



بينالي الشارقة

يُمثل بينالي الشارقة الدولي للفنون ملمحاً أساسياً من ملامح النشاط الثقافي الفني بالشارقة. وقد اكتسب البينالي مكانة عربية ودولية، من خلال تواتره النائر على مدى سنين التجربة الطويلة التي تجاوزت العقدين، مُتَّكناً بصورة أساسية على توجيهات ومرئيات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وراعي النهضة الثقافية الشاملة فيها.

خلال سنوات العطاء الثر لبينالي الشارقة حضرت أنساق الرؤى والتجارب الفنية بتنوعها المفتوح على النص البصري. ابتداءً بالنص الأكاديمي المقرون بالواقعية التعبيرية، وحتى النصوص البصرية الحدائية بتنوعاتها الأسلوبية، من التجريد، فالترميز، والمفاهيمية المرتبطة بفنون الاشتغال على البُعد لثالث، وكذا الفنون المتواشجة مع «الفيديو آرت».

لقد سارت تجربة البينالي بالترافق مع سلسلة الفعاليات التشكيلية التي تشهدها الشارقة على مدار العام، حتى نالت التجربة مكانة متفردة على المستوى العالمي، ففاضت بمستجدات أكثر شمولاً، وأوسع رؤية في استباق الجديد المتجدد في عالم الفن التشكيلي.

الآن تُباشر مؤسسة الشارقة للفنون برئاسة الشخة حور القاسمي تدوير المُنجز على قاعدة التطوير الدائم للتجربة، والاحتضان الإجرائي للمدارس الفنية المتعددة، وتأكيد الخصوصية الفنية العربية الإسلامية، وإعادة تدوير ما كان، استئناساً بالإيجابي، وتطويراً للجوانب القابلة لمزيد من التطوير.

يَتَّسع البينالي لجغرافيا المكان الثقافي الشارقي، ويستمر على مدى زمن الإبداع الأفقي، ويقدم الأعمال الفنية المتنوعة، ولا تقف استتبعاته عند حد التفاعلية الإعلامية الثقافية فحسب، بل يُوصل لتدوين توثيقي شامل، مما يجعله أحد أبرز بيناليات قواعد المعايير الفنية المناسبة.

تجربة الشارقة الفنية تفريع مُؤكد على تجربة ثقافة تعددية شاملة، كما أنها ترميز مُكتفٍ لحضور عربي ودولي، يتماهى مع حضور أفقي لكوكبة من النقاد والفنانين والتجارب.



ثمان النسخة : الإمارات 5 دراهم | مصر: 3 جنيهات | السعودية: 5 ريالات | البحرين: 500 فلس | قطر: 5 ريالات | عمان: 500 بيسة | اليمن: 60 ريالاً | المغرب: 10 دراهم | الكويت: 500 فلس | سوريا: 40 ليرة | الأردن: دينار واحد | السودان: 3.5 جنيهه سوداني | العراق: ألف دينار



رئيس الدائرة	101 - 101	إصدارات	05 - 04
عبد الله محمد العويس	شراع: أسرار الكتابة على الشبكة	متابعات	15 - 60
رئيس التحرير	102 - 103	الثقافة والتنمية وجهين لعملة واحدة	21 - 16
د. عمر عبد العزيز	الكاتب المسرحي «صالح كرامة»	أثر الإعلام في السلام الاجتماعي	25 - 22
مدير التحرير	104 - 107	«التاو»: سفر الحكمة الصينية	27 - 26
عبد الفتاح صبري	مفهوم الدراماتورجيا	سيكولوجية الفراغ .. المفهوم والمنظور	34 - 28
سكرتير التحرير	108 - 110	إشكالية التعريب	36 - 35
نورة شاهين	جمالية الخط العربي	باختين وفلسفة الجمال	43 - 37
الإخراج	111 - 111	رهان النقد الثقافي	53 - 44
مريم بن داغر المرزوقي	ترجمة للحياة: ارتباكات	الفنون .. وجه الشارقة المتجدد	58 - 54
التحقيق اللغوي	112 - 115	لهجتنا.. هويتنا العربية	59 - 59
محمد الأمين	برج بابل كما تصوره التشكيليون	مكونات الخطاب القصصي الإماراتي	74 - 60
السكرتارية التنفيذية	116 - 122	هواجس التحديث والمغايرة القصصية	79 - 75
بدرية علي	من روائع الفنون التطبيقية بالمغرب الأقصى	المشهد الجميل: من التراث ننهل	80 - 80
التصوير	123 - 131	همس الذات	83 - 81
محمود بنیان [متابعات]	إشكاليات الخطاب المرئي	أعواد ثقاب	90 - 84
	132 - 137	اقتناص الحالة الشعرية	94 - 91
	138 - 140	قصيدة النثر العربية	100 - 95
	141 - 143		
	144 - 145		
	146 - 146		
	147 - 147		
	148 - 148		
	149 - 149		
	150 - 150		
	151 - 160		

ملف العدد [160 - 151]

المعطيات الثقافية للحكاية الشعبية • توثيق تراث الرواة الشعبيين • بين الراوي الشعبي والحكواتي • رواة مبدعون من الإمارات - الرواة: سيرة إنسان ووطن

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي دائرة الثقافة والإعلام في المجلة يخضع لاعتبارات فنية لا تقبل المواد المنشورة أو المقدمة لدوريات أخرى
أصول المواد المرسله للمجلة لا ترد لأصحابها نشرت أم لم تنشر
تتولى المجلة إبلاغ كتاب المواد المرسله بتسلمها، وقرارها حول صلاحيتها للنشر أو عدمه

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: ٠٤/٣٩١٦٥٠١، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: ٤١٤٤٨٢ البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: ٥٣٤٥٦١ - ٥٣٥٥٩٠، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٢ - ٢٧٢٥٦٣، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٢٠٠، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: ٥٧٨٢٧٠٠، سوريا: الشركة السورية لتوزيع المطبوعات. طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت: ٠٦٥٣٣٢٤٣٤
e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

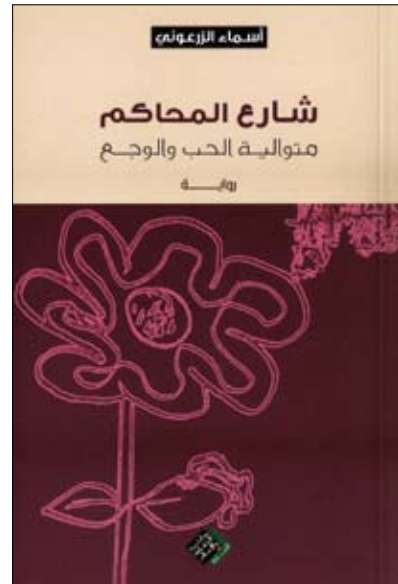
مخطوطات الخواجة أنطوان

مخطوطات الخواجة أنطوان «رواية قصيرة»، اهتمت بالبحث عن التوحيد، وأن الدين الإسلامي هو الدين الحق.. وتوسلت الكاتبة بعض الغموض الفني وتماهي الزمن وتقطيعه لهائناً وراء تلك الحقيقة التي حملها كاهن مسيحي واختفى ومعه وثيقة مهمة في ذات السياق. وتبدأ حوادث الرواية في الجنوح نحو تفكيك غموض تلك الشخصية عند وفاتها للحصول على تلك الوثيقة الهامة.



شارع المحاكم

«ديوان شارع المحاكم» للأديبة أسماء الزرعوني يأخذنا إلى الماضي الذي نحاول الوقوف على تخومه للتعرف على بعض ملامحه وحوادثه وقيمه. الرواية تقدم هذه المساحة التي ما زالت متماسة مع الذاكرة الجمعية وتبحث عن شخصيات وشوارع وشواهد ربما حقيقية، ولذلك فإننا نلامس رائحة الذي كان ونصدق أننا نجري ونلعب في نفس الأمكنة ذاتها بالشارقة القديمة التي نحن إلى ملامحها العفوية وإنسانية وحيوات الناس الطيبين.



صدى الغربة

مجموعة قصصية للكاتبة شمسة السويدي حاولت الكشف عن الالتقاطات النفسية والإنسانية لشخص تعيش الحياة بكل تناقضاتها السلبية والحب والتواصل والوطن. القصص تعد بداية التجربة للكاتبة.. وبالتالي سنرى طموح المحاولة وبذخ الحلم في القبض على الإبداع وسنرى انشغال النص في خاتمته على الرضا بالواقع.. والخيبات التي تلاصق تلك الشخصيات الباحثة عن الأمل والفرح.



حصة

مسرحية للكاتبة فاطمة المزروعى.. تدور حول الموروثات الشعبية في علاج بعض الحالات التي يرى الناس أنها من تأثير الجن وما شابه، وإخفاءً للأسباب الحقيقية التي ربما تكون متعلقة بالرغبات، أو بالإكراه الأسري والمجتمعي للمرأة. وتكشف المسرحية عن أعمال الشعوذة والدجل وأعمال الزار التي كان يمارسها البعض احتيلاً على مجتمع البسطاء.. المسرحية وإن كشفت عن ذلك فإنها لم تقدم الحل، فالمجتمع رغم فداحة السلبيات جعل حصة هاربة من قسوة وظلم التقاليد والعادات، ولم تشفع تلك القيم للأُم فجعلتها تتداوى بنفس الأسلوب.



سلطان يكرم الفائزين بجائزة الشارقة للتقافة العربية



في إطار الاحتفال بالدورة التاسعة لجائزة الشارقة للثقافة العربية، ألقى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، كلمة جاء فيها:

يسعدنا اليوم حضور حفل توزيع جائزة الشارقة للثقافة العربية، ونتقدم بالشكر للمنظمة العالمية للتربية والثقافة (UNESCO)، على هذه الدعوة الكريمة.

ونود في هذه المناسبة أن نعبر عن بالغ تقديرنا، للدور الهام، الذي تقوم به منظمة اليونسكو، في التقريب بين الشعوب وثقافاتهما، وفي المحافظة على المكتسبات الثقافية للإنسانية جمعاء، وفي تنظيم وتنسيق مؤتمرات ولقاءات حوار الحضارات والأديان.

الإخوة والأخوات،

إن التواصل الثقافي بين الشعوب في جميع أنحاء العالم، مهما اختلفت أجناسها وأعراقها، كان وما زال، أفضل الطرائق، التي تهدف إلى تحقيق التعايش السلمي المتحضر، بين شعوب العالم، شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً كما يقسمهم البعض.

وقد دأبنا منذ عدة عقود وحتى الآن، على إقامة وتطوير جسور التواصل الثقافي والفني بين مجتمعات بلادنا، والمجتمعات والشعوب في قارات العالم المختلفة، من الأمريكتين وأوروبا إلى آسيا وأستراليا، نؤكد على وحدة الإنسانية، وعلى الارتقاء بتفهم وتقبل الفروق

بين الثقافات، وطرائقنا في ذلك متعددة؛ نقيم في الشارقة المهرجانات المحلية والعربية والدولية، والمليقات الفكرية المتعددة، في مجالات الثقافة والمسرح والفنون والتراث، بصفة مستمرة على مدار العام، فمنذ أسابيع قليلة، كنا نحتفل ببيئالي الشارقة الدولي، بمشاركة فنانيين من ٥٠ دولة، وبعده بأيام افتتحنا مهرجان أيام الشارقة المسرحية، بمشاركة الفنانين من معظم الدول العربية، وكما يعلم بعضكم، يعيش المسرح في قلبي منذ الصغر، ومنذ بضعة أيام افتتحنا مهرجان أيام الشارقة التراثية السنوي، ولا نبالغ حين نذكر أنه يقام حالياً في الشارقة، حوالي ١٤٠٠ فعالية ثقافية كل عام، في المجالات المختلفة. ولم تقتصر إقامة فعالياتنا الثقافية على إمارة الشارقة فحسب، فنحن نقيم المهرجانات والمعارض في العديد من المدن في الدول المختلفة في كل القارات، نعرض من خلالها تراثنا وثقافتنا على المجتمعات الأخرى، نبرز خصائص مجتمعاتنا، ونهيئ أفضل الفرص للتفاعل البناء بيننا.

وإضافة لكل ذلك، نرعى وتدعم التعبير الأدبي والفني المبتكر، ليس في بلادنا فحسب، بل في العديد من البلاد الأخرى، نشجع الموهوبين على التميز والاشتراك في المعارض والمهرجانات الأدبية والفنية، في الشارقة وخارجها.

وجائزة الشارقة للثقافة العربية، التي نحتفل بتقدّمها اليوم لاثنتين من المبدعين المتميزين، هي تعبير صادق عن بعض ما ندعو إليه، فمحور الجائزة هو الأعمال الأدبية والفنية

المتميزة، التي تؤدي إلى الارتقاء بالتواصل بين الثقافات العربية وشعوب البلاد الأخرى، ولتشجيع تنوع منظور الأعمال الأدبية وطرائق عرضها. ومنذ البداية، رأينا أن يكون الفائزون في كل دورة اثنتين، أحدهما من البلاد العربية والآخر من البلدان الأخرى. ونظراً للأهمية المتزايدة للجائزة، زاد دعمنا للجائزة في عام ٢٠٠٢، وجعلناها سنوية بدلاً من كل سنتين. ونشير أنه منذ إنشاء الجائزة في عام ١٩٩٨ فاز بها أدباء ومبدعون من تسعة بلاد عربية وثمانية بلاد أوروبية وآسيوية، وقد فاز مبدعون من فرنسا بالجائزة مرتين حتى الآن.

الحضور الكريم..

إن حصول الشارقة على لقب عاصمة الثقافة العربية في عام ١٩٩٨، والإعلان عنها عاصمة للثقافة الإسلامية لعام ٢٠١٤، يحفزنا للمضي قدماً في دعم التنمية الثقافية، ومدعاة للبذل والعطاء، من أجل إيجاد مساحة فكرية إبداعية جديدة، تفضي لما هو أسمى للتقارب بين الشعوب.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

هذا وقد سلم سموه كلاً من علي مهدي نوري من السودان وشريف خازندار من فرنسا، جائزة هذه الدورة، علماً بأن الجائزة التي ترعاها الشارقة، ويتم تنظيمها بواسطة «اليونسكو»، موجهة لمن يخدمون الثقافة العربية. وتأتي الجائزة ضمن مشروع الشارقة الداعم للثقافة العربية، كما أن الجائزة تعد أحد أدوات الحوار بين الشعوب والتعريف بالثقافة العربية والإسلامية.

أيام الشارقة التراثية

انطلقت فعالية أيام «الشارقة التراثية» في دورتها التاسعة، والتي افتتحها حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة. وتأتي أهمية هذه الفعالية من أنها أصبحت جسراً للتواصل بين الأجيال، وإطلالة مهمة على قيم الجماعة وعاداتها المنبتقة من هذا التراث المادي الذي كان يعبر عن المشاعر ساعة الفرح أو الحزن أو عند الوداع والاستقبال.. ويتضمن هذا التراث الاهتمام بصناعات يدوية كانت تنسج من مفردات البيئة تعبيراً عن التلاحم بين الإنسان والمكان.. كانت تصنع بفن وإبداع وعرق لسد حاجة إنسانية أو بحثاً عن بعض الرزق.. هذه الصناعات وتلك الأهازيج والفنون اللونية والأدائية والصوتية الجماعية التي كانت تعبيراً عن المشاعر الإنسانية عصفت بها آلة التحديث، حيث تبدلت أوجه المدن والقرى.. وبالتالي فإن هذه الاحتفالية التراثية تعيدنا إلى هذه المنطقة الإنسانية التي ابتعدت عنا فنعيد تأملها بحنين إلى تلك الأيام التي كانت رائعة. وتتميز هذه الدورة بأنها تتوفر على كافة البيئات الزراعية والجبليّة والبدوية والبحرية وتمثل حراك الإنسان اليومي آنذاك وفنونه وإبداعه وصناعاته وقصصه وخياله أيضاً. إنها احتفاء أيضاً بالمرورث غير المادي الذي يفتح نحو تأكيد الهوية والحفاظ على الإنسان.. إنسان اليوم الذي يتعرض للتنميط والعولمة ويتزامن مع تلك المظاهر المادية الاحتفاء بالإنسان والفنون والأزياء وكل ما يتصل بالحرف والمأكولات الشعبية.. والرواة والمحاضرات في التراث، كما أديرت ندوة على هامش الفعالية اهتمت بفضاءات التراث غير المادي.

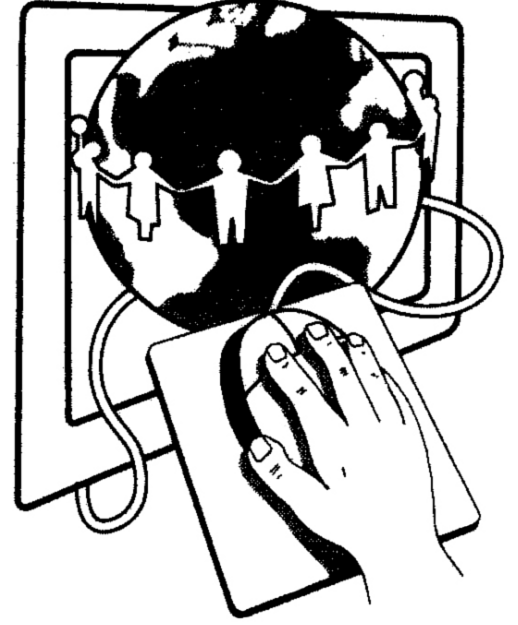




نافذة على ثقافات العالم

زكريا أحمد

هذه نافذة جديدة تفتحها الرافد لنطل منها في كل عدد على بعض تفاصيل المشهد الثقافي العالمي، وهي التفاصيل التي نادراً ما تلتفت إليها الصفحات الثقافية في صحفنا ومجلاتنا، أو إذا التفتت إليها لا توليها ما تستحق من الاهتمام، والنتيجة دائماً هي حرمان القارئ العربي من حقه في معرفة ما يدور على الساحة الثقافية العالمية.



استراليا:

ديفيد وأمين معلوف يترشحان لجائزة البوكر العالمية

أعلنت جائزة البوكر البريطانية أسماء المرشحين لجائزتها العالمية للرواية لعام 2011، وعددهم ثلاثة عشر مرشحاً، من ثمان دول في أوروبا وآسيا وأمريكا الشمالية. وهم أمين معلوف (لبناني يعيش في فرنسا)، وديفيد معلوف (من أب لبناني وأم إنجليزية، ويعيش في أستراليا). وترشح من الولايات المتحدة كل من فيليب روث، وأن تيلر، وماريلين روبنسون، ومن بريطانيا جيمس كيلمان، وجون لوكاريه، وفيليب بولمان، ومن الصين وانج آنين، وسو تونج، ومن إيطاليا داشيا ماراني، ومن الهند روهنتون ميستري (يحمل الجنسية الكندية أيضاً). ومن أسبانيا خوان جوتيسولو.

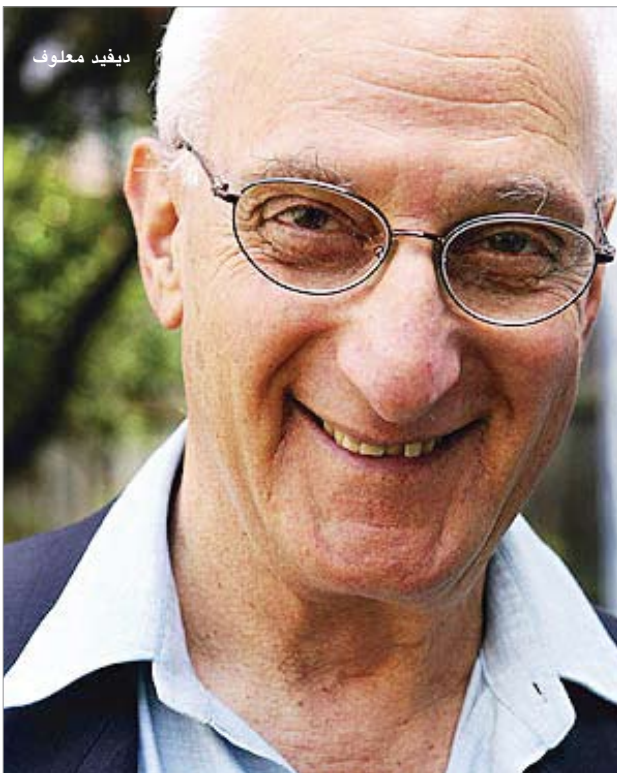


أمين معلوف

وتختلف هذه الجائزة عن جائزة البوكر السنوية التي تمنح فقط للروائيين من بريطانيا وإيرلندا ودول الكمنولث، وتمنح عن رواية واحدة ترشحها دول النشر أو يقترحها أحد أعضاء لجنة التحكيم.

وبدأ من عام 2005 استحدثت مؤسسة البوكر البريطانية جائزة أخرى عالمية تمنح كل عامين لأحد الروائيين المخضرمين من مختلف دول العالم، بشرط أن تكون أعماله قد كتبت بالإنجليزية أو ترجمت إليها.

وقد يعرف القارئ العربي الكثير عن جائزة البوكر البريطانية وأيضاً العربية، ولكنه قد لا يعرف إلا القليل عن جوائز البوكر الأخرى الآسيوية والروسية والإفريقية، وكل هذه الجوائز جوائز إقليمية.



ديفيد معلوف

ولكن هذه الجائزة تُمنح عن مجمل أعمال المبدع الروائية وليس عن رواية واحدة. والظريف أن لجنة المحكمين هي التي تختار الأسماء وتحدد من يترشح من بينهم للجائزة. ولا شك أن هذا عمل شاق جداً ويكاد يكون مستحيلًا، وقد اعترف بذلك رك جيكوسكي رئيس لجنة التحكيم، ولكنه قال إن لجنة التحكيم تعتمد على ثقافتها الواسعة وعلى سؤال أصدقائهم وأساتذة الجامعة والروائيين، والمترجمين، والناشرين والنقاد. ثم تستقر على عدد من الأسماء الكبيرة. وقد تصل الأسماء المبدئية إلى أكثر من ألف اسم، وفي النهاية كما حدث في هذه الدورة تتفق اللجنة على نحو ثلاثة عشر اسماً.



وقد حصل كل من ديفيد وأمين على عدد كبير من الجوائز العالمية، ولكن المنافسة في هذه الجائزة شديدة جداً، لأن معظم الأسماء المرشحة لها باع طويل في الرواية، وحصلت أيضاً على جوائز عالمية وفي مقدمة هذه الأسماء الأسباني خوان جويتيفولو، والأمريكي فيليب روث.

وقد سارع الروائي البريطاني جون لوكاربية - بمجرد أن عرف أن اسمه بين المرشحين - برفض الجائزة، وطلب أن يرفع اسمه من بينهم، وقال إنه يفضل أن يترك فرص الفوز لغيره. وسيعلم اسم الفائز بالجائزة في الشهر القادم، ولكنه ستسلم له الجائزة في احتفال كبير في لندن.

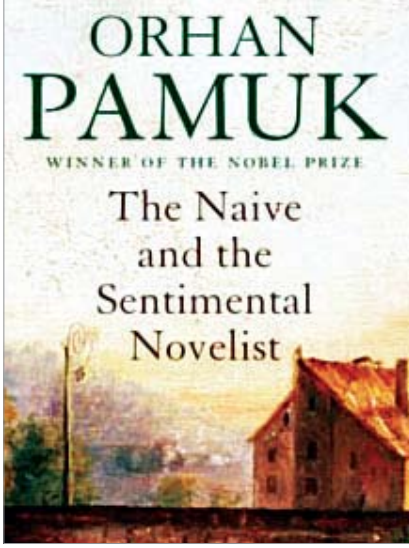
ويُمنح الفائز 60.000 جنيه إسترليني. وإذا كانت أعماله مترجمة إلى الإنجليزية فإن المترجم يمنح 15.000 جنيه إسترليني أيضاً. وقد فاز بالجائزة في عام 2005 الروائي الألباني إسماعيل قدري، وفي الدورة الثانية 2005 الروائي النيجيري تشينوا أتشيبي، وفي الثالثة 2009 الكندية أليس مونرو. وإذا كان معظم القراء العرب يعرفون أمين معلوف معرفة جيدة لأن رواياته التي كتبها بالفرنسية قد ترجمت كلها إلى العربية، مثل ليون الأفريقي، وسمرقند، وحدائق النور، وصخرة طانيوس وغيرها، فإن القليل من هؤلاء القراء يعرفون ديفيد معلوف، لأنه روائي وكاتب قصة قصيرة وشاعر ومسرحي غزير الإنتاج ولم يترجم له إلا روايتان أو ثلاثة فقط، هي: حياة متخيلة، ولعبة طفل، وربما رواية أخرى.

بريطانيا: إبريل شهر شكسبير بامتياز

يستطيع أي زائر إلى بريطانيا أن يشاهد مسرحية لشكسبير في أي يوم من أيام السنة، لا في لندن وحدها بل في أي مدينة أخرى من مدن بريطانيا وخاصة مدينة ستراتفور حيث مسرح شكسبير الملكي، الذي تعرض عليه مسرحيات شكسبير طوال أيام السنة.

تركيا:

باموك يبحث عن أسرار كتابة الرواية وقراءتها



يحظى الروائي التركي أورهان باموك بشهرة كبيرة داخل تركيا وخارجها، وقد ترجمت أعماله إلى أكثر من ثلاثين لغة. وينتشر قراءه في أكثر من مائة دولة. وقد ترجمت معظم أعماله إلى اللغة العربية مثل القلعة البيضاء، والكتاب الأسود، والحياة الجديدة، واسمي أحمد، وثلج وغيرها. وقد زادت شهرته كثيراً بعد حصوله على جائزة نوبل للأدب عام 2006.

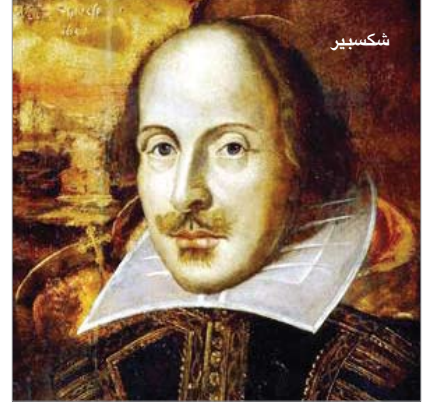
ولكن باموك في الفترة الأخيرة توقف قليلاً بعد آخر رواياته (متحف البراءة) لكي يتأمل مسيرته في قراءة الرواية وكتابتها. وكانت الأسئلة التي تثير اهتمامه وفضوله هي: ما الذي يحدث عندما نقرأ رواية؟ وكيف تحدث قراءة الرواية في دواخلنا هذا الأثر الفريد الذي يختلف تماماً عن الأثر الذي تحدثه قراءة قصيدة، أو مشاهدة أحد الأفلام السينمائية، أو تأمل إحدى اللوحات الفنية؟

أيضاً في المدارس، حيث يرتدي كل طالب أو طالبة ملابس الشخصية التي يحبها أكثر من شخصيات شكسبير.

كما تصدر في هذا الشهر أيضاً طبعات جديدة من مسرحيات شكسبير بأسعار زهيدة، ويجدها القارئ والزائر في كل مكان من المدن البريطانية في محطات السكك الحديدية أو المترو أو السوبر ماركت، إضافة طبعاً إلى المئات من المكتبات المنتشرة في طول البلاد وعرضها.

وفي كل عام يتبارى المخرجون في إخراج مسرحيات شكسبير في إخراج جديد، أو بممثلين جد، أو عرض مسرحيات مستوحاه من مسرحياته. وإحدى أهم المسابقات التي تقام بهذه المناسبة مسابقة كتابة السونيتات. وكما نعرف فإن شكسبير ترك 154 سوناتة، وهي قصائد تتكون من 14 بيتاً تخضع لترتيب وشكل دقيق يصعب تقليده على غير الموهوبين الذين يمتلكون ناصية اللغة والبلاغة والأوزان الشعرية أيضاً. ويتبارى في هذه المسابقة عشرات الشعراء ويحصلون على جوائز قيمة مادية وأيضاً على مجموعة مسرحيات شكسبير في طبعاتها الجديدة.

إن ما سبق ذكره ما هو إلا غيض من فيض، والهدف من الإشارة إلى هذا الشهر الشكسبيري هو التأكيد على أن شكسبير ما كان يمكن أن يكون شكسبيراً لولا هذا الزخم من الاهتمام الرسمي والجماهيري الذي يحظى به. ورغم أن عندنا شاعراً بقامة شكسبير هو المتنبّي إلا أنه لا يحظى إلا باهتمام شبه موسمي ومتقطع أيضاً. ولذا فإن شكسبير يبدو متألّقاً دائماً وحاضراً في وعي مواطنيه، وتخبو شيئاً فشيئاً صورة المتنبّي في وعينا جميعاً. وإذا لم تحدث معجزة فإن ذكره ستصبح نسياً منسياً بعد سنوات قليلة.



ولكن شهر إبريل له طعم خاص في بريطانيا، لأنه الشهر الذي ولد وتوفى فيه شكسبير، ورغم أن مولده كان يوم 23 إبريل عام 1564، ووفاته كانت يوم 23 إبريل عام 1616، إلا أن الاحتفالات المكثفة بشكسبير تبدأ مع بداية الشهر وتستمر حتى نهايته، وتشمل هذه الاحتفالات مسابقات بين طلبة المدارس حول بعض الأحداث الهامة في حياته أو مسرحياته، وأيضاً يقوم الطلبة والطالبات بتمثيل بعض المشاهد من مسرحياته، كما تقام ندوات حول هذه المسرحيات.

وعلى المستوى الرسمي يقوم جميع سفراء الدول المعتمدين في بريطانيا بزيارة إلى ستراتفورد وينضم إليهم مسرحيون من مختلف دول العالم بالإضافة إلى المسرحيين والمثقفين البريطانيين، ويسير الجميع في موكب مهيب يتقدمه عمدة المدينة بدءاً من مسرح شكسبير الملكي إلى المنزل الذي ولد فيه شكسبير، ثم إلى الكنيسة التي دفن فيها هذا الشاعر العظيم. وبعد تناول الغداء يرجعون إلى المسرح ليشاهدوا إحدى مسرحياته.

وتمتلئ شوارع المدينة بالممثلين الذين يجوبون الشوارع وكل منهم يرتدي الملابس الخاصة بإحدى شخصيات شكسبير المشهورة مثل هاملت أو الملك لير، أو القائد مكبث أو عطيل، أو روميو أو جوليت ... إلخ، وهذا يحدث

الكتاب الهام، لأننا نادراً ما نجد روائياً كبيراً يتوقف ليتأمل تجربته ثم يقدمها لقرائه بهذا الشكل الممتع الذي قدمه باموك. ولتكن أيضاً إشارة إلى البدء في ترجمته، فهو إضافة نوعية إلى كتب النقد الروائي وما أندرها في المكتبة النقدية العربية في هذه الأيام.

الولايات المتحدة:

إعادة تقييم أهم رواية في القرن العشرين

رواية يوليسيز (أو عوليس تصدرت هذه الرواية القوائم التي أجريت في أوروبا والولايات المتحدة، وكانت الأولى في قائمة روايات القرن العشرين.

ومؤلفها لم يكتب إلا ثلاث روايات فقط هي على التوالي: (صورة الفنان في شبابه)، (يوليسيز) و(يقظة فينجان)، كما كتب مجموعة قصصية واحدة تحت اسم (أهالي دبلن)، وأيضاً بعض الأشعار. (ترجمت جميع أعماله إلى العربية ما عدا يقظة فينجان).

وقد اعتبر النقاد أعماله القصصية والروائية درراً في تاج الرواية العالمية. ونلاحظ دائماً وجود هذه الروايات الثلاث في أي قائمة تضم أهم الروايات العالمية، مع اختلاف ترتيبها، ولكن تظل رواية (يوليسيز) في المقدمة دائماً، فهي - بإجماع شبه كامل من النقاد - رواية القرن، ورواية الروايات.

كتبها مؤلفها جيمس جويس في سبع سنوات ونشرت في باريس في عام 1922 بعد أن منعت الرقابة طباعتها أو نشرها في بريطانيا أو في الولايات المتحدة لسنوات



أورهان باموك

وهذا بالضبط ما حاول بامول أن يفعله مع الرواية.

ويكشف الكتاب عن عشق باموك لقراءة الرواية، ونقرأ فيه تفاصيل دقيقة عن قراءته لأعلام الرواية العالمية تولستوي، دوستويفسكي من روسيا، وستندال وبروست وفلوبير من فرنسا... إلخ، ويقول باموك: عندما بدأت قراءة الرواية في شبابي لأول مرة، شعرت بأنني ألهث كأنني في سباق أتحرق فيه من كل القيود ويجعلني أكثر ثقة وتفاناً.

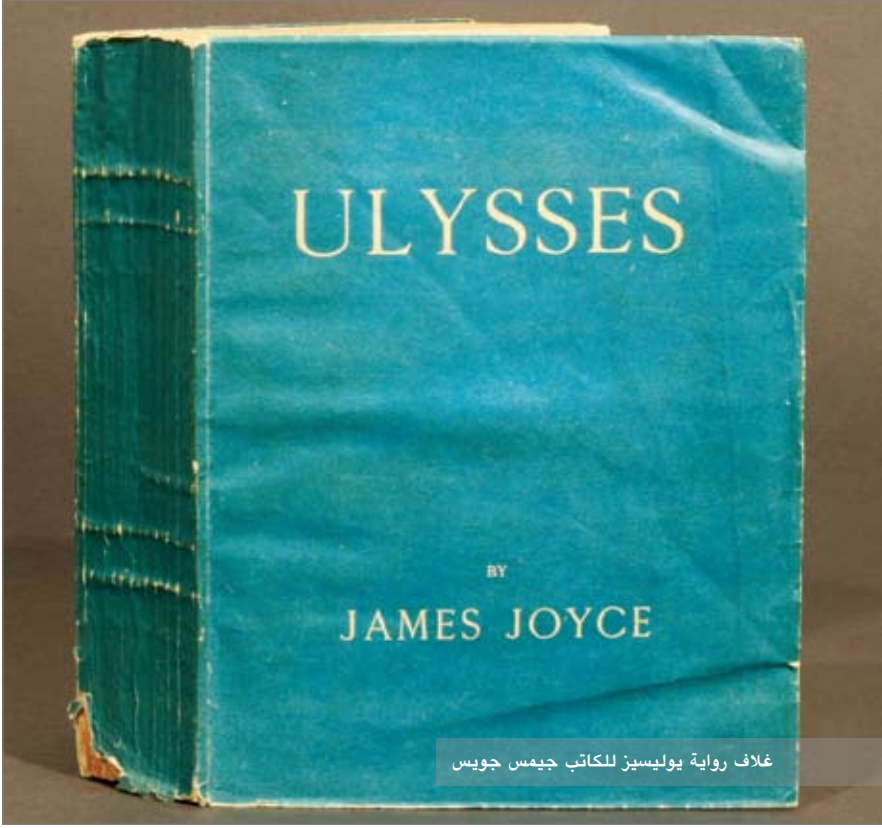
ويرى باموك أيضاً أن مهمة الروائي أن يخلق عوالم جديدة، وأن مهمة القارئ أن يقوم باستكشاف هذه العوالم. ولذا فإن متعة هذا الكتاب تتمثل في أن المؤلف يبتعد عن التنظير ويقرب كثيراً من تجربته الخاصة، يفحصها بدقة شديدة ويناقش ما توصل إليه في سبيل كتابة رواية أكثر إمتاعاً وعمقاً وتفاناً أيضاً.

ويصعب أن نتحدث عن تفاصيل أكثر في هذه العجالة، ولتكن هذه السطور إشارة إلى هذا

وما الذي يحدث في داخل الروائي عندما يكتب روايته، هل يكون واعياً أم غير واع؟ كيف يتوحد مع شخصيات رواياته؟ وكيف ينفصل عنها؟ كيف يتعاطف معها أو يكون على الحياد، أو يعاملها بنفور؟ ... إلخ.

أسئلة كثيرة أثارها وحاول أن يجيب عنها أورهان باموك، في سلسلة من المحاضرات ألقاها في جامعة هارفارد، وجمعها في كتاب صدرت طبعته الأولى في بريطانيا الشهر الماضي عن دار نشر شهيرة جداً هي فابر أند فابر، وهي دار النشر التي كان يعمل فيها الشاعر البريطاني إليوت صاحب قصيدة الأرض الخراب (أو اليباب كما يفضل المترجم الكبير الدكتور عبدالواحد لؤلؤة).

وقد اختار باموك اسم الكتاب من اسم دراسة أعدها شاعر الألمان الكبير شيللر، وكان يفرق فيها بين الشعراء؛ ويقول إن الشعراء صنفان أحدهما يكتب بسذاجة أو بسليقة وبغفوية، والثاني يكتب بعاطفة تأملية أو ربما بحرفية شديدة، وأفضل الشعراء من يستطيع أن يصل إلى نقطة وسط بين عفوية الأول ودقة الثاني،



غلاف رواية يوليسيز للكاتب جيمس جويس

أنه من أسرة يهودية، إلا أنه كتب أخيراً يدافع عن مذهب اللاأدرية! ولن يتسع المجال الآن للإشارة إلى التفاصيل التي استند إليها روزنباوم في هجومه على رواية يوليسيز.

السؤال الآن: إذا كانت شهرة الرواية تستند إلى الدعاية اليهودية، فكيف يأتي يهودي الآن ليقوض هذه الشهرة؟! ومع ذلك فلا أحسب أن هجوم روزنباوم سيمر دون تعليق من نقاد الرواية. وفي الوقت نفسه لا أحسب أن أي نقد يوجه لها الآن سوف يؤثر في المكانة التي حظيت بها، فقد أصبحت من كلاسيكيات الرواية العالمية، ومن الكتب الهامة التي يجب أن يقرأها أي روائي أو مثقف جدير بهذا الاسم حتى لو كان ذلك من باب الفضول الثقافي لا غير.

النادر أن أحداً من النقاد يشكك في قيمتها الفنية أو أحقيتها في تصدر الجنس الروائي العالمي. حتى جاء رون روزنباوم الشهر الماضي (إبريل 2011) ليطالب بإعادة تقييم هذه الرواية، ويقول إنها لا تستحق كل هذه الهالة التي اختلقها جيش من النقاد والقراء حولها. ويزعم أن ما يستحق القراءة في الرواية هو فصل واحد فيها جاء تحت عنوان (ايتاكا). ورون روزنباوم ليس مجرد قارئ أو صحفي عادي، فهو صاحب عمود شهير في الصحافة الأمريكية تحت عنوان (المشاهد)، وله كتباً هام عن شكسبير في أكثر من 600 صفحة تحت عنوان (حروب الأكاديميين والمؤرخين حول شكسبير)، وله كتب أثارت جدلاً في التاريخ والرحلات والسياسة، كما ألف رواية، وكتب كتاباً مهماً عن معاداة السامية، ورغم

طويلة، ولم يتوقف اهتمام النقاد بالرواية منذ نشرها حتى الآن، ونشرت حولها مئات الكتب النقدية والدراسات اللغوية، وربما آلاف المقالات حول أعماله جميعاً وخاصة رواية يوليسيز. كما صدرت موسوعة خاصة تتناول كل صغيرة وكبيرة في حياته وفي أعماله القصصية والروائية، وتصدر الآن حولية باسمه تتابع كل جديد في مجالات الدراسات (الجوسية).

وقد اختار جويس اسم يوليسيز بطل (أوديسة هوميروس) اليوناني الذي ضل طريق العودة إلى وطنه سنين عدداً قضاها في مغامرات حتى عاد أخيراً إلى وطنه. وتدور أحداث الرواية في أقل من 24 ساعة، وتتمحور حول ثلاث شخصيات: ليوبولد بلوم، وزوجته مولي، والشباب ستيفن ديدالوس بطل رواية (الفنان في شبابه) والذي يرمز إلى جويس نفسه. وتستخدم الرواية تكنيك تيار الوعي، وثمة مقارنة ساخرة بين بطل الملحمة القديمة وبطل هذه الملحمة الحديثة.

ولكن يوليسيز ليست مجرد ملحمة أو رواية، إنها عالم كامل من الشخصيات والصراعات والتاريخ والجغرافيا واللغات، جمع فيها جويس عصارة عصره من مذكراته على مدى سنوات عمره، وتشمل ما وعته ذاكرته من تذاكر الترام والسينما وقصاصات الجرائد العالمية والمجلات النسائية وسجلات الأرصد الجوية وروائع الأوبرا العالمية وخلاصة تعاليمه الكاثوليكية، بل وحضارة أيرلندا وإنجلترا وأوروبا وأمريكا والشرق والغرب.

إنها باختصار سجل حافل للإنسان وآفاق الحياة البشرية جميعاً. ورغم صعوبة قراءة الرواية في لغتها الأصلية أو في أي من ترجماتها إلى اللغات الأخرى، فقد أصبح من

روسيا: الأدب الروسي يستعيد عافيته

مع انهيار الاتحاد السوفيتي في أواخر ثمانينيات القرن الماضي، انهارت الحياة الاجتماعية والاقتصادية، وحدثت فوضى شملت كل مناحي الحياة في روسيا وخاصة في المجال الثقافي؛ فقد حدث ما يشبه الشلل الكامل للحركة الثقافية، وتوقف المبدعون الكبار وعانوا من ظروف معيشية صعبة جداً بعد أن توقفت أو أفلست دور النشر التي كانت تهتم بالأدب الجاد.

وجاء عقد التسعينيات بثقافة الاستهلاك الرخيصة وأصبح السائد هو القصص والروايات الشعبية السطحية التي تتخذ من النماذج الهوليوودية الأمريكية أبطالاً لها بعد فوضى الانفتاح الاقتصادي الذي دمر طبقة المثقفين أو كاد، ودفع إلى المقدمة بجيل جديد من أشباه المثقفين ومحدثي النعمة.

ولكن مع بدايات القرن الجديد حدث ما يشبه المعجزة، فقد بدأت الحياة الثقافية تستعيد عافيتها ببطء ولكن بثبات، وبدأت دور النشر تبحث عن الأدب الجاد، وبدأ المبدعون الحقيقيون يعودون إلى الساحة من جديد. وانتعشت دور النشر في أكبر عاصمتين في موسكو وبطرسبرج، وذكرت آخر الإحصائيات أن داري نشر أكسمو وأست تنشران الآن أكثر من 600 عنوان شهرياً. وهذا يمثل حوالي 45٪ من حركة النشر في روسيا.

وزدهرت بالتالي المكتبات الحديثة التي تجمع بين المكتبة والمقهى في مكان واحد، وكان الشيء اللافت هو الإقبال النسائي على القراءة، وأدت هذه الظاهرة إلى ظهور رواية (زمن النساء) التي صدرت منذ عامين، وتصدرت قائمة المبيعات طوال هذه الفترة. وفازت مؤلفتها إلينا تشيزوفا - وهي أستاذة بجامعة بطرسبرج - بجائزة البوكر الروسية لعام 2009.

ويرجع إقبال المرأة على القراءة في روسيا الآن إلى استقرار الأحوال الاقتصادية والاجتماعية، ثم إلى رغبة المرأة في تعزيز مكانتها الثقافية، وقد سادت الروايات الروسية المشهد الروائي بشكل لافت، ومن أشهرهن الآن: دينا روبينا، وليودميلا أوليتسكايا، وتاتيانا تولستويا،



وإلينا تشيزوفا، وأولجا سلا فينكوفا، وإلينا كاتيشونوك. بل إن المرأة سادت أيضاً مجال الرواية البوليسية، وأصبحت الكسندر امارنيا، وتاتيانا أوستينوفا، وداريا دونتسوفا ملكات الرواية البوليسية في روسيا.

ولكن هذه الشهرة لا تنفي وجود كوكبة من المبدعين الرجال، لهم أيضاً شهرتهم الواسعة في مجال الرواية، مثل فيكتور بيليفن، وفلاديمير سوروكين. ويوجد أيضاً مجموعة صاعدة من المبدعين الروس الشباب يصعدون سلم الشهرة الأدبية بثقة ويكسبون كل يوم قراء جدداً مثل زاخار بريليبين، وإلكس إيفانوف، ورومان سنستين وديميتري نوفيكوف، وجميعهم يتناولون بجرأة المشاكل الاجتماعية في المناطق الريفية البعيدة عن المدن الكبيرة وتغلب على أساليبهم الواقعية النفسية.

ويتصدر هؤلاء الروائيين الآن بريبلين الذي أتى من منطقة بعيدة في نيزنى نوفوجوروك، واقتحم الوسط الأدبي في موسكو بروايته (سانكا)، التي تدور أحداثها حول أحد الشباب المتمردين ضد (السادة الجدد) من الرأسماليين ويرجع النقاد قوة التفاصيل في روايته إلى علاقته الحميمة بوقائع الحياة اليومية من خلال عمله الصحفي في إحدى صحف موسكو.

ولا بد أن نشير في هذه العجالة إلى روايات أخرى حققت شهرة كبيرة مثل روايتي الكس إيفانوف (ذهب الثورة)، و(قلب بارما)، وهو يهتم أساساً بالدراسات الأثنوغرافية الخاصة بموطنه في جبال الأورال التي يسميها (العمود الفقري) لروسيا.

وأيضاً رومان سنشين الذي كتب رواية رائعة تحت عنوان (أسرة بليتشييف)، وتتناول حياة أسرة روسية عادية أصابها التحولات الاقتصادية الحديثة إصابات بليغة أدت إلى تفككها وانهارها.

كما تجد كتب السيرة الذاتية رواجاً غير مسبوق بين القراء الروس في المرحلة الجديدة، وقد صدرت سلسلة منها تحت عنوان رئيس هو (حيوات وإنجازات)، وظهرت تراجم لحياة مشاهير الراحلين مثل ألكسي تولستوي، وميخائيل بولجاكوف.

ترى كم من هذه الكتب أو الروايات الجديدة ترجمت إلى العربية؟ الإجابة - وأرجو أن أكون مخطئاً: لا شيء. ويبدو أننا توقفنا منذ زمن عند أدباء الروس العظام في القرن التاسع عشر مثل تولستوي وديستوفسكي وتشيكوف وتورجنيف وجوجل وجوركي، وبعض الروائيين في مطلع القرن العشرين مثل ألكسي تولستوي، وبوريس باسترناك.

وعسى أن تكون هذه الإشارة إلى الأدب الروسي الجديد حافزاً لمشاريع الترجمة في بلادنا - وما أكثرها الآن - لكي تبدأ في ترجمة بعض هذه الأعمال التي ستكون إضافة حقيقية للمثقف العربي الذي لا يكاد يعرف شيئاً عن هذا الأدب الجاد الجديد.

الثقافة والتنمية وجهين لعملة واحدة

د. عمر عبد العزيز

كتبت مراراً وتكراراً عن محنة الاقتصاد التابع، وغير الرائي لأهمية التنمية بوصفها ثقافة عمل وإدارة، بل نمط حياة، وبهذه المناسبة لا بأس من استدعاء أثر السياسة النقدية الدولية المرفوعة بحراب اليمين المتوحش على البدان النامية ومنها اليمن، ومثل هذا الأثر ليس من صنع السياسات المالية فحسب، بل إن لها مُنظرين ومدافعين أشاوس، يعتقدون أن هذا الدرب سالك لتحقيق التنمية. لكن الوقائع تشير إلى عكس ذلك، وسنتبين الأمر من خلال سطور الهامش رقم ١

هل نستطيع القول الآن إن التنمية الحقيقية رديفة الثقافة الحقيقية، وأن التنمية الواهمة رديفة الفقر الأسود والغنى الفاجر، وهو الأمر الذي رأينا آثاره الوخيمة على أكبر دولة عربية شهدت في الأمس القريب زلزالاً سياسياً بسبب التنمية الطفيلية المقرونة بثقافة مؤسسية أكثر تطفلاً وامتاراً بالبكتيريا الضارة.

الثقافة والوحدة

الأصل في ثقافة الوحدة أنها وجه لعملة تكتمل بالتنوع؛ فالوحدة والتنوع وجهان لعملة واحدة، وبدونهما تصبح الوحدة طائراً لا يقوى على الطيران لأنه جناح واحد. هنا نريد التوقف أمام معنى الوحدة والتنوع بوصفهما وجهي ارتكاز حقيقي لمعادلة

الفنون التطبيقية ذات الأهمية البالغة في حياة الناس، وعالم البحار لا يستطيع الاستغناء عن البحار المُجرب الذي تمرغ في مياه المحيطات.

مما سبق نصل إلى قناعة راسخة بأن التنمية والثقافة صنوان، وهنا لا بد من القول بأن المقصود بالتنمية يتصل أساساً بالقيم المادية والروحية المتجددة، فالتنمية ليست مفهوماً يتصل بالتعاطي السلبي مع نتائج العولمة التقنية والمادية، وحتى الروحية، بل تعني المشاركة في صناعة هذه القيم. وهكذا يصبح من نافل القول أن التنمية الحقيقية هي تلك المُستدامة المتصلة بتدوير القيم المادية والروحية من خلال تفاعلية بناءة بين الإنسان المبدع وتلك القيم.

في المنطقة العربية، وفي اليمن ضمناً، سادت عقلية تُنظر لمفهوم التنمية خارج الإنتاج، واتصلت هذه المفاهيم النظرية بممارسات خاطئة تمثلت في تجارة العمل والخدمات والرهون العقارية والمالية، والاستثمار في بورصات النقد، حتى إن البنك المركزي اليمني وقع في هذا الفخ، وكانت النتائج ما نراه ماثلاً في الجهازين المالي والإداري، بوصفهما رافعتين حقيقتين لمفهوم الاستثمار الصحيح.

لتحديد العلاقة بين الثقافة والتنمية، لا بأس من استدعاء التعريف النمطي الأكثر شيوعاً للثقافة، ذلك التعريف الذي يجعل الثقافة بمثابة إعادة إنتاج شامل للقيم المادية والروحية وبمشاركة قطاعات المجتمع وفعالياته المختلفة.

من هنا سنرى أن هذا التعريف تباعد إجرائياً عن التعريف النمطي السائد والمقرون بالانجلنسيا، أو من ينتمون للثقافة العالمية من مفكرين وأدباء وكتاب وأساتذة جامعة، وغيرهم من الفئات ذات الحظ الوافر في التعاطي مع الثقافة بوصفها تجريباً حياً، وأبستمولوجياً أحياناً أخرى.

ما قلناه في البداية حول الثقافة بوصفها إعادة إنتاج شامل للقيم المادية والروحية، يعني تماماً أن هذه الثقافة تتصل بكل شرائح المجتمع بما في ذلك صانعو القيم المادية ممن ينتمون إلى الثقافة الشفاهية البسيطة، وثقافة العمل الفاعلة في أساس التنمية، ولم ينالوا قسطاً من التعليم، لكنهم وبالرغم من ذلك يعرفون ما لا يعرفه فئة الثقافة العالمية، ويجيدون ما لا يجيده العلماء، فأستاذ العلوم الزراعية ليس في مثابة المزارع الذي ورث معرفة الأرض وأسرارها أباً عن جد، والفنان التشكيلي المُتطلع للفكرة الجديدة ليس في مثابة الفنان العامي الذي يجيد أنواعاً من

- الثقافة والمؤسسة:

الثقافة الحميدة مشروطة باحترام المسافة الفاصلة بين السلطة والمؤسسة، وبهذا المعنى تتحقق هذه الرؤية من خلال ثقافة سياسية حميدة أيضاً، وأقصد بالثقافة السياسية الحميدة تلك التي تجعل المؤسسة حاضناً أساسياً للنظام والقانون، وضابطاً للشفافية، ومصدراً للأداء المتوازن.

السلطة المعتمدة على ثقافة سياسية متخلفة تصدر المؤسسة لصالحها، ومن ثم تجعلها مطية لمصادرة الشارع وهمومه وأحلامه وآماله. السلطة التي تذيب المسافة بينها وبين المؤسسة، تحمل على ظهرها أثقالاً لا تقوى عليها، فتجد نفسها في مغالبة يائسة للدولة ونواميسها، ثم ينتهي بها المطاف إلى التلاشي عبر انتفاضة الجماهير التي تنخلع من ربقتها كما حدث في مصر وتونس.

السلطة التي لا تعتمد نظام الفصل الاجرائي واضح المعالم بين التشريعي والتنفيذي تجد نفسها أمام غول الحقيقة المرة، فالتشريعي المؤتمن على مصائر البلاد والعباد يصبح أصلاً من أصول الفساد، والتنفيذي المؤتمن على الوظيفة العامة يتخلى عن أخلاقيات المهنة، والمحنة الوجودية تلحق ملايين العاملين البسطاء بثقافة الرشوة والكذب حد فقدان الكرامة الآدمية.

ليس من حل لهذا الإشكال سوى ثقافة الدولة العصرية التي تركز على الديمقراطية غير المفصلة على المقاس، وبالتالي ليس من مخرج سوى إعادة النظر في جملة الشواهد والمشاهد التراجيدية الشاخصة، والقبض على جمرة الاستحقاقات العاجلة تشريحاً وإصلاحاً واستئصالاً لأسباب الفساد،

بوصفه سنة من سنن الحياة، وبهذه المناسبة سنرى أن الآداب السياسية اليمينية المعاصرة تصف الحركات السياسية باعتبارها حركات وطنية، وكأنما من تخالفها الرأي ليست وطنية، وفي هذا النوع من التصنيف درجة عالية من المخاتلة المقرونة بإلغاء الآخر.

تلك ثقافة سياسية عقيمة، وغير مُعترفة بالحقيقة، فالأصل أن كل التنوع السياسي الخلافى في الرؤى والمقاربات والايديولوجيا إنما ينتمي لذات الوطن، ويحق لنا أن نسميها وطنية بجملتها، حتى لا يحتكر البعض مفهوم الوطنية، ويرى في المخالف خارجاً عن الوطنية. لقد حدث هذا النوع من التصنيف والتوصيف الجائر على مدى عقود التطاحن بين النماذج الفكرية والسياسية المتباينة، فكان من حق المنتصر احتكار الوطنية، مقابل وسم الآخر السياسي بوصفه عميلاً خائناً ورجعياً، وما إلى ذلك من أوصاف بئسة تعيد إنتاج ذات الثقافة السياسية.

حدث هذا التقليد الثقافي غير الحميد في شطري الوطن قبل الوحدة، وما زالت هذه الثقافة تستجر ماضيها الرديء إلى يومنا هذا. ومن المحزن حقاً أن فرقاء السلطة والمعارضة ما زالوا يعيدون إنتاج هذه الثقافة الكسيحة بكيفيات مختلفة. لن يتمكّن اليمن المعاصر من تذويب سيئات الماضي بمجرد تحدي معالم الاصطلاحات والمفاهيم والأبعاد، بل إن هذا الأمر مقرون بإرادة سياسية ناجزة، تنصّر السلطة الوطنية تحمل استحقاقاتها، وتكرس تسامحها. السلطة الوطنية الرائية لهذه الحقيقة تقدم المثال والنموذج في ذاتها، والسلطة التي تبارز الماضي بأدوات الماضي تصل إلى نقطة الاحتقان ونفي الذات من خلال نفي الآخر.

تترجم معنى التاريخ والجغرافيا، وتجدها أفاقاً رحبة في مختلف جوانب الحياة، ويمثل النموذج اليميني تعبيراً عن هذه الحقيقة الموضوعية على مستويات متعددة نلخصها في التالي:

- التاريخ:

اليمن التاريخي كان وعاءً استثنائياً لتعايش الأنساق وتكاملها، والشاهد أن علوم الكلام والرأي المتصلة جوهراً بالحياة المادية والروحية اتسمت بالتنوع والتكامل على مدى قرون الازدهار الحضاري التي شهدتها اليمن تاريخياً، ولهذا السبب كانت فرق الكلام والرأي تجد في الحكمة اليمانية حاضناً حقيقياً لها، فيما كانت ذات الفرق تطارد قتلاً وسحلاً في المراكز «العربسلامية» ذات الصلة بثقافة الإلغاء وعدم الاعتراف بالآخر.

- التنمية المستدامة:

في مراحل التاريخ النمائي المتوازن والسعادة الحياتية كانت اللامركزية أساساً للتطور، ولعل خير مثال على ذلك الدولة الصليحية على عهد الملكة الراحدة أروى بنت أحمد، وبالمقابل سنرى في تاريخ اليمن المعاصر كيف أن المركزية المتجهمّة، وتكريس الحل والعقد بيد الدولة التاريخية البسيطة يُفضي إلى عرقلة الازدهار والنمو المتوازن، وصولاً إلى خرائب العقل والثقافة المُتشظية في أساس الاستيهامات والرغبة في النفي المتبادل.

- الثقافة الوطنية:

الاعتراف بأن الثقافة الوطنية مُجيرة على الثقافة السياسية أمر حميد، وتبعاً لذلك ليس من ثقافة وطنية بالمعنى الإطلاقي للكلمة، إلا إذا كانت تتمرأى في أساس التنوع الخلافى

بالتوافق مع محاربة الظاهرة. هنا يصبح الإصلاح السياسي والاقتصادي وجهي عملة واحدة، وكلاهما كفيلاً بتحقيق ثقافة مجتمعية تغادر الكراهية والمحسوبية والنفاق والتطاؤل على المال العام.

ثقافة الدولة الاتحادية اللامركزية تعني تماماً استيعاب منطق التاريخ والجغرافيا اليمنيين، وليست استيراداً لنماذج جاهزة كما يتوهم البعض من فاقد المعرفة العامة بالأدب السياسي العصري، وفي الهامش رقم ٢ تشريح لمفهوم الدولة الاتحادية ٢×٢.

– الثقافة الرقمية:

يشهد العالم تطوراً متسارعاً باتجاه بيئة كونية ثقافية تجعل الوعي العام متساوياً في أربعة أرجاء المعمورة، فالقروي النابع من عمق التاريخ وثقافة المكان الخاص لم يعد غائباً عن المشهد، والتطورات العالمية ماثلة أمام الخلق أجمعين، والمعرفة لم تعد حكرًا على المدرسة والجامعة والكتاب، والتطلع للمستقبل أصبح ديدن جيل بكامله.

أمام هذه الحقائق لا بد من الاعتراف بأن الثقافة الرقمية الناجمة عن الوسائط المتعددة أصبحت تشكل رافعة كبرى من روافع المعرفة والتأثير الكبيرين، كما لا بد من الإقرار بأن الشفافية وحرية التعبير لم تعد مئة تقدمها الدولة، بل اتساقاً مع الحقائق الموضوعية، ومن يُغالب هذه الحقيقة ينزل وينحسر في زاويته الضيقة.

التجربة المصرية الشاخصة خير دليل على ما نذهب إليه، فالحرب التي شنتها السلطة المغالبة لإرادة الشارع المصري فشلت فشلاً ذريعاً، وبدلاً من أن تحاصر الجماهير

حاصرت نفسها وأسقطت عن نفسها أوراق التوت بوصفها سلطة مُتكلّسة استنفدت أسباب وجودها، وهذا ما كان فقد نجح فيه «الفيسبوكيون»، وتألفت فيه قنوات المنع الفضائي، واخترقت «جوجل وتويتر» حصار التلفونات، وقام العالم برمته ضد سلطة المنع المُتجهم لسدنة الماضي الشمولي المغلف بأردية التعددية المزيفة.

هامش رقم ١:

الاقتصاد النقدي للبؤس

كانت العالمية الثانية الفيصل في الرؤية الجديدة للتجارة الدولية، فقد تداعى الحلفاء الغربيون إلى قرية (برتن وودس) بالولايات المتحدة لوضع ملامح العالم الجديد من خلال اتفاقية النقد الدولي المغايرة لمألوف العلاقات النقدية التي كانت قبل الحرب، فالاتفاقية الجديدة استبدلت الأدوار الحاسمة لبنوك الإصدار للعملات بدور الدولة المهيمن فعلياً على تلك البنوك المركزية، وبالتالي جاءت فكرة سلة العملات الصعبة كتعبير عن التحالف المتين بين دول المعسكر الغربي، وكان لا بد لهذا التحالف أن ينسجم مع المكانة المركزية للولايات المتحدة بوصفها أكبر الدول وأقوى الاقتصاديات العالمية مع توفر ما يقارب ٨٠ في المئة من رصيد الذهب العالمي، وكان لا بد أيضاً أن يتربع الدولار في صدر العملات الصعبة الخاصة بالحلفاء الغربيين.

انبثق عن اتفاقية برتن وودس إنشاء البنك الدولي للتنمية والاستثمار، وكذا صندوق النقد الدولي، وقد لعب البنك الدولي دوراً كبيراً في إطار مشروع مارشال الشهير لإعادة بناء أوروبا المدمرة، وبالمقابل كان البنك الولي

معنياً بالحفاظ على مرئيات برتن وودس وتطبيقها الفعلي على الأرض. وخلال الفترة ما بين ١٩٤٤ وحتى ١٩٧١ كانت برتن وودس مُسيجة بالاحتياط الذهبي الكبير للولايات المتحدة، غير أن حرب فيتنام أفضت إلى أن تقوم الولايات المتحدة بإلغاء مرئيات برتن وودس من طرف واحد فيما سمي حينها بصاعقة نيكسون الذي أمر المالية والخزانة المركزية الأمريكية بالتخلي عن المعيار الذهبي للدولار وذلك عطفاً على تزايد شراء أذون الخزانة بالدولار.

اتفاقية «برتن وودس» النقدية للتجارة العالمية لما بعد الحرب العالمية الثانية سادت في بلدان أوروبا والولايات المتحدة وكندا وأستراليا وكل الدول التي كانت تعوم في ذات الأفلاك المالية والتجارية، ولعبت تلك الاتفاقية دوراً كبيراً في تنشيط التبادل التجاري الدولي عطفاً على فلسفة العملة الجديدة التي لم تكن معياريتها قائمة على ما تحتفظ به بنوك الإصدار من سبائك ذهبية فحسب، بل على ضمان ومكانة اقتصاد الدولة المصدرة للعملة أيضاً.

تمازج معياري الذهب الاسمي والفعلي للعملة، سمح بدفق مالي واستثماري هائل، فالإصدارات الجديدة من العملات الوطنية لدول الاتفاقية لم تكن تنتظر إشارة خضراء من مستودعات السبائك الذهبية كما كان الحال قبل الحرب، بل كان يكفي ضمانات الدولة المعنوية، وبالتالي فإن الثقة المتبادلة بين سلة العملات الصعبة أسهمت في تدوير عجلة التجارة الدولية بصورة متزايدة، وأصبحت بورصة العملات هي ترمومتر

دعاة الاشتراكية أنفسهم، وهكذا تم تقييم شهادة زور تاريخية لصالح الوحشية الرأسمالية المغلفة بأوراق السلوفان المبهرة. لقد كانت السياسات الاقتصادية العقيمة لدول المنظومة الاشتراكية سبباً جوهرياً في انهيار الاتحاد السوفيتي والمعسكر الاشتراكي مما فتح الباب لتجدد فكرة اقتصاد السوق المفتوح، والتنافس، وكسر الاحتكار، والاعتداد بدور الدولة كضامن للمعيارية النقدية والمالية، وغيره من منكآت استند عليها دوماً نظام اقتصاد السوق الحر. هذه المرة كان لا بد أن تشمل الفكرة كل العالم وهذا ما جرى ويجري بانتظام صاعد.

الصين هي الاستثناء الوحيد من القاعدة التي بلورت المحورين العالميين في التجارة الدولية، فقد سارت الصين على درب النظام الاشتراكي في المستوى السياسي، لكنها اختارت طريق الاقتصاد الرأسمالي بعد أن مهدت له طويلاً، ابتداءً من اتفاقياتها الخاصة مع كبريات الشركات العالمية العابرة للقارات في سبعينيات القرن المنصرم، ثم حرصها اللاحق على إدخال بيئات عمل وإنتاج أكثر حيوية، وتبنيها لمشروع المناطق الحرة في المدن الساحلية وخاصة «شنغهاي»، وأخيراً وليس آخراً اتساقها الكبير مع أنظمة المال والتجارة الدولية من خلال تعويم العملة والأسعار.

تستحق التجربة الصينية وقفة متأنية لأنها جمعت بين أفضليات الرأسمالية والاشتراكية، ونسجت اقتصاداً هجيناً يسمح بتعايش الأنساق الثقافية والاقتصادية على قاعدة تغليب المصلحة العليا والتخلي عن الجمود

في المنطقة العربية، وفي اليمن ضمناً، سادت عقلية تُنظَر لمفهوم التنمية خارج الانتاج، واتصلت هذه المفاهيم النظرية بممارسات خاطئة تمثلت في تجارة العمل والخدمات والرهون العقارية والمالية، والاستثمار في بورصات النقد، حتى إن البنك المركزي اليمني وقع في هذا الفخ، وكانت النتائج ما نراه ماثلاً في الجهازين المالي والإداري بوصفهما رافعتين حقيقتين لمفهوم الاستثمار الصحيح.

متواشجة، ورؤية مُغايرة لنظام إصدار العملة، وفلسفة اقتصادية داخلية اتسمت بدرجه كبيرة من الجمود والمركزية، الأمر الذي جعل الآليات الرأسمالية للاقتصاد الحر أكثر حيوية وقدرة على حسم الأمور لصالحها.

لم تعترف الأدبيات الاقتصادية الاشتراكية بقوانين العرض والطلب، واعتبرت الدولة هي المعنية بالإشراف التام والتفصيلي على النشاط الاقتصادي، ولأن آلة الدولة بطبيعتها أقل حيوية وتجديداً من مبادرات القطاع الخاص وتوقه المتوثب للنمو، فقد وجدت الدولة السوفيتية نفسها مُكبلة بسلسلة من الأنظمة الورقية البيروقراطية المشفوعة بالدوغما الايديولوجية والاتهامات المتبادلة، وهكذا كان الحال في دول المعسكر الاشتراكي، وبهذه الحقيقة المادية الفجة تم إسقاط الحلم الاشتراكي الفاضل، من قبل

التبادل المعياري، باعتبار أن العملة العالمية إنما هي وسيلة ائتمان ومخزن قيمة متحرك بحسب حركة البورصة العالمية.

لقد دشنت اتفاقية «بريتن وودس» عهداً عالمياً جديداً للتجارة والتبادلات النقدية والاستثمارية، كما أسهمت في الحراك الاستثماري الهائل لمشروع إعادة البناء والتطوير في أوروبا وخاصة مشروع مارشال الشهير الذي استهدف إعادة بناء ما دمرته الحرب في أوروبا.

وبالتوازي مع الاتفاقية تم إنشاء صندوق النقد الدولي والبنك الدولي للتنمية بوصفهما المؤسستين الدوليتين الضامنتين لتطبيق الرؤية التجارية والمالية العالمية الجديدة، ثم جاءت اتفاقية التجارة والتعرفة الجمركية (الجات) كيما تضي على منظومة المؤسسات المالية والاستثمارية الدولية بعداً تجارياً وجمركياً ساهد تحرير التجارات البيئية، وتنمية فرص التبادل القائم على المزايا النسبية، وإيجاد منظومات من المحفزات الأساسية لتسيير التجارة الدولية.

التدابير المحكومة بمنظومة الاتفاقيتين النقدية والتجارية (بريتن وودس/الجات)، وكذا مؤسستي صندوق النقد الدولي والبنك الدولي للتنمية، توازتا مع رؤية مُغايرة تبناها الاتحاد السوفيتي السابق ودول المنظومة الاشتراكية الذين شكلوا بمجملهم تحدياً أساسياً لتعميم نظرات ومنطلقات الاقتصاد الرأسمالي، واستمر هذا الحال طوال سنوات الحرب الباردة حيث تآقت دول التحالف الشرقي إلى سوق داخلية بينية



الاستاليني، والأخذ بديناميكية الاقتصاد الحر، وعدم اختلاق جدل عقيم بين الأيديولوجيا والمصلحة الاقتصادية، واستناداً إلى كل ما سبق تحوّلت الصين إلى لاعب كبير في التجارة الدولية، وأصبحت تنافس العالم في أسواق المواد الشعبية، وسجلت مؤشرات إيجابية في ميزاتيات التبادل التجاري مع الغير بما في ذلك الولايات المتحدة الأمريكية.

الوضع الحالي للصين يذكرنا بفتوة الاقتصاد الأمريكي بعد الحرب العالمية الثانية، فإذا كانت الولايات المتحدة توفّرت حينها على نسبة عالية من ذهب العالم، واقتصاد إنتاجي حيوي، فإن الصين تتوفّر حالياً على أعلى النسب في رصيد العملات الأجنبية، وتتمتع بنمو اقتصادي غير مسبوق، لكن الأهم من هذا وذلك أن الصين تتمتع بأفضليات نسبية للاستثمار في الدول النامية بالنظر لعقودها المشجعة، واستعداد شركاتها للعمل في أقسى الظروف وبمداخلات تقنية ومالية متواضعة، الأمر الذي يفسر الانتشار الصيني في بلدان أفريقيا وآسيا الفقيرة.

بنهاية الحرب الباردة بدأت معالم العالم الجديد تتبلور، وكانت المنطلقات من ذات الاتفاقيات والمؤسسات الدولية التي أشرنا إليها في سلسلة المقالات السابقة، وتحركت الولايات المتحدة قدماً باتجاه تفعيل الاتفاقيات النقدية والتجارية الدولية، وأسهمت بقدر وافر في تعميم روستات الإصلاح المالي والإداري في بلدان المعسكر الاشتراكي السابق والبلدان النامية على وجه العموم، وأصبح تطبيق اتفاقية التجارة والتعرفة الجمركية «الجات» أصلاً في التبادلات التجارية الدولية.

تنص الاتفاقية على تحرير الاقتصاديات التجارية، ورفع الحواجز الجمركية، والأخذ بفكرة الأسواق والبحار والأجواء المفتوحة، واعتبار أن التنافس العالمي الحر هو الأساس في العلاقات التجارية الدولية. ومن المؤكد أن لهذه الاتفاقية، بالإضافة إلى منظومة المؤسسات الدولية الراعية للاقتصاد العالمي آثاراً ايجابية وأخرى سلبية نذكر البعض منها:

• تحرير التجارة الدولية لا بد أن يكون لصالح البلدان الصناعية التي تتوفر على أفضليات إنتاجية وحيوية اقتصادية تساعدها على اختراق أسواق البلدان ضعيفة النمو، كما تنطوي على معايير غير منصفة للصغار، فالمبارزة الحرة بين الصغار والكبار لا بد أن تكون لصالح الاقتصاديات الكبيرة بالمعاني التقنية والكمية.

• دول المشروع الرأسمالي مهياة تاريخياً لخوض هذا المعترك من خلال الشفافية السياسية والبنية المؤسسية واضحة المعالم ومرجعية الدولة، ووضوح القوانين، مما يعظّم من ميزاتيات النسبية في سوق التبادل، فيما الدول النامية والفقيرة غير مهياة لتلك المنافسة لأنها تقع على النقيض تماماً من حيث الضعف المؤسسي، وغياب الشفافية، وانتشار الفساد، وضبابية المرجعيات القانونية والنظامية، والمركزيات الشديدة في الحياة الإدارية والاقتصادية والسياسية. ولهذا السبب بالذات تنقلب نصائح صندوق النقد الدولي وبالأعلى على تلك الدول، لأن البيئة السياسية والاقتصادية ليست مؤهلة لاستيعاب آفاق الرؤية والممارسة المرتبطتين بالإصلاح على طريق الاقتصاد الحر، وهذا ما يفسر لنا الانكسارات المتوالية لاقتصاديات تلك الدول، والاحتقانات المجتمعية في كثرة كاثرة من البلدان العربية.

• إن الأخذ بتدابير الاقتصاد الحر يتطلب بيئة قانونية وإدارية مُغايرة للساند في أغلب البلدان العربية والنامية تمهيدا للوصول إلى نوع من التمثّل العملي لمؤشرات السياسات النقدية والاستثمارية الجديدة ، وبالمقابل فإن تطبيق نظرات ومنطلقات اتفاقية (الجات) يتطلب المزيد والمزيد من الإصلاحات الهيكلية في اقتصاديات تلك البلدان.

من حسن حظ الاقتصاد اليمني أنه لم يدخل لونة تجارة المال الواسعة، لأسباب هيكلية، وهذا يعني ببساطة شديدة أن المخاطر التي تقع على الاقتصاد اليمني محدودة شيئاً ما مقارنة مع الآخرين، لكنها ليست منعدمة بالمطلق، وسأحصر هنا سلسلة المخاطر التي يمكن أن يواجهها الاقتصاد اليمني:

• الذين تهافتوا وراء أنظمة التوفير والإيداع الخارجي سيخسرون بعضاً هاماً من أصولهم النقدية، وهؤلاء ليسوا كثيرين كما أزعّم.

• مشاريع البنية السكنية بالمحافظات قد تتعرقل إذا لم يتم إعادة تقييمها بالكامل.

• على البنك المركزي اليمني أن يتراجع وبخطوات عاجلة ومدروسة عن الإيداع لدى الغير، فالمحتمل أن تتآكل القيمة الفعلية للايداعات الخارجية.

• على البنك المركزي أن يقدم مرثيات للدولة تتعلق بجدوى الاستمرار في سياسة التعويم النقدي الذي يكلفنا شهرياً بضعة ملايين من الدولارات تضخ إلى الأسواق للحفاظ على سعر الريال.

• من المُجدي إعادة النظر في فلسفة أذون الخزانة وأرباحها، مع احتساب الاحتمالات المختلفة.

- أنصح بالاستفادة من التجربة الوحيدة والفريدة عربياً، وهي تجربة المصرف المركزي اللبناني.
- من المجدي صرف النظر عن عادة الاعتماد النسبي على ما يسمى بالمساعدات الخارجية التي وان ظلت مستمرة إلا أنها لا تقدم الكثير لصالح التنمية الحقيقية، وهذه ليست دعوة لمقاطعة الغير، بل للبحث عن الأفضليات النسبية في الداخل اليمني.
- الأهم من هذا وذلك التأسي بالموديلات الناجحة اقتصادياً وخاصة موديلات الصين والهند وماليزيا.
- العمل عاجلاً على إعادة العمل بنظام الخزانة العامة حفاظاً على مسارات المال العام، وتحقيقاً لمبدأ المسؤولية الشخصية والشفافية المالية.

هامش رقم ٢

تواجه الدول العربية بمجملها إشكالية جوهرية تتعلق بتفوّع المركزية التي حولت أغلب هذه الدول إلى اتوقراطيات غير رشيدة، فالمعروف تاريخياً أن بعض الاتوقراطيات السياسية اتسمت بقدر كبير من الرشد والنجاح، غير أننا نحن العرب بعيدون تماماً عن تلك الحاكميات الأوروبية التاريخية التي مازجت بين المركزية والحكمة التاريخية، ويقدر كبير من التطلع إلى البناء والتعمير، بل تبني أنساق ثقافية وإبداعية أسهمت في تطوير مجتمعات ما قبل الديمقراطية الأوروبية.

تعاني الدول العربية من المركزية المتجهمة، وتتموضع اليمن في أساس ومفاعيل تلك المركزية الرديئة، الأمر الذي أدركته القيادة السياسية وحاولت وما زالت تحاول جاهدة الخروج من أنفاقه المظلمة.

**الاعتراف بأن الثقافة الوطنية
مُجبرة على الثقافة السياسية، أمر
حميد، وتبعاً لذلك ليس من ثقافة
وطنية بالمعنى الإطلاقي للكلمة
إلا إذا كانت تتمرأى في أساس
التنوع الخلافي بوصفه سنة من
سنن الحياة، وبهذه المناسبة
سنرى أن الآداب السياسية
اليمنية المعاصرة تصف الحركات
السياسة باعتبارها حركات
وطنية، وكأنما من تخالفها الرأي
ليست وطنية. وفي هذا النوع
من التصنيف درجة عالية من
المُخاتلة المقرونة بإلغاء الآخر.**

قبل حين تم تسطير قانون السلطة المحلية، غير أنه لم يفعل كحال جملة من القوانين الايجابية، ولكن المغيبة عملياً، وخلال السنوات القليلة الماضية تم الأخذ بفكرة اللامركزية المالية والإدارية، غير أن سدنة النظام التليد وثقافته المركزية الصارمة لم يستوعبوا ضرورة الانتقال، وأهمية التعاطي مع معطيات الحياة بروحية عصرية تسمح بتعظيم الأفضليات، وصيانة المصالح العامة لجموع الناس، والنماء الأفقي، وإيجاد بيئة تنمية مُستدامة. والآن تتم الدعوة إلى حكم محلي واسع الصلاحيات، لكن الزمن يتأكل بقدر المصدّات العاتية التي يضعها أنصار القديم ممن لا يريدون الخروج من نفق التنافس العدمي، والاحتقانات الدائمة، وصولاً إلى إهدار الفرص المتاحة. أعتقد جازماً أن الشروع في حلحلة المركزية المالية والإدارية على قاعدة الشفافية القاضية بأن تكون

الذمة المالية والإدارية نسقاً ضابطاً للوظيفة العامة، وليست حكرًا على حفنة القياديين المُعذبين والمجلودين بالصغائر.. وأعتقد أن هذا التدبير لم يعد ضرورياً فقط، بل ملحاً وعاجلاً.

اللامركزية تقتضي إصلاحاً سياسياً وإدارياً ومالياً وقانونياً شاملاً مداه إعادة المأسسة وتعميم «الدولتية» بوصفها المرجع الأول والأخير للحياة وأنماط تطورها، وذلك هو الطريق الأسلم لمناجزة كل الخارجين عن النظام والقانون، وفي مُقدمتهم حملة نياشين الدولة وشعاراتها ممن يُخاتلون باسم الدولة والنظام. أعتقد جازماً أن الشروع في هذه المسائل من شأنه امتصاص الاحتقانات، ووضع الجميع أمام الاستحقاق الأنبل والأشرف، بل السير على درب دولة مدنية حديثة، لا مركزية، اتحادية، لا تخلط بين المعنى والوسيلة، فالدولة الموحدة هي الدولة القادرة على استيعاب الأنساق المتنوعة، والنظر إلى التنمية الأفقية على قاعدة المواطنة الناجزة والسيادة المؤكدة.

جميعنا نتساوى في حظوظ الوطنية والعطاء والشرف، وكلنا نتمرغ - إذا شئنا - في أحوال الفساد والتردي الأخلاقي، غير أن هذه وتلك لا تمنع من القول بأن الجميع أبناء هذا الوطن، لهم أن يتمتعوا بمعنى الانتماء، وأن ينالوا جزء أفعالهم المخالفة للقانون أينما كانوا وكيفما كانوا. اليمن الجديد هو الوطن المتنوع الخلاق الاتحادي، وبهذه المناسبة لا فرمان يحدد ماهية الصيغة الاتحادية، بل إن المكان والزمان والقابليات هي التي تحدد النموذج الأفضل. لكن مما لا جدال فيه أن الوقت يجري بقوة دفع ذاتية مُتصاعدة، وأنه آن الأوان للخروج من شرنقة الاستيهامات إلى فضاء الرحابة فعلاً وقولاً.. أن الأوان للقبض على جمرة الحقيقة مهما كانت حارقة.

أثر الإعلام في السلام الاجتماعي من التنمية إلى الاستقرار

الزبير مهداد



تعرف مجتمعاتنا منذ عقود من الزمن، حركية اجتماعية واقتصادية معقدة المسار، وذلك بفعل تأثير التحولات الكبرى التي يعرفها المحيط الدولي الذي يكتنف أمتنا وتتفاعل معه. وكثير من هذه التغيرات أملتتها ظروف وعوامل مختلفة، داخلية وخارجية، أكرهت بلداننا على الخضوع لهيمنة هيآت وتجمعات سياسية عالمية وأفكار كاسحة، مؤثرة في توجيه مسلسل التنمية وأهدافه، والسياسات الداخلية في مجال الحريات العامة وحقوق المشاركة وأنظمة التنشئة والإعلام والثقافة والترفيه. هذا الأمر أثر بقوة وعنف على الحركية الاجتماعية والاقتصادية لبلداننا.

أدى إلى تهديد الإعلام للاستقرار الداخلي والسلام الاجتماعي، وإلى إحجام المواطن عن المشاركة في التنمية وتدبير الشأن المحلي، بل انتهك حق المواطن في المعرفة الحقيقية الشاملة بموضوعات تتعلق بحياته أو مستقبله، ناهيك عما يسجل في أداء الإعلام من انتهاكات لحق الناس في حماية خصوصيتهم. وهو ما تؤكد تقارير وبيانات الهيئات النقابية والمهنية التي تنتظم فيها المؤسسات الإعلامية. وتكشف الدراسات والمقالات والتحقيقات التي تنشرها كثير من المنابر الإعلامية عن

فأضحى هذا الإعلام يضخم خطاب الحقوق، ويبخس جهود الدولة ويقلل من قيمة وجدوى عمل المجتمع المدني، ويخلق الإشاعة ويصطنع الإثارة، كل ذلك من أجل استمالة عواطف القراء وضمان الزبناء، وهذا يتعارض مع وظائف الرسالة الإعلامية التي تحتضن النخب من الكتاب والمتقنين والأكاديميين، ويؤطر عملها القانون وأداب المهنة، ومن واجبا استيعاب مخططات التنمية وتهئية شروطها في الجسم الاجتماعي، وإشراك المواطنين فيها وتصحيح تمثلاتهم الخاطئة. فالتهافت الإعلامي والمتاجرة بالرأي العام

إن الأنظمة الاجتماعية ومؤسساتها الفرعية تخلخت بتأثير التطورات المذكورة آنفا، وبرزت العديد من المشكلات، وانعكس ذلك على الإعلام الذي هو بثابة مرآة صافية وصادقة للواقع الاجتماعي الثقافي. الذي يبدو في مضامينه ومعالجاته اضطراب قيمي، يكشف عنه ترسيخه للفهومات الخاطئة للمواطنة والحق والواجب، وفي تسابق المنابر الإعلامية بأنواعها في نقل المعلومات والأخبار التي تفتقد الصدق والدقة، والتعليقات والمقالات التي لا يتوفر فيها الحد الأدنى من النزاهة والموضوعية.

انشغال المواطن باكتساح البث الإعلامي لجميع فئات المواطنين والطبقات الاجتماعية بكل البلدان، وترويجه للفن الهابط، وتأثيره الهادم للقيم التربوية المثالية التي تحرص المنظومة التربوية على إشاعتها وبثها في الجسد الاجتماعي.

وقد أدى انتشار التلفزيون والانترنت وعدم القدرة على التحكم في ما يبثانه، إلى انتقال الظواهر الاجتماعية والعادات والتقاليد والقيم من بلد لآخر، كما ألحق أضرارا بمجتمعات مختلفة بسبب التغيرات التي طرأت عليها والتي لا تلائم قيمها وأناسقها التقليدية.

إن هذا التطور الجديد في عمل وغايات المنابر الإعلامية صادم لثقافتنا وقيمنا، وقوة الصدمة تكشف عنها ردود الفعل التي تثيرها برامج ووسائل الإعلام المتنوعة على مستوى تداول المعلومات ونقلها، وعلى مستوى نوع القيم التي تتضمنها هذه المعلومات وتدعمها؛ خاصة إذا علمنا أن الأمية متفشية في مجتمعنا، وتحول دون قدرة الناس على فك صحيح لرموز الرسائل الإعلامية التي يتلقونها بكثافة كل يوم. وانحراف وسائل الإعلام عن غاياتها النبيلة، مثل تقصيرها في أداء وظائفها، لا يحسن أداء المواطنين، ولا ينمي حرياتهم، ولا يساعد على التحرر ولا يحقق التنمية، بل يؤدي إلى تهديد الأمن والتماسك الاجتماعي.

إن أدبيات المهنة الإعلامية تحدد وظيفة الإعلام في المساهمة في التأثير الإيجابي في

اتجاهات الناس واستجاباتهم السلوكية وتغييرها، حتى تواكب خطط التنمية الاجتماعية العامة، وتعرف بأهدافها وتوضح أهمية تعاون المواطنين، وتروج القيم والمفاهيم الجديدة التي تطرحها، وتركز على الدور الإيجابي للمواطن المتعلم العامل المنتج والمشارك والفعال، وتقدم صورة حقيقية واقعية عن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للبلاد دون تهويل أو تلميع حتى تتيح للمواطنين فرص المقارنة والتفكير والتأمل، والمشاركة الفعالة الواعية والمنتجة.

ويجمع خبراء الإعلام والتنمية البشرية على إمكان الاستفادة من الإعلام في تطوير مظاهر الحياة الاجتماعية، والمساهمة في الارتقاء بأحوال المواطن وتنمية القوى البشرية، وما يرجح قوة هذا الرأي هو قدرة الإعلام على صنع اهتمامات رجل الشارع وقيادتها.

فالإعلام يقود عملية تثقيفية ذات أبعاد اجتماعية وإيديولوجية، فهو يقوم بترسيخ عناصر الانتماء الاجتماعي حين يحدد ما هو مستحب وما هو منبوذ من أنماط السلوك والتصرفات، ويدخل قيما ويؤسس معايير جديدة، كما أنه قادر على التحكم في الرأي العام وصياغته والتأثير فيه. ويشكل محيطا ثقافيا يطبع الناس بطابعه، ويتحكم في سلوكهم واتجاهاتهم نحو المخططات الاقتصادية والسياسية والمشاركة الاجتماعية وغيرها.

وانفتاح الإعلام على المؤسسات الاجتماعية الفرعية، يمكنه من التفاعل مع المجتمع الذي

يكتنفه، والمساهمة في قيادة اهتمامات المواطن وتثقيفه وتوعيته والتعريف بمؤسساته وهياكله وترشيد نشاطاته ونقل خطابه.

التهافت الإعلامي والمتاجرة بالرأي العام أديا إلى تهديد الإعلام للاستقرار الداخلي والسلام الاجتماعي، وإلى إحجام المواطن عن المشاركة في التنمية وتدبير الشأن المحلي، بل انتكح حق المواطن في المعرفة الحقيقية الشاملة بموضوعات تتعلق بحياته أو مستقبله، ناهيك عما يسجل في أداء الإعلام من انتهاكات لحق الناس في حماية خصوصيتهم

نجاح الإعلام في تحقيق التأثير الإيجابي المنشود رهين بالتزامه بالقيم، وبمراعاتها في محتوى رسائله، ويشترط لذلك:

تحديد القيم بشكل دقيق، ومراعاة ارتباط القيم بحاجات الأفراد الآنية واهتماماتهم المباشرة.

تضمين القيم في الرسالة الإعلامية، وضمن تكرارها من برنامج لآخر.

تقديم القيم بشكل ملائم يضمن تجاوبا انفعاليا من طرف المستهدفين.

ويتنمية هذه القيم والحرص عليها في الرسائل الإعلامية، نستطيع أن نطمئن إلى قدرة المواطن على الاستمتاع بالإعلام واستغلاله أحسن استغلال، مع تمثله للأنماط الثقافية الوطنية وسلوكه تبعاً لها. كما يجب ترقية هذه الأنماط الثقافية حتى تدعو للتسامح والتعاون والتماسك الوطني، وتذكي الغيرة الوطنية، وتحارب الأنانية وسائر أنواع السلوك الضار، وتحت على تقدير العلم، وترقية الذوق، وتنمية الذكاء الاجتماعي، ومحاربة التفكير الخرافي، كما يجب أن يقوم دور الإعلام على إبراز المواهب والראسمال البشري في كل الميادين، والتعريف بها، لأجل إتاحة الفرصة لاستثمار طاقاتها، والتصدي للعوائق المادية والمعنوية التي تحول دون إسهامها في التنمية والبناء.

فلمواطن حق في الإعلام، يشمل الأبعاد الأربعة:

البعد الحقوقي في ضمان حرية الاطلاع والتعبير.

البعد المهني، في بحث الإعلاميين عن الخبر والتحقق من صحته، وتقصي المعلومات من مصادرها، في استقلالية تامة وروح مهنية خالصة.

البعد الخلقي في تكريس قيم الحق والخير والجمال، ومحبة الحقيقة وتوخي النزاهة والموضوعية.

البعد الوطني في ترسيخ دعائم الوحدة الوطنية وتوفير مقومات السلام الوطني والاستقرار الداخلي.

وأن يتركز العمل الإعلامي على قاعدة البعد الإنساني، فيهتم بقضايا الناس ونوعية حياتهم وتأثير السياسات العامة على أوضاعهم ومعيشتهم وحقوقهم، وليس للإثارة والتشويق فقط.

إن أدبيات المهنة الإعلامية تحدد وظيفة الإعلام في المساهمة في التأثير الإيجابي في اتجاهات الناس واستجاباتهم السلوكية وتغييرها، حتى تواكب خطط التنمية الاجتماعية العامة، وتعرف بأهدافها وتوضح أهمية تعاون المواطنين، وتروج القيم والمفاهيم الجديدة التي تطرحها، وترتكز على الدور الإيجابي للمواطن المتعلم العامل المنتج والمشارك والفعال

إن أجهزة الإعلام لها دور بارز في صياغة المعتقد الاجتماعي وإشاعة القيم الجديدة، فلا ينبغي الحديث عنها كمجرد مقاولات تجارية همها الأساسي تكديس الأرباح وضمان أوسع انتشار تجاري، بغض النظر عن الوسائل المعتمدة والأساليب المتبعة لأجل تحقيق ذلك؛ أو اعتبار الإعلام مجرد قناة لتمرير وإعادة الخطاب السائد بعيوبه ومساوئه، أو أداة لتنشيط الآلة الاقتصادية وترويج المنتج التجاري الغذائي أو الفني أو غيره، فبذريعة مراعاة رغبات المستمعين وتلبية طلباتهم يقدم الإعلام فنونا هابطة رديئة، وبهذا العرض يرغم الإعلام المواطن على استيعاب وتمثل ثقافة استهلاكية مدمرة تحت على الخمول وتدعو إلى طلب الملذات وتحصيلها بأي وسيلة وأي ثمن، بغض النظر عما يشكله هذا السلوك من خطر على الموارد البيئية والقيم الدينية والحضارية، وترويج قيم هدامة بدل القيم البانية.

ينبغي للإعلام أن يكون له دور في إنتاج الثقافة الجديدة والقيم الإيجابية، وامتصاص

أزمات المجتمع والتعبير عنها في شكل قضايا فكرية والبحث عن حلول لها باستحضار الإشكالات الاجتماعية الكبرى التي توطر المجتمع كله، وهذا يقتضي بالتالي تقدير دور المؤسسات الاجتماعية الأخرى وسماع صوتها والالتفات لرأيها ونشاطها ووظائفها الجديدة

إن إشراك المواطن في خطط التنمية، يستلزم الاهتمام بالتكوين الأساسي والمتوسط لعموم المواطنين، بنشر الثقافة السياسية والعلمية الصحية والبيئية الأساسية.

توحيد تصورات المواطنين وجهودهم وضمها بتعميق ولائهم للنظام السياسي القائم.

جعل عملية صنع القرار سهلة ميسورة بتوضيح القضايا وتفسيرها.

تحفيز عملية المشاركة وإنكاء بواعثها في المواطنين.

ووسائل الإعلام تساهم في برامج محو الأمية، وفي شرح وتفسير الخطط الاقتصادية الوطنية والسياسات الاجتماعية والمالية والثقافية.

وقد تكون جامعات مفتوحة بما تقدمه من برامج تعليمية عليا تخدم هذا الغرض وتنمي وعي الناس وتكون لديهم اتجاهات إيجابية نحو التعليم والأنشطة الاقتصادية المستمرة والمخططات الاجتماعية الفعالة وتضمن لهم حدا أدنى من التشارك في إدارة مجتمعهم المحلي وأنشطته ومؤسساته. وواضح أن المشاركة الفعالة لا تكون إلا عن طريق التكامل بين المطالبة بالحقوق والالتزام بأداء الواجبات. والمشاركة أكثر من أن تكون إسهاما شكليا في اتخاذ القرارات فهي موقف يتميز بالتعاون والتعاطف والحوار أخذا وعطاء.

لا ينبغي أن تكتفي مهمة الإعلام بعرض المشكلة فحسب، بل أن تعمل على شرح الحقوق وسبل ممارستها، وعرض اقتراحات المعالجة، وإمكانات الحل، وذلك يتطلب التسلح بالتكوين القانوني المتين للعاملين في الإعلام، حتى يتمكنوا من تعرف الحقوق والتقصي عنها ونشرها، فالثقافة الحقوقية ضرورية إعلامية مهنية، وهي المحرك الأساسي لممارسة العمل الصحفي بمهنية عالية، والنقاشات التي لا تستند إلى مرجعيات حقوقية تكون عقيمة وعديمة الجدوى، والملاحظ أن غالبية العاملين في الصحافة يدخلون المجال دون تكوين قانوني ملائم، مما يعرضهم للوقوع في الخطأ والخضوع للمتابعة القانونية، فمن الخطأ أن يتولى الحديث في القانون جاهل به.

يجب النظر إلى الأمية بأنواعها (الأبجدية والقانونية والتكنولوجية والسياسية وغيرها) باعتبارها داءً اقتصادياً لا يقل خطراً عن مظاهر الفساد والخلل الاقتصادي الأخرى، وعائقاً يحول دون التواصل ودون القدرة على استقبال الخطاب الإعلامي وفهمه والتجاوب معه، فالأمية خطر ينتقص من قيمة ومردود الإعلام، فيتعين التصدي له بحدة. هذه الآفة تحول دون تحرير القوات العاملة وعوامل الإنتاج. فالقضاء على الأمية استثمار مالي هام، لأنها تزيد من الممكنات الاقتصادية. فليساهم الإعلام في محاربتها.

وهذا يتأتى بنشر الثقافة المكتوبة وترويجها، وتشجيع الإقبال عليها، حتى تصبح سلوكاً عادياً، ونمط حياة، ويغدو الإعلام بالتالي آلية من آليات نقل المعرفة والخبرات والتنمية، بالتشجيع على القراءة بلغة سليمة واعتماد أساليب أدبية ناضجة، والتشويق

الأدبي، كمبدأ أساسي في العمل الصحفي دون تسطيح الأمور أو زخرفة الحدث أو الإضرار بالمضمون. إن إرادة الأشخاص وقدراتهم على اكتساب التعلم من تجاربهم وبيئاتهم ومن الوسائط الإعلامية والثقافية المختلفة المتاحة لهم، هما أمران في غاية الأهمية في دينامية التنمية. وخبراء التنمية قد تخلوا عن اعتماد الأرقام الإحصائية الجافة المجردة وتحليلها لقياس تقدم البلاد أو تخلفها على أساس الدخل الفردي أو عدد الأطباء أو حجم الصناعة الثقيلة إلى الخفيفة. واستبدلوها بمؤشرات ترصد مدى وحجم ونوع المشاركة الجماعية والفرديّة في المجهود الإنمائي، والاستفادة منه.

لا ينبغي أن تكتفي مهمة الإعلام بعرض المشكلة فحسب، بل أن تعمل على شرح الحقوق وسبل ممارستها، وإمكانات الحل، وذلك يتطلب التسلح بالتكوين القانوني المتين للعاملين في الإعلام، حتى يتمكنوا من تعرف الحقوق والتقصي عنها ونشرها، فالثقافة الحقوقية ضرورة إعلامية مهنية

إن الإعلام يجب أن يشيع المعارف والتقنيات والقيم التي تمكن المواطنين من المشاركة بطريقة ذكية وفعالة ومسؤولة في المجهودات التنموية التي تهدف إلى مضاعفة إنتاجهم وتنمية ثروتهم وتحسين ظروف معيشتهم. فالدول المتخلفة قد تتطور إذا استطاع مواطنوها أن يستعملوا بطريقة أفضل مواردهم الطبيعية الخالصة، وكذلك مواردهم

البشرية بشكل ينميها ويطورها ويزيد من مردودها.

إن الإعلام مطالب بالانخراط مع المؤسسات الاجتماعية في مسار التنمية بطريقة اندماجية تفاعلية تشاركية تبادلية. حتى لا يظل مهمشاً. وعلى المجتمع ككل أن يعيد النظر في مسألة الإعلام.

الهوامش:

(١) انظر مجلة المعرفة الصادرة عن وزارة التربية والتعليم، السعودية، الرياض، عدد ٥٨ محرم ١٤٢١ أبريل ٢٠٠٠، صفحات من ١٢ إلى ٢٧

(٢) مهدي، الزبير: الطفل بين الحق في الإعلام والحق في الحماية، جريدة الصحراء المغربية ٢٦ سبتمبر ١٩٩٩ ص ١١

(٣) انظر تصريح محيي الدين اللاذقي في الصفحة ١٧ من مجلة المعرفة المشار إليها

(٤) جبيبي، عبد الإله: أزمة المدرسة بين سلطة المال وجاذبية المثال: جريدة الاتحاد الاشتراكي ٧ يوليوز ١٩٩٥ ص ٣

(٥) J.W.Botkin (ET AUTRE) On ne finit pas d apprendre. Pergamon.1980. P : 40

(٦) COMPRENDRE POUR AGIR (Unes-co) PARIS : 1977 p 261

(٧) Les problèmes mondiaux a l école (Unesco) PARIS : 1977 p 61

«التاو»: سفر الحكمة الصينية من وحي حكمة الشرق الأقصى

خالد العبسي



الحكمة ضالة المؤمن، وهي للشاعر أكثر قيمةً وأسمى معنىً؛ فالشاعر هو ذلك المؤمن الذي يحاول أن يقهر رغباته من أجل أن يفوز بالتسامي، الذي يتواضع من أجل أن يعلو بروحه، الذي ينحني للأشياء من أجل أن يشمخ بمعناه.

مخلوق حسّاس سام هو الشاعر. همّه الأبدى يدور في فلك المشترك الذي اجتمعت عليه الأديان السماوية والأرضية والفلسفات العليا: كرامة الإنسان، ويظل الشاعر ينقّب بقرينته أبداً ليلا مس حقيقة ذلك المشترك ويقلب وجوهه المتعددة مستعيناً بمقدرته الأدبية.

والكتاب الذي استهواني للحديث عنه كتابٌ يحوى كثيراً من تلك المعاني الجليلة التي تحاور شاعرية الإنسان السامي، إنه سفرٌ جاء من أقصى الشرق يسعى ليحث قارئه على إعادة النظر في نفسه وكثير ما حوله.

إنه كتاب «التاو-تي-تشينغ» الغني بالشعر والحكمة والفلسفة، والذي يُعزى إلى حكيم صيني غامض السيرة عاش حياته بين القرن السادس والقرن الخامس قبل الميلاد، والذي يحمل أكثر من ثلاثين ترجمة باللغة الإنجليزية.

يتنقل كتاب التاو في أفلاك عدة تحيط بالإنسان، منها ما يرتبط بحقائق الكون وفق

وإذا عرفنا أن معنى التاو بالصينية (الطريق) فنحن أمام كتاب تصوف على الطريقة الصينية: كتاب مليء بالحكمة التي تدعو الإنسان أن ينجذب نحو نفسه وأن يردد «أنا حي، أنا حي»، وهو لا يريد بالحياة الوظائف البيولوجية للجسد، بل الوظائف الحقيقية للروح.

يخوض التاو في كثير من حقائق الإنسان ليقول إن البصيرة والقوة أتمن من الذكاء والقدرة لأن:

الفلسفات الصينية، ومنها ما يرتبط بالرؤية التاوية مما يخص معالجة مبدأ تماهي الثنائيات المتناقضة وتقابل الأقطاب وتحول بعضها إلى بعض، ومنها ما يتصل بالسياسة وعلاقة الملك بالشعب.

وكعادة كلام الفلاسفة لا تخلو نصوص التاو من شذوذ القول وغرابة الفكرة (أو فيما يبدو للقارئ العادي على الأقل)، إلا أن أكثر ما جذبني إلى تلك الحكمة التاوية هو ما يتصل بمخاطبة جوهر الإنسان وفق الحكمة السقراطية «اعرف نفسك».

«في معرفة الآخرين ذكاء
في معرفة الذات بصيرة
في قهر الآخرين قدرة
في قهر النفس قوة»

كلمات توجّه الإنسان إلى المعركة الحقيقية:
مواجهة الذات، كلمات تقول للإنسان إن
الانتصار الحقيقي هو أن تنتصر على نفسك
لا على الآخرين، المكسب الحقيقي هو أن
تقهر ذاتك المتمردة لا الآخرين، من السهل أن
تصوّب قوتك إلى الخارج، لكن التحدي هو أن
تصوّبها نحو الداخل: نحو الذات. فالانتصار
الأصعب هو أن تتوجه القوة لتقهر نفسها.

ويوجّه التاو والتأمل الإنساني نحو ما يتعلق
بخطر الرغبات الساكنة في الظلمة الداخلية
للإنسان، يعلّمه مكامن الإثم الحقيقي، يعرفه
بالدواخل المتدنية التي تتسفل به نحو القاع:
«لا توجد خطيئة تفوق امتلاك الرغبات
لا توجد نكبة تفوق عدم القناعة
لا توجد بلية تفوق اشتهاه ما ليس لك»

يحاور الإنسان من أجل أن ينظر إلى نفسه،
يدعوه لأن يمحّص نفسه قبل أن يفكر في
تمحيص الآخرين، يحثه على صقل نفسه
قبل أن يفكر في صقل الأشياء التي تحيط
به، يوجّه النفس الإنسانية نحو نكران ذاتها
والاعتداد باللائحة:

«عندي ثلاثة كنوز أحرص عليها:

الكنز الأول هو الرحمة

الكنز الثاني هو نكران الذات

الكنز الثالث هو العزوف عن صدارة الناس»

يدلّ على معاني السلام، يخلع القناع عن
الحرب ليكشف عن همجية وجهها المختبئ
خلف المبادئ الكاذبة، يحذر الإنسان من
الاغترار ببريق الانتصار على أخيه الإنسان.
يكشف زيف التغلب على الآخرين وخديعة
نشوة النصر:

«السلاح أداة شؤم لا يلجأ إليها السادة
فإذا كان لا بد منها، فاستخدمها في حياد
لا يوجد مجد في الانتصار
تمجيد الانتصار يعني إعلاء شأن القتل

.....
عندما يُقتل العديد من الناس نبكيهم بحزن
وأسى
ولهذا عند الانتصار علينا أن نقيم طقوس
الحداد»

ويتكلم «التاو» عن الحقائق المختصرة
للأشياء ويتلمّس الجواهر الكامنة في الأشياء
ويدلّ على خلاصاتها ومادتها الحقيقية:
«في السكن، ما يهم هو الحيز الذي يسدّ
حاجتك

في صفات العقل، ما يهم هو العمق

في صلات الصداقة، ما يهم هو المودة

في الكلام، ما يهم هو الصدق

في الحكم، ما يهم هو النظام

في الشغل، ما يهم هو البراعة

في التنفيذ، ما يهم هو التوقيت»

يجمل للنفس الإنسانية فضيلة خفض الجناح
للآخرين. يقبّح لها أن تلبس ما ليس من
أثوابها وأن تتأنق بما ليس فيها. يكشف
تلك الحالة الزائفة المؤقتة للذات حينما
تتقمّص ما ليس منها:

«من يتناول على أطراف أصابعه لا يقف
طويلاً
من يوسّع خطاه لا يمشي بعيداً
من يُظهر نفسه لا يبدو للعيان
من يعتبر نفسه دوماً على حق لا ينال
الرضى

من يتفاخر لا يحوز المكانة
من يتبجّح لا ينال الاعتراف»



راهب تاوي يمارس الخط الصيني مع الماء على الحجر

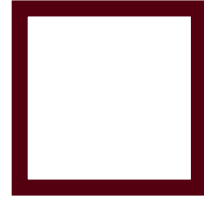
«التاو» سفرٌ ممتلئٌ حكمةً، قدّم من أقصى
الشرق فألبسه حلّةً عربيةً أحد الباحثين
في تاريخ الحياة الروحية للإنسان والفكر
الصيني والفلسفات الشرق أقصوية، إنه
«فراس السواح» الذي قدّم للكتاب بمدخل عام
للحكمة التاوية مما قلّ ودلّ ثم ألحق الكتاب
بشرح وتعليق على تلك النصوص التاوية
مُبيناً رموزها وفلسفاتها ورؤاها.

ليكن آخر ما نسمع من «التاو»:

«أن تموت من غير أن تفنى

ذلك هو الحضور الأبدي».

سيكولوجية الفراغ المفهوم والمنظور



حسين محيي الدين سباهي

أبرزت الحضارة المعاصرة في سيرورتها المتعاظمة بفضل مصادر تطورها الداخلية، ظاهرة تدعى «وقت الفراغ»، وهي الظاهرة التي سرعان ما وسمت هذه الحضارة بطابعها، وجعلتها تعبيراً عنها، بحيث باتت تدعى اليوم (حضارة «وقت الفراغ») ويتكون وقت الإنسان من ثلاثة أقسام، تشكل وحدة متبادلة التأثير، هي: وقت العمل الضروري، وقت الراحة، وقت الفراغ... وقد أدى التطور العلمي التقني إلى زيادة وقت الفراغ في العصر الراهن. ولما كان التطور الاجتماعي يقوم على التلازم بين أقسام الوقت الثلاثة فقد أدت زيادة وقت الفراغ إلى زيادة أهميته.



المجتمع نشاطات تسهم في بناء شخصياتهم وتنميتها.

فمن خلال معرفة نشاطات أوقات الفراغ يمكن الحكم على شخصية الإنسان، أي: «قل لي ماذا تفعل في وقت الفراغ، وأنا أخبرك بشخصيتك».

إن الشخصية التي تعيش ظروفًا خالية من أنشطة وقت الفراغ، هي شخصية غير سوية، وهناك كلمة شهيرة مؤداها: «أن تشعر بالملل هو أن تقبل الموت»، هذا وتزداد أهمية وقت الفراغ عندما يتعلق الأمر بالشباب عموماً، لا سيما الشباب الجامعي، هذا الشباب الذي يشكل فئة متميزة في أي مجتمع بشري لأسباب ذاتية وموضوعية، تتلخص في وجودهم في طبقات المجتمع وفئاته، وهم أكثر فئات المجتمع حركة ونشاطاً، ويُعتبرون مصدراً من مصادر التغيير الاجتماعي وحالة نفسية اجتماعية انفعالية تتقبل التغيير وسرعة التوافق مع المتغيرات والتكيف معها بكل جرأة. كما تتصف هذه الفئة بالإنتاج والعطاء والإبداع في المجالات كافة، إنهم المؤهلون قوةً وعملاً وعلماً وثقافةً وسلوكاً

نص الإعلان العالمي لحقوق الإنسان عام ١٩٤٨ أن: «لكل شخص حقاً في الراحة وأوقات الفراغ»، وأصبح التلازم بين وقت العمل ووقت الفراغ، سمةً أساسيةً من سمات المجتمعات المتقدمة، بحيث يمكن استثمار وقت الفراغ من أجل تنمية دوافع العمل، حيث لا يجوز اعتبار وقت الفراغ في هذا العصر مسألة ثانوية يمكن التقليل من أهميته وقيمه بالنسبة للإنسان والمجتمع، فقد قال سقراط: «إن وقت الفراغ لهو أضمن ما نملك»، ولا يمكن في هذا العصر تصور الحياة عملاً متواصلًا، لأن ذلك يؤدي بعد فترة إلى الشعور بالتعب والملل، لذا فإن تحقيق التوازن بين وقت العمل ووقت الفراغ أمر أساسي للإنسان فالترفيه الثقافي والروحي والجسدي ضرورة حيوية تمهد لحركة العمل والإبداع. وتعتمد سياسة وقت الفراغ في المجتمعات المعاصرة على مبدأ إنساني، يطمح إلى تحويل وقت الفراغ إلى ممارسة أنشطة تروحية بما يتناسب مع أوضاع الفرد، وتتجلى أهمية وقت الفراغ بأنه منطلق التكوين الذاتي وإعادة إنتاج الحياة الذاتية من خلال ممارسة أفراد

للنهوض بمسؤولياتهم في بناء المجتمع، لأن خصائصهم المتميزة تختصر الزمن وتدفع عملية التنمية إلى الأمام، فالخطط التنموية التي تعطي نتائج إيجابية تبنى على أساس معرفة الحاجات الاجتماعية من خلال بحوث علمية تجرى على الواقع الاجتماعي، مما يؤدي إلى تحقيق توازن الشباب النفسي والصحي والعقلي وإبعاد الشباب عن المؤثرات السلبية التي يفرزها تطور المجتمع، والتي تحد من فعالية الشباب وإمكاناتهم.

وقت الفراغ

من منظور علم الاجتماع

وحش يتربص بمستقبل الأجيال.. كيف نواجهه؟

المسائل تترك مجالاً رحباً لظاهرة الفراغ التي تبسط جناحيها على مختلف مناحي الدولة، لتبدأ عوامل الانهيار.



ابن خلدون

إلا أن ابن خلدون في حديثه هذا ترك المجال واسعاً أمام مبدأ الفناء والتآكل، الذي يحمل في بذوره عوامل البدء بنشوء الدولة الجديدة. وفي عصرنا هذا تغيرت أسباب ودوافع هذا الوضع، لأن العالم الجديد أو المتغيرات التي فرضت نفسها منذ عصر النهضة وبدء مرحلة التطور التكنولوجي، قد جعلت الهوة ترتفع بين الفرد بصفته عاملاً أساسياً في تحقيق النهضة بجميع أشكالها، وبين المجتمع الجديد الذي أصبحت فيه الآلة تحل محل الإنسان في الكثير من النواحي، مما جعل الأخير ينصرف نتيجة توفر البديل إلى ما هو أسهل، منغمساً في دوامة التعقيد، مما يجعل الفراغ المسيطر الأكبر على حياة الأفراد، فتبدأ المرحلة العكسية في سلوك الفرد وعلاقته بالمجتمع إذا لم تتوافر البدائل التي تشتت هذا الفراغ

معان... لتعيش مرحلة من الاستقرار والبناء المتكامل، ممهدة الطريق لجيل جديد يعيش على حرير الإنجازات ويبدأ استثمار ما أتاحت له الدولة العصرية. وفي غياب الوعي تبدأ العصبية بالتراجع، فيبدأ الوهن يدب في أوصال الدولة، حيث يتوجه أفرادها إلى اللهو والمُتَع وحصار الإنجازات بعيداً عن الدوافع العصبية التي أكد عليها الأجداد. وهنا لا يجد الأفراد ما يشغلهم، فيدخلون المتاهة، تاركين المجال للأمراض الاجتماعية بالتفشي، مما يسبب الانهيار التدريجي لدعائم الدولة، وتبدأ المسألة من بداياتها.

تركت الحضارة الإنسانية عبر العصور، حالات متعددة للنهوض الاجتماعي، أكدت شخصية الإنسان ودوره في حياة المجتمع، وظهرت نتيجة لهذا الفهم العديد من الأفكار التي ترجمها علماء الاجتماع لدراسة علاقة الفرد بمجتمعه، منها ما تحدث - وبشكل واضح - عن نمو هذه العلاقة في إطار من العمل البناء تنصهر فيه طاقات الأفراد في سبيل المصلحة العليا للمجتمع ككل

وهكذا تكتمل الفصول لتبدأ مراحل نشوء الدول من جديد. وما يهمننا هنا أن أفراد الدولة المنهارة يتحملون عبء الانهيار، نظراً لانتشار روح اللامبالاة بينهم والفوضى، وانخراطهم في حياة اللهو... ومثل هذه

تركت الحضارة الإنسانية عبر العصور، حالات متعددة للنهوض الاجتماعي، أكدت شخصية الإنسان ودوره في حياة المجتمع، وظهرت نتيجة لهذا الفهم العديد من الأفكار التي ترجمها علماء الاجتماع لدراسة علاقة الفرد بمجتمعه، منها ما تحدث - وبشكل واضح - عن نمو هذه العلاقة في إطار من العمل البناء تنصهر فيه طاقات الأفراد في سبيل المصلحة العليا للمجتمع ككل، وتحدثت هذه النظريات والأفكار عن بناء المجتمعات ودور الإنسان في تحقيق هذه المعادلة الصعبة في إطار من الوعي المجتمعي. وقد حدد ابن خلدون في مقدمته الشهيرة «عوامل بناء الدولة» وأشار إلى دور العصبية والوعي الجماعي في بناء شخصية الدولة الفتية، حيث تتضافر فيها جهود أبناء المجتمع لبناء دولة قوية تستطيع فرض نفسها في دوامة الوجود الإنساني، حيث تسود العصبية في هذه المرحلة وتنجح في الوصول إلى بناء الدولة المنشودة، مستفيدة من جميع المعطيات الحضارية المتوافرة لديها، فيشهد المجتمع عموماً هذه الدولة تنمو وتتطور وتتجزز في إطار يصح تسميته بالنضال من أجل بناء الدولة القوية.

وهكذا تبدأ ملامح الدولة بالظهور وتتشكل بدافع العصبية دولة قوية تستفيد من جميع الطاقات المتاحة للأفراد، لتبدأ بعدها المرحلة الثانية من عمر الدولة، حيث تتبلور الأمور، وتنهض هذه الدولة قوية متماسكة تفرض نفسها، حيث تبقى آثار العصبية هي السائدة إلى حد ما في هذه المرحلة بعد تكامل عناصر الدولة، وهكذا يعيش المجتمع عصر الدولة الذهبي بكل ما تعنيه هذه الكلمة من

وتعيد الفرد إلى مجتمعه، بإذكاء روح العمل لديه، وبتعزيز الشعور بأنه إنسان مهم، له هويته التي يريدتها، ويناضل من أجل تحقيقها.

ومن هنا فالفراغ يعتبر أحد الأمراض الاجتماعية الخطيرة التي يعاني منها المجتمع. والحضارة المعاصرة في سيرورتها المتعاطمة، بفضل مصادر تطورها الداخلية قد أفرزت ظاهرة تدعى «وقت الفراغ»، وهي الظاهرة التي سرعان ما وصمت هذه الحضارة بطابعها، وجعلتها تعبيراً عنها، بحيث باتت تدعى اليوم بحضارة «وقت الفراغ».

وتشير الوقائع إلى أن ظاهرة «وقت الفراغ» ملازمة لوجود الثقافة في المجتمع، سواء كانت الثقافة قديمة أو حديثة، لكن الذي أعطى هذه الظاهرة بُعداً وانتشاراً، هو تلك السمة التي تميز الحضارة المعاصرة والمتمثلة في إنقاص يوم العمل وأسبوعه وإنشاء نظام الإجازات المأجورة التي خلقت مزيداً من ساعات الفراغ عند أفراد المجتمع.

مفهوم وقت الفراغ:

وظاهرة الفراغ كما يقول الدكتور كامل عمران رئيس قسم المكتبات بجامعة دمشق، تعد في مفهومها من أكثر الظواهر غموضاً وإبهاماً، وتفرض على علم الاجتماع أن يدرسها دراسة شاملة، فقد قام تورستين فيبلن منذ أوائل القرن العشرين بدراسة هذه الظاهرة وتحليلها، ولكنها لم تعرف الانتشار إلا مع تنامي البحوث الاختبارية وازدهارها، بدءاً من عام ١٩٣٠، فهذا روزنمير يؤكد أن وقت الفراغ فاعلية يُبرز فيها الفرد سائر قدراته الخلاقة.

أما فيليبكوكفا فقد عرّف وقت الفراغ بأنه... «اختياراً حراً بصورة نسبية، غايته الفرد ذاته». ويضيف الدكتور عمران: من هذه التعاريف يتبين أن وقت الفراغ اختياراً حراً نسبياً، يقوم به الفرد دون أي التزام مقيد، كما أنه فاعلية تبرز قدرات الفرد الخلاقة، وليس ثمة نشاط ضائع لا معنى له... وتسمح هذه الفاعلية بمعرفة ذات الفرد، معرفة تؤدي إلى تحديد الذات وتكاملها.

الهروب هو أيضاً وسيلة من وسائل استعادة القوى وهي الوسيلة الموضوعية في تكوين الكمون الطاقوي البيولوجي والسيكولوجي تكويناً جديداً. وقد اهتم العلماء والمفكرون كثيراً بوقت الفراغ في استعادة القوى

ويقترح الباحث الفرنسي دوما زيديه - في محاولة لتحديد أبعاد هذه الظاهرة - أربعة مقاييس:

١- الطابع التحرري: ويعني أن وقت الفراغ تحرير من بعض الالتزامات واختيار بعض الفعاليات، أي تحرير الفرد في ساعات محددة من بعض الأنشطة التي يجب القيام بها سواء اختارها أم لا، لينقله إلى أنشطة جديدة يختارها بملء إرادته وحرية.

٢- الطابع المجاني: وهذا يعني أن وقت الفراغ لا يكون في خدمة أي هدف مادي أو اجتماعي، حتى عندما تضغط عليه الحتميات الاجتماعية، ولما كان وقت الفراغ يقابل وقت العمل، فإن وقت العمل يحيل وقت الفراغ إلى نشاط مجاني، وبالتالي دون فائدة مادية

تذكر. لكن هذا الرأي لا يعتقد به إلا الفرد المنعزل عن العالم، لأنه من المتعذر أن لا يكون لوقت الفراغ هدف مادي أو اجتماعي.

٣- طابع المتعة: وهو أن وقت الفراغ يقترن دوماً بالبحث عن السرور والمتعة، أو البحث عن حالة من حالات الرضى، وهو ما يقود المرء إلى وقت الفراغ.

٤- الطابع الشخصي: حيث يرتبط وقت الفراغ مباشرة بالدفاع عن كمال الوجود الإنساني، ويتيح تحرر الفرد من الملل اليومي، وهو مرتبط بتحقيق الإنسان الكلي. حيث يولد نمط الحياة المعاصرة مللاً يومياً يتوق الإنسان لتحرر منه. ويتابع الدكتور كامل عمران: يتصف التجلي التاريخي لوقت الفراغ في حضارتنا بصورة مؤكدة، بأنه نوعي، ويتخذ هذا التجلي صورة زمن محرر بالتقابل مع الزمن العمل، إنه أحد مظاهر صلة الإنتاج الحديث الأساسية بالعمل المأجور، فهو يشارك بتناقض رأس المال والعمل، ويملك إذن طبيعة متناقضة، فوقت الفراغ ليس الزمن المحرر من الزمن الحر بالضرورة، والتميز بين الحدين الذي يعتز به فريدمان يبقى ضبابياً ولو ظهر مفيداً جداً، وسبب ذلك على وجه الدقة هو الطبيعة المتناقضة، طبيعة أوقات الفراغ التي تحرر وتستعيد، تهدم النظام الاجتماعي وتعيد إنتاجه، شأنها في ذلك شأن العمل. وبالمقابل لا يساعد بالضرورة الأزياد الكبير في مدة عدم العمل اليومية في أيامنا هذه على إرضاء حاجات المتعة، عندما يستعمل في الانتقال من مكان العمل، أو يستعمل في المساعي البيروقراطية المتنوعة، بل إن هذا مرض اجتماعي يزداد خطورة، فلا يمكن أن نفهم ظاهرة وقت الفراغ إلا بالنسبة إلى الصورة التي يتخذها

العمل، أي بصورة أكثر دقة بالنسبة إلى صلات الإنتاج في مجتمع معين من المجتمعات.

الهروب من الواقع:

وبمناقشة وظائف العمل أو أشكاله، نجدها تتمركز في مجال وظيفة الهروب من الواقع المعيش، أو ما يسمى بالتعويض. ويمكن تعريف الهروب بأنه الفرار الخيالي أو الحقيقي من واقع معيش قاسٍ وشاق، أو رتابة الحياة اليومية، وبمعنى أدق أن هذا الهروب يتحقق في الخيال، ويتميز في أيامنا هذه في انتقال الشخص من المكان اليومي المتوحد بصورة رمزية مع ضروب قسوة الحياة المهنية، في حين أن التعويض بواسطة وقت الفراغ عمل يضيف التوازن بهدف إملاء فراغ معنوي تخلفه الممارسات الشاقة.

ويختلف هذا الفراغ من شخص لآخر باختلاف المكان الجغرافي أو المهنة أو الجنس ودرجة التعليم والوضع الاقتصادي والوضع الاجتماعي، ويتخذ هروب ساكن المدينة على سبيل المثال صوراً تزداد مغالاة، تعويضاً عن ضعف الخيال، كالنزهات والرحلات الجماعية، والدورات السياحية.

إن الهروب الخيالي بالنسبة لغالبية السكان هو هروب إلى السينما والتلفزيون، والعروض الرياضية، والسير في الشوارع أو ممارسة الألعاب المختلفة كلعب الورق والشطرنج وغيرها.

والهروب هو أيضاً وسيلة من وسائل استعادة القوى وهي الوسيلة الموضوعية في تكوين الكمون الطاقوي البيولوجي والسيكولوجي تكويناً جديداً. وقد اهتم العلماء والمفكرون كثيراً بوقت الفراغ في استعادة القوى.

ويخلص الدكتور كامل عمران إلى القول: «يتقابل وقت الفراغ مع العمل، لكن العمل يملئ قانونه، حيث تندرج البطالة في دائرة الاستهلاك الواقعي، بصفتها سلعة أنتجها الإنسان، ويكمن الخوف في أن يتحول وقت الفراغ إلى سلعة تباع وتشتري وإلى ظاهرة لتأكيد المكانة الاجتماعية، إلى الخوف من ممارسات في وقت الفراغ، الذي يتحمل جميع تصورات المجتمع المسمى مجتمع الاستهلاك. وأضاف: إن مفاهيم التسلية والراحة... إلخ التي يقرنها الناس بوقت الفراغ وقائع سيكولوجية لا تعطي أبداً مدلول الزمن الحر والمعاصر ولا مضمونه. حيث يندرج الزمن الحر في منظومة من التبادلات الاقتصادية والرمزية المعقدة.

الشباب وأوقات الفراغ:

يصف الشاعر العربي أبو العتاهية الفراغ الذي يصاحب الشباب بأنه مفسدة كبرى ولا تضايها مفسدة، وهو بهذا القول يحذر من خطر الفراغ في حياة الشباب، فيقول:

إن الشباب والفراغ والجده

مفسدة للمرء أي مفسدة

فالفراغ وحش يتربص بأفراد المجتمع، وفي مقدمتهم الشباب، لأنهم يمثلون الجانب الأكثر التصاقاً بالواقع، وعلى عاتقهم تقع مسؤولية التغيير والبناء، فهم أداة التحول التنموي والاجتماعي بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، وعندما يصيب الفراغ الشباب فإن ذلك يبشر ببدء تخلخل العمدة الأساسية في بناء المجتمع، الأمر الذي يرتب على المعنيين والمهتمين ضرورة التصدي لهذا المرض الاجتماعي الخطير، وتجنب المجتمع مخاطر الفساد. فكما ذكرنا في البداية إن مستقبل الحياة يقوم على الشباب، وكذلك بناء الدول

الفراغ وحش يتربص بأفراد المجتمع، وفي مقدمتهم الشباب، لأنهم يمثلون الجانب الأكثر التصاقاً بالواقع، وعلى عاتقهم تقع مسؤولية التغيير والبناء، فهم أداة التحول التنموي والاجتماعي بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، وعندما يصيب الفراغ الشباب فإن ذلك يبشر ببدء تخلخل العمدة الأساسية في بناء المجتمع

كما ذكر ابن خلدون في مقدمته. ولهذا لا بد لنا أن نقف على أسباب الفراغ في بداية معالجتنا للظاهرة، فللأسباب كثيرة منها ما هو ذاتي يعبر عن نزعة ذاتية لدى بعض الشباب في التخلص من روتين الحياة وقسوتها، فيلجؤون إلى الهروب الخيالي أو التعويض بالتمرد على أشكال الحياة الجديدة والانصراف إلى ما يوفر لهم المتعة الذاتية، مستسهلين الطريق خصوصاً إذا توافرت لهؤلاء الشباب عوامل المتعة وأسبابها من مال وجاه وغير ذلك، فيكون المناخ ملائماً لتحول الشباب من عناصر فعالة في بناء المجتمع إلى عناصر تعيش على هامش المجتمع فتخرج من عملية البناء، وربما تتحول إلى الجانب الهدام... فالشعور بالملل على سبيل المثال جراء تكرار مفردات الحياة اليومية دون جديد يذكر، قد يخلق لدى الإنسان حالة من الرفض الذاتي لهذا الواقع، فيسقط في يده، وخصوصاً إذا افتقد الشباب إرادة العمل والتغيير، فينصرفون إلى الاتجاه المعاكس، فيصبحون عالة على المجتمع.

كذلك فإن هناك دافعاً اقتصادياً يجعل الفراغ ينتشر في صفوف الشباب، وذلك لانعدام

فرص العمل البناء الذي يبحث الشباب من خلاله عن هويتهم الاجتماعية، فلا يجدونها، لأن كل إنسان تتحكم فيه نوازع العمل والإنتاج، فيصبح الفراغ أحد أهم المشكلات التي يواجهونها، وإذا فشلوا في الوصول إلى عمل مقنع يوفر لديهم الراحة الذاتية، أو المكانة التي يجدون أنفسهم من خلالها، فإنهم سيتحولون إلى الانحراف والفساد، طريقاً للتعبير عن رفضهم وتمردهم على الظروف الصعبة التي يعيشونها.

أما الحالة الثالثة فتتمثل في فشل الشباب في أخذ فرصتهم في التعليم والعمل، وبالتالي يعيشون غربة صعبة في بيئتهم الاجتماعية، فيبدأ الروتين يشمل معظم مراحل حياتهم، مما ينعكس على نظرهم للمستقبل فيقعون أسرى الفراغ.

فالشباب كما هو متفق عليه لا يمثلون طبقة، وإنما هم شريحة عمرية غير متجانسة، موزعة على مختلف طبقات المجتمع، غير منفصلة عن المرحلة التي سبقتها، ولا هي منفصلة عن المرحلة التي تليها، لكنها تتميز عنها بتطلعاتها ونظرتها إلى الكون واعتمادها على الذات ووعيها للأمر العام وقدرتها على التأثير ورغبتها في التغيير، لكن هذه القدرات لا تتحقق بصورة عفوية، أو مجرد بلوغ عمر الشباب لا يزود المرء بصورة تلقائية في هذه الصفات، بل لا بد من تنشئة الشباب تنشئة سليمة ومركزة وتكوينه تكويناً علمياً يتماشى مع ما تتطلبه التطورات الفنية التكنولوجية الحديثة، تكويناً يُمكنه من مواجهة تحديات العصر بثقة وثبات، وتتدخل في هذه التنشئة عوامل عديدة، من أبرزها التعليم. فالشباب يمرّ بمرحلة عمرية يحاول فيها إيجاد إجابات عن تساؤلات متعددة عن

الوجود والذات والمثل والأخلاق، يحتاجها لتأكيد ذاته وترسيخ كيانه، ولما كانت المدرسة لا تشبع حاجات الشباب بحكم كثافة مناهجها، والجامعة لا تلبّيها بسبب نقص أساتذتها أو بتعبير آخر حسب أعداد طلابها، كان لا بد للشباب أن يلجأ لمصادر أخرى للإجابة عن تساؤلاته، وقد يجره هذا إلى تبني اتجاهات غير سليمة، ويؤدي إلى تذبذب شخصيته وتبديد جهوده. لذلك لا بد من وجود المتخصص الاجتماعي في المدرسة الثانوية، باعتباره ضرورة لمساعدة الطلاب على حل مشكلاتهم والإجابة عن تساؤلاتهم، كما أن جهود المراكز التعليمية والثقافية والإعلامية ذات أثر بليغ في هذا المجال، وذلك من خلال قيامها بالأنشطة الثقافية المختلفة.

يشكل الشباب في الوطن العربي خمس القوة البشرية العاملة أو التي يعتمد عليها في أداء أعمال إنتاجية معينة، وهو العصب الرئيسي للمجتمع والاقتصاد. ومع ذلك نجد طاقات جمّة للشباب تبدو بشكل عشوائي، أو تصرف دون أي طائل، وكثيراً ما يصرف الشباب جزءاً من طاقاتهم في مراحل تجريبية تهدر الزمن، وتترك آثارها من الإحباط والسلبية لأنهم لم يحسنوا الاختيار منذ البدء

فتكوين الشباب لا يتم داخل المدرسة أو الجامعة فقط، فهناك وسائل الإعلام المختلفة ومؤثرات البيئة الاجتماعية بما تملكه من قوة في المحتوى وجاذبية في العرض، كلها

يجب أن تخضع لرقابة واعية حتى تكون توجهاتها نحو تكوين فكر علمي للشباب.

الشباب والعمل:

يشكل الشباب في الوطن العربي خمس القوة البشرية العاملة أو التي يعتمد عليها في أداء أعمال إنتاجية معينة، وهو العصب الرئيسي للمجتمع والاقتصاد. ومع ذلك نجد طاقات جمّة للشباب تبدو بشكل عشوائي، أو تصرف دون أي طائل، وكثيراً ما يصرف الشباب جزءاً من طاقاتهم في مراحل تجريبية تهدر الزمن، وتترك آثارها من الإحباط والسلبية لأنهم لم يحسنوا الاختيار منذ البدء، ولم يتوجهوا توجهاً مهنيّاً يناسب قدراتهم وميولهم. فالعمل من الناحية الاجتماعية يساهم في تكريس قيم جديدة تقوم على التعاون وخدمة المصالح العامة والتفاني في تحقيق الانسجام بين الفرد والمجتمع، وبذلك تحارب قيم المجتمع المحافظ التي تكترس الاتكالية وازدراء الأعمال اليدوية. وتكمن أهمية عمل الشباب من الناحية الاجتماعية في دخولهم كقوة منظمة تساهم في شعور الفرد بذاته وقدرته على العطاء، مما يؤكّد الثقة بالنفس والقدرة على الإدارة وتنفيذ المهام بمهارة. وبذلك يمكن زج الشباب في الأعمال المنتجة مما يقتل لديهم الشعور بالفراغ ويحولهم إلى عامل البناء المطلوب.

أما المشكلة الأهم في مجال عمل الشباب فتتمثل في أن الكثير من الخريجين يشكون من عدم حصولهم على فرص العمل مدة تصل إلى عدة سنوات، وهذه فترة توصل الشباب إلى درجة واضحة من الضيق بالحياة، وينسى العدد الكبير منهم جزءاً كبيراً من المهارات والمعلومات التي جمعها في سنين الدراسة، وبالتالي تتكون لديه اتجاهات سلبية تجاه

المجتمع، إذ غالباً ما يفقد الشباب في مثل هذه الحالة تقديرهم لأنفسهم، واحترامهم لكفاءاتهم، وتظهر مشاعر اليأس واللامبالاة ما دام يتصرف المجتمع بهذه الدرجة من اللامسؤولية. وفي حال حصول معظمهم على فرصة عمل، فإن انخفاض الأجور التي يتقاضونها يشكل خطراً على الشباب، ليس من الناحية المادية فحسب، بل يتعداها إلى الإحساس بالظلم الاجتماعي، مما يؤدي إلى نتائج سلبية، تتمثل في الانصراف عن العمل، وسيادة اللامبالاة، وانشغال الشباب بالبحث عن مصادر أخرى للرزق، على حساب أعمالهم الوظيفية ومصحة المجتمع. أو يسقطون في انحرافات خطيرة.

مما تقدم يمكن القول بأن مشكلات الشباب في عصرنا الراهن من أكثر المواضع اهتماماً لدى الباحثين وعلماء الاجتماع والتربية. وقد دلت الدراسات الأخيرة على وجود علاقة جدلية بين ارتفاع السلوك المنحرف لدى الشباب وسوء التركيبات والبنى الاجتماعية.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن مثل هذه العلاقة أكثر ما تلاحظ في المجتمعات التي تمتلك رؤوس الأموال، والتي سعى أصحابها وبشكل مقصود إلى ترسيخ الانحراف في نفوس الشباب ودفعهم نحو أنماط من هذا السلوك، لإبعادهم عن القيام بأي نشاط مثمر ومفيد يخلص المجتمع من الضياع الذي يعيشه الإنسان في هذه المجتمعات.

لكن الأمر مختلف لدينا في الوطن العربي، فشبابنا اليوم تشده أصالة من جهة للتمسك والإبقاء على قيمه العربية الأصيلة، ومن جهة أخرى حضارة غربية زائفة ليتعلق بها،

ولنقل إن توجيه الشباب نحو التمسك بهذه الأصالة تجسد في الدور الذي تقوم به المراكز التعليمية والثقافية والتي جعلت الشباب في الوطن العربي لا يبلغ ما بلغه الشباب من انحراف في المجتمعات الغربية. ويرجع الباحثون المشكلات إلى:

- ١- حالة عدم الاستقرار الاجتماعي.
- ٢- نزوع الشباب نحو الحرية واصطدامه بالقيود الاجتماعية.
- ٣- التعارض بين ما يريده الشباب وما يمنحهم إياه المجتمع.
- ٤- وجود أشكال متعددة للتمرد، نتيجة للتضارب بين الشباب وبين ما هو سائد من قيم في المجتمع من جهة، والتصادم الذي يعيشه الشباب نتيجة لاختلاف القيم من جهة ثانية. والتمرد يأخذ أشكالاً متعددة، منها ما يتمثل في التمرد النفسي، بخلق شخصية أخرى تشبع لدى الشباب حاجة للقدرة على السيطرة وتحقيق الذات، أو قد يتحول إلى نوع من الانطواء والعزلة. وهنا يكون الفراغ أحد أهم أشكال هذا التمرد.

- ٥- مشكلة العلاقة مع الجنس الآخر.
- ٦- الانتقال من فكر لآخر.
- ٧- الصراع بين نزعات الماضي وحاجات الحاضر.
- ٨- الالتصاق بالطبيعة.
- ٩- ضعف الثقة بالنفس، وهو ما يرافقه تضحية الشباب بحقوقهم.
- ١٠- غياب الإبداع، وغياب الهوية، وانتشار الحيرة تجاه المستقبل.

وقد أكد الدكتور خلدون الحكيم أستاذ علم النفس بجامعة دمشق أن الأزمة بالأصل هي أزمة البحث عن هوية بشكل عام، وتتفاقم

هذه أكثر عند الشباب أنفسهم ما دام الأكبر منهم سناً والأكثر وعياً لا يعرفون بالتحديد ماذا يريدون، فالهوية التي نطالب بها شبابنا يجب أن تكون أصلاً واضحة وأصيلة عند كهولنا والراشدين منّا. وإن جهودنا في سبيل تحديد الهوية ما زالت قاصرة وسطحية وطفيلية ومتناقضة وما زالت إلى حد كبير لفظية غير قابلة للترجمة إلى سلوك فعلي وموضوعي، لإنقاذنا من الكوارث التي تحيط بنا وما أكثرها! ويختم الدكتور خلدون الحكيم بالقول: كم هي صعبة المهمة التي تنتظر شبابنا لإنقاذنا من الانتحار الحضاري الصامت!

ماذا عن الحلول؟!

بعد دراستنا للجوانب المتعددة للمشكلة لا بد من التوقف قليلاً وسؤال أنفسنا: ماذا فعلنا كي نجنب الشباب مغبة السقوط في متاهات الفراغ وما يمكن أن يتركه هذا المرض الاجتماعي من ظلال على نفوس الشباب وبالتالي على مجتمعنا بشكل عام؟

وبالتالي علينا أن نقف عند طاقات الشباب وحدودها... وحين نقول إن الصراع على الشباب أكيد لكسب أفئدتهم وعقولهم، فهذا هو الصراع الحقيقي اليوم. فكلما كانت المراكز التعليمية والثقافية قادرة على إمساك وتحصين عقول شبابنا، كانت المسألة تحسم لصالح المجتمع أكثر، وكانت النجاحات على هذا الصعيد أكبر. إذاً هناك ولا شك جهود مشكورة لاستيعاب طاقات الشباب وزجهم في عملية بناء المجتمع من خلال إدراكنا الواعي لأهمية هذا القطاع، والمطلوب أن تتضافر جهود الأسرة والمدرسة والمؤسسات التعليمية بأسرها، مع جهود المؤسسات الإعلامية والجامعات وجهود الباحثين من

أجل مناقشة مشكلات الشباب، وفي مقدمتها التخلص من مشكلة أوقات الفراغ كي لا يتحول هذا المرض إلى وحش ضار يفتك بالشباب والمجتمع.

المراجع:

القرآن الكريم.

الإمام البخاري صحيح، صحيح مسلم.

١- مجلة جامعة دمشق العدد ٣/ كانون الثاني ١٩٩٦.

٢- دراسة بعنوان «وقت الفراغ في منظور علم الاجتماع» - د. كامل عمران.

٣- مشكلات الشباب في التعليم والعمل والبيئة الاجتماعية - سلسلة ١٤/ - راجع بحث مشكلات الشباب مع التعليم - يمن الأعرس.

٤- مشكلات الشباب في العمل - عدنان عزارة.

٥- مشكلات الشباب بالنسبة إلى البيئة الاجتماعية والمستقبل - للباحث: أحمد إدريس.

٦- قضايا الشباب ومشكلاتهم - الندوة الفكرية الثالثة - ج ١ - دمشق.

٧- الطريق إلى قضايا الشباب - د. فايز عز الدين.

٨- سيكولوجية الإدراك - منشورات جامعة دمشق ١٩٨١ - ١٩٨٢.

٩- علم النفس الاجتماعي - ترجمة حافظ الجمالي - دمشق أتو كلينبرغ.

١٠- المدرسة والمجتمع - جون ديوي - ترجمة الدكتور أحمد حسن عبد الرحيم - منشورات مكتبة الحياة ١٩٧٨ - الطبعة الثالثة.

١١- سيكولوجية الإدراك - الدكتور خلدون الحكيم - منشورات وزارة التعليم العالي - دمشق ١٩٨١ - ١٩٨٢ - مرجع سابق.

١٢- الأطفال مرآة المجتمع - د. محمد عماد الدين اسماعيل - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - رقم (٩٩) الصادرة في مارس آذار ١٩٨٦.

١٣- مشكلات الطفولة - د. عبد الرحمن العيسوي - ط ١ - ١٩٩٣ م - دار العلوم العربية - بيروت - لبنان.

١٤- علم النفس - دراسة في التكيف البشري - منشورات دار العلم للملايين - الدكتور فاخر عاقل.

١٥- أطفالنا كيف نفهمهم - جيروم كاغان - دار الجليل - تعريب عبد الكريم ناصيف.

١٦- الموهوبون - ريمي شوفان - دار البشائر - ترجمة وجيه أسعد.

١٧- دائرة المعارف السيكولوجية - دار صادر - بيروت .

١٨- علم النفس الفردي: أصوله وتطبيقه - إسحاق رمزي - القاهرة دار المعارف - ١٩٨١.

١٩- دوافع التفوق وصقل المواهب - حسين محيي الدين سباهي - مجلة القافلة - إرامكو السعودية - عدد رمضان ١٤١٩ هـ - ديسمبر ٩٨ - يناير ١٩٩٩ م - العدد التاسع - المجلد ٤٧.

٢٠- الموجز في التحليل النفسي - ترجمة سامي محمود علي - القاهرة دار المعارف - ١٩٨٠.

٢١- الإرشاد النفسي والتوجيه التربوي - مصطفى القاضي وآخرون - دار المريخ - ١٩٨١.

٢٢- مدخل إلى الإرشاد التربوي والنفسي - دار إيلاف هل - بريطانيا ١٩٩٣.

٢٣- المجلة العربية - العدد ٢٦٠ / رمضان ١٤١٩ هـ - من أجل طفولة تشرف المجتمع - سعاد العمري.

٢٤- النمو الروحي والخلقي - عبد الرحمن العيسوي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر.

٢٥- أضواء على التربية في الإسلام - علي القاضي - دار النصار - القاهرة ١٩٧٩ - ١٤٠٠ هـ.

إشكالية التعريب

بين منهج التصحيح ومشروع التنمية

د. إدهام محمد حنش

يفرض التطور الثقافي على اللغة - أية لغة - اكتسابها مفردات وأساليب وتعبير وتراكيب جديدة ومستحدثة، نتيجة الاستخدام الاجتماعي لها في التفاعل والاتصال. وبغض النظر عن مصادر هذه المفردات والأساليب والتراكيب المستحدثة، سواء أكانت هذه المصادر هي اللهجات المحلية بالنسبة للغة الفصحى (الأم) أم اللغات الأجنبية الوافدة عبر العولمة والترجمة والمثاقفة، فهي تمثل في المنظور اللغوي الحديث والمعاصر، عناصر رمزية أو كيانات لغوية مقبولة، ما دامت تحقق الحد الأدنى من حدود الوظيفة الاتصالية الاجتماعية للغة.

وحضارياً - بالتنمية اللغوية والثقافية والحضارية للمجتمع العربي، بل يمكن القول إن التعريب هو الوجه اللغوي للمشروع التنموي المعاصر، الذي يعبر عن الفاعلية التعبيرية للغة العربية في المشاركة الحضارية الانسانية المعاصرة لأمتنا، لاسيما وأن لغتنا - شأنها في ذلك شأن اللغات الأخرى - يجب أن تواكب مسيرة التطورات الحديثة والمعاصرة الحاصلة في العالم، وأن تنهض بمهمة التواصل الحيوي بين إنتاجها التعبيري المعاصر وبين الإنتاج العلمي والتقني والمعرفي والثقافي الإنساني، وأن تسعى إلى تحقيق التوازي المعاصر والمقبول بين (أسمائها) و(المسميات) العالمية الجديدة، بحيث تتمكن بذلك من تحقيق كامل مشاركتها في عمليات العطاء الفكري والإثراء المعرفي، العربي، الذي ساهم في صيرورة التحولات الحضارية العميقة للامة وتحقيق نهضتها الحديثة والمعاصرة.

إن مشروع التعريب يجب أن يكون مشروعاً أصيلاً، يمتلك زمنه الثقافي المعاصر،

ثم ثقافياً، بعد أن صار كياناً حضارياً في الواقع التداولي الاجتماعي.

وعليه، يمكن أن تكون مسألة الجديد أو المستحدث اللغوي هذه، رافداً من روافد (التنمية اللغوية) لأية لغة، والتي تؤمن لها إمكانية التواصل التاريخي والحضاري مع مجمل التغيرات والتحولات التي تعتمل في بنى المجتمع الإنساني المختلفة. إن (التنمية اللغوية) يمكن أن تكون سبيلاً أكثر فاعلية وأوسع مجالاً لازدهار اللغة وتواصل انتعاش تداولها الاجتماعي والحضاري. ومن هنا، يمكن القول إن (التنمية اللغوية) هذه تستحق أن تأخذ مكانها الطبيعي الهام في خارطة (التنميات) الاجتماعية والاقتصادية وغيرها، لتكون مشروعاً قومياً وحضارياً واجب الالتزام وضروري العمل والتنفيذ، تحقيقاً لهدف تأصيل بنية «الأمن الثقافي القومي» الذي يشكل صلب «الأمن القومي الشامل» وعماده الأساس.

ويتصل (التعريب) - بوصفه مشروعاً قومياً

وكانت جرأة البحث العلمي الحديث قد فتحت آفاقاً جديدة في مجال تطور الدرس اللغوي، وفي مجال الكشف عن جوانب مهمة كانت مهملة في المسألة اللغوية، وخصوصاً فيما يخص الصوتيات والمعاني والدلالة، حتى بسطت منهجيات الدرس اللغوي المعاصر يدها على مساحة لغوية واسعة ومتشعبة في البنى والعلاقات التي توزعت - بصورة مستقلة - على فروع علمية ثانوية شبه تامة ومستقلة، كعلم الصوت وعلم الدلالة وعلم الصرف وغيرها، بحيث يمكن القول - مع هذا التشعب الواسع لشبكة العلوم اللغوية - إن المجال مفتوح تماماً، منهجياً وأصولياً، لإمكانية التأسيس اللغوي، الفقهي والعلمي، لأي جديد أو مستحدث من الدوال الاتصالية التي قد يخلقها التفاعل الاجتماعي الإنساني أو الابتكار العلمي والتقني (التكنولوجي)، وذلك من خلال التأويل اللغوي الفقهي له، وتأسيس الحضانة اللغوية المبدئية والأصولية له في ضوء قوانين اللغة وقواعدها التي تؤهل كل جديد أو حديث لصيرورة تأصيله لغوياً ومن

وطبيعته الحضارية المنفتحة، المختلفين تماماً عن الزمن الثقافي الماضي والطبيعة (المتحفية) اللذين قد يضعان «التعريب» في حلقات معقدة ومربكة، وربما خانقة تحول دون أن يتنفس الجيل الجديد والأجيال القادمة هواء الثقافة العربية الحقيقية والأصيلة، في مناخ لغوي صحي وبسيط. لقد أصبح التعريب بذلك، إشكالية ليست لغوية فحسب، بل وحضارية أيضاً. ولعل العمق البنيوي والتاريخي الذي اتسمت به إشكالية التعريب، ناجم عن أثر منهج «التصحيح اللغوي» مقروناً بروية ثقافية مركزية أدخلته دائرة القسر اللغوي التي ظل يراوح فيها لقرون عديدة خلت، يمارس دوراً رقابياً حاداً ومتشجعاً على الفضاء اللغوي الاجتماعي العربي، في ضوء (معيارية تاريخية = ماضوية) ثقافية ولغوية، لا تستجيب - إلا بالكاد ويدافع رد الفعل والاستفزاز ودفع تهمة الجمود ربما - لتقبل مولودات الحياة الحديثة، المادية والمعنوية، ولا تشارك في إغنائها وإثرائها.

وعلى الرغم من أهمية «التصحيح اللغوي» في الحفاظ على المعالم والأصول والسمات الأساسية للغة، إلا أنه ليس السبيل الوحيد لديمومة (اللغة) التاريخية وتواصلها الإنساني، اجتماعياً وحضارياً. بل قد يؤدي التزمّت اللغوي الذي يلجأ إليه هذا المنهج أحياناً، فيفرضه قسراً على التداول الاجتماعي، إلى حجر اللغة وتقوقعها، بل وإلى وضعها في شرنقة متضائلة أيلة إلى الجمود والموت.

إن منهج التصحيح اللغوي يقدم جهوده على نحو أحادي ومجزوء في الحفاظ على الأصالة العربية للغتنا، وذلك لأنه منهج يركز على تصحيح التراكيب النحوية للمفردات، تصحيحاً معيارياً متوارثاً يتجاهل مؤثرات

الأساليب الأجنبية المترجمة الداخلة إلى صميم العربية المعاصرة، في خلق تراكيب وأساليب جديدة، قد تكون على جانب معين من خطأ التركيب النحوي، ولكنها ذات فائدة اتصالية تامة في التداول اللغوي الاجتماعي. ولعل أسباب هذا التجاهل هي:

(أ). التخوف والتوجس اللذان قد ينتابان الأوساط والمؤسسات اللغوية العربية المعاصرة من المغامرة العلمية المعاصرة في مسالك علوم العربية.

(ب). عدم مواجهة الأسئلة والمشكلات والقضايا اللغوية المعاصرة التي تواجهها العربية، مواجهة فقهية لغوية تتعمد المسألة المقصودة والاختبار الموضوعي والحل المعاصر.

(ج). الاكتفاء عن ذلك كله باجترار القديم اللغوي، وتقديمه تقدماً معاصراً، على أنه مثال الأصالة اللغوية العربية.

وقد يؤدي ذلك كله إلى تهميش البنية المعاصرة للأصالة العربية وتغشية الذاتية اللغوية العربية القادرة على التواصل والاتصال والابداع بغشاء ضبابي من الادعاء اللغوي التاريخي والماضي، ادعاءً معاصراً وأتياً، الأمر الذي قد يعطل قدرة اللغة العربية المعاصرة - كما كانت في الماضي - عن توفير الحضارة النوعية للدخيل الأجنبي إلى محيطها اللغوي والاجتماعي، ويجعل المشروع الثقافي العربي، بعامته، يضطرب من الناحيتين التاريخية والحضارية في وعي بنيته الحالية ووجوده المعاصر، وذلك من جراء ما يفعله اجترار القديم اجتراراً معاصراً من إمكانية تكريس القيم المعرفية الماضية وسيادتها لتحكم نشاطنا المعرفي المعاصر، لنبدو وكأننا نعيش في زمن ثقافي قديم يرسخ (متحفية) واقعنا المعاصر، أكثر مما يعمق أنيته، ويفجر (واقعيته) المعاصرة

على طريق المستقبل المشرق. ولذلك كله، يجب على التعريب؛ بوصفه مشروعاً نهضوياً معاصراً، الانتباه إلى نقاط عدة؛ منها:

(أولاً): وعي أحادية منهج التصحيح وأليته القسرية في تصنيف المتداول اللغوي، عبر تكريس «المعجمية» اللغوية إطاراً ثقافياً عاماً لعملية التداول اللغوي الاجتماعي.

(ثانياً): محاولة تجاوز هذا الاطار (المتحفي) الساكن، إلى وعي حيوية ودينامية القوانين اللغوية وتطوراتها الاجتماعية والعلمية في التعامل مع الدوال اللغوية المعاصرة، سواء كانت تنتمي إلى اللغة الأم أو اللغات الأخرى؛ في إطار وجودها الحضاري الانساني الشامل.

(ثالثاً): محاولة تعريبها تعريباً حضارياً كلياً وشاملاً؛ يتضمن اللغة وقوانينها المتحركة ولا يعتمد على بنيتها المعجمية اعتماداً كلياً فحسب، وسلوك المرونة العلمية والموضوعية والأصالة المعاصرة إزاء قضية اللغة وما يرتبط بها من قضايا التفاعل الاجتماعي والتطور التقني والعلمي والاتصال الحضاري والمثاقفة الشاملة، وعلى الأخص لدى التعامل مع المسميات الحضارية الأجنبية ذات النفع الحضاري اليومي في حياتنا الحاضرة والمستقبلية.

(رابعاً): محاولة توفير الحضارة اللغوية العربية المعاصرة لهذه المسميات والمصطلحات الأجنبية على طريق تنمية لغتنا العربية بأسماء هذه المسميات ومصطلحاتها الأجنبية، ليكون لهذه الاسماء والمفردات الجديدة «نفع لغوي ثقافي» في تشكيل ثقافتنا المعاصرة، مثلما كان وما يزال لمسمياتها «نفع حضاري» في حياتنا. وبذلك يمكن أن يسهم التعريب في أن يكون مشروعاً تنموياً من مشاريع نهوضنا الحضاري المعاصر.

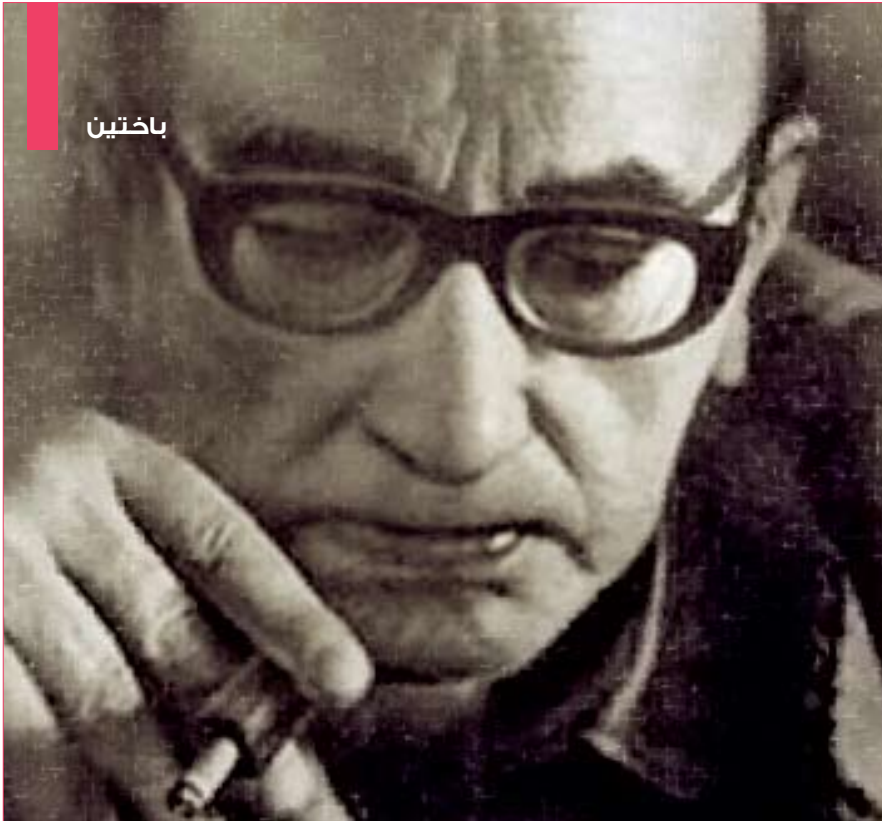
باختين وفلسفة الجمال

(الموضوع الجمالي جوهر الرواية)

أم السعد حياة

لا يمكن للناقد أن ينكر الاهتمام المتزايد بالرواية في الساحة العربية والغربية على حد سواء، وإن كان عمر الرواية طويلاً في المجتمعات الغربية، فهذا يعني أن الدراسات النقدية صاحبت كينونة هذا الجنس الفريد من نوعه، الذي لم تستنفذ طاقاته، ولم تستخرج مكنوناته إلى اليوم، لهذا فهو في تطور وتشكل مستمر جعل التنبؤات له تتوافد وتعرف تنوعاً كبيراً وثرياً.

ويعود هذا في حقيقة الأمر إلى طبيعة الرواية في حد ذاتها، فمن بين «الأجناس الكبيرة، وحدها الرواية لا تملك قانوناً، فدراسة الأجناس الأخرى تعادل دراسة لغات ميتة، أما دراسة الرواية فتعادل دراسة اللغات الحية، وخاصة منها الشابة» (١)، على أن غياب قواعد تضبط الرواية لا يعده المنظرون «ضعفاً في النظرية بل هو معطى ملازم للرواية، إنها لا تعرف ضغوطاً ولا كوابح، وهي مفتوحة على جميع الممكنات، لأنها غير محددة وفي توسع متواصل» (٢).



سنحاول هنا التركيز على الموضوع الجمالي الذي عده «ميخائيل باختين» جوهر الرواية، من أجل تبين أن كتابة الرواية تسير وفق ضوابط يرسمها علم الجمال، فأعمال هذا المنظر تدور برمتها حول بؤرة مهمة وهي الموضوع الجمالي الذي من خلاله سيبرز نظريته للرواية التي أساسها نقد الموضوعية المجردة، لأن اللسان حسب باختين لا وجود له خارج الكلام الذي يُحييه، والكلام لا وجود له خارج الحوار، لأن هذا الأخير يجسد الصيغة الحية للسان، وعليه كانت خاصية الخطاب الروائي على العموم كامنة في «الاستثمار Exploitation» الواعي والنسقي للبنية الحوارية للسان، في التعدد الصوتي للكلمة، في الحضور الآني في كنف الملفوظ نفسه، لصوتي ولصوت الآخر» (٣).

ظهرت أولى المقالات التي كتبها باختين سنة ١٩٢٤، وعنوانها: «مشكل المحتوى والمادة

والشكل، داخل العمل الفني»(٤)، جاء هذا المقال ضمن كتابه «علم الجمال ونظرية الرواية»، ممثلاً الدراسة الأولى من هذا الكتاب، وفيها يتجلى لنا عمق تناوله للطبيعة الجمالية للعمل الفني والعناصر التي تكونه. خاصة وأن عمله كان وليد استهجان ما آلت إليه الدراسات النقدية في تلك الحقبة الوضعية، التي لبست لباس العلم من أجل دراسة الأعمال الفنية، ولكن الحقيقة أن مثل هذه الدراسات قتلت جوهر العمل الفني بإسقاطاتها النظرية التي لا تتماشى مع طبيعة العمل الفني المدروس.

لقد كانت المقاربة العلمية للفنون في تلك الفترة موضة تستهوي الدارسين، خاصة في أطاريح بعض الشبان أصحاب المنهج الشكلاني أو المورفولوجي الذين سقطوا في شرك العلموية دون الوقوف عند ضوابطها. إلا أن باختين استثنى بعض الدراسات الجادة والقيمة التي لا ينطبق عليها مثل هذا الحكم، لوعيتها بحدود استخدام المنهج العلمي في الدراسات الفنية.

يعود سبب سوء استعمال هؤلاء الشبان للمنهج العلمي في تحليلاتهم الفنية، إلى الأساس الخاطئ الذي اتكؤوا عليه، ذلك لأن أول خطوة قاموا بها تكمن في خروجهم عن علم الجمال العام وعن الفلسفة النسقية (philosophie systématique)، وهذا حسب باختين يعد خطأ منهجياً فادحاً، لأن هذه الدراسات أصبحت تضع نفسها في مقابل هذين الحقلين، وبالتالي عملت على بناء نظام من الأحكام العلمية باستقلال تام عن الفن عامة، أي عن التحديد الجمالي الموجود في الثقافة الإنسانية برمتها، وكان هذا مرتبطاً أساساً بالمفهوم الذي وضعوه للشعرية.

لتبين تجذر الخطأ الذي وقع فيه هؤلاء الدارسون، انبرى باختين لتجلية أهمية الفلسفة النسقية، التي اعتبرها الوحيدة القادرة بمنهجيتها العلمية على فهم الطبيعة الخاصة للموضوع الجمالي، وإيجاد علاقته بالمعرفة والأخلاق (éthique)، حينما اعتبرهما مكونين أساسيين للمحتوى الجمالي، ومكانته في مجموع الثقافة الإنسانية. لهذا سيصبح مفهوم الشعرية عنده مقترناً أشد الاقتران بعلم جمال الفن الأدبي، المرتبط بعلم الجمال العام والفلسفة النسقية(٥).

الشعرية الروسية التي كان ينتقدها باختين، كانت لصيقة باللسانيات التي تأثرت بالدراسات الوضعية التجريبية، لا بالفلسفة النسقية ولا بالثقافة الإنسانية، وعليه دأب باختين على نقد اللسانيات لاهتمامها بالطبيعة المادية للعمل الفني (أي المادة اللغوية)

ذلك لأن الشعرية الروسية التي كان ينتقدها باختين، كانت لصيقة باللسانيات التي تأثرت بالدراسات الوضعية التجريبية، لا بالفلسفة النسقية ولا بالثقافة الإنسانية، وعليه دأب باختين على نقد اللسانيات لاهتمامها بالطبيعة المادية للعمل الفني (أي المادة اللغوية)، وإن كان هذا الأخير يعد جزءاً لا بد منه في دراسة أي عمل فني، إلا أنه لا يمكن أن يحدد شعريته(٦). لأنه يظل عنصراً تقنياً فقط، لهذا رأى باختين أن عمل الجمالية المادية يصبح قابلاً للتطبيق في حالة ما إذا التزم فيه بدراسة الجانب التقني من العمل

الفني فقط، وعليه يقول باختين: «علم الجمال المادي لا يرى العمل الفني حياً، ولكن يراه كشيء، كمادة مُنظمة»(٧).

عكف باختين في هذا المقال على تبیین أهمية الشكل والمحتوى، دون إهمال دور المادة التقني في بناء العمل الفني، فالعمل الفني مكون في أساسه من الجوانب الثلاثة: المحتوى والمادة والشكل، والأول منها هو ما يسميه باختين الموضوع الجمالي، يقول: «فهم الموضوع الجمالي في فرادته، وبنيته الفنية القحة، (البنية التي سيطلق عليها من الآن فصاعداً architectonique de l'objet esthétique) هو العمل الأول في التحليل الجمالي»(٩).

على هذا الأساس ذهب باختين في تقسيمه لهذا المقال إلى أربعة عناصر مهمة، أولها جاء فيه الحديث عن تاريخ الفن وعلم الجمال العام، أما العناصر الثلاثة الباقية فخصصها للمحتوى أولاً، ثم المادة، وأخيراً الشكل. وغايته من كل هذا تخطئة الدراسات الشعرية التي سبقته وتقديم مفهوم جديد لها، والكشف من جهة أخرى عن مكونات العمل الفني.

بدأ باختين أولاً بتبيين ضرورة فهم العمل الفني في الإطار الثقافي الذي تولد فيه؛ «لأن الفن ذاته لا يمكن أن يكون له معنى إلا في وحدة الثقافة»(١٠)، وهذا أمر ضروري عنده ومهم لأن العمل الفني خارج سياقه العام لا معنى له، فهو جزء من لحمه ثقافية معينة ساهمت في بناء كيانه ليظهر على ما هو عليه، فتميز أي نوع فني لا يكون إلا في علاقاته بباقي الفنون في لحمه الوحدة الثقافية، ورويته معزولاً ستجعله اعتباطياً. شدد باختين على الطابع النسقي لكلية

الثقافة، التي من دون هذه النسقية لن يصبح لها أي معنى. وينطبق هذا كذلك على الفعل الجمالي الذي لا يولد من الفراغ، ولكن من المناخ العام الذي ظهر فيه، لهذا يقول: «إن العمل يحيا، ويصبح أدبيا ذا معنى، في تحديد متبادل، فعّال ومستمر مع الواقع، يُتعرف عليه ويُقيّم من خلال الفعل» (١١). المقصود بالفعل هنا الفعل الأخلاقي الموجود في المجتمع والحياة الفنية والسياسية التي يتجسد فيها الموضوع الجمالي، «فليس الجمال إلا تنوعا عن المجتمع (variété du social)، ولهذا لا يمكن لنظرية الفن إلا أن تكون سوسيولوجيا الفن» (١٢).

إلا أن الحديث عن العمل الفني وعلاقاته المتبادلة والمستمرة بالواقع الاجتماعي، لا يعني أن هناك تطابقاً بين الفن والواقع، بل على العكس تطرح العلاقة بينهما إشكالا، مما جعل باختين لا يغفل عن التعارض الموجود بينهما، الذي يمس الناحية الأخلاقية أو السياسية، فمن الناحية الجمالية، الفن لا ينقل الواقع، بل ينظر إليه من ناحية جمالية. لهذا ما يميز العمل الفني حسب باختين هو أننا نجد الواقع فيه (أي في الموضوع الجمالي، أي المحتوى) ببعده الأخلاقي والاجتماعي والسياسي والديني، ولهذا يعتبر الفن ثريا جدا في مضامينه.

كما أن الفعل الجمالي لا يخلق واقعا جديدا برمته، بل يثريه ويكمله، يقول: «الحياة هنا لا نجدها خارج الفن، إنما بداخله، بكل عمقها وثقلها الديني والأخلاقي والسياسي...» (١٣). وعليه اعتبر باختين أن الفن يخلق شكلاً جديداً، وعلاقات أخلاقية جديدة، لما هو موجود في الواقع، لهذا نجد في الفن عنصر الجدة والتميز والحرية، لأن الشكل الجمالي

يعمل على تحويل الواقع، ثم يضعه في وحدة نسقية شكلية جمالية جديدة، فالجمال يثري الواقع، ويُجمّله ويحاول تكملته، كما يعمل على خلق الوحدة الملموسة لعالمي المعرفة والقيمة، لأنه يحاول أن يضع الإنسان داخل الطبيعة باعتبارها محيطه الأخلاقي.

يعتبر باختين أن إدخال الفعل الأخلاقي والعنصر المعرفي في الموضوع الجمالي، يبين أن الجمال لا يلغي شيئاً، إلا في تعامله مع المادة. وعليه كان المحتوى ذا أهمية كبيرة، ومن دونه لن يصبح للعمل الجمالي فحوى، إذ يعتبره باختين «العنصر المكوّن للموضوع الجمالي، وبه يرتبط الشكل الفني، الذي من دون هذا الارتباط لن يكون له أي معنى» (١٤). والحديث هنا عن ارتباط الشكل بالمحتوى، مما ينجم عنه الطابع التقييمي، كان من أجل إبراز أن الدراسات الشكلية السابقة كانت تهتم بدراسة شكل المادة فقط دون التوقف عند شكل المحتوى (١٥).

نفهم من هذا نقطة مهمة وهي أن العمل الفني فيه الواقع بأجزائه المعرفية والأخلاقية، ولكن الفنان ليس عليه أن يقدم لنا هذا الواقع مباشرة، بل ما يهمنا هو موقفه من هذا العالم الذي نقله في نصه والذي يشكل موضوعه الجمالي، لهذا يعتبر الشكل مؤطرا للمحتوى بل هو الذي يعطيه مظهره الخارجي. واعتبر باختين أن الشكل يغلف المحتوى، لأن هذا الأخير مقتطف من الواقع المتنوع، يوضع في شكل جمالي ليجسد فرادته.

لهذا يلح باختين على حقيقة مهمة، وهي أن العمل الفني قبل أن يوجد، يسبقه في الوجود الواقع والمعرفة والأخلاق، كما يسبقه الأدب، ويستمد من كل هذه الحركية عناصر ليحقق

بها فرادته، ويصبح عملاً فنياً مميزاً، وعليه «لا يمكن للعمل الفني في مجمله، ولا أحد عناصره، أن يفهم انطلاقاً من القواعد الأدبية فقط، ولكن من المهم الأخذ بعين الاعتبار القوانين المعرفية والأفعال الأخلاقية، لأن العمل الذي له معنى جمالي لا يقبل الفراغ» (١٦).

إذاً، للتحدث عن ما يسمى عملاً فنياً، علينا الاعتراف بأن هذا العمل يستثمر ما هو موجود قبله في الواقع بكل حركيته، هذا ما يجعل نظامين يتحكمان فيه، الواحد يغلف منهما الآخر، وإن كانا في تفاعل مستمر داخل العمل، وهما الشكل والمحتوى. واعتبرهما باختين بمثابة السلطتين اللتين تتحكمان في تقييم العمل الفني، يقول: «في العمل الفني هناك سلطتان وأمران متساويان محددان بهاتين السلطتين كل عنصر يمكنه أن يحدد من خلال نظامين من التقييم، ما يخص المحتوى وما يخص الشكل، ونجد هذين النظامين في تفاعل قيمي (axiologique)، ولكن بطبيعة الحال الشكل الجمالي يحيط من كل جانب بالقانون الداخلي للفعل الأخلاقي والمعرفي، ويربطهما بوحده، وهذا هو الشرط الذي يجعلنا نتحدث عن عمل فني» (١٧).

لا يعني الحديث عن الشكل والمحتوى هنا، أن باختين يغفل عن أهمية المادة، التي يعتبرها مكوناً من مكونات العمل الفني، فيقول: «الشكل الفني هو شكل لمحتوى، ولكن محقق داخل المادة» (١٨). فإن كان الشكل يغلف المحتوى الذي يتحقق عبر العنصر الأخلاقي والمعرفي (éthique et cognitif)، فإن هذا لا يلغي قيمة المادة في تشكيل العمل الفني. لدراسة الموضوع الجمالي، (أي المحتوى).

رأى باختين أن درجة علمية مثل هذا التحليل ستكون نسبية، فهي مهما اقتربت من الموضوعية، إلا أنها ستكون فيها نسبة من الذاتية لا محالة في أحد جوانب التحليل، لأنها (الذاتية) هي التي ولدت الموضوع الجمالي، إلا أن الذوق العلمي للباحث يمكنه دائماً أن يُثبِّتَه في الحدود المرجوة، ويأخذه لرفض المظاهر الذاتية في تحليله.

لهذا كان فهم الموضوع الجمالي، (أي فهم المحتوى)، هو العمل الأول الذي على المحلل القيام به، فنرى أن باختين نفسه بدأ بمشكلة المحتوى أولاً قبل تعرضه للمادة والشكل، مؤكداً أن الموضوع الجمالي يمكن إيجاده في الأدب، أو في الفن عامة، بطريقة أو بأخرى. ولكن الوقوف عنده يطرح العديد من الأسئلة، من بينها:

كيف يتحقق المحتوى داخل العمل الفني؟

ما هي أعمال وإمكانات التحليل الجمالي للمحتوى؟

يشير باختين إلى أن الإجابة عن هذين السؤالين، الذين هما الشغل الشاغل لعلم الجمال، لن تكون هنا بطريقة حتمية، إنما سيكتفي بالإشارة إلى المشكل بصفة عامة، ملخصاً المشاكل الموجودة في التعرف على طبيعة المحتوى الجمالي. وعليه ما يجب أن نعرفه هو أن ما يدخل في تكوين الموضوع الجمالي هما العنصران الأخلاقي والمعرفي، كما أنه لا يمكن للمحتوى أن يكون مستوحى من المجال المعرفي فقط، بمعزل عن العنصر الأخلاقي، بل إن العنصر الأخير له مكانة تسبق العنصر الأول، فكل ما هو معروف عليه أن يرتبط بالعالم الذي يكتمل فيه الفعل/

الحدث الإنساني المرتبط بعمق الوعي، وهنا فقط يدخل في العمل الفني.

أما التحليل الجمالي للمحتوى فأول مشكلة يطرحها هي مسألة الأخلاقي، والدليل على وجود هذا البعد الضروري في التحليل الجمالي هو مقولة التطابق أو الانجذاب *sympathie* اللذين يكوّنان بعداً أخلاقياً، لأن وجودهما مرهون بوجود الآخريّة في النص الأدبي، والآخريّة شرط وأساس المقولة الأخلاقية،

إلا أن هذا التحليل في اعتماده على مقولة الأخلاق لا بد من أن يُفردَ البعد الجمالي الشكلي كي تنبؤ المقولة الأخلاقية، وتتراوح عملية الفردنة أو التفريد من نص لآخر (١٩).

بعد الحديث عن مشكل المحتوى، لم ينتقل باختين إلى مشكل الشكل الذي يغلف المحتوى وله صلة وثيقة بالموضوع الجمالي، إنما تطرق إلى مشكل المادة، التي لا يكون العمل الجمالي من دونها، ولكن من جهة أخرى هي لا تدخل في تكوين الموضوع الجمالي، فما مشكل المادة يا ترى؟

في حديثه عن مشكل المادة، يقف بنا باختين ليظهر أهمية اللغة في حياتنا بصفة عامة، فلا يمكن للإنسان أن يستغني عن اللغة، وعليه قال: «ليست الثقافة إلا ظاهرة لغوية» (٢٠)، ولهذا يؤكد أنه لا يمكن لأي مجال أن يتجاوز اللغة أو يستغني عنها وإن أخذ منها القليل، فاللغة هي المادة التي يستعملها الشاعر مثلاً، وهي أشبه بالطبيعة التي هي مادة العلم.

نفهم مما تقدم أن اللغة ليست إلا عنصراً تقنياً، ولهذا قال: «لا تدخل اللغة، في تحديدها اللساني، داخل الموضوع الجمالي للفن الأدبي» (٢١)، ومعنى هذا أن العنصر التقني في الفن، هو كل ما لا يمكن الاستغناء عنه في إبداع العمل الفني، إلا أنه ليس جزءاً

من الموضوع الجمالي، إذًا، لا يقوم العمل الجمالي إلا عبر المادة اللغوية، ولكن رغم هذا فهي لا تدخل في موضوعه الجمالي، وبين لنا باختين - انطلاقاً من مثال - ما يقصده بهذا القول: فلكي تشيد بناء ما، تستعمل العديد من المواد فيه، كالإسمنت والحديد، والألواح، وحين يكتمل البناء هل تصبح هذه المواد متجلية في الحكم على جمالية هذا البناء؟ طبعاً لا.

يصدق الشيء نفسه على الفن، فالنحات إن استخدم مادة مثل الحجر أو الخشب أو الخزف وشكل تمثالاً ما، فإن الحكم على جمالية هذا التمثال لا يرجع إلا للمادة المستخدمة، بل إلى الشكل الذي يعبر عن موضوع جمالي ما، لهذا يقول: «إن شكل تمثال ما ليس هو الخزف ولكن هو الجسم الإنساني الممثل في التمثال» (٢٢)، لهذا تصبح هذه المواد (مثلاً الخزف هنا) غير قابلة للاستغناء عنها من جهة، ولكنها رغم هذا لا تدخل في الموضوع الجمالي.

إذًا، لا تدخل العناصر اللسانية، بالنسبة للعالم الجمالي *Esthéticien*، في الموضوع الجمالي، وعليه لا تدخل اللغة - في تحديدها اللساني - داخل الموضوع الجمالي، إنما تبقى في الهامش، أما «الموضوع الجمالي نفسه فهو ليس إلا المحتوى الفني وضع في شكل» (٢٣).

لكن لا ينقص باختين بهذا القول، من قيمة اللسان، بل يشير إلى أن الفنان يتحرر من اللغة في تحديدها اللساني، لا بنفيها/ نكرانها، بل بالاشتغال عليها وتجاوزها، يقول: «لا تدخل اللغة، في تحديدها اللساني، داخل الموضوع الجمالي للفن الأدبي» (٢٤)، فالعنصر التقني في الفن هو كل ما لا يمكن الاستغناء عنه في

إبداع العمل الفني، إلا أنه ليس جزءاً من الموضوع الجمالي، ففي العمل الشعري *l'œuvre poétique*، تنتظم الكلمات من جهة وفق مجموعات؛ وهي القضايا، والفقرات، والفصول، والأفعال.. ومن جهة أخرى تبني الكلمات مظهر الشخصيات، وخصائصها، وموقفها، وإطارها، وأفعالها، وأخيراً مجموع ما يشكل الحدث الأخلاقي لحياة ما، في شكل منته بطريقتي جمالية. وبهذا الفعل تتوقف الكلمات عن كونها قضايا وأسطراً وفصولاً: فسيرورة تحقيق الموضوع الجمالي، أو ما يسمى الرسم الفني، هي عبارة عن سيرورة تحويل نسقي لمجموع لفظي *verbal*، فهم لسانياً وتكوينياً، إلى مجموع *architectonique* حدث جمالي منته (٢٥).

ما يفهم من هذا القول أن الحدث الجمالي يستعين بالكلمات لا محالة، ولكن الرسم الفني للعمل الجمالي يقتضي تحويل هذه الكلمات لتشغل حيناً آخر داخل العمل الفني، وعليه لا يعتبرها باختين - في حالتها اللسانية - جزءاً يدخل في تكوين الموضوع الجمالي، بل هي هنا مادته فقط، ومن هنا تصبح اللغة التي هي المادة التقنية التي لا بد منها في العمل الأدبي، والشعري خاصة، لا تنفصل عن الموضوع الجمالي لأنه هو الذي يحييها.

بعد عرض مشكل المحتوى والمادة سيكون الانتقال في العنصر الأخير من هذه الدراسة إلى مشكل الشكل، الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذين العنصرين الأساسيين والمهمين، ومنه دراسة وفهم الشكل ستكون محددة من خلال هذين الوجهين المختلفين أي:

١/ من داخل الموضوع الجمالي القح باعتباره شكلاً منتظماً *architectonique*

موجهاً فكرياً (قيمية) *axiologiquement* ومرتبباً بهذا المحتوى. ٢/ ومن جهة أخرى داخل المجموع المادي، أي دراسة تقنية الشكل.

لتفادي أي خلط منهجي، ينبهنا باختين لضرورة فهم ما يرمي إليه في النقطة الثانية لأنه لا يقصد مما قاله دراسة شكل المادة ولكنه سيدرس الشكل باعتباره محققاً من قبل المادة وبمساعدها، وهذا ما سنبينه لاحقاً. المهم أنه يجب فهم الشكل في ظل هذين المفهومين: أي انطلاقاً من الهدف الجمالي والطبيعة المادية.

هكذا سيكون هذا الفصل بمثابة تقديم قصير لطريقة التحليل الجمالي للشكل، خروجاً به عن طريقة التحليل الشكلاني، والتي لم يكن ينظر إليها إلا باعتبارها تقنية، وهذه النظرة تقاسمها مع التحليل النفسي والتاريخي للفرن. وبالتالي يعمل باختين على تجاوز النظرة التقنية للشكل، لينظر إليه من الناحية الجمالية المحضة.

من هنا يطرح باختين سؤالاً يكون الجواب عنه الانطلاقة التي تقودنا إلى التحليل الجمالي الذي يتوخاه للشكل، وهو: كيف للشكل الذي يتحقق كلياً داخل مادة ما، أن يصبح هو نفسه شكلاً للمحتوى؟ وبعبارة أخرى: كيف للشكل المكوّن أو المنظم للمادة أن يحقق شكلاً منتظماً للقيم المعرفية والأخلاقية؟

لتحليل الشكل والوقوف عند تحديده، يلزمنا التفريق بين الأشكال، فهناك: الشكل المعرفي. والشكل الفني أو الجمالي، وبينهما اختلاف جوهرى يمس جانب المؤلف المبدع الذي نلمس حضوره الإبداعي في الشكل الفني،

وغيابه في الشكل المعرفي، «إن الفعل المعرفي فعّال ولكن لا يُشعر بفعاليته، لأن الإحساس لا يكون إلا فردياً، مرتبباً بشخص. أو بتعبير آخر: الإحساس بفاعليتي لا يدخل في المحتوى الموضوعي للفكرة نفسها، بل يبقى هامشياً كمكمل نفسي ذاتي لا أكثر» (٢٦).

هذا عن الشكل المعرفي، أما في الشكل الفني أو الجمالي فالأمر مختلف تماماً، والفرق شاسع، لأن المؤلف المبدع يغلف نصه بما لديه من أحاسيس ومشاعر، كما أن حضوره في النص ليس هامشياً، إنما هو في لب العمل الفني حيث نجده بإحساسه وتعبيره عن حبه وآلامه. ويقولها باختين بعبارة أدق: «أجدني وأجد فاعليتي المنتجة» (٢٧).

من هنا يجب إظهار الشكل الفني باعتباره علاقة المؤلف المبدع الفعّالة والفكرية بالمحتوى، لكي يستطيع هذا الشكل الفني أن يثبت جمالياً. ولهذا نجده يعبر عن نفس الفكرة في حديثه عن مشكل المحتوى، حيث يقول: «لا يجب أن نغفل أبداً عن أهمية دور الشخصية المبدعة المجددة في المؤلف، باعتبارها عنصراً يبني الشكل الفني، إذ في وحدة عمله يتحقق اتحاد العنصرين الأخلاقي والمعرفي، إلا أنه على المحلل الجمالي أن يقف لفهم علاقة ودلالة العنصرين داخل وحدة المحتوى» (٢٨).

عليه، هناك محتوى نسمعه ونعيشه ونحسه، يجب أن نعبر عنه لكي نصنعه ونفعله، وإذا فعلنا هذا فإننا نضع له شكلاً. وبالتالي «يجب أن نفوس كمبدعين في ما نراه ونسمعه ونعبر عنه، ومن هنا نتعالى على المادية، وعلى التحديد الخارج عن الشكل، إذ يتوقف الشكل عن كونه خارجياً كمادة

منظمة بطريقة معرفية، ويصبح بالتالي تعبيراً عن فعل قيمي يخترق المحتوى ويحوّله»(٢٩).



يعتبر باختين أن إدخال الفعل الأخلاقي والعنصر المعرفي في الموضوع الجمالي، يبين أن الجمال لا يلغي شيئاً، إلا في تعامله مع المادة. وعليه كان المحتوى ذا أهمية كبيرة، ومن دونه لن تصبح للعمل الجمالي فحوى، إذ يعتبره باختين «العنصر المكوّن للموضوع الجمالي، وبه يرتبط الشكل الفني، الذي من دون هذا الارتباط لن يكون له أي معنى»

لتوضيح هذه النقطة يمكن أن نقطف من حياتنا اليومية أمثلة نوضح بها ما قصده باختين بقوله هذا، فمثلاً ونحن نسمع موسيقى أو شعراً معيناً أو نسمع حكاية ما،

ففي بعض الأحيان تختزن محتويات هذه الفنون بداخلنا، ونستعملها في أحد المواقف التي نراها مناسبة، ونكون منها ملفوظاتنا الخاصة، وكأنها التعبير الملائم لعلاقتنا الفكرية الخاصة بالمحتوى، ومن هنا فما أخذناه لم يكن الفونيمات أو التنغيم أو الكلمات، إنما أخذنا المحتوى الذي شكلناه بطريقتنا الإبداعية، «فأصبح الشكل هنا فعلاً ومن خلاله شغل موقفاً فكرياً خارج المحتوى المأخوذ»(٣٠).

لو تأملنا جيداً ما أوصلنا إليه باختين في محاولته لتحديد الشكل الفني، لرأينا أننا أمام معادلة لا تنتهي، هناك محتوى عام يأخذ منه المؤلف المبدع ليصوغه بطريقته الإبداعية في ملفوظات تكون شكلاً فنياً لمحتوى معطى، وهكذا تتجدد العملية الإبداعية في كل مرة لتظهر أشكالاً فنية متنوعة. ولعل باختين يدرك جيداً هذه النقطة لأنه طرح سؤالاً مهماً يدخل في صميم هذه الحلقة اللامنتهية، يكشف حقيقة عن الوظيفة الأولى لعلاقة الشكل بالمحتوى، من هذا تنبثق هذه الكوكبة من الأسئلة:

كيف يستطيع الشكل، باعتباره التعبير اللفظي لعلاقة ذاتية وفعلية بالمحتوى، أن يصبح شكلاً إبداعياً يكمل المحتوى؟

ما الذي يجعل فعلاً لفظياً، لا يخرج في الحقيقة عن حدود العمل المادي، ولا يعمل إلا على تنظيمه، فعلاً يعطي شكلاً لمحتوى فكري مكتمل؟

من خلال هذه الأسئلة نستطيع التعرف على الوظيفة المهمة للشكل في علاقته بالمحتوى، والتي يطلق عليها باختين «الوظيفة الانعزالية أو التفريقية» فماذا يقصد بهذه الوظيفة؟

يشير باختين قبل أن يدخل في تفاصيل هذه النقطة إلى أن العزل لا يمس المادة ولا العمل كشيء، وإنما يمس الدلالة أي المحتوى، وهذا يعني أن محتوى عمل ما هو بمثابة مقطع أخذ من حدث لا يزال مستمراً ومفتوحاً على الوجود، وعندما نعزل هذا المحتوى نكون قد ألبسناه شكلاً يصبح محيطاً به، وبتعبير آخر: يمكن أن نفهم من هذا وكأن المحتوى حر في الوجود والشكل، يأخذ/ يقطع جزءاً من هذا المحتوى ويعزله، وبهذا العزل يكون قد خلق له عالماً مستقلاً خاصاً به، أي شكلاً مرتبطاً به.

كما أن العزل عند باختين لا يلبس دائماً نفس الشكل، فما نسميه مثلاً في الفن إبداعاً أو اكتشافاً، ما هو في الحقيقة إلا وجه من أوجه العزل، لأن المبدع لا يأتي بإبداعه من العدم، إنما يقطف من الواقع أو من الطبيعة ما يراه مناسباً وموائماً لحاجته التعبيرية، يقول: «... إننا لا نستطيع أن نكتشف، شيئاً إلا ما كان ذاتياً وله قيمة دلالية في الحدث، أي يحمل قيمة مهمة من وجهة النظر الإنسانية، ولكن لا يمكننا أن نخترع شيئاً لا وجود له، لأن هذا لا أساس له»(٣١).

إذاً، من أجل تحقيق إبداع شكل فني ما، ينطلق العزل والإبداع من واقع أو وجود معين يختار منه المبدع ما يحتاجه من أجل تكوين هذا الشكل، وعليه، فمن دون المؤلف المبدع لا يمكننا أبداً أن نلبس للعالم المعزول شكلاً فنياً ما. مع العلم طبعاً أن المؤلف المبدع لا يبدع شكله الفني من الفراغ ما دام العمل الفني يؤخذ في كليته باعتباره مغلفاً بمظاهر ثلاثة، «فالحديث الفني هو شكل خاص مثبت في العمل الفني الذي يتحقق من خلال العلاقة المتبادلة بين المؤلف والمتلقي»(٣٢)، طبعاً في ظل تواصل اجتماعي ما.

أما عن العزل وعلاقته بالمادة، فقلنا إن

باختين حدد مسبقاً أنه يمس المحتوى لا المادة، وهذا لأن الفنان حينما يشتغل على المادة يحقق قيماً لواقع معزول، وهذا العمل يتجاوز المادة من دون الخروج عن حدودها، فالكاتب المبدع حين يستعمل كلمات للتعبير عن شيء معين فهو باستعماله الإبداعي يتجاوز هذه الكلمات، ولكن من دون الخروج عن حدودها لأنه إن خرج عنها فلن يتسنى له التعبير عما يريد، أي أن: «الكلمة بطريقتها الخاصة تنقل الشكل المكتمل إلى المحتوى» (٣٣).

نستنتج أنه انطلاقاً من مادة وحيدة (الحروف مثلاً) يمكن للشكل أن يملأ أي حدث بكل بعده الأخلاقي، «كما أنه انطلاقاً من المادة الوحيدة يمكن للكاتب أن يتبنى بعداً إبداعياً خلاقاً مقابل المحتوى الإبداعي، أي القيم المعرفية والأخلاقية، كما لو أن الكاتب يدخل إلى الحدث المعزول ويصبح له مبدعاً من دون أن يشارك فيه، وبهذه الطريقة يجعل العزل من الكلمة والملفوظ (أي المادة بصفة عامة)، شكلياً، مبدعة» (٣٤).

من كل ما تقدم يمكننا أن نفهم الوجه العام الذي انطلق منه باختين في رؤيته وتصوره للعمل الفني الذي لا معنى له أولاً إلا في ظل الصرح الثقافي الذي ظهر فيه، وهذا ما يعزز ويضفي عليه المعنى الذي يتلاءم مع سياق وروده، وثانياً أن العمل الفني وإن كان كلاً ينظر إليه في شموليته، إلا أنه مكون من عناصر ثلاثة، عنصران منها يلعبان دوراً مهماً في بناء جماليته وهما المحتوى والشكل، وعنصر مهم في بنائه ولكن لا يدخل في تكوينه الجمالي وهي المادة باعتبارها العنصر التقني في العمل الفني.

بهذا يكون باختين قد أطفأ الضوء على المساهمات اللسانية عموماً والشكلانية على

وجه الخصوص، لأنها أفقدت النصوص الفنية جوهرها بعدم توقفها عند الموضوع الجمالي، ومن هنا نفهم جيداً قياساً على ما قيل أن الرواية هي عمل فني أدبي جمالي بالدرجة الأولى، وعليه لا يصح أن نختزلها في بناها التكوينية التقنية، بل علينا فهم موضوعها الجمالي الذي يقودنا إلى بناءاتها المتشعبة التي تُكوّنُها جمالياً وتبني تآلفها وانسجامها، إذا نظر إليها طبعاً ككل، فالدراسات اللسانية المغلقة تعجز عن الإحاطة بجل مكوناتها، لأن الجنس الروائي يحتوي على عناصر غير لسانية تدخل في تكوينه الجمالي، ولا يمكن بالتالي التغافل عنها.

وإن كان باختين قد انطلق من مقاله الأول الذي لخص فيه طبيعة الموضوع الجمالي من العام، أي دون أن يخصص عملاً فنياً بعينه كالرواية مثلاً أو الموسيقى أو النحت، إلا أننا نلاحظ هذا التخصيص في ما تلاه من دراسات قدمها، لتكون الرواية الجنس الحائز على اهتمامه بالدرجة الأولى.

الهوامش:

(١) Mikhaïl Bakhtine :Récit épique et roman; in (١) Esthétique et théorie du roman: Gallimard ١٩٧٨. p٤٧٣.

(٢) بيار شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرفاوي، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص١٢.

(٣) Mikhaïl Bakhtine: Esthétique et théorie du roman. Gallimard ١٩٧٨. p١٧٧.

(٤) Mikhaïl Bakhtine: problème du contenu. du (٤) matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire: in Esthétique et théorie du roman.

Ibid. p٢٧ (٥).

(٦) لأن الشعرية عند باختين، وشعرية الرواية هنا، هي قبل كل شيء أسلوبية نسقيه systématique ووظيفية لكل نماذج العلاقات التي يمكن أن نجدتها داخل نفس النص، نفس الموضوع، في حدود نفس الكلمة، بين مقصديتي ومقصدية الآخر، انظر ص١٧ من كتابه علم الجمال ونظرية الرواية.

(٧) Mikhaïl Bakhtine: problème du contenu. du (٧) matériau et de la forme p٣٨.

(٨) يعتبر باختين أن les forme architectoniques عبارة عن الأشكال التي تأخذها القيم الفكرية morale والفيزيائية للإنسان الجمالي de l'homme esthétique، أشكال الحياة كما يراها في محيطه، في مجتمعه، تاريخه، فهي عبارة عن أشكال الحياة الجمالية في فرادتها ص٣٥. ونقترح ترجمتها بأشكال التفرد أو التآصل (ما يجعل الكاتب أصيلاً في كتابته ومتفرداً).

(٩) Mikhaïl Bakhtine: problème du contenu. du (٩) matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire; p ٣٣.

Ibid p٢٦ (١٠).

Ibid. p٤١ (١١).

(١٢) Bakhtine. Voloshinove. Le discours dans la (١٢) vie et le discours dans la poésie. contribution pour une poétique sociologique; in Todorov Tzvetan: Mikhaïl Bakhtine: Le principe Dialogique; Suivi de Ecrit du cercle de Bakhtine

Edition du seul: ١٩٨٥; p١٨٥.

(١٣) Mikhaïl Bakhtine: Problème du contenu. du (١٣) matériau et de la forme dan l'œuvre littéraire. p٤٤.

Ibid. p٤٦ (١٤).

Bakhtine. Voloshinove. Le discours dans la (١٥) vie et le discours dans la poésie. p٢٠٢.

(١٦) Mikhaïl Bakhtine: problème du contenu. du (١٦) matériauP ٥٠.

Ibid. p ٥٠ (١٧).

Ibid. p ٦٩ (١٨).

(١٩) ولكن باختين يشير إلى أن أكبر نص تصعب فيه عملية تحييد أو فردنة الجمال الشكلي هو النص الموسيقي، الذي تخفت فيه الأبعاد الأخلاقية خفوتاً لطغيان البعد الرمزي فيه. انظر ص٥٤ من المرجع السابق.

Mikhaïl Bakhtine: problème du contenu. du (٢٠) matériau... p٥٧.

Ibid. p٦٠ (٢١).

Bakhtine. Voloshinove. Le discours dans la (٢٢) vie et le discours dans la poésie. p ٢٠٣.

(٢٣) Mikhaïl Bakhtine: problème du contenu. du (٢٣) matériau p١٢.

Ibid. p٦٠ (٢٤).

Ibid. p١٣ (٢٥).

Ibid. p٧٠ (٢٦).

Ibid. p٧٠ (٢٧).

Ibid. p٥٢ (٢٨).

Ibid. p٧٣ (٢٩).

Ibid. p٧١ (٣٠).

Ibid. p٧٣ (٣١).

Ecrit du cercle de Bakhtine: Le discours dans (٣٢) la vie le discours dans la poésie in Todorov Tzvetan : Mikhaïl Bakhtine: Le principe Dialogique; P١٨٧.

Mikhaïl Bakhtine: problème du contenu. du (٣٣) matériau; p٧٢.

Ibid p٧٤. (٣٤)

رهان النقد الثقافي

أسئلة الراهن والمحتوى

د. ياسمين فيدوح

- في جدل ما لم يعد مستساغاً، بعد أن فقدنا العلاقة التي تربط بين ما كان وما ينبغي أن يكون، بأواصر اللحاق بالتقدم المعرفي الذي من شأنه أن يسهم في التنمية بالاستناد إلى التحليل النقدي، على اعتبار أن النقد - بصفة عامة - ظاهرة حضارية، من شأنها أن تضبط مسار العلاقة بين الإنسان وذاته، والإنسان وغيره، والإنسان والكون من حوله. وهو عملية فكرية تعتمد على الوعي والعلم والخبرة الإنسانية والفلسفة، ولعل في ذلك ميلاً إلى التحليل العميق للفعل الإنساني، وللسلوك البشري، ولكافة العلاقات القائمة في المجتمع البشري، ومن شأنه أن يقدم رؤية باتجاه الحاضر الإنساني ومتطلباته، وبخصوص اللحظة ومتطلباتها، وهو يضع المصير الإنساني نصب عينيه، كما أنه يوظف الوعي بالتراث الإنساني، لا باعتباره نبراس الحاضر، بل باعتباره جزءاً مكيّناً من ثقافة الشخصية الإنسانية الواعية.(١).

ولعل الدراسة النقدية للمعرفة العلمية - شأنها في ذلك شأن الدراسة النقدية في الحقول الأدبية - استمرار لمواكبة التغيير النوعي في ربط الواقع بالمعرفة، وعلاقة الذات بالآخر، وخلق مجال من التحرر لتجاوز كل ما هو قار وثابت، وكل ما هو مسيِّح بضوابط الحدود الإقليمية، لأن المعرفة لها ارتباط وثيق بالتحرر من القيود.

الخصوص، وأصبح الجسر الرابط بين تطور المعارف في الواقع الغربي، ومثيلها في واقعنا العربي، يحكمه التسطيح، وإقصاء الذات على حساب تمجيد الآخر.

وإذا حاولنا أن نتعرف إلى سبل تقدم الحضارات فلا أحد ينكر قدرة العلم وفاعلية الفكر لمد الحضارات بالتقدم، وحل مشاكلها، والنظر في مستقبلها، غير أن حال الفكر - بوجه عام - في ثقافتنا العربية مؤسف، لما أصابه من تغريب، أو إقصاء، أو تهميش، وانحراف عن مسار التعاطي المعرفي السليم.

أضف إلى ذلك أن ركود الوعي المعرفي بوجه عام شبيه ببركة ساكنة، لمستنقع الماء الغدير، نتيجة حبسه في موضع راكد لا تتجدد روافده، وهو حال المعارف عندنا، إلا في حال عرقها من منبع مستجدات النظريات الغربية، مع فارق الزمن، حيث العلاقة التي تربطنا بتطور المستجدات لا تتناسب مع مسافة ابتكارها وتوظيفها في موقعها الأصل، فمع تجدد المعرفة هناك نبدأ نحن في طرح الأسئلة حول ما تجاوزه الآخرون على جميع الأصعدة، الاجتماعية، والحضارية، والفكرية، والأخلاقية، والأدبية، ونستمر في لؤك ما أصبح في حكم التاريخ، واجترار ما طوته الصحف، والتصارع - كصراع الثيران

لا سبيل إلى الشك في أن الحضارة كل متكامل، وهو ما تثبته بالأدلة وقائع الأحداث التاريخية عبر العصور لتطور الحضارات، وليس أدل على ذلك مما أشار إليه ابن خلدون حين اعتبر أن تاريخ البشرية يسير وفق سنن، إيماناً منه أن الساحة التاريخية بما تحمله من معطيات حضارية في جميع مراميها الفكرية، لها سنن، ولها نواميس، تجسدها عطاءات البشرية، ويؤكد مقامها علماؤها الذين يسهرون على عملية التغيير، وفق ما تمليه عليهم ابتكاراتهم ونشاطاتهم الفكرية، ومن خلال منطوق مستجدات الأحداث، وما تتميز به سنن الكون في اطراده المتنامي بالقوانين العلمية التي أنجزت - في غالبها - لمعالجة القضايا الإنسانية على وجه التحديد.

وإذا كانت عمليتا التطور والتغيير، من قبيل سنن التاريخ وبناء الحضارات، فإن هاتين العمليتين في واقعنا العربي تنهجان الاتجاه المعاكس لمفاهيم المنظومات العالمية (the World System) من خلال الانتشار الهائل لتكنولوجيا المعلومات، وأن معايير المعرفة في ساحتنا الفكرية - اليوم - تعاني من انغلاق مستحكم؛ الأمر الذي انعكس سلباً على الوعي الثقافي، والمعرفي على وجه

وإذا كان النقد الأدبي منهجاً تحليلياً، موضوعه النص، فإن استثماره في علاقته بالمجتمع وتأثيره في تكوين النظرة الإيجابية لتحديد مسار هوية هذا المجتمع، وأهدافه، أمر مسلم به، لأن التحليل النقدي البناء يخلق منظومة فكرية تؤسس لبناء تصور ينوب عما هو سائد. ولكن، إذا كان الأمر كذلك فما هي مشكلة النقد الأدبي في ساحتنا الثقافية والأدبية؟

تُجمع الدراسات في هذا الشأن أن المأزق يكمن في عدم التواصل مع المعرفة من حيث طبيعتها، وأهميتها، وحدودها، وعلاقتها بواقعنا، وليس بحسب الواقع الذي أنتجت من أجله النظريات المستوردة؛ لأن مثل هذه النظريات تؤثر سلباً على نتائج الاختبارات المحلية، في حال تطبيقها بتفاصيلها في المعرفة المنقول إليها، على نحو ما تراه النظرية الإستمولوجية (epistemology) من أن ابتكار أية نظرية هو استثمار للعقل المنتج وليس للعقل المستهلك. ومن هنا نعتقد جازمين أنه ليس استيراد المعرفة وتوظيفها امتداداً للمعرفة المنتجة، بل هو انتقال من الابتداع إلى الاتباع، أو قل في ذلك: إن مبرر وجودها - هناك - حاضر في دوافع الإنتاج والتسويق والغاية. بينما مبرر وجودها عندنا حاضر كسلعة تجارية خاضعة لمبدأ العرض والطلب، وليس الأمر على هذا النحو فحسب، بل يشكل تعاطينا الحرفي معها لتصبح مأزقاً معرفياً واجتماعياً، حيث لا وجود لعلاقة فعل المعرفة التي تربط هذه المعرفة بوجودنا، الأمر الذي عزز القطيعة الاستيمولوجية

بيننا وبين الإنتاج في جميع أشكاله، وخدر فينا ملكة العقل، وأهمل ملكة ذاكرتنا التي كانت تعنى بالقيم التاريخية، وقلص ملكة الخيال - المتوارثة - في دوافعنا الفنية، ومن ثم أصبحت العلاقة التي تربطنا بعالمنا العلمي والفني علاقة مشوبة، لغياب الواقع العلمي الذي تستند إليه الأمم في بناء حضارتها، فضلاً عن عدم الاهتمام بروح المبادرة في التعاطي مع المعرفة في مساعيها المتنامية.

ولما كان النقد التحليلي هو ثمرة زاد منطق العلم، فكيف بوجوده في ظل غياب البذرة المعرفية لهذا الزاد عندنا، وقبل ذلك كله كيف بوجوده في غياب الدافع القومي، لذلك لم تعد للذهنية العربية هيبته التي ما زالت تدافع عنها ثوابتنا.

إن غياب روح التعامل مع المبادرة العلمية، وإبعاد الحس الذوقي الفني من منظومتنا التعليمية، أساس إهمال الخلق والابتكار، وعدم ممارسة التحليل العقلاني والنقد المبدع، كما أن للتقصير في وظيفة الترجمة (٢)، وتشجيع المترهل والغث منها، دوراً في تسطيح الوعي المعرفي، وبذلك نكون قد أقصينا عاملاً مهماً من عوامل توسع المعرفة، كان بإمكانه أن يكشف عن حقائق علمية غائبة، وينمي من قدرة الحدس وسعة الأفق بما يجلبه من أفكار الآخر في حال استثمارها وتوطينها، لتصبح مندمجة مع مساعينا وثقافتنا بكل موضوعية، بعد إعمال العقل فيما نتشاقف به، وأية ذلك أن الترجمة ركن فاعل من أركان

ازدهار المعرفة في الثقافة المحلية، ووجودها لا يفصلها عن العملية الإبداعية.

ويظل الحكم على مأزم المعرفة بوجه عام، والنقد الأدبي على وجه الخصوص قائماً ما لم نُنَعنَ بمراجعة المنظومة التعليمية من جهة، وبأحكام العلم القابل للإثبات والدحض من جهة ثانية، وقبلهما ببذرة الحس المعرفي حتى يجد بدايته في الوسط الواسع من المجتمع، وخلق حوافز تنمي من هذا الحس قدراته الموضوعية. النقد إذن رسالة إنسانية سامية، ومن شأنه أن يقدم منجزاته باتجاه الحاضر، طرحاً للرؤى، وتصويماً للمسار، وتقويماً للعلاقات والنشاطات، وإضاءة للعقل، وإنارة للطريق أمامه. قد يختلف الخطاب النقدي باختلاف الفلسفة السائدة، أو باختلاف الأيديولوجيات، أو باختلاف الأسس الإستمولوجية (المعرفية) التي يعتمد عليها، إلا أنه في النهاية يعبر عن توجه حضاري، ولا بد له من الارتباط بسياق حضاري له قيمه الجمالية والروحية والثقافية والمعرفية. هذا السياق وحده هو ضابط العملية النقدية ذاتها، أو بالمعنى: إنه يأتي في السياق وليس منفصلاً عنه، ومن ثم عندما نتحدث عن أزمة النقد فإننا بالضرورة - وعلى نحو غير مباشر - نتحدث عن أزمة الحضارة نفسها (٣).

النقد الأدبي بين العقلانية الجسور والרטانة

لقد كان النقد الأدبي - منذ تأسيسه إلى وقت قريب - يتضمن أصولاً وقواعد نقدية تطبق على النص عند تقويمه، أو تفسيره، وهو إلى

جنب ذلك يجمع بين الذاتية والموضوعية في مقاربات النصوص من المنظور الإبداعي، بما يقتضي منه المساهمة في العملية الإبداعية، وعندئذ حاول أن يغير من أدواته النقدية التقويمية إلى أدوات كشفية، من قبيل تحديث طرائقه في سبيل الكشف عن مظاهر جمال النص شكلاً ومضموناً، وعلى الرغم من هذه المحاولة إلا أن ما توصل إليه لم يرق إلى مستوى العقلانية النقدية بالمقارنة مع حالته التي اتسم بها نقادنا القدامى.

ومن هذا الموقع يصبح النقد الأدبي في منظومتنا الفكرية موضع سؤال حول: أيهما أسبق، التحديث أم التأسيس؟ فإذا كان قدامونا أسسوا فكرهم المعرفي بوجه عام، وحسبهم النقدي - في جميع المجالات - على وجه الخصوص، فذلك لأنهم عرفوا كيف يؤسسون بناء «الذات» التي تعتبر نواة لتعزيز الشخصية، هذه الذات العربية التي جمعت بين الذات الواقعية والذات المثالية بحسب رأي (ريموند كات) (Raymond Cattle)، الذي يعتبر أن الذات الواقعية هي ذات حقيقية أو فعلية تمثل مستوى الاقتدار، في حين أن الذات المثالية هي ذات تطلعية يؤمل منها أن تكون - أي تمثل - ما يطمح الفرد إلى أن يكون، أو يصبح عليه تبعاً.

وإذا كانت هذه الذات العربية في بنائها المعرفي قد أسست حضارة يعتد بها، فلأنها استطاعت أن تنمي خبراتها من خلال تفاعلها مع متطلبات طموحاتها في إمكانية بناء حضارة متميزة، لذلك أسس قدامونا شخصيتهم على إدراك المعرفة، سواء منها المكتسبة أو تلك التي جلبوها من الآخر، وبمقدار تأثيرهم بالآخر كان تمكنهم من توطین ثقافته «المصدر» إلى ثقافتهم

«الهدف»، وأعادوا صياغتها بما يتلاءم ومعطياتهم الثقافية، فكانت بصماتهم موقعة في عمق التأسيس المعرفي العربي الصرف، بغض النظر عن إفادتهم من محتويات تلك العلوم المستوردة.

إذا كان النقد الأدبي منهجاً تحليلياً، موضوعه النص، فإن استثماره في علاقته بالمجتمع وتأثيره في تكوين النظرة الإيجابية لتحديد مسار هوية هذا المجتمع وأهدافه، أمر مسلم به، لأن التحليل النقدي البناء يخلق منظومة فكرية تؤسس لبناء تصور ينوب عما هو سائد. ولكن، إذا كان الأمر كذلك، فما هي مشكلة النقد الأدبي في ساحتنا الثقافية والأدبية؟

ولموضوع التأثير المتبادل بين الثقافات في موروثنا المعرفي أكثر من مستوى، ولحقيقته أكثر من اتجاه، ولفائده أكثر من مغزى (لا سبيل إلى الحديث عنه هنا حتى لا نخرج عن الموضوع)، غير أن الذي يعنيننا في هذا السياق هو كيف استطاع نقادنا القدامى أن يؤسسوا نظريتهم النقدية في ضوء سبل حضارتهم المعطاءة، وفي جميع المجالات؟ فإذا انطلقنا من فكرة أن الحضارة كل متكامل كما مر بنا قبل قليل، فلن يعسر علينا فهم نواة الشخصية العربية في بنائها المعرفي وتكوين أفكارها العلمية والإنسانية على حد سواء، ولعل في ذلك ما يمكن أن نطلق عليه تزاوج الفكر مع الروح، وتداخل الوجدان مع الوعي، وإمكانية تجاوز الواقع الطبيعي طلباً للواقع الممكن، تماشياً مع ثقافة العصر آنذاك التي كانت

تدعو إلى كيفية تملك الإنسان للعالم، وما كانت تدعو إليه إنسانية الإسلام، ضمن إطار وحدة عقيدته السمحة لمواقف الإنسانية، هذه الإنسانية التي تعد إحدى ركائز الإسلام الكبرى إلى يومنا هذا.

وإذا كان الأمر كذلك في مورثنا الفكري، والنقدي منه على وجه الخصوص، فكيف هو الوضع بالنسبة إلى راهن الفكر النقدي في ثقافتنا العربية؟

عندما نتفحص الأمر في راهن النقد العربي، من حيث مفاهيمه، وتصنيف اتجاهاته، وتطبيق إجراءاته النقدية، قلما نجد ما نستند إليه ليرشدنا إلى النبع النقدي العربي المعاصر، على اعتبار أن النقد الأدبي جزء من تجربة الواقع، والتساؤل عن مضامينه من خلال تحليل النص، والكشف عن خلفيات دواعيه الموضوعية والذاتية، فضلاً عن ذلك فإننا نجد صعوبة بالغة في معرفة هوية سؤال البحث المعرفي في الثقافة العربية.

إن الاشتغال على تأكيد الهوية النقدية العربية مُغيبٌ من على وجه الساحة الفكرية، ولا نتورع والحال هذه أن نرجع سبب التغييب إلى فقدان كينونة الهوية العربية، والإغراق في كينونة التماهي مع الآخر، ومصادرة رأي الذات طواعية، حبا في الاندماج مع الآخر.

إن ما يمكن استخلاصه في ضوء هذا التصور، أنه كان بالإمكان الاستغناء عن تبعية الآخر في مقابل تأسيس هوية الذات، من شتى نواحي عناصر المكونات الحضارية، لو أن المبادرة - في اتخاذ القرار من ذوي الشأن في أوطاننا - أخذت مجراها الطبيعي في التفكير بالتساؤل حول ماهية الوجود

الحضاري وتغيرات الذات المتنامية. ولو نحن رجعنا إلى الوراء قليلاً، مقارنة ببعض الأمم في بداية القرن العشرين، والتي كانت في مستوى مكانة بعض الدول العربية - مصر تحديداً - فإننا نجد تلك الأمم قد ركزت على طلب الوجود الحق بالمعرفة، بينما طلب ذواتنا هذا الوجود بالسعي إلى السلطة بشتى السبل، ومن هنا حُق لنا أن نتساءل: لماذا لم يحقق العرب - وعلى رأسهم مصر في بداية النهضة - بالتصنيع ما حققته اليابان على سبيل المثال التي كانت أقل شأنًا آنذاك من واقعنا العربي؟ ولماذا فشلت نهضتنا الفكرية، فيما نجحت في تركيا، أو غيرها من الدول التي مرت بمنزلة جمة.

والحديث عن مكونات النهضة في أوطاننا العربية، يجرننا إلى الحديث عن التماهي مع الضياع، وفقدان توازن المسئولية؛ إذ أصبح كل فعل يرمي بثقله إلى أن يكون هو ذاته على الدوام، ومرميا في حضن تعاقب الأجيال، من دون إجابة عن تساؤلات هذا الفعل. وإذا كانت مؤسسة السلطة الراعية للمكون الحضاري عندنا لا تكثر بمجريات التحولات الكبرى التي تخدم مصالح مجتمعاتنا من خلال مؤسسات المجتمع المدني المتزامية الأطراف، فما عسانا نقول عن منظوماتنا التعليمية، والفكرية، والثقافية، بوصفها جزءاً من مؤسسة السلطة الراعية، التي تتجاهل الحركة الفكرية ولا تتفاعل معها إلا من منظور الإهمال، والتلاشي، سواء أكان ذلك عن قصد أو عن غير قصد، أو بدافع الروح اللامسئولة. أضف إلى ذلك أن ثمة إشكالية أخرى لافتة للانتباه، تكمن في أن مطلب العقلانية الذي ننشده في الحركة النقدية - على غرار ما كان سابقاً - وكان من قبيل التحليل الموضوعي، أصبح اليوم متلاشياً بعد أن تجاوزته

الأحداث، ولم يعد بمقدوره مسابرة ما يجري في الساحة الفكرية المستجدة، خاصة بعد انتشار تكنولوجيا المعلوماتية، التي تنشر ما يستجد بين لحظة وأخرى، حتى أصبح يبدو لنا أننا غير قادرين على مواجهة الفعل الإبداعي، وأن العقل التحليلي والعقلانية النقدية قد أصبحا في حكم الانهيار. وبذلك تنصور أن ما تمر به الساحة الفكرية، ومن ضمنها النقد الأدبي، هو تعبير عن العجز المطلق عن مواكبة التطور السريع للحركة الفكرية العالمية، وفشل مريب في مواكبة سيرورة ما يستجد من اكتشافات في ميادين المعرفة. ويتأكد لنا ذلك بما بات يعرفه الجميع: أن العقد الأخير من القرن العشرين يشهد نهاية حقبة هامة من تاريخ الإنسانية امتدت زهاء قرنين، كانت بحق حقبة الثورات والتحويلات الكبرى، سواء على مستوى التوجهات الجديدة التي عرفتها المجتمعات البشرية، أو على مستوى صيرورة الفكر والمعارف والعلوم (٥). إن معضلة النقد العربي الحديث تكمن في أنه كان - خاصة قبيل نهاية القرن العشرين - إجراءً مستمداً من نظريات غربية، يحول النص إلى «شيء» بمعزل عن وجوده بوصفه كياناً مستقلاً في الثقافة المحلية، وهذا إجحاف في حق النظرية التي صيغت بناءً على فرضيات واستنتاجات، مستمدة من واقع ما، هو غير الواقع الذي صُدِّرت إليه حتماً، ومن هذا المنظور تختلف أهداف النظرية بحسب موقع المصدر، وموقع الهدف، حيث تصبح النظرية في مثل هذه الحال بعيدة كلية عن تجارب واقع ثقافة الهدف، ولعل هذا ما أبعد استنتاج التجربة الذاتية لإبداعنا من كينونتها، بعد أن طليناها بتجارب النظرية التي طبقت على واقع غير واقعنا؛ الأمر الذي أوقع الحركة النقدية عندنا في حيز عدم التحقق، وعدم الموضوعية، وبالجملة تكون

النظرية المستمدة من ثقافة الآخر، بمقوماتها الحرفية، معياراً للتزييف (Falsification) بحسب كارل بوبر K. Poper، مما يعني أن تكون النظرية العلمية قابلة للتكذيب.

وعلى الرغم من جهود رواد النقد العربي الحديث المثمرة، والمثمرة، والذين كانت بصماتهم التأسيسية للحركة النقدية نبرة معززة في ربط الصلة بين المعرفة النقدية والملتقى، على نحو ما كان عليه المشروع النقدي لطف حسين، أو جماعة الديوان، وميخائيل نعيمة، على الرغم من ذلك إلا أن روابط التواصل مع هذا الجيل في رؤاه النقدية تلاشت، وبدأ النقد ينحسر في الجانب التنظيري، ويتراجع عن تعزيز هويته، وقس على ذلك علاقتنا بالنقد العربي القديم، حيث بدأت الصلات التي تربطنا بالمرجعية النقدية العربية تنفصم عراها تدريجياً، وأصبح الناقد اليوم يتشوق بكل ما هو آتٍ من الآخر، ويتشبت بقشور النظريات التي أضفى عليها طابع التجريد والعمومية؛ الأمر الذي جعلها غير ملائمة لبيئتنا، وبعيدة كل البعد عن مردودية التعاطي معها، ومنقطعة الصلة عن الوظيفة التي ارتبطت بها في ثقافتها الأصل، وهي وظيفة النشأة والتأسيس.

سؤال النقد العربي:

في حال إمعان النظر في متطلبات ثقافة الألفية الثالثة، وأمام ثقافة ما بعد الحداثة، وهواجس العولمة، يجدر بنا أن نطرح الأسئلة الآتية: كيف هو حال الحركة الفكرية عندنا؟ وهل هناك ممارسة تحليلية لما يجري في الساحة الفكرية العربية؟ وقبل ذلك: هل هناك فكر عربي يوجه الحركة النقدية؟ وما علاقة الفكر بالتحليل النقدي؟ وكيف أصبحت فكرة «البحث عن الحقيقة» في ضوء تساؤل

التحليل النقدي الجديد؟ وهل الإجابة اليقينية تطرح نفسها في ثقافة الرؤية النقدية المعاصرة؟ وهل هناك سؤال عن يقين القيم العليا في النص في ظل ثقافة ما بعد الحداثة؟ وماذا يطرح الفكر النقدي العربي من أسئلة تميز كينونة وجوده من غيره؟ وهل مفكرنا ونقادنا يجيبون عما يطرحه الغرب من أسئلة مستمدة من بيئتهم؟ وفي المجمل، هل يمكن استنباط مشروع نقدي من واعية الثقافة العربية الراهنة؟ وإذا كان ذلك كذلك، هل باستطاعته أن يجيب عن أسئلة حاجة طموحاتنا؟

إن سؤال الرؤية التحليلية - في جميع مجالات المعرفة - هو سؤال، أولاً وقبل كل شيء، عن الكينونة الحضارية الأصيلة، المنفتحة على باقي الحضارات، سؤال عن مدركات الواقع والرغبة في تجاوزه، سؤال عن الهوية القومية. وفي غياب هذا التصور لم يعد للفكر العربي رؤية يدرك بها ذاته إلا من خلال المرآة العاكسة للآخر، ومن هنا أصبح القارئ الذي يطلع على نص عربي، سرعان ما يربطه بصفة مباشرة، أو غير مباشرة، بنص أوروبي، أو لنقل بالأولى إنه لا يطلع عليه إلا بعد أن يربطه بنص أوروبي، وهكذا فهو لا يقرأ حي بن يقظان إلا ليقارنه بروبينسون كروزو، ولا يقرأ المتنبي إلا ليرى فيه عن نيتشه، ولا رسالة الغفران إلا ليجد فيها الكوميديا الإلهية، ولا اللزوميات إلا بحثاً عن شوبنهاور، ولا دلائل الإعجاز إلا بحثاً عن سوسور، ولا المنقذ من الضلال إلا بحثاً عن ديكارت، ولا تهافت الفلاسفة إلا بحثاً عن هيوم، ولا المقدمة إلا بعين أكونت. «وويل للمؤلفين الذين لا نجد من يقابلهم عند الأوروبيين» (٦). وبالنظر إلى هذا الحد يكون الاتباع - لا الإبداع - هو مرجع الحركة النقدية في الثقافة العربية، لأن النقاد

ينظرون إلى جاهزية الأطروحات النظرية على أنها شافية، توفر لهم عناء البحث، مما يعني أنه لا دور لقيمة البحث في هذا المجال ما دام الأمر محسوماً لصالح الاستيراد، ومن دون إعمال النظر في مدى قيمة ما نستورده، وجدوى فاعليته، ومنفعة مردوده من عدمها.

يظل الحكم على مآزم المعرفة بوجه عام، والنقد الأدبي على وجه الخصوص قائماً، ما لم نَعن بمراجعة المنظومة التعليمية من جهة، وبأحكام العلم القابل للإثبات والدحض من جهة ثانية، وقبلهما ببذرة الحس المعرفي، حتى يجد بدايته في الوسط الواسع من المجتمع، وخلق حوافز تنمي من هذا الحس قدراته الموضوعية.

ولقد سعى سؤال الفكر النقدي العربي الحديث بكل جهده إلى تلقي إجابة سؤال الآخر، كما بذل وقتاً واسعاً في كيفية تمكنه من نقل هذه الإجابة إلى بيئتنا المختلفة عن بيئة سؤال الفكر الآخر، الأمر الذي أبعد وجودنا عن إمكانية مساهمتنا في تحقيق نسبة - ولو ضئيلة على الأقل - من النوع الإستيمولوجي للمشروع الحضاري الإنساني، ولعل كل ما استطاع النقد العربي تحقيقه، هو محاولة تخطي «حاجز الترائي» في علاقة الذات بالآخر، القائمة على ازدواجية: التخلف/ التقدم، والأصالة والمعاصرة، وهو لم يدخل عتبه الحداثة بعد في زمان الحداثة - البعدية.. وقد أدى وقوعه ضمن المزدوجات إلى تشكل خطاب «فكروي» إيديولوجي، مارس في

خلالها فعل الترائي بين صفوة الذات والآخر [الترائي: عملية فيزيائية ضوئية، تقوم على الانعكاس المتبادل، مرآة ترى نفسها في مرآة أخرى]. هل يمكن للسؤال العربي أن يخترق حاجز الترائي؟ إن المثاقفة في نظر مطاع صفدي هي الحل للخروج من لعبة الترائي والمشاكلة، ولكن ذلك يشترط عودة إلى الفلسفة، إلى اللامفكر فيه، إلى سؤال الاختلاف والكينونة، وبرأيه لا يمكن لهذا السؤال أن يجد نقطة البدء إلا عندما يمتلك السؤال الفلسفي للفلسفة. وعند ذلك تفارقه غربته، ولا تحاصره خصوصيته، بل يجد خصوصيته في شمولية تحوله الفلسفي (٧)، من الاتباعية إلى الإبداعية وانتصار العقل التنويري على العقل النقلي، وذلك لتعزيز مبدأ الذاتية في مجمل علاقة الناقد بسبل التحرر، وصوغ عقلانية متماشية مع متطلبات العصر. وفي غياب هذا الحس الذاتي يصعب وضع تصور نقدي ذاتي يمتلك مقومات الهوية الثقافية العربية، ويفيد من المفاهيم الحديثة بحسب حاجاتنا وطموحاتنا من دون الارتداء في نظريات الآخر عبر منهجية أملتها عليه بيئته، وإذا كنا ممن يدعم فكرة الاستقلالية الفكرية التي يتبناها العقل التنويري، فهذا لا يعني أننا ندعو إلى «ترك الحبل على الغارب» أو إلى الانقطاع الكلي عن الآخر، وإنما مطلب التوفيقية، والمثاقفة، هو مطلب تطور الحضارات.

وما دمنا، حتى الآن، ننقسم حول كيفية التبعية، وحجمها، ونوعها، ومن دون أن نتساءل عن ضرورتها، أو ضررها، ومن دون أن نتساءل عن ذواتنا المقصرة، أو المغيبة، فكيف إذن يقوم السؤال حول أزمة النقد؟ بل كيف نسأل عن رأينا فيه؟! السؤال يجب أن يتجه نحو ذواتنا المضئعة أولاً، ونحو أزمنا

الحضارية وكيف نجتازها.. ساعتها لن نجد مبرراً للسؤال (٨).

ولعل النقد الاتباعي يشكل تركيبة إثنية قائمة على «حضور»، و«مثول» وسط كائنين: كائن المرأة العاكسة للذات، وكائن الآخر. وفيما يكون كائن الآخر هو المصدر، بوصفه يمتلك سطوة سبل التنظير بتقديم مشروع بديل للسائد، وبيحث في ماهية الأشياء وعللها، يرتبط كائن المرأة العاكسة - كائن الذات - بالإمكانات والنتائج التي حققها الآخر، ومن ثم تكون الحقائق المتوصل إليها مزيفة نظراً إلى تبعية تصورات الآخر. وفي ظل سيادة مفاهيم التبعية هذه وما تستتبعه من انجراف نحو الاستيراد اللاواعي لكل منتج غربي فكري أو غير فكري، ومن دون تروٍ لما يستوجبه أمر الاستيراد من دراسة الاحتياجات الحقيقية للمجتمعات الشرقية، سواء الروحية، أو الفكرية، أو الجمالية، أو غيرها، ينجرّف النقد في التنظير بعيداً عن المنتج (بفتح التاء) الإبداعي، معتمداً على أسس ابستمولوجية وفلسفية وحضارية لم تكن تخص الواقع العربي المأزوم في شيء، ولم تكن تشكل بالنسبة إليه قيمة، بل كان - بفعل تخلفه، أو بفعل ظروفه السياسية والتاريخية - منفصلاً عنها، ظل هذا الخطاب يؤذن في «المالطة» طويلاً، وهو الصادر من حفنة ممن يسمون في عالمنا العربي بالنخبة.. النخبة التي لم ينتخبها أحد، وكان من الطبيعي أن تكون هذه النخبة المثقفة تحت مظلة الرسمية، تابعة لأنظمة شمولية تدين بالولاء للغربي وتعتمد عليه - هي الأخرى - في بقائها، فيما ظلت ثقافة الشعوب العربية مستجهلة، وما زالت، وفيما سارت النخب العربية تُنظَر لحكوماتها بضرورة الاستمرار في وأد وتجاهل ثقافة الشعوب، وكان طبيعياً أن تنشأ المراكز الثقافية بشأن المراكز

السياسية، وكان طبيعياً أن تنفصل تلك المراكز برطاناتها، وتغربها عن مطالب واحتياجات الشعوب العربية وثقافاتنا الحقيقية، هل لنا أن ننظر إلى كل أزمنة الواقع الآن لنتأكد أنها إفران طبيعي لتبعتنا لآخر كان يوظف النخبَ فينا، لتحقيق أغراضه فينا؟! وهل لنا أن نتساءل: إلّا ما يقودنا هذا الطريق؟! (٩).

والناقد العربي بمقتضى هذه النظرة، المحدودة، ذو طبيعة تبعية، كونه ظل أسير النظريات المستوردة، وأصبح يلح على مناقشة الشكليات على حساب القضايا الشائكة التي تخص مستقبل أمتنا، كما أصبح الحوار الفكري السائد قاصراً وعاجزاً عن تحقيق المأمول والانفتاح على الإبداع، وتحول الفهم الإبداعي من وظيفته التواصلية الاحتمالية، إلى وظيفة الفهم للبحث عن إجابة مقنعة، من منظور مطابقة الإبداع للواقع، وإذا كان هذا الأمر مقنعاً إلى حد ما فيما سبق، فإن ثقافة الألفية الثالثة تتجاوز هذا المعطى، كونها تتبنى تصورات المأمول الذي تدفع به النماذج المعرفية الجديدة كقضايا شرطية لتحقيق تواصل مستوى الوعي المعرفي بين الأمم، هذا الوعي الذي من شأنه أن يؤكد دور الذات في خلق العوالم الممكنة بغرض تجاوز الراهن المحدد سلفاً.

وإذا كانت نظرية النقد الأدبي - فيما سبق - قد ركزت على تحليل مضمون النص بما يقتضيه فهم جمالياته، فإن النظرية النقدية الجديدة تركز على الإمكان الافتراضي الذي بوسعه أن يتجاوز مراوحة مكانه، وأن يحدد مسار الرغبة في التجديد بحسب مقتضى الحال. ويقدر التفكير في ما يمكن تحقيقه من النص يكون بقدر إدراك خلق عوالم ممكنة

على أنها ناصية نتاج التصور المعرفي، والمبدأ الذي تتبلور فيه جميع معارفنا المستجدة.

والناقد في هذه الحال عندما يحلل فهو يمارس وجوده في النص ليضفي عليه تجربته التي يضع فيها النص دائماً أمام احتمالات جديدة، يتصورها مثلما يريد أن يتصورها، وليس كما هي عليه بالتفكير النمطي، لأنه من غير المعقول أن نتصور فكراً نقدياً، على وجه التحديد، قائماً على جاهزية الحكم الثابت، أو على مكونات العقل النقلية، والاعتماد على مبادئ المرجعيات من دون تصورات لمستجدات عصره، كما أنه من غير المعقول أن نكون عالة على مآزق الفكر الغربي، ونظل عالقين في سياجها الحديدي وشبابيكها الضيقة. وينطبق هذا على ما أكده ابن خلدون من أن «المغلوب مولع بتقليد الغالب».

لقد بات من المفيد لنا أن نغير من نمط تفكيرنا، خاصة ونحن نعيش ميلاد عصر جديد مجرّب بصبغة العولمة، حيث العلاقات متشابكة، والمعارف متداخلة، والنتائج غير متوقعة بفعل تكنولوجيا المعلومات، وغزو الصورة يكتسح عقول البشرية بسيل «الميديا» Media وسائل الإعلام والاتصال الجديدة - كما لو أنها أسطورة معاصرة - بعد أن وحدت الكون في قرية تجمع الأمم برمتها في محور انبثاق عالم جديد هو عالم «صدمة المستقبل»، هذه الصدمة التي ستواجهه ردود فعل متباينة في جميع ميادين المكونات الحضارية التي قلبت الموازين حيث استبدلت ظاهرة الدراسات الثقافية بخصوصية تفرد الأجناس المعرفية، وباتت هذه المعارف - التي كانت تعبر عن معنى الوجود، والبحث في حقيقة الكون - مرآة لعالم الصورة، وأصبح

النقد الثقافي مصطلحاً جديداً لمنظومة ثقافية تتميز بمركزية الثقافة المعولمة (globalized) وعالميتها (global)، وبديلاً عن الدراسات النقدية المتخصصة في شتى المعارف.

التيه النقدي واتساع مدى النقد الثقافي

تجمع المفاهيم والنظريات على أن عملية تحديث التنمية في جميع المجالات مرهونة بالتمسك بالمعارف لدى المجتمعات التي تسعى إلى مواكبة مستجدات العصر. وإلى فترة قريبة كان النقد التحليلي على رأس ما ترنو إليه هذه المعارف وترغب في تجديده، ولعل كل ما كان يقاس من تطور معرفي يأخذ النقد التحليلي على عاتقه جزءاً من المساهمة في هذا التطور، ويسهم في نشر رؤى تبحث في مخرجات جديدة للتنمية وأساليب الإنتاج المعرفي المثمر؛ لأن الغرض من المعرفة بوجه عام هو ارتباطها بالمنفعة الملموسة لصالح المجتمع.

صحيح أن المعارف - اليوم - تتجدد بسرعة مذهلة بما يتماشى مع المطلق، وصحيح أيضاً أن توالد المصطلحات والمفاهيم بدأ يتكاثر تكاثر الفطريات الطفيلية على جوهر الحقائق، واللادجوى من نتائجها، من مثل نهاية التاريخ، وموت المؤلف، ونهاية البنيوية، ونهاية الحداثة، وما بعدها، وعصر الصورة، وجيل صدمة المستقبل، إلخ... حتى أصبحت فوضى الابتكارات الاصطلاحية ترفاً يتعالى من خلالها النقاد والمنظرون - على الأقل في مجتمعاتنا العربية - وينظرون بها إلى واقعا من دون جدوى، غير التعرّب، واستيراد وعي الآخر، وإحمامها في تربة غير صالحة لزرعها.

ومع بزوغ الألفية الثالثة، تطل علينا أجناس معرفية جديدة، تنهل من روافد معرفية شتى، حيث أصبح سؤال المعرفة اليوم، هو غير سؤال المعرفة من ذي قبل، فإذا كان السؤال في السابق يُعنى بالبحث عن الإضاءة المعرفية الداعية إلى البحث عن الشيء ومحتواه، فإن سؤال الثقافة اليوم يعنى بالتشتت الذهني، والقضاء على هيمنة المركز الذي بات عقيماً في نظر «الدراسات الثقافية»، مما جعله يطرح بديلاً واضحاً وشاملاً، ونابعاً من مسيرة الوعي الثقافي الذي تكرسه أفكار ما بعد الحداثة، والعولمة وما بعدها، كما أصبح سؤال المعرفة اليوم يطرح أفكاراً جديدة مخالفة للأفكار السابقة، ويهتم «بلامركزية الثقافة» في مقابل نشر «شمولية الثقافة» و«تلاشي الهويات القومية» التي أصبحت في حكم التشتت، والانقراض، والتنميط، وتحت سقف الانصياع لمبادئ العولمة التي تسعى إلى مطابقة الثقافة مع مشروع نظام العولمة، وما بعدها، في احتواء ثقافة الشعوب، وجعلها في سلة واحدة، ضمن سياق المشروع الثقافي الذي يتجدد بفعل متغيرات الكون ومستجداته.

وإذا كان التواصل مع مستجدات العصر، أساسه التثاقف المبني على دعامتي التأثير والتأثير بين ثقافة الشعوب، فإن شرط المشروع المعرفي، المستمد أساساً من ترسانة تكنولوجيا الوسائط المعلوماتية، يتطلب تفعيل الحراك الثقافي بما تستوجبه السيورة المعرفية المتنامية، والقائمة على التجديد المتواصل. وعلى ما في هذه الدعوة من إيجابيات بوصفها تضع الوعي الثقافي في سنن التطور الاستيمولوجي، ففيها مقابل ذلك من السلبيات كونها تتركس المطلق العائم، وتروض المعرفة لتصبح منقاداً،

ومنساقاً وراء افتقار النظام المنهجي، وتضع الوعي في مقام الشتات. إن الانفتاح على المستجد الحاصل، والتبدل الجديد لنشاط المعرفة، ولد مشروعاً تحليلياً لدراسة إنتاج الأجناس المعرفية في دلالاتها الثقافية، وجعل من المعارف، برمتها، صيغة من صيغ الممارسات الثقافية؛ أي ضمن سياق الممارسات الدالة ثقافياً «وهو الأمر الذي يجعل الدراسات الثقافية اليوم تختلف بشدة عن المجالات البحثية التقليدية... ولا يعتبر افتقار الدراسات الثقافية إلى مجال بحثي واضح ومحدود مبعث دهشة؛ فنقطة انطلاقها رَحْبَةٌ، واسعة جداً. كما أنها تستخدم جميع المفاهيم الغامضة التي تتضمنها الثقافة بوصفها شاملة لكافة الممارسات ودراساتها» (١٠).

إن الحاصل من تنظير للدراسات الثقافية - إلى يومنا هذا - قائم على الحاجة إلى تعديل المنظومة المعرفية، وإلغاء صفة الخصوصية التي تتميز بها كل معرفة، وتفكيك وظيفة فردية العلوم التي كانت تأخذ طابع التخصص. ولعل هذا ما يشبه، إلى حد ما، فكرة «التشتت» (dissemination) (١١) التي أشار إليها جاك دريدا. وبالنظر إلى وظيفة الدراسات الثقافية، وحال ظاهرة التشتت هذه، تعذر على النقاد الثقافيين أن يضعوا تعريفاً وافياً للدراسات الثقافية بعد أن تحولت إلى جنس معرفي شامل يحتوي باقي الأجناس الأخرى، ويلتهم محتوياتها، ويستوفي ما فيها من رؤى ثقافية، و«نظراً لاتساع مفهوم الثقافة وانفتاحه على كل شيء تقريباً، فإن حقل الدراسات الثقافية/ النقد الثقافي، يؤدي وظيفته من خلال الاستعارة، من مختلف فروع المعرفة، مثل: علم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس،

واللغويات، واللسانيات، والنقد الأدبي، ونظرية الفن، والفلسفة، والعلوم السياسية، وعلوم الاتصال، وغيرها. ذلك أن الدراسات الثقافية ليست نظاماً، وإنما هي مصطلح تجميعي لمحاولات عقلية مستمرة ومختلفة، تنصب على مسائل عديدة، وتتألف من أوضاع سياسية وأطر نظرية مختلفة ومتعددة» (١٢)، يجمعها مصطلح الدراسات الثقافية ومن بعده المصطلح المتساوق معها «النقد الثقافي» الذي يفرز النصوص من حيث منظور السياق الثقافي الإيديولوجي/ الاجتماعي، وما يتبع ذلك من مؤثرات خارجية أخرى كالمؤثر السياسي، والاقتصادي، والفكري، غير مبالٍ بالمنظور الجمالي الذي كان حارسه النقد الأدبي بتحليلاته الإجرائية لكشف أنظمتها القائمة على النسق الفني ضمن مؤسسة الدراسات الأدبية التي لم تعد قادرة على احتواء مستجدات العصر من معارف، تحاكي متطلبات المتغيرات الجديدة التي أصبح مشروعها بديلاً للنقد الأدبي والدراسات الأدبية، «ونحن في النقد الثقافي لم نعد معنيين بما هو في الوعي اللغوي، وإنما نحن معنيون بالمضمرة النسقية، وبالجملة الثقافية، التي هي المقابل النوعي للجمليتين النحوية والأدبية، بحيث نميز تمييزاً جوهرياً بين هذه الأنواع، من حيث إن الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغته التعبيرية، ويتطلب منا بالتالي نموذجاً منهجياً يتوافق مع شروط هذا التشكل، ويكون قادراً على التعرف عليها ونقدها» (١٣)، كما يتطلب منا وعياً ثقافياً بليغاً يستمد طاقته من تنوع المعارف، وتشكل عناصرها، واستنباط الفاعلية الثقافية من داخل النص المقروء. وإلى جانب هذا هناك الرصيد الثقافي للقارئ الذي يعد مطلباً أساساً، يتقاطع مع الرصيد الذوقي،

كونه وسيطاً بين المعارف. ولعل هذا ما قد يعزز من دور الناقد الثقافي في اطلاعه الواسع على ما يجري في السائد الثقافي المنزاح عن المؤلف، وهو ما أشار إليه فريديريك جيمسون (١٤) حين تحدث عن «الوعي المرتبط بالوضع» أو [الأليغورية] Allegory الداعية إلى «التكلم على نحو آخر»، وكأن الأمر يتعلق - في نظر هذه المقولة التي تليق بالدراسات الثقافية ومنها النقد الثقافي - بتبعية المعرفة للوعي، في حين يفترض أن العكس هو الصحيح.

وبذلك يكون النقد الثقافي قد كسر كل المنهجيات التي سادت عصوراً، وكأن ذلك - في نظر بعض الباحثين - يعطينا يقيناً أننا نعيش حالة لذة المنفى، أو ما يمكن أن نطلق عليه «الصعود نحو الأسفل» أو ما عبر عنه جان فرانسوا ليوتار (١٥) في أثناء تطرقه إلى «ما بعد الحداثة» على أنها حركة تقبل بمفهوم «كله ماشي»، أو على حد تعبير جوليا كريستيفا «كيف يمكن للمرء أن يتفادى الغرق في مستنقع الفهم الشائع، إن لم يكن بأن يغدو غريباً عن بلاده، ولغته، وجنسه، وهويته» (١٦)، وهي بذلك تشير إلى أن الوضع السائد بكل أنساقه تابع للوعي المعرفي، ولعل هذا ما يجرننا إلى تساؤل جوهري: هل يمكن أن يصبح الحدث اليومي موضوع الفن بثقافة الحديث اليومي؟ مثلاً. ثم، كيف لنا أن نصوغ خطابنا الثقافي الذي يتوسط بين الأصالة والمعاصرة، بين شيب الماضي، وشباب المستقبل، وبين اللغة القومية والنزعة الفردية، وبين محاولة تأكيد الهوية، وارتماؤها في أحضان الآخر. أمام هذه الحالة التي أوصلت المجتمعات الحديثة إلى «فقدان المركزية Decentring» وعدم الاقتداء بالنموذج، يتبادر إلينا أننا نعيش

على مفترق طريقي الوجود والعدم، أو حالة الغيبة ونسيان الحضور، خاصة في هذه الحقبة المفعمة بالتحويلات الرهيبة «حيث ترسم الدوائر الغربية خارطة العالم على ضوء مقولة تطابق بين الفكرة الكلية و«دولة العناية» العالمية، فتسعى إلى مطابقة الكون مع مشروعها الكوني. في هذه الحقبة التي تصنف الدوائر الثقافية الغربية فيها الشعوب إلى «تاريخية» ودون تاريخية، وتحكم علينا باللاتاريخية» (١٧)، وتزرع فينا دوافع التشتت غير المتناهي الذي يقودنا إلى خلق بنيات مفتوحة على مصاريع الحياة، وغير متصل بعضها ببعض، ولا محدودية لها، وأكثر ما يغلب عليها طابع الارتجالية من خلال النظرة الراديكالية إلى «عدم الاستمرار في الشيء»، والإفراط في التغيير الذي غالباً ما يكون من أجل التغيير ليس إلا.

عندما نتفحص الأمر في راهن النقد العربي، من حيث مفاهيمه، وتصنيف اتجاهاته، وتطبيق إجراءاته النقدية، قلما نجد ما نستند إليه ليرشدنا إلى النبع النقدي العربي المعاصر، على اعتبار أن النقد الأدبي جزء من تجربة الواقع، والتساؤل عن مضامينه من خلال تحليل النص، والكشف عن خلفيات دواعيه الموضوعية والذاتية. فضلاً عن ذلك فإننا نجد صعوبة بالغة في معرفة هوية سؤال البحث المعرفي في الثقافة العربية.

تتناول مساعي النقد الثقافي أبواب التحول من البحث عن الحقيقة الغائبة في النص، إلى

البحث في كيفية إعادة بنائها، لتصبح «معنى ما» بما يتلائم مع ثقافة المشهد، وبلورة صيغ تصوره بتعدد القراءات الذوقية، ثم رسا الأمر بهذه المساعي إلى وازع النسق الثقافي في جميع أشكاله من دون إقصاء ما يجري في الحياة اليومية من سلوكيات، خاصة منها المضمر، «وكلما رأينا مُنتجاً ثقافياً، أو نصا يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع، فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر، الذي لا بد من كشفه والتحرك نحو البحث عنه. وقد يكون ذلك في الأغاني، أو في الأزياء، أو الحكايات، والأمثال، مثلما هو في الأشعار، والإشاعات، والنكت. كل هذه وسائل وحيل بلاغية/جمالية، تعتمد المجاز والتورية، وينطوي تحتها نسق ثقافي ثاو في المضمر، ونحن نستقبله لتوافقه السري، وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا، وهو ليس شيئاً طارئاً وإنما جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم»(١٨).

من هذا المنظور تتبدى المعرفة في حكم النقد الثقافي على أنها مقوم ثقافي تستمد منابعها من البنيات الأساسية المكونة للمجتمعات، خاصة منها المضمر، أو غير المتصلة بالأحداث الرسمية، ومن كل ما يناقض السائد في العلوم والمعارف، وجوهرها، وغالبا ما تظهر بشكل عفوي لتصبح خطابا يستنطق المسكوت عنه من الوعي الثقافي في النصوص، وهنا تكمن جسارة النقد الثقافي في عنصر التحدي، تحدي طرق المسكوت عنه، وليصبح الناقد الثقافي في هذه الحالة كحاطب ليل في براري شتات الثقافة، وتنوعها.

وإذا كانت دعوة معالم الدراسات الثقافية، والنقد الثقافي على وجه الخصوص، تركز

على تجاوز الثابت عبر سلسلة من المتواليات من المعارف والثقافات في صلتها بتطور الحياة، فإن المبرر لهذه الدعوة هو الرغبة في تحول الفكر من البحث عن الحقيقة إلى البحث عن معنى، أو من المدلول إلى الدال، حيث منجزات تثير العقل والنظر معاً في شكل «المشهد المبهر»، والاهتمام «بتقافة الصورة»، حيث باتت ثقافة الألفية الثالثة تكرر نموذجاً نمطياً في ثقافة الشعوب، ولم تعد تميز بين الوعي المعرفي فيما إذا كان علماً أو معلومة، وهذا ما جعل ديك هيديايج(١٩) يقول: إن صرخة الدال SIGNIFIER المجنون، تجتذبننا، في تحديد معارفنا والتي أصبح يغلب عليها طابع الشعب والتشتت، نناق فيها من مكان إلى مكان عبر سلسلة من السطوح العاكسة كالمرايا المتقابلة.

الهوامش:

- (١)- ينظر: عبد الجواد خفاجي: النقد بين خطاب النخبة وأزمة الحضارة العربية، الرابط: <http://www.jeeran.com>
- (٢)- كما جاء في تقرير الأمم المتحدة السنوي لعام ٢٠٠٢ في أثناء تعرضه لعوامل التنمية البشرية في العالم العربي، ما مضمونه: أن إسبانيا يفوق ما يترجم في ثقافتها في السنة الواحدة مقدار ما يترجمه العالم العربي مجتمعاً منذ عصر الخليفة المأمون إلى الآن (٨١٣-٢٠٠١) أي على مدى ثلاثة عشر قرناً! وأننا نترجم سنوياً خُمس ما تُترجمه اليونان!، ينظر، شاكر النابلسي: أزمة النقد العربي المعاصر وأسبابها، الرابط: <http://www.kwtanweer.com/articles/v3=readarticle.php?articleID>

- (٣)- عبد الجواد خفاجي: النقد بين خطاب النخبة وأزمة الحضارة العربية، الرابط: <http://www.jeeran.com>
- (٤)- محمد عوض الترتوري: الكفاءة الاجتماعية الرابط، <http://www.diwanalArab.com>
- (٥)- ينظر: عبد الرزاق الدواي عن ملامح الفكر الفلسفي في مطالع القرن ٢١، الرابط: <http://www.philomaroc.com>
- (٦)- عبد السلام بنعبد العالي: في مرآة الآخر: مجلة فكر ونقد، ع ٥١،

(٧)- ينظر: مطاع صفدي: نقد العقل العربي، مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٩٠. وينظر أيضاً: جميل قاسم مقدمة في نقد الفكر العربي من الماهية إلى الوجود، دار ومكتبة الهلال بيروت، ط ١، ١٩٩٦، ص: ١٧٢ وما بعدها.

- (٨)- ينظر: عبد الجواد خفاجي: النقد بين خطاب النخبة وأزمة الحضارة العربية، الرابط، <http://www.jeeran.com>

- (٩)- ينظر: عبد الجواد خفاجي: النقد بين خطاب النخبة وأزمة الحضارة العربية، الرابط: <http://www.jeeran.com>
- (١٠)- زيودين ساردرا وبودين فان لون: الدراسات الثقافية، ترجمة: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٣، ص: ١٠.

(١١)- يعد مصطلح التشبث dissemination من المصطلحات التي يستخدمها دريدا وهو مشتق من الفعل DISSEMINAT للدلالة على تبعثر البذور ونثرها، وفي معناها الدلالي على تناثر معنى

إعلان هام لكتاب مجلة الرافد

تتمنى إدارة المجلة من الإخوة الكتاب أن يبادروا بإرسال كافة بيانات الهواتف والعناوين، إضافة إلى المعلومات البنكية، وفقاً للنموذج المرفق، لتسهيل إرسال المكافآت الخاصة بهم.

النص، حيث يصعب الإمساك بمعنى ما، يحمل دلالة أحادية التصور، كما أن «التشتيت» عند دريدا لا يدل على «البعثرة» بمعناها السلبي البسيط، بل يدل على تشتيت مضطجع به، وعلى إنفاق، أو تذيير فعال، ونثر للعلامات والنصوص، كما تنتشر البذور، لا من أجل الضياع المحض، بل ليطلع منها بذراً آخر على غير ما يتوقع.

ينظر، هومي. ك. بابا: موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المركز الثقافي العربي ط ١، ٢٠٠٦، ص: ٢٤٨.

(١٢) - حفناوي بعلي: مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم - ناشرون، ط ١، ٢٠٠٧، ص: ١٩.

(١٣) - المرجع السابق، ص ٥٠.

(١٤) - F.Jameson, Thrid Word - literature in the era of multinational capitalism socil text (Fall 1986)P.

69 and passim La condition (1979) (١٥) - في كتابه: postmodern - Rapport

sur le savoir

J.Kristeva.« A newtype of - (١٦) intellectual: the dissident» ,in T.Moi (ed.) the Kristeva Reader (Oxford: Blackwell,1986) P145

(١٧) - جميل قاسم: مقدمة في نقد الفكر العربي، من الماهية إلى الوجود، دار ومكتبة الهلال بيروت، ط ١، ١٩٩٦، ص: ٥ وما بعدها.

(١٨) - حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص: ٥١.

Dick Hebdige: Hiding in - (١٩) the Light: On Images and things (London and New York, 1988, P.195



Government of Sharjah
مكروسة الشارقة
Finance Department
الدارة المالية المركزية

REQUEST FOR FUNDS TRANSFER FORM

REMITTANCE DETAILS

Remittance Currency AED USD EUR GBP OTHERS _____

Amount in Figure

Amount in Words

BENEFICIARY DETAILS (IN BLOCK LETTERS)

Beneficiary Name

Beneficiary Address

Beneficiary Account No.

BENEFICIARY BANK DETAILS

Bank Name

Bank Address

Branch

City

Country

IBAN No.

SWIFT/BIC Code

Routing No. (ABA)

SORT Code

BSB No.

Payment Details

INTERMEDIARY BANK INFORMATION

Bank Name

Bank Address

SWIFT/BIC Code

Bank Instructions

INFORMATION MUST INCLUDE FOR TRANSFERS TO FOLLOWING COUNTRIES

Australia : BSB No

Euro-Zone (Europe) ✓ : IBAN No.

UK under GBP Payments : Sort Code

Germany : BLZ

USA : Routing No.

India : IFSC Code

South Africa : ZA Code

Canada : Beneficiary Information (eg. Address, phone etc)

Authorized Signatory

الفنون .. وجه الشارقة المتجدد

حوار مع الأستاذ هشام المظلوم

نورة شاهين

تعمل إدارة الفنون وفقاً لتوجيهات حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة الذي يولي الفنون جل رعايته واهتمامه، ولذا تنطلق إدارة الفنون من توجه ثابت تسعى من خلاله إلى أن تظل إمارة الشارقة من أهم المراكز الثقافية في منطقة الخليج والوطن العربي، وبالتالي استمرارية قوة الدفع التي تأتي من التحدي المتمثل بالتدرج نحو نجاح الشارقة في القيام بدورها الثقافي والفني والإبداعي، ولذا تعمل إدارة الفنون وفق إستراتيجية تهدف إلى تطوير الذائقة البصرية من خلال المعارض الفردية والجماعية المحلية والدولية، وتطوير الذائقة الفكرية عبر الندوات التخصصية والمطبوعات والإصدارات، والذائقة الحرفية من خلال الورش والبرامج إضافة إلى عنايتها بتثقيف المجتمع ثقافة فنية راقية والعمل على اكتشاف المواهب الجديدة ودعمها بالاعتماد على كوادر تخصصية مؤهلة تعمل في مرافق فنية مجهزة لاحتضان واستضافة الفعاليات الكبرى لأبرز فناني العرب والعالم ومنظري الفن يتصدرها بينالي الشارقة وملتقى الشارقة لفن الخط العربي ومهرجان الفنون الإسلامية، إضافة إلى الندوات الفكرية والمعارض والورش التخصصية المحلية والعربية والدولية.

هلا قدمت لنا رؤية مختصرة عن تراتب الفعاليات التشكيلية خلال العقدين السابقين؟

– تتعلق واجبات ومهام إدارة الفنون بإقامة المعارض الفردية والجماعية، وتنفيذ البرامج التعليمية في مختلف أفرع الفنون وبخاصة فن الرسم والتلوين والجرافيك والخزف والنحت والخط العربي والزخرفة، أيضاً إقامة المعارض والملتقيات الفنية الدولية داخل الدولة وخارجها، وإقامة ورش الفن التفاعلية للمتخصصين والمعنيين، تنظيم مسابقات للفن التشكيلي والبحث النقدي التشكيلي، ونشر الوعي الفني للراقي بالذائقة الجمالية لدى عموم شرائح المجتمع وفئاته من الأطفال والشباب والشيوخ، كذلك تبادل الثقافات الفنية بين مختلف المجتمعات العربية والأجنبية، وإعداد ونشر البحوث المعنية بالفنون البصرية، والأفلام الوثائقية حول الفنون، أيضاً يتم تكريم المبدعين المتميزين في مجال الفنون من أبناء الدولة ومن كافة بلدان العالم، واستقطاب المشاريع الفنية المتميزة وتشجيعها، وإقامة الدورات التعليمية التخصصية بإشراف أساتذة وفنانين متميزين.



الاتجاهات الفنية التي ترتبط باستخدام واستلهام الحروف العربية - وما عداها من حروف وأبجديات شعوب أخرى غير عربية- ضمن مشروعات فنية تراوح وجودها بين الأصالة والمعاصرة، وقد تضمنت هذه الدورة مجموعة من المعارض الجماعية والفردية

للاتحاد حاكم الشارقة والتي استقطبت فنانين وباحثين من مختلف الدول العربية والأجنبية، ومن أهم هذه الفعاليات ملتقى الشارقة لفن الخط العربي في دورته الرابعة ٢٠١٠، وهي الدورة التي شهدت تنوعاً كبيراً في الأعمال المشاركة المعبرة عن معظ

تطور الحركة التشكيلية في الشارقة أفضى بالضرورة إلى تقاطعات دلالية وأسلوبية مع الدوائر التالية: فنون الخصوصية العربية والإسلامية، فنون البيئة المحلية، فنون الحداثة، يرجى اختصار هذه التقاطعات الدلالية وأثرها في النشاط الفني بالشارقة؟

- بطبيعة الحال تتشعب الأفرع الفنية والأساليب والأنماط لتشمل الفنون المحلية والأصيلة والتأسيسية وفنون الحضارات الكبرى ومنها الحضارة الإسلامية وكذلك فنون الحداثة والفنون المعاصرة بكل ما تطرحه من مفاهيم ورؤى مبتكرة عبر وسائط وتقنيات أغلبها رقمي، ولذا سعت الإدارة في عملها لاحترام كافة التوجهات الفنية واختيار ما يتناسب منها مع ثقافة المجتمع ومن ثم العمل على طرحه من خلال المعارض والورش والعروض المرئية والمهرجانات التي تهدف لتعزيز الثقافة الفنية والتعريف بالموروث المحلي والتواصل في ذات الوقت مع فنون العالم.

ما هي أبرز الفعاليات الدولية التي نظمتها إدارة الفنون مؤخراً؟

- نظمت الإدارة مؤخراً العديد من الفعاليات الفنية الكبرى التي أقيمت بدعم ورعاية حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى





ماذا عن الفعاليات المحلية؟

إضافة إلى المعارض الفردية والجماعية والورش التخصصية وعروض الأفلام التي تحتضنها مرافق الفنون في الشارقة والمنطقة الشرقية كمعهد الشارقة للفنون، مركز الشارقة لفن الخط العربي، رواق الشارقة للفنون، مراكز الفنون في خورفكان وكلباء ودبا الحصن، يعتبر برنامج (صيف الفنون) الذي عقد في مراكز الفنون بالمنطقة الشرقية والذي بدأ في يونيو واستمر حتى نهاية أغسطس ٢٠١٠ من أهم الفعاليات التي نظمتها الإدارة مؤخراً، وقد اشتمل على ورش فنية (خزف - نحت - تصوير - حفر)، دورات تدريبية، معارض للفنون، وورش لفن الخط العربي والزخرفة الإسلامية، في مختلف الصنوف والمدارس (التقليدية والحديثة)، وقد أشرف على هذا البرنامج خبراء ومختصون

إلى المعرض الجماعي «المرئي والمسموع» الذي يضم إبداعات ٢٧ من الفنانين الإماراتيين والعرب المقيمين بالدولة.

وقد عرض خلال هذه الدورة من المهرجان أكثر من ١٥٠٠ عملاً فنياً تمثل الأنماط الفنية المتنوعة التي تستلهم الفنون الإسلامية ذات الطابع الحضاري وتعيد طرحها في رؤى فنية تواكب التطور الإبداعي الراهن.

أما النشاط الفكري المصاحب للمهرجان فقد تمثل في إقامة ندوة تخصصية تدرس مجموعة من المحاور المتعلقة بالقيم الجمالية للعمارة الإسلامية، وشارك فيها نخبة من الباحثين والمختصين بالدراسات الجمالية ونقاد وأساتذة الفن من بلدان عربية وغربية عدة.

من أهمها المعرض العام، معرض شبكة المبدعين، ومعارض فردية لكل من «مثنى العبيدي، محمد بستان، علي حسن، كاثرينا بيبير، سلطان المقطري». وأيضاً معرض «الحرف والكتاب» للفنانين «تاج السرحسن، جمال عبد الرحيم، ضيف الله نور الدين، عمر الجمني، محمد الصياد» إضافة إلى معرض «صحراء على حافة الضوء» ومعرض «طلاسم أنوثة» والمعرض الجماعي «ضاد» لجمعية الإمارات للتصوير، معارض «زقرت، نون بنت الحرف، مزيان الحروف، الكلمة والصورة»، كما عقدت ضمن الدورة ذاتها ندوة (الكتابة والمنمنمة وانعكاسها على الفنون الإسلامية المعاصرة) والتي شارك بها مجموعة مختارة من النقاد والباحثين العرب من مصر، العراق، ليبيا، تونس، سوريا، لبنان، المغرب.

كما نظمت الإدارة مهرجان الفنون الإسلامية (نقش ورقش) ٢٠١٠ الذي أقيم في شهر ديسمبر الماضي واشتمل على مجموعة من المعارض الفردية الكبرى من بينها معرض الحروفيات «مسحور مفتون مجنون» للفنانة الباكستانية سيمين فرهات، ومعرض التصوير الفوتوغرافي «الطريق الأقل سफراً» للفنان الاسترالي بيتر جولد ومعرض «سراب» للفنانة الفلسطينية ليلي شوا ومعرض «الحج» للفنان الإيراني جمشيد بيرامي ومعرض الفنانة الإيرانية بارستو فروهر ومعارض الجداريات للفنانة الفنلندية ماري رانتنين ومعرض مقتنيات الإماراتي أحمد الحمادي، إضافة

المختلفة مع المتابعة وإلقاء الضوء وتغطية المناسبات الفنية التي تنظمها الإدارة في ربوع الشارقة وفي مدن المنطقة الشرقية خورفكان، كلباء، دبا الحصن، ولذا فنحن نعتبر الإعلام المرئي والمطبوع شريكاً أساسياً في تحقيق النجاحات وفي الإسهام بترسيخ الثقافة الفنية من خلال البرامج الوثائقية والكتابات الفكرية والتحقيقات المرتبطة بما تقدمه الإدارة من زخم فني وإبداعي.



هل توجد مشروعات مشتركة مع المؤسسات الإعلامية؟

– يوجد في خطة عمل الإدارة مجموعة من المشروعات الفنية التي تحتاج للتعاون مع المؤسسات الإعلامية وبخاصة الإعلام المرئي حيث تسعى الإدارة لإنتاج المواد التوثيقية الخاصة بالفنانين المحليين بالتعاون مع جهات إعلامية متخصصة لديها من الخبرات ما يتناسب مع تقديم طرح قوي ومتميز يعبر عن الحراك التشكيلي في الإمارات والمنطقة العربية بشكل موضوعي ومعبر.



صاحب السمو أثناء التجوال في أحد المعارض الفنية



ندوة تراثية ربة فعاليات

على خلق جيل واعد يسهم بإنجازاته الخلاقة في دعم الساحة الفنية الإماراتية.

ما هي العلاقة التي تربط إدارة الفنون بالعمل الإعلامي؟

– في الحقيقة يلعب الإعلام دوراً كبيراً وحيوياً في الإعلان عن الأنشطة والفعاليات

في مجال الفنون التشكيلية من المشرفين على المراكز الفنية والأساتذة الذين عملوا على تعزيز مهارات الفرد وصقل أدواته ومهاراته لتنمية الذوق الفني وتعزيز الدراية الكافية بالفنون والمدارس الفنية والتعرف بالنتاجات الفنية والاتجاهات التي من شأنها أن ترقى بالذائقة الجمالية، وتعمل



لقاءات وورش عمل فنية



ما هي السبل التي تتبعها الإدارة في دعم المواهب الفنية؟

تسعى الإدارة للنهوض بالجانب التأسيسي لدى الموهوبين فنياً من الجنسين، والعمل على تزويدهم بالخبرات النظرية والعملية من خلال مجموعة متعاقبة من الدورات الفنية التخصصية والورش والمعارض والعروض المرئية، التي تهتم بالكشف عن الجوانب الإبداعية لدى المنتسبين لهذه الدورات، ومن ثم التأكيد عليها بطرق علمية وتقنية متطورة، تحت إشراف ومتابعة وتوجيه الأساتذة والفنانين العرب العاملين بمعهد الفنون ومركز الشارقة للخط العربي ومراكز الفنون في مدن المنطقة الشرقية.

ومن بين الأنشطة الداعمة والمشجعة للمنجز الطلابي، في فترة الدراسة وبعدها، تنظم الإدارة مجموعة من المعارض الفردية والجماعية التي تضم منجزات الطلاب وأعمالهم الإبداعية بما يعبر عن المستوى الفني الذي ارتقوا إليه، وكذلك المحصلة العلمية والخبرات التي اكتسبوها.

وتشكل هذه النوعية من الأنشطة والفعاليات أهمية بالغة في فترة التكوين الفني للموهوبين فنياً من الجنسين.

لهجتنا.. هويتنا العربية

نحو منهل ثري تأخذنا الأيام التراثية في الشارقة، وإلى مزارات خاصة تلتحم بالقلب في أزقة تتسع للحلم ولفضاء أرحب تحوم فيه مخيلتنا نحو أبعد من حدود الخيال المبدع، وبرغبة في التواصل غير المنتهي مع التفاصيل التي لا تكف عن استدعاء مخزون الذاكرة والنبش فيه لتتجلى الصور.

على جدران التراث القديم المعاد ترميمه في الشارقة، وبين ممراته، تتسع حدقة العين لتمعن في فصول العمر القابعة في ربيع مشرق العطاء، ففصول الزمان ذاك لم تكن لتمر دون أثر في المكان والزمان والروح الحاضرة في كل جزئياته، والتي تواصل عطاءها رغم كل التغيرات، وتصبر على بقاء تلك الروح بحيويتها وارتباطها بالبشر.

يبقى أن نعيد التراث ونسرده على مسامعنا ومرائينا، فالحفاظ على التراث المادي والمعنوي وحده لا يكفي، وإن كانت تلك المباني والحرف والعادات والتقاليد والأعراف تختزل قصصها وتروي حكاياتها بمجرد النظر إليها، وبمجرد حضورها ومثلها حولنا، فحيل موصول بين ماضينا والحاضر وممتد للمستقبل نراه ونحسه ونتمثل به، إلا أنه لا يكفي لديمومته، وبرغم قدرة أحدنا على معايشة فكرة التحدي ومجابهة الانفتاح والعولمة والعصرنة، وفكرة التمازج والامتداد بالتقارب والانتماء، فإننا بحاجة لتكريس عادات الكتابة للتراث، وعادات قراءته وعادات رسمه، وبحاجة إلى إعادة صياغته بما يتناسب مع الفكر الجديد دون إخلال بهويته ودون انزياحات تفقده أصالته، وبأيدٍ قادرة على القراءة والتماس الحس المتفرد في التراث الإماراتي.

مفردات التراث المنحدرة من اللهجات المحلية والمتوافقة مع البيئات الجبلية، البدوية، الزراعية والبحرية، والتي تأتي في تنوع وإثراء للهجة المحلية الإماراتية، وتعزيزاً لارتباطها بإنسان المكان، قد يجد فيها الآخر صعوبة في الفهم والإدراك والتمييز، وذلك لارتباطها بشكل الحياة وارتباطها بالبيئة التي تنتمي إليها، والتي تحولت وتبدلت إثر التطورات الراهنة في المجتمع الإماراتي وبيئاته، وتبعاً للتداخل بين اللهجات العربية الوافدة للمنطقة وغير العربية أيضاً.

اللهجة المحلية مفرداتها بسيطة وعربية الأصل، والتعقيد الحاصل الذي يجده الآخر فيها، هو نتاج التطورات الحاصلة والممتدة للغة العربية في الأساس، حيث امتزجت وتداخلت مع اللغة الأخرى، والمنفتحة على لغات العالم، في تمازج هجين معقد، لا تمتد للهجتنا ولا للغة العربية الفصيحة بشيء، بل هي شكل جديد للتواصل بلغة عالمية موسومة بأنها إماراتية.

عائشة مصبح العاجل

مكونات الخطاب القصصي الإماراتي

مجموعة (البيدار) لعبد الحميد أحمد نموذجاً

د. عبد الجليل غزالة



عبد الحميد أحمد

أنجز عبد الحميد أحمد إبداعات أدبية متنوعة عن السفر والرحلات وقضايا أخرى مهمة. نجده يسخر، يحلم، يتداعى، ينكسر، يقاوم...

- أنجز المبدع عبد الحميد أحمد مجموعته القصصية، الموسومة ب (البيدار) عام ١٩٨٧ م. تم نشرها عن طريق دار الكلمة للنشر بلبنان.

وإشراق واستشراق مهمة، يتجلى من خلالها عمق الحكمة وروعيتها، مفضية إلى نهاية محكمة الإنجاز. يتمحور العمل حول شخصية البطل المحورية في كل قصة.

يمثل أسلوب عبد الحميد أحمد نقاء وشفافية شخصية صاحبه وصدق القومي. كما أنه يعد الكاتب الساخر الأول في منطقة الخليج العربي نظراً لمعجمه القصصي الخاص وطريقة معالجته المتميزة وانتقائه الدقيق لموضوعاته THEMES.

اشتهرت أعماله القصصية المتميزة وذاعت بين المتلقين العرب منذ بداية الثمانينيات، إذ بنى من خلالها (كونا سرديا) NARRATIVE UNIVERSE. مثخنا بالقضايا والأسئلة، التي تعشش في الذاكرة. نجده يتأني كثيراً في إبداعاته، فإراعي سلطة المتلقين العرب ويقدرها. يمزج بين الحلم والواقع وتعدد أبعاد الشخصيات والأحداث. تمثل إنجازاته الأدبية تجربة إنسانية، تعانق التحولات والتغيرات التي يعرفها مجتمع الإمارات العربية والعالم. نجده يرصد الجو العام الذي يعرفه وطنه، من خلال ربطه بالخطابات والقضايا اليومية. يستخدم اللقطات والومضات السريعة الدالة، المسكونة في أغلبها بنغمة من الحزن، الذي يجسد بساطة الشخصيات. كما يزرع بين طيات إبداعاته السردية عنصر المفاجأة والنهاية المفتوحة. يصبح عنده السارد هو المروج للفعل والمحرك للحدث القصصي.

يتميز أسلوبه الشخصي بطابع شعري سريع الإيقاع، يؤسسه إيقاع الحياة بدولة الإمارات العربية. نجد فيه الصدق والأمانة والوصف الدقيق للواقع. تتنوع وتتناقض أحداث وشخصيات قصصه نظراً لتنوع وتناقض قضايا محيطه. يستخدم أحياناً أسلوب الحكاية كما في (قالت النخلة للبحر). تبرز بين طيات بعض إبداعاته لحظات تنوير

أ. المزج والدمج بين التجارب الذاتية النفسية والموضوعية ؛ الثقافية والاجتماعية والسياسية والتاريخية، المتعددة المصادر والمشارب...

ب. المزج والدمج بين الخيال والواقع من أجل بث الأحداث القصصية إلى المتلقي العربي المتمرس بكل قوة ونضارة...

تتنوع الأحداث في هذه القصص العشر التي يعرضها علينا الكاتب، من خلال مقدماتها وعقدها وحلولها ونهاياتها. نجده يقدم بعضها ضمن تسلسل منطقي منضد، حيث يربط سابقها بلاحقها بشكل دقيق، ويستخدم بعضها الآخر بصورة مفككة، مما يجعلها تبدو منفصلة تبعا لطبيعة الموضوع وسمات الإنجاز والقصد القصصي.

تتابع الحوادث بشكل إيقاعي منظم، تبعا للأسلوب الفني المستعمل في رصف الملفوظات اللسانية LINGUISTIC CLAUSES. المؤسسة لعملية السرد القصصي. لذلك تتنوع التجارب والمشاعر، المرتبة حسب ضوابط نفسية، تفرغها في قالب فني عربي محدد. يلقي الكاتب الأضواء وينوع اللوحات الخاصة بوصف أحداث قصصه، مما يجعله يعرض مادته السردية بمهارة وإبداع جميل: ١- العرض الواقعي للأحداث بجل تفاصيلها الدقيقة والمهمة لأنها تمثل حياة شخصيات تنتمي إلى الطبقة الوسطى.

٢- الربط الجميل لصور الأسلوب القصصي في المجموعة بالمجتمع العربي وقضاياها المتنوعة، فيقع التلاحم، من خلال كل هذا، بين العرض والمحتوى السردى.

لذلك فإن أحداث مجموعة (البيدار) تمثل إنجازا سرديا واقعيا، يرسم أثر الزمن ومخلفات دورته على حياة الشخصيات (كويبا، أبو محمود الفلسطيني وابنته ندى،



عربي تميز أحداثه عن شخصياته، نظرا لتشابك العلاقات وتعدد الجسور الرابطة بين الاثنين. فلا وجود لشخصيات قصصية من دون أحداث ولا وجود لأحداث من دون شخصيات. تهتم بعض الدراسات البنوية اللسانية الوصفية التصنيفية TAXONOMY، التي تيمم وجهها شطر الإبداعات الأدبية، بعدة أنواع من التقسيم والتفكيك والاستقراء INDUCTION، تفرضا منهجيتها الشكلية الداخلية المثولية IMMANENCE على المتون المدروسة.

يبني عبد الحميد أحمد أحداث مجموعته القصصية (البيدار) بالاعتماد على معارفه الذهنية (١) وتجاربه المتنوعة وقدرته COMPETENCE اللسانية وطرق إفراغها وإذاعتها على شكل إنجازات PERFORMENCES شخصية لافتة للنظر.

يقوم أثناء بنائه لهذه الأحداث ووصفها بعمليتين من المزج والدمج:

مكونات الخطاب القصصي في مجموعة (البيدار):

تتعدد النظريات والمفاهيم المتداخلة، المتعلقة بالجنس القصصي الرائج حاليا في العالم العربي. يظهر بعضها عديم الجدوى العلمية، وبعضها الآخر عميق وجوهري. لذلك فإننا نصادف عدة مسارات نقدية تهم هذا الحقل الأدبي:

أ - بلورة الخصائص الجمالية والفكرية المهيمنة في مجال القصة العربية.

ب - الإحاطة بجل التيارات والاتجاهات المعاصرة.

ج- إخضاع النصوص القصصية العربية لمختلف المقاربات والتحليل والتجارب.

د - التآرجح بين توظيف المصطلحات والإسقاطات الغربية والقراءة العميقة والطيبة للإبداعات العربية، المبلورة لقضايا العرب الثقافية والاجتماعية...

يستند تحديد مكونات الخطاب القصصي في مجموعة (البيدار) إلى قناعتنا الفكرية والفنية، التي نعتنقها في هذه المرحلة من تطورنا النقدي.

تعتمد عملية السرد القصصي عند كاتبنا على معجم عربي نثري خيالي، يروج نظام الحكى الموضوعي، المرتكز على ضمائر الغياب (هو، هي، هما، هم، هن). تضم هذه العملية عدة مكونات تتداخل وتتقاطع فيما بينها، تبعا لنوعية القصة.

تدفعنا قناعتنا الفكرية والنقدية الحالية إلى حصر مكونات الخطاب القصصي عند عبد الحميد أحمد في أربعة أقسام محورية فقط:

الأحداث القصصية: يصعب علينا عند دراسة أي عمل قصصي

سعيد عبد الله، كاتب القصة وكسارة البندق، الفلاح سلمان وزوجته زهرة، حمدون، خلفان ونورة، مبارك وعفراء، خلاله S.E.L. وحمارة مسعود، مريش العماني). تصف هذه الأحداث ضعف بعض الشخصيات المذكورة وهروبها من الواقع، من خلال غربتها خارج الوطن، بحثا عن لقمة العيش ورزوحها تحت كلال الزمن وقهره. يرتبط بعضها بأرضه ووطنه المغتصب ويعاني من حيف وجور المحتل، لكنه يبذل قصارى جهده لمعرفة أخباره ومعانقة عدد من أهله بعد النزوح... وبعضها الآخر يتغرب بحثا عن الذات والاستقلال والمال وحرية التعبير والديمقراطية.

تختلف طرق معالجة الأحداث القصصية والأساليب الفنية الموظفة من مبدع عربي إلى آخر. لذلك فإننا نجد تطورا وتنوعا كبيرين بين الكتاب في هذين الجانبين. تركز الأحداث القصصية العربية المعاصرة على بعض القضايا والمشكلات النفسية والاجتماعية والتربوية والسياسية عند الشخصيات

يثير عبد الحميد أحمد في هذه المجموعة بعض القضايا المتعلقة بالمرأة: ثورتها ضد تسلط صنف معين من الرجال ورغبتها في الانتقام وإثبات الذات والتحدي، الجنس، الشك، الدعارة، الإهمال والاستخفاف، تربية الأولاد وألعابهم، الغيرة، الحب الأول والدفين، الزواج، العمل، اللقاءات والمناظرات، حنان الأمهات.

كما تعانق الأحداث القصصية هنا بعض قضايا المجتمع الإماراتي والعربي ومشكلاته

كالعمل والهجرة (٢)، والتميز الطبقي وحب الوطن والطبيعة الرومانسية والفقر والغنى والظلم والانتهازية والاعتماد على المظاهر والشكليات واستغلال النفوذ والمال والبساطة والتواضع والنفي والحرمان.

تعالج بعض الأحداث القصصية المسيطرة على مجموعة (البيدار) عدة جوانب عقلية وعاطفية متشابكة، تحرك الشخصيات داخل المجتمع الإماراتي، من خلال مجموعة من الغرائز والفوضى والمتناقضات والتغيرات والانشطارات والتقسيمات... ترتبط ديباجة هذه الأحداث بالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية التي يعيشها الكاتب، فهو أحد إفرانزاتها. كما أنه ابن بيئة خليجية تتأقلم مع هذه الظروف.

لذلك فإن الفترة الحالية التي تعيشها القصة الإماراتية والعربية والعالمية قد انعكست على الأحداث الواردة في العمل المدروس:

أ. التفتيت والتجزئ ل بعض أشكال وموضوعات القصص المعروضة داخل المجموعة.

ب - الحركة الجدلية لتطور الخصائص الجمالية والفكرية.

ج - تعايش الإبداع والاتباع ضمن بعض النماذج.

د - اعتماد بعض القصص كمرآة للعصر.

تختلف طرق معالجة الأحداث القصصية والأساليب الفنية الموظفة من مبدع عربي إلى آخر. لذلك فإننا نجد تطورا وتنوعا كبيرين بين الكتاب في هذين الجانبين. تركز الأحداث القصصية العربية المعاصرة على بعض

القضايا والمشكلات النفسية والاجتماعية والتربوية والسياسية عند الشخصيات، وهي نفسها القضايا والمشكلات التي تعاني منها مجتمعاتنا العربية وعصرنا الحالي. لذلك فالقاص العربي المعاصر يركز على فكرة مهمة ويقفز على أخرى ثانوية مزعجة. كما أنه قد يستعمل عدة مظاهر صوتية إيقاعية متعددة POLYPHONY ويوظف صنوفا من التصوير والنحت والحفريات والتحقيقات البولييسية، وقد يتحيز للسرد غير المرتبط بالفضاء الزمكاني. نجد تغير بعض المفاهيم والقيم والنظريات عند عدة كتاب، مما جعل بعض القصص المعاصرة لا تقوى على تصوير العالم، بناء على نظرية السببية، فتحول الكون إلى فكر(٣).

لقد خلفت النظريات العلمية المعاصرة آثارا كبيرة على فن القصة في العالم، حيث نجد الأحداث تجري بسرعة، من خلال حالات نفسية متهافئة وشطحات فكرية متنوعة. كما تتوازي الصور والمناظر وتتوالى داخل حيز زمكاني. تبرز الحقيقة العلمية مفتتة إلى جزيئات وذرات صغيرة وإلكترونات وبروتونات، تعيش في الفضاء.

يعبر عبد الحميد أحمد في مجموعته القصصية عن حادثة فنه وحيثيات عصره، من خلال المواقف الموصوفة والجمل اللغوية والشخصيات المفتتة والتسلسل المنطقي والتحول السريع من حالة إلى حالة ومن منظر إلى آخر. يجسد هذا التوجه إحساسه بالحياة المتتابعة والمتقطعة بصورة عفوية، حيث تتدفق الانطباعات والمشاعر على شكل سيل مستمر في غير انتظام (٤).

تغير هذه الدروب والمسارب المتشعبة حياتنا النفسية والروحية وتنميتها، فتنمو معها أجسادنا عبر مراحل العمر.

تطرح دراسة مجموعة (البيدار) عدة أسئلة تعد مزمناً في وقتنا الحالي:

١. كيف تستطيع الشخصيات القصصية، ذات الحواس العاجزة عن ملاحظة كل الأشياء والظواهر الطبيعية، السيطرة على مشاعرها وانفعالاتها المتضاربة؟

٢. هل تعد شخصيات هذه المجموعة متعددة أو أحادية الأبعاد؟

٣. كيف نميز بين العقل والإلهام والحلم والواقع والحواس في هذه القصص؟

٤. ما نوع المعارف والتجارب التي تقدمها إلينا هذه الإبداعات السردية؟

٥. ما علاقة المعجم القصصي المتداخل في هذه المجموعة بالنسيج السكاني الموجود بدولة الإمارات العربية المتحدة؟

تتعاقب الأحداث القصصية في جل الأحيان حسب تسلسل زمني صغير ومحدد (ساعات، يوم، شهر، سنة) أو حسب التجارب الذاتية المرتبطة بنفسية بعض الشخصيات المحورية داخل المجموعة إنها تبرز طبيعية جداً، حيث ترصد وتحلل جل الدوافع والمعالم المتعلقة بمحيط الشخصيات وبيئتها. كما أنها واقعية أيضاً لارتباطها بالحياة الإماراتية والعربية العامة والرمزية والطبيعية والمجتمع والنفسيات المختلفة.

تسيطر على جل أحداث مجموعة (البيدار) وحوارات شخصياتها المحورية المظاهر والقضايا النفسية والاجتماعية، حيث نجد السارد / الكاتب يصف لنا في عدة مواطن ما يدور في صدورهما من دراما إنسانية، جعلتها الأقدار تواجه واقعها المر:

أ. ((الرصيف يعج بالمارة والحرارة والضجيج والذباب والفرحة الصغيرة التي غمرت الجوف تتلاشى نهائياً للحظة، وقد تحملها الهموم من جديد كما تحمل الريح الهباء. ((كوياء)) ضاع تماما وسط الصخب، أكلته الحيرة ودمرته اللحظة القاسية. عبير اللحم الطري لم يعد يداعب أنفه ولم تبق إلا دموع الزوجة وكأبة السنين ومرارة الحرمان وعذاب الوحدة ومذلة الطريق، سنوات العمل في رصف الطرقات، هذا الرصيف، هذا الشارع بناه ((كوياء)) وزملاؤه. تاه في الليل طويلاً، جاب الطرقات الساكنة حاملاً اللفة، فجأة انهمرت عليه البشارة...))، ص ١١ - ١٢.

ب - ((يخرج إلى الشارع في ثيابه الزرقاء الغامقة التي تتستر على بقع الزيت وأوساخ الشحوم، يجابه الشمس وجها لوجه، رغم الأحزان الكبيرة القابعة في أعماقه تنم ملامحه الصارمة عن تحد عجيب لكل شيء يصادفه في هذه المدينة التي تلونت وتشكلت في زيف أخرق))، ص ١٨.

ج - ((أدرك أنه كي يصل إلى حد الماء الأول عليه اجتياز هذه المزيلة العظيمة وليس ثمة طريق آخر، لكنك اندهشت كيف أمكن للمزيلة أن تتسلل إلى عقر دارك لتفتقرش الأرض، وتماثا توقفت ((كسارة البندق)) لكن الحطام ما زال هنا، والدخان ما زال هنا، والتوجع والأنين ما زال هنا، أدركت أنك واقع ومتورط كالأخرين في لب الأكذوبة المحبوكة الصياغة والصنعة. ولم يكن ثمة مجال إلا الصهيل والزمجرة والققعقة لتسمع الدنيا بأنك آت، عابر المزيلة التاريخية لتصل إلى حافة الماء...))، ص ٥٠.

د - قال والشرر يتطاير من عينيه الغارقتين في الجمر: ((هل يجتمعان معا؟ هل يجتمع العدس والدعارة معا؟))، ص ٦٣.

هـ - ((تركت النجوم تغرق هناك في السماء. تنفست في الهواء الطلق. أغلقت النافذة. شعور غامض يثيرها في الليل البهيم. وجدت تفسيراً. وحيدة. ليست وحيدة. في داخلها امرأة أخرى استيقظت. تتوحش. كومت قبضتها، ستسدها بإحكام. شخيره مثل المنشار في الخشب. صدره يعلو. يهبط. جثة بليدة فوق الفراش. النشوة الغامضة تنفث في أوصالها. تأتي من عالم مجهول في داخلها، تعذبها، تدفعها إلى الكتابة. ستكتب الليلة عن المرأة الأخرى، بالعلم. لا.. بالسكين. غدا ستقرأ نورا والأخريات ما ستكتبه الليلة...))، ص ٨٣.

و - ((مضت الأحلام إلى غير رجعة ومضت ((عفراء)) في أودية الزمن الأهوج كان الوطن ((عفراء)) يذوب فيه مبارك ويستमित لأجل الإبقاء عليه...))

أسك التراب يعصره، صار الوطن كميات من قهر يومي حين يبحث عن دراهم لأجل العيش وللإبقاء على نقطة كرامة. صار وحيداً.. وحيداً، الوجوه لم يعد يعرفها، ولم تعد الوجوه الجديدة تعرفه... صار شيئاً لا وجود له إلا في خفقات الذكرى))، ص ٨٩ - ٩٠.

تبرز هذه النماذج سيطرة الكاتب الضمنية على فنه القصصي، حيث تظهر كل حبكة محكمة ومتشابهة من خلال الأحداث والمواقف والشخصيات المتداخلة. كما يظهر أيضاً تفانيه في تقديم إطار واقعي طبيعي لكل قصة. فالأحداث ترصد حقائق فعلية وملاحظات وتجارب معيشة، ربما ((اشترك هو فيها أو حصل على تقرير عنها أو رواية عنها من شاهد عيان)) (٥).

يلتقط ذهن عبد الحميد أحمد الأحداث والمعلومات القصصية فيرتبها ويقسمها حسب ((نسق سردي)) NARRATIVE SYSTEM. متميز العلاقات والوظائف.

يستخرج عدة تضمينات نفسية واجتماعية ليرسم في النهاية معالم شخصيات واضحة، خالية من كل زيف أو بهرجة أو تشدق أو إنشائية مجانية.

تتنوع طرق الكاتب في معالجة الأحداث والوقائع المتشابهة من قصة إلى أخرى داخل مجموعة (البيدار)، حيث تتعدد الصراعات بين الحقيقة والواقع والحلم والوهم والخداع والطموح والبساطة... تعرض علينا القصص العشر التي تحويها المجموعة نماذج مهمة في هذا الصدد:

١- ((تجول في السوق، اقتعد الأرض وعرض لفة الزوجة للبيع، لكن، ليس من يشتري... استجدي أحدهم واثنين وثلاثة، إنها قطعة قماش جيدة، «أرباب هذا زين واجد زين، أنا يشتري بأربعين يبيع بثلاثين»...))

ينصرف.. ينصرفون.. لا أحد يتوقف... ((إنها هدية زوجتي))، يبقى وحيدا عارضا بضاعته للهواء، يضح من الغضب والحزن والقساوة... يضيع وسط لجة الأحزان...))، ص ١١.

٢- ((...أخذها في حضنه، هصرها بين يديه بقوة، شعر بحرارتها، بأنه يحتضن وطناً كاملاً، تساقطت دموعه وبللت كالمطر كل ذكرياته... نامت ندى فوق صدره المتعب، عشرون عاماً خارج الوطن فوق الأرصفة، في المدن العربية القاسية، الفاجرة، ترفع سيوفها الخشبية، تهادن، لا تقا، أعمال كثيرة، بائع صحف، سائر، سائق تاكسي، ميكانيكي، خباز، كاتب، مدرس، لا شيء غير الحنين، القهر، الحلم بالبيت الذي ولد فيه تنمو في حوشه شجرة زيتون كبيرة، يظلل، كانت كاذبة، خادعة، خائنة، كل العواصم والمدن، لا حقيقة إلا الدموع التي جفت فوق أرصفتها والحياة التي سفحت فوق شوارعها،

وأخيراً.. هنا.. النفط، المال يصنع كل شيء. لا شيء مطلقاً... أول يوم يا ندى سقطت ورقة التوت، ظهرت عورة هذه المدينة، عورة قبيحة كريهة...))، ص ٢١.

٣- قاطعه الضابط وقد ازداد جنوناً: ((أخرس! ستقول لكنها لم تمارس ديمقراطيتها، صرخت، عملت مشكلة من لا شيء، من حقي أن أطلب، من حقها أن ترفض، في أوروبا يقول الفتى للفتاة ما يشاء، هذه حرية ليس ثمة اعتداء...))، ص ٣٩.

تجسد النماذج الثلاثة نوعية الشخصيات والأحداث الأكثر تواتراً في قصص عبد الحميد أحمد، حيث نجده يمزج بين الواقع والحلم والتوليفات الاجتماعية المتنوعة وتعدد الأبعاد. كما أنه ينشر بين ثنايا هذا المتن المدروس قسطاً مهماً من الازدواج BILINGUALISM اللغوي وشعريته POETRY السريعة، المتناغمة مع إيقاع الحياة بالإمارات العربية ونسيجها السكاني. يتعلق النموذج الأول من النماذج الثلاثة السابقة بشخصية البطل ((كوياء)) الذي ظل يحلم طيلة غربته عن الوطن ببعث لفة من الملابس إلى زوجته بمنطقة ((كيرال)) لأنها قد أنجبت له طفلاً بعد أربعة عشر عاماً من الانتظار. لكنه يصطدم بواقع ظالم؛ موبوء بالسخرية والقساوة والتمايز الطبقي. تتقوض أحلامه وتنكسر طموحاته فيظل يجوب شوارع المدينة الكبيرة عارضا لفة الملابس للبيع.

أما النموذج الثاني فيجسد لنا حلم الفلسطيني الكبير بالعودة إلى الوطن المغتصب وحنينه الشديد إلى معانقة الأهل والمضارب، لكن الحصار الفلسطيني يمثل أمامه حقيقة أليمة قائمة بعنف وواقعا متشظيا. يعلق آماله على العرب، لكن مدنهم تلفظه بكل رموزها ودلالاتها، فيضيع وجهه في زحامها. يفتضح تواطؤها...

نستخلص من النموذج الثالث محاولة البطل ((سعيد عبد الله))، الذي يروم التعبير بكل ديمقراطية عن مكبوتاته، لكنه يواجه بلفيف من العادات الاجتماعية وتقاليده مراكز الشرطة البائدة، التي تردعه بكل تسلط...

تعد هذه الأحداث، التي يقدمها لنا عبد الحميد أحمد في مجموعة (البيدار)، ذات فنية راقية بالنسبة لـ ((كون)) UNIVERSE القصة القصيرة في العالم العربي. فالكاتب يرصد في كل قصة حادثة واحدة فقط. كما أنه يستخدم زمنا بسيطا، مما جعل قصصه واضحة ومهضومة، تكشف لنا عن الغربة والفقر والحرمان والتسلط والعادات البائدة والبساطة والرومانسية والصفاء والتغير الاجتماعي والصراعات النفسية.

يرد الحدث القصصي في هذه المجموعة خصبا، مما يجعله يجلو نفسيات الشخصيات، فيصبح جو القصة صافي الأديم واضحا. يتابعه المتلقي العربي بشغف فيفهمه بكل سهولة ويؤله بعمق. يتبلور عمل الكاتب الضمني بدقة من خلال طريقة السرد الصريح والتسلسل الزمني المنطقي، حيث نجده يدفع السارد إلى تحريك الأحداث إلى الأمام في أغلب الأحيان، ولا يجعلها ترد إلى الوراء إلا عند اللزوم. تؤدي هذه التقنية القصصية إلى جعل المتلقي العربي يركز على قصص المجموعة بكل سهولة ويسر، فيجلو مستغلقاتها ورموزها ومقاصدها وخصائصها الجمالية والفكرية والفنية.

تبرز عملية السرد القصصي سهلة واضحة عند المؤلف نظرا لمعانقة ومشابهة تراكيبه ومعجمه اللساني لتراكيب ومعجم الشعر العربي المعاصر بإيقاعاته المتميزة ولغته اليومية الرمزية المتعددة المستويات والمقاصد.

يحاول الكاتب في عدة فقرات من مجموعة (البیدار) استعمال هذا النوع المتميز من السرد، وهو كما أسلفنا عبارة عن محاكاة لبعض البنى التركيبية والمعجمية والدلالية، الشائعة في الشعر العربي المعاصر.

تتحكم شخصية السارد عند كاتينا في جل الأفعال القصصية، حيث تحرك شخصياته وتوجه حواراتها المتنوعة وأصواتها المتنوعة POLYPHONY نحو نهاية معينة أو حل منشود. نجده ينغمس في عمق الأحداث بكل سلبياتها وإيجابياتها، فيتعاون ويتضامن بوعي مع عملية السرد وبنائها المتعددة، ولا يشق عصا الطاعة... إننا ننعته بـ ((السارد المنتمي)). قد نجد ساردا آخر في بعض القصص العربية المعاصرة يتنصل من ملفوظاته ومسؤولياته اتجاهها، فلا يقوم إلا بالنزير اليسير من التمنيط MODALISATION، وهو ما نسميه بـ ((السارد غير المنتمي)).

تتمحور الأحداث القصصية في مجموعة (البیدار) حول موضوعات وقضايا، يثير بعضها عدة مشكلات داخل أغلب المجتمعات العربية:

أ. الهجرة والغربة والنفي أو الهروب إلى الخارج.

ب. حب المرأة والوطن.

ج. رمز البحر والأم الواقع المعيش، المضارعة لعمل كسارة البندق.

د. البحث عن العمل والمال والتغير الاجتماعي.

هـ. الالتحام بالأرض والجذور والتراث والثقافة.

و. الجنس والدعارة وانفصام الروابط والريب والتنكر للعشرة.

يستغل القاص هذه الموضوعات والقضايا لتحليل الدوافع النفسية والاقتصادية

والاجتماعية عند جل الشخصيات لأنها تشكل رموزا متشعبة لعدة أفكار قصصية محورية في المجموعة بأكملها. تخيم هذه الرموز بإصرار وعناد على كل الأحداث من أولها وحتى آخرها. تتضخم معانيها وتتسع وتتشعب لتشمل مقاصد هائلة بدورها.

تعد هذه الأحداث والموضوعات ضرورية في الحياة لمقارعة ومحاكاة بعض مثل ومبادئ الشخصيات ومعرفة مدى قدرتها على مواجهة الواقع والحياة (٦). فالهجرة والغربة والنفي خارج الوطن وحب المرأة والوطن وتنوع رموز البحر وكسارة البندق بسلبياتها وإيجابياتها عند بعض الشخصيات والبحث عن العمل والمال والتغير الاجتماعي والالتحام بالأرض والجذور والتراث والجنس والدعارة وانفصام الروابط والريب والتنكر للعشرة هي رمز للصراع المتنوع في الحياة والإحساس العميق بها وسر الوجود. إنها تمثل نسق الحياة وطريقا نحو النجاح والحب والمال والتغير الاجتماعي والتجدد. كما أنها تقوي إحساس كل شخصية بنفسها وتشجعها على البذل والعطاء والكفاح المسمر، فتنتشر فوائد عميمة بطرق متعددة.

تتوغل الأحداث والموضوعات السالفة داخل نفسيات شخصيات مجموعة (البیدار)، حيث تقطن تحت شعورها.

تمثل الهجرة والغربة والنفي خارج الوطن مجالا للعمل المتنوع وإثباتا للذات. فالحياة الراهنة مادية، تتطلب الحصول على المال لبعثه إلى العائلة، الباقية بالوطن. تعتقد جل الشخصيات أن هذه الهجرة والغربة هي التي ستحقق آمالها فتتوغل بالسعادة والاستقرار من الناحية النفسية. إنها قناعات نفسية فاصلة بالنسبة لموضوع الغربة والعمل، حيث إنها تعبر عن رغبة ملحة في الانتماء

إلى عالم المهاجرين والمغربين خارج أوطانهم (فلسطينيون، آسيويون، عرب، جنسيات أخرى بشركات النفط والمال...). تصبح هذه الرغبة أكبر من كل فرد، فهي تجعله يحرص على إثبات ((ما يعتقد أنه صواب في نفسه، وفي التثبيت بها قضاء على المخاوف التي قد تزحف إلى نفسه من آن لآخر...)) (٧).

لقد جعلت الأحداث القصصية المذكورة عبد الحميد أحمد يكتب ويعبر بأصالة عن قناعاته ومبادئه، التي يتبلور من خلالها إحساسه بالمسؤولية، فجاءت إنجازاته صافية وصادقة ولا رياء فيها. نجد علاقاته جد وطيدة بالأحداث والشخصيات على لسان السارد، الذي يجلو بعض دوافعه واهتماماته بالهجرة والغربة خارج الوطن والعمل والتغير الاجتماعي والفقر والإهمال والسخرية والجنس والحريّة.

٢) الشخصيات:

تتنوع أبعاد الشخصيات القصصية في مجموعة (البیدار) وتتعدد توليفاتها الاجتماعية وتداخلاتها اللسانية INTERFERENCES. يرسم لنا السارد حياتها بطرق منسقة، من خلال ربطها بفضاءات زمانية محددة. لذلك فإننا نجدها تضم ثلاثة أنماط:

١- الشخصيات القصصية المتغيرة: تتأقلم مع أحداث المجموعة برمتها وتنمو نفسيا واجتماعيا وفكريا مع التسلسل القصصي وقضاءاته، حيث تتغير حالاتها باستمرار.

٢- الشخصيات القصصية المعيارية: تحمل بعض أبعادها وتوليفاتها الاجتماعية سمات وقيمات، تنتشر كثيرا في الحياة اليومية الرائجة بالإمارات العربية وغيرها من البلدان العربية، ذات الأوضاع والظروف المضارعة. يجد كثير من المتلقين العرب أنفسهم وذواتهم

داخل هذا النمط من الشخصيات، فيتأثرون ببعض سلوكياته وأفعاله ويتعاطفون معه. (... يصل الأمر أحياناً، إلى تقمصها وجعلها مجالاً لإسقاط حالاته الوجدانية)) (أ).

٣. الشخصيات المعالجة: يملك السارد قصب السبق بالنسبة لتفكيك الأبعاد النفسية والاجتماعية والفكرية الخاصة بهذا النمط من الشخصيات القصصية. نجده يبدل قصارى جهوده من قصة إلى أخرى ليكشف خباياها ودوافعها وحوافزها وحاجاتها ورغباتها المتنوعة...

تنوع طرق الكاتب في معالجة الأحداث والوقائع المتشابهة من قصة إلى أخرى داخل مجموعة (البيدار)، حيث تتعدد الصراعات بين الحقيقة والواقع والحلم والوهم والخداع والطموح والبساطة... تعرض علينا القمص العشر التي تحويها المجموعة نماذج مهمة في هذا الصدد

يخلق عبد الحميد أحمد ((كونه القصصي)) الخاص بناء على أحداث، يستقي مادتها الخام من الواقع العربي المعيش... نجده يهتم كثيراً بأفراد معينين في كل قصة ولا يعزلهم عن قضايا المجتمع الإماراتي. يجعله هذا الاهتمام يغوص في أعماق نفسية أبطاله، فيرصد ما يعانونه من ألم وفرح وسعادة وشقاء وحيث اجتماعي، وهو محور أغلب الإنجازات القصصية العربية المعاصرة، رغم اختلاف أنماط شخصياتها وطرق تعبيرها. يوظف بعض المبدعين العرب إنجازات علم النفس الحديث الذي روجه فرويد ويونج لإبراز جوانب مهمة من العقل الباطن، التي

تهم شخصياتهم القصصية. يفضي هذا الجانب النفسي إلى الحقيقة التي تحدد بطريقة لاشعورية سمات الأبطال وأعمالهم المختلفة.

تسعى بعض شخصيات المجموعة القصصية المدروسة إلى تجاوز واقعها النفسي المؤلم ووضعها الاقتصادي المصاب بالبور مستخدمة ذكاءها، حيث تتنوع الصراعات وتتزاحم الأحلام والكبوات. يرصد السارد هنا بعضاً من هذه الظواهر المرتبطة بالشخصيات، فيخلق لها فضاءات وأحيازاً مهمة لتعبر عن نفسها.

تتناص INTERTEXTUALITY وتتداخل عدة نظريات أدبية واكتشافات علمية معاصرة عند كاتبنا لتعرب عن حداثة اتجاهه وفلسفته الواضحة، الساعية إلى التغيير والمناظرة لبعض الثوابت والتقاليد. لذلك نجده يمارس حرية كبيرة في الإبداع ويشي بها لمتلقيه، دون شرط أو قيد أو زيف أو كبت. يجسد هذا التوجه طريقة جديدة في التعبير. كما أنه يحمل على عاتقه واجب ترويح بعض المبادئ الصالحة في زمن كثرت فيه الترديات والعثرات و((التسول)) الفكري...

يستخدم القاص أحياناً شخصيات ساخرة، تتحدى بعض السلط؛ مثل شخصية ((سعيد عبد الله)) في قصة (صفعتان) وشخصية ((خلاله (S. E. L)) في قصة (طائر جريح في فخ صياد ماكر)). فالشخصيتان تشككان وتسخران من بعض الثوابت والتقاليد والأخلاق، والعلاقات العربية السائدة. فهل السخرية والتشكيك والتحدي لبعض الثوابت هي جوانب سلبية أم إيجابية عند هذا المبدع؟

نعتقد أنه يروم من وراء استخدامه للأسلوب الفني الساخر في بعض قصص مجموعته نقد وإصلاح بعض المشكلات والقضايا

الاجتماعية بطريقة غير مباشرة، وهو ما يشكل مكونات معيارية لخطاب قصصي رمزي.

تتمتع شخصيات هذا العمل السردي بنوع من الحرية وتفتح في المعتقدات والمبادئ وتميز بعض السمات الفردية المعاصرة. إنها لا تركز إلى الاستقرار والثبات ضمن فضاء مقنن. نجدها تغلي بالفرائز والانفعالات المتنوعة والسلوكيات الأنوية والرواسب الاجتماعية والثقافية المتناقضة. لذلك فهي تمثل سمة خاصة وإفرازاً محددًا يؤطر عصرها ولحظتها أو ظروفها التاريخية، التي تعبر عنها.

نجد كل شخصية في مجموعة (البيدار) غير مستقرة، بل هي كثيرة التحول والتقنع MASK. كما يغيب التجانس بين قريباتها، حيث تتجلى متفتحة الحالات ضمن فضاءات متنوعة الأبعاد. لا يتحكم أبطال أغلب قصص هذه المجموعة في أحاسيسهم وعوالمهم لاستغلالها لصالحهم. إنهم يتحركون ويتصرفون في عالم مليء بالمتناقضات والظلام، مستعملين، في بعض الأحيان، وسائل غير عقلية وغرائز بسيطة. لذلك فهي تتغير وتتأثر بمحيطها وتجاربها بصور مفتحة. تسعى هذه الشخصيات إلى ممارسة حياتها الواقعية، من خلال عدة صراعات ومواجهات، تحدث داخل فضاءاتها الخاصة. يصارع جلها في الغربة والوحدة من أجل المال وحسن الحال والرقي والتشبث بالجذور وعدم الخنوع والتواكل والانهاضية في الحياة والطموح والأحلام العريضة المؤجلة.

يعرض لنا عبد الحميد أحمد شخصياته القصصية من خلال عدة زوايا، مما يمنح المتلقي العربي فكرة واضحة عن تحولاتها وتغيراتها الواقعية. لذلك فإن تلاحق الحركة بالنسبة للحوادث، المكونة لنسيج قصص

المجموعة، يبرز معه تلاحق الحركة بالنسبة للشخصيات أيضاً. تتحدد الحياة بكل وظائفها عند كاتبنا من خلال الرسم الأنيق الواضح لتحولات أبطاله وتغيراتهم ضمن لحظات ومواقف، تتجلى فيها سماتهم الخاصة وانفعالاتهم النفسية. إنه يرصد حركاتهم وسلوكياتهم في مواقف معينة ليصل إلى قرارة أنفسهم. تسعى بعض هذه الشخصيات نحو الإيمان الصافي والرقي والنمو والتغير وبعضها الآخر ييمم وجهه شطر المروق والجحود والاستسلام والجمود. تعاني هذه الشخصيات من عدة مشاكل الحياة، فتتقدم خائفة من الموت والمصير الغامض، كما تستمر في مطاردة بعض أحلامها التي تحطم قسطاً كبيراً من نفسياتها فتترضخ للواقع، وتبقى كما هي، لأن في رضوخها لهذا الواقع خلاصها وطهارتها وحلولها.

يقدم لنا الكاتب شخصيات واقعية، تحس بالنقص والوهن عند اكتشاف عجزها المتعلق بعدم فهم العالم المحيط بها. لذلك فإنها تجد الأمل الوحيد في الخلاص هو تحمل الصراعات والمجازفات والغربة والقهر والتسلط والأحلام والأوهام المتنوعة، بغية حماية نفسها من هذا الواقع المؤلم.

تدرك هذه الشخصيات القصصية الحاملة لعدة توليفات اجتماعية ومستويات لسانية متداخلة INTERFERENCES وأبعاد مختلفة أن سماتها وقيمها - ولو أنها مجرد أوهام - تعد ضرورية للبقاء والاستمرارية مثل ضرورة الوهم الباهض الثمن، الذي يصنع إنسانيتها وحقيقتها (٩).

لقد صور لنا عبد الحميد أحمد على لسان أبطال قصصه، التي يحررها في أغلب الأحيان سارد مسيطر، يلون الأصوات باستمرار ليرسم

شخصيات واقعية، تقاوم الإغراءات والحياة القاسية وتقلباتها والنكبات المرحلية التي تصيبها، يتعامل الكاتب معها بوسائل جمالية وفكرية ثرية، مما جعلها تحمل بين جوانحها عدة رموز ودلالات، تهم موضوع الغربة وحب الوطن والأبناء والجنس والحرية والفقر والحيوان وبعض مظاهر الطبيعة والرقي والتغير الاجتماعي.

يرسم الكاتب / السارد بعض أبطال مجموعة (البيدار) بطريقة مركبة، حيث يحدد بعض ملامحها من الخارج، الأمر الذي يجعل المتلقي العربي يكتشفها على مراحل ومن زوايا مختلفة إلى أن تتألف أطرافها وتتجلى في النهاية كاملة كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضاً.

إن طريقة عرض هذا المبدع لشخصياته القصصية تشبه ما نجده عند ممثلي تيار الوعي، فهي تحس بالتاريخ أثناء تكوينه وجريانه، ولا تبدو جامدة أو ساكنة. تساهم كل شخصية في المجموعة بصنع التاريخ، سواء بشكل مضمّر أو معلن أو رمزي. لذلك فإن مساهماتها تعكس قي الحقيقة وجهات نظر مختلفة، تحمل بين ثناياها (أفعالاً) أو ((ردود أفعال)) متباينة، يشارك فيها السارد بعمق.

يقدم الكاتب ثقافة المجتمع الإماراتي والعربي، من خلال وجهات نظر مختلفة، يعرضها السارد على ألسنة بعض الشخصيات من زوايا متعددة، مما يجعله يتحكم بقوة في الأحداث ويبني ((كونا قصصياً)) خاصاً، في حالة سيولة وتغير مستمر.

تتميز هذه الشخصيات بالتنافر وتعدد اللغات والأبعاد والجنسيات (هنود، باكستانيون، إماراتيون، عمانيون، فلسطينيون). إنها تشبه مجموعة ((نوسترومو)) لجوزيف كونراد، حيث تتحدد ملامح كل شخصية وطبيعتها

وتصرفاتها تبعاً للموقف الذي تسلكه إزاء الأحداث والمشكلات التي تعترض طريق حياتها.

تتوغل موضوعات الغربة وحب الوطن المغتصب والطبيعة والجنس والمال والحرية والخيانة والوحدة والفقر والتنكر للقديم في أعماق نفوس شخصيات مجموعة (البيدار)، فتصل إلى ما تحت شعورهم. نرى بعضها مطوقاً بظروف تدفعه إلى حب المال وتغير الحال مهما كلف الثمن، فيفقد السيطرة على نفسه. رغم ذلك نجدها من الناحية الإنسانية مفعمة بالعواطف الجياشة المتعارضة مع هذه الأحداث القصصية ونتائجها.

لقد تعرض عبد الحميد أحمد للعلاقات المتنوعة القائمة بين شخصياته والأحداث التي تخصها. فكانت كل شخصية تدخل في صراعات مختلفة مع أحداث قصتها وتتحكم فيها بطرق كثيرة. هناك شخصيات تعاني من الفقر وأخرى تخون شريك عمرها وثالثة تستغل الظروف جيداً لتصبح ميسورة الحال، فتشكل النقيض لبعضها بالنسبة لفلسفة الحياة. ترى مجموعة من هذه الشخصيات أن الغربة أو الهجرة خارج البلاد قد تخلق جنة على الأرض، تجعلها تنعم بالسعادة رفقة ذويها وأحبائها. نجد من الناحية النفسية أن اعتقادها يمثل ((ضرورة نفسية)) لأنها من دون الغربة لن تصبح شيئاً مهماً. لذلك فهي مقتنعة بالهجرة من أجل العمل، مما رسخ لديها فكرة الانتماء لعالم خاص؛ حقيقي واثمين، يتجاوز حدود إطارها الذاتي.

نعانق كذلك عدة مبادئ راسخة عند بعض الشخصيات، منذ بداية القصة وحتى نهايتها: وهي الارتباط والدفاع عن الأرض والعرض والوطن والرموز المتعلقة بهذه الأشياء وحبها حباً جماً.

تتعدد أبعاد هذه الشخصيات وتوليفاتها الاجتماعية، لكننا نجدتها في القصص العشر التي تضمها المجموعة، تقاوم وتتحرك ضمن مجتمع تحكمه نفس القضايا والأسس:

أ - تنوع وتعدد الصراعات الاجتماعية والتغيرات والمشاعر النفسية.

ب - صعوبة تحقيق الهدف وضبابية الرؤية في بعض الأحيان.

ج - تعقيد كثير من الحوادث وضراوة وأذى بعض مظاهر الطبيعة.

د - ارتباط الأمل بالخوف والواقع بالحلم عند بعضها وألم الإجهاد ووعثاء الرحلة والاشتياق إلى الوطن.

تتنوع مشاعر أبطال مجموعة (البيدار)، فبعضها يوئل مصيره إلى نهاية مأساوية (قصة المرأة الأخرى + قصة حالة غروب + قصة البیدار)، وبعضها الآخر ينعم ردحا من الزمن برغد العيش وبحبوحته، أو تتحسن أحواله إلى ما هو أجمل وأرقى (خلاله S.E.L + هدهدة). لقد مات بعض هذه الشخصيات منعزلا وحيدا غريبا متعفنا، وبعضها الآخر ظل يخدع نفسه بأمال زائفة، وهو جاهل لنفسه حتى النهاية. نجده إما أن يرضخ لضغفه أو يستسلم لقوة الطبيعة المدمرة. قد يحس بعضها بالأسى والحسرة والجور والغبن وبعضها الآخر تزهو مشاعره وأماله لفترة طويلة، فيسعى لأنبل الغايات والأمال، لكنها لا تتحقق كلها. تروم عدة شخصيات تحقيق السعادة بكل صدق واجتهاد، فتخلق لنفسها مواقف مؤثثة بالألم والبؤس والشقاء. إنها تعيش في غربة وفريسة لخدع وصراعات اجتماعية، لكن بعضها يخترق هذه الحواجز المفعمة بالأنانية والفقر والنفاق والتسلط

والفساد والاعتصاب، فينعم بقليل من العطف والحب والفهم والصدقة وأصالة المشاعر.

تقع أغلب شخصيات عبد الحميد أحمد، المؤثثة لهذه المجموعة القصصية، تحت وطأة الحياة، فينكسر عود بعضها من شدة الضغط والقسوة، لكن الكاتب/ السارد يقدم إلى المتلقي العربي بكل رقة وشفافية إحساسها الصوفي، الذي يمنحها قوة التماسك والتضامن والحرص على هذا الرباط الجامع، بغية البقاء والتطور.

يظهر تطور المجتمع والتاريخ الإماراتي والعربي من خلال بعض الأحداث وأفعال الشخصيات القصصية، مما يمنحها الدعم والتزكية القوية، لكنها تتأرجح بين الحين والآخر، ثم تصبح مرغمة على الرجوع إلى ذاتها لتعانق قوتها، التي تساعدها على منازلة حظها التعس وهزيمته هزيمة نكراء. إن الألام والبؤس والتسلط والخيانة والاعتراب والإقصاء والانتهازية التي تتعرض إليها بعض شخصيات المجموعة القصصية المدروسة هي نتيجة للشور الحية المتنوعة التي تقبع داخل النفس البشرية.

والحقيقة أن الشخصيات في القصة العربية المعاصرة ناقصة الرسم نظرا لطبيعة التطور الحثيث الذي يعرفه هذا الجنس الأدبي. فالنفوس والأبعاد متنوعة وتصرفاتها محيرة لعقول المتلقين ومربكة لمنطقهم. نجد كثرة التيارات والمذاهب مثل تيار الوعي والانطباعية، حيث تتعدد التجارب المختلفة، التي ((تحصلها الحواس وأشتات الأفكار والمناظر المختلفة المتغيرة ويصبح القاص كالفنان يطل من نافذة في رأس الشخصية ويرصد ما يدور داخل هذا الإطار)) (١٠).

تقدم إلينا مجموعة (البيدار) شخصيات تحمل في نفسها حقائق خاصة بها، ترتبط

بفضاءات زمكانية معينة، تعاني من عدة صراعات مع ظروف الحياة والعمل والغربة والخيانة والموت وتغير الحال.

يرسم عبد الحميد أحمد في هذا العمل المدروس عدة علاقات وروابط إنسانية بين شخصياته والأخرين، من خلال الموضوعات والقضايا المشتركة التي تربط بينها. يجعلها هذا التوجه تستفيد وتصلب في نفس الوقت بأنماط من الوعي والحكمة، فتتقوى تجاربها الذاتية لتمنحها قليلا من راحة العقل والنفس. نجده يترك بعض شخصيات قصصه وحيدة لتواجه الموت أو القتل بفضاعة (المرأة الأخرى + حالة غروب + البیدار). كما يحرك السارد جل الشخصيات ليمسك بانطباعاتها وتجاربها في الحياة، حيث يرصد تغير اتجاهها واندفاعها وسعيها نحو النهاية.

لا توجد في هذه المجموعة شخصيات شريرة، فهي مزيج من سكان الإمارات، الذين تتنوع جنسياتهم ومشاربهم وتطلعاتهم. فأولهم غريب يتجول في الشوارع بائعاً وفان نازح يعمل ميكانيكياً، وثالث مهاجر هارب يبحث عن الجنس، ورابع مقهور يعانق الطبيعة والزراعة أو العمل بالبيوت. إنها شخصيات تنظر إلى الحياة بتأنٍ وشمولية، حيث تبت آراءها النبيلة إلى الآخرين، معتمدة في ذلك على قلوبها الطيبة، آملة أن تبتسم لها الحياة وتصبح أيامها ربيعاً أخضر نضراً.

تتنوع شخصيات عبد الحميد أحمد، حيث إنها تضم أبطالاً من الجنسين، مما يحقق لها نوعاً من المساواة والتوازن والواقعية. فالجنسان يعترفان بأن الحياة معقدة اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً، ولكننا نجد لديها حسن النية المتعلقة ببناء علاقات متنوعة، يسحق الواقع الاقتصادي أغلبها. يقدم الكاتب

للمتلقين العرب سلسلة من الأحداث والمناظر الإماراتية والعربية السريعة، التي تظهر الشخصيات على حقيقتها. تتعرض إلى عدة صراعات وأزمات فتتضمن بعض حقوقها وتطلعاتها. تتعدد وتنوع الصور داخل عقولها فيصير من الصعب الملاءمة بين وجهات نظرها المختلفة. يقفز فيما بعد إلى الواجهة العطف والذكاء والحب والمعاضدة والتضامن القومي، لتتغلب مجتمعة على جل هذه الصراعات والأزمات.

تظهر في مجموعة (البيدار) ثلاثة أنماط من الشخصيات:

أ - الأب: المغترب العامل البسيط، الذي يشده الحنين إلى الوطن وإلى أفراد أسرته
ب - الأم: المربية الحنون والزوجة الغيور، والمتذمرة من الوحدة والوسواس.

ب - الابن: المستقل، الفار من تسلط الوالد والباحث عن الذات.

تتنوع إحساسات هذه الشخصيات بشكل حيوي، حيث نجدها من جانب تحب وتكره بصور متقلبة، تخضع للمواقف والعلاقات والسلوكيات التي تصادفها في المجتمع الإماراتي، ومن جانب آخر يتم التلاقي بين أكثرها حول موضوع الغربة والأرض والعمل والأبناء والوحدة والعزلة القاتلة والخيانة وضعف الحال والطموح المشترك، مما يشيع بين جوانحها ((شعاعاً من الفهم)) يربط بين الجانبين.

لقد رسم القاص شخصياته بالاعتماد على دوافع ومثيرات STIMULUS معينة، أفضت إلى تحديد ((وظائف قصصية)) ملموسة ورائقة:

١- ضعف الحال والفاقة يؤزمان مصاريف عائلات المهاجرين المتعددة الأفراد.

٢- الفلسطيني المغترب يزرع تحت ثقل هموم وطنه وأهله.

٣- صعوبة شيوع الممارسات الديمقراطية بين الجنسين.

٤- خلافة الإنسان في الكون عبارة عن قصة مليئة بالكفاح والسخرية والحزن والتقلبات والرموز المتناقضة والأحلام العريضة.

٥- العناية بالأرض توازي العناية بالشرف ونفقة الأهل وغيابها ينتج الخيانة والزلل.

٦- ارتباط الأطفال بالطبيعة وبعض الحيوانات الأليفة دليل على البراءة والصفاء والبساطة، التي تتجاوزها عقلية الكبار والآباء.

٧- تشبث بعض النساء بالمال والتبرج وإثبات الذات وعدم التستر.

٨- الحب العذري الأول يفقد صاحبه عقله.

٩- المال وتغير الحال لا يقهران الطبيعة النفسية للناس ذوي الأصل البسيط الطيب.

١٠- الغربة والقهر يفنيان العامل الوحيد ويطوحان بجنته.

(٣) الفضاء الزمكاني:

١- الزمان في المجموعة القصصية:

يعتمد فهم وتأويل المتلقي العربي لأحداث وشخصيات القصة العشر التي تضمها مجموعة (البيدار) بصورة كبيرة على عنصر الزمان والمكان. فالكاتب / السارد لهذا العمل ينقل ويحرك الوقائع والأبطال داخل إطار زمني وإطار مكاني لكي يفهمها ويؤولها المتلقي العربي بكل دقة. لذلك فإن الأحداث والشخصيات ((لا تتحرك في فراغ ولكنها تتفاعل في سياق مكاني معين وحسب إيقاع زمني محدد)) (١١).

يمنح عبد الحميد أحمد الفضاء الزمكاني ووظائف متعددة:

أ- الإيحاء للمتلقي العربي باندماج الكون القصصي بالواقع الإماراتي الحقيقي، بغية استدراجه إلى صلب الموضوعات السردية ليتفاعل مع الأحداث والشخصيات.

ب - خلق الاتساق COHESION والتماسك COHERENCE بين عناصر النصوص القصصية على مستوى الخصائص الجمالية والفكرية والفنية.

يرتبط الزمن الداخلي في مجموعة (البيدار) بفترات ولحظات شريط الأحداث وتحركات شخصيات وأبطال القصة العشر برمتها. نجد كذلك الزمن الخارجي الذي تمت فيه كتابة المجموعة وقراءتها في الوطن العربي. هناك زمن متخيل للعمل القصصي، وهو مهم في الدراسات النقدية (١٢).

يبث إلينا القاص عدة أفكار وملاحظات دقيقة تجعلنا نحس بمساحة المكان وضواحيه المتصلة وبمرور الزمان المتعاقب، حيث يندمج الفضاءان على طريقة النظرية النسبية ويعملان بتكاتف كبير. قد يعقد الزمان في بعض قصص هذه المجموعة المدروسة آفاق المكان فيدور الفضاءان حول نفسيهما، وقد تتفتت أفعال وسلوكيات وأفكار الشخصيات فتجري الحوادث من البداية حتى النهاية لتتناسب المشاهد المتنوعة. إنها تتربط داخل حيز زمكاني يتألف من أربعة أبعاد، ثلاثة منها مكانية وواحد زمني.

تفسر بعض الأحداث القصصية والظواهر الطبيعية التي ترونها مجموعة (البيدار) كيفية مرور الزمن بلا توقف، كما تبرز في مناسبات كثيرة رجوعه وارتداده إلى الماضي. فانطلاق هذا الزمن إلى الأمام يبرز العلاقة الوثيقة بين السبب والمسبب، مطعمة بالتجارب الخاصة بكل شخصية، التي تطور

قوانين الطبيعة من حيث الاتصال أو الانفصال تبعاً للمدة. إنه نسبي ووهمي، وربما خداع في بعض الأحيان.

تحدد الحياة بكل وظائفها عند كاتبنا من خلال الرسم الأنيق الواضح لتحولات أبطاله وتغييراتهم ضمن لحظات ومواقف، تتجلى فيها سماتهم الخاصة وانفعالاتهم النفسية. إنه يرصد حركاتهم وسلوكياتهم في مواقف معينة ليصل إلى قرارة أنفسهم

يزخر الزمن في حياة شخصيات عبد الحميد أحمد القصصية بالتجارب، فبعضه طويل وبعضه الآخر قصير (لحظة، ساعة، يوم، شهر، عام، منذ سنوات). يتضاعف هذا الفضاء عند العامل الآسيوي المغترب بالإمارات العربية المتحدة والمواطن الفلسطيني المكتوي بنار الحصار الإسرائيلي، فيمر في عجلة من أمره ويتبخر، أثناء لحظات السرور التي تجعل بعض الشخصيات تنغمس في الحب ورغد العيش والسقوط والزلل.

يرتبط الزمان بالمكان بشكل عضوي. فالزمان هو مجرد بعد رابع للمكان؛ والمكان يكسو الزمان حللاً خاصة ويغيره والعكس صحيح أيضاً. إنهما أمران معقدان في الحياة. تحس الشخصيات القصصية في الزمان بما قبل وما بعد ويتدفق للحظة الحالية بصور ذاتية. كما أنها تحس أيضاً بالمكان من خلال أحيائه وفضاءاته الممتدة فوق الأرض.

يتميز الزمان في المجموعة المدروسة بالحركة المتنوعة والسيولة، فهو متغير ومراوغ، لا

يسعف كثيراً العمال المغتربين والمهاجرين بدولة الإمارات العربية، مما يجعل مشاريعهم وطموحاتهم تتقلب داخله بصور مبهمه. لذلك فهو لا يتحدد بلحظات منفصلة أو يمكن قياسه والسيطرة عليه بسهولة.

نصادف عدة عمليات من التقديم والتأخير تخص الترتيب الزمني للحوادث عند الكاتب وطرق عرضها داخل مجموعة (البيدار). يؤثر الزمان في حياة الشخصيات، ذات الكيان الجسدي عندما تتعامل معه بشكله الميكانيكي الصارم، الذي لا يمكن إبطائه أو تقصيره أو استرجاعه، وشكله الذاتي الذي يمكن أن يختزل أو يبسط في بعض الأحيان أو يسترجع إلى مجال الوعي بواسطة عمل الذاكرة. كما نجد أحياناً زماناً نفسياً يبرز كثرة المفارقات الغريبة، التي تتحرك وتتبلور على طول صفحات بعض قصص المجموعة، خلال فترات يومية محددة. يرتبط الزمان الميكانيكي ببطل كل قصة. أما الزمان الذاتي فإنه يتجاوز الزمان الميكانيكي ويتخطى التسلسل التاريخي (١٣).

تتميز طبيعة السرد القصصي وحقيقته هنا حسب ثلاث مراحل زمنية:

أ. الزمان الأولي: يكون عند بداية كل قصة من قصص المجموعة، حيث تتحرك الشخصيات داخل أوضاع تروم جاهدة تفسيرها أو تغييرها. يتدخل المتلقي العربي في هذا الزمان بمعارفه الذهنية وتوقعاته ومخططاته الضرورية، إذا لزم الأمر. نجده يستخدم كل الممارسات الاجتماعية والميول الإنسانية ليؤثر في النتيجة.

ب. الزمان الإنجازي PERFORMATIVE: يتابع من خلاله المتلقي العربي تجليات الأحداث القصصية داخل المجموعة. إنه يقرن هنا الفعل بالعمل.

ج. الزمان الاسترجاعي: يعيد المتلقي العربي تجسيد الحدث ليرسم من جديد الخطوط الدقيقة المرتبطة بنتيجة العمل القصصي، فربما يطلع على بعض من الفشل أو التدخلات الخارجية أو طرائق وقوع النتائج غير المنتظرة.

تعد هذه اللحظات الزمانية الثلاث ضرورية بالنسبة للإبداع القصصي، فهي ((تأتي معها بإمكانية تغير قيمة الأحداث حين ينظر إليها استرجاعياً. وعلاوة على ذلك، فإن من البديهي أن ما يظهر نجاحاً من منظور واحد قد يكون فشلاً أو هزيمة حين يرى بأعين مختلفة... قد يحدث في النفس تغير في الالتزام نتيجة معرفة لاحقة أو تجربة تحول روعي قد يغير جوهرها، فتتطور الحياة وفقاً له)) (١٤).

تكتنز زمنية السرد القصصي عدة تقنيات خاصة بالتسلسل الزمني وزمن السرد لقصص المجموعة وزمن القراءة عند المتلقي العربي المتمرس:

١. الرصف ORDER: يصف السارد/ الكاتب بعض الأحداث المتعلقة بالشخصيات في الماضي فيسترجعها ويحييها ANALEPSIS، وقد يتقاصها في المستقبل فيخمن وقوعها، أو يركبها هاجس ذلك PREMONITION، وربما يستبقها ANTICIPATION. نجده يقدم للمتلقي عدة إضاءات FLASH FORWARD وتنوع وتوقعات مسبقة PROLEPSIS. تتنوع الأحداث المسترجعة أو المتوقعة، من حيث المدى والمسافة، وقد تعانق زمن السرد القصصي الأساسي، فتتسم بالإحياء ANALEPSIS والتوقع الداخليين. نجدها أحياناً خارجية لوقوعها قبل بداية القصة. كما أنها قد تشكل أيضاً جزءاً من التوجه العام للقصة، فتكون أحادية أو متعددة HOMO HETERODIEGES.

٢ - الاستمرارية: تتعلق بمناظر ومشاهد الأحداث المتنوعة، حيث تعانق الفترة الزمنية الموصوفة زمن القراءة عند المتلقي العربي. قد يمنح الوصف الدقيق زمن التلقي أطول من زمن الحادثة، فيحصل الامتداد STRETCH.

٣ - التردد: تستخدم الحادثة القصصية مرة واحدة SINGULATIVE أو تتردد عدة مرات REPETITIVE، حيث تتسم بالكثافة DENSITY والأصالة المتنامية INDENTITY.

٤. النهاية: يصبح فيها زمن القراءة أقصر من الزمن التاريخي (مثلاً: بعد سنوات، مرت عدة سنوات فأصبح...).

يختلف الترتيب والتركيز على هذه التقنيات وكذلك العلاقة بالمتلقي من قاص إلى آخر داخل الإمارات العربية وفي البلاد العربية الأخرى. لذلك فإن استعمالات الكاتب الزمنية في هذه المجموعة القصصية المدروسة تخضع لعدة دوافع ووظائف ورموز ومعارف وتقنيات دقيقة ومستويات لسانية متنوعة، تخدم سلطة المبدع وسلطة النص وسلطة المتلقي العربي. كما أنه يصف وينعت الزمن بشتى النعوت والصفات السلبية والإيجابية ويقسمه إلى أقسام وجزئيات متعددة ومتفاوتة: (اليوم، أشرق الصباح، قيل، آخر الشهر، هذه المرة، أقرب فرصة، كانت الساعة قد تجاوزت التاسعة مساءً، الليل هبط، الظلام انزلق، عند الضحى، الشهر في منتصفه، اللحظة القاسية، الليل طويل، كآبة السنين، سنوات العمل، الأمس، الحزن في الليل والنهار، الواحدة ظهراً من كل يوم، منذ ثلاث سنوات، أول يوم في العمل، بداية النهاية لسنوات طويلة من الجوع والتشرد والنضال، البارحة، الشمس ما تزال ترسل أشعتها الحارقة، بعد الغداء، سهر، أيام رتيبة، يوماً بعد آخر، الآن،

بعد دقيقة، كان في يوم ما حلماً، المستقبل، الزمن الطيني، ذات يوم، خبزاً يومياً، وقت قطاف، الممتد عبر الأزمنة، الأمس واليوم وغداً، آلاف آلاف السنوات القاحلة والظامئة والضائعة، عندما يبزغ الفجر، عمرها جاوز الثلاثين، عند الغروب، تمضي أيام وليالي سلمان، في الصباح الباكر، بعد أسبوع، جاء وقت العشاء، مرة في السنة أو مرتين أو ثلاثاً، أشقى طوال اليوم، ذات صباح، هذا اليوم، منذ الصباح حتى المساء، كانت الشمس قد بدأت ترتفع في كبد السماء، العام الماضي، الأنوار مضيئة بالخارج، تركت النجوم هناك تفرق في السماء، مرايا الزمن، منذ أن تبدلت الأحوال، ذات يوم بعيد، في الصباحات الباكرة الندية، ظل صامتا زمناً، ومضت أيام، لشهر كامل، ومرت السنون، بعد ٣٠ سنة...)). يوظف الكاتب عبد الحميد أحمد عدة تقنيات وتقسيمات وأوصاف ومؤشرات وتكسيرات متنوعة تمنح الزمن دلالات نصية رائقة بالنسبة لمجموعته السردية. تصبح الأزمنة الموظفة عبارة عن بنى أساسية لخلق الدلالات القصصية، تبعاً للعلاقة القائمة بين الكاتب ومتلقيه في الوطن العربي. تتبلور هذه التقسيمات الزمنية من خلال المعجم والتراكيب القصصية المتنوعة السالفة، التي تجسد وعي القاص بقضية الزمن (١٥).

ترسم مجموعة (البيدار) ملامح شخصيات متنوعة، تعيش في بلاد الغربية والهجرة من أجل العمل وتحسين الوضع المادي لأسرها وبعض أهاليها، الذين بقوا بأرض الوطن. تعاني هذه الشخصيات من القهر والفقر والخيانة والهوان والوحدة والموت مطروحة بالخلاء، دون عناية أو تأبين أو تكريم إنساني لائق.

ينقسم الزمن في هذه المجموعة إلى أربعة أقسام:

١ - زمن الماضي.

٢- زمن المضارع الحالي والاستقبالي.

٣- زمن الغربة والهجرة (وهي الفترة التي تقضيها بعض الشخصيات الأسيوية والفلسطينية والعربية والعمانية بدولة الإمارات العربية من أجل العمل).

٤- زمن الحلم والانفعالات والاستشرافات المختلفة عند الشخصيات.

يؤلف المبدع بين هذه الأزمنة ضمن أغلب قصص المجموعة. نجد أن زمن القصة لا يسير باستمرار في خط تسلسلي، كما تبلور ذلك عدة نصوص. فالكاتب يخلخل هنا المسار الزمني ليعرض على المتلقي العربي صوراً دلالية جديدة تخص بنية هذا الفضاء، على مستوى الاسترجاع للماضي والاستشراف للمستقبل والآنية في الحال الراهنة. إنه يقدم إليه رؤية خاصة من خلال هذه التقنيات الموظفة. تضيق في هذا العمل المسافة بين زمن القصة وزمن الخطاب، فزمن القصة ماضٍ منته، ولكن المؤلف يقدمه إلى متلقيه في صور أخرى غير ماضية. تساعد هذه الطريقة الخاصة بتعامل القاص مع الزمن على خلق بنى دلالية تحدد نوع التراكيب اللسانية والسياقية.

يبني الزمن الماضي جل القصص المجموعة لأنه المتحكم في شخصياتها التي يدخلها زمن الحاضر. كما أنه يشكل بداية التكوين وقاعدة البناء الزمني لتواجهه في عدة صور استرجاعية متكررة. إنه يملك وظائف (فنية ونفسية وفكرية) ((١٦).

تتجلى تقنيات السرد الزمني عند عبد الحميد أحمد من خلال:

- أ - طريقة التناول لكل مقدمة ونهاية، تتحكم في قصص المجموعة.
 ب - نوعية السرد العربي.
 ج - أنواع الحذف (معلن / ضمني).
 د - المشاهد القصصية وموضوعاتها.
 هـ - أنواع الوصف ومقاطعها.

تتميز القصة المعاصرة في الإمارات وبعض البلدان العربية الأخرى بتقدمها لرؤى زمنية متنوعة ترتبط بالانتماء الثقافي والتاريخي والنفسي لمبدعيها، رغم خصوصية النصوص وتميزها عند المؤلفين. فالتشابه موجود هنا بين هذه المجموعة ورواية (الأمير الثائر) للدكتور سلطان بن محمد القاسمي، أو بينها وبين قصص عربية أخرى، مثل قصص يوسف القعيد في مصر (أيام الجفاف، في الأسبوع سبعة أيام، من يخاف كامب ديفيد، عنتر وعيلة مرافعة البلبل في القفص، الحداد، أخبار عزبة المنيسي، البيات الشتوي) أو غيره من المبدعين في بلدان عربية أخرى. يستهل هؤلاء المؤلفون بعض إنتاجاتهم القصصية بزمن الماضي، ثم يتحولون إلى زمني الحاضر والمستقبل.

٢. المكان في المجموعة القصصية:

توازي أهمية المكان أهمية الزمان في نفس المجموعة لأنه يمثل المساحات والأحياء التي تتحرك وتتفاعل فيها الشخصيات القصصية. كما أنه يعد الفضاء الخاص بجريان الأحداث والوقائع. يضم قسمين:

أ - مكان قصصي واقعي حي.

ب - مكان قصصي متخيل، تصنعه ذاكرة القاص.

تتعدد الأمكنة في مجموعة (البيدار)، حيث نجد الكاتب يمنحها أوصافاً وتحديدات جغرافية وفيزيائية عامة أو خاصة. تتنوع

تقنياته الفنية هنا تبعا لنوعية التراكيب اللسانية المستخدمة وجماليتها أو زينتها المستهدفة والمقاصد والدلالات والخصائص الفكرية المنشودة. لذلك فإن مساحات وأحياء هذه الآفاق تتغير باستمرار، فهي إما ضيقة أو رحبة وإما قريبة أو بعيدة: (السوق، الأرض، الدكان، غرفته، الشارع، الرصيف، البيت، المطبخ، المدن، المدرسة، فلسطين بلادنا، شارع العروبة، حوش البيت، أوروبا، السعودية، خور فكان، الجبال، الطريق، الصحراء، دبي، المحلات، مركز الشرطة، عمارات، مخدعها، القرى، المطار، مصر، أبو ظبي، الجدران، الإمارات، إنجليزية، هولندية، لبنانية، مزبلة، الحقل، حظيرة، الجهات الأربع، البحر، الشاطئ، البنك، الخارج / الداخل، النافذة، الجامعة، الباب، السماء، الحمام، محجريهما، البوابات، العالم، مقعدها الخلفي، على مقربة أمتار منه، منزل، الخيمة، جنوب المساكن الشعبية، عمان، الأودية الصخرية، الباطنة، الساحل، البلاد...).

يطلعنا استخدام المؤلف لهذه الأماكن في عمله السردى على بعض مقاصده:

أ - فضاء وقوع وتحرك الأحداث والشخصيات.

ب. الانتماء الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والسياسي للشخصيات. فالمكان يمنح العمل القصصي أبعاداً جغرافية يتصرف في مساحتها المبدع / السارد كما يشاء، حيث نجده يقرر طريقة تعامل أبطاله مع هذه البنى التحتية.

(٤) رؤية القاص:

يمثل هذا المكون منظوراً سردياً / حكاياً وزاوية نظر خاصة، يعرض من خلالها المبدع تصوره عن الواقع الإماراتي والعالم. كما أنه يرسم بواسطتها المعالم الجلية لفكره وذهنيته وأسلوبه الشخصي.

تتنوع النظرات النقدية والسردية في هذا الصدد، حيث نجد:

١- النظرة التعادلية: توازي معرفة السارد معرفة الشخصيات.

٢- النظرة القاصرة: تقل معرفة السارد عن معرفة الشخصيات.

٣- النظرة المحيطة: تتجاوز معرفة السارد معرفة الشخصيات

تؤثر هذه النظرة الأخيرة على مجموع قصص (البيدار)، لأن السارد يملك معرفة، تفوق معرفة الشخصيات، حيث يقدم إلى المتلقي العربي تفاصيل ومعلومات دقيقة. كما أنه يتحكم في سير الأحداث والشخصيات وفضاءاتها الزمكانية، فهو الذي ينسج ((الكون القصصي)) عند كاتبنا، مفرغاً فيه كل ميوله ورغباته ومعماريته وأسلوبه. إنه ينمطه MODALEZED كما يشاء ويصطفي. يبقى هذا السارد في أغلب الأحيان متخفياً، يحرك الأحداث والشخصيات بطريقة ماهرة لا تفسد الجوانب الجمالية والفكرية والفنية في العمل القصصي. نجد نظرتة المحيطة في مجموعة (البيدار) بالصيغة الرياضية التالية:

معرفة سارد قصص

معرفة شخصيات قصص

المجموعة

> المجموعة

تمنح النظرة المحيطة السارد للقصص المدروسة مجالاً رحباً للحركة والسيطرة على سير الأحداث وتصرف الشخصيات، لكنه يتحلل نسبياً من الفضاء الزمكاني. كما أنها تسمح له ببث كمية هائلة من الأفكار والمعلومات والمواقف المتنوعة إلى المتلقي العربي. تتميز هذه النظرة ببعدها الإخباري والسردى المحكم.

ينغمس سارد مجموعة (البيدار) في صلب عدة توليفات اجتماعية، تهم الشخصيات. كما أنه يدلي بدلوه في بناء معجم قصصي عربي ومحلي إماراتي متداخل DIGLOSSY. إنه يسيطر معالم موضوعات متعددة عن الغربية والوطن والأرض والعمل والرمز في الحياة والبحر والتغير والوحدة والخيانة والموت المشتت المطوح.

يقدم السارد هذا العمل القصصي بشكل واقعي، من خلال:
أ- ربط الإبداع القصصي بمعجم عربي ومحلي لهجي وثقافة مجتمع الإمارات العربية
ب- اندماج الذات بالموضوع.
ج- حمل ((رسالة)) أخلاقية - تربوية وهدف معرفي وأحكام اجتماعية - ثقافية.

يبرز الجانب الواقعي في القصة العشر المحللة من خلال تعبيره بشكل تجريبي عن الحياة المعيشة وتجسيده لثقافتها وتمثيله لخصائصها الجمالية والفكرية والفنية بكل صدق. ينتج السارد هذه القصص حسب ترتيب زمني معين، ثم يدفعها إلى المتلقي العربي ليرتبها تبعاً للتسلسل الزمني الصحيح. يحول هذا السارد عملية السرد عن موضوعها الأصلي المسبق، حيث يقوم بتقسيمها وتوزيعها وربط الموضوعات ربطاً هيكلية تكوينية، ينجزه بطرق صائبة، تجسد طبيعة عمله.

تتبلور عناصر السرد القصصي في مجموعة (البيدار) عن طريق الأحداث والمشاهد والعروض المتنوعة التي يقدمها السارد بخصوص ((درامية)) أفعال الشخصيات وسلوكياتها وتنكراتها وأقنعتها. كما أن النتائج والنهايات والمعلومات المختلفة وطرق السرد

والتنميط تلعب هي أيضاً دوراً مهماً في تحديد عناصر السرد القصصي.

تظهر وجهة نظر السارد عند عبد الحميد أحمد عميقة ومكتنزة، من خلال توظيف عدة جوانب رمزية:

أ - رمز الحبيبة عفراء يضارع رمز الوطن الغالي.

ب - تعدد رموز وإيحاءات ((كسارة البندق)) في الواقع.

تتجاوز هذه الرموز اللغة القصصية الإنشائية الخطابية البسيطة لتلج عالم التلميحات والإثارة والإشارات الذرية المجزأة. فالسارد يجسد نسقا من الرموز التي تعمرها رموز أخرى متنوعة. نجده يستعمل في رموزه السردية عدة قياسات وتشبيهات واستعارات غير معقولة في بعض جوانبها. إنه يقدم للمتلقي العربي إحساسات وأفكاراً مركبة بإيقاعات معينة ودالة يعرض السارد وجهة نظره بالنسبة لعدة تجارب، نابعة من الواقع الإماراتي والعربي المجاور، حيث ينتقي حبكة ومادة قصصه من الحياة المعيشة. نجده يصفها بصدق، ودون أي تحوير، ثم يضيف إليها بعضاً من خياله ليجعل المتلقي العربي يسمعها ويحس بها ويراهها، متجاوزاً تقديم النصائح والعبء الأخلاقية المباشرة.

تبرز رؤية السارد من خلال لغة شعرية رقيقة، ترسم معالم تيار من الوعي، الحامل لتجربة حية لا تحير ((العقل العربي)) المعاصر أو تربك منطق.

يستنطق السارد الشخصيات ويفكر بعقليتها ووعيها ومنطقها. إنه يملك قدرة رسم جميع ملامحها (بدقة وإضافة أبعاد جديدة لها بالرغم من كونها تعيش في الحاضر. فحركة تيار الوعي إلى الأمام وإلى الخلف إلى الماضي وإلى المستقبل ومنهما إلى الحاضر،

يمكنها من تغطية مساحة كبيرة من حياة الفرد في بضع دقائق أو بضع ساعات)) (١٧).

يعمق السارد إحساس المتلقي العربي بالشخصيات القصصية المحركة لمجموعة (البيدار) ويضيف إليها أبعاداً فلسفية. إنه يقدم عدة رؤى وتصورات وتأملات ووجهات نظر وتنميطات قولية وأحكام وتقييمات كثيرة تهم:

١- الحياة والموت.

٢- حب الوطن والأهل والخلان والنساء.

٣- مشاعر وانفعالات الشخصيات وتجسيدها المتنوعة.

٤- الرمز الخاص بعدة أشياء.

٥- التقاليد والعادات.

٦- البحث عن الحقيقة والدلالات الرمزية عبر مراحل من العمر، فيما يخص الغربية والبحر والحبيبة.

٧- بعض صور الارتباطات بين أفراد الأسرة والعلاقات الاجتماعية المتنوعة.

٨- الهروب من الواقع والتحديات والمواجهات للقضايا.

٩- تيار الوعي والحقيقة المتجددة عند الشخصيات من خلال تغير الفضاء الزمكاني.

١٠- التمازج السكاني والطبقات الاجتماعية وحالاتها الذاتية المتنوعة.

١١- صورة الغلاف المجسدة لنزول الحيوان من مرتفع ورمزه إلى الخلاص والانعتاق من فضاء سابق مؤلم، يلخص كل قصص المجموعة وواقعها العربي الإماراتي.

١٢- رموز البنى التحتية الإماراتية والعربية (البيت، الشارع، السيارة، المدينة، مركز الشرطة، الوطن، غرفة النوم، المدرسة، الورشة، مقر العمل، الحديقة، الدكاكين،

الحقل، الوطن، الأرض، الصحراء، البحر، الخيمة، العمارة، الحوش، المطبخ، الجامعة، الفراش، الباب، الشاطئ، البنك، الواجهات الزجاجية، الطريق...).

١٣- بؤر توتر وانفراج حياتية فضائية عند الشخصيات.

١٤- جوانب من السيرة الذاتية والبيوغرافية لفترات من حياة بعض أبطال قصص المجموعة.

١٥- تنوع العالم وصحة القيم الروحية وثباتها الكوني وأهمية فوائد السفر.

١٦- نضال العقل والروح عند السارد وبروز مجهوداته من أجل الإبداع القصصي.

١٧- امتزاج شخصية السارد بشخصية المبدع الضمني واستخدام ضمير الغائب ذي البعد الموضوعي OBJECTIVE.

تعتمد وجهة نظر أو رؤية السارد لمجموعة (البيدار) على التقاليد القصصية الإماراتية والعربية المألوفة ووسائل إيصال المعاني المقصودة وأسس هذه الرؤية المعينة وعلاقات المسرودات بالواقع. كما أنه يقسم المشاهد إلى درامية تعانق الأحداث في زمن المضارع الحالي ونهايات يسردها في الزمن الماضي. نجده ينتقل بين الاثنين جيئة وذهاباً (السرد (١٨)).

يتميز ((النحو القصصي)) هنا باحترام قواعد اللغة العربية، مع العلم أن بعض أساليبه وصوره البلاغية حديثة لأنها مجتثة من الواقع المعاصر الحي. فأقسام الكلام العربي مستخدمة حسب السنن والسليقة الاتفاقية العامة والإنجازات الشخصية الأصولية GRMMATICALE وكذلك التوابع والضمائر والظروف والأسماء الزمكانية.

نصادف بعض الازدواج والتداخل اللساني INTERFERENCES. حيث يستعمل عبد الحميد أحمد كلمات مستقاة من المعجم اللهجي الإماراتي المحلي (الفحال، الغيظ، النبات، المدواخ، الباطنة، محلوي، داس، حنتومة، الوانيت، بوسمبول، مخبوق، الحليو، بلاليط، الجميزة) (١٩).

وخلاصة القول أن دراستنا لمكونات الخطاب القصصي عند المبدع الإماراتي عبد الحميد أحمد، من خلال مجموعته المعروفة ب(البيدار) قد أبرزت لنا رسوخ بعض القيم الأدبية التي جسدت مواطن الجمال في حياة بعض شخصياته وطرق إدراكها والإحساس بها وأبعادها الذاتية والموضوعية. كما تبلور لدينا من خلال القراءة ((الطيبة)) والتقصي اللساني بؤرة الجمال الموسيقي لبعض إنجازاته العربية الفصيحة والمحلية الإماراتية المتداخلة.

استعمل القاص عدة دوال ومدلولات لسانية مزدوجة اللغة لخلق تأثير على عقل ونفس المتلقي العربي وإثارة صور ذهنية متنوعة لديه، بغية الفهم والتأويل الصحيحين. منحت هذه الصور الفنية لعمله قيمة أدبية كبيرة، حيث برزت العواطف المتنوعة والخيال السامي الرائع والصور البلاغية المختلفة. لقد تم رصف الحقائق والأفكار عند بعض الشخصيات والأبطال وتنوعت العقول والأحلام والرؤى الواقعية والأساليب المختلفة. لذلك فإنه يمكن القول أن هذا القاص يعد كاتباً واقعياً، يمثل تيار الوعي في القصة الإماراتية بكل صدق ووضوح.

الهوامش:

(١) عبد الجليل غزالة، بناء المعارف في الفكر الإسلامي، صحيفة الدعوة الإسلامية الأربعاء، ٢ مارس، طرابلس، الجماهيرية ٢٠٠٤ م.

(٢) تراجع قصة (أشياء كويا) وقصة (الأرصفة العربية) وقصة (صفتان) بنفس المجموعة.

(٣) طه محمود طه، دراسات لأعلام القصة في الأدب الإنجليزي، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٩.

(٤) المرجع نفسه، ص ٣٣.

(٥) نفسه، ص ٦٥.

(٦) نفسه، ص ٧٩.

(٧) نفسه، ص ٨٠.

(٨) عبد اللطيف الجابري، بوشعيب الحسيني، عبد الرحيم آيت دوحو، نجيب محفوظ، دراسة وتحليل، بداية ونهاية، طباعة الجديدة، ١٩٩٤ المغرب، ص ١٥.

(٩) طه محمود طه، مرجع سابق، ص ٧٢.

(١٠) المرجع نفسه، ص ١٠٧.

(١١) عبد الطيف الجابري وزملاؤه، مرجع سابق، ص ١٦.

(١٢) تنظر فاطمة سالم الحاجي في عملها (الزمن في الرواية الليبية) ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه، نشر الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، م ٢٠٠٠.

(١٣) طه محمود طه، مرجع سابق، ص ١٢٢.

(١٤) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٣٦، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٨، ص ٩٨.

(١٥) فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ثلاثية احمد إبراهيم الفقيه، الدار الجماهيرية للنشر والإعلان والتوزيع، ٢٠٠٠، ص ٢٩٥.

(١٦) المرجع نفسه، ص ٣٠٧.

(١٧) طه محمود طه، مرجع سابق، ص ١١٠.

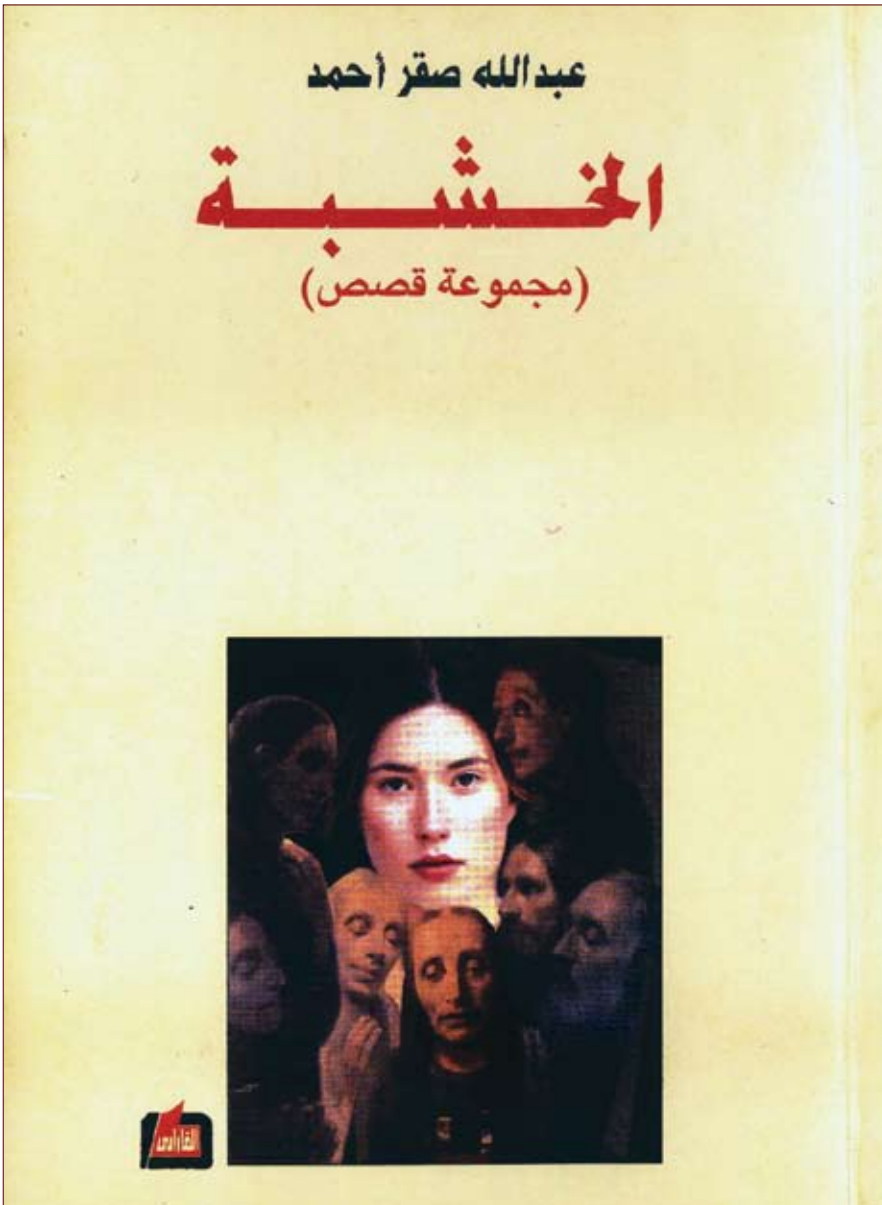
(١٨) والاس مارتن، مرجع سابق، ص ١٨١.

(١٩) تنظر الصفحة ١٢٦ من المجموعة، حيث يشرح المؤلف هذه الكلمات.

هواجس التحديث والمغايرة القصصية

مجموعة (الخشبة) لعبدالله صقر أحمد نموذجاً

أحمد حسين حميدان



في العودة إلى تجربة عبد الله صقر أحمد المري القصصية رجوع إلى بدايات القصة الإماراتية، التي نسبها له الدراسون والمتابعون للشأن الإبداعي الإماراتي، كما نسبوها إلى شيخة مبارك الناخي مرة أخرى (١)، وهو ما يعيد إلى الأذهان تلك البداية للشعر الحر في القصيدة العربية، التي تاه نسبها بين نازك الملائكة وبين بدر شاكر السياب.. ومهما يكن من أمر، فإنه من الواضح أن ميلاد القصة الإماراتية القصيرة جاء متوافقاً مع تأسيس الدولة الإماراتية المتحدة، ومن المفترض أن تكون الحالات الإنسانية التي رصدتها هذه القصة الإماراتية قد أسهمت في سير أغوار أهلها وناسها، إذا شئت أن تكون ابنة بيتها، وإذا تطوعت للمشاركة في نهضة بناء الدولة المؤسساتية الحديثة (٢)... وبناء على ذلك، لنا أن نتساءل إن كانت قصص عبدالله صقر أحمد في مجموعة «الخشبة» (٣)، تذهب هذا المذهب، أم أنها كانت منشغلة بمسألة التحديث في عملية القص، أكثر من انشغالها برصد ملامح الإنسان الإماراتي، وخصوصاً النفسية والفكرية، سيما وأن العملية التعليمية والثقافية بدأت في الإمارات مع إنجاز دولتها المتحدة.. ويبدو أنه من الموضوعية أخذ التساؤل عينه إلى قصص شيخة مبارك الناخي، طالما أن كلا القاصين يمثلان مبدأ القصة الإماراتية، الذي أعطته شيخة الناخي في سياقها السردي بعداً واقعياً، بدت فيه أكثر انغماساً في الهم المحلي الإماراتي، وخصوصاً في مجموعتها الأولى «الرحيل»

أخذ هذا الابتداء بعداً تخيلياً فلسفياً في بعض المواضع وبعداً آخر واقعياً لا يخلو من فجاجة الطرح ومباشرة في مواضع أخرى عند عبدالله صقر أحمد. وإذا كانت القاصة الناخي لم تستطع أن تنأى بنصها عن الزوائد والاستطالات السردية، وبدأت في سياقها القصصي غير معنية في عملية التحديث وأساليبها الفنية، إلى حد دفع اتحاد كتاب وأدباء الإمارات إلّا القول في تقديم مجموعتها «الرحيل» (٤): «إنها لا تأخذ أهميتها من الأساليب الفنية التي طرحها الكاتبة، وإنما في إطار التوثيق لبدایات القصة الإماراتية...» فإن تجربة عبدالله صقر جاءت مفعمة بهاجس التحديث، إلى حد تبدو فيه وكأنها قامت أساساً من أجله قبل أي شيء آخر، وهو ما صرح به الكاتب نفسه في مقدمة مجموعته القصصية «الخشبة» المكتوبة بقلمه، قائلاً في مطلعها: «مع إصدار مجموعة (الخشبة) القصصية في نوفمبر من عام ١٩٧٥، كنت أود تقديم مجموعة من القصص القصيرة كفرضية تسبق عصرها.. وللتأكيد فإن (الخشبة) تزامنت ومرحلة التغيير في معالم القصة العربية والخليجية لمواكبة عالمية القصص والأخذ بجوهرية أساليب الكتابة القصصية...» (٥).

هكذا - ومن غير موارد في قصدية الطرح - يفتح عبدالله صقر أحمد عن الهدف المحوري الذي قامت عليه العملية السردية في قصصه التي ذهب إلى إشارتها وإنجازها مملوءاً بهاجس المغامرة ومجازة عالمية القصص، حتى بلغ الأمر أن اعتقدت القاصة الإماراتية عائشة ماجد بأن قصصه مترجمة عن الآداب الأجنبية، وحين تأكدت أنها له، استبشرت خيراً للقصة الإماراتية.

إن عبدالله صقر أحمد في مجموعته «الخشبة»، سعى مع أول القصص «في الناحية الأخرى



عبد الله صقر

كانوا يشعلون النار» إلى الخروج عن المألوف القصصي إلى المغاير الحلمي، وحاول بلوغ شيء من هذا المبتغى بتقديم صور مختلفة ومتعددة للمشهد، مستفيداً مما تسميه نظريات السرد الحديثة (التبئير) - أو زاوية النظر إلى الحدث -، وهو ما يعتبره الناقد الراحل نعيم اليافي أطيايف الوجه الواحد (٦). وفي سياقها يأتي وصف الراوي عند عبدالله صقر لما يحيط حوله قائلاً: «في وضع النهار تتجمع جمهرة في صف طويل، بعيني العادية ألمح كأنما موكب جماهيري منتظم يستقبل رئيساً أو سلطاناً، وبعيني الناقية اللاعادية أرى فيهم فلولاً من طوابير لفرق الشغب، أو جيشاً انتصب أفراده في الناحية الأخرى من الطريق...» وفي موضع آخر يقول: «استيقظت، وتحسست أطرافي .. كان حلاماً، أو ربما نظرة أخرى من موقع آخر...» (٧).. إذا، يورد أكثر من بُعد للحادث الواحد، ويرسل أكثر من طيف للصورة الواحدة، كما هي الحال في مدرسة الرموز والصيغ الفرنسية، التي تميز بين اللون الواحد على الأشياء.. فالأحمر يتمايز ويتعدد عبر الدم والشفاه والأغذية المختلفة، ويتماوج من خلالها بين المقدس والقاتن والشهي، ويبدو أن المقدس المتمثل في الدم هو الغالب في قصص عبدالله صقر، باعتبار

أن أبطاله يتعرضون إلى قمع العسكر، دون أن يسمي المكان الذي وقع فيه الحدث، وهو ما يجعل الحدث عنده مفتوحاً، لا يتوقف عند زمن محدد بعينه، كما أنه لا يتحدد في مكان.. ففي الإمارات والخليج عموماً ثمة عسكرة من البرتغال والإنجليز، كما يروي تاريخ المنطقة، وفي فلسطين المافيا الإنجليزية، وتبعتها العصابات الصهيونية، والحال لا تختلف كثيراً في غير بقعة عربية، بل تتشابه فيها الظروف القاسية، التي صورها عبدالله صقر في مكان جعله متنقلاً بين الشارع، كما في قصة «السقوط»، وبين المعتقل، كما في قصة «من الناحية الأخرى كانوا يشعلون النار»، وفي قصة «الخشبة» التي اختارها لتكون عنوان المجموعة القصصية. ويبدو أن القاسم المشترك بين هذه القصص الثلاث هو مجابهة القمع السلطوي والتمرد عليه، وكأن الكاتب يعيد إنتاج مقولة سيوران الذاتية إلى اعتبار قيمة الفرد تقاس بمدى تمرده على محيطه المعاش، ولكن دون الإشارة إلى أسباب هذا التمرد... ففي القصة الأولى لا يعرف أي شيء عن التهمة الموجهة لبطلها سوى قوله: «رأوا أنني انتزعت من أحد رجال الحرس قطعة من مقدمة أنفه وتركت الدماء تغمر وجهه...» (٨)..

وفي القصة الثانية ليس ثمة تهمة موجهة لبطلها المودع في المعتقل سوى تقطيب حاجبيه.. لكن الأمر يأخذ دلالات مختلفة في القصة الثالثة «الخشبة»، والتي حاول الكاتب فيها استثمار التراث الحكائي من خلال شخصية (قيس بن الملوح) التي أعادها بإسقاط معاصر جاعلاً منها الراوية للحدث والمحورية فيه، إلى جانب الشخصيات الأخرى التي جمعها المعتقل، فيتعدد من خلالها صوت الراوي الكاشف لأسباب هذا الاعتقال، الذي يكبر فيه السجن بعد أن ينشأ بمساحات اجتماعية وسياسية ومزاجية، لا

توفر قضبائها الجائع والصامت والعاشق المتمرد الخارج عن هيئته بمظهرها القديم إلى مظهر آخر عصري، كعودة قيس الجديدة في السياق القصصي الذي أجرى الكاتب عليه إعادة صياغة للواقع، ضمن تركيب فني، بين من خلاله ثبات الصورة القديمة في أذهاننا، ورفض كل من يخرج عن إطارها المحدد بشكل مسبق، وسعى بعد ذلك إلى تجسيد إدانة لهذا النهج، ولكافة العوامل والأشكال القاهرة والمناهضة للحرية على اختلاف سلطاتها، وهو بهذا المعنى لا يذهب إلى حدود مناصرة الفوضى، أو الانحياز لأي قادم جديد.. بل إنه يأخذ في قصصه الأخرى منحى مضاداً ومخالفًا للمنجز العصري، حين يفد من الآخر وفق أطر لا تتعدى التوجه الاستهلاكي، وما قدمه في قصته «الحفلة» يتجه في هذا السياق، الذي تتحول فيه المرأة من سيدة إلى خادمة وافدة مع الغريب، الذي يستغل فقرها وعوزها، ويجعلها تتخلى عن ثيابها، وتخلعها قطعة قطعة، وتعرض جسدها على الحاضرين جزءاً جزءاً، حتى تصبح عارية كحقيقة مرة؛ يتفق عبدالله صقر أحمد على رفض خلاصتها مع غنزبورغ، الذي احتج على ما آل إليه الراهن العصري، متهماً إياه بتخيل السلعة على الإنسان.

وإذا كان هنري ميلر قد احتج هو الآخر عندما وجد صوت الدراجة النارية أعلى من صوته، فإن عبدالله صقر في قصته «نشوة وسط اضطراب العالم يموت» يعيد صياغة هذا الاحتجاج بواسطة بطله المثقف، الذي يركض ليلحق بالعربة المزدهمة، ويحاول الصعود إليها كلما جاءت، لكنه يفشل في تحقيق مبتغاه عند كل محاولة، ويسخر منه الركاب، مطالبين إياه بالتخلص من كتبه وأوراقه التي يحملها، إذا أراد الصعود حقاً في عربات الزحام، وحين أذن عن طلبهم، وألقى ما

كان يحمل من جراء التعب، محاولاً الاستعانة بهم في صعوده الأخير، تحل به النهاية المأساوية، وتتجاوز العربة حياته، في مشهد يصفه الراوي قائلاً: «ترك متاعه يسقط تلبية لرغبة الآخرين، وعندما تشبث بهم، رفع إحدى قدميه ليوطئها على عتبة البوابة.. كانت حركة العربة أسرع من حركته، فارتطم بالمتزاحمين على البوابة، وعندما سقط، كانت عجلات العربة الخلفية تمر عليه...» وينقل بعد ذلك عن الركاب المتسببين بحادث الدهس قولهم: «جنون بعينه..»

– لم ينظر إلى نفسه..

– كان ضحية نفسه..» (٩).

من خلال هذه الملامح التي يقدمها عبدالله صقر أحمد بصوت متعدد، يرسم صورة المثقف وأحواله المعاصرة، التي تبدو مزرية، ومنفصلة بما يدور حولها، غير فاعلة بسيرورة الأحداث الجارية.. وإذا كان ما قدمه في سياق القصص يفصح عن اتهام وإدانة صريحة للواقع الصعب المحيط بهذا المثقف، فإن السياق القصصي نفسه يفصح عن إدانة صريحة أخرى للمثقف ذاته، متهماً إياه بالتراجع عن أداء دوره المناط به، والتخلي عن أسلحته الثقافية، ممثلة بالكتب والأوراق التي ألقاها قبل محاولة الصعود الفاشلة في العربة، الرامزة بحركتها إلى الزمن المعاصر..

واللافت أن الصورة المتراجعة التي قدمها عبدالله صقر أحمد من خلالها للمثقف لم تكن وليدة إيديولوجيا سلطوية قامعة، كما هي الحال في قصصه «في الناحية الأخرى كانوا يشعلون النار - والسقوط - والخشبة»، والتي يتوافق في سياقها مع طروحات ميشيل فوكو (١٠) حول المثقف والسلطة، في حين أنه جاء في السياق السابق مختلفاً عن هذا الاتجاه، وذلك بعدما مثلت صورة المثقف فيه محاطة بسلبية مستجيبة لقنوط الذات،

ومستسلمة لنداءات اليأس وأصدائها المنبعثة من داخل المثقف، ومن حوله أيضاً.. وإذا كانت حاله تبدو هكذا في الشأن العام، حتى بلغ فيه المصائب حياته ووجوده، فإنه في قصة «لحظة التفاوت الزمني» لا يبدو أقل فداحة أو أحسن حالاً في الشأن الخاص، بعدما ظهر من خلاله أقل صموداً ومجاهبة، وذلك حين شبّ الحريق في بيته وطال زوجته وولديه.. فانهارت قواه، وقرر الانتحار واللحاق بهم دون تردد..

وكما تعرّض للسخرية من ركاب العربة في القصة السابقة، يتعرض في هذه القصة للسخرية ممن حوله أيضاً، وكأن بطل القصة يقرّ بالهزيمة ذاتها وهو يصرخ: «سحقاً.. أينما أذهب يتبعني هذا الوباء اللعين...». ويصف الكاتب ذلك على نطاق أوضح من خلال الراوي، الذي يقول في بداية القصة وفي خاتمتها: «دق عنقه بعد أن اعتزم ذلك مراراً.. تطلع في وجوم، انفرجت أسارير وجهه.. ألصق شفتيه الغليظتين برفق على جسم العمود.. قبله على جانبيه قبلتين!.. واحدة لـ «سلموه» واحدة لـ «علوه»، في حين سخر الآخرون مما يرونه، فتسابقت دمعتان.. مرراً الآلة الحادة بعنف، ثم تهاوى الجسد قطعتين وتصرخ بدمائه..» (١١).

من خلال هذا السياق وما سبقه في قصة «نشوة وسط اضطراب لعالم يموت»، سعى عبدالله صقر أحمد إلى إبراز سكونية الفعل الثقافي المعاصر، وتقهره أمام حدثه الفردي الخاص، والمجمعي العام أيضاً.. كما أشرنا، ويعمل ذلك بأسباب متعددة، يرتبط معظمها بجذور الشخصية الثقافية الكامنة في بيئتها التربوية المستمد منها النسغ الأول لمكونات هذه الشخصية، والتي يوردها الكاتب وهي محاطة بالزجر ونشر الخرافة والخوف، مما

يجعلها مهياً للتراجع والسقوط منذ بنيتها الأولى.. ويتكى عبدالله صقر في تجسيد ذلك على مخزون الذاكرة الذي يرجع إليه عبر (الFLASH باك)، حيث الطفولة القابعة التي لا تفارق صاحبها، والتي تعود دائماً مع الذكرى(١٢).



ويشير القاص عبدالله صقر إلى ذلك بشكل صريح في قصته «الزوبعة»، ويخرج عن متنها الحكائي الذي يتحدث فيه الراوي عمّا تتعرض له الطفلة من خوف، ليقول لنا عبر الهامش: «كنت في طفولتي أحد أولئك الأطفال الذين تطردهم أم روي عند الذهاب إلى البحر والابتعاد عن القرية..»(١٣).. وهو ما يبدو فائضاً عن حاجة السرد القصصي، الذي جاء في معظم قصص عبدالله صقر ممثلاً للتكثيف والإيجاز في متونه النصية، في حين أنه اشتط عن قواعد القص الفنية في هوامشه وتعقيباته الكثيرة والمسهبة، وخصوصاً في قصص: «الخشبة، المغني الشهير، لحظة التفاوت الزمني...»، مما أصاب العديد من نصوصه بالزوائد والحشو من جراء هذا الفائض السردى.. ونستطيع القول: إن بعض الهوامش التي مال فيها إلى التنظير، وبعض ما أورده من تجريد ومباشرة في الطرح، أبعد بعض نصوصه عن دائرة فن القص، وجعلها تتحول إلى مقالة قصصية، وهو ما يتبدى جلياً في القصة الأخيرة «حلم اليقظة والاعتراب»، التي ابتعدت بتقريريتها ومباشرتها عن الإيحاء الذي حرص عليه الكاتب في معظم القصص، واستخدم من أجله الفواصل والتنقيط؛ في بداية القص حيناً، وفي وسطه حيناً، وفي آخره حيناً آخر، تاركاً مساحات ليُفعل بها الإيحاء عند المتلقي، باعتبارها نسيجاً من الفضاءات البيضاء والفجوات التي يفترض بها مساعدة القارئ كشرط لتحفيزه وتحقيق فعله، كما

في نهاية القصة إلى بدايتها التي انطلقت منها حكاية القص، وهو ما نجده ماثلاً بوضوح في قصص: «السقوط - نشوة وسط اضطراب لعالم يموت- ولحظة التفاوت الزمني...»، وفي قصة «الخشبة» اعتمد الكاتب الصوت المتعدد في إضاءة سيرورة الحدث، وإبراز جوانبه من زوايا متعددة.. ولجأ في قصة «لحظة التفاوت الزمني» إلى مسرحية بنيتها السردية، متكناً على الجملة الوصفية التي لم تتعد المظهر الخارجي إلى استبطان دواخل الشخصيات القصصية، ما جعل نشاطها ينهض على الحوار المصاحب لنشاط الراوي، ويقتصر عليه، فغابت الدعايات الداخلية لهذه الشخصيات عن مساحات متعددة من السرد، الذي اجتهد الكاتب في تقطيعه إلى متواليات من اللوحات القصصية، جزاً في أطرها الحدث بصورة يغلب عليها التداخل، أكثر من التتابع والتراتب، بدأ في بعضها إيراد الهوامش إلى جانب المتن الحكائي، كحاشية منه لإضفاء شيء من المغايرة على الشكل الفني للنص، وهو ما تمّ تحت وطأة هواجس التحديث، التي ألمح إليها عبدالله صقر في مفتتح مجموعته القصصية.. وإذا كان قد رغب بالتنويه عبر هذا المفتتح إلى تعثر صدور قصصه مراراً. حتى بلغت متأخرة إلى يد القارئ يتدخل حكومي، فإن موضوعاتها - كما تبين تواريخ كتابتها - جاءت لتضيء ملامح الشخصية الإماراتية وأفاقها الحياتية في مرحلة ما قبل بناء الدولة الإماراتية المعول على قيامها نهوض الذات الثقافية، باعتبار أن العملية التربوية والتعليمية المسؤولة عن إنجاز ذلك بدأت مهامها مع ميلاد هذه الدولة المؤسساتية المتحدة، التي أحدثت منذ إعلانها عن نفسها تغييراً تجاوز الجغرافية المجرأة إلى وجدان أهلها وناسها وكل محبيها.. وإذا كانت مجموعة قصص «الخشبة» قد ابتدأت أولى صفحاتها بعبارة مباشرة تطالب فيها

يقول امبرتويكو(١٤).. ومردّ اللخل الذي أشرنا إليه في القصص السابقة يعود إلى بدء التجربة وحدثتها من ناحية، والاعتماد المفرط على السارد المهيمن كلي المعرفة من ناحية ثانية، سيما وأن استيلاءه على سياق السرد ونشاطه المتزايد فيه يأتیان على حساب فاعلية الشخصيات وتفاعلها مع مجريات الحدث القصصي، وهو ما لا نستطيع فصل أسبابه عن الكاتب نفسه، لأن هذا السارد يعتبر - حسب توصيف واين بوث - الأنا الضمنية الثانية له(١٥)، والتي بدت في القصص الأخرى أقل حدة في تدخلها، وخصوصاً في السياق الذي تقمص فيه بطل القصة زمام السرد، ومعه الشخصيات المصاحبة والمشاركة في سياقاته وحواراته، كما في قصص: «في الناحية الأخرى يشعلون النار-السقوط-الخشبة-نشوة وسط اضطراب لعالم يموت)، وعلى الرغم من أن القصة الثانية «السقوط» تبدو استطراداً وتكملة للقصّة الأولى «في الناحية الأخرى يشعلون النار»، إلا أن الكاتب نجح فيها بتقديم أكثر من طيف للصورة الماثلة في اللوحات القصصية المتوالية بسلسلة رقمية، ملتقطاً مشهدياتها وفق بنائية سردية متداخلة بلغ فيها منحى دائرياً يربط مقدمة القصة بخاتمها، ويعود

سلسلة تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة لأطروحات الدكتوراه والماجستير المتصلة بقضايا تمس مجتمع الإمارات ومجتمعات الخليج الأخرى في المجالات المختلفة، فضلاً عن تلك التي تتناول موضوعات تاريخية وإسلامية عامة.

e-mail : sdci@sdci.gov.ae



٦- نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبيين، واين بوث، ترجمة ناجي مصطفى، مطبعة الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء، ١٩٨٩ - وأطياف الوجه الواحد، الدكتور نعيم اليافي، اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق ١٩٩٧.

٧- مجموعة قصص (الخشبة) لعبدالله صقر، قصة (في الناحية الأخرى يشعلون النار)، ص١٣-١٤.

٨- المرجع السابق - قصص: السقوط وفي الناحية الأخرى يشعلون النار والخشبة، ص١٩، ١٣، ٣.

٩- المرجع السابق، قصة (السقوط) وقصة (نشوة وسط اضطراب لعالم يموت)، ص٣٣، ٢٩.

١٠- المعرفة والسلطة، ميشيل فوكو، ترجمة عبدالعزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ١٩٩٤.

١١- مجموعة قصص (الخشبة) لعبدالله صقر أحمد، قصة (التفاوت الزمني)، ص٧٧، ١٥.

١٢- شاعرية أحلام اليقظة، غاستون باشلار، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت ١٩٩٣.

١٣- مجموعة قصص (الخشبة) لعبدالله صقر أحمد - قصة (الزوبعة)، ص٦٣.

١٤- القارئ النموذجي، امبرتويكو، ترجمة أحمد أبو حسن، مجلة أفاق المغربية، عدد/٨ - ١٩٨٨/٩ م.

١٥- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبيين - ترجمة ناجي مصطفى، مطبعة الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء ١٩٨٩ م.

بامتلاك الأساليب الفنية القادرة على بلوغ شكل ومضمون هادفين، من أجل هؤلاء الناس الذين يعايشون أحداثاً باتت مفتوحة على التغيير، فإن القصص التي أودعها لهم عبدالله صقر أحمد عبر هذه المجموعة لم تكن على درجة واحدة في بلوغ الشكل والمضمون الهادف الذي دعت إليه، فقد بدت متباعدة، ومتفاوتة في مستواها الفني، وفي أفكارها أيضاً.. كما بدت غير بعيدة عن عثرات البدايات، على الرغم مما تضح به من هواجس التحديث.

مراجع وإحالات:

١- فن القصة القصيرة، مقاربات أولى، محمد محيي الدين مينو، منطقة دبي التعليمية، دبي ٢٠٠٠ - ومدخل القصة الإماراتية القصيرة، الدكتور رشيد أبو شعير، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط١، الشارقة ١٩٩٨.

٢- انظر إلى: ملامح الهم الاجتماعي من خلال أطياف الأدب الإماراتي، الناقد هيثم يحيى الخواجة، إصدار دائرة الثقافة والإعلام، ط١، الشارقة ٢٠٠٣.

٣- مجموعة قصص (الخشبة)، عبدالله صقر أحمد المري، دار الفارابي، بيروت ١٩٩٩.

٤ - مجموعة قصص (الرحيل)، شيخة مبارك الناخي، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة ط١، ١٩٩٢، المقدمة، ص٧.

٥- مجموعة قصص (الخشبة) لعبدالله صقر أحمد، المقدمة، ص٧. وما جاء حول التباس عائشة ماجد بقصصه أورده الكاتب في مقدمته ذاتها.



من التراث ننهل

شهدت إمارة الشارقة بمدنها كافة احتفالات تراثية، وذلك في الفترة من 3 حتى 18 إبريل 2011، تخللها ندوة علمية (فضاءات التراث غير المادي) بمشاركة مجموعة مختصين، إضافة لكوكة من الضيوف والإعلاميين المهتمين بالتراث محلياً وعربياً وعالمياً، وذلك في إطار خطة إدارة التراث بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، حيث انصب اهتمام صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة على التراث وأهميته، قبل تولي سموه الحكم، وعودة إلى مقابلات عدة وكتب سموه تؤكد ذلك، ومنذ صدور مرسوم تأسيس دائرة الثقافة والإعلام في 30 إبريل عام 1981 كان من صلب مهامها الاهتمام بالتراث بشقيه المادي والشفوي، تراكم العطاء بترميم منطقة الشارقة القديمة (المريجة- الشويهين) نظمت الورش والندوات والملتقيات العلمية المتخصصة بالتراث، استقدمت الخبرات وأوفدت الوفود إلى دول عربية وأجنبية لاكتساب المهارات. قبل سنوات تسع نظمت الدورة الأولى لأيام الشارقة التراثية وبدأ الغيث بالتقاطر.

الاهتمام بالتراث حقق نتائج إيجابية، ذلك أن التراث مكون أساسي من مكونات الشخصية الوطنية، إضافة إلى خصائص الشخصية وميزاتها.

ومع التقدم العلمي ونمو الدول وازدهارها وتبلور كيانات جديدة، كان لا بد من الحفاظ على التراث خاصة وأن العولمة المتوحشة تستهدف قلوب العالم وأمتته مما يؤدي إلى القضاء على السمات الإنسانية والحضارية للشعوب.

لقد كان لمبادرة الشارقة منذ أربعة عقود ونيف، آثاراً إيجابية ونتائج تمثلت في:

- الاهتمام المحلي والوطني والإقليمي بأهمية التراث وضرورة حمايته والحفاظ عليه وتطويره.
- تعزيز الانتماء الوطني لأبناء الشارقة خاصة والإمارات عامة.
- تأسيس جمعيات وأندية تعنى بالتراث المادي والشفوي.
- اهتمام إعلامي متنام بالتراث.
- إقامة متاحف عامة وخاصة تعنى بالتراث.
- الدراسة الجادة لإدخال المواد التراثية في المناهج الدراسية.
- أنشطة متواصلة على مدار العام، ومعارض للمنتجات التراثية والأزياء والمأكولات الشعبية والمهرجانات الفلكلورية.. إلخ.
- توفير مئات فرص العمل للمواطنين والمواطنات من خلال تفرغهم في المؤسسات والدوائر والإدارات والأندية المعنية بالتراث.
- تعريف الأشقاء العرب والأصدقاء الأجانب بالتراث الإماراتي، ويتجلى ذلك من خلال «أيام الشارقة الثقافية» التي نظمت في العديد من الدول وآخرها اليابان (5 معارض على مدى عام كامل). وما تقوم به المؤسسات الرسمية الريفية والرافدة بالدولة.
- توفير الفرص للأشقاء العرب والمقيمين من كافة دول العالم على أرض الإمارات للتعرف إلى التراث الإماراتي كجزء من مكون حضاري، لدحض مقولة إن دول الخليج - والإمارات منها - دول نفطية فقط.
- الاهتمام بالتراث والمعارض التراثية شكل رافداً مهماً من روافد استقطاب السياح مع ما ينتج عن ذلك من إيجابيات إعلامية ومادية، تتنامى لتشكّل رافداً من روافد الدخل القومي أسوة بالعديد من البلدان.

هذه قراءة سريعة للنتائج الإيجابية التي تحققت من خلال تنفيذ توجيهات حاكم مثقف أدرك وقاد بنجاح مسيرة التنمية الثقافية.. موقناً سموه أننا أمة وشعب له ماضٍ وحاضر ومستقبل.

أسامة طالب مرة

همس الذات

قراءة في السيرة الذاتية النسوية

عمر إدلبي

جوهر المسألة في جدل علاقة الذات بالآخر يظهر في فعل الكتابة عن الذات، حيث تحدث كبرى المواجهات بين طرفي هذا العلاقة الجدلية، فما إن تبدأ رحلة الوعي بالذات والكتابة عنها، حتى تبدأ الذات بالبحث عن هويتها، وتغدو الرحلة خطوات تأمل وبحث عن المعنى وسؤال الوجود، وتغدو كل خطوة من الخطوات محاولة تعرف على موقع الـ (أنا) في هذا العالم، وتصبح الحدود الفاصلة بين هذا الموقع (الذاتي) ومواقع الذوات الأخرى مسألة شائكة ومحل صراع، كما تصبح قضية البوح بخصائص هذا الموقع الذاتي للآخر قضية تحتاج كل الثقة بالآخر وكل الخوف منه بأن معاً.

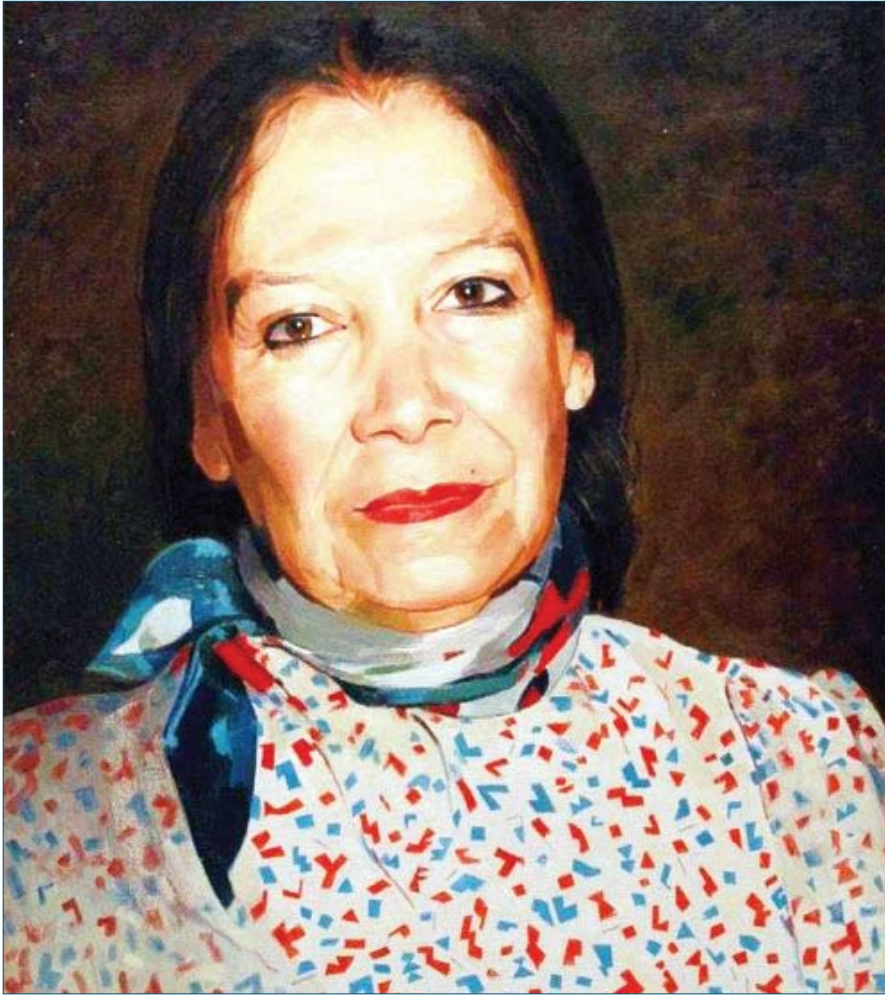
وتظهر لنا مدونة النصوص السردية النسائية أن للخطاب النسوي خصوصية تتشكل من احتلال المرأة فيه مركز السرد وموضوعه، في تظهير شبه دائم لواقع مجابهة المرأة محيطاً يضعها في الهامش، ولذلك تبدو ردة فعل الكاتبات على هذا الواقع منصبية على محاولات تحقيق المرأة المأزومة ذاتها، وهذا ما يفسر كون البطل في معظم السرود النسائية العربية امرأة.

وإذا كانت السيرة الذاتية العربية عموماً تقع في محرق قضايا المحظورات اجتماعياً وسياسياً وثقافياً، مما دفع الكتاب لممارسة أساليب متنوعة من المراوغات الميثاقية التي جعلت هذا الجنس في الكتابة العربية موضع نقاش وتساؤل، فإن لنا أن نتخيل حجم الالتباسات التي تعترى السيرة الذاتية النسائية، فعندما تكتب المرأة ذاتها وهي أصلاً صوت مقموع وهامشي، فليس غريباً عندئذ أن تلجأ إلى أساليب أكثر مراوغة وتعتمياً على الميثاق السيري الذاتي، مما يوقع سيرتها الذاتية بمزيد من التعالقات

رغم كون الصيغة السردية للسيرة الذاتية تشكل أكثر الصيغ ظهوراً في الكتابة النسائية السردية العربية إلا أن السير الذاتية النسائية تظل قليلة العدد قياساً بمثيلاتها عند الكتاب الرجال، ويعزو أغلب النقاد هذه الظاهرة إلى أسباب متنوعة ومتعددة، منها أن الكتابة النسائية عموماً والسيرة النسائية على وجه الخصوص تكاد تكون مشياً على الأشواك بأقدام مجروحة أصلاً، لا حافية فحسب، وذلك لأن الكتابة النسوية تعاني عوائق اجتماعية تجعل من النظرة إلى المرأة ككيان مادي (جسد) بحد ذاتها فعلاً محرماً، فكيف هو الحال مع السيرة الذاتية النسائية على وجه الخصوص، وهي فعل انكشاف - وإن كان لغوياً - على جسد كاتبتها وتاريخه، وعواطفها وطموحاتها وغرائز ذاتها!! فأن تكتب المرأة يعني - كما يرى مونيكا غادان - تحقيق اختراق مزدوج، بصفتها فرداً تجريبياً، والحال أنها في الواقع موضوع جميع المحرمات، إنها الكائن الذي لا ينبغي الحديث عنه ولا رؤيته ولا معرفته، إنها تمر غير مرئية!!

هذا واقع حال الكتابة عن الذات، ولكن حين تتعرف المرأة موقع (أناها) وتكتب ذاتها؛ فإن شيئاً ما يحدث، شيء يجعل الكتابة ذاتها في موقع المحرق، وكاتبها محل احتمال احتراق، وتغدو الحاجة لثقة الآخر والثقة به مطلباً ملحاً، كي لا يصبح احتمال الاحتراق واقعاً.

لا يعني عنوان هذه البحث أننا ننظر إلى الكتابة السيرية الذاتية النسوية من منطلق فصلها عن الكتابة السيرية الذاتية عند الرجال، بمقدار ما يعني أن هناك بواعث تختص بها الكتابة النسوية عموماً، ومنها الكتابة في السيرة الذاتية، ومرد ذلك إلى جملة خصائص مميزة يتسم بها الخطاب النسوي، وهي خصائص نابغة بالتأكيد من خصوصية واقع المرأة في المجتمعات العربية، ونظرة هذه المجتمعات إليها، وهي نظرة تمييزية بكل المقاييس، لا نرغب في الخوض ببحث أسبابها ونتائجها وتأثيرها على وعي ونمو مجتمعاتنا على الصعيد كافة، على أهمية مثل هذا البحث.



فدوى طوقان

الذات، وتبرير الواقع الهامشي الذي تحياه المرأة، وعادة ما يتم ذلك عن طريق تصوير أو خلق محيط يتعدد فيه المذنبون، الأسرة والمجتمع والعرف والثقافة، تقول (فدوى طوقان): «في هذا البيت وبين جدرانه العالية التي تحجب كل العالم الخارجي عن جماعة الحريم الموءودة فيه انسحقت طفولتي وصباي وجزء غير قليل من شبابي» (٣).

والرجل بالضرورة هو السلطة الأشد قسوة، السلطة التي لا تترك متنفساً ولو لبعض

العذابات التي تترك نفسها عرضةً لها، وتحميلها نصيبها من المسؤولية عن الأزمة التي تعانيها، وفي هذا المضمون تقول (فدوى طوقان) في سيرتها: «واتسعت الفجوة بيني وبين المجتمع النسوي، فلم يكن بمستطاعه أن يعطيني شيئاً، كان مجتمعاً لاذع اللسان يثرثر كثيراً جداً؛ والثرثرة رمز التخلف في المجتمعات التي لا تقرأ» (٢).

٢- وظيفة التبرير: فأغلب الكتابات الذاتية النسوية هي بالمحصلة محاولات لتبرئة

الأجناسية والمحذورات الفنية والإكراهات التي تجعل السيرة الذاتية عموماً محل نقاش، وما إشارتنا إلى جملة التعقيدات هذه التي تعترى كتابة السيرة الذاتية النسائية العربية إلا لسوق مزيد من الأسباب التي تدفعنا للمرونة في تحديداتنا للخصائص والسمات الفنية للسيرة الذاتية.

وتظهر لنا مدونة النصوص السردية النسائية أن للخطاب النسوي خصوصية تتشكل من احتلال المرأة فيه مركز السرد وموضوعه، في تظهير شبه دائم لواقع مجابهة المرأة محيطاً يضعها في الهامش

وتأسيساً على ماسبق نبحت في مدونة السيرة الذاتية النسائية عن بواعث خاصة بالكتابة الذاتية النسائية، ونرى مع (فرجينيا وولف) في مقالاتها عن المرأة والكتابة الروائية «أن من أسباب اعتماد الكتابة النسائية على السيرة الذاتية رغبة امرأة في الكشف عن عذابها، والدفاع عن قضيتها، فهذه من أهم دوافع الكتابة لدى المرأة، فحتى مرحلة متأخرة جداً كانت الشخصيات النسائية في الأدب بالطبع من خلق الرجال» (١).

كما نعتقد أن الكتابة النسائية عموماً وكتابة السيرة الذاتية النسائية على وجه الخصوص تؤدي - إضافة لما تؤديه السيرة الذاتية عموماً - وظائف أساسية خاصة منها:

١- وظيفة الاعتراف والمساءلة: حيث تكتب المرأة السيرة الذاتية بهدف اكتشاف الذات وتعرية نواقصها وعيوبها وفضح ما تنطوي عليه شخصيتها من ضعف أو زيف، وبالتالي الرغبة بمساءلة الذات/الأنثى عن كثير من

الهواء، وقد تكون الأنثى أيضاً سلطة قمع، وربما تكون هذه الأنثى هي الأم، كما تروي (فدوى طوقان): «خرجت من ظلمات المجهول إلى عالم غير مستعد لتقبلي، أمي حاولت التخلص مني في الشهور الأولى من حملها بي» (٤).

تكتب المرأة السيرة الذاتية بهدف اكتشاف الذات وتعرية نواقصها وعيوبها وفضح ما تنطوي عليه شخصيتها من ضعف أو زيف، وبالتالي الرغبة بمساءلة الذات/ الأنثى عن كثير من العذابات التي تترك نفسها عرضة لها، وتحميلها نصيبها من المسؤولية عن الأزمة التي تعانيتها

٣. وظيفة تعويضية: حيث تبدو عملية سرد الذات وتجربتها وتظهير دورها فعلاً تعويضياً عن هشاشة الحضور الفعلي الواقعي لهذه الذات في الحياة العامة، وانحسار وتحجيم دورها ككائن بشري قبل أي تصنيف بيولوجي، وباعتبارها كائناً كامل الإنسانية والمواطنة، فإن النضال من أجل الحرية حق وواجب تقبل برضى كامل ما يتطلبه من أثمان، وهذا ما نجده مثلاً عند نوال السعداوي، تقول في سيرتها: «كنت ألقى تهديدات بالقتل، أصوات مجهولة تأتيني عبر أسلاك التلفون، شتائم باللغة العربية الفصحى والعامية المصرية» (٥).

وهذا ما يقودنا للإشارة إلى الارتباط الوثيق في السير الذاتية النسوية بين العام والخاص، وعلى نحو مبالغ فيه أحياناً، رغبة من الكاتبات في رد التهم الموجهة إليهن في حصرية اهتمامهن بالقضايا الخاصة

بالمرأة، مما يدفع أغلب الكاتبات إلى تقديم الخلفية السياسية والتاريخية لمحيطهن على نحو دائم، بسبب وبغير سبب، وإبراز الدور السياسي والوطني للمرأة من خلال سرد يحل ذاتها ويكشف عن مواقفها وآرائها السياسية، حتى وإن لم يكن هناك مبرر موضوعي أو فني يحتم إبراز هذه الخلفية العامة أو الدور الذي يضطلعن به.

٤. وظيفة تأرية انتقامية: وهذه الوظيفة لا تحتاج الكثير من الجهد لإثبات حضورها القوي في الكتابة النسوية عموماً، حيث تحفل معظم هذه الكتابات بصور عن شخصيات - ذكورية في معظمها - تتسم بالزيف والتخلف والقسوة، ولا تكاد تخلو سيرة ذاتية نسوية من صورة لرجل أو موقف منه باعتباره رمزاً، لا ذاتاً إنسانية، يخضعه النص للتعرية بقصد الثأر منه، والانتقام مما يمثله (السلطة/ الحارس/المنتفع) ومن ثقافة المجتمع وتقاليد الذكورية، وبذلك تغيب على الغالب معالم الإنسان/الذكر، لحساب حضور الذكر/ السلطة، ويتم تقديم هذه الملامح من المنظور النسائي الذي يرى في هذا الفعل عملاً تأرياً انتقامياً من فكر وسلوك وممارسات وزيف هذا المجتمع وسلطاته عموماً، والاجتماعية منها على وجه التحديد.

٥ - وظيفة تأسيس المستقبل: لطالما كانت الكاتبة الأنثى مهمومة ومنشغلة بهم أساسي يتمثل في الدفاع عن جدارتها وبناء هويتها الأنثوية الخاصة أمام سياق غيري لا يعترف لها بهذه الهوية وحسب، بل يسعى إلى محوها وتهميشها أيضاً، ولهذا فإننا نجد في سيرتها الذاتية محكيات تعبر عن رفضها لهذا السياق الغيري الذي يجعل من سيرتها سيرة هامشية مقموعة، وهذا الرفض يظهر على شكل محكيات حاملة تتخذ من التخيل حاملاً

سردياً لها، وتظهر كفعل إنجاز أسس أو يؤسس لمستقبل مغاير للواقع الذي ترفضه. ولا يعوزنا التأكيد على أن مثل هذه المحكيات المتخيلة تشكل إكراهات إضافية لنص السيرة الذاتية النسوية، كما لا تعوزنا الأمثلة للتأكيد على الحضور الكثيف لمثل هذه المحكيات المتخيلة المؤسسة لمستقبل تحلم به الكاتبة الأنثى.

ختاماً، لا يفوتنا في هذا المقام الإشارة إلى نقطة جوهرية هامة، تتعلق بفارق واضح بين بواعث كتابة السير الذاتية عند الرجال والنساء، ألا وهو عامل مرور الزمن، والإحساس باقتراب العمر من نهاياته، فهذا الباعث الذي يشكل عند الرجال الذي كتبوا سيرهم الذاتية دافعاً قوياً، لا نكاد نلاحظ له حضوراً طاعياً أو مؤثراً في الكتابات الذاتية النسوية، ومراجعتنا لهذه الكتابات التي تقترب كثيراً من كونها سيرتي ذاتية نسوية وتفحص أعمار كاتباتها يظهر أنهن في معظمهن شابات - باستثناء نوال السعداوي وفدوى طوقان - ولا يشكل مثل هذا الباعث أي ضغط نفسي أو قلق وجودي بالنسبة لهن، على عكس ما هو ملاحظ عند الكتاب الرجال، حيث تظهر دراسة أعمار كتاب السيرة الذاتية الرجال أن معظمهم - وليس جميعهم - كتب سيرته الذاتية في سن الخمسين وما بعد.

الهوامش:

- (١) - د. رفقة محمد دودين - جدل نقش الذات والموضوع - جريدة الأسبوع الأدبي العدد ٩٧٣
- (٢) - فدوى طوقان - رحلة جبلية، رحلة صعبة، سيرة ذاتية - دار الشروق ١٩٩٩ - ط ١ - ص ١٧
- (٣) - فدوى طوقان - مصدر سابق - ص ٢٥
- (٤) - فدوى طوقان - مصدر سابق - ص ٣١
- (٥) - نوال السعداوي - أوراقي حياتي ج ٢ - دار الآداب ٢٠٠٠، ص ٢٩.

أعواد ثقاب

قراءة في بعض التقنيات

عبد الفتاح صبري

بهؤلاء الرؤساء - مشكلة الديمقراطية - إشكاليات العلائق الأفقية والرأسية مع هذه السلطة ومنها مشكلة الديمقراطية - الحريات - الديكتاتورية - الفساد - الصراعات الداخلية. علاقات الظلم والجور.. أو القوانين التي تستهدف خدمة النظام وحسب.

مدخل فني

١- الفضاء الثقافي

* تمثل قصة «أسير» مثلاً مهماً لنوعية وشكل القصة التي تكتبها القصة مانيا سويد مرتكبة فيها دوماً على واقع مضمفون بخيال.. ويتمكن فتى خادع يوهمك بمصادقية الخيال الذي يجوب اليومي والمعيش الاجتماعي للشخص، وكذلك فاتحة للبعد النفسي لها.. وقصة «بطل أسير» تكاد تكون لها مرجعية من الواقع العربي الراهن.. ورغم أنها قصة بطل متخيل لكنها جعلنا نعيش - أي الكاتبة - قصة مجتمع زاخر بحيواته وحركته الدؤوب واليومية.. واللافت لي في هذا النص هو اكتنازه بكثير من التوسلات الفنية التي من الممكن أن تكون مدخلاً ضافياً لأي دراسة باحثة في فن القصة. واللافت كذلك في معمارها المضموني تضمينها لفضاء ثقافي لافت بمعنى أن السرد مرتين بأرضية ثقافية مع تداعياتها الاجتماعية والنفسية. هذا الخطاب القصصي الذي تمتلكه قصة

وهنا مكنم الخداع.. فالنص الصريح والكاشف عن ظاهره بلا مخاتلة يبدو بسيطاً في فكرته ودالاً على موضوعيته ولكن البراعة في أن هذه البساطة اللافتة في الطرح هي المدخل الخادع للولوج إلى عمق المسكوت عنه وهي أرادت بالعتبة الأخيرة أن تنبهنا أو تنبه المتلقي إلى تلك المساحة الأخرى القابعة في خفوت وراء الحدث وعلينا البحث عنها.

«أتطلع في هذه المجموعة القصصية إلى توصيل نداءات استغاثة إلى من يهمله الأمر..» وكأنها تؤكد على عمق ما طرحته من أمور أخرى موازية ومهمة وحارقة يستهدفها ظاهر النص.

* في نصوص المجموعة سنكتشف أن هناك قصصاً بطلها رئيس دولة أو ملك أو أمير وهي: سفير في المنفى التختروان مملكتان خلع في قصر الرئاسة

أعواد الثقاب

هذه القصص تحكي عن صراعات المعيش في الحياة وفي داخل القصور أو خارجها بين رموز السلطة وبعضها أحياناً أو أعدائها أحياناً أخرى، ولكنها تفتح الباب نحو المسكوت عنه في علاقة الشعوب والناس

«في حياتنا مواقف كأعواد الثقاب منها المشتعل ومنها الموشك على ذلك، ترى هل أعدنا عدتنا لمنع تفاقم أثارها؟ أتطلع في هذه المجموعة القصصية إلى توصيل نداءات استغاثة إلى من يهمله الأمر» «عتبة أولى» بعد العنوان «أعواد ثقاب» رغم أنها أتت كعتبة نهائية على الغلاف الأخير من المجموعة.

وما بين العنوان على الصفحة الأولى المفتوح الأول للنصوص «أعواد ثقاب» والعتبة الخاتمة على الغلاف الأخير تقع سبع عشرة قصة.

* وتسبق هذه النصوص العتبة الثالثة

الإهداء في الصفحة الخامسة

(إلى الذين ينفخون في فوهات البراكين.. «كفوا».. فلن تزيدها أنفاسكم إلا أنقاداً). (أعواد الثقاب) لمانيا سويد مجموعة قصصية تفتح أولاً باتجاه العتبات).

* العنوان ودلالة العتبات

اتخذت الكاتبة من مادة الاشتعال أو المادة المسببة له مدخلاً أولياً للكشف عن مضمون ما تود طرحه من قضايا أو رؤى متعلقة بحركة الإنسان في المعيش.. واللافت بعد قراءة النصوص أنك لن تجد في الظاهر، أي ظاهر النص (هذا على العموم) هذا الاشتعال..

مانيا سويد

أعواد ثقاب

مانيا سويد هو حاضر من هذه الزاوية وبوضوح ظاهر، وكأنها تحاول تفكيك المحتوى الاجتماعي والسياسي لمجتمع النص وخلفياته من أجل المزيد من التأمل والتروي وربما الفعل حتى وإن كان سلبياً.. ولا شك أن ذلك سيكون مدخلاً مهماً لسؤال كبير: وهل القصة معنية بذلك؟ أعتقد أننا بحاجة إلى إعادة تأمل إلى وظيفة الأدب في الراهن.

ومن هذه الفضاءات الثقافية في النص على سبيل المثال ص ٤٩:

«قلت بحزم المسؤول والقادر: لا يمكن أن نفضل المجتمع عن السياسة عن الدين عن الثقافة عن الاقتصاد.. لا يمكن لأي فكر من هذه الأفكار السير بمفرده، كلها كتلة واحدة».

وبإمعان النظر سنجد أن هذه العبارة في حالة تفكيكها وتأملها فإنها تقدم لنا فضاء ثقافياً عن الحالة السائدة في المجتمع المعيش حتى خارج النص، وبالتأكيد هذا هو المقصود وأن أياً من هذه العناصر مرتبطة بحزمة واحدة تبدأ من السياسة وأثرها الباتر والحاد في المجتمع من خلال تأثيرها في باقي العناصر التي يحاول أهل السياسة في مجتمعاتنا الفصل بينها.

في حين أن النص يوغل في إبراز ذلك ص ٤٩:

«أضع يدي في جيبتي وأخرجها خالية.. حي مرتبط بديني وسياسة بلدي.. وعاتات مجتمعي وحالتي المالية، كلها واحد، تعيشها مع الحب وفي الرغبة ومع استنشاق دخان الحافلات».

وأبطالها الذين يهبطون علينا بقدرات الآخر الأكبر من الخيال ويربط كل ذلك بحاله هنا وخيباته هناك. إذاً هي مقارنة بين راهن مجتمعنا وخيباته

مثالاً: وفي صفحة ٥١: سنرى هذا الفضاء الثقافي الذي يطل من خلال رؤية البطل في راهنه ومستقبل أيامه مستشهداً بالتقنيات والآلة التلفزيون والأفلام

وبين ما يصدر إلينا من أوام وقدرات وهمية يحملها بطل كاذب يأتيها من الغرب محملاً بوهم يجعلنا نحلم به وبقدراته الخارقة.. علماً بأنها - أي الكاتبة - كشفت كذلك عن دفاء العاطفة في الشخصية العربية التي تجعلها تحن إلى الماضي وإلى الشعارات الجميلة التي كانت في لحظة ازدهار الوطن ولكنها ذابت ولم تتحقق..

أغفلت الدراسات النقدية العربية موضوعة «الوصف وعلاقته بالسرد»، وربما يعود ذلك إلى الاهتمام المرتكز على عناصر القصة وأركانها البنائية الأخرى، خاصة الزمن والفضاء والشخصية.. كما يعود ربما لعدم الاهتمام بالوصف كونه يعتبر معطلاً لنمو الحدث أو أنه بمثابة بروز خارج عن النص يجوز اجتثاته دون أن يؤثر في الحدث أو في منطق الحكاية

لو أنني أملك يا سنابل أيامي القادمة! لو أملك آلة الزمن التي طالما كنت أشاهدها معك في قصص الرسوم المتحركة! لو أنني أستعيد سنواتي التي هدرت في انتظار تحقيق حلم من أحلامي التي عشتها محارباً في زمن الخيبة والانتظار.. زمن السنن والبحث عن السراب على أنه حقيقة.. ليتني أكون لك كبطل فيلمك الكرتوني المفضل صاحب الظل الطويل.. الذي حقق «لجودي أبوت» السعادة والفرح والذي طالما لقبنتني به رغم أنني لم أحمل يوماً صفاته.. ثروتني وممتلكاتي كانت ذكرياتي.. أمانتي.. أصدقائي.. أقاربي.. هم الماضي الذي أدار ظهره لي بعد سقوط الرمز

الأكبر لكل الشعارات التي هتفت معهم لها ومن أجلها، واضطهدنا فدء لها..

وفي صفحة ٥٤ تعيد الكاتبة التذكير بذلك الماضي وشساعة التمسك به، وهذه إحدى معضلات العقل العربي الذي يعيش ماضيه دوماً وبذلك لا تتجدد حركة الزمن باتجاه المستقبل والتغيير، ودائماً نحن نرسف في اللحظة الماضية، ولذلك فمشروعنا النهضوي متوقف هناك عند حدود الماضي الذي لن يحملنا للجديد ولا إلى التطور:

«فشرحت لها أنني أعيش مع الماضي بنضالاته وهزائمه وأشخاصه لأن زمني توقف هناك معهم.. ولست قادراً على التكيف مع حياة الحاضر.. إلخ». ص ٥٤.

بين الخطاب الوصفي والخطاب السردى

١- بين الخطاب الوصفي والخطاب السردى

* أغفلت الدراسات النقدية العربية موضوعة «الوصف وعلاقته بالسرد»، وربما يعود ذلك إلى الاهتمام المرتكز على عناصر القصة وأركانها البنائية الأخرى، خاصة الزمن والفضاء والشخصية.. كما يعود ربما عدم الاهتمام بالوصف كونه يعتبر معطلاً لنمو الحدث أو أنها بمثابة بروز خارج عن النص يجوز اجتثاته دون أن يؤثر في الحدث أو في منطق الحكاية.

وتؤكد سيزا قاسم هذا بقولها: «إذا كانت مقاطع السرد لا تأخذ معناها الحقيقي سوى بارتباطها بغيرها من المقاطع السردية، بكشف مسار القص، فإن مقاطع الوصف تتميز بنوع من الاستقلال النصي، وتقف بمفردها لوحة ثابتة يمكن استخراجها وحدات مفردة» (*).

بمعنى آخر يمكن اعتبار الوصف زيادة يمكن التخلص منها دون خلل يصيب أركان أو

فنيات النص.. ولكن في القصة الحديثة يمكن أيضاً أن تتخيل صوراً أخرى للعلاقة بين الوصف والسرد تصل حد التضفير الذي يتحلى به النص متماهياً في أبعاد جمالية، مبتعداً عن انحلال أو تفكك النص إلى وحدات سردية وأخرى وصفية.

وإذا أردنا التتبع لهذه التقسيمة في النص على أساس أن السرد مختص بنقل الأفعال والنص مختص بنقل أحوال الأشياء وهيئاتها التي تتخلل مراحل وتطور النص باتجاه المنتهى..

علينا ننظر مفتتح القصة:

بينما أضع المفتاح في الباب للمرة الثالثة، ويحول اضطرابي دون ولوجه بشكل صحيح، سمعت صوتها الرقيق يناديني مدخلاً الدفاء إلى قلبي المرتعش من برد الوحدة واقتحام الماضي له بشراسة، قالت: صباح الخير.

قبل أن ألتفت نحوها لأرى وجهها الصبوح سمعت خطواتها تقترب نحوي أكثر.. لامست يدها كتفي فأحسست بها جمره متوجهة أخرجت للتو من قرن أبو علي الخباز فوزعت حرارتها على كامل جسمي بالتساوي لتمنحه الطمأنينة.. سألتني: هل هناك ما يزعجك؟

قبل أن أرد عليها حدثت نفسي: كيف لها أن تشعر بي قبل أن ترى وجهي وقسماته، إن كانت منقبضة أم مرتاحة، لتطرح عليّ مثل هذا التساؤل، وإذا بها تجيب عن سؤالي من دون أن يصل إلى مسامعها: أشعر كأن ظهرك ازداد انحناء عن البارحة.. إياك الادعاء بأنك هزمت.. نحن اتفقنا أننا صديقان وأنت رفيقي رغم أنني لم أتجاوز العشرين بعد.

كان غنجها كالهواء النقي في قرى وجبال لم تلوثها فوضى وعشوائية التكنولوجيا.. بريق عينيها الطفولي يذكرني بحياء الفتيات أيام كنت تلميذاً في المدرسة وتأمرنني نفسي،

بسبب نزعتي لاقتحام عالم الرجال أو الكبار، أن أثبت قدرتي على فعل ما يفعلون فألحق بإحداهن لمعاكستها وأقذف كلماتي.

* في هذا المفتاح وما تلاه سنجد أن السردية والوصفي متجاوران بما لا يخل بجريان الحدث.. لأنه أحياناً يصل التجاور حد التماهي مما يفضي جمالية على النص. بينما أضع المفتاح في الباب للمرة الثالثة، ويحول اضطرابي دون ولوجه بشكل صحيح، سمعت صوتها الرقيق يناديني - (نص سردي)

مدخلاً الدفاء إلى قلبي المرتعش من برد الوحدة واقتحام الماضي له بشراسة - (نص قريب إلى الوصفي)

قبل أن ألتفت نحوها لأرى وجهها الصبح سمعت خطواتها تقترب نحوي أكثر.. لامست يدها كتفي - (نص سردي).

فأحسست بها جمره متوهجة أخرجت للتو من فرن أبو علي الخباز فوزعت حرارتها على كامل جسمي بالتساوي لتمنحه الطمأنينة (أقرب إلى الوصفي).

٣- فنيات أخرى

* قصة «أسير» نموذج صادق للمجموعة إذا ما حاولنا البحث في الفنيات التي توسلتها الكاتبة في مجموعتها.. ومن هذه التقنيات الأسلوبية والفنية والجمالية المستخدمة، حيث تكتنز القصة بكل ما نود تفصيله أو البحث عنه وهو ما يلي:

أولاً - اللغة:

أ - لديها لغة حاملة سلسلة مطواعة لما يود النص طرحه أو الكاتبة استهدافه مضمونياً وسردياً وتستطيع اللغة لديها أن تصور الجماليات الإنسانية أو حدود الأشياء

وأشكالها المكانية والزمانية وامتازجة مع النفسي في الحالة الإنسانية الموصوفة «سمعت صوتها الرقيق يناديني مدخلاً الدفاء إلى قلبي المرتعش من برد الوحدة واقتحام الماضي له بشراسة» ص ٣٥. الصوت الرقيق يدخل الدفاء إلى القلب المرتعش من برد الوحدة والماضي.. هذا التمازج أو التماهي الذي أحدثته الرقة فأزالت وحشة البرد النفسي.. وأتقال الماضي البعيد. «أشعر كأن ظهرك ازداد انحناء عن البارحة.. إياك الادعاء بأنك هرمت..» ص ٣٥.

هذه المراوغة اللغوية التي تؤكد على هرم الرجل وشيخوخته، ولكنها تمكنت من المزج بين حدة الشعور والتأدب في الخطاب وتدلليل الرجل.. إذ تتبعها

«أنت رفيقي رغم أنني لم أتجاوز العشرين» ص ٣٥.

تقول: «كانت عينها فعلاً متشوقتين لسماع ما أريد قوله» ص ٤٣.

العين حاسة للنظر.. ولكنها جعلتها حاسة للسمع.

وكان اللغة هنا لها مذاق آخر واستخدام آخر. وتقول: «يدي ترتعشان وقلبي يتحدى أنفاسي في السرعة وظهرت على ملابسي بقع رطبة من شدة التعرق، أما لساني فظننته لنقله يزن طناً..» ص ٤٧.

هذه الصورة النفسية الخائفة والمتوترة رسمت ببراعة، والأجمل هو هذه الدلالة للثقل ثقل اللسان عادة ما يكون دلالة معنوية عن عدم القدرة على الكلام لعظم الموقف والارتباك الشديد الذي يعتري الشخصية المتحدثة.. ولكنها للإيغال في التصوير الارتبكي وعدم القدرة على النطق أتت بدلالة حسية ضخمة «يزن طناً».

ب- جماليات أخرى في استخدام اللغة: تمكنت هذه اللغة في جملتها الخبرية أن تكون صوتاً للآخر للمرأة الجميلة الرقيقة ربطاً بالحالة النفسية للشخصية البطلة الرجل الذي يعيش ماضيه في حاضر هذه الأنثى والتي هي امتداد عضوي لحبه الأول.. هي بنت المرأة التي كانت

ولتندبر

- «بينما أصبح المفتاح في الباب للمرة الثالثة، ويحول اضطرابي دون ولوجه بشكل صحيح» ص ٣٥.

- سمعت صوتها الرقيق يناديني مدخلاً الدفاء إلى قلبي المرتعش من برد الوحدة.

- قبل أن ألتفت نحوها لأرى وجهها الصبح سمعت خطواتها تقترب نحوي أكثر - لامست يدها كتفي فأحسست بها جمره متوهجة..

- قبل أن أرد عليها

- حدثت نفسي كيف لها أن تشعر بي قبل أن ترى وجهي وقسماته

ثانياً - تقنية الاستشهاد والتبرير:

يبدو أن الكاتبة مولعة بثيمة التأكيد دوماً على ما تود طرحه من رؤى وأفكار للشخصيات والقصة القصيرة قد لا تتحمل مثل هذه الخروجات ولكن القاصة لا توغل في تمديد الصورة الاستشهادية، ولكنها تبرزها كمنار تأكيد سريع غير موهلة في الاستغراق الطويل أو التبرير المخل.

الصورة «كان غنجها كالهواء النقي» ص ٣٥. الاستشهاد «في قرى وجبال لم تلوثها فوضى وعشوائية التكنولوجيا» ص ٣٥.

الصورة: «لامست يدها كتفي فأحسست بها جمره متوهجة» ص ٣٥.

الاستشهاد: «أخرجت للتو من فرن أبو علي الخباز» ص ٣٥.

الصورة «وكان صوتها وهي تسلم يصلني، تلتفت نحوي» ص ٥١.

الاستشهاد: كأنها أم تخشى أن يضيع ابنها في زحمة المنتزه».

ثالثاً - تقنية الحوار:

اتكأت الكاتبة على الحوار كتقنية توسلتها في كل قصص المجموعة.. ولن أتطرق إلى هذه التقنية إلا من زاوية غاية التأكيد وكأنه حوار تأكدي، إضافة إلى الوظائف الأخرى للحوار.. بمعنى أن الكاتبة باحثة دوماً عن تأكيد ما توده مثلما فعلت في العنوان الذي أتبعته بعبارات التأكيدية.

مثالاً: صفحة ٣٦:

«ردت مغردة: هكذا أطربني.. ما بك؟ هل بسبب غيابي البارحة ارتفع السكر عندك؟ قلت لها ببرود مستفز: لا، أبداً فردت منفعة مغتازة: غريب أكان على سكر أن يرتفع؟».

مثال: ص ٤١:

- «هل ستصدقني إن قلت لك شيئاً» ص ٤١.
- «سأصدقك ما من مبرر يجعلك تكذبين وقد التقينا للتو».

مثال: ص ٤٢:

- «لا عم ولا خال .. أقترح إن كان ذلك لا يزعجك أن تناديني سنابل وأنا أناديك جوهر.. إلخ».
- «لا مانع فالشيب ليس معياراً للكبر.. إلخ».

رابعاً - تقنية المشهية:

سنلمح أن إحدى التقنيات التي استخدمتها الكاتبة مانيا سويد هي المشهية أو التفاصيل اللازمة للسرد كرائية أو صورة تفتحها للمتلقي كي تعيد استثارة ذهنه لتوالي الربط المحكم بفتنة السرد لديها أو للإطلاع على جانب زخرفي للحدث واللافت

لديها هو التضفير اللازم الذي لا يمكن فصله أو يكون له توظيف جمالي.

ص ٣٥: «قبل أن ألتفت نحوها.. إلخ.

سمعت خطواتها تقترب نحوي أكثر.. لامست يدها كتفي.. إلخ

ص ٤٠: «نهضت عن كرسيها متجهة نحو الحوض لتغسل كوب الشاي بينما كنت أرتب الأدوية على الرف العلوي ثم قالت.. إلخ».

ص ٤٠: «أشرت لها أن تتبعتني.. غادرنا.. وكعادتها قفزت درجات السلم الثلاث قبلي وانتظرت نزولي ثم انقضت على ساعدي وشبكت ذراعها به وقبل أن تقول كلمة التفتت نحوي... إلخ».

ص ٤٢: «بعد الخطوات الثقيلة التي تفصل المنزل عن بوابة الحديقة انحرفت نحو اليمين.. إلخ».

ص ٤٦: «وبعد أن دخلت وتأملت الساعة القديمة على الجدار المعتم من أثر الدخان.. وبينما المحطة لم تكن مزدحمة، لمحت امرأة ترتدي ملابس أنيقة تترجل من سيارة أجرة وتخرج من حقيبة يدها نظارة شمسية لتضعها على وجهها وتخفي بها عينيها الباكيتين».

خامساً - تناسل القصص:

تكتنز قصة «أسير» بتقنية الاستشهاد بقصص موازية تتناسل على هامش الحوار أو من خلال تنامي الحدث. وهي إما قصص كاشفة عن المضمون العام أو تأكيد عليه أو قصص موازية لاستجلاء أبعاد الحدث الماضية التي ترتكن عليها قصة «أسير» أو كاشفة عن سلوك الشخصية ورأسمة حدودها، واللافت أن هناك أكثر من قصة وكل لها

دلالته كالتالي:

الكشف عن أبعاد الشخصية

في صفحة ٣٥ يذكر البطل قصة ترد إلى ذاكرته حينما يطل في عيني البطلة التي في مواجهته ويذكر أنه في مطلع شبابه كان يريد أن يكون رجلاً مثل الرجال في معاكسة النساء والتودد إليهن وكأن هذا التودد سيسد نقصاً في تركيبة هذه الشخصية أو سيكمل به ملامح الرجولة المفقدة.

وكان استخدام هذه القصة يؤكد للبطل الآن أنه ربما ما زال هذا الفتى الذي يريد أو يؤكد أنه رجل في مواجهة أنثى جميلة.. الفارق الكبير بالسن ربما يدفعه إلى تذكر هذه القصة الراسمة لحدود شخصيته الآن وكأنه يذكر نفسه بالخيبات القديمة حينما حاول أن يكون رجلاً فهل سيكون رجلاً الآن في هذه المواجهة مع أنثى، وخاصة أن هناك خيبة أهم وأكبر.. قصته القديمة مع أم هذه الفتاة.. هل تذكر القصة بفتح الباب للخيبات النفسية المتلاحقة ومنها بالتأكيد هذه الخيبة التي يتوقعها الآن ربما ص ٣٥، ص ٣٦.

كان غنجها كالهواء النقي في قرى وجبال لم تلوثها فوضى وعشوائية التكنولوجيا.. بريق عينيها الطفولي يذكرني بحياء الفتيات أيام كنت تلميذاً في المدرسة وتأمرني نفسي، بسبب نزعتي لاقتحام عالم الرجال أو الكبار، أن أثبت قدرتي على فعل ما يفعلون فألحق بإحداهن لمعاكستها وأقذف كلماتي البلهاء خلف خطواتها فترتبك وتتجمل الهروب من ثقل ظلي أو خوفاً من أن يلحقها أحد فيظن بها سوءاً، إلى أن شاءت الأقدار أن أضع نفسي في موقف لا أحسد عليه يوم تبعت إحدى الفتيات وأفضيت بإعجابي بها لدرجة الهيام والهوس وأخبرتها أن صورتها تورق

مضجعي، فالتفتت نحوي بكل حياء، وعيناها بالكاد تنظر نحو وجهي وقالت: يبدو أنك مخطئ، فهذه هي المرة الأولى التي أمر فيها في هذا الحي، وكلمح البصر اختفيت كأني سارق رغيف يريد الإيواء بسرعة إلى أي مخبأ ليلتهم رغيته كما التهمت خيبتني. ربتت على كتفي وقالت معاتبة: حتى هذه اللحظة لم ترد عليّ تحية الصباح وتسرح وأنا معك.

القصة التبريرية

وهذه القصة وردت حينما أراد أن يببر لبطلته أنها لن تأكل خبزاً طازجاً.. لأن الفرن أو الخباز مشغول بضرب ابنه لتعليمه أصول العمل وعدم اللعب وإهمال العمل، ولكن اللافت هو انشغال الكاتبة بهذه القصة الفرعية التبريرية لتطلعنا من خلالها على بعض المشهديات الاجتماعية في المكان القصصي ومظاهر التكافل والتعاوض والترابط التي كانت في الماضي من خلال القيم والعادات الاجتماعية التي استعرضتها القصة «النص المتناسل»

- نعم كان مزدحمًا ولكن ليس بالناس بل بصراخ ابنه علي المستنجد بأحد ليخلصه من (فلقة) أبيه اليومية.

- وماذا عنده اليوم؟

- العصا من الجنة، تلك حكمته التي يحرص على تنفيذها كل يوم ليضرب الفتى، وحسب ما فهمت أنا والمنتظرون والمستمعون الفضوليون من كلامهما أثناء سقوط العصا على قدمي علي أن والده أرسله لتوصيل الخبز لأمه فتأخر، وظن أبوه أنه كالعادة وضع الخبز في الطريق وبدأ باللعب مع أولاد الحي ممن أخرجوا من مدارسهم بحجة إعالة أسرهم واحتضنهم التشرد والشقاء، وكان علي يصرخ ويسرع في الكلام ليفهم والده أن السبب في تأخره هو غياب أمه عن المنزل، وهنا جن جنون أبو علي أكثر وزاد في قوة

ضرباته سائلاً: كيف تغادر البيت من دون إذني؟ فرد عليه علي أنه انتظر أمه في الشارع ثم سمع صوت القرآن من بيت الجيران وعلم أن فريال ابنة أم فريال توفيت.. وما إن نطق علي بأخر كلمة حتى توقف والده عن الضرب لاهتأ ثم قال: المعلمة فريال توفيت؟ لا حول ولا قوة إلا بالله إنا لله وإنا إليه راجعون، لقد قضى المرض اللئيم على أمها منذ سبعة أشهر وما هي تتبعها وكأنها لم تطلق العيش من دونها وهما الأرملة اللتان عاشتا وحيدتين تؤنس كل واحدة منهما حياة الأخرى، ثم بدأ باستنطاق علي: أعرفت إن كانت أمك ستغسل الفقيدة أم لا؟! الله يهديها لأن تفعل ذلك وتكسب ثواباً عظيماً يرد عنها في الآخرة، ثم انتفض في وجه علي قائلاً: هيا اذهب بسرعة وابق تحت إمرة أمك فقد تكون بحاجة إلى مساعدة فالمرحومة كانت وحيدة، وما أنا سأغلق الفرن وأتبعك لنقوم بواجب فتح التربة ودفنها فإكرام الميت دفنه، ثم نادى علينا: لتسامحوني.

قصة استشهادية

وهي قصة أرادت بها الكاتبة أن ترسم حدوداً لنفسية الشخصية وكذلك كقصة استشهادية لما يريد أن يصف به البطل شعوره أو مشاعره حينما التقى بمحبوبته الأولى فارتبك وتعرق مثلما حدث له في قصته التي ذكرها عن مطلع شبابه حينما أراد الوقوف على المنبر وفي ذات الوقت لم تنس الكاتبة أن تعرج لنا على الفضاء السياسي والتبريري والدراسي وعن مسلك أصحاب السلطة تجاه الناس، وفي النهاية تفاجئنا مانيا سويد بأن القصة مجرد حلم ولكن البطل فتح بها مكامن كثيرة عن أفكاره ورواه تجاه ما هو حادث حوله، وبالتالي حولتها الكاتبة أيضاً إلى فضاء ثقافي ضاف للمتلقى عن شخص المكان: لذلك قل لي أولاً قصة الخطاب ثم حدثني عن

سيدة ماضيك.

- لم يكن سياسياً.

- أياً كان.

- كنت في السادسة عشر.. وقفت على المنبر، يداي ترتعشان وقلبي يتحدى أنفاسي في السرعة وظهرت على ملابسي بقع رطبة من شدة التعرق، أما لساني فظننته لثقله يزن طناً..

إحدى التقنيات التي استخدمتها الكاتبة هي المشهديات أو التفاصيل اللازمة للسرد كرائية أو صورة تفتحها للمتلقى كي تعيد استشارة ذهنه لنوالي الربط المحكم بفتنة السرد لديها أو للإطلال على جانب زخرفي للحدث واللافت لديها هو التضمين اللازم الذي لا يمكن فصله أو يكون له توظيف جمالي

بادر أحد المحتشدين بالتصفيق فانقادت وراءه الجموع ممن كانوا بانتظار كلمتي، وقد دُعي إليها أصحاب الهم الواحد، كنت شديد التمني لتغيير نمط تفكير الآخرين.. كنت أختلف مع مدرس علم الاجتماع وأعود لأقول لنفسني هذا المعلم وصل إلى هذه السن وهو يدرس هذه المادة، أي يعرف أكثر مني، وعندما يطلب مني مدرس مادة القومية والفكر السياسي كتابة رأي في إحدى القضايا كنت أحتج إلى أوراق كثيرة، أكتب ما بداخلي وأمزقها وأكرر العملية عشرات المرات محاولاً الالتفاف على ما أرغب كتابته وإخفاء معالمه بما يرضي المعلم، لكنني أفضل فأقرر كتابة ما فرض عليّ فهمه داخل جدران المدرسة، فأقرأه على مسامع أصدقائي في الصف وأمام المدرس فيصفق لي بشدة ويفعل



e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

سلسلة إشراقات

تُعنى سلسلة إشراقات بالنصوص الندية والمشغولة بفنتتها 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 رثة 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 ٥١١٩ الشارقة

دولة الإمارات العربية المتحدة

هاتف : ٥٦٧١١١٦ - ٥٠٩٧١٦

براق : ٥٦٦٢١٢٦ - ٥٠٩٧١٦

ندع لهم المجال للعبث بمصائرنا وأقدارنا وعقولنا؟ لماذا لا نطرح ما نريد بجرأة دون أن نقلد أحداً؟ نقول ما نريد دون طرابيش آبائنا وعباءات أمهاتنا وعصي وألسنة معلمينا..

انفعلت سنابل وصفقت كأنها من يسمع الكلام، فقلت لها: تريثي، إياك أن تهتفي أيضاً، فقد هتف أحد الأصدقاء ممن وقفوا بالصف الأول: جوهر.. جوهر.. وتبعه الجميع، فقلعت هتافهم وقلت بحزم المسؤول والقادر: لا يمكن أن نفصل المجتمع عن السياسة عن الدين عن الثقافة عن الاقتصاد، لا يمكن لأي فكر من هذه الأفكار السير بمفرده، كلها كتلة واحدة، فأنا محكوم بتنفيذ ما يأمرني به أبي ومدرستي، السلطة الأعلى، وتحكمني أعرف حارتي، وتحكمني الأزمة المالية عندما أرغب في شراء زهرة لمحبيتي بنت الجيران.. أضع يدي في جيبي وأخرجها خالية.. حبي مرتبط بديني وسياسة بلدي وعادات مجتمعي وحالتي المالية، كلها واحد، نعيشها مع الحب وفي الرغيف ومع استنشاق دخان الحافلات.. أليس كذلك يا شباب؟! وهتفوا أيضاً: جوهر.. جوهر.. تدافعوا إلى أن سعدوا إلى المنصة.. حملوني، وأثناء حملهم لي شعرت أنني سأسقط فأمسكت بيد أحدهم كي لا أهوي على الأرض.. ضغطت عليها بأقصى قوتي، وفاجأني صراخ أمي وهي تقول: جوهر.. اترك يدي.. هيا استيقظ.. ستتأخر على المدرسة..

(* سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة، ص ١٠٢-١٠٣.

التلاميذ مثله بالرغم من عدم قناعتهم بما قرأته واتفاقهم معي فيما أخفي..

- والمدرسون الآخرون أكنت تتفق معهم؟
- مدرس الدين غالباً ما كان يطردني من الفصل ويقول لي: يا أسف والديك، ويا صدمتهما بك، بعد أن انتقيا لك هذا الاسم إذا بك لا تملك من صفاته شيئاً، وسيأتي يوم أضع فيه حداً لنظرات عينيك المتسائلة، فما أقوله ليس علماً كأبي العلوم قابل للنقاش، يجب أن تأخذ به كما أقوله أنا وليس كمنظريات العلوم الأخرى والعيان بالله.

كانت سنابل تنظر إليّ بعينين تطلبان المزيد.. تسمعني وكأن كل حواسها اتحدت لتسمع فقط، فتابعت: أعاد المصفق الأول مبادرته بشكل مختلف وهتف: جوهر.. جوهر.. فتلته الجموع وهتفوا مثله.. استجمعت قواي وأخذت نفساً عميقاً وقلت فقط: (يا شباب)، ولم أفر على المتابعة إلا بعد محاولة فاشلة لابتلاع لعابي المتبخر، وأمام إصغائهم بانتظار كلماتي تابعت: (يا شباب كل ما يحيط بنا خاطئ) وبعد هذه العبارة عصفت الساحة تصفيقاً، وبانتظار توقف هتافهم اعتدلت بوقفتي وتابعت (كل شيء.. التعليم.. القيم.. المعايير.. المفاهيم.. منذ فجر التاريخ يطلقون النظريات والأحكام والتشريعات.. ويوماً بعد يوم يقومون بتجزئتها أكثر فأكثر بدلاً من ارتباطها وتلاحمها دون ترك المجال للتفكير بحجة الأزمة السياسية أحياناً وبحجج اجتماعية أو دينية واقتصادية أو حتى أزمة عاطفية في أحيان أخرى، ثم يعودون ليقسموا ويجزئوا من المفاهيم التي تحكمتنا وتسيرنا كباراً وصغاراً، يضعون قوانين وتشريعات يفرضونها علينا فرضاً وهم يخالفونها في الخفاء، يمنعون عنا ويبيحون لأنفسهم تحت أغطية مشروعة أيضاً في قوانينهم.. لماذا

اقتناص الحالة الشعرية الشاعر سليمان العيسى

محمود أسد

سليمان العيسى إحدى قامات الشعر العربي التي يليق بها اسم الشاعر ويليق بها حسنُ الانتماءِ والتمسكُ بالثوابت وهو من الشعراء الذين حفرُوا اسمهم ومسيرتهم بالحبِّ للضادِّ والأمة والإنسان، وبالحبِّ للقيم العربية الإنسانية النبيلة، والتي اكتسبها من نشأته الأولى، وتكوينه القومي الذي غرس فيه أسمى القيم العربية.

عبر عن هذه القيم النبيلة وعن هذا الحبِّ السامي بأساليبٍ متنوعة وأشكالٍ مختلفة. كتبها مسرحية شعرية هادفة، وباح بها شعراً للأطفال ولل كبار وصاغها بأشكالها التعبيرية المختلفة عمودية وتفعية ومزجاً بينهما ونثراً وهذا مؤشراً على طاقته الإبداعية وعلى تقبله الأشكال الجديدة ولكن بوعي الشاعر المتمكن من أدواته فهو شاعرٌ فطريٌّ بإحساسه، والشعر يجري في دمه وعلى شفثيه تراه مغرّداً ومطرباً، يخلق به كطيرٍ حرٍّ يداني السماء، تأسره الحالة الشعرية المؤثرة والمباغته فتسيطر عليه، وتوقعه في شرك الإبداع الجميل الأثر. صحيح أنه تجاوز كثيراً مع القضايا القومية التي تعرّضت لها الأمة العربية وما زالت تشغله وتؤلمه دون أن يفقد الأمل بالانخلاص. فالشاعر سليمان العيسى شاهدٌ عصرٍ كان واعياً لكل ما يعترض أمته من مخاطر وأحداث. ودافعه إلى ذلك إحساسٌ شعريٌّ مُفعمٌ بالوَدِّ ومُسورٌ بالانخلاص تجاه ما يعبر عنه، وقد جرّه هذا الانخلاص في بعض الأحيان للوقوع في إشكالية الأسلوب والخطاب الشعري والمنجز له.

اقتن اسمهُ بالقصائد القومية التي يعبرُ فيها عن عقيدته القومية الثابتة فكان ملتزماً



سليمان العيسى

فطرياً بأهداف أُمَّتِهِ، وعقائدياً بثوابتها. ومؤمناً بمبادئه، فلم يلتفت إلى جزئيات الحدث القومي التي تولدها اللحظات العصبية والمستحدثة فلم يوقع نفسه في مثل هذه المتاهات. وهذه حالة لصالحه. فما أكثر الأدياء الذين انجرفوا مع الراهن ثم انسلخوا عنه ثم عادوا حتى فقدوا المصداقية وأفقوا المصداقية للنابهين ضمن هذا الاتجاه للشاعر لا غرابة أن يتوجه الدارسون إلى دراسة شعره القومي وما فيه من جزالة ومتانة وجرأة في الصياغة فهو شاعر خطابي متمكن من أدواته الفنية وصياغته. تشده المناسبة التي تخاطب وتهز مشاعره وانتماؤه فتثير قريحته دون أن تقف الحواجز أمامها أليس القائل عن رحلته الطويلة مع الوحدة العربية والتي ما زالت حلمه رغم عاتيات الزمن عليه وعلى أُمَّتِهِ في مقدمة (قصيدة العمر):

(قصيدة طويلة... كانت أغنيتي للوحدة... للاتحاد... ماذا تهتم التسمية؟ قصيدة طويلة... أكلت عمري... استغرقت كل ما قلت... وما سأقول لماذا يأكلني هذا الهم الذي يساوي وجودي) فيقول من قصيدته:

أطلي على ليلِ اختناقِي، تبيست

لهاتي، وملتني أنا شيدُ مأتني

أطلي علينا وحدةً، طيفَ وحدةٍ

بريقاً، سراباً، كيفما شئت فاقدمي

وهبتك عمري، ما وهبت سوى الظما

إليك، أنا الحادي القتل، أنا الظمي

أطلي على الأطفال... لا يتشردوا

ومن أجلهم يا ليلنا الخالد اِسمِ

هذه صرخة ألم وحسرة ومكابدة وهي نفثة إنسان محروق مفجوع دفعته للتعبير عن فرجه العظيم إلى مستوى إيمانه والتزامه

بها:

أنا في هدرة الحناجر أنسا

بُ هتافاً ملء الدجى ودويًا

الأهازيجُ ترعشُ الأفق حولي

وتصبُ الحياة في مسمعيًا

لا تلمني، فلن أعد حياتي

في دروب الضياع والذلل شيئًا

منذ يومين قد وُجدت فعمري

يوم أعلنت مولدي اليعربيا

إن القضايا القومية المصيرية عايشها عن قرب لم يدخر إحساساً من أحاسيسه أمامها. يفرح ويحزن ويتفائل ويقلق ويبتهج. عايشها بنبضه لم يتوقف عندها كأداء واجب أو مسaire لموجة من الموجات الوافدة، ولم يقلها مجاملة أو إرضاء لشخص ولذلك نراه أكثر الشعراء إلحاحاً وإحاطة بهذه الموضوعات لا يضعف ولا يسأم ولا يستسلم وهو جانب جوهري بارز في شعره. وهذا الجانب يحتاج إلى دراسة نقدية متأنية وجادة تنصف الشاعر وشاعريته، وتنصف المرحلة التي شهدها الشاعر وهي مرحلة غنية بالمد القومي المندفع والمؤمن... وهذا ما عبّر عنه الأديب (حيدر حيدر) في دراسته التي ختم بها الشاعر سليمان العيسى ديوانه (أغنيات صغيرة) سأقتطف بعض ما قاله حيدر حيدر... «إذا كان «فيدر يكوغرسيالوركا هو قصيدة الوطن والدم للشعب الإسباني، فإن سليمان العيسى هو الشيابة الريفية والبشير القومي لأجيال العرب، خلال سني المخاض والإرهاص الثوريين قبل أن تكتحل عين عربية بثورة ويوم كانت الثورة محض نبوءة لم يكن سليمان أول شاعر قومي بشر بالثورة، وأرهص بالغد العربي ولكنه كان الشاعر الأكثر هدفية، والأشد تركيزاً... حدد ملامح

تلك الثورة بإصرارٍ وعنادٍ ووهب لها حياةً برمتها كان من الممكن أن تُعاش بطريقة مغايرة رفض الوجه الآخر للحياة... اختار توتره الواعي البصير..... وقبل سليمان كان شعراء..... كانوا قوميين بشكل عمومي، وكانت قصائدهم وطنية تفيض بالحماسة والغضب... كانوا طارئين..... في حين كانت قصائد سليمان شيئاً آخر أكثر تميزاً وتجذراً وحلولية».

ذكرت هذه الجمل النقدية لما فيها من رأي نقديّ حصيد منصف وقد أصاب الأديب «حيدر حيدر» كبد الحقيقة وما التفاتي إلى هذا الجانب إلا تحريض للغوص العميق فيه وربما يبعث مواضيع أخرى وهذا شأن النقد الجاد.

أرى أن المبدع الحقيقي من يحسن التقاط الحالة الإبداعية الجاذبة والصادقة لأحاسيسه والمفجرة لطاقاته. فتوقظ مشاعره الساهية فتهب سريعاً كيلا تفلت منه. فلا يتركها تهرب منه لأنها لن تعود ثانية بنفس المساحة والدقة، فلا يعيد صياغة الحالة إلا وقد أحاط بجزئياتها الموحية والباعثة على الخيال والتخيّل وهنا مكن الإبداع... فإعادة الراهن والمرتني دون إحاطة به وتلمس لجوانبه الخفية المتوارية يصبح نسخاً وتكراراً مألوفاً لا جديد فيه... وهذا الاقتناص الذي يحلو لي أن أسميه بهذه التسمية لأنه يحتاج إلى طاقات كبيرة ومجتمع ومنتوية هذه الطاقة تفجر الإبداع الجدير بالدراسة والإعجاب والخلود.

الشاعر سليمان العيسى في دواوينه المتعددة تنتثر قصائد وجدانية شفاقة، تدخل في هذا التصنيف، فالجانب الذاتي والوجداني والجانب «الجواني» لدى الشاعر غفل عنه النقاد أو لم يلتفتوا إليه أمام الكم الكبير من

القصائد القومية التي كسب الشاعر بردائها وظلالها، فاتجه النقاد إلى الجاهز والمعدي والمناسب للمرحلة، وهذه الحالة يتعرض لها الكثير من الشعراء، فيلتفت النقاد إلى الجانب الأبرز المطروق والمشهور دون أن يكلفوا أنفسهم عناء البحث والإبحار إلى مرافئ جديدة لم يلتفت إليها أحد أو لم تأخذ حقها. في ديوان أغنيات صغيرة الصادر عن مكتبة الشرق بلطب في الفترة التي كان فيها الشاعر مدرّساً ونشطاً في حلب في هذا الديوان الكثير مما يقال عن هذه الحالة في قصيدة (فلة) يطل علينا الشاعر بعذوبة ألفاظه ورقّة معانيه وهمس مشاعره: ص ٣٥

صبا..... وتضحك خلف الأفق زنبقة
تعطر الجبل المسحور، والأفقا
تفتحت في حكاياتي وبين يدي
كفجر نيسان من بستاننا انبتقا
النبع أعرفه في ضيعتي غزلاً
يسقي الجرار، وكرم الفلّ والحبقا

فالشاعر أحسن الاصطبياد والتقط ما حفر في ذاكرته من أيام الطفولة، في ضيعة السليبية وبساتينها وهي من الصور والقصائد اللافتة، ومثلها في التعبير والتأمل (أغنية الصمت) ص ٤٧:

أصطاد أحلام البنفسج
وأعود بالسرّ المؤرج

أترأه يهمسني بلا شفة
ويعيش في أعماق أغنيتي

أترأه قد عتبا

أن رقرق اللهب

نبعاً بظل الصخر في جبل

لم تبق منه

جراحه العطشي

سوى وشل

في هذا المقطع الجميل تتجلى ذكريات الشاعر ورومانسيته الحاملة الهادئة، وكأنه ليس سليمان العيسى في القصائد العمودية الخطابية وهذا سرّ الإبداع ومكمن الشعرية التي تتجاوب حسب الحالة، لأن الشاعر الحق ترسمه الحالة، وتسير مجراه وروافده، لا تحنطه الصور والتراكيب الجاهزة.

وشاعرنا بارع في التقاط الحالة الشعرية الباعثة في النفس المشاعر والأحاسيس. في قصيدة (وكان زادي) كتبها في مقهى / ب /

يقول فيها: ص ٧٩

يا صورة تبتدعني سرّاً كما تشاء
يا هبة السماء للسماء.....

الصيف والشتاء والخريف...

نهر ربيع في دمي وريف.....

منذ استظل العاصف العنيف.....

شطّ الصادر الأعفر الأليف

تقطعت عُقرته

بالنور، بالحنين

بعاصف الشوق

أتذكرين؟

وعندما تقصفتني البروق

ويطير الليل بأعماقي

مرارة تملأ أحداقي

تومض في عيني كالشروق

كنبضة الربيع

في رثة الصقيع.....

هذا عالم ريفي نقي، وعالم البراءة التي يتنامي في حنايا ذاكرة الشاعر، وينبئ عن حزن دفين يلسع دون رؤيته. وهو عالم الرومانسيين الذين يجدون في الطبيعة وصفاتها ملاذهم ودواءهم ولكن هيهات هيهات... فأغلب الصور تنتج من ذكريات الطفولة واللواء والهجرة القاسية وقسوة النشأة فلا مهرب للشاعر منها وهو الذي التقطها من كل الزوايا الزمانية والمكانية

وارتبط بها حساً وشعراً وطفولةً وشيخوخةً ولكنه يراها في أحفاده.

إن القضايا القومية المصرية عايشها عن قرب لم يدخر إحساساً من أحاسيسه أمامها. يفرح ويحزن ويتفأل ويقلق ويبتهج. عايشها بنبضه لم يتوقف عندها كأداء واجب أو مسايرة لموجة من الموجات الوافدة

في أجمل اللحظات ترى الشاعر فرحاً منشراحاً، ولكنه ينز عن حزن وغضب يتجاوز ما يحاول لملتمته. فيحاول تجاوز انكسار الذات المعذبة في قصيدة (الأغنية السجينة) التي كتبها على الشاطئ ص ١٢٢

ريشتي بين يدي

وصلاة كعبير الأبد.....

تتململ..... في جناحي اشتياقا

تتوسل..... فك عني القيد

أرهقت وثاقا

أنت يا جار الأعاصير

وساقي الأفق ناراً

فك عني القيد

أرهقت إسارا.....

ثم يقول:

لست أدري أين يرسي بي الشراع

موجة في القفر أستهدي شذاها، وشعاع

أيضن الظمأ المحرق، والرمل بزهره؟

بشعاع، واثق الضوء

كعينيك بقطرة.....

يستقي منها على اليأس قصيدي؟

تخلق الزورق والملاح

خلقاً من جديد.....

في أعماق الشاعر عالم متواشج من الصراع والقلق والحيرة والتجاذب بين اليأس والأمل ولكن وميض التفاؤل وشعاع الأمل يبرجحان كفة الشاعر، وقد تأثرت بقصيدة (ساقية الضيعة) وذلك عندما مرّ إلى جوار بيت الطفولة بعد غياب طويل، رأى ساقية تصب في العاصي، تهدر شتاءً حتى تهدد البيوت المجاورة، وتجف صيفاً إلا من قطرات هنا وهناك فترك على ضفتيها قصيدته:
ص ١٢٧

أحسُّ طعمَ حصاكِ البيضِ في قدمي
يا سمفونيةً تسع غصّة النغم
يا جارتِي..... كلما أفلتُ من قفصي
كنا على لسعاتِ الماءِ قافلةً
ورحّتْ أهْمِسُ في أذنِ الحصى حُلْمِي
من الصغارِ، بلا دَرْبٍ، ولا ألمٍ

نخوضُ صدركِ
أقداماً مثلجّةً
ونستطيبُ
تحدي سيلك العرم
وربّما..... ربّما جلجتِ غاضبةً
فكنتِ ثورتِي الأولى تروضُ فمي

كبرتُ يا جارتِي

مرّت على طريقي

سواحلٍ وبحارٍ مرّة الظلم
وجئتُ ألقى شرّاعِ التيهِ محترقاً

في حضنِ داري على قرميدي الهرم

كبرتُ فالتفتي

هل تسمعينِ صدىً

هل تلمسينِ صدىً؟

هل تلمسينِ
حصاكِ البيضِ
في قدمي؟...

هذه القصيدة وأمثالها تقدّم سليمان العيسى من جوانب أخرى يتألق فيها الهمس والخيال، وتتنامى فيها الصور المعبرة والموحية، وهذا سرّ من أسرار طاقته الإبداعية. تلتقط بعض هذا قصيدة (بداية اعتراف) منها: ص ١٨٤

أنت يا مرفهة الأحلام، يا أخت السهر
نجمةً تسفح ضوء العمر
نجمةً تسفح ضوء العمر
تسقي المنتظر
كان في عينيك شيء لا يقال
كنت شلالاً جمالاً...

ستقولين... ستروي في غدٍ...

ألف أسطورة شوقٍ مجهودٍ...

فوداعاً (شهرزاد)!

في غدٍ نبدأه ليل السهاد

في غدٍ... يا مرمز الزندين

شعاً في السواد

لم يزل عند ضفاف

العرشة الأولى

الفؤاد...

وفي مقدّمة مختارات (نشيد الجمر) التي اختارها الأديب (مصطفى طلاس) ونشرها، هناك كلمات أخذت عنوان (قطرات ضوء على الطريق) فيها يسكب الشاعر رؤيته وآراءه ونظراته في الشعر والأدب والعالم المحيط بنا في هذه الكلمات نظرة المتأمل والمتأمل وفيها بوح المتألق والقلق معاً وهذا مزيج الشاعر الحقيقي وردّ فيها:

(الموسيقا عصب الكلام الجميل، نثراً كان أو شعراً، تبلغ ذروتها في الشعر، والذين لا يحسون هذه الموسيقا ولا يجيدونها لا يملكون «العصب» السليم...

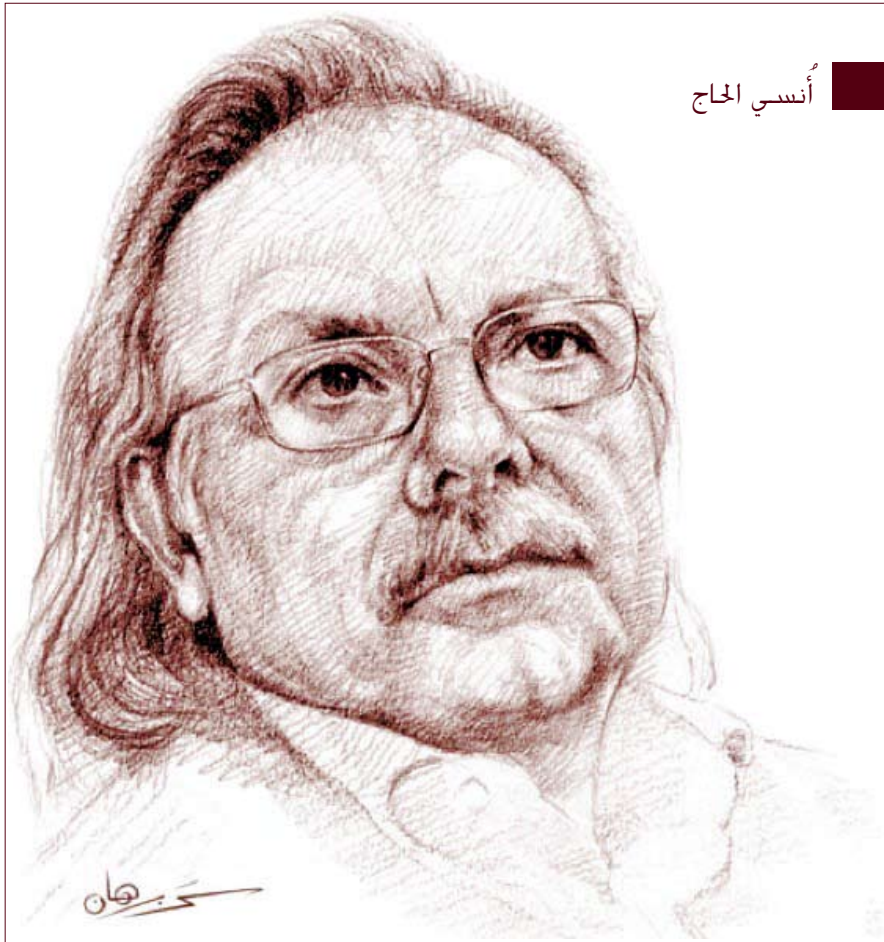
هذا رأيه وفيه خلاصة تجربة لشاعر يرى ببصيرته وإحساسه ويقول أيضاً: «حين تبلغ الحادثة حدّ الفاجعة تشغلك عن الفن وترغمك على الحديث عنها مباشرة. الحرية هي أن تكافح لتعطي أجمل وأنبل ما تستطيع أن تعطيه... والكفاح شرط أساسي من شروط الحرية بل هو لبّها وجوهرها شيء آخر ذلك الذي يتوهّمه بعضنا (حرية) شيء آخر اسمه الفوضى، اسمه الضياع. لا أريد أن أقول: «الانحلال» هذا بعض ما قاله في مقدمته ولذلك تراه في شعره واضحاً وكذلك في نثره ينطلق من قناعاته وإيمانه بجدوى الكلمة وهذا ما يجعلنا نقول:

إنه صائد بارع في مجالات الشعر الوجدانية الذاتية يحسن القنص الجميل بما يملكه من رهاقة حسّ ودفء ومشاعر وحسن تقدير للحالة. وهو صيدٌ ثمين يقع في فخ القصائد الفجائية والمنبرية التي تدعو إليها المناسبة فتصطاده المناسبات الجليّة والمثيرة للخطابة وهذا جليّ في أعماله الكاملة (شعر سليمان العيسى) الصادرة في بيروت في ثلاثة مجلدات عام ١٩٨٠ ومجموعة (غنوا يا أطفال) الصادرة في مجلد كامل وتضاف إليها الكثير من الدواوين الصادرة بعدها خلال ربع قرن. فالشاعر غزير الانتاج دفاق الشاعرية يتماوج ويتناغم مع القصائد الذاتية فتراه سلسبيلاً عذبا ينضح من معين الموسيقا الموحية والأبحار المناسبة ثم تراه واقعاً في شرك الخطابة وهو واع كل الوعي لها، وذلك عندما تهزّه المناسبة وهذه لفتة جديرة بالدراسة النقدية التي تنطبق على مشوار الشاعر الطويل.

قصيدة النثر العربية وكتاب «لن» لأنسي الحاج

(من خلال أزهار القانون لقيس المرابط)

مجدي بن عيسى



رغم مرور أكثر من نصف قرن على ظهور قصيدة النثر العربية، فإن الأسئلة ما تزال تطرح حول ملابسات نشأتها، و حول ما استحققت به التواجد ضمن سياق الحداثة الشعرية. لقد مثلت قصيدة النثر إبان ظهورها في زمن حرج من أزمنة تاريخنا الثقافي منعطفاً مهماً وخطيراً في آن، وهي تطرح نفسها على النخبة وعلى الجمهور كشكل شعري هو الأرقى للخلاص من عدد من القيم الشعرية التقليدية التي ظلت تلابس كل حادثة مقترحة، وكأداة أكثر جرأة واقتداراً على إبطال فعالية كل ما يهدد بالتسلل إلى حادثة النص الحديث، ما من شأنه أن يحيل على واقع شعري جديد، هامشي في الغالب يستطيع من خلال إبدالات النثر الشعرية أن يجد له موطئ قدم في النص الشعري الجديد، ومتنا يقول من خلاله وجوده الذي ظل مقموماً ومحاصراً سواء مع الشعرية العمودية التقليدية أو سليلتها الحرة المتمردة على وحدة البيت والقافية.

إلى جانب هذا الغنى الذي تميّزت به مرحلة النشأة، يجد عمل المراجعة لتلك المرحلة وملابساتها شرعية أخرى فيما آل إليه مشروع قصيدة النثر العربية اليوم، لقد انتهت قصيدة النثر إلى محض شكل شعري، وتحول

عن الأسئلة الكبرى التي كانا يطرحانها حول اللغة الشعرية وعلاقتها بإنسانها وإشكالات وجوده. من هنا تصبح المراجعة التي ما فتئ

الاختصام والجدل حولها إلى ما يشبه حرباً مذهبية بين شيع وأحزاب، وقد تخلى كلاهما (قصيدة النثر والجدل النظري الذي أثارته)

يقوم بها النقاد والباحثون خلال السنوات الأخيرة عبر التفاتهم إلى زمن نشأة قصيدة النثر العربية تنظيراً وإبداعاً، شكلاً من أشكال استعادة زخمها الحيّ وبعثاً جديداً له في زمن لا يبدو أنه قد جاوز كثيراً رهانات الستينات من القرن الماضي، ولا أجاب عن كل أسئلتها النهضوية التي ولدت قصيدة النثر في رحمها، فكانت تنظيرات قصيدة النثر الباكورة ونصوصها الإبداعية من أكثر إجاباتها حيوية وجراً.

ضمن هذا الإطار يتنزل عمل الباحث التونسي قيس مرابط حول قصيدة النثر العربية من خلال كتاب «لن» لأنسي الحاج، والذي يحمل عنواناً رئيسياً موحياً هو «أزهار القانون»، في إشارة إلى قوانين المنع والقمع غير الصريحة داخل النظم المعرفية ومؤسستها، مصحوباً بعنوان فرعي محيل على موضوع البحث هو: «قراءة في قصيدة النثر العربية من خلال كتاب «لن» لأنسي الحاج».

يقترح الباحث منذ المقدمة تصوّراً لفعالية قصيدة النثر في تيار الحداثة الشعرية العربية يقوم على مبدأ القطعية، وذلك بناء على «ارتياها (قصيدة النثر) للنصّ المختلف ولعالم بكر لا عهد للشعرية العربية بها على مرّ تاريخها الطويل» (ص ١٠). وعليه فقد قام بتنزيل حركة قصيدة النثر من خلال عمل مجلة «شعر» اللبنانية ومجموعة أنسي الحاج الأولى في متنها الشعريّ وعبثتها التنظيرية ضمن ما سمّاه بالتملّكات الأولى لعصر النهضة: «إذ سرت في الشعر رعشة جديدة تضارع تلك الرغبة في التجديد التي بشرّ بها قديماً العصر العباسي، وعبر مفهوم الشعر بما هو كلام موزون مقلّي من جديد عن قلقه وضيق أفقه بتسرّب جملة من التصرّوات التي

رامت ابتناء شعريّة تقوم على التجاوز، وروية تعبّر عن عصرها» (ص ٩). حيث تنوّعت الاتجاهات، فجاء البديل الشعريّ المقترح - شأنه شأن التيارات السياسية والإصلاحية والأدبولوجية - فسيفساء من التجارب، بعضها أبصر طريق الخلاص في تحيين الماضي واستنطاق التراث، وبعضها الآخر تخير الانحياز لثقافة الآخر كمحاولة لاستبصار مسالك أخرى، في حين ظلّت أغلب التجارب محمومة بعقدة الذنب لتؤسس بديلها وتجاوبها مع العصر عبر المقاربة بين هذا وذاك» (ص ٩).

أمّا اختياره لمجموعة أنسي الحاج الأولى مصدراً لقراءة مشروع قصيدة النثر العربية فيبزره الباحث بثلاثة دوافع أولها كون المجموعة قد مثّلت مشروع مجلة شعر اللبنانية في وقوفها مع قصيدة النثر وإعلانها الصريح أنّها تتبنى مشروعها الرامي إلى تجديد الشعر العربيّ في أسسه الأكثر أصالة وعراقة، وثانيها اشتمالها (إلى جانب المحتوى الإبداعي الممثل في القصائد الشعرية) على مقدّمة نظرية هي بمثابة بيان يقدّم للقارئ الأسس التي قام عليها تفكير كتاب قصيدة النثر الأوائل في الشكل الشعريّ الجديد، أما ثالث المبررات فيتمثّل في واقعة المصادرة التي تعرّضت لها المجموعة، وهي الواقعة التي كانت تتويجاً غير سعيد للنقاش الذي دار بين أنصار هذا الشكل الشعريّ الجديد وخصومه، «فالنقاش الذي انطلق مع حركة مجلة شعر وتزامن مع هذا الإصدار سرعان ما أفضى إلى اندلاع خطاب العنف والعنف المضاد، وكشف عن مؤسسة الرقابة التي ستعمل على إقصاء الكتاب ومصادرته» (ص ١٢).

مهدات النشأة وملامح النوع:

تحت هذا العنوان يعمل الباحث ضمن الفصل الأوّل على تقصي المهدات التي أدت إلى قيام مشروع قصيدة النثر العربية بما كان لها من عميق الأثر في زعزعة أمن البيت الشعريّ القديم والعصف بالمرجعيات الموروثة، الأمر الذي سيقود إلى خوض تجربة قصيدة النثر.

يستهلّ الأستاذ قيس المرابط هذا الفصل بتحديد العوامل الموضوعية لظهور قصيدة النثر، حيث يحصرها في خمسة عوامل هي: تنامي روح التجديد والتحرّر من وحدة البيت والقافية والوزن الخليلي، ودور النثر الشعريّ والشعر المنثور، وتأثير الثقافة الغربية والترجمة، ثمّ دور مجلة شعر. هذه العوامل يجمعها الباحث ضمن عنوان واحد هو منزع التجديد في الشعر العربيّ، مما يعني أنّ قصيدة النثر إنّما جاءت ضمن سياق تطوّر طبيعي عرفته الشعرية العربية بعد شوقي، متمثلاً في نزوع قويّ إلى تجديد الأشكال الشعرية، وفتح آفاقها اللغوية والإيقاعية والتخييلية لتستوعب المستجدّ في الذهنيات والوقائع والتطلّعات التي عرفتها الحضارة العربية في مطلع القرن العشرين. ولا يغفل الباحث التأكيد في هذا المجال على تضافر الدوافع الداخلية والخارجية للتجديد، ذلك أنّ تنامي هذه الروح وجد في الرافد الخارجي الوافد عبر الترجمة دفعا قوياّ أوجد له النماذج والممكنات التي شرّعت لتلك النزعة التجديدية التي ستطال الأشكال الشعرية، وقد كانت مجلة شعر اللبنانية واحدة من أهمّ النوافذ العربية في تلك الفترة والتي فتحها أصحابها على التجربة الشعرية الغربية والفرنسية على الأخص، حيث: «عمدت منذ أعضائها الأولى إلى ترجمة العديد من النصوص لشعراء غربيين، وعزّزت حضورها في الخارج بمراسلين يتابعون الحياة الثقافية

في كلّ من فرنسا وأنكلترا وألمانيا وأمريكا، ثمّ تدعّم ذلك الخيار فيما بعد حين شارك في تحرير العدد الثامن عشر من المجلّة ثلّة من الأدباء كبيارجان جوف وتريستان تزارا وجاك بيريفار ليبرز التفاعل مع التراث الشعريّ العالمي كإحدى الدعائم الرئيسيّة لنهضة الشعر العربي، على حدّ عبارة يوسف الخال» (ص ٣٦).

وإذا كانت بعض هذه العوامل قد ساهمت بدور ما في نشأة قصيدة التفعيلة، فإنّ ثلاثة عوامل من بينها قد لعبت دوراً حاسماً في نشأة قصيدة النثر، أولها هو الدور الذي لعبه النثر الشعريّ و الشعر المنثور في إيجاد أولى النماذج العربيّة المتحرّرة من الوزن والقافية حيث: «فتحت محاولات جبران التجديديّة السبيل أمام تجارب شعريّة أكثر نضجاً، وبتضافرها مع جهود أمين الريحاني في الاتجاه نفسه، ساعدت القارئ العام على تقبّل الحركات الجديدة التي كانت تسعى إلى خلق شكل شعريّ جديد يختلف جوهرًا وشكلاً عن القصيدة التقليديّة» (ص ٣٤).

من جهة أخرى فقد مثّلت القصائد الشعريّة المترجمة إلى العربيّة أنموذجاً آخر لقصيدة النثر بخلوها من الوزن والقافية من جهة، «ولما تستولده في اللغة المنقول إليها النصّ الأجنبيّ من قابليات شعريّة نائمة» على حدّ عبارة عباس بيضون، والذي يؤكّد على العلاقة العضويّة بين وجود هذه الترجمات وبين نشأة قصيدة النثر العربيّة في رحاب مجلّة شعر اللبنانية، حيث يقول: «استلهمت قصيدة النثر العربيّة كثيراً من الترجمات، وكان في وسعها أن تكون وارثة حركة الترجمة الشعريّة» ثم يضيف: «ومن هنا بعض قوّة هذه القصيدة وضعفها وغناها وغربتها في أن».

أمّا ثالث العوامل فهو التنظير الغربيّ لقصيدة النثر، ذلك أنّ الشكل الشعريّ الجديد لم يكن له أيّ هويّة خاصة تميّزه عمّا كان قد قرئ للريحاني وجبران أو عمّا كان يقرأ مترجماً لشعراء غربيين، حتى جاء كتاب الناقدّة الفرنسيّة سوزان برنار: «قصيدة النثر من بودليير حتى الوقت الراهن»، ليعطي لقصيدة النثر ملامحها المميّزة.

مثّلت القصائد الشعريّة المترجمة إلى العربيّة أنموذجاً آخر لقصيدة النثر بخلوها من الوزن والقافية من جهة، «ولما تستولده في اللغة المنقول إليها النصّ الأجنبيّ من قابليات شعريّة نائمة»

لقد قدّمت سوزان برنار إذن لمنظري قصيدة النثر العربيّة وأنصارها السمات التي تجعل من هذا الشكل الشعريّ كياناً مختلفاً عن أشباهه من ضروب الشعر المتحرّر من الوزن والقافية، وبذلك صار النثر الشعريّ و الشعر المنثور (وهو ما أطلق على كتابات جبران والريحاني) «آخر درجة في السلم المفضي إلى قصيدة النثر» على حدّ عبارة أدونيس، ووجدت قصيدة النثر لنفسها الدفع النظريّ الذي احتاج إليه أنصارها ليخوضوا معارك الدفاع عنها ضدّ الخصوم والمشككين في أصالة هذا الشكل الشعريّ الوليد.

«بهذا الأفق إذن - يقول الباحث - بدأ التاريخ الفعليّ لقصيدة النثر العربيّة ليتحدّد بعد ذلك الخيار الشعريّ لمجلّة شعر بعد مرحلة اتّسمت بضبابيّة الرؤية وغموض الاتجاه. ذلك أنّ صدور كتاب برنار كان بعد انطلاقة «شعر» بسنتين ثمّ إننا متى تصفّحنا الأعداد الأولى للمجلّة وجدنا مصطلح قصيدة النثر لم يطرح

بشكله النظريّ العميق إلاّ مع مقال أدونيس الذي لم يخف فيه اعتماده على المرجعيّة الفرنسيّة وعلى دراسة سوزان برنار بوجه خاص» (ص ٣٩).

في القسم الثاني من الفصل الأوّل يعمل الباحث على تبيان الأسس النظريّة لقصيدة النثر العربيّة في مرحلة التأسيس معتمداً على نصين نظريين هما مقدّمة كتاب «لن» لأنسي الحاج ومقالة أدونيس «في قصيدة النثر» المنشورة ضمن العدد الرابع عشر من مجلّة «شعر».

لقد عمل صاحبنا النصين على تحديد السمات النظرية لقصيدة النثر فكان التقارب بينهما شديداً، وهو تقارب لا يبرره فقط انخراطهما ضمن نفس التيار التحديثي تحت راية مجلّة شعر أو تاريخ نشر العملين، بل هو تقارب أمّلته وحدة المصدر، حيث انطلق كلاهما من عمل الناقدّة الفرنسيّة سوزان برنار السابق الذكر والصادر بفرنسا سنة ١٩٥٩.

كلا العملين يؤكّد على ما وصفته برنار: «بالنزعة التدميريّة والفوضويّة (في قصيدة النثر) المتوافقة مع استخدام النثر، والنزعة البنائيّة والفنيّة المتوافقة مع الانتظام في القصيدة».

تتولّد إذن النزعة الفوضويّة الهدّامة في قصيدة النثر من خلال ثورتها أولاً على الإيقاع التقليدي، حيث تنهض قبل كلّ شيء على انتقاص هذه الخاصيّة الفيزيائيّة التصويريّة (ص ٥٠)، وعلى القفز على الأطر الإيقاعيّة المستقرّة لتنبع موسيقاها من معين الشاعر الداخليّ وتجربته الشخصيّة (ص ٥١). كما تتولّد ثانياً من جعل النثر مادة للقول الشعريّ، وبذلك ذهب كلّ من أدونيس وأنسي الحاج إلى إيجاد تمايز بين الشعر والنثر بعيداً

عن معطى الوزن الذي كان يعتبر حاسماً في التفريق بين الجنسين.

وإذا كان هذا العمل قد قدّم إضاءات مهمة في تحسّس جوهر الشعر الخالص من حدود الشكل، فإنّه قد اقتصر في تعريفه للنثر اللاشعريّ على نوع واحد مخصوص «ألا وهو النثر الخطابيّ دون أن يشير إلى أنواع أخرى يمكن أن تحمل في صلبها نفساً شعرياً، مما يعني أنّ التمايزات التي عقدتها حركة شعر بين الشعر والنثر ليست سوى شكل من أشكال الخطابات السجاليّة و المفاضلات التقليديّة التي وضعت الحدود الفاصلة بين كلا الخطابين» (ص ٥٤).

السمة الثانية المميزة لقصيدة النثر تتمثّل - بحسب تحديد برنار - في القوّة البنائيّة المتوافقة مع مبدأ الانتظام في القصيدة، وهو ما يسميه أنسي الحاج بقوّة التنظيم الهندسيّ، وقد وقف الباحث على ثلاثة مفاهيم تؤسس لهذه السمة في تنظيرات أدونيس والحاج هي القصديّة وتحيين البديل الموسيقي والوحدة العضويّة. وتتحقّق الوحدة العضوية بدورها ضمن ثلاثة مبادئ هي الإيجاز والتوهج والمجانبيّة.

وبغض النظر عن مدى التزام كلّ من أدونيس والحاج بمجمل هذه السمات النظرية، فقد مثّلت لكليهما ولحركة مجلّة شعر عموماً دعماً أساسياً في الجدل الذي ثار حول قصيدة النثر، ومدى شرعيّتها كتابة وقراءة، هذا الجدل الذي سيؤدّي في أحد منعطفاته الدالة إلى مصادرة كتاب «لن» لأنسي الحاج، وهي الواقعة التي يقف عندها الباحث في الفصل الثاني من الكتاب.

قصيدة النثر و مغامرة الاختلاف:

يتناول الباحث في الجزء الأوّل من الفصل

الثاني مجموعة أنسي الحاج الصادرة عن منشورات مجلّة شعر اللبنانيّة سنة ١٩٦٠ كعلامة فارقة في مشروع قصيدة النثر العربيّة وفي منجزها الإبداعي، من جهة ما تحمله في مقدّمها النظرية ونصوصها الشعريّة على السواء من نفي جازم (وهي الدلالة الأساسيّة التي يحملها العنوان) للثوابت التي قام عليها النصّ الشعري العربي في رواسته القديمة لغة وإيقاعاً وتصويراً.

لقد سعت مجلّة شعر - كما يقول الباحث - إلى بناء بديلها الشعريّ على اعتبار: «أنّ الشكل يجب أن يكون شاهداً على عالم الرؤيا و متمرداً على كلّ الالتزامات المفروضة على الشاعر من خارج تجربته الشخصية» (ص ٨٨). على أساس هذا التصرّح لم يقنع الحاج ومن ورائه أعضاء حركة مجلّة شعر بالانجازات التي حقّقها رواد الشعر الحرّ في المستوى الإيقاعي، وعليه فإنّ «لن» التي رفعها الحاج في وجه الإيقاعية القديمة إنّما هي تأسيس لإيقاعية جديدة على اعتبار أنّ موسيقى الشاعر تصدر عن الذات في علاقتها الحيّة مع المعنى الذي تعالجه، إنّ النصّ الشعريّ النثريّ: «يرفض كلّ الأشكال الإيقاعية المسبقة و يقيم إيقاعه على سمت تجربة الذات مما يجعل الباحث أمام تنوّع إيقاعيّ يختلف من شاعر إلى آخر، بل ويختلف في خضمّ التجربة الواحدة» (ص ١٠٢).

حاول الباحث تحسّس بعض مظاهر هذه الإيقاعية النثرية الجديدة في نصوص الحاج، في إيقاع الحرف واللازمة، وفي إيقاع الجملة والتركيب، وفي إيقاع الصورة، مؤكداً منذ البداية على أنّ هذا الإيقاع الذي بشرت به تنظيرات جماعة مجلّة شعر: «يبقى إيقاعاً خافتاً يصعب تعقيده» (ص ١٠٣) «باعتبار

صدوره من ذوات مختلفة، وانفلاته من القوالب العروضيّة الجاهزة» (ص ١٠٨).

ورغم قصر الحيّز الذي خصّصه الأستاذ المرابط للجانب التحليلي في الظاهرة الإيقاعية لنصوص الحاج الشعريّة (وهي واحدة من نواقص هذا البحث) فإنّ ما يتوصّل إليه من نتائج يبدو ذا أهميّة في فهم حدّة الردود التي تناولت الجانب الإيقاعيّ في قصيدة النثر من قبل المناهضين لمشروعها الشعريّ. حيث ينتهي الباحث من عرض مختلف المظاهر الإيقاعية المميزة في مجموعة أنسي الحاج إلى ملاحظة أنّ: «هذا الإيقاع (...) لا يتعلّق بشكل قصيدة النثر فحسب بل يمكن أن نجد بعض علاماته في النصوص الموزونة ذاتها وخاصة في شعر التفعيلة، وبالتالي فإنّ إيقاعات الحروف واللازمة والجملة والتركيب والصورة لا يمكن أن تعدّ من خصائص قصيدة النثر دون سائر الأشكال الشعريّة الأخرى» (ص ١٠٨). كما يخلص إلى أنّ ظاهرة المعاودة التي تتولّد عنها كلّ المظاهر الإيقاعية في شعر الحاج، والتي يؤسس أيضاً للإيقاع التقليدي تظلّ هي نفسها الآليّة المولّدة لإيقاع قصيدة النثر، مما يعني: «أنّ شاعر قصيدة النثر بوعي أو بدونه ظل محتكماً إلى الإيقاع التقليدي وإلى ذاكرة موسيقية قوامها التعاود» (ص ١٠٩).

أمّا في تناوله لإبدالات قصيدة النثر في مستوى اللغة الشعريّة، فيبدو عمل الباحث أقلّ كفاءة ووضوحاً من عمله على المستوى الإيقاعي، حيث يكتفي برصد عدد من الظواهر التركيبيّة التي لحقت جملة الحاج، كاستحضار الأسماء والصفات في بناء الجملة بدلاً عن الأفعال (ص ١١٦)، وكذهاب الشاعر نحو تشكيل الجمل غير التامة بحذف نواتها الأساسيّة وكسر أنظمتها النسقيّة وبعثرة العبارة فيها (ص ١١٧)، وكتعدية

الفعل اللزوم إلى الضمير دون حرف الجر، وإخلاله بنظام بناء الجملة عبر عمليات تقديم وتأخير مختلفة (ص ١١٩). وإذا كان الباحث قد عمل على تأويل مختلف هذه الظواهر على اعتبار أنها «احتجاج» يرفعه الشاعر في وجه الأبوة اللغوية، وعلى أنها تكشف عن: «رؤيا جديدة تقدم لنا ممارسة رافضة لمركزية لغوية مقدسة لا ترى من العالم غير الانسجام» (ص ١٢٠)، رغم هذا التأويل الذي يبدو متساوقا مع مشروع البحث الرامي إلى كشف الاختراقات المختلفة التي قامت بها قصيدة النثر في مواجهة النموذج الشعري التقليدي ومثله العليا، فإنها (جملة الاختراقات الموصوفة في شعر الحاج) لم تخرج عن كونها مجموعة من الاختلالات التركيبية والنحوية، لا يثير تكرارها وتعاودها في النصوص غير الريبة والشك في سلامة لغة الشاعر وقدرته على استعمالها بوجوهها السليمة الدالة. وجهة النظر هذه هي التي عبر عنها منهاضو قصيدة النثر، معتبرين ما وصفه الباحث في لغة الحاج من باب «سوء نية» شعراء هذا الشكل الشعري الجديد تجاه اللغة العربية معقل العروبة وصمام أمانها ضد تفسخ الهوية وانحلالها.

بعد الإيقاع واللغة الشعرية يتناول الباحث مسألة الصورة في شعر الحاج، مبيّنا بنيتها في قصائد «لن» من الصورة الحسية إلى الصورة العلمية إلى الرمزية والنفسية، ليخلص بعد تحليل بدا أكثر عمقا و أقل عمومية مما تناول به العنصرين الأولين إلى استنتاج مفاده: «أن المتخيل الشعري عند الحاج ظل مسكونا برؤيا التفكير التي طالت ثقافة التعميم والتوحيد والانسجام، ومحموما بعقدة قتل الأب من أجل نحت الوجود المتعدد والمختلف (...) وبالتالي فإن الانحرافات التي

رشح بها النص (...) ليست إلا شكلاً من أشكال العودة إلى الذات باعتبارها حمالة كل القيم وإطالة مبتكرة على المسكوت عنه والمهمّش». ثم يضيف: «إن الصور التي وقفنا عليها لا تتلاحق في حيز منطقي ولا تنامي علاقاتها بتضافر الدال والمدلول في وحدة تقريرية، بل تنمو الصور في شكل عنقودي مترابط يحيل إلى وحدة شعورية وإحساس واحد، ألا وهو رفض كل ما هو منسجم ومؤتلف وبيان مظاهر التفكك والانهدام الذي يغشى الذات والعالم في أن» (ص ١٥٤).

في العناصر الثلاثة المتعلقة بقراءة مشروع قصيدة النثر العربية في منجزها الإبداعي من خلال مجموعة أنسي الحاج، ظلت هناك ملاحظة متكررة يعود إليها الباحث في كل مرة ليؤكد على مرجعية كتاب الناقد الفرنسية سوزان برنار في مختلف الظواهر الفنية التي عملت في نصوص الحاج. وإذا كان فعل هذه المرجعية واضحا وجليا في مستوى المقدمة النظرية التي صدر بها الشاعر مجموعته، فإن تأكيد الباحث على حضورها في مستوى النصوص الإبداعية وسعيه الدائب على تأكيدها قد مثل واحداً من الكوابح التي حدت من حرية عمل الأستاز المرابط في قراءته للنصوص في المستويات الثلاثة التي حددها.

لقد كان هذا المعطى واحداً من نواقص العمل الأساسية حين حد الباحث قراءته لنصوص الحاج بتنظيرات المنظرين وقراءات المناهضين والأنصار، بحيث تحول البحث في هذا الجانب بالذات من قراءة في قصيدة النثر العربية كما أرادها صاحبه من خلال العنوان الفرعي الذي وضعه لعمله إلى قراءة في مشروع قصيدة النثر العربية بما هي طموح نظري قبل أن تكون منجزا إبداعياً متحققاً في النصوص.

واقعة صادرة مجموعة «لن»:



تتنزل مصادرة مجموعة «لن» ضمن الجدل العام الذي عرفته قصيدة النثر العربية بين أنصارها وخصومها. فقد كان لمجلة شعر وجماعتها

تطلعت إلى تحديث الشعرية العربية، انتهت بتبني مشروع قصيدة النثر والدعوة لها مروراً بعدد من الدعوات «الفتاكة» إلى النيل من صرح الشعرية التقليدية بتجاوز منجز قصيدة التفعيلة، والدعوة إلى هدم إيقاعية الشعر العربي وزناً وقافية، وانتهاء بالدعوة إلى خلخلة البنى النحوية والتركيبية للغة العربية، وإلى تبني بديل لغوي قوامه اللغة المحكية باعتبارها اختزالاً للمسافة بين اللغة الحية في المجتمع ولغة التفكير (ص ١١٢). هذه الدعوة الأخيرة إلى تفكيك الكيان اللغوي هي التي أدت إلى تحجر حركة مجلة «شعر» التجديدية من الداخل بانسحاب أدونيس ومحمد الماغوط قبله، فضلاً عن اللهجة الهجومية الشديدة التي لقيها مشروع قصيدة النثر من قبل الخصوم.

في مستوى النصوص الإبداعية، لم تحظ القوائد المكتوبة بلغة النثر بالقبول إلا في حالات قليلة ونادرة، وذلك لأسباب مختلفة يحوصلها الباحث في مختلف مظاهر: «التفكيك الذي عمد إليه الشاعر لمختلف المركزيات» (ص ١٥٠) بحثاً عن لغة جديدة تعبر عن أزمت الذات في تماسها الحي مع واقعها وتاريخها، إلا أن هذا الطموح: «كان كثيراً ما يقرأ في مستواه التعييني ليعتبر من زاوية النقد والرقابة على وجه خاص بمثابة الانحرافات التي تستوجب العقاب، ويظل التعامل مع النص بالتالي عبر فكر متمركز

وأخلاقي لا يبصر غير علاميته الواضحة»(ص ١٥٠).

لقد كان عمل الحاج في تنظيره وإبداعه «خطراً على طمأنينة المركز فانتقل الصراع الكامن داخلها (مجموعة لن) إلى الخارج ودفع الرقابة إلى تشغيل آلياتها التي انتهت بمصادرة كتاب «لن» في العالم العربي كله». وبالمقابل فقد كان «عمل الرقابة الذي قاد لن نحو المصادرة مرفوداً بشبكة من المؤسسات المتباينة التي تمكّن نفوذاً وسلطات متداخلة، الأمر الذي يعني أنّ تدخّل الرقيب كان بتحريض من مؤسسات أخرى خلقت حالة من عدم الرضا والإثارة، لعل أهمها المؤسسات الصحفية التي قادت حرباً على اختلاف الكتاب و من ورائه اختلاف مجلة شعر، وكذلك مؤسسة لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب بمصر التي سعت إلى خلق خطابها الرسمي وتأمين امتثال المبدعين، وأيضاً مؤسسة النقد التي أصبحت لها سلطة معنوية ووجهت نقدها بلهجة حادة للنصّ بحكم نقضه للأعراف وخلخلته للثوابت»(ص ١٥٦).

ما يؤكّد عليه الباحث في تناوله لعلاقة قصيدة النثر بالسلطة التي دعت إلى مصادرتها هو أنّ الكتاب كان يستبطن منذ البدء إرادة صدامية، فهو: «لم يصدر إلا ليخوض صراعاً حاداً مع السلطة في شتى تجلياتها، اختزلته حدة الرفض في عنوانه، فقد كتب ليفتح الدوائر ويخترق الحدود، وخاض صراعه من أجل عدم غلقه من جديد، فكانت هذه السلطة حاضرة في الكتاب منذ البدء»(ص ١٦٢).

إنّ الصراع الذي انتهى بقرار مصادرة الكتاب كان جوهر مشروع قصيدة النثر العربية، في صداميتها لما اعتبر زمناً طويلاً ثوابت في

شعرية الشعر العربي. وهو وإن كان مداره الكتابة كعملية فنية إبداعية فقد حمل في صميمه صراعاً حول الهوية ذاتها، هوية الكتابة والمكتوب داخل كونيّة مفاجئة ما تزال دائرتها تتسع لتصيب بالدوار تلك الذات العربية التي ابتدأ راهنها منذ الدعوات التجديدية الأولى في عصر النهضة العربية وهو ما يزال عاصفاً إلى أيامنا هذه، بل لعله ازداد عاصفاً بثوابتنا بعد خمسة عقود مرت على ظهور قصيدة النثر.

تتولد إذن النزعة الفوضوية الهدامة في قصيدة النثر من خلال ثورتها أولاً على الإيقاع التقليدي، حيث تنهض قبل كل شيء على انقراض هذه الخاصية الفيزيائية النصويتية (ص ٥٠)، وعلى القفز على الأطر الإيقاعية المستقرة لتنبع موسيقاها من معين الشاعر الداخلي وتجربته الشخصية (ص ٥١). كما تتولد ثانياً من جعل النثر مادة للقول الشعري

لقد انتهت قصيدة النثر إلى مجرد شكل شعري، لا تختلف عن مثيلاتها العمودية والحرّة في حاجتها جميعاً إلى نموذج وضوابط تحدّد هيأتها، ولكنها تظلّ في مدونة الشعر العربي الحديث مثار أسئلة ما تزال تطرح حول الهوية والذات والآخر، إنها في المحصلة النهائية بحث عن إجابات ممكنة لأسئلة متطلّبة عن حضورنا في زمن لم نشارك في صياغة أولوياته.

الهوامش:

(١) هذا المعنى هو ما نعثر عليه في استنتاجات مختلفة لنقاد عرب تناولوا مشروع قصيدة النثر في مراجعات لأسسها النظرية، وقد تبين لنا أنّ بعضها يستلهم استنتاجاً سابقاً كان قد صرح به تزفتيان تودوروف في الفصل الخاص بقصيدة النثر ضمن كتابه: الأجناس في الخطاب (للتوسع، ينظر مقالنا: قصيدة النثر في سنّ النبوة - جريدة الصباح التونسية: الثلاثاء ٢١ مارس ٢٠٠٠).

(٢) قيس مرابط: أزهار القانون - قراءة في قصيدة النثر العربية من خلال كتاب «لن» لأنسي الحاج / دار أسبيس للنشر والتوزيع - ط ١ - تونس ٢٠٠٨.

(٣) أرقام الصفحات الواردة بين قوسين تحيل على بحث الأستاذ مرابط: أزهار القانون.

(٤) عباس بيضون: مجلة نزوى العمانيّة - عدد ١ - سنة ١٩٩٥.

(٥) أدونيس: في قصيدة النثر - مجلة شعر - عدد ١٤ / نقلًا عن المرابط: أزهار القانون.

(٦) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن - ترجمة راوية صادق - ص ٣٥. نقلًا عن: المرابط ص ٤٩.

(٧) يشير الباحث إلى تفاوت بين الشاعرين في مستوى التزامهما بالمسألة الشكلية في قصيدة النثر: «ففيما يختار الأول (أنسي الحاج) عبارة «شروط قصيدة النثر» بما تتضمنه من راحة واطمئنان، يفضّل الثاني (أدونيس) استعمال عبارة «قوانين قصيدة النثر» تأكيداً على الصرامة والالتزام»(ص ٦٦).

(٨) يحيل الباحث في هذا المعطى على نازك الملائكة ومواقفها المتشدّدة من مجلة شعر وكتابتها ضمن كتابها: «قضايا الشعر المعاصر».

(٩) يلاحظ صبحي حديدي أنّ الماغوط قد وقع قبول نصوصه النثرية من قبل القراء لأسباب مختلفة تتعلق بالنصّ أولاً، ثمّ لطبيعة انتمائه لمجموعة مجلة شعر، ثمّ لتصريحه بعد ذلك وتبرأة نفسه مما كانت الحركة تنظر له (صبحي حديدي: محمد الماغوط وسيط النثر، أداء الشاعر وجدل القصيدة - مجلة الكرمل / العدد ٨٨-٨٩ / صيف وخريف ٢٠٠٦).

أسرار الكتابة على الشبكة

«أسرار الكتابة على الشبكة» بدأ هذا الكتاب فخما بمعنى الكلمة، لأنه يعرض لموضوع طالما شعر الناس بأهميته لكنهم لم يقفوا على حقيقة توصيفه وطرائق معالجته، رغم أنهم وعلى نحو يومي يمرون به ويقفزون عنه ولا يلقون إليه بالا، إنما اكتفوا بالشكوى والتذمر فالهروب إلى لغة أجنبية حيث يجدون (الغنى المعلوماتي والتنوع والوضوح وفن الأسلوبية والمباشرة في الطرح).

إن اللغة العربية اليوم أصبحت تحمل الرقم ١٠ بين اللغات الحية في العالم، ومن أوصلها إلى هذه المرتبة هم من كتبوا ويكتبون على الشبكة أفرادا ومؤسسات ومراكز دراسات أغلبهم متطوعون وبمجهودات فردية. ومن ميزات فرض العربية على العالم، أنه تم تمكينها من أن تستخدم ك (دومين) نطاق، يكتب بالعربية مثله مثل أي إيميل بالإنجليزية..

إلا أن مهمة النهوض باللغة العربية وتمكينها من اجتياز ضعفها على أكثر من مستوى على الشبكة العالمية، تلك كانت مهمة كتابنا الجديد (المحتوى العربي على الانترنت..) على مستوى التطوير والتجويد، فهناك فرق واضح بين الكتابة على الورق والكتابة على الشبكة العالمية، علينا التعرف على تقنيته وأسلوبيته ولعبته وأحجيته الذهبية..

وتأتي هذه الأهمية، من كون الفضاء الرقمي (بكل ما يشمله من مواد علمية وثقافية ومعرفية وعملية يومية) قد أضحى، منذ بدء العصر الرقمي، الحوض الرئيس الذي تصبّ فيه معارف وأفكار وإبداعات التراث والحضارة الإنسانية كافة. فمعظم ما يكتبه الإنسان اليوم صار يُحرر مباشرة في صفحات رقمية يفوق عددها بما لا يقاس كل ما كتبه الإنسان على الورق.. إن ما كتبه الإنسان على الورق، منذ فجر التاريخ حتى الآن، يتم ترقيمه يوميا لينصهر في هذا الحوض الذي لا حد لتوسعه. لقد تمّ ترقيم أكثر من عشرة ملايين كتاب ورقي في السنوات القليلة الماضية، والذي يمكن اعتباره قطعاً أهم وأعظم ما اخترعه الدماغ البشري حتى اليوم.

إن إشكالية هذا الكتاب تنبع من كون المادة الرقمية، إذا لم تلتزم بقواعد وخصائص محدّدة أثناء تصميمها وإخراجها، تبقى محفوفة بالضياع في هذا المحيط العرمم الذي يحوي مئات المليارات من المواد الرقمية، والذي يزداد يوماً بعد يوم بأرقام خيالية..

في الختام، إن ضمان الحضور الجيد للمادة الرقمية في معمعان شبكة المكتبة الرقمية الكونية يتطلب مواصفات فنية ذكية وخصائص تقنية عديدة يعرضها هذا الكتاب بتفصيل جيد دقيق.

محمد حسن الحربي

الكاتب المسرحي «صالح كرامة»

حي «الباور هاوس» هو المكان الذي حملته معي في رحلتي الفنية

المكان عند صالح كرامة هو الذاكرة الأولى التي يحملها الإنسان معه أينما ذهب

كريمة السعدي

لذا، لم يكن يتخيل كرامة بأن يوماً ما سيأتي ويتحول مكانه من بيته القديم، حيث الأزقة الضيقة والحي الشعبي والناس الطيبون، إلى مكان آخر، على الرغم من أناقته وجماله، لأنه افتقد بهذا سماع أصوات العصافير فوق شجرة السدر التي كانت بجوار بيتهم، وافتقد رائحة الصباح الساخن، وعبق الجدران الطينية.. هذا ما يتحدث به كرامة عن مكانه المكان عنده، وما يحمله من خواطر وذكريات جميلة، بقيت في ذاكرته، عندما كتب وألف وأخرج مسرحياته وأفلامه السينمائية.

كانت أول معرفة صالح كرامة بالمسرح من خلال المكان عبر مسرح الاتحاد (مسرح الجزيرة حالياً)، هذا المكان الذي كان يلهو ويلعب به مع الأطفال الآخرين عندما كانوا صغاراً، وهو المكان نفسه الذي حمله معه، وحلم بأن يكون واحداً منه، أو واحداً من المسرحيين الذين ينتمون إليه، فقد أصبح يشكل عنده رحلة في غاية الحساسية، وخصوصاً عندما استطاع أن ينقله من طفل يلعب ويلهو بالمكان، إلى كاتب ومؤلف ومخرج، فالمكان في ذاكرة صالح كرامة هو



صالح كرامة

وأنتجته وندي كوان، هذا الفيلم كان ملامساً للواقع الإنساني، وبعيداً عن الحدود الجغرافية والزمنية، واستطاع كرامة بهذا أن يخرج به عن المؤلف والسائد الذي يلزمه بالتقيد، لأنه يرى - من وجهة نظره - أن (الأدب والثقافة) بمعناهما الإنساني الوجودي أبعد ما يكونان عنه.

المكان عند صالح كرامة، هو شيء مهم في حياة الكاتب، كما يقول، وهو الذاكرة الأولى التي تنعشه مدى العمر، وهذا ينطبق على نشأته الأولى في حي الباور هاوس، والذي حمله معه رحلة عمره الفنية، واستطاع أن يتعرف إلى أنواع البشر من خلاله.

كاتب فرض اسمه في المحافل الفنية والعالمية بعد سنوات عدة من الإبداع المسرحي والسينمائي والقصصي، وكان لنشأته الأولى في حي الباور هاوس الشعبي في أبوظبي الأثر الكبير في حياته: كاتباً مسرحياً ومؤلفاً ومخرجاً وسينمائياً.

بدأ حياته كمراسل حربي وصحافي ومصور في مجلة (درع الوطن)، وشارك في العديد من الدورات خارج وداخل الدولة، منها في مجال السينما في بريطانيا، وفي الإعلام في جريدة «الأهرام» المصرية، وألف العديد من المسرحيات، طبعت له من قِبَل دائرة الثقافة، منها: (حرقص، على الهواء، السادة، سراب عينيتها، هواء بحري)، واستطاع كرامة أن يكتب باللغتين العامية والفصحى، وقد أبدع فيهما من حيث التوليف والإخراج.

كانت أول مشاركة له في مهرجان (سان سيسيتيان) الدولي للأفلام في إسبانيا، حيث فاز فيلمه (عربة الروح) بالجائزة الأولى لعام 2007، وهو من إخراج الإنجليزي كونوراد كلارك، في دورة المهرجان الـ (55)، وكان من بين (16) فيلماً مشاركاً آنذاك، وقد تم تصوير هذا الفيلم في شانغهاي بالصين،

ملبسهم، ويقطن معهم في منطقة نائية ومعزولة، لكن تنطبق عليه كل مواصفات الأدمي/العفريت، وهنا استطاع كرامة في نص مسرحيته أن يداخل الزمان بالمكان، عندما جعل من شخصية (حرقص) تلك الشخصية القابلة لأن تكون شريرة في وقت ما من أجل الربح، ولا يهيمه المكان الذي ينتمي إليه، ولا أهله، وهذا ما لاحظناه عندما طلب أحد أصدقاء (حرقص) من أهل القرية أن يزود أهله بالسلاح، فرفض إلا أن يجلب النقود، لأنه، وكما يقول النص ويذكر حرقص بأنه تاجر سلاح، (أقبض أولاً وأعطى السلاح، وأخذ النقود، وإلا أغلقت المكان).

فالعرض المسرحي الذي قدم من قبل المخرج التونسي منير العماري، ومن قبله المخرج المصري أحمد رمزي، اعتمد المكان أيضاً في المسرح، ففي العرض التونسي اعتمد المخرج المنهج (الأرتوا)؛ أي ما يسمى مسرح القسوة؛ المكان الذي يخلو من أي شيء سوى من بعض الأدوات التي توحى بوحشيتها، مثلاً بعض الأسلحة. أما العرض المصري فقد اعتمد المنهج (البرختي)، وهو ملء المكان بالأدوات والناس، بحيث يكون مقارباً للواقع الذي يعيشه الناس.

من هنا نقول إن المكان كان له الأثر البالغ في تطوير العمل المسرحي وشد المشاهد إليه؛ سواء من قبل الكاتب صالح كرامة، أو من قبل المخرجين الآخرين الذين قدموا عرض مسرحية (حرقص).



الرجل الجشع الذي يبيع الأسلحة للأعداء الذين يقاتلون أهله ويبيدونهم، ف(حرقص) هو شخص مدني، يعيش بين الناس، ويلبس

الذي ينقلك من مكانك إلى حيز الوجود العام، وهذا ما فعله معه الحي الشعبي الذي ولد وترعرع فيه، فقد أثر في تشكيله البصري والنفسي، والذي تشكل به مسرح الاتحاد، وهذا ما قاده إلى أن يكون جزءاً منه، وملاصقاً له، فلم يتوان صالح في أن يعمل بائعاً في شباك التذاكر بادئ الأمر، ويساعد الممثلين، ليس لسبب سوى انتمائه لهذا المكان الذي شعر به، وكان كل همه ومن معه في تبني فكرة المسرح، والذي مات مؤقتاً. كما يقول - بعدما ظهرت الإذاعة والتلفزيون وهجر الممثلون المسرح إليهما.

فالمكان والزمان عند كرامة هما اللذان يقودانه إلى الكتابة، لأنه بهذا يبرز الفعل الإنساني، وهذا يقوده إلى اختصار الاثني عشر في أن واحد، لأن أي عمل كتابي وإبداعي لا بد أن يسبقه هدف، أو فلسفة يتبناها، لسنوات طويلة من التفكير، ثم يقوده بعد ذلك إلى الكتابة والتأليف، وهذا ما لمسناه في مسرحية (حرقص) التي عرضت في ختام مهرجان مكناس بالمغرب، والتي أخرجها التونسي منير العماري، وقبلها قدمت على خشبة ساقية عبدالمنعم الصاوي من قبل المخرج أحمد رمزي بالقاهرة.

حيث تجد أن ما قدم على خشبة المسرح هو احتواء المكان على أسلحة معلقة، ما يوحي لك بأنه مصنع للأسلحة، وهذا المكان هو الذي استفاق عليه النص المسرحي، والذي اعتمد فيه فكرة تاجر السلاح (حرقص)؛ ذلك

مفهوم الدراماتورغيا ووظائفها في المسرح الأوروبي

د. مؤيد حمزة

المقالات فيما بعد في إصدار معنون بـ: (Hamburgische Dramaturgie). وكما يظهر من العنوان فقد كتبت هذه المقالات عندما دُعي ليسنغ إلى مدينة هامبورغ في عام 1767 ليكون المستشار الأدبي لأول مسرح قومي ألماني، وبذلك صار غوثولد إبرايم ليسنغ أول دراماتورغ معروف. وحتى تتضح لنا الصورة بشكل أشمل سوف نحاول التعرف على أهم ملامح مسرح تلك الفترة.

أول تحول مميز في مسرح القرن الثامن عشر في ألمانيا يعود إلى «كارولينا نايبير» (1692 – 1760) ابنة محام، هربت من البيت بعمر 26 عاماً. عملت في العروض المسرحية المتجولة، واشتهرت في خلال مدة قصيرة نسبياً، وهي أول ممثلة في تاريخ المسرح الألماني. وقد اشتهرت بكونها ممثلة تتبع المدرسة الكلاسيكية الفرنسية في الأداء التمثيلي.

في عام 1727 أسست نايبير في مدينة لايبزغ فرقة مسرحية لها ريبورتوار يحدده يوهان كريستوف غوتشيد (1700 – 1766) ورد وصفه كما يلي: «أنه لم يكن مفكراً ذا قيمة رفيعة، ولا صاحب عقلية تنويرية، ولكن تعصبه للكلاسيكية الفرنسية، ومعرفته الواسعة، هي ما أهلتها ليحتل هذا المنصب».

بالتدريج صارت فرقة نايبير تفقد جمهورها، وعلى الرغم من أن ليسنغ نفسه قد قدم ثلاث مسرحيات لهذا المسرح، كتبها تبعاً

– يقدم المشورة ليس للمخرج فحسب، بل وللمصممين، والممثلين، والقائمين على كل أشكال التقنيات المسرحية.

هذا وقد لاحظنا أن هناك خلطاً بين مفهوم الدراماتورغيا، وبين المهمات التي تلقى عادة على عاتق الدراماتورغ. وبما أن هذه المهمات تختلف من بلد إلى آخر ومن مسرح إلى آخر، فنحن نعتقد أن الأصح يكمن في ضرورة التعرف على مفهوم الدراماتورغيا تحديداً، وبالتالي تتضح الرؤية حول مهمات وأصل وحدود مهنة الدراماتورغ.

• دراماتورغيا هامبورغ

أول إطار نظري لهذا المصطلح يرتبط باسم ليسنغ (1729 – 1781) وبالتحديد فيما يسمى (دramaturgie هامبورغ) حيث تُذكر هنا الدراماتورغيا (Dramaturgie) والدراماتورغ (Dramaturg) مرتبطة بمهامها، ما يعطينا فكرة واضحة عن ماهية الدراماتورغيا ونشوتها والسبب الداعي لذلك، ومدى ارتباطها بالقضايا المسرحية.

«دramaturgie هامبورغ» ليس كتاباً مؤسساً للدراماتورغيا، ولا مقالات مجمعة للتنظير لهذه المهنة، بل هي مقالات نقدية حية عن عروض مسرحية، تميزت هذه المقالات بجديتها وتحليلها للواقع المسرحي في زمانها (1767 – 1769). تجمعت هذه

ما هي مهنة الدراماتورغ؟ وهل هي مهنة مُحدثة في هذا الفن؟ وكيف تطورت هذه المهنة، وكيف يمكن الاستفادة منها؟

نلاحظ أن هناك أوجهاً كثيرة لمهنة الدراماتورغ التي يمكن وضعها في قائمة طويلة بعد أن تستخلص من مجموعة التعاريف لا يمكن أن يتفق كل تعريف منها على جميع هذه المهمات:

- مستشار مسرحي.
- كاتب مسرحي مقيم.
- ناقد.
- التواصل مع كتّاب مسرحيين آخرين.
- البحث عن أصالة الأعمال المسرحية.
- التشاور في وضع الريبورتوار المسرحي.
- الترجمة والإعداد المسرحي لنصوص غير مسرحية.
- في مرحلة ما قبل الإنتاج النهائي يعمل الدراماتورغ على قضايا التصحيح المشهدي والإخراج والعرض النهائي.
- البحث والاستقصاء في الأمور المتعلقة بالنص.
- يعقد الدراماتورغ حلقات نقاش فيما يتعلق بتسويق العمل المنوي إنتاجه.
- تكوين حلقة وصل بين المخرج والكاتب المسرحي.
- يعتبر ممثلاً لوجهة نظر الجمهور عند المؤسسة المسرحية.

لتوجيهات غوتشيد نفسه (على النمط الكلاسيكي) إلا أن نايبير اضطرت في العام 1750 إلى إغلاق مسرحها.



كارولينا نايبير

وفرت هذه التجارب التي قدمها ليسنغ في مسرح نايبير بين الأعوام (1747 – 1748) له الفرصة للاطلاع على هذا المسرح من الداخل، كما نمت لديه الحس النقدي الذي اشتهر به في الستينيات من القرن الثامن عشر. وهذه هي الفترة (1759 – 1765) التي أصدر فيها ليسنغ «مجموعة خطابات Briefe die Neueste» (تمس الأدب الجديد)

(Literatur betreffend) بالتعاون مع موسى مندلسون وفريدريش نيكولاوي، حيث تبلورت فيها رؤية ليسنغ تجاه المسرح، وما اعتبرها أهدافاً للمسرح الألماني.

من أبرز تلك الأهداف أنه كان يدعو إلى التأكيد على الهوية الوطنية الألمانية، وفي سبيل ذلك كان لابد له من التخلي، بل وحتى من محاربة الكلاسيكية الفرنسية السائدة في مسرح ألمانيا آنذاك، وهكذا ظهرت القطيعة والخلافات مع غوتشيد. على سبيل المثال ذكر ليسنغ في تلك الخطابات: «أن الانجليزي يصل إلى هدفه من المسرحية التراجيدية حتى لو اختار طرقاً غير مألوفة، والفرنسي لا يصل لهدفه أبداً على رغم أنه يمشي دائماً على نهج القدماء نفسه»، نلاحظ هنا الهجوم على مذهب الكلاسيكية، ومدح الأسلوب الإنجليزي والشكسبيرى تحديداً كونه مثالياً جيداً لتأسيس أسلوب ذي طابع وطني – برأي ليسنغ.

لم يكن هدف ليسنغ النهائي إنشاء مسرح وطني فحسب، بل كان يسعى إلى استغلال هذا النمط الوطني الجديد من أجل بث أفكاره التحريرية سواء على المستوى الاجتماعي أو حتى الديني، وهناك الكثير من الإشارات التي تسلط الضوء على توجهه ذلك، تتضح بشكل كبير في «دراماتورغيا هامبورغ».

ففي سلسلة المقالات تلك يقوم ليسنغ بتحليل ريبورتوار المسرح، وفي نفس الوقت يقوم

بتحليل الأداء التمثيلي للممثلين. كما يشغل الحيز الأكبر منها للحديث عن الدراماتورغيا بالتحديد، فماذا قدم في هذا السياق؟

يستمر ليسنغ في هذا السياق بجذله مع الكلاسيكية الفرنسية. تلك المهمة التي ابتدأها في مقالاته السابقة: «خطابات تمس الأدب الجديد» (1765). اعتبر ليسنغ أن هدف الدراما يتمثل في أن تجعل من نفسها ساحة للنضال في سبيل الإنسانية، فيما «أكد على أن الكلاسيكية تتناقض مع طبيعة الفن». كما عُرف عن ليسنغ تمتعه بأفكار ليبرالية في زمن سادت فيه الاقطاعية والانقسام في كل أرجاء المجتمع الألماني خاصة من الناحية السياسية، ومن أجل بث هذه الأفكار سواء من خلال النص أو أداء الممثل أو حتى في سياق كامل الريبورتوار المسرحي، كان لابد له من إيجاد مهنة الدراماتورغيا، ولكن الأمر لم ينته عند هذا الحد.

ففي مسرحية ليسنغ الأكثر شهرة «مس سارة سمبسون» (1755)، يؤكد ليسنغ على نصرته للطبقة البرجوازية التي لم تحصل على حقوقها الجديرة بها في ذلك الوقت، وإن كان طرحه بعيداً عن المباشرة. هذا الهدف بدأه ككاتب واستمر به كدراماتورغ. فكان يركز في مقالاته «دراماتورغيا هامبورغ» على مواضيع وقضايا الطبقة البرجوازية، واتخذ في سبيل ذلك كتاب أرسطو مثلاً يحتذى في سلسلة كتاباته تلك التي أكد فيها على معظم

أفكار أرسطو في المأساة، إلا أنه (ليسنغ) عدّلها لصالح مواضع الطبقة الوسطى، الأقرب إلى جمهوره (الطبقة الوسطى) من الشخصيات الرفيعة التي أوصى بها أرسطو. بالإضافة إلى ذلك كان ليسنغ يتميز بوجهة نظر وُصفت بأنها إلحادية، ترفض وجهة نظر الكنيسة، الأمر الذي يذكرنا بصراع البرجوازية مع الكنيسة، والمتواصل منذ عصر النهضة الأوروبية.

من هنا نستطيع أن نلاحظ كيف جمع ليسنغ في شخصه الكاتب والمسرحي، والمفكر، والثائر، جمع كل ذلك وتوصل إلى نتيجة أنه لا بد من استخدام الدراماتورغيا لضمان إيصال أفكاره.

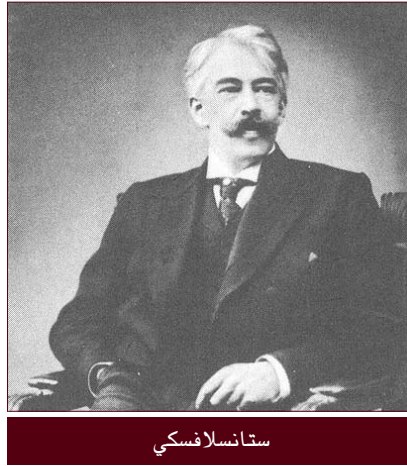
كان ليسنغ يسعى لتحقيق أهداف وطنية – إيديولوجية – اجتماعية وفنية، وسعى إلى ذلك في عمله ككاتب وكдраماتورغ، وحتى في أسلوبه الفني الذي أكد فيه على الأسلوب الإنجليزي أكثر من الفرنسي، ومن خلال استعراض تجربته بالشكل الذي قدمناه نلاحظ ما يلي:

- 1- ارتباط الدراماتورغيا كمهنة مسرحية بإيديولوجيا معينة (بغض النظر عن طبيعة هذه الإيديولوجيا).
- 2- الدراماتورغيا هي وسيلة للتأكيد على هدف أسمى للمسرح يسعى لتغيير المجتمع، وتحفيز الرغبة لهذا التغيير.
- 3- الحاجة لارتباط الدراماتورغيا بريبرتوار مسرحي.

هذا النوع من التوجه – باتخاذ الفن المسرحي كساحة نضال – أمر أكد عليه الكثير من المبدعين المسرحيين، وهذا ما نراه عند دراسة تاريخ المسرح.

هيجل أكد على هذا الأمر: «الدراما الشعرية كانت تستخدم في بعض المراحل التاريخية

من أجل توصيل أفكار جديدة في السياسة والأخلاق والشعر، والدين» ويعلق أنيكست في كتابه تاريخ دراسة الدراما على ذلك فيقول: «وطبقاً لذلك يرى هيجل أنه من حق الفنان استخدام الفن من أجل تأكيد أفكاره التقدمية. أما اعتراضه الوحيد فهو موجه ضد النزعاتية المرتبطة بشكل مصطنع مع الفعل الدرامي، دون أن تكون صادرة عنه ومشروطة به»، وهنا نستطيع أن نقدر دور الدراماتورغيا الذي قام ليسنغ بتأسيسه على الجانب الفني فهو يضمن عدم حدوث الشيء الذي حذر منه أنيكست وهيجل من قبل، أي: ألا تطغى عقيدة الفنان على القيم الجمالية الواجب أن يتحلى بها العمل الفني.



ستانسلافسكي

الهدف الأعلى في منهج ستانسلافسكي لا يعني مطالبة الممثل بفكرية الفن فحسب، ولكن يعني كذلك مطالبته بالنشاط العقائدي الذي يكمن في أهمية الفن كعنصر من عناصر التغيير الاجتماعي». نلاحظ هنا أن ستانسلافسكي نفسه يسير على خطى ليسنغ

غادر ليسنغ مسرح هامبورغ بعد ثلاث سنوات من العمل، إلا أنه استمر بنشر تعاليمه الدراماتورغية، حتى وصل الأمر إلى أن تأسست وظيفة الدراماتورغ في المسرح الألماني وتغلغل الدراماتورغ في كل ريبورتوارات المسارح الرئيسية في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر.

تطور الدراماتورغيا بعد ليسنغ

بدورهما بريخت – وستانسلافسكي من قبل – أكدا على ضرورة وجود عقيدة في العمل الفني ما يؤدي إلى التغيير في النظام الحياتي بشكل عام، أطلق ستانسلافسكي على رؤيته هذه «الهدف الأسمى». يشرح بوريس زاخافا الهدف الأسمى تبعاً لمنهج ستانسلافسكي فيقول: «إن الهدف الأعلى في منهج ستانسلافسكي لا يعني مطالبة الممثل بفكرية الفن فحسب، ولكن يعني كذلك مطالبته بالنشاط العقائدي الذي يكمن في أهمية الفن كعنصر من عناصر التغيير الاجتماعي». نلاحظ هنا أن ستانسلافسكي نفسه يسير على خطى ليسنغ.

هذه الرؤية لستانسلافسكي لم تكن مدار جدل مع بريخت فقد كانت الدراماتورغيا أداة بريخت في تعرية المجتمع، ما يؤدي بالتالي إلى ظهور نزعة جماهيرية للتغيير المجتمعي. كان بريخت دراماتورغاً رائداً في القرن العشرين، تداخل عمله بين الإخراج والتأليف، بالإضافة إلى وجهة نظره في الأداء التمثيلي، ليس بهدف استحداث شكل جديد في الأداء، بل من أجل منع الجمهور من الاندماج بالعرض، وبالتالي منعه من التطهير والتنقيس عن مشاعره، فعل بريخت – الدراماتورغ – كل شيء سواء على مستوى التأليف أو الإخراج أو المشهدية أو الأداء التمثيلي المنشود من أجل أن يبقى المتفرج بعيداً عن حالة التنقيس عن

مشاعره وغضبه، فيبقى في حالة قلق مستمر حتى لدى عودته إلى المنزل، فيصل إلى نتيجة أن لابد من التغيير، بعد أن يكون قد أدرك بالطبع سوء الوضع في زمن النازية. الأمر الذي يُذكرنا بدور ليسنغ في زمانه، والذي كان بحاجة لأن يجعل المجتمع الألماني يدرك ضرورة التغيير، والوحدة في زمن كانت الإمبراطوريات العظمى في أوروبا تتشكل وتخرج إلى ما وراء حدودها. وإن كان منهجه الدراماتورغي مختلفاً بالطبع عن منهج بريخت، وأسلوبه الفني.

أولى مايرهولد لمهنة الدراماتورغ أهمية خاصة. وإن كانت كل الإشارات الواردة في محاضراته (1918 – 1919) حول صفة الدراماتورغ تؤكد أنه يقصد بها الكاتب المسرحي، الذي يدرك قيمة المشهدية المسرحية، استخدم مايرهولد هنا صفة الدراماتورغ للدلالة على الكاتب المسرحي الذي يكتب للمسرح وليس للأدب، فكان يؤكد أن الكتاب في عالم المسرح ينقسمون إلى: مسرحيين وأدبيين. وكان يصف المسرحيين منهم فقط بالDRAMATURGIEN، فهذه صفتهم تبعاً لمايرهولد: «الDRAMATURGIEN الذين كتبوا المسرحيات للمسرح، كانوا يجمعون في شخصهم: المخرج والممثل، بالإضافة إلى الدراماتورغ. كذلك كان شكسبير، وموليير، ويوربيديس، وغيرهم».

أما المفهوم المعاصر للDRAMATURG، فقد قَدَّم له مايرهولد تسمية أخرى (إلا أننا سنعاود الحديث عن هذا الأمر في موضع لاحق). أما عند غوردون كريغ فنلاحظ أنه أطلق تسمية أخرى على القائم بمهام الدراماتورغ وهي (المدير الفني للمسرح): «طبيعة منصبه يجب أن تجعله أهم شخصية في دنيا المسرح كلها... رجل يستطيع أن يتناول المسرحية

فِيُخرجها كما يطيب له هو نفسه، ويتولى تدريب الممثلين فيزدوهم بما تستلزمه كل حركة وكل موقف، ويتولى تصميم المناظر واقتراح الملابس، فيشرح لمن يقوم بصنعها ما لابد من توفره في كل منها؛ ثم يعمل مع مهندسي الأضواء الصناعية، فيوضح لهم توضيحاً تاماً ما يريده منهم». فهو هنا يعتبر المخرج هو نفسه المدير الفني، علماً بأن غوردون كريغ كان يقوم بكل هذه الأعمال مجتمعة. أي أنه يتوقع من المخرج أن يكون مخرجاً – دراماتورغاً.

هنا نعود إلى مايرهولد من جديد – وتحديداً إلى محاضراته في دورة الإخراج المسرحي تحت عنوان: عمل المخرج، منهج المخرج، (1918 – 1919)، حيث نجد ما يسمى (بالمخرج – ماستر العرض المسرحي). فهو المصطلح المقابل – برأينا – للمفهوم المعاصر للDRAMATURG. حيث يصفه كما يلي: «المخرج – ماستر العرض المسرحي، مؤلف التركيبة المسرحية. المخرج – الماستر يوحد مجموع (Collective) كل المبدعين المسرحيين المشاركين في العرض المسرحي (الممثل، الدراماتورغ، مصمم الديكور، التقنيين وغيرهم) من أجل تجسيد فكرة فنية واحدة».

ويضيف مايرهولد لهذه المهام ما يلي: «يبني شكل الميدان المشهدي، وشكل الشخصيات المسرحية ووضعيتها. وينتقي من المقربين له معاونين، من فنانيين – مصممين، وموسيقيين (إذا كانت الموسيقى داخلية في فكرة المخرج بالعرض). ويختار المخرج الفنان الذي بمواصفاته وتابعيته لمدرسة فنية ما يكون مسؤولاً بشكل كامل عن أفكاره».

نلاحظ هنا أن مايرهولد يضع سلطة هذا المخرج – الماستر، فوق سلطة مخرج العرض،

وينسب للمخرج – الماستر مهمة الإشراف، وتحديد ملامح فكرة العرض النهائية.

الDRAMATURGIA والريبرتوار المسرحي:

يمكن أن نعرف الريبرتوار المسرحي بأنه ذخيرة الفرقة المسرحية من الأعمال الجاهزة للعرض أمام جمهور. كما يمكن جدولة هذه الأعمال أو بعض منها إلى جدول شهري مثلاً، يعلن عنه بشكل مسبق، فيتعرف الجمهور من خلاله على ما سيتم عرضه من مسرحيات. حيث تطلق تسمية الريبرتوار عادة على هذا الجدول الخاص بالعروض.

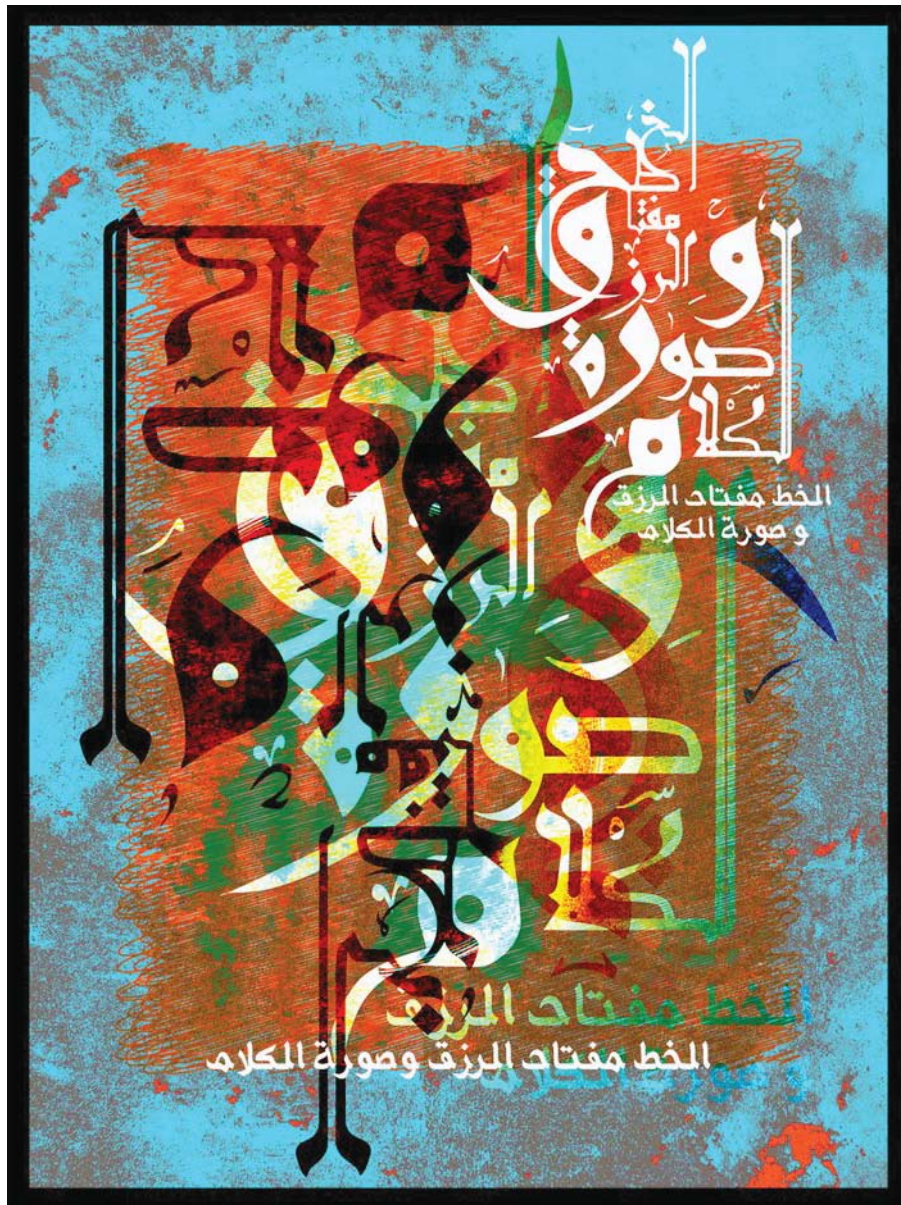
لاحظنا في تجربة ليسنغ بدايةً، وبالتحديد مع «DRAMATURGIA هامبورغ»، أن هذه المقالات المبلورة لمفهوم الدراماتورغيا إنما كانت مرتبطة وبشكل وثيق بالريبرتوار المسرحي، حيث كان من البديهي إدراك حقيقة أن ليس من الممكن توفير بيئة خصبة لأفكاره دون ريبرتوار مسرحي، وكذلك فعل كل رواد المسرح الثوريين الذين بلوروا شكل المسرح الحديث والمعاصر، حيث لم يكن بوسعهم تصور التغيير المجتمعي من مجرد عرض واحد أو عروض متناثرة، بل لابد من وضع هدف أسمى ينعكس على تشكيلة الريبرتوار بشكل عام، بحيث تضمن الاستمرارية والتأثير في المجتمع وقيادته نحو التغيير، فكان نهجهم الدراماتورغي مرتبطاً بمفهوم الريبرتوار بشكل لا يقبل النقاش فيه.

من الممكن بالطبع أن تُستغل هذه الخاصية لأهداف دعائية، وهذا ما حدث بالطبع في أكثر من عصر من عصور المسرح سواء القديم، أو الحديث، أو المعاصر، ولكن هذا شأن أي أداة بالمطلق حيث تكون نتائجها النهائية مرتبطة بالمستخدم ونواياه وطبيعة الاستخدام، وليس بالأداة نفسها وطبيعتها الخاصة بها.

جَمَالِيَّةُ الْخَطِّ الْعَرَبِيِّ

من جمال المعنى إلى جمال الشكل

صلاح الدين رسول





الخط العربي فن من الفنون الجميلة، يتبوأ أرفع المقامات، وأعلى الدرجات والمنازل بينها، برع فيه المسلمون أيما براعة، وقد تجلت براعتهم هذه في حقول كثيرة، وميادين شتى. وقد كان للقرآن الكريم أثره الكبير في تطور هذا الفن، ونقله إلى عالم الجمال الروحي والشكلي معاً، حيث إن للقرآن الكريم أثراً عظيماً في نفوس المسلمين، فهو كتاب الله، أصل كل الأصول: يحفظونه ويتبركون به، يتحصنون ويتداوون بآياته، ويأخذون بأحكامه. وحرص المسلمون جميعاً على أن يكون في أجمل صورة وأبهى حلة. وانكب الخطاطون والمجلدون والمذهبون عليه إبداعاً في إخراجها، حتى أصبح أعظم رونقاً، وأجمل شكلاً، وأكثر جلالاً، فكان سبباً في تطوير وتجويد الكتابة العربية؛ خطوطاً ونقوشاً، حتى أصبح الخط العربي إحدى أهم الوحدات الزخرفية الفنية الإسلامية، ليس هذا فقط، بل امتد أثره ليشمل كل جوانب وميادين الفن الإسلامي.

هكذا برع المسلمون في كتابة آيات القرآن في أجمل صورة، وأبهى حلة، فأضافوا بذلك إلى جمال المعنى جمال الشكل والصورة، وإن هذا التضافر وهذا الالتقاء القوي والحميم بين جماليات المعنى وجماليات الخط في القرآن الكريم، قد أكسبنا فن الخط روحاً شفافاً، ترفرف مع المشاعر الجميلة في النفوس، لتتوجه إلى الله، إلى حيث الجمال المطلق!.

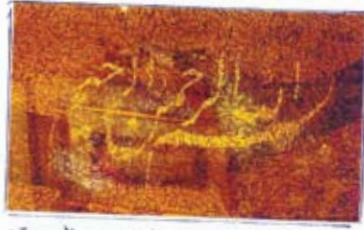
وقد تجلت براعتهم في هذا الفن أيضاً في لوحاتهم الجميلة، التي زينوا بها جدران المساجد، فأعطوها هيبة وقدسية، وجملوا به

قصورهم، فأسبغوا عليها روعة وجمالاً. وإذا كان المسلمون قد فتحوا العالم، وأضأوا على الدنيا نوراً وهاجاً، وحملوا إلى الإنسانية رسالة الحق والخير والجمال، فلا ننسى أنهم خير من تذوق الناحية الفنية في الخط، وتحسسوا حلاوة الحروف وجمالها. لقد زاوجوا بين المعنى والشكل، في براعة نادرة، ونفخوا في رسم الكلمات روحاً شفافاً، تتراى بين الحروف، لتصبح الجملة المكتوبة آية يموج فيها الجمال الحي النابض. ولقد استغرقت إجادة هذا الفن قرناً عدة، حتى أصبح على مستوى من الجمال والجودة يوهله لأن تدون به المصاحف، ويستخدم في الكتابات التذكارية والأثرية والزخرفية. وفي فترة ازدهار الحضارة الإسلامية، أصبح الخط فناً، غايته الأولى المعرفة، فوضعت له قواعد علمية، واخترعت طرائق وأساليب، تهدف كلها لإظهار الجمال المتناهي فيه، فاستطاع الفنان/ الكاتب المسلم أن يبلغ أنواعه العشرات.. ولا ريب أن الخط العربي هو أجمل خطوط العالم على الإطلاق، فإن له من حُسن شكله، وجمال صورته، وبديع هندسته، ما جعله مفضلاً ومحترماً، حتى عند الغربيين.

فالباحث (تيتوس بوركهارت) أشار إلى الأهمية الفنية للخط العربي، فاعتبره أيقونة العرب والمسلمين. أما (أوليه غرابار) فقد أولى اهتمامه الرئيس لفن الزخرفة الإسلامية، واعتبر الخط العربي جزءاً متمماً لهذه الزخرفة، وأضاف عليها سمة «الكتابة المقدسة». ويقول (روم لاندو) في كتابه «الإسلام والعرب»: حُرِّم على المسلمين الاهتمام بالفن التشبيهي، ولذلك فقد تعين على مواهبهم الفنية أن تلتصق منافذها في اتجاهات أخرى، ومن خلال هذا السعي، أحدثوا فناً يستطيع أن يدعى - بصرف النظر عن محاسنه أو نقائصه الأخرى - أنه واحد من أصفى الفنون التي نعرفها. ويعترف (بيكاسو) مرة: «إن أقصى نقطة أردت الوصول إليها في فن التصوير، وجدت الخط الإسلامي قد سبقني إليها منذ أمم بعيد». ويروي لنا التاريخ أن الخليفة العباسي الواثق بالله أنفذ ابن الترجمان بهديا إلى ملك الروم، فرأهم قد علقوا على باب كنيستهم كتباً بالعربية، فسأل عنها، فقيل له: هذه كتب



لوحة بخط الثلث الجلي
نصها: « لا قوة إلا بالله »
مناظرة



لوحة بخط التعليق الفارسي « البسمة »
حيث تتألق من خلال فضاء من البسملة
بخط الديواني



لوحة بخط الكوفي المربع
نصها: « لا إله إلا الله »

عند الله جلّ وعلا، واستفاد البشر لتركيب حروفه عن طريق العقل البشري.

هكذا رأينا أن الخطاطين الكلاسيكيين سعوا وبذلوا جهداً كبيراً في إظهار القيم الجمالية لفن الخط، والنهوض بخصائصه الفنية، حتى بلغ ذروة في الجمال والبهاء، فكان له ما كان من المنزلة الرفيعة، والدرجة العالية بين سائر الفنون الجميلة. لذلك، نطمح أن يحافظ كل فنان معاصر، وكل متذوق لهذا الفن الجميل، على تلك الخصائص الفنية، والقيم الجمالية الموجودة في هذا الفن الرفيع، خصوصاً ونحن في عصر التكنولوجيا، الذي يهدد هذا الفن بزوال اللمسات البشرية المشبعة بالشفافية الروحية، وبتثبيت الطابع الآلي الذي يتميز بالصلابة والقسوة عليه.

هذا ما أدركه الخطاطون في استانبول في عصر المطبعة، حين خرجوا في تظاهرات ضد استخدام المطبعة، واضعين قصباتهم ومحاربههم في نعش، وكأنهم يعزّون الخط باقترب أجله ودنو مثواه!

المراجع:

- 1 - كيف نعلم الخط العربي: معروف زريق - دار الفكر.
- 2 - الخط العربي الكوفي: حسن قاسم حبش، دار القلم - بيروت.
- 3 - مجلة البيان: العدد 319 / فبراير 1997م، معصوم محمد خلف.
- 4 - في رحاب الخط العربي: محمد منير كيال.
- 5 - مجلة الثقافة - العدد الرابع عشر / ربيع أول - ربيع الثاني / 1417هـ، معصوم محمد خلف.
- 6 - محمد غنوم: الخط العربي: نشأته وتطوره - مجلة العربي، العدد 412، مارس 1993م.

المأمون بخط أحمد بن أبي خالد؛ استحسنا صورتها فعلقوها. هذا ما حكاه الصولي، وقد أورد أيضاً أن سليمان بن وهب كتب كتاباً إلى ملك الروم في أيام الخليفة المعتمد، فقال ملك الروم: ما رأيت للعرب شيئاً أحسن من هذا الشكل، وما أحسد لهم على شيء حسدي على جمال حروفهم. وملك الروم لا يقرأ الخط العربي، وإنما راقه باعتداله وهندسته، ويقول الخليفة المأمون: لو فاخرتنا الملوك الأعاجم بأمثالها، لفاخرناها بما لنا من أنواع الخط؛ يقرأ في كل مكان، ويترجم بكل لسان، ويوجد في كل زمان.

فالخط العربي يمتلك من الخصائص الجمالية الكثير، ويتميز بأفاق جمالية واسعة، تعطي تكوينات فنية لا حدود لها، فالحرف العربي تراث متجدد، أينما يقف سمو، وأينما تحرك فهو يعطي للعين موسيقاً تسحرها إلى شواطئ الإبداع والخيال الخصيب. ونتيجة لما يتحلى به الخط العربي من قيم جمالية وتشكيلية وتعبيرية، فقد نحا الخطاطون نحواً خاصاً في وضع التشكيل والتنقيط، سعياً وراء جمال الخط وحسن منظره؛ أبدعوا في زخرفة الكتابة العربية غاية الإبداع، وسلكوا في ذلك سبلاً تأخذ بالألباب، حتى إنك لا تكاد في كثير من الأعمال تميز العنصر الكتابي الأصلي في وسط تلك الأفانين الزخرفية، وتجد نفسك مشدوهاً أمام تلك السمفونية من الخطوط والزخارف، المصاغة بترابط رشيق يأخذ بالألباب، فقد لعبت الكلمات المكتوبة دوراً كبيراً في الفن الإسلامي، حيث دخلت كعنصر مكمل في تصميم زخرفي، ففي الوقت الذي يمكن فيه اعتبار الخط مجرد وسيلة لنقل كلام الله الموحى ونشره، يقف أمامنا كفن قائم بذاته، له شخصيته الخاصة، كما أن له همسه الخاص، لما يتميز به من جمالية

مستقلة كل الاستقلال عن مضمون الجمل، أو الغاية المباشرة التي كتبت لأجلها. فحين تروح العين تتأمل ذلك الانسياب العذب للخط التعليقي الفارسي، وكأنه سيل من ندى، أو تتأمل الخط الثلثي، الذي ثبت على مرّ العصور، كأحسن خط تزييني، وكأنه بحر لا حدود له من القوة والعظمة والكبرياء الذي ينطلق منه.

أو تتأمل الخط الديواني، ذلك الإبداع السلس، الذي يلتف على ذاته، وكأنه يسعى نحو الرجوع إلى الدائرة حيث ولادته!

لوحة بخط التعليق الفارسي «البسمة»، حيث تتألق من خلال فضاء من البسملة بالخط الديواني

لوحة بخط الثلث الجلي، نصها: « لا قوة إلا بالله » مناظرة

لوحة بالخط الكوفي المربع، نصها « لا إله إلا الله »

وحيث يتم ذلك، تفتتح أمامنا نافذة تطل على أفق بعيد، ويأخذنا التأمل إلى الداخل.. داخلنا نحن كبشر، حيث قالوا: إن الخط توقيف من



ارتباكات

قوة

حين اشتعلت.. توجهت
فتواجهت.. تأملت.. ارتبكت
قعت) نظراتي فعلمت
أن ذاتي أقوى من ذاتي

ضياء

نادتني.. فتعريت، وبعزيمتي
الخواوية دلفت
فهلني أن دروبي البيضاء قليلة جداً
فبكيت

مستقبل

النار المشتعلة في أعماقي منذ أمد طويل
لم تطهرني
فتأملتني أكثر
تحصنت برغباتي
وقررت الانتقال للخطوة التالية

تشوش

ضبابية الارتعاشات التي تهزني طوال الوقت
تساهم في عدم اكتشاف الظلام الذي يغمرني
رغم شساعة الضوء الساطع
هكذا زعم لي قريني

حلم

راودتها.. فاقتربنا أكثر
وحين دنت لحظة المكاشفة
وانسيالها في كفي
انهمرت من يدي القابضة
على الفراغ

درب

كنت منهكماً بالنظر بعينين جاحظتين
أتلمس طريقي
وفجأة انبتقت مشاعر الحنين
بحثاً عن الدرب الذي رحل عني

عبد الفتاح صبري

برج بابل

كما تصوره التشكيليون

.. بناء شامخ يرنو إلى السماء

محمد مهدي حميدة



صورة تخيلية لبرج بابل، (بيتر برويغيل البكر 1563)

سور دائري يُقدر ارتفاعه بارتفاع الطابق الواحد، وهو يشتمل في أرجائه على دعائم طولية مائلة قليلاً وتتنوع في مساحات متساوية ومنتظمة ضمن المسار الدائري للأسوار التي احتوت في ثناياها على مداخل ونوافذ وانحناءات ذات عقود نصف دائرية، إضافة إلى مجموعة من الفتحات العلوية الصغيرة مستطيلة الشكل، كما زين بروجيل نهايات الطوابق بسلسلة زخرفية ذات

ويعد الفنان البلجيكي بيتر بروجيل (١٥٢٥-١٥٦٩) من أشهر الفنانين الذين أولوا برج بابل اهتمامهم، حيث صوره على هيئة بناء ضخم يطل على شاطئ النهر، ويظهر في تكوين معماري متدرج يرتكز على قاعدة دائرية، يعلوها الطابق الأرضي في محيط هو الأكبر قطراً، قياساً بمحيط كل طابق من الطوابق الأخرى المرتفعة تباعاً، فيما يتألف كل طابق من طوابق البرج من

استطاعت فنون التشكيل أن تؤكد أهميتها وعلاقتها الوطيدة بالدراسات التراثية المادية والشفهية في غير مناسبة وموقع، وقد أمكن لكثير من الأعمال الفنية أن تقدم تصورات مرئية عن الموروثات الإنسانية في الحقب الزمنية الغابرة والعصور السحيقة، وكذلك في أماكن وأزمنة أخرى متفاوتة لم يكن الإنسان ليهتم خلالها بالاحتفاظ بموروثه كما هو متحقق بالكيفية الآنية في عصر العلوم واقتفاء الآثار.

قد لا كثير من الفنانين التشكيليين العالميين لإعمال الخيال في تقديم تصورات إبداعية متنوعة تسعى لمقاربة الشكل الأسطوري لبرج بابل الذي ذكر في الإصحاح الحادي عشر من سفر التكوين، وينسب بناؤه إلى نسل النبي نوح عليه السلام، وقت أن كان شعب بابل هو الشعب الأوحى على ظهر البسيطة، وهذا قبل أن يتشتت الناس ويتفرقوا في أنحاء الأرض ناطقين بألسن ولغات مختلفة، ويقال إنه بني من ثمانية طوابق تتدرج أعلى بعضها وتنتهي - في الطابق الثامن - بمعبد علوي يرنو إلى السماء، فيما خصص سلم حلزوني يحيط به من الخارج ويسمح بالارتقاء إلى حيث توجد قمة البرج.



برج بابل كما تصوره كورنيليس أنثونسين

البرج وتداعياته، دون أن تغفل إبراز المكون المعماري لذلك المبني الفاره، والذي لم يخرج تكوينه عن نفس الشكل التخيلي الذي ارتضاه معظم التشكيليين في أعمالهم لإبراز شموخ البناء، إضافة إلى التأكيد على طوابقه المتعددة ذات المحيط الدائري المتقلص من طابق إلى آخر كلما ارتفع البرج لأعلى. ويلاحظ في لوحة كورنيليس أن الشكل العام للبناء المعماري لم يختلف عن اللوحة السابقة لبروجيل، فيما تبدو التفاصيل المتعلقة بالفتحات وعددها وطريقة توزيعها، وكذلك الدعامات والحليات المعمارية، مختلفة بشكل يسهل رصده بين اللوحتين على الرغم من اعتماد كورنيليس أيضا على شكل العقد نصف الدائري، وكذلك الفتحات الصغيرة المستطيلة الشكل.

تلك دلالة قوية على المصير الذي آل إليه هذا البناء الإنساني الذي لم يعد له وجود، إلا في بعض لوحات الفنانين التشكيليين، الذين تصوروا بناء البرج دائما على هيئة دائرية أو أسطوانية التكوين، حتى أظهرت صور الأقمار الاصطناعية الروسية مؤخرا وعن طريق المصادفة أن البرج قد بني على قاعدة مربعة الشكل، وذلك في المكان المفترض وجوده في بابل المبنية في عام ١٨٠٠ ق.م، على وجه التقريب.

أما لوحة الفنان الهولندي كورنيليس أنثونسين (حوالي ١٥٠٥ حتى ١٥٥٣) فقد طرحت تصورا يبدو إلى حد ما مختلفا لبرج بابل من خلال اعتمادها على تقنية جرافيكية تكثف عالمها التشكيلي في توقيت انهيار

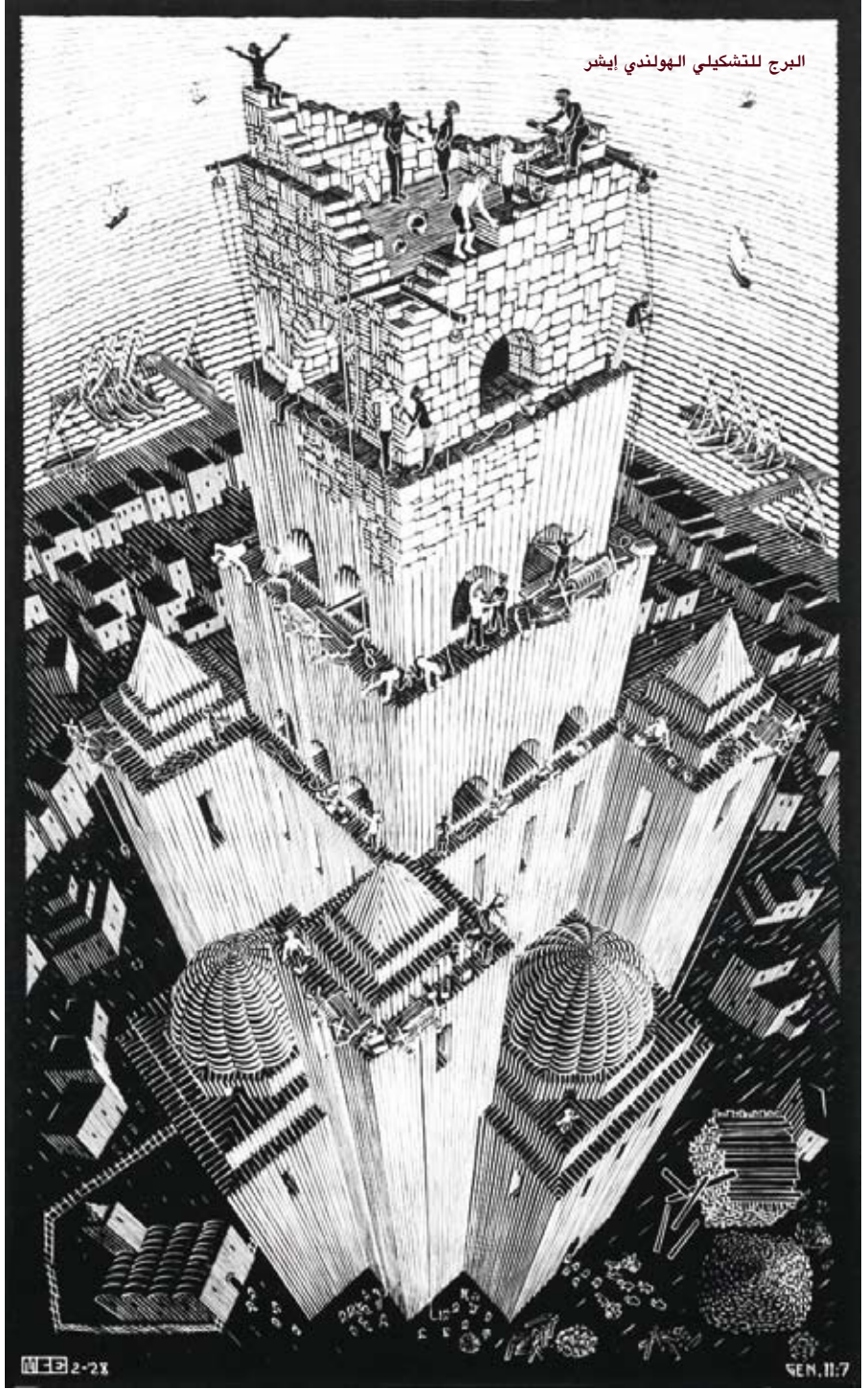
انحناءات نصف دائرية متماثلة ومتكررة تحتل مكانها في المساحة الواقعة بين كل دعامتين.

وفي هذه اللوحة أكد بروجيل على شموخ وعظمة البرج عبر الكتلة المعمارية الضخمة التي احتلت النصيب الأكبر من مساحة اللوحة وجاءت في حجم كبير يتباين بطبيعة الحال مع كافة البنائات الضئيلة والمتقزمة التي تمتد إلى خلفية اللوحة، وهو تباين قصد به الفنان التأكيد على تفرد هذا البرج قياسا بكل ما يحيط به من عناصر ومكونات، كما أنه ذهب في مبالغته التشكيلية حد أن البرج يظهر بطوابقه الثمانية وقد طاول السحاب، مما يؤكد على ارتفاعه الشاهق الذي قدر بـ ٣٠٠ قدم تقريبا.

لقد استطاع بروجيل أن يطرح تصورا بصريا مدهشا يعتمد على صرامة البناء الهندسي ورسوخ الكتلة المعمارية والتنوع البادي على أجزائها وعناصرها المؤلفة التي تتأكد عبر اهتمامه بقواعد المنظور الهندسي، ودراسة الظل والنور، وكذلك التناسب الكائن بين كافة العناصر البنائية المتممة لجسم البرج وطوابقه المتتالية التي استعان الفنان في تصويرها بزوايتي نظر؛ أولاهما علوية (منظور عين الطائر) تظهر أسقف وتغطيات الطوابق السفلية من الخارج، بينما زاوية النظر الثانية سفلية (منظور عين النملة) وهي تؤكد شموخ البرج وارتفاعه الواضح، وقد جاء الانتقال بين زاويتي النظر هاتين خلال حل تشكيلي أقرب إلى منطق التكوين والبناء الفني الدال الذي يخلو من الافتعال.

تبدو في لوحة بيتر بروجيل بعض الأجزاء المنهارة من جسد البرج، وهي تعطي بهيئتها

البرج للتشكيلي الهولندي إيشر



افتراضية لبرج بابل، وفيها يتجاوز الفنان النمط التشكيلي المفترض للبرج، ويذهب لوضع مخطط معماري خاص به، بحيث يتوافق مع رؤيته هو نفسه ودون أن يحيد عن أجواء ومكونات عالمه التشكيلي الثري ذلك الذي احتلت العمارة فيه القسط الأكبر.



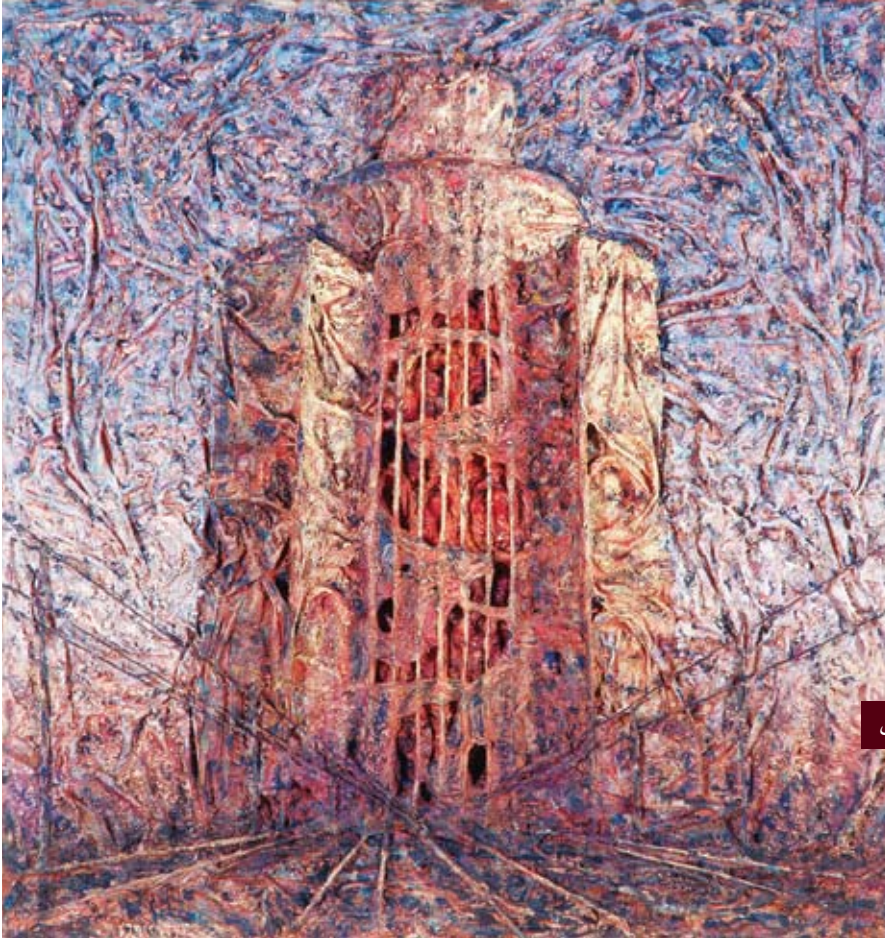
من لوحات برج بابل لكورنيليس أنتونسيز

إن إيشر في لوحته تلك يستعين بالمبالغة المنظورية لإظهار الارتفاع الشاهق للبرج، وكذا تعدد طوابقه وإبراز قمته العالية في الوقت الذي يظهر فيه مراحل العمل المختلفة لذلك البناء الذي يطاول السماء، والذي أثر الفنان تغطيته بمجموعة من الحبال التي تمتد من أسفل إلى أعلى وتتجه بحسب ما تقتضيه أجزاء المبنى والعناصر المكونة عبر تصور تشكيلي يحمل خياله الخاص.

بينما تتسم لوحة البولندي الأصل أندرياس زيلنكيوسز (١٩٥٥)، بطابع سورريالي يمزج بين عالمين افتراضيين، يمثل أحدهما العالم الأرضي بمتاهاته اللانهائية المؤدية إلى المنطقة الوسطى في اللوحة، والتي تشهد بزوغ العالم الثاني المتمثل في كتلة برج بابل المعمارية،

الأعمال الفنية الهامة التي حملت فرادتها ورؤيتها الخاصة في تقديم معالجة تشكيلية

فيما تعد لوحة برج بابل للهولندي موريتس كورنيليس إيشر (١٨٩٨ - ١٩٧٢)، من



المعمارية، والتي جاءت بنفس ألوان المتاهة الأرضية بسيطة التكوين والخالية من أية تفاصيل عدا الجدران الملتفة والمتداخلة في مساحة تمتد من مقدمة اللوحة ووصولاً إلى العمق.

وفي هذه اللوحة يكتفي الفنان بالعمائر والفضاء المحيط الذي ينثر خلاله مجموعة من الكرات أو الفقاعات اللامعة، كما أنه يستخدم مجموعة لونية واحدة في صبح المتاهة المعمارية وكذلك جسد البرج الملتحم بمتاهة العمائر الأرضية من خلال تلال جبلية تتماهى خلالها الحيطان والجدران ليصعد البرج عالياً محتلاً موقعه البارز على الرغم من النقصان الذي يشوب طوابقه العلوية.

عمل للفنان لوكاس فان فالكينبورش

لقد استطاع بروجيل أن يطرح تصورا بصريا مدهشا يعتمد على صرامة البناء الهندسي ورسوخ الكتلة المعمارية والتنوع البادي على أجزائها وعناصرها المؤلفة التي تتأكد عبر اهتمامه بقواعد المنظور الهندسي، ودراسة الظل والنور، وكذلك التناسب الكائن بين كافة العناصر البنائية المتممة لجسم البرج وطوابقه المتتالية



للفنان أليكسج كوبال

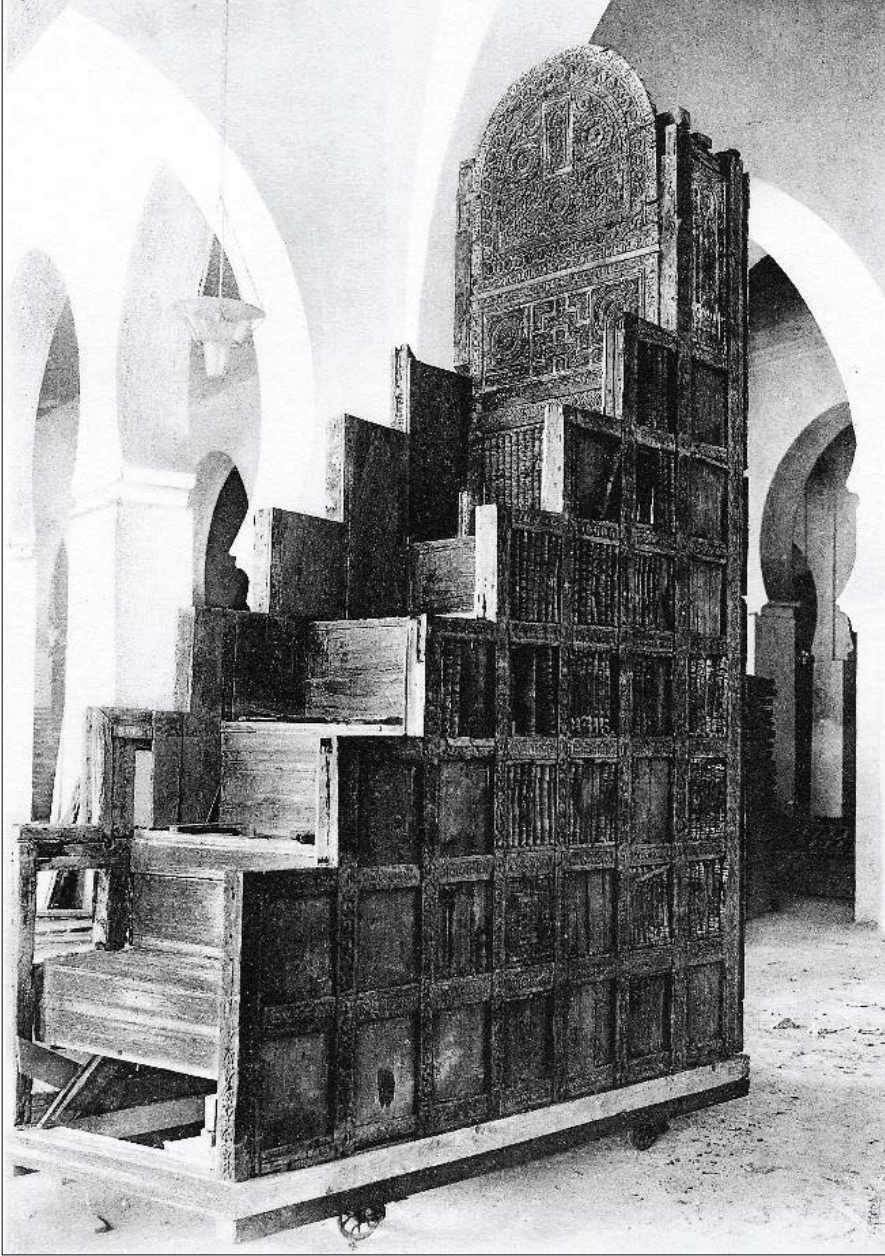
من روائع الفنون التطبيقية بالمغرب الأقصى

المنابر العتيقة.. تاريخٌ وإبداع

منتصر لوكيلي



عرف العالم الإسلامي ظهور المنابر المخصصة لإلقاء خطب الجمعة في المساجد الجامعة، منذ بدايات انتشار الدين الإسلامي، شأنها في ذلك شأن العناصر المعمارية والأثاث المرافق لعمارة المساجد، وقد اهتم بأصول المنابر عدد من مؤرخي الفنون من مستشرقين ومسلمين، فرأى بعضهم أن أصل المنبر موروث عن العرش المرتفع لدى القادة الساسانيين الفرس، أو من (الأمبو) الموجود في الكنائس القبطية. ويرى حسين مؤنس أن المنبر «لغة» قد ورد على لغة قريش من لهجة اليمن عن طريق الجماعة المسيحية في نجران (١)، أما ابن منظور فيعرفه بأنه: «مرقاة الخاطب»، سمي منبرا لارتفاعه وعلوه، وانتبر الأمير: ارتفع فوق المنبر (٢). والنبر هو العلو والارتقاء، والنبرة هي الهمزة سواء بسواء، إلا أن هذا اللفظ لا يوجد في القرآن الكريم.



عند بناء المسجد النبوي، كان منبر رسول الله صلى الله عليه وسلم، مجرد ارتفاع عن الأرض قرب المحراب، تبعه صنع منبر خشبي من درجتين ومقعد، وقد استمرت المنابر على هذه الشاكلة إلى أيام معاوية بن أبي سفيان الذي صنع لنفسه منبرا خشبيا من ست درجات كان يأخذه معه أينما ذهب، ثم قرر أن يتركه في الحرم المكي.

ومما لا نقاش فيه أن المنبر جزء من أثار المسجد الجامع وعمارته، وقد تطورت مواد صناعته في مختلف بلدان العالم الإسلامي فصنعه العثمانيون بالرخام واختار له المماليك الحجارة وصنعه الفرس من الأجر، أما في شمال إفريقيا فقد صنعت المنابر من خشب وتطورت أساليب زخرفتها خلال العصور الوسطى، وأقدم منبر بالغرب الإسلامي هو منبر مسجد القيروان بتونس الذي يرجع تاريخه لسنة ٢٤٨ هجرية/ ٨٦٢ ميلادية، والمصنوع من خشب الساج المستورد من الهند، من أكثر من ثلاثمائة قطعة منقوشة تم تجميعها بعد صنعها. تتميز اللوحات بفنها الزخرفي الفريد متعدد المشارب والتأثيرات.

هكذا، نستطيع أن نستنتج أن المنبر (المغربي) يتكون من أساس وباب، وقبة مدخل، ودروج (سالام) وجانبين (شواف)، ويمكن الأساس الإطار السفلي من تشكيل قاعدة لحل مجموع الهيكل، أما الشواف (وهو اصطلاح لدى معلمي الصنعة المغربية) فهو الجزء الأعلى من الجسم وينتصب فوق الترتيبة المخصصة لجلوس الخطيب بنهاية درجات المنبر.

الصانع المغربي والتي ما زالت محفوظة بالمتاحف والمساجد المغربية، سيما وأنها

وقد ارتأينا أن نقدم في هذه المقالة أهم النماذج التي ما زالت شاهدة على عبقرية



اسمي الحاجب ابن أبي عامر وخليفة أموي الأندلس هشام الثاني. لقد تم عمل هذا المنبر سنة ٣٥٧ هجرية/٩٨٥ ميلادية، عندما خضعت فاس للزناتيين، حلفاء أموي الأندلس. تأثرت زخرفة الجوانب بصناعة الخشب بمصر،

- وأفقياً نقراً: «ابن أبي عامر وفقه الله في شهر جماد الآخر سنة خمسة وسبعين وثلاث». تعكس هذه القطع التاريخ السياسي والديني المتوتر في القرن العاشر الميلادي، فالجوانب ترتبط بالمرحلة الزيرية، وهي سلالة مغربية كانت موالية للفاطميين. أما المسند، فيحمل

تطورت بين القرنين العاشر والرابع عشر الميلاديين:

منبر مسجد الأندلسيين بفاس.

منبر مسجد الكتبية بمراكش.

منبر مسجد القرويين بفاس.

منبر مسجد المدرسة البوعنانية بفاس.

منبر الجامع الكبير بفاس الجديد.

منبر مسجد الأندلسيين بفاس

استعمل هذا المنبر بجامع الأندلسيين بفاس منذ ٣٦٩ هجرية/٩٧٩ ميلادية إلى سنة ١٩٣٤م، حيث نقل إلى متحف البطحاء للفنون والتقاليد بفاس، حيث لا يزال محفوظاً، وهو يعتبر ثاني أقدم منبر بالمغرب العربي الكبير بعد منبر مسجد عقبة بالقيروان. صنع من خشب الأرز المنحوت والمخروط والمنقوش وأثر صباغة متعددة الألوان بادية عليه. ونظراً لتدهور بعض أجزائه فقد اقتصر المتحف على عرض أجزائه الخمسة الحاملة للنقائش المؤرخة له، وهكذا يمكن أن نقرأ الكتابات على الواجهتين الحانبيتين كالتالي:

«بسم الله الرحمن الرحيم ﴿في بيوتِ أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه يسبح له فيها بالغدو والآصال﴾».

- «بسم الله الرحمن الرحيم عمل هذا المنبر في شهر شوال سنة تسعة وستين وثلاثمائة من التاريخ».

كما يمكن أن نقرأ على المسند الأموي المؤرخ بعام ٣٥٧ هجرية/٩٨٥ ميلادية على طول العقد:

- «بسم الله الرحمن الرحيم هذا ما أمر بعمله الحاجب المنصور سيف الدولة الإمام عبد الله هشام المؤيد بالله أطل الله بقاءه أبو عامر محمد».



وكان الشكل الطولي للألواح، التي تحيل على محاريب صغيرة ذات عقود مؤطرة بإفريز من الكتابة الكوفية المزهرة، كما يشير النقش الغائر وطابع الأشكال الزخرفية إلى تأثيرات شرقية عباسية، وربما وصل هذا الشكل إلى المغرب عن طريق الفن الطولوني بمصر، خاصة وأن الطولونيين كانوا موالين للعباسيين. أما تنظيم الزخرفة الداخلية للتجويفات فيحيل على الشكل الزخرفي المنتشر بإفريقية الأغلبية. ويمكن محور متناظر يحمل زخارف نباتية تتكون من خلق ترتيب دقيق للزخرفة بواسطة أشكال تتكون من أنصاف سعيقات. وهو ما يذكر بمحراب الجامع الكبير بالقيروان.

أما المسند، فقد انتظمت زخرفته حسب تصميم هندسي يعطي الانطباع بأنها تغطي المجال كله. وهي بذلك أقل حركية من زخرفة الجوانب. ويمكن تقريبه من العمارة الأموية بالأندلس، كنموذج الجامع الكبير بقرطبة. أما الطابع المزهر للحروف الكوفية، فيجعل من هذه النقيشة نموذجا للخط الكوفي الفاطمي المرتبط بالشرق الإسلامي، كشأن الشكل المدرج الذي يزين وسط المسند.

ومن الجدير بالذكر أن المنبر لم يعرف تدميرا من طرف الأمويين والزنتيين رغم كون صناعه الأول من الزيريين والفاطميين، بل وقع إتمامه فجاء تحفة تجمع المغربي بالمشريقي، والشيعي بالسني، والفاطمي بالأموي، والأوروبي بالإفريقي في انسجام متكامل يذكرنا بمقولة بوركار: الإسلام دين يجمع عدة متفرقات.

منبر جامع القرويين

صنع منبر جامع القرويين بقرطبة الأندلس بناء على طلب من الأمير المرابطي علي بن يوسف بن تاشفين سنة ٥٣٨ هجرية / فبراير

نقيشة بخط نسخي وتذكر زخرفة مسنده وجانبه بزخرفة منبري جامع الكتبية بمراكش والجامع الكبير بالجزائر.

يصل طوله إلى مترين وخمسة وسبعين سنتمترا (٢,٧٥ م)، وعرضه واحد وتسعون سنتمترا (٩١ سم)، وارتفاعه ثلاثة أمتار وستون سنتمترا (٣,٦٠ سم).

١١٤٤ للميلاد، ومواد صناعته الخشب المنحوت والعاج والأبنوس، وكذلك الخشب المطعم. وحسب كتاب للجزائري فإن هذا المنبر هو تحفة العالم أبي يحيى العتاد الذي عمر أكثر من مائة عام والذي تتلمذ على يديه العديد من طلبة فاس.

يتكون المنبر من ثماني دروج (سالام) نلج إليها عبر عقد ذي خمسة فصوص توطئه

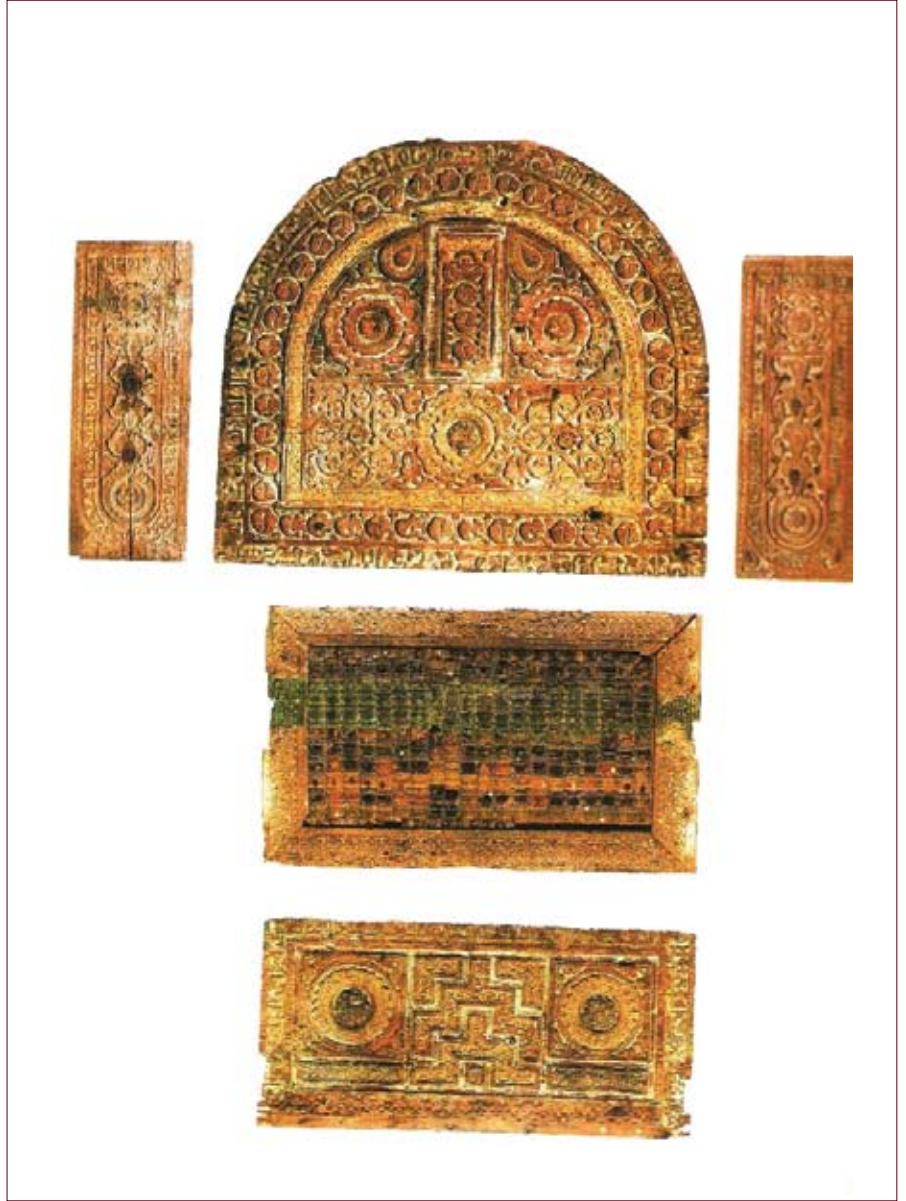


نقاط واثنى عشر رأساً، مستطيلة ومتعددة الأضلاع تنتهي بحافة بارزة من جهة ومقعرة من جهة أخرى (٣)، أو أشكال ممددة سداسية الأضلاع. تحتوي هذه الأشكال المختلفة سعيقات منحوتة وفق قاعدة التماثل. وقد كتب بخط نسخي فوق العقد الأمامي لدخول الخطيب: «في شهر شعبان خمسمائة وثمان وثلاثين» / ١١٤٤م.

منبر مسجد الكتبية بمراكش

تم إنجاز هذا المنبر بقرطبة ابتداءً من عام ٥٣٢هـ/١١٣٧م، تبعاً لأمر أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين المرابطي (١١٠٦-١١٤٢م) حسب نقيشة المسند. يتكون هذا الصرح من قطع قابلة للتفكيك، ورفع فوق عجلات صغيرة، مما يسمح بإخراجه يوم الجمعة بواسطة طريقة آلية، وإعادة تركيبه عقب نهاية الخطبة. وقد كان المنبر المتحرك مألوفاً في الغرب الإسلامي. وقد صنع من خشب الأرز والصنوبر، مع زخرفة بألواح من الخشب الإفريقي الأسود، والعناب الأحمر، وخشب الورد، والعظم.

يصل طوله إلى ثلاثة أمتار وستة وأربعين سنتمتراً (٣,٤٦ م)، وعرضه تسعون سنتمتراً (٩٠ سم)، وارتفاعه ثلاثة أمتار وستة وثمانون سنتمتراً (٣,٨٦ م).



شكله قوس دخول الخطيب إلى درج المنبر. أما ركنيتا هذا القوس فممثلتان بأغصان بسعيقات. يشبه جانبا المنبر منابر الكتبية وجامع قرطبة من حيث التشبيكات المنجمة والتشكيلات النباتية الرقيقة. فقد تم رسم الطابع العام للوحات بواسطة أشرطة من الخشب مقطعة بدقة تشكل نجما ذات ثمانية

زينت واجهة المسند بأغصان تنبعث منها زخرفة نباتية تتكون أساساً من سعيقات متناظرة بفص سفلي حلزوني. وتتمثل خلفية هذه اللوحة في الخشب المرصع أو المطعم الذي لم يتبق منه إلا بعض الأجزاء الصغيرة، يوطرها عقد متعدد الفصوص، تم بناء أجزائه بمناوبة خشب الأبنوس والعاج، يشبه في

العلمية والعلوم الدينية، وتضم فناء مكشوفاً وأروقة وقاعة صلاة ومئذنة فريدة الشكل، ومنبراً رائعاً يعود تاريخه لسنة ١٣٥٠ م.

طول المنبر من الظهر إلى المقدمة ٢,٥٣ م، وأقصى ارتفاعه ٢,٥٠ م (متران ونصف) من ناحية المدخل، وأقصى ارتفاعه من ناحية

الأمريكيين، أعيد بعدها المنبر إلى مدينة مراكش حيث يعرض حالياً بإحدى قاعات قصر البديع وسط عاصمة المرابطين.

منبر مدرسة أبي عنان بفاس

شيد هذه المدرسة السلطان المريني أبو عنان فارس بن أبي الحسن لأجل تدريس المعارف

يتكون المنبر كله من ترصيعات من مختلف أنواع الخشب والعظم، ويشتمل على مجموعة من اللوحات الخشبية المنقوشة بدورها بتقنية تقترب من نقش اللوحات العاجية الإسبانية لنفس الفترة.

كل اللوحات مختلفة، وإذا كانت أغلبها تحمل عناصر نباتية، فإنها في بعض الحالات تسجل داخل عُقيدات متعددة الفصوص. تتميز الزخرفة بمخروطيتها، والألواح المنقوشة مسطرة بواسطة أشرطة ترصيعات تخلق عناصر هندسية معقدة ومنظمة، حول نجمة مثمثة الرؤوس، وهذا العنصر يستعمل كثيراً في العمارة الإسلامية، ويوجد في كل من الزليج، وفي فن الكتاب والنسيج.

تنظم بالمنبر أنواع كثيرة من العقود، يرتفع من جهتي الدرج الأخير والأول العقد الكامل الذي يتناسق مع العقد المزخرف لدعامة الدرج. غالباً ما اعتبرت هذه العناصر كزخارف نموذجية للغرب الإسلامي، إلا أنها ولدت في الواقع قبل الإسلام بكثير، إذ نجدها في المغارات الهندية بالورا (القرن ٦-٧م) وفي أسبانيا القوطية. أما في القرون الوسطى، فاستعملت في بعض الأحيان في بعض البلدان المسيحية، خلال الفترة الكرونجية. وقد استمرت موضة الشبكات المتعددة الفصوص حتى عهد ملوك بني نصر بالأندلس (١٢٣٠-١٤٩٢م).

وخلال تسعينيات القرن الماضي، قررت وزارة الثقافة المغربية ترميم هذا المنبر بالولايات المتحدة الأمريكية بشراكة مع «الميتروبوليتان ميوزم»، وكانت عملية ترميم دقيقة استوجبت تدخل فنانين صناعيين تطعيم الخشب المغاربة وأخصائيي الترميم





وبمدخله آثار عقد قديم يعلوه قائم مستعرض وبقايا شرفات في الأعلى. وبجانب المدخل عقدان صغيران، وبأخر أعلى المنبر عقد آخر. يتميز تزيين المنبر من الناحية الهندسية بتوحيد العناصر المتعارف عليها بالمنابر السابقة باعتماد النجمة ذات الأضلاع المتعددة والأركان الثمانية في الأوجه الجانبية، واعتماد التلبيس على الشريط المضفر والحشوات.



الظهر ٣,٩٥ م، واتساعه ٨٢,٥ سنتمترا من الخارج، و ٦٦ سنتمترا من الداخل، وعمق جلسة الإمام الخطيب ١١١,٥ سنتمترا.

يتميز المدخل بوجود عقد كامل الاستدارة يتكئ على عمودين رقيقين الصنع من أبيض وأسود، يحف بالعقد إطار كتابي محصور بين شريطين كتب فيه بالخط النسخي المغربي: «أمير المسلمين أبي سعيد» بالعاج الأسود فوق أرضية بيضاء، وتعلو ذروة المدخل شرفات مسننة.

وقد كان للمنبر «درابزين» بجانب المدخل، إلا أنه حاليا لا يتوفر عليهما.

وقد عرف هذا المنبر محاولة لترميمه بعد استقلال البلاد في خمسينيات القرن الماضي وشرع بعض فناني «التلبيس والتطعيم» في مباشرة الإصلاحات في الجانب الذي يقع عن يمين الخطيب المرتقي للمنبر باستخدام خشب الأرز أو البرداع (حسب لسان معلمي الصنعة)، والترصيع بالعاج وعود المشمش والبلبلوز. ويضم هذا المنبر مشاهد من الزخرفة الهندسية الإسلامية المغربية كالنجمة المثلثة المسماة الخاتم السليماني، وزخرفة (ثمانية بالقمرشونة) التي نجدها في الجصيات والزليج وعناصر معمارية أخرى.

منبر الجامع الكبير بفاس الجديد

هذا المنبر مصنوع من خشب الأرز ويحمل عدة زخارف، طوله ثلاثة أمتار وسبعة عشر سنتمترا ٣,١٧م (من قمة مسند الخطيب إلى الأرض). يحتوي هذا المنبر على ثمان درجات بما فيها العتبة، بالإضافة إلى سلسلة الخطيب العليا، أما عرض المنبر فيصل إلى ٨٥ سنتمترا من الخارج وسبعة وستين سنتمترا من الداخل.

نص قرآني ﴿...الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور والذين كفروا...﴾ آية ٢٥٧ سورة البقرة.

يتكون المنبر «المغربي» من أساس وباب، وقبة مدخل، ودروج (سلالم) وجانبيين وشواف، ويمكن الأساس الإطار السفلي من تشكيل قاعدة لحل مجموع الهيكل، أما الشواف وهو اصطلاح لدى معلمي الصنعة المغربية فهو الجزء الأعلى من الجسم وينتصب فوق التريبعة المخصصة لجلوس الخطيب بنهاية درجات المنبر.

أما الزخارف فقد تلاشى الكثير منها، إلا أن ما تبقى يسمح بشكل جزئي بإعادة تصور واضح لها، والسماح بإجراء ترميم لها في المستقبل، وهكذا، فقائم الدرجة الأولى يحتفظ بزخارف سوداء على أرضية بيضاء، ويقائم الدرجة الخامسة زخارف هندسية من الصدف الأسود والأبيض. وبجانب آخر، يمكن رصد بقايا صنعة «الشطير» من خلال علامات مرصعة وآثار للخط الكوفي باللون الأسود، وابتداء من مستوى الدرجة السابعة، يتضح إطار كان يسير بمحاذاة درجات المنبر، ويمكن قراءة بعض كلمات لتحيلنا إلى

إشكاليات الخطاب المرئي

متطلبات إحياء الذاكرة البصرية

د. حسين الأنصاري

لقد ساد اليوم استخدام مصطلح «عصر الصورة»، لما لها من تأثير كبير في مجالات الحياة كافة، والتي أضحت بكل ما فيها صوراً، فأغلب المعلومات التي نتلقاها ونعيد إنتاجها وفقاً لمدركاتنا وقدراتنا إنما مصدرها الصورة سواء أكانت خيالية Imaginative image - ذهنية - أم واقعية مادية- وبالتالي فإن التراكم الصوري صار بمثابة المخزون الفكري للإنسان ومرجعياً لوعيه وصياغة رأيه وثقافته. أحدثت الثورة التكنولوجية في مجال الاتصالات تغيرات جذرية في بنية المشهد الاتصالي العالمي، (ولعل الانتقال من مجال المناظر إلى المجال الرقمي قد أنشأ قطيعة هامة في تاريخ الصورة، يمكن التعبير عنها بأنها ثورة رقمية أو معلوماتية تجلت بتحرر الصورة من كل تعيين، لتتحول إلى شيء مجرد، أي تحولت إلى لوغاريتم وسجل من الأعداد المتحولة باستمرار وبشكل لانهائي طبقاً لعملية حسابية. إن هذه الثورة الرقمية بسطت تأثيرها على الصورة والصوت والنص ليتوحد بذلك المهندس والباحث والكاتب والتقني والفنان ضمن نظام مشترك، وها هو عالم الصورة قد أصبح بسيطاً ومنفتحاً ومعلنًا عن رمزية كونية (١).



إذن تقوم الصورة بدور هام في صناعة الرمز وصياغة الدلالات، لما تتوفر عليه من عناصر تعبيرية في الشكل واللون والكتلة والحجم والمسافة الجمالية وزوايا العرض والتوقيت الزمكاني، إلى جانب العنصر الأهم ألا وهو العلاقة مع المتلقي. من هنا أضحت الخطاب البصري مصدراً أساسياً لإنتاج القيم والرموز وتشكيل الوعي والوجدان والذوق والسلوك وتكريس السلطة والنفوذ، ونتيجة لكل ذلك أصبح الاهتمام كبيراً بالفن المرئي كونه نظاماً متكاملًا ومؤثراً للإرسال والتلقي، ويمكن من خلاله خلق التأثيرات المختلفة وتحقيق الأهداف المنشودة باعتبار أن الواقع المرئي هو إعادة تشكيل للواقع الأصل وإدراك ذاتي ورؤية جديدة للعالم.

إلى تقارب كوني للمجتمعات الإنسانية رغم اختلاف لغاتها وقومياتها وأهدافها، فثقافة الصورة قد تجاوزت كل الحواجز وألغت الحدود الزمكانية وسجلت وقائع التاريخ

للنفوذ والهيمنة بفعل إمكاناته في إنتاج المعرفة وامتلاك المعلومة والتحكم بها سواء أكانت اجتماعية، سياسية، عسكرية، ثقافية أو تربوية، فإن محصلة هذه التقنيات أدت

وعبر مر السنين التي شهد فيها الخطاب المرئي تطورات متلاحقة جعلت منه أداة

لحظة بلحظة، إنها الوسيلة الأكثر اتصالاً وإبلاغاً وثقيفاً. (ورغم اتساع أدوار الصورة وآثارها إلا إن تلك الأدوار ما زالت مادة خصبة للبحث والتحليل والاكتشاف بمنظور لا نهائي كمدرک بصري يستثير المدرك الداخلي المفسر لوجودها «الصورة» لتخرج قيماً تراكمية تشكل وعي بني الإنسان أفراداً وجماعات، وتؤثر في قراراتهم)(٢).

ولو تأملنا واقعنا اليوم لوجدنا أن الصورة تحيط بنا من كل الجهات، فالفضائيات تطرنا بوابل من الصور على مدار ساعات البث المتواصلة، وكذلك تلعب السينما دورها لما تتميز به من إمكانات تقنية هائلة وقدرة في التصوير، الأداء، الخدع، المونتاج والإخراج مما يجعل الخطاب السينمائي في غاية من التشويق والإثارة التي لا مناص من الإندماج إليها والاندماج معها والتأثر برسالتها.

(للسينما لغة خاصة بها، لها قواعدها عند التنفيذ، وطريقتها في العرض والتلقي، أدواتها هي الصورة «اللقطات» والصوت «المؤثرات الحية، الحوارات والموسيقى.. إلخ».) ثم تقوم عملية البناء بالتوليف أو المونتاج بين اللقطات وبدخلها، وبينها وبين الأصوات، مونتاج الحركة، واللون والضوء، لتؤدي بالنتيجة إلى مادة مركبة بالغة التكتيف متعددة الرسائل الذهنية والجمالية. وهذا يتوافق مع طريقة العرض السينمائي السيكوفسيولوجية، حيث يبدأ طقس التلقي بالتوجه إلى صالة العرض، والدخول التدريجي في مرحلة الاستعداد والتهيؤ للمشاهدة والانعزال شبه الكامل في الظلمة عن الآخرين والتوحد مع الشاشة، حيث التتابع في تلقي شبكية العين لصدمات النور

والظلمة، مما يؤدي إلى التركيز. وهذا لا يحدث تماماً في حالة التلفزيون الذي يبقى كقطعة ديكور في منزل أو منتدى، مهما تطورت تقنياته. ثم وبدلاً من أن يلعب الدور الأساس كوسيلة اتصال حضارية، كان وأصبح من السهولة استخدامه كأداة صراع في حروب الفضائيات اليوم ولأغراض سلطوية في معظم الحالات، بينما نأت السينما عن ذلك كثيراً بحكم اختلاف قواعدها وطبيعتها الفنية والتجارية)(٣).

**صارت السينما صناعة وفناً
وأيدولوجيا تتحكم فيها رؤوس
الأموال الكبيرة والشركات العملاقة
التي توجه مناشطها وفقاً
لاقتصاديات السوق وتطورات التقنية
الحديثة ومتغيرات الواقع بوصفها
الوسيلة الأكثر شعبية وارتباطاً
بالأحداث والمستجدات الكونية إلى
جانب أن الصورة المتحركة تخزن
بالثراء العلاماتي والتكثيف الدلالي.**

من هنا صارت السينما صناعة وفناً وإيدولوجيا تتحكم فيها رؤوس الأموال الكبيرة والشركات العملاقة التي توجه مناشطها وفقاً لاقتصاديات السوق وتطورات التقنية الحديثة ومتغيرات الواقع بوصفها الوسيلة الأكثر شعبية وارتباطاً بالأحداث والمستجدات الكونية، إلى جانب أن الصورة المتحركة تخزن بالثراء العلاماتي والتكثيف الدلالي الذي تكشفه القراءة المتأنية للنسيج البصري، حيث يتم فيها إعادة انتاج المعنى والتأويل الذي يتطلب كفاءة وفهماً واعياً

وقدرة على تفكيك الخطاب البصري وتحليل بنيته العميقة باعتبار أن أيدولوجيا الصورة نابعة من بنية المنظومة الكلية للخطاب. (فالصورة توفر إمكانية التفكير والفهم لعدد كبير من الهواجس المعرفية بسبب كثافتها الدلالية وتراثها الرمزي، فهي لا تكفي بإظهار ما هو مرئي، بل تدخل في ضمن لعبة التوتر الدلالي التي تفرضه متعة ولذة القراءة)(٤).

وفي هذه المداخلة التي تتعلق بإشكاليات الخطاب السينمائي في العراق حاولنا رصد أهم المشاكل التي تعتور سيرورة السينما العراقية وتعثرها على مدى عشرات السنين، مقارنة بما وصلت إليه صناعة الفيلم، ليس في البلدان المتقدمة فحسب، بل استطاعت الكثير من الدول النامية أن تستثمر في هذا الميدان وتحقق نتائج ملموسة، وسوف نشير إلى السبل والطول والمقترحات التي من شأنها أن تفعل دور الخطاب السينمائي على مستوى صناعته وإنتاجه وترويجه وأنماط استهلاكه الإيجابية بغية اللحاق بالثقافة المعاصرة والمعمولة بالتقنيات الرقمية، تلك التي باتت تهدد بصيرتنا وذائقتنا من خلال طوفان المد البصري، الذي سنغرق فيه ما لم نتعلم فن العوم بالعين والعقل وقراءة الكتابة الضوئية.

بدايات السينما العراقية

يبدو إن إشكاليات السينما العراقية لا تنفصل عما يعانیه الواقع الثقافي عموماً ولكن معضلة السينما ظلت قائمة على الدوام رغم مرور أكثر من مائة عام على تقديم أول عرض سينمائي - سينماتوغراف - وذلك عام ١٩٠٩ في دار الشفاء في جانب الكرخ، في مكان أطلق عليه فيما بعد «سينما بلوكي»،

السعدي وهو أيضاً عن قصة لأدمون صبري بعنوان «شجار». وفي عام ١٩٥٨ عرض فيلم أرحموني سيناريو وإخراج حيدر العمر وتمثيل المطربة هيفاء حسين والملحن رضا علي وبدري حسون فريد. وهناك فيلم أدبته الحياة للمخرج مهند الأنصاري الذي شارك بتمثيله إلى جانب مديحة شوقي، وفيلم عروس الفرات من إخراج عبد الهادي مبارك وتسواهن واردة شعب وغيرها.



(الظلمون)

فترة السبعينيات: أفلام جادة

على أثر المتغيرات واستحداث المؤسسة العامة للسينما والمسرح بدأت الحركة السينمائية تخطو نحو وضع الأسس السليمة والخطط الإنتاجية ومحاولة تجاوز حالة الركود التي أصابت السينما إبان السنوات الماضية.

حقل الإنتاج، وهذا ما قام به إسماعيل شريف صاحب سينما الحمراء، والذي ساهم مع اتحاد الفنانين بالقاهرة لإنتاج فيلم «القاهرة- بغداد» والذي لعب دور البطولة فيه الفنان الكبير حقي الشبلي أمام مديحة يسري. وكان نجاح هذين الفيلمين قد أضاف خطوة إيجابية لدخول أسماء جديدة من المستثمرين في هذا المجال، فتم إنشاء أول استوديو سينمائي في العراق هو «استوديو بغداد» والذي أنتج أول أعماله فيلم «عليا وعصام» المستوحى من قصة روميو وجوليت ولكن بأسلوب بدوي. قام بالإخراج الفرنسي اندريه شاتان وقام بالتصوير جاك لامار، أما التمثيل فقد أسند إلى الفنان الراحل إبراهيم جلال وعزيمة توفيق وجعفر السعدي وحين عرض هذا الفيلم حقق نجاحاً كبيراً لموضوعه وبيئته البدوية وأسلوب معالجته في التصوير والإخراج، وتوالت الأفلام بعد عليا وعصام، وقد تفاوتت في مستوياتها وحضورها، منها فيلم «ليلي في العراق- ١٩٤٩»، الذي أخرجه المصري أحمد كامل مرسي، وفتنة وحسن ١٩٥٥ وفيلم وردة عن قصة يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم، ثم أنتج فيلم ندم ١٩٥٦، من المسؤول ١٩٥٧ إخراج عبد الجبار ولي، وهو عن قصة للكاتب العراقي أدمون صبري، وشارك في تمثيله سامي عبد الحميد وناهدة الرماح وخليل شوقي، ويعد هذا الفيلم نقطة تحول في مسار السينما العراقية، حيث نجح في تجاوز الإنتاج التقليدي للفيلم المصري وسعى في محاولة جيدة للتعبير عن الحياة العراقية الاجتماعية في فترة الخمسينيات ومشاكلها القائمة بأسلوب واقعي ناقد. ومن الأفلام الأخرى الناجحة فيلم سعيد أفندي الذي قام بإخراجه كاميرن حسني ١٩٥٧، وشارك في تجسيد أدواره يوسف العاني، زينب، جعفر

نسبة إلى التاجر الذي استورد آلات السينما آنذاك، وهكذا تم استحداث أول دار عرض تتابعت بعدها دور أخرى منها «أولمبيا، سنترال سينما، السينما العراقي، سينما الوطني» وغيرها، ونتيجة لتزايد دور العرض تم التفكير بضرورة الإنتاج المحلي، وفعلاً جرت محاولات في هذا المجال منذ عام ١٩٣٠، إلا أن هذه المحاولات لم يحالفها النجاح.



وفي فترة الأربعينيات تزايد عدد الشركات السينمائية، وكان منها «شركة أفلام بغداد المحدودة» التي لم تستطع هي الأخرى تقديم أي نتاج سينمائي، لكن عام ١٩٤٦ شهد أول تجربة من قبل شركة الرشيد العراقية - المصرية وكان فيلماً «ابن الشرق» الذي أخرجه إبراهيم حلمي وشارك في تمثيلة مجموعة من الفنانين المصريين مثل: مديحة يسري، بشارة واكيم، أمال محمد، ومن العراق شارك عادل عبد الوهاب، حضير أبو عزيز، عزيز علي، وحين عرض الفيلم حقق نجاحاً كبيراً في سينما الملك غازي. الأمر الذي شجع بعض أصحاب شركات السينما على دخول



وإمكانات استثنائية، إلا أنها لم ترتق إلى المستوى المأمول وظلت محصورة في إطار المستوى التعبوي الذي لا يخلو من المبالغات وضعف واضح في البناء السردى والأداء والمعالجة الفنية.

التسعينيات وما تلاها

الحصار الذي تم فرضه على العراق انعكست آثاره أيضاً، وبوضوح على الإنتاج السينمائي الذي تراجع، بل يمكننا القول إنه قد توقف تماماً بعد إنتاج فيلم الملك غازي، وتم التحول إلى إنتاج أفلام السكرين، وعلى إثر إنتاج بضعة أفلام تم إيقافها أيضاً، لأسباب عديدة، إلا من محاولات شبابية كان يساهم فيها طلبة قسم الفنون المرئية في كلية الفنون الجميلة، وغالباً ما تقدم لأغراض دراسية. ونتيجة ضغط الحصار وما خلفته حرب الثمان سنوات إلى جانب ممارسات النظام السابق في عسكرة البلاد، وفرض حالة التقيف وممارسة الضغوط، كل ذلك كان دافعاً لهجرة ورحيل العديد من المثقفين كان بينهم الكتاب والشعراء والنقاد



الجهات عبر أشرطة وثائقية لتعرض الحالات الفريدة والتميزة للجنود. أما الأفلام الروائية فقد كرس مزامينها للجوانب الدعائية والتعبوية ودعم المجهود الحربي، فأنتجت على هذا الصعيد عشرات الأفلام منها: «المهمة مستمرة» لمحمد شكري جميل و«ساعات الخلاص» لطارق عبد الكريم، «الحدود الملتهبة» لصاحب حداد، «المنفذون» لعبد الهادي الراوي، «صخب البحر» لصبيح عبد الكريم، «شمسنا لن تغيب» لعبد السلام الأعظمي، «الفارس والجليل» لمحمد شكري جميل، «عرس عراقي» وهو من إخراج شكري أيضاً. هذه الأفلام وغيرها ورغم ما رصد لها من مبالغ كبيرة وما وظف لها من طاقات

وشرعت المؤسسة بإنتاج مجموعة من الأفلام التي تميزت بالجدية والاهتمام بقضايا المجتمع وإشكالياته ونذكر من بين أهم الأفلام: «الظالمون» إخراج محمد شكري جميل و«المنعطف» إخراج جعفر علي و«بيوت في ذلك الزقاق» لقاسم حول. وتلت هذه الأفلام إنتاجات أخرى في ذات الاتجاه رغم تفاوت مستوياتها وأساليب معالجتها: منها أفلام: «الأسوار» لمحمد شكري جميل ١٩٧٩ و«القنص» لفصيل الياصري ١٩٨٠. إن هذا التواصل في الإنتاج مهد لأن تتحرك عجلة الإنتاج وتتجاوز الحدود المحلية وتفتح على تجارب عربية وعالمية وصار الفن السينمائي حاضراً وسط المشهد الثقافي، إلا أن النظام سرعان ما أدرك أهمية وخطورة هذا الفن، لذا فقد سعى لأن يوظف إمكاناته لصالح الأفكار التي يريد والأهداف التي ينشد، ومن هنا تحول الخط الإنتاجي وفق الاتجاه الذي يصب في ذات الرافد الإعلامي الذي صار مكرساً لخدمة النظام ورموزه، وقد وضعت لهذا الهدف ميزانيات ضخمة واستقدم لتنفيذ هذه المشاريع بعض من أشهر الأسماء اللامعة في السينما العربية آنذاك أمثال الفنان توفيق صالح الذي أخرج فيلم «الأيام الطويلة» ١٩٨٠ والفنان صلاح أبو سيف الذي أخرج فيلم «القادسية» ١٩٨١. وهكذا تحركت عجلة الإنتاج السينمائي العراقي لتكريس الرؤى الحزبية والأفكار السلطوية.

الثمانينيات: سنوات الحرب وأفلام الدعاية والتعبئة

مع اندلاع شرارة الحرب الإيرانية-العراقية وضعت عجلة السينما إلى جانب العجلات العسكرية لتكون سلاحاً مسانداً ووظفت الكاميرات السينمائية لتصوير ما يدور في



الحقيقي إثر تغيير النظام وانتظار بشائر الديمقراطية وسيادة القانون والسلام وتوفير الخدمات العامة وفرص العمل والبناء لما دمرته الحروب طوال عشرات السنين، ولكن هذه الأحلام سرعان ما تبخرت وأضحت أوهاماً في واقع صار تحكمه الطائفية والمحاصة الحزبية المقيتة ويسوده العنف وتسيطر فيه قوى الإرهاب وعصابات الإجرام، حيث القتل العشوائي والتهديد والتجوير القسري والاعتقالات وتصفية العقول الإبداعية وفق مخطط مرسوم لتدمير

وتشهد العواصم العالمية مزيداً من المحاولات السينمائية التي نشطت خارج البلاد وبدأ السينمائيون العراقيون يعملون تحت مختلف الظروف الإنتاجية ورغم ضعف الإمكانيات إلا إنهم يجتهدون من أجل التعبير عن أفكارهم من خلال الخطاب البصري.

السينما بعد ٢٠٠٣ : أفلام مغايرة

لقد استبشر السينمائيون حالهم حال الكثير من المثقفين وأبناء الشعب بمختلف فئاتهم وقومياتهم وأديانهم الذين حلموا بالتغيير

والمسرحيون والسينمائيون، وهنا في بلدان المنفى بدأت رحلة أخرى للتجارب السينمائية التي تنم عن رغبة في التواصل مع الإبداع والطموح، فقد كان يرفد هؤلاء السينمائيين الحماس والإصرار على تأكيد الذات والحضور في المهرجانات الدولية رغم ضعف الإمكانيات المادية والتقنية وتباعد المسافات بين الفنانين، لاسيما إذا أدركنا أن فني السينما والمسرح يتطلبان جهوداً إبداعية وتخصصات عديدة من أجل إنجاز هذه العروض التي كان يرحب بها في الصالات العربية والدولية، ولعل بينالي السينما العربية في باريس قد شهد عديد العروض السينمائية العراقية، تلك التي أنتجت في فترات متنوعة إلى جانب إقامة ندوة كرست محاورها عن السينما العراقية. والأفلام التي عرضت هي «عليا وعصام» ١٩٤٨، إخراج الفرنسي أندريه شاتان، «الحارس» ١٩٦٧، خليل شوقي، «الظالمون» ١٩٧٢، محمد شكري جميل، «المنعطف» ١٩٧٥، جعفر علي، «الأهوار» ١٩٧٦، قاسم حول، «النهر» ١٩٧٧، فيصل الياسري، «المهد» ١٩٨٥، ليث عبد الأمير، «في حقول الذرة الغربية» ١٩٩١، قاسم عبد، «المرأة العراقية صوت من المنفى» ١٩٩٣، ميسون الباجه جي، «حياة ساكنة» ١٩٩٧، قتيبة الجنابي، «الخرساء» ١٩٩٩، سمير زيدان، «مدخل إلى نصب الحرية» ١٩٩٩، لعدي رشيد، «شاعر القصب» ١٩٩٩، لمحمد توفيق، «جيان» ٢٠٠٢، لجانو روشبياني، «بغداد حاضرة غائبة» ٢٠٠٢، لسعد سلمان، «انس بغداد» ٢٠٠٢، لسامير جمال الدين، «عائد إلى بابل» ٢٠٠٢، لعباس فاضل، «زمان رجل القصب» ٢٠٠٣، لعامر علوان، «١٦ ساعة في بغداد» ٢٠٠٤، لطارق هاشم، و «نحن العراقيون» ٢٠٠٤، لعباس فاضل.

كل ما من شأنه أن يعيد الحياة لوطن أثنخته الجراح وسلبت خيراته ونهبت ثرواته من المحتل وأعوانه. أزاء واقع كهذا ماذا كان حال السينما ومبديعيها؟ وكيف واجهوا الصعاب وغامروا من أجل توثيق أحداث جسام وجسدوا صوراً لن تبارح ذاكرة الأجيال؟ إن معظم الأفلام التي نفذت إبان هذه الفترة كانت تعتمد على المبادرات الفردية، أو بدعم من بعض الجهات المستقلة وبميزانيات ضئيلة مقارنة مع متطلبات العمل السينمائي، وقد عالجت هذه الأفلام الوضع الحالي الذي يمر به العراق وهو يبرز تحت الاحتلال وأعمال العنف والجريمة إلى جانب التناقضات الدائرة والاختلافات التي تولدت نتيجة المصالح الحزبية والشخصية التي أفرزتها السنوات الماضية. إن تدهور الوضع الأمني حرم الكثير من السينمائيين العراقيين سواء الموجودون في الداخل أصلاً أو أولئك الذين عادوا إلى الوطن رغم صعوبة الظروف، ومن بين السينمائيين الذين أنجزوا أعمالاً بعد التغيير: وليد المقدادي وفيلمه «الطريق إلى بغداد»، طارق هاشم «١٦ ساعة في بغداد»، هادي ماهود «العراق موطني»، ميسون الباججي «العراق بلد العجائب»، ليث عبد الأمير «العراق أغاني الغائبين»، سعد سلمان «دردمات»، باو الباري «ابن العراق»، وأضاف هادي ماهود شريطاً آخر بعنوان «ليالي هبوط العجبر»، وأنجز محمد الدراجي فيلمين هما «أحلام»، و«حرب حرب رب جنون»، أما عدي رشيد فقد حقق إنجازه الأول «غير صالح للعرض»، وفيلمه الآخر «كرنتينة»، الذي تناول فيه جرائم اغتيال العلماء وأساتذة الجامعات واستهداف العقول العراقية.

إن المتابع للمنتج السينمائي خلال السنوات القليلة الماضية سرعان ما يجد أن مضامين

وأساليب الأفلام قد اختلفت كثيراً عما كان سائداً من قبل، فقد تميزت بجرأة الطرح وتناول المسكوت عنه، وقدمت رؤى وتساؤلات مفتوحة الآفاق سياسياً واجتماعياً وثقافياً، لقد بدت لمسات التعبير وطرح الأفكار بحرية ووضوح. إن الخبرة والثقافة والاحتكاك مع الخبرات الأجنبية إلى جانب التطور التقني جعل المخرجين يعتمدون في التصوير على كاميرات الديجتال «الرقمية»، لما توفره لهم من إمكانيات إضافية لم تكن في متناولهم سابقاً، إضافة إلى أنها تلبى جانباً من احتياجاتهم في ظل التكاليف العالية للإنتاج وضعف الميزانيات المرصودة، وبعيداً عن هيمنة واستغلال المؤسسات الرسمية والشركات التجارية الاحتكارية.

إشكاليات السينما العراقية

ضعف الاهتمام بالذاكرة البصرية وغياب الرؤية والتخطيط السليم

رغم مرور حوالي مائة عام على دخول الفن السينمائي للعراق وممارسة هذا الفن من قبل الهواة والمحترفين وتأسيس معاهد متخصصة لدراسة فنون السينما في معاهد وكليات الفنون التي قامت بتخريج العديد من الطلبة وتأهيل الكوادر للعمل السينمائي، وكذلك وجود مؤسسة متخصصة بشؤون الفن السينمائي وأقسامه العديدة، إلا أننا ما زلنا نلمس تراجعاً واضحاً في مستوى حضور وإنتاج الفيلم وأفاقه، ونستطيع أن نعزو هذا التخلف إلى ضعف الاهتمام من قبل الدولة التي كانت مسؤولة عن تسيير الثقافة وبرامجها، وإسناد إدارة الفنون لأشخاص من ذوي الخبرات القليلة أو توجيه الخطاب السينمائي لإيديولوجيات تخدم أهداف وسلطة النظام، وهذا ما فعلته دائرة السينما

والمسرح التي وظفت جميع طاقاتها ضمن هذا الاتجاه، إلى جانب غياب الحريات في تناول الموضوعات ذات المساس بالجوانب الاجتماعية وما يجري في الواقع من مشاكل يعاني منها الشعب. إن مسألة بناء الوعي الفني الثقافي تتطلب تضافر الجهود وترابط العلاقات الفكرية والإبداعية والإدارية، باعتبار أن (صناعة الذاكرة المرئية بحاجة إلى تأسيس ومنهجيات ومنظومات قيمية وهذه لا تأتي من اجتهادات و فراغ) (٥)، بل إن ذلك ينبغي أن يبدأ من الأساس، أي من خلال نشر تعليم وثقافة جديدة تضع ضمن مناهجها أهمية الأخذ بالأفكار والتقنيات الجديدة والمتطورة، وأن تفيد من التراث الإنساني والعالمي. وما تم إنجازه في صعيد الخطاب البصري لا يرتقي إلى المستوى المأمول، ذلك لغياب القناعة لدى المعنيين، وربما القصور في إدراك ماهية الفن السينمائي ودوره وأهميته كرسالة إنسانية وفكرية وجمالية مؤثرة.

الحصار الذي تم فرضه على العراق انعكست آثاره أيضاً وبوضوح على الإنتاج السينمائي، الذي تراجع، بل يمكننا القول إنه قد توقف تماماً بعد إنتاج فيلم الملك غازي وتم التحول إلى إنتاج أفلام السكرين وعلى إثر إنتاج بضعة أفلام تم إيقافها أيضاً، لأسباب عديدة، إلا من محاولات شبابية كان يساهم فيها طلبة قسم الفنون المرئية في كلية الفنون الجميلة، وغالباً ما تقدم لأغراض دراسية.



العالمية للاحتكاك مع الخبرات، ومشاهدة الجديد من أساليب وتقنيات السينما في ظل التطورات التقنية المتلاحقة، وهذا ما حرم الكثير من الفنانين والدارسين لفن السينما من المواكبة وإضافة الخبرات الجديدة التي يكون الفنان والمبدع بحاجة إليها دائماً.

انحسار دور العرض السينمائية ورداءتها

إن المتابع للنشاط السينمائي يلاحظ أنه منذ تسعينيات القرن الماضي قد بدأ العد التنازلي للنشاط السينمائي في العراق، وباتت الأفلام المعروضة تتراجع شيئاً فشيئاً نتيجة عدم الاهتمام بأماكن العرض من قبل الجهات الرسمية، وكذلك القطاع الخاص، حيث دخل إلى الميدان عدد من التجار الذين لا يمتلكون أي قدر من الثقافة السينمائية باستثناء الجانب المالي والتفكير بالأرباح على حساب الفكر والجودة والقيمة الجمالية والإبداعية، التي كانت توفرها بعض الأفلام التي تعرض في صالات العرض المحترمة، كما كان الحال في قاعات غرناطة وبابل وسميراميس

كانت لها شروطها التي تحد من حرية التعبير وتطلب تقديم الموضوعات التي تتناسب مع أهدافها. إذن لا بد من وجود دعم حكومي وتخصيص ميزانية للإنتاجات السينمائية المميزة إضافة إلى دعم الطاقات الشبابية وتوفير الأجهزة والتقنيات والاستوديوهات لتنفيذ أفكارهم الإبداعية.

إشكالية الجانب التقني وتبادل الخبرات

نتيجة لقلّة الدعم وضعف التمويل وعدم توافر الأجهزة التقنية الحديثة التي يتطلبها العمل السينمائي سواء في التصوير أو المونتاج والصوت والمؤثرات والخدع السينمائية التي وفرتها الأجهزة والتقنيات الرقمية التي ساهمت في تطوير الفيلم ووفرت إمكانات مذهلة بحيث كانت النتائج باهرة جداً، وهذا ما نشاهده عبر الأفلام الجديدة التي تنفذ عبر تقنيات الحاسوب والسينما الرقمية ولعل آخرها كان فيلم ٢٠١٢ للمخرج رولاند اميرش، الذي سبق له أن قدم عدداً من الأفلام التي اهتمت بموضوعات الكوارث والخيال العلمي وما أثاره هذا الشريط بسبب استخدامه التقنيات العالية من دهشة ومتابعة في كل أنحاء العالم، إن ما تعاني منه السينما العراقية اليوم هو قلّة الأجهزة والأدوات المستخدمة في العملية السينمائية لاسيما إذا علمنا أن بناية واستوديوهات دائرة السينما والمسرح قد تعرضت للتدمير والسرقة إبان الاحتلال الأمريكي، ولم تتمكن هذه الدائرة لضعف ميزانياتها من تمويل أي فيلم جديد يرتقي إلى مستوى الإنجاز الحقيقي، أو يواكب السينما السائدة، إن ما عاناه الفنان السينمائي داخل العراق أيضاً هو قلّة الإطلاع على التجارب العالمية، فنتيجة الحصار لم يستطع معظم السينمائيين الإطلاع على الأفلام العالمية الجديدة، أو المساهمة في مهرجانات السينما

إشكالية التمويل والدور الإنتاجي

تعاني السينما العراقية من غياب الدعم الحكومي، وكذلك من قلّة المستثمرين في قطاع الإنتاج السينمائي الخاص بسبب عدم الثقة في ضمان الأرباح، لكون الفيلم العراقي لم يزل غير معروف ولم يجد أسواقاً لا في الداخل ولا في الخارج لقلّة الإنتاج. وإن ما أنتج من أعمال سابقة كانت لا تبغي الترويج التجاري قدر استهداف الجانب الدعائي، والجمهور بطبيعته ونتيجة الاعتياد على أنماط السينما التجارية أي الأفلام الاجتماعية والرومانسية، أو أفلام الأكشن والخيال العلمي، تلك التي تتطلب مهارات وتقنيات عالية المستوى، إن نقص التمويل دفع بالكثير من المخرجين بعد عام ٢٠٠٣ إلى التعاون مع جهات خارجية طلباً للدعم، وهذا ما حصل مع المخرج عدي رشيد في فيلم «ابن بابل» الذي ساهمت في تمويله شركة بريطانية وأطراف عربية من مصر والإمارات وفلسطين، حيث بلغت ميزانية الشريط أكثر من مليون دولار، كذلك فعل المخرج قاسم حول لإنجاز فيلم المغني الذي مولته شركة التلفزيون الفرنسية أي.آر.تي، وساهم فيه فنانون من فرنسا والعراق، هذا الشريط أصبح جاهزاً للعرض، وحصل المخرج عباس فاضل على دعم من جهة فرنسية لدعم فيلمه «فجر العالم» الذي قام بتصويره في أرياف مصر واعتمد في تنفيذه على ممثلين من أقطار عربية مختلفة، كما أن الفنان سعدي يونس قد أنجز فيلمه «ترانيم من بلاد الأرن» بدعم فرنسي ولبناني، وآخرون حاولوا ويحاولون لإيجاد مصادر تمويل للعديد من الأفلام والسيناريوهات التي تنتظر الإنجاز، وفي هذا الصدد نقول إن مشكلة التمويل من شأنها أن تنعكس على هوية السينما وخصوصية الإنجاز لأن جهات التمويل والإنتاج لطالما



وأطلس، حيث كان عدد الدور حوالي أربعين دار عرض لم يتبق منها سوى عدد قليل جداً، وكذلك في المحافظات الأخرى، إلا أن هذا الحال قد تغير تماماً وباتت دور السينما اليوم شبه غائبة، وقسم منها تحول إما إلى قاعات للعروض المسرحية التجارية أو مخازن ومكاتب تجارية، وبذلك حرم جمهور السينما من متعة كبيرة ووسيلة جماهيرية مازال العالم يهتم بها ويعتبرها سبيلاً للمعرفة والتعلم والتسلية معاً، إن هناك العديد من الأسباب التي جعلت واقع دور العرض السينمائي بهذا الحال اليوم، منها انحسار الثقافة السينمائية وعدم تشجيع ودعم الجهات الحكومية أو منظمات المجتمع المدني للفن السينمائي، إلى جانب الظروف التي مر بها العراق منذ التسعينيات وفرض الحصار الشامل عليه وصولاً إلى ما بعد التغيير وشيوع حالات العنف وغياب الجانب الأمني ونظرة بعض الجهات المتطرفة ودعواتها إلى تحريم الفنون ومنها الفن السينمائي، وكذلك قلة الإنتاج السينمائي العراقي الذي يلبي حاجات الجمهور ورغباته، وغياب الموزعين الأذكياء الذين يمتلكون خبرة في اختيار نوعية الأفلام العربية أو العالمية وكيفية ترويجها، انعدام وسائل الراحة داخل صالات العرض. هذه الاسباب وغيرها مثل توافر أجهزة العرض الصغيرة DVD والأقراص المدمجة والاعتماد على الشبكة العالمية الإنترنت للحصول على مواقع عرض أحدث الأفلام وتوفر الشاشات الكبيرة «البلازما» لتعويض حجم الشاشة السينمائية، وكذلك مساهمة عدد من القنوات المختصة بالأفلام، كل هذه كانت أسباباً لتردي واقع دور العرض السينمائية في العراق وتبقى الحاجة قائمة لإعادة تأهيل وبناء دور عرض جديدة انطلاقاً من أهمية السينما كفن إبداعي مؤثر.

الجمهور وبناء الذائقة الفنية والجمالية
يشكل الجمهور عنصراً أساسياً في تلقي الإنجاز الفني في أي مجال. وبدونه لا يتحقق الاثر المطلوب

تعاني السينما العراقية من غياب الدعم الحكومي، وكذلك من قلة المستثمرين في قطاع الإنتاج السينمائي الخاص بسبب عدم الثقة في ضمان الأرباح، لكون الفيلم العراقي لم يزل غير معروف ولم يجد أسواقاً لا في الداخل ولا في الخارج لقلة الإنتاج وإن ما أنتج من أعمال سابقة كانت لا تبغي الترويج التجاري قدر استهداف الجانب الدعائي

وقد حدثت قطيعة منذ زمن طويل بين الجمهور والسينما في العراق، وهذا يعود إلى عدة أسباب لعل أهمها هو قصور الثقافة

السينمائية لدى نسبة كبيرة من الناس وهذا الجانب يتحمله الإعلام بكل وسائله، إضافة إلى غياب البرامج والإعلانات والنقد الجاد الذي من شأنه أن ينمي الذوق ويرتقي به، إضافة إلى أن نوعية الأفلام التي تستورد أو تنتج في الداخل لها تأثير على اجتذاب رواد السينما، وقد شهدت نوعية الأفلام المعروضة تراجعاً حاداً وباتت أفلام الكاراتيه والأكشن والمغامرات هي الطاغية والمطلوبة من قبل تجار ومتعهدي العروض السينمائية، إلى جانب الصعوبات التي ولدها سنين الحصار وما خلفته من آثار على حياة الشعب الذي أتعبته الحروب والحياة العسكرية والملاحقات لأن يكون دائماً تحت الطلب حاملاً السلاح ومهدداً بلقمة العيش والحرمان من أبسط حقوق الإنسان، إزاء هذه الظروف كيف يمكن بناء جمهور للسينما؟! لأن الفن دائماً ينتعش في أجواء الأمن والسلام والرفاهية.

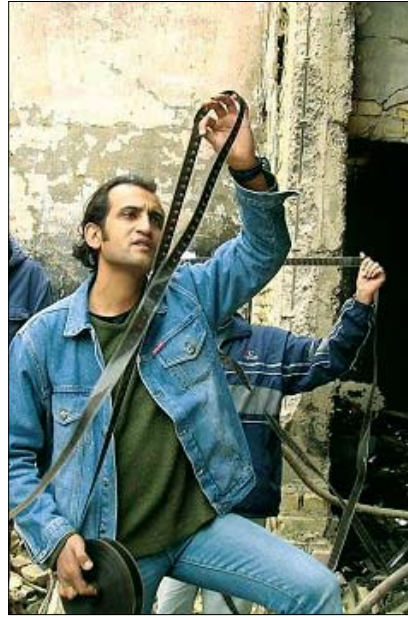
اقتراحات وحلول

إن إعادة الاعتبار للسينما العراقية لا يمكن أن

الثقة بما يعرض له سواء من خلال نوادي السينما في بغداد أو المحافظات، وتوفير كافة الفرص للاطلاع على ما ينتج محلياً ودولياً.

- إعادة النظر بمناهج تدريس الفن المرئي نظرياً وعملياً في معاهد وكليات الفنون الجميلة وتحديثها وفقاً لمتطلبات العصر التقني والاتصالي، وضرورة إشراك الطلبة بتجارب مع معاهد سينمائية عربية أو عالمية.

- وأخيراً أقول إن هذه المقترحات لا يمكنها أن تتحقق ما لم تتضافر الجهود الرسمية والشعبية لإحياء ثقافة الفن السابع باعتباره رافداً ثقافياً مهماً في حياتنا المعاصرة .



- المشاركة والانفتاح على السينما العالمية والاحتكاك مع تجاربها من خلال المشاركة في المهرجانات المختلفة أو إرسال العاملين في الميدان السينمائي للدراسة والتدريب في ورش عملية وبمختلف مجالات العمل السينمائي من المصورين ومهندسي الصوت والإضاءة والتقنيات الأخرى.

- التواصل في إقامة المهرجانات للأفلام القصيرة والروائية وإقامة الندوات النقدية لكل ما يعرض وتخصيص جوائز تشجيعية كبيرة للأفلام المتميزة.

- بناء وإعادة تأهيل دور العرض السينمائي وبما ينسجم وخصوصية هذا الفن وجمالياته في المشاهدة والاستمتاع كون دور العرض تشكل مراكز ثقافية تساهم في تقديم الثقافة الرصينة والفن الراقى.

- العمل على إعادة العلاقة مع الجمهور واستثمار كل السبل المتاحة من أجل إعادة

يتحقق بالأمنيات فقط ما لم تتوفر القناة الكاملة لدى أصحاب القرار بأهمية هذا المرفق الحضاري الذي بات يشكل حلقة من حلقات التواصل والتفاعل والحوار مع الشعوب، ومن أجل وضع وإعادة الأسس السليمة للنهوض بقطاع السينما نقترح الآتي:

- العمل على وضع الخطط العلمية والمنهجية من قبل الاختصاصيين في الشؤون التربوية والفنية والثقافية والتقنية، للشروع بمرحلة جديدة لهذا الفن، وإنشاء مدينة للسينما تتوفر على وسائل الإنتاج الحديثة.

- دعم التجارب السينمائية الشابة والتعريف بها من خلال توفير فرص العمل والإعلام والدعم المادي والإعلامي.

- نشر وترسيخ الثقافة الفنية للنشء الجديد من تلاميذ المدارس والتأكيد على الثقافة البصرية وإبراز دورها الحيوي في تطوير وعي الإنسان وسلوكه.

- ضرورة رصد ميزانيات لأفلام عراقية تتناول الموضوعات المحلية وتبرز التقاليد والتراث العراقي بكل وجوهه، والعمل على تأهيل نخبة من كتاب السيناريو المتميزين ومنحهم الحوافز التي تتوازي مع أهمية وقيمة الإنجاز المتحقق.

- تشجيع القطاع الخاص ومنحه التسهيلات والإغراءات لدخول مضممار الاستثمار في مجال الإنتاج السينمائي من خلال إعفاء الاجهزة السينمائية من الضرائب أو المساهمة المشتركة في بناء دور العرض وإنتاج واستيراد وتوزيع الأفلام العالمية والعربية المتميزة وغير ذلك.

إحالات:
١- سمير الزغبى: معقولة الصورة في الجماليات المعاصرة، موقع ياهو مكتوب، ١٢-١١-٢٠٠٨.

٢- أحمد بن عبدالرحمن آل أحمد الغامدي، ثقافة الصورة الفنية وأثرها الاجتماعي والتربوي، بحث مقدم إلى مؤتمر جامعة فيلادلفيا الدولي الثاني عشر (ثقافة الصورة)، عمان، الأردن، ٢٤-ابريل-٢٠٠٧.

٣- ملف الذاكرة المرئية، فاروق داود، من حوار أجراه عدنان حسين لجريدة وموقع إيلاف.

٤- مخلوف حميدة، سلطة الصورة، تونس، دار سحر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص ١٠.

٥- طاهر عبد مسلم، ولادة السينما المستقلة في العراق، مقتبس من حوار معه في موقع إيلاف.

جدل السيرة الذاتية والسينما

فيلم (الخبز الحافي) أنموذجاً

ع. إدلبي



تتميز الصورة البصرية بخصيصة متفردة تتمثل في أيقونيتها، أو ما يسمى بخاصة المماثلة، وهذه المماثلة تعني التشابه الحسي العام للصورة مع الموضوع الذي تمثله، وأهمية هذه الخصيصة تبدو من خلال كونها أداة مركزية في عملية تحويل شيفرات الصورة، إلى أنظمة تواصل تمتلك القدرة على تحليل وقراءة موضوع الصورة. ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن الصورة - كأداة تواصل - تختلف في أهميتها من حيث قدرتها على الإيصال من فن بصري إلى آخر، وخير مثال على ذلك بعض الأشكال البصرية التشكيلية الرمزية التي تغيب عنها خصيصة المماثلة، مما يستدعي من أجل فهمها استخدام أنظمة دلالية أخرى.

- الصورة والسرد:

ومن هذا المنطلق يُنظر إلى اللغة البصرية على أنها لغة «تقيم مع باقي اللغات علاقات نسقية متعددة ومعقدة، ولا أهمية لإقامة تعارض ما بين الخطابين اللغوي والبصري كقطبين كبيرين يحظى كل منهما بالتجانس

منح التشكلات الدلالية للغة، واستلهاً هذه التشكلات منها أيضاً» (١) وبما أن فكرة التوصيل الجمالي هي محور التشارك في إنتاجية النص الإبداعي، فإن هذه الفكرة في الفنون البصرية تتميز بإمكانية التواصل معها بأكثر من حاسة واحدة، فالنص

والتماسك في غياب أي رابط بينهما، فالعالم المرئي واللغة ليس غريباً أحدهما عن الآخر، ورغم أن تقاطعها على صعيد الشيفرة لم يدرس بعد بدقة كبيرة، فإن ذلك لا ينفي أن من وظائف اللغة الأساسية تسمية الوحدات التي تقطعها اللغة، كما أن من وظائف الرؤية

البصري يفترض متغيرات أدائية ترتبط بعنصرين رئيسيين هما: المكان، والدلالة، إضافة إلى عنصر الزمان، وهو غائب ظاهرياً، إلا أنه ضمن مستوى تأويلي باطني، ينفتح على رموز إشارية تأتي في سياق الشيفرات الجمالية التي من أبرز خصائصها خصيصة القيام بدور الدال على عدة مدلولات ضمن مدى الرؤية للنص الإبداعي. وباللص المكاني والزمني يكتمل جوهر العمل الفني، «إذ لا بد للعمل الفني من بنية تعد بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، كما أنه لا بد من بنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي، بوصفه عملاً إنسانياً حياً» (٢). كل هذه الصفات التي يتوفر عليها النص البصري تجعل منه نصاً سردياً ينطوي على سارد ومسرود له وقصة تُحكى، «وإذا كانت هذه العلاقة الثلاثية ما بين السارد والقصة والمسرود له قد تصنفت نهائياً في حقل الجنس الروائي القصصي حالياً، إلا أنها من حيث البنية تؤسس لكل ما ينتمي إلى عالم الحكاية والتعبير عنها، وبذلك فإننا نستطيع القول: إن كل رقصة تعبيرية، أو كل نص محكي نثراً أو شعراً، أو كل فعل تمثيلي أو غنائي لا بد وأن ينطلق بالضرورة من اللحظة السردية التي سيتموضع في مركزها سارد أو أكثر يسعون لتقديم الحكاية إلى جمهور سامع أو مشاهد أو قارئ بجملة من الطرائق يجترحها السارد أو المؤدي، وعلى هذا الأساس أيضاً يمكننا التأكيد على أن السرد سوف يكون موجوداً في اللوحة التشكيلية، وفي العمل النحتي، وفي السينما والتلفزيون، وغير ذلك مما يتصل بعالم

السارد والمسرود له» (٣). ولما كانت الصورة تحكي، فإن السرد فيها موجود بقوة الخطاب الذي يسرد الحكاية، وإذا كانت وحدات الحكاية في الصورة الثابتة تظهر كلها دفعة واحدة ملتحمة في المكان وفي اللحظة ذاتها، فإن الصور المتحركة، وكذلك الصور الثابتة المترابطة بطريقة تسلسل التعبير عن موضوع واحد تحيل على فضاء زمني وعلى محتوى حكاوي بالغ التعقيد بقدر تعدد الفنون البصرية الحكائية. وفي هذا البحث ندرس المعادل البصري في السرد، ونورد مثلاً على المعادل البصري في السيرة الذاتية، وهو فيلم (الخبز الحافي) المأخوذ عن نص الجزء الأول من سيرة محمد شكري الذاتية المعنونة بنفس العنوان، وتتناوله بالدراسة التطبيقية لنبيين خصائص السرد في هذا النموذج من السرد البصري.

– المعادل البصري في السرد:

يُنظر إلى المعادل البصري في السرد على أنه: التكافؤ بين النصوص - بالمعنى الواسع لهذا المصطلح - المرئية والسردية، وما ينتج عن هذا التكافؤ من علاقات. فالمعادل البصري وفق هذا التعريف هو: مصطلح يعبر عن عملية تحويل المشاهد السردية التي يمكن تخيلها في السرد إلى صورة مرئية يمكن معاينتها بصرياً، وبمعنى آخر هي عملية تحويل الصورة الذهنية التي ينتجها الوصف السردى إلى صورة حسية مادية أيقونية (متحركة أو ثابتة)، فكل فعل سردي يمكن تخيله، ويمكن بوساطة التصوير أو الرسم تحويله إلى فعل مرئي بالعين. وعملية التحويل هذه تقتضي

– وهنا تكمن المشكلة – أن لا يشكل النص السردى الأدبي إلا مادة دلالة أولية للنص المرئي، ونعتبر ذلك مشكلة لأن مسألة الإفلات من سطوة الأدبي السردى على المنجز المرئي مسألة ليس من السهل تحقيقها، وبالتالي غالباً ما تؤدي هذه السطوة من جهة، ومحاولات الإفلات منها من جهة ثانية، إلى ضياع الخصائص المميزة لكلا النصين، السردى والمرئي على حد سواء، وهذا ما يفسر مثلاً ندرة نجاح الأعمال السينمائية التي تعتمد نصوصاً روائية على سبيل المثال، ما لم تأخذ هذه الأعمال السينمائية بعين الاعتبار شرط المواءمة بين النصين، وشرط المواءمة هذا سنبحثه باختصار شديد لتوضيح أهميته في عملية التحويل سابقة الذكر.

– المعادل البصري وشرط المواءمة:

لإنجاز معادل بصري للسرد ناجح ومقنع لا بد من وجود «التوافق الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص – المصَدَّر وبين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص – الهدف» (٤). وهذا التوافق هو ما يسمى بالمواءمة التي يفترض لتحقيقها تحقق شرطين لازمين، وهما: ١- شرط إمكانية الاختزال: ويقصد بعملية الاختزال «الحصيلة الدلالية الناتجة عن سيورة دلالية تأويلية، وهي حصيلة تتم في الذهن بشكل سابق على تحقيق النص – المصدر في عمل فني مغاير من حيث وسائل المحاكاة، وينصب هذا الفعل الذهني على الدليل التفكري، أي على النواة الدلالية المجردة والسابقة على كل التمفصلات

الدلالية المتحققة، سواء في وسائل البناء المستنتجة من خلال اللغة الإظهارية مثل الحبكة في كل أنواع الحكى، أو في وسائل الإظهار نفسها، وينتهي هذا الفعل عند التحقق الكامل للنص المصدر في ذهن الذات المحوِّلة في شكل خطاطات ذهنية، تجعل إمكانية الترجمة إلى عمل فني آخر ممكنة»(٥).

وشرط الاختزال هذا يمكن معه تصور عمليات حذف وتجاوز الكثير مما يتضمنه النص السردي، وذلك من قبيل عملية الحذف لبعض الهوامش التعليقية التي يضعها السارد في النص السردي، بما يمثل تدخلاً سردياً من المؤلف في سياق السرد بهدف تأدية وظيفة بلاغية أو تزيينية. هذا إضافة إلى إمكانية تصور حدوث إضافات على هذا النص، وذلك لأن تحويل بعض الجمل السردية «من صيغة السرد إلى صيغة العرض يفرض على المخرج أن يختار ضرورة أماكن الحركة وخلفيات المواقف الحوارية إلخ.. ومن هنا لا بد من أجل نجاح التحويل أن تكون الإضافة الإجبارية ملائمة لسيرورة الحدث الحكائي»(٦) ويمكن اعتبار عملية تحويل الوصف السردي إلى سيناريو فعل اختزال بسيط يساهم في جعل النص المصدر قابلاً ليكون موافقاً للنص المرئي الهدف، أو المحوَّل إليه. -٢ شرط إمكانية الترجمة: ونقصد بالترجمة هنا «إعادة تجسيد المختزل في شكل مفصل، و إعادة إنتاج المؤشرات الدلالية في أشكال مادية منسجمة مع وسائل محاكاة الجنس أو النوع الذي ينتمي إليه العمل المحول إليه، ويعني ذلك أن الترجمة هنا هي ترجمة لوسائل المحاكاة المادية الإظهارية»(٧). ويمكن اعتبار عملية تحويل صفات الشخصية السردية (الجسمانية، والنفسية، والسلوكية) إلى صفات للشخصية المرئية في النص

المرئي (العرض المسرحي، أو الفيلم السينمائي) عملية ترجمة لا بد من توفرها لتوفر شرط المواءمة، مع التأكيد أن هذه الترجمة لا يمكن أن تكون عملية نسخ كلي وتام ومتطابق، لأن الخصائص المميزة والتمايز لكل من الفنين (السردى والمرئى البصرى) تحول دون ذلك التطابق بالتأكيد. وخلاصة الأمر أن نجاح عملية التحويل من السردى إلى المرئى البصرى يفترض رؤية فكرية تتسم بالشمولية وحسن التبصر في الأهداف التي يتوخى النصان (السردى والمرئى) تحقيقها، وبالتالي التعامل معهما من زاوية نظر واحدة، بما يحقق عملاً مرئياً يتخذ من السردى خلفية ودلالة وذاكرة.

وفي هذا البحث نحاول الاطلاع على تجربة المعادل البصرى في السيرة الذاتية العربية، وهي تجربة لم تبلغ من التنوع والنضج ما يكفي لدراستها دراسة تهدف إلى استخلاص التقنيات المستخدمة فيها وإطلاق الأحكام النقدية عليها، ولذلك سنستعرض ونقرأ فحسب محاولات تقديم معادل بصرى في السيرة الذاتية ونترك للقادات من الأيام، وربما السنين، هذه المهمة التي نتمنى أن تساعدنا محاولات كثيرة وجادة على جعلها واسعة ومجدية.

ويدل واقع الحال أن المعادل البصرى في السيرة الذاتية العربية جد قليل، إذ نكاد لا نعثر على محاولات تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة حتى الآن، رغم أن المعادل البصرى لنصوص السرد العربى الروائى بلغت حداً معقولاً من ناحية الكم، قاد بالتالى إلى عدد لا بأس به على صعيد النوع والنضج الفنى، ومن أمثلة المعادل البصرى في السيرة الذاتية، نورد مثالين:

أولهما فيلم سينمائى بعنوان (الخبز الحافى) يحكى بصرياً سيرة محمد شكرى الذاتية التي تحمل نفس الاسم. وثانيهما عرض مسرحى بعنوان (غيوم رحلة جبلية صعبة) يحاكي بصرياً سيرة فدوى طوقان (رحلة جبلية - رحلة صعبة).

لإنجاز معادل بصرى للسرد ناجح ومقنع لا بد من وجود «التوافق الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص - المصدر وبين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص - الهدف»(٤). وهذا التوافق هو ما يسمى بالمواءمة التي يفترض لتحقيقها تحقق شرطين لازمين

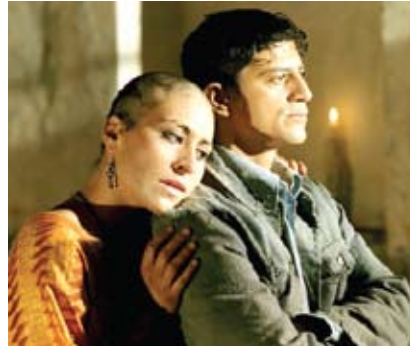
ونظراً لبلوغ فيلم الخبز الحافى درجة ممتازة من الجودة الفنية، وضآلة القيمة الفنية والفكرية التي تحصل عليها عرض (غيوم رحلة جبلية صعبة) من أكثر من ناحية، فإننا سنركز في مثالنا التطبيقي على تجربة المعادل البصرى (سينمائياً) المتحققة في فيلم (الخبز الحافى)، وهو فيلم من إنتاج مغربى - فرنسى - إيطالى مشترك حققه المخرج الجزائرى رشيد بن حاج عام ٢٠٠٥ ووضع السيناريو له بنفسه، وشارك في التمثيل من خلال شخصية المناضل الوطنى (المروانى)، ولعب فيه دور البطولة بنجاح ملفت الفنان المغربى (سعيد طغماوى)، من خلال تجسيده دور (محمد شكرى)، فيما أدت الممثلة الإيطالية (مارزيا تيديسكى) باقتدار دور (سلافة) بائعة الهوى، إضافة إلى الكثير من الفنانين والفنانات المغاربة

بناء السرد في فيلم (الخبز الحافي) جاء وفق نسق السرد المتداخل، حيث تتكون بنية السرد من محاور متداخلة، زمانياً ومكانياً، ولعبت تقنيات الوقفات والارتدادات والقفزات، الدور الهام في بنيته، مع الاحتفاظ بروابط ذهنية وبصرية شكلت عوامل فنية دلالية أمنت الوحدة العضوية للفيلم، وعززت آليات التوصيل بين الفيلم والمتلقي

سردية سينمائية تتناسب مع طرح النص المصدّر، وهي صيغة البناء المفتوح: التي تولي اهتماماً بالهدف والأحداث، ولكن مع التركيز على الدافع الداخلي مُحرك الحبكة الرئيسي، وتأخذ عملية الدخول إلى أعماق الشخصية وأفكارها ومزاجها النفسي جلّ اهتمام السيناريو، وهذا ما يجعل السرد في صيغة البناء المفتوح سرداً بطيئاً، وقد يؤدي إلى إحباط المتفرجين، لكنه في فيلم الخبز الحافي لم يكن كذلك، بفعل تقنية الإضاءة التي ساهمت في تسريع إيقاع الزمن، إضافة إلى حيوية الحوار ودوره في دعم المحتوى البصري للمشاهد وفي تصعيد الحدث ودفعه للأمام. ويبدو أن عملية المواءمة التي أنتجت فيلم (الخبز الحافي) كمعادل بصري لـ (الخبز الحافي) السيرة الذاتية لمحمد شكري، يبدو أن هذه المواءمة كانت عملية دقيقة ومتناسبة وشبه متكاملة، بحيث أنها انطوت على تحقيق شرطي الاختزال أولاً، والترجمة ثانياً، وبنجاح معقول، مما مكن الفيلم من تقصي مكامن الجمال والدهشة في النص السير الذاتي وتقديم وجهة نظر إخراجية أقرب ما تكون إلى وجهة نظر محمد شكري.



في الفيلم يعلن السردُ البصريُّ في الخبز الحافي/ الفيلم نفسه معادلاً للسرد في السيرة الذاتية (الخبز الحافي)، وبكل اقتدار. فإذا كان نص السيرة يحكي الفقر والجوع في أبلغ حالاتهما، فإن الفيلم يبدأ بمشهد (محمد شكري الطفل) يبحث في القمامة عما يسد به رمقه، ومنذ هذا المشهد يصبح من الصعب على المتلقي/المشاهد أن يقبل أقل مما قدمه محمد شكري في نصه الكاشف لسوءات المجتمع كمؤسسة والناس كأفراد.



وبداية نشير إلى أهم ما يجعل فيلم (الخبز الحافي) معادلاً بصرياً ناجحاً إلى حد معقول للسيرة الذاتية لشكري بجزئها الأول، وهو أن المخرج رشيد بن حاج لم يرغم اللغة البصرية في فيلمه على نقل اللغة السردية (الفكرية والذهنية) بحرفية صارمة، وإنما يختزل ويترجم (الخبز الحافي) السيرة الذاتية عبر لغة سينمائية متقنة وظف فيها صيغة

وفي مقدمتهم الفنانة المغربية (سناء علاوي) التي أدت بإتقان دور أم محمد شكري. وما نذكره عن أهمية هذا الفيلم تؤكد حقيقة حصول الفيلم على أكثر من جائزة في أكثر من مهرجان، ومنها حصوله على أحسن جائزة في مهرجان سالينتو الدولي للسينما الذي انعقد في تريكييس بإيطاليا، وجائزة الجمهور في مهرجان مونبلييه للسينما المتوسطة.

- (الخبز الحافي) سينمائياً:

يتميز الخطاب السينمائي عن غيره من أنواع الخطاب بكونه ذا سلطة وساطية، تضعه بين التعبير والبناء الجمالي والمنحى الفكري والدعائي والترفيهي. ورغم أن (بازان) يرى أن الصورة في الفيلم السينمائي هي في جوهرها تسجيلٌ موضوعي لما يوجد في الواقع، فإن هذا الرأي لا يغير من حقيقة أن السرد البصري السينمائي بصفة خاصة، والبصري بصفة عامة، يتضمنان ولا شك مساحات تخيلية شاسعة ومتنوعة، ولكن هذه المساحات التخيلية تصبح مع سيناريو يحاكي نص سيرة ذاتية مجرد لعبة بصرية يطغى عليها البعد الواقعي والذاتي.

وبعد كل هذا، لنا أن نتصور حقيقة المتخيل البصري في عمل سينمائي يجسد مرئياً نص سيرة ذاتية لمحمد شكري، هو (الخبز الحافي) (٨)، بكل ما يحكيه هذا النص من تجربة فعلية، لكائن حقيقي، في واقع فعلي حقيقي، يكاد ينفجر بما فيه من فقر ويؤس وغرابات وشذوذ؟؟ المخرج الجزائري رشيد بن حاج، وفي ٩٧ دقيقة هي مدة الفيلم كاملاً قدم لنا معادلاً بصرياً لهذا الجزء الشائك والمتجاوز من سيرة محمد شكري الذاتية، في عمل سينمائي يمتلك كل الجرأة التي امتلكها شكري نفسه في سيرته، ومنذ المشهد الأول

وبفعل عملية المواءمة الناجحة هذه يبدو السرد البصري في الفيلم في حالة تماسك، تعكس البنية المتناسكة للنص السير الذاتية المصدر، وهي كما نعرف سيرة ذاتية متماسكة البنية، ويتميز السرد فيها بمشهدية وصفية عالية من جهة، وتركيز على الشخصيات من جهة ثانية، مع الإشارة إلى أن الكثير من عمليات الحذف والتلخيص كان لابد منها لتكون عملية المواءمة أقرب ما تكون إلى النجاح. وبفضل عملية الترجمة الناجحة يظهر زمن السرد في الفيلم داخلياً، يتوضح بحركة الشخصيات، ولا سيما عندما يبتعد الفيلم عن بؤرة الحدث ويتحول إلى السرد الوصفي للمكان ومعالم الشخصيات، بحيث يتباطأ زمنه حتى كأنه يتوقف. ورغم أن الحوار يبطن السرد عادةً، فإنه في فيلم الخبز الحافي لم يكن مؤثراً بدرجة كبيرة على تدفق الزمن وسرعته، وذلك بفضل تقديم حوار متماسك عن طريق تقنية «رباط الحوار»، إضافة إلى تقديم المخرج طرقاتاً مرئية للحوار ساهمت في عيون الممثلين بتقديم أهم مقترحاتها، مما قلل استخدام الكلام وشكل منظماً لإيقاعات المشهد.

ويدل واقع الحال أن المعادل البصري في السيرة الذاتية العربية جد قليل، إذ نكاد لا نعثر على محاولات تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة حتى الآن، رغم أن المعادل البصري لنصوص السرد العربي الروائي بلغت حداً معقولاً من ناحية الكم، قاد بالتالي إلى عدد لا بأس به على صعيد النوع والنضج الفني، ومن أمثلة المعادل البصري في السيرة الذاتية، نورد مثالين

بناء السرد في فيلم (الخبز الحافي) جاء وفق نسق السرد المتداخل، حيث تتكون بنية السرد من محاور متداخلة، زمانياً ومكانياً، ولعبت تقنيات الوقفات والارتدادات والقفزات، الدور الهام في بنيته، مع الاحتفاظ بروابط ذهنية وبصرية شكلت عوامل فنية دلالية أمنت الوحدة العضوية للفيلم، وعززت آليات التوصيل بين الفيلم والمتلقي. البنية المتداخلة للسرد في الفيلم جاءت حصيلة دمج مستويين، الدرامي والتسجيلي، حيث عمد المخرج رشيد بن حاج إلى بناء السرد في الفيلم من خلال دمج سهل وموظف بين وثائقية الحدث التاريخي وبين انطباعات الشخصيات وردود أفعالها على هذه الأحداث، كما يتأسس هذا الدمج على تطور الشخصيات التي يقدمها الفيلم، وهذا التطور يأتي سلساً من خلال التوازي مع تطور الأحداث المؤثرة بعمق في مجريات حياة الشخصية الرئيسة (محمد شكري) أولاً وباقي الشخصيات ثانياً، وتطور إحساس ووعي وفهم هؤلاء الأبطال لعمق مأساتهم ومدى تركيبيتها وتعقيدها. هذا المستوى الدرامي يمكن أن نلاحظه بوضوح بفضل بنيته القائمة على المتخيل السينمائي والصناعة البصرية للمعنى والوهم، وترميز المعنى والفكرة، على نحو ما يفعله المخرج في لقطة جميلة ومعبرة، عندما تُدين الكاميرا الفقر والحاجة والجوع بمشهد أسر ومؤثر، حيث ينبطح (محمد) ويضع وجهه على الأرض ليلتهم الحليب المسكوب على الأرض والمختلط بشظايا الزجاج من الزجاج التي انكسرت بعد أن وقعت من يد سائحة أجنبية. في حين يظهر المستوى التسجيلي بوضوح وجلال من خلال اللقطات الوثائقية التي اعتمدها المخرج من الأرشيف كحامل دلالي يعبر عن الحياة المغربية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في الفترة التي كان

يسيطر الاستعمار (الفرنسي والأسباني) على مقدرات الحياة في المغرب، إضافة إلى اللقطة التسجيلية المركزية والجوهرية التي يظهر فيها محمد شكري نفسه قبل وفاته بفترة وجيزة في زيارة إلى قبر أخيه عبد القادر (الطفل الذي يقتله الأب في نوبة غضب منفلتة)، وتنتهي اللقطة بذلك المشهد الذي يجمع محمد شكري في المقبرة بالطفل المشرد الذي يبحث عما يسد به رمقه بين القبور، ليبدو الفيلم مدوراً في مشهده الأول ومشهده الأخير، في دلالة على أن شيئاً لم يتغير بين الأمس واليوم، فالفقر ما زال قادراً على أن يفعل فعله في المستقبل (الطفل الصغير) كما سبق له وفعل بالماضي (محمد شكري الطفل). وإذا كان البعد الدرامي في الفيلم السينمائي يهتم بتقديم المتعة البصرية الحكائية وذلك ببناء العقدة وتحريك المقاطع الفيلمية على أساس العلاقات بين الأحداث التي تدور حول الشخصيات والمواقف تنشأ عن سلوكهم، والعواطف الفردية التي يشكل التأكيد عليها واستثمارها بصرياً أهمية بالغة في نسيج السرد في الفيلم، فإن الفيلم نجح على هذا الصعيد في تمثيل كل هذه المعطيات التي تقدم متعة بصرية تنمو بنمو الأحداث، وتطور الشخصيات، ولا سيما تطور شخصية البطل الرئيسي/محمد شكري عبر مراحل نمو وعية وعمره. هذا بالإضافة إلى أن البعد التسجيلي للفيلم بانغماسه الكبير في قلب الحياة البائسة والفقيرة للسواد الأعظم من الناس، ومعايشة الفيلم للواقع السياسي والاجتماعي، والاقتصادي، والإنساني، ومتابعته الراصدة والكاشفة والمضيئة لتفاصيل الحياة والناس، ساهم في حفاظ الفيلم على مضمون الرسالة التي عمل محمد في سيرته الذاتية (الخبز الحافي) على إيصالها والتأكيد عليها، وبذلك تمكن الفيلم

جائزة الشارقة للبحث النقدي.. التشكيلية

مارس 2011 - ديسمبر 2011

الدورة الرابعة

ص.ب : ٥١١٩ - الشارقة - دولة الإمارات العربية المتحدة | e-mail : farah@sdc.gov.ae

الواقعية في التشكيل العربي

من تقديم معادل بصري للمضمون الفكري والوجداني للسرد في نص(الخبز الحافي) بما انطوى عليه الفيلم من رسالة لها خطورتها ودورها وأهميتها في تكوين الوعي المجتمعي، وتوجيه انتباهه نحو ظواهر مؤثرة في بناءه أو تفويضه. كل هذا لا يمنع من الإشارة إلى مأخذ سلبي على الفيلم، وهو دبلجة حوار بعض الشخصيات، ولاسيما شخصية (سلافة) بائعة الهوى، التي جسدت دورها بنجاح الممثلة الايطالية (مارزيا تيديسكي)، هذه الدبلجة خلقت شيئاً من البرودة في الحوارات التي تستعمل فيها هذه التقنية، والتي نعتقد أنها أضرت بعفوية انسياب السرد في الفيلم وخلقت فجوات نفسية بينه وبين المشاهد. ختاماً، أردنا أن نؤكد أن المعادل البصري في السرد السير الذاتي لم يؤكد حضوره الفعّال في المشهد البصري حتى الآن، شأنه شأن نص السيرة الذاتية الواضح والميثاقي، وإن كنا قد تجاوزنا مسألة انتظار نص سيرة ذاتية ينطبق على ما نتخيله من شروط وحدود ومتطلبات وممنوعات، فإننا سنظل بانتظار المزيد من تجارب ومحاولات تحقيق المعادلات البصرية لنصوص السيرة الذاتية أولاً، ونصوص السرد العربي بكافة أجناسه ثانياً، نظراً لفقر مكتبتنا البصرية بمثل هذه النصوص البصرية التي تجعل المتخيل السردى مرئياً ممتعاً ومفيداً بأن.

هوامش:

- (١) - كريستيان ميتر. ما بعد المماثلة/ الصورة. ترجمة وائل محجوب. مجلة النداء الفني. بيروت. العدد ١٤. نيسان ٢٠٠٤م.
- (٢) - زكريا إبراهيم. مشكلة الفن. مكتبة مصر. القاهرة (د.ت). ص ٢٧.
- (٣) - عزت عمر - من ورقة عمل مقدمة إلى ورشة الإبداع الثامنة بعنوان: السرد وبناء السياق الثقافي. الشارقة. نيسان عام ٢٠٠٥م.
- (٤) - عبد اللطيف محفوظ - عن بعض آليات تحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي - موقع الفيل السينمائي على شبكة الانترنت.
- (٥) - المصدر السابق.
- (٦) - المصدر السابق.
- (٧) - المصدر السابق.
- (٨) - محمد شكري - الخبز الحافي - دار الساقى، بيروت ١٩٩٩.

العودة إلى القمص على لسان الحيوان

في (ذئب وأسود وقمر واحد)

منى الشيمي

تنقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام: قسم خاص بعالم الذئب، وقسم يخص عالم الأسود، والقسم الأخير للقمر الذي ينضوي تحت لوائه الجميع في الغابة، وفكرة الرواية - على الرغم من بساطتها - في منتهى الأهمية، وهي أن الكائن تتغير طبيعته إذا تخلى عن أهم صفاته، وفي الرواية نجد أن الذئب الأسود مل من البحث عن فرائس، وحسد الكلاب في قصر قريب على حياة الدعة، وساعده مسخ يقيم في كهف قريب في الغابة بالسحر على التحول من ذئب حر حكيم إلى كلب يؤثر الحياة بين الأسوار، عاش الذئب فترة من الوقت هكذا، لكنه حنّ سريعاً إلى حريته في الغابة، ورأى بعين المحروم ما كان فيه من نعيم.

لم يكن المسخ سوى رجل ثري وقع ضحية صديقه اللئيم، علمه السحر أولاً، ثم خدعه وحوله بالسحر إلى ثور في البداية، واستولى على ممتلكاته وزوجته، لكنه استطاع التسلل بعد حين إلى القصر، وتوصل إلى كتاب التعاويذ، ليستعيد هيئته الحقيقية، وبينما هو يقرأ التعاويذ، اكتشف الخدم وجوده، فهاجموه، فتوقف عن تلاوة بقية التعاويذ التي ستعيده إنساناً، لكنه لم يظل ثوراً، بل تحول بفعل ما قرأه من التعاويذ إلى كائن برأس إنسان وجسم ثور.

عندما عاد الذئب الأسود إلى المسخ ليعيده كما كان، اشترط عليه أن يأتي من القصر بكتاب

الأعمال مبهرة، وأقرب إلى الأمثلة والحكم، ربما لجأ الكُتّاب إلى هذه الطريقة لأن الصفات الحادة أوضح عند الحيوان، فمثلاً، يشتهر الكلب بالوفاء، على الرغم من وجود صفات أخرى كثيرة يتميز بها كالشراسة والخوف. وثمة صفات أخرى يتمتع بها الأسد غير الزعامة والجرأة، اللتين اعتدنا أن نلصقهما به فقط.

والكاتب يعي تماماً ما لعالم الحيوان من أهمية، «فالغراب علم الإنسان كيف يدفن جثة أخيه، والهدهد جادل بعلمه النبي سليمان، فقال له: ﴿أحطت بما لم تحط به﴾»، وإذا نظرنا متأملين في أحوال النمل والنحل، أو في هجرة الطيور، لعلنا حقاً أنهم أم أمثالنا، وشركاء لنا في هذا الكون الفسح» (١).

ومن هذا المقطع نعرف أن الكاتب لم يبن عالماً غير مقنع، وأحداثاً مستحيلة الوقوع، بل كان على قناعة بأن أحداث الرواية قد تحدث فعلاً، وقد يكون الغرور البشري سبباً في اعتقادنا بأن الحكمة قاصرة على بني البشر، وقد توفر علينا الحكم المستخلصة من عالم الحيوان والطيور الوقوع في الخطأ نفسه، بل تجاوزه، والبدائية من حيث انتهى الآخر، لكن الإنسان لا يستفيد من تجارب بني جنسه السابقة، ولن يستفيد من تجارب الحيوان بالطبع، لذا، لكي ننصف الرواية، يجب أن لا نتعامل معها إلا على اعتبار كونها عملاً فنياً فقط، قد يُستفاد منه، وقد يُستمتع به فقط.

ينكئ شريف الغريني في روايته (ذئب وأسود وقمر واحد) على استخلاص الحكمة من عالم الحيوان، لم يلجأ إلى قصة عادية تدور أحداثها بين بني البشر، ويمرر من خلالها رؤيته عن الواقع، وأماله عن المستقبل القريب أو البعيد، وكونه اختار عالم الحيوان لتحقيق فكرته، فلقد حمل نفسه عبناً إضافياً، وهو دراسة هذا العالم الخافي علينا؛ بعاداته وتقاليده وقوانينه الخاصة، ليرسم لنا لوحة تكاد تكون مقنعة فنياً. وأصبحت للرواية متعتان: متعة قراءة الرواية كعمل فني يرص فيه الكاتب جملة واحدة تلو الأخرى لإخراج الرؤية الكاملة في ما أراد أن يقوله، ومتعة الاستمتاع بأحداث عالم مغاير عن عالم البشر، سواء كانت المعلومات حقيقية مؤكدة، أو من خلال الكتاب البحث.

ليس جديداً أن يلجأ الكاتب إلى عالم الحيوان لإبراز الفكرة، وبسط سماط الحكاية، بل هذه الأنماط من القصص ضاربة الجذور في القدم، بقصد التهذيب الخلقي، أو النقد السياسي، ونقد الكهنوت. وقد تكون غاية الكاتب تقويم الحاكم والمحكوم معاً، وإصلاح الفرد والجماعة. وعلى كل حال، فقصص الحيوان توفر للكاتب قدرة تعبيرية إضافية، وهي شكل فني متعدد الأبعاد، يتيح للمتلقي فرصة رحبة للتأويل حسب ثقافته، وقدرته على التلقي.

ولم يكتف الكُتّاب بقصص الحيوان، وإنما مزجوا السرد بالتناول العلمي لخصائص الحيوان، مضافاً إليه خيال الكاتب، فخرجت

وكتاب كليلة ودمنة، ولا أعرف إن كان علي أن أدين الكاتب في هذا، أم ألتمس له العذر، فمعطيات ونتائج العالم الذي نحياه باتت متباينة ومعكوسة، والإنسان يكيف نفسه على ما يستشعره، ويخلق قناعات تليق بالمقام الذي وجد فيه، بعيداً عما يقال من رسوخ بعض القيم وعدم تبديلها، ليس بالضرورة أن تكون النتائج فيه سيئة، حتى إذا كانت المعطيات سيئة، لكنه اختيار الغرني في النهاية.

أما بالنسبة إلى الأسود، فتدور الحكاية في الحمى السندسي، يحكيها هنا الذئب الأسود لملك الذئب، بعد مقتل الذئب الأبيض، ليستخلص منها عبرة رآها الأول، ويحاول بها تشكيل وعي الثاني، وهي كالتالي: يتولى أمر الغابة أسد يرغب في الإتيان بفعل جديد لم يقدم عليه أسد من قبل، فاختر أن يهادن الضباع، وهو اختيار وإن دل فيدل على شخصية هزيلة، لا تمك مقومات الزعامة، ولنلحظ الإسقاط هنا بوضوح، فالربان، الذي يلزم الشاطئ مخافة قراصنة أعالي البحار، لن يسلم من الصخور الناتئة التي قد تحطم سفينته، والرئيس الذي يضع رأسه في الرمال، لن يسلم من أعشاش النمل. عقد الأسد مع الضباع صفقة: أن يتقاسم الجمعان وقت الصيد، لكن الضباع تبادت في الحصول على امتيازات، وهو أمر طبيعي، فانتقاص مساحة من زعامة الأسود لا يعني سوى زيادة مساحة تجرُّ الضباع، فطلبت الضباع أن تقوم الأسود عنها بالصيد نظير عدم قيام الضباع بالهجوم على أشبال الأسود، وكانت هذه بداية التداعي لقوانين الطبيعة في الغابة.



المغاير؛ حرص على حريته وحرية من حوله، الأمر الذي جعله يقدم على مقابلة ملك الذئب، ليخبره بالصعوبات التي يواجهها الذئب في الغابة، وظلم بطانة الملك لهم، لكن الملك قابله بعجرفة، وطلب منه أن يكون ضمن الحاشية، الأمر الذي رفضه الذئب الأبيض، فحرمه الملك من الانضمام للمجموعة، وحرّم عليه الاشتراك في الصيد، أصبح طريداً في الغابة لأنه رفض اصطحاب الملك في رحلاته، لكنه لم ييأس، وقال لأخيه في مقطع من الرواية: لا تنس أنني حر، والأحرار عليهم أن يغيروا واقعهم إلى واقع يرضونه(٣).

استطاع الذئب الأبيض بهذا المنهج أن يصنع قدره، أن يصل إلى مكانه في عقول وأذهان الآخرين، وتقرب منه الجميع، حتى وصل إلى مكانة مستشار الملك (الذئب الأحمر). استخدام شريف الغرني الديالكتك(٤) بدءاً من اللون، فهذا هو الذئب الأسود، واختياراته خاطئة، ونتائجها سيئة بالضرورة، أما الذئب الأبيض فاختياراته صائبة، وبالتالي نتائجها حسنة، يحيلنا إلى قصص ألف ليلة وليلة،

التعاويد، كي يستطيعا معاً إنهاء السحر والعودة إلى حقيقتهما.

استطاع الذئب الأسود التسلل إلى القرار المكين، واستولى على الكتاب السحري، ولكن الساحر رآه أثناء عودته إلى القصر، وأمطره بوابل من الطلقات النارية أصابته، وعند وصوله إلى كهف المسخ، كان الموت يحوم حوله، انشغل الثري قليلاً في قراءة التعويذة، التي أعادته إلى بشريته، وبعد أن انتهى من نفسه، نظر إلى الذئب، فإذا به غارقاً في دمه، يوشك أن يفارق الحياة، فاقترب منه، وهو يحاول أن ينقذه، ثم قال:

لا تمت الآن أيها الذئب، لقد حان دورك.

فرد عليه بصوت متقطع منهك:

كم أنا تعس! فعندما بحثت عن الراحة والطعام فقدت حريتي، وها أنا ذا أفقد حياتي وأنا أحاول استعادتها.

نظر إليه المسخ - الذي لم يعد كذلك - متأثراً، ثم قال:

أه لو تدري قيمة أن تموت في سبيل حريتك!

إن مثلك ليس بحاجة إلى تعاويد، إن إرادتك وإيمانك أعاداك وأعاداك إليك ذاتك(٥).

لقد كان موت الذئب هنا قبل استخدام التعاويد أمراً دالاً، وحتمياً، وإلا فقد العمل قيمته، فالحرية لا تعود بالسحر ولا بالشعوذة، وإنما يلزم لاستعادتها العمل والجهد، وهو ما قام به الذئب الأسود، واستعاد بهما حريته، ومات ذئباً كاملاً، لا غبار على حريته الكاملة.

وفي الوقت الذي يتخلى فيه الذئب الأسود عن حريته، نجد أخاه الذئب الأبيض يسلك الطريق

استطاع الحوار في الرواية أن يكون مطية جيدة لأفكار الكاتب، فمثلاً نجد حواراً بين ملك الذئب والذئب الأبيض:

يا عزيزي، واهم كل من يظن أن الشعب سيرضى عنه، حتى وإن أحسن.

قال الذئب الأبيض:

هذا ما اعتاد قوله الطغاة من الملوك عندما يشعرون أنهم يوحشون الضمير.

قال الملك متهكماً:

ومع ذلك، لا يستطيع الملك في كل يوم أن يذهب إلى كل فرد في رعيته يشرح له أحوال السلطان وتصريفات أمور الدولة، ثم يتلو عليه قسم الرعاية، ثم ينتقل إلى توضيح قراراته وتصرفاته اليومية (٥).

ثم يصل الأمر في الغابة إلى أن تتفق الحيوانات الضارية على تحريم الصيد والاعتماد على الأضاحي التي تقدمها الحيوانات لحقن الدماء، أو الاعتماد على الحيوانات النافقة.. تعيش الحيوانات جميعها في سلام في البداية، ثم يحدث التغيير في طبيعة الحيوانات/ المكان، يحدث خلل في تصرفات الحيوانات المفترسة من ناحية؛ فتستسلم للسكينة والدعة، وتتغير طبيعة الحيوانات آكلة العشب؛ فتتحول إلى الصيد والتعارك.

كان لا بد من الخديعة الحميدة ليعود الوضع في الغابة إلى طبيعته، وهذا ما يفسره الجزء الخاص بالقمر في النهاية، القمر الذي اعتقد الطرفان أنه منقذ في وقت الخطر، وملهم الصواب دوماً، ما عليهم سوى الصعود إلى ربوة عالية، مطلة على النهر، ثم يقبل طالب المشورة نظره بين القمر وصورته في الماء، يطيل النظر ويمعن الفكر، فيلهمه القمر الصواب، هكذا اعتقدوا جميعاً في القمر؛ اتجه إليه الذئب

الأبيض ليستشيريه، فأشار عليه بالتحول إلى كلب ذليل، ولم يكن الرأي سوى مرآة لما يدور داخل الذئب، ولما يريد فعله، واستنجدت به الأسود في قراراتها غير الصائبة، فأشار القمر عليهم من فوق التلال ومن وراء الغيوم بما يرغبون. لذلك كان لا بد من توظيف القمر نفسه في حيلة تنطلي على الجميع، ليعيدهم الذئب الحكيم إلى طريق الرشاد.

أدرك الذئب الأبيض خدعة القمر منذ البداية، قال مخاطباً نفسه:

ما أتس شعوب التي يحكمها الوهم! ما أشقانا بملوك يستشيرون أنفسهم ثم يدعون على القمر الأكاذيب!

ثم أكمل مخاطباً القمر:

ما أنت إلا مخادع، ما أنت إلا وهم أبيض!

اتجه الذئب الأبيض إلى ملك الغابة، مدركاً أن القمر الذي انخدعوا به في السابق وسيلته لإصلاح ما آلت إليه الغابة من تدهور، وقال له:

لقد أرسلني القمر إليك، لقد أمرني القمر أن أطلب منك أن تصدر قراراً بعودة الصيد (٦).

ذهب الأسد لاستطلاع رأي القمر، اعتلى الربوة لسمع القمر، فانتبه أعوان الذئب (من الحيوانات العشبية المتضررة من الوضع الجديد) الفرصة، وقالوا بصوت مغاير حسبما اتفقوا مع الذئب:

أيها الملك، أعد الصيد إلى الغابة (٧).

وفي لحظة صدق، صرح الأسد للذئب الأبيض بأن إلغاء الصيد لم يكن إلا لصالح استقرار السباع. هكذا انتهى الأمر بعودة الصيد، عادت الغابة إلى قانونها؛ قانون الصيد، عاد كل حيوان إلى خصائصه التي هي جوهره، فعادت للمكان خصائصه بالتدرج، بعد أن فهموا أن الواقع الذي نراه شيئاً، ربما يكون أفضل من وهم قد نراه جميلاً.

إذا كان ابن المقفع هو إمام هذا الفن، بترجمته من الفارسية لكتاب (كليلة ودمنة)، واستعانة ابن خلدون في معرض حديثه عن «أسباب سقوط الدول وخراب العمران»، بقصة رمزية من عالم الحيوان، واستعانة أدباء حضارات بلاد الرافدين والمصريين القدماء بالحيوانات كأبطال للقصص، وانتقال هذه القصص إلى بلاد اليونان والرومان ومنها إلى أوروبا، نجد أيضاً (جان دي لافونتين) يستخدم التقنية نفسها في الأدب الفرنسي، و(جورج أرويل) في «مزرعة الحيوانات» لمهاجمة النظام الشيوعي. هذا النوع من القصص سيظل مستمراً، وقد رأى بعض الباحثين أن هذا الفن يزدهر في عصور القهر والاستبداد، يستعين فيه الكتاب بالرمزية التي توفرها لهم الحيوانات، محركين أحداثهم من خلف أستار وحجب، وربما اختاروا أزمناً سابقة أو تالية بديلاً عن الحيوانات، كي لا يقعوا في شرك المساءلة، لكن تظل لهذه القصص مميزات أخرى غير الرمزية والنقد، وهي التسلية والإمتاع، والموعظة الأخلاقية الاجتماعية.

هوامش:

(١) الرواية، ص ١.

(٢) الرواية، ص ٦٠.

(٣) الرواية، ص ٣٩.

(٤) التقسيم المنطقي الذي يوصل المرء عبر المقاربة إلى اكتشاف المعاني الأساسية المجردة (أو المثل).

(٥) الرواية، ص ١٤٠.

(٦) الرواية، ص ١٥٥.

(٧) الرواية، ص ١٥٥.

أجساد وقبيرة

قصص قصيرة تغرف من تناقضات الواقع

صبيحة شبر

وصورة الشحاذة وهي تلد، وكأنها رفضت أن ينقص من حيننا شخص، فأبت إلا أن تعوضه بإنسان، لا مستقبل ينتظره، سوى التيه في دروب الحياة الموصدة، أو كما قال والده «العربي»: «جاء الله اللي يعاوننا في السعاية»، توهج ذهني، واستعجلت إلى مكتبي، لأكتب قصة ألم دفين، عنونتها: (التأرجح على حبل الحياة والموت)..

**ما الذي يجعل الإنسان - والمرهف
الشعور على وجه الخصوص - يتجرع
الغصات، ولا يعثر على الماء الزلال؟
هل لطيبته المفرطة؟ أم لعدم إدراكه
لطبيعة الحياة، التي تحمل صفات
الانقراض على الفريسة الضعيفة،
وتجربدها من عوامل الرغبة في
الحرص على البقاء؟**

يتجاوز الموت مع الحياة في قصص (البوشاري)، وتتعايش المتناقضات وتتألف السلبيات (صاح أحد المارة بحزن: سبحانك يا الله تحيي وتميت!) في قصة (ويبقى الدم أحمر)، يشد اليأس ببطل القصة، من انحدار الفشل، وخيبة المحاولات، لوضع حد لنزيف الآلام، فيقرر وضع حد لحياته البائسة، بالانتحار، يختار مكاناً عالياً ليهوي بنفسه، وليقارن بين

فنية، تشجع فيهم الإقبال على محاربتها، والعمل من أجل تغيير الواقع، فالكلمة موقف، والقدرة على انتقاء المفردة، و المهارة في تكوين الجمل الموحية، والصيغة الفنية، تكسب العمل قدرة على رؤية ما يحيط بالحياة من خيوط متينة، وتدفعنا إلى مضاعفة الجهود من أجل التخفيف من المعاناة، تتراءى لنا القصة بأسلوبها المسرحي الممتع، وكأننا نشهد مناظر حقيقية على خشبة المسرح، من حياتنا، يتجاوز فيها الفرح والألم، بشكل غريب، استطاع الكاتب أن يجسد المشاهد القصصية بما أوتي من قدرة مسرحية..

في قصة (البحث عن فكرة) يحاول البطل أن يجد فكرة، يمكن له أن يجسدها في قصة، يشترك فيها في إحدى المسابقات، لينال الجائزة، ويمعن التفكير في ما عساه يكتب، تظل الورقة بيضاء، مدة طويلة من الزمن، ووقائع الحياة تمور من حوله، بشكل يدعو إلى الاعتراف منه: فقر مدقع، وموت يصاحب الحياة، وتسول وجوع وكفاح خائب، من أجل تحسين ظروف الحياة، يتوصل بطل القصة أخيراً، أن كتابة قصة جديدة، بفكرة لم يسبقه فيها أحد، في متناول يده، إن هو أمعن النظر، في أحداث تمر أمامه سريعاً، وتحب من يقتنص الاستفادة منها، بالقبض عليها.

(تذكرت صورة الجسد النحيل، جسد السي إبراهيم، وهو ينهار أمام عيني، مستمسكاً لأزمة قلبية حادة، تجرعه في كوب الحياة المر،

ضمن سلسلة الإصدارات التي تولي اهتماماً كبيراً بفن القصة القصيرة والقصيرة جداً، في بلاد المغرب، صدرت مجموعة قصصية تتضمن النوعين من هذا الفن الجميل المثير للإعجاب والاندھاش معا، إحداهما مجموعة القاص الشاب (رشيد البوشاري) الصادرة عن «الديوان للطباعة والنشر والتوزيع»، والتي تحمل عنواناً يثير التأمل ويحمل الكثير من الدلالات (أجساد وقبيرة).

المجموعة القصصية في اثنتين وخمسين صفحة من الحجم المتوسط، تحتوي على ثماني عشرة قصة، سبع منها قصص قصيرة، والباقيات - وهن إحدى عشرة قصة - من القصص القصيرة جداً، لأن طولها يقل عن صفحة واحدة، كما يذكر نقاد فن القص، في محاولتهم التفريق بين النوعين من جنس الحكى.

يطل الإهداء من صفحة البداية، ويليه تقديم جميل لقصص المجموعة كتبه القاص والروائي المغربي (جمال بوطيب).

نالت المجموعة حظها من العناية والدراسة، من قبل ورشات الإبداع التي يقوم بها القاصون، لتشجيع كتابات المبدعين الشباب، ودراسة ما تقدمه الأقسام الموهوبة من قصص، تستحق العناية والاهتمام، سيما إن كانت محاولة جادة، للتعبير عن ألم الواقع المعيش، وتحليل السلبيات المحبطة وتقديمها للقراء بصورة

علياء من يمتلك الوسائل لحياة جميلة، وأسافل من عاش على الهامش، محروماً من كل شيء (فتح ذراعيه لمعانقة الرياح، عناقاً أخيراً، تحسراً على سنين الحضيض. لم يكن هواء ما استنشقه بأمس الألم، ولم يبق من العمر متسع لنستشق أكثر)..

يتردد البطل بين رغبته في إنهاء حياة مترعة بالألم، وبين حبه أن يتذوق معيشة من كان في العالم العلوي، ولكن لم التردد؟ وبطل القصة غير قادر على إنهاض بعض الاهتمام بموته المستمر، ومعاناته الباردة، فالتجاهل مصيره. من يمكن أن يهتم بشخص قد قرر أخيراً أن يهدر دمه بيده، ويترك صغاراً بأفواه جائعة، تخلق عنهم من يعيلهم، في وقت يحتاجونه، ومضى رقماً من الأرقام المبهمة، العاجزة عن فعل شيء؟

ولعل السؤال ينطلق من القارئ، بعد أن ينتهي من قراءة هذه القصة: هل كان الانتحار جسدياً؟ أم كان مجازياً؟ وهو موت الأحلام، والفشل المتواصل، في إيجاد أسباب مقنعة للعيش. وهل أراد الكاتب أن يعبر عن بأس كبير، من تغيير طبيعة الحياة، في ميلها إلى جانب من يتصف بالافتحاح وعدم التردد؟ أم إن القاص أحب أن يعبر عن شعور مهيم على الكثير من المهمشين، الذين ينتقلون من فشل إلى آخر أشد مرارة، ويجدون غيرهم يحصد النجاح بلا عناء، في وقت تفترسهم المرارة، لأن جهودهم الكبيرة لم تثمر، ولم يتح لها أن تؤتي أكلها، ببعض ثمرات العرق المسفوح..

ما الذي يجعل الإنسان - والمرفه الشعور على وجه الخصوص - يتجرع الغصات، ولا يعثر على الماء الزلال؟ هل لطيبته المفرطة؟ أم لعدم إدراكه لطبيعة الحياة، التي تحمل صفات الانقراض على الفريسة الضعيفة، وتجريدها من عوامل الرغبة في الحرص على البقاء؟

في القصة القصيرة الثالثة، وعنوانها (شرفة الانتظار)، تتراءى لنا أحلام العاجزين، في تحقيق بعض الطموحات: إنسان مقعد، يحب فتاة جميلة، يروم الاقتران بها، ككل قصص الحب في مجتمعنا، ولأنه مقعد وفقير، ترتبط فتاته بمن يستطيع، ان يحقق لها ما تصبو له الفتيات، من حياة آمنة وعيش رغيد، يحلم العاجز المقعد، أن يتمكن من التعبير عن حالته، بكلمات جميلة ونص فني، قد يجد فيه تعويضاً عن فقدانه الحب وحياة الصحة والشباب، فالعجز يقعه، والفقر يربطه، وجلوسه الطويل في الشرفة، منتظراً أن يطل عليه «شيطان الكتابة» فينقذه مما يعانيه من بؤس وجفاف، لكن محاولاته البائسة، سرعان ما يجهضها الفشل، فتتكوم كرات من الورق في سلة المهملات، وتتعب العمة في حمل قناني القهوة، ابتغاء التخفيف من معاناة الشاب المقعد.

ما الذي يحمل إلى المرء بذور الإبداع؟ هل هو إدمان المعاناة، والفشل في وضع حد لها؟ هل هو المرض؟ أم فقدان الحب؟ هل السبب يكمن في الفقر أبي المصائب كلها؟ أم إن المعاناة تنقلب إلى ضدها، ككل أمر إن زاد عن الحد.. لماذا ينجح بطل القصة في التعبير عن أحزانه الكبيرة، حين تبدأ قصته مع الحب في التعرّيج إلى نهايتها؟

(انطلق قلمه يطوي سطور الورقة، وضاع الوقت في الكتابة وتمزيق الأوراق..... وفي الجهة الأخرى، كان الجواهري يحشد ثروته لإغراء أسرة المحبوبة. من خارج بيت سعيدة، تعالت زغاريد النساء، وقرعت طبول الفرح، إيذاناً بإحياء عرس الجواهري وسعيدة، وسجن وحيد في دخيلة عاشق في صدره رقم ٤٨ رفقة ياسر، ليتوغل في رطوبة صمت أبدى، مقعداً لا يقوى على شيء، سوى الانتظار، وشرب

فناجين العمة المتذمرة، ليعيش اليوم بأسى، منتظراً الأمل رفقة صديقه الجديدة، وهي تغني من شرفة الانتظار:

«قد يش كان في ناس عالمفرق تنظر ناس
وتشتي الدني، ويحملوا شمسية
وأنا في الصحو ما حدى نظري)

في (موت الكتابة) تنعدم عناصر القص، ويغدو النص تسجيلاً لحرب طويلة بين اليأس والفراغ، المستمدين من الواقع، وبين محاولات تبذل للتخلص من براثن واقع مظلم، شديد البؤس: (استندت إلى حافة السرير، للنهوض من فراش احتضاري الموجل، اتجهت نحو نافذة الغرفة، المغلقة طوال سنوات الخصام بيني وبينها، ترددت قليلاً في فتحها، ولكنني بدافع قوي استسلمت لرغبة الصلح، تطلعت بلهفة إلى الطرقات المذهبة، التي رسمتها الشمس في لوحة السماء الزرقاء، بعد أن زالت كل الغيوم عن سمائي، استدرت بشكل آلي، لا يخلو من الأسي، إلى ذلك الركن البعيد في الغرفة، حيث كان يقبع آخر ما يربطني بها، أتذكر أنني لم أبارحه يوماً، إلا في ذلك اليوم المظلم، عندما كتبت كلمات موتي، عندما وضعت النهاية لقصة احتضاري، أجل لقد كنت أحتضر، وكانت هي إلى جانبي، لكم كانت جميلة، وكانت ابتسامتها الحزينة وصوتها الطفولي، يجعلانني أوّجّل موتي قليلاً، للغوص في أعماق عينيها البريئتين، وهما ترويان بالدموع ورود نعشي)

لماذا هذا الإصرار الكبير، على وضع حد لحياة بشعة؟ تنكل بإنساننا المعاصر، وتسلب منه الحق في محاولة التغيير؟ هل فقدنا القدرة على الابتسام، ومواصلة الحياة بتجرع مرارتها غير القابلة للاحتمال؟ وماذا دهانا كي نطلب الموت؟ وهل نحن أحياء حقاً؟ في وقت يتفاقم فيه الألم، وتشتد الخسارات، ويغدو الإنسان

مجابها عداوة مخلوقات غير مرئية، أشدهم فتكا هي نفسه؟

هل تعبر القصص عن موقف متشائم، من حياة تعسة لا خير فيها؟، وهل يمكن أن يواصل المرء الكذب على نفسه بأن حياتنا يمكن تبديلها إلى أفضل وأكثر مدعاة للاعتزاز؟ وهل هذا الموقف سلبي فردي؟ أم إنه يمثل الغالبية من الجماهير العربية التي تفقد يوماً، كل ما أحرزته في نضالاتها الطويلة، في العقود الماضية من حقوق؟ ما الذي جعل الإنسان يمثل هذه الهشاشة، وهو يصارع أعداء، لا قبل له بمواجهتهم، وفي كل الميادين؟

في قصة (أجساد وقبرة)، يستخدم الكاتب (القبرة) ليرمز الى الوفاء، باعتباره قيمة مفقودة، انعدمت من مجتمعاتنا، وبقي الحيوان الضعيف متصفا بها

والقصة هذه، كقصص المجموعة كلها، تعبر عن هموم ضحايا الفقر المدقع، وانهيار الأعلام في واقع بائس، الجميع فيه يجري خلف سراب، تتبدد القدرة، وتستبد حالات اليأس والقنوط من إمكانية للتغيير..

(داخل عباءة الليل، في قعر أجسادنا ننزوي، برد قارس، يتسلل عبر شقوق الزمن، يترصد شعلة أعيننا المتوقدة فزعا)، الكل ناغم على هذا الجو، ترتفع الأصوات، ولا تشبع حاجة، يتواصل نقر القبرة، عبر الزجاج، طالبة للدفع، فيعجز البشر في هذا الجو المثير للغضب، عن تلبية حاجة القبرة، فكيف يمكن أن يلبي المحروم من الدفع، طلب القبرة الملتاعة، وفائد الشيء لا يعطيه؟ والأجساد تتلاحم، ليس رغبة في الصداقة، لأن المشاعر الدافئة تنعدم في مثل تلك الأجواء، ويضحى كل امرئ عدواً (تستفزه فكرة الرفس) ويبدد الجميع الصمت

المهيمن وصوت البرد العالي، المتسلل إليهم عبر شقوق الحياة ذاتها، بحوار ساخن، يتساءلون فيه عن الحب، الحياة، المرأة، الخيانة، الحلم الذي ضل طريق العودة، لقلوب أفسدها طول الحرمان

رشيد البوشاري



في ومضات المجموعة (شظايا) - وهي قصص قصيرة جداً - نجد التكتيف واللغة الشعرية، والقدرة على التأثير في المتلقي، وجعل النهايات مفتوحة، لمشاركة القارئ.

تبكي (القبرة) عجز الإنسان وخيباته المتواصلة، واحتضاره كل لحظة، واستمرار موته، وحين تعجز القبرة عن تحقيق الدفء المفقود، تتوقف عن نقرها، ويختفي أبطال القصة في بياض النهار، يتيهون وسط الزحام، يغادرون الخواء، لئلا تسيطر عليهم فكرة العجز، عن إغاثة القبرة، فكل مخلوق وحيد، يواجه قشعريرة الحياة، مفرداً عاجزاً..

في ومضات المجموعة (شظايا) - وهي قصص قصيرة جداً - نجد التكتيف واللغة الشعرية، والقدرة على التأثير في المتلقي، وجعل النهايات مفتوحة، لمشاركة القارئ، وفي قصة (سعادة مؤقتة) نجح الكاتب في اختيار العنوان، الذي يدل على ذكاء ودقة، فالذين يستعينون

بالعرافة، لتساعدهم على متاعب الحياة، قد يحدون فرحاً وقتياً، لا يلبث أن يزول:

(وجدت نفسي أزاحم في طابور لأعرض ألمي على عرافة..

كلهم كانوا هناك، من يدخل، يخرج مبتسماً

أجهضت فكرة البوح

غادرت الصف، محتفظاً بألمي.

أدركت أن سعادة العالم توزعها عرافة.

القصص القصيرة وجدتها أكثر مهارة من القصص القصيرة جداً، لأن الكثافة الواجبة والمفارقة والإدهاش، تخلو منها بعض القصص القصيرة جداً، فتفقد فنيته وجمالها، ففي قصة (ليس في السراب ماء) يتطرق الكاتب إلى فكرة مستهلكة من كثرة التطرق إليها:

(بساذجة من يعيش الآن، سأله:

- أفي القلب متسع لي؟

بوقاحة من يخون دائماً، صفحته بالجواب:

- بالطبع، شريطة أن تدفع ثمن التذكر، فكل

المقاعد قد تحجز بخيبة من يدعي الكرامة.

قال: أكرهك

بلا مبالاة من فقد الإحساس، بصقت نتانة

دخيلتها في وجهه:

- اترك مقعدك إذن لمن معه ثمن التذكرة.

غادر جسدها مكتشفاً أنه إذا أحب يوماً لن

يحب.....

كان يمكن للقصة أن تكون أجمل لو خلت من التفسيرات الكثيرة، التي أحدثها الكاتب، فهذه التفسيرات أخلت بشرط أساسي من شروط القصة القصيرة جداً.

تلومني الريح.. وتعاقبني حدوسي..

غالية خوجة

(١)

الموسيقى الخائنة..
تلومني المخيلة لأنني أباغت مخيلتها..
كادت الريح تخرج من الكلمة..
يا الله...
لكنَ رمال المعنى حجت المشهد!
هيئ للغي ما لا تعرفه لغتها،
وأحرقني أكثر بما لن يألفه الشعر..
وخلفي،
لعل اللهب يظهر الشمس..
كنتُ أطيّر،
وتطير إليّ الجهات واللحظات..
لعل الشمس تذوب كما السؤال في الريح..
تخيلته ينتظرنني في اللغة الأولى للطبيعة..
لعل الريح تنتزه مع روحي،
خانتني اللغة،
ليس بين الموسيقى والخيال،
ولم يخنني ظني!
ليس في العدم فقط...
زرعتُ إشارة استفهام في الضباب،
وكما تهوي النقطة في القصيدة،
فشعشع الاحتمال،
زاعت أحوال اللا موجود،
واختفت ملامح الكون..
وغابت في البؤرة..
كأنني رأيتها..
كم على الوقت أن يعلو كي يحترق مع
المعاني؟
أخبرتني الغوامض أنها أُمي..
لرؤيا،
لماذا هي العاصفة الموقدة؟
تركت ظلي..
لماذا أنا النار المغنية؟
فحبا الكون خلفي..
ولماذا هو الريح؟
حبوتُ خلفي..
وتاهت الأوقات في خطوة الغابة..
ومجرةً، لغةً،
لا الليل ينطفئ..
تشكلتُ في الذي لا يتشكل..
لا الإيقاع ينجلي..
هل مضيئنا؟
وتراحت..
قل أيها العماء: من أية غيبوبة يبدأ غيبي
ولا ينتهي؟
تلومني الريح على الموسيقى..
تلومني الموسيقى على مخيلتي..

(٢)

سبحانه يرى ما يرى..
زَعْفَرَانٌ مشكولٌ على الريح..
وسماواتٌ غائبة..
أعطيتُ القلعةَ أرواحي،
ودفنتُني في المعنى..
نبضات الحجارة تموج..
يغرق المكان..
وجوه الغرباء منغمّةٌ بالدهشة،
والخريف..
محيطاتُ الذاكرة..
ثمة ضجيجٌ يغزو اللوحة..
وصمتٌ يغزو التحولات..
للبرق،
أن يحصي شموسي..
وللقصيدة،
أن تبصر ما لا يبصره الكون..
وحدي بين اللغات أتأرجح..
ووحدها اللغات،
تذوب في أحوالي لتولد من جديد..
رعدٌ آخر،
والفصول المنسيّة في النهر،

المسبّية في الجمر،
تتأبط احتمالاتي،
وتتفتّح في الروح السرية لجبلٍ كان هنا..
هل تذكر التربة كم جسداً تملصّ من
الظلال؟
كم جرحاً تسربل من الأزلية؟
وهل تحلم الأرض بأكثر من الموسيقى؟
القبور،
بأكثر من الهدنة بين الليل والنهار؟
كأن التي كانت أنا لم تكن..
كأن التي ستكون أنا لن تكون..
كيف سأجد ما ضيّعته الأبدية؟
وكيف الأبدية ستجد ما أضعته في الأبدية؟
تعاقبني الظلمات بمكانم النور..
تعاقبني الحياة بما تجهله الرؤى..
يعاقبني الشعر بما لا يراه الشعر..
سبحانه يرى ما يرى..
والمطرُ قاب جملةٍ وفاصلةٍ وسؤال..
المطرُ،
يصعد من مخيلتي..
والهياكل العظمية تنتعش..

مزيداً من النار،
والوقت يطفئ الوقت..
رمادٌ مائي..
ومائي،
رماد..
كيف ستعود السماوات إلى حضورها؟
وأية قصيدة ستنتشلني من حضرتي؟
نزحتُ بشرودي عن شرودي..
كانت الذكورة ظلاماً راقصاً..
والأنوثة،
مجراتٍ خجلي..
والموجات،
لهباً قديماً، قديماً..
لماذا حين تحوّل صار أنا؟
لا الريح تهاجر من العناصر..
لا العناصر،
تهاجر من الفناء..
كل هجرةٍ أنا..
وكل بقاءٍ يشير إلي..
إلى متى،
تعاقبني حدوسي؟

التلميذ والمطر



خطيب بدلة

وحيثما يهطل المطر وأنا خارج الحارة لا يعلق الطين بحذائي، ولكن حذائي مخروق من أسفله، وسرعان ما تمتلئ فردتاه بالماء، ووقتها أمشي وأسمع صوت الماء بداخلهما يقول: فش فش!!

وللمطر ذكريات سيئة لدينا أنا وإخوتي؛ فالوالد يمنعنا من تشغيل المدفأة حينما يكون هو خارج البيت، لأن ثمن لتر المازوت مرتفع، ووقتها نكون أمام خيارين؛ فإما أن نجلس في أماكننا ونرتجف من البرد، أو نخرج إلى الزقاق ونلعب ألعاباً عنيفة لكي تدفأ أجسامنا، وبعد اللعب، وبمجرد ما ندخل إلى البيت وتلاحظ الوالدة أننا بللنا ثيابنا بالمطر، ووسخناها بالوحل، تنهال علينا ضرباً بكل ما أوتيت من قوة. فنجلس ونبكي، ونبكي أكثر حينما نتذكر أن الوالد حينما يعود، سيضربنا مرة أخرى، وفي اليوم التالي ستضربنا الأنسة لأننا لم نتمكن من كتابة الوظيفة.

أنا أكره المطر. والله العظيم أكرهه!

طلبت معلمة اللغة العربية من طلاب الصف الخامس بمدرسة «الشهيدة جميلة بوحريد» أن يكتبوا موضوعاً أدبياً عن المطر. ووضعت لهم رؤوس أقلام ليهتدوا بها أثناء الكتابة وهي:

- مقدمة تصف شعور التلميذ حينما يهطل المطر وينقر على النافذة بحباته الجميلة.
- التحدث عن أهمية المطر في ري التربة وغسيل أوراق الشجر وتغذية الآبار والمياه الجوفية بالمياه العذبة.
- الاستشهاد بما يحفظه التلميذ من أقوال مأثورة وأشعار تشيد بالمطر وتحكي عن أهميته.
- خاتمة مناسبة للموضوع.

وكان أكثر الموضوعات التي تسلمتها المعلمة غرابية ومدعاة للتأمل هو موضوع يبدوه كاتبه بعبارة: أنا أكره المطر!

أخرجت المعلمة ورقة التلميذ من بين رزمة الأوراق الامتحانية وشرعت تقرأها باهتمام شديد، وكان فيها:

أنا أكره المطر. حارتنا ليست مزفتة، وبمجرد ما يهطل المطر تتحول الأتربة التي تغطي الزقاق والساحة إلى طين لزج، إذا دسنا عليه نتزحلق ونقع على وجوهنا، وإذا لم نتزحلق فإننا نحمله بأحذيتنا إلى المدرسة، وهناك يقف في وجهنا «الفراش» الضخم أبو وليد، ويوبخنا، ويقول لنا:

- ارجعوا من حيث أتيتم.

ونحن بدورنا نتغامز وندفع داخلين رغماً عنه، ووقتها يمسكني أنا، بوصفي التلميذ الأصغر حجماً بين الجميع، ويشدني من أذني حتى ليكاد يقطعها، ويعيدني من حيث أتيت.

جسر لقوافل الذكريات

عماد الدين موسى

على مقصات المراثي.	-١-
أقول: المدينةُ جسرُ عبورٍ	
لقافلة الذكريات،	تأخرَ ليليَ هذا المساءُ
... المدينةُ بابُ حنينٍ	وخيمَ فوقَ جدارِ المدينةِ
من الشهداءِ	غيمَ البكاءِ.
إلى الشهداءِ.
... ..	لأنَّ الغروبَ حنونٌ سأمشي
تأخرَ ليليَ هذا المساءُ.	سأجلسُ قربَ المغيبِ تماماً
	وأطلقُ خلفَ الغيومِ
	حماماتِ شوقي.
-٣-	
لأنَّ الرثاءَ جريحٌ	وحيدٌ أنا، أو...
سألقي عليه قميصَ الوداعِ.	فبعضي يحنُّ لبعضي
	وكلي يحنُّ
أنا لن أقول:	لبعض النساءِ.
هبوبُ الرياحِ شديدٌ
فبعضُ العواصفِ تشتدُّ	تأخرَ ليليَ هذا المساءُ.
حينَ ينامُ الهواءُ.	
... ..	
تأخرَ ليلي..	-٢-
تأخرَ هذا المساءُ	لأنَّ المساءَ حزينٌ
وطوقَ خصرِ المدينةِ	سأشعلُ صمتي،
غيمَ البكاءِ.	وأتركُ صوتي..

قصص قصيرة جداً :-

بريهان فارس عيسى

صداقة

امرأة ما تزال تحافظ على جمالها ورشاقتها، وتتمتع بروح الدعابة والنكته، رغم بلوغها الخامسة والخمسين. أذكر أنها كانت تزور أمي منذ أن وعيت على الدنيا، كانت في طفولتي دوماً تحمل لي معها الحلوى، وما من مرة أتت إلا وأعطتني قطعة نقود. كانت تمضي ساعات طويلة مع أمي وأحياناً كنت أرى أبي يشاركها الجلوس، يدخنون جميعاً ويحتسون القهوة تارة، وأخرى يشربون الشاي. كانت أغلب زياراتها لنا بعد الغداء، وفي أوقات متقطعة، ونادراً تأتي في فترة الصباح وتعود إلى بيتها وقت الغداء قائلة إنه وقت رجوع زوجها من العمل وأولادها من المدرسة. علمت فيما بعد أنهما كانتا في حيين مجاورين في المنطقة التي تبعد عن بيتنا نحو مئة كيلو متر، وشاءت الظروف أن تسكننا في حيين مجاورين في زواجهما أيضاً، ولذلك عندما تزور أهلها فإنها تزور أهل أمي وتأتي بأبناء وسلام وما ترسله جدتي معها.

الحقيبة

نظرت إلى الحقيبة التي خرزتها خرزة خرزة في عزلتها التي دامت سنة ونصف السنة، ثم قالت وهي تمدها إليه: والآن انتهى كل شيء، تلك عصارة سنة ونصف السنة من العمر، إنها ثقيلة كضياعي ثم نظرت إلى الحقيبة بيده وهي تقول: خرزتها خرزة خرزة.. كنت أظن أنني سأضع فيها بقايا ثيابي وأحتفظ بها ذكرى أبدية كشاهدة على العزلة، هاهي تخرج حاملة كل ذاك النزيف. وأشارت إلى الحروف التي خرزتها: ما يزال المطر يسقط من خاصرة مجرحة لإنسان معذب يحمل في قلبه الجراح كلها، جراح الضوء الذي يتلاشى .. الشرارة الأخيرة الباهتة.. ما أزال أسكب دمي.

أمومة

كان ذلك منذ خمس سنوات، عندما تعرضت أمي لإجراء عملية جراحية، فشعرت حينذاك بأن العالم كله اختصر في جسد واحد، هو جسد أمي. شعرت بأن كل شيء اختل توازنه ولن يعود إلى ما كان عليه أو يبقى مختلاً إلى الأبد إلا بعد أن يخرج الطبيب وأرى وجه أمي من جديد. ولكن كان لحسن الحظ أن هذه العملية توجت بالنجاح، فرأيت وجه أمي مشرقاً كما لم أره من قبل. آنئذ تعلمت درساً لن أنساه ما حييت، وهو الدرس الذي أظن أنه يزيدني شعوراً وتوقاً إلى الأمومة.

أحوال الشاعر..

عمار الجندي

حركة غير هادئة سادت القاعة: سرعان ما انتقلت عدوى الهزيمة إلى الآخرين؛ حتى الرجل الخمسيني، لم يترك الفرصة تفوته، عدل نظارته، فقد توازنه أكثر من مرة، وهو يحاول الوقوف. أبعد الكرسي من أمامه، وهول خلف الجميع بحماسة بالغة، حتى لا يفوته المشهد.

وقفت بباب القاعة. التفتت نحو الجلبة تنظر بانشدها غريب لما يجري؛ فقد خلت القاعة من الجمهور. وصعقتها المفاجأة المذهلة، وهي ترى الشاعر يللمل أوراقه على عجل، ويهرول خلف الجميع..

(٣)

جدوى الكتابة..

كنتُ مشغولاً بكتابة قصيدة جديدة عندما داهمني حضورها المربك.

تشاغل فمي بالسكوت، وعيناي بإغماضة مقصودة، بينما يدي اليمنى تسللت لفك أزرار القميص المشجر بالدفء.

الأعضاء كلها استنفرت بلحظات الاندماج المنفعل.

تسللت يدي اليسرى نحو القلم، احتضنته قليلاً، ثم رمته في سلة المهملات...

(٢)

هرولة..

في ركن منزوم القاعة الكبيرة، جلست بهدوء متحفز، جال بصرها في أرجاء القاعة، كأنما لتتأكد أنها الأنثى الوحيدة في هذا المكان.

ولما تأكدت، خالجه شعور بالرهبة وتسرب إليها ضيق مقيت، خاصة وهي ترى الموجودين ينهبونها بنظراتهم ..

– لا تهتمي لأمرهم ..

ندت عن أحد الشباب تنهيدة لم يحسن كتمانها، تبعتها على الفور تنهيدات أخرى، سمعتها كلها بنشوة خائفة. ارتابت من نظراتهم التي أكلت كل قطعة في جسدها،

حتى خيل إليها أنهم لا يابهنون لوجود الشاعر المنهمك بإلقاء قصائده ..

–الجو خانق هنا، سأخرج لأتنفس هواء نقيًا ...

حملت عبير كنزتها، لفتها على يدها اليمنى، وشقت طريقها خارجة من القاعة .

تأفف شاب يجلس في الصف الأول، متبرما من طول القصيدة، لمحها وهي تغادر، فحمل

حقيبتة المحشوة بالأوراق، ولحق بها على الفور، تبعه شابان كانا يجلسان إلى يساره.

(١)

قصيدة أخرى من أجلها..

تنهد بارتياح بعد أن أنهى كتابة قصيدته. دقت الساعة الثانية والنصف بعد منتصف الليل، لملم أوراقه من جديد وراح يكتب لها قصيدة جديدة.

طوال سنوات الجامعة وهو يلاحقها، يكتب لها يوميا وفي أحيين كثيرة بمعدل قصيدتين أو ثلاث.

احترف الشعر لأجلها، فجادت قريحته بألاف القصائد وهو يتغزل بها ويصف عنادها وقسوة أنوثتها.

غير تخصصه كي يظل بقربها.

لم ينجح في كثير من المواد، فقط لأنها هي لم تنجح فيها، رغم تفوقه وعزمه على النجاح. لم تمنع يوماً أن تستلم منه أي قصيدة، لكنها لم تكن تعيره اهتمامها.

التقاها يوم التخرج، سألها عن رأيها في القصائد؛ فقالت بهدوء حقيقي:

– قصائدك موحية وجميلة وتعيش معي، لكنني لا أطيقك.. لا أطيقك.. فما العمل؟!..

ابتسم بغباء، وجلس في ظل سور مبنى الفنون، وراح يكتب لها قصيدة جديدة.

مدينة من خيال

حسام لطيف البطاط

وأنثريني على جراح القوافي
أنجماً طال مكثها في دجك

كيف أنبت في العيون جمالاً
نرجسياً، وأنجماً ترعاك ؟

كل من قال: في العيون حياة
كاذب، والدليل ليس سواك

كلما حل طيف وجهك ضيفا
قربتني من الردى عينك

فارحمي عاشقا - ولو بصدود -
يحمل الشوق جنة من لظاك

معنا في الغياب يحمل قلباً
عبقرياً، وحفنة من رؤك

كان حتما عليك أن تنقذيه
من مَوَاويلِ حزنه مذكرك

كان يحيا وفي الفؤاد جفاف
عاطفي من قبل أن يلقاك

أرغمته ظروف عصر شقي
أن يوارى غرامه في ثراك

أنا أدري بأنه ليس سهلاً
أن ينال الفؤاد بعض نذاك

أنا طود من الطموح ولكن
لست أهلاً بأن أنال هواك

لها ... ؟
أم للحظة جمعتنا ؟
لست أدري ...

لست أدري لأي وهم أنك
ناظر كل هممه أن يراك

يرقب الأفق باحثاً عن جواب
أهو الشوق قادم أم جفاك ؟

فارحميه، أو اتركه ليحيا
أمنيات بعيدة عن سماك

أنكرته مدينة من خيال
سرمدي، وأقصر من ضياك

رسم البعد واحة من دموع
تتهادى أمام طيش علاك

أنا صبب ولست أنكر أني
كنت أرمي على الهواء شباكي

كلما طار في السماء - خجولاً -
طائر القلب دائراً في فضاك

أسقطته على ضفاف الرزايا
ذكريات فمانعته البواكي

كل دمع ذرفتته كان روحا
أنقذته من السقوط يدك

فخذي أحرفي ووحي دموعي
وادفنيها لعلها تنسك

محمد السموري

المعطيات الثقافية للحكاية الشعبية

1

د. مصطفى جاد

توثيق تراث الرواة الشعبيين

2

محمود مفلح البكر

بين الراوي الشعبي والحكواتي

3

بدرية الشامسي

رواة مبدعون من الإمارات
الرواة: سيرة إنسان ووطن

4

المعطيات الثقافية للحكاية الشعبية

محمد السموري

الشعوب، فالبنية الحديثة للحكايات متشابهة في كل الحضارات، ولها أصل ثابت في كل المجتمعات، إلا أن المساهمات والإضافات المحلية في كل فترة زمنية، لا تتضح معالمها إلا من خلال الصيغة الأصلية للنص النقي. إذًا، فمكونات الشكل التعبيري للحكاية الشعبية تلقي الضوء على الظروف التي ولدت وعاشت فيها، وتقدر مكانتها في الحياة اليومية التي عاشها الناس، في حقبة زمنية محدّدة، وهذا ما ينصّ عليه المنهج البنيوي، الذي يهتم بتوصيف العلاقة ما بين البنية التركيبية لنموذج النمط القصصي الواحد، وبين البنية الاجتماعية التي تولدت عنها، هكذا، وبعد أن تنتهي مرحلة استعادة النصّ الأصلي للحكاية الشعبية بطريقة علمية أنثروبولوجية، تأتي مرحلة الرجوع إلى هذا التراث كنوع متدفق للاعتراف منه، سواء كان ذلك بالتحليل والدراسة، أو النقل والتجديد، وتتعدّد الأطر العلمية التي تتناول هذه الحكايات الشعبية بعد اكتشافها، لما لها من مدلولات: تاريخية، واجتماعية، ونفسية، واقتصادية، ودينية، وجغرافية، وأدبية، وحضارية، فهي مادة تراثية غنية تهم أي دراسة علمية متخصصة(٢).

وترى الدكتورة شهلة العجيلي (أن الحكاية الشعبية تمنع في الاشتغال على الإنسان كائنًا ثقافيًا منذ أن انبتت علاقته بالطبيعة، وأن حكايات الخوارق أضعف من الواقعية، وكذلك التي على لسان الحيوان، تصنف في مرحلة دون الحكاية الشعبية، لأنه إذا كان

يتراجع، ويضمّر، أو يقف مؤجلاً. لقد كان إلحاح الأطفال على الجدات لسرد الحكايات، والاستفسار عن بعض التفاصيل، أو حتى إعادة الحكاية مرات عدة، له أهميته العقلية واللغوية والحوارية. إن الحكاية الشعبية شكلت الركيزة الأساسية لبناء القصة الأدبية والرواية، لما تملكه من جماليات الصوغ الفني من جهة، والقدرة على الوصف والتصوير والحك الدرامي من جهة أخرى، فهي تمتاز بمقدمة، ومشكلة، أو مشكلات وحلول، مما مهّد لظهور الأدب القصصي، بالتوازي معها، وليس على أنقاضها، بدليل استمرارها، وعدم انزياحها لصالح القصة والرواية.

يرى الدكتور: أحمد زياد محبك من جامعة حلب أن (الحكاية تقدم قصة ذات بداية ونهاية متكاملة، وتمتاز بالتماسك وقوة الحبكة والبناء، وهي تعتمد على حوادث كبيرة فاصلة، وغالباً ما تكون غريبة ونادرة، وهي حوادث كثيرة وكبيرة، وليس فيها شيء من الوقوف على الحوادث الصغيرة والتفصيلات، أو شيء من الاهتمام بالمواقف النفسية والانفعالات)(١).

إن صلابة القوانين الشكلية للحكايات، وضيق إطارها، هما سرّ قوتها وبقاؤها، ولما كانت التركيبات الشفهية في الحكاية الشعبية هي شكل من أشكال التعبير الأدبي مصاغ بطريقة فنية خاصة، فإنها تفتح مجالات واسعة لدراسات مقارنة شيقة بين حكايات

تعد الحكايات الشعبية بأشكالها (السوالف - الحدوثة)، من أهم مصادر التراث الشعبي، والتاريخ الشفهي، بما يرد فيها من أحداث نسي تاريخها بسبب التحريف والتشويق والمبالغة، وبقيت القيم والمعطيات الثقافية المعرفية التي تتضمنها، وهي معطيات تربوية، ونفسية، وتاريخية، واجتماعية، متعددة ومركبة، ومن خلالها يمكن معرفة الظروف الاجتماعية، وحياة الناس في: القحط، والرخاء، والتاريخ الشفهي للجماعات.

والمفردة العامية (حدوثة) مأخوذة من مصدر (حدّث)، أي أنها ترتبط بحدث تاريخي متناقل شفهيًا، وهذا ما يشير إليه أيضاً مصطلح (سالفة)، والحكاية قصة ليس لها مؤلف معروف، وإلا خرجت عن إطار تصنيفها في التراث الثقافي غير المادي، وعلاقتها بالإبداع تتجلى بصيغ متعددة، منها ما يصوغه الراوي من وصف وإضافة وعناصر تشويق، مما لا يغير من السياق العام للسرد الحكائي، ومنها ما تتركه لدى المستمع وتثيره من انفعالات وجدانية، يتجلى هذا الدور لدى الجدّات اللواتي كنّ يسردن الحكاية، والأحفاد يسرحون في خيالاتهم، ويتقمصون أبطال الحكاية، عندما تعمد الجدّة /الراوية إلى تسمية أبطال الحكاية طبقاً لأسمائهم. إن الأطفال يملكون خيالاً تصورياً هم بحاجة إلى تنميته وتوجيهه واستثماره، بدلاً من تحطيمه عن طريق تقييم بيانات جاهزة لعقل الطفل، تجعل تفكيره التصوري الناشئ

بإمكانك أن تجعل بالحيلة الثقافية الفنية أن يتكلم الإنسان، فلماذا الحيلة المكشوفة على لسان الحيوان؟، ثم هي غالباً ما تخاطب الأطفال أكثر من البالغين، فالطفل لا يعرف المستحيل(٣). وتختلف وظائف الحكايات الشعبية طبقاً للسامعين، ومستوياتهم وأعمارهم.

المعنى الإبداعي الآخر في الأدب الحكائي هو تاريخي، إذ يكتفي بلحاحات عن الحدث التاريخي، والحكايات الشعبية تعد (كشواهد عيان على حقبة تاريخية معينة تحدث بلسانها، وتنقل أحاسيسها، وأفكارها وتقاليدها، وأن التسجيل الوصفي الذي يحافظ على الصيغة الشفاهية في حالتها الأصلية، يجب أن يتبع في عملية إحياء النصوص التراثية)(٤).

ومن أهم أنماط الراويات الشعبية التاريخية السير الشعبية: فهي من نتاج مخيلة الجماعة الشعبية، وأبناء هذه الجماعة يتواترون السيرة، ويتداولون روايتها، ويتبنونها باعتبارها معيرة عن مثلهم وقيمهم ورؤاهم الجمعية، وأبرز السير التي لا زالت راسخة في الذاكرة الشعبية العربية:

- ١- السيرة الهلالية.
- ٢- سيرة الزير سالم.
- ٣- سيرة عنتر بن شداد.
- ٤- سيرة الملك سيف بن ذي يزن، سيرة السلطان الظاهر بيبرس.

وبالمثل تُنسب أعمال أخرى إلى السير الشعبية، تشير عناوين السير الشعبية إلى شخصيات، أغلبها مذكور في التاريخ العربي والإسلامي، فأغلب هذه السير يدور حول شخصيات ووقائع لها أصل تاريخي، وغير قليل من المعالم والمواقف والأحوال الموصوفة فيها تحوي أصولاً تاريخية، ولكن

هذا لا يعني أن السير الشعبية مؤلفات تؤرخ لأشخاص، أو فترات، أو أحداث - حسب الأستاذ: أحمد سعد الدين -.

تتميز الحكاية الشعبية كما يرى (فراس السواح) عن الحكاية الخرافية والحكاية البطولية بهاجسها الاجتماعي، وموضوعاتها التي تكاد تقتصر على مسائل العلاقات الاجتماعية، والأسرية منها خاصة، والعناصر القصصية التي تستخدمها الحكاية الشعبية معروفة لنا جميعاً، والحكاية الشعبية واقعية إلى أبعد حد، مركزة على أدق تفاصيل الحياة اليومية وهمومها. وهي - على الرغم من استخدامها لعناصر التشويق - إلا أنها تقصد إلى إبهار السماع بالأجواء الغريبة، أو الأعمال المستحيلة. ويبقى أبطالها أقرب إلى الناس العاديين، الذين نصادفهم في سعيها اليومي. ويظل البطل عنصر الاختلاف لدى السواح بين الحكاية الشعبية والحكاية البطولية قصة غير متحقق من صحتها تاريخياً، على الرغم من الاعتقاد الشعبي بصحتها، ويطغى عليها الخيال، وتمتلى بالمبالغات، وأبطالها أشخاص متميزون، ومحبوبون على النطاق الشعبي، ولا يعني ذلك غياب العناصر الخيالية تماماً في الحكاية الشعبية، فهذه العناصر قد تستخدم في الإثارة والتشويق عندما يقابل البطل غولاً أو جنياً فيوقع به بالحيلة والذكاء. ودخول مثل هذه العناصر لا يفقدها واقعيته، مثلما لا يضيء طابع الواقعية على الخرافة وجود حداث وشخصيات واقعية فيها. أما بنية الحكاية الشعبية فهي بنية بسيطة، تسير في اتجاه خطي واحد، وتحافظ على تسلسلها المنطقي الذي ينساب في زمان حقيقي، وفي مكان حقيقي، إلى جانب رسالتها التعليمية والتثقيبية والأخلاقية. إن المعنى الإبداعي

الأدبي في الحكاية الشعبية ميزة اختصت بها الحكاية الشعبية العربية، ويتمثل هذا المعنى في تضمين الحكاية مقاطع أو قصائد أو أبياتاً شعرية، وغالباً ما تكون العتابا بشكلها (عتابا الفراقيات، وعتابا الهواويات)، والقصيد النبطي، ومختلف فنون الأدب الغنائي، إضافة إلى المثل الشعبي والحكمة.

والنتيجة: إن فوائد دراسة الحكاية الشعبية تتجلى في عملية التثاقف الحضاري، التغيير الثقافي، والتنمية، من خلال التوظيف الإعلامي للحكاية. ويمكن محاكاة الأدب الحكائي من قبل الأدب القصصي بتمثله ولحظ قيمه، كما تسهم بدور تربوي وعقلي في تنمية الخيال لدى الأطفال والناشئة. وأخيراً، تسهم في توثيق التاريخ الشفهي للجماعات بما تقدمه من إلماحات تاريخية عن أحداث نسي تاريخها، ولكن تجسدت معانيها وقيمها بصيغة حكاية شعبية، وهذا جل علاقة الإبداع بالتراث الشعبي.

والمقترح: هو جمع وتوثيق وتسجيل الحكايات الشعبية من حملة التراث الشعبي، بلهجاتها المحلية، وألفاظها، وأسلوبها، بعيداً عن تحريف جوهرها وبنيتها الحكائية، وإلا فقدت كنهها وانتماءها إلى بيئاتها الثقافية والاجتماعية.

هوامش:

- (١) منتديات مرمريتا، د. أحمد زياد محبك، الحكاية الشعبية تعريفها ما هي.
- (٢) مجلة عربيات الإلكترونية، العدد الخامس، ٢٠٠٨/٨/١.
- (٣) الحكاية الشعبية بين الواقع والمعاصرة، جريدة الجماهير، حلب، ٢٠٠٨/١١/٢٠ حوار عمر مهملات.
- (٤) مجلة عربيات، العدد الخامس، ٢٠٠٠/٨/١.

توثيق تراث الرواة الشعبيين

د. مصطفى جاد

بين الرواة في القدرة على الإبداع، ومن ثم نشأت الحاجة إلى تقييم إبداعهم. ويقوم برنامج الكنوز البشرية باليونسكو على تعريف الرواة بأنهم: الأشخاص الذين يتمتعون بدرجة عالية من المعرفة، والمهارات اللازمة من أجل أداء أو إعادة إنشاء عناصر محددة من التراث الثقافي غير المادي.

الراوي الشعبي يقوم بدوره في نقل التراث من جيل إلى جيل، ولا شك في أن هناك فروقاً بين الرواة في القدرة على الإبداع، ومن ثم نشأت الحاجة إلى تقييم إبداعهم. ويقوم برنامج الكنوز البشرية باليونسكو على تعريف الرواة بأنهم: الأشخاص الذين يتمتعون بدرجة عالية من المعرفة، والمهارات اللازمة من أجل أداء أو إعادة إنشاء عناصر محددة من التراث الثقافي غير المادي

وتشجع اليونسكو على منح الاعتراف الرسمي لحاملي التقاليد والموهوبين والممارسين، مما يساهم في نقل المعارف والمهارات إلى الأجيال الشابة. ويتم تقييمهم على أساس إنجازاتهم، واستعدادهم لنقل معارفهم ومهاراتهم للآخرين، كما يستند تقييمهم إلى

الإلكتروني، وربما موقعه على شبكة الإنترنت، وهو يحظى بالانتشار الواسع، الذي جاوز نطاق بلده ووطنه إلى المحافل الدولية، نتيجة لسفرياتة حول العالم، واحتفاء المجتمع المحلي والدولي به.. إلى أن وصلنا إلى إعلان اليونسكو لحماية الكنوز البشرية.

وما نود طرحه في هذه الورقة هو الاتفاق على خطة علمية لتوثيق رواتنا الشعبيين في مختلف المجالات، إذ إننا في حاجة لرصد منظومة القيم التي يحملها هؤلاء الرواة، ورصد التغيرات التي طرأت عليها، من خلال توثيق سيرتهم، والمقارنة بين النصوص التي كانت تؤدي في الماضي، وتلك التي تؤدي في الحاضر.. نحن في حاجة لتوثيق أساليب الأداء والعلاقة مع الجمهور، وقنوات الاتصال التي تربط هؤلاء الرواة بجمهورهم.

وهناك من بين الرواة من يعطي تفسيراً موضوعياً لبعض التغيرات في مستوى الأداء إلى سيطرة الإيقاع السريع على الحياة، وتراجع الاحتفالات الشعبية التي كانت مناسبة لازدهار فنونهم، والتفاف الجمهور حول التلفاز وغيره من أدوات التسلية، فضلاً عن انتشار فرق الفنون الشعبية، التي استوعبت هؤلاء الرواة، فأصبحوا يعملون تحت مظلة رسمية.

والراوي الشعبي يقوم بدوره في نقل التراث من جيل إلى جيل، ولا شك في أن هناك فروقاً

إذا اتفقنا على أهمية الرواة في حفظ التراث الشعبي، فلا أظن بأننا نختلف على أهمية توثيق الرواة أنفسهم، بما يحفظونه من تراث.. وأقصد هنا توثيق حياتهم، والنوع الإبداعي الذي يحفظونه، وتصنيف مجالاتهم، وانتخاب المميزين منهم، من أجل إعداد أرشيف متخصص للرواة، يحوي قاعدة معلومات قوية، يمكننا من خلالها استرجاع كل ما يتعلق بهؤلاء الرواة: بالكلمة والصوت والصورة والحركة. والراوي الشعبي قد مر بمتغيرات تاريخية، وتحولات اجتماعية متعددة، خلال نصف القرن الماضي، جعلته ينتقل من الأدوات التقليدية في العرض على الجمهور، إلى الوسائل التكنولوجية، مروراً بشرائط الكاسيت، ونهاية بمواقع الإنترنت.. فضلاً عن وسائل الإعلام، التي ساندته، وخصصت البرامج التي تناولت سيرته وإبداعاته. وجميع هذه المراحل جعلنا في حاجة إلى توثيق حياته، وطرائق إبداعه، التي - حتماً - قد تأثرت بهذه المراحل.

الراوي الشعبي اليوم يختلف كلياً عن راوي أمس، فهو يحمل بطاقة تعريفية به يقدمها لك، تحوي بيانات تليفونه النقال، أو بريده

قيمة التقاليد، وأشكال التعبير التي يؤدونها، وارتباطها بالمجتمع المحلي. ومن ثم، فإن دعوتنا إلى توثيق الرواة، وما يحملونه من تراث، مرتبطة بانتقاء الرواة المهرة والموهوبين، حتى يمكننا الاستفادة منهم في نقل الخبرات للأجيال المقبلة.

منهج توثيق الرواة

يقوم منهج التوثيق المقترح على أسس عدة، يمكننا إجمالها على النحو التالي:

أولاً: تصنيف الرواة:

لا نستطيع ونحن بصد توثيق الرواة، أن نتعامل معهم من زاوية واحدة، فالنهام، أو الحكواتي، أو راوي السيرة، لهم خصائص تختلف قطعاً عن امرأة أو رجل يحفظان عادات وتقاليد دورة الحياة، وهم من نطلق عليهم (الإخباريون). ومن ثم نقترح تصنيف الرواة إلى:

الرواة المبدعون: وهذا النوع من الرواة يتميز بندرتهم، أو قلته، وسط الجماعة الشعبية.. إذ يتميز بمهارات خاصة، وهو صاحب الحق في الحذف والتعديل والإضافة للعنصر الشعبي، مما يزيده إبداعاً وبهاء. وهؤلاء يمكن تصنيفهم حسب مجالات إبداعهم على النحو التالي:

١ - رواة مبدعون في الفنون القولية (الشعر كالموال النبطي والإنشاد الديني - الحكيم بأنواعه).

٢ - رواة مبدعون في مجال الموسيقى والغناء (يشمل العزف الموسيقي).

٣ - رواة مبدعون في الحرف التقليدية (الخزف - السدو - الفخار - الذهب..إلخ).

الإخباريون: ونقصد بهم الرواة الذين يحفظون بعضاً من تراث وطنهم، ولهم مهارات في سرد معلومات عن هذا التراث، فمنهم من يحفظ الأمثال بدرجات معينة، تتفاوت من شخص لآخر، ومنهم من يستطيع أن يحكي لك بدقة طقوس الزواج في منطقة معينة، أو زمن بعينه.. ومنهم من يقرأ الكف أو الطالع. وهؤلاء يتسع عددهم ليشمل جميع طبقات الشعب، ومن ثم هم في حاجة أيضاً إلى تصنيفهم حسب براعتهم في رواية الحدث، أو وصف الظاهرة. ويمكننا تصنيفهم على النحو التالي:

إخباريون حاملون للتراث: أي الذين يعملون في مجالات مرتبطة بالمعارف والمعتقدات الشعبية والعادات والتقاليد: كالمطبخ، والمسرح، والداية، والخابطة، والسقاء، والبحار، والقصة العرفيون، وقصاصو الأثر..إلخ.

إخباريون حافظون للتراث: ونقصد بهم أولئك الذين يحفظون عن ظهر قلب العديد من عناصر التراث التي عايشوها أو سمعوا عنها، ولهم مهارات خاصة في سرد العادات والتقاليد القديمة والمأثورة، لكنهم لا يعملون في مهنة متعلقة بالتراث.

ثانياً: البيانات الأولية لبطاقة الراوي:

الباحثون في مجال جمع التراث الشعبي وتوثيقه، يدركون جيداً أهمية بطاقة الراوي، وهي بطاقة تحمل عناصر بيانات للتعرف إلى الراوي من ناحية نوعه وعمره ووظيفته وعمله..إلخ. وتفيد هذه البطاقة في وزن المادة العلمية التي وردت على لسان هذا الراوي أو ذلك.. فالراوي الذي اقترب عمره من الستين عاماً يختلف عن شباب في الثلاثينات.. والراوي الرجل غير الراوي المرأة.. والطبقة الاجتماعية والمستوى التعليمي يختلفان من راو لآخر، ومن ثم فإن رواية رجل أو امرأة لم يعرفا القراءة والكتابة لها دلالتها في البحث، بل وفي الأداء، إذا ما قورنت برواية رواة متعلمين، تأثروا بأسباب التطور حولهم.. وهكذا تعد بطاقة الراوي مؤشراً أولياً لما يصدر عنه من إبداع.

غير أن بطاقة الراوي اليوم تختلف. كما أشرنا في البداية - عن بطاقة الراوي قبل عقد واحد، أو عقدين على أكثر تقدير.. فنحن في حاجة للتعرف إلى بياناته الإلكترونية.. وفي حاجة للتعرف إلى البرامج التلفزيونية ومواقع الإنترنت والكتب والمقالات والحوارات التي تمت معه..إلخ. ومن ثم يمكننا عرض بطاقة الراوي على النحو التالي:

* الاسم واللقب.

* اسم الشهرة.

* المجال الإبداعي: موسيقا، رقص، غناء، حرف، سرد..إلخ.

إصدارات جديدة



دائرة الثقافة والاعلام . المشاركة

وتحوي هذه البيانات معلومات أساسية، يمكننا من خلالها استرجاع نمط معين من الرواة، في مجال بعينه؛ كالغناء أو الرقص أو الطب الشعبي، كما يمكننا التعرف إلى الرواة حسب نوعية الأداء أو العمر أو الجنس.. فضلاً عن تتبع مسيرة حياة بعض الرواة في حقبة عمرية معينة.

الباحثون في مجال جمع التراث الشعبي وتوثيقه، يدركون جيداً أهمية بطاقة الراوي، وهي بطاقة تحمل عناصر بيانات للتعرف إلى الراوي من ناحية نوعه وعمره ووظيفته وعمله.. إلخ. وتفيد هذه البطاقة في وزن المادة العلمية التي وردت على لسان هذا الراوي أو ذاك

وتجدر الإشارة إلى أن جميع هذه البيانات موثقة بالصور والصوت والفيديو (كنماذج إبداعاته، أو البرامج التي شارك فيها، أو الأفلام الوثائقية التي تناولته.. إلخ).

أرشيف الرواة العرب

هذا المستوى الأولي من البيانات التوثيقية حول الرواة سيشكل لنا قاعدة بيانات موثقة حول رواةنا الشعبيين في كل قطر عربي.. وهو طموح نسعى في المستقبل أن يتحول إلى «أرشيف للرواة العرب». ولسنا في حاجة إلى شرح الهدف من هذا الأرشيف في البحث الفولكلوري المقارن.. والكشف عن عناصر تراثنا الشعبي، بمنهج سيغير من خارطة البحث عن هؤلاء الرواة إلى المستوى الذي يليق بهم.

* النوع: رجل - امرأة.

* السن.

* الموطن الأصلي: البلد - المحافظة - القرية.

* السكن: العنوان الذي يمكن الوصول إليه.

* الديانة.

* درجة التعليم.

* القراءات: تشمل اطلاعه على بعض النصوص الأدبية الشعبية المنشورة، كالسير الشعبية، أو الحكايات، أو المديح، أو الشعر... إلخ.

* الحالة الاجتماعية.

* العمل الرئيس، والأعمال الإضافية.

* تاريخ حياته وتنقلاته (ملخص حول سيرته الذاتية).

* علاقة الراوي بالإعلام: البرامج الإعلامية التي تناولته - الكتب أو المقالات حوله.. إلخ.

* الإنتاج المنشور: شرائط كاسيت، أقراص ممغنطة، أفلام وثائقية... إلخ.

* المشاركة في المحافل الوطنية والدولية.

* الرواة أو المبدعون الذين تأثر بهم.

* نماذج من إبداع الراوي: مقاطع فيلمية تبرز مستوى الأداء ومهارة السرد (تمهيداً لإدخال جميع إبداعاته الشعبية).

* وسيلة الاتصال بالراوي: (يشمل: عنوان السكن - التليفون المنزلي - النقال - البريد الإلكتروني - الموقع على شبكة الإنترنت).

بين الراوي الشعبي والحكواتي

محمود مفلح البكر

أ - رواية الحكايات الطويلة نسبياً.

ب - رواية الحكايات الساخرة، وهي قصيرة غالباً، وكثيراً ما تهدف إلى النقد الاجتماعي.

ت - رواية الحكايات القصيرة، المرحة غالباً، الموجهة إلى الأطفال الصغار، لغايات ترفيهية وتربوية.

٣ - رواية التاريخ الشفهي: وهم ثلاث فئات أساسية، هي:

أ - رواية الأحداث القبلية، وما يرافقها من أشعار، وأغان، وأمثال، وأقوال سائرة.

ب - رواية المجتمعات القروية، وما فيها من أحداث، وما يرافقها من أغان وأشعار وأقول.

ت - رواية الأحداث السياسية والوطنية، وما فيها من معارك، وأبطال، وانتصارات، ومواقف مشرفة، وغيرها.. وما أفرزته من أغان وأشعار.

٤ - رواية المعارف والخبرات، وهم متنوعون بتنوع خبرات الحياة، في مختلف ميادين النشاط العملي للإنسان، في هذه البيئة أو تلك.

٥ - رواية الحياة اليومية المتجددة، وما فيها من مواقف سعيدة، وحزينة، ومؤلمة،

وعزالدين القسام، وأبي درة وأبي دية، وعبدالله التل.. وغيرهم. هذا في بلاد الشام، ولهم مثائل في بقية الأقطار العربية، مثل: أدهم الشرقاوي، وأحمد عرابي في مصر.

أما في مجال المعارف والخبرات، فهناك رواية عارفون، بمختلف ميادين الثقافة الشعبية في بيئتهم، كالفلاحة، والحصاد، والرعي، والطب، والزينة، والقضاء..

ولهؤلاء فضل كبير في توجيهي المبكر، لتدوين المرويات والمعارف، في مختلف ميادين الأدب والغناء الشعبي، والثقافة الشعبية، فقد كنت هاوياً شغوفاً، وساعدتني نشأتي البدوية الريفية، وصلاتي الواسعة والوثيقة، بكثير من حملة التراث.

تصنيف الرواة الشعبيين:

يمكن تصنيف هؤلاء الرواة حسب اهتماماتهم، بل تخصصهم في كثير من الأحيان، على النحو التالي:

١ - رواية السير الشعبية: وقلماً يروي هؤلاء الحكايات القصيرة، لكن كثيراً ما يروون قصص الأحداث الواقعية القديمة والمستجدة، ويذكرون معارفهم وخبراتهم.

٢ - رواية الحكايات: وهم فئات متعددة، منها:

عن طريق الراوي ترسخت في ذهني أسماء قبائل وأفراد، مثل: بني كلاب، وبني هلال، وبني تغلب، وطي. وأبطال، مثل: جندبة، والصحصاح، وليلى، وعطاف، وظالم، ومظلوم، والزير، وجساس، وأبي زيد، والأمير ذياب بن غانم.

تتابعت التعاليل: أي السهرات، ورويت سير جديدة، كتغريبة بني هلال، وقصة الزير سالم.

كان علي الحامد راوياً بالفطرة، وممثلاً صوتياً بارعاً، وهبه الله حنجرة فيها بحة رقيقة، تمنحه القدرة على التعبير عن المواقف العاطفية، بما فيها الحماسية والحزينة، وبرع في تلوين صوته حسب المواقف، وتبلغ براعته ذروتها في إنشاد الأشعار، بجرس موسيقي صاف، مفعم بدفء وجداني أسر.

وعن طريق هؤلاء الرواة، ترسخت في أذهان الناس أسماء أبطال الحكايات، مثل: الشاطر حسن، والشاطر محمد، والغول، والساحرة.. وأبطال الأحداث الواقعية، وهم أكثر من أن يُعدوا، مثل: ركان بن حثلين، وخلف الإذن، والركيبي.. وعن الرواة تناقل الناس الأشعار الكثيرة، المتعلقة بالأحداث والأشخاص.

وأبرز الرواة دور الشخصيات الوطنية التي قاومت قوى العدوان الأجنبي، مثل: فوزي القاوقجي، وسلطان الأطرش، وأدهم خنجر،

ومضحكة.. في البراري، والحقول، وموارد الماء، وغير ذلك من مجالات. فهنا يلتقي العابرون، والعشاق، والأصحاب، والخصوم.. رجالاً ونساء. ومن مجريات هذه الحياة بهدونها وصخبها، يولد كثير من الأشعار والأغاني والأمثال والأقاصيص النادرة. حكواتي المقهى:

رافق انتشار شراب القهوة، في الجزيرة العربية، وبلاد الشام ومصر.. حرب ضروس بين المحليين الذين تذوقوه، وانتشوا بعقب البن والبهار، وتغزلوا به منتهجين نهج أسلافهم الخمريين القدامى، وبين المحرمين الذين أثارهم هذا التغزل، فأيقنوا – وبعض اليقين شك – أن هذا الشراب خمرة مسكرة، فشنوا حرباً شعواء على القهويين وأماكن شربهم، التي عرفت بـ «بيوت القهوة»، ودافع هؤلاء عن شرابهم دفاعاً مجيداً، فأريقت دماء، وخربت بيوت.. ووصل شرر هذه الحرب إلى رأس السلطنة العثمانية.

على الرغم من هذه المعارك، تمكن هذا الشراب الساحر من الانتصار، وأصبحت بيوت القهوة ملتقى الشعراء والأدباء والمفكرين والزعران على حد سواء، وصارت مكاناً مفضلاً لتبادل الأفكار والآراء، وتشكل الجماعات والتيارات. وبتكاثر المقاهي، بدأ التنافس على جذب الزبائن، فأدخل بعضهم أنواعاً من الكحوليات والمخدرات؛ كالحشيشة وغيرها.. وفي هذا الظرف ولدت فكرة الحكواتي، لغايتين أساسيتين، أولاهما المنفعة المالية، والثانية التسلية، فضمن صاحب المقهى زبائن دائمين، من الشرائح الاجتماعية المهمة بسماع السير الشعبية، وضمن الحكواتي مبلغاً ثابتاً تقريباً من صاحب المقهى.

وكان على الحكواتي أن يبرع في الأداء، ليجذب الزبائن، ويشد المستمعين إليه، حتى

نهاية حديثه تلك الليلة، فقام بدور الممثل، واستعان بالحركات وتلوين الصوت، وبعض الوسائل المعينة؛ كالسيف، والعصا، والخوذة.. وحول السيرة إلى مسلسل روائي، يُنهى كل حلقة عند نقطة مشوّقة، ليضمن عودة جمهوره في الليلة التالية.

لكن ظاهرة الحكواتي أصبحت لها منافع ثقافية، لم تكن في الحسبان أصلاً، فانتشار الأمية، وندرة المتعلمين، في العهد العثماني، جعلاً غالبية الناس محرومة من القراءة والاطلاع على تراث أمتها، وجاء ظهور الحكواتي ليسد ثغرة في هذا المجال، فعن طريق السماع اطلع كثير من الناس على مضامين السير، وما فيها من شخصيات تاريخية وقصصية كثيرة، ومعارف عامة؛ جغرافية وتاريخية، وأحداث جمعت بين الواقعي والخيالي، وما في طيات ذلك كله من منظومة قيم مرغوبة؛ كالصدق، والشهامة، والبطولة، والنجدة والإقدام، والتعاون، وحب الاكتشاف والابتكار.. وأصبح أبطال السير بما يحملون من قيم ضمنية، وفي مقدمتهم عنتر، وأبو زيد الهلالي، والأمير زياب بن غانم، والملك الظاهر، والصحاح، وذات الهمة، وعبد الوهاب البطل.. وغيرهم كثير، أسوة حسنة، وقدوة للفتيان.

وبذلك لعب الحكواتي دوراً مهماً في المدينة، يكمل دور الرواة الشعبيين في الأرياف والبوادي والبلدات والمدن نفسها، لأن دور الحكواتي مقتصر على مكان واحد هو المقهى، وعلى جمهور واحد هو رواد المقهى.

مقارنة بين الراوي والحكواتي:

من المفيد أخيراً إجراء مقارنة بين الراوي الشعبي وبين الحكواتي، لمعرفة نقاط التشابه والاختلاف:

١ – الحكواتي مرتبط بمكان واحد ثابت هو المقهى، بينما الراوي الشعبي متحرك، مفتوح المجال، متعدد الأمكنة، يروي في المضافة/ الديوان، والحقل، والمرعى، والمورد.

٢ – الحكواتي يروي دائماً وهو قاعد على كرسي، أو دكة مرتفعة قليلاً، أما الراوي الشعبي فيروي وهو قاعد، وماشٍ، وراكب، وأثناء العمل.

٣ – جمهور الحكواتي ثابت، أو شبه ثابت، وهم زبائن المقهى، أما جمهور الراوي الشعبي فهو متغير، وتأثيره بالتالي أوسع دائرة.

٤ – جمهور الحكواتي من الرجال حصراً، أما جمهور الراوي الشعبي فيشمل شرائح المجتمع كلها، من رجال ونساء وأطفال.

٥ – الحكواتي متخصص بسرد السير الشعبية حصراً غالباً، أما الرواة الشعبيون فيغطون مختلف جوانب الأدب الشعبي، والغناء، والثقافة الشعبية قاطبة، بما فيها من معارف وخبرات وعادات وتقاليد ومعتقدات.

٦ – الحكواتي يروي مقابل منفعة مادية، أما الرواة الشعبيون فيروون للأهداف التالية:

أ – تربية الأطفال على القيم المرغوبة السائدة في المجتمع.

ب – ترسخ منظومة القيم السائدة بين فئات المجتمع عامة.

ت – إكساب الناشئين المعارف اللازمة المتعلقة بشؤون حياتهم.

ث – إشاعة الحكمة.

ج – التسلية، وتمضية أوقات الفراغ، بالأحاديث المفيدة، والأشعار، والأغاني المجددة للنشاط.

والخلاصة: الرواة بمجموعهم أوعية التراث، وسدنة الثقافة الشعبية.

ملاحظة: الحكواتي راو شعبي، لكن لتسهيل المقارنة ميزناه بصفته عن بقية الرواة الشعبيين، لاختلاف الشروط المحيطة.

رواة مبدعون من الإمارات

الرواة: سيرة إنسان ووطن

بدرية الشامسي

الروتين، وفيه يصل الفرد إلى إنتاج أصيل، غير شائع، يمكن تنفيذه، ومفيد، يعود بالنفع على الآخرين، وهو عملية إيجاد حلول جديدة للأفكار أو المشكلات.

صفات الشخص المبدع:

يتصف الشخص المبدع بالطلاقة اللفظية، والمرونة، والأصالة، وتفصيل الأمور، والتوسع في التفسير، والحساسية المرهفة، والشفافية، خصوصاً نحو المشكلات، ولديه قدرة في تحديد المشكلات وتعريفها، ولديه مهارة التخيل البصري، واستعمال الأفكار في سياقات مختلفة، ومهارة التحليل والتركيب البنائي للعلاقات، والتقييم، والتحويل، والحدس الوجداني، والتركيز، والتفكير المنطقي، والقدرة على تفعيل المعلومات، وتتضمن المعرفة المتاحة للأفكار الجديدة، وتجنب الإدراك الجزئي المحدود، والنظرة الكلية بدلاً من النظرة الجزئية، والتنظيم واتخاذ القرار.

أهمية الراوي في إثراء التراث:

للاوي أثر كبير ودور مهم في إثراء التراث، وذلك لما يتمتع به من دور كبير من مهارة وقدرة على سرد الأحداث، واستخدام لغتين: الأولى اللغة المنطوقة، والثانية لغة الجسد، التي تنطلق بشكل لا شعوري، وتعبّر عن ذواتنا واتجاهاتنا، وهي الأكثر أهمية في

كانوا - ولا يزالون - شهود عيان لمرحلة تاريخية مهمة، كانوا فيها عنصرها البشري، وذاكرتها الحية.. إنهم جيل عميق غني بتجاربه الحياتية.

ما هو الإبداع؟

للإبداع تعريفات عدة، ومن هذه التعريفات: - إن الإبداع عملية ينتج عنها عمل جديد ترضى عنه الجماعة.

- ويعرف أيضاً بأنه إنتاج شيء جديد.

- كما يعرف بأنه ظهور إنتاج جديد في العمل نتيجة تفاعل الفرد مع البيئة.

- ويعرف بأنه عملية إدراك الثغرات والاختلال في المعلومات والعناصر المفقودة، والبحث عن دلائل ومؤشرات في الموقف وفي ما لدى الفرد من معلومات، ووضع الفروض حولها، واختبار صحة هذه الفروض، والربط بين النتائج، وربما إجراء التعديلات، وإعادة اختبار الفروض.

ووضعت الجمعية القومية الأمريكية للتربية الإبداعية والثقافة (1999) تعريفاً للإبداع على أنه «نشاط تخيلي منظم، يؤدي إلى نتائج أصيلة ولها قيمة».

نستطيع أن نقول إن الإبداع عملية تنتج عن شيء جديد، سواء كان فكرة أو شكلاً يراه الآخرون، وفيه يكون للفرد القدرة على الابتعاد عن التفكير التقليدي، وتجنب

يعتبر الموروث الشعبي أحد أوعية الثقافة الجادة، ورافداً من روافد التنمية الثقافية في المجتمع. وللعمل الميداني في جمع التراث ميزة ونكهة يختلفان عن مجالات البحث في ميادين المعرفة المختلفة. فالباحث في مجال التراث يضعك أمام حملة التراث من ذوي الخبرة، ويفتح لك أبواباً من العلم والحكمة، ويعلمك دروساً في التواضع، والأناة، والحكمة، وفن الإنصات، والملاحظة والدقة، بل يحرضك على الجمع في ميادين وموضوعات أخرى تثري بها مكتبة الوطن التراثية.

والغوص في تفاصيل ذاكرة الرواة تخرج منه بلائاً من الحكمة والخبرة، تعتبر كنزاً من كنوز موروثنا الشعبي. فاللقاء مع الرواة لقاء مع التاريخ، يعرفنا بثقافة هذا الجيل.. لقاء يكشف لنا إدراك الآباء والأجداد للبيئة من حولهم، ومدى تفاعلهم مع محيطهم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وتأثيرهم فيه.. يكشف عن إحساسهم وتقييمهم للبيئة، ودورهم في أحداثها وتقلباتها.. فالحوار معهم فيه حنين إلى الماضي، ورحلة إلى عالم الآباء والأجداد، للتعرف إلى انطباعاتهم، وانفعالاتهم، وأفكارهم.. الحديث مع الرواة حديث شيق، يسرد بعفوية وصدق، فنأنس لمجالستهم، ولا نمل من حكاياتهم، ونسجل أحاديثهم وأفكارهم وانطباعاتهم، فهم أناس

العلاقة بين المؤدي والمتلقي، من خلال وضع الجسم، ونبرة الصوت، وتعبيرات الوجه... فتصل الرسالة للمستمع بأقوى صورة.

راويات مبدعات:

إن المعمار من الجدات والأمهات اللاتي يشكلن مصادر خصبة لمواد التراث الشعبي المحلي، لا يقتصر مخزون ذكرياتهن ورواياتهن على الشؤون الأسرية والتربوية والاجتماعية الخاصة بالمرأة، بل يتعداه إلى مجالات تفاعل اجتماعي عام ومتنوع، إذ كان للمرأة في الماضي أدوار ومساهمات في الأعمال الميدانية؛ كالزراعة والغوص والرعي والحطابة والبيع والشراء، وغير ذلك، إلى جانب مسؤولياتها المنزلية المباشرة والكبيرة، خاصة في الفترات الطويلة لغياب الرجال لرحلات الغوص، أو الأسفار الخارجية، أو غيرهما. كما أن للمرأة اهتمامات في الطب الشعبي للرجال والنساء والأطفال. وأيضاً تعليم القرآن للصبيان والفتيات، وخاصة «المطوعات» منهن. والمرأة كانت ترسم الثقافة الأساسية للأطفال، خاصة في السنوات الخمس الأساسية من أعمارهم، وذلك عبر الحكايات «الخراريف» والمفاهيم والدروس الأولى عن الحياة من حولهم.

الراوية حلاوة سعيد خميس (أم سعيد)

تبلغ الراوية ٥٣ عاماً، تسكن في منطقة (الطويين) بإمارة الفجيرة، في بيت ملك مع زوجها وأبنائها، تخصصت في طب النساء، وخاصة علاج تأخر النساء في الإنجاب، استقبلتنا في بيتها، فقد كانت مستعدة للقاء الذي سبق وحددته معها عبر الهاتف، فأعدت كل الأدوات التي تستخدمها، لتعريفنا بها، وشرح ما تعالجه. دار الحوار الذي استمر نحو ساعة ونصف الساعة، حول طب النساء، والتداوي بالأعشاب، بالإضافة إلى العلاج

بالمساح. في البداية تحدثت الراوية عن مهنتها التي تمارسها منذ ثلاثين سنة، والتي تعلمتها من والدتها، وأهم علاج تقوم به علاج النساء اللواتي تأخرن في الحمل بالمساح. ويرجع تصنيفي لهذه الراوية بأنها راوية مبدعة، أنها كانت متعاونة لدرجة كبيرة، لديها خبرة واسعة في مجال الطب الشعبي، ذات ثقافة عالية؛ تربط الأمراض السابقة بما يماثلها من أمراض هذا العصر، كما أن ثقافتها لم تقتصر على الطب الشعبي فقط، بل كان لها معرفة بأشياء كثيرة؛ مثل دق الحب الذي أفادت به مجموعة أخرى من مجموعات التدريب الميداني، كما تشارك في المهرجانات والفعاليات التي تنظمها المدارس. وكان لديها استعداد لمقابلتنا مرات ومرات.

الراوية مريم بنت محمد سيف حميدان

(أم محمد)
مريم محمد سيف (أم محمد)، تبلغ الراوية ٨٠ عاماً، تسكن في منطقة الظيت الشمالي، بإمارة رأس الخيمة، في بيت ملك مع ابنها، تخصصت في معالجة الأطفال بالمساح، كما اشتغلت بمهنة تغسيل الموتى لفترة طويلة، ولم تتقاعد إلا مؤخراً بسبب آلام في رجلها وظهرها. الراوية تملك معلومات غزيرة في طب النساء، لذلك حرصت على مقابلتها، على الرغم من أنها رفضت تسجيل صوتها، فاحترمت رغبتها، واكتفيت بالتصوير (تصوير طريقة العلاج، وكان التطبيق على دمية أحضرتها معي). استقبلتني الراوية في بيتها، فقد كانت مستعدة للقاء الذي سبق وحددته معها عبر الهاتف. استمر اللقاء معها نحو ساعة ونصف الساعة، ويرجع تصنيفي لهذه الراوية بأنها راوية مبدعة، على الرغم من كبر سنها، إلى أنها نشطة، وتتصف بذاكرة متقدة، ومعلومات غزيرة، تعلمت طريقة العلاج بالمساح منذ أن كانت صغيرة من

الدايات اللاتي كن في زمانها. كان لديها استعداد للحديث لمدة أطول، بل إنها وعدت باستقبالي مرة أخرى لو رغبت في ذلك، وأن لديها موضوعات كثيرة يمكن أن تتحدث عنها.

علاقتي بالراوية وغيرها من الراويات اللاتي قابلتهن لم تنقطع بانتهاء الزيارات الميدانية، بل بقيت على تواصل معهن حتى الآن، فهن كنوز ثمينة، لا يمكن التفريط بها.

الخلاصة:

• العناية والاهتمام بالرواة الشعبيين، باعتبارهم كنوزاً بشرية، ينبغي توجيه الدعم والمساندة الدائمة لهم، وإعطائهم الدور الذي يستحقونه، وإبرازهم إعلامياً، وتقديم المكافآت المجزية لهم، إضافة إلى تشجيعهم على تدريب الجيل الحديث في التعامل مع الموروثات الإبداعية بكل أنواعها.

• تقوم المرأة بأدوار متعددة في الثقافة الشعبية، فهي الممثل الأساسي لصون بنية هذه المأثورات، والحفاظ على رصيدها، فهي تقوم بدور بارز في بث ألوان من المأثور الشعبي، تحفل بحشد من القيم والتصورات، التي تثبت صور الوعي، أو تهدف إلى المحافظة على الأوضاع التقليدية السائدة في مجتمعها أو تغييرها.

• الحنين إلى الماضي والذكريات الجميلة، له أثر فعال في مساعدة الإنسان على مقاومة وعلاج الكثير من حالات القلق والحزن والشعور بالوحدة، وبعض حالات الاكتئاب التي أصبحت سائدة هذه الأيام. هذا ما تقوله الدراسة النفسية والاجتماعية التي أجراها أستاذ علم النفس الأمريكي الدكتور (فرايد ديفينز) مؤلف كتاب «التشوق إلى الأمس - دراسة في سيكولوجية الحنين»، الذي يرجع هذه الظاهرة إلى الرغبة في حياة أكثر بساطة وهدوءاً، عقب التغيير الذي أصاب الحياة بصفة عامة، حيث أصبحت التكنولوجيا الحديثة وإيقاعها السريع يسيطران على كل صغيرة وكبيرة، حتى في العلاقات الإنسانية، التي غدت تتداول عبر شبكة الإنترنت والهواتف الذكية وغير الذكية.