نحو عام الثقافة الإسلامية

تتواصل فعاليات دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة لتُعانق آفاقاً جديدة، مُتجهة صوب التحضير الشامل للشارقة بوصفها عاصمة الثقافة الإسلامية لعام ٢٠١٤، واستناداً إلى الترجمة المديدة للشارقة عاصمة الثقافة العربية.

خلال سنوات العطاء الثر كانت الحواضن الإبداعية، والأروقة الثقافية، والمعاهد، وساحات الآداب والفنون، تعج بزخم كبير تنامى كماً وكيماً يُعطي ثماراً نوعية تجسّدت في منظومة الفعاليات الثقافية التي تساوقت مع مصفوفة واسعة من المفردات ذات الصلة بالخصوصية والتراث العربي الإسلامي، بالإضافة إلى الثقافة الإنسانية.

هذه المرة تنزاح الفعاليات صوب المنطقة العربية وذلك عطفاً على توجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة، وتواصلاً مع الرسالة الضافية للثقافة العالمة، المُنغرسة في وجدان الأمة والرائية لتاريخها وحكمة أسلافها.

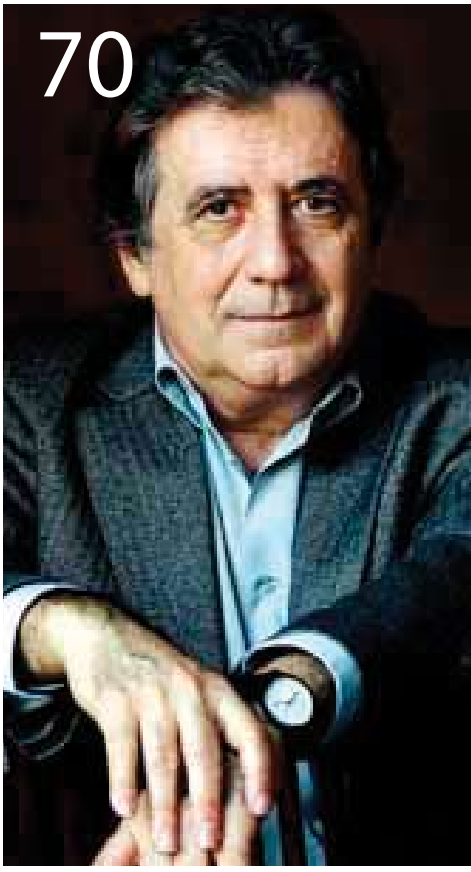
تتوزع الفعاليات الثقافية العربية في مستويين: المستوى الأول يتعلق باستضافة الأسابيع الثقافية العربية بالشارقة، والثاني بالانتقال إلى مراكز الثقافة العربية من خلال جوائز الشارقة الثقافية وبرامجها الفكرية والفنية، واجتراحاتها لأوجه التواصل المتجدد مع العالم العربي.

ويتساوق هذا الأمر مع حضور موازٍ على المستوى الدولي، حيث باشرت دائرة الثقافة والإعلام بنقل سلسة من الفعاليات الثقافية إلى النمسا وروما نيا واليابان، وكذا بالمشاركة في معارض الكتب الدولية المتقاطعة مع الحضور الثقافي المتنوع للشارقة.

تلك الوعود مازالت تتنامى بنفس الزخم والحضور، والرسالة تتصل بالمثابة التي ارتأتها الشارقة واختطت طريقها.

في «الرافد» نواكب هذه الفعاليات على قاعدة الاختزال والإشارات المتناسبة مع طبيعة المجلة وفضاءاتها المتاحة حيزاً وزمناً، وسنحاول تباعاً تسليط الضوء على هذه الفعاليات، ناظرين دوماً للمختصر المفيد واضعين بعين الاعتبار أهمية القيم الروحية الثقافية النابعة من تلك الفعاليات.

د. عمر عبد العزيز



ثمن النسخة: الإمارات ٥ دراهم | مصر: ٣ جنيهات | السعودية: ٥ ريالات | البحرين: ٥٠٠ فلس | قطر: ٥ ريالات | عمان: ٥٠٠ بيسة | اليمن: ٦ ريالاً | المغرب: ١٠ دراهم | الكويت: ٥٠٠ فلس | سوريا: ٤٠ ليرة | الأردن: دينار واحد | السودان: ٣,٥ جنيه سوداني

فهـرس العدد

163

-إصدارات ..... 05 - 04
-متابعات ..... 11 - 06
-رؤية: قراءة في: «أطياف من الأدب الإماراتي» ..... 16 - 12
-حوار مع الكاتب الصيني جاو زينجيان ..... 22 - 17
-حوار مع المخرج توفيق صالح ..... 26 - 23
-نقد: العنونة وتمظهراتها في النص الإبداعي ..... 33 - 27
-نقد: الذات والصورة والعالم ..... 36 - 34
-نقد: الذاتي والموضوعي ..... 39 - 37
-نقد: الخروج من القدر الإنساني ..... 49 - 40
-عرض كتاب: في مدار التنين ..... 51 - 50
-مقاربات: الوظيفة التعليمية والذوقية لأدب الأطفال ..... 55 - 52
-لسانيات: اللسانيات التوليدية واتجاهاتها الحديثة ..... 59 - 56
-إطلاق الشارقة للأرشيف الفني، محمد حسن الحربي ..... 60 - 60
-ترجمة للحياة: الأدب والتكنولوجيا.. عبد الفتاح صبري ..... 61 - 61
-آراء: حقيقة البلاغة ..... 68 - 62
-المشهد الجميل: استنهاض دور.. أسامة طالب مرة ..... 69 - 69
-آراء: لويس لاندير وولويس غارثيا مونتيرو في محاضرتين ..... 72 - 70
-مقاربات: المكان بين النماذج الأدبية والثقافية ..... 75 - 73
-تراث: الأشكال الشعرية وأنظمتها الموسيقية في كتاب نفح الطيب ..... 81 - 76
-تراث: مدينة القدس في ذاكرة الرحالة والمؤرخين ..... 88 - 82
-ظواهر: سياقات انتشار الفيسبوك في العالم العربي ..... 92 - 89
-حروفيات: الخطاط خالد الساعي في معراج الحرف ..... 96 - 93
-قامات: التجديد العروضي غنى التجربة في شعر اكثير ..... 102 - 97
-قامات: الثقافة الدرامية في تجربة (علي أحمد باكثير) الإبداعية ..... 106 - 103
-قصة قصيرة: الوديعة.. عبدالله عطية السلايمة ..... 107 - 107
-قصة قصيرة: رحلة غير منتهية.. سامر أنور الشمالي ..... 110 - 108
-شعر: موقف الكشف بهيجة مصري إدلبي ..... 111 - 111
-شعر: حوار مع الشاعر الكبير/ عبدالله البردوني ..... 113 - 112
-شعر: أم القلب الطيب.. صالحة عبيد غابش ..... 144 - 114

ملف العدد [117 - 144]

سؤال الهوية : سؤال النهضة . توظيف التراث . مسرحة التاريخ بين الحقيقة والاحتمال . مسرح الهواة في الجزائر . تكسير البنية الدرامية الكلاسيكية . أنطونان أرطو مؤسس مسرح القسوة

رئيس الدائرة
عبدالله محمد العويس

رئيس التحرير
د. عمر عبد العزيز

مدير التحرير
عبد الفتاح صبري

سكرتير التحرير
نورة شاهين

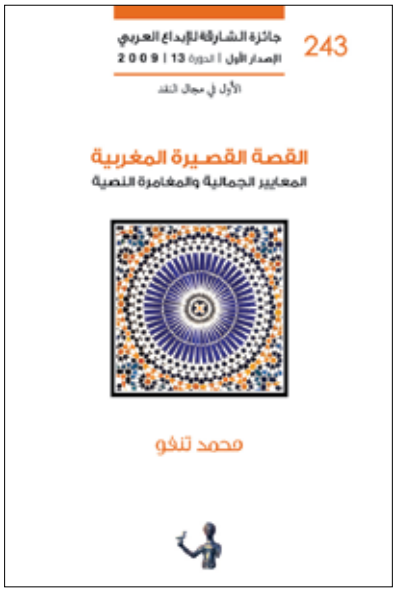
السكرتارية التنفيذية
بدرية علي

التصوير
محمود بنيان
شنواز جمال الدين

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن كاتبيها ولا تعبر بالضرورة عن رأي دائرة الثقافة والإعلام | ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية | لا تقبل المواد المنشورة أو المقدمة لدوريات أخرى | أصول المواد المرسلة للمجلة لا ترد لأصحابها نشرت أم لم تنشر | تتولى المجلة إبلاغ كتّاب المواد المرسلة بتسلّمها وبقرارها حول صلاحيتها للنشر أو عدمه |

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: ٣٩٦٥٠١، ٤، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: ٤١٤٤٨٢، البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: ٥٣٤٥٦١-٥٣٥٥٥٩، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٣-٢٧٢٥٦٤، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٠٠، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: ٥٧٨٦٧٤، سوريا: الشركة السورية لتوزيع المطبوعات
. طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت: ٠٦٥٣٣٢٤٣٤

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae



القصة القصيرة المغربية

الدراسة الفائزة بالمركز الأول في مسابقة الشارقة للإبداع العربي في الدورة الثالثة عشرة، وقد حاول محمد تنفو من خلال القصة المغربية إبراز المعايير الجمالية ربطاً ببعض التراثيات السيكولوجية، أو المظاهر العجائبية وتنطلق الدراسة مستشهدة في هذا الجزء من الدراسة ببعض النصوص، ويؤكد الجزء الثاني على موضوعة المغامرة النصية، التي تحتفي باللغة والرموز والأرقام والألوان ودلالتها الأسطورية، مختتماً البحث في توظيف «الحيوان»، وكذلك الدلالات في إطلالات مهمة على ساحات جمالية تكتنز بها القصة المغربية.

ليس إلا وهماً

نص مسرحي فائز بالمركز الثاني في جائزة الإبداع في الدورة الفائتة للكاتب حسين قرقوط الذي يقدم تصوراً لحياة يحلم بها رجل وامرأة يعيشان حسرة الحاضر ويتذكران مرارة الماضي.. ويحاولان التسلق للآتي الأجمل، وكأنه شريط حلم مضفور بالواقع الذي يقتحمه آخرون ليؤكدوا على منزلة الرجل والمرأة من ناحية وعلى التطلع للمستقبل من ناحية أخرى.. ولكن يظل الآتي مجرد حلم ومجرد وهم لا يتحقق.. وكأنه مكتوب على الإنسان الدوران في محطات ثابتة من العزلة والانكسار.

سيرة الزوال

الكاتب هاني القط في «سيرة الزوال» الفائزة في جائزة الإبداع ٢٠٠٩/٢٠١٠، يرصد من خلال شخوصه البطلة، والتي يجعل لكل منها دور في العمل من خلال تقسيمه العمل باسم الشخوص دوماً حياة المكان المكتنزة بالحيوات الإنسانية وفيوضات التراسل الإنساني في رحلة كل شخصية باتجاه يحمل المرصود في المكان وباتجاه صعود الحدث الرابط بين كل الشخوص والمفردات، التي توظف بجمالية تشي بدلالات الروابط الاجتماعية والثقافية والقيم الحاكمة، ما بين اليابسة والنهر تتحرك الشخوص صالح/الريس إبراهيم/السيد مصطفى/زينب/فاطمة من خلال تدوير الزمان ليبرزوا لنا سيرة الإنسان والمكان.

العزف بأصابع مستعارة

الديوان الفائز بالمركز الثاني الدورة ١٣ الجائزة الإبداع العربي، والقصائد تماهي بين الوجداني والتأملي، لتفتح مسارب باتجاه الكشف عن الإنسان من الداخل، أو تفتح آفاقاً من الخارج كاشفة كذلك عن خبيئة الداخل. تنوعت قصائد الديوان بين القصيدة القصيرة والمتوسطة، وفتحت في مضمونها نحو الاهتمام بالذات والحلم والفعل الآتي:

«الذكريات
سأسير في حائط الوقت
حيث تعلق أيامنا بخيوط الحنين
كأيقونة تحتمي من غبار لئيم».

تكريم التهامي بمهرجان الشارقة التاسع للشعر العربي ٢٠١١

برعاية وحضور صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة كرمت دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة الشاعر العربي الكبير «محمد التهامي» من جمهورية مصر العربية، وذلك إبان فعاليات مهرجان الشارقة التاسع للشعر العربي الذي انطلقت فعالياته يوم الأحد الموافق ٢٠١١/١/٣٠ بقصر الثقافة بالشارقة بمشاركة ٣٠ شاعراً من الوطن العربي ونخبة من الشعراء الإماراتيين (إبراهيم بوملحة - سالم الزمر - عبدالله الهدية).

تضمن المهرجان أمسيات شعرية وجلسات نقدية تحت عنوان: الخطاب النقدي الحديث في قراءة النص الشعري، واتجاهات الشعر الحديث واستمرت فعاليات المهرجان حتى الخميس الموافق ٢٠١١/٢/٣.

شارك فيه شعراء من (الإمارات العربية المتحدة سوريا، مصر تونس، المملكة العربية السعودية، العراق، لبنان، المغرب، الأردن، الجزائر، الكويت، اليمن وفلسطين)، تضمن الملتقى حفل افتتاح رسمي أعقبه أمسية شعرية، إضافة إلى أربعة أمسيات اخرى، ولجلستي نقد نوقش خلالها محور «الخطاب النقدي الحديث في قراءة النص الشعري»، أقيمت فعاليات الملتقى في قصر الثقافة وبيت الشعر بالمريجة (الشارقة القديمة) وبالمركز الثقافي في كلباء.

انطلاق الدورة الثانية لملتقى الشارقة للشعراء الشباب في لبنان والأردن وسوريا

بتوجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة بالانتقال إلى الساحة الشعرية في البلدان العربية لتشجيع وتحفيز الشعراء الشباب من البلدان العربية واكتشاف المواهب الجديدة، ومساندتهم من خلال تقديمهم لساحات الشعر العربية وتكريم المبدعين وذلك بتنظيم أمسيات شعرية في كل بلد عربي وفي دورات سنوية متلاحقة صرح بذلك سعادة الأستاذ عبدالله العويس رئيس دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، وأضاف انطلقت الدورة الثانية لملتقى الشارقة للشعراء الشباب في لبنان والأردن وسوريا، وذلك استكمالاً للدورة الأولى التي انطلقت في مصر العام الماضي وشهدت تكريم ٣٠ شاعراً وشاعرة في مدن القاهرة والإسكندرية والأقصر، حيث أتى الملتقى هذا العام لينظم أمسيات شعرية في لبنان «بيروت»، الأردن «عمان»، سوريا «دمشق وحلب» للشعراء الشباب وتم تكريم المبدعين من الشعراء في أعقاب كل أمسية شعرية وذلك بمكرمة من صاحب السمو حاكم الشارقة، واختتم الأستاذ عبدالله العويس تصريحه قائلاً لقد تم تنسيق هذه الفعاليات مع مؤسسات ثقافية رسمية وأهلية في (لبنان، الأردن وسوريا)، وقام وفد دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة ممثلة برئيسها سعادة الأستاذ عبدالله العويس وعضوية الأستاذ محمد القصير رئيس القسم الثقافي في الدائرة والأستاذ عبد الفتاح صبري بزيارة لبنان، حيث أقيم في يوم الأحد

الموافق ٦ فبراير ٢٠١١ بالمكتبة الوطنية (بعقلين - جبل لبنان) بحضور دكتور عمر حلبلب مدير عام وزارة الثقافة -لبنان أمسية واحتفال للشعراء المكرمين بعد ذلك انتقل الوفد إلى الأردن حيث أقيمت فعالية التكريم يوم الثلاثاء الموافق ٨ فبراير ٢٠١١ بمؤسسة عبد الحميد شومان الثقافية بحضور الأستاذ ثابت الطاهر مدير عام مؤسسة عبد الحميد شومان الثقافية، وتم تكريم الشعراء.. وتواصلت فعاليات التكريم ممتدة إلى سوريا بزيارة دمشق إذ قام وفد الدائرة بحضور احتفالية تكريم أقيمت يوم الخميس الموافق ١٠ فبراير ٢٠١١، بالمركز الثقافي العربي بحضور الدكتور علي القيم معاون وزير الثقافة السوري والأستاذ نجوان شيباني مدير المركز الثقافي العربي، حيث تم تكريم الشعراء. وبالنسبة لملتقى الشعراء الشباب في حلب ١٣ فبراير ٢٠١١ أقيم مسرحه مديرية الثقافة وبحضور كل من المهندس علي أحمد منصورة محافظ حلب وغالب سعيد البرهودي مدير عام ثقافة حلب وكرم في الأمسية ١٠ شعراء، وقد حظيت حفلات التكريم والأمسيات الشعرية بتقدير كافة المهتمين والمثقفين والإعلاميين في لبنان، والأردن وسوريا.

معرض التراث العربي من الشارقة في اليابان

٥ يناير وحتى ٦ فبراير ٢٠١١

افتتح معرض «التراث العربي من الشارقة» في متحف سانكوكان بجامعة «تنري» في اليابان، في الخامس من يناير الحالي واستمر حتى السادس من فبراير برعاية كريمة ودعم متواصل من قبل صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة بالتعاون بين دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة وجامعة تنري اليابانية، حضر الافتتاح الأستاذ هشام المظلوم مدير إدارة الفنون بالدائرة ممثلاً عن حكومة الشارقة والسيد ماساهيكو أبيوري – رئيس جامعة تنري والسيد تاكو إواي – مدير متحف جامعة تنري سانكوكان ويضم المعرض قسماً تاريخياً يشتمل على مجموعة من مقتنيات تسمو الحاكم من الخرائط التاريخية النادرة التي توثق لمنطقة وبلدان الخليج العربي في أزمنة مبكرة وقديمة، وعددها ٥٠ خريطة، كما يضم المعرض جناحاً للآثار تعرض خلاله ٣٣٣ قطعة أثرية تعود إلى أزمنة مبكرة ومتعاقبة في تاريخ الشارقة ودولة الإمارات، إضافة إلى معرض لفن الخط العربي بمشاركة خطاطات يابانيات يضم ٣٢ عملاً تعبر عن جماليات الأنماط المختلفة من الخطوط العربية الكلاسيكية والحديثة.

فيما اشتمل معرض الفنون التشكيلية المعاصر من الإمارات على ٢٥ لوحة وعمل فني لمجموعة من التشكيليين والفوتوغرافيين الإماراتيين من مختلف الأجيال ممن يبدعون وفقاً لأساليب فنية وأنماط معاصرة متمازجة تنوعها في الهيئة التشكيلية والطرح الجمالي وكذلك اشتمل المعرض على عروض فيديو وقسم لبينالي الشارقة للفنون، إضافة إلى الجناح الإعلامي وجناح ومعرض تراثي لدولة الإمارات العربية المتحدة.

البعثة الأثرية الأمريكية تنهي أعمالها في الشارقة

أنهت بعثة التنقيب الأثرية الأمريكية برئاسة الأستاذ بيتر ماجي من جامعة براين مور والعاملة تحت إشراف إدارة الآثار بالشارقة موسم التنقيب الأخير بعد مرور شهرين كاملين وهو الثامن عشر في موقع مويلح الأثري الواقع في منطقة صحراوية الواقع خلف الجامعة الأمريكية بالشارقة وقد تركز التنقيب على توضيح وإظهار بقايا الجدار الضخم الذي يحيط بالمدينة القديمة البالغ عمرها ٣٠٠٠ عام.

لقد أظهرت إعادة ترميم بعض الأواني الفخارية بأنها كانت ذات أحجام ضخمة، إذ كان أحدها بقياس حوالي ١,٥ م طولاً وكانت تستعمل لأغراض تخزين المياه وتستوعب مئات الليترات.

وبعد الانتهاء من حملة تنقيب موقع مويلح انتقل الفريق الأثري لإجراء تنقيبات جديدة في موقع تل أبرق الواقع بين إمارة الشارقة وأم القيوين والذي يعتبر من أكبر التلال الأثرية في دولة الإمارات العربية المتحدة، ويضم بقايا استيطان حضاري يمتد من حوالي ٢٥٠٠ ق.م إلى ٣٠٠ ق.م. وقد شهد الموقع عمليات تنقيب عديدة منذ سبعينات القرن الماضي وأسفر عن ظهور مكتشفات أثرية مهمة من أبرزها العثور على قبر من فترة أم النار يؤرخ إلى حوالي ٢١٠٠ ق.م، ضم العديد من اللقى الأثرية المعروضة الآن في خزائن العرض في المتحف.

اختتام فعاليات مهرجان الفنون الإسلامية

نقش ورقش ٢٠١١

أقامت إدارة الفنون بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة مساء يوم الخميس الموافق ١٣ يناير ٢٠١١ حفلاً ختامياً لمهرجان الشارقة للفنون الإسلامية في دورته الثالثة عشرة «نقش ورقش» الذي أقيم تحت رعاية الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة في مجمع المارينا الواقع على كورنيش بحيرة خالد في الشارقة، تجدر الإشارة إلى أن فترة المهرجان «نقش ورقش» امتدت من ٨ إلى ٣١ ديسمبر ٢٠١١ الذي أتى شعاره من التقنيات الأصيلة التي اشتغل بها الفنان المسلم في أعماله الفنية المتنوعة كالخط العربي والزخرفة والنقش على النحاس والمعادن المختلفة والزجاج كما أن مهرجان الشارقة للفنون الإسلامية قد ضم فعاليات متنوعة (معارض جماعية وفردية ومعارض مقتنيات شخصية وورشاً خصصية) وبرامج فكرية مصاحبة من ندوات وحلقات نقاشية وبحثية. وقد ألقيت كلمات في المناسبة وتم توزيع دروع التكريم وشهادات تقديرية للشركات الراعية والإعلامية واللجان الفرعية.

كما نظم مكتب إدارة الفنون بدائرة الثقافة والإعلام _ المنطقة الشرقية، حفل ختام مهرجان الشارقة للفنون الإسلامية الدورة الثالثة عشرة «نقش ورقش» وذلك في تمام السابعة والنصف من مساء يوم الأربعاء الموافق ١٩ يناير ٢٠١١ بالمركز الثقافي بكلباء، هذا وقد كرمت إدارة الفنون رؤساء المجلس البلدي والمؤسسات والأعيان في المنطقة الشرقية، حيث شمل التكريم فئة المنتسبين والمتعاونين والمؤسسات، بالإضافة إلى الإعلاميين والموظفين.

قراءة في: «أطياف من الأدب الإماراتي»

محمد سيف الإسلام بوفلاقة

يُقدم لنا الأديب هيثم يحيى الخواجة من خلال هذا السفر دراسات متنوعة عن الإبداع الشعري والقصصي في دولة الإمارات العربية المتحدة، وعلى الرغم من أن الكاتب اقتصر على تقديم ملامح فقط من واقع التجربة إلا أن القارئ يُلفى في هذا الكتاب ما يشفي غليله، ويرسم صورة واضحة عن الأدب الإماراتي، حيث يُسلط الباحث الأضواء على واقع، وسمات، وآفاق التجربة الأدبية، وسنجد دراسات متنوعة عن عدد من القاصين والشعراء الإماراتيين، وهو موجه بالدرجة الأولى إلى القارئ العربي الذي لا يعرف الكثير عن التجربة الإبداعية الإماراتية، وهو مصدر ثمين لكل مهتم بالأدب الإماراتي، إذ إنه يُقدم معلومات موثقة عن العديد من الشعراء، والقاصين الإماراتيين. يتألف الكتاب من مقدمة، وثلاثة أبواب رئيسة، خُصص الباب الأول للحديث عن الشعر، والباب الثاني للقصة، وأما الباب الثالث فقد ركز فيه على أدب الأطفال.

الشعر الإماراتي
نبض «الأنا» ومرآة الـ «نحن»:

في الباب الأول قدم الباحث دراسات متنوعة عن الشعر الإماراتي من أبرزها دراسته عن الشعر الإماراتي بين الشاعرية والأبعاد الدلالية، والتي أشار من خلالها إلى أن الشعر الإماراتي المعاصر قد خطا خطوات مهمة في ميادين الإبداع واستطاع أن يرسم صورة مشرقة ويحدد مكانته على خريطة الوطن والأمة وقد وقف في مبحثه هذا ع مجموعة من الشعراء والشاعرات بغرض توضيح الأبعاد الدلالية للغة الشعرية.

وتطرق في البحث الثاني إلى بعض الملامح المتعلقة بقصيدة النثر الإماراتية، فأشار إلى أن قصيدة النثر في الإمارات واكبت قصيدة النثر في الوطن العربي حيث إن غالبية الجيل الجديد من شعراء الإمارات اهتمامهم كونها ترتكز على الصورة المُكثفة، والرمز، والدلالة، والإيحاء، والموضوع الواحد، كما أن قصيدة النثر في الإمارات ابتعدت عن النموذج الوحيد، ولم تركن إلى السكون، بل تحركت ضمن أفق الإبداع، وأطر الخلق بتوازن، ويرى الأستاذ هيثم الخواجة أن قصيدة النثر الإماراتية تتمتع «بالانحياز نحو الجوهر دون إهمال الشكل الذي يؤكد هذا الجوهر... ومن خلاله تبرز الأحاسيس الصادقة والتجربة الشعورية العميقة دون الاقتراب من سطوة المباشرة وإغراءاتها، أو الإمعان بتواتر الإيقاع على أنه هدفٌ بحد ذاته»(١).

وبالنسبة للتوجهات المعتمدة من قبل مبدعي قصيدة النثر الإماراتية، فقد اهتموا بالمستويات المتعددة والمختلفة لتلك القصيدة اعتماداً على البنى البلاغية والإيقاعية والدلالية التوليدية، وذلك في الصياغة وفي اللمسة الجمالية وقد دعم المؤلف كلامه بالعديد من الشواهد لعدد من المبدعين الإماراتيين مثل: عبد العزيز جسوم، هاشم معلم، ميسون القاسمي التي أشار إلى أن القارئ يتجول في «عالم تجربتها الشعرية والشعورية بحرية المدرك لقنوات العطاء ضمن مناخات حساسة أفرزتها شاعريتها المرهفة ووعيها اللائب عن إجابات أبرزتها وقائع حارة، ونسجت أثواب الجدة، وأنوار الوعي... كل ذلك قدم لها فسحة مريحة تعكس إبداعاً على مستوى اللغة والصورة والفكرة ولتثمر نصاً شعرياً قافزاً في فضاءات الكون بعد أن يترك وشمه النيساني في حقول البكورة المشرئبة نحو البوح الأصيل»(٢).

وفي دراسته عن الشاعر حبيب الصايغ الموسومة بـ: «حبيب الصايغ... يلتقط الشعاع المقبل» يشير الأستاذ هيثم الخواجة إلى أن الشاعر حبيب الصايغ لا يستطيع أن يتخلص من همه الذاتي والإنساني، ويؤكد على أن اللحظة الوقعية تنسجم مع لحظة

عبد الرضا السجواني

حبيب الصايغ

مانع سعيد العتيبة

علي أبو الريش

باسمه يونس

الهاربة، وذلك في التوازي، أو التقاطع، أو التحليق.. ويدعم ذلك التوليدات الدالة على ما يعتمل في الوجدان، وانحناءات تراسل الحواس والصور التي تنبثق من الخيال وتكوينات الواقع المنطبعة في النفس والتداعيات المُعاشة.

في نص (البطريق) للصايغ أحلامٌ ورؤىً ومعمارية متميزة للمشاعر ونسق الجملة وجرس الكلمات عداظلال أشبه بقوس قزح تشتم فيها رائحة المعاناة والشفافية والثراء والخصب، ولمَ لا يكون ذلك والشاعر يُلح على الاغتسال بالنقاء والبحث عن الذات والسعي إلى التماهي في الـ (نحن)»(٣).

ولم تثن النزعة الرومانسية والسُريالية الشاعر عن التزام موقف ثابت وصلب تجاه ما يريد، وما تميز به هو أنه من جهة لا يُهادن، ومن جهة أخرى فهو يُصر على التصادم، وتكراره لبعض الألفاظ، واستنباط مجموعة من الصور الغريبة هو من قبيل التوازي خلف الشفافية الشعرية بغرض خلق المزيد من جماليات الذات التي تنتشر في جسد القصيدة.

وفي مقاربته لمجموعة: «استحالات السكون» للشاعر ناصر جبران توصل المؤلف إلى أن منطلقات الشاعر القومية ترتكز على وعي حقيقي بالواقع المعاش الذي يسعى إلى التضامن والوحدة، كما

> قصيدة النثر في الإمارات واكبت قصيدة النثر في الوطن العربي، حيث إن غالبية الجيل الجديد من شعراء الإمارات اهتم بها كونها ترتكز على الصورة المُكثفة، والرمز، والدلالة، والإيحاء، والموضوع الواحد، كما أن قصيدة النثر في الإمارات ابتعدت عن النموذج الوحيد، ولم تركن إلى السكون

> حبيب الصايغ لا يستطيع أن يتخلص من همه الذاتي والإنساني، ويؤكد على أن اللحظة الواقعية منسجمة مع اللحظة الهاربة وذلك في التوازي، أو التقاطع، أو التحليق.. ويدعم ذلك التوليدات الدالة على ما يعتمل في الوجدان، وانحناءات تراسل الحواس والصور التي تنبثق من الخيال وتكوينات الواقع المنطبعة في النفس والتداعيات المُعاشة.

أن الشاعر ناصر جبران أثبت قدرته على المزج بين المضمون الشعري والملكات النفسية التي تخلق الشعر ولم ينس التلوين الشعري في المضمون، والتركيز على الصدق في الطرح والتوجه، وإثارة ماله صلة بمشاعرنا وواقعنا وحياتنا من خلال خطاب وجداني شفاف صادق، ومن خلال حساسية متألقة تجاه القضايا الاجتماعية والوطنية والقومية، والذي زاد خطابه الشعري جمالاً ذلك الخيال المبتكر المنداح في خضم الرؤى والاقتراب من الواقع. والدليل على ذلك تلك الصور التي عكست مشاعر وأحاسيس الشاعر والتي ارتبطت بالبيئة وأسقطت دلالات ومرموزات ذكية ومؤثرة، ولعل الشاعر ناصر جبران آمن في قصيدة (ليتني مازرت راشد) بالرأي الذي يرى بأن العبرة ليست بمفردات اللغة، بل بجمالها وتراكيبها وطرائق التعبير فيها، واللفظ العادي قد يكسب قوة شاعرية بارزة إذا دخل في جملة أو تركيب شعري أو صورة بيانية، والشيء الذي يجب أن يحرص عليه الشاعر هو أن يبتعد عن الأسلوب التقريري المسطح الخالي من كل تطوير، أو نتوء بياني.

لكن هذا الأمر يتطور في قصيدة (استحالات السكون) بسبب عمق رؤية الشاعر الفكرية، ونضوج أدواته الفنية، إذ نرى الشاعر في القصيدة الآنفة الذكر يميل إلى التصوير البياني والرمز كوسيلة للتعبير الشعري والإيحاء، وبذلك يخطو خطوات مهمة ليتسنم كلتا الحقيقيتين شعراء الإمارات»(٤).

كما ألقى المؤلف الأضواء على مجموعة: «ذاهل عبر الفكرة» لجمعة الفيروز، والتي تعتبر الإصدار الأول له، إضافة إلى قصيدة: «جغرافية الفردوس» لجعفر الجمري، وقصيدة: «الحبيب المدلل» و«روح الحبيب» للشاعر الدكتور مانع سعيد العتيبة، وقدم رؤيته عن «الآخر» في مجموعة: «مشهد من رئتي» وهي المجموعة الشعرية التي اشترك فيها كل من الشعراء أحمد عيسى العسم، وعبدالله محمد السبب، وهاشم المعلم، كما قدم قراءة لمجموعة شعرية: «الآن» لعبدالله السبب، وقد رأى المؤلف أن مجموعة: «إطلالة» للشاعرة رهف المبارك هي أنموذج متألقٌ للشعر الإماراتي، حيث إن الشاعرة لها طاقات مخزونة: «جعلت شعرها ينطلق بانسيابية واضحة دون تكلف أو ابتذال، فهي تحترم طقوس كتابة الشعر وتحرص أشد الحرص على تجويد قصيدتها فتنهض بالتفاصيل المهمة، وتهمل الحشو تاركة للقارئ تصور ما يجب أن يتصوره، كما تركز الشاعرة على زاوية الرؤية حتى لا تقع في التناقض، أو يتعرض معنى قصيدتها للارتجاج، لأنها واثقة من ضرورة التحليق لاقتناص البؤر المركزية التي تشكل هيكل القصيدة من ذلك اعتماد الحوار الشعري وتلوين الجمل (خبرية وإنشائية) وخلق شخصية للحوار وانتقاء الألفاظ الملائمة، واحترام القارئ... إلخ، ولا ريب في أن الإشارات الثقافية التي تناثرت في جسد بعض القصائد رفعت من مستوى الشعر، ودفعته إلى الارتقاء، وإن امتلاكها لناصية الشعر عمق فنيات الإبداع لديها ومنحها طاقة فاعلة وخيالاً خصباً صافياً مجنحاً، والذي يؤكد ذلك إيمان الشاعرة رهف المبارك بأن القصيدة الجيدة تفرض نفسها ولا علاقة بالشكل في الإقناع، لأنه لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون، هذا الإيمان بدا من خلال تنويع القصائد في المجموعة، فجاءت على أوزان الخليل بن

> «استحالات السكون» للشاعر ناصر جبران توصل المؤلف إلى أن منطلقات الشاعر القومية ترتكز على وعي حقيقي بالواقع المعاش الذي يسعى إلى التضامن والوحدة، كما أن الشاعر ناصر جبران أثبت قدرته على المزج بين المضمون الشعري والملكات النفسية التي تخلق الشعر، ولم ينس التلوين الشعري في المضمون والتركيز على الصدق في الطرح والتوجه، وإثارة ماله صلة بمشاعرنا وواقعنا وحياتنا من خلال خطاب وجداني شفاف صادق، ومن خلال حساسية متألقة تجاه القضايا الاجتماعية والوطنية والقومية

أحمد الفراهيدي تارة، وعلى أسلوب شعر التفعيلة تارة أخرى» (0).

ويرى المؤلف أن الشاعرة رهف المبارك، عندما يقرأ القارئ أعمالها يشعر بأن لكل قراءة طعماً جديداً، نظراً للاكتشافات المتكررة في المعاني والدلالات، ولاحظ أن عاطفة الشاعرة الصادقة جعلت عنصر التشويق والإثارة خافتاً ويشبهها بنوَّاس يصر على ديناميكية الحركة في اتجاهات شتى دعماً لالتقاط أسئلة الحياة واحتفاءً بهذا الجنس الأدبي الآسر وانتصاراً للإبداع.

القصة الإماراتية بين أبعاد الواقع وآفاق المستقبل:

الباب الثاني من الكتاب معنون بـ: «القصة الإماراتية أبعاد الواقع وآفاق المستقبل» ونجد فيه مجموعة من الدراسات التي تتعرض لنماذج من القصص الإماراتية.

المبحث الأول موسوم بـ: «بعض ملامح الهم الاجتماعي في القصة الإماراتية» وقد انتقى الباحث فيه مجموعة من العينات لمعالجة هذا الموضوع، فالكاتبة مريم جمعة فرج عكست هذا الموضوع من خلال الرموز والدلالات في حكايات أبرزت الواقع الاجتماعي، وما فيه من سلبيات، وإيجابيات، ومن أبرز الموضوعات الاجتماعية التي احتلت مساحة كبيرة في القصة الإماراتية موضوع: «السحر» وذلك نظراً لما له من علاقة في الحياة الاجتماعية سواءً أكانت أسرية أم أخوية أم من خلال الصداقة والقرابة... ويشير المؤلف إلى أنه لا تخلو مجموعة قصصية لهذا الموضوع السحر يحتل مكانة في القصص والأحداث، ويُقدم عدة أمثلة على ذلك من بينها قصص سلمى مطر سيف، ومريم جمعة فرج، وسعاد العريمي، وغيرهن.

ومن النماذج التي انتقاها الأستاذ هيثم الخواجة قصة «هاجر» حيث رسمت الكاتبة سلمى مطر شخصية رجل يهمل مظهره ونظافته، إلا أن الجنية «هاجر» تمكنت من تخليصه من وحدته، وضياعه، وتزوجته فتتغير حياته نحو السعادة بيد أنها سعادة غير دائمة.

ومن ذلك أيضاً قصة «استغاثة» لبسمة يونس والتي عكست معاناة إنسانية مؤلمة تمثلت في عدم قدرة الزوجين على الإنجاب، مما دفع بالزوجة إلى قبول الشعوذة لكي تحقق حلم زوجها، ونظراً للآلام والشجن الذي سيطر على الزوج فقد اتجه نحو اللهو والسهر، وهكذا فإن عدم الإنجاب أثر في سلوك الزوجين معاً وقد مزج الأديب محمد المر في قصة «الحب الموسيقي» بين الواقعية السحرية، والواقعية الفنية التي تنزاح نحو الطبيعة، من حيث تصوير الشخصيات، وتنافرها والحرص على التدقيق في وصف عناصر المكان، وحركة الزمان.

وتوقفت القاصة ليلى أحمد عند الهم

الاجتماعي بسبب غيرتها وخوفها على المجتمع من أن يغرق في التقاليد البالية، فأدلت في قصة: «رائحة» بموقف صريح وواضح من كل الذين يهدفون إلى تشويه هوية وأصالة الوطن.

وفي ختام هذا البحث خلص الأستاذ هيثم الخواجة إلى أن الهم الاجتماعي في القصة الإماراتية ارتبط «بالتطور الاجتماعي وحركة المتغيرات المؤثرة في الحياة والمستجدات المُتراكمة التي خلقت أفكاراً جديدة، وتوجهات جديدة، وهذا ما جعل المعالجة متعددة وذات خاصية تختلف من مبدع إلى آخر، وبالتالي ذات تفرد في المنهج والأسلوب منها ما لامس العمق في المعالجة ومنها ما ظل في فلك السطحية، وبالإجمال فإن كتّاب القصة ظلوا يغردون داخل السرب كما استطاعوا حرق المسافات، فوصلوا في فترة وجيزة، واستطاعوا مواكبة كتاب القصة في الوطن العربي» (٦).

وفي دراسته للبنية اللغوية لفن السرد، من خلال رواية: «السيف والزهرة» لعلي أبو الريش تحدث المؤلف في البدء عن الأدب الروائي في دولة الإمارات العربية المتحدة، وقال إن الحديث عنه مُغرٍ وماتع وهذا يعود لجملة من الأسباب أهمها أنه:

«١- يرتبط بالبيئة ارتباطاً واضحاً.

٢- لأنه فن حديث النشأة، إذ يتجاوز عمره أكثر من عقد ونيف.

٣- لأن الذين أدلوا بدلائهم في هذا الفن أثبتوا جدارة وقدرة إبداعية تدفع القارئ إلى تثمين هذه الأعمال واحترامها، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: (دائماً في الليل) محمد عبيد غباش، (الاعتراف، نافذة الجنون، السيف والزهرة) علي أبو الريش، (جروح على جدار الزمن، ساحل الأبطال، عندما تستيقظ الأشجان) علي محمد راشد (شاهندة) راشد عبد الله» (٧).

وفي رؤيته لرواية: «السيف والزهرة» للروائي علي أبو الريش، يشير المؤلف إلى أن السرد جاء مُنسجماً مع البيئة الخليجية، كما اعتمد الكاتب على لغة فنية مُبسطة في متناول القارئ، واستطاعت اللغة أداء وظيفتها وخدمت المضمون، ورأى عند مقاربته للمجموعة القصصية: «آثارٌ على النافذة» للقاص فاطمة محمد أن لغة القص عندها جميلة وماتعة وتتسم بالتركيز والإيجاز والابتعاد عن الحشو، والاستطراد والإنشائية، فهي لغة القص الهادف والمُوحي التي تعتمد على الوصف في السرد القصصي، وتتسم بالاختصار الذي يؤدي الغرض، ويُبعد عن القارئ الملل، وفي نظر المؤلف أن قصصها متفاوتة في الجودة، غير أن الكثير من القصص في مجموعتها تؤكد إخلاصها لهذا الفن كما تغلغلت قصصها بالكثير من المعاني الفلسفية ولاسيما تلك التي كُتبت بين: ١٩٩٣ و١٩٩٤م، وهذا ما زادها عُمقاً وجمالاً.

وفي البحث الأخير الموسوم بـ: «نحو تاريخ للقصة الإماراتية القصيرة» تحدث المؤلف عن الاهتمام النقدي الكبير الذي حظيت به القصة الإماراتية القصيرة، فنظمت العديد من الندوات، والمُلتقيات المُتخصصة وعلى الرغم من هذا الاهتمام، إلا أنه لم يحفل بالتأريخ لحركتها التاريخية نشأة وتأسيساً، ونهوضاً وتأصيلاً، ومن وجهة نظره أن من أهم الكتب التي حاولت التأريخ للقصة الإماراتية كتاب الباحث الجزائري الدكتور الرشيد بوشعير: «مدخل إلى القصة القصيرة الإماراتية»، وكتاب: «فن القصة القصيرة.. مقاربات أولى» للقاص السوري محيي الدين مينو.

عناصر النجاح في أدب الأطفال بالإمارات:

في الباب الأخير توقف المؤلف مع مجموعة من العناصر التي ينبغي توفرها لإنجاح أدب الأطفال بالإمارات، كما ركز على مدى التزام الأدباء الذين يكتبون للطفل بها وقد انطلق من الفكرة والموضوع، فلا بد من اتخاذ الحيطة والحذر عند انتقاء الموضوع فهو قاعدة العمل الأدبي وقد قدم الباحث عدة نماذج من الأدب الإماراتي، حيث عالجت قصة «واحة في خطر» لمحمد علي راشد موضوعاً يعتبر غاية في الأهمية، وهو ضرورة التعاون، والتضامن لتحريك المستبد المستعمر ويتميز هذا الموضوع بعلاقته المباشرة بأوضاع الأمة العربية، غير أن الكاتب «حاول أن يدور في فلك الحكاية دون أن يستثير الطفل من خلال معالجة تحرك وجدان الطفل وتُسرِّع نبضه، فالجراد يهاجم القرية فيهب أهل القرية للقضاء عليه باستثناء سعيد الذي يظل سلبياً لاعتقاده بأن مزرعته بعيدة، ولا يمكن للجراد أن يصل إليها، كان في استطاعة الكاتب أن يثير الطفل من خلال أحداث تجعل سعيداً معذباً ضائعاً، أو من خلال خسارات تطال سعيد في حياته المادية والاجتماعية وآماله، لكنه لم يفعل، ولعله وجد أن سرد الحكاية يكفي لكي يستمتع الطفل بالموضوع» (٨).

وفي قصة: «مسعود التاجر الماكر» اختار علي محمد راشد موضوعاً إشكالياً نظراً لابتعاده عن منطقة من جهة وصعوبة فهمه من قبل الأطفال من جهة أخرى وفي قصة «عاشق البحر» لجويرية الخاجة فالموضوع يستثير الطفل، وذلك لحضور المغامرة، والأحلام، واتسام الحكاية بالتسلسل، كما أبرزت الأحداث قيماً مُهمة بالنسبة للطفل منها: الصدق والوفاء والشجاعة والأمانة، وقد اختارت الكاتبة صفية إبراهيم القاسمي موضوعاً يتصل بأهمية فعل الخير والسلوك الحسن، وأكدت الكاتبة على أهمية العلم والعقل في توجيه القوة عندما يكون إطار الأخلاق ظلاً لهما.

وفي العنصر الثاني تحدث المؤلف عن الواقعية، ورأى بأنها عنصر لا بد منه، وما يقصده الباحث بالواقعية هي الواقعية الفنية وذلك لأنها تعرف الطفل بالسلبيات والإيجابيات، وتُسهم في تأسيس وبناء شخصيته، وليس القصد منها جر الواقع، وانعكاسه على شخصية الطفل بل المقصود هو جرعات من الواقع تنسجم وتتوافق مع فهمه، وعقليته وقدراته.

وبعد أن تساءل الأستاذ هيثم الخواجة عن كيفية معالجة كتّاب أدب الطفل بالإمارات للواقعية، قدم عدة نماذج مثل قصة: «أمل» للكاتبة هالة معتوق، وقصة «عاشق البحر» لجويرية الخاجة، التي تحدثت عن عالم البحر الذي يعكس أثراً كبيراً على واقع مجتمع الإمارات.

كما نجح القاص علي محمد راشد في قصة: «حكاية صالح الكندري» في نقل صورة متكاملة للواقع، وكذلك في قصة: «وجاءت ليلة العيد» فقد عكست مشهداً من مشاهد أهل الخليج في القديم وسلطت الأضواء على حياة الطفل آنذاك.

وعند معالجته لعنصر الصدق الفني رأى المؤلف أن الكثير من إنتاج كُتّاب، وكاتبات أدب الأطفال في الإمارات يتميز بالصدق الفني مثل كتابات: أسماء الزرعوني، وعبد الرضا السجواني، وهالة معتوق، وصفية إبراهيم القاسمي، وجويرية الخاجة، وعلي محمد راشد وغيرهم، وقد ضرب مثالاً عن الصدق الفني برواية علي محمد راشد «رحلة إلى عالم مجهول»، وأشار إلى أن الكاتب في هذه الرواية لم ينجح كثيراً في خلق حياة متكاملة، إلا أنه كان صادقاً في توجهه، كما أنه استخدم أدوات من الواقع، وذلك حتى يتماهى الصدق الفني مع الصدق الواقعي.

وبالنسبة لجماليات النص فالمؤلف يرى أن نصوص الشاعرة هفا المبارك الموجهة للأطفال تميزت بالإمتاع والتشويق، وبدت عناصرها الفنية مكتملة، وفي نظره أنها أهم شواعر الإمارات اللواتي كتبن شعراً مُوجهاً للأطفال.

وعند معالجته لعنصر المُتعة والإثارة رأى أنه لم يلق اهتماماً قوياً في إبداعات كتّاب أدب الطفل في الإمارات، حيث يقول عن هذا الموضوع: «من خلال مراجعتي لإبداعات كُتّاب الأطفال في الإمارات وجدت أن الاهتمام بعنصر المتعة والإثارة ليس قوياً، ولعل ذلك يعود إلى أن الكاتب - أحياناً - ينسى نفسه أنه يكتب للصغار فيستمر في السرد دون أن يلتفت إلى ضرورة البحث عن المتعة والحركة والإثارة لأن الطفل كثير الملل ولا يستطيع متابعة الأحداث لفترة طويلة، إذا لم تظلل إهابها المتعة، وتحوطها الإثارة، في قصة (عاشق البحر) لجويرية الخاجة تظهر المتعة والإثارة بشكل واضح بسبب المغامرة والاعتماد على الذات، بينما تضعف عند صفية إبراهيم القاسمي في قصة (الشجاعة الحقيقية) وكذلك في قصص علي محمد راشد، مع أن موضوعاته مؤهلة لإثارات كثيرة ويمكن أن تمتع الطفل كونها تمتح من البيئة بشكل واضح، أما قصة عبد الرضا السجواني فإننا نرى أن عنصري المتعة والإثارة على الرغم من وجودهما فيها كان بإمكان الكاتب أن يرتقي بهما أكثر.

وبالإجمال فإن أكثر ما يكتب للأطفال لا يجوِّد بهذا العنصر الحيوي والضروري ولا يعطيه أهمية كبيرة، والذي يرى فيه الطفل نافذته للسرور والسعادة»(٩).

وقد لاحظ الباحث أن جويرية الخاجة، وهالة معتوق، وصفية إبراهيم القاسمي في (عاشق البحر، وقطار ليلى ـ شعر، والشجاعة الحقيقية) تميزت تجربتهم بالنجاح في اختيار المعجم اللغوي الملائم للطفولة في حين يلفي القارئ في قصص عبد الرضا السجواني، وعلي محمد راشد ألفاظاً لا تُلائم الطفولة.

وقد ختم المؤلف بحثه عن عناصر النجاح في أدب الأطفال بالإمارات بقوله: «أدب الأطفال في الإمارات يبشر بالخير، إذا ما قيس إلى عمره الزمني، وأعتقد بأن القابل من الأيام سيفرز كتّاباً وكاتبات في هذا الميدان يحققون درجات عالية، ويبقى القول إن كتّاب وكاتبات أدب الأطفال الذين تصديت إلى كتاباتهم يمثلون الريادة، وهم ينتجون ويتقدمون من أفضل إلى أفضل»(١٠).

ولعل من أبرز النتائج التي خرج بها المؤلف من خلال كتابه هذا هي أن «الرواية الإماراتية - التي تشكل نصاً لغوياً سردياً يقوم النقاد بتفكيكه وإعادة تركيبه - لا تختلف عن الرواية العربية، وهي - نظراً لحداثة عمرها تسعى لأن تجعل كائنها على الخريطة العربية، كما أن القصة هي أرسخ قدماً وقد حققت كتابها خطوات متقدمة.. أما في الشعر فإن كتّاب القصيدة الاتباعية ما زالوا يقرضون الشعر على الأوزان الخليلية، وإذا كان القسم الأكبر منه يعد نظماً، فإن قسماً آخر ما زال قادراً على إبداع قصيدة تقليدية تستحق الثناء ويحتل شعر الحداثة مكانة مرموقة بعد أن ظهر في الإمارات جيل استطاع أن يفهم مُنيات هذا الشعر وكنهه، وأن يلج محرابه وثناياه فيبدع شعراً لا يقل أهمية عن أية قصيدة عربية حديثة في أنحاء الوطن العربي مع الإشارة إلى السمات الفردية للإبداع عند كل شاعر»(١١).

الهوامش:

(١) - هيثم يحيى الخواجة: المصدر نفسه، ص: ٣٣ وما بعدها. (٢) - المصدر نفسه، ص: ٣٦. (٣) - المصدر نفسه، ص: ٤٣. (٤) - المصدر نفسه، ص ٥٤ وما بعدها. (٥) - المصدر نفسه، ص: ١١٤ وما بعدها. (٦) - المصدر نفسه، ص: ١٢٩. (٧) - المصدر نفسه، ص: ١٥٧. (٨) - المصدر نفسه، ص ٢٠٨. (٩) - المصدر نفسه، ص: ٢١٨ وما بعدها. (١٠) - المصدر نفسه، ص: ٢٢٢. (١١) - المصدر نفسه، ص: ٨ وما بعدها.

حوار مع الكاتب الصيني
جاو زينجيان (نوبل ٢٠٠٠)

اجرت الحوار: فيونا سز لورين ٧
ترجمـــة : حسين عيد

مقتطفات من أقوال جاو زينجيان في الحوار:

«السينما هي صيغة لكل الفنون. إنّها تشمل الجميع!».

«كنت دائماً مهتماً بصناعة الأفلام، حتى عندما كنت في الصين!».

«وضع مخرج أفلام سينما مستقلة ألماني بعد عدّة سنوات تصوّراً لمشروع فيلم لقصة «شراع صنارة صيد سمك لجدتي»، لكنها أصبحت مجرّد قصة قصيرة فقط لأنّ مشروع ذلك الفيلم لم يتحقق أبداً!».

«يسعى بطل فيلم «صورة ظلية» للبحث بين ذكرياته وما يحيط به، في محاولة لفهم الفراغ، الحياة، الموت، الحب، والإنسانية!»

«أعتقد أنّ حياتي كلها عبارة عن بحث وحصول على الحرية الفردية!».

«يعتبر فيلم «صورة ظليّة» قصيدة في حدّ ذاته! هذا هو السبب في أنني أفضّل أن أدعو هذا الفيلم «قصيدة سينمائية»!

«تعتبر السينما، بالنسبة لي شعراً، مثل الرسم أو التصوير الفوتوغرافي.. السينما هي أيضاً، أدب!».

«يمكن، بطبيعة الحال، أن تكون السينما لغة، لكنني شخصياً أجدها أكثر فائدة وإثارة للاهتمام حين نفكر فيها ليس

كلغة، بل كوسائل لإضاءة أيّ درجة من «الوضوح»، شريطة أن تشيّد اللغة عناصرها وموضوعاتها!».

«هناك عديد من إمكانيات غير محدودة يمكن تنفخ الكاميرا فيها روح الحياة. لكن المتفرجين بمجرّد أن يحاصروا ويمرّوا وسط إثارة من مشاهد عاطفية مثيرة، أو أحداث سريعة الإيقاع، لا ينتظر أن يحصلوا على تلك الإمكانيات!».

«يتناول الفيلم ثلاثة عوالم: واقعي، ونفسي، وخيالي. تنتقل الألوان تدريجياً كواقع واحد يتحوّل إلى آخر. بهذا الشكل لا تعتبر الألوان مجرد جماليات منفصلة، لأنّها تحتضن معنى!».

«اخترت مقتطفات من «قداس موتى لشاعر شاب» لـ«يرندالوي زمرمان» لمشاهد المباني التي مزقتها الحرب، وذكريات الطفولة لأزمنة الحرب!».

«إنّ حياة الإنسان هشّة تماماً، مقارنة بطبيعة كليّة الوجود. إن لديّ ألفة عظيمة واحتراماً للطبيعة. إنها لمتلك قوّة تجذبني باستمرار!».

«تعتبر روايتي «جبل الروح» (١٩٩٠) شهادة بقاء على قيد الحياة في بلدي، بعد أن هشتها جلّ الطبيعة. لقد مكثت ستة أشهر دون أيّ شيء آخر!».

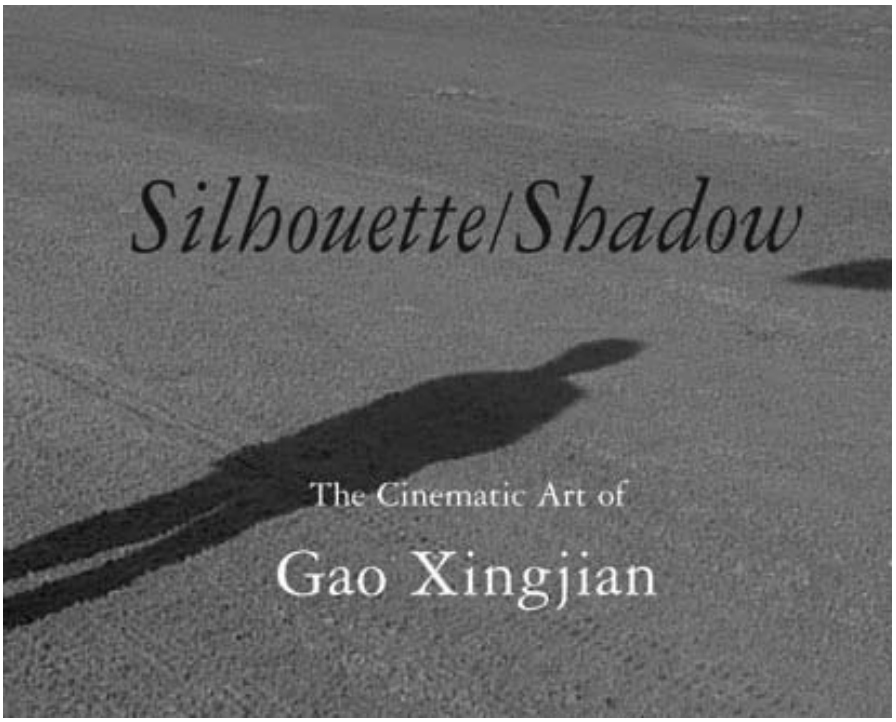
«إن رحلة صناعة الفيلم كانت كلها طويلة وصعبة. لقد تطلبت قدراً هائلاً من الصبر، والمثابرة، والإصرار!».

«في الحقيقة، لم يكن الفيلم أكمله ممكناً، لو لم يوجد كلّ هذا الدفء والدعم الحماسي من الأصدقاء، وكما ترين فإن قائمة من ندين لهم والذين اعترفنا بفضلهم، التي ظهرت في نهاية الفيلم، شديدة الطول!».

«ممّا لا يمكن إنكاره، أنّ الأفلام تهدف إلى التسلية، لكنني أعتقد اعتقاداً جازماً أنّ الأفلام تشكّل صوتاً اجتماعياً وقناة للتفكير في القضايا والأحداث الهامة في حياتنا وتاريخنا!».

تجمّع هذا الحوار من مونتاج مقتطفات من محادثات بين الكاتب الصيني جاو زينجيان (نوبل ٢٠٠٠) وفيونا سز لورين، جرى عقدها في مناسبات خاصة وعامة – بين أكتوبر ٢٠٠٦ وديسمبر ٢٠٠٧، وقد تركّزت جميعاً حول فيلم «صورة ظليّة» (عنوانه في الأصل الفرنسي «صورة ظلية، الأنها ظل»). أتمّ جاو صورة الفيلم الأولى عام ٢٠٠٦، وقد كشف الحوار عن اهتمامات الكاتب الفرنسية – الصينية المتعددة المنضبطة للسينما كشكل من أشكال التعبير الفني والجمالي. كما كان الحوار أيضاً بمثابة مناقشة أولية بشأن مقتربات من صناعة الأفلام كفنّ وحرفة.

جرى ترتيب تلك المحادثات، التي أجريت في الأصل باللغتين الفرنسية والصينية، وجرى تجميعها، وتحريرها، وترجمتها إلى اللغة الإنجليزية من قبل المحاورة.



جاو زينجيان

▼ جاو زينجيان، ما الذي أوحي اليك كروائي، وكاتب مسرح، وشاعر، ومخرج مسرحي ورسام، أن تكتشف الآن السينما كوسيط فني؟

– جاو زينجيان: لقد كنت دائماً مهتماً بصناعة الأفلام، حتى عندما كنت في الصين في أوائل الثمانينات نشرت في ذلك الوقت أول سيناريو متصل بقصة قصيرة، بعنوان «هودو» (١٩٨٤). لكن لمّا كانت أعمالي محظورة ككاتب، فلم تتح لي الفرصة أبداً كي أحوّل «هودو» إلى الشاشة مع مخرج سينمائي وطاقم عمل. لين كانت «هودو» هي أول محاولة لخلق نصّ تصويري متعدد،

وقد قسّمت الصفحة إلى ثلاثة أقسام: صورة، أصوات وموسيقى. تماماً مثل اللغة يمكن لأي عنصر من العناصر الثلاثة أن يتواصل مع الآخر في تكوينات مختلفة. اختلف هذا بالفعل عن الجزأين المعتاد حسابهما من صوت وصورة في معظم أفلام اليوم. كانت القصة القصيرة «شراع صنار قصير سمك لجدتي» (١٩٨٦) فعلاً على النحو المخطط له. عندما وضع مخرجو أفلام سينما مستقلة ألمانيا بعد عدّة سنوات تصوّراً لمشروع فيلم لها، كانت أصبحت مجرّة قصة قصيرة فقط لأنّ مشروع ذلك الفيلم لم يتحقق أبداً! ومرّة أخرى بعد عدّة سنوات تالية، أجريت عددا من اللقاءات مع منتج أفلام باريسي، وعد أن يمنحني كلّ ما أحتاج إليه لإنجاز الفيلم. لكن باءت هذه الخطّة مرّة أخرى بالفشل، لأني لم أرغب في تقديم ما أرادوا من أفلام صينية شرقية هكذا. تطوّرت سلسلة تلك الصور والنصوص، التي كنت قد أعددتها لمشروع هذا الفيلم الثالث إلى قصة قصيرة بعنوان «ذات لحظة» (١٩٩١). وكما ترين، فانّ تلك النصوص الأدبية الثلاثة، التي كتبتها قد اكتسبت وجودها من السينما.

▼قدّمت في «صورة ظلّيّة» فيلماً يتحدّى التصنيف، كما ذكرت أيضاً أنّه ليس روائياً، ولا تسجيلياً، أو وثائقياً عن السيرة الذاتية. لذا، ما هو فيلم «صورة ظلّيّة»؟

– جاو زينجيان: يستغرق عرض فيلم «صورة ظلّيّة» حوالي ساعة ونصف الساعة. وهو يبدأ بشخص يمشي ويحثّ الخطى بنفسه في مدينة هجرها سكانها في بحث بين ذكرياته وما يحيط به، في محاولة لفهم الفراغ، الحياة، الموت، الحب، والإنسانية. كان كلّ الفيلم باللغة الفرنسية، رغم أنّ أجزاء من الحوار في النهاية وخاصة المشاهد من أوبرا «ثلوج في أغسطس» باللغة الصينية. يتضمن الفيلم أيضاً لقطات من البروفات، التي أجريتها مع ممثلين عندما كنّا نستعد لأداء «الرجل الذي يستجوب الموت».

▼يمتلك فيلم «صورة ظلّيّة» نزعة شعرية قويّة وملموسة. استندت ثلث السيناريو الخاص به إلى قصيدة لك، بعنوان «طريق الطائر المتجول»: «إذا كنت طائراً/ ليس أكثر من طائر/ مع أول نسمة ريح/ ستحلق بعيداً..» (١). إنّ تكرار رسم النورس، الذي يحلق عالياً في السماء، يتماثل أيضاً مع تيمة الفيلم بأكمله.

– جاو زينجيان: حسناً، لقد بدأت مرحلة تصوير الفيلم عندما انتهيت من قصيدة «طريق الطائر المتجول»، كانت تلك هي أول قصيدة كتبتها من الشعر الحرّ باللغة الفرنسية.. تعتبر الحرية قيّمة جداً بالنسبة لي، ولأيّ شخص آخر أيضاً بطبيعة الحال. لقد عانيت كثيراً من المشقة في بداية حياتي، وأعتقد أنّ حياتي كلها عبارة عن بحث وحصول على الحرية الفردية. هناك تيمة رئيسية أخرى في الفيلم، هي الموت: الخوف منه، مواجهته، والابتعاد عنه.. نعم، يعتبر فيلم «صورة ظلّيّة» قصيدة في حدّ ذاته! هذا هو السبب في أنني أفضل أن أدعو هذا الفيلم «قصيدة سينمائية». تعتبر السينما، بالنسبة لي، شعراً، مثل الرسم أو التصوير الفوتوغرافي.. السينما هي أيضاً، أدب.

▼وهذا هو السبب في إصرارك على أن يكون نهجك أدبياً، في صنع الفيلم؟

– جاو زينجيان: بالضبط. وبطبيعة الحال، يقوم الفيلم في المقام الأول حول صور، لكن أن تتحرّك الصور، وتتدفق، وتنتقل، فذلك موضوع آخر. في فيلمي، كنت أفصل الكلمات عن الصور والأصوات، لأنّ الكلمات ليست سمعية أو بصرية وهي نظرية بدلاً من ذلك، هي خلاصة (٢). عندما أقول كلمات، أعني عبارات، وجملاً، ونصوصاً، لكنني لا أضمّن الموسيقى، والأصوات، أو حتى الصمت، لأنّ كلاً من هذه المكونات الأربعة هي عناصر مستقلة في النصّ نفسه، ناهيك عن كامل الفيلم. لكن عندما أقول إنّ السينما تعتبر أدباً، فإنني لا أعني أنّ السينما لغة بالقطع. ويمكن، بطبيعة الحال، أن تكون كذلك، لكنني شخصياً أجدها أكثر فائدة وإثارة للاهتمام حين نفكر فيها ليس كلغة، بل كوسائل لإضاءة أيّ درجة من «الوضوح»، شريطة أن تشيّد اللغة عناصرها وموضوعاتها.

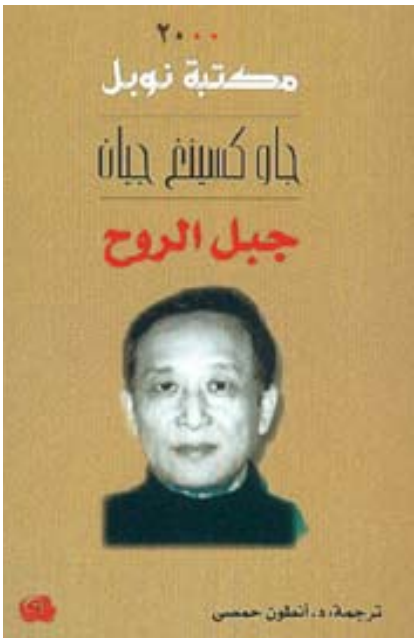
▼في هذه الحالة، فإنّ الصورة البصرية أو الصوتية، والتي لا يمكن أن تمتدّ إلى العمل ستصبح طريقاً لولوج جماليات حرّة من النظم المحددة والهياكل اللغوية حيث يمكننا القيام بذلك من إدراك العالم بطريقة مختلفة، أو تخيّله بخلاف ذلك.

– جاو زينجيان: نعم.. وهذا ما أجده مثيراً للرثاء تماماً في غالبية الأفلام، التي نتعرض لها اليوم في العالم الحديث. إنّ معظم الأفلام التجارية تدور بشكل رئيسي حول الإثارة، لكنها ليست بالضرورة حول تصوّر أو حركة. إنّ قولي هذا، لا يعني أنني أدين مثل أفلام الإثارة هذه، فهي ليست بالضرورة دوماً أمراً سيئاً. لكنني أعتقد أنّها فعلاً مثيرة للرثاء، لأنّ هناك عديداً من إمكانيات غير محدودة يمكن أن تنفخ الكاميرا فيها روح الحياة، لكن المتفرجين، بمجرّد أن يحاصروا مرّة وسط إثارة من مشاهد عاطفية مثيرة، أو أحداث سريعة الإيقاع، لا ينتظر أن يحصلوا على تلك الإمكانيات.

▼لديك علاقة معقدة إلى حدّ ما مع الألوان بشكل عام. لقد شاركت كرسام بالألوان في لوحاتك الزيتية، حتى أواخر السبعينات، حين زرت باريس للمرة الأولى، وشاهدت لوحات فان جوخ ومونيه الأصلية في المتاحف. وبعد العودة إلى الصين، تخليت عن الألوان الزيتية تماماً، وبدلاً من ذلك كرّست نفسك للرسم بالحبر وكتشفت في اللوحات من خلال الحبر فروقاً دقيقة لتدرّج اللون الناجمة من الانتقال من الأسود إلى

الأبيض، والعكس بالعكس، مع تجريب في ظلال التدرّج باللون، تقابلات الضوء، والأعماق في اللوحات. أصبحت لوحاتك، بطريقة ما نوعاً من الفن التشكيلي. طوال فيلم «صورة ظلّية»، يبدو أنك دخلت أيضاً في لغة تشكيلية مشابهة باستخدام ترتيب خاص من قياس الألوان. هل يمكن أن توضّح لنا مزيداً حول هذا الجانب؟

– جاو زينجيان: واقع لقائي الأول، وثيق الصلة، بالألوان، أثناء رحلتي الطويلة في ١٩٨٣ – ١٩٨٤، حين فررت من بكين إلى الجبال، ونهر اليانجتسي (٣)، حيث عشت في عزلة كاملة لمدة عشر شهور. كانت هناك أيّام، مشيت فيها دون أن أرى أيّ شخص، أو أجد أيّ شكل من أشكال التواصل الإنساني. أتذكّر المشي والمشاهد عبر الخضرة المتكثفة فوقي وكيف يشرق الغسق من أحد متفرقة من السماء. كانت ظاهرة لا يمكن نسيانها. رأيت اختراق أشعة الشمس من خلال الغيوم، ناشرة كثيراً من ألوان طيف دقيقة ومفصلة، لدرجة أنها لم تعد حالة رؤيوية بل حسّية. كان للضوء عمق ومنظور. وعلى الرغم من أنني أرسم بالحبر، فإنني أفكّر فعلاً كثيراً



بالألوان. على سبيل المثال، أتساءل دائماً كيف نتذكر أن نحلم بالألوان. هناك في «صورة ظلّية» ألوان حسّاسة للزمن. ذلك لأنّ الفيلم يتناول ثلاثة عوالم: واقعي، ونفسي، وخيالي. تنتقل الألوان تدريجياً كواقع واحد يتحوّل إلى آخر. بهذا الشكل لا تعتبر الألوان مجرد جماليات منفصلة، لأنّها تحتضن معنى.

▼ماذا عن ممثليك؟ كيف تتعامل معهم؟

– جاو زينجيان: بخلاف «تييري بوسي» و«داميان ريمي»، الممثلين الفرنسيين، اللذان قاما بدوري البطولة في «الرجل الذي يستجوب الموت»، كانت هناك مجموعة ممثلين تايوانيين قدموا أوبرا «ثلوج في أغسطس»، وكان هناك فعلاً ثلاثة أو أربعة ممثلين آخرين فقط شاركوا في الفيلم، أنا، وزوجتي، وسيدة شابة، وسيدة عجوز، وصبي صغير... وهذا هو كل شيء (٤). لقد تعاملت مع ممثلين تمثيلهم كان فعلت سابقاً عند إجراء بروفات المسرحيات. لم أغيّر أسلوبي إخراجي. تعمّدت استخدامه لتمثيل المسرحي للتخلص من الأداء الواقعي أو الطبيعي.

▼اخترت بالنسبة للموسيقى مقطوعة «Mass In B Minor» للموسيقار ي.س. باخ، و«قداس لموت شاعر شاب» للمؤلف الموسيقي الألماني المعاصر «برند الويز مرمان». بالإضافة إلى ذلك، كلفت «شوشيا» بتأليف موسيقى للمشاهد التي تمشي فيها عاري القدمين عبر حبر أسود. كانت موسيقاه تتعاقب قريباً من مدى لوحاتك التي تكشف التفاصيل العاطفية للحبر. هل يمكن أن تعلق على اختيارك للموسيقى؟

– جاو زينجيان: أعتقد أنّ موسيقى الفيلم لا تكتفي المشاعر ببساطة كما أنها لا تخلق مجرّد جوّ يتطابق مع الصورة. وكما قلت فإنّها عنصر مستقل وأحياناً يمكن أن تكون أكثر أهمية من الصورة. إن باخ هو أحد المؤلفين الموسيقيين المفضلين لديّ طوال الوقت. وغالباً ما أنصت لباخ وأنا أرسم. اخترت مقتطفات من «قداس موت لشاعر شاب» لـ«برند ألويز مرمان» لمشاهد المباني التي مزقتها الحرب، وذكريات الطفولة لأزمنة الحرب. إنها سيمفونية حديثة تجرّب أصواتاً بشرية وآلية نغمية. تحتوي المقتطفات التي اخترتها خطابات تحريضية لقادة متعصبين تماماً مثل كلام غامض متزامن للغات مختلفة تستحضر ترابطاً قوياً للأصوات راسخة في ذكريات الحرب للإنسان. يعتبر «شوشيا» من ناحية أخرى صديقاً عزيزاً لي. ألف قبل بضع سنوات موسيقى أوبرا «ثلوج في أغسطس» صورت في «صورة ظلّية» مقتطفات من الأوبرا، عندما عرضت في يناير ٢٠٠٥ في دار الأوبرا لمرسيليا. إن المجموعة المستقلة من موسيقى الفيلم التي ألفها «شوشيا» هي الأخرى شبحية ومثيرة للعواطف، خاصة في الناتج الفني للممرات المعزولة والمقابر. عززت موسيقاه الصور، لكن كان لها إيقاعها المعماري الخاص.

▼أبدعت في «صورة ظلّية» لمسة منمنمة

حادة، حيث ساد الصمت في جزء كبير من الفيلم. كانت هناك أيضاً عدّة أعيرة نارية طويلة لفرد وضع وسط مناظر طبيعية هائلة. نأخذ، على سبيل المثال، نهاية الفيلم، حيث تظهر ومعك كاميرا لين يديك، ماضياً نحو زوجتك وسط ريح قوية، على خلفية من أمواج بحر متلاطمة. كانت هناك لحظات أخرى «عارية» للسماء، والجبال، والمراعي. هل توافق على أن حبّك للطبيعة قد لعب دوراً حيوياً في هذا الفيلم؟

– جاو زينجيان: حسناً، أعتقد أنّ حقيقة أنني ما زلت موجوداً هي نعمة من الطبيعة. إنّ حياة الإنسان هشّة تماماً مقارنة بطبيعة كليّة الوجود. إن لديّ ألفة عظيمة واحتراماً للطبيعة. إنها تملك قوّة تجذبني باستمرار. تعتبر روايتي «جبل الروح» (١٩٩٠) شهادة بقاء على قيد الحياة في بلدي، بعد أن عشت مجاوراً للطبيعة دون أيّ شيء آخر لمدة خمسة أشهر. أنا موجود اليوم مادياً، على الصعيد الداخلي، بين الطبيعة والحضارة، لكنني أدرك فعلاً أنّ التواصل مع السابق أكثر من اللاحق.

▼ بخلاف أنك كنت المخرج وكاتب السيناريو في «صورة ظليّة»، كان «ألين ملكا» و«جان لويس دارمين» من استوديو «تراينجل ميديترينيه» بمرسيليا، أيضاً مقيّدين بالفيلم كمساعدي إخراج. ماذا كانت تشبه عملية التعاون بالضبط سواء فنياً أو تقنياً؟ هل يمكن أن تتحدث عن الروح التعاونية، التي تشاركتموها ثلاثتكم؟

– جاو زينجيان: أولاً وقبل أيّ شيء، فإن رحلة صناعة الفيلم كلها كانت طويلة وصعبة. لقد تطلبت قدراً هائلاً من الصبر، والمثابرة، والإصرار. كما واجهت من الناحية السوقية، كثيراً من العقبات. على سبيل المثال، كان البحث عن مواقع تتوافق مع ما تخيّلته، يكلفني كثيراً من الوقت. وحين وجدتها، في نهاية المطاف، كانت لاتزال هناك حاجة للمضي خلال كثير من الروتين الحكومي، بين مختلف السلطات للحصول على إذن تصوير. كان شيئاً لا يصدّق. استغرق الفيلم ثلاث سنوات حتى يكتمل رسمياً، كان ذلك غير متوقع نظراً لصحتي الضعيفة في ذلك الوقت. صوّر معظم الفيلم في مرسيليا كما صوّر أيضاً في باريس. كانت بعض أجزائه مستنسخة من تسجيلات فيديو سابقة لبروفاتي مع الممثلين التايوانيين خلال إنتاج أوبرا «ثلوج في أغسطس» في ديسمبر ٢٠٠٦ في «تايبيه». بدأنا التصوير في عام ٢٠٠٣، عندما كنت في مرسيليا كانت مرسيليا في ذلك الوقت تستضيف «عام جاو زينجيان»، حيث أقيمت سلسلة أنشطة تتعلق بعملي الفني. كان هناك معرض على نطاق واسع للوحاتي ومسرحية «الرجل الذي يستجوب الموت» و«أوبرا ثلوج في أغسطس» شرعت في الفترات الفاصلة بين كل هذه الأنشطة في إخراج ورسم وكتابة، وتصوير «صورة ظليّة» مولّدة مدينة مرسيليا الفيلم أيضاً، ضمن مشاريع أخرى. بالإضافة إلى إخراج الفيلم، فكرت وكتبت السيناريو. كما أنني أعددت المونتاج أيضاً، وهي عملية أخرى تستغرق وقتاً طويلاً. كان كلّ من «ألين ملكا» (٥) و«جان لويس دارمين» (٦) فنيين ممتازين من حيث تشغيل كاميرات التصوير. في الحقيقة، كان «ألين» و«جان لويس» صحفيي راديو وفيديو، قدّما أفلاماً وثائقية مستقلة أيضاً. التقيت بهما عندما كانا يتبعاني لفترة من الوقت، وهما يستعدان لتقديم فيلم وثائقي قصير عنوانه «طائر في المدينة» (٧)، الذي يعتمد على أنشطتي الإبداعية في مرسيليا. أصبحنا، تدريجياً، أصدقاء، ونتيجة حسن النيّة، عرضا المساعدة في صنع هذا الفيلم. وافقت. لم يكن هناك فعلاً، وفق شروط صارمة، سوى ثلاثة فقط يعملون بدوام كامل في الفيلم. عمل «ألين» و«جان لويس» بجدّ في هذا المشروع وكان هناك الكثير ممّا يتعين القيام به، وقد ضئيل جداً من القوى العاملة. علاوة على ذلك، ظللت أجري تغييرات حتى آخر لحظة من التصوير، لأنّه كان من المهم بالنسبة لذلك الفيلم غمطبقاته الكاملة من هيكل السرد، الزمان، المكان، الفضاء، الصورة، علم النفس واللغة إلخ. فقد كان ينبغي أن يكون متماسكاً بصرياً وقويّاً. كانت عملية تحرير الفيلم عملية طويلة بشكل لا يصدق ومضنية، حيث استنفدنا كثيراً من الوقت والطاقة والمال في التفاصيل مهما كانت دقيقة. لم يكن في وسعنا توظيف مزيد من الموظفين المتفرّغين بسبب قيود ميزانية. في الحقيقة، لم يكن الفيلم أكمله ممكناً لو لم يوجد كلّ هذا الدفء والدعم الحماسي من الأصدقاء. وكما ترين فإن قائمة من ندين لهم والذين اعترفنا بفضلهم، التي ظهرت في نهاية الفيلم، شديدة الطول.

▼ ما هي الأفلام التي تجذبك، بشكل عام؟ هل هناك نوع معين من السينما أثر في فنك الحالي؟

– جاو زينجيان: أنجمار برجمان، سيرجي يهيخائيل وفيتشر، رينشتين فيدريكو فيلليني، بيير باولو بازوليني، آندريه تاركوفسكي. أزعم أنّ لديّ حنين لأفلام الأسود والأبيض من عصر الفيلم الصامت. شاهدت في أيام شبابي كثيراً من أفلام الموجة الفرنسية الجديدة، تماماً مثلما شاهدت الأفلام الإيطالية من الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي. مع ذلك، ليست هناك مدرسة خاصة من السينما أثرت فيّ. وبصفة عامة، فإنني أستمتع بمشاهدة الأفلام بشكل هائل وأنا منفتح تماماً لطائفة واسعة من الخيارات.

▼ بماذا تعرّف السينما؟

– جاو زينجيان: السينما هي صيغة لكل الفنون. إنّها تشمل الجميع.

▼ لن يكون من السهولة بعد عرض فيلم

«صورة ظليّة» للجمهور العام. لماذا؟ وإلى أي مدى تمّ الافراج عنه حتى الآن؟

– جاو زينجيان: يرجع هذا إلى أنه لم يجد بعد موزّعاً تجارياً. حتى الآن، استقبل فيلم «صورة ظليّة» عرضه الأول الطليعي في جامعة «إيكس–إن–بروفنس»، قبل أن نرسل خطاب اشتراك في مهرجان كان للأفلام لعام ٢٠٠٦. كما شارك في مهرجان برلين الأدبي العالمي السادس في عام ٢٠٠٦، وفي شهر سبتمبر الماضي، عندما دعيت إلى جمعية نوتردام للفنون والأدب، «بين الوطن وقلب الأرض»، أحضرت الفيلم جنباً إلى جنب مع مجموعة من لوحاتي الجديدة مقدّماً ذلك للجمهور الأمريكي. في شهر نوفمبر تمّ الشروع في عرضه خلال المهرجان الدولي، الذي عقد في بيت الفن بسنغافورة للسينما التجارية لعروض خاصة بالأفلام المستقلة. كان ذلك هو عرضه الآسيوي الأول. كما سيعرض أيضاً على جمهور أوسع نطاقاً في كلّ من إيطاليا، وهونج كونج هذا العام. كان استقبال الفيلم دائماً غامراً بالحماس. ذلك هو السبب في أنني لا أعتقد أنّ الجمهور لا يرغب في مشاهدة أفلام معيّنة مؤلفة مستقلة تجريبية، بل يرجع الأمر بالأحرى إلى الآلية التي تهيمن على السوق وتكتلات قنوات توزيع ما يسمى «أفلام الفن». إنّ التقدم في تكنولوجيا السينما اليوم لا يضمن الحرّية في إبداع الفيلم، في مواجهة العولمة والطلب على الاستهلاك الثقافي الكبير. كان الأمر على العكس من ذلك تماماً، ممّا لا يمكن إنكاره، أنّ الأفلام تهدف إلى التسلية. لكنني أعتقد اعتقاداً جازماً أنّ الأفلام تشكّل صوتاً اجتماعياً وقناة للتفكير في القضايا والأحداث الهامة في حياتنا وتاريخنا. تعتبر الأفلام وسيلة إيجابية، وليست سلبية.

▼ما نوع الجمهور، الذي تأمل أن يجتذبه فيلم «صورة ظليّة»؟

– جاو زينجيان: الجميع.. وأيّ فرد! أودّ أن أشدد، في الواقع، على أنني لا أرغب في أن يكون هذا مجرّد فيلم نخبة، فيلم يعني فقط أولئك الذين يسمون «النخبة»، ولا أعتزم تقديم أفلام حصرية لإمتاع المثقفين والفنانين. لا ينبغي أن يصنّف هذا الفيلم باعتباره فيلماً فنّياً. هذا فيلم تعبير فني حرّ ومفتوح، وينبغي أن يكون في متناول الجمهور العام العريض.

▼هل سيكون هذا الفيلم هو المشروع الوحيد فقط في مجال السينما؟ وما هي خططكم؟

– جاو زينجيان: لا، آمل أن يكون فيلم «صورة ظليّة» هو الأول. وإنني أعتزم الاستمرار في صناعة الأفلام، وأخطط فعلاً للقيام بذلك... أعتقد أنني سوف أستمرّ في متابعة السينما في هذا الاتجاه الفني والرؤيوي الخاص، تماماً كما فعلت في فيلم «صورة ظليّة». وفي الواقع، أتطلع في المستقبل إلى صنع سلسلة أفلام قصيرة السمة، مع ممثلين إيطاليين مختلفين. وستكون هذه هي المرّة الأولى في العمل مع ممثلي مسرح كمجموعة. فيلم إنني مستثار من هذا المشروع الجديد في الوقت الراهن، ما زلت أفكر في جميع الإمكانيات الجديدة التي يمكن أن أكتشفها مع الممثلين الإيطاليين.

الهوامش:

٧ «فيونا لورين»، التي أجرت الحوار، هي فنانة متعددة المواهب، تمتد أعمالها بين القصة، الشعر إلى الموسيقى والإخراج المسرحي. تكتب غالباً بأحوال الفن المعاصر والطليعي من العروض المسرحية والسينما إلى الفن التشكيلي والمعماري. تقوم حالياً ببحث دكتوراه، وقد حصلت على بكالوريوس الآداب من جامعة كولومبيا والماجستير من جامعة نيويورك وماجستير في الفلسفة من سوربون باريس. انتهت مؤخراً من ديوان شعر، وأنهت تحرير كتاب «صورة ظليّة»: الفن السينمائي لجاو زينجيان» (باريس ٢٠٠٧). (١) – نشرت قصيدة «طريق الطائر المتجوّل» بوصفها إطاراً لمجموعة لوحات من الأسود والأبيض، بواسطة «مطبوعات دي سيل» باريس ٢٠٠٣، وهي نسخة انجليزية نهائية للقصيدة، شارك في ترجمتها كل من «ندبير جس» و«فنيا لوري». ويمكن العثور عليها في «صورة ظليّة»: الفن السينمائي لجاو زينجيان، (باريس ٢٠٠٧) ص ٤٧ – ٧٠. كما يعمل جاو زينجيان بنفسه على ترجمة صينية تعتمد على نسخة الأصل الفرنسي. (٢) – كتب جاو زينجيان مقالة فيما يتعلق بفيلم «صورة ظليّة»، يستنبط فيها الإطار النظري لما يسميه «فيلم Tripatite»، ترجمته من الصينية إلى الإنجليزية «مابل لي»، والمقالة تظهر في «صورة ظليّة: الفن السينمائي لجاو زينجيان» ص ٣٧ – ٤٦. لمزيد من المعلومات حول دافع جاو زينجيان لإنتاج هذا الفيلم، انظر مقال «مابل لي»: «تحديد سياق فيلم جاو زينجيان «صورة ظليّة»، مركز MCIC للمعلومات (يناير ٢٠٠٨). (٣) – بعد أن أصبح جاو زينجيان ضحية للاضطهاد خلال «حملة معارضة التلوث الروحي» في عام ١٩٨٣، تنبه من الإشاعات إلى أنه قد يرسل إلى معسكرات العمل سيّئة السمعة في شنغهاي وبعد الحصول على دفعة مقدمة من بضع مئات من العملة من ناشر في بكين، ذهب للاختباء سريعاً مرتحلاً على القدمين لما يقرب من العشرة أشهر التالية في غابات وجبال حوض «سينشوان» وقد اقتفى في وقت لاحق، أثر هذه الرحلة في روايته «جبل الروح». (٤) – تشمل الممثلين «سلين يانج»، «فانيسا فوكو»، «لويس دارمين»، و«آرثر تاي – هوي لورت». (٥) – «أليين ملكا»، هو أحد كبار الصحفيين، وكاتب، وصانع فيلم تسجيلي مقرّه مرسيليا فرنسا وله عدد من الكتب كما أخرج فيلماً تسجيلياً عن أفغانستان. تعكس مقالته «سينما جاو زينجيان» تجربة تعاونه مع جاو زينجيان خلال تصوير فيلم «صورة ظلية». كتب النص الأصلي بالفرنسية ويمكن الاطلاع على ترجمته الإنجليزية في «صورة ظلية: الفن السينمائي لجاو زينجيان». باريس ٢٠٠٧ (ص ٣٧ – ٤٧). (٦) – يعتبر «جان لويس دارمين» منتج فيلم مستقل، عمل سابقاً بوصفه صحفياً في راديو «جيزيل» مقرّه مرسيليا وشارك «إلين ملكا» في تأسيس بيت إنتاج الفيلم «ترينجل ميديترينيه». (٧) – هذا الفيلم التسجيلي القصير من إنتاج «ديجتال ميديا بروداكشن» مرسيليا في عام ٢٠٠٣.

المخرج توفيق صالح:

المخدوعون.. يصور مأساة الفلسطينيين

القاهرة ـ حوار: خليل الجيزاوي

في عيد ميلاده الثمانين يروي أسباب عزلته وذكرياته المريرة عن فيلم الأيام الطويلة

المخرج توفيق صالح مواليد الإسكندرية في ٢٧ أكتوبر ١٩٢٦، حصل على ليسانس الآداب من جامعة الإسكندرية ١٩٤٩، وأخرج مسرحية توفيق الحكيم وهو لا يزال طالباً فأعجب به المستشار الثقافي الفرنسي فأرسله في منحة إلى باريس لدراسة المسرح لكنه غيّر المنحة لدراسة الإخراج السينمائي وظل في باريس ثلاث سنوات، وعندما عاد إلى مصر تعاون مع الأديب نجيب محفوظ كمؤلف للقصة وكتب معه السيناريو، ثم أخرج أول أفلامه درب المهابيل ١٩٥٤، ونجح الفيلم وحصل على جائزة، لكنه لم ينجح في تحقيق إيرادات كثيرة، وظل بلا عمل لمدة سبع سنوات، وقدم فيلم صراع الأبطال ١٩٦٢، والمتمردون ١٩٦٦، ويوميات نائب في الأرياف ١٩٦٨، ورغم أن قائمة أفضل مئة فيلم في تاريخ السينما العربية تضم هذه الأفلام الأربعة، إلا أنه مُنع من العمل، فاضطر للسفر إلى سوريا ومنها للعراق، ولأن الأحداث ملك للتاريخ، فكان اللقاء وهذا الحوار:

▼دعنا نبدأ من باريس.... كيف كانت الرحلة لدراسة المسرح؟

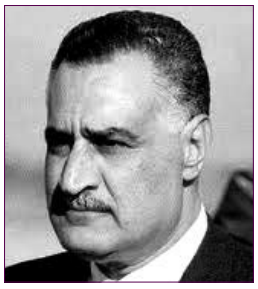
ـ ذهبت إلى باريس في منحة دراسية لدراسة المسرح لكنني قبل السفر غيرت المنحة إلى دراسة فنون السينما خاصة الإخراج، ولكني تهت في باريس، فلم أداوم في الدراسة في معهد السينما بباريس وفضلت أن أعلّم نفسي بنفسي وقد كان، وفي باريس طالت فترة إقامتي لمدة ثلاث سنوات، وكل ما حصلت عليه من علم ومعرفة بأصول فن الإخراج هو من فترة وجودي بباريس، لقد كانت هذه الفترة بمثابة ولادة جديدة لي فكراً وثقافة وعلماً، وحلمت آنذاك بسينما جديدة ذات طابع خاص، رحلتي طويلة مليئة بالشقاء والعذاب والحب والفرح أيضاً. إنها حياة كاملة أبرز ما فيها متعة العمل رغم ندرته، مليئة باللعب الشيق واللذيذ فلكل مرحلة مذاقها وأسلوبها مختلف في الحياة مشقت

توفيق صالح

السفر وتعلمت الكثير منذ بداياتي الأولى خاصة عندما سافرت في مطلع شبابي إلى فرنسا، عندئذ أدركت أنني لم أتعلم شيئاً يذكر في مصر، ورأيت عالماً مفتوحاً وأفقاً حافلاً بالثقافة والأدب والفن.

▼توفيق صالح محسوب على اليسار.... هل انضممت إلى أي حزب؟

ـ هذا صحيح أنا محسوب على اليسار لأن كل أصدقائي ومن أعاشرهم ينتمون إلى تيار اليسار، ولكن هذا لا يعني أنني أنتمي إلى حزب يساري لكن لو كنت قد فكرت في الانضمام إلى حزب، كنت بالتأكيد سوف أنضم إلى حزب التجمع؛ لأنه أقرب الأحزاب إلى عقلي؛ ولأنه التنظيم الوحيد الذي أؤمن بأفكاره وبرنامجه يتوافق مع رؤيتي وقناعتي؛ لكنني مؤمن بالفكر اليساري المستنير، وطوال رحلتي كانت أقوى صداقاتي من قلب هذا التيار منهم صلاح جاهين ويوسف إدريس ونجيب محفوظ، ولولا هؤلاء ما تحملت الصدمات التي تلقيتها في حياتي، ولكن بعد الثمانين من عمري فإن كل ما يُهمني الآن بعيد جداً عن السياسة.


عبد الناصر

توفيق الحكيم

صلاح جاهين

▼إذن كيف ترى علاقة المثقف بالسلطة كما طرحتها في فيلميك صراع الأبطال والمتمردون؟

ـ المثقف يقع عليه عبء كبير وواجب تجاه وطنه ويجب أن يلعب دوراً في عمليتي التقدم والإصلاح، وكان ذلك واضحاً في صراع الأبطال، لكنني أرى أن هناك ثلاثة أنواع من المثقفين، فهناك قلة لاتزال تجاهد من أجل التطوير والارتقاء، في حين أن هناك الكثيرين الذين نراهم بأم أعيننا وهم يتساقطون في بحار التنازل من أجل أوهام قدمت رأيي فيها المتعلمون من المجتمع في فيلم صراع الأبطال، حيث قدمت طبيباً لايرى لنفسه عملاً إلا في الريف، حيث الفقر والجهل والتخلف، وفي فيلم المتمردون قدمت نموذج المثقف الذي لايزال يعيش في الأحلام البرجوازية، ولكنه من خلال تجربته في المصحة التي كان بها والتي قاد فيها التمرد، هناك تطور وتعلم كيف يكون مع المجموع، نموذج المثقف الثالث، قدمته في فيلم يوميات نائب في الأرياف، هو وكيل النيابة في الأرياف الذي يُراقب ما حوله في الريف وبقدر المستطاع لايتدخل في أمور الناس، وفي مرحلة متأخرة يتنازل عن قيمه وينفذ ما تطالبه به البيروقراطية.

عبد الناصر وافق دون حذف كادر واحد

▼كيف وافق عبد الناصر على عرض فيلم يوميات نائب في الأرياف رغم انتقادك للحقبة الناصرية؟

ـ هذا ما حدث بالفعل ولولا تدخل عبد الناصر، ما خرج الفيلم للنور، خاصة أن وزير الداخلية شعراوي جمعة اعترض على الفيلم، حيث كوّن لجنة من أعضاء اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكي لمشاهدة الفيلم، بالإضافة لضباط مباحث وزارة الداخلية؛ وقالوا وقد قدمت صورة مُشوهة لرجل الشرطة وكانوا كلما يطلبون مني حذف أي مشهد كنت أرد على الفور إن هذا من تأليف توفيق الحكيم، وهو من أهم من يكتبون في مصر، وكتابه يُدرّس في الجامعات، وأنا لاأستطيع أن أحذف أي مشهد؛ لأنني سوف أحاسب على كيفية نقل الرواية إلى السينما، فأمر وزير الداخلية بشراء عدة نسخ من الرواية ووزعها على أعضاء اللجنة لقراءتها قبل عرض الفيلم واكتشف الوزير أثناء العرض ـ وكان قد قرأ الرواية أيضاً ـ أن الرشوة كان المفروض أن تُقدم للقاضي الشرعي لإرجاع زوجة الفلاح كما جاءت في الرواية، لكنني نسبتها في الفيلم إلى مأمور المركز، بعدها أمر وزير الداخلية باجتماع اللجنة المركزية كلهم، وحضرت اللجنة العليا للاتحاد الاشتراكي بكامل عددها وهم ١١٢ فرداً، كما حضر نصف ضباط وزارة الداخلية لمشاهدة الفيلم في دار سينما مسيس الساعة الواحدة ظهراً حتى ننتهي قبل الثالثة عصراً؛ للموافقة على عرضه أو رفض العرض؛ لأن الفيلم من إنتاج مؤسسة السينما برئاسة الأديب عبد الحميد جودة السحار، ويومها كنت أقف بجوار السحار في استقبال الضيوف وحضر منصور رئيس الجمهورية وهو سلمى شرف رئيس مكتبه وهمس السحار في أذني قائلاً: إن نتيجة هذا العرض إما أن تدخل الاعتقال أو تدخل التاريخ!!!

المهم بالطبع عرف عبد الناصر بهذا الاجتماع في نفس اليوم، فاتصل بي مكتب وزير الثقافة ثروت عكاشة للحصول على نسخة لرئاسة الجمهورية، وشاهد عبد الناصر الفيلم مساء يوم الخميس في منزله، وصباح الجمعة خرجت سيارة من رئاسة الجمهورية إلى منزل السحار، وهناك قالوا لهم إنه في جامع الحسين لصلاة الجمعة، فتوجهت السيارة إلى مسجد الحسين وأخرجوا السحار من صلاة الجمعة إلى مكتب رئاسة الجمهورية وهناك تسلم قرار عبد الناصر، بعرض الفيلم دون حذف كادر واحد وجاء في قرار عرض الفيلم أنه إذا صنعت مؤسسة السينما أربعة أفلام كل سنة وفي نفس مستوى هذا الفيلم فإن رئاسة الجمهورية ستضع في ميزانية مؤسسة السينما مبلغ هكذا عرض الفيلم، وبعدها حصلت على وسام النيل من الطبقة الأولى في عيد العلم عام ١٩٦٧ عن فيلمي المتمردون، وكان ذلك بمثابة تقدير لي من الدولة.

▼هل بعد هذا الانتصار تفتحت أمامك الأبواب المغلقة؟

ـ العكس هو الذي حدث، فلم أجد فرصة واحدة للعمل في القطاع العام والخاص، ووصلت لأقصى حالات الغضب وقلت لعبد الحميد جودة السحار سوف أهاجر فقال لي: نحن لانريد أفلامك؛ لأنها تجلب المشكلات، علماً بأن السحار هو رئيس مؤسسة السينما وفي يده كل المفاتيح؛ لأنهم اعتقدوا أنني انتصرت عليهم، ومن هنا أصبحت بيني وبين إدارة مؤسسة السينما خلافات كبيرة؛ لدرجة أنهم منعوني من العمل وعدم إسناد أي فيلم لي لإخراجه، بل فصلوني من وظيفتي لتدريس مادة الإخراج في معهد السينما وكنت أول أربعة مخرجين يتم

تعيينهم وهم: توفيق صالح وصلاح أبو سيف وأحمد بدرخان ويوسف شاهين.

تصوير القباب الذهبية

▼ هل كان الخلاف مع مؤسسة السينما بسبب تكلفة فيلمك الجديد «المخدوعون»؟

ـ عندما عرضت فكرة فيلم «المخدوعون» عن رواية الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني «رجال في الشمس» ولأن جزءاً من أحداث القصة يدور في العراق، فقد طلبت السفر للعراق لمدة أسبوعين لأتعرف على جغرافية المكان حتى أتمكن من كتابة السيناريو وافقوا ولكنهم قالوا: عليك بالشركة العالمية للإنتاج السينمائي برئاسة فتحي إبراهيم لأنها متخصصة في إنتاج الأفلام المشتركة، وكان التفكير أن ينتج الفيلم شركة بين المؤسسة المصرية للسينما والمؤسسة العراقية واستدعاني رئيس الشركة العالمية للسينما وقال لي: أريدك أن تذهب إلى العراق لكي تصور القباب الذهبية للمراقد من أجل الحصول على دعم مالي كبير من العراق!

عندما فوجئت بهذا الكلام أخبرته: إن الفيلم أبيض وأسود؛ لأنه يتناول موضوع القضية الفلسطينية بشكل رمزي من خلال ثلاثة شباب يحاولون العبور إلى الكويت بشكل غير رسمي بحثاً عن لقمة العيش، فرفض.

بعدها اتصلت بي الإدارة الجديدة لشركة «فيلم منتاج» للتعاقد على أي فيلم، عرضت من جديد فيلم «المخدوعون» قالوا انتظر نحن في انتظار فيلم سينمائي عراقي سيصل للقاهرة بعد أيام قليلة، عندما حضر أعضاء الوفد العراقي رفضوا فكرة عمل فيلم مشترك عن القضية الفلسطينية وقالوا: نفضل التعاقد معك على فيلم بالألوان يحكي قصة الأميرة قطر الندى بنت ابن طولون ورحلتها إلى بغداد للزواج من الخليفة العباسي.

▼ كيف تعاملت مع السينما السورية؟

ـ ذهبت لقضاء عدة أيام في سوريا مع عائلتي وهناك تقابلت مع أحد المسؤولين في مؤسسة السينما السورية فكتبت مع صديقي الكاتب سعد الله ونوس مشروع فيلم عن الأوضاع العربية، وتقدمت بالفكرة إلى لجنة القراءة للموافقة، فأصدر وزير الداخلية قراراً بترحيلي من سوريا للأنه اعتبر هذا الفيلم خطراً وإيقاف سعد الله ونوس من وظيفته في إدارة المسرح.

وتدخل وزير الثقافة السوري وتم تسوية الموضوع وإنهاء المشكلة وطلبوا مني أن أرشح موضوعاً آخر، في هذه الأيام وقعت مذبحة أيلول الأسود بين الأردنيين والفلسطينيين، وفجأة مات عبد الناصر، وكان حزني شديداً على عبد الناصر وخوفي أشد على مصر، في لحظة تأمل وتفكير عما نهن بشاعة الفلسطينيين في الأردن، عادت إلى ذهني قصة غسان كنفاني، فتقدمت بها إلى مؤسسة السينما التي وافقت عليها على الفور لإنتاج الفيلم عام ١٩٧٢، وكنت عام ١٩٦٧ قد أخرجت فيلم السيطبلطي قصة صلاح مرسي الذي مُنع أيضاً من العرض في دور السينما.

اللي مالو وطن ..... مالو قبر

▼ كم استغرقت من الوقت في كتابة السيناريو؟

ـ كتبت سيناريو الفيلم بسرعة شديدة، لم أكتب بها من قبل، ربما من حالة شدة الغضب، ومن توابع أحداث الأردن، وحزني الشديد على وفاة عبد الناصر، من هنا جاءت الرغبة لكتابة فيلم «المخدوعون» برغبة أن أحرك شعور المشاهدين إلى الغضب، وطبعاً في محاولة أن يفعل هذا الجمهور شيئاً، وبالطبع نجحت في إثارة المشاهد إلى الغضب ولكن لا زال صامتين في الغضب ولم نفعل شيئاً حتى الآن.

وشخصيات الفيلم الفلسطينية التي تحاول الوصول للكويت خُدعت من سنوات طويلة عندما قيل لهم أخرجوا من فلسطين وسنعيدكم لها بعد خمسة عشر يوماً وهكذا ظلوا سنوات طويلة في المخيمات، هؤلاء جاءت قضيتهم لأنهم سلموا مستقبلهم وحياتهم إلى قائد ناقص الرجولة، هذا القائد هو سائق الشاحنة الفلسطيني الذي أصيب بانفجار شظايا قنبلة، أفقدته رجولته! وهنا تأتي دلالة العنوان: أن من يُسلم مصيره إلى قائد يجب أن يعرف قدر هذا القائد ومدى صدقه!

وبعد إنتاج فيلم «المخدوعون» ١٩٧٢ من إنتاج مؤسسة السينما السورية جاءتني دعوة للتدريس في معهد التلفزيون العراقي لمدة شهر قبلت الدعوة وخلال هذا الشهر عرضوا عليّ العمل في أكاديمية الفنون كأستاذ لمادة الإخراج واستمر هذا سنوات طويلة بعدها انتقلت للعمل في مؤسسة السينما العراقية.

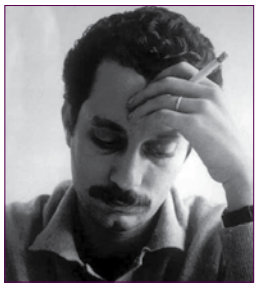
▼ هل تم الضغط عليك لإخراج فيلم الأيام الطويلة؟

ـ يهز رأسه مؤكداً بالنفي: لا! يصمت قليلاً، ثم يقول: لكن بداية الموضوع أن المرحوم أحمد عباس صالح الكاتب المصري كان موجوداً للعمل بالعراق، وهو الذي كُلف بكتابة السيناريو أولاً، بعد أن كتب القصة الشاعر عبد الأمير معله، وقد روى أحداثها له صدام حسين بنفسه، فاعتذرت أولاً، ولكن أحمد عباس صالح ترك العراق؟؟!!! ليعيش في لندن مع أولاده، ولم يكتب حرفاً في السيناريو، فطلب مني صديق عراقي كتابة السيناريو وإخراج فيلم «الأيام الطويلة» قبلت وكتبت سيناريو الفيلم خلال شهرين، وبدأت الإعداد لإخراج الفيلم، وخلال تصوير الفيلم أصبتُ بحادثة أثناء التصوير فكُسرت ساقي، وتوقفت شهرين، ثم استأنفت التصوير مرة أخرى، وعُرض الفيلم ١٩٨٠.

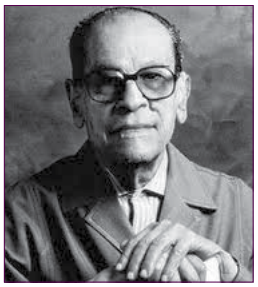
وأنا لم أخرج فيلم الأيام الطويلة

مُضطراً ولا يوجد ما يسيء إليّ في الفيلم، وليس صحيحاً ما أشيع آنذاك من أنني بعت نفسي مقابل مليون دولار، كل ذلك كذب ومحض افتراء، وحقيقة الأمر أنني كنت أتسلم راتباً جيداً من مؤسسة السينما العراقية، وكتبت عقداً كمكافأة لإخراج الفيلم، هذا كل ما حدث، لكن لو كنت حصلت على مبلغ المليون دولار لوجدتني في حالة أحسن مما تراني عليها الآن!!!

هل أذكرك أن خلال تلك الفترة، بداية الثمانينيات كان معظم الكُتّاب والشعراء التقدميين يأتون إلى بغداد للمشاركة في مهرجان المربد الشعري كل عام، أنا لم أتخل عن رؤيتي ولا قناعتي، بدليل أنني لم أنفذ إلا 10٪ مما كنت أحلم به، ولكن الظروف التي صادفتني في مجال السينما حرمتني من فرصة العمل، لأكثر من هذا العدد، ولقد أعلنت منذ سنوات وأكثر من مرة توقفي عن العمل في السينما رفضاً لمستوى ما يحدث في مجالها من أمور، وما وصل إليها من مستوى رديء، أما عن الفيلم فهو يحمل فكرة وموقفاً سياسياً، فهو يجسد لحظة هروب شاب يبلغ من العمر 19 عاماً حاول قتل رئيس الوزراء واستمر في النضال وهذا الشاب هو صدام حسين، والفيلم عرض يوم عيد الثورة في كل السفارات العراقية بالعالم، ونجح نجاحاً باهراً، لكنه أثار لغطاً في أوساط المثقفين وفي تقديري الفيلم مُجرد تجربة سينمائية لا تستحق كل هذا الضجيج لكن معذرة لا أستطيع أن أشوه أو أسيء حتى لمن ذبحني مرات ومرات، لكنني آنذاك توصلت إلى ضرورة الابتعاد عن الوسط السينمائي المصري وبالفعل سافرت إلى سوريا ثم العراق لكنهم لم يتوقفوا عن ملاحقتي! وفي تصوري أن كل عمل قدمته كان يحمل تجربة جديدة في بناء ولغة الفيلم، والعمل الوحيد الذي شعرت معه بالنضج كان المخدوعون وقد حقق نجاحاً كبيراً خارج مصر، علماً بأن سوريا باعت


غسان كنفاني

يوسف إدريس


نجيب محفوظ

الفيلم لمؤسسة مصرية للسينما لكنهم رأوا أن الفيلم لا يرقى لمستوى العرض ووضعوه في المخازن حتى تآكل!!!

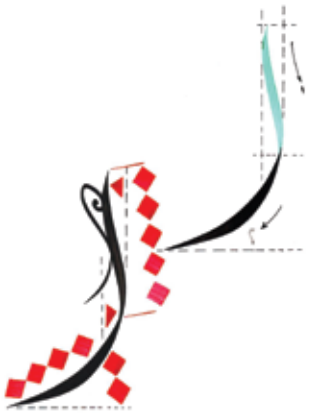
▼ هل هذا الصمت الطويل يكشف أن هناك مؤامرة ما على استمرارك في العمل؟

ـ نعم.. للأسف، رفض المنتجون إسناد أي عمل لي بعد فيلم درب المهابيل رغم أنه حاز إعجاب جموع المثقفين، أؤكد أنه كان هناك شبه اتفاق بين السينمائيين على محاربتي في عملي!! وعندما فاز الفيلم بجائزة بعد خمس سنوات بدأت الأنظار توجه إليّ من جديد، وعرف السينمائيون أن هناك مُخرجاً يملك فكراً ورؤية، الأمر الذي دفع عز الدين ذو الفقار لترشيحي لإخراج فيلم من إنتاج شركته، وعندما قدمت فيلم صراع الأبطال عملت على نجاح الفيلم جماهيرياً، في ذات الوقت عزمت على تقديم رؤية مختلفة من خلال التكوين والمونتاج للحفاظ على رؤيتي تجاه الصورة السينمائية وخلق إيقاع أسرع، وبالفعل نجح الفيلم لكن خرجت اتجاهات بعينها مرة ثانية لمنعي من العمل واكتشفت فيما بعد أنه كانت هناك خطة مُحكمة موضوعة كي أتوقف عن العمل، وكذلك عن التدريس في معهد السينما لدرجة أنني فكرت في الهجرة، إلى أن تغيرت إدارة القطاع العام وتعاقدوا معي على فيلم «المتمردون»، وعندما عُرض الفيلم تعالت أصوات من السينمائيين وقاموا بتشويه الفيلم بحجة أنه دون المستوى ولا يجوز طرحه في الأسواق، هنا كدت أصاب بالجنون؛ لأنني عرفت من كان وراء تلك الحملة الضارية ضدي، ولن أزيد حرفاً بعد ذلك.

وأنا بطبيعتي أحاول أن أكون بعيداً عن الأضواء، خصوصاً أنني توقفت عن العمل السينمائي سنوات طويلة وبإرادة مني؛ لذلك أهملتني وسائل الإعلام في المدة الأخيرة، ولكن الذين يهتمون بالسينما الجادة تذكروني، فتم تكريمي بمهرجان مُراكش الدولي وحصلت على الجائزة الذهبية الأولى كأحسن مخرج.

▼ وكيف ترى حال السينما العربية اليوم؟

ـ جيلي كان يحلم بتغيير ظروف حياتنا من خلال السينما باعتبارها أسلوب عرض ومناقشة ظروف المجتمع المصري ولكن هذا الجيل الذي تعلم في معهد السينما كان يطلب الشهرة والعمل السريع فكثيرون منهم ارتبطوا بالتجار السيئين في سوق السينما ولم ينتظروا الفرصة؛ لتحقيق ما يفيدهم وفيهم جتمعهم، لذلك مستوى السينما المصرية الآن رديء، ويُصيبني بالحزن الشديد، ولكن برغم هذا، فأنا أعتقد أن السينما الآن بدأت خطوات صحيحة لا تزال بطيئة وقليلة نحو التغيير المنتج لحقيقي الآن للسينما هي محطات الفضائيات ولابد أن ينتج عن ذلك من وقت لآخر أعمال طيبة تكون هي الطريق إلى التنافس مع ما هو أفضل منها.



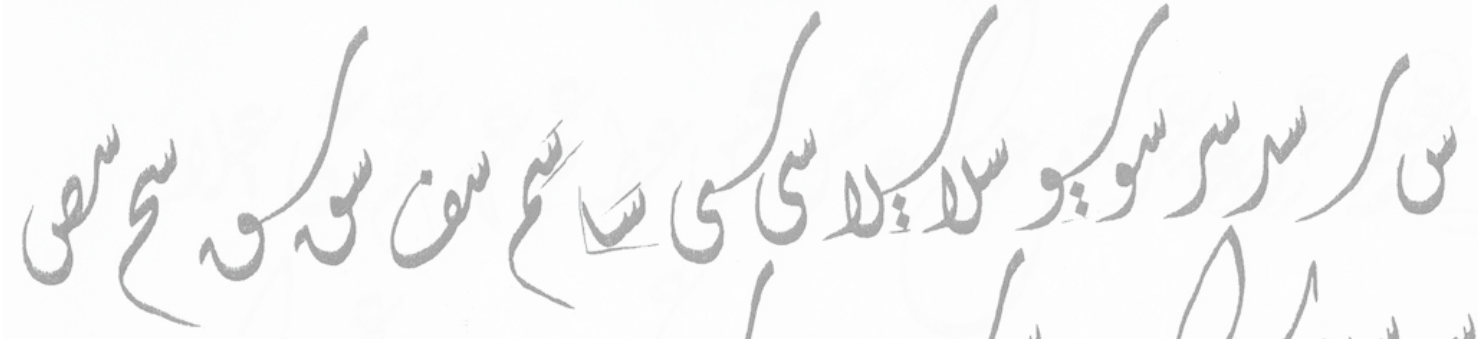
العنونة وتمظهراتها في النص الإبداعي

النصوص الإبداعية العربية نموزجاً

كمال عبد الرحمن

غدت العنونة مطلباً مهماً للناص وهو يحاول تقديم نصه للقارئ كونها تؤدي دوراً فعالاً في العملية الأدبية إبداعاً ونحوية، وهي – أيضاً – جزء لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى الناص لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة(١).
وتمثل العنونة انطباعاتنا الأولى عن تحقيق هوية النص وكشف الوجه الآخر لباصرة التخيل التي قد تستنفر من خلالها مجموعة الحواس المادية والمعنوية لبلورة رؤى وأفكار الكتابة التي تشير إليها العنونة بأصابع التأويل، وهكذا تتدخيوط التكهن من حافة العنونة أو تبهرجاتها أو انطوائياتها إلى الغائص من المتن، حيث تشي هوية النص بإحداثياتها أو تغلق بواباتها السرمدية بوجه محاولات الكشف هذه من دون منحها خيطاً من نسج الكتابة قيد التحليل والمقارنة.

من هنا فإن عملية تلقي العنوان تخلق مسافة مائزة بين العمل وعنوانه بما يمنح الاثنين استقلالهما النسبي ليستقل العنوان بمقاصد نوعية يفرض اتصالاً أولياً نوعياً بين المرسل والمتلقي، ومن ثم فإن على القراءة أن تنظر للموضوع من زاويتين، في الأولى تنظر إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة لها استقلالها الدلالي الخاص، وفي الثانية تنظر إلى التعالقات التي تربط هذه البنية ببنية النص(٢).
وثمة تساؤلات تنتج عن تطرح نفسها هل تتشكل العنونة تحت سلطة وعي نصي (داخلي) أم تقع تحت أسيجة افتراضات (خارجية) تجعله – العنوان – الموشور الذي تنعكس من خلاله الصورة، لتأخذ أبعاداً جديدة من رئة التمثيل العلم القادر على رسم المخيلة للنص المنفرد أو مجموعة بأكملها ثمة سلطة مفترضة – أيضاً – يزعم الناص من خلالها أن وعياً خاصاً (الكتابة – القراءة) يمكن أن تقع تحت طائله عنونة نص أو مجموعة نصوص ما فهل لهذه العنونة سطوة تحتوله لعنونات داخلية متفرعة، لذلك صارت العنونة معضلة بحد ذاتها وبخاصة – حسب زعم بعض الكتاب – أنها ملزمة بالإفصاح عن سواها أو تكرار نفسها حرفياً ضمن نص معين فهل يكفي عنوان فلسفي لكتاب كي نقول إن الكتاب أو المجموعة فلسفية، فوفق الأعراف التقليدية للتقييم القرائي للنص اعتدنا افتراض أن العنوان الخارجي (الرئيسي) هو تمثيل لأفضل نص في المجموعة لكن استراتيجية العنوان تطورت، فعلى عكس ذلك تماماً صارت مسألة العنونة تتخطاها بعداً فلسفياً جديداً ليقدم أفضل نص داخلي، بل لا يمثل أي نص من نصوص المجموعة على الإطلاق.
وهكذا ظهرت العنونة على أنها إشكالية حقيقية وما زال الأخذ والرد بها قائمين، وعلى الرغم من كل هذا فقد تتشكل العنونة تحت تأثير فلسفي مزدوج في (العام –



الخاص) خارج المتن وداخله. وإذا سلمنا جدلاً أن العنونة (الداخلية) ليست سوى حاجة نفسانية يروى بها ظمأ الناص في حالة ما أو حالات إلى أرقى تمثيل حضوري فاعل لتقديم المعنى الخاص بتحريض لحوس لملموس وغير ملموس واستنفارها لجلب الاهتمام إلى الغائص من النص، وبمزعوم الناص أن للعنوان تأثيراً سيكولوجياً (نفسانياً) على المتلقي بالطريقة التقليدية التي غادرها البعض دون رجعة (الكتاب يعرف من عنوانه)، ولو مشينا بهذا الرأي لانتفت الحاجة لهذه الدراسة، فإذا كان عنوان الكتاب (الأنهار) فإنه يتحدث عن الأنهار وليس الصحراء مثلاً، وفي عنونات كهذه يكون وجه المتن أو ناصيته عارياً من دون أن تكون للعنوان قدرة على إلباسه زيّ التكهن والافتراض، تسقط عنه فلسفة العنونة وتتلاشى الحاجة إلى بهرجة ناصية المتن أو تصنيع عنونة أو إدخالها في دوائر التخيل والتحريض والترميز، فيتحول العنوان في تشكيلة تقليدية رتيبة إلى فزّاعة كلام تقف بحياد سلبي على مفترق طرق المتن.

لكن العنونة لم تعجب هذه السذاجة فقد واكبت تطورات النص وصارت تمثل وعياً كتابياً عالياً يرقى بالنص إلى فضاءات (رمزية) ملغزة خاصة، من هنا ينبغي عدم تجاوز هذه الإشكالات وبخاصة أن بعضها – العنونات – تمتاز باعتمادها الرمز تحت تأثيرات زياحات مشفرة بأنماط فيها الصورة التشبيهية والصورة الكنائية والصورة المجازية (٣٤). ولسنا هنا بصدد مناقشة مستويات الرمز قدر تخيلنا لآليات تفعيل الرمز على أنها تخرج من مستويين، الأول (داخلي) وهو صوت (الأنا – الذات)، والثاني (خارجي) وهي مجمل الضغوط الخارجية وهي أيضاً صوت (الأنا – الآخر) وسلطته على الذات.

ولن يكون بمقدورنا الخروج ببساطة هكذا من دائرة العنونة بعد أن دخلناها بيسر وسهولة، الخروج شائك وصعب، والعملية هذه تجرى من طرف المرسل وهو يؤم ببناء المرسلة بحثاً عن الاستقلال الذاتي في توليد الدلالة، وهذا ما يعنيه بول ريكور «إمكانية انفتاح النص على قراءات متعددة» (٤) مفتوحة بل لانهائية وفي هذا المنعطف «يتداخل حق القارئ بحق النص في نزاع يولد حركية التأويل برمتها، إذ يبدأ التأول حيث ينتهي الحوار» (٥)، ومن هنا تبرز فلسفة المرسل في بناء مرسلته/العنوان بناء مفتوحاً وانزياحياً قادراً على التحول الدلالي الذي لا يحدث في العلامة اللغوية المباشرة، الأمر الذي يترتب عليه اختلاف تلقي العنوان والاستجابة له تبعاً لمدى الشعرية التي يحملها العنوان.

ولنا أن نذهب الآن إلى زاوية من زوايا العنونة تلك التي نادراً ما التفت إليها أحد من الدارسين وهي (العنونات الطاردة)، والعنوان الطارد بحد ذاته فلسفة يشكلها الناص على هيئة (تضاد أو تعاكس) لدلالاته على المتن أو مشروعه الكتابي، لإبعاد ذهن المتلقي عن إدراك المتن من عنوانه دون الوصول إلى أعماق النص.

ومما لاشك فيه أن المسافة بين المتن والعنوان ليست أرضاً بكراً أو بوراً بآن واحد، أي بمعنى آخر أن هذه المسافة تقع دائماً تحت طائل الحفر والتنقيب وفق تأثير فلسفات تشكيلية عدة بعضها يقرب المسافة بين النقطتين (العنوان والمتن) والآخر يبعد المسافة، وثالث يلغمها، ورابع يسيجها بالتأويلات، وهكذا إلى آخر ما تعاني منه مسألة العنونة باتجاه آفاق رمزية جديدة تخرج هذه العنونة من وظيفة الخادم أو البواب أو المؤشر أصبع السذاجة إلى تفعيل تكميلي لآلية المتن تلك الآلية التي فضحتها سذاجة العنوان ووشت بأسرارها بطريقة تجعل المتلقي يكتفي باستعراض العناوين دون الحاجة إلى أن يتعب توقعاته في فك الأغلفة الداخلية وقراءة المسرد إذا كان كتاباً فيه عنونات (داخلية) فرعية أو قراءة سطوره الداخلية إذا كان نصاً منفصلاً.

وفي حقيقة الأمر لا تقف فلسفة تشكيل العنونات عند حد معين، فهي تتطور مع تطور الزمن والرؤى والثقافات والأفكار وسوى ذلك مما له علاقة بالعنونة، لكننا قد نتمكن من رصد بعض أسرار تشكيلها وعلى النحو الآتي:

تشكيل العنوان التقليدي:

وهذا لا يعني أن هذه العنونة قد تتشكل على السذاجة أو البداهة أو تراجع الوعي، ولكنه – التقليدي – قد يكون بحاجة مباشرة للتأثير والتأشير القريب في محاولة لخلق حالة تماه بين العنونة والمتن، وإن كان العنوان التقليدي في بعض حالاته يؤسس على التقريرية والمباشرة دون الوصول إلى حالة التماهي التي يتمناها الناص في تشكيلاته الكتابية (أي من الحافة الأمامية للعنوان حتى الحافة الأخيرة للنص) وهكذا تختلف المقاييس في تقييم هذه العنونة، فمثلاً علينا أولاً أن ندرك أن مسألة (فلسفة العنوان) قد جاءت متأخرة وأغلبها تأسس في عصرنا الحاضر، أما في السابق فلا تجد من يهتم بإشكاليات العنونة، ومثال على ذلك (قصائد المعلقات) بخاصة والشعر الجاهلي عامة، وما تبع ذلك من فترات ومراحل زمنية كان الكتاب في الغالب يدور حول نفسه في رحلة البحث عن عنوان حتى إن بعضهم سمى (ملحمة جلجامش) (هو الخير أن) هذه الجملة المرحلة من الكلمات الثلاث الأولى للملحمة، وسميت بعض القصائد فيما بعد أو حسب تشكيلها القصيدة مثل (رباعيات الخيام) وغير ذلك.

والعنوان التقليدي يعرف بـ (العنوان أو العناوين الخطابية) التي تحيل على النص ذاته وعلى موضوعه في آن معاً، ويكون العنوان جزءاً من بنية النص، وعنصراً مهيمناً فيه (٦) وينطوي تحته نوعان من العناوين هما:

١- العناوين التجنيسية التي تؤكد انتماء نص ما إلى جنس معين، ويسميها جيرار جينيت بـ (العنوان الشكلي) (٧).

٢- العناوين التي تحيل على النص (٨) ذاته، بشكل مباشر أو شبه مباشر.

ونأخذ أمثلة في التشكيل التقليدي، فـ (الأيام - طه حسين - مصر) لم يجد العبقري حسين عنواناً لأيامه (ذكرياته ومذكراته) سوى التشكيل التقليدي (المتماهي مع المتن) وهو (الأيام) وقد نجح في ذلك، و(يوميات نائب في الأرياف - رواية - توفيق الحكيم - مصر) وهنا للعنونة فعلها كما في (الأيام)، ونذكر في هذا التشكيل أيضاً:

(الطالب المنكوب - رواية - عبد المجيد الشافعي - الجزائر) و(حيرة سيدة عجوز - قصص - مهدي عيسى الصقر - العراق) و(الطريق / أولاد حارتنا - روايتان - نجيب محفوظ - مصر) و(الجسر - مجموعة شعرية - طلال عبد الرحمن - العراق) و(قصص - مجموعة قصصية - عبد الوهاب النعيمي - العراق) و(حالات - قصص - محمود جنداري - العراق) و(التفكك - رواية - رشيد بوجدرة - الجزائر) و(قصص من نينوى - مجموعة قصصية مشتركة لـ (١٥) قاصاً من نينوى - العراق) و(الجبل الأبيض - قصص - أمجد توفيق - العراق) و(الطلع - قصائد - ساجدة الموسى - العراق) و(قالت لي السمراء - قصائد - نزار قباني - سوريا) و(شرق المتوسط - رواية - عبد الرحمن منيف - السعودية) و(الأصابع - قصائد - علي الشرقاوي - البحرين) و(عذابات يوسف بن محمد - قصائد - إسماعيل الوريث - اليمن) و(مذكرات بحار - قصيدة طويلة - محمد الفايز - الكويت) و(أباطيل - قصص - هدى النعيمي - قطر) و(أوراق الخريف - قصائد - ندرة حداد - سوريا) و(العصافير وظل الشجرة - قصائد - علوي الهاشمي - البحرين) و(خطوة أخرى - قصائد - فوزي الطائي - العراق) و(أغنية ضد الحرب - قصائد - حكمت النوايسة - الأردن) و(الحريق - رواية - نور الدين بوجدرة - الجزائر) و(قنديل أم هاشم - رواية - يحيى حقي - مصر) و(موسم الهجرة إلى الشمال - رواية - الطيب صالح - السودان) و(ريحانة - رواية - ميسون صقر - الإمارات) و(الناس في بلادي - قصائد - صلاح عبد الصبور - مصر) و(في سبيل الزواج - رواية - محمود أحمد السيد - العراق) وإلى ذلك من عنونات.

ويبدو لنا أن مسألة التشكيل التقليدي للعنوان فيها أكثر من دال، أي دالين يتبادلان سلطة التشكيل من المتن إلى العنونة، ومن العنونة إلى المتن، ففي النصوص التاريخية والتراثية والعلمية التي تتحدث عن شخصية مثلاً، غالباً ما يتشكل العنوان من ذاكرة المتن، فالكتاب الذي عنوانه (عنترة بن شداد - للأصمعي) مثلاً أيضاً يكون عنوانه مرحلاً مباشرة من شخصية (عنترة) حيث تطغى الشخصية على العنوان وتفرض عليها حضورها في فلسفة التشكيل مباشرة هذا هو الدال الأول، أما الدال الثاني فهو فلسفة استخراج المتن من العنوان ونحن نعلم أن العنونة قد تتشكل في واحدة من هذه المراحل (العنوان قبل النص) أو (العنوان أثناء كتابة النص) أو (كتابة العنوان بعد تشكيل النص) وهناك أمثلة على كتابة المتن على العنونة لم نذكرها اختصاراً.

تشكيل التضاد:

وهذا التشكيل أكثر حضوراً وفاعلية في النص الإبداعي بشكل عام والنص الشعري بشكل خاص، ذلك أن العنوان الإبداعي خرق وانتهاك لمبدأ العنونة التقليدية، إذ «ليست العنونة في الشعر مثلاً - مرتبطة كما في التصوير التقليدي باختزال النص، بل يمكن أن تكون العلاقة تقابلية أو انزياحية، ولا تكون بالضرورة ائتلافية» (٩)، والعنونة بهذا المفهوم تحيل إلى نوع من بناء الروابط بين طرفي (الحامل) و(المحمول) سواء أكانت هذه الإحالة تتخذ صيغة التضاد أو التقابل أو التوازي أو التماثل أو التنافر (١٠).

كما يخلق في بعض تصوراته جدليات بين الانجلو وعكسه بين الشيء وضده وقد تتشكل هذه الجدلية بين طرفين متغايرين لم تنقطع الصلة بينهما بل يجمعهما ينقب في الحدود الفاصلة بين هذا وذاك ثمة ذبذبات قرائية تنتقل جيئة وذهاباً بين الطرف الأول ونقيضه الطرف الثاني، وسر عان ما تتشكل هذه الذبذبات على هيئة جدلية قائمة بين طرفي التناقض، فمن تلاقح الليل والنهار يولد الفجر الذي هو ليس ليلاً ولا نهاراً، وهكذا مثلاً من تشكيل التضاد في (المغني الصامت - قصص - كمال عبد الرحمن - العراق) تتمظهر ثنائية التنافر (الغناء = صوت = ضجيج / والصمت = سكون) فكيف يفسر التقاء الضجيج بالصمت؟، تلك جدلية تتشكل على التضاد الذي هو سر من أسرار فلسفة العنوان، وفي (رياح شتائية دافئة - قصص - خضير عبد الأمير - العراق) نجد أن التضاد في العنونة واقع بين (برد الشتاء) و(دفء رياحه) ولا يمكن أن تكون رياح الشتاء دافئة ما لم يستقصد القاص معنى آخر في جدلية النقيضين (البرد والدفء)، ونرى في مثل هذا التناقض والتضاد أمثلة في هذه العنونات: (أحزان وزغاريد - قصص - عبد القادر الحمداني - العراق) و(دفء الثلج - قصائد - جابر محمد جابر - العراق) و(رمال تحرقها الأجساد - رواية - زيدان حمود - العراق) و(الذي يأتي ولا يأتي - قصائد - عبد الوهاب البياتي - العراق) و(نجوم في سماء النهار - قصص - خضير عبد الأمير - العراق) و(الإقامة في المناطق الممنوعة - رواية - محمد بن مريومة - الجزائر) و(صلاة - في الجحيم - رواية - حفناوي زاغر - الجزائر) و(فساد الملح - قصائد - إبراهيم محمد إبراهيم - الإمارات) و(زليخة البعيد قترب - قصص - جليل

القيسي- العراق) و(الليل والنهار- رواية - فيصل عبد الحسن حاجم - العراق) و(حطب أخضر - قصائد - إبراهيم نصر الله- فلسطين) وإلى مثل هذه العنونات.

لاشك أن آلية صنع العنونة ليست كما يُتخيل أنها بيان عفوي لتشكيل إصبع إشارة إلى نص ما، وبين أن يكون العنوان خادماً أو فزاعة عتبة وأن يكون تاج الدلالة ومفتاح المتن الأمين بين هذا وذاك، تتشكل فلسفات متباينة تنبثق من رغبة الناص ووعيه وقدرته على تشكيل عتبات متغايرة في المعنى التأويلي أو التقليدي أو الفلسفي، عنونة التغاير التي يشكلها التضاد هي ليست نقطة في رأس السطر بالنسبة للمتن وليست أيضاً قلب موازين الجمل والكلمات، ولكنها محاولة لصنع الدهشة وإبرام صفقات مع المتلقي لتبادل رؤى وأفكار تجعل الأخير- المتلقي- يقع في دوائر التأمل العميق دون أن تجرؤ تصوراته على استكشاف إيديولوجيات المتن، قبل استكناه تلك الجدليات التي تثيرها عنونات التضاد، فبين (الغناء والصمت)، وبين (البرد والدفء) أو (النجوم والنهار) أو (الأحزان والزغاريد) أو (يأتي أو لايأتي) وسوى ذلك من تشكيلات التضاد التي تشكل الجدليات بين كل هذه العنونات يقفل تناقض مؤشراً حقيقياً في تشكيلها، غير أن بعضها عاجز عن صنع جدلية لما في تلك العنونات من تنافر شديد وقطع صلة يصعب من خلالها قيام جدلية، كيف (يقرب البعد) مادياً؟ أليس البعد (بعيداً) في أصله والقرب (قريباً)، لكن الجدلية قد تتحقق بتراجع (البعد) عن أقاصيه أو بعده، فتختصر المسافات ويكون (البعيد) قريباً وليس (البعد) قريباً.

التشكيل التأويلي:

وفي هذا التشكيل يسعى الناص إلى رسم ملامح عنوانه ورفده بلغة عالية الشعرية وخاصة، تقوم على إيهام القارئ -للوهلة الأولى- بتعطيل العلاقة العملية بين العنوان والنص، الأمر الذي يترتب عليه الغوص عميقاً في بحر القراءة بغية البحث عن العلاقة التي تعمل على أساسها تحاول نصية العنوان الإحالة إلى نصية النص، خاصة أن العناوين الشعرية الحديثة تؤشر بجلاء إلى قيام مسافة مائزة بين العنوان ودلالة النص (١١). عند ذلك نجد القراءة تتجاوز البعد الدلالي الأول للعنوان إلى أبعاد أعمق بغية التأويل.

يتمظهر هذا التشكيل في العناوين التي تصنف بأنها «خطاب ناقص النحوية أولا نحوي بامتياز» (١٢)، يمتاز بتكثيفه العالي على مستوى الدوال في مقابل اتساع على مستوى المدلول واللانحوية المقصودة هنا «عدم تكافؤ التركيب اللغوي والناتج الدلالي عنه، إذ يتسع هذا عن عناصر الحضور وعلاقاته، ومن ثم عن حدود التركيب، لتشتغل علاقات الغياب بصورة أكثر فاعلية في تأسيس ذلك الناتج» (١٣)، ومن هنا يتضح دور البنية التركيبية للعنوان، ومدى أثرها في استجابة القارئ، وبقدر مايعتني الناص بالصياغة والتركيز على القيمة الدلالية والجمالية للعنوان يستثير العنوان لدى المتلقي اعتناء في فعل القراءة ذلك أن الاعتناء بالصياغة العنوانية من قبل الناص يستدعي جهداً موازياً من قبل المتلقي تستحث لديه تطويع آليات التأويل (١٤). ومن الواضح أن بمقدور العنونة تأسيس فرضيات تأويلية في تشكيل تحريضي للاستفزاز الحواس ومن ثم استنفارها للذهاب إلى ماوراء العنونة والاشتغال على تنقيب مابين السطور وتطوير حفرياته للوصول إلى عنوان آخر لم يصرح به وغير العنوان المرصود ويعمل الناص على تأسيس عوالمه وإيديولوجيات تدور في فلك العنونة لايصرح بها لكنها بحاجة دائماً إلى استنفار وتحريض إذا لم يكن العنوان بحد ذاته بياناً تحريضياً يلوّح بتكهناته وأفكاره مشيراً بأصابع التعجب إلى المتن، حيث لايصل إليه المتلقي قبل سلسلة من التأويلات والتحريضات التي يصطحبها في حماسة لاستقبال النص، وهذه أمثلة على العنونات التحريضية:

(الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق - قصائد - إبراهيم نصر الله - فلسطين) و(اثنا عشر ذئباً على مائدتي- قصص - عبد القادر عقيل - البحرين) و(رجل جاء وذهب - رواية - عبد الرحمن القصيبي- السعودية) و(فوضى الحواس - رواية - أحلام مستغانمي - الجزائر) و(خط أحمر - رواية - جاسم الرصيف - العراق) و(بوصلة الدم - قصائد - بول شاؤول - لبنان) و(موناليزا.. عاقر - قصص- يعرب السالم- العراق) و(حدائق الاستفهام- قصائد- فيصل القيصري - العراق) و(صرخة في جسد - قصائد - عمر حماد هلال - العراق) و(الحاسة التاسعة - قصص- كمال عبد الرحمن -العراق) و(ينهض الدم- قصائد- حسن النجار - مصر) و(الرجل الذي هو أنا أكثر مني - رواية - ثامر معيوف - العراق) و(اليد تكشف - قصائد - عبد الزهرة زكي- العراق) و(فتافيت امرأة- قصائد -سعاد الصباح - الكويت) و(تاسوعاء- قصائد- طالب عبد العزيز- العراق) وإلى ذلك من عنونات.

ونقول إن العنوان (التأويلي - التحريضي) هو آلية تفعيل التكهنات، له القدرة على تشكيل عتبة للمتن بعد المرور بسلسلة من تفاعلات الحواس وجعلها مشدودة إلى النص بحرارة ينبغي أن تتماثل مع قدرة العنونة على ذلك.

كما أن صناعة العتبات ليست سهلة إلى مستوى يجعلها للتصق مثل عملية (كولاج) بين الدال والمدال عليه، التأويل ينبغي أن يكون بمستوى إيديولوجية النص التي يتكفّل بصناعتها الناص صناعة عالية لاتجعل العنونة تمثل نشاراً فوضوياً إلى جنب متن قاصر عن أداء فكرة (التأويل

- التحريض) التي أوحى بها أو شكلها العنوان.

لذلك يجب على الناص أن يكون حذراً في تشكيل تلك العتبات بحيث لا تضطرب الرؤية التي تصنّعها العنونة في محاولة لتبرير صناعة صورة (تحريضية - تأويلية) تجعل المتلقي مستفزاً وهو يتلقّى أخبار المتن التي يجب أن تكون امتداداً لتفعيل التأويل في النص.

وهكذا نقترح على الناص أن يصنع عنوانه صناعة مسبوكة تتلاءم ومحتويات المتن وما تقوله أسطره الداخلية، لا أن يكون العنوان تقليدياً والمتن تأويلياً، بحيث يفاجأ المتلقي بذلك التفاوت في الفكرة وتشتيت الرؤى بين الدال والمدال عليه، وهذا يحسب على تجانس (الكتابي - القرائي) الذي يجعل المتلقي مشاركاً في تشكيل النص بمساحة مرتبكة لا تمثل وعياً حقيقياً لقيمة المشاركة القرائية للنص من دون هذا التجانس.

تشكيل الأسئلة:

لاشك أن العنوان قادر على طرح الأسئلة، بل المزيد من الأسئلة التي ربما يكون في النهاية غير مسؤول عن وضع أجوبة لها، وقد لا يكترث العنوان أو يهتم بذلك وسياسة صنع الأسئلة التي تنتجها العنونة هي فرضيات وفضاءات مفتوحة قد لا يستطيع المتن مهما كان واعياً الإحاطة بأسرار هذه الأسئلة وتهيئة أجوبة أو مشاريع أجوبة لها، وفي مثل هذه الحال يغدو العنوان آلية كاتمة (أسرارية) تتوقع من المتلقي زيادة قيمة المعنى الذي يضفيه إليه، فالنص/العنوان ناتج ينبغي أن يشكل وضعه التفسيري جزءاً من آليته التوليدية ذاتها (10). ولنا أن نتساءل هل من واجب النص الإجابة عن هذه الأسئلة، أم أنه بدوره سيفتح آفاقاً جديدة لطرح أسئلة أخرى تشكس أسئلة العنونة وتضبب عليها الاتجاهات ليتشكل بعد ذلك سؤال كبير يمتد من الحافة الأمامية للعنونة وإلى الحافة الخلفية للمتن، سؤال كبير قد لا يحظى الناص أو المتلقي بجواب له، ولعل أعظم الأسئلة هي تلك التي لا جواب لها، وهذه عنونات تطرح أسئلة: (ما الذي يأتي بعدك؟ - قصائد - كمال عبد الرحمن - العراق) و(الرماد في الشوارع أين الرفاق؟ - قصائد - غازي دع الطائي - العراق) و(لماذا تركت الحصان وحيداً؟ - قصائد - محمود درويش - فلسطين) و(لمن تأخذون البلاد؟ - قصائد - منير محمد خلف - سوريا) و(من أين يجيء الحزن؟ - قصائد - علوي الهاشمي - البحرين) هذه العنونات تشي تشكيلاتها بأسئلة ظاهرة، أما العنونات الأخرى فلها تشكيل باطن يصعب رؤيته ما لم يغص المتلقي متسلحاً بآلية كشف في الغائص من المتن، أي لا تطرح أسئلة مباشرة تحتاج إلى علامات تعجب أو استفهام ومنها: (عو - رواية - إبراهيم نصر الله - فلسطين) و(رغبوت - قصائد - مراد السوداني - فلسطين) و(خطوات بلا جسد - قصائد - محمد رضا مبارك - العراق) و(قصائد لم تكتب بعد - قصائد - يحيى شكر محمود - العراق) و(الجهة الخامسة - رواية - ثامر معيوف - العراق).

التشكيل الرقمي:

تستقصد بعض العنونات إظهار رقم أو عدد معين بغية الإشارة إلى حتمية تعلق المتن بطريقة أو أخرى بهذا الرقم، وكما للأرقام تصنيفاتها الإيحائية فإنها في بعض جوانب تقييمها تشير إلى قدسية أرقام وغموض أرقام أخرى، فالأرقام واحد وثلاثة وسبعة والرقم أربعون مثلاً معروف أن تكرار بعضها يقدم شيئاً من الحساسية العقائدية، وأما الغربيون فيتشاءمون من بعض الأرقام، وهذا فيه شيء من الغرابة.

لاشك في أن الأرقام في تشكيلة العنونة هي علامة توكيد وتأكيد على أهمية الحادث أو الأشخاص الذين يرتبطون بهذه الأرقام، مما يجعل هذه الشخوص موازية لشخصيات محورية تكون مركز ثقل في حركيات النص، ولها قابلية التحرك بأكثر من اتجاه دون أن تتفوق عليها أو تضعفها شخصيات أخرى تشاركها التحرك على مساحة المتن وليس الترقيم في العنونة بهذه السذاجة التي قد يمكن تصورها هي فلسفة تشكيل رقمي في العنوان ذات مدلولات قطعية غير خاضعة للانزياح أو الانحراف، فلا ينبغي لعنونة (ألف ليلة وليلة) أن تكون دالة على نص لا يحوي من الليالي إلا ألف ليلة مثلاً، فالأرقام في العنونة دلالات ذات رؤى خاصة تشي بأهمية الأشخاص والحوادث المرتبطة بهذا الرقم، وهي توكيد دلالي مرتبط بالمتن ارتباطاً وثيقاً، كما هي الحال بالارتباط بالرقم (الحاسة التاسعة - قصص - كمال عبد الرحمن - العراق) و(الدم السابع - قصائد - أديب ناصر - فلسطين) و(أربعون نهاراً - قصائد - أمجد محمد سعيد - العراق) و(الرجل السابع - قصص - إبراهيم سليمان نادر - العراق) و(مجرد> فقط - رواية - إبراهيم نصر الله - فلسطين) و(فاكس إلى العالم ١٣ -> - ١٩٩١ - قصص - يعرب السالم - العراق).

ويلاحظ في التشكيل الرقمي أيضاً أن يكون الرقم مطابقاً لما في المتن في حال المباشرة أو المادية، وقد لا يكون مطابقاً لها في شخوص ووقائع المتن غير المباشرة أو اللاحسية، ولكن في الغالب يكون مطابقاً في المتن والعنونة.

التشكيل التناظري:

تقدم العنونة تشكيلاً آخر من تشكيلاتها المتعددة وهو التشكيل التناظري والتشكيل التناظري المتعاكس في الإيديولوجية والفكرة (المتقاربة/المتباعدة) فالتناظر بأبسط أشكاله هو تواجد نظير (شبيه أو مطابق) للنظير الأصلي الذي تقدمه العنونة، وقد يتفق النظيران مثل (بيت للارتعاش..

بيت الثلج) حيث يكون المعنى متجانساً بين النظيرين (لكون الرعشة والثلج يجتمعان أو يجمعهما البرد - وهو القاسم المشترك بينهما) حيث تتوافق الصورة وتتشكل اللوحة العامة بإحداثيات متجانسة الغاية منها حث الانتباه لرصد حال معينة يستقصدها الناص.

وعلى العكس من ذلك فقد يتنافر النظيران أو النظائر، وهذا هو الغالب في تشكيل العنونات لتقديم نوع من أنواع جدليات التناقض يصل من خلالها العنوان إلى تقديم مشروع دلالي ثالث تصنعه النظائر المتعاكسة أو المتناقضة ومن هذه الأمثلة: (ما قبل الحرب.. ما بعد الحرب - قصائد - عبد المطلب محمود - العراق) و(لأحد.. بانتظار أحد - قصائد - جمال جاسم أمين - العراق) و(شرق السدة.. شرق البصرة - رواية - ناجح المعموري - العراق) و(ذاكرة الخنادق - ذاكرة الورد - قصائد - جبار الكواز - العراق).

وبناء على ذلك تشف العناوين الداخلة في هذا النمط عن شعريتين، الأولى: تقوم على استثمار تقانات البلاغة - وخاصة المقابلة والجناس - لإحداث ما يسميه (جان كوهن) بـ (العدول والانزياح) (١٦)، وهي شعرية تتمركز في المستوى النصي للعنوان بوصفه نصاً مستقلاً، والثانية شعرية التلقي التي تحدد باستدعاء أهم موجهين في نظرية التلقي هما (الفجوة) و(كسر أفق التوقع)، اللتان تحضران بقوة في عناوين هذا النمط بعد قراءتها قراءة تعالقية مع النص، وخاصة في العناوين التي لا تحيل إلى عملها مباشرة، لتترك للقراءة إمكان قيام العلاقة بين العنوان ونصه (١٧).

التشكيل الزمني:

تطرح العنونة تصورات زمنية تقدم من خلالها للمتن رؤية محددة أو مفتوحة في الزمن وهذا التشكيل قد يتقاطع أو يتقارب مع التشكيل الرقمي في تسلسلات محددة مفترضة (أيام - شهور - سنين) وما إلى ذلك من عنونات ترنو إلى توكيد (رقمي - زمني) يتشكل في النهاية على هيئة وقت أو أوقات مقتطعة من الزمن ينبض من خلالها قلب المتن: (عصر - قصائد - عبد الله محمود - الإمارات) و(خيمة على مشارف الأربعين - قصائد - عبد الرزاق عبد الواحد - العراق) و(زغاريد السنة السابعة - قصائد - مجموعة شعراء - العراق) و(طفولة نهد - قصائد - نزار قباني - سوريا) و(فاجعة الليل السابعة بعد الألف - رواية - الأعرج واسيني - الجزائر) و(تاريخ الأسى - قصائد - طالب عبد العزيز - العراق).

التشكيل الميراثي (المرجعي):

يدخل هذا النوع ضمن ما يسميه سعيد يقطين بالمتفاعلات النصية حيث يحصل التفاعل النصي هنا بين النص/العنوان وبين المناص/المرجع، وتتحدد العلاقة بينهما من خلال استحضار المناص كبنية أصلية مستقلة ومؤثرة في بنية النص، يستشهد به الناص ليبني فضاءً قرائياً يدور في فلكه كل من المناص والنص، اللذين يرتبطان فيما بينهما بعلاقات ثلاث هي (المماثلة - المعارضة - التفسير) ليحققا في النهاية وظيفة جمالية وبلاغية كونهما تعمقان من تجاوب القارئ وفهمه للنص عن طريق الانزياح عن التعبير المباشر في السياقات التي ترد فيها (١٨).

كما يستقصد الناص أحياناً تشكيل عنونة تقع في مساحة الأفكار والرؤى التاريخية والتراثية والدينية وما إلى ذلك، مما يشكل عنواناً قائماً على (المرجعية - الميراثية) وهذا التشكيل بحد ذاته هو أيضاً توكيد لشد الانتباه إلى ظاهرة حضارية أو تراثية أو غيرها، وتتماهى أو تتلاقح أو تتقارب في أقل تقدير مع واقعة حاضرة تحدث الآن أو في المستقبل، ومن هذه الأمثلة:

(شانقبا إمورو - قصائد - رعد فاضل - العراق) و(كاميكاز - قصائد - ولاء الصواف - العراق) و(المتحف - مسرحية - كرم الأعرجي - العراق) و(خان الورد - قصص - وليد إخلاصي - سوريا) و(رياح عز الدين القسام - قصائد - محمد القيسي) وأمثلة أخرى.

التشكيل الفراغي:

يقترب هذا النوع من التشكيل التناظري في اعتماده على نظرية التلقي من حيث توظيفه لعنصر الفجوة التي تعطي القارئ حرية واسعة في التأويل وتجعله من جهة شريكاً للنص في نصه، فللعنوان - وفق هذا المنظور فلسفته الخاصة القائمة على سيميوطيقا التواصل مع نصه من جهة، ومع مستقبلات المتلقي من جهة أخرى «وإذا كان البث يعمل على خلق العلاقات السياقية، فإن التلقي يعتمد على تفعيل العلاقات الإيحائية» (١٩). من هنا فإن تلقي العنوان في ضوء نصه - وفق نظرية المنظور - يتركز على ما يمكن تسميته (الفراغ الأكبر) أي تلك المسافة المائزة بين العنوان والنص والمعروف اصطلاحياً عند منظّري التلقي بـ (الفجوة).

وقد لا يشي العنوان بكل ما لديه من آليات تفعيل مباشرة لربط الانتباه إلى أفكار وإيديولوجيات المتن، أي لا يقول كل ما يمكن أو يجب قوله، لذلك يستقصد صنع فراغات في العنونة هي شيء من المسكوت عنه ومن واجب المتلقي الحفر والتنقيب بين فراغ وآخر لاستئصال الهوة التي صنعها الفراغ ويتم الاستئصال بوعي المتلقي وذكاء الناص:

(إشارات النرجس - قصائد - مراد السوداني - فلسطين) و(نزف الحجر - رواية - إبراهيم الكوني - ليبيا) و(توائم الفراشة - قصائد - فوزي السعد - العراق) و(حين تركنا الجسر - رواية - عبد الرحمن منيف - السعودية) و(شظايا ورماد - قصائد

-نازك الملائكة - العراق) و(ظل أنيق لشكلي - قصائد - زهير بهنام بردى - العراق)و(سوار من شمس-قصص- عبدالوهاب النعيمي-العراق)و(صنوبرة ليمامة المحاق-قصص-عائشة عطية النعيمي - العراق) و(عناوين الجذور - قصائد-محمد ضمرة-فلسطين) و(سفر بندورة-قصص-ناظم علاوي - العراق) و(ضوء العشب - قصص - أنور عبد العزيز - العراق) و(الأسوار البعيدة-قصص-سالم صالح سلطان - العراق) و(نصف قمر - رواية - نوزت شمدين-العراق)و(المطر وغبار الخيول - قصص - نزار عبد الستار - العراق) و(الجبل الجبل - قصص - أمجد توفيق - العراق) و(بصرياثا - قصص - محمد خضير-العراق)و(أسفار الشجر-قصائد - محمد مردان - العراق).

التشكيل الطارد:

تسعى جميع العنونات لمديد العون إلى المتن والأخذ بيده لتشكيل حالة تماه مفترضة في المعنى المشترك بينهما بطرق مباشرة أو غير مباشرة هذا ما تسعى إليه العنونات فهي تشتغل على الدلالة المباشرة أو غير المباشرة أيضاً إلى سر أو أسرار المتن كلها تشير أو تكشف أو تفضح أو تشي بأسرار المتن بطريقة أو أخرى إلى النص، لذلك يتشكل بطريقة خاصة هي علامة تعجب أو استفهام تبعد ذهن المتلقي عن ماهية النص من خلال قراءة العنوان وبذلك ينسف هذا النوع المفاهيم التقليدية في بنية العنوان، ويخط بدلاً منها مفهوماً مفاده بناء العنوان على قاعدة (عنوان بلا مركز جاذب)، ويقصد من خلالها الناص إلى بناء استراتيجية قرائية مخالفة للسائد تقوم على الإخلال بالمفاهيم القرائية التقليدية للنص، وبناء قراءة مفتوحة تقوم على التفكيكية ولا تؤمن بالمركزية النصية(٢٠). وهذا لا يعني أن العنونات الطاردة تشتغل جميعها بطريقة بيانية واحدة ولكنها في النهاية هي طاردة وحسب:

(الرجل الذي قتل العالم - قصص - زكي درويش-فلسطين)و(الذي لا يموت أبداً - قصائد - أحمد عنترة مصطفى - مصر) و(حصاد من أرض الطوفان -قصائد-كمال الحديثي-العراق)و(مآتم تنكرية - قصص عبد الستار البيضاني - العراق) و(اللاز - رواية - الطاهر وطار - الجزائر)و(أنشودة الحديقة-مسرحية- وليد إخلاصي - سوريا) وأمثلة أخرى.

ولم تنته تشكيلات العنونة، ويمكن أن نضيف (التشكيل التوكيدي)و(تشكيل المفارقة) وتشكيلات أخرى، ولكننا ذكرنا الأهم.

المصادر والمراجع:

(١)-د.خالد حسين حسين/في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية / التكوين للتأليف والترجمة والنشر/دمشق -سوريا/ ط١/ ٢٠٠٧. (٢)- د. محمد فكري الجزار/العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/القاهرة/ط/ ١٩٩٨. (٣)- د. وجدان عبد الإله الصائغ/ الرمز وانزياحاته/مجلة الفن والتراث الشعبي - الإمارات - العدد (١٥) يوليو (تموز)/ ٢٠٠٣.
(٤)-بلقاسم خالد/أدونيس والخطاب الصوفي: البناء النصي/مجلة فصول/الهيئة المصرية العامة للكتاب/القاهرة/مج١٦/ع ٢/ ١٩٩٧.
(٥)-محمد الهادي المطوي/شعرية كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق/مجلة عالم الفكر/ الكويت/ع١/ ١٩٩٩. (٦)- توفيق فريرة/كيف أشرح النص الأدبي؟/دار قرطاج/تونس/ ٢٠٠٠م. (٧)- جاسم محمد جاسم خلف/ عنوان القصيدة في شعر محمود درويش/رسالة ماجستير/بإشراف د.عبد الستار عبد الله صالح/ كلية التربية/ جامعة الموصل/ ٢٠٠١م.
(٨)-محمد عويس/العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور/دار الهلال/القاهرة/ط٢/ ١٩٩٠. (٩)-محمد راتب الحلاق/ممانعة النص -لذة التلقي/مجلة الموقف الأدبي/اتحاد الكتاب العرب/دمشق/ع٣٢٩/ ١٩٩٨. (١٠)خوسيه ماريا/ نظرية اللغة الأدبية/ ترجمة: حامد أبو حامد/ مكتبة غريب/ القاهرة/ ١٩٩٢م.
(١١)-جان كوهن/بنية اللغة الشعرية/ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون/ دار توبقال/ الدار البيضاء - المغرب/ ١٩٨٦م. (١٢) عبد الوهاب محمد علي العدواني/فلسفة العنوان في قصص الحرب مشروع في التأويل/بحث مخطوط.
(١٣)-سعيد يقطين/انفتاح النص الروائي/ منشورات المركز الثقافي العربي/بيروت-الدار البيضاء/ ١٩٨٩م.

الهوامش:

(١)- في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية: ١٥-١٦. (٢)- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي: ٧ -١٨.
(٣)- الرمز وانزياحاته: ٤٨. (٤)- في نظرية العنوان:٦٣. (٥)-في نظرية العنوان:٦٣. (٦)- أدونيس والخطاب الصوفي: البناء النصي: ٦٢.
(٧)-شعرية عنوان كتاب الساق على الساق: ٤٥٧.
(٨)-م.ن:٤٥٧. (٩)-كيف أشرح النص الأدبي: ٩٧. (١٠)- عنوان القصيدة في شعر محمود درويش:٥٧. (١١)- العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور٨٤. (١٢)-العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي: ٤٠. (١٣)- م.ن: ١٤٩.
(١٤)-ينظر-ممانعة النص-لذة التلقي:٣٩.
(١٥)- نظرية اللغة الأدبية: ١٣٦.
(١٦)- بنية اللغة الشعرية: ٦. (١٧)- فلسفة العنوان في قصص الحرب:١. (١٨)-ينظر انفتاح النص الروائي: ١١١ -١١٨. (١٩)- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي:٢٩. (٢٠)-ينظر في نظرية العنوان: ٤٤ -٤٥.

الذات والصورة والعالم

في القصيدة المغربية الحديثة

محمد معتصم

تتصارع في القصيدة الشعرية المغربية الحديثة العديد من الصور، ولا يمكننا الجزم بصفاء الصورة الشعرية ونقائها، لأن الشاعر لا يكتب عن العالم الخارجي ولا يركب صوره من عناصره إلا بعد أن يذوتها ويسبغ عليها الكثير من ملامحه الخاصة ومشاعره الخالصة، ولا يمكنه الكتابة عن ذاته وما تجيش به نفسه وما يبتكره خياله دون الإحالة على الخارج سواء أكان موروثاً ثقافياً (شعرياً وغيره) أو كان أحداثاً ووقائع تاريخية وسياسية، أو كان رمزاً من رموز الأمة والمرحلة أو أيقونة ووسماً جديدين.

من الممكن الحديث في هذا المقام عن ثلاث لحظات شعرية عرفتها القصيدة الشعرية المغربية الحديثة بعيداً عن طرح الأسئلة الأنطولوجية الباحثة عن الجذور والأصول، لأننا في المغرب اليوم لم يعد ممكناً الحديث عن البدايات وقد تحقق تطور هام في الكتابة الشعرية وتلقي الشعر، ودخلت القصيدة المغربية مرحلة التحديث واشتبكت تجاربها مع تجارب عربية عالمية حديثة في الموضوعات والأشكال والصور الشعرية والقضايا الشعرية النظرية.

تم في اللحظة الأولى استغراق الموروث العربي والعالمي في آن، فجاءت الصور الشعرية مستوحاة من النصوص الشعرية العربية والنصوص الشعرية العالمية، خاصة الفرنسية، هذه اللحظة كانت مهمة في تطوير النظرية الشعرية المغربية المعاصرة التي ساهمت بحورها في تغيير زاوية التلقي الشعري والذائقة الشعرية بحيث تساير التغييرات المستجدة حينها، التغييرات التي شملت فنوناً إبداعية

عبد الرفيع جواهر

ومتخيلة كثيرة، أي أن المرحلة كانت حالة إبداع جديدة تروم التخلص من التصورات التقليدية وتقطع مع مؤثرات فترة الحماية والحماس الوطني والقومي التاريخية والسياسية، وتوجهت نحو انفتاح الأوزان الشعرية البسيطة والكتابة الكاليغرافية البصرية، والموضوعات الاجتماعية المحلية.

في اللحظة الثانية استغرقت القصيدة العالم الخارجي، فجاءت الصور الشعرية مستوحاة من الواقع الاجتماعي ومن مكونات وعناصر الطبيعة، وقضايا الصراع الطبقي وتبنت القصيدة الشعرية صوت الشعب وراحت تنادي بلسانه عن العدالة الاجتماعية، وتبنت فكرة القومية فاستنهضت الهمم وحملت السلاح ضد العدو المغتصب للأرض العربية، وتغير المعجم الشعري وتلون بألوان الالتزام، فاسترجعت القصيدة أسماء من قبيل الأندلس والقدس وسبتة ومليلية كما اغتنت القصائد الشعرية بالمدن المغربية التي عرفت تاريخاً وعراقة كفاس وبالمدن الحديثة التي شهدت أحداثاً جليلة كالدار البيضاء، وترددت تواريخ بعينها وأسماء رموز تاريخية وسياسية وسمت المرحلة الجديدة.

في اللحظة الثالثة استغرقت الذات القصيدة المغربية الحديثة، فجاءت الصور الشعرية مستوحاة من صميم الداخل الفردي، بعدما تحررت القصيدة من ثقل الخارج وأقنع الشعراء أنفسهم وقراءهم بأن القصيدة لا ينبغي لها سوى الاهتمام

بذاتها وتحسين مقامها وتجميل أدواتها وتطويرها إذا ما أرادت الانتساب للمرحلة الجديدة التي شهدت تغييرات عديدة على أصعدة كثيرة: على المستوى التقني، وانهيار المنظومات الفكرية الكبرى، وتبدل وجه العالم بصعود قوى جديدة وانداثار دول كانت إلى عهد قريب ذات وجود وحضور مؤثر في تسيير شؤون العالم.

تعتبر لحظة استغراق الذات للقصيدة الشعرية المغربية الحديثة من أكثر اللحظات إثارة للجدل، وأكثر اللحظات تنوعاً واختلافاً، حتى أصبح الاختلاف والتعدد والتنوع سمة القصيدة الحديثة.

الشعر في مجموعه مخطاب (قول شعري) يتشكل من صور بلاغية تقول العالم الخارجي وتحكي عن الذات. أي أن الصور الشعرية الواردة في القصيدة الشعرية المغربية الحديثة وسواها ليست سوى تمثيل لغوي وتركيب أسلوبي لما تجيش به نفس الشاعر من أحلام وأفكار ومشاعر، ولما تراه العين وتدونه شعراً ونثراً ووصفاً وتعيشه ذات الشاعر في الخارج، سواء كان وقائع حقيقية أو كان وقائع منقولة عبر وسائط كثيرة حديثة أصبحت مؤثرة بقوة في تشكيل وعي وذائقة الشعراء والمتلقين.

في «الديوان الجديد» للقصيدة الشعرية المغربية تجد هذا التصادم والصراع في الصور الشعرية، التي يقول عبرها الشاعر العالم الخارجي المحلي مسترجعاً وقائع الماضي ومتذكراً أماكن وشخوصاً وأحداثاً، ويتغنى بذاته متخيلاً ومستلذاً بمنجزه الشخصي ولحظات خاصة عليها لزمن لكنها لا تزال طرية حية نابضة في صوره الشعرية، لذلك يمكن الحديث عن ثلاثة أنماط من الصور الشعرية التي تحضر في القصيدة الشعرية المغربية:

الصورة الشعرية الكبرى.
الصورة الشعرية الصغرى.
الصورة الشعرية الجزئية.

تختلف هذه الصور الشعرية لا في مخاطبة الذات أو في قول العالم الخارجي ولكن في طبيعة حضورها وشموليتها، فالصورة الشعرية الكبرى هي التي تشمل القصيدة الشعرية وتشكل فضاءها العام وهي بحدوها تخيلها إنها القصيدة الصورة التي يكون أساسها المحكي الشعري، وتتكون من مقاطع سردية ووصفية ومشاهد تنقل الصورة العالم عبر الذات أو أنها تصور المشاعر الدفينة

الصور الشعرية مستوحاة من صميم الداخل الفردي، بعدما تحررت القصيدة من ثقل الخارج، وأقنع الشعراء أنفسهم وقراءهم أن القصيدة لا ينبغي لها سوى الاهتمام بذاتها، وتحسين مقامها وتجميل أدواتها وتطويرها إذا ما أرادت الانتساب للمرحلة الجديدة التي شهدت تغييرات عديدة على أصعدة كثيرة: على المستوى التقني وانهيار المنظومات الفكرية الكبرى

منعكسة على بعض القضايا الخارجية المعتمدة كسند وكحامل يحصر العالم في الخاص.

تتشكل الصورة الشعرية الكبرى في قصيدة «رأيتُ السيفَ في يدِ من أحب» للشاعر المغربي عبد الرفيع جواهر من ديوانه الصادر عام (٢٠١٠) «الرابسوديا الزرقاء» من عدد من الصور الشعرية الصغرى والجزئية، لكن حدود المعاني التي ترومها هي: الخيانة والخذلان والخديعة. تحكي القصيدة عن اكتشاف الذات المتحدَّثِ عنها للخديعة وسوء التقدير لقد قدمت الذاتُ في تفانٍ تضحيات جساماً وأخلصتْ في خدمة الجماعة الأحبة لكنَّهم خذلوها وتقاسموا مغانمها. صورة الموجوع الذي يتحسر على مافات، وعلى ما حل بالجماعة من تشرذم وما استشرى فيها من خديعة. الصورة مركز تصادم الذات بالعالم الخارجي، صورة الذات وهي تتضور ألماً، وصورة العالم وقد تغير إلى الأسوأ، فقد روح التضامن والتضحية، وضيع نخوة الإقدام وارتدى لباس الهوان. هذه الصورة تتكرر في القصيدة الشعرية المغربية الحديثة والقصيدة العربية لترسم العالم في تبدله وانحداره ولترسم الذات في تلاطمها وحيرتها وفاجعتها.

لكن الصورة الشعرية الكبرى لا تقوم إلا على الصور الشعرية الصغرى والجزئية. والصورة الشعرية الصغرى تشكل مشهداً شعرياً أو لوحة شعرية، أما الصورة الشعرية الجزئية فتشكل مقطعاً تضمن أو صورة مقتبسة من موروث تقليدي أو موروث حديث وقد تكون الصورة الشعرية الصغرى تضميناً لنص سابق تام أو ناقص، بمعنى قد تكون الصورة الشعرية الجزئية نسخاً أو سلخاً أو مسخاً حسب اصطلاح ابن الأثير.

ننتقي من بين الصور الشعرية الجزئية في قصيدة «رأيت السيف في يد من أحب» لعبد الرفيع جواهر الآتي:

«كانت مراكبنا
في مخلبِ الأنواء مبحرةً،
الصخر يمضغها،
والموج يلتطمُ.
ياقوتة السيف تلمعُ،
والأجساد تلتحمُ.
مادَتْ بنا الفلك جانحةً،
والموت نسرٌ
له مخلبٌ وفمُ.
كفٌ تُغالبُ موجَ البحر نازفةً،
كفٌ إذا سَقطتْ،
لم يسقطِ العلمُ.

كانوا أنا... يا أنا
وكنتُ هُمُ» ص (١٣).

المقطع الشعري أعلاه يرسم صورة (لوحة بالكلمات) تمتزج فيها حرقة الذات المتوحدة في الجماعة «كانوا أنا... يا أنا، وكنتُ هم»، وهي تخوض عباب البحر المتلاطم الأمواج دفاعاً عن الوحدة «كانت مراكبنا في مخلب الأنواء مبحرة، الصخر يمضغها والموج يلتطم» وحفاظاً على التلاحم والتماسك رافعة العلم عالياً «كفٌ إذا سقطتْ لم يسقطِ العلمُ» هذه الصورة نقيض الصورة الكبرى، في الصورة الصغرى تنتشي الذات بتوحدها وقوتها المستمدة من التماسك والتكتل والروح الوطنية العالية والإيمان القوي بالنصر، لكن الصورة الكبرى ترسم الذات وهي في حال من اليأس والحيرة والحسرة، حيث تبدلت الوحدة تشرذماً، والقوة ضعفاً، والمحبة خيانة وخذلاناً وخديعة.

من شروط الصورة الشعرية الصغرى الوحدة العضوية فالمقطع أعلاه يشكل في القصيدة موضوع الاستشهاد بنيةً متماسكةً فكرةً ومتخيلاً، تتمثل الفكرة الجوهرية في الوحدة والتماسك، بينما المتخيل تَحُدُّ أبعادَهُ ألفاظُ الحرب داخلَ البحر كلفظ المركب، والأنواء، والإبحار، والصخر، والموج المتلاطم، والفلك، فلا يكاد المتخيل الشعري يَجْنَحُ خارجَ المعارك البحريَّة المُدافِعَة عن العَلَم والتماس عناصر الصورة الشعرية (اللوحة الشعرية) يحقل دلالي واحد يحافظ على نسجها تسلسل مُرَكَّبَاتِهَا (مكوناتها) في صيغة سردية. في هذه القصيدة تحكي محتوى اللوحة.

لكن الصورة الشعرية الجزئية تختلف عن الكبرى الشاملة التي تستغرق فضاء ومتخيل القصيدة وتختلف عن الصغرى التي تستقل ببنيتها التركيبية، ومركز اختلافها أنها مستقلة تماماً وإن كانت ضرورية في استكمال معنى الصورة الصغرى أو في توسيع الأفق الشعري وفتح الصورة الشعرية على امتدادات وأبعاد أخرى موظفة الأساليب البلاغية البيانية كالتشبيه والمجاز والاستعارة والكناية كما في الصورة الجزئية المبثوثة بالمقطع الشعري أعلاه:

«والموت نسرٌ
له مِخلبٌ وفم» ص (١٣)

فهذه الصورة الشعرية الجزئية تتميز بأنها بسيطة التركيب أولاً، وبأن عناصرها

> الصورة الشعرية الكبرى لا تقوم إلا على الصور الشعرية الصغرى والجزئية. والصورة الشعرية الصغرى تشكل مشهداً شعرياً، أو لوحة شعرية، أما الصورة الشعرية الجزئية فتشكل مقطعاً متضمناً أو صورة مقتبسة من موروث تقليدي أو موروث حديث، وقد تكون الصورة الشعرية الصغرى تضميناً لنص سابق تام أو ناقص، بمعنى قد تكون الصورة الشعرية الجزئية نسخاً أو سلخاً أو مسخاً حسب اصطلاح ابن الأثير

بعيدة عن الحقل الدلالي الذي أنشأته ألفاظ الصورة الشعرية الصغرى ثانياً، وبأنها تحيل على متن شعري سابق تم مسخه بتغيير لفظه والحفاظ على معناه ثالثاً، وأقصد شطر البيت الشعري القائل لأبي ذؤيب الهذلي «إذا المنية أنشبت أظفارها»، لقد صور الشاعر الموت نسراً له مخالب قوية تغرز في لحم المحاربين/الأحبة/الرفاق، كما شبه الشاعر القديم المنية بكائن ذي أظافر، لكنَّ الذات الشاعرة في هذا المقطع الشعري تريد رسم صورة عن عنف المواجهة وقوة المقاومة والصمود وأهم ما تروم تصويره: التلاحم بين الأنا (يا أنا) والجماعة (هُمْ) استعملت المخالب وهي للنسور والجوارح بدل الأظافر الأقل فتكاً وقوة وحتى الصورة الجزئية تضمنت مفارقة جمعت بين المختلفات عندما جعل الشاعر للنسر فماً عوض المنقار.

وطبيعة الصورة الجزئية أنها بالإضافة إلى استقلاليتها تستدعي استحضار موارد وموروثات ثقافية تقليدية وحديثة لتعزيز فكرة أو إتمام بناء الصورة الكبرى والصغرى في القصيدة موضوع الاستشهاد أو للتمهيد لنتيجة هي منتهى غاية القول الشعري. إن الصورة الجزئية أعلاه غايتها دعم فكرة الوحدة والتضحية في قلب المواجهة، لكن الصورة الجزئية التالية:

«ما كان لي إلا فؤادي
حين كنت هُمُ.
يا ضيعة القلب الذي يتوهم.
هذا دم فوق القميص،
إن القميص قميصي،
والذئب ذئبهمُ.
يا حزن قلبي...
هل في البئر يوسفُ،
أمْ ما في البئر غيرُهُمُ؟» ص (١١).

تستدعي هذه الصورة استحضار واقعة «يوسف» عليه السلام مع إخوته، وهي صورة جزئية تقع في مفتتح القصيدة الشعرية «رأيتُ السيفَ في يدِ مَنْ أُحِبُ» وتناقض الصورة الصغرى التي وقفنا عندها لكنها في الوقت ذاته تقوم بتوجيه المتلقي كما أنها تمهد لفضاء القصيدة ومحتواها الشعري، وتقوم بالإيحاء بقصدية الشاعر.....

الذاتي والموضوعي

في غياب أمكنة بشرى عبد الله

عبد الرزّاق الدّرباس

(أمكنة الغياب) للشاعرة الإماراتية بشرى عبدالله، الصادرة عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة ٢٠٠٩م، حيث فازت المجموعة بجائزة رابطة أدبيات الإمارات. وبالنظر للمجموعة فقد جاءت في عشرين نصاً شعرياً (عنواناً) لتطوف بها على محاور اهتمامها الشعري بين الذاتي والموضوعي وفق ما يلي:

التأمل الذاتي: ٣ نصوص قصيرة. سياسة: ٣ نصوص
الذاتي الشاعري: ٤ نصوص الوجداني: ٤ نصوص
الأمومة: نص واحد اللغة العربية والدين: نصان
الرثاء: نصان

مع اعترافنا بأن هذا التوزيع مدرسيّ لا تبين فيه فمحبة الوطن ليست سياسة والحديث عن الأم لا تحيط به تسميات، ولكن الدراسة اقتضت مراقبة اهتمام الشاعرة لبيان محاورها وهواجسها الشعرية ومحطات كتابتها وهي في ذلك لم تخرج على ناموس البشر ومدارات الأنثى المبدعة التي تؤثر ما هو قريب التناول دفّاق العاطفة.

لقد كثفت الشاعرة عبارتها جداً لتفتح للقارئ أوسع الآفاق في نصوص (دفاتري، سكون، ميثاق) بلغة موجزة موحية قوية كقولها في (ميثاق):

رائحة البحر/ وقهوته العربية تلهمني
/قصص العشاق/ ما بين البحر ورحلته
عشق أبدي أحفظه/ ملء الأعماق ص٧١.

وفي التأمل الذاتي تبدو الشاعرة مشغولة بأسئلة الذات والوجود رسالة الكلمة حيث طلعت علينا قوية حين تخاطب القلم قائلة:

غلاف الديوان

سأكسر صمتك/ من غرفتك/ تجهل أني
أحب التمرد/ سأكسر صمتك لأن الكتابة
دونك تغدو رياء ص١١.

وفي نص (مدارات) تغرق الشاعرة في بوح التأمل الذاتي فتبحث عن شبيه لها ولا تجد من يشبهها إلا الطيف الذي هو في المرآة، ما يوضح ذاتية الشاعرة واعتقادها أنها فريدة ذاتها، وهذا الشعور لا غرابة فيه فكل الشعراء رجالاً ونساءً يظنون أن لا أحد يشبههم وأنهم ليسوا نسخاً فوتوكوبية) بل هم لحمودم وأحاسيس تتنوع كل يوم وتتجدد في كل مكان فتقول:

هنا على ضفة الغيم كنت/ أسافر عبر
مدارات نفسي/ لأبحث عني/ وعن شبيهي
/ قرأت الخريطة/ تلك الخريطة ص٢٩.

وحين تكون المبدعة أنثى فإنها في التعبير عن الأمومة أكثر قرباً، وهنا نجد الشاعرة قد استرياض الأمومة المقدسة من زاويتين: أولاهما عطاء الأم اللامحدود بشكل عام،

وثانيهما، والدة الشاعرة التي كانت الحافز لكتابة النص، حيث تقول في (أسطورتي أنت):

أمام عرشك في الفؤاد ممرّ حصباؤه
المرجان منه يرصّع
أمام يا أسطورة العشق التي ملأت
رياضاً مسكها يتضوّع ص١٧

وفي وفائها للراحلين ممن حفروا أسماءهم على جدار قلبها وفيّ نجد بشرى عبدالله تطلق آهة حزن بعد أن غيّب الموت أعزاء لا يمكن نسيانهم وقد تركوا على

صفحة الوجدان ندوباً لا يمحوها الزمن فتقول:

فما بال الأحبة قد تواروا
عن الأحداق مسكنهم وغابوا؟؟
وصار القبر مرتعهم جميعاً
عزائي أن يجمّعنا التراب ص ٢١.

كما خصت فقيد الإمارات والعرب والمسلمين المغفور له الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان بصدق النبض المؤثر في قصيدة طويلة النفس قياساً بغيرها من النصوص وسمتها (صمت الحروف) معللة أن كل الحروف لا تكفي لمرارة الفقد فتقول:

كل النوائب قد يهون مصابها
إلا مصاباً قد نعاه فؤادي
يا دار زايد هل نهارك قد غدا
ليلاً طويلاً مل من رقادي؟ ص ٢٧.

أما في الجانب السياسي وقضايا الوطن والأمة فنادراً ما نجد النساء ينخرطن في هذا الشأن ومخاطره وحساباته الصعبة، ذلك أن الشعراء العرب مع السياسة إما في جنة أو في نار ولا (أعراف) بين المنزلتين، ورغم ذلك نجد الشاعرة لا تتأى بنفسها عن أحداث وطنها وأمتها حيث تواسي أهل فلسطين وتشد أزرهم في نص (هذي رسالة) وكأنها تضع منهاجاً للتضامن الأخوي الذي يساعد في استرجاع الحق ويكشف الزيف، وفي نصها المعنون بـ (حكاية حب) تترنم بفضائل اليوم الوطني للإمارات فتضع نفسها في قلب الوطن وتضع الوطن في قلبها للوصول إلى التماهي والفخر بهوية وانتماء واضحين فتقول:

للعيد يا وطني أريج أحرفي
أنشودة ما طالها زريابُ
ترجمتَ أسئلة الزمان بجملة
الاتحاد تعاون وكتابُ ص ٦٢.

وما دامت الشاعرة ابنة بارة باللغة العربية فقد أهدت لغتها نصاً رصيناً قوياً السبك رشيق العبارة صادق المشاعر فكان تاجاً يليق بغانية ليلة زفافها، كما وقفت عند تجليات شهر الرحمة وبركاته والروحانية التي يمثلها في النفس والجسم ونقاء السريرة المؤمنة

والشعور بالعزة خلال ذل الطاعة لله رب العالمين.

وإذا دلفنا إلى القصائد الوجدانية، حيث فضاء الروح اللامتناهي والتبرج العاطفي الذي أوعز لدفق الفؤاد أن ينبض ويتوهج، لينسدل في أطلس المشاعر ألواناً وخطوطاً مرغوبة نجد الشاعرة تتفاعل مع الكلمات كقولها في (واد بلا زرع):

وقبل رحيلنا انتفضت/ زنابق قد غرسناها/ من الحب/ منحناها أديم القلب، ص ٤٩.

وفي لهجة حازمة جازمة يتبدى فيها عناد المرأة الشاعرة واعتدادها بنفسها تقول:

حدق بعيني كي أرى في مقلتيك
مفاتني/ واسكب حروفك في كؤوس الحب/
إكسيراً يداوي جرح عمري ص ٧٣.

ثم تفجر أقوى شظايا من كبرياء الأنثى وتعلنها ثورة حتى النصر لكن في الشعر فقط فتقول للمخاطب:

امكث هناك / حيث التقينا وانتظر
/ واحمل حقائب ذكرياتك حيثما الوجد
انهمر/ أطل انتظارك/ قد أعود ولا أعود
ص ٧٠.

وبعد هذا التطواف على الموضوعات نجد أن الشاعرة تزاوجت في الشكل الفني بين قالبين بارزين هما: البيتي العمودي، والتفعيلة، وفي كلا النموذجين لم تتنازل الشاعرة عن الموسيقى والإيقاع، وهذه نقطة تحسب للشاعرة وتحمض لها الشعرية الحقيقية حيث آمنت بشرى عبد الله أن ما يميز الشعر الحقيقي عن النثر هو تلك النغمة الموسيقية التي ترتاح لها الآذان، فعزفت تسيم موفقة نفسها على أوتار الخليل بن أحمد حيناً وعلى آله مستحدثة هي التفعيلة حيناً آخر، وكانت موفقة مطربة في كلا الحالين، مع وضوح الرؤية أكثر والقول إنها في نصوص التفعيلة كانت أكثر إشراقاً وبذخاً مترفاً في العبارات والصورة والحرية الشعرية، فقصيدة التفعيلة الإيقاعية تمنح شاعرها وقارئها تجليات أوسع وأفقاً أرحب وأكثر متعة، وبالإحصاء الدقيق نجد عشرة نصوص مسبوكة في القالب العمودي ومثلها عدداً في قصيدة التفعيلة وهذا له دلالته النقدية ما يعني أن بشرى عبد الله تمكنت من أدواتها الشعرية في كلا النمطين وهذه نقطة إضافية تحسب للشاعرة.

والقارئ في الديوان لا يعدم وجود محطات مشرقة في الصور والموسيقى والإيحاء الشاعري، حيث تختال الجملة الشعرية بزهو الطاووس على يدي الشاعرة ما يجعل الباحث يتفاءل خيراً بصوت شعري قادم ستكون له حصة كبيرة من الاهتمام مستقبلاً ومن ذلك:

هذي الرسالة يا أخي/ ليست ككل
الترهات بقمة عربية/ تهذي وتهوي ألف
عام/ كلما افتحت سجلاً شائكاً/ تركته
مفتوحاً/ كجرح غائر/ متدفق الآهات من
ثكلى تجرعت الرزايا في جنين ص ٣٥.

ومن التكثيف الناجح قولها أيضاً:

تجرّد من السيف/ حين تصير السيوف
زجاجاً/ وتغدو المعارك ضربة حظ/ ورمية
نرد / وكأساً وغانيةً وشرابْ ص ١٣.

إن المتصفح لديوان سيجد فيه بعض الظواهر الغريبة التي تثير السؤال وتلحّ فيه رغم أنها ليست قواعد يجب اتباعها ولكن درج الشعراء عليها فصارت جزءاً من الناموس النقدي المعتاد للشاعر والمتلقي والناقد على حدّ سواء ومن ذلك:

لا وجود للفهرس في المجموعة فهل ذلك مقصود أم غلطة من الإخراج المطبعي؟؟

عنوان المجموعة ليس عنواناً داخلياً لأي نص من النصوص.

هناك تكثيف مفرط يصل حد الجملة

الواحدة مثل نصوص (دفاتري، صمت....)
كثرة صيغ المضاف والمضاف إليه في العناوين والتراكيب الشعرية.

عدم وجود التصريع في مطالع النصوص العمودية ما أضعف قوة الاستهلال لها.

ومن باب الموضوعية وحسن أداء الرسالة النقدية فقد توجب أن أشير لبعض الهنات التي كان للشاعرة أن تتخطاها ولا تقع فيها لو راجعت النصوص جيداً أو لو أن لجنة التحكيم والمجموعة فائزة بجائزة أدبية مرموقة ـ زوّدت الشاعرة ببعض الملحوظات والتوجيهات قبل الطباعة وهي قليلة وردت في نصوص القصائد العمودية غالباً ومنها:

ـ جفت رؤانا فانبجست بداخلي عشتار
أنت.. في فؤادي ترتعُ ص١٥.

فإشباع التاء في (أنتَ) غير مستحب ولو أضافت الواو لاستقام الوزن (وفي فؤادي).

ـ بعض الجوازات الشعرية والبحث عن الرويّ المناسب أوقعا الشاعرة في المحظور اللغوي وثمة التباس بين المخالفة النحوية والجوازات الشعرية كقولها:

يتمت بعدك دولة بل أمة يتمت بعدك
حاضراً وبوادي ص٢٦.

فالصواب أن تقول (بواديا) لأنها اسم معطوف منقوص ومنصوب تظهر عليه الفتحة.

وكلمة الحاضر هنا ليست من الحضر الذين هم نقيض البداوة لكنها من الحضور أي التواجد والكلمة الموفية بالمعنى (حواضراً).

ـ ومن الإقواء الذي هو من عيوب القصيدة العمودية نجد حين تخاطب أمها:

عجباً ملكتِ القلب رهن إشارةٍ من أين
جئتِ بخادمٍ لكِ طيّع ص١٧.

فكلمة (طيّعُ) حقها الجر لأنها نعت للاسم المجرور (خادم) ورويّ القصيدة هو العين المضمومة فأتت الشاعرة بها مرفوعة، وكلنا يعرف صنيع النابغة الذبياني في ذلك.

لقد ذكرتُ هذه الملاحظات لالتصيد هفوات عابرة وإبراز عضلات قوية ـ لا سمح الله ـ وإنما وقوفاً عند الحقائق وابتغاء الارتقاء للأفضل وإنصافاً للغة ولنفسي وللشاعرة أيضاً وهذه الملحوظات على أهميتها وقلتها لا يمكنها حجب الإشراق المتوهج في الديوان والتميز الذي يغشاه، وليست مجالاً لتسريب اليأس والإحباط فإن ذلك أبعد ما يكون عن هدف ورسالتنا النبيلة.

إن النقاد قلما يستطيعون التفريق بين الذاتي والموضوعي في النفس البشرية العادية، فكيف بهم عند الشعراء؟ حيث يختلط البوح بالوجد بالأمل بالدموع بالبسمات بالحلم بالمشتهى لذا سنصل إلى نتيجة مفادها أن الشاعرة بشرى عبدالله كانت متوازنة بين واجباتها الموضوعية العامة ونفسها الذاتية الخاصة، وكأنها نصّبت عليها من القارئ رقيباً من نفسها عتيداً يحصون عليها خلجات نفسها الذاتية ومحاور اهتمامها الأخرى.

الشاعرة بشرى عبدالله صوت شاعري قادم بثقة وخطوات محسوبة واثقة إلى الساحة الثقافية وتجتهد على خيوط اللعبة الشعرية للوصول للمزيد كمّاً ونوعاً وتتوثب للأفضل.

مراجع ومصادر:
ـ بشرى عبدالله/أمكنة الغياب، منشورات دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة ٢٠٠٩م.
ـ عبد الرزاق الدرباس/ المدخل إلى الفضاء الشعري في الإمارات، منشورات دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، ٢٠٠٩م.
ـ ماهر حسن فهمي/ تطور الشعر الحديث في منطقة الخليج، منشورات دار تهامة ١٩٨٦م.
ـ د. محمد غنيمي هلال/ المدخل إلى النقد الحديث، دار العودة، بيروت ١٩٧٤م.

سلسلة إشراقات

تُعنى سلسلة إشراقات بالنصوص الندية والمشغولة بفتنتها الأولى، ولكن حضورها مشتعل دائماً بالأسئلة وبحرقة الإبداع ورجفته العارمة في الروح. هذا واختارت دائرة الثقافة والإعلام أن تنحاز لهذا الإبداع النقي والذاهب بثقة لشق الظلام والتجاهل الإعلامي، كي تحجز لها مكاناً في قادم الشعر والقصة والرواية والنقد كما تشكل هذه السلسلة رئة تحتضن الأنفاس الباهرة وتنتظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

لذا تدعو دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة أبناء وبنات الإمارات كتّاب وكاتبات القصة والشعر والرواية أن ينضموا إلى كوكبة المبدعين الذين تتبنى كتاباتهم من خلال إصداراتها، دعماً لهم ولمسيرة الأدب في الوطن

ترسل المشاركات إلى:
قسم الدراسات والنشر
ص. ب ٩١١٥ الشارقة
دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف: ٦١١١٧٦٥ - ٦١٧٩٠٠
برّاق: ٦٢١٢٦٦٥ - ٦١٧٩٠٠
e-mail: arrafid@sdci.gov.ae

الخروج من القدر الإنساني

الشَّخصيَّة الأنموذج في روايات حسن داود

د. عبد المجيد زراقط

يتبيَّن قارئ الرِّوايات اللبنانية الحديثة شخصيَّات/نماذج كثيرة فيها، قد يكون من أبرزها أنموذج الإنسان العربي العاجز عن تعويض الفقد الذي يمنى به في زمن خيبات يحياه في هذا العصر، مهما تعدَّدت سُبل السعي التي يسلكها.
ولمَّا كانت دراسة الروايات جميعها غير ممكنة عملياً اعتمدنا «النَّمذجة» قاعدة منهجيَّة، فقرأنا روايات حسن داود بوصفها ظاهرة أدبيَّة، وتبيَّنا فيها شخصيَّة/أنموذجاً متميّزاً، وحصرنا الدراسة التفصيلية في ثلاث روايات رأينا هذا الأنموذج أكثر حضوراً فيها، وهي: «أيام زائدة»، «ماكياج خفيف لهذه الليلة»، «لعب حيّ البياض». ويمكن أن نتبيَّن هويَّة هذه الشخصيَّة الأنموذج وخصائصها عندما نجري القراءة التالية في الرّوايات الثلاث.

يجد العجوز، في رواية «أيام زائدة»، نفسه، أدرك ذلك أم لم يدركه، أمام السؤال الآتي: ماذا أفعل، في ليلي ونهاري، بعدما لم يعد ثمَّة ما أفعله؟ وبعدما فقدت موقعي الذي كنت أؤدي منه دوراً في هذه الحياة؟ وكيف أخرج من هذا القدر الإنساني الذي لا أستطيع له تغييراً؟

وتسأل صبحية، في رواية «لعب حي البياض» «كم يستطيع الإنسان أن يركض!؟»، لا تريد صبحية إجابة تعرفها، إنها تقرِّر ما تراه حقيقة من منظورها، فالإنسان، من هذا المنظور، لا يستطيع الخروج من قدره، أو لا يستطيع مواصلة الخروج لأن قدراته محدودة ولهذا فهي تقول قَوْلَة أمها: «ما كتب لنا سيصيبنا حتى لو كنا في بروج مشيدة».

وتجد فاديا نصار في رواية «ماكياج خفيف...» نفسها أمام السؤال الآتي: هل ترتضي أن تكون «امرأة باقية من أثر رجل ميت، كما يريد موظفو منظمة زوجها»، أو ترفض، وتخرج من موقعها تحت الصورة لتحيا حياة ثانية هي تختارها؟ وهل تستطيع إن هي خرجت من قدرها أن تنجز تحقيق الهدف الذي تسعى إلى الوصول إليه، أو تقول ما قالته صبحية: «كم يستطيع الإنسان أن يركض!؟».

هل ارتضى العجوز بأن تكون أيامه زائدة، وأن يُرمى في غرفته وحيداً لينتظر الموت؟ وهل ارتضت صبحية قدرها بأن تكون «لعبة»؟ وهل ارتضت فاديا نصار أن تحيا حياة فارغة؟ هل حاولت كل شخصيَّة من الشخصيّات المذكورة الخروج؟ وكيف؟ وكيف تمثل هذا الخروج روائياً؟ في ما يأتي محاولة للإجابة عن هذه الأسئلة.

«أيام زائدة» (1)
في انتظار الموت

يتخلّى مجوز في العقد العاشر من عمره عن جميع ما يملك لأبنائه ويمسي وحيداً، يبقى في البيت لا يغادره: «لم أغادر البيت منذ سنة. فيه أمضي وقتي متنقّلاً بين المطبخ والمصطبة والسّرير العالي».

تثير شخصيّة هذا العجوز أسئلة تبقى قائمة ما بقي الإنسان، ومنها: فيم يرغب المرء حين يشعر بأنه بات في أيامه الأخيرة، ماذا يفعل حين لا يُبْقي له العمر والآخرون ما يفعله؟ هل يستسلم للموت الآتي ويحيا أياماً زائدةً لا يكون فيها حاضراً أو فاعلاً؟ هل يرتضي أن يكون مثل آلة تتعطّل فتُرمى جانباً؟

أجابت الحكاية قديماً عن هذه الأسئلة، ورأت أن حكمة الشيوخ ضرورة للسلامة المجتمع وتطوّره، وأجاب الدِّين عنها أيضاً، فأمر الأبناء برعاية الأبوين، ورأى أن الحياة مزرعة الآخرة، وأن على الإنسان أن يتزوّد في دنياه ليخلد في الآخرة في النعيم الأبدي.

لم تشغل التوبة العجوز، فهو يقول: «لا أفعل شيئاً من أجل توبتي التي تتطلّب وقتاً لم أعد أملكه.. كان أوانها قد مرَّ وانقضى دون أن أتحيَّنه. أصبح ورائي..». ولم تتوافر له أسرة تَحْكُم علاقاتها قيم مجتمع يعنى الأبناء فيه بالأب ويقدّم هو حكمته لهم، ذلك أن أفراد أسرته أقصوه عن عالمهم، فلم يسمحوا له بمشاركتهم حياتهم حتى في أبسط مظاهرها، مثل تناول الطعام والمجالسة وتبادل الحديث، فحين يخرج من غرفته التي يمضي فيها ليالي الطويلة وحيداً إلى المصطبة، يراهم متوزّعين في بيوتهم وقد أغلقوا أبوابها وقعدوا ساكتين، فيحسب الرائي «أن البيوت خالية حتى يخرج من باب أحدها ولد أو تخطو من آخر امرأة تتقدم صامتة إلى حبل الغسيل». وحين يأتيه أحدهم بالطعام يمكث دقيقتين فقط ويذهب، ولا يبادله الحديث.

يدرك العجوز أن أفراد أسرته اقتنعوا بأنّه انتهى وهم ينتظرون موته ويستعجلونه ويريدون أن يستسلم له، فيقول: «أعرف أنهم تركوا الأغراض في مواضعها لأنهم يظنون أن الوقت المتبقي لي لا يستأهل ترتيب البيت من جديد» يريدون أن أستسلم لموتي وأقبل به لمجرّد أنه سيحدث ولا مفرَّ منه». ويرى أن ما يقصدونه ليس موته بل وصوله إليه فارغاً خالياً إلّا من جثته فيزيدون عمره سنوات في الأشهر.

يتأمّل العجوز ما يحدث، ويستعيد ماضيه، ويشعر أنه «بات في آخر الحياة» طالما أنه يفعل الشيء نفسه كل يوم، ويسأل: «ولكن ماذا أفعل بعد عشاء اللبنة؟ وماذا أفعل في اليوم التالي؟».

يرغب العجوز في أن يكون ذا موقع في عالمه ويسأل عن هذا الموقع الخيلم يجده بين أفراد أسرته ولا في التهيؤ للانتقال إلى العالم الآخر فراح يبحث عنه استدعى السيد مهدي عالم الدين، وشكا إليه حاله: «إنهم يسيئون معاملتي.. إنهم يتركون أولادهم يرفعون أصواتهم عليّ ويهينوني». فيسأله السيّد: «والطعام، هل يبخلون به؟» كأنه بهذا السؤال منطقهم هو يجيب العجوز الذي محا إلى رغبته في ما يتعدى الطعام نفسه «ليس كما يأكلون، صحن واحد يا سيد مهدي. كما نُطْعَم الكلاب والقطط وهم يقفون فوق رأسي حتى آكل ما فيه ويأخذونه معهم». فيسأله السيّد عما يريده، فيجيب: «أريد أن يطيعوني..»، فينظر إليه نظرة معاتبة، فيضيف: «لا أقصد أن يعيشوا بحسب ما أقول، بل أن يطيعوني في ما يخصّني».

> أجابت الحكاية، قديماً، عن هذه الأسئلة، ورأت أن حكمة الشيوخ ضرورة لسلامة المجتمع وتطوّره، وأجاب الدِّين عنها أيضاً، فأمر الأبناء برعاية الأبوين، ورأى أن الحياة مزرعة الآخرة، وأن على الإنسان أن يتزوّد في دنياه ليخلد في الآخرة في النعيم الأبدي.

يرغب العجوز، كما يبدو، في أن يكون ذا موقع في عالمه فيفعل أمراً ما سوى انتظار الموت، وفي أن يريد وتطاع إرادته في ما يخصُّه على الأقلّ. وإن كان أفراد أسرته يقصونه إلى زاوية ينتظر فيها الموت، فيقدّمون له لقيمات باردة فإنه يرفض ذلك ويقاومه ويسعى إلى أن يحقق وجوده، ويتخذ موقعاً فاعلاً في عالمه وهذا ينشئ صراعاً غير متكافئ بينه وبين أفراد أسرته فلا يجد من مساعد سوى ماضيه الذي يستعيده ويستمدّ منه قوّة تمكّنه من الاستمرار في سعيه.

تطغى شخصيّة العجوز على الشخصيات الأخرى، فتمثّل المحور الذي يدور الآخرون في فلكه، فهي «الأنا» وما عداها «الآخر» الذي يشير إليه غالباً بضمير الغائب، فكثيراً ما نقرأ: «حتى أنهم لا يقبلون بالعمر المتوسّط» فنعرف من القرائن أنه يعني بـ«هم» أولاده. لكنه يتحدث أحياناً عن آخرين لا يستطيع القارئ معرفتهم، فيقول: «في مرات أعود أتذكّر مشهدهم واقفين يتكلّمون وراء الباب الذي تركوه مفتوحاً.» ويقول: «انتظرتهم حتى تجمّعوا أمام الغرفة العتيقة..» إلخ.. وهو يستخدم ضمير الغائبين من دون أن يُذكَر مرجعه، ومن دون أن تكون هناك إشارة تدل على ذلك المرجع كأنه يفترض أن الأمر معروف طالما أنه يعرفه هو، أو، وهذا هو الأرجح، كأنه يرى في الناس جميعهم «الآخر» الذي يعبّر عنه بضمير الغائبين. والرَّاوي يقصد إلى مثل هذا الاستخدام لينقل ما يدور فعلاً في ذهن الشخصيّة. ويعزّز ما نذهب إليه أن العجوز يتحدث عن أشخاص كثيرين مستخدماً اسم الجنس نكرة فيقول: «قال لي رجل من ضيعة قريبة أن لا أطلق النار إلّا بعد أن يدخلوها ويصيروا في الدار». «كان رجال بعضهم من أولادي يجيبون..». «المرأة التي في الطابق العالي من بيت أخي الحاج سليم تقف صامتة على شرفتها التي خرجت إليها لتسمع ما أقول».

أمّا الشخصيات التي يسمّيها وهُم عظمها متوفّى، فيشير إلى ملامحها إشارات سريعة تحدّد موقعها في عالمه وهو فلانته خديجة تتصرف كالرجال وقد علّمها هو ذلك، وابنه قاسم طفل كبير بربرتبك ولا يدري ما يفعل، وتسيِّره امرأته، وأخوه الحاج سليم جار طالما تشاجر معه من أجل متر أرض، والسيد مهدي «الذي تلبس عائلته جبّة المشايخ أبأ عن جد والتي يبدو فيها الابن شبيهاً بأبيه والأخ بأخيه، فكيف بنا أنا والحاج سليم اللذين يجمعنا شبه كأننا رجلان من عائلتين مختلفتين». يضيء وصف السيد مهدي عالم العجوز فيكشف

شخصيته وعلاقاته وهي فردية غير رسوّية حتى بأقرب الناس إليه: أخيه وجاره.

والعجوز صاحب أفران من أصل فلاحي، وهو رجل نحيل قاسٍ قويّ يقول: «كنت في السبعين وأستطيع أن أراهن في العتم أذهب إلى البيدر في الفجر أمسك الخيشة الكبيرة بيد والمذراة باليد الثانية وأملأ التبانة في يومين وحدي...». تخلو علاقاته مع الآخرين من الحسّ العاطفي الإنساني فيتشاجر مع أخيه مرات من أجل متر أرض، ويعنف بأخت زوجته المعوَّقة فترفض أن تسامحه حين يطلب منها ذلك قبيل وفاتها. لم يعد أخاه في مرض الموت إلاّ مرغماً، ولم يبك يوم دفن كلٌّ من أخويه. ولعلّ وصف زوجته التالي يصور شخصيته أصدق تصوير قالت: «إنني أغسل يديّ أثناء وضوئي كأنني أتشمّر عنهما لمقاتلة أحد» لم يتوقّف قلبه وعقله عن العناد والمشاكسة، منذ كان ولداً بدأ مشاكسته فكان يرمي الرعيان بالحجارة، وفي الرابعة عشرة صوَّب الفرد إلى خصوم اقتحموا دار أسرته، وحقّق نصراً عليهم، فقلب المراتب بينه وبين أخيه الكبير، وصار الآمر الناهي. حقّق نجاحاً في أعماله عندما انتقل إلى بيروت، وما كان يهدأ، يقول: «لم أكن أفهم كيف يستطيعون الوقوف والنّار تهدر في الفرن!»، أعجبت زوجته بقوته فأتت إليه ماشية من قريتها على الرغم من أن النساء قلن لها: إنه «سروة بلا أوراق». لم يبك هذا الرجل سوى مرة واحدة، وذلك يوم دفنها وهذا يشير إلى شعوره بالفقد في هذا اليوم فحسب ولعله أدرك أنه خسر في هذا اليوم العامل المساعد الوحيد الذي كان يقف إلى جانبه.

يبدو العجوز، في خطابه الذي يصوّر سعيه في أيامه الأخيرة شديد الانتباه مركّز الوعي دقيق الملاحظة يلتقط أدق الحركات ويفسّرها، فيقول على سبيل المثال: إن السيد مهدي «يسوق الناس جماعة ولا يعير انتباهاً للاختلافات بينهم». ويقول عن ابنته: «ولا آكل إلاّ قليلاً حين تأتيني بالصينية التي يطلع منها البخار، فتحنق إذ ترى أنني لم آكل بالقدر الذي يجعلني شاكراً ممتنّاً لها». تدلّ هذه الملاحظات الدقيقة التي يبدو العجوز قادراً على أدائها، حتى وهو يقلّب بين يديّ المرأتين اللتين تنظفانه، على أن العجوز ينطق بلسان المؤلّف. وقد وفّق في رصد عالم العجوز الدّاخليّ والخارجيّ وتفاعلهما فيما مثّل ذلك خطاب الخروج من هذا العالم. والإنسان هذا هو فردقوي مشاكس عنيد انتقل من عالم القرية إلى عالم المدينة فسعى وحقق ذاته، غير أنه عجز عن مواجهة قدر الزمن - العمر فعاش مأساة العجز الإنسانيّ. وقد كان ممكناً أن يتولّى راوٍ آخر أداء الخطاب في الحالات التي كان العجوز عاجزاً فيها عن ذلك، فيكون القصُّ أكثر إقناعاً.

تبدأ الرِّواية بحديث ذاتي يستعيد فيه العجوز الخلاف الذي يدور بينه وبين أبنائه حول عمره. كان يقول: إن عمره الحقيقي أقلّ بثلاث سنوات من العمر الذي يفيده قيده في تذكرة الهويّة. ويقول أبناؤه: إنه أكبر من ذلك بثلاث سنوات. يبدو الخلاف بسيطاً وهو في الحقيقة يمثل الصراع الدائر بين العجوز وأبنائه، وذلك لأن إصرارهم على زيادة السنوات الستّ يعني أنهم يستعجلون وصوله إلى عمر لم يصل أحدٌ من العائلة إليه. يقول العجوز: «لم أعرف أحداً وصل إلى المئة. أبو محمد نسيم قالوا عنه إنه بلغها، لكني أعرف أنه كان دون التسعين حين مات كان أهله يزيدون عمره سنوات في الأشهر...»، وهذا يعني أن أبناءه يستعجلون موته كما كان أهل «أبو محمد نسيم» يفعلون.

وهم، إذ يستعجلون موته المنتظر، يهملونه ويقصونه عن عالمهم فيرفض ذلك ويسعى إلى أن يحقق وجوده مستخدماً مختلف الوسائل التي تتوافر له. ومنها استعجاله نفسه فيقول: «يستعجلون موتي وأنا أعرف ذلك، فأقول لواحدهم حين يأتي: «هل يُعقل، وأنا عمري مئة سنة، أن أترك من دون أحد يطبخ لي!؟»».

يتصل حديث العجوز الذاتي فيتسعيد ذكرياته، يستمدّ منها قوّة ليسيطر على عالمه الذي لا يمتدُّ إلى العالم الآخر، وحين يشعر بأنه صار في أرض غريبة لا يسيطر عليها يرتدُّ ويقوم عن سريره أو عن كرسيّه، ويشاغل نفسه بالتفكير في عالمه يصبح ذكريات بعد، مثل كلام ابنه، أو ضجيج أحفاده، أو تهامس زوجة ابنه وجارتها، ويفضي به تأمُّل ما يحدث إلى القيام بعملٍ يثبت فيه أنه موجود، كأن يقول لزوجة ابنه ليغيظها: «إن عزرائيل لا يقدر عليّ، فتطلع الدرجات صامتة، لتبدأ التمتمة إلا حين تصل إلى حافة الدرابزين المنقوش في أوّل بيتهم.. يدفعها كرهها إياي دفعاً..»، أو يقوم بأعمال تزعجهم «أعلّي صوت الراديو لأوقظهم أيضاً؛ لأجعلهم يتململون في أسرّتهم. ذلك ما بقي لي من سطوتي على الدار..».

يدور الصراع في داخل العجوز، فيستعيد ماضيه ويتأمل حاضره، يسيطر على عالمه، ولمّا يشعر بأنه عاجز عن ذلك يشاكس، وقد صار إلى هذا الموقع، ولم يعد مُطاعاً منذ تخلّى عن أملاكه لأبنائه، وقد أدرك هذه الحقيقة متأخراً فقال: «غادرته (فرن بيروت) وأنا لم أزل أكثر فتوة منهم، لم أكن أعرف أن من يطاع هو من يقف على بسطته» ولم يفد استخدام العشرة آلاف ليرة التي بقيت معه بنقلها من شخص إلى آخر، لأنهم كانوا يدركون أنه يبقيها لتجهيز جنازته، لن يعطيها لأحدٍ منهم.

لم يعد العجوز يقف على «بسطة الفرن» أي لم يعد في موقع المالك، فقد مكانته ولم يعد مطاعاً كما كان من قبل، حين كان أبناؤه يقفون بين يديه طائعين، يتودّدون إليه ويعبرون عن رغبتهم في راحته. كان يدرك هدفهم الحقيقي فيقول: «وأنا كنت

أعرف أنهم لم يقولوا ذلك ليريحوني، بل لأخرج من الأرض وأتركها لهم. سريعاً يأخذون المكان الذي أخليه».

أخذ الأبناء أمكنته جميعها، فامتلكوا القرار، منعوه من الزواج مرّة ثانية بعد وفاة زوجته، وصارت أصواتهم حازمة مؤنّبة ترافقها تكشيرة تعلو الشفتين ولا تفارقهما، وصاروا أكثر ضجراً، وصار هو يتراجع في المكان - الموقع حتى وصل إلى موقعه الأخير فيقول: «كلما انقضى وقت أجد أنني أضع كرسيّي في مكان أقرب حتى صرت بعد سنة لا أزيحها من مكانها على المصطبة».

تبقى لدى العجوز وسائل محدودة، فيشاكس في جولة ويستدرّ الشفقة في أخرى، لكنهم إذ يكسبون الجولات لا يعودون إلى السابق عهدهم، وإنما يبدأون من حيث انتهت جولتهم الماضية وهدفهم أن يتبيَّنوا حدوث موته الذي ينتظرونه، يقول: «ذلك يعني أنهم يرون أن حالتي تزداد سوءاً وأن موتي وشيك، وهم ينظرون إليّ في كل وقت كي يتبيّنوه» وإذ يفقده المرض شيئاً من وعيه وقدرته على المشي يتولّى الحلم - اللاوعي المقاومة فيفسِّر ما صار إليه تفسيراً يبعدهم عن الاستسلام كونهم يهرعون ملتقطين الفرصة ليتأكدوا من استسلامه ويعلنوه، يقول: «يستنطقونني دليلاً ثانياً على خرفي وقد أتوا ثلاثتهم يشهدون على ذلك مجتمعين».

يمنى مسعى العجوز بالإخفاق، وهذا أمر طبيعي تحتّمه طبيعة الإنسان الذي يعجز عن قهر الزمن، العمر، فيبدو صراع العجوز مأساوياً، إذ إنه يقاوم قوّة يعرف أنها لا تقهر، وقد كانت المأساة أشدّ قسوة لأنه، وهو القوي الذي حقق ذاته في عالمه، وجد نفسه خارج دائرة الفعل والاهتمام في آخر أيامه، وحيداً مهملاً كغرفة ترابية عتيقة أو آلة معطّلة... لكنه يحاول الخروج من هذا القدر الإنساني، فيرفض ويقاوم كأنه يلعب في أيامه الزائدة لعبة الخروج من القدر الإنساني، فيتمكّن من عيش مأساة الحياة الفارغة.

«ماكياج خفيف لهذه الليلة» في قبضة القنبلة...

تروي «ماكياج خفيف لهذه الليلة»، قصة فاديا نصار. قُتل زوجها وأخوها وأختها، في «ليلة القنبلة»، وذهبت هي في غيبوبة مدة شهرين كاملين محت من ذاكرتها ثلاث سنوات، وجعلتها تقيم في المستشفى سنة كاملة تقول: «قال لي الطبيب: إنّ غيبوبتي أفقدتني ثلاث سنوات... وإن السنة التي علي أن أقضيها في المستشفى لن تعيدني كما كنت يجب أن أتعلم كل شيء» (٢).

عندما تفيق من الغيبوبة يقبل عليها ابنها فتسأل من هذا الطفل!؟ لكنها في الوقت الذي لا تعرف ابنها وابنتها، تسأل عن جورج، زوجها، غير مرة، وإذ تعلم أنه مات تتوقف عن السؤال عنه، وتقول عنه مرة، عندما يدور الحديث عن خروجه مع نساء غيرها: «لا كان قوياً، لم أستطع أن أقول له ما كان يجب أن أقوله»، وتقول عنه مرة أخرى، عندما يدور الحديث عن صورته المهيبة المعلَّقة مقارنة بجثته الممددة ليلة القنبلة: «لا أحقد عليه، أجده قابلاً لأن يكون مضحكاً».

تخرج من المستشفى محاملة جرحها، وهو كما تصفه: «جرحي ذاك الذي، بالرغم من أنني أكشف عنه في ثيابي كلها، أعرف أنه ليس ندبة فقط، إنه يخفي تحته تلك الأشياء التي تمزقت أو تقطعت...».

تستأنف حياتها وهي تعرف، حين تدخل إلى السهرات، أن ما سيشاهدونه منها أولاً هو ذلك الجرح، فلا تسعى إلى تغطيته كما كانت ستفعل امرأة غيرها، ما دفع «نساء السهرات» إلى أن يعلن عنها: «إنها تُري ما بها هكذا، كأنها تتجرأ على أحد أو تتحدى أحداً» وربما ساعد على تأكيد صحة هذا القول دخولها إلى السهرة بمفردها.

تجد فاديا نصار نفسها عندما تستأنف حياتها، أرملة تجلس تحت صورة زوجها بنياشينه جميعها وامرأة ينبغي أن تتعلم كل شيء، ولديها ولدان عليها أن تعنى بهما... وفي مواجهة السؤال الآتي:

- هل ترتضي أن تكون «امرأة باقية من أثر رجل ميت؟»، كما يريد موظفو منظمة زوجها الذين علَّقوا صورته على الحائط، أو ترفض، وتخرج من موقعها تحت الصورة لتحيا حياة ثانية هي التي تختارها؟

تختار أن ترفض، فجورج، كما تقول، لم يعد رجلها، وهي لا تريد أن تبقى حول صورته كأنها حارستها أو ضحيتها ولكن إلى أين تخرج بعد أن تتخذ قرارها بالخروج، وما هي دوافعها إلى ذلك؟

تسعى إلى صديق قديم لها رسام، هو يوسف، وتحدِّد ما تريده منه بقولها: «لم أترك الوقت يجري على مهله، لأنني لم أكن أريد منه إلا أن نذهب معاً إلى السَّرير...»، وتوافق على أن تظهر في فيلم يروي سيرة حياتها وتقول لصديقتها جيهان مخرجة الفيلم: «أريد، يا جيهان، أن يعرف من سيشاهدون فيلمك أن ما يشاهدونه هو حياتي أنا، أنا نفسي فاديا نصار، ولا أريد أن تحل محلي ممثلة كما قلت لي».

تلمس صديقتها مَرْكَزَة «الأنا» لديها فتقول لها: إن ما بقي فيك من ماضيك هو رغبتك في المشاكسة إنك تريدين الظهور في الفيلم، كأنك ترغبين في أن تتحدي جماعة المنظمة، كما في السابق، أيام الحرب لبست الثياب العسكرية، ونزلت إلى حيث كان يجري ما سمته الصحف المجزرة لتتحدي زوجك القوي وأختك القوية أيضاً التي كانت تعيش حياتها بالعرض، كما يقولون.

قد يكون صحيحاً ان الدوافع إلى خروجها للسهرات منفردة تحدياً للجميع،

بترفُّعها وندبتها الظاهرة، هو الرغبة في تحقيق الذات ومشاكسة الآخر، وقد يكون صحيحاً أيضاً أن هذا هو الدافع إلى ظهورها في الفيلم، ولكن وراء خروجها إلى يوسف دافع أكثر عمقاً يتجاوز الوعي إلى اللاوعي، فقد اتخذت قرار الخروج إليه استجابة لرغبة كامنة في اللاوعي تمثلت في منام استعادت فيه شهوتها معه بعد أربع سنوات من «ليلة القذيفة».

تتصل به، تذهب إليه، وتنتظر أن يفتح لها فيفتح ويعود من فوره ويبدو أقسى من أن يلينه انفعال، ... كانت تريده كما رأته في المنام، كما اهتدت إليه شهوتها التي لا تقبل سواه وعلى الرغم من استهانته بها، وإهماله لها تصر على الحصول عليه ... ثم ترتضي أن تكون إحدى النساء اللواتي يرسمهن في رسومه ثلاثة لوحات... لكنها لم تعد تحتمل فتتركه قبل أن تكتمل اللوحة الثالثة التي كان يرسمها لها وتبقى تنتظر أن يتصل بها، غير أنه لا يفعل، وعندما يلتقيان في مناسبة تصويره في الفيلم يتجاهلها كأنه لا يراها.

تروي لجيهان حكايتها، وترغب في أن تقدم لها هذه المساعدة في أمرين: أولهما أن تظهر هي في الفيلم وأن يروي الفيلم سيرة حياتها كما ترويها هي، وثانيهما أن تسهم في إعادة علاقتها بيوسف، لكنها تكتشف أن صديقتها لا يعنيها سوى فيلمها فهذه الصديقة تذهب للقاء يوسف لتحصل على رواية أخرى للأحداث، وللقاء آخرين أيضاً، وعندما تسألها فاديا عن ذلك تقول لها: «فعلت ذلك كي يكون الفيلم فيلماً، من يعلم لن يوافقوا على قصة ليس فيها إلا ما تحبّين أن تحكيه». وتكتشف، أيضاً، أن هذه الصديقة متواطئة مع يوسف ومع آخرين، منهم ابنتها، لتقليص دورها في الفيلم، وإتخفق في تحقيق ما تريده ويبدو لها أن كل ما اعتقدت أنها حققته كان وهماً، تتخذ قرارها بأن تكون امرأة أخرى تبدأ من جديد، كأن ما حصل لها لم يحصل، فتقبل ما جرى لها وتذعن له هكذا مثلما تفعل من تتوب عن فعلة ارتكبتها.

تؤدي فاديا نصار، وهي الشخصية الرئيسية، دور الراوي، فتروي ما تعرفه بصيغة المتكلم وتستعين بما يوسف عنها تروي ما لا تعرفه، فتقول على سبيل المثال: «... وإن كان، بحسب وداد...»، وفي هذا مراعاة لموقع الراوي، ما يسهم في تعزيز الإيهام بصدقية ما يُروى وواقعيته.

يحدد الراوي زمن القص بـ «الآن»، ويبدو أن تحديد زمن القصّ مهم جداً وهذا

> قد يكون في دلالة عنوان الرواية ما يعزز الإجابة بالإيجاب... لكن أنواع «الماكياج» كثيرة في هذه الحياة، وفي هذه الرواية التي يشتملها، فليوسف «ماكياجه» الخاص، ولجيهان «ماكياجها» الخاص أيضاً، وإذ يخفف «ماكياج» أحدهم، أياً يكن نوعه

سنبيّنه في ما يأتي، وبعد معرفة زمن «الآن» بدقة.

يقول الراوي: «أي أنني أعرف، الآن، حين أدخل إلى السهرات»، ويقول: «الآن، بعد انقضاء هذه السنوات على الحادثة»، وهذان القولان يفيدان أن القص يحدث حين صارت تدخل إلى السهرات، بعد انقضاء سنوات على حادثة القنبلة، لكن قولاً آخر يفيد أن القص يتم بعد اتخاذ قرارها بأن تكون امرأة أخرى تقبل وتذعن، تقول بعد أن تعلن قرارها هذا: «أن أفعل، الآن، ما فعلته وداد... أن أحس بأن ما أصابني كان يجب أن يضعني في الموضع ذاته الذي تكون فيه التائبات» (ص ١٦١).

يعني حدوث القص في هذا الزمن أمرين: أولهما أن تروي هي حكايتها، فتقوم بما لم تستطع أن تقوم به في الفيلم، وهو أن تقدم قصة ليس فيها إلا ما تحب أن تحكيه، وهذا ما فرضت جيهان أن يقتصر فيلمها عليه، وبهذا تؤكد فاديا ذاتها بعد ما لم يعد لها من سبيل سواه، فالقص – الرواية ذو وظيفة هنا تتمثل في أن تروي ما تريد، وثانيهما أن ما ترويه هو من الماضي وقائع منجزة مختزنة في ذاكرتها تعيد إنتاجها من منظورها وهذا ما يفسر طبيعة القص فهو استرجاع يستعيد وقائع من الماضي كما تبلورت في الذهن، وتأمُّل فيها ليوضح ويفسر فيبدو في حالات كثيرة محاولة للفهم المفضي إلى اتخاذ القرار وتفسير التصرف... ويأتي الحوار في سياق القص مباشراً حراً كأنه شاهد ويؤدي القول ويثبته.

ففي الفقرة التي تبدأ بها الرواية، على سبيل المثال، تتحدث عما يقوله بعض الذين في الغيبوبة، وعما قالته وداد التي عاشت غيبوبة طويلة وعن غيبوبتها هي التي لم تشعر فيها بشيء واتسعت لتمحو من ذاكرتها ثلاث سنوات. ويأتي الحوار: «من هذا الطفل؟»، «هذا وليد ابنك»، ليثبت قولها، ثم تصف فقد الذاكرة وصفاً حسياً يوضح ما حدث.

يطّرد هذا المزيج القصصي في فقرات ينمو فيها حدث خطّي تكسره وفي سعي فاديا إلى تحقيق هدف فيها، يوسف الذي يعيد لها لذتها والفيلم الذي يحكي سيرتها كما تحب، يحدث مزيج من نوع آخر، فهي تروي لصديقتها المخرجة، وهذه تحقق وتختار وتعدّل وتروي من جديد، وفي هذه الروايات يختلط ما حدث فعلاً باختراع الأحداث، و«ما كنا عليه بما نتذكره»، تقول فاديا: «إن كان ما تقوله صحيحاً عن يوسف، ثم إن كان يوسف قال لها ذلك وصدقته،

فستظن أن كل ما رويته لها، وما دوَّنته على الأوراق، كان اختراعاً مني وكذباً...»، ثم تقول: «ما توصلت إليه جيهان هو أنها جعلتني أتساءل إن كان ما قالته لي صحيحاً».

تخفق فاديا في سعيها إلى الحصول على يوسف الذي رأت، لاواعية وواعية، أنه سيعيطها لذتها. فجيهان تقول لفاديا إن يوسف قال لها: «كان يقصد أنك لم تصلي مرة، مع أنك كنت تسعين إلى أن تفعلاها كل مرة تلتقينه»، وجيهان لا يعنيها سوى فيلمها فتهمله لتقلّص دورها في الفيلم إلى الظهور في مشاهد قصيرة لا تعني شيئاً سوى القول إنها هي المرأة التي يشاهدون قصتها، وتتواطأ مع يوسف ومع ابنتها ضدها... فتبقى وحيدة وتعرف أن ما تفعله ليس تمرير الوقت لتنسى يوسف فحسب، لكن أيضاً لترى كيف ستكون حياتها التي فرغت ولم يعد فيها شيء، ثم تتخذ قرارها بأن تعود امرأة أخرى، وتقطع علاقتها بجيهان وفيلمها ليغدو هذا الفيلم «كأنه من مخيلتها وحدها ولا يحكي سيرة أحد».

تتخذ قرارها هذا، وهي تفكر في أن ما كانت فيه كان وجوداً، ولكن ليس وجوداً كاملاً، وأنها كانت كما هي في اللوحة التي تضعها الآن في غرفتها، تلك اللوحة التي رسمها يوسف وتركها غير منجزة. الرسم والتلوين، فهذا الوجود غير الكامل هو ما ترفضه، ما لا تريده.

رفض الوجود غير الكامل، والسعي إلى الخروج منه، والإخفاق في ذلك موضوع يتكرر في إنتاج حسن داود، كأن لا خيار للإنسان إلا القبول لدى مواجهته الوضع الإنساني القاهر. ففي روايته: «أيام زائدة»، كما مرَّ بنا، كان قد اتخذ سعي عجوز أريد له أن تكون أيامه زائدة إلى الخروج من واقعه وعليه موضوعاً له، وفي هذه الرواية اتخذ سعي امرأة أريد لها أن تكون امرأة متبقيّة من تراث رجل ميت إلى الخروج من واقعها وعليه موضوعاً له، وهذا الموضوع إنساني يتمثل، في سعي الإنسان إلى وجود كامل، إلى وجود فاعل، والخروج من الوضع الإنساني - القدر الذي يحدده العجز، ولكن هل يمكن للمرء أن يحقق وجوداً كاملاً في هذا العالم؟

واللافت، في سعي هذه المرأة، كما في سعي ذلك العجوز، هو مَرْكَزَة «الأنا» المجرد من العواطف والقادر على التحكم بالانفعالات، فصحيح أنها تريد ألا يكون أحد وصياً عليها، ليس من أجل ولديها فهي لا تشعر بشيء نحوهما، ولكن من أجلها هي، هي التي تقول بعد أن علمت بأن القذيفة التي رمتها في الغيبوبة قتلت زوجها وأخاها وأختها: «وفكرت أن عليّ أن أؤجل صدمتي إلى وقت أكون فيه قادرة على تحملها» والتي تقول بعد مدة: «ما زلت، إلى الآن، أؤجل تلك الصدمة رغم انقضاء تلك السنوات». فهل يمكن للإنسان عادي أن يؤجل صدمة مثل هذه؟ وهل هذا ممكن في الحياة العادية؟

الطبيعي أن الأمور لا تحدث هكذا في مثل هذه الحياة، ولكن حياة فاديا نصار تبدو غير عادية، فسعيها ينصب على استعادة شهوتها/لذتها وهذه هي التي اهتدت إلى يوسف في المنام، ولن تقبل سواه... ففاديا تسعى مَسُوقةً بلا وعيها إلى يوسف، وليس من دون دلالة ألا تتساءل إلا عن جورج زوجها بعد إفاقتها من غيبوبتها...، وإذ تعلم أنه مات تخرجه من وجودها وتخرج من وجوده مستجيبة لدافع يكمن في أعماق لا وعيها، ولعله نبت منذ أن كان جورج قوياً لا تستطيع أن تقول له ما كان يجب أن تقوله، عندما كان يتركها بين وقت وآخر ليخرج مع هذه أو تلك، فهل يمكن أن يعد سعيها لوليد مع مورس ضد المرأة؟

وهي، إذ تعي أنها توهمت قوة ليست فيها ورغبة ليست لديها، تعي أيضاً أنها استخدمت «الماكياج» خفيفاً وثقيلاً من أجل أن يبدو التوهم حقيقة، كانت تجري «الماكياج» سميكاً للسهرات ليغطي الغضون... وملوناً ليعيد اللون إلى البشرة الشاحبة الباهتة، وكانت تعد متقناً كاملاً لتشعر في هرسها وسفسفها حميمة بشيء ولتشعر في منزلها بالاطمئنان إلى وجوده، لأمسيجعلها مستعدة لاحتمال عودة يوسف بعد سنوات الانقطاع.

يمثل «الماكياج» للمرأة، الساعية إلى وجود كامل، غطاء ولوناً وحماية وباعث اطمئنان إلى جهوزية الاستعداد... لكن هذا «الماكياج» يستخدم سميكاً كاملاً ومتقناً عندما تكون المرأة في موقع ليست قوية فيه، أو في موقع يقتضي استخدام عامل مساعد للوصول إلى الوجود الكامل، إذ إن هذا «الماكياج» الكامل، وهو «الماكياج» العادي كما تصفه فاديا نصار، كان يغيب عندما يأتي يوسف إليها، عندما يكون عندها، ففي هذه الحالة / الليلة كانت تكتفي بذلك «الماكياج الخفيف».

وتغير «الماكياج» من سميك متقن كامل: عادي إلى خفيف يعود، كما يبدو، إلى تغير فضاء العلاقة، ما يعني تغير موقعها فيها. هذه العلاقة فهي سيدة المكان عندما يكون عندها، فهل هذا ما تريده فاديا نصار، أو المرأة عموماً، أن يتغير موقعها في العلاقة فتتغير طبيعتها وأن تشعر بأن وجودها كامل؟

قد يكون في دلالة عنوان الرواية ما يعزز الإجابة بالإيجاب... لكن أنواع «الماكياج» كثيرة في هذه الحياة، وفي هذه الرواية التي يشتمل لها فيلم يوسف «ماكياجه» الخاص، ولجيهان «ماكياجها» الخاص أيضاً، وإذ يخفف «ماكياج» أحدهم، أياً كان نوعه، يرفض الباحث عن وجود كامل فاعل «ماكياج» الآخر، وخصوصاً عندما يكتشف أنه هو كان «ماكياج» هذا الآخر لإيهام الآخرين، فيختار أن يعود إلى الواقع، وهذا ما فعلته فاديا نصار عندما أخفق سعيها

إلى تحقيق وجودها الكامل، ووجدت أن عليها أن تختار بين أن تكون «ماكياجاً»/ مادة فيلم أو لوحة، أو لعبة تؤدي دوراً وبين أن تحيا حياة فارغة، ولكن السؤال الذي يطرح هنا هو: هل العيش أمّاً عاملة هو عيش حياة فارغة؟

«لعب حي البياض» لعب الحماية

«حي البياض» حي من أحياء النبطية، منذ مدة دار حوار صحفي في شأن كونها مدينة أم قرية كبيرة، أياً تكن الإجابة، فإن النبطية توسعت وكبرت و...، بقدوم أهل القرى إليها، وهذا ما تقوله الرواية. لكن أبناء النبطية، وكما تفيد الرواية، يميّزون أنفسهم من أبناء القرى المحيطة بها، والذين ترصد الرواية بدايات قدومهم إليها، وغدوهم مكوناً هاماً من مكوناتها يمتلك المحلات والدور فيها، ويتزوج فتيانه من فتياتها» (٣).

تبرز هنا، ثنائية حي البياض/ القرى، وتبدو هذه الثنائية كأنها ثنائية حضور غياب مركبة، ففي حين يحضر اسم الحي ويبرز عنواناً، وغير مرة في المتن، تغيب أسماء القرى، ويأتي اسم الحي، يحضر جزءاً من تركيب لغوي ركنه الأساسي «لعب»، فالدال الأساس، هنا، هو «لعب» المنسوبة إلى حي البياض، وفي الطرف المقابل هناك أهل المنسوبة إلى القرى فهل الأهل، هنا، هم الذين امتلكوا اللعب؟ وأي «لعب» في حي البياض امتلكها هؤلاء؟ وإن امتلك هؤلاء اللعب، فهل لعبوا بها وانتهى الأمر أو أن الجميع كانوا لعباً؟ ولكن من هم أهل القرى، وإلى أي قرى ينتسبون؟ ولمَ لم تفصح الرواية عن اسم أي قرية من هذه القرى، وخصوصاً عن اسم زوج صبحية واسم قريته، وهو من اختار صاحبة اللعب لتصبح زوجة له؟ هل من سبب بنيوي أو أن السبب يعود إلى عدم رغبة الكاتب في الإفصاح عن اسم القرية لئلا يؤدي ذلك إلى نسبة الرواية إلى «السيرة»؟

تؤدّي النقص في هذه الرواية الشخصية الرئيسية فيها بضمير المتكلم وهي امرأة اسمها صبحية، وهنا نتوقف إزاء الإهداء: «إلى أم علي، صبحية» (ص ٥)، فهل صبحية الشخصية الرئيسية في الرواية، والتي تنهض بأداء مهمة الراوي فيها هي صبحية التي أهديت إليها الرواية؟ ومن هي صبحية هذه؟ في الإجابة عن هذا السؤال نقرأ في السفير: «وفتح الكاتب روايته

> إنها تقص في زمن فقد الجسم فيه القدرة على أداء ردة الفعل، وفي زمن يتبدى فيه الجسم قطعة واحدة، ليس فيها جزء أقوى من جزء ولا جزء أضعف من جزء، فهل هذا الزمن هو زمن المكوث في «غرفة العناية» وفيه تتم الرؤية إلى الذات ومعرفتها وتقديم هذه المعرفة بوصفها خطاباً يمثّل خلاصة للخبرة الشخصية

مستهلاً ذلك بتحية إلى والدته التي لم يتسنّ لها الاستماع إلى تفاصيل الرواية...» (٤). ونسأل: هل صبحية هي والدة الكاتب؟ ومن ثم هل يروي الكاتب في «لعب...» سيرة والدته؟ نقرأ في «الحياة» (٥) إجابة عن هذا السؤال، اذ جاء فيها أن الكاتب «يستحوذ على سيرة أمه استحواذه على الذي يروي حكايتها».

إن يكن الامر هكذا فلمَ لم يفصح الكاتب عن ذلك، كما فعلت حنان الشيخ في «حكايتي شرح يطول»، ولمَ صنّف ما كتبه في نوع الرواية، إذ نص على ذلك في الغلاف؟ ولمَ أغفل ذكر اسم القرية التي ينتمي إليها من اختار صبحية زوجة له، أو من أصبحت صبحية زوجة له؟

نثير هذه الأسئلة لنخلص إلى أن الكاتب يريد أن يقول: إنه كتب رواية وليس سيرة؟ وإن استخدم وقائع من حياة أمه مادة أولية للكتابة، فهل وفق في ذلك، وقدم رواية تنطق بنيتها الخاصة برؤية خاصة إلى العالم، وتنتمي إلى رؤية الكاتب التي نطقت بها رواياته الأخرى من قبل؟

تفيد الوقائع المختارة من السيرة، أو الحكاية في الرواية، أن صبحية كانت تصنع لعباً وتلهو بها، وكانت تقلد الآخرين وتلهو بذلك وتتمتع كأن ما تقوم به لعبة، وفي الوقت نفسه كانت هي نفسها لعبة، تفقد الحضور الفاعل والقدرة على صناعة الذات، ما يشكل ثنائية ظلت صبحية تحن إلى طرفها الأول: صانعة اللعب طوال مراحل حياتها.

تروي الحكاية أن صبحيَّة تنشأ في أسرة فُقد الأب فيها وأصيبت الأم بالعمى وبشلل نصفي، وتولت الأخت الكبيرة العناية بالأم وبإدارة شؤون البيت، الذي كان يتولى الإنفاق عليه الأخ المتعب... كانت صبحية تمضي معظم وقتها في بيت الجيران تصنع اللعب وتلهو بها مع أترابها، وتقلّد الآخرين...، ثم اهتدى إليها رجل من أهل القرى، فتزوجها وعاشت معه ضمن أسرة كبيرة يتولّى الأب الكبير إدارة جميع شؤونها... وبعد أن تنجب ويكبر الأبناء تفقد ابنة وابناً والزوج...، ثم تغدو عجوزاً تتحكّم بها الأمراض، فتقاد إلى الأطباء والمستشفى...، كلما احتاج الأمر إلى ذلك، وفي النهاية تدخل إلى «غرفة العناية»...، ويلوّح لها أبناؤها ليفهموها كما تقول إن بقاءها في هذه الغرفة لن يكون طويلاً...، وفي هذا القول إشارة إلى خروج سريع من الغرفة ومن الحياة التي أدت فيها دورين: أولهما اللعب بلعب تصنعها، وثانيهما فقد القدرة على تحقيق الحضور الفاعل،

مايجعلها أقرب إلى أن تكون شبيهة بتلك اللعب التي كانت تصنعها.

تبدأ الرواية بخطاب مفاده: «... الله، سبحانه أعطى لكل مخلوق من مخلوقاته شيئاً يحميه به نفسه، الأنا، فقد خلقني هكذا بلا مخلب ولا إبرة ولا شوكة» (ص ٧).

يقدِّم هذا الخطاب معرفة صبحية بنفسها الناتجة عن خبرة شخصية وهذه المعرفة تقدَّم في زمن القص وهذا الزمن غير محدد بدقة، أو غير معين في الرواية، وإنما تقول الراوية في موضع: «حين أقول ذلك الآن...» (ص ٧)، وتقول في موضع آخر: «إلى الآن، مازلت أقول قَولَة أمي، وأتخيل الحجرة الضيقة في أعلى البرج الذي لادرج له...» (ص ٨).

«الآن» هو زمن القص، وهو الحاضر الذي يتم فيه التذكُّر والتخيُّل، وهو الحاضر الذي يتبدَّى لها جسمها فيه، من تحت الثياب، أبيض بياضاً يشمله كله، تقول في وصف حالها في هذا الزمن: «... وأنا لا أعرف، إن اندفع أحد لأذيتي، إن كان عليّ أن أرفع يديّ أمامي لأحمي بهما شيئاً في أحسبه يوجع، إن أصيب، أكثر مما يوجع سواه» (ص ٧).

إنها تقص في زمن فقد الجسم فيه القدرة على أداء ردة الفعل، وفي زمن يتبدى فيه الجسم قطعة واحدة ليس فيها جزء أقوى من جزء ولا جزء أضعف من جزء، فهل هذا الزمن هو زمن المكوث في «غرفة العناية» وفيه تتم الرؤية إلى الذات ومعرفتها وتقديم هذه المعرفة بوصفها خطاباً يمثِّل خلاصة للخبرة الشخصية؟

يفيد هذا الخطاب أن صبحية أدركت أنها عاشت فاقدة القدرة على الحضور الفاعل، فاقدة المخلب والإبرة والشوكة، فكانت تحضر في حيِّز حضورها فاقدة الفعالية ما يجعلها أقرب إلى «اللعبة» منها إلى اللاعبة.

ويفيد هذا الخطاب، في جانب آخر، أن صبحية كانت تعي واقعها وكانت تستوعِّبه، وترى إليه من منظور التسليم، تقول: «وفي مرات أفكر أن ذلك، لو أعطيته، لن يفيد في شيء، إذ كم يستطيع الإنسان أن يركض؟ ثم إن ما كتب لنا سيصيبنا حتى لو كنا في بروج مشيدة، كما كانت تقول لنا أمي...».

كانت تفكر، في مرات، في حدود قدرة الإنسان وعجزه عن مواصلة الركض، ثم تركن إلى التسليم بما كتب، وهذا ما ظلت تقوله حتى زمن القص: «إلى الآن، مازلت أقول قَولَة أمي...»، ولم تغير «قَولَة» أختها من وجهة نظرها، كانت الأخت رقية التي تكبرها بسنتين تطلب من الأم الكف عن إخافتها، ثم تفسر لأختها فتقول: «... إنها (الأم) تتكلم هكذا لأنها قاعدة ولا تستطيع أن تقوم».

لدينا وجهتا نظر: أولاهما تقر بحدود قدرة الإنسان وعجزه وتسلِّم الأمر للقدر: «ما كتب»، وتجد في وقائع سيرة حياتها ما يؤيد ذلك، وثانيهما ترى أن التسليم يستخدم لإخافة الإنسان وأسبابه تتمثل في ما يصيب الإنسان من مصائب لا يستطيع ردها ويعجز عن التخلص منها، ويبدو أن وجهة النظر الأولى، وجهة نظر صبحية، هي التي مثلت المنظور الروائي لهذه الرِّواية، إذ إن صوتها هو الذي قص، فحكى وتأمل، ولخص وصاغ الحوارات وفسر والتسليم وفي مظهر منه «السكوت عن جر السيارة لها...»، هو، كما تقول، طبع فيها وليس صفة واحدة من صفاتها: «انهم اهتدوا إلى شيء كانوا يفكرونه فيّ، ولا يعرفون كيف يقولونه، وهذا الشيء ليس صفة واحدة من صفاتي بل هو طبعي كله...» (ص ١٥٣).

نلاحظ، في استطراد سريع، لغة هذا الاقتباس، وفي الرواية نماذج كثيرة منه، فالصحيح القول: «كانوا يظنون أو يعتقدون، أنه موجود في...».

تقيم الراوية صبحية من هذا المنظور بناء روائياً، وليس سيرة، يمثل هذا الفقد الذي يجعل الإنسان لعبة. وتمثيل هذا الفقد روائياً ليس جديداً في إنتاج حسن داود الروائي؛ فقارئ هذا الإنتاج يتبين أنه الموضوع المركزي في رواياته: ضحايا للحرب – الأقليات في «بناية ماتيلد»، العجوز، كما مرَّ بنا، في «أيام زائدة»، المعوق في «غناء البطريق»، عمَّال الفرن في «سنة الأوتوماتيك» المرأة الخارجة من إصابة وغيبوبة، كما مرَّ بنا، في «ماكياج خفيف لهذه الليلة»، لكن الاختلاف، وهو اختلاف بيِّن، بين هذه الرواية وما سبقها من روايات هو القبول – التسليم بوصفه المنظور المهيمن في هذه الرواية فالعجوز، في أيام زائدة، كما مرَّ بنا، يرفض ما أراد الآخرون، وهم أولاده، أن يفرضوه عليه، لم يقبل أن تكون الأيام المتبقية من عمره أياماً زائدة، وقاوم واعياً ولا واعياً ما يدبر له، ولم يسلِّم بأن يقاد إلى موت مبكر، والمرأة في «ماكياج خفيف لهذه الليلة»، كما مرَّ بنا أيضاً، ترفض ما يراد لها، ولا تنقاد لإرادة الآخرين، وتسعى إلى تحقيق ذاتها... أما المرأة، في «لعب حي البياض»، فتقبل وتسلِّم... وتمضي في عيش حياة صُنعت لها، كما كانت هي تصنع اللعب، أو كما كانت هي تصنع شخصيات الآخرين حين تقلدهم...، في «حي البياض».

لكن ألا يمكن أن نقول: إن الحنين إلى زمن صنع اللعب وعدّ من العيش الحقيقي هو نوع من عدم القبول؟ ثم ألا يمكن أن نعد القبول نفسه وسيلة من وسائل الدفاع عن الوجود من منظور «كم يستطيع الإنسان أن يركض!؟»، كذلك ألا يمكن أن نرى في هذا القبول جهداً يبذل من أجل البقاء، وهو في الحقيقة جهد بذل في سبيل سعي صعب وطويل... تروي الراوية «قصته» من منظور حاولنا تبيُّنه في ما سبق.

يفيد البناء الروائي، المتشكِّل من

تفاصيل تم اختيارها من المنظور الروائي الذي تحدثنا عنه آنفاً، أن صراعاً خفياً وصامتاً وقوياً قام بين المرأة ومقومات سعيها إلى البقاء، ومن ثم إلى التحقق، وقد كانت هذه المرأة حاضرة الذهن، متنبهة حتى في أصعب اللحظات، تلاحظ، تفسر التصرفات والظواهر والأقوال، ونماذج ذلك كثيرة في الرواية، نذكر منها، على سبيل المثال، ما يأتي، جاء على لسان صبحية في الرواية:

– «فيها تلفزيون؟ سألت سعاد من أجل أن يجيب أخوها أن فيها تلفزيون» (ص ١٦٥).

– «وأنا سأنام عندك غداً، قالت سعاد محرّكة عينيها كأنها تفهمني أنهما اتفقتا على ذلك، واحدة كل يوم». (ص ١٦٦).

– «أما هي، في ظنها، فجاءت تعزيني وتريني كم هي قريبة إلى ابنتي» (ص ١٨٧).

– «... الجسم في المستشفى لا يعود هو ذاته الذي كان في البيت، يكون في المستشفى كأنه لا يعرف لماذا هو هنا، فيعتبر متنبهاً»... (ص ١٩٩).

إن امرأة تمتلك هذه القدرة الكامنة تختار القبول بالتسليم ثم تسوّغه في زمن القص، «الآن»، وهو في الوقت نفسه زمن الخروج من الحياة التي عاشتها وارتضتها...

وفي تقديري أن البناء الروائي نفسه هو عامل من عوامل الصراع، إذ إنه يسهم في جعل المرأة تشعر بأنها حققت ذاتها، وذلك من خلال استعادة تجربتها وتأملها وفهمها وتفسيرها وتسويغ قبولها وذلك في زمن هي أحوج ما تكون فيه إلى ذلك. حركة تشكل هذا البناء ليست حركة ذاكرة حرة تسترجع الماضي، كما يبدو للقارئ العجل، وإنما هي حركة تداعٍ للوعي يختار التفاصيل من منظور معين يصوغها في نسيج متعدد العناصر: أخبار، سرد، تأمل، وصف، تفسير، حوار، تعليقات... ينتظم في نظام ظهور – مسار تشكل ينطق برؤيته.

ولنأخذ مثالاً على ذلك الفقرات الأولى من الرواية بوصفها أنموذجاً دالاً: تبدأ الرواية بخطاب الراوية عن فقد القدرة...، ثم يأتي تحديد زمن الخطاب، وهو «الآن»، ثم يأتي وصف للجسم كما يتبدى لها «الآن»، ثم يأتي خطاب عن عجز الإنسان، فتأمل – تفكير في هذا العجز فالإقرار بالتسليم، فاسترجاع حدث – تفصيل ما كانت تقوله الأم؛ ثم سرد مختلط بالوصف والتفسير والتعليق، ثم يأتي وصف الأم، فخطاب الأخت المختلف، الزاجر للأم والمفسر للأخت، ثم يتكرر تحديد زمن القص، ويلي تأكيد قول الراوية قَوْلَة الأم، ما يعني أن هذا ما توصلت إليه «الآن» من خلاصة خبرة شخصية ويلي وصف الحجرة الضيقة المقدّم تفاصيل تؤكد صدقية ما حدث...

إن مسار هذه الحركة مشغول بعناية، ويمضي وفاقاً لآلية تنسج العناصر في نظام يتحرك لأداء الدلالة، ونجد في الرواية وصفاً لهذا التحرك يمكن أن نسميه التداعي، المتحرك ذاتياً، تقول الراوية عن تبدل المشاهد: «هذا المشهد أبعده لكنه مرة أخرى، هو الذي سيختار ما ذا يحل محله. هو الذي يوصلني إلى ذلك الوادي..» (ص ٢٠٠).

إن تكن الوقائع قد أخذت من سيرة شخصية، فإنها كما يبدو انتظمت في بناء روائي تشكل من منظور روائي، الأمر الذي جعل المرأة – الفرد العادي أنموذجاً للإنسان القابل بقدره – أن يكون لعبة، والموظّف هذا القبول في صراعه الخفي من أجل البقاء، وقد بدأ هذا الصراع منذ أن بدأت صبحية خياطة اللعب والتقليد وهذان أمران يتيحان للشخص امتلاك الآخر، ولو من طريق المسخ – الوهم وجعله لعبة كما أن القبول، والانسحاب من المواجهة إلى حيز بعيد نوع من امتلاك هذا الحيّز الذي يتيح السلامة والبقاء.

الأنموذج: هوية وخصائص

١ – ينوع حسن داود ممثلي أنموذجه الأساس: ١ – عجوز في العقد العاشر من عمره في «أيام زائدة». ٢ – امرأة: فاديا نصّار تتعرّض لحادثة سقوط قنبلة فتفقدها قدرات كثيرة في «ماكياج خفيف...». ٣ – امرأة أخرى: صبحيّة تُخلق غير قادرة على المواجهة في «لعب حيّ البياض». ويتمثّل هذا الأنموذج في الإنسان العادي، الفرد، الذي يواجه الإلغاء، أو فقد الحضور الفاعل... في الممثلين: العجوز وفاديا كان رفض وسعي إلى امتلاك القدرة على جعل أيام العمر، ولو القليل المتبقي منها، غير زائدة، وفي صبحيّة كان قبول، وقد وظّف هذا القبول في سبيل تحقيق الهدف نفسه، ما يجعل الدور معكوساً، أو اللعبة مقلوبة، فالإنسان – اللعبة يرتضي هذا الدور ليجعل من القوى المناوئة نفسها لعبة، ترتضي بقاءه ولا تلغيه، في الوقت نفسه الذي تتوهم أنها سيطرت عليه وألغته. إنها لعبة الرغبة في السيطرة على الآخر وعالمه، وجعل هذا الآخر لعبة بدأت في حيي البياض واستمرت في الأمكنة الأخرى، وإن كان من دور للتجربة الشخصية، فقد تمثل في تقديم تفاصيل الوقائع الكثيرة والغنية، وفي تفاصيل الشخصية، فمن هذه التفاصيل جميعها، ومن منظور روائي معين، أقيم بناء روائي شكّله تداعٍ يتحرك ذاتياً لينسج مزيجاً روائياً يمضي في مسار ينتهي إلى إقامة البناء والنطق بالرؤية.

٢ – تفيد قراءة الرّوايات الثلاث أن الإنسان يجد نفسه في وضع إنساني لا دور له في صنعه، ولا في اختياره، يفرض عليه هذا الوضع خيارين: أولهما القبول بأن يكون لعبة بيد قوى هذا الوضع ويحيا حياة فارغة، وثانيهما الرفض، والخروج من هذا الوضع – القدر إلى تحقيق الذات، وجعلها ذات وجود فاعل وكامل، وبدا واضحاً أن

هذا الموضوع هو موضوع مركزي في إنتاج حسن داود الروائي.

في هذه الروايات، يختار العجوز الخروج إلى التحقُّق، ويرفض واعياً ولاواعياً أن يحيا أياماً زائدة في انتظار الموت.

وتختار فاديا نصّار أيضاً الخروج إلى التحقُّق في سبيل يحدده اللاوعي ومن ثم الوعي، غير أنها تخفق في سعيها وترتد إلى القبول بوصفه سعياً إلى التحقق، وامتلاكاً للعالم من طريق جعله عالماً داخلياً يُقَصّ، إذ إن سبل الآخر – ماكياجاته كانت أقوى من ماكياجها – ماكياجاتها الظاهرة والمعلنة وبهذا التعديل لخيارها تتمكّن من التحقُّق والبقاء.

وتختار صبحية، منذ البدء، القبول والتسليم، كأن حسن داود يبدأ هذه الرواية من حيث انتهت تلك ولكن في محاولة تقلب اللعبة، وتتيح لها البقاء... فيكون القبول شكلاً من أشكال التحقُّق والبقاء.

٣– يقتضي هذا الفقد أن تكون أيام هذا الإنسان زائدة، وأن يحيا ملغيّاً، ويبدو كأن هذا الأمر قدر إنساني لا مفرّ منه، ما يمثّل في حال قبوله مأساة العجز الإنساني، المتمثلة في حياة فارغة، يرفض هذا الإنسان أن يعيش هذه المأساة ويسعى إلى تحويلها فيمثل سعيه حقيقة إنسانية كبرى.

٤– يتخذ هذا الإنسان، في البناء الروائي، موقع العامل الذات الذي يرغب ويسعى إلى تحقيق رغبته، ويتمثّل العامل الموضوع الذي يرغب هذا الإنسان في تحقيقه في رغبته، وهي أن يكون ذا موقع فاعل في عالمه، أو في عدم الخروج من عالمه، وهذه الرغبة ذاتية تحرّك السعي فيندمج العامل المرسل في العامل الذات ويتحرك السعي إلى تحقيق العامل الموضوع نفسه فيندمج العامل المرسل إليه في العامل الموضوع، فيمثّل هذا الإنسان محور الرواية الأساس بمختلف دوائرها، ما يدل على «مركزة الأنا».

٥– وإذ يمثل هذا الإنسان محور الرواية، تبدو الشخصيات الأخرى، من منظوره، كأنها تدور في فلكه، فهو الأنا وما عداه الآخر الذي يشير إليه غالباً بضمير الغائب.

٦– ولعلّ هذا ما يجعله شديد الانتباه، مركَز الوعي، دقيق الملاحظة جاهزاً لاستقبال أدق الحركات وتفسيرها.

٧– ويلاحظ أنه عندما يفقد شيئاً من وعيه يتولّى – الحلم – اللاوعي المقاومة، فيفسّر عجزه الذي صار إليه تفسيراً يبعده عن الاستسلام كما في حالة العجوز عندما فقد قدراته وفي حالة فاديا في غيبوبتها وفي حالة صبحيّة عندما كانت في غرفة العناية الفائقة، ويدفع اللاوعي السعي قدماً، كما في هذه الحالات جميعها، فما يدفع فاديا، على سبيل المثال، للخروج إلى يوسف هو الاستجابة لرغبة كامنة في اللاوعي.

٨– ولعل هذا ما يجعله، أيضاً، جاهزاً للمشاكسة كما في حالة العجوز أو التحدي كما في حالة فاديا والقبول المعاند كما في حالة صبحيّة التي تستخدم اللعب والتقليد لامتلاك الآخر، وإن من طريق المسخ – الوهم.

٩– يتعيَّن زمن القصّ «الآن»، «والآن» هو الزمن الذي يصير فيه الإنسان في هذه الحالة، ما يعني أن القصَّ، من نحو أول، يؤدي وظيفة تأكيد الذات/الأنا، وأنه من نحو ثانٍ استرجاع/تداعٍ يستعيد وقائع الماضي كما تبلورت في الذهن وتأمل فيها يوضح ويفسّر، الأمر الذي يفيد أن التداعي ليس حرّاً وإنما موظَّف لأداء دور، وهذا الدور هو الذي يحدِّد طبيعته فحركة تشكُّل القصّ حركة تداعٍ للوعي يختار التفاصيل من منظور معيّن ويصوغها في نسيج متعدّد العناصر: إخبار، سرد، تأمل، وصف، تفسير، حوار، تعليقات...

١٠– يتلاءم الحوار الذاتي، والثنائي أحياناً، مع هذا النوع من القصّ فيلبي حاجة الذات إلى القول الحرّ المباشر، الآتي كأنه شاهد يثبت القول ويؤيده.

١١– يخلو عالم هذا الإنسان من المساعد الحقيقي، فما يهم الآخر هو أنه أيضاً، حسب فاديا، أولاد العجوز يتعاملون معه كأنه شيء انتهت صلاحيته وهو من قبل لم يقم علاقات إنسانية ودية مع الآخر، وفاديا نصّار تنسى زوجها وتهمل ولديها، وصديقتها جيهان تتواطأ مع ابنتها ضدها، وعالم صبحيّة لا يختلف كثيراً إلا في المحيط الذي يخصها هي وأمها وأختها وأولادها بعد أن كبروا.

١٢– تبدو الشخصيات التي تمثل هذا الأنموذج جاهزة منجزة كأنها خلقت هكذا، ما يشير إلى أنّها تمثل الإنسان الذي يواجه قدره، بحسبان هذه المواجهة أمراً طبيعياً، علماً أن العجوز لا يحمل اسماً، ما يفيد أنّه يمثّل حالة أكثر ممّا يمثّل فرداً.

١٣ – وقد نكون غير بعيدين عن الصَّواب عندما نقول: إن هذا الأنموذج المتمثّل في هذه الشخصيّات الثلاث، وفي شخصيّات أخرى في الروايات الأخرى، يمثّل حالة الإنسان العربي في زمن الخيبات والهزائم/العجز وفقد الموقع الفاعل الذي يحياه «الآن»، بوصف هذه العلامة الأخيرة دالاً على زمن هذا الفقد.

الهوامش:

(١)– حسن داود، أيام زائدة، بيروت: دار الجديد، ط١، ١٩٩٠. (٢)– حسن داود، ماكياج خفيف لهذه الليلة، بيروت، رياض الريس للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٤. (٣)– حسن داود، لعب حي البياض، بيروت: دار الآداب، ط١، ٢٠٠٥. النَّبطية مركز محافظة النبطيَّة إحدى محافظتي لبنان الجنوبي. (٤)– السَّفير (جريدة) بيروت، ٢٠٠٥/٥/٣١، ص١٠. (٥)– الحياة (جريدة)، لندن، في ٢٠٠٦/٩/٢٢.

في مدار التنين

إطلالة على «كتاب الرافد»

د. عمر عبد العزيز

للقمر منازل وللنساء منازل أيضاً، فلكل امرأة مثابتها وقيمتها النابعة من درجة اكتمالها «بدراً منيراً»، وفي مساءات البدور المنيرة يكون الرجل في هجعة نوم واسترخاء، فيما تظل المرأة مُتّقدة الذهن رائية، فتأمل يا عزيزي القارئ في المعنى

قبل حين قررت إدارة التحرير لمجلة «الرافد» الثقافية الصادرة عن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة إصدار كتاب الرافد الشهري المترافق مع العدد، وانصب التفكير منذ البداية على إصدار كتاب مميز يتناسب مع إيقاع الزمن المعاصر المتواتر والمتوتّر، ويضع بعين الاعتبار تقديم رسالة ناجزة بلغة بسيطة مُوحية، وقد كانت البداية مع كتاب «مدار التنين» لمؤلفه الشاعر الأستاذ علي كنعان، وقد أعادنا الكتاب إلى جمالية أدب الرحلات، حيث الوصف والإشارات الدالة، كما يتنكّب مشقّة اختصار المعاني الشاملة التي تحتملها رحلة إلى الصين الكبيرة.

ومنذ البداية قرر المؤلف إيصال رسالة هامة مداها أن «العملاق الصيني دائب على استكمال نهضته»، وذلك قبل أن يعود بنا إلى الوراء عند ما شعر ذات يوم بالأسى على ملحاق بأهاليه مقاطعة «سي تشوان» إثر زلزال مروع، لكن هذا الزلزال تحديداً كان معلماً هاماً لثقافة التضامن و«الفزعة» الصينية الحميدة المفارقة لفزعة القبائليين، ذلك أن الجميع هبوا مرة واحدة وبإرادة فولاذية، لإعادة الأمور إلى نصابها، وهذا ما يحصل عادة في الصين التي تُستنفر عندما يحدث مكروه، ومن المفيد الإشارة في هذا الصدد إلى أن الصينيين كانوا أول الواصلين إلى هايتي بعد الزلزال الكبير، في دالة أخرى على روح التضامن التي انزاحت بثقافتها الخاصة صوب العالمية، واللافت أن الصين أبعد بلد عن هايتي، لكنها سارعت للوصول دون جعجعة، فيما كانت الولايات المتحدة الأقرب إلى هايتي من حبل الوريد تتدارس الموضوع، وتحرص على تسوية مطار يخصها دون العالمين، فيما الناس يئنون تحت أنقاض الزلزال.

٧٧٧

يتوقّف المؤلف أمام هواجس وأجواء ما قبل الرحلة مُتأملاً في العلاقة العضوية بين الفكر الصيني والطبيعة، مُتحدثاً عن ثنائية الرجل والمرأة في الثقافة الصينية.. تلك الثقافة التاريخية التي تُشبّه الرجل بالشمس، والمرأة بالقمر.

هذه المُقاربة تجرنا إلى استنتاج حاسم حول ماهية الرجل بوصفه شبيه الشمس الحارقة المعطاء المُشتعلة دوماً، إلا في المساء حيث يحل القمر محل الشمس ثم نرى أن للقمر منازل، وللنساء منازل أيضاً، فلكل امرأة مثابتها وقيمتها النابعة من درجة اكتمالها «بدراً منيراً»، وفي مساءات البدور المنيرة يكون الرجل في هجعة نوم واسترخاء، فيما تظل المرأة مُتّقدة الذهن رائية، فتأمل يا عزيزي القارئ في المعنى.

هذا التشبيه الصيني لثنائية البشرية تذكير بالانسجام الفلكي وسنرى في الآداب الصينية القديمة الكثير من هذه الترميزات المعبرة، وحتى في الآداب الإمبراطورية يورد المؤلف كيف أن إمبراطوراً صينياً كان يحدد اختيار مبيته الليلي عند إحدى زوجاته بالتناسق مع توقف العربة الإمبراطورية التي كانت تجرها الماعز، فمتى ما توقفت العربة بغريزة غير واعية للماعز نزل الإمبراطور وأقام ليلته عند أقرب مهجع لإحدى زوجاته المنتشرات في ربوع القصور الإمبراطورية.

٧٧٧

تالياً نتوقف أمام التنين وما يعنيه من رمزية شاملة في الثقافة الصينية بوصفه ممثلاً للخير والسعادة والقوة والخلود، الأمر الذي يُحيلنا إلى المركزية الواضحة لحضور التنين في الثقافة الصينية، فهو الحاضر دوماً في الأزياء، وجدران المنازل، والساحات العامة، والحدائق، والمسارح، والاحتفالات الشعبية الفولكلورية، وفي التماثيل واللوحات، وكأنه يُحاصر الحياة الصينية برمتها وليس غريباً والأمر كذلك أن يصف الصينيون أنفسهم بأنهم أبناء التنين الأسطوري.

هذه الصلة بالتنين إشارة أخرى للصلة

بالطبيعة، فالتنين الافتراضي يأخذ من الصفات والقدرات ما يتضمن خصال وطبائع عشرات الأنواع من الكائنات، والطبيعة عند الصينيين مُقدسة. فلمعروف أن عقيدة «التاو» الصينية تنظر إلى فلسفة الوجود من خلال تأمل الطبيعة، واعتبار أن الإنسان شريك لها في عوالمها حدّ التماهي التام، بل إن فلسفة الإنسان عند «التاو» لا فكاك لها من الطبيعة المحيطة، الأمر الذي يرينا الفارق الجوهري بين الفلسفة اليونانية التاريخية - بوصفها قدس أقداس الفلسفة العقلية الأوروبية -، والفلسفة الصينية التي لا تُعوّل كثيراً على مركزية الإنسان إزاء الطبيعة، وبالاستتباع نرى ما فاضت به الفلسفة اليونانية على أوروبا، واستتباعاتها في بقية العالم، وما أبقت عليه الصين من رؤية تعتد بالفراغ، واللانهاية، ولا تضع الإنسان فوق الطبيعة، وأحوال الوجود. ومن هنا يمكننا إدراك مغزى التواضع الصيني، بمقابل الغرور الغربي الذي أشار إليه المؤلف في معرض حديثه عن فداحات الغرب الاستعماري المركزي التي ما زالت تُعيد إنتاج ثقافة الهيمنة والاستقواء والإملاءات، فالصين لم تلوث نفسها تاريخياً باستعمار الغير وامتهانه، بالرغم مما تعرضت له من غزوات وانتهاكات متواترة.

٧٧٧

بعدها يتوقّف بنا الأستاذ علي كنعان أمام خريطة مدينة بكين ويعيدنا إلى فلسفة الدوائر، فالمدينة مُقسّمة إلى دوائر تنزاح عن بعضها بعضاً، ويمثل مقر الإمبراطور التاريخي قلب الدائرة، ومن هنا نستنتج معنى الولاء والانتماء للقيادة، فالنماء والتطور لا يستقيمان دون أن يرنو الناس إلى المركز وينسجموا في أفعالهم وأقوالهم مع مرئياته ومعطياته.

هذه الحقيقة تُبيّن لنا المفهوم الصيني القائل بالمجتمع الاشتراكي وفق الخصوصية الصينية، ودون أن يتجشّم المُنظّر السياسي والإيديولوجي الصيني عناء توزيع وصفات الشروح السياسية لمعنى الخصوصية الصينية. لكن ما جرى ويجري في العالم أثبت أن هذه الخصوصية نابعة من حكمة تاريخية، ورؤية ميتافيزيقية ناصعة، دونها ما تمثله الصين اليوم في العالم.

وإلى ذلك نتوقّف مع المؤلف أمام تواريخ البحار عند الصينيين، وتلك «الرحلات السبعة المدهشة» التي مددت أقدام التنين صوب ثقافات العالم وأطلقت الصين يومها أول أكبر أسطول بحري في العالم، بما يذكرنا مرة أخرى بخطة الصين الطموحة لبناء أكبر وأحدث بُنية تحتية في العالم، في الوقت الذي تعاني فيه الولايات المتحدة وأوروبا من تهالك وتقادم بُنيتها التحتية.

وفي تجواله في المدن القديمة يرى المؤلف أن أروقتها الضيقة تذكر بالمدن العربية القديمة، مع فارق جوهري، فالشوارع الضيقة للمدن الصينية تزدهي بالأشجار المعمرة التي يتم تسويرها بقواعد من رخام، وتحديد مسمياتها وأعمارها بقطع معدنية مُلصقة عليها في إشارة أخرى إلى علاقة الصيني بالطبيعة، وتقديسه لعناصرها الحيوية مما لم نفتقده في العالمين العربي والغربي معاً.

تستقيم فلسفة الصين الكبرى على التماهي مع الطبيعة، واعتبار عناصرها الهامة منصة انطلاق لمعرفة كُنه الحياة، وتطوير ثقافة التأمل والعمل والعطاء، ولهذا قال الحكيم الصيني «شانغ سونغ» لتلميذه الحكيم «لاوتسي»: «اللطيف يغلب الشرس.. كل إنسان يعرف ذلك، لكننا لا نعمل به».

وحول مدهشات الفنون الصينية نتوقف أمام قراءة أفقية لفنون العمارة التقليدية والفنون الشعبية التطبيقية بأنواعها، والتشكيل، لنكتشف ذات المنظومة المتماسكة الرائية لما في الطبيعة من تنوع، وتوليدات إبداعية لا متناهية، يستأنسها الصينيون وينصرفون لها بطريقة جعلت الميتافيزيقا الصينية أكثر نعومة وإلهاماً من ميتافيزيقا العوالم الأخرى التي لا ترى الدنيا إلا بوصفها عتبة عبور لعالم آخر موعود، وتتوسّل كل سبب لتبرير هذا العبور، فيما تقيم الحدّ على غيرها اعتقاداً بأنها على حق والبقية على ضلال، وبهذا قضت ميتافيزيقا الكنيسة الأوروبية القروسطية على الإبداع والتأمل، بل والعلاقات مع الوسط المحيط، وهكذا فعل بعض المتعصبين في غير دين وملة.

وعند تخوم سور الصين العظيم الذي بلغ ذات يوم مسافة ٧٠٠٠ كيلومتر، يتوقف المؤلف ليقدم وصفاً وتفاصيل لنلمس من كثب المعنى الكبير الذي يحمله هذا الصرح التاريخي العجيب. وعلى خط مُتّصل نتوقف أيضاً أمام وصف شامل لساحة السلام السماوي «تيان آن مين»، الأكبر من نوعها في العالم والتي تتسع لمليون نسمة، ونتجول في امتداداتها العمرانية، وصولاً إلى دواخلها المترعة بالمدهشات، لنختتم هذا التطواف الجميل في ربوع الصين مع ملاحظة صاعقة. الصين التي تضم ربع سكان العالم «مليار وربع إنسان» تخلو من المتسولين!.. ولا تعليق.

هكذا غيرت الصين المفاهيم السائدة حول التنمية والعمق الديمغرافي الكبير الذي يتعلل به الفاشلون الخائبون، كما اجترحت مآثر في الأدب السياسي لم تكن معروفة سابقاً، وأثبتت أن التناقضات يمكنها أن تتعايش على أساس تغليب المصلحة العامة والتناغم النابع من التضاد.

هذه الرحلة تتجاوز تخوم الأوصاف المشهدية إلى حدود الملامسات اللّمّاحة لجملة من الأسئلة والتساؤلات، التي تنزاح بمرئياتها صوب العالم برمته، لتقدم إجابات عادلة عن محنة الإنسان وتنكباته التاريخية.

الوظيفة التعليمية والذوقية لأدب الأطفال

الأهداف والأبعاد

د.سناء الشعلان

السؤال التقليدي المطروح في الغالب في صدد الحديث عن أدب الأطفال هو: هل أدب الأطفال للترفيه أم للتعليم أم كليهما؟ وهذا السؤال يقودنا مباشرة إلى تعريف أدب الأطفال، فاعتماد تعريف يقودنا ابتداءً إلى شكل هذا الأدب وصولاً إلى غايته، ولعلّ تعريف هادي الهيتي يتمثّل ما نذهب إليه، فهو يعرّف أدب الأطفال أنّه: «فرع جديد من فروع الأدب الرفيعة، يمتلك خصائص تميّزه عن أدب الكبار رغم أنّ كلاً منهما يمثّل آثاراً فنية يتّحد فيها الشكل والمضمون... أدب الأطفال في مجموعه هو الآثار الفنية التي تصوّر أفكاراً وإحساسات وأخيلة تتفق ومدارك الأطفال، وتتّخذ أشكال القصة والشّعر والمسرحية والمقالة والأغنية»(١).

وبناءً على ذلك فإنّ أدب الطفل ينتقل إليه عبر مسارب ناقلة متعددة وفق الحاجة والظّروف والمعطيات، فنجد القصة القصيرة والرواية والمسرح والكتب العلمية التعليمية والمتاحف والقصائد والأناشيد ومجلات الأطفال والبرامج الإلكترونية والأفلام الكرتونية والدعايات والنشرات والرقصات الشعبية والحكايا الشعبية والمعاجم المتخصّصة.

وهي جميعاً أنواقل طبيعية تعكس اهتمام الشعوب بالطّفل وبأدبه بمستويات متباينة تعكس وعيها بأهميته وتقدّم معارفها، وتطور أدواتها وخبراتها، كما تعكس من جانب آخر القيم التعليمية والذوقية التي تسعى إلى بلورتها في نفس الطفل انبثاقاً من معطيات بيئته ومجتمعه وواقعه وظروفه وتحدياته وآماله (٢).

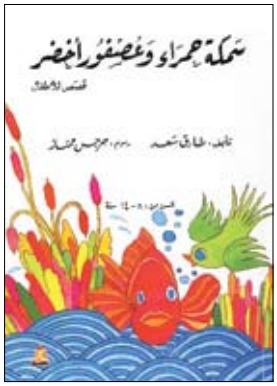
وتتباين محمولات هذه النواقل، ولذلك تتفاوت درجات الاستفادة منها، وفي هذا الشّأن نؤكد مربين وأهلين وقياديين ووطنيين، بل وإنسانيين أهمية البعد التربوي في أدب الطفل الذي إن كان صورة للترفيه، ولتمضية الوقت، ولتزجية الساعات، ولترويج البضائع فقط، فإنّه بالتأكيد سوف يكون أداة مدمّرة للطفل، إذ إنّه في هذه الحالة يقدّم له ما نراه يقدّمه الآن في كثير من الأحوال من أدب مفرغ من الأدب، ومن القيم الإنسانية والتربوية والدينية والوطنية، منزوع الفكرة الراقية، مطعّم بقيم العنصرية والعنف والإقصاء للآخر ونزعة الانتقام والفردية

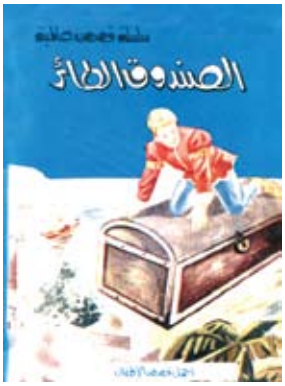
والانتهازية، وبذلك يحرّض الطفل على السلبية والانهزامية بدل أن يحرّضه على قيم العمل والإبداع والإنتاج والإعمار التي ما خلق إلاّ من أجل أن يقوم بها.

فأدب الأطفال ليس اعتباطيّاً، ولا ينبغي أن يكون كذلك، وإنّما يجب أن يكون مدروساً واضح المعالم والغايات لاسيما فيما يخصّ بعده التربوي، فهو أداة تربية، ولكنّه ليس التربية ذاتها وأداة التعليم ولكنّه ليس التعليم ذاته، ولذلك يجب أن يقوم أدب الأطفال على ركيزة من المضامين الوطنية والاجتماعية والإنسانية والتربوية التي تقوم على أمرين: البناء الذي يكفل له أن يقوم بواجبه خير قيام ليضطلع بدوره الطبيعي في الأسرة والمجتمع والحماية التي تؤهله لحماية فطرته البريئة من كلّ ما يحيط به من مخاطر ومفاسد وانحرافات (٣).

ويتجلّى الهدف التعليمي بوضوح في أدب الأطفال؛ لأنّه في هذه الحالة هدف معلن يتقبّله الطفل مباشرة وبقصدية عالية عبر الأسرة أو المنظومة التعليمية وإن قدم بشكل جميل ومسلٍّ يروقه ففي مثل هذا النّوع من الأدب يكتسب الطفل معلومات علمية وثقافية تسهم في بناء شخصيته وذلك عبر تزويده بمعلومات عن كلّ معطيات ذاته وواقعه وعالمه وجماعته وماضيه وحاضره ومستقبله ويكون الطفل في هذه الحالة يمارس التعلّم من خلال التسلية واللعب أحياناً، وكلّما ارتفع رصيد الأدب من الاتقان والجودة وجمال الطرح ومخزون المعرفة زادت قيمته التعليمية والتربوية، وأصبح قصد الأهل والمعلمين والمربين، بل والأطفال ذاتهم إن كان يقدّم بالشكل الذي يشدّهم.

ومن الضّروري في هذا النّوع من أدب الأطفال أن يراعي مبدعه ملاءمته للفئة العمرية للطفل لتتناسب المعلومات وطريقة تقديمها طردياً مع قدرة الطفل الفكرية والشعورية والنفسية بل والجسدية أحياناً في التلقي والفهم والإدراك، ولذلك غالباً ما





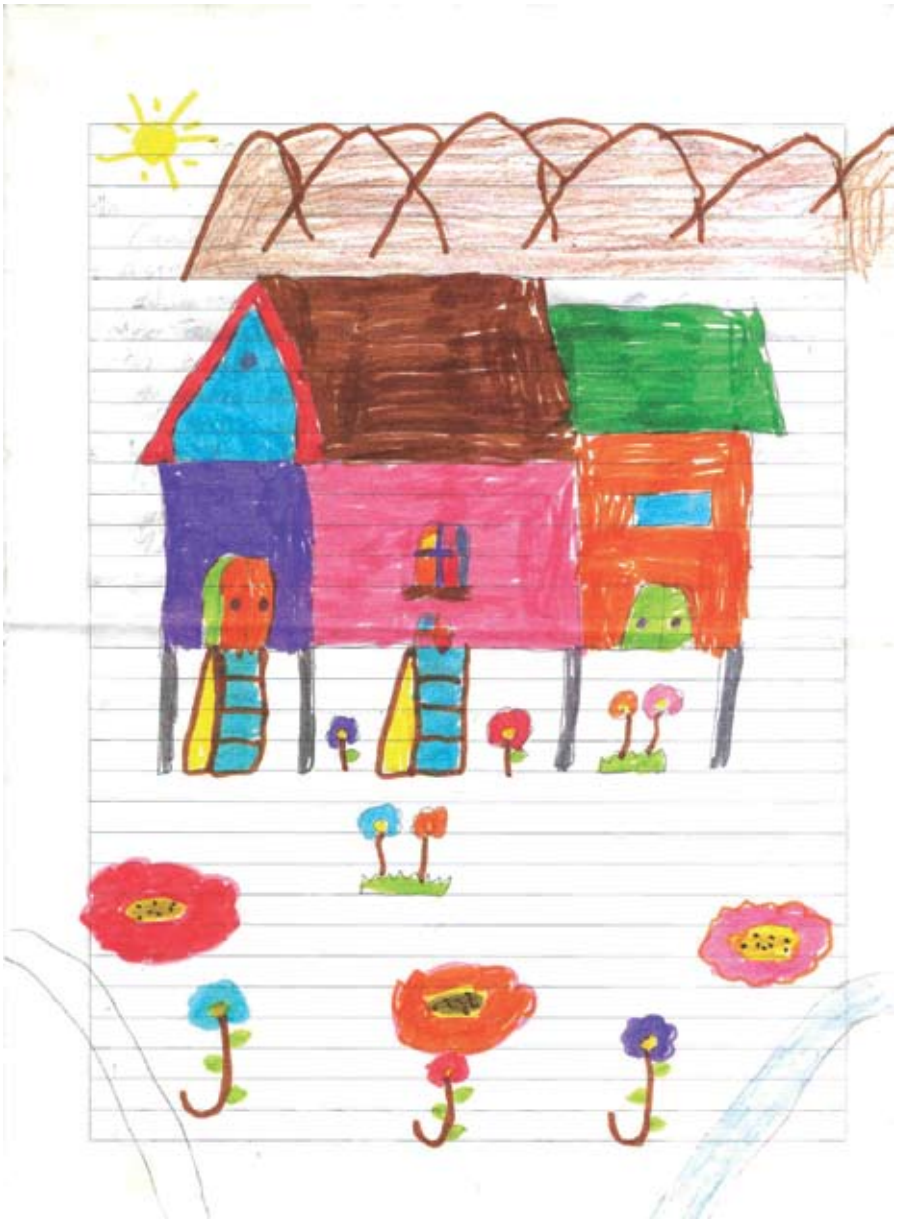
تتوزّع هذه الإبداعات على محاور عمرية محددة وهي (٤): المحور الواقعي المحدود بالبيئة: وهو من سن الثالثة إلى الخامسة، ومحور الخيال الحرّ، وهو من الخامسة إلى الثامنة، ومحور المغامرات والبطولة، وهو من الثامنة إلى الثانية عشرة، ومحور الغرام، وهو من الثانية عشرة إلى الثامنة عشرة تقريباً.

البعد التعليمي لا يقدّم في أدب الأطفال بشكل علمي معرفي ثقافي بحت، بل قلّما يكون كذلك حتى في أكثر الموضوعات علمية بحتة مثل علوم الأحياء والفيزياء والكيمياء، بل الاتجاه الحديث في التربية والتعليم يجنح إلى تجربة القدامى في هذا الشأن، وهي التعليم من خلال طرق غير مباشرة

كلّ الآمال المنشودة من أدب الأطفال لا يمكن تحقيقها كما يجب بعيداً عن اهتمامنا بالقالب اللغوي الفصيح الرشيق فاللغة هي الحامل الحقيقي للمعرفة وحولها تتعسّر التواصل وتتعطّل المعرفة وتضطرب المعلومات، ولذلك علينا أن نولي البعد اللغوي ما يستحقه من اهتمام في مضمار أدب الأطفال

والبعد التعليمي لا يقدّم في أدب الأطفال بشكل علمي معرفي ثقافي بحت بل قلّما يكون كذلك حتى في أكثر الموضوعات علمية بحتة مثل علوم الأحياء والفيزياء والكيمياء، بل الاتجاه الحديث في التربية والتعليم يجنح إلى تجربة القدامى في هذا الشأن، وهي التعليم من خلال طرق غير مباشرة فهي تكون في الغالب أنجع وأكثر تأثيراً، ولذلك نجد القيم التعليمية تأخذ اتجاهاً شعبياً عبر تلك القصص الموروثة التي يتداولها الجماعة عبر مخيال شعبي جمعي (٥)، أو عبر الاتجاه التاريخي الذي يسجّل لحياة الإنسان ولعواطفه وانفعالاته في إطار تاريخي، أو عبر الاتجاه الأسطوري، أو عبر الاتجاه الرمزي الذي ينطق الحيوانات والجمادات والكائنات من أجل أن تقوم بدور تعليمي فعّال ومؤثّر.

والمواد المعرفية والتعليمية المتحصّلة من أدب الأطفال عليها أن تقترن بمجموعة من المكتسبات والقرائن التربوية التي تضمن أن يستفيد الطفل والجماعة والمجتمع ممّا تعلّموه واكتسبوه من معرفة أولية من أدب الأطفال الذي تسنّى له أن يطلع عليه وهذه المكتسبات التربوية نجملها في (٦): أن يدرك الطفل واقعه ويتطلّع إلى مستقبله ضمن جماعته، ويحترم تاريخه وماضيه، ويأخذ العبرة منه، وأن يدرك أنّ قيمة الإنسان تتجلّى في قدرته على صنع حضارته ومجتمعه وسعادته، وتقوية الانتماء إلى



الوطن المحلي والعربي، وتقوية الانتماء إلى المجتمع الإنساني، وتنمية التعاون وتقديره من أجل بناء الحضارة الإنسانية، وتنمية الاتجاهات الكفيلة بتحقيق التفاهم العالمي، وإثارة التفكير وتنميته. وبهذا الشكل يستطيع أدب الأطفال أن يحقق سوية عالية للطفل في مستوياتها الفردية الاجتماعية والقومية والإنسانية والعملية.

وجدير بالقول في هذا المقام أنّ كلّ الآمال المنشودة من أدب الأطفال لا يمكن تحقيقها كما يجب بعيداً عن اهتمامنا بالقالب اللغوي الفصيح الرشيق؛ فاللغة هي الحامل الحقيقي للمعرفة، ودونها يتعسّر التواصل، وتتعطّل المعرفة، وتضطرب المعلومات، ولذلك علينا أن نولي البعد اللغوي ما يستحقه من اهتمام في مضمار أدب الأطفال، فضلاً عن كل ميادين الحياة، فيجب أن تقدّم المعرفة للطفل حتى في شكلها الأدبي والترفيهي أحياناً بلغة فصيحة مضبوطة الحروف مشكولة الأواخر وتعتمد أسلوب تقديم معجم مفسّر للكلمات الجديدة المستخدمة بغية إثراء معجم الطفل، وتعريفه بالكلمات.

وبناء على ذلك فإنّ إجراء البحوث الخاصة للتعرّف إلى مدركات الأطفال وتحصيلاتهم اللغوية يعدّ أساساً لا بدّ منه؛ فكلما تقدمت قدرة الأطفال على القراءة وعلى إدراك المعاني المجردة، زادت مقدرته على التعلّم والفهم والتقدّم خطوة في الاكتساب والتواصل والبناء (٧). وباختصار ليس هناك عملية تعليمية تربوية تواصلية معرفية دون لغة، ولذلك من الواجب أن يمتلك المربون والمبدعون أدوات المعرفة اللغوية ليستطيعوا أن ينقلوا عبرها أهدافهم ورؤاهم وغاياتهم، ناهيك عن أنّ اللغة في الأدب هي أداة وغاية في الوقت ذاته، ولذلك لا يمكن أن يفهم الطالب اللغة بغير اللغة، وإلّا كانت معضلته بلا حلّ، وعيّه بلا نهاية.

ويبقى السؤال: من أين يستقي المبدع أولوياته ومعلوماته التعليمية والتربوية؟ وهنا نعود إلى الحلقة الدائرية المفرغة التي تستوجب تحقّق جميع المعطيات من أجل الوصول إلى الهدف، فالمبدع عليه أن يكون ملمّاً حقيقياً بالمعرفة بأبعادها العلمية والتعليمية والعملية والنفسية والفكرية والخلقية والجمالية وبغير ذلك سيكون وبالاً على نفسه وعلى الطفل بما يقدّمه من أدب مشوه ممجوج، ولا داعي في هذا المقام إلى ذكر أمثلة بعينها، فكلنا على معرفة بكثير من المواد السامة المبثوثة هنا وهناك، وتسمى أدب أطفال، في حين أنّها لا تعكس سوى أنّها مواد منزوعة الروح والإبداع لأشخاص لا يدركون خطورة ما يقدّمونه للأطفال فيما ينتجون.

ولذلك نحن نطالب بأدب أطفال يقوم على أكتاف مواهب عربية وبأقلام مؤمنة بدورها في إيقاظ الأمة، وتحفيزها على استعادة دورها الإنساني الريادي، أملاً في تقديم أدب للطفل المسلم يراعي ذوقه، ويحترم مزاجه وخصوصيته، ويسمح لخياله بالتحليق دون أن يقطعه عن تاريخه أو حضارته أو دينه أو أمته، أو أن يعيشه في خيال مضلّل مبني على الجهل والمغالطات والأخطاء، بل هو أدب يقدّم للطفل ليربط ماضيه بحاضره، ويوقظ داخله مشاعر الاعتزاز بأمته، ويحثّه على استنهاض روح العمل والاقتداء بالآباء والسلف من

العلماء والمبدعين الذين أعلوا بناء صروح الحضارة الإسلامية.

وحديثنا عن أهمية البعد التربوي في أدب الأطفال لا يعني أبداً أننا نهمل قيمة البعد الشكلي والاعتباري للقيمة الفنية بل على العكس تماماً فمن أجل تقديم فكرة راقية، ومؤثرة، ومربّية، ومعلّمة يجب أن يقدم ذلك عبر وسيط يلتزم القواعد الفنية للناقل أكان قصة أو مسرحية أو أنشودة أو أغنية أو رواية أو فيلماً كرتونياً أو وثائقياً، «ولا تغني الموهبة كاتب القصة مثلاً عن الدراسة ولا تحلّ معرفته بأصول التربية وعلم النّفس محلّ علمه بالأصول الفنية لكتابة القصة؛ فقصص الأطفال مثلاً تحتاج إلى فكرة وإلى رسم شخصيات مع تشويق وهيكلة وبناء سليم، وهذه الاعتبارات الأدبية يجب أن تتفق مع مستوى الأطفال الذين نكتب لهم، ودرجة نموهم الأدبي، ومدى ما وصلوا إليه من النّضج الأدبي»(٨).

وهذا من شأنه أن يرفع من ذائقة الطفل في الانتقاء وتخيّر الأفضل والتعرّف إلى قيم الجمال الشكلي مثل الرّسم واللون والنحت والرّقص والصوت والإضاءة والتناسق في الأبعاد والأحجام، وعقلنة المشاهد فضلاً عن إطلاق قوى التخيّل في البناء والجمال والتوسعة، لا جعلها أدوات تقطع الطفل من واقعه وتجرّمه مفاهيمه، وتأسره في معطيات خيالية لا وجود لها، ليكون أسير تهويماتها وجنونها.

هذا فضلاً عن أنّ الطفل في هذه المرحلة يكون قد حصّل قيماً ذائقية عليا في اختيار مواد القراءة والمتابعة والمشاهدة من حيث المضمون أيضاً، بعد أن كوّن له الأهل والمربون والمبدعون اتجاهات معرفية وفكرية وإخلاقية وتربوية تكفل لها نماء سوياً، واندماجاً محموداً في جماعته، وتواصلاً مع إنسانيته على أرضية ثابتة من القيم والمعارف والمحددات والأولويات.

وفي هذا الشأن يجب مراعاة الاعتبارات الفنية والتقنية المتعلقة بنوع الوسيط «فالوسيط الذي ينقل أدب الأطفال إليهم قد يكون كتاباً أو مسرحية أو أيّ وسيط آخر من وسائل الإعلام، ولكلّ وسيط من هؤلاء الوسطاء ظروفه وإمكاناته الخاصة التي يجب أن يراعيها الكاتب فتقديم قصة إذا كان الوسيط كتاباً يختلف عن تقديم هذه القصة نفسها إذا كان الوسيط فلماً أو برنامج إذاعة»(١٠).

الهوامش:

(١) هادي نعمان الهيتي: أدب الأطفال فلسفته وفنونه ووسائطه، ط١، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ص ٧١-٧٢.

(٢) انظر: رشدي أحمد طعيمة: أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية، ط١، القاهرة، ١٩٩٨ ص: ٢٤-٢٥؛ موفق رياض مقدادي، القصة في أدب الأطفال في الأردن، ط١، الروزنا، ٢٠٠٠، الأردن، ص ص ١٣-١٥

(٣) انظر تاريخ تطور أدب الأطفال: موفق رياض مقدادي، القصة في أدب الأطفال في الأردن، ص ص ١٤-١٦؛ ذكاء الحرّ: الطفل العربي وثقافة المحتمع، ط١، دار الحداثة، ١٩٨٤، ص ٢٣؛ علي الحديدي: في أدب الأطفال، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٢٤٢.

(٤) انظر: محمد حسن بريغش، أدب الأطفال تربية ومسؤولية، ط١، دار الفواء، المنصورة، ١٩٩٢، ص ٩٢.

(٥) انظر عبد العزيز عبد المجيد: القصة في التربية، ط١، دار المعارف، مصر، د.ت، ص ص ١٥-١٩.

(٦) انظر: عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٨، ص ص ١١-١٢.

(٧) انظر هيفاء شرايحة: كتابة التاريخ للأطفال، ط١، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠١، ص ٤٠-٥٢.

(٨) هيفاء شرايحة: كتابة التاريخ للأطفال، ط١، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠١، ص ٦٧.

(٩) موفق رياض مقدادي، القصة في أدب الأطفال في الأردن، ص ٢٥.

(١٠) موفق رياض مقدادي، القصة في أدب الأطفال في الأردن، ص ٢٦.

اللسانيات التوليدية واتجاهاتها الحديثة

دراسة وصفية تحليلية

د. نعمان عبد الحميد بوقرة

تلقى الفكر العربي منذ منتصف القرن العشرين تصورات النظرية التوليدية التحويلية في النحو واللسانيات، وتجلت صور التلقي في ترجمة أهم البحوث التأسيسية فيها لروادها، ثم محاولة بسط مفاهيمها النظرية تأليفاً مبسطاً يمكن عده نموذجاً لكتابة اللسانية التمهيدية على نحو وصفه مصطفى غلفان (١) ثم راحوا يبحثون في مدى تلاقيها مع المنظور النحوي العربي والفلسفة العامة للنظرية اللغة عند العرب المتقدمين، بل ومحاولة الاستفادة من إجراءاتها التطبيقية في تعليمية اللغات، بعد ذلك الصدود الذي عانته المناهج البنوية الشكلية في أمريكا وبعض بلدان أوروبا، مما كان له صدى في كتابات بعض اللغويين العرب.

التوليدية في الفكر اللساني العربي الحديث

قامت التوليدية على نقد أنصار الفكر البنوي التوزيعي الذي قرر منذ البدء الطبيعة المادية للحدث الكلامي والذي فسر تفسيراً ميكانيكياً من خلال نظرية الأثر عند سكينر ومدرسته السلوكية، إذ إن هذا التصور لم يلق أهمية للقدرة اللسانية التي تتحكم في استخدام ابن اللغة للغته، بوصفه عارفاً بقواعدها، معرفة ضمنية، وكيفية إنتاجه العقلي للبنية اللغوية وتفهمها، ولتصرفه فيها بشكل إبداعي خلاق، مع قدرته اللسانية على إصدار أحكام ومعلومات تقييمية لما يسمعه من كلام منجز نوافق أو يخالف المنوال النحوي المختزن في دماغه.

إن من أهم محاولات تعريف القارئ العربي بنظرية تشومسكي اللسانية محاولة هيشل زكريا، خاصة في دراسة الجملة البسيطة أنموذجاً لاستثمار أدوات التوليد والتحويل في تفسير البنية الجملية، وفي هذا السياق يقرر ميشال زكريا تحكّم الحركة الإعرابية التي تبين الحالة اللازمة للمكون الجملي في ترتيبية عناصر الجملة مما يحدد المستوى الصوابي في اللغة ويجعلها تركيباً مقبولاً. إذ هناك ترتيب غير مقبول وآخر مقبول، من مثل ما نلحظه في المثال التالي: التفاحة الرجلُ أكلَ (٢)، كما يرى الباحث نفسه أنَ الجملة تتكون من ركنين أساسيين أحدهما ركن الإسناد وثانيهما ركن التكملة، فبينما يتشكل الركن الأساس من الفعل والفاعل والمفعول به والجار والمجرور، وهي مكونات متصلة بالفعل رأساً، يتكون ركن التكملة من عناصر لا تتصل بالفعل اتصالاً مباشراً (٣). وفي سياق استثمار القواعد التوليدية يلفت ميشال زكريا الأنظار إلى إمكانية عدّ النعت وصفاً يشتق الفعل منها، لستنتج الافتراضية المعجمية مما سيسمح بتوسيع مكون الأساس ليشمل النعت أيضاً، وهذه الفكرة يترتب عليها رفض فكرة اشتقاقية النعت على مذهب التحويليين (٤).

كما خاض المرحوم مازن الوعر تجربة مهمة معرفياً للتوليدية من خلال دراسته: نحو نظرية لسانية عربية حديثة ضمن مسعى يهدف إلى صياغة مبادئ لنظرية توليدية عربية، تتخذ تراكيب العربية ميداناً فسيحاً للتطبيق والتحليل ولعل أهم ما نوه به أهميته في هذا الكتاب العلامة الإعرابية بوصفها أداة مهمة لوصف البنية العميقة للكلام، ومحاولة ربط ما قرره نحاة العربية في هذا المجال وما تدعوه نظرية وولتر كوك الدلالية التصنيفية في نموذج ١٩٧٩، والتي تقوم على التمييز بين الفاعل والمجرب والمستفيد والمكان والموضوع والزمان (٥)، ويتبنى مازن الوعر رأي المتقدمين من النحاة من أمثال الزمخشري وابن هشام في تمييزهم لأنواع الجمل فيرى معهم أن الجملة إما أن تكون اسمية أو فعلية وهما النمطان الأساسيان في العربية أو ظرفية أو شرطية، وهما متفرعان عما سلف (٦)، كما يقرر تحكم

الأداة والإسناد معاً في تكوين الجملة فلا تكون الأداة جزءاً من التركيب الإسنادي، وبالتالي فإن العملية التحويلية لا تلامس جانب الأداة، ففي قولنا: أضربَ زيدٌ خالداً؟ وأزيدٌ ضرب خالداً؟، كما أن التحويل لا بد أن يلامس المركب كله لما يكون من تلازم بين أجزائه، فلا يصح التفريق بينهما مثل تلازم الفعل والفاعل والجار والمجرور والصلة والموصول والتابع والمتبوع والمضاف والمضاف إليه (٧)، وأيّاً كان أمر تعلق صاحب هذه المحاولة بمقولات النحاة فإن جهوده في تطوير التفكير في المسألة اللسانية العربية لا ينكر إذا ما رمنا كتابة تاريخ للفكر اللساني العربي. كما سعى خليل عمايرة من جانبه إلى بسط مضامين أساسية قامت عليها التوليدية، من خلال إبرازه للفروق الكائنة بين التركيب المولد والمحول بناء على الفرق الكائن بين المعنى والمبنى، بالإضافة إلى تحديده للجملة المولدة من نظور إليها أحدّ أدنى من الكلمات الحاملة لمعنى يحسن السكوت عليه (٨)، هذا ويقوم مفهوم التحويل عند عمايرة على رؤية ز. هاريس التي تحدده بالجملة النواة بدون الوصول به إلى منطقة العمق (البنية العميقة) (٩). أما محمد علي الخولي فيظهر اهتمامه بالنظرية في فحصه لجوانب تركيبية مختلفة من اللغة العربية من وجهة نظر توليدية بخاصة فرضية تشارلز فلمور (١٠) المطورة في الستينيات من القرن المنصرم، والجدير بالذكر أن هذه الفرضية أقيمت على فكرة إعطاء المكون الدلالي البعد المركزي في توليد التركيب، وقد ظهر هذا الاهتمام في عدّ الفعل النواة المركزية المقتضية لموضوع وجوبي وفاعل جوازي وأداة مثل: علي فتح الباب ف: علي فاعل جوازي وفتح نواة مركزية، والباب موضوع وجوبي، أما فتحت الريح الباب فإن الريح ـ هنا ـ أداة تحيل إلى فاعل جوازي يقوم بالفعل النواة في الجملة (١١).

لقد تبنى محمد علي الخولي فرضيةً تقوم على أن الجملة مشروطية (ظرف زمان، أداة استفهام، نفي، أداة توكيد) + مساعد + جوهر. ٢ـ المشروطية روابط خارجية، ٣- الجوهر فعل + محور + مفعول به غير مباشر + مكان + أداة + فاعل. ٤ـ المحور العبارة الاسمية. ٥ـ العبارة الاسمية حرف جر + معرِّف + اسم + جملة. هذا وظهرت جهود الخولي في وضعه ستاً

قامت التوليدية على نقد أنصار الفكر البنوي التوزيعي الذي قرر منذ البدء الطبيعة المادية للحدث الكلامي، والذي فسر تفسيراً ميكانيكياً من خلال نظرية الأثر عند سكينر ومدرسته السلوكية إذ إن هذا التصور لم يلق أهمية للقدرة اللسانية التي تتحكم في استخدام ابن اللغة للغته بوصفه عارفاً بقواعدها معرفة ضمنية، وكيفية إنتاجه العقلي للبنية اللغوية

إن من المحاولات التي حازت في عصرنا قصب السبق ونالت شهرة ممتدة في البلاد العربية تلك التي أسس لها الفاسي الفهري وتلامذته والمتأثرون بمنهجه في المغرب الأقصى ومن شايعهم في بعض البلاد العربية

وثلاثين قاعدة تحويلية مسؤولة عن توليد التراكيب النحوية في اللغة (١٢) مثل:

١- قانون تقديم الفاعل أو المحور: مساعد + فعلية + محور (الولد ضاحك)

٢- قانون التحويل الانعكاسي الذي تصور للقاعدة فعل + اسم + اسم علماً أن الاسم المذكور هو نفسه، فيقال: رأى الولدُ الولدَ رأى الولد نفسَه (١٣).

هذا ويذهب مطلوب في نقده لهذه التجربة (١٤) إلى أنها بالرغم من أهميتها وقعت في مزالق منهجية مثل احتفائها الكبير بالتحويل وتشعيب صوره مما أوقع في تعقيد كان بالإمكان تلافيه من خلال التركيز على التحويلات الرئيسة فقط، مثل الحذف والزيادة والتقديم، ناهيك عن اعتماد مبنى غير مستعملة (مفترضة)، مثل: كتب رسالة خالدٌ، وعدّها بالتالي بنية مولدة أساسية، بالإضافة إلى ابتداع مصطلحات غامضة لا تفي بالدلالة النحوية البسيطة مثل مصطلح المشروطية!

التوليدية عند الفاسي الفهري

إن من المحاولات التي حازت في عصرنا قصب السبق ونالت شهرة ممتدة في البلاد العربية تلك التي أسس لها الفاسي الفهري وتلامذته والمتأثرون بمنهجه في المغرب الأقصى ومن شايعهم في بعض البلاد العربية كالجزائر، والذين حاولوا تلمس المنهج التوليدي، وتطبيق آلياته التفسيرية في إعادة وصف منظومة اللغة العربية، ولعل أهم البحوث التي عالجت اللغة من تلك الزاوية دراسة الفهري الموسومة بـ: اللسانيات واللغة العربية، والذي استند فيه إلى نموذج الباحثة برزنان (١٩٧٨)، ولعلنا نعرض في عجالة إلى أهم المفاصل التي ارتكزت عليها هذه الرؤية فيما يلي (١٥):

١- اللغة العربية لغة طبيعية خضعت لبنية التطور والتغيير كسائر اللغات الأخرى.

٢- النحو العربي القديم غير صالح لوصف اللغة العربية في وضعها الراهن.

٣- نسبية الوصف النحوي القديم وعدم استيفائه لجميع صور الكلام المسموع.

٤- التشابه البنوي بين العربية وسائر لغات العالم باعتبارها لغة طبيعية.

٥- نقد المنهج الوصفي لعدم كفايته التفسيرية.

٦- نقد الوصفية العربية لجزئية نظرتها وعدم تقديمها للبدائل اللسانية المعوضة لرفض العلة والتقدير والعامل النحوي.

٧- ضرورة تأسيس لسانيات ظواهر للعربية يخضع الاستدلال فيها إلى التجربة.

٨- وجوب أن تكون القواعد التركيبية إسقاطاً للمعجم (١٦).

وفي المستوى الإجرائي الذي يوضح صور استثمار نموذج برزنان في تفسير قواعد اللغة العربية سعى الفهري إلى إبراز العلاقات (الروابط) بين البنية المحمولية (العلاقات الدلالية) التي تربط الموضوع بمحموله، والبنية المكونية الظاهرة على السطح وتقوم وظائف مثل: الفاعل والمفعول غير المباشر والمالك والفضلة والملحق بدور التنسيق بين البنيتين. إن هذه الوظائف تسند إلى المكونات بوساطة نوعين من القواعد هما: القواعد التركيبية والمعجمية واللتين تتحكمان في البنية الوظيفية التي تشكل مُدخلاً للمكون الدلالي، الذي يعطيها صورتها المنطقية بينما يقوم المكون الصوتي بإعطائها تمثيل المنطوق أو صورتها الصوتية النهائية (١٧). ولعل من أمهات القضايا النحوية التي عرض لها الفهري في المستوى التركيبي تحديده للرتبة التي تتميز في وضعها في البنية العميقة عن وضعها في البنية السطحية بناء على نوع القواعد التحويلية في اللغات، فنحن مثلاً نعد عيسى في ضرب عيسى موسى فاعلاً بالضرورة جرياً وراء القاعدة النمطية الأصلية التي تقدم الفاعل على المفعول وجوباً في حالة تعذر ظهور الحركة أمناً للبس، فإذا أدخلت قاعدة تحويلية تنقل الفاعل إلى موضع الابتداء وجب تطبيق قاعدة التطابق في الجملة المشتقة من مثل: الأولاد جاؤوا (تحويل بإلحاق الواو للمطابقة)، مما يعطي الانطباع بأن النمط: فعل+فاعل+مفعول به هو الرتبة الأساس في اللغة العربية، وأن الفعل هو رأس الجملة العربية (١٨). إن مسألة الإقرار بأولية عنصر نحوي ما في سلمية ترتيبه النحوي ليست بأمر هين، لأن النحاة قديماً وحديثاً قد أجهدوا أنفسهم في مسألة الأصل في الرتبة، ولا يبدو أن هناك رأياً فاصلاً يمكن التوقف عنده بالقبول (١٩)، علاوة على أن ظاهر التركيب الوظيفي للغة لا يستجيب دوماً لمنطوق التقدير ففي السياق مثلاً قد يكون من التمحل أن نقدم رابطاً بين المبتدأ وخبره المفرد الذي لا يكون فعلاً مثل: الولد مجتهد وغيرها فقد قدر الفهري الرابط «كان» مزوداً بدلالة الزمن والجهة: كان الولد مجتهداً (NP+NP+SV).

لقد كان قصد الفهري من هذا التقدير فيما يبدو الافتراض الرابطي رد الجملتين الاسمية والفعلية إلى بنية عميقة واحدة فقط بالرغم من اختلافهما الشكلي في البنية السطحية (٢٠)، كما يرتبط بموضوع الرتبة التبئير، ويقصد به الفهري نقل المركب النحوي باعتباره مقولة كبرى إلى مكان خارجي غير مكانه الداخلي هو البؤرة، مع جمع المركب الموقعين معاً داخل الاستعمال وخارجه دون وجود أثر ضميري في الموقع السالف، وأمثلة التبئير في اللغة كثيرة منها: ١- إياك نعبد، ٢- الله أدعو، ٣- غداً سنجتمع، أميتاً كان؟ (٢١). ويقوم تصور الفهري لمسألة التقدم لعناصر على بعضها على مفهوم التتابع السلكي عند تشومسكي فجملة من تريد أن أنتقد تقدمت فيها من عبر تتابع متدرج تريد أن أنتقد من؟ تريد من أن أنتقد؟ (بنية عميقة).

هذا ويفترض الفهري في سياق استثماره لنظرية الربط الإحالي وجود نوعين من المركبات في البنية المكونية، المركبات الاسمية (م إس) والعناصر الوظيفية مثل الضمير المستتر والعناصر الفارغة، فالضمير المستتر ـ مثلاً ـ باعتباره غير موجود صوتياً في البنية المكونية تكمن مراقبته بالنظر إلى علاقة الفاعل بأفعال معينة وكذا علاقة المفعول به بأخرى، أو بقيد العلو الوظيفي أو السبق أو الإحالة المنفصلة (٢٢). لقد أقام الفهري مشروعه اللساني على رفض واضح لبناء المحدثين دراستهم للغة العربية على جملة النتائج المحصل عليها عند النحاة القدماء من خلال وصفهم للعربية الفصيحة كما أن معطياتهم زائفة وناقصة لا تفي بوصف أو تفسير لغويين ومن ثم تتأكد جدارة المناهج الاستكشافية الحديثة في فهم هذا النسق اللغة وعملها، بل وإمكانية إسهامها في بناء نموذج نحوي جديد (٢٣). ولعل من بين أهم النقود التي وجهت للفهري في تصوراته اللسانية آنفة الذكر اعتداده باللهجات في تفسير الظواهر النحوية معتمداً كونها مستوى طبيعياً ووظيفياً للغة مثل تعويله على اللهجة المغربية في عدّ الواو في جاؤوا هم حرف مطابقة للعدد وليس ضميراً، فالضمير المنفصل هم يمكن أن يسقط من الكلام اختياراً وليس إجبارا مما يعني عدم إمكان توارد الواو والمطابقة مع الضمير المنفصل، فيكون بذلك منتهكاً أصلاً من أصول الاحتجاج في اللغة العربية (٢٤)، كما ينعى عليه بعض الدارسين تهويله مسألة الخلط في الدراسة بين نسقين مختلفين هما اللغة العربية القديمة والعربية المعاصرة، في حين اشتملت مدونته على كثير من الأمثلة والمصطلحات التي استعملها النحاة واللغويون القدماء في تراثهم (٢٥) بالرغم من تصريحه أكثر من مرة بأن لا ضرورة منهجية أو منطقية تفرض الرجوع إلى الفكر الماضي، وفي هذا السياق النقدي يطرح بعض الباحثين سلسلة جوهرية تتصل بمشروعية الرؤية فيقول: «ما التطوير الذي أضافته لنظرية النحو التوليدي التحويلي؟ ولماذا لم تستطع لسانيات الفهري الكلية أن تصلح ما زعم أن اللسانيين العرب

القدماء والمحدثين قد أفسدوه...؟ يبدو أن الآلة الناقدة لدى الفهري أنضج بكثير وأوضح من آلته الواصفة والمعللة» (٣٦).

ولعل ما قلل من درجة إقناع الفهري في مشروعه في حقيقة الأمر دخوله بالفكر النحوي في فضاء من الجدل الرياضي والفلسفي على أهمية المنوال الرياضي في بناء النظرية اللسانية الحديثة مما أسبغ على اللغة جدل نفسها سحقا من الغموض واللبس، بالإضافة إلى تعقيد العبارة وغموض المصطلحات اللسانية المبتكرة، بخاصة تلك التي أقحمها من النظريات الفرعية في اللسانيات التوليدية (٣٧).

الخاتمة

تعد النظرية التوليدية في توجهها العام الذي يعنى بوصف وتفسير القدرة اللسانية الكامنة في الذهن والمتحكمة في العملية الكلامية، من أهم الأنظار اللسانية الحديثة التي وجهت إلى دراسة اللسان في بنيته التكوينية الذهنية المجردة، انطلاقا من مفاهيم نفسية وعرفانية وعصبية واجتماعية في ضوء تنزّلها في سياق العقلانية المتجاوزة للمذاهب التجريبية والوضعية، والتي كان لها تأثير كبير في قيام اللسانيات البنوية بمخالف طوائفها الأوروبية والأمريكية، أما عن تلقي هذه الاتجاه في الدرس اللغوي العربي الحديث فقد تكون عبر صور متعددة من ترجمة وتأليف تبسيطي للنظرية بخاصة في مراحلها الأولى، مع محاولة التقريب بين أهم مقولتها النظرية الأساسية وبعض مفاهيم النحو العربي، وأما نماذجها الحديثة فيحصر أثرها في جهود الاتجاه المغربي الذي يمثله الفاسي الفهري في اللسانيات وتلامذته الذين عنى بعضهم بدراسة الأصوات والبنية المعجمية.

المراجع والإحالات

(١)- مصطفى غلفان، اللسانيات العربية الحديثة دراسة نقدية في المصادر والأسس النظرية والمنهجية، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم ٤، سنة ١٩٩٨، ص ١٠١، وانظر أيضا حافيظ إسماعيلي علوي، اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية نقدية في قضايا التلقي وإشكالاته، الكتاب الجديد المتحدة، ط١، سنة ٢٠٠٩، ص ١١٧ وما بعدها. (٢)- ميشال زكريا، الجملة البسيطة (الألسنية التوليدية والتحويلية)، ط١ بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ١٩٨٣، ص ٢٦-٢٧-٢٨. (٣)- ميشال زكريا، الجملة البسيطة (الألسنية التوليدية والتحويلية) ص ٤٠-٦٤-٧٥، يركز ميشال زكريا على أن يتم نقل الركن بكامله في حالة إجراء تحويل نقل إلى موضع الابتداء مثل: مررت بزيد نفسه/ زيد نفسه مررت به، انظر المرجع نفسه، ص ٧٩-٨٨. (٤)- ميشال زكريا، الجملة البسيطة (الألسنية التوليدية والتحويلية) ص ١٢١، وفي إطار نقد هذه المحاولة يقرر بعض الباحثين أن ما يؤخذ عليها راكونها إلى الشكلنة واصطناع الشواهد ناهيك عن خلطها بين مفاهيم نحوية محددة عند القدماء مثل الفعل والوصف والصفة... إلخ، انظر عطا موسى، مناهج الدرس النحوي في العالم العربي في القرن العشرين، ط١، دار الإسراء، الأردن، ٢٠٠٢، هذا ويعد هذا الكتاب مرجعا أساسيا ومهما لأي دراسة سابقة في هذا الموضوع، اعتمد في أغلب سياقات البحث، ص ٢٥٦. (٥)- مازن الوعر، نحو نظرية لسانية عربية حديثة لتحليل التراكيب الأساسية في اللغة العربية، دار طلاس، دمشق، ١٩٩٧، ص ٩٤ وما بعدها. (٦)- المرجع نفسه، ص ٢٧-٣٢. (٧)- مازن الوعر، نحو نظرية لسانية عربية حديثة، ص ١٢٣، الحقيقة إن النحويين أو رد واصورا يمكن الفصل فيها بين المتلازمين مثل الفصل بين الفعل وفاعله بالمفعول، انظر توضيحا عطا موسى، مناهج الدرس النحوي ٢٨٧.. (٨)- خليل عمايرة، في التحليل اللغوي، منهج وصفي تحليلي، ط١، مكتبة المنار، الزرقاء، ١٩٨٧، ص ٣٤-٣٥ يبدو أن هناك ترادفا بين الجملة المولدة والجملة النواة التي تمثل كل جملة مشتقة غير مولدة في الدماغ. (٩)- المرجع نفسه، ص ٨٧-٩٥ كما يغفل عمايرة القاعدة الوجوبية في سياق تسويته السالفة بين الجملة المولدة والجملة المنطوقة فعلا التي لم تدخلها تحويلات جوازية ويحدد الجدول التالي أهم الجمل الموجودة في اللغة ج تو ليدية اسمية اسم معرفة+اسم نكرة استفهام+اسم معرفة شبه جملة+اسم نكرة ج تو ليدية فعلية، فعل+اسم فعل+اسم+اسم فعل+اسم+اسم+اسم مجرور انظر عطا موسى، مناهج الدرس النحوي، ص ٢٩. (١٠)- لقد أجرى الباحث تعديلات تطفيفية على بعض المفاهيم التي تقوم عليها الفرضية توشومسكي الموسعة من مثل استبداله لمصطلح فعل (verbe) بفعلي (Verbale) للدلالة على العناصر العاملة عمل الفعل مثل اسم الفاعل والمفعول وغيرهما من مشتقات وتغيير موضع الجملة من القانون الأساسي الخامس لتصبح بعد الاسم في الصورة عبارة تسميه تحرفجر+(معرّف) +اسم+جملة جريا وراء إعراب الجملة صفة لما قبلها في اللغة العربية. (١١)- مازن الوعر، قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث، ط١ دار طلاس، دمشق، ١٩٨٨، ص ٣٥٠. (١٢)- محمد علي الخولي، قواعد تحويلية للغة العربية، ط١، دار المريخ، الرياض، ١٩٨١، ص ٦٢-٦٦-٦٧-٧٨، مثال القاعدة: في المنزل طفل يبكي، وتتمة هذه القواعد بمراعاتها للسمات المعجمية والدلالية التي تحول دون ظهور جمل غير نحوية، انظر ص ١١١ و١٢٠ و١٧٦. (١٣)- المرجع نفسه، ص ١٤١. (١٤)- عطا موسى، مناهج الدرس النحوي، ص ٢٤٨-٢٤٩. (١٥)- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ط١ دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ٣١-٥٣-٥٦-٨١. (١٦)- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ص ٣٣، وفي سبيل ذلك اعتمد الفهري نموذج برزنان المعروف في اللسانيات بالمعجمية الوظيفية مما يعني أن ضرورة وجود روابط بين قواعد التركيب والصرف والصوات والدلالة والمعجم. (١٧)- عبد القادر الفاسي الفهري، ملاحظات حول الكتابة اللسانية، مجلة تكامل المعرفة، عدد ٩، المغرب، سنة ١٩٨٤، ص ١٥، وانظر جون ليونز نظرية تشومسكي اللغوية، ترجمة حلمي خليل، ط١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٥، ص ٦. (١٨)- ميشال زكريا، الجملة البسيطة، ص ٣١. (١٩)- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ص ١٣٤، وانظر ما كتبه عطا موسى في دراسته مناهج الدرس النحوي، ص ٣٤. (٢٠)- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ص ٣١-٥٣-٥٦-٨١. (٢١)- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ص ١١٤-١١٥ كما طرق الفهري إلى التفكيك وهو عكس التبئير الذي يحضر فيه الضمير الدال على العنصر المفكك: زيدٌ رأيته، انظر المرجع نفسه، ص ١١٣-١١٤-١١٥. (٢٢)- الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ص ١١٩، ١٢٠، وفي سياق القيود المحددة للتقديم والتأخير يذكر الفهري قيد التلازم والتسوير (النفي، والاستفهام، الحصر)، هذا ويعني بقيد العلو الوظيفي أن يعلو المفسر الضمير تدخل مكتبه زيدٌ فزيد فاعل والضمير ملتحق بالمفعول، وأما قيد الإحالة المنفصلة فيقضي بانفصال الضمير إحاليا عن الاسم الموجود معه في النواة، تدخل مكتبَ زيد، انظر ملاحظات حول الكتابة اللسانية، مجلة تكامل المعرفة، عدد ٩، سنة ١٩٨٤ المغرب، ص ١٤١. (٢٣)- الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ص ٥٣ و٦٠. (٢٤)- عطا موسى، مناهج الدرس النحوي، ص ٢٧١. غير أن أهم مأخذ يمكن توجيهه إلى مشروع الفهري التجديدي في النحو العربي هو في استعماله المصطلحات اللغامضة وغموض خطابه الواصف مما يوهم في كثير من الأحيان بعدم جدوى الدرس اللساني إذا ما كانت صورته هذه بديلا لدراسات الوصفيين والنحاة القدماء بالرغم من تشابه مفاهيم معينة مع مفاهيم تراثية أبستقناعا لغة ظي جديدا وإن كان القارئ الحصيف يمكن أن يتلمس في هذا المشروع معالم نظرية لسانية حديثة وواعدة مع ملاحظة أن الفهري أجاب عن سؤال سألناه إياه في زيارته للرياض خلال سنة ٢٠٠٨-٢٠٠٩م بمناسبة تكريم الحاصلين على جائزة الملك فيصل العالمية عن الغرابة والغموض التي يمتاز بها جهازه الواصف فأجاب بأنه لا يكتب لغير المتخصصين!! (٢٥)- عبد الجبار توامي، اللسانيات المغربية المعاصرة بين التراث والدرس الحديث، مجلة الدراسات اللغوية، المجلد السابع، العدد الرابع، نوفمبر-ديسمبر ٢٠٠٨، ص ٢٦٥. (٢٦)- محمد صاري، قراءة في الكتابة اللسانية العربية الحديثة، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلد ٤، عدد ٤، شوال ١٤٢٩، ص ١٨٨. (٢٧)- محمد صاري، قراءة في الكتابة اللسانية العربية الحديثة، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلد ٤، عدد ٤، شوال ١٤٢٩، ص ١٨٨.

إطلاق الشارقة للأرشيف الفني

محمد حسن الحربي

بتقديري أن وفاة شخص مسن في أي مجتمع، رجلاً كان أم سيدة، يشكل خسارة كبيرة لجيل الحاضر والمستقبل، كيف؟.
الشخص المسن ذاكرة، وإذا ما توفي، ذهبت تلك الذاكرة من دون الاستفادة منها، وهي غير قابلة للتعويض أبداً بسبب أن لكل شخص تجربته الخاصة وطبيعتها المحددة في المكان والزمان، ومن النادر أن تجد شخصين تتماثل أو تتشابه الروايات أو المعلومات لديهما.
ذواكر المسنين لابد من تفريغها، وليس هناك من آلية عمل أو منهجية سوى واحدة معروفة هي الجلوس إليهم ودفعهم للحديث عن أي شيء يرغبون فيه ولديهم الاستعداد النفسي والبدني للكلام عنه.
وهذه العملية تندرج في قائمة تدوين التاريخ الشفاهي للمجتمعات، خصوصاً الناشئة منها.
عندما انتويت في ثمانينيات القرن الماضي تأليف كتاب التعليم في الإمارات، بدءاً من القرن العشرين (١٩٠٤) وحتى قيام دولة الاتحاد العام (١٩٧٢)، اتبعت المنهجية نفسها؛ فحتى أعرف كيف كان التعليم في الكتاتيب أيام زمان، كان لابد من الجلوس إلى أشخاص طاعنين في السن، تتراوح أعمارهم بين الثمانين والتسعين عاماً لكي أتحصل منهم على معلومة، اسماً كانت أم تاريخاً أم مكاناً، وهكذا كان..
الأرشيف له مكانته وأهميته في المجتمعات المعاصرة، وغنيّ عن القول إن من لا أرشيف له لا ماضيَ له، ومن لا ماضيَ له يصعب أن يكون له مستقبل واضح، من لا يريد الأرشيف هو في الحقيقة لا يريد الماضي بكل ما فيه، وبالتالي يعتبر أنه أطلق النار على كل ما سلف ناسياً ذلك أن المستقبل سيطلق عليه غداً مدافعه ويجعله كالطاووس الذي نتفت العاصفة الهوجاء ريشه وتركته عارياً في عرض الطريق، لا شكل له ولا لون.. تركته بلا هوية محددة.
الأرشيف، التوثيق، التأليف، التدوين الشفاهي.. هذه كلها كلمات لها معنى واحد هو الاحتفاظ بالتاريخ، بالأحداث التي وقعت وانتهت، ويعتبر وجه الأرض بهذه المناسبة، هو الأرشيف الأقوى على الإطلاق في هذا الوجود؛ فلا حدث يقع ويمر من دون أن يحتفظ به وجه الأرض، سواء كله أم جزء منه.
اليوم تسعى الإدارة الحديثة إلى توثيق كل خطوة تقوم بها، مهما كان نوعها أو حجمها أو طبيعتها، لتدرج ذلك غداً في سجلها السنوي وتقدمه لبرنامج التميز المؤسسي لتكافأ عليه بصفتها إدارة متميزة. (في الإمارات اليوم مثل هذا البرنامج ويشمل عدة إمارات بضمنها الشارقة وعجمان).
في الوقت الذي نعلم ونرى المصير التراجيدي لبعض الأرشيف المهمة وهي تهمل ويتم التخلص منها بأكثر من طريقة وأسلوب تسجل الشارقة نقطة مهمة وتاريخية في خطوة تأتي قدمتها ليها لأنها سارعت لشارقة منفترة ما هي خطوة تجد مهمة باعتبارها سابقة حضارية والواجب على كل مسؤول ومهتم ومثقف وفنان رعايتها وتطويرها والالتفاف حولها والشد على الأيدي المخلصة التي أطلقتها، إنها بحق مبادرة عصرية ثقافية فنية تاريخية، منفتحة على آفاق وأبعاد لا حدود لها تصب كلها في مصلحة المشهد الثقافي بكل ما تعنيه الكلمة الشارقة ولا بدّ للشارقة في ذلك وهي بطل المفاجآت الساحة المحلية والإقليمية بمبادرات متميزة شكلت الأساس لانطلاقات متعاقبة بلورت الرؤية وأبرزت المكانة الرفيعة للحاضر المعاصر، إلا أن هذه المبادرة المتمثلة في عمل أرشيف مدته ٣٠ عاماً ومعالجته بالوسائل الحديثة، واختيار مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث ليكون مرجعية للنسخة الاحتياطية دعوة المثقفين والأدباء والفنانين والإعلاميين إلى مؤتمر إطلاقه ووضع كل منهم أمام أهمية إسهامه من موقعه، عمل كهذا يتعدى مسألة الشكر إلى عملية الانضمام إلى فريق العمل الرائع الذي أنجز هذه المهمة الثقافية الاستراتيجية النوعية..

الأدب والتكنولوجيا

يبدو أن الروافد التكنولوجية في عالم الاتصال والتواصل المرتكن في مفهومية أوسع وأشمل على اتساع رقعة أعداد المتحاورين والمتصلين في آن، قد غلب على كل أثر للأدب أو تأثيراته التي كنا نثرثر بها على مدار عقود طويلة نبرز فيها أهمية الأدب وتأثيراته الاجتماعية والثقافية والسياسية والمعرفية..

ولكن لابد أن ندرك أن هذه الرسالة قاصرة، لأنها متصلة فقط بشريحة صغيرة في المجتمع، قد لا تتعداها، وخاصة إذا حوصر الأدب من قبل سلطة ما باتجاه عزله عن الناس والجماهير، أو ربما الأدب كان يعيش أحياناً في قصوره العاجية لا يبحث إلا في قضاياه الخاصة، ولا ينشغل بالعام رغم أن بعض نظرياته تؤكد على إنسانية رسالة الأدب أيضاً. وبمزيد من التأمل في التاريخ سنكتشف أن الأثر ضئيل، خاصة في العصر الحديث أو الحالي الذي تسارع وتعاظم بتطورات العلم الذي قدم للبشرية قنوات مذهلة لاحدود لها باتت تخترق الحلم الإنساني نفسه. وما الشبكة العنكبوتية إلا مثال واضح على عمق هذا التصور العلمي الذي سهّل وقرّب التواصل الإنساني في لحظة وجيزة وفتح الباب للالتقاء في الزمان الواحد بين العشرات وعبر مواقع باتت تعرف بالاجتماعية، لأنهم على حافتها يتراسلون في الوقت ذاته، ويؤثرون ويتناقلون المعلومة والمعرفة والخبر.

لقد أسهمت تلك التكنولوجيا في كسر القيود والحواجز متحدية تلك الضوابط القديمة والتقليدية..

لقد انبثقت من هذه التكنولوجيا تواصلات إنسانية افتراضية في الحقيقة والظاهر، لأنها تجمع بين شخوص غير معروفين في الواقع لبعضهم، ولكنها أيضاً هذه الاجتماعات باتت تؤسس لنشأة مجتمع جديد يستطيع أن يسرب قيماً أخرى ويفتح للتعرف على آخرين من مشارب أخرى كما أنها استغلت لتبادل الآراء والمعارف الجديدة بين هؤلاء.

لقد تمكنت غرف الدردشة والمواقع الاجتماعية في مصر مؤخراً من كسر الطوق المضروب حول الإنسان بصفة عامة وتمكن شبابياً مؤمن بالبحث عن مستقبل أفضل له وللوطن من أن يفرض إرادته من خلال هذه التكنولوجيا، ورسموا للوطن وللأمة مستقبلاً جديداً ومرحلة مهمة، بل أرّخوا لبداية أخرى تعتمد على إدارة شعب تحدى المستحيل وقهر كل أدوات العزل والقوة ليصوغوا مستقبلاً جديداً لوطن يبحث عن العدالة والحرية ورفع الظلم.

أية مقاربة إذاً يمكن أن تعقد بين أثر الأدب والمثقفين الذين هم في طليعة الوطن، ولم يستطيعوا أن يؤثروا، أو حتى يستغلوا هذه الأدوات للبحث عن تغيير الواقع الذي طالما تشدقنا به في إطار أثر الأدب ودوره.

الشباب تمكنوا من توظيف هذه الثورة التكنولوجية، وتلك الشبكة لإحداث تغيير بحجم الزلزال وبحجم الذهول.

الأدب يتراجع، ومازال يبحث عن دوره في ظل التطورات والتبدلات، بل إنه انكفأ بحثاً عن ذاته..

والأدب أصبح في مواجهة مع أدوات أخرى أصبحت أكثر تأثيراً وتجميعاً.

لقد خلقت المواقع الاجتماعية ثورة شعبية عظيمة ستغير بالتأكيد التاريخ الحديث في الوطن.

ترى ما هو الدور المنتظر للأدب ضمن هذه التغيرات الكبرى في الوطن؟

عبدالفتاح صبري

حقيقة البلاغة

خصوصية مدعومة بالإنفتاح والتعدد

عبد الفضيل ادراوي

لذا فالمقاربة البلاغية للأدب تتطلب وعياً منهجياً لايفقد البلاغة خصوصيتها الإنسانية بوصفها تتموقع بين حدا العلم والمعرفة المضبوطة من جانب وبين حدا الفن والجمال المنفلت المستعصي على التقنين والحصر غير الثابت من جانب ثان، أما المظهر الآخر فيتمثل في كون البلاغة ذات وجهين متلازمين؛ وجه تكون فيه البلاغة ذات صورة ملازمة، تهتم بالإبداع من داخله، فتسائل بنيته وتعاين مستويات تشكله الجمالي ومقوماته الفنية، ووجه تتخذ به البلاغة صورة التعدي إذ تغدو البلاغة ملتفتة إلى الخارج والمرجع، فتسائل الأدب من حيث التداول والحجاج ومستويات التواصل والإقناع.

ومن ثمة فمنطلقنا فرضية تزعم أن البلاغة إطار مفتوح لاستيعاب مختلف أشكال التعبير الإنساني تدين للنصوص المتحققة في هذا النوع أو ذاك من هذا الجنس أو ذاك، نظراً لما تنهض به هذه النصوص من مساهمة في تكوينها وبناء صرحها الشامخ وغير المكتمل، المتغير باستمرار، كلما تجددت نصوص وظهرت أنماط وأنواع جديدة.

البلاغة وحسن التوصيل.

إن مفهوم البلاغة في التداول العربي، وفي استعمالاته اللغوية المختلفة مفهوم لا ينفصل عن معاني التوصيل وابتغاء التأثير، ويرتبط دائماً بمعاني التحسين والتجويد. ف«(بلغ بلاغة وبلاغة): فصح وحسن بيانه فهو بليغ. و(أبلغه الشيء وإليه): أوصله إليه. و(البلاغ): التبليغ، ومنه (هذا بلاغ للناس) وما يتوصل به إلى الغاية. و(البلاغة) حسن البيان وقوة التأثير. و(عند علماء البلاغة): مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته»(١).

وهي عند الشريف المرتضى ترد مقترنة أبداً بالفصاحة وجودة الكلام(٢).

وتتسع البلاغة لتشمل الإطراب والإمتاع، فهي عند التوحيدي: «زائدة على الإفهام الجيد بالوزن والبناء والسجع والتقفية والحلية الرائعة... وهذا الفن لخاصة الناس، لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام»(٣). ومعلوم أن الإطراب يحققه خطاب قادر على إحداث التأثير الجميل في النفس والتسلل إلى المشاعر الدفينة للإنسان.

وترتبط عند القزويني بفنية الكلام فتعني «خلوصه من ضعف التأليف وتنافر الكلمات والتعقيد مع فصاحتها»(٤).

والمتكلم الفصيح من يراعي كيفية القول، ويتحرى الإجادة: «وأما فصاحة المتكلم فهي ملكة يقتدر بها على التعبير عن المقصود بلفظ فصيح فالملكة قسم من مقولة الكيف التي هي هيئة قارة لا تقتضي قسمة ولا نسبة، وهو مختص بذوات الأنفس راسخ في موضوعه»(٥).

فشرط البلاغة راجع إلى إحراز «ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ»(٦). ما يجعل البلاغية ذات سمات داخلية وذاتية تستنجد الخبرة والتجربة والإحساس الشخصي تجاه العمل.

واقتران البلاغة بالتحسين والبناء، يجعلها محيلة إلى معايير التميّز والكمال. فهي واقعة في مملية النظم الذي عليه مدار المفاضلة بين الخطابات وبين منشئيها، يحقق الفنية التي تجعلك «تأبى أن تقنع إلا بالتمام وأن تربع إلا بعد بلوغ الغاية»(٧). فتكون البلاغية متشربة الكنه الجمالي المطلق، لأنها تحيل إلى الذاتية والتأثر بالعمل والتمتع بمستويات صنعته، وما يوفر للمتلقي من إمكانات فنية يستطيع بها أن «يملأ صدراً ويمتع عقلاً ويؤنس نفساً»(٨).

والفصيح عند الجاحظ من «تعبد

للمعاني وتعوض مهمة تنضيدها وتأليفها وتنسيقها واستخراجها من مدافنها وإثارتها من مكامنها»(٩). أي حازمة البديع التي ميزت أمة العرب «والبديع مقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان»(١٠).

وفي اصطلاح الغربيين، تستمر البلاغة في تغيي قيم التحسين وشروط الصنعة والتجويد يعرفها أحدهم: «البلاغة فن، والفن يعني هنا الصنعة»(١١). ويربط أحد الأسلوبيين بين البلاغة وقيم الفن والجمال فيرى أنها حقيقة وجوهر ما يطلق عليه «مقصدية الخطاب» التي هي «النظر إلى النص باعتباره نتاجاً فنياً وليس فقط بصفته متوالية تعبيرية»(١٢). مشيراً إلى التحامها بالقصد الفني للبلاغة وارتباطها بالقيم الدالة على التحسين والتشكيل وإعادة الخلق.

وتقترن البلاغة بالتصوير لتفيد معاني التنظيم والتركيب بالنظر إلى الكلمة الأجنبية: (Fingere)(١٣). ومعاني التقليد والتمثيل والمحاكاة بالنظر إلى كلمة (Imitri)(١٤)، ومعاني السمو والتعالي بالنظر إلى كلمة (Imago)(١٥).

وفي آفاق هذه المعاني والدلالات سوف تمضي المدارس السيميائية والشعرية واللسانية في التعاطي مع مفهوم البلاغة. وهو ما سيجعل القيمة البلاغية تساق نحو الانحصار في زاوية الدلالة الانزياحية انسياقاً مع النظرة المعيارية التي تحكمت في تفسيرات هؤلاء للشعرية والبلاغية التي كانت تهدف أساساً إلى محاولة رصد الحدود الفاصلة الممكن اعتمادها في التمييز بين الشعر واللاشعر.

إن الصورة البلاغية عند بليث مثلاً، هي «الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحاً وبذلك يكون فن العبارة (Elocution) نسقاً من الانزياحات اللسانية. ف«البلاغة الحقة» أو «روح البلاغة» أو الصورة البلاغة «قضايا كلها» كامنة في الوعي بفجوة ممكنة بين اللغة الواقعية (لغة الشاعر)، واللغة المحتملة (يُحتمل أن يستعملها التعبير البسيط والعام) فجوة يكفي أن تقوم في الذهن لكي يتم تحديد فضاء للصورة». وهذا التحديد، وإن كان يبدو قاصراً ومقزّماً للقيمة البلاغية، بالنظر إلى كونه سيتخذ ذريعة نظرية

> إن البلاغة ليست سوى نتاج الاحتكاك اليومي المتواصل مع النصوص الإبداعية قراءة وتذوقاً وتأملاً وفهماً وتحليلاً وتسجيلاً للاستنتاجات واستخلاصاً للنتائج وصياغة للقواعد والقوانين، وإدراك الكنه الجمالي للنص

> إن الأثر الأدبي ـ بحسب بارت ـ موسوم أبداً بالانفتاح والقابلية للتعدد، وسر خلوده لا يرجع «لكونه فرض معنى وحيداً على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعانٍ مختلفة لإنسان وحيد»

لإبعاد عديد من الأجناس التعبيرية عن دائرة التناول البلاغي بحجة أنها لا تمتثل لمعيار الانزياح، ولا تراعي مبادئ الانحراف عن اللغة العادية على الرغم من قيمتها الجمالية ووظيفتها الإنسانية، فإن إحدى أهم حسناته تكمن في تأكيده مقولة ارتباط البلاغة بابتغاء القول الجميل ونشدان الخطاب المؤثر.

وهذا يجعل القيمة البلاغية مرتبطة بالفعالية الخيالية. ما يفرض علينا التطلع إلى رصد اشتغال القدرة الخيالية لدى المبدع «ينبغي لدراسة الصور أن تتطلع لوصف الخيال الخلاق عند الكاتب المدروس؛ هذا الخيال الذي يفكك كل الخلق ويخلق من هذه (العناصر البلاغية) المتراكمة والمرتبة حسب قواعد لا يمكن العثور عليها إلا في الأعماق البعيدة للنفس، عالماً جديداً (...) ويتيح الإحساس بالجدة»(١٨).

البلاغة والسمت الذاتي:

يرتبط جوهر البلاغة إذن بالتحسين والتجويد ونشدان البراعة في تأدية الكلام، من أجل التأثير والإقناع، ما يستوجب التسليم بأن العمل البلاغي سيتسم بالذاتية ويدين لدور الممارس، ومركزيته في العملية التحليلية.

إن البلاغة ليست سوى نتاج الاحتكاك اليومي المتواصل مع النصوص الإبداعية قراءة وتذوقاً وتأملاً وفهماً وتحليلاً وتسجيلاً للاستنتاجات واستخلاصاً للنتائج وصياغة للقواعد والقوانين. وإدراك الكنه الجمالي للنص، يخضع للتذوق ويرتبط بالانطباع الذاتي للمرء وقناعاته الفكرية. أشياء تمارس دورها التوجيهي في عملية إدراك الإبداع والتمتع به وتشكل سلطة ضاغطة وفاعلة فيه.

وعندما يرى عبد القاهر الجرجاني «أن المزايا التي تحتاج أن تعلم مكانها وتصور لهم شأنها أمور خفية ومعانٍ روحانية. أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها وتحدث له علماً بها حتى يكون مهيئاً لإدراكها وتكون فيه طبيعة قابلة لها ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساساً بأن من شأن هذا الوجه والفروق أن تعرض فيه المزية على الجملة»(١٩). فهو يكشف لنا عن أن البلاغة، لا تنفصل عن التقييم الشخصي للعمل فهي ليست

شيئاً غير كونها «مساهمة في بلورة التكوين النصي وإغناء الرؤية والاستحواذ على المتلقي والكشف عن القيم الإنسانية بشتى صيغ التصوير الممكنة» (٢٠). فللذات تنصيبها من حق التذوق لروح العمل الإبداعي، كما لها الحق أن تدعي ممارسة العمل البلاغي لأن «حسن الإنصات للنصوص والإصاخة لذبذباتها الرهيفة جراء الاحتكاك المباشر بها عمل يقع في صميم الاشتغال البلاغي» (٢١).

وعندما يدافع تودوروف عن أن «قضية القيمة الجمالية تبدو أكثر تعقيداً» ويقول: «لكي نجيب النقاد الذين يؤاخذون التحاليل المستلهمة من مبادئ الإنشائية على عدم فهم الجمال يمكن أن نقول لهم كل بساطة إن هذه المسألة يجب ألا تطرح إلا بعد وقت طويل، وأنه يجب ألا نبدأ من النهاية، أي قبل أن نكون قد خطونا الخطوات الأولى» (٢٢)، فهذا يعني أن الرحلة الطويلة للإنشائية والتي توسلت أساساً بالنماذج اللسانية وغلّبت الصرامة العلمية ومالت نحو التقنين والنمذجة، لم تكن منذ البدء مقصودة لذاتها، بل كانت مجرد خطوة بدئية سوف تتلى بخطوات تطبيقية شاملة متخذة لنفسها غايات منهجية أخرى لم تكن معالمها وآفاقها تتجاوز نطاقي الحدس والتخمين. لذلك كان القصد الأساس بالنسبة إلى الإنشائيين ضبط «الأدبية» بأكبر قدر ممكن من الدقة العلمية المتوهمة قبل التفكير المعلن في إمكانات استثمار الحقيقة «الأدبية» القائمة في سياق كونها النصي ضمن سياق الجنس والنوع الأدبيين، في ارتباطها بالذات المتذوقة وشخصية الناقد.

وقد دعم رولان الحقيقة نفسها قد دعا إلى ضرورة تميز النقد بنوع من السيولة التاريخية: «إنني في جميع الأحوال لصالح السيولة التاريخية للنقد في المجتمع يبتكر بدون توقف لغة جديدة، ويبتكر في الوقت نفسه نقداً جديداً» (٢٣). فلا معنى لأي انغلاق على قانون أو قاعدة صارمة في التعامل مع الأدب، لأن هويته في تجدده وتغيره وتمرده على النمطية.

ورغم هيمنة النقد العلمي الصارم في فترة معينة، إلا أنها كانت مظهراً للنقد سيزول «النقد الموجود حالياً ليس مصيره سوى الموت ذات يوم، وسيكون ذلك حسناً» (٢٤). هذا التنبؤ مرجعه أن حقيقة

> إن بلاغية الإبداع ليست خاضعة لقوانين العلمية الصارمة المناقضة لحقيقة الإبداع. وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نزعم الإقبال على تحليل الإبداع من دون عدة وسائل مسعفة

> إن البلاغة تقع بين حدي الذاتي والموضوعي، أو الأدب والعلم، أو الحرية والتقييد. فالعمل البلاغي النقدي الأصيل ينافي الانطباعية الساذجة التي قد تفتقد إلى التصور الجمالي الأصيل

الأدب تأبى الصرامة العلمية وترفض التقنين المنافي للإبداع.

إن الأثر الأدبي ـ بحسب بارت ـ موسوم أبداً بالانفتاح والقابلية للتعدد، وسر خلوده لا يرجع «لكونه فرض معنى وحيداً على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعانٍ مختلفة لإنسان وحيد» (٢٥). والمناهج النقدية مهما تطرح نفسها ضابطة ومقننة للأدب، فـ «الأثر الأدبي يتجاوزها ويخترقها» لأنه دائماً «متنقل من الانغلاق إلى الانفتاح» وهارب «من معنى المفرد إلى معنى الجمع» (٢٦).

وكل قارئ مشتغل بالأدب هو مجسد لبعض مظاهر الذاتية تجاه الأدب فـ «القارئ هو الذات بكاملها، ومجال القراءة هو مجال الذاتية المطلقة» و«كل قراءة تصدر عن ذات ولا تنفصل عنها هذه الذات إلا وسائط نادرة ودقيقة» (٢٧). وكل حديث عن ضرورة إخضاع القراءة لمبادئ العلم والصرامة والدقة المطلقة، لا يعدو أن يكون طموحاً غير مبرر، بل «سنجانب الصواب بطموحنا إلى بناء علم للقراءة، أو علم بأدلة القراءة، إلا أن نتصور أن يكون بالإمكان يوماً ما ـ بفعل تناقض في المفاهيم ـ وجود علم يستنفذ ويزحزح، إلى ما لانهاية». إن القراءة هي أساساً بحث عن «ذلك الشيء نفسه الذي يتعذر على مقولات الشعرية استنفاذه» (٢٨). وهو أمر راجع إلى كون القراءة عملاً ذاتياً ومتغيراً محكومة بالرجحان والمرونة «ستكون القراءة عموماً النزف الدائم الذي تتحطم فعله تنفتح وتتلاشى البنية التي شخصها التحليل البنيوي... تكون القراءة حيث تتقوض البنية» (٢٩).

فالمطلوب إذن أن تتبنى البلاغة على حس نقدي تذوقي يؤمن بضرورة الإنصات إلى الانطباع الخاص الذي يتولد للذات الناقدة من جراء الاحتكاك بالإبداع. لأن الأدب في جوهره إنما هو «العبارة الفنية عن موقف إنساني» (٣٠) وهو ما يستوجب بالضرورة نقداً وبلاغة متصلين بالنفس البشرية ومعترفين بأسبقيتها ومحوريتها في تحري الحقيقة الأدبية الجمالية. فلا يمكن أن تنفصل رسالة النقد والبلاغة عن التذوق الشخصي للإبداع.

إن رسالة النقد رسالة إبداعية، لا يمكن أن تؤخذ جاهزة: «من اللاهوت أو الفلسفة أو العلم أو أية مزاوجة بين هذه الحقول» (٣١)، وإلا افتقد العمل النقدي

«طابع المعاناة الفكرية أو النفسية والخلو من حس الإبداع» (٣٢). وهو ما قد يفسر لنا جُفُوَّ فئة عريضة من القراء ونفورها من كل كتابة نقدية تنزع نحو الصرامة والدقة العلمية التي لا تؤمن بالهامش الإنساني في النقد.

والحق أن المرء لا يعدم صيحات تطالب بحتمية الإبقاء على المسحة الذاتية في التقييم البلاغي للأدب وعدم الانصياع المطلق لأوهام العلمية، والصورنة في مجال الأدب. حتى إن بعضهم عد ذلك ضرباً من الخطأ المفرط: «سيكون من قبيل الخطأ المفرط، الظن أن هذه الاهتمامات العلمية تستطيع أن تحل محل الحدس والحس الأدبي. فإذا كان التحليل الأسلوبي يواجه صعوبات وهو يستسلم للانطباعات الذاتية، فإنه يتعرض لنفس القدر من الصعوبات وهو يبالغ في استعمال المقولات القبلية والأرقام» (٣٣).

البلاغية وشرط التقييد:

إن مانروم إثباته في هذا المقام هو أن بلاغية الإبداع ليست خاضعة لقوانين العلمية الصارمة المناقضة لحقيقة الإبداع. وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نزعم الإقبال على تحليل الإبداع من دون عدة وسائل مسعفة. يقول جيرار جينيت: «لكن العلم (ونضع الكلمة بين هلالين مزدوجين لنعبر عن رفضنا لها)، ليس ـ أو على الأقل ينبغي أن لا يكون ـ مؤسسة، بل أداة فقط. وسيلة مؤقتة نسرع عن ما تتحطم في نهايتها وقد تكون نهايتها بدورها وسيلة جديدة (علم آخر)، فيحدث معها ما حدث للأولى، وهكذا دواليك» (٣٤). وهذا سيجعل البلاغة عملاً نقدياً محكوماً بروح لا تتنكر للعلمية والموضوعية بوصفهما عنصرين ضابطين وموجهين، من دون خضوع أو ارتهان لمعايير الصرامة العلمية.

إن البلاغة تقع بين حدي الذاتي والموضوعي، أو الأدب والعلم، أو الحرية والتقييد. فالعمل البلاغي النقدي الأصيل ينأى في الانطباعية الساذجة التي قد تفتقد إلى التصور الجمالي الأصيل. وهي من جانب آخر عمل يطمح إلى أن يكون نظراً موضوعياً إلى الظواهر الأدبية، محسوباً على العلم، ومنسوباً إلى إطار التناول العلمي العام للقضايا. لكن على طريقته الخاصة التي لا تطالبها بأن تكون مطابقة ضرورة مع صرامة ودقة العلوم الحقة. فطبيعة المجال الذي تشتغل فيه البلاغة ويمارس فيه النقد مختلفة عن غيرها من طبائع الحقول الأخرى.

يقول شكري عياد:

«إن علم النقد لا يدرس نظماً أو هياكل، ولكنه يدرس حركة، ويحاول استخلاص مبادئ هذه الحركة، والعمل الأدبي من منظار النقد، كما نقترح، ليس ذاتاً، ولكنه فعل متجدد ومتغير. ولذلك فإن رؤية النقد للعمل الأدبي يجب أن ترتكز على نموذج حركة، لا نموذج جسم، عضوي أو غير عضوي، أي أنه نموذج ذهني محض» (٣٥). ولذلك فهو محكوم بالمرونة والرجحان، ومدين بشكل رئيس لتجربة الناقد وخبرته وحنكته في التعامل مع الإبداع، وامتلاك الناقد كفاية يمكن الاطمئنان إليها في ضمان الموضوعية والبعد عن المزاجية. يقول شكري عياد: «فأنا لا أنقد إلا عملاً عايشته وشعرت أني نفذت إلى باطنه. وعدتي في ذلك هي الأدوات التي استفدتها من علم الأسلوب ومن تاريخ الأدب، وفوق ذلك من البصيرة غير المحددة بقوانين؛ الأدوات التي استفدتها من قراءاتي في مختلف العلوم الإنسانية. وغالباً ما أشعر أثناء الكتابة عن عمل أدبي ما أني أكتشفه من جديد» (٣٦). إذ تغدو بصيرة الناقد وتجربته، هي المعول عليها في توجيه العمل للتوصل إلى نتائج متسمة بالموضوعية والأصالة العلمية.

وهذه المعمرية هي الخطة النقدية التي يمكن اعتمادها لإبرام التصالح المنشود بين العالم والناقد، بالنظر إلى أن الأول «يسعى إلى الإمساك بالبنيات الكلية المجردة» والثاني «يتعامل مع بنيات كائنة وملموسة» (٣٧). ولا يمكن تأسيس مفهوم حقيقي للبلاغة والنقد ما لم يتم ضبط طبيعة التواصل المنهجي المطلوب بين العلم والنقد. فذلك «هو المدخل الطبيعي لتقديم تصور ملائم لقضية الأجناس وتجلياتها النصية» (٣٨).

إن المعايشة الطويلة للنصوص هي وحدها الكفيلة بجعل النقد لا يرتهن لها جس العلمية المفرط وسلطة المناهج التي تحوله إلى «كهنوتية النقدية» تمارس «الإرهاب أو العنف المنهجي» (٣٩).

إن الأدب يقوم على الانفتاح وعدم الاكتمال، يستعصي على أي منهج قد يدعي الحسم والشمولية أو الدقة المطلقة، يمنح نفسه لقارئه تجربة وتمرس وله بصيرة وخبرة وكفاءة: «إن استنجاد روح العلم في الممارسة النقدية يعني قراءة النصوص حتى يصبح التمرس بتكويناتها إطاراً يوجه عمل الناقد ويدعم تفسيره؛ فالخبرة المستخلصة من الارتياض من أعمال أدبية نوعية مخصوصة، والإصغاء المرهف للنبضات المميزة للنص موضوع النظر، وتأمل الحياة والوجود الإنساني، تشكل جميعها عناصر ترقى بالعمل النقدي إلى نوع من المعرفة يتجاذبها العلم والفن، أو الموضوعية والذاتية، أو القيد والحرية» (٤٠).

كل هذا يفضي بنا إلى تأكيد حقيقة أن الممارسة البلاغية بوصفها عملاً نقدياً لا يمكنها أن تدعي لنفسها العلمية المطلقة، لأنها تخوض في مجال يختلف في طبيعته عن مجال اشتغال العلم. وفي الوقت نفسه لا يمكن لمناصري المعرفة العلمية

والموضوعية، أن ينعتوا النتائج المتحققة جراء الاشتغالين البلاغي والنقدي، بأنها نتائج انطباعية ومحكومة مطلقاً بالسمات الذاتية والمزاجية. والحقيقة أنها نتائج تقيم مراعاة سياقها الأدبي المخصوص، المتأرجح بين حدي العلم والفن؛ أي أنها «معرفة تقيم ضوابطها على مبدأ الإبداع المقيد بشروط العمل الأدبي نفسه وعلى هذا الأساس يجمع النقد بين خصائص العلم والفن معاً؛ فهو نوع من التذوق والشعور الوجداني في صياغة أسلوبية تثير الإعجاب، ونوع من المعرفة المنظمة التي تسعى إلى بلورة معاييرها والإقناع بأدواتها التفسيرية»(٤١). إنها بلاغة «الحرية المقيدة»(٤٢) التي تقدم نفسها بديلاً عن هوس علمية الأدب أو النقد الذي يقود حتماً إلى تغليب الأسئلة المنهجية وإيلائها أهمية قصوى، تفوق الأهمية الواجب أن يظفر بها البعد الجمالي المتغلغل في عمق وكيان النصوص الإبداعية. وهو ما يعني التوسل بخطة منهجية تذعن للأسئلة التي تثيرها النصوص في شقيها المنهجي والجمالي معاً، فالتقييم البلاغي للنصوص الأدبية محكوم بشروط يحددها الإبداع ذاته، وتقتضيها النصوص المتحققة (٤٣).

وفي تلمس بلاغة أي جنس أو نوع أدبي، تكون الأولوية لنصوصه المتحققة، باختلافها اللامحدود، وبما تقتضيه من تأمل واستقصاء وتغلغل إلى عمق الإبداع لاستكناه حقيقته الجمالية، بعيداً عن سلطة منهج هو أجنبي علمي بالصرامة.

البلاغة وسلطة التلقي والجنس

إن المعرفة البلاغية معرفة ذات شق ذاتي فردي تذوقي، وهي في الوقت نفسه معرفة مضبوطة ومقيدة بمعايير من قبيل التلقي، ومقتضيات الجنس الأدبي، ومقتضيات النوع والنص المتحققين، أمور تساهم في توجيه القراءة وضبطها، والحد من غلوائية الانطباعية والمزاجية.

فالبحث في بلاغية الإبداع عمل وثيق الصلة بعملية القراءة، محكوم بنشاط

الممارسة البلاغية، بوصفها عملاً نقدياً، لا يمكنها أن تدعي لنفسها العلمية مطلقاً، لأنها تخوض في مجال يختلف في طبيعته عن مجال اشتغال العلم. وفي الوقت نفسه لا يمكن لمناصري المعرفة العلمية والموضوعية، أن ينعتوا النتائج المتحققة جراء الاشتغالين البلاغي والنقدي، بأنها نتائج انطباعية ومحكومة مطلقاً بالسمات الذاتية والمزاجية

إن المعرفة البلاغية معرفة ذات شق ذاتي فردي تذوقي، وهي في الوقت نفسه معرفة مضبوطة ومقيدة بمعايير من قبيل التلقي، ومقتضيات الجنس الأدبي، ومقتضيات النوع والنص المتحققين، أمور تساهم في توجيه القراءة وضبطها، والحد من غلوائية الانطباعية والمزاجية

التلقي وحيويته. ذلك أن النص يتحكم في القارئ ويوجه قراءته بعنف وقوة أو بيسر ومرونة، وهذا القارئ بدوره يمارس دوره وسلطته التي تتخذ شكلاً مباشراً وشعورياً حيناً، وشكلاً متخفياً ولا شعورياً حيناً آخر (٤٤). ولكل نص قدرته وطريقته الخاصة في الاستحواذ على المتلقي. والقارئ يواجه النص وقد دخل معه في موقف حواري عبر عمليات الفهم والتأويل والمشاركة الفعالة والنشطة التي تخضع لقدراته وميولاته وقناعاته ذات الصلة بعوالمه النفسية وبمعتقداته.

يقول شكري عياد: «القارئ أو الناقد يتلقى هذا النص ويفهم دلالاته على قدر استعداده، ويتبع هذا الفهم شعور بالوحدات المتكررة التي يستولي إيقاعها تدريجياً على ذهن القارئ وينقله إلى المرحلة التالية وهي مرحلة الدخول في إيهام أي الخضوع لمنطق النص الأدبي والعيش في عالمه»(٤٥).

وهذا يعني أن جمالية النص بالإضافة إلى ارتباطها بالخاصية التداولية، ذات الصلة بأنماط التأليف (النحوي) وصيغ الانتقاء المعجمي وطرق الاختيار للأوضاع والمناسبات السياقية، والتي تنتج المعنى الأول أو المعطى الموضوعي، الذي يحقق الصورة الأدبية في معناها اللغوي(٤٦)، بالنظر إلى أنها «تشكيل لغوي». إلا أن الخاصية المزدوجة للإبداع بوصفه علامة مستقلة في جانب وعلامة توصيلية في جانب آخر (٤٧)، يفرض علينا أن نهتم بالحقيقة الأدبية في علاقتها بالمتلقي ودوره في العملية. فالمعنى يتحقق بوصفه تمثلاً أو تصوراً، أي بوصفه صورة جمالية (٤٨)، من خلال فعل القراءة الذي يفضي إلى تكوين التصور جزئياً، ويخضع لتركيب دقيق ينتج عن لحظة اتصال الذهن بالعلامات النصية التي يستنطقها المتلقي ويصوغها في قوالب يوجّه نحوها وفق طريقة فنية مدروسة لها دورها الحاسم في تحقيق التمثل أو التصور المراد(٤٩).

وبشكل الجنس معياراً ضابطاً للبلاغية الأدب، لأن الصورة الأدبية، لا يمكن أن تقرأ

قراءة المتسمة بالموضوعية والمقبولية، إلا في ارتباطها بالجنس الأدبي الذي تتشكل في سياقه وفي شروط وجودها الجنسية (Limites génériques). إذ المسلّم به في نظرية الأجناس الأدبية أن كل جنس أدبي له خصوصيته، ودرجة إشباعه الخاصة ويعمل حسب درجته ومستواه(٥٠). فلا يمكن أن نقارب جنساً أدبياً بمعايير جنس آخر أو من خارج الحقل الجنسي (Champ générique).

إن الكاتب إذ يختار الكتابة وفق جنس معين، يضع نفسه ضمن أعراف الكتابة في حقل تُكَوّنه أجناس هي في جوهرها قوالب فنية تختلف فيما بينها، لا حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب ولكن كذلك حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام ومن صور تتعلق بالمشخصات الأدبية للجنس الأدبي بذلك فهو يعطي للمتلقي المفتاح الذي يمكنه من ولوج عالم هذا الإبداع، ويقبل أن يقَيِّمه ويحاكَم من منظور الأسس الجمالية المتعارفة في الجنس الأدبي المعلن. فالصورة الأدبية تتحدد قيمتها بمعايير الجنس الذي تشكلت في سياقه، إن جمالية الإبداع لا يمكن بأي حال أن تكون مطلقة التعالي، ولا سابقة في الوجود على الإنتاج الإبداعي، بقدر ما هي تكوُّن حيث ومستمر وتستمد قيمتها من أصول الجنس الذي يفرزها وتساهم هي أيضاً في استمراريته وتأصيله. ولا يمكن للصورة الأدبية في مجال الإبداع أن تكون مكتملة التحقق إلا عندما تفلح في الإذعان لشروط الجنس الأدبي الذي تساهم في تجسيده على أرضية هذا النص أو ذاك.

إن الجنس الأدبي يوجه اشتغال الكاتب ويلزمه بمراعاة المقومات والثوابت المتراكمة، بالتي تشكل أركاناً لذلك البناء المسمى «مؤسسة الجنس الأدبي»(٥١) (٥٢). ومن جانب يشكل منارة هادية وموجهة لعمل الناقد المحلل يفرض عليه نوعاً من القراءة والتحليل غير المزاجي.

ختاماً:

إن بلاغة الأدب، بما هي بحث في التعامل مع النتاج الأدبي، بمختلف أجناسه وأنواعه عملية مرتبطة بالحقيقة الإنسانية المعقدة والمركبة وموسومة بقدر لا ينكر من الذاتية والخصوصية الفردية التي ترجع إلى طبيعة الذات المتعاملة مع الإبداع، وإلى قدراتها وخبرتها في الاحتكاك بالأدب والغوص في أعماقه. فرسالة الأدب أساساً هي الإمتاع والتأثير الجميل في الإنسان والعمل النقدي البلاغي ملزم بالاعتراف بهذا الحق المتأصل في الأدب.

ومن جانب آخر، فارتباط المقاربة النقدية البلاغية بما هو ذاتي، لا يعني أنها ممارسة انطباعية، خاضعة لأهواء الذات وحريتها المطلقة، وموسومة بالمزاجية والعشوائية السلبية. بل هي ممارسة مضبوطة وموجَّهة بمعايير تفرضها عملية التلقي، وتقتضيها أصول الجنس والنوع وتحققاتهما النصية. كما أن للخبرة والممارسة والدربة وطول العكوف على تحليل الأدب دوراً رئيساً في ترسيخ مبادئ هذا الضبط.

إن المعرفة البلاغية خاضعة لمبدأ الحرية المقيدة، أو الموضوعية المخصوصة. ولنقل إنها نوع من النظر العلمي في الأدب، لكن ليس على طريقة العلمية المتعارفة في مجالات العلوم الحقة، وإنما وفق الطريقة التي تؤمن بأن الإبداع هو بالضرورة عمل إنساني (فردي/ اجتماعي) منحاز، وأن تلقيه من قبل الناقد يتضمن قدراً من الانحياز، وأن المطلوب مراعاة هذه الخصوصية لحماية المعرفة النقدية والبلاغية تنظيراً وتطبيقاً، من الارتهان إلى المناهج غير المناسبة في دراسة الأدب، ومن الوقوع في مثلبة الأهواء والانحيازات المغرضة والضارة. إن المطلوب إذن «سيادة قيم وممارسات أدبية جديدة قوامها خلق المتلقي الجديد الذي يكون رأيه من خلال احتكاكه المباشر مع الظواهر والنصوص بتصور خاص ومؤسس على قيم علمية محددة ويؤمن بإبداع المتلقي ومساهمته في تشكيل رؤيته بعيداً عن أي توجيه مسبق»(٥٣).

الإحالات والهوامش:

(١)- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ج١، ص٧٩ـ٨٠.
(٢)- الشريف المرتضى، طيف الخيال، ص٣٩، تحقيق حسن كامل الصيرفي، عيسى الحلبي، القاهرة، ١٩٦٢. (٣)- أبو حيان التوحيدي، المقابسات، دار المدى للطباعة والنشر، تحقيق علي شلق، ط١، بيروت، ١٩٨٦، ص٩٢.
(٤)- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، ط١، ١٩٨١، ص٩. (٥)- نفسه، ص١٢. (٦)- نفسه، ص١٥. (٧)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩١، ص٧٣.
(٨)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت ١٩٩١ ص٥٥. (٩)- أبو عثمان عمرو

بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دون تاريخ، ج٤، ص٣٠. (١٠) - نفسه، ص٥٥ ـ ٥٦. (١١) - هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، ١٩٩٩، ص ٢٣. (١٢) - ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحميداني، منشورات دراسات (سال)، ط١، ١٩٩٣، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ص ٢.

(١٣) Tzvetan Todorov ,Théories du symbole ,Ed: Seuil,Paris ,١٩٧٧, p: ١١٨

(١٤) Roland Barthes ,rhétorique de l'image ,Communications ٤ ,Ed. Seuil ,Paris ,١٩٦٤ P ٤

(١٥) - رولان بارت، البلاغة القديمة، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، نشر الفنك، البيضاء، ١٩٩٤، ص١٠٦. (١٦) - البلاغة والأسلوبية، مرجع مذكور، ص٦٦. (١٧) - نفسه، ص ١٠٣. (١٨) - فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، البيضاء، ٢٠٠٣، ص ٩٠. (١٩) - دلائل الإعجاز، مرجع مذكور، ص٥٤٧. (٢٠) - محمد أنقار، الصورة الروائية بين النقد والإبداع، فصول، ع ٤، شتاء ١٩٩٣، ص ٩٤. (٢١) - محمد مشبال، بلاغة النادرة (تقديم محمد أنقار)، إفريقيا الشرق، البيضاء، ٢٠٠٦، ص٦.

(٢٢) T. Todorov ,Poétique ,Ed. Seuil, Paris ,١٩٦٨ .,Coll. Points. ٤٥ ; P: ١٠٤

(٢٣) رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط١، ١٩٨٥، ص١٠٨. (٢٤) - نفسه، ص١٠٨. (٢٥) - نفسه، ص٥٥. (٢٦) - نفسه ص٥٥. (٢٧) - رولان بارت، الكتابة والقراءة، ترجمة عبد الرحيم حزل، مطبعة تانسيفت، مراكش، ط١، ١٩٩٣، ص٩٣. (٢٨) - نفسه، ص٩٣ ـ ٩٤. (٢٩) - رولان بارت، الكتابة والقراءة، مرجع مذكور، ص ٩٤. والحق أن مايستفاد من اجتهادات بارت النقدية محاولته التكييف بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، لجعل النقد والبلاغة متسمين برجحان ومرونة، لايلغيان دور الناقد الإنسان ومركزيته في العملية النقدية. يظهر ذلك من خلال: ـ درس السيميولوجيا Elémentsdesémiologie,communicatio n٤,١٩٥٤.- Essais Critiques ,Coll. Tel Quel ,Pa - is,١٩٦٤. - Le degré zéro de lecriture ,Ed. seuil .,Coll. Points ,Paris , ١٩٧٢

وفي الاتجاه نفسه يمكن أن نقرأ اجتهادات تزفيتان تودوروف، وخصوصاً ما تبلوره الكتب التالية:

Introduction à la symbolique , in ; Poétique , - .١٩٧٩ ,Seuil , paris ,١١ .no

Littérature et signification ,Ed. Larousse - .١٩٦٧ „Paris

Seuil , ,١١ .Le sens des sens , in; Poétique , no - .١٩٧ ,paris

(٣٠) - محمد مندور، في الميزان الجديد، دار النهضة، مصر، ١٩٧٣ (الإهداء). (٣١) - نورثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، ١٩٩١، ص٧٠. (٣٢) - شكري محمد عياد، مجلة فصول، المجلد٩، العددان: ٣ـ٤، ١٩٩١، ص ١٨٠. (٣٣) - فرانسوا مورو، المدخل لدراسة الصور البيانية، مرجع مذكور، ص٩٠. (٣٤) - جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب دار توبقال للنشر (سلسلة عالم المعرفة الأدبية)، ط١، ١٩٨٦، ص٩٣. (٣٥) - شكري محمد عياد، دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص٨٦. (٣٦) - مجلة فصول، المجلد٩، العددان ٣ـ٤، ١٩٩١، ص ١٨٠. (٣٧) - سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٧، ص ١٨٠. (٣٨) - نفسه، ص ١٨١. وينطلق الناقد المغربي سعيد يقطين من اعتماد المزاوجة بين النقد والعلم منظوراً نقدياً لمقاربة السرد في التراث العربي وهو ما فصل الحديث عنه في كتابه «الكلام والخبر» نظرياً، وحاول تطبيقه في كتابه «قال الراوي» (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٧. غير أن المتتبع لاشتغال هذا الدارس يخلص إلى أن اجتهاده النقدي مسكون بروح علمية جعلته ينزع نحو الصورنة والتجريد العلميين وتحولت تحليلاته للسرد الشعبي إلى مقولات بنائية لاتناسب رحابة الإبداع وإنسانيته. فقد غلب هموم التوصيف النظري في تحليلاته، وأجّل الهموم الجمالية إلى حين.

(٣٩) Jean Starobinski, Leo spitzer et la lecture stylistique,in' Leo spitzer,Etudesde style,Ed. .Gallimard, ١٩٧٠ , P ٢٩ .

(٤٠) - محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، مقالات في النقد والتواصل، مكتبة سلمى الثقافية، تطوان، ط١، ٢٠٠٢، ص٢٤. (٤١) - نفسه، ص٢٥. (٤٢) - محمد أنقار، بلاغة النص المسرحي، مطبعة الحداد يوسف إخوان، تطوان، ط١، ١٩٩٦، ص٢٤. (٤٣) - نفسه، ص٢٧.

(٤٤) Michel Charles , rhétorique de la lecture .,Ed. Seuil ,Coll. . Poétiques, Paris, ١٩٧٧;p:١٩

(٤٥) - محمد عياد، دائرة الإبداع، مرجع سابق، ص٥٧ ـ ٥٨. (٤٦) - علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠، ص٣٠. (٤٧) - موكاروفسكي، الفن بلغته الحقيقية قسيميوطيقية، ترجمة سيزا قاسم ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦ ص ٢٨٩ ـ ٢٩٠.

(٤٨) Wolfgang Iser, L'acte de lecture, Ed. Pierre mardaga Bruxelles , ١٩٧٧ , P: ٢٤٦

(٤٩) W. Iser, L'acte de lecture , P: ٢٤٥ - ٢٦.

(٥٠) غراهام هو، مقالة في النقد الأدبي، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ص ٣٠١.

(٥١) Jean Marie Schaeffer, Quest-ce Qu un genre Litteraire'ed Seuil, Paris, ١٩٩, P. ٧٣

(٥٢) - سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل (دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح)، دار الفكر الجديد، ط١، بيروت، ١٩٨٨، ص ٢٧-٢٨. (٥٣) - سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة، مرجع سابق، ص ٧٧.

استنهاض دور

منذ منتصف يناير وحتى الثالث من فبراير ٢٠١١، نظم في الشارقة مهرجان الشارقة التاسع للشعر الشعبي تلاه ملتقى الشارقة السابع للشعر العربي ومن ٦ فبراير وحتى الخامس عشر منه شهد لبنان والأردن وسوريا (دمشق وحلب) ملتقى الشارقة لتكريم الشعراء الشباب، إذ تم تكريم ٤٠ شاعراً وشاعرة (الأصوات الجديدة والشابة).

أقيم المهرجان والملتقى برعاية وحضور صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة وتم اثناءهما تكريم قامات شعرية شعبية وعربية، حيث تخللتهما أيضاً حلقات بحث ودراسة ونقد لأهمية دورهما (الشعر الشعبي والفصيح) فيما أقيمت الملتقيات في البلدان العربية الثلاث بتوجيهات من صاحب السمو حاكم الشارقة لتشجيع وتحفيز الشعراء الشباب من مختلف البلدان العربية ولاكتشاف المواهب الجديدة وصقل مسيرتهم من خلال تقديمهم في ساحات الشعر العربية وتكريم المبدعين منهم ومنحهم مبالغ مادية، إضافة لنشر قصائدهم في ديوان يضم ما ألقوه في الأمسيات التي نظمت في العواصم والمدن العربية التي أقيمت بها تلك الأمسيات (الملتقى الأول نظم في القاهرة والإسكندرية والأقصر عام ٢٠١٠ وأعطى نتائج إيجابية وكان موضع تقدير كافة المعنيين).

لقد شارك في مهرجان وملتقى الشارقة عشرات الشعراء والإعلاميين من كافة البلدان العربية إن تلك الأنشطة ليست معزولة عن النشاط الأسبوعي والشهري والسنوي لكل من بيت الشعر ومركز الشارقة للشعر الشعبي بالشارقة الذي تتولى دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة الإشراف عليهما وتوجيه ورسم خطط نشاطهما بناءً على توجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي الهادفة إلى استنهاض دور الشعر (بشقيه) كونه ديوان العرب، ذلك أن الشعر الشعبي يحمي الموروث ويوثق بصورة جمالية العادات والتقاليد ويعزز المنظومة القيمية لأبناء الإمارات العربية المتحدة دون أن يغفل كما الشعر العربي صفحات المجد والعزة لأبناء الأمة العربية، فيما يقوم الشعر العربي من خلال أنواعه وألوانه المتنوعة بدورهما جداً مماثلاً بحماية اللغة العربية وبلاغتها، إضافة إلى الارتقاء بالذائقة الجمالية من خلال التصوير والتشكيل وإنماء الجانب الوجداني والإنساني لدى أبناء الأمة، وهذه الرسالة للشعر تساهم في تكريس واستنهاض الدور المناط به كونه أحد العناصر الأساسية للثقافة العربية التي تعتبر من مقومات الهوية للأمة خاصة أنها مستهدفة في ظل ثقافة العولمة المتوحشة التي تستهدف الأمم كافة في أصقاع الدنيا.

إن جوائز الشارقة للشعر العربي وللشعر الشعبي وإصدارات الدائرة في مجال الشعر تشكل مداميك صلبة لحماية اللغة العربية وتطويرها وتحفظ ضوابطها القيمي الجميل كل هذا النشاط والحراك العربي ما زال وسيبقى في عموم استنهاض الشعر «ديوان العرب» ونتلمس نتائجه إبان كل نشاط يقام ومع كل ديوان شعري يشهد النور.

أسامة طالب مرة

لويس لانديرو ولويس غارثيا مونتيرو في محاضرتين:

الشعر والرواية برؤية إسبانية معاصرة

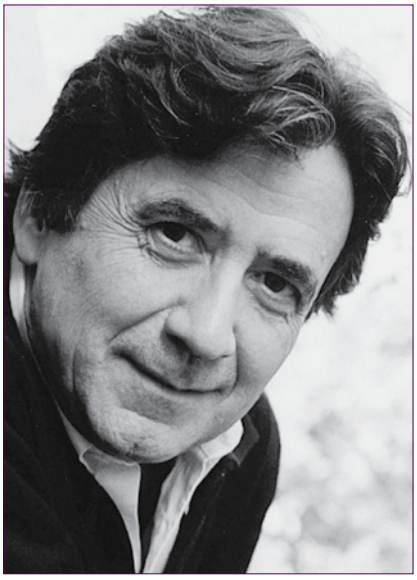
عبادة علي تقلا

«أذكر حين كنت في الرابعة أو الخامسة من عمري طلب مني والدي أن أغلق عيني، وبعد أن فعلت، وضع في يدي عصفوراً... فجأة شعرت بنبض الحياة يتدفق ما بين أصابعي، شخصياً هذا ما أريد أن يكون عليه الكتاب أو القصيدة أو الفيلم السينمائي أو المقطوعة الموسيقية ... أريدها كذلك العصفور تشعرني بنبضها، نبض الحياة وصراعها.
إن فن الرواية هو الشعور بأن القلب ما زال حياً، والكاتب هو الرجل الذي يكتب بالدم أكثر مما يكتب بالفكر».

وردت تلك الكلمات على لسان الكاتب الإسباني لويس لانديرو في أثناء محاضرة له حملت عنوان: فن كتابة الرواية، قدمها في المركز الثقافي الإسباني في دمشق، وتركت تأثيراً كبيراً، بدا واضحاً على وجوه الحاضرين الذين شعروا أنهم في حضرة روائي متميز ومثقف من نوع خاص.

لويس لانديرو المولود في عام ١٩٤٨ في حضن عائلة ريفية من المضيق، هاجرت إلى مدريد في نهاية عقد الخمسينيات، يعد واحداً من أكبر الروائيين في الأدب الإسباني المعاصر، منذ صدور روايته الأولى (ألعاب العمر المتقدم) في عام ١٩٨٩، والتي شكلت حدثاً هاماً في عالم الأدب، وحصلت على تقدير واسع من النقاد والجمهور على حد سواء.

يرى لونديرو أن الكتّاب لا يعرفون كيف تتم عملية كتابة الرواية، بل يعرفون كتابتها تماماً كما تحصل مع تلك الحشرة التي تمتلك أربعاً وأربعين قدماً عندما سألوها كيف يمكنها السير مع كل هذه



الأقدام، فعجزت عن الجواب وسقطت، كونها تتقن آلية العمل ولكنها لا تعرف طريقة شرح ذلك.

كتابة الرواية عند لانديرو نوع من المغامرة التي لا تخضع لوصفات جاهزة، إنها فن الملاحظة المرتكز على طول أناة ومقدرة على صياغة الأشياء بعد التعرف إليها.

أورد لانديرو في محاضرته مثالاً واقعياً حصل مع طلابه في جامعة ياليه، حيث يقوم بتدريس الأدب الإسباني، عندما أعطاهم تمرين كتابة عن ممرات الجامعة. تلك الممرات التي يعايشونها يومياً تعرف شكل خطواتهم، تفاصيل غرامياتهم، وبينها وبين الطلاب ذاكرة ممتدة.

خرجت كل تلك التفاصيل دفعة واحدة عندما طلب لانديرو من طلابه الكتابة عن تلك الممرات. أدرك الطلاب أننا نعيش بسرعة، ولا ننتبه للأشياء الدقيقة والتفصيلية في حياتنا.

خلص لانديرو للقول إن الكاتب هو الشخص الذي يعيش حياته ببطء، ويستمتع باكتشاف الأشياء من حوله.

المخرج السينمائي الإسباني لويس بونويل أجبر نفسه - كما قال لانديرو - على اختراع القصص بشكل يومي ولمدة

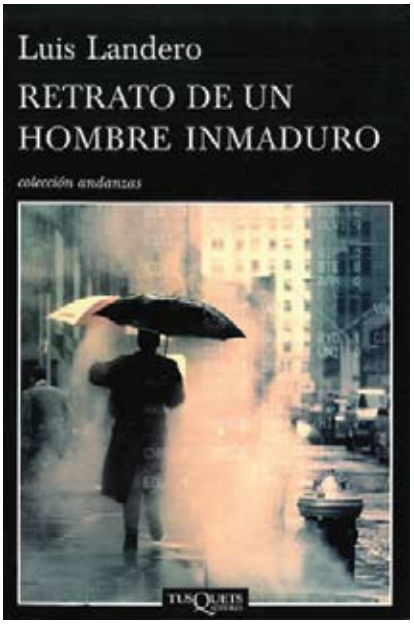
نصف ساعة إنه تمرين للعقل على التخيل يشبه تمرين عضلات الجسم.

كما تحدث لانديرو عن متعة الاكتشاف التي نعيشها خلال سنوات طفولتنا حيث نبهر من جميع الأشياء، ونستمتع باكتشاف العالم، وأكد أن الكاتب مطالب أن يطيل عمر طفولته كي يبقى قادراً على معرفة الدهشة.

ـ القصص والحكايات تحمينا من الموت عبر النسيان، فلو لم يكن هناك موت لما كنا روائيين ـ على حد قول لانديرو.

هذه الحكايا موجودة في داخل كل واحد منا، كلنا يملك عالمه الشخصي، ونحن مختلفون، لا يمكن تكرار أي واحد منا.

آخر الأمثلة اللافتة التي استخدمها لانديرو كان عندما تحدث عن شخصيتين أدبيتين متناقضتين ومتكاملتين في الوقت ذاته، أولهما هو دون كيشوت الذي ترعرع في أحد المكاتب ثم خرج من عالم الأدب إلى الحياة. وثانيهما هو سندباد



التاجر البغدادي الذي خاض التجربة بشكل مغاير عندما انطلق من الحياة ثم دخل عوالم الأدب. وطلب منا التعلم من هذين الأستاذين الكبيرين.

لويس لانديرو، المتقن لفن التروي في تعامله مع الأدب والذي ذكرني بجملة جبران خليل جبران (السلاحف أكثر خبرة في الطرق من الأرانب) متع جمهور معهد سرفانتس، وقدم وجبة غنية مدخلاً إلى قلوبنا سعادة ربما تحاكي السعادة التي تحدث عنها عندما قال: (الكتابة حدث بحد ذاته، فكتابة جملة جيدة وكتاب جيد سعادة لا تقدر بثمن).

***

ـ في محاضرة ثانية في المكان ذاته نطل على عوالم الشعر مع الشاعر الإسباني لويس غارثيا مونتيرو المولود في غرناطة عام ١٩٥٨، والحائز جوائز مهمة في بلاده، نذكر منها جائزة فيديريكو غارثيا لوركا، وجائزة مدينة إشبيلية، والجائزة الوطنية للقصيدة الشعرية في عام ١٩٩٠، إضافة إلى ترشيحه في عام ١٩٩٩ النيل جائزة سرفانتس، وهي أكبر جائزة تمنح للآداب الإسبانية. وقد عبر في بداية حديثه عن شكره لكل من ساهم في منحه فرصة الزيارة الأولى إلى دمشق التي عاش فصولاً

كبيراً لمعرفتها هو الأندلسي المولود في غرناطة.

الشعر عند مونتيرو شيء أخلاقي يفكر فيه الشخص ويتحدث عنه، وهو لاعب أساسي في ميدان الثقافة، إنه التفكير في التقاليد، لأن الإنسان بذلك يتعرف إلى ثقافات مختلفة ويتخذ موقفاً معيناً من تلك الثقافات.

يقول مونتيرو: «أنا على سبيل المثال ولدت في غرناطة، أرض الشاعر لوركا الذي علمني أن اعترافي بنفسي معناه اعترافي بمدينتي وتاريخي، علمني كيف أفكر في المستقبل».

كما رأى أن من أكبر أخطاء الثقافة المعاصرة رفضها للتقاليد فهو يؤمن أن الشيء العظيم في الشاعر يكمن في اعترافه بالشعراء الكبار الذين سبقوه وبجهودهم المبذولة.

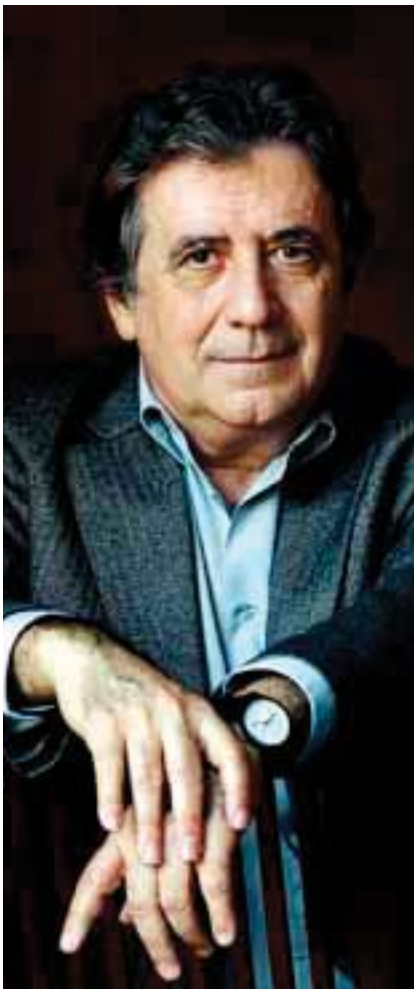
وأضاف أنه عندما يكتب شعراً عن الحب، فهو يتناول موضوعاً كلاسيكياً، ومع ذلك يعلم أن أجداده في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين عاشوا حياة حب مختلفة عن تلك التي يعيشها مع زوجته، وإذا أراد أن يضيف إلى موضوع الحب عليه التفكير في المستقبل عليه أن يحدّث التقاليد.

ورأى أن أبناء جيله من الشعراء الإسبان قربوا الشعر من الواقع، واقتربوا من مشكلات الناس، فالشعر أداة حوار يجب أن نستفيد منها وأن نؤكده.

«هذا ملخص عن مفهومي للشعر»

بهذه الكلمات ختم مونتيرو الجزء الأول من محاضرته، ومن ثم بدأ إلقاء بعض قصائده المختارة - كما قال - من عدة كتب ليطلعنا على طرق وأساليب مختلفة.

كانت البداية مع قصيدة (بعد سنوات



تحدث لاندير عن متعة الاكتشاف التي نعيشها خلال سنوات طفولتنا حيث نبهر من جميع الأشياء، ونستمتع باكتشاف العالم. وأكد أن الكاتب مطالب أن يطيل عمر طفولته كي يبقى قادراً على معرفة الدهشة

من أكبر أخطاء الثقافة المعاصرة رفضها للتقاليد، فهو يؤمن أن الشيء العظيم في الشاعر يكمن في اعترافه بالشعراء الكبار الذين سبقوه وبجهودهم المبذولة

خمس)، التي قدم لها الشاعر بحديثه عن مدينة إسبانية تحتضن تمثالاً لعبد الرحمن الداخل، كتبت عليه أبيات شعرية تتحدث عن النخيل الذي يشعر بالغربة بعيداً عن أرضه. ومن ثم ربط الأمر بتجربته الشخصية في وضع بعض شجيرات نخيل في بيته.

ثم كنا مع قصيدة (الحب)، وهي من كتاب للشاعر عن الحب، إذ قام بتأليف معجم لإعادة تعريف الكلمات الكبيرة المستخدمة في حالة الحب، ويطرح في القصيدة فكرة أن الكلمات كالسفن تبدأ في الحياة ثم تغرق.

أما القصيدة الثالثة (أغنية مرة)، من كتاب (وردة البرد)، المنشور في عام ١٩٩١، فتتحدث عن وحدة المدن الكبيرة، وللقصيدة مكانة خاصة عند الشاعر، نقتطف منها:

سيحطمون قلبك
وفجأة ينطفئ الضوء
الممرات مظلمة
والباب يغرس ضجيجه في الظهر
سيحطمون قلبك
ويجر سلسلة مظلمة من العواطف
المتجمدة
هذا البرد الذي يمكن إخفاؤه فقط خلف
كلمة.

آخر ما تلاه الشاعر كان قصيدة (اعترافات)، التي تتناول - كما قال - فكرة مفادها أنه عندما يقع الشخص في الحب يرى حياته امتداداً طبيعياً لالتقائه بالشخص الذي يحب.

لويس غارثيا مونتيرو، بالفعل كما تم تقديمه للحضور: واحد من أكبر الشعراء في إسبانيا، وكما رأيناه واستمعنا إليه، في قصائده كما في شخصه نبل وشجن ورغبة في حياة أكثر عمقاً ودفئاً.

المكان بين النماذج الأدبية والثقافية

ماهية المكان ودلالاته

عبد الغني فوزي

يدرك المكان الجغرافي من خلال تلك العمومية التي تعتبره مكاناً بسيطاً وهندسة، وأن هذه الأخيرة تكملا مح مؤكدة له تسجل في التاريخ والثقافة باعتبارها ملتصقة بالأحداث والشخوص.. وهكذا فكلمات مثل: أعلى، أسفل، يمين، يسار، الحجم، الاتساع، النزول، الطلوع... تدخل ضمن نمط العيش لبشر رقعة ما فكما أن الإنسان بحمولته المعرفية يتداخل مع المكان كمحمول في إنشغاله واشتغاله اليومي؛ بل إن أبناء المكان الواحد قد يختلفون في نظرهم لنفس المكان وهو ما يدل على أن المكان من التجليات الهامة للشخصية أو كامتداد طبيعي لها.

فـ«المكان حين يغتصب، أو يسلب، يتحول إلى قضية»(١)، ويعني ذلك دوس كرامة الإنسان، وفصله عن جذوره وميراثه، وهو نفسه ما يقومه المغتصب والمستلب من هنا يبدو بشكل عام أن المكان ليس حدوداً وقوائم جغرافية فقط بل مسألة تثير الإحساس بالمواطنة، وإحساساً آخر بالزمن والمحلية حتى «لتحسبنه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه»(٢).

أما فيما يخص المكان على المستوى الإبداعي؛ فإنه يصبح ذا قيم جمالية وفكرية، بمعنى آخر وأوضح إنه مكان موظف وفق منظور ما وبذلك يدخل المكان حدود الافتراض والتخييل، منتقلاً من طبوغرافية واقعية إلى طبوغرافية تخيلية.

وإذا كان من البديهي أن نعتبر اللغة منطلقاً أولياً للعملية الإبداعية؛ اتضح لنا أن هناك مجموعة من الوسائط (اللغة كتركيب، الكتاب، الصفحة...) يتم التصرف فيها إبداعياً أيضاً، فتصبح بذلك أدوات فنية فما هي خصوصية المكان وتمييزاته ككيان حي ودينامي في اللغة والأدب؟ مع استحضار الشرط التاريخي والثقافي لامتدادات المكان.

- ١ -

المكان بين النمذجة اللغوية والأدبية:

أ. المكان في اللغة: الأدب في مادته الأولى لغة تطرح أمامنا مجموعة من الوسائط كي تعبر للآخر. وتتمثل هذه الوسائط في الخط والصفحة والكتاب... وكلها استمدت دلالتها هندسية من المكان ـ الأصل. غير أن تلك العناصر في الأدب، تشحن بالطاقة الفنية التي تطأ كل جوانب المادة الإبداعية، وتتحول بذلك تلك العناصر إلى أدوات يتصرف فيها المبدع.

ما نريد أن ننتهي له من هذا البسط الموجز هو الوقوف حول جوانب القطعة الإبداعية والتي يركز البعض عليها كبنية مغلقة حاضنة لامتداداتها الطبيعية ولهذا فحين يجسد المكان نفسه في اللغة عبر مواقع كلامية، نجد من يعتبر المكان خاضعاً للنص كمعجم وتركيب...

فإذا كان المكان يطرح نفسه كامتداد أو كسلسلة؛ فإن اللغة بما تتيحه من اطراد وتسلسل تمنح إمكانية الإمساك بالفضاء عبر لحظات من المتابعة، ضمن متواليات من المفردات والعبارات اللغوية.

واضح، أن اللغة تمتلك عدة وسائل، بواسطتها تعكس الأنساق المعرفية التي يشتغل الذهن البشري في حدودها... فالمكان ليس مقسماً أو مؤطراً وما يجعله قابلاً للإمساك هو مجموعة من البديهيات تؤطر بصرنا ونظرنا. وهذه البديهيات تكون عبارة عن عبارات موصوفة بسمات المكان هناك إذن مجموعة من المعلومات حول الفضاء ترمزها اللغة، ويكون المعجم هو الكفيل بتزويدنا بمعانٍ تشدنا للأصول المكان المادية.

ب. المكان في الأدب: يحظى المكان باعتباره أحد المكونات الأساسية لأي عمل إبداعي بأهمية قصوى، حيث يلجأ المبدع لهذا الوسيط ليس فقط كمساحة تقع فيها الأحداث وإنما كفضاء يخلو من حساسية ورمزية، وغالباً ما تشدنا القطعة الأدبية بأسماء أمكنة هو أصناف لها التي تحيل بقوة التاريخ والثقافة على معالم محددة الشيء الذي يحفز على التساؤل هل المبدع يتعامل

مع المكان كمكان واقعي أم مكان متخيل؟

فالإجابة قد تجسد الإشكال المنهجي في نوعية تقديم المكان (واقعي، رمزي، متخيل..).. وهذا ناتج عن اختلاف التصورات النظرية والمفاهيم الإجرائية.

كما أن النعوت الملحقة بالمكان، مرتبطة بتنوع الحقول المعرفية التي يستعمل فيها، بحيث أصبح المكان من المفاهيم البارزة في العلوم سواء الدقيقة أو الإنسانية ولهذا فصفة المكان في الأدب تخرج من دائرة البحث في حدود المكان أو المجال الطبيعي والجغرافي، إلى المجالات والفضاءات الشخصية والاجتماعية في علم النفس...

وحين نطرح هنا المكان في الأدب، قد يكون عبارة عن مجموع متعدد، تبعاً لتعدد مظاهر العمل الأدبي نفسه، فيتم بذلك التركيز على جانب معين من العمل الأدبي ومحور على ضوئه العمل الإبداعي في كليته.

المكان بهذا التحديد ليس إطاراً أو خشبة مستقلة بل إنه متداخل مع الإنسان كحمولة، فيغدو تقديم المكان وتصوير عناصره وحيثياته وتفاصيله، بمثابة تقديم للإنسان المنغرس فيه جسداً وقيماً. وطالما أن الأمكنة متعددة ومتنوعة، تبعاً لزوايا النظر؛ فإنها تشكل مدخلاً للتعرف إلى أنماط مختلفة من النماذج والتجارب البشرية، وقد أدى ذلك التبادل بين الصور الذهنية والمكانية إلى ذلك التداخل والتشابك بين الإنسان والمكان الذي يصعب معه فك أحدهما عن الآخر، فيكون بذلك المكان امتداداً طبيعياً للشخصية. كما أن نشاط الشخصية وتحولاتها لا يتم إلا بالمكان وليس في المكان فقط تماشياً مع ما سبق، فحين يقتحم المكان النص الأدبي، يطرح المكان تنظيماً وصياغة للعالم، ويكون أساس هذا التنظيم بنية مكانية.

- ٢ -

المكان باعتباره صورة للعالم:

المكان من صفته في العمل الفني أنه متناه، لكنه يحاكي موضوعاً في العالم الخارجي غير متناه الشيء الذي يستدعي تحويل ذلك الموضوع غير المتناهي إلى أنساق، وقد تكون الصفة البصرية من الخصائص الأصلية لهذه الأنساق.

المكان من صفته في العمل الفني أنه متناه، لكنه يحاكي موضوعاً في العالم الخارجي غير متناه الشيء الذي يستدعي تحويل ذلك الموضوع غير المتناهي إلى أنساق، وقد تكون الصفة البصرية من الخصائص الأصلية لهذه الأنساق

نظن هنا أن أي ممارسة إنسانية هي ممارسة متحيزة في المكان والزمن حتى يتم بذلك ضبط مجرى تلك الممارسة وعقلنة أحداثها؛ وجعلها تتجه أماماً. فالمكان حسب ميخائيل باختين لا ينفصل عن الزمن. ومن ثم وجب الحديث عما يدعى باصطلاح باختين بالكرونوطوب، أي الزمكان

لقد عالج الناقد والباحث يوري لوتمان في كتابه «بنية النص الفني»(٣) المكان في اللغة أولاً، لكن هذا الباحث حين ينطلق من هذه الفكرة، فإنه ينظر إليها من زاوية علاقتها بالثقافة ونحصر ذلك في السؤال: كيف تشتغل الثقافة الأبعاد المكانية للدلالة على أشياء أخرى؟

فاللغة انطلاقاً من علاقات مكانية تشكل نمذجة للثقافة فكلمة تمثل يمين، يسار، فوق، تحت، أعلى، أسفل.. كجهات مكلية تشحن من قبل المتكلم ومن المخاطب بدلالات نظم مختلفة. وعليه، فالثنائيات السالفة الذكر تتخذ دلالات جديدة من داخل النظم (الدينية، الأخلاقية، السياسية...) من هنا، قد يتم الحديث عن طبقة عليا وأخرى سفلى انطلاقاً من نمذجة اجتماعية وعن يمين ويسار من داخل نمذجة إيديولوجية معينة وعن كبير النفس وقصيرها من داخل نمذجة أخلاقية...

نخلص مع هذا الباحث، إلى أن تلك الكلمات تغدو مفاهيم تستعمل كلبنات في نماذج ثقافية فتكتسب هذه المفاهيم بذلك دلالات جديدة، بناء على ذلك، تصبح الأنظمة اللغوية عموماً تنتظم حوله صورة للعالم، وتكون هذه الصورة عبارة عن نسق فكري، يتعلق بنمط من الثقافات.

من هذا المنطلق فالفنان أو الكاتب يستعمل اللغة كنمذجة أولى محملاً بالتراث ثقافته (النمذجة الثانية) وبهذا يكتسي المكان أو يحمل في طياته قيماً تنتج التنظيم والصياغة ـ وقد يقدم النص الأدبي نسقاً متميزاً لتنظيم العالم.

- ٣ -

المكان في حلقة التوازي بين الذات والعالم:

أ. المكان والرؤيا للعالم: إن الذات تحمل حالات من العمق موازية تماماً لاتساع المكان. وإذا، كان العالم كبيراً ومتسعاً فالداخل يعكس ذلك عبر طبقات من الإحساس وهكذا فالتعامل مع أصناف الأمكنة، ولّد قيماً رمزية مرتبطة بمناظر تلك الأمكنة انطلاقاً من الغرفة إلى الخلاء. الشيء الذي يفرز تقاطبات وتعارضات، ليس فقط على مستوى مظاهر الشخصيات الداخلية تلك الأمكنة، فيبدو المكان امتداداً طبيعياً للشخصية.

وقد مثل هذا التوجه، في أحد جوانبه غاستون باشلار حينما قام في «جماليات المكان»(٤) في خلق تناظر وتقطيع في آن بين أشكال الأمكنة التي يعيش الإنسان فيها وبها. فالتعارض والتقطيع بين الأمكنة يصل جدلاً إلى تقابل الأمكنة بين قطبين: الداخل الخارج وهو ليس أساس نقاش أدبي فحسب، بل أساس جدال فلسفي ولعل هذا ما يجرأ حياناً المتحدث في الشيء وتفاصيله، إلى التساؤل عن ماهيته.

إن جدل الداخل والخارج يولد جدليات عدة تتخذ أشكالاً من المعيش والمحمول، ويمكن حصر ذلك في: جدل البيوت ـ الاتساع، جدل الصغير ـ الكبير، جدل المغلق ـ المفتوح...

وعليه، فحياة الإنسان الذي يعيش ضرورة، في توازٍ بين الذات والعالم، تخلقت منها لحمولة رمزية متعددة المناحي كما تتعدد مناحي المكان المحمول؛ فالبيت مكان ألفة وتأثيث سري لشخصية القاطنة. وبإمكان هذه الأخيرة انطلاقاً من ذلك، أن تبني صوراً وتصوراً للإنسان وللوطن انطلاقاً من داخل الذات (القلب، الأعضاء..). وإذا كان البيت يحمي من التفتت على حد تعبير باشلار؛ فإن الشخصية انطلاقاً من دواخلها تحمي تشكلات كبرى من التفتت في الفكر والإحساس كالوطن والإنسان... هكذا تتسع المكان الخارجي يقابله عمق المكان الداخلي، ويكون الكائن البشري بذلك مجسداً لنطقة للانفتاح مكان فريد وجديد على العالم.

ب ـ المكان والزمن: نظن هنا، أن أي ممارسة إنسانية هي ممارسة متحيزة في المكان والزمن حتى يتم بذلك ضبط مجرى لتلك الممارسة وعقلنة أحداثها، وجعلها تتجه أماماً. فالمكان حسب ميخائيل باختين لا ينفصل عن الزمن، ومن ثم توجب الحديث عما يدعى باصطلاح باختين بالكرونوطوب، أي الزمكان. ويعني هذا، من بين ما يعنيه، أن هناك تداخلاً بين العلاقات الزمكانية. فما هي مميزات هذا «الكل» الذي يقول به باختين في الأدب؟

لقد ظهر هذا المفهوم (الزمكان) في حقول علمية محضة (الرياضيات، الفيزياء..) لكن باختين يدرج هذا المفهوم في تاريخ الأدب، مكتسياً بذلك خصوصية أخرى في مجال آخر.

في إطار هذا الكل المدعو «زمكاناً»، يغدو الزمن وجهاً آخر للمكان. وبهذا التداخل تنكشف قرائن كل منهما في الآخر. فما هي مميزات الكرونوطوب في الأدب؟

ينطلق باختين في البحث عن مميزات الكرونوطوب في الأدب انطلاقاً من الرواية؛ فينظر إلى الكرونوطوب (الزمكان) في علاقته بالمحتوى، كاشفاً بذلك عن دلالة الكرونوطوب المتفرعة كالتالي:

- الكرونوطوب بمنظم مختلف الأحداث المتضمنة في الموضوع.
- تأطير الأشياء أو إعطاؤها الدلالة التصورية.

وعلى هذا الأساس، تتمايز أنواع الرواية. ففي هذا السياق، يعرض باختين الكرونوطوبات التالية:

- كرونوطوب اللقاء، وهو مرتبط بكرونوطوبات الطريق.
- كرونوطوب القصور والصالونات
- كرونوطوب العتبة.

لا شك أن هذه المعارف المقدمة تخدم استراتيجية في البحث عند باختين، من أولى أولوياتها أن هذا الباحث يصل الأدب بالمجتمع انطلاقاً من تصور معين للزمن. وقد يكون لكلام باختين أكثر من دلالة، ضمن النقاش والجدل الذي أثير حدة حول التاريخ؛ وبتدقيق عن الزمن التاريخي في الإبداع الأدبي.

خلاصة:

ونحن نضع هنا المكان كأداة عمل، وجدنا أنفسنا أمام تراكم معرفي يمنهجي يعرف بهذا المفهوم، ثم يمنهجه، وهو ما استدعى تصنيف ذلك التراكم إلى خانات معرفية وبالتالي الوعي بالطبيعة الإشكالية لهذا المفهوم الشيء الذي يقتضي الوعي المنهجي الملازم وهو ما دفعنا للبحث في التمييزات التي تشكل المكان ككيان حي وديناميي في اللغة والأدب والثقافة أيضاً. فكما يتحيز الإنسان في الزمن والمكان لممارسة وجوده؛ يتحيز المكان في كل وسائط النشاط الإنساني، متداخلاً في ذلك مع الجسد كحمولة رمزية يغدو معها المكان سراباً أو على الأقل شيئاً مركباً ومؤلفاً كالشخصية الإنسانية.

ولا شك وفق هذا التتبع والرصد، أن المتحدث عن المكان، يتحدث بطريقة ما، عن هوية المكان والإنسان الآتية من الجذور الثقافية التي ينتمي إليها المكان. وحدها هذه الجذور هي التي تنقله من بقعة جغرافية إلى مستوى الدلالات الرمزية والفكرية.. وبالتالي فالتحاور بين الإنسان والمكان، ينبني على أساس من التاريخ والثقافة والمجتمع.

هوامش:

(١)- مجلة «عيون المقالات» عدد ٧ سنة ١٩٩١، ص ٧. (٢)- ياسين النصير «الرواية والمكان» الموسوعة الصغيرة ٥٧. دار الحرية للطباعة والنشر ـ بغداد، ص ٥.

(٣)- la structure ـ Youri lotman du texte artistique Ed Gallimard. ١٩٧٨.

(٤)- غاستون باشلار «جماليات المكان» ترجمة غالب هلسا المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، سنة ١٩٨٧.

الأشكال الشعرية وأنظمتها الموسيقية

في كتاب نفح الطيب

د. قدور رحماني

إذا كان تراثنا الفكري والأدبي ـ منذ عهد بعيد ـ في حاجة إلى إعادة قراءة وتقييم، فقد أضحى اليوم ـ في عصر ضغوط العولمة وهيمنة الأنموذج الثقافي الواحد أكثر إلحاحاً من أي وقت مضى على دعوتنا إليه من أجل تفسيح درسه، وطرح الأسئلة العميقة حول جوانبه المتعددة ، واستكناه ما تخبئه تراكماته من فكر وإبداع وقيم وفهوم..

إن لنا تراثاً يستحق أن يقرأ ويستحق أن نجدد له أدوات البحث، وهو خليق أن ننبري له باستمرار ولما ينطوي تحته من خلق وإنشاء، وخليق أن يكون حقلاً خصيباً لتوليد الأفكار، وينبوعاً دائم التدفق والعطاء.. ثم إن هذا التراث لا يمكن أن يظل حيّاً نضراً، ولا يمكن أن يبقى مشرئباً نحو العالمية والتأثير الإ إذا ظل يفحص فحصاً موضوعياً جاداً مؤسساً على منهج علمي مفتوح على قابلية التحسين والتجديد والإضافة المجدية...

لقد كان تراث المقري (ت ١٠٤١هـ) متعدد الجوانب، حيث شمل الفكر والأدب والتاريخ، وهذا ما نستخلصه من خلال تصانيفه التي جاوزت ثلاثين تصنيفاً بين كتاب ضخم ورسالة قصيرة.. ولعل أهم هذه الكتب جميعاً كتاب نفح الطيب الذي يعد «وثيقة مضيئة في تاريخ إسبانيا الإسلامية وآدابها، ينفرد عن غيره من الكتب الأندلسية بكل ما له علاقة بالأندلس من لدن الفتح حتى سقوط آخر قلعة إسلامية في يد الإسبان عام ٨٩٧ هـ / ١٤٩٢م»(١)..

وما يعنيني من شأن النفح في هذا المقام شيئان اثنان: أولهما وجوه الأشكال الشعرية، وثانيهما الأنظمة الموسيقية التي بنيت عليها وجوه تلك الأشكال الشعرية الواردة في النفح..

- أولاً -
أهم الأشكال الشعرية:

لقد ضم نفح الطيب على شروحه شعراً متنوعاً بين الشكل الشعري العتيق الذي يضم القصائد والأراجيز والشكل المستحدث الذي يلتئم تحته ما يعرف بالموشحات والأزجال، فضلاً عن الدوبيت والمربعات والمخمسات والمسدسات والمسبعات..

١. الشكل الشعري العتيق: أعني بالشكل الشعري العتيق القصيدة والأرجوزة.. فلنتحدث عن النوع الأول ثم نتبعه بالحديث عن النوع الثاني من هذا الشكل التقليدي..

لقد جمع المقري في النفح مئات القصائد والمقطوعات وآلاف الأبيات من هذا اللون الذي يلتزم الطريقة المعهودة في نظم الشعر.

ولم يقتصر المقري على إيراد شعر الشعراء الأندلسيين، بل كان يورد بين الحين والحين نصوصاً شعرية لكبار شعراء المشرق من أمثال أبي تمام والمتنبي والمعري وابن الرومي وأبي فراس.. ولكن تركيزه كان شديداً على شعراء موطنه، وهذا أمر طبيعي لأن الكتاب وُضع أصلاً للحديث عن أهل الأندلس وأدبهم سيما العلامة لسان الدين بن الخطيب (ت ٧٧٦هـ) وما جال فيه من مختلف نواحي المعرفة والبيان.. ومن أهم ما يمكن رصده ـ خلال تلك الإيرادات والشواهد التي حفل بها النفح في هذا الباب ـ هو الولوع بشعر الشوق والحنين والمدائح فضلاً عن الشعر الذي يعنى بالطبيعة ووصف المجالس والعلاقات بين الأصدقاء، ويعنى بتاريخ المسلمين في الأندلس وما آلت إليه أمورهم من مختلف الوقائع. ونظموا موضوعات هذا اللون وأغراضه فإنه كان يحمل في منطوقه ومنسوجه كثيراً مما انطوت عليه نفس المقري من حس جمالي وعواطف دينية وإنسانية. ثم إن هذا النوع كان أكثر الأنواع دوراناً وحضوراً في كتابه المذكور، لكونه أصلاً أصيلاً في فن القول الشعري... وفي هذا السياق أشير إلى أن النفح كان يلتئم على نصوص شعرية خليقة

بالدرس والتأمل، ومع ذلك فإن هذه النماذج على كثرتها لم تمتدّ إليها يد الدارسين فيما أعلم. ومثال ذلك كافية ناهض بن محمد الأندلسي (ت ٦١٥هـ) الذي يقول في بعض منها: (٢)

أمرنة شجعتْ بعود أراك
قولي مولهة: علام بكاك
أجَفاك إلفك أم بليت بفرقة
أم لاح برق بالحمى فشجاك
لو كان حقاً ما ادعيت من الجوى
يوماً لما طرق الجفون كراك
أو كان روّعك الفراق إذاً لما
ضنّت بماء جفونها عيناك
ولما ألفت الروض يأرج عَرفه
وجعلت بين فروعه مغناك
ولما اتخذت من الغصون منصة
ولما بدت مخضوبة كفاك
ولما ارتديت الريش بُرداً معْلماً
ونظمت من قُزح سلوك طلاك
لو كنت مثلي ما أفقت من البكا
لا تحسبي شكواي من شكواك
إيه حمامة خبريني إنني
أبكي الحسين، وأنت ما أبكاك

وما يصدق على القصائد من قوة الحضور يصدق على الأراجيز التي شمل حضورها جميع أجزاء النفح وشملت قوافيها كل حروف المعجم بين التقييد حيناً والإطلاق بالضم والفتح والكسر أحياناً أخرى... وفي شأن الأراجيز نرى المقري يثبت في كتابه هذا شيئاً مما وضع هو نفسه من أراجيز يوافق خلالها على إجازة طائفة ممن سألوه الإجازة (٣)، أو يرد خلال بعضها الآخر على من أصابه بفضل أو مديح.. (٤).

إن الناظر فيما حفل به النفح من نماذج في هذا الباب، باب (القصيد والأرجوزة)، وأغلب ما جمع في هذا الشأن لشعراء الأندلسيين يستطيع أن يتلمس فيه سمات مذاهب الشعر المشرقي وسننها في التأليف والتركيب وفي إنشاء الصور والتشابيه والتحسينات اللفظية. كما يستطيع أن يتلمس من ناحية ثانية - في عدد غير قليل من تلك النماذج - معالم الشخصية الفنية الأندلسية الممتازة بخصائصها الأدبية الأصيلة.. ولكن هذا الأمر الأخير لا تتبين تجلياته - على نحو شديد الوضوح - إلا في فني التوشيح والزجل كما سنرى ذلك في مكانه المناسب. وفي هذا السياق يقول بعض الدارسين: «بقي الشعر في الأندلس مقلداً للشعر الكلاسيكي في المشرق ثم سبق الأندلس إلى نوع طريف من الشعر الشعبي هو الموشحات والأزجال»..(٥).

٢- الشكل الشعري المستحدث:

أ- الموشح: إن الموشح شكل شعري جديد طرأ على الشعر العربي التقليدي به وهو فن أندلسي صرف خالص له أشكال متعددة تفنن الوشاحون الأندلسيون في تنويعها، وأشهر ما في التوشيح ذلك الشكل الذي يصطلح عليه بالتام، وهو الذي ينبني غالباً على ستة أقفال وخمسة أغصان (أبيات) وإذا كان الموشح منطوياً على خمسة أقفال ومثلها من الأغصان دُعي باسم الأقرع. والاختلاف بين التام والأقرع هو أن الأول يبدأ بالأقفال، وأما الثاني فيبدأ بالأغصان (٦). والشكل الأول أكثر تداولاً وشيوعاً بين جمهرة الوشاحين، ومثاله قول ابن الخطيب (٧):

جادك الغيث إذا الغيث هما
يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلما
في الكرى أو خلسة المختلس

ففي هذا الموشح نرى هذا القفل يتكرر ست مرّات ثم يأتي بعده الغصن، وهو عبارة عن ستة أجزاء تشترك أجزاؤها الثلاثة الثانية في قافية أخرى، والغصن كما هو معروف يتكرر في الموشح التام خمس مرّات.. فبعد القفل المذكور يقول ابن الخطيب:

إذ يقود الدهر أشتات المنى
ينقل الخطو على ما يُرسم
زمراً بين فرادى وثَنا
مثلما يدعو الوفودَ الموسم
والحيا قد جلل الروض سنا
فثغور الزهر منه تبسم

فهذا الغصن نراه يتردد في الموشحة بوزنه وعدد أجزائه ولكن بقوافٍ أخرى، ثم يجيء - بعد هذا الغصن - القفل الثاني الذي يقول فيه ابن الخطيب:

وروى النعمان عن ماء السما
كيف يروي مالك عن أنس
فكساه الحسن ثوباً معْلماً
يزدهي عنه بأبهى ملبس

ثم يورد - بعد هذا القفل - غصناً يغير فيه القافية فيقول:

في ليالٍ كتمت سر الهوى
بالدجى لولا شموسُ الغرر
مال نجم الكأس فيه وهوى
مستقيم السير سعدَ الأثر
وطر ما فيه من عيب سوى
أنه مَر كلمح البصر

وتمضي الموشحة على هذا النحو وهذا النظام إلى غاية نهايتها...ويذكر المقري(٨) أن ابن الخطيب قد كتب هذا الموشح متأثراً فيه بموشح ابن سهل (ت٦٤٩ هـ) شاعر إشبيلية وسبتة ويقول في مستهله (٩):

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى
قلب صب حله عن مكنس
فهو في حَرّ وخفق مثلما
لعبت ريح الصبا بالقبس

وقد ضمن المقري كتابه نفح عشرات الموشحات لعدد غير قليل من الوشاحين مثل ابن زمرك (ت٧٩٥ هـ)(١٠)، وابن بقيّ (ت٥٤٠ هـ) (١١)، والشهاب العزازي (ت٧١٠ هـ) (١٢)، وهو مشرقي، وابن زهر (ت٥٩٥ هـ)(١٣) وسواهم، كما تحدث عن فن التوشيح وفن الزجل متوقفاً عند نشأتهما وتدرجهما وأنواعهما ولكنه في هذا الشأن كان ينقل ما سبكه ابن خلدون في مقدمته حول هذين الفنين (١٤)..

إن الناظر في شكل الموشحات وفي أنساقها التعبيرية وطرائق تعاملها مع اللغة يستخلص أن هذا اللون فن أندلسي خالص «استنبطه أهل الأندلس وسمّوه موشحاً لما فيه من الصنعة والتزيين»(١٥). ويرى بعضهم أن الرقّة التي انطبع بها فن التوشيح كانت سبباً مباشراً في كثرة دورانه وسرعة انتشاره (١٦)..

ويرجع ابن خلدون سبب ظهور فن التوشيح عند أهل الأندلس إلى ثلاثة أسباب أولها كثرة الشعر في قطرهم، وثانيها ذهابهم بعيداً في تهذيب مناحيه، وثالثها الإغراق العميق في تزيينه وتنميقه (١٧)..

ولقد ظل الموشح في بداية أمره فناً مسموعاً يتداول بين الناس عن طريق المشافهة ولم تكن للمؤلفين وقتذاك رغبة في تسجيل شيء منه في كتبهم، فهذا ابن بسام (ت٥٤٢ هـ) في ذخيرته لا يذكر شيئاً قليلاً أو كثيراً من هذا الفن المستحدث، وكذلك كان الأمر بالنسبة لكتاب التراجم كالفتح بن خاقان (ت٥٢٩ هـ) الذي لم يلتفت إليه البتة بالرغم من حديثه المستفيض عن كبار الوشاحين الأوائل من أمثال ابن اللبانة (ت٥٠٧ هـ)، وابن باجّه (ت٥٣٣ هـ) آخر فلاسفة الإسلام في الأندلس...

وإذا نحن أقبلنا على العقد لابن عبد ربه (ت٣٢٨ هـ)، أو على كتاب المعجب لعبد الواحد المراكشي (ت٦٤٥ هـ) لم نجد أي أثر لهذا الفن الجديد ولكننا نلج بعض المؤلفين في حدود القرن السادس وما بعده قد اهتموا أيما اهتمام بفن التوشيح وخصصوا له كتباً قائمة بذاتها، وتكفي الإشارة هاهنا إلى كتاب (مشاهير الموشحين في الأندلس) لعلي بن إبراهيم بن عيسى بن سعد الخير البلنسي (ت٥٢٥ هـ)، وإلى كتاب (جيش التوشيح) لابن الخطيب (١٨)..

إن المتأمل في هذا الفن وفي تضاعيف أشكاله كما وسعها كتاب النفح وغيره يخرج بنتيجة تفيد أن هذا اللون من الكتابة الإبداعية قرّب الشقة والمسافة بين النثر والشعر وأحدث خلخلة واسعة في بُنى الأعاريض والأوزان، بل إنه تمرد في بعض نماذجه على العروض العربي المألوف وأضعف العلاقات الإعرابية ودنّا كثيراً من الكلام الدارج واللهجة المحكية...

بالزجل لقد ظهر هذا الشكل غير بعيد عن شكل الموشح وهو منظومات باللهجة الأندلسية التي تفاعلت داخلها الكلمات العربية مع الألفاظ البربرية والإسبانية ولعل السبب المباشر في ظهور هذا الشكل يعود أساساً إلى حاجة شعبية وإلى رغبة الناس في التمتع على نطاق واسع بالغناء، ويضاف إلى كل ذلك تأثيرات الزخم الفني المتراكم داخل الأغاني الشعبية الأعجمية (١٩)، تلك الأغاني التي كان لها صداها وسحرها ولمساتها في نفوس الأندلسيين، وإذا كان فن الزجل شكلاً وجد فيه الغزل تربة خصبة للنماء، فإن الفنون الأخرى كالمدح والرثاء قد تهيكلت داخل هذا الشكل وأخذت حَظها منه، إلا أن الغزل كان أكثر حضوراً في هذا اللون المستحدث..وفي سياق الحديث عن فن الزجل نلاحظ أن المقري كانت له عناية بهذا النوع من الكتابة، حيث أشار في النفح إلى أحد عشر زجلاً، منه ما كان لابن الخطيب، ومنه ما كان لابن يحيى الرياحي (ت٧٣٥ هـ)، ومنه ما كان لمدغليّس (معاصر لابن قزمان) ..

وعلى الرغم من أن ابن قُزمان (ت٥٥٥ هـ) كان أشهر زجال في الأندلس إلا أن المقري لم يذكر له في كتابه المذكور إلا جزءاً يسيراً من زجل واحد، يقول صاحبه في مطلعه (٢٠):

وعريش قد قام على دكان
بحال رواقْ
وأسد قد ابتلع ثعبان
من غلظْ ساق

وربما يرجع تجاهل المقري لأزجال ابن قزمان إلى ما كان ينطوي عليه أكثرها من فحش وتجاوز، ومهما يكن من شيء فإن المقري كان يقتصد كثيراً في إيراد الأزجال مكتفياً في الغالب

بالإشارة إلى مطالعها، ولكننا نراه يكسر هذه القاعدة حينما يورد زجلاً كاملاً للرياحي، وكان يتألف من خمسة أدوار.. يقول صاحبه في مستهله (٢١):

بـــــالله أيـــــن نـصـيـب
مـــن لـــسْ لي فـيـه نـصـيبْ
محـــبـــوبـــاً مخـــالـــف
ومـــعـــــــو رقـــــيـــــب

وعلى الرغم من أن المقري لم يعتن بأزجال أبي بكر بن قزمان إلا أنه يعترف لهذا الزجال الكبير بالبراعة فيها، مشيراً إلى أن الزجل كان معروفاً قبل أبي بكر بن قزمان.. ولكن طريقة نسج الأزجال «لم تظهر حُلاها ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه... وهو إمام الزجالين على الإطلاق» (٢١). ولم يكن المقري يكتفي بذكر مجتزآت من تلك الأزجال بل كان يصدر أحياناً أحكاماً عليها.. وهو إذ يؤرخ لها ـ معتمداً على ما قاله ابن خلدون وابن سعيد ـ يبدي ملاحظاته حول هذه الطريقة في تصريف الكلام (٢٢).. وعلى الرغم من أن الموشح والزجل فنان أندلسيان إلا أن الحديث عن تاريخهما وقوانينهما قد صدر عن رجلين من المشرق العربي، فأما الأول فهو ابن سناء المُلك (ت ٦٠٨ هـ) الذي شرح قوانين فن التوشيح في كتاب له تحت عنوان (دار الطراز)، وأما الثاني فهو صفي الدين الحلي (ت ٧٥٠ هـ) الذي أتى بعد ابن سناء الملك المصري ووضع مصنفاً مهماً سماه (العاطل الحالي)، وفيه تحدث عن فن الزجل وأرخ له» (٢٣). كما كان لابن خلدون فصل مهم عن الموشحات والأزجال في مقدمته (٢٤)..

- ثانياً -
الأنظمة الموسيقية

١ـ نظام الشكل التقليدي: لقد أشرنا في صدر هذا البحث إلى أن نفح الطيب قد انطوى على ثروة شعرية تنوعت بين الشكل القديم والمتمثل في القصيدة والأرجوزة والشكل المستحدث ممثلاً بصفة خاصة في الموشح والزجل، فإذا لحن فحصنا نصوص الشكل الشعري القديم من حيث أنظمتها الموسيقية وجدناها قد اتخذت أكثر القوالب الوزنية استخداماً في التجارب الشعرية التقليدية وهي الطويل والكامل والرجز البسيط والخفيف والسريع والوافر والمتقارب، ولكن هذه الأطر العروضية قد وردت بنسب متفاوتة، فمنها ما كان كثير التردد وهي هنا كانت السيطرة للطويل والكامل ثم للبسيط والرجز والخفيف فالسريع فالمتقارب فالوافر.. ومنها ما كان قليل التردد وفي هذا الإطار يبرز الرمل والمنسرح والمجتث، ومنها ما كان نادر الورود، حيث لم يتردد ـ على امتداد أجزاء النفح كلها ـ إلا بضع مرات، وأعني بذلك المديد والهزج.. أما البحور الأخرى وهي المضارع والمقتضب والمتدارك فلم يلمع لها بارق في كل ما انطوى عليه نفح الطيب من نصوص شعرية.. أما مجزوءات البحور فقد تلونت بين مجزوء الكامل ومجزوء السريع ومجزوء المتقارب ومجزوء الرمل ومجزوء الوافر ومجزوء الخفيف، وفي هذا السياق نلاحظ أن مجزوء الكامل قد تكرر أكثر من مئة وعشرين مرة، ويليه مجزوء الرمل الذي فاق تردده ستين مرة، ثم مجزوء الخفيف الذي اقترب تردده من ثلاثين مرة، وبعده يأتي مجزوء الوافر بنحو خمس عشرة مرّة. أما مجزوء السريع فلم يكن حَظّه من الورود إلا مرتين، وأما مجزوء المتقارب فلم يرد إلا مرّة واحدة فقط، في حين كان حضور مخلع البسيط حضوراً قوياً، حيث تكرر في مدونة النفح الشعرية نحو مئة وثلاثين مرّة.. ومن المفيد أن أذكر في سياق هذا الدرس أن صاحب النفح كان ينوع من ذكر النماذج الشعرية التي تتشكل داخلها مختلف أضرب البحور وأعاريضها.. وبكلمات أخرى أقول إنه كان يورد من أول الطويل عدة نماذج ومن ثاني الطويل عدة نماذج ومن ثالث الطويل عدة نماذج أيضاً، وإذا أورد نماذج من أول الكامل أتبعها بذكر نماذج أخرى من مختلف الأضرب والأعاريض التي ينطوي عليها هذا البحر وهكذا.. وما ينسحب على هذين البحرين ينسحب على بقية الأبحر العروضية الأخرى..

وإذا كانت هذه الأطر الموسيقية مستوعبة في مدونة النفح ـ لجميع التقلبات الموسيقية ومختلف الصور العروضية التي تنطوي عليها تلك الأوزان، فإنها ـ وحالها هذه ـ قد شكلت مادة غزيرة للمشتغلين بعلم العروض الذين يجدون في هذا التراث المتراكم ما يمكنهم من معالجة مختلف الجوانب العلمية الدقيقة التي تتعلق بشتى المسائل الموصولة بعروض الشعر وأنظمته وتفريعاته المتشعبة وأضربه وأعاريضه وزحافاته وعلله... وإذا كان التراث الشعري الذي انطوى عليه النفح قد تضمن شتى الأنظمة الموسيقية واستوعب مختلف وجوهها النغمية فإنه من ناحية القوافي قد شمل تقوافيه جميع حروف المعجم.. أضف إلى ذلك أن هذا التراث الشعري ـ كما حواه النفح ـ قد شمل من جهة أخرى كل الأنواع التي تحوزها القافية وهي: المترادف والمتواتر والمتكاوس والمتدارك والمتراكب (٢٥)، فضلاً عن احتوائه على جميع التقلبات الصوتية للقوافي بين التقييد والإطلاق...

٢ـ نظام الموشح والزجل: إذا كانت الموشحات ـ بوجه خاص ـ بنظامها الجديد ورقتها ويسرها وتنويعاتها النغمية الجديدة علامة فارقة في الشعر العربي وثورة حقيقية على النظام الموسيقي الخليلي فإنها ـ وحالها هذه ـ تستوجب وقفة خاصة نتعرف خلالها ـ ولو جزئياً ـ أهم ما تميزه فن التوشيح من خصائص وتلوينات وأنظمة

موسيقية جديدة لا عهد للشعر العربي بها قبل ظهور الموشحات... وفي شأن فن التوشيح نشير إلى أن المقري قد جمع في النفح عشرات الموشحات(٢٦). ويشير ابن بسام إلى أن أكثر الموشحات قد ابتكرت لنفسها نظاماً موسيقياً غير مألوف وخرجت على موازين الشعر العربي، وفي هذا الشأن يقول: «وأوزان هذه الموشحات على غير أعاريض أشعار العرب»(٢٧). ولذلك لم يذكر شيئاً منها في كتابه الذخيرة وكذلك فعل صاحب العقد وصاحب المعجب كما سبقت الإشارة..

ولقد ألمحت سابقاً إلى العناصر التي يتكون منها الموشح على طريق الاختصار ـ وأحب أن أبسط الحديث ـ هاهنا ـ عن العناصر التي يبنى عليها الموشح حتى تنفرج لنا معرفة النظام الموسيقي الذي يسيره، وتنفتح لنا الجادة التي تقودنا إلى وضع أيدينا على مواطن تلك الألوان النغمية المتمخضة عن تلك العناصر والأجزاء التي يتأسس عليها هذا الفن...

يتألف الموشح من القفل ـ الغصن ـ الخرجة..

ـ القفل: هو ما يبتدئ به الموشح في الغالب، فإذا عدل الوشّاح عنه وبدأ بالغصن سمي الموشح بالأقرع..

ـ الغصن: هو الوحدة الثانية في الموشح إذا ابتدئ بالقفل. واجتماع القفل والغصن الذي يليه مباشرة يشكل ما يسمّى بالدور.

ـ الخرجة: هي ما يختتم به الموشح وهي نوعان معربة وعامية..

وهناك من الدارسين من يفصل أكثر في أجزاء الموشح فيجعلها سبعة أجزاء وهي: المطلع ـ السمط ـ البيت ـ الدور ـ القفل ـ الغصن ـ الخرجة(٢٨).. يقول إحسان عباس: «ويتكون الموشح النموذجي في العادة من ستة أقفال تحصر بينها خمسة أغصان ولكن الوشاح غير ملزم بذلك، إن شاء أن يزيد أو ينقص»(٢٩)..

والجدير بالملاحظة أن الموشح قد يسير في وزن واحد وقد يسير في وزنين اثنين، حيث يتأسس القفل على وزن ويتأسس الغصن على وزن مغاير له.. وقد تخرج الموشحة كثيراً عن الأوزان الخليلية المعروفة...

وحتى نتبين أمر القفل والغصن (البيت) والدور (قفل+غصن) نعرض هذا الجزء من موشحة ابن سهل (٣٠)...

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى
قلبَ صبّ حله عن مَكنس
فهو في حَرّ وخفق مثلما
لعبت ريح الصبا بالقبس

هذا قفل يتأسس كما هو شأن الموشحة كلها على بحر الرمل التام، والقفل كما نرى ـ هاهنا ـ يتألف من أربعة أشطر تتفق في الميزان الشعري وتختلف في التقفية. أضف إلى ذلك أن هذا القفل يتكرر شبيهه وزناً وقافية وعدد أجزاء ست مرات في هذه الموشحة لكونها من النوع الذي يصطلح عليه بالتام وهو الأشهر..

ويأتي بعد هذا القفل ما يعرف بالغصن (البيت)، وهو عبارة عن ستة أشطر ذات وزن واحد وقوافٍ مختلفة. ويجب أن يكون كل غصن من أغصان الموشحة متفقاً مع بقية الأغصان في الوزن وعدد الأجزاء، لا في القافية...

يقول ابن سهل بعد القفل السابق (٣١):

يا بدوراً أطلعت يوم النوى
غرراً تسلك في نهج الغررْ
ما لقلبي في الهوى ذنب سوى
منكمُ الحسن ومن عينيّ النظرْ
أجتني اللذات مكلومَ الجوى
والتذاذي من حبيبي بالفكرْ

ونحن نرى أن ما يشابه هذا الغصن يتكرر خمس مرات بوزنه وعدد أجزائه مع اختلاف في القافية واجتماع القفل والغصن يسمّى دوراً...

وقد يتألف القفل من جزأين فصاعداً إلى ثمانية أجزاء أو عشرة. ولنا في نفح الطيب شواهد كثيرة... ومثال الأجزاء الستة قول ابن زهر (٣٢):

ما للموله من سكر طليق يا لمسكران
من غير خمر ما للكئيب المشوق يندب الأوطان.

وأما الخرجة وهي القفل الختامي للموشح فقد اشترط بعضهم أن تكون عامية إلا إذا كانت في المدح.. وإذا وردت عجمية وجب أن يكون لفظها لاذعاً ويقدم لها بما يمهد لها على لسان أشياء مادية أو معنوية مثل (الحمام، الفتاة، الغرام) وما أشبه ذلك (٣٣)...

والخلاصة أن فن التوشيح كان ثورة حقيقية على النظام الموسيقي الخليلي الذي كان يؤطر القصيدة العربية التقليدية منذ القديم. ولقد كانت هذه الثورة على الوزن والقافية وعلى الشكل ولغة الكتابة أيضاً. وإذا كانت بعض الموشحات ـ كما حواها النفح ـ قد حافظت بطريقتها الخاصة على بعض خصائص الشعر التقليدي فإن الأزجال الأندلسية كانت فناً شعبياً بكل المقاييس، إذ ابتعد أصحابه في أغلبه عن اللغة النحوية المعربة وابتعدوا عن الجزالة وما والاها إلى الرقة واليسر، وذلك لصلة الزجل الوثيقة بالغناء.. ويذكر إحسان عباس أن هنالك من الباحثين مَن يعترض على أن يكون الزجل فناً شعبياً خالصاً لكونه يشكل مزيجاً من فنين: فن خاص قديم متداول

بين الشعراء والوشاحين وفن شعبي لا يستند إلى تراث مدون (٣٤)..

وهناك من يرى أن فني التوشيح والزجل قد أسسا ليسمعا قبل أي شيء آخر «لأنهما في كثير من الأحيان يعوض فيهما نقص الوزن بمد الحرف أو قصْره أو غنته» (٣٥).. ويتقاطع الزجل مع الموشح في نظامه الموسيقي بالرغم من أن الأول يكتب باللهجة المحكية.. ويتكون الزجل في العادة من قفل يتأسس على أربعة أشطار ويأتي بعد القفل الغصن الذي يتألف من ستة أشطار أو أكثر، تقفّى فيه الأشطار الأخيرة قلا الأولى، ثم يلي الغصن قفل من شطرين.. والظاهر من نصوص الأزجال تكرر الأقفال..

وهناك نوع من أنواع هذا الفن يشابه الموشح من حيث التقفية التي نراها حاضرة كحضورها في التوشيح.. ومثال ذلك قول الرياحي (٣٦):

بـالله أيـن نصـيبْ
من لسْ لي فيه نصيبْ
محبـوبا مخالف
ومعـــو رقـيبْ
حينْ نقصد مكانو
يقتم في المـقام
ويـبـخـل علـينا
بـــــردّ الـسلام
أدخـلـت يـا قـلبي
روحـك في زحام
سلامـتك عـندي
هي شـيء عجيبْ
وكفْ بالله يسلم
من هـو في لهـيبْ

فهذا الزجل يشابه في نظامه الموسيقي (القوافي والتكرارات) نظام الموشح...

وإذا كان فن الزجل يعتمد على اللغة الشعبية أداة لا الفصاح فهذا يعني بالضرورة أن لا علاقة تربطه في نظامه الموسيقي الوزني بالشعر العربي إذا استثنينا جانب القافية التي تعد قاسماً مشتركاً بين الشعر الشعبي والشعر الفصيح، خصيصة يلتقي فيها نظام الشعر في اللغة العربية بغيرها من اللغات ...

ويشير بعض الذين أرخوا لفن الزجل أن أحد الذين درسوا زجل ابن قزمان يعتقد أن الزجل يقوم على أوزان إسبانية.. ثم إن سقوط الحركات الإعرابية من الزجل يخرجه تماماً من دائرة التفعيلة التي تقوم على الحركة والسكون وهكذا كان الزجل يقوم أساساً على النبر (accent) كمنطلق لنظامه الموسيقي وليس على قاعدة الحركة والسكون (٣٧).. وإذا نحن فحصنا تلك الأجزاء الزجلية التي أوردها المقري وجدناها تضرب صفحاً على أوزان الخليل، وبالرغم من ذلك نلقى من الباحثين من يقول: «إن الزجل يتبع الأوزان الخليلية ... مع تعديل كبير في الأوتاد والأسباب، وذلك أن إنشاد الزجل أو التغني به يساعد صاحبه على تقويم الوزن بالإشباع والاختلاس بحيث يستقيم الوزن سماعاً» (٣٨)...

الإحـالات:

(١)- المقري، نفح الطيب، مقدمة التحقيق، ج١، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ/١٩٩٥، ص (و). (٢)- نفسه، ج٧، ص٦٥. (٣)- نفسه، ج٣، ص ص ١٧٧، ١٨٤. (٤)- نفسه، ج١، ص٧٠. (٥)- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج٣، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٥، ١٣٧٧هـ/١٩٦٩م، ص١٩١. (٦)- بطرس البستاني، أدباء العرب (في الأندلس وعصر الانبعاث)، دار الجيل، بيروت (دت)، ص١٥٨. (٧)- المقري، نفح الطيب، ج٣، ص٢٣٧. (٨)- نفسه، ج٩، ص٢٣٧. (٩)- نفسه، ص٢٨٦. (١٠)- نفسه، ج١٠، من ص٩٧ إلى ص١٢٠. (١١)- نفسه، ج٩، ص٣١٨. (١٢)- نفسه، ص٣١٢. (١٣)- نفسه، ج٣، ص١٩. (١٤)- نفسه، ج٩، من ص٢٣٠ إلى ص٢٤١. (١٥)- البستاني، أدباء العرب، ج٣، ص١٥٨. (١٦)- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج٣، ص١٩٩. (١٧)- ابن خلدون، المقدمة، دار الجيل، بيروت، (دت) ص٦٤٦. (١٨)- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، دار الثقافة، بيروت، ط٦، ١٩٨١، ص٢١٧ وما بعدها. (١٩)- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها. (٢٠)- المقري، نفح الطيب، ج٩، ص٢٤١. (٢١)- نفسه، الصفحة ذاتها. (٢٢)- نفسه، ص ص ٢٤٢-٢٤٣. (٢٣)- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص ص ٢١٩ـ ٢٥٢. (٢٤)- ابن خلدون، المقدمة، ص٦٤٦. (٢٥)- للتوسع أكثر في شأن معرفة هذه الأنواع انظر السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، تح: نعيم زرزور، ط٢، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م، ص٥٧٠ وما بعدها. (٢٦)- المقري، نفح الطيب، ج٢، ص٣٩٢، ج٣، ص٣٠٣، ج٦، ص٣٠٥، ج٩، ص٢٣٨، ج١٠، ص١٠٥. (٢٧)- ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج١، طلجنة التأليف، القاهرة، دت، ص٢. (٢٨)- مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي (موضوعاته وفنونه) دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٣، ص٣٧٥. (٢٩)- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص٢٣٥. (٣٠)- المقري، نفح الطيب، ج٩، ص٢٨٦. (٣١)- المصدر نفسه، الصفحة ذاتها. (٣٢)- نفسه، ص ص ٢٣٤، ٢٣٥. (٣٣)- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص ص ٢٣٢، ٢٣٣. (٣٤)- نفسه، ص ص ٢٦، ٢٦١. (٣٥)- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج٣، ص١٩٦. (٣٦)- المقري، نفح الطيب، ج٢، ص٢٣. (٣٧)- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص٢٥٥. (٣٨)- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩، (مادة زجل).

مدينة القدس

في ذاكرة الرحالة والمؤرخين

أحمد أبو زيد

تمثل مدينة القدس، زهرة المدائن، بهيبتها وجلالها تاريخاً حافلاً بكل دلائل البطولة والصمود، رغم كل الموجات البشرية التي تعاقبت في حكمها، منذ أسسها اليبوسيون العرب قبل ثلاثة آلاف سنة، وحتى جثم عليها الاحتلال اليهودي في العصر الحديث. والذي يقرأ تاريخ القدس يجد أصالة الوجود العربي والإسلامي في هذه المدينة المقدسة منذ نشأتها، ويكفي القدس أنها مهد الرسل والأنبياء، ومبعث كلمة الله عيسى عليه السلام، ومسرى النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وأولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين.

فبيت المقدس بناه الأنبياء، وسكنوه، وليس فيه موضع شبر إلا وصلى فيه نبي، أو قام فيه ملك، وتاريخ الإنسانية لا يعي في ذاكرته الحية مدينة التقت فيها الديانات السماوية الثلاث: اليهودية والمسيحية والإسلام، كما التقت في مدينة القدس ولم يع التاريخ أيضاً مدينة تعانقت في فضائها المعابد والكنائس والمساجد كما تعانقت في سماء القدس، ولم يشهد التاريخ - بكل جوارحه - نمو فضيلة التسامح الديني كما شهدها نمو وتترعرع إبان الحكم الإسلامي خلال ثلاثة عشر قرناً في القدس، منذ «العهدة العمرية».

ولقد عبر الرحالة والمؤرخون الذين زاروا القدس في فترات زمنية مختلفة عن

عبق التاريخ الإسلامي في هذه المدينة، والوجود العربي والإسلامي المتواصل بها، والذي تؤكده الآثار والمقدسات الإسلامية التي وصفوها وصفاً دقيقاً في رحلاتهم، وعلى رأس هؤلاء الرحالة ابن بطوطة وابن حوقل والمقدسي والشريف الإدريسي وناصر الدين خسرو والقزويني، وغيرهم من الرحالة والمؤرخين الذين حرصوا على زيارة هذه المدينة المقدسة وتسجيل مشاهداتهم في رحلاتهم التي يزخر بها التراث العربي والإسلامي.

رحالة غربيون في القدس

كما كانت فلسطين والقدس محط أنظار الرحالة والفنانين الغربيين عبر العصور، وخاصة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وذلك للوقوف على ما بها من آثار وعمارة ومعالم دينية، الى جانب مواطن الأحداث التي تضمها تلك البلاد المقدسة، فقد زارها مئات الرحالة والأدباء وكتبوا عنها، فأخذت حيزاً كبيراً من رحلاتهم وأشعارهم، حتى إنه من العسير حصر جميع من ارتادوها من الرحالة والفنانين والأدباء.

ففي القرن التاسع عشر وحده كانت القدس محج المصورين العالميين فكان يتجول في أنحائها نحو ٣٠٠ مصور أجنبي، وطبعوا خلال تلك الفترة عشرات الآلاف من الصور عنها وعن الأردن ومصر.

مصدر إلهام للمبدعين والفنانين

ولاشك أن مدينة القدس تشكل في تاريخها ومكانتها المقدسة والأحداث التي مرت عليها ومعالمها منذ فجر تاريخها مصدر إلهام للمبدعين والفنانين في الشرق والغرب، وخصوصاً الفنانين التشكيليين الذين أفادوا من ألوانها وعمارتها وفنونها كمفردات وموضوعات للوحاتهم، مثل الرحالة والرسام البريطاني «ديفيد روبرتس»، رسم بالألوان المائية الكنائس

والأديرة والمساجد الأقصى وقبة الصخرة ومسجد عمر بالقدس والمغطس والبحر الميت، وقبر سيدنا يوسف، وكنيسة القيامة بالقدس، ونبع العذراء بالناصرة، وغير ذلك من الأماكن الأثرية والمواقع السياحية المرتبطة بسير الأنبياء وسجل خلال ذلك البيئة المحيطة في فصولها المختلفة والأشجار المحيطة بها ووسائل النقل آنذاك، وأزياء أبناء المنطقة، وملامح معاشهم اليومي.

والرسام البريطاني «وليام بارتليت»، وهو من رواد التصوير الاستشراقي الذين اهتموا بالقدس، وخلال رحلاته الى الشرق أنجز أكثر من ألف رسم احتواها ما يربو على اثني عشر كتاباً وكان ماهراً في الرسم والتصوير، ومبدعاً في الكتابة والتأليف.

وكانت فلسطين هي محط مستطلعين لشغفهم بالشخصيات والمواقع التي وردت في الكتاب المقدس، ولم يفته أي تفصيل ديني أو دنيوي أو مظهر من مظاهر الحياة المعاصرة أو من تاريخ هذه الأرض المقدسة إلا وسجله في رسومه وتعليقاته عليها، والتي جاءت في صورة بيانية جميلة.

الفوتوغرافي عام ١٨٣٩م، كانت الديار المقدسة من أوائل المواقع في العالم التي تم تصويرها فوتوغرافياً فالقدس بمبانيها الدينية المقدسة كانت ومازالت تشكل أفضل المواقع للتصوير الفوتوغرافي.

ولقد عاش في القدس بعض المصورين الأجانب مثل «جيمس جراهام»، والتقطوا العديد من الصور وكذلك زار القدس القس «ألبرت أغسطس إسحاق» عام ١٨٥٠م، وبمساعدة جراهام قام بالتقاط عدد من الصور، ونشر الكثير من الكتب التي زينها بلوحات مبنية على صور مقدسية.

المقدسي يصف القدس

وعندما نقف على طرف من وصف القدس ومساجدها وآثارها في ذاكرة الرحالة والمؤرخين المسلمين، نجد أول هؤلاء الرحالة هو «شمس الدين المقدسي»؛ «بيت المقدس ليس في مدائن الكوَر أكبر منها، الا شديد البرد ليس بها حر، وقل ما يقع بها ثلج، بنيانه حجر لا ترى أحسن منه، ولا أتقن من بنائها، ولا أعف من أهلها ولا أطيب من العيش بها، ولا أنظف

من أسواقها، ولا أكبر من مسجدها، ولا أكثر من مشاهدها عند بها خطير وفيها كل حاذق وطبيب، وإليها قلب كل لبيب، ولا تخلو كل يوم من غريب».

ثم يقول المقدسي: «كنت يوماً في مجلس القاضي المختار أبي يحيى بن بهرام بالبصرة فجرى ذكر مصر، إلى أن سئلت: أي بلد أجل؟ قلت: بلدنا. قيل: فأيها أطيب؟ قلت: بلدنا. قيل: فأيها أفضل؟ قلت: بلدنا. قيل: فأيها أحسن؟ قلت: بلدنا. قيل: فأيها أكثر خيرات؟ قلت: بلدنا. قيل: فأيها أكبر؟ قلت: بلدنا.

فتعجب أهل المجلس من ذلك وقيل: أنت رجل محصل، وقد ادعيت ما لا يقبل منك، وما مثلك إلا كصاحب الناقة مع الحجاج! قلت: أما قولي أجلُّ: فلأنها بلدة جمعت الدنيا والآخرة: فمن كان من أبناء الدنيا وأراد الآخرة وجد سوقها، ومن كان من أبناء الآخرة فدعته نفسه إلى نعمة الدنيا وجدها.

وأما طيب الهواء فإنه لا سم لبردها ولا أذى لحرها، وأما الحسن فلا ترى أحسن من بنيانها ولا أنظف منها ولا أنزه من مسجدها.

وأما كثرة الخيرات فقد جمع الله تعالى فيها فواكه الأغوار والسهل والجبال والأشياء المتضادة كالأترج واللوز الرطب والجوز والتين والموز، وأما الفضل فلأنها عرصة القيامة ومنها المحشر وإليها المنشر وإنما فضلت مكة والمدينة بالكعبة والنبي - صلى الله عليه وسلم - ويوم القيامة تزفان إليها فتحوي الفضل كله، وأما الكبر فالخلائق كلهم يحشرون إليها فأيّ أرض أوسع منها، فاستحسنوا ذلك وأقروا به».

مدينة جليلة

وأما الشريف الإدريسي فقد زار القدس أثناء الاحتلال الصليبي لها وكتب عنها يقول: «بيت المقدس مدينة جليلة قديمة البناء وكانت تسمى إيلياء، وهي على جبل يصعد إليها من كل جانب، وهي في ذاتها طويلة وطولها من المغرب إلى المشرق وفي طرفها الغربي باب المحراب، وهذا الباب عليه قبة داوود عليه السلام، وفي طرفها الشرقي باب يسمى باب الرحمة وهو مغلق لا يفتح إلا من عيد الزيتون لمثله، ولها من جهة الجنوب باب يسمى باب صهيون ومن جهة الشمال باب عمود الغراب».

ثم يقول: «وإذا دخل الداخل من باب المحراب يسير نحو المشرق في زقاق يشارع إلى الكنيسة العظمى المعروفة بكنيسة القيامة، وهي الكنيسة المحجوج إليها من جميع بلاد الروم التي في مشارق الأرض ومغاربها، وإذا خرجت من هذه الكنيسة العظمى ووقصدت شرقاً لقيت بيت المقدس الذي بناه سليمان بن داوود، وكان مسجداً محجوجاً إليه في أيام دولة اليهود، ثم انتزع من أيديهم وأخرجوا عنه إلى مدة الإسلام، فكان معظماً في مدة ملك المسلمين وهو المسجد المعظم المسمى بالأقصى وليس في الأرض كلها مسجد على قدره إلا المسجد الجامع الذي بقرطبة من بلاد الأندلس وصحن المسجد الأقصى في تربيع طوله مئتا باع في عرض مئة وثمانين باعاً، نصفه مما يلي المحراب مسقف بصخر على عمد كثيرة صفوفاً، والنصف الثاني صحن لا سقف له، وفي وسط الجامع قبة عظيمة تعرف بقبة الصخرة المسماة بالواقعة وهو حجر مربع كالدرقة في وسط القبة رأسها الواحد مرتفع عن الأرض مقدار نصف قامة أو أشفّ من ذلك، ورأسها الثاني لاصق بالأرض، وطول هذه الصخرة مقارب لعرضها تكون بضعة عشر ذراعاً في مثلها، ولهذه القبة أربعة أبواب، والباب الغربي منها يقابله مذبح، كان بنو إسرائيل يقربون عليه القرابين. وبالقرب من الباب الشرقي من هذه الأبواب لقبة المسماة بقمص لقمس وهي لطيفة القدر والقبلي منها يقابله المسقف الذي كان مصلى المسلمين فلما احتلها الروم (الصليبيون)، وبقي بأيديهم إلى وقت تأليفنا لهذا الكتاب - صيّروا هذا المسقف من المسجد بيوتاً يسكنها الجند المعروفون «بالداوية»، ومعناه خدام بيت الله.

وتخرج من هذا المسجد شرقاً تصل إلى باب الرحمة.. وبالقرب من هذا الباب باب آخر مفتوح يعرف بباب الأسباط عليه

الدخول والخروج. وإذا خرجت من باب الأسباط في حدود مقدار رمية سهم فتجد كنيسة كبيرة حسنة جداً على اسم السيدة مريم ويعرف المكان بالجسمانية، وهناك قبرها بصدر جبل الزيتون وبينه وبين الأسباط نحو ميل، وفي طريق الصعود إلى هذا الجبل كنيسة أخرى حسنة معظمة وفيها رجال ونساء محبوسون يبتغون بذلك أجر الله سبحانه».

ابن بطوطة والقدس

وأما الرحالة الأندلسي ابن بطوطة فقد خرج إلى الحج، فانطلق يجوب العالم، ومكث في ترحاله أكثر من عشرين سنة، وكان لابد أن يدخل بيت المقدس، ويزور مساجده ومعالمها وكانت له فيها هذه الذكريات التي سجلها في رحلاته، حيث يقول: «سافرت من الخليل إلى القدس فزرت في طريقي إليه تربة يونس -عليه السلام- وعليها بَنية كبيرة ومسجد، وزرتُ أيضاً بيت لحم، موضع ميلاد عيسى - عليه السلام- وبه أثر جذع النخلة، وعليه عمارة كثيرة والنصارى يعظمونه أشد التعظيم، ويضيّفون من نزل به.

ثم وصلنا إلى بيت المقدس -شرفه الله- ثالث المسجدين الشريفين في رتبة الفضل، ومصعد رسول الله -صلى الله عليه وسلم- ومعرجه إلى السماء وهو من المساجد العجيبة الرائقة الفائقة الحسن، يقال: إنه ليس على وجه الأرض مسجد أكبر منه، وإن طوله من الشرق إلى الغرب سبعمئة واثنان وخمسون ذراعاً بالذراع المالكية، وعرضه من القبلة إلى الجوف أربعمئة ذراع وخمس وثلاثون ذراعاً، وله أبواب كثيرة في جهاته الثلاث، وأما الجهة القبلية منه فلا أعلم بها إلا باباً واحداً، وهو الذي يدخل منه الإمام، والمسجد كله فضاء غير مسقوف، وفي النهاية من إحكام العمل وإتقان الصنعة، مموه بالذهب والأصبغة الرائقة، وفي المسجد مواضع سواه مسقوفة.

أما قبة الصخرة فهي من أعجب المباني وأتقنها وأغربها شكلاً، قد توافر حظها من المحاسن وأخذت من كل بديعة بطرف، وهي قائمة على نشز في وسط المسجد، يصعد إليها في درج رخام، ولها أربعة أبواب، والدائر بها مفروش بالرخام أيضاً محكم الصنعة، وكذلك داخلها وفي ظاهرها وباطنها من أنواع التزويق، ورائق الصنعة ما يعجز الواصف وأكثر ذلك مغشى بالذهب، فهي تتلألأ نوراً، وتلمع لمعان البرق، يحار بصر متأمليها في محاسنها، ويقْصر لسان رائيها عن تمثيلها.

وفي وسط القبة الصخرة الكريمة التي جاء ذكرها في الآثار، فإن النبي - صلى الله عليه وسلم- عرج منها إلى السماء وهي صخرة صماء، ارتفاعها نحو قامة، وتحتها مغارة في مقدار بيت صغير، ارتفاعها نحو قامة أيضاً، ينزل إليها على درج، وهنالك شكل محراب».

ويصف ابن بطوطة بعض مشاهده في القدس الشريفة فيقول: «منها بعدوة الوادي المعروف بوادي جهنم في شرقي البلد وعلى تل مرتفع هنالك بنية يقال إنها مصعد عيسى -عليه السلام- إلى السماء، وفي بطن الوادي المذكور كنيسة يعظمها النصارى، ويقولون إن قبر مريم - عليها السلام- بها، وهناك أيضاً كنيسة أخرى معظمة يحجها النصارى، ويعتقدون أن قبر عيسى -عليه السلام- بها، وعلى كل من يحجها فرض ضريبة معلومة للمسلمين، وهنالك موضع مهد عيسى -عليه السلام- يُتبرك به.

ابن حوقل والقدس

وأما أبو القاسم بن حوقل البغدادي فهو رحالة جغرافي، كان تاجراً، ورحل إلى بغداد، ودخل المغرب وصقلية، وطاف ببلاد الأندلس وغيرها، وقد بدأ رحلته في شهر رمضان سنة ٣٣١هـ وكانت فلسطين إحدى محطاتها وقال في وصفها: «فلسطين

أزكى بلدان الشام بروعاً ومدينتها العظمى الرمْلَة وبيت المقدس تليها في الكبر وهي مدينة مرتفعة على جبال يصعد إليها من كل مكان يقصدها لقاصدين من فلسطين».

ويصف المسجد الأقصى فيقول: «بيت المقدس هو مسجد ليس في الإسلام مسجد أكبر منه، وله بناء في قبلته مسقف في زاوية من غربيه والمسجد يمتهن التسقيف على نصفه فرضاً لمسجد والباقي من المسجد خال لا بناء فيه، إلا موضعَ الصخرة فإن هناك حجراً مرتفعاً كالدكة، عظيماً كبيراً غير مستو، وعلى الصخرة قبة عالية مستديرة الرأس، قد غُشِّيَت بالرصاص الغليظ السمك، وارتفاع هذه الصخرة من الأرض - التي تعرف بصخرة موسى تحت هذه القبة - إلى صدر القائم، وطولها وعرضها متقارب، وعليها حصار حائط ملوح ويكون نصف قامة.

وليس ببيت المقدس ماء جار سوى عيون لا تتسع للزروع، وعليها شجيرات، وهي من أخصب بلاد فلسطين على مر الأوقات، وفي سورها موضع يعرف بمحراب داوود النبي - عليه السلام - وهو بنية مرتفعة، ارتفاعها نحو خمسين ذراعاً من حجارة، وعرضها نحو ثلاثين ذراعاً بالحزر، وبأعلاه بناء كالحُجرة، وهو المحراب الذي ذكره الله تعالى بقوله: (وهل أتاك نبأ الخصم إذ تسوّروا المحراب). وإذا واصلت إلى بيت المقدس من الرملة فهو أول ما يلقاك، وبمسجدها العامة الأنبياء آثار ومحاريب معروفة. ولبيت المقدس - بناحية الجنوب منه على ستة أميال - قرية تعرف ببيت لحم، وبها مولد عيسى عليه السلام.

وبفلسطين نحو عشرين منبراً (أي عشرين مسجداً جامعاً) على صغر موقعها .. وهي من أخصب البلاد، وإليها أشار الله - تعالى اسمه - بقوله في البركة: «سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله ..».

زارها مئات الرحالة والمؤرخين والأدباء وكتبوا عن آثارها وعمارتها حتى أخذت حيزاً كبيراً من رحلاتهم

في القرن التاسع عشر كانت القدس محج المصورين العالميين وكان يتجول في أنحائها نحو ٣٠٠ مصور أجنبي

عبر الرحالة عن عبق التاريخ الإسلامي في مدينة الأنبياء والوجود العربي والإسلامي المتواصل بها والذي تؤكده الآثار والمقدسات الإسلامية

ساحة القيامة والحشر

ويأتي رحالة آخر هو ناصر خسرو، الذي أقبل من بلاد فارس زائراً القدس، فأخذت روعتها بقلبه، ووصفها بقوله: «هي مدينة مشيَّدة على قمة الجبل ليس بها ماء غير الأمطار، وهي مدينة كبيرة كان بها في ذلك الوقت عشرون ألف رجل، وبها أسواق جميلة وأبنية عالية، وكل أرضها مبلطة بالحجارة وقد سوّوا الجهات الجبلية والمرتفعات وجعلوها مسطحة، بحيث تُغسل الأرض كلها وتنظَّف حين تنزل الأمطار».

وفي المدينة صنّاع كثيرون، لكل جماعة منهم سوق خاصة والجامع شرقي المدينة وسورُه هو سورها الشرقي وبعد الجامع سهل كبير مستوٍ سمي بالساهرة» يقال إنه سيكون ساحة القيامة والحشر، ولهذا يحضر إليه خلق كثيرون من أطراف العالم ويقيمون به حتى يموتوا، فإذا جاء وعد الله كانوا بأرض الميعاد.. وعلى حافة هذا السهل قرافة عظيمة ومقابر كثيرة من الصالحين، يصلي بها الناس ويرفعون بالدعاء أيديهم فيقضي الله حاجاتهم، وبين الجامع وسهل الساهرة وادٍ عظيم الانخفاض كأنه خندق، وبه أبنية كثيرة على نسق أبنية الأقدمين.

وادي جهنم

ثم يقول ناصر خسرو: ورأيتُ قبة من الحجر المنحوت مقامة على بيت لم أرَ أعجب منها حتى إن الناظر إليها ليسأل نفسه كيف رُفعت في مكانها؟ ويقول العامة إنها بيت فرعون، واسم هذا الوادي «وادي جهنم»، وقد سألت ممن أطلق هذا اللقب عليه فقيل: إن عمر - رضي الله عنه - أنزل جيشه أيام خلافته في سهل الساهرة هذا، فلما رأى الوادي قال: هذا وادي جهنم، ويقول العوامّ: إن من يذهب إلى نهايته يسمع صياح أهل جهنم، فإن الصدى يرتفع من هناك، وقد ذهبت فلم أسمع شيئاً.

وفي البلدة مستشفى عظيم عليه أوقاف طائلة، ويصرف لمرضاه العديدين العلاج والدواء، وبه أطباء يأخذون مرتباتهم من الوقف. وهذا المستشفى ومسجد الجمعة يقعان على حافة وادي جهنم.

والحوائط داخل المسجد ذات ارتفاع مستور، وقد بُني المسجد في هذا المكان لوجود «الصخرة» به، وهي الصخرة التي أمر الله - عز وجل - موسى - عليه السلام - أن يتخذها قبلة فلما قُضي هذا الأمر اتخذها موسى قبلة له، لم يعمَّر كثيراً بل عجّلت به المنية، حتى إذا كانت أيام سليمان - عليه السلام - وكانت الصخرة قبلة بنى مسجداً حولها بحيث أصبحت في وسطه، وظلت الصخرة قبلة حتى عهد نبينا المصطفى - عليه الصلاة والسلام - فكان المصلون يولون وجوههم شطرها، إلى أن أمرهم الله تعالى أن يولوا وجوههم شطر الكعبة..

وأرض المسجد مغطاة بحجارة موثوقة إلى بعضها بالرصاص، والمسجد شرقي المدينة والسوق، فإذا دخله السائر من السوق فإنه يتجه شرقاً فيرى رواقاً عظيماً جميلاً ارتفاعه ثلاثون ذراعاً وعرضه عشرون، وللرواق جناحان، وواجهتاهما وإيوانه منقوشة كلها بالفسيفساء المثبتة بالجص على الصورة التي يريدونها، وهي من الدقة بحيث تبهر النظر.

وطول المسجد من الشمال إلى الجنوب، وهو ساحة مربعة إذا قطعت المقصورة منه. والقبلة في الجنوب، وعلى الجانب الشمالي بابان آخران متجاوران، عرض كل منهما سبعة أذرع، وارتفاعه اثنتا عشرة ذراعاً، ويسميان «باب الأسباط».

فإذا اجتازه السائر، وذهب مع عرض المسجد - الذي هو جهة المشرق - يجد رواقاً عظيماً كبيراً به ثلاثة أبواب متجاورة، في حجم «باب الأسباط»، وكلها مزينة بزخارف من الحديد والنحاس، قَلَّ ما هو أجمل منها تسمى «باب الأبواب» لأن للمواضع الأخرى بابين وله ثلاثة.

وبين هذين الرواقين الواقعين على الجانب الشمالي، في الرواق ذي الطيقان المحملة على أعمدة رخام قبة رفعت على دعائم مزينة بالقناديل والمسارج تسمى قبة يعقوب - عليه السلام - لأنه كان يصلي هناك. وفي عرض المسجد رواق في حائطه باب خارجه صومعتان للصوفية. وهناك مصليات ومحاريب جميلة يقيم بها جماعة منهم، ويصلون ولا يذهبون للجامع إلا يوم الجمعة؛ لأنهم لا يسمعون التكبير حيث يقيمون. وعند الركن الشمالي للمسجد رواق جميل وقبة جميلة لطيفة مكتوب عليها: «هذا محراب زكريا النبي - عليه السلام»، ويقال إنه كان يصلي هناك دائماً.

مدينة الأنبياء

وممن رحلوا إلى القدس «زكريا بن محمد القزويني»، والذي كتب عنها يقول: «هي المدينة المشهورة التي كانت محلَّ الأنبياء وقبلة الشرائع ومهبط الوحي، فعن أُبيّ بن كعب: إن الله - تعالى - أوحى إلى داوود: ابْنِ لي بيتاً. فقال: يا ربِّ، أين؟ قال: حيث ترى المَلِك شاهراً سيفَه، فرأى داوود مَلَكاً على الصخرة بيده سيف فبنى هناك وأكمل سليمان البناء، ولما فرغ من بنائه أوحى الله - تعالى - إليه: سلْني أُعْطِكَ، فقال: يا ربِّ، أسألك أن تغفر لي ذنبي! فقال: لك ذلك، قال: وأسألك أن تغفر لمن جاء هذا البيت يريد الصلاة فيه، وأن تُخرجه من ذنوبه كيوم وُلِدَ، فقال: لك ذلك، قال: وأسألك لمن جاءه فقيراً أن تُغنيه، قال: ولك ذلك، قال: وأسألك إن جاءه سقيماً أن تَشفيَه قال ولك ذلك، وعن ابن عباس: البيت المُقدَّس بَنَتْهُ الأنبياء، وسكنتْهُ الأنبياء، وما فيه موضعُ شبر إلا وصلى فيه نبي أو قام فيه مَلَكٌ.

واتخذ سليمان فيها أشياءَ عجيبةً: منها قبة، وهي قبة كانت فيها سلسلة معلقة بينها مُحقّ ولا لها مُبْطل حتى اضمحلَّتْ بالحيلة المعروفة ومنها أنه بنى فيها بيتاً وأحكمه وصقله، فإذا دخله الورعُ والفاجر كان خيال الورع في الحائط أبيضَ، وخيالُ الفاجرِ أسودَ.

ثم ضرب الدهر ضرباته واستولت عليها الجبابرة وخربوها، فاجتازها عُزَيْرٌ فرآها خاوية على عروشها فقال أنَّى يُحْيِي هذه الله بعد موتها؟ فأماته الله مئة عام ثم بعثه وقد مر هلك من ملوك الفرس اسمه كوشك فصارت أعمر مما كانت وأكثر أهلاً.

وبهذا المسجد الأقصى الخيشرفه الله - تعالى - وعظمه فقال: «سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله..»، وقال صلى الله عليه وسلم: «لا تشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد المسجد الحرام والمسجد الأقصى ومسجدي هذا» وهو في طرف الشرق من المدينة، أساسُه من عمل داوود - عليه السلام - طول كل حجر عشرة أذرع، وفي قبلته حجر أبيض عليه مكتوب محمد رسول الله، خلقةً لم يكتبْه أحدٌ، وصحن المسجد طويل عريض، طولُه أكثرُ من عرضه، وهو في غاية الحسن والإحكام مبنيّ على أعمدة الرخام الملونة والفسيفساء الخيليس في شيء من البلاد أحسن منه.

وفي صحن المسجد مصطبة كبيرة في ارتفاع خمسة أذرع، يصعد إليه من عدة مواضع بالدَّرَج، وفي وسط هذه المصطبة قبة عظيمة مثمنة على أعمدة رخام مسقفة برصاص مُنَمَّقة من داخل وخارج بالفسيفساء مطبقة بالرخام الملوَّن، وفي وسطها الصخرة التي تُزار وعلى طرفها أثرُ قدم النبي - عليه السلام - وتحتها مغارة ينزل إليها بعدة درج، يُصَلَّى فيها، ولهذه القبة أربعة أبواب، وفي شرقيِّها خارج القبة قبة أخرى على أعمدة حسنة، يقولون: إنها قبة السلسلة، وقبة المعراج أيضاً على المصطبة، وكذلك قبة النبي - عليه السلام - كل ذلك على أعمدة مطبقة أعلاها بالرصاص.

وبها مربط البُراق الذي ركبه النبي - عليه السلام - تحت ركن المسجد. وبها محراب مريم - عليها السلام - الذي كانت الملائكة تأتيها فيه بفاكهة الشتاء في الصيف وبفاكهة الصيف في الشتاء وبها محراب زكريا - عليه السلام - الذي بَشَّرَتْه الملائكة بيحيى - عليه السلام - وهو قائم يصلي في المحراب وبها كرسيُّ سليمان الذي كان يدعو الله عليه.

القدس في الأنس الجليل

وفي نهاية المطاف نقف عند وصف العليمي لمدينة القدس في مؤلفه «الأنس الجليل» الذي انتهى من تأليفه عام ٩٠١ هـ/١٤٩٦م، وهو من أهل القدس، فنجده يقول عنها: «وأما مدينة القدس في عصرنا فهي مدينة عظيمة محكمة البنا وهي بين جبال وأودية وبعض بناء المدينة مرتفع على علو وبعضه منخفض في وادٍ وغالب الأبنية التي في الأماكن العالية مشرفة على ما هو دونها من الأماكن المنخفضة وشوارع المدينة بعضها سهل وبعضها وعر وفي غالب الأماكن يوجد سفله أبنية قديمة وقد بني فوقها فهي بناء مستجد على بناء قديم والبناء مشحون بحيث لو تفرق على حكم غالب مدن مملكة الإسلام لكان حجم المدينة ضعف ما هو الآن وهي كثيرة الآبار المعدة لخزن الماء لأن ماءها يجتمع من الأمطار. وأما بناء بيت المقدس فهو في غاية الإحكام والإتقان، جميعه بالأحجار الفص النحيت وسقفه معقود ليس بناية لبن، ولا في سقفه خشب.

وأما رؤية بيت المقدس من بعد فمن العجايب في نورانيتها وحسن منظرها وأحسن رؤيتها من الشرق إذا كان الإنسان على جبل طور زيتا وكذلك من جهة القبلة، وأما من جهتي الغرب والشمال فلا يرى منها من بعد إلا القليل لموارة الجبال لها».

ويتحدث عن أسواقها فيقول من ذلك

سوق القطانين المجاور لباب المسجد من جهة الغرب وهو سوق في غاية الإتقان لم يوجد مثله في كثير من البلاد. وأيضاً الأسواق الثلاثة المتجاورة بالقرب من باب المحراب المعروف بباب الخليل، وهي من بناء الروم ممتدة قبل الشام، ومن بعضها البعض منافذ، فالأول منه وهو الغربي سوق العطارين الذي وقفه الملك صلاح الدين رحمه الله على المدرسة الصلاحية، والذي يليه وهو الأوسط لبيع الخضراوات، والذي يليه لجهة الشرق لبيع القماش وهم لوقف على مصالح المسجد الأقصى الشريف، وقد ذكر المسافرون أنهم لم يروا مثل الأسواق الثلاثة في الترتيب والبناء في بلد من البلاد، وإن ذلك من المحاسن التي لبيت المقدس.

ويتحدث عن أحيائها فيذكر عشرة أحياء من الحارات المشهورة في بيت المقدس، منها حارة المغاربة وهي بجوار سور المسجد الأقصى من جهة الغرب ونسبتها للمغاربة كونهم لما وقفوا عليهم وسكنهم بها وحارة الشرف وهي بجوارها من جهة الغرب ونسبتها لرجل من أكابر البلد اسمه شرف الدين مسوى وله ذرية معروفون يقال لهم بنو الشرف، وحارة العلمي سبة لرجل اسمه علم الدين سليمان وكان يعرف بابن المهذب.

وأما شوارعها فأهمها خط واحد وهو الشارع الأعظم وابتداؤه من باب المسجد الأقصى المعروف بباب السلسلة إلى باب المحراب وهو باب المدينة المعروف الآن بباب الخليل. ويضم هذا الخط ثمانية أسواق منها سوق الصاغة وسوق القشاشين وسوق المبيضين وسوق خان الفحم وسوق الطباخين وسوق الحريرية وسوق الغلال والوكالة التي يصفها بأنها خان عظيم وقف المسجد الأقصى تؤجر في السنة بنحو أربعمئة دينار يباع فيها أصناف البضائع.

وأما أبواب بيت المقدس: فأولها من جهة القبلة باب حارة المغاربة وباب صهيون، ومن جهة الغرب باب سري صغير بلصق دير الأرمن وباب المحراب وهو المسمى الآن بباب الخليل ويعرف أيضاً بباب الرحمة، ومن جهة الشمال باب دير السرب وباب العمود وباب الداعية وباب الساهرة. ومن جهة الشرق باب الأسباط فهذه عشرة أبواب لمدينة القدس الشريف.

المراجع:

(١)- مسالك الأبصار في ممالك الأمصار - ابن فضل الله العمري - المركز الإسلامي للبحوث ببيروت - الطبعة الأولى ١٩٨٦م. (٢)- آثار البلاد وأخبار العباد - زكريا بن محمد بن محمود القزويني - دار صادر، بيروت. (٣)- تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار - ابن بطوطة، دار الكتاب اللبناني، بيروت. (٤)- مصر في عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء - ثروت عكاشة - دار الشروق - الطبعة الثانية - القاهرة، ٢٠٠٣م. (٥)- صورة الأرض: ابن حوقل (٦)- أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم - شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد المقدسي. (٧)- نزهة المشتاق - الشريف الإدريسي. (٨)- معجم المؤلفين - محمد رضا كحالة (٩)- القدس تاريخ من الألم النبيل - محمد الخطيب الكسواني وعمران الرشق - مجلة العربي، يناير ٢٠٠٣م.

سياقات انتشار الفيسبوك في العالم العربي

د. يوسف النعيمي

إن ظهور أي شبكة اجتماعية وبروزها في مجتمع ما مرتبط ارتباطاً وثيقاً بسياقات الانتشار وبيئتها، وإذا كان البعض يشير إلى مفهوم (التبيئة) وأهميته في اكتناف الظاهرة وتطورها فإن عوامل التبيئة ما هي إلا محايثة لواقع المجتمع، وإذا كانت نظرية انتشار المبتكرات قد أشارت إلى التصاق مفهوم الانتشار بالحاجة والتقبل، فإن عالمنا العربي لجأ للشبكات الاجتماعية ومنها الفيسبوك لحاجة في نفسه يود قضاءها وإذا كانت نظرية الإشباعات والاستخدامات ركزت على الحاجة كمحور أساسي فإن هذه الحاجة قد تكون ضرورية أو مكتسبة.

إننا نحاول الغوص في مكنون مجتمعنا العربي لاستخراج مبّرجوهر فهم دوافع وسياقات انتشار الفيسبوك بهذه السرعة، فبالرغم من مكابح المعارضين له والمتشائمين منه إلا أنه ماضٍ في مسيره تعترضه أحياناً عتبات سرعان ما يجتازها مُكملاً طريقه حاملاً على جنباته المنتمين إلى التكنولوجيا والثقافة والسياسة والاجتماع والاقتصاد والدين والإعلام.

إن التغيير الاجتماعي ليس وليد الصدفة وإنما هو عملية بنيوية، أي فعل بنائي خاضع لتيارات متشابكة ومتداخلة تسعى لإعادة التوازن في محيطها المجتمعي وتؤسس للتكامل والتراكم، سواء كان هذا التوازن فكراً أو تفسيراً أو تحليلاً أو تجارةً وربحاً أو رأياً ونظراً أو إصلاحاً أو إعلاماً، لذا فالظواهر الاجتماعية دائمة التغيير لأن حاجات الأفراد السسيولوجية تدفعهم للتغيير باختلاف أشكال التعبير متسارقةً مع التطور الطبوغرافي والفيزيائي المحيط.

وبالاقتراب من مسألة إعادة التوازن نجدها تنبع من الرغبات والقرارات الواعية للمستخدمين فثمة رغبة كامنة في نفس المستخدم فعلى سبيل المثال يسعى السياسيون من استخدام الفيسبوك للإصلاح السياسي أو الإفساد السياسي ويسعى رجال الدين عن طريق الفيسبوك لمعالجة قضايا المجتمع وتبيان الصواب من الخطأ والحق من الباطل.

إن المتأمل في الواقع العربي يرى نسبية ثقافية تختلف باختلاف الأفراد وإيديولوجياتهم، فما يراه البعض خيراً يراه الآخرون شراً وحسب نظرية الحتمية القيمية فإن أفعال الإنسان وتصرفاته تنبع من قيم مرجعية وخلجات نفسه مسجينة القيم، فهو يتصرف وفقها فمهما كانت

الظاهرة فإنها لن تتجاوز حدود القيم، فالقيم ترسم حدوداً لأنواع وأنماط وكيفية الاستخدام للفيسبوك.

ويمكننا القول إن الفيسبوك انتشر في الوطن العربي لأسباب عديدة، فمن ناحية سياقات الانتشار التكنولوجية نرى وجود بنية تحتية للاتصالات السلكية واللاسكية، ووجود الأدوات والوسائل اللازمة، مثل أجهزة الكمبيوتر وخطوط الهاتف والإنترنت، واستفادة الدول العربية من التكنولوجيات في عالم الاتصال، خاصةً دول الخليج العربي.

ومن ناحية سياقات الانتشار الثقافية نلحظ التحول في ثقافة الأفراد بأهمية المشاركة وإبداء الرأي، والوعي بثقافة المسؤولية الجمعية فيما نناقشه والإصلاح والتغيير والإحساس بأن الفيسبوك يجعل الفرد قريباً من الواقع والأحداث، أما من جهة سياقات الانتشار السياسية نجد الضغوط الخارجية التي تواجهها الدول العربية من الدول المتقدمة والمنظمات الدولية باعتبار أن الاستفادة من التكنولوجيات حق من حقوق الإنسان وحريته وديمقراطيته، والتوجه السياسي لقادة الرأي وإبراز أهمية التكنولوجيا وتطبيقاتها، وتغير فكر القادة العرب بأهمية الإصلاح والتطور على كافة المستويات، ومنها مستوى التكنولوجيا، ودور الأحزاب السياسية والجماعات الإصلاحية في سنّ القرارات والتشريعات ومحاولة تغيير الأنظمة السياسية (مثال ما يحدث في مصر)، وردة فعل الأفراد نتيجة للإحباط السياسي إثر إفرازاته السياسية، وحب التمرد على الواقع السياسي فبالرغم من الاستقرار السياسي في بعض الدول العربية إلا أننا نفاجأ بمجموعات تمردية هدفها الإفساد والتضليل.

ولا تخفى علينا سياقات الانتشار الاجتماعية مثل إدمان الأفراد استخدام الإنترنت، وحب معرفة الآخر وفضول التعارف، والتباهي باستخدام الفيسبوك كأنه رمز اجتماعي ورأسمال اجتماعي، وحب الانتماء إلى المجموعات والارتباط بها حباً فيها ودفاعاً عنها وولاءً لها، وحب التملك وظهوره ومفهوم الملك الفرد بمعنى أن المستخدم يشعر بأنه صاحب مملكة يلعب فيها دور الملك في القبول والرفض والإضافة والحذف، تعزيزاً لمبدأ (الفردنة) كما أن الفيسبوك يحقق المعادل الوظيفي للتفاعل الاجتماعي الذي يفتقده الأفراد في الحياة الاجتماعية، بمعنى أنه يعوض حرمانه المجتمعي بإشباعه شبكياً، ناهيك عن الشغف في تغيير رسوم الواقع الاجتماعي مما جعل الأفراد يتطلعون إلى التغيير عبر بوابة الفيسبوك.

ولسياقات الانتشار الاقتصادية دورٌ أيضاً مثل إمكانية الوصول إلى أكبر عدد من الأفراد والتكلفة المنخفضة للمعلنين مقارنة بالربح الوفير، وتداخل مصالح المعلنين مع بعضها بعضاً، فالكل يعلن عن الآخرين موافقة مسبقة من المعلن الأساسي، بينما نجد أن سياقات الانتشار الدينية تنقسم إلى قسمين، أولها: لا توجد فتوى شرعية أو حكم شرعي يُحرم استخدام الفيسبوك، وثانيها فرصة للدعاة باختلاف انتماءاتهم العقائدية والمذهبية للوصول إلى شريحة كبيرة من الناس في الداخل والخارج لنشر أقوالهم وأفكارهم، ويبقى لتمظهرات الانتشار سياقاته الإعلامية كالاحتفاء الإعلامي العربي بالشبكات الاجتماعية ومنها الفيسبوك، مما زج بالكثيرين لاستخدامه، وكنوع من التعارض نجد أن المعارضة الإعلامية للفيسبوك أيضاً دفعت البعض لمعرفة ما هو الفيسبوك أي وجود مفارقة، فبالرغم من الاعتراض على استخداماته وتشكل الأفراد وأدوارهم تأثراً به إلا أن المعارضين أنفسهم يستخدمونه!

الاستخدام الاجتماعي للفيسبوك:

إن المتأمل في البُعد الاجتماعي للفيسبوك يرسم خطاً عريضاً للرغبة الإبستيمولوجية (المعرفية) في البحث عن تكوين صداقات، ففي هذه الحالة لا يهم من هو الصديق؟ بقدر ما يهم كيف أجد صديقاً؟ فإذا كان الفيسبوك قد وفر للمستخدم إمكانية إقامة علاقات افتراضية virtual relations في مجتمع افتراضي virtual society فإنه أدى إلى بُعد اجتماعي أثر في مستخدميه ويتجلى ذلك في الإدمان على تكوين صداقة افتراضية كبديل للصداقة الفعلية في الحياة الواقعية، ويأتي الوقت المخصص لتكوين علاقات الصداقة والتعارف والتواصل على حساب وقت الفرد مع أسرته ومجتمعه، وبهذا المعنى يصبح الفيسبوك ملاذاً للهروب من الحياة الاجتماعية ومشكلاتها وقلقها، فالبقاء لساعات طوال في سبيل التواصل عبر الفيسبوك شبيه بحالة من الإدمان السيكولوجي.

تسمح شبكات التواصل الاجتماعية (الفيسبوك) لمستخدميها بالشعور بسهولة تكوين علاقات

شخصية، وبسهولة التعبير عن الذات، وبالثقة لإفضاء الأسرار، وبالشعور بالقرب من الآخرين، وبالراحة عند التواصل، وبسهولة التعبير عن المشاعر والأحاسيس، وبسهولة التواصل مع الآخر، وبالتقبل عند الآخرين، وبتشكيل الذات، وبالشعور بالمودة والألفة مع المستخدمين الآخرين.

وقد أشار عبد الهادي، إلى التأثيرات الأخلاقية لمستخدمي غرف الدردشة، ووصف الفيسبوك بالجمهورية، وبَيَّن تأثيراته في التواصل الاجتماعي وتطور العلاقات الاجتماعية وعلى الضفة الأخرى من التأثيرات الأخلاقية أصبح الفيسبوك معول هدم للمسلسلات التلفزيونية المتطاولة على الأخلاقيات نفسها فتحت عنوان (نجاح حملة المطالبة بإيقاف عرض أيام السراب وعسيري يعترض) أفردت جريدة الاتحاد نصف صفحة للخبر، وقد جاء فيه قررت مجموعة MBC إيقاف عرض مسلسل أيام السراب عند الحلقة الخامسة والسبعين يبدو أنه يأتي استجابة لمطالب شعبية تأثرت بالمسلسل هياخمش الحياء ولا يليق بالذوق العام ويشذ عن المنطق، وكانت الاتحاد قد انفردت في منتصف فبراير الماضي بنشر خبر عن حملة قطعت على الفيسبوك للمسلسل تحت شعار: معاً للمطالبة بإيقاف عرض أيام السراب.

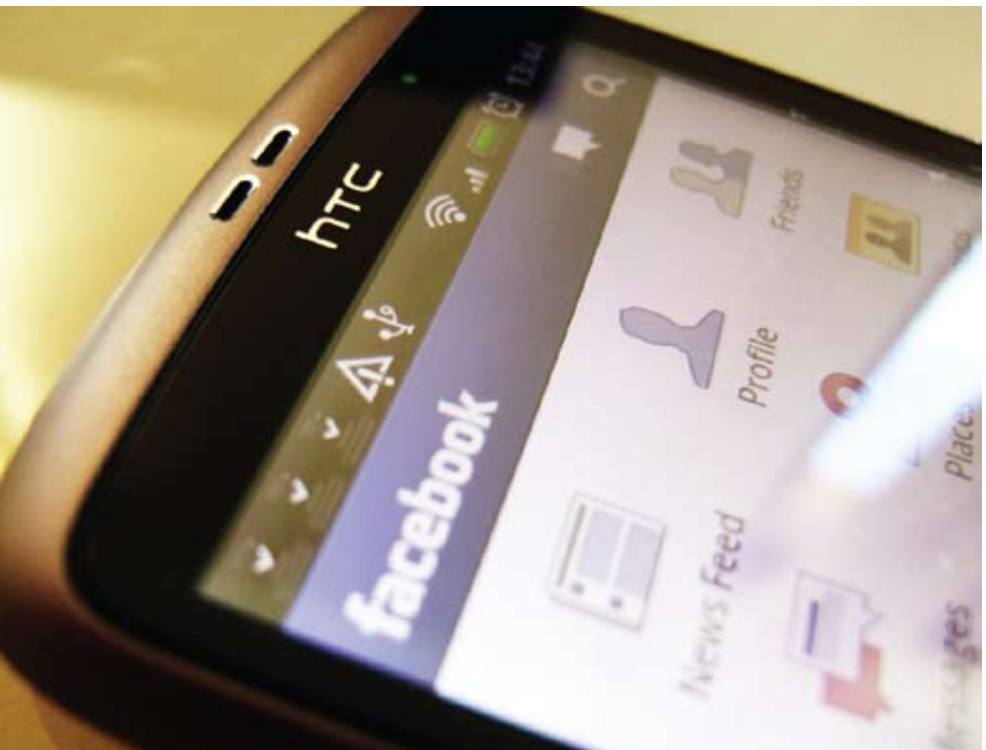
ونضرب مثالاً لهذه المجموعات الاجتماعية (حملة رفع بنطلونات الشباب، فقد جاءت هذه الحملة تعاوناً وتضامناً مع (حملة توسيع بنطلونات البنات)، وترفع شعار (عشان متبقاش ماشي في يوم وتلاقي حد يقولك حوش اللي وقع منك) وفي التعريف بنفسها بينت الحملة أن هذه العادة كانت منتشرة عند قوم لوط، وهي لصيقة بالشواذ ثم ذكرت أن السلطات الأمريكية قد عانت من نفس الأمر في سجونها فبعد أن كانت السلطات الأمريكية توزع بنطلونات وأحزمة على المساجين امتنعت من توزيعها عليهم مخافة استخدامها في الشجار والعراك بينهم، وما إن يخرج السجين من سجنه إلا وقد تعود على السير بنطلون ساقط تحت خصره فتناقل الشباب هذه الموضة ثم انتشرت في بقاع المعمورة إلى أن وصلتنا، فأصبحنا نحن العرب شعب copy-paste حسب تعبير مؤسسي الحملة الذين يتحسرون على الإقبال الشديد من الشباب إلى أن استفحل الأمر وبدأت الفتيات تسير على خطى الشباب في التقليد فغدت الخصور مكشوفة اعتقاداً منهن أن عليهن أن الموضة تتطلب هذا ولا مناص من مواكبة التطور!

ومن ضمن المشاركات والتعليقات نجد مشاركة (محمد خالد) فيقول (ايدي في ايديكو ايا شعب نرفع البنطلون بجد)، ويصرخ (أسامة) متوسلاً (نرجو يا جماعة إلى كل من عنده ذرة شهامة الدخول والاشتراك في هذا الجروب لمحاربة السلوك القذر الذي يغزو مجتمعاتنا ألا وهو الشذوذ) وفي خضم النداءات والمطالبات برفع البنطلونات يعترض أحد الشاذين ويدعى (أحمد حمدي) سائلاً (أنا عاوز سالب)، أما المعارض البارز للحملة (سيد رضا) فقد ضرب بالفكرة عرض الحائط وهتف متعالياً (أيوه احنا كلنا بنسقط البناطيل، احنا حرين، إن شاء الله نقلعه خالص، المكسوف ما يبصش)، فالمتابع لهذه المجموعات يجدها حلبة صراع إيديولوجي يتراشق أعضاؤها الآراء.

مجتمع الفيسبوك: فرد وجماعة افتراضية:

يعتبر مستخدم «الفيسبوك» فرداً يتفاعل مع جماعة افتراضية، وقد يُمثل الفرد هُؤسسها أو أحد أعضائها ولقد أشار (الصادق الحمامي) إلى المنظومة الفردية – الجمعية، فهي عبارة عن أفراد ينتجون مضامين متنوعة خاصة وعامة حميمية وذاتية، سياسية وفكرية، أدبية وثقافية، وتمتاز هذه المنظومة بقواعد متعارف عليها من قبل المستخدمين لهذه صفحة الفيسبوك مرهونة بالقواعد الاتفاقية بين أعضائها (1).

وبنظرة أعمق إلى مسألة الفرد والجماعة الافتراضية يبين (علي رحومة) أن الفرد/ الجماعة هو العنصر الذي يبلور التفاعل الافتراضي الإلكتروني، فالفرد ينقل خبرته المعنوية التجريدية والتصورية والمعرفية من مرحلة الافتراضية المطلقة في عقله



الخاص على مرحلة الافتراضية المقيدة في عقل الشبكة، كما أن الفرد في البيئة الافتراضية يتمثل كيفما يشاء وكيفما وفرت له التكنولوجيا من إمكانيات التمثل ولأن الفرد في المجتمع الافتراضي يغيب جانبه الجسماني والاتصال الفردي الوجاهي مع الآخرين فإنه لا يتأثر كثيراً بدوره الاجتماعي الطبيعي ومكانته الاجتماعية ونفوذه وسلطته الوظيفية لذا لا تكون حقائق الفرد أحياناً صحيحة مثل السن والحالة الاجتماعية والجنس، وكل ذلك جعل الفرد أكثر تحللاً وتحرراً من قيود السياسة والدين والأخلاق والقيم (٢).

إن هوية الفرد في المجتمعات الافتراضية متعددة الهويات، وغالباً ما تحاول اتخاذ ذوات تحصل على الموافقة والقبول والتشجيع، فالذات (الأنا) تتشكل ترابطياً من خلال استعارة الذوات الأخرى، فنحن نتعرف إلى الذوات الحقيقية من خلال تقمصها لذوات الآخرين، فالذات الإنترنتية غير محددة المعالم نهائياً لذا فهي تعيش في وضعية اللايقين، فمثلاً حسب (جورج ميد) الفرد لم يعد ينطلق من الذوات التي تؤسسه اجتماعياً للوصول إلى أناه الفردية، لكنه ينطلق من خيبة أمل في علاقته بأناه الشخصية، وهو ما يدفعه إلى الهرب من وإلى الذوات الافتراضية (٣).

إن الشبكات الاجتماعية تقوم أساساً على المشاركة والتفاعل ويمثل المتلقي محور العملية التفاعلية، فالنصوص والصور والفيديو والرسوم تتسم بانفتاح البنية ومستمرة المصدر فهي مرتبطة بوصلات تكميلية تعتمد على إسهامات المستخدمين، فالشبكات الاجتماعية منظومة اتصالية تتعاظم هجانتها بشكل مستمر ويظهر في الشبكات الاجتماعية النشر والتدوين والقراءة والمشاهدة والاستماع والبحث والطباعة والكتابة والدردشة، وتتيح التواصل وبناء العلاقات والتعبير عن الآراء والأفكار، وهو ما أدى إلى التأثير في المواقع الإعلامية كمواقع الصحف والتلفزيونات، إذ قامت المواقع الإعلامية بدمج المضامين الفردية ـ الجمعية كتطبيقة تحريرية تستهدف تحويل المستخدمين لمغردي الرأي والحوار فضلاً عن إدراج برامج وتطبيقات نشر الفيديو الشخصي (٤).

وبالرغم من ذلك فإن الخطاب الإعلامي العربي حول الشبكات الاجتماعية ينشطر إلى شطرين كبيت من القصيد إلا أنه غير متساوٍ في المعنى والوزن، فالخطاب الأول احتفائي طوباوي يتجسد في الانبهار بالفيسبوك وخدماته التواصلية وإمكاناته في بناء العلاقات والوصول إلى الآخرين والتعرف إلى الأخبار والهروب من الواقع لمجتمعي إلى المجتمع الافتراضي الممتلئ بالسعادة والسرور حسب معظميه بينما الخطاب الاعتراضي ينظر إليه كقوة مدمرة لأواصر علاقات الأفراد، ويدفعهم إلى الكذب وانتحال الشخصيات وتضييع الأوقات والانشغال بالتفاهات والحث على الإفساد واختلاق المشكلات، لأنه مرتبط أصلاً بعوامل سياسية وثقافية واجتماعية تتحكم في مصيره.

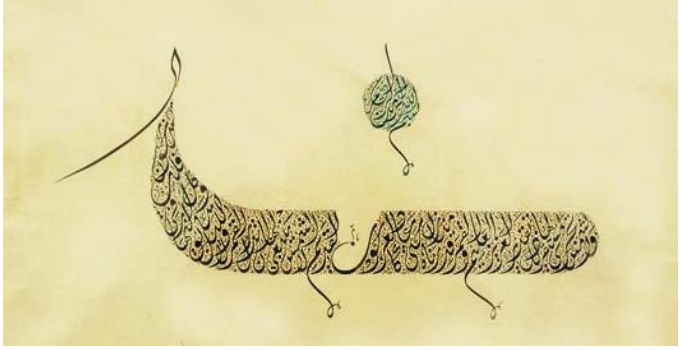
الهوامش:

(١) الصادق الحمامي، (العدد الخامس-نوفمبر ٢٠٠٩)، «تجديد الإعلام (مناقشة حول هوية الصحافة الإلكترونية)»، السعودية: المجلة العربية للإعلام والاتصال (الجمعية السعودية للإعلام والاتصال).

(٢) علي رحومة، (٢٠٠٥)، «الإنترنت والمنظومة التكنواجتماعية (بحث في الآلية التقنية للإنترنت ونمذجة منظومتها الاجتماعية)»، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

(٣) الصادق رابح، (إبريل/ يونيو ٢٠٠٧)، «المجلة المصرية لبحوث الرأي العام»، القاهرة: مركز بحوث الرأي العام بكلية الإعلام بجامعة القاهرة.

(٤) الحمامي، مرجع سابق.



الخطاط خالد الساعي

في معراج الحرف

معصوم محمد خلف

يعد الفن الذخيرة التي يقف عندها المرء مصطبغاً برداء الجمال، حيث تتكامل لديه الرؤية في الدخول إلى عوالم خفية لم تكن في الحسبان، ونتيجة للحبكة الفنيّة تندرج تلك العوالم لتشكل رافداً آخر يعطي للجوهر الثقافي الصورة الأكثر قرباً إلى الوجدان. فالفن هو وعاء ثقافة البشرية منذ درجت أقدامها على الأرض... وبه عبّر الإنسان عن أغوار روحه.. وأشواق قلبه... وخلجات شعوره، وسواء كانت أداة الفنان، أحرف اللغة أو انسياب الصوت، أو حركة الريشة، فإنه يظل حامل رموز الأمّة في قلبه... والمعبر عنها عبر أداته.

وقد أظهر لنا تاريخ العلم أن الأفكار والآداب والفنون سبقت العلوم المادية وتقنياتها، وأن الأدباء جاءوا قبل المخترعين، وأن قصائد الشعراء سبقت آلات العلماء وأن موناليزا دافنشي أضاءت الأنفس قبل أن يضيء مصباح أديسون الطرقات!!

وقد كان لحضارتنا الإسلاميّة تفرّدها المتألق في تاريخ الفن الإنساني... وشواهد ذلك شاخصة فيما خلّفته من أبنية معمارية فذّة لمساجدها وقصور سلاطينها، وما احتوته تلك المنارات من روائع فنيّة سواء كانت نقوشاً خطيّة على جدرانها، أو زخارف تحفل بها حواشيها، أو تحفاً تتيه بجمالها على غيرها... وقد مهّد ذلك الإبداع العربي المسلم لحضارة أوروبا الحديثة وملأ فراغاً هفت إليه النفوس البشرية في شتى مناحي الحياة الإنسانية.

فلكل أمة في التاريخ مرآة عاكسة لعقلها وذوقها في عالم الفكر والثقافة، وكلما كان العقل والإبداع أكثر تألقاً وعطاءً، كانت المرآة أكثر صفاءً وجلاءً فلا قيمة لأمة لا تمتلك إرثاً فنياً وإبداعياً وحضارياً، لأنها أمة بلا جذور وبلا هوية، والخط العربي يقف اليوم موقفاً ثابتاً وسط التيارات المختلفة والمفاهيم المتعددة التي ظهرت في الآونة الأخيرة كالحداثية والعولمة وغيرها، ورغم ذلك كله فهو يتمركز في ذروة العطاء الحضاري الإسلامي وفي قمة الإبداع لأنه واسطة نقل العلوم والمعارف، فكيف لا والخط لسان اليد، ويد اللسان، ورسول الفكر، وميزان العقل وترجمان القلب، ومعيار الإرادة، وبهجة الضمير، ومزمار المعاني، ومرآة الروح، وسلاح في المعرفة وحجة في العلوم وسند للحضارات، وهو يخفي الأسرار في نفسه، وتفوح من جسده روحانيات تسر العيون وتنعش النفوس.

فالخط العربي يعد من أرقى أدبيات الحياة، وهي أشرف الفنون البصرية في حضارتنا الإسلاميّة.

فمن جملة (ربّ يسّر) تنطلق الحروف مرات ومرات بحيث ينقش ذلك في الذهن واليد بأدق تفاصيلها، ومتى ما تربت روح الطالب ويده، فإنه يعني في ذاته أنه بات مستعداً لتقديم الآثار التي تخاطب الأرواح والقلوب.

وهشام الخط شبه الخزامى في جمله وبعده، وقراءته تشبه إشمامه، والتواؤم والجمال في فن الخط يسبقان قراءته، ولا يعني ذلك التواؤم والموازنة والجمال الإخلال بالمعنى، ففن الخط هو الحصول على ذلك الجمال دون تناول التفاصيل الدقيقة والمقاييس المحددة، وهذا من أصعب الأمور فيه، وهو الذي يضفي عليه طابع الإحساس بالعبادة لمن يتعلق قلبه بالخط.

فالخط هو الكتابة الموزونة التي تعبر عن فكر معيّن لكنه ليس تعبيراً مزيفاً مجرداً فقط، وإنما هو أيضاً تعبير جمالي مدهش يصوِّر القيم الدينية والاجتماعية والأدبية في أبهى حلة وأجمل منظر وعندما يقول plotion: الجمال المادي تعبير عن الجمال الروحي، يريد أن يقول «إن الجمال الروحي يشع في الفنون كما يشع في الكائنات».

وفن الخط كفن الرسم يتشكل أولاً في الذهن ثم يظهر إلى الوجود باليد والعين والإرادة مستوحياً تزييناته ليس من الطبيعة، بل من الروح الإنسانيّة.

وقد يكون الحرف العربي هو آخر جدار نستند إليه تشكيلياً وفنياً، قبل أن تبلعنا دوّامات العولمة والحداثة من خلال الخطوط الحديثة التي ظهرت في الخطوط سيبلتكسون حدة المفارقة ما بين القواعد الكلاسيكية والأساليب التطويرية الحديثة.

فالاهتمام بالمظاهر الجمالية والفنية تعتبر من الكماليات لبعض الناس بينما نجد أنها من ضروريات الحياة للآخرين. وإن الإنسان المثقف يدرك الجمال ويتذوقه أكثر من زميله غير المثقف، ولو أننا حاولنا أن نتصور حياتنا خالية من الفن (الموسيقى

برنار نويل

والتصوير والرسم والخط والغناء والمسرح وغير ذلك من الفنون) لرأينا الحياة قد فقدت كل قيمتها وأصبحت لا لون ولا طعم لها، وكلما ارتقت هذه الأنواع من الفنون زدنا استمتاعاً بالحياة واغتباطاً بها واطمئناناً لها وارتياحاً فيها، وهذه نقطة أخرى في صلة الفن بالحياة الاجتماعية، إذ إن الفن مظهر من مظاهر الحضارة ودليل من دلائل ازدهارها لأنه مقياس درجة الرقي ـ فكلما ارتقت فنونها اعتبرها أبناؤها من الضروريات، ومما لا شك فيه أن حاجة مجتمعنا الحديث إلى الفن تزداد كل يوم لما نلاحظه من تقدم ورقي ورخاء وأمن وأمان وحرية.

وإذا كانت العبقرية العربية قد تجلت قبل الإسلام على مستوى المشافهة، حيث صار الشعر العربي مثلاً هو ديوان العرب، وقد كان يعتمد في جانب كبير منه على الحفظ والذاكرة، فإن الإسلام استطاع نقل هذا العشق الموروث للقدسية من المشافهة إلى الكتابة، حيث أسند الإسلام للغة العربية وكتابتها دوراً رائداً، فاعتبر هذه اللغة مقدسة باعتبارها كلام الله، فتجلت مأثرته بنقل هذا العشق من مستوى المشافهة إلى مستوى الكتابة، وهنا كمن المصدر الأول للاهتمام الفائق بالخط العربي وبتطوره.

فهل يستطيع الحرف – هذا الكائن النبيل – أن يصد فوضى الشخبطة ودعاة الحداثة والمهرولين وراء عبد التغيير هؤلاء الذين يجمعون النفايات ويعرضونها على الناس في المعارض المحلية والعالمية بدعوى التطوير والتجديد وما يصاحبها من مصطلحات ومرادفات فالحرص على مدى قدرة الفنان العربي والمسلم على تفجير طاقات الجمال داخل الحرف ومنحه أبعاداً

أخرى عديدة هي من الأولويات المهمة التي تقع على عاتق الفنان وهي جزءٌ هام من رسالته التنويرية لهذا الفن الجميل.

فالروحانية والشاعرية ميزة هامة وأساسية عند الخطاط والفنان خالد الساعي فهو عشق الخط وتسامى معه إلى أعلى درجات الحب والانعتاق فنجد لديه الحروف متعانقة متراصفة وتبوح بعوالم شفافة في غاية الروعة، حيث نراه يتعامل مع أعماله من الناحية الحرفية وحسب، بل يجعل من لوحاته وخلفياتها حقلاً غنياً بالألوان والنقوش والتفاصيل التشكيلية والتي من ضمنها تلك الشفافة تتراءى من الخلف لتحجب الفراغ المترامي عبر حقل مليء بالأبجدية المنمقة.

ويستعيد في كل حواراته قول الشاعر الفرنسي برنار نويل «ما من لغة تملك خطاً تشكيلياً يرتبط معنى بالشكل فيها كاللغة العربية».

والفنان والخطاط خالد الساعي يعد واحداً من أهم الحروفيين العرب، الذين يمزجون ما بين الكلاسيكية الصارمة وما بين الأسلوب الحداثي في تطوير اللوحة الخطية، إضافة إلى الأبعاد الفنية الجميلة التي تتداخل مع اللوحة عبر التدرجات اللونية التي تكسب اللوحة ألقاً وحيوية.

ولا يقتصر إبداعه في تجلّيه الرفيع على مستوى جماليات الخط وموسيقيته وإيقاعه بل هو أيضاً مليء بموضوعه على المستوى النظري من حيث فهمه العميق للخلفيات الروحية والفلسفة الصوفية للخط العربي، حيث اختير ضمن أفضل ١٠ خطاطين في العالم.

ويؤكد الخطاط الساعي أنه ليس مع أولئك الفنانين وخاصة العرب المقيمين في أوروبا في استعمال قيمة الحرف أو الكتابة أكثر من الخط، كونهم يستوحون من روح الكتابة النص وليس من قاعدة الخط، للهروب من قوة الخط وإلى الناحية التصميمية للخط، وهذا يلغي الإبداع، ويحوله إلى حرفة، فهو ضد وجهة النظر هذه، لكنه مع الحرف كقيمة إبداعية كلاسيكية، وهو قادر كذلك على أن يعبر خارج السياق الذي كان فيه، وكأمثلة على ذلك نرى اليوم نوعاً من السريالية الجديدة مستندة إلى السريالية القديمة كجذور وكقاعدة وكتأسيس لكن لها قراءاتها الثانية للمستقبل، كما لا يمكن أن تكون لغة الشعر هي ذاتها التي قالها المتنبي أو هي ذاتها لغة الشعراء الجاهليين أو حتى

> الخط هو الكتابة الموزونة التي تعبر عن فكر معيّن، لكنه ليس تعبيراً رمزياً مجرداً فقط، وإنما هو أيضاً تعبير جمالي مدهش يصوِّر القيم الدينية والاجتماعية والأدبية في أبهى حلة وأجمل منظر

> الفنان والخطاط خالد الساعي يعد واحداً من أهم الحروفيين العرب، الذين يمزجون ما بين الكلاسيكية الصارمة وما بين الأسلوب الحداثي في تطوير اللوحة الخطية، إضافة إلى الأبعاد الفنية الجميلة التي تتداخل مع اللوحة عبر التدرجات اللونية التي تكسب اللوحة ألقاً وحيوية

ما قبل ذلك لأن مفردات الحياة تغيرت في عالم أصبح مفضوحاً، وقد عبّر عن قدرة الحرف في أن يعيش مناخات أخرى غير المناخ الكلاسيكي، وهذا إثبات على أن الحرف ثري وباستطاعته القيام برحلات مختلفة عن الرحلات التي يقوم بها في شكله التقليدي، لكن بكل الأحوال يجب أن يستند الفنان الذي يعتمد الحرف على تأسيس قوي جداً هذا ليذكّرنا بمثل ما حكي في العهد العباسي من على الجار أن لا ذهب واحفظ الغيبة من الشعر ثم انسها هذا يسمى المنسي الفعال الخير يرجع في إعادة نفسه بصياغة أخرى وبلا إملاءات، وهكذا عندما تكون مؤسساً كلاسيكياً بشكل قوي تستطيع أن تستثمر بشكل أمثل الخيال الملك رصيداً جيداً لفهم الحرف ستكون رسالته بلا شك ضعيفة وغير قادرة على التعايش.

لذلك فالفنان والخطاط خالد الساعي أشبه بنحلة دائبة التجوال بين أزهار الحدائق تحمل رحيق الفن وشهد الإبداع، وحبيبات اللقاح الحضاري الداعية إلى التآلف والتفاعل المنتج، والمنفتح على شتى الاتجاهات الإنسانيّة والتي تمتزج مع الشعور الإنساني الحي لكل الشرائح والمذاهب.

وإذا نظرنا إلى مسمّى الحروفية فالخطاطون بمجملهم حروفيون لأن أداتهم الحرف الذي يبنون من خلاله الكلمة والمبنى إلا أن الحروفية كمدلول اصطلاحي تسمية تطلق على الفنانين الذين استفادوا من الكتابات أو الحروف العربية كأدوات أو عناصر لبناء أعمالهم التشكيلية ويرى أن الاختلاف بينهم واضح وجلي، إذ إن للخطاط معاييره الخاصّة لبناء الخط وهذا ما يفعله الفنان التشكيلي والذي يمتلك معاييره الخاصة أيضاً، وكلا الطرفين يختلفان عن بعضهما ولكن إذا تعمقنا نجد أن من المفروض أن يكون هناك تلاقٍ بل تلاحم في التوجهات دون خلاف بينهما والعمل في الإطار الفني يدفع باستمرار للاشتراك والتوحد، وإذا عنينا بالخط العربي الكتابة التبليغية فلا بد أن نميّز بين العمل الفني المنجز بواسطة الكتابة والأمور الأخرى.

فقد قام هذا الفنان بجولات عديدة ناجحة في كل من أوروبا وأمريكا، وكانت له فيها محطات احتضنت أعماله وطروحاته الجديدة في فن الخط العربي، حيث لاقت إقبالاً ملحوظاً من الجمهور

الأمريكي خاصة على تجربته المتميزة التي رافقتها محاضرات وورش شكلت إضاءات لافتة إلى هذا الفن الأصيل في ظروف استهدف فيها العرب كوجود ثقافي وبنيان فكري وحضاري، الأمر الذي فتح قنوات للحوار وجسراً للعبور والتفاعل مع ثقافات الآخرين.

لم يهدأ خالد الساعي ولم يتوقف عن العطاء الإبداعي بل كانت له جولات جديدة، حيث توّج في منطقة الخليج العربي فحلَّ ضيفاً عزيزاً على المرئي والمسموع في دورته السادسة، عرض فيها آخر إنجازاته في تجربته الحروفية الغنية بالتألق والانبهار مبرزاً فيه أسلوبه الجميل وتقاناته المستقاة من الموروث التقني بشقيه الخطي والتصويري فكانت مدينة الخبر في المملكة العربية السعودية محطة أخرى لعروضه في صالة إنما (inmagallery) رافقتها ورش تعريفية امتدت ظلالها إلى مدارس الظهران الأهلية والجهات المهتمة فيها وفي حدث فني بارز عرض الخطاط والفنان خالد الساعي عام ٢٠٠٣م بقاعة (العدواني) في ضاحية عبدالله السالم بمدينة الكويت وبدعوة من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أعمالاً رائعة من الشعر العربي، وبعض الأعمال المستقاة من المناخات الشرقية والمقامات البصرية والموسيقية وقدّم فيها كعادته ورشاً فنية، وكانت له محاضرة في جمعية الكويت للفنون التشكيلية في حَوَلّي بعنوان «الحروفية والهوية» تطرق فيها إلى مشروعية اللوحة الحروفية لوحة الخط العربي المعاصرة وتحديات الحداثة وإملاءات الموروث والأصالة ـ وأعقب تلك المحاضرة الموثقة بعروض السلايد جدلاً ونقاشاً واسعين، أثرى فيها خالد الساعي الجمهور والمختصين وأعطى جرعات من الأمل بإمكانية التطوير والخروج بأعمال ركيزتها الحرف العربي توازي قمم أعمال التشكيليين المحدثين، إضافة إلى كيفية تطوير مفاهيم تناول العمل الخطي الحديث وأسلوب قراءته.

وكانت آخر محطة من محطات الساعي الخليجية في جرين آرت جاليري Green art gallery بمدينة دبي في دولة الإمارات العربية المتحدة بتاريخ ١٧/ ١ / ٢٠٠٤م، حيث قدّم فيها آخر إنتاجاته في نسيج عالي التقنية ورفيع الأداء والدقة في معرفة خفايا وأسرار فني الرسم والخط على حد سواء.

ولخالد الساعي لغته الخاصة في الحروفية لأن الحرف عنده مفهوم مفتوح، وعالم لا ينتهي، كذلك فهو مؤمن بالحرف وبقدرته على محاكاة الواقع والطبيعة والشعور فذهلت الأعمال المعروضة من معين الشعر العربي الأصيل كشعر المتنبي، وابن الفارض، وأدونيس، ومحمد صارم، وغيرهم كما ذهلت من موسيقى هيفا لدي والمقامات الشرقية كالنهاوند والراست، وبعض الأعمال ذات المفاهيم الجدلية كالثنائيات والثلاثيات التي لا تخلو من إشارات فلسفية ومعرفية عميقة وبعض الأعمال كانت كالسجاد والبسط والخرفيات في جمل بصرية غنية دعت إلى فتح المنتج البصري الشرقي بأكمله وإعادة مسجه بنول القصب وسدا ليضوء والشيء اللافت للنظر في تجربة خالد الساعي أنها لا تقف عند حدود، فهو باحث دؤوب في مجالات الفنون والعلوم، وداعٍ دائماً إلى فتح الحواس لتقبل الجمال، والحوار مع الثقافات الأخرى على أرضية صلبة من الدراية والثقة والمعرفة.

المراجع:

مجلة الصدى - مجلة الحياة التشكيلية - جريدة القبس الكويتية تاريخ ١٢/ ٥/ ٢٠٠٧م فهد المطيري ومحمد النبهان - صنعتنا الخطيّة. تأليف، محيي الدين سرين، ترجمة: مصطفى حمزة، دار التقدم والنشر، سوريا - مجلة حروف عربية. الخط العربي فلسفة التأصيل الجمالي والتفريع الفني - د/ بركات محمد مراد، العدد ١٢/ ٢٠٠٤م ندوة الثقافة والعلوم. دبي، الإمارات العربية المتحدة - الزخارف الكتابية، فوزي سلهفيفي مكتبة مدبولي طنطا جمهورية مصر العربية.

التجديد العروضي

غنى التجربة في شعر باكثير

د. وليد إبراهيم قصّاب

يتسم شعر باكثير بشكل عام بالسلاسة والتدفق، وبالوضوح وقرب المأتى، وقد تنقصه أحياناً الفنية العالية، ويبدو بعض منه أقرب إلى النظم منه إلى الشعر، ولكننا لن ننسى أن كثيراً مما بين أيدينا من شعر باكثير هو مما جُمع من مسوداته وأوراقه التي حملت مشروعات لقصائد لم يتح للشاعر أن يُنضجها أو ينقّحها، فكثر فيها التصحيف والتحريف والكسور.
كما أن باكثير شغل على ما يبدو، ومنذ مطلع تجربته الشعرية بالتجديد، ولاسيما التجديد العروضيّ الموسيقي؛ لأسباب سنأتي على ذكرها، ولعل هذا الاشتغال الواضح على التجديد والتجريب شغله في بعض المواطن عن التحليق والإبهار.

دوافع التجديد عند باكثير:

تهيأت لباكثير مجموعة من العوامل الذاتية والخارجية التي دفعته في طريق التجديد العروضي، وأعانته عليه، ومن ذلك:

١ـ تمكن الشاعر من أدواته العروضية تمكناً قوياً منذ بدايات حياته الشعرية كما سنرى بعد قليل عند عرضنا لتجربته الشعرية في ديوانه المطبوع والمخطوطة مما يدل على أن هذا الشاعر لم يلج عالم الشعر إلا بعد أن أتقن أدواته إتقاناً تاماً، ومنها الوزن والقافية بأشكالها المختلفة، وهما أساس الشعر يقول ابن رشيق: «الوزن أكبر حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها بالضرورة» (١).

٢ـ اطلاع باكثير على الأدب الإنجليزي؛ فقد درسه، وتخصّص فيه، مما أتاح له قراءة إنتاج شعرائه، وتعرّف تجاربهم، وما يتمتع به هذا الشعر من حرية في استعمال الوزن والقافية، أو طرحهما والتخفف منهما، على نحو لم تكن تعرفه القصيدة العربية إلا نادراً؛ إذ على الرغم من معرفة الشعر العربيّ عبر رحلته الطويلة ضروباً غير قليلة من التجديد الموسيقي، ظلت القصيدة التراثية الموزونة المقفاة على قافية واحدة هي النموذج المهيمن.

٣ـ وفي أثناء دراسة باكثير لهذا الأدب الإنجليزي الذي فتح أمامه آفاقاً جديدة، تعرض لتجربة شخصية شحذت عنده روح التحدي وقوّت عزيمته على التجديد والخروج على النمطيّ السائد؛ تلك التجربة هي اصطدامه مع أستاذه الإنجليزي، الذي كان يسفّه تجربة الشعر العربيّ ويزعم أن اللغة العربية لا يمكن أن تتسع للشعر المرسل الذي يكتبه الشعراء الإنجليز، فأجابه الطالب باكثير بأنه لا يوجد ما يحول دون إيجاد هذا الضرب من الشعر في اللغة العربية (٢)، وعندما

اطّلاع باكثير على الأدب الإنجليزي؛ فقد درسه، وتخصّص فيه، مما أتاح له قراءة إنتاج شعرائه، وتعرّف تجاربهم، وما يتمتع به هذا الشعر من حرية في استعمال الوزن والقافية، أو طرحهما والتخفف منهما، على نحو لم تكن تعرفه القصيدة العربية إلا نادراً

على الرغم من أن شعر باكثير مغموس بالروح الغنائية، إلا أنه كثيراً ما يمزجه بالنزعة الدرامية القصصية كما في قصيدة «مأساة يهودية أسلمت في عدن» التي تحكي قصة جميلة عن يهودية

نهره الأستاذ الإنجليزي وسفّه رأيه، تيقظت في الطالب روح التحدي، وعكس ذلك في تطبيق عملي فراح يمارس ذلك بالترجمة أولاً فترجم «روميو وجوليت» لشكسبير عام (١٩٣٦) بالشعر المرسل أي المتحرر من القافية ولكنه موزون، ومن نموذج ما جاء في هذه المسرحية:

روميو: قسماً بغرة ذلك الوجه المبارك
إذ يتوّج بالسنا الفضيِّ هاماتِ الشجرْ
جوليت: أقسمْ بغير البدر هذا الكائنِ الجمِّ التقلُّبْ
إني لأخشى أن يكون هواك مثلَهْ
متغيِّراً في كل شهرٍ ما له أبداً على حال ثباتُ (٣)

فمن الواضح أن هذا المقطع قد بني على تفعيلة الكامل «متفاعلن» ولم تتسلسل التفعيلات في جميع الأسطر وتحررت الأسطر الخمسة من القافية الموحدة وهو نموذج أقرب إلى ما اصطلح على تسميته فيما بعد بالشعر الحرّ، وكان باكثير يسميه الشعر المرسل.

وقد استخدم باكثير في ترجمة هذه المسرحية تفعيلة المتدارك كذلك، ثم كتب في العام (١٩٣٨) مسرحية «أخناتون ونفرتيتي» واعتمد في كتابتها على تفعيلة بحر واحد هو المتدارك.

٤- وإلى جانب هذه التجارب التجديدية الكثيرة في عروض الشعر وموسيقاه كانت تجربة الشاعر «محمد علي لقمان» صديق باكثير الحميم، وكان يعدّه في مقام أستاذه، ولا يُستبعد تأثره به، وهو يشير في أبيات كتبها على ما يبدو رداً على رسالة وصلته من صديقه إلى تجديده العروضي قائلاً:

رأيت رسائلك الوافيـهْ
عقوداً من الدرر الغاليهْ
فشعرٌ رقيقٌ أسير القوافي
وشعرٌ طليقٌ بلا قافيـهْ
أفادت أخاكم علومَ الحياة
لوَانّ لَه أذناً واعيـهْ (٤)

وواضحٌ أن باكثير يشير في هذه الأبيات إلى أن لقمان يجدّد في العروض، وهو يكتب شعراً «أسير القوافي» و«شعراً طليقاً» متحرراً من القافية.

غنى التجربة العروضية عند باكثير:

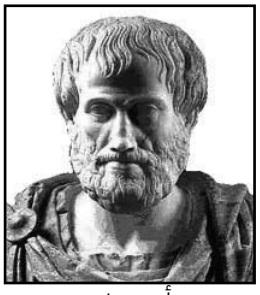
علي أحمد باكثير شاعر متمكن من علوم العربية تمكناً راسخاً، فقد تلقى تعليمه في مدينة «سورابايا» في إندونيسيا، حيث ولد بعيداً عن وطنه الأصلي حضرموت، ودرس في إحدى المدارس العربية الإسلامية هناك، ثم أرسله والده وهو في سن العاشرة إلى مدينة «سيئون» بحضرموت وطنه فأكمل هناك تعليمه حيث تعهده بالرعاية عمه العلامة الشيخ «محمد بن محمد باكثير» ثم استكمل دراسته في مدرسة النهضة العلمية بـ«سيئون» وتخرج فيها بتفوق جعله أهلاً لأن يعين مديراً لها عام (١٣٤٥هـ/١٩٢٦م) أي وهو لا يزال ابن ستة عشر ربيعاً، إذا صحّ ما ذكر من أن سنة ولادته كانت سنة (١٩١٠م).

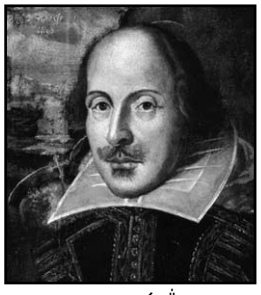
وقد تألق الفتى «علي باكثير» في علوم العربية من نحو وصرف وعروض وأدب وبلاغة وغير ذلك، وبدأ ينظم الشعر وهو لا يزال فتى في الثالثة عشر من عمره (٥) وله قصيدة في رثاء زوجة أبيه كتبها في هذه السن (٦).

ويبدو تمكن باكثير العروضي واضحاً منذ شعره المبكر، وهو ديوان «أزهار الربا في شعر الصبا» وهو يمثل ما كتبه باكثير في حضرموت عندما عاد إليها من إندونيسيا يمثل الشعر الذي كتبه ما بين (١٩٢١-١٩٣٢) أي وهو صبي ما بين الحادية عشرة أو الثانية عشرة إلى العشرين أو الثانية والعشرين.

وإن الباحث ليأخذه العجب، ويكن تقديراً عظيماً لهذا الفتى الذي يشف شعره منذ هذه الفترة المبكرة جداً عن نبوغ واضح، وعن شاعرية فذة وعن طبع متدفق سيّال يقذف الشعر كما ينقذف الماء من قنة جبل عالٍ، ويلاحظ غنى المادة العروضية التي قام عليها شعر هذه المرحلة المبكرة من حياة الشاعر، فقد استخدم باكثير - وهو في هذه المرحلة المتقدّمة - أغلب بحور الشعر العربيّ ما كان منها متداولاً وما كان منها قليل التداول، باستثناء بحرين أو ثلاثة.

ونجد مثل ذلك في ديوان «سحر عدن» الذي يمثل المرحلة الثانية من حياة باكثير، وهو شعره في عدن التي قدم إليها من حضرموت عام (١٩٣٢م) وأقام فيها حوالي عشرة أشهر، وقد أنتجت هذه الفترة قصائد هذا الديوان «سحر عدن وفخر اليمن».


أرسطو


شكسبير

محمد علي لقمان

عبد الرحمن بدوي

وتبدو قصائد هذه المرحلة أكثر نضجاً وفنية من قصائد المرحلة السابقة على الرغم من عدم افتقاد قصائد مرحلة حضرموت «أزهار الربا» النضج كذلك، لاسيما وأن الشاعر كان في تلك المرحلة فتى لما يبلغ العشرين بعد.

ولكن نبوغ باكثير بدأ يتوهج، وراحت شاعريته تتفتح يوماً بعد يوم؛ إذ إن هذه الشاعرية قد قامت في الأصل على أسس راسخة مكينة، قوامها موهبة عارمة، وثقافة عربية أصيلة، واطلاع عميق على التراث، وخبرة حياتية اكتسبها من سفره وترحله عبر البلدان، وما عانى من مكابدات وأشواق جعلت شعره متوقداً بالعاطفة والمشاعر الجياشة.

والتجربة الشعرية في «سحر عدن» بدت أعمق وأنضج وأكثر غنى بالتجارب والأفكار، وبدأت تتضح فيها ملامح يسيرة للتجديد الموسيقي، والخروج قليلاً على العروض المألوف، وبدأ باكثير يتفنن أكثر من المرحلة السابقة في استثمار طاقات العروض الخليلي، وتفتيق جوانب إيقاعية فيه.

ففي قصيدة «نظم الدر» يرسم صديقه الحميم محمد علي لقمان (٧) نجد تشكيلاً عروضياً جديداً، فهو ينوع فيها في القوافي، ولا يلتزم فيها عدداً واحداً من التفعيلات، ولا وزناً واحداً، وقد تبدو لمن اعتادت أذنه الإيقاع العروضي المألوف - مضطربة الوزن، غير منسجمة التفعيلات، ولكنها - فيما يبدو - محاولة للخروج على الأوزان المألوفة:

تبدأ القصيدة بهذين البيتين:

أيها الرسمُ تكلَّمْ
ما الذي يمنعُك التكلُّما
ولماذا تتبسَّمْ
ويك من علَّمك التبسُّما؟

ومن الواضح أن الشطر الثاني في كلٍّ منهما أطول من الأول، فالشطر الأول مكوّن من «فاعلاتن + فاعلاتن» ولكن الشطر الثاني مكون من ثلاث تفعيلات هي «فاعلاتن + فاعلات + فاعلن» وكذا البيت الثاني، ممّا يدل على أن هذه القصيدة أقرب إلى القصيدة التفعيلية، والأدق - عندئذ - كتابتها على شكل سطور متتالية:

أيها الرسمُ تكلَّمْ
ما الذي يمنعُك التكلُّما
ولماذا تتبسَّمْ
ويك من علَّمك التبسُّما؟

وإذا كان باكثير قد بدأ قصيدته بتفعيلة الرمل (فاعلاتن) فإنه لا يلتزمها في جميع القصيدة، بل ينتقل إلى تفعيلات أخرى، فقول باكثير:

قل لي أما تتعبُ؟
من ألوف البسماتِ
تجدُّ أم تلعبُ
إذ تجيل النظراتِ؟

أربعة أسطر، وقد نوع باكثير الوزن فيها، فالسطر الأول قام على تفعيلتي «مستفعلن + مستفعلن» ولكنه انتقل في الثاني إلى «فاعلاتن + فاعلاتن» وجاء السطر الثالث كالأول، والرابع كالثاني، ولذلك فإن من الخطأ كتابة هذا المقطع على شكل شطرين لأن من غير المعقول أن يكتب الشاعر بيتاً شطره الأول من بحر وشطره الثاني من بحر آخر.

وتمضي القصيدة على هذه الشاكلة:

أشرق النادي بنورك
فاعلاتن - فاعلاتن
فغدوتَ البدرَ وهو الفلكُ
فعلاتن - فاعلاتن - فعلن
قل لنا يا ركتيار سموبورك
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن
بشرٌ لاح لنا أم ملكُ؟
فعلاتن - فعلاتن - فعلن
أردت (٨) أن تحكي
مستفعلن + فعلن
فخر نا القمان منْ جاز البيانا
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فارجعْ إلى مكّي
مستفعلن + فعلن

وهكذا تمضي هذه القصيدة على الطريقة التفعيلية وقد مزج فيها باكثير بين بحرين هما الرمل والرجز، ونوّع فيها في القافية. وعلى الرغم من أن هذا الانتقال من بحر إلى بحر لم يبدُ في القصيدة مسوّغاً لا فنياً ولا موضوعياً، فإنه يعد محاولة مبكرة جداً للخروج على العروض الخليلي، وكتابة قصيدة مما أصبح يعرف فيما بعد بـ «الشعر الحر» أو «شعر التفعيلة».

وإذا عرفنا أن هذه القصيدة قد كتبت سنة (١٩٣٢م) أي قبل ما يسجّل لبدر شاكر السياب ونازك الملائكة بخمسة عشر عاماً تقريباً، فإننا نستطيع أن نسجّل ريادة واضحة لعلي أحمد باكثير في كتابة شعر التفعيلة.

والواقع أن في ديوان «سحر عدن وفخر اليمن» هذا الذي كتب كما عرفت - في مرحلة مبكرة جداً من حياة باكثير تعود إلى عام (١٩٣٢م) - أكثر من قصيدة يبدو فيها التلاعب العروضي، ومحاولة النظم على ضرب من التشكيل العروضي الجديد، فقصيدة «الحب والموت» (٩) بنيت على «فاعلن - فاعلاتن»:

نسفَ اليأس نفسي
بعد موت حبيبي
كلَّ حين لذكرا
هُ لظىً في جنوبي
نارها في فؤادي
دائماً في شبوب
آه أوَّاهُ يا ر
باه بِرِّدْ لهيبي
ربّ فرِّج همومي
ربّ واكشف كروبي

وهو على ما يبدو معكوس بحر المديد، وهو بحر مهمل، وقد سمّاه بعض العروضيين «الممتد» أو «الوسيم»(١٠) وقد أتى به في هذه القصيدة منهوكاً.

وعلى الرغم من أن شعر باكثير مغموس بالروح الغنائية، إلا أنه كثيراً ما يمزجه بالنزعة الدرامية القصصية كما في قصيدة «مأساة يهودية أسلمت في مدن» التي تحكي قصة جميلة عن يهودية تركت دينها ودخلت في دين محمد صلى الله عليه وسلم، ثم ما تعرضت له من الغدر والخذلان على يديْ من التجأت إليه فراراً بدينها، مما جعل اليهود يمسكون بها ثانية (١١).

ويمثل ديوان «من وحي ضفاف النيل» ما كتبه باكثير من الشعر في مصر، حيث ذهب إليها في رحلته الأخيرة عام (١٩٣٤م) وأقام فيها إقامته الدائمة إلى أن وافاه الأجل عام (١٩٦٩م).

نضجت تجربة باكثير في مصر نضجاً واضحاً واتسعت أغراضها وطرائقها؛ فقد وجد الرجل في مصر الأمان والاستقرار، ووجد البيئة الثقافية الغنية، فاحتك بكبار أدباء العربية يومذاك، واطلع على تجارب المدارس الأدبية المختلفة، وعلى إبداع دعاة التجديد الحاملين لواء من المتأثرين بالثقافات الأجنبية ولاسيما المدرسة الرومانسية الثورية التي تجلّت تأثيراتها العميقة في أدباء المهجر، وفي مدرسة أبولو، ومدرسة الديوان، وغير هؤلاء وهؤلاء.

ونجد في ديوان «من وحي ضفاف النيل» وهو شعر المرحلة المصرية مادة عروضية غنية متنوعة؛ إذ يبدو تمكن باكثير من عروض الشّعر العربي، ووفرة المادة الموسيقية التي يستثمرها.

كما يبدو واضحاً حرص باكثير على التنويع الموسيقي، وعلى الابتداع والتجديد، والتصرف في الإيقاع، والخروج على المألوف.

والجزء الثاني من هذا الديوان المجموع كله قصائد تتجه إلى التحرر من ضغط القافية الموحدة، فنجد ظاهرة التنويع في هذه القافية، حيث تتحول القصيدة أحياناً إلى مقاطع ثنائية، أو ثلاثية، أو رباعية.. من ذلك مثلاً قصيدة «أغنية النيل»(١٢) وهي من شعر المرحلة المبكرة (١٩٣٤م) وقد بنيت على مجزوء الرجز أو منهوكه، وهي ثنائية المقاطع:

يا جسر إسماعيلْ
بوركتَ من جسرِ
أنت سوارُ النيلْ
رُصِّعَ بالدُّرِّ
حلا به وازدان
معصمُه الناعمْ
كأنه وسنانْ
بالأملِ الحالمْ.... إلخ

وقد يبالغ في الخروج على العروض المألوف؛ فهو مثلاً يبني قصيدة «طال انتظاري»(١٣) بناء غنائياً شبيهاً ببناء الموشحة، وهو لا يكتفي فيها بالتنويع في القافية، بل ينوِّع فيها في البحور، وفي عدد التفعيلات، يقول:

طال انتظاري
عزّ اصطباري
أواه يا ساعة المزار
يا حرّ ناري من انتظارك

وهو مقطع من أربعة أشطر، ثلاثة أشطر منه على روي الراء المكسورة ثم يُختَم المقطع بشطر رابع يشبه القفلة وهو من روي آخر (الكاف الساكنة) ولكن الملاحظ عدم وحدة البحر فيها، فالشطران الأولان من الرجز، والشطران الثالث والرابع من مخلّع البسيط (مستفعلن / فاعلن / فعولن).

ولكن الشاعر لا يلتزم هذا النظام في المقطع الثاني من القصيدة، فهو يقول:

هل وقف الدهر عن مسيرهْ
فلم يحنْ موعدُ الحبيبِ
فما لِذا الماء في خريرهْ
يجري إلى حقله القريبِ
فيشتفي الحقلُ منه رَيّا

وهو مقطع ثانٍ من خمسة أشطر كلها من مُخلّع البسيط بما فيها الشطر الذي قفل به المقطع ولكن تنوع فيها الروي فالشطران الأول والثالث على روي، والثاني والرابع على روي آخر، والخامس القفلة على روي مختلف كذلك.

وتمضي القصيدة لتكون من ثلاثة عشر مقطعاً على هذا النظام، يعاد بعد كل مقطع المقطع الأول نفسه: «طال انتظاري...»

وما لهذا النسيم طلْقا
يسري إلى الأيكِ والغصونِ

يـزور أحبابه ويَلْقَى
فماوقوفُ الزمانِ دوني؟
ولم يَعُقْ عن سواي لقيا
طـــال انـتـظـــــاري
عـــزّ اصـطـبـــــــاري
أواه يا ساعة المـزار
يا حرّ ناري من انتظارك

ولكن مقاطع القصيدة المكونة من خمسة أشطر لا تمضي على نظام واحد، فحيناً يأتي المقطع على النسق السابق، فيكون الشطر الأول والثالث على روي، والثاني والرابع على روي مختلف، والخامس على روي آخر، وتارة تأتي أربعة أشطر من المقطع على روي واحد، والخامس على روي مختلف.

تجربة الشعر الحر:

لم يمارس باكثير كتابة الشعر الحر في غير شعره المسرحي إلا في قصائد معدودة، ويبدو أن نظام القصيدة الموزونة المقفاة بتصرفات باكثير الكثيرة، وتوسعه في حرية استعماله: مجزوءاً، ومنهوكاً، ومشطوراً، ولجوئه إلى المهمل أحياناً، واعتماده على التنويع في القوافي وعلى التشطير والتخميس وغير ذلك من التصرف العروضي في نظام القصيدة العمودية - استطاع أن يحقق لباكثير القدرة على التعبير عن تجاربه الكثيرة المتنوعة، واستجاب لمتطلبات فنه على النحو الذي يريد.

ولذلك لا نجد لقصيدة الشعر الحر - في غير شعره المسرحي - إلا حضوراً يسيراً لا يكاد يذكر. ويبدو أن باكثير لم يجد حاجة إلى استخدام نموذج الشعر الحر إلا عندما دفع إلى عالم المسرحية الشعرية: ترجمة أو تأليفاً.

في ديوان «من وحي ضفاف النيل» قصيدة تفعيلية، صنَّفها الدكتور محمد أبو بكر حميد، جامع شعره، في جزء الأناشيد، وهي بعنوان «اسلمي أرض الكنانة» وهي مبنية على تفعيلة الرمل «فاعلاتن» منها:

اسلمي أرض الكنانةْ
اسلمي أرض الجدودْ
لكِ في الشرق وفي الغرب مكانَهْ
ولَكِ الأفلاكُ تجري بالسعودْ
موطَنٌ قال له الرحمنُ كن مهدَ الحضاراتِ فكانَهْ
وكن المثوى لشعبٍ ماجدِ الآباء جبارِ الجدودْ
في الوجود
همُّه أن يسودْ
للمليكْ.. للوطنْ.. للّواءْ
نحن جندٌ للفداءْ (١٤)

وهي قصيدة لم يذكر تاريخها، ولكنها فيما يبدو تعود إلى ما قبل خمسينيات القرن العشرين فهي تشير إلى العهد الملكي في مصر.

ويشير الدكتور عبده بدوي إلى أنه وجد بين أوراق باكثير الخاصة قصيدة كتبها الشاعر يندِّد فيها بسياسة فرنسا تجاه سوريا ولبنان، وهي تعود إلى أربعينيات القرن العشرين (١٩٤٠م) وقد أرسلها من المنصورة التي كان يعمل فيها إلى صحيفة «أخبار اليوم» في القاهرة وقال إنها قصيدة من الشعر المرسل وهي تقوم على تفعيلة المتدارك وتتنوع فيها القافية وهي قصيدة نظمية ضعيفة ومنها المقطع التالي:

اذهبي عنا بثقافتك الخانعة
إن في الدنيا غيرها لثقافات حرة واسعة
ويلها! أ أرادت فرض ثقافتها بالسلاح؟
فلنحطم ثقافتها والسلاح معا!
ويلها! أ أرادت فرض مصالحها بالسلاح؟
فلنحطم مصالحها والسلاح معا!
يا لسخرية الأيام (١٥)

وهناك قصيدة تفعيلية طويلة عثر عليها الدكتور محمد أبو بكر حميد بين أوراق باكثير، وقد كتبت بعد هزيمة (١٩٦٧م) وألقاها في أحد مؤتمرات الأدباء العرب وعنوانها «إما نكون أو لا نكون» وقد بنيت على تفعيلة الرجز «مستفعلن» وهي أكثر نضجاً من القصيدة السابقة، ومنها:

غداً بني قومي وما أدنى غدا
إما نكون أبدا
أو لا نكون أبدا
إما نكون أمةً من أعظم الأممْ
ترهبنا الدنيا وترجونا القِيَمْ
ولا يقال للذي نريد: لا
ولا يقال للذي نأبى: نعمْ (١٦)

وقد سبق أن أشرنا إلى قصيدة «رسم محمد علي لقمان» المنشورة في ديوان «سحر عدن وفخر اليمن» (١٧) وقلنا إنها أشبه بشعر التفعيلة وليست قصيدة عمودية كما أثبتت في الديوان وهي تعود إلى عام (١٩٣٢) وهي عندئذ - إذا نسبناها إلى نظام الشعر الحر - أو المرسل، كما كان يحلو لباكثير أن يسميه - تعد أقدم محاولة في هذا النموذج من الشعر، وتعد هي تجربته الأولى مع الشعر الحر، وإن كان باكثير نفسه لم يُلقِ إليها بالاً، ويعد تجربته في «الشعر المرسل» أو الحر قد بدأت مع المسرحية الشعرية عام (١٩٣٦).

ريادة الشعر الحر:

إذا تجاوزنا الكلام على أهمية هذه الحركة، والإضافة التي

قدمتها إلى الشعر العربي، وتوقفنا عند قضية الريادة، فإن الحق الذي يبدو لنا أن من الصعب إسناد الريادة في هذه الحركة إلى شخص بعينه. لقد طال الجدل حول أول من كتب شعراً حراً - شعر تفعيلة - وظل شائعاً إلى عهد أن السيّاب ونازك الملائكة هما رائدا هذا الشعر، حيث نشرت في منتصف الأربعينيات من القرن العشرين (١٩٤٧) قصيدة «الكوليرا» لنازك، و«هل كان حباً؟» للسيّاب، وكان لهاتين القصيدتين تأثير كبير إذ قلدهما كثيرون وانطلقت حركة الشعر الحر بعد ذلك عنيفة ضارية تتحدى القصيدة التراثية العربية، وتحاول إزاحتها عن الدرب.

ولكن البحث الأدبي يعيد النظر في هذه الريادة بعد أن اكتشفت تجارب تعود إلى أقدم من هذا التاريخ بكثير.

لقد رأينا باكثير مثلاً يكتب في عام (١٩٣٢) قصيدة «رسم محمد علي لقمان» على نمط التفعيلة حيث استعمل تفعيلتي الرمل والرجز «فاعلاتن/مستفعلن» وهي قصيدة لم يلتفت إليها أحد ولعل باكثير نفسه لم يكن مهتماً بها.

ويذكر الدارسون أن أول محاولة لباكثير في الشعر المرسل أو الحر كما عُرف فيما بعد كانت عام (١٩٣٦) حيث ترجم به مسرحية «روميو وجوليت» لشكسبير التي سبق أن توقفنا عندها.

كما كتب باكثير عام (١٩٣٨) مسرحية «أخناتون ونفرتيتي» ونشرت عام (١٩٤٠) واعتمد في كتابتها على تفعيلة المتدارك، كما نشر - كما يقول موريه (١٨) - في مجلة الرسالة (١٩٤٥) قصيدة بعنوان «نموذج من الشعر المرسل الحر» حمل فيها على فرنسا بسبب سياستها تجاه العرب بعد الحرب العالمية الثانية، وهي - على ما يبدو - القصيدة التي توقفنا عندها، والتي أشار الدكتور عبده بدوي أنه وجدها بين أوراق باكثير ومعها رسالة إلى رئيس تحرير «أخبار اليوم» لينشرها له ولعلها قد نُشرت فيما بعد في مجلة الرسالة كما يقول موريه، وهذه القصيدة هي من بحر «المتدارك» كما ذكرنا قبل قليل، وليست من المتقارب كما يقول موريه (١٩).

وقد اعترف السياب نفسه لباكثير بهذه الأسبقية، فذكر أن باكثير أول شاعر استخدم الشعر الحر «وهذا ينبئ بأن السياب كان متأثراً به لا شعورياً على الرغم من أن تكتيكه وأسلوبه مختلفان. وقد أشار باكثير في مقدمة الطبعة الثانية لمسرحية «أخناتون ونفرتيتي» إلى ما سبقه السياب إليه، وأبدى اعتزازه بما يقوله عنه من أنه أول شاعر استخدم هذا المنهج» (٢٠).

ولكن هذه الريادة لباكثير أيضاً غير ثابتة: فقد طرح الباحثون اسم أكثر من شاعر عرفت لهم تجارب سابقة في هذا النمط من الشعر الجديد.

ذكر الدكتور أحمد مطلوب مثلاً أن هناك نصاً عنوانه بعد موتي منشوراً في جريدة العراق عام (١٩٢١م) للشاعر رمز لاسمه بحرفي (ب.ن) ويرى الدكتور مطلوب أن هذا أقدم نص في الشعر الحر (٢١).

وذكر الدكتور يوسف عز الدين أن للمازني قصيدة من شعر التفعيلة نشرتها الصحافة في العراق عام (١٩٢٤م) وهي بعنوان «محاورة» منها:

لم أكلمه ولكن نظرتي
سألته أين أمك
وهو يهذي على عادته
منذ ولّت كل يومٍ (٢٢).

وذكر موريه «أن أول شاعر عربي كتب شعراً غير منتظم القافية، وغير منتظم في عدد تفعيلات أبياته هو نقولا فياض سنة ١٩٢٤م» (٢٣).

وذكر بعضهم أن الشاعر السوري علي الناصر أصدر ديوانه الأول «الظمأ» عام (١٩٣١م) وفيه عدد من قصائد التفعيلة، منها قصيدة «أم كلثوم» وغيرها (٢٤).

وذكر دارسون آخرون أسماء أخرى سبقت باكثير، وسبقت غيره ممن ذكر إلى كتابة هذا النمط من الشعر الجديد. وفي جميع الأحوال فإن باكثير - إن لم يكن أول من كتبه فهو - من غير شك - من رواده الأوائل الذين قلدهم فيه من جاء بعدهم من كبار شعراء هذا الاتجاه كالسياب وغيره.

الهوامش والمراجع:

(١) العمدة: ١/١٣٤. (٢) أزهار الربا: ص١٥ جمع وتحقيق: د. محمد أبو بكر حميد. الدار اليمنية: ١٤٠٨/١٩٨٧. (٣) نقلاً عن «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث» سلمى الخضرا الجيوسي ص٤٤٣. (٤) انظر ديوان «سحر عدن وفخر اليمن» ص٦٦، تحقيق د. محمد أبو بكر حميد. (٥) السابق: ص١٩. (٦) انظر الجزء المخطوط من ديوان «أزهار الربا في شعر الصبا» ص٢. (٧) ديوان «سحر عدن وفخر اليمن» ص٦٦، ص١٠٧. (٨) في الأصل «أأردت». (٩) انظر «سحر عدن»: ص٦. (١٠) انظر شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، لعبد الحميد الراضي «بغداد: ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م» ص٣٤. (١١) السابق: ص١٥٦. (١٢) ديوان «من وحي ضفاف النيل» المخطوط: ٢/١٩٧. (١٣) السابق: ٢/٢٦. (١٤) ديوان «من وحي ضفاف النيل» ٣/٣٠٥. (١٥) نقلاً عن الدكتور عبده بدوي، بحث «علي أحمد باكثير شاعراً غنائياً» ص٤١. (١٦) القصيدة موجودة في دواوينه، وقد قدمها إليّ الدكتور محمد أبو بكر حميد مشكوراً، وقد نشر جزء منها في كتاب «علي أحمد باكثير من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة» ص١١٣. (١٧) ص١٠٧. (١٨) انظر «الشعر العربي الحديث» لموريه: ص٢٩، ترجمة شفيع السيد وسعد (٢) مصلوح. (١٩) انظر السابق. (٢٠) السابق: ٢٩٦. (٢١) النقد الأدبي الحديث في العراق: ص٧٧ مكتبة الخانجي، القاهرة: ١٩٨٨م. (٢٢) انظر «التجديد في الشعر الحديث» ص١٢٩. (٢٣) الشعر العربي الحديث: ص٢٩٦. (٢٤) انظر: فواز حجو، الأسبوع الأدبي، العدد (١١٦) تاريخ ٢٠٠٩/٧/٢٥م - ص٨.

الثقافة الدرامية

في تجربة (علي أحمد باكثير) الإبداعية

محمود محمد كحيلة

علي أحمد باكثير (١٩١٠-١٩٦٩م) كاتب غزير الإنتاج متنوع العطاء واسع المعرفة والثقافة كأنه مؤسسة أدبية كاملة أكبر من أن يوصف بالشاعر أو القاص أو الروائي أو المسرحي أو المفكر أو السياسي الوطني أو الفيلسوف المسرحي.

تحرر علي أحمد باكثير في كتابته المسرحية الشعرية من كافة الأشكال التقليدية ليصبح أحد رواد الشعر الحديث، كما أحدث تطوراً كبيراً في شكل القصيدة وكسر وحدة البيت وترك القافية متخذاً من التفعيلة أساساً للبناء الموسيقي ومن الناحية المعنوية كان الدافع والمبرر هو تحقيق التلاحم بين لغة الشاعر وما يجول في نفسه من مشاعر حتى يصبح الشعر تعبيراً صادقاً عن الشاعر، وهذا الهدف المعنوي نفسه هو ما كان يوقعه الحوار المسرحي عند باكثير الذي كان يمتاز بالبساطة والقرب الشديد من لغة الحياة اليومية.

مسرحية باكثير الشعرية الثانية هي (أخناتون ونفرتيتي) كتبها عام ١٩٣٨م، وطبعت عام ١٩٤٠م، ولأهميتها التاريخية كتب لها مقدمة الطبعة الأولى الكاتب الكبير «إبراهيم عبد القادر المازني» مساندا الطريقة الجديدة التي كان قد بدأ يكتب بها باكثير مسرحه الشعري قائلاً: «إنها تعكس سعة أفق قادرة على استشراف الآفاق المستقبلية لتطور الشعر والمسرح» حيث كان المازني يرى المسرحية تحفة جديرة بكبار الأدباء والمؤرخين وبشرى أيضاً لظهور كوكب جديد في عالم الشعر وقال المازني في مقدمته: (..إن باكثير استطاع أن يخلق لغة شعرية جديدة تتسع لحركة الصراع بين الشخصيات المتباينة لقد كان عليه أن يقدم في «أخناتون ونفرتيتي» رؤية الكاتب المهموم بقضايا عصره الكبرى وطريقة التفاعل معها واتجاه الخلاص)..

قدمت المسرحية أحاسيس هتبلنة وعواطف مضطربة وصراعات لا تنتهي بسبب التوتر والقلق الذي يدفع للبحث عن الخلاص، وهي معالجة جديدة قدمها باكثير لعصر القلق العظيم في الزمن الفرعوني أيام أخناتون صاحب أول ثورة فكرية عرفها التاريخ حيث عرى الشخصيات ونزع عنها أقنعتها التاريخية عارضاً جوانبها الإنسانية وهمومها وخباياها، ليصبح تميز الشخصية مرتبطاً بالتكوين الداخلي والنفسي والنوازع والأحاسيس والمشاعر الخاصة بها والنموذج هو هذا المقطع الذي يجمع بين أخناتون، ووالدته يحدثها عن زوجته الأولى (نادو):

أخناتون: طالما كانت تستيقظ في الأسحار فتكتم أنفاسها وتقبل ملء عيني في رفق حتى لا توقظني، وأسارقها الطرف.. حيناً فحيناً.. فألمح في شفتيها ارتعاش الصبي وقد اختلس الحلوى في مخدع جدته الشمطاء وفي عينيها اقتباط الطفل تملأ من ثدي أمه.. ثم يغرز والتثاؤب فاها الجميل.. ويلوذ النعاس بأهدابها.. فتميل إلى جنبي وتعود إلى نومها في طمأنينة وغراره.

هذه المسرحية هي أول ما كتب باكثير بالشعر الجديد، وترجع أهميتها إلى الدور الكبير الذي لعبته في تمهيد الطريق أمام عدد كبير من الشعراء الذين كتبوا للمسرح بالشعر، ورغم أهميتها لم تلق مسرحية (أخناتون) الاستحسان اللائق بها مما دفع باكثير للبحث عن وجه آخر للكتابة ولأنه ساع بطبيعته إلى التجديد لذلك كتب أول أوبرا عربية وكتب عن كتابته لها في كتابه (فن المسرحية) يقول: (إن تجاربي المسرحية جعلتني أعدل من الشعر جملة وأرى أن النثر هو اللغة الطبيعية للمسرح، فكتبت بعض المسرحيات النثرية ثم رأيت أن الشعر لا ينبغي أن يكتب به غير المسرحية الغنائية التي يراد بها أن تلحن وهي الأوبرا فكتبت (قصر الهودج) والتي

حرصت فيها على أن أجعل نظمها موسيقياً ما أمكن لتكون صالحة للتلحين والغناء ولم أتقيد فيها بحر واحد بل استعملت مختلف البحور حسبما يقتضي المقام).

تحكي أوبرا «قصر الهودج» عن زيارة الخليفة الفاطمي إلى سلمى متخفياً في زي أعرابي ليطلب خطبتها للخليفة لكنها ترفض بسبب ارتباطها بابن عمها علي عندما يتأكد من رفضها للخليفة يغار لها قائلاً:

هو: شتان يا سلمى بين طليقة تستلم من صديقة.

لا تحبين مغانيها ولا الدور الأنيقة.

هي: لطف الله بمالك.. قد فهمت الآن قصدي.

هو: كيف لا أفهم ذلك.. والذي عندك عندي.

أنا من رأيك يا سلمى وميلي مثل ميلك.

آه لو تسمح لي الأيام يا سلمى بنيلك.

أنت لي لست لغيري وأنا لست لغيرك.

إنّ لي قلباً كقلبك.

هي: عجباً.. هل أنت مجنون ؟

هو: نعم يا نور عيني.. أنا مجنون بحبك

قسماً بالدر في ثغرك والورد بخدك

إنني عبدك يا سلمى حنانيك بعبدك

هي: «غاضبة» حسبك اخرس قطع الله لسانك

هو: يا حياتي حفظ الله زمانك..

أتسبين لساناً يتغنى بعبيرك وجمالك وشعاعك.

هي: بل لسانا كاذباً خنت به عهد أميرك باحتيالك وخداعك.

أول مسرحية طويلة كتبها باكثير عام ١٩٤٤م هي «شيلوك الجديد» وكانت عن قضية فلسطين التي كانت تشغل وستظل على اهتمامه ويتابعها بالصحف، وفيها تناص مع مسرحية تاجر البندقية لوليم شكسبير ويؤكد بها أن فلسطين لا يمكن أن يقتطع منها وطن قومي لليهود حتى أن يسيل دم جسد العربي كله فهي وطن للحم الذي بفقده يموت الوطن، وبنى باكثير على ذلك فكرة هذه المسرحية الشهيرة التي تعالج من منظور أكثر تحيزاً وملاءمة للظروف العربية الراهنة فكرة أنه يستحيل الحكم للتاجر اليهودي (شيلوك) برطل لحم من جسم أنطونيو لأنه يترتب عليه على المستوى القومي موت شعب بأكمله. وقد توقع باكثير في هذه المسرحية نكبة فلسطين وقيام الدولة الصهيونية وكان يرى أن حل المشكلة هو فرض حصار اقتصادي على هذه الدولة الدخيلة حتى تختنق وتموت.

مسرحية «شعب الله المختار» لباكثير تجري أحداثها في فندق متواضع من فنادق إسرائيل يقوم بالخدمة فيه (حاييم) وزوجته ويملكان نصفه ولهما ابنة جميلة يعشقها شاب يهودي من أصل مصري. تبيع الفتاة جسدها لضابط كي تبرق قيمة (الدوطة) لإتمام زواجها بمن تحب، أما الشاب فيعاني من آلام نفسية تدفعه إلى الشروع في الانتحار ليس لما تفعله حبيبته فهو شفع لها فعلها ذلك ولكن بسبب انهيار حلمه العظيم ببناء دولة إسرائيل.. يقيم في نفس الفندق أربعة رجال من أعضاء الكنيست الإسرائيلي يحملون جميعاً اسم (كوهين) ولكن بلهجات مختلفة تتفق ولغة البلدان التي قدموا منها وهي روسيا وأمريكا وإنجلترا وفرنسا. هؤلاء الرجال يمثلون بشخصياتهم المتباينة أعضاء الكنيست الإسرائيلي. أما النص فهو في مجمله مرآة تعكس كل ما كان يجري على الساحة السياسية في المجتمع الإسرائيلي في الستينات مبيناً ما كانت تعانيه تلك الدولة الناشئة من انهيار اقتصادي وما كان يشعر به أصحاب هذا الكيان الناشئ من حقد وغل على الرئيس المصري الراحل «جمال عبد الناصر» الذي كان يعلن بغضه لهم من فوق كل المنابر ويهددهم في كل المحافل والمناسبات بأنه سيزيلهم من فوق الأرض وكان وزير خارجية إسرائيل في ذلك الوقت من عام ١٩٥٦م، هو (بن جوريون).. وقام الشباب الإسرائيلي بثورة لإسقاط نظامه والقبض على رواد الفندق من أعضاء الكنيست الذين اتضح أنهم ممثلون لبلادهم في مراقبة سير أمور إسرائيل، ولذا تقرر ترحيلهم وإعادتهم إلى بلادهم.

هذا النص يتعرف منه القارئ على طبيعة الشخصية اليهودية وما يميزها من بخل يبدأ بالمادة وينسحب على كل الأشياء، كذلك يبين قدرتهم الرهيبة على بيع أي شيء في سبيل المال حتى لو كان العرض، كل شيء يهون في سبيل المال الخبيث دسونه أكثر من أي شيء لأنهم يعرفون أنه وسيلتهم الوحيدة لتحقيق أحلامهم غير المشروعة. إلى الفندق أيضاً يأتي مندوبان من أمريكا بحكم وظيفتهم لمراقبة الأحوال الأمنية ومعهم أموال كثيرة يحاولان تشغيلها في مشروعات داخل إسرائيل ولكنها في ظل انهيار الاقتصاد تخسر خسارة كبيرة لذلك يقرران استثمارها في مصر. ومن النص نعرف أن السلع المنتجة في إسرائيل تباع في مصر لكن بعد أن تورد إلى أي دولة أخرى وتحمل علامة هذه الدولة وهذه السلع قد تخسر أو توفي بالكاد تكاليف إنتاجها لكن الاستثمار في مصر يسعد المستثمر اليهودي. إلى الفندق أيضاً يأتي للسياحة ثري إنجليزي بصحبة زوجته ليكون صيداً ثميناً للفتاة ابنة صاحب الفندق التي تعمل على جمع (دوطتها) وهذه العلاقة تؤدي بالطبع إلى استياء زوجته السيدة المحتشمة الفاضلة فيحاول اغتراض أحد الكوهينات الأربعة الموجودين بالفندق لكنها تلفظه وتعنفه بقسوة فتسلط زوجها فيضربه. المسرحية أقرب ما تكون من حيث الرؤية والمعالجة إلى نص الفرس للدراما تورج اليوناني إسخيلوس الذي عمد فيه إلى نقل أحوال المعركة من وجهة نظر طرفها الآخر، وهو أسلوب رائع وناجح في عرض سلوك الآخر استعاره باكثير لتأليف

هذا النص المسرحي الجيد ليكون من أسبق كتاب العصر إلى كتابة مسرحية تعالج هذه القضية.

تأثر أ بالثقافة اليونانية كتب باكثير بطريقته (مأساة أوديب) وكتب عنها يقول: «لقد رأيتم كيف عالجت في هذه المسرحية الأسطورة اليونانية علاجاً جديداً بمضمون جديد وعقيدة تخالف تلك العقيدة اليونانية الوثنية القديمة» كما حافظ على شخوص الأسطورة وحواراتها كما كانت في الأصل إلا في بعض التفصيلات الثانوية التي لا تخرج عن الإطار العام حتى إننا إذا تأملنا المسرحية رأينا فيها انعكاسات لواقعنا العربي عندما أعلن «لوكسياس» نبوءته الكاذبة قبل مولد أوديب ثم وجه الأحداث نحو تحقيق النبوءة وكان أوديب هو الذي سعى بنفسه إلى خوض غمار التجربة، متحدياً تلك النبوءة تماماً كما سعى العرب إلى خوض غمار الحرب ضد إسرائيل، متحدين بزعمهم كل القوى التي تناصر إسرائيل حتى وقعوا في صميم المأساة طبقاً لخطة مرسومة لا يدرون عنها شيئاً، وفي حرب فلسطين هذه نتان مشبهتان في ذهاب أوديب إلى طيبة مرة ليقتل أباه، والأخرى ليتزوج من أمه.

في مسرحية (مسمار جحا) اهتم باكثير بإنشاء معالجة مسرحية لقضية احتلال الإنجليز لقناة السويس المصرية وعالجها كعادته بأسلوب عصري متخذاً من أمثولة (مسمار جحا) المعروفة في الثقافة الشعبية أصلاً لها، حيث يبيع جحا بيته مشترطاً على المشتري أن يحتفظ بحق الاطمئنان على مسماره التراثي الذي ورثه عن آبائه والمعلق على جدار البيت في أي وقت، وهو يسعى بذلك إلى إرباك حياة المشتري فيهج تاركاً البيت.. وفي مسرحية (سر الحاكم بأمر الله) استخدم باكثير هذه الشخصية الدرامية بكل ما تنطوي عليه من مفارقة وغموض لإنجاز نص مسرحي رائع بسبب الرؤية الجديدة التي تختلف عما سبقها من رؤى كانت جميعها تصف الحاكم بأمر الله بالجنون، لكن باكثير جعله غارقاً في التصوف حتى أصبح هدفاً سهلاً أمام أهداف «حمزة الزوني» الذي كان يسعى إلى هدم الدولة الإسلامية واستطاع بذكائه أن يستدرج الحاكم بأمر الله إلى فخ ادعاء الألوهية وهو ما تسبب في إبعاده عن الحكم والتآمر على قتله بواسطة «ست الملك» أكثر من ظلمها من الناس أثناء ذهابه إلى خلوته بالمقطم ليلاً كما اعتاد.

كتب باكثير دراما كوميدية نظيفة تعتمد على الفكاهة والسخرية وتعكس شحنة كبيرة من السخط والاستياء والرفض، رغم أنه كان يعتقد أنه أبعد الناس عن الفكاهة، وأقلهم قدرة على كتابة الكوميديا إلى أن كتب مسرحية من فصل واحد عن الرئيس «ترومان» الذي تمت على يديه نكبة فلسطين أسماها (سأبقى في البيت الأبيض) ونجحت نجاحاً ساعد على دفعه إلى مواصلة هذا الاتجاه السياسي الساخر في الكتابة المسرحية فكتب بعدها أكثر من سبعين مسرحية قصيرة قصم معظمها جميعاً في كتابه الموسوم «مسرح السياسة» وقد تناول في هذه النصوص مختلف القضايا العربية والإسلامية والدولية، حيث كان معظمها هجائياً ساخراً لاذعاً للشخصيات الاستعمارية ومنها مسرحية «السكرتير الأمين» والتي كتبها ناقداً المادية الشديدة التي يتصف بها سكرتير الأمم المتحدة آنذاك «تريجفي» الذي كان يقبض من الصهاينة ثمن بيعه ضميره المهني وتحيزاته على نفقة العرب وهي كوميديا سوداء تضحك من شدة الألم وتتضح أسلوب السخرية والتهكم فيها بداية من العنوان الذي يصف بالأمانة أبعد الناس عنها.

وفي نص «المقرض» من نفس المجموعة نرى جانباً آخر من موهبة الدراما توج لكل من نجيب كثير في استشرافه للمستقبل من خلال موقف مع إيران أدى إلى اجتماع عاجل بين المندوبين البريطاني واليهودي في القصر الأبيض مع الرئيس الأمريكي الذي كان امتنع عن إقراض إيران بضعة ملايين من الدولارات أرادت أن تستثمرها في استخراج ثروتها النفطية مما أدى إلى غضبها وتدخل مصر بعرض لتقديم هذا القرض من خلال أسهم يستثمر فيها أغنياء مصر أموالهم وقد اجتمعوا على علم منهم أن هذا التحالف سيكون نواة لتحالفات عديدة تقضي على مالهم من قوة، وإنشاء قوى جديدة تعيد رسم خريطة العالم وبمجرد إدراكهم لذلك يقرر الرئيس الأمريكي في نهاية المسرحية أن يعطي إيران القرض دون قيد أو شرط.

كتب باكثير أيضاً مسرحيات اجتماعية لأنه كان يؤمن تماماً بأن الإصلاح السياسي يبدأ أولاً بالإصلاح الاجتماعي، وكتب للمسرح الكوميدي وبالعامية المصرية «جلفدان هانم» و«حبل غسيل» و«الدنيا فوضى» و«الحكتور حازم» و«سلامة العش» ومن مؤلفاته أيضاً «الفرعون الموعود» و«قطط وفئران» و«عودة الفردوس» «سر شهرزاد» و«علّة إسرائيل» و«التوراة الضائعة» و«الشيماء» و«إمبراطورية في المزاد» و«دار ابن لقمان» و«الفلاح الفصيح» و«أوزوريس» و«الزعيم الأوحد» و«الدودة والثعبان» و«نقود تنتقم» و«في ذكرى محمد عليه الصلاة والسلام» و«إبراهيم باشا» و«سيرة شجاع» و«الثائر الأحمر» و«أبو

كتب باكثير دراما كوميدية نظيفة تعتمد على الفكاهة والسخرية وتعكس شحنة كبيرة من السخط والاستياء والرفض، رغم أنه كان يعتقد أنه أبعد الناس عن الفكاهة، وأقلهم قدرة على كتابة الكوميديا إلى أن كتب مسرحية من فصل واحد عن الرئيس «ترومان»

دلامة» و«ليلة النهر» و«السلسلة والغفران» و«من فوق سبع سماوات»، فضلاً عن عدد كبير من المسرحيات الدينية التي لو لم يكتب منها غير الملحمة الإسلامية الكبرى لكفته.

«الملحمة الإسلامية الكبرى» أهم كتابات باكثير المسرحية كتبها في عامين كاملين تفرغ فيهما لكتابتها في سبعة أجزاء كاملة وهي معالجة مسرحية لمواقف هامة من حياة الصحابي الجليل خليفة المسلمين وأمير المؤمنين «عمر بن الخطاب» رضي الله عنه وأرضاه بكل ما تنطوي عليه حياة هذا الصحابي العادل من مشاهد ومواقف درامية تدفع المرء إلى البكاء خشية لله عند تلقيها وقد تم إنجاز هذا العمل المسرحي الكبير كما جاء بمقدمة طبعته الأولى في الخامس عشر من ذي القعدة سنة ١٣٨٤ هجرية، الموافق للثامن من مارس سنة ١٩٦٥م.. كتب باكثير سباعيته المسرحية في ظل مناخ يعين على ذلك ويساعد في الإنجاز من خلال إدارة التفرغ والبحوث الفنية بوزارة الثقافة والإرشاد القومي المصرية وتيسيرات للمطالعة من قبل دار الكتب بكل ما تحتويه من درر ونفائس إذ ارتكز الكاتب على أرضية صلبة مصدرها المعرفة الشاملة بكل ما يحيط بحياة «عمر بن الخطاب» رضي الله عنه وحياة من حوله من مواقف لا تعد ولا تحصى، حصر الكثير من هذه المواقف ثم تخير ما لخص لتقديم لنا في هيئة ملحمة طويلة تسبياً قياساً لعصر دراما لا يمل المرء من تلقيها ولا يستطيع مقاومة التأثر بها والتمتع بمطالعتها، ولأنها أعمق من أن نحصيها في هذا المقام سنتخير بدوراً منها ما نتعرف به عليها دون تطويل، لأن كل ما تحتويه جذاب وجميل إذ كتب باكثير ملحمته الإسلامية بحوار نثري أقرب إلى الشعر منه إلى النثر وبكلمات أجراها الله على قلمه لتكون أفضل ما يعبر من لفظ عما انطلع من أثر، لأنه كان رجلاً صادقاً في حرصه على رفد المكتبة العربية الإسلامية بالنصوص المسرحية الإسلامية التي كانت من أندر النصوص. وبرغم أنها في الأساس تهتم بحياة «عمر بن الخطاب» رضي الله عنه وأرضاه إلا أنه ليس الشخصية الأساسية في النص الذي أبطاله هم أبطال الإسلام ولذلك فهو ملحمة إسلامية كبرى تلتحم بسيرة المسلمين الأوائل بأسلوب يجبر المتلقي على الالتحام بها والتواصل البليغ معها.

جمع باكثير بين الصديق أبي بكر وبين عمر بن الخطاب رضي الله عنهما في موقف رائع يراوغ فيه أبو بكر ليجعل الفاروق يقبل الخلافة من بعده، بينما عمر الفاروق يبحث عن وسيلة للهرب منها مدركاً حق الإدراك أن هذه القيادة وتلك المسؤولية تكليف أكثر منها تشريفاً. أبو بكر وهو في أشد لحظات الضعف والوهن والمرض يحاول أن يتماسك ويدّعي البأس والشدة حتى لا يقبل عمر تحمل الخلافة عنه مشفقة عليه أو يرق لحاله إنما أراده أن يقبلها لأنه لا أحد أحق بها ولا أقدر عليها منه، ولما يوافق عمر يسأله عن رأي أهل الشورى من صحابة رسول الله فيرد الصديق بأن أمرهم أهون عليه منه، وبالفعل يمضي الأمر بعد ذلك رغم اعتراض البعض خوفاً من شدة عمر على المسلمين إلا أن أبا بكر الصديق رضي الله عنه وأرضاه يطمئنهم أن شدة عمر كانت لتعدل حلمه، ولكن عمر كان في الحقيقة أحن على الناس من أنفسهم وقت الشدة.

أبو بكر: والله يا عمر لقد كنت أحق بالخلافة مني يوم السقيفة، ولقد مددت إليك يدي لأبايعك ولكنك غلبتني بقوتك وبايعتني فلم يسعني المسلمين إلا أن يحذوا حذوك فبايعوني بعدك والله لوددت يومئذ أن أستعفي من حملها ولا خشيتي أن يشتجر الخلاف بين المسلمين فتكون فتنة.

عمر: جزاك الله خيراً يا أبا بكر إذ كنت يومئذ لأجدر بها مني ومن غيري فأنت الأفضل.

وفي موضع آخر من الملحمة نقرأ:

أبو بكر: يا عمر يا بن أم عمر ما هكذا يتقى الله حق تقاته ألم تر يا عمر إنما نزلت آية الرخاء مع آية الشدة، وآية الشدة مع آية الرخاء، ليكون المؤمن راغباً راهباً.. أما أنه لو ترك كل ذي واجب واجبه من خشية الله لانقلبت خشية الله إلى سوء ظن به، وإذن لفسد الأمر وضاعت حقوق المستضعفين وصال الناس فوضى يضرب بعضهم رقاب بعض.

وبعد أن يتولى عمر الخلافة يبدأ عمله بعزل «خالد بن الوليد» من ولاية جيش المسلمين الذي كان على أسوار دمشق وتولية أمين الأمة «أبو عبيدة بن الجراح» الذي ظل محتفظاً بأمر الخليفة يخفيه عن ابن الوليد تاركاً إياه يؤدي عمله كما لو كان أمير اللجيش دون أن يسارع بإخباره فلما أعلمه أخبره أنه سيظل كما هو في مكانه أميراً للجيش، لأنه يعلم أنه أعلم بالأمر منه، امتثل الرجلان لأمر الخليفة دون أن يناقشه أي منهما بكل ما ينطوي عليه ذلك من حكمة وعبرة.

كلما قرعت باباً من الأبواب النوعية للدراما المسرحية وجدت علي أحمد باكثير يستقبلني على قارعة الطريق المؤدي لذلك الباب، فهو بحق رائد ثقة في مجال دراما المسرح له حق السبق والتقدم والريادة شأن كثير من رواد المسرح العربي وعظمائه الأولين الذين حققوا السبق والتقدم والريادة فتركوا نصوصاً مسرحية متنوعة الموضوع مختلفة الحجم والوصف فمنها الطويل والقصير والتاريخي والمعاصر والكوميدي والتراجيدي كانت المصباح الذي أضاء لنا السبيل ومهد لنا الطريق إلى الدراما المسرحية ومشتقاتها.

هذا هو علي أحمد باكثير الذي لم يترك أرضاً مسرحية إلا مهدها ليحول بوراً قعنا المسرحي آنذاك إلى ثمر ونماء.

الوديعـة

عبدالله عطية السلايمة

بوجهه الشاحب، وانحناءة قامة كانت في يوم ما مشدودة كالوتر، أقبل ذات مساء يوم خريفي يجر قدميه في تثاقل، وكما يليق بشيخ طاعن مثله، يحمل في حنايا رأسه المترنحة ذكرة القبيلة استقبلته في حفاوة بالغة، حفاوة شجعته على تجاوز حاجز فارق العمر بيننا، وهيأته لتجاذب أطراف حديث بدأه باجترار ذكريات مفرحة ومؤلمة، وأنهاه بشكوى مريرة من جحود أولاده وإهمال ثلاثتهم له بعد موت أمهم، وهو الذي أفنى عمره من أجل إسعادهم.

ولما أعطيته جرعة من الأمل، راح يحدثني بكلمات أشبه بترنيمة ألم، عما يجيش في صدره من جراح، وهو منفعل حيناً، شارد في معظم الأحيان.

قال في أسى بالغ: كم مرت عليه أيام طوال، وليالٍ أكثر طولاً ووحشة، قضاها يعاني مرارة وحدة، جعلته يسمع نحيب أعماقه، ويرى نولصوت صمت تتوالى منه أفكار غريبة، وأشباح مرعبة.

منعه حياؤه من البكاء، صمت قليلاً، ثم مضى قائلاً:

ولإحساس قاتل بالضياع لازمه كظله، فقد رغبته تماماً في عيش حياة، قال بخوف السائر نحو نهايته: إنه لم يعد حريصاً عليها.

تملكني حينها شعور طاغ، ليس بالإشفاق عليه فقط، بل بحقه الكامل عليّ برعايته كأب افتقد غيابه، فوجدتني بدافع إحساسي بالمسؤولية تجاهه أقدم له جلباباً، طلبت منه في رجاء، قبوله مني كهدية.

سعادتي الغامرة بقبوله لهديتي المتواضعة لم يفسدها إحجامه عن الكلام، واكتفاؤه بالنظر إليّ بعينين حزينتين ومنطفئتين في امتنان لا يخلو من لوم على ما اعتبره جرحاً لكبريائه، حينما عرضت عليه منحي شرف رعايته!

وغادر تاركاً لي حيرة اعتقلتني خلف قضبانها بضعة أيام حتى تفتقت مخيلتي عن قرار أو ما يمكن تسميته بمؤامرة نبيلة، شككت حينها في مدى نجاحها بمنح الشيخ حياة جديدة.

وإحكاماً لتدابير مكيدة غير محسوبة العواقب، وشرعت بالفعل في تنفيذها، حرصت على أن تأخذ زيارتي لأولاده طابع السرية، أخبرته خلالها: أن أباهم أودعني أمانة، أكد عليّ ألا أعلن عنها إلا بعد مماته، وألا أمنحها إلا لمن يولي منهم عناية أكثر به، تاركاً لي حرية تقييم أدائهم.

ارتسمت على شفاههم ابتسامات تنم عن ارتياح مريب، وتفضح نهم أحلام، وربما أطماع، تأكد لهم أن تحقيقها بات مرهوناً باستحواذهم على وديعة مؤجلة وغامضة.

فأخذوا يتسابقون فيما بينهم على إرضاء أبيهم.

وبإحساس من يخوض معركة شرسة عليه الخروج منها منتصراً قابلت برفضي القاطع كل محاولاتهم الحثيثة لدفعي على الكشف عما ائتمنني عليه أبوهم.

بعد فترة ليست بالقصيرة، فوجئت بالشيخ يزورني، وجهه الذي بدا لي أكثر إشراقاً ومظهره الخيين عن عناية فائقة، بعث في نفسي الطمأنينة لكن ثمة أسئلة حائرة قطل من عينيه لم تسعفه مخيلته في أجوبة مقنعة عنها.

وحينما حاول دفعي لمشاركته حيرته، حاولت بدوري تهوين الأمر عليه بالقول له في ثقة مراوغة: لا بد أنهم أحسوا بفداحة ما ارتكبوه في حقك، فأرادوا التكفير عن ذنوبهم.

- «يمكن».. قال الشيخ في تشكك.

وكأنه أحس بأنها ستكون زيارته الأخيرة، اقترب مني، وضع يده على كتفي، ودون أن ينطق بكلمة واحدة، أخذ يتأملني بصفاء أثار دهشتي، ثم مضى لحال سبيله.

انشغلت بأمور تخصني عن زيارته لفترة لم أنقطع خلالها عن محاولة السؤال عن أحواله، حتى صادفت من أخبرني بأمر مرضه المفاجئ.

مرض منح الشيخ نهاية كان يتمناها، ولم يمنحني فيه فرصة لمشاركة في تشييع جنازة، ما إن أتم أولاده طقوس مراسمها، حتى جاءوني كذئاب جائعة!

كأنني لا أعرفهم، وبطريقة فضحت رغبتي الشديدة في الخلاص منهم، جئت لهم على الفور بصندوق، ما كاد أكبرهم يفتحه في لهفة حتى صدمه مرأى جلباب أبيه المتسخ....

رحلة غير منتهية

سامر أنور الشمالي

انطلقت الحافلة مع الفجر ودارت عجلة القيادة بين يدي السائق كما دارت العجلات الأربع على أسفلت الطريق الطويل.

أجرؤهم وليس أجملهم صوتاً افتتح الرحلة بالغناء، فأخذ الركاب يرددون خلفه المقطع الأخير وهم يصفقون بحماسة فقد كان بينهم اتفاق غير معلن على إظهار السعادة والتمتع بها صراحة قدر الإمكان، ونسيان ما خلفوه وراء ظهورهم من أحلام كبيرة، ومشكلات غير قابلة للحل، وأحباء لا يفرح المرء من دونهم.

بعدما تعبوا من الغناء والتصفيق، وأيضاً من الضحك، أخرجوا ما بحوزتهم من طعام وشراب وأخذوا يمضغون الطعام بشهية، ويرتشفون الشراب بلذة.

ثم استرخى كل منهم على مقعده وصمت، بعدما ملوا من المناقشة والجدل أو الثرثرة لمجرد التسلية والتهوية، فأشاحوا بوجوههم إلى النوافذ وهم يتأملون كثبان الرمال التي تنسحب أمام بصرهم برتابة باعثة على النعاس، ثم ما لبثوا أن حلموا بما ينتظرهم من مفاجآت سارة يتوقعون حدوثها وكيف سيتحدثون عنها للأصدقاء والأقارب إلى آخر يوم في حياتهم.

***

أيقظهم صراخ السائق مع قدوم المساء:

ـ انزلوا بسرعة.

حدقت عيون الركاب مستفهمة من السائق الذي أردف بصوت خافت، وكأنه يعتذر عن صراخه منذ قليل:

ـ سأبدل العجلة.

خرجوا من الحافلة وهم يتثاءبون، ويظهرون استياءهم، ولكن بعدما أخذوا يتأملون خط الأفق الأرجواني أعجبهم المنظر وشعروا بهجة منعشة وقد دخل في صدروهم هواء نقي البرودة.

***

خيم الليل بصرامة، وغرقت الصحراء في ظلام دامس وحاصر الركاب السواد من كل جانب، فارتفعت نظراتهم من النوافذ إلى رحابة السماء حيث تتلألأ النجوم حول قمر يرسل نوراً أبيض نادراً ما يرسم ظلالاً في رحابة انبساط الصحراء، وهذا نبههم إلى أنهم نادراً ما يرون النجوم في سماء المدينة التي تحجبها الأبنية المرتفعة، والأنوار المبهرة والغبار.

ـ نبدو كذرة رمل صغيرة في دوامة إعصار هائج.

قال أحدهم وصمت مكتفياً بما عبر به عن فكرته، فلم يستطع الاحتفاظ بها لنفسه.

شعروا بالخيبة فقد راودهم إحساس حاد بضآلة وجودهم، رغم كل آمال الانتصارات التي ظنوا أنهم سيحققونها قريباً.

قطع الصمت المشبع بالركود صوت الرجل الجالس عند الباب:

ـ أيها السائق.. أغلق الباب.

اعترض الرجل الجالس خلفه:

ـ الهواء منعش، هل تنوي خنقنا ونحن في وسط الصحراء.

فأعاد الرجل القول محذراً:

ـ مُرَّ أسلك من النافذة واستنشق ما شئت من الهواء المنعش.. ولكن لابد من إغلاق الباب كي لا يقفز منه وحش كاسر.

أغلق السائق الباب متّقياً أنذير الشر، وتبعه في ذلك بعض الركاب الذين داهمهم الخوف، فأغلقوا زجاج النوافذ قليلاً تاركين مجالاً صغيراً لتسمات الهواء الباردة.

ـ لقد عكرت مزاجنا.

قال أحدهم معترضاً وهو يهز رأسه، وأيده الجالس قربه قائلاً:

ـ ثمة أناس لا يسرهم سعادة الآخرين.

نظر خلفه بحقد ـ الرجل الذي اقترح إغلاق الباب ـ متحيناً الفرصة المناسبة للانقضاض على خصميه.

انتبه أحدهم للأمر فقال علّه يخفف من وطأة التوتر، قبل أن ينشب خلاف متوقع:

ـ ألم نتأخر أكثر مما ينبغي؟

أجابه السائق، وهو يحدق في طريق ابتلعه الظلام:

ـ لا تكن عجولاً.

ثم ساد الصمت من جديد، وكأن برودة الصحراء خففت من الرغبة المتقدة حتى في الكلام.

وما لبث أن غرق الجميع في النوم، وكأنهم يهربون من وحشة الظلام التي تثير المخاوف الكامنة في النفس، وربما ليلتقوا سريعاً بالصبح المنتظر حيث تنتظرهم المغامرات التي يأملون أن تكون هي السعادة ذاتها.

***

مع انبلاج نور الفجر استيقظ أحد الركاب فرأى بقية الركاب نياماً، والحافلة متوقفة

في الطريق فصرخ كي ينفّس عما في نفسه من إحباط مبكر:

ـ أيها السائق.. لو لم تتم لوصلنا إلى غايتنا.

لم يرد السائق عليه فأخذ يشتم بصوت عالٍ، حتى استيقظ كل من في الحافلة.

اقترب أحدهم من السائق وهزه بعنف من كتفه، ولكنه لم يتحرك.

راكب آخر هرع إلى السائق وتناول يده، ثم قال بأسف:

ـ جسد بارد.. لقد مضت ساعات على وفاته.

استيقظ الجميع على خبر حزين لا ينتظرونه، وتداعت عبارات متعاطفة مع السائق الميت، ثم فرض الواقع نفسه بقسوة:

ـ ماذا نفعل بالجثة؟

ـ ندفنه في الرمل.

ـ بل يجب أخذه إلى ذويه.

بعد طول جدل، غطوا جثة السائق، ووضعوها فوق الحافلة.

***

ظل السائق الميت محور الحديث إلى أن تساءل أحدهم وهو ينظر إلى نقطة يتلاشى فيها الطريق مع خط الأفق:

ـ من سيقود الحافلة؟

تطوع أكثر من شخص للقيادة ودخلوا في جدل حول ترتيب الأدوار، ولكن سرعان ما برد الحماس حين قال رجل نحيل بصوت مبحوح:

ـ ليست المشكلة من سيقود الحافلة، بل في من يعرف الطريق.

تبادلوا النظرات بحيرة ودهشة، ثم تتالت الاقتراحات:

ـ نواصل السير إلى الأمام.

علق أحدهم ساخراً:

ـ وإذا كان السائق قد استدار بالحافلة قبل وفاته.

رد آخر باستهجان:

ـ رغم أنه احتمال مستبعد، فإننا سنعود من حيث أتينا.

ـ وبذلك نكون قد خرجنا من ورطتنا.

قال آخر بخيبة مؤكداً قول رفيقه.

ولكن الرجل الواقف قبالتهما قال بسخرية وهو يهز رأسه الأصلع:

ـ الأمر بسيط ولا يحتاج إلى التعقيد.. نسير عكس جهة شروق الشمس كما كنا نسير.

فتبادل الرجلان المقابلان له النظرات بصمت.

ثم اتفق الركاب جميعهم على تبديل السائق كل ثلاث ساعات، وأن يكون برفقة السائق مساعد ينبهه ويراقب الطريق.

***

ما إن سارت الحافلة على هذه الطريقة لعدة أميال حتى توقفت، وتصاعدت الاستفسارات التي تنوس بين الحيرة والخوف من جديد:

ـ لماذا توقفت الحافلة؟.

ـ ما العطل هذه المرة؟

ـ هل سنصل إلى نهاية الطريق حقاً؟

قال مساعد السائق:

ـ الحافلة على مفترق طرق.

قال أحدهم ببساطة:

ـ سيروا على أي طريق وكفى.

نظر إليه الجميع بغضب، حتى إن الجالس خلفه أراد أن يضربه لولا تدخل المرأة الجالسة قربه.

قال مساعد السائق وهو يغادر مقعده:

ـ لنناقش الأمر بجدية وهدوء.

أسرع الركاب يترجلون ويقفون حول السائق المساعد الذي جلس على صخرة كبيرة قرب مفترق الطرق.

قال رجل طويل وهو يقف على أطراف أصابعه:

ـ قد يكون ثمة طريق طويل وآخر قصير.

ـ إن كان كلامك صحيحاً.. فكيف ستعرف ذلك؟

تساءل صوت ساخر فقال صوت خشن بجدية:

ـ لابد من اختيار الطريق المناسب.. وعدم الاستسلام للمصادفة العمياء.

ـ أحسنت يا ذكي.

قال صوت نسائي بسخرية، فارتفع صوت الضحك، وتداخلت الأصوات فهناك من يريد السير على التفرع الأيسر للطريق، ومنهم من اختار الجانب الأيمن، وحدة الصراع لم تمنع فتاة بدينة من إبداء تعليق طريف:

ـ لو كان ثمة طريق في الوسط لسرنا عليه وانتهت المشكلة.

ضحك عدد محدود بصوت عالٍ واكتفى قسم آخر بالابتسام وتجاهل أكثرهم الأمر وكأن شيئاً لم يعنهم.

وبعدما تعب الجميع من الصراخ والمحاججة اتفق أكثرهم على إجراء القرعة وترك الأمر للمصادفة العمياء.

***

انطلقت الحافلة وبدأت الوساوس تخمد مع رتابة الطريق، إلى أن توقفت مرة أخرى، فصاح مساعد السائق قبل أن يسأله الركاب عن سبب الوقوف المفاجئ:

ـ لقد انتهى الطريق.

خرجت أصوات الضحك من بين مقاعد الركاب فقد ظن البعض أنه يمازحهم للوهلة الأولى.

وقف رجل يرتدي نظارات طبية، وقال بطريقة مسرحية:

ـ أيها السادة.. كيف ينتهي الطريق؟!

ارتفع صوت الضحك، وزاد صخب الركاب، ولكن سرعان ما تأكد للجميع أن الأمر حقيقة واقعة وليس هناك مجال للمزاح.

نزل الركاب بقلق، ثم قال الرجل البدين وهو يغرس يديه في الرمل:

ـ الطريق لم ينته، ولكنه مغطى بالرمل.

وقال صاحب السترة الزرقاء وهو يشير إلى الطريق الرملي لعدة أمتار، ثم بدأ بالحفر بيديه:

ـ قد يكون كلامك صحيحاً.. لأمتار

قليلة، ولكن بعدها قد تكون نهاية الطريق.

الرجل الأصلع قال وهو يركل بقدمه الرمل فيتناثر أمامه:

ـ لابد من إزالة الرمل لنتابع الرحلة.

قال ذو السترة الزرقاء:

ـ إذا انتهى الطريق.. يكون كل ما بذلناه من جهد في إزالة الرمل من الطريق قد ذهب عبثاً.

صمت الرجل البدين وصمت الجميع بعد ما شملتهم الحيرة، إلى أن قال الذي يشعل لفافة تبغ:

ـ الأفضل أن نعود من حيث أتينا.

ونتيجة الإحباط أيده أكثر من شخص، إلى أن صرخ رجل قصير وهو يطوح بيديه عالياً:

ـ بهذه السهولة نضيع من يدينا هدف الرحلة الذي حلمنا به لسنوات؟!

أردف الرجل الذي أشعل لفافة تبغ وهو ينظر إلى الركاب باحثاً عن مؤيد له:

ـ أفضل من أن نضيع في الصحراء.

أكد الكثير من الركاب هذا الرأي الحازم، ولكن لم يتفق الجميع على ذلك، لاسيما أن الرجل الأصلع شتت هذه الفكرة عندما قال:

ـ ما رأيكم بالعودة والمسير في الطريق الآخر.

عندئذ ارتفع اللغط من جديد إلى أن قال الرجل النحيل وهو يسند ظهره إلى الحافلة التي أخذت تفقد بريقها:

ـ لنؤجل الخلاف حتى نصل أولاً إلى مفترق الطرق.

القول الأخير لم يطمئن الجميع، فقد أحسوا أنه ينذر بكارثة ما، ومع ذلك رضخوا للاقتراح لأنه أكثر واقعية من سواه، فعاد كل منهم إلى مكانه، ثم انطلقت الحافلة في طريق العودة.

***

توقفت الحافلة مرة أخرى، وتداخلت الأسئلة مستفسرة عما حدث.

قال السائق:

ـ عطل طارئ.

نزل بعض الركاب، ثم اقترب رجل يكشف عن ذراعين قويتين من محرك السيارة وقال بعد ما فحصه بإمعان:

ـ الخلل في المحرك.

خاطبه الرجل الذي يرتدي نظارات طبية بنفاد صبر:

ـ أصلحها.. ماذا تنتظر؟!

رد عليه بشماتة:

ـ أحتاج إلى أدوات كي أصلحها.

بحثوا في الحافلة بدقة ولكنهم لم يجدوا الأدوات المناسبة.

وتداعت الأصوات التي اختلطت بين اليأس والرجاء:

ـ أصلحها كيفما اتفق.

ـ المهم أن تسير وكفى.

صمت السائق إلى أن انتهت اقتراحاتهم، فقال وهو يحدق بالجميع بحزم:

ـ أحتاج إلى مساعدة.

تحلق المتطوعون حوله، وبسكاكين وملاعق استطاعوا تشغيل المحرك.

قال مساعد السائق:

ـ يمكن للحافلة أن تسير الآن.

فانبسطت الأسارير، وانتشوا بالأمل من جديد، وأردف السائق المساعد كي لا يخدعهم:

ـ ولكن أخشى من تكرار العطل لهذا يجب أن نسير ببطء.

تبادل الركاب النظرات بخيبة، ثم قال رجل عجوز وهو يحك بأصابعه المعروقة شعره الأبيض:

ـ ليس لدينا خيار آخر.

ودارت العجلات المرهقة ببطء هذه المرة.

***

بعد عشرات الأمتار توقفوا، لقد كانوا يخشون من عطل آخر ولكن المفاجأة كانت أكثر إحباطاً:

ـ لقد نفد الوقود.

قال السائق، وأردف مساعده بمرارة أكبر:

ـ الطعام يوشك على النفاد.

قال الذي يرتدي الجينز:

ـ ليس أمامنا سوى الانتظار.. علنا نلتقي سيارة عابرة.

رد أحدهم ساخراً من غباء المتكلم:

ـ إنه طريق مهجور.. فلم نلتق سيارة واحدة طوال الرحلة.

فتصاعدت بعض الضحكات لعلها تفرج عما بهم من احتقان.

قالت امرأة في مقتبل العمر وهي تمسح دموعها:

ـ ماذا نفعل؟!

ـ نسير على أقدامنا إذ ليس لدينا مجال لإصلاح الحافلة.

قال ذلك أكثر الركاب لياقة بدنية، فنظر إليه الرجل البدين بغيظ ثم قال:

ـ الطريق طويل.. وسنموت من الجوع والتعب إذا لم تفترسنا الوحوش الكاسرة.

ـ ما العمل؟

رد دأكثر من صوت بحيرة، وهم يأملون إجابة تشعرهم ببعض الأمل.

***

لم يتفقوا على رأي واحد وجفت حلوقهم من كثرة الكلام والصراخ دون جدوى، ثم تهالكت أجسادهم المعطشة الجائعة على المقاعد المتعرقة من الأجساد اللاهثة الباحثة عن ظل في هجير شمس الصحراء اللاهبة.

***

تدافع الركاب بخوف وهم يدخلون الحافلة بسرعة وأسرعوا في إغلاق النوافذ والأبواب بإحكام، وهم ينظرون بهلع إلى سرب من الطيور الجارحة التي أخذت تدنو منهم بوقاحة دون أن تأبه لصفيرهم، وشتائمهم، والأشياء التي يقذفونها بها.

أخذت الطيور السوداء تضرب الهواء بقوة وهي تحوم حول الحافلة التي اتسعت عيون ركابها ذعراً وهي تحدق بخوف، ثم حطت على سطح الحافلة فانتشر من ثقيرها الحادة جثة السائق.

موقف الكشف

بهيجة مصري إدلبي

لبست بردة من حاروا ومن تاهوا
ومن طوتهم على أحلامهم آهُ

كما.. تلبس الريح معنى الفراغ
الفراغ هنا..
برزخ بين ناصية الحرف والوقت
والوقت.. جرح..على.. أبد الأغنيات

خطاي موثقة بالبرد مثقلة
بالرمل والرمل برد التيه أعماهُ

تناهت..إليّ المسافات
مثقلة بالغياب
الغياب هنا..
موقف الحائرين
انحباس الكلام اختناق الحنين.
الحنين.. تعلقه الذكريات

وكنتُ أبحث في رؤياي عن ظلي
ليستعين بحرف الروح معناهُ
بدأت
ملت قليلاً
على
شجر
مرسل بالغواية
يكشف... عري الرؤى
والرؤى..في كتاب البداية
تطفر... من.. عبث الأمنيات

رأيتُ خوفي حروفاً أخطأت صمتي
وأوشك الصمت أن يبدي خفاياهُ

توسدت.
والماء..
نضد لي..لغة..تشبه الغيم
تنهض..من لحظة الوجد
أو.. من عناق الجهات

تشكلت آيتي ماء يكاشفني
والماء كالظل في الرؤيا لبسناهُ

كأني.. على شرفة الوصل
أنهض..
من حيرتي من عمايْ
يعلمني الماء...كشف الغموض
ويكشف لي..
ما تنزل في الحرف..
من خافيات
ألقى عليّ وشاحاً قال ها شغفي
ما ضل من عرجت للماء عيناهُ

أرى الآن مسراي..
في وضح الغيب.
تنسل من..
رحم السر في..خلوة الروح نار القصيدة
فألبس..بردتها المصطفاة

شهدت فاضت خيالاتي بما أخفت
وطاف بالحلم خلف الغيب مولاهُ

على غفلة الحلم
أصبحت..حارسة للخيال
هنا.... أول الخوف
آخر..
ما أرسلته المجازات في لغة الظل
ما..غيبته اللغات

وقفت آلت إلى روحي مراياها
وبان لي أبد شفت مراياهُ

حوار مع الشاعر الكبير/ عبد الله البردوني
رحمه الله تعالى من دواوينه الشعرية

سالم بن رزيق بن عوض

بعد إتمامي لقراءة المجموعة الكاملة للشاعر/عبدالله البردوني، تخيلت أني دخلت على الشاعر لأجري حواراً صحفياً معه، فاستقبلني بحفاوته المعهودة عندما حييته بقولي: صباح الخير!

قال لي:

«يسعد صباحك» يا إنني أتعرفني؟
فيك اعتنقت أنا قبلت منك يدي!!
رأيت فيك بلادي كلها اجتمعت
كيف التقى التسعة الملايين في جسد؟!

شاعرنا الكبير/عبدالله بن صالح البردوني، الجمهور متعطش للتعرف عليك أكثر .

البردوني:

أنا من أنا؟ الأشواق
والحرمان والشكوى أنا
أنا فكرة ولها على معانيها
التضني والضنى
أنا زفرة فيها بكاء الفقر
آثـــام الـغـنـى

شاعرنا الكبير عاشق بلقيس الجميلة إلى أين وصل بك هذا العشق النفيس؟ البردوني:

ماذا أحدث عن صنعاء يا أبتي؟
مليحة! عاشقاها السل والجربُ
ماتت بصندوق وضاح بلا ثمن
ولم يمت في حشاها العشق والطربُ

شاعر الكبير، إلى هذا الحد تعشق صنعاء؟!

البردوني:

في حشاها منا بذور حبا
وجذور وردية النبض خصبهْ!

لكنك كنت تبشر «معشوقتك» صنعاء بالمستقبل دائماً فأي مستقبل تراه؟

البردوني:

دخلت صنعاء بابا ثانياً
ليتها تدري إلى أين افتتح!

لغة الحزن والأحزان تلتحف بها قصائد شاعرنا، لماذا كل هذا الحزن؟!

البردوني:

ها هنا الحزن على عادته
فلماذا اليوم للحزن غرابهْ؟
تبحث الأحزان في الأحزان عن
وترٍ باكٍ وعن حلق ربابهْ!

الشعر نصفه خيال، ونصفه الآخر عاطفة جياشة، لم لا ترحل بالمتلقي في هذه العوالم من الخيال البديع الذي تملكه؟

البردوني:

فضيع جهل ما يجري
وأفظع منه أن تدري!!

يرى بعض النقاد لشعرك أنك بدأت مقلداً ثم تدرجت بعد ذلك إلى القوة وبلغت الأوج في قصيدتك «عروبة اليوم» ثم عدت بعد ذلك إلى التقليد!

البردوني:

لا لم ينم شعري ولم يصمت ولم
تصمت على أوتاره الأنغامُ
لم يستكن وتر ولم يسكت فمي
فلتخرس الأفواه والأقلامُ!

ما هذا الغضب والتعصب؟!

البردوني:

شكراً دخلـــت بلا إثارهْ
وبلا اصطفور أو غـــــرارهْ!

كأني بك نلت ثراء من وراء شعرك كما يذكر بعض النقاد!

البردوني:

ماذا أتلقى منه صعلوك
البيوت غنى الإمارهْ؟!

عشت يا شاعرنا في زمن الكبار فكيف ترى زماننا؟

البردوني:

أمسنا كان كريماً معدماً
وزمان اليوم أغنى وأشحّ!!

ماتقييم شاعرنا الكبير لشعر وشعراء اليوم في هذا العصر الذي امتلأت فيه الملاحق الأدبية بهذه الأنماط الجديدة؟

البردوني:

الشعر اليوم كما تدري
ألوان ليس لها ألوان!
كل الأنفاس بلا عبق
كل الأوتار بلا عيدان!

أنت ياشاعرنا تحكم على ميراث ضخم من الألوان والأطياف!

البردوني:

كل الأوراق بما حملت
تشتاق إلى ألفيْ طوفان!

يقول بعض النقاد إن محنة البردوني امتداد لمحنة المعري!

البردوني:

وأهز في ترب المعرة شاعراً
مثلي، توحد خطبه ومصابي!

وماذا عن أبي تمام الطائي؟

البردوني:

حبيب، تسأل عن حالي، وكيف أنا
شبابةٌ في شفاه الريح تنتحبُ!

عروبة اليوم؟!

البردوني:

دعني أغرد، فالعروبة روضتي
ورحاب موطنها الكبير رحابي!

ما الذي تعنيه بهذا الفخر الجميل؟

البردوني:

جل يوم بعث الله بـــــه
أحمداً يمحو عن الأرض الظلاما
ورأى الدنيا خصاما فاصطفى
أحمد ايفني عن الدنيا الخصاما

أنت تفخر بالمصطفى صلى الله عليه وسلم!

الشاعر البردوني:

يا مصطفى يا كتابا
من كل فن تألـــف
ويا زمانا سيأتـــي
يمحو الزمان المزيف!

كلامك يشعرنا بأنك متفائل جداً رغم أحزانك الكبيرة!

البردوني:

سوف تأتي أيامه الـخُضْرُ لكن
هل ترانا نجيئها قبل تأتـي؟!

بعد هذه الرحلة الطويلة مع الكلمة الشاعرة والخيال الوقاد كيف تقيم تجربتك الشعرية؟

البردوني:

لا تسلني يا صاحبي أيُّ شعري
كان أعلى أو أيه كان أدنـى؟!
أجمل الشعر نغمة لم أوقعـــها
وصمتي يطوي لها ألف معنى

نحن ياشاعرنا الكبير أمة الحق وحراسه على وجه الأرض، فماذا تقول لنا؟

البردوني:

والحق لا تحميه إلا قـوة
غضبى كألسنة اللهيب القاني
والأرض أم الناس ميدان الوغى
والعاجزون فريسة الميدان
والمجد حظ مدرب ومسلح
والموت حظ الأعزل المتـواني

شاعرنا الكبير، بعض القراء والمعجبين يطلبون العنوان حتى يتواصلوا معك: البردوني:

صنعا يا سلوى عنوانـــي
بيتي في مزدحم الأحـــزان!

عملك الحالي؟

البردوني:

عملي: عـزافٌ مبتـــدئٌ
يبكي أو يشدو للجدران!

صندوق بريدك؟

البردوني:

صندوق بريدي مع روف
برميل الحرق أو النسيان!

شكراً شكراً شاعرنا الكبير على تحملك لنا، عسى ألا نكون قد أثقلنا على شاعرنا!

البردوني:

شكراً أتنوي أن تشرفنا
بتكرار الزيـــارة!

أم القلب الطيب

صالحة عبيد غابش

مصر التي..
تظل مشهداً جلياً للنهار
أميرة تمشي على أسوار وقتنا
فينطوي السواد في غربته
كي تحضر ابنة العفاف
والوقار
.....
مصر التي..
فضاء من يريد أن يجرب
الحياة من جديد
أحبها بلا حدود
تحبني بلا قيود
تطلقني من قلق الخريف
نحو حلم طفلة
تنام في غنائها الورود..
.....
مصر التي
أحبها أكثر
بألقها الغريب
حين ينثر النيل
على وحدته أغنية
مذاقها سكر..
.....
مصر التي
يسحرني صباحها الآتي
بطعم الفاكهة..
ابتسمت نافذتي
حين تراءى الصبح فلاحاً لها..
يحرث حقله في الواجهة..
.....
مصر التي
يعرفني مساؤها
تدهشني قبلة على
جبينها
كأنها رذاذ عطر..
يا مساء مصر..
.....
مصر التي
تعيد للشاعر إن ضيّع شعره
حقيبة القصائد..
تفرش قلبها تحت القمر..
تعيد وفرة من
الحب وعطراً هو حبره
الذي مر على
قرى المطر..
.....
مصر التي..
تنتظر المواسم التي تجيء
بي عاشقة لنبلها
لشمسها وليلها
لسمرة المسافرين في غيفميشهم
وخفة مجدولة
في دمهم
ولابتسامة قريبة
من المغترب اللائذ في جوارهم..
.....
مصر التي..
صديقتي
صديقة الشعر وابتسامة الطفولة
صديقة الفصول
والمواسم الجميلة
صديقتي..
أدق باب بيتها
شوقاً إلى قهوتها
جربت أن تجلس في
مقهى حنين معها؟
يضحك في حديثنا المساء
والنيل
وصورة لنا معاً
علقها فنان في ذاكرة الأحلام
والأيام
والبراءة النبيلة
مصر التي أحبها
غزلت منديلاً من الخوف
على أولادها
تسألني عن طوله وعرضه
قلت بحجم عشقنا لحلمٍ واحدٍ
بين يديها
بحجم خوفنا عليها
كي نمسح الدموع من عينيها
نحضنها..
نقول: يا مصر..
لا تحزني
وانتظري
صباحك الجميل مقبل كعهده
بطعم الفاكهة
بإذن من أنزل في كتابه
اسمك المضاء
بالعقول النابهة
انتظري..
وسوف تعرفين
يا مصر التي..

إصدارات جديدة

مجلس شورى أطفال الشارقة

الثقافة الأمنية.. ضرورة وطنية..

12 الانعقاد

2012-2011

الإدارة العامة لمراكز الأطفال والفتيات
General Dept. of Children & Girls Centers

ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

1 سؤال الهوية: سؤال النهضة
من منصّة التاريخ إلى عتبة المسرح

2 توظيف التراث
مسرح القاسمي نموذجاً

3 مسرحة التاريخ بين الحقيقة والاحتمال
الدراما التاريخية عند الدكتور سلطان القاسمي

4 مسرح الهواة في الجزائر
١٩٦٧ - ١٩٨٥

5 تكسير البنية الدرامية الكلاسيكية:
قراءة في مسرحية «السدادة»

6 أنطونان أرطو مؤسس مسرح القسوة
المسرح وجذوره الاحتفالية

سؤال الهوية: سؤال النهضة

من منصّة التاريخ إلى عتبة المسرح

د. محمد صابر عبيد

تشتغل مسرحيات الدكتور سلطان القاسمي على ثيمة مركزية وأساسية تنهل موضوعتها من التاريخ وتسعى عبر نقل الحادثة التاريخية إلى خشبة المسرح لتحقيق رؤية سياسية لها علاقة وثيقة بالراهن العربي، وتجيب عن أسئلة جوهرية بصدد إشكالات هذا الواقع وتجلياته ورؤاه، وتستعين بطاقة المسرح وتقاناته وقوّة حضوره وعمق تأثيره لعرض صراع الهوية الذي تعيشه الأمة العربية أكثر من أيّ وقت مضى.

مدخل لمسرح القاسمي

إن سلسلة مسرحياته التاريخية / المعاصرة التي يذهب هذا المذهب الإبداعي في تشكيل الرؤية وتوثيقها والعمل على إشاعتها في وسط التلقّي وتوفير فرص أكبر لتداولها، تمثّلت في مسرحية «عودة هولاكو» ومسرحية «القضية» ومسرحية «الواقع صورة طبق الأصل»، ومسرحية «النمرود»، ومسرحية «الإسكندر الأكبر».

وعلى الرغم من تنوّع المعطى التاريخي وتعدديته في المسرحيات؛ إلا أن التركيز على المقولة السياسية المركزية هو ديدنها في التعبير عن رؤية مشهدية تجتهد في وضع مناطق وأحداث منتخبة بعناية ومعرفة وفكر مقصدي من منصّة التاريخ، وضعها بوعي إجرائي عميق على خشبة المسرح أمام بصر التلقّي.

لا شك في أنّ هذه المسرحيات حقّقت حضوراً مهمّاً على أكثر من صعيد وقدّمت صاحبها ليكون في أكثر من محفل مسرحي بوصفه ممن تمكّن من إثراء المسرح العربي من جهة وتعزيز الرؤية المتقدمة لوظيفة المسرح على الصعيد القومي والإنساني والفني من جهة أخرى، على النحو الذي أصبح من الضروري وضع هذا المسرح «النوعي» في مكانة لائقة ضمن مسيرة المسرح العربي المعاصر.

المسرحية الجديدة التي تضاف إلى هذا التراث المسرحي المتميّز هي مسرحية «شمشون الجبّار»، وهي إسهامة تذهب مباشرة إلى حساسية القضية الفلسطينية ـ بوصفها أبرز قضية إشكالية يعاني منها العرب حالياً، وتطرح رؤية تاريخية وسياسية جديدة من خلال انتقاء مسرحي لافت لكلّ عناصر التشكيل المسرحي، لا سيما أن مسرح القاسمي مكتوب للتمثيل وليس للقراءة، إذ تحتوي كل مسرحياته على الكثير من الإرشادات الإخراجية والملاحظات الديكورية التي تعبّر عن وعي درامي لحركية النص في أنموذجه التمثيلي.

عتبة التقديم:

استناداً إلى هذه الرؤية التي تعاين مسرح القاسمي بوصفه مسرحاً معدّاً للتمثيل أسلس القاسمي على وضع عتبة تقديم في كلّ مسرحياته تعمل على اقتراح المقولة المركزية ووضعها بين أيدي المشاهدين والقرّاء معاً من أجل دعم رؤيته المسرحية بأكبر قدر ممكن من الإيضاح وتكبير صورة السؤال الجوهري الذي تشتغل عليه المسرحية وبأسلوب أكاديمي يبني هذه العتبة على توثيق المعلومة المستقاة من المصادر والمراجع بدقّة ومسؤولية، على النحو الذي تتمظهر فيه صورة المؤرّخ الحصيف المؤمن بما يكتب والعارف بحدود ما يكتب أيضاً.

تتقدّم مسرحية «شمشون الجبّار» هذه العتبة التقديمية:

«تتصادف هذه الأيام الذكرى الستون للنكبة، ويتحدّث الناس وكأنما الصراع بين الفلسطينيين والإسرائيليين قد بدأ منذ ستين سنة فقط، إلى درجة أن الفلسطينيين والإسرائيليين قد بدأ منذ سنة ١٩٤٨ قبل الميلاد وكان حكم فلسطين للفلسطينيين وليس للإسرائيليين، الذين كانوا رعية لدى الفلسطينيين ولتبيان ذلك كتبت هذه

لمسرحية «شمشون الجبار» أن قتبست مادتها من نصوص الإنجيل.

إن كلمة «فلسطيني» في المجتمع الغربي، ومنذ قرون من السنين، تعني الشخص الهمجي الخيالي لا ثقافة وفي اللغة الإنجليزية استعملت كلمة «فلسطيني» للإهانة.

إن التقدّم الحضاري لدى الفلسطينيين كان متفوقاً على أعدائهم الإسرائيليين في مجال العلوم التطبيقية وفي الحروب وفي الفنون الجميلة، وقد اعترف الإسرائيليون والأمريكيون أخيراً بذلك. فمن الشواهد الأثرية أثبتت الحفريات أن الفلسطينيين كان لديهم أجمل الأدوات الفخارية، وطرز بناء بيوتهم جميلة ولغتهم مكتوبة.

كما بيّنت الأبحاث أن الفلسطينيين منظّمون تنظيماً جيداً في الحروب، فإلى جانب جنود المشاة كانت لديهم فرق الخيالة، وعربات حربية تجرّها الخيول. كذلك لديهم مهارة عالية في صناعة الأدوات المعدنية.

ذُكر في الإنجيل «لا يوجد حدّاد واحد في أرض إسرائيل، فكلّ الإسرائيليين كانوا يذهبون إلى الفلسطينيين لسنّ أدواتهم»، ويوحي الإنجيل بأن الفلسطينيين مذنبون لأنهم لم يشركوا الإسرائيليين في المهارات الفنية الفلسطينية. ومن المؤسف جداً أن نرى التحامل على الفلسطينيين في التوراة والإنجيل بسبب أن من كتبوا التوراة والإنجيل كانوا في حروب مع الفلسطينيين فأثّر ذلك في الشعوب الغربية وفي اليهود فاتخذت معاً موقفاً معادياً للفلسطينيين في هذه الأيام. فهل هذا منصف للشعب الفلسطيني؟

وبصرف النظر عن القيمة التاريخية الخطيرة ذات الأهمية البالغة التي تحظى بها هذه العتبة، مما قد يكون خافياً على الكثير من العرب في أحقية الشعب الفلسطيني في أرض فلسطين وكشف عن الإرهاب الفكري والإيديولوجي والثقافي الذي تمارسه الدوائر الصهيونية في تهويد التاريخ وتهويد الجغرافيا وتهويد المعرفة، فإن العرض المشهدي الذي حفلت به المسرحية عبر فصولها ومشاهدها تقارب فعلياً الأسطرة التي اشتغلت عليها الثقافة الصهيونية على مرّ عصورها وهي تمنح الشخصية الصهيونية «الخوارقية» بعداً أسطورياً مخيفاً أكبّر حجمها التاريخي، ويدخلها في سياق يستهدف الترويع والتهديد بمستقبل فاضح لكلّ محاولة من بدولة إسرائيل الغاصبة.

إن المعلومات التاريخية الموثّقة من مصادر لا خلاف عليها ـ خارج حدود التزوير والتقويل والحذف والإضافة التي تعرّض لها الكتابان ـ حتى في منطقة «الآخر» الصهيوني والغربي، لتثير أسئلة في غاية الخطورة والأهمية عن ماضٍ وراهن ومستقبل هذه القضية الشائكة وتغيّر أو يجب أن تغيّر ـ الكثير من وجهات النظر عند العرب أولاً، وعند الآخر ثانياً، وتعديل الكثير من المواقف وصولاً إلى مرحلة إنصاف معقول للشعب الفلسطيني تتناسب بها المسرحية في نهاية عتبة التقديم على شكل صرخة مدوّية ومؤلمة.

المهاد الزمكاني المشهدي:

تعمل مسرحية «شمشون الجبار» داخل المتن الدرامي على عرض مهاد زمكاني مشهدي يؤكّد رغبة العرض المسرحي وحساسيته في كل مسرحية يؤسسها في توجيه الفعالية الدرامية نحو عتبة المسرح، وهي تنطوي على قيمة ذات تأثير بالغ في إدراك صورة الزمان والمكان والمنظر لدى المتلقي.

ففي «الفصل الأول/المشهد الأول» يظهر هذا المهاد الزمكاني للمشهد على هذه الصورة:

«المكان: صخرة ايتيم إلى الغرب من بيرزيت حيث يختبئ في الغار شمشون بن مانوح من قبيلة دان التي تسكن بلدة زوراه.

الزمان: سنة ١١٢٢ قبل الميلاد.

يحضر بعض من اليهود من منطقة يهوذا بين البحرين الميت والمتوسط ويتقدّم أحدهم».

وفي «الفصل الأول/المشهد الثاني» يظهر المهاد على هذه الصورة أيضاً:

«المكان: قرية لهي (بالقرب من اللطرون)

حشد من الفلسطينيين أتوا لاستلام شمشون».

ويبدو المهاد في الفصل الأول/مشهديه حيادياً تقريباً، إذ يركّز على الزمكان في المشهد الأول على المكان المصحوب بموجّه تصويري درامي نحو لقطة تنطوي ضمناً على قدر من الصراع الخفي، إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار الصورة الأولى التي أظهرت شمشون وهو مختبئ في غار خوفاً من هذا الحشد الذي يظهر في مهاد المشهد الثاني.

ويشهد المهاد الزمكاني في الفصل الثاني تحولاً مهماً في ظهور شخصية «دليلة اليهودية» في المشهد الأول داخل المنظر المسرحي فضلاً عن تركيز النظر إلى المكان والزمان الدالّين:

«الفصل الثاني / المشهد الأول:

المنظر: منزل دليلة اليهودية.

المكان: وادي سورَك على بعد خمسة عشر ميلاً إلى الغرب من بلدة زوراه، وكانت تلك المنطقة تحت الحكم الفلسطيني.

الزمان: سنة ١١٠٥ قبل الميلاد».

ويتوسّع في المشهد الثاني من هذا الفصل لينقل الحال الدرامية إلى مرحلة انتصار شمشون للأرض الفلسطينية والتاريخ الفلسطيني والفضاء الفلسطيني:

«الاحتفالات الفلسطينية بالانتصار على شمشون.

المكان: غزّة.

الزمان: ١١٠٥ قبل الميلاد.

المنظر: حكام فلسطين يجلسون مع

أعداد غفيرة من البشر، تقدّر بثلاثة آلاف من الرجال والنساء، في المعبد تحت سقفه.

في وسط المعبد عمودان يرفعان السقف.

وفي جهة المسرح يشاهد شمشون مسجوناً يدوّر الطاحونة، ومن خلفه جلاّد يجلد على ظهره...

يبدأ الاحتفال العظيم برقصات فلسطينية وحركات بهلوانية...».

في السبيل إلى وضع القارئ والمشاهد داخل حلبة الصراع الدرامي وهو ينتقل بسرعة وقوّة من حال إلى حال، على النحو الذي يكون فيه جاهزاً لتقبّل الحوار وإدراك طبيعته وكيفية تطوّره، سيحمل كل مشهد من المشهدين.

تتحقق انتقالة كبيرة في مهاد «الفصل الثالث/المشهد الأول»، حيث تبدو وضعية الصراع قد انقلبت هنا في غير صالح الفلسطينيين إذ تبرز إسرائيل صورة رسمية مهيمنة بوصفها مملكة إسرائيل في إشارة لافتة إلى مستوى التغيير الذي حصل في المسرحية مع ولوجها الفصل الثالث:

«تنصيب «شاؤول» أول ملك لمملكة إسرائيل

المكان: قرية شَخِمْ بالقرب من نابلس.

الزمان: سنة ١١٠٥ قبل الميلاد.

المنظر: حشد من الناس ارتفعت أصواتهم من كثرة الجدال...».

لكن المشهد الثاني من هذا الفصل يعيد إنتاج الحال الدرامية الانقلابية في صالح الفلسطينيين، هذه المرّة من خلال طبيعة المهاد الزمكاني، الذي يحوي إشارة تفيد بحصول الحرب وحضور الفلسطينيين في المهاد:

«ساحة الحرب مع الفلسطينيين

المكان: جبل فقاعة بالقرب من جنين.

الزمان: ١٠١٠ قبل الميلاد».

على النحو الذي يوحي بحسم المسألة على نحو ما حين يقدّم المشهد صورة لتصالف فلسطينيين هزيمة شمشون الجبل والإسرائيليين، بحيث تنتهي الملاحظات الزمكانية المشهدية عن مفترق زمني ومكاني محدد، وعند عتبة «ساحة الحرب مع الفلسطينيين» هي تشهد سيطرتهم على المكان والزمان، مما يفرض حقيقة تاريخية مهمة تنقل حساسية الصراع العربي الإسرائيلي إلى ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة مضت وليست وليدة هذا القرن كما قد يتوهم البعض، وهو ما حاولت المسرحية أن تقوله في مستوى تاريخي ودرامي مركزي من مستوياتها ورؤيتها.

مسرحة الحكي وآليّة الصراع:

يتألّف الفصل الأول من المسرحية بمشهديه الأول والثاني من ثلاث شخصيات يهودية هم: «اليهودي الأول واليهودي الثاني واليهودي الثالث»، فضلاً على شخصية «شمشون»، إذ نلاحظ أن الكاتب أعطى للشخصيات اليهودية صفة رقمية «الأول/الثاني/الثالث»، على النحو الذي يفسّر قيمة التشابه حدّ التطابق بين أداء الشخصيات وطبيعة تشكّلها الدرامي وتكوينها الدلالي، وينعكس ضرورةً على الفلسفة التي تنتهجها ثقافة الصهيونية في العمل والهيمنة والسيطرة بوساطة أرقام لا شخصيات.

الشخصيات اليهودية الثلاث تقف على النقيض من شخصية «شمشون» في تسيير الأمور الحكائية داخل دراما المشهدين، إذ تسعى إلى التخلّص منه عبر تسليمه للفلسطينيين لتوفير الأمان اللازم لهم:

اليهودي الأول: شمشون... شمشون...

يخرج شمشون من الغار

اليهودي الثاني: هجم الفلسطينيون علينا ولما سألناهم لماذا تهاجموننا قالوا بأنهم أتوا لإلقاء القبض عليك، ولما سألناهم لماذا؟ قالوا انتقاماً لما فعله شمشون بالفلسطينيين.

نحن رجال منطقة يهودا، وعددنا ثلاثة آلاف رجل، جئنا لنقول لك: ألا تعلم أن الفلسطينيين يحكموننا؟ لماذا تؤذينا بتصرفاتك؟

وتتلخّص حكاية شمشون مع الفلسطينيين، كما تعرضها المسرحية، في أنّه أحبّ فلسطينية رفض والداه تزويجه منها، وحين طلب أن يتزوجها من أبيها ووعده بذلك عاد وأخلف وعده وزوّجها أحد رجاله، لكن الفلسطينيين حين علموا بأن الفتاة تزوجت من يهودي أحرقوها مع أبيها حتى الموت، مما أثار حمية شمشون وعزمه نفسه على الانتقام منهم.

ينتهي الفصل على النحو الآتي:

فأحضر اليهود الحبال وأوثقوا يدي شمشون خلفه ولفّوا الحبال حول جسده.

اليهودي الثاني: هيّا... سلّموه للفلسطينيين في يافا، ناحية اللطرون.

إظلام

إذ يختتم الفصل الأول مجرياته الدرامية بحسم المسألة لدى اليهود الذين سلّموا شمشون للفلسطينيين بهدف الحصول على الأمان والاستقرار والهدوء.

تنهض الآلية الدرامية للفصل الأول بمشهديه على مسرحة الحكاية الشمشونية ونقل الأزمة من فعاليتها الاجتماعية المجرّدة، كما تبدو في منطقة الحكاية، إلى فعالية كبرى في منطقة المسرح، خرجت تماماً عن سياقها الاجتماعي وخلقت آلية صراع مزدوج بين اليهود وشمشون أولاً للخلاص من تهديد الفلسطينيين الذين يتمتّعون بالقوّة والسيطرة والحكم، وثانياً وهو الصراع المركزي بين الفلسطينيين وشمشون حيث تحتدم عليهم وقتل منهم، استجابة لأهواء ورغبات وإحساس عالٍ بالقوّة والجبروت يعتقد أن الرب قد وهبها إياه «تيقنت أن الرب أنزل فيّ قوّة خارقة/ أنزل الرب القوّة مرة أخرى في يدي»، وربما

كانت هذه إحدى العلامات الثقافية التي اعتمدتها الصهيونية في تشكيل خطابها فيما بعد والسعي لتسخير العالم كلّه كي يستجيب لقوّة الرب الموهومة المماثلة فيها.

فضاء الشخصية وأسطرتها:

يشهد الفصل الثاني من المسرحية بمشهديه (الأول والثاني) ظهور شخصية «دليلة» وهي شخصية مركزية تعيش صراعاً مزدوجاً أيضاً بين حبها لشمشون من جهة، وتعاونها مع حكام فلسطين للإيقاع به مقابل المال من جهة أخرى، تنتهي إلى نجاحها في تسليمه لهم وفرحها بالمال ثمناً لذلك لكن المعادلة المسرحية تدخل هنا في سياق أسطوري حين يتكشّف شمشون عن قوّة جبارة تستلهم مهمتها من الربّ، تساعده في تحطيم السقف:

ينهار السقف على شمشون والفلسطينيين.

يُقتل شمشون ومعه آلاف من الفلسطينيين بانهيار السقف عليهم...

غبار كثيف...

أحد الفلسطينيين يشاهد الغبار، ويصيح:

أحد الفلسطينيين الحضور كان تعدادهم ثلاثة آلاف...

وحكّام فلسطين معهم...

وشمشون معهم...

يا للهول... يا للهول!

ملاشك فيه أن هذه الصفة الخوارقية التي يظهر عليها شمشون وتتأسطر فيها شخصيته في الحكاية التوراتية والإنجيلية، إنما هي تعبير عن رؤية ثقافية متجذّرة في عقلية الإسرائيلي التي تدعم إحساسه بالتفوّق والهيمنة وأحقية الهيمنة على التاريخ والجغرافيا.

وقد نجحت المسرحية في عرض هذه الحالة على نحو درامي ـ علامي يؤكّد حساسية هذه المسألة وقيمتها في فهم الشخصية اليهودية وتحليلها ولعلّ صفة «الجبار» المعلّقة في ذاكرة عنوان المسرحية وفي الذاكرة التاريخية أيضاً، مما يحفّز المتلقي على التوصل إلى هذا الاستنتاج الذي يحتاج إلى قراءة ودراسة وتمحيص وإدراك، إذ إن هذه الصفة الإسرائيلية تتمثّل في الكثير من السلوك الثقافي والسياسي لإسرائيل اليوم، وكأن ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة لم تكن سوى البارحة.

صراع الوجود:
صوت التاريخ ومحنة الهوية:

تختتم المسرحية رؤيتها الدرامية في الفصل الثالث المؤلّف من مشهدين متضادّين، يتمثلان في صراع الوجود بين الفلسطينيين والإسرائيليين ويتم إظهار من خلالهما صوت التاريخ المدوّي بقوّة مستعرضاً محنة الهوية الفلسطينية الحية على مدى أكثر من ثلاثة آلاف سنة، لعلّ أسوأها ما نعيشه اليوم.

ينشغل المشهد الأول بتنصيب «شاؤول» أول ملك لمملكة إسرائيل بحضور القاضي صمويل وعدد من الحضور الآخرين، ليقوم بمهمة إرجاع تابوت العهد الذي أخذه الفلسطينيون من المعبد بعد أن هاجموهم وفيه لوح الوصايا، إلا أن الجميع يفاجأ بعودة تابوت العهد من دون قتال:

طارق بالباب يسلّم الحارس صندوقاً، فيدخل به إلى قاعة الاجتماع... وعندما رآه الحشد والقاضي صمويل ارتفع صوتهم بالفرحة.

الحضور: تابوت العهد... تابوت العهد... تابوت العهد...

أحد الحضور: افتحوه... ربما حطموا لوح الوصايا...

سلّم صندوق القاضي صمويل ففتحه وأخرج لوح الوصايا سالماً...

عندها تنهّد الجميع من شدّة الفرحة.

الحضور: آه... شكراً للرب..

ويحفل تنصيب الملك شاؤول بوعود كثيرة قطعها لهم في حرية الفلسطينيين وحلفائهم العمّانيين والعمالقة والقضاء عليهم بعد أن تيقّن أن الفلسطينيين أعادوا تابوت العهد لأنهم كانوا خائفين من قوّته القادمة.

لكنّ المشهد الثاني الذي يقدمه الكاتب من خلال وصف المكان بـ«ساحة الحرب مع الفلسطينيين» يشهد قتل أولاد الملك الثلاثة على أيدي المحاربين الفلسطينيين ومن ثم قتل الملك شاؤول وقطع رأسه لكن الإشارة المهمة التي قدّمتها المسرحية تتمثّل في مقولة القائد الفلسطيني:

القائد الفلسطيني: البارحة قتلنا الملك شاؤول وأبناءه الثلاثة وجميع جنوده.. فلا تظنوا أن المعركة انتهت... علينا تحرير مدننا من الإسرائيليين... ولابدّ أن نبدأ من الآن.

ترتفع الأصوات بالهتافات...

في تلك اللحظة يدخل أحد الفلسطينيين مسرعاً وهو ينادي بأعلى صوته:

أحد الفلسطينيين: أيها الفلسطينيون، أيها الفلسطينيون لقد انتشر مقتل الملك شاؤول وأبنائه الثلاثة وجميع جنوده... فلما سمع الإسرائيليون ذلك الخبر.. هربوا من المدن.. فقام الفلسطينيون باستعادة السيطرة عليها.

تعمّ الفرحة الجميع.. ويعبرون عنها بالغناء والرقصات الفلسطينية.

إن نتهاية المسرحية قبل تصوّر فلسطيني يهيمن فيه الفلسطينيون على كل مدنهم وأراضيهم قبل ثلاثة آلاف سنة، ويعود المكان إلى أصحابه، لكنّ الراهن يقول عكس هذا، حيث عاد الإسرائيليون اليوم ليسيطروا على أرض فلسطين ويغتصبوها من أهلها الشرعيين، ويعيدوا إنتاج التاريخ وتعديل الجغرافيا وفق رؤيتهم وقوتهم، مقابل الضعف العربي الذي ساعدهم كثيراً في ذلك.

توظيف التراث

مسرح القاسمي نموذجاً

د. يحيى البشتاوي

يشكل الشيخ الدكتور (سلطان بن محمد القاسمي) حاكم إمارة الشارقة حضوراً فريداً على المستويين الفكري والثقافي في العالم المعاصر، وهو بوعيه التاريخي يعد تجربة استثنائية تجسدت ملامحها في نتاجاته الأدبية كافة، لاسيما المسرحية منها، إذ حاول، من خلال حرصه الوطني والقومي، أن يكشف عن تحديات العصر الراهن ببصيرة واعية هدفها الوقوف على مكامن الضعف والقوة في مسيرة الأمة.

والشيخ (القاسمي) لم يثنه الحكم عن مشروعه الثقافي الذي ارتضاه لنفسه وبحث فيه منذ وعيه، فعند التطلع إلى البعيد سنجد هشارك في المسرح مدرسي بشخصية (جابر) في مسرحية (جابر عثرات الكرام)، وهو نص لـ (محمود غنيم)، وكان ذلك في عام 1900، وكان سموه آنذاك في المرحلة الإعدادية، ثم كانت نقلة أخرى في الاتجاه ذاته في فرع آخر «الكتابة»، حيث كتب (القاسمي) نص (نهاية صهيون) في عام 1909 (1).

وبما أن (القاسمي) قد حقر أ التاريخ قراءة واعية واستوعب معطياته، فإنه قد شكل بذلك ظاهرة أدبية فريدة في التعامل مع التاريخ وتوظيفه درامياً مستنداً إلى إلمامه بتفاصيل كل واقعة تاريخية تناولها، ومعطيات تلك الواقعة وطبيعة عصرها الذي تنتمي إليه، وبذلك رسخ منهجه في تأصيل المسرح العربي ومسرحة التاريخ.

وقد ذهب (القاسمي) إلى أن حركة تجديد وتأصيل المسرح العربي قد توزعت بين عدة تيارات أهمها (2):

التيار الأول: يرى أن النتاج المسرحي العربي يفتقر إلى الرؤية الدرامية التي لابد منها لكل إبداع مسرحي وأن الوعي الدرامي يتعارض مع العقلية العربية الإسلامية، وانطلاقاً من هذا المنظور يرفض المنتمون لهذا التيار الاعتماد على أشكال الفرجة العربية وعلى الموروث الشعبي ويعتبرونها غير كافية لبناء مسرح عربي.

التيار الثاني: ينفي صفة الكونية عن المسرح الغربي، ويؤكد ارتباطه بحضارة المدنية القامعة للإنسان ويرى أن المسرح العربي المعاصر هو وليد المسرح الغربي ونسخة باهتة منه، ويدعون إلى التخلي عن تقليده وبناء مسرح عربي اعتماداً على أشكال التعبير في الموروث الثقافي العربي الإسلامي مثل: فن الراوي والحاكي والمقتبس من الملاحم العربية.

التيار الثالث: ويرى أنه من الخطأ البحث عن ظواهر مسرحية في التراث العربي مقننة بضوابط المسرح اليوناني القديم والأوروبي الحديث، وأنه من الضروري إعادة قراءة التراث العربي للبحث عن منطقه الداخلي وعن الضوابط التي تحكم صور الفرجة العربية الممكنة وليرى مدعاة لقطع الصلة بالمسرح الغربي لتحقيق هوية المسرح العربي، ويدعو أصحابه إلى العودة للأصول وإعادة الاعتبار إلى الموروث الثقافي العربي وإلى تقاليد الفرجة الشعبية دون انقطاع عن الروافد الغربية والإنسانية.

ويقف (القاسمي) إلى جانب التيار الثالث الذي يرى فيه أنه يشكل الأصلح للعام العربي، حيث تَمثَّل هذا التيار بنتاجات (سعد الله ونّوس) المسرحية، وتجارب جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب، وتجارب مسرح الجيب المصري التي ارتبطت بكل من (سعد أردش) و(كرم مطاوع).

وفي ضوء اختياره للمسرح كعالم للكتابة، فقد استند إلى عدد من المرجعيات الفكرية والجمالية النابعة من التاريخ العربي بشكل خاص حيث وظفها توظيفاً دلالياً عبّر عن الواقع العربي الراهن بكل مأساويته، محاولاً إعادة قراءة التاريخ الإسلامي في سبيل قراءة الذات العربية التي تحفل بالمعاناة والألم.

لقد أحكم (القاسمي) بنيان نصوصه المسرحية، ورصفها بثقافته العربية الأصيلة وبمعرفته بالتاريخ العربي، فوثق العناصر التي انتقى منها موضوعاته لمسرحة التاريخ، فاختار التاريخ من

المعطى الموجود وإحضار الواقع المنسي بعوالمه المسدودة وإدراجه في الكتابة الدرامية لفهم دروسه وعبره وأحداثه، معناه فهم التاريخ وفهم الوجود العربي في هذا التاريخ و(القاسمي) يجعل من التاريخ في مسرحه عاملاً مساعداً يعين على كشف الواقع التراجيدي العربي، وما العودة إلى التاريخ العربي الإسلامي إلا لتقديم رؤية واحدة موحدة ترصد تراجيديا التاريخ العربي في الكتابة المسرحية (٣).

وبما أن (القاسمي) قد وظف في مسرحه قصصاً من التاريخ العربي اشتملت على أحداث وشخصيات أثرت في حركة التاريخ، فإن أعماله المسرحية تندرج تحت ما يسمى مسرح الوثيقة السياسية وتأخذ (توصيف «التراجيدي-ملحمي» لأنها تخوض غمار البحث في موضوعات تاريخية واسعة أفقياً وعميقة عمودياً - من أحداث رئيسة مرت في حياة الأمة الإسلامية - العربية، ثم تتوغل هذه التآليف في كشف هذه الأحداث، عبر مراحلها المختلفة، عارضة ومحللة محنها المصيرية وكاشفة بقوة لحظة الانهيار الهائل لمراكز الحضارة العربية الإسلامية، سواء ما كان منها دنيوياً مادياً، وما كان من بنائها الروحي، أو ما كان قد تراكم من منجزها الفكري والفني والثقافي،

> أحكم (القاسمي) بنيان نصوصه المسرحية، ورصفها بثقافته العربية الأصيلة وبمعرفته بالتاريخ العربي، فوثق العناصر التي انتقى منها موضوعاته لمسرحة التاريخ، فاختار التاريخ من المعطى الموجود، وإحضار الواقع المنسي بعوالمه المسدودة وإدراجه في الكتابة الدرامية لفهم دروسه وعبره وأحداثه، معناه فهم التاريخ وفهم الوجود العربي في هذا التاريخ

وبناء حضاري كلي مرموق في حواضرها الشهيرة على امتداد تاريخها الإنساني) (٤).

إن عملية استلهام التاريخ عند (القاسمي) تقوم على الجمع بين الأصالة والمعاصرة، فهو ينتقي من التراث أفكاراً أو مواقف أو قيماً فكرية يمكن لها التفاعل مع القضايا المعاصرة ويدمجها في أحوال العرب الراهنة التي تشكلت بفعل الوقائع والأحداث السياسية والاجتماعية التي أثرت في مسيرة المجتمع لذلك فإن (عملية الرجوع إلى الأصول وإحياء التراث، يجب أن تتم في إطار نقدي للاحتماء بها أمام التحديات الخارجية، فالماضي هنا مطويّ ليس فقط من أجل الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل بل من أجل تدعيم الحاضر ومن أجل تأكيد الوجود وإثبات الذات) (٥).

بين عامي (١٩٩٨ - ٢٠٠٨) قدم (القاسمي) وضمن مسيرته الأدبية ستة نصوص مسرحية (٦) ارتبطت بالتاريخ ارتباطاً وثيقاً، لتقدم ضمن سياق تاريخي معبّر عن تصورات أملتها الحالة السياسية الراهنة للأمة العربية، والتي فرضتها المشكلات والأزمات المتعاقبة عبر مسيرة التاريخ.

لذلك استلهمت نصوص تلك اللحظات واقتنصتها للتعريف بالنتائج والممكنات التي قد تستنبط من درس التاريخ لإعادة إنتاجها بزمن جديد وبرؤية مفيدة، واستدعاء الشخصيات بعظمتها التاريخية والمتوجة بهالات التقديس أو الإيجابية ضرورة فنية لمعانقة إشكاليات الراهن، فإكساب تلك الشخصيات لحماً ودماً من جديد وتحريكها أمام المتلقي يستعيد حيه حراك الفكر وتنتشله من ركوده، ومسرح (القاسمي) ينفخ في التاريخ ويوقظه من أجل إيقاظنا وتنبيهنا للخطر المحدق لأننا غارقون في حالة اللامبالاة (٧).

إن نصوص (القاسمي) المسرحية تتشابه من حيث مغزاها الفكري، فهي تعرض من ناحية وضمن إسقاط الحقائق التاريخية على الواقع العربي، للتردي الراهن في واقع الأمة، وتستنهض من ناحية أخرى الإنسان العربي مطالبة إياه بعدم اليأس من الواقع، إذ إن الأمة قد مرت بمراحل أشد قسوة مما هي فيه اليوم لكن تلك الأحداث كانت دافعاً نحو المجابهة وعدم الانحناء أمام العواصف.

ويستلهم (القاسمي) في مدونته للتاريخ شخصيات مسرحية من الواقع حيث يختار الشخصيات المعبرة عن حالات الضعف والانكسار في التاريخ العربي، مبيناً طبيعة

البناء النفسي العام لشخصية الإنسان المسلم والعربي وما ينطوي عليه من تخاذل وهوان ومن أمثلة تلك الشخصيات الخليفة العباسي المعتصم بالله في مسرحية (عودة هولاكو)، وأبو عبدالله الصغير أمير غرناطة في مسرحية (القضية) وعلى النقيض من ذلك يقدم لنا (القاسمي) من خلال اختياره لنماذج بطولية لها مكانتها في التاريخ العربي والإسلامي كشخصية (صلاح الدين الأيوبي) في مسرحية (الواقع.. صورة طبق الأصل)، جانباً مشرقاً من تاريخ الأمة، محاولاً من خلال ذلك إثارة الحماسة وبث روح المقاومة في الذات العربية المنكسرة، ليشكل اختيارات تلك الشخصيات بمثابة ملجأ وملاذاً من للإنسان من أجل الانتصار على واقعه المرير، حيث يتخذ الإنسان من خلال السفر في الماضي واستذكار زمن البطولة الوازع الذي يعيد له التوازن النفسي في الواقع الذي يعيش فيه.

إن الاتكاء على المصدر التاريخي من بين المصادر التراثية يعود إلى سببين:

الأول: فني يتصل بتقنيات العمل الإبداعي ومضمونه، وما يكمن في التاريخ من معطيات تعين على تخيّر الموضوع، ورسم الشخصيات وإذكاء الصراع، مما يسهم في بناء إطار فني متماسك للعمل الإبداعي الأدبي.

والثاني: أسباب موضوعية عامة ترجع إلى رغبة الكاتب في التغني بأمجاد الآباء والأجداد، أو زيادة الوعي الوطني والقومي من خلال تقديم وقائع وأحداث من الماضي وربطها بالحاضر، محدثة من خلال ذلك حالة من الإسقاط على الواقع (٨).

وعلى نحو ما فعل (القاسمي) في نصوصه المسرحية الأخرى جاءت مسرحية (الواقع.. صورة طبق الأصل) عام ٢٠٠١، لتصور أحداث قضية من القضايا الهامة التي عاشت في الوجدان العربي والإسلامي، لا بهدف إحياء التاريخ وإنما لإعادة قراءته قراءة واعية في ضوء المستجدات المعاصرة التي من شأنها أن تفضي إلى أخذ العبرة واستلهام حالات الوعي التي تمكن من التعامل مع الواقع.

ويتناول المؤلف في مسرحيته الأحداث المرتبطة بالحملة الصليبية على بيت المقدس حيث يختار شخصياته من التاريخ لتتوزع بين عدد من عامة الناس، اثنين من المغاربة مجموعة من البطاركة مجموعة من رجال ونساء شيباً وشباباً وصبية، مجامیع من رؤساء الكنائس والقساوسة والأمراء والجنود والرجال والشيوخ والوجهاء والقضاة وكذلك شخصيات من التاريخ من بينها: البابا أوربان الثاني، الخليفة المستظهر بالله الخليفة المستعلي بالله، والقائد صلاح الدين الأيوبي وغيرهم ...

وقد كتب (القاسمي) في مقدمة المسرحية: (لقد مرت بالأمة الإسلامية فترات أشد قسوة مما نحن فيه فلتكن هذه المسرحية دافعاً لعدم اليأس، وحافزاً نحو التوحيد والنضال..) (٩)، وهذه المقدمة تحيلنا منذ البداية إلى وعي المؤلف بالتاريخ والعبر المستفادة منه، وإمكانية أن يكون هناك تماثل بين فترات زمنية من تاريخ الأمة، كأنما التاريخ يعيد نفسه من جديد، حيث يختار مدينة القدس مكاناً للأحداث التي تكون بدايتها منذ عام ٤٨٦ هـ الموافق ١٠٩٣م ولغاية ٥٨٣ هـ الموافق ١١٨٧م، وهي مساحة زمنية شاملة تحافظ المؤلف فيها على وحدة المكان معبّراً عن الأحداث الدرامية من خلال صياغة منسقه.

تبدأ الأحداث حينما (يدخل إلى المسرح رجلان أحدهم بطرس الناسك مسيحي، رجل ضئيل، قصير القامة، داكن اللون بوجه قبيح يشبه وجه الحمار يسير حافي القدمين وقد ارتدى ملابس رثة، والآخر المضيف لبطرس وهو يهودي يشعر بتدني على طرفي وجهه) (١٠)، حيث نلاحظ أن هناك نوايا خبيثة تجمعهما تستهدف في حقيقتها الوجود الإسلامي في القدس وذلك من خلال العمل على طلب النجدة من ملوك وأمراء الغرب.

وأثناء ذلك يحيلنا المؤلف إلى واقع المسلمين في المشرق والمغرب العربي من خلال حديث (الشيخ محمد) - متعهد المغاربة زواريت المقدس - مع المغربيين (أحمد) و(علي)، فبينما يتحدث (أحمد) عن انتصارات (يوسف بن تاشفين) في المغرب، وعبوره إلى الأندلس بخمسة وعشرين ألف مقاتل، يصور لنا (الشيخ محمد) الحال في المشرق العربي بفوضاه السياسية والاقتصادية والعقائدية نتيجة للخلافتين المتناحرتين في بغداد والقاهرة، ونتيجة لاستغلال الحكام وتسلطهم على شعوبهم.

وفي مواضع أخرى من المسرحية يصور المؤلف حالات التسامح الديني التي يتصف بها المسلمون وحالات الحقد التي يتصف بها أعداؤهم من النصارى واليهود، فها هو (الشيخ محمد) يتعرض لضربة من أحد الرجال فتدمى جبهته بينما هو يحاول الدفاع عن (بطرس) الذي كان يتجسس عليهم وحين يحتل الصليبيون القدس يوم الجمعة ٢٢ شعبان من عام ٤٩٢ هـ الموافق ١٥ يوليو عام ١٠٩٩م، تظهر حالة الحقد واضحة حينما يدحرج الجنود بأقدامهم جثة كانت ملقاة على طرف المسرح، ثم ما يلبث أن يجلس صاحب الجثة قبالة (بطرس) وإذا به (الشيخ محمد) متعهد المغاربة في القدس وهو يقول:

(الشيخ محمد بطرس أنا الشيخ محمد الذي دافع عنك عندما كنت في القدس.. أنا الذي سال دمه لكي يحميك.. أنسيت بهذه السرعة؟!.. ويشير بيده إلى علامة أثر الجرح الذي أصاب جبهته وهو يدافع عن بطرس..

بطرس: شيخ محمد، ها ها ها ها..

بطرس يشرب من قنينة النبيذ، وبعد أن يملأ فمه يمجه على وجه الشيخ محمد

..يتزاحم الجنود ويصبون قناني الخمر على الشيخ محمد وهو يردد ..

الشيخ محمد أستغفر الله أستغفر الله .. أستغفر الله.

الجنود يتدافعون، وكل واحد منهم يقول:

الجنود: أنا أقتله .. أنا أقتله .. أنا أقتله ..

يتقدم بطرس ويأخذ سيف أحد الجنود وكأنه يدافع عن الشيخ محمد وهو يقول:

بطرس: لا لن يقتله أي واحد منكم. (...) أنا الذي سأقتله بنفسي ..

يسقط الشيخ محمد ويتحلق الجنود حول جثته حاملين بطرس وهم يرقصون ويقهقهون ..)(١١).

وكان من نتيجة الحملة الصليبية على بيت المقدس واحتلاله أن قتل ما يقرب من سبعين ألفاً من المسلمين ولم تسلم دور العبادة بما فيها المسجد الأقصى من جورهم وظلمهم، أما القلة القليلة منهم فقد هربوا من القدس وكان منهم عدد من اللاجئين الذين وصلوا إلى دمشق، حيث اصطحبهم قاضي قضاة دمشق (أبو سعد الهروي) للذهاب إلى بغداد للقاء الخليفة العباسي (المستظهر بالله) فما إن نقلوا له وقائع المأساة التي عاشوا فصولها قبل أشهر حتى أعلن من حزنه الشديد وتعاطفه لما جرى في القدس لذلك قرر تشكيل لجنة من ستة من أصحاب المناصب الرفيعة في البلاط وتسميتها لجنة الحكماء للتحقيق في تلك الأحداث المفجعة مما أثار (أبو سعد الهروي) لعدم رضاه عن القرار الذي اتخذه الخليفة، وحينما بدأ بالبحث عن خليفة أو قائد يمكن له أن ينقذ القدس وأهلها المنجد (الهروي) أحداً منهم بسبب حالات الضعف وانشغالهم بالحروب الداخلية ففوض الأمر لله.

ولا تختلف قصة (الهروي) مع الخليفة العباسي (المستظهر بالله) عن قصة القسيس

سعد أردش

كرم مطاوع

إن نصوص (القاسمي) المسرحية تتشابه من حيث مغزاها الفكري، فهي تعرض من ناحية، وضمن إسقاط للحقائق التاريخية على الواقع العربي، للتردي الراهن في واقع الأمة، وتستنهض من ناحية أخرى الإنسان العربي مطالبة إياه بعدم اليأس من الواقع، إذ إن الأمة قهرت بمراحل أشق مما هي فيه اليوم، لكن تلك الأحداث كانت دافعاً نحو المجابهة وعدم الانحناء أمام العواصف

مندوب المسيحيين في القدس مع الخليفة الفاطمي (المستعلي بالله) في القاهرة في ١٧ صفر سنة ٤٩٠ هـ، الموافق ١٠ ديسمبر عام ١٠٩٦م، حينما دخل القسيس – وهو يحمل صليباً – على الخليفة وصافحه، بينما يجلس حوله وجهاء القاهرة:

(القسيس: أيها الخليفة لقد جئنا لكي نخلص القدس من هذا الاحتلال البغيض.. الذي قام به الفرنجة ضد الديار المقدسة.

المستعلي بالله: لقد حاولنا التفاهم مع ملك الإفرنج، فأخبرنا بأنه لا يمارس على الفرنجة أي رقابة، وأن هؤلاء الذين احتلوا فلسطين يتصرفون لحسابهم الخاص، ويسعون إلى إقامة دولتهم الخاصة.. وأن ملك الإفرنج ينكر علمهم ويتمسك بشدة بحلفه معنا، كما تعلم كنا سنعتمد على تحرير القدس عن طريق الشام، ولقد قام جيشنا باحتلال صور، ولكن ما حال دون ذلك هو أن رضوان (سلطان حلب) وقع في حرب مع أخيه دقاق (سلطان دمشق) مما أضعف وضعنا هناك.. لكننا نعدك بأننا سنقوم بتحرير القدس) (١٢).

وإزاء حالة الضعف التي اتصف بها الموقف العربي إزاء ما حل بالقدس، تبدو دويلات الأمة الإسلامية ممزقة وفي صراع دائم فيما بينها، حيث يظهر الأخ وهو يستبيح حرمة أخيه، وتستحوذ أطماع السلطة وشهوات السلاطين في تلك الدويلات المتناثرة والممزقة، فيناصب الأخ العداء لأخيه، ويناهض عليه أعداء الأمة.

وبعد ثمان وثمانين سنة من احتلال الفرنجة للقدس، لاحت في الأفق بشائر النصر بعد توحيد الأمة والقضاء على الفتن والتمزق من قبل القائد (صلاح الدين الأيوبي)، الذي بدأ في السابع والعشرين من رجب عام ٥٨٣ هـ، الموافق الثاني من أكتوبر عام ١١٨٧م بقصف مواقع الفرنجة في مدينة القدس بقذائف المنجنيق وبقي كذلك إلى أن سحق الصليبيين في موقعة حطين، وبعد انتهاء المعركة وتحرير بيت المقدس عبر (صلاح الدين) عن أخلاق الإسلام وسماحته بعد أن دخل عليه بعض الجنود المسلمين وقد أسروا عدداً من قادة الفرنجة الذين ركعوا على الأرض أمام صلاح الدين:

(صلاح الدين: نصارى القدس يسمح لهم بالإقامة في البلاد والتمتع بحقوقهم المدنية كاملة، هل تعلمون أيها القادة إنهم كانوا يراسلونني ويطلبون مني تخليص القدس من الفرنجة؟! أما الفرنجة واللاتين غير المحاربين، الذين يرغبون في البقاء في فلسطين فيجب أن يقيموا ويعيشوا في رعايا. أما المحاربون فيجب أن يرحلوا عن فلسطين ولهم علينا سلامة الوصول بحراسة جنودي إلى الساحل وعليهم فدية ..(...) فمن عجز عن أداء الفدية أخذ أسيراً، ويجب أن ترحلوا خلال أربعين يوماً. (...)

«لقادته» أيها القادة .. تعالوا لأوصيكم بالترتيبات التي يجب أن تتخذوها لإدارة مدينة القدس (...) عليكم بالمحافظة على كل بيت من النهب، ولا يصيب أي إنسان أذى، وعليكم حراسة الطريق وأبواب المدينة .وعليكم حراسة المسيحيين من أي اعتداء قد يصيبهم .. وعلى قادة الفرق توزيع المال والدواب على المرضى والمسنين والمحتاجين من الفرنجة) (١٣).

ولا تقف أحداث المسرحية عند ذلك، بل إن المؤلف يصور لنا وبعد اثنين وثلاثين عاماً من تحرير القدس على يد (صلاح الدين) حالة جديدة من التردي العربي، بعد أن يقوم السلطان (الكامل) سلطان مصر والشام بإرسال رسوله الأمير (فخر الدين يوسف) إلى شمال الشام للتفاوض مع إمبراطور من الفرنجة كان قد وصل إلى هناك، إذ إنه قبل ثماني سنوات، عندما احتل الفرنجة ميناطة نزل (الكامل) عن فلسطين بأكملها لهم مقابل الجلاء عن دمياط لكن (الكامل) حاربهم عندما رفضوا عرضه، لأنهم كانوا يطالبون بأكثر من فلسطين، وهزمهم ورغم ذلك وقع السلطان (الكامل) معهم اتفاقية سلام تم بموجبها تسليم مفاتيح القدس للإمبراطور من الفرنجة من قبل قاضي نابلس (شمس الدين) مما أثار احتجاج أهالي المدينة المقدسة من المسلمين، ومع الأيام يشعل أهالي القدس والمسلمون الخوارزمية ثورة جديدة يتم بموجبها تحرير المدن وطرد الفرنجة إلى بلادهم ليعلو بذلك صوت الحق من جديد.

لقد جاء نص (الواقع .. صورة طبق الأصل) ليقدم لنا خطة درامية متعددة القراءات، تتفاعل عناصرها من أحداث وشخوص وأمكنة وأزمنة لتحقيق إنجاز درامي يمكن أن يؤدي دوراً فكرياً وجمالياً، (فالمؤلف تعامل مع تلك الاشتراطات التاريخية وأطرها وهو يتحسس ذلك الفضاء الفني المشحون بالحس الجمالي ويبتدع تلك الصور المسرحية بفعل الذهنية الفنية الشخصية للمؤلف والمنتمية إلى عمق التاريخ والحضارة العربية الإسلامية من جهة، والمنفتحة على حتمية الواقع ومهيمناته من جهة أخرى) (١٤)، وهو بذلك أراد أن يتعرض لكل ما هو جوهري في الواقع الراهن من خلال إدراك إشكالات العصر الكبرى وتناقضاته إدراكاً عميقاً، متجاوزاً في ذلك المستوى العادي والمكرر إلى المستوى الإبداعي والجمالي الذي يمكن من خلاله مجابهة الواقع والتغلب عليه.

وفي مسرحية (شمشون الجبار) ٢٠٠٨م، يتعرض (القاسمي) للصراع القديم بين الفلسطينيين والإسرائيليين وقد جاءت كتابته للنص للتأكيد على أن حكم فلسطين لفلسطينيين وليس للإسرائيليين الذين كانوا رعية لدى الفلسطينيين، حيث اقتبس مادتها من نصوص الإنجيل (١٥).

وإذا كان (القاسمي) قد استلهم أحداث مسرحيته من مصدر ديني، فإنه قد كان أميناً ودقيقاً في تناول معطيات هذا النص، إذ استثمرها بوعي فني وإتقان عبّر عن إمكانات فنية فائقة في الكتابة المسرحية.

و(شمشون بن مانوه) كما ورد اسمه في النص المسرحي أو (شمشون بن منوح الدني) كما ورد بالعبرية، هو شخصية من شخصيات العهد القديم هو وطل شعبي من إسرائيل القديمة اشتهر بقوته الهائلة وورد ذكره في سفر القضاة في الإصحاحات من (١٣-١٦)، وفي الرسالة إلى العبرانيين من العهد الجديد في الإصحاح (١١)، وقصصه شاعت في القرن الحادي عشر قبل الميلاد (١٦)، وهو على الأغلب أسطورة وليس حقيقة، وإن كان قد ورد ذكره في تراثنا الإسلامي على أنه شخصية حقيقية من أهل قرية من قرى الروم، وقد آمن بالله بين قوم كانوا يعبدون الأوثان.

مسرحية (شمشون الجبار) جاءت في ثلاثة فصول وشخصياتها هم شمشون، دليلة حشو من اليهود حشو مجاميع من الفلسطينيين يحكمهم وفقيهم القاضي صموئيل، الملك شاؤول وأبناؤه الثلاثة، جنود إسرائيليون، جنود فلسطينيون، محاربون فلسطينيون، وغيرهم .. .

أما مكان الأحداث الذي يختاره المؤلف فهو صخرة (إيتيم) الواقعة إلى الغرب من (بيرزيت)، حيث يختبئ في الغار (شمشون بن مانوه) من قبيلة دان والتي تسكن بلدة زوراه، بينما الزمان هو سنة ١١٢٢ ق. م، وهو العام الذي شهد البدايات الأولى للصراع بين الفلسطينيين والإسرائيليين، حيث يحضر بعض اليهود من منطقة يهودا بين البحرين الميت والمتوسط لينقلوا إلى (شمشون) خبر الهجوم الفلسطينيين عليهم لإلقاء القبض عليه انتقاماً لما فعله بهم:

(اليهودي الثاني: يقول الفلسطينيون إن حقولهم أُحرقت وحُطمت أشجار زيتونهم وكروم أعنابهم فمن فعل ذلك؟!

شمشون: أنا الذي فعلته، لأن والد زوجتي زوَّجها لأحد رجالي .. وقد ذهب الفلسطينيون عندما سمعوا أن الفلسطيني قد زوّج ابنته من يهودي، أمسكوا بالرجل وابنته وحرقوهما حتى الموت.

فعاهدت نفسي على أن لا يهدأ لي بال حتى أشفي نفسي منهم، فهجمت على الفلسطينيين وقتلتهم مقتلة كبيرة ثم أتيت لهذا الغار) (١٧).

ويطلب اليهود منه أن يربطوه ليسلمه إلى الفلسطينيين فيوافق، ويتم اقتياده إلى قرية (لهي) بالقرب من (اللطرون) وعندما يلتقي بحشد من الفلسطينيين تثور ثائرته، ويشد عضلاته وذراعيه فتتقطع الحبال، ويلتقط (شمشون) عظمة فك حمار ميت ويبدأ بقتال الفلسطينيين بها حتى يقتل منهم ألف فلسطيني.

وفي الفصل الثاني يظهر (شمشون) في منزل (دليلة) اليهودية التي يقع في حبها،

والمكان هو(وادي سورك)على بعد خمسة عشر ميلاً إلى الغرب من بلدة(زوراه)،وكانت تلك المنطقة تحت الحكم الفلسطيني أما الزمان ففي سنة ١١٠٠ ق.م، بينما (دليلة) تتآمر مع حكام فلسطين الذين أغروها بالمال في محاولة منها لإغراء(شمشون) ومعرفة سر قوته وإخبارهم للإجهاز عليه.

وبعد خروج حكام فلسطين من المنزل، يخرج(شمشون)من الغرفة الداخلية.. و(دليلة) جالسة في فناء المنزل:

(شمشون: دليلة .. من عندك ؟.

دليلة: لا أحد.. تعال يا حبيبي.. نم على رجلي.

يضع شمشون رأسه على رجلها.

دليلة: (معاتبة شمشون) كيف تقول لي أحبك وأنت لا تشركني في آرائك ؟. ثلاث مرات تستهزئ بي.. ولم تقل لي ما الذي يجعلك قوياً ؟.

شمشون: عذبتني يا هذا لإلحاح كل ليلة . كل ليلة .. ما سرّ قوتك ؟.

إني متضايق لأقصى حدّ... ومع ذلك اعترفت لك بسرّ قوتي، وقلت لك: لو حلقوا خصلات شعري السبع ستزول قوتي... وسأصبح كأي شخص عادي)(١٨).

وبقص خصلات شعره تتلاشى قوته، ويدخل حكام فلسطين الثلاثة حيث يقومون بربط(شمشون) بالسلاسل وشد وثاقه، ثم يبدؤون باقتلاع عينيه ورميهما وهو يصرخ بذل، ثم يقتادونه موثوقاً بالسلاسل إلى غزة.

وفي غزة تبدأ الاحتفالات الفلسطينية بالانتصار على(شمشون) في معبد تجمع فيه حكام فلسطين وأعداد غفيرة من البشر تقدر بثلاثة آلاف من الرجال والنساء، بينما (شمشون) مسجوناً يدور الطاحونة ومن خلفه جلاد يجلده على ظهره ...

وحينما يأمر حكام فلسطين بإحضار (شمشون) من السجن يقتاد مصبياً وقد استطال شعره قليلاً ويوقف بين العمودين اللذين يرفعان سقف المعبد، وذلك للبدء بمحاكمته أمام الناس:

(الحاجب: أيها الناس هذا شمشون بن مانوه، من بلدة زوراه، قاضي قبائل اليهود منذ عشرين سنة تحت الحكم الفلسطيني.

أحد حكام فلسطين: كل القضاة كانوا خاضعين للحكم الفلسطيني،

إلا أنت يا شمشون ...

كنت تعتدي على الناس ...

تقتل فيهم ...

وتحرق زروعهم ..

وتعتدي على أعراضهم.

أحد حكام فلسطين: لدينا شكوى من أهالي غزة. (...).

الوكيل عن أهالي غزة: في يوم من الأيام جاء شمشون إلى غزة، ودخل منزل فاجرة وقضى معها ليلة فانتشر الخبر بين الناس بأن شمشون هناك.

فتجمع أهالي غزة مع بعضهم ينتظرونه طوال الليل عند بوابة مدينة غزة المقفلة، وكانوا ينوون قتله عند بزوغ الفجر.

لكن شمشون خرج في منتصف الليل، وخلع البوابة بمصراعيها وحملها معه، ثم رماها عند منطقة التلال (...).

الوكيل عن أهالي غزة: أيها الحاكم، إن شمشون فاسق اعتدى علينا كثيراً من النساء فلا بد من قتله.

أحد حكام فلسطين: لقد حكمنا عليه أن يربط بالسلاسل البرونزية، ومن ثم يربط بالطاحونة التي في السجن لطحن الحبوب ...وقد قضى مدة من الزمن... والآن نحكم عليه أن يرقص ويسلينا... هيا...)(١٩).

فيرقص(شمشون) والفلسطينيون يصفقون بأيديهم، وأثناء ذلك يضع يديه على عمودي المعبد ويطلب القوة من الرب للانتقام من الفلسطينيين الذين اقتلعوا عينيه فيدفع بيديه عمودي المعبد فينهار سقفه على(شمشون) وثلاثة آلاف من الفلسطينيين فيقتلوا جميعاً.

لقد سيطرت روح الأسطورة على مسرحية(شمشون الجبار) حيث ظهرت شخصية(شمشون) وهي تحمل ملامح الشجاعة والتحدي والإمكانات العالية، فهو ذو صفات خارقة ومع ذلك فيه مكمن للضعف مثله مثل(آخيل) ونقطة الضعف التي فيه كانت قص خصلات شعره التي ما إن تحققت حتى انهارت قوته الجبارة.

لكن(القاسمي) لا يتوقف في سرده

للأحداث عند تلك المرتبطة بشخصية (شمشون) ارتباطاً وثيقاً، وإنما يستمر بتناول أحداث جديدة تعبر عن استمرارية الخطر المحدق بالأمة مثلما فعل ذلك في مسرحية (الواقع.. صورة طبق الأصل)، حينما أعاد الفرنجة إلى واجهة الأحداث بعد سنوات من تحرير (صلاح الدين) لبيت المقدس، ليعطي دلالة على أن الصراع متوارث ومستمر منذ هو قديمة إلى بعد خمسة وخمسين عاماً من مقتل (شمشون) أي في عام ١٠٥٠ ق.م، تم في قرية (شخم) بالقرب من نابلس تنصيب (شاؤول) من قبل القاضي (صمويل) أول ملك لمملكة إسرائيل نتيجة لقناعات القاضي بضرورة إيجاد قيادة عسكرية تخلص الإسرائيليين من الانحطاط والفوضى، وتعيد لهم تابوت العهد وبوح الوصايا الذي سلبه الفلسطينيون من معبدهم.

لكن الفلسطينيين يعيدون لهم التابوت لأنه جلب لهم سوء البخت، ومع ذلك تبقى لدى الإسرائيليين النوايا بالحرب، فيبدؤون بضرب حلفاء الفلسطينيين في شرق فلسطين (العمانيين)، وفي جنوب فلسطين (العمالقة) ويهزمونهم ثم يتفرغوا لملاقاة الفلسطينيين سنة ١٠١٠ ق.م، عند جبل (فقاعة) بالقرب من (جنين)، وفي هذه الواقعة يقتل أولاد الملك (شاؤول) الثلاثة (جوناثان، وأبي ندب، ومالكي شوا) أما الملك (شاؤول) فيقتل نفسه بأن يضع جسده على سيفه حتى يخترقه، فيسقط على الأرض ميتاً، ويكتب النصر للفلسطينيين وفي تلك الأثناء يتقدم أحد القادة الفلسطينيين ويقول (بالأمس قتلنا الملك شاؤول وأبناءه الثلاثة وجميع جنوده .. فلا تظنوا أن المعركة قد انتهت.. علينا تحرير مدننا من الإسرائيليين.. ولابد أن نبدأ من الآن) (٢٠).

ولما سمع الإسرائيليون بخبر مقتل الملك (شاؤول) وأبنائه الثلاثة وجميع جنوده هربوا من المدن فقام الفلسطينيون باستعادة السيطرة عليها.

إن مسرحية (شمشون الجبار) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالظروف التاريخية التي كتبت فيها، وهذه الظروف هي التي تحدد مجموعة المظاهر المعكوسة ومبدأ تنقل المؤلف لهذه المظاهر وتقييمه لها ووجهة نظره فيها، أي أنها تحدد نظرة المؤلف والنهج الذي انتهجه وطبيعة الفن الذي اختاره، ومن هنا تتأسس ضرورة الفهم التاريخي الصحيح لكافة جوانب الشكل والمضمون في مسرحية (شمشون الجبار)، وإدراك الأسس الفكرية والتكوينية لها، ودراسة الشخصيات الأدبية التي تتقاسم الأحداث فيها.

إن (القاسمي) قد وظف التاريخ الذي تلتصق أحداثه بوجدان الجماهير العربية، وقدمه لنا ضمن منهج نقدي ملتزم يقوم على الجدل، الذي يؤسس لوعي الجماعة ومدركاتها للأحداث اليومية والمستقبلية، فلا يمكن لأحد أن يحرر نفسه أو يحرر الآخرين دون موقف جماعي.

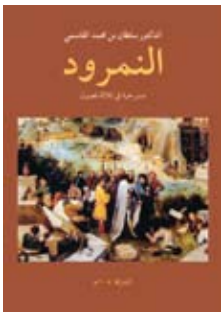
لذلك فقد أضفى على أبطاله الذين استقدمهم من التراث بعداً معاصراً في سبيل أن يجعل امتداداً لما آسيه باتجاه المستقبل القادم، لأن الفرق بين صورة البطل التاريخي وصورة البطل التراجيدي تحيلنا إلى قراءة الحاضر في ضوء الماضي، هذه القراءة التي تمنحنا الأمل في الانتصار، وبذلك فإن (القاسمي) في عودته للتراث قد عبّر عن إحساس عميق بمكنونات الذات العربية بحثاً من خلاله عن مضامين عربية وإسلامية عريقة، ساعياً بذلك إلى تخليص المسرح العربي من التبعية للغرب، وهو بذلك قد استثمر كل معطيات القصص التاريخية والدينية من أحداث وقيم فكرية وجمالية لتحقيق ما يخدم مشروعه الثقافي القائم على خلق مسرح عربي يستلهم من التراث مادته الأدبية.

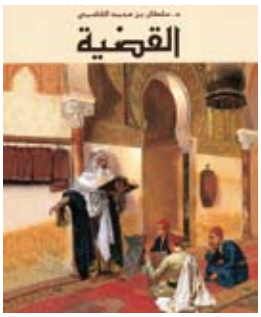
الهوامش:

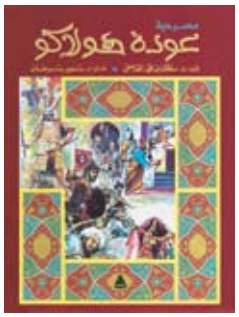
(١)- ينظر، مجموعة من الكتاب، جدل الراهن والتاريخ، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٣م، ص ٢٦٣. (٢)- ينظر، القاسمي، سلطان بن محمد، رسالة إلى أهل المسرح، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٧م. (٣)- ينظر، مجموعة من الكتاب، شاهد على التاريخ، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٥م، ص ٦٩. (٤)- المصدر نفسه، ص ٨٨. (٥)- الجابري، محمد عابد، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٠م، ص ٢٦. (٦)- النصوص المسرحية هي: عودة هولاكو ١٩٩٧م، والقضية ٢٠٠٠م، والواقع.. صورة طبق الأصل ٢٠٠١م، وجميعها قدمها مسرح الشارقة الوطني وقد أخرجها المخرج العراقي قاسم محمد، ومسرحية الإسكندر الأكبر ٢٠٠٧م وأخرجها المسرحي المصري أحمد عبد الحليم، ومسرحية النمرود ٢٠٠٧م وأخرجها المسرحي التونسي المنصف السويسي، ومسرحية شمشون الجبار ٢٠٠٧م وأخرجها المسرحي المصري أحمد عبد الحليم. (٧)- ينظر، مجموعة من الكتاب، شاهد على التاريخ، ص (٣٢٣-٣٣٢). (٨)- ينظر، المصدر نفسه، ص ٤٤. (٩)- القاسمي، سلطان بن محمد، الأعمال المسرحية- الواقع، صورة طبق الأصل، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨م، ص ١٢٧. (١٠)- المصدر نفسه، ص ١٣٤. (١١)- المصدر نفسه، ص (١٥٥-١٥٦). (١٢)- المصدر نفسه، ص (١٦٠-١٦١). (١٣)- المصدر نفسه، ص (١٣٢-١٣٣). (١٤)- مجموعة من الكتاب، شاهد على التاريخ، ص ١٩٦. (١٥)- القاسمي، سلطان بن محمد، الأعمال المسرحية- مقدمة شمشون الجبار، ص ٣٠٩، نقلاً عن: Bible, old Testament , Judges ١٣-١٦, I Samuel ٤-٦, I Samuel ٩-٣١

(١٦)- ينظر. ar. Wikipedia.org / Wiki -

(١٧)- القاسمي، سلطان بن محمد، الأعمال المسرحية- شمشون الجبار، ص (٣١٦-٣١٧). (١٨)- المصدر نفسه، ص (٣٢٤-٣٣٥). (١٩)- المصدر نفسه، ص (٣٢٩ – ٣٣٠). (٢٠)- المصدر نفسه، ص (٣٤٤).







مسرحة التاريخ بين الحقيقة والاحتمال

الدراما التاريخية عند الدكتور سلطان القاسمي

د. حسن يوسفي

عندما تتأمل المشهد المسرحي لدولة الإمارات العربية المتحدة اليوم يقفز إلى الواجهة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة باعتباره علامة بارزة من علامات هذا المشهد ذلك أن الرجل يساهم من موقعه كحاكم وكمبدع مسرحي في آن واحد، في تأثيث الفضاء المسرحي الإماراتي والعربي بأعمال مسرحية مثيرة للاهتمام وكذا في دعم واحتضان الثقافة المسرحية في الإمارات العربية المتحدة وفي مختلف الأقطار العربية، وذلك من خلال مبادرات مختلفة، تعكس بجلاء إيمان حاكم عربي معاصر بقيمة الفن والثقافة في حياة المجتمعات وتطورها، كما تبرز اعتقاده الراسخ بالدور الذي يضطلع به أب الفنون في النهوض بهذه المجتمعات وبقيمها الاجتماعية والفكرية والجمالية.

ولعل ما يؤكده أحد الباحثين في المسرح الإماراتي قائلاً: «عند الحديث عن المسرح في الإمارات، لابد من الوقوف على أدوار صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، الذي يدين له المسرحيون بالفضل الكبير، نظراً للحرص الدؤوب، والدعم المستمر والرعاية المباشرة التي يوليها سموه للمسرح والمسرحيين انطلاقاً من حب دفين لهذا الفن بدأ معه منذ الصغر، حيث كان سموه يشارك بفعالية في أنشطة المسرح والكشافة، ثم تطور الأمر معه إلى اتخاذ المسرح والثقافة منطلقات أولى لبناء الإنسان المسلح بالوعي والمعرفة، حيث وضع سموه لبنة استراتيجية جعلت من الشارقة عاصمة دائمة للثقافة في الإمارات وعلى مستوى الوطن العربي، ثم ارتفعت وتيرة هذا العطاء خلال مرحلة التسعينات، وذلك من خلال ثلاثة أعمال مسرحية قدمها الشيخ سلطان ركزت على الجانب التاريخي المتعلق بذاكرة الإنسان العربي» (١).

فالشيخ سلطان بن محمد القاسمي كاتب مسرحي له أعمال عديدة تمتح من التاريخ العربي الإسلامي، نذكر منها: «عودة هولاكو»، «القضية»، «النمرود»، «الواقع.. صورة طبق الأصل» و«شمشون الجبار». علاوة على هذا، فهو يرعى إطاراً ثقافياً عربياً أسس من أجل خدمة المسرح في الوطن العربي هو «الهيئة العربية للمسرح» ولعل إسهاماته فيما يخص مجالي الإبداع الدرامي والرعاية الثقافية للمسرح هي التي جعلت منه مكانة مرموقة في المشهد المسرحي العالمي، ترجمت من خلال إسناد رسالة اليوم العالمي للمسرح لسنة ٢٠٠٧ إليه من طرف «المعهد الدولي للمسرح». وهي إشارة دالة على مكانة الرجل الرمزية في المشهد المسرحي العالمي، وتعهد هذه الرسالة بمثابة منطلق أساسي بالنسبة إلينا من أجل الوقوف على علاقة القاسمي

بالمسرح ومنظوره الخاص حوله وحول وظيفته في عالمنا المعاصر.

التاريخ قاعدة المسرح عند الشيخ القاسمي:

لعل ما يستأثر بالاهتمام في هذا السياق أن الكتابة الدرامية عند القاسمي تمتح مادتها من التاريخ العربي الإسلامي، كما تعكس وعياً عميقاً ومعرفة دقيقة وشمولية بمختلف منعطفات هذا التاريخ، وتفاصيل أحداثه الكبرى والصغرى على حد سواء، مما ساعده على التحكم في الاستثمار الفني لهذه المعطيات التاريخية وتوظيفها في الاتجاه الذي يخدم الرؤية الراهنة للمبدع، هذه الرؤية التي يتحكم فيها عاملان اثنان هما: الرغبة في الكشف عن أعطاب الأمة العربية الإسلامية الممتدة في الزمان والمكان، وتعريتها ونقدها، ثم بلورة موقف من أجل المستقبل قاعدته الصلبة هي الحس القومي العربي الأصيل للقاسمي ومراهنته على نهوض الأمة وتجاوز أخطائها التاريخية.

وللوقوف عن كثب على هذه الرؤية كما تبلورها حواراته المسرحية نستحضر، في هذا السياق جزءاً من المشهد السادس والأخير من مسرحية «القضية»:

«الشاهد: نعم، قل لي هل قرأت التاريخ؟

صاحب القضية: نعم، لقد قرأت التاريخ قبل الآن قراءة متأنية.

الشاهد: هل فهمت التاريخ؟

صاحب القضية: نعم.. نعم

الشاهد: عمل بمستكسب قضيتك! هل فهمت؟!

صاحب القضية: نعم فهمت

الشاهد على التاريخ: إذن.. عائدون..

عائدون

صاحب القضية: بإذن الله عائدون.. عائدون.

(وتخرج الأنشودة من الجميع)»(٢).

فإذا كان هذا المشهد يترجم، جلاء، العبرة من التعاطي مسرحياً مع التاريخ، فإنه يعكس، من زاوية أخرى، خصوصية التعامل الفني والفكري مع أحداثه لدى القاسمي، حيث يصر على استحضار الوقائع الحقيقية وتوظيفها في الاتجاه الذي يخدم رؤيته إزاء حاضر أمته ومستقبلها. ولعل هذا ما تنبه إليه يوسف عيدابي في دراسة له عن مسرح القاسمي، قائلاً: «بالرغم من أن الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي

الكتابة الدرامية عند القاسمي تمتح مادتها من التاريخ العربي الإسلامي، كما تعكس وعياً عميقاً ومعرفة دقيقة وشمولية بمختلف منعطفات هذا التاريخ، وتفاصيل أحداثه الكبرى والصغرى على حد سواء، مما ساعده على التحكم في الاستثمار الفني لهذه المعطيات التاريخية وتوظيفها في الاتجاه الذي يخدم الرؤية الراهنة للمبدع

يمكن القول إن مسرحة التاريخ عند الشيخ الدكتور القاسمي تندرج في سياق المقاربة الرومانسية، على الأقل من زاوية الحرص على حقيقة الماضي ونقلها إلى المسرح دون ما حاجة إلى إعمال الفانتازيا والخيال، وإن كان ذلك لا يجعل من القاسمي راوية للتاريخ ما دامت الخلفية المتحكمة في هذا النقل يحكمها موقف نقدي إزاء الراهن تتم بلورته انطلاقاً من تأمل أخطاء الماضي

يصر في تأليفه على لحمة التاريخ وعدم التدخل فيه بالخيال والإضافات المخترعة المختلفة، وبالإضافات الأدبية التي يعمل فيها الخيال والمخيلة، ويؤكد دائماً أنه يتعامل مع حقائق ووقائع وأحداث حقيقية ويبتعد عن اختلاف المؤلفين والكتاب.. رغماً عن هذا، فإننا نلمح بوضوح وجلاء أنه يوظف حقائق التاريخ ووقائعه وشواهده وأحداثه وشخوصه بشكل يسقط على الواقع ويؤثر فيه على نحو جدلي.. مؤكداً أنه مؤلف من منظور تراجيدي ملحمي، لا مجرد رواية للتاريخ. إنه يقف من التاريخ الموقف النقدي السوي الموقف الذي يعاين أحداث التاريخ بعين الحاضر والمستقبل ليعتبر ويدفع بالآخرين لاتخاذ موقف من الواقع عبر أمثولة الماضي والتاريخ والحياة الماضية. إنه لا يقدس التاريخ إطلاقاً بل يعاينه بوعي الحاضر وشوق المستقبل»(٣).

خصوصية الدراما التاريخية عند الشيخ الدكتور القاسمي:

ولفهم خصوصية التوظيف المسرحي للتاريخ في تجربة الشيخ الدكتور القاسمي، يجدر بنا استحضار الإطار العام لهذا التوظيف كما تبلور في المسرحين الغربي والعربي على حد سواء، وذلك بغية الوقوف على ما يميز الدراما التاريخية باعتبارها نوعاً درامياً معروفاً في تاريخ المسرح العالمي، واستخلاص المميزات والخصائص التي تطبع حضور هذا النوع الدرامي في تجربة القاسمي.

ففي دراسة له تحت عنوان «علاقة المسرح بالتاريخ: المسرح العربي نموذجاً»، يعود بنا الدكتور حسن المنيعي إلى بعض القضايا النقدية المتصلة بالدراما التاريخية، من بينها قضية الحقيقة وإعمال الفانتازيا والخيال أثناء التعامل مع التاريخ في هذا النوع من الدراما. إن هذه

القضية تعود في الأصل إلى أرسطو، عندما تحدث عن الحدث التراجيدي المستوحى من التاريخ وأطره بمبدأي الاحتمال والضرورة. في هذا السياق، تفرض الدراما التاريخية على صاحبها إلماماً بالماضي التاريخي الذي يمس مسرحه ووضوحاً في الرؤية يساعده على التعامل مع الحقيقة التاريخية بما يخدم أفق انتظار المتلقي المعاصر له. يقول المنيعي في هذا الصدد: «وعليه، فإذا كانت الدراما التاريخية ترتكز على موضوع يعود إلى الماضي، فإن من اللازم على الدرامي أن يكون واعياً بالحدث الذي يتعامل معه لأنه يعيد من جديد بناء حقبة لم يعرف أطوارها شخصياً. ومن ثم، فإن هذه العملية تتطلب منه امتلاك معلومات تاريخية وعبقرية خاصة، كما تتطلب منه بذل مجهود مضاعف على مستوى إعمال فانتازيته مادام أنه يستعرض لأشخاص لم يعاصرهم وأنه يعمل على خلقهم بالارتكاز على المعطيات التي توفرها القراءة والتي ستتحول لدى تدخل خياله» (٤).

لكن الملاحظ أن هذا الأفق في التعامل مسرحياً مع التاريخ ليس هو ما يراهن عليه الشيخ القاسمي، وإن كان ينطبق عليه ما جاء في الشق الأول من كلام المنيعي والمتعلق بضرورة إلمام المبدع بالمادة التاريخية التي يستوحيها في مسرحياته كشرط أساسي لكتابة الدراما التاريخية، لاسيما وأن القاسمي دارس متميز للتاريخ وعارف بخباياه، وخصوصاً منه التاريخ العربي الإسلامي. من ثم، أصبحت قضية الحقيقة التاريخية مسألة جوهرية عنده، رغم كونها تشكل إحدى الصعوبات الكبرى في الدراما التاريخية، تستلزم معالجة خاصة، كما يشير إلى ذلك المنيعي قائلا: «إن من أهم الصعوبات التي تواجه كاتب الدراما التاريخية عندما يقوم باستيحاء موضوعه من التاريخ قضية التزامه للحقيقة. فمن الجائز أن نعالج هذه الأخيرة بنوع من الحرية تقريباً، إلا أننا غالباً ما نكون على علم مسبق بالنهاية، مادام كل منا يعرف مثلاً، ما آلت إليه بعض الشخصيات التاريخية المشهورة» (٥).

والظاهر أن الشيخ الدكتور القاسمي واعٍ بهذا المعطى، لذا فإن انطلاقه من الحقيقة التاريخية تحكمه رؤية تقرأ الحاضر من خلال الماضي، وذلك من أجل استخلاص العبر وأخذ الدروس اللازمة لنهضة الأمة المبنية على أساس تجاوز الأخطاء التاريخية للسلف. إن القاسمي بهذا لتعامل ينخرط في سلسلة المسرح العلمي التاريخي، حيث يقترب من بعض حلقاتها، وينأى عن البعض الآخر. فهو حين يختار مبدأ الحقيقة عوض مبدأ الاحتمال في توظيف التاريخ مسرحياً يقترب أكثر من الدراما الرومانسية، ولا يميل إلى التعامل الكلاسيكي مع التاريخ ذلك أن «الكلاسيكية قد علّمت الدراميين المحدثين توظيف التاريخ بطريقة حرة مع التقيد - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - بمبدأ الاحتمال الذي يساعدهم على تجاوز الحقيقة التاريخية، والقيام بسد الثغرات الكامنة في الوثائق وتأويلها من منظور شخصي. وقد استمر العمل بتعاليم الكلاسيكية خلال القرن الثامن عشر الذي استلهم التراث الإغريقي والشكسبيري عملاً بنداء فولتير، كما أن الثورة الفرنسية أعطت نفساً جديداً للمسرح التاريخي من خلال إبراز كتابها الأحداث الماضي وترويج المبادئ العليا كالتسامح والحرية والمساواة، وتمجيد أبطال الثورة وإدانة النظام القديم، وبالتالي، فإن ازدهاره الحقيقي يتزامن مع ظهور الرومانسية وأعلامها من المنظّرين أمثال مدام دوستايل، التي أكدت على وجوب إحاطة أبطال التراجيديا التاريخية - كسمة للعصر - بوصف دقيق للوسط والأحداث والعادات، وكفيكتور هيجو الذي نادى في مقدمة عمله «كرومويل» بتعويض التاريخ القديم بالتاريخ الحديث ودراسة الطبائع العالية، وجعلها متساوية مع الأحداث التاريخية الكبرى» (٦).

في ضوء هذه الإشارات يمكن القول إن مسرحة التاريخ عند الشيخ القاسمي تندرج في سياق المقاربة الرومانسية على الأقل من زاوية الحرص على حقيقة الماضي ونقلها إلى المسرح دون ما حاجة إلى إعمال الفانتازيا والخيال، وإن كان ذلك لا يجعل من القاسمي راوية للتاريخ مادامت الخلفية المتحكمة في هذا النقل يحكمها موقف نقدي إزاء الراهن تتم بلورته انطلاقاً من تأمل أخطاء الماضي. والواضح أن هذا الموقف ينبع من حس قومي عربي واعٍ لدى القاسمي جعله يستقرئ التاريخ العربي الإسلامي لأخذ العبر والدروس والقاسمي من هذه الزاوية يبدو لنا أقرب من حيث المعالجة الفنية والموقف الفكري من أحد رموز المسرح التاريخي العربي، وهو علي أحمد باكثير الذي مكنه شعوره القومي السياسي من مراكمة أعمال مسرحية تاريخية استوحى فيها أحداثاً ورموزاً عالج من خلالها واقع الأمة العربية في العصر الحديث، ولعل مسرحية «عودة هولاكو» تعد نموذجاً بارزاً للصيغة التي اختارها القاسمي من أجل كتابة الدراما التاريخية، لذا، فهي تحتاج منا وقفة خاصة في هذا السياق.

«عودة هولاكو»: مسرحة التاريخ بين الحقيقة والاحتمال:

يعود الشيخ الدكتور القاسمي في مسرحية «عودة هولاكو» إلى مرحلة تاريخية حاسمة في مسار الأمة العربية الإسلامية، وهي المتعلقة بالحملة التترية المغولية خلال حكم الخليفة العباسي المستعصم، حيث يشير «إلى وضع الإمبراطورية العربية الإسلامية، وتمزقها وتشتتها وانشغال خلفائها بالمجون والابتعاد عن ملامسة

واقعهم وحالات شعوبهم، لذا عرضوا تلك الإمبراطورية إلى الانهيار أمام أول هجوم تتري مغولي، وبدلاً من صد تلك الهجمات «البربرية»، كانت الحصون والقلاع تتهاوى أمام الغازي، بل إن أكبر الحصون في سمرقند وبغداد تتهاوى، كما أن الكاتب يشير أيضاً إلى تفسخ حاشية الحاكم وخيانة العديد منهم، ودخول عناصر حاقدة على الإسلام والعرب وتتحين الفرصة للفتك بالمسلمين والعرب، لذا فإن البناء لا يتهاوى إلا في الداخل» (٧).

ويبدو أن قضية الخيانة السياسية هي التي تستأثر باهتمام القاسمي في هذه المسرحية أكثر من أي شيء آخر، وذلك من خلال التركيز على شخصية الوزير ابن العلقمي الذي أوحى للخليفة المستعصم في البدء بالاستسلام لطلبات هولاكو، مما جعل الدويدار لا يتردد في وصفه بالخيانة، كما في الحوار التالي:

«المستعصم: ما العمل؟

ابن العلقمي: (من ورقة كانت بجيبه)

مولاي إن الخزائن والدفائن التي تملكها...

حفظت لها هذا اليوم لتدرأ الشر عن هذه الأسرة

ولحماية الكرامة والعرض وسلامة النفس

لذلك فإنه يجب إعداد:

- ألف حمل من نفائس الأموال

- ألف من نجائب الإبل.

- وألف من الجياد العربية المجهزة بكل الآلات والمعدات التي تحتاجها مع تقديم الاعتذار إلى هولاكو ونجعل الخطبة في المساجد باسمه وتضرب النقود باسمه.

المستعصم عظيم.. عظيم أنا موافق على هذا الرأي الصائب.. لتجهز تلك الأشياء بسرعة ثم ترسل إلى القائد المغولي.. هولاكو

(هنا يدخل الدويدار وهو مستهزئ)

الدويدار: الله.. الله.. كملتها يا ابن العلقمي..

ابن العلقمي: ماذا تعني؟؟

الدويدار: المؤامرة يا خائن يا صاحب المصالح الشخصية.. والتودد لدى هولاكو» (٨).

وبالفعل، نلاحظ من خلال المسرحية أن ابن العلقمي سيكافأ من لدن هولاكو بتسليمه الوزارة وإدارة أمور بغداد. لكن نهايته ستكون نهاية مأساوية لأن مهمته انتهت بالنسبة للمغول حيث يشير فسهرجله أمير مغولي، لذا فالمسرحية توجه رسالة صريحة إلى العرب والمسلمين في العصر الحاضر لكي يتخلصوا من ابن العلقمي رمز الخيانة لأنه موجود في هذا العصر:

«الرجل البغدادي: ابن ابن العلقمي رمز الخيانة مرة ثانية

(يلتفت إلى الجمهور قائلاً)

ومن يدري لربما هو موجود بينكم الآن

(ثم ينتقل إلى وسط القاعة ويقول)

يا عرب! يا مسلمون! أخرجوا ابن العلقمي من دياركم فهولاكو راجع...» (٩).

الواضح أن المسرحية من خلال استحضارها لهذه اللحظة التاريخية الحاسمة في مسار العرب والمسلمين بمختلف تداعياتها، إنما تريد تبليغ خطاب واضح وصريح وصادم للجيل الحالي الذي يواجه تحديات هولاكو الجديد، هولاكو العصر الحديث، وفحوى هذا الخطاب أن علينا «أن نجاهد حتى لا نتحول إلى دمى مثل ابن العلقمي أو خرافة مثل المستعصم أو شهداء بالمجان مثل الدويدار أو وحوش في صورة آدمية مثل هولاكو وأتباعه» (١٠).

وخلاصة القول إن الدراما التاريخية عند القاسمي، كما يجسدها نص «عودة هولاكو» وغيره من نصوص ريبرتوار القاسمي، اختيار إبداعي لرجل مهووس بقضايا أمته وبالرهانات التاريخية لهذه الأمة. من ثم، تغدو العودة إلى التاريخ باعتبارها منطلقاً أساسياً للإبداع المسرحي عند القاسمي خياراً ثقافياً استراتيجياً، ولعل ما يثير في هذا الاختيار أن يكون صاحبه حاكماً عربياً معاصراً. لكن عندما نعلم أن هذا الحاكم صاحب حس قومي عربي عميق وصريح لا نستغرب أن يكون صاحب خطاب استنهاضي وتنويري يحاول صاحبه تسليط الضوء على الحاضر قياساً إلى الماضي، وذلك من أجل أن يؤدي المسرح رسالته النبيلة التاريخية بالنسبة للأجيال العربية الحاضرة والمستقبلية.

الهوامش:

١- عادل خزام – الستار والأقنعة: قراءة في مسرح الإمارات – إصدارات دائرة الثقافة والإعلام – حكومة الشارقة ٢٠٠٣ – ص ٩.

٢- الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي- القضية (مسرحية) (في) جدل الراهن والتاريخ: المسرح السياسي عند الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي (دراسات ونصوص) إصدارات دائرة الثقافة والإعلام- حكومة الشارقة ٢٠٠٣ – ص ٣٧٤.

٣- د.يوسف عيدابي- الشاهد والضحية (في) جدل الراهن والتاريخ (مرجع سابق) – ص ١٣/١٤.

٤- د.حسن المنيعي- هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته- منشورات السفير مكناس- المغرب – الطبعة الأولى ١٩٩٠ – ص ٣٣.

٥- نفسه – ص ٣٤.

٦- نفسه – ص ٣٧/٣٨.

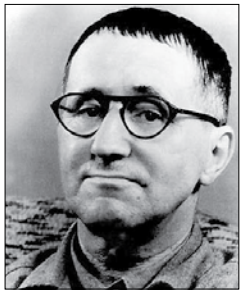
٧- عبد الإله عبد القادر- المسرح في الإمارات: المرجعيات وتجليات الواقع- منشورات دائرة الثقافة والإعلام- حكومة الشارقة- الطبعة الأولى ٢٠٠٤ – ص ٤٤.

٨- الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي – عودة هولاكو (مسرحية) في جدل التاريخ والراهن (مرجع سابق) – ص ٢٩٤.

٩- نفسه – ص ٣٠٩.

١٠- د.سمير سرحان- ترك الغفلة.. والنهوض إلى الصحوة (في) جدل الراهن والتاريخ (مرجع سابق) – ص ٢٤.

الطاهر وطار


بريخت

مسرح الهواة في الجزائر

١٩٦٧ - ١٩٨٠

أحمد دوغان

إذا عدنا إلى بداية العقد الثالث من القرن العشرين، فإننا نتذكر تماماً كيف أن العروض المسرحية التي قدمها «جورج أبيض» في الجزائر قد تركت أثراً كبيراً في نفوس الشباب الجزائريين، وهذا ما دفع (مجموعة من الطلبة ينتمون إلى المدرسة العصرية – وهي ثانوية الثعالبية القديمة – إلى إعداد أول مسرحية جزائرية بالعربية، وعرضها في قاعة خاصة بالطلبة في نفس السنة – أي سنة ١٩٢١ – وتحمل المسرحية عنوان «الشفاء بعد المنع» كتبها علي الشريف الطاهر (١).
ولا يقف هؤلاء الشباب عند هذه المسرحية، وإنما كان طموحهم أكثر من ذلك، فقاموا بمجموعة من الأعمال المسرحية.

وعندما لم تكن لديهم الإمكانيات المادية فإنهم أقدموا على (شراء الأبسة من بائعي الأشياء القديمة، وعلى إيجاد الديكور في مخزن المسرح البلدي للعاصمة، وتوجيه الدعوات، وإعداد التذاكر القليلة، كما أن الجمهور المحدود المكون من الطلبة والأصدقاء والآباء، وبعض الناس الذين دفعهم حب الاطلاع قصد الوقوف على مؤسسي المسرح العربي الجزائري تصوراً بأن جهودهم لم تذهب سدى، وصفق الجمهور بحرارة للعرض وهنأ أصحابه عليه، واحتفى بهم) (٢).

هذه تصورات لبداية مسرح يقوم على كوادر الشباب من طلبة الثانوية، ولا شك في أن هذه البدايات تركت أثراً في تأصيل مسيرة المسرح الجزائري، وكونت النواة لمسرح يطلق عليه مسرح الهواة، ولكن ليس على الصورة التي تجلى فيها فيما بعد.

أما مسرح الهواة في الجزائر، فقد بدأت انطلاقته الأولى في صيف عام ١٩٦٧ (بفضل نخبة من الشباب والطلبة في الجامعات والثانويات والمعاهد العليا ومبادرة من المجلس البلدي الشعبي لمدينة «مستغانم» الذي دعا إلى عقد مؤتمر لمسرح الهواة في المدينة نفسها) (٣).

وأصبح هذا المهرجان – مهرجان مستغانم تقليداً سنوياً، تعقد عليه فرق الهواة الآمال، فهي تعمل كل ما بوسعها خلال العام حتى تقدم الأعمال المسرحية التي تظهرها في هذا المهرجان.

أخذت الفرق المسرحية الهاوية تكثر عاماً بعد عام، وقد شهد المهرجان السادس لمسرح الهواة المنعقد بمدينة مستغانم بين ١٦ و ١٧ آب ١٩٧٢ مشاركة ثماني عشرة فرقة مسرحية، وبلغ عدد الفرق المسرحية للهواة عبر التراب الجزائري عام ١٩٧٥ حوالي ٤٥ فرقة، وفي عام ١٩٧٧ شهدت مدينة مستغانم في الفترة ما بين ٥ و ١١ آب المهرجان الوطني الحادي عشر لمسرح الهواة وقد اشتركت فيه سبع عشرة فرقة بعد المباريات التصفوية التي شارك فيها عشرات الفرق من أرجاء القطر الجزائري.

أما في عام ١٩٧٩ فنرى أن المباريات التصفوية التي جرت عبر المدن من خلال مشاركة ٧٦ فرقة مسرحية هاوية أسفرت عن ٢٦ فرقة للمشاركة في المهرجان الثاني عشر لمسرح الهواة بمدينة «مستغانم» ويعود الفضل في دعم هذه الفرق الهاوية بشكل عام إلى «الاتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية» الذي يعمل جاهداً على تبني هذه الفرق التي تنشأ غالباً على مسارح الثانويات والمعاهد والجامعات ودور الثقافة، وينظم لها ما بين فترة وأخرى

ملتقيات ومهرجانات جهوية.

ومع تنامي الاهتمام بمسرح الهواة تبين أن هناك صعوبات كثيرة، ومشكلات عدة تقف عائقاً أمام مسيرة تطور هذا المسرح وتبلورت هذه الصعوبات في عدد من القضايا، أهمها قضية التنظيم، إذ إن الميول المسرحية لا تكفي وحدها لتقديم هوية مسرحية، وإنما تضافر الهواة هو الذي يؤدي إلى تنظيم جماعي يبلور هوية هذه الفرقة أو تلك وذلك من خلال التشجيع والإعلان وإشهار هذه الفرق حتى لا تبقى مجهولة، لا يعرف عنها الجمهور شيئاً إلا في اللقاء السنوي أثناء انعقاد مهرجان مستغانم.

ومن القضايا التي تهم مسرح الهواة تبرز قضية القاعات التي يعتبرها رجال المسرح ضرورية، وذلك لتقديم الأعمال التي يراد إنجازها من خلال التدريب من أجل إتقان تمثيلها.

ونقطة أخرى تعد من القضايا الهامة، وهي تتمثل بالدعم المادي، لأن ما يقدم من مساعدات لا يكفي لطموحات هذه الفرق الهاوية، مما يدفعهم إلى الاعتماد على موارد الهواة الذاتية، وقد تكون غالباً من كد يمينهم وعرق جبينهم حتى يغنوا هواياتهم المسرحية.

أما فيما يتعلق بالشكل المسرحي فإنه يؤكد أن شباب فرق مسرح الهواة يعانون من ضعف في التكوين المسرحي وبمعنى آخر بالثقافة المسرحية، هذا ما يجعلهم يميلون إلى التأليف الجماعي، أو المقتبس من نصوص أجنبية أو عربية، وبلغة عادية بسيطة لا ترقى إلى مستوى التأليف المسرحي.

كل ذلك أدى إلى تنظيم ملتقى حول مسرح الهواة بالمعهد الوطني للتمثيل «بيرج الكيفان» في شهر نيسان ١٩٧٨ (شارك فيه وزارة الإعلام والثقافة وممثلو فرق مسرح الهواة واتفق فيه على دراسة مشروع القانون الخاص بمسرح الهواة، وعلى تنظيم المهرجانات الجهوية وأكدت وزارة الإعلام والثقافة استعدادها لدعم مسرح الهواة مادياً ومعنوياً وتنظيم الملتقيات)(٤).

أما من حيث العطاء الفكري الذي يقدمه مسرح الهواة فقد تبين:

(أن المسرح الهاوي يمثل اهتمامات الجماهير من خلال الموضوعات التي يتطرق إليها، وارتباطه بهموم الإنسان الجزائري اليومية، وكذا هموم الإنسان في العالم الثالث الذي يناضل في سبيل استرجاع كرامته وحريته، وهنا فإن المسرح الهاوي ملتزم التزاماً كلياً

مع تنامي الاهتمام بمسرح الهواة تبين أن هناك صعوبات كثيرة، ومشكلات عدة تقف عائقاً أمام مسيرة تطور هذا المسرح وتبلورت هذه الصعوبات في عدد من القضايا، أهمها قضية التنظيم إذ إن الميول المسرحية لا تكفي وحدها لتقديم هوية مسرحية، وإنما تضافر الهواة هو الذي يؤدي إلى تنظيم جماعي يبلور هوية هذه الفرقة

بالقضايا الوطنية والسياسية والدولية على حد سواء)(٥).

وهناك شواهد كثيرة على ما قدمته فرق مسرح الهواة، وإذا لم يكن أمامنا ببليوغرافيا تثبت عدد العروض التي قدمت، وما هي موضوعاتها، فإننا نقدم أمثلة على سبيل المثال لا الحصر.

فنرى أن القضية الفلسطينية قد أخذت من اهتمام المسرح الهاوي فقد قدمت «الفرقة التمثيلية» التابعة لمركز الثقافة والإعلام بالعاصمة عام ١٩٧٦ مسرحية «علية الحرية» من تأليف الشاعر الفلسطيني «توفيق شديد» وقدمت فرقة «الثقافة والعمل» مسرحية «خانوك يا فلسطين» من تأليف كاتب ياسين عام ١٩٧٩، وكان لنضال الصحراء الغربية نصيب من هذا المسرح فقد قامت فرقة «شبيبة الهقار» عام ١٩٧٧ بتقديم مسرحية «كفاح الشعب الصحراوي».

وفيما يتعلق بالثورة الجزائرية والتحرر الوطني كانت مشاركة مسرح الهواة على قلة المسؤولية إذ عرضت مشرات النصوص المسرحية التي تبرز نضال الشعب الجزائري، منها مسرحية «ربّ السهوب» التي قدمتها فرقة «ثقافة الكادحين» التابعة لمدينة «سعيدة» وذلك عام ١٩٧٦، وهي تعالج قضايا التحرر الوطني في الجزائر منذ بدء الاستعمار الفرنسي للجزائر حتى الاستقلال وبداية مرحلة البناء الاشتراكي، كما قدمت فرقة المسرح الشعبي لمدينة «تلمسان» عام ١٩٧٧ مسرحية «محكمة نصر الدين خوجة» وهي تربط بين النضال الثوري والحرية بينما قدمت «فرقة الفن المسرحي» لمدينة «مستغانم» عام ١٩٧٣ مسرحية «إرادة الشعب».

وعرض مسرح الهواة إلى ما عانته مراحل التحويل الاشتراكي في الجزائر وذلك بنقد الآفاق الاجتماعية من بيروقراطية واستغلال، ويكاد هذا الجانب يتناول أغلب النتاج المسرحي لطالما أن الهواة يرتبطون بواقعهم، وينتصرون لنجاح التجربة الاشتراكية ومكافحة كل السلبيات التي تحاول الأمراض الاجتماعية فرزها، فقدمت «فرقة الأمير عبد القادر» التابعة لمدينة «مستغانم» عام ١٩٧٣ مسرحية «العصا» التي تعلن الثورة في وجه الإقطاع والمستغلين، وتتعرض «فرقة النادي الثقافي» بباتنة عام ١٩٧٣ في مسرحيتها «الثورة الزراعية» إلى كل ما يمت بصلة إلى هذه الثورة، وفي عام ١٩٧٩ قدمت «فرقة أشبال المسرح» بقسنطينة مسرحية «كلو» المقتبسة عن رواية «الزلزال» للروائي «الطاهر وطار» وكان ريع هذه المسرحية مساهمة في بناء قرية «اشتراكي».

وفي عام ١٩٨٠ قدمت فرقة «شباب المسرح» بتلمسان مسرحية «من فينا الصح» التي تعرضت إلى واقع التحولات الاشتراكية في الجزائر، وقدمت «فرقة المسرح الحر» بالغرب الجزائري عام ١٩٧٢ مسرحية «مؤتمر المثقفين» مقتبسة عن مسرحية ل(بريخت) عرفت بهذا العنوان.

أما قضية المرأة فقد أخذت حيزاً في مسرح الهواة فقدمت «فرقة فوج العمل الثقافي» بقسنطينة عام ١٩٧٦ مسرحية «المرأة» متعرضة إلى واقع المرأة وما تعاني من مشكلات اجتماعية، وقدمت «فرقة المركز الثقافي البلدي» لمدينة «البليدة» عام ١٩٧٧ مسرحية «حواء» وقدمت فرقة العمل المسرحي بالجزائر العاصمة عام ١٩٧٨ مسرحية بعنوان «السلعة» تناولت فيها وضعية المرأة الجزائرية، ودعوتها إلى أخذ مكانها الاجتماعي.

وإذا كان من الصعب أن نحصر المسرحيات التي قدمتها مهرجانات مستغانم الوطني لمسرح الهواة على مدى ثمانية عشر عاماً (١٩٦٧-١٩٨٤) وما قدمته الفرق الهاوية عبر نشاطها المحلي والجهوي، فإننا لدى استعراضنا لمحاور هذه المسرحيات التي قدمت تبرز الموضوعات التالية:

١- الكفاح الشعبي ضد الاستعمار والرجعية.

٢- مساندة القوى التقدمية في العالم.

٣- القضية الفلسطينية والمرحلة الراهنة.

٤- ثورة (نوفمبر) ١٩٥٤ وامتدادها من ثورة التحرير إلى مرحلة البناء.

٥- نقد الأمراض الاجتماعية التي تعرضت لها مراحل التحويل الاشتراكي في الجزائر.

٦- قضية المرأة الجزائرية ودورها في المجتمع.

٧- الثورة الزراعية وقضايا التسيير الذاتي.

٨- الثورة الثقافية وقضية التعريب.

٩- الهجرة وقضايا المغتربين الجزائريين.

إن المسرح الهاوي أثبت فعاليته من خلال عطائه الدائم والمستمر، على الرغم من كل الصعوبات التي مرّ بها بدءاً من الإمكانيات المادية المتواضعة، وعدم توفر الأندية التي تلائم حجم هذه الفرق، وانعدام النص المسرحي، وكذلك قلة التأهيل الثقافي المسرحي، فقد غلبت المشكلة المادية وذلك بفضل دعم مؤسسات الحكومية لهذه الفرق بدءاً من وزارة الثقافة والمجالس الشعبية الولائية، وكذلك «دور الثقافة» وأخذت مشكلة الأندية تأخذ طريقها إلى الانفراج، وخاصة بعد امتداد رقعة دور الثقافة، وأهمية تكيان المسرحي في البناء المدرسي الحديث، والوقوف إلى جانب هذه الفرق وتقديم عروضها في الأسابيع الثقافية التي تقام عبر ولايات الجزائر سنوياً، وكذلك المهرجانات والمؤتمرات الثقافية بشكل عام، حتى إن مسرح الهواة أخذ يظهر بشكل جاد وبدأ يقدم العروض المسرحية التي تنافس عروض المسرح المحترف، وإذا كان مهرجان «مستغانم» يمثل عرس المسرح الهاوي، فإن المتابعة الميدانية الحقيقية تثبت مدى ما يقدمه، وإن كان ذلك يحتاج إلى مبادرة البلديات والمراكز الثقافية لاحتضان هذا النشاط (ويمكن للمسرح المحترف أن يعمل الكثير لتطوير الحركة، فبحكم إمكانياته الفنية والمادية يتوجب عليه أن يفتح الأبواب للفرق الهاوية ويساهم في تكوينها وتوجيهها في الاتجاه الصحيح، كما يمكنه أن يتكفل بعقد أيام تقنية تناقش فيها قضايا هامة كالكتابة المسرحية، التمثيل، الإضاءة، الديكور، ويتعين عليه أن يبرمج الفرق الهاوية في مساره حتى بدلاً من أن تبقى مغلقة أو تعمل بصفة متقطعة لأن المسرح المحترف من دون المسرح الهاوي يبقى مجرد جسم من دون روح) (٥).

إن ذلك طرح أمام المهرجان السابع عشر لمسرح الهواة مستغانم قضية جديدة للفرق الهاوية فقد نظم تحت شعار «ثقافة استمرارية» وإبان انطلاق المهرجان الثامن عشر صيف ١٩٨٤ عقد ملتقى للمسرح الهاوي (وضع فيه للمرة الأولى مشروع قانون المهرجان الوطني لمسرح الهواة تضمن وثيقة عمل دائمة تحدد فيها الوسائل والأهداف، ومن بين المواد الواردة في هذا المشروع تلك المتعلقة بتشجيع الفرق وتعميم برمجتها وتكوينها في إطار تربصات تنظم بصفة عادية) (٦).

تبقى نقطة هامة أمام مسرح الهواة، وهي تتعلق بالثقافة المسرحية ومتى أدرك هؤلاء قيمة الثقافة أو التأهيل المسرحي، والتأطير - التكوين المسرحي الصحيح - تمكنوا من تقديم الأعمال الناجحة والصدى الجيد (لأن مسرح الهواة بالنسبة للفنانين لا يخضع لأي اعتبار مادي شخصي، ولا يطالب إلا بالحب لهذا النوع من الفن) (٧).

هوامش:

(١): ص ٧٧ - مجلة «الثقافة والثورة» وزارة التعليم والبحث العلمي - الجزائر العدد ١٠/٩٣ من مقال الأستاذ أحمد منور بعنوان (مدخل إلى المسرح الجزائري). (٢): ص ١٠٩ - مجلة «الثقافة العربية الليبية» عدد شباط ١٩٧٥ من مقال بعنوان «مسرح الهواة تصوير عملي لمطامح الجماهير الشعبية» بقلم سلامة عبد الرحمن. (٣): مجلة «الثقافة» الجزائرية - العدد ٤٨ ديسمبر ١٩٧٨. (٤): ص ٤٥ - ملامح من المسرح الجزائري - مخلوف بوكروح وزارة الثقافة - الجزائر ١٩٧٣. (٥): ص ٤٤ - مجلة الوحدة الاتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية / الجزائر / العدد ١٨٠ إبريل ١٩٨٤ من مقابلة مع الفنان المسرحي أحمد بن عيسى أجراها سكار عبد الكريم. (٦): ص ٤٤ - المصدر السابق. (٧): ص ٢٩ - مجلة الوحدة - العدد ١٩٥ أيلول ١٩٨٤ من مقال مهرجان مستغانم لمسرح الهواة - المهرجان العاقل، بقلم التحرير.

تكسير البنية الدرامية الكلاسيكية

قراءة في مسرحية «السدادة»*

د.عبد المجيد شكير

لابد من الإشارة إلى أن النص المسرحي «السدادة»، هو عضو ضمن نسق إبداعي متعدد الأوجه لدى صالح كرامة، ذلك أن المنجز الإبداعي لهذا الكاتب الإماراتي تتقاطع فيه الكتابة المسرحية بالكتابة القصصية وكتابة السيناريو.. وتتقاطع فيه أيضاً الإخراج المسرحي بالسينمائي.. كما يتقاطع فيه إبداع موجَّه للكبار بإبداع موجه للطفل..

وضرورة الإشارة إلى تعدد أوجه المنجز الإبداعي لصالح كرامة تأتي من كونها نقطة مهمة تؤشر لمداخل مقاربة النص المسرحي «السدادة»، لأن هذا الأخير - في اعتقادي الشخصي - نتاج تداخل بين تأثيرات كل الأوجه التي أشرنا إليها.. وعلى ضوء هذه الإشارة يمكن تفسير/تبرير طابع المغايرة الذي يميز نص «السدادة» عن باقي أنماط الكتابة المسرحية الخليجية التي مازال أغلبها يرزح تحت وطأة البنية الدرامية الكلاسيكية ذات النمطية المألوفة، التي تجتر أساليب وقوالب تم تجاوزها في الكثير من التجارب العربية.. مع استثناءات لابد من تسطيرها في كتابات كل من آمنة الربيع من سلطنة عُمان، عباس حايك من السعودية، باسمة يونس من الإمارات..

«السدادة»، إذن، بنية درامية ذات خصوصية تميزها عن بنية كتابة كلاسيكية تعيد إنتاج قوالب وأساليب جاهزة ومتجاوزة.. وتأتي فرادتها - في رأيي الخاص - من خلال المستويات التالية:

- ثنائية الواقعي والرمزي في بنية واحدة.
- مركزية المفارقة والعجائبية.
- التقعير والانشطار في المادة الحكائية للنص.

بالإضافة إلى تجليات أخرى تميز نص «السدادة» تؤشر إلى خصوصية البنية الدرامية في هذه المسرحية.

- 1 - ثنائية الواقعي والرمزي في بنية واحدة

بالنسبة لهذا المستوى الأول، فإن ثنائية الواقعي والرمزي تأتي من طبيعة المادة الحكائية في النص، التي تنفصل إلى حكاية أولى يمكن اعتبارها الحكاية الأم أو الحكاية الإطار التي تبدأ وتنتهي بحدث واحد نلمسه من خلال حوار شخصية سرور حين يصرخ: «أبو الطويل ابن الكلب.. اللعنة عليك وعلى سيفونك» (ص٦)، ويتكرر حين يصرخ سرور بهستيريا: «أبو الطويل ابن الكلب.. اللعنة على سيفونك» (ص٧٧). وبين الصرختين حكاية واقعية بسيطة، حيث سرور الرجل البسيط الفقير، المثقل بالديون من بقالة شاهر والمثقل أيضاً بالقهر النفسي الذي يمارسه عليه صاحب البيت أبو الطويل.. وفي لحظة لعب بالحكايات، وأثناء لحظة استراحة من المتاهات التي يخلقها سرور بحكاياته، يكتشف شاهر أنه يحمل بين يديه «سدادة» قنينة مشروب تؤهله لربح سيارة، لكن التجاذب بينه وبين سرور حول من يستحق الكسب وصاحب الحق في السيارة يؤدي بالسدادة إلى السقوط في بالوعة المرحاض، وبالتالي ضياع السيارة.

لكن في ثنايا هذه الحكاية، التي تشكل إطار المسرحية، نجدنا أمام حكاية رمزية مُتَضَمَّنَة في الحكاية الإطار يلج عوالمها سرور وهو يسرح بشاهر لينسيه أمر الديون التي جاء لاستخلاصها.

فيضعنا النص أمام حكاية عمران البريء الذي لم تغادره نخوته، ومازال يغار على مدينته، ويشحذ بندقيته

آمنة الربيع

باسمة يونس

باستمرار نحو الأعداء الذين يحومون حولها، «عمران: سيدي، هي مدينتنا وأنا أجزم (...) انظر إنهم الأعداء يتحركون.. هم سيدي.. الأعداء» (ص٤٤).. لكن رئيسه / سيده حافل وجه من أوجه الخيانة المتعددة، يريد أن يقنع عمران بأن كل شيء آمن بالمدينة ولا خطر يحدق بها، لكن عمرانَ - رغم سذاجته التلقائية - مصرٌّ على موقف الدفاع ومقاومة العدو: «سيدي حافل.. أريد أن أطلق طلقة واحدة باتجاه الهواء وأريح ضميري.. اعتبرها يا سيدي من باب الرأفة» (ص٤٥) «سيدي حافل.. هؤلاء الأعداء أعرفهم منذ كنت صغيراً.. أبي قال لي هذا.. أمي قالت لي هذا مدرسي البائس رسم لا محهم على أرضية الصف.. أستطيع أن أشم أبدانهم عبر آلاف الأميال يا سيدي حافل.. دعني أطلق طلقة وأريح ضميري» (ص٤٦).

على قدر بساطة الحكاية الأولى وواقعيتها وشكلها المباشر، على قدر رمزية الحكاية الثانية المتضمنة في أحاديث سرور وشاهر، وإيحائيتها وبلاغتها الدلالية والتعبيرية، حيث لا حدود لشكل الصراع بين سذاجة تلقائية تحتفظ للمكان بالوفاء وكل أوجه الدفاع عن حرمته، ودهاء خبيث يغلف الخيانة وإباحة المكان للعدو، وبين الحكايتين تنتصب بنية درامية لا تخلو من اشتغال فني على مستوى الصوغ اللغوي، ونحت الشخصيات، وتعديد الفضاءات، دون السقوط في هوَّة الفصل بين الحكايتين. ذلك أن ذريعةً فنية تؤشر إلى صنعة الكاتب، جعلتنا نتلمس عملية المرور - تقنياً - عبر شراشف السرير والإضاءة، و - دلالياً - عبر فعل اللعب، فكان فعل المرور من فضاء الحكاية الإطار نحو فضاءات الحكاية الأخرى فعلَ لعبٍ في حد ذاته (سرور: اسمعني يا شاهر، هذه لعبة.. وأنت ستهويك هذه الألعاب.. اهدأ قليلاً.. - ص٧٠ -).

وفعل الانتقال / المرور هذا - عبر الدلالي والتقني - جعل للنص بنية درامية خاصة، تضع في الاعتبار خصوصية الخشبة وخصائصها واشتراطاتها، بل إكراهاتها أيضاً، أي أنها بنية درامية تتعدى الوعي الأدبي للمؤلف نحو وعي ضابط لخصوصية الفعل المسرحي الذي يضع في اعتباره الخصائص اللعبوية Ludiques للنص حتى يكون متاحاً للاشتغال عليه فوق خشبة ملموسة من هنا كان تزاوج الواقعي والرمزي ضمن بنية درامية واحدة ثنائية منحت للنص استجابة لفعاليات إخراجية متعددة، دون السقوط في التصور الواحد أو التصورات المتشابهة التي تخلقها في العادة البنية الدرامية الكلاسيكية.

المفارقة عنصر مطلوب في النص المسرحي إنها المعادل الطبيعي للإثارة وجذب الانتباه، وأساس الإيقاع، من خلال ما يخلقه هذا العنصر من تشويق، وتكسير آفاق الانتظار، وانزياح عن المألوف، مما يمنح البنية الدرامية دينامية خاصة ترقى باللحظات الدرامية نحو التصعيد والإيقاع المتنامي، ونص مسرحية «السدادة» يحفل بهذه الخاصية

إن النص المسرحي «السدادة» للكاتب الإماراتي صالح كرامة نموذجٌ في تكسير البنية الدرامية الكلاسيكية المألوفة، ومثال لبنية درامية ذات دينامية خاصة تستحضر اشتغال المخرج، وشروط الأداء التمثيلي. وهي إلى جانب تَمَثُّلها الثنائية الواقعي والرمزي، وعنصر المفارقة، وبنية التقعير والانشطار، فإنها تتمثل أيضاً خصائص أخرى دون أن تعلنها

- ٢ -

مركزية المفارقة والعجائبية

المفارقة عنصر مطلوب في النص المسرحي، إنها المعادل الطبيعي للإثارة وجذب الانتباه، وأساس الإيقاع، من خلال ما يخلقه هذا العنصر من تشويق، وتكسير آفاق الانتظار، وانزياح عن المألوف، مما يمنح البنية الدرامية دينامية خاصة ترقى باللحظات الدرامية نحو التصعيد والإيقاع المتنامي، ونص مسرحية «السدادة» يحفل بهذه الخاصية، خاصية المفارقة، كأن يجعل صراعاً برمته بين صرختين من سرور وهو يلعن سيفون أبي الطويل، أو حين يجعل القائد الموكول إليه مهمة حماية المدينة والدفاع عنها هو الخائن الأول الذي يبيعها كما هو واضح من خلال شخصيتي حافل وعمدة المدينة أو لمّا تنتهي آمال وأحلام سرور في الخروج من فقره المدقع وتحسين أوضاعه إلى بالوعة مرحاض، وما إلى ذلك من المفارقات العجيبة التي نجدها مبثوثة بشكل متباعد، كما لو أنها فواصل وُضِعَتْ بإحكام للتأشير إلى لحظات التحول الدرامية، وعلى مفاصل تغيير الإيقاع نحو التصعيد والتنامي. وإلى جانب عنصر المفارقة نجد تعميقاً لهذا البعد من خلال استحضار حكايات عجيبة على لسان سرور لا تخلو من غرائبية مثل حكاية الفتاة التي تحولت إلى قملة بذراع واحدة، أو حكاية عمران الذي تحول إلى أرنب (انظر ص ٢٨). وهذا التزاوج المبطن بين المفارق والعجائبي يمنح البنية الدرامية لنص «السدادة» دينامية تميزها عن إيقاع بنية النص الكلاسيكية ذات الخطية المألوفة نحو النهاية المعروفة - أو على الأقل المفترضة - سلفاً.

- ٣ -

التقعير والانشطار في المادة الحكائية للنص

إن هذه الخاصية المتعلقة بالتقعير أو الانشطار La mise en abyme مرتبطة بالمستوى الأول الذي طرح ثنائية في المادة الحكائية، فوجود حكاية إطار يمكن اعتبارها الحكاية الأم بين ثلاثة أطراف: سرور، شاهر، أبو الطويل، تتخللها حكايات متضمنة تقوم على عناصر الثقل في الحكاية الأولى، إذ في حكاية عمران يتحول ثالوث الشخصيات نفسه إلى: عمران وحافل وعمدة المدينة، كما يتحول في حكاية أخرى إلى: أبو ناجح وأبو راسب والأم، ثم العودة إلى الحكاية الإطار وشخصياتها الثلاث، وهكذا يصير الثالوث الأول (سرور - شاهر - أبو الطويل) هو الأصل الذي يتكرر بطريقة مرآتية في الحكايات الأخرى التي تحافظ على وشائج الارتباط بالحكاية الإطار، وبالتالي تصير البنية الدرامية في النص برمته عبارة عن تقعير وانشطار في هذه الحكاية الإطار نحو حكايات أخرى متضمنة، تجعل منها بنية درامية تقوم على التركيب Synthèse، وهي بنية لها تأثير كبير في طبيعة الإنجاز (الإخراج والتمثيل) وعلى طبيعة التلقي.

على سبيل الختام:

إن النص المسرحي «السدادة»* للكاتب الإماراتي صالح كرامة نموذجٌ في تكسير البنية الدرامية الكلاسيكية المألوفة، ومثال لبنية درامية ذات دينامية خاصة تستحضر اشتغال المخرج وشروط الأداء التمثيلي، وهي إلى جانب تَمَثُّلها الثنائية الواقعي والرمزي، وعنصر المفارقة، وبنية التقعير والانشطار، فإنها تتمثل أيضاً خصائص أخرى دون أن تعلنها، في مقدمتها تقنية «المسرح داخل المسرح» من خلال الحكاية الإطار (صراع سرور وشاهر حول الديون والسدادة) نحو الحكاية المُتَضَمَّنة (صراع عمران وحافل حول الدفاع عن المدينة).

تتمثل هذه البنية أيضاً مجموعة من ملامح مسرح العبث ودراما اللامعقول (دون أن تعلنها أيضاً) كما هو جلي في العنصر العجائبي والمفارقات التي يعج بها النص.

بالإضافة إلى تمثّل خصائص الكتابة المسرحية الغربية الحديثة والمعاصرة التي تحتفي بعنصر الديداسكاليا/ الإرشادات المسرحية، كما هو الشأن عند بيكيت وجان جونيه مثلاً، وهو ما نجد تأثيره واضحاً على صالح كرامة من خلال اهتمام هذا الأخير بتفاصيل الديداسكاليا حتى تحولت أحياناً إلى تفاصيل سردية تشحن القارئ بمعلومات وأوصاف، أكثر من كونها إرشادات ركحية Indications scéniques توجِّه الفعل الإخراجي (انظر مثلاً ديداسكاليا البداية التي تمتد من الصفحة الخامسة حتى الصفحة السادسة).

وعلى العموم يبقى النص المسرحي «السدادة» علامة على الاجتهاد في الكتابة المسرحية الخليجية، الكتابة التي تحاول الانعتاق من بُنى النص المسكوك ذي التوجه الخطي الأحادي، وتكفر بقواعد الكتابة الكلاسيكية التي تعيد إنتاج واجترار الأشكال القديمة في التأليف المسرحي، إنها كتابة واعية بمراحل ما بعد الكتابة (الإخراج والتمثيل) وواعية بشروط أجرأة الكتابة (خصوصية الخشبة وخصائصها واشتراطاتها).

---

*«السدادة» نص مسرحي للكاتب الإماراتي صالح كرامة، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة ٢٠٠٦.

دولـة الإمـارات الـعربية المتحـدة . حكومـة الشارقـة . دائرة الثقـافة والإعـلام
United Arab Emirates . Government of Sharjah . Department of Culture & Information

الجوائز الثقافية

إدارة الجوائز الثقافية

تعلن دائرة الثقافة والإعلام في حكومة الشارقة عن إشهار جملة الجوائز السنوية التي ترعاها الدائرة والتي تشمل مايلي

- جائزة الشارقة للإبداع العربي- الإصدار الأول.
- جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي.
- جائزة الشارقة للثقافة العربية « اليونسكو».
- جائزة الشارقة للأدب المكتبي.
- الجوائز المسرحية:
  - جائزة التأليف المسرحي.
  - جائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربي.
  - جائزة الشارقة الكبرى للمسرح الخليجي.

- الجوائز المترافقة مع معرض الشارقة الدولي للكتاب على النحو التالي:
  جائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب الإماراتي:
  - أفضل كتاب إماراتي (لمؤلف إماراتي).
  - أفضل كتاب إماراتي (في مجال الدراسات).
  - أفضل كتاب إماراتي (في الإعداد والترجمة).
  - أفضل كتاب إماراتي (مطبوع عن الإمارات).

- جائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب (لتكريم دور النشر)
  - أفضل دار نشر محلية.
  - أفضل دار نشر عربية.
  - أفضل دار نشر أجنبية.

- جائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب (شخصية العام الثقافية).
- جائزة أفضل كتاب عربي في معرض الشارقة الدولي للكتاب.
- جائزة أفضل كتاب أجنبي في معرض الشارقة الدولي للكتاب.

حكومة الشارقة . دائرة الثقافة والإعلام

إدارة الجوائز الثقافية

إدارة الجـوائز الثقـافية: الهاتف: ٥٦٧١١١٦ / ٩٧١٦ + البراق: ٥٦٦٢١٢٦ / ٩٧١٦ +
الإمـارات العربيـة المتحـدة - ص.ب: ٥١١٩ الشـارقة - الموقع الإلكتروني: www.sdci.gov.ae/awards.html
البريـد الإلكتروني: cult.awards@sdci.gov.ae

أنطونان أرطو مؤسس مسرح القسوة

المسرح وجذوره الاحتفالية

الدكتور جميل حمداوي

يعد المخرج الفرنسي أنطونان أرطو من أهم المخرجين العالميين الذين حاولوا أن ينزاحوا عن الشعرية الأرسطية والتمرد على المسرح الغربي، والبحث عن مسرح مغاير بديل للمسرح الأوروبي عبر النبش في الذاكرة الشرقية والمسرح الأنتروبولوجي من أجل مداواة الإنسان الغربي المعاصر المريض بالشبع المادي والمستلب عقلانياً وإنتاجياً ورقمياً من قبل الرأسمالية المتوحشة والعقلانية الفجة. وهذه المداواة الدرامية لن تكون إلا عبر تطهير روحاني وجداني يحرر الإنسان/ الراصد من غرائزه الشريرة وانفعالاته التناتوسية وتحرير مكبوتاته بواسطة مسرح القسوة والتعرية الصارخة القاسية لاشعورياً.
هذا وتعتبر مسرحيات أنطونان أرطو وتنظيراته في الإخراج المسرحي تمهيداً لظهور المسرح التجريدي أو المسرح العابث بعد الحرب العالمية الثانية من القرن العشرين.

ولد المخرج أنطونان أرطو (Antonin Artaud) بمارسيليا الفرنسية في ١٨٩٦م، وقد جمع في مسيرته الحياتية بين الشعر والتمثيل والتنظير والإخراج. وكان في بداياته شاعراً سريالياً يعاني الجنون الإبداعي والنفسي والذهني بسبب انفصال الفكر عن اللغة، وقد نشر ديواناً شعرياً سنة ١٩٢٥م بعنوان «L'ombilic des limbes / وسط الكواكب».

وعرف أنطونان أرطو بالتمثيل لمسرحيو لاسيما في مسرحية «شهوة جان دارك» لدرير Dreyer سنة ١٩٢٨م، والتمثيل السينمائي بدوره في فيلم «صليب الغابة» سنة ١٩٣٢م.

هذا، وقد قدم أرطو أيضاً نظرياته المسرحية الثورية في كتابه الجريء «المسرح وقرينه» سنة ١٩٣٨م، والذي أعلن فيه عن آرائه الجديدة في مجال الدراما عن طريق هدم مقومات المسرح الغربي مضموناً وشكلاً.

وتعرض أرطو لهزات نفسية واجتماعية كثيرة بعد فشله في الحياة المسرحية والواقعية، فأدخل مصحة الأمراض النفسية في رودز Rodez من سنة ١٩٤٣ إلى سنة ١٩٤٥م. وفي سنة ١٩٤٦م، كتب رسائل من رودز. وفي ١٩٤٧م، ألف كتاباً بعنوان «أرطو المومو أو فان كوخ أو انتحار المجتمع». وتوفي أنطونان أرطو سنة ١٩٤٨م عن عمر يناهز ٥٢ سنة كرس معظم سنواته في خدمة الإخراج المسرحي والتمثيل السينمائي والتنظير المسرحي.

التصورات الإخراجية:

جمع أنطونان أرطو كل تنظيراته المسرحية في كتابه الأول «مسرح القسوة» الذي نشر سنة ١٩٣٣م وألحقه الكاتب بعد ذلك بكتابه «Lethéâtre etsondouble / المسرح وقرينه» الذي ألفه سنة ١٩٣٨م.

وقدم الكاتب في مصنفه «المسرح وقرينه» مجموعة من التوجيهات المسرحية التي ترفض أن يتحول المسرح إلى مجرد تمثيل وتقليد، بل لابد أن يعود إلى جذوره الاحتفالية والطقوسية البدائية لكي يحرر غرائز الإنسان السلبية المتأصلة فيه، ويحرره من الانفعالات الموروثة ومن مشاعره العدوانية الكامنة والمختفية في وعيه الباطني على مستوى اللاشعور الجماعي. ويؤكد دوفينيو ولاجوت في كتابهما «المسرح المعاصر» هذا الطابع السحري لمسرح أرطو: «لقد جعل أرطو بغيبيته

الميتافيزيقية مكان الحديث التعويذة والرقية، ومكان الشخوص الأفعال، ومكان القصة الضوضاء واحتدام الحركة والصراخ عن المسرح يرفع الحياة إلى ذروتها... كما أن الكاتب تخلى عن مكانته للمخرج الذي ارتقى إلى درجة الساحر، وصانع المعجزات»(١).

وما يحمله كتاب أرطو من ملاحظات وتوجيهات إنما هي في الحقيقة انتقادات تستهدف تقويض المسرح الغربي وهدمه وتدميره؛ لأنه مسرح عقلاني ومادي وحواري يهمل الأشكال الاحتفالية الفطرية والتمظهرات الجسدية والحركية والطقوس الدينية والأسطورية والسحرية، ومرجع أرطو في ذلك هو تأثره بالمسرح الشرقي البالينيي في بداية الثلاثينيات من القرن الماضي.

و«لم يخطئ جاك دريدا عندما تحدث عن نصوص «المسرح وقرينه» بقوله: «هي تحريضات أكثر مما هي مجموعة إرشادات، نسق من الانتقادات يرج كامل تاريخ الغرب أكثر مما هي رسالة في الممارسة المسرحية»، لقد أدرك، فعلاً، عمق هذه النصوص التي لم تتخلخل بنية المسرح الغربي وحسب، وإنما زعزعت كيان الميتافيزيقا الغربية بكاملها. وليس غريباً أن تكون فصول عريضة من هذا الكتاب مخصصة للمسرح الشرقي بشكل عام وللمسرح البالينيي على وجه الخصوص إن أرطو كان يرسم من خلالها الوجه الآخر للمسرح الغربي، الوجه الذي يتأسس فيه المسرح على «حالة ما قبل اللغة»، الوجه الذي تمحى فيه ملامح تعهر الفكرة وصفائها، وبالتالي طابعها الفيزيقي»(٢).

ومن ناحية أخرى، يدعو أرطو إلى مسرح القسوة الذي قال عنه بأنه: «كالطاعون على شاكلة هذه المذبحة، هذا الانفصام الجوهري، إنه يطلق الصراعات، ويخلص القوى من أسرها، ويفجر الطاقات والإمكانيات، وإذا كانت هذه القوى سوداء، فليس هذا خطأ الطاعون أو المسرح، وإنما خطأ الحياة»(٣).

ومن هنا، فمسرح القسوة هو ذلك المسرح الذي يحرر الإنسان من غرائزه العدوانية، ويخلصه من انفعالاته الغريزية اللاشعورية الموروثة عن طريق التطهير القاسي عبر إثارة الخوف والرعب واستخدام الصدمات السيكولوجية الوجدانية الهدامة والمؤثرة، والانفتاح

> مسرح القسوة أو العنف هو مسرح يقلل من سيطرة الكلمة والحوار، ويستبدلهما بسينوغرافيا الحركة والجسد كما أنه مسرح ميتافيزيقي أنتروبولوجي يبحث في الأشكال ما قبل المسرحية لخلق مسرح عالمي طقوسي روحاني وأسطوري وسحري، ويعني هذا أن مسرح أرطو هو مسرح حتفي يطقوسي ويصوفي يستعير الفرجات الشرقية لتطعيم المسرح الغربي

على المسرح الأنتروبولوجي والتجارب الشرقية القائمة على السينوغرافيا الدينية والطقوسية والكوليغرافيا الجسدية والتعبير الحركي. ومن ثم، فأرطو يسعى إلى تخريب المسرح الغربي وتدميره واستبداله بمسرح شامل يجمع بين التمثيل والرقص والكلمة والإضاءة والموسيقى والحركة، وهذا المسرح هذه المواصفات الأسطورية والطقوسية والسحرية غير موجودة في المسرح الشرقي كما يتمثل ذلك واضحاً في مسرح الكابوكي والنو اليابانيين والكاتاكلالي الهندي وأوبرا بكين. وبالتالي، فأرطو في الحقيقة يدعو إلى مسرح بديل وجديد يستخدم «السحر والأسطورة في التعرية الفلسفية العنيفة للصراعات المتأصلة في اللاوعي الإنساني الجماعي وهو ما سماه «مسرح القسوة» - أي المسرح الذي يقوم على الشكل والحركة والإضاءة ويستبدل بالكلمات «البلاغة الحركية»، وربما كان الفرق بين مسرح القسوة الذي أراده أرطو ومسرح الحلم الذي أراده السرياليون هو تركيز أرطو على اللاوعي الجماعي بدلاً من اللاوعي الفردي الذاتي للفنان ورغبته في التوسل لتصوير هذا اللاوعي الفردي بالأسطورة بدلاً من الأحلام والرؤى الفردية، وتوسله بالشكل والحركة بدلاً من الشكل والكلمة»(٤).

ويعني هذا أن مسرح القسوة لدى أرطو مسرح يتبنى التصور السريالي الجماعي، ويمتح من تصورات فرويد السيكولوجية، وآراء يون صاحب اللاشعور الجمعي مادام هذا المسرح يقوم على «تحرير قوى اللاوعي الخلاقة، وتفجير الطاقات الإبداعية الكامنة في الإنسان كما نقرأ ذلك في قاموس الآداب: «لقد شغف أرطو بالظواهر الغيبية (الميتافيزيقية) وطرائق السحر عند الشعوب البدائية، وبعلم الكيمياء ووسائل التنجيم في الشرق... وحالات الهوس والشعوذة... هذا العالم اللامعقول، انخرط فيه أرطو جسداً وروحاً».

ويجب أن نعترف هنا، بأن مثل هذه التدريبات التي كان يمارسها أرطو لم يكن السرياليون الآخرون يطيقونها إلا بشق الأنفس، ومن ناحية أخرى، كان ذلك هو السبب الجوهري للقطيعة التي فرقت بين أرطو وبريتون «بابا السريالية»، كما كانوا يلقبونه»(٥).

أضف إلى ذلك، أن مسرح القسوة أو العنف هو مسرح يقلل من سيطرة الكلمة والحوار ويستبدلهما بسينوغرافيا الحركة

والجسد، كما أنه مسرح ميتافيزيقي أنتروبولوجي يبحث في الأشكال ما قبل المسرحية لخلق مسرح علمي طقوسي روحاني وأسطوري وسحري. ويعني هذا أن مسرح أرطو هو مسرح احتفالي طقوسي وصوفي يستعير الفرجات الشرقية لتطعيم المسرح الغربي ويقترب هذا التصور من المسرح المثالث للمسرحي الإيطالي أوجينيو باربا. ومن هنا، كان مسرح أرطو وتنظيراته في كتابه «المسرح وقرينه» من المصادر الأساسية للمسرح الاحتفالي والنظرية الاحتفالية كما وضح ذلك عبد الكريم برشيد بقوله: «المرجع الثالث للاحتفالية يتمثل في الكتابات النظرية والإبداعية لأنطونان أرطو فهذا المخرج المنظّر قبشر- من خلال كتابه «المسرح وقرينه» - بمسرح مغاير، مسرح طقوسي سحري بدائي يخاطب في الإنسان لاوعيه الباطن، وقد سعى إلى المطابقة بمسرح يتخذ صفة الاحتفال السحري، بل الصوفي» (٦).

ومن المعروف أن القسوة عند أرطو ليست بمعنى الدم أو بمعنى السادية أو المازوشية بل هي قمع للغرائز البشرية وتحريرها من قواها السلبية عن طريق تعريتها عبر القسوة الذهنية والوجدانية والطقوسية يقول أرطو في هذا المقام: «القسوة جلية قبل أي شيء، إنها نوع من التوجيه الصارم والخضوع للضرورة، ولا قسوة دون وعي، دون الوعي المطبق، إن الوعي هو الذي يعطي لممارسة كل فعل حياتي لونه الدموي وتدرج تلوينه القاسي، مادامت الحياة هي دائماً موت شخص ما» (٧).

ومن الدواعي التي جذبته كي يهتم بالمسرح الشرقي هو ميله الكبير إلى الروحانيات والمجردات الميتافيزيقية والطقوس السحرية الصوفية، والثورة على العقل الغربي الذي دمر الإنسان واستلبه وحوّله إلى كائن منتج فقط، وأهمل فيه جوانبه الوجدانية والروحانية والذاتية. كما أن المسرح الغربي هو مسرح يرجح كثيراً كفة الكلمة والحوار على حساب كفة الحركة ولغة الجسد، كما أن المسرح الغربي هو مسرح عقلاني يخضع للقوانين الأرسطية، بينما المسرح الشرقي مسرح طقوسي

من الدواعي التي جذبت أرطو كي يهتم بالمسرح الشرقي هو ميله الكبير إلى الروحانيات والمجردات الميتافيزيقية والطقوس السحرية الصوفية والثورة على العقل الغربي الذي دمر الإنسان واستلبه وحوّله إلى كائن منتج فقط، وأهمل فيه جوانبه الوجدانية والروحانية والذاتية

يقوم مسرح أنطونان أرطو على هدم المسرح الغربي وتقويضه، والتمرد عن مسرح الكلمة وتعويضه بالمسرح الشامل أو مسرح الحركة، والارتكاز على مسرح القسوة ومسرح الأسطورة بدلاً من مسرح الحلم كما عند السرياليين، والانفتاح على المسرح الاحتفالي الشرقي الطقوسي والديني والروحاني

وسحري ميتافيزيقي، وقد تأثر به كل من بريخت وستانسلافسكي وأوجينيو باربا وروتوفسكي وماييرخولد. وفي هذا السياق التأثري والتناصي، يقول جاك دريدا عن أرطو في كتابه «الكتابة والاختلاف»: «لقد أكد أرطو أن على المسرح الغربي الذي يجهل خصوصية المسرح أن يطلب من المسرح البالينيي درساً في الروحانيات. هذا الانجذاب نحو الروحانيات الشرقية لم يكن شيئاً طارئاً على شخصية أرطو وهو الذي عاش تجربة الجنون المريرة، وعرف باهتمامه بالأديان والفنون الشرقية، واشتهر بانتمائه إلى الاتجاه السريالي. لقد كان في فترة معينة، يشرف على مجلتهم «الثورة السريالية»، حيث كتب سنة ١٩٣٥م معظم مواد العدد الثالث، هذا العدد الذي قيل عنه «إنه تمجيد للشرق وقيمه»، لاسيما أنه تضمن مقالتين لأرطو: خطاب لمدارس بوذا، وخطاب لدالاي لاما ولعل من يقرأ مقطعاً من هذا الخطاب الأخير، سيلاحظ كيف كان ينظر أرطو إلى الثقافة الغربية وكيف كان يبحث عن الطمأنينة الروحية في الشرق. يقول مخاطباً الدالاي لاما: «نحن خدمك الأوفياء أيها اللاما العظيم، أعطنا، ابعث لنا من نورك في لغة تستطيع فهمها العقول الأوروبية الملوثة، وإن كان ضرورياً، غيِّر من أرواحنا واجعل لنا أرواحاً تتجه إلى العلي الأسمى، حيث أتيحت له فرصة حضور الإنسان من العذاب».

إن أرطو الذي أتيحت له فرصة حضور عرض للرقص البالينيي في معرض المستعمرات سنة ١٩٣١م، عرف كيف يجعل من مشقه للشرق أداة لتدمير المسرح الغربي الذي يبدو كمسرح «أبله، مجنون، منقلب»، وتدمير الثقافة الغربية التي غالباً ما كان يصفها بأوصاف عنيفة، حيث اعتبرها «قبراً مدهوناً بالجير» و«مكاناً للكلاب والفكر المتعفن» (٨).

وعليه، فأرطو من أهم المخرجين العالميين الذين اعترفوا للشرق بالريادة في المسرح الذي يغاير المسرح الغربي قلباً وقالباً عبر خلق مجموعة من الفرجات الاحتفالية الطقوسية الحركية التي يختلط فيها المسرح الحركي مع

الدين والتصوف والسحر والفلك والتنجيم والميتافيزيقا.

التطبيقات الإخراجية:

كتب أنطونان أرطو بعض المسرحيات بعد انفصاله عن التيار السريالي الفردي سنة ١٩٢٦م، والذي كان يتزعمه كل من بريتون BRETON ولوي أراغون LOUIS ARAGON وكيوم أبولينير GUILLAUME APPAULINAIRE صاحب مسرحية «أثداء تريسياس» التي ألفها سنة ١٩١٧م، وسماها الدراما السريالية.

ومن المسرحيات التي كتبها أرطو بعد إنشائه «مسرح ألفريد جاري» مع صديقيه: روبير أرنو وروجيه فيتراك سنة ١٩٢٧م نذكر مسرحية: «اضطرابات في المعدة أو الأم المجنونة».

وأخرج أنطونان أرطو مسرحيته «السنسي» التي أخذها عن الشاعر الإنجليزي شيللي والروائي الفرنسي ستاندال، فجاءت ترجمة لأفكار ألفريد جاري الباتافيزيقية عن طريق تجريد النص وتقويض الشعرية الأرسطية، واستخدام الحركية المحضة، بيد أن أرطو فشل في هذه المسرحية من حيث الإخراج والتعبير عن آرائه التنظيرية؛ مما حدا بأرطو «إلى أن يبحث في الحياة نفسها عن المسرح الذي رفض المسرح أن يقدمه له، فانتهى به المطاف إلى قضاء أيامه في مصحة للأمراض العقلية»(٩).

ويقول هنري بيهار عن تأثر أرطو بمسرح ألفريد جاري في مسرحية «السنسي»: «على شاكلة جاري كان أرطو يعلن ازدراءه لطرق الإخراج المسرحي القديمة، ويحمل مثله على المسرح التقليدي، الذي يراه مصطنعاً يخضع لقواعد وأعراف لا ضرورة أساسية لها. كان الهدف المطلق من وراء مسرح ألفريد جاري هو المشاركة في تدمير المسرح القائم وذلك عن طريق وسائل مسرحية، أي من الداخل، كما فعل مؤلف: أبو ملكا»(١٠).

ويرفض أرطو في مسرحه أن يصبح العرض الدرامي مجرد دراما طبيعية أو نفسية أو مجرد فرجة للتسلية وإثارة الفكاهة بل لابد من أن يستفز المشاهد ويستثيره بعنف ويستدعيه للمشاركة والاحتفال الطقوسي، ولا يجعله راصداً مستلباً وسلبياً بل عليه أن يحركه بقسوة ويحرر فيه وعيه الباطن، ويخلصه من غرائزه الدفينة ويطهره طقوسياً وصوفياً وروحانياً. وكان أرطو ورفاقه يرون أن المشاهد الذي يذهب إلى المسرح ينبغي أن يعرف أنه مقبل على عملية حقيقية، يشترك فيها بروحه وجسده، كأنها عملية جراحية، وينبغي ألا ينصرف كما جاء»(١١).

وتتحول السينوغرافيا المسرحية لدى أرطو إلى سينوغرافيا احتفالية طقوسية سحرية وميتافيزيقية على غرار السينوغرافيا المسرحية الشرقية وفي هذا يقول هنري بيهار: «إن منصة التمثيل في تصور أرطو تشبه إلى حد ما لوحة غيبية ميتافيزيقية من لوحات المصور ديشيريكو، صورت فيها الجمادات دون صفة خاصة، ولكن وضعها، وأحياناً وجودها غير المتوقع، يثير اضطراباً عميقاً عند المشاهد، الذي يكون تحت تأثير ذلك الجو الغامض، الذي نتوقع فيه دائماً حدوث انفجار معين»(١٢).

وكان أرطو يتحكم في الممثلين ويحولهم إلى كائنات احتفالية متحركة مع مسار التنغيم وتوالي الاهتزاز وإيقاع الإخراج حتى قبل أن يعرف المسرح الشرقي البالينيزي سنة ١٩٣٠م، وبالتالي، فمسرح أرطو يعيد عن كثرة الحوار والكلام كما هو في المسرح الغربي بل هو مسرح شامل يعتمد على الحركة والكوريغرافيا والتشخيص التعبيري الجسدي، لذا يقول أنطونان أرطو: «في رأيي أن المنصة مكان مادي ملموس، يحتاج منا أن نملأه وأن نجعله يتكلم لغته المادية التي تخاطب الحواس مستقلة عن الكلام.... كما أن الإخراج هو المسرح أكثر من النص المكتوب والمنطوق.... بينما قرين المسرح هو الواقع الملموس المهجور الذي لا يستعمله رجال المسرح اليوم...»(١٣).

وعليه، فمسرح أرطو يعطي الأولوية للإخراج على حساب النص المكتوب، ويقلل من سلطة الكلمة والحوار ويعوض ذلك بالفن الشامل القائم على الحركة والأساطير والفضاء المادي الملموس وتشغيل الملاهي والسيرك والسينما والموسيقى والرقص واستعمال الأداء الصامت والضوء والديكور والسينوغرافيا السحرية الطقوسية.

قيمة مسرح أنطونان أرطو:

يقوم مسرح أنطونان أرطو على هدم المسرح الغربي وتقويضه والتمرد على مسرح الكلمة وتعويضه بمسرح شامل أو مسرح الحركة، والارتكاز على مسرح القسوة ومسرح الأسطورة فضلاً عن مسرح الحلم كما عند السرياليين، والانفتاح على المسرح الاحتفالي الشرقي الطقوسي والديني والروحاني المبني على الشعوذة والسحر واللاشعور الجماعي والرقص الحركي، بيد أن تنظيرات أنطونان أرطو بقيت مجردة دون أن تطبق ميدانياً، فمات دون أن يرى تنظيراته الإخراجية تمارس واقعياً.

وعلى الرغم من «أن الجمالية المسرحية الأرطية كانت في مجملها تصورات نظرية أكثر من كونها ممارسة ركحية، فقد استطاعت أن تحدد القاعدة الفكرية التي قامت عليها، واللغة

المسرحية التي اقترحت لها بنوع من التناسق والتكامل، الشيء الذي أبرز جانب التنظير فيها بكثير من الوضوح، زاد من إجرائيته، أي هذا الجانب التنظيري. إن أرطو حدد مبادئ ممارسة هذا المشروع المسرحي على مستوى النص والإخراج والتمثيل والتلقي/الجمهور، ما يستدعي ذلك من خصوصية في الموضوعات ومواصفات فضاء العرض، مرورا باللغة والملابس والديكور والإضاءة والملحقات والأقنعة، وكل عناصر العرض المسرحي التي تتوحد - على الرغم من عدم تجانسها - في كونها أسلوبا جماليا مسرحيا يقوم على تفجير كوامن الذات داخل فضاء مسرحي متحرك ومتجدد.

وإذا كان أرطو قدمات قبل تحقق تنبؤاته المسرحية وقدمه مسرحة تقديما نظريا أكثر منه ممارسة ركحية، فإن قوة جماليته المسرحية جاءت من الأثر والتأثير اللذين تركهما على لاحقيه من كتّاب ومخرجين، وهو ما أعطى لهذه الجمالية نوعا من الامتداد» (١٤).

وتبقى قيمة أنطونان أرطو أنه من المنظّرين المسرحيين الكبار في القرن العشرين، كما أن له تأثيرا كبيرا في السريالية الفرنسية. ويعد أيضا من المسرحيين القلائل الذين تمثلوا جيدا مسرح ألفريد جاري صاحب المسرح الباتافيزيقي تمثلا جيدا تنظيرا وتطبيقا، كما أثر أرطو أيما تأثير في كتابات مسرحيي اللامعقول وكتّاب المسرح العابث والكوميديا السوداء والمسرح التجريدي المطلق بعد الحرب العالمية الثانية كصمويل بيكيت، وآداموف، ويونيسكو، وفرناندو أرابال. وتقول الدكتورة نهاد صليحة عن هذا التأثير: «والدارس لمسرح يونيسكو لا يمكن أن ينكر وجود ملامح من السريالية في أعماله. لقد رفعت السريالية من شأن الأحلام والعقل الباطن التي يمكن أن نكتشف فيها الإنسان بمعناه الكامل، ويونيسكو يستخدم الأحلام بكثرة في مسرحه وهو أيضا يتبع أسلوب المسرح السريالي كما نظهر في الأعمال المسرحية القليلة التي أثمرتها الحركة السريالية مثل: مسرحيات روجيه فيتراك، وأنطونان أرطو، وريبيمون ديساني، ذلك الأسلوب الذي يحافظ على التفاصيل الواقعية حتى التافه منها بدقة شديدة مع إدخال عناصر لا تمت إلى الواقع بصلة وتنتمي أساسا إلى عالم الكوابيس!

وعلى الرغم من ذلك فقد أكد يونيسكو صراحة انتماءه للحركة السريالية أو تأثره بها! إذ قال: «لم يحدث أنني انتميت في أي وقت إلى هذه المجموعة ولا انضممت إلى السرياليين الجدد. وهذا لا ينفي أن أفكارهم أثارت اهتمامي» (١٥). وتكمن قيمة مسرح أرطو في تأثيره الجلي في المدرسة السريالية شعرا وتنظيرا ومسرحا، كما أثر في مسرح اللامعقول والمسرح الطليعي والمسرح العابث تأثيرا كبيرا أصياغة ودلالة عبر مسرحه الذي سماه مسرح ألفريد جاري، ولا ننسى أن المسرح العربي بدوره قد تأثر به أيما تأثر وخاصة المسرح الاحتفالي لدى عبد الكريم برشيد على سبيل الخصوص.

يتبين لنا من خلال هذه النظرة الموجزة المقتضبة أن أنطونان أرطو مخرج مسرحي عالمي استهدف تدمير بنية المسرح الغربي عن طريق إخراجه من طابعه الحواري التداولي إلى مسرح ركحي حركي، كما وجهه وجهة ميتافيزيقية أسطورية قائمة على الشعوذة والسحر والتنجيم والفلك والتصوف وتوظيف الاحتفال الشرقي الروحاني من أجل تأسيس مسرح مغاير.

أما من حيث الإخراج، فقد اعتمد أرطو على مسرح القسوة وإشراك الراصد في عملية التمسرح عن طريق إثارته واستفزازه بالعنف وتحريره من كوابيسه وغرائزه السلبية الدفينة في وعيه الباطني ولاشعوره الجمعي عن طريق تطهيره روحانيا وطقوسيا ودينيا بواسطة حركات مسرحية إيقاعية قائمة على التموج والصراخات الصاخبة والحركات الطاعونية العنيفة وتشغيل إيقاع الاهتزاز وهارمونيا الانسجام الدرامي وتنغيم الإخراج تشخيصا وسينوغرافيا وتقبلا.

الهوامش:

(١) - د. حمادة إبراهيم، بانوراما المسرح الفرنسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، مصر، القاهرة، ص: ١٢٤. (٢) - د. حسن يوسفي: المسرح والأنتروبولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص: ٩٧. (٣) - حمادة إبراهيم: بانوراما المسرح الفرنسي، ص: ١٢٧. (٤) - د. نهاد صليحة: المدارس المسرحية، معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ١٩٨٦م، ص: ٧٠. (٥) - د. حمادة إبراهيم، بانوراما المسرح الفرنسي، ص: ١٢٤. (٦) - عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٨٥م، ص: ١٦٤-١٦٥. (٧) - A.ARTAUD: Le théâtre et son double, Gallimard, Paris, ١٩٦٤, ص: ١٠٩-١٥٨.

(٨) - د. حسن يوسفي: المسرح والأنتروبولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص: ٩٧-٩٨. (٩) - د. حمادة إبراهيم، بانوراما المسرح الفرنسي، ص: ١٢٥. (١٠) - د. حمادة إبراهيم، نفس المرجع، ص: ١٢٥. (١١) - د. حمادة إبراهيم، نفس المرجع، ص: ١٢٦. (١٢) - د. حمادة إبراهيم، نفس المرجع، ص: ١٢٦. (١٣) - د. حمادة إبراهيم، نفس المرجع، ص: ١٢٧-١٢٨. (١٤) - د. عبد المجيد شكير: الجماليات المسرحية، دار الطليعة الجديدة، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، دمشق، سوريا، ص: ٤٠-٤٦. (١٥) - د. نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، ص: ١٢٨-١٢٩.