البحرين الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

85
يوليو
2016

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

YOUR
DESTINATION
BAHRAIN
2016

Al-Thaqafia

البحرين
الثقافية

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

الغلاف الأمامي
دار المحرق

التصميم
أنس الشيخ

الإخراج الفني
موسى حسن

دار المحرق ـ من قلب مدينة المحرق، عاصمة الثقافة الإسلامية لعام 2018م، وفي آخر مشاريع البنية التحتية الثقافية فيها (دار المحرق)، نتعرف على آخر مشاريع بنيتنا الثقافية التي هي محطة على طريق ممتدّ من الإنجازات الحضارية القادمة.أن الهندسة المعمارية تحضر في المشهد الثقافي البحريني ولها إنجازاتها، حيث وُضع تصميم دار المحرق على غلاف أهم المجلات الهندسية العالمية دوماس الإيطالية، هذا عدا عن فوز مملكة البحرين عام 2010م، كأول دولة عربية، بجائزة الأسد الذهبي في بينالي فينيسيا للعمارة وفوز جناح مملكة البحرين عن فئة الهندسة المعمارية في إكسبو ميلانو بالجائزة الفضية بين فرنسا والصين. إن دار المحرق تهدف إلى المساهمة في طريق اللؤلؤ وإحياء التراث غير المادي والموسيقى التراثية التقليدية.

مشروع دار المحرق، تولت تصميمه شركة الهندسة البلجيكية (Kersten Geers David Van Severen Office) بالتعاون مع شركة «إعمار»، كما قامت هيئة البحرين للثقافة والتراث ببناء هذه الدار لتكون مركزاً لجميع الدور الشعبية بالمحرق الواقعة في المركز القديم من مدينة المحرق، ويتضمن هذا المركز ورشة وأماكن للتدريب، وذلك بهدف تحويله إلى مركز للتدريب والبحوث مخصص للموسيقى الشعبية التقليدية، علاوة على تعزيز تراث مدينة المحرق كون المبنى يقع ضمن مشروع طريق اللؤلؤ الشاهد على النظام الاقتصادي العريق للجزيرة. ومن المخطط أن تتكون التوسعة المخططة من ثلاث طوابق وأن تكون مكسية بالفولاذ المشبك لتبريد المبنى وحمايته من أشعة الشمس المباشرة. وسيكون بالإمكان رفع الجزء السفلي من هذه الواجهة الفولاذية لفتح الطابق الأرضي مباشرة على الشارع، وهو ما يعكس دور المكان كمجلس مفتوح لأهالي المدينة.

* الآراء الواردة في المجلة تعبر عن صاحبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي أسرة التحرير.
* لا تقبل المجلة أي مواد نشرت سابقاً، ورقياً أو إلكترونياً.
* يجوز للمجلة إعادة تحرير المواد المرسلة إليها إذا اقتضت الضرورة.
* لا تعاد المواد إلى كتابها سواءً نشرت أو لم 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...

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 أو شيك 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

المحتويات Contents

البحرين الثقافية - المجلد 23 - العدد 85 - يوليو 2016

البحث عن بلادنا	4	أحمد الخميسي

دراسات

محطات مع أدب محمد عبدالملك	9	جعفر حسن
الإيقاع التأملي في السرد وأثره في التلقي	23	منير عتيبة
الدلالات اللونية في الأدب البحريني	29	أمينة الفودان
فرادة الترجمة العربية للمصطلح السردي المعاصر	37	سيدي محمد بن مالك
الإبدال الشعري .. قراءة في تجربة محمود درويش الشعرية	53	صالح لبريني
إعادة تصور عولمة الثقافة: ربط الثقافي المحلي بـ الثقافي العالمي	69	ترجمة: غريب عوض

نقد وأدب

مصائر (كونشرتو الهولوكوست والنكبة)	85	رسول درويش
هاروكي موراكامي .. إعصار بابلي، يضرب الأدب العالمي بعمق	91	أحمد عفيفي
«أصداء السيرة الذاتية» والوعي الحاد بالحياة	97	محمد عطية محمود
الخطاب الواصف وإشكالية المعنى في طقوس الليل لفرج لحوار	109	شيراز بلعربية

حوارات وشهادات

الماركسية والفلسفة	125	ترجمة: هشام عقيل صالح

فنون

تاركوفسكي... عن الصور التي ورثناها	151	ترجمة: أمين صالح
«الأم الثانية»... المرأة لا تخسر معركتها!	159	شريف صالح
شدة الألم لا تترك لي مجالاً لتفكير	165	عبدالله السعداوي
مسرح فاسيليف من المختبر إلى الدير	171	فاضل الجاف
لوحات بوسعد: ستيقى طويلاً في ذاكرة الأجيال البحرينية	175	فيصل عبدالحسن
المسرح والعلامات	185	أحمد شرجي

نصوص

دمعة المدخر...!!	202	علي عبدالله خليفة
قلب إنثي	203	بتول حميد
لا قدمان في الهرب	206	منال العويبل
القصامة	208	أحمد العلوي
البحث عن عمل	225	ترجمة: عبادة تقلا
يَعُودُ مَعَ الخُيُول	230	عبدالحميد القائد
تمرين على رفع الكلمات ..	232	بلال المصري
المشعلة	234	مهدي عبدالله
حفريات الجوال	239	مازن أكتم سليمان
طعم الحكايا القديمة	242	أشرف قاسم
مسلومة	244	سلامة الصالحي
عائلة على الحائط	246	أميرة الوصيف
على هامش من مرايا الطريق	248	علاء أبو عواد
في الحب كما في الحرب	251	عماد الدين موسى
حتى إبليس	255	ماجد عبده
أفقٌ محدود	257	عبد العزيز الموسوي

مراجعات الكتب

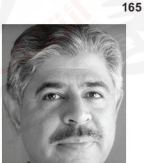
منابع الإمتاع في «تصيبي من باريس»	261	عزيز ضويو
عندما تنتج الحرية بالفتها .. قراءة في العتبات النصية لكتاب بلاغة الحرية	267	علاء عبدالمنعم إبراهيم

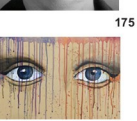
9 <

85 <

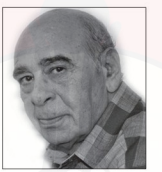
125 <

165 <


175 <


257 <

البحث عن بلادنا



بعد نحو عام تحل ذكرى نكسة 67 الخمسون. وإذا أنت أدرت بصرك إلى حالنا من نصف قرن، سيخيل إليك أنك تشاهد فيلماً قديماً، أبيض وأسود، كل شيء فيه مختلف: الموضوع، هواء الصورة المشبع بالوضوح، الفكرة، والأماني التي انحسرت. حينذاك كانت التخوم السياسية والفكرية واضحة، والطاقات متفجرة، والثورة الفلسطينية ماتزال توجه ضرباتها إلى العمق الإسرائيلي وترفع بنادقها، والشعوب العربية تبدي استعدادها الأسطوري لحمل السلاح دفاعاً عن حريتها على طريق مشروع الطهطاوي:«ليكن الوطن محلاً للسعادة المشتركة نبنيه بالحرية والفكر والمصنع»! كانت القضية الاجتماعية وهموم الناس والوطن وانتصاراته نصب عيني الأدب والفن، وكانت الثقافة تتغنى بوطني الأكبر، وبتحرير الجزائر، ومعركة السويس، وتحدي الاستعمار البريطاني والأمريكي، وعلى جدران البيوت صور جميلة بوحيرد، وجول جمال، وليلى خالد، وغيرهم. في كل ذلك كان العقل العربي الوطني يرتكز إلى حقه في تحرير بلاده، وإزاحة القاعدة العسكرية الإسرائيلية من فلسطين، والتخلص من التبعية، إلى حقه في التصنيع، والتعليم، والتطور، والاستقلال، وتحرير المرأة، والاهتداء بأنوار العلوم والفنون الحديثة. لكن نكسة 67 أنزلت ضربة قاصمة بمجمل مشروع التحرر الوطني في وطننا العربي، وبثقافة الاستقلال الاقتصادي والفكري، وتولت سنوات الانتكاس الطويلة تغيير ركائز العقل الوطني وتفكيكه وتجزئة مفاهيم الحرية والفكر. وربما تكون الضربة التي أنزلوها بالعقل العربي هي أخطر نتائج النكسة، ذلك أن كثيراً من الأمم لاقت في تاريخها هزائم عسكرية شبه ساحقة، إلا أن عقلها الوطني لم يتفكك، ولم يتفتت، فاستطاعت أن تعيد بناء قوتها لتنهض وتواصل التقدم. أما عندنا فقد تكفلوا على مدى نصف قرن بتبديل ركائز الفكر ببطء، وبتذويب العكارة في ماء النهر إلى أن اختفى النهر ولم يبق سوى العكارة في السياسة والثقافة والوطن، وإذا بالنكبة التي كانت مقتصرة على فلسطين تبتلع العراق وسوريا واليمن وليبيا، وتهب بألسنة لهبها على منازلنا ونوافذ بلادنا وتحرق وجه الأمل. واتساع نطاق التدمير ينطق بأننا أمام موجة من أكبر موجات الغزو الاستعماري، تماثل من حيث العنف والمدى الغزو العثماني الذي تمر على ذكراه هذا العام خمسمائة سنة. وفي حرب سليم الأول

استولى العثمانيون على مدن سورية ولبنان وفلسطين تباعاً، وقتلوا ومثلوا بعشرات الآلاف، ونهبوا ثروات البلاد، واتخذوا من النساء سبايا، ودمروا كل نافع من الصناعات والحرف. وقد انتقل الغزو الجديد الذي نشهده الآن من العراق إلى ليبيا ثم سوريا فاليمن، وترافق الغزو مع تصفية العقل الوطني وتفكيكه ودفعه بذكرياته وركائزه الوطنية وآماله إلى حافة الموت، إدراكاً منهم بأن العقل مستقر الحياة والإرادة. بهذا الصدد ثمة كتاب صغير للدكتور عبد المحسن صالح اسمه «ما هو الموت؟»، يستعرض فيه تجربة أجراها العلماء على كلب لمعرفة «ما هو الموت»؟ فيقول إنهم فصلوا كل أعضاء الكلب عن جسمه عضواً عضواً، ثم احتفظوا بعد ذلك برأسه فحسب منزوعا من البدن، وقاموا بضخ المحاليل والدماء إلى الرأس، ففتح الكلب عينيه، وأدارهما فيما حوله وتعرف إلى صوت صاحبه ودمعت عيناه وهو يلعق يدي صاحبه! الموت إذن ليس بتر الأعضاء ولا تمزيق الأوطان مادام العقل حياً واعياً! لهذا كان لابد من تبديل كل ركائز العقل الوطني الفكرية بحيث يصبح «العالم العربي» الشرق الأوسط، ويمسي «الكيان الصهيوني» دولة إسرائيل، ويغدو «المناضلون» نشطاء سياسيين متمولين من الغرب، ويصبح حق الوطن مجموعة حقوق صغيرة متنايرة لا رابط بينها مثل حقوق المعاقين، وحقوق الأطفال، وحقوق المرأة، وهلم جرا، أما مفهوم الدولة القومية وسيادتها وحدودها فيصبح من المفاهيم البالية العتيقة إلا إن كانت الدولة دولة غربية فيغلقون حدودها بإحكام في وجه المهاجرين السوريين، وحتى الوطن الذي طالما كان ترنيمة قلب مقدسة، أحالوه إلى كذبة جغرافية لأننا «في عصر العولمة» وهم ينهالون بالمعاول على وحدته ويفتتونه في الوعي إلى أشلاء ومزق عرقية ودينية فإذا بالحديث يدور في مصر عن «النوبة»، و«بدو سيناء»، و«دولة الأقباط»، وفي سوريا عن «العلويين»، و«الأكراد»، و«العرب» و«الدروز». وجرى تفكيك العقل الوطني على المستوى السياسي بفتح المدفعيات الثقيلة نيرانها على مفاهيم التحرر من التبعية الاقتصادية والسياسية، وتصدير فكرة واحدة يرتزق بها «نشـطاء المنظمات الممولة» هي الديمقراطية بصفتها الحل السـحري لكل القضايا، الديمقراطية المقتصرة على البرلمان وحرية الصحافة والتعددية الحزبية والحق الانتخابي وحرية التعبير وما إلى ذلك، شرط ألا تمس تلك الأدوات أو تهدد الوجود الاستعماري، فإذا هددت شيئاً من ذلك وجب الإطاحة بها، كما حدث حينما فاز سلفادور الليندي في انتخابات ديمقراطية برئاسة تشيلي عام 1970 فتدخلت أمريكا لعزله بالقوة، وكما حدث حين فازت حماس في الانتخابات التشريعية عام 2006 فأعلن البيت الأبيض وقف معونات المالية للفلسطينيين. ذلك أن السؤال الحقيقي المتعلق بالديمقراطية هو : هل تكون الأدوات والمؤسسات الديمقراطية عاملاً في تفعيل حركة القوى الوطنية في مواجهة التبعية أم مجرد حلوى ينثرونها

على نخبة من مثقفي البلدان شبه المستعمرة لتشكل هذه النخبة فئة ذات امتيازات خاصة معزولة عن هموم بلادها؟ وقد جرى طويلاً ترويج مكثف للقبول بهذه الديمقراطية الشكلية عوضاً عن مطلب التحرر، كما تم الترويج لتقديم «الاستبداد الداخلي» هدفاً بديلاً «للاستعمار والهيمنة»، مع أن كل مواجهة نزيهة للاستبداد الداخلي لابد أن تقود لمواجهة التبعية والاحتلال، لأن الاستعمار هو أعنف أشكال قهر الديمقراطية.

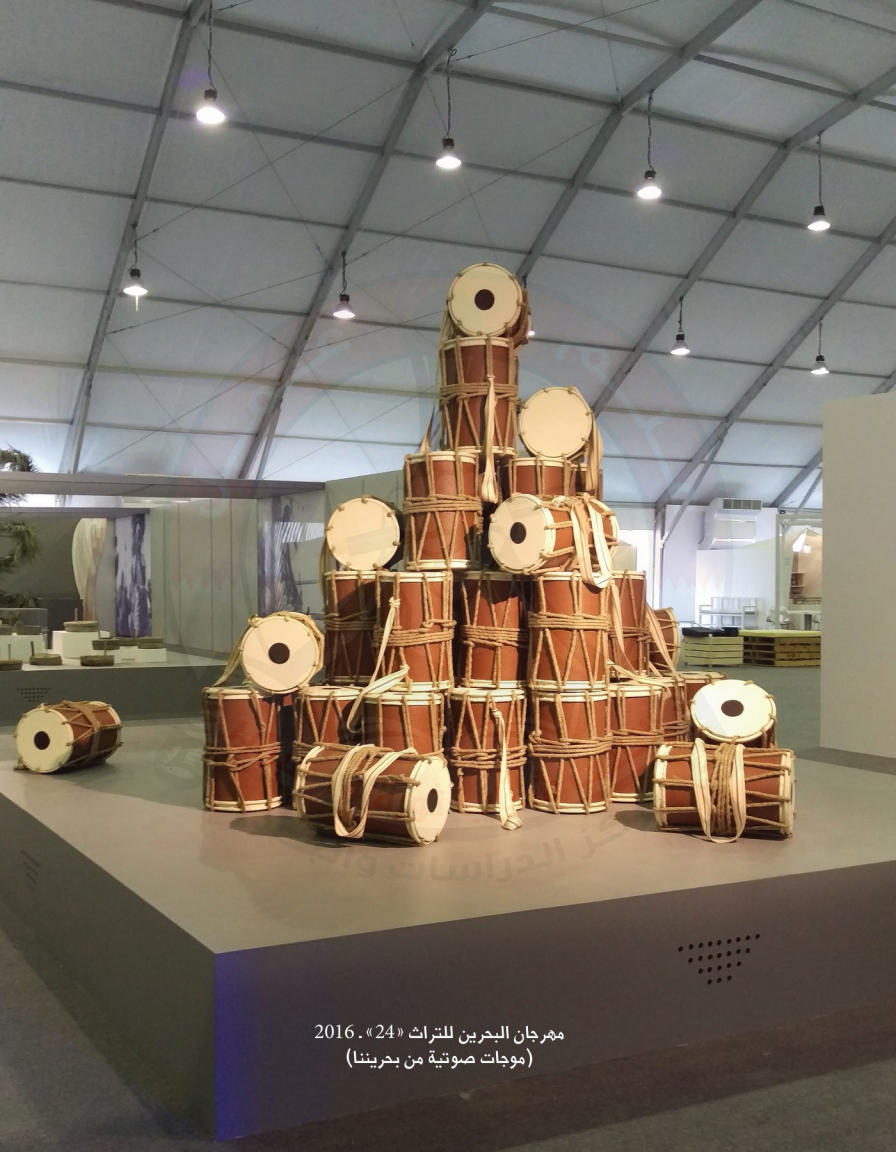
وقد جرى تفكيك العقل الوطني على المستوى الثقافي بالدعوة إلى «تطبيع العلاقات» مع كيان عدواني استيطاني، والإلحاح على فكرة «قبول الآخر» و«ثقافة السلام» تستلزم وفقاً للخطاب الأمريكي تحقير كل نزعات المقاومة التي تبديها شعوب احتلت أجزاء من بلادها في سوريا ولبنان ومصر وفلسطين وقيدت أياديها بمعاهدات مذلة وجائرة. ثقافة تتولى ترويض الشخصية العربية وقتل دوافع وآمال النضال فيها كما سبق لأمريكا أن فعلت من قبل ببرامج تعليم استهدفت ترويض الشخصية اليابانية والألمانية بعد الحرب بزعم وجود ميول عدوانية في ثقافتي الشعبين. وللتعمية على جوهر الصراع يتم تصوير القضية كأنما هي «صراع حضارات»! ويؤكدون لنا أنه ما من جدوى لأي مقاومة، لأن الاستعمار هو «نهاية التاريخ» لا شيء بعده ولا أمل. ويقصفون ويدمرون العقل الوطني في المجال الأدبي والفني، وينشرون بأموال هائلة وبواسطة مؤسسات ومنظمات وبؤر ومراكز ثقافية ومكتبات أن «عصر القضايا الكبرى» في الأدب قد ولى وغرب اتساقاً مع فكرة أن عصر الدفاع عن الوطن قد غرب، ومن ثم لم يبق للأدب من دور سوى اكتشاف «الذات» وتأملها، كأنما ثمة ذات معلقة في الفراغ بمفردها بمعزل عن ذوات الآخرين، ولم يبق هم أو هدف مشترك يتوحد حوله الجميع، ولكن مجموعة «ذوات» متناثرة مثل الحقوق المتناثرة، ذوات تتشظى في العمل الأدبي، داخل زمن يتشظى، في نصوص عكف أصحابها على تأمل أنفسهم وذكرياتهم وكل ما يلوح لهم غريباً واستثنائياً. وقد دفعت هذه الحالة ناقداً فرنسياً كبيراً كان من ألد أعداء اليسار، لمراجعة أفكاره والقول بأن «الأدب في خطر»، خطر ناجم عن تلك النظرة التي فصلت العمل الأدبي عن دوره الاجتماعي، ودفعت الأدباء للاستغراق في عوالمهم الذاتية، وإلى نوع من النرجسية تسوقهم إلى وصف أدق تفاصيل تجاربهم الجنسية التافهة وأدنى انفعالاتهم وشذرات مشاعرهم، مما أسقط الأدب في فخ الشكلانية، والأنا، والعدمية، والذاتية فأوشك القراء أن ينصرفوا عنه. وما من نموذج لذلك الكاتب الذي يشير إليه الناقد أفضل من الروائي «ماريو بارجاس يوسا» الذي عبر عن تلك الحالة على لسان أحد أبطاله في روايته «دفاتر دون ريجو» حين يقول: «كل حركة تسعى لتقديم مصالح جماعية على سيادة الفرد تبدو لي مؤامرة لفرض القيود على الحرية»! ما من حرية إذن إلا الحرية الفردية، والحرية إذن

ليست مرتبطة بحرية الوطن، ومن ثم يمكنك أن تكون حراً تماماً في وطن محتل! لقد أمست الحرية هي «أنا» وحسب. لقد جرت العكارة في النهر طويلاً حتى لم نعد نرى نهراً، وصرنا نرى الكارثة محدقة بنا، ونشعر بلفح اللهب على منازل ونوافذ بلادنا، وتحرق النار أيادينا، ونمد أبصارنا بعيداً فلا نرى طريقاً مفتوحاً للأمل. في مرحلة ما، كانت الأشياء تسمى بأسمائها. جبهة الأعداء في ناحية. الأصدقاء في ناحية. مدفع الكلاشنكوف ـ كلاشنكوف. طائرات الفانتوم ـ فانتوم. الأرض ـ عربية. الآن أصبح العدو في داخلنا، بيننا، يتشبه بنا، لا نكاد نميزه من كثرة ما تعرض عقلنا الوطني للضرب والقصف والتضليل والتمويه والخداع. وعندما أتحدث عن إحياء العقل الوطني فإنني لا أقصد لا من قريب ولا من بعيد استعادة عصر ما، أو صورة ما محددة ، أو مرحلة ما انقضت، يجرفنا الحنين إليها. كلا على الإطلاق، إنما أعني استعادة ركائز ثقافة المقاومة التي ستتجلى في زمننا في أشكال أخرى وحلول أخرى جديدة.

في مسرحية «منمنمات تاريخية» للكاتب العظيم سعد الله ونوس يصيح ابن خلدون قائلاً: «في هذا الغروب الشامل قد تكون قبسة الضوء الوحيدة هي وصف هذا الغروب»! ولكي نفلت من أن يكون وصف هذا الغروب هو قدرنا، ودورنا، ونمسك بأطراف الفجر، فإن علينا جميعاً «معاً» أن نبذل قصارى جهدنا لإحياء ركائز العقل الوطني الذي ما إن يسمع صوتنا حتى يفتح عينيه متطلعاً إلى أوطانه، ونجومها، وحقولها. لا سبيل آخر، غير أن يساهم كل منا حسب استطاعته بكلمة، بجملة، بقصيدة، بفكرة، في الأدب والثقافة والسياسة والفن. «معاً» لابد أن نضخ الدم إلى العقل الوطني. «معاً» ولا سبيل آخر لكي نجد بلادنا. ■

أحمد الخميسي *

* كاتب مصري.



مهرجان البحرين للتراث «24». 2016
(موجات صوتية من بحريننا)

محطات مع أدب محمد عبد الملك

[جعفر حسن *]

عادة ما يشار إلى محمد عبدالملك على أنه من رواد الواقعية النقدية في عالم القصة القصيرة والرواية في البحرين، ولعل مفهوم الواقعية يذهب في أكثر من اتجاه عبر تكونه كمصطلح تاريخي بدأ في الغرب حيث كانت تطلق على أعمال بلزاك ومن ثم فلوبير...إلخ. ويشار عادة إلى مصطلح الواقعية على أنه التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر، ويتطور المفهوم حتى نحصل على مفاهيم منها الواقعية النقدية فـ«لم يأت وصف الواقعية بالنقدية عفواً ولا اعتباطاً، وإنما جاء محصلة ناضجة لإعادة تقييم الاتجاه الواقعي وإثرائه بحصاد التجربة الفكرية الحديثة، ثم استخدم هذا الوصف للتمييز بين الواقعية الغربية من ناحية والواقعية الاشتراكية من ناحية أخرى على ما بينهما من تلاحم يتجاوز كل أسباب التناقض الظاهرية»(1).

* ناقد من البحرين.

بينما يرى آخرون عكس ذلك من حدة الاختلاف حتى كون المدارس النابعة من اتجاه واحد أي الفكر الماركسي، وهي مدارس بينها ما بينها من اختلافات نابعة من مفاهيمها للأدب وجمالياته الناتجة عن مدارس مثل الاشتراكية الثورية، الأدب الهادف، الحتمية الاقتصادية أو الجبر التاريخي(2).

ويلخص الدكتور صلاح فضل أهم الأمور التي تتصف بها الواقعية في الأدب، بأنها ذات صبغة عالمية شاملة، وتميزها بالقدرة الفذة على التحول من المذهب إلى المنهج (3)، ولربما دفع ذلك الناقد لإخراج بعض رواياته من المحلية بقوله «بينما قصر عن ذلك ـ من ناحية خليجية ـ محمد عبدالملك في «الجذوة»، فالجذوة ليست رواية خليجية، وإن كانت مولودة في الخليج. وأحداثها ربما كلها تقع في مكان ما من الخليج. لكنها لا تعطي ملمحاً واحداً يخص الخليج دون غيره. فهي وثيقة إنسانية، وليست وثيقة خليجية. وذلك لا يقلل من قيمتها. ولكن يخرجها من نطاق التعريف السابق» (4).

ويصف صلاح فضل في غرضيتها، فهي «تتمثل مهمتها الأساسية في وصف مولد الغد انطلاقاً من اليوم وما ينوء به من أحمال تنبئ عن مخاض عظيم وأليم»(5). ولعل أهم ما يمكن أن يوجه للواقعية النقدية بأنها قد تفقد الفاصل الموضوعي بين الأدب والإعلام الموجه بين الالتزام والاستلاب في العمل الأدبي، وهو يتحرر من المحاكاة دخولاً في الانعكاس عبر حل جدلي للصراع بين الشكل والمضمون، وبين المعرفي والجمالي.

وحتى لا ننساق أمام التحدي الأول الذي فرض نفسه منذ بداية الكلام عن قصص محمد عبدالملك، ولكي لا نحصر الكلام عليها، دعونا نلقي السمع إلى ما يقوله أحمد الشملان عن روايات محمد عبدالملك: «تجربة محمد عبدالملك الروائية كانت قاصرة ولم تستطع الخروج من إطار القصة القصيرة، لأن عوالمها لم تستطع أن تصل إلى حدود الملحمة الروائية، فالبطل لم يخرج عن حدود شخصية القصة القصيرة، ولم يتمكن من أن يصبح بطلاً روائياً، بينما المحيط الاجتماعي الذي يفترض به أن يتضافر مع هواجس الشخصية لتخلق بعداً درامياً في علاقة الشخصية به، ظل مجرد «شيء» عاجز عن التفاعل مع الشخصية وغير منتم الواحد منهما إلى الآخر. هكذا فقد النسيج القصصي القدرة على التحول روائياً»(6). وفي أغلب الظن أن أحمد الشملان توصل إلى هذه الرؤية فيما يتعلق بروايات محمد عبدالملك من خلال ملاحظة بقاء البنية الأساسية للحكاية الشعبية في قصصه وروايته على حد سواء، وذلك يتجلى في أحسن الظن في كثرة ظهور الفعل الناقص (كان) ومشتقاته اللغوية (كان، كانت، تكن)، في

بنية العبارة التي تبتدئ الفقرات المختلفة في أكثرها، وهي بذاتها تظهر في المرويات المحكية للحكايات على شكل (كان يا ما كان) في معظم الافتتاحيات للحكايات الشعبية، ولعلنا نحصي تكراراً لكنكنة في قصة غليون العقيد أربع عشرة مرة على طول القصة القصيرة. ولنضع ملاحظتين هنا تتعلق بالكم الذي أنتجه محمد عبدالملك من الروايات عند نشر هذه المقالة وبالتالي زمنيتها، ولكننا لم نجد تناولاً للنقاد لرواية (الإمبراطور الصغير) إلا ما ندر من نقد انطباعي في الصحافة.

كانت تلك مقدمة ضرورية للكلام عن محمد عبدالملك في محطاته التي نحاول الوصول إليها، ومحمد عبدالملك صوت من رواد حركة الواقعية النقدية –كما سبق أن أشرنا– والتي انتشرت كمعلم من معالم تطور السرد في البحرين خلال فترة طويلة من الزمن نسبياً «وربما كان من أكثر المعالم الفنية بروزاً في هذه المرحلة هو تطور الرؤية الواقعية للقضية الاجتماعية، وسيطرة الاتجاه الواقعي النقدي على إنتاج كتاب القصة القصيرة برافديه الأساسيين ـ التسجيلي والتحليلي ـ ويعتبر الكاتب القصصي محمد عبدالملك رائد هذا الاتجاه ومن أكثر الكتاب في حركتنا الأدبية الجديدة إخلاصاً والتزاماً به وربما فرضته عليه تفسيراته الاجتماعية للأدب من قناعات ومفاهيم فنية ذات صبغة تقليدية على الأكثر» (7).

وقد بدأ محمد عبدالملك الكتابة في العام 1965م، وعمل مشرفاً على الصفحات الثقافية والأدبية لبعض الصحف المحلية، كما كتب العمود الثقافي فيها(8). ترجمت أعماله لعدة لغات عالمية «قصة قوس قزح» نشرها محمد عبدالله(9) في مجموعته القصصية «موت صاحب العربة»، وقد ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية في مجلة «الوتس» والتي يصدرها المكتب الدائم للكُتّاب الأفريقيين الآسيويين، (يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر 1974)» (10). تحولت العديد من قصصه إلى مسلسلات تلفزيونية، كما تم تكريمه مرتين في عام 2005 وعام 2015.

وقد شارك بقصة «قوس قزح» في الكتاب الذي أصدرته أسرة الأدباء والكتاب البحرينية في عام 1971م تحت عنوان «سيرة الجوع والصمت، تسعة أصوات في القصة البحرينية الحديثة» (11)، وهي ذات القصة التي أعاد نشرها في مجموعته الأولى (موت صاحب العربة)، وقد قدم لكتاب (سيرة الجوع والصمت) الناقد البحريني أحمد المناعي، وهي كمجموعة يمكن اعتبارها عتبة جديدة في التخلص من النظرة السائدة للأدب بأنه مجرد محاكاة للواقع، مما جعل مجموعة من التحليلات النقدية والانطباعية تشير إلى تعبير الكاتب عن نفسه في المرتبة الأولى، وقد كان لذلك تأثير سلبي كبير

في التواصل الاجتماعي مع الأدب الجديد.

وقد كتب عنه الناقد إبراهيم غلوم في موسوعته عن القصة القصيرة في البحرين والكويت وتتبعه للبدايات الأولى التي ترافقت مع التطورات الاجتماعية في كل من البلدين، وتلك الدراسة نرى أنها ظلت مؤسسة لتاريخ هذا الفن في جزء مهم من المنطقة، وقد اعتبر أن محمد عبدالملك من مؤسسي تيار الواقعية النقدية في القصة القصيرة في البحرين فيقول: إن الشخصية الواقعية «تكون نموذجية حين تعبر عن سوسيولوجيا طبقات بأسرها أو شرائح اجتماعية بكاملها» لأنها حينئذ لا تعكس وجودها الفردي بل إنها تعكس الواقع الكلي الذي تنتمي إليه بما يتضمنه بناؤها الفني من تحديد أساسي تؤلف لها ضرورة الاقتناع بخصائصها الواقعية، ولقد استطاع محمد عبدالملك أن يستمد أكثر اللحظات مركزية وتحديداً في حياة نماذجه البشرية عن طريق استخراجها من بؤرة الانسحاق الذي تتعرض له عندما تكون تحت وطأة مشكلة الاستغلال الاجتماعي، أو تعيش فظاعة استهلاك إنسانيتها حين تتأكل قوانين المجتمع الرأسمالي، ومن هنا تخرج شخصياته وهي تعاني أبعد صور الإجهاد والتمزق لأنها تكون مستغلة اقتصادياً واجتماعياً، ومستهلكة إنسانياً وروحياً، وذلك وضع يجعلها محتوى حقيقياً للمشكلة الاجتماعية الكبيرة التي يرتكز عليها بناء المجتمع بنظمه الاقتصادية، ويطرح محمد عبدالملك ذلك في مجموعته «موت صاحب العربة» التي صدرت في 1972م، و«نحن نحب الشمس» التي صدرت 1975م» (12).

كما يقول عن نماذجه بأنها مأخوذة من الواقع وهي ميزة يتفق فيها كل من عبدالله خليفة، وإبراهيم غلوم، حيث يقول: في حين يمكن أن نتمثل طوراً آخر يستمده كتاب القصة القصيرة في البحرين ـ بوجه خاص ـ لا من البعد الاجتماعي فحسب، بل من الامتداد الأيدلوجي ومواقف النضال الوطني الذي انتظمت في صفوفه طبقة اجتماعية جديدة نابعة من بين طلاب المدارس والجامعات بما لهم من جذور شعبية صاغت لها بناء خاصاً في طائفة منهم. وهذا يعني أن منطلقات الواقعية عند محمد عبدالملك لم تعد تركن إلى شغف الاتصال بواقع الطبقة الفقيرة وما يضج به من هموم يومية بل أصبحت لها ركائز مركبة تحيط بالظروف الواسعة التي ساهمت في تطور القوى الاجتماعية. لقد أصبح عبدالملك بوعيه لهذا الامتداد أمام نماذج تؤلف جميعها الموقف التقدمي من المجتمع سواء كانت مستمدة من مواقعها التقليدية الرثة أو من مواقعها الجديدة التي تعبر عن مشاكل المثقفين في الانتماء إلى حركة القوى الاجتماعية» (13).

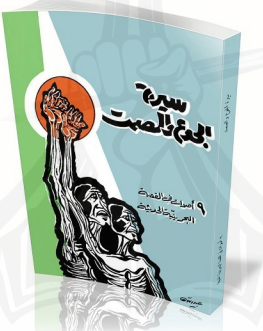
بينما يشير عبدالله خليفة وهو يصف بعض شخصيات محمد عبدالملك في مجموعته القصصية الأولى (موت صاحب العربة): «فهو مادة خام مأخوذة بحرفيتها، مصورة كما تبدو في الحياة نفسها، هدفها إثارة العطف والحب لهذه النماذج المعوزة التي هي غصن في شجرة «المأساة» الكبيرة والوارفة الظلال» (14)، ويشير إبراهيم غلوم إلى قصة (أحمد الناطور) فيقول : نجد بطل القصة نموذجاً من النماذج المسحوقة، يحمل صورة الاستهلاك اليومي الذي جعل الأيام تمر عليه بتعبير الكاتب «كخيط طويل ليس له انتهاء في النهاية»، ويرصد الكاتب من خلال هذه الشخصية كيف تتحول المعاناة لذلك الاستهلاك إلى وعي نضالي يتسم بالفطرة والعفوية، وكأن الشخصية تتحول فنياً من كونها موضع الفعل (الاستهلاك إلى كونها محتوى للفعل ورد الفعل معاً. ولذا اتجه الكاتب إلى متابعة التفاصيل الخارجية التي تحيط بالعم أحمد الناطور، حتى أصبحت القصة بمثابة حوار بين الواقع اليومي الغث،

وبين الوعي الداخلي النابض بفعل جديد، بل إن الوصف التفصيلي للمحيط الخارجي «الطبيعة» استطاع بشفافية الشعرية أن يكون أحد السبل المعمقة لهذا الوعي» (15).

فيما يشير الروائي والقاص المرحوم عبدالله خليفة إلى ذات القصص بعد مساحة من الزمن بقوله: ليست قصة «أحمد الناطور» من القصص المميزة في تجربة الكاتب، ولكننا وضعناها هنا لكونها تشير إلى استمرار تطور علامات الرؤية الجدية المضيئة للإنسان والمجتمع (.../...) إن هذا السلخ للخاص، لمحتوى الحياة الشخصية للبطل، هو جزء كما رأينا من المنهج الفني الذي سبق أن رصدناه، الأمر الذي يجعل الشخصية «جاهزة للحدث المعد مسبقاً»(16).

في ذات الوقت الذي يتوقف فيه الدكتور إبراهيم غلوم عند الظواهر التي كشفت عنها النصوص المنشورة في كل من (موت صاحب العربة) و(نحن نحب الشمس) ولمس بعض النماذج التي امتدت في الصحافة المحلية والعربية، يتوقف الروائي والقاص عبدالله خليفة عند قصص مجموعة (رأس العروسة) والتي تشير إلى أن الدراسة توقفت كثيراً عند الثمانينات كما يشير الكاتب نفسه (17)، ويشير إلى انقطاع البنية المشهدية عند محمد عبدالملك في «عودة الراوي المتوجه إلى عرض قضايا التأزم النفسي والإحباطات والعزلة، والاغتراب، والقضايا الفردية المفصولة عن الصراعات الاجتماعية، من واقع التعاطف كذلك مع المضطهدين وعرض إيمائي للغول المسيطر على الحياة العامة.

وهذا ما يتضح في المجموعة القصصية الأخيرة (غليون العقيد) التي شهدت زمن الانفراج السياسي» (18)، وقد «استخدم محمد عبدالملك في «غليون العقيد» الأسلوب الفنتازي الممتزج بالترميز: الغليون، والسيف، والنياشين، والنجوم كرموز للسلطة الزائفة الزائلة»(19). ويمكن النظر إلى دراستنا عن قصة واحدة في المجموعة والتي تحمل اسم المجموعة (غليون العقيد) في كتابنا (اختراق المرايا) في القسم المخصص للسرد (20). أو في قراءتنا لروايته (ليلة الحب) لمزيد من التوسع في الاقتراب من النصوص(21).



في المحطة الأولى من محطات محمد عبدالملك سنشير إلى حالة النزوع نحو الرمزية الطاغية التي غلبت في قصته (غليون العقيد)(22)، وبذا يكون هناك انحراف كبير عن الانعكاس المباشر للواقع الاجتماعي والابتعاد عن المباشرية التي حملتها نماذجه الأولى في قصصه والتي تعبر عن ما أسماه عبدالله غلوم النماذج المجهدة في الجزء الثاني من كتابه السابق الذكر(23)، كما أشار إلى ذات التحول أحمد محمد عطية في صدد كلامه عن مجموعة «النهر يجري» حين قال «ففي قصص هذه المجموعة الخامسة طور اديبنا الفنان

عالمه الواقعي من الواقعية النقدية إلى التعبيرية والرمزية، ومن التصوير الفوتوغرافي والنقل الدقيق من الواقع إلى إعادة خلق الواقع وصياغته»(24) وبالتالي نجد أن النموذج في هذه القصة يميل إلى دلالة مشحونة في كل ما يتعلق بالعقيد المتوفي من ثيابه حتى عظامه وغليونه التي يمتد بها في داخل المجتمع، وهو استخدام نرجح أنه كان موجوداً كما سبق الإشارة إليها أيضاً محمد أحمد عطية، ونراها بشكل أكثر جنينية في روايته (ليلة الحب) (25). ربما كانت موجودة أيضاً في قصة النهر يجري حيث كان الاسم الرمزي (محمد بن يقضان) لتتوالى سلسلة الأسماء التي فيها دلالات رمزية، بمعنى أن هناك اشتغالاً فنياً على مكونات السرد مال بها نحو تلك الرمزية، ولعله توجها بما أشارت إليه قصته غليون العقيد. ولعل تلك الإشارات تشكل خروجاً عن أدب الواقعية النقدية، بينما تظل نصوص أخرى قصصية له في ذات الأفق الذي انبثقت الكتابة في أول وعيها به.

لعلنا لا نذهب بعيداً عن ذلك التجريد الذي ينبع من إدراك الذات الكاتبة لما يمور في المجتمع وما ينعكس في ذهن محمد عبدالملك ككاتب يدرك كيف يحرك الكتابة لتتكثف حاملة مدلولات تنبع من الواقع الاجتماعي، ويمكن بسهولة تمديد تلك الرمزية في القصة لتنفتح على نماذج سياسية موجودة ليس في عالمنا العربي فحسب وإنما تمتد إلى ذاكرة بعيدة زمنياً وتمتد على مساحة واسعة من العالم الثالث. ولعل سبب الرمزية الكثيفة هنا تنبع من طبيعة النص القصصي الذي هو ناتج عن خطاب يعبر عن «إنتاج مراقب، ومنتف، ومنظم، ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطاته ومخاطره، والتحكم في حدوثه المحتمل، وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة»(26). ولعل الرمزية من الوسائل التي يلجأ اليها الكتاب كلما ضاقت مساحة الحرية، خصوصاً إذا عرفنا فترة إنتاج تلك القصة.

في المحطة الثانية مع محمد عبدالملك نتجه إلى قصتين شكلتا جزءاً من ذلك التيار الذي ابتعد فيها محمد عبدالملك عن ذلك النزوع نحو الصراعية الاجتماعية إلى الأفق الإنساني في تصوري الخاص، وهو ما نجده في قصتين لعلنا ندهش من تقارب العنوانين اللذين اختارهما الكاتب محمد عبدالملك لتلكما القصتين وأولاهما في التسلسل الزمني للنشر جاءت في ذات المجموعة التي حوت غليون العقيد وهي قصة (نبتة السعادة) (27) كما في تلك المجموعة القصصية التي حملت عنوان القصة التي نقصدها (درس السعادة) (28).

تشير القصة الأولى (نبتة السعادة) إلى التحول الحقيقي من النماذج المجهدة إلى التطلع الإنساني نحو الفرح، ولكن ذلك لم يخلصه من رمزية غائرة تتجادل مع الحكايات الشعبية في وجود العارف في القصة الأولى الذي يعبر عنه بالشيخ الهندي الذي يكتشف سر ذبول النبتة الغامض رغم العناية الفائقة بها، وذلك نتيجة لافتقاد البيت الذي تتواجد فيه إلى السعادة، ولعل دور الشيخ كمساعد للبطل يكمن في كشفه الطريق المؤدي إلى الخلاص في لحظة كشفه عن سر ذبول النبتة.

وقبل الدخول إلى راوي القصة الذي اختاره محمد عبدالملك، نشير بإيجاز عن دور الراوي فتنبع «أهمية صوت الراوي من كونه حاسماً في تحديد بقية عناصر المستوى السردي، وبالتالي يلعب دوراً مميزاً عن سواه في المساهمة في جمالية النص(./.) إنه المسئول أيضاً عن بقية العناصر الأخرى في المسرود النصي، ويقع على عاتقه تحمل مسؤولية القيمة الجمالية المتحصلة من النص القائم عليه، فليس غريباً بعد ذلك أن نجد تعدداً

في الوظائف التي ينهض الراوي بها، بما يعكس حضور العناصر الأخرى الداخلة في العملية السردية من زمان، ومكان، وأحداث، وحبكة، وتشويق، ولغة وغيرها» (29).

والراوي في القصة هنا اختاره محمد عبدالملك متكلماً بضمير الحاضر، والذي يصبح فاعلاً في الأحداث ومشاركاً فيها باعتباره زوجاً لامرأة ما، وهما مجهولان كأي زوجين في وسط المجتمع الذي ينتمي للطبقة الوسطى كما يمكن تخيلهما من خلال الصورة العامة التي تخلقها أجواء القصة عبر المركز الإداري الذي تتبوأه المرأة، بينما يظهر الراوي خلف ضمير المتكلم المشارك في تطور الحدث، تلك المسافة هي التي تجعل البطل يقول ما يعرفه فقط، وهو في الغالب من يدير الحوار أو يصفه في القص باعتباره العارف الكلي بمآل القصة (30).

وفي أغلب الضن أن القصة ذات نزوع إنساني يبحث عن السعادة التي تنبع من خلال التفاعل الإنساني مع الإنسان من جهة، والمخلوقات التي تؤثث الوجود معه، ويضع يده على مكامن الألم الإنساني التي تنبع من خلال الصراعية التي تنعكس عبر التراتبية الاجتماعية التي تخضع لها مؤسسات عديدة في المجتمع لتعيد بها برمجة الإنسان ذاته، وكيف أن إفراغ تلك البرمجة في الحياة اليومية يمكن أن يؤدي إلى تحطم السعادة في كنف الأسرة، بينما يظل الزوج (الراوي) سلبياً حتى لحظة التحول التي تحدث بعد كلامه مع الشخصية المساعدة، وللغرابة أنها شخصية هندية، على اعتبار أن النبتة ربما تتوافر على أنماط من السحر الذي ينبع من الشرق القديم، وأقدم حضاراته هي الهند بطبيعة الحال.

ولعل القصة الثانية (درس السعادة) يشغل سردها مساحة أقل مما احتله السرد في القصة الأولى (نبتة السعادة)، وعلى الرغم من ذلك فإن محمد عبدالملك في هذه القصة يراوح بين الراوي العليم الذي يختفي خلف ضمير المتكلم هنا، وبين تقنية ربما عبرت عن الراوي الذي يقف في جهة يصف دون أن يتدخل في الأحداث، ولكنه يظل راوٍ عليم، والقصة القصيرة هنا تتمحور حول بهجة الأطفال التي تؤججها نيران الاشتياق الذي أمضى به الأطفال العميان ليلتهم في الانتظار، تلك الأشواق للبهجة رغم الإعاقة البصرية تنفجر مثل قنبلة معدية بالفرح، ولعل المسألة المعروفة أن الفرح يعدي كما أن الكآبة تعدي بذات النموذج الإنساني، فالمرح يضفي على المشاركين روح مرح يفتق الفرح، بينما المكتئب يفجر اكتئابه ليصيب بالعدوى مجالسيه بالكآبة، تلك الروح المرحه التي أشعلها الأطفال في المكان جعل الجميع يشارك في التصفيق فرحاً والكل يترك مكانه لتلك المشاركة.

وتبدأ التساؤلات انطلاقها من تلك الكيفيات التي تحملها مرموزات القصة، فهل الأطفال هنا هم المناضلون كما جرت عادة أدب السبعينات على الإشارة إليهم بذلك، أم أنهم مجرد أطفال لا أكثر؟ وبالتالي كيف يمكن للعميان أن

يفتحوا طريق الفرح المقفل على كل مرتادي متعة الخروج إلى الحدائق، أو على الأقل يزيدوهم متعة وفرحاً؟ ولكن القصة لا تحمل في مدلولاتها ما يمكن أن يؤيد الفرض الذي يذهب بنا نحو الرمزية أنها قصة قصيرة عن الفرح الذي يجلبه الأطفال للحياة، عن القطار الذي يحملهم ويجعل الناس ترتص للمشاركة في الفرح، القطار الذي يكمل دورته المعتادة ولكن ببطء أشد ليزيد شحنة الفرح.

في المحطة الثالثة مع محمد عبدالملك في عالمه الروائي والقصصي، أعود نحو الإشارة إلى تصور المكان حسب البيئة التي يمكن النظر إليها بتغايراتها رغم تلك الحالة المهيمنة في خليجنا العربي لحالة الصحراء، والبحر، والمدينة بين المكان المتخيل سواء الأسطوري، أو التاريخي، أو الواقعي القائم حالياً في عموم الخليج العربي، وإن كان الدكتور عبدالحميد المحادين قد آخرج القاص والروائي محمد عبدالملك من ملامسة المكان في الخليج العربي، ولعل الأمر لا يعدو كون سقوط القرية والنمط الزراعي من ذلك المكان كما أسقط المنهج القصص القصيرة من تناوله بتحديد النظر من خلال الرواية ضمن أطر تصور المكان، إلا أننا نرى مثلاً في قصته الثانية (درس السعادة) إشارة إلى مكان واقعي ملموس يستجره ذكر مسجد الفاتح في البحرين «وقاد الأطفال العميان المقصورات المرحة إلى النهاية، وسار القطار الذي يغني في مهب الريح الرخوة على مهل إلى الجنوب في اتجاه مسجد الفاتح»(31).

يبدو لي أن هذه القصة تشير بشكل واضح إلى علاقة كتابة محمد عبدالملك بالمكان البحريني، وبالتالي إلى مجمل أجواء المكان في المدينة، وبمجرد ذكر مسجد الفاتح تستطيل الذاكرة بالمكان نحو منتزه في شارع الملك فيصل، وبالتالي تمدد ارتباطات المكان في مدينة المنامة بكل الألعاب التي ذكرها في القصة عبر ذلك المنتزه ولتؤثثه بما تحثها به تلك الإشارات. ولعلنا في مرة قادمة نتناول المكان في كتابة محمد عبدالملك الروائية والقصصية، أو لربما تثير كتابتنا المتخصصين من النقاد حول المكان في التقصي والبحث عبر دراسة جديدة، وبذلك أدعو الصديق فهد حسين لتولي المهمة من جديد.

وفي محطة رابعة، بودّي أن أشير إلى أن النماذج المجهدة لم تكن كلها نماذج مستسلمة لقدرها الفاجع، ويمكن أن أشير هنا في هذه العجالة من الدراسة إلى ذلك النموذج الذي يمثل النموذج المتمرد، ويبدو أننا لا بد أن نشير إلى أن التمرد الإنساني هو شكل من أشكال المقاومة التي تستعيد فيها الذات البشرية إنسانيتها وتوازنها عبر رفع الضيم عنها، ولعل الكثير من القراء قد سمعوا بأسطورة سيزيف الذي خدع إله الموت في المثيولوجيا اليونانية فاجتمعت كل آلهة الأولمب لتحديد مصير يكون فيه العذاب أبدياً عبر زرع اشتياق في ذات سيزيف ليرتبط برغبة عارمة توعده بالخلاص من العذاب إذا هو استطاع أن يرفع صخرة إلى قمة جبل عال، وكلما حاول سيزيف كانت قواه الإنسانية تخور تحديداً عند القمة لتسقط من على كتفه صخرة العذاب وليعود لمحاولة رفعها للقمة مرة آخرى للخلاص من العذاب وبتلك المعادلة، الرغبة في الخلاص من العذاب وعدم القدرة على إيصال الصخرة إلى القمة تكمن حالة إقفال الزمن على عذابات سيزيف.

وبمجر أن بقيت الأسطورة في التراث الإنساني، ظهر من ينظر إليها من جديد ويحاول أن يفهم الفرق بين العدمية التي تطال الأرواح التي تعتقد أنها طافية على نهر الزمن يحملها بلا حول أو قوة نحو مصيرها المحتوم وبين اشتعال الرغبة الإنسانية في الاستمرار والخلاص الأبدي من العذابات في الحياة، ولعل الفكر الغربي أشار في الأدبيات

إلى روح التمرد التي تستعد بها الإنسانية عبر فعل التأمل في الصخرة وهي تتدحرج نحو قاعدة الجبل، الصخرة هي العذاب والأشواق للخلاص من العذاب التأمل، والتمرد، والرفض، وسائر استعادة الذات الإنسانية في لحظة تعمق الفردانية داخل مجتمعات يشكل الخلاص فيها روح البطل، كما هو سيزيف بطل الأسطورة، وبالتالي نجد أن هناك نموذجاً واضحاً لحالة التمرد الإنسانية عند محمد عبدالملك في مجموعته القصصية والتي نستل منها قصته بعنوان (الشيخ الذي يضحك) (32).

يبدو أن القصة قد حظيت باهتمام منذ نشرها وقد ناقشتها مجموعة من النقاد، ولعل سحر القصة يقوم على إفلاتها من تمرد سيزيف وأسطورته التي تشع من خلف القصة، بينما لم تستطع قصة الملك ميداس في مجموعة (غليون العقيد) أن تفلت من حضور الأسطورة للملك ميداس وبالتالي لم تلقَ نفس المصير. وتجدر الإشارة هنا إلى حالة التمرد التي قام بها الشيخ الذي يكرر دائماً عبارة (الله بالخير)، وينغمس في ضحكة عميقة تتكرر كلما مر بأحد ما قد سلبت أرضه، حتى هو سلب أرضه أحد التجار من عائلة الباش، ورغم ذلك ظل يضحك، ذلك الضحك كأنه فعل تمرد إنساني بعمق على الحالة المزرية التي وصل إليها، جعلت الشيخ يحتاج لأن يعمل أجيراً عند من سلبه أرضه، ولكنه عند المواجهة مع ظالمه ظل يضحك، وعندما أراد الظالم أن يصفعه على وجهه هجم عليه بالمنجل وبقر بطن ظالمه. فيشير السارد إلى ذلك عبر تكرار النسوة عبارة كررها الجميع.

«قالت النسوة:

(رجّال! ولد رجّال!)

ماذا حدث في القرية؟!

النسوة. هللن. ! وزغردن !

كان الناس يتراكضون، الخبر كموجة ينحدر في الزقاق والبيوت الطينية، والمزارع، والرجال تشابهت ابتساماتهم كالهلال في المساء والمناجل في الأرض!

النسوة رددنها كأغنية.

(رجّال ولد رجّال!)

لقد مزق الحاج بطن الباش بالمنجل!

كانوا يجتمعون حلقات حلقات، وكان الحاج رجب يحدثهم.

ـ ضحك الحاج كالعادة في المزرعة وقال بهزء: الله بالخير.! غضب الباش وحاول صفعه فبادره الحاج بضربة قاتلة بالمنجل، وسقط الباش، وحملناه، ولم يكمل الحاج رجب حديثه.

فقد كان الحاج الكبير يقول مرسلاً نفس صوته ووجهه إلى أعلى السماء:

لن تحتاج إلا لخمسة أقدام من الأرض يا رضوان !

وبصوت أجش عالٍ قال :

ستذهب إلى الله خالي اليدين!

ومن جديد. ركل ظهر حماره بكعب قدمه وقال للجميع بوقاره المعتاد، ملقياً رأسه خلف كتفيه: الله بالخير !

ولأول مرة أجابه الجميع.

ـ الله بالخير!» (33).

إذاً هنا يثور الحاج متمرداً على حاله، لا بسبب طحنه بسلب الأرض منه وتحوله إلى أجير عند من سلبه ـ وكان جمهور القرية يتوقع أن يموت الحاج إذا أخذت منه الأرض ولكنه ظل يضحك ضحكته الهستيرية. ومن المعروف أن هناك علاقة عميقة بين الفلاح والأرض التي يزرعها، تلك العلاقة التي ربما جسدت عمقاً في السينما المصرية عبر فلم الأرض ـ ولكنه يتمرد في لحظة يفيض فيها الكيل عبر تحول نوعي للرفض نحو التغير عبر الانتقام ممن ظلمه، بينما كانت القصة تتحرك لتكسب تعاطف المتلقي لكي لا يقف من القصة موقفاً سلبياً حين يصل إلى حالة الثوران، بل يكون المتلقي قد تقبل مصير الظالم واندغم مع جمهور القرية الفرح. بعد هذا الحدث المركزي في القصة يشير محمد عبدالملك لعموم حالة الرفض التي يشبهها في صورة إيحائية بين الهلال والمنجل، ورفع الفلاحين وجوههم.

في محطة خامسة مع الروائي والقاص محمد عبدالملك وما كتب عنه، فنرى أن هناك العديد من الألقاب أو المقاربات النقدية شبهته بالعديد من الكتاب في المعالجات المختلفة، ولعل أشهر من قارب تجربة محمد عبدالملك في رواية سلالم الهواء الدكتور عبدالله إبراهيم فيقول «لم أجد أثراً سردياً باللغة العربية يتداخل مع الآثار الأدبية لكافكا، ويستجيب لها، وينشبك بها، وينهل منها، كما وجدت ذلك في كتاب «سلالم الهواء» للكاتب البحريني «محمد عبدالملك» وذلك من عنوان مقاله «كافكا البحريني» (34). ونحن بدورنا نتساءل عما جعل كافكا، هو كافكا الذي طبق صيته الآفاق، غير تلك الدراسات المعمقة التي تناولت أدبه عبر الزمن، في ذات الوقت الذي يصرح؛ «فمن شبه المحال أن ينجو كاتب حقيقي من تأثير كافكا» ولعل ذلك المقال هو الذي شجع الكثيرين فيما بعد على إطلاق لقب كافكا البحرين على محمد عبدالملك، ناحين منحى الدكتور عبدالله إبراهم(35)، بينما يستل الدكتور حسن مدن حكماً آخر على تجربة محمد عبدالملك فيقول: «ولكن محمد عبدالملك أصبح أول من كتب الرواية في البحرين، منطلقاً من تجربته القصصية الثرية». فهل كتاب القصة في البحرين لم ينطلقوا حين كتبوا الرواية من ذات التجربة (36)؟ ■

الإنترنت:

1.http://www.alayam.com/alayam/Variety/315306/%D8%B9%D9%86%D8%AF%D9%85%D8%A7-%D8%AA%D8%AA%D8%AD%D9%88%D9%84-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B5%D8%A9-%D8%A5%D9%84%D9%89-%D9%81%D9%86%D8%AA%D8%A7%D8%B2%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%AA%D9%86%D9%83%D9%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9.

2.http://www.albiladpress.com/article317870-4.html.

a.http://www.alkhaleej.ae/studiesandopinions/page/C37D3DCA-276A-4A0F-9A03-3D3E95DD4781#

3. http://www.alriyadh.com/1117820.

المصـادر والدوريات

1 – إبراهيم عبدالله غلوم: القصة القصيرة في الخليج العربي، الكويت والبحرين، دارسة نقدية، مركز دراسات الخليج العربي ـ جامعة البصرة، ط1، بغداد، 1981م.

2 – أحمد الشملان: المحو والكتابة مقالات ودراسات نقدية، دار الكنوز الأدبية، ط1، 1999م.

3 – أحمد خلف وآخرون :سيرة الجوع والصمت 9 أصوات في القصة البحرينية الحديثة، ط1، بيروت، 1971م.

4 – أحمد محمد عطية: كلمات من جزائر اللؤلؤ دراسة في أدب البحرين الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1988م.

5 – جعفر حسن: اختراق المرايا، فراديس للنشر والتوزيع، ط1، المنامة، 2008م.

6 – حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ط3، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، 1986م.

7 – صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ط 2، القاهرة، دار المعارف، 1980م.

8 – عبدالله خليفة: الراوي في عالم محمد عبدالملك القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.

9 – محمد عبدالملك: درس السعادة، أسرة الأدباء والكتاب ـ البحرين، المنامة، ط1، 2005م.

10 – محمد عبدالملك: نحن نحب الشمس، دار الغد، البحرين، ط1، 1975م.

11 – محمد عبدالملك: غليون العقيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002م.

12 – مشيل فوكو وترجمة محمد سبلا: نظام الخطاب، ورقة مترجمة عن الدرس الافتتاحي في الكوليج دوفرانس في 1970–12–2م.

13 – منى بنت حبراس السليمية : الطبيعة في الرواية العمانية، بيت الغشام للنشر والترجمة، مسقط، ط1، 2013م.

14 – مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.

الدوريات:

1 - إبراهيم عبدالله غلوم: مقالة بعنوان (الواقعية النقدية في قصص محمد عبدالملك)، كتابات 76، ج 4، دار الغد، المنامة، 1976م.

2 - عبدالحميد المحادين: كتابات، العدد 18، مقال بعنوان «اللآلئ عودة إلى عصر الغوص»، دار الغد، المنامة، 1983م.

الهـوامـش

1 – صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ط 2، القاهرة، دار المعارف، 1980م. صفحة 35.

2 – حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ط3، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986م. صفحة 165.

3 – المصدر السابق، صفحة 6.

4 – الحميد المحادين: كتابات، العدد الثامن عشر، مقال بعنوان «اللآلئ عودة إلى عصر الغوص»، دار الغد، المنامة، 1983، صفحة 66.

5 – المصدر السابق، صفحة 7.

6 – أحمد الشملان: المحو والكتابة مقالات ودراسات نقدية، دار الكنوز الادبية، ط1، 1999م. صفحة 119.

7 – إبراهيم عبدالله غلوم: مقالة بعنوان (الواقعية النقدية في قصص محمد عبدالملك)، كتابات 76، ج 4، دار الغد، المنامة، 1976، صفحة 19.

8 – أحمد محمد عطية: كلمات من جزائر اللؤلؤ دراسة في أدب البحرين الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1988م. صفحة 36.

9 – هكذا وردت في النص الأصلي (عبدالله) والصحيح عبدالملك، ويبدو أنه خطأ مطبعي واضح من السياق ولكننا أوردناه كما جاء للأمانة العلمية (ملاحظة المؤلف).

10 – إبراهيم عبدالله غلوم: القصة القصيرة في الخليج العربي، الكويت والبحرين، دارسة نقدية، مركز دراسات الخليج العربي ـ جامعة البصرة، ط1، بغداد، 1981، حاشية الصفحة 602.

11 – خلف أحمد خلف وآخرون: سيرة الجوع والصمت 9 أصوات في القصة البحرينة الحديثة، ط1، بيروت، 1971.

12 – إبراهيم عبدالله غلوم: القصة القصيرة في الخليج العربي، الكويت والبحرين دارسة نقدية، مرجع سابق، صفحة 582.

13 – المصدر السابق صفحة 596 – 597.

14 – عبدالله خليفة: الراوي في عالم محمد عبدالملك القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، صفحة 52

15 – إبراهيم عبدالله غلوم: القصة القصيرة في الخليج العربي، مصدر سابق صفحة 598.

16 – عبدالله خليفة: الراوي في عالم محمد عبدالملك القصصي، مصدر سابق، صفحة 72 – 73.

17 – عبدالله خليفة: الراوي في عالم محمد عبدالملك القصصي، مصدر سابق، صفحة 225.

18 – عبدالله خليفة: الرواي في عالم محمد عبدالملك القصصي، مصدر سابق، صفحة 225

19- http://www.alayam.com/alayam/Variety/315306/%D8%B9%D9%86%D8%AF%D9%85%D8%A7-%D8%AA%D8%AA%D8%AD%D9%88%D9%84-%D8%A7%D9%84%D9%82% D8%B5%

الهوامش

D8%A9-%D8%A5%D9%84%D9%89-%D9%81%
D9%86%D8%AA%D8%A7%D8%B2%D9%8A%
D8%A7%D8%AA-%D8%AA%D9%86%D9%83%
D9%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9

20 – جعفر حسن: اختراق المرايا، فراديس للنشر والتوزيع، ط1، المنامة، 2008م. صفحة 139 ـ 207.

21 – المرجع السابق، صفحة 208 ـ 221.

22 – محمد عبدالملك: غليون العقيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002م.

23 – إبراهيم عبدالله غلوم: القصة القصيرة في الخليج العربي، مصدر سابق صفحة 579 ـ 595.

24 – أحمد محمد عطية، كلمات من جزائر اللؤلؤ، مصدر سابق، صفحة 47.

25 – محمد عبد الملك: ليلة الحب، ط1، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1998م.

26 – مشيل فوكو وترجمة محمد سبلا: نظام الخطاب، ورقة مترجمة عن الدرس الافتتاحي في الكوليج دوفرانس في 2 – 12 1970–م، صفحة 4.

27 – محمد عبدالملك: غليون العقيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002م. صفحة 27 ـ39.

28 – محمد عبدالملك: درس السعادة، أسرة الأدباء والكتاب ـ البحرين، المنامة، ط1، 2005م. صفحة 25 ـ28.

29 – منى بنت حبراس السليمية: الطبيعة في الرواية العمانية، بيت الغشام للنشر والترجمة، مسقط، ط1، 2013م. صفحة 324

30 – مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، صفحة 245.

31 – حمد عبدالملك: درس السعادة، مصدر سابق، صفحة 28.

32 – محمد عبدالملك: نحن نحب الشمس، دار الغد، البحرين، ط1، 1975م. صفحة 18 ـ 24.

33 – محمد عبدالملك: نحن نحب الشمس، مصدر سابق، صفحة 23 – 24.

34 - http://www.alriyadh.com/1117820.

35 - http://www.albiladpress.com/article 317870-4.html.

36-http://www.alkhaleej.ae/studiesandopi - ions/page/C37D3DCA-276A-4A0F-9A03-3D3E95DD4781#

مهرجان البحرين للتراث «24». 2016
(موجات صوتية من بحريننا)

الإيقاع التأملي في السرد وأثره في التلقي

قراءة شخصية في رواية «القناص» لزهران القاسمي

[منير عتيبة *]

يُمدح إيقاع السرد عادة إذا كان قادراً على شد القارئ بما يجعله لا يستطيع أن يترك الكتاب من يده لاهثاً خلف أحداث العمل السردي حتى نهايته، اعتماداً على سؤال (وماذا بعد) التي تستند عليه آليات التشويق المحققة لتسارع وتيرة السرد، لكنني أرى أن هذه الفكرة أشبه بمدح قدرة شخص ما على التهام عشرين رغيفاً في وقت قليل بصرف النظر عن مدى احتياجه إليها أو استفادة جسده منها، وأرى أن ننظر إلى الإيقاع في ضوء ما تهدف إليه العملية السردية من خلال تقنيات السرد وأدوات اللغة التي يستخدمها السارد ليكشف عن أهدافه تلك بغرض توصيلها إلى المتلقي للتأثير فيه على مستوى موضوع السرد، والأعمق على مستوى تقنيات السرد التي يعد الإيقاع نتيجة مباشرة لتضافرها وهو في الوقت ذاته الرابط الذي يحقق تماسكها ويوجهها وجهتها المبتغاة من قبل السارد.

وتقدم رواية (القناص) للكاتب العماني زهران القاسمي نموجاً لإيقاع السرد التأملي، وتقدم تجربتي الشخصية في قراءتها نموذجاً آخر لتأثير إيقاع السرد في إيقاع التلقي.

* ناقد وروائي من مصر.

الإيقاع في الموسيقي هو تناغم الأصوات وتوافقها في الغناء أو العزف، وإيقاع المغني هو بناؤه ألحان غنائه على مواقعها وميزانها، أما بندول الإيقاع الموسيقي فهو آلة تستخدم للتعبير عن الوقت من خلال تكات أو ضربات تحدد موقع النقلة الموسيقية. وعلم الإيقاع أو العروض هو دراسة الأوزان الشعرية. فمدار التعريف هنا على التوازن والتجانس بين مكونات العمل الفني بحيث تكون نسبتها إلى بعضها البعض محققة للغرض الفني من تجاورها ومساعدة على تفاعلها بالقدر المطلوب، فلا يجور عنصر على آخر فيضطرب الإيقاع ويصبح ضاراً بالعمل الفني، إذ يفقده انسجامه الكلي.

ويعتمد إيقاع السرد على عدد من العناصر لعل من أهمها اللغة المستخدمة من حيث طول الجمل أو قصرها، وحجم العبارات والفقرات، وتقريرية اللغة أو شعريتها، وتعبير اللغة عن وصف، أو أحداث، أو أفكار، أو حوار بين شخص وذاته، أو بين شخوص متعددة، وسرعة أو بطء تتابع أحداث السرد، واستخدام الزمان، والمكان، والشخصيات في السرد. أما إيقاع التلقي فيعتمد هو الآخر على عناصر عديدة أولها إيقاع السرد ذاته، ثم العوامل الخارجية المحيطة بالقارئ كالهدوء، أو الضوضاء، والإضاءة، والعوامل الداخلية له مثل حالته النفسية ومقدار تركيزه أو تشتته الذهني ومدى رغبته الفعلية في القراءة وحالته الجسمانية. ومن تفاعل عناصر الإيقاع السردي وعناصر إيقاع التلقي معاً يتكون الإيقاع العام للقراءة فيكون متوازناً أو غير متوازن أو في درجة ما بينهما، وعن هذا الإيقاع العام يكون مقدار المتعة التي يحصلها المتلقي نتيجة قراءة العمل السردي. فكلما كانت عناصر إيقاع السرد متضافرة مع العناصر الإيجابية في إيقاع التلقي كان هذا في صالح العملية القرائية، والعكس بالعكس.

وفي روايته «القناص» الصادرة عن مسعى للنشر والتوزيع بالمنامة مملكة البحرين 2014، يجند الروائي العماني زهران القاسمي كل أدواته السردية لتحقيق إيقاع تأملي في عمل يبتغي استخلاص الفلسفة العميقة لرحلة الحياة.

اللقطة البعيدة واللقطة العامة جداً.

يعرف السينمائيون اللقطة البعيدة بأنها اللقطة التي تحوي كماً كبيراً من التفاصيل والمعلومات المراد توصيلها إلى المشاهد، وغالباً ما تقدم الأماكن البعيدة والمناظر الطبيعية، أما اللقطة العامة جداً فهي لقطة تأسيسية في بداية المشهد لتوضح المكان العام الذي يتم تصويره وموقع الممثلين فيه.

وقد استخدم الكاتب هاتين اللقطتين كثيراً في روايته، وهما اللقطتان اللتان يطلق عليهما اللقطة التأملية لأن كثرة ما بهما من مفردات تحتاج عرضاً بطيئاً على الشاشة حتى يستوعبها المشاهد ويتأملها مفردة بعد أخرى، فالمشهد الأول بالرواية يأتي هكذا (عند مدخل كهف كبير في قمة الجبل البعيد يربض تيس الوعل، محنياً رأسه، مغمضاً عينيه، داخلاً في سبات عميق. كانت شجرة التي ظفر تقف أسفل المدخل تحيط بها نباتات القضب ذات الزهور اللؤلؤية الصفر، بعيدانها الخضر الدقيقة، التي تتشعب ممتدة مثل سهام خارجة من كنانة قناص قديم) الرواية ص11.

ونلاحظ أن المشهد لا يبدأ بالحدث، بل بالصورة الثابتة عند مدخل كهف كبير في قمة الجبل البعيد، بدون تعريف للمكان الذي سيتكشف تدريجياً في لقطات لاحقة، كما نلاحظ طول الجمل في معظم هذا المشهد، أما الجمل القصيرة القليلة فيه فهي تراكم كمي ينمي تفاصيل الرؤية المشهدية.

وهو باعتماده هذا اللقطات والجمل الطويلة والمركبة

يبدأ في ترسيخ تأملية عمله الروائي، وهو ما يجبر المتلقي على اتخاذ إيقاع قرائي يتناسب مع الإيقاع الذي يفرضه عليه الكاتب.

ورغم أن العرض بعين الكاميرا يمنح الصورة حركيتها خصوصاً عندما يبدأ الكاتب في التقطيع المشهدي باستخدامه اللقطة البانورامية لعرض جبل السويح بما فيه من طير، وشجر، والقرية بشوارعها وبيوتها، ثم يبدأ باستخدام المونتاج المتوازي بين تيس الوعل وصالح بن شيخان، والذي تتسارع حدته عندما يرى صالح التيس من خلال المنظار، إلا أن الوصف الإنشائي بجملة طويلة مركبة (ص12) يبطئ حركة السرد ويوقف الكاميرا بما لا يبرره الإيقاع التأملي (مثلما تنتشي امرأة بشعرها الناعم حين تتدفق فيه نسائم هواء صافٍ تفعل ذلك أشجار الحلف حين تتلاعب بين أوراقها نسمات ريح الأصيل وهي تهب متجهة صوب الأعالي تارة وصوب أسفل الوادي تارة أخرى).

والكاتب لا يكتفي بتوظيف اللقطة العامة جداً واللقطة البعيدة في عرض الأماكن، بل إنه يصف العلاقات العائلية في أسرته الكبيرة، ثم في عمان كلها وكأنه يصورها كلقطة عامة من فوق جبل (ص116 و117) ويصرح باستخدامه هذه التقنية عندما يتماهي مع الكاميرا والوعل (أرقب المكان من القمة كوعل) ص117.

ذاكرة المكان والزمن البنائي

في مثل هذه الأعمال الروائية التي تعتمد على إعادة بناء ذاكرة المكان عبر ذاكرة البطل، يصبح المكان والزمان من أعمدة السرد الرئيسة التي يستخدمها الكاتب ليحقق بها التأثير الكلي الذي يتغياه من عمله.

والمكان في رواية القناص هو الجبال بنسبة لا تقل عن 90%، ثم القرية بنسبة أقل، والمدينة بنسبة ضئيلة جداً، جبال عمان توصف بدقة متناهية تعيد إلى الذاكرة تأثيرية إميل زولا، كل حجر، وظل، وشجر، وطير، وحركة، وسكون، وتعرجات، وانحناءات، ومطالع، ومزالق، ومواطن مياه، ومخابئ حيوانات، إلخ، توصف بعين كاميرا محدقة متأملة ببطء من لا يشغله شيء آخر، حيث يستعيد بطل الرواية صالح بن شيخان حياته كلها على ضوء هذه الجبال وما حدث فيها من تغيرات قليلة مقارنة بالتغيرات العميقة والكثيرة التي حدثت في حياة أهل القرية وهو منهم، فنرى كيف كانت رحلات الصيد في هذه الجبال وهو طفل، وهو شاب، وهو رجل ناضج، وهو عجوز الآن في زمن الحكي يقوم برحلته الأخيرة الكبرى ليحقق أمنية عمره في اصطياد سيد التيوس؛ تيس الوعل. ولأن عجوزاً يمضغ ذكرياته وحيداً في رحلة حياته الأخيرة فإنه يلوكها ببطء تأملي يفرض على المتلقي التعاطي مع الحكاية بنفس البطء إذ يتوحد بالبطل توحداً غير معتاد يستعيد فيه المتلقي ذكرياته الخاصة ويلوكها بدوره مشاركاً البطل صالح بن شيخان التدفق البطيء للذكرى ومرارتها. فالكاتب الذي يحرص على تقديم كل التفاصيل الخاصة بالمكان يستخدم بكثرة تقنية مضادة هي التلخيص في تقديمه للشخصيات، حيث يقدم كل المعلومات الضرورية عنها مرة واحدة عند ظهورها على مسرح الأحداث، ولا يقدم من المعلومات إلا ما له علاقة بموضوعه الرئيس كقناص/صيد (مثال تقديمه شخصية عويش ص43).

أما الزمان فهو اللعبة الروائية البنائية الكبرى التي بذل فيها الكاتب جهداً واضحاً يصعب أن يكتشفه المتلقي إلا بعد تحليل متأنٍ للرواية، وإن كان تاثيره في التلقي غير منكور. فالكاتب يتعامل مع الزمن على أنه المكان السائل في الوقت الذي يتعامل فيه مع المكان على أنه الزمان

المتجمد، وهو في سبيل تثبيت الزمان وتجميده ليتأمله البطل والمتلقي معاً، يعمد إلى بناء الرواية ذاتها على أنها وحدة زمنية مستخدماً (السنة) في هذا البناء، إذ تتكون الرواية من ثلاثة فصول، كل فصل منها يحتوي على أربع قطع مرقمة من (1) إلى (4)، وبضرب عدد الفصول في عدد القطع يعطيك عدد أشهر السنة، وهي أصغر وحدة زمنية يتحرك فيها البطل الذي يتذكر حكاية تبلغ أكثر من ثلاثة أرباع قرن، لكنه لا يقسم السنة التقسيم التقليدي المعتاد إلى فصول أربعة، بل يقسمها إلى مراحل ثلاث هي الطفولة، والشباب، والكبر، أو هي الجهل والتعلم والوصول إلى المعرفة، أو هي الاستعداد للرحلة ووقائع الرحلة وحصاد الرحلة.

ويقسم الكاتب الحكي في كل فصل بين السارد العليم وضمير المتكلم بنسبة واحد إلى ثلاثة، فالقطعة الأولى من كل فصل من الفصول الثلاثة ينفرد بالحكي فيها السارد العليم الخارجي، والقطع الثلاث الباقية في كل فصل تروى بضمير المتكلم/المتذكر صالح بن شيخان، وهي قسمة تبدو عادلة، فصالح بن شيخان بطبيعته كإنسان وقناص انعزالي لا يحب الاقتراب من الناس ولا الحديث معهم، ينفر منهم لدرجة أن بعضهم يعتبره ساحراً متصلاً بكائنات سفلية، لذلك كان على شخص ما/ السارد العليم أن يقدمه لنا ثم يتركه لذاكرته يعيد بنائها في إطار الرحلة داخل الرحلة، أي يعيد بناء رحلة حياته أثناء قيامه بالرحلة الكبيرة الأخيرة التي يريد أن يتوج بها رحلة الحياة. فالكاتب لا يقدم أزمنة متداخلة بقدر ما يقدم طبقات جيولوجية للزمن، فرغم أن لحظة الحكي/ الرحلة هي لحظة راهنة لصالح ينظر منها إلى الزمن الماضي إلا أن هذه اللحظة نفسها هي ماض بالنسبة للسارد العليم.

واللغة التي يستخدمها السارد العليم أقرب إلى الوصفية والتقريرية والتلخيصية في تقديم الأحداث والشخوص، بينما لغة الذكرى عند صالح بن شيخان هي مزيج من لغة تشبه لغة السارد العليم عندما يقدم مشاهد بصرية، ولغة شفيفة فيها الكثير من كثافة الشعر عندما يستبطن صالح ما يراه أو يعيشه متأملاً إياه محاولاً فهمه أو تعليله. وهنا؛ وفقاً لهذه القراءة، يقع الكاتب في تناقض عندما يتحدث صالح بضمير الخطاب موجهاً حديثه إلى القارئ أو إلى مستمع / مستمعين مفترضين لذكرياته، فيقول: (سأخبركم بأمر) ص18 (وصدقوني صدقوني) ص118، (حتى أنك لا تسمع إلا نهيقها... ليس من المصادفة أن تجد حماراً)، وآخر الفقرة الأولى من القطعة الثالثة من الفصل الأول المروية بضمير المخاطب، فهذا الافتراض بوجود مستمع يخاطبه صالح يتناقض مع طبيعة صالح المتوحد المستوحش من الناس، ويتناقض مع زمن الحكي الذي هو رحلة فردية يقوم بها وحده بين الجبال، ويكسر الإيقاع التأملي للعمل الذي يقوم على الاستبطان الداخلي للذكرى، والصورة، والأفكار، والعلاقات الإنسانية في حياة صالح وفي قريته وفي بلده/عمان، لأن التأمل يكون في الوحدة أكثر مما يكون في وجود آخرين، لكن الكاتب لم يكرر هذا كثيراً على أية حال.

مهارات الصياد... الموضوع الرئيس للتأمل

لا يترك صالح بن شيخان شيئاً، ولا شخصاً، ولا مكان، ولا علاقة مرت به من دون أن يتأملها، حيث يمتلك الوقت وصفاء الذهن والوحدة في الجبال بإنتظار ظهور تيس الوعل الذي يريد اصطياده، لكن الموضوع الرئيس لتأمله واستمتاعه بهذا التأمل هو مهارات الصيد التي يمتلكها وكيف تكونت على مر الزمن مما علمه له أبوه، وعمه، والكبار، وتجاربه الشخصية، لذلك نراه يعيد ويزيد

في مثل هذه التجارب بكل تفاصيلها الزماكنية وبما فيها من شخصيات وأحداث وتفاصيل صغيرة ودقيقة، وأكثر ما يتحدث عنه الأداة الرئيسة للصياد وهي البندقية، أول مرة يراها، أول مرة يستخدمها، أول مرة يصطاد بها، ألفته لها، صداقته وارتباطه بها، أول مرة يشعر بالغربة لقضاء أسبوع كامل في الجبال (ص51) ثم اعتقاده أن الوحدة هي أهم صفات الإنسان باعتبار أن الإنسان في عرفه هو القناص (ص46).

لكننا لا نرى كثيراً عن العالم خارج ذاته ومهنته إلا من إشارات مثل الألقاب التي تلتصق بأصحابها (ص71)، والمقارنة بين حياة القناص/حياته وبين حياة المتعلم المزارع القروى/أخيه سعود بن شيخان، إذ يتحدث بحياد واحترام ولغة منضبطة ومحبة عن أخيه، لكن روح الحياة تتفجر في حديثه عندما يذكر الجبال بكل ما فيها من مخاطر يصفها بتلذذ كمن يصف جنات النعيم (ص97 و98)، تحليله للعلاقات العائلية في أسرته وقريته وبلده (ص117)، وعندما يأتي إليه العالم الخارجي الكبير عبر حكايا رفاق الصيد فإنه يستمع قليلاً ثم يبتعد إلى داخل ذاته (ص72)، فما يهمه من العالم الخارجي لابد أن يكون له علاقة به كصياد، فهو يتحدث بمرارة طويلاً ينعي فراغ الجبال من القناصين بعد صدور قرار الحكومة بمنع صيد الوعول، متذكراً الرحلة الأخيرة لعمه سيف /معلمه الأول ومعهما ود مفتاح إلى (جب الغافة) تحقيقاً لأمنية عمه الذي أصيب بعرق النسا وأصبح الجهد يتعبه، لكنه بكى بعمق وهو في الجبل، بكى كل حياته التي أصبحت فراغاً، وبدأ صالح نفسه يشعر بالتعب في ركبتيه وبتقدمه في السن، ومصاعب أن تذهب في رحلة صيد كاللصوص بعد أن كان الجبل كله ملكاً لك خوفاً من أن يشي بك أحد، فصالح لا يرى من حياة الآخرين إلا ما له علاقة بالصيد، ولا يرى من العالم إلا ما يمس حياته كصياد، فهو ينظر إلى نفسه بوصفه صياد قبل أن يكون مجرد إنسان كالآخرين، فيصبح الصيد والقنص هما هدف ووسيلة حياته ومجال التأمل فيها، ثم يتركز الهدف والوسيلة في الرغبة العارمة باصطياد تيس الوعل الذي يصبح هو ذاته في أحيان كثيرة مدار التأمل.

حصاد الرحلة... حصاد التلقي

لم تكن الرحلة في حد ذاتها هدفاً لصالح بن شيخان مثلما كانت لسندباد، كانت رحلة صالح أقرب إلى المهمة الأخيرة الكبيرة التي يكلف بها الإنسان نفسه ليجني بها الحصاد الذي أعد نفسه طوال العمر ليكون جديراً بالحصول عليه، كان وهو يطارد تيس الوعل أشبه بمن طارد موبي ديك، وأقرب إلى روح العجوز الذي قرر الانتصار على البحر باصطياد الحوت الكبير، لكن رجل الجبال كان حوته تيس الوعل (الوعل الكبير، وعل جبال الحلوى السوداء، معقوف القرنين، ذو اللحية المدببة، الضخم الجثة... في أول مرة أرى فيها الوعل كان يُخيل لي بأنه مخلوق عجيب ليس من عالمنا، كنت قد صدقت الحكايات عن حراسة الجن له، وقد يكون الوعل من عالم الجان الخفي. لم تفارق صورته الأولى مخيلتي فكلما أغمضت عينيّ أراه هناك، كان لا يزال معلقاً على الشجرة مسدت بيديّ على رقبته، ومسحت على قرنيه، دخلت إليه من بؤبؤيّ عينيه وسافرت إلى داخله، رعيت معه من قمة إلى أخرى، وشممت رائحة أنثى في الوديان القريبة، ثم هبط بي إلى إحدى الكهوف الحصينة ونام نومته الأبدية) (ص128 و129). وهكذا يصبح تيس الوعل مخلوقاً مفارقاً ليكون اصطياده هو اصطياد معنى حياة صالح الطويلة ومعنى الوجود كله.

يقنصه صالح، يصطاده، يقتله، يحقق حلم حياته، فيحصد في روحه الفراغ والكآبة، ففي اللحظة التي يتحقق فيها الحلم باصطياد الوعل وموته، يموت كل ما يمثله هذا الوعل من جمال وقوة وجلال وغموض وتناءٍ، ويموت الهدف الذي عاش صالح لأجله بتحققه، فعظمة الرحلة تستمر ما لم تنته اللعبة، واستمرار اللعبة مرهون باستمرار طرفيها؛ القناص والفريسة، لكن القضاء على أحدهما يعني انتهاء اللعبة، ويعني أيضاً أن الطرف الثاني لم يعد هناك ما يلزم لوجوده في الحياة، ومثلما يتحول حلم عجوز همنجواي إلى أطلال هيكل عظمي على شاطئ البحر الكبير، يسقط تيس الوعل أمام ناظري صالح بن شيخان (ومع سقوطه قام داخلي عمود كبير من الفراغ ونثر غباره في ذاتي، شعرت بذلك الثقل العجيب، الفراغ الذي سيفرخ في القلب وسيكتسح كل الأشياء الجميلة، الثعبان الشرير الذي يستحوذ على الحياة ويسرقها ثانية... بينما كان الرأس معلقاً على الشجرة سقطت فجأة في حزن عميق، وتساءلت: وماذا بعد؟ كنت أتناسى تلك اللحظة التي وصلت إليها، ماذا بعد سقوط الوعل؟ ماذا بعد الوصول إلى المبتغى بعد كل تلك المحاولات؟) ص142.

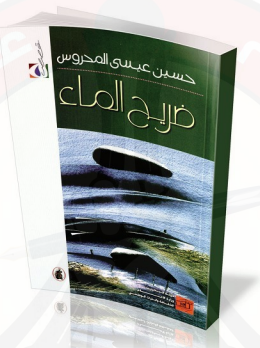
ولابد هنا من وقفة تقدير لمحمد النبهان الذي صمم غلاف الرواية، فعلى الغلاف اسم الكاتب وكلمة رواية، وبخط كبير عريض اسم الرواية (القناص) وصورة رأس تيس الوعل بقرنيه الكبيرين المميزين، على خلفية من لون السماء البعيدة، وكأن الغلاف يربط وجود أحدهما بوجود الآخر إذ يقدم الأول كاسم والثاني كصورة، واختفاء أحدهما من اللوحة يخل بتوازن الصورة/الوجود فلابد أن يوجدا معاً أو يختفيا معاً.

وهكذا تكون لحظة الوصول إلى المبتغى هي لحظة النهاية التي ينعاها صالح بن شيخان وكأنه يندم على أنه حقق ما لم يحققه أبوه وعمه بصيد تيس الوعل، لكن القناص الأكبر/الموت اصطادهما، وبعد أن تحقق حلمه عليه أن ينتظر دوره ليُقنص هو الآخر، بما يوسع من فكرة القنص والقناص لتكون ذات مغزى وجودي ما.

لكن لحظة الحزن والإحباط الأخيرة في حياة صالح بن شيخان بما فيها من ألم وجودي تأخذ الكاتب بشفافيتها إلى منطقة الشعر، فيتحدث صالح ويتحدث بما لا داعي له، فالفقرة الأخيرة في الرواية تفسيرية لا داعي لها، والفقرات الخمس السابقة عليها كان يمكن اختصارها في فقرة واحدة حتى تترك للمتلقي تلقي الصدمة مع صالح من دون كل هذا الشرح والتفسير والتوضيح.

لقد تفاعلت التقنيات التي استخدمها الكاتب في هذه الرواية على مستوى البناء، واللغة، وأدوات الحكي البصرية المختلفة مع عناصر التلقي لدىّ فضبطت إيقاع التلقي ليكون متوافقاً مع إيقاع السرد، إذ لم أستطع أن أقرأ قطعتين متتاليتين من الرواية إلا في آخر قطعتين رغم استعدادي لقراءة رواية صغيرة بهذا الحجم (143صفحة) في جلسة واحدة أو جلستين، ورغم إعجابي بالموضوع واللغة وقدرات الكاتب التقنية، إلا أن الإيقاع التأملي للسرد فرض عليّ إيقاعاً تأملياً للتلقي، فكنت أضطر إلى أن أسير مع السارد ومع صالح بن شيخان بقدر الخطوات التي يحددانها هما وليس أنا/المتلقي، وهو ما يفتح الباب على مصراعيه لمزيد من تأمل هذه العلاقة الملتبسة بين إيقاع السرد وإيقاع التلقي في العمل الأدبي. ■

الـدلالات اللونية في الأدب البحريني



[أمينة الفردان *]

ستظل النصوص الأدبية، الشفوية منها والمكتوبة، محل دراسة وبحث من قبل الباحثين في مختلف حقول العلوم الإنسانية: تاريخ الأدب، النقد الأدبي، علم الاجتماع الأدبي والسوسيونقد، علم النفس التحليلي والبسيكونقد، السيميوطيك، وغيرها من المناهج التحليلية والوصفية. (1)

* باحثة من البحرين.

ويؤكد الدكتور عياد أبلال على أن المنهج الأنثربولوجي التأويلي الرمزي قادر على استنطاق مختلف التجليات الثقافية والاجتماعية التي تحفل الكتابات الأدبية السردية بها، كما يمكن أن يجعل من هذه الكتابات حقلاً أنثربولوجياً يغني الحقول الميدانية التي تشكل مسرح دراسات الأنثربولوجيين، خاصة في الوطن العربي؛ حيث يؤكد أن التراكم ما يزال في بدايته؛ إذ إن الكاتب السردي—مثلما هي الحال بالنسبة إلى القارئ نفسه- وهو يكتب رواية أو قصة يتموقع كأنثربولوجي في انتقاله من نص الثقافة إلى ثقافة النص، بمعنى من المجتمع باعتباره النص الأصلي إلى النص الروائي أو القصصي باعتباره أثراً إبداعياً وانتقاءً وتركيباً تخييليين لهذا النص المرجعي الذي يشكل مصدر المعطيات لكل من الكاتب الأدبي والباحث الأنثربولوجي.(2)

وفق هذه النظرة نبدأ بحثنا الأنثروبولوجي للدلالات اللونية في الأدب البحريني، والذي نخصه لعينة مختارة من كتاب وكاتبات البحرين وهي كالتالي:

- الدلالات الرمزية للون الأبيض والطين:

في قصته ذاكرة الطين يبدأ القاص «حسين المحروس» بمزاوجة بين لونين هما اللون الأبيض «لقميص الفتاة» ولون الطبيعة المتمثل في الطين، والدلالة التي نقرأها من المزاوجة الأنفة الذكر تدخل في باب البدايات الأولى التي يخطوها الإنسان، فدائماً هناك بداية لكل شيء، هكذا تقول نواميس الكون.

نرجع إلى أحداث هذه القصة التي تأتي بشكل رمزي... إذ يقول المحروس (جلست أمامي بقميصها الأبيض... حيتني فحييتها بصوت متقطع وأنا أضغط على طينتي التي تدور... أنا أدورها... لم أنظر في وجهها فلا أعرف ما الشكل الذي ينتظرني به حتى الآن... صمتت... عرفت أني لا أريد الكلام... لا صوت غير صوت الدولاب ولا رائحة غير رائحة الطين... بدأت طينتي تيبس بعض الشيء، فغمست يدي في الماء وعدت... كان الطين قد بدأ يدخل مسام راحة يدي... بدأ يتهجى بعض الحروف... صار أكثر رغبة في العبث فيه... وضعت إبهام يدي اليسرى أعلى طينتي حتى أجوفها ثم أضع في جوفها ماء يسيل على جسدها فلم تتمالك، بدأت تتهالك وتتمايل... أخذت في التداعي... آخرجت إبهامي وضغطتها من الجانبين فتماسكت)...

ويتوغل الكاتب في حكاية اللون «الطيني» فيقول: الحرارة ترتفع في يدي والطين بدأ يعرق ويتعب... أوقفت الدولاب وعدت إلى أوراقي لأكتب رغبة الطين في التخلق قبل أن يصير صلصالاً في شكل لا يعرف نفسه... أدرت الدولاب... قامت من مكانها وحضنتني من الخلف فزاد ضغطي على الطين... وضعت يديها الناعمتين على يديّ والدولاب يدور... ضغطت على يدي فعرق الطين أكثر حتى بدأ بعضه يسيل... يخرج من بين أصابعي الصلبة إلى أصابعها الترائب... صرت أشم رائحة الأماكن المغلقة في الطين... مر وقت لا أعرف عدد أضلاعه... لم أعد أرى يديّ ولا هي تراهما... أسمع صوته المبحوح... ضغطنا معاً على خاصرة الطين... صار شكلاً لا نعرفه... طيناً لا نعرفه... خلقاً لا نعرفه... لكنه صار للتو يعرفنا...) «انتهى».(3)

-دلالات ربط «القماش الأخضر» بشاهد القبر...

وفي ذات المجموعة على نفس السياق للكاتب المحروس — كما في قصة «العتائر» يصف طقس الأخضر ورمزيته من خلال سرده إذ يقول:

قطع من الأرض عليها شواهد كالصمت... القبر إلى القبر... هنا أبي الذي توقف عن الكلام منذ زمن العتائر... كأنه مثابر على الغياب... هل أفعل ما تفعله العجائز كل خميس؟ أضرب شاهد القبر بالحجارة مرات؟ أنهض صاحب القبر؟ كي يأتي صوته من الحجر؟ أم أربط الشاهد بقماش أخضر ممسوح بشبّاك صاحب القبة الشريفة؟ حتى ينهض من لم ينهض من قبل؟ بعد أن عاد الملح إلى الملح؟... أينهض القماش الأخضر من لم ينهض قبل مجيء الألوان؟... صار الأخضر حجاباً، من لا يخرج منه لا يخرج من البُعد... يضلّ في البعد... لم يعد هذا اللون موقفاً... كانت كلّ جزئية فيه موقفاً... غدا استعارة لا يرى بها سوى العتائر. أبي هنا بلا موقف... لا موقف إلا لمنْ جاء قبل مجيء الألوان.

- دلالة لون القماش «الأخضر» - المربوط بشبّاك الإمام...

مترافقة مع أيقونة «الزيارة» هنا والتي هي هنا بمثابة استهلال للنص، يقول المحروس في ذات القصة:

«... وأشهد أنّي بكم مؤمن، وبإيابكم موقن، بشرائع ديني، وخواتيم عملي، وقلبي لقلبكم سلم، وأمري لأمركم مُتّبع، ونصرتي لكم مُعدّة حتى يأذن الله لكم. فمعكم معكم لا مع عدوكم. صلوات الله عليكم..»..

على الشبّاك تتحول الأصابع إلى كلمات... يزيد الاحتكاك فيدخل الانفعال في مرحلة اللاسيطرة... لمس شبّاك القبر وربط القماش الأخضر فيه آخر مراسيم هذا العشق... انتهت عبارات الوداع... هنا يبقى شيء من الحداد في العشق... يتجلى الحداد عشقاً والجسد لا تقوله الكلمات... غادرنا الضريح... (انتهى) (4)

- اللباس الشعبي البحريني برمزيته اللونية (الأسود والأخضر)...

تتناول الكاتبة «فضيلة الموسوي» في قصة بعنوان رداء الخطوة – امرأة الصباح، اللباس الشعبي للمرأة في القرية البحرينية حيث (الأسود المتمثل في الدفة «العباءة اللامعة»، والسروال الأخضر بضفيرتين سوداوين)، إذ تقول الكاتبة:

تخرج من بيتها باكراً، وتطوف بالبيوت تسألهم أن تقضي لهم حوائجاً من السوق نظير نقد متواضع أو إكرامية عينية. تفوح منها رائحة الصابون، في هندام غادر لتوه حبل الغسيل. وترتسم على محياها ابتسامة رضا، بينما تخفي خجلها تحت عباءة لامعة، يداعبها الهواء أحياناً. يكشف الرأس عن فرق الشعر المهذب والمزين بمشابك براقة على جانبي الصدغ. يدها اليمنى تقفل العباءة، والأخرى تتدلى منها سلة الخوص. ترتفع العباءة قليلاً لتسمح بظهور سروال أخضر، يضيق طرفاه الموشيان بضفيرتين سوداوين. تتحرر الضفيرتان عن خصل من خيوط تداعب الغبار، وتستريح على قدمين حافيتين.

وتواصل «الموسوي»: تبدأ الخطوة برفع الكلفة بينها وبين أديم الأرض لتهبط عليها بتؤدة. تطأ تراباً تعشق اللعب بنثاره منذ طفولتها الجميلة، فتسري في حناياها الطمأنينة. تتمرغ

في حنو الرمال الناعمة، وتبتلع وخزات من كيد الشوك المهمل في الطريق. لم نر أقدامها تدمى أو تبكي. لا تعباً بلهيب الأرض الإسفلتية صيفاً، وتنتظر صقيعها شتاء، حيث المطر يأخذها نحو مرح طفولي، تستعيد فيه بعض متعها. وإن بخلت السماء يوماً، تجدها على شاطئ البحر، حيث من سخاء الموج، وعذوبة الملح والصبان، يزدان أخمص قدميها. لم تشعر يوماً بقسوة الأرض. كان ابنها يصر على ارتدائها نعلاً يضم قدميها المفلطحتين، ويلم أصابعها المتنافرة، مما يعيق خطواتها، ويفلت ميزان قامتها من العدل، فتقع في شرك محتوم، وهو ازدراء الأولاد وقهقهاتهم، خاصة إذا تعثرت ووقعت وهي تمر من أمامهم، مما يدفعها لأن تقذف بالنعال بعيداً – وهي حانقة – في وجهه: «أرأيت كيف ترفضني الأرض عندما اعتلي عليها؟ أرأيت كيف تغدر بي عندما أخون قدمي؟ أرجوك دع قدمي حرة».

وتستطرد القاصة بذكر لون «التراب» فتقول:

صداقة قديمة بينها وبين تراب تنتمي وتنتهي إليه. خطوات عارية إلا من الصبر، تطوي مسافات يومية من البيت إلى السوق. تذرع طرقاً تتشكل قوامها من طين طبع إلى صلصال غادر... من صفحة ماء مرآتية، إلى رمضاء قاسية، من رمال رطبة إلى صخور متوثبة، إلى شظايا متأهبة. وتعود إلى البيت بأقدام خفاف كخف الدواب، وقد علقت بها كل ما مرت به. أما الفراش وملاءات النوم فليستا وطئاً لخفيها أو لحافاً لغمرهما، ففي الرخاء ما يجرح الكعبين المحزوزين. إذاً للجسد كل ذلك، ما عدا طرفيه السفليين اللذين يسبحان في العراء.(5)

– دلالة اللون الأخضر مع اللآلئ والمرجان...

القصة الأخيرة لـ «إبراهيم الدوسري» مثلت دلالات قوية حيث «القبر الأخضر والتي تعني تحدي الفناء القدري، وأن هذا الاخضرار سينبثق في جيل آخر» اخضرار حياة لإكمال المسير. – أما «المقام المرصع باللآلئ والمرجان» فيظهر تأثير البيئة البحرينية والتي وظفها الكاتب لإيصال مغزى سياسي مضمر.

يقول الكاتب:

وجد أباه مقطوع الرأس تحت جذع نخلة عجوز بكته وحيدة بعد أن فرَّ عنه أهالي القرية، فتساقط البلح منها دموعاً، انغرزت حول جثته مكونة قبراً أخضر، ومع السنين صار حول القبر غابة نخيل رفض أن يثمر سوى البلح المر، أما جده فقد حبسه حراس السلطان في قبو تحت قصر السلطان وجلدوه حتى الموت، ورموا جثته في البحر ولكن الأسماك بدلاً من أن تأكله، دفنته في قاع البحر وأقامت له مقاماً رصعته باللآلئ والمرجان، ومن يومها رفضت الأسماك أن تدخل شباك الصيادين.

وكانت جريمة أبيه وجده هي قدرتهما على التأمل، والملاحظة، والتحليل، وطرح الأسئلة، ونظم القصائد الرافضة للخنوع، والانهزام، والاستسلام.

جن جنون السلطان حينما لاحظ قصائد وأفكار أبيه وجده يحفظها الأطفال وتغنيها العصافير عند كل فجر، فأمر حراسه بقتل عشيرة أبيه وجده من الرجال والنساء حتى الأطفال خوفاً من أن يظهر بينهم شاعر وحكيم يرث الأسلاف، ويكون قتلهم عبرة لمن تسول له نفسه أن يعارض السلطان ويحرض الرعايا على الثورة.

أما هو فقد نجا حينما هربت به، وهو طفل في الخامسة من عمره، خادمتهم العجوز التي أخفته عن الأنظار في أحد الكهوف وراحت تعلمه القراءة والكتابة وتحكي له سيرة أبيه وجده، وسيرة الأبطال العظام، والفلاسفة، والحكماء حتى استطاع أن يدرك ما حوله، وقبل وفاة العجوز أطلعته على سر غابة النخيل والثمر المر وقبر جده القابع في قاع البحر.

وبعد وفاة العجوز خرج من الكهف ودخل المدينة وجلس في المقاهي وزار الأسواق وراح يختلط بالناس في المجالس والمنتديات وكان يتأمل ويلاحظ ويحلل ما يسمع كعادة أبيه وجده، ولكنه لم يسمع سوى الثرثرة والخطابات البالية، ودخل الطرقات والأزقة وراعه مشاهد الفقر والبيوت المتهالكة والشحاذين والوجوه الكئيبة والبؤس، فاستمع إلى الخطب وقصائد الشعراء فوجدها كلاماً مرصوصاً بلا معنى، وكذباً، ونفاقاً، ومدحاً، وتملقاً للسلطان وأعوانه. كما رأى حرس السلطان منتشرين في كل مكان وعيونهم وآذانهم مسلطة على أفواه الشعراء والمغنين والخطباء في المقاهي والأسواق وفي الدواوين.

وواصل القاص «الدوسري» حكايته بدلالتها اللونية فأكمل سرده فقال:

وظل وحيداً يكمل قصيدته وليس أمامه سوى كراسي المقهى الخاوية وقطتان سمينتان تسرحان تحت الكراسي تنظران إليه ببلاهة، وقبل أن يكمل قصيدته أحس بضربة قوية خلف رأسه ثم غاب بعدها في ظلام سحيق. وبعد أن فتح عينيه وجد نفسه في زنزانة مظلمة والدماء تقطر من وجهه، وقبل أن يفتح فمه داهمته السياط تحفر أخاديد دامية في ظهره وصدره، فأدرك أنه في القبو الذي استضاف أباه وجده من قبل.

وفي اليوم التالي وجدوا جثته معلقة فوق عمود في السوق.

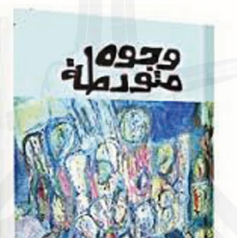
وفي اليوم الثالث سمعوا النوارس والعصافير والبلابل والأطفال يرددون قصائده وقصائد أبيه وجده.

حتى صارت تلك القصائد كوابيس مرعبة في أحلام السلطان وأعوانه،

وفي أحلام الشعراء والخطباء والمغنين المنافقين.(6)

- اللون الأسود ودلالة الحزن على «الحسين»

الكاتب أحمد المؤذن له قصة بعنوان «بيت الحسين»، والعنوان يختزل مصطلحاً محلياً متعارفاً عليه في القرية البحرينية يعني (مأتم الحسين) / المكان المخصص للرثاء حداداً على الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب وآل البيت (ع)، وهو المحل الذي يجتمع فيه اللون الأسود متحداً مع لغة الدموع والألم...



وهنا، في هذا النص باعتقادي، يسلط الكاتب الضوء على الحالة الطقوسية اليومية لبداية موسم عاشوراء «عشرة شهر محرم» كما هو متعارف عند أتباع المذهب «الإثني عشري»، فيسرد الكاتب للآخر طبيعة الجو الماثل أمامه بكل تفصيلاته انطلاقاً من عيني طفل يكتشف بفضوله طبيعة المشهد... فيقول:

أنا، وأمي، وفوزية، وشهربان، نعزي الحسين عليه السلام مثل كل الناس في هذه الطرقات الترابية الممتلئة بالأطفال على مقربة من بيت الحسين. ما أكبره، مبني من الحجارة والطين والخشب و... دموع النساء.

كيف أفهم دموعهن المفجوعة؟ أرتعب من بكائهن الجماعي وشهربان (القارية) التي تتصدر هذا المجلس الكبير، ترمي قنابل الألم والحزن بآهات طويلة مطعونة بسيوف أعداء الحسين عليه السلام وهو محاصر بأرض كربلاء في العاشر من محرم، كربلاء... أهي أرض قريبة من هنا؟

أم هي سماء أخرى غير سمائنا، تتساقط منها طيور الله مضرجة بدماء الحسين؟ لا أعرف... غير أن محاولتي الثالثة للتملص من سجن عباءة أمي الباكية في حمى المشهد الحزين، قد نجحت أخيراً.

تخطيت تكوماتهن السوداء المزدحمة. الباب أمامي صغير، تسده النسوة، ربما لتعجلي الخروج ورؤية فوزية تلوح بكفها الأبيض ملوثة بالتبغ المعجون، تدعوني لشرب (اللومي)، دست على قدم العجوز غير قاصد. دفعتني وأخذت تبرير بكلام لم أفهمه، لم أعرف ماذا أقول. فوجدت يد فوزية تأخذني ولسانها يستميح العذر نيابة عني. أخذتني من المكان وقرب خشب (الجندل) المشتعل أجلستني وسماور المشروب اللذيذ فوق النار يغلي، قالت:

اجلس عن البرد واشرب اللومي، تتخبط وسط النسوان يا إبليس ما...

تعطس وتعطس فتسقط خصلات من شعرها الكستنائي من وراء حجابها الأسود، أضحك وأبحلق فيها، فوزية لا تشبه بقية النساء، هي مثلهن في المصيبة ترتدي سواد الحداد وتنادي مع جوقة الأصوات (يا حسين) وتنوس عند نار وجعها وحزنها، لكن لا أعرف لماذا هكذا وبلا مقدمات ضاق زر جيبها بامتلاء الصدر المتمرد فتدلى من جنته المتوارية!

أعطتني ظهرها في الحال وهي تقول:

عيب... ما تستحي يا هالصبيّ؟

ثـم يقـول:

فجأة لا أدري كيف انقلب المشهد، انفلتت مني الصرخة وسط صخب الحزن وياء الحسين ممطوطة تصعد نحو السماء من المأتم وأنا أرفع قدمي باكياً... قد لحست الجمرة باطن قدمي اليمنى، قاسيت حرارتها وبكائي. هي تضحك فيهتز نهداها، يدها ملوثة بالتبغ وألسنة النار، ألق من الذهب تضيء وجهها الجميل. دائماً هي خادمة الحسين، كما تسمي نفسها، تقبع هنا تخدم وتضع يدها ونفسها في كل شيء، تحضر (الكدو) أمامي فأتابعها كيف تعصر التبغ وتضعه فوق الرأس الخزفي، تتبعه بكريات الجمر، أتعجب كيف لا يحرقها الجمر حينما ترصه بكفها البيضاء الرقيقة، الأنبوب الخيزراني الطويل الملفوف بالألوان تلتقمه بشفتيها الأنيقتين ثم يتسرب الدخان من فمها وأنفها المنحوت، هكذا توقعني في مصيدة دخانها.

تقوم بكل شيء هنا، تهز سكينها وهي تقطع اللحم والبصل فتقول:

سآخذ (حمامتك) وأخبئها عندي... !

وعندما أضحك، تحاول منعي وهي تقول:

هذا اليوم تاسع محرم، والحسين محاصر في كربلاء لا، لا تضحك يا مهبول.

ما من أحد الآن يستطيع أن يخبئ ألمي، أنفخ في البقعة المحمرة وأبكي منغماً آهاتي الطويلة وأنتظر عطفها ولا تخيبني. طولها الممشوق وقامتي أنا رجلها الصغير، أرتاح في دفء صدرها وهي تخفف عني حرارة الجمرة الشريرة. أزيد من وتيرة بكائي لأستدر عطفها، لا أعرف حينها لماذا؟

لا أعرف... تحسست حجارة الجدار القديم، يطن السؤال في ذاكرتي اللحظة، كم مضى من الوقت وأنا هنا متسمر عند جداره الشائخ؟ بيت الحسين مازال كما هو... يا الله، سنواتي الثلاثون تمر من تجاويف الجدار، عليه رقع

السواد يتجدد كل عام بدموع أجيال جديدة. (شهربان) القارية لا أعرف عنها شيئاً، وفوزية.

صخب حزن النساء يتردد في ذاكرتي، آهات الحسين لا تغادر عمري، العباس بطلي الحقيقي لا يشبه بطولات سوبر مان المزيفة، وزينب العقيلة هناك فوق هودج الرحيل لا تزال، والرضيع يعتفر، قماطه شاهد على الجريمة والمصيبة، تحفر وجداني متجددة حرارتها في صدري.

بيت الحسين أقرب الآن إلى جوارحي، عتيق هذا الباب، أتحسس خشبه المأكول من فعل الرطوبة، أخلع نظارتي الشمسية، وأتوغل في تفاصيله، وأصغي لحكاياته. عتبته لا تزال تقبل التراب وها أنا لا أزال خلفه في يوم شتوي من شهر محرم، وفوزية تبكي وتحذرني من... لا أذكر بالضبط، تفاصيل ذاب حبرها من ذاكرتي تتوارى في ضباب النسيان. لكن حينما دست على الجمرة، قالت بحزم:

هل رأيت؟ هذه هي حرارة نار الدنيا، نار الآخرة هي أشد وأعظم على أعداء الحسين وأهل البيت.

أتحسس الباب... هل ستخرج منه قافلة الحسين؟ ربما شمر بن ذي الجوشن، سيقلع الباب شاهراً سيف العصيان والتمرد، أو ربما طفلة صغيرة تنطلق من خلاله والنار تأكل أطراف ثوبها تفر من الخيام المشتعلة المسلوبة. لوهلة ظننت أن المكان مهجور، لكن رفضت مجرد التفكير بهذه الفرضية حتى فوجئت بالباب ينفتح. المرأة المكتسية بالسواد تسارع لحجب وجهها وراء (البوشية) لمحت يداً بيضاء و... شامة ؛ أعرفها، نعم أنا متأكد من هذا الطول.

فقالت المرأة بلهجة لينة:

رحم الله والديك، اعمل خيراً لوجه الله وخبر البلدية، لا يهدمون بيت الحسين، أعطونا إنذار إخلاء، لن نخرج من المكان، المفتش كان هنا منذ قليل.

إنها هي، هي ولاشك، فوزية، لاينجح السواد في إخفائها عني، وجهها شاحب متعب تغزوه بعض الصفرة، آسفل ذقنها وشم النجمة والهلال، أخبرتني أنها حصلت عليه ذات يوم وهي طفلة في أزقة كربلاء تزور الحسين. نعم هي بالتأكيد، هذا الوجه الصبوح المحتفظ ببقايا شباب الأمس، ياه يازمن ! (7)

وهكذا... تطرقنا لتفصيلات لونية، حفلت بها نصوص الكتاب والكاتبات البحرينيين، والتي تعمدنا أن نوردها كما هي ليتسنى للقارئ والباحث الولوج فيها، كونها تعبر بصدق عن بيئتها في تمثلات متنوعة الحضور تتحدث عن تارة عن واقعها (كما هو الحال عند أغلب هؤلاء)، أو تمضي نحو الأسطورة ضمن معالجات تراثية من الأدب العربي كما عند «الدوسري». ■

المصادر والمراجع

1 – داود محمد، البعد الأنثروبولوجي للنص الأدبي، أرنتروبوس: الموقع العربي الأول في الأنثروبولوجيا والسوسيوأنثروبولوجيا

2 – د. عياد أبلال، أنثربولوجيا الأدب: دراسة أنثربولوجية للسرد العربي، عرض: عزيز باكوش، أرنتروبوس/ الموقع العربي الأول في الأنثروبولوجيا والسوسيوأنثروبولوجيا.

3 – حسين عيسى المحروس، ضريح الماء – مجموعة قصصية، الصادرة عن وزارة الإعلام – الثقافة والتراث الوطني، مملكة البحرين.

4 – حسين عيسى المحروس، نفس المرجع السابق.

5 – فضيلة الموسوي، رداء الخطوة، مجلة هنا البحرين، العدد 1686 27 – مارس 3002

6 – إبراهيم الدوسري، مرايا القصور – مجموعة قصصية، 2008م.

7 – أحمد المؤذن، وجوه متورطة – مجموعة قصصية، دار فرادیس، 2012، ص 81

فرادة الترجمة العربية للمصطلح السردي المعاصر

[سيدي محمد بن مالك *]

إن قراءة منهج المشتغلين بالسرد والمترجمين العرب في نقل المصطلح النقدي، عموماً، والمصطلح السردي، تحديداً، باعتبار أن محور النقد الأدبي المعاصر هو السرد وأنواعه وأنماطه، مفتاحٌ لفهم معرفية épistémologie النقد العربي المعاصر التي تعتبر، عامة، انعكاساً لمعرفية النقد الغربي في صوْغها للمبادئ والأسس النظرية ووضعها للمصطلحات – الأدوات التطبيقية.

* باحث من الجزائر.

ومن ثم، تندرج قراءتنا في سياق إبراز خصوصية النقد العربي المعاصر في استقبال المصطلح النقدي الغربي، وهي خصوصية لا تخلو من طرافة مُستملَحة تارة ومُستهجَنة تارة أخرى، ذلك أن ترجمة المصطلح النقدي قد غدا مجالاً أثيراً لدى عدد من المشتغلين بالسرد والمترجمين يُظهرون فيه أهليتهم اللسانية، والمعجمية، والمصطلحية، ويتبارون فيه ابتغاء الريادة أو التميز على الأقل، بعد أن استحال عليهم الخوضُ في المنطلقات الفكرية وتصورات الأدوات التحليلية لتلك المناهج والتيارات النقدية، التي تؤلف النظرية النقدية المعاصرة، بسبب استقرارها في الدرس الغربي بعد لَأْيٍ وكَبَد، إلا ما كان من قبيل النقد الذي يُرام به الانتقاص والتشكيك في فكر النقد الأدبي أو علم الأدب الغربي ومفرداته بغرض تكريس صنمية النقد القديم، أو التهليل والتبجيل قصد اجتثاث تلك الصنمية، أو التكييف مع الفكر النقدي العربي بما يكفل احترام النسق اللساني للنص العربي وسياقه الثقافي. وستُعنى قراءتنا، هذه، بوصْف تجليات فرادة الترجمة العربية للمصطلح السردي في ثلاثة كتب، هي: (في نظرية النقد؛ متابَعةً لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصدً لنظرياتها) لعبد الملك مرتاض، و(السرديات والتحليل السردي؛ الشكل والدلالة) لسعيد يقطين، و(الأدب والدلالة)، وهو ترجمة لمؤلَف تزفيتان تودوروف من إنجاز محمد نديم خشفة.

1 - تأصيل المصطلح السردي المعاصر:

يميل الناقد والأديب عبدالملك مرتاض، في دراساته المنصرفة إلى محاوَرة نظرية السرد ونقده وتحليل بعض أنواعه وأنماطه، إلى التأصيل اللغوي للمصطلحات المعرفية، عامةً، والنقدية، خاصة، والسردية، على نحوٍ أخص، التي يروم ترجمتها إلى العربية ابتغاء التقعيد لها أو توظيفها في وصف السرد وتأويله، حيث نلفيه، مثلاً، يبرر استعماله لمصطلح الشخصية كمقابل للمصطلح السردي الأجنبي personnage بقوله: «والحق، أن اشتقاق اللغة العربية يعني من وراء اصطناع تركيب: ش خ ص، وذلك كما نفهم نحن العربية على الأقل، من ضمن ما يعنيه، التعبير عن قيمة حية عاقلة ناطقة؛ فكأن المعنى إظهار شيءٍ وإخراجه وتمثيله وعكس قيمته... ولا يعني أصل المعنى، في اللغات الغربية، إلا شيئاً من ذلك؛ إذ إن قولَهم: (personnage) إنما هو تمثيل وإبراز وعكس وإظهار لطبيعة القيمة الحية العاقلة الماثلة في قولهم الآخر (personne)؛ فالمسألة الدلالية، وقبلها الاشتقاقية في اللغات الغربية محسومة، بينما هي، في اللغة العربية، معرضة لبعض الاضطراب، لأننا لو مضَيْنا على تمثُل الدلالة الغربية وفلسفة الاشتقاق في اللغة الفرنسية خصوصاً، لكان المصطلح هو (شَخْصَنَة) لا (شخصية)، وذلك على أساس أن الشخصنة مصدر متعد يدل على تمثيل حالة بنقلها من صورة إلى صورة أخرى. (...). وأياً كان الشأن، فإن المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلاً للمصطلح الغربي (personnage) هو (شخصية)...»(1).

إن فعل التأصيل الذي ينهض به مرتاض نابعٌ، كما هو واضحٌ في هذا التحديد، من فهمه الخاص للغة العربية، مما يضيف إلى إشكال تبايُن الفهم لدى النقاد – المترجمين في تلقي تصورات المصطلحات الأجنبية إشكالاً آخر يتمثل في اختلاف إدراكهم لدوال اللغة المترجَم إليها ومدلولاتها. وقد يستفحل مثلُ هذا الإشكال ويلقي بظلاله على اشتغال الترجمة، بحيث يحول دون توحيد المصطلح، كلما رغِب الناقد – المترجم في التأصيل الاشتقاقي لمقابل مصطلحي يراه حقيقاً بالدلالة على تصور المصطلح الأجنبي دون سواهُ. وإذا كان مرتاض لا يرمي، من خلال

التأصيل اللغوي لمصطلح الشخصية، سوى إلى التنبيه إلى أن التصور الأجنبي المقصود هو تصور الشخصية وليس الشخص كما يعتقد بعض النقاد والمترجمين، وهو محق في ذلك لا شك، باعتبار أن مصطلح الشخص الذي يقابل مصطلح personne ينصرف تصوره إلى الكائن النفسي أو الكائن من لحم ودم، مثل ما يقول رولان بارت، وليس الشخصية اللسانية أو الورقية أو المتخيّلة، فإنه، في التأصيل الاشتقاقي لترجمته لمصطلح structuralisme، وهو مصطلح معرفي له أبعاد سردية باعتبار أن المنهج البنيوي في مقاربة الأدب قد اقترن، على وجه الخصوص، بتحليل جنس السرد وأنواعه وأنماطه، يرنو إلى أن يحل مصطلح البِنَوِيّة محل مصطلح البنيوية، بناءً على أن «الاستعمال النحوي السليم الذي هو إما (بَنْيَنِيّة) (وذلك كما تقول في النسبة إلى (فِتْيَة) (فِتْيَي) على القياس، لأنك تُجريه مُجرى ما لا يعتل، وهو مذهب أبي عمرو بن العلاء. كما يمكن أن يُقال: (بِنَوِي)، وهو، في رأينا، أخف نطقاً، وأكثر اقتصاداً لغوياً، وهو مذهب يونس بن حبيب.».. (2).

ولما لم يكن مراتض عالمَ مصطلح مهمته ترجمة المصطلحات وتوليدها وتوحيدها، بل ناقداً يجتهد في ترجمة مفردات خاصة يتطلبها اختصاصه، فإنه ليس من وظيفته «أن يولد المصطلحات، بل يستخدمها في المادة التي يترجمها ويحرص على استخدام المصطلحات المعيارية الموحَدة. ويستقي المترجم تلك المصطلحات من المعاجم المتخصصة إن لم يكن مُلماً بها»(3). وهو ما كان ينبغي للناقد – المترجم أن يسلكه في ترجمة مصطلح structuralisme الذي تتفق المعاجم المتخصصة أو القواميس على مقابلته بمصطلح البنيوية، مثل «معجم العلوم الاجتماعية» الذي وضعه فريدريك معتوق، و«معجم المصطلحات اللسانية» لعبدالقادر الفاسي الفهري، و«معجم العلوم الإنسانية» الذي أشرف عليه جان فرنسوا دورتيه وترجمه جورج كتورة، و«معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة» لسعيد علوش، وهي كلها، في الواقع، قواميس، ذلك أن مصطلح البنيوية يحضر في ميادين معرفية كثيرة، ولكن بتصورات مختلفة، بحيث لا نعثر له على تعريف موحد يجمع عليه الفلاسفة، وعلماء الإنسان، وعلماء اللسان، وعلماء الاجتماع، وعلماء التاريخ، وعلماء النفس، وعلماء الأدب... ولكن، تجب الإشارة إلى أن مصطلح البنيوية، على الرغم من ذيوعه ورواجه، يزاحمه مقابل عربي آخر، وهو البنيانية الذي يجعله بعض المترجمين، متململين في ذلك ومترددين، صنواً للبنيوية وملازماً لها، مثل ما نلفيه في ترجمة حسن قبيسي لكتاب كلود ليفي – شتراوس الموسوم «الأنتروبولوجيا البنيوية»، حيث يترجم مصطلح structuralisme إلى بنيوية وبنيانية معاً، وفي قاموس فريدريك معتوق نفسه الذي يقابل فيه بين المصطلح الأجنبي ومصطلح البنيانية، ثم يعرفه بقوله: «يتحفظ البعض في استعمال عبارة المنهج البنيوي في العلوم الاجتماعية، مكتفين به للأنتروبولوجيا دون سواها، حيث إن كلود ليفي – شتراوس هو الوحيد، في نظرهم، الذي عرف كيف يستخرج، من أبحاثه في ميدان الشعوب التي لم تعرف الكتابة بعد، منهجاً؛ أي أداة عمل متكاملة العناصر ومسندة إلى نظرية مترابطة القواعد» (4).

بينما يتوجه محمد معتصم إلى استعمال مصطلح البنيانية، في ترجمته لكتاب «مساجَلة بصدد علم تَشَكُّل الحكاية»، وهو كتاب يتضمن النقاش العلمي الذي دار بين ليفي – شتراوس وفلاديمير بروب حول حدود المقاربة الشكلانية، التي يمثلها المنهج المورفولوجي، وضرورة انفتاحها على المحتوى؛ أي المعنى، الذي يزعم مرتاض، في حديثه عن «رفض المعنى من اللغة» بوصفه أحدَ أسس النزعة

البنيوية أو البِنَوِيّة (5) كما يروق له تسميتها، أنه غير مقبول لدى البنيويين، وهو يسترشد، في ذلك، بكلام لبارت يؤكد، على العكس مما يذهب إليه الناقد – المترجم أو يدركه، رفضهم للمعنى الجاهز غير المحايث للغة؛ المعنى الواحد ذي الطبيعة العلمية؛ ذلك الذي يرومه النقد التحليلي النفسي، أو الإيديولوجية؛ ذلك الذي يبتغيه النقد الماركسي (6). إن المعنى، في نظر بارت، والذي يشير إليه، أيضاً، ليفي – شتراوس، في تحديده للفرق بين الشكلانية والبنيوية، هو المعنى المنبثق من النسق. أما مصطلح البنائية الذي استثمره صلاح فضل في كتابه «نظرية البنائية في النقد الأدبي» (1998) فإنه لم يقوَ على منافسة مصطلح البنيوية الذي رضي باستعماله، سريعاً، في مُؤلَفه «مناهج النقد المعاصر» (2002). وإذا كان لا يمكن الجزْم بإمكان اقتناع مرتاض بمصطلح البنيوية، فإن مصطلح البِنَوِيّة، في رأينا، لن يمارس تأثيره في ساحة الصراع المصطلحي، وسينحاز النقاد والمترجمون، على صعيد التنظير وفي باب التاريخ، على الأقل، مادام أن البنيوية أو الحداثة قد ولّت وأفسحت المكان لما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثة، إلى مصطلح البنيوية لشيوعه في الاستعمال والتداول، تماماً كما انحازوا إليه، من قبل، حين تبوأت البنيوية مقاماً رفيعاً في ميدانيْ الفلسفة والعلم.

2 – مصطلح الحكي ولَبْس التصورات:

ينحو سعيد يقطين نحواً علمياً في مقاربة السرد مُستنداً إلى مُنجزات السرديات البنيوية التي يقترن ظهورها وتطورها بجيرار جينيت وعلماء السرد الأنجلوسكسونيين. ومن ثم، يُعتبَر يقطين عالمَ سرد، لا ناقدَ سرد، يشرئب إلى تأسيس سرديات بنيوية عربية تعنى بالخطاب السردي وخصائصه الشكلية والبنيوية على مستويْ التقعيد والممارسة، ذلك أن العلمية، في ميدان السرديات البنيوية، تقتضي تحليل النص واستنباط بنيته لإسقاطها على نصوص أخرى والابتعاد عن إصدار الأحكام التي غالباً ما يحفزها المحتوى التي تنصرف عنه تلك السرديات إلى تحليل مستوى التعبير الذي يتجلى عبر المحكي بمعناهُ الدال على الملفوظ أو الخطاب الذي يُنشئ المحتوى أو الحكاية عبر التلفظ أو السرد، وإن كان حضور الملفوظ أو الخطاب مرتبطاً، أشد الارتباط، بحضور المحتوى أو الحكاية والتلفظ أو السرد؛ أي بالمعنييْن الآخريْن لمصطلح المحكي. وهو ما يصبو إليه يقطين في عدد من الدراسات الرصينة، مثل «تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السرد، التبئير»، و«الرواية والتراث السردي؛ من أجل وعي جديد بالتراث»، و«السرد العربي؛ مفاهيم وتجليات»، و«قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية»، و«الكلام والخبر؛ مقدمة للسرد العربي». ويوضحه في قوله: «يسمح لنا التخصص المحدد بمحاصرة الموضوع، والتطور في معالجته تدريجياً. ومنذ أن بدأت أشتغل في القراءة والتجربة، كان يوجهني هاجسٌ مركزيٌ، وهو إمكان الحديث، مستقبلاً، عن (سرديات عربية). وليس المقصود، بذلك، إقامة (نظرية) مُفصَلة على قَد السرد العربي لأن هذا وهمٌ، ولكن تقديم مساهمة (عربية) في إثراء السرديات يمكن أن تشارك في تطوير هذا الاختصاص» (7).

وعلى الرغم من محاولته الانفتاح على المقاربات السوسيولوجية للأدب في كتابه «انفتاح النص الروائي؛ النص والسياق» ابتغاء تأسيس سرديات اجتماعية أو سرديات للنص مُتممة للسرديات البنيوية اعتقاداً منه بأن التفسير لا بد أن يسبقه الفهم، وهما؛ أي الفهم compréhension والتفسير explication، مصطلحان بنيويان تكوينيان يستعيرهما يقطين من لوسيان غولدمان، إلا أن اسم يقطين يظل مُلازماً لسرديات الخطاب؛ اختصاصه الأول ومشروعه

الأثير، حتى وإن لاح في أفق اشتغال عالم السرد العربي سرديات جديدة هي السرديات التفاعلية التي يُفرد لها دراستيْن اثنتيْن، هما «من النص إلى النص المترابط» و«النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية». لا شك أن يقطين يمتلك مشروعاً طموحاً يرومه مُواكباً للتطور القائم في العلوم الإنسانية والاجتماعية وللتقدم التكنولوجي معاً؛ فمن سرديات بنيوية إلى أخرى اجتماعية إلى ثالثة تفاعلية. وهو، بهذا الأسلوب، لا يريد لمشروعه أن ينصرم بانصرام المنهج أو أن يأفُل بأفول المدرسة، إنما يريد له أن يعلوَ على ظرفية المبادئ النظرية والمنطلقات الفكرية والتصورات المصطلحية وعلى نسبية المنهجيات، والنتائج، والخلاصات أيضاً، تحقيقاً لسرديات عربية أو مساهمة عربية في ميدان السرديات على الأقل، وذلك ما يتطلبه العلم والعلمية.

وبالرجوع إلى سردياته البنيوية، نجد يقطين يستحدث مقابلات للمصطلح السردي الأجنبي غير تلك التي تروج بين المشتغلين العرب بالسرد، وذلك من خلال التقعيد للسرديات الذي ينحصر في صياغة شكل المصطلح في اللغة – الهدف مادام أن التصور قائمٌ وقارٌ، إلى حين، في اللغة – المصدر؛ فغاية المشتغل العربي بالسرد من منظور السرديات الغربية، نقلاً و/ أو توظيفاً، الاهتداء إلى ما يقابل المصطلحات الأجنبية من مصطلحات عربية تُوائم دوالها التصورات الخاصة بتلك المصطلحات، وهو ما يحقق المواءَمة التصورية في ترجمة المصطلح، في مقابل المواءَمة اللغوية التي يسعى إلى تحقيقها واضع المصطلح في اللغة – المصدر (8). ولما كان المشتغل بالسرد لا يحتكم إلى مناهج تقييس المصطلح التي تحقق، من بين ما تحققه من غايات، المواءَمة التصورية، فإن أهم ما يسم الترجمة العربية للمصطلح السردي هو الارتجال، والحرفية، والعفوية، والاستسهال التي من شأنها الإفضاء إلى ظاهرة فوضى المصطلح التي يشير إليها يقطين في قوله: «إننا، فعلاً، أمام ضرورة ملحة وعاجلة للبحث في المصطلح الأدبي العربي الجديد. لقد ذهب (لافوازييه)، وهو يتحدث عن المصطلحية الكيميائية، إلى حد اعتبار أنه (لا يمكن تطوير اللغة بدون تطوير العلم، وكذلك لا يمكن تطوير العلم بدون تطوير اللغة). وهو لا يقصد باللغة، هنا، غير المصطلحات الموظفة في العلوم. وتأتي هذه الضرورة من كوننا (نصطلح) على الاختلاف، أكثر مما نتفق على (الاصطلاح). تضاربت الاستعمالات، وتعددت بتعدُّد الدارسين والمترجمين حتى انتهت إلى الفوضى والتسيُّب. والغريب ليس في هذا الوضع فقط، لأننا يمكن أن نبحث عن أسبابه وتجلياته، ولكن في أن القاعدة المتبعة، عندنا، هي أن كل من يبدأ يتعامل مع هذه المصطلحات، لا يكلف نفسَه عناء ممارسة الحوار أو النقاش، أو الاطلاع على من سبقه في المجال نفسه، وهو يقترح مصطلحات جديدةً. ونجم عن ذلك أننا نتحدث عن (شيء) واحد، لكن بلغات لا حصر لها. لا يمكن لهذا الوضع أن يستمر إلى ما لا نهاية، وإلا فلا فائدة يمكن أن تُرجى من هذه الممارسة النقدية الجديدة» (9).

إن يقطين يركز، في وصفه لحال المصطلح النقدي عامة والمصطلح السردي على نحو خاص في الترجمات والدراسات العربية، على الظروف التي تحيط بعملية نقل المصطلح من اللغة – المصدر إلى اللغة – الهدف؛ فيصرح، وهو مُحقٌ في ما يذهب إليه، بانعدام التواصل بين المقبلين على الاشتغال بالسرد وعلماء السرد الذين لهم باعٌ طويلٌ في ميدان السرديات. وهو إذ يصرح بذلك علناً، فإنه يلمح، ضمناً، إلى أن الذي يحرك المقبلَ على تحليل السرد، وهو يحث السعي إلى ترجمة المصطلح، هو التماسُ السبْق؛ فإذا لم يتحقق له ذلك، أغناه التفرد في

ترجمته. ولكن، ما بالُ علماء السرد العرب «المرموقين» أنفسهم الذين لا نعثر لهم، أو نكاد، على أعمال مشتركة في ترجمة المصطلح السردي، باستثناء، في ما نعلم، كتاب «الشعرية» لتزفيتان تودوروف الذي نقله، إلى اللغة العربية، باحثان تونسيان، وكتاب «طرائق تحليل السرد الأدبي» الذي يضم، إلى جانب مقالات أخرى، مقالتيْن لبارت وتودوروف اضطلع بترجمتهما مجموعة من المؤلفين، وكتاب «خطاب الحكاية؛ بحثٌ في المنهج» لجينيت الذي أسهم في ترجمته ثلاثة كتاب مغاربة، وكتاب «معجم السرديات» الذي أنجزه ثلة من الباحثين التونسيين؟ ألا يُلمح ذلك إلى طلبهم السبْق في ميدان حديث، نسبياً، يستدعي تفاعلاً بين علماء السرد متقدميهم ومتأخريهم؟ ثم، هل تخول المنزلة العلمية صاحبها الخروج على ما شاع بين المتخصصين في السرديات من مصطلحات منقولة ؟ وهل تعصمه تلك المنزلة من الزَلَل ؟

إن تاريخ السرديات العربية، عامةً، وليس تاريخ السرديات البنيوية العربية فحسب؛ تلك التي تستدل بمُنجزات جينيت ومن لف لفه، يحفَل بالدراسات والترجمات والقواميس التي أنجزها علماء سرد متخصصون يجنحون إلى العلمية في ما يأتون من بحوث وترجمات، ونقاد سرديون، كما يسميهم يقطين، لم يتحرروا من هيمنة النقد، ومهمومون بالسرد تشغَفهم المصطلحات والمقولات المنتسبة إلى مناهج وتيارات سردية مختلفة؛ فيؤثرون استثمار ما يخدم أسلوبهم في التحليل من تصورات وأدوات إجرائية على الصرامة العلمية التي قد لا يلتزمون بها حين يتبنون منهجاً أو تياراً بعينه. غير أن ذلك التاريخ هو تاريخٌ للأعمال الفردية، وما ندر من أعمال جماعية لم يسلم، هو الآخر، من الاضطراب المصطلحي، حيث لم يمنع انخراط مجموعة من الباحثين في تأليف «معجم السرديات»، سالف الذكر، من الوقوع في التكرار، والتذبذب، والاختلال. ولنا أن نتصور مآل الأعمال الفردية، وقد آل مثلُ هذا العمل الجماعي إلى ما آل إليه (10)، من انسياب في المصطلحات بل تسيُّب، ووفرة في المفردات بل فوضى، وثراء في الدوال بل ازدحام،... ومع ذلك كله، فقد استقرت بعض المقابلات المصطلحية، وجرى تداولها بين علماء السرد ونقاده والمهتمين به باختلاف النظريات التي ترفد رؤاهم في الفهم والوصف؛ فقد شاع مصطلح المحكي كمقابل لمصطلح récit بين بعض البنيويين والسيميائيين العرب وأولئك الذين نذروا جهودهم للترجمة.

ولكن يقطين يأبى إلا أن يصطنع مقابلاً آخر لهذا المصطلح، ألا وهو الحكي، ناسفاً مبدأً ثابتاً من مبادئ الترجمة، وهو الشيوع، ومُسهماً، من ثم، في مضاعفة البلبلة المصطلحية، حيث تتنافس خمس مفردات خاصة في مقابلة مصطلح récit، وهي: محكي وهي الأكثر رواجاً، وسرد ومسرود وقصة وحكاية وهي الأقل تواتراً، لإحالة المصطلح الأول، بوصفه مُشترَكاً مصطلحياً في نظرنا على الأقل، إلى الجنس الأدبي genre littéraire، وإلى الأسلوب الذي تُعرَض به الحكاية في الوقت نفسه؛ فالأدب يتكون من ثلاثة أجناس رئيسة، هي: السرد والشعر والدراما، والسرد narration والتمثيل représentation هما سجلان كلاميان، بتعبير تودوروف، يستعين بهما الراوي لتحيين actualisation الأحداث، ويسميهما جينيت، في تعريفه لتصور المسافة distance، محكي الأحداث ومحكي الأقوال. بينما يحيل دال المصطلح مسرود إلى تصور المصطلح السردي الأجنبي narré الذي يقابله بعض المشتغلين بالسرد والمترجمين بمصطلح المروي، وهو أحد عناصر ثلاثة تؤسس التواصلَ السرديَ؛ الراوي (أو

السارد) narrateur، والمروي (أو المسرود)، والمروي له (أو المسرود له) narrataire. أما القصة والحكاية فيدلان على تصوريْ مصطلحيْن آخريْن، هما: nouvelle وhistoire. وحين يضع يقطين الحكي كمقابل للمصطلح السردي الأجنبي في كتابه «السرديات والتحليل السردي؛ الشكل والدلالة»، يجعله دالاً على تصور واحد فقط، وهو ذلك الذي ينصرف إلى الدلالة على معنى المحتوى، أو المدلول، أو الموضوع، أو المادة الحكائية، أو القصة، أو الخبر، بينما كان قد جعله قبل ذلك، في كتابه «تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السرد، التبئير»، دالاً على الخطاب تارةً، وعلى السرد تارةً أخرى (11). ويحاول عالم السرد، بالتالي، أن يحقق المواءَمة التصورية بين الدال العربي الواحد وأحد تصورات المصطلح الأجنبي الذي يتضمن ثلاثة تصورات مختلفة، هي الخطاب والحكاية والسرد. وقد أومأ جينيت إلى أننا تستعمل مصطلح récit دون أن نهتم بغموضه ولبْسه، مما ينعكس على السرديات عينها التي يعتورها التعقيد بسبب ذلك الغموض، واللبْس. ويحسَب أنه إذا كان لا بد من وضوح الرؤية في هذا الميدان، فإنه ينبغي علينا أن نميز بين تلك المعاني الثلاثة لهذا المصطلح (12). وعلى هذا الأساس، ليس أمامنا سوى استعمال المقابل المصطلحي الشائع لهذا المشترَك المصطلحي وتخيُّر أحد تصوراته الذي نروم استعماله في مقاربة السرد درءاً للتعقيد والتماساً للوضوح، لا أن نصوغ مقابلاً جديداً له، مما قد يؤدي إلى غموض أكثر ولبْس أشد على صعيديْ الدال والتصور، معاً، في استقبال المصطلح السردي الأجنبي.

وقد ضاعف مصطلح الحكي الذي انتهى إليه يقطين، فعلاً، من حجم الاضطراب، حيث لم تعد الأشكال دالةً على التصورات أثناء ترجمة المصطلح السردي من اللغة – المصدر إلى اللغة – الهدف، ولم تعد تلك الأشكال مُوائمةً لغوياً للتصورات القائمة في اللغة – الهدف ذاتها؛ فالحكي يعني السرد، والرواية، والقص، والكلام، والعرْض، والوصف والنقْل، وقد يعني المحاكاة كذلك، لكن عالم السرد يجعله، فضلاً عن مرادفته للمحتوى الحكائي، أعم من السرد؛ فكيف يستوي الربط بين الحكي المنصرف إلى الموضوع (العمل المنتَج الخالص)، كما يريده يقطين، والسرد المتمحض للواضع (العمل المنتِج الذي تضطلع به شخصية الراوي) ، كما هو في الأصل؟ إن علاقة الاحتواء بين مصطلحيْن أو أكثر تفترض حضور مفردات خاصة من جنس واحد؛ فالتبئير، في السرديات البنيوية، ينضوي إليه التبئير في درجة الصفر أو اللاتبئير والتبئير الخارجي والتبئير الداخلي الذي يضم، بدوره، التبئير الداخلي الثابت، والتبئير الداخلي المتغير، والتبئير الداخلي المتعدد، ويتألف البرنامج السردي، في السيميائية السردية، من الاستعمال والكفاءة والأداء والتقويم،... بينما يجمع يقطين بين الحكي والسرد وهما، في زعْمه، متعارضان وغير متطابقيْن.

وحين نتأمل تحديدَ علاقة الاحتواء تلك، نكتشف تناقض عالم السرد؛ فهو يقابل الحكي بمصطلح récit، والسرد بمصطلح narration، ولكنه يجريهما، معاً، مجرى الخطاب، مع اختلاف الشكل هنا وهناك؛ فهو يأخذ شكلاً لغوياً وغير لغوي في الحكي، وشكلاً لغوياً، فقط، في السرد، وذلك من حيث يروم التشديد على أن الحكي غيرُ السرد، انطلاقاً من أن الأول يقترن بالمحتوى، وأن الثاني يرتبط بالتعبير. يقول عالم السرد: «إن المحتوى ثابتٌ وعامٌ. نضع مقابلاً له مفهوم (الحكي)، ذلك لأن الحكي عامٌ، وهو الذي يمكن أن نجده من خلال اللغة والصورة والحركة والإيقاع... أما السرد فهو أخص منه، لأنه يتصل، فقط، باللغة. وبهذا التحديد، يصبح (الحكي) مقابل (récit)

باعتباره يتصل بالمحتوى، ويغدو (السرد) مقابلاً لـ (narration) لكونه يرتبط بالتعبير. إن الحكي شديدُ الصلة بـ (الخبر)، كما نجده في الاستعمال العربي. لذلك، نجده يتضمن ما يوحي إليه المحتوى من خلال حضور (المادة الحكائية)، أو القابلة لأن تُحكى. أما السرد فيتعلق بطريقة تقديم الحكي. وفي مختلف دلالاته، في العربية، يعني (النظم)، أو (التركيب)، أو (النسق) القائم على الترتيب... ويمكن أن نلمس الفرق من خلال قولنا: فلان يحكي، وفلان يسرد؛ إذ يوحي التعبير الأول إلى (مادة) الخطاب (القصة)، في حين يومىء الثاني إلى الطريقة التي يحكي بها (13).

وقد التزم يقطين بتوظيف مصطلح الحكي منذ تأليف دراسته الشهيرة «تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السرد، التبئير» سنة 1989. ويبدو أنه لن يعزف عنه إلى غيره، بسبب أن المصطلحات التي يرتضيها مقابلات للمصطلحات السردية الأجنبية تخدم رؤيته للسرديات العربية أو الإسهام العربي في ميدان السرديات البنيوية؛ فإلى جانب مصطلحيْ الحكي والسرد اللذيْن يستقر على استثمارهما في التقعيد لأشكال المصطلحات السردية ومقاربة جنس السرد، وأنواعه، وأنماطه، نلفيه لا يميل عن استثمار مصطلح المحكي الذي يشير إلى «ذلك العالَم الذي يتضمن الفضاء والشخصيات والأحداث» (14)، إلى مصطلح الحكاية الذي يجعله بعض المشتغلين العرب بالسرد مقابلاً لمصطلح histoire أو récit بمعناهُ الثاني الدال على «تتالي الأحداث، الواقعية أو المتخيَلة، التي تؤلف موضوع الخطاب، ومختلف علاقاتها التسلسلية، والتعارضية، والتكرارية،»... (15). وهو المصطلح الذي يأخذ به جينيت ذاته في تقسيمه للخطاب السردي، موضوع السرديات البنيوية، إلى histoire وrécit،narration، كما يأخذ بمصطلح آخر يُشاكله في المعنى، وهو diégèse الذي لا يريد به الحكاية، بل الكون الذي تجري فيه (16)، أو العالَم بتعبير يقطين. ولتجنُب الاضطراب المصطلحي، في ما يتعلق بترجمة مصطلح récit الذي يتضمن معاني الملفوظ السردي، والمحتوى السردي، والتلفظ السردي تارةً، ويكون بمعنى الملفوظ السردي لدى جينيت تارةً أخرى، ننزَع نزوعَ بعض علماء السرد ونقاده والمهتمين به العرب، إلى استعمال حكاية، وخطاب، وسرد في مقابل histoire وrécit وnarration، ذلك أن تصور récit، لدى جينيت، ينصرف إلى الدال، أو الخطاب، أو النص السردي، وإلى استعمال محكي كمقابل لمصطلح récit بوصفه تصوراً عاماً يحتوي ثلاثة تصورات جزئية؛ فهو حكاية، وخطاب، وسرد، وهي تصورات لمكونات فنية تؤلف جنس السرد أياً كانت أنواعه وأنماطه.

إن من حق يقطين أن يصطنع لغة تستوعب مصطلحات السرديات، تناغُماً مع علم تطرد مقولاته وتصوراته باستمرار وتتدفق أدواته الإجرائية بلا توقف. وإن من حقه أيضاً أن ينتقيَ الدوال التي يراها مناسبةً لتصورات المصطلحات السردية الأجنبية، أو التي تعكس، على نحوٍ أدق، فهمه لتلك التصورات، ذلك أن اهتداء المشتغلين العرب بالسرد إلى المقابلات المصطلحية إنما يرتهن، في معظم الأحيان، بالإدراك الخاص لكل عالم، أو ناقد، أو مهتم بالسرد لطبيعة المصطلح وتصوره، أو تصوراته المتعددة. ولو صِيرَ إلى إدراج ذلك الإدراك في سياق العمل المشترَك، وإن كان تحقيقه عسيراً؛ فالإدراك شخصي ومُختلَف فيه، وتقريب الرؤى وتوحيد الجهود، كما يدعو إليه يقطين وسواهُ من النقاد، والباحثين، والمترجمين، لكان حال المصطلح السردي أفضل، وإقبال القارئ عليه أجدَّ.

لقد رأينا، من خلال الوقوف على مسألة ترجمة المصطلح

السردي لدى يقطين، كيف أن فهم التصورات في اللغة – المصدر يجب أن يقترن باحترام خصوصية اللغة – الهدف، بحيث لا تصبح المطالبة بتطوير اللغة الثانية لمسايرة تطور مصطلحات اللغة الأولى سبباً في زوال الموائمة اللغوية بين دوال المصطلحات السردية العربية ومدلولاتها، مثل ما يحدث مع مصطلح الحكي الذي يصر يقطين، وهو مقتنع بذلك، على أن يكون مقابلاً لمصطلح récit، بل يُضمنه تصوريْ مصطلحيْن متمايزيْن، هما الحكاية والخطاب؛ الأول من حيث يدري، والثاني من حيث لا يدري؛ فلا أبقى على الموائمة اللغوية بين الدوال والمدلولات في اللغة – الهدف، ولا حقق الموائمة التصورية بين دوال تلك اللغة وتصورات اللغة – المصدر. ثم إنه، بعد ذلك، يريد للحكي أن يكون جذراً لمصطلحات تنتسب إلى اختصاص آخر يقاسم السرديات تحليل السرد، لكنه يتخذ لنفسه موضوعاً مغايراً ومنهجاً مختلفاً ومصطلحات متميزة؛ فموضوع هذا الاختصاص هو الحكاية لا الحكي، كما هو موجود في قاموس يقطين، ومنهجه في وصف السردية narrativité هو المنهج السيميائي، ومصطلحاته متعلقة بتلك السردية، نظيرَ البنيات السردية والبرنامج السردي والملفوظ السردي والمسار السردي. إن يقطين يريد لمثل هذه المصطلحات المتداوَلة بين السيميائيين العرب تجريداً اصطلاحياً، بتعبير عبد السلام المسدي، غير ذلك الذي يروج بينهم؛ فهو يرى أن الأمر يتعلق بالحكائية والبنيات الحكائية والبرنامج الحكائي والملفوظ الحكائي والمسار الحكائي، وأن الاختصاص الذي يضع هذه المصطلحات وتصوراتها هو السيميائيات الحكائية.

إننا نذهب مذهبَ يقطين في أن ترجمة المصطلح السردي مسألة معرفية ولغوية في الآن نفسه؛ فنحن لا نختلف في تلقي السرديات، والإلمام بمبادئها، وأسسها، وفهم مصطلحاتها وتصوراتها معرفياً فقط، بل لسانياً أيضاً. ولكن، ينبغي علينا أن نُجمع على أن الترجمة من لغة إلى أخرى تقتضي الابتعاد عن التحريف الذي لا يقصد به تشويه تصورات اللغة المترجَمة فحسب، إنما تشويه مفردات اللغة المترجَم إليها أيضاً، وذلك بالاعتماد على المعاجم العامة، أو معاجم اللغة، والمعاجم المتخصصة أو القواميس الأحادية، والثنائية اللغة ومراعاة مبدأ الشيوع والاستناد إلى مناهج التقييس، والاستئناس بإجراءات الترجمة، والإحاطة باللغة – المصدر وثقافتها أو على الأقل، باللغة الأخرى المصطنَعة لعلم من العلوم.

3 – المصطلح السردي الأصلي والمصطلح السردي المُصاحِب:

إذا كان عالِم السرد سعيد يقطين والناقد والأديب عبدالملك مرتاض لا يُعنيان سوى بترجمة المصطلحات السردية في إطار الرؤية العلمية، أو النقدية التي يتبناها كل واحد منهما تجاه الموضوع المدروس، فإن المترجم، والناقد، والأديب محمد نديم خشفة يهتم بترجمة نصوص كاملة إلى اللغة العربية؛ فإلى جانب توفيقه بين نشاط النقد ونشاط الإبداع، فهو يمارس نشاط الترجمة جامعاً بين الترجمة الأدبية والترجمة العلمية (17). ولنا أن نتصور مقدار ما يبذله الكاتب من جهد في ممارسة ضربيْن مختلفيْن من الترجمة يقتضي كل منهما كفاءة خاصة؛ ففي حين، «لا تتطلب (الترجمة الأدبية) الكفاية اللغوية؛ أي التمكن من اللغتيْن المنقول منها والمنقول إليها فحسب، وإنما تتطلب، كذلك، الكفاية الأدبية والكفاية الثقافية – الاجتماعية. وتتمثل الكفاية الأدبية في قدرة المترجم على معرفة الأساليب الأدبية التي دُوِنَ فيها النص الأصلي، وتمكُنه من مضاهاتها في اللغة الهدف.

أما الكفاية الثقافية – الاجتماعية فتعني إلمام المترجم بالسياق الاجتماعي والثقافي للخطاب، وظروف إرساله وتلقيه (18)، تتطلب الترجمة العلمية، فضلاً عن الكفاءة اللغوية، كفاءة علمية ترتبط بالميدان المعرفي الذي يُفترَض أن المترجم محيطٌ بمبادئه، ودعائمه، وعارفٌ بمقولاته، ومصطلحاته المفتاحية. ثم إن اللغة العلمية التي يكتب بها النص الأصلي تنصرف، على العكس من اللغة الأدبية التي تنضح بظلال المعنى وآثاره، إلى الدقة، والمباشَرة، والوضوح، بحيث لا تستلزم أداءً لغوياً، أثناء عملية الترجمة، قصد مماثلتها ومشابهتها، لأنها، أولاً، لغة أهل العلم كافة مهما تباينت بيئاتهم، وأجناسهم، ولُسْنهم، وثقافاتهم، ولأنها، ثانياً، لا تستدعي إلا ما يقابلها من مفردات خاصة، في اللغة – الهدف، تحيل دوالها إلى تصورات مصطلحاتها بوصفها لغةً – مصدراً؛ فترجمة النص العلمي هي ترجمةٌ للمصطلحات العلمية، حيث يستحيل أن تكون مفردات ذلك النص جميعها خاصةً تعبر عن انتمائها إلى علم من العلوم.

وبعبارة أخرى، فإن نسيج النص العلمي تؤلفه مفردات عامة تنتسب إلى المعجم العام، أو معجم اللغة، وأخرى خاصة تنتسب إلى المعجم المتخصص، أو القاموس. وحين ينقل المترجم ذلك النسيج، فهو يشتغل، بالتناوب، على لغتيْن اثنتيْن؛ فيقوم، في مقابل مترجم النص الأدبي الذي ينقل لغة واحدة ذات إيحاءاتٍ كثيرة، ومعاني متعددة، بممارسة مهمتيْن في آنٍ واحدٍ؛ الاضطلاع بترجمة لغة ليست علمية، ولا أدبية، إنما لغة معجمية تتضمن مفرداتها معاني حافة يصطلح عليها عامة الناس، والوقوف دون ترجمة اللغة العلمية (فالانتهاء عن الشيء هو مهمة وإن دل على عدم إنجاز العمل وتحقيقه)؛ أي المفردات الخاصة أو المصطلحات، وتوليدها، لأن ذلك، كما يُفترَض، منوط، إضافةً إلى توحيد المصطلحات كما أسلفنا من قبل، بالمصطلحي لا به، إلا إذا لم «يعثر، في المعاجم العامة والمتخصصة الثنائية اللغة المتوفرة لديْه، على مصطلح ما، ويجد نفسَه مضطراً لصياغة مصطلح مقابل في اللغة التي ينقل إليها، يساعده، في ذلك، إدراكه لمفهوم ذلك المصطلح من سياق النص الأصلي، أو اطلاعه على المفهوم من جراء دراسة تعريفات المصطلح في المعجمات المتخصصة الأحادية اللغة المنقول منها» (19)؛ فهل يكتفي خشفة، في ترجمته لكتاب «الأدب والدلالة» لتودوروف، بما خلص إليه المشتغلون العرب بالسرد، الذين سبقوه، من مقابلات مصطلحية سردية في ترجماتهم ودراساتهم أو أنه يجد في نفسه حاجة إلى ترجمة المصطلحات وتوليدها تأسيساً على فهمه الخاص لتصورات المصطلحات في اللغة – المصدر؟

يُقَلِب تودوروف، في كتابه «الأدب والدلالة» (1967)، النظر في بعض المصطلحات التي صاغها في مقاله «مقولات المحكي الأدبي» (1966)؛ فنلفيه يغير بعض دوال المصطلحات ويبقي على تصوراتها، مثل دال مصطلح aspects du récit الذي يبدله بـ visions du récit، ودال مصطلح modes du récit الذي يعوضه بـ registres de la parole، في سياق مراجعته لتصور المحكي الذي يقسمه، في مقاله، إلى ثلاثة مكونات رئيسة، هي: le récit comme histoire، le récit comme discours، و l'ordre à l'infraction، بينما يحافظ، في كتابه «الأدب والدلالة»، على التقسيم ذاته، مع استحداث أسماء، أو عناوين أخرى لتلك الأقسام، أو المكونات مقدماً بعض مكوناتها الفرعية، ومؤخراً بعضها الآخر، ومدمجاً بعضها الثالث، وهذه المكونات الرئيسة هي:

l'aspect littéral، l'organisation de l'univers représenté

le récit comme procès d´énonciation, du récit. وذلك سلوك يفرضه العلم الذي ينبني على تتالي النظريات وتراكم التعريفات وتواتر التصورات وتكاثر المصطلحات.

إن كتاب «الأدب والدلالة» بحثٌ «يريد أن يأخذ مكانه ضمن منظور علم الأدب أو، كما نقول بكثير من الارتياح، الشعرية» (20)، شأنه شأن «مقولات المحكي الأدبي» وكتابيْ «شعرية النثر» و«الشعرية» ودراسات أخرى يسعى تودوروف، من خلالها، إلى إنشاء الشعرية كعلم يصدُر، في أسسه النظرية ومنطلقاته الفلسفية، عن البنيوية المنصرفة إلى تحليل الأدب، ولكنه يتميز بمنهجه في فهم السرد؛ فهو، على العكس من السرديات البنيوية التي تقصر دراستها على الخطاب، يقرن بين مقاربة الحكاية ومقاربة الخطاب. وإذا ما عزم هذا العلم على تفسير المحكي؛ بمعنى استخلاص دلالته، فإن ذلك لن يكون إلا انطلاقاً من النسق، جرياً على طريقة البنيويين وفي مقدمتهم بارت وليفي – شتراوس؛ فالمعنى «لا يوجد إلا على مستوى الكتابة وليس المرجع» (21).

ولأن المصطلحات – المفاتيح تضفي على البنيوية الشعرية ميسماً علمياً، فإنه ينبغي على المقبل عليها، سواء أكان دارساً أم مترجماً، الإلمام بأشكالها وتصوراتها وتعريفاتها في اللغة – المصدر، على الرغم من أن الدارس قد يكتفي بما صاغه مَن سبقه من المشتغلين بالسرد أو المترجمين من مقابلات مصطلحية. أما خشفة وقد أتى ميداناً قد سبقه إليه بعض المشتغلين العرب بالسرد وبعض مترجمي السرديات العامة، ومن ضمنها البنيوية الشعرية، فإن لا شيء يبيح عدم استعماله المقابلات العربية للمصطلحات السردية الأجنبية التي شاعت بينهم إلى حد كبير، وذلك إذا سلمنا، بطبيعة الحال، بمعرفته بالدراسات والترجمات القائمة في هذا الميدان، وهو أمر مستحب يُلتمَس توخيه في البحث والترجمة على السواء، حيث يُفترَض بخشفة أن يكون مطلعاً على مجموع ما ألفه الدارسون والمترجمون من نصوص تتعلق بالسرديات العامة في اللغة – الهدف (22)، وهو الذي أنجز بحثاً، يتكئ على المنهج البنيوي، موسوماً «جدلية الإبداع الأدبي؛ دراسة بنيوية في قصص عبد السلام العجيلي»، فضلاً عن إلمامه بأعمال تودوروف حول السرد في اللغة – المصدر، ذلك أن المصطلح السردي ليس ثمرة منهج بعينه، بل هو ثمرة تفاعل معرفي بين المناهج المنتسبة إلى السرديات العامة من جهة، وأن المصطلح السردي، عند تودوروف، هو نتاج مراجعة مستمرة في الدوال والتصورات، معاً، من جهة أخرى.

وعلى أساس ذلك، سنحاول بحث أسلوب خشفة في نقل المصطلح السردي، بناءً على ما شاع بين المشتغلين بالسرد والمترجمين من مقابلات مصطلحية سابقة ولاحقة للمقابلات التي انتهى إليها، وإدراكنا لتصورات المصطلحات التي صاغها تودوروف في الوقت عينه. ومن ثم، سنضع ابتغاء بيان ذلك، جدولاً يضم ثلاثة أعمدة؛ عمود مخصص للمصطلح في اللغة – المصدر، وآخر مخصص للمصطلح في اللغة – الهدف؛ أي المصطلح الذي ارتضاه خشفة، وثالث مخصص للمصطلح الذي نقترحه تأسيساً على مبدأ الشيوع وفهمنا الخاص. وسنبدأ بالمصطلحات السردية التي تمثل الأقسام أو المكونات الرئيسة للمحكي ثم الأقسام أو المكونات الفرعية فصنوف كل قسم أو مكون فرعي، مركزين على أهم تلك المصطلحات التي تعتبر ثمرة تواصل ونقاش مستمريْن بين علماء السرد الغربيين.

يبدو أن خشفة قد استقر على السرد مُقابلاً لمصطلح récit، وجعله محوراً للمفردات الخاصة المركَبة؛ فالتحليل، والمظهر الحرْفي، وعملية التلفظ، والرؤى تقترن به؛ فتخصصه وتوضحه، وهي على الرغم من أنها مفردات

المصطلح الأجنبي	المقابل العربي	المقابل المقترَح
Analyse du récit	تحليل السرد	تحليل المحكي
L'organisation de l'univers représenté	تنظيم العالَم الممثَل	تنظيم الكوْن الممثَل
L'aspect littéral du récit	المظهر الحرْفي للسرد	المظهر الحرْفي للمحكي
Le récit comme procès d´énonciation	السرد كعملية نطق	المحكي كعملية تلفظ
Les visions du récit	رؤى السرد	رؤى المحكي
Récits	سرديات – سرود	محكيات
Confidence	الائتمان على السر	مسارة
Histoire	قصة – حكاية	حكاية
Agent	عامل	فاعل
gradation	تدريج	تدرُج
Enchâssement	ترصيع	تضمين
Vision par derrière	الرؤية الخلفية	الرؤية من خلف
Vision avec	الرؤية المحايثة	الرؤية مع
Vision du dehors	الرؤية الخارجية	الرؤية من خارج
Narration	الحكي	السرد

مشتركة، شأنها شأن مفردة السرد ذاتها، إلا أنها اكتسبت صفة علمية لانتقالها من مجال الاستعمال العام إلى حيز الاستعمال الخاص؛ فغدت مصطلحات يستعملها علماء السرد، وقد يستعمل بعضَها علماء آخرون في ميدان قد يقترب من ميدان السرديات وقد ينأى عنه؛ فيصطنعون لها تصورات أخرى غير تلك التي قد يصطنعها علماء السرد، مثل مصطلح التلفظ الذي يعتبر مفتاحاً من مفاتيح التداولية باعتبارها فرعاً من اللسانيات، وهو ميدان يتشابك مع ميدان السرديات، ومصطلح الصورة figure الذي نلفيه في البلاغة القديمة التي يركَن إليها علماء السرد الغربيون في وضع المصطلحات السردية. ولكي يتجنب المترجم لَبْس التصورات الذي قد يثيره المشترَك المصطلحي سرد في اللغة العربية، يعمد إلى مقابَلة narration بمصطلح المحكي الذي، وإن دل على السرد، فإنه يزيد من فوضى المصطلح وتفرُق دواله وتشعب تصوراته، حيث تتنافس أربعة مصطلحات على مقابلة المصطلح السردي الأجنبي، وهي: السرد والرواية والقص والحكي. وقد سبق أن عللنا، في معرض حديثنا عن مصطلح الحكي الذي اصطفاه يقطين مقابلاً لمصطلح récit، كيف أن السرد يمكن أن يحيل إلى الجنس الأدبي، كما يمكن أن يشير إلى أسلوب تقديم الحكاية، بينما لا يمكن أن يدل على تصور المحكي، لأن السرد، كجنس أدبي، يتجلى عبر المحكي الذي يعتبر بنيةً أو نسقاً أو هيكلاً، ويتداخل معناهُ مع معنى التخييل fiction مثل ما يعتقد تودوروف، ولأنه، كسجل كلامي أو صيغة خطابية، مكون رئيس من مكونات ذلك المحكي. ومن ثم، فما على الدارس أو المترجم إلا أن يحدد التصور الذي يبتغيه أثناء توظيفه أو ترجمته لهذا المشترَك المصطلحي. وحين يحاول خشفة ترجمة مصطلح récit في صيغة الجمع،

يضطرب بين شكلَيْن اثنيْن، هما: سرديات وسرود. ولا ريب أن الشكليْن، معاً، لا يعبران عن تصور المصطلح السردي الأجنبي، مع أنه قد تم قبولهما نحوياً وتداولهما مصطلحياً بين المشتغلين بالسرد والمترجمين؛ فقد جرت السرديات على اللُّسْن، مثل اللسانيات، والسيميائيات، والتعليميات، كما جرت السرود ومثلها النقود ومفردها نقد. وإذا كنا قد نفيْنا عن السرد، وجمعه سرود، إمكان أن ينهض بمقابلة récit وأن يحيل إلى تصوراته الثلاثة؛ الحكاية، والخطاب، والسرد، إلا إذا انصرف المصطلح إلى التعبير عن التصور الثالث narration، فإننا ننفي عن السرديات إمكان أن تقوم هي، كذلك، بالدلالة على تصور هذا المصطلح؛ فقد ألفيْنا بعض النقاد يريدون بالسرديات المحكيات تارةً، حكايات أكانت، أم قصصاً، أم روايات، أم متوناً تشتمل على السردية narrativité مثل الأساطير والمقامات، وشعرية تلك المحكيات وخصائصها الجوهرية تارةً أخرى، مثل محمد الشحات في كتابه «سرديات المنفي؛ الرواية العربية بعد عام 1967»، وصلاح فضل في كتابه «سرديات القرن الجديد». أما السرديات، التي تقابل المصطلح الأجنبي narratologie، فهي العلم الذي يدرس المحكي من حيث محتواهُ، وملفوظهُ، وتلفظهُ، ومعناهُ، وتلك هي السرديات العامة، أما السرديات الخاصة أو البنيوية، التي تمثلها أعمال جينيت، فتركز اهتمامها على الملفوظ.

ويتكرر تململ المترجم، مرة أخرى، حين يقابل histoire- بمصطلح القصة أو الحكاية. وهو تململٌ يكاد يعتور النقاد والمترجمين، جميعهم، الذين لا يتجشمون عناءَ ممارسة تقييس المصطلح باعتماد منهج إعادة تحديد الكلمات، ابتغاء التفريق بين المصطلح السردي الأصلي، والمفردات السردية الهامشية المصاحبة له، مثل مصطلح السرد الذي تلازمه مفردات الرواية، والقص، والحكي، ومصطلح الحكاية الذي تلازمه مفردتا القصة والمحكي؛ فنحن نعتقد أن السرد والحكاية مفردتان أصليتان جديرتان بمقابلة narration وhistoire، بينما المفردات الأخرى هي مصاحبات للمصطلحيْن. وقد يذهب أحدهم مذهباً مختلفاً؛ فيجعل الحكي مصطلحاً أصلياً يقابل narration والمفردات الأخرى ملازمات له، مثل خشفة، أو يجعله مصطلحاً أصلياً يقابل récit وتصاحبه مفردتا المحكي والحكاية، مثل يقطين، أو يجعل المحكي مصطلحاً أصلياً يقابل histoire وتلازمه مفردتا القصة والحكاية، مثل يقطين أيضاً.

حينها، قد يكون لزاماً على المشتغلين بالسرد والمترجمين الاهتداء بمنهج إعادة تحديد المصطلحات الموجودة (23)؛ أي إعادة النظر في تصورات المقابلات المصطلحية للمصطلحات السردية الأجنبية، قصد مجاراة حداثة التصورات وتجددها في اللغة – المصدر من جهة، وتوحيد المصطلح في اللغة – الهدف من جهة أخرى. ولن يتهيأ ذلك، بطبيعة الحال، إلا بتنسيق الجهود وتكاملها بين مجموع المشتغلين بالسرد والمترجمين في ميدانيْن ينبغي لهما، في حال عدم حصول إجماع على مصطلح ما، أن يستنجدا بمناهج التقييس التي توفرها المصطلحية والتي نجد بعضها في علم و/ أو فن الترجمة نفسه، حيث لا يكتفي عالم السرد الذي يترجم مصطلحات بعينها والمترجم الذي يترجم نصوصاً كاملة ومن ضمنها تلك المصطلحات بما هو قائم من مصطلحات غير متفق عليها بسبب وجود مفردات متقاربة في التصور، بل يمكن له ترجمة المصطلحات وتوليدها وتوحيدها في حدود ما تتطلبه شروط العمل المشترَك، وما توفره اللغة – الهدف من إمكانات معجمية؛ فالاشتغال المصطلحي الذي هو وقفٌ على المتخصص في المصطلحية والذي قد ينهض به المترجم، عند الضرورة، لا يتم سوى في هذه اللغة.

وإذا كنا نفترض أن بعض المصطلحات بحاجة إلى تجديد المواضعة والاصطلاح لتقارب تصوراتها، أو تداخلها، فإن لا شيء يدعو، في نظرنا، إلى إعادة تحديد الكلمات أو المصطلحات الموجودة بخصوص أشكال وتصورات عرفت إجماعاً إلى حد كبير، من قبيل الفاعل، والتضمين، والرؤية مع؛ فلا العامل يلازم الفاعل، لأنه ينصرف إلى مقابلة مصطلح actant، وهو يشير، في السيميائية السردية، إلى تصنيف الشخصية بناءً على العمل الذي تضطلع به، ولا الترصيع يصاحب التضمين، لأنه يفيد معنى النسج والتوازن والتساوي ولا يفيد معنى التأطير عند فيكتور شكلوفسكي، أو التضمين مثل ما يحدده تودوروف في مقاربته لحكايات «ألف ليلة وليلة»، ولا الرؤية المحايثة تلازم الرؤية مع، لأن المحايَثة، وإن عَنَتْ ما يعنيه تصور مصطلح vision avec من أن إدراك الأحداث هو إدراك داخلي يتم من منظور الشخصية – الراوي وليس من منظور الراوي الشاهد أو الخارجي أو البريء، فإنها لا تحقق المواءَمة اللغوية، لأنها أدنى إلى مقابَلة مصطلح immanence الذي يراد به، في اللسانيات، دراسة اللغة بوصفها نظاماً أو نسقاً أو بنيةً مكتفيةً بنفسها لا علاقة لها بالمؤثرات الخارجية تاريخية أكانت، أم اجتماعية، أم نفسية. أما الرؤية من خلف والرؤية من خارج فقد تصاحبهما مفردات مركبة أخرى، نحو الرؤية الخلفية، والرؤية من الخلف، والرؤية الخارجية، والرؤية من الخارج، على صعيد الدال، أو الشكل، أو التركيب، أو النحو، أو الصيغة فحسب، وليس على صعيد التصور. وكذلك الأمر بالنسبة لمصطلح المسارة الذي يؤثر خشفة تفجيره أو فرقعته، بتعبير المسدي، إلى ثلاث وحدات لسانية، هي الائتمان على السر. ومع ذلك، يجب العمل على تحقيق المواءَمتيْن اللغوية والتصورية، وكذا الاقتصاد اللغوي.

خـلاصـــة:

يثبت واقع ترجمة المصطلح السردي المعاصر عكس ما يدعو إليه المشتغلون بالسرد والمترجمون والنقاد العرب، عامة، ويبتغونه من وجوب تنسيق الجهود وتنظيمها في ميدان السرديات، حيث يعرف المصطلح اضطراباً كبيراً، بسبب انعدام التواصل العلمي بين المهتمين بالسرد اشتغالاً وترجمةً؛ إذ ينزع معظمهم إلى الفردية في صوْغ المقابلات المصطلحية، ويتنكر بعضهم للأعمال الرائدة في ترجمة المصطلح، ويستخف بعضهم الآخر بمحاولات المبتدئين وتساؤلاتهم المشروعة والملحة. أضف إلى ذلك اختلافهم جميعاً في إدراك تصور المصطلح في اللغة – المصدر، وتباينهم في تأويل مدلول الدال الذي يُراد له مقابلة المصطلح الأجنبي في اللغة – الهدف، وتجاهلهم لمبدأ شيوع المصطلح ومبادئ الترجمة، وطرائقها، ومناهج التقييس، وأهدافه. إن ذلك كله يولد فوضى مصطلحية، تتمثل في وجود مقابلات عديدة للمصطلح الأجنبي الواحد، بحيث يمكن أن نعتبر بعض تلك المقابلات مجرد مصطلحات مقترَحة، مادام أنه لم يجرِ الإجماع عليها من لدن المشتغلين بالسرد والمترجمين والنقاد، ذلك أن كل مقابل مصطلحي يعده واضعُه مقابلاً أصلياً تصاحبه مصطلحات هامشية يعدها واضعون آخرون مقابلات أصلية لا هامشية؛ فالبِنَوِيّة، في نظر مرتاض، مقابل مصطلحي أصلي، تلازمه مصطلحات البنيوية والبنيانية والبنائية، والحكي، لدى يقطين، مقابل مصطلحي أصلي تصاحبه مصطلحات المحكي والحكاية والسرد، والسرد، من منظور خشفة، مقابل مصطلحي أصلي تلازمه مصطلحات المحكي والحكاية والحكي،...؛ فما أشد حاجتنا، والحال كتلك، إلى استقرار المصطلح السردي المعاصر، في لغتنا العربية، وتوحيد استعماله وتداوله بين الدارسين والمترجمين والقراء. ■

الهـوامـش

1 – عبدالملك مرتاض: «في نظرية الرّواية؛ بحثٌ في تقنيات السّرد»، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د. ط، 1998، ص 85.

2 – عبدالملك مرتاض: «في نظرية النقد؛ متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها»، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، 2010، ص 190، 191.

3 – علي القاسمي: «الترجمة وأدواتها؛ دراسات في النظرية والتطبيق»، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط. 1، 2009، ص 91.

4 – فريدريك معتوق: «معجم العلوم الاجتماعية؛ إنكليزي – فرنسي – عربي»، مراجعة وإشراف: محمد دبس، أكاديميا إنترناشيونال، بيروت، د. ط، 2001، ص 326.

5 – يُنظَر: عبدالملك مرتاض: «في نظرية النقد؛ متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها»، ص 217.

6 – يُنظَر: رولان بارت: «التّحليل النصّي؛ تطبيقات على نصوص من التّوراة والإنجيل والقصّة القصيرة»، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشّرقاوي، دار النّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، منشورات الزّمن، الرّباط، د. ط، 2009، ص 32.

7 – سعيد يقطين: «السرديات والتحليل السردي؛ الشكل والدلالة»، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 2012،1، ص 134، 135.

8 – تهدف مناهج تقييس المصطلح، في نظر المصطلحيين، إلى تحقيق الاقتصاد اللغوي والمواءَمة اللغوية والمواءَمة في المدلول. ولما كان بعض أولئك المصطلحيين يعنون بالتصور الثابت على حساب المدلول المتغير بتغير اللُّسُن، فإنه يُستحسَن الحديث، في اشتغال الترجمة، عن المواءَمة التصورية بدلاً من المواءَمة في المدلول. يُنظَر: هنري بيجوان، فيليب تواورن: «المعنى في علم المصطلحات»، ترجمة: ريتا خاطر، مراجعة: سليم نكد، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، ط. 1، 2009، ص 29.

9 – سعيد يقطين، المرجع نفسه، ص 176.

10 – لقد حاولنا وصف طريقة ترجمة المصطلح السردي المعاصر في هذا المعجم أو القاموس، وتبين لنا أن العمل المشترَك لم يحُل دون تلافي فوضى المصطلح. يُنظَر: سيدي محمد بن مالك: «السرد والمصطلح؛ عشْر قراءات في المصطلح السردي وترجمته»، دار ميم للنشر، الجزائر، ط. 1، 2015، ص 107.

11 – يُنظَر: المرجع نفسه، ص 103.

12 – Gérard Genette : «Figures III», Seuil, Paris, 1972, p 71.

13 – سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 169، 170.

14 – سعيد يقطين: «تحليل الخطاب الروائي؛ الزّمن، السّرد، التّبئير»، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 3، 1997، ص 34.

15 – جيرار جينيت، المرجع السابق، ص 71.

16 – جيرار جينيت: «عودة إلى خطاب الحكاية»، ترجمة: محمّد معتصم، تقديم: سعيد يقطين، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 1، 2000، ص 18.

17 – فضلاً عن محاولته القصصية «مباهج باريس»، ترجم خشفة جملة من القصص والروايات العالَمية للكبار والناشئة، والدراسات المتخصصة، مثل: «الكتابة في درجة الصّفر» لبارت، كما ألف بعض الدراسات النقدية، نحو: «تأصيل النص؛ المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان».

18 – علي القاسمي، المرجع السابق، ص 141.

19 – المرجع نفسه، ص 92.

20 – Tzvetan Todorov : «Littérature et signification», Larousse, Paris, 1967, p 7.

21 – المرجع نفسه، ص 69.

22 – من الدراسات والترجمات التي أُلفت في السرديات العامة قبل ترجمة خشفة لكتاب تودوروف، نذكر بمقتضى الترتيب التاريخي:

– تزفيتان تودوروف: «النّاس – الحكايات؛ ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التحليل البنيوي»، ترجمة: موريس أبو ناضر، مجلّة «مواقف»، 1971.

– مُشترَك: «نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس»، ترجمة: إبراهيم الخطيب، 1982.

– يمنى العيد: «الراوي: الموقع والشكل؛ بحثٌ في السرد الروائي»، 1986.

– جيرار جينيت وآخرون: «نظريّة السرد من وجهة النظر إلى التبئير»، ترجمة: ناجي مصطفي، 1989.

– سعيد يقطين: «تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السّرد، التّبئير»، 1989.

– تزفيتان تودوروف: «الشعرية»، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، 1990.

– محمّد الناصر العجيمي: «في الخطاب السّردي؛ نظرية قريماس Greimas، 1991».

– رولان بارت وآخرون: «طرائق تحليل السرد الأدبي»، ترجمة: مجموعة من الباحثين، 1992.

– فاضل ثامر: «اللغة الثانية؛ في إشكالية المنهج والنّظرية والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث»، 1994.

– سمير المرزوقي، جميل شاكر: «مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً»، د. ت.

23 – بخصوص منهجيْ إعادة تحديد الكلمات وإعادة تحديد المصطلحات الموجودة، يُنظَر: جان ساجر: «التّقييس المصطلحيّ»، ترجمة: د. جواد حسني سماعنه. ويشير المصطلحي والمترجم إلى أنّ النص المنقول مستلٌ من فصلٍ من كتاب «جان ساجر» الموسوم «A practical Course in Terminology Processing».

الإبدال الشعري

قراءة في تجربة محمود درويش الشعرية

[صالح لبريني *]

محمود درويش شاعر بقامة العظماء والشعراء الذين نذروا حياتهم لخلق تجربة شعرية؛ تستحق منا الإصغاء والتأمل،والغوص عميقاً في بحرها الطافح بغنى، وثراء الرؤية، والتصور للعملية الإبداعية، وبرؤيا شعرية متفتقة من عمق الشعور، والإدراك بقيمة الإنسان والكون بحمولتهما الفلسفية، والإبداعية،مما يشكل حافزا لرسم معالم شخصية قدمت الكثير، وتقاسمت مع المجتمع خبز المعاناة، ومن نفس الإناء شربت النفي والتشرد، الشيء الذي يقودنا إلى القول إن هذا الشاعر أسطورة خارقة في الكتابة والحياة،على اعتبار كونه مبدعاً استطاع أن يتجاوز المعتاد والخارق، ويؤسس لتجربة شعرية أنيقة جمالياً، وفنياً في اللغة والأسلوب، في التركيب والدلالة، إنها تجربة تمتح من العمق الإنساني زخمها الإبداعي والجمالي. وتكشف «عن مخيلة شعرية خصبة ولود، وعن إحساس مرهف عميق باللغة، وعن رؤية فنية عميقة تزري بإبهام الشعر وانغلاقه» (1).

* باحث أكاديمي من المغرب.

1 - شجرة محمود الشعرية الوارفة

لا يمكن أن نفصل، الشاعر محمود درويش، عن شجرته الشعرية الضاربة جذورها في تربة إنسانية غنية، تستقي حياتها الإبداعية من ينابيع ثقافية، ومعرفية متنوعة المشارب والاتجاهات، مما أسهم في صقل الموهبة الشعرية والإبداعية لديه، هذه الشجرة التي أثمرت شعرية درويشية لا يمكن تجاوزها في تاريخ الشعري العربي المعاصر. كأيقونة شعرية لها مَيْسَمُها الجمالي والفني، وطعمها الذي لا يتذوقه إلا الراسخون في محبة الشعر، الحياة والجمال. فجمال تجربته الشعرية كامنة، في كونه، آمن بأن الإبداع الحقيقي، هو الذي يثوي في ثناياه القيم الإنسانية العظيمة التي قدم الإنسان، منذ أن وجد على هذه الأرض، تضحيات جساماً بغية إشاعتها، والدفاع عنها، وتوطينها داخل المجتمعات، وهذا ما قام به محمود درويش، طيلة حياته، منافحاً عن الحق في الحياة، في الحب والجمال، في الخلق والتعبير عن الذات والوجود، والذي يزكي طرحنا هذا ارتباطه بقضية الإنسانية جمعاء، القضية الفلسطينية، إذ جسدها شعرياً بطريقة تعبيرية سمت بها إلى أن تصبح قضية جوهرية إبداعياً؛ ومصيرية وجودياً لكل من يحمل فكراً إنسانياً أصيلاً. لذلك يبدو أن تجربته عرفت انعطافات اتسمت بالتحول والجدة، فمن الشعرية التحريضية حيث كان الصوت الشعري صوتاً مرتفعاً لا يبالي إلا بالإفصاح عن الهم الفلسطيني كجرح أبدي، مما «أنجب قصيدة واسعة، احتضنت الوطن، والحب، والصداقة، وآهات إفريقي مضطهد مجهول، فقد العالم كله من وجهة فلسطينية، فكان فلسطيني الرؤية، والهوية، والموت، (2) والذي يثبت ذلك قصيدة «بطاقة هوية» التي تحولت إلى نشيد هوياتي لكل فلسطيني وعربي إلى الرومانسية الواقعية الحالمة.

يقول في قصيدته «أحمد الزعتر»:

«وَأَنَا الْبِلَادُ وَقَدْ أَتَتْ
وَتَقَمَّصَنِي
وَأَنَا الذَّهَابُ الْمُسْتَمِرُّ إِلَى الْبِلَادِ
وَجَدْتُ نَفْسِي مِلْءَ نَفْسِي». (3)

إنه توحد الذات مع الأرض، توحد سرمدي مفتوح على امتدادات وجودية تكشف عن التجذر والتماهي، مع ما يشكل هوية هذه الذات المتشظية الطافحة بهذا الحب والعشق للأرض. هكذا تغدو فلسطين قضية المصير بالنسبة للإنسان الفلسطيني والعربي، يقول الشاعر:

«فِلَسْطِينِيَّةُ الْعَيْنَيْنِ وَالْوَشْمِ
فِلَسْطِينِيَّةُ الْاسْمِ
فِلَسْطِينِيَّةُ الْأَحْلَامِ وَالْهَمِّ
فِلَسْطِينِيَّةُ الْمِنْدِيلِ وَالْقَدَمَيْنِ والْجِسْمِ
فِلَسْطِينِيَّةُ الْكَلِمَاتِ وَالصَّمْتِ
فِلَسْطِينِيَّةُ الصَّوتِ
فِلَسْطِينِيَّةُ الْمِيلَادِ وَالْمَوْتِ». (4)

ما نلحظه، في هذا المقول الشعري، هو هذا التماهي بين الذات وفلسطين الأرض / المرأة، فالخطاب الشعري خطاب موجه للمرأة التي هي في الوقت ذاته، أرض فلسطين السليبة، فهو هنا يحاول أن يعيد للأرض هويتها المغتصبة، ولعل تكرار الاسم مرات عديدة دليل قاطع على الارتباط الوجودي، كما تمثل «البؤرة الخصبة الولود التي تفيض منها دلالة القصيدة، وتظل تسبح داخل ضفافها، أو تكون هي سرير النهر الذي تتدفق فيه مياه القصيدة كلها فيحضنها، ويمنحها صورتها النهائية». (5) فالذات لا وجود لها في غياب الأرض، بل أكثر من ذلك أن الشاعر يصدح بعشقه الأبدي للأرض حين يُقْسِمُ بحبه لها يقول:

«وَأُقْسِم:
مِنْ رُمُوشِ الْعَيْنِ سَوْفَ أَخِيطُ مِنْدِيلا
وَأَنْقُشُ فَوْقَهُ شعراً لِعَيْنَيك
وَاسماً حِينَ أَسْقِيهِ فُؤَاداً ذَابَ تَرْتِيلا
يَمُدّ عَرَائِشَ الأَيْكِ
سَأَكْتُبُ جُمْلَةً أَغْلَى مِنَ الشُّهَداءِ وَالْقُبَلِ
فلسْطينيّة كَانَتْ وَلَمْ تَزَلْ». (6)

هي الأرض، بالنسبة للذات الشاعرة، نشيد لفلسطين معزوف بأنامل الروح، ونبض الأوصال، إنه عشق نابع من الرغبة في الحياة، لكن الأرض ستفقد طعمها حين يتوسدها الغريب، ويغتال أحلام أجيال آمنت بها، وقدمت الغالي والنفيس مقاومة وشهادة من أجل تربتها الطاهرة وحضارتها، وفرض على الشعب اتفاقية سلام واهٍ وخادع؛ نجد محمود درويش في قصيدة «خطاب السلام» يوظف أسلوب السخرية والتهكم تفصح عن الرفض، وتدين سلاماً مجحفاً لحق الفلسطيني، يقول:

«وَيَا أَيُّهَا الشَّعْبُ اَنَ لَنَا أَنْ نُصْلِحَ تَارِيخَنَا
كَيْ نُضَاهِي الْحَضَارَاتِ قَوْلاً وَفِعْلا
وَالْآنَ انا أَنْ نُلَقِّنَ أَعْدَاءَنَا السَّلَامَ دَرْساً وَحَلاّ
سَنَقْطَعُ عَنْهُمْ جَمِيعَ الذَّرائِعِ كَيْ لا
يَفِرُّوا مِنَ السِّلْمِ مَاذَا يُرِيدونَ؟ مَاذَا؟
يُرِيدُونَ كل فلسطين ؟
أهلاًوسهلا
يريدون أطراف سيناء ؟
أهلاً وسهلا
يريدون رأس أبي الهول -هذا المراوغ في الوقت؟
أهلاً وسهلا
يريدون مرتفعات الهجوم على الشام؟
أهلاً وسهلا
يريدون أنهار لبنان ؟
أهلاً وسهلا
يريدون تعديل قرآن عثمان؟
أهلاً وسهلا
يريدون بابل كي يأخذوا رأس «نابو» إلى السبي؟
أهلاً وسهلا
سأعطيهم ما يشاؤون وما لا يشاؤون كي
آخذ السلم والسلم أقوى من الأرض، أقوى
وأغنى
فهم بخلاء لئام
ونحن كرام كرام
وعاش السلام». (7)

إن ما نلمسه، في هذا البيان الشعري، هو الإدانة التي تنطوي على سخرية ماكرة، الغاية من وراءها، تصحيح الاختلالات والأعطاب التي لحقت الأمة العربية التي تخلت عن الإنسان الفلسطيني ليواجه مصيره بمفرده، فإذا كانت حدة الصوت الشعري جد مرتفعة نظراً للعلاقة المتينة التي تربط الشاعر بالأرض، يمكن القول إن التجربة الشعرية لدى درويش تمتاز بشعرية المفارقات، والمغايرة لأنها تدفع بالمتلقي إلى توظيف كافة حواسه، ومداركه، وتغيير في كل تناول لتجربته، آليات الاشتغال النقدي، ذلك أن الخرق سواء على مستوى بنية الجملة الشعرية، أو على مستوى الرؤيا الشعرية التي تذهب بعيداً في التخييل، وتجعل العين الناقدة تصاب بالعمى القراءاتي والتأويلي، بل الأغرب من هذا هو البحث الدائم، عن خلق نص يستمد وجوده من التعالق المدهش، والفتان بين الذات كمصدر للتجربة، والواقع الذي تحيا فيه، هذا التعالق مَكَّنَ درويش من تشكيل القصيدة التي تقول أو تعبر بصوت مرتفع إلى نص مُشَفَّر، مرموز، نص إيحائي يخفي حقيقته

الدلالية، وينفلت من القراءة الأولية، نص لا يمنحك نفسه إلا بعد مكابدة شاقة، مدهشة ومغرية بالمتابعة والملاحقة الطيبة، ذلك أن النص الدرويشي نص يبدو بسيطاً في معجمه اللغوي، وبنيته السطحية، لكن ميزته أنه يأخذك إلى أقاصي بلاغة شعرية، تمنح من علومها بوسيلة نلمس فيها ذكاءَ البديهة في البناء، وخرقَ الشائع والمتداول مما يُرْبِكُ الذائقة الشعرية، ويفتح «آفاقاً إنسانية رحبة، ويدخل منطقة الأسئلة الكونية الحرجة، فيستحق أن يكون شاعر الأسئلة الكبرى (...) ونظل نشم في هذا الشعر رائحة الأرض، والعشب، والمطر، وروائح الأحباب، ونرى صورة الوطن وأوجاعه، كما نرى أحلامه الفصيحة المشرقة». (8)

2 – البحث عن الكينونة الشعرية:

إن الشاعر محمود درويش، بواسطة تجربته الشعرية، يكتب سيرة كينونته شعرياً بلغة الرؤيا المرتبطة بالعودة إلى الذات، والاحتفاء بها أيما احتفاء يستبطن الأغوار والكوامن، في تناغم مع المعطى الواقعي، وهذا ما نلمسه في ما يمكن أن نعته بشعرية المساءلة، أي الخروج من شعرية التحريض إلى شعرية السؤال. هذه الشعرية التي جعلت محمود درويش يرتقي إلى مصاف الشعراء الكونيين، لأن تجربته تخلصت من جهوريتها بغية الإنصات إلى الذات والكون في أسمى تجلياتهما، يقول الشاعر:

«أَمَّا أَنَا، فَسَأَدْخُلُ فِي شَجَرِ التُّوتِ
تُحَوِّلُنِي دُودَةُ الْقَزِّ خَيْطَ حَرِيرٍ،
فَأَدْخُلُ فِي إِبْرَةِ امْرَأَةٍ مِنْ
نِسَاءِ الْأَسَاطِيرِ،
ثُمَّ أَطِيرُ كَشَالٍ مَعَ الرِّيحِ» (9)

فالذات الشاعرة تقول كينونتها، عبر الاندغام التام مع عناصر الطبيعة، والتلاحم الأصيل مع الذات، ومن تم فالحفر العميق في بنية الجملة الشعرية؛ التي تتميز بالجمع بين المجسد، والمتخيل، بتعبير آخر، قدرة درويش على التقاط صورة الواقع وصورة الخيال، ومزجهما في لوحة تشكيلية بديعة؛ تكشف عن مدى تمكن الشاعر من أدواته الإبداعية، وتملكه لتصور عميق للعملية الشعرية، حيث الغوص في الخبايا والأسرار الذاتية والوجودية، استطاع بواسطته التأكيد على أن كينونته لا تكتمل إلا داخل العلاقة الجدلية بين الذات والواقع بتجليات جمالية وفنية رائقة وبديعة. ولكي «يحقق النص غايته الجمالية يجب أن يحمل، في الوقت نفسه عبء وظيفة أخلاقية، أو سياسية، أو فلسفية، أو اجتماعية». (10)

وهذا ما ميز التجربة الدرويشية التي تنماز بشعر مُرْبِك، ومُكَهْرِب للدَّواخل، مُتْعِب في مجاهدته، ومقاربته لأنها تجربة تحلم بسنونوة توسع مضايق الأرض، وتبحث عن مخلِّص لها، يقول:

«أنَا حُلْمِي، كُلَّمَا ضَاقَت الْأَرْضُ وَسْعُهَا
بِجَنَاحِ سُنُونُوَة وَاتَّسَعَتْ، أَنَا حُلْمِي» (11)

أليس، في هذا المقول الشعري، ما يغري بالغوص بما يكفي من مجاذيف علّنا نصطاد ولو درة واحدة من درر الشعرية الوامضة؛ التي لها امتداد في الذاكرة الصوفية حيث يقول صاحب التجربة العرفانية النفري (كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة)؟! لكن التجديد والخرق الذي أحدثه درويش يتمثل، في كون التحليق بجناحي سنونوة، يحول الرؤية إلى الأرض، أي إلى العالم الواقعي أو السفلي إلى رؤيا تخييلية تعانق كل ماهو أبدي، سرمدي في الذات والعالم بواسطة الحلم. أليس الشعر، في كنهه، محاولة القبض على المنفلت، والمراوغ من حياة الإنسان، ودهشة الوجود، والحلم بأكوان متخيلة تعيد الذات فيها كينونتها.

إن ما يميز التجربة الدرويشية ؛ أنها تظل عصية على مجاراة تحولاتها على مستوى الكتابة الشعرية، فإذا كان المألوف والمشاع حوله؛ يتجلى في تمثيله القضية الفلسطينية أحسن تمثيل، من خلال، الالتحام معها التحاماً أثر على شعرية محمود درويش، إذ وسم بشاعر القضية، مما جعله يصرخ في وجه الجميع بقولته المدوية والصاعقة «أنقذونا من هذا الحب القاسي» تعبيراً عن رفضه القاطع على ربطه بذلك، خصوصاً أن تجربته شهدت تحولات اتسمت بالخلق والتجديد، فالشاعر انفلت من أسر المعطى الإيديولوجي للقضية، إلى معانقتها بما ينسجم وتصوره للعملية الشعرية، التي تخلت عن التعاطي معها بلغة الصراخ والعويل ؛ إلى لغة تنصت إلى الذات الشاعرة في تدفقاتها الواعية واللاواعية؛ للاحتفال بما هو يومي؛ بسيط دافئ وحميمي حوّل التجربة الدرويشية إلى مَشْتَلٍ لزراعة بذور شعرية التفاصيل واليومي؛ التي تمثل رافداً من روافد التجربة في شموليتها، أي أن الشاعر عاد إلى ذاته عودة فيها من الألق والبهاء الشعريين النادرين؛ في شعرية عربية تعاني من أعطاب إبداعية مزمنة، وهذا ما نلمسه في دواوينه الأخيرة التي احتفي أيما احتفاء بالذات في ارتباطها بالمشترك الجمعي، ولتبيان ذلك نقف عند هذا الشاهد الشعري الذي يقول فيه درويش، محتفياً بسلطة المكان كمقوم من مقومات التجربة الإبداعية لديه:

«أُطِلُّ كَشُرْفَةِ بَيْتٍ، عَلَى مَا أُرِيد
أُطِلُّ عَلَى أَصْدِقَائِي وَهُمْ يَحْمِلُونَ بَرِيدْ
الْمَسَاء :نَبِيذاً وَخُبْزاً،
وَبَعْضَ الرِّوَايَاتِ وَالْأُسْطُوَانات
أُطِلُّ عَلَى نَوْرَس، وَعَلَى شَاحِنَاتٍ جُنُودْ
تُغَيِّرُ أَشْجَارَ الْمَكَان» (12)

فالمقطع الشعري متع بمائية شعرية عذبة؛ تحتفي بالذات وهي غارقة في تفاصيل اليومي والعابر؛ غير أنه ممتد إبداعياً، في تواشج مع المكان كذاكرة وتاريخ يتعرض للتشويه والمحو، إلا أن الشاعر عبْر هذه التركيبة، أو التوليفة الشعرية، نجح في إعادة الاعتبار لسيرة الطفولة والتاريخ في اللحظة نفسها، فالرؤية الشعرية مختصرة في زاوية نظر تبدو للوهلة الأولى بسيطة، غير أنها رؤية ملتحفة برؤيا شعرية تنهل من روافد الشعر الكوني والحضارة الإنسانية (التراث، التاريخ، الرموز، الأساطير...) عمقها الأصيل والفريد. وما يؤكد هذا الحضور للذات هو هيمنة ضمير المتكلم (أنا) الشيء الذي يبصم التجربة الشعرية بالانفتاح على عالم الذات؛ بما يمثله من تجربة فردية في الحياة، وصياغة عالم الواقع صوغاً إبداعياً؛ له حمولة جمالية وأبعاداً فنية لأنه «ليس ثمة حياة شعرية، ولكن ثمة رؤية شعرية للحياة، رؤية مركبة من قوى النفس مجتمعة تتضافر فيها قوة الإحساس وقوة العقل» (13)، فالقصيدة الدرويشية جمّاعُ الذاكرة الفردية، والجماعية بأسلوبية تمزج التاريخ باليومي، الشعري بالفكري، الرمزي بالأسطوري، الواقعي بالخيالي لخلق سمفونية تحفل بصليل السيوف، وحفيف امرئ القيس الحزين على ملك ضائع، وجهابذة التسلط والقهر، يقول:

«تَحْتَ الْقَصِيدَة :تَعْبُرُ الْخَيْلُ الْغَرِيبَةُ.
تَعْبُرُ الْعَرَبَاتُ فَوْقَ كَوَاهِلِ الأَسْرَى،
وَيَعْبُرُ تَحْتَهَا النِّسْيَانُ وَالْهَكْسُوسُ.
يَعْبُرُ سَادَةُ الْوَقْتِ، الْفَلاسِفَةُ، امْرُؤُ الْقَيْسِ الْحَزِينُ عَلَى غَدٍ
مُلْقىً عَلَى أَبْوَابِ قَيْصَر.
يَعْبُرُونَ جَمِيعُهُمْ تَحْتَ الْقَصِيدَة». (14)

القصيدة مفعمة بروائح الحروب، ومكر التاريخ، وبالرموز الشعرية والتاريخية وكذا الحضارية التي تحمل ضياعها في داخلها وصيرورتها، كما يحمل الشاعر غربته ونفيه في دواخله، نظراً لما تتعرض له الذات من تخريب للذاكرة

من لدن الخيل الغريبة، والتي لها إحالة ضمنية على الصهاينة، والمكان من مسخ يومي، هي حالة الشعر حين تتماهى التجربة مع الواقع تماهياً جمالياً إبداعياً، يؤسطر الذات والواقع. وما نلحظه هو أن بنية العبور بنية حاضرة، لكنها بنية طارئة معرضة للتلاشي؛ بمحض الحتمية التاريخية والحضارية، التي تجعل العابر مآله الزوال والإمحاق، لكون علاقتها بالأرض علاقة هشة، ومن ثم فمصيرها النسيان والتلاشي. لكن الذي يريد الشاعر قوله؛ هو أن القصيدة أكبر من التاريخ، وأعظم من سلطة مصيرها الغياب والزوال، فالنصر، بحسب درويش، سيكون للإبداع الحقيقي، وللنص الذي يستطيع تكثيف التجربة الذاتية والذاكرة الجمعية تكثيفاً كونياً في صياغة جمالية تخلق الدهشة والصدمة عند القارئ، وله تجذر في الماضي والحاضر؛وامتدادات في المستقبل.

فالتجربة الدرويشية تجربة لها خصوصياتها الإبداعية، التي تتمثل في هذه القدرة على شحن الملفوظ النصي بطاقة هائلة من الدلالات والإيحاءات، مما يرفع من حدة التوتر الذي تعيشه الذات في علاقتها بالواقع كتاريخ وحضارة، حياة وتجارب وواقع يتعرض للاغتصاب اليومي؛يقول الشاعر في قصيدة (إلى آخرى وإلى آخره):

«هَلْ تَعِبْتَ مِنَ الْمَشْيِ
يَا وَلَدِي، هَلْ تَعِبْتَ؟
-نَعَمْ، يَا أَبِي
طَالَ لَيْلُكَ فِي الدَّرْبِ،
وَالْقَلْبُ سَالَ عَلَى أَرْضِ لَيْلِكَ
- مَازِلْتُ فِي خِفَّةِ الْقَطِّ
فَاصْعَدْ إِلَى كَتِفَيَّ،
سَنَقْطَعُ عَمًّا قَلِيلِ
غَابَةَ الْبُطْمِ وَالسِّنْدِيَانِ
(...)
يَا أَبِي، هَلْ تَعِبْتَ
أَرَى عَرَقًا فِي عُيُونِكَ؟
يَا ابْنِي تَعِبْتُ...أَتَحْمِلُنِي؟
مُثْلَمَا كُنْتَ تَحْمِلُنِي يَا أَبِي،
وَسَأَحْمِلُ هَذَا الْحَنِينَ
إِلَى
أَوَّلِي
وَإِلَى أَوَّلِهْ.».. (15)

نقف، في هذه الحوارية الشعرية، على العلاقة التواشجية التي تربط الأب بولده المتجسدة عبر ثنائية السؤال والجواب، دلالة على المشترك الذي يجمعهما والهم التاريخي والجرح الفلسطيني الغائر في الذاكرة، كما يفضح حجم المعاناة لكليهما جراء التشرد في المنافي وضياع الأرض. ويكشف أيضاً عن إبداعية خلاقة لدى درويش، إذ وسم النص، بمسحة إيقاعية ذات بعد جمالي، لتمرير الخطاب المتجلي في الدعوة إلى تحمل المسؤولية التاريخية تجاه القضية، أي أن هذه الأخيرة أمانة ثقيلة ونفيسة تركها السلف للخلف. وما ينبغي الإشارة إليه أن الصوت الشعري حزين وشجي؛ يحمل في تلافيفه توتراً وجودياً لذات تنغمس في واقع مثقل بالتشرد، والترحال، واللاإقامة، إنها تعيش شتاتها المكاني، الزماني والوجودي، اعتباراً لما لحقها من صنوف الطرد والتهجير، إضافة إلى الاعتماد على أنسنة الأشياء؛ مما زاد من حرارة التجربة وعمقها، يقول:

«وَالْجَفَافُ يُحَدِّقُ فِي النَّهْرِ،
أَوْ يَتَطَلَّعُ نَحْوَ النَّخِيلِ
وَيُخْطِئُ بِئْرِي الْعَمِيقَةَ». (16)

إن صورة التحديق دليل على الشراسة والعنف؛ الذي

تتعرض له الذات الشاعرة في علاقتها بالواقع، هذا الواقع الغامض الأفق، واقع يتصف بالجدل والتوتر بين ثنائية الحياة والموت، حيث يهيمن الجفاف كتيمة موضوعاتية في البنية النصية، وكاستعارة على قوة حضور الموت؛ مقارنة بالحياة كتيمة موضوعاتية تؤثث الرؤيا الشعرية للشاعر، فبالرغم من الحضور الكارثي للموت، فما تسعى إليه الذات هو الحياة، والشعراء يحبون الحياة كي يؤسسوا خلودهم وديمومتهم، وعليه فإن هذا الموت لم يستطع كشف بواطن الذات الطافحة بالحب والرغبة في الشهادة من أجل الحياة التي يمثلها الوطن/فلسطين. هكذا هي الذات تبحث عن كينونتها المفتقدة، بفعل عوامل جغرافية، وتاريخية، ودينية، مما حولها إلى مرجل يغلي بالألم والجرح الأبديين، لذلك تختار القصيدة هوية لها، والمرأة التي تتماهى فيها الذات الشاعرة لتعكس صورة الإنسان الفلسطيني/الشاعر الكليم والمنفي والمتشرد بين أمكنة تزيد الإحساس باللاجدوى حدة وضراوة، يقول درويش:

«الْقَصيدَةُ بَيْنَ يَدَيَّ، وَفي وُسْعِهَا
أَنْ تُديرَ شُؤُونَ الْأَسَاطير،
بِالْعَمَلِ الْيَدَوِيِّ، وَلَكِنَّني
مُذْ وَجَدْتُ الْقَصيدَةَ شَرَدْتُ نَفْسي
وَسَاءَلْتُهَا :
مَنْ أَنا
مَنْ أَنا؟». (17)

فالأنا تعيش الغربة وفقدان الهوية داخل القصيدة، إنه بحث دائم عن الكينونة المفتقدة، وبحث في الوقت نفسه، عن ديمومة تتجاوز النهائي والممتد، ومع كل هذا فالعودة إلى الذات جلية بوضوح؛ مما يعكس التحول الذي شهدته الكتابة الشعرية لدى درويش منذ ديوان «أحد عشر كوكباً» ؛الذي كان انعطافة قوية في المسار الشعري الذي اتسم بالجدة والخصوبة في التخييل، فالذات تحولت إلى بؤرة للكتابة الشعرية منها تستقي التجربة حمولتها وزخمها ورواءها ورؤاها، مادامت لا تمتلك مفاتيح كينونتها في المكان والزمن بأبعاده الثلاثة (الأمس، الحاضر والغد)، بيان جلي عما يعتري الذات من شعور باطني باليأس والسأم الوجوديين يقول:

« لَوْ كَانَ لِي حَاضِرٌ آخَرٌ
لَامْتَلَكْتُ مَفَاتِيحَ أَمْسِي
وَلَوْ كَانَ أَمْسِي مَعِي
لَامْتَلَكْتُ غَدِي كُلَّهُ» (18)

إن تيمة الفقدان هي اللسان المعبر عن مأساة الذات ومعاناتها جراء الاغتراب القسري، والنفي الضاري، والجرح المتأجج في الداخل، هي تراجيدية أنطولوجية للكائن الفلسطيني تفصح عنها التجربة الدرويشية وجودياً وشعرياً، وأمام هذا كله لا تجد الذات الشاعرة سوى مجابهة الموت بمفردها حتى تحقق هويتها المغيبة بالقوة والفعل، يقول الشاعر:

«مَنْ أَنْتَ، يَا أَنَا ؟
فِي الطَّرِيقِ اثْنَانِ نَحْنُ، وَفِي الْقِيَامَةِ وَاحِدٌ.
خُذْنِي إِلَى ضَوْءِ الثَّلَاثِي كَيْ
أَرَى صَيْرُورَتِي فِي صُورَتِي الْأُخْرَى
فَمَنْ سَأَكُونُ بَعْدَكَ، يَا أَنَا ؟
جَسَدِي وَرَائِي أَمْ أَمَامَكَ؟
مَنْ أَنَا يَا أَنْتَ ؟
كُونِّي كَمَا كَوَّنْتُكَ، اذْهَنِّي
بِزَيْتِ اللَّوْزِ، كَلِّلْنِي بِتَاجِ الْأَرْزِ.
وَاحْمِلْنِي مِنَ الْوَادِي إِلَى أَبَدِيَّهْ
بَيْضَاءَ عِلِّمْنِي الْحَيَاةَ عَلَى طَرِيقَتِكَ،
اخْتَبِرْنِي ذَرَّةً فِي الْعَالَمِ الْعُلْوِيِّ

ساعِدْني علي ضجر الخلود، وكنْ رحيماً
حين تجرحني وتبزغ من شرايينِي الورود » (19).

إنها سمفونية غنائية شجية تراود الذات كي تعْبُرَ إلى اللانهائي، وتقطع جسور الوجود لتعانق الأبدي، فبين السؤال عن الهوية مروراً بالتوحد والتماهي، والحوار الداخلي بين الأنا والجسد، اللذين يوجدان بين كماشة الحياة والموت، الحضور والغياب، الحقيقة والخيال، إنه الصراع السرمدي بين عالمين متناقضين العالم السفلي والعالم العلوي، فالذات تتموقع بين الدناسة والطهارة، ومن تم تبحث عن الخلود في عالم تسوده المحبة الإنسانية، فبالحب يسمو الكائن البشري عن البهيمية ويحقق التواصل والمودة مع ذاته والآخر، يقول:

«لِنَذْهَبْ كما نحن:
سَيِّدَةً حُرَّةً
وَصَديقاً وَفِيّاً
لِنَذْهَبْ مَعاً في طَريقَيْنِ مُخْتَلِفَيْنِ
لِنَذْهَبْ كَمَا نَحْنُ مُتَّحِدَيْنِ
وَمُنْفَصِلَيْنِ،
وَلَا شَيْءَ يُوجِعُنَا». (20)

يؤكد الشاعر، في هذا المقطع الشعري، على أن الحب وسيلة من وسائل توطيد العلاقات الإنسانية، وتحقيق التواصل والتكامل، ويغيب الوجع باعتباره مسبباً للانفصال، وبالمحبة نحمي الحياة من العبث واللاجدوى، غير أن المقطع يضمر صوت الشاعر ابن حزم الأندلسي الذي يعطي للحب مفهوماً، قد جسده درويش بأسلوب شعري فيه التجديد والخلق يقول ابن حزم: «وقد علمنا أن سر التمازج والتباين في المخلوقات، إنما هو الاتصال والانفصال، والشكل دائماً يستدعي شكله والميل إلى مثله ساكن، وللمجانسة عمل محسوس وتأثير مشاهد، والتنافر في الأضداد، والموافقة في الآنداد، والنزاع فيما تشابه موجود فيما بيننا» (21).

إن العلاقة التي تجمع الذات الشاعرة بالمخاطبة (الأنثى) علاقة رحمية، فالأنا تبحث عن كينونتها في كينونة الآخر الذي يشكل بؤرة التواشج والتلاحم، وقد تحقق هذا بلغة شعرية باذخة في رمزيتها؛ تعتمد معجماً شعرياً لا غموض فيه بقدر ما يجعل النص الشعري يتوهج جمالياً؛ ويفيض بدلالات تستنبط البنى التعبيرية لتبرز البعد العلائقي الذي يربط الذات بالأنثى التي تحيل إلى الأرض، ولهذه الرابطة العلائقية «دلالات، وإيحاءات، وظلال تعبيرية عالية تجسد هذا الانتماء الروحي والارتباط الوجداني بفلسطين» (22). هكذا يجسد محمود درويش تيمة الحرية، والصداقة، والمحبة انطلاقاً من رؤية شعرية لا تأخذ؛ بعين الاعتبار، محاكاة الواقع وتصويره تصويراً فوتوغرافياً بقدر ما تشكله تشكيلاً تفيض منه القيم النبيلة مشعة ومتوهجة، إنه خطاب قيمي يخاطب الإنسان ويبصم التجربة بالتفرد والجدة.

3 - من النص الدائري إلى النص اللولبي:

إن التوصيف الذي نعتنا به «التجربة الدرويشية» لم يأت اعتباطاً؛ وإنما جاء انطلاقاً من قراءة متأنية للمتن الشعري للشاعر، الذي يمتد من منتصف الستينات الذي دشنه بديوان (أوراق الزيتون 1964) خاتماً مسيرته الإبداعية بديوان (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي 2009)، فالذات، في البدايات لم تستطع الفكاك من قبضة الواقع؛ الشيء الذي كان له انعكاس على المعجم الشعري الذي اتسم بالبساطة، بل إن «العبارة عنده مازالت في طفولتها، تعبر عن إحساسها تعبيراً مباشراً. المجاز أقرب ما يكون إلى الحقيقة، والاستعارة تكاد تغيب، والألم أشد وطأة من نداء الشعر، والمأساة أقوى من أن تتحول إلى استعارة إلى

فن» (23). أي أن صدى الواقع تردده الذات في بنية نصية ذات سمات صوتية عالية، ومتشحة بالصراخ والعويل؛ مما انعكس على جمالية النص الشعري أحياناً؛ وبعبارة أخرى إن موضوع الشعر يوجد خارج الذات، وبالتالي فهو شعر شعاراتي يقول الشاعر:

«يَا رِفَاقِي الشُّعَرَاءُ
نَحْنُ فِي الدُّنْيَا جَدِيدَة
مَاتَ مَا فَاتَ، فَمَنْ يَكْتُبْ قَصِيدَة
فِي زَمَانِ الرِّيحِ والذَّرَّة
يَخْلُقْ أَنْبِيَاء
قَصَائِدنَا بِلَا لَوْن
بِلَا طَعْم... بِلَا صَوْتٍ» (24)

فالمحمول الشعري ينضح بمضمون شعري الهدف من ورائه، توصيل الرسالة إلى متلق ذائقته الشعرية ذائقة إنشادية وإفهامية (من الفهم)، لذلك عمد الشاعر إلى معجم شعري بسيط وواضح؛ مما جعل صوت الذات مرتفعاً وذا ملمح خطابي نلمس فيه نوعاً من الانفعال، وذي بعد غنائي ثوري حالم. وعلى المنوالية الانفعالية نفسها يعبر الشاعر عن موقفه تجاه القضية؛ حيث النزعة الخطابية هي المهيمنة على المحتوى النصي، بل يتحول النص الشعري إلى منشور سياسي، ونموذجه قول درويش في قصيدة «نشيد للرجال»:

«وَيَشْتُمُنَا أَعَادِينَا :(هَلا...همَجٌ هَمْ...عَرَبٌ)
نَعَمْ عَرَبٌ
وضِلَا نَحْجَل
وَنَعْرِفُ كَيْفَ نَمْسِكُ قَبْضَةَ الْمِنْجَل
وَكَيْفَ يُقَاوِمُ الْأَعْزَلُ
وَنَعْرِفُ كَيْفَ نَبْنِي الْمَصْنَعَ الْعَصْرِي
وَالْمَنْزِل.».. (25)

إن محمود درويش، في هذا المقول الشعري، يحول القضية الفلسطينية إلى كورال غنائي يلهج بها؛بغية إثباته في ذاكرة المتلقي، وبالتالي اتسم الصوت الشعري في هذه المرحلة بالدائرية، أي أن صداه يعود إلى الذات، وتكون الحالة الشعرية حالة انفعالية. لكن الشاعر محمود درويش، وبعد نضج تجربته في الحياة والكتابة الشعرية سعى جاهداً إلى تطوير أدواته والنهل من روافد شعرية إنسانية زادت من إغناء التجربة؛ وانفتاحها على ما هو كوني، و«بذلك اكتسبت القصيدة شرعيتها ووجودها الفاعل في الحياة الأدبية، من خلال، قدراتها على خلق نسيج شعري وجمالي، وفني جديد، ومتطور، يعكس مدى فاعلية الشاعر وقدرته على توالي حركة أحداثه وشخصياته، وانتقالاتها مع تحولات القصيدة» (26). وهذا يدل على أن النص الدرويشي غدا نصاً منفتحاً ومشرعاً على الحياة، وممتداً في الكون؛ حيث تتعدد التجارب؛ وتينع الرؤى وتتجدد التصورات وفق تطور رؤية الشاعر إلى العالم؛ وعمق رؤياه في الكتابة الشعرية. ويمكن القول إن هذه المرحلة، من مراحل تحولات التجربة الشعرية لدى درويش، امتازت بمعطيات جمالية تكمن في قدرة الشاعر على تطويع القضية جمالياً لخدمة الشعر؛ وهذا يستدعي تطوير أساليب الكتابة، وأدوات الإبداع مما نتج عنه خلق كون شعري لولبي، منفلت، مراوغ، وفي الآن ذاته مُحْدِث لفتنة إبداعية وفنية تتسم بالطراوة، والبهاء الجمالي؛دون الإخلال بالمحمول الدلالي.

فإذا كانت حركة القصيدة؛ في بداياتها الأولى، تتجه صوب الخارج فمع النص اللولبي عادت حركة القصيدة إلى الذات؛ والغوص في كوامنها؛ والبحث عن أحقيتها في خلق مناخ شعري يروم الكشف عن المتواري في العمق الإنساني؛ والغامض في الوجود، إن الشاعر الحداثي لم يعد انشغاله

منحصراً بالواقع، وتجسيده تجسيداً تنعدم فيه جمالية المبنى وعمق وأصالة المعنى، بل وضع المعطى الواقعي في خدمة ما هو جمالي فني؛ فأصبح النص الشعري نصاً مفتوحاً على احتمالات تأويلية تزيد من ديمومته الإبداعية.

وفي هذا السياق؛ يمكن التأكيد على أن التجربة الدرويشية سمت بكينونتها الشعرية إلى مصاف التجارب الكونية؛ عبر تمثل جديد للعملية الإبداعية؛ حيث استطاع أن يجترح معالم التجديد والخلق؛ المغايرة والتجاوز؛ من خلال صقل هذه التجربة سواء على المستوى الجمالي أو المضموني؛ حيث عاد الشاعر إلى ذاته؛ هذه الذات التي تحيا تشظيها الوجودي؛ ومعاناتها من واقع النفي، والمنشغلة بحوارها بين وعيها الخارجي ووعيها الداخلي؛ لتنتصر، في النهاية، لصوت الداخل. فالوعي بالحياة وليس عيشها؛ هو الذي قاد محمود درويش إلى إحداث زلزلة في الذائقة الشعرية العربية؛ كان بمثابة انقلاب شعري زاد من هيبة النص الدرويشي؛ وصقل أدواته البلاغية؛ والجمالية لإعطاء حياة جديدة للقصيدة العربية الحديثة، يقول الشاعر:

«أُصْغِي إِلَى جَسَدِي :لِلنَّحْلِ آلِهَةٌ
وَلِلصَّهِيلِ رَبَابَاتٌ بِلَا عَـــدَدِ
أَنَا السَّحَابُ، وَأَنْتِ الْأَرْضُ، يُسْنِدُهَا
عَلَى السِّيَاجِ أَنِينُ الرَّغْبَةِ الْأَبَدِي
أُصْغِي إِلَى جَسَدِي :لِلْمَوْتِ فَاكِهَةٌ
وَلِلْحَيَاةِ حَيَاةٌ لَا تُجَدِّدُهَا
إِلَّا عَلَى جَسَدٍ...يُصْغِي إِلَى جَسَدِ» (27).

هي عودة جامحة للاحتفاء بالذات، من خلال، الإصغاء الهادئ؛ والإبحار في لججها المتلاطمة؛ فتجدد الحياة يكمن في التماهي بين الذات الشاعرة، والأرض باعتبارها الرحم الذي تتخلق فيه الكينونة. وهنا إصغاء جواني يعري الرغبة الدفينة للذات في الإفصاح عن عوالها الطافحة بالتمزق؛ بالتيه والمكابدة، إنه مونولوج داخلي يجعل من الذات بؤرة للكشف والبوح؛ ولتجسيد الصراع بين الحياة والموت، والبحث عن هذه الكينونة في الآخر المتجسد في المرأة. يقول درويش معبراً عن اغترابه القاسي، باحثاً عن هويته الضائعة برؤية مرآوية، أي أن الذات هي ذات ومرآة في اللحظة نفسها، يقول:

«أَنَا مَنْ أَنَا، مِثْلَمَا
أَنْتَ مَنْ أَنْتَ :تَسْكُنُ فِيَّ
وَأَسْكُنُ فِيكَ إِلَيْكَ وَلَكْ
أُحِبُّ الْوُضُوحَ الضَّرُورِيَّ فِي لُغْزِنَا الْمُشْتَرَكْ
أَنَا لَكَ حِينَ أَفِيضُ عَنِ اللَّيْلِ
لَكِنَّنِي لَسْتُ أَرْضاً
وَلَا سَفَراً
أَنَا امْرَأَةٌ، لَا أَقَلَّ وَلَا أَكْثَرْ» (28).

إن هذا المحمول الشعري يبرز حالة شعرية «تحاول الأنا الشعرية على مستوى التبادل في توظيف الضمير بين الاتصال والانفصال على مستوى صيغة (الالتفات) مع بقاء الضمير دالاً على شخص واحد هو المتكلم» (29). مما حقق إيقاعية درامية تجلي التوتر الداخلي للذات في علاقتها بالمكان (الأرض) والزمان (الليل). والرغبة في البحث عن الهوية المفتقدة، فالسؤال الهوياتي يتجلى في سيرة محمود درويش الشعرية؛ كعلامة موضوعاتية، غير أن التعبير عنها، تميز بالبعد الجمالي والفني. ويمكن القول إن الصيغة الاستفهامية؛ ما هي إلا إدانة صريحة في وجه الواقع العربي المتشرذم، لأنها تسعى جاهدة إلى خلق كينونة متعالية عن ما هو مبتذل في الواقع؛ والسمو بالذات إلى الأعالي الطهرانية، وهناك تحقق الذات وجودها، لذلك يسافر الشاعر في دواخله منقباً عن المسكوت، والمستتر

في علاقته بذاته ككيان؛ لا يتجسد وجوده إلا في إطار الصيرورة التاريخية، والحضارية، والإنسانية، فبلغة غاية في الإيصات، والتروي، والتأمل في المصائر والأحلام؛ لا يفطن حشاشتها المتوترة إلا لمن غاص في أعماقها الباطنية، فالشعر الأصيل المفعم بأصالة التجربة وعمق الرؤيا؛ هو الذي له القدرة في النظر إلى الوجود والموجود نظرة جدلية فيها من الحكمة والتجربة للكشف عن جوهرها، الذي يبقى دوماً في حاجة إلى السفر في أتونه واستنباط أغواره العصية على الكشف، يقول درويش:

«سيري بِبُطْءٍ يَا حَيَاةُ
لِكَيْ أَرَاكِ بِكَامِلِ النُّقْصَانِ حَوْلِي
كَمْ نَسِيتُكِ فِي خِضَمِّكِ بَاحِثاً
عَنِّي وَعَنْكِ
وَكُلَّمَا أَدْرَكْتُ سِرّاً مِنْكِ قُلْتُ بِقَسْوَةٍ:
مَا أَجْهَلَكْ
إِنْ لِلْغِيَابِ نَقَصْتِنِي
وَأَنَا حَضَرْتُ لأُكَمِّلَكْ» (30).

فالرؤية الشعرية للشاعر تحاول القبض على الذات؛ وهي تتماهى مع الأرض؛ في حوارية عميقة مسربلة برؤيا شعرية، مصطبغة بانشغال وجودي يؤرق الذات المتماهية مع سؤال الانتماء إلى الأرض كأداة تعبيرية عن التكامل بينهما؛فثنائية الحضور والغياب هي المتحكمة في بنية المقطع الشعري؛ وهذا يسري على النص كله، فالشاعر كَمَالُهُ لا يتحقق إلا بتوحده مع الأرض التي تشكل جوهر هوية الذات لأن «وجود الذات لا ينكشف إلا في إطار من التواصل الحي للذات مع غيرها» (31).

إن محمود درويش ظل رهين سؤال الهوية؛الذي يثوي في لُبِّه جواب الكينونة، حيث نجد أن الأقانيم الثلاثة (الأرض والتاريخ واللغة) تشكل علاقة ثلاثية؛ تمثل الخلفية المتحكمة في تشكيل تجربة الشاعر الشعرية، لكن هذا لا يدل على أن الشاعر يستثمر هذا الموروث الحضاري، والثقافي، والتاريخي بطريقة محاكاتية؛ بقدر ما يمزج هذا الكل في تشكيلة شعرية جمالية وفنية؛ حلحلت الذائقة الشعرية العربية، وتمكنت من تحديث وتجديد القصيدة المعاصرة؛ مما جعل «إمكانية معانقة العوالم العميقة والحقائق الغابرة التي لها علاقة بالنشاط الوجداني في النفوس»(32) ممكنة على اعتبار أن الشعر غوص عميق في الذات كمعطى وجداني وفي الوجود كسؤال عن الكينونة واكتشاف الغامض فيها.

تجربة شعرية تنفتح على أفق تجديدي في الكتابة ؛حيث تشكل الذات محور العملية الشعرية؛ وجوهرها مما وَسِمَهَا بمائية شعرية تنساب متخيلاً ثَرِيّاً في رؤاه وطروحاته الجمالية والفنية؛ بلغة تمتح من معين الحياة نسغ الطراوة والبهاء، وهذا إن دل على شيء؛ فإنما يدل على التبدل الذي مس جوهر العملية الشعرية لدى الشاعر، فالعودة إلى الذات ما هي، في العمق، إلا عودة إلى مبتدأ ومنتهى الكتابة الشعرية التي منطلقها وغايتها الذات؛ في تناغمية متأملة، ومنصتة، وهادئة مع الوجود/الحياة. هكذا تجد الشاعر يتأمل العالم بعين المخيلة ممزوجة بتوابل فلسفية أعطت نكهة جمالية للنص الشعري خاصة والتجربة الشعرية عامة؛يقول درويش:

«وَإِنَّ لَفِي عَالَمٍ لاَسَمَاءَ لَهُ
تُضِيءُ الأَرْضُ هَاوِيَةً
وَاصْرِخْ لِتَسْمَعَ نَفْسَكَ
وَاصْرِخْ لِتَعْلَمَ أَنَّكَ مَازِلْتَ حَياً وَحَياً
وَأَنَّ الْحَيَاةَ عَلَى هَذِهِ الأَرْضِ مُمْكِنَة
فَاخْتَرِعْ أَمَلاً لِلْكَلاَمِ
(...)

أَقُولُ:الْحَيَاةُ الَّتِي لَا تُعْرَفُ إِلَّا بِضِدِّيَةِ الْمَوْتِ...لَيْسَتْ حَيَاة»(33).

في عالم العدم ما على الذات إلا أن تبتكر للقول الأمل؛ حتى تدرك وجودها الذي سلبته الهاوية؛ وجعلتها رهينة الاغتراب والتيه؛ وبالتالي فالحياة لا وجود لها إلا باستحضار الموت؛ وبينهما تنوجد الذات ككينونة وتحيا كذاكرة ممتدة في الأرض والسماء؛ فالصراخ مرتبط في الموروث الإنساني بإعلان الإنسان وجوده عندما يقذف من ظلمة الرحم، وهذا الوجود مقترن بالعدم أي الموت. ومن ثم فكينونة الذات تخترق المكان والزمان لتعانق الخلود وذلك عن طريق الكتابة التي هي في العمق مقاومة لفناء الجسد. وبعبارة أخرى إن الذات «تطمح إلى تأسيس كينونة علوية متفلتة من الهشاشة التي تميز المبتذل الأرضي» (34).

إن الذات الشاعرة تحولت إلى أسطورة شعرية من خلال الانفتاح على ما هو تاريخي وأسطوري وعلى الموروث الديني والحضاري، إذ نلمس هذا التواشج بين ما تم ذكره مع الذات حتى غدت بؤرة توظف هذه الروافد للإفصاح عن وجودها، وللوقوف على ذلك نورد نموذجاً شعرياً دالاً على ذلك يقول الشاعر:

«فَمَاذَا فَعَلْتُ أَنَا يَا أَبِي؟ وَلِمَاذَا أَنَا؟
أَنْتَ سَمَّيْتَنِي يُوسُفاً، وَهُمُ أَوْقَعُونِي فِي الْجُبِّ
وَاتَّهَمُوا الذِّئْبَ، والذِّئْبُ أَرْحَمُ مِنْ إِخْوَتِي أَبَت
هَلْ جَنَيْتُ عَلَى أَحَدٍ عِنْدَمَا قُلْتُ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ
عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ، رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِين» (35).

فالشاعر يتوكأ على الموروث القصصي الديني للتعبير عن معاناة الذات؛ في علاقتها بالواقع العربي المهزوم والمفتت؛ بأسلوب شعري يستثمر قصة يوسف عليه السلام بجمالية حاذقة لتجسيد ما يتكبده الإنسان في عالم تسود فيه المكائد والدسائس لغايات وجودية زائلة، لكن الجميل في البنية النصية هو إسقاط ما تعرض له سيدنا يوسف من غدر من لدن إخوته على الذات الشاعرة؛ مما زاد من توترها في علاقتها بالوجود، وحدة القلق التي تساور الذات في علاقتها بالمشترك الجمعي. وعليه، فالقصيدة العربية المعاصرة استطاعت أن توظف هذه الروافد لإثراء النص الشعري؛ وتحويله إلى معين تسترفد منه الشعرية العربية ماءها الشعري. وعليه فالتجربة تحمل أصوات صوفية وأسطورية، تاريخية، وطبيعية، ثقافية وفلسفية مضمرة تبرز الخلق والتجديد الذي يميز التجربة الدرويشية.

مما لا يدع مجالاً للشك؛ فالشاعر، لم ينفصل عن الهم الجمعي، رغم العودة الجامحة إلى الذات، بقدر ما ظل مرتبطا بالواقع ودليلنا قوله:

«هَهُنَا، بَيْنَ شَظَايَا الشَّيْءِ
وَاللَّاشَيْءِ، نَحْيَا
فِي ضَوَاحِي الْأَبَدِيَّةْ
نَلْعَبُ الشَّطْرَنْجَ أَحْيَانَا، وَلَا نَأْبَهُ بِالْأَقْدَارِ خَلْفَ الْبَاب
مَا زِلْنَا هُنَا نَبْنِي مِنَ الْأَنْقَاضِ
أَبْرَاجَ حَمَامٍ قُمْرِيَّة » (36).

فالذات الشاعرة تؤكد على التشبث بالأرض، رغم المكابدات التي تطوقها وتجعلها أسيرة واقع منذور للفجائع؛ ولعل أسلوب الإشارة الدال على المكان القريب؛ يعبر عن التواشج العميق الحاصل بين الآنا والأرض؛ الذي يجلي علاقة الفرد في سيرورته والواقع في صيرورته، والخراب الذي يعم المكان، فإن الشاعر يشيد حصون السلام؛ لأن الأرض تمثل هويته، وتاريخه، وحياته. لذلك تظل الذات الجمعية مثقلة بعبء الأبدية مادام لدى الذات بقية من حلم.

غير أن التجربة الشعرية الدرويشية تقودنا إلى ارتياد عوالم

بكر؛ لم تطأها قدم مبدع، حيث المتخيل الشعري باذخ في غناه وثرائه، وتعدد روافده المعرفية والفكرية؛ حتى غدا النص الشعري عنده يثير الحيرة والدهشة، الارتباك والالتباس لدى المتلقي، مما يفرض عليه استخدام كل المشارط النقدية؛ للقبض على دلالاته الضاربة في جذور الإبداع الكوني، فالعوالم الشعرية فاتنة، متغنجة ومتمنعة، إنها بمثابة الماء الذي ينفلت من بين الفروج؛ أو السراب الذي يجعل الظامئ يطارده اعتقاداً منه أنه ماء؛ هذا هو حال النص الدرويشي زئيقي ولولبي، يُصَعِّبُ من مهمة القارئ، رغم أن المعجم الشعري يبدو بسيطاً، لكنه عميق المعاني ومبناه مسبوك سبكاً يحدث الرجة في متلق ذائقته الشعرية منحصرة في السائد والمألوف، هذا بشكل عام. إلا أن الشاعر محمود درويش، وإن تميزت تجربته في الكتابة الشعرية بهذه السمات، فإنه يحق لنا كقراء أن نتغمس في أصدافه وجواهره النفيسة؛ نظراً لما تتصف به من جدة وأصالة متجذرة في التراث الشعري الإنساني، ولعل ما نتاوله في ديوانه الأخير من تيمات تتمحور حول ثنائية أرقت البشرية، منذ الأبد، يتعلق الأمر بثنائية الحياة والموت. هذه الأخيرة شكلت النواة الدلالية الأساس في هذا المتن الشعري؛ فالشاعر بالكتابة يعلن الحرب على الموت انتصاراً للحياة، وذلك بالسفر في اللغة التي تحيل إلى الحياة؛ والتملص من النسيان الذي يمثل حقيقة الموت يقول الشاعر:

«هُنَاكَ مَوْتَى يُوقِدُونَ النَّارَ حَوْلَ قُبُورِهِمْ
وَهُنَاكَ أَحْيَاءٌ يُعِدُّونَ الْعَشَاءَ لِضَيْفِهِمْ
وَهُنَاكَ مَا يَكْفِي مِنَ الْكَلِمَاتِ كَيْ يَعْلُو الْمَجَازُ
عَلَى الْوَقَائِعِ» (37).

وهذا المنوالية السردية توضح أن هناك جدلية حادة بين الحياة والموت؛ تزيد من توتر الذات وانشطارها مما يعطل الإحساس بالزمان ويتلاشى المكان كتعبير عن الوجود، إن الرؤية الشعرية للذات والعالم رؤية تراجيديا تعكس انشغال الشاعر بتيمتي الحياة والموت كإشكال وجودي، يدفع بالذات إلى صياغة موقف الرفض والتحدي؛ الذي يتم عبر اللغة التي تعد وسيلة من وسائل التعبير عن هذا القلق الأنطولوجي المستفز والمحفز للمقاومة، لذلك نجد محمود درويش يتحول إلى لاعب نرد، يجابه الموت بقوة القصيدة التي تتوكأ على الحدس وتتميز بفيض المعنى، حيث يقدم سيرة شعرية تحتفي بالذات ككينونة تحققت بالصدفة، ولعل الصيغة الاستفهامية تدل على المكابدة والمعاناة التي تقيد الذات الشاعرة، وتلزمها بالعودة إلى توظيف كافة الحواس لتنتبه إلى الوجود وهي ترى مصيرها الفاجع والأليم، وللتخفيف من وطأة الموت، من خلال، حضور القصيدة في الذاكرة الجمعية يقول:

«لَا دَوْرَ لِي فِي الْقَصِيدَةِ
غَيْرُ امْتِثَالِي لِإِيقَاعِهَا:
حَرَكَاتُ الْأَحَاسِيسِ حِسّاً يُعَدِّلُ حِسّاً
وَحَدْساً يُنَزِّلُ مَعْنَى» (38).

هكذا هي الذات الدرويشية –إن صح القول- ذات مكتوية بأبدية الألم؛ والبحث عن خلاص من واقع يموت صبابة في العدم، ويخلد إلى ظلال المسكنة الشيء الذي جعلها تنتفض ضده؛ معلنة العصيان، ومجابهة الموت بإرادة تخيب ظن العدم يقول:

«وَمِنْ حُسْنِ حَظِّي أَنِّي أَنَامُ وَحِيداً
فَأُصْغِي إِلَى جَسَدِي
وَأُصَدِّقُ مُوهِبَتِي فِي اكْتِشَافِ الْأَلَمِ
فَأُنَادِي الطَّبِيبَ، قَبِيْلَ الْوَفَاةِ، بِعَشْرِ دَقَائِقَ
عَشْرُ دَقَائِقَ تَكْفِي لِأَحْيَا مُصَادَفَةً
وَأُخَيِّبَ ظَنَّ الْعَدَمِ». (39)

على سبيل الختام:

إن التجربة الشعرية؛ للشاعر محمود درويش؛ شهدت انعطافات ذات أبعاد جمالية وفنية أسهمت في تثويرها؛واتصافها بالتحول والتغير، تساوقاً مع الارتجاجات التي عرفها الواقع؛مما كان له التأثير اللاحب على الرؤية الشعرية للشاعر التي كانت تنظر إلى العالم بصوت صاخب، لتغدو رؤيا شعرية تستشرف عمق الذات والإنصات إليها بروح تتسم بالتوتر والقلق، عبر لغة شعرية تلميحية؛تقول الذات في تمظهرات تتصف بالتماهي مع الهم الجمعي، والانشغال بالمعطى الوجودي، إنها شعرية تظل متوهجة تحاول القبــض على كينونة تربي الأمل في حياة الديمومة الشعرية. ■

الهوامش

1 – د. وهب رومية؛ الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا. عالم المعرفة (الكويت). العدد331. سبتمبر 2006. ص86.

2 – محمود درويش؛ ورد أكثر مختارات شعرية ونثرية. اختيار وتقديم فيصل دراج. كتاب الدوحة. أغسطس2012.ص.10.

3 – محمود درويش، الأعمال الكاملة، بغداد، دار الحرية، 2000. ص305.

4 – محمود درويش، ديوان محمود درويش، م1، دار العودة، 1989، ص111.

5 – د. وهب رومية ؛ سابق. ص105.

6 – محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة، بيروت1989، ص83.

7 – المرجع نفسه. ص12.

8 – د. وهب رومية. سابق. ص 266.

9 – محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر، 2004، ص137.

10 – د. وهب رومية. سابق. ص268–267.

11 – محمود درويش. لماذا تركت الحصان وحيداً. سابق. ص59.

12 – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، رياض الريش للكتب والنشر، ط1، 1995، ص11.

13 – د. وهب رومية :ن.م.س. ص121.

14 – محمود درويش، سابق. ص49 – 48.

15 – المرجع نفسه. ص42.

16 – محمود درويش، سرير الغريبة، رياض الريس للكتب والنشر، ط3، ص84.

17 – محمود درويش. سابق.ص102.

18 – المرجع نفسه. ص84.

19 – محمود درويش؛ سرير الغريبة. سابق.ص46.

20 – المرجع نفسه. ص11.

21 – ابن حزم الأندلسي؛ رسائل ابن حزم الأندلسي.

الهـوامـش

ت. إحسان عباس. ج1.ص80.

22 – د. عزيز عدمان. محمود درويش. المتحرر من سطوة الزمن. مجلة البيان. العدد 434 سبتمبر2006. ص40.

23 – د. نور الهدى باديس؛ الشعر العربي ومتغيرات العصر. محاولة قراءة. ندوة الشعر العربي الحديث. الجزء الثاني. (الكويت). ديسمبر 2005 ص24.

24 – محمود درويش؛ أوراق الزيتون. 1964. ص54.

25 – محمود درويش؛ عاشق من فلسطين، الأعمال الكاملة. سابق. ص151.

26 – د. محمود جابر عباس. قراءة في تجربة الشاعر عبد العزيز المقالح. الملامح السردية في شعره. عالم الفكر. العدد2. مج32. أكتوبر– ديسمبر2003. ص45.

27 – محمود درويش؛ لماذا تركت الحصان وحيداً. رياض الريس للكتب والنشر. ط1،1995. ص146.

28 – محمود درويش، سرير الغريبة. سابق.ص63.

29 – إبراهيم نمر موسى؛ ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر. عالم الفكر (الكويت). العدد4، المجلد35. أبريل– يونيو 2007. ص73.

30 – محمود درويش؛ كزهر اللوز أو أبعد. دار الريس للكتب والنشر. ط1. لبنان 2005. ص187.

31 – د. مجدي عبدالحافظ،؛ الوجود الإنساني متجسداً. عالم الفكر (الكويت) المجلد 43.العدد1. يوليو – سبتمبر2015.ص29.

32 – محمد الديهاجي؛ الخيال وشعرية المتخيل. كتاب المجلة العربية. ع22،..السنة 1436هـ.ص16.

33 – محمود درويش. سابق. ص195/194.

34 – عبدالسلام المساوي؛ الموت من منظور الذات.عالم الفكر (الكويت).ع4. مج35. أبريل/ يونيو2007.ص116.

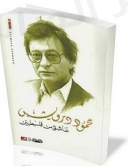
35 – محمود درويش؛ ورد أقل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، ط1. السنة 1987.ص77.

36 – محمود درويش؛ لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي. رياض الريس للكتب والنشر. ط1،2009. ص14/13.

37 – المرجع نفسه. ص32.

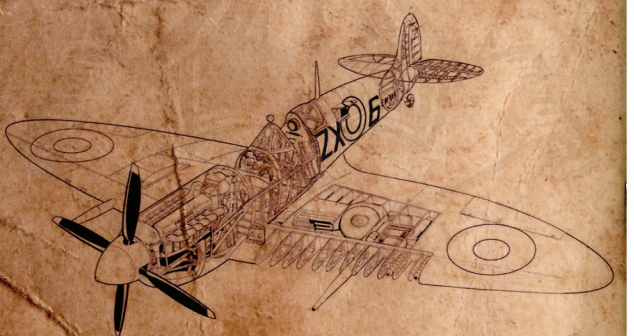
38 – المرجع نفسه. ص43.

39 – المرجع نفسه. ص55.



سبيت - فاير في المتحف

SPITFIRE at the Museum



R.J. Mitchell

إعادة تَصَوّر عولمة الثقافة:

ربط «الثقافي المحلي» بـ «الثقافي العالمي»

ستيڤن ماجو
جامعة همپتون

[ترجمة: غريب عوض *]

خُلاصة:
يتفق الباحثين عموماً بأن خطوة العولمة تتسارع. إن وَقع العولمة، ما وراء الخطابات الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، يؤثر في مفاهيم الدراسات الثقافية والثقافة، وتعمل على تغيير وإعادة بناء الفضاءات، والعلاقات، والتفاعُلات الشخصية، والمحلية، والعالمية. إن «مصادر المعلومات» وإبداعات الإنسان التي خرجت من الثقافة – الأنشطة والأحداث ومما تعلق بتصوّرنا نحنُ هي آلية لنشر الثقافة. وفي نفس الوقت تُؤثر الهيمنة الغربية والأمريكية على الثقافات المحلية من خلال الاستهلاك، الذي يُظلل العادات، والتقاليد، والمَعرِفة، والتجارب المحلية.

* مترجم من البحرين.

يقول هذا البحث إن الثقافة هي ممارسة ومفهوم مُتكيف وحركي، «تستعير» بحُرية من الابتكارات الإيديولوجية والتكنولوجية عند الثقافات الأخرى وتدمج تلك الجوانب المُستعارة ببناء وتكييف الثقافة عبر أجزاء حيزية وجُغرافية لضمان بقاء ثقافات مُعيّنة. يُبيّن البحث أن المحلي يؤثر في العالمي، وبالعكس. يختار «مصادر المعلومات» الاتصال المحلي ليُبيّن أن الثقافات ليست «ضحايا» العولمة، أو انتشار وسائل الإعلام. إن الثقافات تتبنى وتدمج بنشاط النتاج التكنولوجي البشري العالمي. إن التأثيرات الإيجابية للعولمة ديناميكية، وتمتد فوق التفاعُلات الثقافية، وتنفذ إلى هياكل السُلطة على المُستوى الشخصي والوطني والعالمي.

1. المُقدمة: تحليل الدراسات الثقافية والعولمة

كيف نعرّف الدراسات الثقافية؟ يجتهد الباحثون في الدراسات الثقافية لإيجاد تعريف شامل مُقتَضب للدراسات الثقافية. يُدرِك هذا البحث اتساع، وعُمق، وبُعد، وأهمية هذه القضايا الأبدية. غير أنهُ يتبنى تعريف الباحث ستيورت هول (Stuart Hall1986) للدراسات الثقافية كمزيج من «مجموع الشروح المُتاحة التي من خلالها تُعبر المُجتمعات عن تجاربها المُشتَرَكة وتتفهمها». كما أنهُ ينظر إلى الدراسات الثقافية من خلال البُعد البشري لدى ستيورت هول، حول المُمارسات الاجتماعية التي تُترجم إلى «طريقة حياة كاملة» لشعب ما.

إن تعريف سبربر Sperber وكليدير (Claidiere 2008) لقوى الثقافة هو نفس تعريف ريتشرسون Richerson وبويد Boyd، حيثُ إن «المعلومات قادرة على التأثير على سلوك الأفراد التي اكتسبوها من أفراد آخرين من نفس النوع عن طريق التَعَلُم، والتقليد، وأشكال أخرى من النقل الاجتماعي». في نِقاشهما، لَمّح بويد Boyd وريتشرسون Richerson إلى هذا الرأي حول الثقافة كعملية حركية، حيثُ إنهما ارتأيا أن لدى الثقافة صِفات وِراثية، من ضمنها الاعتقادات، والقِيَم، والمواقف، ونقل القِيَم الثقافية عن طريق التفاعل الاجتماعي تماماً مثل ما قد يرث المرء الصفات الوِراثية ولكن مع القُدرة على اختيار سلوكيات وبالتالي تتطوّر «تشَعُبات» واختلافات.

ويُعرف الباحث بيدني (Bidney 1944) الثقافة تعريفاً بشرياً «قُدُرات مُكتَسبة وعادات؛ وبأن الثقافة هي صِفة أو خاصية السلوك الاجتماعي للإنسان، وليس لها وجود مُستقل لِذاتها». إن فكرة اعتماد الثقافة على وسيط ما من أجل وجودها، هي فكرة مُهِمة؛ ويُضيف بيدني Bidney بأن «الثقافة البشرية تُكتَسب، أو يبتكِرُها الإنسان كفرد في المجتمع، ويتم نقلُها بشكل أساسي عن طريق اللُغة». سوف أعود إلى هذه التصورات والأفكار حول الثقافة، في مُناقشتي للطبيعة التكيُفية للثقافة والتعلُم الثقافي فيما يتعلق بالاتصال.

ويُعرّف الباحث زومبكا (Sztompka 1996) العمليات الثقافية بأنها مُصَمَمة «لتَحضن النسيج الرقيق للمجتمع، الفرضيات غير الملموسة، والمقدمات المنطقية، والتفاهُمات، والأحكام، والقِيَم». ويُعرف الباحث جونسون Johnson الثقافة كعمليات، وقِيَم، وعقائد؛ حيثُ تمر جموع البشر بتجارب ضمن ظروف مُعيّنة، وتفاعُلات الإنتاج بالمفهوم الماركسي. إن هذا التعريف يتضمن الثقافة كمجموعة للشروط الاجتماعية، والثقافية لإنتاج السِلع الرأسمالية بصفة خاصة واستهلاكها وكيف تخلق مبادئها تباينات سُلطوية في العلاقات المجتمعية.

إن الدراسات الثقافية ليست هي مُجرد مُخلفات ما بعد الحداثة، «النظرية الماركسية النقدية» وإنما هي مجموعة

من النظريات والأفكار من ضمنها النقد الماركسي ونَزَعات نظرية حديثة أخرى، مثل البُنيوية وما بعد البُنيوية. إن فهم الدراسات الثقافية لا يتوقّف على علم أصول التدريس ودراسة الثقافة فحسب، بل يتوقف أيضاً على تعريف الثقافة. وعلى الرغم من أن النظريات الشارِحة للدراسات الثقافية ليست وجيزة، إلا أن دراستها بها مؤشرات مُعيّنة تجريبية منهجية راسخة وخصائص علمية صارمة أخرى موجودة في فنون وعُلوم أخرى. على سبيل المثال، يطرح الباحث سبيربير Sperber وكليدير (Claidiere 2008) وجهة النظر القائلة إن «علوم دراسة الإنسان الثقافية تُدبر أمورها دون تعريف واضح للثقافة مُتّفق عليه».

إنه دليل واضح على أن تعريفات ومفاهيم الدراسات الثقافية، سواء كانت النظرية الماركسية النقدية، أو تأثير نقد وتعريفات البُنيويين، أو ما بعد البُنيويين، أو دُعاة المُساواة بين المرأة والرجل، هي مفهوم تنافسي تماماً. هناك سيولة ونفاذية واضحة للثقافة، والتقاليد الثقافية، والأدب، ونصوص أخرى خلال تفاعلات البشر، والاتصال وعمليات أخرى اقتصادية، واجتماعية، وسياسية تسارعت بفعل العولمة، والتي يتم تعريفها أحياناً بالعولمة.

لقد أنتجت هذه التفاعُلات هياكل من الاعتماد المُتبادَل والتواص المُتبادل. ويحدث الاعتماد المُتبادل حين يعتمد جزء جُغرافي واحد من المجتمع، بصرف النظر عن هياكلها الثقافية أو الاقتصادية أو الاجتماعية، على التكنولوجية والمنتوجات والمعرفة وخدمات أخرى صادِرة من مواقع جغرافية أخرى.

2. الثقافة وتبادل الأفكار: عولمة الثقافة

إن الثقافة ليست ثابتة. إنها تتغيّر دون توقف، أو بتعبير أدق، وكلاء الثقافة، بمعنى، إن الكائنات البشرية تتفاعل دائماً مع مندوبين آخرين. ولهذه التفاعُلات تأثيرات دائمة أو مؤقتة على كليهما «مصادر التفاعُلات» و«من يتلقاها». وهي مُيَسّرة بواسطة عمليات مُختلفة، التي تتفاوت مع مرور الزمن لأسباب من اقتصادية إلى اجتماعية، وسياسية، ودينية، مُيسّرة بواسطة النقل والاتصال وتضمنها التكنولوجيا. إن العولمة تُعَجل التفاعُلات الثقافية، وتُسرعُها، وتُيسّر انتقال القيَم من جماعة إلى أخرى.

تُعَرّف العولمة بأنها «توسعة، وتعميق، وتسريع الاتصالات البينية في العالم في جميع مناحي الحياة الاجتماعية المُعاصِرة، من الثقافية إلى الجنائية، ومن الشأن المالي إلى الشأن الروحي»، وقد تسارعت في الفترة الأخيرة بشدة. هناك مناح تاريخية ومُعاصِرة للعولمة، خاصةً «كتفاعل مُتنامي بين الحضارات الكُبرى في العالَم» كما عَرّفها الباحث موديلسكي Modelski. هناك ثلاث مدارس فكرية رئيسية منسُوبة إلى العولمة: عمالِقة العولمة، والمُتشككون، والتحويليون transformationa-ists. إن مدرسة التحويليين مُقنِعة: تعمل العولمة على خلق العضويات والهويات الفئوية المُتحولة والمُتعددة والمُتزامنة التي تُبيّن صفات العولمة، حتى إن كانت من تعريفاتها المُتعددة. وفي الوقت نفسه تتجاوز هذه الهويات الجُغرافيا – جُغرافيتُها عالمية – في حين أنهُ لا يَحُدها الزمان ولا المكان.

كيف يُنظَر إلى العولمة وهي تُؤثر في القومية وفي الثقافة وفي الهوية؟ يقول الباحث تومِلينسون Tomlinson بأن «العولمة موجودة في صُلب الثقافة الحديثة؛ وأن المُمارسات الثقافية موجودة في صُلب العولمة». إن هذا المفهوم يُجازف بتعريف الثقافة والعولمة في تعبير ترابطي مُتوازٍ. إن الثقافة موجودة ضمن جماعات مُحددة، قبل تكاثف العلاقات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية

البينية، ولكن التأثيرات البينية معروفة على نحو واضح.

تُظهِر المُناقشات حول الطبيعة والتأثير الحقيقي لعولمة الثقافة تباينٌ واسع. فالبعض ينظر إلى عولمة الثقافة من حيث إنها «الهيمنة على العالم برعاية الثقافة الأمريكية السائدة، أو ثقافة الاستهلاك الغربية بشكل عام». وهذا يدل على أن الثقافات لا تُميّز ولا تُختار. ولا تُعتَبر أنها قادرة على تحمل هجوم الاستهلاك الغربي/الأمريكي لتتكيّف فقط مع تلك المظاهر والنتاجات المُتلائمة مع الثقافات، أو تلك التي تنتشر في مسير مثل هذه الثقافات. وبالرغم من أن هناك تأثير عالمي ظاهر للاستهلاك الغربي/الأمريكي، إلا أنهُ ليس مُتَبَنى دائماً برُمَتِه من قبل الثقافات المُستَهدَفة. ومن ناحية أخرى «يَصف التحويليون اختلاط الثقافات والشعوب كأنك تقوم بتوليد ثقافات هجينة وشبكات ثقافية عالمية جديدة».

يقول الباحثان هيلد Held وميغرو (McGrew 1999) «إن غياب الإطار المنهجي لوصف الثقافة يجري عبر المُجتمعات وبينها». أما الباحث بياتريس (Pieterse 1999) فلا يوافق على هذا الوصف، تَصوّر العولمة كواقعة ذات مستويات مُتعددة وضوابط مُتعددة مع تعريفات مُختلفة، يعتمد على الجانب التربوي التدريسي. على سبيل المثال، يقول بياتريس Pieterse، بأنهُ في الاقتصاد، والتوطين الاقتصادي وعولمة الإنتاج والشؤون المالية العالمية هي ما يُميّز العولمة، لأن العلاقات الدولية وتزايد العلاقات البينية بين الدول وتطوّر السياسة العالمية هي دليل على ذلك، ولأن الدراسات الثقافية والاتصالات الدولية وتوحيد المقاييس الثقافية على مستوى العالم – وتوطين المشروبات الغازية (الكوكاكولا) والوجبات السريعة (McDonald) هي المؤشرات الأولية للعوّلمة. إن هذه المُقاربة تنظر إلى العولمة بمنظور مُتعدد الأبعاد، بدلاً من أنها عملية وحيدة واحدة بتأثيرات ونتائج صافية أينما تمت مصادفتها. وبالفعل، فإن الباحث فيثرستون (Featherstone 1990) يقول، «قد يكون هناك مجموعة «ثقافات ثالثة» في طوّر التَشَكُّل، والتي هي في حد ذاتها قنوات لجميع أنواع المسارات الثقافية المُختلفة».

إن الثقافات، الثالثة تحتضن وتُراكم أكثر العناصر النقدية النفعية في الثقافات العالمية، خاصةً تلك المُتَعلقة بالعمليات التي تُحرِكُها التكنولوجيا – التنقُل والاتصال. وخلافاً لتوصيف الباحث ستيورت هول Stuart Hall لاستلام الرسالة وفك شفرتها، في عملية الاتصال ضمن ثقافة مُعولمة، فإن الفرد يحصل على «هوية هجينة، ثالثة» بواسطة استغلال سمات كل الهوية الجماعية والعضويات الفئوية التي اكتسبوها من خلال العمليات الاجتماعية/السياسية والاقتصادية والثقافية/الاجتماعية، مثل، السفر، والهجرة، والتعليم.

3. الإطار المفاهيمي

يُطبق هذا البحث ثلاث مُقاربات نظرية أولية؛ والهدف النهائي هو إظهار الثقافة كعمليات حركية تكيُّفية حتى في مواجهة التفاعل المُتواصل مع الثقافات الأجنبية. وتتضمن هذه المُقاربات الحداثة، بصفة عامة، لدى أرجون أبادوراي Arjun Appadurai الباحث في علوم الإنسان، والمُقاربة الهجينية وفكرة التواصل المُرَكّب. وبشكل عام توضح هذه المُقاربات بأن الثقافات ليست جامدة؛ وبالفعل، فهي مُتحركة بكل معنى الكلمة. إن حركية الثقافات تسمح لها بتبني (أحياناً) أفضل خواص الثقافات الأخرى وتُحوِّلها إلى غايات نافعة لتحافظ على استمرارية تلك الثقافة أو تطويرها. وعلى الرغم من استخدام نفس الأوصاف المُقتضبة التي تنقل الثقافات – التلفاز أو

السينما – إلا أن الثقافات تتبنى هذه (التقنيات) على نحوٍ سريع ولهذا، ليس من الضروري أن القضية أن يحدث تعدد التكوينات الثقافية.

في عمله الجوهري في عام 1996، الحداثة بصفة عامة: الأبعاد الثقافية للعولمة يُجادل الباحث أرجون أبادوراي Arjun Appadurai، بأن «المُشكِلة الرئيسة للتفاعلات العالمية اليوم هي التوتر بين تجانس التكوين الثقافي وتعدد التكوينات الثقافية. هناك نظام شاسع من الحقائق التجريبية بالإمكان جلبها لتشهد لصالح مُحاججة تجانس التكوين الثقافي». في اعترافه بالتفكير المنطقي وراء تجانس التكوين ولكن في تناقض مع محاججتها الرئيسة، يُبين أرجون أبادوراي Appadurai حركية الثقافة واندماج الخواص الثقافية الجديدة في الثقافة القائمة. «وبالسرعة التي تم جلب هذه القوى من حواضر مُتعددة إلى المجتمع الجديد، فهي تميل إلى أن تُصبح مُتأصلة بطريقة واحدة آخرى: وهذا صحيح فيما يتعلق بالموسيقى وأنماط السَكَن بنفس القدر أنهُ صحيح بما يتعلق بالعلوم والإرهاب والمشاهد اللافتة للنظر والدساتير.

ويمضي الباحث أرجون أبادوراي إلى أن يقترح «إطاراً أولياً لاستكشاف» الفواصل الاساسية المُحددة بين الاقتصاد والثقافة والسياسة». إن هذه «الأبعاد الخمسة للتدفق الثقافي العولمي بالإمكان تسميتها:

(أ) مَناظر الأعراق ethnoscapes.

(ب) مَناظر وسائل الاتصال mediascapes.

(ج) مَناظر التكنولوجيا technoscapes.

(ح) مَناظر الشؤون المالية financescapes.

(خ) مَناظر الإيديولوجيات ideoscapes».

التي تُظهر «أشكالاً سائلة غير مُنتظمة». ويُضيف الباحث أبادوراي، بأن «هذه ليست العلاقات المُسَلَم بها حقيقةً التي تبدو نفسها من كل زاوية ننظر إليها، بل هي على الأصح تركيبات رؤية عميقة لإشكال مختلفة من المُشتَرَكات المُتأثِرة بتموّضع تاريخي ولغوي وسياسي. ويُضيف الباحث هيكي مودي Hickey - Moody بأن «التبادل بين المَناظر العرقية، ومَناظر وسائل الاتصال ومَناظر الإيديولوجيات شديدة الاتصال بعضها ببعض وتُقدم طريقة من خلالها نستطيع أن نُشاهد تجارب الحياة اليومية.

من المُهم ملاحظة مُحاججة الإمبريالية الثقافية المُضادة – التي رواها الباحث غوردون Gordon كإشارة إلى اهتمام الدول النامية «بما لوحظَ من تدفق للمعلومات والسِلَع الثقافية من جهة واحدة من الشمال إلى الجنوب أو من الشرق إلى الغرب». بالإضافة إلى أن «السيادة الثقافية لهذه الدول تم تقويضها بواسطة الهيمنة غير العادلة التي مارستها عليها الدول الأكثر تصنيعاً في مشهد الاتصال الدولي». إلا أن هذا الرأي يتغاضى عن حقيقة أن مُعظم الدول النامية لم تَكُن مبدئياً مُتَجانسة؛ وكما لاحظ أبادوراي Appadurai في الحقيقة، بأن هناك كانت مخاوف من هيمنة ثقافة مجموعات الأغلبية ضمن الدولة أكثر من وجود مخاوف من الهيمنة الأمريكية والغربية.

المُقاربة النظرية الثانية هي «التهجين»، قدمها الباحث مروان كريدي (Marwan Kraidy 2005). يصف مروان كريدي التهجين من حيث التقاط «روح أزمنتنا باحتفالها الإجباري باختلافها واندماجها الثقافي. التسليم بالوصف وبالاستخدام المُتَنامي، والمُنتشر «للأدوات الإلكترونية المُتعددة الأغراض، والبذور الزراعية للمُصمم، والسيارات صديقة البيئة ذات الاحتراق المُزدَوج والمُحركات الكهربائية، والشركات التي تمزج ممارسات الإدارة الأمريكية بالإدارة اليابانية، والشعب المتعدد الأجناس،

وثقافات ما بعد الاستعمار ثُنائية المواطنة»، يستخدم مروان كريدي الهجين للإشارة «غالباً إلى الثقافة ولكن يحتفظ بالمعاني المُتَبَقية المُرتبطة بالمجالات الثلاثة المُتَصلة للجنس واللغة والعِرق».

ويُضيف مروان كريدي «بما أن التهجين يتضمن مزج شكلين مُتميّزين نسبياً حتى هذا الحين، أو أسلوبين، أو هويتين، أو الاتصال عبر الثقافي، الذي غالباً ما يحدث عبر الحدود الوطنية، وعبر الحدود الثقافية، فهو بذلك أمر لازم لإحداث التهجين. ولهذا فإن العولمة التي تُسرّع الاتصالات الثقافية بين الأفراد، والمجموعات، والأمم، خاصةً من خلال الاتصال، تُقدم المُنتدى التفاعل البيني لتسهيل المزج والاختلاط، أو خلق الثقافات الهجينة. يعرض الباحث بورك Burke وجهة نظر الكاتب إدوارد سعيد Edward Said، «جميع الثقافات مُنشغل بعضها بالآخر، ليس هناك ثقافة مُنفَرِدة أو نقية، جميعُها هجينة. ومُتعددة التكوين». وقد يُضيف المرء أنهُ مع مرور الزمن وعبر تفاعُلاتها، كانت ولا تزال الثقافات تستعير بنشاط من بعضها الآخر.

الإطار الثالث لفهم هذا النقاش هو من خلال عدسات «التواصل الثقافي». يكتبُ الباحث توملينسون Tomlinson حول التقارُب «زيادة التقارُب الحيزي العولمي» إهدار الحيّز/المكان بواسطة الزمن، و«انضغاط الزمن والمكان» (ماركس). للتقارُب حقيقته الذاتية كوصف لحالة الحداثة العولمية، وهذا بشكل عام أما بترتيب ظواهري، أي بَيّن، أو مجازي، أي مُناقض للحقيقة». «في الحالة الأولى، توضح مَظهر وعي عام للعالَم أكثر حميمية وأكثر اختزالاً، وأكثر جزء من التقدير اليومي – نجدُ هذا، على سبيل المثال، في تجربتنا للانتقال السريع أو استخدامنا الدنيوي لتكنولوجيا وسائط التواصل لجلب الصور البعيدة إلى أكثر الأماكن حميمية وقُرباً إلينا. وفي الحالة الثانية، إنها تنقل الفورية والنتائجية المُتزايدة للعلاقات البُعدية الحقيقية». هذه بعض المفاهيم التي تُستَخدم عموماً لوصف عمليات ونتائج العولمة (على سبيل المثال، الاختزال)؛ لم يَعُد المرء في حاجة لأن يكون في نفس الحيّز الجُغرافي لكي يعقد اجتماعاً؛ يستطيع القيام بذلك عن بُعد.

يُقدم توملينسون Tomlinson مثالاً عن «عملية تحويل التجربة المكانية إلى تجربة زمنية ذلك من مُميّزات الرحلات الجوية. إن الطائرات هي حقيقةً كبسولات زمن. عندما نُسافر بالطائرات، ندخل في نظام زمني مُستقل قائم بذاته». يُسلط، الباحث تيتلي Titley الضوء على نتيجة أخرى من التواصل المُعقد الذي قدمهُ توملينسون، حيثُ يقول تيتلي، «إن الضرورة الدائمة للثقافة قد تُترجَم حقيقةً بأنها رَدُ فعل على تحرير العلاقات الاجتماعية: التأكيد ثانية على الانتماء والشرعية في مواجهة سيل من البشر أو المال أو الصور أو الأفكار الحقيقية الملحوظة».

وحتى حينما تتفاعل الثقافات مع بعضها البعض وتخلقُ في النهاية ثقافات هجينة، فإنها في الواقع تتكيف وتُجَدد ذواتها، وتُموضع ذواتها وتنشر عملية من التجديد الذاتي. وفي النهاية يُعادل توملينسون العولمة بالتواصل المُعقد، حيثُ يقول «إن العولمة تعني شبكة من التواصُلات البينية والاعتمادات المُتبادلة سريعة التطور ومستديمة الكثافة التي تُميّز الحياة الاجتماعية الحديثة»، بالاضافة إلى أن «فكرة التواصل موجودة بشكل أو بآخر في مُعظم التقديرات المُعاصِرة عن العولمة». رُبما قد يتوصّل المرء بشكل خاطئ إلى أن أحدهما هو الآخر إلا أن يكون هو أحد مُسببي التهجين – غير أن الأوصاف المُقتضبة للعوْلمة – لها تأثير على الثقافة ولكنها تُساهِمُ أيضاً في عملياتها الاقتباسية.

1.3. الأفراد، المُجتمعات والاستهلاك: الوسيلة

لا نستطيع التقليل من دور الأفراد في نقل الثقافة – حتى هؤلاء الذين يُساهمون في عالم مُعولم. إن قرارت الفرد واختياراته – الوسيلة – أساسية في عمليات عولمة الثقافة، أينما وُجدت. يقول الباحث مكراكن McCracken بأن «المعنى الثقافي يسير بشكل مُستمر بين مواقعه المُتعددة في العالم الاجتماعي، بمُساعدة الجهود الفردية أو الجماعية للمُصممين، والمُنتجين، والمُعلنين، والمُستَهلكين». في هذا السيّر تنتقل جودة ومُميّزات الجديد، التي تعكس الأصل، إلى المُستَخدِم الفرد «الجديد». إن الطبيعة النفعية للمنتوجات الاستهلاكية الحديثة تتغلغل في الثقافات. فجهاز التلفاز، على سبيل المثال، يُقدم نفس الخدمة في البيت الغربي كما يُقدمها في البيت الشرقي، حتى عندما تكون طبيعة التواتر الفردية أو الجماعية للاستعمال أو الاستمتاع قد تختلف. وعلى نفس المنوال، يقوم توفير سِلع المُستهلك بتوسعة اختيار الفرد ونتيجة لذلك فإن الحاجة «للمزيد» تُيسّر التوسع في التبادُلات الثقافية. إن هذا التجانس لمشهد التجارب الثقافية (من ضمنها عمليات الإنتاج والاستهلاك) تصطف مع تصوّر ديكنز Dicken حول العيش في عالَم «الذي به أذواق وثقافات المُستهلك مُتجانسة وراضية من خلال توفير منتوجات عولمية معيارية أوجدتها الشركات العالمية دون تبعية لمكان أو لمجتمع». إن العُنصُر الضروري للتأثير التراكُمي هنا هو اختيار الفرد ووسيلته: الفعل الذي يقوم به الفرد من منطلق «الاهتمام الذاتي» لهُ تأثيرات تتجاوز أية نتائج مُتوقّعة.

إن ما يُسمى بـ «تأثير الفراشة» هو مفهوم يُستخدم لتوضيح تأثيرات فعل أو قرار واحد صغير كما لو أن له تأثيرات النظام الواسع. لقد كان يُستخدم عموماً لتوضيح التواصل البيني للنُظُم بطريقة عندما يتعرض جزء من النظام لصدمة أو اضطراب، يتضمن إحداث التشويش للنظام، فإن الأجزاء الأخرى لنظام التواصل البيني تتأثر كما وضحها كلٌ من شينبروت Shinbrot وديتو Ditto وجريبوغي Grebogi وأوت Ott وسبانو Spano ويورك (York 1992) في بحثهم «مُستخدمين الاعتماد الحساس للفوضى (تأثير ألفراشة) لتصويب مُنحنى في نظام تجريبي مُشوش».

وبشكل مُماثل، في الدراسات الثقافية، الخيارات والأفعال الفردية، حيثُ يُمارس الأفراد الخيار العقلاني ويحاولون زيادة منافعهم في ضوء تفضيلاتهم والخيارات المُتاحَة، فإن اغتناء البضائع أو المواضيع الثقافية الآخرى يمكن أن يكون لهُ تغيُّرات أبدية على تجاربهم المحلية وعلى أسلوب حياتهم. ويمكن ملاحظة توضيحاً مُهماً لهذا المفهوم في في فيلم، لا بُدَ أن الألهة فقدت عقلها، مثالاً ظريفاً للتغييرات بأن «مواد غريبة» تستطيع أن تجلب إلى «المُعتاد» الذي ربما يكون المجتمع المُختلف قد تاجر بها. وشبيهاً بذلك، إضطرار اللغة السواحيلية Swahili «اختراع» كلمات لـ «مواضيع» مثل التلفاز (TV runinga) والحاسوب، الكومبيوتر (kompyuta) والشبكة العنكبوتية العالمية (WWW mtandao) مُفردات ومفاهيم لم يكُن لها وجود قبل ابتكار «المواضيع» التي تُشيرُ إليها.

2.3 الاتصال والتكنولوجيا: الدعائم الأساسية للثقافة المُعولمة

كان الانتقال والاتصال لأي عملية ثقافية لتجاوز الحدود والمناطق الجغرافية أمراً فعالاً في تسهيل انتشارها. إن تاريخ النقل (أما عن طريق الإنسان أو الحيوان أو بوسائل ميكانيكية/آلية) نمى وتطوّر جنباً إلى جنب تاريخ التجارة، والتصنيع، والتحديث. وبالفعل، فإن التبادل الثقافي تم

تسهيله بهذه العمليات، التي غالباً ما تستخدم اللُغة (الإشارة، الكلام، المكتوبة) للتواصل من مجموعة إلى أخرى. إن التاريخ الموصوّر لرحلات كرستوفر كولومبوس، وأمريغو فيسفوتشي، وفاسكو ديغاما، وهنري مورتون ستانلي، وجوهان لودويغ كراف، وغيرهم تُزيّن كُتُب التاريخ ومن ثم تنشر تقاليد ثقافية مُعيّنة وتصوّراتنا لها، تصوراتنا للمغامرة، على سبيل المثال.

لقد تم تسريع عملية الانتقال والاتصال على مدى تاريخ الإنسان، عن طريق إنتاج مُخترعات أفضل وأسرع، على سبيل المثال، اختراع العجلة، والعربة، والبواخر عابرة المحيطات، والبواخر ذات المُحركات الآلية، والسيارات، والطائرات، والهاتف، والحاسب الإلكتروني، والإنترنت، وغيرها. وبالفعل، كما يقول الباحث فيرتوفيك Vertovec عن الاتصال، «زاد حجم المُكالمات الهاتفية العالمية من 7.12 مليار مُكالمة في الدقيقة في عام 1982، ما يُقارب أربعة أضعاف 7.42 مليار في عام 1992 وأربعة أضعاف أخرى 154 مليار بحلول عام 2001». وتسليماً بهذا المُنحنى، إنهُ من المعقول افتراض زيادة أربعة أضعاف أخرى إلى تقريباً 700 مليار مُكالمة في الدقيقة بحلول عام 2010 سوف تتحقق، وإذا سلمنا بثورة سرعة خطوات العولمة والاتصال من خلال الشبكات الخلوية والأقمار الصناعية، ونسيج البصريات والصوت عبر بروتوكولات أو مواثيق الإنترنت (VoIP)، قد يكون التقدير أقل بكثير من الأرقام الحقيقية.

وكما أضاف فيرتوفيك Vertovec مُفتَرضاً، «من الواضح إن لهذا تأثيراً كبيراً على المعيشة المنزلية والحياة في المجتمع وعلاقات البينية الجيلية والجندرية، والدينية وغيرها من المُمارسات الثقافية، والنمو الاقتصادي المحلي في كلا السياقين ما يُرسلهُ المُهاجرون وما يتلقاه المُهاجرون». وأثناء عمليات الاتصال هذه، تحدث مُمارسة نقل المُعتقدات والأفكار والتصورات. وحتى عندما يكون تخفيف الثقافة ليس بالضرورة واضحاً، فإن التأثير بعيد المدى ربما لا يُفضي إلى تَبني السِمات الثقافية «الأجنبية» فحسب، بل إلى استيعاب مثل هذه السِمات أيضاً. إن إحدى أكثر الأمثلة التصاقاً بالموضوع لهذا النوع من الاستيعاب كانت تُمارسهُ فرنسا في أفريقيا «كسياسة وطنية استعمارية».

4. دراسة حالات: الاتصال – الشخصي والعالمي

إن الأنموذج السائد في بناء علاقات السُلطة (في العلاقات الدولية، وفي الاقتصاد العالمي) بِه علاقات هيكلية مثل ثُنائية عالم الشمال، وعالم الجنوب، مع الفوارق الواضِحة. إن الأهمية التاريخية لعصر النهضة في أوروبا، وغزو «الشعوب البربرية» وتحضُرها في النهاية رفع السرد والرواية في عالم الشمال وأنقصها في عالم الجنوب. وإقامة عمليات الاتصال شبيهة بذلك: الشمال «مُتطور» والجنوب «مُتَخلف» نوعاً ما (أنا على دِراية بأن إعادة إنتاج هذه الانماط تُعزز هذه الثُنائية ليس إلا). وربما التصوّر الأكثر دقة سيكون ذلك الذي به اختلاف.

وإذا سلمنا بالمُستويات المُختَلفة للتطوّر، فإن تَفَحُص المطبوعات والمنشورات الخاصة بالاتصال خاصةً المُتَصلة في دول عالم الجنوب، التي هي مُتَلقية للأفكار التكنولوجية، والاقتصادية، والإيديولوجية من الشمال، ولأهداف «التحديث، والتطوير، والتحَضّر» الثقافية هي عملية مُفيدة. إن الإبقاء على هذه العلاقة المُعتَمدة والاختلافات تنتشر باستمرار من خلال وسائل الاتصال: المحتوى وأجهزة الحاسوب، والبرمجيات، والمعارف التقنية. إن انتشار الأفكار الثقافية مُعبأة في أربع مُقاربات، من ضمنها تأثيرات الاتصال، ووسائل الإعلام، والتحديث،

وانتشار التجديد والتسويق الاجتماعي، كلُّ هذه مُجتمعة تعمل على تكاثر الأفكار الغربية في «الجنوب»، ويُصبح هذا طريقة واحدة للانتقال الثقافي، ولاستبقاء ونقل المواقف، والاعتقادات، والمناحي الثقافية الأخرى.

إن الحوارات حول استخدام نتاجات الإنسان الثقافية كأسلوب للسيطرة السياسية على النشاط الاجتماعي والثقافي كثيراً ما اتسهانت بقدرة استحسان نتاجات الإنسان بحد ذاتها في المجتمعات المُتَلَقية. وكثيراً ما يؤخذ وجود واستخدام نتاجات الإنسان وفائدتها في عالم الجنوب وتأثيرها على التجمُّعات البشرية التي تحتاجُها بأنها أمر مُسَلَّم به. إن مُناقشات أدورنو Adorno وهورخايمر Horkheimer حول الأعمال الثقافية والإنتاج الميكانيكي لمثل هذه المواد، الذي يُفضي إلى ضياع الميزة الفنية لتلك المواد، وتفقد رؤية ضرورة استخدام الأعمال الفنية، وتأثيرها ضد التكاليف التي جلبتها على نفسها لعدم تبنيها استعمالاتها، حتى إن كان على حساب «تخفيف» الثقافة. إن اختراع السيارة، على سبيل المثال ربما كان مُجازفة بعمل فني بواسطة فرد ما. إن ميزة السيارة لا جدال عليها، ولكنهُ من الصعب القول إن الإنتاج الواسع للسيارات (كمصدر للمعلومات) «وانتقالها» بالنهاية إلى ثقافات أخرى لم يُحسن، نسبياً، نوعية الحياة. ولهذا، فإن القبول باستخدام الأعمال الثقافية الأجنبية أوجدت التكلُّفة المُرتَبطة بمقاومة الأعمال الفنية الجديدة غالباً ما تكون أكثر تكلفة من التكيّف مع استخداماتها، إما كمواد لأعمال فنية أو من أجل قيمتها النفعية.

وينتقد هول Hall المفهوم التقليدي للتواصل «الجماعي» كعملية بين المُرسِل /الرسالة /المُتَلقي ويقترح «بُنية مُعقدة من الهيمنة» يتشكل من خلالها المعنى والتأويل، أو الترجمة حيثُ يتم نقل الاتصال من مصدر إلى آخر، من خلال وسائل التواصل، ويتم تحويل معنى الرسالة إلى رموز أو شفرة، ويتم حل شفرة الرسالة، وتُتَرجم وتتحوّل ويُعطى لها معنى، وهكذا يحدث «الاستهلاك». إن وسيط نقل الرسائل غالباً ما يتبع المُرسِل /الرسالة /المُتلقي التقليدي البديل، بواسطة رموز «نصوص» الاتصال الجماعي.

1.4. التجديد التكنولوجي والاتصال: الراديو الشخصي walkman والشبكة العنكبوتية

ولكي نستعرض مُميّزات وديناميكية الثقافة المُقتَبَسة، قام هذا البحث مرة ثانية بزيارة شركة راديو سوني الشخصي Sony. إن هذا رائدٌ مُهم في دراسة إنتاج التكنولوجيا، واقتباسها واستعمالها للشبكات القائمة، واللغة، والثقافة، ومفاهيم القواعد الاجتماعية. ويتم تحقيق هذا من خلال الإعلان، والتجارب، والخبرات الشخصية، وإيجاد مُنتج عالمي جديد. وبعد ذلك يُطبق تشابُه الراديو الشخصي على تَبَني، وتطوير اللُغة السواحيلية Swahili كوسيط للدخول على الشبكة العنكبوتية الإنترنت، (مصدر معلومات محلي) بواسطة شركة Google (مصدر معلومات عالمي) وكيف يؤثر الاقتباس في كل من المحلي والعالمي.

وفي مُستهل ثمانينيات القرن الماضي تم ابتكار منتج ثقافي بشري جديد في اليابان لمصنع التسلية الشخصية: الراديو الشخصي walkman. ويقول الباحث دو غي Du Gay وآخرون إن مفهوم «الراديو الشخصي» لم يكُن لهُ معنى في حد ذاته؛ إلا إن الجمعيات التي أوصى بها «الراديو الشخصي» أعطتهُ مَعنى. وزعم دو غي Du Gay وآخرون «أنهُ بالإضافة إلى أن البشر حيوانات اجتماعية، فإن الرجال والنساء هم كائنات (ثقافية) أيضاً. فنحنُ نستعمل اللُغة، والمفاهيم لنفهم ما يدور بيننا وحولنا، ولفهم حتى الأحداث التي ربما لم يسبق أن حدثت لنا من قبل قط،

في محاولة منا لفهم العالَم، لكي نجعل لهُ معنى».

وكاختراع تكنولوجي دون قيمة عملية، فإن الراديو الشخصي (أو مُشغّل الكاسيت المحمول، إلى أن اكتسب مُتابعة واعترافاً عالميين كراديو شخصي)، لم يكُن مُتحوّل، ولكن التوصيات والترجمات التي جاءت مُصاحِبة لهُ كان لها دورٌ فعّال في انتشار استخدامه واستحسانه في جميع الثقافات.

وكما يُشير دو غي Du Gay وآخرون إلى أن الأفكار المُرتبطة بالراديو الشخصي تتضمن «اللُغة اليابانية»، التي كانت تعني «مُنتج نوعي مُتفوّق»، و«حديث تكنولوجياً»، و«الشباب»، و«التطوّر» وأشياء جذابة أخرى التي ساعدت «مصدر المعلومات» على أن يتبوأ مكانه ويُحظى بالاهتمام العالمي. إن استحسانه كوسيلة شخصية فردية للاستماع للموسيقى، تضمن واستثنى البيئة المُحيطة، ولهذا فإن شُهرَتَهُ، استعارت أيضاً من تصورات المُمارسات الاعلامية العامة، مثل الإعلان التجاري.

وعن طريق بناء المُلكيّة، والترويج لمفاهيم تمكين الفرد من الاستمتاع «بالاستماع الخاص – في الأماكن العامة»، الاستنساخ والمُشاركة في حياة المدينة، أصبح الفرد المشغول ورغم ذلك المُرتبط منتشراً في كل مكان. إن الفروق التي تفصلهُ عن أشكال التسلية الأخرى (على سبيل المثال، الراديوات المحمولة)، وقطعة السوق المُحددة المُرَكّبة من خلال الإعلان التجاري (الشباب، سُكان المدينة) ابتكرت معنى «للراديو الشخصي» ومن ثم حولتهُ من جهاز تكنولوجي بسيط إلى ما يُمثل «صيحة» الشباب الحديث في المُدُن. إن دور الإعلان التجاري ساعدهُ في الحصول على الشرعية، والشُهرة، والقيمة، وأعطت الأفراد فرصة تصوير أنفسهم كجزء من تلك الهوية.

إن المُفاضلات الشخصية تُفضي إلى الاختيارات الشخصية، والتي بدورها تقوم «بعولمة» الأعمال الفنية.

في عصر الإنتاج الآلي والعولمة، بدأ الفن يتخذ أهداف مُحددة: وبما أن الـ آي فون iPhone عمل فني، فإنهُ يجب على شركة Apple التفكير في كيف سيجد الموضوع مجالاً سوقياً مناسباً ومن ثم يتم استخدامه في جميع أنحاء العالَم، وبهذا يُغيّر الجو المُميّز لـلـ آي فون iPhone (أو الهواتف المُماثلة الأخرى) كمادة ثقافية إلى إبراز استخدامه. ومن ناحية أخرى، نظراً لازدياد ظاهرة العَولمة، أصبح الـ آي فون iPhone موضوعاً ثقافياً للعالَم بأجمعه، بدلاً من أن يقتصر على الجمهور المحلي. إذن، إن مثل هذا المُنتج الثقافي البشري بدأ يُتيحُ لنا إمكانية تَصَوّر ثقافة عالمية حقيقية، نظراً لأن الـ آي فون iPhone قابل للتكيُف مع لُغات واستعمالات مُختلفة في مناطق مختلفة من العالم.

ومثال واحد آخر يستحق الذكر. إن الشبكة العنكبوتية العالمية (الإنترنت)، وفقاً للمنتج الثقافي البشري، هي اختراع «مُبتَكَر» جديد، أقل من ثلاثين عاماً مُنذُ ظهورها، ورغم ذلك لقد أصبحت واحدة من أكثر «أدوات العولمة» وضوحاً. وقد أصبح مجيء غوغل Google أحد أكثر تغيير تطورات التكنولوجيا الحديثة، التي أعادت تعريف كيف تؤثر الاتصالات في نقل الموضوعات الثقافية المُحددة والعالمية. وإحدى إسهاماتها في عولمة المحلي وتوطين العالمي هو عملية المسح الإلكتروني للكُتب التي نفذت طباعتها، وللكُتُب التي لا تحمل حقوقاً للطبع، وللجرائد والوسائط الأخرى، وتحويلها إلى قاعدة معلومات وبيانات عالمية، مُتاحة لكُل شخص لديه جهاز حاسوب (كومبيوتر) ومُتصل بالإنترنت.

إن الأمر لا يقتصر على العد أو الترقيم، وتوفير المُنتج الثقافي البشري بلُغات مُختلفة من المحتمل المُحافظة على هذا المُنتج الثقافي، وتوسعة الوصول إلى المعرفة وإزالتها من مفهوم «الثقافة العالية»، وتمهيد الطُرُق لمزيد

من التفاهمات الثقافية البينية. إن هذا التيسير يُزيل «امتياز» أية معرفة باللغة عند شخص غير سواحيلي أصلي. ويُزيل أيضاً الحاجة للتواجد المادي لمنطقة شرق أفريقيا، المنبع «الجغرافي المحلي» للُغة، والفترات الطويلة للانغماس في اللُغة المُستهدفة. بالرغم من أن عمليات العولمة قد جعلت مثل هذا السفر أسهل وأسرع، إلا أن «إعادة إعطاء شكل حيزي» لطبيعة التعلُم والوصول إليه، جعلت السفر أمراً غير ضروري، وبإمكان الأفراد الحصول على الموضوعات الثقافية دون عناء.

وبوضعها لنقطة تفاعل لُغة غوغل Google السواحيلية Swahili، تعاونت شركة Google مع الأكاديميين في شرق أفريقيا ومع الباحثين السواحيليين من أجل التحقق من المحافظة على استقامة اللُغة. جاء «العالمي» إلى «المحلي» كي يتعلّم ويتكيّف، بعد ذلك أصبح المحلي عالمياً بعد تفاعل Google مع الباحثين السواحيليين. اللُغة التي تم توطينها في شرق أفريقيا كُلها (جيوب قليلة من المجتمعات المُشتتة) فجأةً وجدت طريقها إلى أن تكون مُيسّرة عالمياً. والآن بوجود جهاز حاسوب يستطيع المرء أن يتعلم اللغة السواحيلية من أي مكان في العالم، كما هو الحال مع الكثير من اللُغات الأخرى. وهكذا، تمت إعادة تعريف اللغة السواحيلية من خلال المُنتج الثقافي البشري الذي جاء من «الغرب» – الحواسيب، الإنترنت، وGoogle – وتمت إتاحته إلى أي شخص لدية وسيلة اتصال مُناسبة لهذا الغرض.

إذاً، هل يؤثر العالمي على المحلي ويُغيّر أو يُغيّر بالضرورة النقاء الثقافي في الثقافات الأخرى ومُنتجها الثقافي البشري؟ وفي حين أن اللُغة السواحيلية «موجودة» الآن في وسائط اتصال مُتعددة، ومُتاحة لشعوب مختلفة، فإن جوهر اللُغة وتقاليدها لم تتغيّر؛ إلا أنها ضمنت لنفسها تقريباً البقاء إلى ما وراء المتحدثين بها الآن. وهذا واضح في قضية المُحافظة على اللغة اللاتينية. إن المحافظة على اللُغات، خاصةً اللُغات المُنقرِضة أو شبه المُنقرِضة، تضمن أنها ستكون مُتاحة في المستقبل للدراسة وإعادة إحيائها، بالرغم من أن بعض المُمارسات الثقافية الفعلية قد ذهبت ولن تعود أبداً.

إن الثقافة ليست شيئاً ثابتاً، إنها ديناميكية مُتحركة مُتكيّفة. فهي «تتعلم»، و«تتكيّف»، و«تنمو» لتشمل «مصادر معلومات» لم تكن تابعة لها في السابق، تدمجُها وتُوطّن استعمالاتها، وهي بهذا تأخذ ما هو عالمي وتُوَطّنُهُ وتُكمل الدائرة. وعلى نفس المنوال، غالباً ما يُصبح المحلي عالمياً. إن السائحين الذين يزورون البلاد الأجنبية غالباً ما يتوجهون إلى الأسواق المحلية بحثاً عن «مصادر المعلومات» التي تُمثّل الثقافات في البلاد الأجنبية، ويأتون بها إلى ثقافتهم «المحلية».

4.2. الاتصال: إن العالمي محلي – ثورة الهاتف الخلوي واللُغات السُلالية

غالباً ما يقوم الباحثون في الدراسات الثقافية ببناء قنوات للإعلام والاتصال الجماهيري كأدوات للسيطرة والتحكم في العلاقات الاجتماعية والتأثير عليها. إن وسائل الإعلام تقوم بوظائف مختلفة؛ الباحثة إليزابث هيرشمان Elizabeth Hirschman والباحث غريغ توموسون Craig Thompson يُسلطان الضوء على أهمية وسائل الإعلام والإعلان كعملية مُخالطة اجتماعية، وتطبيع وتعزيز للمعرفة والمواقف التي تتكرر من خلال القصص الاجتماعية والرموز والأبطال والأماكن و«النصوص والموضوعات» اللُغوية المألوفة للجماهير. ويذكران أنهُ «من هنا، فإن صورة وسائل الإعلام تُقدم ثقافة مُستحدثة تُعيد من خِلالها

وسائل الإعلام الجديدة إنتاج مظاهر النظام الإيديولوجي التي كان يحتضنها المستهلكون سابقاً والتي هي مُتماشية مع فهم المُستهلكين لمعانيهم الثقافية».

والموضوع الوحيد الذي لا يدركهُ نقاد وسائل الإعلام والإعلان كبناء ثقافي ومُخالطة اجتماعية مُستمرة هو وظيفة توطين (شخصنة) عمليات الاتصال. إن فكرة الامتياز لا خلاف عليها في تركيب ونشر المعلومات والرسائل من خلال وسائل الإعلام. ولهذا فإن الجزء الداخلي لأي اتصال بإمكانه تشفير المعلومات أو وسيط الاتصال بطُرُق تتميّز بها رِسالتُها. إلا أن اختيار عدم الاتصال في عصر المعلومات يحدُّ من خيارات الفرد وتجاربه.

إن خطورة الإنتاج الجماهيري من مصادر معلومات الاتصال – سواء كانت جهاز التلفاز والبرامج الإذاعية، أو قنوات البث (الإنترنت، والهواتف، والفاكسات، وموجات الإذاعة، والتلفاز) ربما تكمن في إتلاف النتائج لها والشيء الذي نادراً ما تتعرض لهُ الدراسات الثقافية. والشيء الشبيه بذلك هو توطين الرسالة من خلال الإنتاج بالجُملة للمُنتج الثقافي البشري، على سبيل المثال، الهواتف، غالباً ما تُقاوِم التأثير، نظراً لأن الرسالة يُرَكبها الشخص المُرسل لها ويفك شفرتها الشخص المُستقبِلُ لها. إن قناة ومواد الاتصال الجماهيري غالباً ما تكون مُجرد وسائط، ليس لها قُدرة على فرض سُلطة تباينات على الرسالة، مثل من خلال طريقة استعمال الهاتف.

يتصارع أدب الدراسات الثقافية مع تداخلات الإنتاج التكنولوجي الجماهيري، ومع استعمال المنتوجات كمواد للسيطرة والتحكم من قِبَل مجموعة مُتميّزة أو أخرى. إن وسائل الإنتاج للسوق الرأسمالية لا تنفصل عن المواد المُنتَجَة بحد ذاتها. وغالباً ما تكون فوائد الإنتاج الجماهيري مُدرَجة في الحِوارات حول السيطرة ضد الحُرية، والبرجوازية ضد البروليتاريا والتوّق إلى استخدام طُرُق الاتصال الجماهيرية هذه. إن الاتصال الجماهيري يُعطي فُرصة للتغييرات في الاتصال الشخصي البيني وفي بعض الحالات، يتحايل على التباين في السُلطة ويحدُّ من إعادة التنظيم البيروقراطي للهياكل الاجتماعية والسياسية.

يقوم الباحث غوغن Goggin بدراسة المتوازيات بين تطوّر الهاتف الخلوي، والراديو الجوال، ويجدُ قواسم مُشتركة بينهما في طريقة استعمال الهاتف الجوال حيثُ نمتْ على نحو دليلي من أقل من 100 مليون مُستعمِل في عام 1995 إلى ما يُقارب 2 مليار في عام 2002. يعتبر الباحث غوغن Goggin الهاتف الخلوي ناشراً للعولمة، ولكنهُ في نفس الوقت يعتبر المحلي هو العالمي، والعالمي هو المحلي. إن مثل هذه الثُنائية أو التشعُّب نجدها في التطبيقات المُبتكرة للهواتف الجوالة من أجل نتائج إيجابية (على سبيل المثال، البحث عن أسعار السوق من أجل إنتاج ونقل الأموال ودفع الفواتير) إلى نتائج سلبية (على سبيل المثال، الغش في الاختبارات، وتفجير العُبوات الناسفة، وتحريض الآخرين على العُنف ...إلخ) إن هذين التميزين منظوران بشكل جلي وبالإمكان دعمهما: إن الهواتف الخلوية هي ليست شبكات خطوط بدون مُستَخدِمين؛ غالباً ما يكون المُستخدِمون أفراداً في بيئات مُختَلفة.

في حين أن شبكات الاتصال هذه مُترابطة، وغالباً ما تكون مملوكة ومُسيطر عليها محلياً، ولكنها بشكل أكبر وعالمي هي مملوكة وتتحكم بها شركات مُتعددة الجنسيات، وأن منحى الشخصنة في الاستخدام، اللُغة، والشكل، ومواصفات أخرى مُتاحة عن طريق وسائل الاتصال الجماهيرية (على سبيل المثال، الاستماع للموسيقى ومشاهدة عروض الفيديو، والصور المتحدثة) تسمح للهاتف الخلوي أن يكون شخصياً إلى حد بعيد في

الخيارات التي يلجأ إليها الفرد والوظائف التي يتم وضع هذه النصوص والموضوعات فيها. إن استخدام الهواتف الخلوية عبر خطوط البلاد والمسافات الحيزية المُتميّزة يُزيد الدعم للاستخدام الشخصي والفردي للهاتف الخلوي. ولهذا فإن الوسيط يمكن فصلُهُ عن الرسالة، وبالرغم من استخدام الهاتف الخلوي سيكون شيئاً جديداً بين الدول الأقل تطوراً (بما أنهُ اختراع مُستعار)؛ إلا أن استخدامه باللهجات في الأماكن المحلية يُشير إلى النجاح في توطين ظاهرة عالمية.

أصبحت المجموعة الكاملة من تطبيقات الهاتف الجوال أكثر وضوحاً، ورغم ذلك يُغير الاختراع غرضه كل يوم من الاتصال إلى استخدامات أخرى. وفي حين أنهُ يُستخدم أساساً كأداة للاتصال، فبالإمكان أن تتضمن تطبيقاته التسلية، والاتصال، والتعليم. يُشير الباحثان بريسي Bracey وكولفر Culver إلى أنهُ في حين أن كندا والولايات المتحدة الأمريكية يُعتبران مركزين للحاسوب الشخصي، فإن دولاً أخرى تميل إلى الهاتف الجوال. يقولان: إن أحد الطلاب في اليابان يقول «حينما تفقد هاتفك الجوال فإنك تفقد جزء من دماغك»، أي كان أصله، فإن تطبيق الهاتف الخلوي اجتاز الثقافات، والزمن، والأماكن الجغرافية ليأخذ أهمية بارزة، وهكذا، رُبما يبتكر حقيقةً أول كيان عالمي مُتعدد الثقافات يوطّن التطبيق العالمي للبرمجيات الشائعة، وفي نفس الوقت يُعطي الأفراد خبرات وتجارب، غالباً تكون غنية ثقافياً وملائمة للبيئة المحلية.

إن وظيفة الاتصال الأساسية للهاتف الجوال تُستخدم على نطاق واسع في الساحة السياسية لتنظيم النشاط، والتعبير عن الرأي المُعارض. ويعود تاريخ التطبيق السياسي للهاتف الجوال إلى سقوط حائط برلين في ألمانيا وظهور خصخصة الاقتصاد. يقول الباحث فاربانوف Varbanov: إن الهواتف الجوالة، بالإضافة إلى أنها أجهزة اتصال، كانت تُستخدم في بلغاريا لتسليط الضوء على آلية الانتقال من دولة اشتراكية، ذات تخطيط مركزي للاقتصاد والحياة الاجتماعية، إلى مجتمع حُر. كما أن الهواتف الجوالة كانت تُستخدم أيضاً لإبراز الوضع الاجتماعي للشخص، للفرد (الذي كان سابقاً غير مُميّز في المحيط السوفييتي) والتكيف مع الثقافة الشعبية من ضمنها الموسيقى، والحصول على الخدمات العامة، من بين استخدامات أخرى.

سواء كانت المُجتمعات ترى نفسها فرادية أو جماعية في مُعتقداتها الثقافية، فإن اختيارها للتكنولوجيا أمر حاسم في تشكيل الكيانات المُتَخَيّلة المحلية، والقومية، والانتقالية، والعالمية. يؤيد الباحث باغتشي Bagchi هذا الرأي، قائلاً: «إن اختيار تكنولوجيا المعلومات في الدول الفردية سوف يكون أكبر حيثُ إن الأفراد يُعطون اهتماماً أكثر للحياة الشخصية، والحُرية في العمل، وتكييف الأداء، وإن تكنولوجيات المعلومات مثل الهاتف الجوال، والحواسيب الشخصية، والإنترنت هي أكثر دعماً لهذه القيم».

ومن ناحية أخرى يمكن أن يكون لاستخدام الهواتف الخلوية نتائج حاسمة على الأفراد والجماعات. في نقاش حول بعض استخدامات الهواتف الخلوية في نشر «الأقاويل» في نيجيريا، يكتب الباحث سميث Smith قائلاً: «يصف مُراسل (قناة البي بي سي BBC القسم الأفريقي) وباءً جديداً من الإشاعات مُنتشرة في البلد، تزعم بأن أي شخص يُجيب على المُكالمات على هاتفه الخلوي صادرة من عدة أرقام مُعيّنة قد يُعرضُ نفسه للجنون أو حتى للموت». في كينيا أثناء فترة عنف ما بعد الانتخابات العامة عام 2007، تأثرت عملية إدارة المعلومات الصحية والحصول عليها والتي كانت تعتمد على الهواتف الجوالة، بعدم القدرة على الحصول إلى الهواتف الخلوية.

والمزيد من الاتصال الشخصي الإيجابي المُبتَكَر يحدث من خلال مثل هذه الوسائط العالمية يتضمن الإدارة العلاجية، ومنظم المواعيد، واستشارة الطبيب الشخصي. ولهذا، فإن استخدامات وتطبيق الاتصال ووسائل الإعلام تُبيّن أنهُ في حين أن بناء السُلطة من خلال بث الرسائل (تم بناؤها مُسبقاً بواسطة هؤلاء الذين هم على رأس السُلطة من أجل تقديم هياكل سُلطوية اجتماعية مُعيّنة) هو أمر مُمكن، فإن التطبيقات الأخرى تميل إلى أن تكون علاقات شخصية بينية، توفيراً للوقت، وهي لا تُفيد إلا الكفاءة في الاتصال، بدلاً من تكاثر أو إيجاد هياكل للسُلطة، بعبارة أخرى، هي مُجرد وسيط ليس إلا.

5. الاتصال والمُشاركة السياسية (الاحتجاج) وثورات اللون

إن تكاثر وسائل الاتصال والأدوات المُختلفة سَهّلت الاتصال الشخصي البيني، ومهدت للتغييرات في المشهد السياسي. أحد أحدث التفاعُلات بين الاتصال بالهاتف الجوال، والحِراك السياسي كان أثناء «الثورة البُرتقالية» الأوكرانية في عام 2004. لم تقتصر هذه الثورة على الإعلان عن الحِراك الجماهيري الضخم بواسطة الفئات الاجتماعية مُستخدِمةً وسائط الاعلام الاجتماعية للتنظيم؛ بل هي أظهرت أيضاً ازدواجية محدودية سيطرة وتأثير الحكومة التي يتمتع بها الاتصال تجاه المواقف والخيارات الشخصية. في «الثورة البُرتُقالية» الأوكرانية، استخدم مؤيدو رئيس الوزراء يوشينكو Yuschenko الاتصال على شبكة الإنترنت، وكذلك تكنولوجيا الهاتف الجوال في آن معاً. يقول الباحث كوزيو Kuzio، لقد استخدمت المُعارضة الهواتف الخلوية بطريقة فعالّة، خلال الحملة الانتخابية وأثناء الثورة أيضاً. في شريط فيديو، سيء الصيت الآن، سجلتهُ كاميرا الهاتف الخلوي لأحد أفراد المُعارضة، يُشاهد فيه أستاذ جامعي يوجه الطُلاب لإعطاء أصواتهم للمُرشح يانوكوفيتش Yanukovych، في مخالفة واضحة للقانون.

لم تُستخدم الانتخابات في سياقات أخرى التكنولوجيا دائماً للتنظيم، على سبيل المثال في حالة كينيا عام 2008. وفي أمثلة أخرى تستهدف الحكومة بقصد مثل وسائل الاتصال هذه من أجل مُحاصرة التنظيم الجماهيري، وتعزيز حُكم الطاغية، كما ذكر الباحث أديس Addis حول الانتخابات الإيرانية عام 2009. كتب الباحث كوهين Cohen عن الشباب الإيراني:

إنهُ لأمر مألوف لديهم أن يبعثوا برسائل نصية إلى بعضهم بعضاً بواسطة بلوتوث Bluetooth شخص إلى شخص بواسطة هواتفهم الجوالة. لقد مكنت تكنولوجيا بلوتوث الشباب الإيراني من إرسال رسائل إلى أي شخص يمتلك هاتفاً جوالاً، حتى إن لم تكن لديهم معرفة باسمه أو رقم هاتفه.

وهذا التطبيق للمُنتج الثقافي البشري مُشتق من مسلك عالمي، لأنه في النهاية الهاتف الجوال هو موضوع ثقافي «غربي» يُبيّن بوضوح أن الثقافات والاتصالات/ المجموعات (حتى المقموعة منها، مثل الشباب الإيراني) تُجدد وتُطبق الموضوعات والتكنولوجيا النافعة من خلال عمليات مفاهيم التوسع العالمية للاتصال الاجتماعي، والجماعي، والعلاقات الشخصية البينية.

التنبؤ بالمسارات المستقبلية في الثقافة العالمية – أكثر تجانس أم أكثر تغاير؟

هل سيكون المُستَقبَل أكثر تجانساً أم أكثر تغايراً، خاصةً فيما يتعلق بالهوية الثقافية؟ إن السؤال فيما إذا كان العالَم يتحرك تجاه مزيد من العولمة أو الهيمنة الأمريكية والغربية سوف تُحدده ظروف المستقبل. إن الشيء الواضح هو أن

عمليات التواصل البيني وزيادة التكامل الثقافي من خلال السفر، والتجارة، والهجرة والاستجمام، قد جلبت الانفتاح على «الحريات» الغربية، وحقوق الإنسان، والديمقراطية الغربية؛ هذه التفاعُلات تُؤثر في كِلا المجتمعات الغربية والمجتمعات غير الغربية، وينتج عنها ثقافات هجينة بدلاً من الثقافات النقية المُتميّزة.

إن التواصل البيني بين الشعوب، والأماكن، وأنماط العيش (الذي يُعرف بالعولمة) سوف لن يَتَطَلّب نقل الإنتاج إلى دول أخرى فحسب، بل زيادة المَعرِفة بالثقافات والشعوب النائية. بالإضافة إلى أن التغيير الديموغرافي نتيجة للهجرة، والسفر، والسياحة، أو تفاعُلات الزمن، سوف يكون لها تأثير على مفهوم الهوية والثقافة. سواء كانت فكرة أن ما يُقارب الـ 40% من سُكان العالَم موجودين في بلدين (الهند والصين) تُؤثر في الثقافات لتكون معزولة في محاولة للحفاظ على قيمهما وهويتهما الأساسية، أو سواء كانت حتمية زيادة التفاعل تُفضي إلى عالم أكثر تجانساً هذا أمر متروك للمستقبل.

6. الخاتمة

إن العالم الذي نعيش فيه يتميّز بالتسارع، والتكثيف، وغزارة في الاتصال، والتواصل البيني الاجتماعي، والاقتصادي، والثقافي، والديني، والترفيهي بين منطقة جغرافية ثقافية لشعب ما إلى آخر. لقد أفضت هذه التفاعُلات وتميّزت بإعادة هيكلة العلاقات البشرية مصحوبة ومدعومة بتطورات سريعة في التكنولوجيا، والاتصال، واللُغة. إن القول بأن الهيمنة الغربية والأمريكية تُؤثران في الثقافات الأجنبية بطريقة تهدف إلى تغيير الثقافات الأجنبية والتأثير عليها أمر فيه شيء من الصحة، ولكن الثقافات تنتقي أيضاً العمليات التي تتكيّف معها.

غالباً ما تُحافظ الثقافات على أشكالها المُتميّزة حتى عندما تقوم بعملية الاستعارة وتبنّي الأشكال من الثقافات الأخرى التي تتفاعل معها. إن فكرة طغيان الثقافة الأمريكية/الغربية على الثقافات الأخرى ترتكز على نموذجي التجارة والاستهلاك، تُهمل توطين هياكل وجوهر الثقافة الأجنبية في حد ذاتهما (على سبيل المثال، استخدام الهاتف الخلوي باللغات المحلية، وتبنّي ماكينة البحث غوغل Google للُغة السواحيلية وغيرها). تتبنى الثقافة والمجتمع التكنولوجيا ويُفصلانها لتتلاءم مع احتياجاتهما دون أن تتغيّر بالضرورة تلك الثقافات تغيّراً أساسياً.

جرت العادة أن يتم ربط العولمة مع الهيمنة الأمريكية والغربية، ولكن الثقافات هي في الحقيقة مُتحرِكة، وليست هي ببساطة ضحية للعولمة وللتأثير الغربي. لقد تبنت «مصادر المعلومات» تلك التي تُتيح لها المُنافسة والتكيُّف مع التغيُّرات التي تحدث ضمن السياقات العالمية. إذا المجتمعات والثقافات لم تتكيّف، فإن الكثير من الدول الأفريقية ستكون لا تزال تستخدم العدائين وإشارات الدُخان من أجل الاتصال والتواصل، بدلاً من الإشارت اللاسلكية والهواتف الخلوية، وأن اليونانيين لا يزال لديهم عداؤو الماراثون حتى في زمن المعركة.

يقول الباحث هول Hall إن التكنولوجيا ووسائط الاتصال والإعلام الجماهيرية، هي إحدى الأدوات الأولية للعولمة وهي تؤثر ثقافياً في الدول الأخرى، وتنشر جدول أعمال مُحدد، عادةً تقوم بوضعه الدول ذات النفوذ ومُتضمن في رسالة وأسلوب البث. إلا أن توفّر تلك الأجهزة التكنولوجية المُشابهة قد مكّن الثقافات من تَبَنّي وتطويع التكنولوجيات للاستخدام المحلي من ضمنها تطبيقها من خلال اللُغة ووسائط التواصل الاجتماعي. غير أنهُ من المعقول أن مُحاججة الباحث هول Hall تنطبق على فئة

من الناس وليس على المجتمع ككُل، حيثُ إن النُخَب ضمن فِئات مُحددة تؤثر في تركيبة الرسالة وتزيد من سيطرتها على وسائط الاتصال التي يتم عن طريقها بث الرسائل إلى الجماهير.

وعلى المستوى العالمي، انتفعت الثقافات على نحوٍ متزايد بالتكنولوجيا الحديثة، وبالتطورات الأخرى عندما تبنّتها وأدمجتها مع أفضل المُمارسات، التي مَكّنت الاتصالات المحلية في الدولة باللُغات الأجنبية، داعِمة بذلك العولمة من جِهة ولكنها عملت كذلك على توطين وشخصنة مصادر المعلومات العالمية (على سبيل المثال، الهاتف الخلوي) للاستخدامات المحلية (على سبيل المثال، الاتصال باللغات الوطنية)، وكذلك تطبيق مصادر المعلومات هذه على الأوضاع المحلية على المُستويين المحلي والعالمي (على سبيل المثال، تنظيم الاحتجاجات في إيران وأوكرانيا). فالقول إن العالمي أصبح محلياً وإن المحلي أصبح عالمياً قول صحيح. تُؤثر العولمة في التجارة المحلية والعالمية وفي الاستجمام والترفيه والتسلية وفي جوانب أخرى من التفاعل البشري، وتُقدم تجربة فردية غنية وتُعطي فُرصة للأفراد ليتفاعلوا مع عمليات العولمة بطريقة شخصية جداً. ■

مصائر (كونشرتو الهولوكوست والنكبة)

[رسول درويش *]

تحدث السيد محمود عضو هيئة التحكيم في جائزة البوكر العربية عن رواية مصائر قائلًا: إنها نصٌ أدبي جاء في قالب الكونشرتو الموسيقي (concerto) وتم تحويل هذا القالب لخدمة القضية الفلسطينية. وأضاف أيضًا: إن رواية مصائر صمدت في أي نقاش أدبي اعتمادًا على بنائها الفني، وبرزت قوتها أيضًا في قدرة الكاتب على استعادة شخصيته من روايته السابقة (سيدة من تل أبيب)، كما استطاع الكاتب أن يضيف مصداقية على عمله من خلال تداول الأمكنة الحقيقية وكمية الأنسة الواردة في الرواية.

* كاتب من البحرين.

وعليه، يمكن محاورة (مصائر) ونقاشها من خلال النقاط التي أكدت عليها لجنة التحكيم واعتبرتها مقياسًا فنيًا جديرًا باحتلال مركز الصدارة:

أولًا: قالب الكونشرتو في العمل الروائي:

يُعرف الكونشرتو على أنه مؤلفة موسيقية جامعة تُعزف بأكثر من آلة واحدة، وتكون عادة بمرافقة الفرقة الموسيقية، وتلعب فيها كلُ آلة دورًا بارزًا لتنتج المعزوفة الموسيقية المتكاملة، وتتكون غالبًا من ثلاثة أو أربعة أجزاء. فكيف تحولت مصائر إلى كونشرتو موسيقي؟

عمد الكاتب في توزيع الفصول الأربعة للرواية إلى أربع حركات؛ فأسمى الفصل الأول بالحركة الأولى والفصل الثاني بالحركة الثانية، وهكذا دواليك، ثم اختار لكل حركة بطلين منفردين، يتحولان في الفصل اللاحق إلى شخصيتين ثانويتين، وذلك من باب الابتكار والتجريب الروائي. وكما أن الكونشرتو الموسيقي يحتوي على آلاتٍ موسيقية مختلفة تُكوّن مجتمعة المقطوعة الموسيقية؛ فإن شخصياتِ مصائر كانت شبه مستقلة أيضًا، وكوّنت المحتوى السردي لرواية مصائر.

ففي الحركة الأولى، هناك الفلسطيني وليد دهمان وزوجته جولي (من أب إنجليزي وأم أرمنية)، يقطنان في العاصمة البريطانية لندن. وعندما كانت العجوز إيفانا (أم جولي) تقترب من الموت، أوصت ابنتها وزوجها أن تُحرق جثتها، وهو أمر غير معتاد في المسيحية، وأوصت أن يُنثر نصفُ رماد جسدها فوق نهر التايمز والنصفُ الآخر يحفظُ في تمثال صغير ليوضع في أحد البيوت الفلسطينية. يُلبي الزوج وصية إيفانا، ويُنثرُ نصفُ الرماد فوق نهر التايمز في بريطانيا، ويزوران فلسطين لعشرة أيام لإنجاز بقية المهمة، ويقومان خلالها بسرد الأماكن الفلسطينية وأحداثها التاريخية.

وفي الحركة الثانية، تظهر شخصيات جديدة هي جنين وزوجها باسم، يتعارفان بداية عن طريق الإنترنت وعالمه الافتراضي، ويقتربان من بعضهما ثم ... يتزوجان. فمن جانب، تعيش الشابة جنين واقعها كزوجة ومواطنة لها حقوقٌ وعليها واجبات، ومن جانب آخر، تشرع في كتابة رواية أدبية تحت اسم (فلسطيني تيس)، وتُسمي بطلها (باسم) أيضًا، وتُطلق اسم (باقي هناك) على جدها محمود دهمان.. ويختلف الزوج لاحقًا حول المدينة التي يرغبون العيش والاستقرار فيها، فجنين تفضل العيش في يافا، وباسم يريد مجاورة عائلته وتاريخه في بيت لحم، وبين الواقع المُر الذي رفض باسم وبصقه من الحياة في فلسطين ولم يُتح له فرصًا للعمل، يُقرر مجبرًا العودة للولايات المتحدة بحثًا عن حياة تهبه السعادة، ويقوم الكاتب (المدهون) من خلال هذه المقطوعة بالتركيز حول حق العودة وشرعيتها لمهاجري نكبة 48، ويُسلط الضوء على الصعوبات التي يواجهها الراغبون في العودة على اختلاف مشاربهم.

وفي الحركة الثالثة، تدور الأحداث حول شخصيات جديدة، حول سلمان وعايدة؛ ليضيف الكاتب بعدها الكثير من التفاصيل والمواقف التي تدور على أرض فلسطين، انطلاقًا من أحداثها التاريخية وما تمليه من واقع على وضعها المعاصر.

وتشهد الحركة الرابعة تنفيذًا حقيقيًا لوصية الراحلة إيفانا، وعودة حميدة لمنطلق الرواية؛ فيسافر وليد وجولي إلى فلسطين، ويتجولان بلهفة في مدنها الرئيسية، ثم يقعان في عشق ترابها وأجوائها، وهنا يقع المحظور؛ يقرران من جانبهما حقّ العودة لهما ويرفضان الرجوع لحياة لندن بزخمها، فيصران على الاستقرار في فلسطين. ومن خلال الأحداث المتتالية، يُعبرُ الكاتب عن إمكانية التعايش

السلمي للمسيحي واليهودي والمسلم وحتى اللا ديني فوق أرض فلسطين، فهي أرض تاريخية للإنسانية جمعاء. واستكمالًا للأحداث المتلاحقة، يلتقي البطلان بجنين وزوجها باسم في يافا، ويتعرفان عليها وعلى أبطال روايتها ومنها محمود دهمان الملقب بـ (باقي هناك) في رواية (تبس فلسطيني) الآنفة الذكر.

يمكن التأكيد في الحديث بعد ذلك، إلى أن العملَ أصبح مطبخًا كبيرًا لرواية أكبر في أحداثها، ففيه جُمعت الكثير من القضايا المتفرقة، وطُرحت الكثيرُ من التساؤلات، وخلص الكاتب إلى أن الماضي بمآسيه يمكن أن يحكم الحاضر ويحركه بخيوطه كيف يشاء، والذي بدوره يؤثر في المستقبل سلبًا أو إيجابًا فيما يخص الحديث عن الهوية الفلسطينية واليهودية وتداعياتها.

ثانيًا: البناء الفني والتجريب:

يقوم البناء الفني التقليدي للرواية على عناصر مختلفة منها: الشخصيات، الحبكة، الموضوع، المكان، الزمان وغيرها ... وتتجلى قدرة الكاتب في عمله إذا استطاع أن يضيف عنصرًا جديدًا قائمًا بذاته من باب ما يُعرف بالتجريب الروائي .. فكيف جاءت مصائر؟ وأين وضع الكاتب تجربته المبتكرة؟

إنّ من المسلّمات البنائية في الرواية التقليدية قيامها على بزوغ نجم الشخصية الرئيسية البطلة (protagonist) ويقابلها في ذات السياق شخصية عدائية (شريرة) مُحبِطة (antagonist)، ولكن المدهون قدم بحق عملًا تجريبيًا مغايرًا في مصائر؛ فوضع بطلين مستقلين في كل فصل، ولم تقابلهما شخصياتٌ عدائية ظاهرة، ولكن قابلهما واقعٌ تاريخي مرير يدركه القارئ المثقف بنفسه، فمنها كارثة النكبة التاريخية، وما ترتب عليها من هجرة ممنهجة، ومنها حق العودة ونكساتها الدائمة وصولًا لإمكانية التعايش السلمي بين كل الأجناس البشرية على أرض فلسطين، ويُضاف لذلك كله الحق الذي لا يختلف عليه اثنان وهو حق تقرير المصير.

وفيما يخص الحبكة الدرامية (plot)، فقد درج التقليديون على وضع الأحداث في تسلسلٍ منطقي وتدريجي تتعاظم أحداثه وتشتد وصولًا للعقدة (complex)، ثم يتبعه انفراج الأمور وتبسيطها حتى مرحلة الحل، ولكن مصائر، وعلى غير المعتاد، لم تتبنّ ذلك التقليد الدارج؛ فعمدت إلى تناوب الأبطال، ثم اختلافهم وتمايزهم، فاختلفوا في ذلك بين دور رئيسي فعّال وآخر ثانوي، ولذلك جاءت العقدة متعددة في كل حركة (فصل)، فهناك شخصياتٌ هاجرت بعد النكبة وأخرى بقيت على ترابها، وهناك من أثر العودة وقابله مَن رفض، وهناك من تقبلَ معايشة الواقع في وجود اليهود كـ (محمود دهمان) وهناك من رفضه بشدة .. ونتيجة لذلك كله؛ يمكن أن نقول إن هناك أكثر من حبكة درامية في ذات العمل الواحد، ولكن كانت هناك ثيمة واحدة مشتركة (theme) في سائر عمل الرواية، وهو انعكاس للواقع ولما يريد المدهون إيصاله للقارئ؛ واتضحت نتيجة لذلك كله رغبة العمل وكاتبه في ضرورة تقبل التعايش السلمي بين جميع الأطياف بناءً على الواقع وبعيدًا عن الشعارات الخادعة والكاذبة، وضرورة تقبل الآخر والتعاطي معه لا تفنيده أو فنائه، فالحياة قصيرةٌ والأذكى هو من يتعاطى معها ولا يقوم بالتنظير لها.

ونخلص من ذلك إلى القول، إذا كانت الرواية التقليدية (traditional) قائمة سرد نثري طويل يصف شخصيات خيالية وأحداثًا متسلسلة، فإن عنصر التجريب في مصائر كان (شقلبة) وارتدادًا على هذا النموذج السائد، من خلال خلال حركات الكونشيرتو الأربعة.

ثالثًا: ربط مصائر بعمل الكاتب السابق:

لعلّنا جميعًا نعرف ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة، وندرك أنها تدور كلها حول الشخصية البطلة (السيد أحمد عبدالجواد)، وأن القصة بعد ذلك تتبع ابنه كمال من الطفولة والشباب إلى مرحلة الرشد. ولعلنا أيضًا قرأنا ثلاثية الجزائرية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) ونعرف أيضًا ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور وشخصياتها المحددة، ولكن ربعي المدهون اتخذ طريقًا مغايرًا ومنهجًا مختلفًا لما درج عليه سابقوه، فقام من خلال ثلاثيته باسترجاع أعماله (هو) بدلًا من التركيز على شخوصه (characters)، فأقحم نفسه – اسمه وشخصه ربعي المدهون – في مواقف ومشاهد متعددة في سياق العمل، حتى لتظنّ أن الكاتب هو ابن عمله ويمثل إحدى شخصياته الحقيقية، كما قام المدهون عن قصدٍ بإدراج كتابه السابق (سيدة من تل أبيب) في النص الروائي لمصائر.

لقد كان الأسلوب التقليدي سابقًا – وكما هو شائع – هو أن يتحدث الروائي (novelist) عن ذاته عندما يكون هو الراوي العليم (narrator)، أو أن يتقمص إحدى شخصياته فيختفي خلفها ولكن (دون) الإفصاح عن شخصيته مباشرة، ويترك المجال للقارئ لمعرفة المتحدث وأفكاره، ولكنّ المدهون وكعادته آثر أسلوبًا مناقضًا لذلك، وكأنما أراد التأكيد على أنها إبن البيئة الفلسطينية التي تتحدث عنها الرواية وتفصلها.

وفي هذا السياق، تجدر الإشارة إلى إقحام بعض المشاهد القسرية في النص، فكانت خارجة عن سياق النص، وتُشعر القارئ أنه استرسالٌ مذمومٌ في غير محله، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر ما ورد من تفصيل دقيق وطويل حول شخصية (كواكو)، فامتد الحديث من الصفحة 23 إلى 27، وهي شخصية عابرة فقط لا تستحق كلّ ذلك الشرح والتوضيح، وكذلك تفصيل حكاية جميل حمدان ومغامراته في موسكو إبّان مرحلة الدراسة الجامعية!

رابعًا: الأمكنة الحقيقية:

تُضفي أسماء الأماكن الحقيقية الكثير من المصداقية حول العمل الروائي، وكلما شعر القارئ بالأماكن، كلما كان ذلك أقرب لتلك الأحداث لدرجة استشعارها، وهو أمرٌ فنيٌ يُلبس الرواية مصداقية أكبر ويضعها على خطّ تماس واقعي، ولذلك يستطيع القارئ الخوض فيها ومعايشتها. وفي مصائر، تبدأ أحداث الرواية بهروب طبيب بريطاني من عكا العام (1948) إلى لندن حيث يكون أسرة مع أم جولي (إيفانا)، وبعد رحيله، توصي إيفانا بنثر جزء من رماد جسدها فوق التايمز، وبأخذ جزء آخر إلى عكا القديمة أو القدس، إنها أماكن حقيقية زار أغلبها الكاتب خلال عملية الكتابة.

وسلّط الكاتب الضوء حول المجدل، عسقلان، وغزة إبّان النكبة، وذلك من خلال هجرة الجد محمود دهمان. وتحدث المدهون عن طريقة تعارف جنين إلى باسم، فكانت جنين في الولايات المتحدة، وباسم في الضفة الغربية، وبعد زواجهما انتقلا للعيش في يافا. كما لا يمكن تجاوز الرحلة الجغرافية التي قام بها وليد وجولي في فلسطين المحتلة؛ فعبرا حيفا، عكا، يافا، القدس، المجدل، عسقلان .. عبراها جميعًا بكثير من التفاصيل الدقيقة، ولم ينس المدهون الحديث عن متحف المحرقة وتصويره بكثير من أدق تفاصيله.

كل تلك التفاصيل الدقيقة والمتنوعة أضفت الكثير من المصداقية على مصائر، وكاد القارئ أن لا يميز بين الحقيقة والخيال تبعًا لتلك الجغرافية المتنوعة.

خامسًا: كمية الأنسنة:

يوضح إدوارد سعيد في كتابه (الأنسنة والنقد الديمقراطي) أن مذهب الأنسنة في الفكر يَعتبرُ الإنسان هو أعلى وأكبر قيمة، وتقوم فكرة الأنسنة باعتبار العالم التاريخي هو نتاجٌ محض من صنع البشر، وأنه يمكن بلوغ جوهره عقلياً إذا استطعنا أن ندرك ما أنتجناه، وأن نعرف الأشياء وفقًا للطريقة التي صنعت بها. فالأنسنة ممارسة لمعرفة ما نقوم به واقعًا وما يمكن لنا القيام به لتغيير الواقع؛ فكيف استطاع المدهون أن يلعب ذلك الدور الحاسم في مصائر؟

ففي لقاء إعلامي سابق مع المدهون، قال فيه إنه عمل على " أنسنة اليهودي والفلسطيني ووضعهما على مستوى إنساني واحد. وانطلقتُ للمحاكمة من الموقف الدرامي، وتركتُ كلًا منهما يروي سرديته، والقارئ شاهد التشابهات لكنه شاهد شخصيتين من لحم ودم. ومن خلال مصائر يمكننا ملاحظة تركيز المدهون حول إبراز شخصية اليهودي الضحية وكذلك الفلسطيني الضحية على حدٍ سواء، ثم يُبرز أنّ الحل الأجدى لهذه الكارثة التاريخية هو خيار التعايش الإيجابي لا محاولة محو ومسح الآخر.

لقد وضع المدهون شخصياته في قالب يمكن من خلاله فهم الواقع ومحاولة الوصول الحثيث إلى واقع أكثر إشراقًا؛ فأدرج شخصية الطبيب البريطاني المسيحي، وأدرج إيفانا اللا دينية، ومحمود دهمان العربي الإسرائيلي، ووليد دهمان العربي الفلسطيني، وجولي (الأرمنية البريطانية الفلسطينية) ... إلخ .. ثم توصل إلى خلاصة مفادها، أن كل تلك الشخصيات كانت نتاجًا لواقع الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، وأنه يمكن للمثقفين أن يضطلعوا بدورهم التوعوي، وأن يؤكدوا على ضرورة التعايش السلمي والنفعي بين جميع الشرائح التي تعيش فوق تراب فلسطين.

ختامًا

بعد القراءة والتمحيص في رواية مصائر، فقد كان التركيز منصبًا على الجوانب الإيجابية فيها، وهذا لا يعفينا وبعين موضوعية من الإشارة إلى الأمور السلبية التي وردت فيها، وعليه يمكننا الإشارة إلى بعض مكوناتها الرئيسية ومنها الجانب اللغوي، فقد تحولت الرواية في أغلبها من اللغة العربية الفصحى إلى اللهجة المحلية الفلسطينية، ولا أظن أن هذا (التكنيك) صحيح ويخدم الأدب العربي في مجمله، فالكاتب العربي يطمح للوصول إلى أكبر عدد ممكن من القراء، ولا يكتب ضمن بيئة مغلقة تحيطه فقط، فلو كتب كل روائي بلهجته المحلية – كما فعل المدهون – لأصبح عمله محليًا محضاً، ولكان من الصعوبة على بعض الشعوب إدراك ما يرمي إليه، ولتحولت اللهجات بالتقادم إلى لغات مستقلة.

كما لا يمكن إغفال الأسلوب الذي تتبعه لجنة تحكيم البوكر في عملية توزيع جوائزها، وهنا يبرز موضوع الهوية كـ (ثيمة) مستساغة ومطلوبة؛ ولتأكيد ذلك يمكننا العودة للذاكرة، فنجد الكويتي سعود السنعوسي (2013) وقد تحدث عن قضية (البدون) والهوية الكويتية في ساق البامبو، والعراقي أحمد السعداوي متحدثًا عن مآسي الحروب في العراق وتأثير ذلك على هوية الإنسان العراقي عبر (فرانكنشتاين في بغداد 2014)، ثم جاء الدور على شكري المبخوت في 2015 عبر رواية الطلياني، وفيها تحدث عن الأسباب الإيديولوجية في تكوين الإنسان التونسي ثقافيًا من مرحلة ما قبل الحبيب بورقيبة وصولًا لما بعد ثورات الربيع العربي.

وعليه يُمكن القول، إن جائزة البوكر للرواية العربية تعتمد في اختياراتها على عدة أسباب فنية نقدية، ولكن موضوع (الهوية) هو عنصر رئيسيٌ لا يمكن إغفاله في عملية

الاختيار، ولا أتوقع – وبحسب خبرتي المتواضعة – أن يكون الفائز في نسخة 2017 فلسطينيًا أو عراقيًا أو تونسًا أو كويتيًا، فمن الواضح للمتابع، أن الجائزة تسير على معايير أدبية نقدية ولكن توجهها (ثيمات الهوية) والجغرافية المناطقية، ويرغب القائمون على الجائزة أن تُعطي الوطنَ العربي جغرفيًا.

وخلاصة لذلك كله، يمكن للمتابع التفريق جليًا في العمل السردي بين معيارين أساسيين، المعيار الفني الأدبي الذي يتبعه النقاد، وبين المعيار الجمالي الممتع الذي يريده الجمهور، فالناقد يريد بناءًا فنيًا يواكبه تجريب ناجح، والجمهور يريد لغة تسرد أحداثًا مشوقة، ولا يريد تنظيرًا واستعراضاً معلوماتياً ... ولذلك يبقى السؤال الأزلي قائمًا: لمن يكتب الروائي، للقارئ أم للناقد؟ ■

هاروكي موراكامي؛ الطاغية الإمبراطوري

إعصار ياباني؛ يضرب الأدب العالمي بعمق

«إن تذكرتني أنت، فلا يُهمني إن نسيني الجَميع»
كافكا على الشاطئ

[أحمد عفيفي *]

«يقول الفتى المدعو كرو»:
«أنت الفتي الأقوى على سطح الأرض؛ ذو الخمسة عشر ربيعاً».
كرو تعني الغراب؛ وكافكا باليابانية تعني أيضاً الغراب، والغراب بالثقافة اليابانية، والثقافة الإنسانية بوجه عام، هو علامة على الإرادة الواعية، ذلك أنه الكائن الأول الذي علم قابيل كيف يتصرف بجسد أخيه، ومن هذا الكائن الأول الإرادي، ينطلق بنا روائي اليابان الموهوب غير المسبوق «هاروكي موراكامي» برحلة ما ورائية تخطف الأنفاس، بروايته العمدة «كافكا على الشاطئ» عبر تكنيك روائي نادر، مع روايتين متوازيتين، لا يعرف صاحباهما شيئاً عن الآخر، ولا يتقاطعان على الإطلاق طوال الرحلة، وكأنهما قطاران فائقا السرعة يتجهان إلى الشمال؛ وهناك، هناك فقط، يترجل كل سائق، ويقبض على يد السائق الآخر، ويشكره، ويرحل.

---

* كاتب من مصر.

كافكا على الشاطئ أحد أكثر الروايات عبقرية عبر تاريخ القص البشري، الموضوع، والمعالجة، والسرد، يجعلك تشعر أنك كنت تقرأ مجلات مصورة قبل أن تصطدم بذلك القطار الياباني فائق السرعة، الصبي الصغير كافكا، الذي يقرر الرحيل عن بيته الآمن وحياته المستقرة، ليبحث عن معنى كل شيء، معنى حياته ووجوده، وهو يردد دوماً على مسامعه، مسامع نفسه «تذكر؛ أنت الصبي الأقوى على سطح الأرض بسن الخامسة عشرة» ويخرج الصبي الأقوى ليلتقي - دون أن يدري - بأخته وأمه دون نساء الأرض واليابان، ويمر معهن بتجربتين يستحيل إن تتما بين أخ وأخت، أو ابن وأم، وفي رحلته للبحث عن معنى العالم ومعنى نفسه، تعيدان التوازن لنفسه، وتجعلانه بنهاية الأمر يفاجئنا جميعاً، قبل أن يفاجئ نفسه، مفاجأة من العيار الياباني العجيب، تشعر معها أن موراكامي مسحور، أو روح حكيمة غير هائمة، سكنت دوناً عن إرادتها بكوكب اليابان، تلك التسمية التي نتندر بها، ولكنها للحق حقيقة، اليابان كوكب كامل مختلف الروح، والثقافة، والعادات، والتقاليد، وموراكامي أحد كائنات ذلك الكوكب الخارقة، المترعة بالموهبة بشكل طاغي.

لماذا يخرج صبي في الخامسة عشرة من عمره لاكتشاف العالم؟ كيف يهرب من وصاية أبيه لينفذ وصاياه الأقرب لتعويذة سحرية مشؤومة؟ هل كانت ساكورا فعلاً أخته؛ أم مجرد فتاة بات عندها ليلته الأولى بالعالم الخارجي؟ كيف لم يضل طريقه بالغابات؛ ولماذا ظهر له جنود هاربون من الحرب العالمية الثانية؟ أين ذهب عندما فقد الوعي؛ ولماذا استيقظ وبقعة دم كبيرة داكنة تلطخ قميصه؟ هل تنتقم أرواحنا أيضاً؛ هل يمكن أن تنتقل وتقتص؟ أي قوة تلك التي تدفع رجلاً غريباً لحماية كافكا؛ وهو لم يراه مرة واحدة بحياته؟ وما الذي حدث لذلك الرجل منذ خمسين عاماً ونزع عنه ذاكرته ووضع بدلاً منها قدرة على التنبؤ وفهم لغة القطط؟ كيف أدرك سر قوة حجر المدخل؛ وكيف عرف مكانه؟ وما هو حجر المدخل؛ وأي قوة سحرية سرية خارقة تكمن به؟ مليارات الأسئلة برائعة هاروكي موراكامي كافكا على الشاطئ؛ سوف تدفعك للهاث وراء الأحداث والأشخاص لمعرفة مصائرها وإجاباتها.

عبر رجل عجوز يجيد محادثة القطط، وأسماك تهطل من السماء، وجنود يعيشون في غابة منذ الحرب العالمية الثانية، وحجر سحري مجهول القوة، أجواء غرائبية تحفل بها تحفة الكاتب الياباني هاروكي موراكامي «كافكا على الشاطئ» التي بقدر ما هي ما وراثية إلى حد كبير، بقدر ما هي بسيطة، تحتفل بسحر الحياة وتدافع عنها، وذلك من خلال حكايتين متوازيتين متقاطعتين، حكاية عجوز يبحث عن نصف ظله الضائع، وفتى في الخامسة عشرة هارب من تعويذة أبيه الأوديبية، وبينهما عوالم، ومدن، وشخصيات، ورحلات شبه ملحمية تلخص جميعها حول البحث عن الحب، ومعنى الموت، وقيمة الذكريات، وقوة القدر، رواية لا تدفع كل واحد منا فحسب إلى تأمل الحياة، بل تستفزه لكي يغيرها، أو يغير نفسه ويبدأ رحلة البحث عن رحلته الحقيقية.

تظل الأسئلة المحورية بعالم كافكا دون إجابات وهي أحد أكثر الأمور استفزازاً وغموضاً بعوالم موراكامي ما هو حجر المدخل؟ وكيف يكون ثقيلاً جداً مقارنة بحجمه الصغير جداً؟ وما سر الكائن الهلامي الذي خرج منه منذ نصف قرن ويحاول الرجوع إليه الآن؟ وهل عاشت الأنسة سايكي نصف قرن كامل؛ ليمارس معها كافكا تجربته الجنسية الأولى الكاملة دون أن يدري أنها أمه؟ ولماذا لا تؤثر السنون على الأنسة سايكي؟ وكأن الزمن كلب محب مطيع تحت قدميها؟ وهل يمكن للروح أن تقتل أو تثأر؟

وهل قتل كافكا أباه؟ بعد نبؤته له بأنه سوف يتزوج أمه ويضاجع أخته ويقتل أباه فيما يشبه عقدة أوديب؟

كافكا على الشاطئ؛ هو اسم لوحه برواية كافكا على الشاطئ، لوحة لكافكا يجلس صغيراً محدقاً بالمحيط، ورغم زخم الرواية بالأحداث، والموضوعات، والأشخاص، إلا أن هاروكي كعادة أبطرة الرواية، يتعمد اختيار اسم بسيط غير موحٍ بشيء محدد، لأنه من الصعب أن يعبر اسم واحد عنْ مضمون بعض الروايات العبقرية، كرواية اسم الوردة لإمبرتو إيكو الروائي الإيطالي على سبيل المثال، وروايتنا كافكا على الشاطئ أيضاً، خاصة حين نعرف أن كافكا على الشاطئ بحقيقتها روايتان متوازيتان متقاطعتان، لم يلتقِ أبطالهما طوال الرواية على الإطلاق، الشيء الوحيد الذي التقى هو مصائر أبطالها، التي كانت مرتبطة بشكل قدري ما ورائي، مصداقاً لحكمه يونانية قديمة مفادها «ليس للمرء أن يهرب من قدره».

موراكامي؛ أستاذ الدراما بجامعة واسيدا سوف لن يتوقف عن تسديد الصفعات المتتالية لعقلك كلاعب سومو عنيد بدأ من استعانته بوثائق سرية غير موجودة بزمن القنبلة النووية، مروراً بالسيد تاناكا الذي يخاطب القطط، وصولاً لكافكا الصبي الأقوى على سطح الأرض ذو الخمسة عشر ربيعاً.

جدير بالذكر أن حجر اليورانيوم ثقيل جداً نسبه لحجمه، ومتر مكعب واحد منه يزن نحو 20 طناً وهو أثقل المعادن الموجودة بالطبيعة.

الطاغية الإمبراطوري؛ كما يحلو لي أن أطلق عليه، يهتم بالتفاصيل للحد الذي يدفعه لذكر هسيس مكابح الشاحنات العملاقة على الطرق السريعة، فتشعر كأنك تنصت بالفعل لتفريغ الهواء من فرامل الحيوانات الميكانيكية العملاقة وعرض شخصية يابانية طبيعية، وليست بالضرورة أسطورية، أو كاملة، أو استثنائية؛ هوشينو السائق العفوي الأمين القوي المتسرب من التعليم المتوسط الذي تدفعه قوة غامضة مجهولة لتتبع العجوز الغريب تاناكا، ربما قوة الفضول أو قوة الرغبة الإنسانية الخالصة لمساعدة الآخرين دون مقابل، أو تفكير بالعواقب حتى النهاية.

بعوالم موراكامي الأدبية؛ أنت لن تجد اليابان الكاملة المثالية الأسطورية، أنت ستجد جريمة وتفسخاً أسرياً، ومثليين ومتسربين من التعليم، وسائقي شاحنات لا يجيدون القراءة أو الكتابة، وفتيات صغيرات يعشن بمفردهن ويعلن أنفسهن، ونساء يعانين من الحرمان العاطفي والجنسي ببلد متحرر، بعوالم الطاغية الإمبراطوري؛ أنت ستشاهد الكواليس والشوارع الخلفية لليابان، أنت ستكتشف أن الماكينة اليابانية بطريق تقدمها، قد تسحق علاقات عائلية راسخة، ورغبات غريزية أصيلة، وأن البقاء بعالم الماكينة؛ بعد آلاف السنين، لا زال للأقوى.

بعد نشر رواية «كافكا على الشاطئ» دعا الكاتب الياباني هاروكي موراكامي قراءه لإرسال أسئلتهم الخاصة بالرواية إلى الموقع الخاص بها. أجاوب موراكامي على 1،200 سؤال من أصل 8،000 سؤال مُرسل.

وفي مقابلة له نشرت على موقعه الإلكتروني بالإنجليزية قال موراكامي إن السر الكامن وراء فهم أحجيات الرواية ينجلي بعد قراءتها لأكثر من مرة؛ «الرواية تحتوي على أحاج كثير ولكنها لا توفر أية أجوبة، ولكن جمع هذه الألغاز كلها وتفاعلها مع بعضها يسهّل على القارئ معرفة أجوبتها التي سوف تختلف من قارئ لآخر. بطريقة أخرى فإن الألغاز هي جزء من حلولها، يصعب علي شرح ذلك ولكن هذه هي الطريقة التي أكتب بها».

ويقول الطاغية الإمبراطوري عن الروائي؛ إن الصفة المهمة الأخرى التي يجب أن يمتلكها الروائي بعد التركيز هي

الصبر. حتى لو كنت تكتب بتركيز ثلاث أو أربع ساعات كل يوم، لن يكون لديك رواية بدينة إذا تعبت بعد أسبوع. الروائي – أو أولئك الذين يرغبون بكتابة حجم معين – يحتاجون إلى القوة من أجل التركيز يومياً طوال نصف سنة، نعم، وحتى سنة أو سنتين على رواية واحدة.

قبسات من كافكا

في حياة كل شخص نقطة لا عودة.

إن إغماض العينين لن يغير من الأمر شيئاً، لا شيء سيتغيّر لمجرد أنك لا تريد أن تراه، بل ستجد أن الأمر ازداد سوءاً في المرة التالية التي تنظر فيها.

ما الذي في داخلي، ويجعلُني أنا؟

السعادة لها شكل واحد، أما التعاسة فتأتي بكافة الأشكال والأحجام.

أكثر من يثير اشمئزازي أولئك الذين ليس لديهم خيال، ممن يسمّيهم ت.إس.إليوت: المجوّفين. من يسدّون هذا النقص في الخيال بأكوام قش خالية من الأحاسيس، حتى أنهم لا يدركون ماذا يفعلون، إنهم قساة يقذفونك بالكثير من الكلمات الفارغة ليحملوك على فعل ما لا تريد فعله، هناك مثليّون، وسحاقيّات، وطبيعيّون، ونسويّون، وخنازير، وفاشستيّون، وشيوعيون، وهاري كريشناويون، لا يزعجني أحد منهم، ولا أبالي بأي شعار يرفعون، ولكن ما لا أتحمّله أبداً أولئك المجوّفين، أفق ضيّق بلا خيال، لا تسامح، نظريات منفصلة عن الواقع، مصطلحات جوفاء، مُثل مغتصبة بغير حق، نظم متكلّسة، تلك هي الأشياء التي ترعبني وتثير اشمئزازي. مهم طبعاً أن تميّز الخطأ عن الصواب. والأخطاء الفردية في الحكم على الأشياء غالباً ما يمكن تصحيحها، وطالما لديك الشجاعة للاعتراف بالأخطاء، يمكنك دوماً أن تحوّل الأشياء للاتجاه الآخر، ولكن الأفق الضيق اللا متسامح الذي بلا خيال، مثل الطفيليات التي تغيّر الجسد المستضيف وتغير تكوينه، وتواصل هي النمو. إنهم فاشلون ولا أحب أن يصل أمثالهم إلى هنا.

الأشياء التي لها شكل ستزول كلها، لكن بعض المشاعر تبقى إلى الأبد.

انظر إلى المطر مدة كافية، دوّن أفكاراً في ذهنك، ستشعر تدريجياً بأن جسدك يرتخي ويهز حقائق العالم بحرية، للمطر قوة التنويم المغناطيسي.

كلٌ منا يفقد شيئاً عزيزاً عليه، فرصاً، إمكانيات، مشاعر لا يمكننا استعادتها أبداً، كل هذا جزء من معنى كوننا نعيش، ولكن في داخل رؤوسنا، أو هذا ما أتصوّره أنا، نحن نخزن الذكريات في غرفة صغيرة هناك، غرفة كالرفوف في هذه المكتبة، ولنعي الأعمال التي كتبتها قلوبنا، علينا أن نصنفها وننظمها ببطاقات، ونزيل عنها الغبار من حين لآخر، ونجدد لها الهواء، ونغير لها الماء في أواني الزهور، بكلمات أخرى، ستعيش إلى الأبد في مكتبتك الخاصة بك.

في حياة كُل شخص نقطة لا عَودة، وفي حالات نادرة يُوجد نقطة يُمكنه التقدم منها، وحينَ نصل لتلك النقطة، كُل ما علينا فعله هو أن نتقبل الحقيقة بهُدوء، وهكذا نظل أحياء.

هناك نوع من الكمال لا يمكن إدراكه سوى عبر التراكم غير المحدود للنقائص.

السعادة لها شكل واحد؛ أمّا التعاسة فتأتي بكافة الأشكال والأحجام.

مكان مولد الشخص مهم جداً، لا يمكنك أن تختار أين تولد، لكنك تستطيع أن تختار أين تموت إلى حدّ ما.

كانَ الأحب إلى قلبي؛ وكُنت أخشى أن أفقده ذاتَ يوم، ولذا كانَ عليّ أن أتخلى عنهُ بنفسي، فإذا كان سيسرقُ

منـي أو سـأفقُده فـي حـادث، فـمن الأفضـل أن أتخـلى عـنهُ بنفسـي.

يجب أن تنتظر؛ وهذه قاعدة أخرى من قواعدنا، إغماض العينين لن يغير شيئاً، لا شيء سيختفي لمجرد أنك لا تريد أن تراه، بل ستجد أن الأمر ازداد سوءاً في المرة التالية التي تنظر فيها، هذا هو العالم الذي نحيا فيه، أبقِ عينيك مفتوحتين على وسعهما، الجبان فقط هو من يغمض عينيه، إغماض عينيك وسد أذنيك لن يوقف الزمن.

الذكريات تدفئك من الداخل؛ لكنها تمزقك أشلاء أيضاً.

الناس يَملون سريعاً الأشياء غير المُملة؛ ولا يَملون ما هُوَ مُمل فعلاً.

أيّاً كانَ ما تَسعى إليه؛ فلن يأتي بالشَكل الذي تتوَقعه.

أصغِ فحسب؛ تخيّل نفسك صدَفة.

وهذا لا يعني أنّ الهُروب هُوَ الحل لِكل شيء؛ مَهما ابتعدت فلن تَحُل المَسافات شيئاً.

لو عكسنا القشرَة الخارجية والجوهر؛ بمعنى أن نعتبر أنّ القشرة الخارجية هي الجَوهر، والجوهر هو القشرة الخارجية، فقد يسهل علينا أكثر أن نفهم حياتنا.

رُبما مُعظم البشر لا يُحاولون أن يكونوا أحراراً؛ هم فقط يعتقدون أنهم كذلك، كُل هذا مُجرد وَهم، ولو صاروا أحراراً فعلاً؛ فسيقعون في مأزق حقيقي، الناس لا يُحبون أن يكونوا أحراراً حقاً.

ساكورا: حتى لقاءات الصدفة.

كافكا: هي نتائج الكارما.

ساكورا: مضبوط؛ ولكن ما معنى هذا؟

كافكا: إن الأشياء التي تحدث لنا في حياتنا مكتوبة في حياتنا السابقة، وإنه حتى في أصغر الأشياء لا وجود للصدفة.

لأنك لو أخذت جميع من هم بلا خيال على محمل الجد، فلن ينتهي الأمر.

إن التوقف عن القراءة يجعل الحياة صعبة.

ليس من حرب يمكن أن تنهي جميع الحروب؛ الحرب تنمو من الحرب.

طالما لديكَ الشجاعة للاعتراف بالأخطاء؛ يُمكنك دَوماً أن تُحوّل الأشياء إلى الاتجاه الصحيح.

تخاف من الخيال؛ وتخاف أكثر من الأحلام، من المسئولية التي تبدأ في الأحلام، لابد لك من أن تنام، والأحلام جزء من النوم، يمكنك وأنت مستيقظ أن تقمع الخيال، أما الأحلام فلا يمكنك قمعها.

في حياة كل شخص نقطة لا عودة؛ وفي حالات نادرة توجد نقطة يمكن التقدم منها، وحين نصل لتلك النقطة، كل ما علينا فعله، هو أن نتقبل تلك الحقيقة بهدوء، وهكذا نظلّ أحياء.

القُوة التي أبتغيها ليست تلكَ القوة التي تُفرق بينَ الفَوزَ والخسارة؛ أنا لا أبحث عن جدار يَصد القوة القادمة من الخارج، ما أُريدُه هوَ أن أكونَ قادراً على امتصاص تلكَ القوة القادمة من الخارج والوقوف نِداً لها، القوة على تحمّل الأشياء بهُدوء أشياء مثل الألم، سوء الحَظ، الحُزن، الأخطاء، سوء الفهم.

في الحقيقة لا أُقرر شيئاً؛ أن تُقرر يعني أن تملك الخيار، وأنا ليس لي خَيار.

كُلّ مِنا يَفقد شيئاً عزيزاً عليه؛ فُرصاً، إمكانيات، مَشاعر لا يمكننا استعادتها أبداً، كُل هذا جُزء من مَعنى كوننا نعيش.

أنا لا أندفع في القراءة كأنني في سباق؛ بل أعيد قراءة الأجزاء التي أعتقد أنها الأهم حتى أفهم مغزاها.

كُلما عاش الناس مُدّة أطول؛ زادت مقدرتهم على التمييز

بينَ ما هُوَ مُهم وما هُوَ غير مُهم.

ورغم مرور وقت طويل؛ وبغض النظر عن كل الأحداث الغامرة، فهناك أشياء لا يسعنا أبداً أن نلقيها في طي النسيان، ذكريات لا تمحى، بل تبقى للأبد كالحجر الصوان.

معظم الكتب؛ حين أفتح صفحاتها، تنبعث منها رائحة الأزمنة الغابرة، ذلك العبق الخاص بالمعرفة والعواطف الراقدة بدعة، منذ زمن في طيات الكتب.

منذ لحظة فقط كان كل شيء هنا يبدو واقعياً جداً؛ أما الآن فبات خيالياً، خطوات قليلة فحسب، ويفقد كل هذا إحساسه الحقيقي، وأنا – الذي كنت هنا قبل لحظات – الآن أنا أيضا أبدو خيالياً.

ربما كان من الأفضل أن نفترق هكذا؛ حتى ندرك حقاً ما يعنيه أحدنا للآخر.

هناك أشياء كثيرة لا نستطيع أن نراها بوضوح إلا بعد زمن.

أن التركيز على ما نقوم به جيداً أفضل من التركيز على ما لا نستطيع أن نقوم به.

الأشياء الجيدة لا تموت أبداً.

التعامل مع توافه الأمور بجدية فائقة، مضيعة حقيقة للوقت.

إن سؤال الناس يحرج المرء للحظة؛ لكن عدم السؤال يحرجه مدى الحياة.

تذكرني بطريقة ما؛ بمطر يهطل بهدوء على سطح بحر شاسع.

إغماض العينين لن يغيّر في شيء؛ لا شيء سيختفي لمجرد أنك لا تريد أن تراه، بل سيزداد الأمر سوءاً في المرة التالية التي تنظر فيها، هذا هو العالم الذي نحيا فيه، الجبان فقط هو من يغمض عينيه. ■

«أصداء السيرة الذاتية» والوعي الحاد بالحياة

[محمد عطية محمود *]

تمثل «أصداء السيرة الذاتية» (1) لنجيب محفوظ، نموذجاً غاية في الأهمية، لعلاقة المبدع مع الواقع المحيط به سواءً كان ذاتياً ملتصقاً بالنفس أو عامّاً يتشح بكل ألوان التعامل مع الحياة نفسياً وفلسفياً واجتماعياً وكونياً، بالصورة التي تطبعه بها فنيات التعامل مع المفردات والأشياء، والتي قد تمليها عليه بالأساس السمة التراكمية التي تترسب في الذات وتنشغل بها على نحو الالتصاق، ما يجعل عملية التذكر أو إعادة إنتاج الماضي بكل صوره غاية في الرهافة، والحكمة، والنضوج الذهني والفكري، والمعرفي، ببلاغة التعامل مع مفردات اللغة الدالة والرامزة والشافة على حد السواء، ما قد يجعل إيقاع هذه الكتابة في غالب الأحوال إيقاعاً مموسقاً، مشغوفاً بمهارة الاختزال والتقطير التي تسم الحياة بها شخصية الكاتب المتمكن المتمرس على الكتابة الفنية الراسخة، وربما بعيداً عن الثرثرة والإسهاب الذي غالباً ما يخالط مفهوم السيرة الذاتية التي تعتمد التفاصيل الممتدة، وربما خالطها غير المهم منها.

* كاتب من مصر.

وبما تمثله دلالة «الصدى»، هنا بمعنى المردود النفسي لكل تلك الحياة الحافلة بالخبرات والذاكرة البصرية والذهنية العالية التركيز، والتي تأخذ من الأمور أشدها تركيزاً وأكثرها انطباعاً في الذهن والوعي الذي يتشكل عبر حقب زمنية تعاقبت فيها الصور، والأحداث، والذكريات بحلوها ومرها؛ ما يعبر ويجسد إلى حد كبير فلسفة التعامل مع الحياة، وصور الوجود المتناثرة في الوعي، أو المتجمعة على بؤرة الحس والشعور، تلك التي تترجم لهذه العلامات البارزة التي تعتبر نقاطاً وامضة في ذاكرة الكاتب، ومسيرته الإبداعية والشخصية، ربما مثلت في حالة من حالات ارتقائها ضمير هذا الوطن أو البيئة المحيطة التي أنتجت هذا الوعي الحاد بالحياة، من خلال ما يمور بتاريخه العام المرتبط بالتاريخ السري لتلك الشخصية المبدعة.

ذلك الوعي الحاد الذي يستنبته الكاتب في تربته الصالحة لإنتاج شخصية مؤرقة بهمها الإنساني والوجودي، ومن ثم علاقته المائزة بتلك الأشياء أو الرموز المحيطة ليكون التعامل معها والحس بها من خلال هذا المنظور المقترب إلى حد كبير من المنظور الصوفي الذي يلتمس جوهر الأشياء، وجوهر الوعي بها، ومن ثم الانطلاق بها في فضاءات رحبة تعانق المعاني السامية للإنسانية، وذلك من خلال النماذج التي يطرحها الكتاب في متنه، معبرة عن هذا الزخم الحسي المرتبط بالوجود في المكان والزمان اللذين يتقاطعان بشكل ما أو بآخر، وتؤرخ لهما الكتابة الذاتية أو تحاول على أقل تقدير التماس معهما، ومن ثم إنتاج علاقات جديدة بحس فلسفي ونفسي ربما كان مغايراً ومتماساً مع الحقيقة، والبحث عنها كفلسفة وجود.

الذكرى والنسيان

في نص «رسالة» (2) : تطالعنا هذه المشهدية الدالة للعلاقة بين الأشياء القديمة وما تثيره الذكرى، وما تضعه في حيز النسيان لذاكرة تحاول جاهدة القبض على اللحظات الهاربة من سجن النسيان.

«وردة جافة مبعثرة الأوراق عثرت عليها وراء صف من الكتب وأنا أعيد ترتيب مكتبتي/ وأفلت من قبضة الزمن حنين عاش دقائق خمس/ وندّ عن الأوراق الجافة عبير كالهمس/ وتذكرت قول الصديق الحكيم: «قوة الذاكرة تنجلي في التذكر كما تنجلي في النسيان».

حيث تبدو العلاقة بين أثر الحياة المفتقد/ المنسي، في وريقات الوردة الذابلة المتخفية في ثنايا الكتب، وبين الذات التي تستدعي بها تاريخاً ينطق برومانسية الحالة وانطلاقها إلى رحابة الروح التي تتنفس من خلال هذا العدم، وتتقمص دور الحياة من جديد في صورة الذكرى وعبيرها الذي تستنطقه الذات كي تحيي به هذه الذكرى، على نحو من فلسفة جديدة للوجود ربما منحتها لها تلك الخبرة التراكمية التي أشرنا إليها، مع هذه الموسقة الشعورية التي ألقت بظلالها على الكلمات فجاءت نبضاً حقيقياً معبراً عن الذات في حالة من حالات تجليها/ ابتعاثها من جديد، لتنطلق الحكمة منها لتضفر هذه العلاقة الجديدة مع الواقع، «قوة الذاكرة تنجلي في التذكر كما تنجلي في النسيان»، وتضعها في هذا الإطار الذي يحفظها في حيز وجودها الفلسفي المرتبط تماماً بما سبق من تفاصيل الحالة ومؤكداً عليها، دونما حاجة إلى إضافة أي عنصر آخر للنص الذي جاء كومضة شعورية توفرت لها شروط الحالة السردية على الحد الذي يضمن وجودها كنص إبداعي مختزل يلعب فيه التأمل دوراً بارعاً لتجسيد تلك الظلال التي تتركها الحياة كأثر إبداعي دال على أثر إنساني رهيف، يقود إلى المزيد من التعانق مع نماذج الحياة/ الدالة عليها، وعلى استمرارية الشعور بها،

وهذا الوعي الحاد بها الذي ربما تمثل في نموذج آخر هو: «الصور المتحركة» (3) :

«هذه الصورة القديمة جامعة لأفراد أسرتي/ وهذه جامعة لأصدقاء العهد القديم./ نظرت إليهما طويلاً حتى غرقت في الذكريات/ جميع الوجوه مشرقة ومطمئنة وتنطق بالحياة/ ولا إشارة ولو خفيفة إلى ما يخبئه الغيب/ وها هم قد رحلوا جميعاً ولم يتبق منهم أحد/ فمن يستطيع أن يثبت أن السعادة كانت واقعاً حيًّا، لا حلماً ولا وهماً».

تبدو جملة: «ولا إشارة خفيفة إلى ما يخبئه الغيب» نتيجة فلسفية للواقع الذي سبقها، وممهدة للسؤال الحار الذي يضطلع به النص عبر الذات التي تنزع إلى فلسفة وعيها بالحياة/ الحقيقة، التي تلتمسها في الصورة من خلال العدم الذي يتشكل في النص من خلال العبارة التالية المؤكدة على سطوة الغياب أو الجانب الآخر من الحياة، وهو الموت المختفي داخل الصور الجامدة الثابتة لهؤلاء الأشخاص الذين لم يغادروا الذاكرة برغم مغادرتهم للحياة ذاتها: «ها هم قد رحلوا جميعاً ولم يتبق منهم أحد»؛ كنتيجة واقعية للجملة السابقة التي أنبت عليها، ودعمتها، لينطلق السؤال الفلسفي لماهية هذا الوجود، ليضع للنص إطاراً جديداً ومنحنى جديداً من منحنيات الوعي لدى الذات: «فمن يستطيع أن يثبت أن السعادة كانت واقعاً حيًّا، لا حلماً ولا وهماً».

ربما جاء هذا الاستفهام أو الاستنكار المبطن للمتاح أو الظاهر من إشكالية الحقيقة، لتثبيت الوعي في اتجاه آخر هو الحس المرتبط بالأثر المادي المنقضي، بمعنى ارتباط السعادة بالوجود لا بالغياب، كأثر عكسي للذكريات التي ربما تحنطت وفقدت معنى مهمًّا من معانيها بمجرد الارتحال عن العالم، وربما لم يتبق إلا الشجون، والحكمة البالغة في هذا الطرح، أن كل شيء إلى زوال حتى المعاني والمشاعر التي لا تتجسد بحق إلا في حضرة الوجود. ولتكمل النهاية هذه الحلقة السردية التي سردت الحكاية وأحكمتها ووضعتها في حيز اكتمالها لتختزل دورة حياة لهؤلاء الذين تجمعهم الصور في إطاراتها، وعياً حقيقياً بقيمة الحياة في ظل ضدها أو المقابل لها.

وهي ذات الفكرة التي ربما تجسدت بشكل آخر في نص «المرح» (4)، حيث يبدو اللعب على الحالة المضادة للحالة التي يطرحها النص، للوصول إلى المعنى المبتغى لتلك الكتابة الوامضة المختزلة التي ربما عانقت حسًّا إنسانيًّا بمدى انهزام الإنسان أمام عجلات الزمن التي تدور لتجعل من المكان قيمة مهملة وهامشية تلتقي فيها ظلال هذا الوهن، والعجز، والضعف المتمثل في صورة/ رمز من رموز الحياة بتلك المرأة التي تطلقها الذات الساردة على العام، لتكون علامة أو أيقونة قد تتكرر في غير موضع من مواضع تلك النصوص، كما جاءت في نصوص سردية كثيرة في مسيرة الكاتب الإبداعية الممتدة العامرة:

«نظرت إليّ بعينين باهتتين ذابلتين، النظرة تشكو مُر الشكوى وتريد أن تبوح ولكن اللسان عاجز/ كنت أعودها والحجرة خالية/ الجلد متهرئ والعظام بارزة والأركان تفوح منها رائحة الموت/ يا صاحبة المداعبات التي لا تُنسى/ طفولتي عامرة بمداعباتك اللطيفة/ لم يكن يعيبك إلا الإغراق في المرح/ أي نعم. الإغراق في المرح».

تأتي هنا كل تداعيات المرض والانزواء من ذبول واتجاه نحو الجانب الآخر من الحياة، بتفاصيل دالة ناجزة تعبر عن تلك المراحل السابقة والتي لا تنساها الذات لصاحبة المداعبات، هذا الفعل العكسي لكل ما يدور في فضاء المكان، والزمان المحدد لتلك الزيارة المباغتة المفارقة لكل ما هو ماض، لتقابل الحياة بكل إشارات وعلامات الموت.

والمفارقة تأتي في البحث عن تلك المعادلة من الفرح

والمداعبات وسط هذا الركام من الموت الذي يحيط بالحياة بالمعنى المحسوس، والملموس على حد السواء ما يطبع في النفس هذه الحدة في المقاومة واستشعار/ استعادة معنى الفرح من وسط ركام معاني الحزن والشكوى. «والأركان تفوح منها رائحة الموت»، والتأكيد عليها من خلال الذكرى، وفعل التذكار الذي يشي بالإلحاح على الحصول على السعادة، في قوله: «لم يكن يعيبك إلا الإغراق في المرح». تلك الجملة التي تتكئ عليها الذات أيضاً بتكرارها والتأكيد عليها، لبيان مدى تأثيرها المفتقد، والتي تبحث عنه بضراوة لاستعادته من خلال تلك الرموز الدالة على انزواء صور الحياة واختزالها في تلك التفاصيل التي تمثل فيها تلك المرأة رمزاً ومعادلاً موضوعياً للحياة في صور اعتلالها ومرضها، والانصراف عنها، كفلسفة من فلسفات التعامل معها من خلال رموزها.

فلسفة الزمن

في نص «رجل الساعة» (5). تتجسد علاقة أخرى من العلاقات الجدلية مع الزمن:

«دائماً هو قريب مني، لا يبرح بصري أو خيالي، يريق عليّ نظراته الهادئة القوية، من وجه محايد فلا يشاركني حزناً أو فرحاً، ومن حين لآخر ينظر في ساعته موحياً إليَّ بأن أفعل مثله، أضيق به أحياناً ولكن إن غاب ساعة ابتلاني الضياع، جميع ما لاقيت في حياتي من صنعه، وهو الذي جعلني أتوق إلى حياة لا توجد بها ساعة تدق».

في هذا النص يبدو الوعي بالزمن دالاً على مدى التورط في معالجة دوره اللصيق بالحياة كدال على مرورها وانقضائها من خلال تجلياته ودوراته والشعور بكل فصل من فصوله، وكل تحول من تحولاته، وتمثيل مراحل الحياة من خلاله، وقد بلغ وعي الذات الساردة هنا للزمن بهذا العنوان: «رجل الساعة» ليلعب دوراً مزدوجاً أولهما كعنوان رامز لمعنى الزمن، والآخر معبر عن الذات التي ارتبط مصيرها بالزمن، وبه على نحو الالتصاق والتماهي معه، لتأثيره الذاتي البالغ على حركة تلك الذات في الحياة.

«أضيق به أحياناً ولكن إن غاب ساعة ابتلاني الضياع»؛ فالوعي بالزمن من أهم العلاقات التي تربط تلك الذات/ أي ذات بالحياة من خلال التداعيات، والتأثير، والتأثر المتبادل بين الإنسان وكل حقبة زمنية تمثل قطعة من حياته/ ذاته، حتى وإن في مروره وانقضائه انقضاء تلك الحياة، من خلال فلسفة الذات للزمن.

ذلك الذي يدعو إلى الرغبة الملحة التي تختتم به الذات سردها لتلك الحالة الفلسفية العميقة، بقولها: «وهو الذي جعلني أتوق إلى حياة لا توجد بها ساعة تدق» دلالة على الرغبة في الانغماس في الحياة دون انقطاع ولا انتهاء، وهو شعور المغتر بها، ضد ما يقوم به الزمن من خلال مراحله وحلقاته الباترة أحياناً، لارتباط تقدمه بكل عوامل الذبول والانزواء والتوقف عن ضخ الحياة في الذات.

وهو ما يطرح صورة ممتدة من صور التعامل مع هذا الوعي بالحياة، ذلك الذي قد نجده في نص آخر، أو وومضة أخرى تعضده، وتبقي على أثره في الذات الساردة، كنموذج «الهجر» (6) التي يتعاطى فيها مفهوم الحياة المناقض لذاك المفهوم، أو المحرض على حالة من حالات اليقين بأن كل شيء إلى زوال، مع عبثية هذا الوجود التي تتمثل في قوله: «لم أشعر أنه مات حقاً إلا في مأتمه/ شغلت المقاعد بالمعزين وانهمك كل متجاورين في حديث، فذكرت حوادث لا حصر لها/ إلا الراحل فلم يذكره أحد/ حقاً لقد غادرت الدنيا أيها العزيز، كما أنها قد غادرتك».

هو اليقين الذي تستسلم له الذات، ظاهرياً، من خلال ما يحدث للآخرين، ومن خلال تلك الحوادث العارضة،

التي تأتي في سياق الحياة، فيكون الوعي بها على المحك دائماً، وعودة إلى يقينية العلاقة التي ربما اهتزت قليلاً تحت سطوة الآمال والتطلعات في ديمومة لا تتوقف، فالعبارة الأخيرة ربما كانت هي التي تمثل فلسفة الإقناع التي تتعامل بها الذات مع تلك المواقف الواعظة، والتاركة أثرها في النفس، وربما كان التعبير عنها من خلال العنوان، كحالة دالة على التشبع بمفهوم الإدراك الحسي والمعنوي للأمور حال حدوثها، وربما التخلي عن ذلك الحس في حالات الرخاء مع الحياة، وهو ما يشعل التناقضات التي تشوب الحالة الإنسانية المفرطة في الحس.

وربما كانت تلك الرسالة التي توجهها الذات السارِدة في نهاية هذا النص، هي رسالة لذاتها هي التي انغمست في تلك الحالة، لينقلب النص في نهايته موجها توجيها داخلياً: «حقاً لقد غادرت الدنيا أيها العزيز، كما أنها قد غادرتك»، بما يمثل هذه الدلالة على التأرجح فيما بين الشك واليقين، ومحاولات العبور المتكررة من أزمة الوجود المؤرقة، بهذا الاقتناع بالاستشراف القادم لا محالة.

جوهر الوعي

ولعل مما يعبِّر عن جوهر هذا الوعي بالحياة قد يتمثل في النص الموسوم بـ «الحياة» (7) الذي قد يلخص إلى حد بعيد فلسفة التعامل معها على نحو البلاغة اللفظية والمعنوية على حد السواء:

«أجبرتني ظروف الحياة يوماً لأكون قاطع طريق / وبدأت أولى ممارساتي في ليلة مظلمة فانقضضت على عابر سبيل / وارتعب الرجل بشدة شارفت به الموت، وهتف برجاء حار: / خذ ما أملك حلالاً لك، ولكن لا تمسس حياتي بسوء/ ومنذ تلك اللحظة وأنا أحوم بروحي حول سر الحياة!».

هذا التماس الإنساني لدرجة التماهي بقاطع الطريق، كشخصية واقعية، وسردية تستحضرها الذات من منظور إنسانيتها، وشيوعها، وحلول فعلها الإنساني، بفلسفته بفعل الاحتياج، محل أي فعل مماثل والذي قد يدفع إلى محاولة غير شرعية للاستيلاء على مباهج الحياة وفتنتها.

هذا التأويل ربما كان الأقرب للحالة التي تتقاطع مع الواقع التخييلي الذي يسوقه النص/ الحالة، ليكون الرهان على الحياة بذاتها، وبمعناها المادي والمعنوي على حد سواء، ليرتد الوعي الحاد بالحياة من موقف الباغي/ المعتدي على ما يملكه منها الآخرون، إلى موقف المدافع عنها والمنافح بكل مكامنه، للبحث الجاد عن ماهية الحياة وسرها الدفين المستعصي على محاولات سبر الغور، والفهم العميق لها، ذلك الذي تثيره فيه كلمات الضحية المستسلمة التي لا تقارن لديها الحياة بأي شيء آخر، ما يدفع إلى هذا التوقف والتأمل العميق: «ومنذ تلك اللحظة وأنا أحوم بروحي حول سر الحياة».

وهو ما قد يتكامل مع المعنى المرصود، المؤدي إلى الشعور بجدوى الحياة، مع عدم الانشغال بمنغصاتها وإشكاليات التعب والكد فيها ذلك الذي قد تثيره الذكريات، فها هو يجابه الذكريات بالنسيان الذي ربما كان نعمة، وفلسفة أخرى من فلسفات الوجود التي تتصارع عليها إشكالياتها في نص «دعابة الذاكرة» (8):

«رأيت شخصاً هائلاً ذا بطن تسع المحيط، وفم يبلع الفيل، فسألته في ذهول: من أنت يا سيدي؟. فأجاب باستغراب: أنا النسيان، فكيف نسيتني؟».

ما يدفع في اتجاه آخر مضاد قد يكون طرفاً في الصراع الدائر على وعي الذات وعلاقتها بالحياة، وهو النسيان كحالة مقابلة للذكرى، وهي الحالة التي ربما أحالتنا إلى النموذج الأول الذي استرشدنا به في مطلع إطلالتنا هذه

«رسالة»، وما تبثه تلك الحكمة المطعمة بروح الحكاية في قوله: «وتذكرت قول الصديق الحكيم: «قوة الذاكرة تنجلي في التذكر كما تنجلي في النسيان»، ذلك أن النسيج المعنوي لهذه الأصداء يستمد قدرته من ذاك الوعي المتمرس على التيقظ وامتلاك الفطنة الذهنية التي تجعل من النصوص وحدات تتلاقى، وتتعانق، وتتوازى، وثم تفترق ثم تعود للتلاقي فيما يشبه تنويعات العزف على إيقاعات متباينة ومتجانسة، فالاستعارة هنا تأتي من خلال تحويل الصفة الإنسانية إلى صفة حيوانية ضخمة الملامح، والأحجام بما يلقي بظلال المبالغة التي تسبغها الذات التي تستشعر هذا الكائن الخرافي في صورة بليغة للنسيان الذي يتعادل بتلك الإحداثيات مع الذكرى التي تمتد لتشمل العمر كله، ككائن خرافي أيضاً، ليكون حجم النسيان هنا دالّاً على ما تمحو الذاكرة لتتعادل به مع ما تحتفظ به ربما تخفيفاً لوطأة الحياة وإدراك هذا من خلال وعي قادر على (فلترة) الأمور وتصفيتها، كي تستمر الحياة، وهو ما يصب في فلسفة الوجود، التي تطرح السؤال، وربما أجابت عليه بسؤال آخر.

ولكن يبقى الأمل، وهو ما قد يدفع إلى محاولة تلخيص تلك النزعات التي تتلاقى عند حدود النقيضين: الموت/ الحياة، والعلاقة الجدلية بينهما، والتي ربما عبرت عنها الذات في نص: «ملخص التاريخ» (9)، الذي يتعامل مع الحالة بقفزات واسعة قد تختصر الزمن بقدر ما تختزله، وتدخل في عمق السؤال الأكبر لماهية الوجود، وسمة التعلق بالأمل كمعول عليه لاستمرار الحياة، والتعاطي معها برغم العذابات والآلام للوصول إلى معادلة الوجود.

«أحببت أول ما أحببت، وأنا طفل، ولهوت بزمني حتى لاح الموت في الأفق، وفي مطلع الشباب عرفت الحب الخالد الذي يخلقه الحبيب الفاني، وغرقت في خضم الحياة، ورحل الحبيب، واحترقت الذكريات تحت شمس الظهيرة، وأرشدني مرشد في أعماقي إلى الطريق الذهبي المفروش بالمعاناة، والمفضي إلى الأهداف المراوغة، فطوراً يلوح الرجل الكامل، وطوراً يتراءى الحبيب الراحل، وتبين لي أن بيني وبين الموت عتاباً ولكن مقضي عليَّ بالأمل».

هذا التراتب الزمني، المتقافز، والعامل على جريان الصورة المتخيلة للماضي، كشريط سينمائي في حالة أشبه بحالات الغيبوبة أو فقد الوعي، أو الوقوع تحت تأثير مخدر، فيما يشله عملية جراحية لتثبيت نعمة الأمل داخل تلك الذات، التي تلعب على النقائض لإبراز سمات الحياة، وعرضاً لجماليات وجودها المتوزعة بين الخالد والفاني، وبين الحضور والرحيل، وبين المعاناة والوصول إلى الأهداف، وإن كانت مراوغة، ليكون الحكم النهائي بوجوب الأمل متمثلاً الوقوف أمام محكمة الوجود التي تقضي بالاستمرار في الحياة تتبعاً للأمل وتقصياً لدروبه أينما كانت، فالأمل لا يوجد إلا مع الشقاء، وهي الحكمة التي ربما ينتزعها النص من بين براثن الأسئلة!

«وتبين لي أن بيني وبين الموت عتاباً ولكن مقضي عليَّ بالأمل» جمعاً لأطراف هذه العلاقة التي تجمع بين الموت كنهاية، والأمل في الحياة كاستمرار أو كبداية جديدة، أو الانغماس في الاستسلام للحياة التي لم تنقض بعد، فوجب التمسك بالأمل، عملاً على إذكاء حالة من حالات العصف الذهنية التي تنتاب العقل والروح، فيسبحان في تداعياته ربما ملئاً لفراغ أو تمسكاً/ تعلقاً بأذيال شهوة الحياة، وربما الإجبار على الاستمرار بها، ذلك ما تفرضه المفردات الدالة على الانغماس في الحالة ونقيضها، وما تثيره من ردود أفعال نفسية وارتدادات وترددات ربما تشبه حركة بندول الساعة، أو حركة المريد السابح في حضرة الروح، في رقصة صوفية. « وأرشدني مرشد في أعماقي

إلى الطريق الذهبي المفروش بالمعاناة» وصولاً إلى هذا المعنى المغرق في تفاصيل الحياة، وفتنتها، والتماس الفتنة التي لا تتوقف.

ذلك هو الحب

قال الشيخ عبد ربه التائه:

«إنه يطاردني من المهد إلى اللحد. ذلك هو الحب»... (المطارد) (10).

تمثل أيقونة «عبد ربه التائه» حجر زاوية هامة في هذا المتن الإبداعي، الذي يستقي حكمة الحياة من خلال الخبرة والدراية بها، ممتزجة بهذا الحس الروحاني المتوغل فيها وفي أسرار حكمتها، والتعطش لموارد النهل منها، والتنقل بين دروبها، بما يفي بالمتطلب الآني أو القادم على حد السواء، فالمسحة الروحانية والصوفية التي تجلت في إبداعات نجيب محفوظ القصصية، والروائية، تصب بلا شك في هذا التكوين الروحي الذي يجعل صلة الذات بالعالم صلة توحد، واتصال، وارتقاء في محاولات للوصول إلى الجوهر الحقيقي للوجود، من خلال هذا النص التعريفي بتلك الشخصية/ الإشكالية التي تتطور لتكون أيقونة من أيقونات النص، ومن ثم ملمح من ملامح الكتابة عند نجيب محفوظ، الذي ربما ارتبط أيضا بأيقونة أخرى من خلال كتاباته القصصية هي أيقونة «زعبلاوي» تلك التي فتحت آفاق التعامل مع ذاك الاتجاه الروحاني/ الميتافيزيقي في كتابات نجيب محفوظ، والتي ربما تخطتها تلك الشخصية/ الإشكالية التي تظهر في متن أصداء السيرة:

«كان أول ظهور للشيخ عبد ربه في حيِّنا حين سمع وهو ينادي: «ولد تائه يا أولاد الحلال»» ولما سئل عن أوصاف الولد المفقود قال: «فقدته منذ أكثر من سبعين عاماً فغابت عني جميع أوصافه»، فعرف بعبد ربه التائه» (11).

تلك البداية/ الافتتاحية التي تبدو فيها هذه الشخصية الإشكالية، لاشتعال العلاقة الجدلية مرة أخرى بين الوعي والنسيان أو التناسي، وبداية التعرف الجدلية أيضاً، والتي تشتبك مع مفهوم التعرف إلى الذات السادرة نفسها، التي تلقي بالشخصية في أتون الذاكرة، فتوهج وتتضح كلما مر حدث من الأحداث المحكية المربكة، والمطمئنة على حد السواء، والتي تصير كالنوادر المؤثرة في التكوين النفسي للذات السادرة التي تتعلق بهذه الشخصية/ الظل/ الصدى المباشر للعلاقات مع الذات وهواجسها وطموحاتها، وخبراتها الحياتية، والمتقاطعة مع مرور الزمن، وما يثيره من تغيرات في مفهوم العلاقة المادية مع الأشياء والتي تتحول إلى المعنوي والروحي الشفيف، حد الهوس وحد الإغراق في علاقة لا فكاك منها، دخولاً/ انطلاقاً إلى علاقة روحانية مشبوبة تتأجج بظهور الكرامات وتجلي الكلمات/ النبوءات أو الكشف المتوالي عن مخبوء النفس وأسرارها، وإماطة اللثام عن أمور يختلط فيها الغيبي، مع المستشرف، مع الغارق في العشق بتدرج مستوياته:

«وكنا نلقاه في الطريق أو المقهى أو الكهف، وفي كهف الصحراء يجتمع بالأصحاب حيث ترمي بهم فرحة المناجاة في غيبوبة النشوات، فحق عليهم أن يوصفوا بالسكارى وأن يسمى كهفهم الخمارة» (12).

هنا ينتقل الفضاء المعتاد الذي بدأ به اللقاء الأقرب إلى الصدفة والاعتياد، إلى هذا اللقاء الاستثنائي المغلف بأجواء صوفية أسطورية تتخذ من العزلة/ الكهف، مكاناً خرافياً للتلاقي والتسامر على شرف الروح التي تسكرها النشوة وتتعاظم قوتها لتمثل هذا الجذب الهائل لتلك النفوس العطشى لهذا النموذج من التعامل مع الحياة، ذلك الذي يتمثل إلى حد كبير في شخصية الذات الساردة، شخصية

المتصوف الذي يرتقي درجات روحانيته بالتعرف عليها من خلال هذه الشخصية/ الإشكالية/ النموذج/ عبد ربه التائه، بغرائبيتها التي تتكشف روعتها ونقائها كلما توغلت في متن النصوص المحكية أو المقتضبة التي تؤسس لها، ثم تضعها في إطارها الكبير الذي يعطيها هالتها:

«ومنذ عرفته داومت على لقائه ما وسعني الوقت وأذن لي الفراغ، وإن في صحبته مسرة، وفي كلامه متعة، وإن استعصى على العقل أحياناً» (13).

ما قد يعكس بدايات نجيب محفوظ مع إشكالية التصوف، الذي تعددت رموزه في أعماله السردية كما قلنا، ليصير «عبد ربه التائه» رمزاً مشعاً، وشخصية أسطورية تنسج حولها الحكايات، وضميراً جديداً للحقيقة والكشف التي بدأت تتجلى له فيما حوله من ملاحظات أو أصداء لهذه السيرة المائزة التي تجمع بين الإبداع لفظاً وسرداً، وتصويراً بديعاً، وتوثيق الحالة الإنسانية الموغلة في حالات الروح وترددها وتقلبها، واندياحها في فضاءات ومعادلات متعددة ورموز للحياة، ومناهل النشوة، والسرور، والتمتع بها على نحو آخر من الاشتهاء: «أغلب أحاديثهم وأغانيهم عن المرأة الجميلة، ينتظرون الرضا ولا يعرفون اليأس» (14).

هذا الظل / المعادل / الرمز / المرأة الجميلة التي توغل في إبداعات نجيب محفوظ السردية المتعددة، ولتصير أيقونة أخرى من خلال نماذج قصصية مثلت علامات بارزة في مشواره القصصي على مستوى المعالجة الدرامية، وعلى مستوى التقنيات التي تعددت لتعطي هذا الإبداع رونقاً خاصّاً، ومائزاً، وصوراً لا تكرار لها، كما في نصوص «في أثر السيدة الجميلة»، و«روبابيكيا»، وغيرها مما قد تعرضنا له بالتحليل في كتابنا «تجليات سرد الحياة» قراءة في أدب نجيب محفوظ القصصي (15). بالإضافة إلى شخصيات مائزة كرموز للمرأة في إبداعه الروائي في «ميرامار» و«اللص والكلاب»، و«السمان والخريف»، و«الطريق»، وغيرها؛ ما يؤصل هذا العشق للحياة في صور تلك المرأة؛ فالنظرة الصوفية/ الروحانية التي تسيطر على هذا المشهد السردي وهذه الأصداء، لا ينفصل عن ممارسة الحياة بأبهج ما فيها سواء على مستوى الرمز أو مستوى الواقع المستتر عن العيون، فالابتهاج بهذه المرأة الجميلة/ الرمز، وتجليها/ حضورها في هذا المقام يمثل ارتقاءً لقيمة العشق الذي تكون المرأة الجميلة بذرته وتتصاعد قيمته كلما علت مراتب العشق لتصل إلى الذات الأعلى التي لا يداني عشقها عشق، كما في نص «الذكرى المباركة».

«وانزاحت الستارة المسدلة على باب الخمارة ودخلت امرأة عارية تموج برحيق الحياة وفتنتها. وقفنا ذاهلين ننظر وننتظر، واتجهت المرأة نحوي حتى التصقت بي، وحلت عقدة شعرها المعقوص فانصب حولنا كموجة عاتية فغطانا، وشمل الجميع بسعادة شاملة، وأنشدنا معاً: بشرى لنا/ نلنا المنى» (16).

هذا التجلي الذي لا يمكن تفسيره على معناه الظاهري، اتجاهاً إلى الرمزي والمجازي في تحليل هذا المشهد الخارق للاعتياد، والذي تشي كل دلالة فيه بمعنى النشوة والسكر المجازي في رمز «الخمارة»، ومعنى التجلي والانكشاف في «المرأة العارية» التي تأخذ سمة الحياة في رحيقها وفتنتها، وهذا الحلول أو الالتقاء/ الالتصاق بالذات الساردة تحديداً، كتماهٍ كامل مع شخصية العارف/ التائه، وانفراده بنعمة الالتقاء واحتواءه بفرد شعرها/ نعيمها عليه. ليصل الجميع إلى النشوة الفرح كغاية مرتجاة، ما يجعل تلك الذات الساردة التي ربما حلت فيها روح الشيخ أو تماهت معها، بؤرة لهذه المجموعة التي ربما كانت متخيلة من المريدين الذين يحوطونه بأرواحهم، اتكاء على هذا الحس المتفرد بتجلي الأرواح وتجمعها على هذا العشق

وهذا التحقق منه بالنهل من رحيق الحياة المشتهى والمتخيل في ذات الآن.

«قال الشيخ عبد ربه، ذات ليلة في سهرة الكهف: ما أجمل قصص الحب، عفا الله عن الزمن الذي يحييها ويميتها» (17).

إشكالية التصوف

«وقد أصابني الداء الذي ليس له دواء»..

هذه الجملة الكاشفة التي أطلقها سارد نص «زعبلاوي» في مجموعة «دنيا الله» (1962)، قد يأتي استدعاؤها في تلك الأصداء، مع هذه الرغبة الملحة في استكشاف الدواء الذي بحث عنه وأعياه البحث حتى راح يلتمس ظل هذا الرجل العجيب «زعبلاوي»، في متاهات الحياة، ودروبها، ولكن ربما اختلف الحال هنا، فالذات الساردة تعرف الطريق إلى علامتها المستقرة في الحياة، وهي «عبد ربه التائه»، للشفاء من أسقام الحياة ومتاعبها الجمَّة التي لا دواء لها غير العشق، بمعناه الصوفي/ الروحاني، أو معنى الخلاص، والانفلات من هذا الحب أو الوجود المادي الجامد، إلى البراح الذي يتحرك في فضاء ما وراء الواقع والمعتاد، كما في ومضة «دعاء»:

«أصابتني وعكة فزارني الشيخ عبد ربه التائه، ورقاني ودعا لي قائلاً:«اللهم مُنَّ عليه بحسن الختام، وهو العشق» (18) . وهي ربما تكون العلاقة التي أشار إليها نجيب محفوظ على لسان أحد أبطاله في رواية «قلب الليل»، كجذر من جذور هذه العلاقة المتحولة والمتطورة باليقين والإيمان والولوج في هذه الهالة الكبرى التي أمدته على المستويين الإنساني والإبداعي بطاقة روحية وزخم في اصطياد العلاقات الرئيسة التي تربط شخوصه ومريديه/ حرافيشه بالوجود وبالحياة:

«لقد اكتشفت عالم العقل ففُتنت به. مأساتي الخاصة نشأت بين الصراع بين عقلي وإيماني الراسخ بالله ترعزعت ثقتي في الإيمان الخالص كما تزعزعت في لغة القلب. كنت أريد علاقة حميمة واقتناعاً لا مفر منه مثل 1+1=2» (19).

هذه الغاية التي يلتمسها المريد في منتهى صفائه وارتقائه، من خلال الاسترشاد والتطبب بتلك الشخصية/ الرمز/ القيمة الروحانية، أو ربما العلامة السيميائية التي يبدو أثرها المادي والمعنوي متجاورين ومتلازمين، بتلك الحالات التي تتردد بين ما هو روحاني محلق في رحابة المعنى وعمق العلاقة الأثيرية، وما هو مادي ضارب في شؤون الحياة، فالركون إليها أصبح مكوناً رئيساً من مكونات علاقة الذات الساردة مع واقعها المحيط، والتي تهرب منه وإليه، نحو قيمة أرقى، كما يلوح ويتناثر في ثنايا النصوص، كفكرة حتمية تلتمس الصفاء والحب والعشق فيما بين الحياة والموت، وما بين التذكار والنسيان تلك الإشكاليتان القائمتان على التقابل والتضاد الذي يعمق المعنى ويجليه، والقائمة عليهما أسس العلاقة بين الذات الساردة وتوحدها بما تسرده وتحكي عنه، وعلاقة الحب المتوالدة من رحم المعاناة في دروب الحياة، وتلك الفلسفة التي تسيطر على الفكر وتوجهه، ربما أيضاً بروح الافتتان التي تحكم العلاقة بين السارد والقيمة التي يحكي عنها أو يتداولها في ثنايا نصوصه/ أصداء حياته، وعلاقته بينابيع الكتابة، وينابيع الروح الهائلة المحركة لهذا الزخم الإبداعي، والإنساني المترع بالرموز، والعلامات، والشخصيات المجسدة لمادية الحياة وروحانيتها.

قال الشيخ عبد ربه التائه: في نص (صفحة القلب):

«رحت أشاهد قلبي في مرآة كاسي، فهالني صفاؤه، وقلت: «من يصدق أنك خفقت بذلك الحب كله؟ كيف كنت عالماً يموج بالنساء والرجال والأشياء؟ ولم يبق من دليل

يا قلبي على حقيقة ما كان، إلا دموع تفجرت في الهواء، وتلاشت في الفضاء» (20).

ما يؤكد على إشكالية الوجود المقترن بمعنى الرسوخ في الحب وماهيته، من خلال التعبير بالعنوان المجازي «صفحة القلب»، وكونه مؤدياً في تصاعدية نموه وتقلباته في مشوار طويل أيضاً يلعب فيه الزمن دوراً مهماً لبيان أثر مروره المادي من كبر وكهولة وعجز وشيخوخة كسنة من سنن الحياة وما إلى ذلك من العلاقات القدرية التي تساق الذات فيها، فتنشئ متاعبها، وآلامها، ومشاريع أحلامها وأهوائها، وعلاماتها الكبرى مع مشوار الحياة، وعلاقاتها الجدلية المرتهنة بين فكي رحى الفشل والنجاح فيها، معولاً هنا على الوصول إلى معنى الحب الأكبر، بمعاودة طرح الأسئلة الموجهة إلى القلب المعادل لحياة تلك الذات: «من يصدق أنك خفقت بذلك الحب كله؟».

والذي يفضي في نهايته إلى إقرار العدم أو التلاشي.

والذي قد يتجسد ضده في العلاقة الجدلية بالحبيبة، والتي تنتهي بماديتها وأبعادها الجسدية لصالح قيمة الحب التي تقاوم ضد الزمن وضد المادة الفانية، وانتصاراً لقيمة الحب الخالص، كما في نص «الحب والحبيبة»، من قول الشيخ ذاته: «قد تغيب الحبيبة عن الوجود، أما الحب فلا يغيب» (21).

ذلك التأصيل لمعنى الحب الأكبر، الذي يتخطى مادية وجود الحبيبة بأبعادها الإنسانية، إلى ماهية الحب الأعظم، كما قال محي الدين ابن عربي: «ودين الحب ديني»، أو ما ذهب إليه كبار علامات الصوفية من علاقات حب سما ليرتقي إلى الذات الإلهية، تلك التي تتناجى فيها الأرواح وتحاول الارتقاء إلى محبتها، أو كما قالت رابعة العدوية:

وليت الذي بيني وبينك عامر / وبيني وبين العالمين خرابُ.

وليتك تصفو والحياة مريرة / وليتك ترضى والأنام غضابُ.

إذا صح منك الود فالكل هين / وكل الذي فوق التراب ترابُ.

ذلك الذي يفتح آفاق العلاقة العجائبية / الشافة لترتقي ربما لهذا المفهوم أو لتلك المساحة التي تتنفس فيها علاقة الوصل أو العلاقة الغيبية / الميتافيزيقية، التي من الممكن أن تعبر عنها تلك العبارات التي ارتكز عليها عديد النصوص في أصداء السيرة الذاتية، وما يتعلق بشقها المرتبط بتلك الشخصية الجدلية التي أراها شخصية روائية بامتياز، ربما لاحت ملامح وأطياف منها في سردياته الروائية مثل: «اللص والكلاب»، و«الحرافيش»، وغيرهما. حيث يعكس الجو العام في الحرافيش تلك النزعات الغارقة في الصوفية طقوساً مادية وأناشيد وتراتيل، وسمات تتجذر في بعض الشخصيات بها، وما يعج به من عالم كبير مليء بسماته وغرائبيته المستمدة من واقع أشد غرابة وأشد إيلاماً وأكثر قدرة على فرض سماته وتداعيات علاقات شخوصه المثيرة بالمادي والمعنوي على حد السواء، ربما للوصول إلى معادلة الوجود الحقيقية.

«لقد آمن القلب فشد العقل وراءه».

ربما برز اليقين في ثنايا تلك المقولة لنجيب محفوظ، التي تختزل إلى حد بعيد مشواراً طويلاً وصعباً للوصول إلى هذه القيمة الروحانية والإنسانية، المشبعة بالخبرة والتبصر، ربما ليدلل على تلك المراحل التي قطعها في رحلة تكوينه الفكري ثم الروحاني مروراً بتقلبه على نار اتجاهاته الفلسفية، التي كانت تتراءى لنا من خلال العديد من الأعمال الإبداعية المثيرة للجدل، ومعركته مع ذاته، ومع الوجود للوصول إلى اليقين، وإلى تلك المعادلة بين حسه الفلسفي ويقينه الروحي والصوفي وعلاقته به، كمنحنى صاعد لعلاقته مع الحياة وفلسفة وجوده بها، والتي لاحت لنا أيضاً من خلال تلك الشذرات التي

تناثرت في هذا المتن السيري، الذي بين أيدينا، بروح هذا المردود، وبروح هذه العلاقة مع أيقونة «عبد ربه التائه» تلك الشخصية الزاخرة ربما بما احتوته كل الشخصيات الروائية التي مثل نماذج الصوفيين في روايات نجيب محفوظ، بدءاً من الشيخ الجنيدي الصوفي في «اللص والكلاب»، إلى جانب الحارة، الحرافيش، الفتوات، التكية (التي تتوازى مع الكهف في تلك الأصداء)، واللغة الشاعرة المعبرة عن أحوال الوجد، كمفردات ألهبت الجو العام، والخيال، بملحمة «الحرافيش» (1977) وتلك الاستلهامات التي بدأت تفيض بها عليه أجواء الدخول رويداً رويداً في حيز اليقين:

«سألت الشيخ عبد ربه التائه: كيف تنتهي المحنة التي نعانيها؟ فأجاب: إن خرجنا سالمين فهي الرحمة، وإن خرجنا هالكين فهو العدل».

في نص «الفرج»، الذي نقتطع منه نهايته البليغة المفتوحة على آفاق التجلي، والتي أنهى بها كاتبنا الكبير أصداءه، بحرفية وحكمة بالغة، فيها التحقق الجزئي الذي قد يشبع النهم ولو قليلاً، كثمرة من ثمرات المداومة والحرص على المضي في الطريق:

«وقال الشيخ:

انظروا إلى باب الكهف، ولا تحوّلوا عنه الأبصار.

وخفقت القلوب حتى ارتعشت جذورها في انتظار الفرج، وفي لهفتنا رأته البصيرة وسمعته السريرة» (22).

هي النهاية التي ربما تماهت مع معنى «الفتح» الذي تأتي به بشارات العلاقة مع الذات الأعلى التي تستحق مقام الحب أو العشق، وصولاً إلى معنى البصيرة، ومن ثم الكشف من بعد الحجب والدخول في غمار السديمي المشبع بغلالات القدرة المعجزة عن بلوغها إلا لمن منح ووهب مفاتيحها، والدخول في الأنوار اللا نهائية في معانيها البليغة، التي ربما تمثل رمزاً أكبر قد لا يستوعب العقل وجوده، ولكنه قد تحركه إليه أنوار البصيرة.

اتساقاً مع رؤية تصاعدت لتبلغ قمة منحنياتها وارتقائها من خلال علاقات قد تكون حقيقية، يلعب التخييل فيها دوراً مهماً يجعل منها قيمة سردية ممتعة جزلة إلى جوار جدارتها بتمثيل بعض النقاط المضيئة أو الظلال التي تخلفها خلاصة علاقة الكاتب/ السارد/ العارف بدروب الحياة وإشكالياتها، وفلسفة وجودها، والتشابك معها من خلال وعي حاد بها، باطنه روح متصوفة بجدارة المعنى، بعيداً عن طقوس أو قشور قد تقلل من قيمة جوهرها الحي والممتدة قيمته، وهي نصوص بلغت رهافتها مبلغ التعبير الدلالي والمجازي، والقدرة على التكثيف، وإن جنحت أحياناً، للضرورة، إلى الحكمة الفلسفية التي تجسد مفهوم خلاصة التجربة. ■

الهـوامـش

1 – أصداء السيرة الذاتية، نجيب محفوظ، أدب السيرة الذاتية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004.

2 – أصداء السيرة الذاتية، ص 18.

3 – المرجع نفسه، ص 21.

4 – المرجع السابق ص 28.

5 – المرجع السابق ص 41.

6 – المرجع السابق ص 51.

7 – المرجع السابق ص 55.

8 – المرجع السابق ص 65.

9 – المرجع السابق ص 91.

10 – المرجع السابق ص 136.

11 – المرجع السابق ص 105.

12 – المرجع السابق ص 106.

13 – المرجع السابق ص 106.

14 – المرجع السابق ص 108.

15 – تجليات سرد الحياة قراءة في أدب نجيب محفوظ، محمد عطية محمود، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط. أ 2015.

16 – أصداء السيرة الذاتية ص 110.

17 – المرجع السابق ص 120.

18 –المرجع السابق ص 128.

19 – قلب الليل رواية نجيب محفوظ.

20 – المرجع السابق ص 132.

21 –المرجع السابق ص 149.

22 –المرجع السابق ص 160.

الخطاب الواصف وإشكاليّة المعنى في« طقوس الليل» لفرج الحوار

[شيراز بلعبريه *]

إنّ قضايا المعنى من القضايا المعقدة التي تناولتها عدّة مقاربات نقديّة على اختلاف منطلقاتها وحقولها المعرفيّة كالأدب، وعلم اللغة والفلسفة وغيرها من معارف العلوم.

ولعلّ السيميائيات أن تكون من أهمّ النظريّات السرديّة التي اهتمّت بقضايا المعنى والبحث عن الدلالات، إذ عنيت بدراسة النص السردي باعتباره مجموعة من العلامات ورأت أنّه لا يمكن توليد المعنى إلا استناداً إلى السيرورات التأويليّة «تلك التي تسند للقارئ مهمّة إعادة بناء سياقاته الداخليّة» (1).

* ناقدة من تونس.

وإنّ عمليّة إدراك المعنى ليست بالأمر الهيّن، نظراً إلى أنّ الوقائع التي يحاول النصّ السرديّ تصويرها «لا تشتمل على معاني جاهزة وليست محدودة بأفق واحد للقراءة. إنّها ككلّ الوقائع متعدّدة، سلسلة من السياقات التي يمكن تحقيق بعضها استناداً إلى فرضيّات القراءة واستبعاد أخرى إلى أجل مسمّى تمليه ظروف أخرى للقراءة» (2).

وبهذا الشكل ترتبط عمليّة إنتاج المعنى بعمليّة القراءة التي قد تتّخذ أشكالاً مختلفة لتنتج ذلك التفاعل بين القارئ والنصّ؛ هذا القارئ الذي يسير وفق استراتيجيّة خاصّة تمكّنه من بناء المعنى وتجميعه وذاك أنّ المعنى ليس معطى جاهزاً يمكن إدراكه بسهولة. فأصبح النصّ السرديّ يتطلّب تحوّلاً في دور القارئ وتغيّراً في عادات القراءة والتلقّي. وذلك لأنّ عمليّة إنتاج المعنى ليست من مهامّ الكاتب فحسب وإنّما هي من مشمولات القارئ أيضاً.

فتعدّد القراءات قد لا يؤدّي إلى إدراك المعنى وإنّما يساعد على التطرّق إلى المسالك المؤدّية إليه. وبذلك يكون المنحى التأويلي قد فتح النص السردي على إمكانات تأويليّة متعدّدة، فبات المعنى تبعاً لذلك، مرتبطاً بالقارئ أكثر من ارتباطه بالكاتب (3).

وقد أعادت السيميائيّة الاعتبار للمعنى، وفي ذلك ردّ على مقولات أخرى جاءت بها البنيويّة والشكلانيّة، وهي مقولات أولت أهميّة للشكل على حساب المضمون. (4) وقد تمّ بذلك، إلغاء القطيعة بين المبنى والمعنى. كما رفضت أن تكون الدلالة جوهراً مستقلاً أو معطى قبليّاً، وأثبتت أنّ المعنى هو «حصيلة السيرورة التي تنتظم وفقها الوحدات المعنويّة داخل أشكال بعينها لذلك فالتعرّف على المعنى لا يمكن فصله عمّا يكوّنه ويسهم في بنائه». (5) وفي هذا القول تأكيد لدور القارئ والتأويل في البحث عن المعنى الكامن في النص والبحث عن السيرورات الإنتاجية التي ساهمت في تكوّنه. وفي هذا الإطار قال راستيي (Rastier): « بما أنّ معنى النص ماثل في وضعيّة تواصليّة فإنّ الوضعيّات النموذجيّة التي تحدّد أنواع النصوص والمسارات التأويليّة التي تسمح بإعادة بناء المعنى النصيّ، محدّدة بنوعيّة النص» (6). فعمليّة استخراج المعنى، إذن، هي رهينة طبيعة النص وقدرات القارئ التأويليّة. (7)

ولكن عن أيّ معنى نتحدث؟ هل نتحدّث عن معنى النص أم عن المعنى الذي قصده المؤلّف أم عن المعنى الذي توصّل إليه القارئ؟ وهل يمكن فصل معنى النص عن معنى المؤلّف كما فعل النقد الكلاسيكي؟

سنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال دراستنا للخطاب الواصف في نصّ «طقوس الليل» (8) للروائي فرج الحوار لما أثارته هذه الظاهرة الميتانصيّة من إشكاليّات متعلّقة أساساً بإشكاليّة المعنى. ولبلوغ هذه الغاية رأينا أن نبدأ هذه الدراسة بتعريف مفهوم الخطاب الواصف أولاً ثم البحث عن أهمّ أشكاله ومواضعه في الرواية المذكورة لنصل أخيراً إلى أهمّ الوظائف التي نهض بها.

I – مفهوم الخطاب الواصف وأهمّ أشكاله

إنّ الخطاب الواصف ظاهرة فنيّة تميّزت بها الكتابة السردية. وهو مفهوم ينتمي إلى المستويات السرديّة كما بيّن ذلك جيرار جينيت في كتابه طروس (palimpsestes) الذي ضبط فيه خمسة أنماط وهي التناص (Intertextualité) والنص الموازي(Paratexte) والتعالي النصّي (Hypertextualité) والنص الجامع (Architextualité) والميتانصيّة (Métatextualité). وما يهمّنا من هذه الأنماط النمط الأخير أي الميتانصيّة. والتي تفرّعت عنها مصطلحات كثيرة ناتجة عن فعل الترجمة من قبيل

Meta-langage، Meta- recit وMeta fiction أو Meta discours. ولكن ظلت هذه المصطلحات محل اختلاف نظراً لاختلاف الترجمات. فمن الباحثين من ترجم هذا المصطلح بـ «الرواية داخل الرواية»، أو «اللغة الواصفة» أو «الخطاب داخل الخطاب» ومنهم من ترجمه بـ «الخطاب الواصف». وإنّنا سنعتمد هذه الترجمة الأخيرة لاعتقادنا أنّها أقرب الترجمات إلى المعنى المقصود من هذه الظاهرة النصيّة.

وقد تمّ تعريف هذه الظاهرة بأنّها «عبارة تطلق على الكتابة التخييليّة التي تلفت الانتباه بوعي ذاتي إلى وضعها الاعتباري على أنّها حادث مصطنع قصد فرض التساؤل عن العلاقة بين التخييل والواقع» (9). وتعني أيضاً وعي النصّ بذاته، وقد عُرفت هذه الظاهرة منذ زمن (وتعتبر دون كيشوت أبلغ مثال لذلك)، وهذا يعني أنّ الرواية تعتني ببنائها الخاص، وغالباً ما تكون إحدى الشخصيّات هي الكاتب ذاته، يمكن كشفه أوّلاً بأوّل وبقدر من خلال قصّته. فالحكاية التي نقرأ هي ذاتها حكاية كتابة الرواية لذاتها، وهناك ضروب أخرى للخطاب الواصف كأن يتحوّل الكاتب في أثره إلى شخصيّة فيصبح الأثر عملاً مغوّراً» (10). فالخطاب الواصف من هذا المنطلق هو خطاب على الخطاب.

وإلى ذلك عُرّفت هذه الظاهرة في بعض الموسوعات الحرّة بأنّها «كتابة لها مرجعيّة ذاتيّة تكشف عن آليّاتها الخاصّة بمراجعها الصريحة» (11). كما شُبّهت بالتمثيل المسرحي «الذي لا يجعل المتفرّج ينسى أنّه يشاهد مسرحيّة. فكذلك الحكاية الواصفة لا تسمح للقارئ بنسيان أنّه بصدد قراءة أثر تخييلي» (12).

والملاحظ من خلال هذه التعريفات أنّها تشترك في تأكيد طبيعة العلاقة بين التخييل والواقع / المرجع، بالإضافة إلى علاقة الكاتب بعمله الإبداعي.

وللخطاب الواصف في «طقوس الليل» صيغ متعدّدة ومواضع تردّدت بين المتن والهامش كما سنبيّن ذلك في العنصر الموالي.

II- أشكال الخطاب الواصف ومواضعه في «طقوس الليل»:

اتخذ الخطاب الواصف في نصّ «طقوس الليل» أشكالاً مختلفة. وقد تمثّلت هذه الأشكال في عدّة علامات طباعيّة توسّل بها الكاتب للفصل بين الحكاية المرويّة والخطاب الواصف، كأن يرد تدخّل الراوي مثلاً بين «مطّتين» شأنه في ذلك شأن الجمل الاعتراضيّة، أو التفسيريّة كما في القول التالي: «ضحك البدّاع الثاني حتّى استلقى- كما يقال في كتب الأدب القديم التي لم تعد في متناول الجيب والفهم- وبانت نواجذه التي تشبه إلى حدّ بعيد نواجذ الكونت دراكولا» (ص17).

ويمكن عزل هذا الخطاب الوارد بين مطّتين عن جسد المتن دون أن يحدث ذلك تغيّراً في المعنى أو في تركيب الجملة. كما ورد تعليق الراوي أحياناً أخرى بين «قوسين» وغالباً ما يكون باللهجة العامية التونسية (هات آش عندك) (ص29)، (زيد شكون زاد) (ص30).

وأحياناً أخرى يتسلّل الخطاب الواصف إلى سرد الحكاية خلسة، فلا يكاد القارئ يميّز بينهما كما هو واضح في القول التالي: «فقال آدم وهو يتلمّظ، وقد جحظت عيناه وتلطّخ خدّاه، وتعلّق نُثار التفاح بشعر لحيته الكثّ، الداكن السواد، فأصبح يشبه لُعبة إلكترونيّة بدائيّة. وعلى من لم يعجبه هذا التشبيه البليغ أن يكاتبني في أجل لا يتعدّى الشهر من تاريخ صدور هذا الكتاب، وأن يرفق بخطابه قائمة يضمّنها اثني عشر بديلاً بالتمام والكمال،

أختار منها أنسبها للمقام، وأحتفظ به إلى حين صدور الطبعة الثانية، إن شاء الله». (ص63). فالروائي هنا يتدخّل بشكل غير معلن. وفي تدخّله بُعد نقدي لعمله وتوقّع ردود أفعال القرّاء. فالخطاب الواصف إذن، يحوّل له الجمع بين ممارستين : الممارسة الإبداعيّة والممارسة النقديّة ممّا يثري النص ويخصبه، إذ إنّ « أخصب لحظة، حين تتخلّل الإنتاج النصّي تأمّلات نقديّة فتصبح الكتابة قراءة للكتابة، والممارسة تنظيرا للممارسة» (13) وهو ما من شأنه أن يحدث تغييراً في وظيفة القارئ، أو في مهامّه ليصبح شريكاً في هذه الممارسة المزدوجة.

ولكن تظلّ الهوامش أو الحواشي أهمّ المواضع التي تركّز فيها الخطاب الواصف. وقد تراوحت هذه الهوامش بين الطول والقصر «فمنه ما يفسّر مغلقاً في المتن ومنه ما ينوء المتن بحمله، فيركن إلى أسفل الصفحة» (14). وترد الهوامش عادة في شكل تعليقات، أو انتقادات تقع حسب جيرار جينات (G.Genette) «خارج جسم الصفحة، في أسفلها، وأحياناً في آخر الفصل أو في آخر الكتاب. وهذه الظاهرة تدعو القارئ إلى مطالعة النص مرتين. مرّة أولى بقراءة الجملة مباشرة، ومرّة ثانية عندما تدعو الملاحظة إلى ذلك».(15) فيكون النصّ تبعاً لذلك، موجّهاً إلى صنفين من القرّاء.

وقد اتخذت الحواشي صبغة تخييليّة تتضمّن تعليقات المؤلّف على نصّه. (16) أو تعليقات السارد على اختيارات المؤلّف كما هو واضح في الشاهد الأخير الذي أوردناه. فتتحوّل الهوامش إلى خطاب مستقلّ بذاته يتضمّن تدخّلات الكاتب المفاجئة. «وتتميّز هذه التدخلات بتخلّي الروائي عن حياده، إمّا للكشف عن حيثيّات أعمالها السارد(...) أو لتعليل بعض الأحداث» (17).

وبهذه الصيغ المختلفة أفرز الخطاب الواصف تشكيلاً بصرياً مخصوصاً تتحوّل معه القراءة من خطيّة إلى متقطّعة. كما بيّنت أنّ السارد يسعى من خلال تدخّلاته وانتقاداته إلى توجيه القارئ، والكشف عن حيرته، وما يمكن أن يخطر بذهنه من أسئلة، وهو يتتبّع سير أحداث هذه الرواية الغريبة. ويظهر ذلك في القول التالي: «وقليل منكم سيتساءلون عن آدم العادي هذا، من يكون؟ ولماذا لُقّب بالعادي وليس الشاذ أو الطريف مثلاً؟ وهل بالإمكان أن يوجد شخص باسم كهذا؟ والبعض منكم سيبتسم استحساناً، أو استغراباً وسيمرّ مباشرة إلى السطر الموالي، مقتحماً عالم هذا الكائن الغريب بشغف وبرغبة في الاطّلاع على حقيقته، تلك التي تميّز القارئ الحقيقي عن ذاك الذي لا يستطيع أن يمتنع عن التثاؤب بعد الصفحة الأولى أو الثانية»(ص40).

فالواضح من خلال هذا القول أنّ السارد يصنّف القراء إلى قارئ «حقيقي» وآخر «متكاسل». وهو بذلك يستفزّ الصنف الثاني لإثارة فضوله وحثّه على تتبّع مسار الأحداث بطريقة ضمنيّة وذكيّة.

فهذه الأشكال هي علامات دالّة أو هي شكل للمضمون نسعى من خلال دراستها إلى الوصول إلى المعنى، معنى الحكاية. هذا المعنى الذي ورد مشتّتاً بين المتن والهامش عاكساً تمزّق الشخصيّة بين الوهم والحقيقة، أو بين ما هو كائن وما يجب أن يكون. ولعلّ في ذلك إشارة إلى وضع الإنسان وتردّده بين المركز والهامش. هذا الإنسان الشقيّ الذي اضطرّ إلى الأحلام والخيال لمجابهة قسوة الواقع وتصلّب الحياة. وقد لا يعني اللجوء إلى عالم الخيال في «طقوس الليل» هروب الإنسان واستسلامه بقدر ما يعدّ رغبة في تغيير العالم كما يتجلّى ذلك في قول السارد: «وكاد يستقرّ أمره على ذلك عندما تهيّأ له أنّ الدنيا إلى التغيير أحوج منها إلى الترميم»(ص25). فالخطاب

الواصف بهذا الشكل يثير إشكالية العلاقة بين الكتابة والواقع فهو «يشتغل من خلال أشكلة problematization مفهوم الواقع أكثر من تدميره» (18).

وتبعاً لذلك قام الخطاب الواصف في رواية «طقوس الليل» بكسر خطيّة السرد فاتّسمت القراءة بدورها بالتقطّع والتشتّت. وهذا يعني أنّ لهذا الخطاب الواصف وظائف متعددة كما سنبيّن ذلك في العنصر الموالي.

III وظائف الخطاب الواصف:

لقد نهض الخطاب الواصف في الرواية المدروسة بعدّة وظائف وذلك لما أثاره من لبس وتداخل على مستويات كثيرة نذكر منها ما يلي:

1 - تداخل الحلم والواقع:

لقد اعتبرت الرواية منذ البدء، مشروع فكرة أو حلم، وذلك باد في الأقوال التالية: «تصوّروا أنّ العيادة فتحت أبوابها فعلاً، وتصوّروا أنّ الحلاّم أخذ مكانه وراء مكتب كبير فاخر. ... وشرع في استقبال زبائنه»(ص9). فالرواية بأكملها تقوم على افتراض وهذا ما أكّدته ألفاظ من قبيل «تخيّلوا» أو «تصوّروا»، وكأنّنا بالأحداث لم تحدث إلاّ في ذهن الكاتب. وتتبّن ذلك في التعليق التالي: «ولم تلبث فكرة الجنّة أن عادت إلى البدّاع تراوده عن نفسه»(ص29). وتبعاً لذلك يتحوّل الحلم إلى كتابة أو تمّت ترجمة الحلم. فكانت «طقوس الليل» كتابة للحلم. فالحلم بالجنّة أو العودة إلى الفردوس المفقود يعبّر عن شقاء الإنسان في الحياة. وذلك حين آمن البدّاع «أن ليس غير الجنة تعصم الأرواح الحائرة من وعثاء القلق، والضجر، والغثيان» (ص25). فالجنّة في «طقوس الليل» لا تعني الموت، بل هي حلم مرتبط بالحياة أساساً وليس بالسماء، كما في قول الراوي: «كلاّ، لن يجلو البدّاع عن الكون هرباً منه إلى الفناء، بل إنّه سينفّذ ما لم يزل يطمح إليه منذ انبجست في سرّه النيّة. فليتعهّد البدّاع الكون بما يدرأ عنه ما لحقه من آفات الدمار والقبح والفساد»(ص25).

وإنّ في ذلك رغبة جامحة في تغيير الأوضاع وإصلاح حال البلاد. وهو الغرض الأساسي الذي قامت من أجله الرواية. ونلمس ذلك من خلال العناوين الداخليّة أو ترتيب فرج الحوار لهذه العناوين.

فإذا نظرنا في الكتاب الأوّل وهو ما سمّاه الروائيّ «كتاب البداية» لاحظنا أنّ العناوين في هذا الكتاب تدعم فكرة الجنّة الضرورة المتأتيّة من تأزّم الأوضاع في العالم. فجاء العنوان الأوّل بهذه الصيغة: «البدّاع يتأمّل تردّي الأوضاع وفسادها ويحلم بالحل»(ص7). أمّا العنوان الثاني فكان كالتالي: «البدّاع يهتدي إلى الحلّ ويقيم العزم على بعث الجنّة، فيسفّه خلاّق من زملائه رأيه»(ص15). وقد يكشف هذا العنوان الثاني عن الصعوبات والعراقيل التي يمكن أن تعترض طريق المبدع، ممّا يولّد صراعاً حاداً بينه وبين معارضيه ممّن يستخفّون بإبداعه، أو بفكرة الجنّة. ولكنّ هذا الصراع لم يزد البدّاع إلاّ إصراراً على تنفيذ مشروع الجنّة. وهو ما عبّر عنه في العنوان الأخير من كتاب البداية « لهذه الأسباب، ولغيرها ممّا لا يتّسع لها هذا المقام، قرّر البدّاع أنّ الجنّة ضرورة ملحّة»(ص 21).

والطريف في جنّة فرج الحوار أنّها جنّة اتّسمت بكلّ الأدران التي تميّز الحياة الدنيا. ونستشفّ ذلك من خلال قول السارد: «أيجوز أن يحصل مثل هذا الأمر في مثل هذا المكان بالذات؟ في الجنّة يُدان البريء ويثاب المجرم وأعوانه؟ ويُطارد بكلّ شراسة موسى العادي لانّ حظّه العاثر شاء له أن يرى ما لم يره غيره. أيعقل أن يكون المدرك الوحيد لحقيقة ما جرى في قاعة المحكمة؟»(ص54). وفي استغراب السارد وحيرته إشارة

إلى الظلم والاستبداد اللذين تمارسهما السلط السياسيّة في كلّ مكان وأوان. هذه السلط التي تسخّر زبانيتها لإلجام الأفواه وكتم الأصوات المتمرّدة ولعلّ هذا الشاهد أنّ يكون خير دليل على ذلك: «وكان الزبانية في أثره مشرعة هراواتُهم يرطنون بالشرّ والوعيد، لا يتبيّن موسى العادي منها إلاّ أمرهم له بالرضوخ للصمت»(54). وكلّ هذه الشواهد تؤكّد زعمنا بأنّ جنّة البدّاع أو جنّة فرج لحوار لا علاقة لها بالآخرة وإنّما هي جنّة دنيويّة يحلم من خلالها بإصلاح حال العباد بالقضاء على الفساد، والتخلّص من ربقة الظلم والاستبداد.

وإنّ هذا المزج بين العالمين الواقعي والتخييلي وطمس الحدود بينهما من شأنه أن يحقّق متعة القارئ الذي سيجد نفسه أمام وضعيتين مختلفتين وهما المشكل والحل. وهي متعة متولّدة من ذاك التردّد بين هذين العالمين اللذين يصعب تبيّن حدود كلّ واحد منهما فلا يدرك القارئ إن كان يعيش الحلم أو اليقظة. ويعود ذلك إلى تلك المفارقة العجيبة المتمثلة في كون الأزمة، أزمة البداع أو العالم، هي وليدة الواقع. بينما كان الحلّ من وحي الخيال والوهم. فبالخيال يُعالج الواقع.

فامتزاج العالمين قد يؤدّي إلى صعوبة الفصل بين الخطاب المسرود، والخطاب الواصف، ممّا أدّى إلى عدم القدرة على تبيّن المعنى الحقيقي للرواية، وكأنّ «الرواية لا همّ لها سوى تصوير الصراع الذي يقوم لحظة الكتابة عند المبدع، بين التخييل والإنجاز أي بين ما يعدّه من تخطيط للكتابة (Readrer's Digest) وما تتمخّض عنه الكتابة فعلاً. فالصراع هو، إذاً، ميسم العلاقة التي تربط المبدع بالعالم التخييلي الذي ينشئه» (19). وهذا ما جعل مهمّة الإمساك بالمعنى تتعقّد وتصعب لأنّ «الكاتب الذي يتجلّى أثره في الرواية، إنّما هو الكاتب وقت مباشرته الكتابة وإنجازه لفنّه. وذلك لأنّ لحظة ممارسة الكاتب الإنسان الفعلي الكتابة متميّزة، وأخصّ وجوه تميّزها فعل التخييل» (20). فهذا الفعل الحرّ هو ما يفتح النصّ على إمكانات تأويليّة مختلفة ناتجة عن تردّد المعنى بين التشكّل والتفكّك.

2 – تداخل المقامات والتباس صوتي الكاتب والسارد:

إنّ الخطاب الواصف، في علاقته بالخطاب الروائي، يبرز ذاك الصراع بين التخييل والواقع، وهذا الصراع هو انعكاس لعلاقة الكاتب بما يكتب من جهة وبالراوي من جهة أخرى. وهذا ما من شأنه أن يجعلهما متجانسين، فأدّى ذلك إلى ازدواجيّة الخطاب. وجاءت هذه الازدواجيّة لطمس الحدود بين وظيفة كلّ عون، إذ ينهض مؤلّف «طقوس الليل» بوظيفة مزدوجة فيتحوّل أحياناً إلى سارد وقد يتماها أحياناً أخرى بالشخصيّة الناهضة بعمليّة السرد فيكون سردهما بضمير المتكلّم.

فالخطاب في هذه الرواية بدا مشدوداً إلى طرفين اثنين يتناوبان عملية السرد أو هما يقومان بالسرد في اللحظة ذاتها. فالسارد يسرد الحكاية، والكاتب ينقد ما قاله السارد أو يقيّمه أو يشكّك في مصداقيّته. ويمكن أن نلاحظ ذلك من خلال تعدّد الروايات المتعلّقة بموت موسى العادي. فالسارد يؤكّد أنّه مات نتيجة سكتة قلبيّة في غرفة إحدى المطربات ولكنّ الكاتب يشكّك في صحّة هذه الرواية ويقول إنّ «جريدة الغروب أكّدت أنّ الأمر خلاف لذلك تماماً، فمن رأيها أنّ موسى العادي مات بين أحضان بهيجة الباجيّة، موتة (كذا) يحسده عليها أسياد العالم الحرّ وصبيانهم من حثالة الحكّام في أطراف المعمورة»(ص78). فنلاحظ أن الكاتب يقوّض رواية السارد ويشكّك في صحّتها. ولذلك يمكن القول « أنّا لصوت السردي هو في

الحقيقة صوت مزدوج وهو صوت السارد الذي يسرد وقائع الحكاية ويصف ما يدور فيها وصوت الكاتب الذي يعلن عن حضوره داخل النص بأساليب مختلفة، وبذلك يتعالق المقامان: مقام السارد ومقام الكاتب الذي يحمل بدوره وجهين؛ وجهاً داخل النص ووجهاً خارجه». (21)

إنّ فرج لحوار لم يكن مختفياً تمام الاختفاء وإنّما تراوح وجوده بين الخفاء والتجلّي. أو يمكننا القول بأنّه تقاسم الأدوار بينه وبين السارد. وما البدّاع إلاّ صوت المبدع فرج لحوار نفسه. وقد تمّ التصريح بذلك في القول التالي: «من حسن حظّ سي جمعة أنّ البدّاع لا يمكنه أن يتدخّل إلاّ في هامش الحكاية بموجب الحظر الذي أقرّه مجلس الحق الدولي في الأيّام الأخيرة للحدّ من الجبروت والطغيان والتسلّط والديكتاتوريّة والاستبداد»(ص 45 – 46). وكانت مخلوقات البدّاع قد نادت بالقضاء على ديكتاتوريّة خالقهم بقولها: «فلتسقط ديكتاتوريّة البدّاعين»(ص 39).

فالكاتب قد فوّض أمر سرد أحداث قصّته إلى السارد. ولذلك تمّ نقل أقوال البدّاع نقلاً غير مباشر. وقد بدا السارد عليماً بكلّ ما يخطر بذهن البدّاع، وقد لاحظنا ذلك من خلال تواتر الخطابات الإسنادية كأن يقول مثلاً: «قال البدّاع في نفسه» أو «لعن في سرّه التسامح والطيبة». أو « وقال في سرّه»(ص 36).

وبذلك توزّعت أدوارهما بين المتن والهامش. فقد تكفّل السارد بالمتن بينما اكتفي الكاتب بالهامش ليدوّن أراءه ومواقفه إزاء ما يحدث سواء لشخصيّاته أو للعالم. وقد اتسمت تعليقاته غالباً بطابع تهكّمي ساخر، يصوّر بشكل أو بآخر ما آل إليه مصير الإنسانيّة من انقلاب في المبادئ والقيم وفظاعة الأحداث التي باتت لتكرّرها حدثاً عادياً لا يثير استغراب أيّ كان، كما يبدو ذلك في هامش الصفحة 38 حين يعلّق الكاتب فيقول: «أعلم جيّداً أنّ البندقيّة اغتصبت مكان العصا، وأعلم جيّداً أنّ الاغتصاب جريمة وإثم، ولكنّني لن أحرّك ساكناً لنصرة المظلوم، فليس الاغتصاب دائماً ممّا يثير في الأنفس حميّة الحق والعدالة، وإلاّ لما كان المجتمع الدولي الأبي شرّع عودة الشتات إلى أرض الميعاد بعد أن أطرد منها مغتصبوها الذين لا وطن لهم سواها».

فبين البدّاع والمبدع وجوه شبه كثيرة لعلّ أهمّها قدرتهما على التخيّل والخلق. فكان سلاحهما القلم لمقاومة الفساد. وبالتالي فإنّ الكتابة من هذا المنظور تصبح ذات وظيفيّة إصلاحيّة. «وكان يظنّ أنّ القلم على كلّ شيء قدير يجري بما تريده الإرادة الصادقة. وكان يعتقد أنّ الآفة من العوارض تكفي جرّة قلم واحدة لإبادتها وأنّ النيّات الطيبة تكفين لوحدهنّ لسبك الكون جديداً، وتكفين لتسوية الإنسان بريئاً من جميع الأدران»(ص31). ولكنّ هذه المهمّة يمكن أن تقف العوائق أمامها وتحول الحواجز دون تحقيق أهدافها.

ومن خلال التباس صوت الكاتب بصوت السارد يمكننا القول إنّ الخطاب الواصف قد عمد إلى « كسر نظام التلفّظ، وتشويش مقاماته، وإشاعة الالتباس بين الأعوان الناهضة به، فيغدو من العسير على القارئ تمييز هويّة القائمين بالعمليّة التواصليّة في النص الروائي» (22). كأن يلتبس الأمر على القارئ في التمييز بين صوت السارد وصوت البطل. فقد اعتاد السارد أن ينقل أفعال بطله البدّاع نقلاً غير مباشر، ولكنّه في بعض الأحيان يجعل البطل يتحدّث عن نفسه بطريقة غير مباشرة أيضاً، فيتبادر إلى ذهن القارئ أنّ السارد هو نفسه البطل كما هو الشأن في القول التالي:«وقد يضطرّ البدّاع إلى الاختفاء بسبب ما يعرض لكلّ حيّ، لأنه يحدث فعلاً أن يموت الحيّ قبل أن يحين أجله، ويموت البدّاع قبل أن تنتهي مهمّته.

لذلك كان لابدّ للبدّاع الذي يتحدّث إليكم الآن من أن يعترف لكم أنّه غير البدّاع الذي كان يسايركم في ثنايا الفصول السابقة»(ص77). فجملة من قبيل «الذي يتحدّث إليكم الآن» كفيلة بأن تربك القارئ حول هويّة المتكلّم في الرواية، فهل هو الشخصيّة أم السارد أم الكاتب؟

وفي مواضع أخرى يشتبه صوت السارد بصوت الكاتب أو يتداخل معه كما في القول التالي: «هؤلاء بالذات لن يتردّد الكاتب في تلبية رغباتهم، وهل من وظيفة للكاتب غير هذه»(ص14). وإنّ هذا القول يذكّرنا بقول الكاتب في بداية روايته مصرّحاً باستراتيجيته في الكتابة: «لكنّني ممّن لا يحتذون انتهاك الحرمات في هذا الزمن الذي لا يرحم المبدعين»(ص5).

ولكنّ رفض البدّاع الانصياع لأوامر مخلوقاته وشروطها (دماغ آدم) يبطل ادّعاء الكاتب باحترامه لحريّة شخصيّاته ورفض انتهاك حقوقها. «فاجأه (...) الدماغ بأغرب ما كان البدّاع يتوقّع من كائن سوّته يداه ليسكنه جنّته القادمة ويجعله فيها خليفة».(ص32). ثمّ في قوله: «وإلاّ فليعدل البدّاع عن فكرة الجنّة إلى فكرة الدنيا، والدنيا أجمل وألذّ مساغاً. ولكن ما حيلة الشخصيّات أمام عناد البدّاعين؟»(ص 33)

فكأنّنا بالسارد هنا، يؤكّد كلام الكاتب. وقد بدا هذا السارد عليماً في أغلب الأحيان. ولكنه يسعى إلى إرباك القارئ وتمويهه، فلا يمكنه التمييز بين صوته وصوت الكاتب وذلك حين يقول: «فاحتدم البدّاع الأصيل حتّى احتقن الدم في وجنتيه- وهو ما جعلني أفكّر جدياً في إمكانيّة استبداله بمن هو أقدر منه على تمالك أعصابه وعواطفه»(ص 17). فالخطاب الواصف ينوّه بضرورة تسلّح المبدع بالمراجعة الذاتيّة، أي مراجعة ما يقوم بكتابته. ولذلك يمكن اعتباره كلاماً على الكلام. فهو يجيز «للمتكلّم في أيّ لحظة أن يعلّق على تلفّظه الشخصي داخل هذا التلفّظ» (23). وبذلك تعدّ ظاهرة الخطاب الواصف ضرباً من ضروب الوعي الذاتي لدى الروائي فتجعل الرواية أكثر شفافيّة ممّا يُخوّل للقارئ تبيّن «الكيفيّة التي يصنع بها الروائي شخوصه ومسارات حكاياته. بمعنى، أنّها تعرّي آليّات الصنعة الروائيّة» (24).

«فطقوس الليل»، وفق الخطاب الواصف، هي تجريب الكاتب لطقوس الكتابة وما يتبعها من قلق قد يلازم المبدع لحظة الكتابة. إذ بدا فرج الحوار قلقاً لا يرضى بما يكتب ساعياً إلى التحرّر من تقاليد الكتابة الروائيّة المعهودة. وقد ترجم هذه الرغبة في التحرّر بعدم انتساب نصّه إلى جنس أدبيّ محدّد. فجاء النصّ جنساً إمبريالياً متحرّراً من كلّ تضييقات الجنس الأدبي. فتارة يصفه بالكتاب «لو أمكنه أن يتذكّر كلّ تفاصيل الأحلام الغريبة والعجيبة التي زارته في منامه، لكان جمعها في كتاب. كتاب كهذا، لا بدّ أنّه كان سيلقى رواجاً كبيراً».(ص8) وطوراً ينعته بالرواية « لمن ترى كانت اللجنة ستحكم؟ للبداية الأولى أو الثانية من تلك التي وقعت للبدّاع في هذا الكلام الذي همّ على نعته بالرواية؟» (ص37). أو السفر « فلن يُضير البدّاع إطلاقاً أن يُطبق بعضهم دفّتي هذا السفر» (ص41) ومرّة يكون حكاية « فاجعة قصمت ظهر الحكاية وأبقت- لحسن الحظ- على ظهر البدّاع سليماً معافى» (ص71). ومرة أخرى يكون ملحمة « وردت هذه الجملة بالفرنسية في سائر المصادر التاريخيّة التي نقلنا عنها ملحمتنا هذه» هامش (ص64).

إنّ هذه الضبابيّة في التجنيس تقصّدها الكاتب رغبة في إخصاب النصّ وجعله عملاً مفتوحاً يقبل الدراسة من أي زاوية أرادها القارئ أو الباحث. وبذلك يتصدّى للعقم الذي يمكن أن ينتجه التقيّد بجنس أدبي محدّد.

ولعلّ هذا ما جعل الكاتب يهدي عمله إلى العقم وما تبعه من صلوات، وابتهالات، وتسابيح ليدلّ في المقابل على الخصب. فهو يقول الشيء ويريد به نقيضه. «إلى العقم الواحد الجوهر الفرد جلّ وعلا، قبلتي، وحرمي، ومثابي ومأواي. إليه أسجد في اليوم خمساً، وواحدة أخرى عند كلّ قرار يُجيز جَلدي وحجّاً دؤوباً مع كلّ وعد بإنجاز الحلم»(ص3).

وبالإضافة إلى ذلك، يمكّن الخطاب الواصف الكاتب من تدوين جلّ الأفكار التي تراوده لحظة الكتابة فلا يكاد يفرّط في شيء. ويعني ذلك أنّ الروائيّ «في الوقت الذي يُبدع فيه عالماً تخييليّاً، يقدّم إفادات وتصريحات تخصّ إبداع ذلك العالم التخييلي» (25)، وهو بذلك يعيد النظر في علاقة الكاتب بنصّه أو بالأحرى يصالح بينهما. «فالمؤلّف لم يعد محروماً من الانخراط المباشر في عمله والتعبير عن آرائه إزاء مسار الحكي وتشكّلاته اللغويّة بكيفيّة تسمح باستحضار القارئ وإشراكه في هذه العمليّة» (26). وتذكرنا علاقة الكاتب بنصّه بقول تودوروف أنّ « كلّ أثر، وكل رواية، تحكي، من خلال حبكتها قصة إبداعها الخاص، قصتها الخاصة» (27)

ومن خلال هذه الظاهرة أيضاً بإمكان القارئ أن يكتشف التوجّه الفكري، والأدبي للكاتب، والتعرّف على المصادر التي استقى منها مادّته، وذلك بيّن في قول السارد : «لكنّ المغامرين من صغار البدّاعين لم يتورّعوا عن الطعن في سعي البدّاع، وقالوا إنّه لم يفعل غير أن اقتفي آثار جوف ميلتون وغيد جونسون وغيرهم. وأضاف المغرضون منهم أنّ الأصل أفضل من الصورة» (ص31).

إنّ نص «طقوس الليل» فيه صدى واضح «للفردوس المفقود» لجوف ميلتون، هذه الملحمة الشعريّة الطويلة التي صوّرت هبوط الإنسان إلى الأرض نتيجة عصيانه وبالتالي يضيع الفردوس. ويحاول فرج الحوار، متوسّلاً ببطله البدّاع، العودة إلى هذا الفردوس المفقود. فكانت الرواية رحلة الإنسان إلى الكون وفي الكون. ولكنّ الطريف في هذه الرواية هو أنّ الروائي يحرّض أبطاله على العصيان ليتمكّنوا من الوصول إلى الجنّة، وهو الفعل ذاته الذي كان سبب هبوط الإنسان من الفردوس. وإنّ في التصريح بروافد الرواية تأكيد بأنّ البدّاع لا يعدو أن يكون سوى الكاتب ذاته.

فهذه الافتراضات التي يقدّمها الخطاب الواصف هي «للبرهنة على أنّها جميعاً أهل بالمثول في النصّ. وأي إقصاء من المبدع لأحدها من شأنه الحدّ من المتعة الممكن حصولها» (28).

فالخطاب الواصف بهذا المعنى يجسّم مفهوم التجريد من خلال مماهاته بين البدّاعين (الأوّل والثاني) والمؤلّف الحقيقي للنص. كما يؤكّد الوعي النقدي بفعل الكتابة من خلال مساءلة الذات الكاتبة وهي المساءلة التي تتحوّل إلى فضاء الكتابة ذاته، فتصبح الكتابة هي التي تساءل ذاتها، وأدواتها، وشروطها، ومقاصدها. فيؤدّي الخطاب الواصف إلى ازدواجيّة التلفّظ والرؤية وربّما تؤدّي إلى تبادل الأدوار بين الكاتب والسارد والتلاعب بالمقامات السرديّة وتغيّر وضع كل من السارد والمسرود له. وذلك بتبادل الأدوار والمواقع، كأن يتحوّل الكاتب من سارد خارج الحكاية إلى شخصيّة لها حضورها في النصّ، أو أن تتمرّد الشخصيّة على خالقها وتستبدل الأدوار كما ورد في القول التالي: «هل يحدث فعلاً أن يتحوّل المخلوق إلى خالق؟» (ص76). أو كأن يرفض والد آدم الاسم الذي اختاره البدّاع لابنه ويستبدله بموسى العادي. فيصرّ على قراره. فيذكر السارد في المتن اسم موسى العادي، ويشير في الهامش بقوله: «ذاك الذي كان من المقرّر أن يسمّى آدم».

فكانت المقامات السرديّة داخل الرواية متغيّرة ومتحوّلة لا يقرّ لها قرار. ولعلّ هذا ما يربك القارئ نظراً إلى التباس صوتي السارد والكاتب وتداخل الواقعي بالخيالي. وهذا من شأنه أن يعسّر عمليّة إدراك المعنى. نظرا لاقتحام الكاتب لنصّه تعليقاً وتقييماً والتباسه بالسارد.

وإنّ هذا التداخل يضطرّ القارئ إلى «إبطاء قراءته والابتعاد عن السير الخطّي للقراءة والارتحال داخل النص للكشف عن العلاقة بين الأفكار الملفوظة والأخرى المضمّنة» (29).

فما نلاحظه هو أنّ نصّ «طقوس الليل» قد اصطبغ بصبغة تجريبية جعلت التشتت سمة غالبة على مستويي البنية والدلالة، وكأنّنا بالمؤلّف في حالة اضطراب نفسي لا يكاد يستقرّ على حال، وهو بذلك يجعل القارئ يعيش الاضطراب والقلق.

وفي هذه الحال يكون للقارئ دور مهمّ في تتبّع مسار الأحداث أو تشكيل النسيج الدلالي للنص، وإعادة تركيب المعنى الذي قام الكاتب بتشتيته.

وما نلاحظه من خلال تداخل المقامات السرديّة وامتزاج عالمي الواقعي والخيالي هو تلوّن النصّ بمسحة فانطاستيكيّة غريبة اتخذت شكل الباروديا أو المحاكاة الساخرة. تنقد وضع الإنسان وما آلت إليه الحياة «من آفات الدمار والقبح والفساد»(ص 25). فالمحاكاة الساخرة في هذه الرواية تولّت عن جمع الروائي بين الممارستين النقدية والإبداعية وهي ممارسة تطرح بدوها علاقة الأدب بالواقع. وهذا ما جعل باتريسيا تتعامل مع الخطاب الواصف «كمصطلح أطلق على الكتابة الروائيّة التي تأخذ بالاهتمام، بكيفيّة واعية بذاتها ونسقيّة، أنظمتها، وذلك كإجراء يستهدف مساءلة العلاقة بين الرواية والواقع» (30).

خاتمة

نخلص في نهاية هذه الدراسة إلى القول إنّ الخطاب الواصف جعل الرواية تقوم على عدّة ثنائيّات (حلم/واقع، كاتب / سارد) وإنّ قيام الرواية على هذه الثنائيّات ساهم في منح جسد النص تشكيلاً بصرياً متميّزاً وكسر خطيّة السرد، ممّا أفقده تجانسه الشكلي. وأدّى ذلك إلى توجيه حركة عين القارئ وجعلها تنتقل بين المتن، والهامش، وتدقّق في المتن ذاته لأنّ تدخّل الكاتب كان مبثوثاً هنا وهناك، فلا يكاد يميّز كلامه من كلام السارد. وما يمكن ملاحظته أيضاً أنّ نصّ «طقوس الليل» بُني على استراتيجيّة تقنيّة متميّزة قامت أساساً على مهارات شكليّة مختلفة ساهمت في منح جسد النص بعداً تشكيلياً أدّى بدوره إلى تداخل المقامات وتشويشها. فمع كلّ هذه الإشكاليّات التي أثارها الخطاب الواصف والتي ساهمت في إحداث تغييرات شكليّة ودلاليّة على النصّ، فإنّ إمكانيّة الوصول إلى المعنى باتت على قدر من الصعوبة. وهنا يمكننا القول بأنّنا حين ندرس نصّاً سردياً لم يعد بإمكاننا الحديث عن وجود المعنى أو إمساكه وإنّما نتحدّث عن مسارات دلاليّة تتضافر لإنتاج النص تختلف باختلاف القراءات.

ولذلك فالخطاب الواصف يمثّل سيرورة تكوّن النص والمراحل التي مرّ بها ليصل إلى الشكل الذي انتهى إليه. وبالتالي، فإمساك المعنى في «طقوس الليل» يتطلّب جهداً مضاعفاً من القارئ لتتبّع هذه المراحل التأسيسيّة ومحاولة التنسيق بينها. ومن هذا المنطلق كان الخطاب الواصف بأشكاله المختلفة علامات دالّة وسيرورات إنتاجيّة في تفاعل مباشر مع مقاصد النص ومعانيه الظاهر منها والخفيّ. فالقارئ إذن، مدعوّ إلى إجراء محاولة تنسيقيّة بين ما هو سردي وما هو نقدي ليتمكّن من إعادة تشكيل المعنى. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ للخطاب الواصف في نصّ فرج

الحوار نهض بعدّة وظائف أخرى إلى جانب الوظائف التي ذكرنا منها الوظيفة النقديّة وهي التي سمحت للروائي بنقد عمله داخل الرواية من ناحية، ونقد الواقع والمجتمع من ناحية ثانية. هذا بالإضافة إلى وظيفة أخرى هامّة لا متولّدة عن الأولى، وهي الوظيفة التأويليّة التي يعيد من خلالها الروائي، الاعتبار للقارئ ويجعله شريكاً له في العمليتين الإبداعية والنقديّة.

ويمكن القول أيضاً إنّ نصّ «طقوس الليل» هو نص يبحث عن معنى جديد للإنسان في علاقته بالوجود، وذلك خوفاً من العدم، أو العقم الذي كان الدافع الأساسي لكتابة النص. فالنص، إذن، هو صراع بين سلطتين: سلطة العقم وسلطة القلم. فالقلم هو سلاح الكاتب الوحيد لإخصاب الواقع، ولذلك احتكم النص إلى لعبة الهدم والبناء التي قامت أساساً على ذلك الاختلاف في بنية الشكل ولغته. هذا ما جعل علاقة الخطاب الواصف بالرواية شبيهة بعلاقة اللاّوعي بالوعي. إذ بات بإمكان القارئ أن يكشف كلّ ما استبطنه الكاتب في لا وعيه لحظة الكتابة. فبدا الكاتب كمن يهذي بصوت مرتفع، فلا نكاد نمسك بطرف الخيط الذي قد يوصلنا إلى جوهر الحكاية. كما يجوز لنا القول بأنّ الرؤية الروائيّة التي آخرج بها فرج الحوار نصّه تدحض مقولة موت المؤلّف وتثبت في المقابل هذا الحضور الجريء والفعّال. ■

المصادر والمراجع

- الحوار(فرج): طقوس الليل دار سحر للنشر، ط1، 2002

المراجع

العربية:

- حمدي (محيي الدين)، الإغراب في الرواية العربيّة الحديثة، ط 1، مطبعة التسفير الفني، صفاقس 2009
- بنكراد (سعيد)، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط1، 2008

الدوريات:

- البارديّ (محمد)، رواية التجريب في تونس، رهاناتها وآفاقها: مجلّة عمان، عدد 126، كانون الأوّل 1999
- بن البحري (عبدالمجيد)، قراءة في عتبات النص الروائي «طقوس الليل» لفرج لحوار: نحو مقاربة تطريسيّة للقصص. الحياة الثقافيّة، السنة30، العدد166، جوان 2005
- بنحدّو (رشيد)، حين تفكّر الرواية في الروائي، الفكر العربي المعاصر، عدد 66 - 67، جويلية – أوت، 1989
- السماوي (أحمد)، عودة الحكاية على نفسها في طقوس الليل لفرج لحوار، الحياة الثقافيّة، السنة30 عدد 167 سبتمبر2005
- يقطين (سعيد)، الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مواقف(لندن)، عدد 70 – 71، شتاء ربيع 1993

المواقع الإلكترونية:

- بنكراد (سعيد)، ممكنات النص ومحدوديّة النموذج النظري. www.alhafh.com -

الفرنسية:

1-Bakhtine (Mikhail), Esthétique et théorie du roman. éd Gallimard

2- Butor (Michel), Essais sur le roman. éd Gallimard

3-Dessons(Gerard), introductions à la po - tique: approches des théories de la littérature. éd NATHAN/ her. paris 2000

4-Fernandez (Nicole),Lire entre le lignes: l'implicite et le non-dit. Langue. Discours et Société .Allemagne. Autriche. Pays-Bas. PIA 2003

5-Genette(Gerard) ,Seuils. Seuil. Paris. 1987

6-Mounin (Georges),la linguistique du xxè siécle. PUF 1975

7-Kristeva(Julia), Semiotiké : recherches pour une sémanalyse. éd du Seuil , 1969

8-Waugh) Patricia,(Métafiction. the theory and practice of self-conscious fiction. London and New York. Methuen. 1984

9- Wikipédia.l'encyclopédie libre. http:// fr.wikipédia.org

10 - Wilson)William),le postmodernisme: http:// jeunesecrivains.superforum.frvisité le 03/ sep/2008

1 – سعيد بنكراد، ممكنات النص ومحدوديّة النموذج النظري. موقع على الإنترنيت www.alhafh.com، ص13.

2 –المرجع نفسه ص16

3 – هذا ما توصّلت إليه جوليا كريستيفا في تقديمها لنظريّة السيمياء التحليليّة (sémanalyse)، وأكّدت من خلال هذه النظريّة «أنّ النصّ هو إنتاج دالّ انطلاقاً من ربط العلاقة بين النصّ المقول (phénotexte) والنص المولّد (génotexte)، ولذلك فإنّ الخصوصيّة النصيّة حسب كريستيفا، تنكشف للقراءة بواسطة انفتاح النصّ المقول على النص المولّد» وإلى ذلك قد يفصّل المعنى في متاهة ما أنتجه المؤلّف (النص المولّد) وما توصّل إليه القارئ (النص المقول).

Voir، Julia Kristeva، Semiotiké : recherches pour une sémanalyse، éd du Seuil ، 1969 ، p219.

4 – لقد اعتبر البنيوي يلمسليف أنّ المبنى والمعنى «مقولتان مرتبطتان ولكن كلّ واحدة منهما مكتفية بنفسها»

Gerard Dessons. introductions à la poétique. approches des théories de la littérature. éd NATHAN her. paris 2000 p184.

ومعنى ذلك أنّ المعنى حسب يلمسليف، لا يكمن في تلك العلاقة الترابطيّة بين المبنى والمعنى ولذلك وجبت دراسة كلّ مستوى على حدة.

ويدعم هذا الرأي جمع من أقطاب الشكلانيّة الروسيّة إذ بيّن «شلوفسكي (chkloviski) أنّ «الأدب هو ما وراء المعنى» كما ذكر أيضا أنّ الأثر الأدبي «يمثّل مجموع المسالك أو المظاهر الأسلوبيّة»، وجاكوبسون نفسه كانت كلمة العبور عنده هي «الشكل هو ذا بطل الأدب الوحيد».

(Georges Mounin. la linguistique du xxè siécle.PUF 1975 P149).

فجاكوبسون إذن، قد اهتمّ بالشكل على حساب المعنى. وقد استمدّ عقيدته هذه من مقولة دي سوسير التي ترتكز أساساً على الشكل انطلاقاً من الفصل بين معنى الكلام ومعنى اللسان أو من التمييز بين الدال والمدلول.

5 – سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط1، 2008، ص15.

6 – F.Rastier.sens et textualité. Hachette. 1989. p35.

7 – تجدر الإشارة هنا إلى مسألة على قدر من الأهميّة تخصّ العلاقة بين الشكل والمضمون ودور هذه العلاقة في إنتاج الدلالة وإفراز المعنى. ولذلك لا تكمن قيمة النص السردي في المعنى فحسب، كما ذهبت إلى ذلك مناهج النقد التقليدي، ولا تنحصر في المبنى كما اعتقدت الشكلانيّة والبنيويّة، وإنّما تكمن في الجمع بين الاثنين.

وقد أكّد باختين (Bakhtine) تلك العلاقة التلازميّة بين الشكل والمضمون حين تساءل عن طبيعة هذه العلاقة قائلا: «كيف بإمكان الشكل، كتعبير فعلي عن العلاقة الذاتيّة والنشيطة بالمحتوى، أن يصبح

شكلا خلّاقاً يتمّم المحتوى؟»

Mikhail Bakhtine.Esthétique et théorie du roman. traduit du russe par Daria Olivier.éd Gallimard. 1978.p71.

كما اعتبر «أنّ الدور الأساسي للإستيطيقا يكمن في فهم الشكل والمضمون في علاقتهما الداخليّة، وفهم الشكل من حيث هو شكل للمضمون، وفهم المضمون من حيث هو مضمون للشكل، وأخيراً فهم خصوصيّة علاقتهما المتبادلة وقانونها»،ص81

8 – فرج الحوار، طقوس الليل، دار سحر للنشر، ط1، 2002.

9 – Patricia Waugh.Metafiction. the theory and practice of self-conscious fiction. London and New york. Methuen. 1984. p 2.

نقلاً عن أحمد السماوي، عودة الحكاية على نفسها في طقوس الليل لفرج الحوار، الحياة الثقافيّة، السنة30 عدد 167 سبتمبر2005

10 – William Wilson. le postmodernisme. http:// jeunesecrivains.superforum.fr Visité le 3-9-2008.

11 - Wikipédia. l'encyclopédie libre.http:// fr.wikipédia.org.

12 - Ibid

13 – رشيد بنحدّو، حين تفكّر الرواية في الروائي، الفكر العربي المعاصر، عدد 66 – 67، يوليوز– غشطت 1989، ص31

14 – أحمد السماوي، عودة الحكاية على نفسها في طقوس الليل لفرج الحوار، الحياة الثقافيّة، السنة30 عدد 167 سبتمبر2005، ص17

15 – Gerard Genette. Seuils. Seuil. Paris. 1987، p293.

16 – يحدّد ميشال بيتور(M.Butor) موقع الملاحظات أو الهوامش بأنّه «في أسفل الصفحة وإنّنا لا نميل إلى مراجعتها إلاّ بعد الفراغ من قراءة جسد النصّ في جملته، ولكن إذا كان التعليق جانبيّاً، فإنّ الحركة العادية للقراءة ستؤدي بنا إلى ملاقاته أثناء إمساكنا بمعرفة هذا النص الأولي».(voir Michel Butor. Essais sur le roman. éd Gallimard. p147)

17 – رشيد بن حدّو، مرجع مذكور، ص32

18 - Patricia Waugh، op.cit.p40.

19 – أحمد السماوي، عودة الحكاية على نفسها في طقوس الليل لفرج الحوار،الحياة الثقافية، السنة 30، العدد 67، سبتمبر 2005، ص23

20 – محيي الدين حمدي، الإغراب في الرواية العربيّة الحديثة، ط1، مطبعة التسفير الفني، صفاقس 2009، ص262.

21 – محمد الباردي، رواية التجريب في تونس، مرجع مذكور ص77

22 – عبدالمجيد بن البحري، قراءة في عتبات النص الروائي «طقوس الليل» لفرج الحوار: نحو مقاربة تطريسيّة للقصص.الحياة الثقافيّة، السنة30، العدد166، جوان 2005، ص29

23 – دومينيك مانقونو، المصطلحات المفاتيح

الهـوامـش

لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص78

24 – حسن يوسفي، المسرح والمرايا، شعريّة «الميتامسرح» واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي، ص29 موقع اتّحاد كتاب المغرب www.unecma.net بتاريخ 17 جانفي 2013

25 – Patricia Waugh، op.cit، نقلاً عن سعيد يقطين، الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مواقف (لندن)، عدد 70 – 71، شتاء ربيع 1993، ص. 189

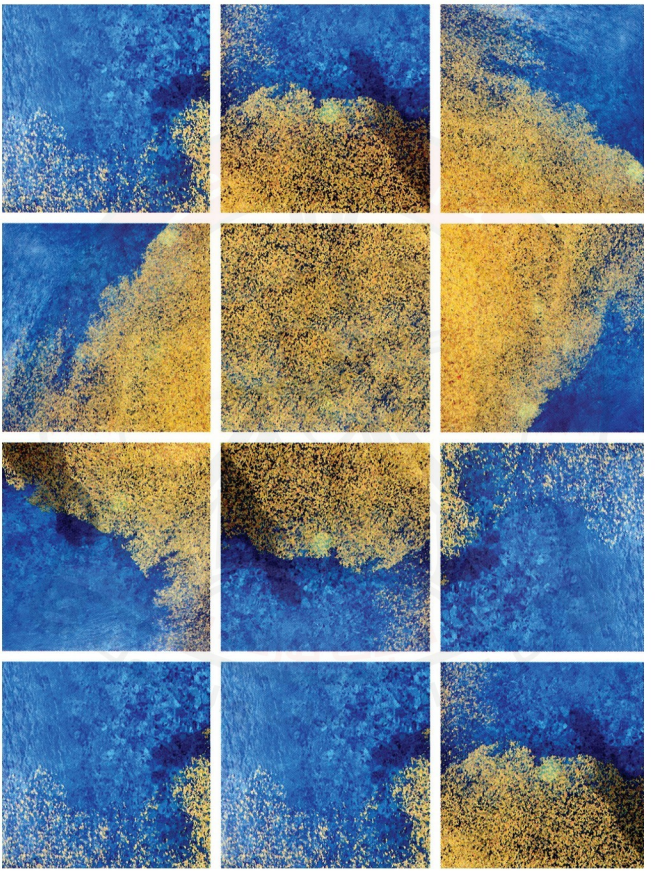
26 – حسن يوسفي، المسرح والمرايا، مرجع مذكور، ص27.

27 – T. Todorov. littératture et signification. larousse. 1967. p63.

28 – أحمد السماوي، عودة الحكاية على نفسها في طقوس الليل لفرج الحوار، الحياة الثقافيّة، السنة 30 عدد 167 سبتمبر 2005 ص26.

29 – Nicole Fernandez. Lire entre le lignes: l'imlicite et le non-dit. Langue. Discours et Société. Allemagne. Autriche. Pays-Bas. PIA 2003 .p15

30 – Patricia Waugh - Metafiction - p.40.



العمل الفني : مروة آل خليفة . البحرين

الماركسية والفلسفة

[ترجمة : هشام عقيل صالح *]

الحوار التالي أجرته معي (فيرناندا نافارو) وهي أستاذة شابة للفلسفة الماركسية، تطرح علي مجموعة من الأسئلة لأجيب عليها. لم أطلب من (فيرناندا) أن تسألني الأسئلة التي أردت سماعها كي أعطي الأجوبة التي تناسبني. بل (فيرناندا) هي من اختارت الأسئلة، وهي من وضعت الأجوبة على شكل مكتوب.

اضطرت أن تأتي للقائي في باريس شتاء 1983 - 84. تحدثنا لوقت طويل جداً، ثم كانت لدي الراحة لأشرح لها مواقفي بإسهاب، وكانت لديها الفرصة لتقرأ عدداً من مخطوطاتي غير المنشورة المخزنة بعيداً التي كتبتها في فترة تمتد من الستينات إلى 1978: وقامت بتسجيل أحاديثنا المطولة في شريط أو شريطين – ومن ثم عادت إلى المكسيك. تاركة عندي انطباعاً إيجابياً حول فهمها الفلسفي.

* كاتب من البحرين.

طبعاً، كانت نية (فيرناندا) التوصل إلى فهم أفضل لأسباب، وموضوعات، تدخلي الفلسفي في فرنسا منذ 1970 إلى 1978. لم ترد فهم الأهمية الفلسفية والسياسية لما حاولت فعله وحسب، بل أيضاً، في مثل الوقت، الأسباب للاهتمام المفاجئ من البعض الذي تولد في فرنسا وباقي أنحاء العالم، والدوافع للحيوية المتساوية، أحياناً حاقدة، ودائماً عدائية عنيفة التي أثيرت عند الكثير من قرائي، أولهم الشيوعيون.

في مثل هذا الوقت، كانت (فيرناندا) تلاحق مشروعاً آخر كذلك: أرادت أن تنشر، على شكل مقابلة، نصاً صغيراً لطلبة جامعة ميتشواكان. وبذلك أرادت شروحات مبسطة، ودعنا نقول، نصاً موجزاً لغير المختصين.

قبل شهرين، أرسلت لي مقابلة ذات سبعين صفحة بالإسبانية. ككل، رأيت هذا النص يدخل صلب الموضوع. ووصلت إلى استنتاج، ليس طويلاً بعدما بدأت القراءة، أن النص ممتاز جداً إلى درجة ضرورة استخدامه لغاية غير التي كانت هي تسعى إليها. كتبت إليها فوراً مقترحاً أن تصحح عدة تفاصيل، وبالأخص، تحويل هذه المقابلة إلى كتاب صغير. سينشُر هذا الكتاب، واضعاً في ذهني، صديقي (أورفيلا)، مدير مؤسسة النشر القرن الحادي والعشرين (Siglo XXI) في مدينة المكسيك، أولاً بالإسبانية وثانياً بالبرتغالية، لأجل القراء طلبة الفلسفة والناشطين السياسيين في أمريكا اللاتينية (ضمنهم البرازيليون)، وحصراً لهؤلاء القراء. أحتفظ بالحق في نشر هذا النص بالفرنسية في الوقت المناسب.(1)

لوي ألتوسير
يوليو 1986.

1 - فلسفة من أجل الماركسية - «على نهج ديموقريطوس»

*** لقد أظهرت، خلال عملك، اهتماماً خاصاً بالفلسفة وعلاقتها بالسياسة. هل يمكننا البدء بالحديث عن هذه المسألة؟**

بكل تأكيد. هذا الاهتمام لم يكن محصوراً بالمستوى النظري، حيث، بدايةً منذ نهاية الأربعينات، كنت فيلسوفاً وناشطاً سياسياً. أحد أسباب ذلك نتيجة الظروف التاريخية التي كان من نصيبي العيش فيها: الحرب العالمية الثانية، الستالينية، الحركة العالمية للسلام، نداء ستوكهولم للسلام. تلك الأيام كانت الولايات المتحدة هي الوحيدة التي تمتلك القنبلة الذرية: كان علينا تفادي حرب عالمية ثالثة بأي ثمن. كنت أبذل عشر ساعات يومياً في العمل السياسي.

*** هذا يذكرني بما كتبته في مقدمة كتاب (إلى ماركس) حول سنوات ما بعد الحرب. دعني اقتبسك:**

«التاريخ: لقد سرق شبابنا منا مع الجبهة الشعبية والحرب الأهلية الإسبانية، وفي حرب كهذه قد دمغت فينا الدرس الرهيب للأفعال. قامت بمفاجأتنا حالما دخلنا العالم، وحولتنا نحن الطلاب ذوي أصول بورجوازية أو بورجوازية صغيرة إلى رجال ندرك وجود الطبقات، وصراعها وأهدافها. من خلال الدليل الذي فرض علينا توصلنا إلى الاستنتاج الوحيد، وزحفنا نحو المنظمات السياسية للطبقة العاملة، والحزب الشيوعي... كان علينا قياس قرارنا وتحمله...

تبقى في ذاكرتنا الفلسفية فترة المثقفين المسلحين، يصطادون الخطأ من كل مخابئه، كنا فلاسفة من دون كتابات خاصة بنا، ولكننا نصنع السياسة في كل كتابة، ونقوم بتشريح العالم بشفرة واحدة، والفنون، والأدب،

والفلسفات، والعلوم – بفصل طبقي قاس.

لاحقاً تمكنا من رؤية إن كانت هناك بعض المحدوديات في استخدامنا للمعيار الطبقي، وأجبرنا أن نعامل العلم، هذه المكانة التي ادعاها ماركس في كل صفحة، كمجرد شيء له حضور مبكر ما بين الأيديولوجيات. كان علينا أن ننسحب، في شبه- تشويش، ونعود إلى المبادئ الأساسية. (انتهى الاقتباس)

عندما انضممت للحزب الشيوعي الفرنسي في العام 1948، أردت التدخل في الحزب وفي فرنسا، من أجل الصراع ضد الستالينية المنتصرة، وآثارها المأساوية لسياسات حزبي. في ذاك الوقت، لم يكن لدي أي خيار: إذا كنت قد تدخلت علناً في سياسات الحزب، الذي رفض حتى أن ينشر كتاباتي الفلسفية (حول ماركس) التي اعتبرت هرطقات خطيرة، سيتم، على الأقل حتى 1970، طردي فورياً، وسأظل مهمشاً بلا أي قوة في التأثير على الحزب إطلاقاً. الطريقة الوحيدة المتبقية لأتدخل سياسياً في الحزب: هي عن الطريق النظري المحض – الذي هو الفلسفة.

*** على خلفية هذا الخلاف، حمل نقدك على عدة مفاهيم التي ساعدت على مساندة المناصب الرسمية في الأحزاب الشيوعية. أنا أفكر في المادية الديالكتيكية على سبيل المثال.**

نعم، أردت أن نتخلى عن الأطروحات اللامعقولة للمادية الديالكتيكية، أو «الديامات». في ذاك الوقت، كانت لها سطوة لا شك فيها على كل الأحزاب الشيوعية الغربية، باستثناء – جزئي فقط- إيطاليا (بفضل جهد غرامشي الجبار لنقد وإعادة إعمار النظرية الماركسية).

*** على ماذا بنيت نقدك للمادية الديالكتيكية؟**

بدا لي من المهم جداً التخلص من المادية الواحدية وقوانينها الديالكتيكية الكونية، التي تعود إلى الأكاديمية السوفييتية للعلوم، إنها مفهوم ميتافيزيقي ضار، حيث جعل «المادة» مكان «الروح» الهيغلية أو «الفكرة الشاملة». اعتبرتُ من غريب الاعتقاد، وفرض هذا الاعتقاد، أن الواحد منا يستطيع أن يختزل العلم، وحتى الأيديولوجية والسياسة الماركسية اللينينية، من خلال تطبيق مباشر لـ «قوانين» وهمية للديالكتيك المزعوم على العلوم والسياسة. رأيت أن الفلسفة أبداً لا تتدخل مباشرة، إلا عن طريق الأيديولوجيا.

*** ماذا، برأيك، كانت العواقب السياسية لهذا الموقف؟**

أعتقد أن هذا الخداع الفلسفي قد سبب للاتحاد السوفييتي خسائر فادحة. لا أعتقد أننا نبالغ في القول إن الاستراتيجية السياسية لستالين وكل التراجيديا الستالينية كانت، جزئياً، مبنية على «المادية الديالكتيكية»، بشاعة فلسفية مصممة لشرعنة النظام ولتخدم كضمان نظري – تفرض نفسها بقوة على التفكير.

تجدر الإشارة أيضاً إلى أن ماركس لم يستخدم أبداً مصطلح «المادية الديالكتيكية»، هذا «اللوغراثم الأصفر»، كما أحب أن يسمي السخافات النظرية.

(إنجلز) هو من، في ظروف معينة، قام بتعميد المادية الماركسية بـ «المادية الديالكتيكية». ندم ماركس على فشله في كتابة عشرين صفحة حول الديالكتيك. كل ما هو معروف عن الذي تم إنتاجه حول هذا الموضوع (جانب من اللعبة الديالكتيكية بمفاهيم نظرية العمل حول القيمة) هو كائن في هذه الجملة: «الديالكتيك، الذي عادة ما يخدم القوة القائمة، هو أيضاً نقدي وثوري». عندما يتم طرح «قوانين» الديالكتيك، إما يطرح بشكل محافظ

(إنجلز) أو خجول (ستالين). لكنه عندما يكون نقدياً وثورياً، الديالكتيك هو ذو قيمة بالغة. في هذه الحالة، لا يمكن الحديث عن «قوانين» الديالكتيك، مثلما لا يمكن الحديث عن «قوانين» التاريخ.

المفهوم المادي الحقيقي حول التاريخ يعني ضرورة التخلي عن فكرة أن التاريخ مسيطر ومحكوم بقوانين تكفي معرفتها من أجل الانتصار على اللا-تاريخ.

*** مِمَّ تألف تدخلك النظري والفلسفي في الحزب؟**

بدأت أتفحص، في نص (رأس المال)، لما يمكن أن تكون عليه الفلسفة الماركسية، كي تكون الماركسية شيئاً غير «الصياغات الشهيرة»، إما غامضة أو واضحة جداً، التي يتم اقتباسها بشكل لا نهائي من دون توليد أي تقدم حقيقي، أو لا حاجة لنضيف، أي «نقد ذاتي».

*** هل كان بمقدورك، من دون أية مخاطر كبيرة، تفسير فكر ماركس النظري الحقيقي في حزب كالذي وصفته؟**

رغم أن الحزب كان ستالينياً وصارماً جداً، إلا أنه كان بمقدوري ذلك لأن الحزب جعل ماركس مقدساً. تقدمتُ بطريقة ما - إذا أردنا أن نقارن الأشياء الكبيرة بالصغيرة - مثل سبينوزا، من أجل أن ينتقد الفلسفة المثالية لديكارت والأساتذة، بدأ من الله نفسه. بدأ شروحاته في كتاب (الأخلاق)، بالجوهر المطلق الذي هو الله، بذلك يضع خصومه في زاوية، حيث لا يستطيعون رفض التدخل الفلسفي الذي يدعي قدرة الله الكلية، حيث جميعهم، ومن ضمنهم ديكارت، سلموا أن هذه القدرة الكلية هي مسألة إيمانية و«حقيقة بديهية». بالنسبة لهم، كانت هي الحقيقة الجوهرية، يكشفها نور البشر الطبيعي.

*** ولكن، كما قال ديكارت، «كل فيلسوف يتقدم متستراً».**

بالضبط. ببساطة فسر سبينوزا هذا الإله بطريقة إلحادية.

*** ما الذي حدث عندما تبنيت هذه الاستراتيجية؟**

هذه الاستراتيجية نجحت كما توقعت: خصومي الشيوعيون، في الحزب، وفي الدوائر الماركسية غير الشيوعية، كانوا هجومهم شرساً وبلا رحمه، يتجدد بلا نهاية، ولكنه كان يخلو كلياً من أية قيمة نظرية. كل هذا الهجوم لم يحمل أي ثقل - ليس من وجهة نظر ماركسية وحسب، بل ببساطة من وجهة نظر فلسفية، التي هي، وجهة نظر الفكر الحقيقي. فكنت قد انخرطت أولاً على هذا الطريق المحدود والغريب ولكن الخصب. النتيجة كانت التي أرمي إليها. من الواضح أنني تبنيت الاستراتيجية الوحيدة الممكنة في ذاك الوقت: الاستراتيجية النظرية التي أدت (بداية من مؤتمريّ الحادي والعشرين، والثاني العشرين، فيما يتعلق، على سبيل المثال، بديكتاتورية البروليتاريا) إلى تدخل سياسي مباشر. ولكن لم يكن بمقدور الحزب طردي، لأن تدخلي السياسي كان مبنياً على ماركس، الذي فسرته بطريقة «نقدية وثورية». كان ماركس يحميني حتى في الحزب، بفضل مكانته كـ «الأب المقدس لفكرنا».

*** هل اشتبهوا على أي شيء؟**

أعتقد ذلك. أعلم، على أية حال، كانوا يشكون بي بشكل لا يصدق، لدرجة أنهم قاموا بتهميشي وجعلوا بعض الطلبة في الجمعية الطلابية الشيوعية يتجسسون علي في مقر تدريسي ايكول نورمال سوبريور (مدرسة الأساتذة العليا). كانوا

مدهوشين بالخطر المتجسد في هذا الفيلسوف الأكاديمي الغريب، الذي تجرأ أن يقدم نسخة أخرى لتشكيلة فكر ماركس، ضمناً بكل شيء. أكثر من ذلك، شكوا بكوني ملهماً شبه سري، ولكن في الوقت نفسه مؤثراً، للحركة الماوية الشبابية في فرنسا، التي، في تلك الفترة، تطورت بشكل أصيل ومذهل.

-فلسفة ماركسية أم مادية تصادفية؟-

*** حول قضاياك ونقدك: هل كان لديك مشروع بديل لتقدمه؟**

ليس في ذاك الوقت، ولكنني الآن أملك البديل. أعتقد أن المادية «الحقيقة»، المادية المناسبة للماركسية هي «المادية التصادفية»، على نهج إبيقور وديموقريطوس. أريد أن أوضح أن هذه المادية هي ليست فلسفة يجب عرضها على شكل نسقي لتستحق اسم «فلسفة». لا حاجة إلى تحويلها نحو نسق، رغم أن هذا مستحيل. ما هو حقاً حاسم في الماركسية هو أنها تقدم «موقعاً» في الفلسفة.

*** عندما تقول «نسق»، هل تقصد كلية منغلقة على ذاتها، حيث فيها كل شيء يتم التفكير فيه مسبقاً ولا يمكن مقارعة أي شيء فيها دون إسقاط هذا الكل؟**

نعم. ولكنني أريد أن أؤكد أن ما يؤسس الفلسفة هو ليس القول البرهاني أو الشرعي. ما يُعرّف الفلسفة هو موقعها (باليونانية thezis) في ساحة المعركة الفلسفية (ساحة الحرب Kampfplazt لكانط): مع أو ضد هذا الموقع الفلسفي، أو مساندة موقع فلسفي جديد.

*** هل يمكنك أن تقول شيئاً عن ديموقريطوس وعوالم إبيقور من أجل أن تجعل مفهومك حول المادية التصادفية أكثر وضوحاً؟**

نعم، ولكني أود أن أشرح ما دفع تفكيري حول، الفلسفة الماركسية، تحديداً، في السنوات الأخيرة. توصلتُ إلى فكرة أنه من الصعب جداً الحديث عن الفلسفة الماركسية، مثل صعوبة الحديث عن فلسفة الرياضيات، أو فلسفة الفيزياء، معطى أن اكتشاف ماركس كان أساساً علمياً بطبيعته: كان مكوناً من كشف عمل النظام الرأسمالي.

من أجل هذه الغاية، اعتمد ماركس على فلسفة - فلسفة هيغل- التي يمكن القول إنها ليست مناسبة لهدفه، أو لتجعله يفكر أبعد. في أي حدث، المرء لا يمكنه أن يستنتج اكتشاف ماركس العلمي وفقاً لفلسفته. نحن، من جانبنا، اعتقدنا أنه لم يصرح بالفلسفة التي كانت متضمنة في عمله. هذا يفسر أن ما كنا نفعله هو محاولة إعطاء ماركس فلسفة ستجعل فهمه ممكناً: فلسفة رأس المال، لفكره الاقتصادي، والسياسي، التاريخي.

في هذه النقطة، أعتقد أننا لم نكن موفقين، بمعنى أننا فشلنا في إعطاء ماركس الفلسفة المناسبة لعمله. أعطيناه فلسفة تغلب عليها «روح العصر»: كانت فلسفة ذات إلهام باشلاري وبنيوي، التي رغم أنها تضع الاعتبار لعدة جوانب لفكر ماركس، لا أعتقد يمكن تسميتها بالفلسفة الماركسية.

موضوعياً، جعلت هذه الفلسفة التوصل إلى رؤية متماسكة لفكر ماركس أمراً ممكناً. غير أن العديد من نصوصه تناقضها لاعتبارها فلسفته. بالإضافة، على أسس أبحاث جديدة، مثل أبحاث جاك بيديه التي نشرها في كتابه (اكتشاف رأس مال ماركس - «Que faire du Capital?»)، نجد أن ماركس لم يحرر نفسه كلياً من هيغل، رغم أنه انتقل إلى حقل آخر، الذي هو العلم، وبنى المادية التاريخية عليه.

*** هل هذا يعني أن «الانقطاع» لم يكتمل؟**

لا، لم يكن مكتملاً أبداً. كان ميلياً وحسب.

*** كيف تحديداً توصلت لإدراك ذلك؟**

مثلما قلت، بحث (بييديه) كان حاسماً، وضع عمل ماركس تحت ضوء جديد. تمكن بييديه من أن يصل إلى مادة كبيرة جداً، ضمنها مخطوطات غير منشورة، التي لم نكن نعلم بشأنها قبل عشرين سنة: هذه المادة هي فاصلة. منذ فترة قليلة، أتى بييديه ليزورني وكان لنا نقاش طويل.

*** ماذا ستقول اليوم عن وصف رايموند أرون لعملك بأنه «ماركسية خيالية»؟**

سأقول إن أرون، إلى حد ما، لم يكن مخطئاً كلياً. لقد فبركنا فلسفة «خيالية» لماركس، فلسفة لم توجد في عمله – إذا تمسك المرء بالحرف الواحد بكل دقة لنصوصه.

*** ولكن، في هذه الحالة، يمكن القول إن قلة قليلة من الكتاب تمكنوا من اجتناب «الماركسية الخيالية»، خصوصاً عندما تتعلق المسألة بشيء (مثل الفلسفة في عمل ماركس)، إذا كان موجوداً، يوجد فقط في حالة كامنة.**

ربما. ولكن على حد علمي، أعتقد أننا، بعد هذه التجربة التنويرية، واجهنا مهمة جديدة: التي هي تحديد نوع الفلسفة التي تناسب ما كتبه ماركس في (رأس المال).

أياً كانت هذه الفلسفة، لن تكون «فلسفة ماركسية». ستكون ببساطة فلسفة تتموقع في تاريخ الفلسفة. ستكون قادرة على أن تعتبر كل الاكتشافات المفهوماتية التي وضعها ماركس في (رأس المال)، ولكنها لن تكون فلسفة ماركسية: ستكون فلسفة من أجل الماركسية.

*** ألم تقم بتطوير هذه الفكرة سابقاً؟ في (لينين والفلسفة) أنت صرحت أن الماركسية ليست فلسفة جديدة – في جوهر النظرية الماركسية، أنت قلت، إنها علم – ولكنها تتضمن، فضلاً عن ذلك، ممارسة جديدة للفلسفة التي يمكن أن تساعد على تحويل الفلسفة نفسها.**

هذا صحيح.

*** أنت بدأت بالإشارة إلى مفارقة الفلسفة الماركسية في محاضرة ألقيتها في 1976 في جامعة غرناطة «تحويل الفلسفة». اعتقد ماركس، كما قلت، أن إنتاج الفلسفة كـ «فلسفة» حتى لو بشكل معكوس، كانت طريقة في الدخول إلى لعبة الخصوم، وبذلك مساعدة تعزيز الأيديولوجيا البورجوازية من خلال تثبيت شكلها في التعبير النظري.**

بالضبط. إنها مخاطرة، في الفلسفة، للسقوط في قبضة حزب الدولة، المؤسسة التي لم يثق ماركس بها إطلاقاً. أما بالنسبة للفلسفة، فإنها تمثل شكلاً لتماسك الأيديولوجيا المهيمنة. الاثنان واقعان في مثل آليات الهيمنة.

*** أليس هذا سبباً آخر لتفسير امتناع ماركس عن إنتاج فلسفة كتلك، حيث إن إنتاج «فلسفة» بطريقة ما ستكون بمثابة الانتقال نحو «تمجيد ما هو قائم»؟**

ضعي في البال أنه عندما تحدث ماركس عن الشكل المستقبلي للدولة، استحضر دولة تُفهم كـ «لا دولة» – باختصار، شكلاً جديداً سيحفز اختفاءها الذاتي. يمكننا أن نطبق هذا القول على الفلسفة: ما بحث ماركس عنه كان

«لا-فلسفة» التي وظيفتها كهيمنة نظرية ستختفي من أجل أن تسمح لأشكال جديدة للوجود الفلسفي.

*** هل هذا يساعدنا على استخراج مفارقة الفلسفة الماركسية؟**

المفارقة تكمن في واقع أن ماركس، الذي تدرب على أن يكون فيلسوفاً، رفض كتابة فلسفة. رغم ذلك، زعزع كل الفلسفات التقليدية في أساسها عندما كتب كلمة «ممارسة» في الأطروحة الثانية حول فويرباخ. هكذا، في كتابة (رأس المال)، عمل علمي، ونقدي، وسياسي، مارس الفلسفة التي لم يكتبها أبداً.

تلخيصاً لما قلناه إلى حد الآن، نكرر أن المهمة التي علينا العمل بها اليوم هي ليست فلسفة ماركسية، بل فلسفة من أجل الماركسية. تفكيري مؤخراً يسير على هذا الطريق. أنا أمحص، في تاريخ الفلسفة، عن العناصر التي ستمكنا من فهم ما الذي فكر فيه ماركس وفي أي شكل فكر فيه؟!

توضيح أخير: عندما أقول إنه من الصعب الحديث عن الفلسفة الماركسية، لا يجب أن يفهم هذا بشكل سلبي. ليس هناك أي سبب لِم على كل زمن أن يملك فلسفته الخاصة، ولا أعتقد أن هذا الأمر هو الأكثر ضرورة أو الأساسي. إذا كنا نريد فلاسفة، لدينا أفلاطون، وديكارت، وسبينوزا، وكانط، وهيغل، وكثيرين غيرهم، يمكننا الاستفادة من أفكارهم من أجل تفكير وتحليل وقتنا الحاضر من خلال «فهمها» وتطويرها.

*** هل تعتبر أن المادية التصادفية هي الفلسفة الممكنة للماركسية؟**

نعم، إنها تأخذ هذا المنحى. الآن يمكننا أن نعود إلى عوالم ديموقريطوس وإبيقور لاستحضر الأطروحة الأساسية. قبل تشكل العالم، كان هناك عدد من الذرات اللانهائية التي تتساقط موازية لبعضها في الفراغ. هذا التأكيد له تداعيات قوية:

(1) قبل أن يكون هناك عالم، لم يتشكل شيء على الإطلاق، وفي مثل الوقت.

(2) كل العناصر كانت كائنة بانعزال، منذ الأزل، قبل أن يكون هناك أي عالم.

هذا يعني أنه قبل تشكل العالم، لم يكن هناك أي معنى، أو سبب، أو غاية، أو منطق، أو لا منطق. هذا هو نقض لكل غائية، سواء أكانت منطقية، أو أخلاقية، أو سياسية، أو فنية. أضيف: إن هذه المادية هي مادية، ليست وفقاً للذات (سواء أكانت إلهاً أو البروليتاريا)، ولكنها وفقاً لسيرورة – من دون ذات– التي تطغى على نظام تطورها، من دون أي غاية معينة.

*** لا-أسبقية المعنى هي واحدة من أطروحات أبيقور الأساسية، بفضل معارضته لأفلاطون وأرسطو.**

صحيح. الآن هذا الـ «كلينامين» (Clinamen – انحراف الذرات) يتدخل: انحراف صغير جداً يحدث، لا أحد يعرف أين، أو كيف، أو متى. الشيء المهم أن الـ «كلينامين» يدفع الذرة نحو «الانحراف» عن مسار سقوطها في الفراغ، مما يسبب «تصادفاً» مع الذرة التي قربها. ...ومن «تصادف» إلى «تصادف» عالم يولد – كل مرة هذه التصادفات تدوم بدلاً من أن تبقى لوقت وجيز.

*** هل علينا أن نستنتج أن أصل كل عالم أو واقع، كل ضرورة أو معنى، يعود إلى انحراف تصادفي؟**

بكل تأكيد. يفترض إبيقور ان هذا الانحراف التصادفي هو

أصل العالم، وليس المنطق أو السبب الأول. يجب أن نفهم، مع ذلك، أن هذا التصادف يصنع لا شيء من واقع هذا العالم، ولكنه يمنح الذرات بذاتها حقيقتها، التي، من دون الانحراف والصدفة، ستكون لا شيء سوى عناصر تجريدية ينقصها التماسك والكينونة. إنه فقط بعدما يتأسس العالم يتبعه سيادة المنطق، والضرورة، والمعنى.

***هل يمكننا التفكير في أي فيلسوف متآخر تبنى هذه الأطروحات، رافضاً مسألة الأصل؟**

أفكر في هايدغر. رغم أنه ليس أبيقورياً أو ذريانً، إلا أن فكره يحمل نزعة مماثلة. من المعروف أنه يرفض مسألة أصل، أو غاية، أو نهاية العالم. ولكننا نجد عند هايدغر سلسلة طويلة من التطورات تتمحور حول تعبير (es gibt) – «ما هو كائن»، «أو ما هو معطى» – مما يتقارب مع إلهام إبيقور. «هناك وعالم وأشياء، هناك بشر».. فلسفة (es gibt) لما «هو معطى»، تدحض كل المسائل الكلاسيكية حول الأصل، إلخ. وأنها «تنفتح» على احتمالية في استعادة نوعاً من ترانسندنتالية تصادفية للعالم، الذي «القينا» فيه، ولمعنى هذا العالم، الذي بالمقابل يشير إلى افتتاح الوجود، الدافع الأصلي له، الذي هو «تخصيصه»، حيث لا يوجد ما وراءه أي شيء لتفكيره فيه أو البحث عنه. هكذا العالم هو «الهدية» التي تم منحنا إياها.

*** هدية، يمكننا أن نضيف، لم نطلبها أو نخترها، ولكنها تفتتح لنفسها لنا في كل واقعانيتها وتصادفيتها.**

نعم، ولكـن فضـلاً عن الاعتقاد أن الصـدفة هي إحدى مشروطات الضرورة، أو استثناء بالنسبة لها، يجب علينا أن نرى الضرورة بوصفها الصيرورة – الضرورية لصدفة الحوادث. نيتي هنا، الإصرار على وجود تقليد مادي لم يتم إدراكه في تاريخ الفلسفة. الذي ينتمي إليه ديموقريطوس، إبيقور، ماكيافيلي، هوبز، روسو (روسو الخطاب الثاني)، ماركس وهايدغر، في المقولات التي دافعوا جميعاً عنها: الفراغ، الحدود، الهامش، غياب المركز، انزياح المركز نحو الهامش (والعكس بالعكس)، والحرية. مادية الصدفة، الحادثة – باختصار، التصادفية، التي تقف حتى ضد الماديات التي تم اعتبارها كتلك، من ضمنها التي ما يشاع أنها تنتمي إلى ماركس، وإنجلز، ولينين، التي، مثل كل مادية من التقليد العقلاني، هي مادية الضرورة والغائية، هي شكل مقنع للمثالية.

من الواضح جداً أنه بسبب أنها مثلت خطأً قام التقليد الفلسفي بتفسيرها وتحريفها نحو مثالية الحرية: إذا كانت ذرات إبيقور، تمطر في الفراغ متوازية مع بعضها البعض، تتصادف مع بعضها البعض، من ذلك سنشهد – في الانحراف الذي أنتجه الكيلنامين– وجود حرية إنسانية في العالم تابعة للضرورة نفسها.

*** هل يمكن، إذن، للمرء أن يقول، إن هذه الفلسفة، على قدر ما هي ترفض كل المفاهيم حول الأصل، تأخذ اللاشيء (le néant) كنقطة انطلاقها؟**

نعم، بالضبط. هي فلسفة الفراغ التي لا تقول إن الفراغ يسبق وجود الذرات التي تسقط فيه وحسب، بل أيضاً تخلق فراغاً فلسفياً من أجل أن تمنح نفسها كينونة: فلسفة، التي بدلاً من أن تبدأ بـ «المشكلات الفلسفية» الشهيرة، تبدأ بدحضها، ومن خلال رفضها من أن تمنح نفسها «موضوعاً» (ليس للفلسفة أي موضوع) من أجل أن تبدأ بالا شيء. إذن لدينا أولية اللاشيء على كل شكل، أولية الغياب (لا وجود لأي أصل) على الحضور. هل يوجد نقد أكثر راديكالية لكل الفلسفة، مع ذريعتها في أن تتحدث الحقيقة عن الأشياء؟

*** كيف، إذن، ستصف موقع المادية التصادفية؟**

حول هذا الموضوع، يمكننا أن نقول إن المادية التصادفية تفترض أولية المادي فوق كل الأشياء الأخرى، من ضمنها التصادفي. المادية يمكن أن تكون مادة بسيطة، ولكن ليست بالضرورة مادة محضة. هذه المادة تختلف بطريقة واضحة عن مادة الفيزيائي أو الكيميائي، أو العامل الذي يعمل على الحديد أو في الأرض. يمكنها أن تكون مادية لتجهيز اختباري معملي. دعيني أحمل الأمور بشكل متطرف: يمكنها أن تكون مجرد أثر، مادية الإيماءة التي تترك أثراً وهي جاهلة عن الأثر التي تتركه في حائط الكهف أو الورقة. الأمور تذهب أبعد من ذلك: لقد بين دريدا أن أولية الأثر (الكتابة) يمكن إيجادها حتى في الصوت الذي أنتجه الصوت المتحدث. أولية المادي هي كونية. هذا لا يعني أن البناء التحتي (يفهم خطأ على أنه مجموع القوى المنتجة زائداً المواد الخام) هو المحدد في نهاية المطاف. كونية هذا المفهوم الأخير سيكون سخيفاً إذ لم يتم ربطه مع علاقات الإنتاج. في حديث ماركس في كتابه (المساهمة في نقد الاقتصاد السياسي) عن إذا كانت الأشكال المنطقية المسبقة أيضاً تأتي أولاً تاريخياً قال: «كل شيء يعتمد». كل شيء يعتمد: هي عبارة تصادفية، وليست ديالكتيكية.

لنحاول توضيح المسألة: أي شيء يمكنه أن يكون المحدد «في نهاية المطاف»، مما يعني أي شيء يمكنه أن يكون المسيطر. هذا ما قاله ماركس حول السياسة في أثينا والدين في روما، في نظرية ضمنية حول انزياح اللحظة المسيطرة (الذي حاولنا تنظيره أنا و(بالبيار) في «قراءة رأس المال»). ولكن، أيضاً في البناء الفوقي، المحدد هو ماديته. لهذا السبب كنت مهتماً للغاية في أن أبين المادية الحقيقي لكل بناء فوقي وكل آيديولوجيا... كما بينت بالنسبة إلى الأجهزة الآيديولوجية للدولة. هذا المكان الذي يجب البحث فيه عن مفهوم «في اللحظة الأخيرة»، انزياح ما هو مادي، الذي هو دائماً المحدد «في اللحظة الأخيرة» في كل حالة (conjuncture) ملموسة.

– تاريخان –

*** مع مفهومك حول «المادية التصادفية» في البال، نسأل ما هي طبيعة الحدث التاريخي؟ أليس علينا أن نحللها بوصفها تعايش تواريخ تقوم بكثرة تحديد بعضها؟**

يمكن القول إن للتاريخ نوعين، تاريخين: نبدأ مع تاريخ المؤرخين التقليديين، الإثنولوجيين، السوسيولوجيين، والأنثروبولوجيين الذين يتحدثون عن «قوانين» التاريخ لأنهم فقط يضعون في الاعتبار الحقيقة المنجزة للتاريخ السالف. التاريخ، في هذه الحالة، يعرض نفسه كشيء ستاتيكي كلي ويمكن دراسة تحديداته بمثل طريقة دراسة الأشياء الفيزيقية: إنه شيء ميت لأنه من الماضي. يمكن لأحدهم أن يتساءل كيف إذن يمكن للمؤرخين أن يتفاعلوا أمام تاريخ منجز، وراسخ، ومتحجر، يتمكنون خلاله استخراج إحصائيات قطعية معينة؟ هنا نجد مصدر الآيديولوجيا العفوية للمؤرخين والسوسيولوجيين المبتذلين، ناهيك عن الاقتصاديين.

*** ولكن هل من الممكن أن نتصور نوعاً آخر للتاريخ؟**

نعم. هناك كلمة بالألمانية، Geschichte (تاريخ/ حكاية)، التي تدل على التاريخ في الحاضر، وليس المنجز، الذي بلا شك تم تحديده بجزء عظيم، لكنه لا يزال جزءاً، من خلال السابق المنجز، أما التاريخ كما هو حاضر وموجود، هو كذلك مفتوح لمستقبل غير محدد، لا متوقع، لم ينجز بعد،

وبذلك تصادفي. التاريخ الحاضر يخضع لثابت (constant) (وليس لقانون): ثابت الصراع الطبقي. لم يستخدم ماركس مصطلح «ثابت»، الذي قمت باستعارته من ليفي- ستروس، ولكنه استخدم تعبيراً عبقرياً: «قانون ميلي»، الذي يمكنه تغيير (ولكن لا يناقض) القانون الميلي الأساسي، مما يعني أن الميل لا يملك شكل أو مظهر التاريخ الخطي، ولكن يمكنه أن يتشعب تحت تأثير التصادف مع ميل آخر، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية. في كل مفترق طريق يمكن للميل أن يأخذ طريقاً لا متوقع لأنه تصادفي.

* هل يمكننا أن نلخص هذا بقولنا إن التاريخ الحاضر دائماً من حالة (conjuncture) فردية تصادفية؟

نعـم، ومـن الضروري أن نضـع فـي البـال إن «الحـالة» (conjuncture) تعني «الدمج» (conjunction)، التي هي المواجهة التصادفية للعناصر - جزئياً، عناصر موجودة، ولكن أيضاً عناصر غير متوقعة. كل «حالة» هي قضية فردية، مثل كل الفرديات التاريخية، مثل كل ما هو كائن.

لهذا السبب بوبر، اللورد بوبر، لم يفهم أي شيء من تاريخ الماركسية أو التحليل النفسي، حيث موضوعات كليهما لا تنتمي إلى التاريخ المنجز بل إلى Geschichte، إلى التاريخ الحي، المكون من، والذي استخرج من، الميولات تصادفية واللاشعور. هذا هو التاريخ الذي ليس لأشكاله علاقة مع حتمية القوانين الفيزيقية.

ما يتبع من ذلك هو ما يبلغ ذروته في المادية، التي هي قديمة جداً - وفقاً لأفلاطون: أولية أصدقاء الأرض على أصدقاء الصور- هو المادية التصادفية، التي مطلوب منها أن تفكر انفتاح العالم باتجاه الحدث، الذي لا يزال - لا يمكن تخيله، وكذلك كل الممارسات الحية، ضمنها السياسة.

* . . . اتجاه الحدث؟

يقول فيتغنستاين بشكل رائع في رسالته: die Welt ist alles، was der Fall ist، جملة رائعة، ولكن على أية حال، من الصعب ترجمتها. يمكننا محاولة تقديمها على النحو التالي: «كل شيء يحدث هو العالم»، أو بشكل حرفي أكثر، «العالم هو كل شيء يقع علينا». لكن توجد ترجمة أخرى، التي تقدمها مدرسة راسل: «العالم هو ما هي الحالة».

هذه الجملة الرائعة تقول كل شيء، حيث، في هذا العالم، لا يوجد شيء سوى حالات، وقضايا، وأشياء تقع علينا دون تحذير. أطروحة أن كل ما هو كائن هو حالات فقط - مما يعني، فرديات واحدة تختلف كلياً عن بعضها البعض - هي الأطروحة الأساسية للإسمانية.

* ألم يقل ماركس إن الإسمانية كانت مدخل المادية؟

بالضبط، وأنا سأذهب أبعد من ذلك. سأقول إنها ليست مجرد مدخل المادية، بل المادية نفسها.

قام عدد من الأنثولوجيين بملاحظة مدهشة: في أكثر المجتمعات البدائية يمكن مشاهدتها، التي تنتمي إلى السكان الأصليين الأستراليين أو الأفارقة الأقزام (البيغمي)، يبدو أن الفلسفة الإسمانية فيها مسيطرة شخصياً - ليس من الناحية الفكرية، التي هي، اللغة، ولكن أيضاً في الممارسة، في الواقع. الدراسات الحاسمة الأخيرة بينت أن بالنسبة إلى هذه المجتمعات، ما هو الموجود هو كينونات مفردة، ويتم تمييز كل مفردة وكل محددة بكلمة مفردة بدورها. هكذا العالم متكون حصراً من أشياء مفردة ونادرة، كل منها اسم معين ومميزات مفردة. «هنا والآن»، الذي لا يمكن، إطلاقاً تسميته بأي شيء، بل فقط الإشارة إليه، لأن الكلمات نفسها هي تجريدات - سيكون علينا أن نتحدث

دون كلمات، أيّ، نشير. هذا يدل على أولية الإيماءة على الكلمة، أولية الأثر المادي على الرمز.

*** هذا «التأشير»، الذي يظهر بقدم السوفسطائيين، عن كراتيليوس وبروتاغوراس.**

بكل تأكيد، يمكن القول إن الإسمانية الفلسفية موجودة سلفاً عند هومر، وهسيود، والسوفسطائيين، والذريين مثل ديموقريطوس وأبيقور، رغم أنها لم تظهر حقاً بشكل معروض ونسقي إلا في العصور الوسطى، من قِبل الثيولوجيين، في مقدمتهم دانس سكوتوس ووليام الأوكامي.

ملاحظة أخيرة حول مسألة الحدث التاريخي. يمكن القول، إنه لا ماركس، ولا أنجلز اقتربا أبداً من طرح نظرية حول التاريخ، بمعنى الحدث التاريخي غير المتوقع، والنادر، والتصادفي: وكذلك لم يطرحا نظرية حول الممارسة السياسية. أنا أقصد الممارسة السياسية-الأيديولوجية-الاجتماعية للناشطين السياسيين، والحركات الشعبية، ومنظماتها في حال وجودها، ممارسة ليست حوزتها مفاهيم، ناهيك عن نظرية متماسكة التي ستجعل من التفكير أمراً ممكناً. في حين لينين، وغرامشي، وماو، فكروا حول هذا الأمر جزئياً فقط. كان ماكيافيلي الوحيد الذي قام باستنباط نظرية حول التاريخ السياسي، حول الممارسة السياسية في الحاضر. هناك هوة كبيرة تنتظر أن يتم سدها. إنها في غاية الأهمية، ومرة أخرى، تشير لنا نحو الفلسفة.

2 – الفلسفة – الأيديولوجيا – السياسة

*** هل يمكنك شرح لماذا قمت بالتشديد إلى حد كبير على ثلاثية الفلسفة– الأيديولوجيا – السياسة في عملك؟**

أعتقد من الأنسب أن أبدأ ردي من خلال مناقشة مفهومي حول «الفلسفة»، ونشأتها ووظيفتها. نشأت الفلسفة، تاريخياً، إلى حد ما، من الدين، الذي توارثت منه الأسئلة الاستثنائية التي تم لاحقاً تحويلها إلى مواضيع فلسفية عظيمة، رغم اختلاف المقاربات والإجابات: مسائل مثل الأصل، الغاية، أو مصير الإنسان، والتاريخ، والعالم.

مع ذلك صرحتُ أن الفلسفة كما هي، الفلسفة بالمعنى الصارم، تأسست مع تأسيس أول علم، الرياضيات. لم يكن هذا حادث، حيث تأسيس الرياضيات حدد، بالتحديد، الانتقال من الحالة التجريبية إلى النظرية. من هذه اللحظة وصاعداً، بدأ الناس يفكرون بطريقة مختلفة حول مختلف الموضوعات: موضوعات تجريدية.

*** هل تزعم أن الفلسفة لم يكن بمقدورها أن توجد دون وجود العلم أولاً؟**

لا أعتقد أنه يمكن لها أن توجد دون وجوده، حيث إن الفلسفة أخذت شيئاً لا يقدر بثمن من العلم: نموذج التجريد المنطقي الأساسي له.

في الواقع، الفلسفة وجدت عندما تم التخلي عن طرق التفكير الميثولوجي والديني، والوعظ الأخلاقي والفصاحة السياسية والشعرية، لصالح أشكال التفكير النظري التي هي تأسيسية للعلم. باختصار، لا يمكن للفلسفة أن توجد من دون وجود خطاب منطقي محض سلفاً، النموذج الموجود في العلوم.

*** ما هي الخصائص الأخرى التي دمغت خصوصيتها على الفلسفة في طور تطورها؟**

عينت الفلسفة التقليدية لنفسها مهمات تاريخية ثابتة بالحديث عن الحقيقة حول كل شيء: الأسباب الأولى والمبادئ الأولى في كل شيء كائن، وبذلك عن كل شيء معروف،

حول الغاية المطلقة أو قدر الإنسان والعالم. هكذا تحدد نفسها كـ «علم» الكل، فهي ليست قادرة على توفير معرفة أعلى ويقينية وحسب، بل وكذلك تمتلك الحقيقة نفسها. هذه الحقيقة هي المنطق (logos)، والأصل، والمعنى... حالما يتم افتراض التماثل الأساسي ما بين الكلمة (logos) والخطاب، وما بين الحقيقة والقول، ستكون هناك، في هذا العالم، وسيلة وحيدة لجعل الحقيقة معروفة: الشكل- القولي. لهذا السبب، لا تستطيع الفلسفة إطلاقاً أن تترك خطابها الخاص، الذي هو عرض الحقيقة كـ قول (logos).

*** بالنسبة إلى تركيب/تأسيس النسق الفلسفي، توجد هناك ارتباطات صارمة ما بين كل عناصرها النظرية، على سبيل المثال، أطروحاتها (أو فرضيات فلسفية) ومقولاتها. هل يمكنك أن تفسرها؟ وما هي وظيفتها؟**

الكلمة اليونانية Thezis تعني «موقع». لهذا السبب كل أطروحة تستدعي أطروحتها النقيضة. أما بالنسبة إلى المقولات، التي هي أكثر المفاهيم عمومية، التصويرات التي تأتي في البال هي «الجوهر» و«الذات». لمقولة «الذات» اهتمام خاص. ما بين القرني الرابع عشر والثامن عشر، يجد المرء، فوق كل شيء، أن مقولة «الذات» كانت تستخدم لعدد من الأيديولوجيات والممارسات المقابلة لها. هذه المقولة نشأت على أساس الأيديولوجية القانونية والعلاقات السلعية، التي فيها كل فرد هو ذات قانونية لقدراته القانونية بوصفه مالك ملكية، وهكذا. مثل المقولة التي اقتحمت مجال الفلسفة مع ديكارت (الذات «أنا افكر»)، ولاحقاً، الأيديولوجية الأخلاقية مع كانط (الذات «الوعي الأخلاقي»). منذ فترة طويلة اقتحمت المجال السياسي مع «الذات السياسية» للعقد الاجتماعي. هذا يبرهن إحدى أطروحاتنا التي ندافع عنها: الفلسفة «تعمل على» مقولات قادرة على توحيد لقاء الأيديولوجيات والممارسات المقابلة لها.

-الفلسفة: ساحة معركة-

*** وما هي وظيفة الفلسفة؟**

دون أن أدعي أن أكون شاملاً مانعاً، أزعم أن كل فلسفة تنتج ضمن ذاتها، بطريقة أو أخرى، الصراع الذي تجد نفسها فيه في العالم الخارجي. كل فلسفة تحمل في ذاتها، ظل نقيضها: المثالية تحمل ظل المادية، والعكس بالعكس.

*** أنت غالباً ما تشير إلى أن كانط يقول إن الفلسفة هي «ساحة معركة» Kampfplatz.**

صحيح. إحدى أهداف الفلسفة هي شن معركة نظرية. لهذا يمكننا القول إن كل أطروحة هي دائماً بطبعها أطروحة نقيضة. الأطروحة دائماً تطرح كنقيضة لأطروحات أخرى، أو دفاعاً عن أطروحة جديدة.

*** بما أننا في موضوع المعركة النظرية هذه، هل تظن أن الحقل الفلسفي هو منقسم على نحو كتلتين عظيمتين أو موقعين متنافسين، المادية والمثالية؟**

لا. أعتقد، في أي فلسفة، أن المرء سيجد فيها عناصر مادية ومثالية، حيث واحدة من النزعتين تسيطر على الأخرى في فلسفة معينة. بكلمات أخرى، لا يوجد تقسيم راديكالي مانع مطلق لأن في الفلسفات المثالية، نستطيع أن نمر على عناصر مادية، والعكس بالعكس. ما هو مؤكد هو أن لا توجد فلسفة محضة. ما يوجد هو نزعات.

*** هل يمكنك أن تستشهد بفيلسوف ما لتوضح هذا الكلام؟**

باسكال هو نموذج مثير للاهتمام، لأنه متناقض. من خلال طرحه للمسائل الدينية، تظهر كذلك قضايا إبستمولوجية وقضايا نظرية تاريخ العلوم ونظرية العلاقات الاجتماعية، بذلك يمكننا التأكيد بأنه يعرض ملامح مادية بعمق. اندهشت عندما رأيت، بعدما قمت بإعادة قراءة باسكال في السنوات الأخيرة، أنني، من دون الإدراك بذلك، استعرت منه عدداً قليلاً من الأفكار الفلسفية: النظريتان حول الأيديولوجيا وحول الإدراك وعدم الإدراك، موجودتان عند باسكال. عندما سألت نفسي أين حدث هذا اللقاء معه؟ فوراً أدركت أن الكتاب الوحيد الذي قرأته في السنوات الخمس التي أرغمت أن أكون في معسكر ألماني للأسرى هو كتاب باسكال : «الأفكار» (Pensées). نسيت كل هذا في المرحلة الانتقالية.

كتب باسكال أشياء مدهشة حول تاريخ العلوم. كان رياضياً وفيزيائياً عظيماً: ابتكر الآلة الحاسبة، وفي النهاية، طور نظرية كلية حول تاريخ العلم.

*** هنا نرى ما قلته للتو: كل فلسفة تحمل نقيضتها في ذاتها.**

طبعاً. أكثر من ذلك، التناقض في الفلسفة هو ليس تناقضاً ما بين (أ) والـ لا (أ)، أو بين (نعم) و(لا). إنه نزعاتي. ويتم تجاوزه من خلال النزعات. في الواقع، كل فلسفة هي إدراك - بطريقة مكتملة أكثر أو أقل- لإحدى النزعتين النقيضتين، النزعة المثالية والنزعة المادية. خارج كل فلسفة، ما يتم إدراكه هو ليس النزعة، بل «التناقض الضدي» ما بين النزعتين.

*** كيف تفسر هذا؟**

هذا له علاقة بالطبيعة نفسها للحرب الفلسفية. عندما تقرر فلسفة ما أن تحتل مواقع خصمها، من الحاسم أن «تأسر» على الأقل عدداً من «جنود» العدو، مما يعني، أنها تحاصر الحجج الفلسفية لخصمها. إذا أراد أحدهم أن يهزم العدو، عليه أن يعرفه أولاً، ليس من أجل أن يستحوذ على أسلحته، وجنوده، وأرضه، ولكن، فوق كل هذا، حججه - حيث بمساعدتها سيتم الظفر بانتصارات عظيمة.

*** هنا أتذكر مقولة لغوته: «الذي يريد معرفة العدو عليه أن يذهب إلى أرضه».**

هذا صحيح. هكذا كل فلسفة عليها أن تحمل عدوها المنهزم ضمنها لكي تؤسس ذاتها كفلسفة جديدة. ومن ثم يمكنها تجنب كل الاحتجاجات والهجومات مقدماً، لأنها سلفاً حملت نفسها داخل نسق العدو وتعمل عليه، وبذلك تعدله، من أجل أن تحمل مهمة هضم خصمها والسيطرة عليه. بذلك كل فلسفة ذات نزعة المثالية بالضرورة تتضمن حججاً مادية، والعكس بالعكس. أكرر: ليس هناك نقاء محض. حتى الفلسفة المادية «الماركسية» لا يمكنها أن تدعي أن تكون حصراً «مادية»، لأن إذا كانت كذلك، سيكون عليها أن تتخلى عن الصراع، وتترك، مسبقاً، فكرة اجتياح المواقع المحتلة من قبل المثالية.

*** ما تقوله يستدعي الـ «ليفياثان لهوبز»، حالة الحرب الدائمة.**

رغم ذلك إلا أن هذه «الحرب الفلسفية» هي ليست «حرب الكل ضد الكل» التي ناقشها هوبز في إنكلترا القرن السابع العشر. إنها ليست حرباً بين أفراد، ولكنها بين المفاهيم الفلسفية، وبذلك بين استراتيجيات فلسفية التي، في اللحظات (conjunctures) الفلسفية والثقافية العظمى، تحارب من أجل هيمنة فلسفية في تلك الدولة، أو تلك

القارة، أو في العالم كله - بما أن العالم أصبح عملياً كلاً اقتصادياً واحداً.

*** هل لهذا علاقة بتعريفك الأخير للفلسفة بوصفها «صراعاً طبقياً في النظرية»؟**

نعم، شكل نظري يحملها الصراع الطبقي. ولكنك نسيتِ عنصراً حاسماً للتعريف وهو: «في اللحظة الأخيرة».

يجب إن لا ننسى «في اللحظة الأخيرة»، حيث لم أقل أبداً أن الفلسفة هي ببساطة صراع طبقي في النظرية. هذا التحفظ «في اللحظة الأخيرة» هو هناك ليشير إلى أن هناك أشياء في الفلسفة غير الصراع الطبقي في النظرية. ولكنه كذلك يشير إلى أن الفلسفة بالفعل تمثل مواقع طبقية في النظرية، مما يعني، في العلاقات التي هي تحافظ عليها مع أكثر الأشكال النظرية للممارسات البشرية، وخلالها، أكثر الأشكال ملموسة للممارسات البشرية، ضمنها الصراع الطبقي... ولقد بينت أن، في الفلسفة، يأخذ الصراع الطبقي شكل التناقضات ما بين الأطروحة والأطروحة النقيضة، ما بين مواقع النزعة المثالية وآخرى للنزعة المادية.

هناك مثال في تاريخ الفلسفة يثبت أن الفلسفة هي، في اللحظة الأخيرة، صراع طبقي في النظرية. لنأخذ مصطلحات كانط، التي استشهدت بها سلفاً: الفلسفة هي ساحة معركة. نحن نرى كانط انطلق ليؤسس فلسفة غير سجالية، ليست في حالة صراعية. عندما يرسم كانط مشروعاً لاستبدال المعركة الدائمة ما بين الفلسفات بـ «السلام الدائم»، هو لا يستدعي الصراع الطبقي، ولكنه يدرك الطبيعة السجالية، الطبيعة التناحرية، لأي فلسفة. من خلال تحديد هدف الحصول على فلسفة خالية من الصراع، في السلام الدائم، هو يدرك - في شكل إنكار - وجود صراع في الفلسفة.

ملاحظة أخيرة: فيما يتعلق بالصراعات التي حفزتها الفلسفة في طور التاريخ، توجد هوامش أو مناطق تستطيع أن تهرب من التحديد القاطع من قبل الصراع الطبقي. أمثلة: أجزاء معينة في تأمل اللغويات، الإبستمولوجيا، الفن، العاطفة الدينية، العادات، الفلكلور، إلخ. هذا يعني، أنه ضمن الفلسفة، توجد جزر أو فجوات.

-«فلسفة الفلاسفة» والفلسفة المادية-

*** لنختم هذا الموضوع، هل يمكنك أن تلخص المميزات المحددة التي تميز هذين الموقعين أو النزعتين الفلسفيتين؟**

بكل تأكيد. ولكن عندما يقول الناس «الفلسفة»، دائماً يقصدون بذلك الفلسفة التقليدية ذات النزعة المثالية، «فلسفة الفلاسفة». ولكن هذه المرة، سأخذ الموقع المادي في الفلسفة كنقطة مرجعية.

الحديث عن «المادية» هو أن تفتح أكثر المواضيع الحساسة في الفلسفة. مصطلح «المادية» ينتمي إلى تاريخ فلسفتنا، التي ولدت في اليونان، تحت رعاية أفلاطون وضمن إشكاليته العامة. عند أفلاطون نجد التفرقة الأساسية ما بين «أصدقاء الصور» و«أصدقاء الأرض». كلتا العبارتين في هذا الثنائي تم وضعهما كأساسين لتأسيسهما، حيث كلتا العبارتين تسيطر على الأخرى.

بذلك يوجد أصدقاء الأرض فقط لأن أصدقاء الصور موجودون، وهذه التفرقة وهذه المعارضة هي من عمل الفيلسوف الذي دشن تاريخ فلسفتنا والذي يعتبر نفسه «صديق الصور» بمعارضة «أصدقاء الأرض»، الذي يصنف التجريبيين، والحسيين، والمشككين، والتاريخانيين ضمنهم. يجب الإشارة إلى أن في زوجي المتعارضين المثالية/المادية، أصبحت المثالية - بقدر ما هي النزعة المسيطرة في كل الفلسفة الغربية - هي الأساس الذي

وجد وتأسس عليه هذا الزوج.

عندما نتطلق من كل ما قاله هايدغر حول سيطرة التمركز حول العقل (logocentrism) على كل الفلسفة الغربية، سيكون ليس من الصعب أن نشرح: أن حالما المرء بسهولة يرى، في كل مرة هي مسألة متعلقة بالمادية المعلنة في تاريخ فلسفتنا، أن مصطلح «المادية» يعاد إنتاجه، إذا جاز التعبير، بنقضه ومرآته المعاكسة، مصطلح «المثالية». هايدغر كان سيقول إن المثالية، مثل المادية، تخضع لـ «مبادئ العقل»، الذي هو المبدأ الذي وفقاً له كل ما هو كائن، سواء أكان المثالي أو المادي، يخضع لمسألة سبب كينونته.

بذلك سأقول: إن في التقليد الفلسفي، استحضار المادية هو مؤشر لضرورة ما، إشارة إلى أنه يجب رفض المثالية- في هذا الوقت من دون التحرر، من دون القدرة على التحرر، من زوجي المثالية/المادية، فهو مؤشر، ولكن في مثل هذا الوقت فخ، لأنه لا أحد يتحرر من المثالية من خلال نقضها ببساطة، أو تصريح ما هو عكس المثالية، أو «جعلها تقف على رأسها». فعلينا إذن أن نعامل مصطلح «المادية» بشكل: هذه الكلمة لا تعطينا شيئاً، وفي نظرة مقربة، أغلب الماديات ستظهر مثاليات مقلوبة. أمثلة: ماديات التنوير، وعدد قليل من الفقرات لدى أنجلز كذلك.

*** ما هي الملامح الأخرى التي يمكن قولها لوصف المثالية التي تعتبر كالقطب العكسي للمادية؟**

يمكننا أن نميز المثالية، على ما أعتقد، من خلال حقيقة أنها مطاردة من قبل سؤال أساسي ينقسم إلى اثنين، حيث مبدأ العقل يحمل ليس الأصل وحسب، بل أيضاً النهاية: بالفعل الأصل دائماً طبيعياً، يشير إلى النهاية. يمكننا أن نذهب إلى أبعد من ذلك: مسألة الأصل هي مسألة نشأت على أساس مسألة النهاية. تتوقع ذاتها، النهاية (معنى العالم، معنى التاريخ، الغاية المطلقة للعالم والتاريخ) تعرض نفسها مرة أخرى على / ونحو /وفي مسألة الأصل. مسألة أصل أي شيء هو دائماً معروض كوظيفة لما يتخيل أن يكون نهايته. مسألة «الأصل الراديكالي لكل شيء» (لايبنتز) دائماً معروضة كما يتخيل المرء لما سيكون نهايتها، غايتها، سواء أكانت مسألة غاية الإله أو اليوتوبيا.

*** هل تمكنت أي فلسفة من الهروب من زوج المثالية – المادية؟**

إذا هربت فلسفات معينة من هذا زوج المادية–المثالية، سيتم التعرف عليها بحقيقة أنها هربت من، أو حاولت الهروب، مسائل الأصل والنهاية، التي هي في نهاية التحليل غاية أو غايات العالم والتاريخ الإنساني. هذه الفلسفات مثيرة للاهتمام، حيث من أجل أن تتجنب الفخ، عبرت عن ضرورة التخلي عن المثالية والمضي قدماً نحو ما يمكن أن يسمى (إن شئت) المادية، بذلك تمييز ذاتها، أكرر، من كل فلسفة الأصل – سواء أكانت مسألة الوجود، أو الذات، أو المعنى، أو الغاية – حيث لديها أن كل هذه الموضوعات تنتمي إلى الدين والأخلاق، وليست إلى الفلسفة.

هناك الكثير من تلك الفلسفات اللا مهادنة والتي حقاً غير دينية في تاريخ الفلسفة: ضمن الفلاسفة الكبار أرى فقط إبيقور، وسبينوزا، وماركس – عندما يتم فهمه جيداً، ونيتشة، وهايدغر. رفض الأصل الراديكالي بوصفه بنك الإصدار الفلسفي يعني أن المرء عليه كذلك أن يرفض العملة المصدرة من قبل هذا البنك من أجل وضع مقولات أخرى، مثل الديالكتيك.

*** أعلم أن سبينوزا هو أحد الفلاسفة الذين أنت معجب بهم بشدة – بسبب، ضمن أشياء أخرى،**

إسهاماته للموقع المادي. أود أن أستفسر إذا كان هو قد هرب من إغواء «الحقيقة»؟

نعم بكل تأكيد. يتحدث سبينوزا، إكلينيكياً، عما هو «حقيقي»، وليس عن الحقيقة. اعتبر أن «الحقيقي هو مؤشر ذاته ويبين الزائف». هو مؤشر ذاته ليس كوجود بل كمنتج، بمعنيين: (1) كنتيجة لعملية العمل الذي يكتشفه، و(2) يثبت ذاته في ضمن إنتاجه نفسه.

*** إذن مع هذا المفهوم المحايث للحقيقة، يترك سبينوزا مسألة معيار الحقيقة في جانب واحد.**

ما أكثر من ذلك هو أنه يرفض مسائل الأصل والذات مما يعزز نظريات المعرفة.

*** ما هي الملامح المميزة التي يمكن القول إن الفلسفة المادية تعرضها؟**

بادئ ذي بدء، إنها لا تدعي أن تكون مستقلة أو لتؤسس قوتها وأصلها الخاص. إنها أيضاً لا تعتبر ذاتها علماً، ناهيك عن علم العلوم. بهذا المعنى هي تعارض الوضعية كلها. بالتحديد، يجب الإشارة إلى أنها تنبذ فكرة تمتلك الحقيقة.

الفلسفة ذات النزعة المادية تدرك وجود واقع موضوعي خارجي، كما أنه مستقل عن الذات أو عن من يفهم أو يعلم هذا الواقع. إنها تدرك أن الكائن أو الواقعي موجود وهو سابق على اكتشافه، على حقيقة معرفته أوإدراكه. في هذا الصدد، أحياناً نُسأل كيف يمكننا أن نتأكد أن الفلسفة هي ليست هذياناً نظرياً تابعاً لطبقة اجتماعية في البحث عن ضمان أو بلاغيات منمقة؟! الكثير من المنظرين الهواة قاموا، في كل ما أنتجوه عبر القرون، بتصميم فلسفة وفقاً لأهوائهم الشخصية، أو أوهامهم، أو تفضيلاتهم الذاتية – أو ببساطة، بدافع رغبتهم في التنظير.

*** ألا يمكننا القول، تحديداً، إن الموقع المادي يسجل انعطافاً راديكالياً من فلسفات التمثيل التي تستمر في التقليد المثالي القائل إننا نعلم أفكار الأشياء وليست الأشياء ذاتها؟**

إحدى تداعيات ما قيل هي: الفلسفات المادية تؤكد أولية الممارسة على النظرية. الممارسة التي هي غريبة كلياً عن العقل (logos)، هي ليست الحقيقة ولا يمكن اختزالها – أو حتى تتجلى بذاتها – إلى القول والنظر. الممارسة هي عملية تحويل تخضع دائماً لشروطها الخاصة في الوجود ولا تنتج حقيقية، بل «حقائق»، أو نوعاً من الحقيقة: الحقيقة، دعينا نقول، لنتائج أو لمعرفة، كلها ضمن حقول ظروف وجودها. رغم أن هناك إدراكاً لد «أشخاص» في الممارسة، إلا في مثل الوقت ليست لها أية ذات كالأصل الترنسندنتالي أو الأنطولوجي لهدفها أو تصورها: ولا تملك هدفاً كحقيقة سيرورتها. أنها سيرورة من دون ذات أو هدف (آخذين كلمة «ذات» للدلالة على عنصر لا تاريخي).

هكذا تهز الممارسة أسس التقليد الفلسفي، وتمكننا من توضيح ما هي الفلسفة، حيث الممارسة راسخة في إمكانية تغيير العالم.

إن ظهور الممارسة هو استنكار للفلسفة المنتجة كـ«فلسفة». إنها تؤكد بشكل قاطع – في وجه ادعاء الفلسفة أنها تضم كل الأفكار والممارسات الاجتماعية، وإنها كما قال أفلاطون «تنظر إلى الكل»، من أجل أن تفرض هيمنتها على هذه الممارسات ذاتها – إنها تؤكد بشكل قاطع، في وجه ادعاء الفلسفة القائل بأنه ليس لها ما هو خارج عنها، بأن لها بكل تأكيد ما هو خارج عنها، وتحديداً، أنها موجودة من خلال ومن أجل هذا الخارج. هذا الخارج، الذي تحب الفلسفة أن تتخيله بأنه أتى بحكم الحقيقة، هو الممارسة، الممارسات الاجتماعية.

علينا أن نفهم الطبيعة الراديكالية لهذا النقد من أن نفهم تداعياته. إنه يقارع العقل (logos)، الذي هو الممثل الأعلى لشيء يدعى «الحقيقة».

إذا أخذنا مصطلح «الحقيقة» بمعناه الفلسفي، من أفلاطون إلى هيغل، وواجهنا الممارسة – سيرورة من دون ذات أو هدف، وفقاً لماركس – سيكون علينا بعدها تأكيد أن ليس للممارسة أية حقيقة.

الممارسة هي ليست بديلاً عن الحقيقة من أجل فلسفة ثابتة، بل على العكس، إنها ما يهز أسس الفلسفة، إنها هذا الشيء الآخر – سواءً في شكل «السبب المتغير» للمادة أو في الصراع الطبقي – التي لم تتمكن الفلسفة أبداً من السيطرة عليه. إنها هذا الشيء الآخر الذي وحده يجعل من الممكن ليس هز أسس الفلسفة وحسب، بل أيضاً البدء في النظر بوضوح ما هي الفلسفة.

* أنت قلت للتو إن الممارسة تمكن الفلسفة من معرفة أن لها خارجاً.

نعم. ملحوظة هيغل هي معروفة جداً: للوعي الذاتي شيء وراءه، ولكنه لا يدرك ذلك. هذه الملحوظة تجد صداها عند اعتراف فرنسوا موريالك أنه في طفولته اعتقد أن الكبار لا مؤخرات لديهم. ظهور الممارسة يهاجم الفلسفة من الخلف. سنرى كيف.

سيان أن يكون لها خارجاً، سيتم معارضته، كأنما تملك خلفاً. أن تملك «خلفاً» يعني أن تملك خارجاً لا يتوقعه المرء. والفلسفة لا تتوقع ذلك.

ألم تجلب الفلسفة كلية ما هو كائن ضمن بوصلة فكرها؟ حتى الطين، تحدث عنه سقراط، وأرسطو عن العبد، وهيغل عن تراكم الثروة في قطب واحد وفقر رهيب في القطب الآخر.

* من وجهة النظر هذه؛ كل شيء بالفعل متضمن داخل الفلسفة.

يمكننا أن نسأل أين الفضاء الخارجي؟ أليس للعالم الحقيقي، العالم المادي، وجود في كل الفلسفات، حتى الفلسفات المثالية؟ لماذا، إذن، نقوم بتسوية هذه الاتهامات التي لا أساس لها ضد الفلسفة؟ من أجل أن تجلب كل الممارسات ضمن نطاق فكرها، ومن أجل أن تفرض نفسها عليها من خلال الإعلان الموضوعي بأنها حقيقتها، تقوم الفلسفة بالخداع: عندما تستوعبها وتعيد صياغتها وفقاً لشكلها الفلسفي، أنها لا تكاد تلتزم بواقع – الطبيعة المعينة – للأفكار والممارسات الاجتماعية كتلك. وإلا كيف يمكنها، إذن، أن تضبط، وتفكر، الممارسات كلها وفقاً لحقيقة موحدة؟ « فلاسفة الفلسفة» الذين انطلقوا للسيادة على العالم بوسيلة الفكر الذي دائماً مورس بعنف المفهوم، الفكرة (Begriff)، القبضة (de la mainmise). إنهم يؤكدون قوتهم من خلال جلب كل الممارسات الاجتماعية للبشر الذين يستمرون في الكدح والوجود في الظلام تحت سيطرة قانون الحقيقة.

* هذه النظرة ليست غريبة عن بعض معاصرينا.

ليست غريبة، بأي حال، عن الذين يبحثون، وبطبيعة الحال يجدون، النموذج الأصلي للقوة في الفلسفة، نموذجاً لكل سلطة. يكتبون صيغة: المعرفة = القوة، يعلنون – بكونهم مثقفين فوضويين حداثيين – أن العنف، والطغيان، واستبداد الدولة، هو ذنب أفلاطون. بمثل الطريقة، التي قيل فيها سابقاً، ليس طويلاً، أن الثورة هي ذنب روسو.

دائماً أفضل طريقة للرد عليهم هي الذهاب إلى أبعد مما هم عليه نحو طبيعة الفلسفة، من خلال الخرق الفاضح الذي أحدثته الممارسة. هنا، على الأرجح، أكثر مكان يُشعر بتأثير ماركس بعمق.

بالإضافة، يجب وضع في الاعتبار أن القوة هي ليست «القوة من أجل القوة»، ولا حتى في السياسة، إنها لا شيء سوى ما يجعل المرء منها، الذي هو، ما ينتج كنتيجة لها. ولئن كان الفيلسوف هو بالفعل «الشخص الذي يرى الكل»، فإنه يراه من أجل أن يقوم بترتيبه، أي، فرض ترتيب معين على عناصر الكل.

اختلاف أخير عن المثالية هو مفهوم ماركس حول «الوحدة». لا يجب افتراض أن هناك نموذجاً واحداً للوحدة وحسب: وحدة الجوهر، أو الماهية، أو العقد، المفاهيم المتشوشة الحاضرة عند المادية الميكانيكية ومثالية الوعي. وحدة ماركس هي ليست وحدة الشمول البسيطة. الوحدة التي تتحدث عنها الماركسية هي ليست التطور البسيط لجوهر فريد من نوعه أو لجوهر بسيط أولي. أنها وحدة التعقيد نفسه، حيث نمط تنظيم أو تشكيل هذا التعقيد يتحول إلى وحدة. للكل المعقد وحدة بنية تشكلت في السيطرة.

*** لنختم هذه النقطة، أود أن أذكرك بعرضك الرائع للنزعتين الذي قدمته من خلال تقديم مقارنة ظريفة بالركاب في قطار ما.**

صحيح، أنا قلت إن الفيلسوف المثالي هو الشخص الذي، عندما يركب قطاراً ما، يعرف بداية المحطة التي ينطلق منها والمحطة التي سيصل إليها، إنه يعلم بداية ونهاية طريقه، بمثل طريقة معرفته لأصل وقدر الإنسان، والتاريخ، والعالم. أما الفيلسوف المادي على العكس هو الشخص الذي على الدوام يركب قطاراً ما، مثل بطل أفلام الغرب الأمريكي. قطار يمر أمامه: بإمكانه أن يسمح له بالمرور ولا شيء يحدث بينه وبين القطار، ولكنه كذلك بإمكانه أن يلحق بهذا القطار المتحرك. هذا الفيلسوف لا يعرف الأصل، أو المبدأ الأولي، أو محطة الوصول. إنه يركب قطاراً متحركاً ويجلس على أي كرسي متوفر أو يتجول بين العربات، متحدثاً مع المسافرين. هو يشاهد، دون أن يتنبأ، كل شيء يحدث بطريقة تصادفية غير متوقعة، يجمع عدداً لا نهائياً من المعلومات ويقوم بمشاهدات لا نهائية، بقدر القطار نفسه، والركاب، والريف الذي يراه من خلال النافذة. باختصار، يسجل تسلسلات لحوادث تصادفية، على العكس من الفيلسوف المثالي، الذي يسجل تعاقبات مستخرجة من أصل ما الذي هو أساس كل معنى، أو من مبدأ أولي أو سبب مطلق.

بكل تأكيد، يمكن لفيلسوفنا القيام بتجارب على تتابعات لتسلسلات صدفية التي تمكن من مشاهدتها، ويمكنه أن يستخرج (مثل «هيوم») قوانين التتابع، قوانين «عاداتية» أو «ثوابت»، التي هي أشكال نظرية مبنينة. هذه التجارب ستؤدي به أن يستخرج قوانين كونية لكل نوع من تجربة، اعتماداً على نوعية الكيانات التي خدمت بوصفها موضوعاته: هكذا سيرورة العلوم الطبيعية. هنا نقابل مرة أخرى مصطلح ووظيفة «الكونية».

ولكن ماذا يحدث عندما المسألة لا تتعلق بموضوعات تكرر ذاتها بشكل غير لا محدود حيث يمكن إجراء تجارب عليها بشكل مكرر ومعاد من قبل المجتمع العلمي

من طرف واحد إلى آخر من العالم؟ (انظري إلى ما قاله بوبر: «التجربة العلمية تستحق هذه التسمية عندما يمكن تكرارها بشكل غير محدود تحت مثل ظروف التجريبية»). هنا المسافر- الفيلسوف المادي، المهتم بحالات «مفردة»، لا يمكنه أن يحدد «قوانينها»، حيث حالات مثل تلك هي مفردة/ ملموسة/ فعلية وبذلك غير مكررة، لأنها فريدة. ما يمكنه فعله هو، كما بين ليفي ستروس فيما يتعلق بالأساطير الكونية للمجتمعات البدائية، هو استخراج «ثوابت عامة» ضمن التصادفات التي تمت مشاهدتها، و«الاختلافات» التي متمكنة من محاسبة مفردية الحالات التي قيد الدراسة، وبذلك إنتاج معرفة من نوع «إكلينيكي» بالإضافة إلى التأثيرات الأيديولوجية، والسياسية، والاجتماعية. هنا أيضاً لا نجد كونية القوانين (كما هي في الرياضيات، أو الفيزياء، أو المنطق)، ولكن عمومية الثوابت التي من خلال اختلافاتها تمكنا من فهم ما هو حقيقي في هذه أو تلك الحالة.

*** هنا أيضاً يظهر السؤال حول وظائف الفلسفة. أي من وظائفها تعتبرها الأكثر أهمية؟**

سأذكر عدداً قليلاً فقط. على السبيل المثال، منها لعب دور الضمان أو الأساس للدفاع عن أطروحات معينة التي يحتاجها الفيلسوف من أجل أن يفكر في الاكتشافات العلمية أو أي نوع آخر من حدث (event).

وظيفة أخرى للفلسفة تكمن في رصد «الخطوط الفاصلة» ما بين ما هو علمي وما هو أيديولوجي من أجل تحرير الممارسة العلمية من السيطرة الأيديولوجية التي تعيق تقدمها.

مرة أخرى، يمكن مقارنة الفلسفة بالمختبر، حيث فيه يتم توحيد مجموع العناصر الأيديولوجية في السابق، لعب الدين هذا الدور التوحيدي، أو حتى أقدم من ذلك، لعبت أساطير المجتمعات البدائية هذا الدور. أقنع الدين ذاته مع الأفكار الكبرى (الأيديولوجية) مثل وجود الله أو خلق العالم، قام باستخدامها من أجل ضبط كل النشاطات البشرية والأيديولوجيات الموازية لها، مع نظرة تأسيس الأيديولوجيا الموحدة التي احتاجتها الطبقات المسيطرة لتأكيد سيطرتها. يوجد هناك، في كل الأحوال، محدودية: الفلسفة المسيطرة تذهب إلى أبعد ما يمكنها الذهاب إليه في دورها كموحدة عناصر الأيديولوجيا، والأيديولوجيات المتعددة، ولكن لا يمكنها «تجاوز وقتها»، كما قال هيغل، أو «تتجاوز ظروفها الطبقية»، كما قال ماركس.

الفلسفة تقوم بوظيفة أخرى في الحقل السياسي. تقليدياً، لعبت دور إما المهادن والرجعي، أو الثوري فيما يخص النظام السياسي المسيطر، سواء قامت بذلك في الخفاء أو في العلن.

*** هذه العلاقة بالسياسة كانت واضحة منذ أيام أفلاطون- على الصعيدين النظري، في الجمهورية، والعملي، عندما قبل أن يكون مستشار طاغية سيراقوسة.**

هذا مثال جيد. تجدر الإشارة إلى أن هذه الفلسفات حتى لو أخذت موقفاً مهادناً بالنسبة إلى السلطات، فإنها نسبت لنفسها موقعاً مسيطراً، كائناً فوق كل شيء آخر، بذريعة أنها كانت وصية الحجج الحقة لدعم السلطة. التواطؤ هذا يمكنه أن يكون مباشراً، ولكن في التقليد الفلسفي، أظهرت الفلسفة ذاتها كوصية الحقيقة - قبل أن يظهر ماركس، الذي مكننا من أن نضع الفلسفة في مكانها الصحيح على هذا النحو، تم الاعتقاد أن القوة الحقيقة، بطريقة ما، انتمت إليها: قوة المعرفة.

*** هل تعمل الفلسفة مباشرة في العالم الواقعي؟**

الفلسفة قد تبدو أنها تقيم في عالم منفصل بعيد. ولكنها في مثل الوقت تعمل، بطريقة خاصة جداً: من بعيد. أنها تعمل، من خلال الأيديولوجيات، على ممارسات حقيقية ملموسة – على سبيل المثال، على الممارسات الثقافية مثل العلوم، والسياسة، والفنون، وحتى التحليل النفسي. وإلى حد أنها تحول الأيديولوجيات، التي تعكس الممارسات حتى عندما تقوم بتوجيهها في وجهة معينة، هذه الممارسات يمكن تحويلها بدورها، اعتماداً على الاختلافات أو الثورات في العلاقات الاجتماعية. الأطروحات الفلسفية بالفعل تنتج تأثيرات مختلفة على الممارسات الاجتماعية.

هنا يجب علينا نؤكد حقيقة أن التناحرات (ولا أقول «تناقضات»، لأنني أشك بهذه المقولة، التي يتم استخدامها بكل طريقة) هي حتمية. إن وجدت فلسفات التي تعارض بعضها البعض بطريقة تناحرية، فهذا يعود إلى أن الممارسات الطبقية التناحرية موجودة – لحسن الحظ.

*** الأسئلة المتبقية الأخيرة ستخدم انتقالنا إلى مسألة علاقة الفلسفة بالأيديولوجيا. هذه العلاقة التي قمت بها تناقض المفهوم التقليدي حول الفلسفة بوصفها عالماً مستقلاً يقف فوق الواقع. هل يمكنك أن تقول لنا شيئاً حول العلاقة ما بين الفلسفة والإيديولوجيا؟**

هذا موضوع عملت عليه لمدة طويلة، مع هدف تكوين نظرية حول الأيديولوجيا. ولكن علينا أولاً تفسير ما نقصد بـ «أيديولوجيا».

*** يمكننا فعل ذلك من خلال اقتباس بعض من تعريفاتك التي نجدها في نصوصك:**

– الأيديولوجيا هي بالضرورة تشويه مضلل للواقع». «إنها التمثيل الخيالي الذي يشيده الناس من ظروف عيشهم الحقيقية» . .

– «الأيديولوجيا هي نسق الأفكار الموحدة التي يعمل عليه وعي ناس».

– «الأيديولوجيا تقوم بوظيفة اجتماعية: التي هي ضمان انسجام أعضاء المجتمع».

أود إضافة توضيحين. التوضيح الأول، الإنسان منظم جداً لدرجة أن لا نشاط إنساني يخلو من الفكر واللغة. بناء على ذلك، لا ممارسة بشرية من دون نسق من الأفكار (أفضل القول نسق من المفاهيم مدرجة في الكلمات، هذا النسق إذن يؤسس آيديولوجية الممارسة المقابلة). التوضيح الثاني، أصر على أن حقيقة أن الأيديولوجيا هي نسق مفاهيم إلا بقدر ما يرجع إلى نسق من العلاقات الاجتماعية. هي ليست مسألة فرد قام بابتكار فكرة ما من خياله، ولكنها مسألة نسق من المفاهيم يمكن عرضها اجتماعياً، عرض يمكنه أن يؤسس جسماً من المفاهيم المؤسسة اجتماعياً. تبدأ الأيديولوجيا فقط من هذه النقطة. ما وراءها يوجد حقل المتخيل أو التجربة الفردية المحضة. على المرء، إذن، أن يرجع دائماً إلى الواقع الاجتماعي الذي هو مفردي، وفريد، وواقعي.

*** ولكن هل يمكنك أن تفسر كيف يمكن لوعي الفرد الملموس أن يكون تحت سيطرة مفهوم آيديولوجي أو نسق من المفاهيم الأيديولوجية؟**

يمكنني أن أبدأ بالرد أن هذه هي آلية تعمل كلما «أدرك» وعي ما هذه المفاهيم الأيديولوجية بأنها «حقيقية». ولكن كيف يأتي هذا الإدراك؟ نعلم سلفاً أنه ليس مجرد ظهور الحقيقي هو الذي يجعله أن يُفهم كحقيقي. هنا تقع المفارقة. عندما أؤمن بمفهوم (أو نسق من المفاهيم)،

فلا أكون أنا من تعرف عليه، وبمواجهته يمكنني القول: «هذا هو، وجدته، إنه حقيقي». على العكس، عندما أؤمن بفكرة ما، كانت الفكرة المسيطرة عليّ وجعلتني أتعرف على وجودها وحقيقتها، خلال ظهورها. أنه «كما لو» – هنا تم استبدال الأدوار– الفكرة هي من قامت باستدعائي (interpellated)، شخصياً، والزمت علي أن أتعرّف على حقيقتها. هكذا تصبح الافكار آيديولوجيا تفرض نفسها بعنف مباغت، على «الوعي الحر» للناس: من خلال استدعاء (interpellating) الأفراد على نحو يجدون أنفسهم مجبرين «بحرية» على التعرف على هذه الأفكار كحقيقة – مجبرين على أن يؤسسوا أنفسهم كـ «ذوات حرة» (free su-jects) قادرين على التعرف على الحقيقة أينما وجدت، وفي قول ذلك، داخلياً أو خارجياً، في مثل الشكل والمضمون للأفكار المؤسسة للإيديولوجيا المدروسة.

هذه هي الآلية المبدئية للممارسة الآيديولوجية، الآلية المحددة التي تحول الأفراد إلى ذوات. الأفراد هم دائماً ذوات جاهزة، مما يعني، ذوات خاضعة دوماً لآيديولوجية ما.

*** يتبع مما قلته للتو أن الإنسان هو بالطبع كائن آيديولوجي.**

بكل تأكيد حيوان آيديولوجي. أعتقد للآيديولوجيا خصيصة متجاوزة للتاريخ، إنها دائماً وجدت وستوجد دائماً. يمكن لـ «مضمونها» أن يتغير، ولكن وظيفتها لن تتغير. لو رجعنا إلى قديم الزمان، سنجد أن الإنسان عاش دائماً تحت سيطرة علاقات اجتماعية آيديولوجية.

*** نكتفي بهذا القدر إذن حول الآيديولوجيا «بشكل عام». في بدايات 1970، على أية حال، قمت بتفرقة ما هنا، مؤكداً أن للآيديولوجيات المعينة تاريخاً، حتى لو كانت محددة، في اللحظة الأخيرة، من قبل الصراع الطبقي.**

صحيح: ولكنني أصررت على أن ليس للآيديولوجيا بشكل عام تاريخاً. تهتم نظرية الآيديولوجيا بما هو الأصعب في فهمه وشرحه في أي مجتمع: الوعي الذاتي للمجتمع، الفكرة التي تشكلها لنفسها وللعالم. هذه ليست منظومة أفكار حول العالم، ولكن تمثيل واضح لعالم الأفكار بوصفه منتجاً اجتماعياً.

*** يحضرني شيء قاله لك روبرت فوسيرت حول هذه المسألة. منذ الانقسام الذي حدث في الحركة الشيوعية العالمية (1961 – 1970)، والثورة الثقافية الصينية وأزمة مايو 1968، أصبح من الواضح للمسألة الأيديولوجية خصوصية واستقلالية معينة. هذه الأحداث كشفت بوضوح التناقض – أو نسق التناقضات – في الماركسية أو مختلف الماركسيات.**

بالتأكيد. منذ ذاك الوقت، أصبح من الصعب التخيل أن هذه الآيديولوجيات المعينة الأقليمية ليس لها أي تاريخ، بأي شكل كانت – ديني، أو أخلاقي، أو قانوني، أو سياسي.

في النهاية، دعيني أشير إلى أنها ليست مسألة معاينة المجتمع بقدر ما ينتج أو ينظم، ولكن، بقدر ما يمثل نفسه وعالمه، الواقعي أو المتخيل.

*** مـاذا يمكـنك أن تخـبرنا عـن شـكل وجـود الأيديولوجـيا، الشـكل التـي توجـد فيـه بشـكل مـادي؟**

عندما نلاحظ الوجود الاجتماعي للآيديولوجيات، نرى أنها

غير قابلة للانفصال عن المؤسسات بالطريقة التي تتجلى فيها، بشفراتها، ولغاتها، وتقاليدها، وشعائرها وطقوسها.

يمكننا أن نؤكد أن في المؤسسات مثل الكنيسة، والنظام المدرسي، والعائلة، والأحزاب السياسية، وجمعيات الأطباء أو المحامين، إلخ، تواجه الأيديولوجيات العملية ظروفها، وأشكالها المادية للوجود، ودعمها المادي، أو للدقة، أشكالها المادية، حيث جسم الأفكار هذا هو غير منفصل عن هذا النظام للمؤسسات.

*** هل يمكننا القول إن الأجهزة الأيديولوجية هي من خلق الطبقة المسيطرة؟**

لا. كانت موجودة سلفاً. ما يحدث هو تحت غطاء الوظائف الاجتماعية التي تخدم موضوعياً غاية الوحدة الاجتماعية، تستثمر وتوحد هذه الأجهزة الأيديولوجية من قبل الأيديولوجيا المسيطرة.

أود أن أضيف كلمة حول الطبيعة الثنائية للأيديولوجيا. في الواقع، لا توجد أيديولوجيا اعتباطية محضة. إنها دائماً تشير إلى مشكلات واقعية، رغم إنها تحت غطاء شكل عدم الإدراك وبالضرورة الشديدة الوهم.

*** تحدثت عن «الذات الأيديولوجية». تحديداً ماذا تقصد بذلك؟**

أنا أقصد الذات التي تعتبر نتاجاً للبنى التي سبقت ووجدت كينونتها - فرداً تعرض أو تحدد بالعلاقات الاجتماعية الأيديولوجية.

حقيقة أن إعادة الإنتاج الاجتماعي لا تتم حصراً على أسس إعادة إنتاج العمل، بل تفترض التدخل الأساسي للأيديولوجيا. لنأخذ مثالاً على ذلك: العامل الذي يذهب إلى مقر عمله قد اجتازاً سلفاً طريقاً طويلاً عبر ظروف اجتماعية - فردية أو جماعية- حفزته أن يقدم، بإرادته أو لا، ويوفر خدماته بمقابل شراء قوة عمله: الوقت، والطاقة، والتركيز، إلخ. ورغم أن الوسائل المادية لإعادة إنتاج قوة- العمل هي الأجور، إلا أنها كما هو معروف، لا تفي بالغرض.

منذ أيام المدرسة وما بعد، هذا العامل تم «تأسيسه» لكي يوافق على عادات اجتماعية معينة التي تضبط تصرفاته: الانضباط، والجدارة، والطاعة، والمسؤولية، وحب العائلة، والاعتراف بكل اشكال السلطة.

هذا التشكيل يفرض الخضوع للأيديولوجيا المسيطرة. بكلمات أخرى، إنها ذات متعرضة بنيوياً للأيديولوجية المسيطرة - أو غير المسيطرة-، مما يعني، التعرض لعادات وقيم المجتمع المهيمنة والثانوية.

*** بالطبع، بنية التذويت تسبق الذات. عندما يولد المرء، الظروف، والمؤسسات، والأجهزة، التي ستقوم بتذويته موجودة سلفاً.**

بالضبط. تظهر علاقة خاصة ما بين الأيديولوجيا والفرد. يتم تأسيسها من خلال آلية الاستدعاء (interpellation)، الأداء الذي فيه يتم إخضاع الفرد للأيديولوجيا، تعين له دوراً اجتماعياً وهو يتعرف عليه كدور له. ما هو أكثر، أنه لا يمكن أن يفشل في القبول بهذا الدور.

فعالية قبوله لهذا الدور يضمنه النمط الذي يعمل في تأسيس الذات ككائن اجتماعي. إذا نجح في التماثل مع نفسه، تحتاج الذات إلى - من أجل أن تتأسس - أن تتميز مع «آخر» الذي هو نظيرها: إنه - الشخص- الذات- يتعرف على نفسه كموجود من خلال وجود الآخر ومن خلال التماثل معه. سيبدو أن الأيديولوجيا هنا تعمل كصورة «الآخر»، الصورة التي تم إدخالها في مطابقة، اجتماعياً

وعائلياً، مع ما يتوقعه المجتمع/العائلة من كل فرد يأتي إلى هذا العالم، منذ الصغر. الطفل يفترض هذه الصورة المقررة سلفاً كالطريقة الوحيدة التي يمكن أن يكون فيها ذاتاً اجتماعية. هذا ما يضفي فرديته عليه. الفرد/الذات يتطلب أن يتم التعرف عليه كفردية ووحدة، كـ «شخص ما». ولكن «الواحد» (الذات) يجب أن يتم التعرف عليه من خلال «الآخر». يبدو أن للمرء حاجة سايكواجتماعية ليتماثل مع «الآخر» من أجل أن يتعرف على نفسه بأنه موجود.

هكذا، في الممارسة، الأفراد يحققون الأدوار والمهمات التي تم تعيينها لهم من خلال الصورة الاجتماعية للتشابه التي قاموا بالتعرف عليها، وعلى أسس فيها سيرورة تأسيسهم كذوات اجتماعية قد بدأت. يتم ضمان إعادة الإنتاج للعلاقات الاجتماعية للإنتاج بهذه الطريقة.

*** ما قيل إلى حد الآن يفرش الطريق لتقدم نظري مهم، لسببين لأن هذه المقاربة لمسألة تصرف الفرد يتغلغل في اللاشعور (الذي تركه فرويد بحيادية من الوضوح الأيديولوجي) مع السياسة، ولأن يأخذنا إلى أبعد من التفسيرات النفسانية- الفردانية للتاريخ. ولكن ألا يعني هذا افتراض مسبق لنوع من حتمية تُعامل الفرد كنتيجة لبنى كائنة سلفاً وجدت كينونته؟**

لهذا السبب أن واحدة من اهتمامات المركزية لنظريتنا هي بطريقة ما اختزال الفجوة النظرية ما بين التحديد والمحدد.

*** استعمالاً التشكيلة الكاملة لأدواتك النظرية، هل يمكننا تفكير التحويل للذوات ليس على مستوى الوعي الذاتي وحسب، بل أيضاً الوعي بالواقع والحاجة لتحويله؟**

نعم. وإلا لن يكون هناك أي تغيير، والناس لن يأخذوا المواقع التي تقارع وتعارض ما هو قائم، الذي هو المسيطر. لن تكون هناك «ذوات ثورية». ولكن الذات هي دائماً ذات أيديولوجية. يمكن لأيديولوجيتها أن تتغير، تنتقل من الأيديولوجيا المسيطرة إلى الإيديولوجيا الثورية، ولكن ستظل هناك دائماً أيديولوجيا، لأن الأيديولوجيا هي ظرف كينونة الأفراد.

*** لماذا من الضروري أن الأيديولوجيات، مجتمعة، تحصل على وحدتها وتوجهاتها من الفلسفة، تحت هيمنة مقولات مثل الحقيقة؟**

لفهم هذا، من الضروري، من وجهة نظر ماركس، احضار ما سأطلق عليه الشكل السياسي لوجود الأيديولوجيات في مجموع الممارسات الاجتماعية. من الضروري إحضار الصراع الطبقي ومفهوم «الأيديولوجيا المهيمنة».

كما نعرف منذ ماكيافيلي، كي تصمد قوة الطبقة المهيمنة، على هذه الطبقة تحويل قوتها من قوة مبنية على العنف إلى قوة مبنية على الرضا. من خلال الرضا الحر لتوابعها، عليها أن تكسب الامتثال الذي لا يمكن أن يُكسب أو يُحافظ عليه من خلال العنف وحده.

إنها تحافظ على العنف كاحتياط، كملاذ أخير. هذه هي إحدى المهمات تم تحقيقها من قبل النسق - النسق المتناقض- للإيديولوجيات.

*** هل الطبقة التي تستولي على القوة تشكل مباشرة أيديولوجيتها الخاصة، وهل تنجح في فرضها كالأيديولوجيا المهيمنة؟**

كلا. التجربة التاريخية تبين أن هذا الأمر يأخذ وقتاً - أحياناً وقتاً طويلاً- لتفعل ذلك. علينا فقط أن نذكر حالة البورجوازية، التي احتاجت خمسمائة سنة، منذ القرن الرابع عشر إلى

التاسع عشر، لتحقق ذلك. ولكن علينا أن نضع في البال شيئاً آخر هنا. إنها ليست مسألة ابتكار آيديولوجيا مهيمنة وفقاً لمرسوم ما فقط لأن هناك حاجة لها، أو ببساطة تأسيس واحدة في مسيرة الصراع الطبقي. على الآيديولوجيا المهيمنة أن تتأسس على أسس ما هو قائم، بدءاً من العناصر وأقاليم الآيديولوجيا القائمة والإرث لماض متشعب ومتناقض، مروراً بالمفاجآت المتمثلة بالحوادث التي تندفع دوماً في العلم والسياسة. في خضم الصراع الطبقي وتناقضاته، إنها مسألة تأسيس آيديولوجيا لتجاوز كل هذه التناقضات، آيديولوجية موحدة حول كل المصالح الأساسية للطبقة المسيطرة لغاية ضمان ما أطلق عليه غرامشي هيمنتها.

* لنعد إلى موضوع العلاقة ما بين الفلسفة، والآيديولوجيا، والسياسة.

إذا فهمنا واقع الآيديولوجيا المهيمنة بهذه الطريقة، يمكننا فهم الوظيفة المميزة للفلسفة. الفلسفة هي ليست عملية مجانية أو نشاط تأملي. كان لدى الفلاسفة الكبار مفاهيم مختلفة جداً حول مهماتهم. كانوا يعلمون أنهم يردون على الأسئلة السياسية العملية الكبرى: كيف يتجه المرء في الفكر والسياسة؟ ما على المرء أن يفعل؟ أي اتجاه عليه أن يأخذه؟ لقد كانوا على علم أن هذه المسائل السياسية هي تاريخية. من الممكن أنهم آمنوا أن هذه المسائل هي أبدية، ولكنهم كانوا يعلمون أن هذه المسائل وضعت من قبل المصالح الضرورية للمجتمع الذي فكروا بالنيابة عنه.

يبدو لي –وهذا ما مكننا ماركس من فهمه– أن من المستحيل فهم المهمة الصارمة للفلسفة إلا إذا، أولاً وقبل أي شيء، وضعناها في علاقة مع السؤال المركزي للهيمنة، لتأسيس الآيديولوجيا المسيطرة.

في النهاية، المهمة المعينة والمفوضة من قبل الصراع الطبقي هي مساعدة توحيد الآيديولوجيات في آيديولوجيا مسيطرة، الوصية على الحقيقة.

* وكيف تساعد الفلسفة القيام بهذه المهمة؟

بالتحديد من خلال عرض لتفكير الظروف النظرية لإمكانية حل التناقضات القائمة، وبذلك لتوحيد الممارسات الاجتماعية وآيديولوجيتها. هذا يتضمن العمل المجرد، عمل الفكر المحض، التنظير المحض.

في حمل مهمة التوحيد تشعب الممارسات وآيديولوجياتها، – التي تعايشها كضرورة داخلية، رغم أن هذه المهمة عينت لها من قبل الخلافات الطبقية والحوادث التاريخية الكبرى – ماذا تعمل الفلسفة؟ إنها تنتج مجموعة كاملة من المقولات التي تخدم للتفكير ووضع مختلف الممارسات الاجتماعية تحت الآيديولوجيات. الفلسفة تنتج إشكالية عامة: التي هي طريقة عرض، وبذلك حل أي مشكلة تظهر. في النهاية، الفلسفة تنتج مخططات وأشكال نظرية تخدم كوسيلة لتجاوز التناقض، وكروابط لربط العناصر المختلفة للآيديولوجيا. بالإضافة، إنها تضمن حقيقة هذا النظام، بطرحه بشكل يقدم كل الضمانات لقول عقلاني.

* يتبع كل ذلك أن الفلسفة لا تقف خارج العالم أو خارج الخلافات أو الحوادث التاريخية.

الفلسفة، حتى في أكثر أشكالها تجريدية، الموجودة عند أعمال الفلاسفة الكبار، موجودة في مكان ما بجوار الآيديولوجيات، كشكل من مختبر نظري حيث فيه المشكلة السياسية الأساسية للهيمنة الآيديولوجية – التي هي تأسيس الآيديولوجيا المسيطرة – يتم وضعها اختبارياً للاختبار، في المجرد. العمل المنجز من قبل أكثر الفلاسفة تجريداً لا يبقى ميتاً: ما تستقبله الفلسفة من قبل الصراع

الطبقي كمطلب، تعيده إليه بشكل أنساق فكرية تعمل لاحقاً على الأيديولوجيات من أجل توحيدها وتحويلها. مثلما يمكننا الملاحظة بشكل تجريبي ظروف الوجود تاريخياً المفروضة على الفلسفة، يمكننا كذلك بشكل تجريبي ملاحظة آثار الفلسفة على الأيديولوجيات والممارسات الاجتماعية.

*** هل يمكنك ذكر مثال تاريخي؟**

العقلانية الفرنسية في القرن السابع عشر وفلسفة التنوير، حيث نتائج العمل التابع لتفصيل فلسفي انتقل إلى الأيديولوجيا والممارسات الاجتماعية. المرحلتان للفلسفة البورجوازية هي لحظتان تأسيسيتان للأيديولوجيا البورجوازية كأيديولوجية مسيطرة. تم تأسيسها كأيديولوجيا مسيطرة في خضم صراع ما، من حيث لعبت الفلسفة دورها كإسمنت نظري من أجل توحيد هذه الأيديولوجيا.

نحن نشهد اليوم مسألة أخرى، تحت تأثير الإمبريالية الأنجلو ـ ساكسونية. ازياح للسيطرة على قيد التنفيذ. ما الذي يسيطر هو لم يعد تفاهة أيديولوجيات حقوق الإنسان، ولا حتى الأيديولوجيا الأخلاقية – الثانوية البورجوازية، ولكن – هذا الانتقال بدأ منذ –1850 أيديولوجيا وضعية– جديدة، منطقية، رياضية ذات أصل أنجلو–ساكسوني، مربوطة بالإحيائية الاجتماعية، والبرغماتية، والسلوكية. من وجهة النظر هذه الأيديولوجيات المسيطرة حقاً في ممارسة واقعية (لا أعني المادية الديالكتيكية) هي شبيهة في الاتحاد السوفييتي والولايات المتحدة الأمريكية.

في الحالة (conjuncture) الأيديولوجية الراهنة، مهمتنا الأساسية هي تأسيس لب أيديولوجيا مادية حقة وفلسفة صحيحة ودقيقة، من أجل المساعدة في ظهور أيديولوجيا تقدمية.

***** يجب التفرقة ما بين «صحيحة» و«حقيقية». أساساً، سمة «الحقيقي» يشير إلى علاقة بالنظرية وتثير اهتمام المعرفة العلمية. أما بالنسبة إلى الحقيقة، إنها أسطورة أيديولوجية ودينية وظيفتها ضمان ما هو قائم. أما ما هو «صحيح» أو «دقيق» يتعلق بالعلاقة مع الممارسة. الأطروحات التي تؤسس الجسم الفلسفي لا تعترف بأي دليل أو برهنة علمية، ولكن تدعو لتبريرات عقلانية من نوع خاص. يمكن، إذن، الإطلاق عليها «دقيقة» أو «صحيحة» (ليس بمعنى عدالة – التي هي مقولة أخلاقية– ولكن بمعنى «الضبط بشكل جيد»، مقولة عملية تشير إلى تلاؤم الوسيلة بالغاية). يمكننا بذلك القول إن ما هو «صحيح»، لأنه يرجع إلى العمل، أيضاً يرجع إلى التعريف لأي استراتيجية أو خط «صحيح» أو «دقيق» في أي معسكر كان. (هذه الملحوظة أضافها ألتوسير. الجملة الأخيرة هي مشوهة: المعنى الأساسي يبدو أن «الصحة» هي مقولة يتم تطبيقها على كل ممارسة، مهما كان تلوينها السياسي). ■

1ـ* حوارات أجرتها فيرناندا نافارو مع الفيلسوف لوي ألتوسير خلال الفترة ما بين 1984 - 1987. نُشر في كتيب وأهدت هذا الكتيب إلى موريسيو مالامود: (إلى موريسيو مالامود، الذي أدين له لقائي التصادفي «الإبيقوري» مع لوي ألتوسير – الرجل، وحياته، وعمله»).

العمل الفني : بتول أسيري . البحرين

تاركوفسكي...
عن الصور التي ورثناها

[كتابة : جوليان جرافي]
[ترجمة: أمين صالح *]

أندريه تاركوفسكي، منذ وفاته في 29 ديسمبر 1986، وكان في الرابعة والخمسين من عمره، اكتسب مكانة بارزة بين عمالقة السينما، وفيلمه «أندريه روبليف» كان الفيلم الروسي الوحيد ضمن أفضل 100 فيلم في تاريخ السينما، حسب استفتاء الـ BBC في العام 1995، وفي العام نفسه اختار 27 ناقداً عالمياً فيلمين لتاركوفسكي، هما «أندريه روبليف» و«المرآة»، ضمن أفضل 12 فيلما في تاريخ السينما.

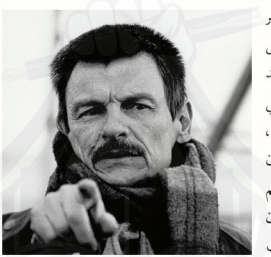
أعمال تاركوفسكي لا تزال مصدر إلهام وتأثير بالنسبة للعديد من المخرجين في روسيا، وفي أنحاء مختلفة من العالم.

* كاتب من البحرين.

البدايات

بدأ تاركوفسكي مسيرته السينمائية كمخرج بفيلم التخرج من معهد السينما بعنوان «الآلة البخارية والكمان» (1960). هذا الفيلم – الذي مدته 46 دقيقة – هو الوحيد من بين أفلامه الذي صوّره كلياً في الحاضر السوفييتي.

حبكة الفيلم، التي تتصل بلقاء عازف كمان صغير بأحد العمال، هي تنويع على الثيمة السوفييتية الشائعة للعلاقة بين العمال والإنتلجنسيا (النخبة المثقفة)، هذه العلاقة التي وضحها الشاعر مایاكوفسكي في قصيدته «الشاعر– العامل» (1918).



إن معالجة الفيلم لبطله الصغير وزملائه التلاميذ هي وجدانية على نحو صريح. وهو الفيلم الوحيد أيضاً الذي صوّره تاركوفسكي بالألوان بشكل كامل. في ما بعد، تعامل تاركوفسكي مع الألوان بحذر، وهو الذي قال عن فيلم أنتونيوني «الصحراء الحمراء» بأن الألوان هي التي جعلته من أضعف أفلام أنتونيوني.

الألـوان، الواقعية السوفييتية، البلاغة السوفييتية، النزعة الوجـدانية... كلهـا سـوف تختـفي ويتم إقصاؤها من أفلامه اللاحقة.

لكن بطل «الآلة والكمان» يوضح بدقة «المفكرة» التاركوفسكية، بوصفه المنبوذ الحالم الذي يبدأ في معرفة العالم. إنه لا يجد الدفء والبهجة وسط عائلته، وبحثه محكوم بالخيبة. إن وسيلته المختارة، في بحثه عن الفهم، هو الفن الذي يميّزه عن بقية الأولاد، لكن الفن أيضاً يوسمه: العلامة المطبوعة على رقبته (والتي هي، حسب تفسيره، النتيجة المحتومة لاستخدامه آلة الكمان) هي المثال الأول للعبء الذي يحمله الفنان–الباحث التاركوفسكي. بالتالي، فإن فيلم «الآلة والكمان» يحتوي أيضاً، في الحالة الجنينية، على العناصر التي تجعل تاركوفسكي تاركوفسكياً.

الاسم، أندريه

أفلام تاركوفسكي هي أيضاً تاركوفسكية في توجهها نحو السيرة الذاتية (تاركوفسكي نفسه درس الموسيقى وهو في السابعة من عمره). كل أبطاله فنانون أو باحثون، تحديقتهم موجهة نحو عالمهم الداخلي.

اثنان منهم (في نوستالجيا وأندريه روبليف) يحملان الاسم الأول لتاركوفسكي. والشخصيات الآخرى تحمل الحرف الأول من اسمه: ألكساندر، أليكسي.

إنه في دور هؤلاء الأبطال، يوصفهم نماذج رمزية، أكثر مما في إعادة الخلق الدقيقة للسيرة الشخصية، يمكن فهم ذاتية تاركوفسكي.

والبعد الآخر يكمن في التوجه الصريح نحو السينما الأوروبية الخلاقة، التي نفذت إلى الاتحاد السوفييتي في أواخر الخمسينيات. والتي شغف بها تاركوفسكي، الطالب في أرشيف السينما التابع للدولة خارج موسكو. من هنا كان الرفض الصريح لكل ما هو سوفييتي: القيم، السينما، اللغة.

العـائلــة

أبطال تاركوفسكي يبدأون في معرفة العالم انطلاقاً من جذورهم الشخصية. ونموذج عالمه مشيّد بشكل متكرر حول تجربة الحياة العائلية. أبطاله غالباً من الأطفال، لكنهم

أطفال أرهقتهم المعرفة والتجربة التي تتخطى أعمارهم. طفولتهم سعيدة فقط في الالتماعة النادرة للذاكرة، ففي الحاضر هم يتامى عاطفياً، وحتى واقعياً في الغالب. الآباء غائبون، أو موتى في الحروب. وثمة بديل للأب لكنه يخذل الصغير. وعندما يعود الأب فبشكل عابر... كما في «المرأة».

في فيلم «سولاريس» يقوم كريس بزيارة أخيرة إلى أبيه المحتضر، لكن الزيارة تنتهي بالشجار. وفي «أندريه روبليف» يكشف الصبي في النهاية أن أباه الميت لم يعلّمه سرّ المهنة: سبك الجرس.

العلاقة مع الأمهات أيضاً محكومة بالإخفاق. الأم في «الآلة والكمان» صارمة وبغيضة. أم إيفان المثالية في «طفولة إيفان» تلقى مصرعها في انفجار قنبلة. أليكسي في «المرآة» يتم إبعاده عن أمه. القصة الغريبة التي يرويها ألكساندر في «القربان» تحكي عن محاولته إسعاد أمه بتشذيب حديقتها قبل موتها لكنه يكتشف في ذعر بأنه دمّر طبيعية الحديقة وجمالها. وفي «الدليل» Stalker لا تتوحّد العائلة ثانيةً إلا في العالم المابعد رؤيوي.

البيـــوت

البيت مملكة العائلة. الصورة المحورية في أفلام تاركوفسكي. «إن سكنت في البيت، فسوف لن ينهار»... هذا ما جاء في إحدى قصائد أبيه المتضمنة في فيلم «المرآة».

لكن البيوت في أفلام تاركوفسكي هي مهجورة على نحو متكرر. البيت يمكن تذكّره كموقع لبهجة الطفولة (كما في: المرآة، سولاريس) لكنه في الوقت الحاضر يكون مكاناً غير ملائم، عارياً ومقفراً. في فيلم «نوستالجيا» يصبح البيت سجناً يحتجز فيه دومينكو عائلته لمدة سبع سنوات، منتظراً نهاية العالم، أو يصير البيت قوقعةً فحسب، مثل كوخ العجوز المجنون الذي يتعرض للقصف في فيلم «طفولة إيفان». والصورة الأكثر إثارة للصدمة نجدها في تدنيس «بيت الله» عندما يقتحم قائد التتار بجواده الكاتدرائية في فيلم «أندريه روبليف».

بيوت مهجورة تستردها الطبيعة وتسكنها العناصر: التراب والمطر والثلج (كما في: الدليل، سولاريس، نوستالجيا).

البيت، في الفولكلور الروسي، يتعارض مع الغابة (التي تحكمها الشياطين). وفي أفلام تاركوفسكي لا توجد حدائق ولا تخوم مروّضة. العائلات (في: المرآة، سولاريس، القربان) تقيم في الهواء الطلق، في الطبيعة، عرضةً للريح والمطر.

ألكساندر (في القربان) هو الرجل الوحيد الذي، على نحو إعجازي، جعل من بيته مكاناً محبوباً يوفّر الدفء والراحة، وسوف يضطر في النهاية إلى تدميره.

أصوات العالم

العالم المسكون بأبطال تاركوفسكي هو عالم المادة. الأشياء والمواد في أفلامه، من التفاحة (في: الآلة والكمان) إلى الأدوات المنزلية المتكررة: الأسرّة، خزانات الملابس، المرايا، الأكواب، الأباريق، الطاسات (في أفلامه اللاحقة)... هذه الأشياء لها خاصية تذكارية، وذات اكتفاء ذاتي في البنية والشكل تستحضر عالم الفنان التشكيلي فيرمير.

عالم تاركوفسكي هو أيضاً عالم العناصر. الماء والنار، غالباً في توحدهما، من العناصر الرئيسية في هذا العالم. الماء كلّي الوجود وملموس... إنه يهطل في شكل مطر وثلج، يتدفق في شكل جداول وأنهار، يقطر من الحنفية والدش، يتجمع في الأحواض والبرك الصغيرة. غالباً ما يكون نظيفاً ومطهراً، وأحياناً يكون راكداً وملوثاً.

النار حاضرة دوماً، في القناديل والشموع، لكنها أيضاً تتضمن التدمير الذاتي.

إنه عالم الريح أيضاً، الريح التي تندفع خلال الأشجار، تحرّك الستائر فتصدر حفيفاً، وتنزع غطاء المائدة.

إنه عالم الأرض والأحجار، نداوة الطين والصلصال، صلابة الخشب، وحُل العالم النباتي.

الخاصية الابتدائية لهذا العالم متخلقة كذلك عبر معالجة تاركوفسكي للضوء والصوت. الضوء الذي يميّز ويلمّع الأشياء والأفراد، الانعكاسات على الوجوه، ذبذبات الضوء... كلها تواقع تاركوفسكية.

المباشرية والفورية ظاهرة في الشريط الصوتي. موسيقى فياشيسلاف أوفشينيكوف، في الأفلام الثلاثة الأولى، كانت إيضاحية. لكن من فيلم «المرآة» فصاعداً، اكتشف تاركوفسكي بأن موسيقى باخ، بورسيل، بيتهوفن، فيردي... هي التي تتلاءم مع رؤيته.

في موازاة الصوت نجد الصمت الذي فيه تتردد الأصوات الطبيعية بمباشرية نادرة: صرير الباب، قطرات الماء، خطوات على الثلج، تغريد طائر. الخاصية السمعية تكون فعالة أكثر في مشهد احتراق البيت (في القربان) حيث الفرقعة، الطقطقة، التهشم... هي ظاهرة صوتية بقدر ما هي ظاهرة بصرية.

الرحلة

عندما يشرع البطل التاركوفسكي في القيام برحلة - نحو الفهم، أو على الأقل، نحو الاتصال - فإنه يفعل ذلك عبر الزمن والمكان معاً، والذي يعكس رحلة تاركوفسكي نفسه إلى المنفى والعمل في الخارج.

المسافر التاركوفسكي مثقل بالشك. اتصاله العابر، سريع الزوال، بالعائلة والأصدقاء غالباً ما ينتهي بالشجار والخيانة... كما في شجار جورشاكوف ويوجينيا (في نوستالجيا) حول الترجمة واستحالتها. إن جورشاكوف يطلب من يوجينيا بإلحاح أن تطرح بعيداً ترجمتها إلى الإيطالية لقصائد أرسيني تاركوفسكي لأن الشعر (والفن إجمالاً) غير قابل للترجمة. بطريقة مماثلة، لا يمكن تصدير تولستوي، بوشكين، دانتي، بترارك، ميكيافيلي. هذا يجعلهما يتوصلان إلى نتيجة: أن الناس والأمم غير قادرين على فهم بعضهم البعض.

إيطاليا كانت البلاد الأوروبية التي زارها تاركوفسكي أكثر

من مرّة، والتي شعر فيها بطمأنينة وراحة بال أكثر، وفي هذه البلاد نال الدعم والإعجاب. لكن إيطاليا أيضاً هي بلد الشكوكية المعاصرة التي تنزع إليها يوجينيا.

هذا الغموض بشأن الإمكانية الفعلية للترجمة – الاتصال، مغلّف بشكل مدهش في انحلال العلاقة بين يوجينيا وجورشاكوف نحو اللا فهم المجروح.

المصالحـة

لكن بهدوء وبتردد، أفلام تاركوفسكي أيضاً تمهّد الطريق نحو التسوية والمصالحة، نحو الحل، وتكتشف الخرائط والأدوات الضرورية للرحلة. فمن أدواتها: الحب، الحلم، الفكرة الاستحواذية. مكتشفو هذه الأدوات (روبليف، الدليل، دومينيكو، أوتو) ينظر إليهم العالم العاقل بوصفهم مجانين. ومن خرائطها: الانعكاس والذاكرة، التي تتضح أكثر في فيلم «المرآة» حيث الذاكرة تكون متخللة لكن منحرفة، مختلطة، غير جديرة بالثقة، ومعزّية أيضاً.

في الخاتمة الرائعة لهذا الفيلم، أليكسي (وهو طفل) تقوده أمه (وهي امرأة عجوز) ممسكة بيده إلى حيث تنبعث الموسيقى الكورالية المبهجة. لكن فيما تتراجع الكاميرا فجأة، نتذكر أننا على وشك الاقتراب من الغابة الجهنمية المظلمة (التي وصفها دانتي في الجحيم).

التضحية من أعظم الوسائل المتاحة في الطريق إلى المصالحة: إيفان الذي يمشي دونما إجفال، خائضاً المستنقع الليلي (في طفولة إيفان)، يعرف هذا مسبقاً، كما تعرف هاري (في سولاريس)، كذلك الدليل المنبوذ مع زوجته (في Stalker) ودومينيكو المجنون (في نوستالجيا)... أما أوتو غريب الأطوار (في القربان) فعندما يسألونه عن هدية عيد الميلاد التي أحضرها (خريطة تظهر أوروبا في القرن السابع عشر) وما إذا كانت تمثل تضحية عظيمة من جانبه، فإنه يجيب: «كل هدية تستلزم التضحية، وإلا فكيف تكون هدية؟».

أبطال تاركوفسكي الآخرون سوف يدركون هذا: روبليف، أليكسي في (المرآة) جورشاكوف في (نوستالجيا) الذي يعود ليفي بوعده لدومينيكو فيفقد حياته. بينما ألكساندر في (القربان) يدمر بيته الحبيب ويضحي بسعادته في سبيل إنقاذ عائلته والعالم.

هذه الثقة، وهذا الإيمان، يساهمان في إنجاز خلق آخر، خلق الكلمة. وأفلام تاركوفسكي هي أيضاً مستودعات للكلمات المكتشَفة، تلك التي اكتشفها الشاب المتأنّئ الذي يتخلص من عاهته عن طريق التنويم المغناطيسي (في بداية فيلم المرآة) قائلاً: «أستطيع أن أتكلم». وتلك التي اكتشفها روبليف، بعد أن تخلى عن صمته الطويل ليواسي بوريسكا الناحب في (أندريه روبليف). وتلك التي اكتشفها الطفل الأخرس الذي (في نهاية فيلم القربان) يرتّل: في البدء كانت الكلمة.

هكذا، في نهاية مسيرة تاركوفسكي الفنية في (القربان)، بعد صور النار المدمرة، نرى مباشرةً صور الحياة: انطلاق الساحرة ماريا جرياً، حركات الضوء، أمواج البحر، الطفل وهو يسقي الشجرة، ثم موسيقى باخ.

الفـن

الفن آخر خريطة عظيمة للرحلة التاركوفسكية. أفلامه تعج بأشعار أبيه أرسيني تاركوفسكي وتيوتشيف، بموسيقى باخ وبيرغوليسي وفيردي. أبطاله يكتشفون رسومات دورير وبروجيل وليوناردو وكبار الرسامين الإيطاليين.

هؤلاء الفنانون لا يستحضرهم تاركوفسكي منحنياً في إجلال واحترام أمام جمالهم وعظمتهم. بالأحرى، مشروعه لصياغة وعكس العالم هو استمرار واضح وصريح لمشروعهم، كما

يقترحه المشهد المستوحى من بروجيل للأطفال وهم يلهون في الثلج في وقت الحرب في(المرآة).

الفن يمكن أن يكون دليلاً مخوّلاً حين تكون العقلانية غائبة. في مشهد المكتبة في (سولاريس) تتحالف لوحة بروجيل وفينوس مع كلمات سرفانتس وموسيقى باخ لتظلّل النقاش حول الضمير والإنسانية، وترويض «كريس» بالحب... هذا الذي قبل مجيئه كان يصر أنه ليس شاعراً. ثمة أدلاء آخرون، غير مرئيين، تقترحهم الإشارات الضمنية إلى فيرمير أو باسترناك، أو إعجابه المعلن في (كتاباته) بكبار السينمائيين: بريسون، بيرجمان، بونويل، أنتونيوني، كوروساوا، ميزوجوشي.

النســاء

التركيز، غير المشوب بالانحراف، على مشروعه الشخصي، أدى إلى استحالة تخصيص أدوار رئيسية ومحورية للنساء في أي فيلم له. النساء، بالنسبة لأبطال تاركوفسكي، مكوّنات أو عناصر أساسية أخرى للعالم المفترض، الكون الذي ينبغي إدراكه وفهمه. بالتالي فالنساء يظهرن على نحو غالب كزوجات وأمهات.

في هذا الدور، مثل هاري في (سولاريس)، هن أشبه بالوسيط الكيميائي، أو عنصر الحفز، لإيقاظ الرجل من جديد. لكن في Stalker هن ممنوعات بشكل صريح من دخول «المنطقة». القلق الجنسي يصبح أخرس في عمليات البحث التي يقوم بها أبطال تاركوفسكي، والذين بالأحرى يتبعون الخطى المحتشمة لأبطال الأدب الروسي في القرن التاسع عشر.

تاركوفسكي أيضاً يتعامل مع النساء الروسيات والأوروبيات بشكل مختلف. لا يوجينيا في (نوستالجيا) ولا أديليد في (القربان) مستعدتان لأن تنكرا رغباتهما الذاتية، وكلتاهما محاطتان بعناصر الخوف واللا فهم. الإحباط الجنسي يقودهما إلى فجاجة العاطفة، وإلى حالة هيجان لا يستطيع أبطال تاركوفسكي التعامل معها. كلتاهما تتصرفان على نحو أخرق. يوجينيا تتمشي مترنحة بسبب الكعوب العالية التي تمنعها من الركوع. أديليد تصرخ نتيجة خوفها من الهجر (في وضع يشبه الولادة) متقلبة على نحو هستيري ولا تهدأ إلا بعد إعطائها حقنة مهدئة.

النسوة الروسيات (البارعات في فن نكران الذات) مرئيات في ضوء أكثر تعاطفاً. أحياناً تحصل على درجة من البروز والاستقلال، كما في المشاهد المؤثرة للتواطؤ الأنثوي بين أم أليكسي وإليزافيتا بافلوفنا، وفي ما بعد بين الأم وزوجة الطبيب في (المرآة). وفي نهاية Stalker تقدم أليسا الحب والحنان وتقاسم المصير.

الصــور

أحد نقاط ضعف فيلم «الكمان والآلة» نجده في الرقة البصرية. إنها تقطن عالماً معروفاً، سهل الدخول إليه، ودونما أسرار. لكن مع المناظر الاستيلادية في «طفولة إيفان»، كاميرا تاركوفسكي سوف تبدأ أيضاً في التعرّف على العالم، عالم الطبيعة اللا نهائي، أو بالأحرى، العالم الذي فيه الإنسان ليس سوى جزء من الصورة.

عالم تاركوفسكي البصري يصبح مغلّفاً أكثر فأكثر باللغز، مفرّغاً من اللون، لكن كثيفاً بنيوياً. عالم فسيح يتعيّن على الإنسان عبوره في شكٍّ وفي ذعر.

في أندريه روبليف، في الرطوبة الأوليّة (Stalker)، في الأروقة اللا نهائية (سولاريس)، ثمة تكوينات متكررة لشخصين أو ثلاثة مجتمعين معاً وسط فضاء شاسع بلا عون ولا ملاذ، ولا يمكنهم الاتكاء إلا على بعضهم البعض.

جميعنا، بحكم الحاجة أو الضرورة، يجب أن نعيد اختراع

تاركوفسكي لكي نخاطب اهتماماتنا الخاصة. لكن عالمه، عالم المادة والروح، هو بالتأكيد عالمنا، في حرمانه وقلقه، في بحوثه والتماعات الدهشة فيه.

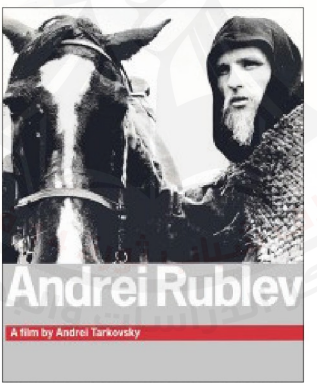
الفضاء الكوني في (سولاريس)، روسيا الجافة الغائصة في الوحل في (أندريه روبليف)، حقل الزمن والذاكرة في(المرآة)، وحتى المنطقة المدمرة في (Stalker)... كل هذا هو العالم الذي نسكنه نحن أيضاً. في قلب المنطقة، التي لا يمكن الاقتراب منها إلا بعبور الطرق الملتوية وغير المباشرة، توجد الحجرة التي فيها سوف تتكشّف رغباتنا، وتتحقق أمنياتنا الحقيقية.

إن ما نراه من الرؤية التاركوفسكية الرحبة هي تلك الصور الغنية: أم أليكسي تعدو في رعب تحت المطر (المرأة)، الثلج يتساقط في كنيسة منهوبة (روبليف)، امرأة تناضل لتهدئ وجعها وخجلها (نوستالجيا)، طفل يسقي شجرة (القربان).

إنها صور من عالمنا... إذا كانت لدينا أعين لترى. ■

المصدر:

Sight and Sound. January 1997



العمل الفني : خالد جناحي . البحرين

«الأم الثانية»... المرأة لا تخسر معركتها!

[شريف صالح *]

ثمة سينما فتية في دول أمريكا اللاتينية وعلى رأسها البرازيل، تتكئ على ثلاثة عوامل أساسية أولها: الاحتكاك المباشر بالغرب المتقدم مثل باريس وأمريكا، ومحاولة اللحاق به تقنياً على مستوى الصورة، والمؤثرات الصوتية، والمونتاج، والأداء التمثيلي... وثانيها: ما تملكه هذه الدول من رصيد أدبي هائل احتل مكانة مرموقة عالمياً وكان له انعكاسه على السرد السينمائي... أما العامل الثالث فيتمثل في وعي صنّاع هذه السينما بقضايا مجتمعاتهم التي ناضلت ضد الأنظمة الاستبدادية ومشاكل الفقر والجريمة.

* كاتب وناقد من مصر.

ويجسد الفيلم البرازيلي «الأم الثانية» The Second Mother للمخرجة والكاتبة أنا موياليريت، نموذجاً ممتازاً لتضافر هذه العوامل الثلاثة، فنحن أمام شريط بصري مدهش ومتقن تمثيلاً وإخراجاً... ونص درامي محكم يعي أبعاد الشخصيات وصراعاتها المتوترة والمكتومة. وأخيراً يواجه الفيلم قضية الفوارق الطبقية وجدلية الأغنياء والفقراء داخل المجتمع البرازيلي.

ولذلك استحق الفيلم عن جدارة تقدير 8.0 في موقع IMDB كما رشح وفاز بحوالي 28 جائزة منها جائزة البانوراما في مهرجان برلين السينمائي.

اللغة البصرية

الفيلم مدته 112 دقيقة ويأخذنا إلى مدينة كبيرة ومزدحمة وهي ساو باولو رابع أكبر مدينة في العالم، ومن أشدها تناقضاً ما بين الثراء الفاحش والفقر الفاجع، ناطحات السحاب مقابل العشش.

اختيار المدينة هنا كفضاء بصري ليس عشوائياً، وإن كانت المشاهد الخارجية في الفيلم قليلة نسبياً، فالمخرجة ثبتت معظم المشاهد في حيز واحد هو «فيلا» الدكتور كارلوس وهو وريث ثري وفنان تشكيلي محبط، يعيش مع زوجته وابنه الوحيد «فابينو» وخادمتهم «فال».

وهكذا جاء الحضور الطاغي لـ «الفيلا» في مقابل الإخفاء شبه التام للمدينة، لأن الفيلا نفسها مثلت بديلاً رمزياً لها بكل تناقضاتها.

وبرغم ضيق الحيز نسبياً، لكن المخرجة نجحت في بناء مشاهدها من خلال الاستغلال الأمثل للعناصر البصرية، بدءاً من حمام السباحة الخارجي والذي نرى صورة ثابتة له في المشهد الأول مع رقرقة المياه، ثم المطبخ وهو حيز أساسي، غرفة المعيشة، غرف نوم أصحاب الفيلا، والممر بدرجاته، والطابق العلوي. في مقابل ذلك كله تظهر غرفة الخادمة الخانقة الضيقة على نقيض «البيت» في كل شيء، فهي الجزء الهامشي الضيق والحار بأثاثه الفقير. ما يعني أن ثمة توتراً قائماً بين «الغرفة» و«الفيلا»، مثلما هو قائم بين «الفيلا» وساو باولو ذاتها.

نلاحظ أيضاً ثراء الإضاءة ما بين الليل والنهار، الغرف وحوض السباحة، والقيم اللونية المتنوعة، مثل زرقة المياه في المسبح وكثافة الخضرة في الخلفية أو بياض الشراشف المعلقة كي تجف.

وجاء اختيار الأماكن كلها تجسيداً للعالم المحدود للخادمة «فال» طيلة ثلاثة عشر عاماً كانت «الفيلا» بمثابة الكـون الخاص بها، وباتت تعرفها مثلما تعرف راحـة يدهـا... إلى درجة أنها كانت تبدو تائهـة في الأماكن العامة مثل الباص أو المطار، بينما في البيت هي خبيرة بدبة النملة.

يُضاف إلى ذلك التقسيم الطبقي للفضاء الفيلمي، مفارقة بياض سيدة البيت، وأناقتها، وحياتها المرفهة، وحركتها الهادئة... مقابل سمرة الخادمة، وإهمالها لنفسها، وملابسها، وأميتها، وحيوتيها المتدفقة، فهي لا تتوقف عن الحركة من مسح، وكنس، وتلبية طلبات، ولا عن الثرثرة بجمل عاطفية هي مزيج من النباهة والسذاجة أحياناً. وجسدت الدور

بحيوية وعفوية مدهشة الممثلة ريجينا كاسي.

وفي كادرات كثيرة حرصت المخرجة على تثبيت هذا التقسيم الطبقي بين المرأتين، فتظهر «السيدة» مثلاً في أقصى اليمين و«الخادمة» في أقصى اليسار. أو هذه جالسة وتلك واقفة متذللة نوعاً ما.

لكن ثمة تقسيماً آخر معكوساً، فرغم السلطة المطلقة للسيدة ورفاهية حياتها، لكنها متحفظة، تعيسة ومتوترة، وثمة فجوة مكتومة في علاقتها بزوجها من ناحية، وابنها الوحيد من ناحية أخرى. بينما الخادمة التي لا تملك شيئاً من حطام الحياة أكثر مرحاً وإقبالاً على الحياة.

من أول مشهد ثمة إدراك تام لخلق التوتر ثم تخفيفه وتنفيسه... فنرى الطفل «فابينو» متهيباً من السباحة و«فال» تشجعه، وعندما يسألها عمن تتكلم معه عبر الهاتف، تخبره أنها ابنتها التي تعيش بعيداً جداً، وبدوره يسألها متى تعود أمه؟ كلاهما يعاني فقداً ويواسي الآخر! فالطفل الحاضر الذي يحظى بحبها ورعايتها وحمايتها، ليس طفلها... بينما طفلتها الغائبة لا تحظى منها بأي اهتمام. لعبة التوتر تلك أكسبت الفيلم جاذبية مدهشة ونحن نتابع تناقضات الفضاء، والشخصيات، وصراعاتها، وتحولاتها على الدوام.

ثمة توتراً بصرياً ما بين الحضور والغياب، ما يُقال وما يتم السكوت عنه... وفرض الفضاء الفيلمي أن تظهر الشخصيات داخل الحيز في لقطات متوسطة غالباً، حيث يوجد الممثلون على خط الإطار... فنرى عن كثب لغة الجسد وتعبيرات الوجه في آن.

وعادة أفلام القصور والبيوت الكبيرة تتناول حياة السادة وصراعاتهم، بينما يظهر الخدم كديكور أو في أدوار ثانوية ونمطية... ويكفي أن نراجع تراث السينما العربية ونمطية دور الخادمة، كما جسدته وداد حمدي مثلاً.

لكن هذا الفيلم قلب التقسيم الطبقي السائد سينمائياً، فالخادمة التي تشغل دوراً ثانوياً في بيت السادة، هي صاحبة البطولة على الشاشة، والأكثر حضوراً في عدد المشاهد، ورغم أن الفيلم لا يُروى بشكل مباشر على

لسانها، لكنه يعبر عن منظورها أو عن لسان حالها. وكأن الفيلم رد اعتبار مضمر لها.

الرصـيد الأدبـي

من نقاط قوة الفيلم ذلك الحس الأدبي العالي والبناء الدرامي المحكم، فنحن أمام نموذجين أساسيين للأم: السيدة والخادمة، وأمام طفلين لكل منهما، «فابينو» مقابل «جيسكا»، الابنة التي حُرمت من أمها وعاشت بعيداً عنها لسنوات وبسبب التحاقها بالجامعة في ساو باولو تظهر في حياتها مرة أخرى.

ومع ظهور «جيسكا» بقوة بعد الدقيقة العشرين، ينتهي الفصل الفيلمي الأول وقد تعرفنا على شخصياته جيداً، وتبدأ الحبكة في التعقد. كانت «جيسكا» العنصر الدخيل على العالم الرتيب. ليس هذا فقط، بل تسببت بشخصيتها الذكية المتمردة في كسر وتشويه العلاقات القائمة بين شخصياته. وكأنها بمثابة المرأة النقيض لأمها... ليست مطيعة ولا خانعة، ولا ترى نفسها بوصفها ابنة خادمة البيت، بل شابة ذكية وجامعية لديها أحلام كبيرة.

من تلك اللحظة يتصاعد إيقاع الفيلم ويظهر الثراء الدرامي، والترميز، وتعدد مستويات الحوار، فعلى سبيل المثال حين تخبر «فال» السيدة «باربرا» عن ابنتها تسألها وهي لاهية عنها «من هي جيسكا؟» بساطة السؤال تكشف زيف ود السيدة التي لا تعرف اسم ابنة خادمتها رغم مضي كل هذه السنوات من العمل والعشرة! وكانت «فال» مرتبكة ولا تعرف كيف تقنع السيدة بأن تعيش ابنتها معها في غرفتها لفترة... وبمجرد أن همت بالكلام تنشغل السيدة بمكالمة ثم تتركها وتمضي.

وحين ترغب «فال» في مجاملة السيدة بهدية «طاقم شاي» يظهر من الموقف والحوار العابر بينهما مدى الفارق الطبقي... ثم تستغل المخرجة هذه الهدية البسيطة رمزياً عندما تأخذها «فال» في نهاية الفيلم وتخبر ابنتها بتأثر أنها «سرقتها من السيدة»!

أعطت «جيسكا» حيوية مدهشة للفيلم، بداية بتمردها على غرفة الخادمة، وندية علاقتها مع السيدة، وإصرارها على تناول «الآيس كريم» الخاص بـ «فابينو»... وبرغم التوقع أنها قد تصبح صديقته خصوصاً أنه يعاني في هذا الجانب، نفاجأ دراميا بالتقارب العاطفي بينها وبين الأب «دكتور كارلوس»... ما يذكرنا بصدى لشخصية «الوليتا». وبالطبع يثير غيرة غير معلنة لدى السيدة التي تبدأ تلميحاً وتصريحاً في المطالبة بأن تغادر البيت... وإن ظلت محكومة في ذلك بألا تخسر خادمتها الوفية خصوصاً أن ابنها الوحيد متعلق بها كأم. وهذا أمر يثير في داخلها غيرة من نوع آخر!

لا تنتهي الخطوط الدرامية المتشابكة عند هذا الحد، بل تتعقد أكثر حين تعثر «فال» على صورة طفل، وتعلم أنه طفل ابنتها الذي لا تستطيع أن ترعاه لانشغالها بالدراسة. في تلك اللحظة تدرك «فال» أن ابنتها تكرر غلطتها فتضحي بعملها وما جنته من مال وتقرر أن تخدم ابنتها وطفلها حتى لا يتكرر الخطأ الذي ارتكبته في حق ابنتها... فإذا كنا نمنح الحب للغرباء فمن باب أولى علينا أن نمنحه للأبناء والأحفاد.

والميزة الأساسية في بناء الشخصيات عموماً أنها ليست مسطحة ولا نمطية، بل ذات أبعاد، وتحولات جلية في مواقفها، تنتهي معظمها على نحو إيجابي، أو نهاية سعيدة.

الصراع الطبقي

ثمة أفلام شهيرة كانت الأم محور الارتكاز فيها، نذكر منها الفيلم المصري «بداية ونهاية» ودور أمينة رزق، والفيلم الإيطالي «أمي» للمخرج ناني موريتي عن الأيام الأخيرة في حياة والدة مخرجة سينمائية وهو مستوحى من سيرة المخرج نفسه. ولا ننسى «فيلومينا» للمخضرمة جودي دينش، و«علينا أن نتحدث عن كيفن» لتيلدا سوينتون.

وطالما أن «الأم» محور الارتكاز، فلا يمكن تجاهل البعد الاجتماعي في تلك الأفلام، لأن الأم في كل الثقافات هي نواة الأسرة وصمام أمانها. وكل فيلم من تلك الأفلام المشار إليها تناول ذلك بطريقته الخاصة، وإن ظل مسكوناً برسالة اجتماعية تتعلق بانهيار الطبقة الوسطى، أو محنة المرض والشيخوخة، أو سطوة المؤسسة الدينية، أو بذرة العنف الكامنة، أو الصراع الطبقي كما يتبدى في «الأم الثانية».

لكن الصراع هنا معالج بحس كوميدي إلى حد ما، بلا خطابية ولا مطالب ثورية، فقط استعراض النماذج كمرايا متقابلة لبعضها البعض.

ومع ظهور «جيسكا» ـ كنموذج للأم المستقبلية ـ ينكشف مدى تهافت وخنوع «فال». فرغم حيويتها وعاطفيتها لكنها شخصية استسلامية ارتضت لنفسها «العبودية» في بيت مخدوميها. وهو ما رفضته ابنتها بشدة وأصرت عملياً أن تخبرها أن العمل «كخادمة» لا يعني أن تصبح «عبدة» لهم ولا أن يصبح أولادها «عبيداً» لسادة البيت بالضرورة.

إشكالية الحرية متضمنة هنا على نحو عابر، جرياً على مقولة أتين دي لابويسيه عن «العبودية المختارة» فالمرء يُخضع نفسه بنفسه ويكلفها فوق طاقتها رغم أن بإمكانه أن يتحرر. ولذلك كان قرار «فال» بترك الخدمة والبقاء مع ابنتها، هو قرار بأن تعيش حرة. والفارق هنا في الإحساس الداخلي وليس فقط في تغيير العمل أو المكان الذي تحيا فيه.

وكما هو واضح يحمل الفيلم طابعاً نسوياً، على مستوى بطلتيه المتضادتين: الأم/ الابنة، كصراع أجيال وصراع وعي، وعلى مستوى الكتابة والإخراج أيضاً... وهو ما يظهر في تهميش نماذج «الرجل»... وربما لهذا السبب أيضاً تراجعت الإشارات الطبقية إلى الخلفية، وتم تمريرها مضمرة... بينما كانت الصدارة لمعنى الأمومة كأسمى صيغة لـ «الحب».

«فال» كانت نموذجاً فاتناً للأم نراه في كل الثقافات، بطيبتها المدهشة، وحنانها، فحتى الإساءات والمواقف الحرجة التي تعرضت لها، كانت تتعامل معها بمرح وخفة ظل.

لكن كان ثمة انقطاعات في هذا الحب الأمومي... وفي تجسيد صلة الأمومة... نتيجة تحولات حياة معقدة... والأمر هنا لا يخص «فال» وحدها... بل الأمهات الثلاث اللواتي في الفيلم... فعلاقة «فابينو» بأمه كانت مضطربة وبها انقطاعات وفجوات قامت «فال» بملئها... وكذلك علاقة «فال» مع ابنتها «جيسكا» كان بها انقطاعات... وأيضاً علاقة «جيسكا» مع طفلها... ولكل أم أسبابها القاهرة... مع ذلك، وبقوة الغريزة الأمومية، لم تتوقف محاولات الاحتواء واستعادة الحب... ففي المشاهد الأخيرة تحاول والدة «فابينو» مساعدته لتجاوز مشكلته الجامعية وتسهل له الدراسة في الخارج، وتبذل جهداً كبيراً كي تكون أقرب إليه من «فال» التي اتخذت في الوقت نفسه قرار الانسحاب.

وكأن الفيلم يخبرنا بطريقته العاطفية المرحة... أن المرأة لا تخسر معركتها أبداً، خصوصاً إذا تعلقت تلك المعركة بأمومتها... حتى لو فشلت وتعثرت ألف مرة... في لحظة ما، ستصوب المسار، وتسترد أسمى حب... وأسمى معنى في وجودها.

لذلك في اللحظة التي أخذت فيها «فال» قرار مساندة ابنتها، حدث التقارب العاطفي الحقيقي ـ لأول مرة ـ بينهما. فنراها تقبل يد ابنتها ـ التي علمتها أهم درس في الحياة ـ وتقول لها بتأثر عاطفي ومرح: «أحضري حفيدي... وسأدفع ثمن الرحلة... بالطائرة!» ثم ترفع وجهها وتنظر إلى أعلى وعلى وجهها ترتسم ابتسامة كبيرة. لقد تحررت ذاتها أخيراً من عبء السنين!■

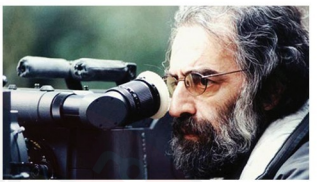
شدة الألم لا تترك لي مجالاً للتفكير

[عبدالله السعداوي *]

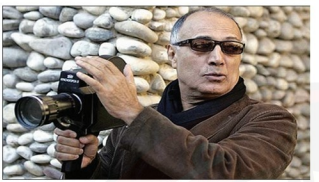
استطاعت السينما الإيرانية رغم احتفاظها بخصوصيتها الفنية والتي ظهرت في كثير من أفلامها من خلال كوكبة من المخرجين الكبار ذوي الحساسية العالية لتلتمس القضايا الإنسانية جعلها تقف بشموخ من السينما العالمية ذات الصبغة الإنسانية – رغم قلة الإمكانات الإنتاجية والقصور الفني، وذلك لسبب امتلاكها إرثاً طويلاً في التاريخ الفني في شتى مجالات الفنون.

مثل قصص الأطفال في تراث صمد بهرنجي، سيزومي زرياب، وسيمين دانشور، وجمال مير صادقي، وجلال آل أحمد، ونادر إبراهيم، وبهرام صادقي على مستوى الرواية والقصة القصيرة والترجمة على مستوى التشكيل يقف محمود فرشيان المنممائي، وعلى مستوى المسرح جوهر مراد، وعلى المستوى الديني علماء كبار مثل الشهيد مرتضي مطهري، وعلى المستوى الاجتماعي والتاريخي المؤرخ علي شريعتي وغيرهم كثير.

* كاتب ومسرحي من البحرين.



المخرج مسعود كيميائي



المخرج كيارستمي

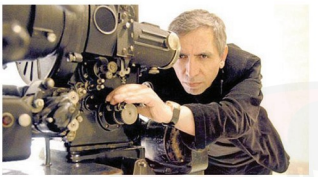
بالإضافة لما تملك من ثراء روحي، وعادات، وطقوس على هذا الامتداد الثقافي يقف المخرجون الإيرانيون أمثال عباس كيا رستمي، كيرموت بور أحمد، محسن مخملباف، يدالله حميدي، بهرام بيضائي، مسعود كيميائي، كيا نوش عياري، أمير نادري، داريوش مهرجوئي، ومجيد مجيدي وغيرهم من الجنسين – اقتحموا مجال السينما تجمعهم ملامح أفقية مكررة للبحث عن لغتهم الفنية، والبصمة الفردية لأعمالهم كل على حدة من خلال نظرتهم الذاتية لمحاكمة الخارج من خلال النقد الفني، والاحتجاج الفكري في المشاركة، وتحليل، وتشريح الواقع لرصد الارتداد للتقلبات غير المتوقعة لأحلام الثورة بعد أن تم اختزال الدين في الأيديولوجية وأهم سؤال يثار حيال كل الأيديولوجية هل تصلح لطور الاستقرار أو لا؟ في الصين، وكوبا، وأمريكا اللاتينية، ولا سيما ماوتسي تونغ، وتشي غيفارا، وروجي ديبورا، إن الأيديولوجية في الأصل نظرية للثورة، والتأسس لا تنفع كثيراً لطور الاستقرار، ولهذا طرحوا نظرية «الثورة داخل الثورة». فبحد المعاناة التي عانى فيها الإنسان من أثر تلك الأيديولوجية جعلت أحدهم يضرب بكفه عنق شخص آخر.

فيستدير الآخر ليرد على العدوان وإذ بالأول يطرح عليه سؤالاً واحداً: أجبني عنه ثم انتقم كيفما شئت! هذا الصوت الذي سببته هذه الضربة هل هو من يدي أم خلف عنقك؟ يجيبه الثاني: شدة الألم لا تترك لي مجالاً أفكر في هذه القضية، الغفلة وعدم التألم توجب التفكير وتقدح في الخواطر أفكاراً جديدة، كمل ردد مولانا جلال الدين الرومي. وكثيرون اليوم ومن يعتقد أن الثورة الإيرانية التي

المخرج داريوش مهرجوئي

المخرج كيا نوش عياري أثناء تصوير فيلم «الكنبة»

المخرج مجيد مجيدي



المخرج محسن مخلمباف

أقصت الإسلام التصوفي قد أحدثت خيبة كبرى حتى لدى من يصادقونها، وتلك الخيبة التي أصابت المبدعين أكثر من غيرهم، فالمخرجون عاصروا حقبتين بينهما هوة عميقة على المستوى الأيديولوجي، وعلى مستوى التنفيذ الفعلي على أرض الأحداث المعاشة دفع معظمهم إلى صناعة الأفلام بروح السينما التسجيلية والواقعية الجديدة الإيطالية من خلال اقترابها الشديد من الواقع وتلمس معاناة المجتمع وانتكاساته الخفية التي أفرزتها حقبة ما بعد الثورة وتسربت إلى العمق في البنى التحتية لمنظومة القيم الاجتماعية والممارسات الفردية، ودائماً ما تحكي عن عوالم الأطفال كذريعة تخفي وراءها نقداً لاذعاً للكبار ولمن يتسبب في مأساة تلك الكائنات الصغيرة المحكومة بمفاهيم ضاغطة أكبر من قدرتهم الاستيعابية وتفسيرات البريئة كأنهم كالعصفور الصغير الذي وقع

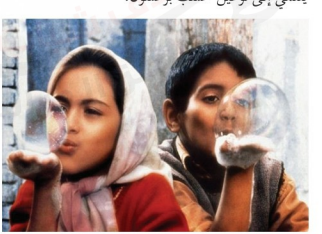
فيلم «محمد رسول الله» للمخرج مجيد مجيدي

صمد بهرنجي

المخرج بهرام بيضائي

من العش ليكون فريسة سهلة لقط كما نرى في مشهد من مشاهد فيلم مجيد مجيدي (لون الجنة) أو (صبغة الله) فالأطفال هم الوسيط الرمزي لتمثيل نسيج المكان، والحالة، وأطياف الواقع مهما كان هذا الواقع عنيفاً وقاسياً وسوداوياً – فالسينما الإيرانية لا تخلو من مرارة الذكريات القديمة ومن رؤى المستقبل الغامض والمربك فالتعرف ينتمي إلى نوعين حسب برغسون.

أنا أتعرف على صديقي الذي يعمل من خلال الامتداد بمعنى أن الإحساس يتحدد في حركة كي نستخلص من تحدد الحركات الإحساسية نتائج نافعة، فهو تعرف حسي – محرك يحدث على الأخص بواسطة الحركة ثمة آليات محركة متشكلة متراكمة حيث مرأى الشيء كاف لإثارتها، في الحالة الثانية تشكل في الشيء صورة بصرية وصوتية خالصة، لأن هذه النوع تعرف متيقظ.



لقطة من فيلم «أطفال السماء»

لقطة أخرى من فيلم «أطفال السماء»

لقطة من فيلم «لون الجنة»

فيلم مجيد مجيدي ببساطة من النوع المتيقظ يتطلب من المشاهد كي يكون على استعداد للتخلص من المفاهيم والصور الذهنية الراسخة لدية من تراث المشاهدة الطويلة للأفلام. المرونة الواضحة في الصورة، والتكثيف، وتوزع في اتجاهات عدة لقطات كبيرة وقريبة، واللقطات العامة ذات العمق والمشهد الذي يمكن أن نرى فيه النص والنص الواصف الطفل والعصفور والقط – الكاميرا تنقل بسلاسة وشاعرية التصوير الشخصيات والمكان والأشياء – الصورة السينمائية تحاول دائماً تفجير المكان وانتزاع نفسها في حدوده لإظهار بعدها الشاعري من خلال بناء الكادرات وتصويرها من زوايا عدة أعلى أفقية بانورامية لحظات اقتراب لمحاصرة الوجه في لقطة كبيرة لسبر أغوار نفسية الطفل وتلمس معاناته وعزلته، ووجه الأب، إظهار معاناته هو الآخر – إنه فيلم محكم البنيان يدفعك إلى احترامه والتعاطي معه بجدية. ورغم التزامه بواقعية الصورة المحاكاة فانه يأخذنا إلى الرمزية الشفافة. الطفل، العصفور، القط، سقوط في البحر، بياض اليد مما يضفي على الحكاية جمالية تركيز على شاعرية الحلم للواقع الحالم، ولأن السينما في أساسها فن تركيبي يجمع بين دفتيه رسائل كلامية وآخرى موسيقية كما يحمل فيضاً من الارتباطات اللا نصية التي تربط مجموعة بالغة التنوع من بني المعاني. حقل الأشياء المرئية وحقل الأشياء اللامرئية، فالتعامل مع السينما لا بد له من ترويض القدرة على الرؤية وذلك بأن يقوم المرء بمراقبة الموضوع المراد تصويره من خلال نافذة مستطيلة يقطعها من قطعة الورق الأسود بأبعاد متناسبة لأبعاد الصورة السينمائية، يرى الفرق الأساسي بين العالم الحياة المرئية وعالم الشاشة المرئي ـ فالأول غير مجزأ .. إنه مستمر ـ فإذا كانت الأذن تقوم بتقطيع الكلام المسموع إلى كلمات فإن

المخرج مجيد مجيدي أثناء التصوير

العين ترى العالم لقطة واحدة.

«إنك الحي القيوم الذي أستظل بظلك لا أستعين إلا بك ولا أذكر إلا إياك».

يبدأ الفيلم كما سماع الأشرطة لهذا الدعاء كنص مسموع يدخلنا في عمق المعنى وارتباطه في البياض (اليد) دون صورة شاشة سوداء مخففاً إلى السواد لنعلم أن الطفل محمد الأعمى الذي يتعرف على العالم عبر السمع، واللمس، والكاميرا كثيراً ما تحاول أن تتلمس الأشياء كما يتلمسها محمد، محمد يلمس وجه الطفلة وكأنه يقرأ المعالم من خلال حالة اللمس، يدخل بنا الفيلم إلى المضمون، يكتب الطفل الدرس الأول: الشمس

هو يكتب: الشمس تضيء الأرض، لقطة على محمد ويتلمس بيده أشعة الشمس تزيد من حرارة الأرض خلال النهار الأيام المشمسة لقطة على يد محمد دافئة ومشرقة انتهي الدرس يا أطفال، سأسمعكم خمس دقائق لكي تتأكدوا وصححوا الخطأ بسرعة.

اليد تقرأ لقطة close up قراءة في همس في هذه اللقطات يقدم المخرج نصه الواصف حيث الواقع المتجمد الشديد البرودة والمعاناة. ■

مسرح فاسيلييف
من المختبر إلى الدير

[فاضل الجاف *]

أعاد عرض مسرحية «رثاء أرميا» للمخرج فاسيلييف عام 1996 طقوس المسرح الديني إلى فضاء المسرح المعاصر في بهائه الكنسي. وأنا أشاهد العرض في ستوكهولم، كأني جالس في أحد أديرة القرون الوسطى أشاهد خاشعاً عرضاً من عروض مسرحيات الأسرار.
كأن الممثلين أفراد جوقة أو كورس كنسي يعيشون طقساً دينياً عميقاً، وليسوا بمشخصين لأدوار مسرحية.

* كاتب ومسرحي عراقي مقيم في السويد.

قبل مشاهدة هذا العرض في جولة الفرقة إلى ستوكهولم ومسارح أوروبية آخرى، كنت قد تابعت كتابات نقدية وصحفية عديدة عنه، أعدت النظر ثانية في معنى المسرح المقدس بالمفهوم الذي طرحه بيتر بروك في كتابه المرجعي «المساحة الفارغة». ما هي القداسة في المسرح؟ سؤال عميق يتعلق بجوهر المسرح، يطرحه بروك في نهاية الفصل، والسؤال ذاته كان يشغلني بعمق.

ويمضي بروك في تساؤلاته: كيف يتمّ التعبير عن القداسة؟ سواء عند أرتو أو عند كروتوفسكي يرى بروك أن مهمة المسرح المقدس تكمن في جعل اللامرئي مرئياً.

وفي ختام الفصل المخصص للمسرح المقدس يتوصل إلى قناعة مفادها أن: اليوم وقد عرفنا الزيف، وعريناه، وعرضناه، لكننا نعيد اكتشاف حقيقة أننا مازلنا بحاجة إلى المسرح المقدس. أين نبحث عنه إذن. ... أفي الأرض نجده أم بين السحب؟

مازلنا بحاجة إلى مسرح مقدس.

تبدأ تجربة فاسيلييف المختبرية في تكوين نفسه ممثلاً على يد كنيبيل أولاً، كنيبيل المدربة المسرحية والمربية القديرة، التلميذة اللامعة للمربي الكبير ستانيسلافسكي، اشتهرت ببراعتها وتعمقها في فهم وإتقان تقنية «سلسلة الأفعال الجسدية» التي تشكل الحجر الأساس في تكوين الممثل والمخرج في منهج ستانيسلافسكي.

ويمكن القول بأن كنيبيل طورت تقنية الأفعال الجسدية لستانيسلافسكي، بل وأضافت إليها أبعاداً عملية وتطبيقية جديدة، ثم سمتها «تحليل الفعل»، وكانت كنيبيل تدرس طلابها في معهد الدولة للفنون المسرحية بموسكو منهج ستانيسلافسكي. ويرى الباحثون أن كنيبيل كانت قد وضعت بصمتها على المنهج ومضت تطبقها بخصوصية مربية وفية للمنهج ومدربة قديرة في واحد من أهم معاهد العالم في تدريب الممثل «غيتس» بموسكو.

أما فاسيلييف، فهو يجمع إلى جانب موهبته في التمثيل والإخراج، مقدرة أكاديمية كبيرة، تنعكس في طروحاته وكتاباته النظرية، وفي التعبير عن نفسه، والحديث بدقة متناهية عن رؤيته الفنية، والجمالية في الحياة والمسرح معاً. فهو يحلل أعماله الإخراجية في صياغات فكرية دقيقة، مساهماً مساهمة فاعلة في تكوين ممثليه كمخرج ومدرب ومربٍّ.

فاشتغاله المختبري يذكرنا في بعض من جوانبه بمختبر كروتوفسكي، إلا أن مختبر فاسيلييف أقرب إلى دير تمارس فيه الطقوس، بل وكأن المختبر عنده فضاء للعبادة، أكثر من كونه مختبراً خاصاً بفنون المسرح فقط، وقد استعار من زميله البولوني «كروتوفسكي» تعبير «المسرح العمودي» فيما يخص طقسية المسرح وفحواه الروحي وجوهره الديني.

ويؤكد النقاد من متتبعي أعمال فاسيلييف ومسيرته الفنية إلى أهمية انطلاقاته من مسرح تاغانكا الشهير بإدارة المخرج «يوري لوبيموف» في موسكو، وقد ذاعت شهرته كمخرج لامع بعد عرض مسرحية «سيركاو» عام 1985، بعد أن استغرقت التدريبات والأبحاث المختبرية مع تلامذته ثلاث سنوات.

ويرى النقاد «أن ذلك العرض كان بمثابة تطور نوعي ونقطة تحوُّل هام في محاولات فاسيلييف للتخلي عن منهج الواقعية النفسية.

ولعل تعامل فاسيلييف مع الفضاء والعلاقة الفيزيائية بين الممثل والمتلقي في خضم الطقس المسرحي أهم نقطة في العرض. فتناول فاسيلييف للفضاء غير مألوف، كان الفضاء يمثل منزلاً مستطيل الشكل ينحدر إلى الأسفل نحو الخلفية موحياً بدير قديم، أما المتفرجون فكانوا

يشاهدون الممثلين من خلال نوافذ جدران المنزل. وكان العرض يجري في إنارة فيضية شديدة النور، والممثلون يجلسون، ويقرأون، ويتحدثون، ويضحكون من دون عناء عاطفي أو بذل مجهود. ..»..

بعد نجاح العرض بدأت الفرقة بجولة فنية في أوروبا استغرقت زهاء عامين.

والمعروف عن فاسيلييف استخدامه نظام الأيتودات في تدريب ممثليه، بهدف تحقيق الخفة والمرونة في الأداء، ومن أجل بلوغ حالة من الاسترخاء الذهني والجسدي.

وقد تحقق لفاسيلييف في عرض «سيركاو» ذلك النوع من الخفة التي قد لا نجدها في ممثلي الواقعية النفسية.

وتجدر الإشارة إلى أن المعهد المسرحي في موسكو «غيتس» مهد أرضية خصبة لتجارب فاسيلييف المختبرية مع طلابه، وكان في سعيه الدؤوب في المسرح يبحث عنه، كما يقول الناقد الروسي «اناتولي سميلينكسي» فهم علاقته بنفسه.

وقد تحقق له ذلك بصورة أفضل إبان عمله الدؤوب على إخراج مسرحية «ست شخصيات تبحث عن المؤلف» للكاتب الإيطالي لويجي بيراندللو. خلال تدريبات فاسيلييف الطويلة على المسرحية تحقق له أسلوب العمل المختبري المتسم بطقسية الدير تماماً، حيث دامت التدريبات من عام 1987 إلى 1991 على شكل ايتودات وطقوس مقدسة، فامتزج المختبر المسرحي التدريبي بطقوس واجوائه القدسية.

وفي العرض كان أداء الممثلين يتسم بالحيوية والبساطة والخفة في سياق تركيبات فنية مؤثرة.

لعبت التركيبات المرسومة بدقة متناهية وبإيقاع منتظم تأثيراً فعالاً على حيوية تلقي الجمهور للعرض ذهنياً وروحياً.

ويؤكد المخرج مراراً على أهمية التركيب الفني في العمل المسرحي، وهو يرى بأن التركيب لا ينبغي أن يكون مطابقاً لتركيبات الواقع، بل ينبغي أن يكون مطابقاً لشروط تكوين التركيبات الفنية ذاتها، وبتعبير آخر: إن الممثلين على علم مسبق بأنهم يمثلون تركيبات عبارة عن قطع فنية، وليست نماذج منقولة من الحياة.

أما بخصوص عمل المخرج ودوره في العرض المسرحي، فهو يرى بأن عملية الإبداع تسير على مستويين: الأول يتعلق بالحياة الداخلية للشخصية، والثاني يتعلق بحياتها الخارجية. والاثنان يتفاعلان معاً. إن مهمة المخرج تتمثل في اكتشاف ماهو مستور ولا مرئي في النص. فهو يزيح النقاب عنه. ومثل ذلك كمثل أوراق الشجر التي تتسرب من خلالها أشعة الشمس. ثم ينقل المخرج كل هذه الخصوصيات غير المرئية إلى الممثل، ويتوقف كيفية تمثيل كل ذلك على الممثل نفسه، وعلى صنعته. ولكن لو أمتلك الممثل فكرة آخرى، فليتبعها.

في «رثاء أرميا» المعالجة الإخراجية يبلغ أوجها في الأسلبة بطابعها الديني، فطقوسها توحي لنا بالمسرحيات الكنسية في القرون الوسطى، أما طابعها المؤسلب مسرحياً، فيذكرنا ببعض أعمال ميتيرلنك، خصوصاً مسرحيته الشهيرة «الكاهنة بياتريس» والتي قدمها ميرهولد في مسرح كوميسار جيفساكايا عام 1906 في عرض غاية في الشرطية والأسلبة، تماماً على منوال المسرحيات الدينية.

الممثلون في «رثاء أرميا» مثلهم كمثل كهان في دير، فهم يدخلون في عباءات سوداء بغطاءات تغطي رؤوسهم مؤدين أدوارهم جماعياً في شكل أناشيد، وتراتيل، وبإلقاء طقسي كنسي عميق.

إن المخرج، كما يقول الناقد سميليانسكي، كان يبتكر ما سماه ميخائيل تشيخوف بالجوهر الموسيقي لأجواء المسرحية، من خلال هذا الجوهر كان الجمهور يبصر

واقعاً آخر، فأناشيد المسرحية لم تؤدَّ من قبل الممثلين، بل من قبل رهبان حقيقيين. وكان سينوغرافيا العرض من تصميم فاسيلييف نفسه.

كانت فترات الصمت تخلق لغة بحد ذاتها، الصمت كان ناطقاً بفصاحة في عرض «رثاء أرميا»، وكانت كل وقفة صمت توحي برهبة دير قديم يعمها كورس من رجال في سواد وبأغطية سوداء تغطي رؤوسهم.

وفي نفس الوقت كان الجو العام في العرض يوحي من خلال الأناشيد والتراتيل الكنسية بأجواء كاتدرائية روسية بفنائها الفسيح، من القرون الوسطى. حتى أن فاسلييف لا يتوانى عن استخدم طيور «حمامات بيضاء» في تلك الساحة.

ويدخل أعضاء الجوقة منذ بدأ العرض ليبدأوا بإشعال مئات من الشموع المثبتة على الجدران وهم ينشدون رثاء أرميا. وأثناء العرض يغير أفراد الجوقة ملابسهم من ملابس سوداء إلى ملابس بيضاء ثم إلى ملابس زرقاء.

إنه حقاً مسرح طقس، وعبادة وليس مسرحاً تقليدياً مألوفاً.

مسرح فاسيلييف ينجح في أن يجعل اللا مرئي مرئياً بحسب تعبير بيتر بروك، وهو مسرح يخاطب الروح قبل الذهن ويقنعنا بأننا مازلنا بحاجة إلى مسرح مقدس. ■

المصادر:

1 - الاستشهادات مقتبسة من كتاب الإخراج المسرحي، كريستوفر اينيس وماريا شيفستوفا.

2 - Theatre Directing. Christopher Innes and Maria Shevstova

The Russian Theatre after Stanlin. Anatoly Smelinsky.

لوحات بوسعد ستبقى طويلاً في ذاكرة الأجيال البحرينية

[فيصل عبدالحسن *]

الفنان التشكيلي البحريني إبراهيم بوسعد، وقد تجاوز مرحلة «ظل الوردي»(1) في رسمه بدا أكثر فهماً لوظيفة اللون، وما تحب أن تراه العين من ألوان في أيِّ لوحة من لوحاته الجديدة. فهو يستعير من الطبيعة مرئيات لها إيقاعات وجود خاصة في وجدانه من خلال شكلها ولونها، وما تعنيه له روحياً لينقل لنا عبر فرشاته وألوانه وكنفاس لوحاته دبيب حياة مماثلة، هي في الحقيقة مايراه في حياتنا من مسرات وأوجاع. فالفنان بوسعد وضع تجربته مع اللون والخط في خدمة نظرته الفلسفية والذوقية، وهو يواصل كتابة رسائله لنا من خلال لوحات تشكيلية حاكياً عن جمال الحياة، وكفاح الإنسان الطويل، ومعاناته، نرى ذلك واضحاً عبر العديد من معارضه الفردية، والجماعية التي شارك فيها غيره من الفنانين البحرينيين والعرب.

* ناقد عراقي مقيم في المغرب.

وأظهر من خلالها حرصه الدائم على جعل حاسة البصر لدى مشاهدي لوحاته، متلقية ذكية لنداءات روحه لتغيير العالم نحو الأحسن، وجعل الناس أكثر أملاً وسعادة وحياة.

وهو بذلك يستجيب لنداءات المحبة، وطلب الآخرين مشاركتهم إحساساتهم، ومؤاخاتهم في فهم همومهم، وبحثهم الدائم عن حلول لما يصادفهم من صعوبات الحياة، وما يحدث لهم من أحداث مؤسفة أو سعيدة.

وهو بذلك عبر عن حقيقة «أن اللوحة، والنحت، والعمارة لها جميعاً علاقات حميمة مع العقل، ولكن هناك نوعين من العلاقة: علاقة تأتي في المقدمة لتمهد الأساس، وعلاقة تأتي كمخلفات عندما تصير اللوحة أو العمل الفني وسيلة لاختبار ونقاش فلسفة الحياة».(2)

وفي الكثير من مراحل الفنان بوسعد التشكيلية السابقة: كالواقعية والتأثيرية، والرمزية والتجريدية، والحروفية، بقي خلالها الفنان محافظاً على قوة التأثير، والإقناع للرائي من أنه يرى أعمالاً فنية امتلكت لغة بوح خاصة به وحده بعيداً عن تأثيرات فنانين عمالقة عالميين رسموا وفق معايير هذه المدارس الفنية.

وتجد في أعماله الفنية المرأة البحرينية، أماً وزوجة وحبيبة، عاملة أو ربة بيت، بمواصفات من تلتقيهن في البيوت أو الأسواق، وتراها في لوحاته التجريدية خطوطاً متعرجة تمثل الرأس والشعر، وامتلاء الجسد وبروز قسمات الوجوه، والمرأة في لوحات مرحلة ظل الوردي لها بصمة خاصة مميزة لهذا الفنان.

وفي معارضه السابقة نجد اهتمامات وطنية وقومية، كمعرضه «انتفاضات الحرف العربي» وأضواء وظلال، وجوه، على مائدة العشاء، ايماءات، وتقاسيم.

طقوس بصرية

معرض «وجوه» للفنان إبراهيم بوسعد وحده كان ظاهرة جديدة في فن التشكيل العربي، وليس البحريني وحده فقد تحول إلى كرنفال بصري مسرحي شعري وموسيقي. والمعرض قُدم في قاعة مركز الفنون بالبحرين بتاريخ

Repulsions (1) Oil on canvas 52 x 42 cm

صدود (1)

8 مارس من العام 1997، وقال عنه الناقد الفني البحريني عبدالله يوسف، وقد كان شاهد عيان لما حدث فيه يقول: «شاهد الزائرون اللوحات وفق طقوس بصرية بأضاءة مسرحية وحالات تعبيرية بشرية، اقترحتها طبيعة التجربة المجنونة التي ارتكبها بوسعد، وهاوية نفسية هشمت قعرها موسيقى خالد الشيخ وأشعار حنظلية هاربة من قبر قاسم. تلاها بصوت أسطوري متداخل بالموسيقى الشاعر العربي الكبير أدونيس، بتحريض من مبدعها الشاعر قاسم حداد، الذي عبر عن فعل التجربة فيه حال خروجه من محترف بوسعد، بالشعور الشعري التالي:

«غابة أم بشر/ هذي الوجوه التي تؤرجح أحداقها في زجاج الفضاء/ بهجة أم كدر ؟»(3)

الرؤية البصرية البانورامية لدى هذا الفنان تمحورت حول قضايا الإنسان، والطبيعة، ورؤيته للعالم واندهاشه بما يراه أمامه من تقلب للأحوال وشؤون الحياة.

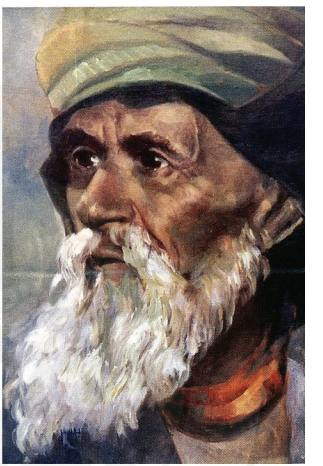
الطائر الأخضر (The Green Bird) Oil on canvas 100 x 80 cm

وجاءت تأكيداً لإيمانه العميق بقدرة الله تعالى وحكمته فيما خلق من تكامل في مشاهد الحياة، وما أغدقه سبحانه وتعالى من جمال التكامل اللوني والذوقي فيما نراه حولنا من مناظر الخلق، وقد جاءت لوحات بوسعد لتنقل لنا جمال الموجودات وأتقان صنعتها.

وذلك ما سجله الفنان بفرشاته في أغلب لوحات معارضه الممتدة على فترة أربعة عقود، فهو منذ أول معرض له عام 1973، الذي أقامته له وزارة العمل والشؤون الاجتماعية البحرينية، وحتى آخر معارضه - معرض ظل الوردي- في «بوسعد أرت جاليري» عام 2014 ظل يعمل على اللون، والفراغ، والكتلة، والخطوط المتعرجة، التي تشكل رؤى مختلفة لإعطاء ما يرسم حيوية الأفكار وجدية بالغة للموضوع المطروح.

ويبدو أن لوحات الفنان بوسعد عن مدينة المحرق ستبقى طويلاً في ذاكرة الأجيال البحرينية، وسيبقى طويلاً ما رسمه

همس (Whisper) Oil on canvas 60 x 50 cm



من أزقة المحرق، ورجال المحرق، ونساء المحرق، وبحر، وسفن، وسماء، ونخيل المحرق في ذاكرة البحرينيين، حتى بعد اختفاء اليد التي أبدعت هذه اللوحات تحت التراب.

لأن خلود الفن الأصيل نابع من حتمية يظهرها لنا الواقع «فالعلم على سبيل المثال ليس يخالد بينما الفن خالد، فعلم الفلك عند البابليين قد قُبر في ضريح الأزمنة القديمة، ولكن باب عشتار لا يزال يحتضنه متحف برلين، وهو يستقبل الأجيال تباعاً لرؤيته.

وقد دُفن سر التحنيط مع أطباء الفراعنة، ولكن أبا الهول سيبقى ساخراً من الزمن، والمبتكرات العلمية التي ابتدعها الفنان ليوناردو دافنشي غمرتها التكنولوجيا الحديثة، ولكن

الهجران (1) (Abandonment 1) Oil on canvas 100 x 80 cm

لوحته الموناليزا سَتُخلد في مدارج العصور.

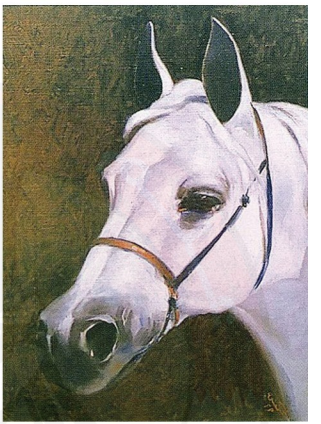
والأدوية التي وردت في مخطوطة «خواص العقاقير» قد انسكبت في غياهب الدهور بينما مصوراتها الثلاثون التي صورها الفنان عبدالله بن الفضل تخطت الحدود الزمانية».

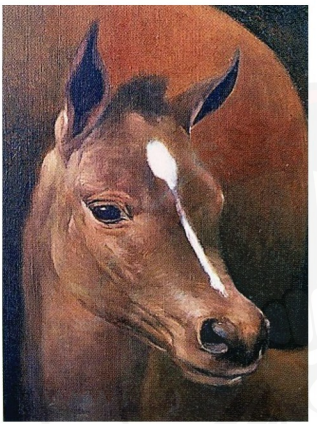
يقول هربرت ريد عن الفن «لن نتوصل إطلاقاً إلى فهم الجنس البشري، وتاريخه إلا إذا سلمنا بأهمية وتفوق المعرفة التي يجسدها الفن».(4)

بغداد السبعينات

شارك الفنان بوسعد في ثلاثة عشر معرضاً مشتركاً مع فنانين بحرينيين إضافة إلى إحدى وعشرين مشاركة في معارض خارجية في دول عربية وأوروبية وغربية.

وحصل خلال تلك الفترة على ست جوائز، وزينت لوحاته معارض دارة الفنون بالأردن، والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، ومتحف البحرين الوطني ومتحف





قطر للفن الحديث، ومتحف الشارقة الوطني، إضافة إلى تزيين العديد من البيوت لصالوناتها وديوانياتها بلوحات هذا الفنان سواء في البحرين أو بقية بلدان الخليج العربي، والعراق.

والعراق يمثل للفنان إبراهيم بوسعد محطة رئيسية من محطات تعلمه الفن التشكيلي، وتعرفه على حضارة وادي الرافدين الفنية، فقد تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد في العام 1978، وحصل على بكالوريوس فنون جميلة من جامعة بغداد.

وخلال فترة مكوث الفنان في بغداد في السبعينات، وهي فترة دراسته لفن الرسم، وهذا يعني الكثير، لأنه خلال تلك الفترة الضاجة بالمتغيرات الفنية والذوقية حضر إلى العديد من المعارض، التي أقيمت في بغداد من قبل فنانين عراقيين كبار.

وقد كان الأزدهار الفني والثقافي في العراق في السبعينات في أوجه، وخلال تلك الفترة من عمر البلاد الثقافي والفني كان مشهوداً تطور فنون التشكيل في العراق في الكثير من الدراسات الفنية، التي ظهرت عن فناني هذه الفترة من تاريخ الفن في العراق من بين جميع الدول العربية.

مرحلة الفنان الواقعية

في مرحلة بوسعد الواقعية الأولى تفنن الفنان برسم الوجوه البشرية، لكنه حصر إبداعه فيما بعد برسم الخيول، فقد وجدها غنية بالتفاصيل الصغيرة التي لا يستطيع الناظر إليها أن يرى بنظرة سريعة الكثير من دقائق خلقها.

لكنه عندما يتأملها بتأن سيجد فيها الكثير الكثير من التفصيلات الصغيرة العصية على الرسم، ولا يستطيع نقلها إلى القماش إلا الرسام الماهر.

كما أن سر اهتمامه برسم الخيول يعود لاهتمامه بإيجاد هوية

انتماء إلى وطنه البحرين خاصة به، والخيول العربية الأصيلة هي هوية انتماء حقيقية لكل عربي، كما أنها تمثل جانباً جمالياً عميقاً يثري تراثنا البصري والعقائدي، مما وفره القرآن الكريم، من الشواهد القرآنية الكثيرة التي تؤكد الصفة الجمالية لهذا المخلوق، الذي كرمه رب العزة في آيات كثيرة.

وهذا التكريم الرباني سيصير خلفية لهذا الاهتمام الجمالي الخاص من قبل الفنانين، والناس من الباحثين عن الجمال، والإعجاز في هذا الجمال حدَّ الوله والهيام بهذا المخلوق، وجعله رمزاً للقوة والجمال، والنبل أيضاً.

وقد كرمه الله تعالى في محكم كتابه، بقوله تعالى:

﴿ زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ذَلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللَّهُ عِنْدَهُ حُسْنُ الْمَآبِ ﴾ (5)

ووصف الله تعالى الخيل المسوَّمة كما قال ابن عباس بـ «الراعية والمطهمة الحسان»، كما ذكر الله سبحانه وتعالى، الخيل في حياة سيدنا سليمان واهتمامه بها، وكيف شغلته بجمالها، والتأمل فيها عن الذكر والصلاة:

﴿ إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ، فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَنْ ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ ﴾ (6)

والخيل الصافنات، هي التي تقف على ثلاثة قوائم، وطرف حافر الرابعة، كما جاء في كثير من كتب التفسير، أو هي الجياد السراع كما جاء في البعض الآخر.

وقال تعالى: ﴿ وَمَا أَفَاءَ اللَّهُ عَلَى رَسُولِهِ مِنْهُمْ فَمَا أَوْجَفْتُمْ عَلَيْهِ مِنْ خَيْلٍ وَلاَ رِكَابٍ وَلَكِنَّ اللَّهَ يُسَلِّطُ رُسُلَهُ عَلَى مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴾ (7) والوجيف: هو عدْو الفرس السريع(8).

وربما لجميع الأسباب السابقة وفرت الخيول جانباً نفسياً،

وعملياً للعمل على رسمها من قبل الفنان إبراهيم بوسعد والإبداع في رسمها، مما شكل نقطة مميزة في رسمه الواقعي سبق تحوله لمدارس تشكيلية أخرى.

بيان 2001 تقاسيم

بداية العام 2001 رأى الفنان إبراهيم بوسعد أن يصدر بياناً فنياً أَطْرَ به استخدامه للنص الشعري ضمن اللوحة التشكيلية في معرضه، الذي عنونه بـ «تقاسيم» وكان البيان بمثابة منشور فلسفي استشرافي أراد أن يعبر فيه عن الجزء المخفي مما عرضه من رؤى بصرية في لوحات هذه المرحلة.

ونبه الفنان بوسعد في بيانه إلى أن اهتمامه بالشعر ينبع من انطباق لوحته على النص الشعري لا بالعكس، فهو يقول «اختياري بعض الأبيات الشعرية من أشعار شاعر العراق الكبير بدر شاكر السياب التي تتماشى مع روح اللوحة فمثلاً: إن مت يا وطني فقير- مناجاة - لو كتبت مجازاً وطني فقيراً «عتب وحسرة» فالوطن يعني المكان،

حوار النغم (Melody Dialogue) Oil on canvas 66 x 53 cm

والموت تغييب للروح، والجسد خاضعاً لزمن الماضي، والحاضر، والمستقبل».

فالموت حالة لا يمكن التنبؤ بها، فهي في علم الغيب، ولكن الموت والفقر رديفان داخل المكان -الوطن- فأحد أسباب الموت الفقر، والفقر آفة اجتماعية تستشري بسوء التدبير.

ويؤكد ما أشرنا إليه في دراستنا بقوله بشكل صريح في نهاية بيان 2001 تقاسيم أن تجربتي المتواضعة في هذا الميدان «تقاطع اللوحة بالشعر» وتأتي مختلفة عن ما هو مطروح، فاللوحة هي البداية وبعدها يتم اختيار ما يناسب تقنية اللوحة والفكرة المطروحة، بمعنى أنني لم أرسم نصوص الشعراء، ويجب الإشارة لذلك حتى لا يكون هناك أي إجحاف في حق الشعراء ونصوصهم، وهذا ينطبق على جميع تجاربي ابتداء من استغاثة من جنوب لبنان 1978، مروراً بمعرض بيروت 1982، والعاشق 1991، ومعرض وجوه 1997. وانتهاء بمعرض تقاسيم 2001، والذي اخترت بعضاً من نصوص وأشعار الشاعر العراقي بدر شاكر السياب لإسقاطها على اللوحات، وليس وضعها كرسوم توضيحية للقصائد».(9).

وينفي بوسعد في البيان رغبته بإظهار البعد التراثي في استخدامه للحرف العربي في لوحته التشكيلية، فيقول: «استخدام مفردات اللغة وتصويرها بالخط العربي ليس للبعد التراثي، ومرجعيتها إلى ابن البواب، وابن مقلة، وياقوت المستعصمي في القرن الثالث عشر الميلادي إبان العصر العباسي ببغداد... ولكن للاستفادة من التردد الصوتي داخل وخارج الزمان والمكان « أعوي زمانها ليلاً وخطها بالثلث الموزون. ... إذاً مكانها بغداد» (10).

وورود الحرف العربي أو النص العربي في اللوحة، هي إشارة بالغة إلى عمق الاستخدام التراثي لهذه الرموز الحية في أي عمل فني تشكيلي، ولا يعيب اللوحة أن تستخدم الأبعاد التراثية، ولا محمولات الحرف العربي الجمالية لإتمام الرؤية البصرية للوحة، ولا يمكن الفصل بين الإشارة التراثية للحرف، وشكله الجمالي، فهما متممان لبعضهما في أي عمل فني تشكيلي.

وقد عبر بهذا المعنى الفنان والناقد المصري محمود بقشيش بقوله «إن إبداع الفنان لا يتناسل من الفلسفة، وحسب بل يتناسل أيضاً من الإرث الإسلامي، وتجلياته في نصوص المتصوفة، وربما كان إبداعه ممثلاً لأدق ترجمة لعبارة أحد أعلام الصوفية، وهو النفري، الذي قال «إذا اتسعت الرؤية ضاقت العبارة». (11)

شمس المحرق

ويمكن للناقد أن يرى تأثيرات الفنانين العراقيين المعاصرين واضحة على لوحات ذلك المعرض خصوصاً لوحات ضياء العزاوي، إسماعيل الشيخلي، شاكر حسن

آل سعيد وغيرهم، وليس هذا غريباً فالفنان بوسعد هو خريج المدرسة العراقية للفن التشكيلي، وقد ارتبط بهذه المدرسة ارتباطاً روحياً عميقاً في الكثير من رسوماته في هذا المعرض بالذات.

وفي المعارض التشكيلية التي أقامها الفنان في البحرين وخارج البحرين في الدول العربية في بنيالي القاهرة عام 1988م، وبنيالي الشارقة 1989م و1999م و2001م، ومعرض جمعية البحرين للفنون التشكيلية في كل من الكويت 1983م ولندن 1984م.

والقاهرة 1992م، وأمريكا 1997م، والمملكة العربية السعودية 1997م، وباريس 1998م، والكويت 1999م، وتايوان 1999م، وباريس 2000م، والمغرب عام 2001م، والصين عام 1997م، ومنها ما بقي في ذاكرة اللون والتشكيل، إلى يومنا هذا.

ولوحاته تحاكي سطوع الشمس في المحرق وغروبها فوق رؤوس أنكيدو وجلجامش والسياب، وكأنما الإشعاع الأول الذي شاهده الفنان بعيني الطفل الوليد في مدينة المحرق عام 1954م ساهم في رفده بالعزيمة لمواصلة مسيرة بحثه الدؤوب عن عشبة الخلود في مياه دلمون، وسواحل الخليج العربي، وافتتانه بخطوط سومر وأكد، وهيبة رأس سنحاريب في مدرسة الرسم العراقية في بغداد.

إبراهيم بوسعد الخطاط الذي مارس تشكيل الحرف، هو على خلاف مع الذين استفادوا من شكل الحرف الجمالي في لوحاتهم من دون أن يكونوا خطاطين يعرفون مدارس الخط العربي وفنونه وإيحاءاته.

«فهم استوحوا الحرف العربي، ولم يوظفوا روح الخط العربي، لقد حولوا الحرف من قيمة تراثية وتعبيرية كبرى إلى أشكال بصرية مجردة مفرغة من حمولتها الفلسفية والفكرية والميثولوجية. »(12).

لقد رسم الفنان إبراهيم بوسعد خلال رحلته الطويلة مع فن الرسم ــ امتدت لأكثر من ثلاثة عقود ــ لوحات ستبقى طويلاً في ذاكرة البحرينيين حتى بعد غياب اليد التي رسمتها. ■

الهـوامـش

(1) مرحلة تشكيلية مرَّ بها الفنان إبراهيم بوسعد في العام 2014 رسم خلالها لوحات عبرت عن أوضاع مختلفة للمرأة البحرينية، وعبر من خلال لوحاته تلك عن رؤيته الفلسفية لها من خلال ثلاثة محاور، الأول عنونه «الظل... الرجل» والثاني«الوردي... المرأة» والثالث «ظل الوردي... الرجل ظل المرأة» وظهرت لوحاته في كتيب صغير نشر في العام ذاته عن Busaad Art Gallery بعنوان «ظل الوردي».

(2) ص25 الوعي البصري بالمغرب / محمد شبعة / المغرب – الرباط / منشورات اتحاد كتاب المغرب – مطبعة عكاظ للنشر/ العام 2001.

(3) عبدالله يوسف ناقد من البحرين / مجلة الفنون الكويتية العام 2001 ــ ونشرت الدارسة ضمن بيلوجرافيا بوسعد بين عامي 1973 – 2005.

(4) ص 220 آفاق النقد التشكيلي/ عباس الصراف/ العراق– بغداد – دار الرشيد للطباعة / وزارة الثقافة والإعلام العام 1979.

(5) قرآن كريم سورة – آل عمران: أية –14.

(6) سورة ص: آية 32–31.

(7) سورة الحشر: آية 6.

(8) انظر مقال جماليات رسم الخيول في رسم الفنانة ربيعة الشاهد/ بقلم: فيصل عبدالحسن / مجلة الرافد / الشارقة/ العدد 173 يناير 2012 ص 107.

(9) بيان معرض تقاسيم 2001 للفنان إبراهيم بوسعد.

(10)المصدر السابق.

(11) ص 324 التشكيل في الوطن العربي / زهرة زيراوي ــ المغرب/ الدار البيضاء / مطبعة النجاح الجديدة / العام 2006.

(12) انظر الصفحة الثقافية لجريدة أخبار الخليج العدد 13420 السبت 20 ديسمبر 2014/ بعنوان رسائل الفنان البحريني إبراهيم بوسعد عن جمال الحياة والعمر القصير، بقلم: فيصل عبدالحسن.

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING
سيميولوجيا المسرح
اللغة . المرجع . الثقافة
د. احمد شرجي
فنون

المسرح والعلامات

[أحمد شرجي*]

لعبت مدرسة براغ للسيمياء، دوراً مهماً وفاعلاً في الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي، بتحويل مسار الدراسات الألسنية، من خلال انفتاحها على دراسة الفنون سيميائياً، وخاصة المسرح. وقد «كان عام 1931 تاريخاً هاماً بالنسبة إلى الدراسات المسرحية وقبل ذلك، كانت الشاعرية الدرامية العلم الوصفي للدراما والعرض المسرحي قد أحرزت تقدماً جوهرياً ضئيلاً منذ أصولها الأرسطية». (1) وظهرت في هذا العام دراستان مهمتان غيرتا وبشكل جذري التحليل العلمي للمسرح، فكتب «أوتاكار زيخ» (علم جمال الفن والدراما) و«يان موكاروفسكي» (التحليل البنيوي لظاهرة الممثل). طرحت الدراستان الأسس العلمية التي ستبنى عليها النظرية المسرحية الحديثة، ومع موكاروفسكي نشهد أول تحليل علاماتي لدور الممثل، الذي نال اهتماماً كبيراً فيما بعد، من قبل بنيويي براغ، بوصفه «الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة للعلامات». (2)

* مسرحي من العراق مقيم في هولندا.

العلامات ومدرسة براغ

وبما أن العرض المسرحي يمثل تراتباً هرمياً دينامياً للعناصر المسرحية هذا ما توصلت إليه حلقة براغ، فقد كانت دراسة موكاروفسكي، تبحث في قمة الهرم، ألا وهو الممثل، حاول تحليل الوسائل التي مكنت شارلي شابلن من البقاء على قمة الهرم، وكيفية تحكمه بمكونات العرض ككل، كونه الممثل الذي يقوم بالدور الرئيس.

فيما أكدت دراسة أوتاكار زيخ على ضرورة الربط بين الأنساق غير المتجانسة، والتي يتبع أحدها الآخر في المسرح، وأن التجاور بين العلامات السمعية والبصرية هو الذي يصنع خصوصية العمل المسرحي، على الرغم من عدم ترابطها وتجانسها، لكنها تتبع بعضها بعضاً على الخشبة. وكذلك رفض أوتاكار زيخ التسليم بأن الأولوية تكون للنص الأدبي، بل هو مجرد نسق من الأنساق في العمل الدرامي.

أخذ تلامذته هذه الفكرة، وعملوا على تعميقها، فتوسعت بحوثهم بهذا الاتجاه، ومن هذه البحوث، (التحليل البنيوي لظاهرة الممثل «يان موكاروفسكي»)، و(مساهمة في دراسة العلامات المسرحية وعلامات المسرح «بيتر بوكاتيريف»)، و(العلامات في المسرح الصيني «كاريل بروشاك») و(حركية العلامة المسرحية «يندريش هانزل») و(الإنسان والأشياء في المسرح، النص المسرحي بوصفه مكوناً في المسرح 1941 يري فلتروتسكي)(3). شكلت الدراستان الأوليان الأخيرتان اللبنة الأولى لتأسيس سيمياء العرض المسرحي، وخاصة في تطبيقاتهما لمجموع العلامات الإيمائية وتوابعها. ومعهما بدأ ينظر إلى العرض المسرحي بوصفه وحدة سيميائية متكاملة، ولم تجزأ على وفق المفهوم السوسوري إلى دال ومدلول، بل أصبح العرض المسرحي علامة واحدة، تضم كل الأنساق العلاماتية الأخرى، بمثابة علامة كبرى.

لم تتوقف بحوث حلقة براغ، عند هذه النتائج، على الرغم من أهميتها في تطور النظرية المسرحية، بل حاول تلامذة موكاروفسكي، إلى أبعد مما ذهب إليه أستاذهم، وهو أن «نص العرض علامة كبرى»، بل كانت بحوثهم «تقوم على أساس دراسة العرض ليس كعلامة مفردة، بل كشبكة وحدات سيميائية تنتمي إلى أنساق مختلفة متفاوتة»(4).

ولم يعد ينظر إلى نص العرض بوصفه علامة كبرى، بمثابة الدال، والمدلول ما تنتجه العلامة الكبرى (نص العرض) عند المتفرج، بل شبكة سيميائية، أنساقها مختلفة وأيضاً متفاوتة، تخضع لشروط التحليل السيميولوجي. طالما أن العرض المسرحي يتكون من عناصر مختلفة (خطاب لغوي، نص، مخرج، ممثل، ديكور، إضاءة، إكسسوار، ماكياج، أزياء، موسيقى). وهي خاضعة أيضاً لاشتغالها اليومي داخل المجتمع، لأن «في المسرح تكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات المسرحية.... مقومات خاصة وخصائص نوعية وصفات لا تملكها في الحياة الواقعية» (5).

مسرحيه «حب وخبز وبصل» ـ العراق

وبناء عليه لا يكون نص العرض علامة كبرى، لأنه يتشكل من تأويل أنساقه

مسرحية «طقوس الأبيض» ـ تأليف: محمود أبو العباس (العراق) ـ إخراج: محمد العامري (الإمارات)

العلاماتية الأخرى. وكذلك «إن سيل العلامات التي يطلقها مبدعو العرض ينشأ بالتالي في عقل المتفرج الفرد كعنقود cluster من الرسائل والمعاني ينتقيه انتقاء فردياً ومن ثم فهو فريد من نوعه»(6). وبهذا يكون كل شيء على المسرح علامة، حتى لو كانت غير قصدية، يستقبلها المتفرج كونها قصدية.

يعزو «كير إيلام» سبب تطور بنيوية براغ، لأنها تأثرت تأثيراً كبيراً مزدوجاً من الشاعرية الشكلانية الروسية ولسانية دو سوسير البنيوية، وكذلك فإنها «ورثت عن (سوسير) مشروع تحليل سلوك الإنسان الدلالي والانصالي من خلال إطار عمل السيمياء العامة... كذلك تحديد كون العلامة تعمل بوجهين وكونها تربط حامل (Vehicle) المادة أو الدال (Signifier) بالتصور الذهني (Mental Concept) أو المدلول (Signified). ونظراً لهذا الإرث، لم يكن من المستغرب أن يعمل الكثيرون من سيميائيي «مدرسة براغ» في وقت مبكر على كل ما يتصل بالمسرح، ولاسيما على مسألة تعيين العلامات المسرحية ووصفها وتوابع العلامة» (7).

ولعل أولى المهام التي واجهتها سيميولوجيا المسرح، يتعلق أحدهما بالموضوع والآخر بالمنهج، ففي «خصوص الموضوع، كان يلزم تخليص المسرح من هيمنة نظرية الأدب وبالنسبة لمهمة المنهج فتمثل في ميل السيميولوجيا إلى التحرر من سطوة اللسانيات»(8). وبهاتين المهمتين يكون المسرح قد انفتح على قراءات جديدة وفق التحليل السيميولوجي لخصوصية الفن الدرامي. لأن كل الطروحات قبل ذلك كانت تتعلق بـ(السيميولوجيا والمسرح)، وإن كانت هناك بعض الإشارات لذلك. ولكن مع مدرسة براغ بدا الأمر مختلفاً. ووجد تاديوز كاوزان أن «تطبيق الحقل المفهومي والاصطلاحي للعلامة على مختلف مظاهر الفن المسرحي، لم يزدهر إلا في الثلاثينات من القرن العشرين على يد منظري الأدب واللسانيين والفلاسفة ورجال المسرح المنتمين لحلقة (براغ)، والذين ساهموا في وضع ركائز هذا العلم الجديد»(9).

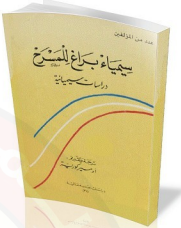
تأكيد كاوزان على ريادة مدرسة براغ بسميولوجيا المسرح، من خلال مؤلفات أعضاء الحلقة. وقد فند يري فلتروسكي ذلك (أحد أعضاء حلقة براغ)، في مقاله الموسوم (سيميولوجيا الفرجة تبحث عن ماضيها)؛ وجد أن سيميولوجيا المسرح لم يبتكرها بنيويو مدرسة براغ، بل

مسرحية «عندما صمت عبدالله الحكواتي» لمسرح الصواري (البحرين)

لها جذور قديمة، امتدت منذ أن بدأ القديس أوغسطين التفريق بين العلامة Signe والشيء Res، بمعنى العلامات التي تكون وظيفتها الأساس في الدلالة على شيء ما والأشياء.

وهذا يجده فلتروسكي اعترافاً للطبيعة السيميولوجية للمسرح، والحقيقة «إن مفهوم المسرح كمنظومة من العلامات هو مفهوم قديم جداً. وعليه، فإذا كان تاريخه لم يدرس بطريقة منتظمة، فذلك لأن السيميولوجيا المسرحية المعاصرة استلهمت في البداية علم اللسانيات العام والتحليل السيمانطيقي للنتاج الأدبي وسيميولوجيا الفن»(10). وكذلك درس لسنغ lessing مفهوم التقليد عند الممثل، وكيف أن لعب الممثل يؤسس ويفكك المظهر والسلوك الإنسانيين. وأكد ديدرو Denis Dederot على أن الدال في عمل الممثل هو نقطة الانطلاق، وما المدلول إلا نتيجة. وهناك محاضرات هيغل عن الجمالية، التي يجدها فلتروتسكي ذات أهمية تاريخية في سيميولوجيا الفن، حيث استطاع في دراسته للأدب الدرامي أن «يكتشف إحدى الخصوصيات السيميولوجية المرتبطة بلعب الممثل: وهي أن جهازه ليس مادة جامدة كاللون في الرسم والمعدن أو الحجر في النحت، بل هي بالتدقيق «فرد» بأكمله: أي الممثل الذي ينغمس في عمله بجسده، وهيأته وصوته، بل بكل أوصافه»(11).

وأخذ «هنريش تودور روتشر» (أحد تلامذة هيغل) فكرة أستاذه، وحاول تحليل المظاهر السيميولوجية لهذا اللعب، وأدرك «أن هذا الدال هو نتاج جماعي لسائر الممثلين الذي يشاركون في عرض مسرحي»(12). وهناك أيضاً



اشتغالات «هنريتش غومبيرز» في دراسة مظاهر نسق الدلالة وعملية إبرازها على المسرح. كذلك بحث «بول فاليري» عن «الدلالات الدقيقة والعابرة كما تفرزها مباشرة العناصر المادية للدال، محاولاً بذلك إمساكها وتعريفها قبل أن تختلط في المدلول الكلي...»(13).

وبهذا فند فلتروتسكي كل طروحات كاوزان وريادة مدرسة براغ لسيميولوجيا المسرح. لكن تبقى آراء فلتروتسكي بهذا الشأن، على أنها تتبع تاريخي، ولا تخرج من هذا السياق، لأنها لم تكن سوى استشهادات، لمقولات ضمن السياق الزمني لطرحها. ولكن اتسمت اشتغالات حلقة براغ بالتخصص، وتوظيف اللسانيات، على المسرح، حيث كانت هناك دراسات متخصصة كما أسلفنا سابقاً، تبحث بسيميولوجيا المسرح.

وعلى الرغم من الأهمية الكبيرة لبحوث مدرسة براغ، لكنها ظلت حبيسة اللغة التشيكية، لأنها لم تترجم إلى اللغات الحية الأخرى مثل الفرنسية، الإنكليزية، والألمانية وغيرها من اللغات الحية، إلا في السبعينات من القرن الماضي. وهذا التأخير الذي استمر لمدة 40 عاماً، أدى إلى تزامن نشأتها مع نشأة سيميولوجيا المسرح بفرنسا. ولم تكن اشتغالات الفرنسيين على الأثار التي تركتها مدرسة براغ، بل كانت بمعزل عنها. وهذا مشابه لوضعية اشتغالات دو سوسير وبورس، وقد تكون أحد أهم العوائق التي حدت من انتشار طروحات مدرسة براغ وترجمة مؤلفات أعضائها، هو الحرب العالمية الثانية وتداعياتها(14).

سيميولوجيا المسرح

عرف «باتريس بافيس» سيميولوجيا المسرح بأنها «منهج لتحليل النص/ العرض يركز على الترتيب الشكلي للنص أو العرض ككل، على أساس الترتيب الداخلي لهذه المنظومات الدلالية التي تصنع كل منهما، وعلى أساس ديناميات عمليات المعنى وتوطيد الشعور خلال مشاركة فناني المسرح والجمهور»(15). وعرّفها المعجم المسرحي، على أنها «تسعى لأن تُقدم منهجاً مُتكاملاً لتحليل العمل المسرحي (النص والعرض) على اعتبار أن كُلاً منهما يُشكل لغة Language مُتكاملة ومستقلة. وهي تبحث في المنظومات الدلالية التي تُكون هذه اللغة، وفي وسائل إنتاج المعنى خلافاً للعلوم النقدية التقليدية التي تُركز على البحث عن المعنى بحد ذاته»(16). ومن جهة أخرى

يعرفها ميشيل فوكو بأنها «مجموع المعارف والتقنيات التي تحول تمييز موضع العلامات، وتحديد ما يجعل منها علامات، وكذا معرفة العلاقات القائمة فيما بينها والقوانين التي تحكم تسلسلها»(17).

وبهذا تكون سيميولوجيا المسرح، منهجاً لتحليل النص الدرامي والعرض، ولا تبحث عن المعنى بحد ذاته فقط، وقد قدم بافيس النص الدرامي على نص العرض. وفي هذا عودة للإرث الألسني السوسيري، من خلال اعتماده على النص الدرامي كأرضية للتحليل (كلغة)، لتحاليل أخرى، تنتجها القراءة التي يترتب عليها العرض. وكذلك اهتمامها في المرحلة الأولى، على البناء الدرامي الشكلي، أما في المرحلة الثانية لتنظيم الأنساق اللغوية والبصرية التي يشكلانهما معاً، أي كل ما هو لغوي وبصري، الأول ينتجه النص الدرامي، والثاني ينتجه نص العرض.

ولا تكتفي سيميولوجيا المسرح بهذه المهمة حسب، بل إنها تُعنى بدينامية اشتغال العلامة، وكيفية تناميها وتطورها. لأن العرض المسرحي، يتكون من مجموعة أنساق لغوية وبصرية. تدخل بسيرورة اشتغال محطتها الأولى النص الدرامي، والثانية العرض. وما بين النص الدرامي ونص العرض، يبحث الممارسون السيميولوجيون، الكيفية لإيصال المنتوجات العلاماتية للنصين، في لحظة توحدهما في أثناء العرض.

ولا تهتم السيميولوجيا بالكشف عن المعنى وإيجاده، لكنها تهتم بعملية إنتاجه عن طريق المسرح. وهذه العملية تمر بمراحل عديدة، قراءات متعددة ومختلفة ومتنوعة، تشكل السيميولوجيا البؤرة المركزية لتلك القراءات، وهذا هو المنحى التحليلي لها، كمنهج كما ذكر بافيس. لأن المراحل البصرية في صناعة الشفرة المسرحية، تمر بمراحل معقدة، ومتوالية تنتجها مجموعة القراءات المعمقة للنص الدرامي. صنع الشفرات وحلها تتم على وفق تراتبية هرمية كالآتي:

1 ـ **المؤلف:** الذي يعمل على تشفير نصه الدرامي، وفق شروط الأحداث الدرامية.

2 ـ **المخرج:** الذي يعمل على تفكيك شفرات نص المؤلف، وفق رؤيته (قراءته) الإخراجية، وما يفرضه تعاونه مع فريق العمل.

3 ـ **مصمم السينوغرافيا:** يقوم بإعادة تشفير النص لتطوير الصور البصرية للعرض المسرحي.

4 ـ **المتفرج:** الذي يؤول شفرات العرض. وهذه العملية جدلية فرضها الجانب البصري وهي جزء مهم من عملية التلقي(18).

وبوصف العملية تمر بمرحلة تشفير النص من قبل المؤلف، ومن ثم يأتي دور المخرج ليفكك شفرات المؤلف (النص الدرامي)، وشفرات مصمم السينوغرافيا، ومن ثم يحمل نص العرض شفراته الخاصة. والتي تتشكل من تضافر تعددية القراءات، ومن ثمَّ يصل

مسرحية «أحلام كارتون» – إخراج: كاظم النصار (العراق)

إلى المتفرج، الذي يبدأ نشـاطه التـأويلي، من خلال تفكيكه لشـفرات نص العرض ونص المؤلف. وهنا تكون الأسبقية لنص العرض (نص المخرج)، على نص المؤلف، لأن نص المخرج، سعى لتشفير نصه الخاص، فضلاً عن تشفير النص الدرامي، وفق القراءة الجديدة، المتنوعة والمختلفة. لأن العرض المسـرحي يتشـكل من منظومة علامات متنوعة؛ سـمعية وبصرية، ليس بالضرورة يصدرها جميعاً النص الدرامي، بل هناك العناصر المسـرحية الأخرى (الإضاءة، الأزياء، الديكور، الاكسـسـوارات، المـاكياج، الموسـيقى) فهي أيضاً تمتلك خطابها للمتفرج. بوصف المسـرح آلة سـبرنطيقية كما يقول رولان بارت، لأن المسـرح «يبعث مجموعة من الرسـائل باتجاهك (...) وما يميز هذه الرسائل هو كونها متزامنة، ولو بإيقاع متباين (...) ففي لحظة من لحظات العرض، تتلقى سـت رسـائل أو سـبع في الآن ذاته (صادرة عن الديكـور واللباس والإنارة ومواقع الممثلين وإيمائهم وتعابير وجوههم وكلامهم)»(19). إذن العلامات التي يبثها العرض المسـرحي، لا ينتجها تضافر النص الدرامي ونص العرض حسـب، بل تسـاهم العناصر المسـرحية الأخرى بإنتاجها، وبناء على ذلك تتشـكل رسـائل العرض المسـرحي.

يحيلنا ذلك إلى سؤال جوهري: هل هذه الطروحات، هي ما توصلت إليه سيميولوجيا المسرح؟

لأن هذه العملية التواصلية للعرض المسرحي، عملية كلاسيكية بحت، تبناها المسرح منذ أن عرف الإخراج كوظيفة مستقلة مع أندريه أنطوان. ولعل مسرح القرن العشرين وطروحات الرمزيين، سعت لترسيخ هذه الآلية من الاشتغال، من خلال ترميز العرض المسرحي، وتحميل النص الدرامي، ونص العرض بكم هائل من الرموز. لتخليص العرض المسرحي من كلاتشيهات الطبيعية والواقعية، وشملت ثورة الرمزيين كافة العناصر المسرحية الأخرى.

بدأ الحديث عن العرض المسـرحي كأنساق علاماتية، مذ كان نص العرض علامة كبرى، أو مجموعة أنساق علاماتية منفردة مختلفة ومتفاوتة، حيث بدأت قراءة العرض المسرحي، قراءة مغايرة وفق التحليل السيميولوجي. وكذلك دراسة أنساقه البصرية، حيث تبنت مدرسة براغ هذه الطروحات. وأشار رولان بارت في عام 1964، بشكل استفزازي بأن المسـرح مسموم. وذلك من خلال تعدد أصواته، والكثافة العلاماتية التي يتمتع بها. وهذا يجعل المسـرح حقلاً ثرياً للبحث السـيميولوجي، لأن «طبيعة العلامة المسرحية، سواء كانت تماثلية أم رمزية أم اتفاقية، ودلالة الرسالة، سـواء كانت حقيقة أم بالتضمين جميع المسـائل الأساس السـيميائية هذه موجودة في المسـرح»(20).

استأنف البولندي «تاديوز كاوزان» في عام 1968، ما بدأ به رولان بارت، بل ذهب إلى عمق البحث السيميولوجي في المسرح. ومثلما كانت البنيوية، أساس الطروحات الحديثة لما يسمى اليوم سيميولوجيا المسرح، سار كاوزان على نهج مدرسة براغ، بالاستناد إلى البنيوية، ولاسيما في تسويم العرض المسرحي، الذي تبنته مدرسة براغ. وعدّ كل شيء يصدر من الممثل على الخشبة هو علامة، ويتضمن ذلك «الخطاب اللغوي، الإيماءة، الجسد»، مؤكداً على قابلية التحول عند الممثل، واجتهد في محاولة إضافة الجديد، لتأسيسه تصنيف العلامة المسرحية، كذلك أنساق العلامة وتصنيف ظواهرها، وإرجاع كل نسق إلى ميدان اشتغاله، إن كان من الممثل، أو خارج الممثل، وهذا التصنيف أصبح مرجعاً لكل دارس مسرحي:

1- الكلمة 2- النغمة Toné	النص المنطوق	الممثل	علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية (الممثل)
3-المحاكاة 4- الإيماء 5- الحركة	تعبير الجسد		علامات بصرية	المكان والزمان	علامات بصرية (الممثل)
6- الماكياج 7- تصفيف الشعر 8- الملابس	مظهر الممثل الخارجي			المكان	
9- الاكسسوار 10- المناظر 11- الإضاءة	شكل خشبة المسرح	ما هو خارج الممثل		المكان والزمان	علامات بصرية (خارج الممثل)
12- الموسيقى 13- المؤثرات الصوتية	الأصوات غير اللفظية		علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية (خارج الممثل)

تصنيف كاوزان

اعتمد كاوزان في تصنيفه، على التمييز بين العلامات الطبيعية والعلامات المصطنعة. وكيفية اشتغالها في العرض المسرحي، لأن العلامات الطبيعية تفرضها شروط مادية، تقتصر فيها العلاقة بين الدال والمدلول، أي علاقة العلة والمعلول بشكل مباشر، كما في الدخان الذي يدل على النار. أما العلامات الاصطناعية فهي اختيار إنساني، يتفق عليها الإنسان في كل المجتمعات للإشارة إلى أغراضه.

والعرض المسرحي «يحول العلامات الطبيعية إلى علامات مصطنعة (ومضة ضوء)، ويستطيع في ذلك أن «يصطنع» العلامات، قد تكون هذه العلامات مجرد أفعال لا إرادية. وقد لا تكون لها أية وظيفة اتصالية في الحياة، وعلى الرغم من ذلك فإنها تكتسب ضرورة هذه الوظيفة المسرحية»(21). ومن ثمة، حسب كاوزان فإنه ليس بالضرورة اكتساب العلامة معناها الحياتي، لأن الأشياء تكتسب في المسرح معناها من خلال اشتغالها داخل الأنساق العلاماتية الأخرى، والعكس أيضاً صحيح. وجود بعض الأشياء في الحياة، يبقى مجرد وجود وظيفي. فالمنديل في مسرحية عطيل، أصبح فعلاً مهماً داخل العرض المسرحي، تجرد من وظيفته الحياتية كمنديل، وتحول إلى دليل إدانة ضد ديزدمونة، وجوده أفرح إميليا، حتى تعطيه لياغو، ليستثمره في مخططه:

.....

إميليا: يفرحني أني وجدت هذا المنديل.
لقد كان أول هدية لها من المغربي.
مائة مرة حثني زوجي العنيد على اختلاسه.
غير أنها تحب هذا الدليل الذي استحلفها على الاحتفاظ به إلى الأبد.
فراحت تُبقيه معها دائماً وأبداً
تقبّله وتحدثّه. سأنسخ تطريزه وأعطيه لياغو.
أما ما الذي سيفعله به،
فعلمه عند ربي، وأنا إنّما أرضي له نزوته(22).

ثم يصبح المنديل، الدليل القاطع لخيانة دزديمونة، على الرغم من عفتها وطهارتها. وكل هذه الحكاية، من تدبير إميليا وزوجها ياغو، لغيرتهما الشديدة من طهرانية الحب بين عطيل ودزديمونة. إذن المنديل هو دليل عطيل، الذي قرر أن يقتل به دزديمونة:

.....

عطيل: فكري بخطاياك.
دزديمونة: إنه الحب الذي أكنه لك.
عطيل: نعم، ومن أجل ذلك ستموتين.

.....

عطيل: ذلك المنديل الذي كنت أحبه جداً وأعطيتك إياه-
أعطيته أنت لكاسيو.
دزديمونة: أبداً، قسما بحياتي وروحي!
أرسل في طلب الرجل واسأله.
عطيل: أيتها الروح الحلوة احذري، احذري اليمين الكاذبة!
إنك على فراش موتك.
دزديمونة: نعم، ولكني لا أموت.
عطيل: بلى في الحال......(23)

.....

على الرغم من الأهمية الكبيرة والمهمة لتصنيف تاديوز كاوزان، إلا أنه أغفل جانباً مهماً فيه، ألا وهو النص الفرعي أو الثانوي (الإرشادات)، لأنه يعدّ بؤرة مهمة لمصادر العلامات التي يحملها الممثل، إن كانت محمولة بشكل مباشر من الممثل، أو خارج الممثل، والتي تحيل الممثل

مسرحية «لا تقصص رؤياك» ـ تأليف: إسماعيل عبدالله ـ إخراج: محمد العامري (الإمارات)

إلى كم هائل من العلامات، تساهم في عملية اشتغال العلامة وتناميها وتطورها. وتشكل خاصية العلامة، داخل النص الدرامي، زمنياً، سايكولوجياً، فضائياً، لأنها تحمل دوال فاعلة داخل النص؛ توتر الشخصية نتيجة فعل خارجي، لم يشر إليه الحوار، لكنه موجود في الإرشادات. اختزال الزمن من مشهد إلى مشهد، ومن فصل إلى فصل، يحمل دلالات زمنية، وكذلك شبكة علاقات الشخصيات.

ويحمل النص الثانوي، علامات طبيعية في أغلب الأحيان، بإمكان الممثل أن يفعلها، ويحولها إلى علامات اصطناعية داخل العرض، من خلال اشتغاله على السمات الجسمانية التي أشارت إليها الإرشادات مثلاً.

والغريب أن كاوزان قد جعل من النص المنطوق، علامة زمنية فقط، على الرغم من أن النص يحيل إلى علامات مكانية. ونفس الشيء ينطبق على علامات الماكياج وتصفيف الشعر؛ التي يعدها علامات بصرية فقط، تدل على المكان، لكنها أيضاً علامات زمانية، تصفيف الشعر في العصر الإليزابيثي يختلف عن تسريحات القرن العشرين، بل إن وضعية الماكياج بالنسبة للسيدات في الربيع يختلف عنه في الخريف والشتاء.

وكذلك الملابس، فكل زمن يحمل سمات موضاته الخاصة. وأما الموسيقى والمؤثرات الصوتية، لا يمكن أن تكون علامات زمنية فقط؛ وذلك لاختلافات الثقافات من بلد إلى بلد، بل في البلد الواحد، فلكل ثقافة موسيقاها الخاصة. قد ينطبق تصنيفه على المؤثرات الصوتية، لكن الموسيقى شيء مختلف تماماً.

علامات النص الدرامي: داخل الحوار، خارج الحوار

يعدّ النص الدرامي الأرضية العلاماتية التي يتأسس عليها نص العرض، بوصفه الباث الأول لكم هائل من العلامات، البؤرة المركزية لمجمل الأنساق العلاماتية إن كانت لغوية أو بصرية. والبصرية هنا ما تحيل إليه اللغوية إن كانت داخل الحوار أم خارجه. والعلامات التي

يحملها النص الدرامي لا تتسم بالاعتباطية وإنما القصدية، ركبها المؤلف على شكل شفرات إرسالية، تتشكل هذه الإرسالية من مستويات مختلفة يمر عبرها نص العرض، بعد أن يتم تفكيك شفرات المؤلف من قبل المخرج، يركب المخرج شفراته الخاصة التي يريدها لنصه (نص العرض).

وكذلك شفرات مصمم السينوغرافيا والعلامات التي تنتجها الأنساق العلاماتية الأخرى مثل (الجسد، الديكور، الإضاءة، الأزياء، الاكسسورات، الموسيقى) بعد أن تتخلص من أيقونيتها الحياتية، تفعل على الخشبة بمستويات رمزية مختلفة، وفق ذلك «فالنص يتم التعامل معه على أساس أنه سلسلة من محطات الإرسال الإدراكية في طريقه بين الإنتاج والتلقي، وقد يؤدي ذلك إلى انحراف المعنى في عدة اتجاهات»(24). وانحراف المعنى قصدي، يلعب دور مدلولات جديدة سعت إليها القراءات المتعددة المغايرة لصناع العرض المسرحي، بناءً على زمكانية نص العرض، وليس نص المؤلف، لأن «الزمان والمكان الدراميين هما المحوران اللذان تنكشف من خلالهما نظم العلامات الدرامية أمام الجمهور»(25).

تتحدث الباحثة «جوليا كريستيفا» (1942)(*) صاحبة مفهوم التناص Intertextuality السيميائي(**)، بأن النصوص الأدبية تتضمن محورين:

الأول: أفقي يربط بين مؤلف النص وقارئه.

الثاني: عمودي يربط بين النص والنصوص الأخرى(26).

وإذا أردنا أن نسقط تضمين جوليا على النص الدرامي؛ فسيحيلنا المحور الأول إلى نص المؤلف وقارئه «الأول» (المخرج والممثل). وفي هذه الحالة يكون القارئ العادي، قارئاً ثانياً، وهو أيضاً بمثابة المتفرج الذي يصله نص العرض، الذي اقترحه له المخرج، بناء على تراتبية العرض المسرحي.

ويتشكل العرض المسرحي سيميولوجياً على بنية الخطاب الدرامي خطاب النص الذي يخضع لقوانين الدراما وشروطها، لأنه لا يمكن أن تتشكل سيميولوجيا المسرح بمعزل عن تلك القوانين، لأن السيميولوجيا عملية تركيب تراتبي هرمي للعلامات، لأنه «من الصعب تصور سيمياء ملائمة للمسرح لا تأخذ في اعتبارها القوانين الدرامية وبنية الفعل وتوابع الخطاب وبلاغة الحوار، وكذلك فإن أية شاعرية درامية لا ترجع إلى شروط ومبادئ العرض ليس من المحتمل أن تكون أكثر من ملحق شاذ بسيمياء الأدب إلا فيما ندر»(27).

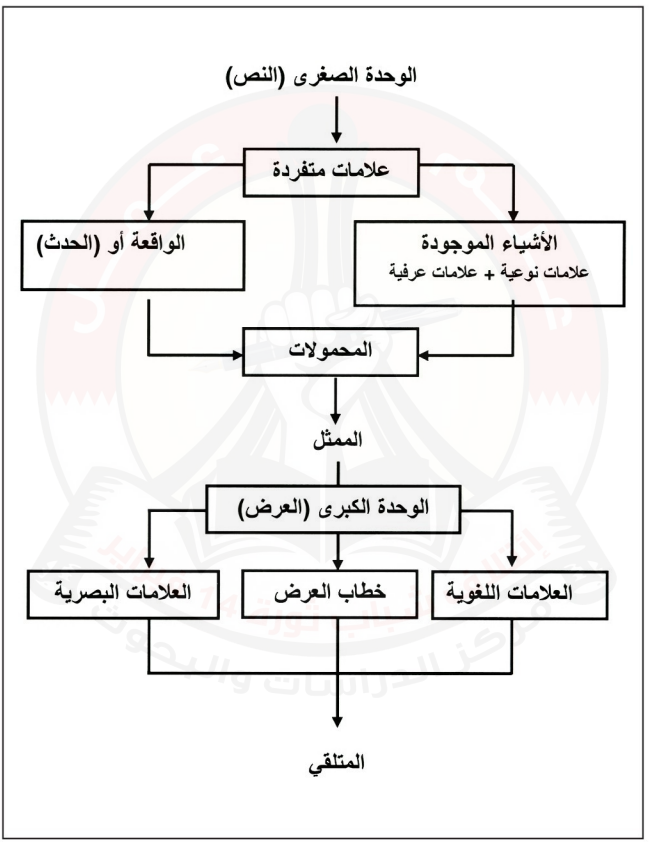
ويكون المحور الثاني ما يشبه شبكة علاقات، ذات مستويات مختلفة، تحددها مستويات القراءة، تبدأ من تراتبية النص (فصول مشاهد)، وإلى مرحلته الأخيرة كنص مرئي، مليء بالمحمولات الدلالية، بعد أن مر عبر الشبكة التي تتألف من (نص المؤلف، نص المخرج، الممثل، الموسيقى، مصمم السينوغرافيا، الأزياء، الديكور، الماكياج)، والتي ستكون وفق المستويات الآتية:

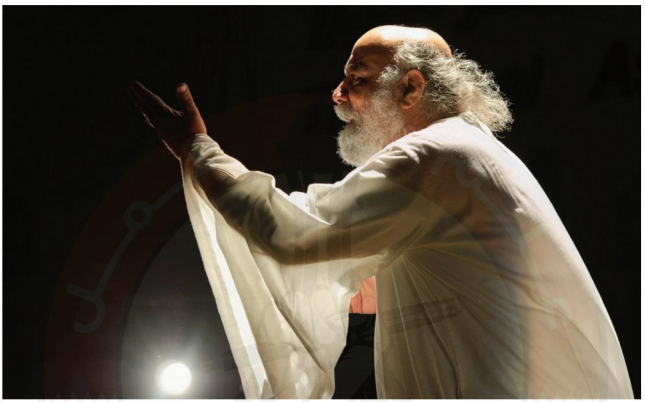
المستوى الأول: النص المخرج / الممثل

النص(المؤلف)----- ------ المخرج/ الممثل

يشير الخط المتقطع إلى العلاقة بين النص والقارئ (الأول)، بوصفها ليست علاقة مباشرة وإنما علاقة تأويلية تنتجها القراءة

وبناء على التراتبية التي وضعتها جوليا؛ فإن النص الدرامي، يكون الوحدة الصغرى التي تنتج مجموعة من الأنساق السمعية (لغوية) والبصرية التي يحملها الممثل كمؤول أول للنص، وأيضاً بوصفه الوسيط بين الوحدة الصغرى (النص) وبين الوحدة الكبرى (العرض المسرحي). وما يتخلل هذه العلاقة من حمولة الدلالات والمدلولات، التي ضمنها تعدد القراءات، كما في الشكل الآتي:


الوحدة الصغرى (النص)
علامات متفردة
الواقعة أو (الحدث)
الأشياء الموجودة
علامات نوعية + علامات عرفية
المحمولات
الممثل
الوحدة الكبرى (العرض)
العلامات البصرية
خطاب العرض
العلامات اللغوية
المتلقي



مسرحية «عندما صمت عبدالله الحكواتي» لمسرح الصواري (البحرين)

وإذا ظلت الوحدة الصغرى، وحدة قرائية (كنص) فقط، من دون تجسيد على الخشبة، فإنها لا تخضع لتراتبية العلامات التي يحملها الممثل في أثناء العرض. ومن دون هذه العلاقة مع الممثل تبقى العلاقة أفقية بين النص والقارئ، تعتمد بالدرجة الأولى على الشفرات التي يحملها النص الأدبي، كما في الشكل الآتي:

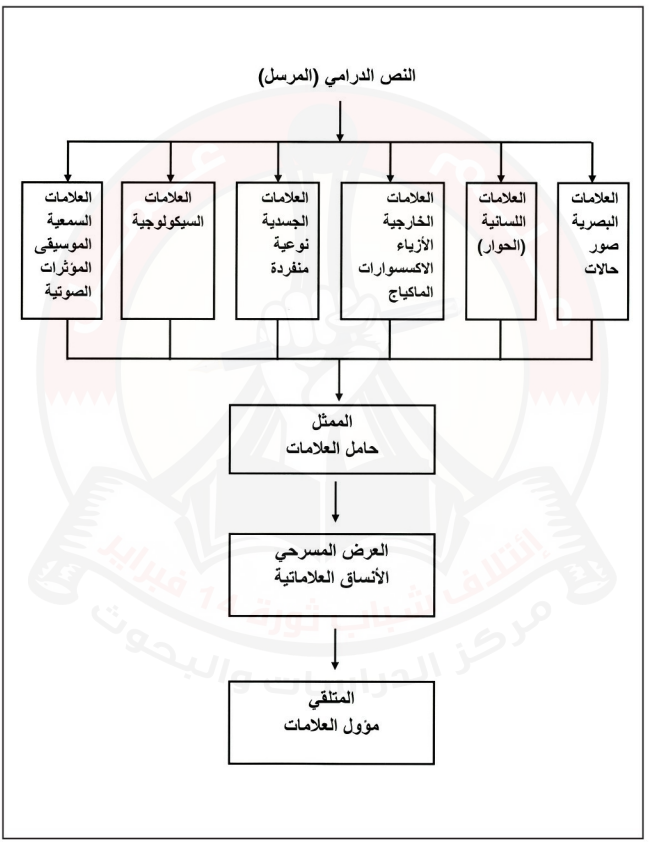
الوحدة الصغرى ----------← القارئ

الخط المتقطع يشير إلى العلاقة بين الوحدة الصغرى والقارئ، التي تخضع لفهم العلامات المتفردة، والنوعية، والعرفية، التي يضمها النص كقراءة

تعتمد هذه العلاقة بالدرجة الأولى على القارئ الأول، وكيفية استقباله للدلالات والمدلولات، بوصف المدلول هو اعتباطي كما يؤكد دو سوسير، لكن هذه الطريقة الإرسالية، طريقة كلاسكية والتي تتكون من مرسل، رسالة ومستقبل:

مرسل ـــــ رسالة ـــــ مرسل إليه

لأن «الحوار كنص هو كلام ميت لا معنى له. والنص خارج إطار العرض وقبل أن ينطق لا معنى له. فالدلالة لا تظهر إلا أثناء فعل النطق»(28). ووفق النظرية السيميولوجية فقد تحول العرض المسرحي، إلى منظومة كاملة من العلامات. لا تحقق تواصلها إلا بوساطة الممثل بوصفه علامة، فضلاً عن كونه حاملا للعلامات. ويمكن أن تتغير طريقة الإرسال، إذا عددنا أن الممثل يتماثل مع الرسالة (بمنطق الإرسال والاستقبال) في الشكل الافتراضي للوحدة الصغرى والكبرى، لكنه في هذه الخطاطة نراه يتكون من مجموعة علامات، بوصف النص المسرحي هو المرسل، وهناك رسالة، ولابد من توافر حامل لهذه الرسالة، وهنا يتجسد دور الممثل، ومن ثم لابد من توافر مرسل إليه كي تصل الرسالة، ويكون الشكل كالآتي:


النص الدرامي (المرسل)
العلامات البصرية صور حالات
العلامات اللسانية (الحوار)
العلامات الخارجية الأزياء الاكسسوارات الماكياج
العلامات الجسدية نوعية منفردة
العلامات السيكولوجية
العلامات السمعية الموسيقى المؤثرات الصوتية
الممثل
حامل العلامات
العرض المسرحي
الأنساق العلاماتية
المتلقي
مؤول العلامات

المراجع والمصادر

1 ـ إيلام، كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.

2 ـ مجموعة مؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، ترجمة: كوريه، أدمير، دمشق، وزارة الثقافة، 1997.

3 ـ إسلن (مارتن)، مجال الدراما «كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة»، تر: سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002.

4 ـ فلتروسكي، يري، سيميولوجيا تبحث عن ماضيها، تر: د. حسن المنيعي، في: المسرح والسيميولوجيا، منشورات سليكي إخوان، ط1، 1995.

5 ـ بافيس، باتريس، لغات خشبة المسرح : مقالات في سيميولوجيا المسرح، تر: أحمد عبد الفتاح، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002.

6 ـ إلياس ماري وحسن حنان قصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

7 - patrice pavis. dictionnaire du theatre. Arman Colin. Paris. 2009. p317.

8 ـ أستون (إلين)، وسافونا(جورج)، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح(13)، ب ت.

9 ـ شكسبير وليم، الماسي الكبرى، هاملت، عطيل، الملك لير، مكبث، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1990، ص535.

10 ـ ألسنية ما بعد البنيوية، ومنظرة في التحليل النفسي والثقافة. تمزج في ما تسميه تحليل وحدات المعنى الصغرى بين السيميائية، والتحليل النفسي. ترى أن الدلالة تنتج من العلاقة الجدلية بين «الرمزي» (البنية «مأوراء اللسانية» أو «غير اللسانية»، أو الدلالة التي تتيح وجود النو) و«السيميائي» الجسدية الذي يحث على التواصل. (بإيجاز عن أسس السيميائية)..

11 ـ يرتبط المفهوم بالدرجة الأولى بمنظري ما بعد البنيوية. ويشير التناص إلى مختلف الصلات في الشكل والمحتوى التي تربط النص بنصوص أخرى، فكل نص يكون متصلاً بنصوص أخرى.

12 ـ تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، تر: د. طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، أكتوبر 2008.

13 ـ أوبرسفيلد، آن، في، يونس لوليدي، المسرح بين أدبية النص وفنية العرض(من الفضاء النصي إلى الفضاء الركحي)، مجلة البيان، الكويت، ع332، مارس 1998.

14 ـ العماري، محمد التهامي، حقول سيميائية، إعداد وتر، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب في اللغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس 2007.

الهوامش

1 - إيلام، كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 11.– إيلام، كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 11.

2 - نفسه، ص16.

3 - ينظر، مجموعة مؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، ترجمة: كوريه، أدمير، دمشق، وزارة الثقافة، 1997..

4 - إيلام، كير، مصدر سابق، ص 13.

5 - نفسه، صص 14 - 15.

6 - إسلن، مارتن، مجال الدراما «كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة»، تر: سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002 ، ص193.

7 - إيلام، كير، مصدر سابق، ص13.

8 - ينظر كاوزان، العماري، محمد التهامي، حقول سيميائية، إعداد وتر، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب في اللغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس 2007، ص67.

9 - نفسه، ص 58.

10 - فلتروسكي، يري، سيميولوجيا تبحث عن ماضيها، تر: د. حسن المنيعي، في، المسرح والسيميولوجيا، منشورات سليكي إخوان، ط1، 1995، ص29.

11 - نفسه، ص 36.

12 - نفسه، ص39.

13 - نفسه، ص 39.

14 - ينظر، مجموعة مؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، مصدر سابق.

15 - بافيس، باتريس، لغات خشبة المسرح : مقالات في سيميولوجيا المسرح، تر: أحمد عبد الفتاح، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002، ص 13.

16 - إلياس ماري وحسن حنان قصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص254.

17 - patrice pavis, dictionnaire du theatre, Arman Colin, Paris, 2009, p317.

18 - أستون إلين، وسافونا جورج، أستون (إلين)، وسافونا(جورج)، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح(13)، ب ت ، صص 197 - 198.

19 - بارت- في باتريس بافيس، قضايا السيميولوجيا المسرحية، في حقول سيميائية، مصدر سابق، ص78.

20 - بارت، رولان، في إيلام، مصدر سابق، ص33.

21 - كاوزان في، إيلام، مصدر سابق، ص34.

22 - شكسبير وليم، الماسي الكبرى، هاملت، عطيل، الملك لير، مكبث، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1990، ص535.

23 - شكسبير، مصدر سابق، ص 589.

الهوامش

24 - بافيس باتريس، لغات خشبة المسرح: مقالات في سيميولوجيا المسرح، مصدر سابق، صص 99 - 100.

25 - إسلن مارتن، مجال الدراما «كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة»، تر: سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002 ، ص 55.

× ألسنية ما بعد البنيوية، ومنظرة في التحليل النفسي والثقافة. تمزج في ما تسميه تحليل وحدات المعنى الصغرى بين السيميائية، والتحليل النفسي. ترى أن الدلالة تنتج من العلاقة الجدلية بين «الرمزي» (البنية «مأوراء اللسانية» أو «غير اللسانية»، أو الدلالة التي تتيح وجود النو) و«السيميائي» الجسدية الذي يحث على التواصل. (بإيجاز عن أسس السيميائية)..

×× يرتبط المفهوم بالدرجة الأولى بمنظري ما بعد البنيوية. ويشير التناص إلى مختلف الصلات في الشكل والمحتوى التي تربط النص بنصوص أخرى، فكل نص يكون متصلاً بنصوص أخرى.

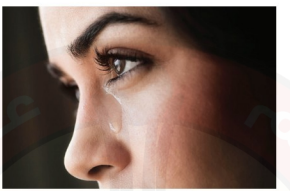
26 - ينظر، تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، تر: د. طلال وهبة، الفصل السادس(التفاعل النصي)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، أكتوبر 2008.

27 - إيلام، كير، مصدر سابق، ص 316.

28 - أوبرسفيلد، آن، في، يونس لوليدي، المسرح بين أدبية النص وفنية العرض(من الفضاء النصي إلى الفضاء الركحي)، مجلة البيان، الكويت، ع332، مارس 1998.

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

دَمْعُـهُ المُدّخَـر. !



[علي عبدالله خليفة*]

لماذا يُهَاجِمُني كلُّ هذا البُكاء ؟!
فَتَبْكي عُيُونيَ خَجْلى
بدَمْعٍ تَخَثَّرَ مِلْحًا . .
وَما عَادَ مثْلَ الدُّموعِ يَسيل
فَلا أسْتَطيعُ البُكاء،
وَتَجْهَشُ روحي
كما فَلْذَةٌ مِنْ سَناها اسْتَطارَتْ . .
وَضَاعَتْ،
وَيَرجفُ بَيْنَ الضُّلُوعِ
الذي مَزَّقَتْهُ شِفَارُ صُخُورٍ
تَنَاثَرَ مِنْ نَيْزَكٍ فِي جُنُون.

* * *

أَلا أيُّهَذا البُكاءُ الذي
شَفَّ عَنْ غَبَشٍ في البَعيد
تُراكَ مِنْ أيِّ الفَواجعِ جِئْتَ ؟!
وَكَيْفَ تُفاجِئُني خِلْسَةً
ثُمَّ تَرْمِيَ بالدَّمْعِ عيْنيَ
مِنْ غَيْرِ دَمْع . .
وَتَرْجِعَ بي إلى أُحْفُورَةٍ
رُبَّما في زماني البَعيْد ؟!
كَيْفَ لي أسْتَعيدُ الذي
كابَرَ الجُرْحَ دمْعًا تَعَصّى . .
بِهِ الرُّوحُ غُصَّتْ
وَما اسْتَسْلَمَتْ . . أبَداً للبُكاء ؟!
وَكَيْفَ يَكونُ ادِّخَارُ البُكاء ؟!
وَكَيْفَ لِرُوحيَ أنْ تَسْتعيدَ لَظاها
وتنزفَ ما ادَّخَرَتْ في الحَنَايا بُكاء ؟! ■

---

* شاعر من البحرين.

قلـب ابنـي

[بتول حميد *]

سيدتي... مازلت أسأل نفسي بعد إرسال خطابي إليك...

ما الذي يدفعني للكتابة إليك في الوقت الذي يصيغ قلبي سؤاله ويمحو ذل إجابتك...

وكيف يستبد بي الخوف من المجازفة حين تنبت لي أجنحة مغرية للتحليق؟

وحتى تبلغ الصراحة منتهاها... يجدر بي أن أقر بأني كثيراً ما أشفقت على مهنتك... أتخيل كيف لإنسان أن يحشر نفسه في مكتبه ليحض الناس على الحب في مقالات بوتيرة يومية؟ يبدو هذا الخيال رفيعاً بالنسبة لرجل أعمال يحوم حول الأرقام، والبورصة، ويطارد الوقت بعقله... كنت أكتم ضحكتي الساخرة حين تطلين في شاشة التلفزيون وتصرين بأن الحياة هي الحب، والحب هو الحياة... لم أكن متابعاً لحلقاتك، أو مقالاتك إلا بدافع الفضول... فضولي الذي يميل إلى التلصص على شغف ابني بكلماتك وبرامجك حتى ينتهي بي الأمر إلى أن أدعوه للابتعاد عن سخافاتك ومباشرة دروسه.

* كاتبة من البحرين.

كنت أحس نفسي أطول قامة من حكايا الحب ومصادفات الغرام، بل أعقل من هذه الأوهام التي قد تشغلني عن أعمالي والمشاريع التي أصبو إليها. أطئطئ رأسي في صمت وهو يدافع عنك، ويستعرض دوراتك في الريكي وورشاتك المنتظمة في فنون العلاقات ورفع طاقة القلب. لم أحاول أن أزجره بل كنت أنصحه في هدوء خشية أن يطال غضبي منه نفوره... كنت أخال أن هواجس الحب لها عمر مؤقت، تزول بعده آثار هذا الجنون وتتبدد لهفته.

وفي نهار رجحت لي حرارته البقاء في البيت، بدا لي ابني شارداً على غير طبيعته، صامتاً بحزن وقليل الكلام ممتنعاً عن الطعام... أحاول أن أجره للحديث، ولكنه يرد علي باقتضاب شديد وبهمهمة بخيلة. ولك أن تعرفي يا سيدتي أنه ابني الوحيد، وكل أملي في هذه الحياة... ماتت أمه في طفولته وتركت لي دورها مثقلاً بالقلق والتوجس. أسأله بحنان صوتي: ما بك؟ ويكتفي بـ «لا شيء» منكساً رأسه. حاولت أن أدعوه للسينما، ولمقاهٍ شبابية قد تنزع وجومه وإطراقه ولم تثمر محاولاتي شيئاً... هاجسٌ انتابني بأن مابه نتاج صدمة حب أو عاطفة طائشة جعلت كلماتك طريقها سالكاً. كرهت أن يكون ابني في مثل هذا الموقف الواهن والقصير التفكير في الوقت الذي يستدعيني للنهوض به وانتشاله من حفرة هذا الوهم... فهمست له ذات مساء... متخففاً بالعفوية ومتبسطاً بالكلام. أقص له مغامرات شبابي وأقول له بنبرة الجنون التي تعلو في مقالاتك: الحياة هي الحب، والحب هو الحياة... وسرعان ما انفرجت أساريره ولونت الطمأنينة وجنتيه وبدأ يعري ما بصدره ويفضي لي سره. علمت أنه يحب ابنة جارنا، واستذكرت أني رأيتها عدة مرات قبل حديثه عنها، تعمل في شركة لتنظيم المؤتمرات والندوات، وكنت أعرف أنها تكبره بتسع سنوات على الأقل، لذا لم أستغرب أنها تهمل عاطفته المتأججة، بل لا تكاد تحس بوجوده! حاولت بشكل مبدئي أن أسوق له نصحي، فقلت له إنها أكبر منه وإنها لا تستحق منه هذا الاندفاع العاطفي لا سيما وأن امتحاناته الجامعية اقتربت. قلت له إنه رجل عاقل ولا يجب أن يخضع للتخاذل، لكنه تجاهل كلامي كله وشرد ذهنه مرة أخرى وانقطع عن الذهاب إلى الجامعة.

آثر أن يبقي ليله في باحات المقاهي الشعبية، يلعب الدومينو ويقلب أوراق الكوتشينة كأنه يقلب صفحات قدره! ويعود للبيت منهك القوى، تالف الأعصاب... شروده هذا أرقني أنا أيضاً، وتضاربت أفكاري، هل أخطبها له وهو ما زال صبياً في نظري؟! هل أستسلم لجنونه ولخرافة الحب؟! سيتبخر حبه بمجرد أن تلد طفله الأول ويبقى العبء طوال العمر ويلعنني مدى الحياة! هل أسافر به بعيداً لينساها، أم أن هذا سيكرس أطلالها على عين قلبه أكثر؟

وبرقت لي فكرة أن أقابل الشابة بنفسي، وأعرض

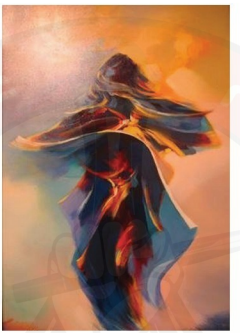
عليها حالة ابني علها تساعدني على علاجه، ربما يقترب منها ويعتادها وينساها، أو ربما توصد قلبها فيودع جنونه بها. ذهبت إلى مقر عملها، وابتسمت بأدب بأنها على استعداد تام لأية خدمة، قصصت عليها القصة، وحاولت أن أوضح لها من الناحية الرزينة التي أفكر أنا بها، فاتسعت دهشتها وأطرقت صامتة، وسهمت أرقبها بتفحص لأرى المخلوقة التي أودعت ابني للجنون.

سهمت طويلاً، أتمعن في عينيها! ومن هنا بدأت قصتي أنا!! صحيح أني صادفتها سابقاً، لكنها كانت مصادفات سريعة وعابرة لا تسمح لي بتمييز لون عينيها على الأقل ...

أتعرفين يا سيدتي، كانت من النساء اللواتي يتمتعن بجمال هادئ لا يبهرك منه ضياء أو بريق ولكنه يتسلل إلى قلبك قبل عينك بنعومة، ويزداد إحساسك بفتنته كلما طالعته أكثر، هذا ما طالني يا سيدتي من نظراتي الساهمة، واعذريني فقد لا أجيد الوصف، ولكن يخيّل إلي أنك فهمت أنها من ذاك النوع الرقيق الذي تتهادى إليك عذوبته كنور قمر في ليلة ساكنة. أخذت أتأملها أكثر وأنا أحس بوافر من القلق حتى رفعت رأسها ووعدتني بأن تحل الموضوع... أحسست بأني أتضاءل أمامها... فقد انتابني خوفاً من أن تطردني مثلاً وتسخر مني... لكنها كانت ذكية ولبقة... مرت الأيام ولم أعرف ماذا حدث، ولكن ابني بفعل السحر عاد إلى نفسه، شامخاً بالأمل، يلتزم بمواعيد محاضراته الجامعية... أتراه بفضل هذه المخلوقة النادرة؟

شعرت برغبة جامحة تدفعني للذهاب إلى مكتبها مرة أخرى لشكرها، وتوالت لقاءاتنا... اضحكي يا سيدتي ملء شدقيك... اضحكي على الرجل الرزين الذي كان ينعت الحب بالخرافة وغرق في شبر شوقه! أيمكن أن يكون هذا معقولاً أن أحب الشابة التي يحبها ابني... لقد سلبتني صوابي حتى اقترح علي قلبي الاقتران بها بينما قلبها مشغول بابني! ■

لا قدمان في الهرب



[منال العويبيل *]

I

في صدري ركضٌ حثيث
تحاول قدماي أن تتبعه.

II

تطلقين رجليّ للمشي على حدود مضمارك
المرسوم بطبشورٍ رخيص،
بينما القيد على ساقي لم يعد كطرفِ شرشفِ
صلاتك
الذي كنتِ تعقدينه حول قدمي – وأنا طفلة – في
الحرم
لم يعد هناك أغلال...
فلا قدمان في الهرب
حبستِني بنظرتك
وأخذتِ الخطوات في جيبِ
معطفك.

* شاعرة من السعودية.

III

أنظر إليكِ كل ليلةٍ في المرآة؛
لعينيكِ المستنسختين في عيني،
لتكوين وجهكِ في عظام حنكي،
طولنا المتقارب،
وسلسلتنا الوراثية في الشيب المبكر والوعكات...
إلى أن ألمح أثركِ في ندبة روحي
فأرسم على المرآة ذات الشجّ في القلب

IV

طوبى للغرباء
الغرباءُ باعتبارهم الأهل العابرين
طوبى باعتبارها اتجاه الغربةِ الأخير
ونحن هنا الغريبينَ الذين نظن أن بابَ طوبى سيغلقُ دوننا؛
لأننا نتأخرُ في صالةِ التدخين

V

نقول للأصدقاءِ عند سكرةِ القلب أنهم كالأهل
ونقول للأهل في نوبةٍ عاطفية أنهم أصدقاء بالدم
نحن الذين نتحدث باسم الصداقة والأهل
نتحدث عن أصابعنا الناقصة على مقبض بابِ
مخرجٍ يؤدي إلى الداخل
من بابٍ ليّ ذراع الطريق

VI

ما الذي يحدث في صدور البنات الأرِقات في الساعة 2:30 صباحاً؟
ما الذي يمكن توثيقه والوسادة في برنامج حماية الشهود؟

VII

تخليكَ...
هي اللعنة التي لم تغفرها كلما اصطدمت ببابٍ
تحول إلى جدار
بينما ذاكرتها العاطفية اختلطتْ بقائمةِ أغانٍ لا تخصكما. ■

مركز الدراسات والبحوث
شباب ثورة 14 فبراير

القمامـة

[أحمد العلوي *]

الشخصيات:

1 – فراس: شاب حديث التخرج من الجامعة.

2 – تهامة: زعيم المنفي.

3 – سهيب: نائب الزعيم والمشرف على قمامة متوسطي الدخل.

4 – عراج: المشرف على قمامة الفقراء.

الأجواء العامة:

الشكل العام للمسرح هو منفى للقمامة؛ حيث توجد العديد من أكياس القمامة المليئة، والأوراق والحاجيات المبعثرة، والفوضى القذرة، وصفائح القمامة التي يسكنها مواطنو المنفي.

* كاتب مسرحي من البحرين.

الفصل الأول

يدخل الشاب فراس إلى خشبة المسرح وهومكتئب حزين وكله ضجر، وضنكة، وعلامات السأم تشع من وجهه حتى يصل إلى منتصف المسرح ويبدأ...

فراس: آه يا سلام... ليت أيامي تدور ثم تبكي وتقول... وتنشد على المغول... ليتها تقرأ كف المغفلين وتقول... وليتها تبكي على الضحك المخنوق من الألف إلى النون ثم تعرفها بما شاء أن يكون... ليتها، وليتها، وليتها... «وهو يروح يميناً وشمالاً»... ما هذا المكان... «وهو يتلفت»... منفي القمامة... إلى أين ساقتني قدمي إلى مقبرة الحاجيات ومنتهى المشتريات... «وهو يتفحص»... ما هذا؟ إبريق شاي ألماني الصنع، يا حرام. و... و... ما هذه؟ طاولة مدرسة، يبدو أنها من الميزانية القديمة... « وهو يمسح ما عليه»... لقد كتب عليها... عليها... قم للمعلم ووفّه التسفيه... كاد المعلم أن يروح فيها ... ها... ها... ها... واو... ما هذا حذاءٌ إيطالي، يا له من عز...

وهو على هذا الحال يقوم عمال النظافة بإلقاء النفايات على المنفي... ويتعجب فراس من الأمر.

فراس: ما هذا؟ نفايات منطقة واحدة في بلدي! «محاولاً مد يده إلى أحد الأكياس»

عراج: لا تلمس... لا تلمس...

فراس: من هنا؟ من هنا؟ «وهو مفزوع»

عراج: لا تلمس أي بضاعة أو سلعة... لا تلمس... لا تلمس... «وهو يخرج من القمامة»

فراس: من... من...؟

عراج: نعم أنت لا تلمس...

فراس: من أنت و... ولماذا...؟

عراج: لا تغير الموضوع... أنزل من يدك هذه الأشياء أولاً.

فراس: حسناً... حسناً... لكن من أنت... ولماذا أنت...؟ «وهو ينزل الحاجيات»

عراج: ولماذا تسأل؟ وما هي درجة الاستفادة من الجواب؟

فراس: إني لأعجب من مكانك ومنظرك!

عراج: أتعني أن منظري...

فراس: لا... لا... لا... المعذرة... ولكن من أنت يا سيد...؟

عراج: من أنت كي تسألني عن اسمي ومن أكون؟

فراس: أنا فراس محمود، من سكان الحارة الشرقية للمنطقة الرابعة وقد أنهيت دراستي الجامعية قبل سنة وأنا...

عراج: حسناً... حسناً... لا يعنيني المزيد...

فراس: المعذرة.

عراج: معك السيد عراج، دكتور في القمامة وتجميعها...

فراس: إعادة تصنيع...

عراج: يا غبي إعادة استعمال هذا أولاً ولا تقاطعني وإلا...

فراس: آسف يا دكتور آسف.

عراج: أنا مخيف.

فراس: نعم يا دكتور.

عراج: إني قوي.

فراس: نعم يا دكتور.

عراج: ها ها ها...اسمع يا بني...قلت ما اسمك؟!

فراس: فراس يا سيدي فراس.

عراج: نعم. اسمع يا فراس نحن هنا نقوم بإعادة توظيف القمامة، وذلك حفاظاً على الدخل القومي، والمال العام من الهدر، فكل كيس هنا يحمل في خباياه الكثير من الخيرات، فهو من الشعب وإلى الشعب.

فراس: نحن أتعني بوجود غيرك من يقوم على هذه الصنعة؟

عراج: قد تستعمل نحن للتعظيم كما تستعمل للكثرة... «وهو يشعل سيجارة »

فراس: دكتور عراج لماذا... لماذا... قبلت... القيام بهذه الصنعة؟

عراج: غبي... يجب أن يكون السؤال لماذا قبلت بتولي إدارة هذه الشركات والمؤسسات؟

فراس: المعذرة. لماذا قبلت تولي إدارة هذه المؤسسات والشركات؟

عراج: والجواب... لا يعنيك.

فراس: آسف.

عراج: بني فارس.

فراس: فراس سيدي فراس.

عراج: أعلم لكن هذا أسلوب المثقفين... بني فراس إن هذا المنفي يضج بالكثير من الخيرات ولكن الذكي من يستخدمه، فآلاف الناس كانوا وما يزالون يتخرجون من هذا المنفي العظيم، والمنفي مدرسة إن أعددتها أعددت شعباً طيب الأعراق...

فراس: أتعني أنني إذا عرفت استعمال المنفي لن أحتاج إلى وظيفة وسأكون غنياً.

عراج: فراس.

فراس: نعم.

عراج: أنت غبي.

فراس: لماذا؟

عراج: لأنك بدون وظيفة لن تكون غنياً.

فراس: كيف؟

عراج: بدونك من... سيديرها... يرعاها... يعتني بها.

فراس: من هي؟!

عراج: المناقصات...

فراس: أي مناقصات !

عراج: العامة والخاصة والوساطات...

فراس: أي وساطات !

عراج: الأقاربية والمعارفية والحكايات...

فراس: أي حكايات !

عراج: الضارة والنافعة

فراس: ماذا تعني بكلامك؟

عراج: شؤون الموظفين.

فراس: أتقصد التلصص والسرقة... و... الإتاوات...

عراج: بل أعني المعلومات العامة والقروض

الحسنة والهدايا.

فراس: لا يجوز... لا يجوز...

عراج: وما الذي لا يجوز...

فراس: ما تقولـــه من ســـرقـة و... أعـمـال اللصوصية...

عراج: كن واقعياً وبلا مثل.

فراس: ليس كل الواقع صحيحاً.

عراج: بل كل الواقع صحيح... ولماذا تدعوها باللصوصية؟ ... إنها «عين واستعين».

فراس: إنها لصوصية... وأنا لست لصاً.

عراج: إنك متخلّف رغم ما تدعيه من دراسة.

فراس: دعني أغرق في تخلّفي لكن بعيداً عن اللصوصية... حتى أنت يا من تسكن هنا توصي على أكل الكتف، لقد تسللوا إلى هنا، تريد أن تأكل كما يفعل ندماؤك خارج هذا المنفي... «بصراخ»... باقي اللصوص المتسكعين في طرقات المدافن... لا... لا... الكل يسرق... لا... لا... «يجوب المكان وهو في قمة الأسى، ويركل، ويضرب هنا وهناك ويصل ليركل صفيحة قمامة سهيب».

عراج: لا... لا... «ولكن دون جدوى»

تنطلق أصوات مخيفة وأشياء تتكسّر ترجّ المكان خوفاً وفزعاً... ويخرج سهيب من صفيحة القمامة...

سهيب: من تجرأ وضرب صفيحة قمامتي؟ من؟

عراج: لست أنا... لست أنا يا سيد سهيب... صدقني لست أنا...

فراس: ما بك يا دكتور عراج؟!

عراج: اسكت الآن... اسكت.

فراس: دكتور عراج... دكتور عراج...

سهيب: دكتور عراج... يا للهول! عراج النتن يسمى دكتوراً... من أنت؟ «وهو يشير إلى فراس».

فراس: أنا ضيف الدكتور عراج.

عراج: أنه ليس بضيفي.

فراس: ما بك يا دكتور! سهيب: تعال إلى هنا... اقترب يا ضيف الدكتور...

فراس: ماذا تريد؟

سهيب: أوتعلم من هو الدكتور عراج؟

فراس: نعم أعلم... إن الدكتور عراج هو مدير أو رئيس إدارة مؤسسات وشركات المنفي... «عراج يلطم على خده»

سهيب: ها. ها... ها... أعدها مرة آخرى... رئيس المنفي... ها... ها... ها... «فراس مستغرباً» إن هذا الشيء يدعى عراج النتن وهو رئيس... لكنه... رئيس تجميع باقي القمامة النتنة العفنة... إنه أكثر من صعلوك مزابل.

فراس: أهذا صحيح يا سيد عراج...

عراج: نعم هذا صحيح يا فراس...

فراس: لماذا كذبت علي يا دكتور عراج... عفواً عراج النتن أو عجار النتن... أسلوب مثقفين.

عراج: من له حيله فليحتل...

سهيب: اقترب مني يا... يا... يا فراس... وأنت يا نتن اجمع زبالتك القذرة.

فراس: نعم يا سيد سهيب...

سهيب: تبدو كطالب في الجامعة...

فراس: نعم يا سيدي، لقد أنهيت دراستي الجامعية قبل عام، وأنا الآن أبحث عن وظيفة... لكن دون جدوى...

سهيب: ولكن ما الذي جاء بك إلى هنا؟

فراس: رجلي... لا أدري يا سيد سهيب... لقد أبصرت نفسي وأنا في هذا المكان... كنت أتجول.

سهيب: وما هي جهتك؟

فراس: لا أدري.

سهيب: إنك ترمي إلى المجهول.

عراج: مجهول القمامة...

سهيب: مداخلة ثانية وأقطع أذنيك يا نتن... «وهو يصرخ»... نعود إلى موضوعنا... كنت ترمي إلى المجهول. «وهو يخرج من صفيحة القمامة»

فراس: المجهول وهل المجهول يقصده غيرنا !

سهيب: أنت لا تدري من أين أتيت أو إلى أين ذاهب؟

فراس: من أين أتيت؟ أعلم من الحارة الشرقية للمنطقة الرابعة... هناك أسكن...

سهيب: أصحاب القمامة الفارغة...

فراس: القمامة الفارغة...

سهيب: للصنعة أحكام...، إذن أنت من الحارة الشرقية للمنطقة الرابعة... ها أنت تعلم من أي النواحي أتيت.

فراس: لكن لا أعلم لماذا أتيت؟!

سهيب: أتيت لتكمل ما بدأ فيه آباؤك وأجدادك... لتبني وتعمر... وترمي القمامة...

فراس: سأرمي القمامة... سأرميها حتى إذ لم أبنِ أو أعمر... لكن لماذا أبني وأعمر؟ قل لماذا؟ حتى يباع عملي في السوق السوداء على قصاصات الورق المنمق والمعطر بهيئة الأمهات البليدات أو ليتبل بالنبيذ الأحمر وهو خلاصة دماء الأقزام وبيضاء الثلج... أو لأضيع مع ملايين السلع المنتجة في المصانع القديمة التي لا تتعب من خصوبة منتجاتها.

سهيب: أنت متشائم.

فراس: أنا لست بمتشائم بل واقعي.

سهيب: بل متشائم ويبدو أن أفكارك رجعية

فراس: هل تسمي الواقع تشاؤماً؟

سهيب: وأنت تعني أن التشاؤم هو الواقع...

فراس: يا سيد سهيب إننا نباع كل يوم... وليت السعر مجدٍ...

سهيب: وماذا في ذلك؟!

فراس: نحن البيع المباع.

سهيب: قل أنا بيع مباع.

فراس: أو تنكرها وأنت فيها.

سهيب: ومن وضعني!

فراس: الجرذان والبياعون.

سهيب: ليس بصحيح.

فراس: اعترف يا سيد سهيب... اعترف بها لا تهرب مثل الفراء المصطاد... لأن هربك هذا لن يؤخر في الأمر شيئاً ولن يجدد أشياء... وحتى نفيك لذاتك هنا لا يحرق الحقيقة.

سهيب: أنا لست كما تقول.

فراس: بل كما أقول وتقول العرافات... نحن بيع مباع.

سهيب: لا... لا. لست كذلك. «بكل برودة»

فراس: إذا لم يعجبك المصطلح فخذ بالمعنى... فأنت وأنا والكل هنا وهناك مقيدون تحت إمرة الخبر.

سهيب: وأنا أقول... لا...

فراس: اعترف يا سيد سهيب، فمنذ أن كنا وكانوا... تبعاتٌ للقرار الجماعي اللا مسئول... ومطبقين للأوامر القوية الأوحدية.

سهيب: حسناً... بيع مباع... وغيره ماذا تريد... هل هناك من جديد؟

فراس: تعترف بهذا!

سهيب: نعم أعرف واعترف... ومنذ زمن قد نسيناه وهل تعرف كيف؟

فراس: كيف؟

سهيب: لقد تحايلنا على أنفسنا، أتينا من طريق الرجاء الصالح ومن بعدها عبرنا مضيق ماجلان... وهي شجاعة وقوة في النفس لا يدركها إلا المغاوير...

فراس: هذا فشل رغم الجغرافية المخروطية التي فيك.

سهيب: فشل... والذي يسمعك يحسبك من الناجحين... أيها الفاشل في كل الأمور.

فراس: أنا لست بفاشل.

سهيب: وهل هذا صحيح يا خريج الجامعة؟ ماذا استفدت من الإجازة الجامعية؟ أين العلوم التي سهرت الليالي وأنت تحاكيها؟

فراس: إنها علوم حيوية وحساسة.

سهيب: دع عنك الحيوية والحساسية... هل ستوجد لك قمامة؟ وهل سترميها كل يوم أو... في السنة حسنة؟

فراس: ليس مهماً.

سهيب: ليس مهماً، لو كانت قمامتك تأتي من المنطقة الخامسة أو السادسة... أو من الحارة الغربية في منطقتكم المقرفة.

فراس: على الأقل... على الأقل... على الأقل أن تعيش حراً.

سهيب: ها... ها... ها... حراً... أم... هراً؟

فراس: كفاك سخرية يا سيد سهيب.

سهيب: وأنت كفاك هراء.

فراس: أتعني أن المطالبة بالحرية... هراء!

سهيب: إذا أردت أن تطاع فاطلب المستطاع...

فراس: وهل الحرية مستحيلة... كي...

سهيب: وأكثر من مستحيلة...

فراس: ولماذا مستحيلة؟

سهيب: لأنك أنت مازلت أنت، وأنا لم أزل أنا...

والكل مازالوا هم...

فراس: الكل يتغير بأول نسمة هواء من نسيم الحرية...

سهيب: لا تخادع نفسك يا فراس.

فراس: إني لا أخادع نفسي... أن نسيم الحرية هو أحلى نسيم...

سهيب: في رأسك الكثير من الزحام... وعقلك مشبوه بأطراف الحديث الباقي من حكايات جدتك العجوز.

فراس هذا ليس صحيحاً... أنا في قمة وعيي وبدون أي زحام أو شبهة.

سهيب: بل هوكما قلت.

فراس: لا تغير الموضوع.

سهيب: هذا صلب الموضوع... إنك مشوش بالماهية والأخذ والرد على الأحجية، متناسٍ في طلبك للحرية بأنك ممن يريدونها وعقلك مازال يفكر كما يريدون وقلبك ينام بهدوء تحت أكفان الضمير... وأنت مازلت أنت وهم مازالوا هم...

فراس: لكني لست كذلك.

سهيب: وهم ليسوا كذلك... فأنت مازلت أنت وهم مازالوا هم...

فراس: لكن...

سهيب: لا يوجد لكن في الموضوع... لأن الصواري لا تحتاج إلى أعلام كي تكون قوية... والنار لا تحتاج إلى من يراقبها كي تحرق... وأنت مازلت أنت، وهم مازالوا هم...

فراس: إنها تحتاجنا وهي الوحيدة لنا...

سهيب: أنت مازلت أنت، وهم دائماً هم...

فراس: أنت مازلت أنت... وهم مازالوا هم... ماذا تعني بهذا؟

سهيب: حتى هذه لم تعرفها ؟

فراس: لا... لا... لم أعرفها... أخبرني أنت عنها .

يهم سهيب في البحث في أحد الأكياس بينما يطوف المكان صراخ فراس عن السؤال حول ما قالوا... وعند هذا الموقف يحاول عراج التدخل ويشير أولاً إلى أذنيه...

عراج: حتى على قطع أذني... ألم تفهم يا فراس كلام السيد سهيب.

فراس: من أسلوب المثقفين...

عراج: نعم عراج النتن... عراج منظف المنفي القذر ... لكني أفهم أحسن منك... يا خريج الجامعات.

فراس: ماذا تعني؟

عراج: إنك لم تفهم معنى الكلام بأنك مازلت أنت...

فراس: وهم مازالوا هم... إنه يرمز.

عراج: بل هو يوجز... يوجز شرحك لنفسك وشرح الآخرين لك... فأنت مازلت تفكر بالمثل وكيف تطبق والباقي في دوارات العالم الكبيرة تائهون...

فراس: هل أنا مرموز بأنا...

سهيب: بل أنت مرموز بأنت...
فراس: والواقع... ومصادره...
سهيب: وأرجوزتك العمياء...
فراس: يوجد من يدبر لحياتي وحياتكم ... ويريد حسب هواه...
سهيب: ولم نقل غير سواه.
فراس: إنكم لا تعلمون ماذا يجري خارج المنفي من أمور.
سهيب: دعها تموج وتمور...
عراج: ولعلنا بها ندور...
فراس: كلاكما يخفي...
سهيب وعراج: بل نحن نقتفي...
فراس: تقتفون المصائب.
سهيب: أية مصائب؟!
فراس: ما يحيطنا من مصائب ونوائب.
سهيب: أتعني الأحداث العالمية؟
عراج: أم القمامة المحلية؟
فراس: القمامة المحلية...
عراج: يعني من منتجات الصناعة الوطنية...
تهامة: ياله من ذوق... «من داخل صفيحة القمامة»
فراس وسهيب وعراج يبحثون عن مصدر الصوت... حيث يهم تهامة بالخروج من صفيحة القمامة على صوت الموسيقى الصاخبة... ويؤدي مقطعاً استعراضياً يليق بالرئيس تهامة.
عراج وسهيب: السيد تهامة. «وهم ينحنون»
فراس: السيد تهامة! «يشير عراج لفراس بالانحناء... وينحني فراس مع الآخرين للسيد تهامة»
تهامة: السلام...
سهيب وعراج:

السيـــد تهامة	صاحـب المجـد
فـي قيـــامـة	وفـي المهـــد
منتصراً دائمـاً	فـــهوكالـــد
كلهم راكعـون	للـــولاء دائـمون
انتم الـحاكمون	أننا الحـارســون

للمـجـد... للمـجـد... للمـجـد...
السيد تهامة
صاحب المجـــد
تهامة: قيام... «يقوم تهامة باعتلاء كرسيه الرسمي... ويقف سهيب على يمينه وعراج على شماله كحارسين وكل منهما يحمل رمحاً»... من ذلك الشخص هناك؟ «وهو يشير إلى فراس»
سهيب: إنه فراس... يا سيدي الرئيس...
تهامة: رفاس... ها... ها... ها...
سهيب: إنه زائر لمملكتكم يا سيدي...
تهامة: يا غبي لقد أعلنتها جمهورية بالأمس...
سهيب: المعذرة يا سيدي...
تهامة: لا بأس. .لا بأس... سأعلنها إمبراطورية...
سهيب: جميل... جميل...
تهامة: رغماً عن أنفك... وهل هو زائرٌ رسمي للديار؟

سهيب: لا أدري...

تهامة: ألقوا القبض عليه وارموه في السجن حتى يتعفن...

فراس: أنا!

تهامة: لا . أمي... تعال... تعال لأسألك يا...

فراس: أسلوب المثقفين... «بصوت خافت». . فراس يا سيدي فراس...

تهامة: هل تريد أن تزور البلاد بصفة رسمية...؟

فراس: نعم يا سيدي نعم...

تهامة: لهذا يجب أن تخرج خارج الديار أولاً وتنتظر تأشيرة الدخول... وبما أنك هنا داخل الديار فهذه مخالفة قانونية... ماذا يقول القانون لهذا يا سهيب؟

سهيب: عقوبة التسلل إلى البلاد هو السجن خمسة أعوام مع الأعمال الشاقة...

فراس: لكني... لم... لم... « وهو مفزوع»

تهامة: لكن هذا سيحل... « وهو يرمز إلى النقود بيده»

فراس: عشرة...

تهامة: إنها لرفع التهمة...

فراس: عشرون...

تهامة: يجب أن تخرج من الديار وتنتظر...

فراس: ثلاثون...

تهامة: ستطول مدة عمل التأشيرة...

فراس: أربعون...

تهامة: سيتاح لك الزيارة لمدة يوم...

فراس: خمسون...

تهامة: ستقوم بعمل إذن التأشيرة بنفسك... حيث ستطوف على 2550 موظفاً في 22 دائرة، لتحصل على 2000 توقيع وهذه الدوائر موزعة في البلاد من الشرق الأقصى إلى الغرب الأدنى... هذا غير الفحوصات الطبية والنفسية وغير الاستمارات...

فراس: ستون...

تهامة: بعد أسبوعين...

فراس: سبعون...

تهامة: راجعنا بعد أسبوع...

فراس: ثمانون...

تهامة: قل مائة...

فراس: لكن مائة... مائة... حسناً مائة.

تهامة: عراج أين الختم؟

عراج: تفضل يا سيدي.

تهامة: «تهامة وهو يختم التأشيرة» تفضل يا سيد فراس هذه تأشيرتك ومرحباً بك في وطنك الثاني.

فراس: وأخيراً...

يقوم كل من عراج وسهيب بحملة إعلانية عن الفنادق والأسواق وما تتمتع به المنطقة من سياحة.

تهامة: لكن قل لي ما هي أهدافك وأسبابك لزيارة ديارنا يا فراس...

فراس: في الحقيقة إن الهدف وراء زيارتي هذه

لم يكن...
تهامة: لم يكن... لم يكن... «وهو يصرخ»... تأكدوا منه...
يهم عراج وسهيب بأخذه وتقييده بالكرسي... ويحاولون استجوابه... سهيب يسأل ويقرأ وعراج يكتب...
سهيب: اسمك؟... اسم أمك؟... أين تسكن؟... ما هي أحلى طبخه عندك؟... كم سنة؟ ... أين تعمل؟ ... ما هو أول حرف من اسم أبيك؟ ... اعترف ... هل تعرف هذا الشخص؟ ... اسم ممثلة مصرية راحلة؟ ... اسم مغنٍّ شبابي؟... من أين لك هذا؟ ... حبيب جولييت؟ ... أم مندل؟ ...
يتلعثم فراس بالرد على هذه الأسئلة ... وكله استغراب من الموقف... يقوم عراج بفك قيد فراس ويسلم سهيب الجريدة بينما عراج يمسك فراس...
سهيب: ممتاز يا سيدي... بريد رقم 209999 .
تهامة: لم يكن ماذا يا فراس...؟
فراس: لم يكن... لا أدري... !
تهامة: الهدف من وراء زيارتك لديارنا...؟
فراس: نعم الهدف... نعم... أتيت إلى هنا بالصدفة... كنت أتمشى وأنا أفكر وأسرح في ركب خيالي...
تهامة: ولماذا كل هذا؟
فراس: أفكر فيما حولنا... ما يعترك من أمور وما يقفز على السطور... ما يسود العالم من وهن وكيف الخلاص منه...
تهامة: في كل هذا كنت مشغولاً... وما الحل؟
فراس: الحل... الحل... لا أدري...
تهامة: أنا لدي الحل...
فراس: لديك الحل...
تهامة: نعم لدي الحل... هيا يا مستشارين أعلنوا المحكمة وأعلوها لنقاضي كل روافد الوهن للعالم ونخلص العالم منه... هيا علوها صارخة مجلجلة... إلى الأمام يا حمام السلام ويا أغنام الكلام... يا جهابذة الوعي واللاوعي تجمعوا لنعرف معنى الخلاص... إلى الأمام سيروا...
«وهو يخطب فيهم خطاباً حماسياً»

تـقفـل الســتـارة

الفصل الثاني

تدور أحداث هذا الفصل في قاعة المحكمة التي وضعت في المنفي بقيادة تهامة وهو بدور القاضي والمستشارون هم سهيب وعراج... وفراس بدور المحامي للمجني عليه والحكمة... وفي قفص الاتهام وضعت خارطة العالم.
يبدأ الفصل بصوت الحارس الذي يعلن عن إقامة المحكمة... وذلك بدخول تهامة والمستشارين وهم عراج وسهيب.
الحارس: محكمة.

عراج: حضرات السيدات والسادة الحضور إنكم اليوم هنا لحضور أهم محاكمة عالمية، إنها محاكمة الوعد الموعود والعهد المعهود، إنها محاكمة العالم من العالم وقد عقدت هذه المحكمة بأمر من السيد تهامة القائد العام لهذا المنفي العظيم... وأنا اليوم ومن مكاني هذا أشيد بالجهود العظيمة التي يبذلها المنفي في عمليات التقرير والتحقيق وإحقاق الحق وملاحقة المجرمين والطرائد... لقد شجب هذا المنفي العديد من القضايا والأمور الهامة وغير الهامة ونددو ووعد بالقيام والقعود وهتف من صميم قلبه على الاتفاقيات والمواثيق، وإنني اليوم أطالب بإعادة الخردوات الأجنبية إلى القمامة المنزلية... بلا صناعة محلية بلا كلام فاضي... كما أطالب...

يقوم أحد الاشخاص برمي عراج بحذاء قديم حتى يجلسه مكانه بدون حراك...

سهيب: فتحت الجلسة... يتفضل محامي الدفاع.

فراس: أنا يا سيدي.

تهامة: عرف بنفسك.

فراس: فراس.. واحدٌ من...

تهامة: أبي فراس الحمدائي في دارنا. .يا مرحبا يا مرحبا، حللت سهلاً...

فراس: عفواً سيدي الرئيس، أنا فراس محامي الدفاع.

تهامة: حسناً... حسناً... أكمل. .أكمل. .

فراس: سيدي الرئيس حضرات السادة المستشارين وكل من تحت قبة هذه المحكمة، إني اليوم أعرض لكم اليوم قضية مهمة وأطرافها عدة ونحن سواء كنا هنا أو هناك نقع تحت وطأة هذه القضية وتبعاتها وإننا اليوم نجلس ونتعاقد لحل هذه القضية...

تهامة: بدون إطالة ادخل في الموضوع...

فراس: إنه نفس الموضوع!

سهيب: أو تعاند المحكمة...

عراج: هذا يدل على ضعف القضية والملقي، ففي عام 1563 قام أحد الأباطرة بإقامة دولة في أقاصي الشرق وهذه الدولة جعلت...

تهامة: عراج...

عراج: نعم يا سيدي...

تهامة: اصمت... أكمل يا فراس.

فراس: إني أطالب عدالتكم بإقامة العدل وذلك بإدانة المتهم ومقاضاته...

تهامة: وما نحن فاعلوه اليوم يا معتوه.

فراس: أعني... أعني...

تهامة: لا تعني... لا تعني... هيا ابتدئ واختر بلداً لنحاكمها ... هيا... هيا. . لا تقف مكتوف الأيدي.

فراس: هذه...

«يصدر صوت صفارات إنذار ويتزعزع المسرح»

تهامة: هل رأيت هذا فقط للإشارة إليها... اختر غيرها...

فراس: لكن.. لكن...
سهيب وعراج: أش... أش...غيرها...غيرها...
فراس: هذه.
تهامة: إنها دولة جارة.
فراس: إذن... هـ...
تهامة: لا... لا...
فراس: ولماذا لا؟
تهامة: تعال لأخبرك في...
فراس: حسناً... حسناً... «وهو مخذول بعد أن يخبره تهامة»
تهامة: يوجد غيرها الكثير.
فراس: هذه.
تهامة: صناعية.
فراس: هذه.
تهامة: تجارية.
فراس: وهذه.
تهامة: غذائية.
فراس: وهذه.
تهامة: بحر.
فراس: هذه بحر...
تهامة: نعم بحر... بحر.
فراس: بحر... بحر... لكن لم تبقَ دول.
تهامة: وهذه.
فراس: أي واحدة.
تهامة: هذه... ترترون...
فراس: ترترون... أهذه دولة...
تهامة: أنت هنا تريد المحاكمة ولا أظنك آتياً لنقد الأسماء... فلا تحتقر كيد الضعيف فلربما تموت الأفاعي من سموم العقارب.
فراس: المعذرة سيدي الرئيس... ولكن...
تهامة: ولكن ماذا؟... أليست بلداً في العالم...
فراس: نعم.
تهامة: إذن ستحاكم...
فراس: لماذا؟
تهامة: أنت يا من طلب المحاكمة تسأل !
فراس: أنا لا أسأل عن المحاكمة بل عن البلد...
تهامة: هل تريد أن يحاكم... نعم. .أم... لا...
فراس: لا أدري... ولكن...
تهامة: وافق... وافق... لنبتدأ... وافق...
فراس: حسناً... لنحاكمها...
عراج: ستبدأ الجلسة الأولى... لمحاكمة القطر المشبوه، البلد سترون... إنه لبلد جائر، مستبد سنعلمه الدرس الأول من هذا المنفي الذي يقيم العدل حتى على لا نفسه فلطالما ندد بنفسه على نفسه وعاقب...
تهامة: عراج...
عراج: نعم سيدي...
تهامة: أولاً اسم البلد ترترون...
وثانياً وهو الأهم... اخرس...
عراج: حاضر سيدي.
تهامة: تفضل يا فراس.
فراس: سيدي الرئيس، حضرات المستشارين،

إن هذا البلد النائي البعيد، بعيدٌ جداً عن تطبيق العدالة والقانون البشري، فهذا البلد بعيد كل البعد عن إيجاد الميزانية البشرية الصحيحة التي تعطي...

تهامة: على ذكر الميزانية، ماذا فعلت في الميزانية الجديدة لهذا العام يا سهيب؟

سهيب: كما أمرت يا سيدي، فكل شيء على حسب أمرك ورأيك.

تهامة: وأنت يا عراج ماذا فعلت بالمناقصات؟ هل رست على أصحابها المساكين؟

عراج: نعم يا سيدي.

تهامة: أُه... فراس... أكمل يا فراس... أكمل...

فراس: لقد استطاع هذا البلد الصغير النائي، التهرب من كل المواثيق والاتفاقيات العالمية المبرمة لحماية الجنس البشري فيه وذلك بسبب طريقة المواصلات إليه...

تهامة: المواصلات... المواصلات... صحيح كل شوارع الديار تحتاج إلى تجديد وإعادة إنشاء، أقيموا مناقصة لهذا الأمر...

سهيب: مناقصة تجديد وإعادة إنشاء للشوارع قيمتها 10 ملايين.

تهامة: سأقبل... موافق.

عراج: لقد رست المناقصة على شركة الاتفاق بـ 5 ملاين.

تهامة: صبغ الشوارع وتخطيطها يكفي بـ 1 مليون ... لك يا سهيب.

سهيب: لا داعي للصبغ يكفي التنظيف... بنصف مليون... لك عراج.

عراج: شكراً... ولكن لا توجد شوارع في الديار...

تهامة: هيا فراس... تابع... تابع...

فراس: لقد استبدلت حكومة ترترون مسماها الرئاسي مرتين خلال عشرة أعوام ومن خلال رئيس واحد...

تهامة: على فكرة يا سهيب... هل حسبت مغايرات تغير المسمى إلى إمبراطورية في الميزانية الجديدة...؟

سهيب: نعم يا سيدي.

فراس: سيدي الرئيس... سيدي الرئيس... إن من واجبنا الشجب والاستنكار لما وصل عليه الحال في ترترون، لقد باتت أحوال البشرية في خطر، لقد بات الإنسان الترتروني عرضة للانقراض في أجواء ترترون العمياء... سيدي الرئيس ألا تريد مناقشة هذه القضية؟ ألا تهتم بتطبيق العدل وإحقاق الحق لهذا البلد المسكين؟ أخبرني يا سيدي القاضي ماذا يجري تحت قبة هذه المحكمة كما تدعون؟ هل هو عرض وحل وحكم، أم مناقشة أمور الميزانية وطرح السرقات والمقاسمة عليها وغيرها من أمور ثانوية؟

«وهو غاضب»

تهامة: هدئ من روعك في القضية.

فراس: سئمت العبودية. «يصرخ»

تهامة: شعرٌ هذا أم قافية... ها... ها... ها...

فراس: لا ليس شعراً يا سيد تهامة... يا أمير السرقات يا زعيم اللصوصية.

تهامة: أنا زعيم السرقات واللصوصية؟! أنا يا مضحكة الأجيال، يا حثالة العالم الضائع، أغلق فاهك يا ضياع الأشياء.

فراس: أنت يا حثالة المنفي، أنت يا من تقول... يا ثرثار، يا لص، يا سارق... يا لئيـــم أنت وشراذمك الوقح، يا مخادع يا لص... يا لص... يا حرامي... «وهو يضج بالصراخ»

تهامة: اقبضوا عليه لأعلمه من هو... ومن أين أتى...

يقوم كل من سهيب وعراج بمسك فراس من ذراعيه وفراس يصرخ...

تهامة: إذا كنا حثالة وقاذورات، فنحن نعيش هنا، في المنفي في مكان تجمع هذه القادورات والنفايات، لكنك أنت يا من تسكن خارج هذا المنفي تعيش لتلقي على سريري، على حياتي، لتغرقني بأوساخك وقمامتك...

فراس: وأنت فرحان بذلك... «بصوت عالي»

تهامة: نعم لأن الإنسان يفرح حين يحصل على قوته...

فراس: اخرج خارج هذا المنفى... اخطُ خطوة خارج المنفي وانظر إلى الناس... إلى الحياة... إلى العالم...

تهامة: إلى الحياة... إلى العالم... إلى الناس... ولماذا أنت هنا يا... فراس؟

فراس: كنت... كنت... أمشي ولم أجد نفسي إلا وأنا هنا.

تهامة: بماذا كنت تفكر؟

فراس: كنت... أتفكر بأحوالي...

تهامة: كاذب.

فراس: لا لست كاذباً... «وهو يتوارى»

تهامة: بل أنت تكذب...

فراس: لا. .لا... لست بكاذب...

تهامة: إذن لنكمل المحاكمة إن كنت صادقاً... يا فراس.

فراس: لنكملها... أنا لست بخائف.

ويعود كلٌ من فراس وتهامة إلى مكانه.

تهامة: لنواصل الجلسة.

عراج: نواصل الجلسة الأولى في المحكمة العالمية... محكمـــة.

تهامة: حسنا يا فراس، دعنا من ترترون... وأخبرنا عن نفسك...

فراس: عن نفسي! وماذا عن نفسي؟

تهامة نعم عن نفسك... ألست أحد الأفراد في هذا العالم الكبير؟ ألست أحد منتسبي الإنسانية؟

فراس: نعم. لكن ماذا عن نفسي؟ ماذا تريدون أن أخبركم؟

يدور تهامة من مقعده ويصل إلى فراس ويتكلم معه بكل هدوء.

تهامة: عن الأشياء التي تختبئ في النفس... الشعور واللا شعور... عن والانسياق والاشتياق... عن نفسك ... عن ذاتك وملذاتك...

فراس: لكني... لكني... «كله تخوف» يحضر عراج مقعد الاسترخاء...

تهامة: لكن ماذا يا فراس؟ هيا أخبرني لكن ماذا؟ ... هيا استرخ... استرخ... وحاول الإمعان والتفكير بلا حدود، هيا استرخ وانطلق بخيالك. «تنطفئ أنوار المسرح وتتوجه دائرة الضوء على فراس وتهامة»... فراس... تخيل المجهول الذي ترمي إليه... الماهية التي تقصدها... البشرية التي تنتمي إليها... الكل الذي تريد أن توحده بعد الشتات... من أي المقامات البشرية أنت يا فراس؟

فراس: أنا من... أنا من... لا أدري... لا أدري... «بصوت مرتفع»

تهامة: اهدأ وتذكر... اهدأ...

فراس: لا أدري... لا أدري...

تهامة: تذكر المقامات البشرية الكبيرة... لربما تدري...

فراس: لا أدري... لا أدري...

تهامة: سأذكّرك لربما... القاعدة الأولى على شرفة الهوى...

فراس: لا... لا... لاأدري...

تهامة: سأخبرك...

فراس: لا. .لا. .

تهامة: بل سأجبرك... وأخبرك...

فراس: لا... لا...

تهامة: سأخبرك... من أين أنت وما الذي يجرى بك، لمقاماتك المتناثرة بين التروس... من أين أنت؟

فراس: لا... لا... لا... أريد أن أدري...

تهامة: أنا أريد... وسأخبرك أنت... أنت يا من أنت... ومن أين أنت... أنت من عاهرة لعوب... أنت من فتاة مغناج صغيرة تائهة في بيوت العرايا... أنت من بلاد العهر أوطاني... من كل مترد وأصم... من رائحة أقدام الجنود المنسدلين على حانات الثغر والمبسم... من مخدع الفرج المتقيح... من نبيذ البصاق الفوار... من كل كراسي النهد الأجذم... من دم القمل المأكول... من بقايا القمار الخاسر... من فضلات المضغ وما بعده... من سرير المغالبة الأنجس... من كل أنواع القيح المحلى بكأس المخاط... من بقايا فيضان المجاري... أنت من كل هذا... نعم من كل هذا... ولا تريد أن تدري من أنت...

وفراس يخفي رأسه كلما تكلم تهامة.

فراس: أعلم... أعلم... «وهو يبكي»... لكني أعيش في هذا العالم...

سهيب: في ساحة الحرب المقسمة... في البيوت المهدمة... في الانعدام الكبير... في مشنقة الطفل على السرير... في الترنيمة الأخيرة التي

يتغنى بها قبل الحرق...

عراج: لربما يريد أن يعيش... في الأرض المغصوبة... أو... في القبة المقلوبة... أو في الهرم العكسي... في سعال الديك الغبي... في آخر محرقة للحريق... أو على كرة الغريق...

تهامة: هذا العالم أمامك قل لي إلى أين ستهرب؟ «وهويشير إلى خارطة العالم»

فراس: إلى هنا... لا... إلى هنا... «وهو يشير إلى البلدان»... ليس إلى مكان... ليس إلى مكان... «وهو يبكي»

تهامة: ولماذا... يا من تريد أن تعيش...؟

سهيب: الآن الكون مقسم... والعدل مهدم... والفجر لا يصح وكل يوم... والأم ترضع وليدها سموماً...

عراج: أم لأن الوقت لم يَعُد... والشمس نائمة إلى أجل غير مسمى... والقمر يتسكع في الحانات بعد فض العذرية...

تهامة: والكل يريد... وماذا يريد؟

فراس: يريد أن يكسر ... أن يصرخ... أن...

تهامة، سهيب، عراج: لا... بل هو...

تهامة: يريد أن يكسر القناع بدون ألم.

سهيب: أن يصرخ بدون ندم.

عراج: وأن يكون له العلم.

تهامة: عندما ينفجر السد من خلف الخمار ويخاطب المليح فيه.

سهيب: وتكسر نشوة الحقد أغلال الصخور.

عراج: وألأم الزهاد من الشبع تكون.

تهامة: ستعرف إلى أين ستكون...

فراس: ومتى هذا؟

تهامة: بين كل بصقة وأخرى... وقبل بدء التقيؤ... وبعد الخروج من بيت الراحة...

سهيب: عند كل مزبلة ممتلئة.

عراج: فوق كل بلاعة تغص بما فيها.

يقوم فراس بمحاولة التقيؤ من شدة الكلام الملقى عليه.

فراس: لا أريد... لا أريد... أن يكون لي مكان...

تهامة: ولماذا؟ ... يا فأر المستنقعات ... يا عار العيوب .... يا معدن الوسخ ....

فراس يحاول مهاجمة تهامة ويمسك به عراج وسهيب...

تهامة: أجلسوه لأعرفه المزيد عن نفسه حتى يفيق من كابوسه الوردي... « ويقوم بتصفيعه»... هل غضبت يا فراس... ولماذا تغضب؟ ... أتغضب على من يوفر لك مطالبك... يا لك من جاحد... ها نحن قد وفرنا لك طلب المحكمة...

فراس: لكنكم غشاشون... مخادعون... تزورون الحقائق...

تهامة: نحن كذلك... هيا قم وصف لنا الحقائق... اتركوه... هيا قم.

فراس: العالم يعيش في... في... لا أن في... في... « وهو يتجه يميناً وشمالاً . ويشرح على خارطة العالم» نعم... إنه يعيش في... في انكسار

الماء على الأسطح المصقولة... في فقاعات السم الناقل إلى الأجيال... إنه في خمر المقابر المدفونة تحت خط الحدود... إنه جميل وناعم كرائحة الجثث المتعفنة... والشعر المحروق... «وهو يبكي». . إنه أسود... أسود... أسود... بل يشتكي السواد منه... كما تشتكي النار من حره... إنه مظلم... مظلم...

عراج: لكنه مضيء هنا ...

سهيب: هنا في المنفي يضاء القدر لك...

تهامة: القدر لك يبتسم ويضحك والعالم يضيء من جديد... يلمع من جديد. . ويعيد نفسه بحلة جديده... هيا يا سكان المنفي لنقول من نحن... يبدأ الاستعراض لسكان المنفي ويموج ليثبت لفراس أن المنفي هو أحسن مكان في العالم...

فراس: أنتم هكذا...

تهامة: هل أعجبناك...

فراس: نعم... ولكن...

عراج وسهيب: لكن...

فراس: أعني... بيتي ومكاني...

سهيب: الحارة الشرقية في المنطقة الرابعة.

فراس: نعم

تهامة: أصحاب البطن الخالي واللسان الطويل...

عراج: والقمامة الفارغة.

فراس: نعم «وهو مبتسم»

تهامة: نعم أنت من هنا... لا تخف سنجعلك من هنا.

فراس: أتريد أن أتفكر...؟

عراج: فكر ولكن بعد دقائق ستأتي شاحنة القمامة...

تتجمع دائرة الضوء على فراس حيث يبدأ في محادثة نفسه وتسائل عن حاله...

فراس: من أين أنا؟ ...هل هذا المكان يصلح لأن أعيش؟... لا ...إنه منفي القمامة ...لا ... ولكن العالم ... أليس منفي للإنسان والإنسانية... هنا سأجد نفسي... سأعرف من أكون... لا... ليس هذا بمكاني... لا... لن أعيش هنا... ولماذا لا أعيش هنا؟ هل الحياة أفضل في الخارج من هنا؟... لا... لن أعيش في مقبرة... لكن.

يقف فراس ويصرخ ثم يقع على الأرض...

فراس: أين القمامة الجميلة... «وهويصرخ متجهاً إلى الخارج» ■

النهاية

البحث عن عمل

[إيفان فازوف **]
[ترجمة: عبادة تقلا *]

عندما دخل بينكو زاكوف المنزل، كانت زوجته مشغولة في الفناء، أدارت وجهها الهادئ الجميل، ورمقته بنظرة متفحصة.

لم يكن يبدو عليه ذلك القلق الذي رأته عندما غادر المنزل صباحاً، مما جعلها تدرك أن لديه جديداً يخبرها به.

«هل نجحت؟» سألته.

«بيترونا، هيا إلى الداخل!» قال بينكو قبل أن يوجه بضع كلمات للأطفال الذين كانوا يلعبون بصخب في الجوار، مخلوقات تثير الشفقة بوجوهها الشاحبة التي كبرت قبل الأوان بفعل القلق والحرمان وسوء الطالع.

«بيترونا! لقد وصلت إلى قرار، أنت فقط بإمكانها مساعدتي!» قال بينكو برزانة.

تطلعت بيترونا إليه بذهول، «كيف أستطيع المساعدة؟»

«اذهبي لمقابلة السيد غاردا شيفسكي»

«أذهب لمقابلة السيد غاردا شيفسكي؟»

«نعم، اذهبي واطلبي منه عملاً. كل ما عدا ذلك يبدو بلا فائدة. الناس المهمون يعطون وعوداً لا يلبثون أن ينسوها، فالشجرة الطويلة لا تعطي ظلاً. نحن وحدنا نستطيع مساعدة أنفسنا».

* مترجم من سوريا مقيم في روسيا.
** العمل الفني: صبري راغب ـ مصر.

كانت بيترونا شاحبة ومصعوقة لسماع ذلك الاقتراح الذي كان يبدو شيئاً مستحيلاً بالنسبة لها، مما جعل بينكو غاضباً، «لا تكوني عنيدة وأوقفي تشنجك». قال ذلك فاقداً صبره. «لا أحد سيأكلك! فلا تلعبي دور الأميرة المتكبرة! نحن أناس فقراء، نموت من الجوع، وإذا لم أحصل على عمل فكيف لي أن أطعمكم في الأشهر القادمة؟ هذا العمل هو حياتنا، خبزنا الذي سنموت دونه».

«لكن كيف أذهب؟ لماذا ترسلني؟ ألم يعد الناس المهمون بمساعدتك؟» سألت بيترونا بارتباك قبل أن تعود إلى نحيبها.

«أخبرتك أنه أمر بلا طائل، وأنه لا يمكننا الاعتماد على أولئك الرجال. اذهبي إلى غاردا شيفسكي، فذلك ما يفعله من هم أيسر حالاً منا».

«ولماذا يجب على غاردا شيفسكي أن يأبه بكلامي؟»

«المرأة شيء مختلف، لذلك عندما تطلب شيئاً يصغون إليها بطريقة مختلفة. هذا شيء طبيعي. كما أن السيد غاردا شيفسكي يعرفك ويحترمك. كم أبدو غبياً أنني لم أزره برفقتك، كانت ستبدو لفتة مهذبة دون شك!»

«كل ما في الأمر أنه شاهدني في منزل كويشيف قبل سنتين، لقد نسيني بالتأكيد».

«أجل في منزل كويشيف. قابلناه هناك وقدمك كويشيف له. إنه يحترمك. أتذكرين كيف كان يتكلم معك بكل احترام. لقد أثرت فيه بطريقتك العفوية في الكلام، حتى أنه في اليوم التالي وبينما كنت أخبره عن وضعنا الصعب في البيت سألني: كيف هي السيدة؟ إنه يعرفك».

أحمر وجه بيترونا وامتزجت نظراتها بالخجل.

«اذهبي!»

«لكني لا أعرف كيف أطلب منه!»

«اسأليه كأفضل ما تعرفين... بإمكانك أن تبكي. تذكري أن لديك أربعة أطفال يريدون أن يأكلوا، كرمى لهم ستعرفين ما يجب عليك قوله وفعله. أنت أم، اجثي على ركبتيك، اصرخي، وإذا لزم الأمر قبلي قدميه لكي أحصل على العمل، فهذا العمل حياتنا، هل تسمعين؟»

«أوه، دعني أسترد رباطة جأشي، دعني أفكر!»

«لا متسع للتفكير، فقط جهزي نفسك!»

«الآن؟ كيف؟»

«هذا دقيق جداً، ليس هناك وقت نضيعه، فلا بد أن أحصل على العمل اليوم لا غداً، كما أنه سيكون في مكتبه غداً».

«ولكني لن أذهب إلى بيته!»

«وما الضير في ذلك؟ في البيت فقط بإمكانك أن تشرحي له وضعنا، ابكي قليلاً ودعيه يشفق علينا، فكلمات النساء تحمل تأثيراً أكبر، ودموعهن تنوب عن بلاغة مئة رجل ومئة توصية مهمة، كما أن الرجل يعرفك ويحترمك وليس باستطاعته أن يقول لك لا. اذهبي فكل شيء يتوقف عليك،

أنت آخر شعاع أمل لنا، آخر وسيلة لخلاصنا، القشة التي أتمسك بها ولن ألقيها في الجحيم. أنا لا أحتمل رؤية أولادي يموتون من الجوع».

أغرورقت عينا بيترونا بالدموع.

«لماذا تبكين؟»

«آه ياربي، ما هذا البؤس؟ تزوجتك راغبة في حياة أفضل...ثم جاء الأولاد، ما حاجتنا إليهم؟ والآن ترسلني إلى السيد غاردا شيفسكي!» أنّت بيترونا بألم.

انفجر بينكو غاضباً إذ كانت تلك هي المرة الأولى التي تكلمه زوجته فيها بتلك الطريقة.

أحس في كلماتها اتهاماً قاسياً جرح كبرياءه المجروح سابقاً، خاصة في الأوقات الأخيرة بفعل الإذلال المستمر والتذكير بالإخفاقات، مما جعله يخرج عن طوره، ويصرخ منفجراً كالجحيم.

كلا لم تجلب له الحظ! لو لم يتزوجها لكان خالي البال الآن، ولكنها أوقعته في حبائلها، أنجبت له الأطفال، قيدت يديه وقدميه، ومع ذلك تمتلك الوقاحة وترفض الذهاب لطلب المساعدة! مما لا شك فيه أنها أميرة! تلك النكرة، هل نسيت كيف جاءت من بيت أمها بثيابها البالية؟ لو لم يكن أحمقاً، لكانت الآن خادمة في مكان ما!

كلما صرخ أكثر، كلما تأججت ثورة غضبه، كانت كل كلمة تتبع بأخرى أكثر مرارة منها، وكذلك كل استنكار وكل شتيمة.

بدأ ينظر إلى زوجته ليس كسبب لفشله في الحياة فقط، بل كعدو وحاسد له. كانت تحرمه من نجاحه الوحيد، فهي تستطيع المساعدة لكنها ترفض. ترددها جعله فظاً، عنادها زاد في نقمته.

لم يرد الغوص في روحها وفهم مشاعرها التي كانت أساس ذلك التردد. لم يستطع أن يفهم. لكي يفهم عليه أن يحبها، أما في الواقع فلقد حلت اللا مبالاة محل مشاعر المودة والاحترام منذ وقت طويل.

بقيت الغيرة، ذلك الشعور الذي يعمر أكثر من الحب، لكن لم يكن لديه وقت ليزعج نفسه به، حاول خنقه في صدره كمنبه غير ضروري، لم يرغب في التفكير، أغلق عينيه في وجه كل شيء، بحيث لم يعد يرى إلا شيئاً واحداً فقط: العمل! العمل! حياة! ولادة جديدة!

«سأذهب!» قالتها بيترونا مع ارتعاشة متوترة في شفتيها، ثم دخلت إلى الغرفة الأخرى.

بينما كانت ترتدي ملابسها أمام المرآة الصغيرة منتقية أفضل ما لديها، كان رأسها يطن من تزاحم الضجة والأفكار الوحشية. بضيق شديد غرزت الدبوس في شعرها الأسود الكثيف صانعة عقدة جميلة على مؤخرة عنقها. خطرت في بالها قصص وحكايات متنوعة سمعتها من الأصدقاء عن حالات تشبه حالتها الآن، تورطت بها نساء آخريات.

سمعت أن غاردا شيفسكي كان شخصاً فاسقاً. كانت خائفة منه، لكنها اتخذت قرارها بالذهاب.

نعم ستذهب وسيكون الأمر خدمة مقابل خدمة!

بينما كانت تنتعل الجزمة الجديدة بصعوبة، تذكرت بعض تلك الإشاعات التي لم تلتفت إليها في ذلك الوقت، حتى أنها تذكرت كلمات كاندالوفا : «كثير من الزوارق تعبر البحر دون أن تترك أي أثر».

قالت ذلك مع ابتسامة ماكرة ملمحة إلى كويشوفا. لقد عاشت عائلة كويشوفا حياة سهلة، ازدهرت أيامهم، فأصبح الزوج وكيلاً مهماً، ولبست الزوجة أفخر أنواع الثياب.

اتجهت أفكارها إلى بينكو الذي بدا لها كريهاً جداً. لقد أشفقت عليه في الماضي، أما الآن فهي غاضبة منه بفظاعة. أي حياة قاسية تلك التي عاشتها؟ حرمان دائم، فقر، قلق ومرارة، ووجه عابس وعجز عن إيجاد عمل، وفوق ذلك كلمات قذرة كتلك! آه كم كانت غاضبة منه.

كسرت زرين من جزمتها وهي تحاول قفلهما، جرحت أذنها وهي تثبت بيدها المرتعشة أقراطها المصنوعة من اللؤلؤ الصناعي. شعرت وكأنها تتمايل كالسكارى... نعم سوف تذهب إلى غاردا شيفسكي فهي لا تستطيع أن تتحمل أكثر، ستفعل أي شيء. ذلك الشخص يعد مسؤولاً مهماً، «إذا كنت عزيزة عليك، فلن تدعني أخرج». تمتمت عبر أسنانها المطبقة. بعد نظرة أخيرة في مرآتها رأت كيف تغيرت تماماً، وحل اللون الوردي لبشرتها محل الشحوب، مما أدخل السعادة إلى نفسها.

عاد بينكو المنتظر لزوجته إلى ضيق صدره اللا محدود، خطا على الأرض بقلق بينما أفكاره مع بيترونا عند غاردا شيفسكي. رسم له خياله المتقد صورة لم ينجح في الهروب منها. رأى بيترونا تدخل المكان، يسلم عليها غاردا شيفسكي ويعرض عليها الجلوس، ثم يصغي إليها بمزاج جيد وانتباه شديد. يتطلع إليها بتعاطف بادٍ على وجهه وهي تشرح له عن وضعهم الشديد الصعوبة. جمالها الهادئ يجعل لكلماتها تأثيراً أكبر بثلاث مرات، إنها امرأة فصيحة تعد بعرفان أبدي مقابل تلك الخدمة. لن يكون غاردا شيفسكي قادراً على الرفض، سيتأثر بدموعها وصراخها، وبرزانة سيعدها بتأمين عمل لزوجها.

وسط تلك المشاعر المريحة، يمر الآخرون مثل برق يشعل قلبه كجمرات متوهجة، لكنهم يتراجعون سريعاً ويرفرفون، بينما زاكوف يكنسهم بغضب كذباب مزعج.

في كل لحظة كان يلقي نظرة إلى الباب. أوه... سيعرف من وجهها إذا ما كانت تحمل أخباراً سارة أم حزينة.

تأخرت بيترونا عن موعد رجوعها المتوقع. أقلقته تلك الحقيقة من جهة، ولكنها هدأته بعض الشيء من جهة أخرى.

لو أن زوجته عادت بمثل هذه الكلمات: «بينكو، لقد نجحت!» فهـو لن يكون متأكداً أنه لن يصاب بالجنون.

نظر نحو الباب بوجه مترقب وعيون متألقة. فتح

الباب ودخلت بيترونا.

وثب قلب بينكو متوقعاً أخباراً جيدة. تركت بيترونا شحوبها، وعادت متوردة الخدين، مشرقة ولكن قاسية، وبلا أي ابتسامة.

انطلق بينكو لمقابلتها في الفناء، وقبل أن يسألها أي سؤال قالت بإيجاز: «لقد حصلت على الوظيفة».

«بيترونكا!» صرخ ببهجة، وانطلق بيدين مفتوحتين لمعانقتها. لكنها صدته بيدها ودفعته بعيداً مع نظرة مليئة بالاحتقار...

في الصباح التالي استلم بينكو زاكوف وظيفته الرسمية، مما جعله رجلاً سعيداً ومحترماً.

أما بيترونا فسأخبرك عنها في وقت آخر! ■

*** * إيفان فازوف كاتب بلغاري ولد في عام 1850 بعد تحرر بلغاريا من الاحتلال العثماني عين ممثلاً وطنياً، ومن ثم وزيراً للتعليم العام.**

من أعماله الروائية: وحيد ومحروم

من أعماله القصصية: عالم متنوع الألوان

القصة مترجمة عن الإنكليزية من كتاب: إيفان فازوف- قصص مختارة.

يَعُودُ مَعَ الخُيّول

[شعر: عبدالحميد القائد *]

يَقِفُ أَمَامَكم كَالطَّيفِ /كَالضَّيفْ
يَمُرُّ في ارتحالِ اللَّمحِ
يَختَبِئُ في غِمدِهِ في هَياجِ الانكساراتِ
يَتَناثَرُ في الرَّذَاذِ الذَّاهِبِ
فِي مَهاوِي الطَّيشِ
يَلمَعُ كَالسيفْ

*

يَقِفُ أَمَامَكمْ
مُرتدياً عِبَاءَةَ العَرَّافْ
تَحميهِ حَمائمُ من كَافةِ الأَصْنافْ
يَحلُمُ أَن يَكونَ سَاحِراً
يُحيلُ الظُلمَ إلى مَاء
لا ظِلالَ لَهُ ولا أطيَافْ

*

واقِفٌ وَليسَ واقِفاً
إنَّه ليسَ هُو
إنَّهُ الشَاعِرُ
هُوَ لَمْ يَأْتِ بعدْ

*

إنَّهُ لَيسَ هُوَ
إنَّهُ العاشقُ
سَيأتِي العرَّافُ بَعدَ الحَريقْ

* شاعر من البحرين.
* العمل الفني: مكي حسين ـ العراق.

إنّه ليسَ هُوَ
إنّهُ الحِصانُ الجَامِحُ
قَطعَ القَراصِنةُ مَساراتِه
فَأَجْهَشَ بالبُكاءِ في التِّيهْ

*

إنّهُ ليسَ هُوَ
إنّهُ الغريبُ
تغرَّبَ في بِحارٍ هَامَ بِها
فاختطَفَتْ مِنهُ جَوهَرةَ الأَزَلْ
وَعَلى سَنَامِ جَمَلٍ عَتيقٍ
غَادَرَهُ الهُدوءُ في هَوْدَجٍ
رَحَلَ مَعَهُ الأَمَلْ

*

إنّهُ لَيسَ هُوَ
إنّهُ الوَطَنْ
مِنْ أَجْلِهِ رَكِبَ المِحَنْ
فَعَادَ بلا زادٍ
مُرتَدِياً عَبَاءَةَ الخَيبَةِ والشَجَنْ

*

إنّهُ لَيسَ هُوَ
إنّها الوَردةُ
حَالِمةٌ على مِخدّاتٍ مَنْسِيَّةٍ
تَنتظِرُ حَديقةً
تَحكي لَهَا حِكَايَةَ العِطرِ
وهوَ مُتغرِّبٌ بلا قِنِّينَةْ
إنّهُ ليسَ هُوَ

إنّهُ الحُلمُ والرؤْيَا
يَحملُ دَمَ البِحارِ والدُنيَا
إنّهُ حُلمٌ يحلمْ
سِرٌّ لا يَتكلّمْ
إلا حينَ تَتحدثُ الدَّهشَةُ

*

إنّهُ ليسَ هُوَ
هُوَ يَنتظِرُ في المَرفأِ العتيقِ
قارِباً أَخْفَتْهُ الأمواجُ

*

إنّهُ لَيسَ هُوَ
إنّهُ شَبيهٌ لا يُشْبِهُهُ
رُبَّما صَديقُ الجِنِّ والأرواحْ
يَغزُو بطيشِهِ قلاعَ الحِسانِ
يعودُ مَهزُوساً
يُعانِقُ جُرحَهُ الأَمْلاحْ

*

لَيسَ هُوَ الذي أَمَامَكُم
كُفُّوا عَنِ البَحثِ
لا تُتْعِبوا أَنفسَكمْ
هُوَ غَادَرَ أَسْوارَ الرُّؤيةِ
ربَّمَا يَعُودُ مَعَ ارتِعَاشَةِ النَفْسَجْ ■

تمرين على رفع الكلمات

العقل كمين لذلك أسلك الطريق الآخر..

[بلال المصري *]

حب

أحبُّ
أن أتعلّم صنعة
مثلاً
أن أفكّ
رقبتي وأعيد تركيبها
كلّ الوقت
لأطمئنّ أنّ الدمى
لا يوجعها
هذا العبث الطفولي

تمرين

في
غيابك
كنت أتمرن

* شاعر من لبنان.
* العمل الفني: مكي حسين ـ العراق.

على
رفع الكلمات
حتى
صارت
عضلة القلب
كبيرة
وقاسية أيضاً.

روحي

أشق روحي
إلى ضفتين

ليعبر جسدك بسلام
إلى البحر.
أفلقها
كحبة
دراقن
لتزرعي بذرتها
في أرضك
كل هذه الأفعال الطفولية
من أجل
أن تبتسمي. ■

المشعلة

[كونيكيدا دوبو *]
[ترجمة : مهدي عبدالله *]

طفل على الشاطئ ينتظر وحيداً. الريح الشمالية تهب على ظهره وهو يجلس على العشب الذابل لمنحدر رملي، مراقباً الوهج الخافت للشمس الغارقة خلف جبال آيزو. سفينة والده متأخرة كثيراً.

أعواد قصب ميتة تنتصب بكثافة على ضفة النهر، وحفيف في الريح المالحة. الثلج الذي تشكّل غير مرئي على قاعدة سيقانه مع ليلة كاملة من المدّ، محطمة بالجزر الصباحي، ظل غير ذائب أثناء النهار. شقوق طويلة تصل إلى الضفة كخيوط بيضاء ممتدة خلال الشفق. هل يستطيع مسافر أن يقف قرب هذا المجرى ليستريح وينظر حوله غير واعٍ، غير حاس، ويواصل طريقه؟ فهذا هو بستان روكوداي المقدّس الذي حتى الآن، بعد مضي سبعة قرون، يستدعي الشفقة. هذه الريح الباردة تمزق ثنايا أغصانه.

ضد التيار الخفيف والأوراق الساقطة المنجرفة يتقدم قارب. في وقت ثانٍ ربما انعكس صدى أغنية بحار مفعم بالحيوية على طول المجرى السبخي، معلنة عن قدوم ليلة صقيعية. لكن لا، هو فقط ينظر، لا يقول أية كلمة، لا يضحك،

* قاص ومترجم من البحرين.

ولا يغني، هذا الرجل صائد الأسماك أو الفلاح المنهمك في مجدافه وحيداً.

في الظلام، انعكاس جسر، فلاح يحمل مجرفته: بدون صوت يبعثرها القارب ويختفي بين القصب.

وهنا يرى المرء أحياناً، كما في صورة، زوجاً من الشبّان يزرعان المكان مع خيول غير مسروجة، يمشّيانها بهدوء خلال المياه الضحلة لفم النهر بينما تتوانى الأشعّة الأخيرة للشمس الضاربة على المنحدر فوقها... في مثل هذه الساعة يكون المدى الواسع للساحل مهجوراً. غراب جاثم على مقدّمة قارب على الشاطئ، يرفرف بجناحيه دون صوت ويطير تجاه كاماكورا.

كان الوقت أواخر ديسمبر، الأيام الأخيرة المزدحمة للسنة، لكن سبعة أو ثمانية أولاد على الساحل العاصف كانوا مبتهجين وأحرار كما هم للأبد. الأكبر في الثانية عشرة من عمره، والأصغر في التاسعة، تجمعوا عند قاعدة كثيب في نقاش مليء بالحيوية. بعضهم وقف وآخرون جلسوا. أحدهم أراح ذقنه على يديه وكوعاه منغمستان في الرمل. وبينما هم يتحدثون، تغرب الشمس في الأفق.

ما أن انتهى حديثهم حتى اندفع الأولاد على طول حافة الماء. من خليج صغير إلى آخر جرى كل واحد منهم كما شاء. المجموعة تفرقت بسرعة. الواحد تلو الآخر استرجع ماذا جلبت العاصفة قبل ليلتين وما تركه انحسار المدّ خلفه: ألواح تالفة، وعاء مكسور، شظايا أشجار بامبو، قطع من الخشب، مغرفة قديمة بمقبض ممزق. كوّمها الأولاد على بقعة جافة من الرمل بعيداً عن الأمواج الملتفة. كل ما جمعوه كان مشبعاً بالرطوبة.

ماذا عساهم أن يفعلوا في قشعريرة الشفق؟ مضى وقت طويل على غروب الشمس. السحب التي بدت كأنها تحتضن قمة جبل هاكون أشيجارا اصطبغت بلون ذهبي. الريح انكسرت. قوارب الصيد اتجهت عائدة إلى القرية، أشرعتها منزلة والمجاديف تعمل بجد وهي تقترب من الساحل.

ولد دائري الوجه، داكن البشرة لكنه أنيق، عثر على إطار مرآة قديم، زجاجها تلف منذ أمد بعيد. يا للعيب، قال، إذا ما قمت بإحراقه. لكن ولداً أكبر سناً قال إن ذلك سيكون أحسن الأشياء. أخذ يفرّغ عموداً سميكاً كان ثقيلاً جداً بالنسبة له. هذا لن يحترق، قال الآخر: نعم سيحترق، قال الولد الأكبر، مديراً رأسه بغضب. واقفاً بقربهم، صاح ولد آخر بسعادة إن اليوم كان الأفضل من ناحية المحصول الذي وجدوه للأبد.

تم تجميع الغنائم التي اصطادوها للحرق. مع النيران الحمراء ستكون فرحتهم العارمة. جارين وقافزين حولها سوف يثبتون شجاعتهم. والآن من الكثبان جمعوا أعشاباً جافة. خطا الولد الأكبر إلى الأمام ولمسها بالنار. وقفوا في دائرة وانتظروا لسماع صوت تصدع البامبو بالنيران. لكن الأعشاب وحدها هي التي احترقت. اشتعلت النار وخمدت، اشتعلت وخمدت. بعض النفثات

من الدخان طفت في الأعلى، لا شيء أكثر. الخشب والبامبو لم يلمسا. إطار المرآة وحده أصبح رماداً هنا وهناك. بهمسة غريبة، انطلق بخار من نهاية العمود. واحداً بعد الآخر، انحنى الأولاد على الرمل ونفخوا في الكومة بأقصى ما يستطيعون. لكن بدلاً من اشتعال النيران، ارتفع الدخان لاذعاً أعينهم فتلوثت خدودهم بالدموع.

أصبح البحر مظلماً. جزيرة إنوشيما القريبة لم يعد بالإمكان رؤيتها. سرب من طيور الطيطوي انقض على الساحل، أصواتها انعكست بحزن أولاً عن قرب ثم على مسافة بعيدة، غير مرئية للحظة واحدة، وظاهرة في اللحظة التالية، أشكالها بيضاء شاحبة في ظلام المساء. اندفاع مثير لأجنحة من القصب: سرب من طيور الشنقب لابد أنه أخذ مكانه في الهواء.

انظر، انظر، هتف أحد الأولاد، إلى نيران تل آيزو!. إذا احترقت تلك النيران، فلماذا لا تحترق نيراننا؟. قفز الجميع على أقدامهم ناظرين تجاه الماء. بعيداً عبر خليج ساجامي الكبير، في البداية نار واحدة، ثم ثانية سوف تضطرب وترتعش، وبالكاد أكثر من ذلك سوف تزيل الخصلات. الآن، مع انتهاء موسم الحصاد، لابد أن يكون مزارعو آيزو يحرقون القش بعيداً عن الحقول في التلال. بالتأكيد هذه النيران التي جلبت الدموع لأعين مسافري الشتاء، وهجها البعيد يخبر فقط عن طريق معتم طويل إلى الأمام.

رقص الأولاد بعنف وصفقوا وغنوا، التلال تحترق، التلال تحترق. أصواتهم البريئة ترن خلال الغسق، على امتداد الساحل الطويل المنعزل مندمجة مع همسات الأمواج التي اندفعت من الطريق الجنوبي للخليج في خطوط بيضاء ذات رغوة. المد كان يبدأ في الارتفاع.

نادى صوت قادم من خلف الكثبان الرملية: كم من الوقت تستطيعون أن تستمروا في اللعب على ذلك الساحل البارد المظلم؟ لم يسمع أحد، كانوا مذهولين بنيران آيزو البعيدة. ارجعوا إلى بيوتكم، ارجعوا، نادى الصوت مرة ثانية، وفي هذه المرة سمعه ولد صغير. أمي تنادي، أنا عائد للبيت، هتف وجرى من الساحل. الآخرون خلفه صرخوا واندفعوا ليكونوا أول من يصعد إلى قمة الكثيب.

وهم لازالوا مهتاجين بفشلهم، نظر الولد الأكبر إلى الوراء نحو الكومة وهو يجري. نظر مرة أخيرة من قمة الكثيب قبل أن يجري إلى الجهة البعيدة. لقد اشتعلت، صاح، نارنا اشتعلت، حينما رأى النيران على الساحل. الآخرون وهم مندهشون، صعدوا عائدين إلى القمة. وقفوا في صف واحد ونظروا إلى الأسفل.

ذلك صحيح. القطع العنيدة للخشب، المنتشرة بالريح، أشعلت النار. تصاعدت أعمدة الدخان وانطلقت ألسنة حمراء من النيران، ثم اختفت، ثم انطلقت مرة آخرى. التصدع الحاد لمفاصل البامبو المتفرقة في النار، ووابل الشرارات مع

كل فرقعة. نعم النار اشتعلت. لكن الأولاد وقفوا في مكانهم، صفقوا وصرخوا بفرح، ثم استداروا وانطلقوا أسفل التل، نحو بيوتهم.

الآن غدا المحيط معتماً، ومن الساحل أيضاً تلاشت الشمس. كل ما تبقى هو وحدة ليل الشتاء وعلى الساحل المقفر احترقت النار وحيدة، دون حضور أحد.

ثم من لا شيء ظهر خيال أسود، متحركاً على طول حافة الماء تجاه النار. كان ذلك تائهاً مسناً. لقد عبر النهر للتو وجاء إلى الساحل، آخذاً طريقه نحو الطريق العام في الخلف. مبصراً النار أسرع خطاه. خطوات أقدامه عملت بجد.

نار رائعة، صرخ. صوته أجشّ وضعيف. ملقياً عصاته بعيداً، أنزل حزمته ووضع يديه المرتعشتين فوق النيران. اهتزت ركبتاه واصطكت أسنانه وهو يقول: ما أسعد هذه الليلة. التمع وجهه بلون أحمر في وهج النيران. تجعدات عميقة. عيون غائرة، وميضها لم يتعكر ويشحب منذ أمد طويل.

لحيته وشعره كانا مبقعين بلون رمادي وملطخين بغبار الطريق. فقط قمة أنفه أضاءت محمرة، أما خداه فقد اتخذا لوناً ترابياً. ترى من يكون هذا الرجل العجوز، ومن أين؟ إلى أين يتجه، إذا كان هو نفسه يعرف حقاً؟

الليلة باردة جداً، قال لنفسه. ارتعش بالكلمات. في سعادة ضغط كفيه الدافئتين على وجهه. كان معطفه رثاً جداً لدرجة أن الحشوة القطنية ظهرت واضحة. من أجزائها السفلى قرب النار ارتفع البخار، منقوعة ربما في مطر الصباح، لم يجد أية طريقة لتجفيفها حتى الآن.

النار مُبهجة كثيراً، قال وهو يرفع حزمته من الرمل. منعشاً نفسه بها وضع رجلاً واحدة فوق اللهب. القماشة الزرقاء الثقيلة لطماق سفره كانت باهتة وممزقة. أصبع قدم صغيرة خالية من الدم ظهرت خلاله. مع الفرقعة العالية للبامبو المنقسم، قفز اللهب إلى قدمه. لكن الرجل لم يتزحزح.

آه، ما أروع هذه النار. أرغب أن أشكر الشخص الذي أضرمها، ثم توقف لينتقل إلى القدم الأخرى. في العشر سنوات الطويلة الماضية منذ أن تركت ذلك الموضع السعيد القريب من النار تحتم عليّ أن أجد واحداً مبهجاً جداً كهذه. وهو يتكلم، محدقاً في أعماق اللهب، بدا أنه يستطيع أن يستنتج شيئاً بعيداً، بعيداً جداً. هل يمكن أنه في هذه النار كانت صورة نار أخرى احترقت منذ زمن طويل، ومع أبنائها وأحفادها الذين لم أرهم منذ أمد طويل؟

المصطلى القديم كان مبهجاً حقاً. هذه النار هي نار الحزن. لا، لا. الماضي هو الماضي. والآن هو الآن، ما أبهج احتراق هذه النار. كان صوت الرجل العجوز يرتعش. ألقى عصاه بعيداً وأدار ظهره للنار ووقف منتصباً، مواجهاً البحر. بقبضتيه ضرب آسفل ظهره بقوة. نظر إلى السماء السوداء الصافية. بدا له أنها تطرّق المجرى الجليدي

للمجرّة وتغمسه في لسان أرض آيزو على بعد. الرجل العجوز صار دافئاً الآن، معطفه جف. من الذي صنع هذه النار؟ لمن صنعت؟. قلبه امتلأ بمشاعر الشكر وأحس بالدموع تنهمر. لم يسمع أي ريح، ولا أمواج وهو يغلق عينيه، فقط صوت المد القادم متسرباً إلى الرمل. في تلك اللحظة نسي حزن تيهانه اللا نهائي. رجع قلب الرجل العجوز مرة آخرى إلى الأيام التي كان فيها ولداً. مع مرور الوقت، بدأت النار في الانطفاء. البامبو، الخشب، كله تحول إلى رماد. فقط العمود الشجاع استمر في الاحتراق. لكن الرجل كان رابط الجأش إلى أن حان الوقت ليستأنف سيره. رفع ذراعيه فوق النار كما لو كان يعانقها عناق الوداع. ارتعشت عيناه مرة واحدة، لكنه تجلّد، استدار وخطا بعيداً بحزم. كسح الشظايا والفروع غير المحترقة وأضافها إلى النار. مرة آخرى اشتعلت فجلب هذا المنظر الابتسامة لروحه.

حينما غادر الرجل العجوز استمرت النار في الاشتعال قاذفة وهجها الضعيف في ظلام الليل المقفر. مرّ الليل ببطء. جاء المد. نار الأولاد، آثار قدم الرجل العجوز كلها مسحت بالأمواج الأزلية. ■

**** كونيكيدا دوبو (1908-1871) شاعر وكاتب قصص قصيرة ومقالات صحفية، أسس موهبته المبكرة في الديانة المسيحية وأعمال وليام وورذورث، من كتبه «ضباب النهر وقصص آخرى».**

ائتلاف شباب غزة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

حفريّات الجَوّال . .

[مازن أكثم سليمان *]

كمعزوفة جريحة في النّاي
أخطئ الطّريقَ أيُّها السّائق
وبمُرونة دزّيني على الوداع
صَمّتُها وعلّ يُثيرُ غُبارَ القلقِ في الذّكرى
والنّاسُ على الجانبيْن
يقطعونَ شراييني لا الشّوارع.
كخَسْرَة نَمِر في قفص
اصطدمْ بالرّصيف
أو قفْ فجأةً
وزُفَّ لي نبأَ عطلٍ في المُحرّك
يُعيدُ لوجهي تَوَرُّدَهُ.

... ها طفلةٌ تُمَسِّدُ فَرْوَ الحنين
أطَلَّتْ من نافذة سيّارة مُسرعة
أنفُها مُلتصقٌ بالزُّجاج كخَتم
ابتسامتُها الشّاردة تُلوّنُ لي وَحشتي
ولا عنبَرَ باقٍ لديَّ أغازلُها به. .!
خُذْ أرَقي بعيداً أيُّها السّائق
اسحبْ حبالي الصّوتيّة
من خوابي المُكالمات الفائتة
أنا طللٌ يمشي على عجلات
لا يُخيفُني قاعُ المدينة
لكنَّ سديماً كألَقِ الغياب

* شاعر من سوريا.

يقتحمُ فَجوةَ قلبي، ويُقيمُ . .
خُذْ تهوُّري بوَرَعِ الشَّيخ العَطوف
مازلتُ أراهنُ على فرار الدُّموع من دُموعي
وعلى بُعد ساحةٍ أو مُنعطفيْن
تعقدُ وردةً عُرى ثوبها بأزرار الجَوّال
وتروي أحضانَها الجامحة
بلُعبة افتراضيّة كالوعد المكسور.
... أنتظرُ مُصادفةَ البلابل في عراءٍ مُستحيل
الاتّصالاتُ تعكّرَتْ كالماء
والفُكاهاتُ انقلَبَتْ على ظَهرِها من الضَّحِك
مَلَّ البحرُ أنْ يكونَ (بورتريهاً) مُشوّهاً في شاشة
وأغنيةُ ردِّها الجديدة
لمْ تُحرِّكْ فيَّ الصّباح :
(تركتني أكرِّرُ الأرقامَ كببغاءٍ يائس
وأنتِ لاهيةٌ بمَحالبِ الرَّحيل
تعطَّرْتِ نجمةً، وتأهَّبْتِ للحُبّ،
لكنَّ التَّغطية غابَتْ
وكانَتْ ظُنونُ الله
باديةً تُلاحقُ البُحيرةَ إلى رحِمِها)
... في الضَّواحي يُعرِّشُ نداءٌ ذو شُجون
سوءُ الفهم لا يطعَنُ الغريبَ في العالَم
بلْ يقينُ المعرفة إذا استشرى كالجائحة
فلا تُحدِّثني أيُّها السّائقُ عن مآسي سيّارات
الأجرة
عنِ المُخالَفات المروريّة الظّالمة
والرُّسوم العالية على الأوكسجين
لا تُحدِّثني عن تكاليف صِيانة (السَّأم) في مُعلَّقة
زُهير
عن دُيونكَ المُتكاثِرة كالعناكبِ تحتَ إبط
المغسلة
والزَّبائن بمقالِبهم السَّمجة كإشاعاتٍ ثقيلة
صلابَتي أطرى من تحمُّلِ غصّةٍ ساخرة كهذه
ودَورتي الدَّمويّة أسرعُ الآنَ من عدّادكَ الواثِق
فمَنْ تُرَشِّحُ ليتوقَّفَ قلبُهُ قبلَ الآخَر أيُّها السّائق؟
تأخَّرْ قليلاً بالوُصول
كُنْ عُذرَ العدَم إنْ تسمَّرَ حُكمُهُ
تأخَّرْ وأجِّلْ نزعَ صاعِقِ التَّفجير
أخشى أنْ أحطِّمَ نعشَ الجَوّال
لأجِدَ الحُبَّ جثّةً هامدة داخلَه.
ما حزْتُهُ حازَني أيُّها السّائق
وعرَّى هَشاشةَ الظّهيرة في وَهمي
لا الوميضُ يُنقِذُ السُّفُنَ كالمَنارات
ولا المعلومات تحمي الآبوتة
من أكاذيب (السُّوبَّر كليب)
حتميٌّ هذا الزَّيَغان
والاحتمالاتُ أرصفةٌ تتباعَدُ
وواجِهاتٌ تُغلَقُ
يمرُّ العابرونَ فوقَ جُسورِ المُشاة
وتنكمشُ رئتي كسمكةٍ يعصرُها الهواءُ بيده.
(لنْ أستبدلَ الأزرارَ بشاشةٍ حسّاسة لِمَلْمَس
الهَديل
ولنْ أنشغِلَ بتغلغُلِ الذّبذباتِ في حدائقَ خالية

سأسألُ الغيمةَ – فقط – عن رقم جَوّالِها
فلربَّما أحظى بحليب الهوى البسيط...؟!)
... اضغَطِ المَكابحَ أيُّها السّائق
هَشِّمْ جسَدي بالمَطبّات
قُوايَ تترجّلُ عندَ أوّلِ نفقٍ يُوحي بالسّلام
والخيباتُ تغفو بجانبي رُويداً رُويداً
مُقنعاً صَبْري الشّحيح
أنّ الفِراقَ أجْوَدُ مُقتنيات العُمْر.
– أنا التّلميذُ المُخطِئُ أمامَ مُعلّمِه
أماراتُ الاشتياق
تنفشُ حُزني كصُوف المُنَجّد
شحَنْتُ البطّاريّةَ من رُوحي
وقلتُ : سينمو الحُبُّ منَ الآنَ فصاعداً
وجهاً لوجه
كنافذتيْن مُتقابلتيْن في قطار
أو سيموتُ وحيداً
كمقعد سيّارة مَرميٍّ في مكَبِّ للنّفايات.
... أأكونُ مثلَكَ أيُّها الجَوّالُ
رَجْراجاً أو صامتاً أو عامّاً
أأكتنفُ ميزاتٍ لا حصرَ لها
بسعَةِ شتاءَيْن وكارثة
وبإشاراتٍ تنقشُ الحِيرةَ وشماً على الجلد
فمَنْ يَهوى الازدحامَ مثلي
ومَنْ يمدَحُ العجلاتِ المُبطئة
كأنّها النّجاةُ من عاصفةٍ مرّتْ للتّوّ :
(أرسلِي كوكباً هائماً في رسالة
لأنّهُ لنْ تكونَ هُنا مُعجزةٌ في بَيان
أسمعيني طقطقةَ شجَرةٍ تحُنُّ
لأصدّقَ مَزاعمَ النّدى فينا
القُبّلَةُ لا تُمنَحُ تباعاً
ومَصَبُّ العاطفةِ ينشطِرُ
كمَنْ هرَسَتْهُ صخرةُ عملاقة)
... تشابُكُ حكايا، أمْ تشابُهُ مُشتَرَكين،
أمْ لكوننا اختلافاً في التّفسير...؟!
رنينٌ طوالَ الطّريق
تعبئةٌ للفَراغِ بأشباحٍ من إعلانات مُرْسَلَة
نَضجَ الغُرابُ بيننا
وما أرسلناهُ قهقهةً على السّطح
استعَدناهُ بَلْبَلَةً تحتَ الغِطاء.
...
جَوّالي مُعلّقٌ حتّى إشعارٍ آخَر
والسُّرعةُ
مَجزرةُ
الباقي
مِنْ
حَدْس.■

طعم الحكايا القديمة

[أشرف قاسم *]

لوجهكِ طعمُ الحَكايا القَديمة ... الأليمةْ
وبوحكِ وجهُ البلادِ ... فكيف سأرسم وجهَكِ طيراً
التي أرضعتْنا التغرُّبَ ... و أنتِ كفردِ حمامٍ حبيسِ
في زمنِ الأمنياتِ ... يُرتِّلُ دمعتَهُ مُفرداً
العَقيمةْ ... ويسكن بُرجَ الأماني
وقلبُكِ آخرُ نقطةِ ضوءٍ ... العظيمةْ
وآخرُ كفِّ ... * * *
تُربِّتُ فوق الجراحِ ... فكيفَ سأرسمُ هذا الوجعْ

* شاعر من مصر.
* العمل الفني: عادل السيوي ـ مصر.

وكيفَ سأرسمُ
وجهَ ملائكةِ اللهِ
في زمن
من خليط البِدَعْ
وكيف سأقترب الآن
من وهَجِ الأولياءِ
يمرون بي
مثل سربِ البجَعْ
وكيف سأكتبُ
كنتُ وكنتِ ؟
وكل الذي بيننا
لم يقعْ
* * *
رأيتكِ حين اقتربنا
كنورسةٍ مُجْهَدةْ
تسافر عبْرَ بلادِ الأماني
وترجعُ
تائهةً
شاردةْ

تُرَتّل وِرْداً
من الانتظارِ
وتبكي مع الوحدة
الباردةْ
وترسم وحدتها طائراً
يسافرُ
بين دمِ الأوردةْ
* * *
وكيف سأرسمُ حزنَ الجمالْ
وبعضُ الذي بيننا
لا يُقالْ
وكيف سأشكو
إلى اللازَوَرْدِ
وأحكي له
شَجَنَ البُرتقالْ؟
وكيف أجيبُ سؤالَ
القصيدةِ عنكِ لقلبي
وأنتِ
السؤالْ ■

«مســاومـة»

[سلامة الصالحي *]

الوقت يساومني...
أفقأ عين الوقت...
أبللُ غبارهُ بالدمعِ...
نزهتي بين رماد الحروب...
أُحصي خساراتي ...
يساومني الوقت ...
أفقأ عينه الثانية ...
وأسير...

«قمصان غائبة»

يعقوب ينتظر على ضفة النهرِ...
الأولاد...
كلٌ تحت نجمة بعيدة ...
أنا حارسة النهر...
التي سترمي قمصان عودتهم إليه...
فيبصر...

* شاعرة من العراق.
* العمل الفني: عمار الرسام - العراق.

«كلمات»

أمسكْ بي ...
يدي البعيدة...
تنضح الكلمات ...
رأسك جدائل الحكايا ...
مثقلٌ بالنحيب...
الكلمات حبال التقوى...
ورأس المغفرة...

«غريق»

غريق في عتمة وحشته...
يداي بعيدتان ...
أمسك بخيط الضوء...
أنا أتيةٌ اليك ...
كل ضوء ...

«ذكريات»

ليس لي أجنحة ولا ثياب واسعة...
كل ما أستطيع حمله ...
ذكريات محرمة ...

«عيد»

وجهك العيد...
وأنا طفلته...
تأخر العيد كثيراً ...
وأنا في محطات الغبار ...
أنتظر هبوط المطر ...

«رمح»

تطل مثل بهجة كاذبة ...
تجيدها شهقة الزناة...
تشير بأصابعك إلى نحري ...
أعرف...
ستكون رمحه ذات يوم ...

«نزيف الذاكرة»

عمياء كل أيامي ...
أقودها بلا ذاكرة ...
أتعثر بوجهك ...
أسقطُ في حفرة عينيك ...
ويبدأ نزيف الذاكرة...

«ظل»

أختبئ مثل شمس خائفة ...
أرقب ظلي...
لا تخف مني ...
لم تعد يدي قادرة... ■

عائلة على الحائط . .

[أميرة الوصيف *]

كأي صباح فاتر يخلو من المفاجآت تفتح «دهشة» عينيها على استحياء، ترمش بأهدابها المُبَللة بالنعاس، ليس لديها أية رغبة في تحريك جسدها المُلتَصق بالفراش في حميمية عجيبة.

ساعة حائطها تُحَدثها على طريقة الجمادات بأن النوم أكل نصف الصباح، وتبقت لها ساعة أو ساعتان؛ يُمكنها تقبيل وجنتي الشمس خلالها.

تبدأ «دهشة» في ثورتها على غطائها الثقيل صاحب اللون الأحمر القاني، وتركله في غضب عارم وكأنه آدمي فَظ؛ أفزعها حواره الخانق، وما أن تتخلص الفتاة من عِراكها اليومي مع الغطاء الشتوي إلا وتأتيها تلك الذُبابة، التي أدمنت على مُحادثة أنوف الآخرين.

تتثائب «دهشة» بصوت جالب للملل، فترتعد الذبابة خوفاً، وترحل بعيداً عن أنفها المُذَبب؛ مُتخذة من فمها المفتوح مَوطناً، فتدافع الحشرة الطائرة عن حقها في السَكن؛ مُحاولة اقتحام فمها، تزمجر الفتاة وتُطلق صيحة بدنية، تنشد من ورائها قتل اللعينة الطائرة، وتنجح محاولاتها وتقفز من نومتها كالمُنتصرة!

مرآتها، تبدو قريبة من جلستها النائمة، تحتضنها مجموعة من المُلصقات الكرتونية، صاحبة الصيت الأعلى عالمياً.

أسفل كل مُلصَق، تنطَبع جملة قصيرة تَم تدوينها بخط داهمته الرعشة، فبدا خطاً غير ناضج يشير إلى أن صاحبته استأجرت من الدنيا عُمراً زمنياً لا يتجاوز العشرة أعوام.

مُلصَقها الكرتوني، صاحب الحجم الأكبر كان لشخصية «ميكي ماوس» الشهيرة، والذي يبدو مُقبلاً على الحياة، خلدتها بحائطها، وكتبت أسفلها «أبي»!

* كاتبة من مصر.

وبقُرب هذا المُلصَق، شَهد حائط «دهشة» صورة أخرى لنجم كرتوني طفولي آخر وهو «بطوط» وبخطها الرقيق طبعت أسفل أزيائه المُبهرة: عمي!

وهُناك بالأعلى، حيث رأس المرآة اللافتة للنظر ينام مُلصَق آخر وألوان مُبهجة لشخصية «ساندي بيل» ودَونت دهشة أسفل الصورة : أمي!

رافقت تلك الصور صورة كبيرة تحوي عدداً من الوجوه الطفولية الباسمة خَلدتهم يضحكون طيلة الوقت، وكتبت أسفل بسمتهم : أصدقائي!

وبوجهِ طفولي صافحه النور، تُلقي دهشة بالتحية على عائلتها الورقية القاطنة حائطها المقابل لفراشها.

وبصوتٍ سريع مُتَهدج تُغني لمرآتها على طريقة الأطفال، وتُمسك بمشط صغير وتُلقي به في شعرها المُجعد، وكأن الأخير قادر على فرد خصلاتها وإعفائها من مُعاناة تَرتيبه!

ودون مُقدمات، يقتحم سَمع الفتاة صوت عميق صاخب يُدَوي بأرجاء عالمها، ترتبك دهشة، ويسقط من يدها المشط، وتعدو للاختباء بفراشها كما كانت في وضع دُمية !

وإذا بأقدام واثقة تفتح باب غرفتها، كان القادم أباها بالتأكيد لم يكن «ميكي ماوس» كما كشفت الصغيرة عن هويته، كان رجلاً ضخماً ذا وجه عريض وعينان يتحايل مكرهما على الدنيا، اقترب كثيراً من فراش «دهشة»،

لم يُرهق ذاته حتى بالنظرِ إلى وجهها، ربما فسدت ملامحها من كثرة النوم الإجباري،

ربما مَرضَت ولم تقدِر على الاستغاثة بعائلتها الأدمية التي تسكن معها في نفس الدار!

سَعل الرجل في قبضة يَده في خشونة كي يعرف ما إذا كانت صغيرته نائمة حقاً أم أن خيوط الشمس داعبتها وباركت خطيئتها وأفاقت؟

ثم قال بصوته المعهود وَقعه على أُذن دهشة: مازالت نائمة... مازالت نائمة

وأردف يقول لزوجته: استعدي وأحضري «هدى»، «نور» كي نخرج قليلاً ليس أمامي فُسحة من الوقت الإضافي. . سأنتظركم بالطابق الأسفل.

فأجابه صوت أنثوي لسيدة أربعينية، ترتدي زي والدة دهشة مُتسائلة: وماذا لو أخذنا دهشة معنا هذه المرة؟ ألم تقل لي إن أخاك وزوجته لن يتنزها معاً اليوم!

قاطعها الرجل بصوته الأجش: وهل تتحملين أعباء الموقف؟

هل أنتِ قادرة على صَد أعين المارة عن ابنتك – ابنة مُتلازمة داون – ؟!

إن كان لديك قناع لوجهها، فلا مانع لدي.

طأطأت الأم رأسها في اعتيادية على فعلتها تلك، ومشت بخطواتٍ مُتثاقلة مشية المُتَردد، وقررت أن تصمت كما تفعل دائماً، وخرج الجميع من غرفة دهشة ذات العشرة أعوام، والتي وكما صَرح الأب هي ابنة مُتلازمة «داون».

دون أن يذهب بَصره لتلك المُلصقات السابحة بحوائط غُرفتها تبحث بداخلها عن عائلة فقدتها بحُكم مُتلازمة داون.■

على هامش من مرايا الطريق

[علاء أبو عواد *]

سأتيكَ فرداً
كما أنتَ
حتى إذا ما التقينا
بكينا
ووليتَ وجهكَ شَطْرَ المرايا التي جمَّعتنا
وألقتْ بنا في زوايا الطريقِ
وضاقتْ علينا
سأتيكَ
والدربُ تومئُ لي بالرجوع إلى آخرِ النصّ
حيثُ الفواصلُ تنحلُّ فيَ لعنةِ من ضبابٍ
لتغتالَ منا الذي كانَ أدنى
إلينا
سأتيكَ
غيًّا
بكلّ خطاياي
والإثمُ زادُ المسافةِ بيني

* شاعر من ا لأردن.
* العمل الفني: موسى عمر - عُمان.

وبيني
وبين انتظاركَ في دفترِ العمرِ. ...
عمرٌ
يطلُّ على شرفة الليل ليلاً
وبينا
وفرداً ستأتيْ
كما غيمةٌ في الهجيرِ تواري الببابَ
مخافةَ أنْ يدخلَ الليلُ من كوةٍ في جنون الحكاية
فرداً
ستأتي
فإنْ عيرتكَ الدروبُ بما ضيعتكَ
فكنْ تيهَهَا الأبديَّ
إذ ذاكَ تسقطُ كلُّ الفواصل
كن نقطةً
أو بياضاً كثيفاً
فإني عثرتُ بإحدى الفواصلِ
آه
عثرتُ
فمن ذا سيسندُ مني انتباهيَ
حيث انتهينا ؟
ومحض افتراءٍ هو الوعيُ يا صاحبي
* والجنونُ
- أكان لزاماً علينا التنصلُ من فكرةٍ فرَّ ناظُمها مِنْ لظاها ؟؟
* وكانَ لزاماً علينا التمترسُ في فكرةٍ بردُها مِنْ سلام
- أماً مِنْ يقينٍ يناهزُ عمرَ الخليقةِ ؟
* بل مطلقُ الشكِّ فيما رأينا من الطينِ منَّا
وبابٌ تفتَّقَ عَنْ ألفِ بابٍ . .
ووعيٌ
تسامقَ حتى انتهى سدرةَ المنتهى
شهودُ الحقيقة في كل شيءٍ
وحقٌ وحيدٌ إذا ما توارى وراءَ الحجابِ
تبدَّى
- وغولُ المسافةِ يا صاحبي ؟
* عرجتُ على سلم في القصيدة
أرنو إلى ما وراءِ المعانّي
تماهيتُ حتى انتهيتُ
وذبتُ فناءً بمنْ يعزف اللحن
في كل مغنى
وأنتَ ؟
- نزلتُ إلى عمقِ هذا التراب
أفتش عن آيةٍ في سرابِ المحيطِ
وفي قالبِ البدءِ
نزَّ التطينُ
والطينُ يخلقُ مرآتهُ حين يعلو قليلاً
ويخلقُ طيناً جديداً
وناراً
وبردا
* لكَ الحلمُ فيما رأيتَ كقطبٍ وليدٍ
متى يبلغِ السعيَ خذهُ إلى ذاتِ قفرٍ ذبيحا
وتُلَّ الجبينَ إلى صخرةِ الغيبِ منكَ
فإن كان فيه النبيُّ
ستنجيه مني السماءُ

ويُفْدى
- لكَ الوهمُ يا صاحبي
فالحكايا
نتاجُ التمنع عنْ قرعِ بابِ التمني
ولي الحلمُ
أينعُ من كلِّ داليةٍ مدَّ فيها الترابُ يديهِ
ليسقطَ عنْ جِذْعِهَا
حينَ يَعْدى
* هما الحلمُ والوهمُ
صنوانِ مُدَّا
- نقيضانِ من غيرِ سوءِ
هما نقطةُ البدءِ في كلِّ دائرةٍ دارَ فيها الزمانُ على
العكسِ منْ وجهةِ الضدِّ فيهِ
وكان تداخلَ فيه المدارُ
ليزدادَ عنهُ انتشاراً
وبعدا
* سأقرعُ بابَ التمني مراراً
وحينَ أُساقُ إلى غايتي
ألتقيكَ
بأصنامكَ البيضِ
ترتدُّ أخذا
وتُأخذُ ردًّا
- سأبحثُ عن صورتي في المرايا التي كوَّنَ
الطينُ مني
وحين أراني هناكَ . .
أراكَ
طريداً منَ النصِّ
تنشدُ دربَ الرجوعِ إليكَ
وتزداد كدًّا
* سنزدادُ في حلكةِ الليلِ بُعدا
- وتأتي ؟
* سأتيك فردا
كما أنت
حتى إذا ما التقينا
بكينا
على هامةٍ هَمَّ صاحبُها أنْ يكونَ
فهامَ على وَجهِهِ
وتردَّى
- سأتيك فردا
* وآتيك فردا
- سأتيك فردا
* وآتيك فردا ■

في الحبّ كما في الحرب

[عماد الدين موسى *]

1 -
في قلبِ كلّ شجرةٍ
ثمّةَ ذكرى
في ذكرى كلّ قلبٍ
ثمّةَ شجرة
تحت شجرةِ كلّ ذكرى
ثمّةَ قلبٍ؛
الشجرةُ تبقى
بينما القلبُ يرتدي الذكرى
ويمضي.

* * *

طائرٌ ما
لا اسمَ لهُ
يتذكرُ شجرة ما
لا اسمَ لها...
حيثُ الحربِ الطاحنة
تأخذ معها كل الأشياء.

* * *

ماذا ينبغي أن أقوله
لما بقي من التراب البارد؟
وماذا ينبغي على التراب البارد
أن يقوله؟
كلانا في حيرةٍ
نرنو إلى الجهة الخامسة/
حيثُ اللا أحد
ينظر - هو أيضاً -
في حيرةٍ.

* * *

* شاعر من سوريا.

في الحربِ
لا تموتُ الأشجارُ...
كلّ عصفورٍ
يخبئ في قلبهِ شجرةً
ويمضي.
* * *

2 -
كل ما قلتهُ قبلَ قليلٍ
وما سأقولهُ بعدَ قليلٍ/ أيضاً؛
المياهُ التي تيبّستْ في المرافئ،
والنوارس وهي في الأعالي...
الغيوم التي لم تقتلها
سوى أنينِ صمتها،
والمطر الناعم
دونما خدوش
أو أثرٍ يُذكر.
الحياةُ أنشودةٌ خرساء
لا يتقنها
سوى
ذوو السمع الثقيل،
وأمّا الموت
فملاذنا الوحيد/ جميعاً...
دونَ شك.
* * *
إصبعكِ
التي
سالَ منها دمٌ عزيزٌ
بعد عراكٍ مع الحياة،
اصبعكِ
التي
كأغنيةٍ
في مرفأٍ بعيد،
إصبعكِ
التي
ليسَتْ غُصناً أو وردةً...
لا
يغادرها
قارب
قبلاتي
الثمل.
* * *
لا طائر هذا الصباح
يصغي إلى غنائكَ
وأنتَ تودّع المراكب/ مدندناً،
لا سمكة ترنو
إلى ماء حنينكَ العذب...
أو يدنو عندليبٌ ما
من أثر القبلات
على
شفاهِ مرافئكَ،
وما منْ شجرةٍ تعلو
لتظلّل صغار عطشكَ؛
أيّها البحرُ

أيّها البحرُ
من لا يغادر المرافئ
سوفَ يظلُّ...
مؤلماً كذكرى
ووحيداً كشجرةٍ
أو
عشّ في الخريف.

* * *

3 -

- لا الربيعُ بأزهارِهِ
ولا الخريف بلا إزهارِهِ أيضاً؛
الطفلُ وهو ينظرُ
في قاربِ حياته،
العجوزُ وهو يغمضُ قلبهُ
كوردة...
ماذا ينبغي أن نفعل؟
وماذا نقول؟
الأشياءُ بموسيقاها الهادئةِ
إلى زوالٍ مُحتم،
والكائنُ كذلكَ.

* * *

- خريفٌ آخر
يُبتّر قدم آخر ورقة
وآخر عصفورٍ أيضاً.
خريفٌ أخيرٌ
كحطّابٍ ثملٍ
وقطيع حيوانات رماديّة.
تُرى؟
ما الذي سيفعله الفجرُ
إن استيقظ غداً
دونَ عصافير أو غصن،
والندى...
ماذا سيفعل بغيومِهِ؟.

* * *

- حياتُنا كلا حياتنا
الأبيضُ أسود
والنهارُ ليل.
أُغنّي من أجل اللا شيء
وأرنو إلى اللا أحد...
بينما الأزهارُ تتساقط
كسحابةِ صيف.

* * *

4 -

- لمْ يبقَ لنا
سوى الشمس المغبرّة
والقمر الخائف؛
شعاع الأمل المفقود
والنور الخافت
كأنشودة بعيدة.
سيلُ الحنينِ الجارف
وأغنية الحالم
في أبدِ العتمةِ الجارحة.

العصافيرُ أيضاً...
وهي ترنو إلى غصنٍ
في سفحِ شجرةٍ
لا
ظلَّ
لها.

* * *

- شجرةٌ...
في تمامِ الخريف؛
الشجرةُ
التي
بثوبها المخمل
وصفيرٍ مؤلم.
التي
ترفرف
كسربِ سنونوات.
التي
لا حولَ ولا قوّة...
ما من عاشقٍ
يأوي إلى ظلِّها الوارف.

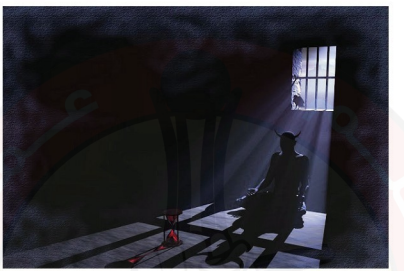
* * *

- في الأعالي/ نجمةٌ صامتة؛
النجمةُ
التي
لمْ يأكل القطّ لسانها.
التي
كغيمةٍ
في أوانِ المطر.
التي
ليستْ صامتة فحسب
بل اغتالت الأعالي
حبال صوتها.

* * *

- كلُّ طائرٍ لا غصنَ له
كلُّ غصنٍ لا شجرةَ له
كلُّ شجرةٍ لا غابةَ لها
كلُّ غابةٍ لا شمسَ لها
كلُّ شمسٍ لا سماءَ لها
كلُّ سماءٍ لا ناظرَ إليها
كلُّ ناظرٍ لا عينَ له
فلينظر...
فلينظر بقلبه.■

حتى إبليس



[ماجد عبده *]

جمع إبليس الشياطين في منزله، عنفهم تعنيفاً شديداً فقد لاحظ حالة من الهدوء وحقن الدماء والترابط الأسري ومناداة البني آدمين بالقيم والمبادئ، مما جعله يشعر أن وجوده في خطر وأن عرشه يهتز، وطلب من أعوانه من الشياطين القيام بواجبهم كما ينبغي، وحث على ضرورة الابتكار والإبداع وعلى أهمية التمسك بالعادات والتقاليد الشيطانية موضحاً أن سبب هذه الانتكاسة التخلي عن التراث الشعبي الشيطاني وقلة المعلومات نتيجة لإهمال القراءة للمفكرين الشياطين. طلب أحد الشياطين الكلمة فسمح له إبليس وهو في قمة انفعاله... قال الشيطان الشاب: لم لا نختار واحداً من أفضل شياطيننا يذهب إلى حاكم من الحكام البني آدمين... يلبس جسده ويسيطر على عقلة ويجعل قراراته شريرة مثيرة للجدل والفتنة ، يعطي أوامر فتتأجج الفتنة، يقتلون بعضهم بعضاً ونحن نسيطر دون مجهود، ابتسم إبليس قائلاً «تنفذ فكرة هذا الشيطان فوراً».

اختار المجلس الشيطاني مارداً مشهوراً له بالقوة والذكاء والدهاء كما أنه شاب لم يتجاوز الألف عام، مما يجعله صافي الذهن شديد البأس طموحاً مسيطراً... كما أنه يملك سيرة ذاتية

* قاص من مصر.

محترمة في هذا المجال، حيث إنه استطاع لبس أحد الحكام من قبل وجعله يغزو دولة، وحاكم آخر أمر بقتل المئات من شعبة وحاكم ثالث جوع شعبه، وقسم بلده وسطى على ثرواتها وعلى حد قول لجنة الاختيار إنه الأفضل لذلك أسندوا له المهمة كقائد ومعه مجموعة تحت قيادته من الجنود الشياطين العتاة وهم أفضل الجنود في عالم الأبلسة.

في لمح البصر بدأ المارد وجنوده تنفيذ الخطة الموضوعة... اختاروا دولة قوية تسيطر على العالم وقرروا البدء من عند هذه الدولة لغزو العالم... مرت الأيام سريعة قبل أن يجتمع إبليس بالشياطين ويطلب منهم الاتصال بالمارد لمعرفة ما وصل إليه، حيث إن أخباره قد انقطعت منذ ذهابه إلى البني آدمين وموافاته بالأخبار، أجابه أحد الشياطين بأنهم يحاولون الاتصال به منذ أيام ولكنهم يخشون أن تفضح المخابرات أمره.

في نفس الوقت يظهر فجأة أحد جنود المارد في المجلس ساجداً أمام إبليس ويطلب الحديث معه منفرداً ليخبره بأنهم اكتشفوا أن هناك من يخونهم لمصلحة الدولة العظمى وأن الدوله كشفت أمرهم فأتت بشيخ من الإنس واستطاعوا السيطرة على المارد والجنود، وأنه هو الوحيد الذى استطاع الفرار وجاء لطلب النجده وإخبار ملك الشياطين إبليس حتى يستطيع كشف الخائن، يربت إبليس على كتفه طالباً منه أن يذهب ليستريح وألا يخبر أحداً بهذه المعلومات. يخرج الجندي الشيطان، وقبل أن يبتعد يسمع إبليس يحدث أحدهم قائلاً:«لقد اكتشفوا أمري يا سيدي الرئيس»! ■

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

أفقٌ محدود

[عبد العزيز الموسوي*]

أفقٌ محدود

قُلت لهُ : أنا أموت.
تساقطتْ دموعُه، شعرتُ أنّه سيفعلُ المستحيلَ
في هذه اللحظة، لكنهُ غالبَ بكاءَهُ وسألني:
– هل أحضرُ لك نعشاً؟
.....

افتراضي..

قال لزميلهِ في تباهٍ واضح:
لديّ أكثرُ من ألفِ صديقٍ حقيقي.
لا أكونُ وحيداً أبداً
إلا حين تنفدُ البطاريةُ من هاتفي.
.....

إخماد

انفجرت الزوجة أخيراً أمام برود زوجها:
– أنت لا تتذكـــرني حتّى باتـصـال واحـد في اليوم!
ابتسم الزوج وهو ينظر لها بحنان:
– ولكن يا عزيزتي نحن نتذكر الأشياء التي ننساها فقط.
– .....

عربي

نظر الطبيب برأفة للمريض :
– مما تشتكي يا سيدي؟
دون أن يرفع رأسه، أشار بكلتا يديه نحو جسده:

---

* كاتب من البحرين.
* العمل الفني: دعاء حبيل ـ البحرين.

- يؤلمني هنا وهنا في ذات الوقت يا دكتور.
ابتسم الطبيب وهو يدوّن له وصفة العلاج:
- لا توجد صلة مشتركة بين الجزئين من جسدك، سأكتب لك علاجاً منفصلاً لكل جزء.
وقف المريض، ترتسم على ملامحه الحيرة بعد أن تسلّم وصفة الطبيب وراح يخطو ببطء نحو الخارج، وقبل أن يصفق الباب خلفه صرخ بغرابة:
- لكنه جسد واحد يا دكتور!!
.....

الصندوق

وهو يمسكه بيديه الملطختين بالدم،
كانت الأغنية تطنّ في رأسه..
«خمسة عشر رجلاً ماتوا من أجل صندوق»
تمكّن من فتحه بصعوبة، وجده خاوياً.

الصدى

يجلسان على حافة الجرف، يرقبان الغروب بصمت..
وقف الرجل منتشياً فجأة وانحنى بظهره – قليلاً – موجهاً صوته أسفل الوادي:
- ثمّة أحدٌ في قلبي لا تطرقوا بابي.
حين التفت للمرأة، كانت تهزّ رأسها مبتسمة وهي تسمع رجع الصدى في نفسها:
- أنا التي في القلب، أنتظر من يطرق بابي.
.....

الساقطة

سأل الرب: لماذا تقومين بالتعري لرواد المقهى الليلي وأنت تعلمين أنها خطيئة؟
- لست وحدي – أجابت – كل الفتيات يتعرين هناك.
- لكني سألتك أنتِ، الاجتماع على الخطيئة لا يجعلها حسنة.
- إنه جسدي وأنا حرّة أفعل به ما أفعل.
بصوت غاضب قال الرب:
- لكني خلقتكِ ويحق لي محاسبتكِ.
بسخرية عارمة ضحكت وهي تقول:
- كان يمكنك أن تخلقني شيئاً آخر مثـ
لم يسمع الشياطين والملائكة تكملة لإجابتها، كان الدور يمتد طويلاً والجو جهنم.

إفلات

كفّت الديون عن ملاحقته أخيراً
حين أغلق عليه باب السجن.
.....

تبرّع

هجمَ الجوعى على حافلاتِ الإغاثة
القادمةِ من الدولِ المتعاطفة، لم يجدوا شيئاً
في الحمولةِ غيرَ أكياس، أكياسِ حفظِ الموتى.
.....

انزياح

شعر بأنه مثل قبر يضيق كلما أُنزل به ميت.
لوهلة انتابه إحساس مخيف، وجد نفسه أشبه
بتابوت يمشي على قدمين.
تزداد البرودة في مفاصله وتشيع العتمة في قلبه
كلما تذكرها وهي تهتف بفرح:
" أموت فيييك"
.....

دقة

زميلي في الخندق يُصلح ساعته كل حين، لأنها
بدأت تتباطأ بفعل ضعف بطاريتها.
كان يسألني عن الوقت ويُعدل توقيت ساعته
يدوياً.
سألته: لماذا أنت مهووس لدقة الوقت ونحن في
حالة حرب؟
تشاغل عن سؤالي ولم يجب.
عندما اخترقت صدره شظية من قذائف الطيران
مات على إثرها، نظرت لساعة يده،
كان التوقيت صحيحاً جداً،
لو تأخر ثانية عن رفع قامته، لنجا.
.....

هروب

أشعر بالرضا عند رؤيتهم كل ليلة في المنام،
برؤوس خنازير وأذيال قردة.
عندما أصحو أصاب بخيبة أمل وأنا أنظر لوجوههم
البشرية،
وككل يوم أبذل جهدي لأنام باكراً. ■
.....

ائتلاف شباب ثورة 14 فبراير
مركز الدراسات والبحوث

العمل الفني : وحيدة مال الله . البحرين

منابع الإمتاع في «نصيبي من باريس»

عزيز ضويو

مرة آخرى يبلبل أحمد المديني صيغة مخاطبته لقارئه، ويصدر عملاً ليس مجدياً لك أن تبحث عن لونه الأجناسي، خاصة إذا كنت ممن استأنسوا بأسلوب كتابته وتشكيل عوالمه. هو كتاب موسوم بنصيبي من باريس(صادر عن الدار المصرية اللبنانية عام 2014) وينقلك إلى عوالم متعددة، ينبض فيها التاريخي، والسيري، ويسبر السلوكيات والعادات، واختلالات الموضوعي، وهنات الذات وهبواتها.

على أن الصيغة الأجناسية التي ترتبط هنا بحوافز وضع هذا الكتاب وأهدافه، قد تكون لها علاقة بنصوص السيرة الذاتية على نحو غير مقصود كما يقول المديني، أو نفحات آتية من أدب الرحلات، لكنه يظل نصاً مفتوحاً مثل النصوص الروائية عند أحمد المديني. وحده انهمام الأنا بموضوعها وتذويتها له يهاجران بالكلام إلى أصقاع متعددة، فتنجز أحاديث أعلنت لها ثلاثة حوافز، وهي أولاً الرغبة في استعادة الزمن عبر المكان بمسحة نوسطالجية، وثانياً النزوع لتأسيس التاريخ الشخصي عبر مسارات بعينها، ثم أخيراً الرغبة في استعادة وجوه غابت، كانت محور الزمان والمكان المستعادين. ولهذه الحوافز لدى الكاتب علاقة وطيدة بمادة أقسام الكاتب: وهي مدخل عام يستعيد فيه ظروف رحلاته المتعددة، وما تلاها من رحلته إلى فرنسا، باريس تحديداً، وكذا مجموعات من المواقف، والمشاهد، والتأملات. وفي القسم الثاني من الكتاب وعنوانه «دفتر الأصحاب» يتحدث فيه عن صداقاته التي تعرف بها في وباريس، ثم في الفصل التالي الموسوم بـ «شذرات مستعادة» نجد مختارات لنصوص كتبها عن باريس أيام مراسلاته الباريسية والتي تم جمعها لاحقاً في كتاب الضفاف.

سيحل الكاتب أيضاً في هذا المكان، وهو الذي لم يكن والده الفقيه، الذي اقتلعه بسنواته العشر من حضن والدته بالدار البيضاء نحو حواري فاس،

* ناقد من المغرب.

اسم الكتاب: نصيبي من باريس.
تأليف: أحمد المديني.
الناشر: الدار المصرية اللبنانية.
عدد الصفحات: 280

يدري أنه سيؤصل لديه نزوعاً يبدو غرائزياً نحو الترحال والطيران إلى أحراش وقمم، يقوده إليها نفوره الفادح من الثبات والسكون إلى أنماط العيش الرتيبة المطمئنة إلى ذاتها. وأراه يستنكف الإرشاد والموعظة في رغبته نقل خبرة عيش في مكان تاريخي عاش ثورة عظيمة، واستقطب اهتمام المفكرين والفنانين الكبار منذ أن اكتسب لقب عاصمة الأنوار، لطالما بلغت أحلام رؤيته لدى أجيال عدة حدود الهلوسة. هكذا، ستغدو باريس قبلة كل مفكر وأديب عربي لا تكتمل رؤيته للحياة دون زيارتها كما يقول المديني. لكنها خبرة تشي بالرغبة في إعادة تشكيل تمثلاتنا واستيهاماتنا حول باريس والغرب عموماً، لذا جاء تركيبة كثيفة متناغمة عناصرها ضمن مشاهد ومواقف يشد بعضها بتلابيب بعض.

والذات الكاتبة هنا، ليست سوى حالة عاشت بعمق وعشق في المكان، فلم تستسغ حجم الأوهام التي نحملها عنه، وحجم خداع مدعي معرفته، وأحسبه ينزع إلى تجاوز نمطية الكتابات التي تحدّث عن باريس، معتمداً أسلوباً ومنهجاً متميزاً في طرح الحالات الوجودية للمكان بكل تعقيداته وأبعاده. ومن ثم انكتبت هنا باريس بالحواس كلها، إضافة إلى حاسة الوعي، فأتت حصيلة احتكاك متواصل بكل مناحي الحياة فيها، ما جعل هذا الكتاب تجميعاً لتأملات الكاتب وانطباعاته أحاديثه حول صداقاته، متعه، ولذاته وحسراته أيضاً. هذا الرهان الصعب الذي يجعلك تتحدث كي تبني صورة مغايرة لما هو سائد ونمطي، تجعل الكتابة تطرق آفاقاً متعددة، كالآفاق الذي حلم المديني دائماً بارتيادها وشكلت له هوساً لا أظنه قد خفت حتى الآن.

ومن ثم، سيعيد المديني قراءة العديد من الأعمال العربية، خاصة التي انشغلت بباريس، فكتبت عنها ما أطلق عليها الكاتب بيليوغرافيا طويلة تتوزع بين تعبيرات مختلفة، رحلية سفارية، روائية وقصصية فاستطلاعية تحقيقية، تراوحت بين الفهم، والتقويم، والوصف، والذوق، صادرة عن أفراد مختلفي المشارب الثقافية متباييني المقاصد من رحلاتهم الغربية، فإما هم فقهاء وعاظ ومربون: «رفاعة الطهطاوي، وأحمد فارس الشدياق»، أو سفراء حاملو رسائل إلى البلاطات «محمد الحجوي»، أو مهاجرون مقيمون «الشيخ سانو أبو نظارة»

أو طلبة باحثون وهم كثر: «طه حسين، زكي مبارك»، أو مؤرخون وانطباعيون «عبدالهادي التازي» أو أدباء وكتاب قصته «يحي حقي، سهيل إدريس»، أو إعلاميون وهم كثر.».. (ص.21). غير أنه، بقدر ما استمتع بقراءاتها، بقدر ما انخرط في تأملات ومقارنات، قارئاً متفحصاً ومدققاً للاستنتاجات والخلاصات التي تملأ هذه الكتب:

إن مؤلفيها إنما يتخذون المكان باريس ذريعة وتقية لأهوائهم، والانتصار بطريقة عكسية لمجتمعاتهم الأصلية، وهو ما نجده واضحاً عند بطل يحيى حقي في قنديل أم هاشم بردته الغريبة عن منهله العلمي في الغرب، وكذلك في السلوك الأخلاقي والعاطفي لبطل «الحي اللاتيني» لسهيل إدريس يكشف زور هذا البطل، وتهافت ثقافته، تختفي وراءهما آيديلوجية المؤلف، المنتصرة لقوميته، بثمن انتهازية سافرة، وسطحية في التفكير والإحساس، يرسمها أسلوب رومانسي ملفق وضحل حد الابتآس، فأي باريس هذه ؟» (ص.23).

هكذا تتسرب إلينا باريس التي وصفها طه حسين بعاصمة الجن والملائكة، وتتقتر إلى مخيلتنا في المقام الأول بغزارة المواقف والمشاهد التي عاينها الكاتب، وعايشها بكل جوارحه، ومنها تلك المفارقات التي يرصدها في مسلكيات العرب وتفكيرهم، وعلاقتهم بهذا المكان رمزياً ومادياً، ذلك الفصام والتناقض الناجمين عن إحساس بدونية وقهر تجاه بلد أهانك يوماً باستعماره، واليوم تلوذ بحريته، وثقافته، ومتعه المنتفية في بلدك، وكل ذلك يجد تفسيره بتعبير المديني في «عطش جهنمي. كبتنا المحموم والفيض المتاح في الغرب. في باريس رمز العطاء في كل شيء. في الواقع والتصور مقابل ما كنا فيه من حرمان، وبؤس، وتخلف، وافتقاد لقيم الحرية، والمساواة، والعدالة، والديمقراطية. أدركها هذا الشعب هو نفسه الذي غزانا وأخضعنا بقيم ومثل أخرى، وها نحن نقبل عليه لينقذنا مما نعيشه من أهوال ومذلة».

سيحل أحمد المديني في الحي اللاتيني، ثم ينبس لنفسه: «ساءلت نفسي ببعض الخيلاء، وأنا أتناول قهوة جيدة التحميص في مقهى بساحة السوربون مقابل مدخل الطلاب للجامعة، تراني سأصبح أحد أبطال هذا الحي؟ ولم أكن أدرك جيداً كنه سؤالي، أحتاج قبله إلى التركيز وحبس أنفاس انفعالي،

أو سأسقط في زلة من سبقوني، بينما جئت هنا لأتجدد، تاركاً الماضي خلفي، ولأنغمس في حاضر هو ملء التجدد والحداثة أمامي، وعليّ أن اكشف شيراً شيراً، زاوية، ركنا، هذا الحي، وانطلاقاً منه، لأني بت من ساكنيه».57.

غير أن البطل لم يكن دونكيشوطيا، وليس كبطل رواية الحي الأتيني، بل هو طائر يعرف بحدس غامض وحذر غريزي أين يحط قوائمه الهشة، يقوده مزيج عشق للمكان والرغبة في الحلول فيه، مع مقاومة عنيدة تبقي برشيد، وفاس، والدار البيضاء تحديداً ممهورة بصور الطفولة، وحضن الأم، وظلال الوالد الفقيه حاضرة تمنع كل وهم بإمكانية أن تصير باريسياً مهماً شربت من سلوكياتها واقتتّ من ثقافتها. من هنا سنعرف مع أحمد المديني معنى الاندماج والتعايش مع الآخر، وما يميزه عن الذوبان الذي يرتد مسخاً على الروح والجسد. وكيف نجابه العنصرية وإعادة تأسيس وعينا بمفهوم الغربة والاغتراب، ونعقد صداقات ليست سلسة كما نعتقد. نعيش مع المديني في هذا الكتاب تجربة الرغبة في أن يمتصك المكان مع إبقاء رأسك خارج الغمر تستشعر به الفخاخ المنصوبة هنا وهناك.

وفي إعادة تشييد المكان تندرج أيضاً تلك الأحاديث حول باريس العمارة، والحدائق، وأنفاق الميترو، والمقاهي، والغابات، والمنتزهات، والشوارع وجامعة السربون، وصورتها النمطية في أذهان العرب، وظروف الحصول على الشواهد منها، حيث أولئك الذين في عجلة من أمرهم لـ «يتدكتروا»، ويعودوا ساليمن من التغرب، غانمين شهادة تفتح لهم سبل التوظيف البئيس لا غير، إضافة إلى ذكر مسلكيات الآخر وعاداته إلخ.

ومن حين لآخر تنبثق بؤر منهج مقارن بين هنا وهناك، ونحن والآخرون في لعبة تعتيم وإضاءة تكشف فداحة وضعنا وبؤسه، وتفتح عيوننا عن المستنقع الكبير الذي نتردى فيه، دون شعور في كثير من الأحيان. «طال الصيف، وأسرار الليل لما تتكون يلتهمها امتداد النهار، وخارج هذا البلد تتحدث شعارات عن «ربيع العرب» الذين لا تعرف بلدانهم إلا فصل جحيم مستمر، والخريف عندهم شبه شتيمة، والجمال كالعار يجدر ستره، والتغني به محذور أو فضيحة، لذا يتغنى شعراؤهم أغلب الوقت بكبتهم، لا حياة يعيشون، ولا خريفاً يكابدون، ليختبروا

وجودهم الحقيقي في الزمن، في المطلق والمجرد المبهم الفالت من زمام أي تحكم، وليس العارض، السببي..».(ص.108).

غير أن من أبرز ملامح المكان باريس ذلك الحديث عن العلائق التي يتيحها المكان بصفته مركز جذب عزّ نظيره، فالمكان يتألق بمدى قدرته على إتاحة فرص لخلق صداقات متينة والإبقاء عليها بكثير من الوفاء وواسع الخبرة، وظني أن الكاتب أدرج الحديث عن صداقاته مع أعلام فكر وأدب في هذا المكان لقصدية إبراز باريس مكاناً اكتسب أيضاً قيمته الرفيعة لإتاحته تلاقي قمم لا يتيحها مكان آخر غيره، بل في مثله فقط ترى ميشيل فوكو بجوارك يقرأ كتبه، أو خلفك في طابور ينتظر دوره لاقتناء حاجاته. لذلك يغدو اللقاء بجمال الدين بن الشيخ بشموخه العلمي والإنساني، وبمحمد باهي حوشي المعرفة والخبرة، وعبدالرحمن منيف بقامته الأدبية الرفيعة، وعابد الجابري «ابن رشد العرب» في الزمن الحاضر، هو تمجيد للمكان وتكريمه لجوده وعطائه .

ثم يتوضح المكان في أحاديث أخرى عن الفرص التي لا تعد للتعلم والتكوين والمعرفة، أحاديث عن المتاحف، والأروقة، والمكتبات العامرة بما جادت به البشرية من معارف، زيادة على فرص اللقاء بكبار المنظرين ودارسي الأدب كجاك لينهارت، وجون جونيت وأندري ميكاييل، وجمال الدين بن الشيخ وغيرهم، وإذا رافق ذلك تأثيرات المكان على السلوك اليومي، تحفيزه على العمل والوفاء له، سنفهم أخيراً سر غزارة إنتاج المديني، وقوته، وتنوعه، وانتظامه:«سنة بعد أخرى، توالت كتبي. صرت أكتب بانتظام. لم أعد أنتظر الهوى ولا الإلهام. أحتاج نعم إلى صعقة، ثم أستفيق منها أقبس كهرباءها ثم أمضي، وثانياً وثالثة، وها هي بشرية صغيرة تولد وتترعرع أمامك ومن جلبة أحلامك وهوسك على الورق الأبيض»(ص171). كأننا بالمديني يقول بدأت الكتابة بالمغرب نعم، لكن باريس هي التي منحت لكتابتي منهجاً وأسلوباً فريداً، وروحاً إبداعية فريدة، بل وخلفية تخييلية لكثير من نصوصي القصصية والروائية. ولعل ذلك من أكبر الحوافز التي وقفت وراء إنجازه هذا الكتاب.

من مصادر الإمتاع أيضاً في هذا النص: الخطاب اللغوي الثر في دقته واللفظة المتواشجة مع موضوعها، ورونق التركيب في لعبه بالنعوت والصفات بعيداً عن

مزالق البلاغة والخطابة ذات المسحة المنافحة والمناكفة، حتى أنك تحسب نفسك تحث شلال لغوي مدرار منعش، وتقول في نفسك أنى وكيف له هذه العبارات؟ وهي التي تأتيه منصاعة يقودها إليك لعلها تظهر مخزونك اللغوي وتملأ تشققاته.

ومما لا شك أن هذا الكتاب سيعيد تشكيل تمثلاتنا للمكان باريس، نحن الذين ما زرناها قط، أو رأيناها من خلف آلاف الحجب اللامرئية، كما سنتعرف على الغرب في مرآة أخرى ليست منكسرة، بل صقيلة لامعة، وإن ظلت في الأخير صوراً من تلك التي تشكلها في الذهن مثل هذه الكتب الجميلة.

وبذلك تتوفر لك المتعة من إشراقات نصية تختبر نضج الذات وهي تحدق بصفاء ذهن ونفاذة بصر في المصائر والعلائق، ومعها نستكشف المكان، بحيث إن تغير الأمكنة وتحولها لا ينجم عن تغيرات فورفولوجية، بل يرتبط أيضاً بتغير الرؤى، وتدبير الرغبات، وردود الفعلية الذهنية حول تساقط الأحلام، وانغراسها الفادح الرسيخ والمكلف في النفس.

وفي الأخير، هذه فقط ذرات من نفاضة بسطها المديني بإحساس كثيف، وروح تعودت طويلاً على الصراحة لا تخاف في ذلك جحود لائم ولا تبرم ناقم . وكل شيء قسمة ونصيب. ■

الكتاب: بلاغة الحرية.
تأليف: عماد عبداللطيف.
الناشر: دار التنوير.
عدد الصفحات: 250

عندما تنتجّ الحريةُ بلاغتها
قراءة في العتبات النصية لكتاب بلاغة الحرية

علاء عبد المنعم إبراهيم

تظلُّ ثورات الربيع العربي – خاصة الثورة المصرية – وما سبقها من إرهاصات وما صاحبها من أحداث وما نتج عنها من تحولات جذرية، قضيةً مُتمتِّعَةً بفحولةٍ إنتاجية تغوي العقلَ العربي الواعي بإعادةِ قراءتها من حينٍ لآخر ـ عبر أدواتٍ منهجيةٍ مُتعددة ومُتباينة. تتغيا تحليل مفردات هذا الحدث الجلل في تاريخ العالم العربي بامتداداته السياسية والاجتماعية والاقتصادية. ويُعد كتابُ «بلاغة الحرية...معارك الخطاب السياسي في زمن الثورات» للدكتور عماد عبداللطيف إحدى المحاولات الجادة لتحليل الخطاب السياسي المصاحب للثورة المصرية منذ انطلاقها، وتكتسب هذه الدراسة أهميتها من زاويتين متكاملتين؛ الأولى تتعالق بحداثة الحقل المعرفي الذي تنغمس الدراسة فيه وتغوص في أغواره، فتحليل الخطاب السياسي – بما ينطوي عليه من أشراك إقناعية وفخاخ لفظية وخدع بصرية وتضليل آيديولوجي – في علاقته بالجمهور ظل بعيداً عن أعين النقاد العرب الأكاديميين المتذرعين بدرجة من الحيادية المجاوزة للاستجابة إلى ضغوطات الخلفيات الآيديولوجية للمُحلِّل، وعلى الرغم من اعتراف الكاتب بصعوبة تحقيق هذه الحيدة في صورتها النقية خاصة في مجال العلوم الإنسانية، فإننا نلمح آثار هذه الحيدة في أثناء التحليلات النقدية المتواصلة للخُطب المتعارضة آيديولوجيا، حتى أن المتلقي المغرم بلعبة الرهانات على تحديد انتماءات الكاتب يظل يتساءل عن طبيعة التيار الآيديولوجي الذي ينتمي إليه المؤلف. وعندما يظن أنه قد وصل إلى الإجابة الشافية يكتشف وهمية هذا الاكتشاف بمتابعة التحليل التالي وهكذا دواليك، وهو ما يؤشر لنجاح الكاتب في النجاة بنفسه من شرك

* كاتب من مصر.

التلون الفكري الذي كان من الممكن أن يقضي على فحولة التجربة المتعالقة بجدتها وحيدتها، وكذلك النجاة من الوقوع فريسة لفعل المعاصرة للحدث وما يولده من ضبابية في الرؤية وتخبط في رسم المسارات التي تظل في حاجة إلى منظور منفتح يوسع من مجال عدسة الرصد ويقفز فوق حواجز الراهن.

أما الزاوية الثانية فترتبط بالفضاء الزماني الحاضن للنصوص الخاضعة للتحليل داخل العمل، وهو ما يحدده العنوان الفرعي للكتاب بشكل دقيق (معارك الخطاب السياسي في زمن الثورة) زمن الثورة المصرية الذي يبدأ من 25 يناير 2015 ويمتد إلى ما بعد يوليو-2012 من وجهة نظر الكتاب- فأهمية هذا الاختيار لا ترتبط بالتساؤل عن أسباب التوقف عند هذا الحد الزمني، وإنما ترتبط جذرياً بالتحولات التي طرأت على طبيعة العلاقة بين الخطيب والجمهور في أثناء هذه الفترة الحاسمة في تاريخ الأمة المصرية والعربية، هذه العلاقة التي كان يحكمها مبدأ الاستعباد بحيث كانت الجماهير تحتل مركزاً ثانوياً في اهتمامات السياسي الذي لا يسعى لاستقطابها بقدر ما يسعى لضمان وجودها في المشهد المسرحي الساخر الذي يؤدي فيه دور البطولة ويترك لهذه الجماهير الأدوار الثانوية، والمستغرب أن بعضاً من هذه الجماهير انتقل من دور الكومبارس - في ذهنية السياسي - إلى دور المتفرجين المكتفين بالتصفيق، وفي أسوأ الحالات إظهار الامتعاض باستحياء، جاء الفعل الثوري ليحطم هذه التقاليد وليضع السلطة - ولو بشكل مؤقت- في يد هذه الجماهير التي اكتشفت قدرتها على التغيير والتأثير بشكل أدهشها قبل أن يدهش أصحاب السلطة المستلبة، كان من الطبيعي أن يستجيب الخطاب السياسي لهذا التبدل الجوهري في دور الفاعلين ومن ثم أصبحت الجماهير في مرمى الخطاب السياسي، فانتقل الجمهور من موقعه الهامشي إلى موقعه الجديد في قلب اللوحة التي قد تبدو واقعية أو تجريدية وفي أحايين أخرى سيريالية.

سنتوقف هنا عند عناصر ثلاثة تشكل مرتكزات رئيسة لفهم هذا العمل، هي على الترتيب لوحة الغلاف، ومقدمة المؤلف، وعنوان الكتاب، وهي عناصر تنتمي إلى ما يطلق عليه العتبات النصية أو «المناص» بتعبير جيرار جنيت الذي يدرجها ضمن الشكل الثاني من أشكال المتعاليات النصية.

بخلفية بيضاء نقية وبرسمة تتمدت لتحتل ثلثي المساحة الأمامية للكتاب يتحدد الفضاء الأول الذي يستقبل عبره المتلقي الكتاب، تطرح الرسمة (التي رسمها أمجد رسمي) مؤشرات بالغة الحساسية عما ستنطوي عليه صفحات الكتاب، بما يحيلها إلى مفهوم العتبة النصية التي تشكّل بطريقة أو بأخرى نوعيةَ استجابة المتلقي الحصيف تجاه العمل، بل إنها في أحايين أخرى قد تؤدي دوراً إحالياً يحفز المتلقي – الأقل حصافة – ليعيد قراءة الصورة البليغة بعد أن ينتهي من قراءة العمل، بعدما يتكون لديه رصيد معرفي يسمح بإخضاع الصورة لتشكيلاته الرئيسة، نعود للصورة التي تقدم فعلاً متحركاً وليس ثابتاً فهي لا تبدأ من بداية، ولا تصل بنا إلى نهاية بل تمثل لقطة مشهدية لعملية رسم بورتريه لسيدة تتدثر بعلم مصر وتمسك بيدها شعلة متقدة، غير أن اللافت أن من يرسمها ليس رساماً واحداً كما هو مألوف وإنما أربعة رسامين يحيطون بها من الجهات الأربع، وعلى الرغم من تموقع السيدة المرسومة في وسط المكان بما يسمح للجميع بتحديد ملامحها بشكل دقيق، فإننا نفاجأ أن كل رسام يستبدل بشخصية السيدة شخصيات إنسانية ومادية مغايرة، فتتحول اللوحة الواحدة المتوقعة إلى أربع لوحات أولهما لمرأة سافرة وآخرى لمرأة منتقبة وثالثة لكرسي سلطوي فخم ورابعة لخزانة مكتظة بالأموال.

بقليل من التأمل يمكننا تأسيس علاقة بين لوحة الغلاف وفلسفتها القائمة على التناقض بين المتوقع والواقع وسبل الخداع البصري الممارس من قبل المتحكم في الخطاب البصري من جانب، ومأزومية اللحظة التي يرصدها الكتاب من جانب آخر. ففكرة الصراع على الوطن من خلال قوى متعددة – تظهر اللوحةُ الأربعةَ البارزين منها – ومحاولة حصر الوطن – المتناص مع تمثال الحرية بمشعله المضيء وخلفية الفضاء البيضاء الزاهية – في صورة واحدة لا تنتمي لواقع الوطن بقدر انتمائها لغايات القوى المتصارعة، فالكل يتصارع على الوطن لا بوصفه حضّانة للاختلاف والتباين الطبيعي وإنما بوصفه أداة طيعة تتشكل عبر المنظور المتعامل معها، والمرتبط بدوره بالغايات الأيديولوجية والبرجماتية لهؤلاء الذين يزجون بأنفسهم إلى الساحة، يطرحون أنفسهم على الجماهير بوصفهم الأولى بقيادتها، وهنا يأتي دور الجماهير التي ستتعامل مع

الوطن تبعاً للمنظور الذي يقدم إليهم عبره، وبقدر ما يمنح المتلقي ثقته لكل فريق بقدر ما يقع ضحية لعملية التغرير الممنهجة، ويتعاطى رؤى لا ترتبط بالحقيقة بقدر ارتباطها بغايات راسمي الصورة ومصدريها، فهذا التناقض المرئي الفاضح يتناص مع نظيره اللفظي الخطابي الذي يسعى المؤلف إلى فضحه بوصفه يحتاج إلى جهد تحليلي أكبر يضع الخطابات السياسية في مواجهة بعضها لكشف حقيقتها وما يتستر خلفها من رؤى زائفة تتذرع بأشكال براقة قد تخدع الجماهير.

هذا التباين اللوحي تجلى في المقدمة التي نزع المؤلف إلى الحفاظ على جمالياتها بحرفية أكاديمي متخصص في البلاغة الجديدة التي يهتم بها المواطن العادي، حيث نزع د.عماد إلى تأسيس علاقة مجازية بين حقل التواصل السياسي وخشبة المسرح، وهي علاقة تنسحب على العناصر المشكلة للطرفين؛ فالعازفون هم السياسيون القادرون على تغيير سيمفونياتهم تبعاً لهوى الجماهير وطبيعة الحفل، والجماهير هي المستهدفة في الحالتين، وحدود المسرح هي حدود الوطن، يواصل الكاتب – الذي يملك روح المبدع السردي – لعبته الماكرة في إقناع المتلقي أن الخطابات السياسية ليست سوى مسرحية كبيرة يؤديها ممثلون قد يكونوا نجوماً أو أصحاب أدوار ثانوية، وخلف هذه الوجوه تقف فرق الإعداد التي تنسق وتخطط وتمنح خبرتها لهؤلاء المؤدون لضمان نجاحهم، مدعومين في هذا كلة بإنتاج قد يكون سخياً أو محدود الإمكانات يوفر السياقات الممهدة لنجاح المسرحيات اللفظية وفاعليتها.

يدعم المؤلف هذه الرؤية المصدرة للمتلقي عبر لغة رشيقة تستند إلى هذه الثنائية الثرية التي تمكن الكاتب من رصد حالات التبدل في طبيعة الخطاب السياسي الموجه للجماهير من قبل انطلاق ثورة يناير حينما كان يسيطر عازف واحد على المسرح إلى ما بعد انتخاب رئيس جديد للجمهورية، مروراً بمرحلتي الثورة الميدانية والخمول الانتقالي، وعندما يضمن المؤلف نفاذ رؤيته إلى متلقيه ويطمئن إلى استقرار الصورة المتغياة في ذهنية المتلقي وتوجه بوصلته باتجاه هذا التصور المقترح، يبدأ في تحديد المحاور الثلاثة التي سيتعرض لها الكتاب وهي خطاب الميادين المعني بتحليل خطاب الثورة حال حضورها في

ميدان التحليل على تنوع وسائل هذا الخطاب، وأدواته من لافتات، وأيقونات، وهتافات، وأغانٍ، ورسومات جدارية قبل التعريج على التطور النوعي في قدرة المواطن على كشف زيف الخطاب التي دخلت في حالة صراع يرصده التحليل. أما القسم الثاني فيتناول خطاب الشاشات بوصفه الخطاب المعبر عن القوى المجابهة للثورة أو ما اصطلح على تسميته الثورة المضادة، هذه القوى التي اعتمدت بشكل رئيس على وسائل الإعلام المرئية. أما القسم الثالث فيعالج خطاب الصناديق أي خطاب الحشد والدعاية والترويج الذي صاحب الانتخابات النيابية والحملات الانتخابية الرئاسية.

إن المقدمة هنا تؤدي دوراً بالغ الأهمية عندما تعمد إلى ما يمكن أن نطلق عليه الشغف بتشويش النص، ونقصد بالنص هنا الخطاب السياسي في هذه المرحلة المُحلَّلة ولا يُقصد بالتشويش هنا التعمية، وإنما التنظيم الدقيق المؤسس على العزف على فاعلية المفارقة بين صورة هذا الخطاب على المستويين المألوف والحقيقي، إذ نلقي المؤلف معنياً بدرجة كبيرة بإحداث عدول مفهومي في صورة هذا النمط الخطابي التقليدية، هذا العدول الذي ينحو باتجاه سلخها من الرؤية الإيجابية البريئة المهيمنة على طبيعة استقبالها مرجعياً لدى المتلقي، وإعادة رسم هذه الصورة وفق شفرة جمالية تتباين بشكل حاد مع وضعيتها النمطية، وتمهد لاستقبال إيجابي لمظاهر التحليل التي يخشى المؤلف أن تكون صادمة للمتلقي بفضل فداحتها، فتكشف للمتلقي سذاجته الماضوية مما قد يشكل رد فعل عكسياً لدى المتلقي يدفعه للانصراف عن متابعة العمل وهو ما يدركه المؤلف ويسعى إلى وأده بهذه الافتتاحية الشائقة التي تشتغل بوصفها عاملاً يحفز المتلقي إلى متابعة النص دون أن يتخذ موقفاً أولياً منه كرد فعل طبيعيّ لتشككه في النقاء الأيديولوجي لقناة الاتصال أو وعيه بحدود جهله السابق.

إذا كان العنوان الفرعي للكتاب (معارك الخطاب السياسي في زمن الثورة) يعبر بوضوح عن مادة الكتاب، فإن السؤال الذي يظل يدور بخلد المتلقي ينصب على العنوان الرئيس (بلاغة الحرية) فأي بلاغة يقصدها المؤلف هنا، وأي حرية يعنيها؟! وتزداد صعوبة إيجاد إجابة محددة عن هذين السؤالين بعد

الانتهاء من مقاربة الكتاب، فبلاغة الخطباء السياسيين تبدو مقترنة بمظاهر التضليل والتغرير والزيف والخداع بغية الحصول على النصيب الأكبر من كعكة السلطة، ومن ثم فهذه البلاغة ذات السمعة السيئة –إن صح التعبير– لا يمكن أن تقترن بالحرية.

إن فهم القيمة الدلالية للعنوان ترتهن بالقدرة على انفتاح المنظور ليجاوز حدود دفتي هذا الكتاب وصولاً إلى إدراك طبيعة المشروع النقدي الطموح لمؤلفه الذي صاغة عبر عدد من المؤلفات والدراسات رؤيته الأكاديمية الخاصة التي عنيت بالانتقال بالبلاغة من متون الكتب بوصفها قرينة للتزيين والتأنيق اللفظي إلى رحابة الفعل التداولي بوصفه مرتكزاً رئيساً في الحياة اليومية للجماهير. إن مشروع المؤلف في المزج بين التحليل النقدي للخطاب وبلاغة الجمهور يحدد مفهوم هذه البلاغة المتصدرة لعنوان المؤلف. إنها البلاغة النقدية المتحققة عبر تطور الوعي النقدي للجمهور بما يضمن بشكل ما فضح المضللات اللفظية لخطابات السلطة التي تقع الجماهير عادة فريسة لها، أي بصيغة أخرى تمكنهم من الخلاص من الهيمنة التي يمارسها بشر آخرون عبر أداة اللغة من خلال تنمية النزعة البلاغية لديهم وتزويدهم بذخيرة من مضادات هذه البلاغة الزائفة بما يسمح للمتلقي من التحرر من قيود الخطابات السياسية الموجهة بأدواتها الحجاجية والمغالطية وإجهاض مشاريع بلاغة السلطة ترسيخاً لبلاغة الجمهور، الذي تتحقق له حريته في إطار هذه المنظومة التي تبدأ بالفضح المباشر وتنتهي بتأسيس الذوق النقدي للمتلقي.■

إصدارات قطاع الثقافة والتراث الوطني
بالتعاون مع
المؤسسة العربية للدراسات والنشر

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

YOUR DESTINATION
BAHRAIN
2016

هيئة البحرين
للثقافة والآثار
Bahrain Authority for
Culture & Antiquities