

المستقبل ورؤية الشارقة الثقافية

منذ انطلاق المشروع الثقافي الشارقي والإنسان محور الارتكاز والاستهداف.. حيث إن المشروع كان أساسه المعنوي إعادة صياغة وجدانه، وكذلك المحافظة على حزمة القيم الراسخة في المكان والمؤسسة على قيم الجماعة والعقيدة.. وفي هذا الإطار النظري بدأت أولى خطى صوغ الحلم وتجسيده بإنجاز البنية التحتية الحاضنة محتوى الفعل والعمل.. وآلة ضخ البرامج المؤطرة باتجاه أطراف الثقافة المتوخاة، فكانت منظومة المتاحف الجامعة لتمظهرات العلوم والحضارة والآثار والتراث، والفنون والخطوط.. وبالتوازي كانت البنية العلمية الخاصة بالتحصيل والدراسة والعلم، فكانت الجامعات المتنوعة، وفي كافة ميادين التخصص، وتوجه المشروع إلى الإنسان بكافة أطرافه وشرائحه فاهتم بالطفولة ومرحلة الشباب كما اهتم بالمرأة والرجل وبالمشروع الحضاري الذي توجه المشروع لتثقيف الذات والإنسان، وبرزت عظمة المشروع في مرونته التي واكبت آثار التغيرات والتبدلات، فواجه منظومة القيم التي تحاول فرضها العولمة أوقيم الاستهلاك المتولدة من توحش رأس المال العالمي.. فتوجه حاملاً رؤية الحضارة الإسلامية والعربية ومكان الإبداع في تراثنا وقيمنا، وتواصل بها عبر محطات الشارقة في عديد من الدول الأوروبية أو من خلال الفعاليات الكبرى التي يشارك فيها الآخر أيضاً وتهتم بكل أطراف الفنون والثقافة والإبداع على مدار العام.

واليوم وبعد اكتمال عقد الثقافة الذي أسسه المشروع النهضوي الشارقي سنلمح آثاره في هذا الحراك الذي يعمل بمردودات النور والخير وصور الجمال والإبداع الذي أبرز الوجه الحضاري للإنسان الإماراتي وللثقافة الوطنية والتراث المادي والمعنوي والقيمي، فبدأ أن الهوية في الوطن لها وجاء في هذا الوقت المفصلي من هجمة العولمة وأدواتها وافتعالات التصادمات غير الحميدة بين الحضارات الانسانية.

المشروع النهضوي الثقافي كان فيه رد على سؤال المواجهة وسؤال المستقبل لأن البناء الثقافي وبقاعدة ثقافية أهل لاستيعاب الآخر واستيعاب الجديد في عالم التطور التقني مما حافظ على الهوية وعلى مقومات الأمة وقيم الجماعة، وأصبحت الشارقة على خارطة الاهتمام العربي والدولي محمية ثقافية محتشة بالفعل التنويري والتثقيفي ولم تتوقف عند حدود الوطن، بل امتدت إلى الخارج العربي والدولي بحثاً عن الأطر المشتركة لإشاعة قيمة الإنسان وأهمية الاعتناء الثقافي به، ولقد بلغت الشارقة شأواً مهماً حتى أصبحت عاصمة للثقافة العربية، وغداً عاصمة للثقافة الإسلامية، وهذا لا يتم إلا من خلال تطبيق منظومة من القيم الثقافية بمعايير علمية وتقنية جعلت من المكان واحة تتفاعل فيها وعلى مدار العام أوعية الثقافة المختلفة في كافة تنويعاتها الإبداعية فأصبحت معبراً للآتي.. وللمستقبل المنشود في اكتماله القادم.

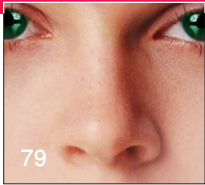
عبدالفتاح صبري

04

متابعات وإصدارات

08

الكتابة المحترفة



مجلة شهرية ثقافية جامعة
تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة

تُعنى بإثارة السؤال الثقافي
العربي الراهن في محاولة
لرفضه بصوت الجدل الحيوي
المفضي إلى السوية الثقافية

31

إستطلاع

المبدعون
والمؤسسات الثقافية

فهرس العدد

ثمن النسخة : الإمارات ٥ دراهم، مصر: ٣ جنيهات، السعودية: ٥ ريالات، البحرين: ٥٠٠ فلس، قطر: ٥ ريالات، عمان: ٥٠٠
بيسة، اليمن: ٦٠ ريالاً، المغرب: ١٠ دراهم، الكويت: ٥٠٠ فلس، سوريا: ٤٠ ليرة، الأردن: دينار واحد، السودان: ٣٠٠ دينار

النقد النسائي والبحث في الخصوصية . تجليات ميثولوجيا الغراب في القصة النسوية . صليح المرأة
الأدب النسائي: خصوصية الخطاب وخلفيات التشكل . المرأة الغربية في عيون عربية . النقد النسوي

ملف العدد

160 - 131

المدير العام
عبد الله محمد العويس

مدير التحرير
د. عمر عبد العزيز

هيئة التحرير الاستشارية
هشام المظلوم
عبد العزيز المسلم
أحمد بو رحيمة

سكرتارية التحرير التنفيذية
عبد الفتاح صبري
أسامة مرة
نورة شاهين

التنسيق
بدرية علي

الإخراج الفني
مريم داغر المرزوقي

التصوير الفوتوغرافي (متابعات)
محمود بنيان



057

05 - 04	متابعات
07 - 06	إصدارات
17 - 08	الكتابة المحترفة
19 - 19	ربيع الشارقة الثقافي
25 - 20	ميشيل فوكو : الدرس الأخير
30 - 26	إتقان الفن مدخل الكاتب لإنجاز دوره
38 - 31	المبدعون والمؤسسات الثقافية
46 - 39	قراءة في رواية (شرف) لصنع الله إبراهيم
47 - 47	اللحظة الأخيرة
56 - 48	علة وجود الأدب .. غاو كسينغجيان
63 - 57	بين الملحمة الأدبية وملحمة الوقائع الحقيقية
73 - 64	لينا هوبان : بنات نعش
78 - 74	القصة القصيرة في أمريكا اللاتينية
82 - 79	عالم الروايات بين المحايثة والمفارقة
90 - 83	مسرح : بلاغة النوع
91 - 91	ابنة المحينة..من قال ذلك؟
96 - 92	أضواء على المسرح الإنجليزي
103 - 097	توظيف التراث في المسرح
109 - 104	السينما السورية
118 - 110	يوسف كارش
124 - 119	استلاب الإنسان
125 - 125	شعر : رحلة الكائن
127 - 126	قصة : ورقة
130 - 128	قصة : المهمة
160 - 131	ملف العدد

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

www.arrafid.ae

المراسلات : الإمارات العربية المتحدة - الشارقة - ص.ب. ٥١١٩
هاتف : +٩٧١٦/٥٦٧١١١٦ - براق : +٩٧١٦/٥٦٦٢١٢٦



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: ٥٣٤٥٦١-٠٥٣٥٥٥٩٠، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٢-٠٢٧٢٥٦٣، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٢٠٠، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: ٥٧٨٢٧٠٠، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

في إطار نشاطات الدائرة المتواترة التآمت في الفترة الأخيرة عدة فعاليات ثقافية وفنية كبرى ضمن برنامجها الداعم لإشاعة الثقافة في الوطن، والتي تتم بدعم ورعاية حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، ومن هذه الأنشطة:



أيام الشارقة المسرحية

هذا المهرجان المسرحي الذي انعقد في دورته العشرين في الفترة من ١٧-٢٧/٣/٢٠١٠، بمشاركة المسارح الإماراتية والمسرحيين الإماراتيين، من خلال عروضهم داخل المسابقة وخارجها، وتأتي هذه الدورة انتصاراً للفنان الإماراتي الذي يتمسك بفنّه وإبداعه في مواجهة ضغوط انزياحات الفضائيات التي تحاول أن تسحب البساط من تحت المسرح الوطني لمصلحة الدراما، ولذلك انعقدت الندوة الفكرية المصاحبة لمناقشة هذه الإشكالية، حيث التآمت تحت عنوان «أثر الدراما على المسرح»، وفي نهاية عروض الأيام التي استضافت مسرحيين وفنانين عرباً، ضيوفاً لإثراء هذه التظاهرة، تم توزيع الجوائز بحضور حاكم الشارقة الذي سلم الفائزين والمكرمين شهادات تقديرهم من قبل إدارة مهرجان الأيام. هذا وقد ذهبت جائزة أفضل عمل متكامل إلى مسرحية «تراب» لمسرح الشارقة الوطني ولمخرجها محمد العامري.

أيام الشارقة التراثية



والتي انطلقت في دورتها الثامنة في الرابع من إبريل ٢٠١٠ تحت شعار «تراثنا أمانة»، هذه الأيام تأتي لربط الأجيال الجديدة بماضي الوطن من قيم وعادات الآباء والجماعة التي كانت سائدة ضمن إطار الحميمية والتعاقد، وقيم العقيدة السمحاء. وإذا كانت الفعالية تهتم بإبراز هذه الثقافة اللامادية، فإنها كذلك تبرز التراث المادي الذي كان سائداً وتولدت من اقتنائه وتناوله وتداوله قيم الجماعة وعاداتها وسلوكها، ولهذا اهتمت الأيام بإبراز أشكال البيئات الثرية بعطاءاتها سواء كانت بيئة بحرية أم برية أم جبلية، وحرصت على تقديم حزمة المهن وأشكالها في تلك البيئات، وتعدت إلى إبراز مظاهر الفرح ومظاهر الحياة حين وداع القوافل المسافرة إلى الغوص، وحين عودتهم من خلال الفولكلور الشعبي المتمثل في الرقصات الشعبية وموسيقى الآلات المصاحبة لها؛ فعاليات متنوعة وثرية استحوذت على اهتمام الناس من كافة شرائح المجتمع الإماراتي. هذا وقد صاحب الأيام ملتقى علمي لإبراز إمكانيات الشارقة القديمة وتأهيلها لتكون محمية ثقافية تحظى برعاية اليونسكو.



ملتقى الشارقة لفن الخط العربي



وقد انطلق في السابع من إبريل ٢٠١٠ في دورته الرابعة، وسيستمر إلى السادس من يونيو القادم، ويضم ٢٦٠ عملاً لأكثر من ١٥٠ فناناً وفنانة من ٢٨ دولة تركز كلها حول جماليات الخط العربي وهي متنوعة الأساليب الفنية وفقاً لأداء كل فنان في زمانه ومكانه، وتجمع ما بين القواعد التقليدية والمعاصرة، إضافة إلى هذا المعرض العام هناك معارض لمجموعات وتجمعات فنية عربية مثل مجموعات «زقرت»، و«جمعية التصوير الفوتوغرافي»، و«رمزيات الحروف»، و«نون بنت الحرف»، و«شبكة المبدعين»، وبالتالي فإن عدد المعارض الجماعية والفردية في هذه الدورة بلغ ٢١ معرضاً بإجمالي ٣٣٣ فناناً مشاركاً، وبلغ إجمالي عدد الأعمال المشاركة في هذه المعارض ٨٣١ عملاً في مجال الخط العربي والزخرفة الإسلامية.

وبالتوازي أقيمت ندوة دولية شارك فيها باحثون وفنانون من عدة دول عربية وإسلامية ناقشوا فيها العلاقة بين الكلمة والمنمنمة وانعكاسها على الفنون البصرية المعاصرة.

المدخل إلى الفضاء الشعري في الإمارات

كتاب نقدي للكاتب عبدالرزاق درباس، اهتم بقراءة في المشهد الشعري الإماراتي واختار أربعة نماذج، تمثل جيلاً شعرياً جديداً، كما يرى ومدارس مختلفة في منهج الشعر.

وتأتي أهمية هذه الإطلالة في كونها تناولت تجارب جديدة، لم يلق عليها الضوء من قبل كما يجب، لتعريف الساحة الثقافية بها، وركز الكاتب في دراسته على بعض المفاتيح التي رأى أنها باب للولوج إلى هذه النصوص كالصورة الشعرية والإيقاع واللغة واهتمامها بالتراث والإيماءات الشعرية، ومقدماً نماذج من الأعمال وفق هذا المنهج القرائي الذي لم يلتزم بمنهج نقدي محدد، بل استند إلى أطر متشابكة وفق رؤية الكاتب الذي استفاد من هذه المناهج كلها، لإظهار ما يريده من هذه الدراسة.



السيرورة التأويلية في هرمينوسيا

هانس جورج غادامير وبول ريكور

الكتاب من تأليف عبدالله بريهي في محاولة للتعريف بالفكر التأويلي عند كل من غادامير وريكور، والكتاب لا يكتفي بالعرض والفحص، ولكن يحاول الدخول إلى عمق العملية التأويلية من خلال الفحص المتسائل، وبالتالي فإنه يتعرض إلى الأسئلة الوجودية والجمالية التي تهتم بالتأمل والتفكير والفعل الإرادي واللاإرادي وفي الرغبة والهاجس. وبالتالي فإن الكاتب اهتم بالجوانب الأساسية في مقارنة بين كل من غادامير وريكور، حيث يرى أنهما يمتلكان مشروعاً جديداً في النظرة الفلسفية والنقدية للقضايا الكبرى، والإشكالات الهرمينوسية، حتى إن مشروعهما أضحى يحتل مكان الصدارة في المشهد الفكري والنقدي المعاصرين.

وجاء الكتاب في ثلاثة أبواب اهتمت بتعريف وإبراز قضايا التأويل ومظاهره، ومن ثم استعراض التأويل وأساسياته وآلياته لدى غادامير ثم التأويل ومفاهيمه عند ريكور.

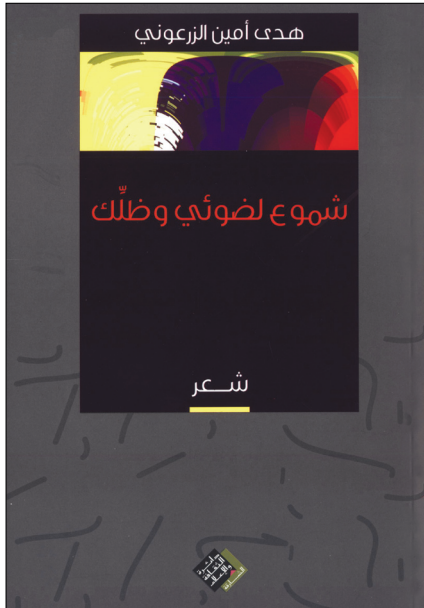




أمكنة الغياب

ديوان شعر للشاعرة الإماراتية بشرى عبدالله الذي جاء جامعاً بين قصيدة التفعيلة والقصيدة الكلاسيكية، واهتمت الشاعرة بالبوح بقضايا إنسانية عامة تبحث في العلائق بين البشر بعموميتهم، وبعض القضايا الوجدانية التي تخص الذات وتكشف عن مكنون الداخل الإنساني الذي يعتريه ساعة الوجد أو الفرح أو الحزن، وحاولت أن تكشف أحياناً عن بعض القضايا العامة.

وهذا الديوان الجديد يضيف إلى تجربتها ويكشف كذلك عن تطور الأداء الفني لديها.



شموع لضوئي وظلك

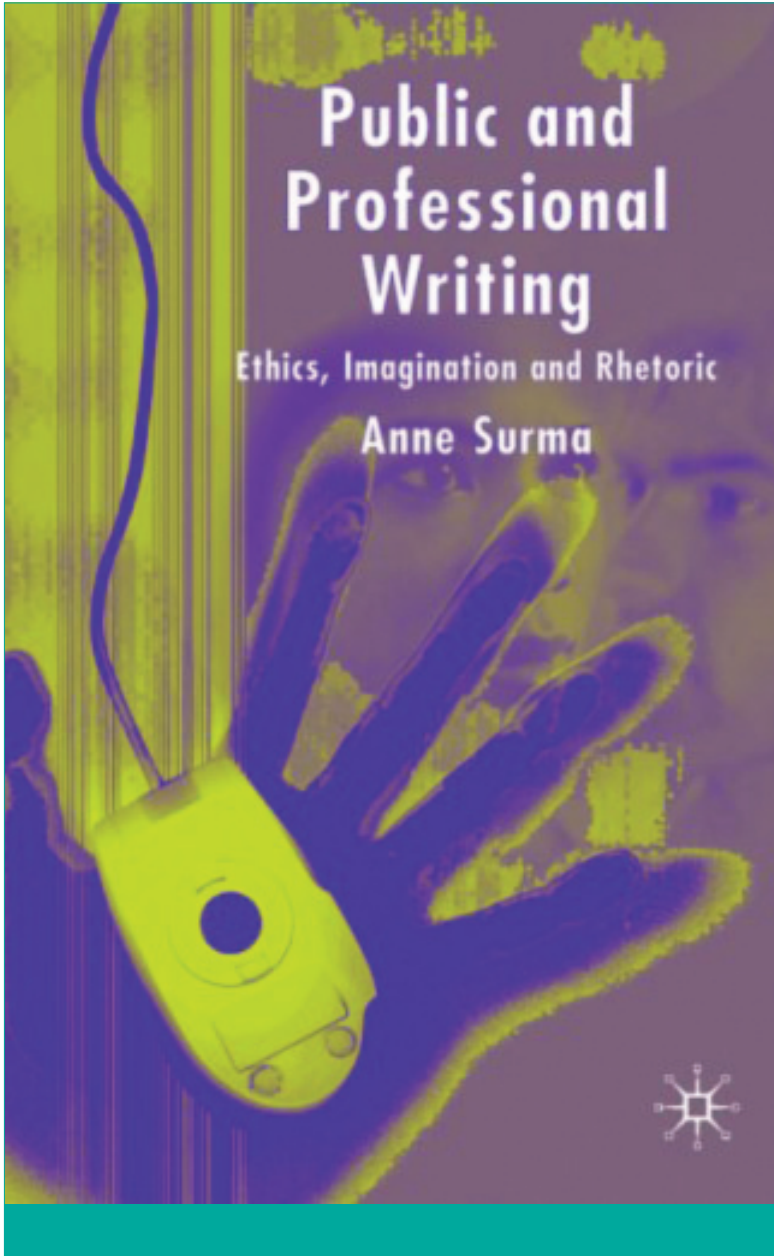
الديوان الثالث للشاعرة الإماراتية هدى أمين الزرعوني وفيه نرى تجارب إنسانية ذاتية تهتم بالعلائق بين الإنسان ومفردات المجتمع والمحيط، وكاشفة عن مدى الارتباطات النفسية والوجدانية الحاكمة أحياناً بين هذه المفردات، كما تنجح الشاعرة للكشف عن بعض القيم المجتمعية المتمثلة في حب الوطن والارتباط به، وما يترتب على تلك العلاقة الباحثة عن الوطن والرابطة بين الذات والهوية.

وفي تجربتها الجديدة تكشف هدى الزرعوني عن عمق الوعي لديها بمكونات ذاتها وعلاقة هذه الذات بالآخر، مهما كان هذا الآخر في تراتب العلاقة الإنسانية الحاكمة ضمن أطر الإنسانيات في المكان.

الكتابة المحترفة

تأليف: د. أنا سورما *

عرض: علاء الدين رمضان



يبدو وكأن هناك تسليماً أولياً واضحاً بالتأثير المحتمل للغة التي تمتد إلى ما بعد وظيفتها المفيدة؛ سيزر إم. أورتاتوسكي يضع هذه النقطة قيد الملاحظة بإيجاز بليغ، عندما يوضح: «أن الفعالية والكفاءة، فهما بلغة الفائدة لأرباب الأعمال والمؤسسات، بوصفهما فرضيات أساسية لفعل الثثرة الذي يُظهر البليغ بلا بند، على الأقل نظرياً، للعمل الذي ليس «فعالاً»، بعيداً عن أهداف المؤسسة أو أصحاب النفوذ الذين تخدمهم».

ندرك من ذلك، أن الكلمات – بوصفها قوالب الفعل السلوكي – على الصفحة أو الشاشة، على الرغم من بلايين الدولارات المستثمرة في (صقلها بانتظام)، هي نتاج غير مهم في الواقع.

في كتابها (الكتابة العامة والمحترفة)، الدكتورة أنا سورما تناقش ذلك التناقض. ودعماً لتلك المناقشة عرضت أيضاً من خلال كتابها لاقتراح كيف ولماذا الكتابة المحترفة يمكن أن تقدم مساهمة حيوية، خلال عملية التبادلات الهادفة بين الكتاب والقراء، لتطوير مجتمع استهلاكي عملي أكثر عدلاً وأعمق إنصافاً.

لذا، تتساءل المؤلفة هل نكتب أكثر لأننا مستطيعون ذلك وحسب، أم لأننا نملك أشياء يريد أن يقولها أحدنا للآخر؟ أو بعبارة أخرى، لماذا نكتب ولمن الفائدة؟ لو أننا نمثل منظمة أو مؤسسة (والعديد من الكتاب يفعلون) تلك الادعاءات تكون جيدة بالنسبة للشراكة المدنية، لأنها تقبل ذلك، ماعدا مساعيها التسويقية خصوصاً، نكتب بصورة رئيسية لخدمة مصالح ملكياتنا (اقتصادياً إلى حد بعيد)؟ فعلى سبيل المثال، لو أننا كنا كتاب مواد طبيعية صممت للطلاب المتوقعين في السياق الجامعي، كيف نبرر ضمناً

للتسويق مع الخطابات التربوية أو التأديبية؟ ولأي من تلك الخطابات نعطي انتباهاً أو تركيزاً أعظم؟ علاوة على ذلك، ما التأثيرات المادية من كتابتنا في قرائنا وفي الآخرين، ونعزف عن التفكير بشأن تلك التأثيرات لأنها بوصفها نتيجة لأساليب حياتنا وعملنا اليوم، نحن نرى ما هو أقل من المحتمل، ولذا نهتم بشأنها؟ بكلمة أخرى، لو كتبنا لقطاع عريض من القراء أو مجهول بشكل كبير (كما قد نفعل في أغلب الأحيان عندما نطور مادة موقع الويب نيابة عن مؤسسة حكومية، أو عندما نجهز وثيقة شراكة للتداول فيما بين أصحاب الحصص المتنوعين: مستخدمون، حملة أسهم، مستهلكون)، اتصالنا الكتابي والتقني مع قرائنا يمكن أيضاً معالجتها جميعاً ببسر، بوصفها وظيفة تقنية مجردة، بدلاً من كونها متخيلة بوصفها تبادلاً شخصياً. نتيجة لذلك، نحن بصدق اعتنينا بفهم من يكونون قراؤنا (وكيف تؤثر فيهم كتابتنا، أو تمكنهم من الاستجابة)، مثل هذه المعرفة تساعدنا بشكل أفضل لإنجاز أهداف كتابتنا الخاصة؟ بالإضافة إلى: هل نحن جادون بشأن الانشغال بحاجات ومصالح قرائنا - من الزملاء، والعملاء ومجتمعنا الكبرى - حتى لو أن تلك الوسائل التي تعدل نصوصنا لتتألف توازناً أكثر، تبادل منتج مع كل وجهات نظر المتحدثين؟ لقد لعب حقل العلاقات العامة دوراً مهماً في لفت الانتباه إلى أهمية مخاطبة قاعدة عريضة من أصحاب الحصص في تأسيس ودعم قابلية المنظمة للنجاح. لكن، هكذا يعمل الخطاب البلاغي غالباً بالنسبة لأي هيكل قوي يتضمن رغبة أصيلة للاعتراف بعدم انسجام صاحب الحصة المناسف، ويجاهر

محاولاً أن يستعرض وينقح الردود (كل من الكتابي والواقعي) لمواءمة خلافاتهم؟

على سبيل المثال، شل، المجموعة العالمية للطاقة وشركات البتروكيماويات، تملك صفحة «أخبر شل» على موقعها على الإنترنت <http://www.euapps.shell.com/TellShell> الذي يعلن أنه «يتعهد (يلتزم) بالحوار المفتوح والشفاف مع مساهميه». فالأفراد مدعوون لإرسال مساهماتهم (متضمنة النقد والمطالب) لتناقش في القضايا مثل دور الشركات متعددة الجنسيات في المجتمع، البيئة والطاقة، والتقنية.

ترسل الشركة ردودها أيضاً لتعليقات معينة أو أسئلة محددة توضع من قبل الأعضاء من الجمهور. بالطريقة نفسها، «موفر حلول الاتصالات» في كافة أنحاء المملكة المتحدة، مجموعة بي تي www.btplc.com تنشر دورياً خارج البريد الإلكتروني مناظرات ومناقشات إنترنت حية عن نقاط المنفعة لأصحاب حصصها، مثل الوظيفة ومسؤوليات العمل، ونفوذ تقنيات الاتصال وتأثيراتها على الثقافات والفئات. الشركة تدعي أن حوار صاحب الحصة استعمل في اختيار مؤشرات الأداء غير المالية الرئيسية واختيار الاتصال والتعليم بوصفهما مواضيع رئيسية لـ «برامج استثمارها الاجتماعية»، على سبيل المثال. على أية حال، تكثيف البحث يكون مطلوباً سواء ليفيد مثل هذا الحوار البلاغي كلعبة كرة المنضدة، أو يساهم في التغييرات (في المواقف والمعتقدات والممارسات) هؤلاء

الكتاب والقراء قد يقررون أنه حوار فكرته حكيمة لأنه يجعلهم في استنارة تجاه آراء الآخرين.

الكتابة المحترفة تميّز الثام
بثبات عن التوتر العنيد بين
المنظور الاجتماعي والإنساني
من ناحية، والمنظور الاقتصادي
والذرائعي (النفعي) من ناحية
أخرى. هذا هو، الكلام الغفل،
توتر بين وجهات النظر الخلقية
والعقلانية على وظيفة وأهداف
وقيمة الكتابة المحترفة في
الميدان العام

تؤكد المؤلفة من خلال كتابها
على أن غايتها مكرسة لاستطلاع
قيمة بعض ممارسات الكتابة،
التي تفيد في الاتصال مع الآخرين؛
لكن لو أخفقت هذه الكتابة في
مشاركتهم على نحو هادف أو
مثمر؛ إن دراسات السيرة الفردية
تحاول أن تبرهن على أن هذا
الفشل قد يكون نتيجة لتخيل
الكتاب للقراء وكأنهم غير
نشيطين (كالكتاب المحتملين
أنفسهم)، لكن جوهرياً كأنهم
«مستقبلو» رسائل متحققة
أنية

وتعلق الكاتبة الدكتورة أنا سورما على ما طرحته من أسئلة بقولها: «لدي شعور بأننا لن نستطيع أن نكون على ثقة تامة فيما يتعلق بالأجوبة عن الأسئلة المطروحة آنفاً. وهذا إذن ليس مفاجئاً، فإن العديد من القراء ينظرون إلى كتابات الشراكة والكتابات العامة بإحساس التهكم أو الارتياح. القراء يدركون الخطابات الأنانية». نحن يمكن أن نطالع الخلاف غالباً بين الكتاب الملتزمين معنا بالخطابات التخيلية، على الرغم من المواقف الفاصلة حتماً بين الكتاب والقراء، والكتاب الذين يفتقرون إلى مثل هذا الخيال. نحن ننظر لنرى أنفسنا (هوياتنا، محادثاتنا، مصالحنا، قيمنا) نخاطبها ضمن النصوص المكتوبة لنا، لنرى أنفسنا خاطبنا أو اعترفنا، لكي نفتح فضاء لردنا المحتمل. هكذا، في الوثائق أو التقارير أو الأخبار أو نصوص المعلومات السياسية منتجة بواسطة الحكومة، قرأناها لنرى كيف نحن مصنفون بوصفنا مواطنين. في الكراسيات أو مواقع الويب التي تصف معلومات شراكة والنشاطات التي نتطلع إليها لتمثيلنا كأصحاب حصص. وفي رسائل البريد الإلكتروني لمواقع العمل الداخلية أو المذكرات، نستنتج من مراسلة الآخرين رأيهم عنا بوصفنا زملاء. من تلك القراءة التي نزاولها، نقرر ما إذا كنا أو كيف نكون متحفزين أو قادرين على الرد.

نشاطات الأخلاق والخيال وبلاغة الخطاب، التي تكمن قيمتها الحقيقية مع تمارين الكتابة، تعرض البراهين بوصفها أنماط ترابط، يمكن أن نسخرها لمساعدتنا على تخطي مطالب الكتابة المتنوعة وقراءة السياقات.

لا أحد منها أعاد التأسيس في تطبيقاته للكتابة المستقلة وأوضاع القراءة والأخلاق والتصور وبلاغة الخطابات إنهم دائماً يجسدون الكيانات، ويوصفها عمليات وممارسات، فإنها تمور في اندفاعها نحو التنوع والتحول. لذلك أتمنى أن يكون واضحاً أن دراسة الدكتورة سورما لا تحاول بلورة نظرات شمولية أو انعكاسات على الكتابة، بل تحملت إلحاحاً على إبراز المسائل الأخلاقية المتعلقة بممارسات الكتاب المحترفة وعلى العمل بدأب لتطوير بلاغة خطاب بارعة تكون الأساس الفني لصياغة تلك الكتابة، لن تجد حلاً منفرداً لكل المشاكل الناتجة عن التأثير بالسوق بالدرجة الأولى أو التوجه الفردي للأعمال والممارسات السياسية؛ لكن على الرغم من ذلك يظل الحافز الرئيسي وراء تأليف هذا الكتاب هو اعتقاد المؤلفة وحلمها بأن مثل هذا الإصرار سيدفعنا لإعادة النظر في نظام أولوياتنا.

في فصول الكتاب، تستكشف المؤلفة وتفند طرق الكتابة الحالية والمعارية في الحقول العامة والمحترفة، مدافعة عن الاتجاهات في أية كتابة بوصفها تطبيقات اجتماعية مسؤولة - نظرة مركزة واحدة بشكل محدد على صوغ العلاقات بين المتحاورين خلال النصوص المكتوبة - يمكن أن تحسن أوضاع خدمة مصالح وقيم القراء، الكتاب والمجتمعات.

في مناقشتها، وربما على خلاف العديد من الطروحات السابقة المماثلة للعمل في هذا المجال، تفترض الدكتورة أنا سورما أن المجال اتسع للكتابة المحترفة الآن. هكذا، العلاقات العامة، السياسة، مواقع العمل

وكتابة الشركات، لكل واحدة منها أهمية بالغة في تأثيرها في الجمهور المعاصر والحياة الاجتماعية، وهي كلها محترمة ومقدرة. بعبارة أخرى، هذه ميادين الكتابة، من أيها توالدت النصوص بوساطة الأفراد أو المجموعات (إما أن تنوب في خدمة أو تمثل هيئات مؤسسية أو شركات) وتتوجه إلى القراء المعنيين أو عموم القراء، مستخدمة سلطتها - كما تذكر المؤلفة - تلك التي تجعل الكتاب مسؤولين.

الكاتبة في هذه النقطة تقدم توضيحاً مختصراً لفهم مدلول تعبير «الكتابة العامة والمحترفة» الذي جعلته عنواناً للكتاب، واستعمال هذا التعبير في فصوله. (كتبت المؤلفة تمهيداً للتدريب هو نفسه مقدم في الفصل الأول من الكتاب)، تقول المؤلفة: «أولاً، نيتي ليست التمييز بين نمطين مختلفين من الكتابة خلال الاستعمال «العالم» و«المحترف». بالعكس، أريد أن أقول إن كل مناقشات الكتابة المحترفة (والكتابة المحترفة تعبير اختزالي تستعمله المؤلفة كثيراً جداً في الكتاب) تحتفظ بإدراك هذا الجهد النوعي تأثيراً وتأثراً، ليس فقط ضمناً ولكن غالباً بصدق إلى ما بعد سياقاته الاستطراذية المباشرة، على القراء بجميع فئاتهم؛ أو بعبارة أخرى، الكتابة المحترفة هي أيضاً كتابة عامة؛ ولعل هذه النقطة تكون مدركة بسهولة أكثر عندما نتأمل الكتابة المتعلقة بالشركات النظامية أو مواقع النسيج (الويب) الحكومية ونصوص العلاقات العامة المختلفة، على سبيل المثال؛ لكنها أيضاً تطبق في حالات كتابة بريد مواقع العمل الإلكتروني أو رسائل شركة إلى زبائنهم. حتى في حالة الكتابة المتبادلة بين الأفراد أو بين المجموعات المنتقاة من

الأفراد المشتركين في العمل - أو المساعي المتعلقة بالفئة - تجاري، غير تجاري، سياسي، حكومي أو غير حكومي - خطاباتهم، سواء مباشرة أو غير مباشرة، لها تشعبات عامة». إنه الأسلوب الذي يضطلع فيه خبراء متخصصون بإنشاء حقل محترف محدد ونصيحة حاضرة للزبائن في شكل رسائل أو تقارير، مثلاً، بحيث تكون ملائمة للتأثير (للتعزيز أو التعديل) على فهم القراء، ومدى علاقتهم ليس فقط بالخبراء في النقاش ولكن بالمجال الذي يعمل فيه هؤلاء الخبراء، تلك المجالات ذات الصلة، أو أهميتها للقراء وفئاتهم، بالإضافة إلى مراتب وأدوار كل المتحدثين وبخاصة في حال الثقافة المحددة. هذه هي الإمكانية للكتاب وتأثير الكتابة - قوتها وسلطتها - تلك، جزئياً، تمنحهم المنزلة بوصفهم «محترفين» بأية حال، وغير منفصل عن ذلك، مطالب التزاماتهم الاجتماعية ومسؤوليتهم نحو الآخرين. ثانياً، اصطلاح «الكتابة» (من الأفضل أن يقال اتصال) يستعمل في الارتباط بـ «العامي والمحترف» حتى وظيفة - إنها دائماً تتضام مع أو تتعرقل بوساطة أهمية منتجها بوصفه (شكل اسم الفاعل) من الفعل - نشاطاً حالياً أو مستمراً أو معالجة. كشكل اسم الفاعل، الكتابة أيضاً تدل على وكالة: كتابة شخص ما، وشخص ما يعادل (قراءة) تلك الكتابة. هكذا الكتابة لها بعد شخصي واجتماعي حاسم. وأخيراً، وبشكل مثير للانتباه، الصلات الاشتقاقية بين الجمهور والنشر (public - publish) - الأخيرة تجيء من publicare اللاتينية، لتصبح public - لإبراز الاتصال بين الكتابة وتقنيات الاتصال الذي يتيح للنصوص أن تصاغ بسهولة، بسرعة ووفرة كبيرة للقراء في الميدان الاجتماعي.

وكما ألمحت المؤلفة، بحثها عن ممارسات الكتابة المحترفة يميّز اللثام بثبات عن التوتر العنيد بين المنظور الاجتماعي والإنساني من ناحية، والمنظور الاقتصادي والذرائعي (النفعي) من ناحية أخرى. هذا هو، الكلام الغفل، توتر بين وجهات النظر الخلقية والعقلانية على وظيفة وأهداف وقيمة الكتابة المحترفة في الميدان العام. على الرغم من أنه في السنوات الأخيرة عدة خطابات مؤسسية وسياسية، أنهت بوضوح، بعضاً من الخلاف بين الذريعة والمبادئ الخلقية على الأقل في تطبيقاتها الاستطردية (أحياناً بإحكام طرح الأخير في مساعدة الأول المشجعة)، وإن بقيت خصومتها بلا شك.

التعبيرات المتداولة الآن علناً، حديث محترف وسياسي، من قبيل «مواطنة الشركات»، «رأس المال الاجتماعي» و«الحد الأدنى الثلاثي» يشير إلى الشراكة البلاغية بين المسؤولية الاجتماعية والبيئية ومبادرات قيادة الحركة المالية؛ لكن كم تبعد هذه الفصاحة البلاغية لتتوافق حقاً مع التطبيق العام والمحترف؟ بعبارة أخرى، مثل هذه المصطلحات اللغوية نفسها ليست سوى خدم للنفعية، أو هل تمثل (نصيلاً) التزاماً أصيلاً للمجادلة مع الضغوط المادية المنافسة؟ إن هناك، آنئذ، علاقة متحققة بين الأعراف الاجتماعية والخطابات التي تمثلها؛ في بعض الحالات، قد تكون هناك بالتأكيد علاقة ما؛ مثلاً، في تحليل المؤلفة الأسر «للمصراع المنطقي» الذي نشأ بين مجموعة شل الهولندية الملكية ومننديها على ممارسات عمل الشركة، يرى شارون ليويزي أن شل «أتاحت بنفسها فعلاً مثل هذه الأشكال الحوارية الديمقراطية كارتباط

صاحب الأسهم، والحوار، والتقارير الاجتماعية» (وبمعنى آخر: التقارير عن الأداء الاجتماعي والبيئي للشركة). هذه التحركات المنطقية كل منها تشكل بوساطته وجوهرياً عمل وممارسة الشركة».

كل فصول الكتاب تعرض (محددة بشكل حر) تحليلاً خطابياً نقدياً للمادة النصية عن نطاق سياقات الكتابة والقراءة. يعالج تحليل الخطاب النقدي اللغة، النصوص العامة بخاصة، بوصفها شكلاً من أشكال العرف الاجتماعي، وقد اهتم التحليل بالطرق التي ينظم ويوسط فيها اللغة (على نحو غير متناسق) علاقات القوة بين المتكلمين أو الكتاب والقراء، والطرق التي تتبنى الكتابة فيها أفكاراً مستقلة.

وتؤكد المؤلفة من خلال كتابها على أن غايتها مكرسة لاستطلاع قيمة بعض ممارسات الكتابة، التي تفيد في الاتصال مع الآخرين؛ لكن لو أخفقت هذه الكتابة في مشاركتهم على نحو هادف أو مثمر؛ إن دراسات السيرة الفردية تحاول أن تبرهن على أن هذا الفشل قد يكون نتيجة لتخيل الكتاب للقراء وكأنهم غير نشيطين (كالكتاب المحتملين أنفسهم)، لكن جوهرياً كأنهم «مستقبلو» رسائل متحققة آنية.

وتحاول الدراسات الفردية أيضاً أن تثبت أن النصوص تملك قيمة محددة عندما يطور الكتاب النصوص غير المطلعة بوساطة فهم مواطن - الاستطراد اجتماعياً واقتصادياً - لقرائهم المحتملين، وكيف قد تؤثر تلك

المواقع في قابلية أو ميل القراء للانخراط مع والاستجابة لمثل هذه النصوص. كما أن الدكتور سورها لم تغفل في كل طروحاتها الرئيسية والفرعية عن قضيتها الأساس في كتابها، حيث اهتمت بالتأكيد على الأبعاد الثلاثة التي رأتها مهمة للكتابة المحترفة: الخيال والبعد الخلقي وبلاغة الخطاب، وفيما يلي نعرض باختصار لهذه الأبعاد التي كرس لها المؤلفة مؤلفها كما يظهر من خلال العنوان الثانوي للكتاب.

– المعالجة البلاغية والتخييلية والخلقية: لماذا هي قيمة ولماذا هي عسيرة: طرح المؤلفة فرضية لتمييز فعالية كل كتابة، وأهمية الوكالة والقيمة الأساسية للكتابة بوصفها أداة اتصال، فالفصل الأول من الكتاب ينشد طرح بيان كيف يمكننا أن نسخر الأخلاق وبلاغة الخطاب والخيال لاستكشاف العمليات المسؤولة والمنتجة لكتابة النصوص من ناحية وقراءة وتفسير تلك النصوص من ناحية أخرى. لأن العلاقة بين الذات والآخرين مركزية بالنسبة للتصورات الخلقية والتخيل وبلاغات الخطاب التي يستكشفها الفصل. تلك العلاقة دائماً تحدث – خلال كتابة وقراءة النصوص. على سبيل المثال، عندما أبدأ بوظيفة ما جديدة، أنا في ذلك الوقت أملك تصوراً أو إحساساً مفترضاً لعلاقاتي مع رئيسي الجديد، وزملائي الجدد وزبائني المحتملين. هذا الإحساس قد يكون واحداً إما قريباً من، أو بعداً عن، أولئك النظراء. على أية حال، الاعتماد على الطرق التي فيها، في أثناء عملنا، نكتب لـ (وبالطبع، نتفاعل من ناحية أخرى مع) بعضهم بعضاً، تلك العلاقات ستنتقل بشكل مستمر ومتغير. في أفضل حالات السيناريو، نحن سنعدل

كتابتنا وممارساتنا (الأخرى) في ضوء ما نتعلم حول أحدهما بالنسبة للآخر، بالإضافة إلى ما تعلمناه حول الوظيفة وقيمة نصوصنا المكتوبة (لقرائنا المقصودين والآخرين المحتملين).

**الاتصال المحترف المكتوب
يتعلق بالنشاط التفاوضي
للمعاني؛ فالفعل يتفاوض، أصلاً
من اللغة اللاتينية، negotiari،
يدل على القيام بعمل، للمناجزة،
فهو ملائم هنا، بما أن الكتابة
المحترفة تتضمن حتماً (على
نحو مباشر أو غير مباشر) نوعاً
ما من أنواع صفقات الأعمال؛
إنه يتضمن قضايا الاقتصاد، من
قوة، من تفاعل اجتماعي ومن
علاقات شخصية وعامة**

بالطريقة نفسها، منهج ما بعد الحداثة الذي اعتمدته المؤلفة في هذا الكتاب يرى ممارسات الكتابة بوصفها تشكيلاً وتعديلاً للعلاقات الموضوعية الداخلية. إنه منهج لا يقر الفرضية التي ترى أن الخطابات والكتابة يملكان القدرة الأولية لإظهار الاستقرار أو الحقائق الموضوعية. لكن الكاتبة تقرر كذلك، وجهة نظر ما بعد البنويين للغة بوصفها نظاماً تعبيرياً، في أية إشارات تكون فقط معرفةً بوساطة العلاقات الداخلية للبنية واختلافها عن الإشارات الأخرى، فمقاصد تلك الخطابات والكتابة لا تعكس العالم «الحقيقي» غير المشكوك فيه، لكن بدلاً من ذلك تساعد على بناء (نسخته المؤقتة). هذا لا يعني، على أية حال، أن اللغة تتردد في

الأثير، بعيداً عن حياتنا اليومية المادية والتجربة. بعيداً عنها الإشارات اللغوية التي قد تشير إليها أو تستدعي إشارات أخرى، لكن تلك الإشارات معاً تضعنا في العالم (إنها تميزنا وتسمح لنا أن نميز أنفسنا بالنسبة إلى الآخرين من خلال الكتابة). أيضاً، اعتماداً على مواقفنا النسبية للقوة أو المنزل، الكتابة تسمح لنا أن نساعد على تقرير أو التأثير في الأفعال والممارسات والاعتقادات والقيم في العالم الحقيقي – من أجل أنفسنا، من أجل الذين نمثلهم، ومن أجل الآخرين. هكذا تساعدنا بلاغة الخطاب أيضاً، ككتاب، لإدراك عالمنا – المنطوق – ولتصور ماذا وكيف يعني أن يكون في العالم مع الآخرين. إيضاح هذه النقطة مقدم في نطاق المصطلحات الشائعة في الحديث الشفهي العام والمكتوب حول العالم لوصف أولئك الناس الذين يفدون على بلاد غير مؤهلة. هؤلاء الناس يوصفون بشكل مختلف في أجهزة الإعلام، وفي النصوص الحكومية وغير الحكومية، وفي المناقشة والمناظرة ك «طالب اللجوء» أو «المهاجرين غير الشرعيين» أو «الخارجين على القانون» أو «طابور الهاربين» أو «اللاجئين». من الواضح، كل تلك العلامات توضع بشكل بلاغي مثل الأفراد بشكل مختلف، وكل يساعد المواطنين والحكومات لتعريف، وتبرير وتقرير مواقف ملائمة نحو ذلك، و«معالجة» من أجلهم. (إنه من الجدير بنا ههنا، ملاحظة أن التأثيرات في أفراد معينين يملكون ألقاباً مختلفة هكذا خصصت لهم، وهي على الرغم من ذلك ليست تراكيب علنية).

الأهم من كل شيء، بعدئذ، هو أن الخطابات يمكن أن تمنحنا، بوصفنا كتاباً، الفرصة لفهم عالمنا خلال تفاعلاتنا المستمرة مع

القراء. لكن بالطبع، مثل كل أشكال التفاعل الأخرى في الحياة العامة والمحترفة، تمثل غالباً تفاعلاتنا المكتوبة المختلفة اهتمامات متنوعة، وجهات نظر متضاربة، منظورات معارضة. المعاني هي تلك النصوص المختلفة والمحدثات تحدث تصادمًا من أجل الذبوع: فاشتغالها يطرح الفضاء في الثقافة. تلك المعاني التي تنتج بوساطة النصوص تكون منافسة توحى بأنها من أجل الناس المختلفين - من أجل الكتاب والقراء - تلك النصوص يمكن أن تعني وتُفعل أشياء مختلفة. بمدلول اللفظ، هي التأثيرات التي تملكها تلك المعاني أو الفعاليات التي تنتجها بينما ستكون قد طُرحت وجُربت وأجيب عنها بطرق لا تعد ولا تحصى. فبوصفنا كتاباً محترفين، يجب أن نحدث التزاماً نحو تخيل ما قد تعني نصوصنا (بشكل مختلف)، ما قد يفعلون وماذا قد يقدمون حول ذلك، ليس فقط في تعبيراتنا، لكن أيضاً في تعبيرات - وفي عوالم - الآخرين.

لهذا دافعت الكاتبة عن التزام خلقي للكتابة المحترفة. محورياً يكون بعده إنسانياً: فالكتابة تكون نشاطاً خلقياً مع النتائج الخلقية. إنها ليست مجرد لعبة الحيلة أو المرح أو الخداع، أو مسألة عرف أو بدهة؛ ولا هي معركة لأجل المعركة.

الإطار الذي طورت الكاتبة من خلاله واستعملته لتوجيه أفكارها على عادات الكتابة جاء مقدمة عما بعد الحداثة، وبخاصة عندما حددت فكرة الأخلاق. فهو يمنحها تلك الرؤية، لكي تصدر حكماً بشأن استعمال بلاغة الخطاب، على الرغم من أنه مؤقت وطارئ، لكنه يعتمد دائماً على قدرة

الكتاب لافتراض (وتذكر) العلاقة غير المتماثلة بين أنفسهم وقرائهم، ولتخيل ماذا يعني ليكون في موقف مختلف - غالباً أقل فعالية. وبكلمة أخرى، هو موقف خلقي يكون مركباً في قدرة الكتاب على التصور - لإرجاء أو إحالة مكانهم الخاص إلى مكان (أمكنة) الآخرين. فالأحكام حول استعمال بلاغيات الخطاب تعتمد أيضاً على حساسية الكتاب تجاه الطبيعة العامة للغة - تجاه إمكاناتها لأن تعني أشياء وأن تفعل أشياء - في الطرق التي إما تتحدى وتحاول أن تصلح أو تعيد وصف وتكثيف العلاقات غير الديمقراطية والظلم الاجتماعي والإنساني. هذه المقاربة لبلاغة الخطاب والكتابة، أوجزتها المؤلفة باختصار، لحد تعلل بوساطته تجنبها التدقيق، في المناقشات حول الكتابة المحترفة، أو «حلول» الكتابة التي ستوجد في الطبقات، أو الاتفاقات، أو الأعراف، أو قوائم المراجعة، أو إجراء تعميم أو عدم استعمال اللغة والتراكيب والأساليب. فاعتقادها الراسخ بأن كلاً من نشاطات كتابتنا، على أية حال دنيوية على ما يبدو، تكون حالة من الممارسة المادية المفردة.

أيضاً إضافة إلى وكمالنا وحدود تلك الوكالة ككتاب فرديين - مدى قدرتنا لتوجيه سياقاتنا ومعرفتنا وتجربتنا الأخرى - التي تعد محددة وحاسمة إذا كتبنا، بالإضافة إلى ماذا وكيف نكتب. فالمسؤوليات التي تحاول الكاتبة إثباتها تكون ناشئة عن توظيف الكتاب المحترفين بالتأكيد ليس قبولها يسيراً أو سهلاً.

ومع ذلك فالتأثيرات المحتملة لكلمات الكتاب في قرائهم المعنيين والآخرين غير المقصودين، لا يمكن أن تُبخس. في الفصل الثاني من الكتاب تسعى الكاتبة إلى تسليط

الضوء على قوامة الكتابة والقراءة أوضاعاً وممارسات، ولمراعاة الاحتمال بالإضافة إلى تحديات التبادل التداولي بين الكتاب والقراء. كل من موقعه، بالطبع، يُنيل إلى الآخر.

وقد افتتحت المؤلفة الفصل الثاني ببحث سياقات كتاب الشركات أو المؤسسات، وتحري أنواع الاضطرابات - اقتصادية، قانونية، شركات - التي تحدث وتساهم حتماً بممارسات الكتابة. فقط بوساطة إعادة تخيل مواقع القراء باتساق، وإمكانات صياغة العلاقات معهم بقدر ما نستطيع، ككتاب، نحاول تطوير بلاغيات خلقية من خلال الوثائق التي نكتبها. وفي الجزء الثاني من الفصل تعرض الكاتبة قراءة وثيقة سياسية مفردة لتوضيح أن الكتابة المحترفة مثل وسيط للحوار العام، وكفرصة لربط الكتاب والقراء معاً في الرحلة نحو مجتمع أكثر عدلاً. مناقشة فهم مشترك للكتابة المحترفة مثل إنجاز الأهداف تماماً، فهي تناقش محاولات الكتاب الأصلية لتخيل - والإقرار ب - معرفة القراء، فالتجربة والقيم في بلاغيات نصوصهم تكون قاطعة إذا كان النقاش سيصبح شاملاً ومستمرًا، ولكي تمارس الكتابة بوصفها شكلاً من أشكال المصالحة.

- الخيال والأخلاق وبلاغيات الخطاب: ذكرت المؤلفة أن الاتصال المحترف المكتوب يتعلق بالنشاط التفاوضي للمعاني؛ فالفعل يتفاوض، أصلاً من اللغة اللاتينية، negotiari، يدل على القيام بعمل، للمتاجرة، فهو ملائم هنا، بما أن الكتابة المحترفة تتضمن حتماً (على نحو مباشر أو غير مباشر) نوعاً ما من أنواع صفقات الأعمال:

إنه يتضمن قضايا الاقتصاد، من قوة، من تفاعل اجتماعي ومن علاقات شخصية وعامة. فالمصطلح يتفاوض أيضاً، يقترح نوعاً من العلاقة المتبادلة بين، كاتب وقارئ (قراء)، في إدراكه للتشاور معاً، أو يناقش مسألة مع الآخرين لكي يتوصلوا (مؤقتاً) إلى اتفاقية. تلك الاتفاقية في هذه الحالة تكون أكثر أهمية، وكذلك طروحات النص المكتوب وتأثيراته الفعلية والمحتملة - عملياً وشخصياً وواقعياً - من أجل القراءة، ومن أجل الكتاب. فمثلاً «المؤتمر» يرتكز على كاتب ورائق محترفة، يملك معه / معها قراء يكونون متخيلين في أغلب الأحيان بدلاً من كونهم حقيقيين. لكي يكونوا متخيلين عملياً، مثل هذا التبادل يجب أيضاً أن يكون تخيلياً: بمعنى آخر، عملية الكتابة يجب أن تكون (بقدر ما يمكنها) مدبجة ومدروسة، مقدرة من المواقع الخاصة للكتابة والقراءة، من التأثيرات العملية والخلقية أو مؤثرات النص المنشور، ومن (مدى جهد) القراء تأويلاً وتجاوباً. فعملية كهذه تتطلب أن يضع الكاتب نفسه / نفسها في مكان القراء الآخرين. بتعبير آخر، أن يوجد كتابة محترفة لتكون ذاتية الإدراك حول الموقف والغرض للكتابة: لكي تكون، بقدر الإمكان، محتملة متأنية حول الاختيارات البلاغية والخلقية تعلم ممارسة الاتصال؛ ولتوقع احتمالاً، انشعابات كلمة من الكلمات، نصاً من النصوص، على القراء المستقلين وعوالمهم. وتناقش الكتابة ذلك فتعليم الكتابة المحترفة يجب أن يكون في طليعة فعاليات الخيال وبلاغات الخطاب والأخلاق لتطوير قابليات الطلاب بوصفهم مواطنين فرديين وبوصفهم ممثلين عن مؤسساتهم من يقرأون ويكتبون بعناية^(١).

في ضوء هذه الملاحظات، التفتت الكاتبة

الآن للنظر في كيفية الأخلاق والخيال وبلاغات الخطاب كل له دور حاسم يؤديه في نظرية الكتابة المحترفة وعلم أصول التعليم والتدريب؛ للمفارقة، وبالنظر إلى كل منفصلاً، نجد اتكالهم المتبادل مؤكداً.

- الأخلاق:

ترى المؤلفة أن المصطلحات بوجه عام تتضمن قضايا خلقية منها الشعور بالمسؤولية والعدالة والاهتمام والإنصاف. فعندما أكتب عن الأخلاق في هذه الورقة، أستقطر التعريف لأعزوه إلى السياقات الخلقية للمسؤولية، فذلك يرشد الأفراد المختلفين وأسلوب «المنظمات» أو الفعاليات المتعلقة بالكتابة الدقيقة وقراءة السياقات؛ وتحيل المؤلفة أيضاً إلى الاختيارات لتكون مهياة في صياغة فرد أو منظمة، لتحسين أو تعديل العلاقات مع الآخرين من خلال الكتابة: وتشير كذلك بخاصة إلى الأسلوب الذي فيه يشفر الأفراد قيماً أو اعتقادات راسخة في اختيارات اللغة التي هم (قادرين على) تفعيلها (أو هم مدركون لعملها) عندما يكتبون، وامتداد القراء المختلفين الذين يكونون ملائمين أو غير ملائمين لتفسير تلك الرموز من القيمة أو المعتقد في قراءتهم للنصوص. لا مناص للفهم الخاص للعلاقة بين الأخلاق والاتصال المكتوب عند الكتابة، كما أنها تستعمل تلك المصطلحات، لتجعل فكرة الأخلاق منبثقة وكأنها قائمة في الممارسات الاستطراذية المعينة، والعلاقة بين تلك الممارسات الاستطراذية والأفراد والثقافات التنظيمية تتمثل في كونهم متعاقبين. ففكرة الأخلاق شرحت بوعي وألمعية بواسطة مارجريت أوربان واكر كأنها ليست صيغة تؤكد المسألة: «صورة المبادئ الخلقية التي تعد ميثاقاً، رمزاً

مرشداً لحدث موضوعي ضمن (أو لأجل) عميل ينتج عن هيئة تقييدية بكفاءة من الفرضيات حول ماهية المبادئ الخلقية»^(٢).

كما أن واكر تقترح «التعبيرية التعاونية» نموذجاً للأخلاق، التي «تنظر إلى الحياة الأخلاقية بوصفها تفاوضاً مستمراً بين الناس، ممارسة التوزيع التبادلي، إبطال أو الانعطاف عن مسؤوليات الأنواع المهمة، وفهم نتائج عمل ذلك»^(٣).

أيضاً، وبأهمية، فكرة التعبيرية التعاونية تقدم «صورة للمبادئ الخلقية بوصفها مفاوضات اجتماعية في الوقت المناسب، حيث أعضاء الجمعية تقريباً أو معظمهم اشتركوا في محاولة العقيدة الخلقية لتنقية الفهم، عززت الإجماع، مزيلة الصراع بينهم»^(٤).

ف«المفاوضات الاجتماعية» التي تحدث بين الكتاب والقراء عموماً بعيداً عن «الوقت المناسب»، تتمثل في عمليات النصوص المكتوبة والمقروءة. بعبارة أخرى، نص مكتوب في حد ذاته لا يمكن أن يكون خلقياً أو غير خلقي؛ بالأحرى، سياقات مفاهيمها، نتاجاً ونشراً تكون سياقات ضمن أية أحكام واختيارات خلقية قائمة وبعد ذلك التواصل بواسطة الكتاب؛ بواسطة النطاق، سياقات تلقي النص المكتوب والتفسير والاستعمال تكون السياقات ضمن أية أحكام واختيارات أخلاقية تكون مفسرة ومؤيدة أو يعاد تأويلها، وتجديدها واستعمالها من قبل القراء.

- الخيال:

تقول المؤلفة: «أنا أعد الرفض الواعي لفصل

الرفض الواعي لفصل الكتابة المحترفة عن أفكار وعمليات الخيال كأنه ضرورة، فنفهم منه هنا كأنه المراجعة المدروسة من قبل الكاتب والتجديد وزخرفة العمل، والعلاقات الاجتماعية والثقافية التي توسطت خلال النص المكتوب. بشكل واضح، في هذا المفهوم، الخيال له أهمية كأنه أداة عملية وسياسية؛ إنها ليست الحساسية التلقائية للخيال الرومانسي

خصوصاً في الولايات المتحدة (في الإنشاء والدراسات الإنجليزية)، لكن هو كذلك أيضاً في كل من أستراليا والمملكة المتحدة (٧)، كما ترى المؤلفة، على أية حال، باستثناء البلاغة (بوصفها نظرية وممارسة) تكون قد فهمت وكأنها متصلة بشكل حيوي بأفكار الأخلاق والخيال، فإنها لا تستطيع الاتفاق بشكل كافٍ مع الكتابة بوصفها عملية «ذهاب للقاء الآخرين» أو مع النص المكتوب بوصفه موطن الاعتقادات المتحولة والمنافسة والقيم والمصالح، على سبيل المثال، الحكومة أو المؤسسة أو الفئة أو الأفراد. إذن، البلاغة كما استعملتها المؤلفة اصطلاحاً في هذا الكتاب، تكون «لفظية ابتداءً، طارئة موقعياً، فإن الفن الإدراكي هو كل متكامل من الفلسفية والعملية ويمنح إشراقاً للنصوص النشيطة فعلاً» (٨). فبوصفها نظرية، البلاغة – التي يمكن أن ترسم بثناء على نظريات المساواة النوعية بين الجنسين ودعمات الهيكلين من أجل فصاحتها القوية – تكون معنية بتحري التأثيرات المكتوبة والقابلة للتفسير

من أعرف أنني يجب أن أبرم أخيراً بعض العقود معهم. وهذا هو أسلوب التفكير الموسع، الذي يشبه إدراك الحكم وكيف يتجاوز تقييداته الفردية، فلا يستطيع أداء وظيفته في عزلة أو خلوة صارمة؛ إنه يحتاج حضور الآخرين «في مكانه» وعليه أن يعتقد أن منظوره يجب أن يؤخذ في الحسبان، ومن دونه لا يملك أبداً الفرصة للإدارة مطلقاً (٥). بوضوح، سنعالج عندئذ نشاط التخيل بوصفه حاسماً، فيكون أيضاً مشجعاً الطالب ليكتب بعناية أكثر، وتقييم صنوف القراء بوصفهم يصفون الشرعية على مواقع الأعمال المحددة أو ردود الأفعال في تلقي النصوص – الأفعال، أو ردود الأفعال التي قد تختلف عن تلك المرجوة من قبل الكاتب. وبحسب تعليقات كلارك: «نحن نحتاج لتخيل التراكمات الاستطردية التي تكون جوهرية بالنسبة للحياة الفردية والاجتماعية، وبطريقة ما تستلزم المشاركين للإقرار بالتمييز والاختلاف عن الآخرين، وليحيل مع هذا إلى العمل التحويلي للتعاون والاتصال» (٦).

أخيراً، لتأكيد البعد التخيلي يكون تمييز هذا النوع من الكتابة، بوصفه أكاديمياً وبوصفه منهجاً محترفاً، من فئاته التقليدية بالاتفاقيات والصيغ والقوالب والمنتجات، وبالأحرى للنظر في القضية المؤثرة للكتابة والقراءة التي تعالج بوصفها طارئة ومؤقتة ومضطربة، وإذن ذلك مثل التبادل القابل للتفاوض للمعاني والقيم ضمن فئة اجتماعية.

– بلاغيات الخطاب:

إن الدور المحوري للبلاغة في علم أصول تعليم وبحث الكتابة المحترفة واضح،

الكتابة المحترفة عن أفكار وعمليات الخيال كأنه ضرورة، فنفهم منه هنا كأنه المراجعة المدروسة من قبل الكاتب والتجديد وزخرفة العمل، والعلاقات الاجتماعية والثقافية التي توسطت خلال النص المكتوب. بشكل واضح، في هذا المفهوم، الخيال له أهمية كأنه أداة عملية وسياسية؛ إنها ليست الحساسية التلقائية للخيال الرومانسي. لاستعمال خيال ما عندما يكتب المرء بإمكانية محترفة يكون قد أحرز تقدماً (في التخطيط وصياغة نصوصه) غير الأساسية في الحقيقة أو على ما يبدو: من ناحية، القراء المتباينين وسياق (سياقات) تفسيرهم واستعمالهم للنصوص؛ فالقضايا البلاغية والخلقية من ناحية على رهان في الاتصال النوعي وعمليات التلقي. هكذا، ممارسة الكتابة المحترفة يجب أن ينظر إليها بوصفها نشاطاً تخيلياً لكي يمكنها أيضاً أن تكون ذات طابع خلقي. وللتأكيد على البعد الخيالي للكتابة المحترفة يجب أن نثير الانتباه إلى العملية المعقدة لمفهوم خلقي ملائم والعلاقة البلاغية (النص) بين الكاتب (الكتاب)، والموضوع والقارئ (القراء). هذا على نحو واضح أيضاً يتضمن تمرين الاجتهاد، ذلك نشاط، يشبه مناقشة آريندت المقنعة، التي ترى أنه اتصال تقني مع نشاط تخيلي (أو، بحسب تعبيرها، «توسعة مجال التفكير»):

إن قوة الحكم تستند إلى اتفاقية محتملة مع الآخرين، وعملية التفكير التي تكون نشيطة في حكم الشيء قد لا تكون، مثل عملية التفكير للاستنتاج الصافي، حواراً بيني ونفسي، لكن تجد نفسها دائماً، وقبل كل شيء، حتى لو أنني وحيد تماماً في تهيئة عقلي، في اتصال متوقع مع الآخرين، مع

(رمزية، عملية، ثقافية، ذاتية) من الاتصال المكتوب، ومع سرد دلالات للقوة ولمعرفة تلك التأثيرات. فالتأثيرات على تأثيرات اللغة (قراءات، دلالات، نتائج) علاوة على ذلك، تشتمل مركزية العلاقة بين الكاتب والقراء، وتفترض الأبعاد الوظيفية والخلقية للكتابة المحترفة: بشكل واضح مثل هذه الكتابة في أغلب الأحيان تكون مؤثرة (سواء عمداً أو دون عمد)؛ إنها تستطيع أن تمتلك نتائج محددة أو أساسية. إنها واضحة، لذا فإن ممارسة الكتابة المحترفة يجب أن تركز على كيف تكون التأثيرات منتجة؟ وما التأثيرات التي قد يحدث أن تكون؟ (كيف البعيدون يُكوّنون وعيهم لذواتهم أو قابليتهم للمعرفة، بقدر ما الكاتب يكون قلقاً)، وإلى أي مدى كانت التأثيرات مقصودة من قبل الكاتب؟ أي يمكن أن يكون متصوراً لمجاعة تلك التطلعات المفهومة أو القابلة للتفسير من قبل القارئ؟

فإن «أسبقية التمرس على التعبير في بنية الموضوع والمجتمع يعنيان أن اللغة لم تعد تستطيع أن تكون أبعد إدراكاً بوصفها قناة شفافة من الحقائق المتعالية» (٩). إن مصطلح البلاغة، في اتجاه استخدامه الشعبي، يكون في الغالب ممثلاً بوصفه موازنة «حقيقية»، كما لو أن حقيقة موضوعية ظاهرياً يمكن أن تكون قد بدت خلال لغة «جيدة»، لغة صادقة في الواقع. إلى هذا الحد تحدث كل الوهم المألوف جداً، ومع ذلك، تنبهنا إلى خاصية مهمة من بلاغيات الخطاب مثل عرض نسخة المعرفة أو الحقيقة أو الواقع. وي طرح كيفين دي لوكا الفكرة نفسها بسطحية وبشكل مختلف، عندما يشير إلى أن «ضمن إطار استطرادي، البلاغة لم تعد وسيلة في خدمة الواقع، لكن،

بالأحرى، أصبحت مقوماً من معنى العالم» (١٠). فالنظرية والتطبيق للكتابة المحترفة كالبلاغة، لذا تستلزم أن تكون واعية بذاتها حول كيفية صياغة الأهداف المحددة بوصفها نصوصاً رسمية (احترافية) تلك التي تخاطب القراء؛ وتحليل التحيز (الحمي) للاتصال المكتوب والمعارف أو الأفكار المعلنة؛ وتقييم الإصدارات الثقافية والفئوية والذاتية وفاعلية أولئك القراء المتخيلين بعد ذلك والذين سيدركون شيئاً من تلك النصوص.

- النتائج:

ومن أبرز الأمثلة الميدانية التي ساققتها المؤلفة في كتابها، النقاش الحاد المحتدم حول إنعاز الحكومة الاتحادية الأسترالية لاستجواب مجلس الشيوخ، في عام ١٩٩٧ عند الإجابة عن تقرير لجنة حقوق الإنسان وتكافؤ الفرص. فالتقرير يتعامل مع نزاع السكان الأصليين من بيوتهم وعوائلهم تقريباً ما بين ١٩١٠ و١٩٧٠، ويقترح الخطوات التي يجب أن تؤخذ في عملية التعويض. الحكومة، في خطابها، تعلن أنه «كان هناك وحسب «جيل» من الأطفال المصلوبين»، جدال بأن السياسة التي سببت عملية الإزالة كانت «قانونية وحيدة جوهرياً في الهدف». نص الحكومة يقوض تجربة السكان الأصليين المضمنة، خلال التركيز على النوايا الطيبة المفترضة التي حفزت الإزالات بدلاً من الوقوف على تأثيراتها المأساوية في الغالب. بعبارة أخرى، الكاتب (في هذه الحالة، الحكومة) أخفقت في استعمال حكم تصوري في صياغة نصها، وأخفقت في الإقرار بقوة تكلفتها. هذه مؤكدة بوساطة الملاحظات

المصنوعة من قبل السيناتور جون هيرون، وزير المواطنين وشؤون سكان جزيرة مضيق توريز، في مقابلة مع كيري أوبرين لبرنامج «تقرير السابعة والنصف»، بعد إلقاء بيان الحكومة. هيرون علق بأنه شعر بالنشوة عطفاً من أجل أولئك الناس المضارين بوساطة انتزاعهم من عوائلهم، لكن «من الصعب الحصول على العاطفة عبر ما في البيان. أنت يجب أن تنهي لوضعه في كلمات. أنت لن تستطيع رسم العواطف في الكلمات. إنه من الصعب جداً فعل ذلك» (١١). فالنتائج الخلقية لمثل هذه الفرضيات الساذجة تكون بعيدة المدى.

بدلاً من أن تتحمل الشعور بالمسؤولية لإزاحة السكان الأصليين كرهاً، وتأثير تلك الإزاحة في حياتهم، أو بدلاً من أن تبحث عن تدويل المعاني المشتركة مع القراء الأكثر ترقباً لتقريرها حول السكان الأصليين، الحكومة (خلال نصها النيابي) تركتهم يشعرون بعجزهم عن تحديد أي استعمال مطلق للوثيقة التي كتبت لتخرجهم من معاناتهم. إن محو تعبير «المستلب» هو بوضوح ليس يسيراً «العنصرية تطفح» من النص فوق الصفحة؛ بالأحرى، يشكل المحو «الرسمي» تحريفاً لتاريخ الأستراليين الأصليين. وترى الكاتبة أن مهمتها بوصفها معلمة وعالمة نظرية وممارسة كتابة محترفة في أستراليا هي بوضوح «مهمة كبيرة وذات شأن فريد».

مستندات وإحالات:

* AnneSURMA;Publicand Professional Writing; Ethics Imagination and Rhetoric, NY June 2005, Palgrave MacMillan, ISBN: 1403915822, P.P.240.

Berlin, James. (1996) Rhetorics, —٩
.Poetics and Cultures, P68

DeLuca ,Kevin. (1999) —١٠
«Articulation Theory: A Discursive
Grounding for Rhetorical Practice».
.Philosophy and Rhetoric. 32, 4: 342

١١ - مجلس الشيوخ القانوني والدستوري
تحقيق لجنة المراجعة في الجيل المسلوب
٢٠٠٠: (ص iii - ii) :

Australian Broadcasting Corporation
(3 April 2000) «The 7.30 Report»,
Kerry O'Brien interview with Senator
John Herron, Minister for Aboriginal &
Torres Strait Islander Affairs, transcript
available World Wide Web: URL:
http://www.atsia.gov.au/fr_press.html
(Accessed 13 April 2000).

الكاتب: شاعر وناقد، عضو اتحاد كتاب
مصر، يعمل مدرساً للأدب وموسيقى
الشعر بمعهد الدراسات القرآنية، صدرت له
عدة كتب نقدية وبحوث أدبية متخصصة
ونصوص إبداعية في مجال الشعر والمسرح،
إلى جانب الترجمة والدراسات الميدانية
وجمع النصوص الشفهية وتحليلها.

Postmodernism in Contemporary
Ethics. Cambridge: Polity Press, P8 - 9.

Clark, Gregory. (1998) «Writing — ٦
as Travel or Rhetoric on the
Road». College Composition and
.Communication. 49, 1: 22

٧ - انظر، على سبيل المثال:
Berlin, James. (1996) Rhetorics, Poetics
and Cultures: Refiguring College
English Studies. Urbana: National
Council of Teachers of English.

Olson, Gary A. & Dobrin, Sidney I.
(eds.). (1994) Composition Theory for
the Postmodern Classroom. Albany:
State University of New York Press.

Andrews, Richard (ed.). (١٩٩٢) Rebirth
of Rhetoric: Essays in Language,
Culture and Education. London and
New York: Routledge.

٨- يُعزى هذا الرأي إلى كوفينو وجوليفي،
وقد أورده فليمنج في:

Fleming, David. (1998) «Rhetoric as a
Course of Study». College English. 61,
2: 176.

٩ - استمدت المؤلفة مصطلح «عناية» من
المعنى الذي استعمله كارول جيليجان،
للدلالة على معنى «الاتصال بين الناس
(الذي) يمنح شعوراً بالمسؤولية لأحد طرفين
تجاه الآخر، لإدراك الحاجة للتجاوب».
انظر:

Gilligan, Carol. (1982) In a Different
Voice: Psychological Theory and
Women's Development. Cambridge,
Mass. and London: Harvard University
Press, P30.

٢ - Walker, Margaret Urban. (1998)
Moral Understandings: A Feminist
Study in Ethics. New York: Routledge,
.P53

٣ - Walker, M. U. (1998) Moral
.Understandings, P60

٤ - Walker, M. U. (1998) Moral
.Understandings, P64

٥ - هذا الرأي لهاثا آريندت. أورده ابن حبيب في
مؤلفه:

- Benhabib, Seyla. (1992) Situating
the Self: Gender, Community and

April 7, June 7, 2010

مُلْتَقَى الشَّلَاقَةِ

لَفَنِ الْخَطِّ الْعَرَبِيِّ

Sharjah Calligraphy Biennial



Arabic Calligraphy
Arabic Calligraphy yard
Sharjah Museum of the Art of Arabic Calligraphy
متحف الشارقة لفن الخط العربي
Sharjah Museum of the Art of Arabic Calligraphy

حكومة الشارقة .. دائرة الثقافة والإعلام .. إدارة الفنون
Government of Sharjah .. Dept. of Culture & Information .. Directorate of Art
متحف الشارقة لفن الخط العربي .. ساحة الخط العربي
Sharjah Museum of the Art of Arabic Calligraphy .. Arabic Calligraphy yard

ربيع الشارقة الثقافي

تعيش الشارقة سنوياً خلال فصل الربيع أحداثاً ثقافية متلاحقة، قلما تشهدها عاصمة أو مدينة عربية أم عربية، حتى لو كانت عاصمة ثقافية، خلال مارس من كل عام تبدأ أيام الشارقة المسرحية التي تتوج بالاحتفال باليوم العالمي للمسرح يوم ٢٧ مارس، ويتخلل «الأيام» احتفال باليوم العالمي للشعر، حيث نُظِم لهذا العام احتفال قارب بفعالياته ملتقى الشارقة للشعر العربي من حيث الضيوف وأماكن إحياء الأمسيات، كما نُظمت في الشارقة خلال الأسبوع الأول من شهر إبريل فعاليات أيام الشارقة التراثية التي أقيمت في كافة مدن الإمارة، إضافة إلى ملتقى الشارقة لفن الخط العربي، حيث ستتواصل فعالياته من ٦ إبريل إلى ٦ يونيو ٢٠١٠، في وقت تتوج فيه أيام الشارقة التراثية بالاحتفال باليوم العالمي للمتاحف.

هذه الفعاليات استضافت أكثر من ١٥٠ شخصية ثقافية عربية وإسلامية وعالمية كانوا جميعهم ضيوفاً على الشارقة وحاكمها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى، أما عن الإصدارات الثقافية فيكفي الإشارة إلى أنه في شهر مارس صدرت ١٠ عناوين خاصة بالمسرح، إضافة لإصدارات أخرى، كما نظمت فعاليات أخرى في بيت الشعر ورواق الفنون ودار الندوة وغيرها من المراكز الثقافية في المنطقة الشرقية، في وقت قامت فيه المؤسسات الثقافية والأكاديمية بتقديم أنشطة نوعية تتعلق بمدخل إلى كتابة التاريخ، وأخرى تتعلق بحوار الأديان، واليوم العالمي لطلبة ٧٣ جنسية يدرسون في الجامعة الأمريكية بالشارقة.

وغادرت وفود ثقافية للمشاركة في معارض الكتب بلندن، البحرين، الرياض وغيرها، إضافة إلى تقديم عروض مسرحية من الشارقة في كل من تونس والأردن. ولعل الحدث الطبيعي الذي تم في غرة ربيع الشارقة الثقافي يتمثل في منح صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة جائزة الشيخ زايد للشخصية الثقافية لعام ٢٠١٠، هذا التكريم الذي صادف أهله ليضاف إلى سلسلة تكريمات عربية وإسلامية وعالمية استحقها صاحب السمو بعد أن أغنى تلك الساحات بالرعاية المعنوية والدعم المادي للأنشطة الثقافية والعلمية التي تستهدف تنمية الإنسان والتي لسموه فضل كبير في صياغة رؤية جديدة ومنهجية لأسس تلك التنمية.

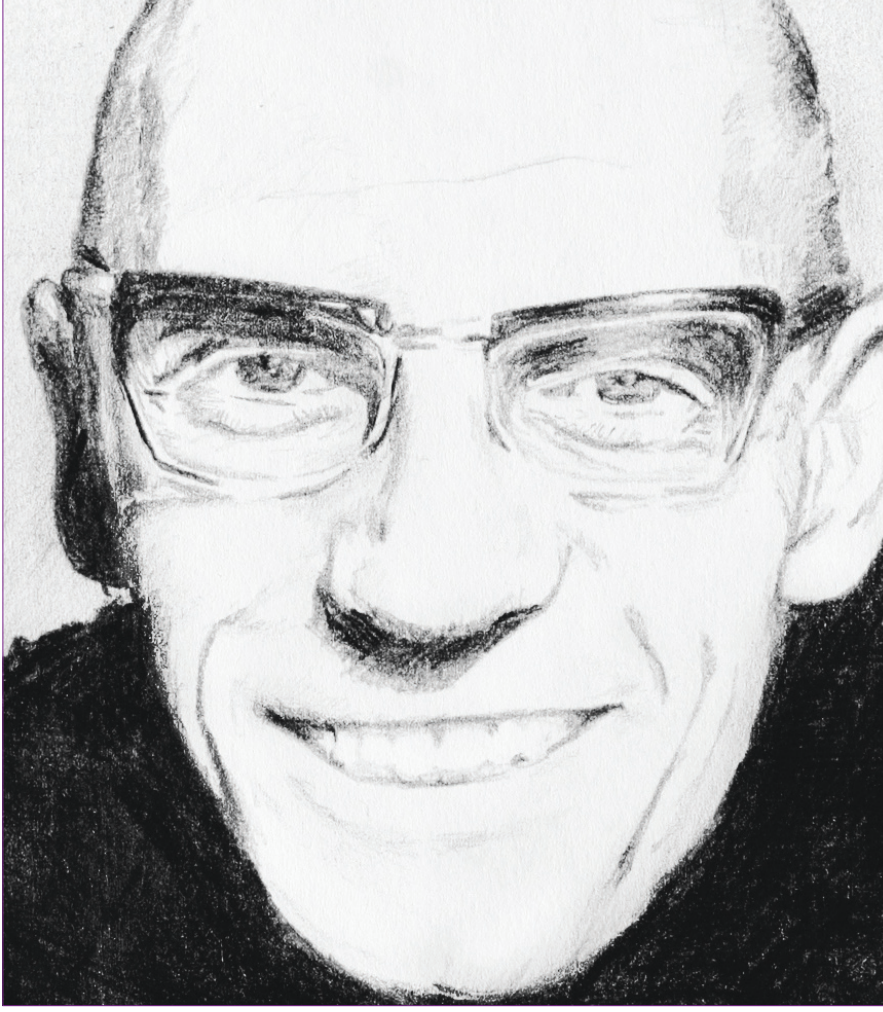
نأمل لربيع الشارقة الثقافي مزيداً من ألق أريج العطور الثقافية.

أسامة طالب مرة

ميشيل فوكو: الدرس الأخير

إعداد: سعيد بو خليط

(1)



وهو يحاضر، كان يصارع الموت. إنها سنة 1984، لم تبدأ دروسه في كوليج دو فرانس « Collège de France »، في شهر يناير كما هو معتاد: «لقد كنت مريضاً، جد مريض». أشار ميشيل فوكو Foucault، وهو يفتتح دروسه. حينما، أنهى الدورة، أواخر مارس، قال هذه الجملة: «تأخر الأمر كثيراً». ظاهرياً، قد يسعى هنا إلى التأكيد على تبدل في الموقف، حيث سيقنع حتماً عن مسألة تحضير العروض. لكن، بعد مرور الزمان ندرك صيغة فوكو Foucault بشكل مغاير. تلك، كانت كلمته الأخيرة التي توجه بها الفيلسوف إلى مستمعيه. أسابيع بعدها، توفي عن سن السابعة والخمسين بعد معاناته مع مرض السيدا.

هل هيأ فوكو Foucault، قصداً محاضراته الأخيرة في صيغة وصية؟ بالإمكان افتراض ذلك، إجمالاً، نضع كل إحساس جانبا، فالنص استثنائي. بعد مرور ربع قرن، لا يزال هذا الخطاب مدهشاً، نظراً لوضوحه الخشن، وغزارة مضمونه، ثم قدرته النادرة على محاورة تجليات أخرى بين ثنايا نصوص معروفة.

(2)

(الكليون Les cyniques اليونانيون خاصة)، ثم الهاجس الثوري الذي يسكن المعاصرين؟ لقد أقام فوكو Foucault، منطقته بوضوح لاذع، لكن أيضاً بكفاءته الهائلة على تفعيل معطيات جديدة داخل نصوص مألوفة. هذا الأستاذ، الذي كانت دروسه تجذب اهتمام الحشود وتثير الحماس، كما يذكر

بضعة أسابيع قبل موته سنة 1984، قدم الفيلسوف ميشيل فوكو Foucault درسه الأخير، بكوليج دو فرانس Collège de France. ربع قرن بعد ذلك، فإن إخراج هاته المحاضرات العمومية، أعطى فرصة الإنصات لخطاب فائق. ما هي العلاقة بين «الحياة الفلسفية» المستقيمة والفاضلة تماماً، كما تخيلها أو مارسها بعض القدامى

هذه المرة، تظهر الحياة الفلسفية «la vie philosophique»، كما تخيلها ومارسها القدامى، كقالب - غابر، لكنه فعال دائماً - للحياة النضالية، وكذا عشق الثورة، الذي يشكل مرجعية للمعاصرين. كيف ذلك؟ هذا يتطلب تفسيرات.

المؤرخ بول فين Paul Veyne هو ذاته، من رفض وضع الأستاذية. لقد حاول بكل قواه، مفكر الهوامش والجنوح، الانفلات من آثار السلطة الرمزية كما أسسها دوره وهالته.

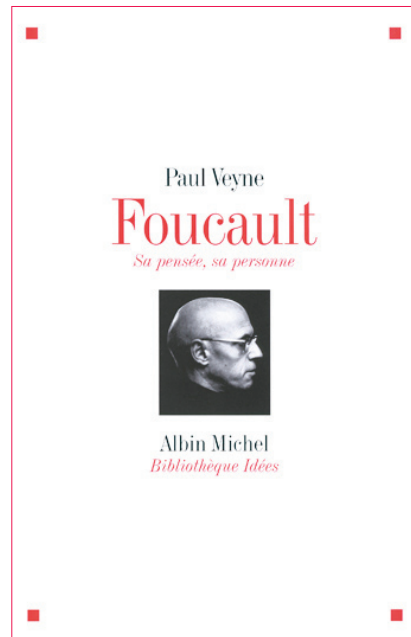
من أجل إضاءة المسار الطويل، الذي قاد حياة الفيلسوف القديم، المبجل للحقيقة، مقارنة مع الثوري المعاصر المشرَّب نحو تغيير التاريخ. ينطلق ميشيل فوكو Foucault من مفهوم يوناني، سبق له تفحصه السنة الماضية. أقصد: la parrèsia (حرية الرأي، التعبير الحر...).

يحيل المفهوم بالضبط، على وضعية التحدث بصراحة مع الصديق، والقول الحقيقي لصديق حميم، مع رفض لكل تملق وخبث أو مداينة. تنطوي: la parrèsia. على الشجاعة في أن تقول كل شيء وتجاوز بالإنزعاج بل والتشاجر. هاته الصراحة الجريئة التي تنطبق على وجهة الوجود الأكثر جوهرية، تتضمن أيضاً بعداً سياسياً مهماً: أن يقول الحقيقي بخصوص ذاته، يعني أيضاً قبول سماع ما يدفعه للاشمئزاز. يتعلق ذلك، عند اليونانيين سواء بتدبير شأن المجموعة أو الفرد.

تتشكل إذن المدينة والذات، وهما مفصلان بطريقة مماثلة، الرغبة في الحقيقة ثم السيطرة على الذات وكذا الآخرين.

حتى الآن، لا شيء جديد حقاً. لكن، الدرس سيصبح غريباً والمقاربات ماهرة، حينما يوجه فوكو Foucault عرضه نحو الفلاسفة الكلبيين Cyniques. النعت، كما ساد في العصر القديم، لا رابط بينه والمعنى المتداول راهناً. اشتق من كونوس Kunos («كلب» في

اليونانية القديمة)، أي «كلبي» «Canin». فالكلبيون، أناس يعيشون إرادياً ونمطياً مثل كلاب، ينامون بطريقة خشنة، يرفضون كل تصنع، يستجدون طعامهم اليومي، يتمردون على كل المجاملات، يمارسون الجنس أمام الملاء ويشتمون الناس. لقد أثار هؤلاء الفلاسفة الاستنكار طيلة قرون عديدة.



ركز فوكو Foucault على هذا الصخب، الذي هُمش في الغالب وانتقصت من قيمته. لا يستند اهتمامه فقط، على افتتانه بكل ما هو «مقزز» المستفز والمتمرد، بل تبين له داخل الرفض الذي أظهره الكلبيون، مفاهيم لغز يتحتم تفكيكه. فلماذا ننظر إليهم بعين سيئة، بينما يستمدون مرتكزهم كلياً من الجذع المشترك لطموحات العالم القديم الفلسفية؟ يجب التركيز في الواقع، على ابتذالية ما يردده الكلبيون، فجورهم المذهبي، لا يتوهج قط بأصالته، بينما، أهدافهم هي أكثر توافقية.

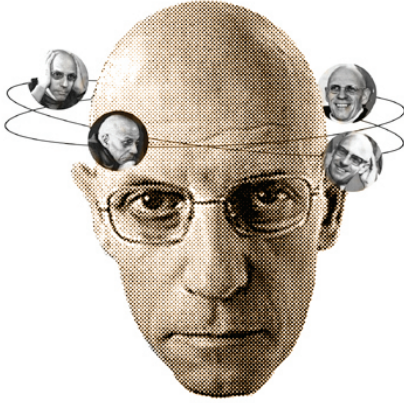
لقد اتفق الجميع، في اليونان أو روما على المحاور التالية: تحويل الوجود بالفلسفة، التمحو على الذات لإدراكها، وبالتالي التخلص من كل ما قد يكشف عن نفسه بكونه عبثاً، ثم التمرس كي نجعل الحياة متطابقة مع الأفكار. أي شيء إذن غريب ولا معقول، أنتجه الكلبيون حتى يتم رميهم بالخزي وقد حكمتهم نفس غايات فلاسفة زمانهم لا أقل ولا أكثر؟

عملوا إلى حد ما على إحداث انتقال. بقدر، اتباعهم راديكالياً وإلى أقصى مدى، حركة الحياة الفلسفية، فقد قلبوا أيضاً دالالتها. إن «الحياة الحقيقية» بحسبهم، حياة وفق الحقيقة، لا توجد إلا انطلاقاً من تقويض وتهديم العادات التي تضللنا. يتمثل الاكتشاف الباهر الذي خلق الضجيج، في: لقد جادلوا أمام الجميع في المبادئ التي يتقاسمها ويمثل لها الكل.

نتفق بخصوص المبادئ، لكننا سنصنع العكس. الكلبيون، سيقومون بذلك، وبالضبط ما نقر بلاشرعيته. دون، تغييرهم من مقاصد الفلسفة المعتادة فقد أظهروا إلى أي حد من أجل ملامستها، يستلزم تهشيم القواعد وإلغاء التوافقات الاجتماعية.

إنه تحول رئيسي في مسار التاريخ الأوروبي. بغثة، تنقلب فعلاً «الحياة الفلسفية»، «الحياة الحقيقية» (نزيتها، متكاملة، سامية، وفاضلة) إلى «حياة أخرى» (معوزة، قذرة، مُقززة، مخزية، حقيرة وبهيمية). أضاء، فوكو Foucault مختلف تجليات هذا الانعراج، الذي سيقود نحو مستقبل ضخم. حيث تغيرت جوهرياً وظيفة الفيلسوف السامية، وصارت متقززة. يُعتبر الكلبى -

لقد قطع بالمطلق مع كل تعجرف أو عقائدية. أعطى في المقابل، انطباعاً كبيراً عن الصدق، وهو يتخذ موقف إجلال اتجاه الجمهور، يتعامل مع جميع مستمعيه بطريقة متساوية.



يحضر فوكو Foucault دروسه بدقة. يدون عملياً أفكاره بريشة. لكنه، ينطلق بعد ذلك معبراً عنها بصوت هادئ دون تفخيم، معطياً الإحساس بأن أفكاره تتأتى له في الحين.

يجيب دائماً بكياسة على الأسئلة المكتوبة التي اختارها. بدا أمام عيني، أن هذا اللطف الدائم مجرد تكتيك كي يقنع بشكل أفضل، لأنه يتعارض في الواقع بقوة مع قساوة الأفكار التي يعبر عنها لحظة الحميمية. في كل الأحوال، لا يتقصص أبداً في دروسه دور الأنبياء، كما أن التأويلات التي يخلص إليها، ظهرت لي دائماً أكثر وضوحاً وجاذبية، مما هو عليه الأمر في كتبه.

لماذا؟

لأنه وهو يكتب، تفلت منه البساطة، يتفاعل بشكل مدهش مع أسلوبه، مما أضفى نجاحاً على أعماله، وساهم أيضاً في جعل بنية

(3)

المؤرخ بول فين Paul Veyne، أستاذ في كوليج دو فرانس Collège de France بين سنوات 1975-1998. ارتبط، بصداقة مع ميشيل فوكو Foucault. وقد خصص له، إصداراً مهماً سنة 2008 جاء تحت عنوان: (Michel Foucault: sa pensée, sa personne). يجب، هنا على بعض أسئلتنا.

ما هو المناخ الذي ميز دروس فوكو دوفرانس؟

تابعت دروس فوكو Foucault مجموعة من الأوفياء. أغلبهم، يساريون ثوريون، جاؤوا من جامعة «Vincennes». إلا، أنه بسرعة كبيرة تُدوّل هذا الدرس على امتداد كل باريس. كان فوكو Foucault، يجذب الحشد، نجاح على طريقة برجسون Bergson، لم يتم أبداً الإخلال به.

غمرت مكتبه، ميكروفونات. فكثير من المستمعين، يحمل معه آلة للتسجيل. داخل القاعة، إلى جانب الجالسين، هناك من اصطف واقفاً، بينما تمدد البعض. توزع الجمهور، بين كتاب وسياسيين، ومسرحيين، بل وسكرتير سابق لستالين. عمل، بيير نورا Pierre Nora على تقديمهم إليّ، فلم أكن أعرف أي شخص. طبعاً، نجاح فوكو Foucault أثار غيرته بعض زملائه: فقد حضر 1000 شخص لسماع دروسه، مقابل 25 عند المحاضرين الآخرين.

أي نوع من الأساتذة جسده فوكو Foucault؟

le cynique. حقاً الملك الأعظم، في غير حاجة إلى أي شخص أو شيء قصد ممارسة سلطته. لكنه، سلطان مثير للسخرية، متجرد من ثيابه، فاحش وبشع. تتجلى مهمته العليا في ممارسة القول الصريح مع الجنس البشري قاطبة. هذا الكلب، ينبج، يهاجم ويعض. أثناء حربه ضد الإنسانية جمعاء، احتراماً لمبدئه «القول - الحقيقي» (la parrèsia) يصارع ذاته، في نفس لحظة مجابهته للآخرين. هذا، الصعلوك الكوني يبدع ما يلي: ينطوي الارتباط بالحياة الحقيقية على إعادة صياغة للعالم، وقطعية مطلقة مع ما يتواجد. وهو، يبشر بالحقيقة، فإن البطل الكلي يشغل على عالم مغاير.

انطلاقاً مما سبق، يُختزل المخطط الذي يجب اتباعه فيما يلي: دراسة تحول هذا الشظف الكلي إلى آخر مسيحي، واقتفاء آثار المستمر والمختلف من «الحياة الحقيقية» إلى «حياة ثانية»، وكذا من «العالم الحقيقي» إلى «عالم آخر» منذ القرن الوسيط المسيحي، انتهاء بلحظة ثوار ومناضلي القرن 19.

بالنسبة لفوكو Foucault، لم يعد له من متسع زمني كي يعمل داخل ورشة من هذا الحجم. لكن، مستويات استحضار درسه لممكنات القضية، تجاوزت حدود القيام بعملية تمحيص. فقد أتى بمشروع حقيقي، يفيض أمثلة وتحليلات وفرضيات، تزخر حيوية. بحيث إن بعض الأسطر لا تقدم بهذا الصدد إلا رؤية جزئية.

أخيراً، ما هو ممتاز في الذكاء، عدم موته بسهولة. الدليل: انسيابه الدائم.

يخترق فوكو Foucault تقاليد مؤسسة الكوليج، حينما يحول جزءاً من درسه العمومي، كما هو مفترض إلى حلقة خاصة ومنغلقة، انتزعت منه ابتداء من سنة 1982...

ثم يشتكي متسائلاً، أي بحث إذن تريدون ملامسته في دروسي، وهم يرفضون توفير الوسائل المادية التي تمكن من ذلك على نحو أفضل؟ يعني عملاً حقيقياً، يشترك فيه الجميع، أكثر من كونه مجرد عرض Show أسبوعي. أما البسطاء، والذين لم ينتهوا بعد إلى غاية اليوم في الاستفسار عن الأسباب الخفية لعودة فوكو Foucault إلى العهد القديم وكذا الفكر اليوناني، فقد أجابهم سلفاً متحرراً من كل وهم على طريقة الكلبين: أقدم دروسي حول الفلسفة القديمة، لأنه يكفي بعد كل شيء أن يكون تحت تصرفك مائتا جزء من سلسلة غيوم بودي Guillaume Budé، ثم انتهى الأمر....

ذاك هو السبب ربما، الذي دفع فوكو Foucault مع مرور السنين كي يدقق إشكالياً أكثر، على مستوى مضمون ومحتوى دروسه، وضعيته البيداغوجية، ثم يتأتى له أخيراً إبراز تناقضاتها العميقة.

فكر يعمل، تلك بشكل خاص، حالة درسه الأخيرة، وإلى غاية أقصى تجليات الترميز، مادام أن فوكو Foucault سيضع على طرفي نقيض، «القول – الصريح» لأفق «Parrèsias» رجل يمتلك «جرأة الحقيقة» كما يبلورها الكلي اليوناني، مقابل أستاذ ليس بإمكانه غير تمرير تقليد ما، من وعي إلى آخر، ثم الحصول على راتب جراء أتعابه دون مجازفة أو بريق. أستاذ، يدرك في نفس الآن زوال حظوته ونفوذه. تلك، ربما



التأمل غير قابلة للإدراك كثيراً. لقد أسس عملاً كبيراً، وهو يعيد بناء كل شيء في مؤلفاته، بكتابة تذكرونا على سبيل المثال بفكتور هيجو Victor Hugo، نظراً لزمها وغنائيتها.

هل تخلص فوكو Foucault من نمطه ذاك، في الأشهر الأخيرة؟ بالتأكيد، سعى إلى التجاوز. لقد توخى حتماً إنهاء كتابه، لكن الدروس أخذت منه، وقتاً ومجهوداً كبيرين.

(4)

إلى ذلك رفض التواجد في موقع الواجهة، أي حالة «تلك الذات التي يُفترض بأنها تعرف أكثر» من الآخرين مع ما يستتبعه الموقف من سلطة رمزية، تستلزم أيضاً صمتاً مجاملاً ومتأدباً، يفتقد لكل استجابة أو ملاحظة.

لقد فعل فوكو Foucault، كل ما في وسعه للتخلص من حيثيات الوضع. سنة 1976، سيغير توقيت درسه مما بعد الظهيرة إلى التاسعة صباحاً، رغبة منه في التخلص من المستمعين الأقل جرأة، لكن دون جدوى. ولكي ينجح في تثبيط همة المتكاسلين، يضاعف فوكو Foucault من تنبيهاته ذات الحس المنهجي، بكيفية يفهم معها الحضور، بأنه يتوجه بخطابه إلى أولئك المتعودين على مفاهيمه، وقد أتوا من أجل الاشتغال. جهد لا طائل منه، فالجمهور في أغلبيته يتوزعه المتسكعون والفضوليون.

كان المنطوق صلباً. قاعة في كوليج دو فرانس collège de France مكتظة بأكملها، فالأستاذ يحاضر. صالة ثانية، أقل امتلاء، حيث يُذاع الدرس عبر مكبرات الصوت. نشاهد فوكو Foucault خلف مكتبه، وبعد تحديده لمسافة كافية قياساً لآليات تسجيل الصوت التي غمرته. يبدأ في إلقاء الدرس.

هذا المفكر الملتصق بالهوامش والجنون والجنوح. كان ذاته، مدرساً في أرقى مؤسسة جامعية بفرنسا. وبالرغم، من الحماسة التي أحدثتها دروسه. فقد عاش بوضعيته تلك، معاناة دائمة.

انطلاقاً من 2 ديسمبر 1970، تاريخ درسه التدشيني، وصولاً إلى آخر درس حول: [جرأة الحقيقة]. سيحاضر، فوكو Foucault 26 ساعة كل سنة (باستثناء 1977)، في مدرجات المؤسسة المتميزة. متماسك، ضد الشروط التي تحتملها طقوس كوليج دو فرانس، فقد استعصى عليه تحملها كما أشار



e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

سلسلة إشراقات

تُعنى سلسلة إشراقات بالنصوص الندية والمشغولة بفتنتها الأولى، ولكن حضورها مشتعل دائماً بالأسئلة وبحرق 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 رؤية تحتضن الأنفاس الباهرة، وتنتظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

لذا تدعو دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة أبناء وبنات الإمارات كُتّاب 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 - ٠٠٩٧١٦ بَرَّاق : ٥٦٦٢١٢٦ - ٠٠٩٧١٦

طريقته للبرهنة على شجاعته: تحمله قدر ما يمكنه الأمر، مثل هذا «التناقض في صيغة المضمون»، نموذج من القول يتعارض داخله محتوى ما قيل، مع الكيفية التي تم بها القول. بالتالي، فالذات المتكلمة، ينازعها بل ويلغيها فحوى خطابها الخاص: سأعلمكم لماذا يتحتم التدريس بطريقة مختلفة عما يسعني القيام به.

بعض، مما يبعث على الاستياء، أمكن لفوكو Foucault الوقوف عليه. ثلاث عشرة سنة من الدروس، رسمت قيمة يتعذر قياسها، وأظهرت لنا فكراً في اشتغاله الفوري، دون طلاء أو تنميق ولا احتراس بلاغي كما يفعل في كتبه. فكر في مباشرته، بدلاً عن آخر مُفكر فيه جيداً مع ما يقتضيه المقام من تغييرات وتعديلات وتكرار أو تحسر، احتمالات تبرز وممرات لا تتبعها إلا برهة.

لقد حدث، أن قُورن فوكو Foucault بحوث عنبر Cachalot، يقفز من وقت لآخر: «فوق سطح الماء، محدثاً رغبة صغيرة وعابرة». وهو يحب الإيحاء، بأنه حين عودته تحت السطح: «هناك، حيث لا شخص بإمكانه إدراكه أو ضبطه، يتبع مداراً عميقاً منسجماً ومتبصراً». دروس كوليغ دو فرانس، مسح خرائطي لفرادة هذا المسار.

Le monde: vendredi 23 janvier 2009

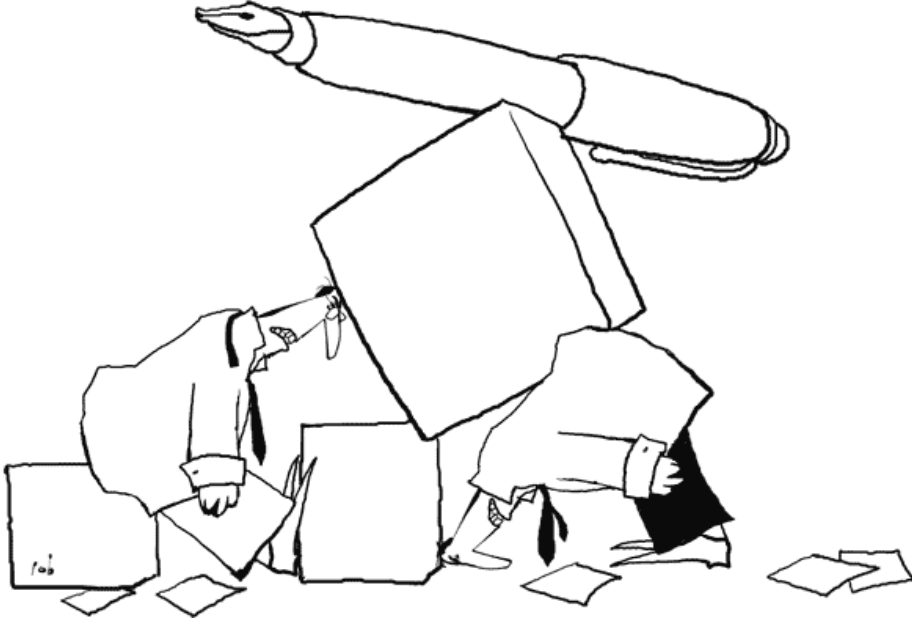
وقد حمل هذا الدرس الأخير لميشيل فوكو بكوليغ دو فرانس، العنوان التالي:

Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II

إتقان الفن مدخل الكاتب لإنجاز دوره

حوار مع صابر الحباشة

حاوره: عبدالرزاق جماعي



مما يسمُ عصرنا الحالي هو ارتباط العلوم بعضها ببعض، ولا سيما العلوم الإنسانية منها. ويعدّ الفكر اللغوي، في هذا السياق، أحد أجنحة الفكر البشري، وتشهد مساهمات كثير من المفكرين العالميين تقاطعاً بين البعد اللغوي اللساني والبعد الفكري الحضاري. ولعل المفكر واللساني الأمريكي نعوم تشومسكي، الذائع الصيت، يعد مثلاً بارزاً على هذا التواصل بين فروع الفكر البشري. وقد شهدنا في السياق العربي، مساهمات فكرية للسانيين في الأصل مثل عبد السلام المسدي.

أوضاع البحث العلمي

• كيف تنظر إلى أوضاع البحث العلمي في اللغة العربية؟ وما علاقة المختصين العرب بالإننتاج العلمي؟ وهل استفادت اللغة العربية من الثورة المعرفية التي شهدتها اللسانيات في العالم المتقدم؟

– يمكن الانطلاق، في الجواب عن هذا السؤال، من ملاحظة أشرت إليها عند تقديم أطروحة الأستاذ محمد صلاح الدين الشريف حول مفهوم الشرط في اللغة العربية (الصادرة في كلية الآداب، منوبة، تونس 2002) وذلك

(تونس، 2007)... فضلاً عن عناوين أخرى لم تنشر بعد («دائرة التأويل» (تحت الطبع في تونس)، «مسارب الشعرية» (تحت الطبع، البحرين)، «غواية السرد»).

وكان الحوار مركزاً على محورين: أحدهما يتصل باهتمامات صابر الحباشة الأكاديمية: البحوث اللسانية والترجمة اللغوية، في علاقتها بالساحة الثقافية العربية. وثانيهما يتعلق بأراء محاورنا في مظاهر الركود أو التجديد الفكري والفلسفي، في السياق العربي، وما تطرحه أزومات الفكر من أسئلة حاسمة.

ونلتقي في هذا الحوار مع الكاتب التونسي صابر الحباشة، وهو باحث أكاديمي في اللسانيات والنقد الأدبي والترجمة اللسانية، يدرّس اللغة والآداب العربية (بالجامعة العربية المفتوحة / البحرين) ويهتم بشواغل الفكر العربي المعاصر. أصدر في النقد الأدبي كتاب «الإقليد، مقاربات لأدب فريد» (تونس 2005) و«إنشائية الرواية» (تونس، 2007). ونشر في العلوم اللغوية كتابين: «أنساق اللغة والخطاب» (البحرين، 2007) و«طوق اللغة» (القاهرة، 2007). وله كتاب مترجم عن الفرنسية بعنوان «التداولية» (سوريا، 2007)، وصدر له كتاب آخر مترجم عن الفرنسية والإنجليزية هو «تلوين الخطاب»

غياب الابتكار في النقد الأدبي

• إلامَ نَعزُو عدم ولادة منهج عربي في النقد الأدبي وبقاءه عالية على المناهج الغربية أو التراثية؟

– النقد فن وذوق قبل أن يكون علماً. والمحاولات التي طرحت فكرة نمذجته وعلمنته وصلت به إلى قوالب جامدة، مهما كانت جميلة ومغرية. لذلك لا يكون النقد، في نظري، علماً مستجيباً للشروط العلمية الخاصة، بل هو حوار مع النص المنقود. ومن خصائص الحوار النقدي المركزية التفاعل الإيجابي، والتعاطف مع النص وتعليل مواطن الجمالية فيه. لكن ما نشكو منه هو وجود تجاذبات غريبة في الساحة النقدية؛ فمثلما نشهد تعايشاً بين أجناس من القول الشعري متعارضة، فإن الدعاوى والرؤى النقدية المتعايشة في الساعة الثقافية لا تقل عنها تعارضاً وتهافتاً في بعض الأحيان. لا أتحدث هنا عن المعارك النقدية التي تنتصر للشعر العمودي أو للشعر الحر (أو حتى لقصيدة النثر)، فهذه المواضيع قد استُهلكت رغم أنها لم تحسم الأمر! بل أتحدث عن رؤى تقليدية ترى أن النقد لا يكون إلا وفق رؤية عبد القاهر الجرجاني أو قدامة بن جعفر أو حازم القرطاجني، ورؤى حديثة لا ترى النقد إلا على شاكلة نقد رولان بارت أو جاك دريدا أو جيرار جينيت! وبين هؤلاء وأولئك قطيعة وجفاء. فالتراثيون يصفون النقاد الحداثيين بالمتفرنجين وهؤلاء يصفونهم بالتقليديين، دون أن يحسم النزاع.

أن نقول فيها كلمة: نحن نفتقر إلى وحدات بحث وفرق عمل جماعية بالمعنى الحقيقي للعبارة. صحيح عندنا فرق عمل ومخابر لكن يبدو أن عوائق كثيرة تحول بينها وبين الإبداع والتفوق الحقيقي والمنشود...

في كتابي «أنساق اللغة والخطاب»، أشرت إلى أن هذه الأطروحة لو كانت في غير السياق العربي لمثلت حدثاً أكاديمياً من الطراز الأول، ولكنها نوقشت سنة 1993 وبقيت في نسخ محدودة على رفوف مكتبة



صابر الحباشة

فلا غرابة، والحال هذه أن يكون دور المتعلم العربي وحتى العالم العربي هو استقبال من يطرأ من تحديث وتطوير يأتي من الخارج...

لا أتحدث هنا عن التكنولوجيا وأبحاث العلوم الصلبة كالفيزياء والرياضيات والبيولوجيا، بل عن العلوم الإنسانية كالفلسفة والأنثروبولوجيا وعلم النفس واللسانيات وعلم الاجتماع، وغيرها.

الجامعة مدة عقد من الزمان قبل أن ترى النور... وخلال هذا العقد تطورت العلوم اللسانية وتبدلت، والتأخر في النشر يعطي فكرة مغلوطة عن حالة المعرفة العلمية المتجددة بالضرورة. والمقصود بهذا المثال، أن المواكبة للثورات العلمية في العالم المتقدم، لا تتم إلا بتضافر الجهود والتنسيق بين الأطراف المساهمة في العملية العلمية التعليمية، من أساتذة باحثين وإدارة وطلاب وهي النواة الأولى للبيئة المعرفية التي يجب

والمسألة معقدة وشائكة. فاللغة العربية تبقى كلاسيكية مهما جربت محاولات التنطع والتوليد وإحلال العاميات محلها، فهذه - على ما يبدو - محاولات فاشلة، تعود لا فقط إلى تمكّن الفصحى وأصالتها، بل لأن القائمين على تلك المحاولات المشبوهة، يريدون تطبيق التاريخ الغربي على اللغة العربية: يريدون أن يجعلوا العربية الفصحى مثل اللاتينية، لغة طقوس دينية، لغة مخابر ميتة لا تدرس إلا في أقسام تخصصية ولا يعرفها إلا نفر قليل.

وهذه القطيعة لا يمكن أن تحصل، نظراً إلى برهنة اللغة العربية الفصحى على ريادتها وقدرتها على الاستجابة لمتطلبات الزمن الراهن.

وعطفاً على سؤال النقد: الإبداع هو الذي يولد آليات الناقد ويشحذها؛ فالركود الإبداعي لا يمكن أن يولد طفرة نقدية، والعكس ليس صحيحاً.

**لا يكون النقد علماً مستجيباً
للشروط العلمية الخالصة، بل
هو حوار مع النص المنقود**

• هل للإنتاج الإبداعي العربي من خصوصية تجعله يحتاج إلى نقد يراعي هذه الخصوصية؟

- الإبداع خصوصي أو لا يكون. لكن النظر إلى الإبداع من زاوية لغة الكتابة يقتضي دراسة مستويات التعبير في هذه الخطاب الإبداعي: الملاحظ أن معظم ما يصدر من



سارتر

نتاج ويوصف بأنه إبداعي، كثيراً ما كان يخلو من السلامة النحوية والإملائية، فضلاً عن الجمالية التعبيرية. وهذا الضعف الملاحظ بغزارة، يدل على الوهن الذي أصاب المؤسسة التعليمية، وهي قرينة دالة على ضرورة مراجعة مناهج تدريس اللغة العربية بنحوها وصرفها وسائر علومها في مختلف مراحل التدريس. كيف يمكن لكاتب يجهل أساسيات الكتابة السليمة أن يبرز في الإبداع؟ ولي قاعدة أسير عليها في النظر إلى النصوص: اللغة الفصيحة المستقيمة تشفع لصاحبها الضعف الفني في بعض الجوانب، لكن اللغة المهترزة واللاحنة لا يمكن أن تنتظر من صاحبها إتقاناً فنياً إلا قليلاً.

الواقع المتردّي

• ما القضايا الملحة في الحقل الأدبي والنقدي، وكيف يمكن معالجتها؟

- في الواقع، توجد أسئلة جوهرية سألها سارتر: ما الأدب؟ ماذا نكتب؟ لماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ وهي في نظري أسئلة وجودية، يخفق الكثيرون في الإجابة عنها، فضلاً عن غيرهم ممن لم يطرحوها على أنفسهم أصلاً. الكتابة فعل إبداعي يعني تحمل مسؤولية وجودية، وليس الأمر ظاهرة ترف حضاري يمارسه الإنسان وقت الفراغ لتزجية الوقت. الكتابة في مجال التخيل الشعري والسردية والمسرحي هي رؤية للواقع بعين الحلم. ولا غرابة أن تطول يد الحلم عندما تقصر يد الواقع. وهذا ما نشاهده حالياً من زخم روائي عربي، ساهمت وسائل الإعلام في جعل بعضها في صدارة الاهتمام، وبقي جيد كثير تحت ركام الجهل والنسيان. وتهافت دور النشر على الربح السريع قلّص مجال الاختيار الجيد، أمام كثرة العناوين وقلة الوقت يجد الإنسان نفسه ملاحقاً لا يستطيع أن يلمّ بالمشهد إلا مبتوراً.

عندما يصبح الكاتب فاعلاً اجتماعياً، بالمعنى الذي ذهب إليه بيير بورديو، وينهض بمسؤولياته بوصفه حاملاً لرسالة فنية - لا لرسالة إيديولوجية - كما هو الحال في عصور الثورات الاشتراكية وغيرها. إتقان الفن شرط لممارسة الدور الحضاري للكاتب بإيجابية مطلقة.

الفتنة الفكرية

• لو انتقلنا من النقد والأدب إلى مجال الفكر والفلسفة: هل ترى أستاذ صابر أن الساحة العربية تشهد وفرة في المفكرين أم أنه لا يوجد الفكر الأصيل والأسماء الشهيرة إن هي إلا ناقلة أو هم مجرد وسطاء بين القارئ

العربي وبين الفكر العالمي؟ بعبارة أخرى: هل توجد مشاريع فكرية حقيقية أم نحن بإزاء مستنسخات بالية تُقدّم في غلاف جديد؟

– المسألة معقدة بشكل كبير. لا يمكن أن نتحدث عن إبداع فكري، في ظل بيئة معادية للإبداع وسالبة للشخصية وتعيش هرسلة كبرى تحت أقنعة شتى: الأصالة، الإرهاب، المؤامرة... متى افنقر المفكر إلى حرية الإبداع، ومتى اضطر إلى الإفصاح عن آرائه بشكل مجازي ملتبس، فقد أسقط المشروع في باب الحلول الوسطى الترقيعية، والحال أن الخرق قد اتسع على الراقع!

كيف يظل الفكر مرتهنًا إلى قرار سياسي يعطيه الحرية أو يمنحه إياها هدية أو منحة أو هبة أو مكرمة. والأصل أنها فطرية غير مكتسبة، أو هكذا يجب أن تكون!

من مآزق الوضع العربيّ هو بؤس ما يُنشر على أنه فكر في معظمه – إلا القليل النادر. فضلاً عن الوساطة غير البريئة التي تمثلها كثير من وسائل الإعلام في إيقاد نيران «الفتنة الفكرية» عبر افتعال قضايا تافهة بدعوى أن الناس تريد ذلك. دروس التاريخ التي يجب الاستفادة منها هي القراءة الجريئة العقلانية ودون إدخال العاطفة في مكانها وفي غير مكانها، والمسبقات الإيديولوجية هي الطامة الكبرى. بعد أن كسدت الإيديولوجيات الفجة في الغرب، شهدنا تأبيداً لها في السياق العربي، خصوصاً لدى المثقفين الذين تترسوا خلف مواقع سلطوية هشة. ففقدوا براءة المبدع ولم يحصلوا على حيوية البراغمية السياسية. فكان أمرهم أشبه بالغراب الذي حاول تقليد

خطوة الحمام، فلم يفشل فحسب، بل نسي خطوته أيضاً!

**اللغة العربية تبقى كلاسيكية
مهما جربت محاولات التنطع
والتوليد وإحلال العاميات
محلها، فهذه – على ما يبدو –
محاولات فاشلة**

• إشكالية النقد، والنقد الذاتي للإنتاج الفكري: كيف ننظر إليها؟

– النقد أكسجين الحياة الفكرية، والنقد الذاتي حصانة لا بد منها للمفكر الذي يحترم نفسه ويحترم جمهوره. وقليل هم المفكرون الذين يمتلكون الشجاعة والجرأة على مراجعة اختياراتهم ورؤاهم ونقدها علناً والتصريح بتجاوزها، تحدث هنا عن النقد والنقد الذاتي بالمعنى الدقيق لا بمعنى الخروج من مذهب فكري إلى آخر، فهذا تحول في المسار بل خروج من نسق إلى آخر. لكن الساحة مليئة بالأنصاف: أنصاف المثقفين وأنصاف المفكرين يتداولون أنصاف الحقائق ويجتروا أنصاف الحلول!

القضية الكبرى أن النقد الحقيقي لا يمكن أن يكون سهلاً بالمرة، وهو مرّ والشجاعة تقتضي تطبيقه على الذات؛ أي ممارسة النقد الذاتي، قبل «التبرع به» على الآخرين، وهذا ما يجنح إليه شق كبير من المتطاولين. وقد يرتمي غير هؤلاء في أحضان جلد الذات، وأقصد بذلك من وجد في الرحاب الغربية ملاذاً آمناً فجعل يهدم التراث والواقع وقيس ما يعيشه الواقع العربي الأليم من منظور متغرب (هو متغرب من المسؤولية

التاريخية، في الحقيقة) وكأن الحضارة التي يتهم عليها لم تودعه في رحمها حتى خرج إلى نور الفكر. والعالمية والشهرة أصبحت مقرونة بالانصياع إلى شروط الانبثاق، وهو قيد فُرض خصوصاً على الذين سلكوا طريق الخروج من التاريخ، دون رسم خط الرجعة.

مميزات حاسمة

• هل غزارة الإنتاج معيار رئيسي في معرفة الإشعاع الفكري، أم أن الأمر لا يقاس كمياً؟

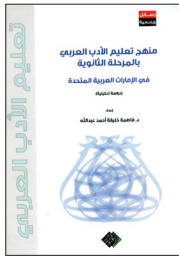
– كثير من المفكرين المبدعين عربياً، لا ينشرون كتاباً إلا بعد تحكيكه وتجويده وعرضه على أهل الاختصاص وتركه الفترة اللازمة ليتخمر... هؤلاء يصرون كتباً تشكل الحدث المهم في اختصاصهم. مثل المؤرخ والمفكر التونسي هشام جعيط، رغم اختلاف الجذري مع كثير من رؤاه واجتهاداته، فإنني أحترم فيه صبره وتأنيه وإتقانه لعمله وجرأته في الإصداغ برأيه دون مواربة أو حذقة لغوية أو تحكّم هوى أو إيديولوجيا. وأمثال جعيط قليل عديدهم، للأسف.

بالمقابل، نجد الكثيرين – ولا حاجة لذكر الأسماء فهي كثيرة وكثير منهم أسماءهم رائجة في سوق الإعلام – ولا تجد في ما يكتبون وينشرون إضافة حقيقية. وهؤلاء امتهنوا الكتابة (من المهانة والإهانة) وجعلوا العبارة العامية التي يصدرها بعض العوام الأميين صالحة في حقهم عندما يصفونهم بـ «لاحسي الأقلام»! ولا يخجل هؤلاء في أن يقعوا في الاجترار والتكرار، بل تقرأ لأحدهم مقالاً منشوراً سنة 1990 وإذا

رسائل جامعية

سلسلة تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام
بحكومة الشارقة لأطروحات الدكتوراه
والمجستير 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



أو السياسة أو الرياضة أو الاقتصاد... ولدينا
نقص فادح - في تصوّرنا الخاص - في
هؤلاء المنظرين الذين يصممون خطاطات
المستقبل.



**اللغة الفصيحة المستقيمة
تشفع لصاحبها الضعف
الفني في بعض الجوانب،
لكن اللغة المهتزة واللاحنة
لا يمكن أن تنتظر من صاحبها
إتقاناً فنياً إلا قليلاً**

**متى افتقر المفكر إلى حرية
الإبداع، ومتى اضطر إلى
الإفصاح عن آرائه بشكل
مجازي ملتبس، فقد أسقط
المشروع في باب الحلول
الوسطى الترقيعية، والحال
أن الخرق قد اتسع على
الرائع**

**المجتمعات تسيّرُها حفنة
من المبدعين لا طابوراً عريضاً
من «الآلات البشرية» المحاكية
والمقلدة، فالحقول المدبرة
هي التي تصنع المنوال الذي
يسير عليه الآخرون**

به يقرأ ذلك المقال في محاضرة يلقيها سنة
2007! هل هو استخفاف بالناس أم هي
مكيا فليلية تقول: دعه يكرر دعه يمر!

**الملاحظ أن معظم ما يصدر
من نتاج ويوصف بأنه إبداعي،
كثيراً ما كان يخلو من السلامة
النحوية والإملائية، فضلاً عن
الجمالية التعبيرية**

فضلاً عن الدخلاء الذين ليس لهم في السوق
ما يعرضون إلا بضاعة كاسدة، ينطبق
عليهم المثل العربي: أحشأ وسوء كيلة!

**آليات الإبداع وخطاطات
المستقبل**

• هل نتوقع أن ظروف المجتمعات العربية
السيئة العاجزة عن الإبداع التي لا تقدر
الفكر حق قدره هي المسؤولة فقط عن
تدهور الوضع، أم أن المبدع والمفكر نفسه
يتحمل قسطاً من المسؤولية؟

- المسؤولية مشتركة قطعاً، ولكن يجب
الانتباه إلى أن المبدع والمفكر ابن بيئته، لا
يمكنه أن ينعزل عنها مهما حرص على ذلك،
ومن هنا يجب أن يساهم في ترتيب البيت
كيلا ينهار السقف على الجميع. فمسؤولية
المبدع والمفكر أكبر من مسؤولية غيره،
لما يمتاز به من عقل وحس وشفافية قد
يعدمها غيره. والمجتمعات تسيّرُها حفنة
من المبدعين لا طابوراً عريضاً من «الآلات
البشرية» المحاكية والمقلدة، فالحقول
المدبرة هي التي تصنع المنوال الذي يسير
عليه الآخرون. سواء في حقول الفكر أو الفن

المبدعون والمؤسسات الثقافية

أي علاقة؟

تحقيق: عبد الهادي روضي

سرعان ما تتحول الكتابة من مجرد انفعال، ورغبة في توريث الذات في فعل الانكتاب، إلى انصهار كلي يتغيا كسب بطاقات عضوية الانتماء إلى المؤسسات الثقافية الرسمية (اتحادات الكتاب، النقابات الفنية، بيوت الشعر، الصالونات الأدبية... إلخ)، بحثاً عن تكريس وتركية رسميين في التواجد الثقافي والإبداعي.

هل انتماءك إلى المؤسسات الثقافية ضرورة وجودية؟ أم مجرد اختيار طوعي يروم تحقيق تواصل إبداعي وإنساني؟ ثم ما هو المراهن عليه من خلال هذا الانتماء؟

بعض المؤسسات تنشغل بالتمويل على حساب النص والتاريخ والتراث وحين تجد أن المانح (يحرّضك) على أن تنشغل بثقافتك ويقول إن عمرها ١٥٠ إلى ٢٠٠ عام وينسى أن ثقافتنا عمرها فجر التاريخ منذ أن كان كنعان العربي قد هبط أرضه وأسس أبجديته وحاك روايته، فهنا الخوف والكارثة التي تنطلي على البعض.

لذلك لا بد من ضرورة الانتماء على قاعدة أن الثقافة العربية والإسلامية لها من التاريخ ما يجعلنا نتجه نحو تشكيل جبهة عربية ثقافية قوامها رفض التدجين ورفض أن تساق إلى دروب مزروعة بياسمين وريحان تنتهي بنا إلى جحيم واندثار.

٢ - ميلود بنباقي

قاص من المغرب

لا أعتقد أن الانتماء للمؤسسات الثقافية رسمية كانت أم غير رسمية، يمنح تكريساً



عبد السلام العطاري

١ - عبد السلام العطاري

شاعر وكاتب فلسطيني

الانتماء الفعل الجميل إذا كان يعني طهارة ما سيكون، وطهارة من يكون ما سيكون، حال كان ذلك ضد ظاهرة الديكور الاجتماعي الذي يستغله البعض ليمنحهم تلميحاً ما، وكيونة ما.

والفعل الذي أذهب إليه كمنتم للعديد من المؤسسات الثقافية؛ هو أن يجبر من سيكون لصالح الهم الجمعي وليس لمصلحة الذاتي التي يشاغلها البعض في سياق فلسفة المنتمي إلى (المنتمى) إليه، إذا كان الهم الجمعي هو نتاج للمكون الذاتي فإن ضرورة الانتماء هنا حتمية وفريضة على ما يجد أن الثقافة تُسلب وتُنهَب وتُغَرَّب وتُدَجَّن وتساق إلى فلسفة النفي وتعزيز مذهب النقيض الذي لن يكون هو (الأخر) وإنما هو الإحلالي الذي يحتاج أن يواجه ويرفض.

وإذا كان الانتماء ذاتياً ولمجرد (البريستيج) الثقافي بعد أن ينقضي فعل (البريستيج) الاجتماعي فإن ذلك لن يصبح ضرورة وجودية، وإنما يكون كارثة تحيق بثقافتنا التي يطاح بها بفعل أصحاب مدرسة (الأنا ولا غير بعدي) وهذا ما نجده أيضاً يستفحل ويستشري في مجتمعنا الثقافي العربي وخاصة بعد انتشار ظاهرة الـ (NGOs) الثقافي والأموال التي تُضخ على مروجي ثقافة السلب والتغريب وليس لثقافة التبادلية والمعرفة والتطور، وهناك من الشواهد التي أعلل بها هذا الرأي حين نجد

ما أو تزكية للكاتب. فهذه المؤسسات والجمعيات لا تخلق كاتباً، وعدم الانتماء إليها لا يحول دون الانتماء لفعل الكتابة والإبداع الذي هو الانتماء الحقيقي لأي كاتب أو مبدع جدير بهذا الاسم.



ميلود

الضرورة الوجودية الوحيدة التي أستشعرها هي ضرورة أن أحيا هذه الحياة بمباهجها ومتاعبها ومعها بهجة الكتابة وتعبها.. أما انتمائي لهذه الجمعية أو المؤسسة فمجرد اختيار طوعي يروم المساهمة الجماعية في إرساء مشروع ثقافي أو رغبة في الاحتكاك وتبادل التجارب والرؤى والأحلام أو الكوابيس حتى.

من خلال انتماء كهذا أراهن على الفعل بدل القول، والتقارب بدل التجافي والصراحة بدل النميمة والنصيحة بدل الحسد. أراهن على الانتصار لفعل الكتابة أولاً وأخيراً، وعلى تغليب الإبداع على المصالح الشخصية والمآرب الضيقة، وأحذر دائماً من أن تتحول الكتابة من انفعال ووعي وألم موقف وإدانة إلى مجرد سعي للحصول على بطاقات عضوية في مؤسسات ثقافية.

٣ - لميس سعدي

شاعرة جزائرية

شخصياً لا أنتمي إلى أي مؤسسة ثقافية أو تجمع ثقافي من أي نوع، ولم أفكر يوماً في أن أكون منتمة إلى أي جهة أياً كانت أهدافها ومبادئها، لسبب بسيط، هو أن المثقف والشاعر بالذات، يعي تفرد وخصوصيته كإنسان قبل أن يكون شاعراً، هذا التفرد الموجود في كل إنسان والذي يغفل عنه معظم البشر بسبب ثقافة القطيع المتبعة في كل المجتمعات والتجمعات الإنسانية، على اختلاف أجناسها ومللها وسياساتها.

كما أنه يعي ضرورة الاحتفاظ بهذا التفرد وعدم طمسه، لأنه الدليل الوحيد على حريته وإنسانيته، هذا الصوت الداخلي الفريد هو المقام الذي به ينسجم مع سيمفونية الوجود والكون دون نشاز.



لميس

الشعر هو بالدرجة الأولى مراهنه على الفردية، وبالتالي الحرية وسط المجتمع

الإنساني، هذه المراهنة لا تكون لصالح هوية محددة أو رؤية واضحة ومعروفة أو أي تصنيف من أي نوع، ولكنها رحلة بحث طويلة وتجريب واستكشاف.

والى حد الآن لا أفهم كيف يتنازل «المثقف» عندنا في العالم العربي، عن كل هذا ليكون مجرد مغن في جوقة، وغالباً كل ما يقوم به هو تحريك شفاهه خلف شريط مسجل.

المثقف هو من يلهم الآخرين الإنصات إلى أصواتهم الداخلية، المتفردة انطلاقاً من صوته الداخلي المتفرد، وتكريسه يأتي باتساع فضاء الأصوات المختلفة والأصيلة، وليس بطمس صوت جديد بصراخ التجمعات والتكتلات، التي إلى حد الآن لا تتوفر على الوعي المطلوب بالهم الثقافي كفكر حر، والحصن الأول والأخير لحرية الإنسان.

٤ - محمد اللخافي

شاعر من المغرب

ليس الانتماء إلى المؤسسات الثقافية ضرورة وجودية بالنسبة للمبدع الحقيقي، لأن البطاقة الوطنية أهم من حيث فلسفة الانتماء، فالمبدع ينتمي إلى وطنه، ثم إلى الإنسان عامة، قبل أن يكون منتماً إلى جوقة صغيرة تمنحه بطاقة العضوية، حبذا لو يمنحوه بطاقة الانتماء إلى الحياة.

٥ - دخيل الخليف

شاعر من الكويت

لا أظن أن ثقافة حقيقية تنتجها أية مؤسسة رسمية في الواقع الراهن.. شخصياً لا أنتمي



دخيل الخليف



سامي دقافي

إنَّ الانتماء إلى المؤسسات الثقافية ما هو إلا شكل من أشكال تفعيل الوجود وإثبات الهوية، وليس الشكل الوحيد بطبيعة الحال. وعليه، فإنَّ الانتماء إلى هذه المؤسسات ليس ضرورة وجودية وشرطاً هوياتياً، بل إنَّ الانتماء إلى الثقافة والفعل الثقافي عموماً هو الضرورة التي يقوم عليها مبدأ الوجود الإنساني وشرطه، وتظلُّ المؤسسة الثقافية (في معناها الحقيقي) نواة تواصل

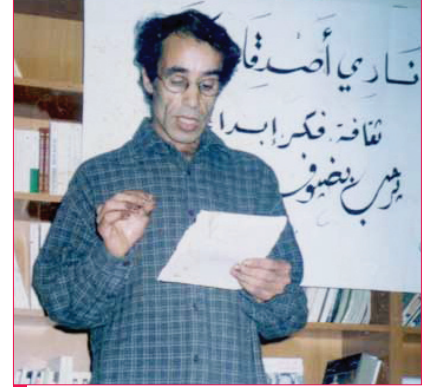
الرابطة لأناس من الشارع.. أي من غير المشتغلين في الثقافة.. لا يراهم المثقفون إلا وقت التصويت على اختيار مجلس إدارة جديد كل عامين!! إذن أي ثقافة يقدم هؤلاء؟ وهل الانتماء إلى هكذا مكان موبوء أمر مشرف؟

الأمر يبدو مشابهاً في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.. فهو على الرغم من ميزانيته الضخمة التي تصل إلى ١٢ مليون دينار سنوياً.. إلا أنه خاضع لسلطة الموظفين.. ولن تجد بين موظفيه الذين يتجاوزون ٦٠٠ موظف أكثر من ثلاثة يعملون تحت سقف الثقافة ! لكن الأغرب في المشتغلين بهذه المؤسسات.. أنهم يبادرون إلى الغضب والشكوى إلى رؤساء التحرير إن انتقدتهم.. ولن يبادروا بالرد.. لأنهم لا يملكون الحجة.. بعد ذلك.. هل نراهن على منتج إبداعي من هؤلاء؟

٦ - سامي دقافي

كاتب مغربي

المثقفون والمبدعون صنفان، فهناك من يبدي حساسية - تختلف درجة حدتها - إزاء «المؤسسة» كيفما كان الشكل الذي تمثله، اعتقاداً منهم أنَّها تتحدث باسم السلطة قليلاً أو كثيراً، وعلى الطرف النقيض هناك مثقفون ومبدعون آخرون «يسيلون» في حضن المؤسسة، وهم قبل ذلك ينصبون حيلهم ويبرِّدون وسائلهم من أجل الظفر بموضع رأس في كنفها. والحالتان في اعتقادي تمثلان تطرفاً في الفكر والرؤية لا يخدم معنى الثقافة ولا يبرز فاعلية الانتماء الحقيقي للمجتمع والعالم على حدٍّ سواء.



محمد اللغافي

إلى أية مؤسسة تقع تحت هذا العنوان لأسباب عدة أبرزها أنها تنتج «ثقافة موظفين».. لن تخرج عن السائد ولن تتحرر من قيود وزارات الثقافة التي تخضع لمزاج السلطة.. صحيح أننا في الكويت على سبيل المثال لدينا هامش من الديمقراطية يسمح لنا بحرية التعبير التي كفلها الدستور.. لكن هذه الحرية لها اشتراطاتها أيضاً. في الواقع إن المؤسسات الرسمية العربية تحديداً تحولت إلى أوكار لأشباه المثقفين.. وهذه الأوكار تجد رعاية مطلقة من الحكومات.. لكون الثقافة من عوامل تعرية السلطة، وبالتالي تريد هذه السلطات في بلداننا العربية الابتعاد عن وجع الرأس.. فكل روابط الأدباء واتحادات الكتاب في دولنا العربية ليست مكاناً لحرية الرأي والتعبير، لأن وجود أعضائها مرتبط بشروط حكومية من جهة وهيمنة شخصية خارجة عن قيم الأخلاق والثقافة من جهة أخرى.

رابطة الأدباء عندنا في الكويت مثلاً.. يسيطر عليها الكهول منذ العام ١٩٦٤ (أي منذ تاريخ ولادتي).. وهؤلاء ضمنوا الجلوس على مقاعدهم الوثيرة نتيجة منحهم عضوية

أساسي يتجلى في وضوح الأجندة الثقافية لهذه المؤسسة، ومحافظةها على الثوابت المبدئية للهوية العربية، وإثرائها بالانفتاح الإيجابي على الآخر، وقبل ذلك تخليق آليات العمل داخل أجهزتها، وتجسير العلاقة أفقياً وعمقياً مع الثقافات المجاورة أو المتعايشة معها في إطار فسيقائي.

٧ - سعيد هادف

شاعر جزائري مقيم في المغرب



سعيد هادف

الانتماء إلى مؤسسة من المؤسسات الثقافية مسألة تملئها الضرورة، إنها بشكل من الأشكال تجسير للعلاقات وتدير للطاقات على نحو أكثر مردودية واتساعاً. غير أن المسألة تبقى مشروطة بجودة الروح الجماعية التي تقود هذه المؤسسة، فالعمل المؤسساتي هو عمل جماعي بامتياز، وكلما خضع لضوء الديمقراطية استطاع أن يحافظ على جوهره. فالشفافية وتكافؤ الفرص وحسن التدبير هو جوهر العمل المؤسساتي، وإذا تنكر لهذه المبادئ انقلب إلى ضده وبالتالي سيكرس ثقافة الاحتكار والاستبداد وإفساد المشاعر والعلاقات.

٨ - أسمهان الزعيم

شاعرة وروائية من المغرب

مما لا شك فيه أن كل مبدع يطمح إلى تحقيق ذاته في الحقل الثقافي بمنجزه الإبداعي أولاً، وانخراطه في المؤسسات الثقافية بشتى أشكالها ثانياً، وهو بذلك يبحث عن موطئ قدم في ساحة الإبداع وعن اسم شرعي تزكيه رسمياً هذه المؤسسات الثقافية، وهو

تأسيساً على ما سبق، هل مازال لدينا الوقت كي نراهن على أمر ما من خلال الانتماء إلى مؤسسة ثقافية؟ طبعاً لا يزال لدينا الحق والوقت، لكن قبل ذلك يجب أن نهتم في أذان المسؤولين داخل هذه المؤسسات: الأفكار الجميلة وحدها لا تكفي، بل يجب أن يعضدها العمل الميداني الجاد والمسؤول، وترفدها أخلاقيات الإنسان الحر والناقد، وقبل ذلك يجب أن يقودها الانتماء الحقيقي المؤسس على الشعور العميق بقيمة الثقافة والعمل الثقافي والمسؤولية الثقافية والالتزام من داخل الإطار الثقافي، كما أن حضور المؤسسة وفعاليتها في تكوين الفرد وتنويره والإنصات إليه، والإنصات به إلى الآخر، وفتح المجال أمام طاقاته وقدراته بغض النظر عن أي مؤثرات «خارج-ثقافية»، هي من بين الأولويات التي نراهن عليها من أجل استنبات وعي أصيل بالوجود، ومن ثم امتلاك القدرة على تغييره كلما دعت الضرورة.

إن فاعلية المؤسسة الثقافية في بلداننا العربية لا يمكن أن تتحقق إلا في ظل شرط

وإشعاع وتلاقح إبداعي ومعرفي وإنساني، ومولداً للحراك الثقافي الخادم لجوهر الإنسان، أي أن المؤسسات الثقافية تبقى وسيلة في نهاية المطاف وليست غاية يقتتل من أجلها الأصدقاء والخلان كما يحدث في عصرنا.

السؤال الذي يتصاعد داخلي الآن (وأعتقد أنه يفعل كذلك لدى الكثير من الكتاب والمبدعين والمتقنين): هل لازالت مؤسساتنا الثقافية في العالم العربي تضطلع بنفس الدور كما من قبل (وأستحضر هنا سوق عكاظ - بيت الحكمة - الصالونات الأدبية وغيرها، باعتبارها مؤسسات ثقافية بشكل أو بآخر)؟ وهو سؤال الأدوار والفاعلية، وليس سؤال الوجود المجاني والتأسيس التراكمي الفج (تفريخ المؤسسات / الأرقام).

فحين يقتصر دور المؤسسة الثقافية مثلاً على مجرد الظهور في مناسبة معينة، أو مجانية الأسئلة الحقيقية والعميقة للوجود الإنساني، والتغاضي عن الحاجات الأساسية والملحة والراهنة للمثقف والمبدع، أو تسعى إلى تنميط المثقفين وقولبتهم، وقتل إبداعاتهم، ومصادرة حقهم وحريتهم في النقد الجاد، والمكاشفة البناءة، فإنها في اعتقادي تصبح أشد خطراً من أي سلاح، لأن إبادتها الرمزية تنتقل عبر الأجيال، فتنتج إنساناً سالباً لا يشده إلى الإنسان الحقيقي غير التسمية، أي إنساناً ميتاً منذ البداية، ولعل مظهرات هذا الدمار الشامل هي ما نعيشه في عصرنا الحالي جرّاء مغادرة الكثير من المؤسسات الثقافية لدورها العضوي منذ عقود.



أسمهان الزعيم

مطلب وطموح مشروعان. لكني شخصياً لا أنظر إلى المؤسسات الثقافية إلا من زاوية نشاطاتها، ومصادقيتها، وجدواها. فالمؤسسة الثقافية الحقة هي التي تحتفي بالإبداع أيّاً كان صاحبه، وتشجع المبدعين على السير قدماً لتحقيق الذات، مشركة إياهم في جل نشاطاتها، وقراراتها، ومحفزة إياهم بجوائز الاستحقاق. هذه المؤسسة بالذات هي التي أرى ضرورة الانتماء إليها لما تتسم به من بعد إنساني شمولي وتواصل إبداعي خلاق.

٩ - المهدي لعرج

شاعر وناقد من المغرب

بالنسبة إليّ الانتماء إلى المؤسسات الثقافية لا يعد ضرورة وجودية، ولا ينبغي له أن يكون كذلك.

والذي يعد ضرورة وجودية بالفعل هو فعل الكتابة نفسه. فالكتابة تسعى إلى التجاوز المستمر، والكاتب حتى في كتابته الإبداعية ناقد من الطراز الرفيع. وهو يمكنه أن يفعل

ذلك عن قناعة وباستقلالية وحرية، إذا أراد. أما المؤسسات فبحكم طبيعتها تكونها: بحكم طبيعتها بنيتها وطريقة اشتغالها ووظيفتها الاجتماعية والسياسية والثقافية تنزع دوماً نحو المحافظة والاستقرار. ولا توجد هناك مؤسسات ثقافية يمكن أن تقوم بفعل النقد والهدم والتحريض، كما يمكن أن يقوم بذلك الكاتب نفسه. لأن المؤسسة الثقافية تشتغل من داخل نسق أكبر منها هو الدولة أو الحكومة أو القبيلة أو الحزب أو المجتمع برمته. لذلك لا يمكن أن تشتغل في حياد، وهي في نفس الوقت تطلب الدعم من تلك الجهات لتحافظ على وجودها. إن أي مؤسسة ثقافية مهما ادعت الاستقلالية، ومهما اشتغلت بدنيامية نشيطة ومهما توفرت على نسق داخلي خاص فهي جزء من بنية أكبر ونسق أشمل. والمؤسسة الثقافية التي سوف لن تنضبط لقوانين اللعب، بحيث تعيد إنتاج خطاب ذلك النسق الأكبر، وتضمن انسجامه سوف تُحاصر بكل بساطة إلى أن تموت.



المهدي لعرج

وفي خضم هذا الإشكال كثيراً ما ينتسب الكتاب إلى بعض المؤسسات الثقافية تحت

ضغط الحاجة إليها، لظروفهم الخاصة طبعاً. لا أنكر أن الاختيار الطوعي حاضراً في هذا الانتماء، سواء تم ذلك من أجل تحقيق التواصل الإبداعي والإنساني، أو من أجل تحقيق شيء آخر. لكنني أعتقد أن الاختيار الطوعي الأهم، الذي يجب أن يراعاه الكاتب هو الانتماء الحقيقي لأفق الكتابة، والصبر على السير في دربها الطويل، الدرب المليء بالأشواق والتحديات. أما إذا كان قصارى جهد كاتب أن يحصل على بطاقة عضوية في جمعية أو مؤسسة ما. فذلك يدعو للحزن والشفقة، ويؤشر إلى درجة ضحائه ومبلغ فشله. المؤسسة في الحقيقة هي التي تعمل على استقطاب المثقف واحتواء الكاتب. والكاتب الحقيقي يفعل ما في وسعه من أجل الممانعة في سبيل الحفاظ على حريته واستقلاله.

غير أن كل ما سبق لا يمنع قيام بعض الصداقات، أو نشوء حساسيات فكرية وأدبية يجتمع أفرادها على مشروع واحد، أو حلم ما. ومثل هذه الأشياء هي التي تساهم في تطوير الكتابة وأشكالها.

١٠ - سعدية مفرح

شاعرة من الكويت

الحديث عن المؤسسات الثقافية الرسمية في البلاد العربية حديث يطول، ورغم خصوصيته المستمدة من نشأته ضمن سياق تاريخي واجتماعي وثقافي معين، إلا أننا لا يمكننا الحديث عنه بمعزل عن سياقه العام، وبالعودة سريعاً إلى الوراء نجد أننا في الوطن العربي بدأنا نشهد منذ الخمسينيات الميلادية، أي بعد ثورة يوليو

١٩٥٢ المصرية تحديداً، قيام وزارات للثقافة أو مجالس وطنية وقومية للثقافة لها نفس المهمات تقريباً، ويبدو أن هذا «النموذج» قد انتقل إلينا من البلدان الاشتراكية، حيث اقتبسته منها بلدان الأنظمة العسكرية قبل أن يجري تعميمه في معظم البلدان العربية الأخرى.



سعدية مفرح

ومع أن هذه الوزارات والمجالس والمؤسسات الثقافية في البلاد العربية قد لعبت وما زالت تلعب دوراً لا يجوز إنكاره في تعميم الثقافة في الأوساط الاجتماعية المتوسطة والفقيرة، على أكثر من صعيد وعبر أكثر من وسيلة، إلا أنها وفي نفس الوقت خلقت كثيراً من الإشكاليات لا بد من التوقف عندها جميعاً لوضع الأمور في نصابها: من هذه الإشكاليات مثلاً خلط «السياسي» بـ «الثقافي» مع ما يعنيه ذلك من إخضاع الثقافة للقرار السياسي للدولة المعنية،

وبالتالي تحويلها، أي الثقافة، إلى أداة صراع سياسي، داخلي وخارجي، وصولاً إلى الحديث عن «الأمن الثقافي» بكل ما يعنيه مصطلح «أمن» من انغلاق وحذر تجاه الآخر وتجاه الخارج، والإشكالية الثانية التي أود أن أشير إليها باعتبارها نتيجة طبيعية لظهور هذه المؤسسات الثقافية الرسمية هي خلط «الثقافي» بـ «الإعلامي» وصولاً إلى إخضاع الثقافة لضرورات المعركة الإعلامية التي تتلاءم مع خصوصية الثقافة وضرورة الحفاظ على استقلاليتها.

أما الإشكالية الثالثة فهي احتكار الحركة الثقافية وتحويلها إلى حركة رسمية لتهميش كل ما هو خارج أسوارها من حياة ثقافية خصوصاً عندما تشمل سلطة هذه المؤسسات مجالات الثقافة كلها من أدب ومسرح وسينما ونشر... إلخ..

وأنا بشكل خاص لست عضوة في أي مؤسسة ثقافية لا على الصعيد الرسمي ولا على الصعيد الأهلي أو المدني، لأسباب خاصة وعامة، دعني الآن أتكلم عن الأسباب الخاصة التي تتعلق بنفور شخصي لدي من كل ما هو مؤسساتي في عالم الإبداع، وقد ارتحت كثيراً لقراري بالابتعاد عن كل ما هو مؤسسة إبداعية على صعيد الانتماء اليومي أو الفعلي، ولا أتعاطى مع هذه المؤسسات إلا عبر تلقي ما تنتجه فقط.

١١ - منير الإدريسي

شاعر مغربي

أؤمن جيداً بأن الفن عموماً، والكتابة على وجه الخصوص، هي الفعل الإنساني الأكثر تعبيراً عن تميز هذا الكائن عن باقي

الموجودات الأخرى. هي موقف ونظرة في الذات والعالم. الكاتب يملك عيناً ومخيلة وموقفاً، وهو يحاول باستمرار أن يطور لغته ويوسع إمكانيات نصه، ليقترّب أكثر من ترجمة شعوره. إنه خياره الفردي، مسأله الوجودية، ولا علاقة لهذا كله بالمؤسسات. إنها مجرد إطار لا غير، لن يضيف إلى الكاتب أي امتياز في نظري، اللهم، إلا إذا كان الأمر متعلقاً بسعي الكاتب نحو بناء جسر من التواصل داخل إطار يمثلّه ويدافع عنه. البعض يسعى لأن يكون عضواً لأن العضوية شرف بالنسبة إليه. ويتخذها كوسيلة لتكريس نصه الرديء.. وللأسف يجد الكثير لينصت إليه لأننا لسنا قراء ذوي خبرة، وأكثر كسلاً. وهذا ينطبق بشكل أكبر على الناشرين. فالمشرفون على النشر في المواقع الإلكترونية أو الورقية يكفيهم الختم الذي يوجد أسفل النص. بل أصبح يتقدمه أحياناً كثيرة. إنه جواز مرور إلى القارئ، وتلك هي المعضلة الشائكة. على القراء أن يتحرروا من سلطة التكريس وأن يتواصلوا مع النص فحسب.

في نظري ليس للانتماء أية قيمة تزيد من قيمة النص وقيمة كاتبه، لأن الذين يتكئون على العضوية فقط باطلون، ومارون بخفة لا تحتمل.

بالتأكيد، لا يشكل لي الانتماء مسألة وجودية سواء أكنت منتماً أم لا، فليس للأمر أهمية كبرى. إن الأهمية هي أن أستمّر، وأطور تجربتي لا غير. ما أراهن عليه من خلال الانتماء هو أن يتم دعم الكاتب سواء من خلال نشر أعماله، أو تحسين وضعه الاجتماعي والصحي، ودعمه معنوياً، والدفاع عن حقوقه. كما يشكل الانتماء قوة

ضغط في عالم لا يؤمن إلا بالتكتلات. التفكير في سبل الرفع من الشأن الثقافي في المجتمع.

١٢ - قيصر عفيف

شاعر لبناني مقيم في المكسيك

ليس الانتماء، يا عزيزي، إلى جمعيات ونقابات ورابطات ضرورة وجودية، إنه اختيار. لا يضيف شيئاً.. تكمن الضرورة في خروج الإنسان من عزلته الكيانية. لهذا يلجأ إلى الالتقاء بالآخر في نقابة، أو بيت أدبي، أو غيرها من الوسائل. إنه مجرد لقاء في مكان، أما على مستوى اللقاء الكياني، فيتم عندما تتمتع بالعمل الفني، رسماً، رقصاً، غناء، وتشارك صاحبه المتعة التي شعرها عند كتابته.

ربما نشأت النقابات للدفاع عن أصحاب المهنة، ومصالحهم، ولكن الحقيقة أنها ما إن تتأسس حتى تنزلق إلى أحوال السياسة والسيطرة على الآخر. من هنا تجد الصراع على الرئاسة في معظم ما نعرف من رابطات وجمعيات. مع المواقع الإلكترونية انكسرت حدة هذه الشهوة، ليس هنا من يسيطر على الآخر، بل الحرية أن تفتح الموقع الذي يروق لك.

أنا شخصياً لم أعرف ولن أعرف الانتماء إلى جمعية، لأن همي أن أعمل مع الآخر.

١٣ - شكيب أريج

كاتب وقاص من المغرب

يتبادر إلى الذهن مباشرة عند قراءة العنوان «المبدعون والمؤسسات الثقافية...» مسيرة



قيصر عفيف

التضاد واللاتوافق، والسبب يرجع بالأساس إلى الذاكرة الثقافية التي ترزح تحت ضغط تاريخي خلافي تناقضي، بين العديد من المؤسسات الثقافية الرسمية واللا رسمية وبين المثقف/المبدع.

لذلك لا غرابة أن يحذرنا المرحوم إدوارد سعيد في كتابه «صور المثقف» ١٩٩٦ من اصطلاح عليهم «المثقفون اللقطاء» أو «مثقفو المقاسات» الذين ينتشرون على حد تعبيره دائماً كقطر ذري سام. وهو ما يبرر أن يطلق علي حرب رصاص الرحمة على المثقف/المبدع في الطبعة الثانية من كتاب «أوهام النخبة» ١٩٩٨ هذا كله لا يمنع من أن ينخرط المثقف المبدع في المؤسسات الثقافية الرسمية أو اللا رسمية ولا يقلل من القيمة الإبداعية والثقافية لأسماء أسست للفعل الثقافي والإبداعي من داخل وخارج مؤسسات رسمية (علي عبد الرازق من داخل

هيئة كبار علماء الأزهر/طه حسين وقد تقلد عدة مناصب ثقافية رسمية/ الطاهر وطار مديراً سابقاً لإحدى إذاعات الجزائر ومديراً لجمعية الجاحظية/ محمد برادة رئيساً لاتحاد كتاب المغرب سابقاً..) وحتى إن لم ينخرط المثقف/المبدع في هذه المؤسسات فبالإمكان أن يواكب حراكها الإيجابي ويصوب وينتقد مساراتها المنحرفة، فتلك مسؤوليته التاريخية.

بالعودة إلى أن الكتابة قد تتحول كما جاء في ديباجة السؤال إلى انصهار كلي يتغيأ كسب بطاقات عضوية للانتماء إلى هذه المؤسسات لا بد من أن أفتح أقواساً للتأكيد على أن الكتابة هي حاء الحياة (أحمد بوزفور)، وإثبات الوجود (محمد شكري)، وتعبير وتواصل (إدريس الشرايبي)، ولعنة وسجن مؤبد (عبدالله العروي)، وإدارة النرجسية (عبد القادر الشاوي)، وامتحان عسير (المهدي المنجرة)، وألم ضروري (محمد برادة)، ومعنى للوجود (خنانة بنونة)، وإن كان لا بد للتذكير بأن المثقف/المبدع هو من يصنع المؤسسة لا العكس، فإن أدونيس محق جداً حين يقول: «في نظام، كثيراً ما كان الإنسان فيه كرسياً للإنسان».

إن مطب السؤال يفتح أمامنا الخيارات نفسها التي طرحها أمامنا المفكر الفرنسي «ريجيس» حين قال إن المثقف اليوم إما أن يصبح ممثلاً فاشلاً أو مفوهاً وواعظاً (الارتقاء في أحضان المؤسسات)، وإما أن يتخلى عن الالتزام وممارسة التأثير ويصبح أسير صفاء عزلته (خيار البقاء في الأبراج العاجية دون الاقتراب من المؤسسات). في اعتقادي أن الانتماء إلى المؤسسات ليس

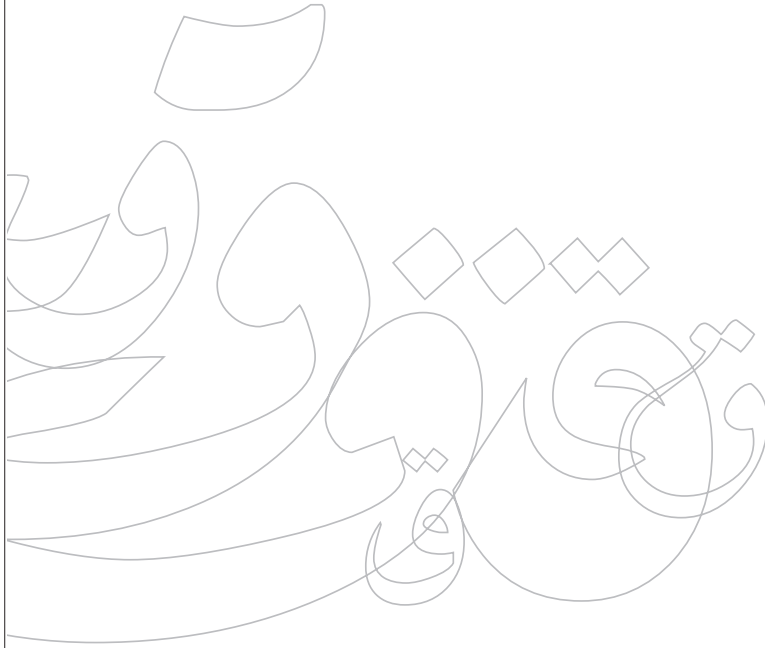
جائزة الشارقة للبحث النقدي.. التشكيلي

يناير 2010 - ديسمبر 2010

الدورة الثالثة

ص.ب ٥١١٩ - الشارقة - دولة الامارات العربية المتحدة | e-mail : artarab@emirates.net.ae

الهوية الراهنة للتشكيل العربي المعاصر



خياراً بل أمراً حتمياً يقطع الطريق على كل كُويتب أو كُتبوب لأن المثقف/المبدع الحقيقي يغدو مسلحاً بسلاح الإعلام وفوقه سلاح الكتابة الحققة، أما الكويتب بدون امتلاك مخاض الكتابة وإبداعيتها فيغدو جعجعة ولا أرى طحناً. ولنا خير مثال في عمر أوكان الكاتب المغربي الذي فرض اسمه في تاريخ اتحاد كتاب المغرب رغم أنف كل كويتب أو كتبوب. ثم إن المثقف/المبدع المنعزل هو كالمسرح بمقعد واحد. ألم يحن الأوان أن يجلس المثقف/المبدع فوق الكرسي الذي يستحقه لا خلفه أو تحته وأن يعوض المثقف الموظف بالمثقف الإنسان، والنساخت بالكتاب؟

١٤ - وفاء شهاب الدين

قاصة وروائية مصرية

فعل الكتابة متمرد يأبى الظلام، يعشق الظهور وإلا لاكتفى كل كاتب بإخراج تلك الدفقات الشعورية على الورق، وألقى بها إلى أقرب درج ولم يهتم بنشرها وعرضها على القراء لتتحقق له متعة إضافية وهي الإعجاب بما يخطه، أما عن اتحادات الكتاب وغيرها من المؤسسات فهي ضرورة لتنظيم الوسط الثقافي، وقوانينه هي التي تفرق الكاتب الموهوب وغيره، كما أن وجودها ضرورية كمنقبة يلجأ إليها الكاتب في حال الاحتياج وفوق ذلك فهي تمنح الكتاب القدرة على التواصل والثراء الفكري والمساندة المعنوية التي يحتاجها بعض الكتاب أحياناً عندما يتعرضون لأزمة. كما أنها تدفع الكتاب لتقديم أفضل ما لديهم من خلال التنافس الشريف، ومن هنا فهذه المؤسسات تلعب دوراً هاماً في انصهار الكاتب داخل المجتمع والتعبير عن قضاياها وهمومه.

قراءة في رواية (شرف) لصنع الله إبراهيم في إطار منهج علم اجتماع الأدب

حمزة قناوي

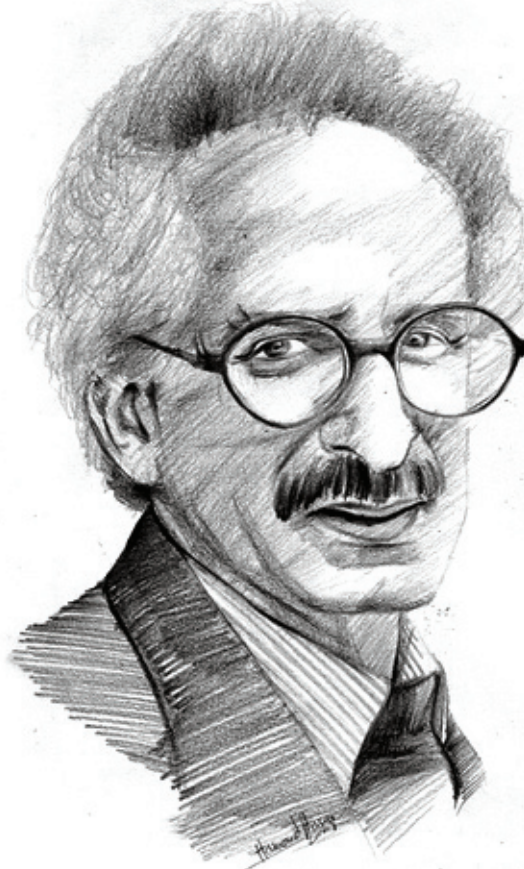
١ - رصد تحولات المجتمع

لكي نتمكن من رصد التحولات التي طرأت على المجتمع المصري في إطار الرواية، يجب أن نقف على الفترة التي تدور فيها أحداث العمل، وهي فترة (التسعينيات) من القرن الماضي. وهي الفترة التي أعقبت مرحلة مفصلية ورئيسية من تاريخ مصر الحديث عنونت بكامب ديفيد السبعينيات، والولاية الأولى لنظام حسني مبارك في الثمانينيات التي بدأت آثارها تتراكم، وكانت الفترة التي تدور فيها رواية (شرف) تجسيد للنتائج التي وصلنا إليها في هذه المرحلة من تاريخ مصر الحديث.

ثمة أكثر من إشارة ومؤشر إلى الفترة التي تدور فيها الأحداث، نستطيع رصدها من خلال سرد المشاهد التي يمر بها البطل / الصوت الرئيسي السارد في الرواية (أشرف) وهو فتى مصري مراهق، تذكر الرواية أنه «كان في السن التي تفرور فيها الدماء لأقل لمسة وتغلي لأقل لمسة، ولد سنة ١٩٧٤» ص ٧.

هذا التاريخ الذي أورده المؤلف ذو دلالة واضحة على الفترة التي يدور فيها العمل، والزمن الذي تدور فيه أحداث أي عمل بمثابة الخلفية الرئيسية لأحداثه شديدة الارتباط

ستحاول القراءة التالية التواصل إلى إجابات للتساؤلات السابقة من واقع رواية (شرف) الصادرة عن دار المستقبل العربي. طبعة ١٩٩٧. الطبعة الأولى:



تحاول هذه القراءة إيجاد الإجابة عن تساؤل أساسي، تتفرع منه عدة تساؤلات فرعية. التساؤل الأساسي هو: هل تحققت العلاقة بين ما جاء في هذه الرواية (شرف) وبين المجتمع المصري المعاصر بقيمه وحركته الاجتماعية؟

أما التساؤلات الفرعية التي تكوّن التساؤل الرئيسي فنجملها في التالي:

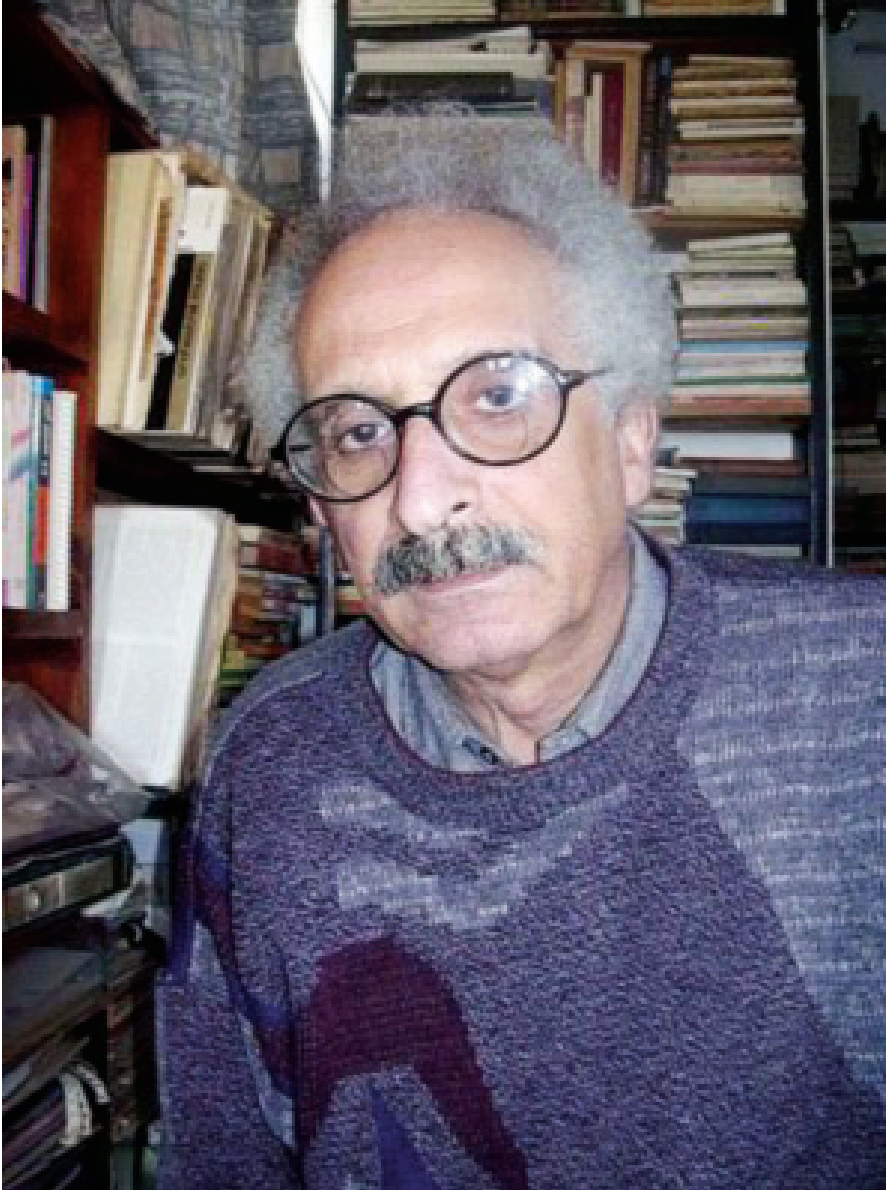
أ - هل استطاع العمل أن يرصد تحولات المجتمع؟

ب - هل هناك رصد لمراحل تاريخية مختلفة داخل العمل؟

ج - تتبّع البطل في الرواية، وهل هناك يمكن تطبيق تصنيف نمط البطل كما وضع نموذج جورج لوكاتش على أبطال هذه الرواية؟

د - هل عكست الرواية مفهوم التفتت والانشطار في المجتمع؟

هـ - هل «الشكل هو العنصر الاجتماعي الحق للأدب» في هذه الرواية؟ هل تتجلى هذه المقولة في ذلك العمل؟



بها..، توالى بعد ذلك مؤثرات أخرى للدلالة على تلك الفترة:

«توقف التاكسي أمام منزل من الأربعينيات تحيط به حديقة وبضع أشجار، تصدره بواب من التسعينيات، يجمع بين مهنتي الحراسة والقوادة».

إذن ففترة العمل هي التسعينيات. والزمن الروائي رغم كونه يرصد فترة ثابتة، إلا أن الزمن المحيط به متحول، فهو مبني على مرحلة سابقة هي التي أفضت إلى اللحظة المعاصرة، إضافة لتأسيسه لزمن آخر قادم - جسده روايات أخرى للمبدع سنتناولها لاحقاً. إلا إن رصد التحولات في المجتمع يأخذ اتجاهاً واحداً فحسب، وهو الاتجاه من الماضي وأحداثه القريبة إلى اللحظة المعاصرة، أما رصد المستقبل، فمن الصعب - فنياً - أن تقوم به الرواية إلا في إطار التنبؤ والاستشراف في إطار الزمن الذي نقرأ فيه الرواية.

إذا اعتبرنا أن معظم روايات المؤلف ركزت على رصد الفجوة الشائعة التي حدثت بين تاريخي الصعود المصري (الثورة المصرية ١٩٥٢ التي أرخت لتاريخ مصر الحديث) وبين الانكسار المصري بالردة السياسية التي حدثت بعد اتفاقية كامب ديفيد المخزية التي تراجع الدور الريادي المصري بعدها متخلياً عن الزعامة العربية والتأثير في المنطقة، فكأننا نجد في أعمال المؤلف توجهاً أساسياً في البعد الاجتماعي يحاول دوماً التركيز على رصد نقطة التحول هذه، والتغيرات التي لحقت بالمجتمع المصري، وأثرت في سلمه القيمي، وإحساسه بقيمته،

المعتمد على الإنتاجية والتطوير والاستقلالية. هذا هو الأساس الراسخ الذي يسم أعمال صنع الله إبراهيم ومنه ينطلق نحو صياغة رؤيته للتحولات التي طرأت على المجتمع على أساس هذين المتغيرين

إضافة إلى الفساد الذي صار مستشرياً في جسده، وتراجع فاعلية المجتمع بفضل السياسات الجهنمية التي أخضعت مصر لتطبيقها إخضاعاً بعد الخروج من منهجية الثورة المصرية وبنائها للواقع المصري

الذين عايشهما، وتأثر بهما مع المجتمع المصري - جمعياً، كما تأثر شخصياً كمعتقل وصاحب موقف.

ومع الانفتاح الذي أغرق المجتمع المصري بالسلع الأجنبية وصارت مصر مرتعاً لأقدام الغربيين، تبدلت المنظومة القيمية المصرية وتحولت شخصية الإنسان المصري الذي خاض من قبل ثلاث حروب في العهد الناصري من أجل الحفاظ على مكتسبات الثورة واستقلالية الشخصية المصرية المصنعة القادرة على صون كرامتها الوطنية ورفضها للتبعية للغرب.. تغيرت صورة الإنسان المصري كثيراً وقناعته بمفاهيم الكسب والتربح..

هنا رصدُ لواقع فترة المد القومي والشخصية المصرية، ثم فترة ما بعد كامب ديفيد: بدأ الصعود الكبير لزعامة عبد الناصر في أعقاب قراره التاريخي الشهير بتأميم شركة قناة السويس، وما ترتب على ذلك القرار من عدوان إنجليزي فرنسي إسرائيلي مشترك، وفي أوراق الدكتور رمزي بطرس نصيف- الذي يجسد صوت الوعي في الرواية - ما يشير إلى مشاعر الشباب المصري المتحمس، والإعجاب غير المحدود الذي يسيطر على قطاعات كبيرة تقدر شجاعته وبطولته: «أصبح عبد الناصر بطل مراهقتي أثناء العدوان الثلاثي ١٩٥٦، يوم اخترق القاهرة في سيارة مكشوفة من بيته في مصر الجديدة إلى الجامع الأزهر، واعتلى منبره وقال للعالم «سنقاتل ولن نستسلم». استولى عليّ يومها شعور بالاعتزاز والكبرياء».

(شرف. ٢٦٩)

«أسمعه الآن، وهو يعلن باسم الشعب، تأميم الشركة العالمية لقناة السويس، وبوسعي أن أستحضر النشوة التي شعر بها كل مصري وعربي وإفريقي، بل وأبناء الشعوب البعيدة في آسيا وأمريكا اللاتينية، وكل المستعبدين المستذلين، وهم يسمعون بعودة القناة إلى أصحابها». نفسه ٣٩١.

وتستطرد الرواية في تكتيف اللقطات المحورية للتاريخ الصاعد لمصر مع المد القومي الناصري، وفترة مواجهة الإمبريالية، وهي الفترة التي تؤسس - كما أسلفنا - للرؤية المغايرة.

«في سنة ١٩٥٦، أعلن جمال عبد الناصر تأميم قناة السويس، فعادت إلى أصحابها، الذين فقدوا ١٢٠ ألف رجل في حفرها، لصالح الأوروبيين المتطلعين إلى الشرق، الذين سرعان ما تحالفوا، وبالاتفاق مع صنيعتهم إسرائيل، انقضوا على بورسعيد، وظلوا يقصفونها سبعة أيام من البر والبحر والجو، ثم اقتحموها بالخيذة، وحصدوا أهلها حصداً، سبعة آلاف قتيل سقطوا في يوم واحد، ولم يتوقف القتل، إلى أن وجّه السوفييت إنذارهم الشهير، وتحت ضغط الرأي العام العالمي، اضطر المعتدون للانسحاب، وظلت القناة مصرية». نفسه ٣٥٢.

كانت هذه الفترة التي وسمت الشخصية المصرية المقاومة، استطاعت أن تؤسس لقيم وأخلاقيات الإنسان المصري وقتها، الذي يشعر بالهم العام، ويتلاحم مع قيادته السياسية من أجل هدف واحد هو الوطن.

وهكذا لم يعد في استطاعة القوى الإمبريالية أن تستمر في المواجهة طيلة الوقت، بعد أن

لقيت في معركة التأميم توحداً شعبياً أمام الهيمنة..

«قبل عشرين سنة، لم يكن في استطاعتكم إرسال جندي واحد، إلى أي مكان في المنطقة، فشبح عبد الناصر كان لا يزال حياً». نفسه ٣٧٥.

و«هؤلاء العمالقة لم ينسوا أبداً درس السويس، وشبح جمال عبد الناصر هو الكابوس الذي يؤرق منامهم كل ليل» نفسه ٣٨٩.

لقد استطاع نظام عبد الناصر أن «يكرر التاريخ» من خلال نفس السيناريو الذي قام به محمد علي في مصر، أن ينشئ دولة قوية قائمة على التصنيع، وأن يرافق هذا التصنيع نهضة زراعية، وكل هذا مشمول بمظلة عسكرية قوية تحميه، ومن المعروف في تاريخ مصر الحديث أن تاريخي صعود الدولة المصرية هما فترتا محمد علي وجمال عبد الناصر، ومعروف أيضاً أن سيناريو ضرب هذا الصعود من قبل قوى الغرب تكرر مع الاثنين بحذافيره ! بعد تأمر قوى الغرب عليهما، إضافة إلى عملاء الاستعمار الداخليين الموجودين في قلب البلد - مصر، من الرأسماليين غير الوطنيين، ومن السماسرة الذين فقدوا امتيازاتهم الربوية والتحكم في مقدرات الشعب مع مجيء الثورة التي تحاول تعميم العدالة الاجتماعية:

«وخلال سنوات قليلة كانت أموال البلاد في يدي، كما كان الأمر معه، ومع محمد علي من قبله، لكنني لم أكن في غباء الاثنين، اللذين حاولا حبسها في مشروعات ضخمة،

يحدوها طموح أجوف، وتحتاج إلى سنوات طويلة قبل أن تؤتي أكلها، وهو ما يتنافى مع طبيعة البشر والدين» نفسه ٤١١.

وهكذا وقف عبد الناصر في مواجهة المشروع الاستعماري «المفقر» لشعب مصر، ومواردها، وهو يضع استراتيجية البناء الداخلي من خلال الأجهزة الثلاثة التي كانت بعيدة عن متناول يد الناس فوفرها عبد الناصر لهم «سخان، وبوتاجاز المصانع الحربية، وثلاجة إيديال» نفسه.

وبعدها «تخفيض إيجارات المساكن»، ثم «تطبيق نظام التأمين الصحي في مصر».

لم تقف القوى الاستعمارية أمام هذا المد القومي الطامح للنهضة، نقرأ هذا في شهادة ماكنمارا وزير الاقتصاد الأمريكي، ورئيس البنك الدولي لاحقاً، في أوراق الدكتور رمزي:

«عكفت على دراسة الملف المصري، فرأيت بثاقب نظري، الهاوية التي كان يسير إليها المرحوم ناصر، كانت سياسة التنمية التي اعتمدها تقوم على إحلال الواردات الاستهلاكية، (ثلاجة وبوتاجاز وسخان لكل مواطن، فضلاً عن سيارة لأبناء الصفوة) أي على استيراد السلع الوسيطة والآلات. ولأن الادخار المحلي كان غير كافٍ لتمويل تلك الاحتياجات، ظهر العجز في ميزان المدفوعات، وعندما شارك في حرب اليمن، اهتزت خطة التنمية، ثم انهارت تماماً حين أوقعه الإسرائيليون» شرف ٤١٩.

بعد ذلك وقعت نكسة ١٩٦٧ التي دمرت المشروع الناصري كله.

ثم تبدأ التحولات مع النظام الساداتي الذي بدأت تبدو شراسته تجاه فكرة الثورة ومبادئها بدءاً من انقلاب مايو ١٩٧١ الذي أطاح فيه برجال عبد الناصر ورموز نظامه، مؤسساً لـ «الاتحاد الاشتراكي»، ثم قيامه بـ «حركة التصحيح التي تحولت بدورها إلى «ثورة» يُحتفل بها كل عام.

السادات الذي عرّف العالم «من خلال صوته» في الإذاعة بموت عبد الناصر، كان لا يحمل له أو لنظامه من الولاء ما يجعله يحافظ عليه بعد غيابه. فكراهيته العميقة لعبد الناصر بادية، وحبه للأمريكان وتقاربه معهم حتى أوصلوه إلى أحضان إسرائيل يوضح ذلك.

«مازلت مقتنعاً بأن الجنون والحد أعمياء عن كل شيء عدا ذاته، بعكس السادات الذي كان زعيماً من نوع آخر، أضناه «البحث عن الذات» ويعرف ربه في الخفاء أكثر مما في العلن، رأيته يجلس على الأرض كعادة الفلاحين، يأكل هو وأفراد أسرته من طبق واحد فوق الطبلية (صحيح أنهم كانوا يجلسون فوق موكيت بلجيكي فاخر، وأن الأمر كله كان للتصوير، وأن «المدام» رفضت الاشتراك في هذا التهريج، إلا أن الموقف يكشف لكم حقيقة ميوله وتوجهاته» شرف ٤٠٦.

هذه الفقرة السابقة التي تتحدث في عبارتها الأولى عن عبد الناصر، ثم تتحدث بعد ذلك عن السادات، وهذه الفقرة على لسان عثمان أحمد عثمان. أحد المتربحين من الفساد في عهد السادات.

والسادات أكمل الإجهاز على المشروع الناصري، بعد تعثراته المتتالية في حرب اليمن، ثم وقوع الهزيمة في ٦٧: واستدرجنا الإسرائيليين إلى فخ ٦٧ وتولى أنور وصحبه الباقي» شرف ٤٣٠.

بدأت التحولات إذن تدب في المجتمع المصري، وتنتشر مع حقبة السادات صانعةً مجتمعاً سوى ذلك الذي رسّخ لقيمه عبد الناصر في فترة حكمه. وبدأت هذه التغيرات مع رؤية السادات أن:

«مصر وضعت نفسها مع المفلسين، وأن لها أن تكون مع الأغنياء» شرف ٣٧٠.

طبعاً المقصود بالمفلسين هم الشيوعيون، أما الأغنياء فهم الأمريكان والغرب، وكانت ثمار ذلك، طرد الخبراء السوفييت من مصر بعد أن تحقق النصر بأسلحتهم، والاعتماد على السلاح الأمريكي، بعد أن اكتشف السادات «فجأة» أن الأسلحة السوفييتية معيبة، وراح يعتمد على الأمريكان كوسيط بينه وبين إسرائيل متناسياً أن إسرائيل صنيعة أمريكا والغرب، ثم بدأ عصر المقاولات:

«استدعاني السادات للقائه، وتصورت أنني سأجده منهاراً أمام ذلك التطور المفاجئ، لكنه كان في قمة الانتشاء، وهو يحدثني عن التعمير، (كانت إسرائيل تشترط البدء فوراً في تعمير مدن القناة لتكون حاجزاً إذا ما تجدد القتال) وعن تحويل بورسعيد إلى مدينة حرة، تزدهر فيها المصانع الأجنبية دون قيود، عاهداً إليّ بالمقاوله كلها، وكانت المعونة الأمريكية جاهزة للتمويل،

(تحيةً لزعيمة العالم التي وقفت إلى جانبنا وقت الشدة) وسرعان ما امتلأت أسواق البلاد العطشى بالسلع الأجنبية التي حرمت منها طويلاً: السفن أب، وصابون كامي، وشوكولاتة نستله، والجن الفرنسي ذو الرائحة النتنة» شرف ٤٠٧ - ٤٠٨.

بالطبع هذه المقاولات «الانفتاحية» كانت من نصيب رجل المقاولات ونجم المرحلة عثمان أحمد عثمان، الذي تولى لاحقاً وزارة التعمير والإسكان.

صاحب كل ذلك الفساد الاقتصادي والسياسي، بروز فكرة (الدين والإيمان) لدى النظام الساداتي، بدأه السادات بأن أطلق على نفسه لقب (الرئيس المؤمن). وكان عندما يسأله أحد عن الدستور المصري (في إحدى نقاط الاحتقانات العديدة التي حفل بها التاريخ المصري في عهده كعلاقة الأقباط بالمسلمين مثلاً يقول إنني رئيس لدولة إسلامية كما ينص البند الثاني من دستورها. ومن هنا لعب السادات على الوتر الديني لدى المصريين، وحاول إلهاءهم بتدينه وشطحاته الإيمانية، (وصلاته العصر مثلاً في الكاتدرائية في تلك الواقعة الشهيرة والتي كررها في دير سانت كاترين). كان يلهي الناس بتلك النرجسية والكاريزما عن مشكلاتهم اليومية المعاشة، وطوفان الفساد الذي بدأ يحتاج كل شيء في طريقه في مصر السبعينيات، حتى انقلب عليه ظهر المجن عندما جاء اغتياله على يد الإسلاميين الذين سلحهم وقربهم منه ليقضوا على أعدائه من الشيوعيين.

«هذه هي ديمقراطيتكم، فيلات فاخرة من أموال الشعب، لحفنة مليونيرات، بدلاً من

خمسائة مصنع، يتكلف الواحد عشرين مليون جنيه تكفي للقضاء على البطالة(.....) أليس هذا أفضل من المصانع التي تتكلف الملايين وتحتاج إلى التكنولوجيا؟ يجب أن نتخلص من هذه النظرة الضيقة الموروثة من أيام الاشتراكية، يا ريت كان فيه مليون حوت في مصر، كانوا شغلوا الـ ٢٠ مليون شاب» شرف ٣٤٧.

تصل المفارقة إلى حدها، بين نظامين، واجه أحدهما الغرب الاستعماري ودوله كلها للدفاع عن مياه قناة السويس ونظام آخر «من كثرة الفائض من مياه النيل عرض تزويد إسرائيل بما تحتاجه منها» شرف ٤٢١.

وقعت مصر بين أنياب الاستعمار الجديد بفضل سياسات السادات المنفتحة، والقروض التي توالى الحصول عليها من أجل توفير (إلكترونة في يد كل مصري) انتهت بتدخل البنك الدولي وتوصيات صندوق النقد في السياسة الاقتصادية الداخلية لمصر، وتوصيته برفع أسعار السلع الأساسية، فاشتعلت انتفاضة ١٩٧٧، والتي كانت ذروة التعبير عن الغضب الشعبي والرفض الشامل لمجمل توجهات السادات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية.

«عندما أبدت مصر مرونة في محادثات فصل القوات، أبدت استعدادي لزيادة حجم الإقراض لها، من ٣٠ مليون دولار إلى ٣٠٠ مليون دولار، ورحب السدج، وفي ١٩٧٧ ظهرت مشكلة سداد القروض، وأبدى صندوق النقد صرامة وحزماً بالغين، اجتمعت

بالقيسوني، (الذي كان هو نفسه ممثلاً سابقاً للصندوق في الشرق الأوسط) وعرضت عليه طلبات الصندوق فقبلها، لكن الاتفاق باظ بسبب «انتفاضة الحرامية»، ولم تمض شهور إلا وذهب السادات إلى كامب ديفيد، ثم وقّع الصلح مع إسرائيل» شرف ٣٦٠.

ومع توقيع كامب ديفيد بدأت حقبة جديدة من انهيار التاريخ المصري الحديث، وكان توقيع هذه الاتفاقية آخر مسمار في نعش الثورة المصرية وأهدافها والمشروع الناصري وتطلعاته.

٢ - رصد المراحل التاريخية داخل العمل:

إن الرواية استطاعت التحرك داخل ثلاثة أزمنة في نفس الوقت، ومن خلال هذا التحرك داخل الأزمنة الثلاثة، فإنها ترصد أكثر من مرحلة تاريخية، وهذه الأزمنة الثلاثة هي:

١ - رصد الحقبة الناصرية، فترة الستينيات والسبعينيات من خلال فترة الحكم الناصري وبدء الثورة.

٢ - رصد فترة حكم السادات وأهم سماتها، وتواريخها المفصلية، وأحداثها الجوهرية المؤثرة في حركة التاريخ المعاصر والتي انتهت باغتياله.

٣ - رصد فترة ما بعد اغتيال السادات، ونظام حكم مبارك، الذي يعد امتداداً للفترة السابقة. (هذه الفترة الأخيرة، تستمر معنا في العمل على مستويين في السرد، المستوى الأول مضفر في السرد من خلال الحقائق التي يسردها مسرح عرائس الدكتور رمزي،

أو من خلال قصاصاته التي يحتفظ بها، والمستوى الثاني هو الخلفية الزمنية للأحداث التي يدور فيها العمل في التسعينيات، بدءاً من سجن شرف، والظروف المحيطة به وبالمجتمع على امتداد العمل في تلك الحقبة).

(راجع الفقرات المقتبسة الموردة سابقاً)

وقد استطاع المؤلف أن يرصد المراحل التاريخية الثلاث باعتماد أكثر من تقنية فنية، وصيغة، وأسلوب استطاع من خلالها أن يوضح مدى التناقضات التي ميزت حقبة عن غيرها (أو عن غيرها!) بالتوسل بالتوثيق أو السرد أو البناء الدرامي للأحداث. كما سنبين لاحقاً بالتفصيل.

٣ - تتبع نمط البطل في الرواية:

لدى جورج لوكاتش لم تعد الشخصية (بطلاً) ملحمياً صاعداً على طول الخط الدرامي للرواية، ولم تعد الشخصية تناقش أو تبحث في القضايا المطلقة أو الميتافيزيقية، بل شخصيات تعاني إشكالية الفصام بين الوعي والممارسة. حاضرها يشكل أزمته فتتشدد ماضيها في مستقبل حلمي، شخصيات يحاصرهما الواقع فيدفعها الحنين إلى ماضٍ مفقود، أو الحلم بزمان آتٍ لا ملامح له.

إن البطل الإشكالي عند لوكاتش هو: ذلك الساعي إلى تحقيق قيم أصيلة ومبادئ سامية في مجتمع يقوم على الزيف، نتيجة سيطرة العلاقات التشويئية في المجتمع.

الشخصية الإشكالية في الرواية العربية الباحثة عن واقعية جديدة تعاني انفصاماً

بين (الوعي) و (الممارسة)، تهرب من الحاضر إلى الماضي ومن الواقع إلى الحلم، يغيب عنصر الصراع ويسيطر (الصوت الواحد) وذلك عبر مستويين للغة: المستوى الأول تقريرى، والمستوى الثاني غنائى، وتكون أداة السرد هي (الأنا الغائب) التي هي بشكل ما أنا الروائي، ويزول الحاجز بين (الروائي) و(الراوي)، وتقدم الرواية كشهادة وتجربة.

وهذا بالضبط ما نراه في شخصية شرف، التي تجسد الشخصية الإشكالية في العمل التي تعاني انفصاماً بين الوعي والممارسة، فما تمناه - ككل أبناء جيله - وما حلم به، سار في اتجاه، بينما أودى به واقعه وظروفه إلى اتجاه آخر هو المعتقل.

فأشرف - الشخصية المحورية في العمل - أو الصوت السارد الرئيسي، متشعب بقيم وأفكار جيله، الذي نشأ على الاستهلاك والتفكير في الثراء، كطابع وسمت به المرحلة التاريخية ظروف مصر في تلك الفترة. فنجد أن أحلامه - بينما هو يبرز في المعتقل:

«شقة جديدة في منزل حديث بحي راقٍ» ثم..

«فرش الشقة كلها بالموكيت الأحمر، وجهازها من مجاميعه، مكنسة ناشيونال، وجهاز تكييف سبليت باور، وزوده بثلاجة المطبخ الواسع جنرال إلكتريك ببابين، وحوض ستانليس ستيل، وغسالة أطباق بوش، وميكرويف وبوتاجاز ماجيك شيف بخمس شعلات، وكيتشين ماشين، ومولينكس، وشفاف توشيبا لطرء الروائح

الناجمة، أما الحمام فكسى أرضه وجدرانه بسيراميك ملون، ووحدة ليسيكو كاملة من حوض وبانيو وكومبنيشن وسخان جونكر، وغسالة وستنجهاوز فول أوتوماتيك، أهم الأجهزة كانت في الأنتريه، خلف بارتيشن، فوق طاولة صغيرة مخصصة من سطحين: تلفزيون شارب ٢٦ بوصة بالريموت، دش ضخيم فوق السطح (وبالتالي تليفون محمول نوكيا لتسهيل الاتصال بين فوق وتحت) فيديو سوني متعدد الأنظمة، واستيريو أكاي كبير علقت سمعته في ركنين متقابلين قرب السقف.

هكذا تم الإعداد للمشهد الرئيسي الذي ضمه هو وأصدقاؤه، سيد زلطة، وجمال، يتناولون البيرة ويدخنون، جوانيت الماريجوانا، بينما يستمعون إلى أغنيات ساندرا ومادونا، ولم يلبث أن كشف عن هدفه الحقيقي عندما طردهم ووضع هدى مكانهم، لكنه لم يدرك ماذا يفعل بها، فاستبدلها بفتاة الجولف، وكان على وشك أن يضع يده داخل صدرها عندما تبين فجأة ما لم يحسب حسابه، وذلك مع أول قرصة» شرف ٥٨ - ٥٩.

فالبطل في العمل مشتت بين حقيقة واقعه وبين أحلام اليقظة التي تلوح كعالم بديل على امتداد العمل، ربما لولاه لما استطاع التمكن من البقاء في السجن بما يحمل من خبرات مريرة. فالبطل هنا (أشرف) يمثل مفهوم ونموذج البطل الإشكالي لدى جورج لوكاتش من خلال كونه «لا يستطيع التحقق في العالم، ولا التألف مع المجتمع البورجوازي» فالاختلاف بين البطل والعالم يظهر بشكل واضح في العمل: «إن عجز الذات

عن تقديم براهينها الخاصة ليظهر بصورة أقل عبر المعركة العنيفة ضد بُنى اجتماعية خالية من الأفكار والبشر الذين يمثلونها، وإنه ليكون أكثر عمقاً وإهانة حين يظهر والذات من غير حول ولا قوة أمام مجرى الوقت الساكن والمتتابع «(جان إيف تارييه. النقد الأدبي في القرن العشرين. ترجمة منذر عياشي). وهذا بالضبط ما يتحقق في نموذج البطل (أشرف عبد العزيز) الذي يتحرك في فضاء مؤسس من أشكال مختلفة من نوعيات البشر الذين لا يمثلون البورجوازية بقدر ما هم يمثلون «طبقة» خاصة بهم، يبدو فيها البطل هنا ضائعاً في مواجهة فكرة الزمن المتقيد بفعل «السجن» وضد القوى الاجتماعية التي أدت به لهذا المصير من الأصل «السجن» وهو في نفس الوقت لا يملك تغيير هذا الواقع سوى من خلال الأحلام التي يعيشها وينتج من خلالها واقعاً بديلاً غير متحقق.

٤ - مفهوم التفتت والانشطار في المجتمع كما عكسته الرواية:

إن رواية شرف تقوم برصد التفتت الذي يعيشه أفراد المجتمع، من خلال الاعتماد على فكرة جمع عناصر مختلفة منه والزج بها في وسط أو محيط واحد، يبرز دوره الأساسي في رصد الأفكار والتوجهات المختلفة لكل عنصر من هذه العناصر فكأنما يحكمها «التشظي» والتفتت، رغم كونهم - للمفارقة الشديدة - وصلوا إلى مصير واحد. فنجد أن هناك في العمل من يمثل الشخصية الواعية بحقوقها والملمة بالانتهاكات التي يتعرض لها الفرد من السلطة الرسمية، ومن الغرب الشرس وعملائه (الدكتور رمزي بطرس)،

وشخصيات أخرى تمثل السواد العام لشخصية المعتقلين، وهي شخصيات يغلب عليها عدم الثقة في الوعي أو في فكرة المقاومة كالشخصية السابقة واستسلمت تماماً للمصير الذي وضعت به وتحاول التكيف معه طوال الوقت (بطشة، كعب الداير، السفاح، المهدي، توكل.. إلخ).

وهذه الشخصيات التي خلقها المؤلف لم توجد إلا لتجسد مفهوم «رؤية العالم»، الذي هو وجهة نظر منسجمة وواحدة تخص الواقع إجمالاً «وهذه ليست وجهة نظر الفرد مستقلاً، وإنما وجهة نظر «النسق الفكري لمجموعة من البشر يوجدون معاً ضمن الشروط الاقتصادية والاجتماعية نفسها».

فهذه الشخصيات التي يمثلها بها العمل تكاد تلتقي في استسلامها للأمر الواقع، عدا الدكتور رمزي نصيف الذي يواجه سجنه الداخلي ومعتقله الذاتي بالوعي، ويكون جزاؤه السخرية والتهكم من باقي عناصر وأفراد الطبقة التي ينتمي معها للظروف نفسها: «لماذا تقبلون معاملة الحيوانات؟ لماذا تتركونهم يسرقونكم ويضطهدونكم؟ لماذا لا تطالبون بحقوقكم؟» شرف ٣٩٦.

«ران الصمت على العنبر عدة لحظات، ثم انطلقت صيحات التهليل من الزنازين المختلفة، ما لبث أن غطى عليها صوت جهوري وجّه إلى الدكتور أقذع الشتائم، (تعلق برجولته المفترضة) تلاه صوت جهوري آخر، أعلن «الدكتور رمزي عاوز يروح لأمه يا جدعان» وكرر ثالث نفس الاستنتاج مقلداً عربية الدكتور الفصحى: الدكتور رمزي يريد الذهاب إلى أمه يا رجال» السابق نفسه ٣٩٦.

ففكرة التشظي تتجلى من خلال توحيد المصير، وتشئت سبل مواجهته، وإقصاء المقاوم منها، وتعطيل الفكر والرفض بين هذه الأساليب. والعمل يمتلئ بصور التناقض بين شكلين من الوعي والتعامل مع معطيات الواقع يبرزان ذلك التشظي الذي ذكرناه.

كما أن هناك مستوى آخر للتفتت والتشظي، مستوى أكبر يتجاوز ذلك الإطار المتعلق بالسجن، حيث يتعلق بالمجتمع المصري ككل، من خلال تفتيته، وجعل وعي واهتمام كل مصري يدور حول قضايا الفردية، ذلك باد من خلال رصد الرواية للمراحل الثلاث من الحكم التي عاشها الشعب المصري، والتي طغى في الأولى منها (فترة الحكم الناصري) شعور الوعي الجمعي، والهم العام، والقومية المجمعّة: «أسمعه الآن وهو يعلن باسم الشعب تأميم الشركة العالمية لقناة السويس، وبوسعي أن أستحضر النشوة التي شعر بها كل مصري وعربي وإفريقي، بل وأبناء الشعوب البعيدة في آسيا وأمريكا اللاتينية وكل المستعبدين المستذلين وهم يسمعون بعودة القناة إلى أصحابها» السابق ٣٣٦.

كانت هذه هي فترة اللحمة القومية التي ساد فيها تماسك المجتمع من خلال توحده على الهم العام، وهي فترة حضر وجودها بقوة في العمل من خلال مقتطفات الدكتور رمزي، أوراقه وقصاصاته ومسرح عرائسه، لترسّخ للصورة الأخرى التي وصل إليها واقع المجتمع بعد انهيار فكرة الحلم القومي الناصري وضرب الثورة من قبل الغرب، وكانت النتيجة هي تشئت المجتمع وتشظيه حتى وصل به الحال إلى أن «تدنت الحياة

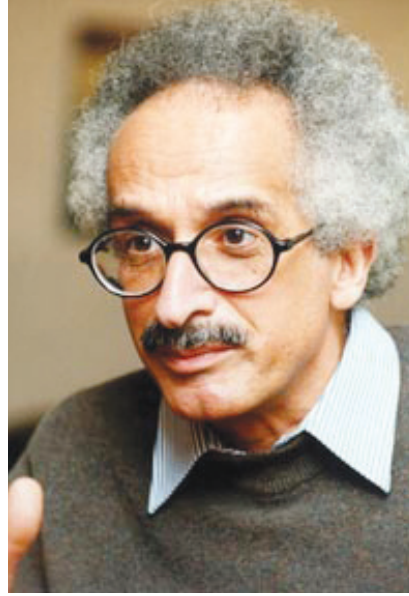
اليومية، بينما الناس مُخدّرون باحتياجات اصطناعية، أنستهم احتياجاتهم الحقيقية، سرقت منهم أرواحهم وحوّلتهم إلى كائنات متوحشة أنانية، لا يشغلها في الحياة غير القتال من أجل البقاء (.....) حرمتونا من طعام صحي، مياه نقية نشربها، مستشفى حقيقي، مسكن ملائم، هواء نقي نستنشقه، رصيف نمشي فوقه، وسيلة انتقال آدمية...» شرف ٣٩٠.

والعمل يعج بالشخصيات التي توضح مدى التشظي الذي أصاب المجتمع المصري وأفراده، فبينما تدروش بعضهم متبعاً خطاباً دينياً وهابياً (المهدي وأتباعه) راح البعض الآخر لا يفكر سوى في الجريمة وكيفية الحياة من خلالها (معظم نماذج السجن) وتوسلت قلة قليلة بالفكر والمقاومة (الدكتور رمزي) والسواد الأعظم من المصريين لا يفكر سوى في تحقيقه الذاتي من خلال التملك والثروة (أشرف نفسه). هذا التشظي الذي نعهده نتيجة للأنظمة المختلفة التي مرت على الشعب المصري ووسمته بطبيعتها وشكلته بتوجهاتها، حتى وصل إلى الصورة التي أصبح عليها.

٥ - الشكل، وهل تحققت فكرة كونه العنصر الاجتماعي الحق في الأدب في هذه الرواية؟

لقد ذكر جورج لوكاتش - في مقولة غير متوقعة من هذا الناقد الماركسي الهنغاري «إن العنصر الاجتماعي حقيقة هو الشكل» وقد علل ذلك لاحقاً بأن النقد الماركسي التقليدي قد وقف أمام كل صور أنماط الشكلائية الأدبية بدعوى أنها توظيف

لتقنيات تسلب الأدب دلالاته التاريخية وتختزله إلى لعبة جمالية.



والسؤال هو: هل تحققت هذه الفكرة في رواية (شرف) من كون الشكل فيها هو العنصر الاجتماعي الحقيقي بها؟ قد تكون الإجابة موجودة في طيات الملاحظات التالية:

إذا تأملنا بنية هذه الرواية لوجدنا أنها ساقَت من المعلومات التاريخية، والوقائع والحقائق الاقتصادية والعلمية والتاريخية ما يصعب على أي كاتب إirاده في «سياق» متناسق وسلس لا يتنافى مع الجمالية الأدبية، بدءاً من التاريخ المصري الحديث والمعاصر، والدرس التاريخي عن الإمبريالية الغربية العالمية، ونظريات الاقتصاد والعولمة.. إلخ، سوى بإيجاد قالب فني مرن، قادر على استيعاب هذه الحقائق وإيرادها في العمل بصورة مُتقبّلة. إن الشكل الذي اعتمده الكاتب لهذا العمل، استطاع

وحده جمع كل ذلك في إطار الرواية. حتى إنه استخدم أشكالاً وليس شكلاً واحداً، بدءاً من القصصات، مروراً بمسرح العرائس، ثم السرد الرئيسي نفسه في إطار الشخصيات والصوت السارد / الرئيسي في المجتمع الداخلي المصغر (السجن)، إضافةً إلى الخلفية الكبيرة التي تحتوي كل هذا (العالم الخارجي) بما يحمل من شخصيات أخرى محايدة «ليست كذلك سوى من أجل التركيز على سمات الشخصيات الأخرى في السجن واختلافها».



نقول إن تنوع الأشكال الفنية داخل العمل، هو وحده الذي أدى إلى نجاحه بالصيغة المتناسقة التي وصل لها، والتي لولا اعتماده على تنويعاتها بهذا الشكل لخرج العمل درساً جافاً بلا قيمة فنية (كل مضمون محدد يقرر شكلاً ملائماً له)، فهذا الشكل كانت توازي قيمته قيمة أخرى هي المضمون: «فالشكل لا قيمة له إذا لم يكن شكلاً للمضمون».

فهذا العمل بما احتوى من إتيقان في الصياغة استطاع «الكشف عن وحدة الشكل والمحتوى». فقد استطاع المؤلف أن يحقق هذه الفكرة إلى حد كبير في هذا العمل من خلال التوسل بالشكل، وهو طَبَّقَ بذلك - في مستوى ثانٍ من الإبداع - الفكر الماركسي الهيجلي مع أن الشكل الفني ليس مجرد خاصية عند الفنان الفرد، فالأشكال تتحدد «تاريخياً بالمضمون الذي تتناوله»، وهو ما أنجزته رواية «شرف».



اللحظة الأخيرة

على حافة الحنين يقفز عصفور النار متوارياً وراء ضحكته الذابلة.. وعلى بعد زرقتين ترفرف الأوجاع
المطلة من شباك الغياب البعيد في آخر نفق المسافات الطويلة المطرزة بذاكرة داكنة.

هل أصنع غيابي أم تدعيه حرشفات الغربة المعلقة على مشاجب الوله الغائم، أم أن خطواتي الطائشة
على ساحة الوهم هي التي تدفعني وقدمي إلى ارتعاشات البحر وموج الفقد.. وزرقة في البعيد ربما ليست
مالحة.

حين أتذكر!.. كان ثمة رجل أخضر يسكنني، فأبتسم لعطشي، وصمتي، وكائنات تشاغب داخلي.. تأخذني
إلى متاهاتي في غيابها الدافئ.

وشوقي البعيد لا يساوي ياسمينه تلاعبها الريح، والريح لا تمسح الدمعة العالقة ربما لحرشفات الصمت
الداكن شهوة تفتتات اخضرار القلب الأبيض حين كان.. وقبل أن تغتاله ظلال المسافات البعيدة التي ذاب
فيها وهج السنين وبياض الروح والماء الأبيض.

وعلى عتبات الضوء الفائق الذي يتبدى على المشنقة الحاسمة، تترى لحظات العمر كالطيف الذي يتجلى
في هنيهات الخفر البارد.

وفي احتدام الوقت القاتل وغياب ضجيج الأنوار القزحية الرابضة في ذاكرة النسيان سيغوص الصمت
الوافر.. وسيفضي إلى اللحظة الأخيرة الكاشفة فيتطلع جسدي المستيقظ في الفراغ والأشياء، ويحاول
أن يمسك بتلابيب الروح الجافة الهاربة.. تفرّ الروح.. تستلقي في صخب غربتها وارتجافات خوفها، ولا
أستطيع أن أنصو عني نفسي القاتلة.

عبد الفتاح صبري

علة وجود الأدب

نظرة هادئة خير من سمو روحي مفرط الإبداع الأدبي نوع من الترف!!

محاضرة غاو كسينغجيان بالأكاديمية السويدية
خلال حفل تسلم جائزة نوبل لسنة 2000

ترجمة: المبارك الغروسي

بالضرورة ضعيفاً ومع ذلك فصوت هذا
الصنف من الناس هو الأصديق.

أود بالمناسبة أن أقول إن الأدب لا يمكنه
أن يكون إلا صوت الفرد، وأنه لم يكن في
يوم من الأيام غير ذلك. فحين يصير الأدب
نشيد بلاد من البلدان وراية أمة من الأمم،
وصوت حزب من الأحزاب، ولسان طبقة أو
جماعة، مهما كانت الوسائل المستخدمة
لنشره ومهما كانت قوة إشعاعه، وحتى لو
امتد ليغطي الأرض والسماء، فإنه لن ينجو
من فقدان طبيعته الحقة، ولن يعود أدباً
آنئذ بل يكون أداة من أدوات خدمة السلطة
والمصالح.

لقد واجه الأدب هذه المأساة خلال القرن
المنتهى. وبالنظر لأي من العهود الماضية،
فإن الأدب خلال القرن العشرين كان الأكثر
انطباعاً بالسياسة والسلطان وتعرض
الكتاب خلاله لأقوى قهر وأكبر الأضرار.

وإذا حافظ الأدب على علة وجوده ولم يصير
أداة سياسة، فلا يمكن إلا أن نعود إلى صوت
الفرد لأن الأدب يتولد أولاً عن أحاسيسه
ويتشكل انطلاقاً من التعبير عنها. لا يعني
ذلك أن الأدب يقطع مع السياسة بالمطلق،
أو أن عليه بالضرورة الاختلاط بالسياسة:

لست أدري إن كان القدر هو الذي رمى بي
فوق هذا المنبر؛ ولماذا لا نسمي قدراً تلك
المصادفة التي تصنعها سلسلة الحوادث
العارضة؟

لا يمكن للفرد أن يصير إلهاً فسيادة الإنسان
الأسمى على العالم لا يمكنها إلا أن تعزز
غياب نظام داخل هذا العالم، وأن تجعله أكثر
فوضوية. فخلال هذا القرن ما بعد الانتشوي،
خلفت الكوارث التي تسبب بها الإنسان
أكثر الصفحات سوداً في تاريخ الإنسانية.
فالكلمات الخرقاء لفيلسوف نرجسي حتى
النخاع لا تشكل مع ذلك شيئاً مقارنة
بالجرائم التي يولدها اللجوء الدائم للعنف
من قبل هؤلاء الناس السامين الذين يسمون
مسؤولي الشعب ورؤساء الدول وقادة الأمم
السامين. لا أريد أن أستغل هذا المنبر لكي
أغالي في الحديث في السياسة والتاريخ،
فقط أردت انتهاز الفرصة الممنوحة لي لكي
أسمع صوت كاتب وصوت إنسان وفرد.

فالكاتب إنسان عادي، ربما كان أكثر
إحساساً، وأصحاب الحساسية المفرطة
يكونون دائماً أكثر هشاشة. فالكاتب لا
يتحدث باعتباره ناطقاً باسم الشعب
ولا باعتباره يجسد العدالة؛ يكون صوته



غاو كسينغجيان (ولد 1940) كاتب
روائي ومسرحي ومخرج وناقد مسرحي
ورسام، صيني الأصل فرنسي الجنسية،
سرعان ما فرض نفسه كأحد رواد
المسرح والأدب الطليعيين، مما كلفه
مضايقات خطيرة، وهو يعيش منذ عام
1988 بباريس - ويكتب بالفرنسية
بالإضافة إلى الصينية - حيث يواصل
أعماله الأدبية والفنية، كما يدعى في
مختلف أرجاء العالم، وقد حصل على
جائزة نوبل في الأدب لعام 2000. ومن
أشهر أعماله رائعته الروائية (جبل
الروح).



معالجات بصرية للروائي غاو



فما يسمى الالتزام الأدبي أو الالتزام السياسي للكاتب، وكل ذلك الصنف من مسائل الجدل قد شكلت آفة أقضت مضجع الأدب خلال القرن المنصرم. فالتقليد والتجديد اللذان يمضيان مجتمعين، واللذان صارا محافظة وثورة، قد غيرا دائماً وجه الأسئلة الأدبية إلى صراع بين التقدم والرجعية، فزرعت الإيديولوجية القلاقل. فكلما تزوجت السلطة الإيديولوجيا وصارا قوة حقيقية، تعرض الأدب والفرد للنكبة.

فحين نجد أن الأدب الصيني خلال القرن العشرين كان بلا قطرة دم إلى حد الاختفاء أحياناً، فذلك لأن السياسة كانت تهيمن على الأدب، ولأن الثورة الأدبية والأدب الثوري قد وضعا كلاهما الأدب والفرد في وضع ميؤوس منه.

لم يكن للكاتب الذي كان يرغب بحرية التفكير ويرفض الصمت حل غير الفرار. وحين يطول صمت الكتاب، الذين تشكل اللغة ملجأهم، يكونون كما لو أنهم ينتحرون. فالكاتب الذي يريد تجنب الانتحار وتجنب التسجيل على فهرس الكتاب المجرمين ويرغب في التعبير بصوته الخاص، لا يمكنه تجنب الفرار. وإذا ما استذكرنا تاريخ الأدب في الشرق والغرب نجد أن الأمر كان دائماً كذلك: من كويان إلى دانتي، إلى جويس إلى سولجنتسين ثم إلى كل المثقفين الصينيين الذين لجأوا إلى المنفى بعد مجزرة تيان آن مين؛ هو القدر المحتوم للشعراء والكتاب الذين أرادوا إنقاذ أصواتهم.

أود أن أؤكد أنني وعيت بضرورة الأدب تحديداً في هذا الوقت بالذات بينما لم تكن

يمكن القول إن مخاطبة المرء لنفسه تشكل نقطة انطلاق الأدب، بينما يأتي التواصل

ممارسته ممكنة: فالأدب هو ما يسمح للإنسان بالحفاظ على وعيه بذاته كإنسان.

الفوري للكتابة الأدبية والقراءة يتحد بهذه الصفة مع قيمة خلودهما.

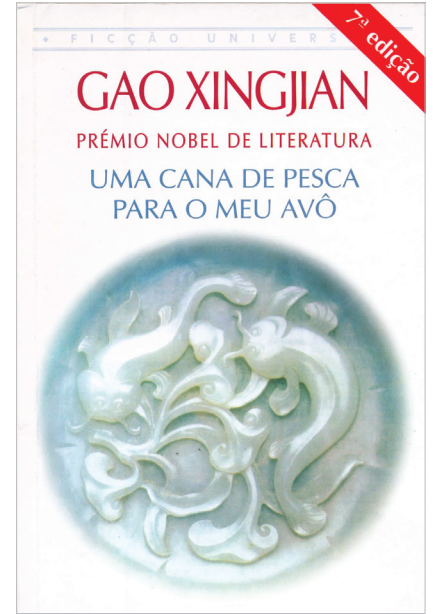
أعتقد أن الكاتب الذي يصبر اليوم على إبراز ثقافة قومية ما يعتبر مشبوهاً بعض الشيء. أما في ما يتعلق بمسقط رأسي وباللغة التي أستخدم، فأنا أحمل بداخلي التراث الثقافي الصيني؛ فالثقافة تكون دائماً وثيقة الصلة باللغة، وانطلاقاً منهما تتشكل أنماط أصيلة من الإحساس ومن المعرفة، ومن التفكير والتعبير، تكون ثابتة نسبياً. لكن الطاقة الإبداعية لدى الكاتب تبرز بالتحديد حيث تكون اللغة سابقة إلى الظهور، فيضيف هو إبداعه حيث تكون اللغة لم تعبر عن ذاتها بعد بالكامل. وباعتباره مبدعاً لفن لغوي، فليس من الضروري أن يلصق الكاتب بنفسه طابعاً قومياً جاهزاً يسهل التعرف عليه لأول وهلة.

إن الأعمال الأدبية تجتاز الحدود وتتعدى اللغات بفضل الترجمات؛ وتتجاوز أيضاً الأعراف الاجتماعية وبعض العلاقات الإنسانية الخاصة التي يشكلها التاريخ والمكان، لكن ذلك البعد الإنساني الذي تكشف عنه في العمق قابل للتواصل به كونياً ونقله إلى الإنسانية جمعاء. بالإضافة إلى ذلك فإن كل كاتب في وقتنا الحالي يتأثر بالعديد من الثقافات الأخرى غير ثقافته الخاصة. إن إبراز خصائص ثقافة قومية بعينها، ما لم يكن لأغراض الدعاية السياحية، يعتبر حتماً أمراً مشبوهاً.

فكما أن الأدب يتجاوز الإيديولوجية والحدود بين الأمم والوعي القومي، فإن أساس وجود الفرد يتجاوز هو كذلك المبادئ مهما كانت؛ إن حياة الإنسان توجد دائماً فوق المذاهب

للإرضاء الشخصي، لأن العمل لا يجد له صدى وسط المجتمع إلا عندما يتم، ثم إن طبيعة هذا الصدى لا تتعلق بإرادة المؤلف. يقدم لنا تاريخ الأدب العديد من روائع الأعمال الخالدة التي انتقلت للأجيال اللاحقة ولم تكن قد نشرت خلال حياة مؤلفيها؛ فلماذا إذن استمر هؤلاء في الكتابة إن لم يكن ذلك لكونهم كانوا يجدون وهم يكتبون اعترافاً بذواتهم؟ تبقى حياة مؤلفي أعظم الروايات في تاريخ الأدب الصيني، أي تلك المواهب الأربع الهائلة التي كتبت «التنقلات نحو الغرب»، و«على ضفة الماء»، و«زهر في قارورة من ذهب» و«الحلم في الجناح الأحمر»، تبقى هذه الحياة عصية عن الإثبات مثلما هي عصية حياة شكسبير؛ وحدها سيرة ذاتية صادقة لشى نايان ظلت محفوظة؛ فإذا لم يكن هذا الرجل قد كتب فقط لكي يخفف عن نفسه، كما يصرح بذلك هو نفسه، كيف له أن يستثمر طاقة حياة بأكملها في عمل بتلك الضخامة لم يلق أي مكافأة في حياته؟ ألا ينطبق ذلك على شيخ الرواية الحديثة كافكا والشاعر الأعظم خلال القرن العشرين فرناندو بيسوا؟ وإذا كان هؤلاء قد لجؤوا إلى اللغة، فإن ذلك لم يكن البتة بنية تغيير شكل العالم؛ لقد عبروا عن ذواتهم وهم واعون تمام الوعي بأن الفرد عاجز: تلك هي الجاذبية التي تملكها اللغة.

إن اللغة هي التبلور الأسمى للحضارة الإنسانية. ولما كانت دقيقة وعميقة ولا تكاد تدرك، وغاية في الاكتساح أيضاً، فهي تنفذ إلى أحاسيس الإنسان وإلى معارفه وتربط بين الذات الحساسة وبين معرفة العالم. إن ثمرة عمل الكتابة ثمرة عجيبة، إنها تسمح لأفراد معزولين أن يتواصلوا حتى لو كانوا من جنسيات أو أجيال مختلفة. فالطابع



من خلال اللغة في الدرجة الثانية. حين يضخ الإنسان أحاسيسه وأفكاره داخل اللغة ثم يلجأ بعدها إلى الكتابة آنئذ يولد الأدب.

وحين يواصل لاحقاً الكتابة دون غاية نفعية ودون حتى أن يفكر بنشر ما يكتب، ويقطف بفضلها متعة، بل ويقطف حتى تعويضاً ما عن آلامه، يكون قد بلغ المكافأة. وإذا كنت قد باشرت كتابة روايتي «جبل الروح» في فترة كانت أعمالي محظورة بالرغم من نوع من الرقابة الذاتية، فقد كان الأمر يروم خالصاً البوح بأسرار وحدتي الداخلية، والبوح بها لنفسني دون الأخذ بالحسبان أن ذلك سينشر في يوم من الأيام.

واعتباراً لتجربتي الخاصة، يمكنني أن أزعّم أن أساس الأدب هو اعتراف الإنسان بقيمته، فلحظة الكتابة هي لحظة إثبات الإنسان. يتولد الأدب أولاً من حاجات الكاتب

والنظريات بخصوص الوجود ذاته. والأدب طريقة للاهتمام عموماً بصعوبات الوجود الإنساني، دون مواضيع محرمة. إن حدود الأدب كانت دائماً خارج عن دائرة الأدب، حدود سياسية واجتماعية وأخلاقية وعرفية تحاول كلها أن تحصره داخل إطارات كي تجعل منه عنصراً نوعياً للزخرفة والزينة.

**إن الأدب لا يمكنه أن يكون
إلا صوت الفرد، وأنه لم يكن
في يوم من الأيام غير ذلك.
فحين يصير الأدب نشيد بلاد
من البلدان وراية أمة من الأمم،
وصوت حزب من الأحزاب، ولسان
طبقة أو جماعة، مهما كانت
الوسائل المستخدمة لنشره
ومهما كانت قوة إشعاعه،
وحتى لو امتد ليغطي الأرض
والسما، فإنه لن ينجو من
فقدان طبيعته الحقّة**

لكن الأدب ليس زخرفاً دون فائدة، ولا أناقة تتبع صرعة المجتمع، بل إن له أحكامه، قيمته الخاصة وهو ما يسمى الحكم الجمالي. فالحكم الجمالي المرتبط دائماً بالأحاسيس هو الحكم الوحيد الممكن بخصوص العمل الأدبي. وهو بالفعل متغير بين الناس لأن الأحاسيس الإنسانية ناتجة عن أفراد مختلفين، ومع ذلك فهذا الحكم الجمالي الذاتي يستجيب أيضاً لمعايير يشترك العموم في التسليم بها. فبفضل القدرة على الحكم التي اكتسبها الناس من خلال تكوينهم الأدبي، يمكنهم عند القراءة إدراك الشعر والجمال اللذين ضحهما المؤلف في العمل،

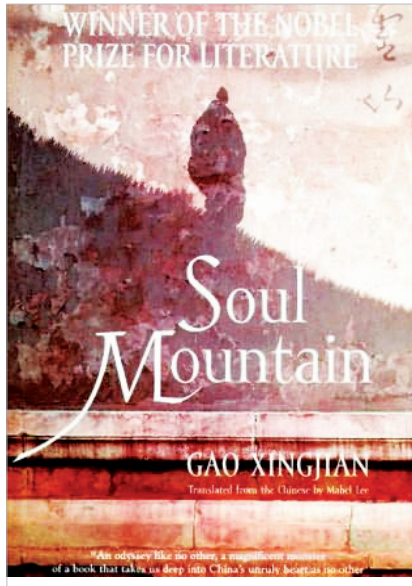
وكذلك السمو والغربة، والحزن والعبث والطرافة والسخرية.

لا يصدر الشعر فقط عن نشيد الوجدان، فنرجسية الشاعر التي لا تعرف الحد تعتبر مرضاً طفولياً. بالفعل عندما نتعلم الكتابة لا يمكن تجنب هذا الأمر؛ ثم إن للتعبير عن الأحاسيس مستويات متعددة. فتأمل نظرة هادئة خير من سمو روي مفرط. إن الشعر يختفي في داخل هذه المراقبة للعالم عن بعد. وإذا كان هذا النظر المراقب يفحص أيضاً الكاتب نفسه ويأخذ بنفس الطريقة مكانه فوق شخوص الكتاب والمؤلف، فإنه يصير عين الكاتب الثالثة، أي نظراً محايداً بأقصى ما يمكن. آنذاك سيمنح تفحص كوارث وقذارات عالم البشر التي مع تسببها بالمعاناة والقرع والغثيان ستوقظ الرحمة وحب الحياة والتعلق العاشق.

لا أعتقد أن الحكم الجمالي المتجذر في الإنسان قد يتقدم ولا يبقى مسائراً لذوق العصر، رغم أنه في الأدب كما في الفن تتغير الصرعات مع مرور السنين. لكن الفرق بين الصرعة وحكم القيمة في الأدب تكمن في أن الصرعة تفضل فقط ما هو جديد، وتلك آلية معتادة في اشتغال السوق لا يستثنى منها سوق الكتاب. فإذا ما كان على الحكم الجمالي لدى الكاتب أن يقتضي ميول السوق، فيفترض أن يعني ذلك انتحار الأدب. وبالتالي أعتقد أنه فيما يدعى اليوم مجتمع الاستهلاك بالخصوص يجب اللجوء إلى أدب بارد.

قبل عشر سنوات عندما انتهيت بعد سبعة أعوام من كتابة رواية جبل الروح كنت أجد

هذا النوع من الأدب، حيث أقول: بحكم طبيعته الذاتية ليس للأدب أي علاقة بالسياسة، إنها مسألة فردية خالصة، مسألة ملاحظة ونوع من استذكار لتجربة ما، أفكار وأحاسيس، تعبير عن حالة نفسية، وبنفس الآن مسألة إرضاء وإشباع للفكر وللتفكير.



إن ما نسميه كاتباً ليس شيئاً آخر غير فرد يعبر عن ذاته ويكتب، ويمكن للآخرين أن يسمعه أو لا يسمعه، يقرؤوه أو لا يقرؤوه، فالكاتب ليس بطلاً يرافع دفاعاً عن الشعب، ولا وثناً يمكن عبادته، وبدرجة أهم ليس مجرماً أو عدواً للشعب، وهو لما يتعرض لبعض المتاعب بسبب أعماله، فالأمر فقط لأن هذه الحاجة تأتي من الغير: فحين تحتاج السلطة إلى صناعة أعداء لكي تلفت نظر الشعب يكون الكاتب ضحية. والمحن أكثر من ذلك أن الكاتب الذي يتعرض لهذه الآلام يكون عرضة لأن يخيل إليه أن هناك



غاو كسينغجيان

مجداً كبيراً في أن يكون المرء ضحية. إن العلاقات بين الكاتب والقارئ في الحقيقة ليست إلا ضرباً من الرابط الفكري والروحي الذي يقوم من خلال وساطة عمل من الأعمال بين فردين أو مجموعة أفراد ليسوا محتاجين لأن يلتقوا ولا أن تكون بينهم علاقة. والأدب باعتباره نشاطاً إنسانياً، لا يمكنه الاستغناء عن فعلين اثنين: القراءة والكتابة وهما تحركان ينتجان عن الاختيار الحر. لهذا فليس للأدب أي واجب تجاه الجمهور.

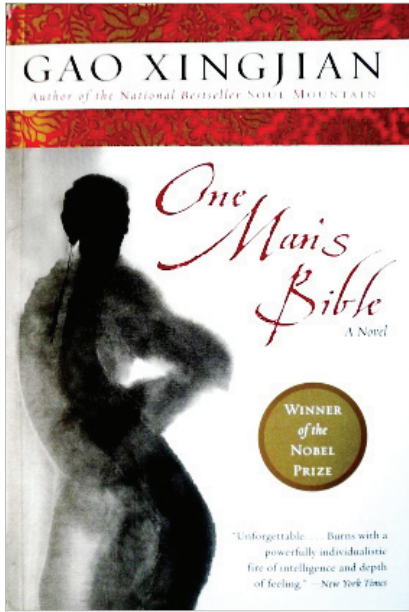
الطاقة الإبداعية لدى الكاتب تبرز بالتحديد حيث تكون اللغة سابقة إلى الظهور، فيضيف هو إبداعه حيث تكون اللغة لم تعبر عن ذاتها بعد بالكامل. وباعتباره مبدعاً لفن لغوي، فليس من الضروري أن يلصق الكاتب بنفسه طابعاً قومياً جاهزاً يسهل التعرف عليه لأول وهلة.

لماذا لا نسمي هذا الأدب الذي استعاد قيمه الذاتية الأدب البارد؟ فهو لا يوجد إلا لأن الجنس البشري بعيداً عن إشباع حاجاته المادية يبحث عن نشاط ذي طبيعة محض روحية. وبطبيعة الحال فهذا الأدب ليس وليد اليوم، لكنه إذا كان عليه في الماضي أن يصمد أمام السلطة السياسية وقهر العادات الاجتماعية، فهو اليوم عليه أن يكافح زيادة على ذلك ضد غزو قيم سوق يقوم عليها مجتمع الاستهلاك، ولكي يبحث لنفسه عن مجال للوجود يتوجب عليه أولاً القبول بالوحدة والعزلة.

مثالين على ذلك. ليس فقط لأن أعمالهما لم تحظ بإمكان النشر خلال حياتهما، بل لأنهما لم يتمكنوا من خلق مدرسة أدبية ولا أن يصيرا نجوماً وسط المجتمع. فهكذا كاتب يعيش على هامش المجتمع وداخل فجواته؛ إنه يكرس حياته كلها لهذا النشاط الروحي دون أن ينمو عنده أدنى أمل بأن يجني من ذلك أي أجر، وهو لا يبحث عن أي اعتراف

سيجد الكاتب الذي يكرس حياته للاشتغال بالإبداع دون شك صعوبات لجعله مصدراً للعيش، وسيكون عليه البحث عن وسيلة أخرى للحياة، لذلك يمكن أن نقول إن الإبداع الأدبي نوع من الترف، وإشباع حاجة عقلية خالصة. ولا حظ لهذا الأدب البارد في النشر والانتشار إلا بفضل جهود الكتاب وأصدقائهم. يعتبر كاو كزيوكين وكافكا

صحيح أن الآخرين هم الجحيم (1) لكن حين تكون الأنا خارج السيطرة أليس ذلك جحيماً أيضاً؟ لا يكتفي المرء بأن يكون أنثى ضحية باسم المستقبل، بل يطلب من الآخرين أن يكونوا ضحايا كذلك.



لا يجب الاستعجال في ختم تاريخ هذا القرن العشرين: إذا ما بقينا محصورين في خرائب الإطارات الإيديولوجية، لن يكون التاريخ قد صلح لشيء يذكر وسيكون على الأجيال القادمة أن تصححه.

إن الكاتب ليس نبياً؛ فالأمر العاجل هو العيش في اللحظة الراهنة وإبطال الفخاخ المنصوبة وترك الآمال غير المجدية والتبصر المباشر مع مراقبة الذات في ذات الآن. لكن الأنا هي كذلك فوضى مطلقة، وحتى مع الشك بهذا العالم وبالأخرين، فلا شيء يمنع من التفكير حول الذات. إن أصل الكوارث وأنواع الاضطهاد تقع بالفعل دائماً خارج الذات،

إن اللغة هي التبلور الأسمى للحضارة الإنسانية. ولما كانت دقيقة وعميقة ولا تكاد تحرك، وغاية في الاكتساح أيضاً، فهي تنفذ إلى أحاسيس الإنسان وإلى معارفه وترتبط بين الذات الحساسة وبين معرفة العالم.

لا شيء من كل ذلك بإمكانه تفسير الأفعال الإنسانية. إن أصناف التعصب للعوامل الحاملة وكذلك الثورات الدائمة التي اجتاحت وعاثت فساداً لما يزيد على قرن من الزمن قد انتهت الآن، ألا يتذوق الناجون من ذلك الفناء مرارة الأمر؟

نفي النفي لا يقود حتماً إلى الإثبات، والثورات لم تحقق دائماً الإنجازات؛ ولنأخذ بداية الفكرة الحاملة بعالم جديد لاجتثاث العالم القديم، فقد تمت ممارسة نظرية الثورة الاجتماعية كذلك على الأدب فحولت ما كان جنة للإبداع إلى ساحة للحرب، وانقلبت على القدماء وداس التراث الأدبي وتمت العودة إلى الصفر: وحده الإصلاح صار مقبولاً أما تاريخ الأدب فقد فسر على أنه مسلسل انقلابات واضطرابات.

لا يمكن للكاتب في حقيقة الأمر أن يتقمص دور الخالق، ويجب عليه كذلك ألا يظن نفسه أنه المسيح المخلص؛ فليس فقط أن ذلك سيتسبب له في خلل عقلي سيقوده إلى الجنون، بل سيحول كذلك العالم الحالي إلى وهم. فحين يحيط بالمرء فضاء للعذاب تصير الحياة مستحيلة بطبيعة الحال.

اجتماعي، كل ما يبحث عنه متعته الخاصة. إن الأدب البارد أدب فرار المرء لحفظ حياته، إنه أدب الحماية الروحية للذات لتجنيبها الخنق من قبل المجتمع؛ فإذا لم تقو أمة على تقبل هذا النوع من الأدب غير النفعي، فليس في ذلك بؤس للكاتب فقط بل الأمر محزن لهذه الأمة.

كنت محظوظاً أن لا أعاني كثيراً من الوحدة رغم أنني كرست حياتي لعمل إبداع فيه ما يكفي من الوحدة. وأود أن أقول كذلك إن الحياة ليست احتفالاً بأي حال، فالعالم لا يشبه في كل أرجائه هذه السويد الهادئة التي لم تعرف الحرب منذ مائة وثمانين عاماً؛ والقرن الجديد أبعد من أن يكون قد حصنته الكوارث العديدة التي عرفها القرن المنتهي. فالذاكرة لا تنتقل بالوراثة كما تنتقل المورثات. والجنس البشري بالرغم من هبة الذكاء التي يمتلك ليس ذكياً كفاية ليستخلص الدروس الضرورية؛ فالقدرات الإدراكية لدى الإنسان قد تكون أحياناً ضحية لحمى خبيثة تهدد وجوده.

فليس أكيد البتة أن الإنسانية ماضية من تطور إلى تطور. فخلال التاريخ، وهنا لا يمكنني أن أذكر تاريخ الحضارة الإنسانية، لا تتطور الحضارة بصفة منتظمة. هناك ركود خلال العصر الوسيط بأوروبا وقلقل بأسيا خلال العصور الحديثة وحروب عالمية في القرن العشرين وحذقة متنامية في طرق قتل الإنسان: إن الإنسانية لم تبرز ميولاً إلى أن تصبح أكثر حضارة على مر مسلسل التقدم العلمي والتقني.

لا التفسير للتاريخ من خلال نوع من النزوع علمي ولا الاستنباطات المأخوذة عن رأي تاريخي مؤسس على منطق جدلي موهوم،

خارج الذات، لكن جبن الإنسان وارتبأكه من شأنهما الزيادة في حدة معاناته والتسبب بالتعاسة للغير.

إن أفعال الإنسان عسوية على التفسير بدرجة تجعله يجد صعوبة قصوى في فهم نفسه؛ وليس الأدب في حقيقة الأمر إلا مراقبة للإنسان من قبل نفسه، وحين يتفحص الإنسان نفسه تنبت أنفد قشة وعي تضيء أناه.

لا يروم الأدب الهدم والتخريب لكنه ثمين لكشف ما لا نكاد نعرفه من الإنسان أو لإبراز الوجه الحقيقي لعالم نعتقد أننا نعرفه والذي نهله في حقيقة الأمر. إن الحقيقة بكل تأكيد هي الصفة الأكثر أساساً في الأدب وأقلها قابلية للدحض.

قرن جديد بدأ - هل هو جديد حقاً؟ لندع ذلك جانباً - الثورة الأدبية والأدب الثوري سينتهيان مع تفكك الإيديولوجية. والأوهام المثالية الحاملة التي هيمنت على المجتمع خلال أكثر من قرن قد تبخرت الآن: إن الأدب بمجرد تحرره من عقال هذا المبدأ أو ذاك عليه أن يعود إلى صعوبات الوجود الإنساني؛ فالصعوبة الأساسية لوجود الجنس البشري لم تتغير كثيراً وتبقى موضوعاً خالداً للأدب.

عصرنا هذا بلا نبوءات ولا بشارات، وأظنه هكذا أحسن. لقد انتهى الزمن الذي كان فيه الكاتب يقوم بدور النبي والقاضي، فقد غدت نبوءات القرن الماضي مجرد خدع. لا طائل من وراء خلق خرافات مطلقة يصدقها الناس عن المستقبل، والأفضل للمرء أن ينتظر فاتحاً عينيه ملأهما. والأفضل للكاتب أن

يعود إلى موقع الشاهد ويترجم الواقع ما أمكنه.

لكن ذلك لا يعني أن وظيفة الأدب تكمن في تسجيل الواقع. يجب العلم أنه نادراً ما تقدم لنا الشهادات كل الواقع وأنها غالباً ما تتقنع الأسباب والدوافع المولدة للأحداث؛ أما الأدب فحين يتصل بالواقع يكون بإمكانه كشف كل شيء دون استثناء، بدءاً بدواخل الناس العميقة وانتهاء بمسار تطور الأحداث؛ هنا تكمن قوته، بشرط أن يبرز الكاتب واقع الوجود الإنساني كما هو، دون اختراعه اختراعاً.

إن تبصر الكاتب ودقته في رصد الواقع والتقاطه تحدد قيمة العمل الأدبي، وهذا جانب لا يمكن أن تعوضه مهارات الكتابة ولا تقنيات التأليف. وفي حقيقة الأمر، تختلف الآراء بخصوص ما يسمى الواقع، كما تتنوع طرق ملامسته من شخص لآخر، لكنه يمكن الانتباه لأول وهلة ما إذا كان الكاتب قد زين أوجه الواقع المتعددة أو أنه قد عرضها دون لف ولا دوران. إن تحويل السؤال حول الواقع إلى تأمل مجرد مرتبط بالمعنى هي مسألة من اختصاص النقد الأدبي الذي نتج عن إيديولوجيا بعينها، وهذا الصنف من المبادئ والعقائد لا علاقة لها بالإبداع.

فمجابهة الواقع أو عدم مجابته بالنسبة للكاتب ليست فقط مسألة منهج إبداع، إنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموقفه في الكتابة. فمعرفة ما إذا كان المكتوب واقعاً أم غير واقع يعني كذلك: هل الكاتب صادق في كتابته؟ فالواقع هنا ليس فقط حكم قيمة أدبي، بل إنه يكتسي معنى أخلاقياً. والكاتب

لا يتحمل بأي شكل من الأشكال مهمة التربية الأخلاقية. إنه يعرض بعمرق الشخص المتنوعة المتغيرة التي تملأ هذا الكون، ويعرض معها نفسه بما فيها جانبه الحميم. يكاد يساوي الواقع في الأدب بالنسبة للكاتب الأخلاق، بل وحتى الأخلاق العليا.

فالخيال بين يدي الكاتب المتشدد في موقفه في الكتابة يجب أن يكون له شرط مسبق وهو التعبير عن حقيقة حياة الإنسان، وذلك مكن القوة الحيوية في الأعمال الخالدة التي أبحرت عبر القرون. وإذا كانت التراجيديا الإغريقية ومسرحيات شكسبير لا يمكن أن يتجاوزها ميل العصور فلأنها كذلك.

ليس الأدب مجرد نسخة من الواقع، إنه يجتاز طبقاته الخارجية وينفذ إلى أعماق بواطنه؛ إن الأدب كاشف الخيال الذي يخلق عالماً فوق التمثيلات العامة معتمداً رايأ شمولياً ومنظوراً يرصد الأمور من ارتفاعات عالية لكي يكشف تفاصيل الأوضاع وخباياها.

وبطبيعة الحال يلجأ الأدب كذلك إلى الخيال، لكن هذا الرحيل العقلي لا يعني سرد أي شيء؛ فالخيال المنفصل عن الأحاسيس الواقعية والمبتعد عن تجربة الحياة للمضي قدماً نحو التخيل لن يكون إلا دون قوة تذكر. العمل الأدبي الذي لا يقنع حتى كاتبه نفسه لا يمكنه التأثير في القارئ. لا يكتفي الأدب في الواقع بالارتواء من تجربة الحياة اليومية، والكاتب ليس منغلقاً على معيشه. ما رآه وما سمعه، ما تم وصفه في الأعمال الأدبية القديمة، كل هذا قد يصير ما يحسه بنفسه بفضل عدوى اللغة، إنه مرة أخرى مكن سحر اللغة الأدبية.

تمتلك اللغة مثلها مثل الأسرار والصلوات قوة ترج الإنسان رجاً؛ وممكن فنهما أن الراوي يمكنه أن ينقل للغير ما يحسه، وليس الأمر مجرد نظام من الشيفرات والرموز بل إن هناك بناء للمعاني يكتفي ببنيتة النحوية الخاصة. إذا ما تناسينا الإنسان الحي الذي يوجد خلف اللغة، قد تصير البناءات المنطقية ذات الطبيعة المعنوية بكل سهولة مجرد لعبة عقلية.

ليست اللغة مجرد ناقل للمفاهيم والرؤى، إنها تتصل في ذات الآن بالإدراك وبالحدس، ولهذا السبب لا يمكن للرموز ولا للمعلومات أن تعوض لغة الكائنات الحية. بغض النظر عن قول الكلمات، لا يمكن التعبير عن إرادة المتكلم وحوافزه ونبرته وحالته الفكرية فقط من خلال عالم المعاني والبلاغة. لا يمكن التعبير عن معنى اللغة الأدبية بحق إلا إذا تلفظ بها إنسان حي بصوته، ذلك أنه سيسعمل كذلك سمعه، ولن يجعل منها مجرد أداة تفكير تشتغل بطريقة مستقلة. إذا كان الإنسان يحتاج إلى اللغة، فليس ذلك فقط لتبليغ المعنى بل ليستمع ويتعرف إلى وجوده بذات الوقت.

لماذا لا نحكي هنا مقولة ديكرت لنصرح في ما يتعلق بالكاتب: «أنا أعبر إذن أنا موجود»؛ أنا، أي الكاتب، قد تكون الكاتب نفسه أو الراوي، أو حتى شخصية من شخوص الكتاب، وقد تكون هو، وكذلك أنت: الراوي. الذات يمكنه أن ينتقل من واحد إلى ثلاثة. إن التعرف إلى الضمير المتكلم هو نقطة انطلاق في التعبير عن أحاسيسه ومعارفه، وهو يعد منطلق ميلاد أنماط مختلفة في السرد. يحقق الكاتب أحاسيسه ومعارفه في هذا المسار للبحث عن نمط سردي أصيل.

في رواياتي أستعمل الضمائر بدلاً عن الشخصيات التقليدية وأصف البطل من خلال استعمال ضمائر «أنا»، و«أنت»، و«هو». وحين تستعمل نفس الشخصية ضمائر مختلفة للتعبير عن ذاتها فالمسافة التي يقيمها ذلك تمنح مجالاً داخلياً أرحب لأداء الممثل؛ وبالمناسبة فأنا ألبأ لتغيير الضمائر في كتاباتي المسرحية.



لم تنته ولن تنتهي أبداً كتابة الأعمال الروائية والمسرحية. فالإعلان عن وفاة هذا الجنس الأدبي أو الفني أو ذاك هو إعلان غاية في التفاهة.

أما اللغة التي نشأت بالتوازي مع بداية الحضارة الإنسانية فإنها لأمر خارق، وقوتها التعبيرية أبعد ما تكون أن تستنفد، ويمكن عمل الكاتب في الكشف عن طاقاتها الكامنة وتطويرها. ليس الكاتب بإله، وليس بإمكانه أن يفني هذا العالم رغم أنه شاخ. لا يمكن للكاتب كذلك أن يبني عالماً مثالياً رغم أن العالم الحالي من الغرابة بما لا يسمح بفهمه؛ لكن الكاتب بإمكانه إلى حد

ما أن يكرس ذاته لتعبير جديد؛ ما يزال هناك مجال للحديث فيما تحدث فيه الأولون، كما يمكن أيضاً بداية التعبير من حيث توقفوا.

إن التدمير والتخريب في الأدب ينتمي إلى هراء خطاب الثورة الأدبية. إن الأدب لم يمت، ولا يمكن كذلك تصفية الكاتب. لكل كاتب مكان بين الرفوف؛ ومادام هناك قراء ليقرووه فهو باق. وإذا استطاع كاتب أن يترك في خزانة الأدب الإنساني، الغنية جداً، كتاباً سيقراً مستقبلاً ففي ذلك سلوى عظيمة.

أما الأدب، سواء تعلق الأمر بالكتابة بالنسبة للمؤلف أو القراءة بالنسبة للجمهور، فهو يتحقق في الحال، وفي ذلك متعته. أما أن يكتب المرء للمستقبل، فإن لم يكن الأمر مجرد تظاهر فهو خداع للنفس وللغير. إن الأدب قد وجد للأحياء، بل هو إثبات حياة للأحياء في اللحظة الراهنة. إن هذه اللحظة الخالدة، لحظة إثبات حياة الفرد، هي علة وجود الأدب من أجل الأدب التي لا تتزعزع، إن كانت هناك حاجة للبحث عن علة وجود لهذه الحرية الهائلة الممتدة.

عندما لا ينظر المرء إلى الأدب كمورد رزق بل يكتب بحثاً عن المتعة في الكتابة وينسى لماذا يكتب ولمن يكتب، تغدو الكتابة لا غنى عنها، ويصير من المستحيل ترك الكتابة، ليكون الأدب قدراً محتوماً. ليس في الأدب منفعة، وذلك تحديداً أحد خصائصه الذاتية. أما كون الكتابة الأدبية صارت مهنة فذلك نتيجة محزنة لتوزيع العمل ضمن المجتمع الحديث، وهي نتيجة مؤسفة غاية الأسف بالنسبة للكاتب.

وفي أيامنا بالخصوص، حيث يغزو اقتصاد السوق كل شيء، صارت الكتب نفسها كذلك منتجات تجارية. ودون الحديث عن حالة الكاتب المعزول المتوحد، فالمدارس والحركات الأدبية تختفي تماماً وهي تجابه السوق العمياء التي لا تعرف حدوداً. وإذا ما رفض الكاتب الانصياع لقوانين السوق، وأراد أن يبدع دون أن يجد نفسه بصدد صناعة منتجات ثقافية لإرضاء ذوق الأسلوب الرائج، فلن يكون في غنى عن البحث عن سبيل آخر للعيش. لا علاقة للأدب برواج الكتب ولوائح المبيعات، أما وسائل الإعلام فتقوم بالدعاية أكثر مما تصنع الكتاب. فحرية الإبداع ليست منحة ولا أمراً يمكن اقتناؤه، إنها ناجمة قبل كل شيء عن حاجة داخلية للكاتب نفسه.

فبدل أن أقول إن بوذا يوجد بداخلك، بالأحرى سأقول إن الحرية توجد في داخلك ويبقى السؤال هل ستستخدمها. فإذا استخدمت الحرية لتقايضها مقابل شيء آخر فإنها مثل الطائر ستطير بعيداً.

إذا كتب الكاتب ما يرغب بكتابته دون انتظار الأجر، فإن الأمر لن يكون إثباتاً لذاته فقط، بل وكذلك نوعاً من التحدي للمجتمع. لكن هذا التحدي ليس خدعة، إذ لا يجب على الكاتب اعتبار نفسه بطلاً أو مقاتلاً، خصوصاً وأن البطل والمقاتل حين يكافحان، فإن ذلك لا يكون من أجل قضية نبيلة، بل من أجل تحقيق إنجاز مفخرة، وكل ذلك يقع خارج مجال العمل الأدبي. إذا ما كان للكاتب تحديه الخاص للمجتمع، فإنه يكون من خلال الكلمات؛ لذلك عليه أن يعتمد على ما يبتدعه من شخوص وظروف في أعماله وإلا لن يسيء إلا إلى الأدب. إن

الأدب ليس صرخة غضب، ولا يمكنه تحويل النعمة الفردية إلى استنكار عام. لا تصير أحاسيس الكاتب، باعتباره فرداً، أدباً إلا إذا غرقت في العمل الإبداعي، فيمكنها بهذه الطريقة أن تجتاز امتحان الزمن فتخلد.

أثناء استلامه الجائزة



ولذلك فمن الأفضل القول إن أعمال الكاتب هي التي تتحدى المجتمع وليس الكاتب نفسه. والأعمال التي تعبر الأزمان هي بكل تأكيد ردود قوية على العصر والمجتمع اللذين عاش فيهما الكاتب. فحين يكون صخب الأحداث وصخب الفاعلين فيها قد هدأ، يكون الصوت المرتفع من العمل الإبداعي مازال يدوي، إذا بقي هناك قراء ليقرووه.

في حقيقة الأمر، لا يمكن لهذا التحدي أن يصل إلى تغيير العالم. فالمسألة تتعلق فقط بفرد يبحث أن يتجاوز الحدود العادية

لمحيطه الاجتماعي من خلال حركة قلمها توسم، لكنها مع ذلك ليست مألوفة تماماً؛ ها هو مصدر فخر أن يتصرف المرء كإنسان. إذا ما ارتبط تاريخ الإنسانية فقط بقوانين يصعب معرفتها وبحركة مستمرة لتيارات عمياء، ولم يمكن الاستماع لصوت متشعب لفرد من الأفراد، فسيكون ذلك محزناً جداً. في هذا المنحى، يكون الأدب متمماً للتاريخ. فحين يفرض قانون التاريخ الضخم نفسه على الكائنات دون أن يمنحهم حق الاختيار، يكون على الإنسان هو كذلك أن يترك صوته أثراً. لا يملك الجنس البشري التاريخ فقط، فقد منح الأدب كذلك، وهو يشكل ذلك النزر اليسير الضروري من الثقة في النفس التي يحفظها الإنسان بالرغم من تفاهتها.

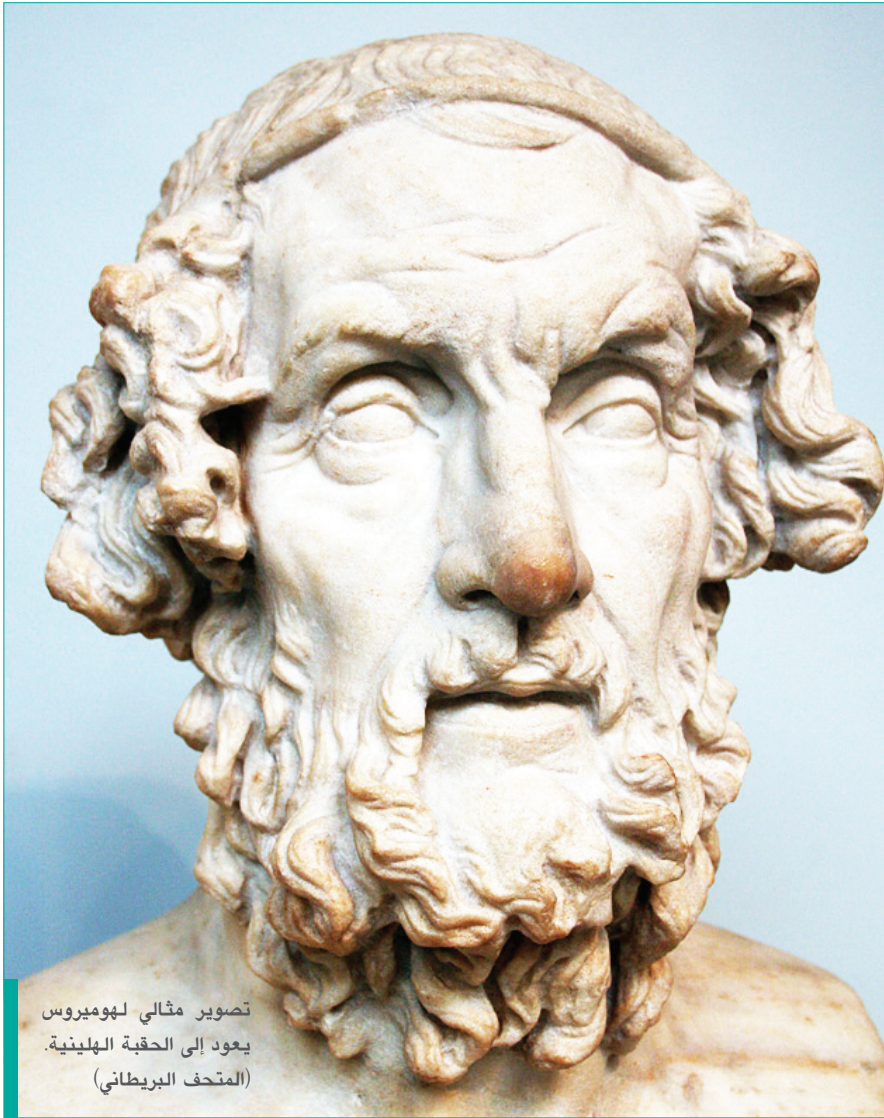
أيها السادة الأكاديميون، أشكركم على مكافأتكم للأدب بجائزة نوبل هذه، ولقد منحتموها لأدب لم يسلم من معاناة الجنس البشري، ولأدب لم يسلم من الاضطهاد السياسي، لكنه أدب ظل ثابتاً على استقلاله، رافضاً كل استعباد. أشكركم على منحكم أروع جائزة لأعمال بعيدة عن مناورات السوق ولأعمال لم تلفت الانظار، لكنها أعمال تستحق القراءة. وأشكر في ذات الآن الأكاديمية السويدية لأنها سمحت لي بالتواجد فوق هذه المنصة التي تتطلع إليها عيون العالم قاطبة، وأشكرها على الإنصات لي، وعلى السماح لفرد ضعيف بأن يُسمع صوتاً خافتاً ومرتبكاً لم يألّف الناس سماعه في الإعلام. أظن أن ذلك هو هدف جائزة نوبل للآداب. أشكر لكم منحي هذه الفرصة.

(١) إشارة إلى قولته جان بول سارتر الشهيرة «الجحيم هو الآخرون» (L'enfer, c'est les autres)

بين الملحمة الأدبية وملحمة الوقائع الحقيقية

هومير وفيرجيل

د. عبد العظيم محمود حنفي



تصوير مثالي لهوميروس
يعود إلى الحقبة الهلينية.
(المتحف البريطاني)

يوشك ألا يكون هناك نزاع حول تعريف الملحمة، فهي قصيدة غنائية ذات طول معين، وتختص بحوادث تتسم بطابع الأهمية والعظمة. ولا بد من أن يكون أشخاص هذه الحوادث أبطالاً. وليست وظيفة هؤلاء الأبطال القيام بدور المحارب الذي لا مثيل له في الشجاعة فحسب، ولكنهم كذلك يمثلون الإنسان الكامل في نظر عصرهم و مجتمعاتهم. ولعل أول بطل سمعنا عنه في شعر الملاحم، هو البطل اليوناني آشيل، إنه بطل هومير وهو بطل الإلياذة. وأما بطل الأوديسة فهو أوديسيوس والإلياذة و الأوديسة هما أولى المحاولات الأدبية المنظمة القيمة التي تثبت أمام تمحيص الزمن، وهما في الوقت نفسه المحاولتان الأدبيتان اللتان تطورتا من التراث المتواتر مع حوادث التاريخ العظيمة للقبيلة أو المجتمع.

ولكن هومير، وهو الجامع الأخير لهذا التراث - حسب الرأي الغالب بين دارسي الملاحم - كان أديباً فناناً حينما كان يكتب ملحمتيه أكثر منه مؤرخاً. إن الإلياذة ليست كتاب تاريخ للحرب بين الإغريق و الطرواديين، ولكنها اختصت بقصة من بين حوادثها وقعت في أربعة أيام من السنة العاشرة من

تصوير البطولة الفردية، لما عدَّ عمل فرجيل شيئاً هاماً. ذلك لأن ما صنعه هوميرو في عصره، وكان محموداً مخلصاً من أجله، لم يكن ليصلح نقله كما هو في عصر فرجيل. ولكن فرجيل قد استلهم الماضي بقدر ما أخلص للحاضر، لقد أعجب بفكرة هوميرو في الملحمة، وبفكرته في تصوير البطولة، فقلد فكرة إنشاء الملحمة، وفكرة خلق أبطال لها، ولكن بأهداف غير أهداف هوميرو. وهكذا كان هوميرو عظيماً كما كان فرجيل عظيماً. أما سر العظمة في كل منهما؛ فهو أن كلاهما كان مخلصاً لعصره ومخلصاً في التعبير عنه.

فإذا كان كل من هوميرو وفرجيل قد كتب ملحمة، فهما لا يتفقان إلا في التسمية والاصطلاح المعروف للملحمة كما أوضحناه من قبل، ولكن حينما ندرس ملحمتهم، نجد هاتين مختلفتين، فكل منهما تختلف في الروح والهدف. إن هوميرو واضع فكرة تصوير البطولة من خلال تلك القصيدة الطويلة. ولكن فرجيل صور البطولة تصويراً آخر، فكان على رأس مدرسة أدبية خلد أفرادها بخلود فنهم، أما هذا الفن الذي كان فرجيل عملاقه فهو فن الملحمة الأدبية، والمدرسة التي تبعته هي مدرسة الملحمة الأدبية.

وإذا كان الباحثون قد اتفقوا على تسمية ملحمة فرجيل بالملحمة الأدبية، فبماذا سمو ملحمة هوميرو؟ ثم ما الفرق بين الاثنين؟ وما سر عظمة فرجيل حتى أصبح زعيماً لفن خالد؟

لقد سمى النقاد ملحمة هوميرو بملحمة الوقائع الحقيقية. والاختلاف كبير بين



تمثال فيرجيل

كان على العكس متأثراً ببطلاتهم إلى حد كبير، فأراد أن يقلد هوميرو. وقد أعجبه مواقف أربعة من ملحمتيه: وهي أولاً: نهاية الإلياذة، وهي هلاك هكتور على يد آشيل؛ ثانياً: مغامرات دولون الليلية؛ وثالثاً: أسفار بطل الأوديسة إلى عالم الأموات، وأخيراً المغامرات الغرامية التي كانت تعترض أبطال هوميرو أثناء أسفارهم. وقد تأثر فرجيل بهذه المواقف وسجلها في ملحمة الإلياذة، فقد انتهت ملحمة بموت تورنوس على يد اينياس، وقد أوجد فيها المغامرات الليلية ثم إن كتابه السادس والذي يعد نقطة ارتكاز لحداث الإلياذة، قد سافر فيه اينياس إلى عالم الأموات. أما المغامرات الغرامية فقد كانت رائعة مؤثرة بين اينياس وبطل ملحمة وديدو ملكة قرطاجنة ولكن، لو أن فرجيل اكتفى بمجرد تقليد هوميرو، فنقل عنه المواقف التي أعجبه، ثم خلق أبطالاً كأبطال أستاذه. أو بمعنى آخر: لو أن فرجيل صنع ملحمة مثل ملحمة هوميرو لمجرد

تلك الحرب الطويلة. وابتدأ هوميرو ملحمة بهذه القصة ثم تركها ليحكى وقائع مثيرة من الحروب، ثم رجع إلى قصته في نهاية الملحمة. هذه القصة هي قصة بطولة آشيل، قصته وقد رمى السلاح في وسط المعركة من أجل فتاته التي اغتصبها منه أغاممنون، صديقه وشريكه في البطولة حتى إذا وجد صديقه قد انهزم بل خراً صريعاً، هب من فوره، ونسي غضبه وصارع هكتور، بطل أعدائه، وأنقذ بلاده.

لقد أراد هوميرو أن يصور البطولة الفردية في آشيل ولكن ملحمة أصبحت خلال ذلك السرد مسرحاً عظيماً لجوانب اجتماعية مختلفة.

وخلدت ملاحم هوميرو بتأثيرها الأدبي الساحر، وصارت مثلاً أعلى للعمل الفني، حتى وصلت إلى عصر فرجيل، وهو عصر أغسطس إمبراطور الرومان. وكان هذا الإمبراطور يريد أن ينقذ روما من الفوضى، ويريد أن يشيع عهداً من السلام، ولكن من الطبيعي أن يختلف هذا العصر عن عصر هوميرو من الناحيتين الاجتماعية والروحية.

ولكل عصر أفذاذه المعبرون عنه تعبيراً صادقاً، وفرجيل الشاعر الروماني، المعبر عن هذا العصر، كان يطلب المثالية؛ لا المثالية الفردية لذاتها فحسب، بل المثالية الفردية حتى تستطيع أن تتبنى مجتمعاً سليماً يخلو من العيوب التي كان يراها متفشية في عصره، والتي أراد أغسطس أن يقضي عليها. وكان لا بد له من أبطال يرسمهم بمثاليته ويطبّعهم بطابع فلسفته؛ ولم يكن فرجيل قد نسي أبطال هوميرو، بل

الملحمة التي تتقيد بالواقع، وتلك التي ترسم صورة من وحي الخيال. وهناك تفرقة أخرى بين الملحمتين فأحدهما كتبت لتتشد والأخرى لتقرأ، والاختلاف كبير بين الملحمة التي تكتب للإنشاد، وتلك التي تكتب لتقرأ. إن الأولى يتضح تأثيرها في الإنشاد والاستماع، وأما الأخرى فيضيع تأثيرها إذا ما أنشدت..

أما أن ملحمة هوميرو قد كتبت لتتشد، وليسمعها الشعب المعجب بالبطل الذي يحلمون بوجوده، فهذا ما اتفق عليه بعض الباحثين، وأنكره الآخرون بحجة أن ملحمة هوميرو قصيدة تعليمية تجمعها وحدة واحدة، وأن قراءتها على دفعات تشتت لها، ولذا فإن هؤلاء يرجحون أن ملحمة هوميرو قد ألقت فيما بين عصر يوريببدي وأفلاطون، وقتما وجد جمهور لا قارئ، ولكننا إذا كنا قد عرفنا أن فكرة الإلياذة هي تصوير البطل الذي لا يعبأ بشيء سوى البطولة، وإذا عرفنا أن الإغريق كانت لهم أعياد ينشد فيها الشعر، وبخاصة شعر البطولة، عرفنا أن الإلياذة من مواقف البطولة ما يمكن إنشاده منفرداً ولا يحس المستمع له أنه قد اقتطع من ملحمة طويلة. أما ملحمة فرجيل فقد كانت تجمع بين عناصر ثلاثة كان الشاعر يحسها ويعنيها حينما كان يكتب ملحمة، هي: أولاً: العناية الإلهية التي تدبر الكون، ولا يستطيع الإنسان مهما عمل أن يقف حائلاً بينها وبين ما تريد. وثانياً: فلسفة كونية هي مزيج من فلسفة الفلاسفة الذين سبقوا فرجيل، ومن فلسفة خاصة به، وسنتحدث عنها بعد ذلك، وثالثاً: خلق شخصية منفردة، لا في البطولة الحربية فحسب، ولكنها إلى جانب البطولة الحربية، شخصية ترعى الواجب والأخلاق، لأنها تحس أن عليها عبئاً ثقيلاً، هو خلق أمة صالحة وجيل صالح، ومن هنا لا نتوقع

إمكان اقتطاع جزء منها وإنشاده. إنها لا بد أن تقرأ بأكملها حتى يمكن تصور هدفها من خلال حوادثها، بل من خلال ألفاظها.

ونستطيع بعد ذلك أن نعرض الفرق بين الملحمتين، فالشاعر الذي يكتب لقارئه يهتم بالألفاظ المفردة أكثر من اهتمامه بالجمال الجزئية وبالصيح، إذ إن قصده هو أن يحمل كل سطر قدر ما يمكن من الأهمية، وأن يجعل كل لفظة تقوم بأكبر دور لها. وهذا الفرق لا يقصد من ورائه تفضيل ملحمة على أخرى. إن الفرق في المبدأ والشخصية، لا في النوع والقيمة، فإذا كانت الملحمة المسموعة تنتصر من خلال بساطتها وقوتها وصراحتها، ومن خلال سردها المباشر وتأثيرها المشرق، فإن الملحمة المقروءة يعتمد في نجاحها على حبكتها الشعرية، وعلى اختيارها الألفاظ المؤثرة.

وليس هذا هو كل الفرق بين الملحمة الأدبية وملحمة الوقائع الحقيقية، فهناك فرق آخر اجتماعي، ثم هناك فرق روحي.

لقد وجد العصر البدائي من ينقذه ويتطور به إلى عصر أكثر تنظيماً، وأقل وحشية. والبطولة النادرة هي رمز هذا العصر المتطور، ولكنها البطولة التي يجب أن تجافي الأعمال الوحشية التي كان يرتكبها البطل المنتصر، من تعذيب المنهزم والتمثيل بجسده. ولذلك فإن ملحمة هوميرو فيها من الإنسانية، ما لم يعرفه العصر البدائي؛ صحيح أن أشيل وصحبه قد رموا برماحهم جسد هكتور بعد مصرعه، ولكن الملحمة تسترعي النظر مراراً إلى أن هكتور كان قد مات قبل أن يرتكب معه أشيل أعماله المخزية.

ومع ذلك فقد غضب ضمير أشيل من فعلته وتاب. وكانت هذه التوبة هي محور الكتابين الأخيرين للإلياذة.

ثم إنه جرت العادة في الحروب الهومييرية وما قبلها من العصور، أن يسمح للمحارب بأخذ سلاح محاربه المتوفى، ولكن المنتصر لم يكن يأخذ هذا السلاح إلا بعد أن يزيد من آلام الجريح، فهو يمزق صدره ويتركه عارياً.



هوميروس ومرشده، رسمها ويليام-أدولف بوغيرو (١٨٢٥-١٩٠٥). يُصور المشهد هوميروس في جبل إدا، محاطاً بالكلاب يقوده راعي الماعز، غلوكوس. (الحكاية موجودة في شبه الهيرودي)

ولقد خلت ملحمة هوميرو من هذا الفعل فإذا كان أبطالها يتحدثون عن إمكان عمل ذلك أو يهددون به. فإنه لم يكن يسمح لهم بذلك،

ونضيف لذلك عادة السلاح المسموم الذي كان يستخدم في الحرب، ثم عادة التضحية الإنسانية التي كانت تملأ الأساطير الإغريقية، كل ذلك خلت منه الملحمة. وإذن فقد كان هوميرو يريد الإنسان البطل الذي لا يستطيع إنسان مهما بلغت شجاعته أن يقف أمامه، اللهم إلا إذا كان يساويه في الشجاعة، ولكنه في الوقت نفسه دعا إلى التطهر من بعض الأعمال الوحشية التي لا يصح ارتكابها لأنها تتنافى مع الإنسانية. وهذه هي مثل المجتمع الذي كان عصر هوميرو يريد أن يحققها. ولكن مجتمع فرجيل، وقد كان يبعد عن عصر هوميرو قروناً، تغيرت نظرته إلى الحياة تغيراً تاماً وأصبحت مثله في الحياة تختلف كل الاختلاف عن مثل عصر هوميرو. والشاعر الملهم هو الذي يدرك هذه المثل وهو الذي يعبر عنها. فقد رأى فرجيل أن المجد لا يطلب عن طريق البطولة وحدها، وإنما رأى أن المجتمع يحتاج إلى شخص مثالي، يجمع بين البطولة والإحساس الإنساني، كما يجمع بين الحكمة وتقديس الواجب الاجتماعي. فإذا كان بطل هوميرو بعيداً عن المجتمع وبعيداً عن الإحساس بمطالبه، فإن بطل فرجيل يعد بطلاً لأنه يعيش في المجتمع يريد أن يؤدي له واجباً عن طريق بطولته النادرة.

وهكذا كان بطل فرجيل يرمز لروما الجديدة، وكان عليه أن يقوم بمحاولات ضخمة، تهدف إلى فهم جديد للبناء الاجتماعي. ومن بين أسس هذا البناء الدعوة للسلام لا للحرب، ومن هنا ندرك الصعوبة التي كان يلاقيها كتاب الملاحم الأدبية؛ لقد فهموا أن واجبهم خطير، ورأوا أن الملحمة عمل يستطيع التعبير عما يجول في نفوسهم حينما تحركوا بمجتمعهم وبمثلهم.

ومن هنا ندرك السبب في أن فرجيل حينما قلد بطلي هوميرو: آشيل وهكتور في رسم بطليه اينياس وتورنوس، لم يكن تقليده إلا في الشكل، ولكن مجال الاختلاف يتبع الاختلاف في فكرة البطولة عند كل منهما. فقبل أن تبتدئ الحرب بين هكتور وآشيل، نلاحظ أن كلا الإلهين زيوس وجوبتر يضع البطلين في الميزان. ويرى زيوس أن حظ هكتور إلى الزوال، ويعلن المغنون تلك الحقيقة التي تتحقق منذ البداية. فيجري هكتور فزعاً عند رؤية آشيل، ولم يتشجع لمقابلته إلا حينما آخته الآلهة أثينا، وهي في الحقيقة صديقة لآشيل، ووعدته بمناصرتة.

فلما تشجع ودخل المعركة لم تلبث أن خانت أثينا، فلما ألقى كل منهما الحربة، رفعت أثينا حربة آشيل وأعطته إياها. ولم يعط أحد الحربة لهكتور، فحارب بسلاح لا يعادل سلاح آشيل. وهكذا تحققت النتيجة التي تنبئ بها - ثم نمضي للنهاية فنجد أن هكتور يستجدي آشيل لا لشيء إلا لكي يدفنه. يرفض آشيل، بل يضيف لرفضه أثراً من آثار البربرية البدائية، وهو أنه يتمنى أن يمزقه بأسنانه. ومات هكتور فامتلاً جسده بالرماح، وحمل بكل امتهان إلى أسوار طروادة.

هذا ما فعله هوميرو لكي يبرز بطولة بطله فماذا فعل فرجيل؟ لم يكن تورنوس الذي يعادل هكتور جباناً. ولم يتنبأ أحد ببطولة اينياس منذ البداية، وإنما يجب أن نتابع المعركة حتى النهاية. وحينما ابتدأت جرح اينياس بحربة، لم ترفع من جسده إلا وقد تركته أعرج، ثم يقتفي اينياس أثر تورنوس الذي يقع في شرك الآلهة جوتورنا، فتأسره عندها لا لتدفعه إلى الحرب، ولكن ليبقي

آمناً، ومع ذلك يصير تورنوس على مقابلة اينياس فيتقابل الاثنان ويخطئ السيفان، ثم يكسر رمح تورنوس، فتساعده الأخت جوتورنا. وهكذا نرى أن تورنوس كان أعنف من هكتور، كما أن المساعدة الإلهية منحت أولاً لعدو البطل، وثانياً للبطل نفسه. ثم ماذا عن نهاية الموقف؟ لقد هزم تورنوس، ولكنه لا يرجو من اينياس الدفن، بل يطلب منه الحياة!

ومن الطبيعي أن يؤدي هذا الفرق، الفرق الاجتماعي، إلى فرق آخر بين روح الملحميين.. فإذا كان كتاب ملاحم الوقائع الحقيقية يعرضون صورة لمجتمعهم في ذلك العصر مركزين اهتمامهم على تصوير مواقف للبطولة بسيطة ومؤثرة في نفس الوقت، فإن كتاب الملاحم الأدبية يحاولون أن يكبروا من شأن المحاولات الإنسانية، كما يحاولون أن يعرضوا الإنسان في نبهه الروحي. على أن السبب في النيل ليس هو البطولة المثالية ولكن العظمة الإنسانية.

هذه الاختلافات قد تحققت في ملحمة فرجيل عن عمد، فكان بطله رجلاً آخر غير آشيل. فإذا كان هوميرو قد ركز اهتمامه على البطولة الفردية؛ فإن فرجيل كان هدفه أبعد من ذلك، بل إنه مغاير له. وربما كان هذا هو السبب في أن وصفه للحرب لم يكن وصف قائد أو جندي فيها لأنه قد رأى الحرب من وجهة نظر مواطن يقاسي الفزع من الفوضى، لذلك لم يكن وصفه للحرب يعجب المحاربين الغلاظ أمثال نابليون.

وبعد... فما قصة فرجيل؟ وكيف صور فكرته؟ ثم ما الفلسفة التي نبعت منها فكرة ملحمتة؟

أراد فرجيل أن يقدم لنا، أو بالأحرى لقومه، قصيدة تصور حظ روما من خلال حوادث ماضية لعب فيها الخيال دوره. أما الزمن الذي استغرقته تلك الحوادث فهو الثلاثمائة السنين التي سبقت تأسيس روما، وليس البطل اينياس وأتباعه رومانين، حتى ولا إيطاليين، ولكنهم طرواديون. وعلاقة هؤلاء الطرواديين بإيطاليا علاقة يكتنفها الغموض، وتقع الحوادث دائماً في رقعة خارج إيطاليا، فإذا تحركت إلى هناك فهي تتخذ لها مكاناً ما حول نهر «التبر».

وهذا الماضي البعيد يربطه فرجيل بالحاضر في مهارة وحذق. فالأبطال الطرواديون أجداد لأسر رومانية شهيرة، وهم يحملون أسماء لامعة معروفة في التاريخ الروماني. وهم في احتفالاتهم وعاداتهم وألعابهم إنما يصورون أهم ما اتصفت به روما، وهم كذلك يعرضون روح الرومانين وفضائلهم وتطلعاتهم للمستقبل. حتى الآلهة التي تحميمهم هي آلهة الرومان بطقوسها الدينية. ويبين لنا فرجيل في مستهل ملحمة المستقبل الذي يختاره لروما. فحينما تشتكي فينوس الآلهة من أن ولدها اينياس يعامل معاملة ظالمة قاسية يعدها جوبيتر بأن الأمور ستسير طبيعياً مع اينياس، وأن الجزء الذي سيلقاه قوم اينياس سيكون أكبر من النجاح الذي يؤمل له، وهو إقامته في إيطاليا، انه سيضمن لهم ولروما إمبراطورية عالمية لا تفنى. هذا العبء الثقيل أحس به اينياس، وأراد أن يحمله، وكان لا بد له من أن يمر بحوادث كثيرة ومروعة لكي يصل إلى هدفه.

إذن فقد أريد لاينياس حظ معين، وأريد لروما حظ معين يتم على يد اينياس! ولكن

اينياس ليس مجبراً على الوصول إلى هذا الحظ، إنه يريد ويسيى إليه ويؤمن بأنه لا بد واصل إليه، وهذه هي الفلسفة الأولى للإلياذة! إنها الإيمان بالحظ المقدر، وبالعناية الإلهية.



إفريز حجري في متحف اللوفر يصور هوميروس يعزف على قيثارته كما في التصور الكلاسيكي عنه، نحتة أنتوان-ديني تشوديه.

ولكن هناك أفراداً يعميهم المجد والغرور عن الواقع، فيقعون في أخطاء كثيرة قد تكون سبباً في هلاكهم. ومثال هؤلاء البطل تورنوس عدو اينياس، ولم يرض تورنوس أن يقنع نفسه بأن اينياس والطرواديين أقوى منه ومن قومه، وتجاهل علامات التطير وما كان يسمعه من النبوءات، ودفعه وثوقه بحظه إلى محاربة الطرواديين في ثقة واطمئنان، وكان ذلك خطأ. ومع ذلك فقد كانت أمامه بعد الهزيمة فرصة لإقرار

السلام، ولكنه بدلاً من أن ينتهزها دخل الحرب. وكانت النتيجة أنه قابل اينياس بمفرده فقتل. وهكذا كان تورنوس مثلاً للغرور الذي يقود صاحبه للهلاك. ولم تكن بطولة الأفراد وإلحاحهم في الانتصار هي العقبة التي كانت تعترض اينياس وحدها، لقد تعرض اينياس لما قد يعترض البطل دائماً من إغراء النساء وقد ينتهي هذا الإغراء بما قد يتمناه البطل، وقد ينتهي هذا الإغراء إلى مأساة عنيفة.

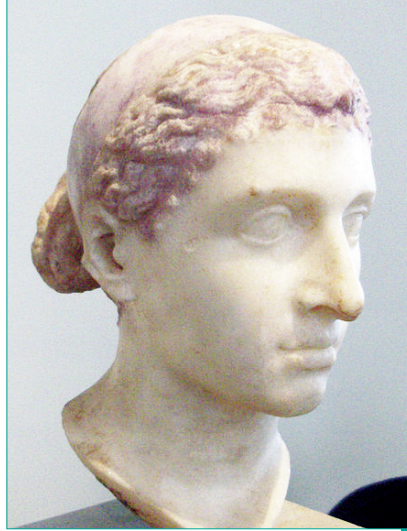
لقد قابل اينياس في تجواله ديدو ملكة قرطاجنة بطلة فرجيل، وهي مثل تورنوس تثير إعجابنا وعطفنا. ولم تنبع شخصية ديدو من ملحمة هوميير. لكنها كانت من صنيع فرجيل لغرض يريده هو، ففي اتصال اينياس بها إتمام لشخصيته، بل إن مأساتهما هي فكرة فرجيل في ذروتها.

كانت ديدو حاكمة عظيمة لقرطاجنة حينما تقابلت مع اينياس في بلادها. وكان زوجها قد توفي، ولكنها أخذت عهداً على نفسها أن تكون مخلصه لروح زوجها. ولكن عواطفها لم تكن ملكاً لها، لقد وقعت تحت تأثير اينياس، ولم تستطع أن تقاوم هذا التأثير فأحبته حباً عنيفاً، ورجت اينياس أن يبقى معها في قرطاجنة، وكان قد تملكه تأثيرها العنيف، وهناك في كهف كانت عاصفة قد قذفت بهما إليه، انتهت مراسم الزواج بينهما، وديدو مؤمنة بهذا الزواج الصحيح، وأنها على حق وليست مخطئة، وقد بلغ من صحة هذا الزواج أن ساهمت الطبيعة في الاحتفال به.

ثم أنكر اينياس هذا الزواج، فليست هناك روابط تربطه بديدو، ما دام حظه يستدعيه لإيطاليا. وهنا نشأ الصراع بينهما، فلقد ضحت ديدو بحياتها في سبيل حبها

تريد أن تعيد العلاقات الطيبة مع من حولها. فتدعو الطرواديين إلى زيارة مدينتها. وكانت حاكمة لرجال ينفذون واجباتها بضمير صافٍ ونظام عالٍ وهذه الصورة ليست صورة كليوباترا الراسخة في عقول الرومانيين على الأقل. إن ديدو بطلة حقاً في مواهبها العظيمة و غرائزها النبيلة، وقد جعلها فرجيل هكذا عن عمد ليزيد من مسؤولية اينياس، وليجعل القارئ يتفاعل مع شخصيتها ويقدرها.

ولكن النهاية لا يبدو أنها قد تحققت لاينياس بعد أن تم انتصاره في المغامرات الجريئة مغامرات البطولة والحب على السواء. إنه ظل يبحث عن الحقيقة في عالم الأحياء، بل ظل يبحث عنها كذلك في عالم الأموات. فطاف بهذا العالم الأخير كما كان أوديسيوس من قبل في الأوديسة. وهناك تقابل مع تورنوس ومع ديدو، ورفضت ديدو بإصرار أن ترافقه ثانية، فقد كانت قد انضمت مرة أخرى مع روح زوجها. ولم يضعف عالم الأموات محاولاته وطموحه، بل لقد ازداد تفاؤلاً وإصراراً، فخرج من عالم الأموات إلى عالم الأحياء ليستمر في رحلته، وهناك عند مجرى نهر التيبر نام اينياس على شاطئه، ورأى في منامه أنه يبني مدينة هناك، ولم يكن ذلك النهر مجرد مجرى من الماء، وإنما كان رمزاً من رموز فرجيل، يقصد به النهر الأكبر في تاريخ الإنسانية، ومنبع الحياة كما يعبر هو عنه. وفي ترجمة الحوادث المتتالية التي يقصها فرجيل في حيوية وإخلاص، ينتهي اينياس من تطوافه ويصل إلى إيطاليا، وهناك يصبح بطلاً أكثر اتزاناً وحكمة من ذي قبل؛ فهو لم يعد يرتكب الأخطاء، بل أصبح بعيد النظر بقدر كل الطوائف الممكنة ويعمل لها حساباً. ولم تذهب متاعبه هباء



تمثال لرأس الملكة كليوباترا (معروض في متحف ألتيس في برلين)

فرجيل في عرضه لشخصية ديدو، لقد لعنت روما وجدودها الطرواديين، ورغبت في شن الحرب عليهم، وهو الأمر الذي كان يفزع منه الشعب الروماني، ولكنها لم تفعل ذلك إلا من أجل اينياس، فليس هو أقل مسؤولية منها، ومن هنا جاءت قوة فرجيل؛ انه يقدر العواطف ويزن تصرفاتها بميزان الحكمة والعدل.

أما أن ديدو تأخذ دور كليوباترا، فلم يكن هذا التشابه إلا سطحياً، فكلتاهما حكمت في إفريقية، وكلتاهما وقعت في حب روماني مشهور؛ إذا كان من الممكن أن نطلق ذلك على اينياس - ثم هما تتشابهان في بعض الصفات الشخصية، فهما مستبدتان، وهما قديرتان على القيام بمخاطرات جريئة، وعلى أن تحكما أمة يحيط بها الأعداء ومع وجود هذا الشبه بين الشخصيتين؛ كانت بطلة فرجيل تجمع بين النبل والعظمة وحسن التدبير، لقد أسست قرطاجنة، وهي

لاينياس، ولم يبق أمامها سوى الموت بعد أن عارض هو في هذا الزواج، ولم يكن من الممكن التوفيق بينهما، إذ إن كلا منهما كان مؤمناً بصحة رأيه. وهكذا كانت حادثة الكهف هي بداية النهاية، فدفعت بديدو إلى الانتحار.

إن هذه الفكرة ليست مجرد حادثة تمر في ملحمة فرجيل، فبالرغم من أن فرجيل قد استخدم كل الوسائل في أن يجعل من ديدو امرأة إنسانة فائقة، فقد كان نداء الضمير وإطاعة الأوامر أقوى من أي شيء، لقد ظن اينياس أنه وجد البيت الملكي الذي يبحث عنه، ولكنه استيقظ فجأة فوجد نفسه أمام الإدراك المفاجئ للحقائق القاسية، وهنا حدث الموقف التراجيدي الرائع،

ولعنت ديدو اينياس ولعنت معه روما، وكان في لعنها خوف من أن يعيد الماضي نفسه حينما تحطمت روما على يد هانيبال القرطاجني.

لقد صور فرجيل في ملحمة الشعرية ذلك التفكير السياسي الضيق، حينما كانت الدول تحاول أن تقضي على غيرها لكي تصبح هي وحدها المسيطرة في الوجود، وحينما كانت العواطف الإنسانية تستعمل أداة للوصول إلى هذا الغرض.

وقد كان من الطبيعي أن يكره الشعب الروماني شخصية ديدو لأنها أرادت حرباً تقضي على الطرواديين، ثم إن شخصيتها تذكرهم بكليوباترا ملكة مصر، بالخطر الشرقي، ولكن فرجيل كان حريصاً على ألا يبعث هذا الكره في نفوس ومواطنيه، بل إنه على العكس قد جعلهم يتناسون، في إشفاقهم على حظها المؤسف، أحزانهم الوطنية. ولم يكن ذلك إلا بفضل إخلاص

لأنها زادته تمكناً من نفسه وجعلته أكثر ثقة بالخط المقدس الذي يقوده. وهكذا كانت روما هي نهاية المطاف، حيث كان يحلم اينياس ببناء أمة صالحة بأفرادها، وصالحة بحاكمها البطل الذي يبغي السلام، ويعمل من أجل الواجب.

هذه هي الفكرة الأدبية للإلياذة، والتي استغرقت حوادثها اثني عشر كتاباً، فإذا أضفنا إلى صعوبة إخراج الفكرة صعوبة أخرى هي طول الملحمة استطعنا أن ندرك كم ألحت هذه الفكرة التي استغرق تصويرها اثني عشر عاماً من فرجيل.

ولكن كيف نجح فرجيل في أن يجعل من تلك القصيدة الطويلة وحدة، رغم كثرة حوادثها المتتالية، ورغم طولها البالغ؟ أما السر في ذلك - إذا تركنا الفكرة التي تجمعها جانباً - فهو النظام الذي بنى عليه فرجيل ملحمة، وقد لاحظ بعض الدارسين أن هناك اتصالاً في الموضوعات بين الكتب الستة الأولى من الملحمة، وبين الكتب الستة الأخيرة منها، وأن التشابه بينهما والتعارض ينتظم الأشخاص والأحداث والعواطف. ويجب أن نلاحظ أن الإلياذة ليست قصة قصيرة، تعرض المشكلة في بدايتها حتى إذا ما أتينا إلى نهايتها وصلنا لحل هذه المشكلة. إن الإلياذة معرض واسع لأفكار وفلسفات، ولذلك لا بد فيها من تعارض واتصال وتنوع.

ولم ينس فرجيل أن قصته طويلة، فكان لا بد له أن يتمتع القارئ بنوع من المواقف الكوميديّة الخفيفة، التي لا تتعارض مع وقار الملحمة.

وإذا كنا قد انتهينا من الحديث عن الإلياذة بوصفها ملحمة أدبية، والعوامل التي أدت

إلى نجاحها، فيجب ألا يفوتنا البحث في الحديث عن الفلسفة التي أثرت في فرجيل، وإلى أي حد لونت ملحمة.

لقد سبقت فرجيل فلسفة الإغريق العميقة المختلفة، ولم تفن فلسفة هؤلاء القوم بفناء دولتهم، وإنما وصلت للرومان - كما وصلت لغيرهم - فأعجبوا ببعضها وطبعوه بطباعهم. وأما هذه الفلسفة التي لاءمتهم فهي الفلسفة الرواقية، والرواقية نبعت من عصر فزع فيه الأفراد، ولم يجدوا ضماناً لحياتهم الخاصة أو السياسية، وأقامت الرواقية لهم حصناً من أنفسهم يستطيعون أن يعيشوا فيه آمنين معها ومع العالم، ويتكون هذا الحصن النفسي عن طريق إخضاع العواطف، وتستوي في ذلك عواطف الفرح وعواطف الحزن. وبهذه الطريقة لا يفزع الإنسان لما قد يحدث حوله. واعتنق الرومان في عهد أغسطس هذه العقيدة كما ذكرنا وأعطاها اصطلاحاً جديداً، وسميت باسمهم الرواقية الرومانية. فرواقيتهم ضد الاعتداد بالنفس، وضد الطموح، وضد عصر الفردية التي تعيش بغير قيود، وإنما تتركز في الواجبات الاجتماعية، وفي خدمة المجموع؛ وهذا هو المواطن الذي كان يريده أغسطس، وقد سبق أن ذكرنا أن فرجيل بنى ملحمة على هذه الفكرة، وقصة اينياس مع ديدو تمثل هذه الفكرة في ذروتها.

وثمة شيء آخر كان فيه للرواقية تأثير في فرجيل؛ لقد كانت تقول بأن الرجل لم يولد صالحاً، أو كما يقولون حكيماً. ولكنه يصير كذلك من خلال التجربة وعلى ذلك فلا يعد ما يرتكبه الإنسان خلال فترة تجربته خطأ مادام ذلك سيقوده إلى الحكمة، وهكذا كان اينياس، فقد كان في فترة اختبار في الكتب الخمسة الأولى، ثم صار بعد ذلك حكيماً وصالحاً، كما صار رجلاً مكتمل الرجولة.

ولكن فرجيل لم يكن يوافق الرواقية على أفكارها لما يعده هو مقدساً وهو العواطف الإنسانية. ولذلك أضفى فرجيل على اينياس شيئاً من أحاسيسه وروحه، فكان شفوفاً أحياناً وهو ما تعدد الرواقية تصرفاً سقيماً للعقل الضعيف، وكذلك كان يميل للغضب والثورة. وهو ما كانت الرواقية تنكره، لأنه ضد فلسفتها.

وكذلك لم يقبل فرجيل عقيدة الرواقيين التي كانت تقول بأن الرغبة والخوف والحزن والفرح، إنما هي كلها ثمرة لأحوالنا المادية الشريرة، فهو لم ير أن كل عواطف الإنسان ثمرة لتربيته المادي الشرير. فليس ثمرة له إلا العواطف ذات الطابع الأناني، ولكنه كان يقدس بعض السرور وبعض الأحران، وكان يعتبرها أثمن ما في الحياة.

وهكذا نرى أن فرجيل لم يكن مجرد شاعر مقلد لفن أعجبه؛ وإنما كان فرجيل منفعلاً بعصره وبمثله، وبفلسفته الخاصة وفلسفة زمانه العامة؛ لقد كان يريد الإصلاح، ورأى أن يستخدم شعره في سبيل إصلاح أمته أولاً، وإصلاح الإنسانية ثانياً، ونحن لا نستبعد بعد ذلك أن يكون فرجيل أستاذاً لبعض الملهمين من الشعراء الذين قلده في فكرته، ورأوا أن يصوروا بشعرهم مشكلات وطنهم، بل مشكلات الإنسانية عامة. وهكذا رسم فرجيل لهم الطريق، فساروا فيه خطوات واسعة.

مراجع البحث

- 1- Bowra, M.: From Vergil to Milton, (London 1945)
- 2- Bowra, m.: Heroic Poetry, (London 1952)
- 3- Abercrombie, L.: The Epic, (London 1922).
- 4- Gonway, R.S.: The Architecture of the Epic (Printed from The Bulletin of the John Rylands Library: vol. g. No. 2 July 1925).
- 5- Conway, R.S.: Vergil as Student of Homer. (Printed from The Bulletin of John Rylands Library: Vol. 13 No. 2 July 1929).

لينا هويان الحسن في روايتها بنات نعش

مغامرة جريئة للخروج من الحركة الدائرية في الزمن

حسين ورور

لينا هويان الحسن في روايتها «بنات نعش» تكسر أصول السرد الذي حكم «السيرة الذاتية» أو «سيرة الآخر»، فجعلت من «المتكآت التاريخية» و «الوثيقة» و «الذاكرة الشخصية»، والتي دخلت مواربة في نسيج السرد، كمنصات للانطلاق من قطع إلى آخر يشد عصب الرواية كبديل عن الفصل في الرواية التقليدية، لتنبش الماضي بيد، أو ذاكرة آخرين سمعوا، أو اطلعوا، أو عايشوا هذا الماضي، أو ما في ذاكرتها من مخزون حنينها لجذور بيئتها الأولى، التي تنتمي إليها... «الصحراء»، فكان لزاماً عليها الاشتغال على الحبكة الدرامية لـ «الكشف» عن مصائر الشخصيات، و «البحث» لحل رموز الواقع، و «التعبير» ليكون بمقدورها الإجابة عن الأسئلة الصعبة في مواجهة الموت، والخلود، والحب، والكراهية، والعبودية، والحرية... والعالم.



لينا هويان الحسن

أنني ابنة الماضي الشرعي لهم جميعاً أبطال البدو.. وحدي أعرف كيف اختلطت مذكراتي بمذكراتهم «(١) ليقال عن هذا

أحمل دم أحد أبطال هذه الرواية... بحكم القدر أنني حفيدة أحدهم... ليس مهماً أن تعرفوه أو تحزروه... لكن يهمني أن أبلغكم

اشتغلت الروائية «سيرة الآخر» روائياً، واشتغلت عليها «السيرة الجمعية» التي تنتمي إليها، وعبرت عنها في السرد: «إنني



والميتافيزيقا يؤكد على واقعة أن الأسطورة هي الحقيقة، بالنسبة إلى إنسان الفترة الأسطورية، وأن وظيفة الوعي الأسطوري هي غرس الإنسان في الطبيعة، وكفالة وجوده المعرض للخطر، والشقاء، والموت» (٦)... والروائية ترى أن (الأنا) الصحراوية «تتضخم، لتواجه الانفساح الهائل حولها، ديكرات الصحراء تكاد تساوي العماء... حيث الشمس في أوج اليقظة... والإشعاع الذي يخلق السراب، السراب الذي يوهم بإرهاصات المياه، يتحالف مع الأفق، ويشيد الأكاذيب بذكاء» (٧). عدا الصحراء... جعل الإنسان فيها يلتفت إلى السماء في نهاراته مستنجداً بشمسها وأمطارها وهوائها العليل. وفي ليله يستأنس بقمرها ونجومها كرفيق ودليل، وبالمقابل يحملها ما يواجه من أخطار، فكان تخيله الأسطوري على عكس التخيل الأسطوري عند أبناء الماء، فالإغريق في أساطيرهم لم يروا من السماء غير الثور السماوي المرموز بالشر

تعليل الوقائع، اختيار للإشارات، والعناصر المميزة... وعلى صعيد الخطاب... توضيح غوامض القصة « (٣) فكان الفعل الروائي في «بنات نعش» مغامرة نبش في مقطع عرضاني لطبقة منغلقة على «اثنوسات» قبلية وعشائرية بأعرافها وتقاليدها وفولكلورها، وكل تجليات ثقافتها المادية والروحية... ولكنها في حالة حركة دائرة في الزمن، تخفي الكثير من المجاهيل، ويرى المركز فيها أن التغير غير حكيم، ولا يفعل سوى فتح باب العماء الأصلي... وذلك لما في الصحراء من توجس حيال الآخر، رسخته حزمة الخبرات المكتسبة من العلاقة مع الخارج الذي لم يكن يحتك، أو يأتي، إلا لمصلحة، أو غرض، وليس لهذه العلاقة سوى معنى السلب غالباً، لا الإيجاب في سيرورة المجتمع... وهنا تتضح غيرية الروائية ابنة البادية وخريجة الفلسفة، بأن تكون مهمتها التفسير والتغير معاً، فرسمت بنات نعش «خطأ آخر في الرمال!» ووضعت نفسها داخل الزمن التاريخي من أجل هذا التغير عادت إلى زمن البراءة الأصلية... إلى أسطورة مؤسسة على سلطة العقل» (٤). وكتبت نصها عن «البدو هذا السديم الغامض بالنسبة للحضريين... ربما وحدهم توصلوا إلى ما يمكن أن نسميه فضيلة / العراء / الفضيلة الغربية، التي لا يكتسبها غير البدوي في الصحراء... فيما هو يجابه فظاظات الفراغ... المتسع... الكبير... والعدواني حوله» وفي نظر (بول ريكير) أن مسألة الشر لا يمكن أن نعالجها إلا بواسطة الأساطير التي إذا جردت من أسطوريتها تصبح رموزاً ناضجة موسعة. ويمكن أن تحكي عن الوجود الإنساني صراعاته، تلوته» (٥). ويذكر بديع الكسم أن (جوسودورف) في كتابه الأسطورة

الشكل الأدبي السيرة وهي: «شكل من أشكال الآداب الشعبية، وهي جزء من نسيج الحياة نستعيد بواسطته رواية التاريخ الشعبي للأمة وموازاة متوترة للتاريخ الرسمي. ومع السيرة تتجدد معاني البطولة الملحمية، مثلما تتبدل الأحداث. كما تظل هذه السيرة الشعبية منبع إلهام للإبداع» (٢) والروائية في هذا السياق لم تكن استباقية ممن اقتحموا هذا الشكل الذي كانت إغراءاته الأكبر على مستوى الذات. كما لم تكن الروائية استباقية في تبئير الصحراء كفضاء روائي، مع ما تقاطع معها من أمكنة حضارية، وهي تبني روايتها، فعبد الرحمن منيف رفع عرشاً ملحماً في «مدن الملح» وفضائها الصحراوي الشاسع بأمدائه ومخزونه المادي والقيمي أشبه بمنارة في بحر، منارة لا سبيل إلى انطفائها أو غرقها... وقبل وبعد منيف هناك العديد من الأعمال لآخرين من مختلف البلدان العربية تناولت الصحراء كفضاء إبداعي.

ولكن الروائية في «بنات نعش» لعبت لعبتها السيرية بين الذات والآخر، ولعبت التماهي بين الأسطورة والأسطورة، وبين الأسطورة والميثولوجيا والتاريخ. ولم تهدم بالزمان والمكان، و«كان المكان هو المكان وليس دهاليز الخيال»، وكانت الشخصيات في روايتها الواقعية فيها والافتراضية تأكيداً لحضور وجودي للنمط والأنموذج والمثال و«تقيداً صارماً بمبدأ الهوية الذاتية، واستمرارية الذات، وإلغاء التناقضات والتميز الواضح بين مستويات الواقع والخيال، بين الذاتي والموضوعي، بين الهدف والفعل، بين الحاضر والماضي، بين الأنا والآخر، إضافة إلى النزعة التفسيرية تقطع معبر للنص،

والذي صرعه (هرقل)، وغير البرق والرعد كغضب آتٍ من السماء، وسوى ذلك مما أسطره الغرب متأثراً بالأساطير الشرقية (المائية) التي تعتبر كل ما له علاقة بالسماء رمزاً للخير....

ففي هذا العماء تشظت الأسطورة عن رموزها بفعل حركة الحياة والحالة الوجودية في الصحراء بواديها، حيث الترحال والتنقل والسراب والهجير والصفاء والامتداد والمطلق، وتتبع مسار النجوم وشح الطبيعة بالنبات والماء وخطر الكواسر والضواري والجوارح والزواحف وبفعل ما حمله ابن البوادي من طباع ووصف: الحذر، العصبية، الاستجابة في المواقف الحرجة، طاعة أولياء الأمور، الثبات على الوعود والعهود والمواثيق والتمسك الشديد بالأعراف السائدة... صديقه الحميم سلاحه في صحراء شاسعة في الكثير من المفاجآت... اعتزازه بحصانه، أو فرسه... ربما كان العربي أول من منح للخيول الأصلة هوية حالتها الوجودية في الأصل والنسب، تماماً كبني البشر، فهي إحدى دواب الأرض التي كرمها رسول الله (صلى الله عليه وسلم) في حديثه الشريف:

«ليس من فرس عربي إلا يؤذن له مع كل فجر يدعو بدعوتين يقول: اللهم إنك خولتني من بني آدم، فاجعلني من أحب ماله وأهله إليه، أو أحب أهله وماله إليه» (٨) عالم الصحراء هذا تناولته الآداب والفنون، فكان الشعر والرواية والقصة والحكايات الشفاهية ودراسات معظمها لمستشرقين، وأعمال درامية (سينما وتلفاز) شوّهت الكثير من عالم الصحراء، أضفت لذلك إساءات السينما المعادية والمشبوهة من ثقافة الحياة في البوادي العربية. وفي سياق الاستشراق وخارج السرد حملت الرواية على متكآت

تاريخية - داخل السرد - شخصيات غريبة بلغتها وسلوكها عن الصحراء جاءت بمآرب خفية، وملتبسة، وتغلغل في بواديها، لتكشف الروائية ذلك في فنية السرد....

(عتبات الرواية)

تماهي الروائية بين (بنات نعش) - عنوان الرواية - وبين بنات البوادي في (العلو) وفي (النور)، وتحيل الأخيرات رغم علوهن ورغم نورهن إلى (النعش) كدلالة على الموت، ربما في الحياة، وهن بنات الظلم والقهر من قبل ذكورية تتلبسها الأنا والفردية عاكسة قسوة الصحراء على كل ما حولها، محملة صورة غلاف الطبعة الأولى للرواية أرضية لصحراء بلون أخضر، ممثلة بثلاث بنات / بورتريهات / على رؤوسهن التيجان الملكية متناسخات عن صورة واحدة، متوثبات كنساء الأساطير. أما الإهداء كعتبة نصية أخيرة، فكان إلى روح عمها «جاسم الحسن - الجميلي» الشيخ العارفة «أبو عيد» كورقة ثبوتية تؤكد صميمية انتماء الروائية للصحراء....

(المتكآت)

وردت المتكآت مع بداية كل مقطع من مقاطع الرواية (الفصول) مستقلة عن السرد، منفردة معنى ومبنى فيها، كأقفال على متتاليات تمتد في ثلاثة عقود من النصف الأول للقرن المنصرم باستدراج التاريخ والرواية، كشاهد على الأحداث التي يشي أولها بإيحاء مبطن على مقتل الليفتناننت لجمن الملحق بالإدارة الملكية في العراق ١٢ آب ١٩٢١ من قبل الشيخ ضاري، وثانيها يشير إلى تمرد (عرب عنزة) في مدينة حلب بقيادة رئيسهم الشيخ مجحم إثر إلقاء القبض على بعض أفراد عشيرته ضد الحكومة، وفتحت العشيرة

سجون حلب، وحررت ما فيها من سجناء بالقوة، وثالثها يشير إلى تدخل المس بل... بشؤون العراقيين رغم عدم محبتهم لها، ورابعها يشير إلى السؤال عن إمكانية تعاون الكونتيسة (مارغريت داندوران) مع (لورنس) حيث التقاها في القاهرة سنة ١٩١٤، وخامسها يشير إلى سقوط إمارة (المنتفق/ عربستان) إمارة كعب في ٢٠ نيسان ١٩٢٥ لتنتهي بذلك سيرة أكثر من جانب عاطفي للضابط الألماني كارل رضوان /دون تاريخ/ من مذكرات زيادة قام بها قبل الحرب العالمية الأولى وأثناءها وبعدها لحيازة ود العشائر الكبيرة في المنطقة العربية ولم تسفر عن شيء. إذ سبقه إليها بذلك (ت/أ/لورانس الإنجليزي، وحاربت العشائر المقصودة معه، وثامنها يشير إلى (عجمي) الوارد ذكره في المرجع (فيلبي ج ١/٢٥٧) القائل: «عجمي، العبقريّة العسكرية الوحيدة التي أنجبها العرب خلال الحرب.. على الرغم أنه عدونا، لا يمكننا إنكار تقديرنا للطريقة والشكل اللذين استخدمهما في خدمة قضية خاسرة لا مستقبل لها، على مدى سنوات الحرب في الصحراء، على الجانب الآخر من الفرات، كان دوماً سهماً في لحمننا»....

تحيلنا هذه الشذرات التي تعود إلى فترة الحرب الأولى، فترة النهم الاستعماري لثروات الشعوب المستضعفة، ومنها شعبنا العربي، فكانت فترة الاستشراق التجسسي، وترويض الزعامات المحلية ورسم الخطط الجهنمية لتقاسم التركة العثمانية، وزرع الأسلاك الشائكة المفخخة بقوانين دولية بين الأخ وأخيه، من الصعب انتهاكها، أو إزالتها....

في ظل كل هذا السلب، تناولت لنا هويان الحسن مغزلها السرد لتغزل لنا خيوط

روايتها، وتحبك لنا رواية بثوب بدوي، بنقوشه المميزة لشريحة كبيرة من مجتمعنا العربي، لا تزال طريقة عيش غالبيتها التي تعتمد الرعي كوسيلة إنتاج، والتشبث بثقافة البادية هما السائدان، ولا تزال هذه الشريحة إلى يومنا تضخ الكثير من ثقافتها في روافد ثقافة مجتمعنا...

(دائرية السرد)

بمغزلها السردى، تغزل الروائية خيوط روايتها، وتحبك نسيجها، تقول: «دار المغزل، ودارت بنات نعش، والناسجات يرددن القصائد تلو القصائد، ينسجن الحلم تلو الحلم» (٩) وتساءل: «ماذا لو تعثر المغزل، وعكس دورته، أو ارتكب غلطة.. تفسد كل ما سبق من نسيج» (١٠). وببدا الروائية يتابع المغزل دورته ولعبته.. أحياناً.. ذكاؤه المفتعل.

تؤنس الروائية هنا مغزلها، وتتماهى به، وهو يحمل الشخصيات في فعلها الدرامى، ويرتاد الأمكنة، وما تفتعل عليها من أحداث، وترصد الحركات، والسكنات في مدى البوادي الفسيح، وتصطاد الخرافة، والحكايات الحقيقية، والمؤسرة والأغنيات الحزينة من فم الناسجات، وحرقة الآهات من صدورهن، مغازلهن تتابع الدوران بالوتيرة التي يحكمها الفرح أو الحزن أو الألم أو الأمل كصورة عنهن، ليأتي السرد بحزمة من خيوط قوامها توليفات حكايتها، وحبكها، وما يتخللها من حوارات ووصف بلغة الروائية، ورواة آخرين من شخصيات الروائية على اختلاف مستوياتها وانتقال بين أمكنة واقعية، تقوم بها شخصيات بعضها واقعي تلبسها أسماء افتراضية، وبعضها افتراضي بحث يكمل حكايتها

لتقودنا إلى لغة خطابها التحريضية حيناً، لاستدراجنا إلى مقولات ثقافة البوادي وفلسفتها في الخير والشر، والحياة والموت، والحب والكراهية، واللين والقسوة، من أجل أن ترينا الوجه الأصلي لواقع كان يعاش في فترة زمنية مضت، وما يزال مستمراً في حركته الدائرية، كما دورة الفصول، والربيع فيها يجدد الدورة والبدء من جديد، وتشبه رجل البوادي مثلاً بسكون نجمي الجدي (نجم القطب/وسهيل) وتشبه المرأة بـ (بنات نعش/وظهورهن في كبد السماء... في الزمن الدائري الأبدي..).

(شخصيات في زمنها الدائري)

الأبهر سعدون نموذجاً

تدور كل حكاية تضمنتها الرواية في زمنها التاريخي أو الافتراضي حول نفسها وكل هذه الحكايات دارت حول حكاية (الأبهر سعدون) حتى تلك الشخصيات التي صنعها الخيال الشعبي، كالفتاة (جمرة) التي اختفت ليلة عرسها في مغارة (جنّي)، ولا تزال المغارة تحمل اسمها لاعتقاد البدو أنها تزوجت من جنّي، أو الفتاة (عمشة) التي قتلها أخوها في بقعة حملت اسمها (بقعة عمشة)، إذ قتلت ظلاماً بوشاية كاذبة من زوجة أخيها، ويزعم البدو أنها لا تزال تظهر في المكان: فكانت هاتان الشخصيتان من خيال أسطرها، وأطلقها في زمنها الدائري، كما الروائية ذاتها، وهي تذهب إلى الجذور، وتحيطنا علماً بأن قريباً لها، هو، أو (هي) أحد أبطال روايتها، وتركته في نسيج روايتها، مندمجاً مجهولاً فيها كأحجية، ليظل في دورة الزمن سؤلها، ويظل في الذاكرة الشعبية، الإجابة المتعددة الاحتمالات (المتكررة) الأبدية.... وكالروائية ذاتها، والجذور تشدها من

مقاهي حي القيمرية بدمشق إلى البوادي في مغامرة روائية جريئة تكسر حيرتها بين صخب المدينة، وأنوال غزلها السريعة الأداء فيها، وبين الحركة الدائرية لمغزل الزمن اللولبي السلحفي الصحراوي، وتحاول الخروج بأبطال روايتها، لا الشخصيات جميعها، وأخص (الأبهر سعدون) الذي لم يستطع الانفلات من جذوره الصحراوية، رغم تواجده في حالة فرار قسرية من مكان آخر في البوادي والقرى والمدن، وكان من الصعب عليه الاندماج في البيئات الحضرية، ولم يكن توقه فيها الخروج من الحركة الدائرية في الزمن، بل كان وجوده في السياق السردى، بنفوره، وانشاده إلى جذوره البدوية يعيق الروائية في أن تخرج به من هذه الدائرة، وكانت محاولاتها غير المعلنه والتي يشي بها تدخلها بما تبوح به في متن الرواية من خبراتها وفلسفتها في الحياة وثقافتها المدنية التي لم تخرج من إطارها إلى عшиرتها في بادية حماة إلا لمأماً...

فالتعرف إلى شخصية الأبهر، ليس دخولاً في متاهة، فهو شخصية واضحة، (والسببية) هي قاعدة حركة الأحداث لديه، ولدى الروائية أيضاً في الحكمة الدرامية التي اشتغلت على هذه الشخصية... فالرواة يطلقون على الأبهر (خشاش الدم) (والداخل) لا الدخيل، تحت حماية عشيرة أخرى بشكل دائم إثر قتله لستة جنود وعمره (١٨) عاماً، وقبل ذلك بشهر كان والده الشيخ شهاب السعدون قد قتل بمكيدة دبرها عمه، وأبناء عمومته...

ومع التقلت السردى للخيوط التي تشكل شخصية الأبهر، ومع تقاطع الزمن الداخلي

مع الزمن الخارجي للسرد، ومع الأمكنة المختلفة التي تنقل فيها الأبهري طوعاً، أو قسراً، تطفو تداعيات الأبهري على السطح في مغزل الروائية والرواية أحياناً، ومنها وهو في (مغارة جنّي) في ومضة رؤيوية لحكايته مع البيك في حماة، وحديث البيك له عن مقتل أمّ هذا البيك البدوية على يد ضرتّها، وإخفاء الجثة (الجريمة)، وإيلاء تربيته لعجوز تعمل لدى أبيه، كانت قد احتفظت بصفيرتي شعرها، وأعطتهما للبيك الابن الذي بحث عن قبرها الذي كان مجهولاً، ووجده فعلاً... كذلك تذكره بفندق (الغونطة) بتدمر، وأحدهم يخبره كيف تم قتل أخيه عناداً فيه...

تحتل الروائية خيوط السرد، دون أن تغفلتها من يدها، لتلتقي الحكايات في نقطة معينة، وغالباً ما تكون في حالة تحيط بالأبهري...

وقد ربي الأبهري لبوة رضيعة بعد أن قتل أمها، أطلق عليها اسم (مّية)، وله مع اقتنائها وتربيتها حكاية طويلة آخرها أنها تعود إلى طبعها في الافتراس، كلما وجدت أنها في مأزق ما، وأنها أصيبت بالعمى بعد مدة، فباعها إلى سيدة فرنسية، هي الأخرى باعها لتاجر قبرصي... وحين كان في بيروت شاهد (مّية) داخل قفص في الشحن... يناديها باسمها، فتعرفه، وتضرب قفصها دون جدوى... كما أن له حكاية حب طويلة مع الفتاة (ماران)، التي كان يلتقي بها سراً لاستحالة الزواج منها بسبب عدا عشيرتها له.... و(ماران) تقول الرواية:

«ربما ماران هي اليقين الوحيد الذي رافقه كل تلك السنين» (١١).....

وظلّ الأبهري على عهده فزال الشك الذي راود الروائية، فالأبهري الذي لم يستجد أحداً استمر

يصطاد الوحوش ويبيع جلودها، ويشترى الأنثيكات الأثرية من البوادي بسعر بخس، وينتقل ببضاعته ما بين الفرات وتدمر وحمص ودمشق وبيروت، و(ماران) حبه الكبير، والأصلي في رأسه - يقينه الوحيد وهو الذي كانت له علاقات مع غيرها من نساء - هي الأخرى ظلت على عهدها له رغم زيجاتها القسرية، وظلت تلعب دور شهرزاد مع المجهول، ومع قدرها، ودور الحيلة من الوقوع في فخ الزواج المرفوض سلفاً من الكل، والمستحيل من الأبهري... «والأبهري يعرف أن زوجها دهام لن يكون بوسعه الزواج من ماران بذيعتها لمرض غريب أصابها جعل الشبان حولها يحجمون عن خطبتها... أبوها رتب لها الزواج من الأمير النجدي... وليلة عادت فرس أخيها (مانع) إلى عشيرة مدلج بعباءته وسلاحه، ما على ماران إلا أن تتزوج أو تموت» (١٢).. وفشل زواج دهام - الزيجة الثانية لماران - بعد زواجها الأول من الأمير النجدي، كما فشل زواجها الثالث فيما بعد من ابن دير الزور المرتب لها أيضاً من قبل أبيها... ثمة فتاة أخرى هي (نجمة) التي تحب الأبهري، ولا يبادلها الحب وفاءً لماران، وحين كان في البداية ينتقل على حذر يطلق عليه النار من سيارة يعرف أنها لشخص يدعى (حشاش) كان قد تقدم لخطبة نجمة فرفضته، كما رفضت من بعده (طراد السالم) فأطلق عليه النار من سيارة شفر، ويعلم فيما بعد أنه قتل خنقاً بإدخاله إلى مغارة وإشعال النار...

ثمة أمور أخرى من مزايا الأبهري شكلتها ثقافة الصحراء كحفظ الأمانة مثلاً، فلهذه صرة ليرات ذهبية لم يستطع إيصالها إلى أصحابها رغم محاولاته التي وصلت به إلى اليأس، وأمانة أخرى هي خلاخيل طلب منه

إيصالها إلى (تويما)، وعمل المستحيل من أجل ذلك «وقد ظلت خلاخيل الذهب التي يحملها الأبهري لتويما كأمانة يريد إيصالها ولا يستطيع، ترن مثل بنات يتمايلن إثر نعش... يومضن في برية المسافات... يتبعن أضغاث أحلام...» (١٣)

وفيما يتابع الأبهري رحلة عذابه تموت ماران، ويعكس المغزل دورته أيضاً هذه المرة «والزمن يذهب إلى الأمام ليذهب هو صوب الخلف... يلتمس معونة لينقذه من شتى الأزمنة» (١٤).... يعود إلى نجد، وفي الطريق يتذكر ماضيه، يتذكر، القتل... القتل بكل أشكاله... القتل المجاني، والثأري... موت نجمة التي تشع في ذاكرته... ماران حين رآها تستحم ذات يوم بعيد... لقاءاته السرية بها استحالتها يقصد قبرها، فتتلبسه فكرة تخليدها ينقلها من القبر تحت جنح الظلام إلى مكان سري منقور بالصخر، وتضفي لغة الخطاب عند الروائية بما يليق بعاشق متميم كالأبهري «سجّاهها ملكة مرصودة... مثل الملكة بلقيس يحرسها ثعبان خالد» وذات لقاء يسأله إياس باشا البدوي الذي منحه الملك فيصل رتبة الباشوية لمشاركته في القتال معه وأسرّه من قبل الإنجليز وفراره من الأسر... يسأله إياس باشا بخبث: إلى متى ستظل أنت ومدلج مثل الحية والعصفور؟...

- الأبهري: إلى أن تبتلع الحية العصفور؟
- إياس باشا: أو أن ينجح العصفور بالفرار!... (١٥).

واستطاع الأبهري أن يفر من الموت، وتدخل نهايته المأساوية الفريدة في ميثولوجيا الصحراء... حين زجت الروائية هذه الشخصيات في زوبعة شديدة الهبوب أو

ألقته إليها بإرادته، كما تقول الأسطورة الشعبية على لسان الرواة، كإحدى الحقائق الميثولوجية في عالم الصحراء، واختفى في زوبعته حتى لا يظل ماثلاً، فيكون صنماً، أو إلهاً...

(ميثولوجيا البوادي)

أشير هنا إلى مقولات الخبرات العلمية والروحية المتماهية بعبادات وتقاليده أبناء البوادي، وأخص تلك التي وردت في الرواية (بنات نعش)... ففي الصحراء «لا أذكر من السراب... يحذف الشبح في الوقت المناسب... يستعيز عنه بالغبار... كلما أمعنا بالاقتراب من وهمه... أمعن هو بالبطء لتتورط أكثر باللاحق به... بكذبه البراق والمخيف ليظل الغبار أصدق من السراب في القبط حيث تلوح زوابع الغبار العمودية عن بعد مثيرة خوف البدو الذين كانوا على قناعة أن الجن ينتقلون بتلك الطريقة» (١٦). «ومن أغرب العادات النرجسية التي اعتادها البدو أنهم لا يبرهنون على دعاويهم ببينة، أو شاهد - البدو لا يورد عليه شاهد، إنما يطلبون اليمين رأساً... إذ يقولون: كلنا خصوم، جمعان تقاثلنا، فلا يصح أن يشهد بعض أعدائنا علينا» (١٧).

كما ورد في نص (بنات نعش) الأمثال التالية والتي جاءت في السياق السردى على لسان الرواة:

«الليل ما لو صاحب»

و«المرجلة ما بين حيل وحيلة، والحق يبرر، سيوفه القواطع»

و«شو بوبب أحصد ودق»

(الهدد)

والمثل الأخير علامة على بدء الصيف الحقيقي....

وثمة مثل شعبي يشير إلى تعلق البدوي بجواده كما نلاحظ ذلك على لسان مشهور (شخصية ثانوية) وهو يتغزل بفروسة التي (تشرب الريح) بمبالغة شاعرية في وصف فروسة العربية الأصيلة... فقد سرقت فرس (مشهور) التي يطلق عليها (شربة الريح) وذات يوم راح يفتش عنها في بغداد وضواحيها، أخبره أحدهم أنه شاهدها في إسطنبول أحد الضباط الإنجليز سيتم شحنها إلى (إنجلترا) ذلك الضابط كان قد عرض على مشهور شراءها منذ حوالي سنة، دفع ثمنها خمسمائة ليرة ذهبية، رفضها مشهور دون تردد لا يمكن له أن يتخيل حياته دون (شربة الريح) قائلاً: - وهنا يرد المثل - (براي الموت واردا... مت نعطي ركايبنا) وحين كان يسأله أحد عن مواصفاتها يجيب:

«فيها من الأرنب نومه وسرع قومه، ومن الظبي فرّه وكبر وزّه - القطاة من الظهر - ومن الثور قصر جين - الرسغ - ووسع عين، ومن الجاموس وسع حجب وقوة عصب، ومن البعير وسع جوف وبعد شوف» (١٨). كما أن للفروسة دورها الطقسي في الأعراس، يرد في التقليد التالي:

«يُذبح حمل صغير، ويغمس رجل أصابعه الخمس بدمه ويرسم وسم العشيرة على عنق الفرس التي تحمل العروس إلى بيتها الجديد، ويمشي خلفها فارس يحمل السيف ويغني الحدااء الحربي» (١٩).... وفي هذا السياق «الفرس المبجلة، هي التي لم تتزوج أبداً»، وفرس لشخصية أخرى هي شخصية (فارس) التي من هذا الصنف واسمها (عودة) البيضاء، وقد حملت عروسه (تويما) إلى بيته، «وعلى ظهرها فرس جلد خروف أبيض هو - جلد البكاره - الذي تجلبه العروس البدوية معها إلى بيت عريسها، لتفرش به مخدعها» (٢٠).

وترد في السرد أيضاً عادة التعميد ببول الجمل، مع اشتغال الروائية بتوصيف شخصية الأبهر، وهي تقول: «رغم أنه ولد في منزل فخم في ضواحي بغداد إلا أن أمه، أصرت على تعميده ببول الجمل... كما الأقحاح في الصحارى... أورثته ذلك الاطمئنان الخفي الذي تسرّبه إليه رائحة البول المعطرة بـ (اليتنة) العشبة المفضلة لدى الجمال لطالما نهض في الصباح الباكر وفرك جنب الناقة، ليغسل يديه ببولها، ويشم تلك الرائحة الأثيرة من كثير من الفتيات البدو عندما يعمدن إلى تقشير لون صفائهن ببول الناقة» (٢١).

تلك الخبرات الروحية المكتسبة في الزمن تتحول بخصوصيتها إلى عادات لا فكك منها كماهية مادية لا وجود لها إلا في الصحراء....

كما وترد في السرد خصائص كثيرة لأبناء الصحراء تميزهم عن سواهم... شدة الملاحظة لمعرفة الحيوان والطيور... «فالظباء لا تسلم قيادها إلا للأنثى»، والمزاجية المفرطة، ف (البدو عندما يقودون سياراتهم لا يتقيدون قط بالطرق المعبدة إنما يشقون الدروب وفق خارطة مزاجهم وشهوتهم للعبث بملامح التضاريس» (٢٢).

وقد لاحظت ذلك الروائية ذاتها وأبناء البوادي غالباً ما يغيرون أسماءهم عند تواجدهم في أماكن حضرية، أو عند ذهابهم إلى عشيرة أخرى إذا ما كان أحد أفراد عشيرة المتنقل مطلوباً بالثأر، أو ما بين عشيرتين ثارات مزمنة....

أما فيما يتعلق بالمرأة فمثل هذا التغيير يكون تحديداً للتنمية الوجودية والتعمية من

باب الشرف، والحفاظ على الأعراض ولنا بـ (ماران) الاسم الرئيسي روائياً، ولكن اسمها الحقيقي (كفى)، وأيضاً (كفاية)... (٢٣).

و«ثمة مراسم للنسيان يمارسها البدو فهم يدفنون ببطن الأرض دون أن يؤطروا القبور بعلامة ما... دون أي إشارة أو رمز... ولا حتى أي رمز ديني... فالموت لديهم حقيقة أقوى من أي شيء» (٢٤).

لينا هويان الحسن في روايتها هذه تحاول في سعي حثيث لتحقيق تناغم بين المتضادات من خلال وصل الأزمنة – أزمنة ما بعد الأساطير – بماض حقيق كانت الأسطورة فيه سيدة السلوك البشري، ليستمر في الحاضر فتهبط من سماء خلقت مخيلتها إليها واصطادت أسطورتها الشعبية تماماً، إلى البادية حيث جذورها التي لا تزال جذورها تحبل وتلد ببني رحمها وتزهر نباتاتها وأشواكها على الرغم من أزمنة القحط والشقاء والألم والتمزق... هكذا يعيدها قانون الجاذبية إلى حجر الأساس لتعزل خيوط روايتها بأصابعها الفضة التي لم تألف سوى في المدينة وحبر الكتابة مما يغزله أبناء البوادي من حكايات وترسم ظل خيمة متسمة في السراب والرمل، أو خيمة كغيمة في السماء نحاسية تنتظر برقاً يشتعل فيها ليمطر... خيمة متماهية بالبدوي – كحالة وجودية لمكان – وبالحلم والأمل وطريقة العيش والخيالات... وما أكثر خيام الصحراء التي تلعب بها زوايع الخيالات ليشلح أوتارها الرحيل، بعد أن يماهيا بتلك الزوايع... فالروائية في وصفها لحال الأبرار تقول: «اعتماد الرجل أن يطوي خيابه ويأخذ معه ويطويها مثل الخيمة... مثل بيت الشعر... خيمة البدوي العجيبة... متأقلم

دائماً مع الطقس عندما يتقلب والتضاريس عندما تتبدل، والأهم أنه متكيف أزلي مع البدوي اعتمد تمريناً ممتازاً لروحه، وهو الرحيل، بالوقت الذي يشبه حزن السكين يقود قطيع أحلامه نحو مرعى جديد، يلحق الربيع دون تردد يطوي حبال الخيمة، يحمل مأواه على ظهر بعير قوي ويرحل» (٢٥).

لتكون الخيمة (المكان في المكان المؤقت) تماهي الروائية بينها وبين (الرحيل إلى مرعى) وإلى (حلم بعودة الربيع) وإلى (أزمنة بعيدة التحقت به حاملة ثقافة البدوي، فتقول: «أي أزمنة بعيدة التحقت به الآن – تقصد الأبرار - إن الإنسان ليس بوسعه ألا يشبه السلحفاة... يحمل بيته (مكانه) على ظهره... يلمسه ولا يطاله... يشعره بثقله دون أن يراه... يمر الزمن. يظل ثقيلًا شديد الوطأة... عزيزاً يصطادنا بذريعة التذكر» (٢٦).

ولكن الخيمة التي تعالقها الروائية بـ (الأبرار)، لم تكن تماماً ذلك (المكان) الذي هو الجزء الأساسي من خلاصة حياة البدوي في الصحراء، بل البدوي الطريد، القلق، بل المحمول على الظهر والذي يتجاذبه عاملان مهملان في حياة هذا الرجل، العمل الصيد، والنزوع إلى التحرر من هذا العبء، ولذا نراه يبات كثيراً من لياليه في المغاور، والكهوف... أو في العراء فالخيمة بالنسبة لأبناء البوادي تعلو على المكان، حتى وهي تشلح أوتارها الرياح، لأنها (المسكن) الذي يتحقق فيه الجانب من الحالة (الوجود)، و(الحضور) له، وفيها تتحقق الطمأنينة، والهدوء، وإشباع النفس بالرغبات، وهي ليست أبداً للاستعراض، وعلى عكس خيام الشيوخ للبدو بتأثيراتها المميز... كذلك

خيامهم المفتعلة في بيوتهم التي يمتلكونها في المدن القريبة من منازل عشائريهم، وتأثيراتها على الطراز (بيت الشعر) فتتحول «إلى خيمة مفتعلة كاذبة» (٢٧).

وتعود الروائية إلى التركيب السردى الذي يعزز صدقية سردها الروائي، بالوثيقة فتقول: «أحد الرحالة الأجانب... ذكر أنه رأى خيمة بدوية على أحد سطوح بغداد في أواخر القرن ١٩»... (٢٨).

وتعود للأبرار الذي لم تنتزع من جوانيته الخصائص الصميمية لدى البدوي فتعلق على ذلك «ربما لهذا رفض الأبرار تأييد منزله في المدينة عرف أنه لا يمكن أي يضرب وتداً في أرض المدينة، ولا حتى على سطح أحد بيوتها ليبنى خيمة ملفقة – حذراً كان وقلقاً وناكراً بالتالي لأي أصالة محتملة بعيدة عن عتبة الخيام – ليدخل (أجندته) أياماً مخصصة لتنظيف وتلميع أثاث سيخونه بأسهل ما يكون يرتبه لبيعته غير يتلفه آخرون...» (٢٩).

فخيمة الأبرار ليست خيمة الصيد (المؤقتة) المحمولة إلى حيث احتمال تواجد طريدة والتي سرعان ما تصبح بساطاً يختبئ الصياد تحتها حين يصبح الصياد طريدة لوحوش مفترسة بل خيمة أصلية، ولكنه قلق يصطاد الزمن....

طرائد الصحراء

آلة الصيد عند ابن البادية، أكانت فخاً، أم بندقية، أم طيراً جارحاً، فهي أشياء محايدة لوجوده، وموازية لمساره في الزمن الدائري

الذي يحياه، لطالما في الصحراء طريده، أو ثأر، أو انتقام، وفي داخله اعتلاج لتأكيد الذات، أو وفاء لولاء، أو تضحية في سبيل ما يهوى ويحب....

قد يأكل البدوي الطريدة التي يصطادها، أو يهديها لعزیز، أو يتركها خلفه في العراء... قد يصطادها بدافع غريزي، أو حاجة لمال، أو طعماً به، أو بأمر الآخر أحياناً....

كانت ظاهرة الصيد في « بنات نعش» تلون النسيج السردى بألوان زاهية، تظهر في الخطوط السردية الزمانية والمكانية، وتمنحها التدرج بدءاً من تعلم الصيد، وفنونه، وانتهاء بفرح الصياد الغامض، ربما بذاته البطولية وهي تنتصر على الطريدة، إذا ما كانت وحشاً مفترساً بخاصة.

وفي النص لم يكن شكلانياً، ربط سرديات الصيد بـ (الأبهر) في معظمها، بدءاً من تعلمه الصيد والترويض وانتهاء بتوبته عن الصيد، وصيد الظباء بخاصة....

فالروائية استهلّت ظاهرة الصيد في لعبة السرد بتسارع اصطياد السباع، قبل الحضور الأولي الذي حققه تواجد الأجانب من إنجليز، وفرنسيين، وألمان، بعد القرارات العثمانية التي تشجع كل أشكال الصيد في الأراضي العربية، التي يتقاتلون عليها، ويتنافسون على سرقة كنوزها الأثرية عن طريق شرائها من ذوي النفوس الضعيفة، أو ممن لا يقدرون قيمتها، فأدى الطلب للجلود الثمينة، وإغراء الصيادين المحليين بالمال، لهذا الشكل الجائر من الصيد، إلى انقراض أسود الفرات النادرة.... وبالتالي صناعة مهربين مغامرين لتوصيل الجلود والأثرية

وسواها، إلى نقاط ترحيلها في المدن كبغداد ودمشق والقدس وبيروت.... في الوقت الذي كانت في مدينة دير الزور النقطة الأولى لتسلم الجلود من الصيادين.... وربما كانت تدمر النقطة الأولى للأثرية المهربة.

يشكل هذا التداخل التاريخي زمانياً ومكانياً في السرد دلالة سببية لتسارع هذه الظاهرة، ودلالة على سبيله (تواجده) الغرباء، وسلبية (وجود) ابن البيئة الذي يدور في دائرة مغلقة، تحكمها (الأنما)، متطلباتها الأنية....

(الحضر في نسيج النص)

لم تغفل الروائية الزمن السردى الخارجى، كما كان عليه موقف ابن البوادي من الأماكن الحضرية التي يرتادها ليروج بضاعته - إنتاج البادية - حتى ما هو غير منتج، لم تبذل من أجله أي قوة عمل، الأثرية التي كان يعثر عليها قسدياً أو صدفة، ويبيعها بسعر بخس لجهله قيمتها التاريخية كما أسفرت أنفأ.... كما ويرتاد تلك الأماكن لشراء حاجياته، أو الإقامة فيها- وهنا أقصد الطبقة العليا من المجتمع البدوي - أو لارتياح أماكن الترفيه - حسبما يتاح له مثل ذلك - لتطفو ردود الأفعال بين ثقافتى البادية والحضر، وجلها من ابن البادية لما يرى من سلوك وعادات، وفولكلور، ولهجات، وغير ذلك، فيستهجن أو يستغرب أو يتعجب أو يندهش، أو يستنكر.... وفي حالات نادرة... يتحسر!

ونلمس اختزال الروائية كل ذلك في شذرات متفرقة تخللت المتن الروائي الذي احتل (الأبهر) أكثر نواصيه.... ففي موضع من الرواية، يساوره الشك بوجود عربة للبيك،

قرب مضارب البدو، بينما كل أقاربه يقضون الصيف في أوروبا، أو يزورون أقاربهم في تركيا ومصر، « فيسأله الأبهر مازحاً: ما حكايتك مع هذه العربة..... هل تعشق فتاة تقيظ عشيرتها قريباً منها؟ (٣٠).

مما لا ريب فيه، أن الشك جعله يسأل مثل هذا السؤال، وربما الغيرة، فهو كسواه من أبناء البادية يعتبر ذلك خرقاً للحياض القبلية... والأبهر كعادته كان يسلك الطرق الجانبية ما أمكن، ولم تكن تستهويه فكرة المرور من القرى البائسة التي تحف بالبادية وحالة من القرف تنتابه عندما يشاهد الفلاحين في حظائرهم الفقيرة» (٣١).

وفي دمشق «راجلاً وملثمًا، عبر ذلك الشارع الطويل الذي يخترق المدينة من شرقها إلى غربها... ما بين باب شرقي وباب الجابية، دون أن تعني له شيئاً الأعمدة الجميلة... والأروقة... كل تلك الأبهاء لم تلفت انتباهه يوماً، أو يعرّها اهتماماً. فهو لم يحدث أن وقع في غرام دمشق كعادة زوارها، ولم تعن له شيئاً أكثر من محطة عابرة» (٣٢).

وتكرر الروائية لعبتها مع الزمن التاريخي وتقول ضمير (الأبهر) ما لم يقله، مستندة إلى معرفتها، وتفصح في السرد عن صور فاقعة بقولها: «حتى لو عرف أن التاريخ كان في المكان، أو مرّ في المكان» (٣٣).

مشيرة لمرور القديس بولس فيه، ووجود مقام حناينا، وبيت يهوذا الأسخريوطي الذي غدر بالسيد المسيح في ذات الشارع «ما من شيء كان يمكن أن يعزز مكانة هذه المدينة بقلبه.... محتالاً على حجمه الكبير» (٣٤).

لكن ما أثار دهشته في هذه المدينة، النساء اللواتي كالظباء، وهن ينتقلن من محل إلى محل و « كان يعتبرهن نساء الصمت..... يمتلكن عيوناً تتقن حرفة الإغواء.... كل ما فيهن من بريق يقتات على المدنس» (٣٥).

تبوح الروائية في هذا المقطع - وهي ابنة البادية - بما هو مكتوم في داخلها بتعاطفها مع بنات جلدتها، من وجهة أخلاقية، لم يعبر عنها الأبهر، فأضمرت به ما تضرمر.... و في مدينة حلب و ك(سرد مضمّر) فيها النساء - في ذلك الزمن التاريخي - محجبات، لم يرد عنهن شيئاً في السرد الخارجي، واكتفت الروائية بالإفصاح عن رؤيته لأسواقها، فهو «لم يكن يحب الأسواق المقببة، ومعظم أسواق حلب، هكذا.... تكتم الأنفاس، مليئة بالضجيج، وباللهجة الحضرية التي كانت تثير ضحكته» (٣٦).

ظلال الأطلال و القصور في النص

ثمة ما يجعل لغة الخطاب الروائي تتعالى. وهي تضرب على وتر الماضي. فالسرد، تخرج به هذا اللغة إلى زمن خارجي، وهي تتعدى الحدث الأصلي، إلى أحداث تتعلق بذاكرة التاريخ، وما تحمله من أسطورة، أو ميثولوجيا، لا تزال مخيلة الحاضر التي تتقاطع معها مشكلة الخرافة التي تمتد في الزمن، فنرى (الأبهر) الهارب من قدره، كمماثل لأبناء البادية الذين يعانون من وضع كوضعه، يتركون العراء خلف ظهورهم. ففي أحد مآزقه، «اتجه صوب قصر روماني... كان مولعاً بالمبيت في الخراب، الأطلال، القصور، حيث الجدران تمارس عريها، بعيداً عن السقوف المحتشمة» (٣٧).

تستدرجها الروائية لتصف لنا هذا القصر... «ذلك القصر... وحدها الخرافات كان لها شرف تداول قصته، وإضافة قبضة من الكذب على حكايته ليبدو أجمل... أكثر إغواء... يحكى أن باني القصر عجن ترابه بالمسك حتى لا تعيش العقارب فيه، بعد أن تنبأ له أحد العرافين بأن ابنه الوحيد سيموت بلدغة عقرب بحيلة قدريّة رهيبة اختبأت بين عنقود عنب ومات ولده» (٣٨). تقودنا هذه الخرافة، إلى حكايات ماثلة تخترنها الذاكرة الشعبية، وتعممها، وهي تتحدث عن أمكنتها الحقيقية، أو الافتراضية، وفوراً أتذكر كقارئ حكاية تتناصّ معها هي من مدينة بصرى التاريخية كمكان واقعي، في موقع منها، عمود أثري في أعلاه سرير حجري، يقول عنه الكل هناك «سرير بنت الملك» ويتحدثون عن هذه البنت أن عرافة تنبأت لأبيها بموت ابنته الوحيدة، فبنى لها هذا السرير العالي، ولكن أفعى صغيرة تلتفت في عنقود عنب كانت سبب موتها. وتستدرجنا الروائية أيضاً إلى جماليات مكانية حضرية، صنعها إنسان بفوقية، ليراها آخر بتحسر، وتثير ما فيه من كوامن، فيختلط ما يصنع الإنسان من جمال، مع ما تصنعه الطبيعة... حين يذهب (الأبهر) إلى بيت سلمى يقف أسفل الدرج، وينظر بدهشة إلى (درايزون) الدرج المذهب، وقد عرش عليه اللبلاب، ولاحظ ما في اللبلاب من عناكب التي تصفها وكأنها خلقت لفن نادر، لتكون كهنة لذاكرة المكان، ملتزمة بميراث الحنين، والروائية هنا ترسم خلفية معرفية لصورة يراها الأبهر، التي يقع عليها فعل التعبير عما رأى، في محاولة للتغلب من الحج الذي يقف عليه الأبهر ك (أنموذج) يدور حول نفسه....

ثم تنكفي الروائية إلى ذاكرة التاريخ التي

تزيح مدونات لتندرج في الشفاهي من الحكايات، وتحولاتها إلى أحاجي عبر إشارات منقوشة على حجر، أو محفورة في خشب، فتروي لنا من أسرار الحرملك السلطاني حكاية عن نهاية أحد السلاطين، وعن نهاية كانت متوقعة لشخص يعيش زوجه (أسعد باشا) أحد شخصيات (بنات نعش) التي لها بعض الحراك الاجتماعي في الرواية بعلاقة مدروسة مع الأبهر ويكتشف الباشا أن العشيق هو أخوه «فيتربص به وبزوجته الخائنة ويطلق عليهما النار، وهما في الفراش، نجيا بأعجوبة، وفرّا إلى مكان مجهول» (٣٩).

ثم يعرف أنهما ماتا غرقاً إثر غرق سفينة كانا فيها، تبحر صوب مصر.... وعبر هذا الاسترجاع السردى المركب في متن النص، تحيلنا إلى فضاء الحرملك من الداخل، وإلى ما فيه من استلاب وإلى التمرد السلبي الذي يظهر على شكل خيانة، أو غدر، أو خوف، كما في حالة (قلبيهار) التي تخدم أسعد باشا كزوجة ولكنها غدت مثل شهرزاد « تحكي له قصص الحرملك... تحدثه عن الجواري اللواتي حملن... وكيف عبئن بأكياس وتم رميهن بالفوسفور، وعن كيد السلطانات ومكر الخصيان، وحكايات الحمامات... إلخ» (٤٠).

ففي قصره ظل أسعد باشا في حالة (تواجد) لا (وجود) لأنه «مثل أي بدوي لا يعرف ما يأكله إلا عندما ينتقل الطعام عبر رؤوس أصابعه الثلاث إلا بالإبهام والسبابة والوسطى» (٤١).

أما فيما يتعلق بالأبهر، فالروائية تخلخل لقارئها أزمنة السرد، الأمكنة الواقعية والافتراضية، والشخصيات في تصاعدها الدرامي، والرواة ومخيلاتهم ولغة خطابهم، ليكون الأبهر دائماً في الوضع الذي تترسخ

فيه القناعات، كيما يظل المركز الذي تعبر منه عن رؤيتها لما يجب أن تؤول إليه الأحداث والوقائع بعد استنطاق الشخصيات المضمرة منها، والتحقق من نتائج روايتها هي.... سيرتها الداخلية هي.... حيرتها هي.... يشدها النقاء العفوي إلى الصحراء كقوة جاذبة، والعماء والمراوحة في المكان كقوة نابذة.... وبالمقابل، تشدها المدينة منطلقة إلى الأمام - كسهم في الزمن - كقوة جاذبة، والضجيج والتلوث كقوة نابذة، فتقف على حجر الصحراء، وترى أن « الأمكنة مثلما تصلح للسكن، تصلح أيضاً للرحيل.... لتفرض نفسها كأثاث لا بد منه في داخلنا... ربما لهذا لم يعمد الأبحر إلى تأثيث داره الكبيرة في بغداد.... اكتفى بجرن القهوة ورمح القصب» (٤٢).

وفي بوحها الصريح قالت في معرض سردها حاسمة رؤيتها: « يوم كنت أراقب بنات عمي وهن يحكن (السدو) ويبرمن الصوف على المغزل، تعلمت الولع بالأشياء أكثر من الأمكنة» (٤٣).

(الخروج من الزمن الدائري)

كان للروائية حصتها الأكبر، في السرد بضمير المتكلم، لحمل الأسطورة من زمن مضى، إلى زمن حاضر بشروطه القائمة، وإلى زمن آت، تحلم به، ولا تستطيع التكهّن بمآله، ولكنه المستقبل بأي حال.... وكانت تدعن لمصيرها كابنة بادية تعيش حياتها في مدينة، فيتنازعها الحنين إلى الجذور، وتلبسها شرانق مياهاها الراكدة، ولا تلبث أن تستعين بأسطورتها، مستنهضة أوجدتها، وهي تروي، وتقول، وتصغي لشخصيات روايتها، أو للرواة، لا للسير إلى الأمام فحسب، بل للتحليق إلى العلو: «سواء صبحنا والمساء... يا إوز، حلق... كل من

يراك سيظنك سراباً عالقاً في يدي السماء... حلق صوب الأمام، ولورمي لك كهّان الغيب، نبوءة تغتال أبجدية حلمك، من ألف إلى ياء، لا تنظر إلى أسفل حتى لا يورثك الدوار» (٤٤).

فهي لا تريد لنفسها ولهم الإذعان لمصير تحكمه المراوحة في المكان، والدوران في الزمن حول نقطة واحدة، وكأنها تقول: المصير هو أنا وأنتم... «المصير هو مجموع اختياراتي، حين لا تكون الاختيارات تعسفية، بل تكون معبرة عن القانون الباطني الوجودي وأما الإذعان للمصير، فهو نتيجة الإخفاق العام لوجودنا» (٤٥).

فنحن «نعم كبشر في كل لحظة، نعرف أننا نسينا الفلّ في (عدن)، والطين يترصد... يحقّ لنا أن نشتهي الحياة كما يحلو لنا... نسلم وقع أقدام خلفنا... نلتفت... إنه الماضي... فالماضي ينتصب مثل أفعى على مفترق طرق» (٤٦).

«نظن أن الزمن يتراجع أمام خطونا... نتقدّم... نرفض، فيما نحن ننهار... وندرك بكل جوارحنا أن السماء تورث أحلاماً لا تشتري» (٤٧).

وبالتالي لا أجزم أنني قرأت «بنات نعش» إلا بالممكن من الرضى، ولا أدعي سأكون أول وآخر من يقرأ هذه الرواية، و«ليس في وسع أي كان، أن يلجأ كمساح الأراضي، إلى تحديد ساحة فعلية من ناحية القيمة الجمالية، أو الاعتبارية لنص ما» (٤٨).

الهوامش:

(١) بنات نعش ص ٦.

(٢) أشرف أبو زيد - مجلة العربي ع ٥٥٤ ص ٧٨.

(٣) جورج دورليان - مجلة العربي ع ٥٥٤ ص ٩٢.

(٤) أوكتايفو باث - أطفال الطين ص ٢٠٤.

(٥) عدنان بن ذريل - الفكر الوجودي عبر مصطلحه - اتحاد الكتاب بدمشق ص ٢٣.

(٦) بنات نعش ص ٨١.

(٧) تفسير القرآن الكريم - الإمام الجليل الحافظ عماد الدين أبو الفداء اسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي - المجلد الأول - ٤٦٠.

(٨) بنات نعش ص ١٠٣.

(٩) المصدر نفسه ص ٢٠٦.

(١٠) المصدر نفسه ص ٢٠٨.

(١١) المصدر نفسه ص ١٣١.

(١٢) المصدر نفسه ص ١٦٦.

(١٣) المصدر نفسه ص ١٧١.

(١٤) المصدر نفسه ص ١٣٢.

(١٥) المصدر نفسه ص ١٩١.

(١٦) المصدر نفسه ص ٨٣.

(١٧) المصدر نفسه ص ٣٦.

(١٨) المصدر نفسه ص ١٣٠.

(١٩) المصدر نفسه ص ٢٠٣.

(٢٠) المصدر نفسه ص ٢٠٢.

(٢١) المصدر نفسه ص ٢٢٨.

(٢٢) المصدر نفسه ص ١٠.

(٢٣) المصدر نفسه ص ١٣٩.

(٢٤) المصدر نفسه ص ٢٠٦.

(٢٥) المصدر نفسه ص ١٩.

(٢٦) المصدر نفسه ص ٢٠.

٢٧- ٢٨- ٢٩- ٣٠) بنات نعش ص ٢١٤.

(٣١) بنات نعش ص ٥٩.

(٣٢) بنات نعش ص ٢٢.

(٣٣) بنات نعش ص ١٧٣.

(٣٤) بنات نعش ص ٦٩.

(٣٥) بنات نعش ص ٧٠.

(٣٦) بنات نعش ص ١٠٢.

(٣٧) بنات نعش ص ١٥٨.

(٣٨) بنات نعش ص ١٩٥.

(٣٩) بنات نعش ص ٩١.

(٤٠) بنات نعش ص ١٩١.

(٤١) بنات نعش ص ١٩٢.

(٤٢) بنات نعش ص ٢١٢.

(٤٣) بنات نعش ص ٢١٣.

(٤٤) بنات نعش ص ١٤٦.

(٤٥) ياسبرز - الفلسفة ج ٣ ص ٢٢١.

(٤٦) بنات نعش ص ١١٨-١١٩.

(٤٧) بنات نعش ص ٢٢٧.

(٤٨) إبراهيم محمود الملحق الثقافي - جريدة الثورة

السورية. العدد ٦٠٠ - ٢٠٠٩.

القصة القصيرة في أمريكا اللاتينية

نماذج مختارة

د. محمد رميص

عرفت القصة القصيرة في أمريكا اللاتينية تحولاً جذرياً منذ عقد الأربعينيات من القرن العشرين وصعوداً بسبب تمرداها على أساليب المعالجة الفنية المعتادة وطرق العرض وأنماط التخييل المستهلكة. بحيث انصرفت إلى استبطان الذات والخيال الجامح والاشتغال المكثف على الرمز والحلم والسحر والأسطورة كروافد جديدة بخلق الدهشة والمتعة الفنية. ومن ثم تأسيسها لقصة مضادة. فبتنا نصادف على متن قصصها - تجاوز الواقع بالأسطورة واشتباك الحلم باليقظة، الأمر الذي منح أدب هذه المنطقة نكهة غير معتادة وجعله يبدو وكأنه غزو أدبي مضاد لأوروبا مخلخلاً قناعاتها بوهم الريادة الأدبية - وهو المنحدر من عالم ثالث.

علماً أن هذه الحركة الأدبية التجديدية بأمريكا اللاتينية تزامنت مع ما عرف في أوروبا بالرواية الجديدة وإن اختلف التياران في نقط جوهرية. فإذا كانت الرواية الجديدة قد ركزت الاهتمام - أساساً - على تجديد الشكل وتعدد الأزمنة اللغوية والواقعية والإكثار من المرايا والأسطح العاكسة (١) فإن قصة أمريكا اللاتينية ركزت اهتمامها على تطويع الواقع المادى نفسه الواقع المأهول بالسحر والخرافة والأسطورة... وصهره في خليط يتعانق فيه المتعالي بالتاريخي والسحري بالواقعي.

مشتغلة على الوقائع الغريبة التي تخرق منطق الطبيعة والعقل، مغذية فعل التخييل بروافد خصبة كالأسطورة التي بتخلصها من خطية زمن الأحداث وتسلسل الوقائع تستطيع منحنا رؤية العالم وكأننا أول من يراه. وتقدم لنا فرصة الإقامة على تخوم اللاشعور لأنها رؤية متحررة من سلطة الرقيب.. إن انصراف القصة القصيرة في أمريكا اللاتينية لتوظيف وسائل تبالغية مبتكرة لم يشغلها عن تسجيل مواقف متجذرة من حالة التخلف والأزمة المجتمعية الساحقة التي وسمت أمريكا اللاتينية حتى الآن (٢) ومن ثم بحثها المحموم عن مخرج لحالة الانسحاق الخائفة من خلال احتكامها لرؤية جمالية اصطلاح عليها بالواقعية السحرية. واقعية تنمحي فيها الحدود بين الطبيعة والثقافة وترتفع فيها الحواجز بين المجرى والشاخص. وحتى نتمكن من استخلاص نقط التماس والتقاطع لكتاب القصة القصيرة بأمريكا اللاتينية ارتأينا الاشتغال على طائفة من القصص لكل من لويس بورخيس (الأرجنتين) خوان رولفو (المكسيك) كاردوسو (كوبا) وإدواردو كاليانو (الأوروغواي) وريبير (البيرو).

١ - واقعية اللاعقل والزمن المرتد:

يرجع بعض قصاصي أمريكا اللاتينية (٣) جذور الواقعية السحرية لأدبهم لعدة مصادر

منها الطبيعة البكر لهذه القارة وغاباتها العذراء ومناخها الاستثنائي حيث الإضاءة معتمة جراء الضباب السائد طيلة النهار، الأمر الذي جعل الرؤية ملتبسة ومشحونة بالتهيوآت والخيال الجامح. معطيات طبيعية رافقت ثقافة شديدة الثراء والتنوع. فإلى جانب حضارة الأزتيك والموشيك والأنكا والمايا توجد حضارة الهنود الحمر وثقافة السود والمولودين.. سياق عام هيأ الأرضية لذهنية خارقة ومدهشة. ذهنية كانت غايتها تعايش الإنسان مع الطبيعة ومواجهة الحياة الصعبة. وهذا الواقع العجائبي لأمريكا اللاتينية يجعلنا نقر أن ما نادى به رواد المدرسة السورالية والعبثية واللامعقول بأوروبا في النصف الأول من القرن الماضي كانت أمريكا اللاتينية تعيشه بشكل يومي ومنذ آلاف السنين.. عمق حضاري وثقافي أسعف كتاب هذه القارة على اجترار أفكار جديد للكتابة الإبداعية. أفق ينهض أساساً على تمديد مفهوم الواقع ليشمل المتعالي واللامنطق، السحر والجنون، الحلم والزمن المرتد الذي يسير عكس تطوره المألوف حيث يصير المستقبل حاضراً والحاضر ماضياً، وبالتالي تجاوز الأبعاد الثلاثة للزمن ذات اللحظة القصصية أو لنقل فيض الزمن على كل الاتجاهات. لنتأمل هذه القرينة القصصية من قصة «غرفة التماثيل» للويس بورخيس (٤) يقول السارد ص ٢٩: «وجدوا



بورخيس

في الغرفة الخامسة مرآة في شكل دائري من صنع سليمان بن داود - عليهما السلام - لا تقدر بثمن لأنها صيغت من معادن مختلفة، فمن نظر في قمرها رأى وجوه آبائه وأبنائه منذ آدم أول الخلق وإلى من سيسمع صوت النفخ في الصور». إن الزمن الفيزيقي الذي نعرفه من خلال الساعة أو وضع الشمس في السماء يصبح ضئيلاً موازاة والزمن الكوني المرصود في قصص لويس بورخيس. زمن طرفاه لحظة الطرد من جنة عدن، ولحظة البعث.. مسافة زمنية هائلة تتولد بمجرد الرؤية في المرآة. زمن يفيض عن لحظة الحاضر ويستبق الآتي ويتنبأ بما سيقع ومن ثم خروجه عن حيز إدراك الإنسان الذي اعتاد اعتبار المستقبل مجرد احتمال بينما هو في النص واقعاً عينياً ثابتاً. وذلك من خلال معرفة الفرد لأحفاد أحفاده. عند هذا المستوى تصير المرأة قرينة التوغل في أعماق الإنسان ووسيطاً لمعرفة سلالته وأنسابه. مفارقة دورها المعتاد في إنتاج ذواتنا المرئية إلى ما لا نهاية. مرآة لا تكتفي بعكس الجسد المحدود بالزمان والمكان ممتدة إلى عكس مآله وأصله. علماً أن التنبؤ لا يعني فقط استباق الأحداث وإنما تجريد للزمان والمكان أساساً.. وفي ذات الاتجاه الجمالي يسير القاص الكوبي «اليخو كاربنتيير» في قصة «رحلة البذرة» حيث الزمان ينساب إلى الوراء ويتدرج الشيخ في اتجاه الطفولة، وتعود العصافير لأعشاشها كي تصير بيضاً. بل إن العمال عند حظورهم للمعامل يجدون مهامهم منجزة وشموع أكوأخهم تزداد طولاً بدلاً من التلاشي والتآكل. رؤية فنية توفق من خلالها القاص في خلق عالم لا تسيره

قوانين الطبيعة التجريبية وإنما يخضع قوى عليا تنتمي لعالم السحر في محاولة لفض أسرار الكون. وذات التفوق يحزره القاص المكسيكي «خوان رولفو» في قصة «قل لهم ألا يقتلون» قصة وإن كانت تبدو ظاهرياً مغرقة في هموم ذاتية حيث يستشعر مزارع هاجس المحو والقتل، فإنها ضمناً تستثمر رحلة الضياع الكبرى والطمس التي عاشها شعب الهنود الحمر وتعيد فتح جراحهم التي لن تبرا. كل هذا من خلال ربط القاص للخاص بالعام. لنتأمل هذه القرينة القصصية لخوان رولفو. يقول السارد: «كان قد حاول النوم للحظة، عله يهدأ، لكن الوسن هجره، وانتفى الجوع أيضاً. ما كان يرغب في شيء، أن يحيا فحسب، فالآن، بعد أن أدرك جيداً أنهم سيقتلونه، غمرته رغبة هائلة في الحياة، كتلك التي تعتري المبعوث لتوه» (٥). علماً أن زمن جنحة هذا البطل الفار من القتل تقارب الأربعين سنة: جنحة

يرجع بعض قصاصي أمريكا اللاتينية جذور الواقعية السحرية لأديهم لعدة مصادر منها الطبيعة البكر لهذه القارة وغاباتها العذراء ومناخها الاستثنائي حيث الإضاءة معتمة جراء الضباب السائد طيلة النهار، الأمر الذي جعل الرؤية ملتبسة ومشحونة بالتهويئات والخيال الجامح

اقتحام خرافه لحقل جار ثري في موسم قاحل وجاف. ليقتل المزارع رمياً بالرصاص بحجة خرقة للقانون. وإن كنا نعلم أن القانون الذي جرمه يسقط الجرائم لا الجنح فحسب بالتقادم إذا استثنينا جرائم الحرب.. ويلعب الزمن الماضي في هذه القصة دور البطولة المطلقة لأنه يغذي



خوان رولفو

ساكنيه بالضغينة والانتقام ويجعلهم ينتصرون للموت لا للحياة. لنعد لهذا المقتطف من القصة ذاتها: «حدث هذا منذ خمس وثلاثين سنة، في أيار، ففي نيسان كنت فاراً في الجبال ولم تجديني البقرات العشر التي وهبتها للقاضي نفعاً، ولا حجر داري من أن أجل خروجي من السجن. وحتى بعد هذا، استولوا على ما تبقى مقابل الكف عن ملاحقتي، لكنهم ظلوا يلاحقوني».

في قصة «ليست الأمور على ما يرام يا كارميلوروسا» للقاص البيروفي «ريبير»، يعود المبدع لنفس التقنية السحرية، تقنية تقويض وجهة الزمن وجعله يسير إلى الخلف.. فقط لا ينبغي اعتبار هذه الركيزة ضمن الواقعية السحرية هروباً من مواجهة الواقع بقدر ما هي تقنية لالتقاط الأسرار التي تكمن تحت مظاهر الواقع والسر المبهم الكامن في أحشائه. لنتأمل هذه القرينة القصصية الرائدة لجدل شيوخ حول وجهة الزمن. يقول السارد: «بين يوم وآخر سيعود كل شيء ليس إلى ما كان وإنما إلى ما كان ينبغي أن يكون وستعود شاباً مرة أخرى

دون أن تفكر أن لا شيء يعود إلى الماضي». يبقى السؤال المربك خلف شيوخ هذه التقنية في القصة الأمريكية لاتينية محيراً ومثيراً. ترى ما هي الخلفية الفلسفية - إذا غضضنا الطرف عن بعدها الجمالي لتقنية الارتداد بالزمن إلى الخلف؟ هل تضرر تهيباً من الموت ما دام الاحتكام لخطيته الطبيعية تعني اتجاهه نحو المستقبل ومن ثم نحو الموت. أم هي تقنية تخفي شعور الإنسان الدفين بخوفه من الوهن والضعف الملازمين لفترة الشيخوخة؟ وعموماً يمكن اعتبار تقنية «الزمن المرتد» فضلاً عن كونها تمنح مجرى الأحداث عمقاً سحرياً ومدحشاً فهي تعيد لغز الموت للواجهة مع ضمان تأجيل مواجهته أو لنقل جعل حتميته محتملة. تقنية تلاعب هذا القلق العميق والجرح الوجودي الغائر، إن لم نقل إنها تسخر منه مرتين: مرة بإشباع الموت قتلاً ما دام فعل الكتابة يأبى المحو والنسيان. ومرة ثانية بتقويض وجهة الزمن وسيره نحو زمن البدايات الأولى للأشياء..

٢ - العجائبية والقصة المضادة:

إذا كانت العجائبية تراهن على الغريب والمدحش وتخلص لشحنة المفارقة التي تخترق كينونتنا مشددة على أن العقل والمنطق غير قادرين على تصوير الواقع وتمثل مشمولاته بشكل مُجدٍ ومقنع. فإن القصة المضادة تقدم صورة للعالم المعاصر باعتباره فوضى والإنسان باعتباره ضحية للعقل (٦) قصة ترفض التظاهر بالأخلاقيات الزائفة وتثور على التقنيات التعبيرية النمطية مخللة كل الثوابت السردية التقليدية لأنها تضرب بقوة إعصار بحري بالغ العمق تماماً كما هي تقنية «المرايا المكسورة» في قصة «إيما تونت» للويس

بورخيس (٧) تقنية تفتت الواقع وتصر على عدم العناية بربط جزئياته وتسلسلها حيث ترتفع العلاقة السببية لمكوناته. عند هذا الحد يتساوى التكنيك القصصي بالمضمون في إيصال رؤية المبدع. لنتأمل هذا المقتطف النصي للويس بورخيس حيث البطلة «إيما تونت» مرة تتخيل نفسها تتجول، ومرة تتخيل نفسها تائهة، ومرة ثالثة تتخيل نفسها تعريها عيون الجياح. يقول السارد ص ٥٤: «يقيناً إنها ذهبت ذلك المساء إلى الميناء لعلها شاهدت نفسها، وهي تعبر ممشى خوليو السيئ السمعة، مضاعفة في المرايا تشهرها الأضواء وتجردها من ملابسها عيون الجائعين. بيد أنه من المعقول أكثر الافتراض بأنها تاهت، دون أن يلاحظ أحد، خلال سوق غير آبه.. دخلت حانتين أو ثلاثاً.. هل فكرت «إيما تونت» في كل ذلك الزمن الموجود خارج الزمن، وفي تلك الفوضى المحيرة للأحاسيس المنفرطة والفظيعة؟». أما فريدة قصة «قل لهم ألا يقتلون» لخوان رولفو فتكمن في إحضار الحرس لمزارع بئس اقتحمت خرافه ضيعة جارٍ ثري قطع على نفسه أن يكون الرد هو القتل. ولحظة حضور المزارع احتوته فكرة مواجهة خصمه قصد إفحامه بأن الغني عادة ما يغتني على حساب إفقار الفقير، وبالتالي وجب على الغني أن يخجل من غناه لا الفقير من فقره. لكن إبان عودته لن يجد سوى صوت ملتبس وموقف أشد التباساً. لنتأمل هذا المقطع القصصي:

«سيدي العقيد ها هو الرجل كانوا قد توقفوا أمام عتبة الباب وقد أمسك هو قبعته بيده علامة على احترام. وانتظر خروج شخص ما.. فلم يخرج سوى الصوت (...) قال الصوت:

أربطوه وقدموا له شيئاً يشربه حتى يسكر كي لا تؤلمه الطلقات».

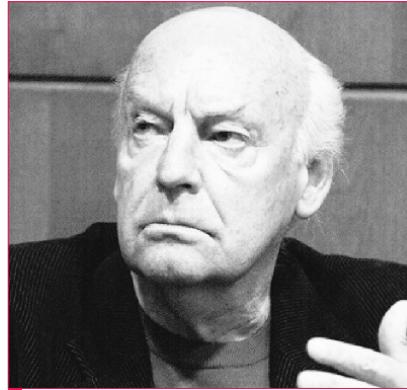
إن التباس هذا الموقف يكمن في جمعه بين القسوة واللين. فماذا يجدي الهالك تجنبه الألم وهو سيعدم رمية بالرصاص؟ إن إسكار الهالك من لدن العقيد وجوقته يعد هروباً من مواجهة نظراته الحادة. إذ بحمله لدائرة اللا شعور/ حالة السكر يتحرر العقيد من حدة المواجهة. فإسكار الخصم ليس حباً فيه ولكن كرهاً لعناده ومحاولة للنيل من صموده. فقط تجب الإشارة هنا إلى أن تغيب القاص لمرتكبي الظلم واكتفاءه بحضور صوتهم هو قتل رمزي لهم. كما أن احتفاظه بعيني الهالك جاحظتين بعد رمية بالرصاص كناية عن رغبته الأكيدة في استقبال الموت بعيون مفتوحة ودون تهيّب لأنه صاحب حق وقضية. إن تفوق صوت الظلم لا يعني أن الشر دوماً منتصر بقدر ما يحيل على أن إحقاق الحق طريق لآزال يتطلب الكثير من التضحية..دون أن يعني أنه أمر مستحيل...

نستنتج أن القصة المضادة بأمريكا اللاتينية - إلى جانب جده وسائطها التبالغية - تفضح أكثر ما تخفي إخفاقات الإنسان المعاصر وتناقضاته.. وتكشف زيف الحضارة الراهنة وكل أشكال التشوهات السيكولوجية التي فاضت عن مجراها. وتفتح جراح التناقض التي تعترى سلوك الفرد المعاصر مدمرة بثبات براءته المدعية ونبله الزائف.

٣ - اللغة الشعرية للقاص ورهان التلوّث:

إذا كان الأدب المضاد - بشكل عام - يبدأ بهدم الأشكال، ومحو الحدود بين الأنواع

الأدبية. ومنح اللغة قيمتها الحقيقية فإن القصة المضادة هي كذلك قصة ضد لغة مضغت واجترت حتى الملل. وانتهت بأن انتزعت منها حيثيات التعبير الأدبي..قوتها تكمن في اتجاهها نحو العمق وليس باتجاه الامتداد..قصة تبدو وكأنها بدون قاع ولا سقف، دلالتها شاهقة العمق غائرة الإحالة. لنتأمل هذه الكيمياء الشعرية المتولدة جراء تركيب الجمل واستخدام مجازات ديناميكية، وبالتالي الوصول إلى لغة مشحونة بمسافة تؤثر دلالي غير محددة الإحالة. يقول السارد في قصة «الفتاة ذات النذبة» للقاص



إدواردو غ.

إدواردو غاليانو. «عادت لتجد الطقوس الصغيرة دونما تغيير. الطقوس أن تبلل إصبعاً وتممره على النذبة التي تقسم دقنها. أن تستعير ساقها من تحت الطاولة، تدخين السجارة ذاتها، شرب الأنخاب والكأسان ملتصقتان. الطقوس: نقل الدخان أو الخبز من فم إلى فم. طلع القمر مبتلاً قبل أن تغيب الشمس. تمشيना لغاية الشاطئ الصخري. طير البطريق تبعنا بطيران منخفض. سبحنا في البحر عراة. لم يسبق لها أن جربت. رأينا من بعيد نقاطاً تكبر: قوارب الصيادين.

عائدة والمستودعات مليئة بسمك القرش. كنت أعرف ذلك الاحتضار الفظيع: الأسماك المختنقة تتقلب في الشباك قبل أن تهوي مكدسة».

إذا كانت العجائبية تراهن على الغريب والمدهش وتخلص لشحنة المفارقة التي تخترق كينونتنا مشددة على أن العقل والمنطق غير قادرين على تصوير الواقع وتمثل مشمولاته بشكل مُجد ومقنع. فإن القصة المضادة تقدم صورة للعالم المعاصر باعتباره فوضى والإنسان باعتباره ضحية للعقل قصة ترفض التظاهر بالأخلاقيات الزائفة وتثور على التقنيات التعبيرية النمطية مخلخلة كل الثوابت السردية

إن تفاصيل العلاقة العشقية بين هذين البطلين تطلبت لغة شعرية تتناسب والموقف المرصود. حيث لجأ القاص لالتقاط تفاصيل دقيقة متوسلاً بلقطات مكبرة ترصد الأشياء الحميمة بغاية التعرية: تعرية الأعماق والغوص في تربة الرغبة وهواجس الذات. تفاصيل مسنودة بضمير متكلم في صفة الجمع (نحن) ضمير ملتبس! لأنه بقدر ما يتمدد ليشمل البطلين، بقدر ما يجعل الذات القارئة تنزلق لأرض الحدث حيث تنتفي المسافة بين الفاعل والمتفاعل معه (تمشيना لغاية الشاطئ الصخري.. سبحنا عراة.. رأينا من بعيد نقاطاً تكبر..) فضلاً عن لجوء القاص لإسقاط حروف الربط وهي إحدى تقنيات اللغة الشعرية مع اشتغاله المكثف على رموز عميقة الإيحاء (نبيذ، جسد، قمر،

بحر) وباحتكام القاص لهذه الترسانة التقنية يكون قد تجنب القص الخطي وارتضى القص الدائري بدلاً من خلال رصد الجزئيات وإكثار النعوت والتشبيهات والمجازات منتهياً لكتابة داخلية ذاتية الإحالة والانعكاس.



أليخان درو

في قصة «فرانسيكا وألمينية» للقاص الكوبي كاردوسو يحضر الوصف الشعري للمكان ويشبك النثر بالشعر نافياً سلطة نقاوة الجنس الأدبي. الأمر الذي يحيلنا رأساً على النص المتعالي بالمعنى البارثي. النص الذي يتعالى عن الأجناس الأدبية في الوقت الذي يستفيد منها ويتداخل معها دون أن يحصر نفسه في خانة معينة. لتتأمل هذا المقطع القصصي: «قالت أرمينيا لنفسها راضية، وتابعت المسير في الطريق المحاطة بالزعر والندى. وفعلاً، فقد كان شهر أيار، والأمطار التي هطلت قبل ذلك لم تكن لتسمح للبذور البرية وللسويقات بالبقاء تحت الأرض دون أن تخرج للشمس. كانت أغصان السنابل الوليدة كشجرة «السيباكالوبا»

الشفافة وجذع «الغواقة» يطلق قشرته في مواضع متباعدة، مظهر اللحم النظيف للخشب. لم تحو حقول السكر ورقة واحدة صفراء. اخضر كل شيء، من الأرض حتى الهواء، والأزهار تعبق برائحة الحياة».

إن التشكيل اللغوي لهذه القصة بتجلياته الشعرية المختلفة من صور ومجازات تجعل منها لغة إيحائية متعددة المرجع والإحالة.. أفق يجعل البعد المتواصل الصرف للغة يضيق فاسحاً المجال لذاتية اللغة من خلال تغلغل الذات في تصوير الواقع. دون أن يعني هذا أن اللغة الشعرية حاضرة وحدها بقدر ما تتجاوز مع اللغة الإبلغية في الدرجة الصفر للكتابة وتفاعلهما وفق المبدأ الحوارية. إن تلويث نقاوة القصة المشحونة بنفس شعري يقابله في الشعر توسل القصيدة بعنصر الحكى كما في دواوين أوكتافيو باث التالينين «مناهات الوحدة» وملحمته المكسيكية «حجرة الشمس».

إذا كان الأدب المضاد - بشكل عام - يبدأ بهدم الأشكال، ومحو الحدود بين الأنواع الأدبية، ومنح اللغة قيمتها الحقيقية فإن القصة المضادة هي كذلك قصة ضد لغة مضغت واجترت حتى الملل

إن رهان الواقعية السحرية لقصة أمريكا اللاتينية على تجاوز المتناظر واشتباك المتباعد وتعالق المفارق يمكن إجماله في القولة العميقة للويس بورخيس: «أن تعبر الفردوس في الأحلام وتجني وردة فهذا أمر جميل، لكن الأجل منه أن تصحو والوردة في يدك» (٨).

إحالات:

(١) انظر على سبيل المثال القبة الكونية «لنتالي ساروت» ١٩٥٩. طريق فلاندر «لكلود سيمون» ١٩٦٠. ممر ميلانو «لميشيل بيتور» ١٩٥٤. وذكريات من المثلث الذهبي «لألن روب غرييه» ١٩٧٨.

(٢) نسوق هذا الاستشهاد لتمثل الوضع المترهل لدول أمريكا اللاتينية وهو بيان جماعة أدبية نشر في مجلة البيرو الأدبية. العدد الأول تشرين الثاني ١٩٦٦. يقول البيان: «ولدنا في بلد من أكثر بلدان العالم تخلفاً، وحياتنا بمثابة المعجزة: فقد جاوزنا العشرين من عمرنا (قراية الخمسين بالمائة من أهالي البيرو يقضون لأسباب متعلقة بالجوع قبل بلوغ العشرين) ونحن نمثل استثناء ضيقاً. فقد أتممنا دراسات جامعية، وهذا امتياز في بلد يعاني الستون بالمائة من سكانه الأمية».

(٣) نقصد بالتحديد القاص الكواتمالي ميخيل أنخل أسترياس والكاتب الأرجنتيني (خورخي لويس بورخيس) انظر حوار الأول بكتاب منهج الواقعية في الإبداع. صلاح فضل. مؤسسة مختار للنشر ١٩٩٢. من ص ٢٨٩ إلى ص ٣١٥. وحوار بورخيس بمجلة قاف صاد المغربية ع ٦/ ٢٠٠٨.

(٤) الدنو من المعتصم. خ لويس بورخيس. قصص. ترجمة إبراهيم الخطيب. منشورات نجمة. ١٩٩٢. ص ٢٩.

(٥) مجمل القصص الأمريكوللاتينية المشتغل عليها وردت في ملف خاص قدمته مجلة المعرفة السورية/ ع ٢٥٩. شتنبر ١٩٨٣.

(٦) عالم المعرفة ع ١٢٢. أدب أمريكا اللاتينية. تنسيق وتقديم. سيزا فرناندث مورينو. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت. انظر على وجه الخصوص الفصل الثاني الخاص بمفهوم الأدب المضاد ص ٤٦ وما بعدها.

(٧) الدنو من المعتصم. بورخيس. م/م. ص ٥٤.

(٨) ذاكرة الحلم والوشم. محمد الخطابي. ايايدف للطباعة والنشر/ ٢٠٠٥. ص ١٣٤.

عالم الروائع بين المحايثة والمفارقة

رواية (العطر) نموذجاً

عبدالكريم يحيى الزبياري

حيثُ ينحصرُ البطل بشكلٍ صارمٍ في ذاكرة أنفه الخارق، ويأسره طمعهُ في اكتشاف روائح جديدة، في مفارقة عالم ليس فيه ثمة إلا ألوان وأصوات وروائح، ربما نجح أورهان باموك في اختزال العالم إلى ألوان، ثم إلى اللون الأحمر، في روايته (الاسمي أحمر) لكن باتريك زوسكند سبقه حين حاول اختزال العالم إلى روائح، ثم اختزالها إلى رائحة الإنسان، الأنف الذي لا زال الإنذار الأول في حال تسرب غاز سام، أو دخان حريق، ولبعض الروائع ذكريات حسنة أو سيئة، ومن تجربة مثيرة: حَقَنَ مجموعة متطوعين من الذكور الأصحاء بحقنة أنسولين مرة واحدة ولمدة أربعة أيام، بحيث يصل مستوى الأنسولين إلى أعلى مستوى ممكن، دون انخفاض سكر الدم، وفي الوقت نفسه كان يشمُون رائحة معينة، في اليوم الخامس أطلقت الرائحة دون حقنهم بالأنسولين، وعند قياس مستوى السكر وُجِدَ أنه مشابه لتركيزه عند حقن الأنسولين، وهذه التجربة عمرها آلاف السنين، حيث بدايات السحر في وادي الرافدين، حين يريد الكاهن تكريه رجلٍ ما بامرأة ما قد تكون زوجة أو ضرة، ينصح بذكرها أمامه حال بث بعض الروائح الحادة والقوية التي يكرهها كرائحة البصل أو الثوم أو أية روائح كريهة أخرى، وبتكرار التجربة سيرتبط ذكر هذه المرأة بهذه الروائح الكريهة فيكرهها وهو لا يعرف سبباً حقيقياً، وغالباً ما يرى أحدنا شخصاً ما فيكرهه من اللحظة الأولى أو يرتاح له وهو لا يعرف السبب، واضطراب حاسة الشم، يؤدي إلى أمراض نفسية أهمها الاكتئاب، ويزور الأطباء كل عام في أمريكا أكثر من مليوني شخص، لاضطراب حاسة الشم.

غرينوي. وإذا كان اسمه قد صار نسبياً منسياً، خلافاً لأسماء النوابع السافلة الأخرى على غرار دي ساد، سانت جوست، فوشيه نابليون وغيرهم، فليس لأنه كان دونهم عنهجية واحتقاراً للإنسانية ولا أخلاقية، بل لأن نبوغه وولعه حشراً في حقل لا يترك في التاريخ إلا النذر اليسير من الأثر، ألا وهو حقل الروائح الطيارة). البطل هنا يعاني حالة مرضية هي فرط الشم أو زيادة قوة حاسة الشم Hyperosmia والتي تتميز بازدياد حاسة الشم، ولكن الزيادة هنا خرافية لا يكاد يصدقها عقل، ولم يثبت وجودها حتى عند الكلب البوليسي الذي يستطيع تتبع آثار الجريمة ومعرفة منفذها عن طريق الشم حتى بعد ٢٤ ساعة من وقوع

نبات ثم يبدأ بقتل الحيوانات، جرو صغير، ثم يتطور أنفه الخارق وهو يعمل عند الأرملة أرنولفي إلى اختزال رائحة كل جماد من حجارة إلى زلاجة الباب النحاسية، ثم يضع الشمع بيد عجوز متسولة لتمرره بجسمها ليأخذ بعض الروائح منها، ثم يضع الشحم على كراسي الكنيسة ولمدة قداسين يفوز بروائح كثيرة، ثم يبدأ بقتل صبية تقترب من الحيض، كما فعل وهو لا زال صغيراً، أسرار بيع العطور والعطارين والمنافسة بين بيليسييه وبالديني، في مستهل الرواية يقول زوسكند (في عصر لا يفتقر إلى النوابع والسفلة، عاش في فرنسا القرن الثامن عشر رجل من أكثر الكائنات نبوغاً وسفالة. رجل ستسرد حكايته هنا. كان اسمه باتيست

سرد يتتبع جان باتيست غرينوي من ولادته إلى وفاته، الذي ولد دون رائحة شخصية، لكنه يصير معجزة في تفوق حاسة الشم، حيث تختزل ذاكرته آلاف الروائح، ويتلمس طريقه في الظلام بواسطة أنفه، الكاتب زوسكند ولد عام ١٩٤٩، وله العديد من الكتب والمسرحيات، نشر رواية العطر عام ١٩٨٥، ونالت شهرة واسعة، وترجمت إلى العديد من اللغات، محاكاة لعموم الجنس الروائي الذي لا زال في تطور مستمر، وفي رحلة تطوره، فإن رواية العطر ربما كانت قفزة إلى الأمام، لا تختلف كثيراً عن مسخ كافكا، ومائة عام من العزلة، عالم العطارين، وعمليات التقطير بالشحم، ومن ثم تحنيط الرائحة الخاصة بكل زهرة وكل

الجريمة، علماً أنَّ للإنسان الطبيعي حوالي عشرة ملايين مستقبل شمّي، بينما لدى الكلب الألماني شيفيرد حوالي ملياري مستقبل شمّي، فمن الممكن أن نتصور رجلاً يؤتى حاسة شم قوية، كموهبة من الله، فيعقوب عليه السلام عرف رائحة ولده يوسف من قميصه بل شمّها وهي على بعد أميال، يقول زوسكند عن غرينوي وهو في الثامنة (يعلن عن زيارة شخص ما قبل أن يصل بوقت طويل، أو يعرف بقدم زخة مطر قبل أن تلوح أي سحابة في السماء/ العطر ص ٣٣).

غرينوي في أول صرخة أطلقها تحت طاولة تنظيف السمك في السوق، حيث ولدته أمه، فضحها، وهي التي قتلت أربعة من أشقائه، حيث تلداهم وترميه في أوساخ محل لبيع وتنظيف السمك، حسبته ميتاً لكنه صرخ فاكشفوا أنَّ أمّه فعلت به ذلك، واعترفت بأربعة جرائم أخرى، وهكذا تدرج رأس أمّه من المقصلة، وفي ص ٢٢٩ من الرواية يوجز السارد فصول روايته (تذكر محطات حياته منذ بيت مدام غايار.. تذكر الدباغ غريمال، جوزيبه بالديني، الماركيز تاياد اسبيناس) أما مرضعته الثانية مدام غايار فهي قد فقدت حاسة الشم نتيجة ضربة بقضيب حديدي على جبهتها، ولكنها تتقزز منه لأنّه أخبرها بمكان نقودها، وهي التي تغير المكان كل فترة، حتى نسيت المكان، فأخبرها غرينوي (ومرة عندما أخفت نقودها جيداً بحيث لم تعد نفسها تعرف أين تجدها، فقد كانت تغير المخبأ على الدوام، أشار إلى مكانها خلف دعامة الموقد دون أن يبحث ثانية واحدة... إنه لا يرى كل تلك الأشياء لا

يراها بالعين، بل يشمها بأنفه.. انقبض صدرها. وانقبض أكثر، بل لم تعد تطيق الحياة تحت سقف واحد مع شخص وهب القدرة على رؤية النقود المخبأة بإتقان خلف الجدران والدعامات.. صبت إلى التخلص منه.. كان غرينوي بلغ الثامنة/ العطر ص ٣٣). وهؤلاء كلهم قضوا نحبهم بشكل مأساوي، وكأنّ غرينوي كان يساهم في قتلهم، فبمجرد مغادرته الدباغ غريمال، سقط في النهر سكران غير مأسوف عليه (ص ٩٥)، ولكن وهو عامل دباغة، وبعد أن خزن آلاف الروائح بدأ في البحث عن روائح جديدة (كان طماعاً.. كانت غاية رحلات الاصطياد لديه أن يملك جميع ما في العالم من روائح وشرطه الوحيد أن تكون الرائحة جديدة/ العطر ص ٤٣)، (في الأول من أيلول ١٧٥٣ في عيد التاج، قامت بلدية باريس بعرض للألعاب النارية.. كان على وشك أن يترك الحفل الممل، حين حملت له الريح شيئاً ضئيلاً.. طيف عبير.. لاحقه غرينوي بقلب مضطرب منقبض فقد كان يعلم أنه ليس هو من يتتبع الطيب، وإنما الطيب أسرّه وشده إليه طاغياً.. ربما كانت في الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة من عمرها.. تجمدت هلعاً عندما شاهدته، فبقي له الكثير من الوقت ليضع يديه في خناقها.. شد عينيه وهو يخنقها وكان كل همه ألا يخسر ذريعة واحدة من عطرها/ العطر ص ٤٥-٥٠). هذه كانت أول جريمة، ثم توقف عن الجرائم حتى وصل إلى غراس فقتل ٢٥ صبية حسنة لا تختلف عن الأولى. وفي الليلة التي غادر فيها العطار بالديني، (انهار جسر أوشانج لسبب مجهول.. سقط منزلان في النهر ولم ينج من قاطنيهما أحد..

ضاع كل شيء المنزل، المحل، المواد الخام، الجثث، خزانة النقود/ العطر ص ١٢٢). وبعد أن تخلص من بالديني ذهب إلى جبال أوفيرني (ص ١٢٩) وعاش سبع سنوات في كهف حياة بدائية يقتات على الطحالب والأفاعي التي يصطادها ليلاً بواسطة أنفه، وعاش عالماً متخيلاً كان هو الملك فيه، وحوله الخدم والحشم، ثم رأى كابوساً (كان عليه أن يتنفس الضباب، وكان الضباب كما قيل رائحة، كان الضباب رائحته. رائحته هو كان الضباب/ العطر ص ١٤٥). ولحاسة الشم تأثير كبير على المزاج والعواطف، فالروائح الطيبة تؤدي إلى زيادة الشعور بالسُرور، وتؤدي الروائح المزعجة إلى شعور بالضيق والتوتر. بعد سنوات العزلة السبع، عاد إلى المدينة ليجد فيه الماركيز تاياد اسبيناس ضالته ليبرهن نظريته «محفرّ الموات الترابي» وكما يحدث له في جميع محطات حياته يمرض، لكنه عند الماركيز يفتعل هو المرض (افتعل غرينوي الدوار وتظاهر بالوقوع وكأنّ قواه خارت وتساقط على الديوان كمن يختنق. جنّ جنون الماركيز. صرخ بالخدم طلب المراوح اليدوية والمحمولة.. ركع بجانب غرينوي.. وناشده، توسل إليه أن يقف، ألا يلفظ أنفاسه الآن، بل ينتظر إذا أمكنه حتى بعد غد، فبقاء نظرية محفرّ الموت مرهون بحياته/ العطر ص ١٥٧). وبعد ذلك يفر غرينوي من الماركيز (وعليه أمر الماركيز بنشر إشاعة مفادها أن غرينوي غادر مونبلييه باتفاق معه ليسافر إلى باريس في شؤون عائلية.. أراد الشيخ البالغ عتبة الثمانين (الماركيز) أن يحمله المريدون إلى القمة التي يبلغ ارتفاعها ٢٨٠٠ متر ليخلو هناك ثلاثة

أسابيع في الهواء الحيوي المنعش والقارس لكي يظهر من الجبل في ليلة الميلاد شاباً في العشرين.. في ليلة الميلاد خاب أمل الحواريين في عودة الماركيز الغائب فلم يرجع لا شاباً ولا عجوزاً/ العطر ص ١٧١).

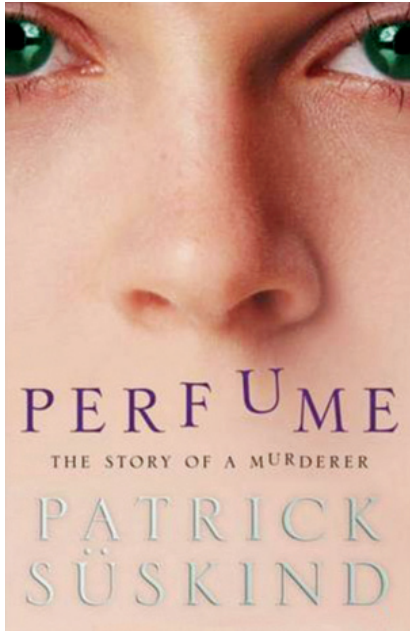
ومن حيث المفارقة، يتدخل بين الفينة والأخرى كما يفعل ديستوفسكي في نصوصه معلناً عن نفسه بقوة (ولأن مدام غايار تترك القصة في هذا المكان ولن نصادفها في المستقبل أيضاً، فلا ضير أن نصف موتها ببضعة جمل/ العطر ص ٣٤). والسارد يعتمد حاسة الأنف دون غيرها ويتتبع الروائح الموازية للأحداث والشخصيات والأماكن، ولا يصف الأماكن والأشخاص إلا من خلال روائحهم، (الشوارع الخلفية تنتن بالبول.. والمطابخ تنتن باللفت الفاسد وشحم الحملان/ العطر- ص ٧). ولقد نوّه الكاتب بالاضطهاد الفكري الذي كانت تمارسه الكنيسة في العصور الوسطى، وهو شبيه بالاضطهاد الفكري الذي تمارسه بعض الأنظمة الشمولية اليوم، فإذا تكلمت عن ارتفاع أسعار الطماطم قالوا لك أنت ضد الثورة والحزب أنت تكره الزعيم، وإذا تكلمت عن الأبيض استنتجوا أنك ضد الأسود، فعندما أعادته المرضع جان بوسي إلى الراهب تريير، بحجة أنه عديم الرائحة، ولأنه امتص عظامها ودخلت في حوار عقيم مع الراهب، أراد الراهب أن يحسمه لصالحه بإقحام علم اللاهوت (ثم إنك تزعمين.. أنه إذا لم تكن رائحة كما يجب أن تكون بحسب رأيك، فإنه ابن الشيطان... فكّرت المرضع، فلم يكن في صالحها أن يتحول الحديث بغتة إلى استجواب لاهوتي لا بد أن تخسر فيه، لذلك قالت متصلة: لم أعن ذلك. أنتم تحددون إذا كان للموضوع علاقة بالشيطان أم لا/ العطر- ص ١٦).

بعد الماركيز توجه غرينوي إلى غراس حيث عمل لدى السيدة أرنولفي الأرملة كمساعد ثان بعد عشيقها ومساعدتها الأول العملاق درو(ص ١٨٣)، وبقي سنتين، ثم بدأت النهاية حيث ارتكب مجزرة الـ ٢٥ صبية في أجواء بوليسية.

معرفة غرينوي بالعالم بدائية إلى حد أبعد من السذاجة، ذاتية، فطرية، بدون أية خلفية ثقافية، كالطفل الرضيع يميز أمه عن طريق حاسة الشم، وفي تجربة تم فيها غسل أحد ثديي الأم مباشرة بعد الولادة، اختار ٢٢ طفلاً من أصل ٣٠ طفلاً الثدي غير المغسول عن طريق الرائحة، والعالم عند غرينوي مجموعة روائح متضاربة أو متناقضة أو متصارعة، (كانت أصعب معاناته مع الكلمات التي لا تصف شيئاً له رائحة.. ذات الطبيعة الأخلاقية والمعنوية.. حتى عندما بلغ سن الرشد، وغالباً ما استخدمها خطأ: الحق، الضمير، الله، الفرح، المسؤولية، التواضع، الحمد... إلخ، كلمات استغلقت عليه معانيها/ العطر ص ٣١). وكأن زوسكند يقرر بأن الذي لا يشعر بمعاني الكلمات هذه وشبهاتها ولا يؤمن بالله فهو شيطان سيفتك ويقتل البشر، وهنا تنويه إلى زمن كتابة الرواية وهي الحرب الباردة، والصفات هذه تتناقض مع الذكاء العالي الذي يتمتع به غرينوي، عدا أنفه المعجزة، وذاكرته الحديدية، ومكره وخداعه، ودقته في ارتكاب الجرائم، والهاوة الخشبية التي استخدمها في ضرب الضحية لتموت من أول ضربة، دون أية صرخة أو رد فعل، ولو كانت حديدية لما استطاع أحد أن يمنع صرخة الموت وحشرجات الروح، وتغايبه تحت شعار «الأريب العاقل هو الفطن المتغافل»

وفوق كل هذا يتمتع بثقافة عالية جداً (لقد أتمم صنيع بروميثيوس لقد تعنت وأبدع الشعلة التي توهب لكل الناس ومُنعت عليه وحده... إنه أعظم من بروميثيوس/ العطر- ص ٢٤٨). فإذا كان غرينوي ذهب إلى المدرسة ولم يتعلم سوى كتابة اسمه، كيف له أن يكون مطلعاً على الكثير من الأساطير، لبحث في مواضيع لاهوتية، تقول الأساطير اليونانية إن بروميثيوس كان أحد الجبابرة، قد سرق النار من الآلهة وأعطاهها البشر، فعاقبه زيوس، بربطه إلى صخرة مرسلاً إليه عقاب الجو يأكل كبده في النهار ويقوم زيوس بتجديدها في الليل. وبعد أن شعر غرينوي بانتصاره الكبير في السيطرة على عقول الناس الذين جاءوا يدفعهم الحقد والكراهية لرؤية إعدام القاتل الذي قتل ٢٥ صبية بريئة عذراء، تحول مسرح غراس (كانت العاقبة أن انقلب إعدام أحد أسفل المجرمين في ذلك العصر إلى أعظم حفل خلاعة يشهدها العالم منذ القرن الثاني قبل الميلاد/ ص ٢٤٧).

فإذا علمنا أن الكاتب يتحدث عن الفنكوش، هذا الإكسير الأسطوري للحب الذي يذهب بالعقل لفترة محددة، وقد تناولته الأساطير بكثرة، كفيلم «واحدة بواحدة/ ١٩٨٤» إخراج نادر جلال، وسيناريو صلاح فؤاد، عادل إمام (صلاح) يتنافس مع ميرفت أمين (مايسة) الفيلم عن الحرب الباردة بين وكالات الدعاية والإعلان، يقع الإعلامي البهلواني صلاح في ورطة عندما يبدأ حملة دعائية عن منتج وهمي اسمه «الفنكوش»، دون أن تكون هناك سلعة بهذا الاسم على الإطلاق، ليبدأ في تكليف الدكتور «أيوب» بالعمل على اختراع سلعة لتقدمها على



الكاتب باتريك زوسكند

ذبحاً، وهذا خلاف الرواية، إذ تموت في دار العجزة، أحداث الفيلم كلها في أيام دون مراعاة الزمن الروائي، يدخل إلى غرفة مساعد المستشار ليأخذ مفتاح غرفة لورا، وفي الرواية يدخل غرفتها من النافذة، يخرج عطره السحري الذي خبأه وهو في السجن، وفي الرواية لا يتطرق إلى العطر إلا وهو على المقصلة، وكأنَّ المخرج قد عالَج الثغرة التي يثيرها السؤال: أين كان عطره وهو يعذب؟



هامش:

باتريك زوسكند- العطر- ترجمة كاميران حوج-٢٠٠٧- دار الجمل-كولونيا.

أساس أنها «الفنكوش» وفي نهاية الفيلم يؤدي بهم الفنكوش إلى حفلة خلاعة ماجنة، وليلة حمراء بين العدوين صلاح ومايسة.

وهو ذاته ما يحدث في مسرح غراس(العطر/ص٢٤٧) وأشار المخرج نادر جلال في مقدمة الفيلم إلى أنه مقتبس من فيلم أمريكي عنوانه (love come back) بطولة روك هيدسون ودوريس داي ومن إخراج المخرج دلبرت مان عام ١٩٦١، فالفكرة قديمة جداً ومستهلكة، ولا زال الإنسان كما يحلم بخادم المصباح السحري الذي يحقق الأمنيات، يحلم أيضاً بإكسير سحري يجعله محبوباً من شخص ما أو من الناس أجمعين، وأسطورة عرج السواحل لا زالت فعالة ووقع الكثير من الأثرياء السذج في فخ شرائه، ولكن قطرة العطر السحري التي استخدمها غرينوي من قارورته(كان يمد يده بين الحين والآخر في جيبه ويقبض على القارورة الزجاجية الصغيرة، وكانت مليئة، فلم يستهلك منها لمسرح غراس سوى قطرة واحدة وسيكفيه الباقي ليسحر الدنيا بأكملها/العطر-ص٢٥٩) هذه النهاية الفعلية للرواية، أما أن يستخدم كل القارورة ورغم ذلك لم يتأثر بها قاتلوه، بينما قطرة واحدة سحرت أكثر من عشرة آلاف متعطشين لقتله، ووالد لورا ريشي يقبل يديه ويضعه في فراش ابنته التي قتلها بوحشية وانتزع فروة رأسها، وهذه مفارقة أخرى، هذا وعلماً أن غرينوي كان قد قبض عليه وتعرض لتعذيب شديد، ورغم ذلك لم يبد أية مقاومة أو شعوراً بالألم، وكان يجيب القاضي بأنه قتل الـ ٢٥ صبية لأنه كان بحاجة إليهن، كيف بقيت القارورة عنده بعد دورة التعذيب الشديد التي تعرض لها غرينوي؟ لماذا لم يستخدم عطره الساحر لحظة القبض عليه؟

بلاغة النوع: بحث في جمالية المسرحية المكتوبة

عبد الفضيل ادروي*



الجمالية المؤرقة للناقد الأدبي المعاصر، برجحان خصائصها وقدرتها على التحول» (٢). لذا فهو يتمنع على أن يحصر ضمن دائرة القانون أو الثبات العلمي أو القاعدة، لأنها أشياء تفقد المسرح هويته الفنية المتوترة، ووضعيتها الجنس الأدبي القلق والإشكالي.

وهو ما يسجله الدارس على الدراسات السيميولوجية والتفكيكية والتداولية، التي توهمت اليقينية والقطعية في مقاربتها وفي نتائجها، من دون أن تخشى المساس بهيبة النصوص، أو اجتراح الهشاشة الجمالية للعلامة المسرحية، أو خدش شفافيتها الأدبية.

بلاغة المسرح: الحدود والتجليات

إن البحث في بلاغة النص المسرحي، حسب الدارس، يقتضي النزول من مستوى الإطلاق النظري العام، إلى نمط من الحديث المتخصص بعيداً عن المنطلقات النظرية المتعالية.

جملة من الحقائق النقدية تعد بحق من صميم إشكالات النقد والبلاغة، وتترسخ باعتبارها تخريجات مستمدة من صلب النصوص الإبداعية.

المسرح والنقد الراجح

يرى الدارس أن «المسرح جنس أدبي مخصوص وقلق، أي أنه أسلوب من أساليب التعبير الإنساني الذي تتبدل خصائصه مع العصور، ولا بد أن يستثير من دقائق التفكير المرتاب، ومن الاقتراحات المنهجية الحائرة، بمقدار ما تستثيره الأجناس والأنواع الأدبية الأخرى. ويكفي في هذا المقام أن نفكر في المسرح من حيث هو تراكم هائل ومتباين من النصوص الإبداعية الكونية لنتيقن من مشروعية اندراجه ضمن دائرة الهموم

يهدف هذا المقال إلى إبراز التصور النقدي الذي انطلق منه الناقد والكاتب المبدع محمد أنقار× في كتابه «بلاغة النص المسرحي» (١)، وهو كتاب يعد من أهم الإسهامات النقدية في مجال النقد المسرحي على صعيد العالم العربي، خاصة في احتفائه بالمسرحية من حيث كونها نصاً أدبياً مطبوعاً، قبل أن تعرض على خشبة. فهو يرى أن الكتابة المسرحية المطبوعة، أو المقروءة، لها جمالياتها المخصوصة من منظور الدراسة النصية التي لا يمكن أن تنكر ولا يمكن للدراما المشخصة على خشبة أن تلغيها، والتي يعد إبرازها وتفسيرها من صميم اهتمام الناقد الأدبي.

إن الكاتب ينطلق في اجتهاده النقدي هذا، من تحليل نماذج من النصوص المسرحية المكتوبة، متوسلاً بمعياري الجنس والنوع الأدبيين، ومستفيداً من تجربته الطويلة في تحليل النصوص والاحتكاك بها. فهو يسطر

إن البلاغة المقصودة هي تلك التي تكون مستخلصة من النصوص المسرحية قراءة وتأملاً، وتكون متولدة عن التمرس بالنصوص تمرساً نوعياً. فتكون بلاغة النص المسرحي إذن غير مختلفة «في طبيعتها وحدودها عن طبيعة بلاغة النص الروائي أو الشعري أو القصصي وحدودها» (٣).

إن ثمة أملاً يظل يراود القارئ في أن يستقي ضوابطه وحدوده البلاغية من دائرة المتعة التي تفرزها القراءة ذاتها، بحيث تكون الكلمات ولا أقول المصطلحات الدقيقة الوصفة والمعلقة للمتعة مشتقة من معدني القراءة والمقروء، وكأننا بالقارئ يحلم ليبقى وفياً لعوالم النص قبل أن يرضخ لسلطة المبادئ ويستسلم لضغط القوانين المتداولة

ولعل هذا من شأنه أن يوسع دائرة البلاغة، لتشمل جميع أصناف التعبير الإنساني وجميع الإمكانيات البلاغية من بيان ومجاز وبديع، ومن بُنى وهياكل وخطاطات وغيرها.

إن الكاتب لا يفتأ يبين أن البلاغة ليست شيئاً آخر غير تحليل القراءة تعليلاً يفترض فيه أن يكون مقنعاً. وهو التعليل الذي لا يمكن أن يكون أصيلاً إلا إذا كان مستقى من تجربة القراءة. يقول الدارس:

«إن ثمة أملاً يظل يراود القارئ في أن يستقي ضوابطه وحدوده البلاغية من دائرة المتعة التي تفرزها القراءة ذاتها، بحيث تكون الكلمات ولا أقول المصطلحات الدقيقة الوصفة والمعلقة للمتعة مشتقة من معدني القراءة والمقروء، وكأننا بالقارئ يحلم ليبقى وفياً لعوالم النص قبل أن يرضخ لسلطة المبادئ ويستسلم لضغط القوانين المتداولة» (٤).

وهذا من شأنه أن يجعل من القراءة الخاصة سلطة لها دورها الحاسم في توجيه عملية التلقي واستخلاص الأدوات التعليلية التفسيرية من الأعمال الإبداعية نفسها.

وهو ما ميز أعمال أرسطو منذ آلاف السنين وجعل من تخريجاته النقدية وفتاواه الشعرية حسب الدارس: «عملاً عملاقاً يكاد لا يحيل في خطته على نهج نقدي منغلِق. إلا أنه يتفقت بالعديد من القواعد والقوانين والمعايير والمبادئ الجمالية المستنبطة مباشرة من النصوص المسرحية ذاتها، وطرائق بنائها وصياغتها» (٥).

ويقترح الدارس لتجسيد هذا النقد معايير يرى أنها يمكن أن تختصر العمل النقدي بحيث تغدو بلاغة النص المسرحي مختزلة في حدود دنيا من أدوات التحليل، وهي أدوات ينحت لها الدارس أسماء من قبيل المكون والسمة والنوع والصورة. فهي أدوات يرى أنها تسعف بلا شك في التناول النصي للأعمال. كما أن باستطاعتها أن تحرر الناقد من سلطة القوانين والقواعد النقدية الصارمة.

الحد البلاغي بين نمطين من القراءة

يشير الدارس في تأملاته النقدية إلى أن البلاغة تبقى في جوهرها وثيقة الارتباط بالقراءة المخصصة للنص الإبداعي. فهو يميز بين القراءة العفوية التلقائية التي تكون غايتها المتعة غير المبررة والاستحواذ على عوالم النص الدلالية وعلى مضامينه وقضاياها، وبين القراءة الثانية، وهي القراءة التي تكون منظمة وواعية. وفي هذا النمط من القراءة يبين الدارس أن البلاغة تصبح: «إشكالاً مخصصاً، وتكون الحاجة ماسة إلى مبادئ أو معايير أو حدود، مستمدة من الطبيعة التكوينية للنصوص المقروءة» (٦).

ويعد مبدأ النوع مبدأ حاسماً في توجيه القراءة التحليلية، لأن الناقد يكون موجهاً في تحليله أي نص مسرحي بالمنجز وبالمألوف في تقاليد الكتابة المسرحية وطقوسها عبر مختلف تراكماتها.

ويقترح الدارس المكون والسمة، باعتبارهما أداتين نقديتين تحليليتين تشفان عن مجموع حدود بلاغة النوع وثوابته وخصائصه الفنية. وهما يستمدان خصوصيتهما من البلاغة النوعية الخاصة، ويسمحان للناقد بالنفاذ إلى أعماق النص، واستشراف كل إمكانياته الممكنة والمحتملة.

الحد البلاغي بين الحرية والقيود

في معرض دفاع الكاتب عن ضرورة تحرير النقد الأدبي من جبروت العلم ومن قوانينه الصارمة، يشير إلى أن حقيقة النص الأدبي تتمثل في جانبه الجمالي، لذا وجب أن

**في معرض دفاع الكاتب عن
ضرورة تحرير النقد الأدبي من
جبروت العلم ومن قوانينه
الصارمة، يشير إلى أن
حقيقة النص الأدبي تتمثل
في جانبه الجمالي، لذا وجب
أن تحظى مقارنة النصوص
الإبداعية بقدر من الحرية
المقيدة، أو ما يسميه: «حرية
النظر الراجح»**

الكاتب، ملمحان هيكليان في التراجيديا. إذ «إن وظيفتهما تكون حاسمة في التركيب التراجيدي لأقسام النص، وترتيب أفعاله ؛ أي أنهما يحسبان على البلاغة الهيكلية المختصة بالتنسيق والربط والهيكلية. فضلاً عن التفاعل» (٩).

وبخصوص علاقة السمتين بالفعل في التراجيديا، يرى الكاتب أنه في الأساس فعل مركب، لأن الشكل الهيكلية يلحقه تغير عند نقطة التماثل الدرامي، كما يلحق مزاج الشخصيات وطبيعتها النفسية ومصيرها. وهو ما يقود إلى استنتاج أنه: «من المشروع الحديث عن بلاغة مزدوجة للتعرف والتحول ؛ تلك التي تخص هيكل الحكاية أو حدثها الرئيسي، وتلك التي تخص طبائع الشخصيات» (١٠).

كما أن التعرف له وظيفة إنسانية في التراجيديا، ذلك أنه يقوم على تفنن تشويقي قصد اللعب بأهواء المتلقي (المشاهد)، فهو يصبو إلى تلبية حاجات متأصلة في الشعور الإنساني (ما يعرف بالتطهير عند أرسطو).

يقترحها لمقاربة النصوص الإبداعية، وليكشف عن قيمة النص المسرحي المكتوب. متجاوزاً الاقتراحات المنهجية السائدة.

ويمهد الكاتب لتحليله بمقولة نقدية مفادها: «إن مكونات نص أدبي ما وسماته تتحان للنقاد المحلل إمكانيتين نقديتين متزامنتين؛ إمكانية الانطلاق من المكونات والسمات بقصد فحص التعالقات الفنية الممكنة داخل النص الواحد، ثم إمكانية الاعتماد على المكونات والسمات نفسها من أجل تجنيس النص واستشراق موقعه من الفضاء النوعي» (٨).

سمتا التعرف والتحول في مسرحية «إيون»

يقارب الدارس مسرحية «إيون» ليوربيدس، مستقصياً فيها فعالية التعرف والتحول باعتبارهما سمتين تكوينيتين في النص. فالمسرحية كغيرها من الأعمال الأدبية المتماثلة لا يمكن أن يفصل فيها بين الشكل والمضمون، ولا بين السمات والمكونات، إلا على سبيل التبسيط فقط. فالتعرف والتحول يشكلان بؤرة مسرحية «إيون» الدرامية، وتتمثل رتبتهما الحاسمة في مساهمتهما في التركيب المفصلي بين قسمي التراجيديا، وفي مدّ الحدث، وإثارة التشويق، وفي تصوير تفاصيل العاطفة الإنسانية، وفي قدرتهما على التفاعل الجمالي مع باقي المكونات التراجيدية الأخرى في النص. وهو ما يختلف فيه الكاتب عن التخرجات الأرسطية القديمة. فأرسطو لم يصرح بهما في تعريف التراجيديا، ولم يجعلهما من أجزائها الكمية أو الكيفية. فالتعرف والتحول في عرف

تحظى مقارنة النصوص الإبداعية بقدر من الحرية المقيدة، أو ما يسميه: «حرية النظر الراجح». ويقصد بها حتمية تخلص الناقد من هوس الصرامة التي تملي حدودها العلمية على الناقد، وأن تعطى له بالمقابل فسحة التذوق الخاص الذي لا ينفصل عن نبض الحياة وعن تعقيد الهموم اليومية وحميمية تجربة التلقي. إن «كل نص مسرحي على حدة يصبح كوناً حياً بمجرد ما أن يقرأ. وعندما تكون القراءة نوعية تغدو تلك الحياة بدورها ذات دينامية نوعية، ما دامت هذه الصيغة من القراءة تتيح إمكانية المقارنة بين أنواع شتى من العوالم والأكوان الحياتية والأدبية والفنية. وبهذه الوتيرة من التفكير النوعي قد نتمكن من الجمع الحيوي فيما بين الحرية والقيد» (٧).

على أن حرية الناقد المحلل ليست مطلقة، حسب الدارس، بل هي خاضعة لجملة من الضوابط أو الحدود، ومن هذه الحدود حدّ الهيمنة؛ بحيث إن القارئ يخضع ويستجيب للمكون الجمالي المهيمن أكثر من غيره. وحدّ التغيير النوعي، باعتبار أن الكون النصي يفرض على القارئ تحديد نوعية منظوره القرائي، عبر استحضار حدود بلاغية بعينها وتغيير أخرى. كما أن إكراهات الحياة والشروط الخارجية، من نفسية واجتماعية وفكرية.. إلخ، كلها تعدّ بدورها حدوداً ضابطة ومتدخلة في عمليتي القراءة والتحليل. وهذا ما يؤكد تأرجح البلاغة وإمكانياتها المتعددة بين الحرية والقيد.

بعد هذه التأمّلات النقدية، يتناول الدارس جملة من النصوص المسرحية الإغريقية اليونانية والعربية والمغربية، ليبين الفعالية الجمالية للأدوات التحليلية النقدية التي

لذلك فالدارس لا يعبر كبير اهتمام لتلك المنظورات الباثولوجية التي اعتمدها عدد من الدارسين في مقارنة التراجيديا الإغريقية. ويدعو بدل ذلك إلى ضرورة أن تؤخذ الوظيفة التشويقية بعين الاعتبار، من حيث هي تداخل متواشج للغيتين النفسية والهيكلية اللتين تقتضيهما التراجيديا.

ويعد التوتر سمة جمالية أخرى من السمات التكوينية في «إيون». فهو يحكم الشخصية المسرحية في النص، ويمتد حتى إلى القارئ نفسه، ما يعطيه وظيفة تكوينية في بناء النص التراجيدي الإغريقي. كما أن المعلومات التي يقدمها التعرف تبقى بدورها وظيفية تخدم الصراع الدرامي في التراجيديا، وتتناغم مع غيرها من المكونات والسمات، وبما يقتضيه المنطق الداخلي للنص.

وبين التعرف والتحول في النص علاقة جمالية وطيدة، حسب ما يبين الكاتب. يقول في هذا الصدد: «إن التراجيديا الإغريقية تعول كثيراً في انبائها على الفسحة العريضة التي تعطيلها للتعرف باعتباره عتبة «التطهير»، ورتبة استراتيجية لسبر أغوار النفس الإنسانية، وتعرية خفايا تناقضاتها. لكل ذلك كان التعرف في النوع التراجيدي يقتضي، بنائياً، التحول» (١١). لذا، فالتحول نحو السعادة المتبادلة بين الابن «إيون» والأم «كريوسا» كان سمة تكوينية تخدم الدلالة وتشكل رتبة فنية تقتضي أسلوباً تصويرياً يتوخى التباطؤ في متابعة تفاصيل أعماق الشخصية، واستخدام المجاز الذي يمتح من الميتوس القديم، بما يتناسب تماماً مع النوع المسرحي، ويتناسب مع مكوناته وسماته.

وبخصوص المكون الموضوعي في التراجيديا، يبين الكاتب أنه ليس من الضروري المطابقة بين دلالات التصوير وبين الموضوع في المسرحية، لأن المبدع يراهن على ملامح فنية خاصة يقتضيهما الإخراج المسرحي. بخلاف جنس الرواية الذي ينزع لتحقيق التطابق بين جميع العناصر. فالتلويحات الأسلوبية للتعرف والتحول في النص التراجيدي الإغريقي تؤكد: «تكييف هاتين السمتين التكوينيتين بالخصائص النوعية للتراجيديا» (١٢).

وفي مقارنة الجزء الأخير من المسرحية المسمى المخرج/ exodus يشير الكاتب إلى أن سمتي التعرف والتحول تمتد فعاليتيهما لتشمل الجزء الأخير من النص، بنزوع الأسلوب نحو تأكيد تفاصيل التعرف وترجيع صدى المعلومات السابقة في البرولوج. فالخاتمة لم تكن مكوناً رئيسياً في التراجيديا، ولا علامة مميزة لهذا النوع. وهي مع ذلك في نص «إيون» خاضعة بانسجام تام للسمات الدرامية المهيمنة، وفعالة في تعميقها. وهو ما جعل الدارس يرد بعض التخريجات التي تسرع أصحابها فأروا أن الشخصيات مثل هرميس وأثينة لا دور لهما في تطور الأحداث. لأن الدارس يتتبع فعالية المكونات والسمات من المنظور الجمالي الرحب. وهو سند الأساسي في تجنيس المسرحية، يقول:

«إن تجنيس التراجيديا الإغريقية لا يمكن أن يتم في غياب مساءلة مكونات النوع وسماته، بغض النظر عن التغيير الموضوعي الذي قد يطراً على مادة المقدمة أو الخاتمة. لتكن التراجيديا شقية أو سعيدة، إلا أن على مادة الإكسوس أن تكون قابلة للمساءلة

الجمالية ضمن دائرة المكيفات العامة المهيمنة على النوع» (١٣).

قراءة النوع بالنوع

يختار الدارس كوميديا «الضفادع» لأرستوفان موضوعاً لمقاربة النص المسرحي من منظور نقدي يرى إمكانية قراءة النوع الأدبي باستثمار جمالية نوع آخر. ويستهل تحليله بالكشف عن حقيقة نقدية مستمدة من صميم الممارسة اليومية لقراءة الإبداع، وهي الحقيقة التي تفر بتداخل الأجناس والأنواع فيما بينها، وأن ذوق الناقد المحلل، إنما يتشكل من الاحتكاك بما لا حصر له من النصوص الإبداعية والأعمال الفنية، ومختلف إنتاجات وأنشطة الفكر البشري. وفي المقابل، تبقى المتعة الخاصة التي تحققها القراءة المستمرة والمتكررة لنصوص النوع الواحد. يقول في هذا الصدد:

«إن التلقي الأدبي ليس في ماهيته العميقة نمطاً من التفكير الذهني المنصب على أجزاء وأشكال منعزلة، كما لو تعلق الأمر بجزر منفصلة، وإنما هو وظيفة إنسانية يقف وراءها فكر بشري يفترض فيه الانسجام والوحدة حتى وإن تعددت مصادر تكوينه، وتنوعت روافد نماذجه الأدبية المقروءة. فالذوق الأدبي للمتلقي يتشكل من أنواع الكتابة الأدبية وغير الأدبية التي تساهم في عملية التشكيل، الذي يتسامى عن التفاصيل النوعية، دون أن تقتل فيه القراءة الخصوصية النوعية لكل عمل إبداعي يقروء على حدة» (١٤).

فتحليل نص «الضفادع»، باعتباره نصاً مسرحياً كوميدياً لا يمكن أن يتم بمعزل عن

استحضار مكونات النوع التراجيدي، بل عامة المكونات الفنية الإغريقية وتقاطعها مع ألوان شتى من فنون القول.

إن كوميديا الضفادع تتقاطع فيها سمات السخرية والأسطورة والنقد الأدبي والمناظرة والمكونات الدرامية المشتركة مع التراجيديا، من دون أن تفقد خصوصية الكوميديا باعتبار هيمنة سمة السخرية. هذا التآرجح بين العام والخاص، يسميه الكاتب: التوقيع الحائر. ويرى أنه التوقيع الطبيعي الذي يعطي لهذا النص خصوصيته النوعية وهويته الفنية.

ويستشرف الكاتب السخرية في «الضفادع» من موقع اختبار حدودها البلاغية والجمالية. فهي تشغل في النص بعيداً عن معياري الصدق أو الكذب. لأن قصدها الفني العميق هو تصوير القيمة في حد ذاتها، تصويراً جمالياً ومقنعاً، تتحرر فيه السخرية من محدودات الدلالة الموضوعية، وتخضع للمحددات والتقنيات البلاغية والأسلوبية، من قبيل تكرار المثال وفسح المجال للجوقة من أجل التعليق الهزلي، وتقنية الالتفات واعتماد التشبيه والمجاز، والانفتاح على أنواع وإمكانات تعبيرية إضافية. كل ذلك مع الحفاظ على النسقية العالية في النص، وتوخي الانسجام بين مختلف الأجزاء انسجاماً تاماً.

ولعل التعامل مع النص المسرحي المدروس من هذا المنظور الجمالي أن يضمن له حسب الدارس قدرته التأثيرية في المتلقي. فالمسرحية المكتوبة هذه تبقى بلا شك ذات: «تأثير سحري بصيغها الأسلوبية المنسجمة، وبتنسيق أجزائها تنسيقاً كوميدياً» (١٥).

وهي المتعة الفنية التي على القارئ الناقد المحلل أن يتوخى استقصاءها وتبريرها تبريراً مقنعاً.

«مجنون ليلي» وخلل تشغيل السمة

يقارب الكاتب مسرحية «مجنون ليلي» للكاتب المسرحي والشاعر المصري أحمد شوقي، وسائل المسرحية من منظور فعالية مكوناتها وسماتها، وقدرتها على تحقيق ما يطلب في النصوص المسرحية، من متعة درامية أثناء القراءة أو المشاهدة. فيتساءل الدارس هل يكفي حضور مكونات الحوار والشخصيات والموضوع والإشارات المسرحية والزمن والمكان والعقدة والأوزان والقوافي، لكي يقال عن تجربة إنسانية ما إنها قد سكبت في شكل مسرحي منظوم ومقنع؟

وفي معرض الجواب عن هذا التساؤل العريض، لا يتوانى الدارس في الإعلان عن أن المقاربة الجمالية لهذه المسرحية تكشف عن خصوصيتها المجهضة، بسبب التشغيل المرتبك لسمتي الغنائية والنثرية. ولا يعدم الدارس في النص محطات وحالات يرى أنها تكشف بالملامح عن الارتباك الحاصل جراء التشغيل القسري للسمتين.

ففي صورة قيس وأنشودة الحادي يرى الدارس أن هناك عدولاً عن الحدث الرئيسي إلى الاهتمام بتفريعاته، انسياقاً مع خطة الجمالية الشعرية المسيطرة على وعي المبدع. لذلك فإن وتيرة الدرامية تخفت في أنشودة الحادي، وتهيمن بلاغة المحسنات المألوفة في الشعر، والتي تغدو دخيلة على المسرحية، ومحدثّة تورماً وتواءمات على جسد النص، بما لا يخدم الكون النصي العام.

يقول الدارس: «إن شوقي قد نسي أنه بصدد كتابة عمل إبداعي ينتمي إلى جنس أدبي مركب، وأن الأسلوبية في هذه الحال تلزم المبدع بحتمية الوعي النافذ في تشغيل المكونات والسمات، وتجبره على أن يضرب في اتجاهين في وقت واحد. وهذا ما لم يعه شوقي» (١٦).

إن مناجاة قيس حبيبته ليلي في المسرحية بقيت مفتقرة إلى الإمكانات النوعية التي تؤهلها للاندغام في صلب التكوين المسرحي. حيث جاءت محكومة بسمات الغزل المألوفة في الشعر العربي ليس إلا. على عكس مناجاة روميو عشيقته جولييت عند شكسبير، إذ جاءت المناجاة فاعلة في المسرحية ووظيفية ومتناسقة مع الأجواء الدرامية، وخادمة لها. فهي، كما يستنتج الدارس: «مناجاة تعارض وتوتر.. وطيدة الصلة بالصورة الكلية لمأساة النص» (١٧)، تؤكد وترسخ هيمنة الدراما الشعرية على المشهد.

بين التعرف والتحول في النص علاقة جمالية وطيدة، حسب ما يبين الكاتب. يقول في هذا الصدد: «إن التراجيديا الإغريقية تعول كثيراً في انبثاها على الفسحة العريضة التي تعطيها للتعرف باعتباره عتبة «التطهير»، ورتبة استراتيجية لسبر أغوار النفس الإنسانية، وتعريّة خفايا تناقضاتها

إن شوقي يتعامل في المسرحية مع الدراما بصفتها سمة لا مكوناً رئيسياً في النص.

وقريب منه مشهد الجن الذي يبتدعه شوقي في المسرحية ويسبغ عليه من السمات التخيلية الشيء الكثير. إلا أنه بدوره يفتقر إلى السمات الدرامية التي يقتضيها المسرح، وتهيمن مرة أخرى جمالية الشعر الذي يفرض سلطته على وعي المبدع. وهذا ينتج عنه ارتباك جمالي واضح ومستشعر في جسد المسرحية. يقول الدارس:

«إن الارتباك الفني الذي يتراءى لنا يتمثل في تحمس الشاعر إلى تشغيل السمات في انفصال عن شبكتها التكوينية، مع احتفاله الشديد بجنس الشعر من حيث هو غاية، ومن حيث هو الماء المقدس للرؤية الجمالية، بدل تسخير مكوناته في تساوق مع المكونات المسرحية ومقتضيات الحبكة المتناسكة» (١٨).

وفي معرض آخر يرى الدارس أنه في الوقت الذي تطفئ الغنائية وتكاد تهيمن على جميع تفاصيل النص، فإن النثرية ليس لها في نص «مجنون ليلي» من يدافع عنها. والنثر يهبط إلى الدرك الأسفل، ولا يفلح أن يذوب في الجسد الشعري لهذا الشكل الأدبي المركب الذي لا يمكن للمحلل أن يتغاضى فيه عن وظيفة النثر الذي يقتضي النظر إليه، في المسرح الشعري، بصفته مكوناً رئيسياً لا يقل أهمية عن المكون العروضي مثلاً. غير أن المسرحية لا تعدم بعض المحطات التي اعترفت بخجل شديد بوظيفة النثر في المسرح الشعري. كالتشبيه في البداية النثرية للفصل الثالث.

ويختتم الكاتب جولته مع «مجنون ليلي» مبرزاً الحقيقة النقدية الجمالية التي رأى فيها أن «الخلل في الوظيفة الجزئية يقضي لا محالة إلى الارتباك الفني العام» (١٩). إن

خفت صوت الدرامية في عموم المسرحية. وجاءت خاتمتها لتؤكد ذلك، حيث يتبدى للقارئ الحفيف والمتمرس، وجود تقطعات في الوتيرة الأسلوبية للنص بسبب هيمنة سمة الغنائية، وعدم الاستجابة لمتطلبات التعبير الحوارية في المسرحية. فكان طغيان الرؤية الأحادية للغنائية، ووظفت صيغها البلاغية بمعزل عن المتطلبات الدرامية في عمل مسرحي مركب من جنسي الشعر والنثر، فحصل الارتباك الناتج عن نقل السمات إلى آفاق جنس جديد هو المسرح الشعري، وهو ما يمثل تحدياً جمالياً جديداً، يقتضي المزيد من الحصافة من كل من المبدع والناقد على حد سواء.

«الزغنة» وإشكال التصوير المسرحي

يقراً الدارس في معرض تحليله النص المسرحي المكتوب، مسرحية «الزغنة» للكاتب المغربي محمد تيمد، مستمداً أدواته، كما السابق، من العمل المسرحي نفسه، ومن مقوماته النوعية. وينطلق من تسطير حقيقة نقدية يرى من خلالها أن المسرحية المكتوبة تتحدد جمالياتها الخاصة في كونها تتوقف على مجهودات القارئ الذي يحقق الصورة المسرحية استناداً إلى تمثيلات ذهنية معقدة ومتشابهة محكومة بالصورة المسرحية الغائبة ذهنياً والمرتبطة في الغالب بالمسرحية مجسدة على الخشبة، وما يرتبط بها من جزئيات، كنوع الموسيقى والديكور وهيمنة الممثل والأضواء.. إلخ.

ولعل الأهمية النقدية لتحليل مسرحية الزغنة تكمن في كشف الدارس عن مجموعة من التصورات النقدية ذات الصلة بالنقد المسرحي، والمرتبة تخصيصاً بالمسرحية

المكتوبة، والتي تبقى ذات جمالية خاصة ونوعية، ليست بالضرورة منطبقة على الدراما المشخصة على الخشبة.

ومن أهم ما يطرح في هذا الصدد دور القارئ ومشاركته الفعالة والحاسمة في تحقيق الصورة. يقول الدارس:

«إن وظائف اللغة التشخيصية في هذا النمط من الكتابات تتوقف على الجهد التحديدي الذي ينتظر أن يقوم به القارئ من أجل أن يتصور ذهنياً معالم الموضوع المعطى للتصور. إضافة إلى هيئاته وأوضاعه والتعالقات الممكنة بين أجزائه وأقسامه» (٢٠).

فقراءة المسرحية المكتوبة بصفتها نصاً أدبياً وكوناً إبداعياً خاصاً، يمكن أن تتم بالاعتماد على منظور نقدي يستمد من المجال المسرحي القدر الكافي من المقومات النوعية لتحقيق قراءة مناسبة. ويتعلق الأمر في نص «الزغنة» بالمسرح الفردي وما يطرحه من إشكالات يمكن إجمالها في:

– قدرة تمرس القراء بنصوص المسرح الفردي.

– هيمنة الوظيفة السردية وتراجع الحوارية.

– تراجع الوظائف الجمالية الحاسمة التي تناط بالإرشادات.

فنص محمد تيمد يستوجب، حسب الدارس: «قراءة متوترة، غير مترتبة تراتب النتيجة على السبب» (٢١). لأنه يقوم على جملة مظاهر من التحول والمسخ والتناقض والتجريد وتعدد الأدوار. كما هو الشأن مع

الكرسي مثلاً، الذي تناط به أدوار متعددة في المسرحية، ويكون القارئ مطالباً بإدراكها ولها إلى بعضها. وكذلك بالنسبة إلى حبال الركح وحركات الإيماء وتحركات الإنارة وتغييراتها، والأصوات الموسيقية وغيرها. فقارئ الزغنة مطالب بقدر عالٍ من الفعالية والحيوية والدينامية التي تمتع من قراءة السينما والمسرح والقصة والشعر. وهذا التنوع الأجناسي هو الذي يعطي لهذا النوع المسرحي خصوصيته وتفرد النوعي.

يقول الكاتب في هذا الصدد: «على الدارس أن يستشرف في الأسلوب التصويري لـ «الزغنة» توليماً درامياً حاصلاً عن تفاعل القارئ مع كتابة مخصوصة. ولعل خروج الدرامية من نطاق العرض المسرحي الخالص إلى سياق نص مدون متضمن قدراً من السمات المسرحية ومتقاطع الأجناس، أن يرقى بإمكانات التصوير المسرحي في هذا النص إلى رتبة الإشكال الجمالي» (٢٢).

كما أن من خصوصيات التصوير المسرحي في هذا النص، التكامل بين بنيتي الإرشاد والمتن المسرحيين، في رسم معالم الدلالة والتأثير في المتلقي. إضافة إلى كونه نصاً ينزع نحو التوتير والقلق والعبث والتشويش وعدم احترام الروابط. على طريقة تذكر القارئ بأعمال سارتر وكامو.

ويتتبع الدارس العديد من العناصر البلاغية والأسلوبية في النص، ويقارن بين إمكانياتها التصويرية على مستوى الإرشاد المسرحي وعلى مستوى المتن، مستخلصاً خصوصيات بعض المحسنات البلاغية الجزئية التي لا تنفصل عن الكون النصي العام المؤطر بالدلالة الواسعة لمفهوم الزغنة.

ومن خصوصيات جمالية التصوير في النص أيضاً، أنه، ورغم كونه يفتح على الموروث، في صيغة كتب وأسماء أعلام (الحيوان، الجاحظ..)، فإنه يبقى محافظاً على مقدار من التلاحم والانسجام المطلوب في كل عمل متماسك. وهو التلاحم الذي يتحقق في ظل هيمنة النزعة التشخيصية لدلالات البؤس والشقاء، عبر كم هائل من التقنيات البلاغية والأسلوبية المرتبطة بخصوصيات الكتابة المسرحية في نص «الزغنة». وهو النص الذي لا يطلب فيه من القارئ أن يطلب التساند المنطقي بين الأشياء والجزئيات، ولا الترتيب أو التسلسل بين العناصر النصية، بقدر ما يدعوه إلى القراءة الراجحة المتوترة التي تتناغم مع دلالات البؤس والجوع، التي يتوخى النص تشخيصها بالكلمات وعبر الطاقة اللغوية. وهنا تغدو جميع السبل التي يسلكها السارد، وتصبح مختلف التفاصيل والاستطرادات، مهما تعددت وتباينت، عناصر تقع في صميم التصوير المسرحي في النص. فأسماء الأعلام المختلفة والمستقدمة من التاريخ «كالجاحظ» و«كتاب الحيوان» و«أبونواس» و«لوط» و«يسوع» وغيرها، لا تنفصل عن الحدث الدرامي في نص «الزغنة». فالكاتب يرى فيها جميعاً «سمات تشخيصية إيهامية تترجم الهواجس الداخلية للممثل السارد، وتعكس جوانب هذيانه، وترسم أثناء ذلك بعضاً من تفاصيل الواقع الخارجي الذي يخاصمه. وهي في نهاية المطاف فسيفسة إضافية تشارك بطاقتها التراثية والأسلوبية في توقيع الصورة الإنسانية لدلالة الجوع» (٢٣).

لعلنا بهذا نكون قد قدمنا تصور الناقد محمد أنقار لمفهوم البلاغة المسرحية المستشفة

من النصوص المسرحية المكتوبة التي اشتغل بها الدارس. وهو مجهود نرى أنه على قدر كبير من الأهمية النقدية في عالمنا العربي، يحتاج إلى مزيد من التوسيع والإغناء، لأنه جاء ليفتح باباً واسعاً من أجل تطوير البلاغة وصياغة مفاهيمها، بعيداً عن المحاولات التقزيمية التجزئية التي ما فتئت تفرض على الأدب والبلاغة والنقد، بدعوى العلمية والصرامة المنهجية.

إن الكتاب يندرج في سياق اجتهادات الدارس العلمية المتواصلة، في سبيل إرساء منهج نقدي متميز، يجعل النص الإبداعي المائل للعيان هو المنطلق، من دون أن تبهره التصورات النقدية السابقة، ومن دون أن يفوته الاطلاع عليها وفحصها، ومن دون أن ينخدع بوهم العلمية أو النتائج الصارمة والحاسمة في مجال الأدب.

إنه نهج نقدي يقوم على التواضع العلمي الذي يشف عن خبرة وتمرس بالنصوص، قراءة وتأملاً وتحليلاً، ويفضي بصاحبه إلى تعلم التؤدة والحكمة والتريث في إطلاق الأحكام والفتاوى النقدية.

على أن أهمية هذا المنهج، كما تستفاد من هذا الاجتهاد النقدي، تكمن في اعتبار أن النقد الحقيقي إنما هو ذلك الذي يبقى للقارئ هامشاً من الحرية المقيدة، وقدراً من اللذة والمتعة الخاصتين والمبررتين تبريراً مسبقاً بالقدر الكافي من التأمل والممارسة. كما تكمن أهميته في احتفائه بمعيار الصورة السردية وإيمانه الراسخ بإمكانية التعويل عليه من أجل تجاوز هفوات ومثالب النقد المعاصر. فهو منهج يقتضي المزيد من التأمل النقدي، وقدراً من الانفتاح عليه



جائزة الشارقة للإبداع العربي

الإصدار الأول

2011 . 2010

مجالات :

القصة القصيرة

(مجموعة قصصية لا تقل عن ١٢ قصة)

الشعر الفصيح (لا يقل عن ١٥ قصيدة)

الرواية

المسرحية

أدب الأطفال

وتخصص هذه الدورة (لشعر الأطفال)
"كما يتم تغيير التخصص كل عام"

النقد

ويخصص هذا العام لدراسة "نقد الشعر"
(مدرسة الإحياء الشعري نموذجاً)

الجوائز :

٦ آلاف دولار للفائز الأول

٤ آلاف دولار للفائز الثاني

٣ آلاف دولار للفائز الثالث

ترسل المشاركات إلى :

أمانة جائزة الشارقة للإبداع العربي

ص. ب ٥١١٩ الشارقة

دولة الإمارات العربية المتحدة

للاستفسار :

هاتف : ٥٦٧١١١٦ - ٠٠٩٧١٦

٠٠٩٧١٦ - ٥٠١٠١٣٠

براق : ٥٦٦٢١٢٦ - ٠٠٩٧١٦

shjibdaa@sdci.gov.ae

٢ - بلاغة النص المسرحي، ص ١١.

٣ - نفسه، ص ١٢.

٤ - نفسه، ص ١٤-١٥.

٥ - نفسه، ص ١٧.

هذه الأدوات هي التي اقترحها الدارس
في كتابه «بناء الصورة في الرواية
الاستعمارية»، وهي التي تشكل بؤرة
مشروعه النقدي الذي لا يزال يبلوره ويطوره
عبر مختلف كتاباته ودراساته.

٦ - نفسه، ص ٢٠.

٧ - نفسه، ص ٢٥.

٨ - نفسه، ص ٣٣.

٩ - نفسه، ص ٤٢.

١٠ - نفسه، ص ٤٣.

١١ - نفسه، ص ٤٩.

١٢ - نفسه، ص ٥٥.

١٣ - نفسه، ص ٥٨-٥٩.

١٤ - نفسه، ص ٦٣.

١٥ - نفسه، ص ٨٢.

١٦ - نفسه، ص ٩١.

١٧ - نفسه، ص ٩٤.

١٨ - نفسه، ص ١٠١.

١٩ - نفسه، ص ١٠٥.

٢٠ - نفسه، ص ١١٧.

٢١ - نفسه، ص ١١٨.

٢٢ - نفسه، ص ١١٩-١٢٠.

٢٣ - نفسه، ص ١٣٤.

٢٤ - محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي؛

«مقالات في النقد والتواصل»، مطبعة الخليج

العربي، تطوان، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٩٤.

والتحاور معه، من أجل استثمار نتائجه
وتوظيفها بما يؤسس لنقد مغربي وعربي
ليبقى عالية على نتائج واجتهادات النقد
الغربي. يقول أحد الدارسين في حق هذا
الكاتب: «لا أعرف ناقدًا عربيًا - باستثناء
محمد أنقار - صدر في قراءة النثر السردي،
عن وعي نقدي بمعيار الصورة السردية؛ لقد
كشفت تنظيرات محمد أنقار وتطبيقاته في
حقل الرواية والقصة والمسرح عن تصور
واضح لهذا الإشكال الذي ظل حتى الآن لا
يجد تجاوباً نقدياً صريحاً في الحقل الأدبي
المغربي. ويرجع ذلك، في تقديري على الأقل،
إلى الاعتماد الكلي لهذا النقد في تطوير نفسه
على التصورات الغربية» (٢٤).

الهوامش:

* ناقد من المغرب، مهتم بالرواية والقصة
والمسرح ومختلف الأشكال النثرية السردية
تخصيصاً.

له مؤلفات نقدية: (بناء الصورة في الرواية
الاستعمارية)، (قصص الأطفال بالمغرب)،
(بلاغة النص المسرحي)، (صورة عطيل
)، وهو مبدع روائي صدرت له روايتان: (المصري)
(والتركي). كما أنه قصاص،
صدرت له مجموعات: (زمن عبد الحليم)
(والمؤنس العليل) و(الأخضر). إضافة إلى
كونه فناناً تشكلياً.

١ - مطبعة الحداد يوسف إخوان، تطوان، ط
١٩٩٦، ١.

ابنة المدينة.. من قال ذلك؟

أصبح «مانشيتاً» مستهجنًا من كثرة تكراره، «الشعر ديوان العرب»، ويبدو أننا على موعد مع مانشيت آخر سيغدو مستهجنًا هو الآخر بعد قليل «الرواية ديوان العرب»، على أساس أنها ستأخذ دور الشعر في المستقبل القريب، لتصبح الأولى والشعر في المرتبة الثانية. وهو حكم فيه من الارتجالية ما يبعث على الغثيان.

ليس كالمحررين العرب أحد، في استهلاك الأمثلة والأقوال المأثورة والحكيمة (من حكمة) في تحويلها وتدويرها لتكون عناوين لمقالات أو استطلاعات أو تقارير أو زوايا باهتة في صفحات الجرائد أو شعاراً لمرحلة زمنية برمتها، الأمر الذي لا يؤشر إلا على «فلس» المخيلة، وشح مشين في المفردات كنتيجة طبيعية للأمية القرائية التي تجتاح غالبيتهم فتصحرهم وتحد من أفقهم. على أي حال، ليس هذا موضوعنا الرئيسي، وإن كنا لا نؤيد هذا الكلام جملة وتفصيلاً، اعتماداً على أن لكل زمان ديوانه الخاص به، وإيماناً بأنه سيأتي زمان لا ديوان له. وهذا موضوع آخر شيق قد نعرض له لاحقاً.

لكن ما دمنا بدأنا بذكر الرواية، نسأل: هل صحيح أن الرواية ابنة المدينة؟، وإذا كان الجواب نعم، فهل معنى ذلك أن من هو خارج المدينة لا يجد ما يروي ويقصه؟، بمعنى آخر: أنه ليس في غير المدينة ما يستحق أن تتم روايته، فالمدينة وحدها هي التي توفر المادة للروائي؛ فهو على سبيل المثال، وتأسيساً على هذا التصور، يلمس العلاقات الاجتماعية الواضحة، والعلاقات الاقتصادية الواضحة، والتشابكات العلائقية الأخرى بين الناس بشكل أكثر دقة، كل هذا في المدينة، فيما أنه لو خرج من المدينة فإنه لن يرى مثل هذه الأشياء بوضوح، الأمر الذي يصعب عليه كتابة رواية أو قصة طويلة؛ ترى، ما الذي سيراه في البر أو الصحراء المترامية الأطراف، سوى مجاميع بشرية لا تكاد تستقر على حال أو في مكان، تظل في حالة ترحال لا يكاد يتوقف طوال العام، بل طوال حياتهم. في حال كهذه ما الذي عليه الكتابة فيه؟

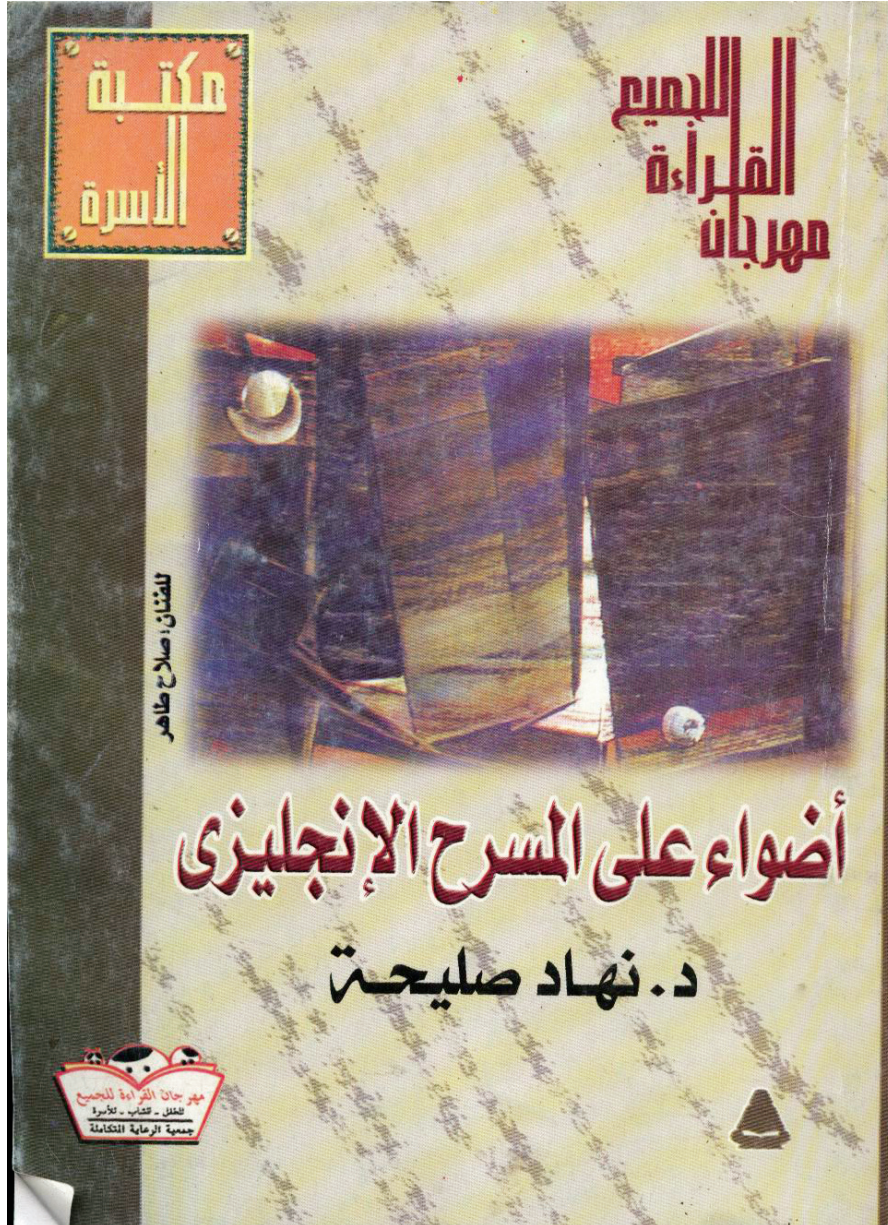
أيضاً لسنا مع هذا الكلام جملة وتفصيلاً؛ فالمكان أياً كانت طبيعته، فيه ما يكفي للروي والقص، والفنون السردية لم تفصل على المكان، إنما العكس هو الصحيح؛ المكان هو الذي يفرض على الراوي أو القاص الشكل الفني للروي والقص. المكان بضمه الناس، هو الذي يفرض شكل المهمة على الكاتب، وليست التقنيات الفنية؛ المكان أولاً والكتابة بتقنياتها الفنية ثانياً.. لكن، هل هنالك أمثلة على ما ذهبنا إليه؟.. نعم.

الرواية ابنة المدينة، قالها الناقد الكبير لوكاش (روسيا)، ومن حاول أن يفند هذه المقولة/ الحكم، هو عدد من الروائيين العرب أبرزهم الأديب الروائي إبراهيم الكوني (ليبيا)، وعبد الرحمن منيف (السعودية)؛ هؤلاء عُرِفوا بالنصوص الصحراوية، خصوصاً الكوني بدءاً من روايته المدهشة (التبر)، ومنيف بدءاً من روايته الملحمة (مدن الملح). وفي لقاء قصير وثري مع الروائي إبراهيم الكوني في الإمارات، قال إنه فكر كثيراً وطويلاً بمقولة لوكاش هذه، وقرر أن يثبت أنها ليست بالضرورة صحيحة، وكتب الرواية الصحراوية التي هي أصعب من الرواية المدنية بكثير، ففي المدينة لا تبذل جهداً كبيراً في الكتابة، أما في الصحراء حيث كل شيء مجهول بالنسبة لك، فالعملية مضمّنة بشكل لا يصدق. في الصحراء عليك صناعة عالم من لاشيء، عالم كلما قبضت له على حجر أو رمل تسرب من كفك وتحول إلى هباء. في حالة الثابت كالمدينة تسهل الكتابة، لكن في حالة المتحول كالرمال تصعب الكتابة، تماماً كما في المعركة، فالأهداف الثابتة كالجيوش النظامية يسهل القتال، لكن عندما تكون الأهداف متحركة كما في حرب العصابات فالقتال مهلكة وقد يتحول إلى تراجيديا. من هنا يجدر القول إن الرواية ليست ابنة أحد، إنما هي ابنة الحياة من أب هو الكاتب.

محمد حسن الحربي

أضواء على المسرح الإنجليزي

تأليف د. نهاد صليحة
عرض: د. مصطفى رجب



الكتاب من أحدث إصدارات مكتبة الأسرة، والتي تصدرها الهيئة العامة للكتاب، والكتاب يتكون من بابين بعنوان «عصر شكسبير»، والباب الثاني بعنوان «من شكسبير إلى بايرون»، وقد جاء الكتاب في حوالي ٢٤٠ صفحة والكتاب من تأليف د. نهاد صليحة.

وقد حاولت المؤلفة اصطحاب القارئ في جولة مبتكرة في جنبات تاريخ المسرح الإنجليزي، جولة يتوقف عندها القارئ عند محطاته الرئيسية لتأمل معالمها عن قرب ونلامس إبداعاتها الفنية ملامسة حميمة فهذا ليس كتاباً تقليدياً في تاريخ المسرح الإنجليزي، ترد فيه النصوص المسرحية كأسماء عابرة متلاحقة، لا تعني شيئاً للقارئ الذي لم يطلع عليها، ولا تبقى في الذاكرة طويلاً، بل هو محاولة لبناء صورة حية نابضة لحقيقة تاريخ المسرح العريق، طريق التحليل المفصل، الفني والفكري، لأهم التيارات والنصوص المسرحية التي شكلت ملامح كل محطة من محطاته.

فهذا الكتاب لا يكتفي بعرض الهيكل العظمي لتاريخ المسرح الإنجليزي بل يحاول أن يتلمس جسده الحي ودماء الساخنة التي هي نصوصه الفنية... تلك النصوص التي كانت يوماً واندثر بعضها بينما لا يزال بعضها الآخر يحيا بيننا ويجدد ثيابه من عصر إلى عصر.

الكوميديا الرومانسية قبل شكسبير

وتعتبر المؤلفة أن جون ليلي (١٥٥٤-١٦٠٦) وروبرت جرين (١٥٦٠-١٥٩٢) وجون بيل (١٥٩١-١٥٦٥) الرواد الحقيقيين في مجال الكوميديا الرومانسية في إنجلترا- ذلك الشكل الفني التي تفردت به الدراما الإنجليزية عن غيرها والذي طوره ووصل به إلى مرحلة الاكتمال الكاتب العظيم شكسبير.

والكوميديا الرومانسية تختلف اختلافاً كبيراً عن كوميديا النقد الاجتماعي أو كوميديا الأنماط الساخرة أو كوميديا المواقف الواقعية التي تقوم على المفارقات الضاحكة- تلك الأنواع التي تأثرت بالدرجة الأولى بالكوميديات الرومانية خاصة كوميديات تيرانس وبلاوتس.

وسوف نحاول هنا أن نحدد الملامح الأساسية التي تميز الكوميديا الرومانسية وذلك من خلال عرض موجز لتاريخ ظهور بعض هذه الملامح الأساسية وأيضاً من خلال المناقشة التفصيلية لبعض أعمال الرواد السابق ذكرهم.

وقد تبلورت الدراما الإنجليزية بشخصيتها المتفردة نتيجة لابتعادها عن الدين والكنيسة (كما حدث في أوروبا كلها) وامتزاجها بالتراث الأدبي الكلاسيكي من ناحية وبالتراث الأدبي الشعبي من ناحية أخرى. بدأ الانفصال عن الكنيسة عام ١٢١٠ عندما صدر قانون يحرم العروض المسرحية داخل الكنائس. ونتيجة لهذا انتقلت العروض المسرحية من الكنيسة إلى الساحات الشعبية أثناء المهرجانات والمناسبات الدينية.

وامتزج العرض المسرحي الديني بالشارع وبدأت عناصر جديدة تزحف إليه مثل استخدام اللغة المحلية بدلاً من اللاتينية ومثل دخول بعض الشخصيات الواقعية والمشاهد الهزلية والتعليقات الساخرة على الأحداث الجارية إلى العرض.

ولكن ربما كان عنصر الحكمة الثانوية - أو الحكمة الثانية في بعض الأحيان - هو أهم العناصر الدرامية الجديدة التي تبلورت في العروض شبه الدينية التي ميزت هذه الفترة. لقد وصف النقاد والمؤرخون هذه التركيبية الدرامية الجديدة: وهي وجود حبكة أساسية وإلى جوارها حبكة أخرى مساندة تثرى أبعاد الحكمة الأولى وتوضحها وقد تعلق عليها أو تسخر منها - وصف النقاد هذه التركيبية الدرامية بأنها «شكل فتي تفردت به الدراما الإنجليزية في هذه الفترة وكان نبتاً محلياً صرفاً لا نجد له مقابلاً في الأشكال الدرامية التي ظهرت في أوروبا ولا في التراث الكلاسيكي الذي ظهر في عصر النهضة. وقد ظهرت ملامح التركيبية الدرامية الجديدة ربما لأول مرة في مسرحية الراعي الثاني وهي تنتمي إلى مجموعات المسرحيات التي كانت تعرض في مقاطعة ويكفيلد وتعرف باسم مجموعة أو دورة ويكفيلد.

وعن طريق استخدام تلك التركيبية الدرامية الجديدة تمكن الكاتب المسرحي حينذاك من إعطاء الحدث الديني التاريخي الذي كان يشغل الحبكة الأساسية أبعاداً إنسانية واقعية معاصرة ولوناً محلياً يسهل التعاطف معه عن طريق الحكمة الثانوية المساندة بشخصيتها الواقعية ومشاهدها الهزلية بحيث لم يعد الحدث الديني التاريخي مهماً

في حد ذاته وإنما في تأثيره في حياة الإنسان العادي المعاصر.

إننا إذا حاولنا وصف مسرح جون ليلي في إيجاز نجده مسرحاً يقترب إلى حد كبير من الشعر في لغته المنمقة المتوازنة التي تحفل بالصور الفنية والمحسنات البديعية مما ينقص من دراميتها بعض الشيء. حيث إن كل الشخصيات تتكلم هذه اللغة دون استثناء. ولكنه مسرح أدخل الحب الرومانسي لأول مرة كأساس للصراع الدرامي المحلي ذي الحبكة الثنائية وابتعد عن الواقع وعمد إلى الأساطير الشعبية والكلاسيكية في استلهاهم موضوعاته وجوه شخصياته. وفي كل هذه الملامح - السلبية منها والإيجابية - نجد أن ليلي قد ساهم بدور كبير في بلورة الكوميديا الرومانسية كما نعرفها في أعمال شكسبير سواء في أشكالها الفجة كما نجدها في مسرحية واحدة بوحدة مثلاً أو في أبهى صورها كما نعرفها في مسرحية كما تهب.

فالكوميديا الرومانسية الإنجليزية كما نعرفها عند شكسبير - تلك الكوميديا التي تدور حول الحب بمعناه الرومانسي، والتي تعتمد في بنائها الدرامي على تركيبية الحكيمات الثنائية أو المتعددة، وتتجاهل الوحدات الكلاسيكية الثلاث مع احتفاظها بالتقسيم الكلاسيكي إلى خمسة فصول مقسمة إلى مشاهد، والتي تتحقق لها الوحدة الفنية ليس عن طريق وحدة الحدث بالمعنى الأرسطي، وإنما عن طريق ترابط حركاتها ترابطاً استعارياً يحقق لها وحدة شعرية شعورية- تلك الكوميديا التي تنهل بعمق من التراث الشعبي، والفولكلور الشفهي، والأدب الكلاسيكي على السواء والتي يؤهلها

الأمراء والبسطاء وأبطال الأساطير والحواديت الشعبية والسحرة والجن على السواء - هذه الكوميديا لم تكن لتوجد لولا إنجازات هؤلاء الرواد الثلاثة مجتمعين.

وإذا نظر القارئ نظرة سريعة إلى إنتاج المسرح في عصر الملكة إليزابيث الأولى، أي إلى المسرح في إنجلترا في الفترة من منتصف القرن السادس عشر وحتى بدايات القرن السابع عشر، سوف يدهش لكم التنوع والتجريب الذي احتوته هذه الفترة. فإلى جانب عدد هائل من التراجيديات المتنوعة، سيجد الكوميديا الرومانسية الشعبية (التي تحدثنا عنها في الجزء السابق)، وكوميديا الأمزجة التي تأثرت بنظريات بعلم النفس التي سادت ذلك العصر والتي برع فيها بن جونسون، والمسرحية السياسية الساخرة التي كانت عادة تنتهي بإلقاء كاتبها في السجن، وسيجد القارئ أيضاً الكوميديا الواقعية النقدية التي تهدف إلى إصلاح المجتمع ولكن إلى جانب هذا وذاك، ظهر في المسرح الإليزابيثي نوع من الكوميديا التي يمكن وصفها بأنها كوميديا واقعية حيادية... تلك التي تعرف باسم كوميدي المدينة. وهذا النوع من الكوميديا هو موضوع حديثنا الآن وسوف نتعرض فيه لكاتب بعينه هو توماس ميدلتون ول مسرحية بعينها هي أنه عالم مجنون يا سادة.

١ - الواقعية الرومانسية:

ارتبط ظهور الواقعية الرومانسية في المسرح الإنجليزي في أواخر عهد الملكة إليزابيث الأولى (كما ذكرنا من قبل) ببرزوغ الطبقة البرجوازية الجديدة من التجار والصناع وأرباب الحرف من ساكني المدينة. واستمرت الواقعية في الازدهار مع نفوذ هذه الطبقة

في عصر الملك جيمس الأول الذي خلف إليزابيث على عرش إنجلترا إذ شجع هذا الملك نظام بيع حقوق احتكار بعض الصناعات والأنشطة التجارية مما جعل بعض أعيان هذه الطبقة العاصمية البروتستانتية الجديدة قوة اقتصادية وسياسية فعالة تمكنت في عهد ابنه تشارلز الأول من قلب نظام الحكم وإعلان الجمهورية لفترة.

وتولد من التيار الواقعي في المسرح آنذاك نوع جديد من التراجيديات الواقعية هو التراجيديات العائلية التي طرحت الهموم الأخلاقية للطبقة الجديدة وستعرض لها بعد قليل، كما نتج نوع من الكوميديا الواقعية هو كوميديا المدينة (وقد تعرضنا لها من قبل بالتفصيل). ورغم أن كتاب كوميديا المدينة قد ركزوا في تصويرهم لحياة أهل لندن على عنصر السخرية - بدرجات متفاوتة تتراوح بين النقد اللاذع والضحك المتسامح المتعاطف - من قيم الطبقة الجديدة، وأسلوب حياتها، وتطلعاتها، وتكالبها على المادة (كما رأينا في مسرحية أنه عالم مجنون يا سادة)، إلا أن عدداً من كتاب الكوميديا في هذه الفترة حاولوا غض الطرف عن كل مثالب الطبقة الجديدة، وجهدوا في الاحتفال بها وتمجيدها. وتجاهل هؤلاء مظاهر وأبعاد التوتر الاجتماعي والسياسي الذي نشأ عن ظهور هذه الطبقة، وطرحوا في كوميدياتهم صورة زائفة لمجتمع مثالي يسوده الوفاق وذلك بتصوير هذه الطبقة كعنصر متجانس مع العناصر القديمة في عالم يعمه اللئام والسلام الاجتماعي الذي كانوا يرمزون إليه دائماً في أعمالهم في احتفال ختامي أو وليمة يؤمها الملك وجميع طبقات الشعب، يأكلون ويشربون ويمرحون معاً دون حواجز أو فواصل.

ربما كان عنصر الحبكة الثانوية - أو الحبكة الثانية في بعض الأحيان - هو أهم العناصر الدرامية الجديدة التي تبلورت في العروض شبه الدينية التي ميزت هذه الفترة. لقد وصف النقاد والمؤرخون هذه التركيبية الدرامية الجديدة: وهي وجود حبكة أساسية وإلى جوارها حبكة أخرى مساندة تثري أبعاد الحبكة الأولى

وإذا كان المسرح الشعبي الأوروبي في العصور الوسطى قد قام على دعائم التاريخ الديني، ونسج من قصص التكوين والأنبياء وأحداث الكتاب المقدس مسلسلات، والمسرحية المتصلة المتكاملة التي يطلق عليها حلقات أو دورات مسرحيات الأسرار (Mystery cycles) فإن المسرح الإنجليزي الجماهيري قد تعامل في مرحلته التالية مع التاريخ المكتوب القومي بنفس الحماس والإقبال ونجح في أن يترجم أحداث التاريخ المكتوب إلى صراعات وشخصيات وأحداث درامية وأن يخلق منها عالماً درامياً مسرحياً كامناً يموج بالدفع والحياة.

القارئ لمسرحيات شكسبير يلمس من مجرد تصفح أعماله الكاملة ولعه الشديد بالتاريخ عموماً، قديمه وحديثه، وتاريخ إنجلترا الحديث بوجه خاص. فإلى جانب المسرحيات التي استوحى فيها التاريخ الروماني مثل يوليوس قيصر وأنطونيوس وكليوباترا، وكورايولانوس، وترويلاس وكريسيديا، نجد يتناول في سلسلة متعاقبة من المسرحيات تاريخ إنجلترا الحديث بادئاً بحياة وموت الملك جون وماراً بسيرة ريتشارد الثاني والسادس، وسيرة هنري

الرابع التي عالجها في جزأين، ثم سيرة هنري الخامس وسيرة هنري السادس التي تناولها في ثلاثة أجزاء، ومنتهياً بعصر الملك هنري الثامن والد إليزابيث الأولى ملكة عصره.

٢ - النظرية و الدرامية والنقدية.

رغم دراية المؤلف الإليزابيثي بالقواعد الكلاسيكية التي استنها نقاد عصر النهضة مثل (أسكام)، (كاستلفترو)، (بوالو) وغيرهم إلا أنهم اختاروا أن يخرج عنها خضوعاً للذوق الجماهيري العام. فمؤلف المسرح في العصر الإليزابيثي وحتى عصر عودة الملكية لم يكن يكتب أدباً مسرحياً ليحفظه في الكتب.. بل كان يكتب نصاً للتمثيل والعرض.. وكان أشد ما يؤرقه هو انصراف الناس عنه، فقد كان هذا يعني خراب الديار ولهذا لم ينظر شكسبير إلى مسرحياته باعتبارها أعمالاً أدبية فلم يعنى بجمعها ونشرها ومراجعتها في حياته بعد أن اعتزل التمثيل وحياة المسرح.. وذلك رغم عنايته الفائقة بنشر ومراجعة سوناتاته وقصائده.. ولهذا السبب أيضاً كتب بن جونسون مسرحيتين على النهج الكلاسيكي هما سيجانوس وكاتيلين ليدفع عن نفسه تهمة السوقية المسرحية واتهم شكسبير - رغم إعجابه الشديد به - بالهمجية والتسيب في القصيدة التي رثاه فيها لأنه تجاهل القواعد الكلاسيكية.

لقد كان المؤلف الإليزابيثي يأخذ من التراث الكلاسيكي ما يناسبه ويتجاهل ما لا يستسيغه الذوق الجماهيري العام.. فنجده يحتفظ بالتقسيم الذي اقترحه الروماني (هوراس) في قصيدته فن الشعر فيقسم المسرحية إلى خمسة فصول، ونجده يستلهم

الروماني (سينيكا) بينما يرفض وحدات الزمان والمكان والحدث التي رشحها ودعا إليها الشاعر سير فيليب سيدني في مقال دفاع عن الشعر الذي ظهر في آخر سنوات القرن السادس عشر مفضلاً عليها سيولة الزمان والمكان وتنوعه، والحبكة الغنائية أو الثلاثية أو الرباعية - كما فعل شكسبير في مسرحية حلم ليلة صيف. لقد مثل المسرح في عصر شكسبير فضاءاً تجريبياً رمزياً يتسع لجميع الأمكنة والأزمنة.. كان مثل مسرح العصور الوسطى الرمزي مسرح الحياة وتاريخ البشرية المادي والروحي... ولهذا تميزت نصوص العصر الإليزابيثي بالانتقالات السريعة في الزمان والمكان فكأننا بصدد نص سينمائي ويكفي أن نتذكر في هذا الصدد أن أحد فصول مسرحية أنطونيو وكليوباترا يحتوي على ما لا يقل عن سبعة عشر مشهداً تنتقل بنا في إيقاع لاهث لا تقدر عليه إلا الكاميرا السينمائية من مكان إلى مكان.

كان المؤلف يستخدم اللغة في الإشارة إلى المكان والزمان ويخلق الإحساس به من خلال الوصف الإيحائي... وكان المتفرج يمتلك خيلاً نشطاً يقظاً مدرباً.. يشارك مشاركة إبداعية في إكمال عناصر الدراما والمنظر المسرحي.

وتغير الحال في عصر عودة الملكية فوجدنا الكلاسيكية تغدو النظرية المهيمنة التي تحكم كافة جوانب النشاط المسرحي من تأليف وتمثيل ونقد، وكان الملك وحاشيته قد تشبعوا بهذه النظرة إبان هجرتهم الطويلة في فرنسا معقل المسرح الكلاسيكي آنذاك. كان قوام النظرية الكلاسيكية كما تبلورت في فرنسا على أيدي بوالو وغيره من النقاد هو:

١ - الالتزام بوحدات الزمان والمكان والحدث.

٢ - الالتزام بقواعد اللياقة التي تمنع مشاهد العنف أو القتل أو التعذيب إيماناً بأن ما يسمى بالجلال التراجيدي تنافى مع مثل هذه المشاهد.

٣ - الالتزام بعدم خلط الأنواع فلا يجوز خلط الكوميديا بالتراجيديا أو الشعر بالنثر.

٤ - الالتزام باللغة الخطابية البلاغية الرصينة المنمقة التي تسمى بالشخصيات الدرامية وترفعها فوق العامة.

٥ - الالتزام بالمواضيع الأخلاقية السامية وخاصة موضوع الصراع بين الحب والواجب الذي غدا محور تراجيديات هذه الفترة.

وقد اختلف الدارسون في تحديد منابع كوميديا السلوك التي ظهرت في عصر عودة الملكية الذي بدأ عام ١٦٦٠م حين استدعى البرلمان الإنجليزي الملك تشارلز الثاني من فرنسا ليخلف أباه على عرش البلاد بعد فشل الثورة الجمهورية فبينما يراها البعض رافداً مباشراً من المسرح الفرنسي وخاصة مسرح (موليير)، يعكس أسلوبه الدرامي، يؤكد البعض الآخر أنها نبت محلي إنجليزي صرف نشأ فجأة في ظل ظرف اجتماعي خاص هو عودة الملكية وحماية الملك وحاشيته والطبقة الأرستقراطية على المسرح.

في دراسة قيمة عن كوميديا الأخلاق الانجليزية هاجم (آرثر شربو) طائفة النقاد الذين يصرون على رؤية مسرحيات (شريدان) و(جولد سميث) في إطار كوميديا

الأخلاق مستندين إلى حجج واهية مثل وجود تشابه سطحي أو جزئي في بعض التفاصيل والشخصيات بين أعمالها وبعض كوميديات الأخلاق، متجاهلين الاختلاف الأساسي في المعالجة الدرامية والبناء والحالة الشعورية العامة. ويشترك مع (شربو) في رأي هذا فريق من النقاد نذكر من بينهم (و.ف. جلاواي) الذي يؤكد بشدة استقلال (جولد سميث) على الأقل استقلالاً تاماً عن كوميديا الأخلاق وعلى طرف النقيض من هذين الناقلين نجد (إيرنست بن باوم) ومعه (الأردايس نيكول) و (ف.ت. وود)، و (جورج هنري نيتلتون) و (فريدريك س.بوز) على سبيل المثال لا الحصر - نجدهم جميعاً يؤكدون انتماء الكاتبين بصورة أو بأخرى وبدرجة قد تزيد أو تنقص إلى تراث كوميديا الأخلاق - ولا ينحصر الخلاف النقدي بين الفريقين في درجة انتماء الكاتبين إلى كوميديا الأخلاق أو استقلالهم عنها فقط بل يتخطى ذلك إلى القيمة الفنية أعمالهما تجد الفريق القائل بانتماء الكاتبين إلى التقاليد الفنية لكوميديا الأخلاق يدين أعمالهما فنياً إما لافتقارهم إلى العمق الإنساني أو لافتقارها الوحدة الشعورية - كما تقول (مسز أوليفانت) والناقد (بوز) أو لبنائها المفكك في رأي (نيكول)، أو لمبالغتهما السقيمة المفتعلة في رأي (آلان.س.داونار)، أو لافتقارها الجدة واعتمادها على الحيل التقليدية المعروفة - كما يرى (مارفن مديك).

لم ينتج شعراء الرومانسية الإنجليزية (وردسورث وكولريج وشيلي وكيثس) إلا مجموعة ضئيلة من المسرحيات الفقيرة الفاشلة الميلودرامية الطابع. وفي نصوصهما القليلة هذه نلمح مجموعة من الظواهر تلح علينا في المسرحية تلو الأخرى

ونستطيع أن نعزو إليها فشل هذه المسرحيات درامياً وفنياً. وأول هذه الظواهر هو الفصل التعسفي بين الميتافيزيقا والأخلاق من ناحية، وحركة الإنسان السياسية والاجتماعية في محطة التاريخ من ناحية أخرى، في كل مسرحية من المسرحيات التي سبق ذكرها نجد صراعاً فردياً أخلاقياً يطرحه الشاعر طرْحاً تجريبياً. أي يجرده من بعده التاريخي والاجتماعي فينتفي الجدل المقنع بين الجانب الأخلاقي وحقيقة الفعل الإنساني ومحيطه، ولذلك عادة ما تفشل هذه المسرحيات في إقناع القارئ أو المشاهد بأهمية هذه التقلصات النفسية العنيفة لأبطالها. ونتيجة لهذا التجريد الذي ينبع من فصل الخلاق عن محيط الفعل التاريخي نجد هذه المسرحيات تعج بالمنولوجات الطويلة التي تحوي تأملات وتطرح قضايا لا تؤثر في مجرى الأحداث المعروضة، وهي أحداث تتسم في مجموعها بالعنف والرعب والقسوة، وتعج الشخصيات النمطية مثل الفتاة المظلومة والطاغية الشرير الأب العاجز العجوز.. وهلم جرا. أما الظاهرة الثانية التي تتكرر في هذه المسرحيات فهي جهامتها، وأخذها لنفسها مأخذ الجد الشديد، وغياب أي شعاع من الفكاهة أو الحس الساخر، فهي مسرحيات تطرح رؤيتها طرْحاً أحادياً وثاقاً يقترب من الدعاية ويرفض مبدأ الجدل المركب الذي لا تحيا الدراما من دونه، فالدراما تمثل في جوهرها رحلة استكشاف معرفية تكتسب دراميتها وموضوعيتها وصدقها من قدرة الفنان على إقامة اشتباك وجدل وصراع حقيقي بين رؤيته والرؤى المعارضة في محاولة للوصول إلى الرؤية المتكاملة، أما سياسة الإغفال المتعمد لكل النقائص فعادة ما تفرز فناً زائفاً ساذجاً.

فالرؤية الجدلية هي ما نفتقده في المسرح الشعري الروماني في إنجلترا، ولهذا جاءت المسرحيات التي سبق ذكرها أقرب إلى الترجمة الحوارية لأفكار الشاعر وتأملاته منها إلى الدراما.

ارتبط ظهور الواقعية الرومانسية في المسرح الإنجليزي في أواخر عهد الملكة إليزابيث الأولى ببزوغ الطبقة البرجوازية الجديدة من التجار والصناع وأرباب الحرف من ساكني المدينة. واستمرت الواقعية في الازدهار مع نفوذ هذه الطبقة في عصر الملك جيمس الأول الذي خلف إليزابيث على عرش إنجلترا إذ شجع هذا الملك نظام بيع حقوق احتكار بعض الصناعات والأنشطة التجارية

وأما الظاهرة الثالثة فتتصل عضوياً بالظاهرتين السابقتين، فغياب التفاعل الجدلي مع الواقع يمثل انفصلاً نفسياً هروبياً يتجلى في أبلغ صورته في اللغة التي استخدمها هؤلاء الشعراء في مسرحياتهم، فهي لغة لا تنتمي إلى عصرهم بل تحاكي في مفرداتها وتراكيبها وصورها وإيقاعاتها لغة مسرحيات شكسبير فتبدو للقارئ في بعض الأحيان وكأنها محاكاة ساخرة للغة هذا الشاعر العظيم.

إن مسرحيات بايرون تمثل رحلة بحث عن المعنى شكلت البناء الجدلي المركب الساخر الذي نلقاه في كل مسرحياته الثماني. أما الشعراء الرومانسيون فقد انطلقوا في كتاباتهم المسرحية من رؤى مثالية محددة كاملة التكوين بدرجة كبيرة لا تفسح مجالاً للجدل المركب الذي يمثل عصب الدراما.

توظيف التراث في المسرح

نزهة الماموني

ثم إن شكسبير في استلهامه للتاريخ لم يكن أميناً على الأحداث بحيث «عامل التاريخ في مآسيه العظيمة (هنري، ريتشارد، هاملت، ماكبث، يوليوس قيصر، الملك لير، عطيل) بلا احترام. فأخذ منه ما يخدم غرضه المسرحي فحسب، ولم يتردد في تغيير الأحداث وتقديمها أو تأخيرها، وتبديل معالم الشخصيات. فجاء بمسرحيات ناجحة، مدرّكاً أن الكاتب المسرحي هو منشئ دراما وليس مؤرخاً» (٥).



هيجو

حاولت المسرحيات اللاتينية على يد أستاذ الأدب اللاتيني في روما بومبونيو لايتوس Pomponius Laetus - أن تعيد

الأجناس يصبح الذاتي موضوعياً والموضوعي ذاتياً، فتأخذ المادة الجاهزة بنية أخرى وتتشكل في صورة جديدة» (٢).

إلا أن الصورة - التي تتشكل بها المادة الإبداعية من خلال استلهام مادة جاهزة كالتاريخ أو الأسطورة - لابد أن تخضع لرتوش رئيسية يقوم بها المبدع نفسه «وهكذا، فإن المادة الجاهزة وشروط التقنية المطلوبة واللغة تصير خلقاً آخر من خلال المبدع» (٣).

١) توظيف التراث في المسرح الغربي:

- التراث الغربي:

اندمجت في التراث الغربي مؤثرات متنوعة بما فيها الفرنسية والأنجلو ساكسونية وأوروبا المتمركسة. لأن «الأوروبي يعبر إلى أمريكا والأمريكي يعبر إلى أوروبا، وكذلك الحال بين أوروبا الغربية والغرب المنشق بالماركسية» (٤).

فيكتور هيجو تأثر بمفهوم المأساة الشكسبيرية وزرعها على خشبة المسرح الفرنسي من خلال مسرحيته «هرنان».

وقد كان لاستلهامه هذا وقع جيد، استخدم مفهوماً حرك به وتيرة إنتاج راکدة جعلت الرومانسيين الفرنسيين يحتجون بها ضد الكلاسيكية.

إن الأمم تجمع في تراثها تراث شعوب مضت، فيتحول الموروث الحضاري الخاص إلى موروث حضاري عام : كما حدث بالنسبة للأسطورة الإغريقية، لا يمكن حصرها الآن في أمة واحدة بل تحولت إلى موروث إنساني يستلهم عند كل الشعوب.

لكن تظل - مع ذلك - موروثات ينفرد بها كل شعب على حدة: إنها التراث القومي، الفني، الفولكلوري.

لذا، يعتبر «التراث ينبوعاً دائماً التفجير بأنصع القيم، وهو الأرض الصلبة التي يقف عليها الأديب ليصنع أدبه.

وقد شاعت ظاهرة توظيف التراث في أدبنا الحديث على نحو لم يعرفه أدبنا القديم، وهذا لا يعني - بالطبع - عزلة أدبنا عن التيارات العالمية في الأدب والفن. ولا يعني نبذ الثقافات العالمية التي تخصب فكره ووجدانه وفنه. ولكنه يعني أن يكون الأدب معبراً عن طبيعة المجتمع العربي، مراعيّاً، في تجديده، المحافظة على الأصالة والخصوصية، بحيث لا يحدث انقطاع مفاجئ بين التراث والمعاصرة» (١).

إننا عندما نتحدث عن الأجناس غير الغنائية، نجد التاريخ أو الأسطورة أو المادة الاجتماعية أو التجربة الخيالية تحضر بدل الوجدان، «وليتوفر النجاح في إبداع هذه

إحياء المسرح الكلاسيكي. من ذلك تراجيديا فايدرا لسنیکا التي عرضت لأول مرة في عام ١٤٩٠م. وعرضت أيضاً هذه المسرحية في إنجلترا في القرن السادس عشر - ضمن عرض المسرحيات اللاتينية - وقد «كان أعظم المتحمسين لعرض المسرحيات اللاتينية وليام جاجير (William Gager) الذي عرض هذه التراجيديا في كنيسة المسيح (Christ church) عام ١٥٩١ م تقريباً بعد إضافة بعض مشاهد من تأليفه. كان الهدف من تلك الإضافات محاولة إبراز عفة هيبوليتوس وطره بوجه عام.

أما بالنسبة لوليام جاجير بوجه خاص فقد كان هدفه الرئيسي تبرير فضيلة هيبوليتوس رداً على هجوم جون رينولدز المتطهر (Puritan John Rainolds) كانت عملية إحياء المسرحيات اللاتينية بإضافة بعض المشاهد برهاناً قوياً على أن الحضارة الكلاسيكية قادرة على أن تظل حية مهما مر عليها الزمن» (٦).

– التطبيق على نصوص مسرحية غربية: لوكيوس أنايوس سنيكا ولد في مدينة قرطبة بإسبانيا، شاعر تراجيدي له تجارب سياسية، بحكم كونه المستشار الأول للإمبراطور الروماني، وتجارب فلسفية وأدبية.

من أعماله تراجيديات أخذها عن موضوعات إغريقية: الفتيقيات، أوديب، ميديا، هيراكليس فوق جبل أوتيا... وفايدرا.

أما بالنسبة لتراجيديا «فايدرا» فهي مستلهمة من أسطورة (هيبوليتوس) التي

نظمها الشاعر الإغريقي في تراجيديتين. والأسطورة تتحدث عن: «قصة زوجة الأب التي تحاول ارتكاب الخطيئة مع ابن زوجها أو الشقيق الأصغر لزوجها أو الابن الذي تبناه الزوج قبل الزواج، غالباً ما تشعر مثل هذه المرأة الناضجة برغبة جنسية جارفة نحو ذلك الشاب اليافع الذي ينظر إليها نظرة الابن لوالدته.



أحمد الطيب العليج

وعندما يصدها ويرفض أن يستجيب لرغبتها الآثمة تخشى على نفسها من الفضيحة فتبادر باتهامه زوراً بأنه اغتصبها أو حاول اغتصابها، وأنها قاومته مقاومة عنيفة ودافعت عن شرفها دفاعاً مستميتاً» (٧).

وكانت تراجيديا معنونة بـ «هيبوليتوس المقنع» أما الشكل الذي قدمها به الشاعر التراجيدي سنيكا فكان كالتالي:

يبدأ الجزء الأول بشكل مونولوج غنائي لا يكشف عن الشخصية التي تلقيه، فقط يتضح أنه صياد يحفز أصدقاءه الصيادين. وجاء المكان والزمان واضحين تمثلهما بالتتابع اتيكاً في الصباح المبكر.

أما من حيث تعامله مع شخصية «هيبوليتوس» فقد تجاوز الحديث عن عفتها التي تعتبر أهم شيء في الأسطورة، وعوض عنه بالوصف (وصف الصياد وعملية الصيد).

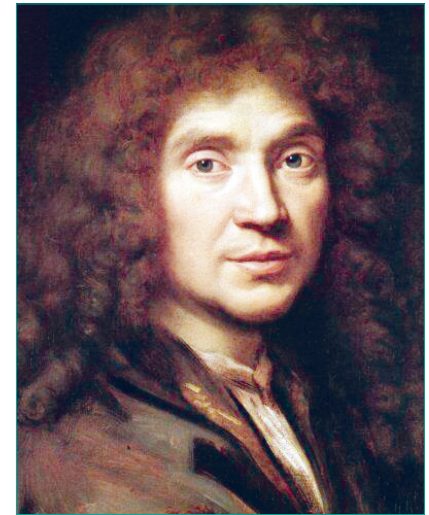
ثم تتوالى المشاهد و«بعد صراع مرير بين فايدرا والمربية وهيبوليتوس ينتهي الفصل الثاني، ويبدأ الكورس في إنشاد الأنشودة الكورالية الثانية (٧٣٦ - ٨٣٤) في هذه الأنشودة يلاحظ الكورس فرار هيبوليتوس، ويتغنى بجماله ووسامته، ويشير إلى الأخطار التي يتعرض لها بسبب جماله ووسامته (٧٣٦ - ٨٢٣)، ثم يعود الكورس فيغني عن رحيل فايدرا ويسهب في وصف ما تفعله فايدرا بنفسها في الداخل أثناء انتحارها وكأنه قادر على رؤيتها في الداخل بينما هو موجود في مكانه المعتاد أمام الجمهور (٨٢٤ - ٨٣٤)».

٢) توظيف التراث في المسرح العربي: – التراث العربي:

جاءت مرحلة على العرب أصبحوا يبحثون فيها عن مضمون للمسرح التجوؤوا خلالها للتاريخ والتراث الشعبي، والأدبي. من ذلك مسرحية (السماء أو أخناتون ونفرتيتي) التي نظمت بطريقة شعرية متحررة من القافية وقائمة على وحدة المعنى متأثراً بطريقة شكسبير. وتحدث المسرحية عن الفرعون أخناتون «الذي كفر بالآلهة عصره (آمون - رع)، ونادى بدين جديد هو دين (أتون)، وعبادة إله واحد، ودعا إلى المحبة والسلام، فكان بذلك نبياً وشاعراً» (٩).

وحقق أحمد شوقي في مسرحية (مصرع كليوباترا) وحدة المكان والزمان متمثلين بالتتابع في (الإسكندرية) وموقعتي أكتيوم البرية والبحرية سنة ٢٨ ق.م، كما حقق وحدة الموضوع متمثلة في قصة الحب القوي الذي كان بين كليوباترا المصرية والروماني أنطونيوس.

ورغم الهفوات التي وقع فيها شوقي فإنه استطاع أن يؤسس للمسرح الشعري في الأدب العربي الحديث.



موليير

ومن التراث أخذ محمود تيمور وطعم مسرحيته (صقر قريش)، وكذلك فعل إبراهيم رمزي في مسرحيته (الحاكم بأمر الله). وعن التاريخ العربي الحديث أخذ إبراهيم رمزي في مسرحية (أبطال المنصورة)، والطبيب الصديقي في مسرحيته (معركة الملوك الثلاثة)...

واستلهم التراث الشعبي (الفولكلوري) كل من توفيق الحكيم في مسرحيته (شهرزاد)

و(السلطان الحائر) وغيرهما، إذ يحاول في (شهرزاد) أن يوصل تصوراته عن المرأة والحب والحياة والخلود. وتأثر بـ (ألف ليلة وليلة) سعد الله ونوس في مسرحيته (الملك هو الملك) و(مغامرة رأس المملوك جابر) التي حملت رسالة هامة تتمثل في دور الشعب البطولي.

ومن التراث الأدبي استمدت رواية محمد فريد أبو حديد أحداثها التي تحولت إلى مسرحية على يد محمود تيمور سنة ١٩٤٩. وقد احترم فيها الأحداث التاريخية التي تحكي عن امرئ القيس الذي بعد أن قتل والده تحولت حياته من المجون إلى التفكير في الثأر لأبيه من أعدائه، مستعيناً بقيصر الروم في القسطنطينية؛ لكنه من يأسه - بعد أن خذله هذا الأخير - مات في طريق العودة. ومن السير الشعبية أخذت مسرحية (الزير سالم) لألفريد فرج. «وعز الدين المدني (الغفران) عن المعري، وقاسم محمد (مجالس التراث)، والصديقي (مقامات الهمداني)، وعادل كاظم (المتنبي)، وصلاح عبد الصبور (ليلي والمجنون) وعبد الكريم برشيد (ابن الرومي في مدن الصفيح)» (١٠).

ومن التراث الديني كانت مسرحية (أهل الكهف) للحكيم والتي أراد بواسطتها أن يوضح فكرة الزمن الذي يتغير على أهله، فكل واحد يعيش زمانه ولا يستطيع العيش في زمان غيره.

ومن التراث الصوفي أخذ صلاح عبد الصبور مسرحية (مأساة الحلاج).

«ولكن الأصل أن التراث تضمن محطات تتقاطع مع منظومة المسرح الحديث في

بعض الجوانب خاصة أن العرب ترجموا المعارف اليونانية أثناء بناء سيرورتهم الحضارية، وإذا وقع تحفظ في بعض الجوانب فهذا راجع للمرجعية المتحكمة في التأطير الحضاري. ومن أهم محطات التواصل بين المبدع المعاصر والتراث على مستوى الحوار الثقافي، هو التعامل مع بنية التراث كفضاءات تزود المبدع بمادة خام، ثم يشحنها بدلالات لتمنح مشروعيتها من آليات منهج الحداثة، والسيرورة الاجتماعية...» (١١).

وقد كانت كوميديا موليير منبعاً ينهل منه المسرحيون العرب في بداية تأثرهم بالمسرح الغربي ظناً منهم أن الكوميديا أقرب وأسهل طريق للجُمهور بدل المصادر التاريخية والأسطورية، مع أنها عكس ذلك لأنها أصعب الأشكال الدرامية لما تتطلبه من أساليب ومواقف عميقة.

والمستوى المنحط في التعامل مع المسرح «المستورد» يعود إلى غياب ثقافة مسرحية. لكن استطاعت بعض الإبداعات العربية أن تتجاوز الإطار الترفيهي لتدخل في قضايا تمس الإنسان العربي مثلما قدمه نجيب الريحاني في مسرحيته (حسن ومرقص وكوهين) التي رغم اقتباسها عن ترستان برنار فقد تجاوزته إلى مناقشة قضايا تمس حياة المواطن العربي والمصري على وجه الخصوص آنذاك.

استطاع - إذن - المسرح العربي أن يتحرك إلى الأمام رغم تأثره بالتقنيات الغربية، فاستلهم التاريخ والتراث العربيين. من ذلك مسرحية مارون النقاش «أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد» المستلهمة من حكاية تاريخية بـ «ألف ليلة وليلة».

لكن الاستجابة لتأثيرات حضارية جديدة ومنها ما هو قادم من حضارات أخرى طرح إشكالية أمام الإبداع العربي كيف يساير التغيير بقوالب راسخة في القدم، هذا القدم الذي هو عبارة عن موروث حضاري إنساني وقومي، يستدعي دربة في التعامل معه لنفض الغبار عليه حتى يتمكن من مساهمة ما جد على الحضارات الأخرى التي استلهمت هي بدورها التراث؛ لأن «التراث الإنساني هو ميراث المبدع العربي، إن هو إلا وجه آخر لميراثه الحضاري والعبور إليه تأكيد لهوية هذا العربي وصحته» (١٤).

يأتي التاريخ الوطني على رأس الموروث المغربي لما له من أهمية كبيرة تلك التي تحدث عنها الطيب الصديقي في مقالة نشرها في إحدى النشرات التي يصدرها المسرح البلدي، يقول الصديقي: «... سألوني لماذا التاريخ؟ ولماذا المغرب واحد؟ وهل عصرنا في حاجة إلى أن يبعث موتاه؟ وكان جوابي: نعم، فعوض هذا القرن، اتجهت أنظارنا إلى الوراء، ولم نفعل ذلك إلا لأننا نملك عن الماضي منظوراً أساسياً، أكثر مما نملكه عن الحاضر، فإذا كان عملي يعتبر بسيكو-دراما تاريخية، فإنني لم أحرص على إبراز المصير المأساوي للأبطال فحسب، بل أردت عرض وثيقة سياسية لهذا العصر، ثم إن محاولة التخلي عن هذا الإسقاط في الماضي تعد إهمالاً لتجارب شعب بأكمله ولصراعاته ولأعماله، ونكرانه لأعمال أجيال سابقة تحملت أنبل التضحيات، ولو بإرافة دمائها. إننا لا نقبل الدراما التاريخية إلا كحقيقة متجسدة تربط الماضي بالحاضر، فأين يبدأ الدرس؟ وأين ينتهي التاريخ؟ إن هذه الحدود تنعدم في المسرحيات التاريخية التي نتكفل بإنجازها، فالحرب ضد المحتل الأجنبي،



توفيق الحكيم

اجتماعي ولغوي وأحياناً لما يتناسب مع الجانب العملي الذي يقدم بواسطته المسرح العربي تقنيات تختلف عما هي عليه في المسرح الغربي. من ذلك مسرحية شكسبير «يوليوس قيصر» التي ترجمت أكثر من عشر مرات من مطالع هذا القرن، وربما سبقتها ترجمات لم تطلها يد البحث بعد، بعضها التزم الأصل والترجمة الحرفية وبعضها تصرف بالترجمة وبعضها الآخر عرّب ولم ينزعج بأن لاءم النص لشروط المتلقي العربي؛ لغة وذوقاً ومستويات فكرية وأخلاقية واجتماعية. وأحياناً لا تخلو بعض هذه الترجمات من مقدمة تضيء بالشرح أهمية المسرح أو فن المسرح (١٣).

يتطرق ميخائيل نعيمة في مقدمته لمسرحيته «الآباء والبنون» إلى الحديث عن ضرورة التغيير التي فرضتها الظروف والتي اقتضت نزوحاً للأخذ من الغرب.

ثم إن توفيق الحكيم يعتبر من رواد المسرح بمحاولاته المتعددة للمزج بين أساليب متنوعة فيها التاريخ العربي والإسلامي وفيها الأسطورة؛ فإنه بالرغم من ذلك ظل مرتبطاً بالنموذج الغربي ويأبى الانفلات منه.

وهناك من المبدعين العرب من عمل على وضع هوية الإبداع المسرحي بإعادة بلورة قضايا تاريخية هامة مثل الطيب الصديقي، وسعد الله ونوس... «الذين جعلوا من كتاباتهم وتنظيراتهم محاكمة للمسرح العربي الطارئ على حضارتنا، وتمجيداً لموروث عربي كامن في الظواهر الاحتفالية من شأنه أن يبلور ممارسة درامية تقوم في الأساس على تحقيق ثورة جمالية وفكرية لا صلة لها بالغرب» (١٢).

عندما بحث المسرحيون العرب عن شكل جديد للمسرح يثبت هويتهم وجدوا في «التاريخ» الشيء الكثير، بما فيه من نقط إيجابية وسلبية أعيدت صياغتها بواسطة نصوص مركبة تخرق الحقب الزمنية وتقارب بينها وتدمج ما هو سياسي وفني لمناقشة قضايا راهنة من خلال قضايا ماضية.

كل هذا جاء بشكل يحقق الجمالية العربية في استفادتها من الفرجة الغربية مثل المسرح الملحمي (بروتولد بريشت) والوثائقي (عند بيتر فايس) والشعائري السخري (عند أنطوان أرطو).

أما صورة شكسبير العربي فتتجلى من خلال الترجمات العربية وما طرأ عليها من تعديلات تستجيب لما هو ديني وأخلاقي

وخطر الشعودة والانتصارات والانهازات والمقاومة، كل هذه المراحل تجعلنا نستفيد من المادة التاريخية التي تعالجها، بقدر ما نستفيد من الحقبة التي توطرها. لذا، فإن التاريخ لا يعد مجرد لوحة خلفية، بل حقيقة سياسية واجتماعية... ومن ثم فإن «المغرب واحد» تغدو مسرحية - وثائقية، طالما تم عرضها أمام متفرجين عاشوا سائر أطوارها.. وحتى أولئك الذين يساهمون في بناء المغرب الحديث يعدون متفرجين أيضاً، مادام أن جمهور سنة ١٩٦٧ يكون وحدة وجزءاً من تاريخ المغرب، مع مجموعة جنرالات الإقامة العامة وأعوانهم من سلطات الاحتلال والشعب الذي ثار في وجههم» (١٥).



علي أحمد باكثير

أندري فوازان (A.Voisin) من المنشطين الفرنسيين الذين قدموا إلى المغرب من أجل تنشيط الحركة المسرحية خلال الحماية. لذا، فقد حاول دفع اهتمام جيل المسرح الأول للبحث في الحكاية الشعبية من أجل تقديم مسرح يستمد مادته من الموروث الثقافي الشعبي.

ومن هنا كانت بدايات أحمد الطيب العليج الذي اكتشفه المسرح ككاتب كلمات في الشعر الشعبي، إذ بفضل دخلت الأغنية الشعبية في العرض الاحترافي بمسرحية «الشطاب ١٩٥٦» وفي فترة أخرى أكثر تطوراً من هذه المرحلة، كان العرض المسرحي يستخدم أيضاً النوادر الشعبية، والأمثال المعروفة لدى الجمهور الواسع، من أجل إغناء العروض، وتقريب العمل المسرحي أكثر من المتفرجين المغاربة (١٦).

وهكذا بدأت الالتفاتة للتراث تتقدم خطوة لتتجلى في أعمال الصديقي وأحمد الطيب العليج اللذين حاولا استغلال التراث الشعبي من أجل تلوين الموروث الغربي بلون محلي. حيث قدم الطيب الصديقي أشكالاً فرجية تستلهم «الحلقة» الشعبية، واستفاد أحمد الطيب العليج من أقوال وحكايات وأشعار من الذاكرة الشعبية ووظفها في مسرحياته، مثل «حليب الضياف» و«قاضي الحلقة».

«إلا أن المأخذ الذي سجل بهذا الخصوص، على كل من أحمد الطيب العليج والطيب الصديقي، هو أنهما قدما التراث كما هو، عوض الاشتغال عليه وتحويله إلى مادة حاملة لخطاب جديد، وليس فقط لخطاب ماضوي» (١٧).

ومع ذلك لاتزال عند العرب فنون درامية غزيرة لم تطلها تجارب المسرح العربي بشكلها العربي الإسلامي والمشرقي، وإنما اتخذ اعتمادهم على التراث مجرد شكل من أشكال الاقتباس التي تبعده عن الأصل أكثر مما تقربه. من ذلك إحالة الكثير من فنون الفرجة والاحتفالية باستثناء ما قدمه

مسرح «الطيب الصديقي» مع «الفرقة العربية للمسرح» الذي استطاع أن يقدم فهماً عاماً للنمط المشرقي بما فيه من أسواق تجارية ثقافية مثل «سوق عكاظ» التي تمثل لقاء بين حضارات وثقافات يتواصل خلالها الفكر مع الآخر.

لذلك يسجل قصور كبير عند المسرحيين العرب لإهمالهم الكثير من كنوزهم كان الاعتماد عليها من شأنه أن يثري إبداعاتهم مثل «كليلة ودمنة» التي استعان بها «عز الدين المدني» في مسرحيته «على البحر الوافر» و«المقامة» التي استنار بها البعض مثل «قاسم محمد» و«عادل كاظم» ؛ لكن «الصديقي» وظفها أفضل في أعماله.

ولم يستطع المسرحيون العرب أيضاً استغلال حكايات «ألف ليلة وليلة» كما يجب، ما عدا المحاولات التي قام بها «ألفريد فرج» عندما استفاد - في تركيب الشخصيات والأحداث - من ألف ليلة وليلة وبخلاء الجاحظ، والمقامات (لكنه لم يلبسها لباسها العربي بل كساها بثوب أوروبي) وكذلك من السير الشعبية والملاحم العربية الإسلامية في مسرحيته «الزير سالم» ؛ لكنه أيضاً لم يلبسها لباسها العربي الذي يلائمها، بل كساها بثوب أوروبي غير واضح المعالم، أي أنها - وبكل أسف - فقدت خصوصيتها المشرقية ولم تندمج تماماً في النمط الأوروبي.

ولم يكن حظ مسارح «خيال الظل»، والدمى، والفصول المضحكة، وعاشوراء، أكثر مما سلف، إذ ظلت كلها لمحات تدور داخل إطار أوروبي.

- التطبيق على نصوص مسرحية عربية: عندما أخذ المبدعون العرب من التراث اختلافت توظيفاتهم له، من ذلك: - ألفريد فرج أخذ من ألف ليلة وليلة الإطار العام الذي أطربه مضموناً معاصراً يعالج مشاكل معيشة من دفاع عن العدل وجبروت الأثرياء كما يتجلى في مسرحيته «حلاق بغداد».

- والكاتب التونسي عز الدين المدني استلهم ثورة الزنج التاريخية في مسرحيته «ديوان الزنج» وكان يريد من وراء ذلك أن يوضح معنى هو أن الثورات قد تهزم من الداخل قبل أن يهزمها أعداؤها من الخارج، لأن الشتات إذا وقع في الصفوف يسهل على المحارب أن يدمرهم. حيث حاول الدفاع عن هذا المعنى من خلال ثورة الزنج ضد الخلافة العباسية، عندما وجد الخليفة العباسي الأعداء محيطين بالخلافة ساند الثورة بالمال والرجال - رغم أنها ضده - لكي يعرقلها من الداخل ويسهل القضاء عليها. «والواقع أن المدني عندما تحدث عن (ثورة الزنج) التاريخية، فإنه كان يضع نصب عينيه ثورات العالم الثالث في عالمنا المعاصر، فالمسرحية التاريخية أخذت تنهج نهجاً جديداً، إذ تأخذ من التاريخ خطوطه الكبرى، وشخصياته الأساسية، فتعطيها معاني جديدة معاصرة، لتصبح أكثر صدقاً وأدق تمثيلاً للحاضر» (١٨).

- كيف تعامل أحمد شوقي مع التراث ؟ استلهم شوقي التاريخ بما فيه الموروث العربي الإسلامي والموروث الفرعوني، وجعل منه مادة شعرية في المسرحية المركبة. وبهذا اقتفى خطى شكسبير من حيث تغليبه العاطفة على الواجب، فتظهر الشخصيات بشكل متمرد.

لكننا «نرى أن شوقي في زحمة الرموز التاريخية يتعجل فيستعير لكليوباترا صورة من بولوتارخ المؤرخ الروماني أو شكسبير تعبر عن مصالح روما الطاغية أكثر مما تعبر عن طموحات مصر المحتلة التي تحاول لكليوباترا الاستقلال بها. فهي داعرة فاجرة لأغراض السياسة والغريزة.



أحمد شوقي

لكن شوقي يعود فيصحح الوضع ويرسم لكليوباترا صورتها التي تعبر عن واقع الشرق. إنها زنبوباً أخرى بطلة مشرقية قومية تنهض في وجه روما التاريخ» (١٩).

- علي أحمد باكثير تأثر بنظام الشعر المرسل المنطلق الذي استخدمه شكسبير في مسرحياته، فكانت مسرحيته «أخناتون ونفرتيتي» التي اعتمدت على بحر الخب وهو من البحور الثمانية التي أضافها هو - ومن جاء بعده - للبحور القديمة كنتائج إيجابية لتأثره بفن شكسبير.

التييمات الدرامية الشكسبيرية كانت واضحة أيضاً في المؤلفين الدراميين العرب:

- مسرحية كليوباترا للإسكندر فرح، التي عالج فيها شخصية كليوباترا مخالفة لما جاء عند شكسبير ولما جاء عند شوقي، لأنها في مسرحيته هذه «شخصية أخرى من تاريخ البطالسة في مصر للقرن الثاني قبل الميلاد، لقد قتلت زوجها ثيكاتور، وقتلت ابنها الأصغر وحببته فنجاً منها، فتجرعت كأس السم الذي هيأتها له، وكان خاتمة مأساة تعبر عن شهوة الحكم والسيطرة على العرش» (٢٠).

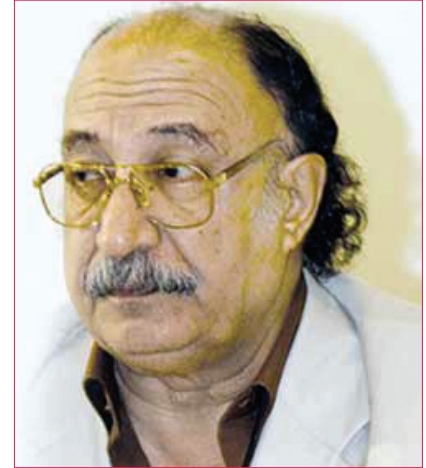
والتشابه واضح بين شخصية كليوباترا الشكسبيرية وكليوباترا عند الإسكندر فرح خاصة في حب السلطة والرغبة في الفوز بها وإن اختلفت الأساليب.

هنا التعامل مع «مادة التاريخ» واضح من خلال التأثير بالتييمات الدرامية الشكسبيرية. فالتأثير الدرامي لشكسبير في المسرح العربي يظهر أيضاً مع فلاح شاكر بمسرحيته «ليلة من ألف ليلة» التي تسيطر فيها شخصية شهریار وشهرزاد إلى جانب التأثير بمسرحية «عطيل» لشكسبير خاصة مشهد «قتل ديدمونة».

والمسرحية بهذا التزاوج والتأثر تتحدث عن «الحب والحقيقة وكيفية إنقاذ النفس من أمراضها» (٢١).

- واستفاد توفيق الحكيم من التراث واستلهمه أحسن استلهم: من ذلك مسرحية (شهرزاد) التي اقتبسها من أسطورة بألف ليلة وليلة والتي تتحدث عن الملك شهریار الذي تعود على قتل زوجاته صباح يوم العرس منتقماً من خيانة زوجته

له مع العبد، إلى أن استطاعت ابنة الوزير (شهرزاد) إطالة مدة زواجها بفضل ذكائها الذي جعله يشقاق لتتمة كل حكاية تبدأها له.



قاسم محمد

يقول الحكيم: المقصود هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازاً جديداً إنسانياً وتخريج معناها على النحو المفهوم الحي في كل عصر، وفي العصور الحديثة على وجه أخص «إنها محاولة لتفعيل التراث وحسن توظيفه على مستوى النقد والتغيير والكشف عن الواقع هادفاً إلى تأسيس تصور حول مفهوم التوازن بين مكونات الإنسان والمجتمع والوجود» (٢٢).

عندما اشترك الطبيب الصديقي مع عبد الصمد الكنفراوي في تأليف مسرحية «سلطان الطلبة» كان يمر إلى مرحلة أخرى يبتعد فيها عن الموروث العالمي إلى موروثه المحلي أو القومي، لأنه في هذه المسرحية غاص في الأبعاد التاريخية بدءاً بثورة ابن مشعل إلى خمودها.

هذه المسرحية فتحت طريق المسرح المغربي ليشع أكثر من خلال مسرحيات مثل «المجذوب» مستلهماً (أي المسرح المغربي) «البساط» و«الحلقة».

وبذلك جاءت مسرحية (سيدي ياسين في الطريق) لتتحدث عن ظاهرة «الأولياء» وتنتقدها بشدة من خلال «تطبيق (الحلقة) كمنهج، فقد جعل سيل الأحداث ينساب في تناغم، بحيث كان كل ممثل يقوم بحركات دائرية أثناء اللعب الذي كان يتم باستعمال الصور الثابتة الموضحة للأفكار، كما يبدو في اللوحة التي نرى فيها مهندس الشركة وهو يخرج من جيبه مجموعة من السيارات الصغيرة، حتى يفصح لبوعزة ولسكان القرية عن مدى أهمية المشروع» (٢٣).

لقد طغى النمط الواحد على المسرح العربي عندما أهمل المسرحيون العرب فنونهم الشعبية التراثية «و لم يفهموا أن المسرح في جوهره طقس اجتماعي، ولم يعوا أنهم لكي يخلقوا مسرحاً متخصصاً متفرداً، لا بد أن يستبعدوا الانجرار إلى نمط واحد مهما كان» (٢٤).

وعزوف المسرحيين العرب عن تراثهم الشعبي والفولكلوري جعلهم يتأخرون عن محاولة التنظير والنقد التي تسمح لهم بوضع نظريات تنبع من صميم حضارتهم ولا يعتمدون فقط على قوالب جاهزة يجلبونها من الغرب ويصّبون فيها إبداعهم. الشيء الذي جعلهم يسيئون حتى للمسرح الأوروبي عندما مارسوا عليه تشويهاً بواسطة الترجمة والاقتباس، كما حصل مع شكسبير وبريخت وستانسلافسكي.

الـهوامش:

- (١) مجلة الوحدة عدد ٩٤ / ٩٥ يوليو ١٩٩٢ ص ٦٧
- (٢) علامات ج ١٤، ح ٤ ديسمبر ١٩٩٤ ص ٩٢
- (٣) نفس المرجع.... ص ٩٣.
- (٤) ~ ~ ~ ص ٩٠
- (٥) ~ ~ ~ ص ٧٠
- (٦) (المسرح) مجلة الثقافة المسرحية عدد ١١٠ يناير ١٩٩٨ ص ٧٣
- (٧) ~ ~ ~ ص ٧٠
- (٨) ~ ~ ~ ص ٧٥
- (٩) مجلة الوحدة عدد ٩٤ / ٩٥ مرجع سابق ص ٦٨
- (١٠) ~ ~ ~ ص ٦٩
- (١١) مجلة امتداد تصدرها جمعية الأعمال الاجتماعية فرع نيابة عين الشق الحي الحسني الدار البيضاء عدد مزدوج ٣ / ٢ شتنبر ١٩٩٧ ص ٦١
- (١٢) د. حسن المنيعي «هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته» منشورات السفير، مكناس ١٩٩٠ ص ٥٨
- (١٣) علامات مرجع سابق، ص ٨٧
- (١٤) ~ ~ ~ ص ٨٩
- (١٥) د. حسن المنيعي «أبحاث في المسرح المغربي» ط. ٢ مطبعة النجاح الجديدة \ الدار البيضاء - منشورات الزمن / يناير ٢٠٠١ ص ١٣٧
- (١٦) عبد الواحد عوزري (المسرح في المغرب) بنايات واتجاهات ترجمة عبد الكريم الأمrani ط ١ دار توبقال للنشر ١٩٩٨ ص ٢١٢
- (١٧) ~ ~ ~ ص ٢١٣
- (١٨) مجلة الوحدة عدد ٩٤ / ٩٥ مرجع سابق ص ٧١
- (١٩) مجلة علامات مرجع سابق ص ٩١
- (٢٠) ~ ~ ~ ص ١١٠
- (٢١) ~ ~ ~ ص ١١١
- (٢٢) مجلة امتداد مرجع سابق، ص ٦٥
- (٢٣) د. حسن المنيعي «أبحاث في المسرح المغربي» مرجع سابق ص (١٣٤-١٣٥)
- (٢٤) د. فاروق اوهان «أفاق تطويع التراث العربي للمسرح وزارة الإعلام والثقافة، أبوظبي (د. ت) ص ٢٦٣.

السينما السورية

بين الاحتضار وتبادل الاتهامات

عبدالرحمن حمادي



الجمهور السوري عرف السينما في وقت مبكر جداً، ولم تجابه السينما بالتحريم كما حدث مع المسرح أيام أبي خليل القباني

عندما يقف مخرج سوري له موقعه الكبير على خارطة السينما السورية مثل نبيل المالح ويعلم في مهرجان دبي السينمائي بأن السينما السورية قد ماتت، فإن الأمر يدعو للتوقف والقلق بان واحد، ويزداد هذا القلق عندما يعزو المالح موت السينما السورية إلى وجود المؤسسة العامة للسينما الذي أدى إلى قتل السينما السورية تماماً، فليس هناك جمهور يذهب للصالات، ولا صالات ليذهب إليها الجمهور، وهي على حد تعبيره جريمة غير منظمة بحق السينما السورية، ولولا بعض السينمائيين الجدد والقدامى الذين مازالوا يحملون بعض النار في داخلهم لخرجنا الآن في جنازة السينما السورية وودعناها إلى غير رجعة.

هذا الكلام يثير القلق فعلاً على ما تبقى من السينما السورية وخاصة أنه يصدر عن مخرج قدم للسينما السورية 150 فيلماً ما بين متوسط وقصير وطويل وروائي ووثائقي، وهو كلام من سلسلة كلام يصدر عن السينمائيين السوريين بين الفينة والأخرى ويجابه برد من المؤسسة العامة للسينما التي تصر على أن السينما السورية قياساً لما أصاب السينما العربية والعالمية حتى هي أشبه ما تكون بخير، ثم يرد السينمائيون وبما يبدو اقرب للمعركة ما بين السينمائيين والمؤسسة، وبين هذا وذاك يقدم الواقع نفسه بشكل يدعو للشفقة فعلاً على ما أصاب السينما السورية، فمعظم

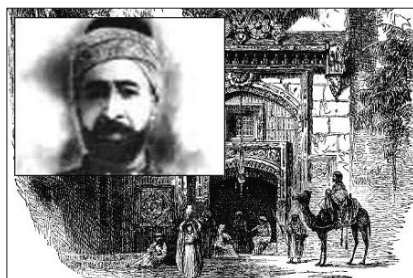


الصالات السينمائية أغلقت أبوابها، وما تبقى منها يعمل شكلياً بعد صدور قرار رسمي يمنع إغلاق الصالات أو تحويلها لأشياء أخرى مع محاولات أصحابها المستمرة لإغلاقها، والجمهور الفعلي نسي الصالات والسينما، وحتى الصالات الرسمية التي هي ملك للمؤسسة العامة للسينما أغلقت أبوابها ولم تنجح مؤخراً باستقطاب أي جمهور بعد أن أعيد ترميم بعضها ووضعه مجدداً في الاستثمار، ومع ذلك ما زال مهرجان دمشق السينمائي قائماً وينعقد مرة كل سنتين، فمن أين بدأت السينما السورية وأين انتهت؟

• سينما قديمة

يقول مؤرخو السينما السورية أن مدينة حلب السورية عرفت السينما عام 1908 من خلال أفلام عرضها بعض الألمان في أحد مقاهيها، وفي عام 1912 حوّل صاحب

مقهى في دمشق مقهاه إلى مكان لعرض الأفلام، وفي عام 1912 قام أحد أصحاب المقاهي الشعبية في دمشق بعرض أفلام في مقهاه بعد أن حصل على آلة عرض بسيطة كانت تدار يدوياً، وكان هدفه جذب الزبائن إلى مقهاه، وفعلاً استطاع أن «يقطع أرزاق» أصحاب المقاهي الأخرى كما قيل حيث تزاخم الرجال والشبان على مقهاه مدهوشين بهذا الاختراع الجديد، وهو ما جعل الأمر يتحول إلى منافسة بين المقاهي التي سعى بعضها إلى الحصول على آلات عرض وتقديم أفلام لجذب الزبائن لمقاهيهم، ووصل الأمر إلى حد تدخل الوالي العثماني جمال باشا الذي قام بافتتاح دار عرض سينمائية في دمشق عام 1916 أطلق عليها اسم «جناق قلعة»، ولكن هذه الدار سرعان ما احترقت، وبعد خروج الأتراك من سورية بنيت في عام 1918 بنيت صالة جديدة باسم «سينما الزهرة» ثم تتالى بناء الصالات في دمشق وغيرها من المدن السورية ليصل إلى ذروته بعيد الاستقلال عام 1945.



وهكذا يمكن القول إن الجمهور السوري عرف السينما في وقت مبكر جداً، ولم تجابه السينما بالتحريم كما حدث مع المسرح أيام أبي خليل القباني، وكانت هذه المعرفة حافزاً لقيام مبادرات فردية سعى أصحابها



من فيلم سائق الشاحنة

• مرحلة الإنتاج الواسع

بحماس كبير تصدت المؤسسة العامة للسينما لعملية إنتاج الأفلام السورية، فانتجت أول فيلم بعنوان «سائق الشاحنة» عام 1967 من إخراج اليوغسلافي يوشكوفو تشنتس، وللتوالى بحماس كبير سلسلة من الأفلام بتوقيع مخرجين سوريين، فظهرت ثلاثية «رجال تحت الشمس» من إخراج نبيل المالح ومروان المؤذن ومحمد شاهين، وذلك عام 1970، وفي عام 1974 ظهر فيلم «ثلاثية العار» من إخراج بشير صافية وبلال صابوني ووديع يوسف، وفي عام 1972 ظهر الفيلم الشهير «الفهد» من بطولة أديب قدورة وإخراج نبيل المالح، وقد حقق ذلك الفيلم نجاحاً جماهيرياً كبيراً واستمر عرضه بنجاح منقطع النظير في كافة أنحاء سورية، ومن الأفلام التي أنتجت بعد الفهد نذكر:

وفي عام 1947 حصلت سورية على استقلالها الوطني وكانت صالات السينما قد انتشرت في معظم مدن وبلدات سورية، وتكون جمهور سينمائي واسع صارت السينما جزءاً أساسياً من روافد ثقافته، وحيث كانت الأفلام المصرية والأمريكية والفرنسية والإيطالية ترفد هذه الصالات وتحقق النجاح، وهو ما دفع بحكومة الاستقلال إلى الاهتمام جدياً بهذا الجانب فتحررت بعض الوزارات لشراء آلات عرض وصارت تعرض أفلاماً إرشادية ووثائقية وتنتج أفلاماً محلية، وفي عام 1958 أنشأت وزارة الثقافة إدارة السينما، ثم تأسست المؤسسة العامة للسينما التي بدأت منذ عام 1963 توفد شباناً إلى الخارج لدراسة السينما أكاديمياً، وقد عاد هؤلاء الشبان بعد سنوات حاملين ما تعلموه ليفتحوا صفحة جديدة مشرقة في السينما السورية، وحيث يمكن القول أن تلك المرحلة الجادة بدأت منذ عام 1969 عندما حصرت مؤسسة السينما بيدها استيراد الأفلام الأجنبية وشجعت افتتاح الأندية السينمائية.

لانتاج أفلام من نوع ما، فظهر في عام 1928 أول فيلم سوري باسم «المتهم البريء»، وقد حقق الفيلم آنذاك نجاحاً كبيراً رغم ثغراته الكثيرة، ثم انتج في عام 1932 ثاني فيلم سوري باسم «تحت سماء دمشق»، وفي نفس العام ظهر أول فيلم إخباري سوري من إنتاج وتنفيذ نور الدين الرفاعي الذي بسبب غرامه بالتصوير قام أيضاً بتنفيذ سلسلة أفلام إخبارية أخرى عن اجتماعات البرلمان السوري، وظهرت في السنوات التالية لهذا التاريخ بعض الأفلام الأخرى السورية ومنها فيلم «نداء الواجب» لأيوب بدرى، وفيلم «الصداقة» للمخرج نفسه، وكل هذه الأفلام صنعت باجتهادات فردية وبدون أي أسس علمية وأكاديمية ومع ذلك جوبهت بمقاومة من قبل سلطات الاحتلال الفرنسي، وتعرض أصحابها إلى مضايقات كثيرة.

• مرحلة بعد الاستقلال

كانت السينما المصرية قد حققت حضوراً كبيراً في السوق السورية أثناء الحرب العالمية الأولى وما بعد وصارت أخبار الأرباح الكبيرة التي تحققها الأفلام المصرية تصل إلى أثرياء سورية الذين أصابهم عدوى جني الأرباح فتم تأسيس شركة إنتاج سينمائي في مدينة حلب أنتجت فيلم «ليلي العامرية» من إخراج نيازي مصطفى، وبجهود فردية تم إنتاج أفلام أخرى أهمها «عبر سبيل» و«الوادي الأخضر» بالإضافة إلى أفلام تسجيلية، ورغم المستويات البدائية التي تم فيها تنفيذ تلك الأفلام الروائية منها والتسجيلية إلا أنها كانت مهمة لإكساب السينمائيين خبرة ورغبة بتأسيس سينما سورية.

– السكين: سيناريو وإخراج خالد حمادة.

– المخدوعون: عام 1972 من إخراج وسيناريو توفيق صالح.

– السيد التقدمي: عام 1974 إخراج وسيناريو نبيل المالح.

– كفر قاسم: عام 1974 إخراج وسيناريو برهان علوية.

– اليازلي: عام 1974 إخراج وسيناريو قيس الزبيدي.

– وجه آخر للحب: إخراج وسيناريو محمد شاهين.

– المغامرة: إخراج محمد شاهين...

وهكذا استمر زخم الإنتاج السينمائي السوري وحيث كان في العام الواحد يتم إنتاج عدة أفلام من قبل مؤسسة السينما، ففي عام 1982 تم إنتاج فيلم «قتل عن طريق التسلسل» إخراج وسيناريو محمد شاهين، وفيلم «وقائع العام المقبل» إخراج سمير ذكرى، وفي عام 1983 أنتجت المؤسسة فيلمين، وتوقف الإنتاج إلى عام 1985 لينتج في ذلك العام فيلم واحد، وبعد ذلك اقتصر نشاط المؤسسة على إنتاج فيلم واحد في الغالب كل عام مع توقف سنوات بين الفيلم والآخر، ثم توقف الإنتاج إلى عام 1989 لينتج فيلم «ليالي ابن أوى» لعبد اللطيف عبد الحميد، وهكذا تباطأت عمليات الإنتاج لتقتصر على فيلم واحد في العام مع انقطاع عن الإنتاج بين الفيلم والآخر لعدة سنوات، ويقارب عدد ما أنتجته المؤسسة العامة للسينما بستين فيلماً حقق عدد كبير

منها حضوراً في المهرجانات السينمائية ونال قسم آخر جوائز سينمائية في تلك المهرجانات، والصفة الغالبة على جميع الأفلام التي أنتجتها مؤسسة السينما تميزها على صعيد المضامين وإبرازها للمهموم الوطنية والاجتماعية والقومية.

• دور كبير للقطاع الخاص

مسيرة الإنتاج السينمائي التي قامت بها المؤسسة العامة للسينما يمكن القول أنها دخلت في منافسة قوية مع القطاع الخاص الذي دخل الإنتاج برأسمال كبير، وقد استطاع القطاع الخاص إثبات وجوده وقدرته على رعد الشاشة بكم كبير من الأفلام مختلفة السويات، فصار يطرح كمّاً من الأفلام كل عام مقابل فيلم أو فيلمين من قبل المؤسسة، بل كان القطاع الخاص الأسبق في طرح أفلامه الناجحة، ففي عام 1964 ظهر فيلم «عقد اللولو» من بطولة الفنانة اللبنانية صباح ودريد لحام ونهاد قلعي من إخراج يوسف معلوف، وقد حقق الفيلم نجاحاً غير مسبوق وكان بداية نجومية الثنائي دريد لحام ونهاد قلعي في السينما، ووصل نجاح ذلك الفيلم إلى الدول العربية حيث عرض بنجاح كبير في لبنان ومصر ودول عربية أخرى، وكان ذلك النجاح الكبير للفيلم مدعاة لإنتاج سلسلة من الأفلام من بطولة دريد ونهاد منها «خيوط السيدات» الذي شاركت ببطولته الفنانة المصرية شادية، و«اللس الظريف» و«غرام في استنبول» و«لاعب الكرة» و«صح النوم»... وكلها أفلام تجاوزت سوق العرض السورية إلى الدول العربية الأخرى وكانت سبباً في انتشار اللهجة السورية في الوطن العربي، والدراما السورية الآن تدين لتلك

الأفلام باعتماد الجمهور العربي للهجة السورية في الأعمال الدرامية السورية.



وبشكل منصف يمكن القول أن القطاع الخاص ساهم مساهمة رئيسية في تأسيس وترسيخ الصناعة السينمائية السورية وإطلاقها إلى الحيز العربي وإيجاد سوق لها في صالات الوطن العربي بشكل عام، فقد دخل هذا القطاع سوق الإنتاج برأسمال كبير وأسس عدة شركات إنتاج كبيرة وصغيرة، وقد أنتجت هذه الشركات كمّاً كبيراً من الأفلام، بعضها كان يحمل مضامين جيدة وهادفة، وكثير منها تجاوز القيود الصارمة للرقابات العربية وتناول ما هو ممنوع في السينما العربية، بل بولغ في تجاوز تلك الممنوعات إلى حد الابتذال كما في الأفلام التي أنتجتها ومثلتها الفنانة إغراء ووصفت بأنها أفلام عري مجاني مبالغ فيه، بل ظهرت أفلام لا يستغرق إنتاجها وتحميمها ومونتاجها أكثر من أسبوع لتطرح في

الصالات وتسترد كلفتها بعد أسبوع من طرحها ثم تتلف.



«أبو صباح»



«أبو عنتر»

ومن الواضح أن أحد أسباب تفوق القطاع الخاص على القطاع العام ممثلاً بمؤسسة السينما يعود إلى انفتاح القطاع الخاص على الآخرين، وتنوعه في الإنتاج من حيث تقديم الكوميديا والميلودراما والأكشن والبوليسي والاستعراضي، وكان هدفه الوصول إلى الجمهور بشكل رئيسي لأن الجمهور هو الذي سيعطي الفيلم استرداد كلفته وجني أرباحه، في حين كان عمل مؤسسة السينما مقيداً بكم من الروتين، وتوجه إلى الإطار الجاد، وقيل بأن هدف المؤسسة والمخرجين عند إنتاج أي فيلم في المؤسسة كان أولاً الدخول في المهرجانات والمسابقات السينمائية العربية والدولية والحصول على الجوائز دون الاهتمام بالجمهور، وهو أمر ننفية، فهناك كثير من الأفلام التي أنتجتها المؤسسة خلقت تظاهرات جماهيرية عن عرضها كفيلم «ليالي ابن آوى»، ومع ذلك كانت الغلبة للقطاع الخاص الذي استطاع إنتاج ما لا يقل عن مائتي فيلم طويل حققت كلها النجاح وجنت الأرباح ورسمت معالم جيدة للسينما السورية.

السحر تلاشى مع ظهور الفيديو الذي نقل السينما إلى البيوت والغى طقس حضور السينما في الصالات، وزاد الطين بلة أن الفيديو صار يتيح للمتفرج رؤية أفلام جيدة وحديثة لا تستوردها مؤسسة السينما، وهكذا بسرعة قياسية عزف الجمهور عن السينما مشدوداً للتلفزيون والفيديو، وزاد من عزوفه مع طفرة الإنتاج التلفزيوني الدرامي، فتوقفت الشركات الخاصة، وتحول المنتجون، وكذلك إلى الإنتاج الدرامي التلفزيوني، وكذلك الممثلون والمخرجون، ووجدت الصالات نفسها أمام خيار وحيد هو عرض الأفلام الهابطة والقديمة لجمهور من المتسكعين والمنحرفين والذين يرغبون بأخذ قسط من النوم بانتظار مواعيد سفرهم، وبسرعة بدأت الصالات تتوقف وتحول كثير منها إلى مقاهي، حتى صالات الكندي التابعة لمؤسسة السينما توقف معظمها واغلق أبوابه بعد أن صار إيراد العروض لا يغطي جزءاً من رواتب الموظفين في تلك الصالات، وفي المحصلة حصل الانهيار.

• ارتباك واتهامات

انهيار حدث بسرعة قياسية في السينما السورية، وإزاء توقف الصالات صدر قرار رسمي يمنع الصالات من إغلاق أبوابها أو التحول إلى شيء آخر، واعفيت الصالات من معظم الضرائب تشجيعاً لها على الاستمرار، وإزاء الشكوى من حصر استيراد الأفلام بالمؤسسة العامة للسينما صدر قرار يجيز للقطاع الخاص استيراد الأفلام مباشرة من الشركات المنتجة وعرضها كمحاولة لإعادة الجمهور إلى الصالات، ولكن ذلك كله لم يفلح في إنقاذ ما يمكن إنقاذه من الخراب

• وبدأ الانحدار

ونعني الانحدار الذي لا يمكن تحميل أية جهة أسبابه، فما أصاب السينما العربية بشكل عام أصاب السينما السورية منذ نهاية ثمانينات القرن الماضي، فالبت التلفزيوني وصل إلى معظم مناطق سورية وشكل ضربة قوية لصالات السينما، فقد انشد الجمهور إلى المسلسل اليومي بدلاً من الذهاب للسينما، ومع ذلك بقيت الصالات تكابر وتعرض أفلامها للجمهور الذي لم يستطع التخلص من سحر السينما دفعة واحدة، ولكن هذا

ذلك الكم الكبير من الأفلام التي أنتجها القطاع الخاص كان يحظى بإقبال الجمهور السوري عليه بشكل كبير في حين كان الصحفيون والنقاد يهاجمون كل فيلم يتم إنتاجه، ومع ذلك استقطبت تلك الأفلام كبار الممثلين النجوم في مصر أمثال فريد شوقي وشادية ومحمود ياسين ونور الشريف، وكذلك استوعبت معظم الفنانين اللبنانيين، واطلقت مواهب ممثلين سوريين صاروا نجوماً فيما بعد، ورسخت كاريكاتيرات بقيت في الذاكرة كشخصية «أبو صباح» للفنان رفيق السبيعي، و«أبو عنتر» لناجي جبر.

صالات الكندي بعد ترميمها واشترت معدات سينمائية بمبالغ ضخمة، ولكن هذه الآلات متوقفة بسبب عدم وجود خبراء لتشغيلها خاصة أن كوادر المؤسسة تقاعد معظمها وانتقل الآخرون للعمل في مجالات أخرى، واتفق الجميع على أن آلية التعاون ما بين القطاعين العام والخاص في السينما لم تنجح بسبب القيود المفروضة على القطاع العام..



باختصار وقعت الندوة الهادفة إلى بحث سبل تخليص السينما السورية من انهيارها في دوامة الارتباك وتبادل الاتهامات وتقديم المقترحات، كزيادة الدعم المادي لصناعة السينما وحرية التعبير، وتولي جهات توزيع غير الجهات المنتجة تسويق الفيلم السوري، والعناية بالفيلم القصير.. إلى آخر سيل المقترحات التي عرف طارحوها أنها حتى لو تحققت لا يمكن أن تجدي، فالسينما السورية كما السينما العربية تحتضر، وإنقاذها من الاحتضار يحتاج إلى معجزة في زمن انتهت فيه المعجزات.

الاستيراد قد ألغي منذ سبعة أعوام، ومُنحت التسهيلات لترميم الصالات الخاصة، غير أن الوضع لم يتغير، فعلى سبيل المثال هناك ست صالات موجودة في مركز العاصمة دمشق، ولا أحد يترادها، وهي في حالة مزرية للغاية، وأحد أصحاب الصالات في حلب أوضح أنه الوحيد الذي قام بترميم صالته وعرض فيها أفضل الأفلام العربية والأجنبية، لكن الجمهور لم يأت، والخسائر تتفاقم يوماً بعد يوم.

وقال صاحب صالة أخرى مثلاً: لا أستطيع إغلاق صالتي، بسبب القانون الذي يمنع إغلاق الصالات الخاصة منذ العام 1982، وأوضح صاحب صالة أخرى أن لديه 1600 مقعد لكن ذروة العدد الذي بلغه المشاهدون منذ سنين لم يتجاوز أربعين مشاهداً، وهو رقم أقل من عدد الموظفين لديه، وهو لا يستطيع تغطية نفقات الصالة والعاملين فيها.

في هذه الجهود لإنقاذ السينما في سورية اتهم البعض مؤسسة السينما بأنها كانت وراء هذا الخراب عبر قانون حصر استيراد الأفلام بها، ولم يعد يجدي نفعاً تراجعها عن هذا القرار قبل سنوات، وتساءل كثيرون عن جدوى مهرجان دمشق السينمائي الذي يقام متزامناً مع مهرجانات سينمائية عربية ودولية هامة وذات ميزانيات ضخمة كمهرجان دبي السينمائي، وما الجدوى من وجود مؤسسة السينما حتى الآن وهي عاجزة عن تحريك بوابر خلاص للسينما، فالإنتاج شبه متوقف، وصالات الكندي التابعة للمؤسسة متوقفة، وهو أمر برره مدير عام المؤسسة السيد محمد الأحمد بقوله إن المؤسسة أعادت افتتاح عدد من



الذي حلّ بالسينما، وهو خراب زاد بظهور تقنية الأقراص المدمجة (دي.في.دي) إذ أن أي فيلم صار بالإمكان نسخه بسهولة وبيعه على الأرصفة بسعر زهيد جداً، فما الداعي لحضور السينما.



واقع تحدث عنه أصحاب صالات السينما في ندوة عن واقع السينما السورية دعت إليه وزارة الثقافة أوائل عام 2008، فواضحوا أن عدد الصالات انخفض إلى ربع ما كان عليها في الستينات، وحيث توجد فقط 36 صالة في كل سورية الآن، كما أن هناك مدناً لا توجد بها صالات سينما، ولم يعد أحد من المالكين يهتم بإصلاح صالته بسبب قلة الإيرادات، وعلى الرغم من أن قانون حصر



يوسف كارش

رائد البورتريهات الفوتوغرافية

الذي يحتفل العالم بمثويته

محمد هاشم عبد السلام

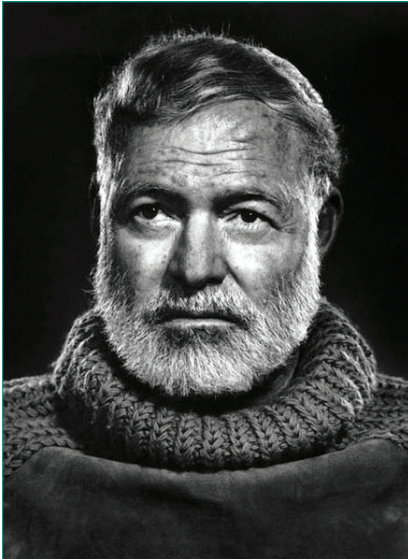
المهنة، حيث كان يقوم في بعض الأوقات بدور الأوقات بدور موظف الاستقبال أو يقوم بتنظيف حجرة التظهير (التحميض). وقد تعلم كارش من جاره، كما صرح فيما بعد، استراتيجية استخدام وتوظيف الضوء والظلام والتناقض فيما بينهما، وهي خاصية مميزة جداً نراها بارزة في أعمال كارش اللاحقة، كذلك نبهه جاره وعلمه كيفية استخدام الضوء الطبيعي في التصوير، ونصحته بضرورة دراسة أعمال كل من فيلاسكيز ورامبرانت، ومن الميزات الأخرى الهامة التي اكتسبها كارش أثناء عمله مع جاره احتكاكه المباشر بمشاهير المدينة وقتها الذين كانوا يترددون على محل جاره، وبدوره ساهم جاره أيضاً في تعريفهم بالشباب والثناء عليه. وكان لتعرض كارش في مطلع شبابه وبداية حياته المهنية للمشاهير من السياسيين والكتاب والزعماء والطبقة الاجتماعية في بوسطن انطباع لا يمحي، ومساهمة ذات أثر كبير في مسار حياته المستقبلية. وكان كارش أثناء وجوده في بوسطن يتردد على معارض الفن التشكيلي والمتاحف، وفي المساء كان ينكب على كتب الفن ويقضي معظم الوقت في المكتبة العامة.



وبعد سنوات قليلة من الإقامة والعمل مع خاله (١٩٢٦ - ١٩٢٨) انتبه الخال إلى موهبة ابن أخته في فن التصوير، فقام ناكاش بإرسال يوسف وهو في العشرين من عمره إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وبالتحديد إلى بوسطن في عام ١٩٢٨ لمدة ستة أشهر، للتدريب على يد صديقه المصور الفوتوغرافي الشهير في ذاك الحين جون إتش. جارو، الذي كان واحداً من كبار أساتذة التصوير الأرمينيين في أمريكا، لكن التدريب استمر لمدة ثلاثة أعوام كاملة، تعلم فيها كارش كل صغيرة وكبيرة متعلقة بتقاليد

ولد المصور الفوتوغرافي الكندي، يوسف كارش، المنحدر من أصل أرميني تركي، في مدينة ماردين الأرمينية، في الثالث والعشرين من ديسمبر عام ١٩٠٨. وكان يوسف الابن الأكبر لتاجر أمني، قد شبّ وبلغ وسط القتل الجماعي التركي، ورأى اثنان من أعمامه يقتلان في السجن. وعندما كان يوسف في الخامسة عشر، سمح لوالديه وأبنائهما يوسف ومليك وسليم وجميل بالرحيل عن تركيا إلى سوريا. وبالفعل هربت العائلة إلى سوريا طلباً للحرية في رحلة استغرقت مدة شهر في مقطورة كردية. وعندما حطت العائلة الرجال هناك، وكان قد بلغ السادسة عشر من عمره، أرسله أبواه إلى شيربروك، في كوبيك، للعيش والعمل مع خاله المصور الفوتوغرافي، جورج ناكاش. والغريب في الأمر أن يوسف عندما رحل إلى كندا في (١٩٢٤) لم يكن وقتها يتحدث اللغة الإنجليزية، وكان يعرف القليل من اللغة الفرنسية، وكانت تحدوه رغبة عارمة في أن يصبح طبيباً وليس مصوراً فوتوغرافياً أو مساعداً لخاله الذي لم يكن قد رآه من قبل قط في حياته، لكن الظروف المادية لم تمكنه من تحقيق رغبته وحلمه بأن يكون طبيباً.

في غضب سأمحك دقيقتين فقط، أسرع دقيقتين فقط لا غير، وشرع تشرشل في إشعال سيجاره وهو يزمجر متذمراً: «لماذا لم يطلعني أحد على هذا؟» لكن كارش لم يعبأ بما كان تشرشل يقوله وطلب منه أن يطفئ سيجاره، فلم يكن كارش يريد تصوير تشرشل بطريقة تقليدية يظهر فيها كما ظهر في كثير من صوره الشهيرة ممسكاً بسيجاره. تقدم منه كارش ممسكاً بمطفأة سجائر، لكن تشرشل استمر في التدخين، ورفض طلب كارش بإزالة السيجار من فمه، عندئذ، وكان كارش في الثالثة والثلاثين من عمره، اقترب من الرجل العظيم وقال له، «اعذرنى، يا سيدي»، ويهدوء انتزع السيجار من بين شفتي تشرشل. وبينما كان تشرشل بين الحيرة والاندھاش من هذا الفعل المفاجئ من جانب الشاب الوقح الجريء، وبينما كان التجهم والعبوس الشديدين يعتريان وجهه، كان كارش أمام الكاميرا، يلتقط الصورة بسرعة شديدة.



هيمنجواي



محمد علي

ظل كارش يمارس مهنته كغيره من المصورين الفوتوغرافيين في كندا، إلى أن جاءت سنة ١٩٤١ وبالتحديد شهر ديسمبر من تلك السنة، حيث تبدل حال كارش كلية وتغير أيضاً مسار مستقبله المهني من مجرد مصور فوتوغرافي في محل صغير في أوتاوا إلى ما صار إليه بعد ذلك. وقد حدث ذلك عندما حضر إلى العاصمة الكندية أوتاوا رئيس الوزراء البريطاني في ذاك الوقت، ونستون تشرشل، الذي كان يقوم بجولة لحشد الحكومات في أمريكا الشمالية ضد ألمانيا النازية. كان رئيس الوزراء ماكنزي قد رتب دون علم تشرشل لجلسة تصوير خاصة به بمناسبة حضوره إلى كندا، وبالفعل بعد انتهاء تشرشل من خطابه في مجلس العموم. وأثناء تواجده في مبنى البرلمان في أوتاوا فوجئ تشرشل بأحد المصورين الشبان يطلب منه التصوير، فاغتاز تشرشل جداً وانفعل لعدم أخذ إذن مسبق منه، لكنه وافق في النهاية على مضي وقال للشاب

عاد الشاب الموهوب والمتعطش إلى كندا في عام ١٩٣١، وافتتح استوديو متواضعاً خاصاً به في شارع سباركس» في العاصمة الكندية أوتاوا عام ١٩٣٢. وكان كارش إلى جانب عمله في الاستوديو يقوم ببعض العمل لصالح «مسرح أوتاوا الصغير»، وقد ساهم عمله مع مسرح أوتاوا في تمكينه من عقد صداقات وتعارف مع الكثير من صفوف رجال الحكومة والسياسة والثقافة والفن في العاصمة الكندية، الذين بدأوا في التردد على محله من أجل التصوير، كما أنه التقى في ذلك المسرح بزوجته الأولى سولانج جوثير لأول مرة في عام ١٩٣٢. وتزوجا بعد ذلك في ١٩٣٩. وقد توفيت سولانج في ١٩٤١، بالسرطان ولم ينجبا أطفالاً. ثم تزوج كارش من إسترليتتا ماريانا تشبارة عام ١٩٦٢.

لفت كارش النظر إليه بموهبته أثناء افتتاحه لمرسومه، وفي البداية كان زبائنه من سكان أوتاوا الذين جاءوا ليس فقط من أجل التصوير لاستخراج الجوازات، بل أيضاً لالتقاط صور الأفراح وصور عائلية لهم، وكانت صور المناسبات الاجتماعية التي يصورها كارش جيدة وجذابة وساهمت في ذيوع شهرته لدى السياسيين، حتى وصلت لرجال الحكومة الكندية. وكان من بين من استرعى انتباهه رئيس الوزراء الكندي في ذاك الوقت «ماكنزي كينج»، الذي أعجب بذوق المصور المجهول نسبياً وراح يعمل على مساعدته في زيارة الوجهاء من أجل التقاط الصور لهم، وكان ماكنزي هو أول مرشد وناصح لكارش، وأول من أتاح له الفرصة للتقرب بشدة من رجال الدولة الكندية، حتى أصبح في النهاية المصور الرسمي للحكومة الكندية.



تشرشل

وعن هذا كتب كارش في أول كتاب له، والمنشور في عام ١٩٤٦ تحت عنوان «وجوه القدر»، «لم يكن تشرشل في حالة مزاجية تسمح بالتصوير ودقيقتان هما كل ما سمح لي بهما من وقته. كانت الدقيقتان ضئيلتين جداً ويجب عليّ فيهما أن أحاول أن أضع على الفيلم رجالاً كان بالفعل قد كتب وكتبت عنه مكتبة كتب كاملة، رجلاً حير كل كتاب سيرته، وملاً العالم قاطبة بشهرته، وكنت أنا، بهذه المناسبة، متهيئاً جداً». ويضيف كارش متذكراً ذلك اللقاء، «نظر تشرشل إلى كاميرتي كما لو أنه كان ينظر إلى عدو ألماني»، و«بالغريزة، قمت بإزالة السيجار من فمه. وفي هذه اللحظة ازداد عبوس تشرشل عمقاً، كان رأسه مدفوعاً إلى الأمام على نحو قتالي، وقد وضع يده على وركه في موقف ينم عن الغضب». وتشرشل الذي أحس هو نفسه بأنها كانت صورة رائعة، قال لكارش وقد تغير مزاجه فجأة، «بإمكانك حتى أن تجعل من أسد يزأر يقف ساكناً ليُصور»، وقد دفع هذا التشجيع كارش إلى أن يلتقط له صورة أخرى، وهو جالس. وترتب على تلك الواقعة التقاط ذلك البورتريه الشهير جداً لتشرشل وعلى وجهه ذلك التعبير العدواني الغاضب كمتحدٍ لا يقهر، وأصبح البورتريه من أكثر صور رئيس الوزراء البريطاني انتشاراً وقتذاك وحتى يومنا هذا. وقد اعترف تشرشل نفسه بعد ذلك بجمال وروعة ذلك البورتريه، الذي استخدم آنذاك على طوابع البريد في ستة على الأقل من بلاد الكومنولث. فقد أصبحت صورة تشرشل تلك رمزاً لروح زمن الحرب والشعب الإنجليزي الذي لا يقهر.

جعل البورتريه الخاص بتشرشل من كارش مصوراً فوتوغرافياً مشهوراً، وموهوباً في

لكن كل ما نصحه به ساندويل وقتها هو أن يحصل لنفسه على وكيل لتسويق أعماله. وسواء عمل كارش بنصيحته أم لا، فقد تمكن من بيعها في النهاية بنفسه إلى مجلة من أشهر المجلات الأمريكية وهي مجلة

التقاط البورتريهات على وجه التحديد. كان كارش يعرف أنه قام بعمل ممتاز، لكنه في ذلك الوقت لم يكن يعرف كيف يقوم بتسويقه. طلب نصيحة من ب. ك. ساندويل، ناشر مجلة «مساء السبت» الكندية الشهيرة.



جريس كيلي

هيلاري كليبتون، إلينور روزفلت، ألبرتو جياكومتي، هيلين كيلر، بابلو بيكاسو، فرانسوا مورياك، جان كوكتو، يوهان سبيليس، الملكة إليزابيث، فيدل كاسترو، نيكيتا خروتشوف، شارلي شابلن، دانيال روبنشتين، كلارك جيبيل، أودري هيبورن، أنا مانياني، صوفيا لورين، جريس كيلي، هامفري بوجرت، خوان ميرو، أنيتا إكبيرج، وجميع الباباوات (باستثناء يوحنا بولس الأول الذي لم يعمر طويلاً)، جيمي كارتر، رونالد ريجان، الشاعر روبرت فروست، الملك فيصل، وغيرهم الكثير ممن خلدتهم عدسة كارش، وجعلت من وجوههم بمثابة أيقونات للقرن العشرين، محفورة في الذاكرة وخالدة إلى الأبد.

وعلى الرغم من شهرته في التقاط صور البورتريهات الشخصية على وجه الخصوص، إلا أن كارش عمل على عدة أنواع أخرى من الصور. وتضمنت أعماله صوراً لعدد من



الأم تيريزا

تشرشل من بين ثلاثة بورتريهات محببة إلى قلبه، والبورتريه الثاني لجورج برنارد شو، والثالث لإلينور روزفلت. قدم لنا كارش على مدار ٦٥ سنة من حياته المهنية، متحفاً ضخماً من الصور الفوتوغرافية المتميزة والعديد من وجوه المشاهير في بورتريهات رائعة لهم، وقد صوّر كارش على مدار تاريخه المهني أكثر من خمسة عشر ألف شخصية شهيرة، من ملوك، ورؤساء، وسياسيين، وفنانين، وموسيقيين، وكتاب، ونحاتين. نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر ماكينزي كينج، ونستون تشرشل، ديليو سومرست موجهام، مارثا جراهام، إيرنست هيمنجواي، تشارل دي جول، بيتر لور، روبرت بوردن، يوري جاجارين، جون إف. كيندي (الذي ظهر البورتريه الخاص به على غلاف مجلة لايف)، ألبرت أينشتاين، مارتن لوثر كنج، جورج واشنطن، مارشال ماك لهان، نورمان شوارزكوف، نيلسون مانديلا، بيل كلينتون،

«لايف»، التي نشرتها لأول مرة في صفحة داخلية من المجلة، ثم بعد ذلك كغلاف في ٢١ مايو ١٩٤٥. ودفعت المجلة لكارش عن الصورة مبلغاً سخياً وقتها بلغ ١٠٠ دولار أمريكي. وكان لصدور الصورة على الغلاف الأمامي للمجلة أثره البالغ في التفات العالم إلى اسم كارش كمصور فوتوغرافي قدير. أثناء الحرب العالمية الثانية، وبناء على طلب من الحكومة الكندية، ذهب في رحلة عبر الأطلنطي من أجل التقاط سلسلة من البورتريهات الفوتوغرافية لعدد من الشخصيات البارزة في تلك الفترة. وبالفعل انطلق كارش لتصوير كبار الشخصيات في بريطانيا زمن الحرب وغيرها من البلدان، وكان من بين من قام بتصويرهم الجنرال مونتجمري، والجنرال إيزنهاور، جورج السادس، ونويل كاوارد، ويليام تمبل، كبير أساقفة كانتربري. إتش. جي. ويلز، برنارد شو. وتمكن كارش في رحلته التي استغرقت ٦٠ يوماً من التقاط ٤٣ بورتريه، أصبحت فيما بعد نواة لكتالوج «الأول» وجوه القدر». بعد بورتريه تشرشل أدركت الشخصيات المشهورة أنه المصور الذي يعتمد عليه في إبراز جوهر شخصياتهم، وبعدما كان كارش في السابق هو الذي يتهافت على الذهاب إليهم أو دعوتهم إلى الاستوديو الخاص به بغية تكوين مجموعته الخاصة لبورتريهات المشاهير تغير الأمر وأصبحوا هم من يتوقون إلى الانضمام إلى مجموعته المتميزة التي ضمت صفوة مشاهير القرن العشرين والواحد والعشرين.

وكان كارش يقول على سبيل الدعابة فيما يتعلق بأفضل صورة التقطها، «أفضل صورة، ربما تلك التي سألتقطها غداً». ويعتبر كارش البورتريه الخاص برئيس الوزراء البريطاني



أودري هيبورن

المدن الكندية، وأخرى لعمال المصانع، وأخرى استخدمت كأغلفة للمجلات وأخرى ذات أغراض دعائية لبعض الشركات مثل «كوداك». وبورتريهات كارش مشهورة بدقتها ووضوحها الشديد ومادتها الغنية. وصوره، الملتقطة في الغالب بكاميرا مقاس ١٠٨ بوصة، توازن بشكل هارموني متجانس بين الضوء والظلام، وبين الشكل والمكان. وقد اتحدت معرفة كارش وحساسيته نحو الموضوعات التي يقوم بتصويرها بمهارته التقنية الرائعة وسمحت لنا أن نرى بعض شخصيات عصرنا المتميزة بشكل وثيق. وقوة بورتريهات كارش تكمن في حقيقة أنها ذكريات تكشف عن شيء ما خاص بطبيعة عصرنا والمشاهير الذين ينتمون إليه.

وكان كارش أول مصور فوتوغرافي يقام لصوره معرض خاص بمفرده في كندا. وذلك في عام ٦٧ تحت عنوان «أناس صنعوا عالماً»، وكان معرضاً ضخماً ضم أكثر من مائة بورتريه، وطاف المعرض أرجاء أوروبا وأمريكا الشمالية.

كما نشر كارش أيضاً العديد من الكتالوجات لبورتريهاته الفوتوغرافية لاعتقاده بأن عرضها معاً مجتمعة في كتاب مسلسل يعطي الصور قوة دفع بصرية لا يستطيع البورتريه الوحيد بمفرده أن يعطيها. وكان أول كتاب له صدر تحت عنوان «وجوه القدر» ١٩٤٦. وفي كل مجموعة ضمها الكتاب كانت البورتريهات مصحوبة بنص مكتوب بقلم كارش بناءً على الجلسة والحوار الذي عقده كارش مع الشخصية الملتقط لها البورتريه. وعلى الرغم من أن معظم شخصيات كارش كانت من المشاهير إلا أنه قال ذات مرة،

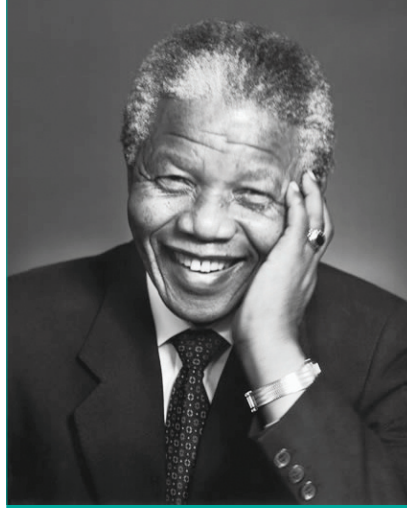
«أحب تصوير الأرواح العظيمة، سواء كانت لمشاهير أو لأناس متواضعين». وفي هذا الكتاب، «وجوه القدر»، شرح لنا كارش أن هدفه كمصور فوتوغرافي للوجوه كان القيام بتصوير بورتريهات للمشاهير بالطريقة التي يبذلون لي بها». كما أصدر

كارش بعد ذلك مجموعة أخرى من الصور الفوتوغرافية في كتالوج حمل عنوان «بورتريهات العظمة» عام ١٩٥٩. وبعد ثلاث سنوات، في عام ١٩٦٢، نشر كارش سيرته الذاتية تحت عنوان «بحثاً عن العظمة». وفي عام ١٩٨٤، نشر كارش كتالوج آخر له

الشخصية صاحبة البورتريه وأهم سماتها. ولذلك نجد صور السياسيين الذين قام بتصويرهم يبدون لنا كأولياء سياسيين، إن جاز التعبير، فوجوههم محاطة بهالة من الضوء الذي أسبغ عليهم صفة دينية. كما كان كارش يراعي أن يبرز لكل شخص ما يناسبه وما يلائمه، فالممثلون المسرحيون كانت تؤخذ لهم لقطات حية بالملابس الخاصة بالأدوار، وكذلك بعض الأدباء، مع كتاب أو بنظارة القراءة، والموسيقيين مع آلاتهم، والرسمين والنحاتين مع نماذج من أعمالهم.

قال رولان بارت ملاحظاً: «إن مصوري البورتريهات العظام هم علماء ميثولوجيا عظماء». وهذا القول ينطبق على كارش تماماً، الذي تعتبر صورته الفوتوغرافية وبخاصة البورتريهات بمثابة طبقات طبوغرافية لعصرنا، إن جاز التعبير. ولذلك فقد كانت جديرة بوضعها على الطابع والعملات، وفي المجالات على الأغلفة وكصور مصاحبة للموضوعات في الداخل، وفي المطبوعات والمؤلفات الخاصة، وغيرها من وسائل الدعاية والإعلام.

وكان الفنان يفضل تصوير الناس في بيئتهم الخاصة بهم ويحاول أن يعرف قدر الإمكان من يصوره قبل أن يشرع في جلسة التصوير. بينما يستعد كارش للتصوير، كان يشرع بقدر المستطاع في القراءة عن الشخصية قبل إجلاسها للتصوير، لكنه كان يتجنب كما يقول: «امتلاك أية فكرة مسبقة عن الكيفية التي سأقوم من خلالها بتصوير أية شخصية». بل وكان يسعى في دأب كما كتب، «لأسر العنصر الأساسي الذي جعل منها شخصيات عظيمة»، ويشرح الأمر



نيلسون مانديلا

أثناء التصوير قائلاً: «هناك لحظة قصيرة، يكون فيها عقل الإنسان وقلبه وروحه منعكسة في عينيه، ويديه، ووضعته الجسماني. هذه هي لحظة التقاط الصورة، اللحظة الجديرة بالتسجيل، هذه هي «لحظة الصدق» المحيرة والمراوغة. «كما كتب أيضاً» أنا مقتنع بأن ذلك لن يخدم أي غرض لو حاولت عن عمد تحويل ما يبدو أنه بورتريه عن العظمة إلى لحظة ضعف. مثل هذه اللحظات غير جديرة بالتسجيل». وهذا يوضح أن عمل كارش كان يعتمد أيضاً ليس على موهبته وحرفيته فحسب، بل على الشخصية التي يصورها أيضاً ومدى تعاونها معه في خلق البورتريه المراد. وقد وظف كارش في براعة كل ما يتعلق بلغة التصوير من إشارات اليدين، وحركات الوجه، ولغة الجسد وحركاته وإيماءاته، واتجاه تحديق العينين، لينقل لنا في وضوح وبشكل مترابط منطقياً الرسالة المتعلقة بنوع البطل الذي يتم تصويره. وعبر الإضاءة والتأثيرات التي تخلقها، استطاع أن يبرز ويسرد قصة

تحت عنوان «كارش، أساطير أمريكية»، وضم ثلاثة وسبعين بورتريه لشخصيات أمريكية شهيرة من الرجال والنساء في منازلهم. مثل ليونارد بيرنشتين، وبيل وهيلاري كلينتون، ونورمان شوارزكوف وغيرهم. وبعد صدور ذلك الكاتالوج الذي غطت صورته الفترة من ١٩٨٩، وحتى عام ١٩٩١، أغلق كارش الاستوديو الخاص به في فندق «تشاتيو لورير»، قرب تل البرلمان في العاصمة أوتاوا وهو في الثالثة والثمانين من عمره، في عام ١٩٩٢، بعد ستين عاماً على افتتاحه. وتقاعد عن العمل في نفس العام. وغادر بعدها أوتاوا للاستقرار في نيويورك، حيث توقف عن قبول أية طلبات للتصوير، وأعلن «الآن لن أصور إلا الناس الذين أرغب في تصويرهم فقط».



هيلين كيلر - بولي ثومبسون

وفيما يتعلق بطرقه أو أساليبه في العمل، أكد كارش على حاجة المصور الفوتوغرافي إلى التألف: «في البورتريه الناجح للشخص الذي يجلس للتصوير يجب على المصور أن يكون مستعداً ومتسلحاً بالمعرفة قدر ما يستطيع عن الشخص الذي يصوره حتى يصبح التألف الفوري مدركاً، لأن القلب والعقل هما العدسة الحقيقية للكاميرا». وكتب كارش عما يؤمن به من لحظة صدق

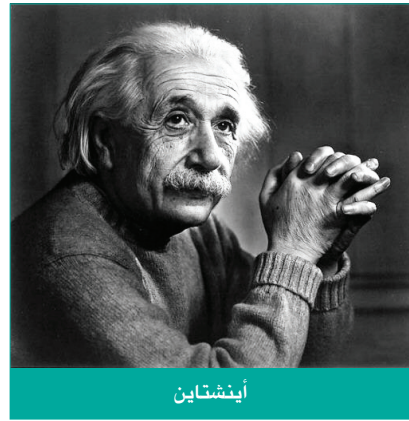
بطريقة أخرى قائلاً: «كل ما أعرفه هو أنه بداخل كل رجل أو امرأة سر خفي، ومهمتي كمصور إمطة اللثام عنه إن استطعت».

في حياة أي مصور فوتوغرافي لحظات من السعادة والكآبة التي من الطبيعي أن يمر بها أي شخص يزاول أي عمل كان، لكن ماذا عن طبيعة مثل هذه اللحظات بالنسبة لمصور كبير يتعامل مع المشاهير ورجال الصفوة في المجتمعات؟ من أكثر اللحظات الكثيرة بالنسبة لكارش كانت عندما ذهب لتصوير ألبرت أينشتاين الحائز جائزة نوبل في الفيزياء عام ١٩٢١، في جامعة برنستون في عام ١٩٤٨. وكان العالم آنذاك تعثره المخاوف من خطر القنبلة الذرية والتوترات القائمة بين الاتحاد السوفييتي والولايات المتحدة الأمريكية، سأل المصور الفيزيائي الفائز بجائزة نوبل ما الذي يمكن أن يعنيه كل هذا للعالم. فقال: «لن نصبح قادرين على الاستماع إلى موسيقى موزارت لو لم نحتفظ بعقولنا»، وقال كارش متذكراً، «كان أينشتاين محبباً بشدة من المشهد العام آنذاك».

لكن من بين الصور التي تحدث عنها كارش بإعجاب شديد إلى درجة الافتتان كانت تلك التي التقطها في نفس العام لهيلين كيلر، «قبلتها على جبينها، فاعتراها الخجل واحمرّت كالأطفال. ثم وضعت يديها على وجهي وقالت لي، «إنني أصورك الآن بلمساتي»، كانت تلك اللحظة من بين أكثر اللحظات تأثيراً في حياتي».

كان كارش يقول إن أهم درس تعلمه مبكراً في حياته المهنية أن «فن» التصوير الفوتوغرافي كان اتحاداً أو مزيجاً من «الملاحظة» و«الحس». ومن بين الصور

الأخيرة التي التقطها كارش قبل تقاعده عن الحياة المهنية تلك التي لنيلسون مانديلا، والرئيس بيل كلينتون بعد وقت قليل من انتخابه في نوفمبر من عام ١٩٩٢. ومن أكثر الأشياء التي شعر كارش بالأسف عليها فيما يتعلق بمهنته، عدم سماح الظروف له بتصوير الرئيس ماو.



أينشتاين

كان ليوسف أخ أصغر يدعى، مليك، مات في الثامن من نوفمبر ٢٠٠١، في السادسة والثمانين. وكان مليك يعمل في التصوير الفوتوغرافي أيضاً، وكان مصوراً ناجحاً جداً، وبصفة خاصة في كندا، لكنه لم يكن متخصصاً في البورتريهات الشخصية. قال مليك عن كارش في حوار له: «الناس يعرفون أن ثمة أستاذاً بينهم وهم يدركون هذه الفرصة ويقدرونها حق قدرها. وهم أعطوه... ما كان بحاجة إلى أن يعرفه عنهم، ولذلك تمكن من جعلهم يبدون في أفضل ما يكونون».

كتب كارش: «الإعجاب المستمر الذي لا نهاية له بهؤلاء الناس يكمن بالنسبة لي فيما أسميه بقوتهم الداخلية. إنه جزء من السر الخفي المراوغ المختبئ في الجميع،

وعمره المهني كله قضيته في أسر هذا السر على الفيلم. القناع الذي تقدمه ونظهر به للآخرين، وكثيراً جداً، لأنفسنا، قد يزول للحظة فحسب - كاشفاً عن تلك القوة في إشارة غير واعية، أو حاجب مرفوع، أو رد فعل ينم عن الدهشة، أو لحظة استرخاء. هذه هي لحظة الجديرة بالتسجيل».

كان معروفاً عن كارش أنه يقوم بتحريض صوره مستعيناً بمساعدين، وكان يوقع صوره بالحبر الأسود على الواجهة، وعادة ما كانت تدمغ أو تختتم بختم الاستوديو في الخلفية، بعد أن كانت صوره المبكرة يتم توقيعها بالحبر الأبيض على الصورة نفسها.

وقد أقيم لكارش الكثير من المعارض في كندا، وبريطانيا، وأستراليا، والصين، وأمريكا. وقد بلغ إجمالي عمله، ٣٧٠ ألف نيجاتيف تقريباً، و١٢ ألف شريحة ملونة، وخمسين ألف مطبوعة أصلية.

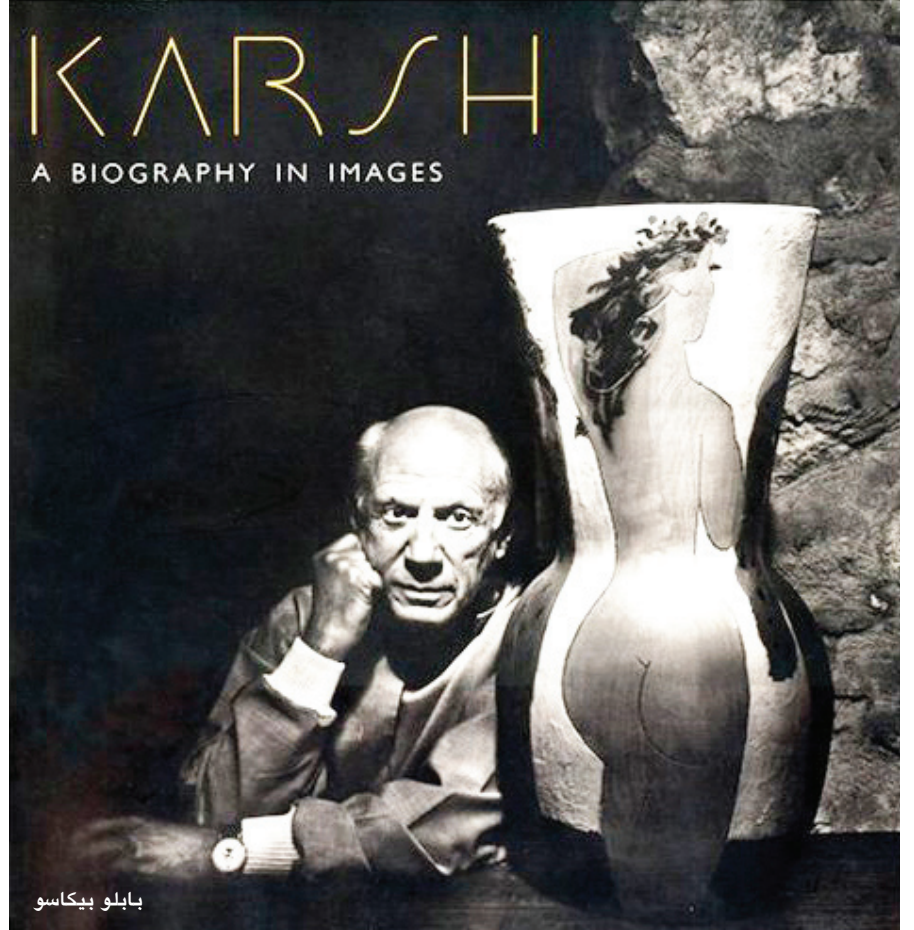


جاكلين كينيدي



لويس وجورج إيستمان في روشيستر. وقد أنعمت عليه ثماني جامعات درجات شرفية مختلفة، وكان أستاذاً زائراً في مدرسة الفنون الجميلة في جامعة أوهايو. وقد منح في عام ١٩٦٥ ميدالية الخدمة من الحكومة الكندية. وكان أول مصور يتلقى أول ميدالية من الأكاديمية الملكية للفنون، وأول من نال درجة الأستاذية الشرفية للفنون الفوتوغرافية من المصورين المحترفين في كندا. وهوزميل فخري للمجتمع الفوتوغرافي الملكي لبريطانيا. وانتخب في ١٩٧٥ رئيساً للأكاديمية الفنية الملكية للتصوير الفوتوغرافي.

وقد توفي المصور الفوتوغرافي الشهير يوسف كارش إثر مضاعفات أعقبت عملية جراحية أجريت له في شهر يونيو عام ١٩٩٧ لإيقاف نزيف في الأمعاء، في ماساتشوستس، في بوسطن.



له في عام ١٩٦٠ بالقيام بأول معرض له بمفرده. وقد خصصت إحدى الحجرات في «معرض البورتريه القومي الكندي»، عندما افتتح عام ٢٠٠٥، لتعرض فيها صور كارش. كما اقتنى متحف العلوم والتكنولوجيا في كندا كل معدات وأدوات التصوير الخاصة بكارش.

وصور كارش مقتناه من قبل الأرشيف الوطني الكندي، ومتحف الفن الحديث، ومتحف المتروبوليتان للفنون في نيويورك، ومعهد شيكاغو للفنون، والمعرض القومي للبورتريه في لندن بإنجلترا، ومتحف سانت

تحصل الأرشيف القومي الكندي في ١٩٨٧، عندما بلغ كارش من العمر ثمانين عاماً تقريباً، على ما يزيد على ٣٧٠ ألف نيجاتيف، و١٧ ألف بورتريه تقريباً، صورها كارش على مدار ستة عقود، والكثير من المطبوعات والصور الخاصة به التي تغطي الفترة ما بين ١٩٣٣ و١٩٨٧. وكذلك كل ما يتعلق بمقتنياته من الصور الفوتوغرافية، والأعمال الفنية، والأوراق الشخصية، والرسائل الخاصة، وسجلات القصاصات، والجوائز والأوسمة، والمقابلات المسجلة. كما تبرّع كارش أيضاً بمائة صورة تقريباً إلى «الجاليري الوطني الكندي»، الذي سمح

استلاب الإنسان

بين إرادة التحدي وشموع المستقبل في مسرحية زنقة الرجال

مصطفى كامل سعد

بهيج إسماعيل شاعر وكاتب مسرحي وكاتب سيناريو كتب للقطيعين العام والخاص في المسرح: التراجيديا والكوميديا والمسرح الشعري والنثري وأصدر منذ أواخر الستينات نيفاً وعشرين مسرحية آخرها مسرحية «فلسفة فرغلي» وثلاثة دواوين شعرية ثم هذه المسرحية «زنقة الرجال»..

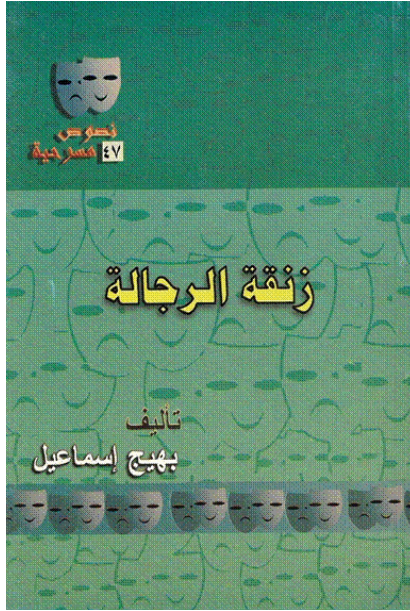
زنقة الرجال

مسرحية اجتماعية تبحث عن خلاص للإنسان المصري في أزمة وضعيته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. والمجتمع فيها متعب منهك يائس مغيب وأفراده يلهثون وراء المال وهي تشترك مع مسرحية الكاتب «لا أرى، لا أسمع، لا أتكلم»، في مناقشتها لمشاكل الحاضر- الواقع مثل البطالة، التزيف الإعلامي، «وتدور أحداث المسرحية الاجتماعية عادة في زمن معاصر وهي محكمة البناء الذي يجري تنظيمه بحيث يصعد إلى قمة في الشعور ولغتها هي النثر العادي».

وفي المسرحية الاجتماعية يكتب الكاتب إرادته في القوة لكي يفحص حياة الإنسان الخاضعة للمنظمات والمنشآت ويحتج عليها والشخصية الرئيسة تختفي تماماً من المسرحية لتظهر المجموعة على المسرح (١) كما هو الشأن هنا تماماً.

وأشخاص المسرحية- زنقة الرجال- أقرب إلى الأنماط الاجتماعية السائدة والمنتشرة: بائع متجول ، شاب متعطّل، ربة منزل، مثقف، فلاح وجندي سابق- خريجة جامعة أجنبية. وفي حوار بين علي وزنة البائع وصبري المتعطّل وسعد المصري المناضل السابق يستعيد سعد المصري معهم الماضي المفجع- الماضي القريب والماضي البعيد (وهذه الفقرة تأتي على شكل إخباري وهو غير مستحب في المسرح) :- شفق طومان باي على باب زويلة إثر دفاعه عن مصر، نكسة ٦٧ ، ثغرة الدفرسوار في حرب ٧٣، الخوازيق التي اخترعها العثمانيون وقعدوا عليها الخلق ثم الحاضر الشخصي والعام موت أبي صبري متحسراً. مرض والد علي وزنة وعجزها عن الحركة. أطفال يموتون من الجوع في إفريقيا.

حياة مليئة بالأحزان: الماضي المؤسي والحاضر المستلب كلاهما يقودان إلى طريق شبه مسدود وعندها يتوالد الكبت والإحباط



والشعور بالعجز، ألم يقل سعد المصري «الخوازيق ممكن ترجع على أيدي العثمانيين الجدد مثل تاجر السلاح الذي سيرد من بعد- يقصد القوى العالمية الخارجية فما هو المخرج؟».

الحدث الرئيس في المسرحية

«الحدث في المسرحية الاجتماعية هو شكل من أشكال الثورة نظراً لأنه هجوم على مفاسد العصر وانتقاد لها» (٢). والحدث الرئيس في «زنقة الرجالة» هو وصول مسز إيمي سائحة غربية ثرية أثناء انعقاد اجتماع لأعضاء النادي الثقافي للتنمية بشارع قمر الدولة لبحث زيادة موارد النادي. وقد أحضر د. رؤوف مشرف النادي للاجتماع راقصة خريجة كلية الآداب قسم فلسفة عرضت التبرع للنادي بمبلغ كبير يحتج الأعضاء على هذا الابتذال وفيما هو بين شد وجذب تعرض مسز إيمي منحة لتمويل النادي مقابل إجراء تجربة على عينة عشوائية من ستة أفراد وعندما تبدي مسز إيمي ملاحظة عن سكوت أعضاء النادي والبالدة المسيطرة عليهم يطمئنهم د. رؤوف فتقول «أنا بساعد اللي روحهم حية بس همه دول اللي منهم فايده». يقتنص وصفي مساعد د. رؤوف ستة من عابري السبيل بعد إيهامهم أن برنامج كلام من ذهب يصور في النادي تقرر مسز إيمي منح جنيه ذهب لكل من يصل إلى حل الفزورة، إضافة إلى منحة النادي.

تعطي لكل متسابق لوحة أعلاها ملون بالأزرق وأسفلها بالأصفر وتسألهم ما الذي ينقصها ؟ يصل أحدهم وهو محمود الركيب للإجابة الصحيحة وتكون اللون الأخضر تطلب منهم تركيب اللون الأخضر من اللونين السابقين بدون مياه، وهنا تبدأ محاولة تركيب اللون الأخضر ونبدأ نحن في التعرف على أبعاد وأعماق هذه الأنماط الإنسانية والاجتماعية.

أشخاص المتسابقين

الملاحظ أن أغلب شخصيات بهيج إسماعيل

وفي معظم أعماله هي في سن الشباب أو قريبة منه كما هو الشأن في مسرحيتنا هذه والكاتب يصور شخصيات المتسابقين نفسياً واجتماعياً وهو يرسم شخصياته من الداخل مما يضفي قوة على المسرحية وباستثناء «محمود الركيب» فجميعهم مستلب وأمام الاستلاب نحن إزاء أمرين: إما أن يتوهم الفرد الاستلاب ويتجاوزة ، أو يستسلم له وللطبقة المستلبة فيكون صورة منها ويحاكيها..

سعد المصري

في الخمسين من عمره مثقف يساري ومعتقل سابق شارك في مظاهرات الكلية عام ١٩٧٢ مصاب بالصرع يعاني من الخوف وعدم الثقة وهوس الاضطهاد ما إن يسمع كلمة تذكره بأحداث الاعتقال حتى يحدث له استدعاء للوعي الباطن وما إن تشاغله منى وتلوح له بالحب حتى ينكشف الغطاء عن عواطفه المستكنة «وفي اللحظة التي تظهر فيها إمكانية ثغرة في جدار الأزمة الاستلابية يظهر الدافع الاستلابي الذي كان مكبوتاً على شكل عاطفة ويتحدد شكل هذه العاطفة بحسب طبيعة الثغرة والأزمة الاستلابية فعندما تظهر إمكانية استيهامية كما حدث مع منى للصعود للطبقة الأعلى عبر الاندماج بممثلها الرمزي الجميل تظهر عاطفة الحب» (٣). يقول سعد المصري لصبري:

برافو برفاو أنت قلت لها (يقصد منى) اللي أنا خايف أقوله بقالي سنين لازم يبقى فيه حاجه صح وسط الزيف الموجود ده وحتى لو مفيش في الواقع المتاح نخلق احنا واقع بديل... «جريت وراء فراشات جميلة لكن طائرة. العدل.. المساواة.. الحرية.. لكن الفساد صوته أعلى وحزبه أشد؟

علي وزه: شاب بائع فشار متجول في ميدان طلعت حرب الشهير .

منى: شابة جميلة خريجة الجامعة الأمريكية تعبد المال والشهرة تنفق بسفه مستلبة طبقياً شخصية انتهازية، ويتمحور «حول الدافع الطبقي أن هذه الشخصية هي الشخصية المستلبة المنمطة الأكثر انتشاراً في المجتمع البرجوازي لأن نمط الإنتاج الرأسمالي يشجعها ويجد فيها الشخصية النموذجية فلا هم لهذه الشخصية إلا مراكمة النقود وزيادة الممتلكات مهما كلف ذلك من ثمن» (٤). تستغل صفة الرياء الاجتماعي لديها في خداع عطيات استداراً لدموعها ثم تراود سعد المصري وتوهمه بحبها وفي انتهازية تلتقط دموعه لتخلط اللونين الأزرق والأصفر لتحصل على اللون الأخضر.

صبري: خريج عاطل يشعر بأنه أسير فقره وحاضره كان قاب قوسين من الوقوع في شرك جماعات التطرف الديني يحلم بالجنيه الذهب لتعلم الإنجليزية يوشك أن ينفجر من الإحباط يؤمن بالحلول الفردية.

عطيات: امرأة في الثلاثينات زوجها مفقود بالعراق تعاني مع أولادها الفقر والبؤس تشعر بالخوف والتعاسة تحلم بملاك ينتشلها مما هي فيه تميل إلى محمود الركيب عاطفياً بحكم التشابه بينه وبين زوجها. تقول بعد أن حصل محمود الركيب على اللون الأخضر: - معقول الدنيا هتصفي لي؟

محمود الركيب: أو الفارس بالعربية الفصحى فلاح وخبير مياه وجندي سابق شارك في الإعداد لحرب أكتوبر ٧٣ يمتلك زمام المبادرة ويمتاز بالسلوك الإيجابي

ينجذب عاطفياً نحو عطيات ويستفيد من خبرته في الحرب فهو يعرف سر المياه «موضعها». يقوم بالحفر في فناء النادي لاستخراج المياه ويتشجيع من عطيات يدفع باقي المتسابقين للحفر معه ومن حبات عرقه وعرقهم التي تتناثر على اللوحة يتكون اللون الأخضر ويبدو هنا «أن الدوافع الاجتماعية الأساسية هي الدوافع للتخلص من الأزمة الاستلابية، وهذه الدوافع إما أن تؤدي بالفرد إلى الاندماج في الإيديولوجيا السائدة (الاستلابية) أو إلى تقويض هذه الإيديولوجية في نهاية المطاف» (٥). كما حدث مع محمود الركيب - الفارس الذي قرر هجر الصحراء والبقاء مع عطيات في القاهرة، وعندما يصل الركيب ومجموعة المتسابقين إلى الحصول على اللون الأخضر تصرخ مسز إيمي كنت أتمنى لو حلوها بالدموع مش بالعرق والشعب اللي روحه حية يخاف منه لو ملك أمر؟ وتنتهي المسرحية والمنحة للنادي معلقة بين المنع (مسز إيمي) والمنح (زوجها الجنرال السابق).

الرؤيا العامة

فلا التاريخ الدامي ولا الحاضر المرير بقادر على أن يوقف مسيرة الإنسان المصري المعاصر. إن الحلم لا يتحقق إلا بالإرادة والتصميم والقوة والعمل والعرق والتضامن والاعتماد على النفس وليس بالدموع ويتم هذه الرؤيا للكاتب موقف فرغلي في مسرحيته فلسفة فرغلي الذي يؤمن بمقاومة القوى المستقبلية ممثلة في شخصية «زهدي» الطاغية وممثل الطبقة الرأسمالية ومن الحلول الذاتية والعامة وكلاهما يكمل الآخر تنطلق رؤيا الكاتب نحو المستقبل .

ثانياً: الغضبى

الطاغية لا يرى إلا نفسه ونفسه «ذات مصونة» يستمد قوته من ضعف شعبه أو سعادته وجوده من بؤسه وآلامه يظن أنه خالد في كرسيه لا تحركه سوى أحقادهم وشهواته وطموحاته المجنونة وفي اللحظة التي يتوهم فيها أنه قد دان له كل شيء يكون هذا إيذاناً بسقوطه وزواله، فهكذا كان الطغاة من نيرون إلى تشاوشسكو والأمم كالأفراد قد يغيب عنها العقل حيناً أو يكون خافت الصوت وعندما تستيقظ على دوي الحقيقة في وقت متأخر فإن الثمن يكون فادحاً «والآلهة غضبى» تجري أحداثها في العصر الروماني عن «جزيرة مهددة وأهلها قلقون يبحثون عن الأمان» وهي أقرب إلى المسرح الذهني، فالحوار يناقش أفكاراً مجردة رغم ما يتخللها من شعر، وثيمة المسرحية ثيمة دائرية أو شبه معلقة ما بين البداية والنهاية فهي تبدأ بمونولوج يليه القيصر وهو شبه مخمور وتنتهي وهو يحدث نفسه في حال من الدهشة والذهول وكأن الابتداء والانتهاج يعنيان نوعاً من الدوران حول الذات ذات القيصر التي تستشعر «العزلة» وهي إحدى الخصائص الأساسية في التراجيديا:

قيصر : فكر في شيء واحد كيف نعيد الثقة إليهم

الحكيم : من ؟

قيصر : الناس كيف نعيد إليهم الثقة؟

الحكيم : حين نعيد إليهم الأمن

قيصر : وكيف نعيد إليهم الأمن؟

الحكيم : حين نقضي على اهتزاز الأرض

قيصر : وكيف نقضي على اهتزاز الأرض

الحكيم : حين ترضى الآلهة

قيصر : وكيف ترضى الآلهة

الحكيم : حين ترضى هي؟

قيصر : وكيف ترضى هي؟

الحكيم : هذا هو السؤال يا مولاي (ص ٢٠).

والزلازل هو الخطر المحدق والحدث الظاهري ومحرك الأحداث في هذه الجزيرة المعزولة التي يحكمها طاغية جاهل متعطش للدماء عدو للحب والمعرفة والحياة ومكان الأحداث داخل قصر القيصر والمنطقة المحيطة به. وتبدأ المسرحية وهو يناجي نفسه في خيلاء ونشوة وهمية يخال أن رعيته سعيدة راضية يدخل عليه الحكيم ليخبره بحضور الفلكيين بعد أن اهتزت الأرض وتصدعت المنازل والقصور ومات كثير من الناس يكتشف القيصر أن رعيته التي تجمهرت خارج القصر بدأت تفكر وتطالبه بأن يحميهم بنفس الحق الإلهي الذي يحكمهم به ونظرية الحق الإلهي هي نظرية كانت شائعة عن الحكم المطلق إلى ما قبل الثورة الفرنسية يحكم بموجبها الدكتاتور حكماً انفرادياً مطلقاً، كما يقول لويس الرابع عشر ملك فرنسا «أنا الدولة» وهي نظرية تعكس مفهوم الثبات والجمود في الفكر والسلوك خلال القرون الماضية وقد مسختها الديمقراطيات الحديثة فأصبح الشعب مصدر السلطات ونعلم أن الخيلاء واينياس ابن القيصر في رحلة إلى جزيرة الشمس هم الذين حرضوا الناس على التجمهر منذ عرفوا هناك العلم والحب والأفكار والسعادة، والقيصر شخصية متناقضة يطلب من الحكيم أن يكون غيباً في الوقت اللازم ويقدم قربانه في نفس الوقت وألا يعطي أهمية للخبثاء وبانصراف الحكيم تأتي سالو زوجة القيصر تدعوه ببراءة إلى أن يخبر الرجال والنساء المحتشدين خارج القصر أن إله الزلازل هو المسؤول فلا يستطيع وبدلاً من ذلك يطلب منهم تقديم المزيد من القرابين البشرية من رجالهم وأبنائهم حتى ترضى

الآلهة ثم يقول لهم إن الآلهة طلبت ذبح الخبثاء كلهم وتعرف من روزانا ابنة الحكيم أن الأرض غاضبة بسبب كثرة الدماء التي أريقَت، وبهذه المناسبة (هي تسأل وتجيِب). ينقل الحكيم للقيصر أقوال الشاعر (سين) التي توقظ الناس من سباتهم ومطالبته أن تهتز عقولهم وعقيدتهم في قيصر يسعد بضجيج الناس وصرائحهم وينتهي الفصل الأول وهو يأمر الحكيم أن يخبر من بالخارج: لا حل، وهو ختام فاتر بعض الشيء للفصل الأول. والمسرحية بهذا تعتبر فصلاً واحداً متصلاً.

وفي الفصل الثاني يأمر قيصر الحكيم أن يعد ابنته لتكون قريباً بعد ما عجز عن إيجاد مخرج له أمام كورس الرجال والنساء فتدخل روزانا ترقص وتغني: اهبط يا طير الحب واحملني من هذا السجن منقارك في لون الورد وجناحك أخضر وحنيني أفق ممتد - ص ٤٦.

وغناء روزانا في هذا المشهد ليس في موضعه، فالشخص المروّع لن يغني أو يرقص يتضرع اينياس إلى أبيه أن يعفو عن روزانا ويفاجأ القيصر بحب اينياس لروزانا وهو مشهد غاية في الرقة والعذوبة ومثله مشهد الحوار بين الحكيم والقيصر عندما أمره أن يخبرها أنها ستذبح:

قيصر: هل أخبرتها بما ينتظرها الحكيم: لا

قيصر: لماذا

الحكيم: ضعفت كانت في عينيها نظرة الطفلة للأب ذكرتني بأمرها الراحلة ومع ذلك قلت لها: تزييني يا روزانا واستعدي لرحلة طويلة هادئة هدية من قيصر العظيم لابنة خادمه المخلص ص ٥٦.

يعطي القيصر لاينياس خنجراً لقتل روزانا فينتحر به ثم تلحق به هي الأخرى وقيصر كطاغية لا يجروء على أن يواجه شعبه بالحقيقة فهو يعلم أن في ذلك نهايته (وكأن غياب الحقيقة هو أس البلاء) تارة يزعم أن الآلهة ترغب في الخبثاء كقربان وتارة بفعل حقه على الحكيم يحاول تقديمه هو الآخر قريباً وكورس الخبثاء والجمهور يبحث عن معنى ما يحدث؟ لماذا حدث، ما هي أسبابه؟

يستدعي الشاعر «سين» فيقول له:

«أنا لا أطلب منك سوى إعلان الحقيقة أن تقول للناس كفوا عن ذبح أبنائكم فهذه خدعة من قيصر وأن تقول للناس كفوا عن انتظار الرحمة من قيصر فليس في جعبته رحمة وليوكل أمر اهتزاز الأرض إلى العلماء ثم لتعلن الحقيقة الأكثر أهمية وهي أنك إنسان مثلهم وخائف مثلهم ولست كما يعتقدون إلهاً»!!! ص ٦١.

قل لهم الحقيقة فلن يصدقوا إلا أنت فلا يفعل ويصر على التعامي تنتابه الأشباح والهواجس يقتل الحكيم بعد ما هجره الحراس والأشراف والأهالي ويسقط وهو يهدد الجميع بالوعيد والانتقام مما يؤكد استمرارية الطغيان ورغم أن مفهوم الطغيان يتغير في الشكل لا في الجوهر بتغير العصور إلا أن طرح الكاتب له كان طرحاً «نيرونياً» كما أنه يبدو متأثراً بالمسرح الإغريقي كاستخدام الكورس وبمسرح شكسبير والأشباح وبعض العبارات والصراع في المسرحية هو بين غريزة البقاء والمحافظة على الذات (إيروس) وغريزة الموت (نانا نوس) بتعبير فرويد (قيصر) أو بين آلهة الخير وآلهة الشر، كما أن التضاد قاطع:

كذب / صدق، حب / كراهية، حصار / هرب، عزلة وموت / حياة وحب، الحرية / العدو، وهو خيار يعبر عن قلق وجودي والحكيم هنا يمثل العقل الذي بغيايه قتلاً يختفي العقل والشاعر «سين» لاحظ الاسم هو صوت الحقيقة أما اينياس وروزانا فيمثلان الشباب والتمرّد والاحتجاج والمقاومة (الانتماء - احتجاج وغياب الحب أو عدم تحققه تجربة الحب واكتمالها تجدها في عدد من أعمال بهيج إسماعيل التالية:

حلم يوسف ، لا أرى، لا أسمع... معزوفة رجل متجول).

وجميعها تؤكد الارتباط بين الفن والحياة في مسرح بهيج إسماعيل. إن الزلزال أداة التغيير والشباب هم طلائع المستقبل وحملة ألوية التحول والتقدم.

ثالثاً: لا أرى.. لا أسمع.. لا أتكلم

لا أرى ، لا أسمع، لا أتكلم شعار ظل بوذا يردده طوال حياته ووجد محفوراً تحت قدمي تمثال يصوره جالساً، وهو أيضاً عنوان المسرحية الاجتماعية الكوميديّة الساخرة التي كتبها المؤلف المسرحي المبدع بعد أن أفرغه من مضمونه الديني والتاريخي الذي أخذ به الحكيم بوذا نفسه حين جعل همه النظر إليها من الداخل وبعد أن سد الأبواب والمنافذ عليها فلا يرى ولا يسمع ولا يتكلم.. وعنوان المسرحية (٦) كما هو واضح للقارئ يحمل ملمحاً ثقافياً ومعرفياً على عكس مسرحيات هذه الأيام التي تتصف بسخف العنوان وتفاهته.

الجمهور والمسرح

فإذا انتقلنا من العنوان إلى الموضوع فإننا نلاحظ البديهية المعروفة لمشاهد المسرح

والتي قام عليها من أول عهده وحتى اليوم. هذه البديهية هي قوة الصلة التي تربط بين الممثل وجمهور المشاهدين فتجعل منهما كائناً متوحداً بكل ما ينبض به وجدان الممثل على المسرح والمشاهدين في المكان ولقوة الصلة بين الممثل والمشاهد كنا نشاهد من بعض الممثلين من يشترك معه جمهوره في حوار على المسرح.

ومن هنا اكتسب المسرح هذه الأهمية من بين فنون الأدب الأخرى لما يحققه من تواصل وتلاؤم بين الذات والموضوع (النص المسرحي المعروف) وهذه المسرحية تقدم رؤية معاصرة لمشاكل وهموم معاصرة أيضاً جاء بها المشاهد إلى المسرح وفي نفسه أن يتبدد من حوله فيحس بالسكينة والتحرر من ضغوط وأثقال الحياة.

المسرحية:

حازم عصفور معد برامج تليفزيونية يجبره مدير التنفيذ على قراءة نشرة أخبار صحف الغد لغياب المذيع الأصلي فيفاجئ المشاهدين وزملاءه بما يثير الروع في نفوسهم إذ يطلع عليهم بأنباء عن أحلامه وأحلامهم في المستقبل فيزيد الزينات وينشر الخضرة ويزيل الضوضاء ويبعد بالطبع إلى مجلة هي «المستقبل» كي يعمل صحفياً يشرف على بريد القراء وهناك يكتشف أن المطلوب منه مجرد مواصلة القراء بكلمات جوفاء.

و«عصفور» أحلامه أكبر فهو يريد أن يمارس دوره الحقيقي وتتوالى المفاجآت: الصحيفة تعاني من الكساد ورئيس التحرير ينشئ مجلات جديدة لاكتساب نجاح زائف ويقترض من الدار مبلغاً من المال على أن يسدده من مقالاته في جرايد الخليج.

يداوي المريض ويلحق الشباب المتعطل بأعمال ويعين إحدى قارئاته سكرتيرة له وهي «إجلال» تشتعل الغيرة بين نهى سكرتيرة رئيس التحرير وإجلال فكلتاهاما ترغب في الارتباط به الأولى تمنيه بالحياة المريحة وترغب بالوعد والوعد والثانية ببادلها الحب رغم معاناتها وعندما يعترف لنهى أنه لا ينوي الزواج منها تؤلب عليه رئيس التحرير وتصيح في وجهه إن مقالاته في الخارج تحور «ضد وطنه» وفي نفس الوقت يحاول وجيه شقيق إجلال وزوجته سلوى ابتزازه. يشعر بالاختناق فيفقد الرؤية والسمع والمسرحية غنية بالأفكار والمواقف والأحلام التي تطل على عالم اللاشعور كالرغبة في إسعاد الآخرين في المشاركة الوجدانية معهم: الحب، الإيثار، التضحية، تحقيق الكرامة الإنسانية، البحث عن العدالة.. إلخ. وهي أحلام ورغبات تذكر بالأحلام والمواقف الدون كيشوتية في عالم اليوم الذي تسوده الأنانية والقسوة والغباء وتفكك الروابط والعلاقات الإنسانية فحلم الطفولة وهم البعد الإنساني داخل البطل يعبر عنه في هذه الكلمات: «وأنا طفل كان نفسي أبقى بحار أركب قارب وأطلع البحر وسيقي الخشب في يدي.. أحارب الظلمة اللي بتؤه السفن وأرجع كأن متهاياً لي أن الظلم ده شبح كبير كبير كل ليلة يطلع من كهفه في البحر يفرد عبايته ع الدنيا ويضلمها وعيش وفي الظلمة دي تبقى الدنيا توهه..

الناس تخدع بعض وتسرق بعض.. وتقتل في بعض وأتهدأ لي أيامها لو قتلت الشبح ده-حتفضل الدنيا نهار على طول.. مين عارف ليه حاسس دلوقتي أن أنا لسه ماسك سيف خشب وبحارب مع أن الشبح الواحد بقى أشباح وفي إيد كل واحد سيف حديد مش خشب، والحلم هو الشيء الذي نستشعره

طوال المسرحية منذ كلمات عصفور الأول وهو يلقي بنبوءاته عن أخبار الغد في النشرة التليفزيونية وحتى كلماته في ختام المسرحية عن المستقبل ولا ندري ما كنه هذا الشيء إلا بعد أن تتوالى الأحداث وبعد تجسيده في مواقف متعددة ، ومن تقابل الحلم والواقع يتبين أن غياب الحلم هو مصدر الخلل الاجتماعي في البنية الاجتماعية وما تولد عنه من إثرة وجشع وهوان وافتقاد للشعور بالجمال من أزمان مادية كالسكن، تلوث البيئة، البطالة السرقة، الديون، اختلاط الأمور والعجز والقنوط والتدمير في نهاية الأمر.. الناس دلوقتي يا إجلال بتتحرك وتتعامل بدافع الشر مش بدافع الخير بطاقة الكره مش بطاقة الحب الغنى غير النفوس عند الفقرا والغنى غير النفوس عند الأغنياء الفقرا اتغنوا أكثر بدون مجهود بقي الفقير عنده طاقة انتقام والغنى عنده طاقة تدمير والاثنين بيهدها». والكوميديا الراقية من هذا النوع فن صعب مركب لأنه ينشد أمرين في نفس الوقت المتعة والفكر وبهيج إسماعيل كاتب يعرف كيف يخاطب جمهوره بلغة قريبة إلى عقله وإحساسه ولأن المؤلف شاعر يحسن التعبير الشعري فقد حظيت المسرحية بأكثر من مقطوعة شعرية استخدمت مسرحياً بحذق (أغنية الشباب المتعطل كمثال) مما يرتفع بمستواها شكلاً ومضموناً.

معاصرة المكان:

المشهد الأول من القسم الأول يدور في استوديو تليفزيوني وباقي المشاهد في صالة تحرير بدار صحفية وكلا المكانين معاصر والمفترض في مثل هذه الأدوات الإعلامية أن تستخدم للتوعية بالحقائق لكن ما يحدث فعلاً هو العكس، ولهذا نلمس السخرية من

الصحافة والتلفزيون والبيروقراطية والسلطة في شتى صورها (رئيس التحرير ، بنطلونات العساكر... إلخ).

والملاحظ تداخل المشاهد مع بعضها وفصلها لا يتم بشكل قاطع نسبياً بل وغير ملحوظ فالمكان في المسرحية ليس له صفة الثبات عند الكاتب وإنما هو يتغير بتغير العلاقات بين البشر كما يقول فرناند بوديل شيخ المؤرخين الفرنسيين.

والكاتب يلجأ إلى ما يسمى بالمشهد التركيبي بعد فصل منظر سابق وإضافة منظر جديد أو المزج - القطع بلغة السينما، ربما لأنه يكتب السيناريو السينمائي أيضاً.

الشخصيات:

وشخصيات المسرحية أفرزتها نوعيات المشاكل التي تواكبت على باب بريد القراء وهو باب استخدمه بهيج إسماعيل كوسيلة فنية بارعة لعرض الأزمات الاجتماعية على المسرح فضلاً عن الدقة التي قدمت بها هذه الشخصيات والأنماط الاجتماعية «وحازم عصفور» الشخصية المحورية (لاحظ الاسم) وهو خليط من الحلم (عصفور)، حازم (الاصطدام بالواقع) ومحركة الأحداث في المسرحية وهي شخصية حالم مثالية «هنكون مع بعض دار صحفية صغيرة مفيهاش لوائح ولا قوانين دار قايمه على العلم ع الحب ع الكرامة ودي الدار الجديرة بحمل اسم المستقبل». وشخصية حازم عصفور تؤرقها مشاكل وهموم الواقع فتبحث لها عن حلول وفي النهاية تصدم بالواقع فيفضي بها الأمر إلى العزلة والوحدة بعد أن تكون قد أيقظت الحلم في الآخرين وأعطتهم الأمل في إمكانية تحقيقه

حتى على المستوى الشخصي لكل منهم فهي: نمط ونموذج يستغل حاله في الحصول على ما يريد وهو ما فعلته مع رئيس التحرير، وهذا النموذج يتسق مع مجتمعه السيئ ونتيجة لذلك كان تعلقها بالنقيض (حازم) ومحاولة امتلاكه بأي شكل متمثلاً ذلك في تسهيل أموره لدى رئيس التحرير وعرض الزواج عليه بدون مقابل (زواج عرفي) وأخيراً إغراؤه بالسفر والإقامة في أمريكا.

عبد الغني قلته : ذلك الذي يرى أمامه كيف يتغير الإنسان بين يوم وليلة من مجرد ساع إلى مليونير دون اعتماد على الكفاءة أو الجهد.

لقد كان الساعي في مسرحية «الناس اللي تحت» عند نعمان عاشور يحلم بحذاء. وفي هذه المسرحية يحلم عبد الغني قلته بعربة يركبها مع زوجته. ولعل الفارق هنا هو ما بين مجتمع الستينات ومجتمع التسعينات إجلال : نموذج للمعاناة والضعف في مواجهة شقيقتها وجيه وزوجته اللذين يمثلان مجتمع الأنانية والابتزاز.

صلاح المهنم: نمط يمثل عنجهية البيروقراطية حين تطرح مكاسب وهمية ولو على حساب الصالح العام حيث يعلن عن مكافآت لأعضاء مجلس الإدارة بينما المؤسسة تعاني من خسائر، وفي المشهد الختامي لا تستطيع إجلال أن تكتب إلا ما يحب حازم وحين يطلب منها أن تكتب كلمة «السخط» يَغشى على عينيها فلا ترى ..

وإجلال : الحب والحلم لعصفور فهي عينه وأذنه اللتين يرى ويسمع بهما وصلاح المهنم يهدد بتحويله للنيابة بتهمة عدم

سداد ما اقترضه من الصحيفة وسلوى زوجة وجيه شقيق إجلال تفعل نفس الشيء برغم أنه قد حوَصر فلم ير أو يسمع أو يسأل.

- إحنا رايعين فين ؟ وكأنه يبحث عن طريق وسط متاهة الواقع. تجيبه إجلال فكر في المستقبل ومسير الأيام حتم.

- وكأنه يرغب في تجاوز هذا الواقع الأليم. لقد نجح المؤلف في أن يعرض مشاكل وهموم المشاهدين على المسرح بدافع من حب العدل للناس والتضامن مع معاناتهم.

المراجع:

١- المسرح الثوري- دراسات في الدراما الحديثة- من إيسن إلى جينيه- تأليف روبرت بروساين- ترجمة عبد الحليم البشلاوي- بدون تاريخ- ص ٢٨- مسرح الثورة

٢- المرجع السابق- ص ٢٨

٣- حول الحب والاستلاب- ص ٦٨

٤- سابقه ص ٧٣

٥- الآلهة غضبي- بهيج اسماعيل- سلسلة المسرح العربي

٦- لا أرى لا أسمع لا أتكلم- تأليف بهيج إسماعيل

رحلة الكائن

إسراء الديك

قبل البداية

أيقظتني الريح
من تيهي
لأغفو
فوق رمل البرد والصمت
وحيدا
ملت نحو السر
فاختلت مراياي
وأسريت بعيدا
فاستوت روعي
على شط الأغاني
حين عانقت الوعودا

البداية

قالت الأشياء
ها سري لديك
أنت من عرى
وجودي
فتجليت
من اللاشيء
من شوقي إليك
فأزل عني
سحابات الغموض
علني
أنهل
من غيبي
عليك

بعد البداية

لا مواويل
سوى موال روعي
تهدي بي
من ضلالت المسافات
الجهات
الأغنيات
الريح
والليل الحزين
كائن للصمت وحدي
تائه عن شرفة الحلم
تعريني
يد الوهم فأبدي
ما طواه الرمل في روعي
من الوجد
فأستل انكساري وفراغي
ثم أنسل
إلى عتم الجنون

قبل النهاية

أثامي جبل
ودموعي
تبلعها الريح المجنونة
ودمي جودي الأحلام الملعونة
و الخوف سريري
يلقي في الروح تلاوينه
ها أشرفت على الصحراء
المطعونة

النهاية

أسعى
ودروبي شتى
لا أذكر ورد العشاق
لا أذكر موعد أغنية
لا أذكر لا أذكر شيئا
مفتول
وأنا قاتلني
ودمي يمتد إلي

بعد النهاية

منكسر

!!!!

قلق

!!!!

مهزوم

!!!!

وسديم الرحلة رؤياي

!!!!

ورقة

أمل المغيزوي



للسكينة المسيطرة على القاعة، تتنفسين بهدوء، تمسكين بالقلم تقرئين السؤال الأول تفهمين من الوهلة الأول أنه يدور حول المتنبي، توقعت السؤال منذ البداية، فالمعلمة

الأوراق الآن بين يديك، ملاحظة «أسئلة الامتحان في ست صفحات» تصفع وجهك، تنقلين القلم إلى قلب الورقة الفارغة، تغيرين من جلستك، ويلفت انتباهك تكوين الجسد الذي يجثم أمامك ويلتصق بالورقة ليشكل اتحاداً آدمياً مبعثراً ببياض وصرير ناعس، وتسكت الحناجر، ويسيطر الصمت على صدر كل من في القاعة.

تضحكين في سرك وأنت تتذكرين الورقة التي صرفت يوماً كاملاً لكتابتها، وجه المعلمة الأولى يشي بالضجر، وقد اختارت أول القاعة مكاناً لها، وأعضاؤها دائمة الحركة تعدل من وضعية جلستها بطريقة غير منظمة لعلها ترجع إلى هيئة الكرسي الخشبي الحاد الحواف، المعلمة الثانية: تبدو عجوزاً بشكل لافت، والنظارة التي ترتديها ساعدت على تصغير عينيها وتكبير أنفها بطريقة مضحكة، ونظرها المتكرر إلى الساعة يحمل إيحاءً بلبل يتسرب حيث لا وجود سوى لوقع الأقلام المضطربة فوق وجه البياض.

الفاضلة لم تكف طوال أسبوع كامل عن التذكير بالمتنبي، وحياته، وشعره، وأنت بدورك لم تكفي عن الثثرة التي كنت تصبينها في أذن صديقك «علياء» حول «سالم» ولد العم الذي سيخطبك بعد انتهائك من الثانوية العامة مباشرة.

«سالم» يشبه المتنبي كثيراً، لم تدرك هذا إلا بعد الإسهاب الذي فاض من فم المعلمة كانت تمدحه بطريقة هستيرية ولا تكف عن التلويح بيدها اليمنى بأسلوب هزلي يثير الضحك، وبدورك أفضت في وصف أجزاء «سالم» لتتسع دائرة الثثرة وتشمل «بدرية»

تفتحين قلب الورقة بسرعة، ويدك اليمنى تعبت في الوقت نفسه بالورقة الرابعة التي لففتها جيداً تحت كم قميصك الأيمن، تشعرين بالخوف، هل شاهدتك المعلمة؟! تنصتين

و «غالية» وتذكرين عندما سألتك «بدرية» عن شعره وهي تغمز بطريقة أفزعتك، لم يهدأ بالك وأنت تبحثين عن الجرائد المكومة في أرضية المطبخ، ورغم أنك لا تفهمين في الشعر قصص أول قصيدة لأول شاعر مغموّر تدور حول الحب والشوق وكتبتها في ورقة حرصت على أن تحمل توقيع «سالم»، وبعدها لم تحدقي في وجه «بدرية» والخطوط التي ارتسمت عليه ف «سالم» أكبر من كل علامة أو غمزة.

تعودين للورقة، تواصلين النظر في الأسئلة الباقية، تكتبين الكلمات منقولة عن ورقة المجعدة الأطراف، تحاولين الإفلات من قبضة «سالم» لتحصلي على هذه الشهادة، وبعدها تُسكتين كل الأفواه فقد تزوجت وأنت صغيرة بمن تحبين!

تنتقلين إلى سؤال الحفظ الذي يدور حول قصيدة ابن زيدون في ولادة، يمكن القول بأنك أحببت هذه القصيدة، رغم بعض الألفاظ التي ظلت غائمة في مخيلتك، تصورت قصة الغرام بينك وبين «سالم» وبالطبع فالمنزل الذي ستعيشين فيه سيكون مكتظاً بأشجار كثيرة، ستعمل على تظليل حياتك بنكهة الورد والفل، وتحرك وجدان «سالم» في الوقت نفسه ليقول قصيدة أو قصيدتين فيك، وتشعرين بموجة فرح باردة تسيل لتصل إلى قلبك لأن نهاية قصتك لن تكون كواقع «ولادة» و «ابن زيدون»، تضعين يدك على رأسك محاولة وقف التيارات التي ازداد ثورانها في رأسك، وتكتبين الأبيات التي نقلتها من الورقة بسرعة، تشبه السرعة التي تركت بها مجموعة من الأسئلة في النحو والبلاغة، كنت دائماً تكرهين النحو والبلاغة وخاصة عندما لمحت «أمنة» أخت «سالم» بأنه يكره النحو أيضاً، الأمر الذي دفعه للفرار إلى القسم الآخر، رغم أن النحو ظل يطارده كشب يحاول خنقه كلما فتح الكتاب، ازداد كرهك له وبكل قواعده الجافة، كل ما يثير أعصاب «سالم» أو يتعبه تكرهينه وتضعينه خارج نص حياتك،

والمحاور التي تجمعك بـ «سالم» كثيرة تجعل منه الفارس الذي خلق لينتشلك من خندق بيتك المزدهم، وراتب والدك الذي يكاد يتبخر قبل منتصف الشهر.



الوقت يمضي بسرعة، تنتظرين إلى الإجابات، كتبت ما يوصلك إلى خط النجاح، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار رصيدك من الدرجات المختبئة في حوزة المعلمة بعد أن رسمت لها لوحة كاملة لنشاطها نالت تقديرها بشكل كبير، ولعبت لعبة الحظ في الأسئلة الموضوعة، تلك اللعبة التي تعيدك إلى أيامك الأولى مع «سالم» رغم أنه يكبرك بأربع سنوات، مازلت تنفذينها في أمور كثيرة، خاصة بعد أن قرر والدك تخفيض عدد الأفواه الجائعة من البنات بالزواج بأول طارق، وكان «سالم» هو محررك الذي ينتظرك بعد سنة كاملة لتتألي شهادة الثانوية العامة هذا ما كان يتمناه وهذا ما أصبحت تطمحين له، بعد أن كتبت عدة أسماء لعدة رجال في مجموعة أوراق وكان «سالم» من نصيبك، ضحكت وقتها كثيراً وأودعت كلاماً كثيراً في أذن «علياء» التي أصبحت تشعر بغيرة مكتومة تخفيها

بتشاغلها الزائد بالذاكرة وهي التي لا تعرف علاقة «ابن زيدون» بـ «ولادة»!

يرجعك صرير الباب إلى الجو الخانق، تفحصين الورقة لآخر مرة ويلفت انتباهك تكوم الطالبة القابعة عن شمالك ومداد الحبر الذي طغى على سمرة يديها، تقوم المعلمة الأقرب إلى الشيوخة تحمل الأوراق بسرعة لا تتفق مع تكوينها النحيل، نهضت وأنت تشعرين بلذة غريبة، رغم التقوس الذي يكاد يشطر ظهرك، خرجت من القاعة كنت تنتظرين «علياء» لتواصلي ثرثرتك، تذكرت الورقة، بحثت عنها في كم قميصك الأيمن، ثم الأيسر، كما أنك لم تجدها في كافة الجيوب، رجعت إلى القاعة، كانت خالية إلا من الفراغ المتمد، شعرت بالفزع، بالتلاشي، عندما أدركت نسيانك لها بين أوراق الإجابة، تنفست بصعوبة، تخيلت رسوبك ووجه «سالم» الحزين، هل سينتظرك سنة أخرى؟! هل سيقبل بزوجة لا تحمل شهادة الثانوية؟!

نزعت نفسك بصعوبة، تجاهلت «علياء» القادمة من بعيد، تخطيت مجموعة من الكتب والأوراق المرمية بطريقة عشوائية، تحركت وأنت تمنين نفسك بأن يبتسم لك الحظ لآخر مرة.

المهمة

بقلم: سعاد حسن منتو

ترجمة: مهدي عبد الله

ابنته «صغرى» كانت أقل تأكداً من الأوضاع. كانوا يعيشون في منزل ذي ثلاثة طوابق بمنظر يطل على كل المدينة تقريباً. «صغرى» لم تستطع التغلب على مخاوفها كلما صعدت إلى السطح وشاهدت الحرائق المشتعلة في كل مكان. في البداية كانت تسمع سيارات الإطفاء تندفع بسرعة وأجراسها تصيح لكنها لم تعد الآن تسمعها. كان هناك الكثير جداً من الحرائق في الكثير جداً من المناطق.

الليالي أصبحت مخيفة على وجه الخصوص. كانت السماء دائماً تضاء بحرائق تشبه العمالقة الذين يقذفون اللهب من أفواههم. ثم كانت هناك شعارات ملأت الهواء الله أكبر، الله أكبر - صغرى لم تعبر عن مخاوفها لأبيها لأنه أعلن بثقة بأنه لا يوجد سبب للقلق. كل شيء سيكون على ما يرام. ولأنه بطبيعة الحال كان دائماً على صواب فقد شعرت بالاطمئنان مبدئياً.

على الرغم من ذلك، حينما انقطعت إمدادات الكهرباء والماء فجأة، أبدت قلقها لأبيها واقتربت عليه بأدب أن ينتقلوا لعدة أيام على الأقل إلى شريفبورا وهو أحد الأحياء المسلمة الذي انتقل إليه الكثير من سكان حيهم مسبقاً. لكن ميان صاحب كان عنيداً. «أنت تتخيلين الأمور. كل شيء سيكون عادياً عاجلاً جداً».

كان مخطئاً. فالأمور سارت من سيئ إلى أسوأ. فمئذ فترة طويلة لم توجد أية عائلة

الوقت. على أية حال، لم تكن هذه الأعمال المجتمعية هي الأولى التي شهدتها المدينة فقد كان هناك العديد منها في السابق.

جميعها لم تستمر طويلاً. نمطها كان مألوفاً. أسبوعان أو ما يقارب ذلك من الاضطرابات ثم تعود الأمور إلى طبيعتها. واستناداً إلى الخبرة فإن الناس لهم كل الحق في الاعتقاد بأن القلاقل الحالية سوف تنتهي أيضاً في غضون عدة أيام. لكن هذا لم يحدث، فقد استمرت الأعمال بل غدت أكثر كثافة.

المسلمون القاطنون في الأحياء الهندوسية بدأوا في مغادرتها إلى أماكن أكثر سلامة والهندوس القاطنون في مناطق ذات أغلبية مسلمة فعلوا نفس الشيء. رغم ذلك فقد نظر كل واحد إلى هذه التغييرات على أنها مؤقتة. أقنعوا أنفسهم بأن المناخ سوف يكون عاجلاً خالياً من هذا الجنون المجتمعي.

القاضي المتقاعد ميان عبدالحى كان واثقاً جداً من أن الأمور ستعود إلى طبيعتها بصورة سريعة مما دفعه إلى عدم القلق. كان لديه ابنان، طفل في الحادية عشرة وبنت في السابعة عشرة، بالإضافة إلى خادم مسن في السبعينيات من عمره. كانت العائلة صغيرة، وحينما بدأت القلاقل أخذ ميان صاحب، الذي كان حذراً جداً، يتزود بمخزون كاف من الطعام. مخزون للاحتياط، ففي حال تدهور الأمور، على الأقل لن يكون هناك قلق.

سعاد حسن منتو هو أكثر كتاب القصة القصيرة بلغة الأوردو شهرة وأكثرهم إثارة للجدل. ولد في إقليم البنجاب بالهند عام ١٩١٢ وفي سيرته الكتابية التي امتدت لأكثر من عشرين سنة أنتج اثنتين وعشرين مجموعة قصصية ورواية واحدة وخمس مسرحيات إذاعية وثلاثة كتب من المقالات وكتابين من الذكريات والعديد من سيناريوهات الأفلام. تمت محاكمته بتهمة ارتكاب الفاحشة ست مرات، ثلاثاً منها قبل الاستقلال وثلاثاً بعد الاستقلال. بعض أعماله الشهيرة أنتجها في آخر سبع سنوات من حياته حيث عانى من صعوبات مالية وعاطفية شديدة. توفي بمدينة لاهور عام ١٩٥٥ في سن مبكرة وعمره لم يتجاوز الثالثة والأربعين.

بائدة بحوادث صغيرة منفصلة من الطعن تطورت الآن إلى عنف مجتمعي على نطاق واسع، بدون حواجز ممنوعة. حتى القنابل المصنعة محلياً تم استخدامها.

كانت النظرة السائدة في أمرتسار أن أعمال الشغب لن تستمر طويلاً ويُنظر إليها على أنها ليست أكثر من تعبير عن مشاعر سياسية مشتعلة مؤقتاً وأنها سوف تهدأ مع مرور

مسلمة في حي ميان عبدالحى. وفي أحد الأيام عانى ميان صاحب من ذبحة صدرية ووضع على الفراش. ابنه بشارت الذي دأب على قضاء وقته في التسلي بالألعاب التي يصنعها بنفسه، ظل الآن ملتصقاً بفراش الأب. جميع الدكاكين في الحي أغلقت بصورة دائمة. صيدلية الدكتور غلام حسين تم إغلاقها منذ أسابيع ولاحظت صغرى من السطح في أحد الأيام أن عيادة الدكتور جورانديتا مال المجاورة قد أغلقت أيضاً. كانت حالة ميان صاحب تتدهور يوماً بعد يوم وصغرى فقدت صوابها تقريباً. في أحد الأيام أخذت بشارت جانباً وقالت له: «يجب أن تفعل شيئاً. أعلم أن الخروج من البيت ليس آمناً لكن يجب أن نحصل على مساعدة. والدنا مريض جداً».

ذهب الولد لكنه عاد مباشرة. كان وجهه شاحباً بالخوف. شاهد جثة مغمورة بالدم ملقاة في الشارع ومجموعة من الرجال المتوحشي القسما ينهبون المتاجر. أحاطت صغرى أخاها بذراعيها وقرأت دعاء صامتاً، شاكراً الله على عودته سالماً. بالرغم من ذلك، لم تحتمل معاناة والدها. جانبه الأيسر أصبح الآن مشلولاً تماماً. كلامه أضحي معاقاً وصار يتفاهم معهم بالحركات غالباً، كل ذلك ليطمئن صغرى بأن الأمور ستكون حسنة في القريب العاجل.

حدث ذلك في شهر رمضان ولم يتبق سوى يومين على العيد. كان ميان صاحب واثقاً تماماً من أن المشاكل ستنتهي بقدمه. كان مخطئاً مرة أخرى، فقد غطت المدينة مظلة من الدخان مع نيران تحترق في كل مكان وفي الليل يقطع السكون بأصوات المتفجرات التي تصم الأذان ولم تستطع صغرى وبشارت النوم لعدة أيام.

صغرى، على أية حال، لم تستطع النوم بسبب حالة أبيها المتدهورة. تنظر إليه دون حيلة ثم تنظر إلى أخيها الصغير المرتعب وإلى الخادم أكبر، ذي السبعين عاماً، الذي لم يكن مجدياً لكل الأغراض العملية. كان ملازماً لفراشه معظم الوقت، يكح ويكافح لكي يتنفس. ذات يوم قالت له بغضب: «أنت غير نافع. هل تدرك مدى المرض الذي يعاني منه ميان صاحب؟ ربما أنت كسول جداً لأن تبادر بالمساعدة وتتظاهر بأنك مصاب بالربو الحاد. في الماضي درج الخدم على التضحية بأرواحهم من أجل أسيادهم».

أحست صغرى بضيق شديد فيما بعد. لقد كانت حادثة من غير ضرورة مع الرجل المسن. في المساء، حينما أخذت طعامه إليه في حجرته الصغيرة، لم يكن هناك. بحث بشارت عنه في جميع أنحاء البيت لكنه لم يعثر عليه. كان الباب الأمامي مفتوحاً. لقد ذهب، ربما ليجلب بعض المساعدة لميان صاحب. صلت صغرى من أجل أن يعود، لكن مرّ يومان ولم يعد.

جاء المساء ولم يتبق على احتفال العيد الآن سوى يوم واحد. تذكرت الإثارة التي تعترى العائلة في هذه المناسبة. تذكرت الوقوف على قمة السطح محدقة في السماء، بحثاً عن هلال العيد وداعية لأن تنقش الغيوم، وتساءلت كيف أصبح كل شيء مختلفاً اليوم. السماء ملبدة بالدخان وعلى الأسطح البعيدة يستطيع المرء أن يشاهد الناس ينظرون إلى أعلى. هل هم يحاولون استطلاع الهلال أم يراقبون النيران؟

نظرت إلى أعلى ورأت الخيط الفضي للقمر يضيء خلال بقعة صغيرة في السماء. رفعت يديها للسماء ودعت الله أن يعيد الصحة إلى

والدها. أما بشارت، فقد كان حانقاً لأنه لن يكون هناك عيد في هذه السنة. لم يحل الليل بعد. نقلت صغرى فراش أبيها من الغرفة إلى الشرفة. رشت الماء على السطح لكي يصبح بارداً. كان ميان صاحب مستلقياً هناك بهدوء، ناظراً بعينين فارغتين إلى السماء، حيث شاهدت هي الهلال. جاءت صغرى وجلست بجواره. أشار إليها لأن تقترب أكثر ثم رفع ذراعه اليمنى ببطء ووضعها على رأسها. بدأت الدموع تنساب من عينيها. حتى ميان صاحب بدا متأثراً. ثم بصعوبة شديدة قال لها: «الله رحيم. كل الأمور ستكون حسنة».

فجأة كان هناك طرق على الباب. بدأ قلب صغرى في النبض بعنف. نظرت إلى بشارت الذي تحول وجهه إلى أبيض كصفحة من الورق. طرق الباب للمرة الثانية. أشار ميان صاحب على صغرى بفتحه. لا بد أن يكون المسن أكبر الذي رجع، اعتقدت. قالت لبشارت: «افتح الباب. أنا متأكدة إنه أكبر». هز والدها رأسه، كما ليشير بالنفي.

— «إذن من سيكون؟» سألته صغرى. حاول ميان عبد الحى أن يتكلم لكن قبل أن يستطيع جاء بشارت وهو يجري. نفسه منقطع. أخذ صغرى جانباً وهمس لها: «إنه سيخ».

صرخت صغرى «سيخ! ماذا يريد؟»
— «يريدني أن أفتح الباب».

أخذت صغرى بشارت بين ذراعيها وذهبت وجلست على فراش أبيها، ناظرة إليه بحيرة. ظهرت على شفتي ميان عبد الحى الصغيرتين الذابتين ابتسامة شاحبة. «اذهبي وافتحي الباب. إنه جورموك سينج».

– لا، إنه شخص آخر «قال بشارت».
استدار ميان صاحب لصغرى. «افتحي الباب.
إنه هو».

نهضت صغرى. إنها تعرف جورموك سينج.
والدها صنع له معروفاً ذات مرة. كان متهماً
في قضية كاذبة ويراها ميان صاحب. كان
ذلك منذ وقت طويل لكن كل سنة، في مناسبة
العيد، يأتي الرجل من قريته بشنطة من
الفواكه. ميان صاحب قال له عدة مرات:
«سردار صاحب، أنت طيب جداً. لا تتعب
نفسك كل سنة». لكن جورموك سينج دائماً
يرد: «ميان صاحب، الله أعطاك كل شيء.
هذه هدية صغيرة فقط أحضرها لك كل سنة
تعبيراً عن امتناني للمعروف الذي صنعته لي
في إحدى المرات. حتى مائة جيل من أبنائي
لن يستطيعوا إيفاءك حقك. فليحفظك الله
سعيداً».

استعادت صغرى طمأنينتها. لماذا لم تفكر
في ذلك لأول وهلة؟ لكن لماذا قال بشارت إنه
شخص آخر؟ على أية حال، هو يعرف وجه
جورموك سينج من خلال زيارته السنوية.

اتجهت إلى الباب الأمامي. كان هناك طرق
آخر. توقف قلبها عن النبض. «من الطارق؟»
سألت بصوت ضعيف. همس لها بشارت بأن
تنظر خلال الفتحة الصغيرة في الباب.
لم يكن جورموك سينج، الذي كان مسناً جداً.
إنه شخص شاب. طرق مرة ثانية. كان يحمل
شنطة في يده، من نفس النوع الذي درج
جورموك سينج على جلبه.

– «من أنت؟» سألت وهي أكثر ثقة الآن.
– «أنا ابن سردار جورموك سينج، سانتوك».
انزاح خوف صغرى فجأة. «ما الذي أحضرك
هنا اليوم؟» سألته بأدب.
– «أين القاضي ميان صاحب» سأله.
– «إنه متوعل» ردت صغرى.
– «أوه، أنا أسف» قال سانتوك سينج. ثم نقل

شنطته من يده إلى اليد الأخرى. «هذه بعض
الفواكه». وبعد أن توقف برهة «والدي
مات».

– «مات!»
– «نعم، قبل شهر. لكن أحد الأشياء الأخيرة
التي قالها لي: علي مدى العشر سنوات
الماضية، كنت دائماً أخذ هديتي البسيطة
إلى القاضي ميان صاحب. بعد أن أتوفى
ستكون هذه مسؤوليتك». أعطيته وعداً بأنني
لن أخالف هذه الوصية. إنني اليوم هنا لأفي
بالوعد الذي قطعته لأبي وهو على فراش
الموت».

تحركت مشاعر صغرى بصورة بالغة لدرجة
أن الدموع جرت من عينيها. فتحت الباب
قليلاً ودفع الشاب الشنطة تجاهها.
– «أسأل الله أن يحفظ روحه في سلام» قالت.
– «هل القاضي ميان صاحب مريض» سأل.
– «نعم».

– «مم يشتكي؟»
– «أصيب بذبحة صدرية».
– «لو كان والدي حياً، لشعر بحزن عميق. إنه
لا ينسى أبداً عطف القاضي ميان صاحب
حتى آخر نفس له. كان دائماً يقول: إنه ليس
رجلاً، بل إله. «أسأل الله أن يحيطه برعايته.
أرجو إبلاغه تحياتي واحتراماتي».

غادر الشاب قبل أن تحكّم صغرى رأيها في أن
تطلب منه أن يحضر طبيباً لأبيها.

حالما وصل سانتوك سينج إلى الزاوية، اتجه
أربعة رجال، وجوههم مغطاة بعمائمهم،
نحوه. اثنان منهم كانا يحملان مشاعل
زيتية مشتعلة والآخران يحملان علماً من
الكيروسين والمتفجرات.
أحدهم سأل سانتوك: «سيد سردار، هل أكملت
مهمتك؟»
أوماً الشاب رأسه بالموافقة.
«إذن هل نشرع في مهمتنا؟» سأل.
«إذا أحببتكم» رد ومشى بعيداً.

ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

ستظل قضية الأدب النسائي تثير أسئلة النقد العربي، وفي هذا الملف إطلالة على بعض الطرح سواء لجهة الخصوصية أم لجهة الفنيات الفارقة، إضافة إلى بعض التطبيقات المتصلة بالموضوع.

الملف يبدأ بالبحث في خصوصية النقد النسائي وخصوصية الخطاب، فاتحاً التطبيق للرؤية في بعض النتجات الأدبية السردية المهمة بالنظر للمرأة الغربية أو الصورة المخيالية وتجلياتها عن الأنثى.

النقد النسائي والبحث في الخصوصية

التفرقة في الخطاب بين الأنثوي والذكوري

رضا إسماعيل

هل هناك نقد نسائي؟

النقد النسائي من المصطلحات التي ترددت كثيراً في الصحف والمجلات الأدبية منذ بداية القرن العشرين، وإن لم يكتمل وجوده ليصبح اتجاهًا أو موجة نقدية إلا في منتصف القرن العشرين، وبالتحديد ١٩٤٥، نتيجة للموجة التحريرية التي سادت أوروبا تجاه المرأة، والسؤال الآن: هل هذا النقد يمثل اتجاهًا أو نظرية في النقد؟ أم أنه موجة نقدية ظهرت ضد سلطوية وسيطرة الرجل على هذا المجال.

في البداية يرتبط هذا الاتجاه بالمجتمع الأوروبي أكثر من الشرقي لأسباب عديدة، أهمها أن مساحة الحرية للمرأة في هذه المجتمعات أكبر بكثير من مساحة الحرية التي تعطى للمرأة الشرقية، وما يتبع هذه الحرية من ممارسة للنشاطات الثقافية والفكرية ومناقشة أدق تفاصيل النظريات النفسية التي اعتمد عليها هذا الاتجاه، ألا وهي نظريات فرويد وتطوير لاكان لها. فمن المعروف أن نظريات فرويد هذه كان فيها الكثير من الشطحات الجنسية الفجة التي لا نقبلها في مجتمعنا الشرقي.

ثانيًا: إن تراث الكتابة النسوية في الغرب أكثر بكثير من الكتابات الشرقية، وبالتالي يتيح هذا الكم فرصة لدراساته وإعادة تقييمه من وجهة نظر نسوية بحتة. ولقد حاول هذا الاتجاه إيجاد وتطوير خطاب أنثوي نابع من طبيعة التكوين النفسي والبيولوجي للنساء وغير خاضع لأي تقاليد قديمة لأن من وجهة ناقدات هذه الموجة من النقد أن كل ما هو تراثي هو من صنع الرجل لأنه هو واضع مبادئه وأسس، وبالتالي كانت دعوتهم تتجه إلى المستقبل ومحاولة إعادة وتشكيل الحاضر لكي يعبر عن مستقبل جديد خال من سيطرة الرجل وهيمنته، وبالتالي يكون المجتمع أكثر وعياً وأكثر إنسانية. ونتيجة لكون هذا النقد موجهاً أو اتجاهًا وليس نظرية، فليست هناك ثوابت أو أسس بالمعنى المتعارف عليه، وذلك لأن لأي نظرية تحتوي على أسس ومبادئ نظرية ثم إجراءات عملية تطبيق يتم استخدامها في تناول العمل الأدبي. هناك أكثر من مبدأ أو هدف، فأحياناً تطالب إحداها بتنشيط الوعي وزيادة مخزون الكرامة الإنسانية، وأخرى بأدب ونقد يساعدان على تغيير العلاقات الاجتماعية القائمة على عدم المساواة بين الجنسين، كما يطالبون أن يربط النقد بينه وبين قضية تحرير النساء.

وتحدد كاترين ستيம்பسون مطالب إحدى الناقدات في الآتي: «أولاً يشكل منبراً للنساء، يساعد على تحقيق التماثل الثقافي. أي يوفر نماذج قيادية. أن يعزز الأخوة النسائية. وأخيراً أن يعمل على تنشيط عملية تنامي الوعي».

ومهما اختلفت الأهداف فإن هناك خطوات عامة تقوم بها معظم الناقدات وهي الهجوم ثم إعادة النظر ثم الهدم ثم البناء، وتكمن الأهمية الكبرى لهذا النوع من النقد في أنه في الكثير من الأحيان تكون المرأة هي أكثر تعبيراً عن المرأة، وذلك لأن تجربة المرأة في الحياة الفكرية والعاطفية تجربة متميزة لأنهن لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال، بل تختلف مشاعرهن وأفكارهن إزاء ما هو مهم وغير مهم، وبالتالي وجد ما يسمى بناقدات الخصائص النسائية التي لديهن مقدرة كبيرة على اكتشاف ما يتمتع به أدب المرأة من شحنات انفعالية وعاطفية مختلفة عن الرجل.

وإلى هنا فقد يتبادر إلى ذهن القارئ أن هذا الاتجاه النقدي ما هو إلا موجة اجتماعية

أكثر من كونها نقدية أدبية لأنه يطالب في المقام الأول بإبراز دور المرأة في هذا المجال مقابل دور الرجل. ولكن هذا غير صحيح، فقد اهتم هذا النقد بالعديد من النظريات الحديثة سواء في دراسات علم اللغة التي قام بها دي سوسير أو نظريات التحليل النفسي أو النظريات الماركسية. أما في علم اللغة فقد اهتم بالتفرقة بين الكلام واللغة، وذلك من أجل التمييز بين لغة الرجل ولغة المرأة. واهتموا أيضاً بدراسة علم الدلالات والألفاظ دراسة عميقة للكشف عن عوامل هذا التمييز. وقد حاولن بذلك مقاومة سيطرة الرجل على اللغة لأن وجهة نظرهن أن هذا الخطاب يقوم بدور أساسي في قمع المرأة، وهو الوقت نفسه فقد أدت مقاومة لغة خطاب الرجل إلى النزوع نحو الأنا الأنثوية بشكل لافت للنظر.

إن تراث الكتابة النسوية في الغرب أكثر بكثير من الكتابات الشرقية، وبالتالي يتيح هذا الكم فرصة لدراساته وإعادة تقييمه من وجهة نظر نسوية بحتة. ولقد حاول هذا الاتجاه إيجاد وتطوير خطاب أنثوي نابع من طبيعة التكوين النفسي والبيولوجي للنساء

أما الاهتمام بنظريات التحليل النفسي في هذا النقد فقد جاءت من أجل التفرقة البيولوجية بين الرجل والمرأة وما يترتب عليها من عوامل نفسية قد تؤثر في الأعمال الأدبية النسوية، وبالتالي كان العامل البيولوجي من أهم العوامل في هذا الاتجاه. ففي كتاب الناقدة كيت ميلت الذي يحمل اسم «السياسات الجنسية» وهو عنوان يربط

ما بين السياسة والنوع أو الجنس، وبالتالي فإن القضية أصبحت سياسية بالدرجة الأولى، فقد رفضت الكاتبة المجتمع الأبوي الذي تتم فيه ممارسة كافة أنواع القهر على النساء، وتتم فيه معاملة الأنثى على أنها تابع للذكر وأقل شأنًا منه، وبالتالي، فالقهر هنا هو قهر سياسي، وتتفق مع هذا الرأي الأدبية الفرنسية «سيمون دي بوفوار».



فيرجينيا وولف

أيضاً داخل الاهتمام بالعامل البيولوجي وتسييس علاقة الرجل بالمرأة نجد الدراسة التي قامت بها «ميلت وشولميت فايرستون» وهي أكثر شططاً من الدراسة السابقة، حيث تستبدل الجنس هنا بالطبقة، وتعتبر أن الاختلاف بين المرأة والرجل ما هو إلا صراع طبقات. وإلى هنا نجد هذا النقد ما هو إلا نزعات سياسية الغرض منها الخروج من تحت سيطرة الرجل ومحاولة امتلاك المرأة لذاتها وحريتها، ولكن أدى ذلك إلى تجاهل

قيمة العمل الأدبي، وهذا ما جعل ناقدة مثل «باريت» تقدم تحليلاً ماركسياً للتفرقة بين الرجل والمرأة ودعت فيه إلى الاهتمام بالطبيعة الخيالية للنصوص التي هي الخاصية المميزة للأعمال الأدبية، وأيضاً لم تهمل عوامل النشأة والوضع التاريخي والاجتماعي، حيث يؤثر ذلك في كل من الرجل والمرأة وينعكس في كتابتيهما.

ومرحلة إثراء وعي المرأة السياسي في الكتابات السابقة تعتبر مرحلة مبكرة من مراحل هذه الحركة إذ اتخذت بعد ذلك بعداً أعمق خاصة في فرنسا، حيث اعتمدت بشكل قوي على نظريات عامل النفس الشهير فرويد في تحديده للتفرقة البيولوجية بين الرجل والمرأة، وبعضهن تبنت هذا المفهوم الفرويدي الذي حصر الاختلاف في أن الرجل يملك قدرات جنسية عن المرأة، وبالتالي كانت هي دائماً حاقدة عليه تعبر عن رغباتها المكبوتة في الأعمال الأدبية التي تنتجها. ولكن وبشكل عام فإن الحركة اهتمت بجسد المرأة وقضية التعبير عنه، وتقول هيلين سيكسوس في بيانها الشهير عن الكتابة النسائية «اكتبي نفسك يجب أن تسمعي صوت جسدك، فذلك وحده هو الذي يفجر المصادر الهائلة للاشعور وليس هناك عقل أنثوي عام، بل هناك خيال أنثوي جميل».

والاهتمام بالجسد في الفترة المتقدمة من هذا الاتجاه خاصة في فرنسا جاء كرد فعل للشعور بالكبت والخجل من التعبير عن المشاعر الأنثوية ورغباتها الجسدية الذي وجد في القرن التاسع عشر العديد من أعمال الكاتبات مثل فيرجينيا وولف، التي تعتبر



بارت

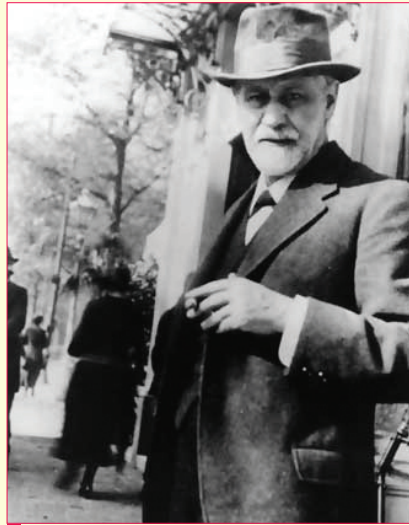
وبشكل عام ورغم المحاولات المهمة في هذا المجال إلا أن الكثيرين وقفوا منه موقف الرفض لعدة أسباب أهمها:

١ - ربط هذا النقد بين وظيفته الأدبية والواقع السياسي، بل أصبح لدى بعضهم الاهتمام بالقضايا السياسية أهم من دراسة الأعمال الأدبية.

٢ - سيطرة الأنا على لغة الخطاب النسوي.

٣ - الاستفادة في كثير من الأحوال من نظريات من صنع الرجل مثل أبحاث دي سوسير وبارت عن اللغة.

وفي النهاية فإن النقد النسوي لم يبلغ بعد مرحلته الأخيرة، بل ما زالت الكثير من الدراسات تطرح بشأنه على الساحة النقدية من وقت لآخر.



فرويد

ولم ينحصر جهد الناقدين في هذا الاتجاه في التحليلات النقدية فقط، بل ذهب البعض إلى نظر النصوص والاهتمام بالكاتبات المنسيات وبعضهن انصب جهدهن على دراسة التشكيلات الثقافية لما بين السطور ومحاولة معرفة ما إذا كان هناك تقاليد أنثوية خاصة.

الأب الروحي لهذا الاتجاه، وذلك لأنها من أوليات الأدبيات اللاتي كتبن عن الكاتبة النسائية وما يقابلها من مشكلات، وفي مقالها الشهير «حرفة المرأة» تحدد تلك المشكلات التي قابلتها في الآتي:

١ - إنها كانت سجيئة إيديولوجية نسائية، بمعنى أن هناك تصوراً دائماً عن المرأة في أذهان النساء أنها كملاك غير أنانية ونقية، وبالتالي كان على المرأة أن تستخدم الحيل والمداينة لتخلق لنفسها زمن الكتابة.

٢ - تحريم التعبير عن الجوانب العاطفية الأنثوية قد منعها من قص حقيقة تجاربها الخاصة حيث هي جسد.

وسواء كان السبب الأول أو الثاني فإن تجربة المرأة الإبداعية في ذلك الوقت كانت تجربة منقوصة لا تعبر بوضوح عن طبيعة المرأة وطبيعة رغباتها.

هناك خطوات عامة تقوم بها معظم الناقداً وهي الهجوم ثم إعادة النظر ثم الهدم ثم البناء، وتكمن الأهمية الكبرى لهذا النوع من النقد في أنه في الكثير من الأحيان تكون المرأة هي أكثر تعبيراً عن المرأة، وذلك لأن تجربة المرأة في الحياة الفكرية والعاطفية تجربة متميزة

الاهتمام بنظريات التحليل النفسي في هذا النقد جاءت من أجل التفرقة البيولوجية بين الرجل والمرأة وما يترتب عليها من عوامل نفسية قد تؤثر في الأعمال الأدبية النسوية، وبالتالي كان العامل البيولوجي من أهم العوامل في هذا الاتجاه

تجليات ميثولوجيا الغراب

في القصة النسوية

خالد زغريت

تجلت مظاهر توظيف الأنماط الأسطورية في القصة النسوية باستدعاء كائنات تحمل أبعاداً وبنية أسطورتين، فكان الغراب على سبيل المثال مادة غنية لبناء دلالات كونية جسدتها ذاكرته الأسطورية في اللغة، ولا سيما أن الغراب شكل ظاهرة رمزية شعبية وثقافية عالمية ودينية. ونشأ إحساس القاصة بمأساوية صورة الغراب من نظرة المجتمع لهذا الطائر، وهي نظرة مغرقة بالكره والشؤم والتطير منه، ويرجع هذا التصور عن الغراب إلى ذاكرة ثقافية تحمله إثمًا أسطورياً انطبع به. فقد نُسب إلى الغراب في ثقافة العرب دلالات الخراب، والموت والشؤم الذي يثير الهلع.

أنهم إذا «خرجوا حجاجاً، قدّموا أمامهم غلامين أسودين من غلمانهم، فكانا أمام ركبهم. فيقولان (١٠): نحن غُرابا عك فتقول عك من بعدهما: عك إليك عانية.. عبادة اليمانية.. كيما نحج الثانية.

وكانَّ القبيلة تقدّم العبدین قربانین، يعرضان بسوادهما آثام القبيلة: فتطهر أمام الإله بالتطهر منهما «وكانوا يصورونه مولعاً بالأخبار، ويشبهون حركاته عندما يرفع رأسه ويخفضه بهيئة المتعب» (١١)؛ مما يعني أن ترنيمة لعنة الغراب معلقة بجناحيه تحلّ ما حلّ، فلم تقو الأزمنة ولا المسافات على تخليص الغراب من اللعنة التي لبس ثوبها. ولا شك في أن القاصة التي تعيش مجتمعاً - ما زالت قيمه مرتبطة بالخرافة على قطعة من الزمن نحو الحضارة - كان أكثر الناس وعياً لرموز هذه اللعنة التي خلعت من الغراب على جوانب مهمة من حياتها، فأدركت عمق دلالة مأساة صورته،

وتردّ الأساطير السامية القديمة سبب كره الغراب إلى غدره بالنبي نوح عليه السلام حينما أرسله بعد الطوفان للبحث عن الأرض، فراح يأكل ما وجد من جيف، ونسي مهمته، فصبّ عليه نوح لعنته التي بدلت ريشه وغيّرت لونه إلى الأسود (٧). ونجد عند البابليين حكاية تقابل هذه الأسطورة. تقول: إنه لما كان أوتنا بشتيم الخالد في البحر أرسل الغراب والحمامة والسنونو ليجثوا عن الأرض، فلم تجدها لا الحمامة ولا السنونو، فعادت إلى السفينة، بينما الغراب بقي يأكل الجيف، مما أغضب أوتنا بشتيم، فراح يصبّ على الغراب لعناته في ترنيمة، تقول: «أثيت بغراب وأطلقته، طار الغراب بعيداً، فلما رأى الماء قد انحسر حام وحط وأكل ولم يعد» (٨).

ونجد أن العرب تقول ما هو إلا غراب نوح (٩)، كما نحظى بنظير فكرة هذه الترنيمة فيما يرويه صاحب الأصنام: عن وفود عك

قالوا: «وليس في الأرض بارح ولا نطيح ولا قعيد ولا أغضب ولا شيء، يتشاءمون به، إلا والغراب عندهم أنكذ منه» (١). فهو عندهم من عبید الطير وأشرها، وأخبثها، والأمرها. ولشدة بغضهم له عدواً أكل لحمه عاراً، وأكثروا من الأمثال فيه. ففي الشؤم منه قالوا «أشأم من غراب». أما في الحذر والفسق، فقالوا: «أحذر من غراب»، «وأفسق من غراب» (٢)، ودفعهم تطيرهم منه إلى قولهم «من باب التفاؤل بالأضداد إذا نعب: خيراً خيراً» (٣). وقد وافق جذره اللغوي في العربية كل ما يحزن ويخيف، مثل الغربة والتغرب والغروب (٤). واشتقوا من الغراب: الغريب، والغرابي، والغداف، والغدافي. وسمّوا الأسود منه الحاتم، لأنه يحتم عندهم بالفراق إذا نعب (٥). والغراب كائن مثير لما حملته إياه الشعوب المختلفة من رموز، فقدسته بعضها، حيث استمدّ العرافون الإغريق النبوءة من نعيقه، وقالوا: من يأكل قلب غراب يمتلك قوى إلهية (٦).

فوظيفته للتعبير عن موقف ظلامي اجتماعي أو إنساني معقود بناصية الخرافية، فقد شكّلت صفاء النجار (١٢) عالم السواد الداخلي للإنسان في لوحة رسمت ألوانها لغة الغراب: «غريان سود تلتصق، وتتخاطف على سطح الغرفة وهي ممدودة إلى جانب زوجها الذي يغط في النوم. تتناهشها سهام الخوف وتتساءل ماذا لو عرف زوجها بموت زوج خطيبته السابقة؟ هل سينجلي رماذ الأيام ويعود حبهما؟ كيف سيتلقى الخبر وماذا سيفعل وهل في قلبه متسع لذلك الحب الذي انقضى منذ سنوات؟

تتعمد الزوجة - وقت العشاء - أن تخبر زوجها وهي تتفحص أدق ملامحه كما لو أنها تسلط عليه مجهرًا لترصد أي تغير على وجهه.. لكن وجهه لا ينبئها عن شيء.. ليس ثمة أثر لتلك الحبيبة.. إلا أن الغريان في قلب الزوجة تنق «هل أصبح زوجها قادراً على التمثيل إلى هذا الحد، من أين جاءته القدرة على التحكم في وجهه؟» (١٣).

إنها لوحة الترمذ الوجداني للإنسان المحبط، وقد حضر الغراب ليكون خرابه ويسرده عبر خزين دلالاته الظلامية، إنه مشهد الموت الروحي، واليباس الوجداني، فالغراب يفرد جناحيه المأساويين على الحياة ليظللها بسواده، ويشكّل نمط الموت النفسي. ورسمت القاصة حنان درويش (١٤) مشهد الدمار، والظلم المدلس من خلال استحضار الغراب الذي فردت لفظته في سياق القصة جملة مدلولاته الخرائطية: «لقد حرق الحقل يا أبا معروف ركض الصبية يتصايحون. هو وقت مرّ، مرتبط تحديده بأول مرة قدم فيها الغراب، ونعب في سماء القرية التي كانت

ترفل بثوب الأمان والسكينة.. صرخ أبو معروف، بينما يده المشويتان تلتطمان سحنته الغارقة بالسواد، تلعنان الساعة التي جاء فيها الغراب إليهم. قالت أرملة إبراهيم الصالح: ليلة نعب الغراب فوق داري مات زوجي.. سكتة قلبية أودت به، وسرقته مني على عجل.. ولم أفرح به، ولم يفرح هو بشبابه» (١٥).

حمل الغراب في سرد خراب حال أهل القرية عبء التعبير عن شؤمهم وخوفهم ومصائبهم فبحضوره انتفتت السكينة، وحل الخراب، واستوطنت المحن، وكان لا بد من صراع مع رمز الموت القادم بنعيق الغراب: «فكم حاول قتل الغراب والقضاء عليه، وكم أمضوا من الوقت المهودر لملاحقته.. وكم وضعوا له في عب الليل مصائد وشراكاً... ولكن أبداً لم يستطع أحد رؤيته، لا في الخرائب، ولا ضمن الأشجار، ولا فوق الذرى، ولا داخل الأعشاش القديمة المهجورة. قال شيخ الجامع: لا تبتئسوا، ولا تقنطوا من رحمة الله، فأنا أشكوه كل يوم» (١٦).

لا تُركز القاصة سردها على رسم مشهد الواقع، بل تنزاح بالرمز في سردها إلى المعالجة الفكرية للحال التي فرضها الغراب، فالمشكلة ليست في الرمز، بل بما تغلغل من خرافة، وأوهام في ذهن المجتمع، فتقر حنان درويش أن قتل الغراب على ما جلبه من فرح، ونشوة جسده أهل القرية على شكل كرنفال احتفالي عفوي لم يُجد نفعاً: «خرجت الصيحات من الحناجر متسلقة جبين الأفق، وانطلقت الكلمات تتدافع في أزقة القرية، ومنعطفاتها، وجاهرت الحقول ببهجتها، وسرى دبيب الحياة في أوصال الكروم، لكن الإحساس بالمرارة لم يستطع مفارقة الناس في الليالي التي أقبلت بعد ذلك، فقد استمر

النعب يتردد في أجواء القرية، رغم موت الغراب» (١٧).

جنح النمط الأسطوري للغة الغراب في هذه القصة إلى لوحة مؤثرة للشعور بالخواء الداخلي للإنسان واستيقاظ خرائبته، وظلاميته الصميتين فيه نتيجة ظروف مركبة كونته في حركتها، فوفر النمط الأسطوري للغراب وحدة الانطباع بالقلق، والخواء الحاجزين بين الإنسان وعبوره نحو الحياة الحرة.

المصادر والمراجع:

- ١ - بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الألويسي، عني بنشره وتصحيحه محمد بهجة الأثري، ط٢، المطبعة الرحمانية، مصر، ١٩٢٤، ج٢، ص٢٣٦.
- ٢ - اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة ميثولوجية)، د. إبراهيم محمد علي، ط١، دار جروس برس، طرابلس، لبنان، ٢٠٠١، ص١٧٩.
- ٣ - المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، ط٣، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٧٠، ج٦، ص١٧٩.
- ٤ - لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة غرب.
- ٥ - انظر: قاموس الألوان عند العرب، د. عبد الحميد إبراهيم، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٨١، ص٤٠ و٤١.
- ٦ - انظر: الفولكلور في العهد القديم، جيمس فريزر، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ج١، ص٦٨٥.
- ٧ - الفولكلور ما هو، دراسات في التراث الشعبي، فوزي العنتيل، ط٢، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٧، ص١١٣.
- ٨ - قراءة في ملحمة جلجامش، فراس السواح، ط١، دار العربي، دمشق، ١٩٨٧، ص٢١٤ و٢١٥.
- ٩ - الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، د. أحمد النعيمي، ط١، دار سيناء، القاهرة، ١٩٩٥، ص٢٠٢.
- ١٠ - كتاب الأصنام، أبو المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبي، تحقيق الأستاذ أحمد زكي، طبقاً للنسخة الوحيدة المحفوظة «بالخزانة الزكية»، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٢٤، «الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر ١٩٦٥، ص٧.
- ١١ - موسوعة أساطير العرب، د. محمد عجينة، ط١، دار الفارابي، بيروت، د.ت، ج١، ص٣٢٧.
- ١٢ - قاصة مصرية.
- ١٣ - البنت التي سرق طول أخيها، صفاء النجار، دار ميريت، القاهرة، مصر، ٢٠٠٤، ص١١٢.
- ١٤ - قاصة سورية.
- ١٥ - فضاء آخر لطائر النار، حنان درويش، ط١، كويبا لخدمات الطباعة، حلب، سورية، ١٩٩٥، ص٠٤.
- ١٦ - فضاء آخر لطائر النار، ص٤١.
- ١٧ - فضاء آخر لطائر النار، ص٤٣.

صنيع المرأة

صورة الجسد في القصة القصيرة المغربية

د. أحمد لطف الله

وتحولاته، والتي تضخ في نسغه دماء الجمال. وتساهم هذه المعرفة في رسم صورة ذات أبعاد متنوعة عن الجسد في القصة، دون أن تكون مؤشراً إلى ما تسميه بعض الدراسات بـ «الخصوصية».

حكم النقاد العرب منذ القديم باعتبار اللغة الأدبية ملكاً عاماً لا تميز فيه بين الذكر والأنثى، ذلك حينما قَدِم النابغة الذبياني في سوق عكاظ أجمل فصل في مدونة المساواة الأدبية بين الرجال والنساء لما قال للخنساء: لولا أن أبا بصير – يقصد الأعشى – أنشدني قبلك لقلت إنك أشعر من في السوق

لذلك يدعونا هذا الموضوع إلى وقفة موجزة أمام هذه الكتابة الأدبية التي تأبى الشعارات الأدبية إلا أن تجعل منها نوعاً خاصاً من الكتابة، بإصاقها بياضات من قبيل: «نسائية» أو «نسوية» أو «أنثوية»، تلك النعوت التي تضعنا أمام هوية الجنس البيولوجي، والتي يصعب أن نجد لها ارتباطاً بالكتابة في حقل الثقافة، فقد حكم النقاد العرب منذ القديم باعتبار اللغة الأدبية ملكاً عاماً لا تميز فيه بين الذكر والأنثى، ذلك

ولعل القصة القصيرة من أنسب الوسائط الأدبية التي تمتلك جرأة التوظيف الجمالي للجسد، لأن الجسد حكاية لقصة الحياة، ترويها تفاصيله، وتشهد عليها ندوبه وخدوشه. والقصة جسد تنوء أعضاؤه بثقل الصور المختزلة والتي تمر مخلّفة وشماً من العبرة.. ومن المتعة.

يلائم الجسد القصة وتلائمه، فهما معاً مراوغان يتقنان فن المروق، ولعبة المَخاتلة. يرتعش الجسد وينتعث، أو يضمحل وينكمش، والقصة كذلك. وتلمح القصة وتفصح، أو تترهل وتتبعج، والجسد كذلك. إنهما منسجمان.. باختصار، وافق الجسد القصة.

إن اعتماد أسلوب السرد والوصف في القصة القصيرة يمكنها من رصد حركات الجسد وإشاراته وإيماءاته، وذلك من أجل تشخيص معالمه، واستكناه إمكاناته الجمالية، وتعبيراته الرمزية. وإذا أضفنا إلى علمنا أن هذه القصة ستكتب بأنامل أنثوية، فإننا نفترض أن تلمس تلك الأنامل موضع الحياة في الجسد، أخذاً بالمثل القائل: «لا يعرف قلب المرأة غير المرأة»، ومعلوم أن القلب هو تلك المضغة التي ترتعن بها تجليات الجسد

عرفت مقولة الجسد، تمثيلاً ملحوظاً ضمن أقوى المداخل الجمالية المهمة التي تسند الإبداع الأدبي والفني عموماً بطاقات من التعبير، وفيض من الحيوية، وتمنحه، حين اكتماله، مسحات من الروعة والبهاء. فداخل الإبداع الفني يتمتع الجسد بسلطة التمثيل Représentation التي تؤسس الفرجة وفعل التذوق في الفنون، سواء تلك التي تقوم على سند الصورة المتحركة كفن الكوريغرافيا، أو فنون الصورة الثابتة، كفن التصوير Peinture مثلاً، حيث الجسد يبلور المتعة البصرية في الغفل من الخطوط والأشكال، ويروي الألوان برونق الأنوثة، وسواء كانت صيغة التعبير تشخيصية أم تجريدية فإن تقاسيم الجسد تحتل الحيز الأمتع من القماشية.

أما عندما تتوسط اللغة للتعبير عن الجسد، فإنه آنذاك يتوسل بالصورة الذهنية لاستعراض تجلياته، بما يبيح التعدد والتنوع في أشكال التخيل، ومن ثمة تتضاعف كثافته الجمالية، لأنها تنهل من منبعين متعاليين هما: استاطيقا الجسد، وبلاغة الصورة.

حينما قدّم النابغة الذبياني في سوق عكاظ أجمل فصل في مدونة المساواة الأدبية بين الرجال والنساء لما قال للنساء: «لولا أن أبا بصير - يقصد الأعشى - أنشدني قبلك لقلت إنك أشعر من في السوق». وإذا كانت صفة «نسوية» تومئ إلى نوع من الوعي الفكري والمعرفي الخاص بالمرأة والمختلف عن وعي الرجل في بُناه وآليات تفاعله، فإن الكتابة الأدبية استطاعت توظيف هذا النمط من الوعي بداخلها، وقد تم ذلك بقلم الرجل، ويمكن التمثيل له بأعمال إحسان عبد القدوس، خاصة عمله الموسوم بـ«زوجة أحمد».

وإذا توغلنا قديماً صوب الحداثك الفكرية لعالم المرأة، نجد إصرار بعض الناقداك أمثال خالدة سعيد ورشيدة بن مسعود ونازك الأعرجي على مسألة الخصوصية في هذه الكتابة، ينبع من الطبيعة الأبوية للمجتمع العربي، في حين نستمتع لخطاب الروائية فيرجينيا وولف الذي يعتبر صفة «نسوية» طبيعية ومستحيلة في الآن نفسه، فهي تؤكد «أن ما تكتبه المرأة (هو دائماً نسائي، لا يمكنه إلا أن يكون نسائياً، وفي أحسن حالاته يكون نسائياً على أكمل وجه)»(١).

وسط هذا النقاش الذي تفرغت له العديد من الدراسات، وأذكته الحركات الاجتماعية والثقافية والسياسية، تؤكد المرأة الكاتبة والناقدة على حد سواء على أن الكتابة الأدبية تمنح المرأة متعة اكتشافها لجسدها، أي اكتشاف أنه ذات وموضوع في آن معاً. ومن زاوية الأنوثة هاته نتأمل جسد المرأة الذي يكتب ويكتب.

تتطور الكتابة عن الجسد في القصة القصيرة التي تبدعها كاتبات مغربيات تبعاً للمراحل الأدبية التي عرفتھا مسيرة القصة القصيرة المغربية، والتي استفادت من الانفتاح على الفنون وأجناس الأدب التي تمنح مساحات أفسح من الحرية والتعبير. وبما أن المرأة هي من تكتب عن جسدها، فإن لغة استنطاقها له تقترب خلال كل الفرص المتاحة من تخوم الذات، وبفعل هواجس الجسد تشتغل القصة على مداخل متنافرة، فينكسر الحلم على صخور الواقع، وتعترض الذاكرة طريق الرغبة.

لم تتمكن بدايات القصة القصيرة المغربية الموقعة بأقلام الكاتبات من اختراق الحُجب الإيديولوجية المنيع، والولوج إلى خدر الجسد لتوصيف صوره وتجلياته، فرغم أن الوعي بقضايا «الأنثى» يظهر واضحاً في عنوان من مثل «رجل وامرأة»، وهي مجموعة قصصية لرفيقة الطبيعة صادرة سنة ١٩٦٧، غير أن تطبيق هذا الوعي كان يجعله منسحباً إما لحساب مناقشة ما كان يُعرف بـ«قضية المرأة»، أو لصالح قضايا موازية لها تنتمي للمجال السياسي مثل قضية فلسطين التي نجدها مثلاً في قصص «النار والاختيار» لخناثة بنونة، فالساردة تعود إلى ذاتها، غير أن «الرجوع إلى الذات هنا ليس بمفهوم الانكفاء على هواجس خاصة، بل إنه بمثابة نقد ذاتي أو مراجعة للهوية»(٢).

وبعد هذه المرحلة الأولى، عقدت الكاتبات تدريباً مصالحة أدبية مع الجسد الذي أصبح له وجود لغوي نابض داخل متون

قصصهن، هكذا صوّرت القصة حالات معاناته وانتشائه بلغة تسمى الأشياء بمسمياتها، وترفض التلثم والمداراة، مما أعطى لموضوعة الجسد وظيفة بنائية داخل النص القصصي من خلال التحكم في سيرورات التحول لدى الشخصيات. ويمكن تقديم تصورات الساردة للجسد داخل قصص الكاتبة لطيفة باقا، في مجموعتيها القصصيتين «ما الذي نفعله؟»، و«منذ تلك الحياة».



فيرجينيا وولف

ففي المجموعة الأولى (٣) لا تحضر موضوعة الجسد بالكثافة التي نجدها في مجاميع ونصوص أخرى لكاتبات أخريات، إذ لم يتم اعتبار الجسد محطة مركزية في اهتمام السرد، كما أن الوصف لم يحفل بتجليات الأنوثة. ولم تستقطبه تداعيات الجمال في الجسد، ورغم كل ذلك يظل الجسد خطاً رفيعاً يخترق نصوص هذه المجموعة، وينسج شبكة من العلاقات بينها، وتخلق أوضاعه المتنوعة مواقف قصصية متباينة.

إن الجسد في هذه القصص ينمو مع النصوص الثمانية التي تتألف منها المجموعة القصصية، ففي النص الأول «ديدان معوية» تلوح معالم جسدين لطفلتين، ثم يكبر أحدهما، وهو جسد الساردة، ويواصل نموه بين النصوص، ليصبح في النص الخامس واهناً تلبسه امرأة مريضة داخل مستشفى الأمراض العقلية، وخلال رحلة العمر هذه يكشف الجسد عن امتيازاته، ويفصل عن منظومة القوانين التي تكبل انطلاقاته. تقول الساردة في النص الأول متحدثة عن علاقتها بأبيها «كان ممتعاً أن أرافقه إلى السوق وهو يقبضني من رقبتني.. حين أصبحت أطول من أن يقبضني بطريقته المفضلة تلك كف عن أن يصحبني معه إلى السوق. إذًا فقط لم أعد متواطئة معه ضد أمي كما في الطفولة» (ص ٣١).

إذن، فقد أحدث الجسد تحولاً وانقلاباً في العلاقة بين الرجل (الأب) والمرأة (البنات)، ولم يستند في هذا التحول سوى على أحد أبعاده الفيزيائية (الطول)، أما عندما تنبت الأعضاء الأنثوية فإن هذه العلاقة ستتطور نحو الأفضل، لأن الجسد سينتقل من هيئة الاسترجال إلى لطافة الجنس. تقول الساردة في النص نفسه: «كنت ولد أبي المفضل، لكن عندما اكتشف ذات عشية أن صدري بدأ ينتفخ وكنت أرثدي قميصاً ضيقاً.. ضحك وجرتني من شعري ثم طبع قبلة على عنقي.. كنت أفهم أنه سعيد بولده الذي أصبح فتاة...» (ص ١٣).

يحاول الجسد في هذه القصص أن يختزن طفولته، ويكبح يفاعته التي تتملص من هيكله لتطل بجمالية ناضجة، هكذا يرسم الجسد في بعض النصوص خطواته المتكبرة،



لطيفة باقا

ويصبح دالاً على الكبرياء، ففي نص «حذاء بدون كعب»، ترسم الساردة لشخصية الممرضة الصورة التالية: «من خلال زجاج الباب رأيت الممرضة نوال التي يفسر جسدها الصغير كطفلة غرورها واعتدادها المضحك» (ص ٦٠)، فهذا الكبرياء الكامن في حركات الجسد وإيماءاته هو صورة جمالية عن قدرة الجسد على التحرر من سجن المجتمع الذي يواظب دائماً على تنميط تحركات الجسد وسلوكاته، فوسط مجتمع متواطئ على فعل تنميط الجسد ومصادرة حريته.

نثر القاصة لطيفة باقا في نصوصها القصصية شذرات من هذا الجسد الكاريكاتوري الذي عثر في أسلوب السخرية على ضالته في التعبير الجمالي، فتنوعت أنماطه، ومنها: الجسد المقلوب: «كانت تشاهد برنامجاً موسيقياً رأساً على عقب.. رأسها في الأسفل عند قدم السرير وقدمها تتأرجحان في الهواء» (ص ٢٢)، والجسد

المشوّه الذي يصور الفاجعة الوجودية: «الطفلة «عيشة» ذات الأنف الأفطس (...) كانت «تفرنس» فتظهر أسنانها، كما كانت عينها تلمعان أكثر من أي وقت مضى» (ص ٤١)، ثم الجسد مجزأ المختزل في اليد، حيث تقطع الساردة في نص «يداه» هذا الجزء من الجسد لتحوله إلى مركز تعبير يتدخل في توجيه دفة المتواليات السردية للنص، ورغم ذكرورة هذا الجسد/الجزء، إلا أن تصويره متداخلاً بجسد الساردة جعل هذا الأخير يتشدد من خلال تلك اليد، وتتوقف هذه المعالجة الفنية لموضوع الجسد من خلال اختيار هوية الساردة، فهي فنانة تشكيلية تصور في هذا النص علاقتها بأحد نقاد الفن، فتقابل كل ما يصدر عنه من أقوال وأفعال بلامبالاة، وتقتفي آثار يديه، فرغم أنهما متواريتان في مستهل النص، إلا أنهما تدغدغان الكلمات، ولا تغفل العين المتلصصة أية حركة من حركاتهما: «ظلت أتابعه وهو يوزع التحيات على بعض الرواد.. ثم وهو يمد يده إلى جيبه ويضع بعض القطع النقدية في راحة الرجل الطويل» (ص ٢٥)، وفي نهاية النص، وبعد الإنصات لأغنية تقول كلماتها: «عيناه على يدي»، تقدم الساردة هذين الحدثين: «وضع يده على كتفي» ثم «مد يده يعيد الستارة إلى وضعها الأول» (ص ٣٥).

يوحد جسد الساردة بين كل هذه الأنماط من خلال ثورته على هذا الخمول الجسدي المفتعل، تقول: «أخذت ورقة وكتبت عليها بأحمر شفافها».. متى سيتم الدفع بقضية تحرر أجسادنا إلى مصاف القضايا الساخنة؟» (ص ٣٠)، وينجح هذا الجسد نصياً وتدرجياً في الحصول على تلك الحرية المنشودة في التعبير الجمالي، وحتى

تتأمل ملصق فيلم يحكي صورة فتاة «عارية الصدر، تحاول إخفاء ثدييها بيديها الصغيرتين..وفي عينيها كان يمكن أن نرى تلك النظرة الحائرة التي تأكل وجوه الفتيات الصغيرات وهن ينزعن ثيابهن لأول مرة في مواجهة فتى طيب..عار بدوره» (ص ١٥)، أما الصورة المتحركة التي يقدمها السند الثاني فهي تعمل على تفعيل التخيل في مقارنة الجسد داخل الحكى، تقول الساردة في نص «كتيبة من دخان»: «أرى فيما يرى الليقظ أنني أستقبل رجلاً (...).

في هاتين المجموعتين القصصيتين كتبت القاصة الجسد بشاعرية أنثوية مكنته من أن يخلق من الموضوع ذاتاً ثانية، ذاتاً تجعل القارئ يرسم صورتها بمقاييس جمالية لأنها تنتقل إليه عن طريق الفن، ولا تتحقق هذه القراءة إلا عندما تسمح الكاتبة «للنص أن يستبطنها بصدق وبدون افتعال» (٥).

الهوامش:

١- مفيد نجم، «الكتابة النسوية: إشكالية المصطلح»، نزوى، سلطنة عمان، العدد: ٢٤، إبريل ٢٠٠٥، ص: ٨٨.

٢- عبد الرحيم مودن، «صراخ الكتابة أم كتابة الصراخ؟» العلم الثقافي، ٢٠ يوليو ١٩٩٦.

٣- لطيفة باقا، ما الذي نفعله؟ منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٣.

٤- لطيفة باقا، منذ تلك الحياة، مطبعة الكرامة، الرباط، الطبعة الأولى ٢٠٠٥.

٥- زهرة زيراوي، حوار أجرته جريدة البيضاء، ٢٩ مايو ٢٠٠٣.

بالمستوصف، وهناك تتداعى ذاكرتها وذاكرة الساردة حول غوايات الجسد وتعريشاته ولذائذه، ثم حول عذاباته ومآسيه.

تتطور الكتابة عن الجسد في القصة القصيرة التي تبدها كاتبات مغربيات تبعاً للمراحل الأدبية التي عرفت مسيرة القصة القصيرة المغربية، والتي استفادت من الانفتاح على الفنون وأجناس الأدب التي تمنح مساحات أفصح من الحرية والتعبير

منذ البدء تقول الساردة عن «زهيرة»: «داعيت أمامي ببشرتها السمراء الندية» (ص ٥)، وبعد تحديد اللون يتم تحديد الشكل: «كان جسدها قد أصبح أكثر امتلاء» (ص ٦)، ثم يبدأ الجسد في عرض بعض الصور، وفي لحظة الفرح، يتحرر الجسد من الطقوس المكبلة لانطلاقاته، فلا تستطيع «زهيرة» ليلة عرسها أن تخنق الفرح داخل جسدها، وتمنحه متعة الرقص: «وعلى خلاف باقي العرائس اللواتي عرفناهن إلى ذلك الحين، تشغل زهيرة شريطها المفضل لـ«حادّة وعكي» وتشعر في الرقص هازة بطنها وردفيها وكتفيها» (ص ١٠) ثم يقرر الجسد وعيه بقوته وسلطته على لسان «زهيرة»: «كلّ من عرفني لا يمكن أبداً أن ينساني» (ص ١٢).

لا يكتفي الجسد في هذه المجموعة القصصية بالصور الذهنية المستندة إلى اللغة للتعبير عن ذاته وعن نظرة الآخر إليه، بل يضيف الجسد أسانيد فنية أخرى لتشكيل صورته، ومنها الملصق والوصلة الإشهارية، فالسند الأول، أي الصورة الثابتة، جعل الساردة



رشيدة بن مسعود

لما يحجم في أحيان قليلة عن التصريح بتسميات أعضائه فإن ذلك يتم نزولاً عند رغبة بلاغة اللغة القصصية كما نقرأ ذلك في نهاية هذه الحكاية: «كانت المناسبة عرس إحدى القريبات وكنت بصحبة البنات ننقل الماء من البئر..تأخرت عنهن قليلاً..كان هو هناك يراقبني منذ خرجت من خيمتنا طلب مني أن يحمل عني القلة وهناك بين الأشجار في الطريق الخالية..كسر «قلتي»» (ص ٥٨).

أما في مجموعتها القصصية الثانية (٤) فترشّح القاصة لطيفة باقا موضوعة الجسد لأعلى المناصب الجمالية في ابتكار المواقف القصصية، فتصبح اللغة أكثر جرأة ليحتل الجسد مواقع سلطوية تنتزع قوتها من تجلياته الجمالية، ففي نص «آيلات إلى الخيبة» تبوح بطالات القصة (خاصة الساردة وشخصية زهيرة) بأسى عميق نتيجة الفشل في صنع حياة كريمة، ونتيجة الخذلان الذي انتهى بـ «زهيرة» إلى قسم الأمراض العقلية

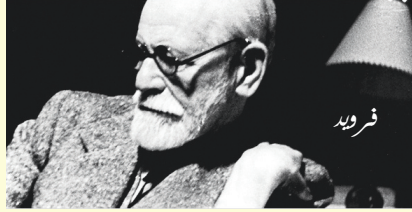
الأدب النسائي:

خصوصية الخطاب وخلفيات التشكل

سعيد أراق

إن الإبداع ممارسة نوعية خاصة جداً، يتقاطب فيها التمثُّل والتمثيل، والوعي وصيغ التعبير. فهو تَمَثُّلٌ لأنَّ منطلقه هو وعي وإدراك الواقع في حدود ما تتيحه مرتكزات التجربة الفردية والجماعية، التي تنخرط فيها وتصدر عنها الذات المبدعة. وهو تمثيل لأنه إعادة إنتاج تَبَنُّينٍ فيه من جديد، شبكة العلاقات القائمة أو الممكنة، ويتكسر فيه النظام المعهود للكلمات والأشياء، ليفرز أفقاً تخيلياً ترميزياً وجمالياً رحباً، يتداخل فيه الأيديولوجي والتداولي، البراغماتي والجمالي، الرمزي والواقعي، القائم والمتخيل. وضمن هذا المنظور، لا وجود لإبداع في درجة الصفر، لأن الإبداع هو أساساً وعي محقق، يعبر عن نفسه من خلال صيغ تعبيرية تسعى لإنتاج شروط وعي جديد ومغاير.

منطلقات نظرية عامة:



اعتباره تجلياً نوعياً للخبرة الجماعية. فالفنان لا يبدع تعبيراً عن حاجة فردية كما توهم ذلك «فرويد»، ولا يتجه بإرادته نحو تحقيق غايات معينة بواسطة الفن، بل الفن أو الإبداع هو الذي يتحقق على يد الفنان الذي يعتبر أداة تُحرِّكها قوة لاشعورية عليا، هي قوة «اللاشعور الجمعي». وهذه القوة هي التي تكمن وراء كل مشاعرنا وهواجسنا وأهوائنا. ومن هذه الزاوية، فالإبداع هو إفران جمالي لِمَا هو جماعي في الوعي الفردي للمبدع.

أما النظرية الاجتماعية، فقد استدرجت في سياق مقاربتها لظاهرة الإبداع، تصوراً ذا

السياق، تندرج نظرية الفن التي أفرزتها مدرسة التحليل النفسي على يد أكبر روادها: (سيجموند فرويد)، الذي اعتبر الفن أو الإبداع بديلاً عن الإشباع الحقيقي المباشر لل رغبات المكبوتة في اللاشعور منذ عهد الطفولة. وبالتالي «الفنان أو المبدع، عندما ينشئ عالماً من الصور والأشخاص والأحداث، يكون أساساً بصدد فتح آفاق رحبة في وجه طاقته اللبديدية»، كي تشبع نهم رغباته المكبوتة وغرائزه التي قمعها الواقع وخنقها ضغط الحياة اليومية وإكراهاتها الهادرة. مما يحول الإبداع الفني إلى نوع من العصاب المرضي الذي يلهث خلف تحقيق إشباع مستحيل، متعذر ومؤجل على الدوام، أي إشباع طموح القوة والمجد والشهرة والحب.

أما نظرية «يونج» التي تجاوزت منطق التحليل النفسي الفرويدي، فقد ارتكزت في صياغة مقاربتها للإبداع الفني، على

فالمبدع ليس مجرد ذات عارفة خالية من كل «إرادة»، والإبداع ليس مجرد خبرة جمالية تحقق الاستشفاء النفسي والتحرر من الألم، كما يذهب إلى ذلك الفيلسوف الألماني (شوبنهاور). وهو ليس مجرد «عين ميتافيزيقية» مهمتها إمطة اللثام عما يتوارى خلف ضرورات وإكراهات الحياة اليومية، لتعميق التجربة الحسية أو توسيع مجال الإدراك، كما يذهب إلى ذلك (برجسون)، بل هو نشاط نوعي تتوطد ضمنه العلاقة بين الخبرة الجمالية والحياة العملية، وفق منطق معقد وملتبس تستعصي فيه عملية الكشف عن الإوالات المتحركة في تشكل ملامحه وقسماته ومنطق خطابه. وربما كان هذا من بين الأسباب التي جعلت الإبداع - من حيث هو ظاهرة نوعية خاصة - يحضر في صلب العديد من المقاربات التي سعت لتقديم سند إبستمولوجي يتيح إلقاء بعض الأضواء الكاشفة على ظاهرة الإبداع وخلفياتها النفسية والاجتماعية. وفي هذا

منحى سوسيولوجي ينطلق من مبدأ عام متمثل في أن كل خبرة جمالية هي بالضرورة خبرة اجتماعية. وذلك بالنظر إلى أن المبدع منخرط في كيان اجتماعي له سُلْمُ قيمه ونسق تماثلاته. وعناصر هذا النسق تتدخل باعتبارها منبهات ومحفزات ومحددات أساسية تشترط العمل الفني وتدرجه بالضرورة في سياق تحقيق وظيفة اجتماعية بامتياز. وقد كان الفيلسوف الفرنسي «إيبوليت طين» Hyppolite Taine، هو أول من وضع أسس نظرية فلسفية للفن، تقوم على فرضية وجود قوانين ضرورية تتحكم في عملية الإبداع الفني. ونقطة ارتكاز النظرية التي يتبناها «طين»، تتمثل في أن الفن ليس واقعة فردية معزولة ومنعزلة، بل هو ظاهرة اجتماعية ترتبط بظواهر أخرى تفسرها. لذلك فإن فهم حقيقة أي عمل فني، يتطلب منا أن لا نقف عند حدود ما يعبر عنه هذا العمل من أفكار ومشاعر وتخيلات، بل لا بد من الكشف عن نسق صلاته بالظروف الاجتماعية والفكرية والثقافية الخاصة بالعصر الذي ينتمي إليه، والتجارب التي عاشها مبدعه وانخرط فيها أثناء مساره وسيرورة تشكل مواقفه ووعيه. وتتويجاً لهذا المنظور، وصل «طين» إلى استجلاء ثلاثة قوانين أساسية تتحكم في عملية الإبداع هي:

١ - البيئة الطبيعية أو الجغرافية التي يعيش فيها المبدع.

٢ - الجنس الذي ينتمي إليه الفنان أو المبدع.

٣ - العصر أو الفترة التاريخية التي تم فيها إنتاج العمل الفني.

ومهما كان الأمر وكيفما كانت المنطلقات والسياقات النظرية، التي تسعى لاستجلاء كوامن الفعل الإبداعي والخلفيات الفلسفية والسيكولوجية والاجتماعية الفاعلة فيه والمتحكمة في لا وعي تحقيقاته، فإن ما ينبغي التأكيد عليه هو أن الإبداع يظل في كل الحالات مطلباً ضرورياً نابحاً من حاجة متأصلة في الإنسان، تتمثل في التعبير الرمزي عن وجوده بكل ما ينطوي عليه هذا الوجود من رغبة ورهبة، وتَجَلٍّ وخفاء، وبُورٍ ضوءٍ وحَيِّزٍ ظلمة. ومن هذا المنطلق، وعلى سبيل الاستحضار العابر للبعد الإشكالي المرتبط بظاهرة الإبداع، «ألا يجوز أن نعتبر أن فعل الإبداع يكون أو يتكون نتيجة مطلب ضروري لحسم تناقضات ما، حتى ولو كان هذا الحسم يقتضي عنفاً معيناً؟» (١).

٢ - تخصيص المنطلقات النظرية:

أ - أدب المرأة: الكلمة والشيء أو «سؤال الخصوصية»:

في ضوء هذه الخلفية النظرية العامة والمركزة، يمكن أن نمسك ببعض العناصر الأولية المرتبطة بحدود الخصوصية التي ترسم - وفق اختلاف المقاربات - ملامح وخلفية وأفق ظاهرة الإبداع، من حيث هي سيرورة نوعية خاصة يتقاطب فيها الفردي والجماعي، الخصوصي والجمعي، السيكولوجي والسوسيولوجي. وإذا كان الإبداع ظاهرة إنسانية متعالية أصلاً عن التقيد بفوارق الجنسين من قبيل: رجل / امرأة، ذكورة / أنوثة. فإلى أي حد؟ ووفق أي مقياس؟ واعتماداً على أي أساس؟ وفي ظل أي أفق يمكن أن نخلق علاقة إنسانية

بين الإبداع والمرأة، فنقول: «إبداع امرأة» أو «أدب المرأة» أو «الأدب النسائي»؟ ألا تعتبر هذه التسمية إفرازاً لفظياً سَمَجاً تتوارى خلفه إواليّة ذهنية ذكورية تحتفظ لنفسها بحق الإبقاء على الفوارق الجنسية حتى في مجال الأدب والإبداع؟ ألا يفضي مصطلح «الأدب النسائي» إلى نوع من النفي المتعمد لما هو نسائي خارج حدود الممارسة الإبداعية التي كرسها التقليد والتداول، وجعلها ممارسة ذكورية بامتياز، حتى في بعدها التاريخي والتأريخي والتراثي والتداولي؟

إن هذه الأسئلة قد تبدو مرتبطة بحساسية مرفهة تستعيب ما ينطوي عليه هذا المصطلح من «بعد تجنيسي وأثر صدامي.. يكرس النظرة الدونية والفعل الإقصائي للذين ووجه بهما أدب المرأة عبر العصور» (٢). إلا أن الإكراهات الإجرائية والمنهجية البحتة، قد تسوغ - في حدود ما يتيح سياق المقاربة - استدراج صيغة (أدب المرأة)، ليس باعتبارها صيغة إقصائية وتمييزية منسمة بإيديولوجيا ذكورية مقنعة، ترسي - على المستوى الاستعاري والرمزي - نوعاً من «الأبرتاييد» بين الجنسين حتى في مجال الأدب، بل باعتبارها صيغة تؤثر لملح نصي ينضج بخصوصية وحساسية معينتين، لا تقصياً أدب المرأة خارج النسق، بل تدمجانه بقوة أكبر وبعناد إبداعي أنضج ضمن المنجز الأدبي العام في بعده الإنساني الشامل. وعلى هذا الأساس، فإن مصطلح (أدب المرأة)، ليس مجرد مصطلح إشكالي يقبله البعض ويرفضه البعض الآخر، بل هو إحالة على تشكل فني وجمالي لا يملك - حتى إن أراد ذلك - أن ينفلت من منطق الانتماء الحميمي والجوهري لشرط

الممارسة الإبداعية، التي لا تخضع في نهاية المطاف، سوى للمقتضيات الفنية والجمالية الضرورية، التي تجعل من أي أدب أدباً بالفعل، أي أدباً نابعاً من موهبة حقيقية وحسّ إبداعي ناضج، ومندرجاً بالتالي في صلب الانشغالات التي يحبلُ بها سياقه الفكري والتاريخي العام. وذلك لأن الأدب النسائي لا يمكن التعامل معه ومقارنته باعتباره مجرد موضوع من موضوعات الوعي الثقافي والتاريخي، بل باعتباره – أساساً – تجلياً واستجلاء وحضوراً في هذا التاريخ وفي سيرورة تشكله. وذلك بالنظر إلى أنه «يأتي كمساهمة فنية راقية في طرح قضايا المجتمع ومعالجتها، وهو إذ يعالج قضايا المرأة، لا يعالجها كقضايا ذاتية سجيئة في فنونها، بل يعالجها كقضايا اجتماعية تتحدد في إطار العلاقات والمفاهيم الاجتماعية، ويظهر ما فيها من خصوصية، على أساس هذه العلاقات والمفاهيم وبسبب منها، لا على أساس طبيعة في المرأة أو بسبب منها» (٣).

وإذا كان مصطلح «أدب المرأة» وما يرتبط به من خصوصية قائمة أو مفترضة، قد أثار مواقف يتوزعها الرفض والقبول، فإن مضمون هذه المواقف يتختر إجمالاً في الاحتراز من التسليم بخصوصية أدب المرأة، ونجد صدًى هذا الاحتراز عند «خنائة بنونة» و«حسام الخطيب»، وكذلك عند «يمنى العيد» التي لا تعترف إلا بوجود «نتاج ثوري يلغي مقولة التمييز بين الأدب النسائي والأدب، كما يلغي مقولة الخصوصية النسائية كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب» (٤). ويندرج موقف «غادة السمان» في نفس الاتجاه، لأنها تعتبر التمييز بين «أدب نسائي وأدب رجالي» قضية طال الأخذ والرد فيها بلا

مبرر في عالم أدبنا العربي المغرم بأي حوار عقيم» (٥). لذلك تؤكد في نهاية المطاف بأنه «من حيث المبدأ ليس هناك تصنيف لأدبين، نسائي ورجالي، ولا قيمة لهذه التسمية في إلقاء أي ضوء (تقييمي) على نوعية هذا الأدب أو مستواه... ربما على (موضوعه) فقط» (٦). لكنها رغم ذلك تعترف بنوع من الخصوصية التي تميز أدب المرأة، وهي خصوصية تعبر عنها قائلة: «لدينا في نتاجهنّ دوماً بطلة. دوماً متوترة. دوماً تطالب بحقوقها. دوماً تكتب عن تجاربها» (٧). وهو رأي يتقاسمه معها القصاص «إملي نصر الله» والشاعرة المغربية «مليكة العاصمي» كما تؤكد ذلك «رشيدة بن مسعود».

وإذا كان مصطلح (الأدب النسائي) قد أفرز وأثار مطارحات ومرافعات انخرطت فيها أصوات وأسماء تنتمي لحساسيات مختلفة ومتباينة، وتنطلق من مرجعيات نظرية وجنسية متقابلة، فإن ذلك كله أدرج تسمية «أدب المرأة» في سياق إشكالي متشجج، لكنه أدى في نفس الوقت إلى إضفاء نوع من المشروعية الاصطلاحية على هذه التسمية. وهي مشروعية كرسها التداول وعمقها تبلور خطاب أدبي تنتج مبدعات تمكّن من فرض أسمائهن في المشهد الأدبي العام.

ومهما يكن، فإن مصطلح «الأدب النسائي» لم يثر عند المبدعات المغربيات نفس السجال الذي أثاره في المشرق العربي. كما تؤكد ذلك «رشيدة بن مسعود»، التي تتبنى مقاربة نقدية ناضجة، ترى أن التفسير الوحيد لرفض مصطلح (الأدب النسائي) هو «غياب التصور النقدي الذي لم يصل إلى مستوى دراسة هذه الظاهرة وتفكيكها داخلياً، ولم يبحث عن أسباب وجود خصائصها المميزة.

ومن هنا نتساءل: لماذا لا يقع التعامل مع الأدب النسائي بنفس الطريقة والمرتبة اللتين نتعامل بهما عند حديثنا عن كل أدب مهمش له خصوصيته؟ إننا نسلم اليوم بوجود أدب الأقليات الثقافية، ونقول بالرواية السوداء في أمريكا، وأدب الشطار، فلماذا لا نقول بالأدب النسائي؟ إن تبرير هذا التبرم والرفض لمصطلح «أدب المرأة»، وبالخصوص من طرف كاتباتنا رغم تأكيدهن على حضور نكهة أو خصوصية معينة، لا يمكن إرجاعه إلا إلى الخوف من إلصاق تهمة الدونية والرغبة في انتحال موقع الرجل» (٨).

ب — أدب المرأة: اللغة والكتابة أو «بلاغة الاختلاف»:

إن القول بخصوصية أدب المرأة، يقود مباشرة إلى صياغة فرضية أولية مفادها أن الأدب النسائي يؤسس لنفسه نمط رهان خاص به، وينحت لنفسه مساراً جمالياً وفنياً يتيح هامشاً معيناً للتمايز والاختلاف. وهو اختلاف يعبر عن نفسه من خلال استعمال اللغة التي «تظهر تاريخياً وواقعياً على أنها مؤسسة ذكورية وإحدى قلاع الرجل الحصينة» (٩). لذلك فإن ارتياد آفاق توظيف وتملك اللغة، كان هو سبيل المرأة «إلى غرس الذات الأنثوية في النص الكتابي» (١٠)، لتؤسس بذلك لنفسها موقعاً في اللغة وعبرها، بعد أن ظلت الممارسة الأدبية لمدة طويلة، ممارسة غير تمثيلية بشكل صحيح، لأنها تلغي المساهمة النسائية في الكتابة والإبداع.

إن ارتياد آفاق الكتابة وتملك اللغة، يعكسان عياً عارماً بأهمية وجاذبية الممارسة

مما يتيح نشوء أدب مفعم بتوتر داخلي يحقق له اختلافه داخل وضمن أفق أبعاده الجمالية، وذلك «لأنه بالجمال يعبر الفرد عن اختلافه» (١٤) وربما أيضاً عن رفضه. مما يدرج الأدب النسائي – على مستوى من المستويات – في سياق «رفض الفن لابتذال الثقافة وانحطاط الفرد. أو بالأحرى الرفض الجذري ذو الأبعاد الجمالية» (١٥). أي الرفض الذي يتحول ضمن المنجز الأدبي والممارسة الإبداعية، إلى مقابل استبدالي أو قيمة خلافية تعيد تنظيم شروط وجود متكافئ تجد فيه المرأة لنفسها مكاناً تحت الشمس ومجالاً لممارسة طقوس حريتها التي تعرضت للمصادرة. إلا أن هذا الرفض أو «هذا الحلم بعالم يصبح فيه الإنسان بادياً لذاته ومتصالحاً معها ومع العالم، ليس إلا رمزاً للحرية والتحرر. إنه لا يعني – واقعياً – الشرط الإنساني لأنه ليس إلا التحقق الرمزي للحرية» (١٦).



إملي نصر الله

معنى هذا أن ما يحول التحقق الرمزي إلى تحقق واقعي، هو الفعل النضالي الذي يستند إلى خلفية الانتقال من «الدرجة الصفر للكتابة» إلى «درجة الوعي في الكتابة». وهو ما يحول الكتابة النسائية – من حيث المبدأ – إلى كتابة ذات بعد نضالي يسعى



غادة السمان

على قدر معين من الاختلاف الذي يمليه اختلاف الحساسيات والتجارب والمرجعيات، فالأدب فن، «الفن تفكير بواسطة الصور» (١٣). ومجال الأدب والفن هو مجال الاختلاف بامتياز، لكن الانطلاق المسبق من حتمية الاختلاف بين الأدب النسائي والأدب الذي يكتبه الرجل، ينطوي على نوع من المصادرة التي تستنسخ الاختلاف البيولوجي بين المرأة والرجل. لذلك فتأكيد هذا الاختلاف أو نفيه، قد يشكل فرضية أو نقطة انطلاق نظرية، لكنها تظل مجرد فرضية إلى حين إخضاعها لمحك الدراسة التطبيقية الاستجلائية، التي تعتمد على المؤشرات النصية في جوانبها الأسلوبية والدلالية والموضوعاتية. وهذه الدراسة هي وحدها القمينة بتحديد ما إذا كان فعلاً للأدب النسائي رصيده من التميز والاختلاف.

إن استقراء الواقع يؤكد بدون شك، أن المرأة تعاني من وضعية اجتماعية تمثل امتداداً لتاريخ طويل مثقل بقيم ذكورية تحولت بفعل الزمن إلى أسلوب حياة للمجتمع برمته. ومن المؤكد أن ما تنتجه المرأة من أدب، يفسح مجالاً واسعاً لصيغ التعبير عن وعيها بهذه الوضعية، وطموحها لتجاوزها،

الإبداعية، باعتبارها نقطة ارتكاز أساسية، تتيح البحث عن توازن ممكن ضمن شروط الفعل الإبداعي. لقد قال الفيلسوف الألماني هايدجر: «اللغة هي مأوى الكائن ومثواه». والمرأة حين تستعمل اللغة، فهي تجد فيها بالتأكيد متكاً تستعيد به رمزياً، خصوصية وجودها، وتدخل به زمن الكتابة بحثاً عن الكامن فيها وتقصياً للمرهف من حسها والهادر في دواخلها، لأن «الكتابة عند المرأة علامة على وعي جديد يدخل عالمها النسائي الهادئ المصان» (١١). ليدرجها ضمن منطق تتحول فيه إلى ذات تبحث عن صيغة وجود مغايرة، تنتشلها من وضعية مثقلة بإرث ثقافي وتاريخي يحتاج إلى التجاوز، لأن الارتكان إليه لم يعد مجدياً ولا متماسياً مع طبيعة التحولات التي طرأت على مستويات الوعي ومقتضيات التغيير. والواقع أن إقبال المرأة على الكتابة وتطويع اللغة، يعكس رغبة صريحة في استعادة سلطة مفتقدة، لأن «اللغة هي مرتع تناحر القوى وميدان مفعول السلطات. إن اللغة هي مفعول السلطة. فأن تطلق الأسماء، كما يقول نيتشه، هو (أن تكون سيداً)» (١٢). إن هذا يقودنا إلى الاعتقاد بأن الكتابة عند المرأة، تقترن بنوع من التوتر الداخلي الذي يجد في فعل الكتابة «ترجمة للجسد واللاوعي والرغبة» بتعبير عبد الكريم الخطيب. وإذا كان الأمر كذلك، فهل هذا يعني أن الكتابة النسائية مختلفة؟ وما هي حدود الاختلاف والائتلاف بين الأدب النسائي والأدب الذي يكتبه الرجل؟ وإذا كان هذا الاختلاف قائماً فعلاً، فما هي أوجهه وتجلياته؟ خاصة «أن ادعاء الاختلاف أمر عسير داخل اللغة والفكر» كما يقول «نور الدين أفاية».

لا شك أن الأدب هو مجال تحقق صيغ الإبداع عبر اللغة، وهذا التحقق يظل مفتوحاً

لتدشين قفزة نوعية على مستوى التراكم النصي وتجديد الأسئلة داخل مضمار التداول الأدبي والممارسة الإبداعية، بغية إنجاز منازلة جمالية ونضالية تجعل أدب المرأة «مثل درب هايدغر، يتعين بالسير عليه ويتحدد بالأقدام التي ترسمه. إنه يُخَطُّ لا من أجل السير، وإنما بفعله» (١٧). ويسعى إلى «قهر الرياح بفضل الرياح» بتعبير الفيلسوف الفرنسي آلان Alain.



مليكة العاصمي

وإذا كان الأدب النسائي يحقق لنفسه عمقاً «استراتيجياً» مستمداً من بؤرة اختلافه المرتبط بـ «وعي شقي» يزاوج بين الوعي الجمالي والوعي النضالي، فإن هذا الاختلاف لا يمكن التعامل معه إلا باعتباره مكوناً نصياً مندرجاً ضمن نسق التجربة الأدبية والجمالية النسائية، وليس باعتباره مجرد مَلَمَحٍ شاذٍّ مترتب عن تفرغ وجداني وسيكولوجي صرف.

ومعنى هذا أن ما يكتسي قيمة ودلالة في هذا السياق، ليس الاسترسال في ملاحقة تجليات هذا الاختلاف فقط، بل تبني منهجية تسمح بتقديم قراءة تأويلية لما تسميه رشيدة بن مسعود «بلاغة الاختلاف».

والواقع أن الأسباب التي تدفع للكتابة تختلف وتعدد و«كل واحد له أسبابه التي تدفعه إلى الكتابة: الفن هروب بالنسبة للبعض، وهو وسيلة غزو بالنسبة للبعض الآخر. ومادام بالإمكان الهروب عبر الانعزال للتعبد في صومعة، أو عبر الجنون أو عبر الموت، ومادام بالإمكان إخضاع الآخرين بقوة السلاح، فلماذا بالضبط اختيار (الكتابة)؟ ولماذا القيام (عبر الكتابة) بمحاولات الهروب والغزو؟ لأن وراء الأهداف المختلفة للأدباء، يوجد اختيار أكثر عمقاً وأكثر إلحاحاً، وهو اختيار مشترك بينهم جميعاً» (١٨). وإذا كان (جان بول سارتر)، يحدد هذا الاختيار المشترك في مفهوم «الالتزام»، فإلى أي حد يمكن الحديث في أدب المرأة عن الالتزام بقضية المرأة؟ إنه بدون شك سؤال وارد ومشروع، لكن تبئير هذا السؤال وجعله في صلب أية مقارنة لأدب المرأة، ربما يقود إلى مساءلة منهجية يتهدها السقوط في مطب التعامل مع أدب المرأة باعتباره مجرد دفاع عن قضية، وليس باعتباره انخراطاً حقيقياً واعياً وناضجاً في سيرورة الفعل الإبداعي الخاضع لمنطقه الخاص. لذلك فإن الحديث عن مفهوم الاختلاف لا يسعى إلى مصادرة أدبية «أدب المرأة»، وتغليب الاجتماعي على الأدبي، والنضالي على الجمالي، بل يسعى إلى اقتراح تأمل يستجلي الأدب النسائي في أبعاده الأسلوبية والدلالية والجمالية، مع ما تنطوي عليه هذه الأبعاد من «بلاغة الاختلاف» المستمدة من دفق التوتر الداخلي الذي يفرز ضغط الكتابة، التي «ينبغي أن تكون وليدة استنكار ورفض، أو بالأحرى، ينبغي أن تجسد هي نفسها انفجاراً وتوتراً بحيث يغدو نسيج العبارة التنافر والتأزم. ولا يمكن أن يتحقق هذا، بطبيعة الحال، إلا إذا كانت الكتابة وليدة وعي شقي لا يرتاح

إلى ما هو كائن، وإنما يسعى إلى أن يرفضه نحو ما ينبغي أن يكون... وهذا البؤن بين الاثنين هو الذي يخلق شقاء الوعي ويرفع ضغط الكتابة ويُعَلِّي من توترها» (١٩). وهذا يفضي بنا مباشرة إلى المحور الموالي في هذا المقال.

ج - «المُضْمَرُ النسقي» أو خلفيات التشكل: يمكن أن ننطلق في هذا المحور، من السؤال المركزي الذي طرحه عبد الله الغدامي في كتابه (النقد الثقافي): «هل في الأدب شيء آخر غير الأدبية..؟ لقد شغلت أدبية الأدب حيزاً عريضاً في البحث النقدي على مدى قرون، ولا تزال تفعل، غير أن جهوداً خارقة قد جاءت لتكشف أشياء أخرى من وراء ومن تحت أدبية الأدب» (٢٠). وهذه الجهود تمت عبر «نقولات نوعية» تدرجت من مستوى التعامل مع القول الأدبي، باعتباره (عملاً) عند (ريتشاردن)، إلى مستوى التعامل معه باعتباره (نصاً) محملاً بشيفرات ثقافية ضمنية قابلة للاستجلاء والقراءة، عند «رولان بارت»، ثم إلى مستوى التعامل معه باعتباره (خطاباً) يستند لأنساق ذهنية عند «ميشيل فوكو». وقد سمح ذلك بإرساء توجه يرى في الأدب أدبيته والنسق المُضْمَر في هذه الأدبية في أن معاً، أي «الدلالة الصريحة التي تعتبر عملية توصيلية ترتبط بالجملة النحوية وبشروط التوصيل اللغوي وحدوده. والدلالة النسقية وهي ذات بعد نقدي ثقافي» (٢١).

إن هذه الدلالة النسقية كامنة في النص وحاضرة فيه بشكل مضمّر، إنها بمثابة الجسر بين النص والميتا - نص. ومن هذا المنطلق، يمكن القول إن أدب المرأة ينطوي بدوره - من حيث المبدأ - على نسق مُضْمَر

قابل للكشف والتأويل، مما يحيلنا مباشرة إلى البحث - في ثنايا التراكم النصي النسائي - عن الميتا - نص، أي ما يشكل الخلفية الثقافية والذهنية وربما أيضاً الإيديولوجية الضمنية، على اعتبار أن السؤال يظل دائماً مطروحاً: «هل يمكن صياغة كتابة - سواء من طرف المرأة أو الرجل - خارج سلطة الإيديولوجيا أو انفتاحات اللاشعور للذات؟» (٢٢).



خالد سعيد

إن البحث في خلفيات تشكل الأدب النسائي، يتطلب تبني مقارنة هيرمينوطيقية تستدرج قراءة تأويلية للنصوص، قصد الوصول إلى استجلاء عناصر المضمّن النسقي، وذلك باعتبار الهيرمينوطيقا علماً للفهم والتأويل «يمثل وجهة نظر تحدد إمكانية الرؤية» (٢٣).

٣ - على سبيل التركيب

إن هذه الأرضية النظرية العامة والمركزة، تقود إلى رصد وصياغة الأسئلة الاستشكالية الأساسية التي تطرح نفسها - بشكل أو بآخر - على كل من يوجه اهتمامه لدراسة الأدب النسائي. وهي أسئلة يمكن إجمالها في ما يلي:

١ - هل ينفرد أدب المرأة حقاً بخصائص أسلوبية معينة؟ وما هي هذه الخصائص؟ وما هي وظيفتها الإبلاغية والبلاغية؟

٢ - ما هي شبكة الأبعاد الدلالية التي ينتجها أدب المرأة من خلال إواليات اشتغاله الداخلي؟

٣ - ما هي الثيمات المركزية التي تحضر بقوة في أدب المرأة؟

٤ - ما هي عناصر المضمّن النسقي الذي يمثل ميتا - نص أدب المرأة؟

الواقع أن مشروع الإجابة عن هذه الأسئلة، لا يمكن أن يحقق شرط مردوديته وجدواه إلا بالتعامل مع الخصوصية المفترضة لأدب المرأة من منطلق اعتبار هذه الخصوصية مكوناً نصياً ونسقياً يحقق اختلافه الخاص، لكن لا يحققه على هامش الأدب أو بمعزل عن مقتضياته الإبداعية والجمالية، بل يحققه ضمن إطار الائتلاف مع شروط الممارسة الأدبية المتعالية عن معيار التفاضل بين أدب المرأة وأدب الرجل. إن هذا الأمر يتطلب إعادة طرح جذري ونقدي لقضية الأدب النسائي. وبما أن السؤال هو شرط تدشين مشاريع الجواب، فـ «إن الأسئلة التي ينبغي - بالأحرى - طرحها ومراكمه الأجوبة والمقاربات بشأنها هي: ما هو الأفق الذي يُفترض أن تنخرط فيه وتنفتح عليه الكتابة النسائية؟ هل فعل الكتابة عند المرأة، فعل أنثوي حصرياً أم هو فعل إنساني بامتياز؟ هل الكتابة النسائية أدب أم مجرد كتابة ملحقه بالأدب؟ هل دافع الكتابة عند المرأة دافع إبداعي صرف أم دافع مَرَضِي وتَظَلُمِي تتحول معه الكتابة النسائية إلى مجرد «أداء سَكِينْ وفَرِينِي» أو حَامَة اسْتِشْفَاء؟

إن مشروع الإجابة عن هذه الأسئلة لا يمكن أن يكون إلا عبر المقاربة النقدية التي تستدرج الإواليات النظرية والمفاهيمية والجمالية القمينة بإخضاع المنجز الأدبي النسائي لدراسة تتعالى عن «نَسَوَة» الأدب feminisation de la litterature وتتوجه بالأحرى إلى الكشف عن قيمته الفنية والجمالية التي تؤكد انتماءه للأدب بحصر المعنى بدل التعامل معه باعتباره «الزائدة» التي لا تضر ولا تنفع» (٢٤).

- ١ - محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف: في المرأة، الكتابة والهامش، إفريقيا الشرق ١٩٨٨ ص ٣٥.
- ٢ - أمينة الميرني: مجلة المشكاة، عدد خاص عن أدب المرأة عدد ٣٣ السنة ٢٠٠١ ص ٣٠.
- ٣ - يميني العيد، نقلاً عن رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف) إفريقيا الشرق ١٩٩٤ ص ٧٧.
- ٤ - نقلاً عن رشيدة بن مسعود نفسه، ص ٧٧.
- ٥ - نقلاً عن رشيدة بن مسعود، نفسه، ص ٧٧.
- ٦ - نقلاً عن نفس المرجع، نفسه، ص ٨٠.
- ٧ - نفسه، ص ٨٠.
- ٨ - رشيدة بن مسعود، نفس المرجع، ص ٨٢.
- ٩ - عبد الله الغدامي، المرأة واللغة. المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦، ص ١٠٩.
- ١٠ - عبد الله الغدامي، نفس المرجع، ص ١١٥.
- ١١ - نفسه، ص ١٣٥.
- ١٢ - عبد السلام بنعبد العالي، ميثولوجيا الواقع. دار توبقال للنشر ١٩٩٩ ص ٢٠.
- ١٣ - روبرت س. هولاب: نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ترجمة: خالد التوزاني والجلالي الكدية، منشورات علامات ١٩٩٩ ص ٣٣.
- ١٤ - محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، إفريقيا الشرق. ١٩٩٨ ص ٤٥.
- ١٥ - نفسه، ص ٤٤.
- ١٦ - الحداثة والتواصل، مرجع سابق ص ٤٤.
- ١٧ - ميثولوجيا الواقع، مرجع سابق ص ٥٩.
- ١٨ - Jean. Paul Sartre : situations II. éd. Gallimard. ١٩٤٨، Paris. p. ٨٩.
- ١٩ - ميثولوجيا الواقع، مرجع سابق، ص ٦٥.
- ٢٠ - النقد الثقافي، مرجع سابق، ص ١٣.
- ٢١ - نفسه، ص ٧٢ - ٧٣.
- ٢٢ - الهوية والاختلاف، مرجع سابق، ص ٦٠.
- ٢٣ - نظرية التلقي، مرجع سابق، ص ٤٢.
- ٢٤ - انظر مقالنا بعنوان: «نحو تخطي طور المرأة في الكتابة النسائية»، جريدة القدس العربي، العدد ٥٤٠٩، الأربعاء ١٨ تشرين الأول / أكتوبر ٢٠٠٦، ص ١٠.

المرأة الغربية في عيون عربية

رواية غادة برلين لتوفيق مفرج نموذجاً

منصور محسن ضباب

يتحدث البحث عن العلاقة بين الشرق والغرب وطرح فكرة إمكانية التعايش والحياة بين طرفين نقيضين في الجذور والتراث والثقافة. تلك العلاقة المتمثلة في رجل شرقي واسمه سليم وفتاة غربية واسمها جوليت، هذه العلاقة يستعرضها الكاتب السوري توفيق مفرج في روايته غادة برلين والتي نشرها في عام ١٩٠٦.

العينين، مقوسة الحاجبين نحيلة الخصر، طويلة القامة. إنها تشبه الغزال الرائع الجميل في رشاقة حركتها ومشيتها. ويحاول الكاتب إبراز أكثر تلك الصفات أهمية ألا وهي صفة الخجل حيث إنها خجولة في حبها... فيها من الحياء ما يزيد جمالها جمالاً كل من يراها يقع مفتوناً في أسر جمالها وحسنها.

من الملاحظ على الكاتب توفيق مفرج أنه وصف شخصياته الغربية ولم يصف شخصياته الشرقية حتى بطل الرواية نفسه (سليم) لم يصفه الكاتب أو حتى يعطي قراءه شيئاً عن شخصيته، لقد ركز الكاتب على شخصية بطلة الرواية جوليت

إنها إذن إنسانة بلا عيوب غريبة الملامح.. الغرب هي وهي الغرب بطول قامتها إنه الانبهار لهذا الشرقي.. الذي ما لبث إلا أن صار عبداً لهواها وأسيراً لغرامها.

لم يكن وصف توفيق مفرج لجوليت ينحصر كما قلت في الجمال الجسدي فقط، ولا

مفرج روايته غادة برلين وكيف كان المفكر العربي في تلك الفترة المبكرة والتي تمثل مرحلة احتلال واستعمار الغرب للعالم العربي ينظر إلى الغرب وما يؤمله من الغرب من علاقة تقوم على الاحترام والمحبة والمساواة بين الطرفين بحيث تكفل للجميع العيش باستقرار وأمان.

الصفات الشكلية للمرأة الغربية في الرواية:

لم يهتم توفيق مفرج في رواية غادة برلين كثيراً بالوصف الجسدي لبطلة روايته ومع ذلك فقد وصفها بالمرأة الأنموذج بشكل عام، وذلك لتحقيق هدفه من تصور الغرب الذي يخلو من العيوب والذي يصل لحد الكمال في كل شيء.

لقد وصف توفيق مفرج جوليت بأنها كالشمس في جمالها وأن نور هذه الشمس لا يغيب.. وأن جمالها يأخذ العقول ويأسر القلوب.. إنها فتاة جميلة خدها بلونه الذي يشبه حمرة الورود، شديدة البياض، واسعة

في هذا البحث يحاول الباحث الإجابة عن بعض الأسئلة والتي ظهرت في أثناء دراسته للرواية، وذلك من خلال طبيعة هذه العلاقة التي تربط الشرق بالغرب، وكيف كانت هذه العلاقة، وهل كانت تلك العلاقة في تصور الشرقي هي علاقة تقوم على الرغبة الجنسية والشكل الظاهري كالعيون الزرقاء والشعر الأشقر والبشرة البيضاء أم أنه كان ينظر إليها نظرة أخرى أعمق، ينظر إليها نظرة الآخر الذي لا يجد لمثل هذه الفتاة مثيلاً عند بنات جلدته ومجتمعه؟ كيف صور مفرج المرأة الغربية من خلال روايته وهل كانت علاقتها مع الشرقي مستقرة وهادئة، إنها كانت علاقة مرت بالكثير من المخاطر والمشاكل والعدم الاستقرار؟

ومن جانب آخر تتحدث الرواية عن صورة الرجل الغربي من خلال الرواية تلك الصورة المتمثلة في شخصية جاك مفتش البوليس والذي كان له التأثير السلبي في علاقة الحب بين سليم وجوليت. وفي النهاية يحاول البحث أن يستشف من خلال الرواية الهدف أو الأهداف والتي من ورائها ألف توفيق

الصفات الأخلاقية بل تعداه إلى أصالة النسب، وأنها من عائلة كريمة وهي من الأمور المهمة جداً عند الشرقي إذا ما أراد الاقتران بفتاة يبحث عن أصلها ونسبها، وبذلك فقد اكتملت لديها كل الصفات الجميلة، حيث يقول مفرج: لم يقع سليم بحب جوليت لحسنها فقط، بل لأنها كريمة النسب وعلى جانب عظيم من اللطف والأدب، فالذي لا ينجذب لحسنها وجمالها فبدون شك ينجذب إلى رقة ألفاظها وعذوبة كلامها. ولكن كيف يصف سليم جوليت بكل تلك الصفات وكأنه يعرفها منذ ولادتها وهو لم يلبث أن رآها وتكلم معها مرة أو مرتين؟

إنه الانبهار بكل شيء غربي متمثل في شخصية جوليت، إنها تلك الحالة للمفكر المستعمر كما يصفها فانون في كتابه «المعذبون في الأرض» على أنها مرحلة الإعجاب والانبهار لدى المستعمر بكل ما هو غربي وتحويل العيوب - إن وجدت - إلى محاسن ومقاومة أي وجهة نظر أو فكرة تكون معارضة أو مناوئة للفكر المستعمر وتوجهاته.

جوليت ومثال المرأة المتحررة:

إن جوليت تلك الفتاة الألمانية التي قابلها بطل الرواية العربي في برلين، وذلك مصادفة ككل لقاءات المحبين الأولى.

إلا أن هذا اللقاء يختلف عن غيره فقد كانت الفتاة هي البائدة بالخطوة الأولى وليس الشاب الذي من المفترض أن يبدأ الخطوة الأولى لأن الفتاة هي المعجَّب بها وهي من المفترض أن يتغزل فيها، وهي التي من المفترض أيضاً أن تحب في البداية ثم بعد

ذلك تبادل الإعجاب الشاب أو ترفض.. إلا أن الفتاة الخجولة جوليت كما وصفها لنا توفيق مفرج كانت هي البائدة في جذب انتباه (سليم) بينما كان هو منتظراً ومفضلاً البقاء مبهوراً بها ومن رؤيتها دون أن يتقدم خطوة واحدة من أجل من يحب. وبالفعل تم له ما أراد وكانت جوليت هي البائدة بالكلام حيث طلبت وبصوت مرتفع إن كان هناك من يستطيع قراءة كتابة كانت موجودة على إحدى التحف العربية الموجودة في ذلك المتحف، فنظرت خلفها فرأته يحرق النظر إليها، وقد عملت أنه يقاسي من نار الوجد والغرام، ولكنها أظهرت أنها لم تكتث به إلا قليلاً. ثم يتابع الكاتب فيقول: «فتظاهرت بالتفرج على إحدى التحف وعليها كتابة باللغة العربية، فسمع سليم عند ذلك صوتها وهي تسأل عمن يستطيع أن يقرأ اللغة العربية لكي يفسر لها تلك الجملة.. ثم يعلق الكاتب مؤكداً لفكرته فيقول: «ولم تسأل ذلك إلا قصداً لأنها عرفت أنه يعرف العربية فتفتح الباب بينها وبينه».

إن سليماً لم يكن لديه الإدارة والقدرة على إنشاء تلك العلاقة نظراً لإحساسه بالنقص وأنه أقل قدراً من جوليت وإلا لكان امتلك الثقة وخطا الخطوة الأولى لإنشاء العلاقة ولكن إحساسه بقوة الغرب وبقدرته على صنع المستحيل خصوصاً أن المرأة الغربية متحررة متقدمة فهي ترى الأمور - من وجهة نظره - بعين بعيدة عن تعقيد التقاليد الشرقية البالية، ولذلك قامت بالخطوة الأولى تاركاً لها التحكم والسيطرة بمصيره وأمره.

إن جرأة الفتاة الغربية لم تقف عند هذا الحد بل تعدتها إلى إقامة علاقة الهوى والحب

وتأتي هي أقوى وأسمى من أي علاقة شرعية، وهذا الرأي لم يقله توفيق مفرج مباشرة عن طريق بطله سليم، وإنما عن طريق مثاله الرائع (جوليت) صاحبة الأخلاق والمثل النبيلة، ففي لقاء من لقاءاتهم تتساءل جوليت إن كان سليم يحبها أم لا، فيجيب سليم قائلاً: كيف لا وقد أحببتك من أول وهلة ولولا حبك لم تحملت فراق والدي إلى هذا الوقت وأنا بعيد عنهما، ولولاك لكنت الآن في وطني سوريا.. ثم يكمل حديثه واعداً إياها بعدم محبته لأحد سواها فيقول: أقسم لك أنك معبودتي بعد الإله..أحبك.. أحبك.. لكن الشرقي يستيقظ في صدر سليم وتذكره لعاداته الشرقية وعلاقة الشاب بالفتاة بتساؤل غير مباشر لجوليت: هل يصفو لنا يا جوليت الزمان يا ترى فنتبادل كأس الحب بيننا؟ فأى كأس يريد سليم أن يتبادل مع جوليت، إنه ولا شك العلاقة الكاملة بين الرجل والمرأة، فتجيبه جوليت بإجابة غير مباشرة فتقول: كيف لا يصفو ومحبتنا تزيد قوة يوماً بعد يوم. عندها يتساءل سليم بشكل أكثر مباشرة من قبله: أولاً يحول بيننا مانع ما؟ ردت جوليت بسؤال: وما تعني بذلك؟ فرد عليها سليم: أعني أنه لا يغضب والدك ولا يشق عليه هذا الأمر فلا يكون راضياً إذا علم ما بيننا من المحبة؟

جوليت: أوه يا سليم.. والدي..والدي.. فهل وشرط محبتنا الأساس هو أن تخطبني من والدي؟! فتزيد الحيرة والتساؤل لدى سليم وكأنه طالب قد صُعِبَ عليه مسألة لم يجد لها حلاً في مرجعيته الثقافية أو الفكرية فيتساءل مرة أخرى: إذاً كيف نحصل على السعادة بدون ذلك وليس أمامنا سوى هذه الطريقة؟ أو هل نقدر أن نتزوج بدون معرفة والدك؟

عندها استدرك الكاتب توفيق مفرج صعوبة مفاجأة القراء أن توجد بدائل غير العلاقة الشرعية خصوصاً للمجتمع الشرقي فحاول أن يسلك معه أسلوب التدرج في إعطاء المعلومة، فأعطى خياراً مقبولاً حيث قالت جوليت: عليك بالصبر فسأستشير والدتي وأنظر ماذا يكون حكمها في ذلك.. إن هذا الخيار من جوليت ليس الخيار الوحيد وإنما هو خيار ليس فيه إجبار أو ضغط فقد قررت وسريعاً بأنه وفي حالة رفض الوالدة علاقتها بذلك الشرقي فإنها ستكون له على أي طريقة يريد، ولذلك فإنها اتبعت خيارها بشرط فإن رضيت أمي كان خيراً وإلا سأ... عندها فقط حاول الكاتب أن يساعد القارئ في تحمل ما ستقوله جوليت بإدخال صوت سليم بين الفكرتين، فيقول سليم متسائلاً أيضاً: وإلا.. وإلا ماذا تعملين إذا لم ترض والدتك.. عندها يطلق الكاتب الفكرة أو الحل الجديد على الشرقي وهو حرية تصرف المرأة من خلال جوليت وأنها قد حكمت قرارها بنفسها دون الحاجة الإجبارية للوالدين.

قالت جوليت: أكون طوع أمرك فأذهب معك حيث تشاء وأكون حيث تكون غير مفارقتك إلى الأبد، إن فكرة الحب والعلاقة هي الأهم من علاقات قد وضعها المجتمع والعرف، وهذا كان ينقص الشرقي، إنه التحرر من تلك الأعراف والعادات، ولذلك يصور لنا توفيق مفرج بطله بعد ما سمع هذا الكلام من حبيبته جوليت بأن وجهه قد تهلل طرباً وفرحاً ويؤكد

على ذلك بقوله: آه يا جوليت نعم.. نعم أنت خليلتي وحبيبتي الوحيدة في العالم. إن

تأكيد على العلاقة غير الشرعية كخيار قد يكون حتمياً في حالة عدم موافقة أهلها في اختياره للكلمة (خليلتي) وهذا الخيار لا يكون مع فتاة شرعية لأن نهايتها عندئذ الموت قتلاً إذا اكتشفت هذه العلاقة.

إن جوليت في نهاية الرواية وعند لقاءها بحبيبها سليم تخلت عن رهبانيتها التي عاهدت نفسها بأن تكون راهبة، لقد ارتمت في أحضان حبيبها ولم يكن لديه إلا التساؤل عما إذا أصبحت راهبة أم لا، فيقول: «ولكن هل أصبحت راهبة.. هل أنت أصبحت حقيقة راهبة، فتأتي الإجابة القطعية بالنفي: كلا». ولكن بلباس الراهبات. إن الكاتب صور للقراء بعد قتل جاك لأدمون ثم قتل جاك نفسه قبيل زواج أدمون من جوليت في الكنيسة وسليم التي ظنت أنه هلك بأنهم شهداء غرام وصور جوليت ولتكفيرها عن ذنبها وأنها هي السبب في موت عشاقها الثلاثة فقد أرادت أن تكون راهبة في أحد الأديرة وصارت تسمى (بالحجة حنة) ولم يكفها حتى أقسمت بأغلظ الأقسام بأنه لا يكفر ذنبها شيء سوى زيارة (أورشليم) وذلك بعد أن تبقى على الأقل سنة في أحد الأديرة.

وها هو الكاتب يطلق سراح بطلته جوليت من أي قسم أو يمين أو حتى قرار قد اتخذته جوليت وألزمته به نفسها لحظة لقاءها بحبيبها سليم، لقد نفت عن نفسها أن تكون راهبة بل بلباس الراهبات بل تعدت ذلك وترجع بنفس الجرأة في أي علاقة يريدتها حبيبها فليست تعارضه فيها، ويتساءل أيضاً هنا سليم بعد لقائه بجوليت فيقول: والآن يا جوليت يا حبيبتي ماذا نعمل؟... ويأتي الجواب وبسرعة من جوليت معطية

سليماً مطلق الحرية في مصيرها وحياتها: اعمل ما بدا لك فلسفت مخالفة لك أمراً، إنها النموذج المثالي للمرأة الغربية الحديثة، وفيه أحبها وحبيبها علاقة الحب بينها وبين من تحب أسمى وأهم من كل العلاقات وجرأتها علامة تحررها من أغلال التقاليد والأعراف القديمة. وهكذا أعطى لنا توفيق مفرج من جوليت وقصتها مع حبيبها العربي كنموذج لقرائه الشرقيين وخصوصاً الفتيات منهن بأن يضحين بكل شيء في سبيل من يحببن، وأن يكون الحب هو فقط الذي له تعاهد حتى ولو مرت بأقسى الظروف، فلا بد أن تكون النهاية السعيدة لذلك الحب.

صورة الرجل الغربي في رواية غادة برلين:

لم تكن العلاقة بين الشرق والغرب علاقة مثالية أو رومانسية خالية من المشاكل والعراقيل التي تحول دون وجود علاقة تقوم على المحبة والاحترام المتبادل بين الغرب والشرق.

لقد ركز توفيق مفرج في روايته على شخصية الرجل الغربي من خلال شخصية جاك كمؤثر رئيس على تلك العلاقة ولم يكن ذلك التأثير إلا تأثيراً سلبياً كاد أن ينهي تلك العلاقة إلى الأبد، بل إنه قد استطاع في البداية، ولكن كانت الصدفة والمبادرة من الغرب لزيارة الشرق والسفر إليه هما الأدوات اللتان استخدمهما توفيق مفرج لإحياء تلك العلاقة من جديد وإعادة لها إلى ما كانت عليه من حب ووثام.

شخصية جاك في الرواية:

لقد بدأ توفيق مفرج وصف جاك بأنه رجل يعمل مفتشاً للشرطة الألمانية وهو شاب

مربوع القامة مملوء الجسم عريض الكتفين.. هنا حاول توفيق مفرج عندما أعطانا هذه الصفات العادية والتي قد تكون لأي إنسان، ولكن هذا الإنسان لا يدعو فتاة جميلة للانجذاب إليه، لأنه ليس طويلاً أو وسيماً عندها، فقد استمر مفرج للوصول إلى غايته لإعطاء القارئ الانطباع السيئ عن جاك فيكمل قائلاً وعلامات الخبث والشرباديتان على وجهه.

إن من الملاحظ على الكاتب توفيق مفرج أنه وصف شخصياته الغربية ولم يصف شخصياته الشرقية حتى بطل الرواية نفسه (سليم) لم يصفه الكاتب أو حتى يعطي قراءه شيئاً عن شخصيته، لقد ركز الكاتب على شخصية بطل الرواية جوليت، وقد كان وصفه لها ذا هدف وغاية ألا وهو كما ذكرنا تحبيبها للقارئ مبرزاً الأسباب التي جعلت سليماً بطل الرواية يذوب عشقاً وغراماً بها. وقد وصف لنا جاك بصفات، وأيضاً ليخدم هدفه وهو إعطاء القارئ الشعور بعدم الارتياح لذلك الغربي رمز العسكرية والجيش المحتلة.. رمز القوة التي تجبر الشرق على المعاناة والشعور بالقسوة والعذاب على يديها.. لذلك وصف مفرج جاك بأن علامات الشر والخبث على وجهه.. فكيف أثر جاك في علاقة الشرق والغرب (سليم - جوليت)، وكيف كان تعامله مع الشرقي، وهل استغل جاك هوية سليم الشرقية للإيقاع به؟

يظهر لنا توفيق مفرج جاك على أنه قد وقع في هوى جوليت هو الآخر، وقبل أن يظهر سليم في حياة جوليت، كان ينظر بعين الحزن والألم لخطبة جوليت من ابن عمها، وكأنه بذلك يعطينا مقارنة سريعة بين

أدمون وبين جاك في الصفات، وبالطبع كانت الصفات الشكلية والخلقية في صالح أدمون، حيث يقول: «كان أدمون جميل الطلعة طويل القامة أزرق العينين فاتناً، وهو على جانب من اللطف والحسن والأدب». وهو أيضاً محب لجوليت ممناً نفسه بخطبتها لولا تلك الحرب التي بدأت بين ألمانيا وفرنسا، وسوف يذهب إليها محارباً هو ووالد جوليت وأخواها، وبذلك نستخلص أهمية الصفات الشكلية عند توفيق مفرج للدلالة على الشخصيات الغربية، فالشريرة تكون صفاتها الشكلية عادية إن لم تكن قبيحة على العكس تماماً من الشخصيات التي تمثل الخير.

علاقة جاك بجوليت:

إن علاقة جاك بجوليت أو علاقة الغرب بالغرب يشوبها نوع من الغموض والغرابة، ففي حين يظهر الكاتب توفيق مفرج جاك أنه المحب وشهيد الغرام فهو في نفس الوقت الخبيث الشرير المخادع، ولعل توفيق مفرج قد توصل إلى حل لهذه المعادلة الصعبة بأنه وصف حب جاك لجوليت بأنه ليس بالحب الطاهر، فجاك يحب جوليت محبة جسدية، حيث يقول توفيق مفرج: «كان جاك يحب جوليت محبة عظيمة ويميل إليها كل الميل، لكن محبته لم تكن طاهرة، بل بالعكس محبة شهوانية ظاهرة على وجهه كالشمس».

إذن ما كان يريده جاك من جوليت مجرد رغبة يحكمها الجسد وشهوته، وبالتالي يعطي توفيق مفرج قراءه العذر في عدم قبول محبة جاك لجوليت، وذلك لأن جاك قد استخدم حبه لأغراض دنيئة وليست لهدف نبيل طاهر سام.. وهذا ما يعجب القراء.. قصة الحب الرومانسي الطاهر الذي تلتقي

فيه روحان على صفات مشتركة بينها ومع ذلك لم يعطنا توفيق مفرج في روايته أيّاً من الصفات المشتركة بين جوليت وبين حبيبها سوى الإعجاب المتبادل وافتتان سليم بجمالها وأدبها.

إن الملاحظ على شخصية جاك ورسما من قبل كاتب الرواية أن الكاتب يسلك في تجسيده لتلك الشخصية خطين متوازيين، الخط الأول هو خط الشر، فجاك الإنسان الشرير الحاقد الذي يقضي على أي شيء يقف في طريقه ويحول بينه وبين هدفه، إنه الإنسان صاحب المؤامرات الدنيئة والخطط الشريرة.. إنه الإنسان الشهواني والذي يريد جوليت لجسدها.

أما الخط الثاني الذي سلكه توفيق مفرج في رسم تلك الشخصية هو ذلك الرومانسي والمحب الهائم من سحر جوليت وجمالها وهو ذلك الحب الذي جعله قد يصل إلى الجنون.

فهاهو جاك يصوره الكاتب عند عرضه لشخصيته الشريرة، حيث يقول: يا ليتني أعرف من تحبه جوليت، فلو عرفته فإني سأخذ روحه وأحرمه عيشه كما حرمني حبيبتي، ويؤكد توفيق مفرج هذه الفكرة عن جاك بعد ذلك بسطور قليلة، حيث يقول: لقد عزم جاك أن يبحث بنفسه عن يهوى جوليت ليقتله حتى ولو كان أميراً من الأمراء.. تلك الشخصية المدمرة والتي من خلالها يحاول توفيق مفرج الجانب الآخر للغربي، وهو جانب القوة والجبروت إذا تعرضت مصالحه للخطر، فإذا أراد شيئاً لا بد من امتلاكه، فالغاية لديه تبرر الوسيلة، كما يقول ميكيا فيللي.

لم يكن هناك ما يبرر كره جوليت، فعند قراءتنا للرواية لم نجد موقفاً واحداً لجاك قد أعطى انطباعاً سلبياً لدى جوليت فقط محاولته للقاء بشكل أسبوعي عن طريق تكرار الزيارة بحجة الاطمئنان عليها وعلى والدتها، ولأنه كما كان يزعم أنه صديق لوالدها.. ولكن توفيق مفرج لم يمتلك في الحقيقة المبررات الواضحة والكافية لجعل القراء يكرهون جاك إلا ما حصل منه مع سليم ومؤامراته لاحتجازه وسجنه، أما من ناحية جوليت فلم يفعل لها شيئاً يوجب كرهها له.

فعندما أرسل جاك رسالته الرقيقة إلى جوليت بعد ترحيل سليم إلى فرنسا وبعد انتهاء الحرب مبيناً فيها حبه وإخلاصه لها مختتماً في نهاية رسالته حقيقة حبيبها المرة وكشفه لسليم على أنه جاسوس يعمل لحساب فرنسا.. كان من المفترض منطقياً أن تشكر له صنيعه أو على الأقل أن لا تحمل عليه أي حقد أو كراهية فكيف تحقد أو تكره من كشف لها حقيقة حبيبها وهويته الخفية، هذا إن قلنا إنه وإلى الآن لم تعرف الحقيقة أي حقيقة المكيدة التي دبرها جاك لسليم ومع ذلك فقد قابلت رسالة جاك بالنعيب والبكاء والمرض.

لقد أخبر والد جوليت بمرضها وأنها كانت على علاقة بذلك العربي الجاسوس، وعندما حاورها أبوها غاضباً عليها من ذلك الفعل، لم يكن لها من دفاع إلا محاولة تشويه صورة جاك لدى أبيها، فأخبرته بتردده عليهم أثناء غيابه وقد وصفته جوليت: «أحقاً أخبرك ذلك اللعين» «تبا لك يا جاك من كاذب محتال» ألم أقل لك لا تصدقه يا له من جاهل، عندها أخبرت جوليت والدها

بحب جاك لها وأنه يريد أن تقبله عريساً لها وليس في ذلك ذنب أو جريمة، ولكن من وجهة نظر توفيق مفرج المتحيز لبطله العربي فإنها جريمة تجعل الأب في لحظة واحدة يغير موقفه من جاك، ويقول: خست يا جاك فإنك نذل لئيم، لا تخافي يا جوليت ستنظرين ما سيحل به.

كان من المفترض أن تسكت جوليت دون تعليق راضية بموقف أبيها من جاك، ولكنها وبشكل غريب تحاول تبرير فعل جاك قائلة: «لا يا والدي لا تحاسبه على أعماله فإن الغرام قد أعمى بصيرته..».

إن فمًاذا تريد جوليت أو بشكل آخر ماذا يريد توفيق مفرج من جاك، هل جاك كان شريراً أم أنه ولأنه عربي لم يكن شريراً ولكنه مغرم قد أخطأ عندما لم يعترف بمحبة جوليت لغيره، ولم يقبل ذلك وأراد كل شيء له، إن الجواب لا هذا ولا ذاك من وجهة نظري، فقد استخدم الكاتب جاك لتوجيه أحداث الرواية والتأثير فيها ثم التخلص من هذه الشخصية في الوقت المناسب.. لم يكن الكاتب يهتم كثيراً لجعل قرائه يدخلون في تفاصيل الشخصية اللهم إلا في الأحداث التي يريدها منها الكاتب وبالرغم من مؤامراته على بطل الرواية سليم إلا أن الكاتب قد أخرج جاك وختم في دوره في الرواية بقتل نفسه في سبيل حبه وهواه واصفاً إياه وأدمون بشهداء الغرام.

فيقول توفيق مفرج: مات أدمون وجاك كشهداء للغرام وقد بُني على قبريهما قبة عظيمة كُتب عليها بأحرف ذهبية شهداء الغرام جاك وأدمون.

وهكذا فإننا نرى الكاتب يعطي العذر للغربي إذا ما فعل أموراً تؤثر في علاقته بالشرق

وإن كانت تلك التصرفات خاطئة واضعاً في الاعتبار عدم إغضابه أو محاولة النيل منه، ولكن يحاول تأويل تصرفاته، وبأنه إذا فعل الغربي أفعالاً سيئة بالشرق فله عذره، ولم يكن ذلك العذر إلا محاولته لعدم المساس بمصالحه الاقتصادية ومكاسبه السياسية في الشرق.

علاقة الرجل الغربي (جاك) بالآخر (سليم):
لقد حاول توفيق مفرج من خلال روايته أن يجعل علاقة العداء والكراهية من جاك نحو سليم فردية لسبب شخصي، ألا وهو مشاركة سليم لجاك في حبه لجوليت، ومع ذلك فإن جاك قد استخدم شرقية سليم في الإيقاع به، لقد استغل جاك معرفته بعلاقة السوريين – المارونيين بصفة خاصة – بالفرنسيين ورعايا فرنسا لتلك الطائفة في لبنان، ولذلك فلم يجد جاك تهمة يلحقها بسليم إلا تهمة بالجاسوسية لحساب الفرنسيين.

فعند تساؤل سليم عن استحالة أن يكون جاسوساً لفرنسا وهو سوري كان الرد سريعاً من قبل المحقق قائلاً: نعم جاسوس، وذلك لأن فرنسا لما وجدت نفسها غير قادرة على إرسال جواسيس منا نحن الألمان فقد أغرتكم أيها السوريون لتكونوا جواسيس، ثم يتابع بسخرية.. حقاً إنك سوري، ولكن ألا يجوز للسوري أن يكون جاسوساً..

ويشرح لنا توفيق مفرج عن ماهيته العلاقة بين فرنسا والسوريين، ولماذا اتهم سليم بالجاسوسية لفرنسا حيث يقول: «لقد ذهب جاك وأخبر حكومته أنه يوجد رجل يظهر أنه جاسوس للفرنسيين.. ولكي يؤكد لهم ذلك أخبرهم بأنه سوري الأصل، ولكن جاسوس فرنسي، وبما أن فرنسا لها قسم كبير من

المحبين في سوريا من قبل أتباعها المارونيين وغيرهم كان ذلك أشد برهاناً على أن سليماً جاسوس مرسل من قبل الفرنسيين.. لقد مكث سليم في السجن حتى انتهاء الحرب والتي انتصر فيها الألمان على فرنسا، عندها صدرت الأوامر من قبل الحكومة الألمانية بتسريح كل الأسرى الجنود الفرنسيين وغيرهم وترحيلهم إلى فرنسا، عندها استخدم جاك أيضاً القوة والخداع لدفع سليم إلى السفر إلى فرنسا بدلاً من تركه يسافر إلى بلاده سوريا، وذلك حتى لا ينفذ سره، وحتى لا يشك أحد للحظة أن ذلك السوري ليس إلا جاسوساً فرنسياً ولاءه لفرنسا، وتوجهه وحياته كذلك لفرنسا، فلذلك فقد فضل السفر إليها، ومن ذلك يتبين لنا أن توفيق مفرج قد وجه تصرفات جاك نحو سليم على أن سليماً غريم ومنافس له بالدرجة الأولى في حب جوليت، وبالتالي فلم يجد من سليم – الشرق – إلا التبعية لسيد غربي آخر ألا وهو فرنسا، ومن هنا نستطيع أن نقول إن إحساس توفيق مفرج بأن الغرب وحتى وإن تصارعت قواه مع بعضها بعضاً، فلا بد أن تقدم الضحايا ولن تكون هذه الضحايا إلا من يدور في فلك أحد تلك الأطراف المتصارعة، لأنها – أي الضحايا الأتباع – لا يملكون لأنفسهم حولاً أو قوة إلا قوة سادتهم وراعتهم وهي فرنسا في هذه الرواية.

ومن هنا نستخلص من صورة جاك التي قدمها توفيق مفرج كمؤثر أساسي وسلبي في علاقة الشرق بالغرب، بأنها شخصية متناقضة، فمع أنها تتعامل مع الغربي بمنتهى الحب والرومانسية التي تصل حد الانتحار والشهادة في سبيل الحب والغرام، إلى ذلك الذي يفعل المستحيل ويلجأ إلى

الحيل والأكاذيب، بل يلجأ إلى القسوة والجبروت فيمن يحاول أن يسعى لمصالحه أو يؤثر سلباً في تحقيق أهدافه تلك الشخصية الشرسة والتي بلا رحمة قد بدت واضحة عند تعامله مع الشرق ممثلاً في بطل الرواية سليم.

الغرب المثالي عند توفيق مفرج:

حدثت في السطور السابقة عن إشارة توفيق مفرج عن تلك العلاقة الوثيقة والمتينة والمتمثلة في رعاية وحماية فرنسا للسوريين وخاصة المواردية منهم.. ولذلك حاول توفيق مفرج أن لا يؤثر في قارئه عند تقديمه لصورة الغرب متمثلة في جاك الشرير العدو للشرق، فقد حاول مفرج أن يتدارك الأمر ويعطي القارئ الصورة الأخرى للغرب، تلك الصورة المثالية الحاملة والتي لم تكن إلا في مخيلة وتفكير توفيق مفرج نفسه، ولذلك فإنه يخبرنا بأنه عندما تم ترحيل سليم مطروداً من ألمانيا فإنه أرغم على التوجه مع فرقة من الجنود الفرنسيين إلى فرنسا، عند ذلك فقد عمل سليم حيلة يصفها مفرج بالمفيدة وفي اعتقادي بأنها ساذجة ألا وهي التظاهر أمام الجنود بأنه سوري له ولاء عظيم لفرنسا، وقد تم ضبطه في ألمانيا لأنه جاسوس يعمل لحساب فرنسا لخدمة مصالحها وبصورة ساذجة أيضاً يتعجب الجنود الفرنسيون منه، وأنه عرض نفسه للهلاك والعذاب حباً بفرنسا، وكأننا مع توفيق مفرج في أحلامه وهو يحلم ذلك الحلم الجميل في مخيلته، حيث الجنود الفرنسيون يحيطون بسليم كما تحاط الهالة بالقمر، وقد أخبروا الحاكم هناك عن قصته، وبالتالي فقد أكرم سليم لعمله الجليل وأعزه «حتى أصبح منه بمنزلة أخ له ووعد به بكل إحسان وجميل جزاء تعبته».

ثم يختم لنا توفيق مفرج حلمه الجميل عن الغرب/فرنسا المثالي حيث يتحدث على لسان بطله سليم حيث يقول لنفسه: «يا الله ما أكرم الفرنسيين فمع أنهم كسروا في هذه الحرب، عملوا لي كل هذا الإكرام، فلو كانوا هم الظافرين فكيف كانوا سيفعلون بي من إكرام يا ترى....».

ثم صور لنا توفيق مفرج سليماً محاطاً بكل أنواع الرفاهية والراحة والهناء كما يعمل الملوك.

ومن هنا الافتتان بالغرب المثالي كما يخبرنا بذلك فرانتز فانون من خلال مفرج ذلك الافتتان الذي صور له فرنسا (المستعمر) بأنها الملاك الحنون الكريم المنقذ والتي تهب السعادة والهناء لكل من يخدمها ومن يظهر لها الولاء والإخلاص، فهي إذا رسالة من توفيق مفرج إلى قرائه الشرقيين رسالة إعلامية لتحسين صورة فرنسا في أعين الشرقيين، وبأنها الأمنية والحلم لكل إنسان واجه الظلم أو العذاب أو الحرمان في بلد آخر حتى لو كان ذلك الغربي مثل فرنسا، وإن كانت ألمانيا بلداً غربياً لكنها لا تمثل الغرب بصورته الحقيقية، فمن يريد أن يتصور الغرب فليتصوره في صورة فرنسا الجميلة.

سليم وعلاقة الشرق بالغرب:

لقد رسم توفيق مفرج لقارئه قصة حب بين فتاة غربية وشاب شرقي دون أن يقنعنا بالأسباب التي أدت إلى قوة ذلك الحب أو الدوافع التي تجعل من ذلك الحب والاختيار من قبل جوليت لسليم دون سواه، ومع أن مفرج قد أعطانا مميزات كل من العاشقين الآخرين لجوليت فيكيفها أن تحب آدمون

لأنه أولاً ابن عمها بالإضافة إلى جماله ووسامته ودماثة خلقه، أما جاك فيكفي أن يكون ألمانياً من جنسها بالإضافة إلى مركزه الاجتماعي وما يملكه من سلطة ونفوذ، أما سليم فماذا يملك؟

لقد قدم لنا توفيق مفرج سليماً ومنذ بداية الرواية كشاب سافر من الشرق هارباً من الجهل والفقر، كانت سورية غارقة في بحار الهمجية والجهل فيما قيمة الدرهم والدينار أغلى من الإنسان وأعز من نسبه، إذاً قيمة الإنسان في الشرق معدومة، وبالتالي لن تكون للإنسان حقوق أو كرامة، فأين إذن هي الحضارة التي تحفظ للفرد كل مقومات الحياة الكريمة والحرية والمساواة والعدل، إنها الحضارة الغربية والغرب إنه التأثير الكبير بالحلم الذي كان يراود جميع أبناء الشرق الشباب منهم خاصة والمفكرين في ذلك الوقت.

لقد بين توفيق مفرج في بداية روايته أسباب سفر أهل الشرق للغرب أولاً وهي السفر لطلب الرزق الصعب المنال في وطنهم، وبالتالي السهل المنال في أوروبا وأمريكا، فيعودون بعد ذلك بالمال والأرباح الطائلة، ثم يشير إلى ظاهرة تفشت في عصره ألا وهي الافتتان بالغرب، وأن الشرقيين وخاصة الشباب منهم يرون في الغرب الأرض التي تحقق أحلامهم وأمنياتهم حيث يقول مفرج: «لقد فشا أمر الهجرة كثيراً في سورية، فأصبح الشباب إذا كبر وشب لا يرى أمامه غير باب العالم الجديد...» أي الغرب.

أما الغرض الثاني للسفر إلى الغرب فهو للسياحة وقليل من يفعل ذلك لأن السياحة تكون للأغنياء دون الفقراء، والشرق كان

بصفة عامة في تلك الفترة فقيراً اقتصادياً أمام اقتصاد الغرب القوي، وقد كان الدافع أو السبب الثاني هو دافع سليم للسفر وفيه رغبة قوية لاستكشاف العالم الجديد لمجرد السياحة، فهو لم يحب السفر فيسافر إلى الغرب طالباً العلم، ولم يذهب للبحث عن الرزق والهروب من الشرق الفقير إلى الغرب الغني، إنما الذهاب إلى الغرب لغرض السياحة، ولكن هل هذا ما عناه مفرج عندما جعل هذا هو السبب الوحيد لسفر سليم، أم هناك غاية ثانية من اتخاذ توفيق مفرج لهذا السبب؟ بالتأكيد هناك غاية أن السفر والترحال يعني البحث عن شيء مفقود لم يجده في الشرق، إنه البحث عن حضارة اشتاق سليم لرؤيتها والتعرف عليها، وستكون هذه الحضارة ممثلة في فتاة من تلك الحضارة التي سيعطيها حسبه وإخلاصه وتبعية، فهي أول فتاة تتحدث معه يعطيها كل ذلك الحب والعشق والوجد والانقياد التام، إنه كما يصف مفرج قد صار عبداً خاضعاً لأوامر هواها، فالى أي شيء كان كل هذا الافتتان وذوبان الهوية، إنه كان للغرب الذي لا تقاوم ثقافته ومدنيته وتقدمه المادي والأخلاقي في نظر سليم توفيق مفرج، ومع كل هذا الذوبان والافتتان فلم تكن له المبادرة لإنشاء هذه العلاقة بل كانت الجرأة والبداية من جوليت – كما ذكرنا سابقاً – ولم يكن من أمره إلا الإقرار والمتابعة لكل ما تقوله جوليت أو تفضله وما كان منه إلا الاستجابة فقط. لقد أنست جوليت سليماً كل شيء، كل موروث له أو شرق كان قد سافر منه ليكتشف الجديد، ذلك الجديد الذي صار إلهاً له ومحراباً لعبادته «وهكذا نسي سليم كل شيء غير مهتم بشيء في هذه الدنيا إلا إرضاء حبيبته وسيدته، لقد أصبح أسير غرامها».

ومنها تبين لنا في ما سبق كتابته أن سليماً كان يعيش مرحلة الافتتان والتتيم بجوليت والغرب معاً حتى إنه صار مثل الذي يتلقى الأوامر فيراها جميلة رائعة هي مصدر وحيه وإلهامه ويهاجم كل شيء يكون ضد تلك الأفكار الغربية حتى لو كانت من ثقافته الأصلية أو من تقاليده ومعتقداته كما ذكر فانتز فانون في كتابه المعذبون في الأرض.

مرحلة الصدمة والضيق

إن مرحلة ذوبان الهوية الشرقية لسليم ومحاولة تقمصه لشخصية الغربي أو الغرب من خلال طاعته لأوامر الهوى الغرب/ جوليت كانت فجأة قد ذهبت مع اتهامه بالجاسوسية لدولة معادية. إن الغرب الذي ظن سليم أنه ملكه بعد ما ملك قلب جوليت كان ظناً خاطئاً فهي الغرب ينزده مذكراً إياه بأنه ليس إلا مجرد شرقي /سوري، ولأنه ليس غربياً فقد سهل على فرنسا – وهي الدولة المعادية لألمانيا – من تجنيده جاسوساً. ويصور لنا توفيق مفرج مرحلة الصدمة من خلال أحداث توقيف سليم واستجوابه فيقول: «ودخل رجلان من رجال البوليس وهما غاضبان وبيدهما ورقة توقيف واستقبلهما بترحاب واحترام بالغين وأراد أن يحييهما بالسلام، وبالرغم من أنهما لم يسلما عليه، ولكن بحزم وسرعة سألاه عن اسمه فأجابهما: «سليم» إن الإنسان العادي يساوره القلق إذا رأى رجال البوليس يقفان أمام بيته ومع ذلك فإن سليم قد رحب بهما مع ما أبدياه من غضب وحزم ينبئ بأمر سيئ ومع ذلك لم يكن إلا كخادم لا يعارض سيده حتى لو أغلظ عليه بالكلام، فلا يملك إلا الرد المهذب اللطيف الذي لا حول له ولا قوة.

وعندما أعلموه بحقيقة التهمة الموجهة إليه ألا وهي الجاسوسية وبأمر اعتقاله ووضع الأغلال في يديه.. عندها فقط صحا من نومه وحلمه الجميل، ذلك الحلم الغربي متذكراً هويته صارخاً في وجهيهما: ماذا تقول يا سيدي، كيف ذلك وأنا سوري الأصل؟ ويأتي الجواب من رجل البوليس ليكون بمثابة الضربة الثانية والأقوى والتي ستوقظه من حلمه تماماً، ليقف على وضع وحالة لم تكن بباله يوماً: «إن كنت سورياً فهذا لا يجديك، بل على العكس فستعلق بذلك مشنقتك قريباً إذن».

ومع ذلك فقد حاول سليم أن يجد طريقاً لاسترجاع حلمه بأي وسيلة حتى وإن كانت يائسة وهو غير مصدق ما يراه وما يسمعه فيسأل رجل البوليس قائلاً: «هل كلامك جاد ويأتي الجواب وبسرعة وقوة تبدد ما تبقى له من شك»، وهل أنا أمزح معك/ هيه فقد أطلت الجدل والكلام، هيا ولا تماطل، لم تكن القسوة من رجال البوليس وموظفي الدولة، وإنما كان الذل والمعاملة السيئة من الناس كذلك الذين تجمعوا حوله وأخذوا يكيلون له السب ويقذفونه بالشتائم والاستهزاء وهو يذوب خجلاً وحسرة.

لقد حاول سليم أن يقنع الغرب بأنه لم يأت لبلادهم إلا بنية حسنة وقلب ملؤه الحب والانبهار بما لديهم من حضارة وتقدم.

– المحقق: متى قدمت لبرلين؟

– سليم: قبل ابتداء الحرب بأسبوعين.

– المحقق: وما هو غرضك يا ترى؟

– سليم: قد سمعت ما تحويه بلادكم من تقدم وحضارة وفي هذه المدينة بالذات – برلين – من أشياء جميلة ومناظر رائعة ومبانٍ

فخمة، والأهم من ذلك كله لأن برلين هي عاصمة دولة عظيمة ألا وهي ألمانيا.

لقد قابل حسن الظن بالغرب عند سليم عكسه عند الغرب، فالغربي لا ينظر للآخر إلا بأنه الأقل في كل شيء، وبالذات في الأخلاق والصفات الحسنة.. فبعد محاولات مستميتة من قبل سليم لتبرئة نفسه من التهم لكن تذهب كل محاولاته أدراج الرياح:

عيثاً تحاول أيها السوري غشنا وعمّا قليل سيحل بك العقاب ويكمل أحد الحاضرين التأكيد لهذه النظرة بأن الحكم ليس على فرد من شأته الصدفة أن يكون سورياً وإنما لأن أصله سوري فهو أصل كل شرق وخلق ذميم: نهض رجل من الحاضرين وقال للقاضي: هل تتذكر يا سيدي ذلك السوري الذي أتى لبلادنا منذ عهد ليس ببعيد وغش أحد التجار الكبار وسرق بعض ماله وهرب؟!

وما كان رد القاضي لذلك الرجل إلا بالتأمين والتصديق: نعم أتذكر ذلك ولا أنساه، وما هذا السوري إلا مثله ولعله يظن أنه مثل أخيه الآخر الذي هرب، فظن السوريون أنهم مثله سينجون، ولكن سنعلمهم من يكون الألمان هذه المرة حتى لا يتجراؤون على مثل ذلك مرة أخرى.

هل من المنطق والمعقول تعميم الحكم على أمة أو على شعب لمجرد أن واحداً أو حتى اثنين منهم قد فعلوا شيئاً تجاه فرد أو شعب آخر، وهل يكون الحكم بالمثل لو أن غربياً فعل ذلك، وكثير هي الأمثلة على ذلك كالحروب الصليبية والاستعمار في الفترة التي كان يعيش فيها مؤلف الرواية ويأتي الجواب بالطبع لا، فالغرب هو القوي وهو الذي يملك الأفضلية والقومية على الآخر/

الشرق ومهما فعل بالشرق فالشرق يستحق ما يفعله به لأنه أقل قوة ولا يستحق من لم يكن قوياً الحياة.

سليم والبحث عن هويته الأصلية:

بعد مرحلة الانبهار ثم الصدمة القوية لسليم ليس لأنه شخص متهم بل لأن أصله سوري أو أصله عربي، وبالتالي يجعل منه متهماً وعرضة للذل والهوان، ما كان منه إلا الرجوع والبحث عن هويته عن الشرق فهي ملجؤه بعد ما رفضه الغرب الذي أعطاه سليم قلبه وإعجابه واحترامه فلم يكن جزاؤه إلا كل هوان وذل، فيقول مفرج:

«لقد علم سليم أن الله سبب له هذه الغربة لتركه من صرفوا حياتهم لأجله – والديه – فكان منه ما كان». ثم ماذا فعل يا ترى، فيأتي جواب مفرج عن ذلك السؤال قائلاً: «قد أخذ سليم يتذكر سورية بمظاهرها الطبيعية ومدنها الجميلة وفي وسطها جبل لبنان مغطى بالثلوج تتدفق منه الينابيع الغزيرة المياه أمامها البحر المتوسط بأرجائه الواسعة وهي تصب به ولسان حالها يقول ليس لي صبر على فراقك يا لبنان». الآن فقط يتذكر سليم كم كانت بلاده جميلة وهو الذي تركها وفيها الجهل والظلام وجعل يسترسل في ذكرياته وشوقه إلى وطنه، بل وصل به إلى ندم وحزن فجعل سليم يلعن الساعة التي أحب ومالت نفسه إلى السفر وفارق بها والديه ووطنه العزيز، بل ويلعن كل من يشجع على السفر أو يزين لشباب الشرق «آه يا لخيبة الأمل».

الغرب/الأمل في منظور سليم:

إن صدمة سليم في الغرب وخيبة أمله كبيرة بعد أن اتهم ظلماً بشيء لم يقترفه أو ذنب يفعله وإن فعل أحد من شعبه وأمتة، فإن

ذلك يعني إلصاق العار بكل الشرق، فلكل شعب نماذج سيئة كما إن له أيضاً نماذج جيدة ومشرفة إنها خيبة الأمل بعد كل ما عاناه وبعد أن تحول ذلك الحلم الجميل إلى كابوس مخيف يحاول أن يستيقظ منه سريعاً، وذلك بالعودة إلى هويته الأصلية إلى موطنه والذي صار يراه الآن جميلاً بعد أن كان مخدوعاً بذلك البريق الآتي له من الغرب.

ولكن ما يلاحظ على توفيق مفرج أنه لم يفقد الأمل في إرجاع العلاقة بالغرب وإمكانية التعايش بين الشرق والغرب، وذلك من خلال سرده لأحداث الرواية، فأول تلك المفاتيح والأعمال في عودة تلك العلاقة تكريم الفرنسيين له بذلك الشكل المبالغ فيه، كما ذكر سابقاً، وبعد ذلك قتل جاك لأدمون ومن ثم قتله لنفسه أتاح الفرصة الآن لدى سليم كخط رجعة لإحياء علاقة كانت شبه مستحيلة الحياة بعد أن تفرق طرفاها، فقد رحل طرفها الأول إلى شرقه بينما طرفها الآخر كان على وشك أن يبقى في غربه ووسط محيطه وعائلته ومجتمعه.

ولأن الغرب هو القوي وهو صاحب الخطوة الأولى، فقد جعل توفيق مفرج هذا الغرب يتحرك إلى الشرق ليلتقي معه ويبحث معه على نقاط تتلاقى فيها حضارة الشرق بالغرب وأهم تلك النقاط هي البلاد المقدسة أو أورشليم نقطة التقاء الشرق بالغرب وعندها وبالصدفة المحضة يلتقي فيها سليم الذي سافر إلى أورشليم في محاولة يائسة منه لطلب الغفران، وذلك بعد ضغوط كبيرة مارسها أبوه ليتزوج إحدى قريباته وليكفر عن ذنبه في عدم الوفاء بما عاهد عليه جوليت.. وكان في أورشليم الأمل

لجوليت الغرب التي أحست هي الأخرى بالذنب لشهادتها في الحب، وكذلك الأمل لسليم في إحياء علاقة تقوم على المحبة والتسامح والارتباط بالأبدي بين الشرق والغرب، ولكن هذه المرة على أرضه وبمقاييسه ومعاييره هو وما يلائمه فيها، ولعل الكاتب حاول من خلال إيجاد قصة غير مقنعة لحسن تعامل الفرنسيين معه وأنه عومل كأخ للحاكم الفرنسي، وهذا ما لا يفعله الفرنسيون لأبطالهم الفرنسيين أنفسهم، فكيف بغريب شرقي مجهول ومشكوك أصلاً بما عمله لفرنسا أو للفرنسيين، أقول لقد حاول مفرج تحسين بعض من صورة الغرب وأن البديل من الذوبان الكلي في الغرب هو البقاء في الشرق على أن تأتي إليه حضارة الغرب فيأخذ منها ما يريده منها بقالب وبشكل شرقي في أرض الشرق.

وهكذا تنتهي الرواية بتلك النهاية السعيدة تلك النهاية التي تمنهاها القارئ بالتقاء الحبيين، وهي كذلك أمنية الكاتب في التقاء الشرق بالغرب وبداية علاقة يحكمها الحب والمودة والتفاهم بعيداً عن ذكريات حزينة لمؤامرات أو اتهامات وصراعات.



تحدث هذا البحث عن علاقة الرجل الشرقي بالمرأة الغربية وكيف صور الكاتب توفيق مفرج تلك العلاقة مبيناً صورة المرأة الغربية ممثلة في حبيبة سليم الشرقي جوليت، كذلك استعرض البحث صورة الرجل الغربي ممثلاً في مفتش الشرطة جاك الذي يقاتل بكل قسوة وبدون أي رحمة كل من يحاول المساس بمصلحته، وأنه مستعد أن يفعل أي شيء في سبيل تحقيق أهدافه وطموحه، ثم

استعرض البحث علاقة الشرق بالغرب من خلال شخصية سليم ذلك الحبيب، فهو المطيع لغربه/جوليت. إن سليماً أراد أن يذوب في الغرب وأن يخلع هويته الأصلية الشرقية، وأن يصبح ذا هوية غربية، كان ينظر إلى الغرب على أنه العالم الجديد وبلد الحلم، لقد ترك ذلك الشرقي القيادة للغرب يفعل ما يشاء، كان مسحوراً ومبهوراً بتقدم الغرب، يردد شعاراته ويحاول أن يتفحص عاداته وتقاليده، لكن ذلك الشرقي يفاجأ بأن ذلك الغرب الذي أحب نبذه وواجهه بحقيقته، فهو ليس إلا شرقياً ذا هوية شرقية بعيداً عن حضارة الغرب، كائناً ينظر إليه بأنه أقل منهم، محاط بكل التهم والشبهات، عندها فقط بدأ ذلك الشرقي سليم بالبحث عن هويته الحقيقية وأصله وندم على تصديق الحلم، ذلك الحلم الذي تحول إلى كابوس.

ومع ذلك ظل الحلم بإمكانية تحقيق العلاقة/ الحلم يراود الكاتب من خلال تحسين صورة الغرب عن طريق فرنسا، وبالتالي يتيح التفكير للقارئ بأن الغرب ليس وحدة واحدة، وإنما يختلف، فالغرب الشرير المتمثل في الآلة العسكرية والقوة المادية المحتلة يختلف عن الغرب الجميل والحضاري والذي يمد يده للشرق للحاق بركب المدنية والتقدم. إنه الغرب الذي يريده توفيق مفرج، ولذلك تمنى وجوده في الشرق ليكون ذلك الغرب مع الشرق علاقة قوية أساسها الاحترام المتبادل والمحبة البعيدة عن أحقاد الماضي ومآسيه.

قضايا ورؤى

د. سناء شعلان

عندما نتحدث عن المرأة والأدب وتأنيثه، وعن الخطاب وتأنيثه، فهذا لا يعني أن التأنيث ينحصر في ما تفعله المرأة، ويصدر عنها هي تحديداً بما أنها أنثى، بل «إن التأنيث مرتبط بالخطاب اللغوي باعتباره نسقاً ثقافياً يصدر عن النساء مثلما يصدر عن الرجال» (١) وحضور المرأة في الرواية وعالم الإبداع الأدبي يُشكّل ظاهرة أدبية في العالم العربي هذه الأيام، وعلى الرغم من تجاهل الخطاب النسوي ومعاداته في بعض الأقطار.

ويسعى لتحقيق المساواة بين الجنسين، وإنما هي فكر يعمد إلى دراسة تاريخ المرأة وإلى تأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية التي توضع فيها، وإلى إبراز صوتها، وفوق هذا كله إلى المطالبة بإعادة التفكير جذرياً في جميع بُنى المجتمع السائدة، وفي ضوء الشروط الاجتماعية، والطبقية، والثقافية والعرقية المتباينة، وباختصار يدلّ مصطلح النسوية على الحركة النسائية، والفكر النسوي، وإبداعاته، ونظرياته، والأدب النسوي.

أمّا الإبداع النسائي، فلكي يحصل على قبول النسويات ويعرف بالإبداع النسوي، عليه القيام بالوظائف التالية (٣):

١ - أن يناقش قضايا المرأة.

٢ - أن يساعد على نشر ثقافة أندروجينية، تسمح بالتلاعب الحرّ بين حدّي ما يُدعى تقليدياً بالذكورة والأنوثة.

٣ - أن يزود المرأة بأنموذجات إيجابية تقتدي بها.

«إنّ الأدب النسوي (Feminist Literature) يهتم بتصوير تجارب النساء اليومية: الجسدية ومطالبهنّ ووعيهنّ الفكري والذاتي والاجتماعي في إطار شرطهنّ الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، كما يصف معاناة المرأة في المجتمع ومشاكلها النفسية، وآلامها الناتجة عن صراعاها الداخلي بين تحقيق ذاتها، وبين الإذعان لمقاييس اجتماعية محضة تهضم حقوقها الإنسانية» (٢). ومن خلال الأدب النسوي نكتشف جانباً مهماً في الواقع الاجتماعي للمرأة، وما حدث من تطور في الفكر والوعي، ومن تمسك بالحقوق الإنسانية في مجتمع ذكوري يمارس سلطة قمعية ضدها.

وتعود إشكالية مصطلح الإبداع النسوي أو الأدب النسائي إلى عاملين أساسيين: أولهما: عدم فهم المصطلح والحكم المسبق عليه دون محاولة الإلمام بتاريخه ومدلولاته.

ثانياً: شدة غموض المصطلح.

والنسوية ليست مجرد خطاب يلتزم الصراع ضدّ النظام الذكوري، وضد التمييز الجنسي،

فقد أخذ هذا المصطلح (الأدب النسوي) يشق طريقه ويثبت وجوده في العالم العربي، على الرغم من كلّ العوائق الاجتماعية والدينية، وهجوم الرجال عليه وتشويه صورته، وعلى الرغم من أن استخدام هذا المصطلح لا يعود إلى أكثر من ربع قرن، فما تزال دلالته غير ثابتة أو غير متفق عليها لدى الدارسين، فهناك من يرى أن الأدب النسوي هو ما تكتب المرأة أيّاً كان موضوعه، وهناك من يرى أن الأدب النسوي هو كلّ ما كُتب دفاعاً عن حقوق المرأة وحريتها أيّاً كان الكاتب.

وإذا كان الاهتمام بالأدب النسوي، وظهور مدارس نقدية نسوية يعود إلى ما قبل ستينات القرن العشرين في أمريكا وأوروبا، وإذا كنّا قد تأثرنا بالغرب بالاهتمام بهذا المصطلح، فلا غرو أن يعتوره شيء من التباس الفهم في الثقافة العربية، وأن يواجه بحركة عداء أو حتى خصام حاد من قبل فئات كثيرة في المجتمع العربي، بدوافع دينية أو أخلاقية أو اجتماعية، لاسيما أن النسوية حركة تهدف إلى إنهاء الاضطهاد الجنسي والعرقى والديني والطبقي، وإثبات أهلية المرأة وأهمية دورها في المجتمع الإنساني.

٤ - أن يشجع تضامن النساء، يُنشر الوعي النسوي عند المتلقي.

وقد درج الباحثون على النظر إلى أدب المرأة من خلال مداخل ثلاثة: الأدب الذي تكتبه المرأة، والأدب الذي يُكتب عن المرأة، أو الأدب الذي تقرؤه المرأة، وبهذا يختلف مفهومنا عن أدب المرأة طبقاً للمنظور الذي ننظر إليه من خلاله. ولكن حسب النظرية النسائية فإن كل منظور من الثلاثة محدود للغاية، ولا يكفي وحده لاستيعاب كل ما يستطيع أدب المرأة أن يقدمه من رؤى مختلفة (٤).

وقد ظهر هذا النقد كخطاب منظم في الستينات من القرن الماضي، واعتمد على حركات تحرير المرأة التي طالبت بحقوق المرأة المشروعة في العالم العربي، ولا زال النقد النسائي على صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. وتعد فرجينيا دolf من رائدات حركة هذا النقد حينما اتهمت العالم الغربي بأنه عالم (مجتمع أبوي)، منع المرأة من تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية إضافة إلى حرمانها اقتصادياً وثقافياً (٥).

أما في فرنسا فقد تزعمت الحركة سيمون دي بوفوار حينما أصرّت على أن تعريف المرأة وهويتها ينبع دائماً من ارتباط المرأة بالرجل، فتصبح المرأة آخر (موضوعاً ومادة) يتسم بالسلبية بينما يكون الرجل ذاتاً سمتها الهيمنة والرفعة والأهمية (٦).

وتعد سنة ١٩٦٩ بداية تفجر الكتابات التي تعالج المرأة وقصبتها، ولكن هذا النقد في العالم الغربي لا يتبع نظرية أو إجرائية محددة، وإنما تتسم ممارسته بتعدد وجهات

النظر ونقاط الانطلاق وتنوعها. كما أنه يفيد من النظرية النفسية السيكلوجية والماركسية ونظريات ما بعد الحداثة والبنوية. وعلى الرغم من نزعة التعدد هذه إلا أن هناك مفاهيم معينة تجمع هذه الشتات، أهمها: عامل الاختلاف في إنتاج الأعمال الأدبية. وعلى هذا تترتب عدة خصائص تميز هذا النقد (٧):

١ - إن الثقافة الغربية هي ثقافة الذكر (الأب)، وهذه الثقافة المهيمنة أفضت بالأنثى إلى تبني هذه البنية الإيديولوجية، وأصبحت تجسدها في حياتها وفكرها.

٢ - من الشائع أنه بينما تحدّد العوامل الطبيعية النوع البشري (ذكر أو أنثى)، فإن هذا النوع ومفهومه (الجنس النوعي) هو بنية ثقافية أنتجت التحيزات الذكرية السائدة في الثقافة الغربية حتى تسم المذكر بالإيجابية، بينما تصف الأنثى بالسلبية.

٣ - هذا الفكر الأبوي والإيديولوجية الذكرية اجتاحت كافة كتابات الثقافة الغربية من أديب في العصر الإغريقي قبل الميلاد حتى عصرنا هذا، وتجسد في أشهر الأعمال الأدبية وأبطالها، وهو مسار يعزز سمات الذكورة وطرق مشاعرها، ويستقصي الاهتمامات الذكرية في حقول مقصورة على المذكر، وبالمقارنة مع هذه المركزية تتسم المرأة بالهامشية والدونية. وتعرض على أنها كمالية ثانوية أو فضاء مقابل لرغبات الرجل ومؤسساته.

٤ - ليس الأدب العظيم حسب، هو وحده الذي ينبع من هذا النهج، بل إن التصنيفات النقدية التقليدية ومعايير التحليل، وتقييم الأعمال الأدبية تنطوي على اهتمامات وافتراضات الرجل القبلية وطرق تعليه،

هذا على الرغم من أن هذه الإجراءات تدعي الموضوعية والعلمية وعدم التحيز. وإن كان النقد النسوي هو نقد يهتم بدراسة تاريخ المرأة، ويعمل على تأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية التي توضع من أجل تهميش المرأة وتهميش دورها في الإبداع، فإن هذا النقد له طابع يميزه (٨):

١ - يميل هذا النقد إلى التركيز على عالم المرأة الداخلي بما في ذلك الأمور الشخصية، والعاطفية، وتجلي هذا الجانب من خلال القراءة النقدية لأعمال المرأة.

٢ - الاهتمام باكتشاف التاريخ الأدبي الموروث للمرأة، وهو التاريخ الذي همشته الأعمال السابقة بفضل الهيمنة المزعومة للأدباء والمؤرخين من الذكور على هذا المجال من البحث.

٣ - السعي المستمر لتحديد سمات خاصة بلغة المرأة، والأسلوب الأنثوي، وما فيه من صور مجازية، وخيالية، وذلك من خلال التأمل الموصول في الأعمال التي تبدعها المرأة، سواء أكانت هذه الأعمال قديمة أم معاصرة.

٤ - يسعى النقد النسوي أيضاً لفرض نموذج على الدراسات النقدية يلغي الفروق بين الذكر والأنثى فيما يسمى بالجنسوية، ويعنون بها الهوية الثقافية أو الاجتماعية للشخص بصرف النظر عن كونه ذكراً أو أنثى.

الخطاب النسوي والتفكيكية:

بدأ ظهور النقد الأدبي في الوقت الذي ظهرت فيه التفكيكية. وسنرى لاحقاً صلة نظرية الأدب النسوي بالتفكيكية (٩).

فإن شيوع النظرية التفكيكية في الأدب لجاك دريدا بعد عام ١٩٦٦، يقدّم الحجّة القوية لأقطاب النقد.

النقد النسوي العربي:

«إنّ طريق المرأة إلى موقع لغوي لن يكون إلا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تصارع الفحولة وتنافسها، وتكون عبر كتابة تحمل سمات الأنثوية، وتقدّمها في النصّ اللغوي لا على أنها استرجال، إنّما بوصفها قيمة إبداعية تجعل الأنوثة مصطلحاً إبداعياً مثلما هو مصطلح الفحولة» (١٠).

وأبرز صورة للمرأة في زمن ما قبل الكتابة هي صورية كحكاية في قصة ألف ليلة وليلة، إذ حافظت بهذا الحكى على حياتها فضلاً عن دفاعها عن قيمتها الأخلاقية والمعنوية (١١).

أمّا تحوّل الحكى إلى خطاب ذي فعل انتقائي يقوم الفرد على اختيار موارده من الموروث الشعبي الحضاري لمجمعه الذي هو (اللغة) (١٢) فقد تجلّى في العالم العربي منذ بدايات هذا القرن.

وبدأ مصطلح الكتابة النسوية يظهر على السطح على الرغم مما قابله من اضطراب ونفور، والطريق كما تقول نازك الأعرج في كتابها (صوت الأنثى) أنّ الاعتراضات على هذا المصطلح تصدر عن اتجاهات مختلفة أشدّ الاختلاف، ونستطيع إيجاز هذه الاعتراض في ما يلي (١٣):

- ١ - يعارضه اليمينيون، لأنّه يتنافى مع المرتبة الدونية المطلوب الحفاظ على المرأة ضمن إطارها.
- ٢ - يعارضه اليساريون، لأنّهم لا يحبّذون تمييز إنتاج المرأة في أيّ مجال، ويبررون

ذلك بأنّ إطار المساواة صار يجمع بين الرجال والنساء في كلّ شيء.

٣ - يعارضه مجمل المثقفين الذين يفضلون مصطلح الأدب النسوي بدلاً عن مصطلح الأدب النسوي رغبة منهم في الحفاظ على هذا الأدب ضمن حركة الإنتاج الثقافي العامة، مما يجعله قادراً على الاستفادة من قوة الدفع التي توفرها هذه الحركة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى هناك رغبة داخلية في نفوس هؤلاء المثقفين في الإبقاء على السلوك بعيداً عن الجدل الذي يمكن أن يثيره الحديث عن خصائص النتاج الذهني للمرأة، وهذا قد يؤدي إلى البحث عن دور المرأة ووظيفتها وقيمة عملها داخل وخارج المنزل.

٤ - وتعارضه بعض الأدبيات العربيات اللواتي يفضلن الحديث عن أدب إنساني تقريباً لنادي الأدب الرجولي وخشية من فقدان حماية الرجل إن هُنّ تميزن تحت تسمية ذات صلة بجنسهن النسوي.

فالنقد التفكيكي شكّك بمبدأ الإرث النظري للنقد الأدبي، ويؤكد أنّ المعنى في كل خطاب أدبي هو نتيجة العلاقة الخلافية بين الحضور والغياب، أو بين المعنى المتحقّق والمعنى المرجأ.

وما دام المعنى في النصّ الأدبي غير ثابت وغير نهائي، فإنّ المجال يغدو مفتوحاً لتجاوز كلّ المعايير والقوالب الجامدة واشتقاق معايير أخرى جديدة. ولهذا شرّع النّقد النسوي مثلما ذكرنا قراءة الأدب بصفة عامة، متتبّعاً ما فيه من صور لكلّ من الرجل والمرأة بغية الكشف عمّا فيه من انسجام مع الإيديولوجية الأبوية أو اختلاف.

هل تكتب المرأة بطريقة تختلف عن الرجل؟ تدور أغلب المناقشات عن هذا الاختلاف حول محاور أساسية خمسة هي (١٤):

- ١ - البيولوجيا.
- ٢ - التجربة.
- ٣ - الخطاب.
- ٤ - اللاوعي.
- ٥ - البعد الاجتماعي.

ويلاحظ الدارسون أن الأدبيات اللبنانية كنّ أسبق حضوراً من شقيقاتهن العربيات في إصدار الصحف، وفي الكتابة القصصية والروائية والمسرحية المبكرة، وذلك أواخر القرن التاسع عشر «إذ كانت الصحافة هي المجال الأوّل والأبرز الذي أكدت فيه المرأة اللبنانية حضورها المتميز، واستنهضت عبره النساء إلى دور ثقافي يتعدّى حدود البيت الزوجي والبعد البيولوجي» (١٥).

فقد أسست اللبنانية ألكسندرا أفرينو مجلّة (أنيس الجليس) سنة ١٨٨٩م، «فبلغت أقصى أبعاد العالمين العربي والإسلامي، ونالت من الشهرة ما لم تنله مجلّة نسائية سواها» (١٦). ويعدّها أسست هند نوفل مجلّة الفتاة سنة ١٨٩٢ في الإسكندرية «وكان هدفها الدفاع عن الحق النسوي المسلوب، والالتفات إلى الواجب المطلوب» (١٧).

كما أصدرت روز أنطون مجلّة (السيدات والبنات) سنة ١٩٠٣، وأصدرت لبيرة هاشم مجلّة (فتاة الشرق) سنة ١٩٠٦، وكذلك أصدرت نجلاء أبو اللمع مجلّة (الفجر) سنة ١٩١١، وعفيفة صعب مجلّة (الخرنوب) سنة ١٩١٩، وجوليا طعمة سنة ١٩٢١ مجلّة (المرأة الجديدة)، وحبوبة حداد مجلّة (الحياة الجديدة) سنة ١٩٢٢ (١٨).

وعلى صفحات تلك الصحف والمجلات التي صدر معظمها في مصر، تم استكتاب عشرات الأقلام النسائية، واستنهاض القطاع القارئ من الرأي العام النسوي للدفاع عن حقوق المرأة (١٩) وقد كانت هذه الدعوات سابقة لدعوة قاسم أمين (٢٠).

أما في عالم الأدب، فقد أصدرت أليس بطرس البستاني الرواية الاجتماعية النسائية الأولى عام ١٨٩٦م بعنوان صائبة، وتتمحور حول حق المرأة في اختيار الزوج خارج إطار العرف (٢١).

وفي العام ١٨٩٩ أصدرت زينب فواز رواية (حسن العواقب) أو (غادة الزهراء) اتبعتها عام ١٩٠٥ برواية غرامية تاريخية بعنوان (الملك قورش) أو (ملك الفرس) وكانت زينت صاحبة أول محاولة مسرحية صدرت عام ١٨٩٣، بعنوان (الهوى والوفاء)، وتدور أحداثها حول جهاد المحبين من أجل الزواج على الرغم من العقبات (٢٢).

وأصدرت لبيبة هاشم عام ١٩٠٤ روايتها الأولى (قلب الرجل) أتبعها برواية (شيرين) أو (فتاة الشرق) سنة ١٩٠٧م، كما كتبت لبيبة صدقة رواية (حسناء سالونيك)، وكتبت فريدة عطية روايتها التاريخية (بين عرشين). وبين الحربين كان اسم مي زيادة اللبنانية المقيمة في مصر هو الأكثر لقا بعد اشتها صالونها الأدبي، وقد تركت مي ثلاث روايات وخمس مؤلفات في الأدب، وثلاثين رسالة مخطوطة وشعراً بالفرنسية (٢٣).

وإذا كانت الأعمال قد غلبت عليها الفكرة والرسالة الإصلاحية والاجتماعية، وعلت فيها روح الخطابة والوعظ والتدخل والمباشرة، فإن ذلك لا يمنعنا من الاعتراف

بريادة اللبنانيات وخوضهن في مجالات سبقن فيها أخواتهن العربيات بما لا يقل عن نصف قرن، وهذا ما ينعكس اليوم في تجاوز الرواية النسوية والأدب النسوي اللبناني غيره من آداب الأقطار العربية.

وإذا كان ذلك النشاط الروائي قد بدأ مبكراً، فما يلفت النظر أنه توقف سنة ١٩١٢، إذا استثنينا نشاط مي زيادة بين الحربين، وترى إيمان القاضي أنه لم يصدر في لبنان أي عمل نسوي منذ ١٩١٢ حتى ١٩٥٨، وهو تاريخ صدور رواية ليلي بعلبكي (أنا أحيا) (٢٤) كما ترى أن الرواية النسوية السورية الأولى كانت في سنة ١٩٥٠ (٢٥) والرواية الفلسطينية الأولى كانت في سنة ١٩٥٧ (٢٦) في حين لم تصدر في الأردن رواية نسوية قبل عام ١٩٧٥ (٢٧). وهذا ليس مستغرباً، فالرواية العربية الرجالية فن حديث، وما يزال يعاني في بعض الأقطار العربية من تعثر الروايات، وإن كان قد بلغ مستوى من النضج والتميز في أقطار أخرى كمصر وسورية ولبنان والعراق.

بعض القضايا النسوية للمرأة العربية:

لا شك أن وضع المرأة في المجتمع العربي حتى الستينات - بشكل عام - لم يكن جيداً، سواء كان ذلك على مستوى التعليم أم الحقوق أم العمل أم المشاركة أم الحرية، ولذلك جاءت الروايات الأولى لليلي بعلبكي وكوليت خوري تعبيراً عن هذا الواقع الضاغط على روح المرأة، وتمرداً على الازدواجية والقمع والجنس تقول لينا فياض بطة ليلي بعلبكي: «أنا في بيتنا الضائعة، لست شرقية ولست عربية، لست حرة، ولست مستعبدة» (٢٨). فالمرأة لم يكتمل تشكّل وعيها، فهي تريد أن تتمرد على الواقع، ولكنها لا تعرف كيف، هي تهمس بدونيتها فتقول لينا: «إن أنا

امرأة وأنا أنثى، وأنا زوجة، معناها أنني عادية، ومعناها أنني ذابلة بعد أن أمضيت ساعات الضجر في المطبخ. معناها إذن أنا العبد، وهو السيد المطاع، ولي التلبية، وله الطلب ولي الجوع وله الشعب ولي الانتظار، وله ساعة التنفيذ» (٢٩).

وفي تعبيرها عن تمردها على هذا الواقع لا تجد سوى جسدها لتمارس حرّيتها من خلاله، فتهمل أناقتها ولباسها، تدخن، وتذهب إلى السينما متفردة، تتعرّف إلى شاب، وتقرّر أن تذهب إلى النهاية في علاقتها معه، بله تعتقد أن قص شعرها الطويل هو شكل من أشكال ممارسة حرّية الجسد؛ لأن أهلها يحبون شعرها طويلاً (٣٠) فهي تريد الحرية، ولكنها حرّية التصرف بجسدها، وهذا ما تراه في روايات كوليت خوري، وكأن الحرية الجنسية هي الهدف الأول (٣١).

ولكن الهزة السياسية الهائلة التي أصابت الوطن العربي بهزيمة حزيران ١٩٦٧، قد خلّخت البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية في المجتمع العربي، وهزت الثوابت لدى الإنسان العربي، وكان طبيعياً أن يصيب ذلك المرأة التي وجدت نفسها ضحية قهرين، قهر الرجل الذي اكتشف أنه مارس قهراً على الإنسان لعقود عدّة تحت مظلة التصدي لإسرائيل، وكانت النتيجة مزيداً من الهزائم والضياح، وترى مشاكلها الشخصية جزءاً من مشاكل العالم، وتحمل الهم الوطني والسياسي، كرواية (حكاية زهرة) لحنان الشيخ، وإن ظلت هناك كاتبات يملن إلى الصراخ، ويلجأن إلى الاستعرائية وإثارة الغرائز في أعمالهن.

النقد النسوي إلى أين؟

لقد جاء النقد النسوي رداً على هذا الصمت

المتعمد الذي قوبل به إبداع المرأة. وارتفعت في أعوام الستين من القرن الماضي أصوات تدعو بوضوح إلى اضطلاع المرأة بدور أكبر تأثيراً في وصف الأدب النسوي، من حيث الأسلوب والفحوى - وهذا كله - يستلزم (٣٢):

أولاً: العمل على تأكيد دخول النساء المبدعات في تاريخ الإبداع العربي، واسترداد الأصوات التي هُمشت عبر التاريخ.

ثانياً: التشاور والتنسيق بين صفوف المبدعات والمفكرات العربيات، وتوحيد جهودهن على المستويين المحلي والإقليمي من أجل استراتيجيات مختلفة مع مواقع النساء العربيات.

ثالثاً: إيجاد حلول ولغة مشتركة بيننا وبين الجنس الآخر لكي ننساع على التحرر من جميع الموروثات المتخلفة، والتشويهات التي صاغتنا رجالاً ونساءً، وفرضت علينا مقياساً، ومفاهيم تخرمنا رجالاً ونساءً من تطوير إنسانيتنا على أكمل وجه.

رابعاً: إيجاد لغة يفهمها الناس على اختلاف أعمارهم وثقافتهم ووعيهم ومواقعهم في المجتمع من أجل بناء جسر يحمل عالمي النظرية والتطبيق، بدلاً من أن تبقى النظرية والدراسات مجرد أفكار تسكن البرج العاجي لعالمي الفكر والأكاديمية، وبدلاً من أن تتعرض تيارات وعي جديدة، مثل النسوية للتشويه من قبل المعارضين أو وسائل الإعلام أو السلفيين أو الحركات الأصولية أو الجاهليين، أو حركة تطور المجتمع.

خامساً: ضرورة محاربة جميع المعايير المزدوجة التي تسيطر على التراث الأدبي العربي، والعمل على إزالة جميع العقبات التي ما تزال تعترض طريق إنتاجاتها الأدبية سواء أكانت داخلية أم خارجية.

الضغوط التي تواجه الإنجاز (الإبداع) النسوي:

قد تعرضت النساء اللواتي وقعن في غواية الكتابة لضغوط كبيرة في سبيل إبعادهن عن هذا العالم، ومن وسائل الضغط تلك:

١ - اتهامها بأنّ رجالاً يكتبون لها، كما جرى مع وردة اليازجي التي أتهمت بأنّ أباه وأخاها يكتبان الشعر لها.

٢ - تهريدها في الكتابة وتخويفها منها (٣٣).

٣ - تعريضها لليأس من شبة القلم (٣٤).

٤ - إصالتها إلى حافة الجنون كما حدث لباحة البادية ومي زيادة (٣٥).

٥ - اتهامها بالتطفل على الكتابة، وأنّ العلم والثقافة ليسا للمرأة، وأنّ كتابتها دلع (٣٦).

ويبقى القول إنّ الخطاب النسوي خطاب إنساني من مجمل الخطابات الإنسانية التي تلعب دوراً في تشكيل الوعي أو إعادة بنائه أو في تغيير اتجاهه. ولعلّ هذا النوع من الخطاب يحتاج إلى اهتمام خاص، ولعلّ ذلك يعود إلى جملة من الأسباب من أهمّها: أولاً: خصوصية هذا النوع من الخطابات التي تنفتح على عوالم من العلاقات والقيم والمعارف والسلوكيات والمشار.

ثانياً: لأنّ هذا النوع من الخطاب يتصدى للتعبير اللغوي عن شطر الإنسانية أعني عن المرأة.

ثالثاً: لأنّ هذا النوع من الخطابات لم يلق بعد الاهتمام الذي يستحقه.

ويبقى السؤال الملح إلى أيّ مدى سيستطيع الخطاب النسوي أن يحقق سلطة تفرض نفسها وتحقق أهدافها؟ وإلى أين سيكون النقد النسوي في خدمة الخطاب النسوي؟ وأي الأدوات سيعمل في سبيل ذلك؟

الهوامش

- (١) عبدالله الغدّامي: الكتابة والمتخيّل، ص (٥٣).
- (٢) كورنيليا الخالد: المرأة العربية: الإبداع النسائي النظريات النسائية، ١٥: انظر: هدى النعيمي: عين قرى، ١٩٢.
- (٣) كورنيليا الخالد: المرأة العربية، الإبداع النسائي، النظريات النسائية، ص (٥) إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني.
- (٤) رزان محمود إبراهيم: أعمال سلوى بكر في سياق الأدب النسائي، ٤.
- (٥) انظر: ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ٢٢٢: رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ٨٨١.
- (٦) انظر: رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، (٢٠٣ - ٢١١).
- (٧) ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ٢٢٣: رمان سلدن، ١٩٢ - ١٩٦.
- (٨) ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ٢٢٤ - ٢٢٥: إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني، ١٢٥.
- (٩) انظر: رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ١٨٨ - ١٨٩: إبراهيم خليل: الذات الأنثوية في ثلاثة نماذج من السرد النسوي، ١٢٤، إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني، ١٢٣: محمد عناتي: المصطلحات الأدبية الحديثة، ١٨٣ - ١٨٥.
- (١٠) عبد الله الغدّامي: المرأة واللغة، ٥٧.
- (١١) نفسه، ٦٥.
- (١٢) عبد الله الغدّامي: الخطيئة والتفكير، ١٣٩.
- (١٣) نازك الأعرجي: صوت الأنثى، ٥ - ٣٦.
- (١٤) انظر: رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ٢١٦: رزان إبراهيم: أعمال سلوى بكر في سياق الأدب النسائي، ٧ - ١٠.
- (١٥) عفيف فراج: المسار الإبداعي للمرأة اللبنانية، مجلة الآداب، ع ١١، البنات، ١٩٩٢، ٤٤.
- (١٦) أنور الجندي: أدب المرأة العربية، ٣٧.
- (١٧) نفسه، ٤٥.
- (١٨) انظر: عفيف فراج: المسار الإبداعي للمرأة المعاصرة، ٤٤.
- (١٩) نفسه، ٤٤.
- (٢٠) نفسه، ٣٤.
- (٢١) نفسه، ٣٤.
- (٢٢) عفيف فراج: المسار الإبداعي للمرأة اللبنانية، ٣٤.
- (٢٣) نفسه، ٣٤.
- (٢٤) إيمان القاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام السمات الفنية والنفسية، ٢٦.
- (٢٥) نفسه، ٢٧.
- (٢٦) نفسه، ٢٧.
- (٢٧) نفسه، ٢٦ - ٢٧.
- (٢٨) ليلي بعلبكي: أنا أحيا، ١٦٤.
- (٢٩) نفسه، ١٩٥.
- (٣٠) انظر: نزيه أبو نضال: الشوط الاجتماعي وقصور الوعي في الرواية النسوية العربية، أوراق عمل الإبداع النسائي، ١٩٩٧، عمان، ٢٠٠١، ٢٢٤.
- (٣١) نفسه، ٢٢٤.
- (٣٢) كورنيليا الخالد: المرأة العربية، الإبداع النسائي، النظريات النسائية، ٢٥ - ٢٧.
- (٣٣) أنور الجندي: أدب المرأة العربية، ٤٢.
- (٣٤) أنور الجندي: أدب المرأة العربية، ٤٢.
- (٣٥) مي زيادة: المؤلفات الكاملة، ١: ١٤٨.
- (٣٦) نفسه، ١: ١٧٦.

