

البحرين

الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

114

يناير
2024



Al-Thaqafa البَحْرَيْنِيَّة

عنوان المجلة:

البحرين الثقافية
هيئة البحرين للثقافة والآثار
ص.ب: 2199 - مملكة البحرين
هاتف: +97317298754
فاكس: +97317910308
الشؤون المالية والمكافآت: +97317298765
للتواصل: althaqafia@culture.gov.bh

الاشتراكات

اشترك سنوي (لأربعة أعداد)
يرسل طلب الاشتراك إلى عنوان المجلة
مع حوالة مصرفية أو شيك بقيمة الاشتراك
باسم - مجلة البحرين الثقافية
ص.ب: 3232 - مملكة البحرين
داخل مملكة البحرين
للأفراد: 6 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 20 ديناراً
الوطن العربي
للأفراد: 12 ديناراً
للهيئات والمؤسسات: 30 ديناراً
جميع دول العالم
للأفراد: 15 ديناراً
للهيئات والمؤسسات: 30 ديناراً

ثمن النسخة

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

رقم التسجيل: 116MNCC

رئيس التحرير

كمال الذيب

مدير التحرير

د. محمد الخزاعي

هيئة التحرير

د. نبيلة زباري

غسان الشهابي



الغلاف الأمامي

صورة الدكتور إبراهيم غلوم

الإخراج الفني

فائقة الكوهجي

التصميم

أنس الشيخ

سكرتير التحرير

أحلام عبدالغني

إنجاز إبراهيم غلوم

تمثل مساهمات الراحل الدكتور إبراهيم غلوم في نقد السرديات، وفي النقد المسرحي، جهداً تأصيلياً مهماً؛ بما يتميز به من رصانة المقاربة النقدية، والحرص على التأسيس. ولذلك، فإن مجمل جهوده تحظى بتقدير الباحثين، والنقاد، وطلبة الجامعات. فمُنذ أواسط سبعينيات القرن الماضي، كان واضحاً أن دراساته النقدية تتجاوز المنهجية التقليدية في المقاربة والتحليل؛ حيث مضى نحو أفق أرحب، يستند إلى (نظرية) نقدية متماسكة، ورؤية مفتوحة علي ما أنجز في حينه من نظريات وجهود في مجال النقد الاجتماعي بوجه خاص، مدشناً بذلك مرحلة جديدة من البحث والاستقصاء، ضمن جهد لا يماثله في الأهمية سوى ما قدّمه الدكتور علوي الهاشمي في مجال دراسة الشعر البحريني المعاصر، خلال ثمانينيات القرن الماضي. وفي هذا العدد من البحرين الثقافية، نفتح هذا الملف لتسليط الضوء على جوانب من جهد الراحل الكبير، من خلال شهادات عدد من معاصريه، وزملائه، وطلبته. وما هذا إلا بداية..

قواعد النشر:

أولاً - مجالات النشر: تقبل المجلة للنشر: البحوث والدراسات الأصلية، في المجالات الثقافية التي تلتزم بمنهجية علمية في البحث، ولم يسبق نشرها، والمقالات الفكرية التحليلية والإبداعية التي تهتم بقضايا الفكر والثقافة والآداب والفنون، والترجمات والتقارير ومراجعات الكتب والمتابعات للتجارب والتطورات الثقافية المحلية والعربية والعالمية. وكذلك النصوص الإبداعية.
ثانياً - حجم المساهمات: الدراسات والحوارات لا تزيد عن 3 آلاف كلمة، ملف العدد لا يزيد عن 4 آلاف كلمة، المراجعات والترجمات وعرض الكتب والمواد الفنية لا تزيد عن 1500 كلمة.
ثالثاً - الشروط العامة للنشر: التوثيق العلمي للمراجع والمصادر المستخدمة وفقاً لما هو متعارف عليه علمياً وأن يقدم العمل إلكترونياً مع نبذة موجزة عن الكاتب.
رابعاً - ملاحظات عامة: تتولى هيئة التحرير إبلاغ الكاتب باستلام مادته، وقرارها بشأن النشر من عدمه. في حال النشر ترسل للكاتب نسخة الكترونية من المجلة على عنوانه الإلكتروني.
تعبّر جميع الأفكار والآراء المنشورة عن رأي كاتبها، ولا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر هيئة التحرير أو هيئة البحرين للثقافة والآثار. تؤوّل كافة حقوق النشر للمجلة.

المحتويات

البحرين الثقافية - المجلد 31 - العدد 114 - يناير 2024

الكلمة شراع		
- إنقاذ التنوير..	4	كمال الذيب

حوار العدد		
- الفنّان أنور سونيا المنشغل بالهُوية الثقافية العُمانية	7	جاسم جميل الطارشي

دراسات		
- محاكاة اللَّحْن لِلنَّصِّ.. المسافة بين الوصل والوصف	19	د. عصام عيسى الجودر
- تأثير الترجمة في اللغة العربية المعاصرة	33	يوسف طاهر الصديق
- التّفكيك وحصان طروادة	45	د. محمد بكاي
- ثيمة البحر في القصة القصيرة الإماراتية	57	زكوّان العبدو

ملف العدد		
- إبراهيم غلوم المثقف المنتج للروح	69	غسان الشهابي

فنون		
- الصّوت المخملي الذي ساد عالم الموسيقى الهندية	87	د. محمد علي الوافي

العمارة لغة الحضارة		
- دور إدارة وتصميم الفراغات العامة في تعزيز المواطنة في المدن	95	د. وفاء حسن المدني

تاريخ وسير		
- موليير هنا والآن..	113	أ.د. هشام زين الدين

نصوص		
- انطباعات عن تجربة شخصية	119	أمين صالح
- تأويل اللون الثالث	128	نزار النداوي
- بين ظليّين أولهما أنت	131	علي الستراوي
- نفقُ الذّكريات	134	أحمد اللاوندي
- منذ حرب ونيّف	137	فاروق السامعي
- دروب الصمت	139	سها شريف

ترجمات		
- دليل ونصائح للكتاب المبتدئين	147	أنطوان ألبلا

مراجعات		
- مسرحية "قرّة العين" لـ خالد الرّويعي	155	عبد السلام إبراهيم
- ديوان الزّهراي "هات البقية" بين الرّومانسية والتّناص	163	أ.د. محمد عبدالرحمن يونس
- مينة مبتكرة أو عندما يفقد الموت هيبته	177	ضو سليم

كتب		
- عندما ينبض النص!	185	د. نبيلة زباري
- يرقصان على جنوني للشاعرة فاطمة محسن	189	د. جاسم خلف الياس



< 7



< 57



< 113



< 137



< 163

إنقاذ التنوير..



كمال الذيب

إنَّ غيابَ الخطابِ الفلسفيِّ أو تراجُّعَه في الفضاءِ الثقافيِّ العربيِّ، خلالَ العقودِ الأخيرةِ، في مقابلِ تقدُّمِ النزعاتِ الحرفيةِ، يجبُ أن يثيرَ القلقَ، خاصةً في ضوءِ الرِّدَّةِ الكاسحةِ في مجالاتِ العقلانيةِ والتنويرِ. فأنيُّ بلَاءُ أكثرَ من أن نكونَ اليومَ، ونحنُ في بدايةِ القرنِ الحادي والعشرينَ، أقلَّ قدرةً على التفكيرِ من الجاحِظِ، وأقلَّ جرأةً من العديدِ من أطروحاتِ علمِ الكلامِ القديمِ، وأقلَّ

رئيس التحرير

قدرةً في التعبيرِ عن مواقفنا من قضايا الفكرِ الإنسانيِّ الأساسيةِ، من أناسٍ عاشوا قبلَ خمسةِ عشرَ قرنًا من الزمانِ؟! إن هذا الغيابَ أو التَّراجعَ لا يعودُ إلى خللٍ في الخطابِ الفلسفيِّ في ذاته، بل يعودُ إلى عواملٍ عدَّةٍ خارجةٍ عنه، في مقدِّمتها:
- تخلُّفُ بنيةِ أنظمةِ التعليمِ ومحتواه في معظمِ البلادِ العربيةِ، والتي تضيقُ فيها مساحةُ الفكرِ

والتفكير، ويغلب عليها التلقين، والتحصيل الكمي، والأفكار الجاهزة المطلوب حفظها واسترجاعها، وتكون غير قابلة للنقاش.

- التراجع المخيف في مساحة التسامح والقبول بالآخر، كياناً وفكراً، في ظل سطوة النزعات التكفيرية والإقصائية، مما جرّ علينا العديد من جولات الصراع الدموية التي عزّزت الظلام والتوحّش في حياتنا.

- ضيق مساحة الحرية الفكرية والعقلانية في حياتنا بالمجمل، باعتبارها نهجاً للتفكير أو التفلسف المرتكز على العقل، مع تسلّط المشاعر الغريزيّة في مقارنة شؤوننا العامة والخاصة، مع أنّ النزوع نحو العقلانية في المجتمعات العربية القديمة كان حقيقة قائمة، وعليها شواهد غير خافية، خاصّة في زمن المعتزلة.

- الحملات القاسية والقاسمة على الفلسفة وعلم الكلام، إذ علّمونا أنهما خوض في متاهات لا طائل من ورائها، ومجادلة في الدين، عقّدت مبادئه الواضحة، وحوّلتها إلى مهارات بين الفرق، مما جعلهما اليوم منبوذين ويُنظر إليهما بمزيد

من الشك والريبة. ويضاف إلى ذلك القضاء المبرم على النموذج الفلسفي القائم على التفكير والحجاج والمنطق، وتخويف المؤمنين منه، ولذلك سقطنا مجدّداً في نفق الحرفية. ولا غرابة أن تُطرح المسائل الحيوية في حياتنا -مثل الديمقراطية والحرية والعدالة والمواطنة- بعيداً عن قضايا الفكر والفلسفة، وعن استخدام الأدوات العقلانية. وفي موازاة ذلك يقضي الفكر الحرفي النقليّ بمعاداة الحداثة، ويسعى إلى فرض منطق النّصي كمعيار وحيد لكل أشكال السلوك الإنساني والاجتماعي، رافضاً لأيّ مرجعية ثقافية ترافق أو تتجاوز الثقافة المحافظة، أو تعمل على تجديدها، كفتوحات العلوم الجديدة ومقرّرات الأنثروبولوجيا واللغات والفنون، والفلسفة والأدب وعلم الاجتماع، وغير ذلك..

إنّ القول بعدم جدوى الفلسفة والفكر الفلسفي، ولا جدوى تدريسه، هو محاولة لتبرير غياب التأثير المرجوّ من هذا الخطاب على المجتمع وعلى عقول الشباب، مع أننا كثيراً ما نتحدّث عن المخاطر النّاجمة عن التّطرف والتّشدّد، وغياب

التّربوية والثقافية والشبابية، مقارنة قضايا العصر وحلّ المشكلات والاستدلال المنطقي، واستخدام نتائج المعارف لإقامة الدليل. ويقودنا كلّ هذا إلى أهمية العمل على إنقاذ حركة التنوير العربي؛ بالانفتاح على التيارات الفكرية والفلسفية في عالم اليوم، واستيعابها، بعيداً عن مغريات الحرفية والتقليد، بما يوقظ الوعي، وينمي الشخصية، ويعزّز القناعة بالتنظيم المدني العقلاني للحياة العامة في الدولة الحديثة، مع الاستلهام المستمر من القيم الروحية والأخلاقية في تراثنا وديننا الحنيف.

التّسامح والعقلانية في الفكر والسلوك معاً. لكننا عند البحث عن الحلول نطلّ ندور في فلك التبريرية، ونحمل السياسة مسؤولية كلّ شيء، بعيداً عن قضايا الفكر التي أساسها الفلسفة والتي تكاد تغيب عن حياتنا الاجتماعية ومؤسّساتنا التربوية والثقافية. لقد أدركت معظم الشعوب بأن أفضل طريقة لمواجهة الحرفية والتطرف هي في فتح الباب للتشبع بالفلسفة، بما يدرّب على طرح الأسئلة، وتعزيز القدرة على مواجهة التطرف والتكفير والعنف، ما دام الهدف الأساسي للمؤسّسات

الفنان أنور سونيا المنشغل بالهوية الثقافية العُمانية: أحارب العولمة بتأصيل خصائصنا وأمّسرح لوحاتي بمزج ألوانها

حوار: جاسم جميل الطارشي ▣

يتفاعل الفنان التشكيلي أنور سونيا مع مكونات هُوية مكانه العُماني: ثقافة وطبيعة، تفاعلاً أصيلاً يجسّد من خلاله لُحمة مشروعه الفني وسُداه؛ فيستلهم من مفردات ثقافته العُمانية، وتراثها المادّي وغير المادّي، التّنوع والثراء ليغني لوحاته التشكيلية بمشاهد بصرية متعدّدة، وتشكيلات لونية متباينة، ومساحات فُرجويّة نابضة بالحركة والحياة. ويستثمر ألوان الطبيعة العُمانية في تحقيق التّناسب الجمالي والتّناغم الإيقاعي بين أجزاء لوحاته التشكيلية من جهة، وبيان صور التّمازج والائتلاف بين مختلف بيئات المجتمع العُماني وأطيافه -دون إلغاء خصوصيتها- من جهة أخرى، مساهماً بذلك في حفظ الثّقافة العُمانية، وإيصال غناها وثرائها إلى الآخر، معتمداً -في تحقيق ذلك كله- على رؤية فنيّة خاصّة قوامها التّجربة، والتّأمل، ودراسة الأفكار والموضوعات الثّقافية قبل تشكيلها في أعمال صارت بصمة خاصة له، ولغة تشكيلية اختزلت تجربته الفنيّة التي امتدت لقراءة أربعة عقود، وما زالت ترفد المشهد التشكيلي العُماني بعطائها المتجدّد.

تجسيد الثقافة المادية وغير المادية
- يلحظ المتأمل لتناجك التشكيلي حضوراً بارزاً
للهُوية الثقافية العُمانية، من خلال تجسيد بعض
أشكال هذه الهوية ومكوناتها مثل: الفن الشعبي،
والزّي التقليدي، والأسواق التقليدية والشعبية،
والمناسبات والعادات العُمانية الأصيلة. ما دلالة
هذا الحضور؟

أعتقد أنني، وبصفتي فناناً تشكلياً عُمانياً، لا بدّ أن
أعبر عن ثقافة المكان الذي أنتمي إليه، وأسعى
إلى إبراز خصوصيته وما يتميّز به من عادات،
وتقاليد، وفنون، وأزياء، وتاريخ ثقافي ماديّ كان
أو غير ماديّ، وتجسيد كلّ ما يشكل هوية الإنسان
العُماني، التي تختلف عن ثقافات المجتمعات
الأخرى، حتى تكون عنواناً لهذا المكان، ومراًة
يتعرّف من خلالها الآخر طبيعة إنسانه.

وكل ذلك يتمّ، بطبيعة الحال، من خلال رؤية
فنيّة خاصّة أعمل عليها منذ مدّة طويلة، تعود
إلى مطلع السبعينيات، عندما كنت أشارك في
فعاليّات ومسابقات النّادي الأهلي، مروراً بتجربة
مرسم الشّباب في الثّمانينيات، وصولاً إلى مرسم
الجمعية العُمانية للفنون، والذي ما زلتُ أمارس
فيه شغفي التشكيلي؛ محاولاً صقل أدواتي
التّشكيلية، وتطوير تجربتي الفنيّة.



■ الفنّان أنور سونيا

ينصبّ الحوار مع الفنّان التّشكيلي العُماني أنور
سونيا على حضور الهوية العُمانية في نتاجه
التّشكيلي، وآليات استلهامه لبعض مكوناتها في
إغناء تجربته التّشكيلية، وتكوين رؤيته الفنية
الخاصة. فقد ناقشنا أبرز مضامين الهوية العُمانية
وتمثّلاتها التي شكّلتها وجسّدتها لوحاته، وتوقّفنا
عند أبرز عناصر البناء الفني، والتقنيات التّشكيلية
التي وظّفها في لوحاته.



مقاربات بصرية لونية مختلفة، وأنتجت غير لوحة لهذا الموضوع أو الشكل فقط، فما بالك بالتعدد والتنوع الذي تزخر به الثقافة الشعبية العُمانية؟! حتماً أغنى التوظيف تجربتي التشكيلية، وما زال يغذيها بمنجز بصري يتجدد مع كل تجربة فنية أعيشها مع مكونات الثقافة الشعبية الأصلية.

- أيسعى الفنان أنور سونيا من خلال توظيف هويته الثقافية في لوحاته إلى حماية هذه الهوية من مدّ العولمة الذي يهدف إلى القضاء على خصوصية المجتمعات وثقافتها؟

- هل تجد في توظيف الثقافة الشعبية العُمانية ما يمكن أن يثري تجربتك التشكيلية بمنجز بصري جديد؟

يتميز الفنان التشكيلي برؤيته البصرية الخاصة لمفردات المكان، ومكوناته الثقافية والشعبية، وكلما تعددت هذه المكونات وتباينت، أغنت الرؤية البصرية للفنان، بل وتجعله أحياناً ينظر إلى المفردة أو الموضوع نفسه برؤية بصرية مختلفة. فمثلاً: كنت أعمل على شكل واحد من أشكال الفن الشعبي العُماني المتمثل في "الرَّقصات الشعبية النسائية لمنطقة الباطنة"، فقدّمت له

نعم، أنا واع بخطورة هذا الأمر، لذلك أحرص في لوحاتي على تجسيد ذاكرة ثقافتنا، ومحاولة جعلها حية عبر رؤيتي الفنية الخاصة، مع إيماني بسنة التطور والتغير طبعاً، لكنها يجب ألا تكون على حساب عاداتنا وتقاليدنا الأصيلة؛ فتجديني أركز في أعمالي التشكيلية -رسماً ونحتاً- على تجسيد أشكال تراثنا ومفرداته الثقافية، ولا أهتم ببعض العادات والأزياء التي طرأت مؤخراً؛ إيماناً مني بأهمية هذه الأشكال الثقافية في تشكيل هوية المجتمع، وحفظ ذاكرته وإرثه التاريخي الأصيل.



- تبرز مفردات التراث الثقافي غير المادي -كالفنون الشعبية والمناسبات الاجتماعية- في أعمالك التشكيلية بصورة لافتة.
بم يمكننا تفسير ذلك؟



إلى ولاية، ومن بيئة إلى أخرى. على خلاف الرجل الذي غالباً يتميز بزيه العُماني الموحد. ويجب ألا نغفل هنا طبيعة المرأة، وحبها لجمال اللون، وتوظيفه في زينتها. وهذا يحيلني إلى غني الطبيعة وسحرها الخاص بشكل عام، والطبيعة العُمانية بصورة خاصة.

- تهتم بإبراز البيئات العُمانية بأطيافها المختلفة في لوحاتك. هل تجد في تعدد هذه البيئات وتنوعها الثقافي إثراء للتجربة التشكيلية العُمانية؟

لأشك في ذلك؛ فتعدد البيئات العُمانية، بدوية كانت أو حضرية، جبلية كانت أو ساحلية، وما تنفرد به كل بيئة من مقومات ثقافية، وآثار تاريخية، وفنون، وأسواق شعبية وتقليدية، وطقوس وعادات؛ يرفد تجربتي التشكيلية بغنى موضوعاتي وثراء شكلي ولوني فريد. ولا أنسى، وأنا أتحديث عن الجماليات الفنية للبيئات العُمانية، أن أشير إلى غنى الألوان الذي يوفره تعدد سحنات وجوه الإنسان العُماني بأعراقه المتباينة؛ ففيها غنى لوني ساحر لا أفوت استثماره والإفادة منه في تجديد عناصر لوحاتي التشكيلية، دون أن أغفل أهمية تآزر هذا التنوع في تكوين وحدة موضوعية، تظهر تجسيدا للحمة الهوية

تتميز مفردات التراث غير المادي -على وجه الخصوص- بحضور عنصري الحركة والتفاعل، بالإضافة إلى ما تعبر عنه من موروث أدبي وثقافي أصيل طبعاً. أستثمر هذين العنصرين في طبع لوحاتي بطابع مسرحي مشهدي، يسهم في تفاعل المتلقي مع مكونات اللوحة وعناصرها، ولا أنسى الغنى اللوني الذي يحضر في مكونات هذه الفنون؛ من أشخاص وأزياء، وأدوات كفيلة بإثراء لوحاتي بالحياة والجمال.

- للمرأة حضور طاغ في مجمل نتاجك التشكيلي، وهذا الحضور يتجسد بشكل خاص في زيتها التقليدي، ومشاركتها الفاعلة -جنباً إلى جنب مع الرجل- في المناسبات والفنون الشعبية. ما سر هذا الحضور؟

هذا يعود في المقام الأول إلى مكانة المرأة في نفسي، وإلى دورها التاريخي في بناء المجتمع. فقد كانت -وما زالت في بعض المناطق- تساعد الرجل في شؤون الحياة؛ فتجدها تزرع الحقول، وتعتني بتربية المواشي، وتتاجر بها أحياناً. وزيت المرأة التقليدي -بصفة خاصة- يضمن للفنان أشكالاً فنية وتدرجات لونية، وخلفيات متباينة في غاية التنوع والبهجة والثراء، تتجدد تمثلاتها بتعدد أزياء المرأة العُمانية التي تختلف من ولاية

رؤيته الفنية، ونظرتة الخاصة للإنسان والمكان. ما أهم التقنيات التي توظفها لتحقيق ذلك؟
أهم تقنية بالنسبة لي هي مزج الألوان. فعندما أرسم، أهتم بعقد صداقة ومحبة بين الألوان، ومن خلال هذا التأخي بين درجات اللون المختلفة، يتحقق الربط بين أجزاء اللوحة. كما لا أغفل عنصر التوازن بين مكوناتها بهدف تحقيق إيقاع معيّن خاص بي. وكثيراً ما أصارع للوصول إلى هذا التناغم التام حتى أصل إلى حالة من الرضا عن لوحتي قبل اعتمادها.

- تقودنا هذه الإجابة إلى سمة ملاحظة في تجربتك. فأياً لوحة جديدة تعمل على تشكيلها يلاحظ صدى منها في لوحة سابقة، وكأنّها تولد من سابقتها بطريقة تشير إلى ما يسمّى في لغة النقد الأدبي بالتناص الداخلي مع التجربة. بم تفسّر ذلك؟

هو أشبه بما يكون بعدم الرضا، والإحساس بعدم اكتمال العمل؛ فتجديني أحياناً أوقع على نهاية اللوحة، لكن، وبعد فترة قصيرة أعود إليها وأتأملها من جديد، فأشعر بعدم اكتمال الرؤية الفنية، ونقص في عناصر التشكيل، فأدخل مع اللوحة السابقة في حوار جديد تولد من خلاله لوحة جديدة، وهكذا. وربما الأمر راجع إلى قلق فني

العُمانية ونسيجها الخاص، وتقديرها للإنسان، دون اعتبار للونه أو عرقه. فالإنسان -بهمومه وهواجسه ومباهجه- هو ما يهمّ فني في نهاية المطاف.

- هل يمكن للفنان التشكيلي أن ينجح في إيصال هوية مجتمعه إلى الآخر من خلال تضمينها في لوحاته ورسوماته؟

طبعاً، فمتى ما نجح الفنان في الإصغاء إلى مكونات بيئته، واستخراج كنوزها الجمالية الثاوية خلف أشكال الثقافة المتنوعة؛ فإن منجزه التشكيلي سيجد صدى واسعاً لدى الآخر. وشخصياً: عندما أشارك في المحافل والملتقيات الفنية وورش العمل الدولية التي يحضرها كبار فناني العالم، تجدني أصرّ على إبراز المكان العُماني بغناه الثقافي، عندها تكون لوحاتي وأعمالتي محل تقدير الآخرين، بل وتكثر تساؤلاتهم عن مضامينها، ويغمرهم الفضول تجاه طبيعة البلد الذي جئت منه.

تقنيتي لإبراز هويتي تكمن في مزج الألوان - لا يقدّم الفنان أنور سونيا الهوية العُمانية بصورة مباشرة فاقعة عبر أسلوب المحاكاة التقليدي، بل يعيد تشكيلها من خلال تفاعلها مع

على لوحة بطلب وإيعاز من أحد الأشخاص في ولاية صور، أرادها أن تكون معبرة عن مشهد عودة سفينة بحرية بطاقمها من السفر، وانتظار أهل المنطقة وترقبهم لعودتها على الساحل. لدراسة هذه اللوحة، والإلمام بتفاصيلها، تواصلت مع بعض نواخذة أهل صور لسؤالهم عن أبرز الممارسات والتجهيزات التي تتم قبيل وأثناء هذا الحدث المهم. بل وتواصلت كذلك مع أحد فناني المنطقة التشكيليين. أحاول من خلال هذه اللوحة تجسيد لحظات الانتظار على وجه الخصوص، وما يعتري وجوه المنتظرين -رجالاً ونساءً- من مشاعر توتر وقلق، تختلف بدرجات قرابة أهل البحارة. فالفن لا يهتم بإبراز ثقافة المكان بعيداً عن مشاعر الإنسان الذي أسعى إلى تجسيد همومه، وأفراحه، وأحلامه. تأتي بعد مرحلة البحث والدراسة هذه، لحظة تجسيد الفكرة أو الموضوع على اللوحة، وتتظافر لإكمالها عدة عناصر، أهمها اللون وتدرجاته المختلفة.

نعم... أرسم بمقابل

- هل معنى هذا أنه عندما يطلب منك شخص أن ترسم له لوحة معينة، أو أن تجسد مشهداً بعينه مقابل مبلغ مجز، تُنجز ما يريده دون اعتبار لرؤيتك الفنية وأسلوبك الخاص؟

طبيعي، وإحساس بعدم التمثيل النموذجي لتنوع وثرأ الهوية العُمانية. ولا بد أن أذكر كذلك مسألة اهتمامي بذائقة المتلقي المختص، والذي يهتم بالرؤية الشاملة لعناصر اللوحة التشكيلية، فأظن أن دورها مهم جداً في تكوين حالة القلق الفني المستمر. وهناك ملاحظة مهمة تجب الإشارة إليها هنا، وهي متعلقة باستمرار ممارسة العمل التشكيلي، ودورها في اكتشاف الأساليب الفنية الخاصة، وتطوير الأدوات التشكيلية وصلها. فكل لوحة جديدة أرسمها، تجعلني أكتشف أسلوبِي الخاص، وتتضح معالم رؤيتي الفنية بصورة أدق وأعمق.

بالدخول إلى مختبر أنور سونيا الفني للتعرف على أسرار تجربته الفنية، ولنتكشف ما يحدث خلف كواليس مرسمه الفني، طرحنا عليه السؤال الآتي:

- كيف تُولد أعمال أنور سونيا التشكيلية؟

قبل أن أشرع في رسم أي لوحة، أقوم بدراسة مضامين هذه اللوحة بالاعتماد على ذاكرتي الشخصية أولاً، ومعاينة المكان الذي تنتمي إليه معاينة مباشرة أحياناً، ولا أكتفي بذلك فقط، فتجدني أستعين ببعض الأشخاص الذين لهم معرفة قريبة بالموضوع. فمثلاً: أعمل الآن



أقارب من خلالها الفكرة التي يريدها الشَّخص، وأكون على تواصل مستمرٍّ معه، وقبل ذلك كلِّه، أدرس فكرة اللوحة، وأتعرف على تاريخها المكاني والاجتماعي طبعاً. اختار بعد ذلك بقية التَّفصيل، وأوظف الألوان بالطريقة التي تخدم أسلوبِي، وتحقق رؤيتي الفنيَّة.

لا أحد ينكر أهمية الجانب المادي في الحياة، وفي بعض الأحيان أرسم لهذا الغرض تحديداً، لكن هذا يتم وفقاً لشروطي الخاصَّة، وأولها أن أنجز العمل وفقاً لأسلوبي الفني، دون تدخُّل صاحب الطَّلَب في طريقة إخراج اللوحة. هو فقط عليه أن يزوِّدني بفكرة اللوحة أو العمل، كما أشرت سابقاً، ثم أقوم بإعداد "سكتشات أولية"

- هذا يقودنا إلى الحديث عن زاوية التشكيل لديك؛ فغالباً ما تأخذ زاوية التشكيل في لوحاتك، موضع الرؤية من الخلف باتجاه الأمام، مع التركيز على عناصر اللوحة المتمركزة في الوسط، ثم تأتي الخلفيات على هيئة ظلال تتناسل من العناصر الرئيسة. ما دلالة ذلك؟ وهل لذلك علاقة باستمرار الهوية الثقافية واتجاهها نحو المستقبل؟

هناك تقنية أوضحها في لوحاتي، وفي الحقيقة لا أعرف سرّ تسلّلها إلى تجربتي الفنية، لكنني -مع مرور الزمن والتقدم في التجربة- استحسنتها كثيراً، ووجدتها تخدم رؤيتي الفنية، وهي تقنية "المثلث"، وربما المسألة تفسّر حياة الإنسان من البداية إلى الختام؛ حيث يبدأ بالتصاعد وصولاً إلى القمة، ثم يأخذ في الانحدار. ربما (يضحك) لذا دائماً ما تجد في لوحاتي تجسيدا للبعد الثلاثي، مع التركيز على الوسط، كما قلت أنت، والذي غالباً ما يكون موضوع اللوحة الأساس، شريطة أن تحضر هذه الأبعاد بتوازن تام وإيقاع منتظم، ثم تأتي الخلفيات لتعطي مهمتين: الأولى موضوعية تتعلق بظلال دلالات العنصر الرئيسي، وغالباً ما تكون هذه الدلالات زمنية مرتبطة بماضي العنصر الرئيس وذاكرته البعيدة؛ والمهمة الثانية جمالية بحتة، تسعى إلى تجسيد تلك

الذكريات بوصفها ماضياً يحضر عبر الذاكرة على هيئة خيال، مع تأكيد دور هذه الخلفيات والظلال في تحقيق مبدأ التماسك والانسجام بين عناصر اللوحة. أما بالنسبة للرؤية من الخلف إلى الأمام؛ فهي متعلقة غالباً -كما قلت- بتلك الظلال التي مضت، وتلك الذاكرة الثقافية والتاريخية البعيدة، لكنّها مستمرة في حاضر الشخصية. والخلفيات تقوم بذلك التّجسير بوصفها دعامة للموضوع، مع عدم إغفال دور الألوان في هذا الأمر كما أشرت، والخلفيات والظلال عندي أشبه بالكورال الذي يكمل دور الفنان الرئيسي.

لوحات بنكهات مسرحية

- يغلب على لوحات أنور سونيا الطابع الفرجوي المسرحي؛ إذ تتظاهر بعض عناصر المسرح -كالإضاءة والحركة والديكور- لتكوين لوحات مشهدية تتفاعل معها، وكأننا نرى مكوّناتها نابضة بالحركة والحياة، ونستمع إلى الحوارات التي تدور بين بعض شخصياتها. من أين أتى هذا الحس المسرحي؟ وهل له علاقة بتعميق الهوية العُمانية وتكريسها في ذهن المتلقي؟

لهذا الحضور المسرحي جذور وتاريخ شخصي، بدأ مع تجربة النادي الأهلي، وحرصني على متابعة العروض المسرحية التي كان تعرض

- يستثمر أنور سونيا ألوان الطبيعة العُمانية في تشكيل لوحاته؛ ففري البُني تارة، والأخضر تارة أخرى، والأزرق في أحيان كثيرة. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الألوان تمتزج ببعضها البعض مشكلةً نسيجاً متماسكاً. ما الأبعاد الفنية التي توحى بها ألوان الطبيعة العُمانية برأيك، وفي صورتها المتداخلة على وجه الخصوص؟

للألوان في تجربتي الفنية حضور خاصٌّ وهامٌّ جداً. فبالإضافة إلى "فكرة صداقة الألوان" التي أشرت إليها سابقاً، فإن لها بعداً جمالياً وتقنياً يتمثل في الربط بين أجزاء اللوحة، وتحقيق وحدتها الموضوعية، ولها دور هامٌّ في تجسيد مبدأ التماسك والتربط بين أطراف المجتمع العُماني. وهناك إشارة مهمة متعلّقة بحبنا -نحن العُمانيين- للألوان؛ فهي تحضر في لباسنا وتشكيل بيوتنا القديمة، ومفردات الطبيعة التي تحيط بنا، والتي تتباين من مكان إلى آخر، بل ومن موسم إلى موسم. فالخضرة التي تزيّن صلالة في موسم الخريف وسحرها الجذاب لا تلغي خصوصية الألوان وجمالياتها التي تبرز عقب هذا الموسم الاستثنائي. وهناك مسألة الظلال التي توفّرنا طريقة تشكيل الإنسان العُماني وتصميمه للقلاع والحصون؛ فهذه الظلال بتدرجاتها غاية في السحر والجلال. وخلاصة القول: إن ثراء

في ذلك الوقت، ثم توثقت علاقتي بالمسرح عندما دعاني المخرج العُماني القدير عبدالكريم جواد إلى المشاركة في تنفيذ بعض ديكورات المسرحيات التي كانت تقدّم على مسارح بعض دول العالم والمسارح العُمانية طبعاً. وهذه التجربة أفادتني كثيراً في تطوير تقنياتي الفنية. والجميل أنها تخدم أبرز المواضيع والقيم التي كنت أجسدها في لوحاتي، خصوصاً في ما يتعلّق بموضوع الحركة والحوار الذي يدور بين عناصر اللوحة عندما تكون الفنون الشعبية وبعض المناسبات التقليدية موضوعاً أعمل على تشكيله. والخلفيات التي أوظفها تكون بمثابة ديكور للمشاهد التي أرسمها، والألوان -بمزجها وتفاعلها وصادقتها- توفّر عنصر الإضاءة الذي ينيّر ويوصل دلالات المشاهد المسرحية التي تجسدها اللوحة. وهذه المشهديات والحضور المسرحي سيكون لهما أثرهما البارز في تفاعل المتلقّي مع اللوحات التي أرسمها، وستجعلان بعض أشكال الثقافة العُمانية التي أعمل على توظيفها ماثلة أمامه، حاضرة في وعيه ووجدانه.

لكل فنّان بصمته الخاصّة التي يسعى إلى تكريسها في فنّه، وإيصالها إلى المتلقّي. فأنا، عندما أركّز في لوحاتي على ثقافتنا العُمانية وهُويّتنا الفريدة، فإنّني أضع في ذهني أهمية إيصالها إلى المتلقّي؛ حتى يتعرّف على ماضيه وتراثه دون إغفال الجانب الجمالي، وهو برأيي ما سيُشجّع على التفاعل والتواصل الثقافي والحضاري، وهذا ألمسه في سؤال الأجيال المعاصرة من الشّباب وطُلاب المدارس. فبفضل تطوّر تدريس الفنّ في بلدنا، أصبحت هذه الأجيال تسأل عن بعض أسرار التّشكيل لديّ، والأبعاد البصرية التي تصوّرها لوحاتي.

- هل يمكن القول إنّ اهتمام أنور سونيا بتوظيف مضامين الهُوية العُمانية بتمثّلاتها المختلفة، وسَمّت لوحاته بِسِمات تشكيليّة خاصّة، وبلغة فنيّة متفرّدة؟

نعم، والدليل أنني عندما لا أوقّع لوحاتي أحياناً؛ لا تخطئها ذائقة المتلقّي، وتنسبها إلى أنور سونيا. ويقف وراء هذه البصمة: جهد شخصي، ودراسة للفكرة، وبحث عن خلفيّاتها، والتّخطيط لعناصر الموضوع قبل تجسيده في لوحة، بالإضافة إلى معاشتي للوحة أثناء رسمها، ولا أنسى ألوان الطبيعة العُمانية، وسحرها، وغنى ثقافتنا.

الأماكن والطبيعة العُمانية، والزّي العُماني الأصيل كذلك، كنز ثمين أسعى إلى الإفادة منه، ولن تشبع ذائقتي الفنية منه.

- تبرز في أغلب لوحاتك أشكال دائرية حلزونية، وهي أشبه بما يكون توقيعاً فنياً خاصاً، يضيف على مكونات اللوحة شيئاً من الغموض، وأبعاداً لا نهائية من التّأويل والتّفسير. ما سرّ هذه الأشكال؟

هذه الأشكال غالباً ما تكون طريقة ربط واتصال بين عناصر اللوحة؛ حتى أتخلّص من بعض الفراغات التي تبقى فيها، ولها وظائف خاصّة بتكثيف الدّلالة وتركيز الموضوع، ولها بُعدٌ خاصٌّ بالمتلقّي؛ فهي ترسم في ذهنه بعض التّساؤلات، وتحفّزه لإعمال ذوقه وخياله في قراءة اللوحة، وهذا يضمن استمرار عملية التّواصل مع مضامين اللوحات وما تعبّر عنه من ثقافة اجتماعية، وعادات وتقاليد عُمانية.

- هل يهدف سونيا، من خلال توظيفه لبعض مكونات الهُوية العُمانية، إلى خلق ذائقة جماليّة وفنية مجتمعيّة تسهم في تقليص الفجوة بين إدراك الأجيال المعاصرة لقيمة هُويتها، وتشجيعها على الاعتزاز بها، والتواصل معها؟



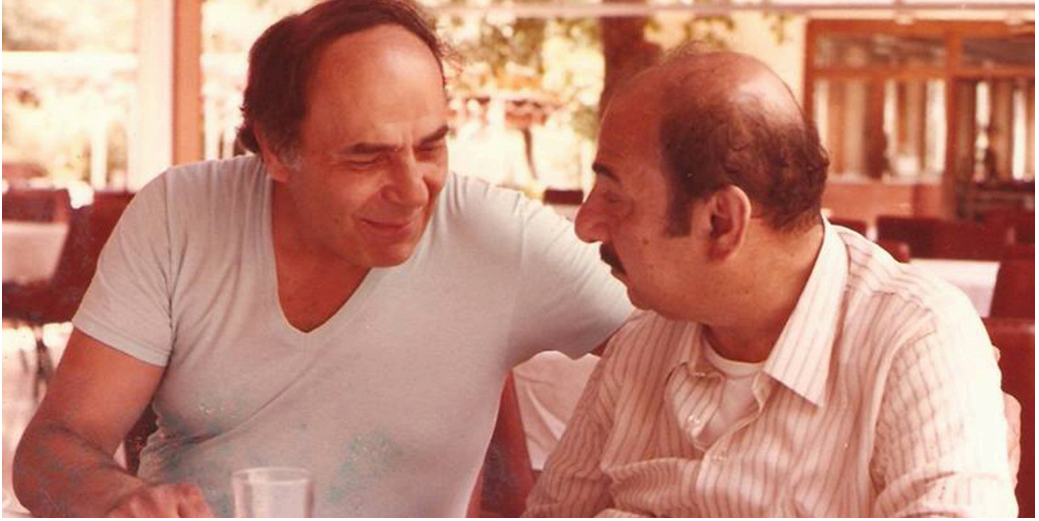
□ لوحة الفنان إبراهيم بوسعد، العازف، مملكة البحرين

محاكاة اللّحن للنّص.. المسافة بين الوصل والوصف

د. عصام عيسى الجودر □

إنّ العلاقة بين اللّحن والنّص متقاطعة ومتجدّرة إلى حدّ التّوحد. وهي قديمة قدم الإنسان الأوّل وقدره في ضرورة التّعبير عن ذاته وما تحمله من مشاعر وأحاسيس وأحلام وآمال، وكذلك عن مجتمعه الذي نشأ في وسطه، وفقاً لزمانه ومكانه أو بيئته الحاضرة. وهي علاقة جدلية يجمعها التّداخل والتّشابك، وأيضاً الحميمية، لينتج عنها مولود جديد يسمّى الأغنية. وتميل شواهد تاريخ الموسيقى إلى ترجيح أسبقية ممارسة الغناء على الموسيقى؛ فلقد "ارتبطت الموسيقى اليونانية منذ البداية ارتباطاً وثيقاً بالشّعر"¹.

جرت الأعراف في شأن الأغنية أن تسبق الكلمة النّغمة، أو النّص اللّحن، وإن كانت هناك حالات أقلّ سمحت بتغيير هذه التّراتبية الزّمنية عند إبداع فنّ الأغنية؛ بأن يسبق اللّحن النّص². ولطالما سعى المبدع الموسيقي -بحكم دوره المتأخّر عن الشّاعر- إلى أن يُعبّر عن النّص من خلال اللّحن، عبر توظيف موهبته، وحسّه، وذوقه وثقافته، وأيضاً خبرته التي راكمها طوال ممارسته الموسيقية.



■ الأخوان الرحباني

الأغاني- تحتمل أكثر من معنى، أو تفسير، أو تصوّر. وقد تتقاطع كلمة الوصف في بعض الجوانب مع "التعبير". "فالوصف هو وسيلة من وسائل التعبير في اللغة، وهي التي يحاول فيها المتكلم التعبير عن ملامح وصفات الشيء بطريقة فنيّة"3 . والوصف -أيضاً- هو شكل من أشكال التشبيه أو التمثيل. "فالعلاقة بين الوصف والتشبيه وثيقة العرى (فالوصف مناسبٌ للتشبيه، مشتمل عليه، وليس به)"4.

إلا أننا قد نميل أكثر إلى كلمة "يرمز" للإشارة إلى معنى مقترح في النصّ قد استشعره الملحن، أكثر مصداقية من أن نستخدم كلمة "يُعبر"

ومع ذلك فإنّ من الصّعب -في حالات كثيرة- أن نلاحظ قدراً واضحاً من التعبير الموسيقيّ لأعمال غنائية، برغم نجاحها إبداعياً، وربما جماهيرياً. كما أنّه حتّى في الحالات التي نتفق -بدرجة ما- على نجاح اللحن في هذا المنحى، فإننا لا يمكننا أن نعتبر ذلك تجسيداً للنصّ أو انعكاساً له، بل مُجرّد تصوير يقدّره المُبدع الموسيقيّ -بحسب خياله- عند محاولته ربط موسيقى الأغنية ودورها في التعبير عن النصّ، أو محاكاته بشيء حسّي ندركه جميعاً دون أدنى شكوك، قد تتصل بشكل أو بآخر بمضامين القصيدة، خاصّة أنّ بعض النصوص -وهي قليلة في حقل



الموسيقار المصري محمد عبد الوهاب

ومحمد عبد الوهاب، ورياض السنباطي، وغيرهم، بالإضافة إلى تجربة الأخوين الرحباني المهمة في لبنان.

قدرة الموسيقى على التعبير

لا بُدَّ في البداية من التَّعرُّف على رأي الكثير من الباحثين وعلماء الموسيقى الذين يرون أنَّ باستطاعة فنَّ الموسيقى أن يؤثِّر في الإنسان ويحرِّك مشاعره وأحاسيسه باتجاه عاطفيٍّ معيَّن؛ سواء كانت مشاعر سلبية مثل إثارة الحزن، أو الخوف، أو القلق؛ أو إيجابية كإشعال الفرح، والسُّرور، والانطلاق، والأمل. وعادةً ما يتجلَّى

عن النَّصِّ. والرَّمز هو إشارة إلى دلالة محدَّدة تقترب من الذاكرة الإنسانية، وما تحمله من ثقافة ومعارف. والقصد هو أن نقول: إنَّ اللَّحن يرمز إلى معنى معيَّن، وليس أن يُعبَّر عنه، على اعتبار أنَّ أهمَّ دور للموسيقى هو وصل القصيدة بإحوائها في قالب غنائي لا نثري. ونقصد بالنثري هنا الإلقاء التقليدي للشَّعر، أو النَّشر الورقي والإلكتروني. سنتناول هنا دور الموسيقى المُبدع الذي قامَ بتلحين بعض القصائد، عاميةً كانت أو فصيحة، وحاول أن يرمز بأنغام اللَّحن لمعاني كلمات القصيدة التي حملتها الأبيات. ولن نبحت هنا موضوع التَّعبير -أو الترميز كما تبنَّيناه- في الأعمال الموسيقية المُجرَّدة أو البحتة. وعندما نقول: "معاني"، فمن الأفضل أن نوضِّح الفروق في التَّعبير الموسيقي للكلمة الواحدة، وسنركِّز على موضوع الإشارة أو الترميز اللَّحني للكلمة، ودلالاتها، أو معناها من النَّاحية الفيزيائية -تحديدًا- كالْبُعد والقرب، والطَّول والقصر، والكِبَر والصَّغر، أو كصفة القوَّة والضعف. وسنختبر نماذج من الأعمال الغنائية العربية التي حالها الحظ بركوب موجة التسجيل منذُ بدايات القرن العشرين وخلالِه؛ أي منذُ عهد سيد درويش، ثم جيل محمد القصبجي،

بالأحاسيس، ومنَ الوارد إخفاؤها. من جانب آخر، هناك الكثير من علماء الموسيقى وعلماء النفس يختلفون حول قدرة الموسيقى في التعبير عما يدركه عقل الإنسان، وما يعتمد منه من معلومات، عن طريق حواسه الخمس. فمنهم من يعتبر أن للموسيقى خصائص تعبيرية، سواء المجردة منها أو الغنائية، ومنهم من يقلل من قدرة الموسيقى على التعبير عن شيء محسوس؛ إذ يقول إيجور سترافنسكي: "إنني أرى أن طبيعة الموسيقى -في الأساس- غير قادرة على التعبير عن أي شيء على الإطلاق، سواء كان ذلك عن الشاعر، أو موقف ذهني، أو انطباع نفسي، أو ظاهرة طبيعية... إلخ. لم يكن التعبير قط كأحد عناصر الموسيقى"⁶. لذا فهو يرى أن من الخطأ ربط الموسيقى بما نراه، أو نسمعه، أو نشعر به. أمّا إريك ساتي⁷ فكان رفضه وعدم قناعته بقدرة الموسيقى على التعبير أكثر وضوحاً وصراحةً، وقد بيّن موقفه بتسميته لبعض أعماله بطريقة ساخرة وتهكمية من بعض الرومانتيكيين الموسيقيين، عند تسمية أعمالهم الموسيقية ظناً منهم بأن العنوان يُعبّر عن الموسيقى. لذا فقد أعطى عناوين غريبة وغير منطقية لبعض أعماله، إمعاناً في السخرية "مثل (خمسة تكشيرات)،

ذلك في لغة جسد المتلقّي للموسيقى، ومن مظاهر ذلك: تحريك الجسد إمّا بحركات الرقص، أو بإيماءة جزء من الجسم، وغالباً ما يكون الرأس بما يتفق مع إيقاع الموسيقى أو الأغنية. أمّا بالنسبة للمظاهر السلبية، فتتبدّى في الوجوم أو الانقباض والترقب. ولا يمكن أن نغفل أن معظم حالات التفاعل الجسدي مع الموسيقى، سواء كان بالرقص، أو بهزّ الرأس، هو عبارة عن شكل من أشكال انسجام المتلقّي مع الموسيقى دون النصّ، بل مع إيقاع الأغنية فحسب، خاصّةً إذا كان حيويّاً وذا سرعة تزيد عن المتوسط. ومع ذلك، فقد جانب الصواب بعض الدارسين في بحثهم لموضوع التعبير الموسيقي وعلاقته بتدوّن المتلقّي وإدراكه، عند خلطهم بين معنيي "الأحاسيس" و"المشاعر"، إمّا بتقريب معنييهما إلى حدّ الترادف في بعض الأحيان، أو على أقل تقدير التغافل أو الإهمال عند توضيح وشرح معنيي المصطلحين بشكل علمي ودقيق. فالأحاسيس Emotions هي حالة فيزيائية تُظهر استجابةً لمُحفّز خارجي، وتكون أعراضها بارزة وواضحة، وممكن ملاحظتها في سلوك معيّن للإنسان، وهي تسبق المشاعر feelings، وهي عبارة عن شعور ذهني يرتبط كردّ فعل

مظاهر استجابة المتلقي/المستمع هو "الشعور بالإيقاع، والانتباه إلى اللحن والقالب 10 Form". وإن كانت هناك -ربما- عوامل أخرى تساهم في هذا التأثير، مثل عمر المتلقي/المتذوق، وجنسه، وبيئته، والزمن الذي يعيش فيه، ومزاجه في وقت استماعه للعمل. ومن أهم الاستجابات الفسيولوجية الشائعة: "تنشيط للجهاز العصبي، ويتمثل في زيادة ضربات القلب، وضغط الدم، ودرجة التنفس، وشد العضلات، وانخفاض في حرارة الجلد" 11.

وترجع الأبحاث التي درست طرق استجابة المتلقي للموسيقى إمكانية الأخيرة وقدرتها على التعبير، وخصوصاً عندما ترتبط بالكلمة.

الترميز الموسيقي عن فيزياء المعنى

إن من أبرز النماذج شيوعاً في الترميز اللحني هو ما يرتبط بالجانب الفيزيائي للمعنى؛ كالطول والقصر، والبعد والقرب، والأعلى والأدنى، والصعود ثم الهبوط... إلخ. وتزخر الأغنية العربية بتجارب عديدة نجح فيها الملحن -وبيقطة منه، وحسن تقدير، وربما في حالات معينة بشكل فطري وعفوي- أن يَكَيّف اللحن مع الكلمة بشكل يراه البعض تعبيرياً، ونميل لوصفه ترميزاً

و(مقطوعات باردة)، و(مقطوعات على شكل كمثرى) 8. الجدير بالذكر أن من أكثر العصور الموسيقية 9 التي سوّقت لقابلية التعبير في الموسيقى هو العصر الرومانتيكي. إلا أن الموضوع في حقل الأغنية قد يختلف. فالموسيقى ليست منفردة أو مستقلة، بل مرتبطة بنص غالباً ما يكون قد سبقها في الظهور، ويتحتم -هنا- على الموسيقى أن تنسج علاقة ومحاكاة للنص، لتتحد وتخرج فناً غنائياً، إن كان أغنية، أو أوبرا، أو أوبريت، أو غيرها من القوالب الغنائية.

المسافة بين إدراك الموسيقى وتذوقها ومكانة التعبير الموسيقي بينهما

لا شك أن هناك تداخلاً وتفاعلاً بين جانبي التذوق الموسيقي من جهة، والتعبير الموسيقي الذي أبدعه المؤلف في العمل من جهة أخرى. ففي معظم الحالات، يكون هناك ما يُشبه العلاقة الطردية بين المنتج الفني -أغنية كانت أو موسيقى- وبين المتلقي المتذوق. ويؤثر قدر ثقافة المتلقي الذوقية للأغنية، ونوعها، وظرف استقبالها بشكل مباشر في رسم طريقة وأسلوب تلقي العمل، والتفاعل معه، والاستمتاع به. ومن

بما يخدم النص ويثريه.

التعبير عن الطول (فيزياء الزمن)

نلاحظ في أغنية "أنا لك على طول" 12 كيف كانت كلمة "طول" قد مدّها الملحن بدرجة أطول زمنياً؛ كمحاولة للتعبير عنها لحنياً. وفي أغنية "لما أنت ناوي" 13، مقطع "...تغيب على طووووول"، فهنا تمّ مدّ الكلمة بما يعكس مدى الطول الزمني الذي سيغيبه المحبوب عن حبيبه. كذلك أغنية "نطرونا كثير" 14 فهنا تمّت معالجة الكلمة "كثير" بمدّها زمنياً للتعبير عن طول الانتظار، ومرارته، وقسوته. تُعدّ أغنية محمد عبد الوهّاب "في الليل لما خلي" 15 تحفة فنية تزخر بالتعبير اللّحنية عن النصّ، ونلاحظ فيها كيف عبّر الملحن عن "ليل ما لوش آخر" عندما أطال اللحن زمنياً، وزخرفه نغمياً؛ للتعبير عن أنّ ليل هذا الشّاعر، أو الملحن، أو المغنّي، طويل ليس له آخر. إنّ ثراء التعبير الموسيقيّ عن العبارات في القصائد، الذي تميّز فيه عبدالوّهّاب، وبرز أكثر في العقود الأولى من تجربته اللّحنية والغنائية. كذلك كان للقصر الزمني دوره في التعبير عن "المعنى". ففي أغنية "في شي عم بيصير" 16 كما يتبيّن في المقطع "ليش بيضلو إحساسي يقلّي لا"؛ ففي حرف "لا" هناك قطع زمني قصير، يعبر عن النفي وقطع أيّ أمل

يحمّله الحبيب؛ فهناك شيء يحدث أو "يصير" لا يعلمه. وأيضاً في أغنية "حبّيتك في الصّيف" 17، في مقطع "نطرتك بالصّيف"، يحدث انقطاع زمنيّ في الغناء، وكأنّه تلميح للانتظار، ويحدث ذلك في انتظار الشّقاء من الأغنية نفسها. الجدير بالذكر أنّ المقطع الأسبق في هذا المذهب وهو "وتنظر ع الطريق" لم يتمّ التعبير عن الانتظار هنا بشكل مباشر، وإنّما الانتظار تمّ بمدّ كلمة "الطريق"، وهي عملية طبيعية لا يمكن أن يقوم الملحن بترجمة معاني جميع الكلمات بشكل مباشر، وإنّما قد يذهب للتعبير عن العبارة بأكملها، أي الانتظار على الطريق.

التعبير عن الصعود والهبوط (فيزياء الصوت)

عادةً ما يسعى الملحن إلى التعبير عن الصعود أو الهبوط بتوظيف تراتبية نغمات السلم الموسيقي، وليس عنصر الزمن. ونقصد بالصعود هنا هو الاتجاه اللّحني من الطبقة الغليظة إلى الطبقة الحادة. أمّا الهبوط، فتكون العملية عكسية؛ أي سير اللحن من النغمات الحادة إلى النغمات الغليظة.

الصعود

في أغنية "على باب مصر" 18 وهي من الأغاني

فهذان الشَّطران اللذان يحملان القُرب والبُعد، قد تم تلحينهما بالعبارة اللّحنية نفسها. لطالما كان للطَّير والإيحاء بالطَّيران مكان في كثير من الأغاني العربية، ومنها أغنية "بتلوموني ليه" 24. فكمال الطويل يُعبّر عن كلمة "يطير" في مقطع "ع الخدود يهفهم ويرجع يطير" بتوجيه مسار اللّحن نحو الأعلى، أي النغمات الحادّة، وعندها نرى كيف يُحلّق اللّحن في الأعالي بحرية وانطلاق. وفي أغنية "بوست القمر" 25، في مقطع "أنا قلبي طار م الشّوق إليك"، يطير اللّحن نحو نغماته الحادّة، بل وحتى في المقطع الذي تلاه، "راح للنّجوم" فإنّ النّجوم تكون أكثر حدّة من الجزء الباقي من العبارة "يسأل عليك".

الهبوط

يعتبر سيّد درويش رائداً في التعبير اللّحني عن المعنى، ومن بعض ألحانه: دور 26 "أنا هويت وانتهيت" 27؛ حيث يُلحن درويش كلمة "انتهيت" بشكل سُلّميّ هابط نحو النغمات الغليظة، كناية عن الانتهاء. كذلك الأمر في أغنية "ضيّعت مستقبل حياتي" 28. فالضّياع -هنا- يتمثّل في السّقوط النّغمي من الأعلى أو الحادّ، إلى النغمات الغليظة. ومن الأعمال الغنائية الخالدة أغنية "الأطلال" في مقطع "كان صرحاً

النّادرة التي أدتها السيّدة أم كلثوم بمشاركة كورس رجالي وبقيادة أندريه رايدر 19، يعلو اللّحن صعوداً مع مقطع "ويعلو الضّجيج"، إذ تمّ تكرار كلمة "يعلو" ثلاث مرّات، وفي كلّ مرّة تكون في نغمة أعلى من التي قبلها. أمّا في أغنية "على درج الحلوين" 20، فالإيحاء بالدّرج كان عن طريق صعود اللّحن سُلّميّاً وبشكلٍ صريح؛ أو في أغنية "طلع القمر" 21، فاللّحن يصعد للأعلى، وإن كان بمستوى نغمة واحدة فقط، لتمييز كلمة طلوع القمر. أمّا أغنية "زّي العسل" 22، ففي مقطع "لو جابوا القمر من العالي" يضع بليغ حمدي كلمة "العالي" في أعلى هرم الجملة اللّحنية، بل وفي كامل اللّحن، وبشكلٍ صريح وساطع كالقمر. من ناحية أخرى، نلاحظ في مقطع "في البعد عشقاه.. وفي القرب عشقاه"، لا يوجد تمثيل لحني بيّن بين البُعد والقُرب، ورُبّما ذلك جاء مقصوداً أو عفويّاً، إلّا أنّه موفقٌ ويبيّن أنّه لا فرق لدى الحبيبة إن كان حبيبها قريباً أو بعيداً؛ فهو محفور في قلبها، ولا يوجد شيء من الممكن أن "يفرقهم ولو ليلة... فقصتهم هذه طويلة". ويُحيلنا هذا النّمودج إلى أغنية أخرى لوردة الجزائرية في أغنية "بتونس بيك" 23. ففي مقطع "لما تقرب... أنا بتونس بيك/ ولما بتبعد أنا بتونس بيك"،

ينزل هبوطاً في الشطر الثاني. وإن كان المقصود هنا بكلمة "نعلى" هو الترقّي لمرتبة أعلى اجتماعياً ووظيفياً، و"نطاطي" بمعنى الخنوع والخضوع، وأيضاً الرّضوخ، طمعاً في رضا صاحب المكانة الأعلى، وربّما الأغنى والأكثر وجاهة.

تُعتبر ترتيلة "قدّوس" 33 وبالأداء الرائع لوديع الصّافي، من أبرز الأغاني التي عبّرت -بشكل مجازي- عن توظيف التّباين بين النّغمات الحادّة والنّغمات الغليظة في جملة لحنية مشتركة؛ حيثُ في مقطع "السّماء والأرض"، يغني "السّماء" من المنطقة الحادّة، بل ويصعد لما هو أكثر حدّة، ثم ينزل -وبشكل سلس واحترافي- لتصوير "الأرض" في المنطقة الغليظة.

في المقابل، هناك أغانٍ تجاهلت التّعبير المباشر لهذا النوع من الكلمات، ولم تولها الاهتمام المناسب للتّرميز عنها لحنياً، وإن استطاعت هذه الأغاني أن تحقّق نجاحاً جماهيرياً. ومن هذه الأغاني: "علشانك يا قمر" 34 في مقطع "أطلع لك القمر". ففي هذا المقطع، تمّ غناء العبارة على نغمة واحدة تتكرّر مع التقطيع العروضي، ثم يهبط اللّحن درجة بدلاً من أن يطلع، مما أسبغها شكلاً رتيباً ويفتقد إلى التّعبير. وأغنية "موعود" 35 عند مقطع "القمر طلع"، يهبط اللّحن بدلاً

من خيال... فهو "فهوى" 29، كيف يهوي اللّحن هبوطاً، وإن كان بمسافة صغيرة لا تتعدّى الثانية؛ أي الانتقال من نغمة إلى النغمة الأقرب لها. أما في أغنية "حبيبي بدو القمر" 30، فاللّحن يهبط سلّمياً مع مقطع "وينزل القمر".

يتجلّى تصوير البعد والقرب لحنياً في أغنية "القريب منك بعيد" 31، أن تكون بعيداً في شكل خلية لحنية صاعدة، بينما "قريب" تكون هابطة، وأقرب لنغمة أساس السّلم. والبعد في كثير من الأحيان لا يُعبّر عنه فقط بالصّعود السّلمي للّحن، ولكن أيضاً بالاتجاه للأعلى للنّغمات الحادّة، أي باتجاه عكسي، وهي الحالة التي يكون فيها اللّحن بعيداً عن نغمة الأساس التي تتموضع في المنطقة الغليظة، بما يُسمّى بالقرار.

صعود وهبوط

من أكثر التجارب تعبيراً وانتشاراً، وربّما من أقدمها، والتي تجمع بين مسار لحنّي صاعد ونقيضه مسار لحنّي هابط، بحسب ما تتطلبه كلمات النّص، أغنية للفنان سيّد درويش في لحن الانتهازيين "علشان ما نعلى ونعلى ونعلى... لازم نطاطي نطاطي نطاطي" 32. فاللّحن هنا يتّجه صعوداً في الشطر الأوّل ليرمز للاتجاه للأعلى، ثم

العملية نسبية؛ تُقاس ضمن سياق الجملة اللحنية. إنَّ من الأهمية بمكان الإشارة إلى أنَّ المبدع الملحن لا يتعمد في كثير من الأحيان التعبير عن الكلمة أو النصَّ موسيقياً بشكلٍ مخطَّطٍ له مُسبقاً، بل إنَّ الأرجح هو أن تتجلى العملية الإبداعية بشكلٍ تلقائيٍّ وعفويٍّ. إلا أنَّ ذلك يتطلب مهارة وموهبة وخبرة تتشكَّل وتتبلور وتتطور عبر الممارسة المستمرة في تجربة الملحن.

هناك جوانب تعبيرية أخرى استطاع الكثير من الملحنين المبدعين أن يخطُّوها في أغانيهم برهافة حسِّ وخبرة ومقدرة وثقافة، إلا أنَّ هذا المقال ركَّز على الجانب الفيزيائي في التعبير. إنَّ الملحن الناجح هو الذي يستطيع أن يوصل النصَّ من خلال الموسيقى، مع مراعاته لخصوصية الكلمات، وإمكانية التعبير عنها لحنياً، ضمن سياق العمل، دون أيِّ افتعال، وبما لا يُخلِّ بمضمون القصيدة أو روحها. وقد يكون دور الموسيقى مساعداً لإيصال النصِّ إلى المتلقِّي في قالب غنائيٍّ، وليس من وظائفها وصف النصِّ.

من أن يطلع. وفي أغنية "ياللي انت بعيد" 36، لا نجد تصويراً للبُعد؛ إذ إنَّ اللحن يحوم في منطقة محدودة من النغمات في المنطقة السفلى من السلم الموسيقي. كذلك أغنية "مال القمر ماله" 37، عندما يتربّع القمر على نغمات لا توحى بالعلوِّ، ولا يتميَّز القمر عن الكلمات الأخرى في الأغنية من حيث تراتبية النغمات.

خاتمة

هناك الكثير من الملحنين الذين دأبوا على مراعاة تميَّز بعض الكلمات، وبالدرجة الأولى تلك المرتبطة بالفيزياء، كالطول والقصر، والبُعد والقُرب، والعلو والانخفاض، وإمكانية التعبير عنها لحنياً، في حين أنَّ هناك -لا شك- العديد من الكلمات التي قد يصعب التعبير عنها. ونلاحظ أنَّ هذه الكلمات تُقاس وتُشخَّص تبعاً لسياق اللحن، وعادةً ما يكون ذلك بمقارنة المدِّ اللحني مع ما سبقه من جمل أو عبارات لحنية؛ أي أنَّ التَّطويل -كما ذكرنا من أمثلة- يبرز في مدِّ كلمة أكثر مما سبقها في اللحن، وينطبق الأمر على التَّقصير. كذلك عندما يتعلق الموضوع بالتعبير عن الأعلى، يتمثَّل في أن تكون الكلمة المستهدفة أكثر حِدَّة مما سبقتها من نغمات، وأيضاً مما يلحقها. إذن

الهوامش

- 1 - لاخنتريت، هوجو، الموسيقى والحضارة، ص 27.
- 2 - يُعتبر الأخوان الرّحباني من أبرز من تعامل بحيادية مع النّص واللّحن في مجال الأسبقية، حيثُ يسبق اللّحن النّص في أحيانٍ، ويتبعه في أحيانٍ أخرى، كذلك في مصر في تعاون محمد عبدالوهاب مع حسين السيّد في بعض الأغاني. ففي سرد ابنة الأخير، الدكتورة حامدة حسين السيّد، تشير إلى أن "محمد عبدالوهاب قال عنه: "كانت له أذن تغني وهو يكتب". وفعلاً الأشعار التي كان يكتبها لها إيقاع متميّز، وكان يدندن الحاجة وهو يقوم يكتبها، وأكثر الناس اللي بيحبهم هم الرّحبانية، وكان شايف فيهم أنّ هذا هو الفنّ المتكامل، لأنهم كانوا يألّفوا ويلحنوا سوياً، وهو ما حدث مع محمد عبدالوهاب وحسين السيّد، إذ سبق اللّحن الكلمة في كثير من تجاربهم المشتركة، كان ممكن يكتب حاجات على اللّحن، وهو ما حدث مع أغنية "على إيه بتلومني". المصدر: أمل علام، جريدة اليوم السابع، 12 يوليو 2019م.
- 3 - إدأرايبا.
- 4 - رحيمة، شيتو، الوصف وإنجاز الفعل الأدبي.
- 5 - سترافنسكي، إيجور (1882 - 1971م) Igor Stravinsky مؤلف موسيقيّ روسيّ يُعتبر رائد الموسيقى الحديثة في القرن العشرين.
- 6 - سترافنسكي، إيجور، سيرة ذاتية، طبعة كالدو وبوياراس، 1975م، ص 53.
- 7 - ساتي، إريك (1866 - 1925) Eric Sati مؤلف موسيقيّ فرنسيّ.
- 8 - زاكس، كورت، تراث الموسيقى العالمية، ترجمة: سمحة الخولي، مراجعة وتقديم: حسين فوزي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014م، ص 513.
- 9 - صنّف علماء الموسيقى الغربية العصور الموسيقية كالتالي: عصر النهضة (1400-1600م)، عصر الباروك (1600-1750م)، العصر الكلاسيكي (1750 - 1830م)، العصر الرّومانتيني (1830 - 1900م). أمّا في القرن العشرين، فكان لتعاقب التّحوّلات الاقتصادية والثقافية والعلمية والسياسية أن سرّع من التّحوّلات في مضمار الموسيقى، وأصبح التّصنيف كمدارس أكثر منه كعصور، مثل المدرسة الانطباعية، والمدرسة التعبيرية، ورؤاها آرنولد شونبرج، وأنطون فيبرن، وألبان بيرج، والكلاسيكية الحديثة: إيجور سترافنسكي، وبول هندميث، إلى آخره من مدارس القرن العشرين، وحتى وقتنا الراهن في القرن الحادي والعشرين.

10 - Nikki S. Rickard, Monash University, Australia, Intense emotional responses to music: a test of the physiological arousal hypothesis, Psychology of Music, Volume 32, No. 4, 2004, p. 371.

11 - Nikki S. Rickard, Monash University, Australia, Intense emotional responses to music: a test of the physiological arousal hypothesis, Psychology of Music, Volume 32, No. 4, 2004, p. 372.

12 - أنا لك على طول، كلمات: مأمون الشناوي، ألحان: محمد عبد الوهاب، غناء: عبد الحليم حافظ.

13 - لما أنت ناوي، كلمات: محمد عبد المنعم، ألحان وغناء: محمد عبد الوهاب.

14 - نطرونا كثير، كلمات: الأخوين الرحباني، ألحان: زياد الرحباني، وغناء: فيروز.

15 - في الليل لما خلي، كلمات: أحمد شوقي، ألحان وغناء: محمد عبد الوهاب.

16 - في شي عم بيصير، كلمات وألحان وتوزيع: زياد الرحباني، وغناء: فيروز.

17 - حبيبتك في الصيف، كلمات وألحان الأخوين الرحباني، وغناء: فيروز.

18 - على باب مصر، كلمات: كامل الشناوي، ألحان: محمد عبد الوهاب، غناء: أم كلثوم، قيادة: أندريه رايدر.

19 - أندريه رايدر (1908 - 1971م): موسيقي وملحن مصري من أصل يوناني، قام بتوزيع وتنفيذ الكثير من أغاني مشاهير الملحنين المصريين، كما كتب موسيقي لكثير من الأفلام السينمائية المصرية.

20 - على درج الحلوين، مسرحية: عين الرمان، كلمات وألحان الأخوين الرحباني.

21 - طلع القمر، كلمات وألحان الأخوين الرحباني.

22 - زي العسل، كلمات: محمد حمزة، ألحان: بليغ حمدي، غناء: صباح، إنتاج: 1973م.

23 - بتونس بيك، كلمات: عمر بطيشة، ألحان: صلاح الشرنوبلي، غناء: وردة الجزائرية.

24 - بتلوموني ليه، كلمات: مرسى جميل عزيز، ألحان: كمال الطويل، غناء: عبد الحليم حافظ، من فيلم: حكاية حب، 1959م.

25 - بوست القمر، كلمات: عبد الوهاب محمد، ألحان: محمد الموجي، غناء: شادية.

26 - الدور: أحد القوالب في الغناء العربي. يتميز هذا القالب بإتاحة المجال للمغني لإبراز مهاراته الغنائية واستعراضها، وهو أيضاً تحدّ للملحن -الذي غالباً ما يكون هو المؤدّي نفسه- لتفعيل مهاراته اللّحنية والانتقال بين أقسام الدور

بشكلٍ سلس لا يؤدّي إلى تفكّك العمل.

- 27 - أنا هويت وانتھيت، كلمات: يونس القاضي، وألحان وغناء: سيّد درويش.
- 28 - ضيّعت مستقبل حياتي، كلمات: بديع خيرى، وألحان وغناء: سيّد درويش.
- 29 - الأطلال، كلمات: إبراهيم ناجي، ألحان: رياض السنباطي، غناء: أم كلثوم.
- 30 - حبيبي بدو القمر، كلمات وألحان الأخوين الرحباني، غناء: فيروز.
- 31 - القريب منك بعيد، كلمات: حسين السيّد، ألحان: محمّد عبدالوهاب، غناء: نجا الصّغيرة.
- 32 - أغنية المدّاحين، من أوبريت: العشرة الطّيبة، تأليف النّصف لمحمد تيمور، كلمات الأغاني: بديع خيرى، ألحان: سيّد درويش.
- 33 - قدّوس، ترتيلة مسيحية لحن وأداء وديع الصّافي.
- 34 - علشانك يا قمر، كلمات مأمون الشّناوي، ألحان محمّد عبدالوهاب، غناء عبدالحليم حافظ.
- 35 - موعود، كلمات محمد حمزة، ألحان بليغ حمدي، غناء عبدالحليم حافظ، 1971.
- 36 - ياللي انت بعيد، كلمات حيرم الغمراوي، ألحان وغناء محمّد فوزي.
- 37 - مال القمر ماله، كلمات فتحي قورة، ألحان وغناء محمّد فوزي.

المراجع

1. الحفني، محمود أحمد، سيّد درويش - حياته وآثار عبقريته، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1974م.
2. رحيمة، شيتير، الوصف وإنجاز الفعل الأدبي، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، الجزائر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد السادس، يناير 2010م.
3. زاكس، كورت، تراث الموسيقى العالمية، ترجمة سمحة الخولي، مراجعة وتقديم حسين فوزي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014م.
4. سترافنسكي، إيجور، سيرة ذاتية، طبعة كالدن وبويارس، 1975م. Igor Stravinsky, An Autobiography, 1935, Calder and Boyars ed., 1975.
5. سحاب، فكتور، السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة، دار العلم للملايين، 1987م.
6. لاخنترت، هوجو، الموسيقى والحضارة، ترجمة محمود، أحمد حمدي، مراجعة فوزي، حسين، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1964م.
- 7 - يرجى نسخ الرابط التالي:



[illegible]

تأثير الترجمة في اللغة العربية المعاصرة بين فرص الإغناء ومزالق التهجين

يوسف طاهر الصديق ▣

(1)

برهنت اللغة العربية قديماً على مرونة فائقة في استيعاب الغريب اللغوي الوافد، واستدماج الدخيل وقبوله، وإحلاله محلاً عربياً لا شك فيه. حسبنا النظر إلى المفردات الأعجمية (من لغات شقيقة أو قريبة الجوار) المبنوثة في النص القرآني نفسه، ثم الألفاظ التي انضوت في الرصيد المعجمي العام، قبل أن تثبتته المتون الكلاسيكية في عصور المنعة والإشعاع، في شتى مجالات الحياة والمعارف. كان ذلك التحوّل وسيلة اللغة إلى تلبية حاجات متأكّدة، وأهلها مقبلون على ما لا عهد لهم به من الحضارة والمدنية. وتعاقت في القديم طريقتان لترجمة المصطلحات الوافدة: بالتعريب، أي النقل الصوتي؛ لأن المترجمين لم يجدوا في البدء لفظاً عربياً مقابلاً، أو لم يطمئنون إليه، فظلوا حريصين على اللفظ المنقول، وأدرجوا في مصنفاتهم كلمات مثل (قاطيغورياس)، و(باري أرمينياس)، و(أنالوطيقا)، و(رطوريقا)، و(هيولى)... إلخ. وبعد إيلاف المعنى في طور لاحق، نجمت ترجمة أخرى بألفاظ عربية تُقابلها؛ إذ أخذت المعاني تفرض دوالها أو مصطلحاتها العربية مثل "المقولات"، و"العبرة"، و"السفسطة"، و"المغالطة"... إلخ. وفي طور أخير، بعد الجمع بين التعريب والترجمة، سقط اللفظ المعرّب كلياً، وبقي اللفظ المترجم. لقد أصبح النصّ عربياً خالصاً.

▣ باحث ومترجم من تونس

تلفزيون/ تلفزة/ متلفز/ فيديو/ كاميرا /راديو...). ومن هذا الوجه، كانت الترجمة ولا تزال المُسهِم الأول في اغتناء العربية، وتجدد سحنها، على صعيد المعجم اللغوي العام، ومثله معجمها الاصطلاحي. بل إنَّ أثر الترجمة في العربيَّة واضح أيّما وضوح في تراكيبها وأساليبها السائرة اليوم.

(2)

لا جدال في كون الثقافة العربية الحديثة مضطّرة، وهي تستورد أكثر ممّا تُنتج أو تصدر، إلى ترجمة نصوص وأفكار ومفاهيم ومصطلحات من خارجها، فتنشأ في متداول اللغة ظواهرٌ وتحولاتٌ خارج معاييرها الموروثة، يُنكرها البعض ويُعدها في عوامل تدمير اللغة العربية، بينما يراها بعضٌ آخر علامةً ساطعةً تنطق عن جدل المعيار والاستعمال، هذا القانون اللساني الذي يُخالط جريان أيّ لغة في كلّ طور من حياتها، ولا يسعّ العربية أن تكون منه استثناء، وما هذه "المنكرات" الوافدة بالترجمة، إلّا عواملٌ فعّالة في إغنائها، ومدّها بأسباب الحياة.

مسايرةً للمنكرين، سنقرّ مبدئيّاً بأنّ تأثير الترجمة في عمق العربية المعاصرة قد تغلغل إلى حدّ الشعور بأنّ بعض النصوص المكتوبة أصلاً

كان الرضى بالتعريب بدايةً قد دلّ على وجود الموضوع في لغته الأصلية، وغيابه عن المتن اللغوي العربي، ما فرض نقله صوتياً بمفرده، لفظاً ومعنى معاً، قبل أن يعبر عنه في اللغة الناقلة الجديدة، حين استقرّ معناه في الأفهام، فاستقلّ عن لفظه الأعجمي وتجسّد، بوساطة الترجمة وبآلة التوليد المعجمي، في لفظ عربيّ من داخل اللغة، وليس من خارجها. مع ذلك، بلغ اللفظ المعرب من الشهرة والشيوع حدّاً جعله لفظاً مأنوساً لا يثير ذرّةً من جدال (موسيقى/ فلسفة/ جغرافيا... إلخ). فبات الاستعمال عند الأصوليين أحدَ مصادر معنى اللفظ، بجانب الاشتقاق والاصطلاح.

وضروب التوليد المعجمي في العربية كثيرة، اعتنى اللغويون بتحديددها. وهي مسالكٌ طبيعيةٌ تشارك فيها العربية غيرها من اللغات. وأكثر مسالك التوليد استعمالاً في عربية المحدثين: توليدٌ صرفيٌّ بالاشتقاق، وتوليد دلاليٌّ بالمجاز، فضلاً طبعاً عن الاقتراض بالمعرب والدخيل في الترجمة الحرفية.

اللغة ذات الدينامية لا تضيق بأيّ مصطلح أو لفظ، فهي تحتضن كلّ جديد طارئ في لبوسه الأصلي، أو المعدّل حين تكسوه لباسها (تلفاز/

التي قد محّضت اللعب ضديداً لمعنى الجدّ، وجعلت مشتقاته لكلّ ما لا يُجدي المرء نفعاً ما تزال الترجمة مؤثّرةً في تراكيب العربية المعاصرة، عباراتها القصيرة وجُمَلها التامة، حتى شاع عند أهلها الميل إلى صيغ مركّبة من قبيل (أكثر اتساعاً/more extensive)، و(أكثر دقة/more exact) و(أكثر وضوحاً/more appar-ent) بدلاً من صيغ التفضيل "أوضح"، و"أدقّ"، و"أوسع"، تأثراً بالتركيب الأجنبيّ (+ more adjective). وثمّة ميل آخر فاحش إلى استعمال كاف التشبيه في صيغ لا وجه في معانيها للتشبيه، كأن يقال: "الواقعيّة كمفهوم أدبي"، و"البرلمان كسلطة تشريعية"؛ حيث توازي الكاف لفظي (as/ comme) في الإنكليزية والفرنسية. وأخذت هذه الصيغ تُقصي من العربية صيغ التخصيص والتمييز، تماماً مثل صيغ أخرى استحدثتها الترجمة في محاكاة الأصل الأجنبي، وتكفّلت بالدفع نحو إهمال الحال والمفعول المطلق؛ كما في عبارة "بشكل كبير"، و"بشكل عشوائي" و"بصورة هائلة..." إلخ.

من معتاد العربية تقديم الفعل، أو الفعل والفاعل، على المتعلّقات والامتّمات، إلّا لحاجة بلاغية محدّدة تستدعي تغيير هذا الترتيب "الطبيعي". ولدى مستخدمي الإنكليزية ميل

بالعربية هي من وضع مترجم ضعيف، لفرط مجافاتها ضوابط العربية، ولعدم مراعاتها -في الترجمة- ما يميّز كلّاً من اللسانين (المصدر والهدف) المنتميين إلى سلالتين لغويتين مختلفتين تماماً. وثمّة أخطاء كثيرة جدّاً، شاعت في العربية المعاصرة بتأثير الترجمة الحرفية حتى عدّها الناس اليوم من القويم الذي لا شبهة عليه. من ذلك مثلاً:

إلى "لا يجب (must not...) تحويل عبارة أن..."، علماً أنّ الدلالة ههنا في الإنكليزية نهْي قاطع عن إتيان فعل ما. لكنّ المترجم العربي يحوّل النهي إلى مجرد نفي يُضمّر في دلالته "التيخير، بدلاً من الصواب" يجب ألاّ

حين تُنقل (insisted on...) ومثلها عبارة بـ"أكّد على..."، فيصير فعل "أكّد" متعدياً بحرف جرّ، من دون مسوّغ تُجيزه العربية

وقد يبلغ الأمر حدّ الطرافة حين يذهب المترجم والكاتب والإعلاميّ والخطيب، على السواء، إلى استعمال صيغة من قبيل القول (إنّ فلاناً قد "لعب" دوراً حاسماً في القضية والوصول بها إلى حلّ معقول)! ومعلوم أنّ مأتى هذه الصيغة السيّارة في عربية اليوم، إنما هو اقتفاء الأسلوب من غير إدراك (Play/ Jouer...) الأجنبيّ لخصيصة دلالة فعل "اللعب" في العربيّة، وهي

غير أن التجربة ما فتئت تثبت حقيقة البون بين الطرفين، بالفروق التي لا يمكن إغفالها. فواضع المصطلح في علمه، وبلغته، ليس معنياً بنقله من لغة إلى أخرى، ولا هو بمنطلق من لغة أولى ليُولِّده في أخرى ثانية. إنه يتعامل مع لغة واحدة فحسب، هي لغته.

مكمن العسر في ترجمة المصطلح، بل وجه خطورتها، تتمثل في محاولة إيجاد اسم لشيء لم يُنتج الفكر في اللغة الهدف، فكأن الأمر إيجاد مصطلح على مصطلح، أو داخل مصطلح. والتوفيق بين واقعين وسياقين ثقافيين واجتماعيين ليس بالأمر اليسير، ولا في متناول أي كان، فضلاً عن أن ترجمة المصطلح تختلف عن ترجمة الكلمة العادية؛ لأن هذه يحددها معناها المعجمي الأصلي مندرجاً في السياق، ووظيفتها أدبية، بينما يؤدي المصطلح وظيفة معرفية اصطلاحية توجب انتماءه إلى حقل مفهومي قابل للضبط والتحديد الدقيق، وتُمحّض لفظه للتعبير عن ماهية قابلة للتجريد الذهني والتعريف المنطقي¹.

قد تعددت آفات الترجمات العربية اليوم وتنوع آثارها، وربما تمثل أشدّها استعصاءً على العلاج في تعدد الصيغ التي بها يترجم العرب المصطلح العلمي، مع اختلافها وتقلبها، ولا سيما عند ترجمة

النقل بالترجمة من خارج اللغة العربية، أكثر من اعتماده على التوليد من داخلها.

وفي مألوف الممارسة العلمية أن واضع المصطلحات في أصل إحداثها، إنما هو العالم المتخصّص والمفكر المبدع. وكثيراً ما يعضد عملهما جهد العالم المصطلحي، طلباً للدقة والضبط، وبهاجس توحيد المصطلح وإشاعته، لاجتناب ازدواجيته في اللغة الواحدة، وهي تصنف قواميسها العامة والمتخصصة. فيكون التعبير عن المفهوم الواحد بمصطلح واحد، والتعبير بمصطلح واحد عن المفهوم الواحد، في الحقل العلمي الواحد. وغني عن الذكر أن شَرطي الوحدة والشيوع لا يتحققان في كثير من المصطلحات التي تسوقها الترجمات العربية الحديثة والمعاصرة.

لا نعلم فعلاً عدد العلماء العرب الذين يبتكرون اليوم مصطلحات في أصل إحداثها، ولا عدد المصطلحيين العرب الذين يُعَنون بتمحيص المصطلح العلمي، وتوحيده، وإشاعته، ووضع قواميسه، ولا يسعنا أن نقدّر بإنصاف مدى إسهامهم في تنمية رصيد العربية. وقد يبدو لوهلة أن للمترجم قدرةً على تأدية وظائفهم، مزوداً بمثل ما لديهم من كفايات معرفية ومنهجية.

بضغط الحاجة، إلى تغيير موقعه من مجرد مستعمل للمصطلح، إلى واضح له بنفسه، فيلجأ إلى البحث في الموضوع المترجم، واستحضار خبراته الخاصة وثقافته، لاقتراح مقابل يُقدَّر أنه ذو مقروئية مناسبة.

كان المصطلح العلمي العربي في عصور سابقة يُنقل أو يُنحت بالترجمة، أو يُحدث إحداثاً على يد رجال العلم أنفسهم، قبل أن ينتقل من حلقات علمهم إلى شيوخ اللغة الذين يضيفونه إلى المعاجم والقواميس. لكن السائد في العمل المصطلحي العربي المعاصر، المسعى التقليدي القائم على استحضار المصطلح الأجنبي؛ لأنه المدخل إلى المفهوم المتقدم، والمرجع الذي تنشأ منه التنويعات كافة، والاشتقاقات التابعة. وبات المصطلح العلمي العربي جزءاً من المعارف التي يُنتجها الآخر، ونستوردُها، حتى وإن استولدت من رحم العربية المجامع اللغوية أو الجهة المترجمة.

(4)

المقاربة المفهومية آلة المترجم المجتهد وهو يعالج المصطلح الوافد، بدءاً من تفحص المفهوم "الأجنبي"، وضبط سماته المائزة، والإحاطة بشبكة

المُتون الفكرية في حقول الفلسفة، والعلوم الإنسانية والاجتماعية. يتولد عن ذلك تشوشٌ التلقي، وتعذرُ الوقوف على المفاهيم. فتتعرَّس قراءة النصوص المترجمة، وتقلُّ فائدتها، أو تنتفي تماماً؛ باشتباه الدلالة، وقصور الإدراك، وتشوُّه النصوص المنقولة. هذا إذا افترضنا أنَّ الترجمة العربية تُساير الراهن والمستجدَّ في الحقل المعرفي الذي تعالجه.

المترجم المُجيد يعلم حدساً أنَّ الكلمة ليست وحدة الترجمة. بل المؤكَّد أنَّ وحدة الترجمة الدنيا هي الجزء الأصغر من الخطاب؛ الذي يكون تماسك مفرداته بالقدر الذي لا يجوز معه أن تُترجم منفردة. فنحن لا نترجم نصّاً بـ "جمل مجتزأة، بل نأخذ في الحسبان الدينامية الداخلية لحركتها، واندفاع الفكر الذي ولَّدها" 2. وما إن يدرك المترجم معنى ما يندمج في تتابع النص، حتى يمتلك وحدة ترجمة، هي في حقيقتها مزيج من الصريح والضمني، واللغوي والمعرفي.

وليس من مهمَّات المترجم، نظرياً، وهو يعالج نصّاً تاماً، أن يولد المصطلحات. فالطبيعي أن يستقي مقابلاتها المعيارية والموحدة، إن لم يكن مُلمّاً بها، من المعاجم المتخصصة في اللغة الهدف. بيد أن المترجم العربي كثيراً ما يُضطر،

تداولها مضبوطةً وموحدةً.

اجتمع الرأي والقرار في ترجمة المصطلح، منذ عام 1981م في مكتب تنسيق التعريب بالرباط³، على مبادئ وقواعد من أهمها: وضع مصطلح واحد للمفهوم العلمي الواحد ذي المضمون الواحد في الحقل الواحد، وتفضيل اللفظ المختص على اللفظ المشترك، ومراعاة التقريب بين المصطلحات العربية والعالمية، واستخدام طاقة اللغة في توليد المصطلح الأنسب بتوسل المجاز والاشتقاق والتعريب والنحت، ومراعاة التغيير في شكل اللفظ عند تعريب المفردة الأجنبية حتى يكون مستساغاً ومع اعتبار المصطلح المعرب مفردة عربية يجوز فيه الاشتقاق والنحت واستخدام الواصق (سوابق ولواحق)، وتفضيل الكلمة المفردة متى كانت تقبل الاشتقاق والنسبة والإضافة والتثنية والجمع.

إنّ ترادف المصطلحات المقابلة للمصطلح الأجنبي، وقد فشا في العربية المعاصرة، لا يمكن أن يُعدّ في مزايا الترجمات المنجزة، أو أن يُحسب لرصيد اللغة، بصفته ثراءً أو تطوراً. فما إن نفحص ما يُترجم في حقول الفكر والفلسفة والعلوم الإنسانية والاجتماعية واللسانيات وفروعها جميعاً، حتى يتبدى لنا اضطراب المصطلح

الصلات التي تشده إلى المفاهيم المجاورة في الحقل المعرفي نفسه (تحديد المحتوي والمحتوى)، حتى تتأتى موضعتُه داخل ذلك الحقل. ومتى تمّ ذلك، أمكن الشروع في "تسمية" المفهوم الوافد، وفق ضوابط وضع المصطلح في العربية. وقد يحقّ لنا في ذلك أن نسأل عن مدى الالتزام بالضوابط التي بدت محلّ إجماع؟! وتقتضي هذه المقاربة، من جهة ثانية، ربط كلّ تسمية لمفهوم جديد بشبكة مصطلحية صرفية ودلالية. ولا شك أنّ هذه المهمة أدقّ وأعسر في مجالات الفكر والعلوم الإنسانية والاجتماعية. كلّ ذلك يمكن المترجم من أن ينجو بعمله من شراك الترادف والاشتراك اللفظي معاً.

المجامع اللغوية العربية القائمة (بلغ عددها خمسة عشر مجمعا!!) ومعها هيئات ومنظمات يتنامى عددها مغرباً ومشرقاً، وهدفها التعريب، جميعها أنجز في العقود الأخيرة قواميس ومراجع علمية متخصصة تُعدّ بالعشرات، تنطوي على عشرات الآلاف من المصطلحات. هذا إضافة إلى ما في الترجمات الصادرة بجهود مبادرات فردية، أو ضمن مشاريع ترجمة مؤسسية. نجمت عن ذلك تخمة مصطلحية لا علاج لها إلا بإعادة اكتشاف هذه المصطلحات، وتنخيلها، ليُعاد

”العربية المعاصرة ضُمَّت ألفاظاً كثيرة بتأثير اللغات الأجنبية والترجمة“

(5)

كانت العربية في القديم
قد أجازت نحتَ أفعالٍ
رُباعية من كلمات متعدّدة،
مثل "بَسَمَلَ"، و"حَوَقَلَ"،

و"حَمَدَلَ" وغيرها. وفي
العربية المعاصرة ألفاظٌ كثيرة ضُمَّت إلى معجمها
بتأثير اللغة الأجنبية والترجمة؛ باستعمال عناصر
من داخل اللغة، ونال كثيرٌ من تلك الألفاظ
حظاً وافراً من الشيوع، فصار جزءاً لا يتجزأ
من العربية، لا سيّما أنّه صيغَ في أوزان عربية
سليمة. من ذلك مثلاً ما صيغَ على وزن "فَعْلَلَة"
(عَوْلَمَة / مَكَنَنَة / كَهْرَبَة / حَوْسَبَة... إلخ)، وعلى
وزن "تَفْعِيل" (تَعْقِيم / تشخيص / تأميم...)، وعلى
وزن تَفَعَّلَ (تَصَحَّرَ / تَجَنَّسَ... إلخ).

ومن المحدثين من استغلَّ تلك الإجازة لنحت
أفعال رباعية كثيرة من كلمتين أو أكثر، ولسنا
نعلمُ حظّها من الشيوع الفعلِيّ، ونظّلُ بإزائها
مفتقرين إلى شُروح، أو نلوذُ بأصلها الأجنبيّ
طلباً لوضوح دلالتها؛ مثال ذلك أفعال "زَقَطَبَ"
(إزالة الاستقطاب / depolarize)، و "زَأَكَجَ"
(إزالة الأوكسجين / deoxidise)، و "زَمَوَة" (إزالة
الماء / dehydrate)، و"نَزَوَر" (نزع أوراق الشجر /

ساطعاً في الندوات والمؤتمرات والمؤسّسات،
وكذا المصنّفات والمنشورات. لكنّ لكلّ مترجم
مصطلحاته الخاصّة، ما يُعْري بالقول إنّها لا تعدو
أن تكون اختياراً شخصياً واجتهاداً فردياً، يقترحه
أحدُ شيوخ العلم فيتواطأ عليه المُريدون. يكفينَا
مثلاً أن نستحضر ترجمة مصطلح (Linguistics)
ونستحضر معه "ذُرَيْتَه" العربية الغفيرة؛ أو
مصطلح (synchrony) ومثله (diachrony).
الاختلاف والتعدّد ينقضان مبدأ وحدة المصطلح،
ويمنعان شُيوعه، جرّاء ما يثيران من لبس المعنى،
واشتباه المفهوم. وأمثلة هذا التعدّد المُخلّ
فوق الحصر؛ يمكن أن يُطلَبَ بعضُ منها في
ما تُرجم به مصطلح (Poétique)، ومصطلح
(Pragmatique) أو مصطلح (Sémiologie)... إلخ.
والواضح أنّ تعدّد المقابلات العربية لكثير
من المصطلحات المركزية في الأنساق الفكرية
والفلسفية المعاصرة، وفي العلوم الإنسانية بوجه
خاصّ، ما يزال داءً عصياً من أدواء الترجمة.

(defoliate)، و"نَزَهَر"4 (نزع الزهر عن النبات / deflower).

لقد جاز اشتقاق الأفعال من الأسماء الأجنبية إذا كان الفعل الناتج رباعياً، لكن الأمر متعذر في غيره. وبذلك الإجازة، أمكن اشتقاق أفعال كثيرة من قبيل (تَلَفَنَ / هَرَطَقَ / أَكْسَدَ / أَذْلَجَ...). وليس هذا الأمر سهلاً أو متاحاً في كثير من الأحيان، نظراً إلى ما يعرف عند أهل اللغة بـ"السليقة اللغوية"، وهذه خارج القيس العلمي (مستساغ / غير مستساغ)، فمَرَدُّها إلى شعور أهل اللغة، دون قدرة على بيان مُفْنَع. على أن اشتقاق أفعال يزيد عدد حروفها الأصلية عن أربعة يبدو غير جائز ولا مستساغ إلى حد الآن، رغم وجود شيء من ذلك في الاستعمال الراهن مثل "دَمَقَرَط".

والأصول التي تُتخذ منطلقات للتوليد الاشتقاقي في معجم العربية العام، أصول "جذرية"، ثم يكون الاشتقاق منها لتوليد أصول ثانية "جذعية" (فعلية واسمية)، وهذه طائفة واسعة لا مجال لتفصيل القول فيها ههنا. أما ما يُستوَلد للغة بواسطة الترجمة فتتضاف فيه، إلى الأصناف السابق ذكرها، أصول "أجنبية" تقتصر من اللغات المصادر. والمقترضات المعجمية إذا دخلت العربية أمكن الاشتقاق منها بمثل ما يُشتق من

الأصول الجذعية.

أما ضروب الاشتقاق الصالحة لتوليد وحدات معجمية اصطلاحية فعديدة أيضاً، غير أن الأصول الفعلية لا تصلح عادة لاشتقاق المصطلح في نظام العربية، إذ الغلبة للأصول الاسمية.

ومن وجوه العسر في ترجمة المصطلحات العلمية إلى العربية (مفردات ومركبات): أن في اللغتين الإنكليزية والفرنسية عدداً لا فتاً من اللواحق (سوابق ولواحق) تُتيح فيهما إنشاء مفردات جديدة. وللسوابق، بوجه خاص، معانٍ تكاد تكون ثابتة؛ فالسابقتان (pre-) و(post-) مثلاً، ثابتتا المعنى: (قبل) و(بعد). لذلك تُلَحَقان بكلمات من قبيل (industrial) و(modern) و(romantic) وغيرها. أما لواحق المزيد العربية فليس في معانيها هذا الثبات. فالسابقة "است..." مثلاً، تدل في كثير من أفعال "الثلاثي المزيد" على طلب الفعل؛ كما في "استغفر" و"استعلم"، لكن معنى الطلب غير واضح في أفعال أخرى من صنف المزيد نفسه؛ مثل "استحال" و"استعد" و"استهان"... إلخ.

إن دخول اللواحق من طريق الترجمة أمر نادر الحدوث في اللغات، وإنما يكون أكثره بين اللغات ذات الأصل السلافي الواحد. فالإنكليزية

المصطلحات الأجنبية الوافدة بعددها الهائل، ودَفَّقها المتضاعف المتسارع. كما يتَّخذ المترجم إلى العربية التركيب أداةً ناجعة في معالجة المصطلحات ذات اللواصق. وباتَّ المصطلحُ المركَّب واسعَ الانتشار في العربية المعاصرة.

والتراكيب الاصطلاحية في العربية المعاصرة ثلاثة أصناف: دخيلة، ومؤشبة، وأصيلة⁵: فالمركَّب الدخيل هو المنقول إلى العربية بملفوظه الأجنبيّ دون أيّ تعديل، باستثناء كتابته بحروف عربية؛ مثل "فيلم فوتوغرافي" و"ميكروسكوب إلكتروني". والمركَّب المؤشَّب هو ما تألَّف من عنصر لغويّ عربيّ وآخر أجنبيّ، وهو كثير في لغتنا اليوم؛ مثل "فيديو هواة" (Vidéo amateur)، و"بثّ كَبَلِيّ" (Câble-diffusion)، و"رَسام كاريكاتير" (Caricaturiste). أمَّا المركَّبُ الأصيلُ فأنواعٌ عدَّة؛ ضَبَطها النحويُّون بحسب عنصره الأساسي من حيث الموقع والصلة بسائر عناصر التركيب.

في المصطلح المركَّب ما يكون تفرُّيعاً للمصطلح الأساسي، من قبيل "جنون" (Mania)؛ "جنون السرقة" (Kleptomania)، و"جنون إشعال النار" (Pyromania). ومثُل ذلك التفرُّيع على مصطلح "الرُّهاب" (Phobia)؛ "رُّهاب كذا..."، أو بتعريب

مثلاً، وكذلك الفرنسية، قَبِلنا بعضَ هذه اللواصق من اللاتينية واليونانية؛ لأنَّ جميعَها من سلالة لغوية واحدة. أمَّا شأنُ العربيَّة فمختلف، لذلك كان قبولُها هذه الوحدات اللغوية محدوداً، ومازال يصاحبه قدر من القلق. وكذلك الشأنُ في ابتكار مثل تلك اللواصق تأسيساً بالموجود في لغات أخرى، لأنَّه يفرضُ عنصراً لغوياً من لغة أجنبية، بعيدة الأصول، على لغة ليس في أبنيتها اللفظية مثلُ هذا العنصر.

هل تُترجم مصطلح (Intertextuality) بعبارة: "بَيِّنَة... نَصِيَّة"، امتثالاً لمبدأ ترجمة المفردة الواحدة بمقابلٍ عربيٍّ يكون أيضاً مفردةً واحدة، مع أنَّ هذه الـ "بَيِّنَة..." قد تلوي عنق العربية في نظر كثيرين؟ أم نقول "تداخل النصوص"، أم نضوع على وزن المصدر (تفاعل) مفردةً "تَنَاصٌ"؛ فنأتي بصيغة عربية أصيلة، سواء كانت مفردة أو مركَّبة؟ وما يقال عن السابقة (بَيِّنَة...) يقال عن غيرها مثل (تَحَص...) و(فَو...)، ممَّا يعجُّ به مثلاً قاموس "المورد" الشهير.

المصطلحُ المركَّب ظاهرة لها أصول في العربية، وقد ذكره السلفُ النحويّ واعتمده. وهو وسيلة أخرى لصناعة المصطلح، فضلاً عن دوره اليوم في سعي الترجمة العربيَّة إلى مواكبة

تبعاتها؛ لأن الترجمة -في تقديره- وسيلتنا الأهم إلى إغناء العربية، ومدها بأسباب الحياة، وسبيلنا إلى مواكبة آخر مستجدات العلم وتوطيئها في الثقافة العربية. والأمر عنده يتجاوز رهان اللغة، إلى منزلة العرب اليوم وغداً من الحضارة الكونية، ونصيبهم من ثمرات صيرورتها.

وأما الموقف الثالث فوسط بين المحافظة والمغامرة، يعي حقيقة اللغة؛ كائناً حياً، خاضعاً لقانون التطور والتدهور، وأن وجودها محكوم بجدل المعيار والاستعمال، وأن ما يفرضه الاستعمال يرتقي حتماً بعد أمد زمني ما، إلى منزلة المعيار الجديد، فيزيح القديم ليحل محله. ويستحضر أنصار هذا الموقف أيضاً حقيقة أن الوحدات اللغوية الماثلة في معجم العربية العام، رصيد قابل للتطور والنمو، يخضع في بعض المراحل والمنعطفات التاريخية لقانون التحول، وهو بذلك مختلف عن باقي نظم اللغة (الصوتي، والصرفي، والنحوي التركيبي) المتسمة بالاستقرار والتحول البطيء. واللغة التي تروم الحياة والاستدامة حقاً تأبى التقوقع والانغلاق، فضلاً عن كون تأثير اللغات الأخرى أمراً لا مفر منه، وليس لهذا المبدأ استثناءات كثيرة منذ أن صاغه ابن خلدون في مقولة "الغالب والمغلوب". والعرب

مفردة "فوبيا" وحدها وإضافة اللفظ العربي المحدد للمعنى المطلوب مثل "فوبيا الأعماق" (Bathophobia)، و"فوبيا الألم" (Algophobia). وقد تتخذ المصطلحات المركبة أيضاً باعتماد اللواحق؛ كترجمة السابقة (Dys-) بلفظ "عُسر"؛ عُسر الحساب (Dyscalculia)، و"عُسر القراءة" (Dyslexia)، وترجمة اللاحقة (Logy) بـ "علم"، وهلم جراً.

(6)

لا ريب أن الاقتراض اللغوي والترجمة عموماً مصدر ثمين لإغناء لغة عريقة مُعمّرة كالعربية، وتنمية معجمها، تلك حقيقة لا تحتاج برهاناً. غير أن آثارها المباشرة والملموسة في منطوق عربيّتنا الراهنة ومكتوبها تبقى محلّ تحفظ، وموضوع خلاف، وداعياً إلى الحذر. وفي ذلك نرصد ثلاثة مواقف:

الأول "محافظ"، تُحرّكه عوامل وجدانية ودينية، يعتقد أن العربية المعاصرة تتضرر فادح الضرر من الاقتراض بالترجمة، فيعارض كل ما قد يمس "جوهر" اللغة العربية، ويغيّر سمّتها الموروث. أما الثاني فمتحرّر، بل مغامر، ينظر إلى آثار الترجمة بتمام الرضا والقبول، ولا يُحرّجه أي شيء من

"وهم [العرب] تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، واشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، واصطلحوا على ما لم يكن له في لغة العرب اسمٌ. وإنما جازت هذه الألفاظ في صياغة الكلام حين عجزت الأسماء عن اتساع المعاني" 6 .
وبعد، فقد لا تكون اللغة العالمية الحق، تلك التي يتداولها أكبر عدد من الأفراد، بقدر ما هي اللغة التي يُترجم إليها القدر الأكبر من المعارف والعلوم والآداب والفنون المعاصرة، ومن أكثر عدد من اللغات. وستظل الترجمة مغامرة تدعونا إلى تغيير علاقتنا بماهية لغتنا، أي بطريقتنا في الكلام، بما هي طريقتنا في الكينونة داخل العالم.

اليوم، بحسب هذا الموقف، أمام خيارين لا ثالث لهما: إمّا القبول بتخبط الترجمة، والاستسلام للفوضى المتفاقمة في واقعهم اللغوي، منتظرين في عجز ما ستؤول إليه لغتهم سلباً أو إيجاباً، وإمّا أن يفسحوا لعرييتهم مجالاً رجباً للتطور والتجدد والإثراء، بشرط الحرص الجاد على مراقبة هذا التطور الطبيعي المحتوم، وإدارته إدارة سليمة بأعلى درجات التعاضد والتنسيق. قد لا نستطيع التحكم في "المُدخل"، إذ كل من هبّ ودبّ يمكنه أن يبادر إلى الترجمة، ولكننا نستطيع التحكم في "المُخرج" وضبط جودته.
كان الجاحظ الفذ قد حسم الأمر بقوله الفصل:

الهوامش

- 1 - انظر: إبراهيم بن مراد، المعاجم العربية المختصة ودور الحاسوب، مجلة "اللغة العربية"، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ع4 - 2001م، ص91.
- 2 - جان دوليسل، تحليل الخطاب منهجاً في الترجمة. (J. Delisle, L'analyse du discours comme méthode de traduction, Presse de l'Université d'Ottawa, 1992, p 191).
- 3 - ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلح العلمي العربي (الرباط، فبراير 1981م).
- 4 - منير البعلبكي ورمزي منير البعلبكي، المورد الحديث، قاموس إنكليزي عربي حديث، دار العلم للملايين، لبنان، 2008م.
- 5 - انظر: جواد حسني سماعة، "التركيب المصطلحي، طبيعته النظرية وأنماطه التطبيقية"، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط. العدد 50، ديسمبر 2000م. ص42.
- 6 - الجاحظ، البيان والتبيين - تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت، ج1، ص139 / 140.

التّفكيك وحصان طروادة النصّ مُضادّاً لنفسه

د. محمد بكاي □

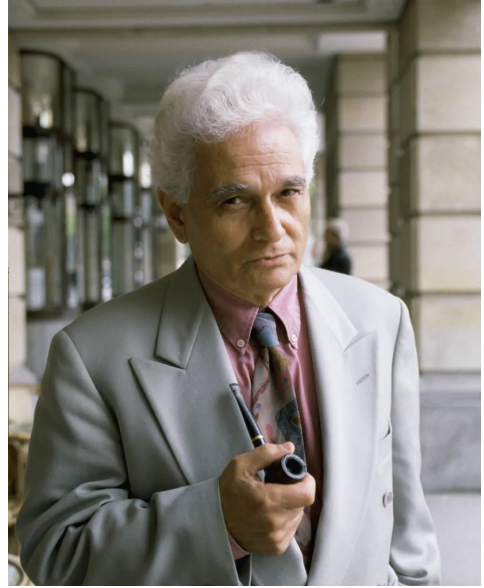
"الكلام اتّفاقيٌّ من حيث التعريف، غريبٌ عن حاجاتنا الملحة، لذلك هو فارغ منهك لا صلة له بأعماقنا. فلا هو ناجمٌ عنها، ولا هو منحدرٌ إليها".
سيوران، السقوط في الزمن، ص 137.

التّفكيك: فلسفة مختلفة لقراءة النصوص:
يمارس التّفكيك دينامية قرائية تقلب المنطق الوهمي للقراءة المهيمنة، عن طريق الحلّ والفكّ، عبر تجلّيات تكرارية تؤجّل نهايتها في كل مرّة. ينعش هذا التّهديد التّفكيكي حياة النصّ، ويكثّف القراءة ويمدّد المعنى. القراءة التّفكيكية عبارة عن عملية ترميمية لا ينتهي أمدها، أو لعبة متناقضة وساخرة في وجه النّقاء الخالص لنصّية النصّ كما تتوهّمه القراءات الجامدة. الاختلاف الذي يمارسه التّفكيك إرجائيّ البنية، غير واضح المعالم والهوية، يمارس ضرباً من الحصانة الذاتية؛ حين يصحّح الفارماكون نفسه بطريقة ضديّة¹.

النَّصِّ. وكما نعلم أَنَّ التَّفْكيك فكر مزيج بين الفلسفيِّ والأدبي، فهو يباغت المنطق الداخلي للنصوص، أي لا يمثل قراءة لنفي البنية النَّصِّية، لكنه يخاطب الطِّيات والأعماق، ما ينطوي داخله، ولا يمكن حسمه أو البتَّ فيه باللغة.

غايات التَّفْكيك هي التَّسلُّل إلى لا منطوقية النَّصِّ الذي يتحرَّك في أحشائه. بعبارات أخرى: التَّفْكيك لغة توسَّع آلياتها في فهم المنطوق وكشف المستور؛ فاللا منطوق النَّصِّي ينتظم همساً أو إشارةً لهندسة اللغة نفسها، ويعيد ترتيبها. يلتبس التَّفْكيك بعرفانية خطابية تتعلق أكثر بالبياضات، والصَّمت المطلق، وما يتجاوز اللغة؛ حيث تفشل وتتعرَّش في بلوغ غاياتها. يعيد المنحى التَّفْكيكي رسم خرائط النَّصِّ ومنعطفات الكتابة والتَّوتر الداخلي الذي يحكم النَّصِّ، ليمثل لحظة جذب ويقظة بالنسبة إلى دُرِّدا. ما هو قائم بين البناء والهدم والمنطوق واللا منطوق؛ أي الجمع بين إمكان الوجود وعدمه، أو بين سيلان اللسان وانسحاب اللغة².

يتردَّد التَّفْكيك إستراتيجية نقدية تتمفصل بين الأشياء وأضدادها، فتنزاح عن تجربة الحدِّ القاهرة والأس الذي لا يمكن خلخلته أو دحضه. التَّفْكيك تجربة كتابة جديدة تراهن على تجاوز شبكة



■ الفيلسوف الجزائري الفرنسي جاك دريدا

إنَّ القراءة التي يرومها التَّفْكيك الدُرِّدي حركة منفتحة على اللانهائي، إطلاقاً لرحابة اللغة في فهم مكونات النصوص، وطاقة تحليلية ومهارة تأويلية في الكشف عن درجة الالتباسات، وفداحة الطمس الذي تقترفه القراءات العادية المهندسة مسبقاً. ونظراً إلى هذه الإكراهات التحليلية، تصبو الإستراتيجية التأويلية للتَّفْكيك إلى تحويل ذلك الوهم والتَّطويق القرائي إلى اشتغال كثيف لإنتاج المعاني؛ أي هي إستراتيجية تنصهر فيها المحتويات الشَّكلية والصُّورية، وتجدد شبكتها المعرفية وآلياتها التحليلية من داخل

الخطاب ويغور داخل الأثر المطموس للنص المتصدع.

الخطاب الأدبي والشعري والعرفاني عبارة عن معاناة وجرح، انفصال حتمي يقول ما وراء اللغة، ويعول على الإرجاء والكتابة الشذرية. إنَّ الوحدات الكتابية الصغرى (Idéologèmes) كما تحدثت عنها جوليا كريستيفا، تبحث دوماً عن الفراغ المحيط بالنص؛ فهي تلفه وتتداخل معه. "هناك دوماً فراغ، أو صمت، أو طفرة تميز كل حقيقة معقدة. واللغة، بما هي بنية معقدة، تختزن لحظات استيهامية؛ بحيث تعجز الكلمات عن التعريف، ويتوقف الوعي عن التفكير: الغياب الجذري للذات"3.

القراءة التفكيكية هي عبور طارئ، ارتحال صوب الفقدان؛ حيث محو الآثار وطمس التُّخوم. ما لا يقع "هنا" هو ما يقع تحت مجهر الناقد التفكيكي، ما يندثر ويتشتت ويتفرق ويختلف، كما قال موريس بلانشو: "إنَّ كلَّ نصٍّ مهما تبلغ أهميته وإمناعه وفائدته، هو نصٌّ فارغٌ لا وجود له في العمق؛ فمن اللازم عبور هاوية، لا يتحقق الفهم دون تخطيها"4.

طموح الغراماتولوجيا، وهي تنسف المواقع والحدود التي تخلق كوناً قاراً من الدلائل والأنساق،

الدَّوال والمدلولات، التي لا تنتمي إلى العبارة، ولا إلى الدلالة، بل إلى رؤية وإشارة أو شذرة وإلماعة. ما يخلقه التفكيك عصي على التَّحديد، رهان يبحث عن تعويض بعد التَّخريب الداخلي لبنيات النص، نزهة داخل تصدعاته وفراغاته وبياضاته الفاحشة. عمل القراءة ليس إنابة عنها، أو احتلالاً لمكانها أو تعبئة لها. التفكيك جسور بالضرورة في التطويح بكل فكرة ثابتة، أو امتداد يؤدِّي إلى ملاذ آمن للمعنى.

أما المعنى عند أهل التفكيك، فينبثق من تلك المنطقة التي تأذن بالاختلاف المرجأ، بالنأي الشعري عن أي مركزية فكرية أو عقلية. التفكيك هو عمل السر الذي لا يمكن البوح به. فالمفكك يتكلم مجازاً ورمزاً، بأسلوب معقد وكثيف، مربياً الإحساس بالانغماس في فضاء اللا معنى، واللاً محدّد، لمعانقة وهج خطاب لا يمكن الوصول إلى غاياته القصوى. كيف يمكن للمفكك الاستغراق داخل البنيات اللغوية وآفاقها الأنطولوجية؟ حيث تتموقع الذات واللغة والوجود، ليتكلم النص عن عوالم مبهمة. ينظر المفكك إلى الكتابة جسدياً للحرف، أي آلية لولوج فضائه المبهم والالتباسي. إنَّ التركيب التفكيكي دائم الحركة المتموجة، يجعل النص متوهجاً، أو فضاءً تخيلياً يباغت

يتمُّ اختباره على أنه عنف. مثَّلت اللغة بالنسبة إلى روسو أو سوسور جوهرًا طبيعيًا ونقيًا خالصًا، وهي مستقلة عن الكتابة التي تعنى بالتواري، والخفي، والميت من الظواهر. على عكس هذه المقولات المتمركزة ميتافيزيقياً، دافع دريدا عن فكرة مفادها أنَّ الكتابة نفسها هي أصل اللغة، وهي تحافظ على مرجع غير محدّد، بعبارات أخرى: هي لعبة لا معنى لها داخل اللغة.

يستخدم جاك دريدا الكلمة نفسها "الكتابة" لتعيين مفهومين مختلفين؛ أولاً: تكتب العلامة الرسمية، وبالأخص الأبجدية، بالمعنى الحالي والمعتاد، ويعتبرها علم اللغة ثانوية وخارجية عن اللغة؛ لأنها تضاعف اللغة وتمثلها. وثانياً: الكتابة الأصلية هي الهدف الخالص لجاك دريدا؛ أي ما هو أقدم من اللغة، وهي الغيرية الخفية التي تفعل الكلام، فهي تقوِّض كلَّ نظام لساني. ونحن لا نختبرها في الحضور، بل في الأثر.

يجذبنا الحديث عن العلاقات الوشيعة بين اللغة والكتابة إلى "المنعطف اللساني" الذي ميّز حقبة الستينيات، حين أصبحت اللغة "على هذا النحو" كوناً من الدوال والعلامات، أفق أكثر الأبحاث تنوعاً. وهو تضخم إبستيمي وقلق نسقي، ويقصد به دريدا التضخم المطلق للعلامة، وأفرد لها نقداً

هو اختراق بنى اللغة، وكشف فشلها النسقي. التّفكيك تفجير لطاقة فهم الشّق المضمّر من النّصوص، والتماس لفيض لا نهائي من الدلالات. التّفكيك تناثر الحرف، وتوسعة لفهم داخلي للنّص، أو هو حركة نشطة داخل الطّيّات بين فعلي الانفتاح والانغلاق؛ أي حركية نصية تحدث بطريقة عكسية وباروكية متشابكة مع المجازي لفهم نمط البناء المزدوج للنّص. هناك نصّان: النّص الحالي، والنّص الآخر (l'autre texte)، كما لو أنّ هناك كتابتين⁵. وهنا لا يتراجع دريدا عن توظيف الإرث الفينومينولوجي لتمثل الغياب والعلامات المطموسة والأثر الممحو في جسد الكتابة. التّفكيك عمل يباغت حضورية النّص ومركزيته، يراهن على ما هو غير قابل للوصف أو التّسمية؛ أي ما تفقد فيه اللغة براعتها النظامية في التّعبير عنه.

في البدء كان الحرف

بالنسبة إلى جاك دريدا، ليست الكتابة نظاماً تمثيلاً، أو صورة شكلية للغة، فهي موجودة أصلاً في اللغة ومبثوثة في جذورها. اللغة هي الكتابة في مقامها الأوّل والأصلي، وهذا الأصل مخفي ومنسي⁶. وعندما يتجلّى، يبدو غريباً أو

أو الوعي الذاتي داخل الخطاب مجرد وهم أو ترسيمات، عبارة عن هيكليّة تفسّر تنظيمًا معيّنًا لبنية النصوص. أمّا البنية التخريبية التي تمارسها الحفريات، فيتعدّد الوصول إليها. النصّ لا أصل له، لقيط، مزيج من عدّة أجيال، وعلى القراءة أخذ هذه المركّبات بعين الاعتبار. يشبه جاك دريدا أبناء جيله، حين شبّه الكتابة بالخارجة عن القانون الأبوي، قاتلة للوالدين، هي الابن اليتيم الذي يتعرّض للفقد⁹. كل ما كتبه أفلاطون، كتبه بعد وفاة سقراط. ودّ أن يكون خطابه متحدثًا، مثل خطاب سقراط، لكنه يكتب، مقدّمًا الأخيرة، اللا وجود، محطّمًا بكتابتة الخطاطية التي تدعّمه، كما سيفعل أيضًا في ما يتعلق بالكورا.

لهذا ظلت الكتابة كلمة تائهة ضعيفة؛ حيث لا يعرف الدالّ وجهته، فيكرر الشيء ذاته دائماً، وهو تكرار دوالّ ليس لها هوية أو أصل، دالّ مقتلّ من جذوره، غير مرتبط بموطنه. غير أنّ كتابة المختلف مع دريدا أو أنصار فكره تحرّرت من قمع القانون الرّمزي، لتشبه الابن الضالّ والمتمرد المتخلّى عنه. أصبحت الكتابة تمارس البتر والإخفاء، يكشف فيها الابن عن نفسه بعنف وبدون وجود اللسان. لم تعد الكتابة مع مقاربات التفكيك الفلسفية كما كانت عليه

موسّعاً في كتابه "الصوت والظاهرة" (1967م). هذا هو الزمن الذي يجب أن يُحدّد فيه الأفق الإشكالي كلغة، نظراً إلى عدم وجود مزيد من القيود، وعدم تقييدها بالمدلولات، والانفصال عن الأشكال التقليدية (التواصل والعلاقة والتّعبير والدلالة والفكر... وما إلى ذلك). إنّ اللغة مهدّدة بشكل متناقض، ومذهلة ولا تدعو للاطمئنان بالمرّة. إنّ زمننا تفيض فيه الكتابة باللغة، وتزيل حدودها، وتتجاوز الكلام⁷. بالنسبة إلى دريدا، وفي ظل هذا التّضخّم اللغوي، تفيض الكتابة معنى. ما يسمّى لغة هو الغلاف الخارجي فقط لمفهوم الكتابة، هذا الدالّ على الدالّ. الكتابة اليوم في كل مكان: في السّينما، والرّقص، والموسيقى، والسّياسة.. وما إلى ذلك. مع التّداول غير المحدود للعلامات، فإنّ اللعبة هي ما يحدث، حين تُستبدل المفاهيم الميتافيزيقية، مثل الروح أو الحياة، بهذا العنصر الأساسي، وهو الحرفي، الذي يعيّن الذرّة غير القابلة للاختزال لهذه الكتابة غير الصوتية.

النصّ يُخفي جذوراً وجينالوجيا⁸ محظورة من طرف الوعي، والحضور، وأنساق القرابة والأبوية. ما يرومه التّفكيك هو ما لا يمكن الوصول إلى جوهره داخل النصّ. يظلّ التّطابق والتّماهي

استقلاليته بالكتابة، وتنشد اللا معرفة لتحل محل المعرفة، أي ما ليس له قيمة خاصة به. يقطع دريدا شوطاً يتجاوز فيه التحديدات الثنائية التي عارضت الجسد أو النفس، ليصبح الأثر ذلك الثالث بينهما؛ فإذا كان النفسي غائباً، فالمادي المكتوب - يعوّضه.

تمحو الكتابة الحضور الخالص في الكلام¹². لماذا يتردد روسو في إنتاج نظرية عن الكتابة؟ رغبة منه في حفظ الكلام، فإنه يتمسك بالصواب المطلق والخالص الذي يسبق اللغة بالنسبة له. إن الخالص، أي أكثر الأشياء طبيعية لدى الإنسان، هو الصرخة، وإبراز حروف العلة والعاطفة والصور المجازية. لتحديد موقع الكتابة في أصل اللغات، يجب اختزالها من خلال اعتبارها مكملًا بسيطًا للكلام. فالتقليد، الذي يرتاح روسو في كنفه، يوجّه هذا الاتجاه، بينما الحدّثة ستفعل عكس ذلك، من خلال تفضيل الحرف أو الكلمة المكتوبة. أما بالنسبة إلى دريدا، فهو يحمل رؤية مضادة: ليس الخالص هو الأصل، بل محو الخالص في حد ذاته.

سابقاً؛ تمارس تلك الشرعية والمعيارية المبالغ في تمجيدها.

في مشهد الكتابة، تُسلب الذات من قبل آخر¹⁰، الذات غائبة داخل الكتابة. فالتقليد الفلسفي جعل حضورها حكراً على الصوت الحي الذي يعبر بقصدية عن العاطفة والوجدان. أما الكتابة، فقد لا تترجم المعنى الصحيح، أو تنزل الجمل منازلها، بعبارة أخرى: الكتابة هي غير مؤهلة لذلك؛ لأن الذات التي تتحدث داخل المكتوب هي ما يوجد في باطن الكلام، ذلك الصوت الأبكم أو الشق المطموس من الذات. الكتابة خروج حرّ من طوق الحضور الطاعي الذي يقمع الأنفاس ويكتم الأصوات.

الكتابة بالنسبة إلى دريدا هي خارج الكلام الحي، ما يقع بعيداً عن أسوار الصوت والوعي والإثبات. هي مثل بصمة، أو علامة تدمغ أثراً غير قابل للمحو. فهي تبقى هناك دائماً، حتى لو تعرّضت للنسيان والغياب. الكتابة مثل شاهدة قبر، إنها مكمل ميت، لكنه الوحيد القادر على تمثيل كائن حيّ. يقول جاك دريدا: "حيث تُنسى الذاكرة الحية، المحمية في سرداب، تتخلّى الكتابة عن شبحها بالمنطق"¹¹. مشاهد الكتابة تداعب منطقاً يتجاوز الأحياء، حين تفقد الذاكرة الحية

الكورا: صحراء النَّص وتيه الكتابة

في محاورة تيمائوس، يستحضر أفلاطون الكورا (Khôra)، وهي نوع غير قابل للاختزال المحسوس أو المفهومي، أي ما هو غير قابل للاختزال في الأنطولوجيا. الكورا هي الاسم اليوناني لمكان تجريدي غير متجانس، لا يقدّم نفسه على الإطلاق، ولا يمكن تجربته أو كشفه، وهو مكان لا يمثل شيئاً -ليس إلاّ شيء المرتبط بالدازين، الحامل لقلق مفتوح على مسألة الوجود، ولكن لا يوجد شيء، لا يوجد حاضر، لا شيء مناسب من قبل أيّ نسق أو سلطة، سواء كانت أنثروبولوجية، لاهوتية، أو دينية. الكورا هي صحراء، فضاء سحري "بدون عتبة وبلا حداد". الكورا هي لا شيء: مكان الرّاحة اللّامتناهية، وصحراء سحرية في الصّحراء، حسية بلا وجه ولا معالم¹³.

في الكورا، لا يمكن التّمييز بين الأجسام، ولا الفصل بينها. ليست لها هوية خاصة بها، فلا هي الأرض، ولا الهواء، ولا النّار، ولا الماء. هي مراوغة وغير مرئية، بدون جوهر، وبدون أشكال، أو قرارات، بدون سمات. سعى المعلقون في هذا النَّص إلى تجميع الكورا، ليجدوا فيها وحدة أو كلفة ونسقاً. لكن هذا الشيء ليس شيئاً. ليس من وراء اسمها (Khôra) ما هي عليه أو تبدو عليه،

ليس لها شيء خاصّ بها. إنها ليست حتى لا شيء، إنها مثل لا شيء¹⁴. يستعصي الانضمام إلى أيّ شكل من أشكال التّعريف عليها، أو الاعتراف بها، وكل محاولة ستظلّ مجرد فانتازم 15 أو خيال في خيال. لا يمكن فهمها أو تصوّرها وفقاً لأنماط الهبة أو العطاء. فمن خلال الظهور، أو عن طريق التفكير، فإنها لا تمنح شيئاً¹⁶. ليست لها قيمة أو دلالة، حتى لو تمّت مقارنتها بحاضنة، أو وعاء عذري، أو بمكان ستظهر فيه جميع الاختلافات، فإنّ تسميتها الأنثوية ستكون إدخال مجسّم إلى ما لا شكل له، لتكون حاضنة له.

لا نعثر على كلمة "التّشظّي" في نصّ "الكورا" لجاك دريدا، لكنه لا يفتأ يشير إليها باستمرار. لكن ما الكورا؟ هي "نوع ثالث" من الخطاب، لقيط وغير شرعي، يتيم من جهة الأب، إن لم يكن جهة الأم أيضاً، يستعين بمنطق الخطاب ليكون مثل الحلم وراء الأصناف، وهو ليس خطاباً. هذا النّوع الثالث من الخطاب بمثابة رحم، أو مكان، أو مساحة. التّشظّي أيضاً مثل الكورا؛ مكان مقاوم لكل الوجود، مفتوح وغير قابل للاختزال. الكورا شبيهة بالوهم، أو الاستيهام، كحدث، أو فعل مضادّ ومستقلّ بشكل رائع، يقع في شبكة من الدّوال، وينسف مركزية الدّات

”الصحراء مع جاك درّيدا تطرح تساؤلات إيمانية وعرفانية“

هو عمل شاقّ، فمصح المسارات، وتبصر الدروب يمرّ عبر الاستيهامات والنّفي السّلبّي. الصحراء عند درّيدا عبارة عن استعارة متكرّرة، وهي ضربة نموذجية تتكاثر،

ويعاد إنتاجها لتكتب مثل الختم.

تتسم الكورا بأنها حاوية وفضاء، أو مكان قبلي بدون حقيقة ولا وحدة؛ حيث لا حكمة ولا كينونة. وهي الحقل الذي ترفض فيه المعارضات؛ حيث يتعين عليك أن تعيش وتقيم. أعطى درّيدا هذه الصّورة الخاصة بالمكان الخالص 19 اسماً آخر لم يعرفه هؤلاء المؤلفون: الأبوريا (Aporie). الصحراء هي مكان للنّدرّة المطلقة، والانهيّار السّحيق الذي لا قاع له.

لكن الصحراء هي أيضاً الاسم الآخر للرغبة 20، تتأرجح فيها لغة اللاهوت السّلبّي بين الصّور القاحلة وشبه العلمية (الإلحاد الراديكالي)، وهذه الرّغبة نحو الله الذي لا يتركها أبداً. هذا التّيه وتلك السّوداوية واللّغة الأنثوية الرقيقة التي تسلب الفكر شبيهة بشعرية التّفكيك، الذي يسعى إلى الدّنوّ من حوافّ هذه الصحراء اللا نهائية، المستعصية أيضاً على بلوغ واحاتها، ومن

الرّمزية، ليحدّثنا عن تركيبها المخيالي المعقّد، هي الفضاء الفارغ اللّا مُجدي الذي يقبع بين الأنا وتشكّلها المرآوي.

تتطلّب الكورا العودة إلى أصل قديم: كتابة أصلية عبارة عن نهاية حاضرة منذ البدء في انفتاح الكتابة الذي يشكل المتخيل. الكورا هي المكان الذي ينفلق منه التّشظّي 17. لكن من أين ينفلق؟ ليس للتشظّي بداية ولا مكان، فهو حيث يقبع اللا شيء، وحيث يبدأ التحرك.

يدور الحديث عن الصحراء مع جاك درّيدا في مواضع تساؤل إيمانية وعرفانية رائعة، هكذا يعاينها وهو يوقّع علامات مضادّة باسمه: "أليست الصحراء صورة تناقضية للأبوريا؟ ليست عبوراً مرسوماً أو مضموناً. الصحراء عبارة عن صورة للأبوريا، بدون عبور مضمون، بدون طريق واضح أو موثوق، وأيضاً الاسم الآخر للرغبة" 18. هي تيه أبديّ؛ حيث لا يوجد طريق يوصل إلى برّ الأمان. معظم المسارات لا يمكن الاعتماد عليها؛ لأنّها تندفن تحت الرّمال. عمل التّفكيكي

تشبه الكورا منطقة عبور استعارية بين الدّاخل والخارج، أو شبيهة بالسّباحة في مياه الرّحم الفردوسي المفقود لأمّ أصلية وجدت قبل التاريخ. يعلّق دريدا كل معرفة ويرجنّها، ليبقى في العالم على حافة الصحراء. هو نوع من التطهير والعلاج. فبمجرد أن أصلي، أعلّق كلّ الأمل، كلّ التّوقع، كلّ اليقين. الكتابة الدريديّة شبيهة بصلاة تقام في الصحراء، صلاة تذعن لفعل الإيمان، والوعد والنّعمة دون إملاءات مسبقة، أو تحديدات مذهبية مقفلة. هي مثل صلاة على حافة العدم؛ حيث الصّلة بغير المرئي، أو شقنا الذي نشاق إليه، صورة متعالية أو مطلقة، للأخيرة اللّاهائية التي ترغب الدّات في مخاطبتها بدافع الحب والحماية. الكتابة صلاة صحراوية، قلق، وغير مؤكّدة. يقول جاك دريدا إنه يختبر الصّلاة، ولا يتوقف عنها أبداً. لكنه لا يصلّي في الكنيسة، أو في المعبد، أو في الكنيس. صلاته ليست جماعية، بل انفرادية ومتفردة. حتى لو كان يحترم شريعة معينة، أو طقوساً إيمائية أو جسدية، فإنه لا يندمج في أيّ جماعة إثنية، أو دين محدّد. الصّلاة التي يتحدّث عنها تحدث في الصحراء، حيث يتم تعليق علاقة معينة مع العالم (époque) لإفراح المجال لعلاقة أخرى. أعلم أنه في الصّلاة يحدث

هناك يتأتّى الشّوق الأعمى والبصير معاً. يدعو اللاّهوت السّلبى أو عرفانية التّفكيك في نصّ الكورا إلى التّطهّر والعبور إلى ما وراء الصّحراء، من خلال بحثه عن الملغز والمدهش والغامض، وبمروره إلى الضفة الأخرى؛ حيث الصّمت المطبق الضّاج بالمعنى. الكورا في فكر التّفكيك هي فضاء اللعب النّصي، وفهم طقوس كتابة تضاعف جروح الدّات التي لا تندمل، وحينها الدّائم إلى أصل بدئي، أو فردوس أموميّ مفقود. تعوّل الكورا على اقتصاد الضّيافة، والرّغبة في التّشويق، وأمل في اللقاء بالآخر الذي يحتجب. الكورا فضاء غريب يثور ويثور، يثور على حدود العقل وعوالم الحسي، ويثور لغةً ووعياً ينبضان بتبصّرات جديدة؛ حيث الأنا موجودة وهي "لا تفكر" كما جاء في إحدى صيغ لاكان النّفسية. الكورا أن يوجد كل شيء في كتاب، كتاب لا تنضب حروفه، وهّاج وصامت، قليل الكلام، ينسحب فيه الصّوت ويختفي. يُسحب "الأنا" مع حجه المُسدلة نحو حياده وموته، انسحاباً أو نفيّاً أصلياً بمثابة عتبة على حالات لا نصل إليها كثيراً. الكورا هي العالم البرزخي المكوّر في المطلق؛ حيث يتلاشى عوزنا، وتنتفي الحدود، وتنصهر رغباتنا مع موضوع رغبتها المستتر.

وظّف التّفكيك هذه القوّة المحمومة بالسؤال، موقظاً فتنته، وباعثاً تجربة نصّية حيّة تخوض فيها التأويلات والقراءات التي تتشّياً وتتفكّك أوأصرها. أليس التّفكيك حلماً أو تيهاً؟ التّشظّي الذي يسمه يجعله متملّصاً من كلّ تصور مركزي يسعى إلى القبض على مفهوم ثابت له شكل ماديّ، العمل الإرجائي للتفكيك قائم على الحيرة التي تفتّسه، وتحميه، والمناعة الذاتية التي تخربّه، وتبنيه. سيظلّ التّفكيك عند درّيدا إشكالياً، يتعذّر إمساكه دلاليّاً، أو إحكام قبضتنا المفاهيمية والاصطلاحية عليه.

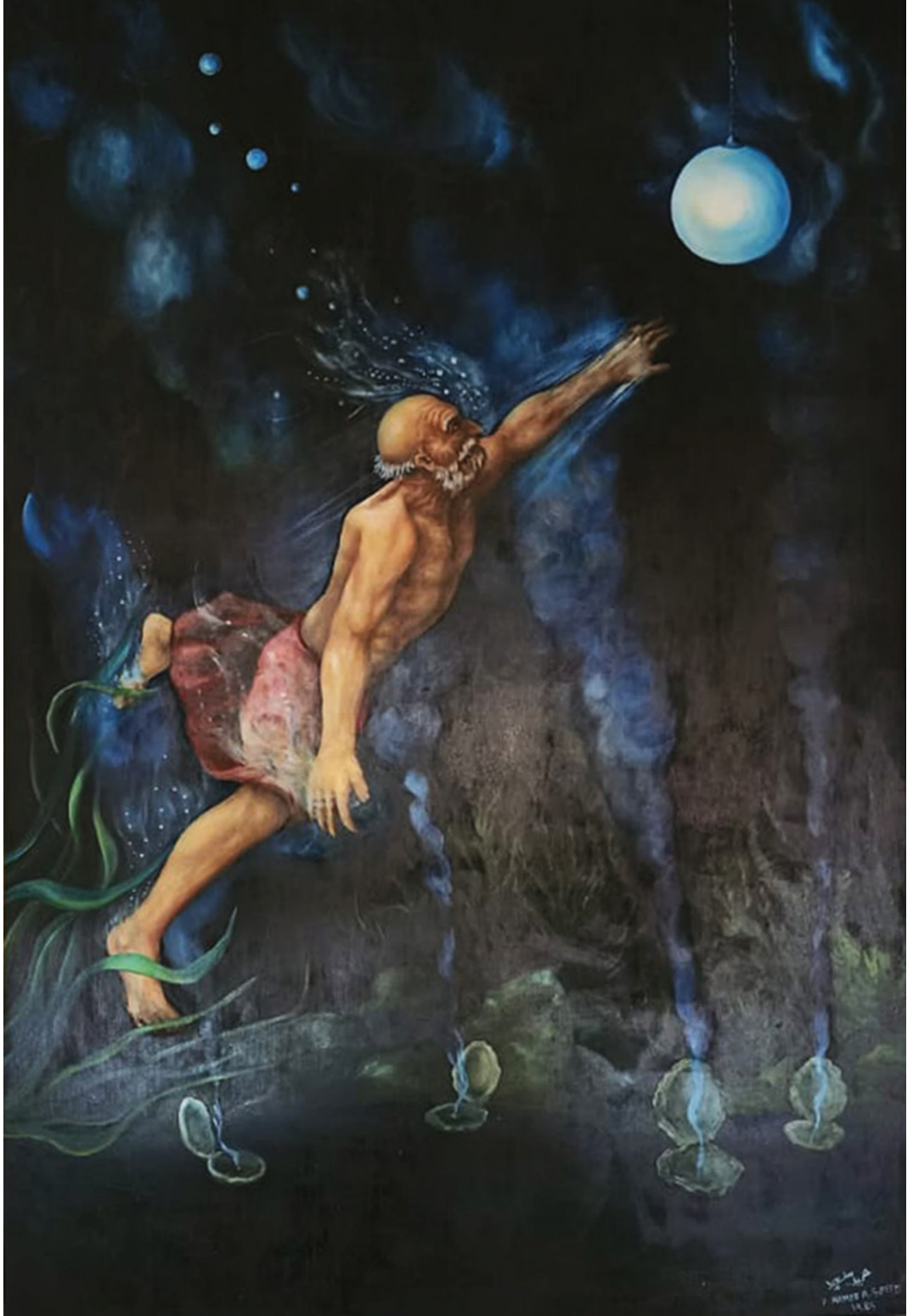
شيءٌ ما، حتى لو لم يكن هناك إله على شكل أب أو أمّ يستقبلان صلاتي. ما يحدث مع الصّلاة في الصّحراء، يدمج ما لا يحصى في ما يحصى، من أجل البركة 21 . أعلم أنه من خلال فعل الصلاة في الصّحراء، بدافع الحب (لأنني لن أصليّ خلاف ذلك)، قد يكون هناك شيء جيد بالفعل في نفسي: قد يكون هناك علاج 22 .

خاتمة

يمارس التّفكيك تجربة السؤال بامتياز. أسئلته تخترق قيم المنطق، وتحطّم أصنام الحقيقة، فلا وجود لحقائق ثابتة سوى الإزاحات والتّخريبات.

الهوامش

- 1- Jacques Derrida, "La Dissémination", Éditions du Seuil, Paris, 1972 p : 159.
- 2 - محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات: فصول في الفكر الغربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وببيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص115.
- 3 - تأويلات وتفكيكات، مرجع سابق، ص103.
- 4 - مورييس بلانشو، كتابة الفاجعة، ترجمة: عز الدين الشنتوف، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2018م، ص50.
- 5 - Jacques Derrida, Marges de la philosophie, Ed : Minuit, 1972, pp75-78.
- 6 - Jacques Derrida, De la grammatologie, Ed : Minuit, 1967, p55.
- 7 - Ibid, p15-16.
- 8 - Jacques Derrida, De la grammatologie, p149-150.
- 9 - Jacques Derrida, La Dissémination, p182.
- 10 - Jacques Derrida, De la grammatologie, , p443.
- 11 - Jacques Derrida , La Dissémination, p130-1.
- 12 - Jacques Derrida , De la grammatologie, p38.
- 13 - Jacques Derrida, Foi et Savoir, suivi de Le Siècle et le Pardon, Ed : Seuil, 2000, p35.
- 14 - Jacques Derrida, Khôra, Ed : Galilée, 1993 p26.
- 15 - Ibid, 1993, p 28.
- 16 - Ibid, p 30.
- 17 - Jacques Derrida, Khôra, p90.
- 18 - Jacques Derrida, Sauf le nom (Post-Scriptum), Ed : Galilée, 1993, pp52, 102-3.
- 19 - Jacques Derrida, Khôra, p 58.
- 20 - Ibid, p 103.
- 21 - Jacques Derrida, in Derrida & Religion, Other Testaments, Ed : Routledge, 2005, Epoché and Faith : An Interview with Jacques Derrida, p31.
- 22 - Ibid, p31.



لوحة الفنان عبدالحميد سعيد، الغواص، مملكة البحرين

ثيمة البحر في القصة القصيرة الإماراتية "جدل الموقف والرؤية"

د. زكوان العبدو ▣

يحظى البحر بحضور واسع في الأدب الإماراتي؛ لكونه يشكل فضاءً جغرافياً له سماته الطبيعية، ومرجعيةً ثرةً في الذاكرة الجمعية للمجتمع الإماراتي ارتبطت ببعدين: واقعيّ معيش اعتمد فيه الشعب على صيد السمك واللؤلؤ اعتماداً رئيساً قبل اكتشاف النفط في الإمارات، وخياليّ ارتبط بالعجيب، والغريب، والخرافي، والأسطوري حيناً، وبالتخييل الفني الخاص بتجربة المبدع حيناً آخر. وهكذا، انصرفت كتبٌ عدّة إلى تناول تجليات البحر في النتاج الأدبي الإماراتي في متونها، في حين أُفردت كتبٌ لتقديم العلاقة القوية التي ربطت أبناء الإمارات بالبحر، ومكانته في التراث الشعبي الإماراتي، من مثل كتاب: "البحر في التراث الشعبي الإماراتي"، لفهد علي المعمرى، ويتطرق فيه المؤلف إلى أوائل الكتاب والنقاد الذين التفتوا إلى أدب البحر، كراشد بن طناف، ويعقوب بن يوسف الحاتمي، وحמיד بن ذبيان المنصوري، الملقب بشاعر البحار، في مجال الشعر، وعدد من الكتب الدراسية من مثل كتاب: "الشعر الشعبي في دولة الإمارات" للأديب الراحل الدكتور أحمد مدني، و"البترول واقتصاديات الإمارات العربية المتحدة" للدكتور مانع سعيد العتيبة الذي تناول صيد السمك واللؤلؤ ورحلات الغوص، لنصل حديثاً إلى كتاب "البحر في الذاكرة الإماراتية: تراجيديا الحياة والموت" لمؤلفه الروائي علي أبو الريش، وفيه يقدم أبو الريش دراسة عن أثر البحر وحضوره في الذاكرة الإماراتية من صور فينومينولوجية قائمة بذاتها في الذهنية الفردية، كما هي راسخة في اللا شعور الجمعي لدى المجتمع، وما وفرته من اختلالات للموت، كما وسعت مدارك الحياة.

▣ باحث من سوريا

مظاهر الخيال في الموضوعات المبتكرة والأشكال الجديدة، ومختلف الوسائل الفنية التي تسهم في تكوين النص الأدبي، وبلوغ أثره الجمالي، إلى جانب الحدث/ موضوع القصة الذي تتجسد من خلاله الرؤية. فإذا كانت الرؤية هي الصورة في نظر أرسطو؛ فإن الموضوع هو المادة القصصية التي بدونها لا يكون القصّ. وتبقى الرؤية العنصر غير المرئي، أو الملموس في الفن القصصي، لتُدرّك مما يقرأه الوعي في تفاصيل القصة المتكاملة في ما بينها (ينظر: فؤاد قنديل/ فن كتابة القصة/ ص112).

مما تقدم ذكره، وبعد قراءة عدد من الأعمال القصصية الإماراتية التي احتفت بالبحر وعوالمه، خرجنا إلى رؤيتين تقدمان موقفاً جديلاً من البحر في القصص التي تناولت البحر في الماضي. أما الإبداعات القصصية لجيل الشباب، فلم تقع جلها في هذه الجدلية؛ إذ لم يشكل البحر لها صراعاً داخلياً لواقع ممتزج بالألم والمرارة، فتظهر صورة البحر جزئيةً مفعمة بأجواء الجمال والمتعة. حين نقول: "خرجنا برؤيتين تقدمان موقفاً جديلاً من البحر"، فلا نعني أننا اكتشفنا ما كان خافياً. فقد دُرست صورة البحر في القصة الإماراتية قبلنا، ومن الدارسين من تناول بعض أجزاء هذه



الشاعر الإماراتي حميد بن ذيبان المنصوري، الملقّب بـ"شاعر البحار"

وإذا كانت القصة -كما يرى والتر ألن- أكثر الأنواع الأدبية فعاليةً في عصرنا الحديث بالنسبة إلى الوعي الأخلاقي بوصفها تجذب القارئ، وتدمجه في الحياة التي يتصورها الكاتب، وتبسط أماننا الحياة الإنسانية في سعةٍ وامتدادٍ وعمقٍ، وتنوع؛ فإن البيئة تؤدّي دورها في تطور الأحداث والحبكة القصصية في حياة الأبطال، وصراعهم مع القوى المختلفة لهذه البيئة، والتجربة التي تملئها عليهم (ينظر: محمد زغلول سلام/ دراسات في القصة العربية الحديثة/ ص3 - 6)، لتتجلى



وتناول فيها عدداً من أعمال مجموعة كبيرة من القاصّين والقاصّات الإماراتيين، من مثل محمد المر، وعبدالعزیز الشهران، وعبدالرضا السجواني، وناصر جبران، وعبدالحاميد أحمد، وأسماء الزرعوني، وشيخة مبارك الناحي، وسلمى سيف مطر، وإبراهيم مبارك، ومريم جمعة فرج... ووضع دراسته المذكورة في أربع رؤى خلص إليها بعد البحث والتحليل، وهي:

"الرؤية الحيادية الموضوعية التي تتعامل مع البحر بوصفه امتداداً جغرافياً عادياً، والرؤية الرومانسية التي تحن إلى الماضي فتجده في صورة البحر، والرؤية الأسطورية التي تصفي على البحر مسحةً مثاليةً مقدسة، والرؤية الواقعية التي

الصورة، من مثل: الدكتور أحمد الزعبي في كتابه "مظاهر الحداثة في الأدب الإماراتي"، وهو كتاب مؤلف من مجموعة مقالات، ضمّنها مقالة بعنوان "أسلوب المعقول واللامعقول في القصة القصيرة - قصة "غواية" لعبد الحميد أحمد- "صراع البقاء والفناء في زمن الخيبات"، ومقال بعنوان "ثنائية الواقع والحلم في قصة "فيروز" لمريم جمعة فرج. أما الدكتور الرشيد بو شعير، فإنه يخصّ البحر في القصة الإماراتية بدراسة كاملة بعنوان "صورة البحر في القصة القصيرة الإماراتية"، ذكر فيها دراسات عدّة سبقته في تناول البحر في القصة الإماراتية بشكل جزئي، وبين دوافعه -التي نلتقي في بعضها معه- لدراسة هذه الصورة،

غالبا مرّ بذكر أحداثه من دون تحليل كافٍ لأبعاد التجربة، مع تأطيرها بالرؤى التي حددتها، وهذا بدوره أدى إلى اختلافنا معها غير مرة، وخاصةً بين ما رأيته ذا رؤية أسطورية في غير موضع، ووجدناه تخيلاً خاصاً بتجربة المؤلف الذاتية، ونضيف إلى ذلك الفارق الزمني بين الدراسة التي نشرت عام 1999م، ومقالنا هذا، الذي يأتي بعد عقدين مستفيداً من قصص لم تتناولها الدراسة السابقة، مع عدم إغفال أهميتها في دراسة القصة القصيرة الإماراتية، والولوج بموضوعية إلى عوالمها.

وبعد، فإن كل ما تقدم جاء استعراضاً، واستقراءً لما سبقنا في مقارنة موضوعنا، هنا، وإن كان منطلقنا معتمداً على قراءة داخل نصية، فإنه يعدّ ما سبقه في مجاله إثراءً معرفياً في نقاط اختلافنا واتفاقنا معه.

محاور عدة ينوي المقال الاشتغال عليها محاولاً التكثيف قدر استطاعته في عرضها ومناقشتها فكرياً، واستشهاداً، وهي لا تخرج عما ذكرناه آنفاً في خطوطها العريضة. لكن سنحاول، هنا، إدراج تفرعاتها في الرؤى التي ينبني عليها المقال، وأولها: "البحر واقعٌ قاسٍ معيشٌ في الماضي". والقصص التي تسلط الضوء على هذا الشق تؤرخ

توظف البحر توظيفاً اجتماعياً وحضارياً، فضلاً عن الرؤى الجمالية الأخرى التي تتجلى في اللغة والبناء والصورة الفنية، ويشير إلى أن هذه الرؤى الفكرية والجمالية في القصة القصيرة الإماراتية تعكس حضوراً قوياً لعالم البحر الذي لا يزال يشكل هاجساً فاعلاً في الذاكرة الجماعية التي تعدُّ مصدراً أدبياً أصيلاً لا ينضب معينه.

والسؤال هنا: ما الذي يدفعنا إلى تناول "البحر" في القصة القصيرة الإماراتية مع وجود هذه الدراسة التي اطلعنا عليها بعد تبلور رؤية المقال النقدية، من خلال قراءة عدد من القصص التي برز فيها البحر بموقف إشكالي لافت؟

الحق أن شرائق المقال كانت تتواشج اعتماداً على المادة النصية. ولأن العمل النقدي يتطلب الاطلاع على الدراسات السابقة في مجاله، فقد بحثنا ووجدنا غير دراسة اقتربت من موضوعنا، ومنها ما اختلفت فيه زاوية التناول بيننا، ومنها ما اختلفت فيه الأعمال المتناولة عن الأعمال التي اخترناها للنمذجة، ومنها ما التقينا فيه معها في بعض المصطلحات والمفاهيم النقدية والرؤى التحليلية، واختلفنا في بعضها الآخر. ودراسة الدكتور بوشعير المذكورة نختلف معها في غير نقطة؛ فهي تتناول عدداً كبيراً من القصص، لكن



■ الروائي الإماراتي عبدالرضا السجواني

تقدّم -غير مرّة- عطاياه بصور واقعية حيناً، وخيالية حيناً آخر، لكنها لا تخرج عن المعتقدات وتصورات الذهنية المجتمعية. ففي "أم النصور"، نجد بطل قصة "أول وآخر الذين أحبهم"، فيصل، الذي قضى على أعداد كثيرة من أسماك القرش كي لا تثير الرعب في نفوس الأهالي بافتراس أبنائهم الذين يرتادون البحر للاستحمام واللعب، أو للتسلية باصطياد أحيائه. فيصل الذي اجتمعت في شخصه همّة كل الرجال، ولكم شقّ مياه البحر بصدّره، وعمل بكل

للمجتمع الإماراتي قبل اكتشاف النفط، وترك الاعتماد على صيد السمك واللؤلؤ والغوص من أجله مصدراً أساساً لتأمين الرزق، وهي إمّا كتبت في فترة قريبة من انتقال المجتمع من مرحلة ما قبل اكتشاف النفط إلى ما بعدها، متأثرةً بواقع قريب، وإما حديثاً، وتعود بالذاكرة إلى تلك الفترة الصعبة من حياة الشعب الإماراتي. وهناك من كتب عن هذا الواقع قريباً من تلك المرحلة، لكنه لم ينشر هذه القصص إلا من فترة حديثة نسبياً، كعبد الرضا السجواني الذي نشر عام 2014م مجموعته "ذلك الزمان"، وعنوانها كفيلاً بالدلالة على الماضي، لكن من تواريخ كتابة القصص نعلم أنها كتبت في سبعينيات القرن الماضي؛ أي بعد اكتشاف النفط وتأسيس الدولة، وهو ذاته، تناول واقع البحر القاسي في مجموعته "أم النصور" المنشورة عام 2013م، فجمع بذلك بين الكتابة عن مجتمع البحر في الماضي، وبين الكتابة الحديثة عن ذلك الماضي عبر الاستحضار الاستذكاري. وإذا لم نجد دراسةً تناولت البحر في هاتين المجموعتين؛ فإننا نشير إلى أن السجواني لم يخرج فيهما عن سياق الرؤية الواقعية، مع أن القصص -على الرغم من استغراقها في وصف أهوال البحر، وما يسببه من أذى لراكبيه، فإنها-

فسارة تبيع أمام بيتها بعض العطور و"الزري"3 لتأمين قوتها، معللةً نفسها بعودة زوجها من موسم الغوص بالرزق، لكن السفن عادت من الغوص، وزوجها مصابٌ برجليه إصابةً بالغة، إذ دهمه جرجور في أثناء وجوده في الأعماق، وافترس رجليه، فأصبح كسيحاً، لتبقى سارة أمام بيتها تبيع سلعها، وبعض الناس يشترون منها إشفاقاً على شقائها وبؤسها.

هذه الصور المأساوية نجدها في قصص عدة لقاصي وقاصّات الإمارات، وفي هذا المحور تدور حول العطب الذي يسببه طلب الرزق في البحر حيناً، والموت حيناً آخر.

وتأتي الصورة الإيجابية في مجموعة "ذلك الزمان"، حين يهب البحر خيراته للناس، وهذا ما نجده في قصة "زائر من السماء" (1974م)؛ إذ تدور القصة حول حوت يدخل الخور بعد أن تاه من البحار العميقة، ليصل الخور مضرباً بدمائه إثر إصابته بجرح بليغ أدى إلى موته، فحصل الناس من جوفه على العنبر، وجروّه إلى المسلخ، وقطّعه للحصول على شحمه الوافر لطلاء السفن. وقد نلمح في القصة أن البحر، ذلك العالم الواسع المليء بالغموض والكوارث، لا يوفر حتى الحوت، الحيوان الأضخم فيه.

ما أوتي من قوة وبراعة لإعداد الشّرك الذي يقع فيه الأعداء (أسماك القرش)، يقع فريسة القرش. فلم يخطر في باله يوماً "لو أن فكوك أسماك القرش، قد اجتمعت عليه يوماً، وليس بحوزته سوى طعم واحد! فكيف سيتصرف حينئذٍ لإبادتها جميعاً في آن واحد؟! ص23".

إذاً، لا أمان من البحر حتى لمن خبره، وامتنك الشجاعة والقوة والخبرة والدراية في التعامل معه. وكذلك نجد الصورة المأساوية ذاتها في قصص عدة من مجموعة "ذلك الزمان"، كقصة "دموع من الماضي" التي يعود تاريخ كتابتها إلى 1973م، وفيها البطل رجلٌ فقد ساقه قبل أربعين عاماً، عندما كان "سيباً"1 على متن سفينة، فأنقذ رفيقه "حمد" الذي غاص بحثاً عن اللؤلؤ، وفي عملية الإنقاذ جُرحت رجله بحجر فجلبت الدماء جرجوراً2 انقضّ على الرّجل المجرّحة. و"حمد" ذاته دهمه جرجور في أحد المواسم التالية، فأودى بحياته بعد أن افترسه من وسطه. ويخبرنا السرد على لسان الرجل عن الأولين الذين لاقت نفوس كثيرة منهم حتفها في البحر، بافتراس أسماك القرش، أو بغرق السفينة نتيجة دوامة بحرية. وفي المجموعة ذاتها نجد المرأة المفجوعة بزوجها في قصة "الأمل المحترق".

ونشير إلى أن السجواني يهدي هذه المجموعة "ذلك الزمان" إلى كل جيل يتوق إلى معرفة ماضي أجداده العريق، وإلى كل من عاش ذلك الزمان وقاساه، وإلى أولئك البائسين والمنكوبين بذلك الدهر. وإذ كتب قصص هذه المجموعة -الصادرة عام 2014م- قبل ما يقارب أربعين سنة من نشرها، فواضح أن الإهداء كتب سنة النشر، وهي السنة التي تلي سنة نشر مجموعة "أم النور". وما يجعلنا نقف عند هذا التفصيل، أنه في مجموعة "أم النور"، قدّم قصة يعيش فيها البطل أزمة عيش الماضي في الحاضر. فراشد، في قصة "أعماق دامية"، يعاني من الحاجة إلى إعالة أمه وزوجته وأولاده، وهو يذهب إلى البحر لصيد السمك مصحوباً بدعاء أمه وزوجته بصيد سمكٍ كثير، فيحلم بالسمك الوفير، وبيعه في سوق السمك، ليعود بمبلغ جيد، لكن القارب القديم لا يستطيع مقاومة مياه البحر وما تحتمله من سوائل راثتها تنته، فتتبدد أحلامه، ويندم على اليوم الذي اشترى فيه قارباً قديماً. تسحبه مياه البحر، وينفذ منه الماء العذب، ويشتد به الظمأ تحت حرارة الشمس، فيرتمي على ظهر القارب والبحر يأخذه كما يشاء، تلعب به الهواجس، ويبحر في الذاكرة.. تعود به إلى طفولته، وإلى

أما الخيالي، فلا يغيب عن المجموعة. ففي قصة "من الزمان البعيد" (1974م) نجد حكاية الجدة عن الجنّي الضخم القوي الذي يجده الغواصون في أعماق البحر في أحد مواسم الغوص، وهو يبادر الغواصين بالتهديد بقلب سفينتهم على وجهها، هو وأتباعه من الجن، إن لم يحضروا له سريراً خشبياً صغيراً، وبعض الأدوات لمولوده المنتظر. وحين أحضر البحارة مطالب الجنّي، شكرهم كثيراً، واعتذر لهم عن قسوته، ثم بيّن لهم أنه من الجن المسلمين، وأنه لا يختلف عنهم، وأعطاهم "كيساً قد صنّع من النباتات والأصداف. وحين وصلوا إلى النوخة، وفتحوه، وجدوه مليئاً بالآلئ، وبينها عشر دُرر كبيرة تساوي ثروة طائلة! ففرح الغواصون وكل من على السفينة فرحة غامرة، وأخذوا يرددون أغانيهم وأناشيدهم الجميلة" (ص131).

وعليه، فإن هذه القصة القائمة على المغامرة، المشبعة بالمعتقد الديني في الحكاية الشعبية التي قدمتها القصة، تصوّر البحر عالم عطاء، وتقدم للحفيدة التي رويت القصة لها فكرة وجود جانّ مسلمين طيبين، حسب التصور الإسلامي بانقسام الجن كالبشر إلى مسلمين وغير مسلمين، وتنعكس من خلالها رؤية مجتمع الكاتب.

أبيه.. يغمى عليه.. تهيم به الأمواج، ثم تأتي سفينة عابرة وتنقذه.

ونجد الرؤية مكثفة في المقطع السردى الآتى: "وعلى هيئة ومضات تخترق دماغه، تسترجع شريطاً من آلامه. نهايته كانت البداية؛ بداية شقاء كان مرتحلاً أخذ يفرض نفسه في زمن غير زمنه" (ص13). من هنا، نستشف أموراً عدة: القارب يحمل دلالات على الماضي، والقديم لا يصلح للحالي، فالحاضر حاضر السفن الكبيرة التي تلوّث البحر بنفاياتها، إلى جانب نفايات النفط. إذًا، زمن الصيد ولّى، والماضي لا يصلح قوتاً للحاضر، وليس للمرء أن يعيش في الحاضر غير الحاضر، وإلا كان خارج زمنه، مرتحلاً بشقائه. هذه الأزمة الاستلابية تحمل موقفاً رافضاً لما يصيب البحر من تلوث في هذا الزمن، وهذا الموقف يرد عند غير السجواني في القص الإماراتي أيضاً، ليكون رؤيةً مشتركة.

نضيف إلى ما تقدم علاقة البحر بالموضوعات الاجتماعية والعلاقات الإنسانية عامةً بين أبناء هذه البيئة. فجد القصص التي تفاخر بالبطولات في البحر، وروح التعاون بين البحارة، والتضحيات بينهم، مع بعض صور محاولات الانتقام في ما بينهم لأسباب مختلفة، وصورة النوحدة

المضطربة الراجعة إلى السوء. وإذا عممنا الصورة في قصص السجواني وغيره، وجدنا قصص كبار السن، وحنينهم إلى الماضي الذي يمثل لهم القوة، ورفض الحاضر الذي يمثل ضعفهم، والغريب عن وجودهم. نجد البحر ملاذاً ومخلصاً من الواقع المرفوض، كما في قصة "غواية" لعبد الحميد أحمد؛ حيث البطل يجهد محاولاً الوصول إلى البحر في قصة قائمة على التخيل، والغربة، والرمزية: "حاول أن يتذكر منذ متى بدأ يحلم بالماء، لكنه لم يتذكر شيئاً غير الحنين الذي في جوفه، كالشهوة المميته، كالرعشة الأولى اللذيذة.. ثمة عطش كالسحر يسوقه إلى البحر" (ص67 - 68)، هذا البطل يفقد أطرافه في طريقه إلى البحر، ويجهد زاحفاً، فيتدحرج رأسه أمامه، رأى في البحر خلاصاً وولادةً جديدة، فلو وصل الماء لسبح بعد أن تكون زعانف قد شبت فوق جذعه، بدلاً من أطرافه المتساقطة، وكأننا أمام عملية خلق من جديد؛ فمن الماء خلق الله كل شيء حي. وفي قصة "العرس" لسلمى مطر سيف، نجد الفتاة "حمامة" التي تتزوج زيجات عدة تفقد توازن وعيها، وتخفق كل محاولات إعادتها إلى طبيعتها من (المطوع، والعجوز، والطبيب)، ليكون البحر شفاءها، فيُعيد إليها

أبيه.. يغمى عليه.. تهيم به الأمواج، ثم تأتي سفينة عابرة وتنقذه.

ونجد الرؤية مكثفة في المقطع السردى الآتى: "وعلى هيئة ومضات تخترق دماغه، تسترجع شريطاً من آلامه. نهايته كانت البداية؛ بداية شقاء كان مرتحلاً أخذ يفرض نفسه في زمن غير زمنه" (ص13). من هنا، نستشف أموراً عدة: القارب يحمل دلالات على الماضي، والقديم لا يصلح للحالي، فالحاضر حاضر السفن الكبيرة التي تلوّث البحر بنفاياتها، إلى جانب نفايات النفط. إذًا، زمن الصيد ولّى، والماضي لا يصلح قوتاً للحاضر، وليس للمرء أن يعيش في الحاضر غير الحاضر، وإلا كان خارج زمنه، مرتحلاً بشقائه. هذه الأزمة الاستلابية تحمل موقفاً رافضاً لما يصيب البحر من تلوث في هذا الزمن، وهذا الموقف يرد عند غير السجواني في القص الإماراتي أيضاً، ليكون رؤيةً مشتركة.

نضيف إلى ما تقدم علاقة البحر بالموضوعات الاجتماعية والعلاقات الإنسانية عامةً بين أبناء هذه البيئة. فجد القصص التي تفاخر بالبطولات في البحر، وروح التعاون بين البحارة، والتضحيات بينهم، مع بعض صور محاولات الانتقام في ما بينهم لأسباب مختلفة، وصورة النوحدة

الكاتبة "بحر نشوان"، لما تنطوي عليه القصة من أبعاد أسطورية واضحة؛ إذ "سلطان" حارس البحر يرى في ما يرى الواهم امرأة تبعث من البحر، امرأة "ذات جسد أسطوري" (ص24) تتماهى مع البحر، فلا يفرق "سلطان" بينها وبين البحر (ينظر: المرجع السابق / ص39 - 40).

وفي قصة "فيروز" لمريم جمعة فرج، نجد الحكمة الفنية العالية لتفتح أفق الاحتمالات في بحث "فيروز" عن الحبيبة المفقودة "ياسمينه". وسواء أكانت زوجته وفقدتها بعد أن غرقت في البحر مع ابنه، أم كانت حلمه، فإن "فيروز" يحوم حول قاتله يسأله، يناجيه، يحاكمه، يفرغ فيه حرائقه، يتوحد مع الماء، ما يدفع الناس إلى الشك في عقله، واتهامه بالزواج من جنية البحر.

قد تكون الحادثة حقيقية، وقد تكون متوهمة، وقد تكون حبيبته التي حلم بالزواج منها، وانتحرت غرقاً لمنعها من الزواج منه بعد أن حلما معاً بطفل غرق معها. كلها احتمالات تشير إليها القصة، من دون أن تحسم أيّاً منها بشكل قاطع. وهذه التأويلات يتناولها د. الزعبي في دراسته القصة، ونتفق معه فيها (للاطلاع، ينظر: مظاهر الحداثة في الأدب الإماراتي / ص84-86)، مع إدراكنا رؤية الكاتبة التي تعري الواقع، وتسرب من خلال الحلم

وعينا وتوازنها. وفي قصة "غياب"، تقدم الكاتبة فتاة لا تختلف كثيراً عن شخصية "حمامة"، هذه الفتاة تتصرف تصرفات غريبة تؤرق والدتها التي تحاول أن تهدئ روعها بوسائل شتى، لكنها تخفق، والشيء الوحيد الذي يملأ فراغ رأس الفتاة هو "السعادة التي لم تجدها إلا في البحر". في حين نجد الكاتبة تجعل البحر هو الموت عند بطل قصة "اليقظة الأخيرة"، فيقرر أن يبارزه، ويصرعه ليخلص الناس من شروره، ويعود إلى القرية ليعيش حياة طبيعية، ما يعكس الموقف الجدلي من البحر الذي تحتمه الرؤية. ويذهب د. بوشعير إلى أن القصة تنطوي على إحياءات ورموز تمت بصلة إلى جيل البحر الذي كان مضطراً أن يصرع الموت الزؤام، وهو يصطاد، أو يغوص بحثاً عن اللؤلؤ، حتى يعيش بوصفه عضواً في المجتمع (ينظر: صورة البحر في القصة القصيرة الإماراتية / ص46). وأياً كان تحليل الأبعاد الأسطورية التي أطرها د. بوشعير ضمنها؛ فهي لا تحقق المنطق الأسطوري، وأقرب إلى دون كيشوت في صراعه طواحين الهواء، على اختلاف صورة البطلين، ورمزيتهما، وهذا يدخل في سياق البطل الإشكالي حين يتفوق الواقعي على حلمه، فيغدو رومانسياً. ونتفق مع قراءته التجسيد الأسطوري في قصة

البحر إذاً من الناحية الإيحائية والرمزية مصدر سعادة وخلص من جهة، ومصدر موت وضياع من جهة أخرى، وعالمٌ موضوعيٌ يحدد الموقف من الحياة والمجتمع، في الوقت الذي نجد فيه الموقف منه هو نفسه جدلياً ملتبساً، وما يحدد هذا الموقف هو الرؤية. وأياً كانت طريقة تقديمها؛ واقعية، أو تخيلية رامية، فإنها تبقى جوهر العمل ونواته الفكرية.

ولا نخفي أن في هذه القصص، وقصصٍ أخرى عدة بحثنا فيها صورة البحر ورمزيته والموقف منه، جوانبَ ومدلولات طمع المقال في معالجتها، لكن المجال لا يسمح بالاستفاضة. لذا نشير إلى أننا حاولنا أن نقدم أبرز المحاور التي تُجلي الموقف الجدلي من البحر على تنوع الرؤى اختلافًا واتفاقًا.

هشاشته، وزيفه. فالوجه على لسان "فيروز" "لم تتغير كلياً.. فهي ذات الوجه" (ص 86).

في أجواء المرأة والبحر؛ من بحثها عن الخلاص فيه، وبحث الرجل فيها عن عروسه، حوريتها، جنيته، حبيبته.. على اختلاف الدلالات، نجد حورية البحر في "منتعلاً الريح.. وكفاه الرماد" لناصر الظاهري، رمزاً للزوجة الغادرة. فالبحر والمرأة يغدران بالرجل. فالبطل (صديق البحر) يعمل بتصليح السفن، وكان لحديدة صدئة أن تنغرز في ظهره، ليشعر بأنه حوتٌ جريحٌ خانته البحر. فبعد المعانقة اليومية مع البحر والالتصاق يعطبه، في موازاة ذلك، يكون الجرح المعنوي في الصدر بهروب حورية البحر/ الزوجة غادرةً حبه بعد أن تحطمت قدماه، واعتلّ ظهره، وانطفأ بريق وجهه "في لحظات الوجد والمعاينة ونواح الليل" (ص 15). هذه القصة التي عنون بها المجموعة، يصدرها بخطاب يكثف رؤيتها، مصوراً ألم المعذب الذي خانته الحياة في العمل والحب والجسد، مستنكراً فحولتها المادية القائمة على الغدر، وما تحمله من انتقاد عميق للواقع الاجتماعي: "يا صديق البحر، كم مضى على خروج حورية البحر. أنت في زمن فحولة الجسد.. كانت.. وكنت".

الهوامش

- 1 - السَّيْب هو الشخص الذي يمسك الحبل للغواص ليجرّه في الوقت المناسب إذا ما نفذ الأكسجين الذي في رتثيه.
- 2 - الجرجور هو الاسم المحلي في دول الخليج لسمك القرش.
- 3 - خيوط الذهب التي تستعمل لتوشية الملابس.

المصادر والمراجع

أ - المصادر:

- 1 - أحمد، عبد الحميد: مجموعة: "على حافة النهار"، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 1992م.
- 2 - السجواني، عبدالرضا:
- مجموعة: "أم النسر"، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبو ظبي، ط1، 2013م.
- مجموعة: "ذلك الزمان"، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ط1، 2014م.
- 3 - سيف، سلمى مطر:
- مجموعة: "عشبة"، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط1، 1988م.
- مجموعة: "هاجر"، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 1991م.
- 4 - الظاهري، ناصر: مجموعة: "منتعلاً الريح.. وكفاه الرماد"، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع واتحاد كتاب وأدباء الإمارات، أبوظبي - الشارقة، ط1، 2011م.
- 5 - فرج، مريم جمعة: قصة: "فيروز"، ضمن كتاب: "نشيد الساحل.. صفير البر" - مختارات قصصية من الإمارات، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 2001م.

ب- المراجع:

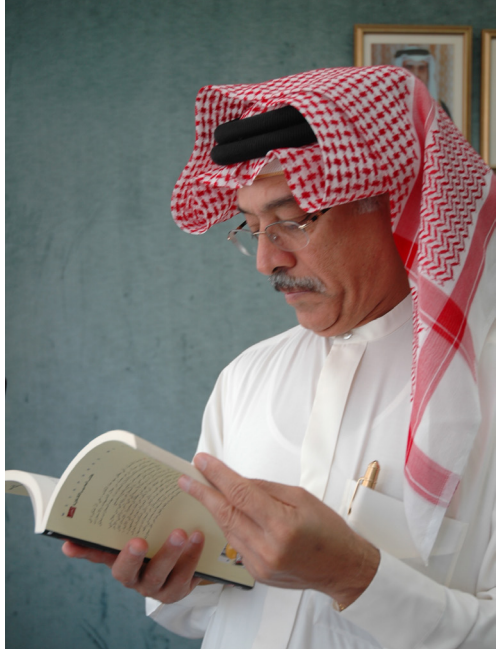
- 1 - ألن، والتر: الرواية الإنجليزية، ترجمة: مرسى سعد الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.
- 2 - بوشعير، الرشيد: صورة البحر في القصة القصيرة الإماراتية، حويلات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية (19)، الرسالة (135)، 1999م.

- 3 - أبو الريش، علي: البحر في الذاكرة الإماراتية "تراجيديا الحياة والموت"، دائرة الثقافة والسياحة- دار الكتب الوطنية، أبوظبي، ط1، 2019م.
- 4 - الزعبي، أحمد: مظاهر الحداثة في الأدب الإماراتي، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2011م.
- 5 - سلام، محمد زغلول: دراسات في القصة العربية الحديثة، المعارف، الإسكندرية، ط1، 1973م.
- 6 - العتيبة، مانع سعيد: البترول واقتصاديات الإمارات العربية المتحدة، أبوظبي، 1990م.
- 7 - قنديل، فؤاد: فن كتابة القصة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، يونيو، 2002م.
- 8 - المعمري، فهد علي: البحر في التراث الشعبي الإماراتي، دائرة الثقافة والسياحة- دار الكتب الوطنية، أبوظبي، ط1، 2019م.

إبراهيم غلوم المثقف المنتج للروح

أفضل تكريم لذكرى الراحل الكبير:
إعادة نشر مشروعه النقدي والفكري

إعداد: غسان الشهابي



رجل المفكر والباحث والناقد الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم، رحمه الله رحمة واسعة، فشكّل رحيله خسارة لا تُقدّر بثمن للساحتين الأكاديمية والثقافية في مملكة البحرين، وفي الوطن العربي، باعتباره مثقفاً عضواً، ومنتجاً للروح والإبداع. ونعتقد أن أفضل تكريم لذكراه هو إعادة نشر مشروعه النقدي والفكري، وتقديمه للأجيال الجديدة، بمقاربة جديدة، بما يساعدها على الإبحار دون معوقات معرفية؛ لأن فكر غلوم ونقده يفتحان الباب مشرعاً على نظرة متجددة عميقة وجريئة. وفي هذا السياق، تفتح "البحرين الثقافية" هذا الملف الذي يتضمن عدداً من الشهادات حول جهد الراحل إبراهيم غلوم في مختلف المجالات.

التحرير

أحمد علي المناعي

ناقد من مملكة البحرين



بالدراسة والتحليل، وأشادوا بعُمقها وأصالتها ومنهجيتها، ولكنني سأعرض -وبشكل موجز- لجانب آخر من حياته، وهو إلقاء الضوء على ظروف نشأته المنزلية والمحيط، وتتبع مسيرته التعليمية؛ لتعرف المؤثرات التي ساهمت في تكوين شخصيته، مبيّناً صفاتها وميزاتها، وصولاً إلى تعرف المسار التطوّري لفكره المعرفي، ونموّ وعيه النقديّ. لم تكن فكرة الموضوع بنت اللحظة الحالية. فقد كنتُ، منذ سنوات قليلة ماضية، أعتزم الكتابة عن سيرته، ولكنّ القدر فاجأني بمرضه باكراً، فلم يترك لي فسحةً ولا أملاً لإنجازها. وحين قرّرت الحديث عنها الآن، وجدتني أمام موقف حرج؛ إذ لا أملك إلا القليل من المعلومات عن تفاصيل حياته، وأخباراً متفرقة عن سنوات نشأته الأولى، ومراحل طفولته المبكرة والمتأخرة، ممّا دفعني إلى أن أعتد على ما جادت به ذاكرتي من خلال مرافقتي الطويلة له، وهي -بالطبع- لم تف بالمطلوب، لذا استعنت بأحد أفراد عائلته ليزوّدني بشيء مما يعرف عنه. نشأ فقيدنا في بيت ديني

مؤثرات نمو الوعي الفكري والمعرفي
عند الناقد الكبير الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم
رحيل ناقدنا الفذ عن دنيانا، شكّل صدمة مؤلمة للجميع، صعبة الاحتمال، عصيّة على النسيان، ولكن، ليس أماننا غير الاستسلام لحقيقة الموت الأزلية. عرفناه شخصية متفردة، بارزة الحضور، كريمة في عطاها الفكري والإنساني، ثرية في إنتاجها النقدي والأدبي، متفانية في ميدان عملها الأكاديمي والثقافي، ذات خلق حسن، وسريرة طاهرة، مخلصّة في محبّتها، صادقة في تعاملها، حريصة على علاقاتها الاجتماعية، متّزنة في مواقفها وتوجّهاتها. فمثل فقيدنا، من الواجب علينا أن نحفظ له إنتاجاته النقدية المميّزة، وجهوده الثقافية القيّمة، التي خلفها لنا، ولعلّ هذا ما يتمنّاه العظماء من أمثاله، الذين يغادروننا وهم في أوج إبداعهم العلمي والفكري. إننا مدينون لهذا المفكر الكبير، بالتقدير والعرفان، على كلّ ما أسداه لبلاده ومجتمعه من إنجازات فكرية وثقافية راقية ومشرفة. كثيرون تناولوا أعماله النقدية والفكرية

حياته: فإلى جانب عيشه في كنف منزله وعائلته، وتعلّمه عند المطوّع رشدان: ثمة امرأتان كان لهما دور كبير في نشأته، وتكوين شخصيته، وصقلها بالتثقيف، وآداب السلوك الاجتماعي، وهما: المطوّعة فاطمة، وهي سيّدة فاضلة، مثقّفة دينياً، أكمل معها حفظ القرآن وختمه، ولازمها في نشاطها؛

وقد كانت قارئة، وتقيم الموالد في المناسبات الدينية، وتؤدّي الختمات والإنشاد الديني، فأخذ عنها الكثير من المحفوظات والأحاديث الدينية، وتعرّف جوانب من السيرة النبوية. ومن ذكرياتي معه، أنّه كان يتذكّرها، كلّما مرّ الحديث عن نشأته الأولى في مدينة الحدّ. وذات يوم زارني في مكتبتي بالمنزل، وسلّمني بضع وريقات، مكتوبة بخطّ يده، قائلاً: اقرأها، واحتفظ بها في الأرشيف. حين قرأتها، وجدته يتحدث عنها، بتقدير وامتنان، ذاكرًا فضلها عليه في تعليمه القرآن، وكثير من أمور الدّين والحياة، وإحاطته بالمودّة والحنان، ولم تبخل عليه بالنصح والإرشاد. وقد حسبتُ تلك الوريقات فقرات من رواية واقعية عن سيرته الشخصية، وكانت مصوغة بأسلوب جميل، وبلاغة سهلة رصينة، وهي ميزة تتحلّى بها جميع كتابات نافقنا الدّراحل. احتفظتُ بها آنذاك، ولكنني حين احتجت إليها الآن، لم أعرّ عليها، فقد نسيت في أيّ ملف أودعتها. ولا أشكُّ أنّ أبا أنمار



تقليديّ، أحاطه برعاية تربوية، ملتزمة في تعاليمها العقيدية، وتقاليدها الاجتماعية، محافظة على أداء واجباتها، منضبطة في سلوكيتها وأخلاقها. أمّا عن بداية التعلّم، فكان دخوله أحد كتاتيب مدينة الحدّ ليكتسب أوليات مهارتي القراءة والكتابة، ويحفظ أجزاءً من القرآن، على يد معلمه المطوّع

"رشدان" أو راشد، الذي أعجب بفطنته وتعطّشه للمعرفة، فقرّبه إليه، ومنحه رعايته واهتمامه، ولم يبخل عليه بالتثقيف والتّوجيه، وإرشاده إلى ما ينبغي أن يقرأ، من كتب تفيده وتنمّي عقله. ولازمه الفتى المجدّد، الشّغوف بالتعلّم عن قرب حتى بعد الدّرس، وترك الكتاب وهو يحمل حصيلة بسيطة من المعارف والمهارة. ويذكر عنه أنّه كافأ معلّمه المطوّع، بإهدائه كتاب "حياة محمّد" لمحمد حسين هيكّل، تعبيراً عن العرفان له بالجميل الذي أسداه إليه. وقيل إنّ من حرصه على نوعية الهدية، أنّه استقلّ الباص الخشبيّ وحده إلى المنامة، حيث قصد المكتبة الوطنية، وانتقى الكتاب بنفسه. وفي ذلك دلالة على مدى التّقدير الذي يكنّه لمعلمه، وعلامة على ما وصل إليه الطّفل الصّغير من نضج معرفي، وإدراك عقليّ وسلوكيّ، يفوق أقرانه. وقبل الانتقال إلى الحديث عن التحاقه بالتعليم النظاميّ، أودّ أن أمرّ على ذكر ثلاثة مؤثّرات أولية، لها أهمّيتها في

مدرسة الحدّ الابتدائية الشماليّة، ولكنّه لم يكمل إلّا الصفوف الأربعة الأولى منها، ثم انتقل إلى الدّراسة في المعهد الدينيّ بالمنامة. ويذكر أنّ تلك هي رغبته الخاصّة، التي وافق عليها والده! فماذا يعني اختياره هذا؟ يعني أنّه افتقد فيها البيئة الرّوحانية السّابقة، فصارت لها الغلبة والتّأثير في توجيهه لمواصلة الدّراسة بالمعهد الدينيّ، مع أنّ شخصية الطّفل لم يُعرف عنها الانغلاق أو العزلة، بل كانت، منفتحة على المجتمع والحياة، غير مترمّنة في أفكارها أو سلوكيّاتها، وبقيت تلك سمات متأصّلة فيها. وقد تمّ له ما أراد، ودخل المعهد الدينيّ، ووجد أنّه ليس مدرسة دينية بحثة؛ في مناهجها ومقرّراتها، وإنّما -إلى جانب مقرّراتها الدينيّة- ثمة دروس اللغة العربيّة وآدابها، واحتوت أيضاً موادّ علمية أخرى، كالجغرافيا والتّاريخ، والعلوم، والحساب، وغيرها من متطلّبات الشّهادة الثّانوية. وقد اجتازها بتفوّق، وحصل على الشّهادة الثّانوية. ولا أتّردّد في القول: إنّ مرحلة المعهد أحدثت تغييراً ما في الذهنيّة المعرفيّة السّابقة، ربّما جعلته يفكر في إكمال دراسته الجامعيّة في جامعة مستقلّة، ولكن حصوله على بعثة دراسيّة إلى جامعة الأزهر، لم يترك له الخيار، فهي فرصة لا تفوّت! وهكذا عاد إلى مساره الدينيّ، ولكن هاجس التّجذّر لم يفارق ذهنه. وقضى سنواته الجامعيّة الأربع بها، وتخرّج فيها العام 1972م حاصلاً على الليسانس في اللغة العربيّة وآدابها، بتفوّق كعادته. هل كانت فترة

قد دوّن سيرته أو مذكراته، ولكن القدر لم يمهلها لنشرها.. فعسى أن تُعجّل عائلتها في إبرازها للقراء في أقرب وقت. وعن المرأة الأخرى، فهي سيّدة جليّة، تدعى طبيّة، سليّة عائلة معروفة لها مكانتها الاجتماعيّة، كان لها أيضاً بالغ الأثر في تكوينه. عُرِفَتْ بأنّها حكيمة، مهيبة الشّخصيّة، أكسبتها الحياة تجربة وخبرة، ودراية في تربية الأبناء وإعدادهم للحياة. عاش إبراهيم في حضن بيتها فترة مهمّة من طفولته، اعتنت برعايته، واعتبرته واحداً من أحفادها، فكان دائماً مصاحباً لهم، يقضي معظم أوقاته يلعب معهم، ويرافقهم في كلّ ما يفعلون، وأينما يذهبون، ويشاركهم جلساتهم مع جدّتهم، وهي تحكي لهم ما احتفظت به ذاكرتها من حكايات وقصص وحكم وطرائف، وتسدي النّصائح والتّوجيهات لهم. أمّا ثالث المؤثّرات، فهي مدينة الحدّ، محلّ ولادته ومكان نشأته، فهي المكوّن الأهمّ في حياته، وأساس بناء ذخيرة ذاكرته الأولى، التي شكّلت بدايات وعيه. فإبراهيم عطية أرضها، بكلّ ما تعنيه الكلمة من معنى. فقد عاش بين فرجانها، ولعب على شواطئ بحرها، ونهل من تراثها، وبالأخصّ، موروثها الشّعبيّ الأصيل، ومارس في أفيائها ميوله وهواياته، ومنحته الكثير من خبرات الحياة. ومن معاشة أجوائها، تعمّقت علاقته بمجتمعها، وزادته ارتباطاً وتعلّقاً به وبمكوّناته. وقد لاحظت انعكاس ذلك في حنينه الدّائم إلى مدينته، وحضورها القويّ في ذاكرته. أدخل إبراهيم

نصار، والدكتور عبدالمنعم تليمة، وآخرين ممن تتلمذ على كتبهم: من أمثال محمد مندور، ومحمد النويهي، ومحمد غنيمي هلال، وغيرهم كثيرين.. هؤلاء الرواد الذين أرسوا للنقد الحديث مناهجه، وأسسوه ونظرياته، وعمّقوا ميدانه بالدراسات والبحوث الرصينة. أنهى ناقدنا دراسته بالحصول على درجة الماجستير، وكان عنوانها: "القصة القصيرة في الخليج العربي"، العام 1979م، وقد تحصّل قبلها على دبلوم الدراسات العليا كمقرّر مؤهل لها. وكانت النقلة الفارقة بانتقاله إلى الدراسة في الجامعة التونسية. ولا أستبعد أن قراره بإكمال دراسته لنيل الدكتوراه فيها، ناتج من رغبة قوية في مزيد من التعمّق المعرفي، واكتساب طرق بحث وأساليب منهجية حديثة. وكانت الجامعة التونسية في أوج رقيها الدراسي، ونشاطها العلمي، وانفتاحها على المناهج الغربية الجديدة، التي ترفدها حركة ترجمة نشطة منضبطة، وترافقها جهود جادة في البحث والتطبيق، ساعد على نشأة مدرسة نقدية مميّزة، انتهجت طرقاً منهجية مستحدثة، وأساليب مبتكرة، تمثّلت فيها قيم الحداثة والعقلانية والتّنوّز. وللمدرسة التونسية فضل إطلاعنا على النظريات الغربية الحديثة، من لسانية، وسيميائية، وبنوية، وأسلوبية.. وغيرها، خضعت جميعها لمختبر التجريب والتّطبيق، والمقاربة النقدية الدّقيقة والفاحصة، وأنتجت بحوثاً ودراسات جيّدة معمّقة. أمّا نظام الجامعة، فله دوره الفاعل في

الدراسة بجامعة الأزهر المصدر الوحيد لخبرته العلمية والثقافية؟ لا، لم تكن ذلك؛ كانت القاهرة -المدينة- السّاحة الرّحبة، التي وجد فيها العمق الحضاري والازدهار الثقافي، والنّهضة الفكرية الرّائدة، والمؤسّسات العامرة بفنون الأدب والمسرح والسّينما، وتوافر المكتبات والمتاحف، والمجلات الرّاقية والصّحافة النّشطة، وصالونات الأدباء والمشاهير، وما يدور فيها من حوارات نقدية وسجلات فكرية، محفّزة على النّمّو المعرفي، وممارسة الكتابة والإبداع. تلك مناخات ثرية، كانت محلّ اهتمام كبير عند طالبنا الأزهري النّبیه، سواء أكانت حضوراً، أم مشاهدة، أم متابعة، مما شكّل لديه مخزوناً ثقافياً ومعرفياً متنوعاً، إلى جانب ذخيرته الدّراسية الجامعية. وأذكر أنني حين كنت أرافقه لحضور مسرحية أو فعّالية ثقافية ما، غالباً ما كان يرجعني إلى ذكرياته في القاهرة، ويزوّدني بمعلومات ضافية، تثري أحاديثنا، استفهاماً من واقع إقامته الطويلة في القاهرة. إذن، لعبت القاهرة دوراً مهماً في توسيع ثقافته ومعارفه، وتعميق نظرتة للحياة، ونمّو وعيه الفكري. فعندما عزم على مواصلة دراسته العليا، كان مهياً لاستقبال مرحلة جديدة، فاختار الالتحاق بمعهد البحوث والدراسات بالقاهرة، لنيل شهادة الماجستير. وجد في المعهد أستاذة كباراً في الأدب والنقد، ممن لازم دروسهم مباشرة، من أمثال الدّكتورة سهير القلماوي، التي أشرفت على رسالته للماجستير، والدّكتور عزّ الدين إسماعيل، والدّكتور حسين

الدكتوراه، وهو أهل لها بجدارة. إنَّ فضل الجامعة التونسية وأساتذتها على ناقدنا، هو ما لمسناه منعكساً في مؤلفاته؛ من جدّة في البحث، وحدائث في المنهجية والابتكار، ودقّة في التطبيق، وشمول في الرؤية النقدية والتّنظير الخلاق، وسعة في الثقافة، وعمق في الفكر الفلسفي، واستيعاب ذكيّ للمذاهب والنّظريات النقدية العالمية. وفي هذا الصّد، فمن الواجب علينا أن نشيد بالمدرسة النقدية التونسية، ورفيقها المغربية، اللتين شكّلتا مرجعيّات الحداثّة في ميادين دراسات الفكر والثقافة في الوطن العربي. أمّا ماذا عن تأثير تونس -المدينة- على حياته؟ فأستبعد وجود ذلك؛ أولاً، لأنّها لا تقارن بالقاهرة، من حيث الاتّساع والعمق الحضاريّ، والازدهار الثقافيّ وتنوّعه. وثانياً، لأنّ الباحث -كما أتذكّر- كان يقضي فترات متقطّعة أثناء إعداد فصول رسالته، متنقلاً بين أماكن عدّة، منها البحرين ولندن، وأطول مدّة أقام فيها بتونس، هي التي كان يستعد فيها للمناقشة. هذا ما استطعت بيانه عن الخط التطوريّ للوعي الفكريّ والمعرفي عند ناقدنا الراحل، متتبّعاً العوامل المؤثّرة في تكوين شخصيته. أمّا الحديث عن مؤثّرات نموّ تجربته التي تلت نبيله الدّكتوراه، واشتغاله بالتأليف والعمل الثقافيّ، وانخراطه في التدريس الأكاديميّ، فلها جولة أخرى. أبا أنمار، البحرين لن تنسى فضلك أبداً. أمّا أنا، فقد كنتُ سعيداً معك منذ أن عرفتُك أوّل مرة.

إعداد الباحث الجادّ المجدّ، فكان حريصاً أن يعيش الطّلاب في مناخ منضبط، منظّم في أنشطته ودروسه، منهجيّ في بحوثه وعمله، لا يتسامح بالتّراخي والتّباطؤ في إنجاز واجبه الدّراسي، ديدنه الجدّ والاجتهاد، والارتقاء بالفكر والعقل.. لا يَمْنَح الشّهادة إلّا لمن يستحقّها. وممن تتلمذ ناقدنا على أيديهم من الأساتذة المميّزين: الدّكتور حمّادي بن حليمة، المشرف على رسالته، المختص في فنون المسرح، والدّكتور محمد الهادي الطّرابلسي، أحد روّاد الدّراسات الأسلوبية في الوطن العربيّ، والدّكتور عبد الوهّاب بوحديّة، عالم الاجتماع الكبير، والدّكتور علي الشّنّوفيّ، إضافة إلى من تعلّم من مؤلّفاتهم ومحاضراتهم من أمثال: الدّكتور محمد طرشونة، والدّكتور عبد السلام المسديّ، والدّكتور عبد القادر المهيري، والدّكتور حمّادي صمود، والدّكتور توفيق بكار، أحد مؤسّسي حركة النّقد الأدبي الحديث في تونس. حصل ناقدنا على شهادة الدكتوراه من هذه الجامعة العتيقة العام 1983 م، وكانت بعنوان: "المسرح والتّغيّر الاجتماعي: دراسة في سوسيولوجيا التّجربة المسرحية في الكويت والبحرين". وأشاد المشرف والمناقشون برسالته، بما تتمّع به من شخصية قويّة، ونضوج في الرّأي، وصفاء في الرّؤية، وأنّوا على حيوية ثقافته الجديدة، وتوجّهه الإنسانيّ النّضاليّ، وانخراطه في مشروع تجديد الفكر، وتحرير العقل العربيّ من ربكة التّخلّف... شهادة، لا تقلّ قيمة عن شهادة



الدكتور عباس القصاب أكاديمي من مملكة البحرين

رسائل ماجستير أو دكتوراه خارج المملكة. بدأ الدكتور غلوم كتاباته النقدية المسرحية مبكراً في الصحف المحلية، وهذه الكتابات أثارت انتباه رفيقه الشاعر الكبير قاسم حداد، وأعجب بها، ورآها بداية النقد الأدبي المنهجي للمسرح، لا النقد الانطباعي الذي كان سائداً حينئذ، وهو كذلك فعلاً؛ فقد انفتح الدكتور غلوم على المشهد النقدي المسرحي في الخليج، بل الوطن العربي، وهو يعدُّ أحد أعلامه المتقدمين. ويمكن بشكل إجماليّ عامّ تقسيم النقد المسرحي عند الدكتور غلوم إلى قسمين رئيسين؛ أولهما: النقد المسرحي التأصيلي النظري، وهو الأكثر حضوراً وأهمية لديه؛ إذ يسعى إلى إيجاد صيغ تأصيلية للمسرح، من أجل فهم حقيقة هذا الفنّ ومدلولاته وأثره، وما يتأثر منه، متّكئاً على اطلاعه العميق الواسع في الفنّ المسرحي القديم والحديث، وما يضمُّ من نظريات مختلفة. وقد تناول قضايا مسرحية كثيرة في كتبه

الدكتور إبراهيم غلوم.. الجهد النقدي المسرحي المتفرد

إذا تحدّثنا عن النقد المسرحي في مملكة البحرين والخليج العربي، لا يمكن إلا أن يتسنّم اسم أستاذنا الراحل الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم، الصدارة من دون منازع؛ حيث تتميّز كتاباته ودراساته النقدية بالمنهجية البحثية الصارمة، والأكاديمية البحتة؛ وتتسم بالطابع النقدي العميق، واللغة الأكاديمية العلمية الرصينة، والدقّة في استخدام المصطلح النقدي الذي يحسمه تلقائياً، ولا يقف عنده كثيراً، والرؤية الفكرية الواسعة، والتحليل الشامل، والتي ينطلق منها عادة في نظرياته النقدية، ورؤاه الفنية. ولا بأس من تتبّع بعض ومضاته النقدية؛ إذ إنّ دراسة المنهج النقدي لأستاذنا الدكتور غلوم بحاجة إلى دراسة مستفيضة وعميقة وجهد كبير، وقد تناول بعض الباحثين -كما قال لي رحمه الله تعالى- دراساته ومنهجيّاتها في

يتناول الدكتور الرَّاحل العمل المسرحي، فإنه يعتمد كثيراً على تفكيكه من الداخل، وتحليله معتمداً على إرجاع الحدث الدرامي إلى البنى الاجتماعية والنفسية التي تخرج من صميم العمل، ومداها كأثر فني في العمل، مستخدماً الأسلوب النقدي المتزن، غير الانفعالي، البعيد عن الإساءات والتحبيط. ومن أبرز الكتب التي ألفها كتاب "المسرح والتَّغْيِير الاجتماعي في الخليج العربي" الذي يُعدُّ واحداً من أهمِّ المراجع في دراسة المسرح الخليجي، وخصوصاً في التجربتين الكويتية والبحرينية، اللتين تعتبران متقدمتين نسبياً، ويمكن جداً أن تنسحباً على بقية دول مجلس التعاون باعتبار التشابه في البدايات المسرحية، إلا أن تلك المتغيرات تكون أوضح في الكويت والبحرين، لتشابههما في الوضع الثقافي والعلمي، والانفتاح الحضاري السائر بالتوازي في القطرين الشقيقين. وكثيراً ما قال عن كتابه هذا -وهو أطروحته للدكتوراه- إنه بحاجة إلى إعادة دراسته من قبل الباحثين؛ لأنَّ فيه قضايا لم تُطرق بعد إلى الآن مع الأسف، وتستدعي الحاجة إلى إعادة بحثها ودراستها بعمق أكثر؛ لأنه يفسر فيه الكثير من الظواهر المسرحية الخليجية المتوالدة من حركة المجتمعات الخليجية، والمنسلة من الواقع الاجتماعي خصوصاً، وما يتعلَّق به من تلمُّس الحركة الثقافية المصاحبة للبنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في دول الخليج، وتحديداً في ما يتعلَّق بتدفُّق النُفُط،

ودراساتهِ النقديَّة الأكاديمية، ولا شكَّ أنَّ كتابه "ظواهر التجربة المسرحية البحرينية" -الذي يُعدُّ ثاني كتاب يتناول التجربة المسرحية البحرينية- يعطي صورة حيَّة تبيِّن منهجية نقدية أكاديمية واضحة مرتبطة بموضوعات الدراسة كلها؛ فقد تناول في الفصل الأوَّل البداية المسرحية في الخليج العربي، بين التَّأصيل وتُرف البداية، مركزاً فيه بدرجة كبيرة على تجربة الأستاذ إبراهيم العريض الشعرية المسرحية المتمثلة في مسرحيَّتيه "وامعتصماه" و"بين الدولتين"، بينما بحث في الفصل الثَّاني مظاهر المعاناة الاجتماعية في تجربة المسرح الاجتماعي، ثمَّ الاتجاه في الفصل الثَّالث إلى النُّصوص العربية والعالمية، وتلته بقية الفصول الأخرى. ونلاحظ في هذا الكتاب موضوعات في غاية الأهمية، ربَّما تُطرق لأوَّل مرَّة في النقد المسرحيِّ البحريني باستفاضة ودقَّة كما يأتي:

- الدراسة التاريخية.
- المشكل الاجتماعي.
- الرُّكون إلى النصِّ العربيِّ والعالميِّ لسدِّ الفراغ النَّاتج عن نقص النصِّ المحليِّ.
- الإعداد والإخراج المسرحيِّ.

ثم أجرى دراسات تطبيقية شاملة ودقيقة لعدد من المسرحيات مثل "سرور"، و"توب توب يا بحر"، وجعل فصلين مخصَّصين، أحدهما لشخصية العامل ومظاهر الكوميديا الإضحائية في التجربة المسرحية. وحينما

ونشوء الطبقات الاجتماعية والثقافية، وغير ذلك. وثمة كتاب مهم جداً لكل فنان مشغول في المسرح، هو كتاب "تقنيات تكوين الممثل" الذي يركز فيه على موقعية الممثل في العرض المسرحي برمته، وكيف يمكن تنميته فنياً وفكرياً؛ لأنه العنصر الأهم في العمل المسرحي، ومن غيره لا مسرح ولا دراما حقيقية، فهو يقول إن "الممثل أصبح بؤرة تحتشد حولها جميع محاولات التنظير في المسرح المعاصر. فلم يعد ممكناً -في الوقت الراهن- تصوّر قيام أي اكتشاف مسرحي في معزل عن الممثل؛ أداءً، وحركةً، وصوتاً، ولغةً، إلخ.."، ويرصد المشكلات الفنية والمجتمعية المؤثرة في تكوين الممثل. وليس بعيداً عن ذلك، كتابه المهم "الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي" الذي يؤكّد فيه أهمية الصراحة في النقد المسرحي، ويناقش هواجسه وقضايا الواقعية، ويؤصل فيه منهجية النقد المسرحي بصفة عامة، لما يمكن البناء عليها في الساحة المسرحية. وقد ألف هذا الكتاب ليركّز "على مواطن القلق والتوتر، ويطمح إلى النظر إليها بعلمية وصرامة، ويدمج الموضوعي والذاتي في أي تحليل أو حكم"، ويقصد الدكتور بالخاصية المنفردة بأنها "الرؤية الجديدة أو إسقاط متميز، أو ابتكار بشكل مغاير؛ إنها نادرة جداً". وثمة ملحوظة أشار إليها الدكتور غلوم "بأنّ هناك عدم الاعتراف بدور النقد بصورة عامة، والنقد المتخصص بصفة خاصة في خلق جمهور مسرحي". واللافت في تعريف النقد من وجهة نظره "هو الذي ينتهي إلى تجربة عميقة في تقييم الظاهرة الأدبية/المسرحية بعد أن يقف أمام أسئلتها المعقدة مثل: ما الجانب المؤثر أو المميز؟ ولماذا؟ وما هي مادّته ونوعه؟ إلخ. مثل هذا النقد هو الذي يعيننا". وله رأي مهم جداً: "إنّ النقد لا يبدأ من حيث صدور المؤلفات النقدية الطويلة؛ وإنما يبدأ النقد حين تنتهي كلمة الناقد.. أمّا ما يرتهن به من كشف التنظير وممارستها، فلا يعدو أن يكون صوتاً منفرداً. ولا أعتقد أنّ ناقدًا يحترم تجربته يدفع بأيّ كلمة نقد لكي تكون الكلمة النهائية. كما أنّ الواقع الثقافي لا يمكن له أن يتقبّل كلمات حاسمة في مجال الإبداع. إنها -آراء الناقد- يدفعها لكي توقد جذوة المعرفة الخالدة التي لا تنطفئ، مهما انكفأ عليها المنكفئون، وهام حولها قصيرو النظر.. هذا ما تؤكّده لنا أعرق التجارب النقدية منذ أرسطو وحتى رولان بارت". في ما سبق، وضع الدكتور قواعد مهمة لكشف ماهية النقد وأهميته وأثره، وركّز على عدم سلطة الناقد وسطوته في تعامله مع العمل الإبداعي، وعدم اعتبار كلمته هي العليا، بل يكون النصّ النقديّ -إن جاز لي التعبير- مفتوحاً أيضاً كما هو النصّ أو العرض الإبداعي على المناقشة والحوار فيه؛ إذ يؤدّي الناقد رسالته الفنية والأدبية والثقافية بعمق وهادفة. كما ألف الدكتور غلوم كتاباً نقدياً مهماً جداً، وقد تناولت بمجهر

ونشوء الطبقات الاجتماعية والثقافية، وغير ذلك. وثمة كتاب مهم جداً لكل فنان مشغول في المسرح، هو كتاب "تقنيات تكوين الممثل" الذي يركز فيه على موقعية الممثل في العرض المسرحي برمته، وكيف يمكن تنميته فنياً وفكرياً؛ لأنه العنصر الأهم في العمل المسرحي، ومن غيره لا مسرح ولا دراما حقيقية، فهو يقول إن "الممثل أصبح بؤرة تحتشد حولها جميع محاولات التنظير في المسرح المعاصر. فلم يعد ممكناً -في الوقت الراهن- تصوّر قيام أي اكتشاف مسرحي في معزل عن الممثل؛ أداءً، وحركةً، وصوتاً، ولغةً، إلخ.."، ويرصد المشكلات الفنية والمجتمعية المؤثرة في تكوين الممثل. وليس بعيداً عن ذلك، كتابه المهم "الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي" الذي يؤكّد فيه أهمية الصراحة في النقد المسرحي، ويناقش هواجسه وقضايا الواقعية، ويؤصل فيه منهجية النقد المسرحي بصفة عامة، لما يمكن البناء عليها في الساحة المسرحية. وقد ألف هذا الكتاب ليركّز "على مواطن القلق والتوتر، ويطمح إلى النظر إليها بعلمية وصرامة، ويدمج الموضوعي والذاتي في أي تحليل أو حكم"، ويقصد الدكتور بالخاصية المنفردة بأنها "الرؤية الجديدة أو إسقاط متميز، أو ابتكار بشكل مغاير؛ إنها نادرة جداً". وثمة ملحوظة أشار إليها الدكتور غلوم "بأنّ هناك عدم الاعتراف بدور النقد بصورة عامة، والنقد المتخصص بصفة خاصة في خلق



من مشاركات الفقييد في الموسم الثقافي الذي كان يقيمه مجلس طلبة كلية الخليج الصناعية في أواخر السبعينات. إلى اليمين أ.د. إبراهيم عبدالله غلوم، ثم الطالب أحمد العوضي، والدكتور محمد حميد السلمان.

أوراق مهمة جداً قَدِّمها في الندوات الفكرية المنعقدة في مهرجانات المسرح الخليجيّ لمجلس التعاون، وضمّتها سلسلة أبحاث ودراسات أصدرتها اللجنة الدائمة للفرق المسرحية الأهلية تحت إشرافه المباشر؛ حيث نجد جهداً نقدياً تأصيلياً صلباً في موضوعات تلك الندوات. كما أنه اعتاد أن يكتب مقدمات مطوّلة مهمة لكل إصدار من هذه السلسلة، يتناول فيها أهمية الموضوع المبحوث، وأبعاده المختلفة التي حسمت اختياره للحوار والتّعاطي الفكري فيه، أضف إلى ذلك مداخلاته الشّفوية الدّقيقة، وما يطرحه على المنتدين من إشكالات في تشخيص مشكلات المسرح العربيّ والخليجيّ.

النّقد الشّامل عدداً من أعمال الشّخصيات المسرحيّة الكبيرة؛ حيث ينطلق -كما هي عادته- من المنطلق البنيويّ في دراسة إبداع تلك الشّخصية، مثل كتاب "مسرح إبراهيم العريض دراسة نقدية، وامعتصماه، بين الدولتين، حوار". وكتاب "بنية الكوميديا الهزلية: دراسة لتجربة الكاتب والمخرج المسرحيّ الكويتيّ عبدالرحمن الصّويحي"، وتوثيق لمسرحية "انتخبوني"، وآخر كتاب نقديّ مسرحيّ مهمّ جداً هو كتاب "مسرح القضية الأصلية: البنية الفكرية في مسرح الدّكتور سلطان بن محمّد القاسميّ"، وهناك مؤلّف أيضاً بعنوان "المسرح الموازي"، وهو يضم مجموعة أبحاث نقدية مسرحية سابقة جمعت في هذا الكتاب. وثمة



الدكتور محسن الكندي أكاديمي من عمان

دول الخليج والوطن العربي قاطبة، فلا يكاد القادم إلى البحرين أو الذاكر لها إلا ويذكرهما بإجلال وإكبار، وهما فيها فرسا رهان النقد الأدبي، والدّرس الجامعي، والبحث والتأليف، فبجهودهما انتقل النقد في مملكة البحرين من مرحلة الاحتفاء بالتجارب والأحكام الانطباعية، إلى مصاف المقاربة المنهجية، والتحليل المنهجي.

تناول الدكتور غلوم الحركة الأدبية في البحرين بدراسات معمّقة، ذات طبيعة تطبيقية رصينة في محتواها، مُحكّمة في منهجها، موسوعية في تناوها، فكان منها ثمانية عشر مؤلفاً. هذه المؤلفات من فرط استخدامها أصبحت مراجع قاهرة للأكاديميات المختلفة، لا تكاد تخلو منها مؤسسة علمية، أو دراسة أدبية أو ثقافية في الخليج العربي بأسره. وأكثر من ذلك، هي كتب تُدرّس كمقررات في جامعات دول الخليج العربي، ولا تكاد تخلو منها مكتبة عربية. وبالإضافة إلى ذلك، هي لا تغادر السنة الأستاذة المحاضرين وهم يلقون

الدكتور إبراهيم.. محطات في نفوسنا لا تغيب
فقدت الثقافة العربية والوسط الأكاديمي البحريني الناقد والمسرحي الكبير الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم، مُربي الأجيال، ومؤطر الكوادر، وراعي الإبداعات الخلّقة، وداعم النشاط البحثي.. فقدت اسماً اعتبارياً أكاديمياً له في ذاكرتنا محطات لا تُنسى، ذلك أنه لم يكن أستاذنا الذي نقش في ذواتنا منازل الخطوة العلمية الأولى فحسب؛ بل هو الذي كرّس في عقولنا شغف المعرفة والدّرس الجامعي، وامتهان العمق في البحث، والجديّة في الطرح، والمتعة في التّلقّي، والمثابرة الا متناهية في التّحصيل والألق العلميّ المتجدّد الذي لا تحدّه حدود. كان المَعياً بمعنى الكلمة من بين أقرانه الذين تتلمذنا عليهم وعرفناهم في "الكلية الجامعية"، لا يزاخمه في ذلك غير أستاذنا الدكتور علوي الهاشمي، وهو زميله المقترن باسمه في الحركة النقّدية في جامعة البحرين، ولمع اسماهما في

الوصفية الاحتفائية البحتة، مُتَهَجَة أسلوب المنهج الاجتماعي الإبداعي، والتفكير الفلسفي الذي آمن به واتخذته وسيلة وأداة، وهي دراسات لا يستطيع القيام بها إلا من أوتي بسطة في المعرفة المجتمعية، والموهبة في الكتابة، والقدرات الخلاقة في التعبير، والربط، والمقاربة، وفهم المصطلح.

3 - إنها فتحت وعي القارئ، ووسعت مدارك الدارس/ الطالب، وحثتهما على استخدام المناهج النقدية المتقدمة في التحليل والقراءة، وقراءة المنجز الأدبي عامة، وربطه بواقعه. ولعله وجد في الأعمال القصصية التي درسها قدرة وتحملاً على استيعاب تلك المناهج، وقد أذكاه ولعه بالدراما واقترابه من خشبة المسرح، كما يقول قاسم حداد: "الدرجة كتابته بعض الأعمال المسرحية كمسرحية "الصهيل" التي شرفت بقراءتها مسودة قبل صدورها العام 1988م، مما أغنى حساسيته النقدية، بمثل ما أغنت ممارسته للحجاج الذي ضاعف استغراقه في السجال والجدل". فبدا ناقدًا قريبًا من الإبداع، لا يقبل المسلمات، ودارسًا مؤرخًا لا يقبل التجارب إلا بعد فحصها والتيقن من نجاحها في ممارسة فعل الجدل الذي حبّذه وارتآه، وأذكر قوله لي ذات مرة: "إن أي عمل أدبي لا يفتح لقارئه جدلاً ولا يحقق سجلاً، لا يمكن أن يؤثر في المتلقي، وهو في الاعتبار عمل ميت. ففيه من الضعف والوهن ما يجعله غير

محاضراتهم الأكاديمية المعتادة.. إنها أيقونة النقد الأدبي في الخليج، ومصدره الأول، ولطالما قرأناها وتربينا أكاديمياً عليها، ولا نجاوز الصواب إن قلنا: إنها أسهمت في تكويننا المعرفي المبكر، منذ أن عرفنا الدكتور إبراهيم أستاذاً على مقاعد الدراسة، وشئنا أذاننا بمحاضراته العامة، مستمعين محاورين، ومن خلال صلتنا الدائمة به طيلة الثلاثين سنة الأخيرة، وكنا نحمل هذه الكتب زاداً في أسفارنا عندما حط رحلنا في الجامعات العربية لنكمل دراساتها العليا، وهي في رأينا تتسم بالخواص التالية:

1 - إنها ذات طبيعة موسوعية تتناول التجارب في دول الخليج مجتمعة؛ فدرست أدبها القصصي، باستثناء عُمان والإمارات، وقد عاتبته على ذلك فتعذر بقلّة المراجع والنصوص التي لم تكن في يديه آنذاك، ووعد بإضافتها في طبعات أخرى. ويأتي عتابي له في إطار ما كشفته له من بدايات قصصية وروائية عُمانية تجاوزت تواريخها النصوص التي اعتبرها رائدة، ومنح -على إثرها- الدول التي جاءت منها سمة الريادة، نعني بذلك تحديداً الروايات والقصص التي بدت لنا في صحافة المهجر العماني في الشرق الأفريقي، وتعود إلى بدايات القرن العشرين.

2 - إنها تقدّم وعياً نقدياً تحليلياً مثيراً في مرحلة التأسيس، بتجاوزها الدراسات النقدية ذات الطبيعة

باحثة ومغايرة ومختلفة عن تلك التي سادت فضاء التلقّي السابقة". لقد كانت مؤلفات الدكتور غلوم وكتبه في القصة والمسرح عصارة وعي نقديّ متقدّم، انبثق من قراءاته المكثّفة، وصبره الذي تحلّى به طيلة حياته العلمية، وبرز في مستوى الدّرس والتّدرّيس، والمناقشات الأكاديمية، وهي نتاج ألّقه الدّائم، وشغفه المتناهي بالنّقد الأدبيّ الذي اكتسبه من مراسه الثقافيّ، وأذكر منه على سبيل التّمثيل - ما علق بذاكرتي عصفاً لا نقلاً، واختياراً لا اختباراً، وأميّزه منهجياً في ما يلي:

أولاً- في مستوى التّدرّيس الجامعيّ:

اكتسب الدكتور إبراهيم خبرة ومراساً في التّحصيل التّربوي، ربّما هما وليدا تلمذته على أساتذة أجلاء في المعهد الديني، أو في جامعة الأزهر الشّريف، تلمذة أدّكتها قراءاته المستفيضة لمصادر التّربية ومنهجها، وذكاؤه الحادّ في الفهم والاستيعاب. وكان يقوم بأداء مهمّته على أحسن وجه، معتمداً على التّطبيق والمقاربة، والتّعليم الذاتيّ، دون الولوج إلى عنصريّ التّلقين والحفظ، وتوجيه الطّلاب إلى الكتب الصّفراء التي أكل عليها الدّهر وشرب. فكان يحيط طلابه بجديد المؤلّفات والمعارف، ويقرّر عليهم نصوصاً غير مألوفة ولا معروفة لمبدعين جدد، تجاربهم وليدة غضة، ولكنّه كان يرى فيها جودة علمية، وفكراً جديداً، وقيماً مفيدة، ورؤى ميقظة لذهنية الطّالب، محفّزة

قادرٍ على مواكبة الإبداع الحيّ المؤثّر؛ لهذا هو ليس جديراً بالدراسة المنهجية؛ لأنّه -ببساطة- لا يصمد أمام المناهج النّقديّة".

4 - إنّها اعتنت بالتخصّص الأكاديمي. فالكتب أكاديمية كلّها في تخصّصات المسرح والقصة والثّقافة العامّة، وقد نال بأولاهها درجتي الماجستير والدكتوراه، ومنها انبثقت كتبه الأخرى، باستثناء كتبه عن الشّخصيات التي ألّفها في فترة العشرية الأولى والثانية من القرن الحادي والعشرين، من مثل أحمد المناعي النّاقّد والكاتب، ومحمّد الماجد القصّ، وعبدالله الزّائد الشّاعر، وحمد الرّجيب، وعبدالعزّيز السّريع المسرحيّ، وفهد الدّويريّ الرّوائيّ، وعبدالرحمن الضّويحيّ الممثّل، وفيها من الرّصانة، والعمق، والإحاطة، واللغة المركّزة، والأسلوب الماتع، ما يجعلها تنبؤاً منزلة المصادر التي لا غنى عنها لأيّ دارس لأدب الخليج، وخاصّة في مجالات القصة القصيرة، والمسرح، والسّير الغيرية، والتّراجم. والقارئ لها يجد قدرات المؤلّف عجيبة في الوقوف أمام التّجارب الأدبية، واستظهار إبداعها بوعي نقدي أدبيّ بحث، وليس باحتفاء مطلق، بل يقدّم كل ذلك ربطاً يمتزج فيه الفن بالإبداع انطلاقاً. وهو بذلك، كما يصفه يوسف الحمدان في شهادته عنه: "أسّس وعياً جديداً مشاكساً وخلاقاً في حقل النّقد الأدبي، والمسرحيّ، منطلقاً من التّصدّي للتّجربة بأدوات نقديّة

لتفكيره. ومن بين ما أذكره حينما كنّا ندرس معه مادّة القصّة العربية، أنه أتانّا بقائمة فيه مجموعات قصصية وروايات نختار منها ما يروق لنا لتكون واجبات وأنشطة لا صفة نستفيد منها في حياتنا الثقافية، وأذكر أنني اخترت منها مجموعة "اللائي" لعبدالله خليفة، فأعجب بتحليلي وكافأني بدرجة الامتياز، وزاد على ذلك أن نشر ورقتي في ملحق صحيفة "أخبار الخليج"، وكان ذلك أول النشر الصحافي المبكر. كان الدكتور غلوم لا يرى في كلّ ذلك التشجيع أن التخصّص أداة كتابة وتجويد لغة فحسب، بل هو طريق ثقافة ومسلك واقع؛ أن تكون لنا معبر دخول إلى هذا التخصص العميق الطويل سلّمه. ومن أنبل ما رمى إليه الدكتور غلوم: ربط الطالب بمادّته ربطاً نفسياً وعملياً، ربطاً مفعماً بالرغبة في الاختيار، وقطع المساحة الممنوحة له في التحرك في أقصر وقت، كي تتيح له القراءة الفاحصة والاصطياد الفكري لثيمات النصوص، وربطها بمكوّناتها ومرجعياتها واتجاهاتها والمحيط الذي وجدت فيه. وأذكر في هذا المقام، حينما كنا طلاباً، أنه كان يخيّرنا في قراءة ما نريد من مدوّنة الأدب العربي، دون تدخل منه، شريطة أن تكون الأعمال متحقّقة، وفيها من الإبداع ما يجعلنا قادرين على نقدها واستظهار مكانها. فقرأت على يديه روايات وقصائد، وتعرّفت من خلالها على إبداعات. وكانت روايات عبدالله الطائي وأعماله

القصصية، وأعمال أحمد الزبيدي، مفتاحاً جديداً لي. وهنا أذكر أنه أحضر لي من دمشق مجموعة "انتحار عبيد العُماني" هدية، وقد صودرت في مطار مسقط؛ لأنّ تداولها لم يكن مسموحاً آنذاك (عام 1988م). وفي المقابل، كان يشجّعنا على الإبداع والتّجريب والكتابة، وكان يقرأ لنا محاولتنا. ومما أذكره أنه قرأ لي محاولات قصصية أولى كتبها لأول مرّة في حياتي أسميتها "ودقت الساعة"، وقصصاً أخرى، وما تزال هذه الأعمال محتفظاً بها وعليها ملاحظاته وتصويباته، وقد نشرتُ بعضاً منها في مجلة "مزون" الطلابية التي كانت تصدرها الملحقية الثقافية العمانية بمملكة البحرين.

ثانياً- في مستوى المحاضرات العامة:

للدكتور غلوم طريقة جذابة، تدفعها شخصيته الكاريزمية. فهو، عندما يقف متحدّثاً أو قارئاً، بصوته الهادئ الودود، لا تملك إلاّ الإنصات له والدّهشة به، يجبرك على الاستماع له والاستغراق دون أن تشعر بالوقت، يستهويك خطابه وفكره وذكاؤه في التقاط المعلومات وتقديّمها، تحسّ بانثيال وتدقّق درر الحديث من فمه، لتتطايّر كلماته وعباراته الذهبية في فضاء القاعة وتصل إلى الحضور فيتلقّاها بأريحية وشغف ودون تكلف، ولا أعرف سبباً لذلك، إلاّ كونه يمتلك قدرات عجائبية تعبيرية وأسلوبية في الشرح ومخاطبة المتلقّي

ثالثاً- في مستوى المناقشات الأكاديمية:

ناقش الدكتور غلوم رسائل كثيرة داخل البحرين وخارجها، أبانت عنها سيرته الذاتية المنصوص عليها في الكتاب التذكاري "الجهود النقدية والفكرية"، وفيها اثنتا عشرة أطروحة، وثلاث رسائل أشرف عليها، وواحد وأربعون بحثاً وجائزة حكمها، وكلها تشي بالتنوع واختيار العناوين النقدية اللماعة التي تقع في صلب التجارب المدروسة، وقد تنوعت موضوعاتها بين القصّة والرواية والمسرح. وسأركز على رسالتي التي كانت بعنوان "عبدالله الطائي: حياته وأدبه"، وقد ناقشها الدكتور غلوم في رحاب جامعة السلطان مساء يوم الإثنين الرابع عشر من ديسمبر عام 1994م، واشترك معه كل من الدكتور سعد دعبس مشرفاً، والأستاذ الدكتور الطاهر أحمد مكي، مناقشاً خارجياً قادماً من كلية دار العلوم، وهذان الأستاذان الجليلان مبرزان لهما باع طويل في الدرس الأكاديمي والبحث العلمي، ويعتبر هو آنذاك الأصغر سنّاً، إذ بالكاد دخل الأربعين. امتلأت قاعة المؤتمرات في ذلك المساء، وكأنّه عرس أكاديمي احتفت به جامعة السلطان قابوس؛ وقد استنفرت الجامعة قواها الإدارية والأكاديمية لذلك الحدث الرائد. فالمناقشة باكورة نتاجها العلمي، والدرجة من أوائل الدّجات العلمية التي تملكها كوادرها العلمية المؤطرة عمانياً، وها هي تتخاطر في

باستخدام الخطاب الذي يجعله لا يملك إلا الإنصات والمتابعة والإمعان لما يقول. لذا لا أتذكر أنّ محاضرة واحدة من محاضراته التي حضرتها شابها الملل، أو ألّم بي الضجر، حتى وإن كانت طويلة، رغم أنّه كان يطيل محاضراته، فلا بدّ أن يزيد على وقته المعطى بدقائق عشر أخرى، يستوي ذلك في درسه الأكاديمي أو محاضراته العامّة، وفي تلك الدّقائِق إجمال واختتام وتركيز وإفهام. وهو قادر على الحديث لمُدّة ساعتين دون انقطاع. فالإسهاب المملّ عند الدكتور غلوم ممتّع وشيق وجذاب. وممّا أذكره، حينما أطل محاضراته في مسقط عن الأدب الشعبي، وكثر الجدل والنقاش؛ لأنّه خدش المسلّمات اليقينية، وشاكس الحضور برؤى جديدة اعتبر بمقتضاها كلّ النصوص التراثية العربية الفصيحة حكاية شعبية.

ورغم أنّه يتقطّع في حضوره لأسفاره العلمية ومشاركاته خارج البحرين؛ فإنّ المادّة التي يقررها علينا في محاضرة واحدة تكفي عن محاضرات أسبوع كامل، والقراءات التي يكلفنا بها تحتاج لأشهر. لذا عندما انتدب للتدريس بجامعة الكويت، جاءنا بحصيلة وافرة من الدواوين والقصص الكويتية. فكنا نتردد على مكتبه الخشبيّ لنستعير منه، في دائرة غير منتهية استمرت إلى ما بعد تخرّجنا. فمكتبه كان خليّة نحل لا يكاد يهدأ، إلّا بشراب الكركديه الذي يكرمنا به.

د. إبراهيم غلوم في مكتبة منزله



أقرب المناهج إلى دراستي هو المنهج الواقعي بشقيه (الاجتماعي والتاريخي). وفي الإطار المنهجي، ركّز الدكتور غلوم على الميزة المهمة التي قدّمها الرسالة، بعدم فصلها بين الشكل والمضمون في تناول إنتاج الطائي الأدبي، ووجد في ذلك مناسبة للإشادة، ولكن ليس بصورة مطلقة. فقد أكّد ضرورة حذف المباحث المتّصلة بالتّاريخ العام، واعتبرها خروجاً من دائرة الموضوع، رغم أنها تمثل مهاداً لحياة الطائي وأدبه.

2 - ملاحظات في المصطلح، وقد أفاض فيها الدكتور غلوم أيضاً مطلقاً لاستخدامي مصطلح "الأدب الخليجي"، وهو معنى غير لائق ولا أخلاقي، استناداً إلى معناه اللغوي، بأنّه المائع المتشّتي، ومن الأحسن استخدام كلمة "الأدب في الخليج العربي". وقد لقيت ملاحظته تلك إعجاب الحضور، وأصبحت مثار تداول بعد انتهاء المناقشة.

ذهني كأنّها شريط سينمائي. فقد ابتدأ الدكتور غلوم المناقشة بتهنئة الجامعة بهذا الحدث الفريد، ذاكراً أن كل الشهادات التي سيقدّمها في الطالب مجروحة، وعلى يديه تلقى العلم والدروس، وهو صديقه، وقد انكشف له إنتاجه منذ أمد ليس ببعيد، وهو -إذن- في حرج من أمره. وقف الدكتور ملياً عند مفاصل مهمة من هذه الأطروحة التي بين يديه، وقد قرأها قراءة فاحصة دقيقة، اكتشفت ذلك من خلال نسخته التي أهداني إيّاها بعد حين، وفيها تعليقاته وملاحظاته، وكان من أهمّها:

1 - ملاحظات المنهج، وقد أنكر فيها عليّ استخدامي للمنهج التكاملي، واعتبره منهجاً أسطورياً، وهو في نظره "خرافة"، وسلاح الضّعفاء من الباحثين، رغم كونه منهجاً مؤصّلاً في كتب النّقد، وقد أصله الدكتور شوقي ضيف في كتابه "مناهج البحث الأدبي"، وكان يرى أنّ

صدر في الأردن عام 2009م. لقد تميّز الدكتور غلوم بصدقه في إبداء آرائه، وقدرته على الإقناع والجدل، ولو بحدة وشدة لا يخفيها إن رأى فيها شططاً، بالإضافة إلى عدم اكترائه بما لا يمتّ للعلم بصلة، يشهد بذلك كلّ من عرفه وناقشه. فهو لا يحتفي بالأعمال الأدبية، ولا يسوّغ لها، إلا إذا كانت تستحق التسويغ. وبرغم ما أبداه من ملاحظات في بحثي، فقد أشاد بما حققته من إضافة علمية وإحكام منهجي، وبما فتحت من رؤى لدراسة الشخصيات الأدبية في عُمان. وأذكر أنه قال في مفتتح نقاشه: "إن هذه الرسالة فاتحة الدراسات الأدبية الموسّعة الأكاديمية في عُمان، وقد وُفق الباحث في اختيار الشخصية المدروسة، وتقديم أدها، وإنقاذه من النسيان والإهمال". أبان الدكتور غلوم في مناقشته الأولى هذه عن قدرات نقدية هائلة أبهر بها الحضور، وشنّف بها آذانهم بأسلوب عذب رزين، ودقّة متناهية، ووعي نقدي مميز، وبذلك كسر هيمنة المدارس الأخرى التي كان يتزعّمها أساتذة الجامعات المركزية وأكاديميها في التدريس والمناقشات، وغير المفاهيم ليقول إنّ من أبناء الخليج نقاداً لديهم الخبرة والكفاءة والقدرة على تأطير برامج الدراسات العليا في جامعاتهم. وقد كانت الفكرة المسيطرة تؤلّ إلى أن جامعاتنا في الخليج ما زالت في طور التّكوين، وأنّ كوادرها ما يزالون تلاميذ لم يشتدّ عودهم بعد.

3 - اشتاط د. غلوم غضباً عليّ حينما أوردت عدّة كلمات لغوية في شعر الطائي اعتبرتها خطأ، فقال لي بصوتٍ حاسم: "أنت تخطئ الطائي، وهو أستاذ العربية الذي تعلّمنا عليه؟! هذه هنات، وليست أخطاء. فلا تنبهر بالمكتشف، فلربّما هي جرّاء الطباعة وقابلة للإصلاح".

4 - ملاحظات تتعلق بالتحليل الشعري، وقد أفاض فيه، وعمل على بيانه، مبتدئاً بتقطيع أبيات الشعر وإظهار الأبحر، كما عمد إلى مراجعة تشكيل الأبيات بيتاً بيتاً، وأكّد ضرورة تحليل المقاطع الشعريّة وشرحها لإظهار شاعرية الشّاعر، إذ لا يكفي الاستشهاد بالشّعر فقط دون تحليله، حتى وإن كانت الدّراسة توثيقية.

وفي الإطار نفسه، أشاد الدكتور إبراهيم بدقّة الرسالة، واختيارها لهذا الموضوع، وأكد على أهمية المكتشف وحيويته في الرسالة، وخاصة في جانبيه القصصي والمسرحي. فالرسالة أظهرت نماذج لم تكن معروفة من قبل، وقد مثلت دور الريادة على مستوى الخليج، وكسرت حد العزلة المفروضة على الأدب العُماني.

إن تلك الملاحظات التي أبداهها الدكتور غلوم وسّعت مداركي البحثية، واستفدت منها استفادة كبيرة، وأخذت بها وقمت بتصحيحها. وقد خرجت الدّراسة بعد ذلك في كتابين هما "عبدالله الطائي حياة ووثائق"، وقد صدر عن رابطة الأدباء في الكويت عام 2004م، و"عبدالله الطائي وريادة الكتابة العُمانية الحديثة"، وقد



الفنّان الهندي محمد رفيع

محمد رفيع..

الصَّوتُ المخملي الذي ساد عالم الموسيقى الهندية

الدكتور محمد علي الوافي ▣

لا يزال محمد رفيع، المطرب الهندي الأسطوري، يتمتع بالشَّعبية الواسعة والمقبولية الجميلة في عالم الموسيقى، رغم مرور أكثر من أربعين سنة على وفاته. تسلَّت هذه الأغاني الهندية إلى قصور السُّلاطين والأمراء، كما تسلَّت إلى أكواخ المساكين والفقراء. حتى أننا لو مررنا بأزقة المدن الهندية، لوجدنا أغانيه وقد استوطنت المقاهي والدكاكين.

كانت أغاني محمد رفيع معجزة لم تتكرَّر، وقد نسج أصواته المخملية على حواسِّ السَّمع، ومسَّت أغانيه قلوب جماهير بوليوود (Bollywood)؛ إذ إنَّه رفع هذا الفنَّ من مجرد شيء مسموع، إلى فنٍّ يحسُّه القلب والعقل، وتلمسه العواطف والمشاعر.

كان محمد رفيع، المولود الثاني للحاج علي محمد، في اليوم الرابع والعشرين من ديسمبر سنة 1924م، في قرية قوطلا (Kotla) في مدينة أمريتسر (Amritsar) شمال الهند.

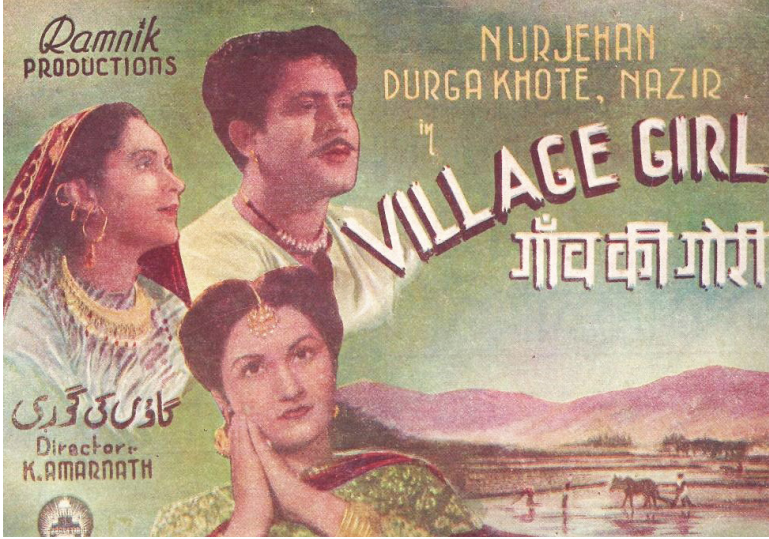
محمد رفيع لأول مرة في فيلم هندي، وهو غاون كي غوري (Gaon Ki Gori).

وثمة قصة كانت نقطة تحوّل في حياة محمد رفيع الموسيقية، وذلك أنّه حضر مع زوج أخته في لاهور أمسية موسيقية يديرها المغني الشهير ك. ل. سيغال (K.L. Saigal). وبسبب بعض المشاكل التقنية، أبقى سيغال أن يغني في تلك الأمسية، وترك الحفلة. لقد فتح هذا الموقف من سيغال طريقاً جديدة أمام محمد رفيع، لم يكن يتوقّع أنّه سوف يمضي فيها. فقد سنحت له فرصة الغناء أمام الجمهور، وكان ذلك أوّل ظهور له في عالم الموسيقى. لقد مهّد هذا الحدث الجميل طريقه إلى عالم الألحان، فدُعي إلى مكتب لاهور للإذاعة العامّة الوطنية (All India Radio)، ليكون مغنياً في مكتب لاهور بصفة اعتيادية. وفي سنة 1944م، قرّر محمد رفيع العودة إلى الهند ليمارس أعماله الموسيقية في منتج الأفلام الهندية بوليوود (Bollywood). وقد تعرف محمد رفيع على شيام سوندر (Shyam Sundar)، المنتج السينمائي الذي أعطاه فرصة للغناء في الفيلم الهندي غاون كي غوري (Gaon Ki Gori). ويُعتبر هذا هو أوّل غناء له في فيلم هندي. وبعد ذلك، غنى محمد رفيع لأفلام هندية عديدة مع الموسيقيّ الكبير نوشاد. وعاش المغنيّ محمد رفيع الأوضاع الحرجة في حياته



■ المغني الشهير ك. ل. سيغال

وفي صغره، أصبح يقلّد ترانيم ذلك الفقير الصوفي الذي يتغنّى ببعض الأغاني الصوفية في أزقة مدينة أمرتسر. ولظروف اجتماعية، انتقلت الأسرة إلى مدينة لاهور (Lahore)؛ حيث تتلمذ الطفل محمد رفيع على الأستاذ عبد الواحد خان، وبانديت جيوان لال ماتو، وفيروز نظامي في الموسيقى الكلاسيكية. وفي عمر الثالثة عشرة، جاءه أوّل عرض علني موسيقي في مدينة لاهور. وبعد سنة بالتّحديد، شارك محمد رفيع في الفيلم البنجابي مع المغنية الشهيرة زينة بيجام (Zenath Beegum). وفي سنة 1945م، ظهر



■ الفيلم الهندي غاون كي غوري
(The Village Girl) فتاة القرية

بعد- أسلوباً فريداً يختصُّ به. وفي سنة 1948م، بعد اغتيال أبي الوطن الهندي المهاتما غاندي، قام الفريق الموسيقي، بما فيه المغني محمد رفيع، بتأليف أغنية في رثاء المهاتما غاندي، وتعداد مناقبه. وقد دعاه رئيس الوزراء الهندي جواهر لال نهرو إلى منزله لغناء هذا العمل الجديد. وقد بكى رئيس الوزراء الهندي لسماع هذه المعجزة الموسيقية. وفي السنة نفسها، قلَّده رئيس الوزراء ميدالية فضية بمناسبة حلول الذكرى الأولى للاستقلال الهندي.

ظهرت مواهب رفيع الفنية في عالم السينما الهندية مع كبار الموسيقيين من صناعة بوليوود. وشارك محمد رفيع مع كلٍّ من نوشاد،

الشخصية، إثر استقلال الهند، وانقسام الدولة إلى الهند وباكستان؛ إذ فضلت زوجته بشيرة بيبي (Basheera Beebi) الهجرة إلى باكستان، ولكن المغني محمد رفيع قرر أن تستمر حياته وأعماله الموسيقية في الهند، وأتى بجميع أفراد عائلته إلى مدينة بومباي، في ولاية ماهاراشترا، وكان زواجه الثاني من بلقيس بانو (Bilkhees Banu). في بداية أيامه المهنية، أخذ محمد رفيع يقلد بعض المطربين الكبار في صناعة الأفلام الهندية، مثل المطربين ك. ل. سيجال (K.L. Saigal)، و ج. م. دوراني (G. M. Durrani)، وهما من الشخصيات الموسيقية الكبرى التي أثرت في فنّه الموسيقي وأسلوبه الغنائي، إلا أنه طوّر -في ما

مدينة أمرتسر، شمال الهند





مديري الموسيقى خلال حياته الغنائية. لم يكن محمد رفيع يترفع عن الموسيقيين الصغار في الصناعة الفيلمية، بل إنه كرّس حياته كلّها في خدمة الغناء والموسيقى، ولم يكن -في أكثر الأحيان- يتقاضى أجراً من مديري الموسيقى الصغار الذين لم يذع صيتهم في عالم الأفلام الهندية. كان محمد رفيع أشهر من أنجب التراث الموسيقي الهندي، ولم يفقه أحد في الغناء، وقدّم لعالم الأفلام الهندية بعض روائعه الخالدة، وكان دائماً يرضي الملحنين بإمكانياته في أداء أيّ تركيبة موسيقية، بدون جهد ولا عيوب، لأنّه يعرف تلك الأسرار الموسيقية التي بها يمزج العواطف الإنسانية والتركيبات الموسيقية بشكل مثالي. ومن أبرز ما يميّزه عن الآخرين: هو قدرته على تقديم الأغاني الهندية بنبرات صوتية مختلفة، حسب الشخصيات البطولية في الأفلام. ورفع محمد رفيع جميع الأغاني إلى مستواها المناسب، ونبتت من حنجرته المعجزات الصوتية التي سحرت قلوب الملايين.

أظهر محمد رفيع مواهبه الفنيّة في فترة ذهبية للشعر الغزلي والأغاني الهندية. واعتلى عرشه الفني بعد منافسة إيجابية مع كبار الموسيقيين، ورموز المغنين، مثل: مانادي (Mannade)، وهيمانت كومار (Hemant Kumar)، وتالات (Talath)، وموكيش كومار (Mukesh Kumar).



■ الفنّان الهندي الشهير هيمانت كومار

و س. د. بارمان (S. D. Burman) وشانكار جايكيشان (Shankar-Jaikishan)، ورافي (Rafi)، ومادان موهان (Madan Mohan)، و أو. ب. نيار (O. P. Nayyar)، ولاكشمي كانت بياريال (Laxmikant-Pyarelal)، وكاليانجي آناندجي (Kalyanji Anandji)، وكيشور كمار (Kishor Kumar)، ولاتا مانجيشكار (Lata Mangeshkar). ومع هذه النخبة الموسيقية، صارت لأغانيه الجميلة بصمات لا تُمحى في ذاكرة تاريخ الموسيقى الشرقية. علاوة على ذلك، فإنّ محمد رفيع قد غنّى بشكل متكرّر مع جميع

فيلم فايار (National Film Fair Award) لستَ
مرّات. وفي عام 2001م، تم تكريمه بلقب أفضل
مطرب للألفية الماضية (Best Singer of the
Millennium Hero) من قبل شركة هيرو هوندا (Honda
Stardust). وفي
سنة 2013م، تمّ التّصويت لمحمد رفيع كأفضل
صوت في الأفلام الهندية في استطلاع أجرته قناة
سي. إن. إن- آي. بي. إن (CNN-IBN).
اختفى جسم محمد رفيع عن أنظار المحبّين في
الحادي والثلاثين من يوليو سنة 1980م، إلا أن
صوته المخملي لا يزال يسود عالم الموسيقى
لعقود متتالية.

وكيشور كومار (Kishor Kumar). وقد تمّ
التّصويت من قبل الجماهير لغناء "باهاراون
فول بارساو ميرا محبوب آيا هين" على أنه أفضل
غناء شعبي، وذلك في استطلاع أجرته ب. ب.
سي آسيا (BBC Asia) لإحياء ذكرى مرور مئة
سنة على السينما الهندية. في فترة طالت لأربعة
عقود، كانت هذه الحنجرة الذهبية قد أتت
بخمسة وعشرين ألف أغنية في مختلف اللّغات
الهندية والعالمية. وقد ثمّنت حكومة الهند ما
قدّم هذا الفنّان الأسطوري لعالم الألحان وعشاق
الموسيقى؛ إذ منحته الجوائز المدنية والشّعبية
الشّهيرة، مثل جائزة بادما شري (Padmashree
Award)، وجائزة وطنية لخمس مرات، وجائزة

▣ قلعة الشيخ سلمان بن أحمد الفاتح



دور إدارة وتصميم الفراغات العامة في تعزيز المواطنة في المدن

د. وفاء حسن المدني ▣

تُجسد الخطّة الوطنية (بحريننا)، بما تحمله من قيم ومبادئ، رصيذاً وطنياً ثرياً يدعم استدامة التنمية والازدهار والاستقرار في مملكة البحرين. وتشكّلت هذه المبادرة الوطنية، التي تقوم على توحيد جهود مختلف القطاعات العامة منها والخاصة، لتعزيز الانتماء الوطني، وترسيخ قيم المواطنة والولاء¹. ومن هذا السياق، يؤدي النسيج العمراني المدروس، والآخذ في الاعتبار مسألة التعايش وقيم المواطنة، دوراً مهماً في مسألة تعزيز الانتماء الوطني، وترسيخ قيم المواطنة، من خلال تهيئة المساحات التي يلتقي فيها الناس، ويمارسون حياتهم اليومية والأنشطة الترفيهية فيها بشكل اختياري، وتنمّ عن جانب مهم من جوانب التعايش في المجتمع.

المواطنة -كعلم ومعرفة- تندرج تحت الدّراسات الاجتماعية والجغرافية، وموضوع المواطنة والتّربية الوطنية ليس بجديد، بل هو موضوع تاريخي. ولكن ازداد طرح المواضيع المتعلقة بالمواطنة حديثاً، وكثر الحديث عنها؛ وذلك لأهمية المواطنة في تطوير التّوجهات في مؤسّسات الدّول التي تقوم عليها، وكذلك لسرعة الديناميكيات الاجتماعية والثقافية في المدن الحديثة.



■ المشروع الوطني "بحريننا"

وسمّعنا أيضاً بالمواطنة الرقمية التي تركّز على تنمية قيم المواطنة في ضوء متطلبات العصر الرقمي، وكيف يمكن استخدام التكنولوجيا بطريقة بناءة وفعّالة. المواطنة في منظور مبادرة "بحريننا" هي عبارة عن مجموعة من القيم تُعدُّ كلّها من الثّوابت، وجميعها مرتبطة بقيم الانتماء، والولاء، والعدل، والمساواة، والتّسامح، والتّعايش. المواطنة -حسب المفهوم التّقليدي المتعارف عليه- تعني الانتساب لبقعة من الأرض، وكلُّ أرض لها هوية وطنية، ويُقصد بالهوية في معناها العامّ: الصّفات والمميّزات التي يملكها الأفراد في دولة ما، مما تجعلهم يتّسمون بالتّفرد

ونجد الآن الابتكار والتّطور في المفاهيم التي تدور حول المواطنة، وذلك من خلال نقل المعرفة وإدارتها، وتوسيع إطار الدّراسات المتعلّقة بها، وإدخال المفاهيم الرقمية. فقد نكون سمّعنا بمفهوم "المواطنة العالمية"، ومن مسّماها تهدف المواطنة العالمية إلى تشكيل قوّة تحويليّة لتتمكّن الشّعوب من المساهمة في عالم أكثر اندماجاً وأكثر عدالة، وكيف يمكن لمفاهيم الانتماء أن تتوسّع. ولكن حول هذا المفهوم أيضاً تساؤلات وشكوك: فلأيّ مدى يمكن للمواطنة العالمية أن تشكّل امتداداً وتكملة للمواطنة التّقليدية في إطار قومية الدّول.

مفهوم "التمدُّن عبر الثقافات" أو مدن عبر ثقافية (Transcultural cities).

1 - نظريات العيش المشترك عبر - الثقافية

ظهر مفهوم مدن عبر ثقافية وتطوّر تدريجياً بالتزامن مع نظريات التنوّع الفائق أو (Superdiversity)². والتنوّع الفائق ظاهرة عالمية شكّلت مجاميع المعرفة الناشئة حديثاً، والتي تأثرت بالعولمة، والتكنولوجيا، والتنقل، وتدفع القوى العاملة، ووسائل التواصل الاجتماعي، وظهرت مع تقاطع متغيرات التنوّع الثقافي مثل: الدين، والعمر، والجنس، والدرجة التعليمية، والسياقات الاجتماعية، والاقتصادية، والأسرية، والأيديولوجيات، والأصول. فلا نتكلّم هنا عن التنوّع الثقافي، بل هي اختلافات ثقافية ومتغيّرات متنوّعة ومتشابكة. وفهم ديناميكيات التنوّع الثقافي المتشابك يسمح لنا بالاحتفاء بالتنوّع الثقافي في المدن، لكن مع فهم أنّ هناك اختلافات ثقافية تؤثر على المتلقّي والمناخ في العمليات والأنظمة التشغيلية للموارد، ذلك كما ذكر جولييان أجييمان (Julian Agyeman) عن مفهوم الكفاءة الثقافية في التخطيط، وربطها بكفاءة التنمية المستدامة³. واستحدث كذلك

والتمييز عن غيرهم من الدّول الأخرى، لتعبّر عن شخصيتها الحضارية. إنّ الإقرار بالتعددية يُعدّ جزءاً من المواطنة، وقيمة مهمّة فيها. فالمواطنة تكون مع تحقيق التّواصل مع الثقافات المتعدّدة، وتوطين النّفس لقبول الآخرين، والعيش معهم على أرض الوطن. والمواطنة الشعورية تنبثق من الذات والنفس، وتبنى وتشكّل بالممارسة اليومية، جنباً إلى جنب مع المواطنة التقليديّة. نجد في مبادرة "بحريننا" نموذجاً ناجحاً للشراكة المجتمعية والمؤسسية في تعزيز قيم المواطنة، من خلال إدارة وتنظيم البرامج والخطط. فمبادرة "بحريننا" أشركت مؤسسات الدولة (من إعلام وتعليم وتشريع)، وفعلت دورهم في تعزيز قيم المواطنة، وبناء على ذلك، يمكننا توسيع دائرة الشراكة المهنية والمؤسسية تحقيقاً لهذا الهدف. ومن هذا المنطلق، نجد أنّ الممارسات المهنية للتخطيط والتصميم في المدن، لها دور أساسي في هذه المعادلة؛ لتشكيل وترسيخ القيم تحت مفهوم "التمدُّن عبر الثقافات" (Transcultural urbanism)، فضلاً عن دورها في تعزيز قيم المواطنة. وفي ما يلي دراسة العلاقة بين الفراغات المفتوحة العامّة في المدن، وإحدى قيم المواطنة أو العيش المشترك (Conviviality)، وذلك تحت

أهميتها، قد تكون الأكثر تحدّيًا، مع الاختلافات الثقافية واختلاف التّوقّعات. فدول العالم تحتفل باليوم العالمي للسّلام في شهر سبتمبر من كلّ عام؛ بُغية إيجاد عالم متماسك تسوده مشاعر التّكاتف، وتم كذلك تحديد اليوم السادس عشر من مايو للعيش المشترك، وذلك لأهمّية هذه القيمة عالميًا. ظهرت نظرية العيش المشترك كسردية تواجه القلق المتعلّق بالتنوّع، وتدرس المقاربات النّظرية لمفهوم العيش المشترك، وواقع الحياة اليومية لفهم كيفية مزج وإدارة الناس للقاءاتهم الاجتماعية والمكانية بسهولة عبر الاختلافات الثقافية 6. وموضوع العيش المشترك في العلوم الجغرافية والاجتماعية متداخلٌ مع موضوع اللقاءات اليومية. فاللقاء في المفهوم الجغرافي لا يعني التّفاعل المباشر أو التّفاعل الاجتماعي المباشر؛ لكن عادة ما يتعلّق الأمر بالمشاركة والتّفاعل العابر والوُدّي 7، مثل: العمل الجماعي، والجيرة، والدّردشة، وإفساح الطّريق، وفتح الباب، وتقديم الرّعاية، وإفشاء السّلام في الطّريق، والابتسام، والصّدقة. فاللقاء نوع من المشاركة الخفيفة. وعندما نتكلم عن العيش المشترك، يتّم إثبات ذلك من خلال وجود اللقاءات. ومفهوم العيش المشترك عميق،

كل من شيذا لو (Setha Low) وكيرت إيفيسون (Kurt Iveson) الأطر المهنية لإنشاء مساحات عامة تعزز الجودة المكانية؛ استجابة للاختلافات الثقافية في المدن 4. وبناء على نظريّات التّنوّع الثقافي الفائق، ظهر مفهوم التّمُدّن عبر الثقافات، والذي يعتبر أنّ المُدن الحديثة هي مدن عبر ثقافية، وأوّل من تكلم عنها في منظور مجالات البيئة المبنية ومواردها هو جيفري هو Joffrey Hou في 2013م 5، فتطوّرت هذه المعرفة مع الديناميكيات الاجتماعية والثقافية السّريعة، في إطار فهم أنّ التّنوّع الفائق هذا يتغيّر ويتشكّل، وأنّ قيَم النّاس أيضاً تتشكّل من خلال تقاطع العوامل المختلفة، وأنّ المُدن تتأثّر وتؤثّر في هذه الديناميكيات. فعندما نتكلم عن قيَم المواطنة في المدن والمجتمعات الحديثة، نكون على بيّنة بالمفاهيم والنّظريات المتعلّقة بعبر الثقافات، وأنّ على الممارسة المهنية في البيئات المبنية والطّبيعية أن تتطوّر وتتشكّل بدورها لترسيخ قيم المواطنة. لتوضيح الصّورة، تمّ اختيار قيمة "العيش المشترك" وما يتبعها من قيم التّسامح والانتماء كقيم مهمّة في المدن لتعزيز المواطنة. ويجدر بنا أن نستوعب أنّ قيَم العيش المشترك، رغم

الآخرين، وتقبُّلهم. وهنا نوَّكِدُ "نقل التأثير"، بدلاً من التفكير في اللقاءات، كتغيير في القيمة الفردية، وأنَّ "اللقاءات الممتدة" تحدث في مساحات مختلفة، ولكنها متَّصلة وتكرَّر بمرور الوقت. ومن كتاب "المدينة المتعددة الثقافات: التخطيط لميزة التنوع"، للمؤلفين فيل وود وتشارلز لاندرى (Phil Wood, Charles Landry)، يذكر الباحثان أنه لدعم هذه السمات في اللقاءات، يتمُّ فهم السياقات والخصائص المادية في ما يتعلَّق بالتَّجارب المكانية والزَّمانية للقاءات اليومية¹³.

2 - الفراغات العامَّة في المدن: مواقع عيش مشترك

المساحات العامَّة المفتوحة هي مواقع مهمَّة للعيش المشترك، ويرجع ذلك -جزئياً- إلى: وضوح الرؤية الثقافية، والاختلافات والديناميكيات الاجتماعية، وفوائد استخدام المساحات الخارجية اجتماعياً وصحياً، ولأنَّها مساحات عامَّة خارجية. من خلال الفراغات المفتوحة العامَّة في المدن، نستطيع دراسة الخصائص المكانية للقاءات اليومية. الفراغات المفتوحة العامَّة تعكس الاختلافات الثقافية الموجودة في

ولا يكفي وصف تجمُّع أفراد متنوعين في مكان معيَّن بأنه يجمعهم عيش مشترك. نجد في مجامع البحوث المتعلِّقة جدلاً في ما يمكن اعتباره عيشاً مشتركاً أو كياسة. والدِّراسات تعمَّقت في ذلك، وبيَّنت أنَّ هناك سمات لهذه اللقاءات اليومية لاعتبارها عيشاً مشتركاً. فأولاً يجب أن "تكون ذات مغزى"⁸. فمثلاً: حُسن الضيافة من الثقافة العربية الإسلامية، ومسؤولية اجتماعية تساهم في دعم العيش المشترك في الدُّول العربية والإسلامية، و"تعطي اللقاءات بعض المعاني"⁹. لكن لفهم أكثر لموضوع العيش المشترك، "يجب تجريده من المسؤوليات الاجتماعية". وهنا تأتي ثاني صفة لهذه اللقاءات، وهي اندراجها تحت "الممارسات الاختيارية"¹⁰، إذ إنَّ الأشخاص ليسوا مجبرين على اللقاء. وفي الدِّراسات الاجتماعية والجغرافية تمَّ التركيز على نوع المكان، أو المشهد، أو الحدث لتحديد الممارسة الاختيارية. فقد يلتقي النَّاس في الأماكن العامَّة؛ مثل مكان العمل والمدارس. فإذا كانت لقاءاتهم اختيارية، ويكرِّرونها باختيارهم، فذلك عيش مشترك¹¹. أمَّا السَّمة الثالثة فهي "امتداد" و"توسيع" أثر هذه اللقاءات¹²، وترجمتها إلى ما بعد لحظة اللقاء؛ لتتطوَّر إلى موقف إيجابي، واحترام تجاه



باب البحرين

- استخدام الفراغات المهيأة العامّة: ممارسة ديمقراطية ثقافية

الجدير بالذكر أنّ الدّراسات الاجتماعية والجغرافية تطرّقت إلى الأماكن المفتوحة العامّة والأماكن التّرفيهية لأنّ اللقاءات ومشاركة المكان تكون عادة اختيارية. يمكن وصف استخدام المساحات الخارجية لقضاء وقت ترفيهي بأنّه ممارسة

المدن، ويظهر التّنوع فيها جلياً. فإذا وجدنا فيها بعض الشّواهد التي تعكس صور العيش المشترك، يجدر بنا دراستها لمعرفة دور التّخطيط والتّصميم في كيف هي اختيارية، وممتدة الأثر، ولها آثار ومعانٍ إيجابية (فردية أو مجتمعية).



تعتبر كل من ساحة باب البحرين والسوق موقعاً تاريخياً يضم نصباً تراثياً يقع في العاصمة المنامة. ويظهر التنوع الثقافي بشكل واضح في هذا المكان؛ حيث إن المساحة أمام النصب هي أول مساحة عامة مفتوحة في البحرين، والسوق هو مساحة ثقافية عربية تعكس التراث الحضري للمدينة. ورغم مرور الموقع بسلسلة من الإصلاحات، نجد انعكاساً لامتداد التاريخ البحريني المتعدد الثقافات على النسيج الحضري في المنطقة، حيث إن التجار من أصول مختلفة، نقلوا تجارتهم في مجالات (العملات والذهب والأقمشة وغيرها من الأعمال) إلى المنامة من فترة تصل إلى مئتي عام. وهذا يعكس وجود دور العبادة لمختلف الديانات والمذاهب في المنطقة، وتنوع المطاعم التاريخية والتقليدية لوجود ثقافات مختلفة.

ديمقراطية ثقافية واختيارية؛ حيث يختار المستخدمون تكرار زيارتهم لهذه "المساحات العامة" مع وجود آخرين في سياق اجتماعي وثقافي متنوع. والصفات المرئية في هذه المساحات الخارجية تساعد في إعلام الأشخاص بالأنشطة المتوفرة مكانياً وزمانياً؛ مما تعطيها صفة الشمولية. والمشاركة اليومية أو المنتظمة في الاستخدام مع الآخرين لا تعني بالضرورة أن يبني الأشخاص علاقات مستدامة خارج المجال، لكنها متكررة بالاختيار.

- تباين وتنوع مكاني مهمياً: استجابة لممارسات ثقافية ترفيهية متنوعة

تباين الأماكن، وتنوعها، ووجود البدائل من أكثر الأمور التي تساهم في القدرة على الاختيار، ودعم المعاني،



من الأمور الأساسية التي ظهرت من هذه الدراسات الميدانية أنه لا ينبغي افتراض أن المتنزهات هي الأماكن الوحيدة للترفيه في الهواء الطلق، إذ يلجأ الكثير من الناس أيضاً لقضاء وقت الفراغ على السواحل، وفي المساحات الصحراوية، وعلى الأرصفة وجوانب الطريق، وطرق المشاة، وفي الأسواق والمقاهي الشعبية، وفي الأحياء أمام المتاجر أو المنازل، وفي مواقف السيارات. أكدت الدراسة البحثية الميدانية أن الحداثيات والمتنزهات مساحات ومواقع مهمة للعيش المشترك، والتكيف، والاستدامة، ولكن دعم الأنشطة الترفيهية في المساحات الأخرى غير المصممة، وهيئتها بالتصميم والتخطيط وإدارة المكان، من شأنه أن يدعم اللقاءات اليومية ذات المغزى. ووجدت الدراسات الميدانية أمثلة ناجحة، ظهر فيها دور التصميم وإدارة المكان جلياً واضحاً في "تسهيل" الممارسة المنتظمة للتواجد في الهواء الطلق. فكانت مناطق الجلوس، والأرصفة، والمماشي، والعناصر المائية مصممة جيداً بمميزات فنية، وهي عناصر تصميم أساسية في عمارة البيئة. وكانت "المساواة" في مناطق الجلوس، التي تم توفيرها مجاناً أيضاً، ذات قيمة مهمة، خاصة في الأماكن التي تنتمي فيها معظم

وامتداد الأثر. والتباين يكون على نطاقين: أولاً التباين في أنواع الفراغات العامة؛ كالحداثيات والمتنزهات، والبيادين، وطرق مرصوفة، وأسواق. وثانياً التباين في السياق المحيط بالفراغات، واختلاف الجغرافيا المحلية للموقع ومحيطه، مثلاً: واجهة بحرية، منطقة صحراوية، وسط المدينة، منطقة تاريخية، سوق. إن البيانات التي تُعرض في هذا المقال مبنية على دراسات ميدانية بحثية في مواقع محلية متنوعة في مملكة البحرين. وللخوض في هذه النظريات، يتحتم علينا التقاط الأحداث من المواقع، وزيارة هذه الأماكن العامة المصممة من حداثيات (مثلاً: حديقة خليفة الكبرى، ومتنزه الحينية، وحديقة الأندلس، وحديقة السلمانية، ومتنزه دوحة عراد)، وأسواق (سوق النمامة، أو باب البحرين)، وأماكن أخرى مصممة لتكون مفتوحة وعامة (مجمع 338 في العدلية، وطريق اللؤلؤ في المحرق). هذه المواقع الموضحة في الصور، والتي شملتها الدراسة الميدانية، تقوم على إدارتها وتصميمها شؤون البلديات والتخطيط العمراني، والمجلس الأعلى للبيئة، ووزارة الثقافة، وجهات أخرى ذات صلة، والتي استثمرت في بعض هذي المناطق، وهيأتها بعناصر التصميم الحضري المعاصر 14.



▣ حديقة السلمانية



▣ حديقة الأندلس

▣ تعد حديقتا السلمانية والأندلس من الحدائق التي تتمتع بقيمة تاريخية واجتماعية، حيث تقعان في مدينة المنامة، وهما من الحدائق التي تم تنفيذها في وقت مبكر في مملكة البحرين، فقد تم بناؤهما في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، ومع بدايات ممارسة التخطيط الحضري في المنطقة. وقد شملت الحديقتان أعمال تجديد وصيانة في السنوات السابقة. وقديماً كان يطلق على هاتين الحديقتين مصطلح عامي: حديقة الرجال، وحديقة النساء، وفقاً للمستخدمين؛ إذ كان الرجال يترددون بشكل أساسي على الأندلس، والنساء يذهبن إلى السلمانية. وترتبط الحديقتان بجسر للمشاة.

المقاعد إلى المطاعم والمقاهي (alfresco street). والصَّحراء لها قيمة مميزة وفريدة لكثير من النَّاس في المنطقة. ولكن عندما نجد موقعاً صحراويّاً يجذب العديد من المستخدمين، والنَّاس يزورون الموقع بشكل متكرّر، يتبادر إلى أذهاننا السَّبب في ذلك؛ فنجد أنَّ المساحة مزوَّدة بحديقة، ومرافق متعدّدة؛ مثل المسطّحات الخضراء، ومقاعد، وملعب رياضي، وممشى، ومواقف سيّارات، وخدمات تسهّل الاستخدام، وفيها أريحية للمرتادين. الممارسات التّرفيهية الصّحراوية؛ مثل التّجمّعات الواسعة في المساحات الخضراء الحضرية، والحدائق والمنتزهات، تؤكّد أهلية هذه المساحات للممارسات التّرفيهية، وأنماط الاستخدام المختلفة. فتوفير المسطّحات الخضراء الواسعة في الحدائق مع بدائل وخيارات متنوّعة للجلوس وقضاء الوقت؛ ظهرت كمطلب ملحّ،

- الشمولية: معانٍ للتعايش والانتماء وامتداد الأثر في الفراغات العامة

وعندما نجد أنَّ البيانات كانت شاملة للمغتربين، والتَّأثيرات متقاربة، فهذا يعني أننا ارتفعنا إلى مستوى أعلى في دراسة دور الفراغات العامة في تعزيز قيم المواطنة ومشاعر الانتماء. فبالنسبة للمغتربين، فإنَّ التَّباين والتَّنوع المكاني يساهم في استمرار أنشطتهم الثقافيَّة، لوجود المكان الذي يناسبها أو يؤهل استمرارها، وتشترك في بعضها الشُّعوب من قارَّات مختلفة؛ حيث توجد أوجه تشابه أو علاقة في المناخ، أو الجغرافيا، أو التاريخ، أو الدِّين، أو الثقافة، أو حتَّى تصميم المكان؛ فبدت الأماكن مألوفة لهم، يجدون أوجه تشابه مع المساحات في بلدانهم في ما يتعلق بالشَّكل المادِّي والنَّسيج الاجتماعي. فتكون إحساس هجين أو متعدّد الهوية، وذلك من خلال إثارة الذِّكريات عبر الثقافة، عبر الزَّمان وعبر المكان. فيولد دمج أو هجين بين هنا وهناك، وبين الآن وقبلاً. وينطبق هذا كذلك على البحوث المتعلقة عبر الأجيال. فالمغتربون يبدؤون في الشُّعور بأنهم في وطنهم، وإحساسهم بالترحيب وبالتَّكيُّف، وما يتبعه من شعور بالارتباط والشُّعور الحقيقي بالانتماء.

فضلاً عن القدرة على تحمُّل التَّكاليف، وإمكانية الوصول بدت ضرورية، فكان الدُّخول المجاني إلى المتنزهات والحدائق ذا قيمة عالية، حتَّى من قبل الطَّبقة الوسطى، والمشي أو الجري بالقرب من البحر في أحد المتنزهات، أو في مساحات خضراء بالمتنزهات عند الفجر ممكناً فقط لأنَّ المنطقة مزوَّدة بمسار مشي مناسب، وحرَّاس أمن، والمتنزه مفتوح على مدار أربع وعشرين ساعة في اليوم. إنَّ انتقال هذه الممارسات التَّرفيهيَّة -مكانيّاً وزمانيّاً- بين النَّهار والليل في مواسم مختلفة من مكان إلى مكان، هو جزء من عمليَّات التَّكيُّف.

إنَّ التَّباين المكاني في المساحات الخارجيّة المصمَّمة، وأنواع الأماكن العامَّة، يعكس، أو يستجيب للأنماط الثقافيَّة المختلفة للتَّرفيه وأنماط التَّواصل الاجتماعي، وتوفّر لهم فرصاً للقاءات عابرة. وكان المستخدمون يدركون جيِّداً جودة خصائص عناصر الأمكنة. فالأنشطة التَّرفيهيَّة تعتمد على الخصائص المكانية ومدى ملاءمتها.

دور العبادة © فراس العبيدلي



يسعنا سردها هنا، إلا أنها صور تعكس -بدورها- الارتباط والانتماء الحقيقي والمحلي للمكان. إن الفائدة الصحية والاجتماعية والنفسية لاستخدام المساحات الخارجية، والتواجد في الهواء الطلق، وفي المساحات الخضراء، هي أيضاً تضيف معانٍ مميزة للقاءات اليومية. وتنشأ المعاني طويلة المدى بالتداخل بين الأنماط المتنوعة للاستخدام المكاني والزمني؛ فتوفر فرصاً لمجموعة من اللقاءات العفوية والعابرة. كما أن المشاركة في المكان والزمان للمساحات، بأسلوب متكرر، تزيد فرص اللقاءات المنتظمة، والتقبل بين مختلف المستخدمين. والصفات المكانية هي التي هيأت الاستخدام المريح، وفعلت الفائدة، وتبلورت معها المعاني الإيجابية، وعززت قيم المواطنة والانتماء، حتى مع المغتربين. وهنا نجد دور العاملين في القطاعات المتعلقة التي تدير هذه المساحات.

3 - توقعات المسؤولية الاجتماعية المختلفة:

أوجه اختلاف

الاختلافات الثقافية أصبحت اختلافات فردية، وترافقها الاختلافات المتعلقة بالمسؤولية الاجتماعية، والتوقعات الاجتماعية في الأماكن العامة. ولتتضح الصورة، فقد نتفق -مثلاً- أنه من

إن التنوع السكاني الظاهر في الأماكن المفتوحة يحفز الناس على الانخراط -اجتماعياً- مع الجمهور، حيث يكونون جزءاً من الحشد، ويكتشفون القواسم المشتركة بينهم، مما يسهم في تشكيل مشاعر الاندماج والمساواة في مشاركة المساحات مع الآخرين. إن وضوح مظاهر التراث الوطني المنبثقة من الممارسات والقيم الإسلامية والشعبية في المساحات المفتوحة (مثلاً: مدفع الأفطار، و إفطار صائم، والحية بيّه، وصلاة الجمعة، وصلاة العيد، وتقارب دور العبادة والمساجد) يؤكد على معاني التسامح والتعايش في إطار وطني.

وعندما نتحدث عن معاني اللقاءات، نجد الفروق الدقيقة في معاني اللقاءات العابرة واليومية. فهي معانٍ شخصية وغير مرئية، وتعكس تصورات وهويّات الأفراد المختلفة، ومع ذلك، لا ينبغي تجاهل أهميتها؛ لأن هذه المعاني ذات صلة بصحة الفرد ورفاهيته. وعندما يكون للمكان أو اللقاء معنى شخصي، يكون الفضاء مميزاً قريباً من الذات، ويحمل ذكريات ومعانٍ متعلقة بالأسرة، والمنزل، والوطن، والجيرة، والصداقة، والارتباط، والتكيف، والتضامن، والألفة، والود، والانتماء. وقصص المشاركين توثق هذه المعاني، ولكن لا

هذا العمل الذي قد يؤثر على تعلّق غيره بالمكان. لذا يجب أن نأخذ موضوع الاختلافات على محمل الجدّ، لأنها تؤثر على العيش المشترك. فلا يمكن تركها للفرد من غير إدارة، وتنظيم، وإنشاء البيئة المناسبة. إنّ المرونة في الاستخدام لا تعني بتاتاً ترك الإدارة للأفراد. فهنا دور الشراكة؛ بحيث يكون في إطار التنظيم والإدارة. فيجب أن تدرس التوقعات المختلفة بإمعان وعناية، واعتبارها في تخطيط وتصميم وإدارة المكان، مع إيجاد بدائل عند اتباع استراتيجية رسوم الدخول مثلاً، أو استراتيجية للنساء فقط.

4 - الختام: الكفاءة الثقافية المستدامة في الممارسات المهنية

مراعاة الأبعاد الأخلاقية والمعنوية في الممارسات المهنية، وتوفير المزيد من البدائل كجزء من التصميم، يساهم في تحقيق بيئة مستجيبة اجتماعياً. من هذا المنطلق، وكما تم التطرق إلى ذلك سابقاً، كتب شيذا لو وكيرت إيفيسون عن الجودة المكانية، وكيفية الاستجابة للاختلافات الثقافية في الممارسات المهنية المتعلقة بالمساحات العامة. وتحدّث جوليان إجمان عن الكفاءة المستدامة، ومفهوم الكفاءة الثقافية في

غير المقبول رمي المخلفات في مكان عامّ، فهو يؤثر على البيئة، والنظام البيئي، والحياة الطبيعية والفطرية والبحرية من حيوان ونبات، ولا يقبل به ديننا الحنيف، ولا الذوق العامّ، ولكن هذا لا يمنع أن نجد هذه التصرفات في الأماكن العامة، وقد يكون لعدّة أسباب لها علاقة بالوعي، أو بالاختلافات الاجتماعية والتعليمية، أو هو موضوع الوقت والانشغال، أو التوقعات المختلفة من قبل الأفراد. مثال للتوقعات: يتوقع بعضهم في الأماكن العامة أن هناك جهة مسؤولة عن التنظيف، كما في المطاعم. فهل نقوم بتنظيف الطاولة وغسل الأطباق بعد الوجبة؟ فهي اختلافات ثقافية فردية. شخصياً، أجد أنّ هذا التصرف خاطئ، ولكن -مهنيّاً- لا يجب أن نحكم على ذلك، وليس هذا الدور المهني المطلوب. وعلى المهنيين تصميم المكان ليستجيب لكلّ التوقعات. فالنظافة قيمة ثابتة، ونجد فيها اختلافاً، وهناك أمور أخرى ترتبط باختلاف الثقافات؛ مثل الرعاية، والوالدية. إنّ هذه الاختلافات ثانوية وغير أساسية، ولا ترتبط بالصفات المكانية، وقد نجدها في مساحات عامّة؛ كحديقة أو متنزه مصمّم بأعلى المواصفات. وقد يكون من يقوم ببعض الممارسات التي نجدها خاطئة، متعلّقاً بالمكان، لكن لم يكن يوقفه من

أريحية استخدامها، وتهيئة الفراغات المفتوحة اليومية الصغيرة والعادية بالإدارة والتصميم والتنظيم التعاوني لممارسة المهنة بكفاءة ثقافية.

وختاماً: تعزيز قيم المواطنة مسؤولية مؤسسية مشتركة، مع تفهم اختلاف توقعات الأفراد في المسؤوليات الاجتماعية. فالمشاركة في استخدام الفراغات العامة، وجودة الصفات المكانية/ الزمانية، والخدمات المتوفرة، وإتاحة البدائل، تعزز قيم العيش المشترك، ولكن المرونة في استخدام الأماكن العامة يجب تكون مع تخطيط، وتصميم، وإدارة بعناية وكفاءة ثقافية.

التخطيط، وذلك استجابة للاختلافات. فعلى سبيل المثال: ألقى شيذا لو، وكيرت إيفيسون، وغيرهم، الضوء على موضوع الرعاية، وأن قدرة كبار السن على الذهاب إلى حديقة أو متنزه يجب أن توفر من الجهة المسؤولة عن هذه المساحات العامة، ولا تعتمد على المسؤولية الاجتماعية للأفراد، وذلك حتى نستطيع أن نعتبر أن المكان عام وفيه عيش مشترك. وبناء على ذلك، أنشئت في بعض الدول المبادرات -التي يشارك فيها المتطوعون تحت إدارة المكان- لتسهيل عملية استخدام كبار السن للحدائق. ذلك ينبهنا إلى الاهتمام بالتفاصيل عند حديثنا عن الفراغ العام، ودور المؤسسات في تعزيز الشمولية.

تم تحويل نتائج هذه البحوث الميدانية والنظريات إلى استراتيجيات تطبق في الممارسة المهنية. هذه الاستراتيجيات المهنية -التي ترتبط بنظريات العيش المشترك عبر الثقافات، وتعتمد على الكفاءة الثقافية، وبشكل مختصر- تنقسم إلى: زيادة استيعاب المساحات العامة من التنوع والتوزيع لدعم الشمولية؛ وذلك بتخطيط وتصميم وإدارة أنواع مختلفة من الفراغات المفتوحة العامة والمساحات الخضراء، وزيادة الأنشطة والبدائل في الحدائق والمتنزهات، وتشجيع

الهوامش

1 - لمعرفة المزيد عن الخطة الوطنية يمكن زيارة الرابط:



- 2 - Vertovec, S., (2007b). Super-diversity and its implications. *Ethnic and Racial Studies*, 30(6), pp. 1024-1054.
- 3 - Agyeman, J., (2013). *Introducing just sustainabilities: policy, planning, and practice*. London, Zed Books Ltd.
- 4 - Low, S. and Iveson, K., (2016). Propositions for more just urban public spaces, *City*, 20 (1), 10-31.
- 5 - Hou, J., (2013). Your place and/or my place. In: J. Hou (Ed.) *Transcultural cities: border-crossing and placemaking*. New York, Routledge. pp. 1-16.
- 6 - Neal, S., Bennett, K., Cochrane, A. and Mohan, G., (2013). Living multicultural: understanding the new spatial and social relations of ethnicity and multiculturalism in England. *Environment and Planning C: Government and Policy*, 31(2), pp.308-323; Wise, A. and Velayutham, S., (2014). Conviviality in everyday multiculturalism: Some brief comparisons between Singapore and Sydney. *European Journal of Cultural Studies*, 17(4), pp. 406-430
- 7 - Fincher, R., (2003). Planning for cities of diversity, difference and Encounter. *Australian Planner*, 40(1), pp. 55-8; Wise, A. and Velayutham, S., (2009). Multiculturalism and everyday life. In: A. Wise and S. Velayutham (Eds.). *Everyday multiculturalism*. New York, Palgrave Macmillan. pp. 1-20; Neal, S., Vincent, C. and Iqbal, H., (2016). Extended encounters in primary school worlds: shared social resource, connective spaces and sustained conviviality in socially and ethnically complex urban geographies. *Journal of Intercultural Studies*, 37(5), pp.464-480
- 8 - Valentine, G., (2008). Living with difference: reflections on geographies of encounter. *Progress in Human Geography*, 32(3), pp. 323-337
- 9 - Al-Madani, W., (2020). Intercultural conviviality in Bahraini heritage sites: 'landscape architecture' with 'cultural competency' facilitating leisure practices of being-outdoor. In: C. D. Bianco, A. Savelli & S. Giometti (Eds.). *Buiding Peace through heritage – World Forum to change through dialogue*, Proceedings of the Scietific symposium, 13-15 March 2020, Florence, Life Beyon tourism. pp. 373-383
- 10 - Neal, S., Bennett, K., Jones, H., Cochrane, A. and Mohan, G., (2015). Multiculture and public parks: researching super-diversity and attachment in public green space. *Population, Space and Place*, 21(5), pp.463-475

- 11 - Amin, A., (2002). Ethnicity and the multicultural city: living with diversity. *Environment and Planning A*, 34(6), pp.959-980.
- 12 - Wilson, H. F., (2016). On geography and encounter Bodies, borders, and difference. *Progress in Human Geography*, pp. 1-21; Neal, S., Vincent, C. and Iqbal, H., (2016). Extended encounters in primary school worlds: shared social resource, connective spaces and sustained conviviality in socially and ethnically complex urban geographies. *Journal of Intercultural Studies*, 37(5), pp.464-480
- 13 - Wood, P. and Landry, C., (2012). *The intercultural city: planning for diversity advantage*. London, Earthscan.
- 14 - Al-Madani, W. and Rishbeth, C. (2020). Public open spaces in Bahrain: connecting migrants and urban heritage in a transcultural city. In: F. F. Arefian and S. H. I. Moeini (Eds.), *Urban Heritage along the silk roads*. London, Springer. pp.9-20; Al-Madani, W. (2022). Urban Landscape Spaces and Migrants' Everyday Experiences in Bahrain. *Journal of the International Society for the Study of Vernacular Settlements (ISVS)*. 2022; 9(2); Al-Madani, W., (2020). Intercultural conviviality in Bahraini heritage sites: 'landscape architecture' with 'cultural competency' facilitating leisure practices of being-outdoor. In: C. D. Bianco, A. Savelli & S. Giometti (Eds.). *Buiding Peace through heritage – World Forum to change through dialogue*, Proceedings of the Scietific symposium, 13-15 March 2020, Florence, Life Beyon tourism. pp. 373-383.

* جميع الصور من تصوير الكاتبة إلا إذا ذكر خلاف ذلك.

المراجع

- * Agyeman, J., (2013). *Introducing just sustainabilities: policy, planning, and practice*. London, Zed Books Ltd.
- * Al-Madani, W., (2020). Intercultural conviviality in Bahraini heritage sites: 'landscape architecture' with 'cultural competency' facilitating leisure practices of being-outdoor. In: C. D. Bianco, A. Savelli & S. Giometti (Eds.). *Buiding Peace through heritage – World Forum to change through dialogue*, Proceedings of the Scietific symposium, 13-15 March 2020, Florence, Life Beyon tourism. pp. 373-383
- * Al-Madani, W. (2022). Urban Landscape Spaces and Migrants' Everyday Experiences in Bahrain. *Journal of the International Society for the Study of Vernacular Settlements (ISVS)*. 2022; 9(2)
- * Al-Madani, W. and Rishbeth, C. (2020). Public open spaces in Bahrain: connecting migrants and urban heritage in a transcultural city. In: F. F. Arefian and S. H. I. Moeini (Eds.), *Urban Heritage along the silk roads*. London, Springer. pp.9-20
- * Amin, A., (2002). Ethnicity and the multicultural city: living with diversity. *Environment and Planning A*, 34(6), pp.959-980.
- * Fincher, R., (2003). Planning for cities of diversity, difference and Encounter. *Australian Planner*, 40(1), pp. 55 - 8.

- * Hou, J., (2013). Your place and/or my place. In: J. Hou (Ed.) Transcultural cities: border-crossing and place-making. New York, Routledge. pp. 1-16
- * Low, S. and Iveson, K., (2016). Propositions for more just urban public spaces, *City*, 20 (1), 10-31.
- * Neal, S., Bennett, K., Cochrane, A. and Mohan, G., (2013). Living multicultural: understanding the new spatial and social relations of ethnicity and multicultural in England. *Environment and Planning C: Government and Policy*, 31(2), pp.308-323.
- * Neal, S., Bennett, K., Jones, H., Cochrane, A. and Mohan, G., (2015). Multiculture and public parks: researching super-diversity and attachment in public green space. *Population, Space and Place*, 21(5), pp.463-475
- * Neal, S., Vincent, C. and Iqbal, H., (2016). Extended encounters in primary school worlds: shared social resource, connective spaces and sustained conviviality in socially and ethnically complex urban geographies. *Journal of Intercultural Studies*, 37(5), pp.464-480.
- * Valentine, G., (2008). Living with difference: reflections on geographies of encounter. *Progress in Human Geography*, 32(3), pp. 323-337
- * Vertovec, S., (2007b). Super-diversity and its implications. *Ethnic and Racial Studies*, 30(6), pp. 1024-1054.
- * Wilson, H. F., (2016). On geography and encounter Bodies, borders, and difference. *Progress in Human Geography*, pp. 1-21.
- * Wise, A. and Velayutham, S., (2009). Multiculturalism and everyday life. In: A. Wise and S. Velayutham (Eds.). *Everyday multiculturalism*. New York, Palgrave Macmillan. pp. 1-20.
- * Wise, A. and Velayutham, S., (2014). Conviviality in everyday multiculturalism: Some brief comparisons between Singapore and Sydney. *European Journal of Cultural Studies*, 17(4), pp. 406 – 430.
- * Wood, P. and Landry, C., (2012). *The intercultural city: planning for diversity advantage*. London, Earthscan.



موليير هنا والآن..

أ. د. هشام زين الدين ■

تحتفل فرنسا وبعض دول العالم بموليير، بعد أربع مئة عام على ولادته، وهو الاسم الذائع الصيت في مجال المسرح، والذي تأثر به عشرات المسرحيين حول العالم، ومنهم العديد من المؤسسين لفن المسرح في بلدانهم، وقلماً نجد حركة مسرحية في دولة من الدول الناشطة مسرحياً لم تشهد خشبات مسارحها عروضاً لهذا الكاتب الفذ. وقد ترجمت نصوص مسرحياته إلى كل لغات العالم تقريباً، ومن الصعب أن نجد اليوم طالب مسرح، أو محترف تمثيل وإخراج، لم يقرأ مؤلفات موليير المسرحية. هذا الانتشار العالمي على مدى أربعة قرون، واستدامة فعالية نصوصه في التعبير عن الواقع الاجتماعي للمجتمعات على اختلافها؛ منحا هذا الكاتب سمعة وشهرة عالميتين، لذلك يتم الاحتفال بولادته اليوم؛ اعترافاً بما قدمه للمسرح العالمي.

لكن هل موليير وحده من أسهم في رفد المكتبة المسرحية العربية بنصوص خالدة وعابرة للقرون؟ حتماً لا. لذلك فالسؤال الأساسي الذي يطرح نفسه هو: لماذا موليير؟ ولم الاحتفاء بكاتب اشتهر بالكوميديا، فيما يزخر تاريخ المسرح الفرنسي والأوروبي بكلاسيكيات المسرح التراجيدي الجاد والرفيع المستوى، التي كتبها كبار المؤلفين الذين كانوا يتمتعون في زمنهم بمكانة عالية في مجتمعاتهم وبلاطات مملكاتهم؟! ■

■ أكاديمي من لبنان

هذا الكاتب "الطليعي" (في زمنه)، وربط كل ذلك بواقعا المسرحي المتصل حُكمًا بواقعا الاجتماعي والسياسي والثقافي. سيتضمن هذا المقال مجموعة محاور للإجابة عمّا تضمّنه عنوانه "موليير هنا والآن"، من خلال تفصيل مضمونها منهجياً، وهي:

- موليير الفنّان
- موليير المفكر
- موليير التنويري
- خلاصة واستنتاجات



الكاتب الفرنسي موليير © Getty

موليير الفنّان
تفيدنا المراجع بأن موليير لم يكن فناً اعتيادياً، بل كان شغوفاً بالمسرح، ووهب لشغفه هذا كل حياته؛ تعرض لانكسارات، وخيبات، وإفلاس، ورفض، ولم يستسلم. كان مؤمناً بنفسه كفنان، ومصرّاً على النجاح والوصول إلى القمة. استخدم كل الوسائل (المشروعة والملتوية) لأجل تحقيق هدفه، ورفض منذ بداياته إغراءات الوظيفة في بلاط الملك؛ إذ كان يمكن أن يرث وظيفة والده الذي كان يعمل في "تنجيد مفروشات" العائلة الحاكمة، واستفاد من علاقة والده بالملك، وسخّر لها لخدمة فنّه ومسرحه. حارب رجال الدين وبعض رجال السلطة الذين كانوا

لن أتكلّم هنا عن موليير، وتاريخه، ومسرحياته، وحياته، ولا لزوم لذلك؛ مادامت كل هذه المعلومات محفوظة في ذاكرة غالبية المسرحيين، وموجودة في مواقع الإنترنت لمن لا يعرفها. أعتقد أن ما يهمنا -من خلال استحضار شخصية موليير والاحتراف بها- يهدف إلى البحث في أسباب استمرارية حضورها في حياتنا طوال أربعة قرون. فالمسألة ليست استذكارية فقط، وليست اعترافاً بأهمية فكرية وفنية لشخصية عابرة في التاريخ فقط، بل هي -بالإضافة إلى ما سبق- دعوة للتفكير، والتأمل، وإعادة النظر، والتحليل، والاستنتاج، وأخذ العبر من مسيرة

موليير المفكر

كان موليير ممثلاً بارعاً، واتهمه العديد من معاصريه بأنه لم يتمكن من تأكيد موهبته ككاتب، قياساً بموهبته في التمثيل. فبعدما أسس فرقته المسرحية في سن الحادية والعشرين، لعب بصفته ممثلاً ومديراً للفرقة (ما صار يسمى مخرجاً لاحقاً) مسرحيات كثيرة لكتاب فرنسيين، مثل راسين وغيره، إلى أن اختار مساره الخاص في كتابة الكوميديا التي لم تكن تحظى باحترام طبقة النبلاء والبرجوازية الفرنسية آنذاك، وكانت تعتبر فناً هابطاً يصلح لذائقة الطبقات الشعبية. وقد عانى موليير الأمرين من أجل رفع قيمة الكوميديا بصفقتها فناً، وتمكن -بعد نضال كبير- من إدخاله إلى بلاط الملك الذي اقتنع به، وسمح بإقامة العروض الكوميدية في المسارح الراقية، جنباً إلى جنب مع العروض التراجيدية.

لقد أحدثت مواضيع مسرحيات موليير صدمة فكرية واجتماعية في المجتمع المسرحي الفرنسي الذي كان يحمل إراثاً كلاسيكياً ثقيلاً قادماً من موروثة القرون الوسطى وتعتقاداتها الدينية.

قد يستغرب البعض فكرة نعت موليير بصفة المفكر؛ فهو لم يترك أثراً مكتوباً في ميادين

يتقاسمون النفوذ بين الكنيسة والبلاط، واحتفى برعاية الملك -عند الحاجة- لعبور العواصف التي كادت تقتلعه من جذوره. لقد كان موليير مثلاً للفنان الذي عاش لفنه، وقدم له الغالي والنفيس والتضحيات والجهود، وتحمل من أجله كل أشكال العنف والكران والتعذيب النفسي، ومات صامداً عنيداً ثابتاً على موقفه. عندما نستذكر شخصية موليير الفنان اليوم، بكل ما تمثله من تضحيات وإصرار على النجاح، نفعل ذلك لنؤكد أن الفنان الحقيقي يجب أن يكون صاحب مشروع وهدف، وأن يسعى إلى تحقيقه بكل ما أوتي من قوة، وألا يساوم ولا ييأس ولا يُحبط أمام التحديات؛ لكي يترك أثراً خالداً في التاريخ، تماماً كما فعل موليير. وهنا أعود إلى رمزية الاحتفاء بهذا الفنان المسرحي هنا والآن، لأطرح التساؤل الذي يتضمّن الإجابة عنه: هل نملك نحن اليوم -كفنانين مسرحيين- شغف موليير بالمسرح؟ وهل نضحّي من أجله، ومن أجل تحقيق أنفسنا فيه؟ وهل نقاوم الصعوبات والانكسارات والتحديات، ونحمل التهميش ومحاولات التدمير والإقصاء والاستبعاد من حياة المجتمع العامة، ونصرّ على تحقيق أهدافنا، رغم كل الحروب التي تشتعل ضد المسرح في بلادنا؟

ومشكلاتهم الاجتماعية والعائلية والنفسية؛ مثل البخل، والغيرة، والحب، والمرض، والمساواة بين الرجل والمرأة، والكذب والخداع... إلخ. هذا التحول في طرح المواضيع على خشبة، والانتقال بها من تمجيد الحاكم والسلطات المقدسة، وتغيب الإرادة الإنسانية للناس العاديين؛ قلبها موليير بتقديس الحياة البشرية العادية للإنسان العادي، وجعلها الهدف الأهم بالنسبة إليه، وذلك بهدف تحطيم الأيقونات التاريخية الجامدة التي تمثلت بالفكر البرجوازي، والفكر الديني، الذي حكم أوروبا لقرون طويلة؛ وكان موليير أحد أهم الفاعلين في عملية الخروج من هذا العصر المتخلف إلى عصر التنوير الذي كانت بدايته في القرن السادس عشر، والذي أهدى البشرية كل منجزات التقدم والحضارة التي عاشتها لاحقاً. لقد كان موليير رجل فكر استطاع توظيف المسرح من أجل إحداث تغييرات جذرية في بنية المجتمع الأوروبي، من خلال الكوميديا التي تلبس قناع الإضحاك، لكي تحدث التأثير المطلوب في عقل المشاهد، وتسهم في عملية تطوير الواقع وتغييره. هل تؤدي الكوميديا التي تغزو خشبات العالم العربي اليوم دورها في التغيير الاجتماعي والسياسي؟

الفلسفة والفكر المجرد كما فعل كتاب آخرون في أوروبا من بعده خصوصاً. لكن إذا قاربنا مؤلفاته المسرحية من منظار فكري، سوف نجد أن طروحاته "الكوميديّة" لم تكن مجانية وهادفة إلى الإضحاك فقط، بل كانت غاية في الذكاء والعمق من ناحية استهداف حركة تطور المجتمع الفرنسي خصوصاً، والأوروبي عموماً، في مسار انتقاله من رجعية القرون الوسطى إلى عصر التنوير الذي توالدت منه كل أشكال التحرر والليبرالية لاحقاً. لقد سخر موليير في مسرحه من السلطة، والحكم، والوزراء، والنبلاء، ومن القيم البالية في المجتمع البرجوازي، وانحاز إلى الطبقات المهمّشة، والناس العاديين، وأخرجهم من أقبية التهميش والنكران إلى العلن، وحوّلهم من مُذَلِّين مُهانين إلى أبطال في مسرحياته.

ففيما كانت التراجيديا تمجّد البرجوازية وطبقة النبلاء والإقطاعيين، وتحكي قصصهم، وتعالج قضاياهم، رفع موليير الطبقات المهمّشة إلى مستوى الطبقات العليا في المجتمع، وطرح قضاياها، وناقشها، وسوّاها بالقضايا "الكبرى" في المسرح الفرنسي. من ناحية ثانية، أحدث موليير تحولاً كبيراً في المواضيع التي طرحها على خشبة، وهي مواضيع الناس العاديين،



من عرض قديم لمسرحية الدجال "تارتوف" "Tartuffe"

موليير التنويري

ربطاً بما سبق حول موليير، لا يمكن استبعاد الجانب التنويري من مكونات شخصيته. إن الحرب التي خاضها في مواجهة رجال الدين في زمن تمتعهم بأقوى أشكال النفوذ في المجتمع الفرنسي والأوروبي، وفي ظل حماية البلاط الملكي لهم، والاعتراف بنفوذهم، والتواطؤ المصلحي السلطوي الذي جمع بينهم وبين الأنظمة الملكية الحاكمة في أوروبا آنذاك،

هل تحمل موضوعاتها طروحات فكرية تواكب زمن الحداثة والتقدم على مستوى العالم؟ هل تستغل الأقلام والعروض الكوميديّة قوة تأثير الكوميديا في الرأي العام العربي لتمرير أفكار تنويرية تقدمية تُخرج العالم العربي من مستنقع التخلف والرجعية و"الماضوية" القاتلة، وتدخله في مسارات التطور المستمر والمتسارع الذي نشهده في عالمنا اليوم؟

سلطانهم وتأثيرهم في الحياة العامة الأوروبية، فصارت أوروبا على ما هي عليه اليوم. وهنا، هل يحق لنا التساؤل عن دور المسرحي العربي في عملية التنوير العربية التي تنتظرها شعوبنا منذ قرون، ولم تصل إلينا بعد؟ هل نجروا على السؤال الآتي: كم "طرطوف" في حياتنا العربية اليوم؟ وكم مسرحي يجروا على كتابة وتقديم "طرطوف" العربي الآن وهنا؟

خلاصة

نستذكر موليير، وتستذكره فرنسا وأوروبا بعد أربع مئة عام على ولادته؛ لأنه استثنائي، ولأنه لا يزال يعيش في نصوصه التي تدرّس، وتُقرأ، وتتحول إلى عروض في كل دول العالم، ولأنه أكثر من ممثل كوميدي؛ هو مفكر، وتنويري، ومحارب شرس من أجل ارتقاء الإنسان وتقديمه وتخلّصه من الأوهام لمصلحة العقل، ومن التخدير الذي تمارسه "أنظمة الوهم والتخدير" لمصلحة الإرادة البشرية. هو أكثر من مسرحي وفنان؛ لأنه من صناع المستقبل الذي أسهم في صناعته في زمنه، ولا نزال عاجزين عن التمثيل به اليوم -نحن كمسرحيين- في هذه البقعة من العالم، اليوم وهنا.

على حساب الطبقات الشعبية والاجتماعية الوسطى والسفلى؛ إن هذه الحرب التي قادها موليير في مسرحيتي "طرطوف"، و"دون جوان" وكلفته حياته بكل ما للكلمة من معنى، لا يتجرأ على إعلانها والقتال فيها إلا المقاتلون المؤمنون بأحقية قضيتهم، والثوار الأحرار الذين يدافعون عن أفكارهم حتى النهاية، وإن كانت مأساوية. لقد كان موليير من هؤلاء المحاربين بدون أدنى شك، ولا شيء يمكن أن يفسر إصراره على تحدي رجال الدين وفضحهم إلا الفكر التنويري الذي كان يحمله ويؤمن به. لقد تحولت أوروبا -ومعها العالم- بعد القرن السادس عشر من عصور الدين والماورائيات، إلى عصر العقل والعلم والفكر والفلسفة والفن والأدب. لم يكن موليير وحده المحرك لهذا التحول الكبير حكماً، بل كان أحد صنّاعه بدون أدنى شك، وفي مجال المسرح، ومن طريق الكوميديا الفاعلة والهادفة والمؤثرة. في نهاية الحرب، انتصر رجال الدين عليه، وحرّموه من الصلاة على جثمانه، وإقامة مراسيم كنسيّة تليق بأمثاله، ودُفن في مقابر المهمّشين وغير "المعمّدين" مسيحياً، لكنه انتصر هو عليهم بحرمانهم من سلطاتهم المقدّسة، وجبروتهم، وفسادهم، وظلمهم وظلاميتهم، بعد أن فقدوا



انطباعات عن تجربة شخصية

أمين صالح ▣

رهان

مرّة، في مستقبل العمر، أي في بداية السبعينات، عمر البراءة والحماسة والأمل المفرط، راهن جيلي على إمكانية تغيير الواقع وتحويل المجتمع، عبر الثورة الاجتماعية والثقافية، وذلك في غضون فترة بسيطة. لكن سرعان ما اكتشفنا أنه رهان خاسر. بعدها لم يفكر جيلي في المراهنة على أيّ صعيد، ذاتي أو موضوعي، أو هكذا أحسب. كان لدينا حلم، تغذى بالوهم، حتى فتكت به الهزيمة.

▣ أديب ومترجم من مملكة البحرين | لوحة الفنانة ليزا روبينسون، المملكة المتحدة

هبات

أؤمن أن علينا قبول ما تهبه الحياة لنا، حتّى الأشياء القليلة أو الصّغيرة أو البسيطة. لا بأس في أن تطلب المزيد، لكن اقبل القليل: لحظات فرح، لقاءات عابرة حافلة بالعدوبة، رائحة زهرة، ثمار شهية، مصادفات حلوة، مداعبات طفولية، وأشياء من هذا القبيل. دع قطرات الندى تبلّل وجهك لتعرف كم هي ثمينة وكريمة هذه الحياة.

العناصر وتحولاتها

لكلّ عنصر في الطّبيعة حضوره المميّز، وفرادته، ودلالته، وصوته الخاصّ، وجوّه الخاصّ، وتحولاته، ومعناه الخفيّ المتغيّر الذي يختلف جذرياً عن معناه المألوف والمتعارف عليه. كلّ عنصر من عناصر الطّبيعة، ما إن يدخل في النّصّ، حتّى يكتسب معنى آخر، بعداً آخر، كينونة أخرى. على سبيل المثال: الشّجرة -في النّصّ- لا تعود هي الشّجرة التي نراها ونعرفها في الواقع، بل ربّما تحرز حضوراً مختلفاً، وتوحي بشيء غير متوقّع. أيضاً البحر.. إنّه، عند شاعر مثل سان جون بيرس، يركض عبر الغرف.

لذّة المطر

أحبّ المطر كثيراً. أشعر بالطمأنينة في حضوره، بالراحة، بالانتعاش. أحبّ أن أنمش تحت المطر إن كان رذاذاً. أمّا إذا هطل غزيراً، فإنّي أبتعد عنه وأحتمي بمظلة أو ما شابه، وأكتفي بمراقبته من بعيد وهو يهطل.. وفي داخلي، أهفو إلى حوار جدّي معه.

المدينة

المدينة الأجل هي تلك القاطنة في نصوصي، تلك التي من نسج الواقع (أو الطّبيعة) والحلم والخيال، تلك التي أجوب طرقاتها وساحاتها وحقولها بحريّة ورشاقة تستعصي على الوصف، تلك التي لا يحكمها منطق، أو قانون، أو بُنى غير التي تستدعيها مادّة العمل، تلك التي أعبر تخومها بلا إذن ولا تصريح، حيث أكون الخالق (أو اللاعب أو الحاوي.. سَمَنِي ما شئت) والمخلوق في آنٍ.

خارجياً، لكلّ مدينة جمالها وقبحها، فضائلها ورذائلها، وداعتها وعنفها.. ذلك لأنّ المدن، كما الحال مع الإنسان، نتاج الصّدفه والضّرورة. لو كان الأمر بيدي، لطحنت المدن برحى الخلق، ومن عجّين الحجر والسّماد والخشب صنعتُ المدن الأجل، الجديرة بالمديح.

ضرورة الضحك

يقولون إنّ الكوميديا آلية دفاعية ضد الألم، وأنا أتفق مع هذا المفهوم. من دون هذه الآلية، نصبح في مرمى الكآبة واليأس والتشاؤمية التي يفرزها الواقع عبر كلّ ما يحدث من حولنا، وفي محيطنا. الواقع يزداد سوءاً وتوحّشاً، ولا حصانة لنا، ولا دفاع، إلا بالدّعابة، بالضحك. ربّما أتمتّع بشيء من حسّ الدّعابة، وأقدر أن أتفاعل مع الموقف الفكاهي، وأستجيب للنكتة، لكنني -يقيناً- لستُ شخصاً مضحكاً، من النوع الذي يجيد إلقاء النكت. أحسد الظرفاء، القادرين على إضحاكنا، ليس فقط بأحاديثهم المرحّة، وحكاياتهم ونواديرهم، بل حتى بمجرد إيماءة أو إشارة.

في حياتنا اليومية، هناك الكثير من القسوة والعنف والحزن. ونحن بحاجة ماسة إلى أولئك الذين يضحكونا أو يجعلوننا نبسم. وجودهم بيننا ضروري. إنهم يجعلون الحياة أكثر احتمالاً وأكثر قابلية للعيش.

حوار الأزمنة

حواري مع الشباب: حوار بين ماضٍ (لم يعد يمتلك أي حصانة)، ومستقبلٍ (يتذرع بالمجهول)، في حاضر (يزداد التباساً يوماً بعد يوم).

هُويّة المنتج

شخصياً، عندما أقرأ الرواية، لا تعنيني كثيراً جنسية أو هوية كاتب الرواية. أن يكون منتج العمل رجلاً أو امرأة، فذلك أمر هامشي، غير مؤثر، في طريقة قراءتي للعمل، أو تفاعلي معه، أو في تقييمي له. ولا أعتقد أن التحيز العاطفي أو الاجتماعي وارد في هذا المجال. إن ما يعنيني، في المقام الأول، هو مدى عمق الرواية، جذتها، حساسيتها الجمالية، أبعادها الرؤيوية، لغتها، وإلى أي حد هي تلامس الشغاف.

لا شك أن السنوات الأخيرة، في عدد من الأقطار العربية، شهدت طفرة في توجه المرأة إلى الرواية للتعبير عن دواخلها، أو واقعها الاجتماعي والسياسي.. هذه الطفرة قد تثير المناخ الثقافي، أو تسيء إليه بشكل من الأشكال. لكن هذا لا يهمني (فلسْتُ ناقدًا ولا باحثًا). إن ما يثير اهتمامي حقاً هو أن أقرأ رواية جميلة، وعميقة، وممتعة، بغض النظر عن هوية كاتبه.. أمّا الأشياء الأخرى، فهي هامشية، عرضية، زائلة.

عبء الكاتب

الكاتب ليس مسؤولاً عن تطوير الحركة الأدبية. مهمته تنحصر في تطوير ذاته الإبداعية، في شحذ أدواته وصقلها، في إثراء عناصره ومصادره الخاصة. أما الشأن الثقافي العام، فالاهتمام به والعناية به وتطويره، كلّها أمور تقتضي انهماكاً، واستغراقاً، وتفرغاً، وبذلاً مضاعفاً للوقت والجهد، وليس كلّ كاتب قادراً على القيام بذلك، بل يتعيّن على جهات أخرى، رسمية وأهلية، القيام بها والتكفل بتنفيذها. لا ينبغي للكاتب أن يحمل أعباء أخرى، غير عبء الكتابة.

البُعد السياسي

الهمّ السياسي -بمعناه الشّامل- حاضر في كلّ كتاباتي، لكنه غير مطروح كمنشور أو بيان تحريضي. موقعي لا يختلف عن موقف أيّ كاتب، بالأحرى أيّ فرد، يبصر سيادة الوحشية، والرغبة المفرطة في التدمير أينما يلتفت.

ثمّة نزوع غير عقلاّني إلى الاستبداد في الرّأي، في الحكم، في السيطرة، في التّوجيه، من أجل إخضاع الكائن البشري وتحويله إلى أداة لا تفكّر، بل تبطش، فيما هي تمجّد الموت، وتهتف للقتل. لكن المبدع بلا حول ولا مكانة. في الواقع، لا أحد يحتاجه، ولا أحد يريده.. لا المؤسسات الرّسمية، ولا الشّعبية. عندهم الثقافة مصطلح بغیض، ما لم يمثل لأهوائهم، وأمزجتهم، وبرامجهم، ومشاريعهم. المثقّف النّاقّد عنصر خطر؛ لأنّه يرتاب، ويفضح، ويحلّم بتغيير ما هو سائد ومستقر.. لأنّه -على الأقلّ- يسأل ويرتاب. أتابع الأحداث الهامّة وأخبارها، وما يُكتب عنها من تحليلات، لكن ليس إلى حد الانغمار أو

الهوس. يثير اهتمامي ما يحدث في العالم، حتّى وإن كان يسبّب الإحباط أو التوتر. لسنا معزولين، أو في كوكب آخر. ما يحدث هناك يؤثر سلباً أو إيجاباً في ما يحدث هنا. مع ذلك، لستُ ممّن يتابعون نشرات الأنباء على مدار الساعة. ذلك أمر مضجر ومثير للكآبة.

خطورة الكتابة

ما دامت القوى السّياسية والاجتماعية والدينية -في المجتمعات العربية تحديداً- لا تزال تراقب الكلمة، وتحاسب أيّ خروج أو نقض لما هو سائد ومسلّم به، فإنّ الكاتب -بالضرورة، وعلى نحو ضمني- لا يزال يشكّل خطورة.. رغم وضعه الهامشي، والاستهانة بدوره ووظيفته.

طالما أنّ هناك محرّمات ومحظورات في أيّ مجتمع، فإنّ أشكال التعبير (صورة + كلمة + صوت) تبقى في موضع شكّ وريبة. وطالما أنّ هناك رقابة، بكلّ أشكالها، حتى الذاتية منها، فإنّ ذلك يعني أنّ الكتابة لا تزال تشكّل خطورة.. حتّى لو لم يقصد الكاتب إحداث تغيير جذري في مجتمعه.

حين يتطرّف النّقد

أذكر في السبعينيات من القرن الماضي، خرج علينا النّقد العربي، في أحد مساراته، بنظرية مضحكة تجزم باستحالة نشوء الرواية في دول الخليج، بسبب خلوّ مجتمعاتها من التّناقضات الاجتماعية، والصّراعات الطبّقية، مثلما هو حادث في أقطار عربية أخرى. هكذا نفى النّقد العربي، بجسارة وبيقين تامّ، ليس فقط إمكانية وجود رواية في الخليج،

بل حتّى وجود تناقضات وصراعات، كما لو أنّ المجتمعات الخليجية مستوردة من كوكب آخر.. علماً بأنّ التناقضات والصّراعات تزخر بها أيّ عائلة، وليس أيّ مجتمع، في الكون. ولو افترضنا أنّ الرواية -في عمومها- لا تقوم إلّا على الصّراع الطبقي، فكيف نفسّر وجود عدد كبير من الروايات العالمية التي لا تتطرق إلى هذا الصّراع، ولا تتناول قضايا المجتمع، إنّما تعالج قضايا فلسفية، أو سيكولوجية، أو بوليسية، أو رومانسية، وبشخصيات قليلة ومعزولة؟

الأدب الخليجي كلّ كان آنذاك يُعدّ هامشياً أو ثانوياً، من المنظور العربي، وتحديدًا من قبل كتّاب ونقّاد المراكز الثقافية.

قراءة الهامش (عندما تنجح بعض النصوص في تخطّي التّخوم لتصل إلى هناك) غالباً ما تكون ناقصة، متسرّعة، سيّئة، متعالية.. ولم تلقَ القبول أو الاعتراف إلّا في أحوال نادرة. كانت نظرة المركز إلى الهامش تتسم بالاستخفاف، والارتياب، وسوء الفهم: كيف يمكن لدول نفطية مرفّهة، وشعوب متخلّفة، ومجتمعات لم تشهد صراعات سياسية، أو تتعايش فيها تناقضات اجتماعية وفكرية، أن تنتج نصوصاً أدبية تضاهي نصوص المركز؟ هكذا كانت النّظرة السّائدة آنذاك، وأخشى أنها لم تتغيّر إلّا قليلاً، وفي حدود ضيّقة.

رعشة المجازفة

عندما تضع مآذبة، تشمل أطيب وأشهى المأكولات، وأكثرها تنوعاً، أمام شخص جائع اضطر -لفقره الشّديد- الصيام عن الطعام أيّاماً، فلا ينبغي أن تتوقّع منه أن يلتزم بالقيم الأخلاقية، وبمعايير اللياقة والأصول؛ وذلك بأن يقاوم الإغواء، ويمتنع عن أخذ ما يخرس

جوعه، حتى يؤذن له بذلك. ستكون حماقة منك أن تتوقع ذلك، وحماقة منه أن يتقيّد بالأصول والأعراف.

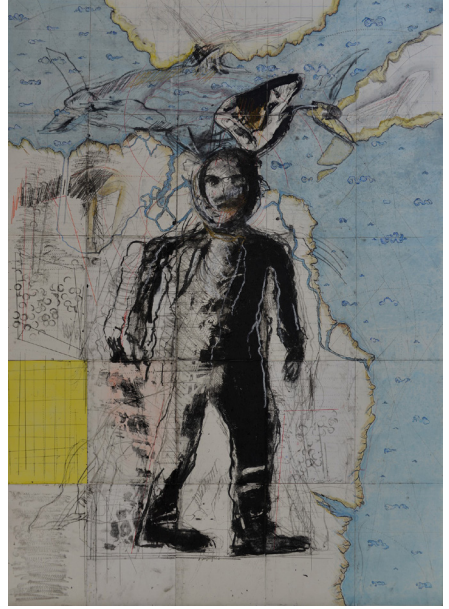
هذا ما كان يحدث لنا، في مراحل مراهقتنا، نحن الذين لا نملك ما يكفي من نقود لشراء كتاب، عندما ندخل مكتبة عامرة بشتّى وأجمل الكتب، وأكثرها إغواء، ثم نخرج محرومين، جائعين، وقد اكتفينا بالفرجة فقط، فيما عقولنا وأرواحنا تصرخ طالبة منا أن نغذيها بالفكر والأدب، بالقصص والأخبار، بالشعر والفنّ.

تحتل مرة، مرتين. تقاوم الإغواء مرة، مرتين. تخرج من المكتبة شريفاً، نظيف اليدين، بلا إثم ولا إحساس بالذنب. لكنك أيضاً تخرج وأنت في أشدّ حالات الحرمان، والقهر، والجوع. تعود مرة أخرى. هذه المرة يفتك بك الجوع. الإغواء يمهد لك الطريق، يزيّن لك الفعل الأثيم. تقنع نفسك: ليست خطيئة كبرى، لا أحد يعلم، لا أحد يراقب، كلّ شيء سالك وسهل. فقط مدّ يدك برشاقة نشال محترف، وخذ الكتاب الذي تريد، الذي تشتهي قراءته، كما لو كان الكتاب الأخير في حياتك. وبرشاقة وسلاسة عصفور غادر المكان، بلا ارتباك، بلا خوف، بلا ندم.

كل إثم يجلب معه تلك الرّعدة التي يستعصي وصفها. الرّعدة الناشئة من خوف أن يُقبض عليك متلبساً بالسّرقَة، ومع ذلك تفعله بمتعة شيطانية.. الرّعدة الناشئة من الاستشارة لارتكابك الفعل المحرّم، الممنوع، المخالف للقانون.. رعدة المجازفة، رعدة الطّيش والتّهور، رعدة اللّذة.

سرقة الكتب: فعلتها مرة، مرتين، ثلاثاً (ربّما أكثر، لا أذكر)، وكلّها من مكتبات خاصّة. ثم توقّفت. أعتقد أنّ المبادئ الأخلاقية المغروسة فينا بقوة سرعان ما تقهر تلك النّوازع

الشَّريفة. أيضاً هناك الإحساس بالإثم.. الإحساس بأنَّك مهما برَّرت لنفسك دوافع السَّرقة، تظلُّ في المحصَّلة النَّهائية مجردَ لصٍّ تأخذ ما لا يحقُّ لك أخذه، حتَّى لو كنت تفعل هذا لتغذيَّ عقلك وفكرك ومخيَّلتك، حتى لو كنت تدرك بأنَّ الذَّنْب ليس خطيراً، بل مجردَ جُنْحَةٍ، وأنَّ العقاب سوف لن يتعدَّى التَّوبيخ والتَّهديد والمنع من دخول المكتبة. الحقيقة البيضاء: منذ أن حصلت على وظيفة، لم أشعر بأيِّ حاجة لأن أسرق كتاباً، صرت أشتريها، أشتري الكثير منها.. علناً، وبلا ارتعاشة. عموماً، لم تكن سرقة الكتب مهمَّة صعبة أو معقَّدة. كنت حينها أشتري مجلة "آخر ساعة"، وهي مجلة مصرية كبيرة الحجم، في حجم جريدة، وكنت أطويها، وأضع بين صفحاتها كتاباً أو كتابين، ثم أخرج برباطة جأشٍ ظاهرياً، لكن بتوتُّر شديد في الدَّاخل، في العمق. أظنَّ أنَّها لم تكن صعبة بسبب تراخي المراقبة، وعدم توخِّي الحذر، من طرف الباعة أو أصحاب المكتبات، الذين -بحسب ظنِّي- لم يخطر ببالهم أن يرتابوا في أمانة واستقامة مثقَّف شغوف بقراءة الكتب. لم يخطر لهم الاعتقاد بأنَّ بين الفئة المحبَّة للثقافة، يمكن أن تخرج مجموعة شريرة من لصوص الكتب. دوماً هناك اعتقاد عند الآخرين بأنَّ المثقَّف قديس، أو شيء شبيه بذلك. لهذا السَّبب، لم يقبضوا على أحدٍ منَّا متلبساً بالسَّرقة... كنا موضع ثقة.



تأويل اللون الثالث

■ نزار النّداوي

طهرتُ دَمِي بالعشقِ
وكلُّ دمٍ يتسلَّلُ خلفَ العشَقِ
فلستُ بعنصره أثقُ
ولذاكَ قصائدي البيضاءُ
أعمدُها بالحبِّ
وحرفٌ لا يقترفُ الحبَّ
يموتُ وينكره الورقُ
مشتلاً بالسّينِ

■ شاعر من العراق | لوحة الفنّان جعفر العريبي، مملكة البحرين

يُحَوِّطُنِي رَحْمُ الْأَشْيَاءِ
وَتِلْكَ يَعَادِلُهَا فِي عُرْفِ الْحَانَةِ
أَنْنِي فِي حَانَتِهِ رَهَقُ

أَتَكْتَفُّ فِيَّ
وَأَوْقِظُ نَشَوْتِي السَّكَرَانَةَ
ثُمَّ عَلَى وَجَعِ الْخَلْقِ
وَسَفْرِ الْكَيْنُونَةِ أُنْدَلِقُ
مَوْلَايَ
وَيُشْغِلُنِي الْمَعْنَى
قَالَ: اتْرُكْ ظِلَّكَ وَاتَّبِعْنِ
تَرَ الْمَعْنَى فِي الْقَبَةِ نُورًا يَتَسَقَّى

أَفْتَى الْكُهَّانُ
فَقُلْتُ: مَتَى مِنْ سُلْطَةِ مَا يَفْتَرِضُ النَّصُّ سَأَنْعَتُقُ؟
قَالَ: اطْرُقْ بَابَ الْفَجْرِ
عَسَى شَغَفٌ فِي الْبَابِ بِمَنْ طَرَقُوا
قَارَبْتُ الْحَانَةَ
قِيلَ: نَبِيتُ نُجَيٍّ
فَاسْتَنْزَفْنِي الْأَرْقُ

فعروسُ العاشقِ
 خلفَ خمارِ حضورِ الذّاتِ
 وتلكَ - إذا اتسقتْ - طرقُ
 طوّفتُ بعيني في المحرابِ
 وقيل: انظرُ
 فرأيتَ قرنفلَةً
 في روضِ الخلقِ الأولِ تأتنقُ
 لو أذنَ الله لها
 أو أذنَ الله لنا
 لانتال بغرفتها الحبقُ
 يا لجةَ نورِ النّورِ
 ومَن طوّقها صبرينَ عذاباً يحترقُ
 مِن أين تعلمتِ الأزرارُ خصالَ الشّمعِ
 فراحتُ في سببِ النّشأةِ تنزلقُ؟
 ويقولُ الرّاوي: دمثُ طبعُ الماءِ
 فقلت: بذاك الماءِ
 أنا غرقُ



بين ظليّين أولهما أنتِ

علي الستراوي ▣

آه.. لشيء يشغلني
يدفعني نحو طريق طويل
يغسل أقدامي بماء الزعفران
وبعيد عن تربة لا تعيدني لها
ولا تتقدمني في البوح دون هواي
شاغلني ما لم يشغلني هاتف غريب
وما لم يكن ذلك من أحلام صباي
دنوت من قلبي قليلاً..

▣ شاعر من مملكة البحرين

فانشغل نبضي بما لم أراه
 كان لي هاجس لايفارقني ..
 وكلما صلبني الموت ..
 أدركت أنه عابر أمام الحياة
 وأمام مرآة صامتة..
 تُعري الحقيقة في مدائن مكتظة
 بشرٌ يصارعون لقماتهم بالجوع
 ينتشرون في الطرقات..
 وأنتِ تجرين تعبك لتشعري أنك..
 الفاصلة الأخرى بيني وبينك
 أو المربع الآخر في القياسات
 حبلُ عافيتك شديد التدافع
 وصدق نواياك حاضر لا يغيب
 جلستِ على حافة الجرح..
 وقلت: لن يذهب بك الضياع..
 حيث ما تشتهيهِ السباع..
 لأنك حاضري..
 وغدي الذي تسلق أَلمه وانتهى

على قمة من أعالي الجبال ..
أحبك ..
وإن غاب عني أكسجين الحياة
لأنك بين ظليين..
أنا وأنت..
والطريق الذي لا أراه بعيد المنال!



نفقُ الذكريات

أحمد اللاوندي

وَأَلْقِ السَّلَامَ عَلَى النَّاسِ،

نَاسِكَ

لَا تَنْسَ سَيِّدَةً هَذَهْدَتْكَ صَغِيرًا، وَشَيْخًا بَطِيءَ الْخُطَا..

رَغَمَ بُعْدِ الْمَسَافَةِ بَيْنَكُمَا كَانَ يَقْطَعُ هَذَا الطَّرِيقَ،

وَيَأْتِي يَقْبَلُ رَأْسَكَ مُبْتَسِمًا ثُمَّ يُخْرِجُ مِنْ جَيْبِهِ..

حَاجِيَاتٍ وَحَلَوَى

وَأَلْقِ السَّلَامَ عَلَى النَّاسِ،
 نَاسِكَ
 لَا تَبْقَ مُنْعَزَلًا فِي الْبَعِيدِ الْبَعِيدِ؛
 أَنْتَظِرُ بِالْمَمَرِّ الْقَدِيمَ قَلِيلًا..
 سَتُدرِكُ سَاعَتَهَا أَنَّ درَبَكَ سَمَتٌ، وَسَمَتَكَ درَبٌ
 هُنَا يَا صَدِيقِي الْحَيَاةُ بِكَامِلٍ هِيَأتِهَا لَا تَوَدُّ ابْتِعَادَكَ؛
 عُدَّهَا مِنْ الْآنَ..
 كَيْمَا تَعُودُ

وَأَلْقِ السَّلَامَ عَلَى النَّاسِ،
 نَاسِكَ،
 نَاسِ الْقُرَى
 وَالْحُقُولِ
 وَصَافِحُ جَمِيعِ الْبَنَائِيَاتِ رَغْمَ الْأَسَى..
 سَوْفَ تُلْقِي السَّلَامَ عَلَيْكَ / سَتَسْمَعُهُ..
 إِنَّ فَتَحْتَ نَوَافِذَكَ الْمُغْلَقَاتِ..
 عَلَى كُلِّ شَيْءٍ..
 سِوَاكَ

وَأَلِقِ السَّلَامَ عَلَى النَّاسِ،
 نَاسِكَ
 كَيْفَ انْتَبَذْتَ؟!
 وَصَرْتَ إِلَى وَجْهَةٍ لَسْتَ تَعْرِفُ مَاذَا تَخْبِي وَدِيَانُهَا..
 مَنْ أَنِينِ،
 وَنَارُ!

وَأَلِقِ السَّلَامَ عَلَى النَّاسِ،
 نَاسِكَ،
 نَاسِ الْبَوَارِ
 وَغَنِّ لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتَ إِذَا الْمَوْتُ حَلَّ
 فَلَا حُزْنَ يَبْقَى طَوِيلًا،
 وَلَا فَرَحَ..
 تِلْكَ الْبُطُولَاتُ وَهُمْ وَفِي آخِرِ الْوَقْتِ تُنْسَى..
 فَأَخْلَصْ..
 لِأَسْلَافِكَ الْأَقْدَمِينَ.



منذ حرب ونيف

فاروق السامعي

منذُ حرب ونيف، لم أُبارح متراسي الافتراضي، ولم أُغادر بعدُ معارك
 الفيسبوكية، ولم أصبح أيضاً بطلاً افتراضياً.
 منذُ حرب ونيف، تحولت العلاقات الدافئة قوالب رخوية متصدعة، وتحول
 الإنسان إلى ديناصور متكلس، حتى أصبحت عاجزاً عن التفريق بين مذاق
 علب السردين وأصابع النيكوتين الرخيص.

كاتب من اليمن

بمقدوره إشباع غريزة أنثى متعطّشة لأخبار الكيبورد. نفدت ذخيرتي، ولم أحصد
بعد انتصاراً حاسماً يفضي إلى تسويق فحولتي، أو كما يليق بي.
منذُ حربٍ ونيف، لم أتحمّس عواطفي أو أحسّ بها، ولم أجرب الخوض في الهامش
المقموع. أحتاج الآن إلى ترميم هزائمي الداخلية، وتدريب حواسي على الحبّ،
وفهرسة الخذلانات العالقة بي كالخطايا المؤبدة.
منذُ حربٍ ونيف، لم أكتب عن قبلة البرد فوق خدود الفتيات الجليّات، أو عن
الشفق الزائف على حوافّ الشفاه المخادعة، ولا عن القبل العنكبوتيّة، والحب
الشبكيّ، وعذارى النت.
منذُ حربٍ ونيف، تأكّدت استحالة تحوّل الرصاصة أصابع أحمر شفاه، وفقدت ثقتي
بتحويل ألغام كرات الموت إلى نهود صانعة للحياة.



دروب الصمت

سها شريف

بدأ الزمن يلتهم رحيق الشباب، ومازال مناخ العلاقة بين يوسف وزوجته جافاً صحراويّاً، تتغلغل فيه أشواك الملل والروتين، لا نكهة لحياته، ولا طعم. فهو يؤثر البقاء خارج المنزل أطول مدة ممكنة، وعندما يحل المساء يعود إلى البيت متعب الجسد والروح، وخاصة بعد أن تداولته الأيام، وأصيب بوعكة مالية. أثاث جميل، لكنه لا يحتضن دفء مشاعره. لقد أصبح بيته صحراويّاً، طافحاً بأشواك الغربة في المشاعر والأحاسيس، فارغاً من كل دفء.

□ كاتبة من سوريا | لوحة الفنانة دانة جمعان، مملكة البحرين

حياة جافة يتسلّق الصمت دروبها، بعد أن انتشر فيروس الخيبات في تقريب المسافات، واكتسح أي حوار إيجابي، وأدى إلى شرخ في روحه التي وقفت عاجزة عن مواجهة أعاصير العزلة والغربة. لازم زاوية الصمت، يبتلع غصات مرّة، ويشعر بالاختناق وهو يللم أشلاء أيامه.

عاد مساء كالعادة. فتح باب البيت. الأولاد منهمكون كلّ في جواله يتحدث مع أصدقائه على الشات. لم يتنبّهوا لدخوله. أما ابنته، فقد أخذت من يده كيس الأغراض، ودخلت إلى المطبخ. تمنّى لو تستقبله زوجته بلثمة تعبق بالمحبة، ولكن استقبلها الفاتر، وتحيّتها الباردة كالعادة، أنهكت روحه، واجتثت جذور الأمل فيها.

كل شيء أصبح بينهما آلياً، حتى ابتسامتها. لم يرها في زينتها منذ أكثر من عشرين عاماً. كلّ الأيام متشابهة ومتطابقة، بل إنّ كل صباح أسوأ مما سبقه.. حاول كثيراً أن يحاورها لردم الفجوة بينهما، ولكن بلا طائل؛ لا شيء، بل لأنها كانت وما زالت غير قادرة على العطاء لرجل أحبّ الحياة، ولديه طاقة من التفاؤل لا تُحدّ، ويبدو أن طبيعتها قد استحكمت في معاملتها وتجاهلها له.

في المساء، لمّا جلسوا حول الطاولة لتناول العشاء، شكت له من أخته، وبعبصية فيها مزيج من الاتهام وعدم الرضا، قالت له:

- أنت زوج سلبي، لا تعرف كيف تدافع عني. أنا لا أقصر في مصروف البيت. أما أنت، فلا تستطيع أن تقف في وجه أختك، ولا تساندني.

رد عليها بهدوء المعتاد:

- أنا أعرف الوقت المناسب لأراجعها.

- أنت تتهرّب. هكذا أنت دائماً؛ تفضل أهلك عليّ. عليك أن تقف في وجهها، وتضع لها حداً.

- أمي مريضة. ليس مناسباً أن نتخاصم أمامها، وبالهذوء نحلّ مشاكلنا.

- تهتم بالكلّ أكثر مني. أنا لا أسمح بذلك، ولن أسكت.

أثار ردّها في أعماقه ميلاً إلى السكوت. فقد أدمن الصمت منذ سنوات طويلة. فلم يعد يرى جدوى من الرد والدخول في متاهات الجدل والمناقشات العقيمة التي ستنتهي بالشجار. هو يدرك أنه سيدور في حلقة مفرغة دون فائدة، وأنه سيعود إلى نقطة البداية بسبب عنادها. تابعت اللوم والتذمر، على حين سرح هو بأفكاره، وصمّ أذنيه عن دويّ الشكوى التي اعتاد أن يسمّعها يومياً وقت الطعام والنوم. تابعت في لوم الأولاد، واشتكت مؤنبة وموبّخة خصام ابنها مع أخته، وتذمرت من شغل البيت والعمل، ومن فوضى الأولاد، وعدم ترتيب غرفهم، ومن أخته التي تملك لساناً كالمبرد، ومن نسيانه لبعض الأغراض التي أوصته عليها. أيقظت الصداق في رأسه. سُدّت شهيته عن الطعام. واختصاراً للمشكلات، قرّر النهوض والذهاب إلى غرفة الجلوس. حاول الهرب مما هو فيه، ففتح التلفاز. صوت العندليب عبد الحليم.. لم يعد يسمع الأغنية. صار يسمع الكلمات مبهمه صفراء ذابلة. حاصره الإحباط واليأس، واجتاح كلّ شيء فيه. سمع أنين روحه. نظر بعينه إلى التلفاز، ولكنه سرح بأفكاره. فقد اعتاد أن يروّض مشاعره وأحاسيسه بعد أن حوّل نفسه إلى آلة يقوم بواجباته الحياتية فقط، كأنّه آلة، أو جسد بلا روح.

ساد الصمت والوجوم، وجلست هي تنفياً بصمته. تجاهلت سكوته، وتجاهل إهمالها. تابع الشroud، وعرّج على تفاصيل حياته.. هكذا قضت ظروفه. فقد اختارها له كبير العائلة؛ لأنها

ابنة عمه، وهو الأحقُّ بها. انصاع لقراره، ومرت السنوات. إنها بسيطة، لكنها لا تشبه فتاة أحلامه. بعيدة عن أفكاره، وغريبة عن اهتماماته.

كان عاشقاً للموسيقى والشعر والأدب، وتحوّل إلى آلة صامتة صمّاء، تدور في رchy تلبية احتياجات الأسرة فقط. أدخلت مفردة الهرم إلى قاموس حياته قبل الأوان. فما إن يجتمعاً، فليس لها حديث سوى هموم الحياة، ومشاكل الأولاد، والتذمر، والشكوى، واللوم. المشاعر تجمّدت، وهي لا تعير اهتماماً لاحتياجاته العاطفية. لقد تصحّر لسانها، بعد أن جفّت عواطفها، وتحوّلت للاهتمام بالأولاد فقط، وفي تلبية مطالبهم، لا في الحوار والمناقشة. تساءل في نفسه: "أين دفؤها، همسها، ونبضها؟! أليس لي حقوق نفسية قبل أن تكون جسدية فقط؟". هو يحترق في جحيم الوحدة والغربة معها، وهي غير مبالية بمشاعره وأحاسيسه.

نظر إلى الساعة، فقد اعتلى الصداً عقاربها، كما اعتلى قلبه وحياته. زفر زفرة طويلة. نهض يمشي في أرض الغرفة جيئةً وذهاباً. فتح النافذة. أنفاس الليل مضطربة وكئيبة ضاعت معها مساحات الرؤية. أوراق الأيام تصفرّ، وتنذر بالذبول الأبدي. هكذا هي حياته في كل يوم؛ آلية، مفعمة بالرتابة والألم.

ينظر بعينين جامدتين كئيبتين، ويحدق في الأفق، كأنه يحدق في خبايا حياته، ويبحث عن حلم ضاع، وعن ربيع ذبل أمام جحافل الزمن الزاحف.

قرّر أن يذهب إلى غرفة النوم. فزوجته كالعادة نائمة، ولا يمكن أن تشعر بوجوده. يندّس في الفراش. يتحرك علّها تشعر به. يقترب منها. تتمنّع، فهي تعب، وتندّرع بأنهما كبرا، وتخاف أن يسمع الأولاد شيئاً. تصهل روحه ألماً من الوحدة والفراغ. يحتضن غيبته،

ويحاول النوم. يشعر بالبرودة في داخله، كبرودة سريره. جدران الغرفة العارية تزيد من وحدته. يتقلب في الفراش. يقرر الجلوس. يستخدم إضاءة خافتة تساعد على القراءة. يأخذ كتاباً. يقلب صفحاته، ولكن فكره يقلب صفحات حياته، ويشرد داخل سطورها. تابع الشرود، وحاول أن يخلق لنفسه متنفساً في السفر إلى عالم خيالي، ليهدم الجدار المائل على صدره، ويفتح مكاناً لمروج من الغرام المصطنع. وفجأة، يستيقظ من شروده على خيبة حياته، وزفرات الكآبة تتصاعد أبخرتها من أوراده، وتصيب مفاصل روحه بالاكنتاب، وهو قابع في زاوية الحرمان والجفاف.

يقتله الضجر. يبحث عن كوة نور لروحه. يتذكر صديقه (أمل)، فيفتح النّت ليبحث عنها. إنها صديقه الشاعرة التي اعتاد أن يتحدث معها منذ أسبوع. ضغط على زر المرسال، تطلّ عليه ببسمتها، ولطفها، وأنوثتها، ليكتشف بها عالماً جديداً، فيتنفّس الصعداء. تنسج بكلماتها مروجاً وسهولاً، فتسقي بعبير بيانها روحه الذابلة، فيخرج من جلباب صمته، ويتحدث معها في اللغة، والأدب، والفلسفة، والدين، والإصلاح، والمشاكل الاجتماعية. تمرّ الساعات وهو يتحدث، ووجهه يزداد تألقاً بنور كلماتها. أشرقت روحه، فأشرقت الغرفة، وتألقت الكلمات بتألق عينيه، وتموّجت ألوان البهجة والسعادة عبر الأثير.

شعر بحاجته إليها، وميله الشديد لروحها. فهي تتطابق مع اهتماماته، وميوله، وأفكاره، وآرائه. تحب الجد، وتفصح مجالاً للنكتة والمرح إن حان وقتها. أحسّ أنّ في داخله قيّارة أحلام وردية، ومشاعر دافقة، وأنّ قيّارة ألحان وطيوراً مغردة تستيقظ في قلبه المخدر. وأدرك أنّ مشاعره، التي روضها على السكوت والحرمان، نهضت قوية. استيقظت بصيرته التي اعتادت قذى الكبت. كل ذلك أعطى فرصة للندم على الأيام الخوالي، والخوف على

ما تبقى من عمره. أحس أنه بحاجة للبكاء ليغسل أدران السنين. أغلق النت، وانفرد بنفسه يحدثها: "هل (أمل) غصن زيتون في صحراء روعي؟ أم عالم وهمي ينتهي بإطفاء النت؟ ما هذه الحياة؟ وما هذا المصير؟ لماذا أنا كذلك؟ ولماذا ولماذا..؟".

تثاءب فجر الغد معلناً استيقاظ الصبح. بدأت الشمس تلوح بدفئها. قفز من فراشه. أخذ دوشاً من الماء الدافئ. ارتدى ثيابه، وهول مسرعاً إلى الحديقة العامة، يبحث عن الجمال الكامن فيها قبل الذهاب إلى عمله. خرج ليعبّ من الأوكسجين الممزوج بالراحة النفسية. ما زال الخريف يتغلغل فيه بعض الدفء الصيفي. بدأت النسمات الهادئة واللطيفة تصافح وجهه، وتفتح مساحات ملونة للرؤى. حاول أن يقبض بكفيه على دفقة نسيم، لكن النسيم تسرّب من بين كفيه، كما تسرّب العمر، وتسرّب الشباب، وهو محشور في شرنقة سجن الحرمان والجفاف. هذا السجن الذي كبّل أحلامه وطموحه.

تسارعت الأفكار والتساؤلات في رأسه، محدثة دويّاً صدّع رأسه، وبدأت تلسع دماغه، فأحس بغليان وغصة. وضع رأسه بين كفيه ليوقف الدويّ. تساءل: "من المسؤول عن آلامي وانكفائي؟ أنا، أم هي، أم المجتمع؟ حاولت مراراً أن أناقشها؛ فهي لا تجيد الاستماع، وتسيء فهمي دائماً. لا شيء مشتركاً بيننا، سوى تربية الأولاد. برودة مشاعرها أثلجت روعي". رفع رأسه المحموم من بين كفيه.. نظر إلى الناس حوله. رآهم يحملقون به. عدّل جلسته، وعاد إلى هدوئه، وأسرّ في نفسه: "هل هم يرثون لحالي؟ أم أنا من يجب أن أرثي لحالهم؟ هل هم سعداء أم تعساء؟ لماذا يتركون بيوتهم ويتجمعون ساعات طويلة هنا؟". سمع زقزقة العصافير تُنادم وحدته وتملؤها ألحاناً. نظر إلى العصفور. تذكر صديقه أمل.

تذكر صوتها، وأنوثتها، وأسلوبها الرقيق. يفتح برنامج المحادثة على جواله. يبحث عنها. يحدثها، فتسري الدماء في عروقه، ويحيا من جديد. تودّعه، وتغلق الماسنجر. ينظر إلى شجرة يابسة يخرج منها غصن أخضر. يسأل نفسه: "هل (أمل) مخدّر موضعي؛ ما إن ينتهي مفعوله، حتى أعود إلى واقعي؟ أم هي قارب نجاة؟".

أعاد النظر إلى الغصن الأخضر المنبثق من الشجرة اليابسة، وتساءل بحرقّة: "أما زال في عمره متسع لحلم لم يتحقق، أم لربيع لم يعيشه بعد؟".

تحركّ باتجاه شارع طويل وعريض.. كان يردّد: وماذا بعد؟ وماذا بعد؟ نظر إلى سرب الطيور المتعاضد، واستقرت كلمة الحب التي تندي روحه إلى الأبد.



James Branch Cabell • BREWER

EXIT

دليل ونصائح للكتاب المبتدئين

للروائي والناقد الفرنسي : أنطوان ألبلا

ترجمة: محمد ياسر منصور □

بادئ ذي بدء، يجمل بنا القول إننا -نحن الكتاب- عامة، نعتقد أن لنا موهبة في الكتابة؛ لأننا نظن أن سرعة الاستيعاب، والسهولة في ممارستها، موهبة. ولكن كيف نعرف أن لنا -بحق- هذه الموهبة، وأن ما نكتبه له قيمة، ويعود علينا بالفائدة؟ ثمّة طريقة واحدة للوصول إلى إجابة مقنعة في ذلك الأمر، وهي معرفة ذلك من الآخرين. في الحقيقة: قليلون هم أولئك الذين يستطيعون الحكم على أعمالهم الأدبية حكماً صحيحاً صائباً.

فنحن -على الأغلب- عندما نُثني أو ننتقد أعمالنا، نقع تقريباً في الخطأ؛ فإما أننا سنغض الطرف ونتسامح، وإما أننا سنكون غير عادلين.

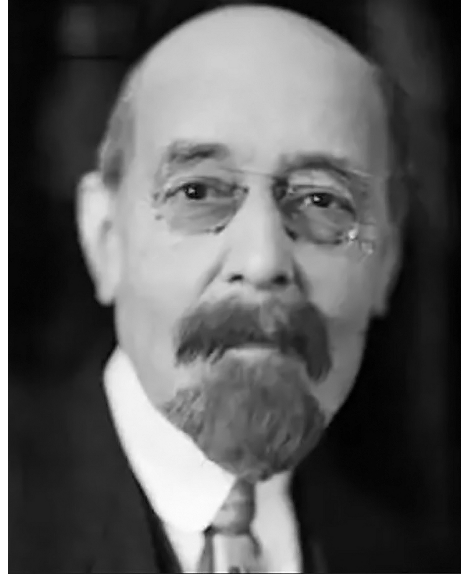
فالروائي لورد ليتون -على سبيل المثال- أخطأ حين كتب إلى ليدي بلاسجتون في ما يخص كتابه "آخر أيام في بومباي" قائلاً: "أخشى أن هذا الكتاب لن يعجب النساء. إنهن لا يحببن سوى الدسائس المحبوكة جيداً. إنهن يطلبن العواطف والخواطر الجياشة، وبومباي لا تملك لا هذا ولا ذاك".

يحتاج إليها حتى أكثر الناس حذقاً ومهارة في الكتابة.

والثانية: وهي تابعة للأولى، وتتمثل في عدم نشر أي عمل غير مكتمل، إطلاقاً. ولمثل هذه القراءات العامة كانوا يقومون بإرسال دعوات خاصة للحضور، وكان الأباطرة يشرفون -في بعض الأحيان- هذه التجمعات بقدمهم شخصياً. إن أكثر أساتذة الكتابة كان يشعر بحاجته إلى إخضاع ثماره العقلية لأشخاص نيرين ومتفتحين، إذ إن العقلية الضعيفة هي فقط التي تكون واثقة من نفسها دوماً.

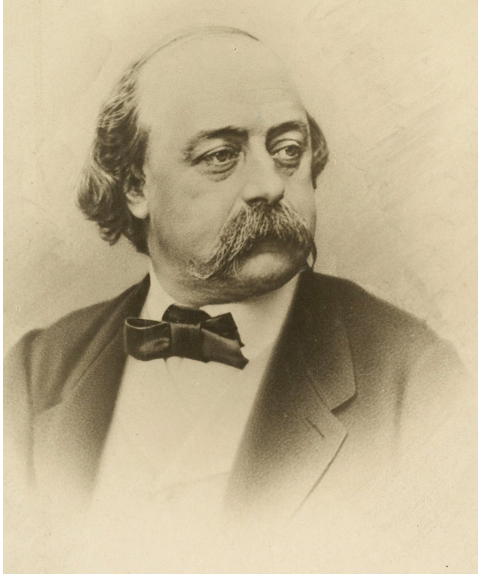
لقد كان فونتنال يقرأ كوميدياته في صالون السيّدّة توكن قبل أن يعرضها على الجمهور، وهناك يحكمون عليها إن كانت جديرة بالعرض أو لا. وكانت السيّدّة توكن هي التي تتولّى إبلاغه بالحقيقة، وكان فونتنال يحني رأسه لذلك تسليماً برأي الجميع.

ولمّا أكمل مونتسكيو روايته "أرزاس وإسميسني" تساءل: هل ستنال الشهرة عند نشرها؟ "عندما أفكر جيّداً -كتب مونتسكيو إلى قسّ دير غاسكو- أعتقد أنّه لم يحن الطّرف بعد لقراءة روايتي "أرزاس" على الناشر. فحسب اعتقادي أنّ نجاح الحبّ الرّوجي الشّرقي ربّما بعيدٌ عن عاداتنا



■ الكاتب الفرنسي أنطوان ألبلا

إنّ الكتاب ليس لهم عادةً آراء سيّئة عن أنفسهم (أدبياً). لا أحد يدرك أو يبصر حقيقة مستواه، ولهذا ينبغي علينا في هذه الحال أن نستهدي بسراج الآخرين، فالرومان كانت لهم عادة محمودّة جداً، ولها إيجابيّتها طبعاً، إذا كنّا نعرف جيّداً كيفية استعمالها وتوظيفها. هذه العادة تتمثل في قراءة ما يكتبونه من مؤلّفات بحضور أصدقائهم قبل تقديمه لجمهور القراء، ولهم من وراء ذلك غايتان: الأولى: هي استقبال الآراء والتّصحّيات التي



الروائي الفرنسي غوستاف فلوبيير

للإقرار بحقيقة ذلك في فرنسا. لقد أرسلت لك المخطوط وسنقرؤه معاً، ثمَّ أقدمه لبعض الأصدقاء ليقرؤوه".

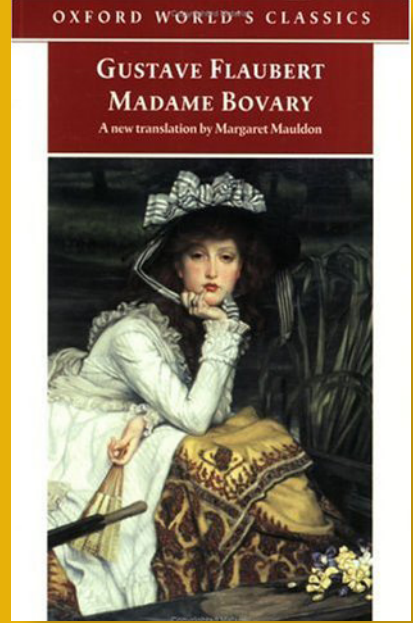
إنَّ الأعمال الأدبية كيفما كانت: رواية، أو حواراً، أو شعراً، أو قصّة، لا يمكن أن نحكم على قيمتها إلا بعد أن نتركها "تبرد" لمدّة زمنية معيّنة. علينا أن نعيد قراءتها سنّة أشهر على الأقل بعد كتابتها، وما دمنا لا نستطيع أن ننتظر إلى الأبد؛ فمن الأفضل أن نكلّف بنشرها من نثق بهم.

إنّنا ربما على علم بقصّة فلوبيير، هذا الأديب المشهور بروايته "مدام بوفاري"، فقد جمع في إحدى الأمسيات صديقيه بويلي، ودوكو، لكي يقرأ عليهما النسخة الأولى من مسوّدّة روايته "غواية القديس أنطوان"، وكانت نتيجة هذه القراءة مفعجة. لقد حكما عليها بأنها غارقة في التّلميع والافتعال، ولهذا عليه أن يعيد كتابتها من جديد. وهنا لم يُقرّ فلوبيير بهذا الحكم دون مقاومة، غير أنّه خضع له بعد ذلك، ليقرّر بالتّالي كتابة "مدام بوفاري"، وهو موضوع واقعي وجب عليه أن يكبح فيه طبعه الغنائي Lyrique.

إنّ حياة فلوبيير أجمل مثال للتّواضع والعمل يقدّمه لنا تاريخ الآداب الفرنسية. لقد كانت له ثقة مطلقة في نصائح بويلي؛ بحيث كان يعرض عليه كلّ ما يكتب. من هنا، كان فلوبيير وبويلي

مكمّلين لبعضهما البعض.

يقول كاسان إنّهُ لمن الثّابت "أنّ الحسّ السّليم لـ "بويلي" في الغالب كان يعدّل من الإفراط في التّخيّل عند فلوبيير. و"مدام بوفاري"، و"سلامبو" قد تمّت كتابتهما تحت نظر بويلي ورقابته. ولما تُوفّي هذا الصّديق، كان فلوبيير صادقاً حين قال إنّهُ فقد "وعيه الأدبي". في المقابل، فإنّ بويلي، بدايةً من كتابه "مولوني" حتى "أغاني أخيرة"، كان هو أيضاً لا يؤلّف شيئاً دون مشاورة فلوبيير، وفي ساعات خمود الهمة والصّجر؛ كان فلوبيير يعيد له الثّقة بنفسه، مشدّداً له عزمته.



الرَّأْد وتَرَّهَاتِه، ويشدُّ عباراته، وكان على وجه الخصوص يمنعه من نشر أي عمل أدبي قبل أن يستوي هذا الأخير ناضجاً وبشكل تامّ. إنّ الإنصات الوديع لنصائحه هو الذي جعل من مؤلّف "كرة الشّحم" (موبسان) صاحب أسلوب باهر الجلاء؛ هذا الأسلوب الذي يبدو عصبيّاً هو في الحقيقة سليم، وهذا ما يجهله شباب اليوم. لقد ذكر موبسان -بتواضعه الأصيل- كلّ فضائل فلوبير عليه:

" كنت أعمل وأذهب دائماً إليه مدرّكاً أنّي أثيرُ عنده؛ بحيث صار يناديني بمريده، ولمدّة

يقول إتيان فرير: "منذ ثلاثين سنة لم يكتب فلوبير شيئاً دون أن يعرضه على بويلي، ممتثلاً دائماً لرأيه. وبويلي هو الذي أوجد له موضوع "مدام بوفاري". لقد كان له تأثير هائل على فلوبير. لقد هدّبه، وعصّده، وشدّب أسلوبه؛ بحيث صنع منه ما هو معروف. وحين مات بويلي كتب فلوبير: لقد دفنت وعيي الأدبي، عقلي، وبوصلتي".

كان موبسان في بداياته يعرض كلّ ما يكتب على فلوبير، وكان مؤلّف "مدام بوفاري" يعطيه دروساً حقيقية في الأسلوب؛ إذ كان يحذف مديحه

سبع سنوات كنت أكتب أشعاراً، وأكتب حكايات وقصصاً، وأكتب حتى درامات منفردة.

لم يدم الآن من كل ذلك شيء. كان الأستاذ يقرأ، كل شيء وفي الأسبوع التالي يطور ما نقده، ويزرع بداخلي - شيئاً فشيئاً - اثنين أو ثلاثة مبادئ تعدُّ زُبدة تثقفه الطويل والمتأني".

إذا كانت لنا أصالة فينبغي - قبل كل شيء - تحريرها. وإذا لم تكن عندنا هذه الأصالة، فعلينا أن نعمل على اكتسابها. ولما افترضُ هذه الحقيقة المتمثلة في أنه لا يوجد تشابه تام في العالم كله بين ذرتين من الرَّمَل، بين ذبابتين، بين يدين وأنفين، كان يدفعني للتعبير في بضعة جمل عن كائن أو شيء ما، بطريقة تتمثل بالوضوح؛ حيث يتم تمييزهما عن باقي الأشياء من السُّلالة نفسها، أو من الجنس نفسه.

"يقول لي موبسان: حين تمرُّ بعطار جالساً جانب بوابته، أو ببواب يدخن غليونه، أو أمام محطة عربة الجياد؛ أرني هذا العطار، وهذا البواب، وكيفية جلوسهما، وكل مظاهرهما الجسمانية عامة، مشيراً عن طريق ذلك المشهد إلى طبيعتهما الأخلاقية، بشكل يجعلني أميزه عن أي عطار أو بواب آخر، وقدّم لي - في كلمة واحدة - ما يميّز حسان عربة عن خمسين حصاناً

آخر يتبعه ويتقدّمه". قلّدوا أمثال فلوبيير، وبويلي، وموبسان. كلّفوا أنفسهم بواجب قراءة ما تكتبونه على شخص ما، مثل موليير الذي اضطرَّ إلى طلب النصيحة من خادمته!

إنّ لافونتين، وراسين، وموليير، حافظوا على الصداقة التي تربط بينهم بتبادلهم الدائم للنصائح والقراءات. فبالو هو الذي لقّن راسين كيف يكتب الأشعار الجميلة ويحطّم تفاهة كينو وابتذاله. فمؤلف "أندروماك (راسين) لا ينشر عملاً دون رضا بوالو وموافقته.. هذا الذي كان يهمل لانتصاراته ويواسيه في إخفاقاته التي من بينها مؤلفه "أثالي" Athalie".

لقد كان تبادل النصائح البناء سلوكاً مشتركاً بين راسين وبوالو، المدينين للعمل المثابر والمستمر. كانت الكاتبة لاروشفوكو تقدّم مسوداتها لكل أصدقائها محررة معهم كتابها "حكم" Maximes. أمّا شاتوبريان، فكان يتبع برضاً أعمى نصائح فونتان، وجوبيير، وكان فونتان يرغمه على إعادة كتابة فصول بأكملها، وبخاصة فصل "دي فيليدا De Velleda" و"خطاب الأب أوبري".

يقول شاتو بريان: "إنني لا أصل إلى شيء إلا بعد مجهودات طويلة؛ بحيث أعيد كتابة الورقة نفسها عشرين مرة دون أن أرضى عنها نهائياً. إنني لا

” زهو الكتابة وحبّ النّجاح

ينمّيان الثُّفور من النَّصائح، وهذا الشُّعور

بالخِيلاء والاكتفاء الخادع الموجود بقلب الإنسان “

وإسرافه البياني والوضعي في روايته "الرجل الذي يضحك"، و"عمّال البحر".

لهذا ينقص الكثير من الكتاب ناصحٌ يقظ يسهر على

إنتاجهم وإبداعاتهم.

إنَّ غرور الكتاب واعتدادهم الا نهائي بأنفسهم يمنع -في غالب الأحيان- هذا التّبادل في الإرشادات ووجهات النّظر. ورغم ذلك، فإن أعظم الكتاب لا يمكنهم أن ينجزوا كلّ يوم رائعة أدبية! قد نقرأ أحياناً رواية ما، المئة صفحة الأولى نجدها جيّدة، والأسلوب ممتازاً.. فجأةً، ودون سبب معقول، تتدخل الفظاظة والأخطاء، لحظتها يصيبنا الوجوم ونتساءل:

آه، لو أنّ المؤلّف شاورَ أحداً، لأعاده إلى السّبيل الصّحيح!

نحن نعرف الغرور الأسطوري لفيكتر هيجو، ودوما الأب، ولامارتين، وشاتوبريان.. ولكنّ هؤلاء -على الأقلّ- كانوا يمتلكون الموهبة، وحتّى العبقرية. لكنّ الكتاب الفاشلين جدّاً هم -على العموم- أولئك الذين يتميّزون بالغرور الشّديد. أولئك يتحدّثون عن أنفسهم وكأنّهم يتحدّثون عن بيرون أو شكسبير.. والذين يأخذون بجدّ

أملك الحدّ الأدنى من ثقتي بنفسي، ربّما أجد سهولة أكبر في استقبال النّصائح التي يريد البعض إسداءها إليّ. إنني -تقريباً- رهين لرأي أيّ وافدٍ لحدّ يجعلني أغير مقاطع كتابية كاملة. فأنا أظنّ أنّ الآخرين يحكمون أو يلاحظون أفضل مني".

ويضيف في ما يتعلق بترجمته لـ "ملتون":

"لديّ بعض الأصدقاء، الذين صارت لي عادة مشاورتهم والأخذ بنصائحهم وآرائهم منذ ثلاثين سنة. لقد طرحت عليهم بالتّالي شكوكي حول عملي الأخير، وتحصّلت على تعليقاتهم وملاحظاتهم، وكنت دائماً أستجيب لآرائهم، وفي بعض الأحيان كانوا يلجؤون لرأيي".

السيدة ستيل -ورغم ثقّتها الكبيرة بنفسها- كانت لا تشاور أصدقاؤها فحسب، بل وكانت تجري معهم مقابلات عديدة لكي توظّف آراءهم وتستفيد منها حين كتابة فصول كُتبها.

حتى فيكتور هيجو أسدوا له خدمات جُلّي، حين أرشدوه إلى سخافات تصوّراته الدّرامية،

هو أعظم من الرجال المتواضعين".
الأديب الذائع الصيت أرلنكور، صاحب كتاب
"وحيد"، أمضى كل حياته في الإعجاب بنفسه؛
"كل ما يقوله، يطبع على كتبه المترجمة إلى كل
اللغات. أمّا عن العدد الهائل جدّاً من النسخ التي
طُبِع منها، فقد كرّر عدداً من المرات أنّه انتهى
إلى تصديق مُخبريه بذلك".

أمّا الإطراءات المشحونة جيّداً، وهي مدهانات
ومدائح خادعة، لم تلح له أبداً أنها مشبوهة،
أو ماكرة ومبالغ فيها، "لكنّه أيضاً مستعدّ -وبكلّ
رضا- أن يمدحك بنفس الدرجة التي يمدح بها
نفسه". إنّهُ في الواقع نوعٌ من أنواع الغرور
العالم عند الكتاب، ذاك الذي يقوم على مدحهم
بشكل زائد، ومن هنا يسقطون في مدح أنفسهم
جرّاء ذلك. إنّ الكتاب غالباً ما يكونون أشخاصاً
حساسين جدّاً؛ إذ لا يطلبون أبداً النصيحة من
أحد، وهم أيضاً يشعرون بالإهانة حين يتلقّونها؛
إذ إنّهم يجمعون ويقاومون عند فكرة حذف
فقرة، أو تصحيح جملة. نحن نستشهد بكلمة
بوالو "افرحوا للنصيحة ولا تفرحوا للإطراء"، لكننا
لا نضع ذلك محل التطبيق أبداً. فليس هناك في
الحقيقة ما هو أكثر قيمة -عند الأديب- من طلب
رأي زميل له، لكن -للأسف- الكلّ يعتبر نفسه أكثر

تلك التّقاريض المزيّفة التي يُمطّرون بها؛ حيث
يمضون حياتهم مثيرين للسُّخرية بامتياز دون
أن ينتبهوا للحقيقة.. "إنّ هؤلاء الجادّين يغادرون
الحياة ولا يأخذون بثأرهم".

إنّ زهو الكتابة وحبّ النّجاح ينميّان بخاصّة
هذا النّفور من النّصائح، وهذا الشّعور بالخيلاء
والاكتفاء الخادع الموجود بقلب الإنسان، والذي
يمنح للشخصيّات الأكثر سموّاً نقاط ضعف غريبة
في بعض الأحيان.

إنّني أعرف كُتّاباً يزهون بغرورهم، مع أنّهم لا
يملكون شيئاً يستحقّ ذلك.

لا يوجد ما هو أكثر سخفاً من الغرور. إنه شعور
يدوم إذا ملنا إليه، وما هو في النهاية سوى صورة
مضخّمة للعجرفة والخيلاء.

إنّ المسابقات الأدبية، والرّدود، والمنافسات.. كلّها
تبرز احترام الذات الحقيقي عند الكُتّاب؛ كباراً
كانوا أو صغاراً.

كم هو نادر أن نصادف اليوم كُتّاباً متواضعين مثل
بيري "هذا المنشغل فقط بتلميع صورة أصدقائه".

إنه يمتلك -وبدرجة عالية- هذه الفضيلة النادرة
جدّاً: الاستقلال عن الذات، بشكل لا مثيل له بين
رجال عصره؛ بحيث نستطيع أن نطبّق عليه حكمة
بوسي Bousset القائلة: "لا يوجد في الكون ما

نحكم بشكل صائب وبناء على عمل أدبي، أو قيمة نص، أو حياة الشخصيات. إنَّ هاوياً بسيطاً له ربّما بعض الصّعوبة في الشّرح، لكن مساعدتك له ببعض الأسئلة يوصلك بسهولة إلى جعله يقول ما تريد أن تعرفه. وثمة بعض الزّوايا الهامّة في الموضوع، والتي بالنّسبة إليها قد يكون رأي كاتب متمرس أكثر نجاعة ونفعاً؛ لأنّ الكاتب المتمرس يمزج نصائحه بتقنيّات في الكتابة مفيدة للتّطبيق وللصّناعة. إنّها سعادة عظيمة للأديب أن يصادف مثل هذا المرشد، ولهذا ينبغي العمل بكل وسعنا للعثور عليه.

موهبة من الآخر. جاءني أحد الكتّاب في يوم من الأيام وقدّم لي مسوّدته له، عندها سمحت لنفسني -بعد الاطلاع عليها- أن أنبهه إلى أنّه ربّما تسرّع في كتابته قليلاً، وأنه يلوح لي من الضّروري إعادة تحرير ما كتبه مرّة ثانية، لكنّ الكاتب إيّاه خرج ساخطاً صافقاً الباب وراءه وهو يدمدم: "لأوّل مرة يسمح أحدهم لنفسه بالقول إنني كاتب رديء".

إنّي أسمع الآن اعتراضاً يقول: "لنّاصحون ليسوا على عصمة من الضّلال، قد يخطئون هم أيضاً مثل باقي النّاس". نعم، بلا شك، فالنّاصحون قد يخطئون، لكن أقل منك في الغالب، أنت المنبهر بعملك الأدبي. إنّنا لا ندرك كلّ الأخطاء التي قد نتجنّبها بإصغائنا لناصحين ليس لهم أي غرض في مخادعتنا، وهم الذين يمثّلون غالبية القراء. وعلى كلّ، يبقى لك الحقّ في النّهاية لمراجعة الحُكم. إنّهُ من مصلحتك ألاّ يُضللّ القراء، وحتى لا نُضللّ الكتّاب أيضاً، علينا ألاّ نُضللّ أنفسنا بالذّات.

إذاً، اختر حكماً، فذلك من الأهمية بمكان، لكن من تختار؟ كاتباً محترفاً، أم هاوياً بسيطاً؟ هذا أم ذاك؟ أم الإثنين معاً، إذا كان من الممكن ذلك.

المهم هو اختيار الشّخص الذّكي الذي يهتمّ بسمعتك ومستقبلك بشكل جاد. أنا لا أظنّ أنّ من الضّروري جدّاً أن نكون من نفس المهنة حتى

مسرحية "قرّة العين" لـ خالد الرُّويحي: تراجيديا أيقونة الحرّية

عبدالسّلام إبراهيم ▣

يجسّد الكاتب المسرحي البحريني خالد الرُّويحي في مسرحيته "قرّة العين" -الصادرة حديثاً عن مؤسسة "الانتشار العربي" في ثلاثة فصول- مأساة زرين تاج بنت الملاً صالح البارقاني، التي استدعاها من التّاريخ ليضعها في قالب درامي، ويسبغ عليها صفة البطل التّراجيدي الذي يحرك الأحداث من خلال خيوط درامية متشعّبة، ويساهم في تصاعدها في صراع محموم مع أصحاب الفكر الجامد.

يفكّك الرُّويحي تاريخ الشخصية التّراجيدية، ويعيد بناءها درامياً للإسقاط على الواقع المتأزّم والمرتبك والأيديولوجيات المذهبية. إنّها تراجيديا حديثة يسعى صاحبها إلى تكريس حرّية الفكر والعقيدة، ومناصرة قضايا المرأة، مستعيناً بتجربته المسرحية، وخياله الخصب لبناء درامي متماسك تنمو من خلاله أحداث درامية متشعّبة، تنبثق جميعها من خلال خطّ درامي رئيسي، وصولاً إلى الذروة التي تمثّل قمّة التّراجيديا.

على شخصيتها. فالعامل الجوهرى والأساسى الذى يبنى شخصيتها هو القيم الإنسانية التى تفصح عنها أفعالها. وعلى هذا، فإنَّ ذاتها مصدر ذلك الاختيار الذى يؤلِّف طبيعتها. ينطبق النموذج الأرسطى على شخصية قرّة العين التى تتسم بقوة التأثير، والقيم الإنسانية التى تنادى بها، والتى تتفق مع الطبيعة البشرية.

تقترب شخصية قرّة العين من شخصية أنتيجون فى مسرحية "أنتيجون" لسوفوكليس؛ من حيث الشجاعة والقدرة على اتّخاذ القرار، والحلّاج فى مسرحية "مأساة الحلّاج"، وشخصية توماس بيكيت فى مسرحية ت. س. إليوت "حادثة قتل فى الكاتدرائية"؛ من حيث طرحهما الفكرى والتّحليق بعيداً عن السّرب. رفض أرسطو النّهاية المزدوجة فى المأساة؛ بمعنى تلك التى تحمل الشّقاء لأحد الأبطال، والسّعادة لآخر، لأنّ هذا من شأنه إضعاف الأثر الدرامى فى العمل. ففى مسرحية "أنتيجون"، لقيت أنتيجون حتفها فى النّهاية، وشقى كريون بموت ابنه وزوجته. وفى "أوديبوس"، فقأ أوديب عينيه. فكل أطراف الصّراع تشترك فى المصير المأساوى.

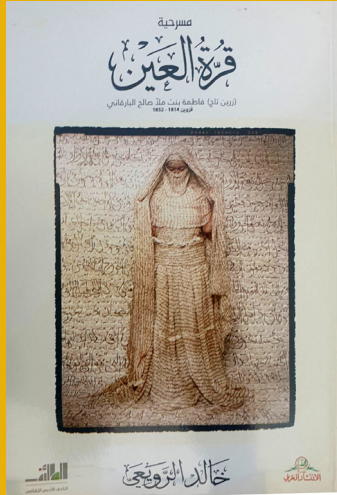
يرسم الرّويعى شخصيّات مسرحيّة بإتقان؛ الملاً محمد صالح من أعيان الشّيوخين، الملاً محمد



الكاتب المسرحى البحرينى خالد الرويعى

تحمّل شخصية الرّويعى المأساوية على عاتقها قضية الحرّية والتّجديد الدّينى المذهبى، فجعلتها تعاني وتتأزّم، لكن لم تنه عن الإعلان عن آرائها دون خوف أو وجل. تحمّلت قسوة الألسنة، لكنّها صمدت وواجهت خصومها بشجاعة، كما أعلنت وقوفها فى صفّ المرأة، ومنحها الحرّية، ومساواتها مع الرّجل، من خلال التّجسيد الدّرامى الذى يفتح آفاقاً رحبة للشّخصية للغوص فى أعماقها وسبر أغوارها.

إنّ بطلة مسرحية "قرّة العين" التّراجيدية شخصية صالحة ومؤثّرة درامياً؛ إذ إنّ أفعالها وأقوالها تدلّ



▣ مسرحية قرّة عين للكاتب البحريني خالد الرويعي

الإغريقي، ولكنها تحاول -في الوقت نفسه- أن تكون لها سمات خاصّة تبعد عن تطابقها تماماً. في مسرحية الرويعي "قرّة العين"، يحوّل التاريخ إلى مسرح كبير، تتصرف على خشبته الشّخصيّات لتؤدّي مهمّتها الكبرى وهي: الإيهام، كما تبدو قدرته على رسم الشّخصيّات دون أن يؤثر ذلك على استمرار الحدث وديمومته ونموّه. حدث ذلك بانتقال سلس، بمزيج درامي خصب.

في الفصل الأول "مهد الفصاحة"، تظهر قرّة العين في المشهد الأول، قصيرة جداً وهي أمام البئر، وخلفها حشد من النّاس، فيسقط من يدها حجر

تقي: عم قرّة العين، من خصوم الشّيخين، الملاً أحمد الخرساني: من أتباع الباب، من خصوم قرّة العين، السيّد كاظم الرّشتي، المفتي أبو الثّناء الألوسي، محمد بن الملاً محمد تقي زوجها، عبد الوهاب الملاً محمد صالح شقيقها، الشّيخ محمد شبل. إنّ الشّخصيّات -في حدّ ذاتها- لا تمثّل الضّرورة القصوى لنموّ الحدث المسرحي، بقدر ما أنّها تحرّض على نموّه، وتسعى لتأكيد أهمية الوصول بالبطل التّراجيدي إلى تحقيق النّظرية الأرسطية نحو قدره المحتوم. تحمل تلك الشّخصيّات -في مكوّناتها الشّكلي- الطّابع

قنديل تضاء ولو من مكان بعيد؟
 الملاً تقي: (لنفسه) صغيرة بعقل وحكمة عجوز.
 يستنكر النَّاسُ تدخُلُ قرّة العين -وهي ما تزال
 صغيرة السن- ومخالطة الرجال في مجالس
 العلم. لكنَّ أخاها يبرّر ذلك بشغفها بالعلم،
 وبحثها عن الحقيقة، وتبدو مدركة تماماً ما
 تقوله. وفي عزاء الشيخ أحمد الأحسائي، مؤسس
 الحركة الشّيعية، يؤكّد الملاً صالح أنَّ الأحسائي
 أوصى أتباعه بانتظار الإمام المهدي الذي قرب
 ظهوره؛ إذ مضى ألف عام على غيابه، وضرورة
 الاستعداد لنصرته، موصياً الشّيح كاظم الرّشتي في
 كربلاء لتولّي النهج والتّبشير بظهور الإمام الغائب
 الذي سوف يصلح ما أفسدته الأمّة بتشريعاتها.
 لكنّ الملاً تقي يرى أن الإمام الغائب لن يبدّل
 العقيدة المحمدية، ولكنّه سينشر العدل، كما
 يستنكر المغالاة في الدّين، ورفض الاجتهاد،
 وانتشار الخرافات والأساطير والأحاديث الضّعيفة.
 يحدث ذلك أثناء وجود قرّة العين وهي صغيرة
 السنّ، ويتغيّر المشهد، فتكبر لتصبح ابنة ثلاثة
 عشر عاماً، وتؤكّد أنّ الاجتهاد يتّفق مع الطّبيعة
 البشرية، وأنّ النَّاسَ يعانون من ظلم السّلطان،
 وأنّ محرّر البشرية من ذلك الظّلم قد بات ظهوره
 أمراً حتمياً.

في البئر كاستعارة درامية؛ إذ إنّها سوف تلقي
 حجراً في الماء الرّائد، فتفتجّر بسببها براكين
 الاختلاف، إذ تُظهر فصاحة ونقاء سريرة في
 وقت مبكّر، مما يجعلها تدخل في دائرة تلاقي
 الأفكار. ثم يحدث استرجاع، فنرى قرّة العين
 وهي ابنة التّاسعة تنظر إلى وجهها في ماء البئر،
 وكأنّها تستشرف المستقبل، فتقول لنا أن سوف
 يكون لها شأن عظيم، في خضمّ المشهد الذي
 يحتشد بالأئمة الذين يتبرّك بهم الناس، ونساء
 يقرآن الكفّ والفتنجان، وأخريات يمشين بمحاذاة
 الجدران لتصوير حال المرأة المتدهور، وتبرز
 حدّة الخلافات بين الفرق الشّيعية من خلال حوار
 بعض العامّة مع الملاً محمد صالح، كما نكتشف
 أنّ ثمة خلافاً بين الملاً محمد صالح وأخيه الملاً
 محمد تقي، حول أسس العقيدة، ودائرة تبليغ
 الدّعوة، وأنّ أهل الحق لا يزعمهم الخصوم، لكن
 قرّة العين تمتلك الحُجّة والقدرة على النقاش
 وتفنيد الآراء بشكل منهجي.

قرّة العين: البشر بحاجة لمن يثقون به يا عمّاه،
 وهذا ليس انتقاصاً من الآخرين أو عيباً... البشر
 بحاجة لمن يدلّهم على الطّريق... رأيت إن
 كنت في ظلام دامس/ يعتريك الخوف من كلّ
 ما يحيطك... من سيخلّصك من ذلك لولا شعلة

الغياب، وتصرُّ دائماً على أن تغيب؟ أما من باب تفتحه لي؟

كُتِبَ الرُّويعي مسرحية "قرّة العين" للتأثير في المتلقّي، عن طريق تكريس درامية الأحداث التي جاء فيها التّصاعد الدرامي بشكل منطقي يؤسّس لمسألة الإيهام، ولم يسعَ إلى وضع المتلقّي في مكانة المقارن خصوصاً في الوقت الراهن؛ لأنّ المتلقّي أصبح واعياً، ويفهم الرّمزية وإسقاطاتها بشكل كبير، ولا يحتاج إلى أن يهدم الكاتب المسرحي الجدار الرابع ليكون جزءاً من العمل المسرحي، ولكنه وضعه في مكانته الواعية والمدرّكة لقضية تاريخية محدّدة، وأهمية إعادة إنتاجها في قالب مسرحي.

إن الرُّويعي يوجّه خطاباً مسرحياً مهماً لمتلقٍّ واعٍ، ربما يكون نخبويّاً -إلى حدٍّ ما- وربما يكون أقلّ درجة، لكنه -على أي حال- يضع في اعتباره أنّ المتلقّي في الوقت الراهن يفهم إلى حدٍّ كبير ما يوجّه إليه من خطابات توقظ وعيه، وتراهن عليه. في الفصل الثاني الذي وضع له اسماً: دربة التأثير والتّعثر، ثنائية الطموح وكبوة الجواد، فتدبُّ الخلافات بين قرّة العين وزوجها، فتتبنّى قضية المرأة والمناداة بحقّها، سواء بمساواتها مع الرّجل، أو بتحقيق العدل بينهما. تمثّل شخصية

يمرُّ الزّمن المسرحي، فتبدو قرّة العين وهي تتمتم حول نسخ بعض الأحكام في فجر الإسلام؛ لأنها كانت خاضعة لظروف انتشار الإسلام، وتفتجر قضية المرأة بحوارها مع أبيها، كما تتوق لأن تسمو روحها وتتطهّر من كلّ آثام البشر، وتتلو آيات من القرآن التي جاءت في حقّ المرأة، وترى بنفسها معاقبة أحد الرّجال لزوجته بأن حرّمها من أولادها.

قرّة العين: لولا أنكم بالغتم في زجنّا في شؤون البيت والأطفال، لكانت النساء بمحاذاةكم في مجالس العلم.

يفجر الملاً صالح قضية الظلم الذي ملأ الأرض، بينما تفتجر قرّة العين مسألة الظلم الذي يلحق بالمرأة في كلّ مكان، وخصوصاً في البيت، وأنّ صلاح المرأة من صلاح المجتمع. ويحدث الصّدام بينها وبين أبيها؛ لأنها تتحدّث بالحجّة، سواء بالمنطق، أو بآيات من القرآن الكريم، لكنّه في النهاية يعترف بصواب رأيها، برغم أنّه يخشى من أفكارها المتعصّبة والغريبة عن محيطها. تنتشر أخبارها، بأنّها منشقة، وتحرض النّساء على أزواجهن. تناجي قرّة العين الغائب الذي يمثّل النّور الذي سيضيئ قلبها بالمعرفة.

قرّة العين: كيف لي أن أراك أيّها الوهج وأنت في

وحشدتها لإضفاء حالة من الملحمية على الحدث المسرحي الذي يتحوّل إلى صراع دراميّ بين كلّ الشّخصيات، كما يقول عبد العزيز حمودة في كتابه "البناء الدرامي": "الصّراع الدراميّ يجب أن يكون بين إرادات إنسانية، تحاول فيه إرادة إنسان ما، أو مجموعة من البشر، كسر إرادة إنسان آخر، أو مجموعة أخرى من البشر".

إنّ اللغة في مسرحية "قرّة العين" -على الرّغم من بساطتها- تمثّل السّهل الممتنع، لأنّها جاءت بصورة تناسب كلّ لسان ينطق بها دون زيادة أو نقصان، وكأنّها وُضعت بقطّارة. جاءت قدرة المؤلّف على صياغة الحوار بطريقة تجعله ينسجم مع الموقف، وتكثيف العبارة التي تميل إلى ثراء معرفي، وتحمل لغة الحوار خصائص فنيّة ومقوّمات أسلوبية ولغوية جمالية تقوّي من الشّخصيات، دون نسيان المضامين والقضايا.

تحدث الفتنة الكبرى في الفصل الثالث، الذي جاء بعنوان "فصل الدّليل ورسم الأثر"؛ إذ يدخل الجيش كربلاء، ويدمر أسوارها، ويقتل النّاس، كما يدخل اليرمازية فيفسدون، وتحلّ قرّة العين محلّ كاظم الرّشتي الذي مات بسبب تدافع النّاس، وتجلس إحدى السيّدات في مجلسها، وتسألها عن الموعود، وهل هو حقّ، فتردّ عليها بأنّه حقّ،

قرّة العين النموذج الذي خرجت شخصيته في نهاية المسرحية عن المألوف، لتحقيق قدرتها على الفعل الدرامي، ثم تتعرف على خلافت امرأة مع زوجها السني الذي يتبع (أبو الثناء الألوسي) في بغداد.

تصل قرّة العين إلى كربلاء؛ حيث كثر التّنجيم، وذاع صيتها فيها، وحينما جاءت امرأة تطلب أن تكون رفيقتها توافق على مضض، حتى لا تكون مستخدمة للعبيد. يحدث نزاع بينها وبين زوجها، ويردّ كل منهما على الآخر باستشهاد بالقرآن. تركّز قرّة العين جُلّ اهتمامها في التّقرب إلى الله، وانتظار الموعود، وفي الوقت نفسه تصل علاقتها بزوجها إلى طريق مسدود. ويتحدّث الملام محمد تقي إلى النّاس، ويكشف ادّعاء الخصوم أنّهم يرون المعصومين في المنام، وخصوصاً أخاه وكاظم الرّشتي في بغداد، ويصدر فتوى بتكفيرهم.

جاءت اللغة في مسرحية "قرّة العين" خصبة وثرية، وتحمل في طيّاتها دلالات متعدّدة، كما أنّها تناسب كلّ شخصيّة، وكان لها العامل الأهم في نموّ الحدث المسرحي. بالإضافة إلى ذلك، تمثّل اللغة الضّلّع الأساسي في الصّراع الدرامي؛ إذ إنّها حقّقت هدفها في رسم الشّخصيات،

الوالي، لكنّها تفنّدها بأنّها أحاديث باطلة، وأنّ زمن التّكليف قد ولّى، لكنّ الألوسي يؤكّد زهدها وتعبّدها، وبرغم اتّهامها بنسخ العقيدة، فإنه يؤكّد حرّية العقيدة. حينئذ تأتينا امرأة معلنة ظهور الموعود، فتتشدّ قرّة العين:

لمعات وجهك أشرقت وضياء طلعتك اجتلى
لم لا تقول ألسنت بربكم حتى تلبيك ببلى بلى
قبل أن يصدر أمراً بترحليها من العراق، أطلق الباب عليها لقب الطّاهرة، وبوجوب اتّباعها لأنّها تنادي بوجود العدالة والمساواة بين الرّجل والمرأة. حينئذ يُقتل عمّها بعد أن خاض في سيرتها وتحدث فتنة كبيرة يُقتل فيها الكثيرون. تكشف قرّة العين عن شعرها فيطعن رجل نفسه أمامها مردّداً: الطّاهرة، الطّاهرة، فتؤكّد على رفع التّكليف، وبوجوب مساواة المرأة بالرّجل في المؤتمر بدشت، بخُرّسان:

"قرّة العين: أنا صوت الصّافور... أنا النّفخة في الصّور... أنا عبرة التّوراة وأوّل الزّبور، أنا مجتبي الإنجيل وزهرة القرآن".

جاء عنصر الزّمن في مسرحية "قرّة العين" واضحاً جدّاً، ومؤسّساً للمأساة، وكأنّه شخصية رئيسية تظهر في المسرحية ولا تختفي، فتضاع الشخصيات على أوّل المضمار وتتركها تتصارع

عندئذ ترفع قرّة العين الحجاب في خضم دهشة النّساء والرّجال، معلنة أنّ لن يكون بينها وبين النّاس حجة، فلا تقيّة بعد اليوم، خصوصاً مع اقتراب ظهور الموعود. لكن الخصوم -متمثّلين في الملاً أحمد الخُرّساني- يعلنون عن فسقها وفجورها بسبب كشف حجابها، ورفع التّقيّة، كما يكشف عن وجود فرقة من البابية اتّبعت قرّة العين، فاتّهموها بالدّجل وتغيير شرع الله. "قرّة العين: إنّ الباب عليه السّلام ليخرج حاملاً معه ثمانية عشر شمساً، وفي كلّ منها ألواح خطّ عليها الباب كلماته بحلو لسانه، فإذا ظهر أمامكم لن يكون لكم سوى اتّباعه".

تناشد قرّة العين في هذا المشهد الثامن القصير بأن يتّبع النّاس الباب، وهو الشيرازي، زعيم تلك الفرقة. وفي المشهد التاسع، الذي يواكب المشهد الثامن، ينتقد الخُرّساني قرّة العين، ويصفها بأنّها كاشفة الوجه، وتخالط الرّجال، وتبشّر بظهور الموعود، فلا يجب اتّباعها. وفي المشهد العاشر، الذي يتزامن مع التاسع، تستمرّ قرّة العين في توجيه اللوم على من يتباهون بالتّعبد، ويظهرون العداء لنسائهم، فيحدث الصدام بينها وبين الخُرّساني. حينئذ يلقي القبض على قرّة العين، ويواجهها الألوسي، المفتي، باتّهامات خروجها عن

اختزاله مهمّة لتطوّر الحدث الدرامي من خلال خيوطه المتعددة. تنتهي أحداث مسرحية "قرّة العين" بمشهد اتّهام قرّة العين بتحريض العامّة، وزعزعة عقيدة النّاس، وحثّ النّساء على التّخلّي عن الحجاب، وعصيان أزواجهن، لتواجه العقوبة بربطها بأذنان الخيل حتى مكان إعدامها، بإلقائها في بئر، وردمه. وحينما يصلون، تقف عند البئر، وترى وجهها فوق صفحته، كما حدث في المشهد الأول، وتناجيه، وقد تمزقت ملابسها، وتقطعت أجزاء من جسدها. تُقتل قرّة العين في مشهد مأساوي بسبب تجديفها في اتجاه آخر، سعياً إلى تجديد الخطاب الديني، ومناصرة قضايا المرأة، لكنها ستظل أيقونة الحرّية عبر الأزمان.

لتقدّم لنا الحدث المسرحي الذي يمتزج بالزّمن، حتى ينفي عن نفسه مغبّة أن يكون قد جاء بهدف كتابة التّاريخ. لكن المتلقّي قد يلحظ سطوته هنا أو هناك، وربما يعتبره المحرّك غير المرئي للأحداث، وهو الذي يساهم في نموّها، وهو الذي قاد قرّة العين نحو قدرها المحتوم. يؤكّد الزّمن فكرة درامية الأحداث التي تشكّل وجدان المتلقّي، دون أن تزعجه بمسألة زمنية حدوثها. جاء عنصر المكان متوافقاً مع الأحداث الدرامية، وتعانق مع نموّها بشكل مطّرد، وتماهى معها في بعض الأحيان، كما أكّد أهمية الحبكة والصراع الدرامي من خلال صوره المتعددة في المسرحية، وامتزجت معه تماماً، وجاءت مسألة

ديوان الزهراني "هاتِ البقية" بين الرومانسية والتّناصّ

أ. د. محمد عبدالرحمن يونس ▣

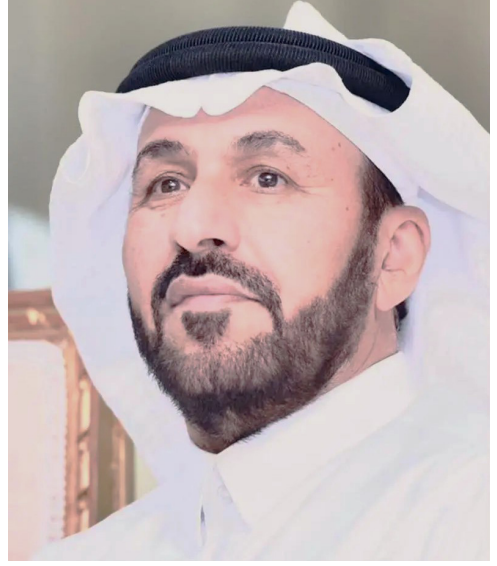
تفيض مجموعة الشّاعر السّعودي حسن محمد الزّهراني الشّعريّة الموسومة بـ "هاتِ البقية" بالمشاعر الجيّاشة التي تتوحّد بالحبّ بشتّى مناحيه: حبّ الأرض، وحبّ الوطن، وحبّ الابنة، وحبّ المرأة. وتتأسّس على مجموعة من المفردات الرّومانسية الحالمة بعالم أكثر نظافة، وأكثر قيماً إنسانية عالية لتعبّر عمّا تختلجه نفسه الإنسانية من حبّ وانتماء، وعشق لكلّ ما هو إنساني وجمالي. وتتحرّك في هذه المفردات نزعة حميمة شديدة الوضوح نحو الفضاءات التي عاشها الشّاعر، واكتسب خبرته منها، وتشكّلت لغته من أحوال عشقها. إنّها عاشق شفيف بامتياز يتوحّد بطاقة من الحبّ العالية لكل ما هو جميل وحميمي.

يا حَبَّةَ القلبِ هذا الحُبُّ معجزةٌ
تَحَارُّ في سِرِّهِ المَكْنُونِ أَفْهَامُ
من أَجَلَ عَيْنِكَ يا إلهامُ قام فمي
مغرّداً، ودمي للودِّ جَمَامُ¹

ولا يعادل حبه لابنته، وانتماءه لهذا الحب، وبوحه به، إلا حبه لقريته الوديعه الهادئة القابعة في أعلى جبال السروات السعودية، (قرية القسمة)، وتحديداً في مدينة الباحة. إنه ينتمي إلى حب هذه القرية انتماء يملأ شغاف قلبه وروحه. إنه أشبه بالانتماء الأيديولوجي إلى نظرية معرفية يراها الأكثر شمولاً ونضجاً ومعرفة، وقدرة على البناء والديمومة، والازدهار الحضاري والمعرفي، ولذا فهو يشكّل من هذه القرية لوحة فنية على غاية عالية من الجمال. هو ينتمي إلى قريته، ومعالّمها، وحدودها، كما الأيديولوجي الذي يعتنق بني معرفية خاصة تنتمي إلى نظريات معرفية بعينها. يقول واصفاً هذه القرية:

يا قريتي يا قرية القسمة
يا درّة في النبض مرتسمة
روحي فداك فدا الذين هنا
قسماهم بالبشر متسمة²

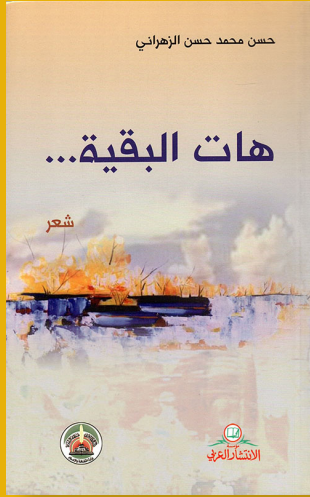
يفيض حسن الزهراني إحساساً مرهفاً بتتبع مظاهر الجمال من حوله أنى كان وجود هذه



■ الشّاعر السُّعُودي حسن محمد الزَّهراني

فهو عندما يصف ابنته، فإنّه يشكّل لغة ضاربة في التراكيب الرومانسية، بأبعادها وإشاراتها اللغوية، فتبدو هذه الابنة مثلاً جمالياً يضجّ بالبهاء، صفاءً وعطراً ورهافة مشاعر، وملامح ذكيّة، ووجهاً موشى بأبهة الجمال، وصفاء الابتسامة، والذكاء الذي يغمر ملامح الوجه، ويمدّه بمزيد من مقوّمات الألق. يقول عن وجه ابنته:

إلهام وجهك للإلهام إلهام
وصوتك العذب تغريد وأنغام
أقبلت نهر خيال في قفار دمي
فأينعت بعبير الطهر أكمّام



■ المجموعة الشعرية "هاتِ البقيّة"

بعد أن باد (الهنود الحُمر)
واصطفَ (الهنود السُمر)
والطاغوت قام على شفا الأخدود
يمسح دمعهُ الباكي بلطف قبل أن يلقيه
والصّرخات حول النّار
تستجدي الرّماح
إلى الكفاح"3.
أفاد الزّهراني -في تشكيل معالم قصائده
العمودية- من خلال خبرته الواسعة، وقراءته
في تشكيل الموروث الشّعري القديم، وطريقة
بنائه وصناعته. فهو قارئ متميّز لديوان الشّعـر

المظاهر. وهو لا يعنى تحديداً بتشكيل هذه
المظاهر، والانتماء إليها، وإبراز ملامحها الجمالية،
والدّعوة إليها فحسب؛ بل هو يُدين مظاهر القبح
من ظلم تاريخي، وتخلّف، وسطوة، واستغلال،
وأفعال الطواغيت. يقول في قصيدة بعنوان
"حروف من سيوف":
"قم يا فؤادي من سبات الوجد
حان الآن
رفع أزيزك
الموقوت والمكبوت
(...)"

"هات البقية"، ما نقرأه في المقطع التالي، ومن قصيدة موسومة بـ "صفر اليدين":
 ينبع الحُبُّ من حنانٍ معيني
 فأنثريني في الكونِ ثم اجمعيني
 أشعليني بالحسنِ كي تتلظى
 لُغتي لهفّةً ولا تُطفئيني
 ودّعيني في لاهبِ العشقِ أحيا
 لا تغيبني عني ولا تلمسيني
 عَاد قلبي لراحتيك فعودي
 إن قلبي لولاك "صفر اليدين" 7

وها هو في قصيدة أخرى يفرد قلبه وعواطفه لامرأة ما، يراها ورداً، وروضة، وجدولاً، وعبيراً فوّاحاً، وشعراً عذباً، ويقدم قلبه أسيراً بين حنايا يديها البهيتين. يقول في قصيدة بعنوان "أنت كالشمس":

أنتِ للحُبِّ جدولٌ من نيميرٍ أنتِ
 في روضة الغرام زهورٌ
 أنتِ وردُ الحنانِ يزهو جمالاً
 أنتِ للودِّ حين يصفو عبيرٌ
 أنتِ شعراً عذبُ المعاني رقيقٌ
 تمنّني أن تحتويه السطورُ
 لكِ قلبي لو كنت أملكُ قلبي
 إنّما القلبُ في يدك أسيرٌ 8

العربي القديم بنزعتة الكلاسيكية القائمة على الوزن والقافية، ووحدة الإيقاع الموسيقي، والشكل المعماري لنظامه العمودي، وعزز من هذه الخبرة شغفه بالرؤمانسية العربية في بداية تشكّلاتها. ولا نغالي إذا قلنا إنّ واحد من أهمّ الشعراء العرب المعاصرين الذين لا يزالون يسرون على خطا الشعراء الرؤمانسيين الأوائل؛ إذ لا تخلو قصيدة من قصائده من إحدى مظاهر هذه الرؤمانسية، سواء على مستوى الحلم والتخيّل والعاطفة ومشاعر الحبّ الجياشة، وبروز النزعة الوطنية، والإعلاء من هذه النزعة، أو على مستوى التشكيل اللغوي لجمل الخطاب الشعري الرؤمانسي، وأبعاده الفنيّة وصوره الجماليّة. ويمكن القول: "إنّ الأدب الرؤمانسي (...) يتوّج العاطفة والشعور، ويسلم القيادة إلى القلب الذي هو منبع الإلهام، والهادي الذي لا يخطئ، لأنّه موطن الشعور ومكان الضمير" 4 . ويقول ألفريد دي موسيه 5 ، وهو من أهمّ أعلام الرومانسيين الفرنسيين: "اقرع باب القلب، ففيه وحدة العبقرية، وفيه الرّحمة والعذاب والحبّ، وفيه صخرة صحراء الحياة؛ حيث تنبجس أمواج الألحان يوماً ما إذا مسّتها عصا موسى" 6 . ومن صور الرؤمانسية ومفرداتها في مجموعة

رأي وردزورث وجون كيتس، يمكن القول: إن مجموعة "هات البقية" مشبعة بأهم عنصرين من عناصر الفن الرومانسي، وهما: الخيال والعاطفة، ويتجلى هذان العنصران في استحضار الصور البهية وغير المألوفة، وغير العادية لنساء القصائد اللاتي وصفهن حسن الزهراني، وأشاد بجمالهن الفائق، الجمال المتخيل الحلمي المشتبه الذي قلما تجود به الحياة المعاصرة.

إن فائزات حسن الزهراني يشكّن قصائد شعر شفيفة، وأمنيات تظل ماثلة فوق ثنایا الروح وشغاف القلب، وهمسات تدغدغ أعماق المشاعر الدفينة في نفوس الرجال. يقول واصفاً إحدى أولئك الفاتنات في قصيدة بعنوان "أنثى جديدة":

أنت شعري والشعر كل حياتي
أنت شوقي والأمنيات السعيدة
كل يوم تأتين حباً نقياً
همسات تحيي الشجون وليدة
كل يوم تأتين حلماً شفيفاً
ورؤى تشعل الغرام فريدة
وكفاني يا منية الروح أني
كل يوم أراك أنثى جديدة¹³

إنه في كثير من مقاطع هذه المجموعة، يستحضر الصور البهية لنساء فائقات التميز، غائبات عن

وإذا كان الخطاب الشعري الرومانسي يولي المرأة أهمية خاصة، بوصفها أيقونة جمالية، ومنبعاً للحنان والحب والعاطفة الجياشة؛ فإن حسن الزهراني، هو الآخر يراها لحناً عذبا، وناياً ييوح جوى وحنيناً وروحاً حانية، تغمر من حولها عباً وسعادة، وفراشة بهية زاهية تغدق بهاءها الأليف على الفؤاد فتملأه حباً وصفاءً ووجداً وألفة. يقول في قصيدة بعنوان "إبحار":

بلغ الهوى بي أن قلبي كلما
يلقى فؤادك يحتويه ويهتف
أهلاً بمن شوقي إليه يزفني
ويزفه شوق إلي فيزلف
إنني أحبك يا أنين رباتي
وحنين قافيتي وروحاً تعطف
إنني أحبك يا عبير سعادتني
وفراشة حول الفؤاد ترفرف
جمع الهوى ما بيننا يا غادتي
والحب ما بين القلوب يؤلف⁹

يتحدث وردزورث 10 عن الشعر قائلاً: إنه "من أعمال الخيال والعاطفة". ويكتب كيتس 11 عن نفسه في رسالة إلى أخيه جورج يقول فيها: "أنا أصف ما أتخيل"، وهي عبارة قد تكون وسيلة الفن الرومانسي الصحيح¹². وتأسيساً على

مع الثقافات الأخرى غير الدينية. وهذه النشأة المنفتحة انعكست بشكل واضح على مسيرته، سلوكاً وفكراً وممارسة، وعلاقات اجتماعية وثقافية. فالرجل شخصية ودودة محبوبة جداً بين معارفه وأصدقائه الكثيرين الذين ينتشرون في الوطن العربي، بالإضافة إلى كونه عضواً بارزاً في منظمات ثقافية وعربية عديدة تعنى بشؤون الثقافة والإبداع والفكر، وهو ناشر للكتب والمجلات الثقافية، لكونه رئيساً لنادي الباحة الأدبي، الذي يُعدّ من أهم مؤسسات النشر السعودية الحديثة. إنّ هذا الانفتاح المعرفي، وهذه البنية الفكرية المتسامحة ساعدته لأن يوظف حسّه الإنساني الجمالي في قصائده الشعرية، ولأن ينأى بنفسه عن الصراعات المذهبية والطائفية، وعن الحركات الأصولية التي تحكمت في مفاصل المجتمع، فكراً وثقافةً وسلوكاً لسنوات طويلة، ولأن يدين هذه الحركات، رافضاً سلوكها الاجتماعي، وسطوتها المستبدة على معظم علاقات المجتمع السعودي الإنسانية والاجتماعية والثقافية، وحتى التعليمية في المدارس الثانوية والمعاهد، ومراكز التعليم العالي الجامعية. يقول في قصيدة بعنوان "خشب":

الباعون الدين بالدنيا وهم

الواقع المعيش الذي يعاصره ويتفاعل معه، وينطلق بخياله الخصب ليشكل معالم جماله، من خلال لغة رومانسية منتقاة بعناية وتركيز. ويمكن القول: "إن الشعر صياغة جمالية للإيقاع الخفي الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة، وهو بذلك ممارسة للرؤية في أعماقها ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللغة. إنه مغامرة للنثر الذي قوامه العقل والمنطق والوضوح، ويؤدي وظيفة إبلاغية مباشرة، على خلاف الشعر الذي يعتمد على الخيال أو "الرؤية" التي تحيد بدلالة اللغة الحقيقية عما وُضعت له أصلاً، لشحنها بمعانٍ جديدة وإيحاءات غير مألوفة"¹⁴.

تختزن ذاكرة الشاعر حسن الزهراني بأبعاد معرفية متشعبة تنتمي إلى حقول وخلفيات تراثية ودينية، ويشكل القرآن الكريم أحد أهم هذه الحقول المعرفية. ومن يقرأ أعماله الشعرية، سيرى أنّ كثيراً من قصائده يعود إلى العديد من الآيات القرآنية الكريمة، ويتناص معها، ولعلّ من أهم هذه الأعمال ديوانه الموسوم بـ"قطاف الشغاف"¹⁵. وهذا التأثير الكبير الواضح بالقرآن الكريم يعود إلى نشأته الدينية، هذه النشأة غير المتعصبة، بل المنفتحة على ثقافات العالم العربي، وتياراته المعرفية، والمتسامحة

يتظاهرونَ بسلكِ نهجِ الاتقياءِ
الظَّانُونِ بأنَّهم بلغوا المني
بضلالهم وهم الحفاةُ الأغبياءِ
الجاعلونَ الدِّينَ سترَ ظلمهم
والدِّينُ ممَّا يُلحقون به براء
إنِّي بُلِيتُ بهم وأيُّ بليَّةٍ
أقصى على الإنسانِ من شُرْبِ البلاءِ 16

إنَّ من الخصائص المميِّزة للعلوم الإنسانية
-وبطبيعة الحال تشمل هذه العلوم الآداب
والفنون، ومن أهم هذه الفنون الخطاب الشعري
العربي المعاصر- "تكمُن في كونها بحاجة إلى
إقامة علاقة مع النصوص التي تدخل معها في
عملية حوار" 17. ولفظة (حوار) التي استخدمها
ميخائيل باختين في دراساته عن التَّعَالُق بين
النُّصوص 18، والتي ذكرها تزفيتان تودوروف
هي المصطلح الذي يطلق عليه الدَّارسون
الأوروبيون الذين جاؤوا بعد باختين باسم (التَّنَاصُ
Intertextuality)، ومن أهم هؤلاء الدَّارسين
الذين توسَّعوا في شرح مفاهيم نظرية التَّنَاصُ،
وتأسيس مفاهيمها: الناقدة البلغارية الشهيرة
جوليا كريستيفا، والناقد الفرنسي رولان بارت،
والفيلسوف الفرنسي البلغاري تزفيتان تودوروف،
الذي يقول: "لا يوجد ملفوظ -وهذا شيء

جوهري- لا تربطه علاقة بملفوظات أخرى" 19.
ومن أهم النصوص الأخرى التي دخلت معها
نصوص الشَّاعر حسن الزَّهراني، في علاقات حوار،
أو تلك التي تناصَّت معها هذه النصوص، هي
نصوص القرآن الكريمة المقدَّسة، وهي تتوزَّع في
كُلِّ مجموعات الزَّهراني الشعريَّة كما أشرت إلى
ذلك، وهي في هذه المجموعة قليلة نسبياً إذا ما
قارناها ببقية المجموعات الشعريَّة الأخرى.
وعندما يقول الشَّاعر:

أت صروف الليالي بالذي كرهتُ

روحي وقد حفظته الكاف والنون 20

فإنَّ الشُّطر الثَّاني من البيت يتناصُّ -بطريقة غير
مباشرة- مع الآية القرآنية الكريمة: {وَإِذَا قَضَى
أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ} (البقرة، آية 117).
فإذا كانت صروف الليالي في البيت السَّابق
أصابت روح الشَّاعر بمكروه لا يريده، وقد آذت
روحه، فإن أمر الله هو الغالب، وهو الذي أمرَ
وقدَّر لأن تتشكَّل هذه الصُّروف، وفقاً لمشيئته
سبحانه وتعالى، وإرادته وأوامره. ويشير فعل
الأمر (كن) إلى هذه الإرادة الإلهية. وأشار الشَّاعر
إلى هذه الإرادة بـ "حفظته الكاف والنون".
وعندما يقول الشَّاعر:

لله ما شاء علمي دون حكمته

وكل شيء لدى الرَّحْمَنِ موزون²¹

فإنَّ الشَّطْرَ الأوَّلَ من هذا البيت يتناصَّ مع الآية القرآنية الكريمة:

{مَا شَاءَ اللَّهُ إِنَّ رَبَّكَ حَكِيمٌ عَلِيمٌ} (الأنعام، 128).
أما الشَّطْرُ الثَّانِي فإنه يتناصَّ مع الآية الكريمة: {وَالْأَرْضُ مَدَدْنَاهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنْبَتْنَا فِيهَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ مَوْزُونٍ} (الحجر، 19).

أما الكلمة التالية: (مسنون) التي ترد في الشَّطْر الشعري التالي:

(على القضاء لأنَّ الأمر مسنون) 22 فإنَّها مأخوذة من الآية الكريمة: {وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ} (الحجر، 26).

وعندما يقول الشاعر:

(خُشْبٌ مَسْنَدٌ) و(أفئدة هواء)

وملامح شوهاء تنطق بالغباء 23

فإنَّ الجملة الإسمية (خُشْبٌ مَسْنَدٌ) مأخوذة من الآية القرآنية الكريمة: {وَإِنْ يَقُولُوا تَسْمَعُ لِقَوْلِهِمْ كَانَتْهُمْ خُشْبٌ مَسْنَدٌ يَخْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمْ الْعُدُو فَاخْذِرْهُمْ قَاتِلْهُمْ اللَّهُ أُنَى يُؤَفِّكُونَ} (المنافقون، 4).

فالمناقون في النَّصِّ الشعري الذين يشبههم الشاعر بـ "خشب مسند"، هم الأعداء المعاصرون الذين يلتقون بالأعداء الذين أشارت إليهم الآية القرآنية، في سلوكهم ونفاقهم

وأفعالهم العدوانية. أمَّا الجملة الإسمية (أفئدة هواء) فإنَّها تتناصَّ بشكل رمزي سيميائي غير مباشر مع الآية الكريمة: {وَلِتَصْغَى إِلَيْهِ أَفئدة الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ وَلِيَرِضُوهُ وَلِيَقْتَرِفُوا مَا هُمْ مُقْتَرِفُونَ} (الأنعام، 113). فأفئدة الأغبياء الحاقدين المتاجرين بالدِّين، والمتستترين تحت غطاءه، في النَّصِّ الشعري هي تشبه أفئدة المفترين الذين لا يؤمنون بالآخرة في النَّصِّ القرآني الكريم.

تقول ناتالي ببيقي غروس: "يشمل التَّنَاصُّ تنوعاً كبيراً من الممارسات والأشكال (...) استشهادات، وإيحاء، وسرقة، وإعادة كتابة، ومحاكاة ساخرة، ومعارضة، وحتى الإلصاق (...) إنها جميعها تنتمي طبعاً لهذه الخطوة التي تقوم على الكتابة بالرجوع إلى نصٍّ سابق (...) فالتَّنَاصُّ، حتى وإن كان بصفة خاصّة منتظماً عن طريق أنواع، وفي فترات معطاة من التاريخ، هو ظاهرة مشكّلة للكتابة الأدبية، فهي تتجاوز إذن الحدود النوعية والتاريخية"²⁴.

وعلى الرُّغم من رأي ناتالي -الذي يبدو مهماً إلى حدٍّ واضح في تنوعه- فإنه يبدو خاطئاً في جانب منه، ومغايراً لآراء كثير من النقاد الصَّائبة، حين يؤكدون أن السرقة ليست شكلاً من أشكال التَّنَاصُّ، بل هي نوع من أنواع الاستلاب والسَّطو

منه، المبتذل الذي ليس أحد أولى به، المختصّ الذي حازه المبتدئ، فملكه سواء أكان معنى أم صياغة" 26 .

وإذا أخذنا برأي ناتالي، فإننا سنحكم على معظم النصوص الإبداعية المعاصرة بأنها مسروقة، ونكون قد نفينا عنها صفة الإبداع والقيمة الأخلاقية الأدبية والنّبيلة. ومن هنا، فإنّ السّرقَة لا تُعدّ أبداً شكلاً من أشكال التّناسّ.

وتأسيساً على تعريف ناتالي غروس، يمكن أن ندمج التّناسّ القرآني في الخطاب الشعري العربي المعاصر تحت مفهومي "الاستشهادات والإيحاء". ولا يخرج التّناسّ القرآني في شعر حسن الزّهراني عن هذين المفهومين السّابقين. فالقصائد تتناسّ مع النّصوص القرآنية لتكون شاهداً على موقف إنساني أو اجتماعي أو أيديولوجي يتبنّاه الشّاعر، ومن ثمّ توحى إلى رأي أو فكرة أو رؤية يريدها، ويشير إليها إمّا بشكل مباشر، وإمّا بشكل سيميائي مرّمز.

يقول في قصيدة بعنوان "حقّد":

الشّقّي الذي

كان يكبرني

بثلاثين عام..

زارني زاحفاً

والاعتداء على نصوص الآخرين، وسلب أفكارها. ويعرّف د. مجدي وهبة السّرقَة الأدبية، استناداً إلى مراجع ومصادر عدّة: "السّرقَة الأدبية: احتيال الأدباء للإفادة من إبداع من تقدّمهم، من غير الإشارة إلى مبدعيه، أو نسبته إلى قائله. والمراد بالسّرقَة الأدبية: سرقة المعنى الذي اختصّ به شاعر ونُسب إليه، كقول أبي نواس في صفة الخمر:

"فتمشّت في مفاصلهم كتمشّي البرء في السّقم".
فإنّه أخذ المشبه به من معنى مسلم بن الوليد في قوله:

تجري محبّتها في قلب عاشقها
مجرى المعافاة في أعضاء منتكسٍ

أمّا الأمور التي يمكن ردّ الاتفاق فيها إلى توارد الخواطر وتلاقي الأفكار؛ كتشبيه الحُسن بالشّمس، والجواد بالغيث، والشّجاع الماضي بالسّيف، فليست من السّرقَة الأدبية في شيء" 25 .

ويرى القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (المتوفى سنة 392هـ)، في كتابه "الوساطة بين المتنبّي وخصومه"، أنّ أنواع السّرقَة الأدبية: "السرق، الغصب، الإغارة، الاختلاس، الإلمام، الملاحظة، المشترك الذي لا يجوز الادّعاء السّرق

في الظلام...

فتلوت على ظله

سورة "الناس"

ثم "الفلق"...

فانفلق..

فلقتين

على ربوة القهر

ثم التأم...

وتولّى على ظهره خاسئاً

تحت وجه التراب 7.

إنّ سورتي "الفلق" و"الناس" هما أهمّ السور القرآنية الكريمة التي تؤكد الذّاكرة الإسلامية الجمعية أنهما يحميان من شرور الحساد والماكرين وأصحاب المكائد، والمتعاملين برموز السحر والشعوذة، وقراءتهما بتواصل تحمي من يقرأهما من شرور نفسه، وشرور غيره من أفراد المجتمعات، الأشرار والآثمين والبطّرين. وهنا يشير بهما حسن الزهراني ليدلّ على سلوك شخص حسده وأراد به شراً، وأساء إليه، موحياً بقدرة السورتين الربّانية على ردّ كيد المعتدي إلى نحره، وذلك من خلال الجملة الشعريّة "وتولّى على ظهره خاسئاً".

إنّ الرّؤية الشعريّة تؤكد الرّؤية الإيمانية العميقة

السّائدة في المجتمعات الإسلامية التي أوحى بهما السورتان الكريمتان، وكما فسّرهما وشرحهما غير مرجع من مراجع تفسير القرآن الكريم، وتأويله، وفك رموزه، واستغلاق هذه الرّموز. ويظهر التّناسّ أيضاً في الجملة الشعريّة: (وتولّى على ظهره خاسئاً)، تناساً إيحائياً غير مباشر، وذلك من خلال الإفادة من معنى الآيتين الكريمتين التاليتين: {فَتَوَلَّى فِرْعَوْنُ فَجَمَعَ كَيْدَهُ ثُمَّ أَتَى} (سورة طه، آية 60)،

{وَلَمَّا ارْجَعَ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنْقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئاً وَهُوَ حَسِيرٌ} (سورة الملك، آية 4).

إذا كان حسن الزهراني يشكّل بعض مقاطع قصائده تشكيلاً يبدو أكثر اقتراباً من التّقرير الثّابت؛ فإنّه يريد من ذلك أن يبيّث مكنونات أعماقه ورؤاه الإيمانية، وما يعتمل في داخله من أفراح وأحزان وهموم ومواجه، وهو يرى أنّ لهذا التّشكيل التّقريري القدرة على بثّ مشاعره الدّفينّة، وبثّ بعض رؤاه الآيديولوجية، وله القدرة على البوح الهامس الذي يجوس في أعماق هذه المشاعر ويحرّكها، ونشير إلى بعض الأبيات التّقريرية في بعض القصائد.

يقول في قصيدة "غيب":

لأنّي واثق بالله ما يَنسَتُ

نَفْسِي وَلِلوَاثِقِينَ النَّصْرُ مَضمُونُ
لكن رأيت اختلافاً مربعاً وبدتُ
لمهجتي غَيْرٌ من دونها دون²⁸

ومن ملامح الجُمْل التَّقْرِيرِيَّة الأخرى ما نقرأه في
قصيدة "زعاف الغُبن":

غداً سنعيدُ للإسلام عِزاً
ونطمسُ صفحةَ الإِذْلالِ طمساً
ونرفع "راية التَّوْحِيدِ" نوراً
يطيبُ بها فسيحُ الكونِ نفساً²⁹

وإذا كانت بعض قصائد هذه المجموعة تركّز على
ما يعتمل في الذاتِ الشاعرة الفردية وأحوالها،
وما تضيّج به من مآسٍ وهموم وخيبات، فإنّ هذه
المجموعة في نهاية المطاف تشير إلى الذوات
الجمعية الإنسانية الأخرى، أي أنها تجسّد قاسماً
مشتركاً بين أعماق الشاعر وأحلامه، وأعماق
مواطنيه وأحلامهم، وأفراد مجتمعه الإنساني
ومصيرهم في حلّهم وترحالهم.

في نهاية هذه المقال يمكن القول: إنّ فضاءات
النصوص الشعرية عند حسن الزهراني تمور
بالبحث عن أفق إنساني أكثر رحابة، وذلك من
خلال البحث والتقصّي عن الحالات الجمالية،
وعن حقيقة ما يدور في فضاءات الحياة العربية
المعاصرة. ومن خلال هذا البحث، يبرز خطاب
التّعرية والإدانة لكثير من البنى التي يراها
فاسدة في المجتمعات العربية. كما نجد البحث
والتقصّي للوصول إلى الحقيقة، والوصول إلى
مرحلة يقينية، تؤكّد أنّها الحقيقة بعينها، ومن
ثمّ إظهار وجوه المآسي والهموم والخيبات التي
تصيب الذات الإنسانية في رحلتها الحضارية
الحديثة.

الهوامش

- 1 - حسن محمد حسن الزهراني: هات البقية (شعر)، النادي الأدبي في منطقة الباحة/ السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2013م، ص13-14.
- 2 - المرجع السابق، ص3.
- 3 - نفسه، ص17-18.
- 4 - عن/ د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، طبعة دون تاريخ، ص11.
- 5 - لوي شارل ألفرد دي موسيه -باتاي (Louis Charles Alfred de Musset-Pathay) (وُلد في 11 ديسمبر 1810م، وتوفي في 2 مايو 1857م، شاعر فرنسي ومسرحي وروائي، وهومن أهم أعلام المدرسة الرومانسية في أوروبا كلها. وما إن وصل سن العشرين، حتى ذاعت شهرته في أوروبا كلها.
- 6 - عن/ د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، وأخذ الدكتور هلال من المرجع التالي:
A.de Musset : Poésies Complètes.Paris,1974,p: 118
- 7 - حسن الزهراني، هات البقية، ص 27.
- 8 - نفسه، ص 68.
- 9 - نفسه، ص 82.
- 10 - وليام وردزورث William Wordsworth: شاعر إنجليزي رومانسي، ساعد مع صمويل تيلر كولدرج على إطلاق العصر الرومانسي في الأدب الإنجليزي بأعمالهما المشتركة.
- 11 - جون كيتس John Keats (31 أكتوبر 1795م - 23 فبراير 1821م) شاعر إنجليزي أصبح واحداً من شعراء الحركة الرومانسية الإنجليزية المهمين في مطلع القرن
- 12 - عن/ موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 1983م، المجلد الأول، ص 218.
- 13 - حسن الزهراني، هات البقية، ص93.
- 14 - د. إبراهيم رماني: الشعر - الغموض - الحداثة: دراسة في المفهوم، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل - سبتمبر 1987م، ص83.
- 15 - قطاف الشغاف، دار الإيناس، الرياض/ السعودية، الطبعة الأولى، 1427هـ.
- 16 - حسن الزهراني، هات البقية، ص 78-79.
- 17 - تزفيتان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية - دراسات في الكتابة والنقد، ترجمة د. عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق/ سورية، الطبعة الأولى 2016م، ص90.
- 18 - ميخائيل باختين (1895 - 1975م) فيلسوف ولغوي وناقد أدبي روسي (سوفييتي). مشهور جداً، وهو أهم المنظرين في العالم الذين درسوا بنية الرواية المعاصرة، وبخاصة روايات ديستوفسكي.
- 19 - تزفيتان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية، ص85.
- 20 - هات البقية، ص24.
- 21 - نفسه، ص24.
- 22 - نفسه، ص24.

- 23 - نفسه، ص 78.
- 24 - ناتالي ببيقي غروس: مدخل إلى التناص، ترجمة د. عبد الحميد بورايو، دار نينوى للطباعة والنشر، دمشق/سورية، الطبعة الأولى 2012م/1433هـ ص 8.
- 25 - مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1974م، ص 407.
- 26 - عن/ د. محمد مصطفى هدارة: الأبعاد النظرية لقضية السرقات الأدبية وتطبيقاتها في النقد العربي القديم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد السادس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1985م، ص 132.
- وأخذ الدكتور هدارة من: القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق الجاوي وأبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1951م، ص 183.
- 27 - حسن الزهراني، هات البقية، ص 97.
- 28 - حسن الزهراني، هات البقية، ص 25 .
- 29 - نفسه، ص 36.

المصادر والمراجع

- 1 - القرآن الكريم.
- 2 - A. de Musset. Poésies Complètes. Paris, 1974.
- 3 - تودوروف، تزفيتان: نظرية الأجناس الأدبية – دراسات في الكتابة والنقد، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق/سورية، الطبعة الأولى 2016م.
- 4 - الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق الجاوي وأبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، طبعة عام 1951م.
- 5 - رمانى، إبراهيم: الشعر - الغموض - الحداثة: دراسة في المفهوم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل – سبتمبر 1987م.
- 6 - الزهراني، حسن محمد: قطاف الشغاف، دار الإيناس، الرياض/السعودية، الطبعة الأولى، 1427هـ .
- 7 - الزهراني، حسن محمد: هات البقية (شعر)، النادي الأدبي في منطقة الباحة/السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2013م.
- 8 - غروس، ناتالي ببيقي: مدخل إلى التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار نينوى للطباعة والنشر، دمشق/سورية، الطبعة الأولى 2012م/1433هـ .
- 9 - مجموعة مؤلفين: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 1983م، المجلد الأول.
- 10 - هدارة، محمد مصطفى: الأبعاد النظرية لقضية السرقات الأدبية وتطبيقاتها في النقد العربي القديم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد السادس، العدد الأول، (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر)، 1985م.
- 11 - هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، طبعة دون تاريخ.
- 12 - وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1974م.



ميته مبتكرة أو عندما يفقد الموت هيئته

ضو سليم ▣

نجحت القاصّة التونسيّة "بلقيس خليفة"¹ في تحويل "الموت" ثيمة من ثيمات الكتابة القصصيّة في مجموعتها "ميته مبتكرة"، التي خيّم شبح الموت على كافّة نصوصها البالغ عددها أربعة عشر، والتي جعلت من الموت قيمة تعبيرية ونسقاً من أنساق الكتابة فيها، من أوّل ما تُصافح الكتاب إلى أن تنهيه، ومنذ العتبة الأولى إلى آخر حرف فيه، وهو ما أضفى على الأثر قيمة جماليّة متفرّدة. وسنُحاول في ما يلي دراسة تمظهرات "ثيمة الموت" عبر مختلف أجزاء الأثر، انطلاقاً من العتبات النصيّة، مروراً بالمتن القصصي، وصولاً إلى الأهداف والوظائف التي حقّقها ذلك.

والحال أنَّ الساعة إذا أزفت، وحانت لحظة قبض الروح والصعود إلى بارئها، لا يمكن بأي حال استقدامها أو استخارها، ولو برهة من الزمن؟ وأيُّ فرق بين الموت انتحاراً، أو غرقاً، أو اختناقاً بالغاز... ما دامت النتيجة واحدة؟ إنَّ هذا الغموض الدلالي الذي يُلَفُّ العنوان هو ما يُضفي عليه شعريّة وجماليّة قد تحدُّ من وطأة لفظ الموت الذي تأنف النفوس من سيرته، أو ذكره، أو الخوض فيه.. بل تُكسيه عبارة مبتكرة نوعاً من السخريّة والعبث الذي نقفُ عليه عند قراءة نصوص المجموعة التي اتسمت بطابع هزلي يقرب إلى اللعب ludique يخفّف من وطأة الموت الذي تفوح رائحته في كلّ مفاصل الكتاب ومحطاته. استلهمت الكاتبة عنوان المجموعة من أحد عناوين الأقاصيص، التي باغت فيها الموت الشخصية المتلفّظة في النصّ، وهي غير مستعدّة تمام الاستعداد لهذا الحدث الجلل، والأهمّ في حياة الإنسان، باعتبار الحدث يضع حدّاً لها، ويسدل الستار على آخر فصل من فصولها. فهي ترغب في ميتة مختلفة عن سائر الميئات الأخرى؛ ميتة تليق بالحياة الحافلة التي عاشتها، ميتة تشغل من حولها أياماً وأسابيع. لكنّها لا زالت غير مستعدّة لخوض التجربة. تقول الساردة متحدّثة



الكاتبة التونسية بلقيس خليفة

1 - العتبات النصّية

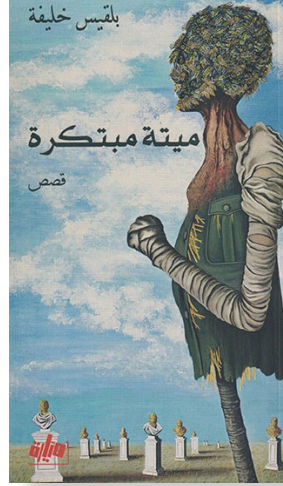
- العنوان

"ميتةً مبتكرة"، ورد العنوان مركّباً نعتيّاً؛ المنعوت "ميتةً" اسم هيئة على وزن "فَعْلَةٌ"، مشتقٌّ من الفعل الأجوف الواوي "مات"، وتعني الحال من أحوال الموت. ونعت "مبتكرةً" اسم مفعول مؤنَّث مشتقٌّ من الفعل المزيد ابتكر. أمّا من ناحية الدلالة، فنلاحظ أنَّ ما بين هذا الزوج التركيبي من التنافر والفرقة أكثر من الانسجام والتعاليق. فكيف يُمكن للإنسان أن يبتكر الحال التي عليها سيموت؟ وأنى للإنسان أن يختار طريقة موته،

البيضاء، وأرض جرداء توزعت فوقها، وبأشكال متوازية، نُصب تذكارية قصيرة، يحمل كل واحد منها مقطعاً رأسياً لمنحوتة تمثال، تذكّرنا بشواهد القبور المسيحية. ومن عمق الأرض، تنبثق شجرة يبلغ رأسها عنان السماء، تُشبه إلى حدّ كبير الفزاعة، إذ جاء الجذع والرأس على هيئة آدمية.

* الدلالات: إنّ تجويد النّظر في ما تضمّه الصورة من أشكال وألوان

يُحيلنا إلى ضرب من القلق والحيرة الساكنين في وجدان منشئ الصورة. فقد "اتّخذ اللون وظيفة تكنولوجيّة عندما حلّ محلّ اللغة، ومحلّ الكتابة، ولهذا وجب ربط اللون بنفسية المتحدّث، ونفسية المتلقّي، ثمّ بالوسط الاجتماعي والبيئة المحيطة بالفنان، فتُساهم دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المُستترة في النفس البشريّة"³. وإن كنا لا نعلم تحديداً السياق الذي فيه أنشئت الصورة، وإن كنا نرجّح أنه في سياق حرب، فإننا نكاد نُسلّم بأنّ اختيار دار النشر لهذه اللوحة خيار موفقٍ وصائب. فالشجرة التي تنتصب قائمةً طول اللوحة هي "ملك الموت" الذي ما فتئت



عن ذلك: "سأفكرُ في طريقة بارعةٍ لموتي عندما أنهي بعض الأمور العالقة، مثل إعادة دهن الشّقة، وتغيير الصالون، وشراء هاتفٍ بكاميرا جيّدة تسمح بالتقاط صور جديدة لي في المنزل يقع تداولها لاحقاً بعد موتي على صفحات التواصل الاجتماعي"².

- لوحة الغلاف

ستكون قراءة لنا للوحة غلاف

مجموعة "ميتة مبتكرة" على هذا النحو * الجانب التقني: تُمثّل صورة الغلاف لوحة للفنانة السريالية التشيكية Toyen توين (1902 - 1980م). جاءت اللوحة على محمل طولي ممتدّ، وهو شكل المستطيل، رُسمت بتقنية الأكريليك على الورق.

* الجانب الشكلي: اعتمدت الرّسامة الألوان الباردة (الأزرق، الأبيض) والألوان الباهتة الحزينة (الرمادي، الأخضر المائل للزرقة). نلاحظ تفاوتاً على مستوى توزيع مكونات اللوحة؛ منها ما هو بالطول، ومنها ما هو بالعرض. تضمّ الصورة خلفية تتكوّن من سماء صافية، تكسوها بعض السحب

الرتاء للمفقودين، وتعزية للنفس مما يعتريها من أسي. ثم إذا ما استأنسنا بالظرف الزماني الذي خلاله كُتبت هذه النصوص وأصدرت، اتسعت دائرة التأويل أكثر. لقد أنشئت هذه النصوص في ظرف تميّز باطراد نسب الإصابات، وارتفاع عدد الموتى نتيجة فيروس كوفيد19، وانهيار المنظومة الصحية، واتّضح عجزها وإفلاسها عن مقاومة الوباء وتقليل نسب الإصابات، أو توفير اللقاح. لقد خيم شبح الموت خلال تلك الفترة على كافة التونسيين. فما من عائلة لم تفقد عزيزاً عليها جرّاء الإصابة بالعدوى، وما من أحد لم يسكنه هاجس الموت والخوف من الرحيل المفاجئ إن انتقلت إليه العدوى.

2 - المتن القصصي

اتّسحت معظم أقاصيص مجموعة "ميتة مبتكرة" بطابع السواد والحزن، وإن بثّتها الكاتبة بعض روح المرح والدعابة المتولّدة من بعض المواقف والأحداث، أو بنية بعض الشخصيات وتركيبها في ملامحها، أو أعمالها، أو ما تتلفّظ به أحياناً من ردود ومخاطبات. سلكت الكاتبة طريق المواربة والمخاتلة في الكتابة حول الموت. ففي كلّ قصّة تتفاجأ عقب الفراغ من قراءة النصّ، وتصيبنا الصدمة، ويتحرّك فينا الشكّ، فنعيد قراءة القصّة،

الكاتبة ترسمه في كافة أقاصيصها على هيئة بشر؛ ينتصب واقفاً، محكماً قبضة يده اليمنى، متأهباً لحصد مزيد الأرواح، استحالت الأرض أمامه إلى مساحة قاحلة لا زرع فيها، ولا ريب في ذلك، طالما اخضوضر رأسه وغزته الأوراق الخضراء اليانعة. أمامه استوت شواهد القبور، ارتكزت على كلّ شاهد منها رأس تحيل رمزياً إلى ضحاياه. هذه العناصر المتنوّعة هي مولّد الدلالة؛ فلا أهميّة لها منفصلة عن بعضها، تُضيء لنا مجتمعة ما غمض من المعاني التي أراد لها المصمّم/ الناشر تأديتها.

- الإهداء

لقد تجذّرت ثيمة "الموت" في عتبة الإهداء التي تُعدّ على إيجازها نصّاً كثيفاً معنوياً، مكتنز الدلالات. والإهداء من لوازم النصّ وعتباته الضرورية التي لا يمكن الاستغناء عنها، وإدراجها فاتحة الكتاب ليس من باب الحشو أو الهذر اللغوي، بل تنهض بدور مهم في إضاءة النصّ، وفهم مقاصده وغايات إنشائه، وسياقات إنتاجه وتلقّيه. لقد كان حافز الإنشاء ودافع الأساسي لدى الكاتبة حدثُ الفقد؛ فقد الأعزاء والمقرّبين الذين غيّبهم الموتُ وصروف الدهر، أو ظروف الحياة وانشغالاتها، أو طبع النكران والجحود الذي يطغى على طبيعة الإنسان. فكان نصّها ضرباً من

يُخيفني ويبعثُ الفزع في نفسي قدر أن تتركني أمي. كنتُ طفلةً شقيّةً، ولم تكن اللُّعب العاديّة تغريني... "4. أو أن تعيد الكاتبة الواقعة إلى أصلها وبدايتها: "كنتُ هناك لمّا وقعت الحادثة.. وجودي هناك كان محض صدفة.. كنتُ أقفُ عند ناصية الشارع، أفكرُ في وجهتي القادمة..". 5. ويكونُ هذا الوضع الأولي الشرارة التي تُشعل فتيل السرد، فتتسلسل الأحداث، وتتنامى، لتتكسرَ خطيّة السرد فجأةً عند إيذان وضع النهاية بالابتداء، كأن نكتشفَ في قصّة "آخر الناجين" أن من كنّا نخاله نجا من الغرق، ليس سوى جثة ملقاة على حافة البحر، "لكنّ أحد أعوان الشرطة تدخلَ وأبعدهما عني. سمعته يطلبُ منهما بلطف أن يبتعدا عني، ونادى أعوان الحماية المدنيّة: خذوا الجثة مع بقيّة الجثث إلى المُستشفى، وضعوا عليها اسم صاحبها، ريثما نعرث على بقيّة الضحايا" 6. أو أن نكتشف أن شقيقة الساردة في قصّة "اللفافة ذات العيون"، والتي كانت تتوهم موتها منذ سنوات، ولا أحد يراها سواها، لازالت فعلاً حيّة تُرزق، وأنّ ما كنّا نتوهم أنه كابوس ترغب البطلة في أن تتعافى منه بمساعدة أخصائي نفسي، هو حالة مرضيّة تعانيتها فعلاً عندما خاطبها الطبيب في آخر القصّة قائلاً: "أرجوك يا آنسة، ابقِ بالخارج، وانتظري والدتك وأختك أمام الباب.. لا

وتركيب قطعها وأجزائها حتى تتضح لنا الرؤية، ويتّسع أفق المعنى. وقد تحقّق للكاتبة ذلك من خلال: **العناوين**: باستثناء قصّة "ميتة مبتكرة" التي تحمل كامل المجموعة عنوانها، لا تتضمّن عناوين القصص الأخرى ما يدلُّ بشكل أو بآخر على مضمونها، بل إنّ بعض العناوين قد يبتعدُ بنا كثيراً عن المعنى، أو يتناقضُ معه، كعنوان "إسعاف"، أو "آخر الناجين". فالأول يُشيرُ إلى المصدر من فعل "أسعف"، أي أنقذ وساعد على تجاوز مرحلة الخطر، أمّا الثاني فيفترضُ أن تتضمّن القصّة حكاية نجاة وخلص من أمر قاتلٍ ومميت، فإذا بالملفوظ السردى للشخصيّة هو نقل واسترجاع تذكّري لما عاشته شخصيّة "ناجح"، الذي رمته الأمواج وقذفت به نحو السواحل خلال رحلة الإبحار خلصة صوب السواحل الإيطالية، وما تنهى إلى سمعه من أصوات هو ما يُصغي إليه الميّت بعد الاحتضار والموت. لقد عمدت الكاتبة إلى مخالفة قاعدة مواءمة عتبة العنوان للمتن، فلم يعد مفتاحاً لقراءة النصّ، بل غدا أداة للتمويه والتعمية عن المعاني الأصليّة للنصّ.

النهايات المفاجئة: تنطلقُ كافّة أقاصيص "ميتة مبتكرة" ببدايات عاديّة، وبعثت أولي سمته الهدوء، كأن تُعيدنا الساردة إلى زمن طفولتها الأولى: "عندما كنتُ طفلةً، لم يكن هناك شيء

لو كانوا لا يزالون على قيد الحياة، كما في قصتي "العقاب"، أو "حساء اللحم المفروم والنعنع"، عندما نكتشف في نهاية كلا القصتين أن الأم التي أظنبت الساردة في التحدث عنها، قد مر وقت طويل على وفاتها. لقد نجحت الساردة، بفضل وعيها الفلسفي الحاد بمسألة الموت، وبذائقة فنية رفيعة، في تحويل حدث الموت إلى حدث ساخر مضحك، يثير في النفوس الهزل، لا الحزن والكمد، بل جعلته في حالات كثيرة سبيلاً إلى الخلاص والراحة من عالم موبوء، تأزمت فيه القيم، وانسدت سبل العيش الكريم، فتحوّل لحظة الموت إلى نقطة نهاية لوظائف الجسد، وبداية حياة جديدة للروح التي تظلّ حيّة. إنّ نظرة الساردة للموت -إذن- نظرة ترى في الموت وجوداً من أجل ذاته، وهي فكرة تلقى رواجاً لدى الكثيرين، "وذلك ليس حباً في الموت، بل إيماناً بالتحول الإنساني في الموت من الفيزيقي إلى الميتافيزيقي.. الأمر تمثل لهؤلاء الأشخاص في مسألة اكتشاف الوجود في ذاته عبر الحرية. فأصبح يمثل قراراً خاصاً جداً؛ لأن تلك المسألة أضحت بالنسبة إليهم فرصة واحدة للخلاص"⁸.

نحتاج إليك الآن"⁷. أو أن تلقى الساردة حتفها، بعد أن كنّا نعتقد أنّ لا أحد سيموت أيضاً، وذلك في قصة "عبدو يبتلع البحر". فإثر وفاة "عبدو"، خلنا الحكاية انتهت، فإذا بملك الموت يُجهز على الساردة أيضاً، ويباغتها بميتة لم تكن تتوقعها. **الإيهام والتمويه**: تنزاح "بلكيس خليفة" انزياحاً واضحاً عن المباشريّة، وتسلك في كتابتها القصصية سبيل المخاتلة للتمويه على القارئ، وإيهامه بعكس ما يتبدى له من دلالات مباشرة. فتحوّل حالات الذهان والاضطرابات العصبية لدى من يعيشون تحت وقع صدمات الموت، إلى مشاهد قصصية وحوارات مفعمة بالصدق، يتماهى معها القارئ، وينجذب إليها، ليُكسر أفق انتظاره وتوقعه نهاية النصّ، عندما يكتشف حقيقة موت من كانت تتحدّث معه هذه الشخصيات على سبيل المثال. ينضاف إلى ذلك تصوير "ملك الموت" على هيئة بشريّة؛ فهو شاب وسيم، يُغري ضحيته بالإقبال عليه في قصة "من النافذة"، وهو على هيئة رجل يسدل حافة القبة على وجهه، ويضع يديه في جيبي بنطاله، في قصة "عبدو يبتلع البحر". يزول هذا الوهم وينتهي بنهاية النصّ، عندما يزيل عنه قناعه، ويؤدّي مهمته بنجاح. أو نعي بعض الموتى والتحدّث عنهم كما

الهوامش

- 1 - بلقيس خليفة، كاتبة تونسية أصيلة صفاقس، متحصّلة على شهادة الأستاذية في اللغة والآداب العربيّة، لها كتابان منشوران: ملاحظات عابرة (2015م)، ابتسم إنها تُمطر (2017م).
- 2 - بلقيس خليفة، مينة مبتكرة، ص81.
- 3 - نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016، ص30.
- 4 - بلقيس خليفة، مينة مبتكرة، ص25
- 5 - المصدر نفسه، ص41
- 6 - المصدر نفسه، ص71 - 72
- 7 - المصدر نفسه، ص23
- 8 - هشام تمام الكردوسي، فلسفة الموت، مؤمنون بلا حدود، نُشر بتاريخ 04 أبريل 2020م، اطلعت عليه بتاريخ 2021/09/22م، الرابط:





□ لوحة الفنان أصغر إسماعيل، زيارات الفريج، مملكة البحرين

عندما ينبض النص!

في دراسة أسلوبية للناقدة البحرينية الدكتورة رفيقة بن رجب



د. نبيلة زباري ▣

بعنوان لافت أنسنت فيه الناقدة القديرة الدكتورة رفيقة بن رجب النصوص التي تناولتها في دراستها الأسلوبية؛ حيث أعطتها صفة النبض الذي هو من خصائص القلب، ثم وضعتها في مئة وثمانين وستين صفحة بكتاب من الحجم المتوسط بعنوان "نبض النص: دراسة أسلوبية"، صدر بطبعته الأولى عن الجامعة الأهلية، مملكة البحرين عام 2020م.

وفي هذا الكتاب، نرى الدكتورة رفيقة وهي تتنقل برشاقة قلمها بين فصوله، من فصل إلى آخر، كفراشة تحلق بين بساتين الكلمات، ليكتمل التعبير والنقد الجميل في قراءتها المختلفة.

▣ أكاديمية وشاعرة من مملكة البحرين

أو في ما يتمتع به الشاعر من شاعرية وعطاء موفور". (نبض النص ص5).

وقد قسمت المؤلفة هذا الكتاب إلى بابين: الباب الأول: وعنوانه: قراءة أسلوبية في المؤلف والمختلف بين حقبتين: الحقبة الأولى، ويمثلها الشاعر الأموي شاعر الغزل الصريح عمر بن أبي ربيعة (لغة عمر الجمالية) بدراسة أسلوبية، مع التركيز على ديوانه الشعري. والحقبة الثانية، وتشتمل على جدلية تنوع المفاهيم الإبداعية في شعر المرأة الخليجية، والتي تمثلها الشاعرتان عوشة السويدي وتنهات نجد؛ حيث كشفت هذه الدراسة عن المخزون الثقافي، إذ تحققت في أشعارهم جدلية تفاعلية ولدت ملحمة قوامها التمازج والمثاقفة بين الحقبتين.

أما بالنسبة للباب الثاني، فقد تم تقسيمه إلى فصلين؛ الفصل الأول: قراءات نقدية في ديوان نون القصيد، الذي ضم الشاعرات اللاتي جمعتهن الناقدة من ديوان نون القصيد للشاعرة الإماراتية مريم النقبى، وفي هذا القسم تناولت بالتحليل الأسلوبى أربع عشرة شاعرة من دول الخليج. وقد تناولت تحليل النصوص تناولاً توثيقياً وحضورياً



الناقدة البحرينية الدكتورة ربيعة بن رجب

ولدى اختيارها في قراءتها هذه للشاعر عمر بن أبي ربيعة، والشاعرات الخليجيات، تشير بن رجب في مدخل الكتاب إلى أن "هناك من العوامل ما يُغري الباحث بتناول هذا الشاعر أو ذاك، منها: طبيعة تفرد بظاهرة معينة، سواء أكان ذلك في لغته وأسلوبه، أم في طبيعة الأغراض التي تعرض لها، أم في طبيعة العصر والحياة الاجتماعية التي عاشها الشاعر وأضفت على شعره مذاقاً خاصاً وطبيعة متفردة بزّ فيها معاصريه، أم تجلت في شعره على نحو أكثر مما هي عند أنداده ومنافسيه،

تناسب مع كل شخصية اكتسبت هوية خاصة بها. وحول هذا الكتاب، يقول الدكتور عباس القصاب: إن الناقدة بن رجب قد قامت بتحليل قصائد "الشواعر خليجيات، منتهجة بالدراسة الأسلوبية ذاتها التي تفكك فيها الأساليب البلاغية، والصور الجمالية، والتراكيب اللغوية التي تختمر بها تلك القصائد، والتي تنبض باختلاجات الشواعر الإنسانية في أنساق مختلفة تبرز فيها صدق التجربة الشعرية وأصالتها، وما تتوهج به من إضاءات جمالية يكشفها التتبع الأسلوبى المنهجي الذي يبرزها كسمة فنية تحمل تألق المبنى والمعنى". وأضاف القصاب: إن أهمية الكتاب يمكن أن توجز في أنها "دراسة تتبع منهجاً أدبياً عتيداً في الدراسات النقدية الأدبية الحديثة، وهو الأسلوبية، وفي إغناء المكتبة الأدبية البحرينية والعربية بمثل هذه الدراسات الأسلوبية القليلة التي تناولت شعر المرأة الخليجية (النبطي والفصيح)، وإبراز مجموعة من الأسماء المهمة في الشعر النسوي خليجياً في هذا الكتاب، ومنهن عدد من الشاعرات البحرينيات، ودمج الحقب الأدبية (الشعرية) ومقاربتها".

استوعب جميع الأيديولوجيات الفكرية، وأكثر المعطيات المطروحة لتتخلل تلك النصوص في عمق الخطاب الأدبي.

أما الفصل الثاني من الباب الثاني، فقد ضم قصائد من خارج ديوان نون القصيد؛ حيث اقتصر أيضاً على الشاعرات فقط دون الشعراء، وقد كان الوقوف عند هؤلاء الشاعرات وقوفاً موفقاً، برزت فيه التحديات بكل أبعادها السيميائية التي تحتوي على سجل من المضامين التي بلورت الوعي الناضج والنسيج الشعري باحتضانه الخطاب الجمالي بنقلاته النوعية، وبعلاقاته الجدلية ذات الدلالات والتوازنات المجتمعية، حسب رأي الناقدة.

وقد ضم هذا الفصل بعض "الشاعرات اللاتي أثبتن وجودهن في عالم الشعر، وباقتدار، وذلك باستخدام الدلالات التخيلية البعيدة المدى، والتي فتحت المجال للنقد التأويلي الذي حقق الوظيفة الشعرية برصد احترافي، ونقل دقيق في صياغة رصيد ولغة باذخة تناغمت مع الأحاسيس والمشاعر". (رأي الناقدة نفسها).

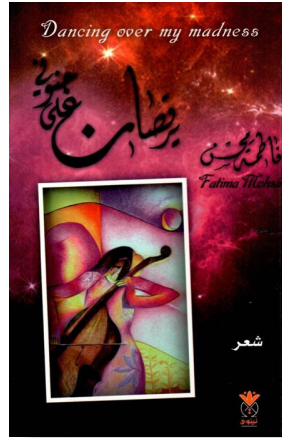
وبذلك تتوصل الناقدة إلى حقيقة مهمة؛ هي أن كل شاعرة قد خلقت مساقات تعبيرية

رفيقة بن رجب إصدارين آخرين وهما: "تجليات الحداثة في كتاب طبقات الشعراء لابن الأثير: دراسة أسلوبية"، الطبعة الأولى (2019م)، وكتاب "سيكولوجية التلقي في كتاب المثل السائر لابن الأثير: دراسة أسلوبية"، الطبعة الأولى (2019م)، إضافة إلى كتاب مشترك مع أربعة أساتذة آخرين وهو "مهارات لغوية (1)" (2006م).

وتعلق الدكتورة زهرة حرم "بأن أعمق ما أكدته الدكتورة رفيقة في خاتمة (نبض النص) هو فلسفة الخطاب المفتوح بين الأنساق التعبيرية، هذه الفلسفة التي تجعل النصوص امتداداً حراً عبر الأمكنة والأزمنة؛ يفتح بعضها على بعض، تحاور بعضها، تتناص، عربية فصيحة أم دارجة، تجمعها المعاني والمشاعر والأفكار الإنسانية. أليس الإنسان هو الإنسان نفسه في الماضي والحاضر، وما يحمله من مشاعر كالحب مثلاً في زمن مضى، هي هي نفسها مشاعره اليوم، وإن اختلفت التعبيرات أو تبدلت قوالب الكلام؟".

ويؤكد عارف الموسوي أن هذه الدراسة تُعنى بالخطاب النقدي لدى الأكاديمية البحرينية رفيقة بن رجب، حيث "إن جامعهُ هو التصريح بالمنهج الأسلوبية"، ويجد أن "التحليل عند الناقدة يحفل بعدد من المصطلحات النقدية والبلاغية، مثل: فضاء، المتن، النص، الموسيقى، الجماليات، منظومة، المجاز، الخطاب الجمالي، الإرث البلاغي، وغيرها، ويظهر منه عناية بالتلقي والجماليات والأنساق، إذ تجده يشكل ملمحاً نقدياً لعددٍ من الاشتغالات المعرفية". وتجدر الإشارة هنا إلى أن للمؤلفة الدكتورة

تحوّلات المواجهة في مجموعة (يرقصان على جنوني) للشاعرة فاطمة محسن



د. جاسم خلف الياس □

تنهض هذه المقاربة على كشف ثنائية المواجهة/المراوغة في مجموعة (يرقصان على جنوني) للشاعرة فاطمة محسن، الثنائية التي تحرّك خطابها الشعري في لغته، وصوره، وتمظهراته لكل من الذات/الآخر، إذ تتشابك في ثنائيتي (المواجهة/المراوغة)، (الذات/الآخر) تكوينات شعرية ومعرفية، مؤثثة بطاقات ترميزية عالية، وإيحاءات وإشارات وتلميحات من أجل توصيل رسالتها إلى القارئ بأقل تصريح، وأكثف تلميح، وهي تسعى إلى مناهضة الاستعلاء الذكوري، وانتهاك الهيمنة والتسلط والقمع والتهميش؛ للوصول إلى خطاب متمرد يحمل من الاعتراضات ما يرفعها إلى مستوى تطلعاتها وتصوراتها، وهي بهذا الخطاب تمارس فعلاً من أفعال الإبداع الإنساني بكل ما يحمل من وعي بضرورة تبني مقولات المواجهة المعرفية التي يتركز همّها في تقويض المركزية السائدة في كثير من ممارساتنا الحياتية.

□ ناقد وشاعر من العراق

الرؤية الضيقة التي تحجرها في زنزانة الموضوعات الشعرية. وعلى هذا الأساس، يعد امتلاك الشاعرة لصوتها الشعري تعويضاً عن التهميش الذي حكم عليها بالصمت، ونقلها من المنظور المهمش والمقموع إلى المنظور الفاعل الذي يقود الفعل الكتابي إلى تفكيك حالة الصمت التي فرضتها البطيركية بفعل عوامل كثيرة لا مجال لذكرها في هذه الدراسة، التي تخصصت في كشف الرهانات المعرفية وهي تفعل دوافع الـ(أنا) في إدراك علاقتها بالـ(آخر) على مستوى المتخيل الشعري المتمثل بخطاب الذات إلى العالم، والبحث عن هوية متحررة من سلطة النسق القمعي، بفعل انهيار اليقينيات التي ظلت تعشعش في سلوكيات الذكورة في التسلط، واستخدام الأساليب القهرية، وحرمانها من حقوقها. ولأن اللغة - كما هو متعارف عليه - هي المحطة الأولى التي يقف فيها القارئ متذوقاً جماليات النص الشعري، وكاشفاً مكامن الإبداع فيه، وفاضحاً أسرار ومفاته، فقد سعت هذه المقاربة إلى رصد التشكيلات اللغوية عبر ثنائية المواجهة/المراوغة التي تشاطر ثنائية الأنا/الآخر في هيمنتها على الاشتراطات النصية، وانشغالها بكشف خفاياها، وإضاءة عتماتها، والوقوف أمام احتمالات تدليلها، والجري وراء تأويلاتها. فالشواغل الأنثوية كثيفة الدلالة أكثر مما نتوقع، وعليه يغدو



■ الشاعرة البحرينية فاطمة محسن

تشتغل المجموعة على التكثيف الدلالي والرهان النصي في جعلها مدونة تنتمي إلى الشعرية البديلة التي تسعى إلى فعلين رئيسيين في المواجهة/المراوغة: الأول طرح الجانب التنويري، عبر فضح تحيزات الثقافة الذكورية إلى المقولات التي تضع الأنثى في خانة الدونية، والثاني خلخلة البنية التحتية لواقع التهميش والإقصاء بغية اكتشاف كينونتها، واسترداد حقوقها، وإثبات الـ(أنا) على صعيد موضوعاتها الخاصة؛ وذلك عبر وعي إنساني يأخذ على عاتقه تولي مهمة الإنتاج الشعري لكل ما يتعلق بها من احتياجات، ورغبات، وتجارب، للتخلص من

الحبر الذي ينسلّ على صفحاتها فتنتحر روحها، الحبر المتسكع في قلبها، إذ كلما مرّ على جسدها، سال فيها قليل من الحبر، ومن هنا ترتقي الأفعال إلى الثورية في خطاب فاطمة محسن الشعري، على الرغم من الاستكانة إلى التعبير عن رؤيتها بوصفها الـ(أنا) الشاعرة، والـ(هو) بوصفه المخاطب، في لغة تميل إلى الرفق والاستعطف:

كن وطني

يَمُمْتُ وجهي نحوك

وتطهرتُ بماء رجولتك

أنت تستجير بالوقت ليدثر صمتك

وأنا أستجير من وشوشات اغترابي

في هذا النص، تبدو لنا الـ(أنا) لينة مكسورة في انفعالاتها الإنسانية، وشواغلها الأنثوية، وحالاتها الشعورية التي شكّلتها في سلوكها الكلامي، بينما ظلّ الآخر صلباً وقوياً في غيابه، وصمته، وسلطته المهيمنة عليها حد التماهي. وبقولها الاستهلالي "يجدني الزمن ضفيرة فيك"، تدخل في تماهٍ آخر أشدّ توسلاً، وربما -مكرراً- تستدرج فيه الذات الشاعرة الأنأ ذلك الآخر، وهي تخصّب الدلالات، وتخلّص المرموزات من غموضها. وبعد أن يأخذ الـ(آخر) معه كل شيء، ويرحل، تلوذ أنا الشاعرة بالجفاف والوحشة. ثم يأتي التغاير السياقي لتسأل نفسها:

كل نص أنثوي "لبوس المرأة وسكنها حين تتلاحم مع النص المكتوب، تمنح لها فاعلية أكثر؛ حيث إمكانية التعري والبوح، وممارسة لذة الاختراق والالتحام في إطار نصها الذي يكتبها جسداً وروحاً" 1

تشكل ثنائية المواجهة/المراوغة تعبيرات نسقية تسعى إلى زحزحة المسكوت عن تمركزاته المحصّنة، والتحوّل إلى علامات تختزل كل ما يتعلق بطبيعة العلاقة بين المرأة والعالم، فتصبح هذه العلامات موقفاً يعكس تصورات الإنسان عن العالم. وبالعودة إلى لغة المواجهة، التي تكمن في محاولة التخلّص من العوائق والمطبات التي تؤدي إلى حرمان المرأة من حريتها وتمتعها في الحياة بوصفها كائناً إنسانياً له تطلعاته ومساراته النفسية والاجتماعية، ولغة المراوغة التي توظفها الشاعرة في التلميح إلى الرغبات التي تعتلج في صدرها، بعيداً عن هيمنة الأعراف والتقاليد التي تفرض عليها، نجد أن ما يحرضها على هذا النوع من الكتابة التي تظهر مغامراتها ورؤاها هو "تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها، وتكون عبر كتابة تحمل سمات الأنوثة وتقدمها في النص اللغوي، لا على أنها استرجال، إنما بوصفها قيمة إبداعية" 2 تتمظهر في تقابل الأنأ/الآخر. وهنا يصبح "الحبر الأسود سيلاً للخروج من أسر الذات عبر استعماله في الكتابة" 3

"فبماذا تلوذين؟"، ويأتي الجواب مباشرة: "ألوذ بك".
ولكن حين لا تجده أمامها، "تلوذ بالصمت"، لحظتها
تفعل فضاء يسلبها أحلامها وآمالها، فيصعب عليها
الكلام من البرد الذي تعاني منه "ألوذ بصمتي.. حيث
لا كلام يقي من البرد". و(البرد) هنا علامة لغوية تشير
إلى انعدام الحميمية التي افتقدتها تلك الذات، فلم
تحرمها منه فحسب، وإنما حرمتها من الأماكن التي
يتواجد فيها. وقد قابلت لفظة (البرد) لفظة (الثلج)
في النص الثاني "الثلج يكسر إطار الحلم". وقد
جسدت الشاعرة تلك الأماكن (بالوطن) الذي تستريح
على حدوده، وهي تعيش اغتراباً مكانياً ونفسياً:
لا وطن أستريح على حدوده
فقط أنا وجدران حمقاء
تسخر من وحدتي
كلما وليت قلبي جهة ذكراك
وهنا تكثف الشاعرة معاناتها وهي تترصد خلجات
نفسها، لتكشف لنا انشغالاتها الشخصية، وتواصلها
مع الغائب بخضوع تام. وعلى الرغم من طغيان
ال(آخر) في هذه القصيدة، وانشغال ال(أنا)
بالمواجهة حيناً، والمراوغة حيناً آخر، تواصل الذات
الشاعرة لينها وتوسلاتها عبر ملفوظ تداولي لا يخلو
من مرجعية دينية، بعد أن تلوذ بأصلعه، ساعية إلى
تخيّل إحياءات تتعلق بتلك المرجعية:

فقط أنا وضلع مغدور
يشكو من الهجر
كلما كحلت عيني بصورتك
ثم تلوذ بالخربشات، بوصفها فعلاً كتابياً تعبر فيه
الذات الشاعرة عن معاناتها عندما ترتبط بآخر لا
يهتم، إلا بكونها خاضعاً ومستسلماً. ولكن تلك الذات
لا تخضع لهذه المعادلة التي تفرضها البطيركية،
فتسعى إلى الكتابة وبجراً. لحظتها، لا تعباً إلا بما
يعتمل في رأسها، فتحرّره بواسطة خربشاتها:
ألوذ بخربشاتي
حيث لا قلم يخيفك من نصوبي
لا الحبر/ لا الشعر
لا صوري الذبيحة فوق البياض
فقط أنا وخربشاتي المجنونة
تهرب من الورق
كلما زارني ضوء نبضك
وهنا تغدو الكتابة معادلاً موضوعياً للتعبير عن
معاناتها، وبذلك لا بد للنص الشعري أن يحدث
تأثيراً في القارئ، وأن يهز المشاعر، ويذكّيها، ويلامس
الوجدان ويداعبه، لا سيما بعد أن يتم التواصل مع
تقابل الأنا والآخر في فضاء العاطفة ذاته، فتتعالى
تلك الأنا على توتراتها الداخلية، وتتجاوز الضغوطات
الاجتماعية التي تتحكم في قدرتها على استدعاء

الخيال والمغامرة، فتلوذ بفمها وهي تستشعر قبلاته المبعثرة، ومفتقدة تنهداته فوق ظهرها: ألوذ بفمي حيث قبلاتك مبعثرة هناك لا الشفاه/ لا الطرق لا مطر تنهداتك فوق ظهري فقط أنا وفم مهجور يتبرأ من غدرك كلما ثرثرت حنجرتي صوتك ثم تلوذ بالريح، والمطر، والفساتين، والألوان، والسحب، والشجر، والشعر، والقلم.. تلوذ روحها، وهمهمات، وحرقتها، ونارها صلاة أمها، ودعاؤها، ثم تلوذ به/ منه، وتلوذ بالنسيان الذي لا يأتي، وأخيراً تلوذ بالصمت. هكذا هي الملفوظات الشعرية، تخبيئ أسرارها، وتبعث حرارتها، وهكذا هي القصيدة عند الشاعرة فاطمة محسن، تفتح نار الغواية، وأبواب التأويل عندما "تأتي من حديقة الروح، تملك مساكنها، وتتجول في شوارعها، تنهل من رائحة زهورها، وتنشر عبق الروح حروفاً تتألق محبة. تسكنني هواجس الإنسان، فتنسب قصيدتي حباً. فإن لم تكن معجونة بالحب، فهي ليست قصيدة. مهما كان غرض القصيدة لديك، لابد أن تدخل بيتها بمحبة، لتستطيع أن تقبض على عسل القصيدة، وتنعم بعبقها الأثير والعذب. فالحب يرفع قدرة التخيل، ويمد اللغة بنشوة مميزة، وبطاقة هائلة، تطيل حروفها، وتمد ألق معانيها بما

لم يخطر على بال أحد"4
لقد اجترحت الشاعرة في هذه المجموعة لعباً تقانياً لم تسبقها شاعرة، أو شاعر، في هذه الكتابة الشعرية؛ إذ كتبت نصوصها الشعرية في مستويين، الأول شكل الاستهلال لدخول النص، والثاني النص الشعري، وقد جمعت الاستهلالات في متوالية عنوانية إذا جازت تسميتها، ووضعت في كل عنوان لفظة (الضفيرة) وجاءت كالاتي: الضفيرة الصمت، الضفيرة الخريف، الضفيرة الجنازة.... وهكذا تستمر إلى الضفيرة الحادية عشرة، وقد عنونتها بـ(الضفيرة العهد)، ومع كل ضفيرة وضعت عنواناً لنصها الشعري، وقد جاء أحد عشر عنواناً أيضاً؛ أي أن كلاً من الاستهلال والنص يسيران في خطين متوازيين في التشكيل والتدليل. كما أنها في الضفيرة الثالثة (ضفيرة الجنازة) توظف التشكيل البصري في الانزياح الدلالي:
تمر أيامي يوماً بعد آخر وأنا أحاول أن أفلسفك وأفلسفه
وأفلّ سفني
علّها تمخر عباب الصمت وتصل لمقامات الجهر وتمخر نصوص الشاعرة عباب الصمت، وتصل إلى مقامات الجهر حقاً، ويعلو صوت التمرد في المواجهة، واللعب الشعري في المراوغة. "فالصمت يعيدنا إلى البدئي، وجهاً لوجه مع ما لا يسمّى، وليس لك عند

الزمن الحاضر (الضيّق)، إلى زمن المستقبل (الواسع)، تنتقل من زمن الاتباع إلى زمن الإبداع، الزمن الذي لا تخفي فيه الشاعرة مشاعرها وأحاسيسها خوفاً من العادات والتقاليد التي ظلت تسربلها دون رحمة، وهذا ما حدا بها لأن تصرخ (لا يسع الوقت كل البنفسج في جسدي كي يثور).

ويظل توظيف ملفوظات الجسد (اليد، الأصابع، الشفاه، الخد، الأذن، الجلد....) في استحوذته على الصور الشعرية التي فعلتها الشاعرة في توصيل بوحها الأنثوي، سلوكاً لغوياً يؤشر بقوة نحو ثنائية المواجهة/ المواجهة، بوصفها وجوداً ثقافياً يقابل الذات الذكورية التي تمتلك سلطتها من سلطة خطابها اللغوي، بوصفه سلطة خطابية صراعية، وهذا ما جعلها تؤثت كينونتها بسلوك لغوي يؤكد على حضورها الأنثوي، وهو يشيّد ذاته ويجسد في أغلب نصوص المجموعة:

" ترتعش يدي/ أراك تخاصرها"، أو "تقبّل الدمعة خدي"، أو "أجمع ما نسيته/ من ذاكرة أصابعك"، أو "غرزت شفاهك في نحري/ ورددت اسمها على أذني"، أو "تمر على جسدي لحظة/ صرت أنزع جلدي وأكرهني"، أو "تعال قليلاً/ لتنثر عطراً على شفتي". وكل هذه التعبيرات التي اشتغلت على الحضور/الغياب تحركت بوحي من أجل توجّسات

ذاك سوى أن تستقبل الشطح الوافد منك عليك، كلاماً يمجّد الهذيان، ينقلك إلى المنفلت المتمرد، المخيف⁵ وهذا سر كتابة الجسد التي لا تصطدم بالعوائق وهي تواري العوالم الأنثوية المحجوبة بتعبيرات ما زالت تراوغ الاطمئنان، إلى الجمالي الذي جاء عبر التداخل الشعري/ السردى. فبعدما وضعت جسدها في فنجان قهوته، تركت خطوطاً كثيرة في الفنجان، جلست قبالة النار، وأخذت تعيش غواية الكلمات ومكابداتها، وتراقب محرقة هذياناتها، وتبدأ المواجهة بقوة في خاتمة نص (محاولة حياة):

لا بد أن تقوى روحي

سأروي أزهار حديقتي

وأظهار بالصمود

سأناول قيثارتي وأعبر هيدز

سأنام قليلاً كي لا تشيخ ابتسامتي

سأتوقف عن الهرب

سأهبك قلبي القادم

غداً سأظهار بحبك مرة أخرى

وعلى الرغم من أن الأفعال المؤجلة قد حايت أغلب الجمل التي أتت في هذا النص، عبر توظيفها حرف (السين) في فضاءات مقبلة من المستقبل، إلا أنني أرى أن هذه الأفعال المؤجلة قد اختصرت وعيها بضرورة المواجهة، وكأنّ الشاعرة تريد أن تنتقل من

بمحبتهما، وهما يختالان بقتلي، ويتعمدان بإصرار مبهم في جري للعالم السفلي، لعالم لا تتنوع فيه الفصول، يقف صامداً على قيظ مجنون يحتلني بلهيب أيامه، يحرق ما تبقى من روحي بتجاهل مقتضب لبواطن ذاتي الطافحة بمحبتهما، ونفي تأباه روحي. ألوذ منهما إليهما، بدهشة المغدور، ورجفة العاشق"6.

النفس، وهو اجس الروح، ورغبات الجسد، وتوق الحوار مع الآخر بإنسانية راقية. وفي ختام المقاربة، لا أجد قولاً أفضل من قول الشاعرة: "في (يرقصان على جنوني) ألوذ بصمتي، من جبلين يعتصران روحي، كل منهما يزاحم الآخر لعصري، وأنا بينهما ألوذ بالمحبة، مرهون قلبي لهما بصفائر تمتد من طفولة راجفة لنضج راقص

الهوامش

1 - حركية الكتابة النسائية وطرائقها المختلفة، الأخضر بن سايج.



2 - المرأة واللغة، د. عبدالله محمد الغدامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996م: 55.

3 - سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، صلاح صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003م: 174

4 - من حق جسدي كما من حق عقلي وقلبي أن يقول كلمته، حوار أجراه عبدالله المتقي مع الشاعرة فاطمة محسن.

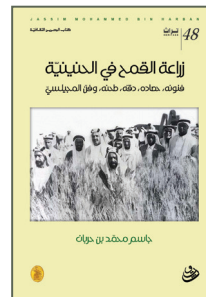


5 - كلام الجسد، محمد بنيس، دار توبقال، 2010م: 45.

6 - من حق جسدي كما من حق عقلي وقلبي أن يقول كلمته، حوار أجراه عبدالله المتقي مع الشاعرة فاطمة محسن.



إصدارات هيئة البحرين للثقافة والآثار



AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA



هيئة البحرين
Bahrain Authority for
للثقافة و الآثار
Culture & Antiquities