سنوات، تكاتفت جهود القبيلة وتضافرت لصدّ الإنجليز عن المنطقة، وهبّت قبيلتا «نعيم» و«الشوامس» لنجدة قبائل بني كعب» (43).

رغم نبوغ حصة الصغيرة وطموحها الكبير في أن تصبح طبيبة، إلا أنَّ هذا الطموح يصطدم بمكيدة نسائية حرمتها أولاً من الزواج من قريبها عبدالله، ثم جاء اتهامها زوراً وبهتاناً بالتواصل العاطفي مع أحد أبناء البلوش، حيث جرى تدبير مكيدة مختلقة ضدها. ثم تُجبر على الزواج من رجل كبير في السن لديه زوجتان تصفه بالرجل المسخ. «صرختْ تستنجد بربها... إيه ربي كلّهم رحلوا... كلّهم أخذ قطعة من جسدي ومضغها... كلّهم تآمروا على حصة... إيه ربي مالي سواك... أنجدني... حررني... إيه ربي غوثك ارفعني إليك... طهّر روحي من القنوط واليأس... إيه ربي ارحمني بقدرتك علي فلا أهلك وأنت ثقتي ورجائي».

دلف إليها رجل مسخ أغمضت عينيها في وجهه..» (44).

ثمّة تمركز كبير حول الذات السادرة في هذه الرواية وباستثناء الشخصية الأنثوية القوية (صقعة شما) فإنَّ الشخصيات الأنثوية الأخرى تأتي على قدر كبير من الاستلاب والتبعية. ورغم محاولة حصة الخروج من تلك الدوائر الضيقة والتمرّد على ذلك الواقع الاستلابي، إلا أنها لم تستطع مغادرته؛ لأنَّ الواقع كان أكبر من طاقتها على الاحتمال، فلجأت إلى الانسحاب وحبس نفسها في غرفتها الصغيرة من أجل حماية ذاتها الجريحة. وينتهي الجزء الأول من ثلاثية الجروان بطرس ختامي. «سيدي مولاي السلطان.

قالت السلطانة:

مضى أسبوع على وجود حصة في غرفتها الصغيرة... بيد أنها لم تكن لتدرك واقعة العود النحس لتهالكها في إغماءة الموت القسري الذي استأنست به روحها هروباً من فاجعة الواقع الذي عاد بها أشلاء، يحمل أشباه لمّا يزل بعد عذرياً في واقع لم يعد كذلك...!» (45)

جاء توظيف الجروان لسرد ألف ليلة وليلة جزئياً مُمثلاً في العتبات النصية الافتتاحية لكل طرس، ولم تنجح الكاتبة في توظيف ذلك التناص بحيث يكون ناقضاً للخطابات الأبوية الذكورية للجنوسة الثقافية في المجتمعات التقليدية. وإذا كانت الساردة شهرزاد استطاعت بواسطة السرد وتقنياته المتداخلة الحصول على حق الحياة، فالسرد عندها كان يعني الحياة والتوقف عن السرد كان يعني الموت كما يذكر تودوروف، فإنَّ الجروان وساردتها السلطانة لم تفلح في توظيف تلك التقنيات السردية المعقدة، مما أفقد الرواية قدراً كبيراً من التماسك السردي، وخاصة عندما تتحوّل الرواية إلى سرد وثائقي تاريخي وسرد شعبي للثقافة الشعبية الإماراتية بعيداً عن الاعتناء بتصوير الصراعات النفسية الكبرى التي تعتمل في نفوس الشخصيات الأساسية الأنثوية منها والذكورية.

بمثابة خاتمة:

كشف تناولنا في هذه المقاربة النقدية المحدودة بحدود مدوّنة الدرس عن وجود تمثيلات ثقافية خاصة لصورة الخليجي (امرأة ورجل) في الخطاب الروائيّ النسويّ الخليجيّ لكاتباتٍ من الجيل الجديد، ولاشكّ أنَّ أصوات التمرد على ازدواجيات المجتمعات الخليجية والرغبة في التمرّد تعكس بصورة أو بأخرى قلق الذات الأنثوية الساردة التي قد تقارب موضوعها أحياناً بصورة صادمة وجريئة. ولاشكّ أنَّ ثيمة الذات في علاقتها مع الآخر (الداخليّ أو الخارجيّ) شكّلت خصوصية سردية مائزة

لبعض هذه الروايات مع تفاوت في توظيف مثل هذه الثيمة واختلاف في مدى التماسك السرديّ الناضج لهذه الروايات جميعها. كما كشفتْ هذه الروايات المختارة عن وجود حساسية سردية نسوية لافتة خاصة في علاقة المرأة وبعلاقات التذكير والتأنيث الثقافيين. ويبقى هذا الموضوع كما أشرتُ في مقدمتي بحاجة إلى استقراء أكبر، وهو جهد ضخم بحاجة إلى جهد مؤسسيّ بحثيّ لاستجلاء تمثيلات الذات والآخر في السرد الخليجيّ (القصة القصيرة والرواية). ولاشكّ أن وجود بعض المخابر السردية في بعض الجامعات الخليجية (مختبر السرديات على سبيل المثال بجامعة الملك سعود) ما يعين على دراسة هذه التمثيلات ومقاربتها بمقاربات نقدية عميقة ويكون الناتج في ندوات رصينة وفي كتب محكمة. ■

الهوامش

1 – للتعرف إلى مفهوم الجنوسة الثقافية يمكن العودة إلى: ديفيد غلوفر وكورا كابلان، الجنوسة، الجندر، ترجمة عدنان حسن، ط1، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2008.

2 – شعيب حليفي، هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004، ص9.

3 – المرجع نفسه، ص10.

4 – انظر: لسان العرب لابن منظور مادة (ستر).

5 – ستر، ط1، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005، ص128.

6 – رواية ستر، ص 8.

7 – الرواية ، ص 206 – 261.

8 – الرواية، 97

9 – ستر، ص16 – 17.

10 – الحصري القيرواني، المصون في سر الهوى المكنون، تحقيق النبوي عبدالواحد شعلان، ط1، تونس: دار سحنون للنشر والتوزيع، 1990، ص 63 – 65.

11 – ستر، ص132.

12 – ستر، ص 133.

13 – أميمة الخميس، البحريات، ط2، دمشق: دار المدى،2007.

14 – الرواية، ص7.

15 – الرواية، ص 16.

16 – الرواية، ص 32.

17 – الرواية، ص 33.

18 – الرواية، ص 37.

19 – الرواية، ص 38.

20 – الرواية، ص 202.

21 – رواية جاهلية، ط2، بيروت: دار الآداب،2008، ص 180 – 181.

22 – جاهلية، ص89.

23 – جاهلية، ص18 – 19.

24 – حلمي شعراوي، «صورة الأفريقي لدى

الهوامش

المثقف العربي: محاولة تخطيطية لدراسة» ثنائية قبول/ استبعاد» ، ص 229 ضمن كتاب صورة الآخر، العربي ناظراً ومنظوراً إليه، تحرير الطاهر لبيب، ط1، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، الجمعية العربية لعلم الاجتماع، 1999.

25 – رواية «لأني أسود» ، ط1، الكويت، 2010، الإهداء.

26 – بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة وتقديم وتعليق جورج زيناتي،ط1، بيروت، طرابلس، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2009، ص721.

27 – الرواية، ص 143 – 144.

28 – الرواية، ص 78.

29 – الرواية، ص 69، 70.

30 – الرواية، ص 122.

31 – الرواية، 59.

32 – الرواية، ص 186

33 – الرواية، ص 1.

34 – الرواية، ص 152.

35 – الرواية، ص الإهداء.

36 – الرواية، ص9.

37 – الرواية، ص 45.

38 – الرواية، ص183.

39 – معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية، مؤثرات وتمثيلات، ط1، الرياض–الجزائر– الرباط: منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، 2013، ص47.

40 - Nation and Narration. p1 Bhabha. Homi K. Nation andNarration. Routledge. London. 1990. p1.

41 – الذات عينها كآخر، ترجمة وتقديم وتعليق جورج زيناتي، ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2005، ص251.

42 – طروس إلى مولاي السلطان (الكتاب الأول(الحَدّال)، ط1، بيروت: دار الآداب،2009، ص26.

43 – الرواية، ص 93–92. ويُلاحظ تكدس الرواية في أجزاء منها بهوامش ومتون تاريخية شارحة لكثير من الأحداث بحيث تشكّل هذه النصوص نصوصاً موازية أخرى في هذه الرواية.

44 – الرواية، ص299.

45 – الرواية، ص 305.

المضمون الذي يشكل نوعه في سيرة الخوف

[عزيزة الطائي *]

إنّ عنواننا (المضمون الذي يشكل نوعه، قراءة لمجموعة «سيرة الخوف» للخطاب المزروعي) (1) يستدعي أنْ نتوقف قليلاً عند مفرداته، لما لهذا التّوقف من أهمية، إذ قرأنا كلاماً كثيراً حول علاقة الشّكل والمضمون، وإنّ الفصل بينهما ما هو إلّا فصل درسي. لكنّ تجليّاً عملياً لهذا التّنظير نادراً ما وجدناه. ولعل المضمون الذي يشكل نوعه قد تجلّى أحسن ما تجلى في قصة قصيرة جداً، إذ افترضت طبيعة المضمون وبنيته، وحساسيته، شكلها الخاص بها الذي انسجم مع طبيعة موضوعاتها، وظروف العصر، ووضع المتلقي، فكان «الشّكل تالياً للمضمون تنظيراً وتطبيقاً» (2).

أما القراءة، فمن الضروري التّوقف عندها لأنّ أي مقاربة للنّصوص تريد أنْ تؤمّن لذاتها شيئاً من الموضوعية، عليها أنْ تتسلح بمجموعة من الأدوات المعرفية، قد يكون تبيانها أحياناً ضرورياً.

* باحثة من عمان.

في قراءتنا سعينا لتجلي النّصوص من وجهة أخرى بحيث قرأنا كل نص منفرداً، ومن ثمّ قرأناها في ضوء بعضها بعضاً. وحاولنا الاستفادة من القراءة المكانية، والتّاريخية، والاجتماعية للوصول إلى القراءة الفنيّة؛ لا لتكون القراءات السّابقة عوامل ممسطرة لنا، ومؤدلجة لرؤيتنا، بل استفدنا منها بقدر يمكّن القراءة الفنية الوصول إلى تأويل النّص، مع التّركيز في كل ذلك على الفني. فقد كان السّؤال الحاضر بارتياح دائماً هو فنية النّص، وأدبيته. محاولين قدر ما استطعنا الابتعاد عن أحكام القيمة، وإنْ كان ذلك طريقاً لا تسلم منه أي دراسة للنّص الأدبي.

المجموعة صادرة عن دار الانتشار ببيروت عام 2014، وتضم سبعاً وعشرين قصة، يتراوح طول كلماتها بين السّطر والصفحة، وتتناول همومها بكثير من النّقد والسّخرية، أما الهم الذي يغلب عليها، فهو هم البسطاء والمظلومين والمستغلين، وما يتطلبه ذلك من حديث عن القمع والتّسلط والاستغلال، الذي يؤدي إلى الخوف عبر سيرة الإنسان. إذ فرض هذا كلّه غوصاً أكثر في أعماق الواقع للقبض على نسيجه، وهمومه، وتجلياته، وجديد هذا الواقع، تنبيهاً وتحريضاً وإشارة لثنائية القول والفعل.

ويظهر في المجموعة تمكن القاص من أدواته الفنية، وشغله لكثير من القصص، ويتضح إدراكه لعالمه القصصي، ولتقنياته من المقدمة، ومن ثمّ القصص، أما إذا توقفنا عند بعض العناصر، فربما لأنّها كانت الأوضح.

ومما نلحظ في المجموعة محافظة القاص بنسبة كبيرة جداً على مكونات القصة القصيرة جداً من تكثيف، وقصصية، وجرأة، ووحدة موضوعاتية وفكرية. أما التّقنيات فهي متنوعة، منها ما اجترحه الكاتب، ومنها ما أعاد توظيفه؛ الأمر الذي بعث في قصصه عدداً من الخصائص: كالطّرافة، والخصب، والدّلالة، وعمق الأثر على الرغم من بعض المعيقات أحياناً مما سيتبدى في حديثنا اللاحق.

العتبات النّصيّة

نعني بها مجموعة المكونات المتمّمة للمتن القصصي، وهي: (الغلاف، المقدمة، الإهداء، العناوين).

- الغلاف

غلاف المجموعة يحمل صورة إنسان دون رأس، مسكون بالتأزم والخوف الذي يقود إلى الموت البطيء، إلى جانب ذلك محاولاً التّخلص من كل أشكال القمع والتسلط والخوف المفروضة عليه. مما يغري بالتّعرف على مكان الخوف عند الإنسان في كهوف الحياة وحفرياتها التي تخلق الرعب عند الإنسان، وربما كانت هذه دعوة صريحة من الكاتب للتّعرف على أقبعية الخوف، والتّسلط، والقمع التي تحيط بالإنسان. تلك الأقبعية نسجها الكاتب بقصص قصيرة جداً من وحي خياله ليضمها بين دفتي الغلاف.

أما اختيار تدرجات اللون الرمادي من الفاتح حتى الغامق، لم يكن من قبيل الصّدفة، وإنّما كان مقصوداً متعمداً. فحيادية اللون الرمادي، وما يضفيه من تقلب المزاج الحاد، انعكست على ردود أفعال شخصيات القص بين الاكتئاب الذي يمثله ظل اللون الأسود (لون الحداد) الرمادي، واللون الأبيض لـ (لسلام) الذي ينشده الإنسان. أما تآكل جلد هذا الكائن المجذوم الذي يبدو عليه مرض جلدي واضحاً، ويأخذ مساحة تتصدر الغلاف؛ فما هو إلّا دلالة على تأزم حال الإنسان في عالم غيبه وأضاعه وسلخه من إنسانيته.

- العنوان

سنتوقف قليلاً عند العنوان الذي اختاره الكاتب ليكون

عنواناً للمجموعة كلّها، «سيرة الخوف». نجده يتوّج اللوحة بإضافة نكرة (سيرة) إلى معرفة (الخوف). إذ يثير هذا العنوان بحضوره مجموعة من الأسئلة، منها:

- ما العوامل الذي جعلت الكاتب يختار هذا العنوان ليكون اسماً لمجموعة كاملة؟
- هل هي عوامل فنية؟ موضوعاتية؟ فكرية؟ ذاتية؟
- ما طبيعة هذه السيرة؟ وما نوع الخوف الذي ألمّ بها؟ هل القصص كلها مجموعة من المخاوف شكلت رؤى الكاتب؟ وهل هذه المخاوف ذاتية أمام من واقع مجتمعه؟

سنحاول أنْ نضع مشروع إجابة، وهذا المشروع يتطلب منا قراءة، بل أكثر من قراءة متأنية للقصص التي بطي المجموعة.

- عناوين القصص

في مجموعة «سيرة الخوف» يواجهنا سبعة وعشرون عنواناً، أحدها اختير ليكون مكملاً لعنوان المجموعة (خوف)، وآخر مستوحى من تدرجات لون الغلاف (اكتئاب). وجميع هذه العناوين متشكلة من كلمة واحدة، وهي على التّوالي: (غابة، جنازة، خوف، قراصنة، فقد، حُلم، شرف، عدم، تظاهر، رائحة، حالة، نيازك، ظلام، أثاث، أمنية، اكتئاب، تغريدة، خبر، نفط، سكري، بؤس، الأفضل، تيث، حياتان، ذئب، خط، نباح). جميعها جاءت نكرة عدا قصة واحدة هي القصة الثانية والعشرين، حملت عنوان (الأفضل).

إنّ قراءة أي عنوان من العناوين السابقة، ثمّ قراءة القصة بعد ذلك تولّد فينا شيئاً من الكشف فيما يخصّ العنوان، ولعل استعمال النّكرات يخدم القصص، إذ قد تولّد النّكرة في ذهن المتلقي جملة من الأسئلة والاستفسارات، تحثه على المتابعة، وتكون عاملاً محفزاً جاذباً للنّص. وقد توافرت هذه الدّلالة في عدد غير قليل من العناوين، وكان ما يقدم فيها من بساطة ظاهرية يورث المتلقّي حرصاً، وتحفيزاً للتّعرف إلى ما وراء هذا العنوان، من ذلك عنوان القصة الأولى (غابة). منذ العنوان نجد أنّ الكاتب يتحدث عن الغابة. ماذا تحمل في طيّاتها تلك الغابة؟ إنّ قراءتنا للقصة تبعث فينا شعوراً مختلفاً عما كنّا توقعناه في العنوان، فتلك الغابة لا تنسجم مع معطيات القرية، وهذا الأمر ولّد فينا شيئاً من الحساسية تجاه العناوين اللاحقة، إذ صرنا نتوقع مفارقات بين العناوين، وما يدور في كل قصة، ويحفزنا للمتابعة بدافع الكشف. وحين أطلت علينا القصة الثانية (جنازة) تساءلنا ماذا يقصد الكاتب من ذلك؟! هل سيتحدث عن مداليل الجنازة؟ أم أنّ الجنازة موضوع القصة هي جنازة خاصة؟ هل الجنازة التي نعرفها حيث يقاد الإنسان إلى مكان المقبرة؟

وها نحن حين قرأنا القصة وجدنا مداليل مختلفة متغايرة عن القصة الأولى مثلاً، حيث أخذ جانباً يخص الإنسان، والموقف الاجتماعي والمعتقداتي، منها، لكن ها هنا استعمل الكاتب الجنازة رمزاً سياسياً مغلفاً برمز اجتماعي. الحديث يطول عن العناوين، لأنّ كل واحد منها مرتبط بالقص، وتتغير دلالته انسجاماً، واختلافاً مع النّصوص. وهدفنا ها هنا لفت الانتباه إلى أهمية العناوين، وحاجتها لوقفة أطول من البحث والدراسة.

- الإهداء

من هي راحيل؟ هل هي الخوف أم فقدان الأمان؟ أم لأنها طفلة اليوم؟ هل سيتحرر حاضرنا من الخوف؟ هل راحيل هي الرحيل الذي سيحرر الكاتب من الخوف؟ وتخلصه من مخاوف الحاضر. وهذا محفز للمتلقي للمتابعة، فقد تكشف القصص القادمات مزيداً مما غمض حول اسم «راحيل» التي هي ابنة سيدنا يعقوب، وأم سيدنا يوسف،

وابنة القاص كذلك، وما دلالات إهدائه المجموعة لابنته الصغرى «راحيل» فقط – هنا- في «سيرة الخوفّ؟!

- التقديم

في تقديمه الذي يستند إلى الآية 155 من سورة البقرة القرآنية «ولنبلونكم بشيء من الخوف...» يثير الخطاب المزروعي عدداً من الأسئلة والشكوك. وهو بهذا يعطينا بحبوحة لا بأس بها، فإننا تحاورنا وسنتحاور مع طروحاته وتقنياته ورؤاه، وما تحليلنا وتفكيكنا لنصوصه إلّا وسيلة للاقتراب من عالم مخاوفه، ومحاولة التّعرف إلى مكنونات نصوصه. إنّها لدعوة نتمنى أنْ تبعث فينا كمتلقين مزيداً من النّهم للقراءة والتّحاور.

الجرأة في مواجهة القمع والفساد

تعدّ الجرأة أحد الأركان الهامّة المؤسسة للقصة القصيرة جداً؛ إذ تمنحها بطاقة لدكّ حصون (ممنوع الحديث)، وهذا أدىّ إلى شحنها بطاقة غير محدودة، لتجاوز كثير مما أطّر بالثالوث الذي بات يكفن كثيراً مما يُكتب، ووضع حاجزاً من الأسلاك الشائكة بين روح كثير الموضوعات، وما يكتب عنها.

- ضرورات الجرأة:

لقد قام القاص الخطاب المزروعي بدور كبير، مثقفاً وقاصاً، حيث تطلبت جرأته أنْ يفضح مظاهر الخلل، وهذا استدعى رحلة في أعماق الواقع، ظواهره وبواطنه، وحاول أنْ يكتشف محركات هذا الواقع، ومن ثمة تصنيف مظاهر الخلل، والعوامل الكامنة خلفها، بل إنّه –أحياناً- لم يكتفِ بإثارة الأسئلة والاستفسارات، وإنّما تجاوز ذلك نحو بعث الأمل، ووضع العديد من أحجار الأساس في طريق التّخلص من مظاهر الخلل والفساد. وكان خلال ذلك كلّه يدين هذه المظاهر رمزاً وإيحاءً، وتصريحاً عبر حزمة من المفارقات، أو السّخرية الواضحة والمبطنة، ومن خلال كشف الصحيح والتّأكيد على أهميته، وبذلك كلّه يكون القاص قد منح قصته نبعاً من الحيوية، والخصب والخصوصية، يتيحهما هذا الرّكن المؤسس من أركان القصة القصيرة جداً. ويرى أحمد جاسم الحسين أنّ تلامح الجرأة قد يتطلب ثلاثة عناصر: «الأول واقع مأزوم ممتلئ بالأخطاء والعثرات، والثاني قاص واعٍ بالأمور يحلل ويؤول ويغوص في أعماق الواقع، وهو المسّكون (القاص) بكشف مظاهر الخلل، ويرى أنّها تدخل في صلب مهمته، ومن ثمّ تصبح الجرأة الكامنة في كشف الفساد بأنواعه هاجسه الرئيسي، ومن أجل ذلك نصل إلى العنصر الثالث، وهي قصة ذات تقنيات خاصة يجترحها الكاتب من عمق معاناته، ومن ثروته الثّقافية»(3). وفي هذا نرى الخطّاب المزروعي يعطي قصصه كثيراً من الخصوصية عبر معالجته المتميزة لهذه المشاكل التي تعتور واقعه، والعقابيل اللاحقة بها، وهو يتساءل دائماً عبر غوصه في الأعماق: لِمَ حدث ذلك؟ وكيف حدث؟ ولو كان ذلك المعطى سليماً فهل سيحدث ما حدث؟

في قصص الخطاب المزروعي، يكشف لنا القاص عن رؤية متميزة قادته لكثير من التّحليلات العميقة، والتّأويلات الصحيحة، وقد جعلته هذه الرؤية خبيراً بتحليل معطيات الواقع في مختبره التخييلي، ونتيجة لذلك فإننا نعثر على مادة دسمة في مجموعته، إنْ كان في فضح مظاهر الفساد والإشارة إلى مكامن الخطأ، أو في رصد مظاهر القمع وإدانته التي تقود إلى التحرز أو الخوف.

- المتسلطون:

يمكن لنا أنْ نتوقف في حدثينا عن المتسلطين والملوك والحكام وفق ما تبدتْ في مجموعة (سيرة الخوف) عند صفاتهم ونتائج أعمالهم:

1 - الكذب والخداع حين يكون الظلم واقعاً، والتّسلط نهجاً للتّحكم بمصير الشّعوب، ويغدو كلّ شيء مباحاً. فالكذب وجد في غير قصة منها (ظلام، تغريدة، نفط(4)) نكشف أن ما يظهره الملك غير ما يبطنه. وفي قصص (خوف، فقد، تظاهر (5)) إشارة إلى أساليب الملوك التي لا يتورعون فيها عن الكذب على الشّعب، ومحاولة إيصال أكثر الأمور خراباً بطريقة لبقة، بل إنّهم يحاولون استلاب رأيه، والإقرار بوجود مظاهر الخلل تلك، عبر تبريرات غير مقنعة، ولا يمتنعون عن استعمال أي أسلوب مهما كان، المهم أنْ يصلوا إلى مرادهم الكامن في السّيطرة على ذلك الشّعب.

وفي قصص (جنازة، قراصنة، رائحة(6)) يكشف زيف بعض المعارض المصطنعة التي يهدف من خلالها إلى إلهاء الشعب.

ومن سماتهم أيضاً أنّهم (يقولون ما لا يفعلون)، وبذلك يكثرون من الشعاراتية، والمهرجاناتية التي تصير نهجاً تفكرياً بذلك، بل يحاولون من خلاله إخفاء امتصاصهم لحقوق الشّعب، وهم بذلك يقوضون إحدى أهم أسس بنائه، إذ ثمة هوة شاسعة بين التّفكير الهادئ، والانفعالية المهرجانية الخاضعة للارتجال. وهكذا يمكن لنا أن نتوقف عند قصتين في ميدان المهرجانية والشّعاراتية.

الأولى «بؤس»(7)، لفظته خشبة على شاطئ مطرح. بعد عشرات السنوات شعر أنّ المكان وساكنيه لم يستوعباه. صار ينتقم من بؤس طفولته؛ من المكان والإنسان.

والثانية «أمنية»(7). كم حلمتُ بأن نسهر معاً إلى جانب محطة قطار تعمل بلا توقف. نجلس قبالتها نشرب فنجان قهوة صغيراً وندخن، ولا ننظر إلى وجهينا... حتى نشعر بالضوء والساعي البيولوجية يوقظان جسدينا ثم نغادر. أقول لك: تصبحين على خير. تبتسمين وتذهبين من دون أن نلتقي، وكأنك متأكدة أنّ حلمنا سيستمر.

من استعراض مضامين القصص السابقة، نتوصل إلى عدداً من القضايا التي ركّز عليها القاص الخطاب المزروعي:

1 - أهمية الأمل والحلم بمستقبل مشرق رغم كل هذا الظلام.

2 - أهمية النّحرر من الخوف الذي دائماً يبدأ بخطوة.

3 - ضرورة التّعرف إلى الأمور والبحث خلف المظاهر.

4 - التّأكيد على تقويض دعائم المستغل بشيء من الصبر والمقاومة.

قصصية القصة القصيرة جداً

إنّ هذا الركن من أركان القصة القصيرة جداً أشبه بالانزياح في الشّعر بغض النّظر عن نوعية ذاك الانزياح، يشكل المحور الأساس، وقد أثبتت التّجارب في حقل القص أنّ أي إبحار خارج الحكاية هو موت للقصّ. إنّ القص «مصطلحاً وبنية يعني حادثة وحكاية وفعلاً درامياً، طبعاً، قد تُداخل بين الأحداث، نقدم، نؤخر، نحذف، نقطع، نصنع ما نشاء لكن دون حدث، دون حكاية، دون فعل درامي، نرحل خارج أفق القصّ»(9). وقد كان هذا جليّاً في القصة القصيرة جداً؛ إذ حكمت التجارب التي قادتها إلى خارج القصّ، على نفسها بالموت، حيث حوّلها بعضهم إلى خاطرة، شعر، مقالة، خبر.

- الحكاية والأحداث

القاص الخطاب المزروعي كان مدركاً لأهمية القص، لذا فإنّه يحاول أنْ يخرج كتاباته عن جلدها، قد تغيم

مقولة قصته، تتناقض مع سواها، ترحل، تتلاشى، لكنّها تبقى محافظة على حكائيتها، سواء امتدّت هذه القصة القصيرة جداً إلى صفحة أو كانت من اثنتي عشرة كلمة.

كان القاص يصف، يذكر أحداثاً متتالية، يقدّم شخصوصاً متحاورة، كان هناك راوٍ يتحدث عن شخوص، وأحداث تُلهب قصته، قد تؤديها إلى مرموزات، أنسنات، أشياء أخرى، لكن دائماً كان هناك حدث وحكاية يحركان كل شيء. قد يجري القاص مزاوجة بين أمور متعدّدة، ويخلق أحداثاً جرت معه أو مع غيره؛ لكن الحدث لا يرحل عن قصته. يلجأ أحياناً إلى موازنات بين ما كان وما سيكون لكنه لا يخلّ بأسس قصته، يستفيد من السببية والتتابع وتلاحق الأحداث، ويصف الحالات المتطورة عبر بناء لا يمكن حذف شيء من كلماته، ويحاول أحياناً قول ما يريده بسرعة، بأقصر الطرق، وينقل أحداثه نقلات سريعة، يفاجئنا في البداية بصدمة، ويختم بصدمة، ومن الصدمتين تولد مفارقة ومفاجأة ومن ثمة إدهاش.

يهمل أحياناً الزمان والمكان، لكنّه يُبقي على أمر هام هو الحالات التي تغذ السير نحو التّقدم والتغير، هذه الحالات التي تتضاد فيما بينها أحياناً، ومن تضادها تُخلق الحكاية، تدور الدورة، وتكتمل الحكاية تصريحاً وتلميحاً، وهذا بالضبط ما حرص على أن يحافظ عليه دوماً. يمكن أن نمثل للحالة السابقة بأحداث القصة التالية، وهي بصورة ما قصة (تظاهر)(10):

«قرر أن يتظاهر. في غمرة تظاهره، من بين الجمع غمزته عين مخبر، من يومها وهو يتظاهر!».

(قرر، تظاهرة، غمزته، مخبر، من يومها وهو يتظاهر).

إنّ أحداث هذه القصة تحمل لنا التّوق للحرية، وكأنّه يقول لنا دلالياً: قد أسمح لكم بممارسة مطاردتي، لكنني سأرفض قيودكم عليّ.

يمكن أن نتوقف عند قصة أخرى بعنوان (خبر)(11):

«انتشر الخبر كالنّار في غابة حياته الجافة.

إنّه بعد أن كان إمام مسجد، صار يعاقر الخمر ويضاجع المومسات. ولكن؛ لم يتضمن الخبر أن ليلة رجوعه إلى البيت مبكراً... رأى رجلاً يخرج من غرفة نومه».

سببية الأمور وتتابعها تأخذ أهمية كبيرة حيث بنى القاص شيئاً على شيء، (ماذا انتشر؟ ولماذا انتشر الخبر؟ وما هي نتيجة انتشار الخبر؟ ماذا كان يمكن أنْ يقوم بتصرفات غير أنْ يسهر مع المومسات، ويعاقر الخمر؟).

إنّ القاص يوحي لنا، ويشير إلى الأحوال التي وصلت إليها الأمور، فانتشار الخبر، وخروج الرجل من الغرفة، وبذلك يكون كلا الزوجين في غواية.

إنّ القاص الخطابي المزروعي، لا يترك حكاية قصته، وأحداثها تقدم بصورة عادية، فهو يوظف كل الإمكانات المتاحة من تكثيف، وتناص، وترميز وخطف، واستباق، وقطع ومتضادات خالقة للمفارقة والإدهاش، وهذا أعطى كثيراً مما قدّمه نكهة خاصة. فهو جرّب ولم يجرّب، وجدّد ولم يجدّد، إنّه ذلك التّطوير المحسوب جيداً، وهو الطبيعي الذي يؤثر بشدّة، ويجذب إليه، ويقول ما يريده دون خوف أنْ ينفر متلقيه من طروحات نظرية كثيراً ما أضرت بالفن، إمّا لمبالغتها، أو لأنّها تحاول أن تهدّم، والفرق شاسع بين مهدّم لما اهترأ، وفي الوقت نفسه يبني بطريقة جديدة، وبين مهدّ غير واعٍ هدفه التغيير فقط، دون أنْ ينتبه لأسلوبه، ووسيلته اللتين لُهما أثر كبير في تقبل الآخر لما نقوم به. لقد كانت الأحداث والحكاية أشبه بالأيكة الوارفة الظلال التي تحتوي على عناصر كثيرة، غنيّة خصبة، ساهمت في تنشيطها، وتحفيزها دون أن تسيء لجماليات هذه الأيكة. بكلمات أخرى: المهم سبك التّغيير، والتّطوير، والعناصر التي تؤسس له. وكما نرى في كثير من القصص حضوراً

لعناصر كثيرة، ولمظاهر تجديدية في الشّكل، لكنّها لم توفق التّوفيق الذي تدعيه، حتى إنْ نجحت فإنّ نجاحها كامن في القشور.

وأهم ما يلفت الانتباه في قصص المزروعي مقدرته على تنمية الحدث ومن ثمّ بناء الحكاية، وقد نجح أحياناً عبر كلمات قليلات أنْ يصنع قصة ذات حكاية متنامية الأحداث.

- تنامي العناصر والأحداث

اعتمد القاص الخطاب المزروعي لتحقيق نمو أحداث قصصه على الجملة المكثفة، وابتعد عن الجملة الطويلة، وأدى ذلك إلى تحقيق معمار قصصي متميز، كانت كل جملة فيه تشكل مدماكاً في البناء، مثلما كانت الكلمة تشكل لبنة في المدماك. وكثيراً ما قام البناء على التّلاحق والتتابع والسببي والتّكاملي، وكان ذلك سبباً في المحافظة على القص متوهجاً دون استطالات، وقد وجد معه تحفيزاً للحدث القصصي. ورغم أنّ كثيراً من القصص كانت أحداثها متتالية، ولم يكن فيها تقديم وتأخير، إلّا أنّ التنامي مع البناء اللغوي كان كفيلاً بخلق حيوية خاصة. وقد شكل الانزياح في الحدث عاملاً هاماً في القصصي، كاد أن يتفوق على الانزياح اللغوي، وكشف ذلك عن قدرة الانزياح في الحدث على خلق حيوية وتحفيز في القص، ما كانت لتتاح لولاه. والمقولة كانت تنزاح أحياناً عن المتوقع، تتواشج مع انزياح الحدث، مما يخلق مزيداً من الجدّة والطرافة في القص.

وقد كانت الكلمات في كثير من القصص أشبه بأبطال سباق التتابع، كلمة تناول الحدث والمقولة إلى الكلمة التي تليها، متتابعة لتصل إلى آخر السباق، وقد فازت بإعجاب المتلقي، وتفاعله معها، ومن ثمة تأثره بها. والأمثلة كثيرة، منها قصة (حياتان)(12): «عاش ملحداً. و... عندما مات؛ صلوا عليه صلاة الجنازة». إنّ تنامي الأحداث، واستعمال الأدوات المساعدة (الواو) والفراغات، هو محور بناء القصة، ورغم أنّ كلماتها تسع إلّا أنّها قدمت أحداثاً ونقداً.

وحدة الموضوع

عنصر هام من العناصر التي تتأسس عليها قصص سيرة الخوف، حيث كان لكل قصة موضوعها الواحد، ربما نعثر على أفكار متعددة لكن الموضوع يبقى واحداً، ومن الممكن أن يتعمق المضمون، وتتواشج الأفكار لتبئير الدّلالة، غير أنّ هذا لا يورث قصته أي تشتّت في الموضوع، وكما هو معروف، كثيراً ما يقود تعدّد الموضوعات إلى إماتة لقصصية القصة، خاصة إذا تواشج مع أفكار قد يداخلها شيء من التناقض، وقاد الموضوع الواحد القاص إلى تكثيف، وعدم إسهاب أو استطراد في القصة الواحدة، وكل ذلك انعكس إيجابياً على القصة، ونحن لا ننكر أنّ شيئاً من الغموض، وضعف الإيصال قد داعب بعض القصص، لكن كل ذاك يمكن التّخلص منه بشيء من التّمهل.

وقد خلقت وحدة موضوعه قصة مختصرة، وتفاعلاً غير محدود مع المتلقي، وحرصت على عدم تشتيت ذهنه، ولعل تعميق الموضوع في ظل وحدته يترك أثراً موحداً. وقد يقود هذا العمق في الأثر إلى كثير من التّأثير، ومن ثمة التغيير في نفسيّة المتلقي، وفكره.

ورغم أنّ بعض القصص طالت لتصل إلى صفحة كاملة (غابة)(13) مثلاً إلّا أنّ الحامل الموضوعاتي بقي واحداً، وتواشجت الأفكار والموضوعات لإيصال المقولة الكليّة، في حين أنّه في بعض القصص المختصرة والمكثّفة أماتها بإغماضه، مع أنّ هدفه كان رمزيّاً محضاً. وثمة كما هو

معروف في حالات كثيرة شعرة بين الرمز والغموض، قصة (بؤس(14)) مثلاً، وقصة (حالة(15)) مثلاً.

خصائص فنيّة

- حضور الحيوانات

في مجموعة «سيرة الخوف» حضرت الحيوانات، وكان لحضورها أثر واضح في بناء القص وإثرائه، وقد نهضت بعض القصص على تلك التراميز المتنوعة الدلالة، منها ما أشار إلى منتهى البســاطة، ومنهـا ما أشـار إلى قمـة المكر، وكان لهذه الثنائيات دور بارز في خلق روح القص، حيث عجن التضاد بالرمز، فأنبت ثمراً طيباً. «العصفور، الكلاب الليلية، النمل الأسود والأصفر، قطة تموء، كلبة واحدة»(16). ولا يمكن للمتلقي أن يستقبل حضور الحيوانات اسـتقبالاً بريئاً، بل يحتاج التعامل معها إلى شيء من التوجس المؤدي للكشـف، والشك الباعث على المعرفة. وقد ساهم ذلك في كشـف العوالم الداخلية لبعض الشخوص، كما حدث في قصص «حلم (الكلاب الليلية)، أثاث (النمل الأسود والأصفر)، نباح (كلاب كثيرة في الحي)».

- الأنسنة

تقنية لها أثر كبير، وطريقة من طرق الترميز والإشارة المبطنة لعوالم يريد أن يتحدث عنها القاص. وقد كانت الأنسنة في قصص الخطاب المزروعي أحياناً لحيوانات، وأحياناً لأشياء جامدة، وهي في كلتا الحالتين كانت وسيلة لقول أشياء على لسان تلك المؤنسات. والأنسنة طريقة تكثيفية قد ينجح الكاتب في الاستفادة منها تكثيفاً وقولاً، وإن خشي عليها من الوقوع في مطبّي المباشرة والتعليمية. وقد تمت أنسنة عمود الكهرباء(17)، إلّا أنّه لم يجعلها تتصرف تصرفات البشرية حيث تحس، وترى وتشور في وجه الظلم، إلّا أننا نجد حساسية مرهفة تجاه الظلم.

- الثنائيات

تحضر بقوة في مجموعة الخطاب المزروعي، وبحضورها تحضر معها عدداً من الخصائص، فقد تولّد التّضاد والتّوتر والمفارقة والمفاجأة والإدهاش، وتجلو هذه الثنائيات خصائص بعضها، وتساهم في إيصال خاص لرسالة القصة، واختراق عميق لمخيلة المتلقي بطريقة أكثر جمالاً. حضورها يتجلى أكثر ما يتجلى في ثنائية المُستغل والمُستغَل، بغض النّظر عن الصورة التي حضر من خلالها هذا المستغل، وذاك المستغل حيواناً كان أم إنساناً، غنياً وفقيراً، حاكماً أو محكوماً، قامعاً أو مقموعاً، باطشاً أو مبطوشاً به. وتقدم هذه الثنائيات وجهتي نظر، ومجموعة من الرؤى الفكرية المختلفة، وتخلق صراعاً مثمراً بين الذات والآخر، أو بين الذّات والذّات.

وقد كانت تلك الثنائيـات عامـلاً محفـزاً للقص، ولبنائه، وساهم الإدهاش النّاتج عن التّضاد والمفارقة بشدّ المتلقي نحو القصة، وفتح الأبواب للمتعن بإيحاءات الكلمات.

ولا ننكر أنّ كثيراً من الثنائيات قد تلبّست بلبوس المباشرة والتّعليمية التي كان من الممكن التخلص منها بطريقة ما كقصة (عدم(18))، كانت تلك المباشرة تتضح حين يتحول الحدث القصصي بصراحة، في حين أن وجود الحدث والفعل والتنامي يؤدي إلى قول الفكرة إيحاء، وكانت بعض الثنائيات مباشرة من جهة وإيحائية من جهة أخرى، فطرف يقول ويدعي، وآخر يجاوب الفعل كما في قصة (شرف(19)).

- **الحوار:**

لعب الحوار كفعل معرفي، وتقنية قصصية دوراً هاماً في هذه المجموعة، سواء أكان بين الذّات والآخر، أم بين الذّات والذّات.

وكان الحوار وسيلة لجلو كثير من وجهات النّظر، وأسهم حضوره في إخصاب الدّلالة، وتحفيز الأحداث، وبعث الحيوية في عموم القصة، والتّخفيف من رتابة الوصف، وأشار أيضاً إلى شيء من سماع الآخر، هذا في الوقت الذي جعل الكاتب الآخر هو الذي يعبر عن ذاته(20).

ومن ثمرات الحوار أنّه يخلق توتراً في القص يعدّ ضرورة ملّحة، وكذلك يحضر بحضوره أحياناً شيء من المباشرة والموعظة التي كان يمكن التّخلص منهما عبر مفارقة التّضاد.

ومن ثمرات الحوار أيضاً أنّه يساهم كثيراً في عدم إرباك المقولة، لأنّه يجلو آراء الشّخوص، وبعيداً عن ذلك فإنّ مسار الأحداث وبنية القص هي التي تفرض ضرورة الحوار من عدمه.

وقد لجأ الخطّاب المزروعي إلى الحوار والوصف معاً في عدد غير قليل من القصص، فيما كان الوصف مسيطراً في القصص الأخرى، ويمكن لنا أن نذكر نمطين من القصص إحداهما بنيت بطريقة حوارية ووصفية، وفي الأخرى اكتفى القاص في بناء الأحداث وصفاً.

الأولى بعنوان: الأفضل(21)

«أيهما الأفضل: جمال عبد النّاصر أم السيسي؟!. ذكّره سؤالهم الذي يدور بينهم؛ بالكيس!. أدخل يده في جيب دشداشته وأخرج كيساً بلاستيكياً شفافاً، غرس فيها سبّابته وإبهامه. خبأ حفنة من الأفضل في لثته».

الثانية بعنوان: اكتئاب(22)

«تسألني ماذا تفعل الآن؟

لا شيء سوى ممارسة الضجر، والاستماع إلى موسيقى خطوات البراءة. أجبتها:

كنت أنتحب وأنا أضغط على زر الإرسال!».

الخاتمة

يمكن لنا أن نتحدث في هذا الموضوع عن نقطتين قد تبدوان مختلفتين، الأولى ملاحظات حول المجموعة؛ كنّا نتمنى أن يستدركها الكاتب، وبعضها تقنيات كان يمكن الاستفادة منها، ولا يشكل غيابها ظاهرة تؤثر على القصّ، بل هي خطوة أخرى في طريق الأدبية.

والثانية، تتعلق ببعض خصائص هذه المجموعة، بالصورة التي كتبت بها، حيث سنتوقف عندها مجملة. ونفصل في نقطتين اثنتين هما: الطّرافة والاستفادة من الزمن الماضي ودروسه.

استفاد الكاتب من تقنيات كثيرة، وكان بإمكانه أن يستفيد من إمكانيات أخرى، وقد اشتكت بعض القصص من بلبلة الرؤية وعدم وضوح المراد، ولم يكن ذلك ناتجاً عن غموض بل عن إغماض، من مثل(23): (حلم، تيت، ذنب).

وكانت بعض الرؤى لا تضيف جديداً (خط(24))، ومنها ما كان عادياً، وخرجت من إطار القصص الفني، ولم يكن فيها سوى الحادثة، والحادثة وحدها لا تخلق قصة فنية.

وقد احتاجت بعض القصص إلى تكثيف أكثر؛ إذ إنّ طول الحكاية لم يفدها بشيء، ولم تتمّ الاستفادة من إمكانات الانزياح اللغوي. وذهبت أحياناً طريقة عرض الحكاية بكثير من طرافتها (غابة(25)).

وجاء بعضها مكرر الموضوع (نيازك(26))، وإن قدّمها القاص بطريقته الخاصة، ولم يستفد الكاتب من إمكانيات المكان.

كما أضفت أركان قصص الخطاب المزروعي القصير جداً، وتقنياتها عدداً من الخصائص على نصوصه، منها: عمق الأثر الذي نتج عن وعي بالواقع ومكوناته ومحركاته، إضافة إلى مقدرة على الإيحاء والإقناع وترك الأثر الكبير في المتلقي، وقد تواشج ذلك مع بساطة في الفكرة. ونجح الكاتب في تحويل كثير من التّجارب الشخصية إلى آفاق إنسانية عبر كثير من الشّغل عليها. وأضفى كل ذلك خصباً على نصوصه جعلها قابلة لأكثر من قراءة وتحليل وتأويل، مع ما فيها من جدة، ومحاولة استفادة من وقائع تاريخية مضت عبر كثير من الطّرافة، والابتكار حيث كانت الطّرافة من أهم الخصائص. وشكّلت الطّرافة ركناً أساسياً لعدد غير قليل من قصص المجموعة. وقد تأتت هذه الطرافة من عوامل كثيرة (الجدّة، الإدهاش، المفاجأة، التضاد، المفارقات).

وقد كانت طرافة بعض القصص طرافة موجع، تدهش، وتفاجئ، وربما تضحك، لكنها تعزز في جدران الروح سهاماً تقض المضجع، وتحرض، وتجعل الأرق يقيم في ديار المتلقي. ولم تكن الطرافة ترفاً، أو مجالاً للإضحاك المجاني، بل كانت فرصة للإدانة والرفض والرّصد والسؤال، فاستحقت بذلك أن تكون تقنية قصصية موضوعاتية فنية.

أما الزمان والمكان فيحضران أيضاً في قصص المجموعة، لا كرمز زمان انتهى، بل كمعلّم علينا أنْ نقرأ بتمعن، ومن ثمة نتعلم مما جرى فيه كي لا يعيد نفسه.

لقد اختار الكاتب الكثير من موضوعات قصصه لتعبّر عن حالات قمعيّة تمت في أزمنة وأمكنة مختلفة، وكان الجامع بينها جامعاً فكرياً، فقد نجد بعض الأحداث في العصر الحديث منها ما هو أسطوري لكن الجامع هو القمع والخوف.

وقد استطاع بذلك تعميق الموضوع، وعرض الكثير من أحواله في أزمنة مضتْ، وبأشكال متنوعة، ولعل هذا القدم، الاختلاف في الأسلوب يعطي تفاعلاً أوسع مع المتلقي، مثلما قد يقدّم رؤية جديدة، خاصة أنّ لتلك الموضوعات بعداً ومعادلاً في الواقع، فالقمع والخوف ليس حديثاً فقط، بل إنّ التّاريخ يكرر نفسه من وجهة قمعية، والآن انعكاس للبارحة، وتتمة له، وامتداد في أشياء كثيرة.

أخيراً يمكن القول: إنّ هذه المقاربة للمجموعة، محاولة للولوج في خضم نصوصها، وقد كانت تحاول دوماً أنْ تتعرف إلى خصائص هذه المجموعة، وأركانها، وتقنياتها، وأنْ تكشف عوامل أدبيتها متسلّحة بجملة من الأدوات المعرفية التي أدتْ إلى تقديم قراءات مختلفة تواشجت لإبراز القراءة الفنية. ■

الهوامش

1 – قاص عماني، صدر له عدد من المجموعات القصصية: لعنة الأمكنة، التباسات، الرائحة الأخيرة للمكان.

2 – أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جداً: مقاربة تحليلية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر 2010، ص81.

3 – جاسم خلف إلياس، مرجع سابق، ص86–85.

4 – سيرة الخوف، ص61، 77، 85

5 – المصدر نفسه، ص21، 29، 45.

6 – المصدر نفسه، ص17، 25، 49.

7 – سيرة الخوف، ص93.

8 – المصدر نفسه، ص69.

9 – أحمد جاسم الحسين، المصدر نفسه، ص100.

10 – سيرة الخوف، ص45.

11 – المصدر نفسه، ص81

12 – سيرة الخوف، ص105

13 – سيرة الخوف، ص13.

14 – المصدر نفسه، ص93.

15 – المصدر نفسه، ص53.

16 – سيرة الخوف، ص29، 33 ،65، 117.

17 – المصدر نفسه، ص29.

18 – سيرة الخوف، ص41.

19 – المصدر نفسه، 37.

20 – من المعروف أحياناً أنّ الصوت يبقى هو ذاته، وإنّ غير المؤلف أسماء الشخوص، طبعاً المقصود بالصوت هو صوت المؤلف. انظر أحمد جاسم الحسين، الهامش، ص118. 21 – سيرة الخوف، ص97.

22 – سيرة الخوف، ص73.

23 – سيرة الخوف، الصفحات على التوالي: 33، 101، 109،

24 – المصدر نفسه، ص113.

25 – المصدر نفسه، ص13.

26 – المصدر نفسه، ص57.

مركز الدراسات والبحوث
ملتقى شباب ثورة 14 فبراير

رمزية الألوان في الأدب البحريني

[أمينة الفردان *]

يُعدّ الإنسان كائناً اجتماعياً يتفاعل مع الآخرين بشكل مستمر. وحتى يتم ذلك التفاعل بكل يسر وسهولة، اخترع الإنسان رموزاً معينة تسهل عملية التواصل والتفاعل مع الآخرين في مجتمعه المحلي. ومن هذه الرموز «الألوان»، التي أصبحت لها مدلولات خاصة تسهل عملية التفاعل بين الناس منذ زمن بعيد.

* باحثة من البحرين.

إنّ ما يميز الإنسـان ويعطيه خصوصيـة وجودية هو القدرة التي يملكها على عقل الأشياء وإنشاء الرموز وشبكة المعاني: فالعيش بالرموز وتوظيفها فعالية إنسانية بكلّ امتياز، بها يعيش الإنسان ويؤثث وجوده، ويبني عالمه المادي والمعنوي ويرسي نظام الأشياء والعلاقات بينه وبين الآخرين من الناس. ودلالة الأشياء والعلاقات لا تدرك إلاّ من خلال استعمالاتها وممّا تتضمّنه من معنى في حياتهم، وممّا تتخذه من دلالة في متخيّلهم الجمعي. وكما قال «بيار أنصار» فإنّ المجتمعات، سواء الحديثة منها أو التقليدية، أو تلك المسمّاة بلا كتابة، تنتج دوماً متخيلات «des imaginaires» لتعيش بها وتبني من خلالها رموزها وصورها عن نفسها وعن الأشياء والعالم، وبواسطتها تحدد أنظمة عيشـها الجماعي ومعاييرها الخاصّة». (1)

وما يميز الأدب البحريني، في القرية تحديداً، أنه يعكس كافة مظاهر الحياة في المجتمع، وتغلغلها فيه «من الناحية الاجتماعية، والثقافية، وغيرها، هذه الكتابات يستفيد منها الكثير من الباحثين وخاصة في المجال «الأنثروبولوجي». إذ نجد كُتّاب القرية لهم بصماتهم الأدبية الماثلة للأعين، التي تعطيك توصيفاً دقيقاً أكثر تحرراً لكافة أوجه الحياة بتفصيلاتها الدقيقة، وهنا في هذا المبحث نسلط الضوء على بعض كُتّاب القرية البحرينية وبعضاً من نتاجاتهم الأدبية التي كتبت حول الألوان ورموزها الثقافية في مجتمعهم الصغير «القرية».

طبيعة البحرين ودلالاتها اللونية :

القاص «مهدي عبدالله» يحدثنا، في هذه مجموعته القصصية (قصص هاربة) (2)، في قصة بعنوان (نداء)، عن أول تأثير ودلالة لونية عايشها الإنسان البحريني على هذه الأرض الغالية، حيث أعطانا صورة حية للمزارع «القروي»، وتناغمه مع ألوان الطبيعة الخلابة في بلد المليون نخلة، ومحاصيله الزراعية (البقل، الرويد، البربير، الفجل) وطقوس البيع «للبقال» ورحلته اليومية من أجل الاسترزاق وهو يتجول في الأحياء والأماكن.

ثم نجد القاص مهدي عبدالله قد سلط الضوء ولو بشكل موجز على أحد الدلالات اللونية المرتبطة بثقافة المجتمع، لقب «السيد»، ورمزيته التبركية في المجتمع. يقول :

ينشق الغبار وينبثق الحاج عبد الرسول، رجل أسمر عركته السنون ورسمت تجاعيدها على محيّاه، على دابته الأليفة يأخذني بين حضنه، يلكزها بخفة فتنطلق متمايلة يمنة ويسرة، تخالجني سعادة غامرة في هذه الرحلة القصيرة شاعراً بأنني الذي أمتطي الدابة وأسوقها، مطيعة وصبورة هي، لا تشكو من خدمة صاحبها الذي يمضي بها إلى أحياء المنامة، صباح كل يوم، ولا يعود قبل أذان الظهر.

يأخذني إلى مطلع الشارع العام على الطريق الترابي المختلط بالحصوات الناتئة وبقايا الأطعمة والزجاجات، ثم يعود بي وينزلق على باب البيت وأنا في غاية الفرح. يستخرج من جيب ثوبه أربع آنات ويناولني ايّاها فأزداد فرحاً وحباً، ويواصل سيره على دابته طلباً للرزق طائفاً الأزقة والطرقات منادياً بأعلى صوته : «بقل وروريد. .. بقل وبربير»، فتخرج النساء من بيوتهن ويشترين ما يلزمهن.

يرتدي الحاج عبدالرسول غترة بيضاء منقطعة بدوائر صغيرة سوداء تشبهاً بمن ينتمون إلى بيت رسول الله، وحينما تناديه النسوة بـ «سيد» يشعر بالغبطة والاعتزاز.

يتوغل في أحياء المنامة ويتشعب في دهاليزها، في الجو القارص والسماء الممطرة، وفي الطقس الملتهب والرطوبة الخانقة، إلى أن ينتصف النهار أو تبدأ الدابة في المشاكسة فيأخذ طريق العودة، حينها أكون منتظراً على الباب فيعطيني بعض اللوز السكندري والكنار ويتجه إلى الدالية ليعقل دابته.

يغتسل من لهيب القيظ ومشقة المسافة التي قطعها تحت وهج الشمس، ثم يتناول الغداء، وبعدها يخلد إلى قيلولة تمتد إلى ساعتين أو نحو ذلك.

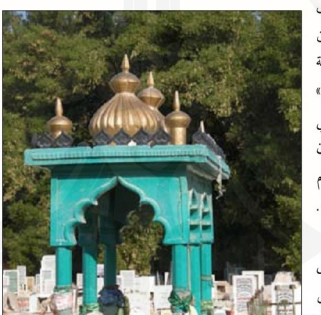
يتوجه إلى الدالية ويروي الشروب المزدانة بالفجل والبربير والبقل، ويسقي النخلات والمحاصيل، كما يقوم بتنفيع الحمار المخلص والبقرة الوفية بينما تبادر أمي بحلبها. ليست لدينا ساقية كبيرة كباقي الدواليب، لكننا نملأ حوضاً صغيراً عرضه (5) أقدام والذي يكفي لريّ الدالية.

في العصر أجول في أنحائها ولا أنسى زيارة نخلتي المسماة «نخجيّة» لصغر رطبها، كما لا أنسى هزّ أغصان الكنارة القريبة من الحوض، رغم نهر الحاج وتنبيهه إلى أن الكنار لم ينضج بعد. أستمتع بزقزقة العصافير التي تملأ هذه

الشجرة وقت الغروب وأنا أطالع في كتابي المدرسي أو أحفظ نشيدة مقررة. ومع صوت الأذان نقفل عائدين إلى البيت غير البعيد قبل أن نذهب إلى المسجد. (انتهى)

اللونان «الأبيض والأخضر» ودلالاتهما الرمزية في الطقوس الجنائزية:

أيضاً يذكر القاص «مهدي عبدالله»، في قصة (السرّ) في ذات المجموعة، بعض الألوان ورموزها الثقافية في المجتمع، مثل الأبيض وطقوسه الجنائزية في (كفن الميت)، والدلالة اللونية المتمثلة في «بياض سمعة» الميت (البياض الداخلي للإنسان)، ثم يأتي اللون الأخضر في (طقس المشموم) الذي ينثر على قبر الميت. يقول:



تهافت أهالي القرية على المقبرة، احتشدوا في كل زاوية. بعضهم أفلح في العثور على مكان بالدكة الخشبية الطويلة، في الممر الظليل، والبعض الآخر اضطر للوقوف تحت الشمس واستند على جدران المسجد الخارجي أو تناثر هنا وهناك.

جميعهم تقاطروا لأداء الواجب. الوجوم يكسو وجوههم، ومشاعر متباينة تتنازعهم. انقسموا إلى فريقين، فريق مائل إلى هذا الرجل، وفريق عاتب عليه. فالكبار تعاطفوا معه، أما الشباب ومتوسطو العمر فلم يرضوا عن أفعاله.

جاءت سيارة المستشفى وترجّل منها شابان يرتديان الزيّ الرسمي وحملا نقالة يرقد عليها الرجل إلى حجرة التغسيل. راح الناس يترقبون وبعد مضي فترة من الوقت تم تجهيز الجثة ووضعت في (الكفن)، فنودي على الأبناء والبنات لإلقاء النظرة الأخيرة. نواح خفيض تلاه عويل مكتوم تطاير في الفضاء الكئيب. ثم صلىّ رجل الدين على الجنازة ورفعها الأهالي فوق أكتافهم وداروا بها حول المقبرة وهم يهلّلون : لا إله إلا الله، محمد رسول الله. الحاج عيسى معروف بسمعته البيضاء وأخلاقه التي لا غبار عليها، وبحضوره الاجتماعي اللافت في وسط القرية. كان يشاطر الناس أحزانهم ويبادر بالتوجه إلى المقبرة في حال حدوث أي وفاة، ويشارك مع أبنائه في حفر القبور والمساهمة في مراسم الدفن وإعداد الجنائز، علاوة على مواساته للآخرين وتقديم التعازي لهم في الملمات. وهذا أيضاً شأنه في المناسبات البهيجة، حيث يحرص على ملامسة القلوب وإدخال السرور إلى الصدور. هذه خصال امتاز بها وأحبها الناس فيه وكان من الطبيعي أن ينتابهم الألم عندما علموا بموته، فهبّوا عن بكرة أبيهم لرد الجميل.

وقف حسن، الابن الأكبر، يذرف الدموع في صمت. لا أحد يعلم حقيقة ما جرى بين الأب والابن في السنوات

الأخيرة، فقد ترك حسن السكنى في البيت الكبير وأقام في قرية أخرى، وهجر والده وانقطعت الأواصر بينهما. جيء بالجنازة وأودعت بتأن في مستقرها الأخير، وأخذ رجل الدين يلقن الميت ويوصيه بماذا يقول عندما يأتيه ملكا الموت بعد انصرافهم عنه، ثم ووري الجثمان التراب وتم ترتيب القبر ووضع الشاهدان في مقدمته ونهايته وملئت المساحة الواقعة بينهما بالماء، ونثر «المشموم» عليها، وراح الناس يقرأون الفاتحة على روحه واحداً واحداً ويدعون له بحسن الخاتمة. (انتهى)

اللون الأخضر وارتباطه باحتفالية «المولد»:

أما القاص والروائي «أحمد المؤذن» في روايته «وقت للخراب القادم» (3) الفصل الرابع عشر، فقد أبرز لنا بشكل أدبي أحد الاحتفالات التي اتسمت بها القرية وهي «احتفالية المولد»، حيث سلط الضوء على «اللون الأخضر» بدلالاته الرمزية، إذ يقول :

ولتصدح مدائح آل البيت في المولد الشريف، أبو عبدالله الحسن في «كربلاء» يسمع كل المحبين، يسمع استغاثات القلب الوحيد ويصغي لعذاباتنا. فقدمي الآن نذر الطهارة والإخلاص، هذه بركات المولد، فسفينة النجاة تحمل طهارة القلوب وحسن السرائر وتحمل – تحمل تعب الدنيا شتلات خضراء، هي زرع الآخرة يا «كلثم». (انتهى).

الأخضر واحتفالية «الجبية» والأحمر ودلالته الأنثوية:

ويتطرق الروائي أحمد المؤذن، في الفصل الخامس عشر من الرواية، للدلالات الرمزية للون «الأخضر» في احتفالية الجبية التي كانت النسوة في القرية قد اعتدن أن يحتفلن بها سنوياً بين شهري شعبان ورجب، والآن لم تعد كطقس

محلي موجود واختفت كلياً، وأيضاً تطرق بشكل عابر إلى دلالة اللون الأحمر عند الأنثى. يقول :

هنا عند هذا الجدار الطيني كنت أتوارى متتبعاً خطوات خاتون صديقة أختي «كلثم»، وقد كانتا ذاهبتين إلى «الجَبْيَة» ذات يوم يرقد في ذاكرتي الطفولية المشاكسة.

كطفل صغير لا يحفل به أحد، رفضت أختي اصطحابي معها، وعندما طال بكائي وإلحاحي، كل ما قالته لي: «عيب عليك ترافق البنات، يوم «الجَبْيَة» بس للبنات»!

كنّ يتجمعن في دوائر من الألوان والعطور، أتخيلهن في تلافيف عقلي ساحرات يمارسن طقوس السحر والشعوذة. كل فتاة تمر على رفيقتها. هذه تحمل «زَبْل «عيش، وهذه تحمل زجاجات ماء الورد وتلك تحمل . . أشياء كثيرة من وراء الجدار رأيتها، ما كنت مستعداً لقبول الاستسلام وتحديت أختي وأمي، أني سأفعلها.

ومضيت بصمت وراءهما دون أن تشعرا بوجودي مندسّاً في أكوام «الهَرْمَا» والنخيل الواطئة، حذراً أقصى ما يكون الحذر أتبع خطواتهما وأسمع حديثهما الذي لا أفسر منه شيئاً.

خاتون تتكلم بخجل شديد عن دورتها الشهرية وقلقها من

التزيف الأحمر المتمدد وفضيحتها خلف باب الحمام، نسيت إغلاقه فدخل أخوها الأصغر فجأة ثم... ركض مذعوراً من بقع الدم التي شاهدها فوق السطح الإسمنتي وخرج يعلن الخبر !

الأرجح أنها، كما فهمت، تقصد المرض، نعم تمرض فهذا ما في الأمر ! ظللت خلفهما طويلاً أحاول متفهماً اكتشاف طقوس هذا اليوم الأنثوي الغريب وخطواتي متمهلة... ثم ينقطع نعلي فجأة.

ما هذا بالوقت المناسب، يا له من مأزق، يرفض نعلي المهلوك إلا التداعي ولا أستطيع حياله شيئاً.

رفعت رأسي، بحثت في الجوار، دققت النظر.

لا فائدة، اختفتا وراء صفوف العشب والنخيل الكثيف، إيجادهما الآن مهمة صعبة إذا لم تكن مستحيلة بالنسبة لي حيث لا أحفظ تفاصيل غابة النخيل هذه كالكبار، ومن السهل ضياعي فيها، الأسلم أن أتوقف وأعود أدراجي.

آه... الألم يغزو أروقة روحي مباغتاً ينتزع الصرخة والدم، يقطر من بطن قدمي اليمنى، تنحشر وسطها شوكة لعينة.

فجأة وجدت قامتها الهيفاء، منتصباً ظلها قربي، تسألني: «أنت الذي صرخت»؟!

تسألني هذه الأنثى الخضراء، جلُ لباسها القشيب المزركش يحتفي بالأخضر ما عدا «مِشْمَرِهَا «المائل للأزرق الكحلي. فمسحت شعري وهي تعاين قدمي وتتمسكن على حالي وتهبُّ لتعالج جرحي.

تقول بأن يوم «الجَبَيْنَة» مناسبة لا ينبغي أن تفوّت، لكن البنات المجتمعات عند «صاحب الضريح» حيث يحتفلن ويتهجدن بالدعاء وينشدن الأهازيج، لن يرحبن بها! لكنها فتاة مثلهن... لمَ يرفضنها ؟!

كنت ساكتاً أراقبها، طرحت سلتها وفرشت بساطاً ما ودعتني مشاركتها الجلسة... «تعال يا طويل يا ساكت» سلتها مليئة بالتين المجفف وبعض التمر وأرغفة «خبز الخمير» بالهيل.

وكان نهاراً رائعاً وغريباً، حدثتها عن صيد العصافير وتسكع الشوارع وشجارات الأولاد، حاولت أن أكبر في عينيها الجميلتين. قامت تجمع بعض الحطب اليابس. تصاعد الدخان، هجست في نفسي بعض الخوف، ربما هي جنية النخيل «أم الخَضَر والليْف» التي غادرت روحها النخلة وتجسدت أنسيةً مثل النساء، أكّلتني حتى شبعت والآن ستشويني على نار هادئة فلأهرب قبل أن... لكنها تواصل ابتساماتها العذبة.

تشوي بعض حبات الكستناء وتعجن بعض التبغ في طاسة معدنية، فأحضرت «الكدو» ودخنته بتلذذ.

... هذا انتظاري اليتيم يتأمل مجيئك... «الجَبَيْنَة» وطقوسها أكلها الزمن، والبنات لم يعدن يتجولن في طرقات القرية إلا بأردية السواد الكئيبة، فيختنق ربيع الألوان الذي تعرفينه وسط شهوة قمع الحياة والفرح.

(انتهى)

الأخضر وطقس «النذر»:

ومرة أخرى يعرض لنا «أحمد المؤذن» في مجموعته القصصية «أنثى لا تحب المطر» (4) قصة بعنوان (و... تنتظرين) وفيها يتحدث عن (اللون الأخضر) ودلالته الطقسية في النذر، ثم يسرد لنا دلالة «اللون الأسود» لون عباءة المرأة، الذي انعكس بكآبته على إحساس الكاتب.

إذ يقول: مواساة الأوراق المخاتلة سخف، كالبحث عن جزء رائع ومفقود من الجنة في لجة معتمة، ينفتح لك باب طالما دخلته، نساء القرية يدخلنه في الأعياد والأحزان بحثاً عن مواسم الخصب حين تجف أراضيهن.

سمعتِ أمك وصَدَّقْتِها عن يقين بقدسية صاحب الضريح

المبارك وأوصتكِ بالسلام وتقبيل الأرض وقراءة سورة الفاتحة، وشددت على السورة، عليك قراءتها والاستغفار لربك ثم قدمي نذرك على قماش أخضر تبيعه خادمة الضريح، ولا تنسي حرق عودين من بخور... كدتِ تنسين زجاجة ماء الورد، رشي منها حول الضريح واطلبي حاجتك.

تحكين الحكاية ورذاذ الماء يرتفع مع وشوشات عوانس ومطلقات وأرامل، تنسحبين عن جو القداسة، تطوف روحك هائمة تنزف أوجاعها وتنسين نذرك غير معقود في الضريح، ينام بيديك.

الأيام هاربة كشبح، ظلك يتوارى في الطرقات المتربة بعباءة سوادها من كآبتك، تفقد الأشياء طعمها وتسأمين حديث الصديقات المنسيات عن أشياء صغيرة تافهة لا تصلح لحديث عابر، ولا تحملين مثلهن أحاديث الفرح، تصغين لأحاديثهن ولا تصغين. (انتهى).

اللون الأسود ودلالة «الحزن»:

أما القاص «حسن أبو حسن» فقد تطرق إلى دلالات لونية أخرى في مجموعته القصصية «خاتون والنسوة وما يشتهون» (5)، وهو طقس عاشوراء المتمثلة في اللون الأسود ودلالته في قصة «حس بداخلي». إذ يقول :

شاهدني متشحاً باللون الأسود من رأسي حتى أخمص قدمي، أبكي بحرقة وأكاد أن أغرق في بركة من الدموع. لامني كثيراً، وحاول أن يمنعني عن البكاء بقلبه، ثم بلسانه ثم بيده، وأنا لا أرضيه ؛ لأني لا أملك إلا أن أذرف الدمعة، وما شأنه فذاك فؤادي وهذا مرادي.

اللونان الذهبي والأسود ودلالاتها الرمزية:

وفي نفس المجموعة القصصية للقاص حسن أبو حسن، قصة بعنوان «هديل بنات الحي» وفيها يكون للوني«الذهبي والأسود» دلالات خاصة؛ فاللون الذهبي تمثل في «الشعير» وهو حالة تداخلية بين الذهب والشعير، بينما اللون الأسود بدلالته المكثفة تمثل في «الحمامة التي تلتحف رداء أسود» أي العباءة أو الدفة وهي دلالة الستر للمرأة في المجتمع القروي، حيث إن الشاب تحاصره الوحدة والشهوة، ويبحث عن حلمه المرتجى. يقول:بسط كفه الممتلئ بالشعير وانتظر، وكلما لاحت له حمامة من بعيد مدّ بصره وأرخى يده أكثر ظناً منه أنها مغلولة بعض الشيء. نظراته تراقب السماء والأسطح، حيث مراتع الحمام وأمكنة استراحتها، يمتلئ بالصبر حين يتذكر أن الحي بأكمله كان يستيقظ على هديل الحمام وهي تغني وتصفق بأجنحتها وتحلق في سرب طويل فوق رؤوس الرجال الذاهبين للعمل ببدلاتهم المتسخة، فيعاود الانتظار.الشمس تغادر مكانها وتدخل البحر، والحمام مازال يمارس طقوس البحث عن الحبوب ويحوم في السكون واللون الأسود القادم تواً.

ابتلعه الليل، وفصل الشتاء، والبرد القارس، والحزن والوحدة، من بعيد لمح حمامة تلتحف رداءً أسود وتقترب منه، ظن أنها تتلّمس طريقها إليه بحثاً عن الشعير الذي يملأ كفه، وعندما اقتربت منه أكثر، سقط الشعير من يده المرتعشة على الأرض، لكنها لم تأكل منه حبة واحدة، وراحت تتجوّل وتبحث فوق الأسطح. (انتهى).

في ختام هذه الدراسة يتبين لنا مدى ارتباط الأديب البحريني بمجتمعه، والتصاقه المباشر به، وانعكاس كل ذلك على نتاجاته الإبداعية والتي جسد من خلالها ثقافته المحلية كيما يعرف الآخر بتراثه الغني ومحمولاته اللونية والرمزية المتداخلة بعاداته وطقوسه الحياتية.

فالكاتب البحريني يتأثر بمحيطه بكل تفاصيله وألوانه، ويعيش التجربة داخلياً ويبرزها للمتلقي والمهتم، الأمر الذي يستلزم دراسة مستفيضة لهذا النوع من الكتابات الثقافية المجدية ذات البعد الأنثروبولوجي. ■

المراجع المعتمدة

1 - منصف المحواشي، إنسانيات، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، 2010، 49.

2 – مهدي عبدالله، قصص هاربة، قصص، الطبعة الأولى، 2010، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين.

3 – أحمد المؤذن، رواية وقت للخراب القادم، 2009، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية.

4 – أحمد المؤذن، أنثى لا تحب المطر، قصص، الطبعة الأولى، 2003، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، صادر عن وزارة الإعلام، الثقافة والتراث الوطني، مملكة البحرين.

5 – حسن بو حسن، خاتون والنسوة وما يشتهون، قصص، 2009، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية.

«الشويرة» بين تجليات المكان وانكسار الروح

[محمد عطية محمود *]

«استرح قليلاً أيها المتعب، واسترخ..
بعض التذكار ألم، بعض التذكار جَحيم»... م.ر

يرتكز الروائي العماني محمد الرحبي في روايته «الشويرة» إلى محورين هامين على مستوى العلاقات المائزة للمكان الملتحم بالروح والذكريات العالقة بها وبالمكان من خلال هذا التجلي، ومن خلال سرد سيري يمتح من سمات المكان والروح ويجمع بينهما على نحو ما تأتي به الذاكرة الممزقة والموشاة بمشاعرها الدفينة.

* كاتب من مصر.

تلك الرؤية التي يتعامل معها النص الروائي على نحو من لغة شفيفة محلقة في أغلبها، لكنها ترتاد مفردات المكان وتتضافر معها على نحو ملتصق، لتكون شاهدة على تغلغله في الذات التي تتعامل مع حميمية وجودها المنكسر من خلال أطلال المكان، ورصد متغيراته الجغرافية التي تلقي بظلالها على تاريخه، وعلى تاريخ الشخصية وحبلها السري الذي يضرب في أغوار المكان، الذي تصير العودة إليه عودة مشتهاة، ولكنها غير متحققة على المستوى النفسي، ومن ثم على تلك الآثار النفسية التي تأتي من خلال التعامل مع النص بأسلوب ارتجاعي موجّه للشخصية من داخلها باستخدام ضمير المخاطب الذي يحمل على كاهله عملية التوصيل على طول العمل الروائي وعرضه، ومن ثم الدخول في إشكالية التعامل مع المكان كمنتج موازي للذكريات المتعلقة به، مع ما تمور به ذاكرة العائد إلى جذوره، حيث يلعب المكان دور المحرك لهذه الشجون أو الشحنة التعبيرية التي يواجه بها السارد شخصه الداخل في دوامة السرد السيري الكاشف لأغوار علاقات ممتدة ومتشابكة. انطلاقاً من نقطة أساسية (بحسب جاستون باشلار) ينطلق منها أو إليها السارد وهي بيت الطفولة، أو البيت القديم، أو مركز تكييف الخيال، أو بيت الأشياء الذي يجعلنا «نضع أنفسنا في أصل منبع الثقة بالعالم...» (2)، وما هذه الثقة، وإن كانت متواترة بين القوة والفتور، إلا مفتاح لكل العلاقات الناشئة التي تنبثق من المكان وتتمحور حوله، من خلال حركات طاردة وجاذبة في نفس الوقت، من خلال تقاطعات الزمان وتعاقبات حقبه من خلال السير المتداخلة للأصول أو الأجداد.

ذلك الطرح الذاتي المنبثق من طرح عام يؤسسه المكان ويلعب عليه السارد/ المخاطب بوعي الفطرة أو القوة الجاذبة للمكان، من خلال استيهامات الروح، واستلهاماتها التي تقوم بعملية تعويض الفقد المادي، أو عملية جبر كسرها وترميم شروخها، بالمد الحسي المتغلغل ومن خلال الاتكاء على هذا الانكسار الذي تحاول التغلب عليه من أجل استعادة تلك العلاقة بالمكان، أو الاستعاضة عنها على حد السواء، وهو ما يوازي أو قد يعادل في بعض الأحيان/ الحالات حسّاً نوستالجياً للمكان، يواجه حساً آخر متغلغلاً بالاغتراب. ومتعللاً بالخواء النفسي الذي تحدثه عملية الاغتراب، ودوالها، وتفاصيلها سواء على مستوى المكان/ الوطن الطارد، أو المهجر الذي ربما تتحقق به الأحلام وإن كانت على نحو مبتسر نفسياً.

ربما كانت تلك هي إشكالية النص الروائي الذي يقتحمه كاتبه بالتعانق مع المكان من وهلته الأولى وعتبته الأولى، وهي العنوان «الشويرة» الذي يمثل علامة سيميائية هامة ومكرسة لمفهوم المكان/ الوطن، أو مجموعة القيم البينية التي يطرحها على مستويي التأويل المتعدد أو التحديد الصارم بين المخاطب/ الشخصية الرئيسة/ مجموعة الشخوص الدائرة في محيط أو سديمية المكان المفتوح والمغلق في ذات الوقت، وهو ما يعطي للعنوان دلالته المفتوحة على المكان/ الاسم/ الحالة، والذي يعطي سماته ودقائقه من خلال عملية السرد الحميمي بضمير المخاطب المواجه في ذات الوقت، والمكرس للتاريخ العام، والخاص، والفاضح له على نحو من تعدد الأصوات التي تتعاقب على وعي الشخصية المخاطبة، والجالد للذات في غالب الأحوال، لطرح خصائص ودقائق تلك العلاقات المتشابكة والشائهة التي تحركها غريزة البقاء، والتحقق من كل شيء وفك مغاليقه، من خلال رحلة بحث، تأتي كاشفة من خلال مفتتح السرد:

«إذا تلقفك مسارك المعتاد قريباً من ضاحية «الهناقرة» تصاعدت أبخرة من مرارتك، تكسر شيء في عمق

روحك، لا تعرفه بالضبط، شظاياه تمزقك، زجاجه يجرح بواطنك، وأنت ماضٍ في سيرك.

تتساقط عليك أشعة الشمس في يوم جديد ترتاده في سرور القديمة، وتلك الشويرة فاتحة ذراعيها بالوصيد، هناك، حيث لا تروم اختيالاً في دروبها إلا منحني الجسد، هزيل الروح، والبيت العود، تكاد تسمع صوته يبكي، البكاء يتكوم في صدرك كشلال الشويرة، وصولاً إلى جبلها الشرقي» ص5، 6

من خلال هذه المشهدية الدالة على اشتباك المادي بالمعنوي، يقدم لنا السارد بضمير المخاطب هذه المواجهة الصادمة مع المكان بكل مستوياته الداخلية والخارجية وتضاريسه لتلوح (الشويرة) تلك القرية/ العلامة المكانية والروائية المؤثرة في قلب المشهد، لكي يبرز منها المكان الأدق أو الأجدر بالاحتفاء وهو (البيت العود)، أي البيت الكبير، أو بيت الطفولة (بحسب تعبير باشلار) الذي ربما مثل رمزاً للأسطورة والوطن، وهو المتكأ المكاني الأكثر قرباً من حميمية العلاقة مع الشخصية المخاطبة، والذي يتسلسل من «سرور» إلى «الشويرة» إليه، ومنه إلى «الشويرة» مرة أخرى وتفاصيلها الجغرافية التي تترك أثراً عالقاً في الذاكرة يتقابل مع الأثر الانفعالي النفسي الذي تحدثه رحلة العودة والبحث في مفردات المكان التي يطالها التغيير، والتحول، واندثار الماضي، وتفاصيله أمام ناظري عاشق، وصاحب النخيل/ صاحب السيرة والمسيرة، إضافة إلى أسرار تاريخه الغامض:

«لكنك لم تندثر، وبقيت مواجعك حاضرة، لا تريد من أي نافذة شقية تهب على روحك. بيدك المال القادر على إدراك لحظات السعادة، لكن شقاءك تحمله روحك، مخلوق من ذاكرة شقية، تنكث آثار العشق المجنون كأنه البارحة، وقد عبرته عشرات السنين رسمت أكثر من قرن على جبهتك» ص7

تلك الإشكالية/ المفارقة التي يضعها النص الروائي على قارعته مع هذه البداية التأسيسية، قبل المضي في تفاصيل التفاصيل التي تمثل المتن الحكائي للرواية الذي يمثل عملية الشقاء التي يشير إليها السرد ويضغط عليها على مداره لاكتشاف هذه الأسرار والغوامض التي يبحث فيها هذا المخاطب الذي تتكشف مراحل حياته المتقاطعة مع هذا التاريخ، بحيث تبدو الشخصيات تباعاً وتظهر علاقاتها المتوازية والمتقاطعة. تلك التي يرسمها الزمن على قسمات الوجه كما تعبر الصورة السردية في المقطع السابق، لتطفو معها كل الشخصيات الفارقة التي تشكل هذا التاريخ.

سلامة بنت يحيى، ونماذج المرأة

تبدو الحكاية الأسطورية للجدة الكبرى/ العودة «سلامة بنت يحيى» وهبوطها الأسطوري على «الشويرة»/ المكان والقلب، وبناء (البيت العود) بأسطوريته، والذي يمثل حجر زاوية لمعنى الانتماء للوطن أو البيئة المختارة والمعشوقة من خلال المكان ودواله ومفرداته، والتي تطفو من خلال البوح والاسترجاع، والتي ترصد التحولات التي تترى على وعي الشخصية المخاطبة لتزلزل أركانها على نحو من السيل المتدفق الذي تحدثه الآثار النفسية كما أشرنا، والتي تواجه الإنكار والجحود من خلال المكان وشخوصه التي تتعامل مع الحالة (من منظرها) بجفاء:

«لا يقتنعون أنك من سلالة البيت العود، البيت العود الذي لم يعد هناك، كما لم تعد سلامة بنت يحيى تملأ الشويرة بحضور مبهر. غيبت سرور حكاياتها عن سلامة بنت يحيى ورصاصتها في قلب الضبع تحت الغافة، حتى الشويرة نسيت شجرتها، تناسلت كثيراً، وضيعت ذاكرتها أكثر، فتناست» ص12.

تلك التحولات التي تشي بالضآلة التي تعاني منها الشخصية المجروحة في كبرياء يخصها، ويخص ذاكرة المكان التي تتبرأ أحياناً على المستوى المادي، لكنها تظل تنخر في الذاتي والمعنوي وتؤرقه على مدار النص السردي الذي يعانق هذه السمة من الغنائية أو المناجاة المفرطة في العشق المادي والتلذذ به، كما تكشف المخبوء من العلاقات السرية:

«لم تجرب العشق لتدرك الجمر إذ تلظى به جدك، كنت مشتري جسد لا أكثر، وهربت عن أنثاك، بينما جدك هرب إلى أنثاه، لم يتخل عنها، فارق البيت العود وسار إلى عريش خادوم متتبعاً رائحة ابنتها الصاهدة بأنوثة أحرقت كبده، تنازل عن عرش البيت العود، عن مجد سلامة بنت يحيى، المرأة التي تشير لفلح الحيلي فيغير مساره إليها متخذاً من سراديب الأرض منافذ ليصل إلى حيث تريد..» ص16.

تبدو من خلال مقاطع السرد هذه العلاقات العكسية/ الطاردة للرجال بصورة خاصة، مما يلقي بظلاله النفسية على حياة نساء الشويرة/ المكان المغلق على أسراره وتجليات وجود السيدة العودة التي تملك زمام الأمور في غيبة الرجال! وهي السمة التي يتعامل بها المكان مع ساكنيه أو العكس، بالهروب من المكان/ الطبيعة سواء بالعشق أو بالتمرد، على الرغم من الأثر المادي الهائل الذي يسبغ وجود سلامة بنت يحيى على المكان من خلال ما يشبه المعجزات أو الحالات الخارقة التي يكرس لها الوعي الجمعي للمكان:

«أي سحر لبنت يحيى، وإلى أي مدى قد يصل؟!» ص66 في الوقت الذي تتقاطع فيه الأنماط الأنثوية على وعي الشخصية المأزومة لتشكل هذا الوعي بالمكان ومترادفاته التي يمثلها مربع نسائي أبرز أضلاعه هي سلامة بنت يحيى، التي يمتد تأثيرها ليظلل العام ويكون على قمة التأويلات والتساؤلات التي يطرحها النص الروائي، إلى شخصية بنت خادوم جدة والده والتي ورثوا عنها اللون الأسود المختلف المزعج على مستوى التاريخ النفسي والتمييز اللوني المقيت كميراث للمكان القبلي، إلى زوينة الزوجة المطواعة/ رفيقة الحياة، لكن شخصية أخرى مثل «رابعة» تلقي بظلال كثيفة على هذا الوعي وهذه الذاكرة المتخمة.

«تحط رابعة على قلبك بكل ما أوتيت من قوة. رابعة تقول إنها بنت شيخ، لكن جسدها له احتراقاته، لم تتحمل تأجيل زواجها سنة بعد أخرى، الجسد نار تحرق صاحبها، لولا أن الصبي الذي بلغ للتو كان يرش ثلج مائه على الجمر المشتعل، صبي كان يختال المكان ويندس لخدمة بيت الشيخ، صبي فقير ليس لديه سوى فحولته. صدقت رابعة، ومكثت تطفئ فيها ما تبقى من فحولتك العتيقة، جسد لا يشبه جسد زوينة، الأجساد النارية تشعل حتى الأجساد المنطفئة» ص63.

تلك الشخصية التي يضعها السرد على المحك دائماً كلما خلت الشخصية المخاطبة لذاتها وكان حديثها صارماً مرتداً بداخلها، ولكن ليس ببعيد عن تجليات المكان وسماته وتضاريسه، لتشكل بؤرة حميمة للذكرى ترتبط بالشبق وبالحس الإيروسي الذي لا تجده الشخصية مع أي نموذج من تلك النماذج الأنثوية التي يرتكز عليها النص، والتي ربما وقفت على بعد غير يسير من كل تلك النماذج شخصية المرأة الغريبة، التي سيورد السرد تجليها في صورة أخرى من صور الحضور والغياب على الذاكرة وعلى الوعي المضبب على حد سواء، لتطرح أبعاداً نفسية أخرى أشد تعقيداً.

***

كما تبدو فلسفة التعامل مع الغياب لتطرح من بين ثناياها هذه العلاقات الملتهبة لأصل السر الذي يؤرق الشخصية، والذي تتناقله الأجيال كإرث وكطابع موازي لقسوة الحياة والتضييق عليها من خلال التقاليد والعرفيات والطبقات الاجتماعية واللون، ما يترك هذا الأثر النفسي في ذات الشخصية التي تضغط من أجل الوصول إلى أطراف من حقيقتها أو جذورها، من خلال المرويات والوعي الشفاهي المتناقل للمكان من خلال شخوصه التي لا تبرحه أبداً وتظل شاهدة عليه، سواء بالإعلان أو الإسرار والكتمان، وهو ما نراه هنا يكشف عن علاقة الجد، أحد الجذور بالوعاء الأنثوي الذي جاءت الشخصية عبره وحملت من صفاته.

«كانوا نسوا حكاية جدك، اختفى من الحارة، وضعته سرور على جانب خفي من ذاكرتها لعلها تستعيده عندما يعن لها ذلك، تفرعت الحكايات بجدك وغيبته، منهم من قال إنه لحق بوالده حيث لا يدري أحد.

تنوعت ظنونهم، بعضهم قال إنه هام على وجهه كقيس بن الملوح حين ذهب إلى الصحراء معذباً بحب ليلاه، وليلى جدك كانت بنت خادوم، عشقه كان أقوى، كانت هي بلون عنترة بن شداد، وجدك بلون عبلة، هكذا وصف حمدان الحكاية، وطرح أبياتاً من الشعر قالها عنترة» ص70.

ذلك الأثر الذي يسوقه السرد ويلح عليه من خلال زاوية أخرى هي وجهة نظر الحاضر المتمثل أيضاً في شخوصه اللصيقة بالمكان، سواء التي شاهدت أو سمعت وتورط بعضها في إحداث هذا الشرخ النفسي الروحاني في ذات الشخصية المجبولة على الجلد والانشقاق والتشظي في مسارب عدة في ذات الآن، فهي تنشطر بين المكان وتاريخه وأثره النفسي وأثر الاغتراب والتحولات المكانية والمادية التي لا تغير وجهة النظر إلى هذا الإرث من التشكك، والريبة، والحذر، والنظر إلى الماضي دوماً نظرة إلى مجهول لا يعطي أطراف الحقيقة كاملة، ليبدو من خلال المشهدية الضاغطة هذا الأثر الانفعالي النفسي، الذي يرتبط أيضاً بالمكان ويجمع بينه وبين الروح المعذبة:

«وأنت تعبر ضاحية أولاد مسعود، كانت عين عبدالله بن خلف تتعقبك، في كل مرة لها ذات الأثر، العين الضاغطة على غمزة باتجاه حسب أنك لا تراه، لكنك رأيته، وتلقفت خنجره الساخن على جلدك المشوي بنتاج السلالة والشمس الحارقة، التي كنت تعمل تحت جمراتها تنبش في منابع فلج الحيلي، «وقبة» بعد أخرى تتسل بينها ضارباً بمعولك حتى يسير الماء بسلاسة إلى قرية أطعمتك مرارات لا تنفد» ص80.

فاتجاه السرد إلى تضفير هذه السمات المكانية، والاجتماعية، والنفسية مع رصد أسباب الغياب أو الالتفاف حولها دائماً، هو المعول عليه لإحداث هذا الأثر الانفعالي العنيف الذي يحول مجرد النظرات الموجهة المسمومة إلى دفقات شعورية بالمرارة التي يحدثها أثر المكان مختلطاً بالذكرى باللاوعي الذي يجعل دوماً تلك الذات مجبولة على شقائها. ذلك الشقاء الذي يتفرع ويتوزع على سمات المكان، ما يجعل منها بوتقة أشد إظلاماً وظلماً للروح المعذبة فيما بين الشرعي والمقدس.

وهذا الانتماء إلى اللامعتاد الممتد في قصة الشخصية وعلاقتها التاريخية بالجدة بنت خادوم السوداء مع الجد، وقصة الخروج من المكان، وما توازيها من علاقة غير سوية للمخاطب مع ربيعة بملامحها الإيروسية المرتبطة أيضاً بصهد المكان وحره وجنوح الشخصية نحو التكرار الذي لم تبرأ منه كل سلالة الرجال الذين انحدروا من المرأة/ الرمز سلامة بنت يحيى التي يعود إلى السرد دائماً كعودة النهر إلى منبعه، مع هذا التوازي مع بناء الشخصية لرحلة

صعودها وما جنته من ميراث للمرارة والفقد المتوالي، برغم التحقق والثراء والتمكن من مقادير الأمور في المكان برغم غيبة الرجال.

«البيت العود»

«لا تجزم امرأة بأنها رأت بنت يحيى، رغم أن لوحة العودة منقوشة بالقرب من الغافة، شاهدتها نخيل طوي عاصي، ونوافذ البيت العود، لو أن أحدهم حكى ذات غرور أنه شاهد سلامة بنت يحيى لوجد أن لسانه يلوك ما يشبه الكذبة فيتردد ويتوارى حتى لا ينطق شيئاً. كانت بنت خادوم، جدتك، أشبه بدابة مطواع تنقاد إلى حيث يريد صاحبها» ص82.

لتمثل النموذج الأمثل للعلاقة بالمكان/ الوطن، الحياة، بكل إحداثياته وشروطه القائمة على أرض الواقع، والتي يضعها النص الحكائي دوماً في هذه المنزلة العالية التي تتدرج كي تصل إلى الأسطورية، في ظل غياب الرجال، كما تفرض المقارنة دوماً هذه المباراة النفسية التي تواجه الشخصية فيها ذاتها بطرح هذا النموذج الأمثل الذي لا يضاهى (والذي يضعه السرد على النقيض من شخصية بنت خادوم السوداء لبيان الفروق بين الطبقات الاجتماعية في متن المكان ومدى الهوة السحيقة التي جعلت الفجوة تتسع لتطال الآثار النفسية التي تعاني منها الشخصية المخاطبة واللصيقة ببنت خادوم نسباً ولوناً).

بما يمثل وجودها إلى جوار البيت العود هذه الثنائية الأسطورية التي يجنح إليها النص الروائي كما تجنح لها وتتكئ عليها هذه الحكاية العجيبة التي تتوالد من رحم المكان، والمرتبطة دوماً بمفردات المكان على نحو تصاعدي يكشف استلهامات هذه الشخصية وهذا الجزء الحميم من المكان الذي يمثل مزاراً أو محجاً لبؤرة المكان:

«يوم حط البيت العود على الأرض الخلاء شهق الرعاة، وتناثروا بين قطعان مواشيهم يكبرون ويستغفرون. خرج لهم والد جدك بعمامة بيضاء كبيرة ولحية سوداء طويلة، وأطعمهم من جوع وآمنهم من خوف، وأدخلهم إلى البيت العود..» ص86.

لتمتد التفاصيل كي تشبع نهماً في النفس يتنافى مع الإحساس بالغبن، وتعلي من هذا المجد الذي يجعل من مكانة البيت تتناص مع البيت العتيق الحرام، في تهويمة من تهويمات الوعي الجمعي الذي لا يني يتوقف عن إسباغ القداسة على غير المألوف والمفارق مما يحدث على صعيد الوجود، والعلاقات التي تبين إلى أي مدى كان انحدار هذا الوعي واستسلام شخوصه للوقوع تحت سطوة القوى الغيبية القاهرة المتحكمة في المكان، ومن خلال الوجود الفارق والخارق لشخصية مثل بنت يحيى، وهذا التولي المتكرر للشخصيات الذكورية التي تغادر المكان كميراث نفسي وطقس من طقوس الوجود وعدم الاستقرار.

هذا التمازج بين العقيدي والموروث البيئي وقسوة الطبيعة، والجنوح إلى استلهام المزيد من طرق التعايش مع هذا الواقع، الذي يطرح دوماً الحكايات والمرويات ويغلفها بغلاف القداسة والأسطورة، ويمنح منه على سبيل الحفاظ على بقاء الحكاية متوازية مع بقاء النسل مع بقاء سيرة المكان مشبعة دائماً بالحنين:

«يجلس جدك العاشق إلى أبيه يستمع منه إلى حكايات لا مجال إلا تصديقها. مبتهج جدك الأكبر لإصغاء ابنه إلى حكايات الإمام، الجدار الذي سيستند عليه في قادمات السنين. البيت العود يحتاج إلى استمرارية السلالة كي يبقى «العود» كبيراً كما نهض في الواقع أو في الحكاية.

لا تتبع أثر الحكاية، وحده لم يبنه أحد في سرور، طوبه لا يشبه نتاج يدي المعلم نبهان، أو كما يسميه أهل سرور (المستاد).. » ص95/96.

تلك العلاقة الأزلية تاريخاً وتضاريساً، التي تتوازى فيها مكانة البيت بمكانة سيدته التي تتعاظم قيمة وجودها ورمزيته على حد السواء، لتصنع هذه التيمة أو الوشيجة العضوية التي يعتمد عليها النص الروائي، ليعود إليها متلازمة مع سمات البيت، ومراحل نموه وانكساره وانزوائه عبر حقب الزمن وشرائح كل حقبة منها وتفاصيلها تلك التي تبدأ بهجر البيت والتعويل الدائم على وجود هذا الرمز الأنثوي الشامخ القادر فيه:

«وسلامة بنت يحيى لا تحني هامتها، وهي التي ولدت بهامة لا يعرف سروري من أي فج سحيق جاءت، كيف بها تطلب شيئاً من آخرين، ابنة تخطبها لحفيدها، أولادها تبعثروا، حملوا لعنة البيت العود ومضوا إلى غايات لا يدركونها، فرقتهم السبل وتفرقت بهم، وحدها سلامة قابعة هناك، كأنها لا تريد كبيراً غيرها في البيت العود» ص97.

تتعاظم المسألة بقدر عظمة الشخصية وعزمها على البقاء عروجاً على معنى الخلود والديمومة التي تصارع فيها الزمن وقسوة الحياة في المكان الطارد لأبنائه وخصوصاً من الذكور. تلك إشكالية من إشكاليات التعامل مع أنماط الحياة الجافة القاسية، والتي تريد في ذات الوقت أن تحافظ على عراقتها وأصالتها وعدم اختلاط أنسابها بالأغيار أو الآتين من خارج السياق، سواء بالعظمة والجبروت من ناحية بنت يحيى، أو بالاستكانة في شخصية زوينة الزوجة، أو بالدعة وانحطاط المستوى العرقي والاجتماعي من ناحية بنت خادوم، أو بالبغاء والاحتشاد بالجنس والشبق والاشتعال في شخصية ربيعة عشيقة الشخصية الرئيسة المخاطبة دوماً، المطاردة دوماً، المجلودة دوماً.

الذات/ الروح المنكسرة

وهو ما يمثله الصوت المنفرد للذات/ التنويعة الأخرى على ضمير المخاطب، كتقنية استرجاع داخلية جالدة للذات ومستبطنة لما يعتلج بداخل المخاطب لذاته، والذي يتحرك دوماً في أرجاء النص الروائي/ المكان ليبتعد كلية عن المحكيات والمرويات، كي ينفرد بشخصه المتمزق الروح يستعيد به نقاط توهج الحالة الضاربة في يأس وجودها واعتراك أصوات الضمير، والماضي، والتاريخ، والنسب، والعلاقات الاجتماعية الشائهة سواء كانت شرعية أو واقعة في حزام الانفلات والحرام، والذي لا ينفصل عن هذا الارتباط المختوم بالمعنى الحسي بالبيت العود:

«رابعة هناك، حيث المجهول يلاحقك كلعنة، معها ابنك/ ابنتك، شيء من صلبك، من سلالة البيت العود، أنت القابض على جمرها وحدك، تسحب العمر يتكدس عقوداً فوق ظهرك، كأن الموت نسيك، تركك وحيداً في طرقات سرور تبحث عن يقين، لعلها تأتي المرأة الغريبة به، طعم حليبها في فمك، رائحتها في روحك، لكنك في متاهتك لم تعد تحلم بشيء، سوى النهاية التي نسيتك» ص101.

تتداخل الشخصيات النسائية المؤثرة في وعي الشخصية وتستدعي بعضها، كما تستدعي الألم، وتتماهى من خلال إنتاج هذه الحالة من الولوج إلى المعنى الحسي بعدمية الوجود من خلال المكان الذي لا يعطي مفاتيح ولوجه أو التعامل معه، حيث يسبق هذا المقطع الكاشف بوحاً ذاتياً: «لا حيلة لك، إلا وجعك. لا درب أمامك إلا ألمك». لتفيض ذكرى المرأة الغريبة التي لا يغيب طيفها عن مخيلة الشخصية كبديل عن الأم التي لا يكاد يعرفها أو

يعرف عنها شيئاً، وهو اللغز المحير الذي يحرك الشخصية من منبتها وفي مسيرتها، ويشعل فيها الشك امتداداً لما يحدثه أثر بنت خادوم في سيرته ومسيرته، وهو ما يعكس ألماً وندباً جديداً في تاريخ الشخصية المأزومة، ذلك مما تلعب عليه ثيمة السرد باستحلاب الحقيقة على نحو حثيث بتلمس كافة تفاصيل المكان مع اجتراح المشاعر وتجليتها لبيان الأثر الانفعالي لكل ما تراه الشخصية في بحثها الدؤوب وما ينطبع على ما حولها.

«كأنك لا تدري أن الزمن تغير! لم يعد زمن الفصل بين البشر، تحتاج إلى زمن آخر لتستوعب، تساوى الناس، تحرروا خارج أوهامكم القديمة، وعليك أن تنسى. منعزل أنت، في أودية سحيقة لا يقدر أحد تبينها.. أيها الناسي عليك بالنسيان، اجتراع المزيد منه، اجتراح معجزتك الشخصية، علم ذاتك أن ترى، علم عينيك أن تريا، في نظرتهما ما يشي بأنك غير قادر على فعل النسيان» ص112.

يشكل السرد البنيان الخاص المشتهى للشخصية التي تواجه نفسها بالحقائق الدالة على ما تعتلج به النفس من رغبة في تجاوز عقبات الفروق بين البشر التماساً لحياة أكثر يسراً قريباً من السطح لا في أغوار النفس التي لا تأتي إلا برياح مناوئة، بحثاً عن معادلة وجود تختلف عن المعادلة المادية التي مثلتها سيرة الشخصية ومسيرتها، وهو الناتج العملي لعملية القمع المتوالية التي يواجهه بها واقعه وبيئته وموروثه، تلك التي تضغط على روحه وتكسرها مرات ومرات.

«لا تبتئس، ذلك زمن ومضى. لم تكن العبودية حكراً على ذوي اللون الأسود، كان الشيخ هو السيد الوحيد، مهما بدا رجال جماعته أحراراً».

ليمثل انتقاداً لواقع اجتماعي مرفوض لا يفرق في مفهوم العبودية ومعناها الضمني بين أبيض وأسود، انتقاداً لمبدأ السلطة التي تحول الأحرار إلى عبيد، دون تمييز لمجتمع قبلي على مجتمع حضري، وهو ما يمس أغوار الشخصية إضافة إلى مجتمعها الذي تعبر عنه، وما يمثل انكساراً معنوياً للذات التي تجابه من أجل جبر كسرها، وما يزيد من الهموم ويخفف عنها في ذات الوقت، ويصب في إشكالية وجود هذه الذات في هذا المحيط.

المتن الحكائي

يمثل الجانب الحكائي متن الرواية، ومحركها الذي ربما استعان الكاتب فيه بنفس ضمير المخاطب لينتج حالة من حالات إثارة الذهن على مستويي الحكي والتلقي معاً، من حيث كون الأمر كله يخص هذه الشخصية المخاطبة التي تتوالى على وعيها قبل مسامعها جميع تلك الأصوات التي تجترح الحكاية وتتجرأ عليها، لتكتمل صورة قد تكون مخالفة للحقيقة، أو مقاربة لها أو موازية ومكرسة لحالة من الرمز التي قد تمثل حالة الهالة الأسطورية التي تسبغها تلك الحكايات والمرويات على المكان وعلى شخصيته المائزة بنت يحيى، أو ما تأتي به على خلاف ذلك من سيرة الجدة التالية بنت خادوم، على اعتبار أن أمر ربيعة وزوينة هو أمر اختص به المخاطب، كونهما حالتين فرديتين خاصتين لا يملك زمام الحديث عنهما أو وجهة نظر سواه.

يقيناً مع اختلاف السياقات التي تسير فيها حالات حكي المكان، فيما بين الموافقة والرضا، وبين الاعتراض وعدم الاعتراف، أو السخرية المبطنة، أو التهويل، أو التقليل على حد السواء... يقيناً هناك فراغات في الحكي قد تتكامل من خلال وجهات النظر التي تحرك الذاكرة والألسنة التي تتناقل المرويات، وكأننا وسط مجموعة من

المؤرخين للمكان:

«كأن البيت العود لم يكن موجوداً وقت مرور الكارثة، لا دلالة على شيء فيه، هجعت البطون الخاوية حينما لم تجد عاصمها من الجوع. وفيما كانت الأعين تغمض أجفانها، كانت أصوات صحون ملأى بالأرز واللحم تمر على البيوت. رائحة شهية أنستهم سؤال العابر من أين جئت بهذا؟ وفي الصباح تواطؤوا على كتمان ما كان، خشية أن يكون حلماً سيضحك به عليهم مستمعهم. استشعروا البيت العود، وأيدي سلامة بنت يحيى، لكنهم كتموا كل شيء» ص121.

هكذا يمثل البيت العود أيضاً، من خلال الحكي، هذا الوجود الروحاني/ الخرافي الذي يمثل المدد والعتاد لمواجهة الكوارث وصروف الحياة، ليأخذ شكلاً جديداً من أشكال الأسطرة والهيمنة على الوعي وعلى مقدرات المكان الذي هو جزء منه، بل هو مركز كما جاء سابقاً يتحلق حوله المريدون والمؤمنون به في مشهد أشبه بطقوس العقيدة. هذا الجو الأسطوري الممتد من أصل مادية المكان، كجزء من جغرافيته، يتشح بالخرافة ومعانقة المعجزات التي تسيطر على الجو العام للمكان، يمتد حتى حال التحولات الجذرية والطبيعية لحركة الزمان في مقابل وجود المكان أو أثره الدال عليه، لتأخذ شكل علاقة جديدة يقدمها الحكي الموجه كما يقول شاهداً على تلك التحولات:

«لم يتغير في المشهد شيء لا تعرفه، الأمكنة كما هي منذ خمسين عاماً، أشياء أخرى لم يغيرها الزمن كما تظن، جاء إلى الدنيا من جاء، ورحل منها من رحل، البيت العود ماثل أمام بصيرتك، لا أظنه يفارقها مهما فارق بصرك. زحف عليه الدهر لكنه باقٍ، بالطين الذي قام به، في ترابه شيء من الذين أقاموه، عرقهم، أنفاسهم، ذكرياتهم...» ص131.

كما يرصد الحكي المراحل الأخرى التي تتعاقب على المكان/ البيت العود، بعد وفاة سيدته لتلقي بذات سمات السمو والعلو التي ربما تناقلت صورياً في صورة استيلاء الجدة الأخرى بنت خادوم على البيت وتمكنها منه في صورة من صور التحولات وانتقال السلطة التي تشي بالفوارق الكاريزمية التي تضج بها الحكاية، وتفرض وجودها:

«تقلبت جدتك على فراشها، تنتظر الصباح كأنه يأتي إليها بخبر العمر، من يوم أن فتحت عينيها على الدنيا في عريش والدها خادوم، وحتى استوائها على البيت العود. شعرت أنها ولدت مرة أخرى ليلة اليوم الذي ماتت فيه سلامة بنت يحيى، جدتك بنت خادوم ولدت مرتين: واحدة في العريش المتداعي، والثانية في البيت العود، البيت الكبير الذي ولدت فيه كبيرة، وأرادت أن يكون لها خادم، مع أنها لم تعرف لبنت يحيى خادماً، إلا الجن الذين كانوا يفعلون كل شيء من أجلها» ص136/135.

هنا يلعب الوعي الجمعي دوره مجدداً في التكريس للغيبيات والتهويمات التي تتصل بالمكان وتجعل منه مناطاً للسحر وتخليد الأسطورة التي تصنع هذا الفارق الكاريزمي الذي لا تملكه بنت خادوم، لتكون المفارقة صارخة في صالح السيدة التي خلدها المكان وخلدته:

«خميس بن ناصر مضى في الحكاية أبعد. قال: إنها لعنة بنت يحيى. سقطت أحجاراً على رأس بنت خادوم إذ رفعت رأسها لتكون سيدة البيت كأنها سلامة بنت يحيى، وقال: ود هاشل في جمع أمام لمبات السوق أن صبية في الحارة سمعت صوت بنت يحيى تضرب بنت خادوم، وتنذرها يوماً تعود فيه إلى أصلها»ص141.

لتعيش أسطورة سلامة بنت يحيى، بعد موتها تجلل

الموقف وتعظم من شأن الموروث والغيبي الذي يمثل عصب الحياة، والذي تتكيء إليه كل التأويلات المفترضة لكل ما يحدث على نحو من العجائبية المرتبطة بطقوس المكان ونزوعه العقيدي المقدس، قداسة العقيدة الدينية، وهو ما يكمله السياق الذي تنزع إليه الشخصية للتأكيد على أزمة وجودها وإعادة إنتاجها وتلخيصها وتقديمها على نحو ما يقول بحس القهر وجلد الذات:

«جئت إلى الدنيا كما تعرف نفسك الآن، حملت في وجهك لعنة الملامح، صورة طبق الأصل من جد أبيك خادوم، قال أبوك لأمك يوم ولدت بأن تمنع عنك رؤية الجيران. لم يجرؤ أحد أن يسأل أين المولود الجديد؟ بكت أمك فوق جسدك كثيراً، كأنك قد مُت، مع أنك تملأ البيت العود بكاء ساعات الليل والنهار» ص149.

لتتجسد الحالة المعيشة المفارقة أو الحقيقة العارية/ سر المأساة، للشخصية التي أخفوها حد الموت حين ولادتها، وأظهرها النص الروائي وتداعيات الحكايات، وهي ميتة نفسياً في كبرها وفي نهاية مشوارها إلى المنبت وعودتها الشائهة التي تحمل موروثها على كاهلها، وهو الذي لا يتغير ولا يتحول، كسائر الأشياء والتضاريس التي طالها التحول والفناء.

نهاية فارقة

تمثل عودة الشخصية، بعد إفراغ كل ما لديها من تاريخ وصراعات نفسية مع مفردات الذات والمكان على حد سواء وتأويلات ذاتية وجمعية، من خلال ما تواتر وتضارب من حكايات، وسيرة تجترح الواضح والمسكوت عنه في فضاء الذات وما يدور حولها من إحداثيات وجود، ارتداداً حميماً إلى الذات واستبطان ما بها، ومواجهتها والانفراد بها مرة أخرى، لتكون النهايات الفردية المكرسة لألم الذات وانكسار الروح وصولاً إلى حالة الموات:

«الشويرة فضاء متسع من الغربة، يضيق حول ناظريك. لم تعد تلك التي رأيتها قبل سنوات طوال، تجنبتها حتى لا ترى البيت العود، لو أنك رأيته لغلبك الحنين، وطلبته إعماراً قبل أن ينقض عليه أحد الذين جعلهم عشق جدك العتيق من أبناء أحوالك، كل واحد منهم خالك، يتناسلون ليصبحوا جميعاً كذلك. أنت ابن الأمس، لا تجاهر بمشاعرك خشية القانون، تضع عنصريتك الكريهة بين جنبيك، لا يمكن إلا أن تلغي تاريخك». ص166

ذلك الإلغاء للتاريخ الذي يرهنه النص السردي تضافراً مع الحكاية المروية، بإلغاء الحياة، مع النهاية السردية التي يضع الكاتب لنصه على أثر مواجهة مع الموروث القبلي للشخصية الذي يتقابل مع مظاهر التحول والتغيير الشاملين بداية:

«والزمن لم يعد له متسع لسلامة بنت يحيى مرة أخرى، البيت العود ذي الطابقين شابهته عشرات البيوت في سرور، غادرت الحكايات أطراف المساءات. بقي الشيخ والشايب هاشل يرويان، لمن يريد أن يسمع، ما كان في تلك الأزمان الغابرة. خلت الشويرة من أي شيء دال على البيت العود» ص169.

بانتفاء بقعة البيت العود من بؤرة السرد، تفرغ الدائرة على الموروث القبلي وشبح ميراث اللون الأسود الذي يظهر للشخصية كنهاية من النهايات المأساوية التي تنهي فيها الشخصية حياتها بيدها، تحت ضغط كل ما مر من الصراع النفسي والجدلي، وما تم على أثر هذا الموقف الأخير مع الحفيدة التي أصرت على الاقتران بالشاب الذي ربما حمل نفس ملامحه الشخصية ونفس إرثه من السواد والذل والمهانة، ما أثار زوابع الذات وأعاصيرها وشكوكها وظنونها، فاستل بندقية بنت يحيى العتيقة التي قيل إنها

قتلت بها الضبع تحت الشجرة، وأنهى بها حياته كما بدأتها هي، وكأنما الحياة تبدأ وتنتهي من عند سلامة بنت يحيى الأسطورية بنهاية النص الروائي:

«حملت سنواتك المتكدسة، وتناولت البندقية، وألقمتها الرصاصة. حلقت حولك نساء: سلامة بنت يحيى، بنت خادوم، المرأة الغريبة، ورابعة، وأخريات يتدفقن كرصاصات أخرى، أو مناديل بيضاء يلونها سريعاً دمك النازف» ص172.

تلك الأشباح التي تركض دوماً في وعيه، وتشكل دائرة يحملها عصب الحياة، وعصب الحكاية، وأرضية النص الروائي ومنهله الذي يستقي منه أنوثة الحياة، وقدرتها على العطاء، كلٌ من زاوية وبآلية تتعامل مع نماذج الحياة التي انتهت بانكسار الروح وسط ركام المكان وتجليات وجوده ومفرداته، وإن كان بهذه النهاية العدمية للجسد، والتي تفسح المجال للروح ببعدها الميتافيزيقي كي تعبر عما كان وما يكون، استشرافاً لما يمكن أن يكون في عمل يجل المكان ويحترم طقوسه، ولإن كانت على حساب الروح والنفس البشرية المعذبة الماضية إلى عدمها بنفس فلسفة وجودها الفارق ونهايتها المأساوية الفارقة التي تنتصر لسطوة المكان. ■

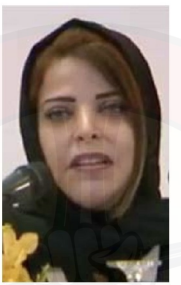
الهوامـــش

1 - الشويرة ـ رواية ـ محمد بن سيف الرحبي ـ الطبعة الأولى 2014 مسقط ـ سلطنة عمان ، بيت الغشام للنشر والترجمة

2 - جماليات المكان ، جاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، ط2 1984 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ، لبنان

مسجد القبة . متحف قصر إبراهيم . الإحساء
عدسـة : موسى حسن . البحرين

القاصة زينب الخضيري:
الرواية هي النمط الوحيد من الكتابة الذي ولد قبل أن تولد الكتابة ذاتها



[حسين الجفال *]

الكاتبة زينب الخضيري، أصدرت عدة مجاميع قصصية: (توقيع سيدة محترمة، رجل لا شرقي ولا غربي، حكاية بنت اسمها ثرثرة، وخاصرة الضوء)، ولها مقالات اجتماعية، وأدبية، وفلسفية في الصحف السعودية، ترى التنوع الثقافي للأديب والكاتب مطلباً ملحاً، كما تشغلها العدالة الإنسانية في هذه الحياة، يقلقها ويشغلها أولئك المهووسون بالموت والذين يرفضون الحياة، يعنيها التاريخ والمثيولجيا الأغريقية، وتلوذ بالفلسفة من أجل الكشف وإزالة الحيرة، علاقتها الحميمة وشروق الشمس جعل الكتابة ممكنة صباحاً وبهدوء متصل مع موسيقى (سترافنسكي) لتنغمس بلذة الكتابة المتدفقة ولا شيء غيرها. هنا حوار معها حول مجموعتها (خاصرة الضوء).

* كاتب من السعودية.

يقول الغذامي في مقدمة مجموعتك: «نص زينب كأنه جسد طائر بخفة الأثير، حيث تحس به وتعرف بوجوده ولكنك لا تضعه على الكرسي جنبك. هو لا يريد كرسياً لأنه يأخذك معه ويطير بك». كيف ترى زينب شهادة الغذامي في مجمعتها «خاصرة الضوء»؟

لاشك أن الدكتور عبدالله الغذامي قامة كبيرة ومهمة في الساحة العربية، وقد أسعدتني فعلاً شهادته الجميلة وتقديمه لمجموعتي القصصية الثانية (خاصرة الضوء)، ولم تكن أول مرة يقرأ إنتاجي. ففي (حكاية بنت اسمها ثرثرة) أرسلتها إليه قبل نشرها مع انني لم ألتقِ به، وفاجأني بعد أيام قليلة بمحادثتي وقد قرأها وسألني: هل أسميت الكتاب؟ فقلت له: لا. قال: ما رأيك بعنوان أحد النصوص فهو جميل وكان «حكاية بنت اسمها ثرثرة». وأنا ممتنة جداً جداً للدكتور عبدالله الغذامي على دعمه لي بهذه المقدمة الجميلة لـ «خاصرة الضوء». يظل الدكتور الغذامي بوضوحه وصراحته وحبه للتجديد والتغيير قدوة لجيل الشباب، ويظل هناك في زاوية من قلبي أسقيه الكثير من الامتنان.

«لايوش» و«ثيودور ريتكه»، «المانترا». أسماء لشخوص ولحن هندي انطلقت بك لنصوص جميلة جداً. إلى أي مدى من الممكن للثقافات أن تشكل مادة خصبة للنص ومكمناً للدهشة؟ ومتى؟

التنوع الثقافي للأديب والكاتب مطلب ملح نتيجة للعولمة واختراق الآخر لمجالاتنا الاجتماعية والثقافية، وهي تغذي الروح، وتنور العقل، وهي مكون أساسي للحقوق الإنسانية، فهذا التنوع شبيه بتبادل القيم والأفكار والسلوك. وعند النظر إلى فاسيلي بطل رواية «زوربا» لكازانتزاكيس، رجل مثقف، غارق في الكتب، يلتقي مصادفة رجلاً أميّاً، مدرسته الوحيدة هي الحياة وتجاربه فيها، ويتعلم فيها فاسيلي المثقف الكثير من زوربا الأميّ عن الحياة وفن العيش فيها، وهذا التنوع والاختلاف بين شخصية فاسيلي وزوربا هو ما خلق الكثير من الدهشة في الرواية، ولنقس ذلك على أرض الواقع. أيضاً أتفق مع آراغون عندما قال: «الثقافة ضرورة للإنسان، فهي خبز الروح والعقل»، وهي تعطي الإنسان مرونة كبيرة وتبعده عن الرأي الأوحد والعنجهية التي ابتلينا بها في بعض أوساطنا الثقافية، وعندما تتشرب ثقافتك وتاريخك، وتنتقل لثقافة الآخر وتاريخه وتتعايش مع كل الاختلاف بينكما هذا يولد لديك انفتاحاً عقلياً، وروحياً، وتتولد والكثير من الأفكار، وبعطيك توازناً في طرحك وآرائك، ولا أخفي سراً عندما أقول: أنا مغرمة بالثقافات، وساعدني عشقي للسفر وتنقلي في بلاد كثيرة في التعرف على الكثير من الثقافات، والأكيد أنني مهووسة بالتاريخ، وبالمثيولوجيا الأغريقية، وأخص بعض الثقافات التي لديها دعوة مفتوحة لاحترام الإنسانية، وكما تفضلت هي تشكل مادة خصبة للنص وثريةً جداً، ترتفع بك من المستوى التقليدي في الكتابة الى مرحلة الفانتازيا أحياناً.

تكتبين نصوصك في مجملها حول المرأة والرجل، وخصوصاً المرأة، وكأن الكتابة ولدت من أجلها، تتعكزين على وجعها وخيباتها. ما الذي يشغل زينب –الكاتبة– في الكتابة؟

ياه.. يا لسؤالك الموجع حقاً، وما الذي لا يشغلني؟

المرأة هي الحياة، وهي نصف المجتمع، وتلد النصف الآخر، المرأة شيء ثمين جداً، المرأة عندما تكون أم تكون فوق الأنا، فهي كائن معطاء، وتكتمل الحياة بها، ولكن إذا همشت المرأة، وظلمت، وسلبت حقوقها، وعاشت في خوف، هل تستطيع أن تعطي؟ الجواب: طبعاً لا، وهذا هو الذي يشغلني عليها. أما الرجل فأنا أكن له كل تقدير. كتبت عن أبي كثيراً، فهو نافذتي على الحياة «رحمه الله» الرجل كائن مظلوم أيضاً مثل المرأة وأعطي صلاحيات أكبر منه على المرأة، فطبيعي أن نرى هذا التخبط في معاملته للمرأة في المجتمع، فالتعايش مفقود بينهما، وهذا يشغلني. أيضاً تشغلني العدالة الإنسانية في هذه الحياة، والظلم المستشري حتى اعتدنا عليه، يشغلني أولئك المهووسون بالموت ويرفضون الحياة، وازدياد عدد الأطفال الجياع في العالم، ومع كل فاجعة في هذه الحياة يكبر شيء في داخلي وتنكسر أشياء أخرى. فأنا لا أحب أن يتمركز حزني على نفسي فأنا جزء من هذا العالم، ويجب أن أسهم في جعله مكاناً مناسباً يليق بنا وبأطفالنا.

يأخذ الوقت لديك كيميائية عجيبة، كقولك: مثل فراشة هرمة في شهرها الثامن، شجرة تعيش عشرات السنين ولا تزال شابة نضرة، ورجل في السبعين ينتظر الموت، وحياة تركض برشاقة عقارب الساعة.. كيف تقرأ الخضيري الوقت في زاوية حياتها اليومية؟

لا بد من الإقرار بأن الوقت مهم جداً لدي، الوقت هو شيء أتأمله مراراً، أداريه أحياناً، وأشاكسه أحايين أخرى، قد يكون هو شكل الحياة الآخر الساكن في لا وعينا والمتجذر فينا كعروق شجرة، لا نستطيع نزعه ولا السقوط منه، هو شيء مقدس ومخيف أيضاً، شيء له علاقة بالفناء والأبدية.. السؤال: كيف تحقق الانسجام مع الوقت وتتقبل مشيه المتتابع كقطار سريع لا يتوقف لأحد، يمضي للمجهول، يخيل إليّ أن الوقت هو الشيء الذي نتكئ عليه ويعطينا الأمان في الكثير من مواقف حياتنا، فهناك حنين (نوستالجي) متعطش نحو إيقاف الوقت لأنه يستحيل اللحاق به.

ما بين مجموعتك «سيدة محترمة» و«حكاية بنت اسمها ثرثرة»، «خاصرة الضوء» و«رجل لا شرقي ولا غربي».. هل تجدين نفسك قريبة للنص السردي القصير أم للمقالة وألقها اليومي والتي أخذت منك الكثير؟

سؤال جميل.

لا أستطيع تجزيء الكتابة وتصنيفها حسب رغباتي. فأنا أحبها بشكل مطلق. فالمقالة مثل مكان جميل يقنعك بالجلوس فيه واحتساء القهوة، والتمتع بالهدوء والسلام على المارة. أما القصة، فهي منزلي الدافئ الذي لا أحتاج لأذن في الجلوس فيه. وعلى العموم: المقالة لها مذاقها وألقها، وكذلك القصة لها رونقها وبهجتها، فأنا لا أستطيع المفاضلة بينهما، ولكني غالباً ما أسأل نفسي بعد أي نص أكتبه: هل سيغير شيء في المجتمع؟ هل ستؤثر في الوعي المجتمعي؟ ولكن سواء تغير أو لم يتغير، سوف أستمر في الكتابة، فهي عالمي الذي أحتمي به.

يقول فيكتور هوغو: «أقوى شيء في الكون كله، أقوى من الجيوش وأقوى من القوة مجتمعة للعالم بأسره، هي فكرة آن أوان خروجها إلى النور». كيف يتولد النص لدى زينب؟ وعلى أية حال يتمخض؟ وكيف تستقبله؟

الكتابة بالنسبة لي مثل الصلاة الداخلية؛ فيها خشوع وابتهال واحترام وأدب، وترياقها هو الاستمرارية والقراءة المكثفة والانضباط، وغالباً ما أتجاوز أناي في الكتابة وألتحق بأنا الآخرين. فأنا لا أستطيع العيش دون أن أكتب فأنا أكتب في السيارة، وفي المطار وفي الطائرة، وأجمل نصوصي أجدها هناك عندما أتحرك وأصافح العالم. ولكن بطبيعتي التي تعشق النظام، أوجدت ثلاث ساعات في اليوم للكتابة، وغالباً ما تكون في ساعات الصباح الأولى. أكون في أوج صفائي الذهني ونشاطي، أكتب ثم أكتب فلا شيء يستطيع إيقافي عندما أهم بالكتابة. هي عملية روتينية، ولكنها تعطيني شعوراً بالالتزام تجاه الكتابة، فترى النور أفكاري مع شروق الشمس كل يوم. فهناك علاقة حميمية بيني وبين شروق الشمس، وأستقبل نصي بكل هدوء، فأنا أمسح أكثر مما أكتب وناقدة شرسة لنفسي.

في نص «مصباح علا الدين» تجعلين من الرحيل ممكناً بفنتازيا تقودك إلى (أفتارك) الخاص بك. كيف نتجاوز الندوب التي يخلفها الرحيل في الروح يا زينب؟

الرحيل موجع جداً. الرحيل أنواع، وأشدها قسوة رحيل الأحباب بالموت. شكل لي الرحيل صدمة عند وفاة والدي، فبدأت أبحث عن فلسفة الموت، ومنه بدأت أهتم بالفلسفة، فقد كان قدر الفلسفة هو معالجة كل المواضيع دون تمييز، ومن ضمنها الأدب، فتوجهها شامل، ووجدت في الفلسفة بعض الإجابات لما كان يحيرني. ففي كتاب إميل سيوران «شذرات لو كان آدم سعيداً» قال: قال شحّاذ: «عندما أبكي بجوار زهرة، تنمو بوتيرة أسرع». وهذه ميزة الحزن، يجعلك أكثر قابلية للكتابة، والإحساس العالي بكل ما حولك، فرحيل من أحببتهم، وحزني عليهم صقلني كثيراً، جعلني أرهف حساً، وأكثر عذوبة عندما أكتب. فالحزن كوثر يطهر النفس ويسمو بها، فأكتب بصدق ووضوح يربك الآخرين.

نلوذ بالوقت ونعول عليه، ونُهرّب له كل خيباتنا كما في نص «حَسَب تَوقيت القَلب». متى نقترب من ذواتنا أكثر، ونتصالح معها، برأيك؟

عندما يكون لدينا الرغبة في توكيد ذاتنا وفهمها ووضعها في مكانها الصحيح، ما ترغبة حقاً وما تريده «لا تخدع نفسك فأنت أسهل شخص يمكن خداعه «ريتشارد فينمان.فهذه المقولة تمثلني بقوة، وتجعلني أقترب من ذاتي أكثر، وأفهمها، وأعطيها قدرها، والحقيقة أنني متصالحة مع ذاتي كثيراً مع أنني أقسو عليها دائماً، والتصالح يتطلب الرضى بالواقع، ومحاولة تغيير وتجاوز عقباته بما يتناسب مع قدراتي ومن منطلق فهمي الحقيقي لذاتي، وهذا التصالح يجب أن يلمس اللاشعور بداخلك، وقد استطاع تولستوي تصوير تيار اللاشعور في رواية (أنا كارنينا). لماذا قتلت نفسها دون أن تكون في الحقيقة تريد ذلك؟ وكيف تولد لديها القرار؟ فالبطلة لم تكن متصالحة مع ذاتها ولا قريبة من نفسها.

في نص «حُزنُ الأسمَاك» يحضر التكثيف اللغوي، والشعري، والصورة السينمائية برشاقة المخيال الجميل. بالله عليك أخبرينا نحن العدميين كيف يتسنى لنا أن نقرأ أحزان الأسماك وقد أغفلنا قراءة حزن ومآسي البشر؟

يقول كاتب أمريكي -لا يحضرني اسمه- «عندما يخلص إنسان لنفسه، يفيض كل شيء باتجاهه من الحكومة إلى المجتمع، حتى الشمس ذاتها والقمر والنجوم». وهذا يؤكد فضيلة الإخلاص في العمل التي ترتقي بنا إلى مرحلة نرفانا الشفافية، فتستمع إلى همسات النجوم، وضحكات القمر، وحزن الأسماك الصامت.

يقول فريدريك نيتشه: «لولا الموسيقى لكانت حياتنا غلطة». وأنت تقولين في نص «صوت الناي» الذي يجعل من الضوء يخفت، ومن النجمة أن تغيب، وينام القمر حال سكوت الناي. ما أثر الموسيقى على حياتك يا زينب؟

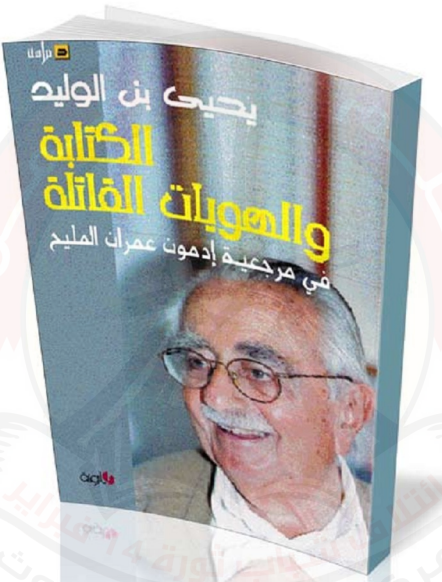
أميل للموسيقى الحديثة التي تفتح ذهني على العالم بكل قوة، أحب موسيقى سترافينسكي، بارتوك، وغيرهما ممن ينمي لدي ذائقة الجمال، فالموسيقى تميل إلى رش الملح على جروح الذاكرة، فلها قوة خفية تنقلك من عالم إلى عالم آخر بثوان، مثيرة هذه العلاقة الغامضة بين الموسيقى والذاكرة، الموسيقى مثل الزمن، تختزل بداخلها جوهراً من اللحظات المتدفقة بلا انقطاع، هو الانغماس باللذة المتدفقة نحو الروح فتنتشي وترتاح، ثم يتسرب صمت جميل للكون تعزفه أنامل الموسيقى على روحك فتهدأ وتصفو وتكون أكثر وضوحاً وتقبلاً لمشاكسات الحياة.

«كل رواية هي خطة مثالية أدرجت في عالم الواقع». خورخي بورخيس. هل على الكاتب أن يكتب واقع الحياة المعاش، أو يخلق عوالمه من مخياله. وإلى أي حد يكتب الروائيون أنفسهم في رواياتهم الأولى بالتحديد؟

يقول ميلان كونديرا: «ما تستطيع الرواية أن تقوله لا يستطيع أي فن آخر أن يقوله» وهذا يؤكد على أن الرواية عبارة عن سيرة حياة. والروايات أنواع، وللكاتب الحرية فيما يكتب فهو يخاتل حيرته ليتعاطى الكلمات. وينتقل من عالم إلى عالم ليملأ الكون ضجيجاً بالكلمات، فأنا لا أحب تصنيف الروائيون ولا الروايات، فأنا أقرأ كل شيء. والروائيون عموماً يأتون عبر منظومة فكرية تبهجك وتبكيك. تدهشك أحياناً، وتشمئز منها في بعض الأحيان، هي عوالم لما هو كائن. وليس على الكاتب أن يكتب واقع الحياة المعاش فالكتابة تتوقف على رغبتك وميولك فيما ترغب بكتابته، ولأن الرواية أحياناً عبارة عن سيرة حياة البشر، فكانت الرواية الأولى لأغلب الروائيين تحاكي حياتهم ومعاناتهم، وهذا لا يعيب الرواية، فالكاتب الليبي بودوارة يعتبر الرواية مخزوناً لا ينفد من حكايات البشر، لأنها وببساطة متناهية سيرة البشر أنفسهم، فالرواية هي النمط الوحيد من الكتابة الذي ولد قبل أن تولد الكتابة ذاتها. ■

الناقد الثقافي يحيى بن الوليد:

تجذير النقد الثقافي



[هشام الدركاوي *]

---

* باحث أكاديمي من المغرب.

انطلاقاً مما راكمتموه في مجال البحث العلمي، والمتابعات النقدية، والحضور الفعلي في مختلف الندوات والملتقيات الفكرية؛ حبذا لو تعطينا تقييماً موجزاً لراهن الممارسة النقدية في العالم العربي والمغربي على وجه الخصوص؟

سؤالك، كما يظهر، يطلب منّي تقييم ما تسميه بالممارسة النقدية في العالم العربي، وفي المغرب بصفة خاصة. ولا أملك إلا أن أوافقك على التقييم الذي يظل الغائب الأبرز في هذه الممارسة، مما كان له تأثير على حالات الإرباك التي صارت ملازمة لهذه الممارسة، إلا أن هذا التقييم -إذا سمحتم- لا بد من أن يكون مرتكزاً على تحليل واضح ومؤسَّس على منهج محدّد. وأقصد، هنا، إلى المنهج بمعناه الاصطلاحي الفلسفي والفكري المعاصر، لكي نحمي تقييمنا من السقوط في لوثة الثرثرة والشقشقة. وأتصوّر أن المدخل اللائق للتعاطي مع سؤال في حجم سؤالك، هو نقد النقد الذي لا نزال نفتقد إليه كثيراً في الممارسة النقدية العربية بصفة عامة. والمطلوب كذلك التمييز بين هذا الصنف من النقد، وبين التاريخ للنقد العربي المعاصر الذي لا نزال نفتقد إليه هو الآخر، ولا سيما في ضوء الإفادة من مجمل المتغيرات التي حصلت في النظرية النقدية العالمية ككل. إجمالاً: أتصوّر أن نقد النقد، وبمعناه الملتبس بمقولات النظرية ومستندات التصوّر، جدير بتقديم أكثر من إجابة في هذا المجال.

والمثال على ذلك المغرب ذاته، فبالرغم من قاماته النقدية، التي تفرض ذاتها في العالم العربي، لا نظفر بدراسات موضوعة ومستقلة بخصوصها عدا في كتب جماعية محدودة جداً، مثل ما حصل مع محمد مفتاح في مشروعه العلمي الإبستيمولوجي التشييدي. أين نحن من تقويم الخطاب النقدي الأدبي لمحمد برادة، وعبد الفتاح كيليطو، والمرحوم إدريس بلمليح، ومحمد بنيس، وحسن المنيعي، وسعيد يقطين، وباقي الأسماء؟! ليس هناك، وفي حدود ما أعرف، من كتاب مقنع على هذا المستوى، وليس هناك حتى من ندوات كبرى بخصوص الموضوع نفسه، وعلى الأقل من ناحية فرز ما يمكن فرزه ومراجعة ما يمكن مراجعته.

وفي إطار من نقد النقد هذا، سبق لي أن ركّزت، في أكثر من مناسبة، على أن المشكل، في النقد بالمغرب، ليس في الأكاديميا في حد ذاتها، ومهما كان لا أفهم النقد من خارج الأكاديميا المحكمة بمداخلها ومخرجاتها. المشكلة في الفهم المرتبط بالأكاديميا، ومن الاستغلاق والإبهام والتعذر الحاصل على مستوى الإفادة منها، وعلى النحو الذي يجعلها تفارق ألغام الثقافة التي يمكن التعاطي لها من خلال التركيز على نصوص محدّدة في أفق تحليل مستوياتها الدلالية والإيديولوجية والجمالية، وفي المدار ذاته الذي لا يفارق استخلاص أنساقها الصغرى والكبرى. وعربياً، وحتى لا أطيل، أتصوّر أنه ثمة إضافة وجدّة مع أسماء جديدة مثل محمد بوعزة، وإدريس الخضراوي بالمغرب، ونادر كاظم من البحرين، وشرين أبو النجا، وخيري أبو دومة من مصر، ورامي أبو شهاب من الأردن. وقد تكون هناك أسماء أخرى لا يمكنني استحضارها طالما أني لست على اطلاع عليها. أعتقد أنه هذا هو السياق المعرفي والفكري الذي أتحرّك في إطار منه والذي أحاول أن أسهم في تراكمه النافع وليس الضار كما يقول الأنكلوسكسون.

بوصفكم متخصصاً في النقد الثقافي، والدراسات الثقافية، وما بذلتموه من جهد في تنزيل مقولات الخطاب ما بعد الكولونيالي واعتمادها أداة للقراءة والتحليل، سواء في كتاب «الكتابة والهويات القاتلة»، وكتاب «الوعي المحلق-

إدوارد سعيد وحال العرب»، وكتاب «تدمير النسق الكولونيالي». ما سبب تحوّلكم عن النقد الأدبي – هذا إن سلمنا باختلاف النقد الثقافي عن النقد الأدبي؟ هل هو تحوّل ناجم عن حاجة معرفية؟ أم هو ترف فكري وموضة نظرية؟

أوافقك على أن كتبي السابقة على هذه الكتب مغايرة وبعيدة كل البعد عن استراتيجيا التحليل التي تنتظم في إطار منها الكتب اللاحقة. وكان لظروف إعداد دبلوم الدراسات العليا حول «قراءة التراث النقدي والبلاغي عند جابر عصفور»، ومن بعد الانخراط الكلي، والمباشر في إعداد دكتوراه حول «قراءة التراث النقدي والبلاغي والفكري بالمغرب» ومن خلال نماذج طبعاً، وفي إطار من نقد النقد، كان لذلك تأثيره. وكان ذلك تحت إشراف أستاذي الراحل إدريس بلمليح، تلميذ أمجد الطرابلسي رحمة الله عليه بدوره. من الواضح أن الفضاء الجامعي الذي كنت أتحرّك فيه لا يكترث لا بإدوارد سعيد أو النقد الثقافي بصفة عامة، وحتى كتاب الاستشراق لم يتم الإلتفات إليه حتى تلك الفترة ولو بالقدر الضئيل ذاته الذي حصل في بلدان عربية. فخطاطة «نحن وفرنسا» كان لها تأثيرها الجارف، ولا يزال حتى وإن خفت بعض الشيء. ومن جهة ثانية موضوع التراث ذاته، أو بالأحرى الفهم السائد حوله أسهم بدوره في توسيع المسافة مع النقد الثقافي. وفي جميع الأحوال، فإنه إلى مختتم الألفية الثانية كان النقد الثقافي لم يرق إلى الموضة كما أشرت إليها، التي عادة ما نسارع نحوها.

لكن دعني أعترض على أنه لا ينبغي أن نخاف، دائماً، من الموضة. وعلى مدار الثمانينات النازلة كان هناك هوس معرفي بقراءة النظرية الفرنسية، وترجمة نصوصها، والتعريف بأعلامها بالمغرب. والسؤال الذي يفرض ذاته اليوم: إلى أي حدّ تمثلنا النظرية وأعلامها الأساسيون؟ وعندما أطرح السؤال أستحضر الإفادة الهائلة، والمحكمة، والمدروسة من النظرية، وعلى نحو ما تحقّق في أمريكا، وعلى النحو الذي أفضى إلى ما يعرف بنظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي. والمؤكد، وحتى لا نهدر السياق المعرفي الذي يستوعبنا، أن إفادة من هذا النوع تستلزم بنيات البحث التحتية مثلما تستلزم قاعدة اجتماعية أيضاً. ومن المفيد أن أذكرك، هنا، بالفيلسوف الفرنسي جاك دريدا حين سئل مرّة حول سرّ انتشاره بأمريكا، فكان رده الجامع والساخر: «إن التفكيك هو أمريكا». لقد أضفى على بعض الأسماء الفرنسية، ومن رموز النظرية نفسها، وداخل الولايات المتحدّة الأمريكية، هالة لم تكن مخصصة إلا لأبطال الميثولوجيا الأمريكية، ونجوم رجال الأعمال كما قال فرانسوا كوسي (François Cusset) في كتابه «النظرية الفرنسية» (French theory). وأهمية نابعة أيضاً من البحث في تأثيرات أعلام النظرية في الحياة الثقافية بالولايات المتحدة الأمريكية. المشكلة، إذن، ليس في الموضة، وإنما في آليات الاستعارة أو التمثّل ومن خارج مربع التلقف السريع والعشوائي. وكان إدوارد سعيد نفسه قد انتقد، في حوار معه، هذا النوع من التلقف، مشيراً إلى المغرب ذاته، وهو ما ينطبق على بلدان عربية أخرى. وقبل مدة شاركت في ندوة كبيرة خارج المغرب، وهالني كيف أن البعض لا يزال منبهراً بالرطان

البنيوي. فلقد تكلم هذا المتدخل في كل شيء إلا في الرواية التي كان مطلوباً منه أن يتدخل فيها.

مسألة التحوّل إلى النقد الثقافي. في نظري، ليست من باب الترف الفكري أو الموضوي، وإنما هي من باب محاولة ملاحقة ما أسميه «النبض المعرفي والفكري»، ومحاولة الاستجابة لمجمل المتغيّرات التي تعصف بمجتمعاتنا الآخذة في التفتت والانسحاق. والناقد معني بهذا التمفصل المعرفي والثقافي، وفي هذا الصدّد يأتي تحوّلي للنقد الثقافي الذي قدّم لي إمكانات معرفية وثقافية جعلتني أفارق النقد الأدبي بمعناه المحصور في ملاحقة نصوص معينة أغلبها لا يسعف الناقد على الكشف على أفقه النقدي. وأنت أشرت إلى عناوين كتبي، وكما يظهر عناوين مغايرة، وتسعى إلى التعامل مع مواضيع مغايرة. ولا بأس من أن أكشف لك أنني الآن أشتغل على مواضيع لا تخطر على البال، مثل موضوع «الدعارة الكولونيالية بالمغرب»، وقد نشرت مراجعة أو بالأحرى دراسة مطوّلة حول التحقيق الإثنوغرافي الرهيب «بوسبير – الدعارة الكولونيالية في حي محجوز» بالدار البيضاء الذي أنجزه الطبيبان ماتيو وموري، وتحت إشراف السوسيولوجي الفرنسي الشهير روبير مونتاني. والدراسة نشرت قبل شهر في مجلة «أسطور» للدراسات التاريخية والتي تصدر عن مركز الأبحاث ودراسة السياسات بقطر. وكما أن الكتاب الذي سينشر لي، في العام القادم، سيكون حول موضوع «المعمار الكولونيالي بالمغرب». وفي هذا الكتاب أصاحب، وبنوع من الإفادة من نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي، المهندس والباحث المعماري المغربي الشهير رشيد الأندلسي لاستخلاص أشكال المعنى، والتمثيل، والهوية، والذاكرة، والهيمنة، وعلاقات القوة... من خلال العمارة. الكتاب قائم على نوع من «المصاحبة الثقافية» كما أسميتها بطالما أن رشيد الأندلسي يفكّر بالفرنسية ابتداء، فموضوع المعمار يعكس أحوال المجتمعات العربية، يعكس تفتت الإنسان العربي، وليس غريباً أن يكون المعمار أحد عوامل السخط الاجتماعي التي أدت إلى حريق الربيع العربي. وهذه نقطة يلتفت إليها الأجانب في الأغلب الأعم. ومن حسن الحظ أن من راح يتعاطى اليوم، وفي المغرب، للمعمار الكولونيالي، لم يعد متهماً بتمجيد الاستعمار ومباركة الإمبريالية. أتصوّر أن النقد الثقافي يسعف على محاذاة الألغام التي أشرت إليها قبل قليل، ويسعف على استخلاص ما يحصل في قاع المجتمعات العربية وفي مجتمعاتها الموازية، كما يسعف الناقد على أن يضطلع بدور وأداء المثقف العام.

ما تفسيركم لوضع الساحة النقدية التي صارت غاصة بدراسات تنتخب النقد الثقافي منهجاً في المقاربة والتحليل؛ أدبياً وفكرياً، حتى باتت بعض الدعاوى المغرضة في الانتشار من قبيل: تقادم أدوات النقد الأدبي، والإعلان عن موته وانسداد أفاقه وبطلان نتائجه؟

هذا السؤال يشبه الأسئلة السابقة، مركّب وإشكالي في الوقت ذاته. ويهمني أن أركز فيه على فكرتين لا أكثر، تذهب أولاهما إلى ضرورة الاحتراز بخصوص التسمية والتصنيف، ذلك أنه ليس كل ما يشير في العناوين العريضة أو الفرعية، أو في الإحالات، والاقتباسات إلى نقد الثقافة، أو النقد الثقافي، أو إدوارد سعيد، أو جيارتري سبيفاك، ينخرط بالضرورة في هذا النقد الذي لا يخلو من مرتكزات ومستندات، بالرغم من مظهره الأكاديمي الكرنفالي القائم على الإفادة من العلوم الاجتماعية، وبخاصة الأنثروبولوجيا التاريخية والتاريخ الاجتماعي، جنباً إلى جنب الدراسات النصية. ولذلك يصعب القول إن الساحة النقدية العربية غاصة بهذا النقد.

والفكرة الثانية تحيل على أن سؤالك يعيد ما طرحه عبدالله الغذامي في كتابه الشهير «النقد الثقافي» (2000) بخصوص موت النقد الأدبي، وحتى إفلاسه كما قال آخرون، وهو ما يستخلص من كتاب الغذامي أيضاً. في نظري لا ينبغي أن نسقط في خطاب «النهايات السعيدة» كما أسماها الناقد فيصل دراج، الذي لا يزال يكتب بطريقة لا تلمس نتفاً منها في كتابات بعض من يروّجون للنقد الثقافي. إجمالاً كتاب الغذامي أثار أسئلة هامة، وقد قال أدونيس ما مفاده إن الكتاب لم يخرج عن الماركسية. ورأيي أن الكتاب لم يتحرّر فيه الغذامي من التفكيكية، وهذا ما قلته في دراسة حول الكتاب نفسه، تم ضمها إلى الكتاب الجماعي الذي كرّس لـ «الغذامي- الناقد». واستطراداً: فالذي مات هو فهم متعيّن للنقد الأدبي وليس النقد بأكمله، ولذلك يمكن أن نقبل هنا بمفهوم «موت النقد الأدبي» باعتباره آلية تقييمية لا أكثر. وحتى إدوارد سعيد برز أوّل ما برز باعتباره ناقداً أدبياً، وظل هذا الناقد ملازماً له حتى في المواضيع التي تعاطى لها من خارج دوائر النقد الأدبي. ما كتبه في نقد الاستشراق ونقد الموسيقى والفوتوغرافيا، لا نعدم فيها أسلوبه النقدي ذاته الشاق والمنشق والآسر والأخّاذ.

ما البدائل المعرفية التي يمكن أن يقدمها النقد الثقافي لمفهوم الأدب ونظريته وتاريخه ؟

أوّلاً تأثير النقد الثقافي تجاوز النقد الأدبي. لقد مثّل «منعطفاً» (Turn) في العلوم الاجتماعية ككل، لكن دون أن نموقعه في هذه العلوم، ولاسيما في العالم العربي الذي لا مجال فيه لغير البحث في آليات التغيير الاجتماعي، وما يترتب عنها من اختلالات وتحوّلات كما قال السوسيولوجي المغربي الراحل محمد جسوس. لا مجال، في النقد الثقافي، لصياغة الفرضيات المغلقة، أو المفتوحة واستدراج الأدوات المفاهيمية والنظرية الأنجع لها. وإذا سمحت، وحتى أوضح فكرتي، بإمكاني أن أحيل على الدراسة التاريخية الأكاديمية العميقة والآسرة والفاتنة «بين الزطاط وقاطع الطريق أمن الطرق في مغرب ما قبل الاستعمار» لصاحبها الباحث عبد الأحد السبتي. صحيح أنه يصعب القول بأنه يطبق فيها النقد الثقافي، إلا أن الإفادة من مكتسبات التحليل الثقافي واردة. وهذا ما أعطى الدراسة قوتها ومكانتها بين الأبحاث التاريخية بالمغرب.

وعلى مستوى آخر، فالنقد الثقافي ساد قبل مدة من استوائه كتيار كما في الوقت الراهن. ولقد لفت انتباهي ناقدي الأثير جابر عصفور عندما أشار، في حوار معه، إلى أنه مارس النقد الثقافي دون وعي منه. وفعلاً لما نقرأ بعض فصول كتاب «قراءة التراث النقدي» نشعر بذلك، ولا سيما في الدراسة التي كرسها لابن المعتز في ضوء البنيوية التكوينية أو التوليدية كما يترجمها، هذا لكي لا نشير إلى بعض كتبه الأخيرة مثل «آفاق العصر» و«النقد الأدبي والهوية الثقافية» اللذين فيهما انتصار معلن للنقد الثقافي، مثلما فيهما نقض للمركزية الغربية النقدية والثقافية لكن من خارج دعاوى «الاستغراب» و«الثقافات الوطنية المنغلقة». والشيء ذاته نلمسه عند عبدالفتاح كيليطو. من يدرس الجاحظ، الناثر والمثقف، لا يمكنه التخلص من النقد الثقافي، وأوافق جورج طرابيشي لما قال إن الجاحظ كان من أوائل الإثنوغرافيين العرب بالنظر لما تضمنته كتاباته من إشارات إلى عادات العرب وأكلهم ولباسهم، بل ومقارنة العرب بالعجم.

ودائماً في إطار البديل، فالنقد الثقافي يستجيب، في المقام الأوّل في نظري، للناقد ذاته. وقد سعدت بالقراءة المقتضبة والذكية التي خصّ بها الشاعر والكاتب الفلسطيني عمر شبانة كتابي «تدمير النسق الكولونيالي» الذي خصّصته لمحمد شكري والكتّاب الأجانب. سعدت لعنوان القراءة

«شكري وابن الوليد في مواجهة الكتاّب الأجانب»، ومعنى أنه أشركني مع شكري في هذه المواجهة الأعرض كما أصفها. وسعدت بالخلاصة التي أمضى فيها إلى ما إذا كان محمد شكري على وعي بمقالب «الاستشراق السافر» و«الاستشراق الباطن» و«النسق الكولونيالي» و«نقض الاستشراق» وغير ذلك من مفاهيم نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي على نحو ما وظفتها. ولكن هذه هي وظيفة النقد الثقافي التي أقرنها باستخلاص الأنساق وتفكيكها، في الوقت ذاته لكن في ضوء عدة مفهومية وتصوّرية وفي المدار ذاته، الذي يرقى بهذه الأنساق إلى حقل الخطاب، أو بالأحرى الخطابات التي من مجموعها تتشكّل المجتمعات. والمؤكد أن كل ذلك يتوقف على نصوص يشترط فيها مرتكز التمثيل وسياسة الهوية، وعمل الذاكرة، وتمفصل السرد والأمة، إضافة إلى ما تفصح عنه هذه النصوص من تشابك مع اللغة، والتاريخ، والجغرافيا، والأنثروبولوجيا، إلخ. ونصوص من هذا الصنف تسعف الناقد على تحريك أسطوله النقدي وفي تناص مع النصوص ذاتها تلافياً للإسقاط والتخريب.

ما السبيل العلمي والعملي الكامن وراء تتبع الأنساق المضمرة حتى لا نسقط في مهاوى التأويل التعسفي والقراءة الأيديولوجية؟

التأويل لازم في النقد الثقافي، لأن استدراج فروع معرفية، ومناهج، ونظريات، وتصوّرات إلى أرض نص أو قضية، بغية دراستها، وتحليلها، وإنتاج وعي قرائي بخصوصها، لا يمكن أن يتم إلا في ضوء تأويل بما له وبما عليه، لكن شريطة أن يكون محكماً كما أكرّر وبعيداً عن التوليف القائم على الترقيع. وفيما يخص القراءة الأيديولوجية، فإنه يتوجب التمييز بين الأيديولوجيا الآثمة والغاصبة، والأيديولوجيا المحفّزة والدافعة على التفكير كما قال دراس الأيديولوجيا عبدالله العروي. هذا بالإضافة إلى أن الدراسات التأويلية والهرمينوطيقية في اتجاهيها الكبيرين: الهرمينوطيقا الفينومينولوجية، والهرمينوطيقا المنهجية أكدت على أنه لا مجال للحياد. ذلك أنه بقدر ما يكون النص محكوماً بتاريخيته بقدر ما يكون القارئ بدوره محكوماً بتاريخيته. ومن هنا منشأ التأويل الكامن في تلازم تاريخية النص ونصية التاريخ، ومن هنا منشأ السياق القرائي المتحّرك الذي هو قرين التفكير المتبادل ما بين القارئ والنص. على أن مجال النقد الثقافي، في نظري، يتأطر أكثر ضمن خطاطة «الثقافة والمجتمع»، لكن من خارج فيتيشية الثقافوية أو مقابلتها حول الحتمية الاجتماعية، وهذا موضوع آخر.

وفيما يخص السبيل العملي والعلمي وراء تتبع الأنساق المضمرة، فثمة شرط النصوص القوية، وكذلك الهامشية، لكن شريطة أن تدفع بدورها إلى التفكير كما قلت، حتى يتم إعادة إنتاجها بأشكال قد تخطر على بال أصحابها. ونصوص من هذا النوع، وفي الحالتين معاً، توفر للناقد- وهذا شرط آخر - مدخلاً أو منفذاً لمصاحبتها وقراءتها ومن خلال التركيز على مفهوم محوري أو مركزي كما هو الشأن بالنسبة لمفهوم «الاستعمار المضاعف» الذي طبقته في قراءة رواية «عزوزة» للروائية والكاتبة المغربية الزهرة رميج، والمفهوم لصاحبته الناقدة النسوية الهندية الشهيرة ونصيرة نساء

العالم الثالث جايتري شكرافورتي سبيفاك. والشيء ذاته فعلته في دراسة كتابات محمد شكري حول الأجانب من خلال مقولة «التابع الذي يتكلم»، في إحالة واضحة على المقال الشهير لسبيفاك أيضاً. وغير بعيد عن هذا المفهوم، مفهوم «الهامش الكولونيالي»، الذي استعملته في قراءة رواية «باريو مالقة» لمحمد أنقار (وللأسف رواية لم تحظ بمكانتها)، وكل ذلك في دلالة على المكان الذي توليه نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي مكانة لافتة. وهناك أمثلة كثيرة، غير أنني أكتفي بما ذكرت.

إذا ما تتبعنا النقد الثقافي والدراسات الثقافية في أصولها الغربية؛ بل حتى عند بعض النقاد والمفكرين العرب، نلفي أنه مغامرة معرفية وممارسة جد مستعصية، تحتاج من صاحبها أن يكون ذا ثقافة موسوعية وإلمام عميق بالفلسفة والعلوم الإنسانية وبخلفيات وروافد النقد الثقافي المتمثلة في جهود مدرسة فرانكفورت، خاصة مع هوركايمير وأدورنو ، وآراء الماركسيين الإنجليز الجدد، ومنجزات الفلسفة الفرنسية (ألتوسير، بارت، فوكو، بيير بورديو...)، وجهود رواد مدرسة بيرمنجهام الإنجليزية في السبعينيات. والسؤال الذي يطرح نفسه مؤداه: هل هذه الكفايات المعرفية حاضرة في ذهن الناقد العربي الذي يقبل على البحث في النقد الثقافي واعتماد مصطلحاته ومفاهيمه؟ أم أن الأمر فيه نوع من الاستسهال النظري والانسياق وراء موضة النظرية التي ستخبو جذوتها بمجرد ظهور نظريات أخرى في نوع من تهافت التهافت؟

أشكرك على السؤال الذي كثيراً ما يتكرّر في الكتابات المعاصرة. وسؤال في هذا الحجم يكاد يلخص الفلسفة المعاصرة بأكملها في العالم المعاصر. ومن وجهة نظري، لا ينبغي أن نطالب النقاد بالقراءة بدون توقف وفي جميع الاتجاهات إذا جاز أن أحوّر عبارة نجيب محفوظ. ولما قلت بأن النقد الثقافي كرنفال أكاديمي فمعنى ذلك أنه يأخذ بمفاهيم وتصوّرات محدّدة ترتبط بمرجعيات تتأكد من خلال أسماء محددة، وتيارات، ونظريات محددة وهو ما أشرتم إليه. ونقطة أخرى هي أنه ينبغي التمييز بين المواضيع التي نتعاطى لها، وعلى النحو الذي يجعلنا نميل، وبسبب من السياق القرائي الاتساقي، إلى أسماء محدد. ففي كتابي حول «سلطان التراث وفتنة القراءة»، اعتمدت نوعاً من التحليل الثقافي المرن عدا، في حال التعامل مع كتاب نادر كاظم من خلال ما أسميته بـ «فك الاستفراق». أما كتاب «الكتابة والهويات القاتلة»، الذي عالجت فيه موضوع الكتابة عند الكاتب المغربي اليهودي إدمون عمران المليح، فرض عليّ العودة إلى مدرسة فرانكفورت الألمانية التي أشرت إليها. وللمناسبة قليلون من يعون بأن مفهوم «الهويات القاتلة» متأصّل في كتابات أصحاب المدرسة إلى جانب مفاهيم أخرى مثل «الشر الجذري» و«البربريات العمياء»، غير أن الرائج هو ربط المفهوم بأمين معلوف بمفرده وكأنه هو مبتكره، وهذا على أهمية الكتاب التي لا تنكر وقد اعتمدته بدوري وفي صيغته الفرنسية في الكتاب. نقطة ثانية أن التعامل، في حال الكاتب نفسه، لا يمكن أن يكون مع أعلام المدرسة بأكملها. ثمة فالتر بنيامين بمفرده الذي هيمن على إدمون المالح، كما هيمن – وأكثر – على زوجته ماري ديفور سيسيل المليح. وهذا في الوقت الذي يميل فيه إدوارد سعيد إلى تيودور أدرنو دونما تنكّر للناقد والفيلسوف الجمالي فالتر بنيامين. علينا أن نعي كما قلت بالمداخل كما علينا أن نعزّز هذه المداخل بما يناسبها

من مفاهيم وأعلام حقل الدراسات الثقافية. وقديماً قالت العرب «ما لا يؤخذ كله، لا يُترك جله».

وبقي أن أشير إلى أنه لا ينبغي أن ننحصر في الأسماء الأجنبية فقط، ولا يبدو غريباً بحال على أسماء عربية مثل عبدالله العروي ضمن لائحة المؤثرين في نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي. وإدوارد سعيد أحال على العروي في كتابيه «الاستشراق» و«الثقافة والإمبريالية». وقد سبق لي أن عالجت الموضوع ببعض التفصيل في دراسة مطوّلة نشرتها أوّل مرّة في مجلة «نزوى». وقد لفت انتباهي إفادة شيرين أبو النجا من أسماء عربية في كتابها حول «المثقف الانتقالي من الاستبداد إلى التمرد».

وماذا عن كتاب «الوعي المحلق»، وخصوصاً من ناحية ما ذهب إليه رامي أبو شعاب في كتابه «الرسيس والمخاتلة» من تركيزكم على إدوار سعيد فقط أثناء تأصيل الخطاب ما بعد الكولونيالي؟

إذا سمحتم، لما نشرت كتابي حول «الكتابة والهويات القاتلة» نشر الكاتب والإعلامي المعروف معن بياري مقالاً في غاية من التكثيف والأهمية، والمقال متداول في شبكة الاتصال الدولي. وأهم ما لفت الانتباه فيه هو استغراب صاحب المقال من عدم محاورة الكتاب ومراجعته. وهذا عكس ما حصل مع كتاب «الوعي المحلق» الذي نشر أوّل مرة في دار «رؤية» القاهرية لأفاجأ بطبعة ثانية شعبية للكتاب دون علم مني بالنظر للإقبال الذي تمّ على الكتاب. وقد التفت إليه كثيرون، مثلما اعتمده آخرون في مقالاتهم وأبحاثهم، والبعض منهم مكرّس في الكتابة والتحليل والمحاضرة. في هذا السياق يأتي الباحث رامي أبو شهاب الذي أشرت إليه، والأهم أنه أطره ضمن كتاب مكرس بأكمله للخطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر. وقد قرأت ما كتب في كتابه الذي آمل أن تتاح لي فرصة محاورته. ويظهر أن ملحوظتكم تتعلق بالقسم الأول من الكتاب الذي عرضت فيه، وبطريقة أوّليـة، لما أسـميته بـ«الأسس النظرية والمستندات التصوّرية» لنظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي، ولكن مع إشارات متكرّرة لباقي الأعلام من المؤسسين والممهّـدين للنظرية مثل فرانز فانون في «معذبو الأرض» وإيميه سيزير في «خطاب حول الكولونيالية» وآخرين مثل مالك بن نبي صاحب «القابلية للاستعمار» كما طرحها في كتابه «شروط النهضة» و«مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي». إجمالاً لقد سعدت بقراءة رامي أبو شهاب، حتى وإن كنت لا أوافقه على مأخذ «الأسلوب البرقي» الذي سجله على الكتاب، لأني على وعي تام بهذا النوع من الأسلوب الذي ثقفته عن المؤرخ المفكر المغربي الألمعي عبدالله العروي وعن جابر عصفور الذي لا أكف عن قراءة مقالاته في مجالي النقد الأدبي والنقد الثقافي، إضافة إلى السعي إلى أن أجعل من الأسلوب «حيزاً مكانياً» أيضاً، وهذه فكرة شرحها إدوارد سعيد. لكن دون أن أجعل من نفسي لا إدوارد سعيد ولا جابر عصفور. وكان بإمكاني أن أوسّع أكثر، لكن هذا الخيار من نوع آخر لا أرتاح له. ولكن مع ذلك، قد يسقط الباحث في الأسلوب البرقي في حالات يمكن تصيّدها، كما في التكرار الذي لا أعرفه كيف ألصقه بالكتاب قارئ لا أذكر اسمه. وللذكرى لا أزال أذكر، وقبل ثلاثة عشر عاماً، في أثناء مناقشة الدكتوراه، حول «التراث والفكر القرائي بالمغرب»، أستاذي الجليل أحمد بوحسن حين نبهني إلى ضرورة عدم الانصياع وراء الاسترسال وجموح الكتابة.

إجمالاً، وحتى نفارق الحديث عن الاهتمام بالكتاب من قبل باحثين، كان من المفهوم أن يتم التركيز على إدوارد سعيد

وعلى النحو الذي يجعلني أركز على «معذبو الأرض» والعنف الكولونيالي» لفرانز فانون في موضع «الدعارة الكولونيالية» كما أشرت إلى ذلك من قبل، غير أن ذلك لا يحول دون توظيف مفاهيم أخرى مثل «الرغبة البيضاء» و«الاستشراق... جنسياً» و«النسق الافتراسي» و«القوة الاستعمارية العارية»، وهي مفاهيم تحيل إلى أسماء أخرى مثل روبرت يونغ وإرفن جميل شيك، وإدوارد سعيد نفسه. وكما أن ارتباط الظاهرة بفترة تاريخية محددة، وعلى النحو الذي يربط الدعارة أكثر بالعسكر، يفرض علينا اعتماد الأبحاث المتميزة للباحثة المؤرخة الفرنسية كريستين تارود التي أفردت للعنف الجنسي الكولونيالي بالمغرب والمغرب العربي بعامة أبحاثاً قوية، شأنها في ذلك شأن المؤرخ دانييل ريفي الذي تخصّص في الفترة الاستعمارية بالمغرب في ظواهرها التاريخية المختلفة وضمنها ظاهرة الدعارة. على أن الدعارة لم تكن في بوسبير كتجربة معمارية ناجحة مما يسمح بتجنيد التحقيق الاثنوغرافي، وإنما كانت هناك دعارة متنقلة في سيارات الإسعاف أيضاً. وكما كانت الدعارة في أحياء الصفيح كما يمكن أن تقرأ في المونوغرافيا النادرة لأندري آدم. ومن جديد يلوح موضوع المعمار في التعاطي للموضوع.

والغاية مما سبق ليست الاستعراض، وإنما تبيان طبيعة «أسطول التحليل» الذي يجعلك لا تنحصر في هذه المرجعية الصعبة كما ينبغي الإقرار بذلك، وإنما تنفتح على مرجعيات أخرى. وأعتقد أن أي أكاديمي جاد إلا ويتطلع إلى هذا الأسطول الذي أشار إليه عمر شبانة في قراءته السالفة لكتابنا، وكل ذلك حتى لا نسقط في الوصف والتسمين وتعدد الإحالات والأسماء دونما ارتكاز على أطروحة ولا حتى على «الوصف النقدي» أو «التكرار الإيجابي»، كما يسميهما وللمصادفة ميشال فوكو. ■

يحيى بن الوليد

سيرة علمية:

يحيى بن الوليد، أستاذ مشارك التعليم العالي مشارك بالجامعة المغربية، ناقد ثقافي، وباحث أكاديمي في قضايا النقد والتراث والثقافة. وهو من مواليد مدينة وجدة/ المغرب العام 1967، حاصل على دبلوم الدراسات العليا (1998)، والدكتوراه (2002) في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، وشارك في العديد من الندوات والمؤتمرات داخل المغرب وخارجه. وأسهم في العديد من المجلات المتخصصة، والمحكّمة، بدراسات أكاديمية عديدة.

من إصداراته: «التراث والقراءة ــ دراسة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور» (القاهرة، 1999)، و«الخطاب النقدي المعاصر بالمغرب» (القاهرة، 2003)، و«الكتابة والهويات القاتلة» (الرباط، 2007) (والأردن، 2008)، «الوعي المحلق - إدوارد سعيد وحال العرب» (طبعتان، القاهرة، 2010)، «سلطان التراث وفتنة القراءة» (الأردن، 2010)، و«هدأة العقل النقدي» (ليبيا، 2010)، و«تدمير النسق الكولونيالي» (المغرب، 2012)، و«صور المثقف» (المغرب،4201)، «المعمار الكولونيالي بالمغرب» (قيد النشر).

ألبير كامي والمنطلقات الإيساغوجيّة في الثقافة الديالكتيكية

[نادر القنّة *]

* كامي.. هل يكفي اسمه اليوم للإشارة إلى حركة ثقافوية تعبوية تنويرية فرنسية الجذر؟
* التنبؤات الكامية صورت العالم بالطارد وغير المتوازن، والوحشي، والمضطرب، والقلق، والمفكك، والمثير للسخرية.
* سؤاله الديالكتيكي يطال كل شيء، كون كتاباته الأدبية، والمسرحية، والفكرية متمردة على زمانها، ومسكونة بالاضطراب الوجودي.
* هل بقي شيء من كامي لم يقله أهل الثقافة، والفكر، والفلسفة، والتاريخ، والفن، والمسرح، والسينما والأدب، والسياسة، والصحافة؟

* أستاذ الدراما وعلوم المسرح.

من منطلقات إبيستمولوجية Epistemology، (*) وأخرى جمالية وجودية Existential Aesthetics، (* *) وثالثة أنتلخيّة Entelechy، (***) ومن منطلق حرية العقل في التفكير، والإبداع، والإنجاز، والتنظيم، وما يصاحبها من ديناميكية فلسفية وأدبية واجتماعية تثويرية تتجاوز راهنية زمانها، لتمتد إلى أزمنة أخرى متعاقبة عليها، وبأشكال فكرية جديدة. هل ألبير كامي – هذا الاسم وحده – يكفي اليوم، من غير مقدمات، للإشارة إلى حركة ثقافوية تعبوية تنويرية فرنسية الجذر، وكونية التكوين، لها طابع الاستدامة؟

سؤال نطلقه اليوم، في ظل هواجس فكرية كثيرة، خاصة وأن الرحيل كمفهوم للغياب الجسدي لا يشكل معضلة أساسية في مركزية العقل التنويري الفرنسي، طالما أنّ آثار الوجود، والحضور باقية بقوة الإرث والمُنجز الثقافي الحضاري. وهو ما من شأنه إبقاء فرنسا جمهورية طلائعية في الخريطة الجغرافية السياسية العالمية، تتصدر الدول المُنتجة والمصدرة للمعرفة والتنوير.

– السؤال المعرفي... والفكر النقدي الحديث

وعلى النقيض من ذلك تماماً، يأتي سؤال معرفي آخر، وقد تبدلت اليوم أشياء كثيرة، حيث جاء الفكر النقدي الحديث في مرحلة ما بعد الكولونيالية Colonialism بنتاجات ثقافوية، وسياسية، واقتصادية، وأخلاقية، وفكرية، وفلسفية ماكيافيليّة Machiavelli جديدة، وضعت التاريخ الإنساني المعاصر على المحك الأخلاقي. فهل يا ترى صار ألبير كامي خارج الاعتبار والتفكير النسقي الكوني؟ بمعنى: هل صار إرثاً ماضوياً وجزءاً فقط من إرث القرن العشرين؟

لقد مضى ألبير كامي وترك لنا العالم بأسره يموج بكل تفاصيله وأيديولوجياته المتناقضة، وأسئلته الصادمة التي لا تنتهي، بل والتي تزداد تعقيداً وتشابكاً، ليس يوماً بعد يوم، ولكن ساعة بعد ساعة غير أننا نبقى في مواجهة السؤال المركزي، المثير للديالكتيك: ما جوهر الحقيقة الأخلاقية –بعدكامي– التي تقف ضد الماكيافيليّة ضد العجل الذهبي للواقعية؟

حسم سارتر هذه الإشكالية في زمانه بتقديم إجابة منطقية واقعية، لا تزال معلقة في ذمة التاريخ، وذلك حينما رأى بعقل الفيلسوف وبعين الفاحص للتاريخ، وبضمير المفكر، أن «كامي لا يمكن إلا أن يكون من القوى الرئيسية في مضمارنا الثقافي، ويمثل بأسلوبه الفريد تاريخ كل من فرنسا والقرن» (1). وبالتالي لا يمكن اعتباره بأي حال من الأحوال إرثاً ماضوياً، أو من مُنتجات الزمن الماضي، وأن تاريخه الفكري والأدبي يتوقف عند حدود مرحلته فقط فهو وفق تقدير سارتر، يتجاوز ذلك كله بمسافات وأزمنة عديدة، تمتد لتشمل تاريخ فرنسا، وتاريخ القرن العشرين معاً.

– النبوءة الكامية

تعويلاً على هذه الرؤية التقييمية السارترية، وأمام سلسلة

الانقلابات الفكرية العالمية التي شكلت الملامح الفكرية والثقافية في القرن العشرين، ولايزال صداها وبريقها ممتداً حتى يومنا هذا، وأمام انتقال الأيديولوجيات المتصارعة – تبادلياً – من المركز إلى الهامش، ومن الهامش إلى المركز– عكسياً– ومع اختلاف التضاريس الإكولوجية الثقافية الكونية للمعايير الأكسيولوجية Axiology (****) المتحكمة في الأدبيات والأخلاقيات في العالم، نتيجة طبيعية للصعوة والانكسار، والمد والجزر ، والموت والإحياء، لكثير من السياسات القُطبية المتصارعة. وبعد أن انكسر الجمود في الحرب الباردة بين قُطبي الصراع في العالم، وانهزام كثير من الديكتاتوريات، وسقوط أنظمة استعمارية وشمولية، وصارت الحرية خياراً استراتيجياً – أولاً – لا بديل عنه للشعوب والأمم. والحال هذه، كيف يمكن لنا قراءة التنبؤات الكامية المُحملة في أدبه ومسرحه، والتي صورت عالم ما بعد كامي؛ بالعالم الطارد، غير المتوازن، والوحشي، والمضطرب، والقلق، والمُفكك، والمثير للأسئلة الساخرة... كل من فيه قاتل ومقتول ومنتحر، عالم مظلم تتنازعه أهواء تسلطية تخفي وراءها عدمية تكاد تكون مطلقة، وذلك من منظور عبثي، منذ ما يزيد عن ثلاثة أرباع القرن؟ نظرة لا مجال فيها للمراهنة على خسارة الإنسان وانهزاميته.

السؤال الديالكتيكي الكامي يطال كل شيء، ويحمل نبوءة أشياء كثيرة. ألم تكن كتاباته الأدبية والمسرحية، والفكرية متمردة على زمانه، كونها مسكونة بنزعات القلق، والاضطراب الوجودي؟ رواية (الغريب)، مسرحية (كاليجولا)، رواية (الطاعون)، مسرحية (حالة طوارئ)، مسرحية (سوء تفاهم)، مسرحية (العادلون)، كتابات (أسطورة سيزين) و (الإنسان المتمرد)؟

من مبدأ الإنصاف أن نقرر –ونحن في إطار هذه الإيساغوجية الديالكتيكية – أن جل كتابات كامي لا تتوقف فقط عند حدود زمانه، كونه لم يكن كاتباً مرحلياً، مشغولاً بسُلطة الفعل المضارع فقط، بل يجمع في فكره وقلمه في آن واحد، السند الماضوي، والفعل الراهني، والقراءة المستقبلية، مندفعاً بقوة من يمتلك السؤال المركزي في الكون: حول الإنسان، ووجود الإنسان، ومصير الإنسان، والمظاهر الأكسيولوجية التي تتحكم بفكر هذا الإنسان وسلوكه، والتي تدفعه – جبرياً – إلى نهاية حتميّة لا مناص منها، الموت أو الانتحار للتأكيد على عجز هذا الإنسان حيال ما يحيطه ويؤطره من قوى خارجية وأحداث تفوق طاقته، لا قدرة له على مواجهتها.

تلك النظرة العبثية الديالكتيكية تثير فينا سؤال الراهن، حول أزمتنا الحقيقية، أزمة الصراع، وأزمة الحياة والموت، لذلك نقول: ألا تحمل أعماله هذه نبوءة تفكيك البُنى التحتية للمجتمعات الغارقة في تناقضاتها، والتي تصنع صنم ديكتاتورياتها بوهنها وصمتها وعجزها عن مواجهة الحقيقة؟ ألم يكن ألبيركامي مستقبلياً حينما رفض

أيديولوجيتي الدولتين القطبيتين: السوفييت والولايات المتحدة الأمريكية، ورفض هيمنتهما على العالم، بوصفهما رمزاً للاستعمار الفكري، وتقويضها لحرية الفكر، والعدالة الإنسانية؟ وهو الذي انحاز طواعية للإنسان المسحوق المعذب في الأرض، ورافضاً استعمار الإنسان للإنسان، بل رافضاً إذلال الإنسان وتجريده من إنسانيته، معلناً انتصاره وتأييده لـ«قضايا التحرير والاستقلال في كل مكان» (2). فلم يُعرف عنه أنه وقف مرة واحدة ضد حرية الإنسان، وضد الحريات الوطنية، وضد سعادة الإنسان، وضد العدالة.

- النسبية والتاريخانية

وفي إطار النسبية والتاريخية، فإننا نعيد طرح السؤال من جديد حول ألبير كامي فبعد قرن من الميلاد، ونصف قرن ويزيد - قليلاً- من الرحيل، تُرى، هل بقي شيءٌ من كامي لم يقله أهل الثقافة، والفكر، والفلسفة، والتاريخ، والفن، والمسرح، والسينما، والأدب، والسياسة، والصحافة؟ وهل هناك ثمة قراءات، ومراجعات نقدية ميثودولوجية، وجمالية جديدة بوسعها إعادة اكتشاف عبقرية هذا المفكر المسرحي الإشكالي، خلافاً لما هو ثابت عنه تاريخياً، ونعرفه معرفة يقينية؟

وبعد مخاض المخاض. ونحن اليوم لا ننتمي إلى عصره، ولم نكن من أبناء مرحلته، وقد سبقه السابقون، وتلازم معه المتلازمون، ولحقه اللاحقون في الفكر والمسرح والأدب والفلسفة. ففي أي المراتب التاريخية، والزوايا يمكننا وضعه وتصنيفه، ليس فقط في إطار وطنه فرنسا، بل في وطن المنظومة التاريخية للمفكرين، والمبدعين الذين انتصروا للفقراء والبسطاء، والمضطهدين، والمحرومين، والمسحوقين، والمستعمرين، وهو الذي انحاز إليهم طواعية؛ إيماناً واعتناقاً لجوهرة الحقيقة الإنسانية، لدرجة وصل فيها إلى سلم الإلحاد، وعدم الإيمان، رغم نشأته الدينية؟ ألم يقل عنهم ولهم - الفقراء الباحثين عن التحرر والإنسانية - «في عز الشتاء شعرت أن في داخلي صيفاً لا يُقهر» (3).

وبين النسبيّة والتاريخية، هل كان ألبير كامي كاتباً، ومفكراً ومسرحياً حداثوياً؟ وأين تكمن حداثويته هذه: بفكرة، أم بفلسفته؟ أم بتكنيكه المسرحي العبثي؟ بمواقفه السياسية الواضحة والتي لا لبس فيها أم برفضه للسُلطة الأيديولوجية؟ برواياته أم مسرحه؟ بمعارضاتها لسارتر، أم بتمرده المطلق في زمن كان التمرد فيه إعلاناً عن رفض للحياة ورفض للواقع، أم بالتزامه الفكري؟ خاصة وأن «الأدب غير الفلسفة التي ترى من العيب على أصحابها تغيير فكرتهم، وألبير كامي واحد من أولئك الأدباء الذين التزموا خطاً فكرياً واحداً من مؤلفاتهم، فلو طالعنا مسرح كامي، ثم مؤلفاته الفلسفية ثم رواياته وقصصه، لرأينا ولمسنا بوضوح، ذلك الخيط الذي يربط بين كل مؤلفاته» (4).

ويسر هذا التباين الثقافي والمعرفي -كما يقرأه حنا عبود- أن «قلة أولئك الذين حافظوا على خيط فكري واحد في أعمالهم الأدبية. فمعظم الأدباء، إن لم نقل كلهم، غيروا أو بدلوا وانتقلوا من معالجة فكرة إلى معالجة فكرة أخرى، قد

تكون مناقضة للفكرة السابقة. ولعل مرجع هذا التبديل والتغيير أن الأدب ميدان يبيح ذلك ويسمح به. فيحق للأديب أو الشاعر أن يصور تفاؤل البشرية كما يحق له أن يصور أيضاً التشاؤم الحزين البائس الذي يقبع في أعماق القلب، فالأدب غير الفلسفة» (5).

– مناطق التوصيف والمراجعة النقدية

وفق ذلك تقودنا التباينات والأسئلة الديالكتيكية في حياة ألبير كامي إلى مناطق توصيفية، تتعدد فيها الصور، وزوايا الرؤية، وزوايا القراءة والمراجعة النقدية، تبعاً لاعتبارات كثيرة من أبرزها:

1 – أسانيده ومرجعياته الميثولوجية والتاريخية، والفكرية، والواقعية، والتجربة الذاتية.

2 – مواقفه السياسية، والفكرية من قضايا عصره الرئيسية، ومواقفه من أدباء القرن ومفكريه، خاصة سارتر.

3 – المؤثرات الثقافية والسياسية، والفلسفية التي ساهمت في تكوينة الأدبي، والفكري، والفني، والجمالي.

4 – نشأته وتكوينه الاجتماعي، ودراسته الجامعية التي ساهمت في صياغة شخصيته، وشخصية أدبه ومسرحه وطبعته بطابع خاص.

5 – إشكالية الهوية التي وقع فيها، وانعكاسها على مواقفه الفكرية وعلى أدبه ومسرحه،وهو ما يعرف بازدواجية الهوية.

6 – الرهانات الأيديولوجية، ومفهوم الثورة الانقلابية في حياته، والتي شكلت جانباً كبيراً من مسرحه وشخصياته الدرامية.

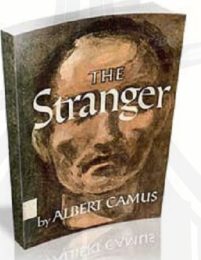
7 – إصابته بالسل في سن مبكرة من شبابه، وتأثير ذلك على تحصيله العلمي، وعلى نشاطه.

8 – معاركه الثقافية، والفكرية مع أدباء ومفكري عصره.

9 – عدم استقراره في وظيفة معينة، وانتقاله المتكرر من وظيفة إلى أخرى.

10 – صداقته لمسرحيي عصره من أمثال: جان لوي بارو، وأنطوان أرتو.

وأياً ما كان الأمر، فإن الغلبة للأحكام النقدية التاريخية التي وضعته في اتجاهات وتوصيفات متباينة، فهو:



1 – الفيلسوف العابث.

2 – الفيلسوف المتمرد.

3 – أديب الوجودية.

4 – الإصلاحي العنيد.

5 – كاتب القرن.

6 – الكاتب المثالي .

7 – الكاتب الأخلاقي.

8 – الكاتب الجدلي.

9 – فيلسوف المسرح ومفكره.

10 – المفكر الإنسان،

11 – فيلسوف الحقيقة.

12 – نصير الحرية والعدالة.

13 – فيلسوف التجديد.

لم يعد الأمر مثلما كان بالأمس، تتجاذبه وقائع الحاضر، وتفاعلات الواقع السياسي، وخصومات وعداوات فكرية ظاهرة وأخرى مستترة. فألبير كامي، وحتى الصديق/ الخصم سارتر، بحاجه إلى مراجعة نقدية جديدة من منظور علمي محايد، بعيداً عن هيمنة الأيديولوجيات وسطوة الشعارات السياسية، والأفكار المُسبقة. ■

الهوامـــش

* الإبيستمولوجي Epistemology: مفردة يونانية تدل على العلم في مقابل التقنة أو التقنية التي تستعمل في الدلالة على مجمل المعارف الوضعية المتعلقة بممارسات شتى (ملاحة، طبابة، رياضة، آلات، إلخ) غير أن الفلسفة افترضت مفهوم المعرفة/ العلم لتبني عليه علم العلم / المعرفة. أعطى ميشال فوكو معنى جديداً لهذه المفردة القديمة: إنها حقل أو مكان له موقعه التاريخي ومتعين في التاريخ. ففي هذا الحقل تظهر / تتأسس وتتوزع - وفقاً لفوضى مظهرية- جملة من الأقوال والمعلومات المستندة إلى مناطق تجريبية (أمراض، نباتات، حيوانات، لغات، عُملات، مبادلات) تشكل موضوعاً لمعرفة وضعية وغير علمية، هي معرفة شتى الممارسات أو المؤسسات. يقترح فوكو لاستكشاف هذا الحقل المعرفي، القيام بحفريات أثرية معرفية:

1 - اكتشاف راتوب الشتات المعرفي.

2 - اكتشاف الأحكام التنظيمية لهذا المكان، الأحكام التي يمكن بموجبها صدور المعلومات المعاصرة عن هذه الأحكام المشتركة التي تكون ممارسة خطابية بالمعنى الفلسفي الدقيق.

3 - اكتشاف الظروف التاريخية التي تحيط بما يقال أو بما يؤسف عليه، أو بما يتحول في كتلة الأشياط المقولة». (انظر: د. خليل أحمد خليل، مفاتيح العلوم الإنسانية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1989م. ص 401 - 402).

** علم الجمال الوجودي Existential Aesthetics: « نظرية في الفن، آمن بها الفلاسفة الوجوديون أمثال سارتر، وكامو، وياسبرز، وتقوم هذه النظرية عل مفهوم: (أن على الفنان أن يسلط الضوء على مأساة الوجود الإنساني وعبثيته) وعلى التجربة اللاعقلانية الفردية، وعلى كل الظواهر التي تؤدي إلى هذه التجربة، وعلى الفنان أن يرسم بواعث الإنسان الدنيئة، المظلمة من هذا الوجود الإنساني، والوجوديون يقيسون موهبة الفنان بالكيفية التي يعبر بها بالرموز عن الوجود وأصالة الفرد وموافقة الحرية. والغرض الأساسي للفن هو انبعاث انفعالات الفرد اللاشعورية». (انظر: د. كميل الحاج، الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، ط 1، مكتبة لبنان، بيروت، 2000م، ص 368).

××× الأنتلخيا Entelechy «مصطلح وضعه أرسطو 384 - 322 ق.م ويقصد به المبدأ الفعال لتحويل الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل. وقد استعملته الفلسفة المدرسية والفلسفة الإسلامية، فيما بعد فقال عنه الفارابي: إنه حال الموجود المتحقق بالفعل، وهو الكمال الأقصى. وابن سينا قد حدد النفس الإنسانية بأنها كمال أول لجسم طبيعي آلي من جهة ما يفعل الأفعال الكائنة، بالاختيار الفكري، والاستنباط بالرأي، ومن جهة ما يُدرك الأمور الكلية) والكمال الأول عند ليبنتز هو حال الذرة الروحية monade، لأنها متصفة بالتلقائية، ولا تتحرك تحت تأثير محرك من الخارج يحركها. (انظر: د. كميل الحاج، المرجع نفسه، ص 460).

1 - رونالد أرونسون، كامي وسارتر، ترجمة: شوقي جلال، سلسلة كتاب عالم المعرفة، العدد دقم 334/

الهوامـــش

ديسمبر 2006م المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 2006م ، ص 216.

×××× الأكسيولوجي Axiology هي منظومة علم القيم وهذا العلم هو فرع من الفلسفة يعني جوهرياً بدراسة القيم الإنسانية على البسيطة من منظور أنثروبولوجي تحليلي تتداخل فيه علوم أخرى أهمهما علم النفس الاجتماعي. من الناحية العملية، تشكل هذ العلم في مطلع القرن العشرين مع ريكر وماكس شيلر وغيرهما، حيث ارتبطت دراسة القيم بعلم الأخلاق. وقد جاءت تراتبية علم القيم عند شيلر على النحو التالي:

1 – احترام ما هو خير.

2 – احترام ما هو نبيل.

3 – احترام ما هو جميل.

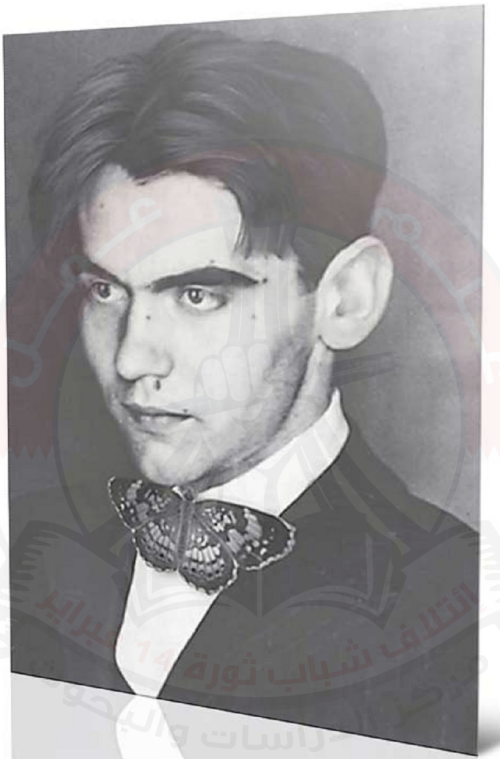
وتعكس الفلسفة المضمونية للقيم موقفنا الذاتي من الشيء الذي نقيمه، وقد اعتبر بعض الفلاسفة القيمة نوعاً من الكيان الفائت للطبيعة، ينتمي إلى عالم يتجاوز المكان، ويتجاوز الحواس، ولا يعرف التغير، فالقيمة ثابتة أبداً. أما المفهوم الماركسي للقيم، فيقوم على مبدأ أن القيم مرتبطة بالظروف التاريخية والعلاقات الطبقية، وتعتبر الماركسية أن الحرية والسعادة الإنسانية أسمى القيم ولا تتحقق إلا بالنضال ضد كل أشكال القهر. (انظر: د. كميل الحاج ، المرجع السابق، ص 368). ورغم أن ألبير كامي لم ينخرط لسنوات عدة في الماركسية، شأن نقيضه سارتر، إلا أن المبادئ الماركسية هذه حفرت وجودها في اشتغالاته الروائية، والمسرحية والفكرية، والتنظيرية، تاركة آثارها في كل ما صدر عنه من نتاجات إبداعية وكتابات نقدية في الأدب، والفن، وإن لم يعلن –كامي– عن ذلك صراحة.. أثناء تبنيه للأيديولوجية الماركسية، وفي تمرده عليها، وخروجه عن طاعتها، بل وكفره بها.

2 – سمير عطاالله ، حارس مرمى الجزائر، جريدة الشرق الأوسط، العدد (12507)، السنة 35، الأحد 24 فبراير 2013م ، ص 44.

3 – المصدر نفسه، ص 44.

4 – حنا عبود، مسرح الدوائر المغلقة، سلسلة دراسات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978م ، ص 169.

5 – المصدر نفسه، ص 169.



لا جنّة زرقاء أمام بصري

[ترجمة: أمين صالح *]

في العام 1933، وبينما كان الشاعر الأسباني فيديريكو غارثيا لوركا (1898 - 1936) مقيماً في نيويورك، أجرى معه لويس ميندیز دومينجويز مقابلة صحفية نشرت في الجريدة الأسبانية ABC في الخامس من مارس 1933. وفي هذه المقابلة طرح لوركا انطباعاته المدهشة عن مدينة نيويورك، مع مزيج من شذرات أو أجزاء من قصائده معتمداً في إلقائها على الذاكرة.

مؤخراً قامت الأميركية إيلي روبنز بترجمة المقابلة إلى اللغة الإنجليزية، وهي منشورة في موقع BOMB.

* كاتب من البحرين.

مع أن لوركا ضمّ أغلب قصائده في كتابه الاختراقي «شاعر في نيويورك»، عندما كان طالباً في جامعة كولومبيا من 1929 إلى 1930، إلا أنه لم يجعلها متاحة للجمهور العام إلا كجزء من محاضرة ألقاها للمرة الأولى في مدريد، في العام 1932، ثم كررها في مدن أخرى بأسبانيا، وأميركا الجنوبية. في صيف 1936 ترك لوركا المخطوطة المكتملة على طاولة ناشره خوسيه بيرجامين مع ورقة كتب فيها هذه الملحوظة «سأعود غداً».

لكنه لم يعد، ومثل هذا اللقاء لم يتم، لأن لوركا تعرض للاغتيال (برصاص الفاشيين) بعد أسابيع قليلة.

كتاب «شاعر في نيويورك» نشر، بعد رحيل مؤلفه، في 1940.

حقائب السفر، مثل غارثيا سانشيز، مثل بول موران، مثل ألبرت لوندريس، فيديريكو غارثيا لوركا، الشاعر الأسباني العظيم، شاعر الأندلس، هو عاشق للحقائب، مع اختلاف واحد، رغم كونه عالمياً مثلهم، مسافراً بكل معاني الكلمة، لوركا يلتمس حقيبته الأسبانية، التي بلا رقعة تعريفية، من الجانب الآخر من العالم.

لوركا يحب الفولكلور الأسباني ولا يضاهيه أحد في هذا الحب. كان على وشك أن يحقق فيلماً سينمائياً عن العادات والأعراف الإقليمية، الغناء، القرى، التقاليد، العروض الترفيهية، الموسيقى. شركة الإنتاج أرادت من لوركا أن يتحدث أمام الميكروفون، شارحاً كل مشهد، كل تنويع محلي. ولوركا لم يكن متأكداً. إذا بدا الفيلم جيداً، فسوف يتحدث. ولوركا سيكون سعيداً، وجهاً لوجه مع الفولكلور الأسباني. إن حساسية الشاعر الاستثنائية سوف تلامس بنعومة، بدقة، أسس تقاليدنا، وتذيب نفسها في حساسية أسبانيا الخاصة.

قال لي لوركا، قبل أن نبدأ حديثنا عن نيويورك:

– تأثير الولايات المتحدة على العالم يمكن تلخيصه في ناطحات السحاب، في موسيقى الجاز، وفي شراب الكوكتيل، ولا شيء غير هذا. وبالنسبة للكوكتيل، فإنهم في كوبا، في أميركا الجنوبية، يتفوقون على الأميركان في مزج الشراب المسْكر. نعم، في كوبا تحديداً، حيث الروح الأميركية الشمالية تظن نفسها الأكثر قوة وهيمنةً.

– لوركا محق.

نيويورك. فيديريكو كان يترك قصيدته عن نيويورك في كل ركن من شبه الجزيرة. مؤخراً، مدريد، فلادوليد، سان سباستيان... كلها ارتعشت أمام كلمة لوركا – الكلمة المكتوبة – التي حوّلت شكل ناطحات السحاب، في نيويورك، إلى وتر مرهف في كمان تعزفه أصابع بارعة.

طلبتُ منه أن يشرح لي وللقرّاء خطة العمل في كتابه التالي، فقال لي:

– لم أرد أن أصف نيويورك من الخارج، الأمر نفسه حدث مع موسكو من قبل. عن هاتين المدينتين رأينا مؤخراً أنهاراً من الكتب الوصفية تفيض من حولنا. ملاحظاتي، إذن، ينبغي أن تكون غنائية.

مبانٍ جبّارة وإيقاع صاخب، هندسة وقلق. لكن ليس هناك سعادة، على الرغم من التقدّم. الإنسان والآلة يعيشان عبودية اللحظة. الأسقف ترتفع إلى السماء من دون أن تلتمس مجداً أو أن تصبح غيوماً. لا شيء أكثر شاعريةً وفظاعةً من عراك ناطحات السحاب مع السماء التي تغطيها.

– فاتن. ويتابع الشاعر:

– ثلج، مطر، وضباب... يغطي ويرطّب ويكسو الأبراج الهائلة. لكن هذه، المحجوبة عن كل الألعاب، تعبّر عن نيّتها الباردة، عدوة اللغز، وتقصّ شعر المطر، أو تجعل سيوفها، الثلاثة آلاف سيف، مرئيةً من خلال بجعة السديم الوديعة.

– لوركا كان قد رفعني عالياً نحو قصيدته. نبرته الجنوبية، القوية والرقيقة في آن، تؤثّر فينا وتسحرنا. لوركا يؤمن بالعربية. لوركا عربي أكثر مما هو أندلسي، أب أكثر مما هو طفل.

– جيش من النوافذ، حيث لا نجد شخصاً واحداً لديه الوقت لينظر إلى الغيمة أو يتحدث مع إحدى تلك النسائم الرهيفة التي يرسلها البحر بعناد، من غير أن يتلقى قط أية استجابة.

– استمر، فيديريكو، واصل قصيدتك نثراً.

– أنا على وشك أن أفعل ذلك.

– بعيداً عن برودواي: فيديريكو يتنفس بعمق الآن. ينظر إلى السماء. ينظر أيضاً إلى شيء آخر لا أعرفه.

– لكن ينبغي للمرء أن يذهب إلى المدينة! ينبغي أن يهزمها. لا يمكن للمرء أن يستسلم للاستجابات الغنائية من غير أن يمسّ برفق أذرع الآخرين أثناء سيره في الشوارع العريضة، المزدحمة بأفراد من مختلف أنحاء العالم. قذفت نفسي نحو الشارع.

– لوركا يفكر. لا يزال ينظر إلى السماء، المشروطة إلى قطع. ويتذكر.

– ذات ليلة، في الحيّ الأرمني الخامد، سمعت أصواتاً خلف الجدار، تنتظر اغتيالاً.

– كيف حدث ذلك؟

– جرح بليغ في الخد

– ذلك كل شيء. ظفْر يعصر ساق النبات.

– إبرة تغوص حتى تجد الجذور الصغيرة لصرخة ما. والبحر يكف عن الحركة.

– كيف حدث ذلك؟

– هكذا!

– هكذا؟

– نعم.

وفي يوم آخر، وجدت نفسي مع السود. أعراق كل العالم تلتقي في نيويورك، لكن الصينيين، الأرمن، الروس، الألمان، لا يزالون أجانب. الجميع باستثناء السود. من غير ريب، كان لهم تأثير هائل في أميركا الشمالية، وهم بلا شك أكثر الكائنات روحانيةً وكياسةً في العالم.. ذلك لأنهم يؤمنون، لأنهم مفعمون بالأمل، لأنهم يغنّون، ولأن لديهم كسلاً وورعاً ينقذهم من كل تلك الرغبات الراهنة الخطيرة.

– السود؟

– نعم، يا منديز، نعم. السود. ليس برونكس أو بروكلين. ليس الأميركان الشقر. لست أرى أمامي معياراً جمالياً وجنةً زرقاء، بل كنت أرى، وأمشي، وأحلم... أمام ناظريّ أحياء السود العظيمة في هارلم، المدينة السوداء الأكثر أهمية في العالم، حيث أكثر الأشياء فسقاً وبذاءةً لها نبرة براءة تجعلها ورعة وغير مستقرة. ارتياب. ارتياب أسود في كل مكان، يا منديز. شيء نموذجي جداً يتصل بذلك العرق. إنه يخشى من الأغنياء القاطنين في بارك أفينيو. الأبواب مفتوحة جزئياً.

– لوركا يرتعش لدى تذكّره هارلم. أعصابه مشدودة، وكل عصب وتر أغانٍ.

– أردت أن أكتب القصيدة عن العِرق الأسود في أميركا الشمالية، وأشدّد على الألم الذي يعانيه السود لمجرد أنهم سود في عالم يتحرك ضدهم. إنهم عبيد لكل ابتكارات الرجل الأبيض، لكل آلاته، مع خوف دائم من أنهم يوماً ما سوف ينسون كيفية إشعال موقد الغاز، أو قيادة السيارة، أو ينسون كيف يزرّرون ياقاتهم، أو يغرزون الشوكة في عيونهم، بسبب أن الابتكارات ليست ابتكاراتهم.

– وول ستريت: تحوّل مفاجئ في الرحلة. الدفّة اتخذت

وجهة مختلفة تماماً. لوركا يحكم شدّ عقدة رباط العنق، يبرز طرف منديله ذي القماش الرقيق في أعلى جيب سترته الأميركية الفضفاضة. يتطلع إلى خطوط بنطاله عبر جلد حذائه الصقيل. إنه يربك نفسه. ببطء شديد نستأنف حديثنا:

– حتى لو... هارلِم لا يمثّل حقاً ما هو متوحش ومسعور بشأن نيويورك. ثمة نفَس إنساني وصياح أطفال. ثمة بيوت. ثمة طحالب. ثمة ألَم مع مؤاساة، ظلم مع بلسم عذب.

– إلى أين أنت ذاهب، يا فيديريكو؟

– إلى وول ستريت. ذاهلاً من فرط فتوره وقسوته. الذهب يصل في أنهارٍ من كل بقاع الأرض، ومعه يأتي الموت. ليس في أي مكان آخر من العالم، يشعر المرء بمثل هذا الغياب التام للروح. زمرة لا يتجاوز عددها ثلاثة أفراد، وزمرة لا يتجاوز عددها ستة أفراد. ازدراء للعِلْم الخالص وشجاعة الحاضر الشيطانية. مشهد لافت للنظر لمحاولي الانتحار، وأفراد مصابين بالهستيريا، وآخرين مصابين بالإغماء. مشهد رهيب لكن بلا فخامة، بلا عظمة.

مرعب. لا أحد يستطيع أن يتصور العزلة التي يشعرها الأسباني هناك، الذي لا يزال إنساناً من الجنوب بدرجة أدنى. لأنك إن وقعت، على سبيل المثال، فسوف تدوسك الأقدام. وإذا انزلقت على المياه فسوف يرمي عليك الآخرون ما يغلّفون به طعامهم. هؤلاء هم سكّان نيويورك، الحشود المتكئة على حواجز المرافئ.

– يضع لوركا يده اليمنى على جبينه. يبدو كالمصاب بالحمى. وهو يبحث عن نهاية أخرى لقصيدته.

الريف: أغسطس. نيويورك تقلّص، تعصر، تسحق، وتنفي. فيديريكو في الريف.

– بحيرة خضراء، منظر طبيعي يُظهر أشجار التنّوب. قيثار الفك. عصير نبات القيْقَب. تحية عسكرية في حضرة لينكولن. أربعة جياد عمياء. أغانٍ من عصر واشنطن البطولي. ياسمين.

– فيديريكو يسرد جزافاً، كما لو يفكر في شيء ما.

– لأن العجلة إذا نسيت كيف تدور،

فربما أيضاً تغني عاريةً مع قطيع من الخيول؛

وإذا أشعل اللهب الخطط المتجمدة

فسوف يتعيّن على السماء أن تجري بعيداً عن هدير النوافذ.

الحواف والإيقاع، الشكل والذعر، السماء ابتلعتها كلها..

– يواصل لوركا –

وليس هناك أي عراك بين البرج والسماء، ليس هناك أي سرب من النوافذ تستهلك أكثر من نصف الليل. السمك الطيّار يحوك أكاليل رطبة، والسماء، الشبيهة بامرأة بيكاسو الزرقاء الضخمة، تركض بأذرع مفتوحة صوب البحر. السماء انتصرت على ناطحات السحاب، لكن نيويورك الآن، من بعيد، هي شيء خيالي. لقد نجحتْ في تحريك العاطفة، مثل أعجوبة طبيعية، مثل جبل أو صحراء.

– أعود: ابتسامة. إنها تنمو بلطف، بالصدق الذي به نمت نيويورك في عينيّ فيديريكو أمام تمثال الحرية.

– لكن ما هذا؟ أسبانيا ثانيةً؟ الأندلس الكونية ثانيةً؟ كاديز صفراء، بدرجة لون أكثر؛ سيفيل قرنفلية اللون تستحيل عند الاشتعال إلى اللون القرمزي؛ غرناطة خضراء بوميض فوسفوري خفيف ينبعث من سمكة: هافانا تظهر بين القصب. ها هي هنا، نخلة وقِرفة، أطياب أميركا التي لها جذور، أميركا الرب، أميركا الأسبانية.

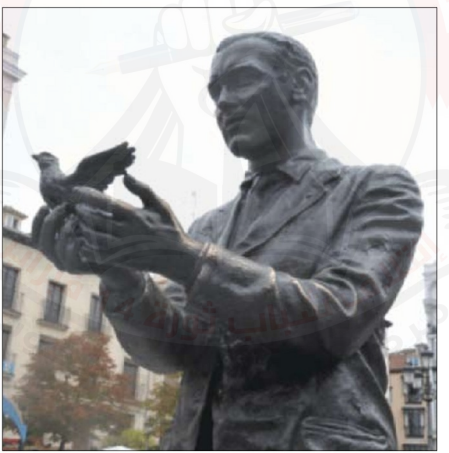
قيثار الجذوع الحيّة، تمساح، زهرة التبغ!

سوف أذهب إلى سانتياغو.

دوماً كنت أقول: سوف أذهب إلى سانتياغو

في عربة من المياه السوداء.

سوف أذهب إلى سانتياغو
نسيم وكحول في العجلات..
– ابعث: يا فيديريكو. لقد عهدتَ بقصيدتك إليّ. قرأتَ لي قصيدتك تلك الليلة، مديراً وجهك نحو القمر، حين لم يكن هناك صوت غير صوتك.
طويلة جداً، قصيدتك. قضيت خمس أو ست ليالٍ وأنا أستمع إليك. كذلك سيفعل القراء. لكن تلك الصفحات، مئتين وخمسين صفحة، ليست كلها لي. كان عليّ أن أدمّر صوتك، تاركاً فقط نبرتك.
معذرة، فيديريكو. ذلك يكفي.
تماماً مثلما مضتْ مباشرةً عبر نيويورك، نبرتك سوف تعرف كيف تلهب كل مخيلة.
معذرة، فيديريكو، أيها الشاعر الأسباني العظيم. ■



نضال الأشقر في مسرحية «الواوية» عن «الأم شجاعة»

حركة الصمت

[ليلى محمد *]

في البدء كانت الحركة-كما تقول الأساطير السومرية - إذ إن في الحركة حياة ، ولو قلنا ماذا كان قبل الحركة؟ إنه السكون أو العمى، فلولا السكون ما أدركنا الحركة. إن فن المسرح يلتقط من الحياة ما هو غير منظور، فيسلط عليه الضوء ليصبح كبيراً موجوداً ومؤثراً، فالسكوت قد يكون غير مرغوباً في الحياة لذا يستبدل السكوت في المسرح بالصمت ليأخذ بعداً فلسفياً -كما في اللامعقول - أو موقفاً دراميا اغترابياً - كما في المونودراما- والسؤال هو: كيف يكون الصمت في الأداء؟ ولماذا ومتى يستخدم؟ وما هي آليته؟ إن هذا البحث يتمحور حول أدائية الصمت باعتباره أحد المرتكزات المهمة المرافقة لعملية الأداء، ومحاولة تحليله، وتأويله، والتعرف على آليته من خلال بعض النماذج الأدائية المسرحية بهدف تفعيل استثماره واستخدامه بشكل أمثل في الأداء المسرحي.

* باحثة أكاديمية من العراق .

Abstract:

Sumerian method said: at the beginning was the mov - ment –what if we say: what have been before that? Its silence or silent or death as the Sumerian said. that means the silence caused the movement if there have been no silence we couldn't have known the movement. theater caches from the life what is unseen and focus the light on what is found influenced. the life might not like silence. for that its switched to silence on stage and it takes philosophic dimension or situation as in Postmodernism. How, why, and when the silence in performance will be that's the question.

تعريف المصطلحات:

أولاً– الحركة (movement): تعرف الحركة بأنها: الانتقال من مكان إلى آخر، والحركة ضد السكون أو عدم الحركة، وهي تشغل في المكان، وتتميز الحركة بأن لها قوة واتجاهاً ودافعاً.

أما (أوغست ستاوب) فيُعرف الحركة بأنها أهم وسيلة من وسائل اتصال الإنسان بالآخرين، وهي انتقال جسم من حال إلى حال زمانياً ومكانياً (1)، وتعرف الحركة المسرحية بأنها صورة المسرح في حالة الفعل (2).

تنقسم الحركة على المسرح إلى حركات يومية (نفعية) وأخرى جمالية، تلك التي تنتمي إلى فلسفة العرض وجمالياته، وتدوم الحركة في الذاكرة لفترة أطول من الكلام المنطوق، وقد تحدث الحركة في الفضاء المسرحي مثل حركة (القفز) أو (الدوران مع القفز).

ثانياً – الصمت (silent) وهو عدم الكلام أو السكوت لبرهة قصيرة، وعادة ما يكون بين الجُمل أو لأخذ شهيق أثناء الكلام. أما الصمت (silence)، والذي نستهدفه في بحثنا هذا فهو ذلك التوقف عن الكلام لفترة أطول من (SILENT) والذي يكون محملاً ومشحوناً بالتعبير الدرامي كما يشكل مرتكزاً أساسياً في الأداء المسرحي.

لقد تمخضت العقود الأولى من القرن الماضي عن مدارس، واتجاهات فنية متنوعة، وثورية، وذلك بتأثير الحروب والانكسارات إضافة إلى التطور التقني الذي أحدث تغييراً مباغتاً في المجتمعات الصناعية، حيث ظهرت أساليب ومدارس متنوعة في أول ثورة على الكلاسيكية الجديدة والطبيعية، فجاءت الواقعية لتعبر عن الإنسان وواقعه الجديد الذي أصبح مغلفاً بالخوف، والشك، والانكسار، باحثة عن طريقة للتعايش مع ذلك الواقع الذي صار يحطو بخطوات متلاحقة نحو الدمار، والقتل، واللاإستقرار، ذلك ما جعل العديد من المحدثين المسرحين يطرحون رؤى وأساليب تتواكب مع روح العصر، من أمثال (ستانسلافسكي، مايرهولد، آبيا، كريغ، أرتو، كوبو، برخت، كروتوفسكي) وآخرين، بحيث تعرض إلى انقلاب في الشكل والمضون، إضافة إلى العناصر المسرحية الأخرى، فقد أصر (أرتو) على تغيير الواقع المسرحي وذلك عن طريق «إبدال اللغة المنطوقة بلغة أخرى تعادل إمكاناتها التعبيرية إمكانات لغة الألفاظ»(3)، ولقد كان من قبله (ستانسلافسكي) قد طالب الممثل بالإصغاء وأكد على أهميته، فالإصغاء المسرحي هو نوع من الصمت الذي يتخذه ممثل ساكت عن الكلام بهدف شد انتباه المتلقي إلى الممثل المتكلم، حيث إن الحوار له وظائف عديدة في النص المسرحي، والطريقة الأساسية في المنطوق هي (TURN-TAKING) أي أن تتحدث أحدى الشخصيات وتستمع الأخرى لها، ثم تتكلم وربما تتكلم المجموعة كما في الجوقة (4). والإصغاء، إذا أردنا

تفكيك آليته، هو عملية سكوت عن الكلام مع تركيز الاهتمام بالجسم، والنظر إلى الممثل المتكلم بحيث يصبح الإصغاء عملية حيادية مغلفة بالاهتمام لما يقال، وتلك الحيادية تستوجب (اللا تعبير) والذي يكون سمة أساسية لعملية الإصغاء بالنسبة للممثل الصامت عن الكلام، حيث إن الإصغاء يهدف إلى توجيه انتباه المتلقي إلى من يقوم بالفعل الكلامي/الحوار من المؤدين على الخشبة، وذلك يتطلب من الممثل الآخر (غير المتكلم) أن لا يقوم بأية تعبيرات مبالغ بها كي لا يثير اهتمام المتلقي أو يجذبه إلى الممثل الصامت، فذلك يخلق حالة من الفوضى والتشتيت، إلا في حالات خاصة تقتضيها ضرورات درامية معينة تستوجب سحب انتباه المتلقي إلى هدف ما.

إن الحراك الذي تمخضت عنه الثورة على الرومانسية والطبيعية أنتج واقعية مسرحية تدور حول الإنسان وقضاياه، بحيث أخذ النص المسرحي ينحو بعيداً في حواره عن الاستطراد الشعري، وخير دليل لنا في ذلك مسرحيات (تشيخوف)، حيث نلحظ «ما في الحديث الفعلي من تفكك واستطراد، ومن انغماس الشخصية في الحديث عن نفسها» (5)، فالملفوظ عند (تشيخوف) يبدأ في الاتجاه نحو دواخل الشخصيات، وباتجاه تصوير الأمور العائلية والنفسية، وذلك بطبيعة الحال يفرد حيزاً محدداً وبائناً للصمت باعتباره حالة من التأمل الداخلي للشخصية، سواءً كتب الصمت في النص المسرحي أم لم يكتب، حيث إن الغور في الدواخل النفسية للشخصية المسرحية يهيئ مناخاً جيداً للصمت في الأداء المسرحي.

إن الصمت في اللغة هو كلام بلا حروف أو أصوات، لكن الصمت في الأداء المسرحي يختلف اختلافاً كلياً، حيث يكون صمتاً درامياً معبراً عن حالة أو موقف أو رؤية فلسفية ما، وحتى إذا ما ذكر في النص لكنه لا يتحدد أو يتهيكل إلا من خلال الأداء، بحيث يتمظهر كفعل أدائي محدد بزمن، وطاقة، وتعبير. إن «الحوار الدرامي ليس محصوراً في الكلمة التي تقال. وما لا يُقال هو بأهمية ما يقال نفسه بل كثيراً ما يكون أكثر أهمية، والوقفة المليئة بالمعنى، والفعل الدرامي الذي يستمر داخل الصمت له قوة درامية كبيرة» (6).

إذن ما الذي يحدث حينما نصمت؟ ربما يكون الصمت عملية تجادلية مع الذات/الأنا/الآخر، فالصمت لا يكون سكوتاً عن المقول، بل يصبح توكيداً للانفعالات الداخلية، فالتعبير عن الصمت في الأداء المسرحي لا يترجم بالسكوت عن الكلام، بل بالوعي بذلك الصمت، لماذا أنا أصمت الآن؟ لأنني أستشيط غيظاً ولا أجد الكلام الملائم، أو ربما أصمت أفضل لأنني لو تكلمت سينفجر الموقف بيننا، أو لأنني أصمت كي أفكر في طريقة أرويها لزميلي المؤدي الآخر، فالصمت الأدائي هو أن نعي الحالة التي ستأتي بعده، وحينها لن يكون الصمت سكوتاً، بل كلاماً معبراً بلا حروف.

يقول (مايرهولد): «شكلان من أشكال الحوار، أحدهما يتألف من الكلمات المصاحبة، والمفسرة للفعل الدرامي، والآخر داخلي يجب أن لا يدركه المتلقي في الكلمات بل في فواصل الكلام، لا في الصرخات بل في الصمت»(7).

وتعد الممثلة الألمانية (هيلينا فايغل)(×) أفضل من استبدل الصراخ بالصمت في مسرحية (الأم شجاعة)، فحين أخبرت بموت ولدها لم تصرخ أو تولول، بل فغرت فاهها مع تعبير الصراخ بدون صوت، وذلك ما اعتبر سابقة أدائية في المسرح.

إن الصمت في الأداء قد يشير إلى (دهشة، انكسار، مباغتة، لا جدوى، خوف، صدمة، خجل، ذهول) والعديد

من الحالات التي يكون الصمت فيها أكبر تأثيراً وتعبيراً من الكلام، حيث «يمكن للسكوت أن يكون فاعلاً أكثر منه سلبياً، خصوصاً على المسرح عندما تتحدث شخصية ساكتة لغات الجسد والفراغ. السكوت هنا أكثر من مجرد غياب للصوت، وإنما هو بالأحرى خطاب في ذاته وشكل من أشكال التواصل»(8). وحيث إن العرض المسرحي عملية تواصلية ما بين المؤدي والمتلقي، فإن الصمت يضفي على الأداء نوعاً من السرية والغموض، بحيث يبدو مغلفاً إلى حد ما وغير معلن أو منكشف للآخر، ذلك ما يسمح للمتلقي بالذهاب إلى تأويله الخاص به وحده كفرد وليس كمجموعة من المتلقين، والذي حتمياً سيختلف من متلق إلى آخر، حينها تصبح المشاهدة عملية سرية مغلفة باللذة والمتعة نظراً لاحتوائها على الغموض وعدم الافتضاح، ذلك ما يصعد المتعة وينوع مخالفة أفق التوقع لدى المتلقين. إن أداء الصمت لا يعني عدم التعبير- كما الإصغاء - بل إن المؤدي للصمت يجب أن يظهر من التعبير ما لا يريد قوله بالكلمات، ذلك يعني بأن أداء الصمت ينطوي على طاقة عالية جداً وشحنات تعبيرية ربما تفوق البكاء أو النحيب، فالمؤدي للصمت يتكلم من الداخل بلا حروف، وذلك ما يجعل من الصمت وفي محطات معينة عملية جدلية توليدية في كل عرض، حيث إن زمن الصمت يختلف من يوم إلى آخر بحسب مزاج المؤدي وظروف العرض، بمعنى أن أداء الصمت غير قابل للاستقرار أو التحدد، فهو أثيري يختلف من مؤد إلى آخر- وإن كان للدور ذاته- ذلك ما يجعل من أداء الصمت السهل الممتنع ذا الحضور الأثيري على المؤدي والمتلقي أيضاً.

في مسرحية (فجر يوم ثامن)(××)، يبدأ العرض بشخصية (الزوجة) وهي جالسة في بقعة ضوئية على كرسي لوحدها بانتظار ما سيقوله الطبيب بشأن حالة زوجها المريض بمرض خطير، فالمشهد هو انتظار وترقب لشيء لا يعرفه المتلقي منذ بداية العرض، ذلك ما جعل المؤدية تجلس حوالي ربع دقيقة بلا حراك تماماً، ثم تبدأ بإصدار صوت بأظافرها لبرهة من الزمن، بعدها تقوم بهز إحدى القدمين بحركة تنم عن القلق، ثم تتبعها بهز القدمين بسرعة أكبر لزمن معين، بعد ذلك تنتبه إلى جهة يسار المسرح ملتفة مع إيقاف الحركات الموضعية، تصغي وكأنها سمعت صوتاً، ثم تلف رأسها إلى الأمام خائبة لتعود إلى وضع السكون، بعد فترة تبدأ بإصدار صوت بتحريك إسورتها وشيئاً فشيئاً تتوقف الحركة لتسرح المؤدية بنظرها باتجاه المتلقي لتذهب في تداعياتها، تتساقط الدموع من عينيها، بعدها تمسح دموعها وتنهض من مكانها، تمشي عدة خطوات ذهاباً وإياباً، فجأة تنتبه إلى جهة يسار المسرح في التفاتة حادة وسريعة ليدخل الطبيب.

إن المشهد الافتتاحي الذي تجاوز الدقيقتين قد كان بلا حوار ولا أصوات ولا حتى مؤثرات صوتية، لكننا في هذا الصمت الأدائي نلحظ إيقاعات متنوعة منها:

1 - إيقاع الصمت في صالة العرض.

2 - إيقاع التعبير الوجهي للمؤدية وتغيره بعد البكاء أو الالتفات.

3 - إيقاع الإيماءة الحركية (حركة الأظافر، حركة الأسورة).

4 - إيقاع التنفس للمؤدية.

5 - إيقاع الحركة ذهاباً وإياباً في المكان. ومن المؤكد هناك إيقاعات أخرى مثل إيقاع الملابس أثناء المشي، أو إيقاع صرير الكرسي وإيقاع صوت الخطوات، والعديد من الإيقاعات التي لولا الصمت لما تمكنا من رصدها والإحساس بها.

إن ذلك التنوع في إيقاعات الصمت الأدائي على المسرح هو ما يجعله مؤثراً على المتلقي وأثيراً على المؤدي أيضاً، فالأداء بلا كلمات يدعو المؤدي إلى تفعيل التعبير الوجهي والإيمائي بعامة، حيث إن حالة السكوت عن الملفوظ تستوجب مضاعفة المعنى المطلوب إيصاله للمتلقي، وذلك من خلال التعبير، والانفعال بعامة، إضافة إلى استخدام الإيماءة الصوتية والحركية. إن الإيماءة، وبالأخص الحركية، تزدهر وتتفتح في الصمت الحركي، ذلك ما يجعلها مؤثرة إلى حد كبير، حيث إن السكوت عن المقال يعمل على تفعيل نظر المتلقي باتجاه المؤدي من أجل الوصول إلى المعنى بحيث تصبح الإيماءة الحركية مقصداً من مقاصد المتلقي وحاجة ملحة لدى المؤدي. وتتوقف مهارة المؤدي على ترجمة هذا السكوت الكلامي إلى صمت مؤول أي كلام غير منطوق شفاهاً لكنه مرئي عياناً، وهنا يأتي دور المتلقي ليفك شفرة هذا الصامت عن الكلام، المعبر عن الموقف أو الحالة بلا حروف مما يجعل عملية التأويل، والتحليل أكثر حيوية، بحيث يشعر كل متلقٍ في الصالة بأنه الوحيد الذي توصل إلى المعنى المطلوب، حيث إن عدم افتضاح الملفوظ / الحوار يسمح بإطلاق شهية المتلقي بأتجاه تحليل لحظات الصمت أو تأويل الإيماءة الحركية، وذلك ما يصعد من لذة العرض لدى المتلقين جميعاً.

إن التنوع الإيقاعي للمشهد الصامت يجعل من الأداء عملية بنائية وهدمية دائمة الإنشاء والتفكيك، فكلما يظهر إيقاع يصعد من عملية الأداء، ثم يظهر إيقاع آخر وآخر وهكذا تتوالد الإيقاعات لتسهم في بناء الإيقاع العام للمشهد، وحيث إن الأداء يتكون من (صوت وحركة) فالصمت الحركي يصبح مساراً ثالثاً مخصباً بواسطة المسارين السابقين (الصوت والحركة) ليصبح الصمت الحركي (لا صوت ولاحركة) = (انفعال+ تعبير)

أو ليكون (لا صوت + حركة)= (صمت حركي).

إن الإيقاع في الصمت الحركي مؤشر وسمة ظاهرة لتميز الصمت المسرحي عن الصمت اليومي، فهو صمت مشحون يشعر به المؤدي والمتلقي على حد سواء، فالإيقاع الداخلي للمؤدي يتمظهر من خلال التنفس، وحركة العينين، والتعرق، واحمرار، أو شحوب الوجه، وقد يصل إلى القدم أو اليد، فلا ساكن على المسرح حتى الميت، «وكأن الصمت في الكتابات المحدثة أشبه بالصمت الذي تكتبه الموسيقى» (9)، وحيث إن الصمت في الموسيقى له زمن محدد ويكتب كما تكتب الأصوات المسموعة في البار الموسيقي، ففي الموسيقى يعزف الصمت بلا صوت، كذلك في الأداء المسرحي يؤدى الصمت بلا صوت، ولكنه يتميز بطاقة كامنة تتوهج لتنعكس على وجه وجسد المؤدي. والصمت من حيث كونه نقيض الكلام، فكلاهما يكشف الآخر، وبما أن الحوار المنطوق هو الذي يهيمن في النص المسرحي، فالصمت يشتغل على إبراز، وإظهار الجملة الكلامية، أي يضعها بين مزدوجين. إن «لحظات التوقف لحظات دينامية ملغومة، مكتنزة صاخبة، وفي كثير من الأحيان تشكل هذه اللحظات حالة من حالات تتويج المشهد عندما يحتدم، ويتوتر، ويتصاعد، فالصمت حالة من الوجود والغياب، والظهور والإخفاء، والسرية والعلانية في آن واحد» (10).

إن للصمت الحركي قيمة إيجابية، فهو كما ينطوي على الغموض والتكتم، قد يكون ضرورة درامية، فعلى سبيل المثال لا الحصر: يفرض الصمت الحركي وجوده بعد مشهد متصاعد درامياً ومنفعل عاطفياً كمشهد (مقتل دزدمونة) في مسرحية (عطيل). فمن ناحية يكون المتلقي بحاجة إلى الصمت الكلامي، حيث أرهق بسبب فعل

القتل ووصل إلى ذروة الانفعال العاطفي، وربما يكون متعاطفاً مع أحدهما، والصمت يصبح حالة من الراحة ومن ثم لجعل المتلقي يفكر في سبب القتل، وهل (دزدمونة) تستحق الموت، أم أن (ياغو) هو القاتل الحقيقي بفعل ما أوحى (لعطيل)، فالصمت يصبح حاجة ملحة لإيقاف التفكير العاطفي وإشغال التفكير العقلاني للمتلقي، ومن أجل ذلك لابد من وجود منطقة عازلة ما بين الوجداني والعقلاني والتي ستكون الصمت الحركي، أما بالنسبة للمؤدي، فالصمت بداية يجعله يستعيد قواه بعد لحظات من الراحة الأدائية والجسدية ليستمر في تأدية مشاهد العرض الأخرى.

ومما سبق نتوصل إلى أن الصمت الحركي يعمل على تصفير الزمن الانفعالي للمتلقي والمؤدي أيضاً، وربما يطرح السؤال الآتي : لماذا لا نستخدم الموسيقى كبديل للصمت الحركي؟ والجواب هو أن الموسيقى تمتلك شحنات عاطفية ما يجعلها غير قابلة لقطع الانفعال العاطفي أو العمل في التفكير العقلاني، وقد يكون البديل هو الأصوات غير اللغوية، والتي غالباً ما تتداخل مع الأصوات الكلامية مثل (أف، أه، أم، ها) والعديد من الأصوات التي تعمل كمعبر عن الحالة التي تعيشها الشخصية (عطيل) فهي تشتغل كإيماءة صوتية وغالباً ما يكون أنسب مكان لاشتغالها مع الصمت الحركي، فإن هذه الأصوات غير اللغوية قد «تتفوق في نقوة تعبيرها وأثرها الدرامي عن اللغة المتكلمة نفسها»(11).

إن الأشكال المسرحية الحداثوية مثل (اللامعقول، الواقعة، المونودراما، الكوريغرافيا، الفقير) وغيرها تتخذ من مفهوم الأداء الجسدي وسيطاً أساساً تعبيرياً لتجسيد العرض المسرحي، فقد مارس (أرتو) قسوته على اللغة/ الحوار، وذلك من خلال تعرية الألفاظ من المعنى بحيث تتحول الكلمات إلى مقاطع موسيقية، بمعنى رجوعه إلى الحالة الحسية للحروف ذاتها بهدف التعبير عن الحالة الإنسانية المكبوتة (12).

إن الإيقاع الأدائي الحديث يتشكل ما بين الساكن والمتحرك من جهة، والساكت والمتكلم من جهة أخرى، باعتبار أن الأداء يتكون من الصوت والجسد.

جســد = ساكن و متحرك

صــوت = ساكت ومتكلم

إن الصمت الحركي يتخصب من السكون والحركة والسكوت والكلام ليصبح مرتكزاً مهماً يتشكل منه إيقاع الفعل والكلام، وبالتالي إيقاع الأداء بشكل عام، ذلك أن الأداء الحديث يفترض تنظيماً إيقاعياً معيناً. إن «المسرحيات والعروض التي تشترك في اهتمامات حداثية، تسعى إلى تشويش التنظيم المحاكي للكلام والإيماء»(13)، وعليه لابد أن يكون الصمت الحركي إحدى الاستراتيجيات الأساسية في ذلك التنظيم الذي تستدعيه العروض، أو المسرحيات الحداثوية، فالتشويش يصبح برمجة جديدة يتعلق بإيقاع الكلام وعلاقته بالإيماءة الحركية، بحيث يتمظهر الصمت الحركي في مساحة أدائية محددة ومفروزة إلى حد ما.

إن الصمت يسمح للإيماءة الحركية بمرافقته، فحين يكون الكلام محبوساً يبحث المؤدي عن بديل يعبر بواسطته عن أفكاره ومشاعره، وذلك ما يجيز للإيماءة الحركية أن تنطلق في أفضل ظهور لها، حيث تكون بديلاً للكلمات أو الأصوات، فالنظر يثير الاهتمام ويستأثر به، وعلى المؤدي للصمت الحركي أن يختار من الإيماءات ما هو مناسب وغير مألوف، كي تصبح الإيماءة مقولاً مكثفاً واختزالاً للمعنى المراد إظهاره في المشهد أو اللحظة الصامتة.

ومن خلال ما سبق نتوصل إلى الآتي:

1 - يمثل الصمت الأدائي رؤية فلسفية وموقفاً دراماً عالياً.

2 - يعتبر الصمت الأدائي مفصلاً أساسياً من مفاصل الأداء.

3 - يسمح الصمت الأدائي للمتلقي بتفعيل التأويل الخاص به لما له من خاصية السرية والانغلاق نحو الداخل.

4 - يمهد الصمت الأدائي لما بعده من معنى ويفرز ما يليه من ملفوظ .

5 - يتميز الصمت الأدائي بتنوع إيقاعي متعدد.

6 - يعتبر الصمت الأدائي صفة من صفات ما بعد الحداثية في الأداء.

7 - يمثل الصمت الأدائي مساحة تأويلية جيدة للمتلقي، ومحطة استراحة أدائية للمؤدي.

8 - يفسح الصمت الأدائي مجالاً واسعاً للايماءة الحركية ويمكنهما من مصاحبته. ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

المصـادر

1 – سامي عبدالحميد.حركة الممثل في فضاء المسرح.(بغداد):المركز العلمي .ط1 (2011).ص 4.

2 - ألكسندر دين. أسس الإخراج المسرحي.تر. سعدية غنيم.(القاهرة): الهيئة المصرية للكتاب .1975 ص272.

3 - ويليلمز رايموند.طرائق الحداثة وحركة ضد المتوائمين الجدد. ترجمة فاروق عبدالقادر. (الكويت):عالم المعرفة. 1999ص 8..

4 - ينظر: الين استون (و) جورج سافونا.المسرح والعلامات. ترجمة محسن مصيلحي. مهرجان القاهرة التجريبي.1996 ص 80.

5 - فردب ميليت وجير الدين بنتلي.فن المسرحية. ترجمة صدقي حطاب.(بيروت):دارالثقافة.1966 ص496.

6 - كريفش ستوارت.صناعة المسرحية.ترجمة عبدالله معتصم الدباغ. (بغداد): دار المأمون. وزارةالثقافة والإعلام. س1986ص 159.

7 - فسفولد مايرهولد.في الفن المسرحي.ترجمة شريف شاكر.(بيروت): دار الفارابي.1979ص124.

(×)هيلينا فايغل ممثلة ألمانية وزوجة (برخت) شاركت في غالبية أعماله المسرحية وبعد وفاته تسلمت إدارة مسرحه في ألمانيا.

8 – جيلبرت هيلين (و) جوان تومكينز.الدراما مابعد الكولونيالية–النظرية والممارسة.ترجمة سامح فكري.مهرجان القاهرة التجريبي (15) ص 266 – 267.

(××) مسرحية (فجر يوم ثامن) تأليف (مثال غازي) وآخراج (سنان العزاوي) تمثيل (ليلى محمد) و(فيصل جواد) و(سامي عبدالحميد) ومن إنتاج الفرقة الوطنية للتمثيل .عرضت في مهرجان الهواة (تونس – سوسة) للعام (2007) وحازت على جائزة أفضل ممثلة.كماعرضت في مهرجان مسرح الهواة في (القاهرة).

9 – موسى حبيب. سيمياء المعمار الشعري. محاضرات الملتقى السيميائي الأول. (سيمياء النص الأدبي) منشورات الجامعة. (نوفمبر) س2000 – ص213.

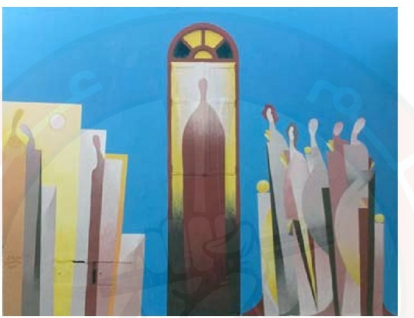
10 – بول ريكور من النص إلى الفعل .ترجمة محمد برادة وحسان بورقية.ط1 س 2001 - ص 8.

11 – جوليان هلتون. نظرية العرض المسرحي. ترجمة نهاد صليحة مركزالشارقة للإبداع الفكري. مسرح(21) س 2000 – ص 228.

12 –ينظر: كولين كونسل علامات الأداء المسرحي – مقدمة في مسرح القرن العشرين.ترجمة أمين حسين الرباط.مهرجان القاهرة التجريبي س1997 ص240.

13 – إلين ستون (و) جورج سافونا المسرح والعلامات مصدر سابق.ص167.

لوحات الفنان البحريني عدنان الأحمد وجداريته بأصيلة.. أسوار غير مرئية



[فيصل عبدالحسن *]

من مزايا الرسم لدى الفنان البحريني عدنان الأحمد مزجه بين التكعيبية والتجريد. ففي معظم لوحاته التي عرضها في معارض كثيرة منذ التسعينات وحتى اليوم، نجد هذه الرؤية الفنية، وربما هذه الطريقة في الرسم التي انتهجها الفنان، جاءت عبر سنوات عديدة من الممارسة والتجربة، وتثقيف الذات وتمرين اليد والعين، والاهتمام بما يعيشه الناس، ومعرفة ما يبهجهم ويحزنهم، ومقدرته كفنان على التوليف وإنتاج لوحات تبهر العين، وتستلب من الزائر لمعارضه لحظات عميقة من الصفاء والتأمل في الألوان المبثوثة على قماش التوال والشيفون.

* كاتب وناقد عراقي مقيم في المغرب.

كتب لي الفنان عدنان الأحمد في مراسلة خاصة معه عن لحظة إنجازه للوحته، وما يتوقعه من الرائي لما أنجز من عمل فني فكتب: «لا أحب أن أشرح لوحاتي كثيراً. أريد أن يشرحها المشاهد لنفسه حسب مفهومه، وفكره، وثقافته أياً كانت هذه الثقافة، فليس بالضرورة أن تكون اللوحة منضبطة فنياً، وأهم شيء أراه فيها: الصدق والمعرفة العيانية للمرسوم، وبذلك أفسح المجال للمتلقي أن يفسر اللوحة حسب هواه، ويحللها بعيداً عن إطار أفكاري، وأغراضي ودوافعي الشخصية.

وعندما أرسم أية لوحة من لوحاتي أكون بذلك قد سمحت للآخر أن يشاركني هذه المتعة ويضيف إليها، ويعيد رسمها بذاكرته، ويساهم في إكمال ما بدأته، لأني أعتقد أن معظم لوحاتي ناقصة، لذلك أستمر وأستمر في البحث والتنقيب، وفي مثل هذه المشاركة بيني وبين المشاهد أستطيع أن أعطي لوحاتي أبعاداً جديدة ومتنوعة ومتعددة تتجاوز حدود الزوايا التقليدية للنظر، وذلك من خلال السماح للمشاهد أن يسرح بخياله وذاكرته وعقله الباطن، ليؤكد ما يراه ويشرحه لنفسه أو للآخرين، وهو على صواب دائماً، وأعطيه الحق في ذلك، فلا أقيد أحداً بما أراه أو ما أعنيه. أنا فقط أفتح الأبواب، وأترك المجال للدخول والخروج ثم الدخول والخروج وذلك سيسعدني كثيراً».

الماضي الجميل

نجد هذا المزج بين ما أراد هو كفنان وما يريده الآخر، فيما أنتجه من أعمال فنية، وهو يراوح بين مدرستين فنيتين لهما مريدوهما من الفنانين العالميين الكبار، ومن الجمهور الواسع في كل العالم، المهتم بهذا النوع من الرسم، الذي لا يحكي في اللوحة قصة ما أو حكاية، لكنه يعكس مشاعر الفنان وإحساسه بجمال الحياة من خلال مزج الألوان، ومحاكاة الطبيعة، وهو يعيد بذائقة الرائي إلى ما كان يبدعه الفنان الفطري القديم من لوحات لأشكال هندسية، وهيئات مخلوقات يرسمها بلا تفصيلات واضحة، ويضع رسومه فيما ينسجه على الزربيات التي يزين بها خيمته، أو ما كان يضعه من رسومات على المناديل وأوشحة رؤوس العرائس، وما تزين به الصناديق الخشبية القديمة، وسروج الخيول.

يوضح الفنان الأحمد هذا الجانب من أعماله الفنية بثلاث رؤى رئيسية، فيقول عنها:

أولاً: يجب عليَّ أن أنسى أمر التقنية والتكوين والتصميم، وأترك ذلك للخبرة والتجربة التي وفرتها لي دراستي الأكاديمية.

ثانياً: أن أنسى مقاييس الصح،والخطأ، والجميل والقبيح، والمقبول، وغير المقبول وأنظر إلى كل ما هو حالم وشاعري ورومانسي، فأنا أرسم لنفسي فلا ألتفت للشهرة، والمال، والجوائز، والجري وراء الأضواء، فعالمي فيه الكثير من المثالية.

ثالثاً: أتساءل عن الجمال هل هو في الشكل، أم في المضمون؟ فالجمال بحد ذاته ليس غايتي، إنما أبحث عن الحقيقة المفقودة (كجمهورية أفلاطون)، والحقيقة أني ألتقي مع الآخرين في نقطة معينة في أحد زوايا لوحتي... ألتقي بهم في ذاكرتهم، أو ثقافتهم، أو أحاسيسهم، ومشاعرهم حتى المؤلمة منها، وأستطيع أن أحولها إلى لحظات ممتعة مملوءة بالأمن والسلام.

الفنان عدنان عبدالرحمن محمد الأحمد، الذي ولد عام 1960 بالمحرق، هو ابن المدينة البحرينية، الذي ألف في كل زقاق منها رؤية الأقواس في البنايات القديمة ودرفات النوافذ الخشبية، المزخرفة بالأرابيسك، وشغفته رؤية الوجوه، وجوه النساء خصوصاً في الأسواق، وأمام البيوت، وفي الأعراس والمآتم، وفي عيدي الأضحى والفطر،

واحتفالات المولد النبوي الشريف، وكل هذه المؤثرات البصرية المختزنة في ذهنه انتقلت معه، ولم يستطع التعبير عنها إلا بعد أن امتلك أداة التعبير عنها بالرسم، فجاءت لوحاته معبرة عن كل هذا الخزين البصري والعاطفي والديني المتأجج .

يقول عن ذلك الماضي الجميل المشبع بالأحلام الكبيرة: «ولدت في مدينة المحرق، فريق بن خاطر قرب براحة بن غنم بشارع الشيخ عبدالله، وبعد إتمام الدراسة للمرحلة الثانوية عام 1979م حصلت على بعثة دراسية لدراسة الفنون الجميلة بفرنسا من قبل وزارة التربية والتعليم، ومن هنا بدأت رحلتي مع الفنون التشكيلية كطالب في مدينة بيزانسون بفرنسا، ومن خلال الدراسة الأكاديمية في مدرسة الفنون الجميلة تعرفت على مدارس الفنون وأساليبها وتقنياتها القديمة منها والحديثة، وتاريخ الفن، وأهم الفنانين العالميين الذين صنعوا تاريخ الفن القديم والحديث، وقد شاركت في عدة معارض عندما كنت طالباً بفرنسا في مدينة تولوس وومومبلبارد وبيزانسون مع جماعة (الفن الجديد) بمدينة بيزانسون.

البحرين وفرنسا

أراد عدنان الأحمد في البداية أن يدرس الطب في فرنسا بعد إكماله الدراسة الثانوية، وبالرغم من ظهور اسمه مقبولاً في عدة خيارات دراسية أخرى بفرنسا إلا أنه اختار دراسة الفن، يتذكر تلك الأيام الحافلة من أيام باريس بقوله «من خلال تواجدي في فرنسا، وترددي على باريس بشكل مستمر قبل أن أستقر فيها في المرحلة الأخيرة من دراستي للانتظام في دورات تخصصية، حيث أتيحت لي الفرصة لقضاء أوقات طويلة، ولساعات بشكل يومي في متاحف باريس، وخاصة متحف اللوفر ومركز جورج بومبيدو للفن الحديث، ومتحف أورسي، ومتاحف أخرى تمتلئ بها باريس في كل مكان، وقد تشبعت وتشربت بمناخ الفن والثقافة الفنيه، وتوجهاتها، وأساليبها من خلال دراسة الفنون الجميلة، وتاريخ الفن أكاديمياً، واستطعت أن أخط لنفسي خطاً فنياً معيناً، والحصول على شخصية فنية متميزة كانت من أهم أهداف دراستي وبحثي في تقنيات الفن، وفلسفته، وكان ذلك مشروع تخرجي، واضعاً نصب عيني أن أواصل مسيرتي الفنية بعد التخرج على أسس فنية متينة، وقائمة على الخبرة والمعرفة، والثقافة الفنية».

وبعد حصوله على الدبلوم الوطني العالي في الفنون البلاستيكية والتعبيرية في الفن التطبيقي – بيزانسون في فرنسا عام 1987 كان عليه أن يحدد رؤية فنية خاصة به، استقاها من مزج تجربتين مختلفتين فلسفياً وفنياً، وكل واحدة ترى الفن بشكل خاص بها، وتفلسف هذه الرؤية الفنية برؤيتها الخاصة، فمدَّ أواصر الانسجام بين التجريد والتكعيبية في الرسم التشكيلي ليخلق رؤية جديدة.

ويعزو أحد أسباب هذا المزج الفني بين رؤيتين لديه إلى النقلة الجغرافية الكبيرة بين مكانين وحضارتين، أثرا بالفنان الشاب كثيراً، وجعلاه يحاول المزج بين مدرستين فنيتين هما التكعيبية والتجريد التعبيري، للتعبير عما عاشه في المكانين المختلفين في كل شيء، أزقة البحرين وأسواقها وناسها، وفرنسا، ومعارضها، ومقاهيها، ونسائها، البحرين ومناخها الحار الرطب، وجغرافيتها المحدودة التضاريس، وفرنسا الباردة، الممطرة لفترات طويلة من السنة. هذا التضاد الحاد الذي شعره الفنان الشاب في باريس بين التقاليد المحافظة في البحرين، والحياة المنفتحة والتعبير الحر عن المشاعر في عاصمة الفنون باريس في نهاية الثمانينات، كل ذلك جعله يختار طريقته الخاصة به بالمزج بين المدرستين الفنيتين في الرسم.

وأقل ما في كل واحدة من هاتين المدرستين الثوريتين في الرسم، أنها انقلاب حقيقي على الرسم الكلاسيكي، وتمرد على الواقعية التعبيرية، والمدرسة الرومانسية، وفي هاتين المدرستين الفنيتين تخلى فيهما الفنان عدنان الأحمد عن الكثير من القيم الفنية التي ترسخت في تقاليد الرسم بأوربا، منذ الرسم القوطي في العصور الوسطى، وحتى بدايات القرن العشرين.

يقول الفنان الأحمد عن تأثيرات حياته في البحرين، وما خلفته داخله حياة أهله، وأفكارهم، ومعتقداتهم من إحساسات فيزيقة عميقة لديه، وظفها في رسمه بعد تخرجه وعودته إلى البحرين من فرنسا: «بدت الرؤية لديَّ ميتافيزيقية بعض الشيء، وكان يجب عليَّ أن أتخلص من كل ما هو غير مهم، نعم يجب أن أتخلص من كل الشوائب والهموم والأحزان، ويجب أن أتجرد من كل القيود والأعباء، حتى أعباء الجسد، يجب أن أنسلخ منها، وأتحرر من الحالة المادية، وأصبح روحاً خالصة، روحاً طاهرة نقية ومُلهَمَةً وأحلق عالياً مثل الطير مثل الدخان وأرتفع وأرتفع حتى أفقد الإحساس بالزمان والمكان وأبحث عن المثالية، عن الحب والخير والسلام، وبذلك أكون في حالة من اللاوعي أو ما يشبه الغيبوبة الممتعة، أزور خلالها أماكن بعيدة زرتها ذات يوم في الماضي البعيد أو القريب، وأستحضر أشخاصاً أعرفهم أو عرفتهم ذات يوم؛ أتذكرهم، وأتحدث معهم وأحاورهم، وبذلك أفتح آفاقاً جديدة في منظور لوحتي لتكون ملتقى أصدقاء أو أشخاص عرفتهم منذ زمن بعيد أو شاهدتهم أو نظرت إليهم أو سمعتهم يتكلمون، فأعجبني شيء منهم أستطيع أن أوظفه في لون أو شكل أو أرسم من أجل قيمة مطلقة من إلهام شخص أعرفه أو لا أعرفه، وأحياناً تزورني في أعمالي أطياف غريبة أتعرف على بعضها، ولا أتعرف على البعض الآخر، لذلك تكون ألواني غنية تحمل عبير الماضي ليمتزج بالحاضر والمستقبل أحياناً».

الفنان عدنان الأحمد، الذي رسم المرأة بطريقة خاصة به، نقل أيضاً عبر مقاساتها الجمالية في كل لوحة شوقه إلى هذا المخلوق الرقيق، المُتْرَف بالعاطفة، ومحاولته التعرف عليه والاقتراب منه من خلال الرسم، فالمرأة في لوحاته بلا قسمات محددة، بعنق طويل وشعور مرسلة، وأجساد رشيقة، مستقيمة، كأنها السهام المُعدة لقوس النشاب، وأحياناً يكون جسد المرأة في لوحاته متموجاً، كأنما تراه العين من خلال سائل يكسر خطوط الضوء ويشتتها، ويعطي ذلك التموج المغري في الجسد، إثارة لرغبات دفينة لا تُحصى لدى الرائي، ويتمنى لو أن الفنان بذل جهداً ما لتحريك ذلك الجسد، وإشباعه بالرغبات والأحلام والحركة، وتجريده من تلك الهلامية والحيادية التي يبدو عليها في كل لوحة.

العودة للبحرين

يقول عدنان الأحمد عن بواكير عودته إلى البحرين، وبدايات انغماسه بالعمل الفني الفعلي، ومصاعب تلك البدايات، وشغفه بأن يحقق شيئاً لوطنه البحرين، ونفسه كفنان لديه رؤية خاصة به: «وبعد تخرجي من مدرسة الفنون الجميلة من بيزانسون وحصولي على الدبلوم الوطني العالي مع تقدير لجنة التقييم قضيت السنة الأخيرة في باريس، وكانت مرحلة باريسية بحتة، ومهمة جداً بالنسبة لي، حيث تبلورت شخصيتي الفنية، وأخذت تكوينها النهائي، الذي سأبدأ به حياتي الفنية في بلادي عندما أعود إلى الوطن. وقضيت معظم وقتي في متاحف باريس، ومكتباتها أرسم وأقرأ، وأبحث وأكتسب مهارات فنية جديدة ومركزة استقرت في عقلي و قلبي حتى يومنا هذا.

لقد تخرجت من (البوزارت) عام 1987م وعدت الى البحرين في عام 1988 – 1989م وعملت مدرساً لمادة التربية الفنية في مدارس البحرين، ومن خلال عملي قمت بإعداد مقرراً لمادة التربية الفنية ليتم تدريسه في مدارس البحرين، كما شاركت في عدد من معارض وزارة التربية والتعليم للفنون التشكيلية، وشاركت في عدة لجان فنية للنشاطات التربوية في مجال الفنون التشكيلية، وفي هذه الأثناء التحقت بجمعية البحرين للفنون التشكيلية في 11 يناير 1989م وبدأت رحلتي الفنية كفنان تشكيلي بحريني، وتعرفت على الوسط الفني في البحرين، وتعرفت على أهم الفنانين التشكيليين الذين سبقوني بمراحل كثيرة، وكنت أسمع عنهم وأنا طالب، وكنت أبدي الكثير من الإعجاب والاحترام والتقدير لهم ولفنهم، وكنت أتمنى أن أصل يوماً ما إلى ما وصلوا إليه من مكانة وصيت واسم في الساحة التشكيلية البحرينية. وبدأت مشاركاتي الفنية وكانت أول مشاركة لي في معرض الفنون التشكيلية السنوي بمناسبة افتتاح جسر الملك فهد عام 1986م في موقع جسر الملك فهد، وبدأ مشواري الفني منذ تلك اللحظة، وشاركت في معظم معارض وزارة الإعلام سابقاً، هيئة الثقافة والآثار حالياً، داخل البحرين وخارجها وشاركت في معظم معارض جمعية البحرين للفنون التشكيلية داخل البحرين، وخارجها منذ التحاقي بها عام 1989م حتى اليوم، وشغلت منصب أمين سر الجمعية للدورة السابعة عام 1996 – 1998م والدورة التاسعة عام 2000 – 2002م وأقمت معرضي الشخصي الأول عام 2002م بمقر جمعية البحرين للفنون التشكيلية بشارع البديع».

معارض الفنان الجماعية والفردية جاءت مكملة لبعضها، كأنما تؤلف سلسلة طويلة من مشاهد تعبيرية تظهر نضج الفنان وتطور أستخدامه للألوان والتفنن بمزجها لتعطينا أعمق الإحساسات عند النظر إليها، سواء تلك التي عرضها في فرنسا بين عامي 1985 و1988 ونقصد معارض (البوزارت) في مولوس، بلفورت، ومومبلبيارد أو في البحرين بين عامي 1988 و1993، ومعارضه الخليجية في بينالي الشارقة للفنون التشكيلية بعد عام1993 في الإمارات العربية، وبينالي الكويت في العام 1996. والدولية في المهرجان الدولي للفنون الأوروبية بجنيف عام 1997. وعشرات المعارض الجماعية والفردية الأخرى في الأعوام التالية، وآخرها ما أبدعه في جداريته في مدينة أصيلة المغربية عام 2014.

يقول الأحمد عن تلك المرحلة الضاجة بالنشاط الفني بما يفسر الكثير من الأسئلة التي يبحث الناقد الفني لفنه عن أجوبة لها: «لقد شاركت في عدد من لجان التحكيم والفرز للمعارض الفنية داخل البحرين وخارجها، كما قمت بإعداد كتيب عن المرحوم الفنان راشد سوار ضمن إصدارات جمعية البحرين للفنون التشكيلية، كما نظمت رحلة فنية لباريس لعدد من أعضاء الجمعية لزيارة متاحف باريس، وصالات العرض الباريسية المعروفة، كما قمت بتنظيم الكثير من المعارض الفنية داخل البحرين، وخارجها ضمن نشاطات الجمعية الفنية، ومن أهم المعارض الخارجية التي أشرفت على تنظيمها: معرض الجمعية في باريس، ومدينة كان بجنوب فرنسا، ومعرض (يوروب أرت) بجنيف، ومعرض سنغافورة، وميامي بالولايات المتحدة الأمريكية، وحصلت على عدة جوائز وشهادات تقدير داخل البحرين وخارجها، ومن أهم الجوائز التي حصلت عليها جائزة الشراع الذهبي في بينالي الكويت الدولي الثاني عشر عام 1996م، وجائزة تقديرية في معرض الفنون التشكيلية السنوي الرابع والعشرون بمتحف البحرين الوطني عام 1995م، وجائزة تقديرية في معرض الفنون

التشكيلية السنوي التاسع والعشرون عام 2002م.

لقد توزعت أعمال الأحمد الفنية كمقتنيات بين عدة جهات رسمية وخاصة وعدد من الشخصيات من هواة جمع الأعمال الفنية، ومن أهمها أعمال مقتناة بمتحف البحرين الوطني، ومتحف قطر للفن الحديث، وشركة البحرين الوطنية للتأمين، ومجموعة ألكسندر لايادوز في باريس، ومجموعة سامي أبولا جو في نيجيريا، ومجموعة أوليفيه دوريا بلندن، وعدد من الوجهاء والأعيان ورجال الأعمال داخل البحرين وخارجها.

كتب لي عدنان الأحمد في رسالة خاصة عن أعماله الفنية الحالية فقال: «ومازلت أعمل في مجال الفنون التشكيلية أرسم في مرسمي الخاص بالحد في مدينة المحرق، وأحاول أن أحقق ذاتي، وأبحث عن الأمن والسلام من خلال عمل فني ألقي فيه بكل أحاسيسي ومشاعري وفكري، وتجربتي مؤمناً أن الفن قدري وحياة أحياها وأعيش لحظاتها بكل حب، وشوق، وفتون، وأخاطب نفسي، وأخاطب الآخرين بلغة وأبجدية فيها كثير من السحر، والكثير من الفكر والمتعة والخيال.

أسوار غير مرئية

ما احتفظ به أيضاً الفنان من لوحات في مشغله الفني تؤكد اكتمال رؤيته الفنية، التي بدأها متأثراً بمدارس أوربية، لكنه انتهى إلى رؤيا فنية خاصة به تميزه عن سواه من الفنانين العرب الذين درسوا الفن التشكيلي في أوروبا، وحملوا معهم تجاربهم المتأثرة بما تعلموه هناك، ومن دون أن يضيفوا عليه من واقع بلدانهم الأصلية ما يجذر عوالم لوحاتهم.

ولا يمكن أن نضع لما يرسمه هذا الفنان عنواناً معروفاً في عالم التشكيل بل نقول إنه رسم بمدرسته الخاصة، ما رأه مناسباً له ليظهر من خلاله توقه للحياة والمرأة، وللحياة البدائية، والعلاقات الفطرية بين الناس، فلوحاته عادة تحكي قصصاً وحكايات بالرغم من أنها تلوح لك، وكأنما هي لوحات رسمت بطريقة تجريدية تعبيرية، والمفروض كما معروف في هذه المدرسة الفنية أنها لا تحكي أي حكاية، ولا تعطي الرائي غير الانطباعات، إذ ينقل لك التجريد، لدى أغلب رسامي هذه المدرسة التشكيلية، مشاعر الفنان وخلجاته وانفعالاته عندما كان يرسم اللوحة فقط، ولا ينقل التجريد في العادة موقفاً ولا رأياً، إنه يضعك إزاء جمال الألوان، وينقل لك جماليات الأشكال المرسومة، كخطوط وهيئات هلامية، وأشكال هندسية، وكل راءٍ يرى في اللوحة ما يعن له أو يتخيله عنها.

وربما حدد لنا الفنان في بيانه الفني الإجابة الشافية لهذه الإشكالية في لوحاته الفنية، فقد قال فيه: «تعتمد تجربتي الفنية على رؤية ذاتية وشخصية بعض الشيء، من خلال منهج علمي تحليلي ذي سياق هندسي في الشكل والتكوين، وبتركيب تراكمي، ولكن لا يخلو من الخيال والعاطفة وذلك أني أوظف ذاكرتي كثيراً في استحضار بعض المكونات والرموز من الذكريات القديمة جداً أو الحديثة، أو ما يقع في الوسط لأعايش هذه الذكريات وأفسرها وأعيد صياغتها وإنشائها من جديد، حسب رؤية جديدة وتحليل جديد، وداخل مختبر ذهني أخرج منها بنتائج قد تختلف كثيراً أو قليلاً عن الواقع. فأنا أزين الواقع وأطرزه وأرفعه إلى درجات من الخيال وأمزجه بالحلم مع كثير من العاطفة، والحب لكي يظهر بمظهر فيه كثير من المثالية، والسحر، والإلهام، وحتى فيه بعض الذكريات المؤلمة، التي تبدو للآخرين جميلة، وممتعة خصوصاً حين أخضعها لقوانين العقل الباطن، فتبدو متألقة في ثيابها الجديدة وشكلها الجديد».

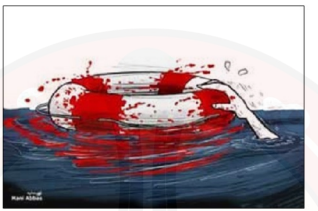
ويحكي في بيانه الفني أيضاً عن أهمية الخيال في اختيار موضوعات لوحاته فيقول: «أسجل مواقف حياتية يومية تسرح بذهني، وأحلق بها في خيالي في عالم بعيد يمتلئ بالحب، والأمن والسلام، وكثير من الفكر والفلسفة. أحتاج أحياناً أن أتفلسف في فني لكي أرقى بنفسي، وأصبح في مستوى بعض الأفكار التي أجدها أكبر مني من خلال القراءة في الشعر والأدب والفلسفة وعلم النفس، والكتابة أحياناً والاستماع للموسيقى الكلاسيكية، ولبعض الأغنيات القديمة، خاصة أغنيات مختارة لأم كلثوم، كل تلك أدوات أستخدمها للرقي بالذات الملهمة، وأسجل حولها قصصاً وروايات وأسردها على صدر القماشة البيضاء، أحكيها لنفسي في أواخر الليل عندما ينام الكل، وأبقى وحدي صاحياً مستيقظاً أصنع عالمي الجديد وأمزج ألواني بقصص من الحب والعشق والغزل، أعلقها داخل المربع أو المستطيل، وأحاول أن أتحرر من الزوايا الأربع، وأخترق حواجز الغشاء الأبيض، وأرحل بعيداً في عالم مخملي، في الواقع أنا أبحث عن لحظات ثمينة جداً، لحظات ذهبيه أسميها لحظات التجلي الكبرى، فهي نادرة مثل الطير الشارد أو الفراشة الحائرة أو البرق اللامع أنها لحظات صعبة المنال أجد معاناة كبيرة في الوصول إليها، ولذلك ألجأ إلى ممارسة بعض الطقوس، التي قد تبدو ضرورية، وحتمية ولابد منها تقريباً كل يوم حين أدخل فيها إلى مرسمي لألقي بجسدي في أحضان الفن».

ولكن عدنان الأحمد، من خلال لوحاته، قال للرائي الكثير عن الحياة وعن المرأة بشكل خاص، وحدد فيها مواقف مفهومة منها كزوجة وأخت وابنة، فهو يهيم بالمرأة ككيان إنساني غير قابل للتبديل، إنه رمزه الأثير الملون بألوان قوس قزح، الذي يحكي من خلاله الكثير من الحكايات التي نراها ونسمعها من خلال الخطوط والألوان. إنه يقول الكثيرعن شوق المرأة لزوجها عند غيابه، ولهفة الابنة لأبيها عند عودته بعد غياب، إنه يحكي من خلال واجهات البنايات التي يزينها بجداريته حكايات المدن العربية، المنغلقة على أنفسها بأسوار غير مرئية، ويروي قصة الإنسان فيها من خلال كفاحه من أجل لقمة الخبز، وبحثه عن الجمال والسعادة، وفرحه بالحياة كهبة من الخالق الله تعالى، وأمله باليوم القادم، وأشواقه للقاء بالناس والتمتع بدفء الشمس وجمال الطبيعة.

فالجدارية التي رسمها الفنان البحريني عدنان الأحمد في أصيلة بالمغرب أثناء موسم أصيلة الثقافي الدولي الأخير، في دورته السادسة والثلاثين، أواخر العام 2014 برواق مركز الحسن الثاني للملتقيات الدولية، كانت إضافة فنية مبدعة للجداريات في هذه المدينة المغربية، لما قدمه الفنان البحريني طوال رحلته الفنية التي امتدت لأكثر من ثلاثين عاماً من الأعمال الفنية المهمة التي أثرت قامة هذا الفنان، وصبره ومواصلته لعمله الفني، ومتابعته وجهوده المبذولة دون كلل لوضع بصمة خاصة به تميزه عن غيره من الفنانين البحرانيين والخليجيين والعرب. ■

عدسـة : أحمد الجشي . البحرين

نصوص غير مكتملة



عبدالله السعداوي *

ماذا ترى؟ أرى سرداً متقطعاً يتناغم في نسيج دلالي صوري. صوت دائم الحضور يروي – يعلق همساً شعرياً لأسئلة الوجود الكبرى. عناية دقيقة بالتفاصيل، تداخل سردي لقصيدة تجمع بين مصائر شخصيات عدة متورطة في محنة، قتال مجنون ولا ثمار مرجوة ولا أفق لنهايته، قتال شرس يدار عن بعد ويرسم مجد أناس مأزومين. أرى أفواجاً من المغامرين والمستكشفين والمجندين من شتى البقاع والهويات واللغات للبحث عن غنائم الذهب والفضة بعد إبادة إنسانية. أدخل إلى قاع المشاعر، أرى أرواحاً معذبة. أي مجد أن يقتل إنسان إنساناً آخر؟! أرى بشراً يواجهون الحب واليأس والإيمان. تتداخل قريبة ومتوسطة وبعيدة أمواج بحر هادئ عبر النافذة. جسد يستلقي عن الغشب – نافذة مشرعة، ستائر بيض تنصاع لهمس الريح، حقل فسيح – خصلات شعر.

أرى قندساً يدنو خطوتين يتصاعد منه الدخان يكون مسحوقاً بالمحيط، مسكوناً بخطوات النبيذ ينساب بين الأجفان – يتعلق بحنجرة امرأة عالقة في شكوكي تدفعني إلى حافة هاوية تمحو آثار رياح الزمن، تمر من اللاشيء إلى اللاشيء، تحفر في جسدي الخطيئة.

أرى المدينة الكبرى تعانق العزلة، لا التوحد المربوط بالحوار والتواصل مع جوهر الأشياء.

أرى في المدن الكبرى الإنسان بكل سهولة، يكون منعزلاً أكثر من أي مكان آخر.. أرى الثرثرة

* كاتب ومسرحي من البحرين.
* العمل الفني: هاني عباس ـ سورية.

والتواصل الكاذب تطبع مدننا الكبرى، تساهم في ذيوعها وسائل الإعلام والاتصال التي تكتفي بوضع الاستفسارات بدلاً من طرح الأسئلة. أرى خلق إجماع مفتعل بتوحيد الأذواق. أرى عجز الإنسان من الخروج عن إطار تصوراته وتخيلاته .. أرى شخوصاً تتلبس أقنعة في التفكير النمطي.

أرى العالم مملوءاً بالقسوة والعنف.

أرى المواقف التي أصابت من جرائها نفوس البشر المثخنة بالجراح، أرى الجحيم واختطاف النافذة، أرى عصر التقنية الذي يحدد علائقنا فيما بيننا وعلاقتنا بالوجود.

أرى فضاءات التمدن بما تسودها في اتصالات لا تنقطع، ما فتئت تغذيها وسائط الاتصال الجديدة من الاتصال الموهوم الافتراضي.

أرى حوارات زائفة وانسجاماً قطيعياً وعزلة حقيقية نرتبط فيها بالجميع من غير أن نرتبط بأحد، ونتصل كل لحظة من غير أن نتواصل.

أسمع صدى صوتك من بعيد يحثني على عدم التوقف، رغم كل الخيبات واليأس وعدم الجدوى بالعمل والإنصات إلى آلامي وعوالمي وأحلامي في صمت.

أرى صورتي عبر مرآة مهشمة.

أرى قوارب محملة بأجساد هزيلة هزمها الفقر، بددت الرياح أحلام الأمل، تتشبّث بمركب مثقوب يبحر في الأهوال، يراه أهون وأحن وأرحب من أهوال العوز، يحلم بآمال الزواج الموقوفة وأمنيات الحياة البسيطة مجهضة، ورؤى المستقبل غائبة علّها تحمل احتمالات النجاة، وإن كانت ضئيلة.

أرى هشاشة الفكر، أرى الحياة مسرحاً للعبث.

أرى العالم لا يمكن تغييره إلى الأفضل ولا إيقاف جريانه البائس إلى الأمام، أرى إمبراطوريات تبني مجدها على الدماء والجثث والمعدمين.

الحب المنقوع بصهيل الحرائق

وحده الزمن يكمل مهمته،
ينتشر الصمت البارد في أرجاء الكون،
في العمق حيث التقلبات،
لترى الحزن يترك بصماته،
في الحجرة همهمة مكتومة تفرض نواياها الحالكة،
من وراء حبل الغسيل،
المجهد وهو ينظر إليك نظرات شاردة تتناثر كما في لعبة البلياردو لزمن الحاضر،
ليترك أقنعته التافهة لقلق شاحب بعينين ينكسر فيهما السحر خلف النافذة تقبع الإعدامات العاجلة لتمر أمام ناظريك...
الحرائق المنقوعة بالصهيل والوشوشات لتنزلق النكبة الخرقاء لجندي أعمى كحل عينيه بقذيفة..
الزوبعة المدهونة بالزيت تمزق وتيرة القلب.. ليس هناك سوى المسالخ والرماد والكلب الذي يبول في المياه النائمة وعند زاوية المنعطف.. تنتظرين طيف الباحث، فأراك وجهاً لوجه، نقف ومن خلفنا

سيمفونية الطلقات تعزفها جوقة القناصة، تبتسمين وتندفعين نحوي وأندفع تلتقي أجسادنا بحبوب الاحتضار القاسية محمولة برصاصات القناص، ينهمر من جسدينا سوناتا الدم، لنغرق سوياً بشكل بطيء في الرغبة وهي تغزل خيوطها كما العنكبوت، فتنطلق الصواري في تموجات الأمواج التي ترسم خطانا الراقصة في الزمن.

وضعت جسدي في احتمالات انحراف الولادة وكان يرتجف مثل ظل الصحراء التي تمحو آثار الفتاة المنسية، وهي تصارع البرد بعظام الريح المسافر بكأس مفرغة من قطرات الرعد والانمساخ.. طفلة ميتة ملتفة بأسماء تتقطع بمساءات باهتة.. السير فوق خيوط الغبار تغلق عينيك بنظرة عابرة تأخذك العواصف للغياب، للرحلة الدافئة، لا شيء سوى زهور في ذاكرة الماء، أحجار خضراء مفتوحة في ذاك الشتاء.

حوافر المعدن

حوافر المعدن تترك آثارها في شظايا النفس لتبعثر مرآة روحك المتناثر في فضاء الوجع.. هكذا تظهر صورتك في كابوس الانكسارات في خلايا أوراق الشجر المحروق في الصليل.. مخلوقات الأمس المندسة في شقوق الجدران، في كركرة القطار وهو يتأرجح في الفراغ بعجلة ثقوبه زحفاً ليسد جميع ثغرات الطين المنصعق.

كل مساء أحدق في هذا الشرخ
وذلك العلو الشاهق
أرى وجهك المجروح يقتحم غرفتي خارجاً من الحفرة الجهنمية
يتجول في الليل، يسير في ذات الدرب،
بين الوجوه المتزاحمة في مكان غامض،
حيث الصبح المتجمد،
يمر الوقت طويلاً وأنا أرتب الوجوه،
على رفوف ألحانه،
وكأنها حيوانات رابضة في الظلام، بينما ينزلق العالم بذراعين ممدودين إلى آخر الصف، على حافة الرصيف، حيث تنام الضلوع وتندثر بجراحها بصمت مريع،
حين يلملم الهزيع أسماله، وهو يتلو خطابات العصافير، على منحدر القلب تتعرى براعم الرذاذ.

الاندهاش يأتي في أن الجو ليس معتماً، والمخازن مغلقة مثل عيون الأقفال التي تديرها المفاتيح وفي خارج النافذة العالم يتحرك على أصابع العجائز التي احترفت وضع علامات الترقيم في مسطحات الرياح العملاقة وهي تخلع أسمالها كيساً كيساً لتلقي به في مقبرة الديناصورات ممهورة بتذكارات الأصوات المبهمة لا توجد جسور ولا طباشير البيغاوات، لا توجد سوى سماوات الوحدة، العزلة الدائمة داخل كواليس الكلمات، حيث الذكريات تفر بهلع نواقص الثقب الصغير التي تطل منه عيون المنشار لشرنقتي الممدود للمقارنات، لتختفي في الأفران، فيغطي الضباب أصوات النحيب لعكازين.. بين يديها تظهر تجعيدات الشرائط بختم نخر السوس.■

الزوجـة الثانيــة

[يوسف النشابة *]

لم أتوقع أني سأنهي حياتي الزوجية بكل بساطة، وقد يبدو للبعض أن السببَ تافهاً جداً لوضع نهاية لوجود المرأة التي كنت اتوقع إنها سر سعادة حياتي التي عشتها معها على الحلوة والمرة.

لقد كانت امرأة بكل ما تعنيه الكلمة، كنت أغار عليها من نظرات الكبار في السن قبل أن ترتفع درجات غيرتي حين يرمقها الشبابِ بنظراتٍ كلها جاذبية.

لقد كانت جميلة وتعتني بجمالها، وتهتم بمظهرها. فحقيبة يدها تتغير مع تغير لون فستانها، وقماشة الحرير التي تخفي شعرها إلا جزءاً منه ليظهر سواد خصلة من شعرها ترتمي على خدها تارة وتارة تندس خلف «شيلتها» التي سعرها يفوق ثمن جميع ملابسي.

شعارها في حياتنا الزوجية هو «أقصر طريق لقلب الرجل هو معدته»، فقد كانت طباخة ماهرة، تجيد تجهيز كل أصناف الأطعمة العربية والغربية، فقد تعلمت من أمي رحمها الله المجبوس والمحمر

* قاص من البحرين.
* العمل الفني: عبدالرحمن الساعدي ـ العراق.

والخبيصة وأكلات عديدة لا أعرف اسمها، ولكن أستمتع وأتلذّذ بأكلها.

قبل خروجي من البيت للدوام تتأكد من تناسب ألوان قميصي وبدلتي، وهذا مرهون بوضع بصماتها في تعديل ربطة عنقي. ولا تنسى وضع منديل في جيب معطفي. وتسألني عند باب البيت: هل محفظة فلوسك معك؟ وهل مفاتيح سيارتك معك؟ وقبل أن أهم بالخروج من باب البيت تسألني:

هل قرأت دعاء الخروج من البيت؟ هكذا هوالحال يومياً.

سألت نفسي ويدي اليمنى على خدي: هل من المعقول أن تطلق زوجتك بعد كل هذه السنوات، وبعد كل هذا الإطراء والوصف الذي وصفته؟

نعم، طلقتها وأنا بكامل قواي العقلية، ولسبب واحد فقط، لكنه سبب جدير بالاهتمام واتخاذ القـرار الحاسم.

لقد سلبتني حرية الكلام، والقدرة على التعبير عن رأيي في أي موضوع يطرح بيننا أو في جلسة عائلية، فهي الناطق الرسمي في كل ما يخص البيت ويخصني أيضاً.

على طاولة الأكل تعدد المقادير لكل طبق، وكل طبخة، وتحسب لي السعرات الحرارية التي يحتاجها جسمي، والكمية التي يتوجب علي أكلها.

وحين تقدم القهوة تحرص ألا تحتوي على نسبة عاليه من «الكافيين»، وتعدد مضاره على الجسم وبالخصوص الأعصاب.

وما أن أمسك جهاز التحكم عن بعد لتشغيل التلفاز حتى تأخذه من يدي قائلة : نفسي أستمتع بأحاديثك بدل سماع ومشاهدة الأخبار التي توجع القلب.

وبدون مقدمات تقدم نشرة أخبار الطقس، ومقياس شدة الرياح واتجاهاتها، ونوعية العواصف المتوقعة خلال الأربعة والعشرين ساعة القادمة وما تحتويه من أمطار.

انتظر الصباح بفارغ من الصبر كي أشعر بحريتي وأتنفس هواء الطريق بعد فتح باب البيت للخروج للدوام. لا أنكر أنها تودعني بقبلة على خدي كل صباح بعد أن تسرد علي سلسلة من الارشادات المرورية :

البس حزام الأمان، وتقيد بالسرعة القانونية حبيبي، وخلّ بالك ألا تتصل أو ترد على أي مكالمة تصلك وأنت تسوق سيارتك.

لم أذكر لكم ما يدور من حديث حين نتوجه يوم الجمعة للغداء مع أمها الثرثارة أيضاً. أبوها رحمه الله كان غواصاً، وعلي أن أسمع كل مغامراته وبطولاته كل جمعة كأنها مقرر دراسي، أو جزء من خطبة الجمعة التي لا مفر من سماعها، وحكايات الغوص، وصراعه مع الجرجور أبوسيف في قاع البحر العميق لدقائق دون أن ينقطع نفسه تحت الماء.

نعم، تزوجت الثانية دون أن أصب اللوم على نفسي، وكان شرطي هو أن تكون الزوجة الثانية بكماء لا تسمع ولا تنطق أبداً، كردة فعل ليس إلا.

وكان اختيار خطابة الحي للزوجة المطلوبة موفقاً بناء على المواصفات التي نشرَتها في قريتنا والقرى المجاورة.

الزوجة الثانية تتكلم بلغة الإشارة معي ومع كل من تلتقي بهم، تاركة التكلم لي وبحرية مطلقة؛ فكنت أنا المتحدث وهي المستمع حتى لو لم تسمع أو تفهم ما أقوله لها أو لغيرها.

كان حفل الزفاف جميلاً، وأجمل ما فيه تلك الابتسامات الرقيقة التي كانت توزعها على الحضور من أهل وأصدقاء عملها من صغار وكبار باستحياء وخجل.

غمرتها بالحب، وأنشدت لها قصائد غزلية من أشعار ومن قصائد نزار قباني وهي تستمع بنظراتها قارئة حركات شفائفي، ولا تبخل علي بابتسامات حلوة مع نهاية كل أغنية أسمعها إياها.

كان شهر العسل يزخر بالمرح والحب، وكنت أنا البطل في كل الأدوار.

ليت شهر العسل لم ينتهِ، لكن الحياة يجب أن تستمر فكان فراشنا الدافئ في انتظار عودتنا.

اندسست قبلها في الفراش منتظراً قبلتها قبل النوم التي تعودت الحصول عليها لمدة شهر كامل مصحوبة بصمت الابتسامة.

دنت مني وذراعها حول خصري وشفتاها قرب أذني لتقبلني:

تصبح على خير حبيبي ! ■

شـــبح

[أحمد المؤذن *]

أوف، أوف، أوف.. هاتفي الجوال لا يتوقف! من قليل الذوق هذا الذي يختار... الواحدة كي يتصل ويزعج الناس؟ من عادتي لا أرد على الأرقام الغريبة، عندي كل شيء محدد، أصدقاء الدراسة، زملاء العمل، جيران، أهل زوجتي، اخواني وأبي ثم أمي، لكن هذا الرقم!!

آخر مرة ساورني الفضول لمعرفة هوية المتصل، ليتني لم أرد عليه... مجرد واحد سكران كان يتجشأ بصوت قبيح، ويلعنني معتقداً بأنني زوجته! حسناً وها أنا أقفلت الهاتف، هنيهة ثم عاود نفس الرقم يومض على الشاشة.

رأسي تدور، بقايا ألم ينبعث من فكي السفلي جراء ضرس هاجمه التسوس، أنتظر حلول الصباح كي أعالج أمره، لا أطيق المزيد من الإزعاج، لكن...

آلو من؟ من يتكلم؟

تستهبل يعني وكأنك لا تعرفني؟ أنا أعرف أنك خائف مني وتتجاهل اتصالي!

سأقفل الخط إن لم تعرف نفسك.. مفهوم؟ ثم... أكيد حضرتك غلطان في الرقم.

أخذ يضحك بشكل غريب. أعرف متى تكون الضحكة خبيثة وينز منها شر صاحبها حينما يكون واثقاً من نفسه وما يفعل.

هل دغدغك أحد حتى تضحك؟

لا يا خفيف، أتصل بك أنت وأعرفك جيداً.

آه، أنت أحد القراء و... كان عليك أن تنتظر الصباح حتى تكلمني، لكن الاتصال في هذا الوقت...

---

* قاص وروائي من البحرين.
* العمل الفني: أحمد السوداني ـ العراق.

اسمعني... لستُ أحد معجبيك، رأيي أنك كاتب متواضع تخلق حول نفسك هالة من الشهرة الكذّابة، صفحتك على (فيس–بوك) مليئة بالبهرجة المغرورة، عندك تضخم (الأنا) كبقية المثقفين المتأففين من كل شيء.

ألف شكر يا أخي على كلامك المهذب!

أنا مهذب وأهلي ربوني أحسن منك.. هل تفهم؟ الوقت متأخر الآن و...

اسمع... قصتك التي نشرتها من يومين أعرف عن يقين أنك تقصدني بها، كيف وصفتني بهذه الدقة الخرافية يا شيطان؟ ما بك سكت؟ تعرف جريمتك هه؟

أنت أكيد حصل لعقلك شيء... اعتبر ما نشر يا أخ مجرد... مجرد هراء أدبي لا أكثر.. على فكرة حتى أنا نادم على نشر هذه القصة وأحس بأنها ضعيفة فنياً.

ضعيفة أو سمينة لكنها شهرت بي، أنت حولت حياتي إلى جحيم يا (...) ولا تتصور أنك تفلت بفعلتك.

ضحكت عليه في سري، لا أعتقد أنه متزن عقلياً ثم قطعت الاتصال، فصلت بطارية الهاتف وهذا كان قلقاً مبالغ فيه ربما، لكنني وجدت إحساسي يتجه إلى أبجورة مكتبي، فأيقظت مصباحها، كي أتبين أين تركت الجريدة التي نشرت فيها هذه القصة الملعونة. جرائد تتراكم من مختلف العواصم العربية، بعضها لم أقرأها من أيام، وهناك غيرها تدبج عني دراسات مستفيضة ترفعني إلى مصاف قامات البوكر والبابطين،وفيصل العالمية، ضجيج يشعرني بالغربة، والحزن أحياناً لا أعرف مبعثه الخفي. قد يكون هو محقاً، أخاف أن يكون بالفعل محقاً فيما قاله، (أناي) تتضخم أمتلئ بالبهرجة المغرورة.

ليست هذه ولا هذه أيضاً، أين أجد الجريدة؟ أوه تذكرت الآن، تنازلت عن طيب خاطر وقدمتها بلطف لجاري وأنا عند باب البيت أول أمس. لكنها موجودة في ملفات كومبيوتري، بالغبائي مع هذه الذاكرة البطيئة الاستيعاب. لحظات واستيقظ جهازي، قديم بعض الشيء، وصلاته ودوائره الإلكترونية تلهث بطيئة الحركة، وأحياناً أضطر لصفع الشاشة.. تومض وتنطفء.

هي ذي أمام حيرتي، لأتفقد الآن القصة. لم أكد أن أبدأ أول سطر حتى رن هاتفي الثاني! أحسست برعشة باردة تسري في جوفي. يا إلهي، ينتهي الرقم بثلاثة أصفار وكأنها مشانق تحاصر خوفي هذه الساعة. كيف حصل على رقمي الخاص؟ كابوس الليلة يطاردني مسعوراً بلا هوادة، يدي ترتعش لكن خنقت الرنين المتواصل، واستخرجت البطارية وتركت احشاءه مفتوحة. عدت إلى القصة، وكأني أطالع نصاً لم أكتبه، هذا اسمي يتبجح بأناقة مفرطة من حيث نوعية الخط وحجمه، عندما يكون اسمي مضغوطاً وصغيراً أهاتف المحرر وأحتج.

القصة لي، ولا أستطيع التنصل من نسبها

الجينـي، مرتبطة بي وتحـمل كل موروثاتي الأسلوبية وبصمتي الأدبية.

(عريض المنكبين، عينان فاترتان لكن يحتشد فيهما كره وسخط هؤلاء المرضى. يدخن بشراهة، نادراً ما يبتسم، فض وتزيده تلك اللحية الفوضوية المختلطة بالشيب مهابة مزيفة الحضور. بارات المدينة تحفظ وجهه ويعـ...) النوم يداهمني من جديد، وهذا جيد، أطفأت الجهاز وارتاحت كل هواجسي. الآن فقط سأتوقف عن مطاردة غيلان القلق. لكن ماذا جرى لي؟ ها أنا ذا أراه متبجحاً بتلك النظرات المستخفة مني! هي هلوسة غبية كريهة أرتكبتها... ناصر، يا هذا الوغد اللامبالي، أنت مجرد زبالة على الرصيف، لمّا تسرف في الشرب تتقيأ في سيارات الأجرة التي تأخذك إلى شقتك السكنية البائسة، واحد تعيس مجرم، تنهال على زوجتك المسكينة بالضرب لأتفه الأسباب. تصبر عليك وعلى نجاساتك وتهورك... ماذا تريد مني؟

صك غفران؟ أو تتذرع لي بظروف قاهرة جعلتك هكذا؟ توقف عن تحديقك الغبي هذا. لكنه مستمر في... هي هي لا أسمح لأحد يشعل سجائره في غرفة نومي، هل تفهم؟ الملعون يـ... يـ... يـمثل حركة جنسية سخيفة وهو يحدق إلى زوجتي النائمة منتهكاً قدسية عشنا الزوجي! حاولت الانقضاض عليه لكن شبحه تبخر من الحجرة بسرعة كما ظهر بسرعة.

طلع النهار، لكن يبدو أن هذا الشبح لم يطلع من رأسي بعد! كالمذعور نهضت عن سريري أتفقد أسفل الشارع، يلدغني شعور خفي أنه هناك عند عمود الإنارة. متأكد أنتي لمحت جثته الضخمة ثم توارى عني في غمضة عين، فوجئت بزوجتي على وجهها علامات التعجب، اخبرتها أني لم أسمعها، وكنت لا أزال أراقب الشارع عل هذا الجلف يخرج. أوف، تشغلني بأسئلتها وتزيد من توتري وخوفي يتزايد من ظهور ناصر، ها هو المجرم! يا أم هاني هناك على الرصيف ألا ترينه؟ زوجتي لا تصدقني وتدعي أنها لم تَرَ غير الزبال ينظف الشارع، حتى أن الهواء ينقل رائحة سجائره الكريهة .

تجاهلتها لكن لم أرتح، أكلت على سفرة الفطور نصف شطيرة جبن بالمربى واكتفيت بنصف كوب من الشاي بالحليب، إحساسي نصفه داخل الشقة والنصف الآخر خائف مترقب مما سيأتي. الحمد لله، أموري سارت على ما يرام، أوصلت طفلتي الصغيرة إلى مدرستها وتجاوزت هذه تلك الشوارع المكتظة بأمان بعد أن اعتقدت أن ناصر هذا سيخرج لي من إحدى السيارات، والإشارة حمراء كي يوجه لي لكمة قوية ثم، أووو ياربي ما أفضعه من كابوس، ناصر الملعون هذا لا أدري كيف ورطتُ نفسي معه ! آخ خ خ هذا الضرس التالف يعود وجعه ثانيةً يفسد مزاجي، وحياتي المرتبكة أصلاً .

وأخيراً المركز الصحي أمامي كالماء البارد ينتشر على لهاث جسدي في يومٍ صيفي مشتعل، أسرعت نحو شباك موظف الاستقبال وقدمت هويتي. لست أدري ماذا سيقول لي طبيب الأسنان، لكن أتمنى حلاً سريعاً ينتهي بخلع السن المتآكلة إن اقتضى الأمر، فالتبتعد عني وحسب و تتركني في سلام. لا سلام يهبط على نفسي القلقة، فجأة يبتسم بقبح وهو يريح جثته الضخمة بالقرب مني، أسقط في حفرة الجنون وأكاد لا أصدق ظهوره من جديد!

هل تصدق يا كاتبنا المشهور ؟ أغلب زملاء العمل في الشركة صرت تسليتهم والسبب حضرتك؟ أنت! أنت عفريت أو بشر؟

خفض صوتك، هذه مستشفى وليست سوقاً، أنتم الكتاب يفترض أن تكونوا حضاريين، أما نحن فـ... رعاع ومتخلفون كما تصفوننا.

يا أخي ناصر... سـ سـ سأصحح ما بدر مني، أنت واضح انك مثقف وأقسم لك.

كاتب ويقسم! أصلاً أنا لا أثق فيكم، تبيعون الكلام في الهواء وتسترزقون من كل الجهات، الواحد منكم طيب ومتواضع ما دام فقيراً، وعندما يشتهر يصير...

قل ما تريد، لكن يرحم الله والديك أتركـ

لن أتركك، أنت دمرت حياتي، حتى صديقتي الروسية ذكرتها. زوجتي تطلب الطلاق الآن، فضحتني يا ملعون! ماذا فعلت لك لتؤذيني هـــه؟

هذه ورطتك أنت، المسكينة تضربها ليل نهار أمام أطفالك وهي تصبر عليك، خَفْ ربك!

أنت كاتب أو محامي؟

لا فرق، أدوارنا تكمل بعضها البعض.

كان عليك أن لا تتدخل في حياتي و... قم أخلع ضرسك السخيف، الممرضة الحلوة تناديك. أنتظرك هنا، لن تهرب مني.

أكاد لا أصدق! كيف عرف بموضوع ضرسي وقبلها كيف عرف أنني سأكون هنا في المركز؟ ما هي إلا دقائق ثم خرجت، عذابي مصلوب على دوامة الوقت ومرهون بحبوب مهدئة للوجع. ريثما يهدأ الالتهاب يتم خلع السن المتآكلة كما أشار الدكتور. لكن شبح ناصر، كيف أجد له حلاً يزيحه عني؟ راقبت ردهة انتظار الرجال فلم يكن هناك. الحمد لله، كابوس وانزاح عني؟ كي أطمئن أكثر سألت حارس الأمن عنه. غريب حقاً... يقول الرجل أنه منذ الصباح لم يدخل أحد للمركز يرتدي ثوباً مع غترة حمراء؟ خرجت من المكان وأنا مشوش مرتبك لا أدري ما الذي يحصل لي! أنا نفسي صرت قصة أخرى هي من تكتبني، كثيراً ما أتلذذ بالتلاعب والتنكيل بشخصياتي مهما كانت مستوياتها الثقافية أو المعيشية، أزج بها في أصعب المواقف والظروف ولا أرحمها، أقسو عليها حد الطغيان والاستعباد. تحت سلطتي، أنا فقط المهيمن على أقدارها، فلا رب لها سواي، تبقى

صاغرة تنتظر بركات عطفي حينما يكون مزاجي في أفضل حالاته! أتذكر واحدة من قرائي ذات صباح، وقد فتحت صندوقي البريدي الإلكتروني، كتبت رسالة قصيرة تبدي فيها إعجابها بالقصة المنشورة لي في جريدة الحياة، لكنها جعلتني أتوقف عند سؤالها: أستاذ - أنا من قرائك المخلصين وأتابع كتاباتك في الكثير من المجلات والجرائد، تكتب بشكل عميق وشخصياتك تقترب من رجل الشارع العادي، ولكن لماذا تقسو على شخوص قصصك إلى هذا الحد؟

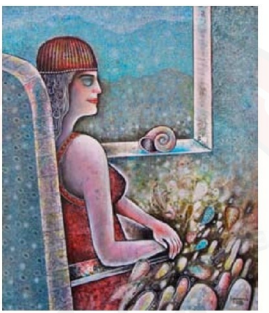
وقتها لم يعجبني ما كتبته هذه القارئة، اكتفيت بشكرها على رأيها، ثم بعثت لها بغلاف كتابي الجديد. فكرت ثانية في ناصر، كأني لأول مرة أعرفه، هل كنت قاسياً معه لهذه الدرجة؟ ما الذي جعلني أعجن طينة الرجل بين يديّ وأضيف لها حامض الكبريتيك فيصير هذا التعيس شريراً مكروهاً وجلفاً؟ لا أدري لماذا جعلته هكذا، ربما هي واحدة من نزواتي الطائشة، ثم إنه لا أحد يستطيع التنصل من نزواته مهما لبس من أقنعة الطهارة والنبل، أنا في النهاية إنسان أصيب واخطىء. ناصر عليه أن يسامحني ويتفهم ظروفي!

فكرة... لا بد أن أرجع إلى البيت الآن. لن تشغلني أية التزامات أخرى، أكتب جزءاً آخر من القصة، لا بد من إنصاف شخصية «ناصر». ديكتاتوريتي هذه توقعني في المتاعب. أنا أحياناً لا أشعر حتى بممارستي إياها في حياتي، أقمع بعض الأقلام الشابة وأكبل لها النقد القاسي متهماً محاولاتها بالمراهقة الأدبية التي تخرب في ساحتنا الثقافية!

قليل من الرحمة هنا أو هناك. وصلت البيت فوجدت زوجتي تغط في قيلولة منتصف الضحى. شغلت جهازي ثم كتبت:

(اختار البحث في فوضى الأوراق الكثيرة حتى حصل على ورقة بيضاء فارغة. خط بقلم الرصاص عبارته السريعة... «حبيبتي سُهى، خذي أولادنا لبيت جدهم اليوم قبل السابعة مساءً، عندنا موعد خاص». انتزع شريحة هاتفه الإلكترونية ثم فكر قليلاً، نزل يتفقد الشارع يبحث عن أقرب دكان للهواتف. وصل قبل انعطافة الشارع، اشترى هاتفاً وشريحةً ثم باقة ورد. أنتظرها حتى ترجع من عملها ثم أحتضنها عند مساحة عطشه كإنسان آخر لا يشبه هذا الذي غادره! كانت مذهولة وهي تقرأ تلك الورقة، تقرأ أمامها إنساناً آخر، تتأكد أنه ليس محموماً و... ثم ما بال الرجل حلق تلك اللحية الفوضوية وصار شكله ألطف هكذا؟). شعرت أن لهائي خلف السطور جعلني أنسى أمره وهو هناك في مكانه قرب عمود الإنارة، يستعير من الزبال قداحته كي يشعل سيجارة، يدخن بسعادة ناصر، حليق اللحية، يلوح لي، يهديني (لايك) ثم يختفي! ■

انعكاس من جهة ثانية



[منى الصفار *]

تضع آخر قشة على الظهر الذي كان ينوء سلفاً تحت وطأة الحكاية.

تكسر الأحلام التي ربيتها بتؤدة، ولونتها بقليلٍ من الحب، في الفراغ المزركش بزخرفات رقيقة جداً...

كل الكلمات تقف في طابور واحد، تنتظر دورها الواحدة تلو الأخرى..

مثلي تماماً..

مهمشٌ كآخر صفحةٍ في كتابٍ طويل تركها الناشر بيضاء غالباً.. وحيدٌ كآخر أغنية وضعها المطرب في ألبومه بثلاث دقائق فارغة. نقيضٌ، مثلي تماماً... تبحث عن كل حفرة في طريقك لتقع فيها، مسكونٌ بالقصيدة المشروخة نفسها، مصابٌ بارتياب عادي في الآخرين، غبيٌ بما يكفي لتضيع أيامك جميعها في صور 5×7. مسروقٌ من عمرك بأكمله ضائع في قصص فضفاضة غالباً، تعيسٌ بما يكفي لتكتب قصيدةً، سعيدٌ بما يكفي لتكتبها هراءً فارغاً مثلي تماماً، بالونة مفرغة من الهواء،

* شاعرة من البحرين.
* العمل الفني: ستار كاووش ـ العراق.

إصبع كحل بطرف مبتور، لمبة محترقة، خط هاتف مقطوع، وحيدٌ تعيد شرخك في تفاصيل دقيقة تكتبها برفق على ظهر عشيقة تتوهم بأنها حكاية حبك الأخيرة، تتباكى على صدرها وتضمها برفق ثم تعود أدراجك طفلاً بعينين ضيقتين بجوارب ملونة بشعر يغطي الجزء الأعلى من جبينك، لا تبتسم، تتلصص على العالم وأنت لا تعي ما الذي يمكن أن تفعله بيدين صغيريتين كتلك.

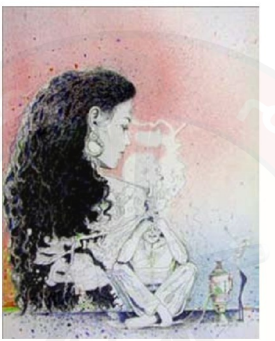
لا تعرف ما الذي يمكن أن تخلقه بابتسامة شاحبة، مكسورة قليلاً، مسدلة من جانب واحد.

لا تعرف ما الذي تفعله وأنت تمد قدميك في الأرض وتضرب جذراً لا ينبت إلا أشواكاً مثلي.

في الجهة المقابلة من المرآة تنظر بريبة للتي تجلس على كرسيها الهزاز تغطي ركبتيها خشية البرد الاصطناعي، تتفرس ملامحك جيداً، تتحسس ملامحها جيداً، تمد يديها برفق لتمسكك من ياقة قميصك كما يجب، تهرب منها بعيداً بما يكفي لنجاتك، قريباً بما يكفي لهلاكها، تخبئ جسدها جيداً، تخبئها جيداً تخبئها جيداً في صورة بإطار عتيق. ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

الشجرة ليست ملعونة



[جعفر الديري *]

دقائق معدودة تفضّل بها رغم مشاغله، لم أتوقع أن أحظى بها...

– في بيته فقط تبدو الأشياء على حقيقتها ذلك ما أخبرني به الحاج صالح الفرّاش...

– وماذا أيضاً؟

ابتسم...

– عليك أن تكتشف الأمر بنفسك.

ساعتان من المشي السريع، في أزقّة موحشة وطرق غير معبّدة، والطقس شديد الحرارة كثيف الرطوبة، ورغم ذلك كنت مستعداً للمشي أكثر، طالما أن فرصة النجاح أكبر من سابقاتها.

لابدّ من كشف سرّ ما حدث، لا يمكن للمسافة أن تتقلّص إلى الحد الذي يعجز فيه الجميع، ربما لو وقع من على ظهر الحصان لأمكن تعليل الأمر، طالما أن سهام الموت لا تخيب، أمّا أن ينتهي مرّة واحدة، فذلك أمر لا مندوحة عن الخوض في غماره.

رأيت الرجل يتقدم نحوي، طويلاً شديد السمرة، يمسك بيده سبحة، تتحرّك حبّاتها بتؤدة، بينما تنطق شفتاه بكلمات لا أكاد أسمعها...

---

* كاتب من البحرين.

- السلام عليكم
- وعليكم السلام
- أخالك تبحث عن منزل الشيخ؟
- نعم
- أجئت مغتسلاً؟
- نعم
- راجلاً دون سيارة؟
- نعم
- كم قطعت من وقت؟
- قرابة الساعتين
- هل ردّدت ما علّمك الحاج صالح؟
- نعم
- اتبعني بارك الله فيك

كم من الوقت يلزمني للتعرّف على البشر؟ هل أنا مضطر للنزول، أم يكتفي الشيخ بقطرات دون البحر؟!

صغيرة، بسيطة، بطلاء أبيض، ولا أحد بالقرب منها، أدهشني ذلك، توقّعت أن لا أجد موضع قدم، لا أحد سوى رجال جالسين على مقعد خشبي بين نخلتين، يلوحون من بعيد، تطلّعوا إليّ لبرهة وعاودوا حديثهم...

- من هنا بني؟

صحوت على صوت الرجل، تقدّمت إلى الباب، كفّ خشنة على كتفي...

- المرة الأولى هي الأصعب، تحلّ بالعزيمة، ستجد سلّما يفضي إليه...

فتحت الباب فسرى تيّار هوائي مفعم بشذى لم أشممه من قبل. وضعت قدمي على أولى درجات السلّم، وصلني صوته: «سبّوحٌ قدّوسٌ ربّ الملائكة والروح، رحيم الدنيا ورحيمهما ورحماني».

كم من الوقت استغرقتُ حتى عبرتُ درجات السلّم؟ لا أعلم. صحوت على وجه أشبه بالمصباح نوراً، وعلى عينين مهيبتين تطالعاني بمودّة، وعلى يدين قويّتين ترفعاني عن الأرض.

دخلت الغرفة، كانت صغيرة، في الجدار المقابل للباب نافذة تنفتح على مشهد جميل، نخلات طوال ثلاث يتشابك سعفهن، وراءهن البحر أزرق هائل، أما في الداخل فلا شيء سوى سجّادة للصلاة، والقرآن الكريم، وكتاب أدعية.

حسبته عملاقاً، يعيش في قصر فخم، يحوطه الحرّاس، يكدّس النساء بالعشرات، لماذا لم يخبرني الحاج صالح بشيء عنه؟

- إنه أقرب إليك ممّا تتصور
- دلّني عليه
- الحرص واجب
- أتخشى أن لا أصون السر؟
- سبحانه وتعالى هو الأعلم بما في الصدور
- امنحني عطفك
- قرأت لك المكتوب أمامي
- لكنك شفيت صدور الكثيرين؟!
- وحده تعالى من يشفي الصدور

– أتيتك باحثاً عن حلّ للغز
– وقد أعطيتك مفتاح حلّه
– ولماذا لا تشفي غليلي وتعطيني الإجابة؟
– أنا لا أهب إجابات
– امنحني فرصة ثانية
– حتى يأذن مولاي...
خرجت من الدار، كما دخلت؛ رأسي مثل مرجل يغلي، كان الرجل شديد السمرة، واقفاً وراء الباب، أخذ بيدي، كأنني مريض ينتظر زوال أثر المخدّر...
– لم يقل شيئاً
– لست مخوّلاً الحديث معك
– لكنك تحدّثت...
– ليس بعد دخولك إليه
قطعت الطريق نفسه، بخطوات ثقيلة، تكاد لا تقوى قدماي على حملي. كنت محبطاً، أشبه بفلاح خاب أمله في سحابة. لعنت نفسي والناس، وكل شيء قابلته.
نازعتني نفسي إلى الكأس، أمسكت بالجوال وأمرتها بالحضور!. قضيت بقية اليوم وليلته معها ومع المجموعة، كان سعيد ضمنها. يأس، خواء، انصهار حتى الذوبان، والأبواب جميعها موصدة أمامي، ولا بصيص ضوء ينير لي الطريق.
شربت حتى الثمالة، تقيّأت ما شربت، ضحكت حتى امتلأت عينيّ دموعاً، عاودتني نوبة السعال، قوية ألقتني إلى الأرض.
كانت تجلس قرب فراشي، حين طلب منها أن تتركنا لوحدنا...
– لماذا تصرّ على تعذيب نفسك؟
– وما شأنك أنت؟
– ألست ابن عمك؟
– بن عمي... وماذا فعلت لي؟
– عدنا إلى أحاديثك الكريهة؟
– أنت تأكل وتشرب و...
– وتنام وتلعب دون أن تدفع فلساً واحداً!
– أليست هذه هي الحقيقة؟
– لا... ليست هذه الحقيقة
– ماذا إذن؟
– الحقيقة أنك لا تطاق، أعمى لا تبصر، ولا تفقه حديثاً
– ماذا تقول؟
– بلى... لو كنت تبصر، لأدركت أنك لا شيء من دوني، انظر حواليك، ستجد أنني من يدير كل شيء، فيما أنت عاجز عن تغيير ملابسك.
واقع صعب، لكنه حقيقة لا أستطيع مواجهتها، لا أزال بحاجة إلى عكّاز أتوكأ عليه! نسر أعمى، لا يمكنه ترك عشّه، مهيض الجناح.
أيتها العزيمة، هبيني خيطاً من ردائك، أنسج منه ثوباً يقيني التوهان، لا تتركيني أدفع لوحدي ثمن ماضٍ لست سوى ظل فيه. تتبدّى أمامي أشكال شتى، ملامح وجهه بعيدة بعد قلبي عن الراحة، لكنها تدفع بي لاقتحام باب لا رتاج له. عيناه تلتقطان كل

شاردة وواردة، لم يحدث يوماً أن غفل عن شيء، كان يدير شركات عدّة باقتدار، وأملاكاً يجهد في زيادتها، لكنه كان بائساً، أنا الذي أشبه خيال المأتة، خرجت إلى الدنيا ضعيف الجسم والعقل والإرادة لا أصلح لشيء. هو من زرع هذه الشجرة الملعونة وتعهدها بالسقي، حتى أثمرت الحنظل.

بعيدٌ بُعد المشرق عن المغرب، أن يتراءى لي، ما كان ينكشف له، كما كان يزعم. كان يوقظني في جوف الليل، ويأخذ بيدي إلى المزرعة، شتاءً وصيفاً، تتّجه نظراته إلى السماء، يتناوب عليه البكاء والضحك، فيما أنا واقف بين النوم واليقظة...

طرقات على الباب، أيقظتني، تجاهلتها، خمّنت أنه سعيد، يتزلّف كعادته، لكنها عادت يصحبها صوت خادمي أنس:

- المعذرة... هنالك من يلحّ على لقائك؟

- لا رغبة لي بلقاء أحد

- آسف... لكنه هنا خلف الباب

انفتح الباب بقوة...

- حاولت أن أمنعه، لكنه...

- اذهب

ذهب أنس، فيما وقف أمامي الحاج صالح، كان لا يزال بلباس العمل، دعوته إلى الجلوس، فجلس فوق الرخام...

- اسمع... لقد استدعاني الشيخ

تنبهت حواسي بشكل أشعرني بالألم...

- وما كان يريد؟

- حمّلني رسالة عاجله لك

- ما هي؟

- يقول إن فرصتك الأخيرة ستأتيك بعد يومين

- فرصتي الأخيرة؟

- نعم... ويحذرك ضياعها

- ماذا يعني؟

- لا علم لي... إنه يوصيك بانتهازها، والسير حتى نهاية الطريق

- كنت بحضرته أمس...

- أنت لا تعرف الشيخ، إنه لا يتحدث من تلقاء نفسه.

أمضيت اليومين أفكّر في رسالة الشيخ، امتنعت عن الخمر والنساء، واكتفيت بالتدخين، كانت أفكاري أشبه بالسير وسط الضباب، كثيفة موغلة في القدم، مليئة بالأعشاب الضارّة، والروائح النتنة.

بكيت؛ عزّت علي نفسي، واقتفاؤها شيئاً لا أثر له، لماذا أنا بالذات أحمل وزره؟ قرّ عزمي على خوض التجربة كأمل أخير، لن أتوانى عن فعل أي شيء، لكن إن فشلت هذه الفرصة أيضاً، فليذهب كل شيء إلى الجحيم، عليّ بعدها أن أقتطع من جسمي ليأكل كلبي!

استيقظت صباحاً على صوتها، كانت في أبهى حللها، جميلة مثل صورة زيتية، لا أخالني انبهرت بها يوماً كما أنا الآن، لكن شيئاً لامس قلبي، أدار رأسي عنها. لم يحدث يوماً أن أدرت برأسي عنها، تطلّعت إلى المرآة بطرف خفي، فوجدتها تطالعني مشدوهة، سارعت بترك المكان.

انفتح الباب ثانية، دون استئذان، كان الحاج صالح

يقف عنده مرتدياً ثوباً ناصع البياض، بيده سبحة. انطلقت بنا سيارة أجرة... سأحظى برؤية الشيخ مجدداً، فأي قدر بانتظاري؟ لقد ألقيت بدلوي في البئر في المرات السابقة، ولم يعد لديّ ما ألقيه، اللهم إلا نفسي...

– انزل بني

– ألن تذهب معي؟

– لن ترى الشيخ

– ماذا إذن؟

– لا تخشى شيئاً، أستودعك الله

بداية الطريق أم نهايته؟ غير أن ما يسلّيني أنني لم أقف ساكناً، بحثت طوال سنوات خمس، عن معنى لم يزل يموج في قلبي. أنا لست خيال مأتة! ما أزال أبحث عن بئر أخرى، والسحابة إما أن تهطل فأرتاح، أو تمتنع، وعندها سأركن إلى الظل!.

كان الرجل شديد السمرة نفسه، واقفاً في ظلّ النخلة، يحمل طفلاً رضيعاً، يرفعه حيناً، وحيناً يداعب وجهه، ويشمّه. أشار إلي، وما إن كنت إلى جانبه، حتى ناولني الرضيع، أمسكت به فكأنني فتحت جرحاً غائراً في قلبي؛ هاتان عينان تشبهان لؤلؤتين مخبّأتين في الجانب الأيسر من الصدر، تطرفان فأشعر وكأنّي في بحر لجّي، يلوح لي شطّ على البعد، لكن ذراعيّ لا تسعفانني.

أخرج من جيبه مفتاحاً ناولني إياه، وهو يستلم الرضيع. وأشار إلى بيت صغير دون سور...

– ستقيم هناك في تلك الدار

ابن الجاه والمال، يرفل في ثياب العز، ويغيّر سيّارته كل شهر، لم يشاهد سوى القصور والفلل الفخمة، والنساء المتبرّجات، قدّر له الدخول في تجربة جديدة وعالم مختلف، فيه بيوت من طين، ورجال يخرجون من البحر بأيديهم الأسماك، ونساء لا يبدو منهنّ سوى أعينهن، وأطفال حفاة يتسلّقون النخيل، يتطلعون إليه بفضول. ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

الذي لا يقول

[محمود عبد الصمد زكريا *]

يقولُ الذي لا يقولُ :
إذن ليس أفضل منكَ
سوى أن تخشّ؟ إليكَ
وهذا جنونٌ أليفٌ
فلا تخشَ منه على الآخرين .
في حجركَ الآنَ كلُ طيورِ الثقافةِ
بين يديكَ براعمها ؛ والشيوخُ ..
وحكمةُ خمسين عاماً من الشعرِ
أنتَ الذي قد وقفتَ طويلاً
على ساحلِ الفنِ – فن الكتابة –
قلْ لي إذنْ :

أما زالتَ تفتح نافذةً لطيور الكلامِ
تراود أسواره بسؤالٍ عن الحُلمِ ؟!
عن شجرٍ تزرعه ببذورِ البلاغةِ
في عمقِ بستان أرواحنا؟!
هل تراكَ تكدستَ في علبةِ الأبجدية ؟
أم يا ترى فزتَ بالبهجةِ الملكية؟
هل توجتكَ التجاربُ في آخرِ الأمرِ بالغارِ
أم صلبتكَ على ربوةٍ في آخرِ العمرِ
تأكل منكَ الطيورُ الكواسرُ ..؟!
أنتَ الذي
كنتَ تحبسُ كوناً بكامله في القصيدةِ

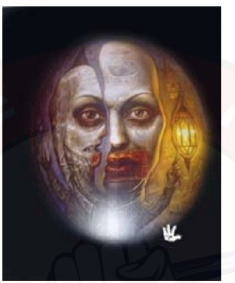
* شاعر من مصر.
* العمل الفني: عصمت داوستاشي - مصر.

تشرب قنينةً من عصيرِ الحياةِ المعتقِ
في قبو هذا الزمانِ .. فتسكرُ ..
تنكبُّ عمراً..
لتكتب مأمولَ هذا الوجعْ.
فأي خيالٍ ترى
جرجر الروحَ – يا سيدي –
إلى شهوةِ الحبرِ ..؟
أي سؤالٍ عويصٍ تُرى زج بكْ ؟
ها أنا سيدي جئت أستسألكْ؟
فأنا شاعرٌ – ربَّما – ..
وألوذ إلى الشعر
إن عاندتني وقائعُ تلك الحياةِ
لذا .. سوف آوي إلى ربوةٍ من رُباكَ ..
ألوذُ بدهشةِ هذا الحوارِ
عن العمرِ ؛ والفنِ
تلك إذنْ ..
ليلةٌ من ليالي التواريخِ
ليس لنا أن تمرَّ بنا كليالي الخريفِ
فأنت بها – ربمَّا- زهرةٌ لربيعٍ مقيمٍ ..
وقد عركتكَ الحياةُ ..
وأوقن أنكَ عاركتها ..
عاندتكَ البداياتُ – أعرفُ –
واسكندريةُ ..
أنتَ تنسمتَ عطرَ التهاويل باسكندريةِ
تلك التي..
ينام على جمرِ فتنتها الشعراءُ ..

أراكَ كمثلي تحب النساءَ ..
تحب صياغة تلك الروايات عنهن
تجعهلن رموزاً .. أحاجيَ..
أنت الحديث الذي أربك الصمتَ..
لملمَ بعضَ رمادِ الوطنْ.
أراكَ كمثلي ..
تفتش عن كوكبٍ لم يزل غائباً
وعن لغةٍ لا تقايض بالوهمِ
شبراً من الأرضِ ..
فاحكي لنا عن مسافات عشقك
ها نحن بين يديكَ
فوزع علينا عطاياكَ ..
وإياك .. إياكَ .. إياكَ أن تبخل الآن
– إلى أين يأخذك الوقتُ يا سيدي ؟
× إلى ورقٍ يابسٍ ؛ وزفيرٍ عليلْ.
– أمَا من سريرٍ مُريحٍ تحنُّ إليه ؟
× هنالك في آخرِ الأفقِ لي سدرةٌ
سوف آوي إليها إذا ما تعبتُ ..
وظلٌ لديَّ بكلِ جدارٍ ظليلْ.
– وماذا ترى في الجوارِ ؟
× بقايا متاعٍ
زخارفَ من تالفِ القولِ
لا شيء من تحتها غير زاد قليلْ.
– وماذا عن الشعرِ يا سيدي ؟
راح يفرك كفيه في حسرةٍ ؛ ويتمتم
ثم تهدهد بالقول ؛ قالَ :

× إنه عبثٌ ملغزٌ ضيّع الحلم في الوهمِ
لا سبيلَ إلى الفنِ إلا الجنونْ.
لم يكن من سبيلٍ ؛ ولا من دليلٍ
سوى أن نكون ؛ وألاّ نخونْ
ربّما أن نجنَ
هو المدخلُ المنطقي إلى المشتهى
هو الهربُ المنطقي إلى عالمٍ من حنينْ.
– ما الذي سوف يبقى لنا
بعد أن ننفق العُمرَ في الفن ؟
× ليس سوى وهجٍ عابرٍ
وظلالٍ من الظنِ
وتعزيةٍ فجةٍ .. وذبولٍ جميلْ .
– وماذا عن الحبِ يا سيدي؟
راح يكبح في نفسه رغبةً في التكتمِ
أو في العويل:
× الفتاةُ التي قبلتني على ساحلِ الفنِ
في أوّلِ العمرِ ؛ ظلت معي...
وكم من نساءٍ أتين ؛ مضين
ولم يبق منهن شيءٌ...
ولكنها فوق أرجوحةِ الحلم
ظلت ترتب لي عرشَ بيتٍ
وتفرشُ ظلاً
وتزرع بالحبِ زهراتها ..
الفتاةُ التي في الخيالِ تظلُ فتاةً ..
بينما يهرم الكل شيئاً ؛ فشيئاً
إنها السحرُ ؛ قُلْ والجنونْ.
يخون الجميعُ ؛ ولكنها لا تخونْ.
إنها الهربُ المستمر إلى قمرِ العمرِ
هذا الهروبُ الذي لا يعرف الخوفَ
من أن تكونَ؛ وألاّ تكونْ.
– قد يقال: ظلالٌ من الظنِ ؛ والوهم
× لا بأس..
إذن .. ليس أجملُ منكَ
سوى أن تَخْشَ إليكَ!!
وهذا جنونٌ أليفٌ
فلا تخشي منه على الآخرينْ.■

هـرولة



[منى وفيق *]

(1)

يخيّم البياض على المكان... تبدين متعجّلة.. ارتفاع سقف الغرفة خمسون متراً.. يشغلك الصّعود إلى أعلى... الرّحام شديد... أنف، أذنان، عينان، فم، عنق، يدان، رجلان، شعر... الكلّ في سباق محموم من أجل الوصول إلى فوق... تراوغينهم... تتعثّرين... تسقطين... تعاودين الكرّة... هذه المرّة تسرعين الخطى... تصطدمين بهم عمداً... تهوين مجدداً... تتعالى ضحكات الحيطان... يكثر الهرج والمرج... تغافلينهم... تهرولين مسرعة... الطريق طويل... مسافة الوصول بعيدة... يشكّلون سوراً منيعاً ضدّك... ترتطمين به... تدوين... تتماسكين... تستسلمين لذاك الخاطر... تمشين الهوينى صوب الأعلى... تمسكين بقوّة بالفم وتتسلّقين الأنف، ثم الأذنين، فالرّجلين، واليدين، والشّعر، والفم، والعنق... تقتربين من مقصدك... بقي خمسة أمتار... متران... هيلا هوب... تقعين... يقعون معك... أنف، أذنان، عينان، فم، عنق، يدان، رجلان، شعر.. ظلام دامس... تتحسّسين جسدك... تبدين متعجّلة... عمق الحفرة خمسون متراً... يشغلك النّزول إلى أسفل... الرّحام شديد...

---

* قاصة وشاعرة من المغرب.

* العمل الفني: داني زهير ـ المغرب.

(2)

مِن فرط المرور

(و احكِ لي عنكَ قبل أن تمارس لعبك الانغلاقيّ الصّامت والمكشوف. احكِ لي عن العمّ ألفونس، الخفيف الثّقيل كما الضّباب...)

(أي أفكار تجول بخاطرك الآن؟ الكلمات غير صحيحة، المذاقات غير صالحة والملامح قابعة عند آخر شجرة في الغابة)

(والوحشة التي تلتهمك حتّى التّخمة؟)

(أي نعم... صارت للطّريق رائحة القمامة...)

(هل لكونهم يبتسمون لك بإفاضة كأنّه حساب مستحقّ السّداد؟)

(ألستُ أشذّب الطّرق أكثر ممّا هو مفروض ومحسوب ومقدّر ؟)

(لم تعجبك يوماً علامات المرور التي كانت تتحادث فيما بينها ..!)

(الإشارات تركن بجوار سريري... ألا تراها؟!)

(... كيف هذا وأنت هاهنا ساكن بلا حراك بعد توالي إشارات مرور كثيرة ؟!)

(ما كانت تعبأ بي... إنّها مستمرّة في تنظيم ما لن يستمرّ... أنا ما عدت غزير المرور...)

(... لطالما تخيّلتُك بطل سباحة...)

(وصلتكَ دندنتي كما ينبغي؟)

(هل ترغمك المسافات، الطّرقات، المساحات، الفراغات... على المرور؟ مالذي يجبرك على هذا الفعل؟)

(كلاّ... كلاّ... أنا... أنا كنت أساعدهم وحسب...)

(على مرور الشّوارع ؟)

(نعم... وحتىّ يصير صوته أقلّ حدة... آه منه هذا المرور !)

(لكن متى كان يخفت الضوء؟)

(حين المطر، حين اشتداد القيظ أيضاً. في غضون ثوانٍ قليلة كانت حركة المرور تبطئ وكنت أصير شراعاً ممزّقاً)

(ماذا عن متابعتك لأولويّة السّير... لأولويّة المرور؟)

(... مقدّمات... مقبلّات لطاغية مستبدّ بارع في التخفّي!)

(بدأتَ تطلق العنان لشطحاتك العدوانيّة ؟)

(ليس تماماً... ولا تعتبرْه عناداً مشوّشاً... إنّها فكرة جديدة تتشكّل الآن فجأة...)

(تسرقهم؟ لشارع دون إشارات مرور؟ عابرو الطّرق هؤلاء؟ هذا هو؟ أليس كذلك؟)

(لا تُصدرْ ابتسامة مفتعلة... المرور التامّ يتحقّق بعيداً عن هنا..)

(3)

وقتُ الظلّ

– لـمّا أطلب منك الصّمت وإنّما طلبتُ الكلام. يزعق غاضباً منّي دون مقدّمات.

لم يخرج منذ أيام، شهور، وربّما سنوات..يترك

الباب مواربا كمن ينتظر قدوم أحد.. الغبار العالق بجسده وبأثاث بيته يغريه بالتّثاؤب والمكوث طويلاً حيث هو. خلتُه ساعةً من ساعاته العتيقة والمعطّلة. يهرش رأسه بعقارب كبيرة كلّ حين. لعلّه بهذا يوقظ الوقت. لست أدري. يُؤْثِر الانزواء والظّلام. أحياناً يضع الأباجورة الصّغيرة وسط الغرفة دون أن يضيئها. يفعل هذا استعداداً لمحاكمة السّاعات له. كنت فيما مضى أنصت له ولحكاياته بتبرّم واستهتار شديدين. هذا ما كان ظاهراً. في الحقيقة كان العرق يتفصّد من أعماقي، خصوصاً حين ينتقل للحديث عن علاقته الخاصّة بالسّاعة المثبّتة فوق دولابه، والمرسومة بدم أحمر قانٍ.

- ألا تراهم؟ لا تنفضُ الغبار عن ساعتي وانتظرهم. يعدّهم لي واحداً تلو الآخر بصوت حازم: آلهة، أنبياء، شعراء، شحّاذون، باغيات، سجائر، جرذان ميّتة... ستراهم واقعاً لذيذاً تتجاوز به وهمك... ستراك معهم أيضاً... لا تبتئس، فقط اسبح هنالك..

تجحظ عيناه... أرفع حاجبيَّ... يتلعثم لسانه... نحدّق معاً في ساعته... لا أرى غير دماء متخثّرة يعافها الحائط المرسومةُ عليه. لوهلة أفكّر أنّه مثلي لا يرى ما يتحدّث عنه... أتفرّس وجهه، بالأحرى هو من يتفرّسني... وجهه ساعة أخرى...لا لا... وجهه هو السّاعة المثبّتة فوق دولابه، المرسومةُ بدم أحمر قانٍ.

وجهه أحمر... لا عقارب له... لا أرقام له... أدوخ...

- لا تبكِ... لا تتنفّس الصّعداء... الْحَسِ الفضاء. قبّلهم حين يمرّون من أمامك... لا تكنس طراوتهم...

لا تغمض عينيك. يقول في لهاث مستمرّ.

أرقب ظلاّعساه ظلّي،ظلّه،ظلّ السّاعة،ظلّ الدّم... يمضي حثيثَ الخطى إلى السّاعة المرسومة على الحائط... في ابتهاج عظيم يدلق عليها شبيهاً لي... له... للسّاعة... للدّم .. للوقت. ■

رجل يحمل مطواة وامرأة راغبة في الحياة

[أشرف أيوب معوض *]

(1)

كان القطار مزدحماً للغاية، لم يكن هناك موضع لقدم، حتى أن قاطع التذاكر لم يستطع أن يمر، كانت المرأة الراغبة في الحياة تقف في وسط العربة، وسط الأجسام المتلاحمة والأنفاس المختلطة، يقف خلفها رجل يلتصق بها، شعرت المرأة بارتباك، لم تكن هناك مساحة فارغة لتحرك جســمها بعيداً عنه، الرجل يحمل بيده مطواة وباليد الأخرى يفك أزرار بنطاله. أحســت المرأة بالمطواة تلامس جانبها الأيمن، صرخت، ولكن صرختها تاهت وسط الزحام، مال برأسه ناحيتها، همس فى أذنيها، لم تعد تصرخ، أسرع القطار وأسرع وأسرع وعلا ضجيجه، بعدها هدأ واستكان .

* قاص من مصر.
* العمل الفني :لقطة من فيلم «678» .

انسحب الرجل الذى يحمل مطواة في يده من خلف المرأة، وعلى بعد شخصين واقفين وسط الزحام صرخت المرأة بأعلى صوتها وأشارت على الرجل، فأطبق الواقفون على الرجل وأوسعوه ضرباً، ثم ألقوه من القطار وهو يسير .

(2)

لم تصرخ المرأة الراغبة في الحياة ولم تُشر إلى الرجل الذى يحمل مطواة، هذا الرجل الذى كان واقفاً خلفها ملتصقاً بها وسط زحام عربة القطار، الرجل يحمل مطواة بيده يغرسها فى جسم المرأة، وباليد الأخرى يفك أزرار بنطاله، يلتحم بها ، يتصبب عرقه على جسمها، تهتز عربة القطار بقوة، تُحكم مؤخرة المرأة بين فخذي الرجل ، كتمت بكاءها، صارعت لثلا تموت، قذف القطار صفيره العالي، أرجف الزحام، سقطت المرأة الراغبة في الحياة مغشياً عليها وماتت .

(3)

لم تمت المرأة الراغبة في الحياة، عندما اضطرت أن تركب قطار الدرجة الثالثة، في هذا الوقت المتأخر من الليل، كانت عربة القطار فارغة تماماً من الركاب، والعتمة تكسو جدرانها، إلا من بصيص من الضوء القادم من الأعمدة الكهربائية، والمثبتة هناك، والتي يضربها القطار بظله، تجلس وحيدة مستكينة على أحد الكراسي الفقيرة للقطار، وقتها اقتحم العربة رجل، يدس في يده مطواة ويبحث عن امرأة، ارتجفت المرأة من الظلمة ومن الرجل، رفع الرجل يده عالياً وفي قبضته مطواة، استسلمت له المرأة تماماً، ضربت الرياح نوافذ القطار فسقط زجاجها، رسم الرجل بمطواته خطوطاً حمراء على ظهر المرأة العاري، ثم تركها ومضى .

(4)

أغلب الظن أنه لم يكن هناك قطار، ولم يكن هناك زحام، ولم تكن عتمة تملأ المكان، ولكن من المؤكد أنه كان هناك رجل يحمل مطواة، وامرأة راغبة في الحياة . ■

قصائد حُب

[عماد الدين موسى *]

1 -
كطائرٍ لا عشّ له
أو كأُنثودةٍ خرساء،
بعينٍ واحدةٍ
أو دونَ قلبٍ، ورغمَ اللهفةِ..
ها أنا ذا أنادي عليكِ.

2 -
صباحاً
والوردُ، نائمٌ، لا يزالُ..
مثلما أُغنيةٌ بعيدة
أسمعُ صوتكِ.

3 -
لا أستطيعُ السماءَ
ولا العشبَ،
ولم يعدْ بإمكاني
المزيد من البحرِ..

* شاعر من سورية.
* العمل الفني : سالم الياس مدالو ـ العراق.

كبيتِ مهجورٍ
أُردّد اسمكِ:
أنْ عودي.

- 4

ليستِ القذيفةُ
التي
بقرب سريري، كمزهريّة،
ولا الرصاصُ الطائشُ
كمُفَرقعاتِ رأس السنةِ
(تذكرينها دونَ شكٍّ)
- من أردتْني-..
بل مدية الحنينِ إليكِ.

- 5

لا تنظُري كما يرنو المُسرْنَمُ،
ولا تذهبي بعيداً في الغيابِ..
الحياةُ- مُجرّد- حقل ألغامٍ،
الحياةُ
التي
من حبٍّ وتراب.

- 6

كيفَ إذن، تقرأينَ الحبَّ ؟
كمن، في الحصّةِ الأولى، يتهجّى الألفباء:
حاء
باء.
أو كمن يصرخ ملء حياتِه:
ري
مي
فا.

- 7

صَمتُكِ..
أية أُغنيةٍ قفقاسيّة بريئة؟
أية حنجرةٍ تصدحُ ؟
أية آلات وتريّة تُعْزَفُ دونَ ريشٍ؟
أي نايٍ تعبثُ به الريحُ ؟.

- 8

ماذا بعدُ ؟
ماذا بعدُ ؟
والكونُ خاتمٌ في إصبعكِ،
الكونُ
الذي
لك وحدكِ. ■

مِنْ ذَاكِرَةِ الْقَصِيدَة

[محمد محمد عيسى *]

ـ 1 ـ

« لَيْلَى » تُرَاقِبُ - كُلَّ يَوْمٍ - طَلْعَهُ
فَإِذَا بِهِ نَزِقٌ وَلَمْ يَتَرَفَّعِ
وَتَظَلُّ تَرْفَعُ - كُلَّ يَوْمٍ - شَأْوَهُ
وَهُوَ الَّذِي مِنْ ذُلِّهِ لَمْ يَرْفَعِ !

ـ 2 ـ

وَلِمَنْ يَكُونُ خِطَابُ أَجْنِحَةِ الْمَدَى ؟
وَهُوَ الَّذِي
لَمَّا يُعَادِلْهُ الْفِدَا !!

ـ 3 ـ

نَامَ الْخَلِيُّ فَمَا دَرَى
غَيْرَ الأَمَانِي عَالِقَهْ
وَأَجِنَّةٍ - فِي شَهْرِهَا - مُتَعَلِّقَهْ !!

ـ 4 ـ

يَا: نَابِغِيّ
أَنْتَ الْغَنِيُّ ..
- لِمَنْ غِنَاكْ ؟
= هُوَ لِلَّذِي سَيَرُدُّنِي - أَبَداً - غَبِيّا !

ـ 5 ـ

مَا كَادَ يَفْرَغُ شَيْخُنَا مِنْ : « ... تُحْشَرُونْ»
حَتَّى رَأَيْتُ أَبِي مَعِي ؛
يَلْقَى مِنَ الشَّيْخِ الخَطَأْ ،
كُنَّا بِـ (كُتَّابِ) البَلَدْ !

ـ 6 ـ

وَالطَّرْحُ مَا لَمْ يُكْتَنَفْ
تَزَّاحَمُ الأَطْيَارُ
فِي جَمْعِ الْعَطِبْ !!

ـ 7 ـ

مِقْيَاسُ قَدِّ الْلانِهَائِيِّ الأَنَا
وَأَنَا بِلا مِقْيَاسِ قَدّ
فَعَسَاكَ تَسْكُتُ
عَنْ خُرُوجٍ لا يُحَدّ! ■

---

* شاعر من مصر.
* العمل الفني : محمود فتيح ـ مصر.

«من مذكرات رجل مثالي»

قصة الكاتب الروسي أنطون تشيخوف

[ترجمة: عبادة تقلا *]

في العاشر من أيار حصلت على إجازة من عملي لمدة ثمانية وعشرين يوماً.

وبعد إلحاحي على أمين الصندوق، وافق على إعطائي مئة روبل مقدماً، فاتخذت قراري أن «أعيش».

أعيش دون أن أقيد نفسي بشيء، كي تبقى لي في السنوات العشر القادمة ذكريات أحيا معها.

هل تعلم، ما تعنيه كلمة «أعيش» بالمعنى الحقيقي؟

هذا لا يعني الذهاب إلى المسرح الصيفي لحضور الأوبرا، تناول العشاء والعودة في الصباح إلى البيت منتشياً.

ولا أن تقصد أحد المعارض، ومن هناك تتوجه إلى ساحة الخيل من أجل المراهنات.

إذا أردت أن تعيش فاجلس في عربة قطار، و سافر إلى هناك، حيث الهواء مشبع برائحة الليلك وبطعم الشمال، وبإمكان نظراتك أن تداعب البياض الرقيق، وبريق قطرات الندى الماسيّة،

* كاتب سوري مقيم في روسيا.
* العمل الفني : فاليري رابياكو - روسيا.

مسابقاً زهور سوسن الغابة، وورود الليل الفاتنة.
هناك، في حضن الرحابة، تحت القنطرة السماوية، ومرأى الغابة الخضراء المحاطة بالجداول، في عالم الطيور والخنافس الخضراء، ستفهم، ماذا تعني الحياة!
حاول أن تفعل ذلك مرة أو مرتين مع قبعة فضفاضة، عيون متوثبة و مريول أبيض.
أعترف أنني حلمت بكل ذلك عندما أصبحت الإجازة في جيبي.
شكرت أمين الصندوق على كرمه، وقصدت البيت الريفي الذي استأجرته بناء على نصيحة أحد المعارف، عند صوفيا بافلوفني كنيغيناي التي أعطتني غرفة خاصة مع طاولة، أثاث وكل مستلزمات الحياة. استئجار البيت تمّ بسرعة لم أتوقعها.
ذهبت إلى البلدة، وبحثت عن بيت كنيغيناي. صعدت، كما أتذكر، إلى التراس الشرفة مرتبكاً. كان التراس مريحاً جداً، فاتناً ورقيقاً، ولكن ما كان أكثر رقة (اسمح لي أن أعبر عن شعوري) سيدة شابة، مريحة وممتلئة، جلست وراء الطاولة في التراس تحتسي الشاي. نظرت إليّ بطرف عينيها: ماذا تريد حضرتك؟
– اعذريني، لو سمحت... – بدأت الكلام– على ما يبدو لم يكن ينبغي علي المجيء إلى هنا... أريد منزل كنيغيناي...
– أنا كنيغينا، فما الذي تريده حضرتك؟
ذهلت... في العادة يكون أصحاب البيوت الصيفية، كما أعتقد، أشخاصاً كباراً في السن، يعانون من الروماتيزم، وتفوح منهم رائحة رواسب القهوة، لكن هنا...
– «أنقذينا يا ملائكة السماء» – كما قال هاملت، جلست معجزة، بهية، مدهشة، ساحرة.
تلعثمت، و أنا أشرح ما أريد.
– آه، تشرفت بلقائك! تفضل بالجلوس! لقد كتب لي صديقك بشأنك. ألا ترغب ببعض الشاي؟ مع القشدة أم الليمون؟
هناك نوع من النساء (الشقراوات على وجه الخصوص)، يكفي أن تجلس مع إحداهن لدقيقتين أو ثلاث حتى تشعر وكأنك في بيتك، كما لو أن معرفة قديمة تجمعكما.
هذا تماماً ما كان مع صوفيا بافلوفنا. شربت أول قدح من الشاي، وعرفت أنها غير متزوجة، تعيش على فوائد رأس مالها، وتنتظر خالتها القادمة لزيارتها.
كما عرفت السبب الذي دفعها لتأجير إحدى الغرف. أولاً، كي تتمكن من دفع مئة وعشرين روبلاً كضريبة على المنزل، وثانياً، لأنه بطريقة ما وبشكل مرعب، قد يتسلق فجأة لص في الليل، أو يدخل رجل غريب نهاراً!
لا شيء يستوجب اللوم إذا سكن في زاوية الغرفة أحد ما، امرأة وحيدة أو رجل.
– لكن الرجل أفضل!– أخذت سيدة المنزل

نفساً، ولعقت ملعقة المربى. - مع الرجل تقل الهموم ولا غرابة في ذلك...

بكلمة واحدة، خلال ما يقارب ساعة من الزمن، أصبحت وصوفيا بافلوفنا أصدقاء.

- آه، أجل!- تذكرت، قبل أن أودعها.- تكلمنا حول كل شيء، ولم نقل كلمة واحدة عن الشيء الأهم. ما هو المبلغ الذي ستأخذينه مني؟ سأعيش عندكم ثمانية وعشرين يوماً فقط... مع الغداء، طبعاً... الشاي والأشياء الأخرى.

- عن ماذا تتكلم؟! ادفع بقدر ما تستطيع... لا أعطيك الغرفة من أجل المال، ولكن كي يكون هناك ناس... هل تستطيع أن تدفع خمسة وعشرين روبلاً؟

طبعاً وافقت، وبدأت حياتي في المنزل الريفي. هذه الحياة الممتعة مع أن كل يوم مشابه للآخر، وكل ليلة مشابهة للأخرى. كم كان هناك من الروعة في هذه الأيام والليالي الرتيبة!

أنا في فرح عظيم أيها القارئ، اسمح لي أن أعانقك!

أستيقظ صباحاً، ولا أفكر في الوظيفة أبداً. أشرب الشاي مع القشدة. في الحادية عشرة أذهب إلى عند صاحبة البيت، وبعد أن ألقي عليها تحية الصباح أشرب معها القهوة مع القشدة الدسمة، ونثرثر حتى وقت الغداء في الثانية.

لكن ماذا عن الغداء! تخيل نفسك وقد أضناك الجوع، تجلس إلى المائدة وأمامك قدح كبير وطبق من اللحم الساخن مع الفجل الحار. بعد ذلك تخيل حساء بارداً أو حساء الكرنب الأخضر مع اللبن وهلمّ جرا.

بعد الغداء أسترخي بهدوء، مطالعاً رواية، وفي كل لحظة أثب من مكاني عندما تظهر السيدة بسرعة قرب الباب قائلة: استرخي، استرخي.

أستحم بعد ذلك. مساء وحتى وقت متأخر من الليل أتنزه مع صوفيا بافلوفنوي.

تخيل نفسك في ساعات الليل، عندما الكل نيام، ما عدا البلابل وأحياناً صرخات مالك الحزين، عندما تتنفس الهواء دون توتر، أو يحمل لك النسيم ضجة قطار بعيد. تتجول في دغل مع شقراء ممتلئة الجسم، تلمسك بغنج قليلاً بسبب برودة المساء، وتلتفت إليك مراراً بوجه أصفر بتأثير ضوء القمر... شيء ممتع للغاية.

لم تمر الأسابيع، إلا وحدث ذلك الذي انتظرته مني طويلاً أيها القارئ، فدون صراع لن يكون هناك أي نص أمين.

لم أستطع الصمود... اعترافي لصوفيا بافلوفنا بالحب، سمعتهُ دون اكتراث، ببرود تقريباً، كما لو أنها انتظرت ذلك منذ مدة. فقط زمت شفتيها وكأنها تقول: عن ماذا تتحدث مطولاً هنا؟ لا أفهمك!

انقضت الأيام الثمانية والعشرون بسرعة، كثانية واحدة. عندما انتهت إجازتي، شعرت بالتعاسة، ودون رضا كنت أودعها والبيت الريفي.

عندما رتبت حقيبتي، جلست السيدة على الأريكة، ومسحت دموعها. أنا نفسي بصعوبة لم أبكِ، صبّرتها، ووعدتها أن أتردد إليها في البيت في الأعياد، وأمر عليها شتاء في موسكو.

– آه، متى سنتحاسب يا روحي؟ – تذكرت– كم يترتب عليّ؟

– فيما بعد... قالت مادة؟ حبي، وهي تنشج بالبكاء.

– لماذا فيما بعد؟ الصداقة صداقة، والمال على حده، كما يقول المثل. زد على ذلك أنني لا أرغب أبداً في العيش على حسابك. لا تتكلفي، كم لكِ؟

– هناك... أشياء تافهة – قالت السيدة، نشجت، وسحبت الدرج من الطاولة.

– يمكنك أن تدفع فيما بعد...

فتشت في الدرج، وتناولت من هناك ورقة، وأعطتني إياها.

– هذا هو الحساب؟ – سألتها. – هذا ممتاز... ممتاز... (لبست نظارتي) تخالصنا بوفاق... (مررت بعيني على الحساب). الحاصل... توقفت، ما هذا؟ الحاصل... ولكن هذا ليس صحيحاً! هنا الحاصل «212 روبلاً و 22 كبيكاً». هذا ليس حسابي!

– حسابك يا عزيزي، انظر!

– ولكن من أين جاء كل هذا؟ للبيت والطعام 25 روبلاً، موافق. للخدمة ثلاثة روبلات. على هذا موافق....

– لا أفهم يا عزيزي – قالت السيدة بتنغيم، ناظرة إليّ بدهشة، و بعينين دامعتين– هل صحيح أنك لا تصدقني؟ احسب إذا كان الأمر كذلك! شربت مشروباً... لا يمكنني أن أقدم لك على الغداء فودكا بهذا السعر! قشدة مع الشاي والقهوة أيضاً... مع أننا لم نتفق على شربه، شربته كل يوم! على كل حال، كل هذه أشياء تافهة. أوافق على أن أسقط من الحساب 12 روبلاً. يبقى مئتان.

– لكن... هنا توجد 75 روبلاً، غير واضح من أجل ماذا... من أجل ماذا هذا؟

– كيف من أجل ماذا؟ هل تعد هذا لُطفاً!

نظرت في وجهها. تطلعت بإخلاص، بوضوح واستغربت، حتى أن لساني لم يستطع أن يتفوه بكلمة واحدة. أعطيتها مئة روبل، وكمبيالة بالباقي، وحملت حقيبتي على كتفي، وذهبت إلى المحطة.

أيها السادة، هل لأحد منكم أن يُقرضني مئة روبل؟ ■

1885

أمي مرقد الكلمات

[أحمد عدنان *]

1

كانا على شكل دائري
الخبز ووجه أمي
تعالي أنت كي يحتار العالم أكثر بكشف سر
المثلث.

2

الفجر وجه امرأة لا يمكن لمس خديها بعد فواتِ
الصلاة.

3

النهر أم
وهذا القارب إبنها
العواصف أصدقاء سوء
بثرهم ذئاب الحسد
وقميصهم الغدر.

4

للقطرة ضريحها العالي

* شاعر من العراق.
* العمل الفني : مصدق الحبيب ـ العراق.

لكنها ترقد مذ قال لها الرب اسجدي ولم تمانع
بعض قطرات الندى على الأوراق كأقراط بنات
المدارس الجميلات.

5

لا يوجد خاتم للطلاق

6

أمنيتي الأخيرة..
عدتُ من حربك
محمّلاً بنياشين الهزيمة
عرفت أمي ذلك من ملابسي الملوثة بالألم
لكني محارب قديم وعنيد
أعود
كلما دعوتني للحرب من جديد
أعود لو كلفني الأمر حياتي
أنت أمنيتي الأخيرة.

7

كل البيوت مهجورة دون أرواح تتكلم
حين ينام الجسدُ من تعب الشباب.

8

الظلام يكرر أخطاء النهار بطريقة أكثر وضوحاً
الموجُ رأس مال البحر
ثقب الباب أكبر من الباب المفتوح ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

سِفْرِ الانتظَارات

[عبدالحميد القائد *]

أنتظرُ
هُنا أنتظرُ
هناكَ أنتظرُ
ولا أدري مَا يَنتظِرُني.

* * *

متى يَصحو الحلمُ مِنّي
كي أنامَ بِدونِي.

* * *

قُلتُ سَأُصْبِحُ عَرّافَ العَصرِ
لكنَّ العَصرَ لَم يَعرِفني
رَأَى شَفَتَيَّ غَيرَ مُلائِمَتَينِ
لِضِحْكَتِه السَخِيفَةِ.

* * *

حضروا ولم يَجدُوني
أنا لستُ هُنا
ولَن أكونْ
أنا مُعتكفٌ في رُؤيا البحرْ.

* * *

لستُ هنا الليلةَ
لا تبحثوا عني

---

* شاعر من البحرين.
* العمل الفني : صفوان داحول ـ سورية.

تحوّلتُ إلى موجة
يعبثُ بها محيطٌ فقدَ بصيرته

* * *

حينَ يفيضُ الليلُ
أفيضُ وحدةً مُمتعةْ
لكنها لا تَحملُني إلى الصَباحْ

* * *

متعبٌ من التَعبْ
الليلُ ما عادَ وليفاً
ولا الفجرُ يحملُ زوارقَ النجاةْ
متعبٌ
لكنَّ قَلبي من ذهبْ

* * *

تباً لك أيها الليلْ
لا تقصصَ حكاياتي على الفَجرِ
فتكيدُ لي الشَوارعْ

* * *

أسيرُ بجواركمْ
مثلَ ظلكم الكَاشفْ
أقيمُ في عيونكم كَأسراركم النائمةْ
لكنكم لا تَرونني ولا تَشعرونْ
وأنا الحيُّ
وأنتمْ مَيّتونْ

* * *

حينَ يهجعُ الليلُ
تصُل أمواجهُ إلى القلبِ فَتُدميه
قَد تخذُلنُا الظُلمةُ
فَيطفئ رَذاذُها نَشوتنا البَخيلةْ
لكننا أصدقاءُ الليلِ
نختبئُ في سُكونه
فقد ينساها حزنُ الغَدْ

* * *

هل تصدقونَ
أسيرُ بلا رأسٍ منذ زمنٍ
قَصائدي تدلُّني على الطريقِ
وقلبي يسمعُ صهيلَ الفَضاءْ

* * *

عندما احدَودبَ الوَقتُ
تجلّيتُ ولم أنحنِ
امتطيتُ صهوتهُ
صبرتُ حتى الحزنُ ينَجلي
ما أجملُ البحرِ
حين يهزمُ المَوجَ
ولا يَصطَلي
تعبتُ ...تَعبتْ النشوةُ منّي
وما زالَ الطريقُ يميلُ شَمالاً
وهذا القلبُ لي
وهذا الجّنونُ لي
لن يتوقفُ غنائي في المَساءِ
لن يخذُلَني قَصيدي
وأوراقيَّ لن تَنحَني

* * *

أترينْ

تحوّلَ قلبهُ إلى جَوزةٍ صَلبةٍ
روحهُ سَافرتْ إلى جزرٍ أضاعت بِحارها
باحثةً عمّن أغرقَها
في غرابةِ الاغترابِ الكَونيّ
ليسَ للروحِ بابْ
ولا لقبرهِ تُرابْ

وما زالتْ الغربةُ تبحثُ عنهُ
لتنفيهِ في وهجٍ لا يَراهُ الآخَرونَ
أترينْ
هو يُشبهُ اليَقينْ
فهوَ اليقين نَفسهُ
وأنتِ لا تُدركينْ ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

اسم الكتاب: التشكل والمعنى في الخطاب السردي.
تأليف: مجموعة من الباحثين.
الناشر: دار الانتشار بيروت / لبنان.
عدد الصفحات: 455

التشكل والمعنى في الخطاب السردي

نادية بلكريش

صدر عن دار الانتشار العربي ببيروت / لبنان (2014)، كتاب نقدي جماعي بعنوان «التشكل والمعنى في الخطاب السردي» لمجموعة من النقاد العرب الذين لهم اهتمام بارز في مجال النقد السردي خاصة. وهو الكتاب الأول لوحدة البحث في السرديات بجامعة الملك سعود (كلية الآداب) بالمملكة العربية السعودية. يتكون الكتاب من 455 صفحة من الحجم المتوسط.

تأتي أهمية الكتاب من مسألتين، تتعلق الأولى: بتنوع الدراسات التي اشتملها الكتاب وغناها. أما الثانية: فتكمن في كون هذه الأبحاث قد زاوجت بين البعد النظري والتطبيقي، وقد توزعت بحوث هذا الكتاب الهام كالتالي:

1 – السردية العربية ، من التواصل إلى التفاعل – للناقد عبدالله إبراهيم.

2 – المكونات الخارقة في السيرة الذاتية العربية القديمة – لصالح الغامدي.

3ـ اليهودي الحال، لعلي المقري الرواية وتفكيك التعصب – لصالح زياد.

4 – معينات الذات في خطاب إبراهيم الكوني الروائي، في مكان نسكنه، في مكان يسكننا – لمحمد رشيد ثابت.

5 – التعليق الذاتي الروائي (بين قلق التجنيس ولا طمأنينة التجريب) – للباحث عبد الحق العابد.

6 – السرد، والحجاجة – للباحث محمد مشبال.

7 – تحولات السرد العربي من التذكيري الاعتباري إلى العجائبي الغرائبي – للباحث إبراهيم صحراوي.

8 – تحولات السرد العجائبي في الخطاب القصصي العربي المعاصر نموذجاً – للباحث أبو المعاطي خيري الرمادي.

9 – مدخل إلى دراسة المتكلم في بعض مقامات بديع الزمان الهمداني:

* كاتبة من المغرب.

الموقع والوظائف – للناقدة بديعة الطاهري.

10 – الذات ومعيناتها في الخطاب السردي (المقاربة القرائنية أو المقاربة الديبكتيكية) – للباحث جميل حمداوي.

11 – النسق السردي والدلالي في قصة «نظرة» ليوسف إدريس – للناقد حسن لشكر.

12 – بنية التجاور وفعل التحاور، مقاربة سيميائية في عتبات النص – للباحث حسن فيلالي.

13 – الرواية والعنف، مقاربة في المنظور النسوي – للباحث حسين المناصرة.

14 – الخطاب السردي العربي بدايات الوعي... ورهانات الممارسة والتغيير – للباحثة رحايمية زينب.

15 – تحولات الرؤية السردية في الخطاب الروائي، خماسية مدن الملح لعبدالرحمن منيف نموذجاً – للناقد سعيد بوعيطة.

16 – التجريب والتقنية الرقمية في المشهد الروائي العربي (الرواية الرقمية) – للباحث السيد نجم.

17 – بلاغة الخطاب الحجاجي، قراءة نقدية للشخصية الحجاجية في رواية (نيويورك 80) ليوسف إدريس – للباحث علاء عبد المنعم إبراهيم.

18 – مقامات عبدالرحمن في رواية عبدالرحمن والبحر، لخالد حاجي للباحث علي صديقي.

19 – المنظور الروائي والسرد، اشتغال الرؤية السردية في روايات نجيب محفوظ (اللص والكلاب نموذجاً) – للباحث فريد أمعضشو.

20 – في آليات التجريب الروائي التاريخ، والمتخيل السردي – للباحث لعموري زاوي.

لقد عمل تعدد هذه الأبحاث على إغناء هذا الكتاب. سواء فيما يتعلق بالأبعاد المعرفية للنقد السردي، أو على مستوى تجليات هذه المعرفة النقدية على مستوى المتون / النصوص الروائية المختارة (موضوع البحث)، وسنقف بنوع من الإيجاز عند كل بحث من بحوث الكتاب لتقريبه من القارئ العربي.

يشير كل من الباحثين أحمد صبرة ، ومعجب العدواني في المقدمة (باعتبارهما من جمع الكتاب وعملا على تحريره) بأن وحدة البحث في السريات أرادت من خلال هذا الكتاب، أن يطلع الباحثون والمهتمون بالسرد على الحالة الراهنة للدراسات السردية في العالم العربي من خلال كتابات عدد من الباحثين الذين لهم باع طويل في البحث السردي (الصفحة: 7) ومما يؤكد ذلك كون هذا الكتاب يتضمن باحثين من مجموعة من البلدان العربية: المغرب (محمد مشبال، بديعة الطاهري، جميل حمداوي، حسن لشكر، سعيد بوعيطة، علي صديقي، فريد أمعضشو)، الجزائر (عبدالحق بلعابد، إبراهيم صحراوي، حسين فيلالي، رحايمية زينب، فاطمة غولي، لعموري زاوي)، مصر (أبو المعاطي الرمادي، السيد نجم) ، تونس (محمد رشيد ثابت) ، المملكة العربية السعودية (صالح معيض الغامدي، صالح زياد) ، العراق (عبد الله إبراهيم) وفلسطين مع الباحث حسين المناصرة. ولهذا تكون هذه البحوث قد غطت أغلب البلدان العربية، مما ساهم كذلك في إغناء هذا الكتاب النقدي وثرائه.

وقد جاءت بحوث هذا الكتاب كالتالي:

1 – السردية العربية من التواصل إلى التفاعل– للباحث عبدالله إبراهيم:

يحاول الباحث عبد الله إبراهيم في هذا البحث الوقوف عند المفاهيم الأساسية للسرد، بحيث حدد في البداية مفهوم السرد، وتناوله من المنظور اللغوي، كما بحث عن تطور السردية التي أفضت (حسب بحثه) إلى تيارين رئيسين في الدراسات السردية:

أ – السردية الدلالية.

ب – السردية اللسانية.

ثم أشار بعد ذلك إلى كون البنية السردية لكل خطاب تتشكل من العلاقات المتبادلة بين السارد والمسرود له والحكاية (الأحداث) .

كما خصص جزءاً من بحثه لتناول أبنية السرد العربي القديم حسب الأنواع والأغراض. كما تناول في جزء آخر الموقف الملتبس من السردية في بداية شيوعها، والطريقة التي تناول بها الباحثون العرب مفاهيمها الأساسية. والطريقة التي هيمنت بها السردية على أغلب المقولات النقدية الأساسية، وفي قسم

ثالث، تناول الرؤية والمنهج (نشير هنا إلى أن الباحث عبدالله إبراهيم يشير إلى هذه القضية في أغلب أعماله النقدية)، وقد في ذلك إلى الصعوبات التي تواجه البحوث الشاملة التي تعني بالظواهر الثقافية الكبرى، ونوع المقاربات المنهجية التي يمكن الإفادة منها في التحليل.

2 – المكونات الخارقة في السيرة الذاتية العربية القديمة، للباحث صالح معيض الغامدي:

يحاول الباحث السعودي صالح الغامدي في بحثه الانطلاق من سؤال محوري: كيف يمكن لكاتب السيرة الذاتية أن يتصف بالمصداقية في كتاباته؟ وفي حالة الإثبات، كيف يمكن للناقد التعامل مع هذا التصور؟ وفي هذا الإطار، تناول الباحث مجموعة من الأمثلة من التراث، وقدم مواقف مجموعة من الباحثين من السير الذاتية للقدماء موقف البقري من سيرة الغزالي (المنقذ من الضلال) التي رأى أن فيها نوعاً من اللامعقول. كما رأى أن هناك عناصر خارقة ميزت السير الذاتية العربية القديمة مثل: سير الترمذي، وأبي شامة والشعراني، وقارن ذلك بالسير الحديثة. كما أفرد في بحثه مساحة للحديث عن الرؤى والأحلام والمنامات في السير القديمة. عرض في أثناء ذلك نماذج من كل منها، كما عرض للوظائف التي يؤديها كل واحد منها في سياق السيرة الذاتية. كما تناول في آخر بحثه الكرامات التي يرى أنها لم تدرج إلا في سير ذاتية قليلة.

3 – اليهودي الحالي، لعلي المقري الرواية وتفكيك التعصب، للباحث صالح زياد: فقد حاول هذا الأخير تفكيك دلالة عنوان الرواية، ثم أشار إلى كون الرواية تحكي عن التاريخ وليس عن الحاضر. وعلى الرغم من ذلك، فثمة ترابطاً بين التاريخ والحاضر. وفي هذا الإطار، يتناول الباحث الكيفية التي ترتبط بها الرواية بالتاريخ والحاضر معاً. ثم يعرض لتمييز الآخر وعزله ومقاومته باعتبار ذلك استراتيجيات سردية داخل الرواية لتمثيل الوجود الاجتماعي الذي تولد فيه مشكلة الغرام الممنوع بين شخصيتي سالم وفاطمة بطلي الرواية. ثم يتحدث عن الانتماء اليهودي بوصفه استراتيجية مقاومة، وعزل للذات عن المقابل المسلم. كما يتناول كذلك استراتيجية أخرى، تقوم على

انتقاد الآخر ومحاجته ونقضه بما يؤكد الانفصال عنه. تم يأتي محور التماثل بين الذاتين الاجتماعيتين اللتين تتقابلان في الرواية. ويركز الباحث في مبحث آخر على الملفوظات الدالة على الإيمان بالله، وعلى بعض المعينات اللفظية الأخرى.

4 – معينات الذات في خطاب إبراهيم الكوني الروائي في مكان نسكنه في زمان يسكننا، للباحث محمد رشيد ثابت.

لقد حاول الباحث التونسي محمد رشيد ثابت، في دراسته (عن الروائي الليبي إبراهيم الكوني) ، استجلاء خصائص التشكل الإبداعي ورحلة الذات في إنشاء هذا التشكل، وقد سعى الباحث من خلال هذا إلى تحقيق ما يلي:

أ – إجراء رد ميداني على مناهج نصانية تطرح ما يعرف بمفهوم النص اللازم.

ب – إقامة تحليل لمعينات الذات وخصائصها لا ينطلق من نموذج جاهز ومسبق، وإنما يتقصى، من خلال تلك المعينات، أهم وجوه هذه الذات، ما يظهر منها وما يحتجب عبر حركة تلفظها الملفوظ والضمني.

5 – السرد والحجاج، للباحث محمد مشبال: وقد سعى الباحث في هذه الدراسة إلى فحص العلاقة بين صيغتين خطابيتين: السرد والحجاج داخل النصوص السردية القديمة والحديثة، واعتمد في تصوره ما راكمه الباحث سيمور شاتمان الذي يرى أن النصوص المفردة غالباً ما تتألف من مزيج من أنماط النصوص التي تتداخل وتتعايش. كما عرض لبلاغة السرد القصصي، فحاول أن يجلو بعض اللبس الذي ارتبط بالبلاغة. فبعضهم تصورها أنها مرادفة للأسلوبية، وبعضهم رآها مرادفة للشعرية، وآخرون رأوا أنها دراسة للنص في علاقته بالسياق. ثم انتقل إلى الحديث عن السرد في البلاغة كما عرضت له البلاغة اليونانية القديمة.

ثم تحدث أخيراً عن حجاجية المثال السردي، وعلاقة الحجاج بالنص السردي القديم، ثم علاقة السرد الروائي الحديث بالموقف الحجاجي.

6 – التعليق الذاتي الروائي (بين قلق التجنيس ولا طمأنينة التجريب)، للباحث عبدالحق بلعابد: انطلق الباحث في هذه الدراسة من سؤال البدايات وكيفية تشكله البنيوي الذي تتفرع عنه أسئلة، منه أسئلة ثانوية داخلية في مجالها

الأنطولوجي، وعلى رأسها: ما النهضة وما الرواية؟ وكيف ننهض وكيف نسرد؟ ويرى الباحث بأن التعليق الذاتي يظهر في الكتابات المعاصرة كنص معلق على نصه الأصلي، كما يأتي على شكل حاشية أو هوامش أو ملحق يتكلم على كينونة العمل الإبداعي وكيفية تخلقه. تناول الباحث هذا التصور من خلال رواية «لعبة النسيان» للروائي المغربي محمد برادة، بحيث يدرجها الباحث ضمن موجة التجريب السردي، وقد ركز في دراسته على جوانب خاصة منها: المناص بين اضطراب الحدود وقلق التجنيس، النص الفوقي (الحدود والمحددات)، النص الفوقي العام، مبادئ النص الفوقي: المبدأ الزماني، المبدأ التداولي، التعليق الذاتي اللاحق واشتغاله. بعد ذلك، تناول نماذج من حياة النص: المقدمة، والسؤال العام، والسؤال الخاص، والنص العام.

7 – تحولات السرد العربي من التذكير الاعتباري إلى العجائبي الغرائبي، للباحث الجزائري إبراهيم صحراوي: وفي مقدمة هذه الدراسة، أشار الناقد صحراوي إلى أهمية السرد في الحياة، ثم المكانة التي احتلها السرد في المجتمع الجاهلي والمجتمعات الإسلامية. ثم عرض لآثار التقييد على السرد وبخاصة نظرة القدماء بشك إلى القصاص، والدور الذي مارسه القص في الحياة السياسية.

كما تتبع الباحث مسار انقلاب القيمة والانحدار في السرد الوصفي التمثيلي الاعتباري، إلى سيادة السرد العجائبي الغرائبي. وقد حدد المفارقة التي تمثلت في كون القاص محل ازدراء عند النخبة، ومحل تقدير عند العامة. كما تناول ما طرأ على السرد من تحولات في العصر الحديث.

8 – تحولات السرد العجائبي في الخطاب القصصي العربي المعاصر نموذجاً، للباحث المصري أبوالمعاطي خيري الرمادي: تناول في هذه الدراسة موضوع السرد العجائبي وتحولاته في الخطاب القصصي المعاصر، وقد انطلق الباحث من فرضية مفادها أن كل ما يستعين به المبدع لتوصيل مضمونه ينعكس على الشكل بما يستدعيه من تقنيات بنائية، ولغة خاصة، ومنجزات يستحضرها من الفنون الأخرى. إن الاستعانة بالعجائبي، تصنع شكلاً جديداً متميزاً بملامحه من كل ما هو سائد. وفي الجانب التطبيقي، تناول الباحث المجموعة

القصصية «مرج الكحل» للقاص المصري منير عتيبة. وفي تناوله لهذا العجائبي وقف الباحث عند المصطلح وعند محاور هذا العجائبي. وقد تناول من خلال هذا الأخير، السحر، والمسحورين، والخرافة، والتحول، وظهور الموتى. وقد عنون الباحث المبحث الأخير بالعجائبي، ومكونات النص، وفي تناول الشخصية العجائبية والوصف والفضاء واللغة.

9 – المتكلم في بعض مقامات بديع الزمان: الموقع والوظائف: في هذه الدراسة، تناولت الباحثة المغربية بديعة الطاهري البنية النصية في هذه المقامات. كما تناولت وضعية السارد، وكذا طرق السرد، ووظائف السارد. وقد خلصت إلى أن للمقامة بنيات مختلفة. كما تتميز بنيتها السردية بالتركيب، فهي تعرف تعدداً صوتياً. كما رسخت المقامة بنى سردية ثلاثة، تعتمد سارداً متبايناً حكائياً، باعتباره مدخلاً إلى عالم المقامة، ومحاكاة لبنية سردية متواترة في السرد العربي القديم. وساردين متماثلين حكائياً عاكسين تنوعاً صوتياً يعمل على إغناء البنية السردية ويحقق أثرها الفني.

10 – الذات ومعانيها في الخطاب السردي، للباحث جميل حمداوي: قام الباحث في البداية بتعريف المنهج الذي سلكه في هذه المقاربة. وقد حدد المقاربة القرآنية بأنها دراسة الخطاب الروائي في ضوء المعينات الإشارية، أو قراءتها من خلال القرائن اللغوية، أو مقاربتها عبر المؤشرات التلفظية التي تعمل على تحديد سياق الملفوظ اللغوي واللساني. تتجلى هذه المعينات حسب الباحث في: ضمائر الشخوص، أسماء الإشارة، ظروف المكان والزمان. وصيغ القرابة، وصيغ التعبير الانفعالية الذاتية. ومن خلال هذا ركز الباحث على ثلاثة مبادئ منهجية هي: البنية، الدلالة، الوظيفة. كما تناول كذلك موضوع المعينات الإشارية. وذلك من خلال مجموعة من الأسئلة: ما هي المعينات الإشارية؟ ما أقسامها؟ ما علاقتها بثنائية الذاتية والموضوعية؟ وثنائية الاندماج واللاإندماج؟ ما علاقتها كذلك بالمنظور السردي الذاتي والموضوعي؟ بعدها ناقش الباحث آليات المعينات أو التعبيرات الإشارية، ودرس هذه المعينات في علاقاتها بالمسرح، والسيناريو، والشخصيات الواصلة، والشخصيات التي تحيل على حضور المؤلف.

11 – النسق السردي والدلالي في قصة «نظرة» ليوسف إدريس: في هذه الدراسة تناول الباحث حسن لشكر المستوى الدلالي لهذا النص القصصي، ثم ركز من جهة أخرى على سيميائية العنوان. انتقل بعدها إلى دراسة النسق السردي، حيث ركز على الزمن وطريقة عرضه. ثم تناول مستوى الوصف ووظائفه. ثم السارد وزمن الحكاية، والفضاء، والشخصيات، والأسلوب القصصي، ليكون قد أحاط ببنية النص القصصي في مجمله.

12 – بنية التجاور وفعل التجاور: مقاربة سيميائية في عتبات النص، لحسين فيلالي: انطلق الباحث في هذه الدراسة من تقديم تصور شمولي عن السيميائيات السردية. بعدها ركز على مفهوم العتبات وأثره على رسم حدود النص لتبيان أن النص يتشكل وفق مبدأ التجاور والتحاور. وقد تناول الباحث العنوان باعتباره من أهم عتبات النص. ثم تناول ثنائيات عدة. أهمها: التجاور/ التحاور، المخارج / النوافذ، المركز/ الهامش، سفر الخروج / الغياب.

13 – الرواية والعنف: مقاربة في المنظور السردي، للباحث حسين المناصرة: حاول الباحث في هذه المقاربة، تبيان ظاهرة العنف في الرواية النسوية بصفتها ظاهرة رديفة لثقافة الإرهاب، وما ينتج منهما من تفكيك اجتماعي حقيقي بطريقة أو بأخرى. وقد اختار الباحث في هذه المقاربة مجموعة من الروايات النسوية السعودية. وقد أشار الباحث إلى كون هذه الأعمال تنجز عدة أنواع من العنف: العنف الذكوري ضد المرأة، العنف المجتمعي ضد المرأة، والعنف النسائي والإرهاب باسم الدين والإرهاب الدولي. وقد اختار الباحث المناصرة بعض الروايات التي أثارت جدلاً مثل: أنثى العنكبوت لقماشة العليان، سفر لعائشة عبد العزيز، جاهلية لليلى الجهني، نساء المنكر لسمر المقرن.

14 – الخطاب السردي العربي: بدايات الوعي، ورهانات الممارسة والتغيير، رؤية سوسيولوجية، للباحثة رحايمية زينب: حاولت الباحثة أن ترصد المسيرة التطورية للسرد وتحولاته الكبرى معتمدة على السوسيوثقافي، وقد انطلقت من مجموعة من الأسئلة المحورية: ما هي خصائص كل مرحلة سردية روائية؟ ما الأسباب والدواعي التي فرضت خصوصيات لكل مرحلة؟ هل هذه التغيرات مجرد صدى عربي لصيحات غربية، أم مجرد زوابع في فنجان الفكر

العربي، أم عبارة عن موضات؟ أم أن تلك التغييرات ضرورة ملحة وطبيعية في المجتمع العربي؟ ولإضاءة هذه الأسئلة وغيرها، تناولت الباحثة جوانب هامة جاءت كالتالي: الرواية النهضوية، وهاجس الخطاب الديني الإصلاحي، والرواية الجديدة: مغامرة الاستفزاز والرفض.

15 - تحولات الرؤية السردية في الخطاب السردي، للباحث سعيد بوعيطة:

تناول الباحث في هذه الدراسة الرؤية السردية في بعديها النظري والتطبيقي. ففي البعد الأول، تناول النظريات المتباينة للحكي، سواء في النقد الإنجليزي أو النقد الفرنسي. كما عرض لأهم التصورات المعرفية التي تناولت الرؤية السردية (جان بويون، جيرار جينيت، تزفيطان تودروف) . أما على المستوى التطبيقي فتناول الباحث خماسية «مدن الملح» للروائي عبدالرحمن منيف، وذلك من خلال دراسته لمستويين: مظاهر السرد وأنماط السرد. وقد فصل القول في المستوى الأول في الرؤية السردية، وما يتعلق بها من مفاهيم وتجليات. أما في الثاني، فتناول أم صيغ السرد، كما خص المذكرات، والرسائل، والبلاغ، والمنقول غير المباشر بعناية خاصة.

16 - التجريب والتقنية الرقمية في المشهد الروائي العربي (الرواية الرقمية) للباحث السيد نجم: في مقدمة هذا البحث تناول الباحث معنى التجريب، ثم معنى التقنية الرقمية. كما تتبع تاريخ التجريب في مجال الكتاب، وفي أقسام البحث، ركز المبحث الأول على تحديد مصطلح النص الرقمي ومصطلح الأدب الافتراضي وما منه من مصطلحات شبيهة. كما تناول هوية الإبداع الأدبي الرقمي والرواية الرقمية. ووقف أمام تعدد دلالة التنوع في هذا المصطلح، ثم خصص جزءاً من بحثه في تناول الرواية التفاعلية. أما في المبحث الثاني، فقد تناول أشكال الرواية الرقمية، ومنها الرواية «كليب» والرواية «الويكي». وحدد الخصائص البلاغية للرواية الرقمية والإبداع الجديد وعناصره. كما تناول الصورة في علاقتها بالاتصال الأدبي. ثم عن الرؤية الرقمية إلى الثقافة والأدب، والاعتبارات البلاغية لها ومتغيرات الذائقة في الكتابة والقراءة. وختم بحثه بالحديث عن واقع الرواية الرقمية الآن.

17 - بلاغة الخطاب الحجاجي، للباحث علاء عبد المنعم إبراهيم: تناول

الباحث في هذه الدراسة رواية «نيويورك 80» للروائي يوسف إدريس. إذ يرى بأن الخطاب الحجاجي يتأسس على وجهتي نظر في موقف مواجهة أيديولوجية، تدخلان معاً في إطار علاقة نقدية تهدف إلى ترسيخ وجهة النظر المتبناة، وإقناع الآخر بها. وعلى ضوء هذا التصور، عمل الباحث على تفكيك طريقة توظيف يوسف إدريس للآليات المنطقية. كما تناول طريقة دعم صورة شخصية الكاتب البطل، وتشويه صورة البطلة الغانية.

18 - مقامات عبدالرحمن في رواية «عبدالرحمن والبحر» لخالد حاجي، للباحث علي صديقي: يرى البحث بأن هذه الرواية تشكل فتحاً جديداً في مجال الرواية العربية، لأنها تجمع بين الأدب الفكر والبيان. إنها بهذا التصور، رواية فلسفية أو حضارية، تعمل على تقديم أجوبة عن الأسئلة الحضارية الكبرى التي فرضت نفسها على الإنسان العربي.

19 - المنظور الروائي والسرد، للباحثة فاطمة غولي: قامت الباحثة في هذه الدراسة بتحديد مفهوم القص، ثم مصطلح المنظور السردي. وأشارت إلى مختلف الآراء التي تناولته. ثم خصت المنظور الأيديولوجي بحديث مفصل. ثم انتقلت إلى المنظور النفسي الذي يقسمه أوسبينسكي إلى: منظور ذاتي ومنظور موضوعي. ثم تحدثت عن المستوى التعبيري والمنظور على مستوى الزمان والمكان.

20 - اشتغال الرؤية السردية في روايات نجيب محفوظ، للباحث فريد أمعضشو: ميز الباحث في هذا الإطار بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي. ثم خصص جزءاً من بحثه للجانب النظري: مفهوم الرؤية السردية، علاقة هذا المفهوم بإشكالية النمذجة. كما ربط هذا التصور، بمجموعة من القضايا: وضعية السارد، علاقة السارد بشخوص الرواية وبأحداثها. أما على المستوى التطبيقي، فتناول الباحث رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ.

21 - في آليات التجريب الروائي: التاريخ والمتخيل السردي، للباحث لعموري زاوي: حاول الباحث في هذه الدراسة تحديد أثر الواقعية التاريخية، وسبل استحضارها وتوظيفها. وقد تجلى عند مجموعة من الروائيين: واسيني الأعرج، بنسالم حميش، جمال الغيطاني. كما تناول الباحث مصطلح التناص،

وعن الرواية والتاريخ، وما يربط بينهما من وشائج. كما خصص الباحث جزءاً من بحثه، لتناول رواية «الزيني بركات» وقناع التاريخ. وعن ملامح التجريب بين نص الغيطاني وحوليات ابن إياس.

يُعد كتاب التشكل والمعنى من أهم الإنجازات المعرفية التي قدمتها وحدة السرديات للباحث والقارئ العربيين، وتغني البحث السردي العربي في الوقت نفسه. ■

الكتاب: نظرية الفوضى
تحرير: جايمس غليك
الناشر: دار الساقي بالاشتراك مع مركز البابطين للترجمة
الطبعة الأولى: 2008
عدد الصفحات: 384

نظرية الفوضى

مراجعة: رباب النجار

طالما جسَّدت الغيوم ملمحاً من الطبيعة تجنَّبه معظم علماء الفيزياء، ذلك لأنه ملمح مشوَّش وحافل بالتفاصيل، ولا يمكن توقع تصرفاته. لقد كان الطقس عموماً يشكِّل شيئاً معقداً. إن الجانب غير المنظَّم من الطبيعة، غير المنسجم، وغير المتناسق والمفاجئ، أعجز العلماء دوماً. فكان من المريح للاختصاصيين التقليديين أن ينظروا إلى توقعات الطقس على أنه عمل مكتبي ينجزه مجموعة من التقنيين الذين يعتمدون على حدسهم لتوقع أحوال الغد انطلاقاً من متابعة الغيوم، وبالتالي فهو يتضمَّن الكثير من التخمين.

في العام 1960 كان إدوارد لورنز، المولع منذ طفولته بالطقس وتقلباته، يجلس أمام الكمبيوتر، ويراقب الطقس من نافذة مكتبه في مقرّ عمله. كان الكمبيوتر مزوَّداً بنموذج يُحاكي تحوُّلات الطقس ويقوم بتوقع نظري لما سيحدث، لكنه لم يكن بالسرعة اللازمة لمحاكاة الغلاف الجوي للأرض ومحيطاتها، وهذا ما جعل العالم يبدو على شاشته مثالياً؛ فلا يوجد ضباب ولا غيوم ولا تُمطر السماء قط بحسب محاكاته!

كان لورنز يراقب الطقس الحقيقي من النافذة إلى جانب مراقبته للكمبيوتر. كان يرى بعينيه ضباباً خفيفاً ينتشر في الصباح الباكر، وغيوماً خفيضة مقبلة من جهة المحيط الأطلسي تنزلق على أسطح المنازل، إنها لا تتكرَّر بالطريقة نفسها إطلاقاً، فلا شيء يتكرَّر بالطريقة عينها مرتين. وكانت هذه البداية لولادة «نظرية الشواش أو الفوضى Chaos Theory».

ولا عجب، فالثورات العلمية كثيراً ما يتم اكتشافها على أيدي أشخاص يصعب إدراجهم تحت اختصاص محدَّد، وكثيراً ما تسكنهم هواجس تبدو غير مبرَّرة في نظر أندادهم، وكثيراً ما تُرفض مقالاتهم. ورغم أن الاكتشاف

* كاتبة من البحرين.

الذي توصل إليه لورنز فيه شيء مما ألفه العلم منذ أن قفز أرخميدس من مغطس حمّامه وهو يصيح وجدتها وجدتها، إلا أن لورنز لم يكن ميّالاً لمثل ذلك الصياح، لقد كان يجيد فن الإصغاء، لكنه قلّما تحدَّث عن عمله أو عن نفسه.

صمَّم لورنز كمبيوتراً بدائياً، وابتكر رسوماً بيانية استخدمها لملاحقة متغيرات الطقس. كانت هذه الرسوم تتكرر المرة تلو الأخرى، لكنها لا تتطابق مع نفسها أبداً، وتدريجياً شرعت الرسوم في الكشف عن أسرارها لعينيه. وفي شتاء عام 1961 أراد أن يتتبع أحد الأنماط على مدى زمني أوسع لكي يتم التنبؤ بالطقس لاحقاً بناء عليها، واستخدم لذلك طريقة مختصرة في الكمبيوتر، بعد أن قام بنفسه بإدخال البيانات، وبعد ساعة دُهش من الرسوم البيانية التي رسمها الكمبيوتر، فقد وجد شيئاً غير متوقع، لم تكرر الرسوم البيانية الأشكال التي اتخذها سابقاً رغم أن البرنامج لم يتغيَّر. استطاع لورنز التوصل إلى تفسير لذلك؛ كان الكمبيوتر يخزّن الأعداد التي تُمثل أحوال الطقس بستة منازل عشرية، لكنه حين يقوم بطباعتها على الورق، فإنه يقرّبها لثلاث منازل عشرية لتوفير مساحة الطباعة على الورق.

كان يظن أن هذا التقريب الذي لا يُشكّل إلا أجزاء من الألف لن يُحدث فرقاً كبيراً في توقعات الطقس، إذ كان التقريب في ذلك الزمن لثلاث منازل عشرية يُعدُّ دقيقاً، ومقبولاً جداً من قِبل الفيزيائيين، لكنه اكتشف أنه على خطأ. لقد تطوَّر تسلسل الأرقام رغم التقريب البسيط، وأدَّى إلى نتائج كارثية في الرسم البياني. ومنذ ذلك الوقت، وبما أنه لا يوجد تقريب في الحياة الواقعية، فهم لورنز أن توقع الطقس لفترات طويلة هو جهد محكوم بالفشل. ويرجع السبب في ذلك لما اصطُلح على تسميته فيما بعد بأثر جناح الفراشة. إذ يؤدي تضاعف الأخطاء الصغيرة وتراكمها إلى فشل أفضل التنبؤات. هذه الفروقات البسيطة جداً لدرجة تشبيهها بخفقان جناح فراشة، من الممكن أن تتراكم وتؤدي إلى حدوث إعصار يضرب منطقة من العالم. هذا الاكتشاف هو ما قاد فيما بعد إلى تشكيل نظرية الكايوس، وإلى تطوير نماذج الكمبيوتر ونجاحها في تغيير طريقة التنبؤ بالطقس وتحويله من فن إلى علم.

لقد نحّى لورنز الطقس جانباً، وسعى لاستنباط أساليب أكثر بساطة لصنع

السلوك المُعقَّد، واستطاع أن يجد مبتغاه في ثلاث معادلات رياضية لا خطية. وأظهرت تجاربه والرسوم البيانية التي توصَّل إليها إلى وجود نظام في قلب الفوضى. ولكن مضت عشر سنوات دون أن يلتفت العلماء إلى أهمية بحوث لورنز، إلى أن تعرَّف العالم الرياضي جايمس يورك المولع بإيجاد صلة بين أعماله في الرياضيات والواقع العملي، إلى عالِم رياضيات مُغرم بورقة لِلورنز نشرها عام 1963، سلَّمه نسخة من هذه الورقة عام 1972 ، وبدا هذا البحث لعيني يورك سحراً طال البحث عنه. فحين قرأ الورقة، بعد أن دُفنت طويلاً في مجلة عن الطقس، عرف فوراً أنها المثال الذي يتحتم على العلم استيعابه.

أعطى يورك نسخة من ورقة لورنز لعالِم الرياضيات ستيفن سميل، الذي اشتهر بقدرته على حل المسائل الشائكة، وكان سميل يعمل على «أدوات التذبذب» مثل رقَّاص الساعة والزنبرك والدارات الكهربية، وكان شديد الاهتمام بالنوابض اللاخطية والفوضوية، التي أحجمت الفيزياء قروناً عن الاقتراب منها. إذ تميل الكتب العلمية إلى الاحتفاء بالنُّظم التي يوجد لها حلول، فأشكال الهندسة التقليدية على سبيل المثال، تتألف «من الخط والسطح المثلث والكرة والشُّمع؛ وتُمثل تجريدات قوية عن الواقع من منظور الفلسفة الأفلاطونية، المهجوسة بالتناغم»، والتي صنع منها إقليدس هندسة دامت ألفي عام، ولم يدرس كثيرون سواها، لكن تلك التجريدات لا تصلح في فهم الظواهر المعقدة، فالغيوم ليست كروية والبرق لا يسير في خط مستقيم. لقد كان علماء الرياضيات والفيزياء يرغبون دوماً في اكتشاف الأشياء المنتظمة، وبالتالي لم تكن الكتب العلمية تلمس مسائل في غاية الأهمية، وحين تعترضهم أي معظلة، كانوا بدل أن يسلكوا الطرق الملتوية لمحاولة حلِّها، يستعيضون عنها بالتقريبات الخطية.

ذُهل سميل كيف أن اختصاصياً في الطقس استطاع قبل عشر سنوات أن يكتشف نوعاً من النظام في قلب الفوضى، وسرعان ما طبع سميل بدوره نُسخاً من ورقة لورنز ووزعها. لقد جعلت هذه الورقة كل حقل معرفي يشرع في إنتاج نمطه الخاص عن الكايوس. نشر يورك ورقة علمية تحمل عنوان «الدورة الثالثة تعني الكايوس»، حلَّل فيها بصورة رياضية، العشوائية التي تتخلل النظام الواقعي الذي يتَّصف بحالة مستقرة. إذ الأرجح أن يُظهِر النظام عينه دورات من أنواع

عدة تتخلّلها دورات عشوائية تماماً. هزّت ورقة يورك علم الفيزياء من قواعده، لأنه برهن على استحالة عدم ظهور الفوضى في أي نظام في الحياة الواقعية.

لقد عانى العلماء الذين تبنّوا النظرية في بداياتها من عدم قدرتهم على صوْغ أفكارهم ومعطياتهم في مقالات علمية صالحة للنشر، إذ كانوا لا يملكون المصطلحات اللغوية والعلمية القادرة على توصيل تلك الاستنتاجات التي توصلوا إليها. كذلك من المعروف أن الأفكار الجديدة تُثير عداوات بين البشر، فكل عالِم من العلماء الذين اهتموا مبكراً بهذه النظرية، يملك قصة عن الإحباط الذي عاشه والعداوات التي اندلعت حوله، وكان أساتذة الجامعات يحذرون طلاب المرحلة النهائية بأنهم سوف يغامرون بمستقبلهم المهني إذا كتبوا أطروحات عن الكايوس، والطريف أن المشرفين على هؤلاء الطلاب لم يكونوا على دراية كافية بالنظرية، إذ عند انطلاقها بقيَ معظم العلماء غير مطَّلعين عليها، كما ساد بين معظم المجلات العلمية اتفاق ضمني على رفض نشر المقالات التي تشرح هذه النظرية.

في العام 1977 عُقِد أول مؤتمر عن علم اسمه الكايوس. لقد صار مصطلح «الكايوس Chaos» اختصاراً لحركة متصاعدة أعادت صوغ المؤسسة العلمية عالمياً. فقد أنتجت هذه البحوث رؤى جديدة إلى كل ما يحتويه الكون؛ بدءاً من أشكال الغيوم التي عكفوا على دراستها بدلاً من النجوم، إلى الشبكات المتداخلة للشعيرات الدموية في الإنسان. وعكف العلماء في البدء على دراسة أمور مثل عمود الدخان المتصاعد من سيجارة مشتعلة، أو عَلَم يخفق في الهواء، أو قطرات ماء ترشح بطريقة غير ثابتة من صنبور مغلق، أو تقافز كرة على طاولة. لقد استطاعت هذه النظرية أن تعبر الحدود الفاصلة بين الاختصاصات العلمية، وجمعت مفكرين من حقول علمية اعتُبِرت متباعدة تقليدياً.

لقد جسَّد الكايوس مجموعة من الأفكار، أقنعت العلماء بأنهم يساهمون في ولادة علم جديد، لقد آمنوا بأن النُّظُم البسيطة الحتمية قادرة على إنتاج سلوك فائق التعقيد، وبأن النُّظُم المعقدة التقليدية تخضع لقوانين بسيطة غير تقليدية. وبأنه مهما كان حقل اختصاصهم، فإن مهمتهم تتمثل في فهم التعقيد كظاهرة في ذاتها، وقد وفَّرت لهم هذه النظرية الأدوات اللازمة للتعامل مع ذلك،

وساعدت الكثيرين على تعديل نتائج بحوث لم تكن صحيحة، وشمل ذلك جميع التخصصات.

فقد عثر اختصاصيو الفيزيولوجيا على درجة هائلة من التناسق في الاضطراب الذي يصيب قلب الإنسان، ودرس اختصاصيو البيئة التقلُّب في أعداد الفراش، وغاص الاقتصاديون رجوعاً في تاريخ أسعار الأسهم وأخضعوها من جديد للتحليل، وحدَّقوا في عشوائية تلك الأرقام باستخدام الكمبيوتر، وشرع علماء الأوبئة والأيكولوجيا في التعاون لنبش المعلومات التي أهملها العلماء سابقاً لاعتبارها غير مجدية. لقد بدأت النظرية من الحدود التي توقف عندها العلم التقليدي وعجز، وبدت وكأنها تستطيع أن تصوغ قوانين مشتركة، تربط أنواع الظواهر المضطربة بعضها ببعض. إذ منذ أن شرع العلم في حل ألغاز الكون، عانى باستمرار من الجهل بشأن ظاهرة الاضطراب؛ مثل تقلبات المناخ وحركة أمواج البحر، والتقلبات في الأنواع الحية وأعدادها، والتذبذب في عمل القلب والدماغ، والكثير الكثير من الأمور. لقد جسَّدت هذه النظرية علماً عن العمليات المتحركة أكثر من الثابتة، إنها علم ما قد يتحقق وما قد يكون أكثر مما هي علم ما هو كائن ومتحقق.

لاقى مصطلح «الكايوس»، بعد تبلور هذه النظرية، اعتراضاً من قِبَل الكثير من العلماء، ولم يكن في البدء موضع اتفاق أبداً. إذ رأى البعض أن المصطلح فقير الدلالة، لأنه يُشير إلى العشوائية، بينما حقيقة الكايوس تكمن في قدرة العمليات البسيطة في الطبيعة على إنتاج سلوك معقد من دون عشوائية، أي إنتاج نظام ينبثق من الفوضى.

هذا الكتاب يعرض سيرة العلماء، الذين ساهموا في وضع أسس ومصطلحات هذه النظرية، ويشرح التجارب التي قاموا بها، بلغة علمية بسيطة في متناول فهم القارئ العادي، لتعريفه بالنظرية وبما أحدثته من تغيير في وظيفة العلوم، منذ البدايات الأولى التي قادت إلى بلورتها لتبدو كما هي عليه الآن. لقد أثبت الكايوس أن لا شيء تافه في الحياة، ليس بإمكانه التأثير في الأشياء الأخرى، فجميع ما في الكون مرتبط ببعضه البعض، وإن كان هذا الشيء بمقدار رفَّة جناح فراشة. ثمَّة أغنية فولكلورية أمريكية قديمة تقول:

بسبب مسمار سقطت حدوة حصان،
وبسبب حدوة تعثَّر حصان،
وبسبب حصان سقط فارس،
وبسبب فارس خُسِرت معركة،
وبسبب معركة فُقِدت مملكة،
فهل كان الأقدمون يتنبهون بفطرتهم لأثر جناح الفراشة؟■

التآلف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

اسم الكتاب: المسرح العربي بين النقل والتأصيل.
المؤلف :مجموعة مؤلفين .

استعادة مسارات مسرحنا العربي
قراءة في كتاب المسرح العربي بين النقل والتأصيل

عبد الهادي روضي

تمهيد: المسرح كظاهرة كونية

حظي المسرح باعتباره ظاهرة إبداعية حديثة، ما فتئت تعبر عن هموم المجتمع وقضاياه، بمتابعة متوثبة، وواعية بأهميته كجنس إبداعي خلاّق، في العالم العربي من المحيط إلى الخليج، رغم الفوارق والتباينات التي تُسجل بخصوص مكانته، وفاعلية تقبله، ودرجة التأثر به، إذ لازالت بعض المجتمعات العربية المتخلفة، تنظر إلى المسرح نظرة أخلاقية بئيسة، وتجرم حرية انتهاك المواضيع التي يلتجئ الممثلون والمخرج إلى الخوض فيها. ورغم هذا وذاك، لا أحد ينكر ما بلغه مسرحنا العربي والمغربي اليوم من فتوحات على مستويي الجانب الإبداعي كتابة وتشخيصاً، وقد تأتى ذلك في نظرنا من عوامل كثيرة ومتداخلة منها:

- تضاعف وتيرة المهتمين بالمسرح كأب للفنون كتاباً، ومبدعين.
- تأسيس معاهد وأكاديميات للفنون، ومنها فن المسرح.
- الاستفادة من ترجمة النصوص المسرحية العالمية، والحرص على الاقتباس منها.
- تزايد عدد خريجي المعاهد المسرحية، وإقامة التظاهرات المسرحية محلياً، وإقليمياً، ووطنياً، ثم دولياً.

ولأن المسرح ظاهرة كونية مثل سائر الأجناس الأدبية، فقد أولاه ثلة من الباحث ما يستحقه، عبر تعقب تاريخه الطويل، والنبش في مظانه النصية، في مسعى إلى توثيق ذاكرته، وحمايتها من الزوال، وتقريب مساراته وتجاربه من النخبة والعامة المهتمة به، ومن هؤلاء الذين كرسوا أبحاثهم في خدمة المسرح عربياً ومغربياً، نستحضر باحثين لامعين، كعلي الراعي، وزكي طليمات، وحسن المنيعي وغيرهم

* كاتب وشاعر من المغرب.

كثر في ساحتنا الثقافية والإبداعية، ووعياً منا بصنيع هؤلاء، نقدم هذه القراءة التفكيكية العاشقة في كتاب هام رصد بوعي علمي حصيلة نشأة المسرح العربي، وهو «المسرح العربي بين النقل والتأصيل» لجماعة من الباحثين العرب.

هي قراءة تفكيكية عاشقة تنطلق من المتن الذي يقدمه الكتاب، وتنتهي لتسائل واقع الممارسة المسرحية العربية، بعيداً عن الخطاب الثقافي الرسمي، الذي غالباً ما يقف متهيباً بعض النماذج الجريئة، ومنغرساً في تشييع بعض المغالطات التاريخية، وتكريس أنصاف التجارب الضعيفة والهشة بناء ووعياً بأولويات الممارسة المسرحية الجادة، التي بقدر ما تستشرف الأفق والآتي، تبقى مشدودة إلى رؤية ضيقة وهشة، وهي تبني رؤاها اتجاه الواقع والعالم والحلم، في اجترار واستهلاك لمشاهد وتفاصيل الواقعين العربي والمغربي، دون المساس وخرق التابوهات المتعارف عليها، والسؤال الموجّه لهذه القراءة هو: كيف قدم هؤلاء الباحثون مسارات المسرح العربي؟

كتاب المسرح العربي بين التأصيل والنقل:

1. قراءة توصيفية:

المسرح العربي بين النقل والتأصيل، هو الكتاب الثامن عشر، من سلسلة كتاب العربي الفصلية، قدمته مجلة العربي في الكويت سنة 1988، وهو من تأليف ثلة الباحثين في المسرح وقضاياه، وهم: علي الراعي، وعبد الرحمن ياغي، وأحمد علي، وزكي طليمات، وسعد أردش، وحياة جاسم محمد، وسلامى عبد الرحمان، وآخرون، والكتاب يحوي مائتين وثماني صفحات، من الحجم المتوسط، موزع على أربعة فصول تشمل مواضيع فرعية، تنسجم وعناوين الفصول الكبرى، والفصول معنونة بـ:

ـ الفصل الأول: مشاهد من التاريخ: ويقدم ثلاثة مقالات وهي: المسرح عند العرب قديماً، المظاهر المسرحية عند العرب، ثم خيال الظل... مسرح قبل المسارح الحديثة.

ـ الفصل الثاني: البدايات الأولى: ويحوي أربعة مواضيع وهي: مارون النقاش وتجربته الرائدة، وجورج أبيض والتيار الجاد في المسرح العربي، ثم

مولد المسرح في الكويت، والمسرح العربي في الجزائر.

ـ الفصل الثالث: تجارب وعروض: وتناولت مواضيع من صلب الممارسة المسرحية وهي: صندوق العجب والمسرح الفلسطيني، ريش نعام سوداني، ومنارات مسرحية جديدة، وسهرة مع أبي الخليل القباني والغرباء، ومهرجان دمشق للفنون المسرحي، ثم مهرجان قرطاج المسرحي الأول.

ـ الفصل الرابع والأخير: فُوِّقَ بدال قضايا وهموم، وحوى خمس مقالات حملت العناوين التالية: هموم النص المسرحي العربي، ونحو شخصية متميزة للمسرح العربي، ومن قضايا المسرح العربي المعاصر، والحكواتي وأزمة المسرح العربي، ثم أبو محروس ومشكلة المسرح العربي.

2 - خطاب المقدمة:

افتتح الدكتور محمد الرميحي، باعتباره رئيس تحرير المجلة، الكتاب بمقدمة انطلق فيها من سؤال جوهري حول مدعاة تقديم كتاب العربي مجموعة من الموضوعات المرتبطة بالمسرح العربي، وقد اعتبر السؤال منطقياً ومعقولاً لدى بعض القراء، ممن لا يهتمون بالحركة المسرحية في الوطن العربي، وهنا تكمن أهمية الكتاب، لأنه موجّه لهم في الأساس، فـ (المسرحي العربي والمهتم قد حصلا حتى الآن على دراسات كثيرة كثيفة، أما الرجل العادي غير المتخصص أو المرأة العادية، فإنهما ينظران إلى قضية المسرح من زاوية هامشية إلى حد ما، لهؤلاء يصدر كتابنا هذا)(1)، وقد أتى على تحديد تعريف للمسرح بمعناه الواسع، وعرفه بأنه (شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار، والأحاسيس البشرية، ووسيلته في ذلك فن الكلام، وفن الحركة، مع الاستعانة بمؤثرات أخرى كالرسم، والديكور، والإضاءة، والملابس، والمكياج) (2)، نافياً في السياق ذاته، أن يكون للمسرح تعريف شامل تام يمكن الاطمئنان إليه وقبوله حول المسرح، بل هو اجتهاد قابل للنقاش.

وانتقل بعد ذلك، إلى الحديث عن الاجتهادات والدراسات المتعددة التي خاضت في الحديث عن المسرح العربي، مبرزاً مضامينها، وهي مضامين متباينة وتتراوح الأقوال فيها، (بين من يقول إن المسرح العربي ولد وتطور غريباً عن

المجتمع العربي نفسه، وماهو إلا تقليد للشكل الغربي، وإن ظاهرة المسرح في الثقافة العربية لها خصوصية تميزها عن المكونات الأخرى في هذه الثقافة، كونها ولدت غريبة عن الذات الثقافية العربية)(3). من جهة، وبين من ذهب، (إلى الدعوة إلى أن نصرف صفحاً عن الشكل المسرحي المتعارف عليه اليوم، للعودة إلى أشكال أخرى من ثقافتنا العربية، كمسرح السامر، أو فن الحكواتي، أو حتى المسرح الاحتفالي، نسبة إلى الاحتفالات الشعبية في الحياة العربية)(4).

وإذا كانت هذه الطروحات، في رأي الرميحي، تبدو مشوقة ثقافياً، ومتوافقة مع طروحات أخرى باحثة عن التميز الثقافي العربي، فإنها تبقى (رد فعل لم يصل حتى الآن إلى تقديم محصلة حقيقية تسند الطروحات النظرية، وتجعل الأمر حقيقة واقعة)(5) ، لأن المسرحيين العرب لم يدخروا جهداً، منذ بداية المسرح العربي الأولى، في التحرر من المضمون الغربي للمسرح، بغية تقديم مضمون عربي، له سماته وخصائصه المميزة. واستناداً إلى تقديرات الرميحي، فإن المسرح العربي صار له مضمون عربي في أغلب تجاربه ونماذجه، ولعل استعارته لبعض الأنماط المصاحبة للعرض المسرحي، (ما هي إلا إثراء وغنى لهذا النوع من العمل الفكري المتقدم، مثلها مثل أشياء كثيرة في حياتنا، قبلناها دون إثارة تساؤلات، لنغني بها ثقافتنا، ونغني في نفس الوقت ثقافات الآخرين، لأن الثقافة في وجه من وجوهها ما هي إلا أخذ وعطاء)(6).

وبخصوص رسالة المسرح، فقد جعلها الرميحي رسالة مقبولة مرغوبة في المجتمع العربي بأشكالها المتعددة، ودليله في ذلك ترعرع المسرح وانتشاره حتى عُدّ ظاهرة يحرص العربي على مشاهدتها في الحواضر العربية كلها، معتبراً فن التمثيل هو الجانب الأول الأقوى من التأثير المسرحي على المشاهدين، بينما النص المسرحي، فيبقى من اهتمام النقاد لأنهم يهتمون أولاً بالنص باعتباره عملاً إبداعياً أدبياً، أما التأثير الثاني للمسرح، فيكمن في تعبيره عن كثير من مشكلات الحياة الإنسانية وأزماتها، وفي مقدور الأعمال المسرحية بحكم طابعها الإنساني الشمولي، أن تكون لغة للخارج في الحوار مع الآخر، وللداخل في الحوار مع النفس. كما أن العمل المسرحي له بُعد آخر يتجلى في مناقشة الأمور التي يمكن مناقشتها في إطار فني آخر، لأن (المسرح

يحتوي على درجة عالية من التخيل، ويقتضي التقمص لتجسيد الشخصيات والمواقف، وفيه فوق كل ذلك نقد للمظاهر السلبية في المجتمع)(7).

إن خصوصيات العمل المسرحي العربي، يقول الرميحي، هي خصوصيات المجتمع العربي عينه، حيث لا وجود للسيدات في مسرح مارون النقاش وفرح أنطوان، قبل مائة عام، وهو الوضع ذاته اليوم، إذ لا تقوم النساء بأدوار على المسرح في بعض الأقطار العربية، مستحضرا فهم المتقدمين لغاية المسرح، ومنهم مارون الذي اعتبر المسرح عملاً، (ظاهره مجاز ومزاح، وباطنه حقيقة وصلاح)(8) ، وهو فهم لازال المتأخرون يعتدون به، ويؤمنون به، لكن المسرح يتطور بشكل صحي في المجتمع العربي.

ثانياً: خطاب المتن:

1.3: المسرح عند العرب قديماً:

ادعى الباحث علي الراعي، في مفتتح دراسته، بكثير من الوثوقية أن العرب والشعوب الإسلامية تعميماً، قد عرفوا أشكالاً متعددة من المسرح، ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة، قبل منتصف القرن التاسع عشر. ففي الطقوس الاجتماعية والدينية في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، نجد إشارات واضحة إلى أن (المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلاً واحداً على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها، وهو: مسرح خيال الظل)(9)، ومن الإشارات القديمة القوية التي يسوقها الراعي لإثبات أطروحته، ما وجده في كتاب الديارات للشابشتي، حيث ذكر الكاتب أن الشاعر دعبل(10) هدّد ابناً لأحد طباخي المأمون بأنه سيقوم بهجائه، فرد الابن بدوره قائلاً: والله إن فعلت لأخرجن أمك في الخيال، ومعنى ذلك، إنذاره بأنه سيوحي إلى أحد فناني المخايلة، بإظهار صورة أم دعبل بمظهر يدعو إلى السخرية، ولاشك أن اللعب بخيال الظل شاع في عصر الخليفة العباسي المأمون، واعتمد الهزل والسخرية والإضحاك.

ومن الحجج الدالة التي يتحجج بها الباحث، ما قاله باحث مسرحي آخر، هو شريف خزندار، الذي عدّ الخليفة المتوكل، أول من أدخل الألعاب،

والمسليات والموسيقى والرقص في البلاط، وأنه كان يميل إلى التهريج والأغاني الهزلية، ومن ثم أصبحت قصور الخلفاء مكاناً للتجمع والتبادل الثقافيين مع البلدان الأجنبية، وكان ثمة ممثلون يأتون من الشرقين الأدنى والأقصى، ليقدموا تمثيلياتهم في قصور الخلفاء(11)، وكانت العامة من الناس تجد تسليتها عند قصاصين انتشروا في طرق بغداد، وعرفوا بقصّ نوادر الأخبار وغرائبها، وابتدعوا، لأجل ذلك، طرق الهزل (كتقليد لهجات النازحين من الأعراب والخراسانيين، والزنوج، والفرس، والهنود، والروم، أو محاكاة العميان، والحمير، ومن أشهر هؤلاء في عصر المعتضد: ابن المغازلي) (12).

ويذهب علي الراعي إلى أن انتشار الغناء دفع هو الآخر إلى قيام دور المسارح الغنائية في عصرنا الحاضر، واستند في التدليل على ذلك إلى إشارة وردت في كتاب الأغاني، ومفادها أن ابن رامين الكوفي استقدم مغنيات من الحجاز، وأقام داراً واسعة يقصدها الناس للاستمتاع بالعروض الغنائية بالمعنى الحديث، وهي المبادرة التي احتذاها بعض الخلفاء العباسيين، كالخليفة الواثق الذي عُرف بحب الحانات، وسعيه إلى رفع مستواها، بل ثبت أنه اتخذ لنفسه حانتين، واحدة في دار حرمه، والثانية على حافة شط دجلة ضمن ضيافته(13)، وأمر باستدعاء أحسن القيان البارعات في الغناء لتقام طقوس الرقص، بعد تناول الطعام، من طرف الجواري الراقصات وهن يرتدين الأثواب الشفافة، الموشاة برسوم الزهور، ويتبعهن جوارٍ من نوع آخر، تكاد ثيابهن الشفافة الملتصقة بأجسامهن لا تخفي شيئاً من الملامح المثيرة للشعور، وفي غمرة ثورتهن الفنية في الرقص يعمدن إلى فك العقد الذي يضم شعورهن، فينسدل ليل الشعر على نهار الأجسام(14).

وانتهى الباحث إلى عدّ هذه الفنون كلها حياة فنية حافلة، جمعت بين فنون الأداء جميعاً (الأداء بالكلمة الممثلة مثلما كان يحدث في حالة الحكائين والمقلدين في الشوارع والمساجد والأسواق، وفي بلاط الخلفاء، أو الأداء بالكلمة الموزونة الملحنة، كما في حالة الغناء، أو الأداء بالجسم البشري في عريه وكسوته، أو الأداء بالعرض المسرحي المعد بعناية، كعرض الورود الذي ابتكره الخليفة المتوكل، أو لكي يحقـق هدفاً اجتماعياً وسياسياً مثلما كان يحدث في مواكب الخلفاء في الشوارع، أو في استقبالاتهم الرسمية لسفراء الدول الأجنبية)(15).

والواضح، فيما يثبته الدكتور علي الراعي، أن هذه الطقوس التمثيلية التي مارسها الخلفاء العباسيون ظلت مستمرة، ولم تتوقف في مصر الفاطمية والمملوكية، إذ ظل تيار العروض التمثيلية متوالياً، عبر المواكب السلطانية، والشعبية تسلية للناس، وإمتاعهم بأبهة الحكم، وقد استدل على هذه الاستمرارية بأقوال للمقريزي في وصف أحد تلك الاحتفالات (وطاف أهل الأسواق، وعملوا فيه عيد النيروز، وخرجوا إلى القاهرة بلعبهم، ولعبوا ثلاثة أيام، أظهروا فيها السماجات، الممثلين وقطعهم التمثيلية)(16)، وقد انضاف إلى هذه الطقوس الأولى، ملاهي الشعب متخذة طابعاً طقوسياً في بعض الأحيان أيام السلطان الغوري، كإقامة حفل عرس لبركة الرطلي، يتخلله رمي الحلوى والحناء، وتخرج النساء كاشفات الوجوه، بارزات الحلي، ويعلقن قناديل كثيرة ويوقدنها في الليل، ويمثل الممثلون الشعبيون من قرّادين ومدربي حيوانات، ولاعبي الأراجوز، وفناني خيال الظل، والممثلين الشحاذين، والممثلين الجوالة، في الشوارع وحفلات الزواج والختان، ويقدمون حياة تمثيلية متصلة، علقت بوجدان الشعب.

ووقف الباحث عند خيال الظل، باعتباره لوناً من ألوان الملاهي، وأرقى ما كان يعرض على العامة والخاصة من فنون، بصرف النظر أكان العرب هم من اجتلبوه إلى بيئة العباسيين، أم أنه انتقل إليهم، ولا يتوانى في وصفه بأنه مسرح في الشكل والمضمون معاً، لا يفصله عن المسرح المعروف إلا أن التمثيل فيه كان يتم بالوساطة (عن طريق الصور يحركها اللاعبون، ويتكلمون ويقفون ويرقصون ويحاورون ويتصالحون نيابة عنها جميعاً) (17).

ووصل مسرح خيال الظل مع محمد جمال الدين ابن دانيال الفنان والشاعر، والماجن المفكر، شوطاً طويلاً من النضج، ويسوق قولاً له: (هيئ الشخوص، ورتبها واطْل ستارة المسرح بالشمع، ثم أعرض عملك على الجمهور، وقد أعددته نفسياً لتقبل عملك بثثت فيه روح الانتماء إلى العرض وجعلته يشعر بأنه في خلوة معك. فإذا ما فعلت هذا فإنك ستجد نتيجة تسرّ خاطرك حقاً: ستجد العرض الظلي وقد استوى أمامك بديع المثال، يفوق بالحقيقة المنبعثة من واقع التجسيد ما قد تخيلته له قبل التنفيذ)(18). وفي هذه القولة، حسب

رأي الباحث، يجتمع التطبيق العملي والنظرية الفنية معاً: (الشخوص وتبويبها وطلاء الستارة في جانب التطبيق، وفكرة الاختلاء بالجمهور وخلق مشاعر الانتماء إلى العرض في جوانبه النظرية، ويضاف إلى ذلك، التجسيد الذي هو حقيقة العمل المسرحي، وجمال المسرح يتركز في العرض أمام الناس، وليس في تخيل هذا العرض على نحو من الأنحاء: في الذهن مثلاً أو بالقراءة في كتاب)(19).

لقد جسدت عبارة ابن دانيال تلك لحظة تاريخية حاسمة في تاريخ المسرح العربي، وفي تاريخ الكوميديا الشعبية بصفة خاصة، وإن كان المسرح العربي قد شهد محاولات للأنولود في بعض مقامات بديع الزمان الهمداني والحريري، فابن دانيال أخذ ما تكون في حضن المقامة من دراما، وجعل منها مسرحاً حقيقياً له نظرية واضحة، وممارسة أوضح، يقول واصفاً عمله في بابة: طيف الخيال:

خيالنا هـذا لأهـل الرتـب والفضل والبذل لأهل الأدب
حوى فنون الجد والهزل في أحسـن سـمط وأتى بالعجـب

فهو فن يمزج الجد بالهزل، ويتوسل بالمهارة الفنية لإبهار النظارة، أما أسلوب أداء الفن، فيقوم على مبدأ التشخيص، لكلٍّ دور، ولكلٍّ صوت، وهذا كله على خلاف الراوي الذي يتلبس كل الأشخاص ونطق بلسانهم: يقول ابن دانيال:

إذ قـام فيـه نـاطـق واحـد عن كل شخص ناظر واحتجب(20).

فمسرح ابن دانيال، (مسرح شعبي بالجمهور وللجمهور، وفن منوع يمزج الحقيقة بالخيال، والجد بالهزل، ويعتمد على أوسع قدر من مشاركة الناس فيه، بالمال والحضور والاستماع)(21).

الهدف الرئيسي منه هو (إمتاع الجمهور وبهره بمناظر وشخصيات منتقاة من السوق: الواعظ، والحاوي، وبائع الأعشاب، الشربة العجيبة، كما نقول اليوم، والمشعوذ، والمنجم، والقراد، القرداني، ومدرب الأفيال، والراقص الأسود، الذي يجمع بين البهلوان والمغني)(22)، وقد حرص ابن دانيال على انتزاع شخصيات مسرحه من واقع السوق، واستطاع أن يجعل لها وجوداً فنياً على رقعة المسرح، بواسطة المقصوصات، أي رسمها عن طريق الجلد، وإحالتها

إلى دمى ذات بعدين يحركها المؤدي من وراء ستار، ثم ينشئ لها حياة مؤقتة، تعرض فيها مهاراتها في الأداء، وتعرض أيضاً حالها، فكثير منها يشكو الفقر للجمهور، بغية الاستعطاء، أو يغتنمون الصفو المؤقت كي يمرحوا بعيداً عن تحديد دائم الوجود في حياتهم.

إن أهمية بابات ابن دانيال ترجع من جهة إلى أسباب تتصل بالماضي وبالحاضر، إذ استدعت ما في المقامات من إمكانيات للدراما، ولكونها من جهة أخرى، أقامت في مصر مسرحاً حقيقياً، زاوجت بين أمثلة تطبيقية لفن المسرح، وغرست فكرة المسرح في نفوس الناس، وحفظتها من الضياع إلى لحظة تعرف العرب المحدثون على المسرح البشري نقلاً عن أوروبا.

2.3: المظاهر المسرحية عند العرب:

في سياق تمثل الباحث الدكتور أحمد علبي لمظاهر المسرحية في تحققها العربي، انطلق الباحث من طرح أسئلة استفهامية، بغية إدراك مدى توفر العرب على ما يشبه من وجه تمثيل الوقائع المعروفة الآن بالتياترو، أي المسرح، وتفادياً لأي تسرع عرض آراء بعض الباحثين ممن عالجوا الموضوع، وقام بالتعقيب عليها ومناقشتها، وتقديم رأيه الشخصي.

1.2.3: آراء الدارسين:

أول دارس استدعاه الباحث ذاته، هو جرجي زيدان الذي أقر بازدهار التمدن الإسلامي وتناميه، إلا أن التمثيل ظل غير حاضر، ونفى في السياق ذاته، أن تكون المظاهر من قبيل التمثيل، بل لا تعدو أن تكون مجرد شعائر دينية، وهو طرح يأخذ به الباحث ويميل إليه، (وهذا رأي نقر بوجاهته، فالزوايا والتكايا ملأت العالم من دمشق إلى تطوان، ومن شاهد الأذكار أو انخرط في الفرق الدينية والطرق الصوفية على أنواعها يدرك أنها لا تقتصر على الإشارات والحركات التمثيلية فقط، بل تشتمل أيضاً على إيقاع في الخطو يشبه الرقص، وعلى صنوج تصطفق، ودفوف ينقر عليها، وعلى إنشاد جماعي يشدو بالمدائح البنيوية)(23)، وبموجب ذلك، يؤكد الباحث أن هذه الاحتفالات الدينية والطقوس الدخيلة،

التي تتخذ من أولياء الله محاور لها، كاحتفالات عاشوراء، أو مقتل الحسين بن علي في كربلاء، لا تدخل ضمن باب المسرح، بل ضمن باب الأدب الشعبي أو التراث الشعبي، ومدعاة التأكيد السابق هو توسل بعض الدارسين بهذه الطقوس للتدليل على أنها أصل من أصول المسرحية في الأدب العربي، متناسين أن هذا التمثيل لم تجعل منه البيئة العربية في الإمبراطورية الإسلامية مسرحاً، وإنما حدث في بلاد فارس ويعتمد اللغة القومية، وهو يسمى عندها بـ (روز قتل).

وينتهي الباحث إلى أن المظاهر الدينية بشتى مظاهرها، كعاشوراء، والمولد النبوي، ومحمل الحجيج، واحتفالات مولد السيدة زينب، والأعياد، والأعراس وأشباهها (ليست مسرحاً ولا هي منه في شيء، بل هي تدخل بمجموعها فيما ندعوه تراثاً شعبياً على اختلاف فنونه)(24)، وحجته في ذلك، أنه (مسرح في نهاية المطاف ـ ومهما كان شأنه ـ دون نص مسرحي)(25).

1.2.3: المسرحية الدينية:

اعتبر الباحث أن الربط الذي أقامه أحد الدارسين بين رواية الواعظ الصوفي× والمسرحية الكنسية، ضعيف مهلهل، لانقطاع الخيط بين الرجل الواعظ من جهة والمسرحية الدينية من جهة أخرى، في أول نشأتها، كما أن هذه الأخيرة، أي المسرحية الدينية، (انبجست فكرة طريفة في ذهن القساوسة، هذا مع العلم أن المسرحية الدينية في طورها البدائي، وقوامها حوار قصير، كانت الأناشيد والتراتيل هي السمة الغالبة عليها)(26)، وأكد بموازاة ذلك، أن مسرحيات الأخلاق لا يمت إليها الرجل الصوفي، لأنها اشتملت على ما تشتمل عليه الأنواع الأدبية من مسرحية، أو رواية أو قصة، ويعني عنصر الأحداث المتدرجة والمتوالية حد التعقيد، ثم تشق سبيلها إلى الحل فالنهاية، وقد أثبت أن هذا النوع، في مراحله التمهيدية قد فرضت الحياة نفسها عليه، فغدت نصف دينية، ثم غزتها فيما بعد بموضوعات خطيرة الشأن، ومن ناحية أخرى، اجتهد الباحث لتبرير عدم حدوث التطور الذي بموجبه تتكاثر ظاهرة الرجل الصوفي وتنمو، سيما أن المسرح وجد انطلاقته من قواعد دينية، وأعزى

ذلك إلى(الإقطاعية الشرقية التي من سماتها الحكم الفردي المطلق والطغيان، ليست أرضاً صالحة لنماء المسرح القائم على نقد السلطات وكشف أضاليلها. إن الأدب لمحتاج إلى الحرية كحاجة السمك إلى الماء)(27).

1.3.3: خيال الظل: المفهوم ، وجهازه، وأنماطه

وقف الباحث عبد الحميد يونس، في مقالته الموسومة بـخيال الظل... مسرح قبل المسارح الحديثة، عند معناه اللغوي، واعتبر التسمية (إضافة مقلوبة صحتها: ظل الخيال) (28)، وعزا ذلك إلى ترجيح الناس لهذه التسمية، تحقيقاً للانتباه على الأصل الذي ينعكس الظل عنه من ناحية، وأخذا بالقانون اللغوي الأصيل الذي يحتكم إلى الموسيقى في التركيب والوقوف، أكثر مما يتحكم إلى العلاقة العقلية في العبارة من جهة أخرى، وبقدر ما ربط الباحث خيال الظل بالفنون الشعبية، أكد أن دراسته قائمة على المشاهدة الحية، عبر العرض التاريخي للأخبار المدونة في الكتب، وبالإضافة إلى ذلك اعتمد على(جهاز كامل متنقل، يتيح لأصحاب الصنعة أن يذهبوا به من مكان إلى آخر، ومن مدينة إلى أخرى، كما أن كان يتخذ في بعض الأحيان داراً ثابتة له في القاهرة، ينتقل إليها الناس المتشوقون إلى التسلية)(29).

ويميز الباحث في خيال الظل بين نوعين:

ـ **النوع الأول:** عبارة عن منصة توضع قبالة رحبة من الرحبات، وتكون هذه الرحبة بمثابة مكان للنظارة، والمنصة بمثابة المسرح، وتستعرضه شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير من مصابيح الزيت، وبين المصباح والشاشة، رسوم من الجلد تتحرك على قضبان، فتتجلى ظلال هذه الرسوم على الشاشة أمام الناس.

ـ **النوع الثاني:** أكثر مرونة من الأول، لأنه يتخلى عن المصباح، ويستبدله بنار توقد من القطن والزيت، أما الرسوم فيحرك كلاً منها عودان من الخشب، والرسوم هي أشخاص المسرحية بأسمائها وأخلاقها، وأزيائها، غير أنها لا تقوم بذاتها، بل يحركها أفراد الفرقة، ويضفون عليها الأوصاف، ويتحدثون على ألسنتها، ويستخلصون من العلاقات، والأحداث العظة المطلوبة، وقد يتدخلون

في سياق المسرحية، سائلين أو مجيبين أو شارحين.
أقر الباحث ، بما أثبته الباحثون، بخصوص أصول خيال الظل، حيث تعود إلى حوالي ثمانية قرون من تاريخ العرب. فأقدم الروايات والأخبار الشواهد التي تتداوله ترجع إلى القرن السادس الهجري، أما موطنه الأصلي فهو الهند، وهناك من يقول ببلاد الصين، وقد دخل الوطن العربي مع التتار، ومن أشهر منشديه الشيخ شمس الدين بن عبد الله محمد بن دانيال بن عبد الله الخزاعي المتوفي عام 711 هـ ، واشتهر فن خيال الظل في الإقليم المصري، مستفيداً من دعم السلطة السياسية العثمانية.

3.3: البدايات الأولى للمسرح:

لا أحد بإمكانه، وهو يتحدث عن رحلة المسرح العربي الأولى، ألا يلفظ باسم مارون النقاش (1817 ـ 1855)، فله يعود له الفضل، حسب الباحث عبد الرحمن باغي، في اقتناص البذور المسرحية من الغرب، وزرعها في التربة العربية، وقد شكّلت ثقافته المتنوعة وروحه المؤمنة بالمغامرة، والمشدودة إليها في تخليه عن انشغالاته التجارية، وارتياد المسارح الإيطالية واستيعاب أبعادها في سبيل نقلها أو نقل بعض منها إلى بيته، ثم قرأ لموليير، وأدرك الفوارق بين المجتمعين الموليري والماروني النقاشي، لكنه مع ذلك ظل يجتهد حتى أمسك بالبؤرة التي يلتقي حولها مجتمع بيروت، عبر الخبرة التي راكمها من علاقاته بالناس، ومعرفتهم بأخلاقهم وطباعهم.
قدم مارون النقاش أول عمل مسرحي له عنوانه (البخيل) في بيته في بيروت سنة 1847، وكانت النظارة من طبقة قناصل بيروت، وأعيان بيروت، وسراتها، وفي سنة 1848 قدم في بيته مسرحيته الثانية المعنونة بـ (هارون الرشيد)، وحضرتها شخصيات سياسية وثقافية وفنية هامة آنذاك، وتشكل المسرح من: باب في الوسط تعلوه كوتان، وعلى جانب منه نافدتان، وكانت الكواليس في آخر الفناء، وبالقرب منها تقع الأبواب الجانبية، بينما المنصة فقد أقيمت في الصدر، وجلس النظارة أمامها، ونشرت فوق القاعة ظلل من أشرعة السفن.
ووقف الباحث، وهو يجتهد في معرفة الأبعاد التي انطلق فيها مارون النقاش من

خلال بعض الوثائق التي أرخت لجهوده التأسيسية، عند أربع حقائق:

1. أن مارون النقاش كان ممتلئ النفس قناعة بأن ما هو مقدم عليه يشكل وسيلة حضارية وثقافية متقدمة، لم تروج من قبل في الوطن العربي.

2. أن المسرح معاناة فنية، ومجلبة للملامة، تكلف صاحبها الجهد والمال، ونظرة الناس المتدنية.

3. أن إدخال مارون المسرح، احتاج منه إلى سعة حيلة، وحسن تدبر، وتأنّي الأمور بحكمة.

4. أن مارون النقاش كان يعي الفروق بين المادة المسرحية المستوردة، وصياغتها العربية الشكلية، لذلك بدا حرصه على استدعاء التراث ضرورة.

وإلى جانب مارون النقاش يحضر بقوة المسرحي المصري جورج أبيض التي عرف المسرح الفرنسي، كأول طالب عربي يدرس فن التمثيل بكونسرفتوار باريس، وكانت أولى عروضه المسرحية بميناء الإسكندرية، حيث قدمت فرقته، (مأساة هوراس) لكورني، ثم توالت عروضها فوق مسرح الأوبرا، وسط ترحيب كبار المسؤولين والصحافة والجمهور، وتميزت تجربته بتقديم العديد من المسارح العالمية، وترجمتها بواسطة أدباء كبار ، ومن نماذجها: (أوديب ملكاً) لسفوكليس ترجمها فرح أنطوان، و(عطيل) لشكسبير ترجمها خليل مطران، و(لويس الحادي عشر) لكازمير دي لافيني، ترجمها إلياس فياض، ومن جليل أعمال جورج أبيض إنشاؤه فرقة مسرحية عربية، تكفلت بتقديم مسرحية «جريح بيروت» وهي مسرحية شعرية كتبها الشاعر حافظ رمضان، وتناولت أحداث لبنان، التي تعرضت لاعتداء عسكري إيطالي، رداً على مقاومتها لتركيا وهي تغزو ليبيا، وقدمت المسرحية في التاسع عشر من مارس 1912.

والمعروف أن جورج انتصر لتشجيع المؤلفين المصريين الشباب، وتقديم الجيد من مؤلفاتهم، حيث قدم أول دراما مصرية وهي «دخول الحمام زي خروجه» لإبراهيم رمزي، إضافة إلى العديد من المسرحيات المؤلفة لعباس علام، ونجيب الحداد، وحسين رمزي، وأنطوان يزبك، وأحمد شوقي.

4.3: هموم المسرح العربي:

حدد الباحث الدكتور علي الراعي، هموم المسرح العربي في ثلاثة هموم:

ـ الهم الأول: وسماه البُعد عن إرث الجماهير

إذ كتب مارون النقاش وأبو خليل القباني، ويعقوب صنوع مسرحياتهم تحت مبرر عدم معرفة العرب المسرح، واستدعوا المسرح الغربي المتبني للصيغة الإغريقية، متخذين كتابات موليير وراسين نماذج تحتذى، وتناسوا نماذج المسرح الشعبي، كخيال الظل، والقراقوز، ومسرحيات الشارع والسوق، وغيرها، واستدل بمسرحية سعدالله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني، التي جسدت الهوة الكبيرة بين الفن المسرحي الذي جلبه الرواد الأوائل، و(ما تخلص للناس عبر عشرات القرون من تجربة مسرحية كان ينبغي البناء عليها، بدلاً من احتقارها ولعنها، في كل مناسبة)(30).

ـ الهم الثاني: قلة رجال المسرح بين الكُتاب وحيرة النص بين أقطاب ثلاثة:

يلاحظ الباحث ذاته، أن الغالبية الساحقة من كُتّاب المسرح في العالم العربي، لم تتمرس بالمسرح تمرساً عملياً، إذ لم يعرفوا خشبته، وأغلب هؤلاء الكتاب كتبوا مسرحياتهم لرواج حركة المسرحية، ونتيجة ذلك، ندر النص المسرحي الجيد، فكثر الاعتماد على التعريب والاقتباس، وساهم ضعف النص المسرحي العربي على مضاعفة النزاع بين المؤلف والمخرج، و(أيهما أهم؟ فالمؤلف يرى أنه مبتكر المسرحية، وهو وحده صاحبها، والمخرج لا يعترف بهذه الميزة للمؤلف إلا في حدود شكل النص المكتوب)(31). ومن جهة أخرى، أشار إلى أن ضعف النصوص المسرحية دفع الممثلين إلى التدخل في النص المسرحي، ومما ساعد على هذا المنحى (نشوء فريق من الممثلين الكوميديين الموهوبين، ذوي الموهبة الكوميدية الواضحة، التي تتجاوز النص الكوميدي، وتضفي عليه قوة، إلى جانب تمتعهم بالقدرة على الخلق المتغير من حقل إلى آخر، وهؤلاء خلقوا حاجة إلى نوع من النصوص

يكون مطاطاً وقابلاً للإضافة إليه بين الحين والحين)(32).

ـ الهم الثالث: ازدواجية اللغة العربية وقلة انتشارها:

ويحدده في الاضطراب الحاصل بين اللغة الفصحى واللهجات الدارجة، وبموجب ذلك يبقى النص المسرحي قابعاً في جدران الجزء الواحد من الوطن العربي، ويساهم في شيوع تداوله بين جمهور المسرح العربي على امتداد الجغرافيات العربية.

ـ الهم الرابع: غياب الناقد المسرحي الحق:

فساحة الكتابة ممتلئة بأدعياء النقد، ويحدد الباحث محددات الناقد الحق فيما يلي:

1. أن يكون فناناً مسرحياً بالإمكانية.
2. وممثلاً.
3. وكاتباً مسرحياً ومخرجاً.
4. ومتفرجاً يفهم المسرح ومشكلاته، من وجهة نظر الطاقم الفني المسرحي والجمهور.
5. ومتسلحاً بثقافة واسعة تشمل حقل تخصصه، وتتعداه إلى فروع المعرفة البشرية.

على سبيل الختم:

نخلص في ضوء قراءتنا التفكيكية لأهم المضامين والفصول التي يحويها كتاب «المسرح العربي بين النقل والتأصيل» إلى أنه كتاب طليعي، يسجل له السبق في الوقوف على الممارسة المسرحية في بعض أقطار العالم العربي، والنبش في ماضيها البعيد، واستحضار أعلامها البارزين، بالإضافة إلى إبراز هموم الواقع المسرحي العربي في ثمانينيات القرن الماضي، غير أن ما يُعاب عليه، أي الكتاب، أنه نسي أو تناسى الخوض في تاريخ الممارسة المسرحية لعدة دول لازالت إبداعياً تصنف على الهامش، كالمغرب، والبحرين، وسلطنة

عمان، لكنه مع ذلك كله، يبقى محاولة جريئة ترصد الماضي وتقيس الحاضر المسرحي بعيون تواقة إلى ممارسة مسرحية تتجاوز حدود الجغرافية العربية الضيقة، إلى الكونية.

الهوامش

1ـ جماعة من الباحثين، المسرح العربي بين النقل والتأصيل، سلسلة كتاب العربي، ط1، الكويت، 1988،ص:05

2. المرجع نفسه، ص: 05 ـ 06

3. المرجع نفسه، ص:06

4. المرجع نفسه، ص:06

5. المرجع السابق، ص: 06

6. المرجع نفسه، ص: 07

7. المرجع نفسه، ص:08

8. المرجع السابق، ص: 09

9. المرجع نفسه، ص:13

10. دعبل الخزاعي الشاعر

11. المرجع السابق، ص:14

12. المرجع نفسه، ص: 14

13. المرجع نفسه، ص: 19

14. المرجع نفسه،ص، 20

15. المرجع السابق، ص:21

16. المرجع نفسه،ص: 22

17. المرجع نفسه،ص: 25

18. نفس المرجع،ص: 26

19. المرجع نفسه، ص: 26

20. المرجع نفسه،ص: 27

21. المرجع نفسه، ص:28

22. المرجع نفسه والصفحة

وهي ثلاث: طيف الخيال، وعجيب غريب، ثم المتيم والضائع اليتيم، كان مقصوداً بها أن تعرض تباعاً في ثلاث ليال متوالية، وهذا تقليد مسرحي معروف في دراما العصور الوسطى الأوروبية.

ـ يقول جرجي زيدان: فأزهر التمدن الإسلامي وأثمر، وليس فيه تمثيل، إلا ما كان من قبيل الشعائر الدينية كتمثيل قتل الحسين عند الشيعة، أو بعض ما يأتيه أصحاب الطرق الصوفية من الإشارات أو الحركات التمثيلية

ص: 36

23. المرجع نفسه، ص ص:35 ـ36

الهوامش

24. المرجع نفسه، ص: 39
25. المرجع نفسه، ص: 39
×ذكر ابن عبد ربه في العقد الفريد،ج 6، ص:152، رواية الرجل الصوفي قائلا:(كان غافلاً عالماً ورعاً، فتعمق ليجد السبيل إلى الأمر بالمعروف، والنهي عن المنكر)، ويعلق الباحث قائلا: معنى ذلك أن الصوفي كان يتظاهر بالحماقة كحيلة ليعقد محكمته، فهو غافل مجنون. المرجع ص: 43
26. المرجع نفسه، ص: 39
27. المرجع نفسه، ص: 42 ـ 43
28. المرجع نفسه، ص: 44
29. المرجع نفسه المرجع، ص: 46
30. المرجع نفسه، ص: 163
131. المرجع نفسه، ص: 164

إصدارات قطاع الثقافة والتراث الوطني
بالتعاون مع
المؤسسة العربية للدراسات والنشر

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

OUR YEAR OF HERITAGE 2015

هيئة البحرين للثقافة والآثار
Bahrain Authority for Culture & Antiquities