

العدد 466 مايو 2009

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات،
دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:
ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد،
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيها، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 دينارا أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 دينارا كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 دينارا كويتياً
أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب. 34043 العدلية - الكويت
الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 22518286 +965
هاتف الرابطة: 22518282/25106022 فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

د. خالد عبد اللطيف رمضان

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصلية في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

- 1- أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
- 2- المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغوياً ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
- 3- يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD أو بالإيميل.
- 4- موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
- 5- المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.





Al Bayan

**LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(466) May 2009**

Editor in chief

Dr. Khaled Abdul-Latif Ramadan

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,

Al Bayan Journal

P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait

Code: 73251 - Fax: +965 22510603

Tel.: (Journal) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

كلمة البيان

- ٤ ثقافة الصمت..... د.خالد عبداللطيف رمضان

دراسات

- ٦ القراءة والسلطة..... د. محمد مريني

قراءات

- ١٦ حمد الحمد يفصل بين الرؤى والواقع..... د.أحمد بكري عصلة
٢٢ تأثير المكان .. على الرواية النسوية الخليجية.... فوزية شويش السالم
٣٠ المفارقة في أعمال يوسف إدريس نجاة علي

مقالات

- ٤٨ عاشق الحياة سليمان الحزامي
٥٠ رحلة لديوان من الشعر فاضل خلف
٥٢ ”بلا والي“ عبث الحياة وأسئلة الواقع لدى حوراء الحبيب..... فهد توفيق الهندال

مصرح

- ٥٨ ”المونودراما“ ظاهرة الممثل الواحد د.أحمد صقر

تحقيق

- ٨٠ هل عبرت الرواية الحديثة عن واقعها الفعلي..... محمود سليمان

شعر

- ٩٢ قائد وأب عبد الرزاق المانع
٩٦ رؤى مرتعشة..... محمد عبد الحميد توفيق
١٠٠ أشبه بحلم..... مصطفى أحمد النجار
١٠٢ من دفتر الأناشيد..... عاطف محمد عبد المجيد

قصة

- ١٠٦ ضيف من الواقع بار لاجركيفست..ترجمة حسين عيد
١٠٨ الشبيه !..... محمد مكين صافي
١١٢ الثور..... ياسر عبد الباقي
١١٨ نوافذ ثقافية.....المركز الإعلامي في الرابطة



ثقافة الصمت

بقلم: د. خالد عبد اللطيف رمضان

إن المتتبع لأحداث الساحة العربية، يدرك مدى التغيير الذي طرأ عليها في السنوات الماضية، بعد أن كان الأديب رائداً وسباقاً إلى إبداء رأيه في القضايا المصيرية، سواء على المستوى المحلي في حدود قطره، أو على المستوى العربي.

وإلى جانب حمل الإبداع الأدبي لهماوم الإنسان العربي وقضاياها، فإن الأديب العربي كان مبادراً للمشاركة في الرأي في أية قضية تطرأ على الساحة العامة، دون خوف أو وجل من قمع السلطة أو استبدادها، وكان الأدباء يقودون الرأي العام في الأحداث التي تشهدها الساحة العربية بين الفينة والأخرى.

ولكن ما الذي طرأ في السنوات الأخيرة؟

نلاحظ حضوراً طاعياً للمتسببين من العمل السياسي، وكتاب الصحافة اليومية، وغياب شبه كامل للأدباء والكتاب عن ممارسة مسؤوليتهم الوطنية في التعبير عن رأيهم تجاه القضايا المصيرية التي يشهدها وطننا العربي، وتنوير الرأي العام وتوجيهه لما فيه مصلحته وخيره.

فلماذا هذا العزوف...؟

لعل تعسف السلطات في معظم الأقطار العربية تجاه الأدباء والكتاب الذين يخالفونها الرأي ومطاردتهم في رزقهم وقوت يومهم.. واستهدافهم بالمضايقات، هو السبب في أن يؤثر معظم الأدباء والكتاب السلامة، خاصة أن المؤسسات الرسمية في بعض الأقطار العربية تقرب المثقف الصامت وتفضله على المثقف المشاكس في آرائه، حتى أصبح الصمت ميزة تحتسب لدى الجهات الرسمية عند المفاضلة بين الأشخاص لترشيح لأي مركز أو مهمة.

مطلوب من الأديب أن ينتصر لنفسه،
ولإبداعه، وأن ينتصر لأبناء وطنه،
فيكون الصوت المعبر عن الإنسان..
مجسداً لمعاناته وهمومه، حاملاً
لقضاياه المصيرية. وكفى بنا صمتاً.

ومن يعبر عن همومه؟.. أليس الأديب
أولى بهذه المهمة من غيره؟

وهل تناسى الأديب معاناته هو في ظل
التعدي على الحريات العامة، والتضييق
على حرية التعبير تحت ذرائع شتى..؟

مطلوب من الأديب أن ينتصر لنفسه،
ولإبداعه، وأن ينتصر لأبناء وطنه،
فيكون الصوت المعبر عن الإنسان..
مجسداً لمعاناته وهمومه، حاملاً لقضاياه
المصيرية.

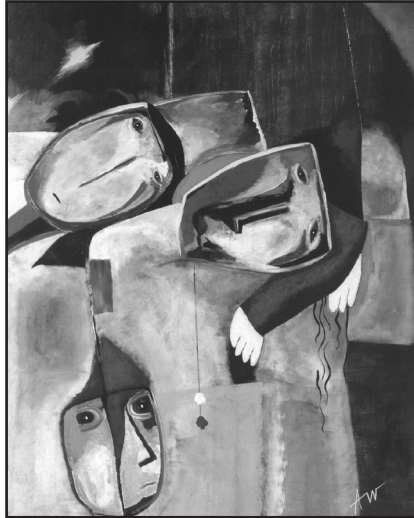
وكفى بنا صمتاً.

لذا بدأت الأصوات تخفت شيئاً فشيئاً،
وكثر الصامتون.. إيثاراً للسلامة، وتجنباً
للأذى .. أو رغبة في التقرب لأجهزة
الدولة، لضمان الخطوة، وما يتبعها من
مزايا عينية ومادية.

إذن أين التزام الأديب تجاه مجتمعه
وقضايا أمته، وأين احترامه لنفسه
ولإبداعه؟ وهل تترك الساحة لكتاب
الصحافة والمشتغلين بالسياسة، لتشكيل
وعي الجماهير وتوجيهها..؟
وهل سيستمر الصمت طويلاً؟.

رغم أن الإنسان العربي يعاني من الفقر
والتخلف في وطن غني بالموارد، ويعاني
من انتفاء العدالة الاجتماعية، وغياب
تكافؤ الفرص، مما يشكل تعدياً على
حقوقه الأساسية.

فمن يحمل صوته؟. ومن يجسد معاناته؟





القراءة والسلطة

بقلم: د. محمد مريني
(المغرب)

طرحت مسألة السلطة في الفكر الفلسفي والنقدي المعاصر من خلال مداخل متعددة. لا نقصد بالسلطة هنا جوانبها الإدارية أو الفيزيائية، المرتبطة بوسائل التحكم الخارجية، وإنما نقصد بعض الاستراتيجيات السلطوية المجردة المرتبطة بعمليات التنظيم الداخلية:

- فقد تحدث "رولان بارت" R.Barthes عن سلطة اللغة: إن اللغة بطبيعتها بنيتها تنطوي على علاقات استلاب قاهرة. ليست اللغة تبليغاً - كما يقال عادة - إنها "إخضاع". اللغة إخضاع وتوجيه معمم؛ كل لغة تتعين، قبل كل شيء بما ترغم على قوله، لا بما تقوله، وليس ما أقوم به إلا نتيجة تتمخض عما أنا عليه. يمثل "رولان بارت" - لذلك باللغة الفرنسية - بقوله: حينما أعبر بواسطة اللغة، أنا مرغم على أن أضع نفسي كفاعل قبل أن أعبر عن الفعل، أنا مرغم دوماً على الاختيار بين صيغة التذكير أو التأنيث، وليس ممكناً على الإطلاق إلغاء الصيغتين أو الجمع بينهما معاً. وعلى نحو مماثل أيضاً، أنا مرغم دوماً على الاختيار بين صيغة المفرد (أنت)، والجمع (أنتم) ١٠.

- كما تحدث "ميشال فوكو" Michel Foucault عن سلطة الخطاب؛ ويعني بها عمليات التنظيم الداخلية للخطاب نفسه، التي تقتضي في ظل ضروب من الإقصاء والاستبعاد بإقامة مساحات من الصمت والإضمار ومساحات من الإفصاح والإعلان تحكم ما ينبغي أن يقال وما لا ينبغي أن يقال. وقد تطرق إلى الأنواع الثلاثة من

1 R.Barthes. Leçon. Seuil. Paris. 1978.

حاول "بورديو" في كتابه "قواعد الفن" تحليل بنية الحقل الأدبي الفرنسي، في صيرورته التاريخية.

تزداد تطوراً يوماً بعد يوم.٢

- كما تحدث "كارل مانهايم" Karl Mannheim عن سلطة الإيديولوجيا. يتمثل هذا النوع من السلطة في الممارسات التي تقوم بها بعض المجموعات القيادية، من أجل الحفاظ على وضع معين؛ وذلك من خلال الميل إلى تزوير الوقائع حفاظاً على المصالح الآنية لطبقة معينة. لذلك فإن نظرتها إلى الواقع تكون موسومة بالذاتية. إن اللاشعور الجمعي يعتم هنا الظروف الواقعية للمجتمع، سواء أمام ذاته أو أمام الآخرين، مما يؤدي إلى إحداث نوع من الاستقرار.٣

الموضوع الأساس الذي يهمننا هنا هو القراءة في علاقتها بالسلطة، والسلطة الرمزية تحديداً. سنتناول بالدراسة والتحليل إسهامات "بيير بورديو" Pierre Bourdieu؛ باعتباره المفكر الذي تناول بالتحليل "السلطة الرمزية" و"الرأسمال الثقافي"٤. ومن بين القضايا التي

الإجراءات التي تتقاطع لتشكل حدود الخطاب:

- هناك الموضوع الذي لا يجوز الحديث عنه؛ إننا نعرف أنه ليس لدينا الحق في أن نقول كل شيء. يشير هنا تحديداً على موضوعين تتضاعف حولهما سلطة المنع، وهما: الجنس والسلطة.

- الطقوس الخاصة بكل ظرف؛ إننا لا يمكن أن نتحدث عن كل شيء في كل الظروف.

- الامتياز الممنوح للذات المتكلمة؛ إذ لا أحد يمكن له أن يتحدث كل شيء.

إن عمل السلطة في الخطاب يتمثل من خلال آليات ضابطة، تكتسب عادة صفات الصواب والسوية والمعقولة. وهي صفات تعمل بدورها على توفير نوع من المعيارية التي تحدد مجال المسموح به وغير المسموح به. وغالباً ما يتم توظيف هذه الميكانيزمات بطريقة لا واعية لأنها تصبح، مع مرور الوقت، جزءاً لا يتجزأ من عمليات التطبيع أو التطبيع الفكري، التي تواترت على ترسيخها المؤسسات التعليمية والتربوية، بما أتيح لها من تقنيات بالغة الفعالية وقنوات اتصال

٢ للمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى: محمد علي الكردي، "الخطاب والسلطة عند ميشال فوكو"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج: ١١ - عدد: ١ - ربيع ١٩٩٢، ص: ٣٧.

٣ كارل مانهايم، الإيديولوجيا واليوتوبيا، ترجمة: عبد الجليل الطاهر، مطبعة النجاح، بغداد، ١٩٦٨.

٤ يمكن الإشارة هنا إلى أهم الكتب التي تناول فيها بورديو مسألة الفن- بشكل عام - بالطريقة التالية:

- في مجال سوسيولوجية الأدب: Les règles de l'art ، Genèse et structure du champ littéraire ، Paris ، Seuil 1992

Question de sociologie. Paris ، Minuit ، 1980

- في مجال سوسيولوجية اللغة: Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques ، Fayoud 1982 Paris

- في مجال سوسيولوجية الذوق: La destination ، Critique social du jugement du goût ، Minuit ، Paris ، 1979

- في مجال سوسيولوجية الصورة: Un art moyen ، Essai sur les usages sociaux de la photographie. Minuit ، 1965



بها المبدع - وإنتاج قيمته الفنية. هذه المهمة الثانية تساهم فيها كل الأطراف المتلقية للعمل الفني (الناشرون، والنقاد والقراء...). إذن فالعمل الذي نقوم به هنا يكتسي طابعا استكشافيا.

١- مفهوم الحقل

في علاقته بمسألة القراءة

هذا المفهوم أداة منهجية فعالة لتحليل الواقع الاجتماعي. يتناول "بورديو" المجتمع من خلال حقول متميزة؛ مثل الحقل السياسي والحقل الاجتماعي، والحقل الديني... إلخ. كل حقل من هذه الحقول عبارة عن وحدة متكاملة ومنسجمة لها منطقتها الخاص، واستقلالها النسبي. يتشكل الحقل عبر صيرورة طويلة من التحولات.

هذا المفهوم يمكن عالم الاجتماع من التعرف على الحقل كما هو، وربط معطياته وأوضاعه ومؤثراته. دون التورط في تقديم الأحكام العامة التي لا تقدمنا كثيراً في التعرف على الواقع الاجتماعي. إن الحقل . من منظور "بورديو" . ليس مجرد تمثيل ذاتي أو بناء نظري للعالم، بل هو وجود موضوعي في الواقع، تعكسه حقيقة المؤسسات التي تعبر عنه، وكذلك الممارسات والمصالح المشتركة. ولكن - على الخصوص- وجود عملاء اجتماعيين يستثمرون ذواتهم وإمكانياتهم ووقتهم داخل حقل معين، معرضين أنفسهم لشتى أنواع التنافس والصراع.^٦

يفرق "بيير بورديو" في تحليله للقراءة بين الخطاب الذي ينتجه قارئ، والخطاب الذي ينتجه فاعل Auteur، يملك سلطة أهلية ومندروعية لسلطته الرمزية، يستطيع تخويل جزء منها للقارئ، الذي يقوم بشرح الخطاب وفكه وتفسيره وعرضه.

تعرض لها - في هذا الإطار - مسألة القراءة وشروطها في إطار الحقل الأدبي والثقافي، كحقل إنتاج رمزي وصراع بين مختلف الفاعلين على السلطة الرمزية والمؤسسية.

سنتناول مسألة القراءة هنا من خلال ثلاثة مفاهيم يمكن اعتبارها أساسية في الجهاز التحليلي لبيير بورديو، في إطار ما يسميه "نظرية الممارسة" La théorie de la pratique^٥ :

- مفهوم الحقل Le champ

- مفهوم الرأسمال Capital

- مفهوم الهابيتوس Habitus

وسنتناول هذه المفاهيم عند "بورديو" في علاقتها بمسألة القراءة. قبل ذلك ننبه إلى أن "بورديو" لا يتناول هذه المسألة بطريقة مباشرة، وإنما يتطرق إليها في سياق حديثه عن العناصر الفاعلة في إنتاج "القيمة الفنية"؛ إذ يميز "بورديو" بين إنتاج العمل الفني - وهي مهمة يضطلع

^٥ للمزيد من التفاصيل حول الإطار النظري لهذه النظرية يمكن الرجوع إلى Esquisse d'une théorie de la pratique : GenèveDroz , Paris, 1972.

^٦ عمر برنوصي، "بيير بورديو والسوسيولوجيا مسار عالم"، مجلة وجهة نظر، الرباط، عدد: ١٩-٢٠ ربيع وصيف - ٢٠٠٣ ص: ٥٦.

إن الحياة الاجتماعية - من منظور "بيير بورديو" - قائمة على مجموعة من الأنساق التنافسية. كل نسق منها يعمل وفقاً لمنطقه الداخلي الخاص؛ يتألف من مؤسسات وأفراد يتنافسون على الرهان نفسه، المتمثل في الحصول على الحد الأقصى من السيادة داخل النسق.

خارجه، ويريدون الدخول إليه، والالتحاق بصفوفه ومراتبه. وللخبرات الثقافية التي تنتج أو تتبادل داخل الحقل الثقافي قيمة رمزية، وقيمة سلعية، فهذا الطابع الثنائي للقيمة الثقافية هو الذي يشكل بنية الحقل الثقافي، من حيث إنه ينقسم إلى دائرة إنتاج استهلاكي كبير واسع، يتمثل في الأدب الجماهيري. ترتكز هذه الدائرة على أرباح مباشرة وتجارية. ودائرة إنتاج ضيق، تعتمد على أولوية القيمة الرمزية الإبداعية^{١٠}. ترتبط الدائرتان المذكورتان سابقاً مع الجمهور القارئ، ومع هيئات النشر والتوزيع، إما بعلاقات الاعتراف والتقدير أو النقد والمعارضة.

ويُفرق "بيير بورديو" في تحليله للقراءة بين الخطاب الذي ينتجه قارئ، و Lector الذي يشرح ويفسر الخطاب ويعلق عليه

وقد حاول "بورديو" في كتابه "قواعد الفن"^٧ تحليل بنية الحقل الأدبي الفرنسي، في صيرورته التاريخية. لقد تشكل هذا الحقل عملياً مع "جوستاف فلوبير" Flaubert G. في أواخر القرن التاسع عشر^٨. فقد ظهرت السوق الرمزية المتمثلة في المكتبات التجارية، ودور النشر التي تشغل بالتسويق مع اللجان العلمية، وظهرت المؤسسات الثقافية والعلمية التجارية، وتطورت الخدمات المكتبية^٩.

ويرى "بورديو" أن الحقل الثقافي يتميز بوجود نوعين من الصراع: الأول داخلي بين فاعلي منظومة الإنتاج الثقافي نفسه، تجمع بينهم في لحظة معينة من الزمن مجموعة من المصالح المشتركة. يتمثل هؤلاء الضاعلون في المبدعين والنقاد والباحثين والناشرين والمكتبيين والمدرسة والصحافة والبرامج التلفزيونية. الصراع الثاني خارجي يكون بين الحقل وباقي الحقول المنافسة له.

تتحقق ديناميكية الحقل الثقافي نتيجة عمليات المنافسة التي تدور بين الفاعلين المسيطرين، والفاعلين الذين يريدون الوصول إلى مواقع متقدمة واكتساب الشرعية في الهرمية الثقافية داخل المجتمع. بين من هم داخل الهرم الثقافي ومن هم

^٧ نعتد هنا الترجمة العربية للكتاب: بيير بورديو، قواعد الفن ترجمة: إبراهيم فتحى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١: ١٩٩٨. وقد كثف مترجم الكتاب الأطروحات التي قدمها "بورديو" في مقدمة مهمة، لذلك سنعتمد - بشكل أخص - على هذه المقدمة.

^٨ بيير بورديو، قواعد الفن، ص: ٨٢

^٩ نفسه، ص: ١٩٩

^{١٠} نفسه، ص: ٧٢



بها في عمليات الصراع على المعنى، و التفسيرات السائدة. تلك العملية التي تؤدي إلى وجود قراءات متعددة، محولة ومغيرة للمنظومات الأدبية، واتجاهات التفكير السائدة ١١.

٢- مفهوم الرأسمال

في علاقته بمسألة القراءة

يتمثل رأس المال عند "بورديو" في كل قدرة اجتماعية تستطيع أن تنتج آثاراً، وتؤدي إلى نتائج بوعي أو بغير وعي باعتبارها أداة في عملية التنافس الاجتماعية ١٢. إذ تتنافس في المجتمع مجموعة من الرساميل (الاقتصادية، والثقافية والاجتماعية). يسعى أفراد المجتمع إلى الوصول إليها من أجل تحصيلها واستثمارها ومراكمتها.

إن الحياة الاجتماعية - من منظور "بيير بورديو" - قائمة على مجموعة من الأنساق التنافسية. كل نسق منها يعمل وفقاً لمنطقه الداخلي الخاص؛ يتألف من مؤسسات وأفراد يتنافسون على الرهان نفسه، المتمثل في الحصول على الحد الأقصى من السيادة داخل النسق. حين يتم تحصيل هذه السيادة، ويتم الاعتراف بها اجتماعياً تتحول إلى رأسمال رمزي. إن العلاقات الاجتماعية - عند بورديو - ليست اقتصادية فحسب، بل لها أبعاد رمزية. ومع تكديس رأس المال الرمزي واكتساب شرعية السلطة داخل المجال تصير في غير حاجة إلى مساندة مصرح

يمكن للغة أن لا تحقق وظيفتها التواصلية، التي يعتبرها اللغويون محايثة لها، لكنها لا تنوقف عن أداء الوظيفة الاجتماعية باعتبارها وظيفتها الحقيقية. ذلك أن وضعيات علاقة القوة اللغوية هي الوضعيات التي يمكن فيها الكلام دون تحقيق فعل التواصل. إنها الوضعيات التي يكون فيها للمتكلم المسموح له بالكلام سلطة معينة، تمكنه فيها المؤسسة التي ينتمي إليها وقوانين السوق وكل الفضاء الاجتماعي L'espace social من الكلام دون أن يقول شيئاً.

أو يؤوله، والخطاب الذي ينتجه فاعل Aucteur، يملك سلطة أهلية ومشروعية لسلطته الرمزية، يستطيع تخويل جزء منها للقارئ، الذي يقوم بشرح الخطاب وفكه وتفسيره وعرضه.

داخل هذه الآفاق يصبح القارئ مرهوناً بالسلطة الرمزية التي يمتلكها، ويحاول تكريسها، وفرضها على مجموع الرأي العام، لكي تصبح لكلمته وقراءته سلطة وتأثير في تلقيات القراء. وربما هيمنة على مجموع أشكال مقاربات النص الأدبي داخل الحقل الثقافي والأدبي... ومن ثم العمل على إدماجها، والتدخل

١١ عمار بلحسن، "قراءة القراءة مدخل سوسيولوجي"، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد: ٨٤ - سنة: ٨٤ - ص: ٧١.

١٢ بيير بورديو، قواعد الفن، ص: ١٢.





الآن أمام الطلبة، بل إن هذا الأمر أصبح - في أيامنا هذه - يثير الضحك. لذلك تقل استعمالاته، ما عدا الإشارات النادرة: التي تأتي في سياق تأكيد إمكانية استعمالها^{١٦}.

يعتبر "بورديو" السوق اللغوية شيئاً ملموساً، ومجرداً في الوقت نفسه. فمن الناحية الواقعية تعتبر السوق وضعية اجتماعية رسمية ومطقسنة Ritualisé بهذه القدر أو ذاك^{١٧}. فهي بمثابة مجموعة من المتحاورين Ensemble d'interlocuteur يتصدرون - بهذا القدر أو ذاك - مناصب عليا في سلم التراتب الاجتماعي. هناك العديد من السمات التي يتم إدراكها وتمثلها عبر البنية التحتية للاوعي Infra-conscient توجه عملية الإنتاج اللغوي بصورة لا واعية^{١٨}. وإذا أردنا أن نعرف السوق اللغوية بطريقة مجردة، نقول عنها إنها بمثابة نمط من القوانين التي توجه تشكل أسعار المنتجات^{١٩}.

إن التذكير بوجود قوانين لتشكيل الأسعار، يعني تأكيد أن قيمة كفاءة ما ترتبط بحالة العلاقات التي تتحدد فيها القيمة الممنوحة للمنتوج اللغوي المرتبط بمختلف المنتجين. يقودنا ما سبق كله إلى استبدال

بها بل تتم مساندتها على نحو مضمّن ١٣.

وقد ناقش "بورديو" مسألة "الرأس المال الرمزي" في علاقته بما يسمى "السوق اللغوية"^{١٤}. سنتعرض لهذا الجانب هنا؛ باعتبار ما قدمه - في هذا الإطار - يثير قضايا متعلقة بالتلقي اللغوي:

توجد السوق اللغوية - في نظر بورديو - في كل الحالات التي يحاول فيها شخص ما إنتاج خطاب موجه إلى متلقين قادرين على تقييمه وإعطائه سعراً معيناً. Un prix^{١٥}.

لا تكفي الكفاءة اللغوية وحدها للتنبؤ بالقيمة التي سيحظى بها إنجاز لغوي معين في سوق لغوية معينة. لذلك فإن الأسعار التي ستلقاها منتوجات كفاءة من الكفاءات في السوق، تتوقف - بالدرجة الأولى - على قوانين تشكل الأسعار الخاصة بتلك السوق. يمثل "بورديو" لذلك بمثابة مستمد من النظام التعليمي: في السوق المدرسية الفرنسية مثلاً، كانت لصيغة نصب الفعل الماضي L'imparfait De subjonctif ميزة كبيرة في عهد الأساتذة الذين كانوا يوحدون بين هويتهم الأستاذية وحدث استعماله. لكنه لم يعد ممكناً استعمال هذه الصيغة

١٣ نفسه، ص: ١٢.

14 Le marché linguistique. in Pierre Bourdieu, question de sociologie, p: 121.

15 ibid , p: 123.

16 Ibid.

17 Ibid . p: 123 .

18 Ibid, p: 122.

19 Ibid , p: 124.





إن من وكل إليه أن يكون ناطقاً باللسان لا يستطيع أن يؤثر في الآخرين إلا لأن كلامه يكشف الرأسمال الرمزي الذي وفرت له المؤسسة أو الجماعة التي فوضت إليه الكلام باسمها، وأعطته بالتالي السلطة والشرعية. إن أي خطاب لغوي سيكون عرضة للفشل إذا لم يكن صادراً عن شخص يمتلك "سلطة الكلام" ٢٢.

يمكن للغة أن لا تحقق وظيفتها التواصلية، التي يعتبرها اللغويون محيطة لها، لكنها لا تتوقف عن أداء الوظيفة الاجتماعية باعتبارها وظيفتها الحقيقية. ذلك أن وضعيات علاقة القوة اللغوية Les situations de rapports de forces linguistiques الوضعية التي يمكن فيها الكلام دون تحقيق فعل التواصل. إنها الوضعيات التي يكون فيها للمتكلم المسموح له بالكلام سلطة معينة، تمكنه فيها المؤسسة L'institution التي ينتمي إليها وقوانين السوق Les lois du marché وكل الفضاء الاجتماعي L'espace social من الكلام دون أن يقول شيئاً ٢٣.

٣- مفهوم الهابيتوس

في علاقته بمسألة القراءة

الهابيتوس ٢٤ نسق من الاستعدادات المكتسبة من خلال التعامل مع مجال

مدلول الكفاءة بمدلول الرأسمال الرمزي Le capital Linguistique ٢٠. إن الحديث عن الرأسمال اللغوي يعني وجود أرباح لغوية Des profits linguistique. يعني الرأسمال اللغوي هنا القدرة على التحكم في آليات تشكل الأسعار اللغوية، وأيضا التمكن من جعل قوانين تشكل الأسعار تعمل لصاحب الرأسمال، وذلك من خلال العمل على استخلاص فائض القيمة النوعي.

إن عمليات التواصل اللغوي هي أنواع من الأسواق الصغرى Micro- Marché، التي تكون غالباً خاضعة للبنيات الإجمالية. وعلى طريقة "بورديو" في التعريض بالخبخبة الحاكمة في فرنسا يبين أن الشخص الذي ينتمي إلى هذه الفئة يمكن أن يقول أي شيء، ويكون مع ذلك مقبولا:

"ما أن يفتح الشخص المزاد بالدائرة السابعة فمه- يتعلق الأمر هنا بحالة أغلبية الناس الذين يحكمون فرنسا اليوم- إلا ويحصل على أرباح حقيقية، ليس لها أي طابع وهمي أو خيالي، كما جعلتنا نعتقد بذلك الكتابات الماركسية الأولى. تقول لغة هذا المتكلم - التي يمكن تحليلها على المستوى الفونولوجي - إنه شخص مريض له بالكلام بغض النظر عما يمكن أن يقوله" ٢١.

20 Ibid.

21 ibid., p: 124.

22Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistique. Fayoud. Paris. 1984. p: 104.

23 Ibid , p: 124.

٢٤ لقد ترجم بعض الباحثين العرب هذا المصطلح - الذي له أصول لاتينية - بـ "التطبع" لكن هذه الترجمة ليست وفيه لكل المضامين التي يحملها المصطلح عند "بيير بورديو"؛ لذلك سنحافظ على المصطلح كما هو في اللغة الفرنسية. أنظر: ترجمة إبراهيم فتحي لكتاب "قواعد الفن" ص: ١٠٠. وأيضا: خالدة حامد في ترجمتها لمقال بيير بورديو: "الذوق الفني ورأس المال الثقافي"، مجلة أوان، العدد: ٣-٤ - ٢٠٠٣.





مفهوم "إيكسيس" Hexis الذي يتمثل في المبادئ، وقد تحولت إلى أوضاع وحالات وقابليات للجسم في حركات وأوضاع ٢٩.

إن البعد الاجتماعي للعمل الفني يتحقق من خلال عدة مداخل؛ تتمثل في الشروط الاجتماعية لتشكل الفرد باعتباره ذاتاً اجتماعية (بنية العائلة، وتاريخها، وطبقتها...)؛ وكذلك الشروط التعليمية (المدرسة والنظام التعليمي... إلخ). كما يتحقق - من الناحية الأخرى - عبر الالتزامات والقيود الاجتماعية المغروسة في الموقع داخل مجال إنتاج مستقل بهذه الدرجة أو تلك.

إن الإبداع عند بورديو هو "التقاء بين تطبع متشكل اجتماعياً وموقع قد تعين من قبل أو ما يزال ممكناً داخل تقسيم العمل الثقافي، وتقسيم العمل السيطرة والنفوذ. فالجهد الأدبي الذي يصنع الأديب بواسطته نتاجه كما يصنع نفسه باعتباره كاتباً دون انفصال بين هذا وذاك يمكن وصفه باعتباره العلاقة الجدلية بين موقعه داخل المجال الأدبي. وهو موقع يسبقه إلى الوجود ويواصل البقاء بعده وبين تطبعه الذي يجعله مستعداً كل الاستعداد لشغل هذا الموقع أو تحويله تحويلاً كاملاً" ٣٠.

معين، إنه الحياة الاجتماعية وقد حلت واستقرت في الجسم. الهابيتوس هو النظام المولد للاستجابات المتكيف مع متطلبات مجال معين ٢٥. إنه نسق من مخططات الإدراك والتقويم والفعل التي غرسها المحيط الاجتماعي داخل الفرد في زمان ومكان معينين؛ فهو بهذه الصورة أشبه باللاوعي الثقافي.

الهابيتوس شرط ضروري لكل ممارسة يقوم بها الفرد، إنه آلية نقل تتجسد بواسطتها البنى الاجتماعية ومعايير التقويم الأدبية في النشاط الفردي اليومي. وهو مفهوم "ينفذ الفرد من النزعة الميكانيكية عند البنيوية ولا يشاركها النواح على موت المؤلف" ٢٦. يستعمل "بورديو" هذا المصطلح في مجمل دراساته، باعتباره مفهوماً يتخذ عدة أبعاد: بعد نفسي يتمثل في الجوانب ذات العلاقة بالذوق والشعور والوجدان. بعد عقلي له علاقة بالأفكار والفهم والتحليل. بعد أخلاقي مرتبط بالسلوك والمواقف والقيم ٢٧.

يستعمل "بورديو" أحياناً مفاهيم أخرى ذات علاقة بالهابيتوس، مثل "إيتوس" Ethos باعتباره بنية من الاستعدادات ذات البعد الأخلاقي. وهي من المبادئ العملية التي ينطوي عليها الهابيتوس ٢٨. وكذلك

25 P. Bourdieu , Question de sociologie. Minuit. Paris. 1980.

٢٦ إبراهيم فتحي، من تقديم كتاب قواعد الفن، بيير بورديو، ص: ١٠

27 Pierre Bourdieu , Question de sociologie. p:134

28 ibid. p:133.

29 Ibid.

٣٠ من المقدمة التي خص بها إبراهيم فتحي كتاب: قواعد الفن لبيير بورديو ص: ١١.





إن الميل لامتلاك ثروة ثقافية هو نتاج تعليم محدد ومعين؛ يخلق القدرة الفنية من خلال إتقان أدوات امتلاك هذه الثروة. كما يخلق الحاجة الثقافية من خلال إعطاء وسيلة إشباعها .

لا يتحقق التذوق الفني - من منظور "بورديو" - إلا في الحالة التي يتقن فيها المراقب L'observateur عملية فك الشفرة الثقافية. إن القوانين التي تتحكم في تلقي الأعمال الفنية- تعد من منظوره - حالة خاصة من قوانين الانتشار الثقافي. يعتمد التلقي على فئات الإدراك والفكر والفعل عند الذين يتلقونها. وفي مجتمع تتأسس العلاقة الوثيقة بين طبيعة ونوعية المعلومات المبثوثة وبنية الشعب؛ إذ تكون قابليته للقراءة وفاعليته أعظم ما تكون حينما تلاقي - بطريقة مباشرة - التوقعات الضمنية أو العلنية التي يدين بها المتلقون- بالدرجة الأساس- لتربيتهم العائلية وظروفهم الاجتماعية، وبشكل أخص لثقافتهم المدرسية ونظامهم التعليمي ٣٣.

يرى "بورديو" - في هذا الإطار - أن

إن الهابيتوس - من منظور بورديو - هو في الوقت نفسه ناتج عن الممارسات الاجتماعية التي خضع لها الفرد في تاريخه الطويل، ومولد لممارساته في الحاضر.

وقد وقف "بورديو" في العديد من كتاباته عند استراتيجيات تكوين الهابيتوس، المتمثلة أساساً في تجارب الطفولة، والتاريخ الجمعي للعائلة، وتاريخ الطبقة... إلخ. ويهمننا هنا - في ما يتعلق بالقراءة والتلقي - ما له علاقة بالنظم الدراسية والتعليمية. وهو موضوع تناوله "بورديو" في عدة كتب، من أهمها "الورثة" ٣١ و"إعادة الإنتاج" ٣٢ (بالاشتراك مع كلود باسيرون Claude Passeron).

لقد تناول "بورديو" النظام التعليمي والتربوي الفرنسي، الذي يعمل على إعادة إنتاج الفوارق الاجتماعية. لقد بين أن حظوظ النجاح في هذا النظام ليست واحدة للجميع؛ لذلك فإن هذا النظام يعمل على تكريس الامتيازات وتأييدها، وإضفاء طابع المشروعية عليها .

31 P. Bourdieu. Les héritiers, les étudiants et la culture, Minuit, Paris, 1964.

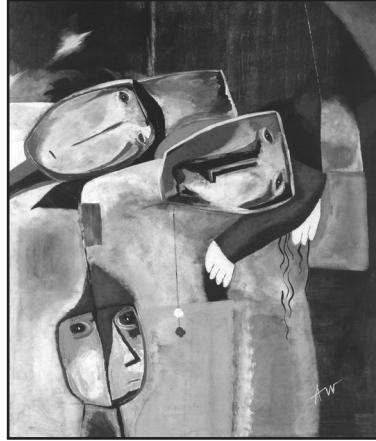
32 P. Bourdieu, et j. C. Passeron, la reproduction, élément pour une théorie du système d'enseignement, Minuit, Paris, 1970.

٣٣ ببير بورديو، "الذوق الفني ورأس المال الثقافي"، ترجمة: خالدة حامد، مجلة أوان، البحرين، العدد: ٤-٣-٢٠٠٣، ص: ١٥.



”بورديو“ بين ”منظر الفن“ و ”خير الفن
”٣٤؛ الذي يكون - عادة - غير قادر على
توضيح المبادئ التي تركز عليها أحكامه.
إن الإتقان اللاواعي لأدوات الامتلاك،
التي هي أساس الألفة مع الأعمال
الثقافية، يتم اكتسابه من خلال التألف
البطيء؛ أي التتابع الطويل للإدراكات
الصغيرة ٣٥.

الإدراك المتكرر لأعمال ذات أسلوب معين
يعطي القابلية للتذويت اللاواعي للقواعد
التي تتحكم في إنتاج هذه الأعمال، كما
يتم تذويت قواعد النحو. وكما أن الطالب
قد يتمثل - من دون وعي منه - قواعد
اللغة من خلال الخضوع لها، فإن متذوق
الفن يتمكن - من خلال تسليم نفسه
بطريقة ما للعمل - من تذويت مبادئ
وقواعد هذا الفن. من هذا المنظور يفرق



٣٤ نفسه، ص: ١١

٣٥ نفسه.



في "مسافات الحلم" حمد الحمد يفصل بين الرؤى والواقع

بقلم: د. أحمد بكري عصلة
(الكويت)

تمهيد

ما فعله حمد الحمد، الكاتب والروائي الكويتي المعروف، حين جمع ما كتب على مدى أكثر من خمسة عشر عاماً، من مقالات، ومقابلات، ومساجلات، يعد أمراً نادراً، وغريباً، ورائعاً معاً. ووجه الندرة أن جلّ المفكرين والأدباء يودون فعل ذلك، ولكن قلّ من يفعلون. ووجه الغرابة أن العمل جاء ضخماً وكبيراً وعالي الكلفة، ومن ثم فإن فرص البيع والانتشار تصبح قليلة. وأما وجه الروعة والجمال فيتمثل في أمرين: أولهما بهجة المؤلف نفسه بما فعل، وفخره بعمل كبير يسهل عليه أمر التأمل والعودة إلى ما كتب. والآخر بهجة الباحث حين يهتم بالكتابة عن حمد الحمد. وهذا ما شعرت به إذ وجدتني أشعر بقراءة الكاتب من دون عناء أو جهد مسبق في البحث عن مقالاته ومساجلاته.. على نحو ما يعاني منه الباحثون عادة. وهذه حسنة كبيرة تحسب للكاتب، تدل على روح جريئة، ومعاصرة راقية، وسمو في التعامل مع الكلمة والقارئ.

الكتاب

والكتاب، بعد هذا، جزء من حلم حمد الحمد، لا يقوم على الدعاية الذاتية، وإن كان فيه شيء من ذلك، وهذا أمر بديهي، وحق لصاحبه، بل يقوم - كما يقول - على رغبة في عدم اختلاط الحلم بالحقيقة... واكتشاف أمر كتاباته؛ أحقيقة هي أم ومضات من مسافات الحلم (١).

المساواة، وهذا من جميل المصادفات، ولكن ليس من قبيل التخطيط المسبق. وعلى صعيد الصفحات فقد استغرقت هذه المقالات حوالي مئة وسبعين صفحة، أي حوالي ربع الكتاب، أو ربع الحلم، وتراوحت صفحات المقالات ما بين الصفحتين والخمس، أي بمعدل ثلاث صفحات للمقالة الواحدة، أو ما بين ثلاث مئة كلمة إلى خمس مئة. وهو الحجم المقبول لدى الصحافة والقارئ معاً.

ضم الكتاب مجموعة كبيرة من المقالات والمساجلات والاستراحات والقراءات واللقاءات والوثائق، مثلت العقل والنفس، وقدمت حمد الحمد وجبة غنية جاهزة للباحث الشره؛ وأجديني، إزاء ذلك، فارساً يُقدّم في خفة ورشاقة على القراءة، والتحليل، والنقد.. ومن ثم الكتابة.

كم .. وكيف

أورد الكاتب في باب (مقالات) ستاً

وخمسين مقالة (٢)،

نشرت في الصحف

والمجلات الكويتية،

أَقَدَّمُهَا (أنا

الخليجي وتلفزيون

الكويت) نشرت في

(القبس) في ٥/٩/

١٩٨٧م، وأخرها

(دائرة الصوت

الواحد، نشرت في

القبس أيضاً في

١/٩/٢٠٠٤.

وكان لمجلة (الكويت)

الحظ الأوفر في

النشر، إذ نشرت له

عشرين مقالة، على

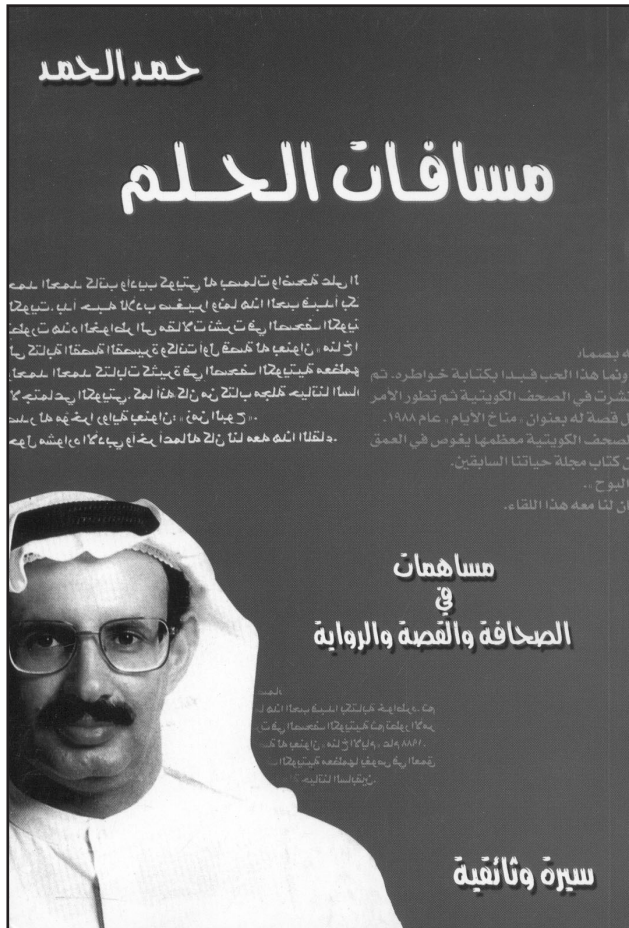
حين نشرت كل من

(القبس)

و (الوطن) و (حياتنا)

اثنتي عشرة مقالة

لكل منها على قدم





لكن ما تجدر الإشارة إليه غياب المنهج في ترتيب المقالات.

وأجدني مضطراً إلى القول: إنه أورد مقالاته في الكتاب بعيدة عن أي ترتيب زمني، أو وفق الموضوعات، أو وفق الأهمية، أو الحجم... ويبدو أنه لم يَر ذلك، وأثر أن ترد المقالة بعد المقالة في حالة تشبه بعض أحوال الفوضى في الحياة، أو مقارنة للواقع. ولو أنه رتبها على تاريخ النشر لكان ذلك أوقع في نفس القارئ، وأجمل في التنسيق، وأعظم في الدلالة على التطويرين الفكري والأسلوبي للكاتب.

وهو في مختلف الأحوال محلي النزعة، ولعل السبب في ذلك ما يفرضه الواقع الكويتي، وتعمده على الرغم من صغر البلد مساحة، وقلة عدد السكان، ولهذا كان النشر في الصحف والمجلات الكويتية دون غيرها. وفي هذا ما يفسر غياب أي مشروع للحديث عن الهموم العربية، كبيرة أو صغيرة، وعن الهموم الإنسانية، وقضايا العالم. وهما نقطتان جديرتان باهتمام الكاتب في المستقبل، إغناءً للفكر، وإكساباً لمقالاته طابع الشمول والإنبثاق من المحلية الضيقة، أقول هذا إيماناً مني بقدرة الكاتب على ولوج تلك العوالم لما يملكه من ثقافة متنوعة، وقدرة على المطالعة والإصغاء والمحادثة بالإنكليزية، وهذا أمر نادر في كتابنا المعاصرين.

أما ما ورد في ثنايا المقالات من إشارات عربية أو إنسانية فكانت تستدعيها بعض

هذا على صعيد الكم، أما على صعيد الكيف أو المضمون فقد تنوعت الموضوعات، ودارت حول هموم شتى، تدل عليها العناوين المتنوعة، فمنها ما يشير إلى الأدب، مثل "مهرجان القرين" و "شريفه الشمالان وبقايا حلم". ومنها ما يشير إلى السياسة، مثل "مجلس الأمة الطالباني" و "سنة أولى انتخابات" .. ومنها ما يدل على الدين، مثل "الشريعة.. لماذا" و "الإسلام الشكلي" ... ومنها ما يمس صميم المجتمع وهمومه، مثل:

"الشباب والرياضة" و "العمل الخيري" .. وغير ذلك من الجزئيات، ولكني - من نظرة فاحصة شاملة- أرى أن حديثه في الإسلام ليس حديثاً في الدين، وكذا حديثه السياسي، ليس سياسة خالصة.. بل إن جل موضوعاته داخل في دائرة الاجتماع، وترتبط من جهة أو أخرى به، فإذا استثنينا مقالتيه في الأدب (مهرجان القرين وشريفه الشمالان) فإن من الواضح بمكان تسمية خطين فكريين واضحين في مقالاته، هما: الفكر الديني، وليس الدين؛ لأن كل حديثه في الإسلام يمس علاقة الدين بالمجتمع، وموقف مختلف فئاته وأطيافه من التطبيق العملي للفكر الديني، ولا تتناول الدين على أنه عقيدة أوفقه أو معاملات، إلا من باب الإشارة اليسيرة إلى ما يؤيد فكرة يذهب إليها. والآخر النقد الاجتماعي، وهو دائرة واسعة تشمل كل ما كتب من نقد، وما وجَّه إليه من آراء، حتى في مقالتيه الأدبيتين.



الموازنات أو المقارنات التي كان يلجأ إليها الكاتب - أحياناً - لتوضيح فكرة، أو دعم رأي، أو شرح موضوع.. كما في مقالة (الجمال الأمريكي) و (فياغرا نووية) و(عذاري والعطاء الكويتي)...

سمات شخصية

لكن هذه المقالات تدل على شخصية حمد الحمد دلالة واضحة؛ فهو معروف بالهدوء، والصمت، والأدب، والتواضع، والاطلاع المتنوع، والموضوعية في الحكم... ومقالاته تحمل في طياتها ما يؤكد هذه الملامح والسمات، وهذه علاقة جيدة تؤكد صدق تفاعله مع ما يكتب. ولو ذهبنا نستعرض مقالاته لتوسع بنا، وطال الأمر، ولكنني أكتفي بالتقليل الذي يؤكد جل ما ذكرنا من سماته الشخصية.

فبالهدوء يتجلى في معظم معالجاته النقدية، وقد تجلى أكثر في مساجلاته، ولاسيما مع د. عبد الرزاق الشايجي. فهو هادئ سواء تحدث عن نفسه، أو رد على فرد، أياً كان، أو على أمر يتعلق بالحكومة، أو بمجلس الأمة، أو أية هيئة أو جمعية عامة. ففي مقالته "كلام جرايد وسيارات قديمة" يدعو إلى نبذ هذا التعبير لأن كلام "الجرايد" جد خطير، فقد نشرت الصحف خبر مرسوم أميرى كاذباً، وكاد الأمر يوقف صحيفتين منها، مما يؤكد أهمية الصحافة، وما تحمله من كلام، ولهذا يدعو إلى أن يكون الكاتب مسلحاً. بخير ما ينفع الصحيفة،

فهو لا يرى أن يفتح الباب لكل من هب ودب للكتابة "من غير أن يملك الكاتب ملكة الكتابة، وأن يكون ملماً بأسس كتابة المقالة، وأن تكون له رؤيته، ولديه أسلوب طرح متميز أو مقبول". (٣)

وتتجلى واقعيته في حديثه عن ضرورة ربط العبادة بالعمل والبعد عن الكسل والتراخي في شهر رمضان، (٤) وذلك بعد أن شاع بين المسلمين عامة استغلال هذا الشهر الكريم وسيلة للإجازات والبعد عن الإنتاج والكسب. ومثل هذا يقال في حديثه عن العطاء الكويتي في الخارج والبخل على أهل الكويت (٥). وكذلك في ثنائه على المسلسل السعودي المعروف (طاش ما طاش) حين أشار إلى أنه توقع له الإخفاق بسبب إغراقه في المحلية، ولكنه اعترف بخطئه في ذلك، وتمنى أن يستمر عرض هذا المسلسل الاجتماعي الكوميدي وأمثاله في مختلف الفضائيات. وفي هذا الاعتراف ما فيه من الدلالة على التواضع والإنصاف أيضاً.

أما الاطلاع فثمة أكثر من دليل على تنوعه وغناه باللغتين العربية والإنكليزية، فهو دائم الاستشهاد من أقوال الكتاب، ولاسيما المعاصرون، فكثيراً ما تراه يقول: "يقول المفكر السعودي د. تركي الحمد.. ود. عبد الله النفيسي أو الكاتب الأمريكي (آلان لاكين) في كتابه (كيف تتحكم في وقتك وفي حياتك) أو محمد سعيد العشماجي في كتابه (الإسلام السياسي)





أو في (أصول الشريعة) أو الصادق النيهوم في كتابه (الإسلام في الأسر) . أو د. محمود إسماعيل، أو د. نبيل علي ، في كتابه (العرب وعصر المعلومات) ... أو د. زكي نجيب محمود في أكثر من كتاب . وهو كثير الاستعانة بخدمات (الإنترنت) ومعلوماته (٦).

وأما الجراحة فأحاديثه عن مجلس الأمة ، وعن المطالبة بتطبيق الشريعة الإسلامية، وعن الربا الحلال... تدل دلالة قاطعة على ذلك، ولا سيما أنه يتحدث عن أسماء محددة، وأحداث معاصرة، وموضوعات ذات خطر (٧).

ومن جميل صفاته ميله الواضح إلى الدفاع عن الآخرين، وإنصافهم، ولا سيما حين يشعر بوجود شيء من الظلم وراء ذلك. من هذا القبيل دعوته إلى حل مشكلة (البدون) في مقالته (ليتم الحل) (٨) ودفاعه عن مجلة العربي في رده على إقبال أحمد وتجنيتها عليها بإطلاق صفة العجوز عليها، وذلك في مقالته (مجلة العربي.. العروس الجميلة) (٩). فإن لم يكن كذلك فإطلاقه الكلمة الطيبة على

عدد من معاصريه، وهي تحمل اعترافاً منه بمكانتهم، ودلالة على سمو نفسه، وصواب تقديره، تمثل ذلك في مقالته (الكتابة الصحفية والتحليل خارج السرب) (١٠) التي أثنى فيها على عدد من الكتاب؛ منهم: محمد مساعد الصالح، وفؤاد الهاشم، وعلي البغلي، وصالح السايير، وعبد اللطيف الدعيج، وسعود السمكة، وإسماعيل الشطي، وفيصل الزامل، وسعاد المعجل، وغيرهم...

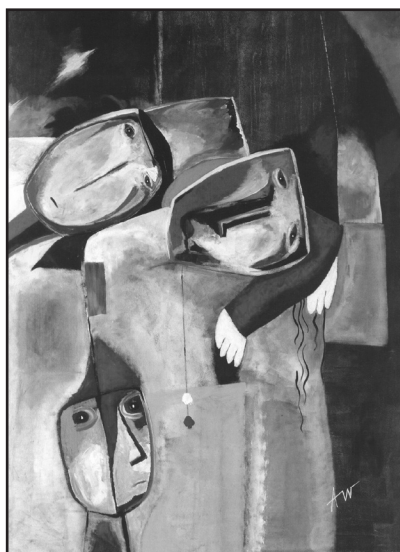
ويطول بنا الأمر لو ذهبنا نستقصي السمات، ونستدل عليها. وحسبنا هنا أننا قدمنا صورتين مترابطتين: صورة الكتاب وصورة الكاتب، في لحمة نأمل أن تكون غنية ومقنعة، مشفوعة بأحكام نرجو أن تكون في مكانها.

ولعلنا نصيب الحقيقة حين نقرر بأن حمد الحمد كاتب مقالة ناجح، يزاوئها بحرفنة وفن، يمتاز بامتلاك لغة مناسبة، لا تعرف التقيد، وقدرة على المعالجة، والتزام بقضايا الأدب والوطن والمجتمع، ورغبة في التقدم تختصر مسافات الحلم؛ حلم الكاتب والكويت معاً.



الحواشي:

- (١) مسافات الحلم ص ٦.
- (٢) يخطئ جل كتاب اليوم حين يستخدمون لفظ (مقال) ويريدون به (المقالة) هذا الفن الأدبي الحديث. والفرق بينهما كبير؛ فالمقال اسم مصدر يتعلق بالقول ملفوظاً أو مكتوباً.
- (٣) مسافات الحلم ص ٨٠.
- (٤) المرجع السابق- مقالة (شهر الاسترخاء).
- (٥) المرجع السابق - مقالة "عذاري... والعطاء الكويتي"
- (٦) انظر مقالته (حلاوة السقوط) ص -١٦٧ ١٦٩.
- (٧) انظر مقالات: "حكاية زيد وعبيد والربا الحلال) و (العقوبات الشرعية .. الذكية) و (شركاء لا أعداء) و (قوانين الحكومة وسياسة الطليان) و (الشباب والرياضة)...
- (٨) الوطن ١٩٩٧ ومسافات الحلم -١١٤- ١١٥.
- (٩) الوطن ٢٠٠٣. ومسافات الحلم - ١٢٩ - ١٣٠.
- (١٠) حياتنا ١٩٩٣ ومسافات الحلم - ١٦٢ - ١٦٣.





تأثير المكان

على مسارات الأسلوب

في الرواية النسوية الخليجية

بقلم: فوزية شويش السالم
(الكويت)

إن ما أثار انتباهي؛ للوهلة الأولى وأنا أبحثُ في ماهية وخصائص الرواية النسوية الخليجية.. ما تتشابه فيه وما تختلف فيه، وما هي أسباب الاختلاف؟ الموضوع واسع ومتشعب ويحتاج إلى بحثٍ أعمق وأطول، ولكنني سأكتفي بالإشارة إلى بعض النقاط التي تشكل كما أرى أهم الصفات التي تتشابه فيها الروايات النسوية الخليجية.

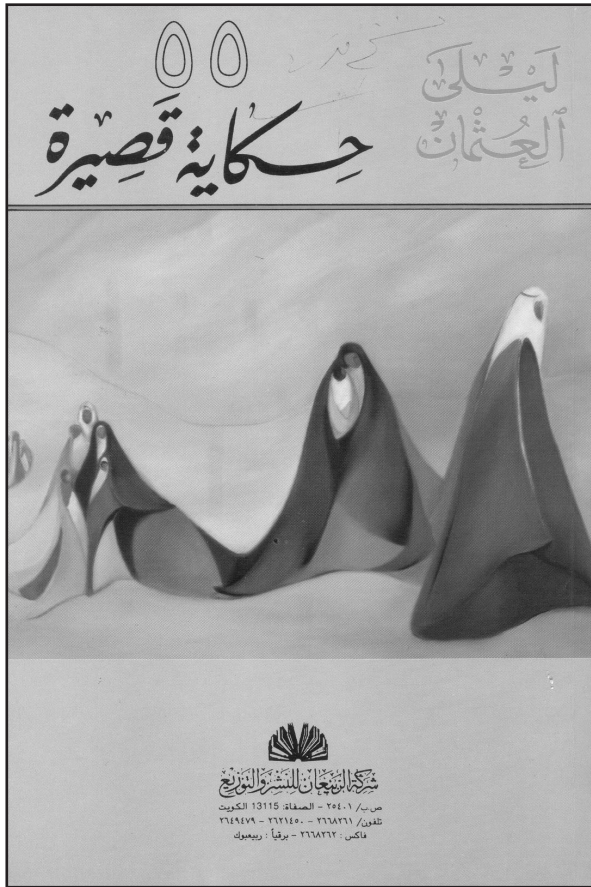
أول صفة مشتركة بينها والتي تكاد تكون الأساس الذي قامت عليه الرواية النسوية الخليجية هو دافع التمرد، سواء كان في روايات جيل الرواد أو الجيل الجديد، وسواء كانت تقليدية أو حديثة أو تراثية أو مدونة أنترنت، فكلها يشكلها دافع التمرد ويدفع بها إلى الكتابة، والأسباب تعود إلى الإحساس بالغبن من عدم المساواة مع الرجل ومن انحياز القوانين والتراث والتقاليد إلى جانبه، ومن استلابها لحرية المرأة وخاصة حريتها في التعبير عن حقها في الحب وحرية الجسد، وكلما نقص منسوب الحرية زادت الرغبة في التعبير عن التمرد، وهو الشيء الذي يفرق بين الروايات الخليجية، فمثلاً في الكويت والبحرين حيث مساحة الحرية أوسع، نجد اهتمامات الرواية فيهما تعددت واختلفت فلم تعد محصورة في حالات تدور حول الحب فقط، فهناك الروايات التراثية أو ما يتعلق بحياة المجتمع الكويتي في فترة ما قبل ظهور البترول، مثل كتابات ليلى العثمان.. وهناك الرواية السياسية في البحرين، ومثال ذلك رواية الحصار لفوزية رشيد وغيرها مما يختص بشؤون البحر أو الصحراء أو تحولات المدينة.

والشارع والمؤسسات والعالم المحيط، كما أزداد وعي المرأة بحدود حريتها مما زاد الصراع بينها وبين الرجل، فاختل ميزان العلاقة بين الطرفين، والكل معذور في هذا، فالرجل ما زال مكبلاً بأفكار وقوانين وعادات تراثه القريب، ولن يتخلص منها بسهولة لمجرد أن المرأة أصبحت بعد التعليم تملك وعياً مختلفاً، لذا جاءت الرواية الخليجية النسوية ناقلةً وعاكسةً لهذا الصراع ضد كل هذه المفاهيم المقيدة لحرية المرأة وإحساسها بكامل كيانها.

أما في الرواية السعودية فالتمرد هو السمة الطاغية على أغلب الروايات. ويزداد هذا التمرد في روايات القرن الحالي إزدیاداً ملحوظاً بسبب الانفتاح المعلوماتي وازدياد حرية الإنترنت، وسرعة التواصل والانتشار، ومثال ذلك رواية رجاء الصانع "بنات الرياض و"نساء المنكر" لسمر المقرن، و"سعوديات" لسارة العليوي وغيرها.

والغريب في الموضوع أن ظاهرة التمرد لم تكن في مثل هذا الوضوح في كتابات جيل الرواد كما هو الحال الآن، والسبب

يعود إلى طبيعة المجتمعات الخليجية في ذلك الوقت وإلى درجة الوعي فيها، لذا نجد أن هناك قبولاً هادئاً لكل أطراف المجتمع، فالتراتبية مقبولة برضا وسعة صدر؛ الغني له شريحته والفقير له شريحته وكذلك سيائر الطوائف والفئات كل له مكانته ووجوده السالك والمندرج بصمت وقبول لا يتجاوزهما، لأن ثقافة المجتمع ثقافة موحدة، البيت يمثل الشارع ويمثل العمل والحكومة، لا توجد أية اختلافات في الوعي المعرفي. ولكن مع تنامي التعليم ازداد الوعي الفردي وأحس كل فرد بقيمته وكيانه، ومن هنا بدأت تظهر النعرات والتحيزات واختلاف الثقافات ما بين البيت





وترتب على الملاحظة السابقة أن أصبح مكان الرواية ليس بالضرورة وطنها أي وطن الكاتبة، فلقاءات الحب أصبحت تتم في الخارج، في أوروبا أو أمريكا بغرض الدراسة أو السياحة، وفي الغالب يتم التعارف من قبلها عن طريق الانترنت وهو الأمر الذي ساعد على نشأة رواية الانترنت في السعودية قبل الكويت أو البحرين، فمساحة الحرية للمرأة فيهما أوسع، فلا توجد حاجة للقاء على شاشة الشات، ما دام اللقاء الفعلي يتحقق بسهولة ويسر في حياة الناس ولقاءاتهم العادية اليومية في الأسواق والعمل والدراسة، لذا نجد لقاءات الحب لا تتم خارج الوطن إلا وفقا لطبيعة العمل. وهذا هو السبب في رأيي لعدم خروج رواية المدونات من البحرين أو الكويت.

* سأتوجه إلى الحب، إن كانت هي قد وجدته في باريس فأنا وجدته في لندن على زاوية شارع (الكوينزوي).

الحب الذي يبدأ عبر أسلاك الهاتف وخلف شاشات الكمبيوتر يجعل الوقوف في حضرة الحبيب أمراً ليس سهلاً.

من رواية " نساء المنكر " لسمر المقرن.

الملاحظة الثالثة تتعلق بتطور لغة الرواية واتساع بنيتها وتراكيبها وتعدد أصواتها وتقنياتها واختلاف زمنها، فما تروي وتسرد حكاية اجتماعية واقعية، لكنها بعد الانفتاح على الثقافات المختلفة وازدياد التعليم المدرسي والجامعي الخاص، اتسع أفقها ومجالها فأصبحت الرواية أكثر تعقيداً في بنائها وسردها وموسيقاها وشعريتها ورمزياتها واثكائها على الاسطورة والتراث، والهوامش، والمسرح، والسينما، وإدخال لغات أخرى في متنها

يلقى العثمان التي تصوّر المجتمع الكويتي القديم نجد أسلوبها منفتحاً على الخارج لأنها تعيش في أمكنة مليئة بالحركة والضجيج، العالم كله منمحو في هذه الأحوال، الأسرة الكبيرة، الأب والزوجات والأبناء والبنات، وزوجات الأخوة، الجدات والضرائر والأطفال والعبيد والجيران والناحون من فلسطين، والاختلافات، والنزاعات، والمقالب، والمكائد، ومشاعر الفرح والضعينة، والمواسم والأعياد، والحياة والموت.

وفي حين أن صورة التمرد في رواية الرواد لم تكن واضحة، مثلاً لم يكن خروج وسمية الفتاة الغنية لملاقاة حبيبها ليلاً تمرداً بالمعنى الكامل للتمرد، فهي لا تعي تمرداً لأنها ببساطة ذاهبة إلى حبيبها وأن كانت في منتهى الخوف، نجد في الرواية الحديثة إدراكاً كاملاً لما تقوم به من تصرفات، لأنها تدرك حقوقها كاملة. مثال ذلك:

رواية " نساء المنكر " للكاتبة السعودية سمر المقرن

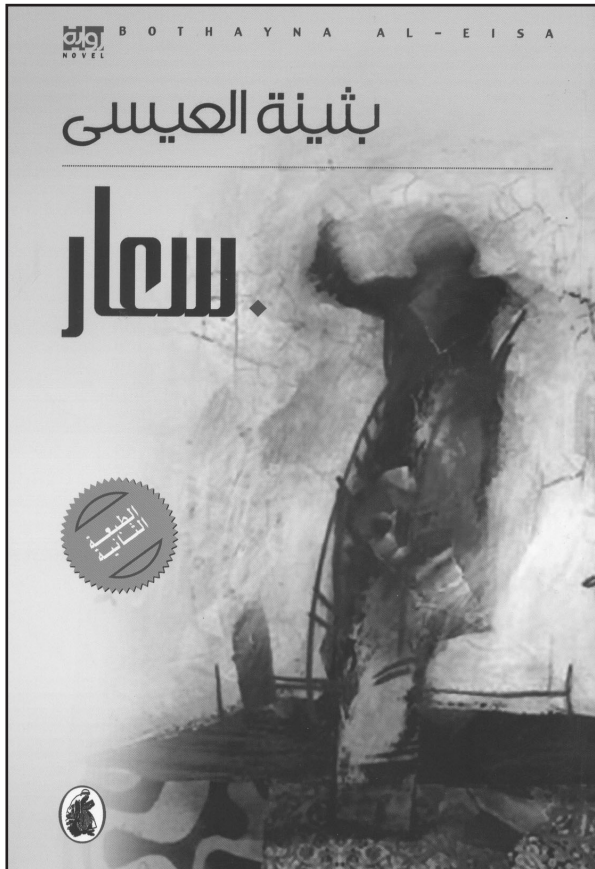
* هو يسير ويقرر وينفذ وفق قوانين ذكورية ومجتمع ذكوري ومحاكم ذكورية ومجتمع ذكوري، وعليها هي أن تنظم سير حياتها أو على الأقل أن تصمد في وجه كل هذا الطغيان الذي تعامل به المرأة في هذا البلد وفق أنظمة أنثوية لفظاً وذكورية تطبيقاً.

والنزاعات، والمقالب، والمكائد،
ومشاعر الفرح والضعينة، والمواسم
والأعياد، والحياة والموت.

إنه عالمٌ يفور بالحركة اليومية، وعلى
مدار الساعة في زمن لا توجد فيه
قنوات فضائية ولا حياة للمرأة خارج
البيت، فكيف لا ينعكس ضجيج ذلك
المكان على أسلوب ليلى بالانفتاح على
الخارج؟ هذا العالم الذي يغلي بالحكايات
الواقعية، جعل من أسلوبها عدسة تصوير
تلهث خلف كل ما تراه، وما تراه هو
خارجها وهو الأكثر تأثيراً عليها، ففي
مثل هذا المكان من غير الطبيعي أن

مثل الإنكليزية أو لغة الشات والإيميلات،
وباتت لغة الرواية تحمل طابعاً نسائياً
وهويةً نسائيةً وهو الشيء الذي تميزت
به عن روايات الرواد أو روايات ثمانينات
القرن الماضي، حيث كان من الصعب
التفريق أو معرفة جنس الكاتب من دون
قراءة الاسم لأن السائد والرائج في ذلك
الوقت هو النمط الذكوري في الكتابة، لذا
اندرجت أغلبية الروايات النسائية تحت
نظامه، لغة الرواية اليوم زادت الكتابة
الحديثة ثراءً وجعلت لها خاصيةً وهويةً
وبصمةً أنثوية متفردة بذاتها وبعيدة عن
النمط الذكوري الجاهز والمكرس منذ
قرون مضت.

الملاحظة الأخيرة
موضوعها تأثير المكان
على مسارات الأسلوب
الروائي؛ في تقديري
يؤثر المكان على أسلوب
الكتابة أكثر من تأثير
الزمن، فمثلاً في روايات
ليلى العثمان التي تصوّر
المجتمع الكويتي القديم
نجد أسلوبها منفتحاً
على الخارج لأنها تعيش
في أمكنة مليئة بالحركة
والضجيج؛ العالم
كله متمحور في هذه
الأحواش، الأسرة الكبيرة،
الأب والزوجات والأبناء
والبنات، وزوجات الأخوة،
والجدات والضرائر
والأطفال والعبيد
والجيران والنازحون من
فلسطين، والاختلافات،





بالعبيد، وتتم بمغامرات كثيرة لا مجال لحصرها الآن، لكن من المهم ملاحظة طبيعة المكان الذي فرض شرطه على الرواية حتى من دون وعي الكاتبة ذاتها. وبما أن المكان هو سفينة وامرأة غريبة معزولة عن البحارة تراقبهم طوال الوقت من محبسها، إذن لن يكون هناك إلا المونولوجات الداخلية، ولن تكون الكتابة إلا من وعي الكاتبة الداخلي.

وهذا ما تمليه كتابة هذا النوع من الروايات التي تدور حول التراث مثل "طريق الحرير" "خاتم" و"حبي" للكاتبة السعودية رجاء عالم، و"الطواف حول الجمر" لبدرية الشحي وروايات النواخذة، ومزون، وحجر على حجر، لأنها تتناول أزمنة وأمكنة غائبة في التاريخ لم تعيشها الكاتبات، لذا تعتمد هذه الكتابة على المونولوجات الداخلية وعلى شحن التخيل بالصدق والحيوية، ولو كانت هناك معاشة حقيقية لتلك الأمكنة لاختلفت الكتابة.

من ناحية أخرى، نرى أن المدن الخليجية حين اتسعت وتمددت إلى خارج أسوارها، تبعثرت البيوت والعائلات وتباعدت المسافات بينها، انفصلت عن حميمية أحواشها وجدرانها الملتصقة ببعضها البعض، ذلك الالتصاق الناقل للأسرار والحكايا، ونجد أن هذا البعد فرض حضوره وهيمنته على أسلوب الرواية فأصبحت تميل إلى الفردانية والعزلة والتأمل، والشعور بالغربة من التغير الناتج في الأمكنة ونظام الحياة، وبدأ الأسلوب يتراجع عن الكتابة الواقعية، عن الكتابة الناقلة والمسجلة لإحداث محيطها المائج بالحركة والحياة

ينعزل الإنسان، أن ينسكب إلى الداخل ويستبطن ذاته في كتابة داخلية، إلا إذا كان مجنوناً أو ممسوساً، وهذا ما حصل لـ "هيا" في روايتي "النواخذة"، التي تصوّر المجتمع القديم ولكن بكتابة استبطانية، لأنها ليست نقلاً عن واقع معاش، ممّا سمح للصمت أن يتغلغل في ثقبها وأن يعكس المكان المتخيل ذاته في كتابة داخلية متخيلة لا تتمدد إلى الخارج مثل ما هو حال كتابات ليلى العثمان التي كانت شاهدة على المكان، وعلى أحداثه، وعاداته، وتقاليده، وموروثاته، وأصواته كلها، واستطاعت أن توثقها وتدونها لنا، ولتبقى لمن بعدنا تذكارا وتراثا لأمكنة لم تعد لها ذاكرة إلا فيما ذكرته كتابات ليلى العثمان في رواياتها.

في رواية "الحصار" لفوزية رشيد التي تدور أحداثها في السجن، نجد أن المكان، أي السجن هنا، قد فرض أسلوبه على الكاتبة، وهو لغة الحوارات التي تسيطر على أغلب مساحة الرواية، فلا يُعقل أن يكون هناك سجناء في مكان وحيز ضيق لا يتكلمون مع بعضهم البعض، وهو أدنى ما يملكون من حق في حياة محصورة بين الجدران، لذا نجد أن المكان قد فرض على الرواية شكلها الحوارية حتى تستمر وتفصح عن مكنونها وكيانها، لذا أصبح الأسلوب حواراً منفتحاً على الخارج، ولو كان غير ذلك لبات غير منطقي.

أما في رواية بدرية الشحي العمانية "الطواف حول الجمر" التي تحكي عن هروب ابنة شيخ رفضت فكرة الزواج من ابن عمها الذي اكتشفت نذالة والده وسرقته لمحاصيل والدها، فتهرب الابنة مع نواخذة زطي مهرب للسلاح ويتاجر

المدن الخليجية حين اتسعت وتمددت إلى خارج أسوارها، تبعثرت البيوت والعائلات وتباعدت المسافات بينها، انفصلت عن حميمية أحوالها وجدانها الملتنقة ببعضها البعض، ذلك الالتصاق الناقل للأسرار والحكايا، ونجد أن هذا البعد فرض حضوره وهيمته على أسلوب الرواية فأصبحت تميل إلى الفردانية والعزلة والتأمل، والانعزال بالغبية.

أن المكان هو العامل الأهم في تشكيل أسلوب كتابة الرواية، لأنه بتغير المكان يتغير الأسلوب تبعاً لوضع المكان، سواء كان صاخباً أو، صامتاً، أو مزدحماً، أو فارغاً، أو مثيراً للشجن، للفرح، للإحباط، للسعادة، أو القنوط... الخ. هناك أمور كثيرة يتسم بها المكان تعكس ظلها على أسلوب الكتابة، وهذا ما نجده في نص "غبار" للكاتبة العمانية بشرى خلفان، الذي هو في رأيي رواية حديثة جداً:

* الآن أستمحك عذراً لأنني سأدخل في الصمت، فمسقط التي أدخلها كل ليلة بهذه الذاكرة المزدحمة بالصور والتخيلات، لا أستطيع أن أخرج منها إلا بالصمت وحده. مسقط التي لم يكن بإمكانني أن أتوه في شوارعها، حتى لو أردت، تخدعني الآن بالتفافاتها وطرقها التي صارت تذهب بي بعيداً جداً، ولا أصل إلى جهتي.

وفي رواية "سعار" للكاتبة الكويتية بثينة

وأصواتها، وبدأت الفل كمكان كبير وبعدد قليل من الأفراد تظهر تأثيرها على أسلوب الكتابة، فظهرت مساحات الصمت الداخلية والفراغات البيضاء والاستبطان والتحليل والتأمل، كلها أو بعض منها حل في أسلوب الرواية الخليجية النسوية. مثال ذلك

رواية عالية شيعب "طيبة" التي تصور مشاعر امرأة حامل بطفلها الأول ترصد تحولات حملها وأمومتها لحظة بلحظة، تراقب فيها جنينها وتتصلص على نبضاته وهي تراقب من شبّاكها أسطح وشرفات المباني البعيدة، والناس الأغراب وعالم الصمت المرفرف حولها وفنجان قهوتها المنتظر. هذا المكان الصامت الغارق في وحدته، فرض حضوره على أسلوب الكاتبة، فأصبحت الكتابة جوائية تنقل ما في الداخل وتعكسه على الخارج، فيأتي كل ما حولها بنجائيف الداخل، فالشرفات، والشبابيك، والمباني، وفنجان القهوة، والشوارع كلها مصبوغة بانفعالات الداخل التي حركها المكان

* هراء فرح الناس، جليد كانت ابتسامة الممرضة المألحة، الوجود خارجي رمادية قصديرية هل هي وجوه حقاً؟ أم أنها صور وأقنعة أو جماليات تتبعنا من طفولة باقية، من بقايا طيش مشاكسة بريئة. من أنا؟

كثيراً ما أفكر أن للأشجار وجوهاً وللأحذية ملامح وكذلك الجدران، أما البقية فورق، أما الورق فبريء من قذارتهم.

صحيح أن للتركيب النفسية للكاتب دور في تشكيل أسلوبه ولكنني أعتقد



العيسى، يؤثر المكان على أسلوب الرواية بشكل واضح، فتكثر المونولوجات الطويلة التي تشكل معظم صفحات الرواية. حالة العشق الأولى يرويها مشعل من فراشه أو من أماكن مغلقة وصامتة.

* هذه المرة ضمّ ركبتيه إلى صدره، تكوّر، تدحرج، اندس تحت الأغطية، ووصفه الجنين ذاك، كان يحنّ إلى كثير من العتمة، يشتهي عدماً تاماً، انطفاء خالصاً للحواس..

أما البطلة فتعلّمت أن تكتب وهي تتلصص على زوار أبيها من داخل الدولاب الذي تختبئ فيه، فكيف سيكون تأثيره على أسلوب الكتابة؟

* نزعّت ستائري، سرقت منها بعض وجهها، لا أريد أن يلتصق المكان بي أكثر، وتفور تفاصيله في أكثر، تدميني أكثر، إنني أصنع علاقات مع كل شيء والأفضل أن أتوقف عن ذلك.

أما في رواية هبة بو خمسين الكويتية "قليلًا وشهقة"، فالأمكنة تتعدّد بين الكويت وبيروت وأمريكا، وفيها تنتقل البطلة بين بيوت مختلفة محاطة بالأهل والأصدقاء ممّا جعل النصّ ينفث إلى الخارج وأحياناً إلى الداخل أو يعود إلى لغة الحوار أو الوصف، لأن المكان لا يحمل مطلق الصمت.

والظاهرة الجديدة هي في العودة إلى الرواية الواقعية الاجتماعية التي جاءت عن طريق الإنترنت في صورة مدونات وإيميالات. بعد أن أصبح الواقع أكثر انغزالاً انفتحت الحياة من داخل الحجرات المغلقة على رحابة عالم بلا حدود، ومنها عادت حياة الكاتب إلى

الازدحام والضوضاء وإنهماك المعلومات الفضائية، بحيث لم تعد تترك له فراغاً ووقتاً للانغماس في وحدة الداخل والاعتراق من استبطانه..ومن احتشاد هذا المكان الجديد ولدت الرواية الواقعية الاجتماعية الجديدة بحيث أصبحت فضاء البوح الأول، وكأنها تعود إلى بداياتها في أوائل القرن مع اختلاف الوعي والثقافة فيها. وأكثر الروايات تأثراً بالمكان الجديد هي الرواية السعودية، وأشهرها "بنات الرياض" لرجاء عبد الله الصانع التي فتحت طريقاً بلا نهاية لهذا النوع من الروايات. رجاء كشفت ألقطاء عن الحياة الاجتماعية الواقعية لأربع فتيات كنماذج أو عينات للبنات في الرياض، لبنات نلن أعلى الدرجات العلمية وأدركن قيمتهن وأهمية حريتهن التي تصطدم بالواقع المقيد لحرية المرأة السعودية، ومن هنا نجد تأثير المكان المقدس على حياة من فيه.

وهذه مقتطفات من رواية رجاء الصانع والتي يمثل مضمونها أغلب ما تتناوله الرواية السعودية:

* هل يشعر الرجل بتهديد لسلطته عندما يرى بواذر تفوق المرأة؟ هل يخاف الرجال من استقلالية نسايتهم؟ وهل يظنون أن استقلال المرأة وتحققها لذاتها هما اغتصاب غير مشروع لصفة القوام؟

* إنه مجتمع معجون بالتناقضات وعليها إما أن تتقبل تناقضاته وتخضع لها، أو أن تغادر للعيش في مجتمع أكثر تحراً يضمن لأفراده حياة أكثر استقلالية.. حتى تحزم أمتعتها وترحل عن هذا البلد الذي يسوس أفراده كما البهائم.



* قبل أن تعود من أمريكا للعيش في بلادها التي يُعامل الحُب فيها كنكتة خارجية يمكن التندرُّ بها لفترة قبل أن يُمنع تداولها من قبل جهات عليا.

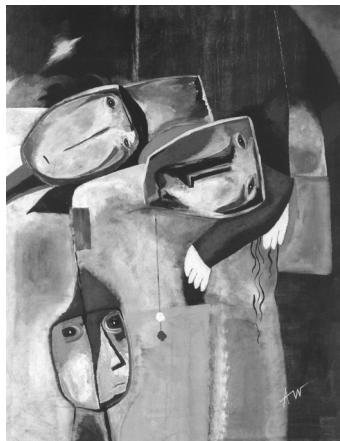
* يبدو أن الرجال جميعهم من صنف واحد وقد جعل الله لهم وجوهاً مختلفة حتى يتسنى لنا التفريق بينهم فقط .

في النهاية أحبُّ أن أضيف؛ ينعكس تغيُّر المكان على أسلوب الرواية ما لم تكن الرواية متخيلةً لمكان لم يعد له وجود. لذا نجد الرواية الخليجية النسوية تتغير تبعاً للتغير الناتج عن تغير أمكنتها، وتأتي أهميتها من كونها ترصد هذه الأمكنة وتسجل حياتها قبل اندثارها وتحولها إلى ماضٍ لن نستطيع القبض عليه إلا في الرواية ، لأن ما نسطرعه عليه اليوم لن يكون له غدٌ في الكتابات القادمة ، مثل كتابات الزمن الماضي التي سجلت عادات وتقاليده وحياة ذلك الوقت التي لم يعد لها أي وجود في حياتنا اليوم إلا من حيث كونها تراثاً يُنظر إليه باحترام ، كذلك حياتنا التي نسجلها في رواياتٍ

ستصبح تراثاً لمن يأتي بعدنا .
لكن الخوف يأتي من السهولة التي يتم بها تناول الرواية الآن، وهي سهولة ربما ستجرها إلى التبسيط والابتذال والرخص مثلما يحدث في زحام الفضائيات، وابتذال الأغنية وضعف مستوى الأفلام السينمائية .

الكثرة والارتجال في كتابة الرواية كيفما كان ستجرُّفن الرواية إلى هاوية الانحدار، ولن يكتب لها الخلود مع ما سبقها من الأعمال العظيمة، وذلك لافتقار بعضها إلى عمق التجربة الروحية ، فهي لا تلامس الأمور إلا ملامسة سطحية ، وفيها الكثير من الثثرة والميل إلى التقريرية.. ويقود استسهال الكتابة إلى نقص في معيار الجودة .

ومن هنا يأتي الخوف عليها من هذه الكثرة الكاثرة التي ستقذف بها إلى مستوى التشبع والانحدار، فإلى نقطة الارتطام بالطفح.





المفارقة

في أعمال يوسف إدريس

بقلم: نجاة علي
(مصر)

استخدم يوسف إدريس السرد كأداة رئيسية لبناء رؤيته التي تقوم على المفارقة الساخرة، وقد استطاع أن يتجاوز بأسلوبه في السرد الأشكال التقليدية المعروفة، فهو من الكتاب العظام الذين يمكن أن نقول عنهم إنهم يرفضون قبول المقاييس والمعتقدات الفنية لأسلافهم بإيمان أعمى، وإنما يصرون على إعادة فحص أساس الفن كله فحصاً دقيقاً، كما أننا يمكن أن نقول أيضاً إنه أفاد من توظيف كل العناصر التي تشكل البناء السردى: (الحدث - الشخصية - الزمن - المكان) وغيرها في بناء عالم يطرح رؤيته التي تنظر للحياة على أنها كوميديا ساخرة، وإقامة مثل هذه الكوميديا تتطلب بالضرورة ممارسة المفارقة.

كما أنه استخدم التردد كتنقية سردية أنتجت تمرقاً في البناء القصصي، وقد قصد يوسف إدريس من خلال ذلك الإرباك المتعمد للقارئ الذي يصطدم بالحقائق الجوهرية، حين يضعه أمام الرؤيا المزدوجة، فهو يجعله يرى الأشياء والعالم من خلال الشخصيات الموجودة داخل قصصه والتي تتباين درجة وعيها من شخصية لأخرى. فالمفارقة ربما أضفت بدرجاتها وأنماطها المختلفة التي استغلها في بناء عالمه القصصي على السرد مظهرًا من مظاهر الشعرية. فهي تعادل في أهميتها وخطورتها الوظيفية الدور نفسه الذي يقوم به المجاز في شعرية القصيد، وذلك لاعتمادها على خاصية جوهرية تتفق مع المجاز في أنها تقول شيئاً وتقصد شيئاً آخر (١) وهى تشترك أيضاً مع الاستعارة في أن بنيتها ذات دلالة ثنائية (٢).

(١) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، الطبعة الأولى، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٣٤.

(٢) سيزا قاسم، «المفارقة في القص العربى»، مرجع سابق، ص ١٤٥.



يجعل الراوي لشخصية «عويس» الذي يتحول إلى ضحية له يُسقط عليها آراءه ومعتقداته وأفكاره الشخصية، والتي تنتلوه ملامحها الحقيقية نتيجة رغبة الراوي الذي يوغل في المبالغة ويدعي الحياد - أقرب إلى الكاريكاتير منها إلى أساذ جامعي، ويلاحظ أيضاً أن ثمة منعة خفية من جانب الراوي في مراقبة هذه الشخصية التي تحولت إلى ضحية دون أن تدرك.

الشخصية عندما تكون الصورة المغلوطة التي كونتها الشخصية عن العالم الذي تسكنه متضاربة مع العالم الحقيقي.

ويلاحظ أن شخصيات قصص يوسف إدريس تكون بمثابة مرآيا عاكسة للأوضاع المتناقضة في المجتمع المصري، فعن طريقها استطاع يوسف إدريس إعادة طرح التعقيدات الأخلاقية للحياة، ذلك الطرح الذي استطعنا من خلاله أن نبصر الأمور المضنية بحيث إن الممكن هو الكشف الساخر للحقيقة.

والشخصية في قصص يوسف إدريس قد تؤكد ما ذهب إليه باحثين من أنه ليس هناك كائن إنسانى خارج المجتمع، ومن ثم الشروط الاجتماعية، الاقتصادية الموضوعية، وأن الشخصية الإنسانية «تصبح حقيقية وواقعية تاريخياً، ومنتجة ثقافياً بقدر ما تكون جزءاً من الكل الاجتماعى» (٥).

ولذلك سنقوم بتحليل العناصر السردية التي شكلت قصص يوسف إدريس، وكيف تجسدت فيها المفارقة بأنواعها المختلفة، من خلال دراسة المفارقة في الشخصيات، والمفارقة الزمنية، ووجهة نظر الراوي.

المفارقة والشخصية

إن المفارقات التي تصنعها شخصيات قصص يوسف إدريس تعتمد على التناقض والتنافر بين هذه البساطة الجوهرية التي يصنعها بمهارة وبين تلك الفوضى الرائعة التي يخلقها النص حين يجعل القارئ مطالباً بـ «إعادة تقييم كل القيم»، والشخصيات قد تصبح في القصة القصيرة أقنعة اجتماعية، أي أنها تتحول في عملية القص إلى مجاز، فتصبح واقعية في خطاب من صنع مجازها وما جسها الخاص (٣).

وكلما كانت البساطة أكبر ظهر السرد أكثر. على أننا نلاحظ تفاوتاً في زوايا الرؤية من شخصية إلى أخرى داخل القصص، فأحياناً يختار المؤلف زاوية الرؤية التي تقلل من معرفة الراوي بالشخصية، وهناك قصص يبدو فيها أن الراوي لا يعرف الشخصية، ويكتفى بأن يرسم الشخصيات من الخارج، وكثيراً ما يعتمد رسم بعض الشخصيات بطريقة كاريكاتورية بها الكثير من المبالغة فتتحول إلى «شخصية مضحكة»، وهى تكون مضحكة على قدر ما تجهل نفسها تماماً (٤). فالضحك المرير أحياناً يكون وليد بعثرة، فالبعثرة إحدى آليات المفارقة إلى جانب الإخفاء والتعارض الدلالي، وتتحقق المفارقة في

(٣) شارلز مأي، «التحفيز الاستعارى في القص القصير»، مرجع سابق، ص ٨٢.

(٤) هنرى برجسون، الضحك، ترجمة سامى الدروبي وعبد الله عبد الدايم، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢١.

(٥) ترفيتان تودوروف، باحثين، المبدأ الحوارى، مرجع سابق، ص ٨٢.





قصص تدور دائماً حوله لأنني معجب
بفلسفته وبطولته وجبنه وشجاعته، وأنا
أأخذ هذا المواطن البسيط نموذجاً أكتب
حوله ما أريد». (٦)

أستاذ الجامعة في (سنوبزم)

من الشخصيات التي طرحها يوسف
إدريس في قصصه وانشغل بها هي
شخصية أستاذ الجامعة بما يحمله
أحياناً من قيم متناقضة وأفكار مثالية
جداً تبعد كثيراً عن الواقع ومتغيراته.

وفي الحقيقة أن هذه الصورة التي
ي طرحها الكاتب عن أستاذ الجامعة تبدو
قريبة الشبه - رغم بعض الفروق - من
الصورة الشائعة عن المثقف، والتي طرحها
عدد من الروائيين ومنهم نجيب محفوظ
مثلاً في «القاهرة الجديدة» هذا المثقف
الذي لديه شهوة إصلاح المجتمع والعالم،
لكنه في الغالب ي فشل، لأنه يفكر بطريقة
رومانتيكية أو لنقل مثالية تفتقد لشروط
الواقع القاسية. وقد ظهرت شخصية
أستاذ الجامعة في عدد من قصص
يوسف إدريس القصيرة مثل «حالة تلبس»
(١٩٦٣) و«سنوبزم» (١٩٧٠) وغيرهما، إلا
أننا نلاحظ أن شخصية أستاذ الجامعة
في «سنوبزم» يتم رسمها بشكل كاريكاتوري
به قدر كبير من التهكم، وهي تختلف عن
شخصية أستاذ الجامعة في قصة (حالة
تلبس) وهو الرجل الصعيدي بقيمه
المحافظة، والذي كان يحمل في الوقت
نفسه في داخله أفكاراً ثورية ورغبات في
تغيير الواقع، إلا أنه في لحظة ما تتكشف

طرح يوسف إدريس لشخصية الطبيب في
عدد من القصص مثل «العملية الكبرى»،
«الحالة الرابعة»، «تليخوخة بدون
جنون» و «عن الرجل والنملة». على
أننا نجد أن لشخصية الطبيب أدهم في
قصة «العملية الكبرى» تتحول من خلال
الوصف المبالغ فيه إلى قناع يهجو الراوي
من خلاله طريقة الحكم التي اتبعها عبد
الناصر خاصة فيما يتصل بنكسة (1967).

ويمكن أن نقول إن هناك تنوعاً و ثراءً في
نوعية الشخصيات التي تناولها يوسف
إدريس في قصصه، حيث تناول معظم
الشرائع الموجودة بالمجتمع (أستاذ جامعي
- موظف - فلاح - عامل - عسكري
- شيخ) وغيرها، والتي اخترت بعضها
وقمت بتحليلها كنماذج استطاع يوسف
إدريس أن يستخدمها كأقنعة لتوصيل ما
يريد من أفكاره على نحو ما سنرى.

على أننا سوف نجد انحيازاً واضحاً تجاه
المهمشين من أبناء الطبقة الفقيرة، وإن
كان لا يظهر بوصفه انحيازاً صريحاً،
وإنما يتكشف هذا الانحياز عبر المسكوت
عنه بين ثنايا السطور.

ولعل هذا التعاطف مع الرجل المصري
العادي البسيط يظهر بوضوح في حديث
يوسف إدريس حين يقول:

«أجد نفسي دائماً متأثراً بشخصية
المواطن المصري العادي البسيط وكل

(١) زينب محمد حسين، «بطل تأثرت به»، مجلة الإذاعة، القاهرة، ١٧ مارس ١٩٦٢، ص ١٤، ١٥.
(*) قناع المؤلف persona

الأصل في persona أنها كلمة لاتينية كانت تطلق على القناع الذي يضعه الممثل أثناء تمثيله
للمسرحية، ثم تطور معنى الكلمة فأصبح يشمل أية شخصية من شخصيات المسرحية، وفي النقد
الأدبي الحديث استعمل لفظ القناع Mask للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي،
ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه.





المهم في دراسة عنصر الزمن، فيما يتصل بموضوعنا، هو ما اصطلح عليه جيرار جينيت «المفارقة الزمنية» Anachr- nies أو (التباينات). وهي تعني دراسة الترتيب الزمني بالنسبة لحكاية مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة.

«ولساعة ونصف ظللت أستمع، لكي أنتهز فرصة يلتقط فيها نفسه أو يحاول تذكر اسم وأسرع بتوجيه سؤال صغير أستفهم به عن كنه «العلاقة» التي نالها الدكتور عويس، وعن هذا المجهول الذي استطاع أن يقتحم الهالة العلمية التي يحيط بها نفسه، وحصانة الأنبياء التي يبدو بها وسط الناس».

«سنوبزم، ص ٩٧»

وكلمة «سنوبزم» التي يكررها الدكتور عويس في القصة - كما يذكر الراوي نفسه - بمعنى «أوباش» وبعقل عليها لا يجعلها فقط مجرد كلمة عابرة بل إنها تمثل موقفاً من الآخرين الذين يتعامل معهم. وهو أيضاً يجعلها سبباً لتفسير ما حدث له في الأتوبيس من ضرب.

ويجعل الراوي شخصية «عويس» الذي يتحول إلى ضحية له يسقط عليها آراءه ومعتقداته وأفكاره الشخصية، والتي تشوه ملامحها الحقيقية نتيجة رغبة الراوي الذي يوغل في المبالغة ويدعى الحياد - أقرب إلى الكاريكاتير منها إلى أستاذ جامعي، ويلاحظ أيضاً أن ثمة متعة خفية من جانب الراوي في مراقبة هذه الشخصية التي تحولت إلى ضحية

أمامه وأمامنا تلك التناقضات التي يحملها داخله وهي لحظة مشاهدته لطالبة تدخن في الجامعة بطريقة تشيره جنسياً.

أما الدكتور عويس أستاذ الجامعة ورئيس قسم الأنثروبولوجي، فإنه يسقط ضحية أمامنا لسخرية الراوي الذي لا يخفي تهكمه حين يبالغ في تصوير ملبسه وملامحه وطريقة سلوكه وحتى طريقته في الكلام. فهو من وجهة نظر الراوي شخص وقور أكثر من اللازم وصاحب «جنونة» موسمية، مصاب بجنون العظمة «البارانويا» وديكتاتور في تعامله مع الآخرين، ولا يقبل الآراء المعارضة:

«الإحساس بأنه مبعوث العناية الإلهية ليس لإصلاح الكون الفاسد وإنما ليعين وبواسطة حق سماوي مطلق ومن جهة كونية عليا مصلحاً للكون الفاسد».

«سنوبزم، مجموعة بيت من لحم، ص ٩٦»

وتتضح سخرية الراوي أكثر، وهو أحد شخوص القصة، من شخصية الدكتور عويس - الذي لا يسرد لنا القصة - قبل أن يبدأ الدكتور عويس في حكي قصة المشاجرة فيتصور أن الكدمة التي في وجهه لا بد أن سببتها «بونبة» صوبت من أحد الأشخاص بمهارة، «من بطل محترف من الوزن الثقيل على الأقل».

ويضحك الراوي من استنتاجه هذا ويلح في السؤال عليه، وتشير طريقة رد الدكتور عويس الذي لا يكثر كثيراً بالسؤال ضحك وسخرية الراوي أكثر حين يحدثه عن اللاتحة والمؤامرة التي يدبرها بعض أعضاء هيئة التدريس لتعطيلها، وفي النهاية وبعد إلحاح الراوي يفشل في المراوغة ويحكي قصة الحادثة أو المشاجرة التي حدثت له في أتوبيس ٩٩٩:





دون أن تدرك، وخاصة حين يعلق الدكتور عويس على ما حدث له بأنه يمثل جريمة كبرى ضد البشرية:

«اسمع! على لساني قل ولك الحق أن تقول، انشرها في الصحف التي لك بها صلة، قل لركاب أتوبيس ٩٩٩ الذي غادر ميدان التحرير الساعة التاسعة يوم تسعة في الشهر الحالي أنهم أبدًا لن يفلتوا من العقاب... عقاب التاريخ أقصد وضمير التاريخ أقصد وضمير البشرية العام».

«سنوبزم، ص ٩٨»

وشخصية الدكتور عويس كما بصورها الراوي واقعة في عالم لا لائحة فيه ولا قانون، عالم يحكمه اللا منطق. فحين يحاول الدكتور عويس أن يفرض قانونًا أو لائحة تنظم هذا الواقع الفوضوي، ينظر إليه الجميع على أنه شخصية عصائية تدعو للسخرية والرتاء. ويمكن أن نقول هنا إن الشخصية «شخصية الدكتور عويس» تحولت إلى قناع للمؤلف،(*) يستغله لإيصال أفكاره، ونجاح تقنية القناع هنا يرتبط بدرجة شفافية أو غموض القناع «Mask»، ودرجة تمثيله للوجه المتخفي وراءه. فالتمثيل هو فن ارتداء الأقنعة التي ارتبط مفهومها بدلالة فلسفية هي الزيف والكذب، فهي مظهر مخالف للحقيقة، تخفي الوجه وتخفي الحقيقة. (٧) وقد استطاع الكاتب بمهارة من خلال هذه التقنية أن يكشف عن تداخل صور الذات وتصارعها مما زاد من حيوية النص، واستطاع كذلك عبر المفارقة الشخصية إدانة صورة من صور الذات التي تنفصل عن العالم وتعيش في

برج عاجي مع أفكارها الخاصة.
الشيخ في قصة «ما خفي أعظم»

تعد شخصية الشيخ من الشخصيات الأثيرة عند يوسف إدريس، فنجدها في عدد من القصص مثل «طبلية من السماء» (١٩٥٧)، «ما خفي أعظم» (١٩٦٥)، «أكبر الكبائر» (١٩٦٣)، و«أكان لأبد يا ليلي أن تضيئي النور؟» وغيرها، غير أن المفارقة في شخصية بطل قصة «طبلية من السماء» و«ما خفي أعظم» و«أكبر الكبائر»، نجد أنها تتخذ في انتقاد البعد الأخلاقي عند بعض الشيوخ في القرية هدفًا أساسيًا لها. أما في قصة «أكان لأبد يا ليلي أن تضيئي النور؟» فإن المفارقة في الشخصية تتحول إلى قناع لهجاء أو لانتقاد الأخلاقيات السياسية للسياسيين، كما أشرت في تحليل تلك القصص من قبل.

وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن نتخذ من صورة الشيخ في قصص يوسف إدريس دليلًا على موقف أيديولوجي تجاه الدين، فإننا نجد في هذا النمط من صور الشيوخ التي تم تصويرها متسعا لكي يتمكن الكاتب من أن يعري بعض المدعين من هذه النماذج ويكشف عن ازدواجيتها، الذين هم كغيرهم يخطئون، ولهم أيضًا تناقضاتهم التي تلتقي مع تناقضات كثير من الشخصيات الأخرى التي تم طرحها كشخصية الطبيب أو أستاذ الجامعة، فشخصية الشيخ «رابح» في «ما خفي أعظم» التي يتم السخرية منها ومن قبحها لا نجد تعاطفا معها من أي نوع من الراوي، فالشيخ رابح - كما يراه الراوي - شخصية ضائعة لا عقل

(٧) حازم شحاتة، «علامة القناع ومستويات الدلالة»، مجلة المسرح، العددان ٧، ٨ يوليو، ديسمبر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٤٦.



وعلى الرغم من هذا عمل خطيباً وإماماً في مسجد قرية «منية النصر»، ولم يترك إمامة المسجد إلا بعد أن نسي ذات مرة وصلى الجمعة بهم ثلاث ركعات ولما حاول المصلون وراءه تنبيهه غضب منهم.

والشيخ «علي» كذلك لا يصلي، وضيع أوقات كثيرة من حياته لا يعمل، اكتفى بلعب الكوتشينة فقط حتى باع كل ما كان يملكه.

وتأتي المفارقة في شخصية «الشيخ علي» في ذلك التناقض الصارخ بين مظهره الشكلي حيث يرتدي عمامة المشايخ وسلوكه الفعلي، ففي الوقت الذي يرفض فيه سلوك أحد الأشخاص الذين يسرقون في الميزان نجده أيضاً يحيا بلا عمل رغم أن الدين الإسلامي يحض على العمل.

وحين يحاول أهل البلدة إطعامه في البداية يزداد عجرفة ويوجه لهم أقسى أنواع الألفاظ والشتائم:

«لقمة إيه يا بلد يا عجر. لقمة من عيشكو المعض وجبنتكم القديمة اللي كلها دود، وده أكل. وديني ماني ساكت إلا ما تنزل لي المائدة لغاية هناه وعليها جوز فراخ».

«طبلية من السماء، ص ٦٢، ٦٣»

ويقبل في النهاية الشيخ على اللحم الذي يقدمونه له على طبلية بدلا من المائدة التي ينتظرها أن تنزل من السماء.

الطبيب في «العملية الكبرى»

طرح يوسف إدريس شخصية الطبيب في عدد من القصص مثل «العملية الكبرى»، «الحالة الرابعة»، «شيخوخة بدون جنون» و «عن الرجل والنملة». على أننا نجد أن شخصية الطبيب أدهم في قصة «العملية الكبرى» تتحول من خلال الوصف المبالغ فيه إلى قناع يهجو الراوي من خلاله

لها، فهو قد فصل من الأزهر بسبب حماقته مع أستاذه.

وتُظهر علاقة «الشيخ رابع» مع زوجته جانباً أكبر في علاقته المشوهة بالمرأة، فهو يراها «بضاعة والناس جواعة»؛ لذا يجب عليه أن يخفيها عن عيون الناس رغم قبحها الظاهري:

«كانت المضاجأة الكبرى أن يتزوج الشيخ «فقر»، ويتزوج من تلك الكتلة اللحمية الكيسية القطنية الإسكندرانية التي ما أفلح السواد أو اللثام المضروب أن يخفي أنها امرأة، وامرأة من نوع يصدر عليها أي إنسان حكمه دون الحاجة إلى نظرة يلقيها على «سمانة الرجل» عند اتصالها بالقدم». «ما خفي أعظم، ص ٦٥»

ولا يعكس هذا الخوف من جانب الشيخ «رابع» على زوجته حباً، بل إنه يعكس مظهرًا من مظاهر القسوة التي يتعامل بها معها؛ إذ يعتبر أن كل أجزاء جسدها عورة بما فيها الوجه.

ويحدث تحول كبير في شخصية الشيخ رابع بعد حادثة ولادة زوجته واحتياجه لأبناء البلدة كي يساعدوه في حمل زوجته إلى المستشفى، لم ينكشف وجهها فقط أمامهم بل كل أجزاء جسدها، فلم يعد يتعامل معها بالطريقة نفسها، فصارت تمشي في طرقات البلدة بوجه سافر، ولم يعد يسبقها أو يتخلف عنها بل يمشي إلى جوارها تماماً.

وتتشابه شخصية الشيخ «رابع» في هذه القصة مع شخصية الشيخ «علي» في قصة «طبلية من السماء»، بل في أحيان كثيرة تتطابق بعض تفاصيل الشخصية، فالشيخ علي هو الآخر فصل من الأزهر بسبب أنه أخطأ في حق أحد أساتذته،





طريقة الحكم التي اتبعها عبد الناصر خاصة فيما يتصل بنكسة (١٩٦٧).

فالعلاقة بين التلميذ الطبيب عبد الرؤوف وأستاذ الجراحة أدهم تبدو شبيهة بعلاقة يوسف إدريس بعبد الناصر، والتي انتهت بعد كارثة (١٩٦٧) بفقدان الثقة في الأستاذ والمعلم الذي «ترتجف له الأوصال إذا حضر وإذا غاب».

فالدكتور أدهم - كما يخبرنا الراوي - هو رئيس قسم الجراحة وعميد الكلية ومستشار وزارة الصحة، كان يمثل بالنسبة لعبد الرؤوف «الأستاذ الكبير والعالم». وهو أيضاً شخص شغوف بالعمليات النادرة لإثبات مهاراته فحسب، من أجل أن يضيف إلى أمجاده أمجاداً جديدة.

ويأتى يوم العملية الكبرى التي يقررها الدكتور أدهم لسيدة مريضة قام هو بفحصها شخصياً وفي دقائق كان قد شخص حالتها بأنها ورم خبيث في العمود الفقري. ولم يكن تقرير العملية من جانب أدهم إلا - فقط - لكي يثبت به صحة وبراعة التشخيص الذي قام به. ويقوم الدكتور أدهم بإجراء العملية لهذه السيدة دون التشاور معها، مما يعنى أنه يتصرف وكأنه الوصى على مقدراتها.

وكالعادة راح عبد الرؤوف التلميذ النجيب للدكتور أدهم يوافق في خنوع على إجراء العملية، فقد كان يجد سعادة كبرى بكل عمل يقوم به لتجهيز المرضى للدخول إلى غرفة العمليات، ويشرف على كل الأمور الخاصة بالمرضى بنفسه، كان يكفيه:

«شبح ابتسامة رضاء سريعة تلوح على وجه الأستاذ، فقد كانت بالنسبة له أهم من كل الشهادات والوظائف والعلاوات».

«العملية الكبرى، مجموعة بيت من لحم، ص ١٢٠»

ويدرك عبد الرؤوف خطأ أستاذه بعد هذه العملية التي راحت ضحيتها السيدة المسكينة، فالكارثة تكمن منذ أن «أصبحت العمليات وأصحابها وهم غالباً من الفقراء الذين بلا حول، ميداناً لإثبات القدرة والأستاذية».

ويأتى الأمر من الأستاذ الكبير بعد انتهاء وفشل العملية وتدهور حالة المريضة صحياً بأن يبقى عبد الرؤوف إلى جوارها ومعه الممرضة «انشراح».

كان يعرف بالطبع أن السيدة تحتضر وأنها في انتظار الموت المحقق. هو الآخر ظل يراقبها ربما ليرى كيف يموت الناس بالضبط. وبدأت لحظة صعبة مع انتظار شبح الموت المحيط الذي بدا أمامه ضعيفاً وهذا ما يبرر ذلك الفعل العاطفي الذي قام به مع الممرضة «انشراح» - وهو فعل يحتفي بالحياة، إلى أقصى درجة - في المكان والزمان نفسه الذي يحاصر فيه الموت الجميع من كل جانب:

«كالأر الذي أطبقت عليه المصيدة مضى بكل ما يملك من قدرة على الهرب.. يستنجد بالخيال.. وبأحداث اليوم.. و«انشراح»، وجسدها الفائر.

ولكن الذكريات والخيالات وحتى الحقائق نفسها كانت تهرب منه وتفر من حضرة حقيقة عرفها الإنسان - الموت - أقوى الحقائق، الأقوى حتى من حقيقة أنك حي».

«العملية الكبرى، ص ١٣٥»

فلم تكن إذن ممارسة الفعل الحميم الذي قام به عبد الرؤوف سوى حيلة دفاعية للتمسك بالحياة أمام شبح الموت المرعب القادم لا محالة، فهي الحائط الأخير بالنسبة له الذي يحتسى به من العدم والفناء المقبلين، وصورة الهزيمة التي



بالمفاهيم المختلفة للزمن وقيمه، ويرجع ذلك إلى كون القصة - كواحدة من الفنون التصويرية - تتجاذب بحساسية شديدة مع ضغوط العصر،^(٨) كما أنها تكتسب مدلولها عبر الزمن مثلها في ذلك مثل أي إبداع إنساني، فهي زمان مركز.^(٩)

والمهم في دراسة عنصر الزمن، فيما يتصل بموضوعنا، هو ما اصطلح عليه جيرار جنيت «المفارقة الزمنية» Anachronies أو (التباينات). وهى تعنى دراسة الترتيب الزمني بالنسبة لحكاية مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة. وهو الذي يجعلنا نتأمل مدى التداخلات والتشابكات بين زمن القصة وزمن الحكاية، فكشف هذه المفارقات الزمنية يكشف مختلف أشكال التباين بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية وقياسها للذين يسلمان ضمناً بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة. وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية.^(١٠)

على أن تحليل المفارقة الزمنية في دراسة

بدأت تلوح أمامه، حتى أنه هو نفسه بدا كما لو أنه يعاني نزعات الموت. وبدأ يشعر هو الآخر بأن هناك أشياء داخله تموت مثل تلك السيدة التي ترقد أمامه، وهو لا يفعل شيئاً سوى أن يراقبها مرعوباً من هول اللحظة، لحظة انتظار النهاية.

وتتطور محاولة الاستغاثة بجسد «انشراح» الذي اتجه إليه عبد الرؤوف إلى ممارسة صارخة أمام السيدة المحتضرة:

«وكأنما هو مسوق بها، وهى مسوقة به وكلاهما مسوق بقوة أكبر، دفعا معاً «الترولى» المجهز لتحمل عليه السيدة بعد وفاتها ووضعاه حتى أصبح امتداداً لمنضدة العمليات، وبدأ الألقوة على سطح الأرض تستطيع منعهما، وبمساعده صعدت فوق «الترولى» وصعد هو الآخر، والسيدة كفت عن التلفت والتحديق واستقرت عينها».

«العملية الكبرى، ص ١٣٦»

المفارقة الزمنية

ووجهة نظر الراوي

لعل فن القصة يعكس هوساً خاصاً بالزمن، فيما يرى مندلاو، أكثر من الفنون الأخرى؛ ولذا نجد أن كثيراً من كُتّابها شغلوا أنفسهم بشكل ملحوظ

(٨) أ. أ. مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، الطبعة الأولى، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٧، ص ٣٨.

(٩) إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة، النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص ٢٥١.

(١٠) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، الطبعة الثانية، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٤٢.

(*) يتركز مفهوم «وجهة النظر» في مختلف التعريفات، رغم بعض الفروق البسيطة، على الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يروي به بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلالها أيضاً - في علاقته بالمرؤى له - تبلغ أحداث القصة إلى المتلقى أو يراها.

انظر: برنار فاليلط، النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدو، الطبعة الثانية، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٠٢.

كذلك انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردى، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريرى، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ١٧٩.





أي نص سردي يجعلنا بالضرورة نبحث عن علاقته الحتمية بالراوي الذي يشغله عنصر الزمن، الذي يسرد الحكاية من خلال وعيه ومن خلال وجهة النظر Point of View (*) التي تهيم على سير الأحداث.

هذا الراوي هو وحده الذي يمتلك ناصية المادة التي يتحدث عنها ويمتلك ناصية القارئ، وهو يتخذ الموقف التفسيري أحياناً، ولا أحد يضارعه عند عرض مشاهد واسعة وعريضة، فهو يتقدم أمام القارئ وجهاً لوجه، وبصوته يسرد رؤيته للأحداث. إنه موجز للوقائع فالقارئ يرى الأحداث وقد عكسها ضمير الراوي (١١).

والملاحظ أن راوي قصص يوسف إدريس يحاول أن يقترب من الحياة حتى وإن اضطر إلى الخروج على معظم الأعراف الجمالية التي درج كتاب القصة على مراعاتها في السابق، فهو ينقل الأحداث كما يعكسها وعيه بها حتى لو بدت متقطعة أو متنافرة.

وسوف نجد أيضاً أنه على المستوى النحوي، تتعلق دلالة أزمنة الأفعال باستعمالها في السياق السردى أساساً. فلا شك أن دورها الأساسي هو إبراز تعارض وجهات النظر أو المحافل السردية أكثر مما هو الإشارة إلى صيرورة زمنية تشمل (الماضي - الحاضر - المستقبل)، وكما يلاحظ Wenrich، فإن التغيرات الزمنية تعمل في بداية المحكي كعلامات تسمح للقارئ بتخمين تراتبية الشخصيات،

فكل انتقال من ماضى الديمومة (كان + فعل مضارع) إلى الماضي البسيط (فعل ماضى) يتصاحب هنا مع تغير الفاعل، لذلك يستطيع القارئ أن يتوقع تسليط المؤلف الضوء على الفاعل الذي يقع عليه الفعل الماضي البسيط. (١٢)

وفي إطار علاقة الراوي بالقصة، يمكن استنتاج وجهات النظر كما حددها لوبوك، وإن كانت بشكل غير منظم كما يلاحظ على الشكل التالي:

١- في التقديم البانورامي نجد الراوي مطلق المعرفة يتجاوز موضوعه، ويلخصه للقارئ.

٢- في التقديم المشهدي كما في الدرامى نجد الراوي غائباً، والأحداث تقدم مباشرة للقارئ.

٣- في اللوحات تتركز الأحداث إما على ذهن الراوي أو على إحدى الشخصيات. وسوف نجد أننا هنا أمام أربعة أشكال سردية كما يلخصها لنا لينتقلت بوضوح من خلال:

١- التجاوز البانورامى حيث هيمنة الراوي.

٢- الذهن المعروض حينما يتركز التقديم على شخصية محورية.

٣- الدراما الخالصة حيث غياب الراوي.

٤- الراوي المسرح حيث يتم التقديم من خلاله هو وشخصية محورية. (١٣)

ويطرح جيرار جينيت G. Genette في كتابه «خطاب الحكاية» تحليلاً

(١١) إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة، النظرية والتقنية، مرجع سابق، ص ١٠٤.

(١٢) برنارفا ليط، النص الروائي، تقنيات ومناهج، مرجع سابق، ص ١٠٨.

(١٣) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التأثير، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص ٢٨٦.



الداخلي الذي تسرده الشخصية عن نفسها لتضيء بعض الأمور أو لتفسر سلوكيات تلك الشخصية، وهو ما تقوم به شخصية «عبد العال» إمام مسجد الشبوكشي وبطل القصة في الوقت نفسه، وكثيراً ما يؤدي استخدام هذه الوسيلة الفنية إلى استدعاء تفصييلة منعزلة من الماضي تساعد على فهم بعض وقائع الحدث. وإذا ما بدأت القصة وسط الحدث، فإن العودة إلى الوراء بشكل قوى ومطول يستعيد الماضي كله.

وإذا ما حاولنا بداية قراءة عنوان القصة «أكان لا بد يا لي لي أن تضيئي النور؟» باعتباره أحد مفاتيح القصة ومن ثم أحد مفاتيح تأويلها، فسوف نلاحظ أن العنوان يتحول إلى جملة متكررة، أو إلى لحن متكرر، تصبح بدايته كل مرة نقطة بداية أو تحول في مسار حياة الشخصية ومسار القصة ككل.

والراوي منذ اللحظة الأولى يسخر من الشخصية والأحداث التي يرويها مستبقاً بذلك حكم القارئ، ويظهر هذا بشكل جلي في وصف حالة هؤلاء الناس الذين يسكنون حي الباطنية.

والمكان نفسه موضع لتهكم الراوي فتجده مثلاً يصف حي الباطنية بأنه وكر «الحشيش والأفيون والسيكونال»، ولا يمكننا أيضاً أن نتجاهل أن وجهة النظر Point of View التي تهيمن على الراوي منذ بداية القصة هي المحرك الرئيسي عند استخدامه تقنية الاسترجاع، فيتم السرد من خلال عيونه التي تبدو كما

للمفارقات الزمنية، حيث بين أنها من الممكن أن توضع في الماضي أو المستقبل بعيدة بهذا الشكل أو ذاك عن اللحظة الحاضرة. فالمسافة الزمنية التي تفصل بين فترة في القصة يتوقف فيها الحكي، وفترة أخرى يبدأ منها الحكي المفارق هي التي يسميها بالسعة، ويمكن للمفارقة أن تشمل أيضاً مدة قصصية طويلة أو قصيرة وهذا ما يسميه بالمدة Duration أو المدى أو سرعة النص وبطلته. (١٤)

ويسلم كشف هذه المفارقات الزمنية السردية - والتي تشمل عند جينيت كل أشكال التناظر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية - وقياسها، يسلمان ضمناً بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة، وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية. (١٥)

أولاً : الاسترجاعات

ينبغي أن نفرق في البداية بين نوعين من الاسترجاع Analepsis داخل القصة، فهناك استرجاع خارجي يقوم به الراوي وتتردد فيه صيغة الماضي المستمر «كان يفعل» في أغلب المشاهد تقريباً، وعبره يستطيع الراوي أن يستعيد الماضي كله، وأن يبعث فيه الحياة من جديد، وهو ما نراه مثلاً في قصة «أكان لا بد يا لي لي أن تضيئي النور؟» حيث لا نعرف زماناً معيناً تبدأ منه القصة، بل نجد أنفسنا أمام مجموعة من المشاهد السردية غير المرتبة في أحيان كثيرة. وهناك أيضاً الاسترجاع

(١٤) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص ٥٩.

(١٥) المرجع السابق، ص ٤٧.

(*) يشير «واين بوث» في كتابه بلاغة الفن القصصي إلى أنه من الصعب أن نجد علاقة ضرورية بين حيادية الراوي وغياب عنصر التعليق عنده من القص.





لو كانت مرايا مصقولة تعكس تجربة عقلية أو «عيون كاميرا» متقلبة. وغالباً ما تعكس قصص يوسف إدريس في كثير من الأحيان قيم الراوي أو المراقب الساخر، الذي يتدخل بتعليقاته في شكل سافر أحياناً ومراوغ في أحيان أخرى، فإن تسخر فهذا معناه أن تفقد تواضعك وأن تخلق مسافة بينك وبين مخاطبك.

وتبدأ القصة عادة - وهو تقليد شائع في قصص يوسف إدريس القصيرة - بتعليق من الراوي العليم الذي يسرد من الخلف،(*) وغالباً ما يتصف بأنه: «متقلب الأهواء»، (١٦) والذي يأخذ شكل حكمة ساخرة أو نكتة تختزل أحياناً جزءاً من دلالة العمل أو العمل بأكمله. والراوي في قصص يوسف إدريس أحياناً ما يتخذ بعض تقاليد الراوي الشعبي الذي يحفز مستمعيه عن طريق الحكم ليُجعل منها مدخلاً لحكايته.

يبدأ الراوي في البداية في استرجاع بعض تفاصيل الحكاية الأولى كما يسميها «جينيت» عبر تقنية الاسترجاع، حيث تتم العودة مستخدماً ضمير الغائب حيث تتم العودة إلى الماضي حيث سرّد الحدث الرئيسي، (١٧) الذي بدأ حين قام أهالي الباطنية بصلاة الفجر، فقد صلوا الركعة الأولى، وكذلك الثانية، ثم قراءة التحيات والتشهد والتسليم وقد كبروا وسجدوا وراء الإمام وقد ظلوا منتظرين لوقت طويل أن يسمعو «الله أكبر» من الإمام إيذاناً بنهاية السجدة، لكن التكبير المنتظرة لم تأت.

وأثناء عملية استرجاع الراوي لهذا وبعد عملية الاسترجاع الخارجي الأولى التي يقوم بها الراوي، تبدأ عملية استرجاع أخرى داخلية تقوم بها شخصية رئيسية في قصة «الشيخ عبد العال» إمام مسجد الشبوكشي في حي الباطنية ويتحول الخطاب فيها من خطاب راوٍ إلى خطاب شخصية، حيث تحدث مواجهة بين وجهة نظر الراوي ووجهة نظر شخصيات القصة.

ومع بداية هذا الاسترجاع تكون هناك وقفة أخرى أو فاصل أو لحن يتم تكراره بين كل عملية استرجاع، وهو جملة محورية تبدو فيها في هيئة سؤال «أكان لا بد يا لي لي أن تضيئي النور؟»، وهي التي اتخذت أيضاً كعنوان للقصة، وهي جملة تصبح استعارة كاشفة عن تحول في حياة الشيخ «عبد العال»، حيث النور

(١٦) إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة، النظرية والتقنية، مرجع سابق، ص ٨١.

(١٧) المرجع السابق، ص ٦٠.

(١٨) المرجع السابق، ص ٢٧٢.

(١٩) وبين بوث، بلاغة الفن القصصي، مرجع سابق، ص ١١٧.





وأحوال ساكنيه الذين يصفهم بأنهم «نائمهم بمعصية ويقظانهم لمعصية»، وهنا يتحول السرد باستخدام ضمير الغائب إلى السرد باستخدام ضمير المتكلم.

وتقوم الشخصية بعدة استرجاعات مختلطة تكرارية، يستطيع من خلالها الراوي استعادة بعض التفاصيل المهمة في أحداث القصة، (٢٠) ففي الأسبوع الأول من وجود الشيخ عبد العال في حي الباطنية يجد نفسه - بعد قتال عظيم معهم - يظفر ببارقة أمل بعد يأس طويل من أوضاع هذا الحي البائس الذي يبدو كمعسكر مزدحم رحل قاطنوه، ويرسم الراوي على لسان الشيخ عبد العال صورة بانورامية مدهشة للمكان «حي الباطنية» المزدحم:

«البيوت مريضة تتساند، أحشاؤها صغيرة بارزة محشوة كرحم القطط بآدميين»
«أكان لأبد يا لي لي أن تضيئي النور؟، ص ١٨»

ووصف المكان هنا له دور كبير في رسم الأجواء التي تحيط بالحدث، ومن ثم القدرة على تأويله، وينتقل الراوي بعد ذلك لوصف المعركة التي خاضها الشيخ عبد العال مع أهالي حي الباطنية والتي لم تكن سهلة، فهذايتهم لم تكن بالأمر اليسير نظراً لطبيعة الحياة المليئة بالمعاصي التي يحيونها رغم رغبتهم الدفينة في الإيمان، معلقاً على حالة التناقض الصارخ التي يحيها هؤلاء الناس الذين يجمعون بين التدين الشكلي وبين الانحراف الكامل وارتكاب المعاصي والخطايا كلها:

هو سطوع شمس الحقيقة التي كانت غائبة عنه طوال الوقت.

على أننا نرى أثناء الاسترجاع تراجعاً من الراوي الذي أوهمنا أنه ذو معرفة كلية بالأحداث والشخصيات، فهو يحاول أن يبدي حياداً وموضوعية عن طريق الاستعانة بنقل المعلومات عن الحدث عن طريق الآخرين، وهي حيلة بها قدر من المراوغة من الراوي لانتزاع الثقة من القارئ كي يتم تصديقه:

«ولكن وقتاً مضى، بالضبط لم يستطع أحد تحديده وإنما حسب رواياتهم يتراوح بين الدقيقتين ونصف الساعة... إذا تجاوزنا عن مغالاة البعض وقولهم إنه استمر حتى سمعوا أذان الظهر من الجامع الأزهر... ناهيك عن المهولالية الذين يصرون على أنهم للآن لا يزالون ساجدين. ولكن المؤكد أن وقتاً مضى بحيث أصبح مؤكداً حتى لأكثرهم غيابة عن الوعي أن الشيخ ليس أبداً على ما يرام، وأن التكبيرة بالتأكيد لم تصدر عنه وتنتهي سجودهم الذي جعل الشخير يتصاعد من حلقين على الأقل من الحلوق التي تراخت وبدأ لعابها يسيل».

«أكان لأبد يا لي لي أن تضيئي النور؟، ص ١٤»

وتتم تقنية الاسترجاع الداخلي عبر «مونولوج مسرد Narrated Monologue» تقوم به الشخصية الرئيسية الشيخ عبد العال، وهو الشاب الخريج الحديث من الأزهر الذي ساقه القدر إلى حي الباطنية ليصبح فقيهاً ومقرئاً فيصطدم بأوضاع

(٢٠) جبرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص ٧٦.





ببصرى وأصبح ملكي وعاد لى الوعي.
وجدت نفسي حطام بشر... بقايا حياة». «أكان لابد يا لى لى أن تضيئي النور؟»
ص ٣٠

ونلاحظ هنا أن الاسترجاعات الخارجية والاسترجاعات الداخلية أو الجزء الداخلي من الاسترجاعات المختلطة تخضع فعلاً للتحليل السردى بكيفية مختلفة تماماً، فالاسترجاعات الخارجية - لمجرد أنها خارجية - لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هنا هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخواص هذه السابقة أو تلك.

ويسقط عبد العال في النهاية أمام إغراءات «لى لى»، فيصعد إلى بيت الفتاة ليمارس معها الغرام، وإن كان الوصف يُظهر لنا هذا السقوط كما لو كان سقوطاً فانتازياً

على أننا نلاحظ أن ثمة تطابقاً أو تماثلاً Identity وأحياناً تداخلاً بين وجهة نظر الراوى الذي يسرد بضمير الغائب وبين الشخصية الرئيسية في القصة «الشيخ عبد العال»، حيث إننا نجد أن حواس كل منهما ترى العالم بطريقة واحدة كما لو كانت لشخص واحد، إننا نراهما في مرات كثيرة كما لو كانا صوتاً واحداً، حيث لا مسافة فاصلة بين وعى الراوى ووعى الشخصية الرئيسية. ويظهر هذا في التعليقات المتداخلة التي يعلق بها كل منهما على المكان وعلى الشخصيات الأخرى، كما يظهر في مستوى اللغة التي يستخدمها كل منهما.

الاستباقات

أما الاستباقات Prolepses فإنها تدل

ثم ينتقل ليحكى حكايته مع «لى لى» الفتاة التي نصفها إنجليزى ونصفها مصرى، وهى كما يخبرنا ثمرة زواج دام أسبوعاً بين أمها وبين عسكري إنجليزى وبعدها مات في الحرب.

بدأت العلاقة بينهما حينما طلبت منه «لى لى» أن يعلمها الصلاة، ولكنه اصطدم بجمالها المثير الذي فتن به، فجعله يندفع نحوها.

وعبر مونولوج طويل تصف الشخصية (عبد العال) ذلك الصراع الذي مرت به والأحداث التي جعلته يتحول من شخص يحتذى به الآخرون إلى مجرد شخص يدفع عن نفسه الضلالة:

«أنا في شرك!»

أنا الذي جاء يطرد من هنا الشيطان وتضاءلت طموحاته حتى أصبحت مجرد أن يبعد فقط عن نفسه الشيطان... وعن أوكاره وتذكراته؟ أجد نفسي هذا الفجر في الشرك... تماماً في الشرك. أنا الذي أردت هزيمته في الناس أجرى خوفاً من أن يهزمى في نفسي؟

«أكان لابد يا لى لى أن تضيئي النور؟»

ص ٢٤

وتقوم الشخصية أثناء عملية الاسترجاع المتكررة بتأمل ذاتها، وهذا ما نلاحظه في وصف عبد العال لمشهد اللقاء بينه وبين «لى لى»:

«حين استيقظت «لى لى» من نومها على صوتي المدوي المجلجل، وفي الفراش جلست... مبعثرة، جلست نفس جلسة أمها على العتبة. نحوى سدوت البصر مدهوشة... مذهولة... ثم مستمتعة بدأت ترنو... أعتصر أنا احتراقاً وتمزقاً وأما... وتتلوى هى جذلاً. حتى قامت تنظر من النافذة، وحينذاك تحولت



وفي الظلام أيضًا تعمى العيون. الأرملة وبناتها الثلاث والبيت حجرة. والبداية صمت».

«بيت من لحم، ص ٣»

تبدأ حكاية «الأرملة وبناتها الثلاث، القبيحات» بعدما مات الزوج وتركهن دون عائل، وعلى الرغم من أن الأرملة كانت شابة بيضاء وممشوقة القوام، فإننا نعرف أن البنات افتقدن هذه الصفات، فقد ورثن قبح الأب، كما ورثن الفقر أيضًا، وبسبب القبح والفقر اللذين يعانين منهما لا يتقدم أحد لكي يتزوج إحداهن.

ويقدم الراوي وصفًا مركزًا للمكان الذي يعيشن فيه، وهو عبارة عن غرفة ضيقة، وإن كان وصفًا ذا طبيعة أيديولوجية يظهر فيها رأي الراوي وذوقه:

«الحجرة، رغم ضيقها... تسعهن في النهار... رغم فقرها الشديد مرتبة أنيقة، يشيع فيها جو البيت وتحفل بلمسات الإناث الأربع. في الليل تتناثر أجسادهن كأكوام كبيرة من لحم دافئ حي، بعضها فوق الفراش، وبعضها حوله، تتصاعد منها الأنفاس حارة مؤرقة، أحيانًا عميقة الشهيقة».

«بيت من لحم، ص ٣، ٤»

على أننا نلاحظ أن الراوي في بيت من لحم - شأن كثير من قصص يوسف إدريس - يكون في الغالب راويًا عليماً يسرد من الخلف، وهو ما يمكنه من النفاذ بعمق في ضمير ووعي شخصياته، بل إننا نراه أحيانًا

على سرد حدث لاحق، وهي تخلق نوعًا من التشويق السردى. ويرى جينيت أن الحكاية «بضمير المتكلم» أكثر ملاءمة للاستشراق من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات الذي يُرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل. (٢١)

كما أننا نلاحظ أن أغلب قصص يوسف إدريس يهيمن عليها السرد باستخدام ضمير الغائب. وأحيانًا يكون هناك نوع من المزاوجة بين استخدام ضمير المتكلم وضمير الغائب، وهو ما نراه مثلاً في قصة «بيت من لحم» التي سوف نقوم بتحليلها.

يفتح الراوي القصة بتعليق استباقي على الحدث الذي يسرده وهو يعمل بمثابة لحن متكرر طوال القصة. حيث يقوم الاستباق بدور الإعلان عن حدث رئيسي أو لنقل الجريمة التي يشارك فيها الجميع، والحديث عن وضع الخاتم، والصمت الدائم الذي يقترن وجوده بالعمى، وهو بمثابة مدخل أو تقديم للحكاية التي ستجرى روايتها، وهو ما يمكن أن نصفه بأنه «سرد استباقي بتعبير كريستيان أنجلي» (٢٢).

«الخاتم بجوار المصباح والصمت يحل فتعمى الأذان.

في الصمت يتسلل الإصبع. يضع الخاتم.

في صمت أيضًا يطفأ المصباح. والظلام يعم.

(٢١) المرجع السابق، ص ٧٦.

(٢٢) كريستيان أنجلي، «السرديات»، نشر ضمن نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التأثير، ترجمة ناجى مصطفى، الطبعة الأولى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، ١٩٨٩، ص ١٢٤.





يفصح عن كل شيء، بل أحياناً ما يضمن روايته «بلحظات صمت استراتيجية» وهذه اللحظات هي ظلال أحسن توزيعها، فهو مثلاً لا يعلن تأنيمه لموقف الأعمى أو موقف الأم وبناتها معه، بل نراه يصمت عملاً بالقاعدة التي تقول «من يصمت عن الكلام فإنه يقبل ضمناً ما يحدث»، (٢٣) كذلك نراه يؤجل تعليقه الساخر على الحكاية كلها حتى نهاية القصة، على ذلك التواطؤ الضمني بين الجميع على الصمت إزاء الجريمة التي تتم كل ليلة في الظلام والجميع مشترك فيها:

«الأنفاس الثلاثة تتعالى عميقة حارة، كأنها محمولة ساخنة بالصبا تجاراً، تتردد، تنقطع، أحلام حرام تقطعها... أنفاس باضطرابها تتحول إلى فحيح، فحيح كالصهد الذي تنفضه أراض عطشى، والغصة تزداد عمقاً واحتباساً. إنها أنفاس جائعات ما تسمع. بكل شحذها لحواسها لا تستطيع أن تفرق بين كومة لحم حي ساخنة مكتومة وكومة أخرى جائعة. كلها تصرخ وتئن، وأنيها يتنفس ليس أنفاساً، ربما استغاثات. ربما رجوات... ربما ما هو أكثر».

«بيت من لحم، ص ٨»

بل إننا أيضاً نجده يصرح بأن الأعمى هنا لا يرغب أو غير مهتم بمعرفة حقيقة الأمور أو ماهيتها، فزوجته وحلاله هي التي ترتدي الخاتم، فعلة العمى كافية لأن ترفع عنه أية مسؤولية، وهو لن يحاول أن يسعى إلى امتلاك يقين في أي يوم لأن «اليقين شأن المبصرين وحدهم»، فهو في

قد يرى أشياء قد تجهلها الشخصيات نفسها، وهو ما يظهر أحياناً في صورة تعليق من الراوي أو في صورة كلام على لسان الشخصية، وأحياناً نرى تداخلاً بين رأي الراوي ورأي الشخصية التي تتكلم وهو ما يثير حيرة القارئ أحياناً، وهو ما يظهر مثلاً حينما يعلق الراوي على تفكير الأم والبنات في أن تتزوج إحداهن المقرئ الأعمى، ورفض البنات أن يكون زوجاً لإحداهن ولأنه أعمى، فهو ملائم للأم أكثر:

«البنات يقترحن والأم تنظر في وجوههن لتحدد من تكون صاحبة النصيب والاقتراح. ولكن الوجوه تزور مقترحة - فقط مقترحة - قائلة بغير كلام: أنصوم ونفطر على أعمى؟ هن مازلن يحلمن بالعرسال، والعرسال عادة مبصرون. مسكينات لم يعرفن بعد عالم الرجال، ومحال أن يفهمن أن الرجل ليس بعينيه.

- تزوجيه أنت يا أمه... تزوجيه.

- أنا؟... يا عيب الشوم! والناس؟»

«بيت من لحم، ص ٥»

على أنه بعد زواج الأم من المقرئ الأعمى تنشأ مشكلة كبرى، يخبرنا بها الراوي عبر استباق آخر جزئي؛ حيث يقدم ما يشبه الإرهاصة عن طبيعة المشكلة أو المأساة التي ستنشأ:

«وتزوجته... زاد عدد الأنفاس واحدة، وزاد الرزق قليلاً ونشأت مشكلة أكبر»

«بيت من لحم، ص ٧»

وعلى الرغم من أن الراوي عليم، فإنه لا

(٢٣) إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة، النظرية والتقنية، مرجع سابق، ص ١٥.





المفارقة الزمنية في قصة «بيت من لحم» وقصة «الكنز» مثلاً في عملية الاسترجاع. فالمفارقة الزمنية التي نراها في «بيت من لحم» تبدو مفارقة مزدوجة Double Irony إلى حد بعيد، يوجد بها أشكال مختلفة أو استرجاعات استباقية أو استباقات استرجاعية أو مركبة، ونجد هذه المفارقة المركبة في عدد من القصص الأخرى مثل «أكان لا بد يا لي لي أن تضيئي النور؟» و «أكبر الكبار»، و «العملية الكبرى» بينما نجد المفارقة الزمنية في «الكنز» بسيطة تحتوى على استرجاع أو استباق مفرد، وهو النوع الأكثر شيوعاً ويظهر في عدد كبير من قصص يوسف إدريس مثل «حالة تلبس» و «سنوبزم» وغيرها.

ولعنوان القصة «الكنز» دلالة ذات مغزى تهكمى على الحكاية التي سوف يرويها الراوي من خلال القصة.

ويمكن للراوى أن يبدأ - كعادته - في أغلب القصص التي على شاكلة هذا النمط البسيط في استخدام الاسترجاعات أو الاستباقات - التي نراها في عدد كبير من القصص مثل «المحفظة» (١٩٥٦)، «حالة تلبس» (١٩٦٣)، «أحمد المجلس البلدى» (١٩٦٠) وغيرها، بوصف شكلى لجسد الشخصية، بطل القصة وهو «عبد العال» مخبر البوليس، ثم ينتقل لوصف سلوكه وعادته مع زوجته ومع المحيطين به:

«عبد العال مخبر، ومع هذا فله عيلة وزوجة أحياناً تناكفه وأحياناً ترضى عنه، وأحياناً يحلف عليها يمين الطلاق، ونادراً ما يقع».

«قصة الكنز، مجموعة أليس كذلك، ص ٥»
ويتهكم الراوي في لغة ساخرة بسيطة

حقيقة الأمر يتعامى عن معرفة الحقيقة، ويكتفي بأن يظل إلى الأبد مستنداً على يقين مهتز:

«بل هو الذي أصبح خائفاً أن يحدث المكروه مرة ويخدش الصمت».

ربما كلمة واحدة تفلت فينهار لها بناء الصمت كله، والويل له لو انهار بناء الصمت.

الصمت المختلف الغريب الذي أصبح يلوذ به الكل.

الصمت الإرادى هذه المرة، لا الفقر، لا القبح، لا الصبر، ولا اليأس سببه.

إنما هو أعمق أنواع الصمت، فهو الصمت المتفق عليه أقوى أنواع الاتفاق، ذلك الذي يتم «بلا أي اتفاق»

«بيت من لحم، ص ١٠، ١١»

ولعل عنوان القصة نفسه هنا ذو دلالة عميقة حيث يتحول البشر كلهم إلى مجرد كائنات من لحم، حين يفشلون في تحقيق وجودهم، فالإخفاق يجعل الإنسان يتدنى إلى مرتبة الحيوانات ويمارس الخطيئة بشكل جماعي وفي صمت. والصمت هو الشكل السافر أو الطريقة الوحيدة للتواطؤ بين أفراد هذا العالم. وغالباً ما يخفي هذا الصمت تحته آلاف الخطايا أو الأخطاء، بل يمكن في أحيان كثيرة أن يتحول إلى لعبة يشترك فيها الجميع، يؤدي كل فرد دوره بمهارة، ويصبح في النهاية شكلاً أو وجهاً من وجوه هذه الخطايا، إن لم يكن أعظمها. والظلام غالباً ما يكون شرطاً أو موعداً لارتكاب الخطيئة، وهو ظلام مجازي على أية حال؛ إذ بدونه لا يمكن أن تكتمل اللعبة؛ فهو الضلع الثالث في مثلث الخطيئة. ويمكن أن نرى اختلافاً واضحاً بين





القسم منهوكةً محطماً القوى. عاد وقد خصم من مرتبه نصفه، ونقل من المباحث وأنذر بالفصل. عاد وهو حزين ساخط ومع ذلك كانت في أعماقه طراوة رضا وسعادة... فلا أحد فطن إلى أنه كان قد احتفظ بالشيك المزور ليستخرج له صورة طبق الأصل، صورة كلفته كثيراً ودفع فيها خمسة عشر قرشاً.

«قصة الكنز، ص ٦، ٧»

كذلك يعود الراوي بعد الانتهاء من سرد حكاية الشيك المزور إلى الانتقال إلى الحاضر ليدخل في حكاية أخرى مبنية على الحكاية الأولى «الشيك المزيف»، حيث يصف سعادة عبد العال التي تلازمه كلما اختلى بنفسه، حيث يخرج حافظة نقوده ويستخرج صورة الشيك المزور، وتبدو لغة الراوي الساخرة في وصفه لمشاعر عبد العال، وكلها أفعال بصيغة المضارع مثل «يحس بالرعد في أذنيه» و «وهو يقرأ الجملة الخالدة» و «يمس عليها بأصابعه».

وتظهر السخرية أكثر حين يصف الراوي طريقة تعامل المخبر مع صورة الشيك المزور وليس الأصل بمنتهى التقديس والإحساس بالفخر، فهو يتعامل معها باعتبارها كنزه الثمين الذي يحرص على ألا يراه أحد معه، وقد استطاع الراوي من خلال المفارقة الزمنية من خلال تقنية الاسترجاع والعودة إلى الماضي ثم العودة إلى الحاضر مرة أخرى تفسير أفعال الشخصية.

ويمكن إيجاز خواص المفارقة الزمنية في قصص يوسف إدريس على النحو التالي: ١- وجود تراكم للمفارقات بمختلف أنواعها البسيطة والمركبة لإضاءة أحداث

على سعادة هذا المخبر الذي يحرص دائماً على أن يعرف الآخرين بوظيفته، فكان إذا ركب الأوتوبيس وجاء الكمسرى، قال: «بوليس».

وعبد العال (المخبر) في نظر الراوي هو مجرد شخص عادي مثل كثير من الناس يحلم بالمستقبل، لكن حلمه ليس حلمًا عاديًا، فهو يحلم أن يكون وزيراً للداخلية، ويرى أنه ليس ببعيد أن يجعله الله وزيراً، وخاصة أنه يجيد - دوناً عن زملائه - القراءة والكتابة ويرطن أحياناً بألفاظ إنجليزية.

ولكي يدلل الراوي على سداجة شخصية عبد العال التي تعيش ما يمكن أن نصفه مجازاً في وهمها الخاص، يسترجع الراوي حكاية الشيك المزور الذي يحمله عبد العال في جيبه في حرص غريب مع القارئ. فقد اشترك مرة في ضبط واقعة، وقام هو باستلام المضبوطات وقد سلم كل الأحراز إلا حرزاً واحداً فسألوه عنه حينما اكتشفوا غيابه، فاضطرب في البداية ثم سلمه للضابط، وكان الحرز عبارة عن شيك مزور بمبلغ مائة ألف جنيه، أنقن تزويره، وكان الشيك هو الدليل المادي في القضية.

وقد كانت نتيجة هذا الفعل أن خصم من مرتب «عبد العال» نصفه، ونقل من المباحث وأنذر بالفصل.

ويعلق الراوي تعليقاً بحسه التقييمي والتهكمي والتفسييري أيضاً على فعل عبد العال، واصفاً حال عبد العال، فقد احتفظ عبد العال بالشيك المزور لأجل شيء واحد، وهو شيء يعرفه الراوي وحده، لأننا لا نسمعه إلا منه، وهو أن يصوره صورة فوتوغرافية طبق الأصل: «وفي آخر النهار عاد عبد العال من

المتشابهة التي يُوَطرها حاضر تسجيل الحدث زمنياً، ويؤكدُها تعدد الصيغ التي ليس خطاب الراوي إلا صيغة تتضافر وغيرها للإخبار عن الحدث.

٥- أن وجهة نظر الراوي تبدو مسيطرة ومتحكمة إلى حد بعيد في تشكيل المفارقات الزمنية وتحديد مستوياتها، والتي تتسم في كثير من الأحيان بأنها وجهة نظر مراوغة وساخرة من كل الأشياء، بل يمكن أن نقول من كل الحقائق أيضاً، فغالباً ما تطرح فكرة أن الحقيقة شيء نسبي، ما أسخف أن نؤمن به، ما دام كل منا يحمل حقيقته في داخله.

٦- الاستباقات الداخلية الموجودة في بعض القصص تطرح نوع المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا وهو مشكلة التداخل، ومشكلة المزوجة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي.

ولتفسير أخرى وتحقيق ما سبق أن رأيناه كاستباقات.

٢- تعدد مستويات المفارقة الزمنية ما بين مفارقة بسيطة

Simple Irony ذات شكل مفرد وما بين مفارقة مزدوجة

Double Irony أو مركبة Complex .

٣- دور المفارقات الزمنية بمختلف أنواعها ينحصر في:

(أ) الكشف عن سيكولوجية الشخصية كما لاحظنا مثلاً في قصة «أكان لا بد يا لي لي أن تضيئي النور؟».

(ب) إضاءة الأحداث المركبة تكون بالإرجاع التكراري الذي ينحصر في دور الكشف أو التفسير أو الاستباق التكراري ذي الطبيعة الإعلانية، والذي يخلق نوعاً من التشويق السردى لدى القارئ.

٤- أن كل المفارقات الزمنية بمختلف أنواعها ومستوياتها، والتي تُوَطر الحاضر، تتضافر ومختلف التكرارات والتكرارات



مقالات

عاشق الحياة

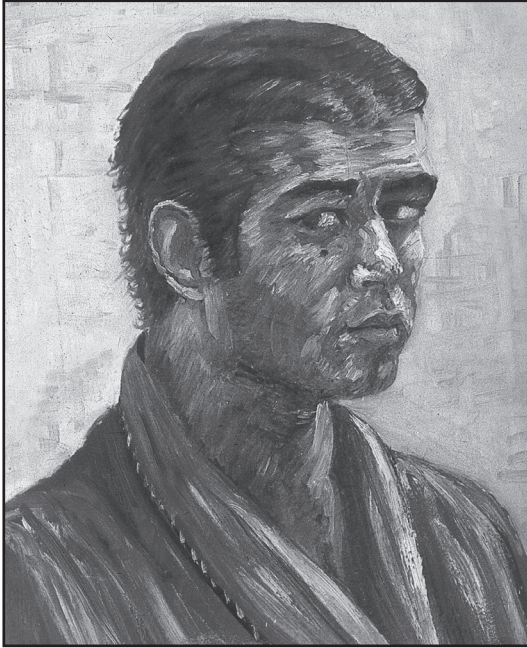
بقلم: سليمان الحزامي
(الكويت)

.. وعاشق الحياة هذا هو الفنان التشكيلي بدر جاسم القطامي، أو فنان الديرة كما كان يحب أن يطلق عليه أو أبو قطامي كما كان يحب أن يكنى.

رحل بدر القطامي في شهر الربيع في الربع الأول من عام ٢٠٠٩ وترك خلفه إرثاً فنياً ثرياً كما ونوعاً، فلوحات بدر القطامي الانطباعية ذات البيئة الكويتية الصرفة تجدها معلقة تزين الكثير من الصالات والسفارات في داخل الكويت وخارجها.

ويمتد عشق بدر القطامي للحياة إلى عشقه للبحر فأكثر لوحاته مستمدة من البحر، سواء إن كانت سفناً أو تكوينات لونية أو حتى وجوها يختارها بدقة، تقرأ فيها ملح البحر وعنف أمواجه ورقيق نسيمه ونقاوة هوائه.

والفنان بدر القطامي بنى مجده الفني من خلال كفاح مع الحياة، فالرجل عانى كثيراً واستطاع أن يفرض نفسه على الساحة التشكيلية في الكويت منذ ما يقارب نصف قرن، فهو من أوائل من انتسب إلى الرسم



بدر القطامي بريشته

كالقصيدة تأتي مرة، ولا تأتي مرة أخرى، فهو يستخدم قلم الرصاص الذي دائماً يضعه في جيبه ليرسم الفكرة بمجرد لمعانها في ذهنه، وهذا أدى إلى غزارة إنتاجه، فالذين يعرفون بدر القطامي لا يستغربون أبداً من أن يقف في أي مكان ليرسم لوحة في ذهنه.

ومن حبه -ومن دون مزايدة- لبلده الكويت أطلق على نفسه فنان الديرة لسبب أن معظم لوحاته- إن لم تكن جميعها- هي من عبق تاريخ هذه الأرض، وابن هذه الأرض، فبدر القطامي فعلاً وقولاً وريشة حفظ جزءاً مهماً من تاريخ الكويت قد تجده عزيزي القارئ في كثير من صالات العرض في خارج الكويت وداخلها.

-يرحمك الله- يا ابن الديرة يا أبو قطامي.

الحر، ومن أوائل من شارك في معارض الربيع، كما كانت له مشاركة في كثير من الأسابيع الثقافية خارج الكويت.

المتمعن في لوحات بدر القطامي يستطيع أن يلمس ويوضح عشقه للجمال وعشقه للحياة وعشقه للحب، فبدر القطامي نادراً ما يستخدم الألوان الداكنة، فمعظم لوحاته مشعة ذات ألوان فاتحة رقيقة كالحب أو أكثر رقة من ذلك، كما أن لوحات بدر القطامي تخلو من عنف الريشة، وهذا ما دفعه لاستخدام الألوان المائية في كثير من لوحاته، وقد استطاع في السنوات الأخيرة من عمره أن يستخدم مواضيع معنونة لكثير من لوحاته أصدرها في ألبومات خاصة مثل "الفتى امرأة، بورتريه القطامي"، وهذه الخطوة تحفظ له تراثه الفني التشكيلي.

وبدر القطامي كونه يعرف أن اللوحة



في رسمه



رحلة لديوان من الشعر

بقلم: فاضل خلف
(الكويت)

الأديب العربي المصري الشاعر محمد عبد الغني حسن معروف في الأوساط الأدبية معرفة تامة بنثره البديع وشعره الرفيع.

وقد سعدت بزيارتي له في داره بالقاهرة مع نخبة من أبناء الكويت الذين كانوا ينهلون العلم من مناهله العذبة في جامعة القاهرة. وللأستاذ محمد عبد الغني عشرات الكتب، وهي معروفة لكل متتبع للحياة الأدبية في أنحاء الوطن العربي ومن بينها ديوان شعر عنوانه "من نبع الحياة".

صدر هذا الديوان في عام ١٩٥٠ فانتشر في الأوساط الأدبية ونال به الشاعر ما يستحقه من المجد والخلود، وقد اقتنيت هذا الديوان فوجدت فيه قصة شائقة تستحق التسجيل، فهذه النسخة قطعت آلاف الفراسخ حتى استقرت بعد طول ترحال في العالم فقد رأيت في أول صفحة من الديوان هذه العبارة (إلى المستعرب الكريم الدكتور بلاشير الأستاذ في جامعة السوربون الذي عاش مع الشعر العربي حقبة من الزمن.. أهدي هذه الطاقة الشعرية.. وتحت الإهداء إمضاء الشاعر محمد عبد الغني حسن.

ويتضح من هذا أن الشاعر العربي قد أهدى ديوانه إلى المستعرب الفرنسي الكبير هذه الطاقة الشعرية لتبقى في مكتبته الكبيرة تملأه من حرارتها الأدبية إبداعات في ليالي الشتاء الباريزية الباردة. ولكنها وهي الطاقة التي تفيض حيوية وفناً، لم تستطع البقاء طويلاً في باريز الباردة فانطلقت تجوب الأفاق الرحبية، والدليل على ذلك هو أنني قرأت العبارات التالية في إحدى زوايا الديوان بخط مغربي جميل (أهدى إليّ هذا الديوان أستاذي مدير الكرسي العربي بجامعة السوربون الدكتور بلاشير، وأنا أهديه بدوري إلى الأخ المحترم السيد علي الكافي) وتحت هذا الإهداء توقيع (شريف شيخاوي) الجزائري وهو طالب في السوربون.

تحية علي محمود طه. بمناسبة صدور ديوانه "أغنية الرياح الأربع" ومطلع القصيدة:

يا أيها الملاح مالك تائهاً.

لا يستقر على شراعك موضع

والآن هل يمكن لهذه الطاقة أن تهمد وتكون بمنأى عن الانفجار؟

هذه الطاقة التي لم تستقر في القاهرة عند الشاعر محمود عبد الغني، ولم تستقر في مكتبة المستشرق بلاشير في باريس، ولم تستقر في مكتبة شريف شيخاوي، ولم تستقر كذلك في مكتبة علي الكافي الدبلوماسي، ولم تستقر أيضاً في مكتبة الشاعر التونسي الحفناوي الصديق ناظم ديوان "نبرات" فهل يمكن لهذه الطاقة الذرية الأدبية أن تهدأ بعد كل هذا التجوال من القاهرة إلى فرنسا في باريس وإلى عاصمة الجزائر.. وإلى العاصمة التونسية.. ثم إلى الكويت؟ والجواب هو أنني بعد كل هذه السنوات الطويلة بحثت عن الديوان بين كتبي فلم أجده ولعله استقر في إحدى المكتبات هنا وهناك بعد طوفان ١٩٩٠/٨/٢ ولله في خلقه شؤون وهو العالم بكل شيء.

وهذا الإهداء أو إهداء الإهداء مثبت كذلك باللغة الفرنسية بعبارة "إلى صديقي العزيز" ففي هذه العبارات - إذن- إهداء ان فقد أهدى الأستاذ بلاشير الديوان إلى تلميذه سمير شيخاوي ربما لنجابهته وتفوقه في دراساته، وقام هذا التلميذ بإهدائه إلى زميله التلميذ علي الكافي، ومعنى هذا أن هذه الطاقة الشعرية التي اعتادت السير في الهواء الطلق والشمس المشرقة في القاهرة لم تطلق البقاء في صناديق الكتب الباريزية المظلمة الرطبة، فتحولت من مكتبة شريف شيخاوي إلى مكتبة علي الكافي الطالب الآخر في جامعة السوربون. وعلي الكافي أصبح بعد ذلك أحد أعضاء السلك الدبلوماسي الجزائري، أما شريف شيخاوي فلست أعرف عنه شيئاً.

ولكن هذه الطاقة الشعرية تمردت مرة أخرى على الوحدة الباريزية المفروضة عليها فقطعت البحر المتوسط، واستقرت في مكتبة شاعر تونس من علماء الزيتونة هو الشيخ الحفناوي الصديق، صاحب ديوان "نبرات" ولسان حالها يردد قول شاعرها محمد عبد الغني في





”بلا والي“ (*)
عبث الحياة وأسئلة الواقع
لدى حوارء الحبيب



بقلم: فهد توفيق الهندال
(الكويت)

على محاولة الكتابة الروائية من قبل جيل الشباب في الألفية الجديدة له ما يبرره، إذا ما تلمسنا بعمق تلك التجارب الشبابية في المدونات والمنتديات الالكترونية، بما يجعل خزين الكتابة لديهم واسعاً وفضاءها ممتداً، مع ضرورة الحذر الشديد بأن الكتابة الروائية، قد تتيح لصاحبها سلطة إعلامية على حساب لغته الأدبية، إلا أنه لن يكون في منأى عن السلطة النقدية.

أمام هذه الزخم الكبير من محاولات الكتابة الروائية، نشرت حديثاً الكاتبة والشاعرة الكويتية الشابة حوراء الحبيب رواية بعنوان (بلا والي)، ولعل الدهشة لا تكمن في جرأة الكتابة الروائية لديها،

نشهد في الآونة الأخيرة، بروز أسماء جديدة على الساحة الأدبية في مجال محاولات الكتابة الروائية، في ظاهرة تستحق التمعن أكثر، ليتمكن تفسيرها بذاك الإغراء الإعلامي للعمل الروائي، وما يمثله من تجربة لفتح آفاق أكبر للكاتب في عالم بات متلقيه اليوم يُولي وجهه ناحية الرواية، بعدما كان الشعر بوصلته الروحية والذوقية المطلقة، دون أن يعني ذلك أنه- الشعر- فقد جاذبيته الأبدية أو جمالية لغته، وهي خصوصيته المتحررة دوماً من تقنيات وقوالب النظريات النقدية كما هو حال السرد. ولعل هذا الإقبال الكثيف والمكثف معاً





لقناعتي أن مجرد التفكير بالكتابة جرأة بحد ذاتها، وإنما الدهشة في الرغبة تجريب فن آخر غير فنّها الأول (الشعر)، لاسيما وأنها سبقت الرواية مجموعة شعرية بعنوان (سجينة الجسد) قبل أربعة أعوام، وقد يشفع لها هذا التآني الجاد في الكتابة، وعدم الاستعجال في تلاحق الإصدارات، كذلك التجريب في أكثر من فن، مادام أنه يدور في ذات الكون.. الأدب.

عندما تكون العتبة حمراء

”الأحمرُ الثائر لطلما أغرانا دماء.. زهور .. شفتان ثائرتان.. أو عقل يفكر في الوصول .. تمرد.. رغبة في إصلاح ما دمر.. بإصرارنا نفلع المستحيل..“

واضح أن اللغة ملتبسة هنا على المتلقي وربما أيضاً الكاتبة، فالأحمر ابتدأت به الجملة، فقد جاءت (الدماء ، الزهور، الشفتان والعقل) مرفوعة في سياقها الورقي، أجدها منصوبة تمييزاً لنوع الإغراء الذي يحويه الأحمر الثائر في سياق قراءتي لها، وربما يحتمل الاثنان رفعاً أو نصباً.

إلا أن اللافت هو هذا الابتداء بلون واحد، تتبدل صورته باختلاف حالات وذوات من يرويه في حياتهم. فهو لون العنف، الحب، الجمال والثورة في واقع بات يعاني من إشكاليات كبرى، ترسم دوائر حمراء على مواطن خللها، وأخرى مثلثات حمراء تحذر من ضبابية الطريق

نحو المستقبل الغامض. لهذا، فالكاتبة أرادت إيجاز رؤيتها لعالمها الروائي في (بلا والي) بهذه الصورة الصغرى، من زوايا متعددة، ترصد حمرة اللون واختلافاته في واقعنا.

لهذا .. نتساءل: هل أرادت الكاتبة من الابتداء بالإيهام بالخبر الذي سيبنى عليه النص في بحثه عن الحقيقة؟ أم الواقع المحدد بالتمييز، ما يعني إيضاح خفايا الحدث ونتائجه؟

الرواية تتكئ في سردها العام على ضمير الغائب، وهو ما يتيح للسارد سيادة مطلقة على النص، تعين الكاتبة في انتقالات الحدث من موقع لآخر، وتمنح لحوارات النص سلاسة في الدخول والخروج من جغرافية الحدث والسرد، مع تماس فني رفيع مع الوصف الذي حرصت الكاتبة في إشباعه بالصورة الشعرية كما كان متوقفاً منها كشاعرة. كهذه الجملة التي تتكرر شبيهاتها ولو في ملامح أخرى عند بداية كل فصل من الرواية:

”البحر يعكس زرقة السماء، يمر على أحضانه نسيم قادم من الشاطئ المغطى برمال صافية، يطل عليه القمر ليضيء منظره الهادئ، يعم المكان السكوت لا صوت سوى همسات زبد البحر، و”بلقيس“ جالسة على رمال الشاطئ، تضم ركبتيها إلى صدرها مصغية لتراويل البحر، هي تعشق البحر، وهو يعشقها..“



هذا الهدوء الطبيعي يوازيه هدوء آخر في نفسية "بلقيس"، الفتاة التي تعيش في البحرين في كنف خالها بعد وفاة أمها (عبير) الهاربة إلى هناك من زوجها ووالد بلقيس "السيد حمد"، والهدوء هنا يوحي بمرحلة الطمأنينة الطويلة التي عاشتها بلقيس في كنف الآخر، بما يوحي أيضاً أن هذا الاطمئنان سرعان ما ينتهي بعد عودتها القسرية إلى المكان الأول ومسقط رأسها الكويت، حيث الحلم الذي سيتحقق في رؤية تلك الديار الأولى، لينقل لنا السارد ما جاش في بلقيس من مشاعر بعد تلقيها خبر وأمر العودة:

الديار انتماء جميل يربطنا بخيوط الأمل والسلام. هو جزء تنبض مشاعره في داخلنا تئن من الغربة إذا افترقنا عنه، وإنالتقينا به تمزق تلك المشاعر أفئدتنا، لتنتقل نحوه فتمتزج به، وتبقى قلوبنا ممزقة.. هو الديار ما أروع هذا الشعور! لم هذا الاستياء الكامن المفارق بين سطور فرحة المشاعر عند بلقيس؟

يكنم ذلك في صورة والدها التي رسمتها والدتها قبل وفاتها، ففي كل حديث يسحب حنيناً للديار والأب، تباغتتها الأم بحقيقة هذا الواقع، كما في تحذيرها الأخير لها:

"لا تفكري في رؤيته لا يستحق أن تكون له ابنة مثلك، سيؤذيك إذا اقتربت منه" هذا الاستحقاق لم يفقده والدها فقط،

وإنما في حياتها ثمة حب عابر، فشل وأثبت عدم استحقاق صاحبه المشاغب لقلب بلقيس، التي برغم ذلك، لم تكتم عدم قدرتها على نسيان ذلك:

"النسيان مطرقة تثبت مسامير الأمل على جروحنا .. إذا تحملنا ذلك الألم سيبقى الأمل ليخفي جروحنا.. هو لن يزيلها ولكنه سيحيا عليها.."

الحقيقة والواقع.. معادلة صعبة لم يغب ذلك عن بال الكاتبة عندما ذكرت في ثنايا السرد، أن "الحقيقة مؤنث، الواقع مذكر"، وهذا ما أجابت به ابنة خالها "مريم" وهو الجانب الآخر لـ "بلقيس" العذب والتطفل.

أليس غريباً أن يأتي مثل هذا السؤال الوجودي على لسان شخصية تأخذ الحياة عبثاً وتطفلاً على من فيها؟

من سرد و أحداث الرواية، نكتشف أن مريم هي الشخصية المحورية لا بلقيس كما دفعتنا ظنون قراءتنا الأولى للعمل، فإلى جانب الشخصيات الأخرى (بلقيس، الخال، زوجة الخال، السيد حمد (الأب)، يوسف (المحامي) عزيز (المراسل الإعلامي)، رياض (العم)، سلوى (مدبرة المنزل)، عمر (السائق) وغيرهم. نجد أن مريم هي الأكثر نشاطاً في محورية الحدث، أما بلقيس فهي الأنشطة في محورية السرد. إلا أن السرد يتوحد والحدث حول مريم بعد حادثة انتحارها، لتؤكد لنا الكاتبة قصديتها في





المتملكة لكل ما تحت سلطتها، بل لدرجة التوهم لكل ما ليس تحت نفوذها، كما هو حال بلقيس ووالدتها، وشخصيته الأخرى في الظل شقيقه الأصغر (رياض).

سرد واقعي غير محايد

أمام السرد والوصف والحدث في الرواية، يأتي الزمن والمكان غير محايدتين، فالمكان ذو نسبة الحدث العظمى الكويت، والأحداث تشير لزمن قريب من زمننا المعاش أو زمن النص الخارجي، بالتحديد خلال السنتين الماضيتين. وهي فكرة العمل الرئيسية، أرادت الكاتبة من خلالها ربط هذا الجيل الشاب بواقعه اليومي، وما ترصد فيه من تحولات سياسية واقتصادية واجتماعية وأخلاقية، تبنت فيه طرح تساؤلات عدة، تعيد الاتجاه الواقعي للرواية بقوة جيل الشباب، بعدما تاه ونضج أيضاً في ثورة المعلوماتية و التكنولوجيا، ليعود لطرق قضاياه الكبرى في واقعه المتراوح كالبحر الذي احتل رمزية مكانية زمانية لدى الكاتبة في العمل، فكما بدأت مع هدوئه الساكن، مروراً بعصفه الكامن، انتهاءً بهدوئه المطمئن لحنية بقاء الصراع بين الخير الشر، بين الحرية والاستبداد، بين الحب والحق، بين الحقيقة والخيال.

أخيراً.. وبرغم بعض الملاحظات الشكلية على الرواية، فإنه يحسب للكاتبة هذا الاعتناء الدقيق لخارطة العمل

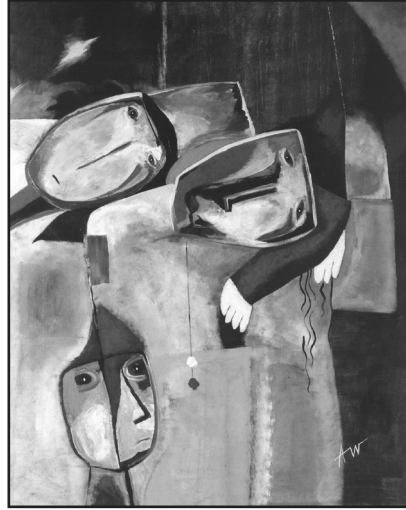
رسم ملامح مريم كما جاءت في السرد والوصف، لكونها-مريم- مركزية الحدث في تسارع وتيرته حتى نهايته.

كذلك شخصية رياض (العم)، لم تكن شخصية هامشية في الحدث، برغم ضآلتها في خارطة السارد، لدورها المحوري الخفي في تسيير دفة الأحداث منذ بداية الرواية حتى ذروة مأساتها. في حين، جاء السيد حمد (الأب) صورة تقليدية لرجل أعمال فاسد.. راشي.. ونافذ في واقع الحياة، إلا أنه نفذ من ضرورتها وديمومتها بعدما انقلبت عليه جميع مؤامراته ومكائده، وهي نهاية حتمية لجولة للشرف في صراعه مع الخير. واللافت في رسم الكاتبة لعالم السيد حمد السري، فطنتها السردية في إحياءات داخلية النفسية المضطربة بعد فرار زوجته عبير (والدة بلقيس) وكيف أنه يعيش استرخاء وهمياً في سجن روحها في ذاكرة غرفة:

”تقييد حرية العصافير في قفص هو جمال وزينة في عيون البشر، وإجرام في نظرية عدالة الطبيعة، أهكذا فعل السيد حمد؟! حبس روح زوجته في غرفة الاسترخاء ليظل الجمال الروحي أمام ناظره، في حين أنه أجرم في حق عدالة الأموات!!“.

وقد تمثل هذا القيد في إحياء الكاتبة لحمد، لنفسيته المنغلقة على ذاتها،

وشخصياته، وتلاعبها الماكر في مراكزها وأدوارها في الحدث، إضافة لهما وحسها الشعري في الرواية، عبر عدة لوحات مبنوثة في النص، هي أشبه بعتبات أو مناظر خلفية للسرد والحدث. كذلك حدسها الفكري في طرقها لأسئلة كثيرة في مجريات أحداث الرواية، مما يؤكد أن الرواية حفر مستمر وأسئلة شائكة نحو حقيقة الواقع، لا مجرد ثمرات على ضفاف العاطفة. أملاً أن تكون التجربة محاولة جادة نحو كتابة روائية أكثر حرفية مستقبلاً لجيل الشباب.



* رواية (بلا والي)، حوراء الحبيب، طبعة خاصة، الكويت ٢٠٠٨م.



” المونودراما “ ” ظاهرة الممثل الفرد الواحد في المسرح المصري “

دراسة نقدية تطبيقية

بقلم: د. أحمد صقر
(مصر)

يعتقد الباحث أن المسرح المصري خاصة والعربي بوجه عام قد مر بمرحلتين من حيث النشأة تمثلت الأولى في البذور المعتمدة على ظواهر شعبية رآها البعض ووافق على كونها من بين أنواع المسرح الشعبي المرتبطة بالتراث من حيث الشكل والمضمون واحتوت على بعض من الأشكال الشعبية التي استمرت وأخذ بعضها مسميات جديدة مثل الراوي ، الحكواتي ، الممثل الفرد الواحد ، شاعر الربابة والقصاص .

من ناحية ثانية فقد تمثلت البداية الثانية في وصول الحملة الفرنسية واستحضار صيغة المسرح الأوروبي الأرسطي لتمثل تحولا في تاريخ المسرح المصري ، إذ أصبح هناك نصا مسرحيا بمواصفات النص الأدبي العالمي وأصبح بعضا من هذه النصوص يحمل دلالات ومعانٍ تقربه بشكل أو بآخر من ظاهرة الممثل الفرد الواحد الذي عرفته القاهرة قديما وعرف حديثا باسم المونودراما .

عرف العرب ألواناً من التمثيل يغلب عليه النزعة الدينية والدينيوية مما يقرب هذا التمثيل من التمثيل الديني الذي تحدث عنه ”إيتين دريوتون” ووجد داخل المعبد عند الفراعنة وهو ما أشار إليه أيضا د. عبد المعطي شعراوي وأيدته د. هيام أبو الحسين .

ضمن الكاتب المسرحي أمين بكير مسرحياته المونودرامية ما يشير إلى معرفة الفراعنة بفن التمثيل الفردي وذلك من خلال مقدمة مسرحياته بقوله ” من أيام الملك ” توت عنخ آمون ” عرف المصريون هذا الفن عندما قام كبير كهان معبد ” خيتي ” بتشخيص شكايات الفلاحين والبسطاء إلى الملك وكان ” مايا ” يتفانى

تؤكد لويس ي. كاترون في تاريخ تطور المونودراما ما يؤكد معرفة الإغريق والرومان والعصور الوسطى وعصر النهضة وصولاً إلى المسرح المعاصر هذا اللون من ألوان الدراما فقد عرف الإغريق العروض الفردية التي سميت برواة الملاحم أي قراءة الملاحم لتتفاهة .

العروض الفردية Solo performers التي سميت برواة الملاحم Rhapsodists أي قراءة الملاحم شفاهة .

كما عرف الرومان هذا الفن الفردي غير أن الكاتب اليوناني كان يحرص على استيعاب الحديث الفردي في إطار جماعي ، فكان الكورس دائماً حاضراً يستمع ويجيب ويلقي مهما طال المقاطع المنفردة بحيث احتفظ المسرح اليوناني إلى حد كبير بمعادلة متزنة بين الفرد في فرديته والجماعة والمجتمع وهو ما لم يتحقق في المسرح الروماني عند سينيكا حيث أصبحت المقاطع المنفردة تعبر عن القيم الموروثة بجميع أنواعها واتخذت صورة الخطب البلاغية الطويلة التي تعرقل مسار الحديث الدرامي وتعطله (٢) .

مما سبق يتبين لنا قدم ظاهرة الممثل الفرد الواحد عالمياً ومحلياً ، إذ بقراءة التراث الشعبي القديم والوسيط وحتى الحدث يتضح لنا العديد من الظواهر المسرحية منها ما هو قائم على السرد مثل الراوي ، الحكواتي (وان مزج بين السرد والأداء الدرامي) ، شاعر الرماية (الذي جمع بين الكلمة الملحنة الموزونة المغناة ، وبين الأداء التمثيلي الغنائي) ،

في تقمص شخصية الشاكي وبيالغ في تكثيف الأداء المساوي ليشمل سرعة الإقناع والاستجابة في ذات الوقت، وكان الجميع يحبسون أنفاسهم ويبكون من مرارة ما يقال حتى أن الملك توت ” أقسم بعد أن دمعت عيناه من إحدى الحكايا المؤثرة ، أن يلتفت إلى كل كلمة ترد في أمسيات ” مايا ” التي يقدم فيها حكاياته ومأساوياته أو هزلياته التي هي قضايا أبناء شعب مملكته .. (١)

على أننا لا يمكن أن نفترض أن فن الممثل الفرد الواحد هو فن مصري قديم وحسب، أو أنه امتد ليصل إلى العرب فقط، ذلك أن دول أوروبا قد عرفت وما جاء في المسرح الإغريقي من أعمال مسرحية يؤكد معرفتهم به ، فقد عرفوا نوعية من التمثيل المسماه التمثيل الفردي على يد ” ثيسبيس ” في القرن السادس قبل الميلاد حيث ظهر الممثل الفرد الواحد داخل مجموعة الكورس وانشق عنهم وأصبح له دور منفرد يؤديه إلى جوار الكورس ثم سرعان ما أصبح الممثل الفرد الواحد يتمتع بوجود دائم ، تبع ذلك اسخيلوس بتقديم الممثل الثاني الذي أضاف للحوار والفعل الدرامي وقليل من المساحة الكلامية والحركية الممنوحة للكورس وصولاً إلى سوفوكليس الذي أضاف الممثل الثالث مما كان له أبعد الأثر في إثراء المأساة إلى ونانية .

وفي هذا الصدد تؤكد لويس ي. كاترون Louise E. Catron في تاريخ تطور المونودراما ما يؤكد معرفة الإغريق والرومان والعصور الوسطى وعصر النهضة وصولاً إلى المسرح المعاصر هذا اللون من ألوان الدراما، فقد عرف الإغريق



الربابة الذي يعتمد على الموسيقى وسيلة لنقل فكرته ولتجسيد أدائه وكل هذه الظواهر تعتمد على الكلمة المسموعة أو المؤداة أو الملحنة فما ينقصها لكي ينطبق عليها مواصفات الإبداع الفردي أقصد الممثل الفرد الواحد المؤدى في عدة أشكال وطرق لا يفترق أي منها جوانب العملية الإبداعية أيضاً يؤكد أن التمثيل غير المباشر المعتمد على ستارة يخفي وراءها الممثلون تعد نوعاً من التمثيل قد يكون فردي أو جماعي وعرفه العرب أيضاً كل هذا ساهم في تقبل العقلية فيما بعد فن التمثيل ومعرفتها به منذ قرون عديدة.

على أن د. نهاد صليحة تعلق على توصيف بعض الأشكال الشعبية ومنها الراوي وربطه بالأشكال المسرحية العالمية خاصة المونودراما بقولها هناك فارقا واضحا وجوهريا بين المونودراما والرواية الشعبية ، إن الراوي يحتفظ في عرضه بالبعد الروائي الذي يقدم منظورا نقديا يتجادل مع المنظور العاطفي الذي يطرحه الجزء التشخيصي من عرضه ، أي الجزء الذي يهدف إلى إحداث التأثير عن طريق التلاحم العاطفي ، أي أننا نستطيع اعتبار الجزء الروائي تعليقا على الجزء التشخيصي ، ولكن في المونودراما الغربية ينتفي هذا المنظور النقدي الروائي فالممثل يحاول فيها أن يمتص وجدان المتفرج داخل حليته وأن يستولي على مشاعره تماما بمهاراته الأدائية وأن يجعله جزءا من عالمه بحيث يعتقد تماما نظرته إلى الأشياء ، أما الراوي الشعبي فهو يدخل الشخصية التي يمثلها ثم يخرج منها على التوالي بحيث لا يطفى منظور الشخصية التي يتقمصها على المنظور السردى التعليقي (٣) .

تحدث الرحالة الدنمركي ” نيبور ” الذي زار مصر في القرن الثامن عشر الميلادي أي قبل وصول الحملة الفرنسية وبداية ادعاء البعض أننا عرفنا فن المسرح فقط عند وصول الفرنسيين عن بعض الفنون والعروض المسرحية في تنواعم وأحياء القاهرة ، فقد تحدث عن ” خيال الظل ” و ” القره قوز ” مما يدل على وجود هذه الظواهر قبل ذلك التاريخ بكثير وأن العرب عرفوا ألوانا من فن التمثيل والمسرح كما انتقل إلى القرايين والحواء وغيرهم من المظاهر الفنية الشعبية .

والقصص الذي غلب على أدائه قص الأخبار والنوادر والمضحك ، وهنا يفترض الباحث أن فلسفة التعبير لأي فن من الفنون هي أداة التعبير وأسلوب عرضها والمستقبل لها وأقصد بذلك أن الفنان التشكيلي يعتمد على اللوحة مهما تعددت طرق وأساليب التبصير ، كذلك فإن المسرح فن يعتمد على مبدع مرسل يبعث برسالة (قد تكون نص - عرض) يستقبلها الجمهور عبر وسيط قد يكون مسرح تقليدي أو قاعة عرض تجريبية أو في ميدان عام أو في حديقة وغيرها مما يترتب عليه أن فن القصص أو الحكواتي أو شاعر الربابة تعد فنون تعبيرية أدائية ولكن ليس بمقاييس وقواعد أرسطو إذ أنه يتحقق فيها جانب الأداء للممثل (قصص - راو - حكاوي) أضف إلى ذلك شاعر



اهتم كتاب الرومانسية طوال فترة انتعاشها في أوروبا بهذا النوع المسمى بالمونودراما ووجدوا بينها وبين المونولوج أواصر تقارب تسهم بدورها في تحقيق توجهات الرومانسية التي أتاحت مساحة من المناجاة الفردية ، ذلك أن الناقد ” بول فان تيفيم ” يرى أن هذه القصائد يقصد المونودراما المسرحية لا تحتوي إلا على شخصية واحدة، على بطل يملؤها باهوائه ويحييها ببلاغته وفيها تطغى المناجاة (المونولوج) على الحوار لا تنني أن تند منها معارضة لروح الفن المسرحي الحقيقية لكن من السهل تفسير إيتام العديد من الرومانسيين لهذا الشكل الذي كان يتيح لهم أن يعبروا بحرية ، ومن خلال البطل عن عواطفهم وأحلامهم.

يؤكد د. على الراعي أن ظاهرة الممثل الفرد الواحد قد وجدت منها أعدادا كبيرة من الممثلين ما بين مسلمين ومسيحيين ويهود ، أما مظهرهم فينم عن الفقر، وهم يمثلون أينما يدعون لقاء أجر قليل ويعرضون فنهم في العراء أو في فناء منزل يصبح آنذاك مسرحهم (5) وعليه فإن معرفة العرب قديما بفن الأداء التمثيلي الفردي في شوارع وأحياء القاهرة وغيرها من المدن والقرى أصبح قريب من التحقق وربما استمر بعض من هذه الفنون الشعبية إلى وقت قريب في النصف الثاني من القرن العشرين .

أثار بعض الدارسين تساؤلاً حير بعض النقاد والدارسين تمثل في عدم اهتمام أمهات الكتب العلمية المعنية بفنون

أما النوع الثاني من الظواهر المسرحية العربية ما هو قائم على الأداء الدرامي والكلمة المجسدة (التمثيل البشري ويضم الممثل الفرد الواحد في شوارع القاهرة ويعد نوعاً من التمثيل المباشر أمام المشاهدين ومنها ما يعتمد على اختفاء الممثل والمؤدي وراء ستارة أو حاجز كما يتمثل في خيال الظل والقره قوز .

تحدث الرحالة الدنمركي ” نيبور NieBuhr ” الذي زار مصر في القرن الثامن عشر الميلادي- أي قبل وصول الحملة الفرنسية وبداية ادعاء البعض أننا عرفنا فن المسرح فقط عند وصول الفرنسيين- عن بعض الفنون والعروض المسرحية في شوارع وأحياء القاهرة ، فقد تحدث عن ” خيال الظل ” و ” القره قوز ” مما يدل على وجود هذه الظواهر قبل ذلك التاريخ بكثير وأن العرب عرفوا ألواناً من فن التمثيل والمسرح كما أشار إلى القرادين والحوام وغيرهم من المظاهر الفنية الشعبية .

تحدث ” نيبور ” أيضاً عن الممثل الفرد الواحد في شوارع القاهرة وشاهده حيث كان يقدم نفسه سائلاً الناس العطاء وكانت عدته ” لاستدراء عطف الناس سلسلة هائلة وغليظة كان يزعم لسامعيه أنه قيد بها لما كان في أسر النصارى في مالطة ثم يأخذ يروي في صوت باك ما حل به من نكبات وهو في أسر الأوروبيين البرابرة ” (٤) إن هذه الإشارة والمشاهدة السابقة لا تقل مكانة عما عرف في شوارع أوروبا وأمريكا من أداءات مسرحية حملت مسميات عديدة وأقرها النقاد والدارسون ، وحملت مسميات مثل مسرح الشارع ، مسرح الحادثة .





كتاباً بعينهم اهتمامهم أكثر من آخرين - شكسبير مقارنة بكتاب عصره - أو اهتموا بأعمال مسرحية بعينها وأغفلوا باقي الأعمال لنفس المؤلف إيسن مثلاً ” بيت دمية ” و ” الأشباح ” تاركين- في بعض الأحيان- الاهتمام بأعمال أخرى ولعل هذا ما أراه يقلل من حجم القطع والتأكيد على عدم وجود المونودراما .

على أن الرأي السابق الذي يؤكد عدم اهتمام كتب ومراجع الدراما العالمية بضم المونودراما يواجه برأي آخر أراه صحيح بما قدم من أدلة هو رأي د. نهاد صليحة التي تابعت رحلة المونودراما وأكدت قدمها ومعرفة كتاب المسرح ومخرجيه لها منذ الإغريق مروراً بالرومان حتى عصر النهضة وإسهامات شكسبير في دفع فن المونودراما إلى الأمام من خلال مسرحيات هاملت أولير أو أي من تراجيدياته فسيجد القارئ فيها مقاطع تكاد تمثل مونودرامات صغيرة ولكن دون أن تتحمل عيوب المونودراما (٧).

تؤكد د. نهاد أن المونودراما استمرت في ظل تصارع حركة المسرح بين التمسك بالتقليد أو الثورة عليها ما بين الالتزام بالروح الفردية أو الثورة عليها والدعوة إلى الروح الجماعية إلى أن وصلنا إلى القرن الثامن عشر وكتب الفيلسوف الفرنسي الشهير أبو الحركة الرومانسية جان جاك روسو عام ١٧٦٠ مسرحية ” بجماليون ” وربما كانت هذه المسرحية هي البداية الحقيقية للمونودراما كشكل أدبي درامي (٨) وهو ما يؤكد أن المونودراما عرفت منذ بواكير الحركة المسرحية ولكن تأرجح الاهتمام بها ما بين الإقبال أو الهجران .

تتطلب بنية المونودراما أن نراعي تنظراً إنسانياً هاما لأبد أن يتواجد فيها أقصد أنها أُنشبه بالطلقة المنطلقة مبانثرة إلى عقل المتفرج لكنها يجب أن تمس تنغاف قلبه ، ذلك هو الشرط الإنساني الهام ، وتحقيقاً لهذا الهدف الصعب يجب أن تبدأ المونودراما من قمة الحدث المسرحي Point of Attack أو ما يسميه علماء النقد المسرحي منطقة الهجوم فبهذا التكنيك المبدع تعتبر ” أوديب الملك ” لسوفوكليس منهاجاً يحتذى في اكتشاف تلك الضرورة القدرية القاهرة والتي قاومها أوديب حتى النهاية فصعته .

المسرح بضم المونودراما بل أن البعض يرى أن مراجع المسرح تهمله تماماً تقريباً ... بينما حظه بالغ الضآلة في المعاجم والقواميس حيث لا يزيد ما كتب عنه فيها كلها عن عدة أسطر ومنها :

**The Oxford Companion to the
Theatre World Theatre
Dictionary of World Literary
Terms Webster's**

بينما لا يهتم الاراديس نيكول في مؤلفه الضخم بأجزائه الخمسة ” المسرحية العالمية ” بذكر هذا النوع ولو في سطر واحد (٦) . على أننا لا نعد هذا مبرراً لعدم وجود المونودراما ذلك أن نقاد ودارسي المسرح العالمي قد أعطوا





أشد منها معارضة لروح الفن المسرحي الحقيقية لكن من السهل تفسير إيثار العديد من الرومانسيين لهذا الشكل الذي كا يتيح لهم أن يعبروا بحرية ، ومن خلال البطل عن عواطفهم واحلامهم ويمكن لنفسية هذا البطل أن تفتنى بكل ما لدى الشاعر من حساسية كما يمكن أن تحلل بكثير من الأناة لأن الشاعر إذ يحللها فإنما يحلل نفسه تحليلا محابيا لا يتيح إطار التمثيلية المخصصة للمسرح (١٠).

وبرغم اتفاقنا على ما سبق إلا أن المناخ الذي ساعد على نجاح المونودراما وتمثل في ازدهار الرومانسية وتراجع تيار الكلاسيكية ربما تكون نفس الأجواء والتحولت من الرومانسية إلى الواقعية سببا من أسباب تراجع الاهتمام بالمونودراما حيث جاءت الواقعية رافضة للفردية ومنادية بروح الجماعة وضرورة أن نقدم قضية ذات أبعاد اجتماعية لذا قل الاهتمام بها إلا أن هذا لا يؤكد إخفاقها فنيا .

ظاهرة المسرح الفردي

بين القبول والرفض

تحظى ظاهرة المسرح الفردي المصري بجدل ونقاش منذ زمن بعيد ذلك أن الكثير من النقاد أثاروا قضية المسرح الفردي ورأوا أن المسرح ظاهرة جماعية وجمعية فكيف إذن يظن البعض أنه من الممكن أن تتراجع هذه الفكرة ولو مؤقتا ليحل محلها ظاهرة قد تستوقف بعض الدارسين سواء بالقبول أو الرفض والفيصل في ذلك هل من الممكن أن تنجح تجربة المسرح الفردي التي أخذت مسميات عديدة مثل التمثيل الفردي عند الفراغنة أو الممثل الفرد الواحد في شوارع القاهرة أو المسرح الفردي بالمغرب

ومن ناحية ثانية ما المانع أن نبحت وراء هذا الشكل المسرحي ونثبت جدواه وقدراته على أن يمتعنا فما الضير إذن في أن نتبناه مثلما ساعد كتاب ونقاد المسرح العالمي في استبقاء وتطور بعض الأشكال الدرامية واستمرار بعضها وتراجع البعض الآخر لاحقا ونستحضر هنا قول بريخت في أن ” عدم تراقص فروع الأشجار لا ينفي وجود الرياح ” .

تؤكد معاجم المسرح والدراما على أن فن المونودراما إنما نشأ وبشكل أساسي في ألمانيا وانجلترا حيث أطلقت هذه التسمية على مسرحيات قصيرة انتشرت بين ١٧٧٥ - ١٧٨٠ وكان يؤدي الأدوار فيها ممثل واحد أو ممثلة بالإضافة إلى عدد من الكومبارس أو جوقة مع مرافقة الموسيقى أحيانا (٩) حيث شاع اسم الممثل ” جوهان كريستيان برانديز ” في فترة الخمس سنوات وأدى الكثير من المونودرامات التي لاقت نجاحا ثم سرعان ما تراجع هذا النوع أو قل الاهتمام به من قبل النقاد والدارسين مما جعل البعض يعتقد على ما أظن أن تراجع هذا النوع يعود لإخفاقه فنيا .

اهتم كتاب الرومانسية طوال فترة انتعاشها في أوروبا بهذا النوع المسمى بالمونودراما ووجدوا بينها وبين المونولوج أواصر تقارب تسهم بدورها في تحقيق توجهات الرومانسية التي أتاحت مساحة من المناجاة الفردية ، ذلك أن الناقد ” بول فان تيفيم ” يرى أن هذه القصائد يقصد المونودراما المسرحية لا تحتوي إلا على شخصية واحدة، على بطل يملؤها بأهوائه ويحييها ببلاغته وفيها تطفئ المناجاة (المونولوج) على الحوار لا شيء





عملية الإبداع المتمثلة في كون جانباً منها يحمل رسالة يتحمل توصيلها الممثل لتصل إلى مستقبل هو الجمهور وفي كل الأحوال لابد وأن يكون لهذه الرسالة مضمون يحقق قدراً من التلقي المسرحي حسياً وعقلياً وذلك من خلال الخطاب الاجتماعي أو السياسي أو الأخلاقي أو كلهم معاً دون أن ننسى أن البعض قد صادق على التعريفات الواردة في معاجم المسرح وجعلتها نوعاً من المسرح المسمى بالسيكودراما (١٣) .

تعريف المونودراما

إن فن المونودراما هو فن الممثل الفردي الواحد الذي يمثل ويعتمد في تمثيله على أداء فردي وفي بعض الأحيان يتحول الأداء - ظاهرياً إلى ما يشبه الأداء الجماعي إلا أنهم جميعاً لا يتكلمون وينفرد فقط الممثل وحده بمهمة الأداء .

عرف العرف فن التمثيل الفردي قبل أن يصبح الأمر خاضعاً للتقنين العلمي الأكاديمي، حيث نعلم أن شخصية الممثل الفردي الواحد تجد ما يعادلها في معاجم المسرح باسم Monodramas أي التمثيل الفردي وهو اتجاه وجد في المسرح المعاصر، إذ تعتمد المسرحية على ممثل فرد واحد يؤدي العديد من الأدوار التمثيلية معتمداً في ذلك على قدراته الأدائية من خلال التغيير في الملابس والإمكانات الصوتية والجسدية ليصبح بذلك هو وحده ممثلاً هذا العمل .

تعرف د. نهاد صليحة هذا اللون بقولها " المونودراما هي مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الأحيان

وأخيراً ما اتفق على تسميته بالمونودراما أي التمثيل الفردي الذي يقوم به ممثل واحد وإن شاركه بمساحات تختلف من نص لآخر ممثلين آخرين دون أن يشغلوا مساحات من النص المؤدى حوارياً والاستعانة ببعض مكملات الصورة المسرحية من وسائل اتصال مرئية مثل جهاز التلفون أو المسجل أو غير ذلك من الوسائل الأخرى .

تؤكد لويس ي. كاترون أن هذا الشكل المسرحي الذي يعتمد على الممثل الفردي الواحد قد وجد وانتشر في مسارح أمريكا وأوروبا ، وقد اختلفت التسميات فالبعض يسميها مونودراما، لكن الشكل مرن لدرجة أنه من الممكن أن نسميها أيضاً مونولوج وأحياناً يحدد بالمونولوج الدرامي أو المسرحية وأحياناً يحمل مسمى المسرحية الفردية أو مسرحية الفردي الواحد ، كما أنه من الممكن أن نستمع إلى مسميات أخرى مثل التمثيل الشخصي أو القراءة الدرامية أو القراءة من فوق المنصة ، غير أن هذه الأشكال الأخيرة ليس لها علاقة بتعبيرات الشخصيات (١١) .

يرى بعض المستقبلين لفن المونودراما (١٢) أنها نوع من الهروب من أجمل ما ميز العملية المسرحية منذ النشأة أقصد الجماعية ويرفضونها رفضاً قاطعاً ، ونحن لا نرد بالموافقة أو الرفض إلا بعد أن نعطي الإشكالية حقها من الدراسة والتحليل والنقاش محاولين أن نسترشد ببعض الآراء التي ترفض أو توافق على فن المونودراما منتهين إلى تحليل نصين من نصوص المونودراما لنؤكد أو ننكر إمكانياتها في تحقيق





ممثلًا واحدًا أو ممثلة كي يؤديها كلها فوق الخشبة أمام المتفرجين (١٧) إن هذا يوضح أننا أمام نص مسرحي تتحقق فيه كافة متطلبات الإبداع لذا كان من الطبيعي أن نسأل كيف تؤدي المسرحية المونودرامية؟ يقوم هذا النوع من المسرح بشكل أساسي على قدرات الممثل في الأداء فهو يتطلب منه أن يقوم بأداء كافة الشخصيات في المسرحية الواحدة وتحويلها إلى أدوار يتقل هو بينها بسرعة وأن يوحي بوجود شخصيات أخرى في هذه العروض هو إيجاد نقاط ارتكاز للممثل مثل وجود أغراض لها صيغة دلالية عالية تكون البديل عن الشخصيات الأخرى بحيث تصبح محاور الغرض بديلاً يستدعي من خلال المحاور الغائب (حوار مع لوحة أو مع قطعة ثياب أو الحديث بالهاتف) (١٨) .

تتفق الآراء السابقة في تعريف المونودراما، بل تزداد الآراء وتكثر حول المونودراما وتعريفاتها مما يدل على معرفة الكتاب والممثلين والمخرجين والجمهور بها وفي هذا الصدد يقول الكاتب الجواتيمالي ” ميغيل استورياس ” إنها أينما وجد المسرح فالكلمات باقية كلمات حوار الإنسان مع الآلهة وحوار الإنسان مع العالم . إنها كلمات حوار خالد لا يدركه الفضاء . ولغة الأجيال الخالدة بتجدها على مدار الزمن تصبح في المسرح أكثر الوسائل قدرة على الاتصال المباشر بالجماهير (١٩) .

يعرف المخرج المسرحي المصري أحمد زكي الممثل الواحد الذي يعني به ضمناً المونودراما بقوله ” كانت العروض الأولى للمسرح في عهد الإغريق تحتوي على

بعدد من الممثلين ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض وإلا انتفت صفة المونو (من الكلمة اليونانية Monos بمعنى واحد) عن الدراما (١٤) .

يتوافق التعريف السابق مع الذي سبقه خاصة التأكيد على كون الممثل الفرد الواحد يتحمل أعباء العرض المسرحي وحده وإن وجدت شخصيات أخرى على خشبة المسرح غير أنه ليس من حقها المشاركة في الحوار ، يعرف مجدي فرج المونودراما بقوله هي ” محاولة لتلخيص التفاصيل في الدراما التقليدية دون الإخلال بقواعد الشكل ، الصراع ، الحدث ، الحبكة ، الشخصية ، فضلاً عن حرصها على مكونات التسلسل الدرامي المنطقي ، البداية ، الوسط ، النهاية ، أي ما تكون مواضعها في العرض المسرحي“ (١٥) ، أي أن المسرحية المونودرامية إنما هي نوع من المسرحيات التي تحتوي على كافة عناصر النص المسرحي بكافة تفاصيله والفارق أن المونودراما يراعي من حيث حجمها نصاً مسرحياً أن تكون مكثفة بما لا يطيلها كما هو الحال في المسرحيات الأخرى ذلك أن مؤلفها يحرص على التركيز على الشكل والمضمون دون أن يمنعه ذلك من عرض كافة القضايا الإنسانية التي تتناولها الدراما التقليدية هو ” درجة التركيز العالية جدا التي تستخدمها المونودراما لتوصيل المعنى وهي بهذا تقفز قفزات أبعد من الدراما التقليدية في التداول وإن تأسست على قواعد هذه الدراما التقليدية (١٦) .

يعرف د . إبراهيم حمادة المونودراما ” بالمسرحية المتكاملة في ذاتها التي تتطلب





يدور بداخل شخصية واحدة ، متعددة الأصوات وهي أصوات درامية مستدعاة أو مستعادة من موقف أو مواقف ماضية من حياة الشخصية نفسها (٢٢).

وهنا نستطيع أن نؤكد أن التعريف السابق يجمع ويوحد بين عناصر المونولوج والمناجاة والجانبية وهي عناصر حوارية يغلب عليها الصفة الفردية وقد عرفت قديما وانتعشت في زمن الرومانسية غير أن هذه الشخصية تعاني من صراع نفسي لعجزها السابق عن تحقيق قدرا من الرخاء والقناعة أو لوقوع ظلم عليها من قبل الآخرين أو أنها عند إعادة قراءة ماضيها اكتشفت كثير من نقاط الضعف والقصور لذا تستعيد هذا الماضي وتستعيد معه الشخصيات الأخرى غير أنها جميعاً تحمل صوت واحد هو صوت الشخصية المونودرامية.

يخالف الكاتب المونودرامي أمين بكير الرأي السابق وذلك حين يقول أمين بكير ” أن هناك خطأ شائع يقع فيه من يتعرضون لكتابة هذا الجنس الأدبي من المسرح أنهم يتصورون بأنه بالامكان كتابة مونولوج أو كما أسماه المسرحيون القدماء حوار طويل جانبي هو في الواقع جزء من عمل مسرحي يخطئون حين يطلقون على هذا الاجتزاء ولو حتى مشروعا للمونودراما فالحق أن هذا الاجتزاء لا يشبع عرضاً مسرحياً ، ولا يمكن له أن يكون دراما مستقلة (٢٣) .

إن الرأي السابق يفرق بين المونودراما وبين كون البعض يعتقد خطأ أن المونولوج قد يرقى ليصبح مونودراما والصحيح أن د. أبو الحسن يرى أن المونولوج والمناجاة والجانبية هي تركيبة باتحادها تشكل

ممثّل واحد وكان في الغالب هو الشاعر نفسه ، وكانت تعاونه مجموعة عرفت بالكورس ودورها في الأداء يجري في ترديد فقرات خاصة من النص المسرحي في ترتيل منغم وبصوت جماعي وعن طريق الرقص أيضا أما الممثل الواحد - الكاتب الممثل - فيستطيع أن يجسد عدة شخصيات عن طريق قناع مصنوع من الكتان ولكن ليس صحيحا أن مثل هذا القناع كان يستخدم في تضخيم صوت الممثل كما تشير بعض المراجع (٢٠) .

وعليه فإن تعريف المخرج أحمد زكي يؤكد التعريفات السابقة ، غير أنه أكد أن الممثل الواحد عند الإغريق قد استخدم القناع ليقدم من خلاله عدة شخصيات وليس كما أشار البعض إلى تضخيم الصوت من وراء هذا القناع . يؤكد د. إبراهيم سكر ما أشار إليه السابقون غير أنه يضيف في تعريفه للممثل الفرد الواحد بعدا جديدا تتعلق بالتحول من السرد إلى التمثيل بقوله ” لم ينتقل الأمر من مرحلة السرد إلى مرحلة الحوار والتمثيل إلا على يد شاعر آخر هو ثيسبيس في منتصف القرن السادس قبل الميلاد ويتلخص عمله في أنه اوجد فكرة الممثل فبعد أن كانت الأحداث تروى على لسان رئيس الجوقة أصبحت تمثل أمام النظارة ويطلق عليه اسم هيبوكريتيس أي المجيب (٢١)

يعرف د. أبو الحسن سلام المونودراما في دراسته عن ” المونودراما وفنون ما بعد الحداثة ” بقوله : ” هي تركيبة درامية من المونولوج والمناجاة والجانبية - وهو في هذا يتفق من قريب مع بول فان تيفيم- على هيئة مسرحية قصيرة تأسست بنيتها على صور متشظية لصراع نفسي



ذلك هو الحاجة الماسة إلى هذه النوعية التي تأتي متوافقة مع حاجات الإنسان في ظل ظروف اجتماعية واقتصادية ونفسية دفعت به وكما تقول د. نهاد صليحة إلى هذا الاتجاه ” أ تكون دلالة الإقبال على المونودراما هي أن الإنسان العربي قد يئس من قدرته على السيطرة على قدره ، والالتحام مع هيباته ومؤسساته في صراع بناء والإمساك بتلابيب التاريخ فالتف بفرديته وانزوى داخل ذاته يبحث عن خلاص فردي بعد أن يئس من الخلاص الجماعي؟“ (٢٥).

إن هذا التساؤل منطقي وربما جاءت المونودراما سبيلا يستطيع من خلاله المبدع أن يقدم إبداعه خاصة إذا أدركنا أن صدام الإنسان في النصف الثاني من القرن العشرين ورغبته في أن يتخلص من المجتمع وسطوته فترتب على ذلك أن تولد في المسرح العالمي نوعان من المسرح أولهما مسرح جماعي يلتحم بالشعب ويعبر عن قضايا ومثله المسرح الملحمي أو المسرح السياسي أو مسرح يجب الفردية بعيدا عن المجتمع وجاء مسرح العبث ليمثل هذا التوجه ولعلنا ندرك نقاط التلاقي القوية بين مسرح العبث وبين المونودراما التي تناشد الفردية.

نادى أمين بكير من خلال مونودراماته بما نادت به لويس كاترون ود. نهاد صليحة فهو يرى في المونودراما مسرحا يتوجه لنوعية كبيرة من الناس اصطدمت مع مواقعها ومع نظمها فجاءت المونودراما بديلا لغيرها من فنون المسرح كذلك حدد بكير لماذا يكتب لأنه يدرك جيدا أن التحولات التي حدثت في القرن العشرين وتطور العلوم الفكرية والفلسفية

بنية المونودراما على المستوى الحوارية وفي هذا القول شيء من الصحة خاصة إذا فرقنا بين مكونات المونودراما وبين تعريف المونودراما .

ولا ننسى ما أضافه سمير عوض حين عرف المونودراما واتفق في تعريفه مع السابقين غير أنه أضاف بعدا جديدا تمثل فيما حدث في القرن العشرين من تطور ساهم بدوره في إسباغ تعريف المونودراما بصيغة جديدة أقصد وكما قال سمير عوض أن المسرح الحديث أحيى المونودراما في كل اللغات ، حيث ساهمت التكنولوجيا الحديثة في الإضاءة والأصوات في خلق عالم كامل ومتغير يساند الممثل أو الممثلة (٢٤) .

على أنني وقبل أن أعرض للملامح الفنية والفكرية للمونودراما (بنية المونودراما الفنية والفكرية) أرى أنه يثار تساؤل يستحق منا التوقف عنده ونحن هنا نتضمن ما ما قالته لويس كاترون ود. نهاد صليحة وأمين بكير حين سألوا عن أسباب العودة من قبل الكتاب لكتابة المونودراما ومن بعد الممثلين والمخرجين لتقديمها .

تقول لويس كاترون ساد معظم عروض المسرح الأمريكي تقديم المونودراما لونا من ألوان التعبير الفردي الهام التي حظيت باهتمام المسرحيين داخل وخارج برودواي حتى أن كافة مسارح أمريكا لا يكاد يخلو أي منها من عرض مونودرامي حتى أن عروض المونودراما لا تتركز فقط في نيويورك بل عبر الولايات كلها فقد اهتم بها وقدمها الهواة ، المسارح المحترفة ، التعليم الأساسي سواء في استوديو كلية فرجينيا وفي مسارح كنتاكي أو في غيرهما من المسارح ولعل السبب في كل





والنفسية أتاحَت للكاتب أن يغوص داخل النفس (٢٦) وقد مكن هذا الممثل الفرد الواحد أن ينفرد بنفسه يحاورها ويناجيها ويكشف عما يعتريها من أحاسيس في لحظة صدق تميز المونودراما .

الملامح الفنية والفكرية للمونودراما
(بنية المونودراما الفنية والفكرية)

تثير التعريفات السابقة للمونودراما تساؤلات كثيرة أهمها :

أ - هل هناك بنية خاصة للنص المسرحي المونودرامي ؟

ب - ما هي ملامح الشخصية المونودرامية ؟

ت - ما هي طبيعة البنية الحوارية للمونودراما ؟

ث - كيف نستطيع أن نرصد عنصري الزمان والمكان في المونودراما ؟

ج - هل تختلف طبيعة الصراع في المونودراما عن غيرها من المسرحيات الأخرى ؟

أثارت لويس كاترون ود . نهاد صليحة وأمين بكير وغيرهم استفسارات وتساؤلات حول بنية النص المسرحي المونودرامي أهمها ما يتعلق بطبيعة الحدث ، ذلك أن الأحداث يتم استدعاؤها عبر ذهن الشخصية المنفردة التي تستدعيها دون ترتيب منطقي للأحداث مما يجعلها مثل الحلم أو قل ” وفق أسلوب المنتج الذهني تشخيصا يعيد تصوير مقتطفات متفرقة لصراع ما يزال صدها فاعلا في نفسية تلك الشخصية المونودرامية (٢٧) ولعل في قراءة مونودراما ثمن الغربة لليلى عبد الباسط أو مونودراما المنافق لأمين بكير ما يحقق هذا القول .

تتمتع الشخصية المونودرامية ببعض

السمات التي تجعلها تختلف عن باقي الشخصيات المسرحية الأخرى ، فالشخصية المونودرامية تعتمد على المونولوج الذي تعلو فيه مساحة العاطفة على العقل جنباً إلى جنب مع المناجاة التي ينتصر فيها العقل على العاطفة لاستدعاء الأحداث التي مضت ويتم استدعاؤها كجزئيات للكل الذي يمثل حكايتها في أسلوب يغلب عليه التداخل وتقطع الأحداث وعدم تسلسلها من بداية العمل حتى نهايته : “إننا من خلال هذه الشخصية نشهد حدثاً وشخصية وصراعاً أمام عمل درامي غير منقوص نحن أمام دراما فرد واحد وتلك الشخصية في المسرحية هل النموذج الذي نعني به دراما الممثل الفرد أو المونودراما ” (٢٨)

أما عن البنية الحوارية للنص فنظراً لكونها تعبر عن أزميتها ومعاناتها وتتفسر عما تعانيه الشخصية من ظلم لذا فإن صيغة المونولوج في المناجاة ، والحديث الجانبي هي الصيغ المتوقعة استخدامها في السرد والقص والحكي الذي يميزها غير أن محاولة تصور آخرين تعتمد عليهم الشخصية المونودرامية في حوارها قد يكون سبيلاً للتقليل من انفرادها بالحوار للتقليل من حدة السرد .

يلقى المخرج ” سمير العصفوري ” على مونودرامات أمين بكير فيضيف إلى بنية المونودراما الحوارية جانباً هاماً كثيراً ما علق عليه النقاد وعابوا أن يسيطر على لغة الحوار في المونودراما أقصد السرد .

يقول العصفوري ” استطاع أمين بكير أن يتحاشى جميع هفوات المونودراما فالسرد عنده وخاصة في ” ومن العطس ما قتل “ ، ” يوميات عصفور “ سرد درامي



ممثّل واحد مما يعد حلاً مريحاً يركن إليه على صعيد النص (شخصية واحدة مهما تلونت حالاتها النفسية تظل في قبضة السرد) وعلى صعيد الإنتاج المسرحي (ممثّل واحد أقل تكلفة) إلا أن موجة أو ربما تيار التسطيح والاستسهال استسهال الكتابة بأنواعها والفنون بأنواعها دفع بكثير من الأعمال الهشية والساذجة إلى السطح ، حتى أن ممثلة مبتدئة راحت تكتب المونودراما وتبشر بها نوعاً أو جنساً مسرحياً سوف يكتسح الأنواع كلها (٣١) .

إن الرأي السابق يوضح جانباً هاماً من جوانب الإبداع في فن المونودراما أقصد أن كونها تقوم على ممثّل واحد فهذا مريح على صعيد النص إذ تتنوع فيه مساحات الأداءات النفسية والتلوينية كما أنها تسهم مادياً في تقديم عرض مسرحي أقل تكلفة مما يسهل على المنتج تبني مثل هذا النوع من الإنتاج غير أن د . نديم يرى أن استسهال البعض هذه النوعية قد يسيء إليها من بعض المتهمين أن إبداع المونودراما أسهل أنواع الكتابات المسرحية وفي هذا الظن تجن كبير، غير أن د . نهاد صليحة لا تتفق مع الرأي السابق وترى أن ” المونودراما عادة ما تتطلب لنجاحها نجماً غالي الأجر، وقد تفوق تكاليف مونودراما مثل الحصان تكاليف مسرحيتين أو ثلاث من النوع التجريبي الذي تقدمه مجاميع الشباب في مسرح الغرفة مثلاً ثم تعود وتقول بصدد استسهال بعض الشباب كتابة المونودراما - ورغم أن هذا التفسير يحمل قدراً كبيراً من الوجهة والإقناع إلا أنه لا يفسر الإقبال المتزايد على المونودراما في الفترة الأخيرة بالذات“ (٣٢).

من الدرجة الأولى يعتمد على التعرية الدائمة المستمرة لطبقة وراء طبقة من نفسية البطل الدرامي مما جعل تلك النصوص المونودرامية بمثابة تجارب رائدة فعلاً في هذا الميدان ، وفي وقت يمر فيه المسرح المصري بأزمة جمود خانقة تدفعنا للترحيب بكل محاولة جادة لكسر هذا الجمود (٢٩).

أما عن عنصري الزمان والمكان في المونودراما فإن تداخلهما أمراً طبيعياً في البنية الدرامية للمونودراما والسبب في ذلك أن استدعاء الأحداث من عدة أماكن ولها أزمّة مختلفة يترتب عليه تداخل الأزمنة والأمكنة مما ينتج المعاني التي تسعى الشخصية لتأكيدّها وكأنها تقول أن الماضي لم ينته فقد ترك آثاره على حاضري وشكل مستقبلي على هذه الشاكلة التي تروني فيها .

تتطلب بنية المونودراما أيضاً أن نراعي شرطاً إنسانياً هاماً لا بد أن يتواجد فيها أقصد أنها أشبه بالطلقة المنطلقة مباشرة إلى عقل المتفرج لكنها يجب أن تمس شغاف قلبه ، ذلك هو الشرط الإنساني الهام ، وتحقيقاً لهذا الهدف الصعب يجب أن تبدأ المونودراما من قمة الحدث المسرحي Point of Attack أو ما يسميه علماء النقد المسرحي منطقة الهجوم فهذا التكنيك المبدع تعتبر ” أوديب الملك ” لسوفوكليس منهاجاً يحتذى في اكتشاف تلك الضرورة القدرية القاهرة والتي قاومها أوديب حتى النهاية فصرعته . (٣٠)

مما سبق يتأكد لنا مدى تمكن المونودراما من تقديم عرض مسرحي- إن هو حقق مبادئها- يلاءم الكثير من الممثلين والمنتجين ، من منطلق أنها تنهض على





من خلالها إعادة اكتشاف وعينا بالواقع وقوانينه الموضوعية، وبأدوات التجريب وعدم قبول المسلمات في كون المونودراما قد تحقق اتفاقاً وتناسباً مع احتياجاتنا الآنية والمستقبلية.

يطرح بعض المهتمين بالمونودراما جانباً هاماً يجب ألا نغفله ضمن ثالوث الإبداع المسرحي مرسل (مؤلف ومخرج يحملان الممثل برسالة) مستقبل (الجمهور) مكان (يتحدد بقاعة أو مكان مكشوف أو ما شاكل ذلك) أقصد المستقبل أي الجمهور، ذلك أن الإبداع في المونودراما لا بد أن يراعي أن ” التلقي في هذا النوع من العروض له خصوصية لأنه يتطلب جهداً لتخيل ما هو غير موجود لمتابعة الحدث، كما يفترض نوعاً من القبول المسبق بالدخول باللعبة المسرحية كما في حالة المونولوج“ (٣٤)

عرف جمهور المسرح المصري عدداً من كتاب المونودراما من أهمهم أمين بكير ومونودراماته ”المتعنتظ“، ”المتنرد“ و”المنافق“ وليلى عبد الباسط في مونودراما ”ثمن العزبة“ وعبد الغني داود بمونودراما ”الزمن الوعد“ عن قصة سعد مكاوي ”عواء الذئب“ ومحمد موسى الذي كتب أكثر من خمس مونودرامات هي ”تحت الرصيف“، ”الوحلة“، ”الملف“، مشكلة السيدس“ و”المساخيط“ وآخرين.

وأرى من الطبيعي أن أطبق على مسرحيتين من نوع ” المونودراما لأوضح فرضيتي التي أعتقد أنها من الممكن أن تتحقق بعد التحليل . ذلك أن المسرحية الأولى ” ثمن الغربة“ للمؤلفة ” ليلي عبد الباسط “ تطرح نموذجاً لطالما شغل فكر

تحدثت د. نهاد صليحة عن الملامح الفنية والفكرية للمونودراما وأوجزتها في عدة نقاط هي :

(١) التركيز على الفرد (تقوم في التمثيل على أساس المنظور الواحد الذي تنعدم فيه فرصة الجدل عن طريق التنوع ومع انعدام الجدل في الأداء ينعدم الحوار بالمعنى التقليدي).

(٢) العزلة .

(٣) تتمتع المونودراما كشكل فني بالكثافة الشعورية الشديدة النابعة من تركيز الحدث الدرامي في شخصية واحدة.

(٤) لها رسالة خفية تضع الخلاص الفردي فوق الخلاص الجماعي.

(٥) تفتقر إلى العنصر النقدي (٣٣)

لعب التطور الذي شهدته الساحة المسرحية خاصة في توجيهها نحو التجريب دوراً هاماً وفاعلاً في تعريف الكثيرين بها واكتشاف ارتباطها بأنواع متعددة من الإبداع منها ما جاء من خلال إبداع تقليدي مثل مسرحية ” هاملت “ وارتباطها ارتباطاً قوياً بالمونودراما وهي مسرحية تقليدية أو ارتباطها بالعبث وتحقق مساحة كبيرة جداً من التلاقي والتوافق كما في مسرحيات ” بيكيت “ في شريط كراب الأخير ” و ” الأيام السعيدة “ و ” لعبة النهاية “ ومسرحيات بيتر هاندكة ” ، ولعل ما سبق يؤكد أن التجريب دفعنا إلى إعادة دراسة واقعنا من كافة الزوايا ومدى قدرة المتاح على الساحة الفنية من تحقيق متطلبات الآن الراهنة . وبذا نرى أن المونودراما ينطبق عليها ما ينطبق على التجريب إذ تعد أيضاً رؤية مستقبلية نستطيع



أيضا تمكنت ” المؤلفة ” من خلال هذه ” المونودراما ” أن تحقق في بنيتها معظم مقومات التأليف في النص المسرحي فالحدث ليس على طول الخط سردا، بل تمكنت من تحقيق البعد المادي المتمثل في الصورة المسرحية خاصة في مشهد ” خيال الظل ” الذي تحقق على الستارة المعلقة، وأيضاً الحوارية الجميلة التي تمثلت في الديالوج الذي تم في مخيلة ” بدرية ” وتحقق أثره للمتلقى في حوارها مع ” محمود ” أو صافية أو ” شيخ الغفر ” أو حتى مع ولدها ” محمد ” كلها مواقف قللت من المونولوج المتفرد ” لبدرية ” وإن كانت مساحات هذه المداخلات محدودة هذا من ناحية.

من ناحية أخرى فإن هذه ” المونودراما ” قدمت لوحة متميزة لطبيعة الصراع تمثلت منذ اللحظة الأولى في جانبين من جوانب الصراع الذي من الممكن أن نشاهدهما في المسرحية الكبيرة أقصد:-

أ- الصراع النفسي الداخلي.

ب- الصراع المادي الخارجي.

تحقق الصراع النفسي الداخلي في مساحات كبيرة من المسرحية منذ البداية، فمنذ اللحظة الأولى تعلن الطرقات الخفيفة على باب مسكنها أن شيئاً سيحدث ولكن لا نعلم ما هو، وإن كنا قد أدركنا في النهاية أن الموت قادم والخوف الذي يسيطر على ” بدرية ” من الغريب الذي سيأتي في جوف الليل سرعان ما يصبح هو الأمل الذي كانت تتنظره والذي تحول في النهاية إلى واقع كانت تخشى ألا يحدث فقد جاء أقصد الموت.

الإنسان المصري والحق بكثير من الأسر الشدائد والمصائب أعني سفر الأب وتركه لزوجته ولأولاده وما يترتب على ذلك من ضياع وتشوه في العلاقات الأسرية وقد يصل الأمر إلى أن تخسر الأسرة كل شيء ويبقى المال دليلاً على خطأ الفكرة التي أعتقدها ” محمود ” زوج ” بدرية ” بطللة هذه المونودراما.

رحل الزوج من أجل المال غير أنه لا يستطيع أن يحدد كم من الأموال يريد وتزداد سنون الغربة وتحتاج الزوجة للزوج ويسأل الابن عن والده وعن شكله ولماذا لا يعود، بل يصل الأمر بالأم (الزوجة) إلى أن تشبه نفسها بالأرض التياشتات إلى رؤيتها فوجدتها:

بدرية :- وفي يوم وحشتى رحلت لها لقيتها نشفت وشققت أقولك الحق . صعبت عليا قوي وحضنتها وقعدت أعيط . ما أنى كمان زيتها اشتقت للرية ويومها بعث لك ما رديتش عليا .

إن المؤلفة تصور مأساة ” بدرية ” في هذه المونودراما التي تحمل كثيراً من مقومات العمل المسرحي المتكامل فلها بداية ووسط ونهاية وتطرح فكرة إنسانية لطالما ناقشتها الكثير من المسرحيات وتعددت وجهات النظر غير أن هذه ” المونودراما ” جمعت كافة جوانب المشكلة من خلال شخصية ” بدرية ” التي برغم تفردها غالباً بالحوار - إلا في بعض الأصوات الواردة من الخلفية - إلا أنها جمعت كافة أبعاد المشكلة خاصة على مستوى الحاجة المادية والمعنوية والنفسية مؤكدة أن انفرادها بالحوار لم يقلل من تحقق المتعة الحسية والفكرية في عرض وتوصيل الفكرة.





غطت مساحات القلق النفسي والخوف من القادم مساحة من أحداث المسرحية كما غطت لحظات تذكر الماضي الجميل القصيرة بما فيه من سعادة وفرح مساحة أيضاً من أحداث المسرحية بأن استرجعت بعضها وعاشت بعضها موضحة لنا ” بدرية ” مساحة الصراع النفسي الداخلي الذي بلور مشكلتها وأزمتها مع غربة زوجها التي دفعت هي ثمنها في البداية والنهاية.

شكل الصراع المادي الخارجي مساحة من أحداث المسرحية تمثل في صد ” بدرية ” لكل من أقرب منها وطمع فيها وظلت تحارب وإن حدث أن ضعفت في بعض الأوقات وهو ما ميز هذا الصراع المادي الخارجي، كون أنها إنسانة لها لحظات ضعف مثل المدرس الذي أمتعها بحواره وكانت في أشد الحاجة إليه، لكنها منعت عن نفسها الخطيئة أو زميل زوجها في الغربة الذي كاد أن يتمكن منها ونجحت في مقاومته والتخلص منه.

إن الصراع في الحالتين ليس يسيراً أو أقل مما يحدث في المسرحية التقليدية، بل جاء شاغلاً مساحة كبيرة من أحداث المسرحية كذلك فإن الحوار الذي صاغ به ” المؤلفة ” المسرحية جاء متوافقاً مع شخصيتها ” الفلاحة البسيطة ” ومعبراً عن أزمتها، بل أكثر من ذلك فإن استخدامها لبضع الكلمات والجمل جاء معبراً عن فكر ” المؤلفة ” وعن أفكار كثير من النساء اللاتي يعشن نفس المأساة وطارحاً أروع تعبير عن هذه القضية التي شغلت الرأي العام كثيراً :-
بدرية : آخر مرة زهقت وقلت له تعال يا محمود محتاجة لك قوي .. كل شيء في

محتاج لك... قوي .. كل شيء في محتاج لك .. قلبي ، وجسمي وروحي . ص ٦٩ .
يهون عليك ضناك ؟ تهون عليك أرضك ؟
ص ٦٩ حرام عليك ياللى بتخبط .. أنت عايز تفضحني .

أهل البلد يقولوا علي إيه ؟
عشان جوزها غايب، دايرة على حل شعرها ؟ ص ٧٠ .

بكرة دا بتاع ربنا ... مين عارف حايجصل فيه إيه ص ٧٣ .

بس تصدق بالله . كل اللي بعته وجبته السنين الطويلة دي ما يساوي لحظة نقعدها سوا أشوفك .. وأسمعك ...
والمسك ... وأحس بيك ... نفسك يدفيني ...
وحضنك يكفيني .

ووجودك جنبى يشجعني ويحييني . ص ٧٨ .
يا خوفي من بكرة .. أمتى حايجي بكرة ؟ ص ٩٨ .

أيوه ياللى بتخبط لازم بعث تلغراف أنه جاي عشان كده البلد كلها صحيت، وفرحت، وجاين يباركولى ص ١٠٦ .

وتنتهى المسرحية بان تعلم ” بدرية ” أن زوجها الذي انتظرتة أكثر من ثماني سنوات قد مات وإن الطرق الذي كان على الباب منذ البداية هو طرق أهل البلد الذين حملوا إليها نبأ وفاته في العراق وإن جثمانه سيصل إلى مطار القاهرة ولا بد من السفر إلى المطار لاستلامه .

شخصية بدرية والشخصيات الغائبة .

لعبت تقنيات الكتابة المسرحية لهذه ” المونودراما ” دوراً واضحاً في رسم ملامح شخصياتها ذلك أن المؤلفة وإن كانت قد رسمت أمام الجمهور مباشرة



مؤكد أن عليها إلى جوار تنقلها من حالة إلى أخرى ارتكازها على عدة نقاط هامة احتضنها المنظر المسرحي:-

أ- السرير وعلاقتها به في لحظات تذكر السعادة أو لحظات الحاجة والخوف.

ب- صورة زوجها وما يمثله لها من احتياج شديد بعد أن طال سفره ثماني سنوات.

ت- مفرش السرير اللامع ورفضها له لأنه مما ظن الزوج أنه من الملابس والذهب - يمثلون كل ما تتمناه أي امرأة.

ث- غوايش الذهب وأنها ستصبح مثل الكلبشات في يدها.

إن هذه المرتكزات السابقة كانت عوامل مساعدة في تحقيق رسالة " بدرية " التي تحمل في مجملها دوال رسالة واحدة مدلولها أن كل ما حققه الزوج من أموال الغربة كان ثمنه غالياً وهو تمزق أوصال هذه الأسرة وموت الأب وضياح الأبن .

مونودراما " المناق " لأمين بكير .

كتب أمين بكير عدداً من المونودرامات التي جعلته من بين أوائل من كتب في المنطقة العربية وأدرك حين كتب أنه سعى "لإسعاد عشاق المسرح من خلال محاولتي - كما يقول - تطوير الشكل والمعنى والمعطى الدرامي لمسرح الممثل الواحد من خلال تسع مسرحيات في هذا المجال" (٣٥) ونعتقد أن المؤلف يدرك أنه أمام شكل مسرحي يسعى من خلال مسرحياته إلى تطويره وتحقيق غايته ومبتغاه.

إن قراءة مسرحية " المناق " تضعنا أمام مشكلة كثيراً ما تؤرق الناس، بل وتكشف بعض الناس أمام البعض الآخر وأكثر

ملاح شخصية بدرية الزوجة والأم التي تنتمي إلى طبقة اجتماعية متوسطة أو قل فقيرة الساعية إلى الحفاظ على زوجها وبيتها الرافضة لفكرة السفر ثم تتطور ملامحها إيجاباً وليس سلباً فتظل محافظة على زوجها وبيتها وأبنها رافضة للمال والملابس والذهب واصفة نفسها بالأرض التي تشققت وتحتاج إلى الماء وأن ماءها هو زوجها، وبرغم أبعاد شخصيتها النفسية التي تعكس حجم مأساتها إلا أنها قوية صامدة لا تضعف لكي تبرر بعد ذلك خطأها، بل ترفض الخطيئة وتحافظ على شرفها وشرف زوجها وبيتها مجسدة أبعاد وملاح شخصية مسرحية ثرية بتنوع جوانبها وأفعالها وردود أفعالها مما قلل من شعورنا بتفردنا بالحدث لوجود شخصيات أخرى غائبة جداً لكنها حاضرة فعلاً بل ودافعة لتطور الحدث إلى الأمام بشكل قوي مثل شخصية الزوج الذي عرفنا عنه الكثير حتى كاد يتحرك أمامنا ويتنفس، بل أكثر من ذلك كان هو المعادل الموضوعي الذي أوصل " بدرية " إلى هذه النهاية فقد كان وجوده فاعلاً مؤثراً في الحدث المسرحي مثلما كان الابن الصغير "محمد" فاعلاً حين يسأل عن والده كذلك شيخ الغفر وباقي كل من تحدثت عنهم اسهموا في الحدث المسرحي ولم نشعر بتفرد " بدرية " بالمسرحية.

قدمت السيدة " مديحة حمدي " مونودراما " ثمن الغربة عام ١٩٩٢م بمسرح الطليعة، وقد تمكنت من تحقيق كثير مما تتطلبه المونودراما مثل تقمصها لعدة حالات نفسية بين السعادة والقلق والخوف والانتظار والغيرة والحزن





ومن هذا النسب، والأمر الذي جعله يعاني من كثرة الأفكار ومن الصراع الذي لا يفارقه والخوف الذي تملكه سواء من النجاح أو الفشل ووسط هذه الأجواء التي تعكس حجم معاناته النفسية ينتقل " مخلوف " إلى حالة شعورية أخرى فيتحدث عن نفسه وعن مظهره الأنيق الذي جعل الناس تطلق عليه " المتألق " ويظل يشرح كيف يرتدي ملابسه وكيف أنه كان يطمع إلى تحقيق ذلك وكيف واجه بنفسه وأعلن أنه نسى عيشة أهله وعاش حياة ليست مناسبة له.

تتداخل أحداث المونودراما فننتقل إلى عيادة الدكتور النفساني وكيف يقترح عليه الدكتور وسيلة العلاج وهي شرب البيرة ودخان الحشيش ويتعجب هل من الممكن أن يكون هذا اقتراح طبيب لمرضى وينتهي المشهد بأن يقنع الطبيب أن على " مخلوف " أن يأخذ حقنة لتهدئته.

قسم أمين بكير المونودراما إلى أربعة مشاهد تدور أحداث المشهد الأول في مكان تحيط به دائرة ديكورية دوارة وكأنها تمثل مصر كلها من القديم إلى اليوم من الآثار والأبنية القديمة وصولاً إلى الأطفال العراة وأكوام القمامة وينتهي الأمر بمقعد يجلس عليه وننتقل الأحداث في المشهد الثاني إلى غرفة مكتب وخلف المكتب كرسى يجلس " مخلوف " إلا أنه يتجاوز هذه الآلام الجسدية لينتقل إلى الآلام النفسية فهو يعلن فشله في الزواج، وإن زوجته أخذت محتويات البيت وتركته وحيداً . يظهر " مخلوف " مدى قوته وأنه لا يزال قادر على تحمل مثل هذه الصعاب، ويكشف ما كان بينهما من حياة عاطفية فاشلة ويخشى بعد أن

من ذلك تعري كثيراً من الناس لدرجة تجعلنا نرفض أن نكون في مثل هذا الموقف، هنا من خلال المسرحية ينجح مخلوق خلف الله الخلفاوي الصعيدي الذي سعى إلى المال وإلى المركز بالزواج من ابنة رجال أعمال ثري بدافع وبتأييد من والده الذي ظهر عند طلبها وكأنه في حلم فكيف يتحقق هذا الحلم ويتزوج ابنه من ابنة هذا العظيم الثري، غير أن مخلوف يكتشف أنه أخطأ حين تزوج هذه الفتاة التي انبهرت به في البداية وحين يصبح ثرياً يكتشف أنه باع نفسه رخيصاً وأن الحياة الجديدة لا تناسبه وأن منزله يستقبل فيه من لا يرغب في مشاهدتهم وأن عليه أن يقبل، وعندما يعلن رفضه يهدد بالمحكمة ليواجه مصير التزوير وتبديد محتويات شقته أو أن يخضع ويعود ويعتذر لهذا القوي، إلا أنه يرفض ويختار حياته الجديدة فيبتعد عن الناس وتصبح عزلته فقط للكتب وتنتهي المونودراما بإعلان " مخلوف " أن حماه يستغل الناس ويعيش على حسابهم وهو لن يتراجع حتى لو قطعوا من جسده.

تعكس هذه المونودراما قضية الفساد الذي يسيطر على الناس وعلى المجتمع ، ويظهر المؤلف أن كثير من المفسدين أعجبته هذه الحياة، وطفغوا وازداد طغيانهم حتى تاجروا بفقر وأحلام وآمال الناس وبرغم أننا أمام مونودراما إلا أن الموضوع والأحداث والطرح يعكس شمولية القضية حتى وإن قدمها " مخلوف " إلا أن موضوع المونودراما لا يفرض على المتلقى النظرة الأحادية في الطرح .

تبدأ المونودراما " مخلوف " ومشكلته مع حماه وحماه وشكواه من هذه الأسرة



والدي. أنا مش قد الناس دول . أنا
فين وهم فين . أنا مين وهم مين لكن
أرجع وأقول ثاني الله يسامح سموك يا
حضرة الوالد المحترم .. فتحت سدرك
وربحت بالشعبطة في حبال اللي فوق ...
ابنك شبك وخطب وقرى فاتحتي
(ساخرا) قال فتحتي قال ... ياخي قول
قفلتي (٣٦).

يستكر ” مخلوف ” تطلعات الناس
ورغبتهم في التسلق للصعود إلى طبقات
أخرى ولو على حساب كل القيم أو
الأعراف ”فمخلوف“ يؤكد أن والده دفع
به إلى هذه الزيجة لكنه لا يعفي نفسه
من الضعف الانساني بأن وافق لأنه كان
يطمع أيضا ليصبح من الأغنياء.

اعتمد المؤلف على مونودراما تتمتع بأن
لها بداية ووسط ونهاية، حقيقي أن طريقة
عرض الأحداث أو استدعائها من ذهن ”
مخلوف ” لا تتم بشكل مرتب أو منطقي،
ذلك أنه يستعيد صور من الماضي بعضها
يخص صورته عندما كان مهندساً مبتدئاً
وسعى إلى محاكاة الأغنياء فسعى إلى
أن يصبح مظهره غير متمشى مع عيشه
أهله، وبعضها يخص لحظات إنفاق والده
على الزواج من ابنه هذا الوزير السابق
الثري وصور من سلوك زوجته عندما
أعجبت به ووافقت عند الخطبة عليه.

..... سألوها إيه رأيك يا
إيناس . (يجسد الحالة) وبربشت عينيها
وحركت رموشها الصناعية لحد ما لمعت
عيناها من تأثير الأيلينر اللي راسمة بين
عينيها عشان رموشها الحقيقية متنتفة
..... وبينت صف سنان لامع كما
الكابلات كل سنة سنة توحش أيوه
كانت البنات بتسن سنانها عشان تفترسني

بطلتها ويبحث عن زوجة جديدة يكتشف
أنه قد يعانى منها و تستطيع أن تستفرد
به تنتقل الأحداث في المشهد الثالث إلى
مكان يفترض له المؤلف حديقة أو مسرح
المهم أن يتبادل الجمهور والممثلين الأماكن
أو أن تصبح مقاعد الجمهور على شكل
حدوة حصان.

بعد أن يبدأ المشهد الثالث في البداية
معتمداً على التمثيل الصامت يعلن
خلفاوي رفضه للحياة الجديدة ولأسلوب
زوجته ويطلب من زوجته أن يغادر
الضيوف البيت ويفضل أن يطرد هو من
هذه الجنة أما المشهد الرابع والآخر
فتشاهد الخلفاوي وهو وحده في عزلته
مع كتبه ويستلم إعلان من المحكمة بأنه
مزور وأنه بدد عفش الزوجية وعليه أن
يعود إلى حماء ليعتذر له إلا أنه يصير
ويعلن إصراره على موقفه.

يؤكد ” مخلوف ” على إشكالية هذه
المونودراما وهي ” من المنافق“ هل هو
الذي قبل هذه الزيجة وهذا التنازل
عن مبادئه من أجل الثراء والانتقال إلى
طبقة الأغنياء ليصبح اسمه ” المتأنق“ ؟
أم أن والده هو المنافق الذي استكثر أن
يوافق هذا الثري على زواج ابنته من ابنه
الفقير؟ أم أن الأب سعى إلى المظاهر
للاقتراب من الكبار ؟

إن استرجاع ” مخلوف ” لما حدث له قبل
أن يشرع في الزواج من ابنة الوزير السابق
ورئيس مجلس إدارة شركة المقاولات ليدل
دلاله قاطعة على حلم الوالد بتخطي
طبقاته على حساب مبادئه.

مخلوف :-

خف عني اعمل معروف يا





المونولوج والمناجاة والأحاديث الجانبية شكلوا ملمحاً واضحاً في جعل الشخصية تتنقل بهذه الأدوات من موقف إلى آخر سواء عن طريق استدعاء الأحداث ككل أو أجزاء من الأحداث الكلية في أسلوب غلب عليه تمازجها بين العقل والعاطفة فيما يتعلق بسلوكها وهو ما يتمشى مع طبيعة المونولوج الذي يغلب العاطفة على العقل مع المناجاة التي انتصر فيها العقل على العاطفة.

حقيقي أننا لسنا أمام بناء درامي تقليدي ذلك أن استخدام تكنيك المشاهد إنما يذكر بتكنيك المسرح الملحمي، كذلك اعتماد تكنيك المكاشفة والمصارحة والاصطدام بالواقع يقربنا من تقنيات الكوميديا السوداء غير أن شخصية "مخلوف" جعلتنا نقرأ النص أو نشاهده ليس من منطلق فردي أحادي إنما غلب على المونودراما روح الجماعية نظراً لشمولية القضية لأعداد كبيرة من الناس وليس اختصاصها بفئة قليلة من الناس.

تخطت البنية الحوارية للنص مشكلة "مخلوف" لتصل إلى العديد من الناس الذين يشبهونه، بل أكثر من ذلك إلى سلوك والد "مخلوف" أو العروس ووالدها وكلها شخصيات استحضرتها أمين بكير ولم يشعر بغيبابها، إذ كانت فاعلة محركاً للأحداث وربما يكون ذلك من بين الأسباب التي جعلتنا نشعر بانفراد "مخلوف" بالحوار الشخصي الذاتي على طول الخط، لأنه حدثنا عن الآخرين.

عكست شخصية "مخلوف" أبعاد للشخصية الدرامية على كافة المستويات

... وحصل وافترستني في الموقف بأدبها الشديد قوي وجت جنبي وقالتلي مبروك عليك أنا (٣٧)

يعكس الصراع في هذه المونودراما نوعين من الصراع أيضاً:-

أ- الصراع النفسي الداخلي بين نوازعه وتطلعاته وفشله .

ب- الصراع الخارجي بين القيم التي تمثلها طبقته ومن على شاكلته وبين قيم الطبقة الجديدة الثرية.

عند مشاهدة هذه المونودراما أو قراءتها يتضح منذ اللحظة الأولى حجم الصراع النفسي الذي تعيشه هذه الشخصية فهي رافضة لواقعها وفقرها منذ البداية ساعية إلى الصعود إلى طبقة أعلى ثم عندما يحدث ذلك يعاني الأمرين فهو ليس إلا ضيفاً بالبيت والشركة وعليه أن يطيع، إلى أن ينهار ويعود إلى نفسه ويرفض هذا الواقع المرير.

أما عن الصراع الخارجي فيمثل في جانبين جانب يمثله مخلوف ومن هم على شاكلته من أبناء طبقته وأبناء الطبقة الأكثرية المتعالية السارقة لأرزاق الفقراء ويمثلها الوزير السابق وابنته واصدقاؤهم ويحاول المؤلف أن يجعل هذا الصراع المادي يحسم لصالح الطبقة البسيطة الفقيرة، عندما يعلن "مخلوف" رمز هذه الطبقة أن ينسلخ عنها ويختار طريق العلم وطريق محبة الخير للفقراء من أهل بلده.

بنية المونودراما

حققت هذه المسرحية بنية درامية وجمايلة لم نشعرنا حين نقرأها أنها تفتقد لأي من جوانب الإبداع الدرامية في المسرحيات الأخرى، حقيقي أن





الاجتماعية - النفسية والمادية ولم تشعر أننا أمام سيكلودراما " دراما نفسية " وإن كانت مشاكل "مخلوف" والكثير مثله لم تبعد عن دائرة الأحداث، إلا أن تكنيك المونودراما لا يعجز عن أن يرتقي إلى غيره من أشكال الكتابة للمسرحيات الأخرى.

مزجت هذه المونودراما بين مستويي الزمان والمكان فالأزمنة متداخلة بين الماضي والحاضر والمستقبل وربما يعود الأمر لتداخل الأحداث نظراً لاستدعائها من الزمن الماضي لتجسد حاضراً لتشكل ملامح هذا الموقف بكل ما فيه مستقبلاً.

كذلك تداخلت الأمكنة بين المكتب والمنزل والشركة والأجواء العامة التيبدأ بها المشهد الأول لنذكر أن تمازج الأمكنة قائم لتمازج الأزمنة ومنهما تتوالد المعاني وتباعد دلالات الحدث المسترجع ويتفكك مما يثرى من الخطاب المسرحي ويحقق غاية المونودراما في تعدد خطابات الآخرين.

وعليه يصل الباحث من خلال ما تقدم إلى رؤية مفادها أن فن المونودراما من الفنون الدرامية التي تهدف إلى دراسة سيكلوجية الشخصية بعد أن تبحر في أعماق النفس بهذا يقترب من السيكلودراما.

تتعدد موضوعات الحكى للشخصية المونودرامية مما يعدد من موضوعات المونودراما ولا يحصرها في نوع واحد.

عند قراءة الأعمال المسرحية التي تنتمي إلى جنس المونودراما نرى أنها لا يمكن أن نقولها في قالب واحد بأن نطن أنها تخضع للمعايير الأرسطية من حيث البناء، بل أن بنائها قد يصبح أبعد من ذلك

فنجد مسرحيات " لبراند يلو " وأخرى لبكيت وثالثة لتشكيوف ولا يمكن أن ندعي انتماءهم لاتجاه واحد في الكتابة وأضف إلى ذلك تفتقد المونودراما في أحيان كثيرة إلى الترتيب المنطقي للأحداث لكنها ليست شبيهة بمسرحيات العبث - ولعل الأمر مرده - كون هذه الأحداث يتم استدعاؤها من الماضي القريب أو البعيد ولا يزال أثرها واضح على اللحظة الحاضرة وهو ما يجعل المونولوج والمناجاة الفردية، أنسب أشكال الحوار تعبيراً عن مكونات النفس عندها.

على أن الجانب الهام الذي تعكسه المونودراما في النماذج السابقة يتمثل في التداخل الزمني والمكاني للأحداث وهو ما يعادل مستويات الزمان والمكان كما يرى السيميولوجين، بمعنى أن زمن أحداث المونودراما يتدرج على ثلاث مستويات في الغالب الأعم إلا ما جاء في مستويين وأقصد بالأولى مستوى الماضي الحاضر والمستقبل وأقصد بالتالي الماضي والحاضر فقط . أما عن مستويات المكان فتعكس النماذج السابقة تداخل بين أكثر من مكان يحكم تعدد صور الأمكنة التي يستعيدها ذهن الشخصية للأماكن والمناظر التي جرت فيها الأحداث، ولعل ذلك ينتج لنا - كما يرى أصحاب المنهج السيميولوجي الكثير من الدلالات التي تفصح عن العديد من المدلولات.

. تمكنت المؤلفة من خلال مونودراما " ثمن الغربة " أن تحقق في بنيتها معظم مقومات التأليف في النص المسرحي فالحدث ليس على طول الخط سرداً بل تمكنت من تحقيق البعد المادى المتمثل في الصورة المسرحية.





”مخلوف” لتصل إلى العديد من الناس مما قلل من فكرة التفرد التي يظن البعض أنها من سمات المونودراما.

هوامش البحث

* تحدث د. عبد المعطى شعراوى في كتابه المسرح المصرى القديم ، وفي دراسته الأخرى ” الدراما الفرعونية ” بمجلة المسرح مايو ١٩٨٤ تحدث عن المسرح عند الفراعنة وهل من الممكن أن يقترب من كونه مسرحاً متكامل الملامح، كما تحدثت د. هيام أبو الحسين في دراستها المسرح المصرى القديم بمجلة فصول القاهرة ١٩٨٢ عن هذا الموضوع.

* يشير الباحث إلى هذه البردية وبما جاء فيها ولكننا على يقين أنه ينقصها أن تؤكد صراحة معرفة الفراعنة فن التمثيل وأين قدمت عروضهم ؟ ولن ؟

(١) خطاب درامى على بردية وجدت في حفريات بالمعبد الملكى للملك مينا، عن أمين بكير مقدمة مسرح المونودراما، كتاب الغد، القاهرة ١٩٩٠.

(٢) Lauise E. catron : the power of one ، Heinemann portsmouth .N .H. USA، ٢٠٠٠، P.٥

(٣) د. نهاده صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٧٣ : ١٧٤.

(٤) د. على الراعى: المسرح في الوطن العربى، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٠، ص ٣٢.

(٥) المرجع السابق، ص ٣٣.

(٦) د. حمدى الجابرى: المونودراما والمحيطين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٣٥ : ٣٦.

(٧) التيارات المسرحية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص ١٦٧.

(٨) المرجع السابق، ص ١٦٨ للمزيد عن رحلة المونودراما راجع لويس كاترون ” قوة الواحد ” ونهاد صليحة التيارات المسرحية المعاصرة.

(٩) د. مارى إلياس و د. حنان قصاب : المعجم

. استطاعت المؤلفة أن تقدم شخصية مسرحية تنوعت بالشراء في رسم ملامحها وأفعالها وردود أفعالها مما قلل من شعورنا بتفردنا بالحدث، بل تلاقت مع الشخصيات الغائبة ليحققوا منا دفعا للحدث بشكل متميز.

. تميز الصراع في مونودراما ثمن الغربية ” بأنه جاء شاغلا مساحة كبيرة من أحداث المسرحية ما بين الصراع النفسي والمادي مما جعله ليس أقل مما يحدث في المسرحيات التقليدية.

. غلب على الحوار إنه عكس كثيراً من التوافق بين ملامح شخصية بدرية وبين بيئتها مما جعل الحوار يعبر بصدق عن أزمته بل وجاءت الجمل بكلماتها لتعبر عن أزمة ليس فقط بدرية بل كل النساء على شاكلتها.

. عكست مونودراما ” المنافق ” كثير من الملامح الفنية والفكرية أهمها:

١. تمتعت المونودراما بتطور أحداثها في أسلوب منطقي له بداية وسط ونهاية وإن ميزها أيضاً بعمومية الحدث وعدم خصوصية .

٢. قدمت المونودراما الصراع على مستويين النفسي والمادي أما النفسي فقد عكس رفضها لواقعها وسعيها إلى تخطي هذا الواقع أما الخارجى فيعلن المنافق رمز الطبقة الفقيرة رفضه لهذه الطبقة الجديدة ورغبته في البقاء مع أهل طبقة بالحب.

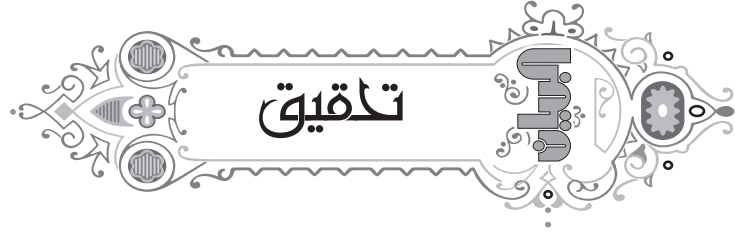
٣. عكست هذه المونودراما بنية درامية وجمالية لم نشعرنا بفقدان أي من جوانب الإبداع الدرامية في المسرحية.

٤. تخطت البنية الحوارية للنص مشكلة



- المسرحى، مكتبة لبنان ناشرون، ط ١ بيروت ١٩٩٧، ص ٤٩٣.
- (١٠) بول فان تيفيم : الرومانسية في الأدب الأوروبى، ترجمة صايح الجاهين، ج٢، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٨١، ص ٢٤٦: ٢٤٧.
- (١١) The power of one . op cet, p.٧.
- (١٢) منهم د. حمدى الجابرى في دراسته المونودراما والمحنطين.
- (١٣) منهم بول فان تيفيم في دراسته الرومانسية في الأدب الأوروبى، ومحمد أديب السلاوى في ” ظاهرة المسرح الفردى بالمغرب، البيان مارس ١٩٨٩، ود . لوييس عوض في نشرة مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ١٩٨٩/٩/٢، ود. عبد العزيز حمودة مقدمة مونودرامات أمين بكير.
- (١٤) التيارات المسرحية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص ١٦٥.
- (١٥) مجدى فرج : فن المونودراما مجلة تياترو ، العدد التجريبي، القاهرة ، أول ما يو ١٩٩٢، ص ٨٨.
- (١٦) المرجع السابق، ص ٨٨.
- (١٧) د. إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥، ص ١٢٥.
- (١٨) المعجم المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص ٤٩٣.
- (١٩) أمين بكير: في الحرفية المسرحية ، المكتبة الثقافية، العدد / ٤٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٦٩: ١٧٠.
- (٢٠) أحمد زكى : فن التمثيل المسرحى، كتابك، العدد/ ١٤٩، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٧٨، ص ١٢: ١٣.
- (٢١) د. إبراهيم سكر: الدراما الإغريقية ، المكتبة الثقافية، العدد ٢٠٣، دار المكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٨.
- (٢٢) للمزيد راجع د. أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحى بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط ٢، مطبعة النرجس التجارية، الرياض، ١٩٩٣، ص ١٣٨: ١٣٩.
- (٢٣) في الحرفية المسرحية، مرجع سبق ذكره، ص ١٧٦.
- (٢٤) سمير عوض: قاموس المسرح، أشراف د. فاطمة موسى، ج ٥، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨، مادة مونودراما.
- (٢٥) التيارات المسرحية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص ١٧٥.
- (٢٦) في الحرفية المسرحية، مرجع سبق ذكره، ص ١٧٣.
- × د. إبراهيم حمادة ، د . مارى إلياس و د . حنان قصاب، و د . بول فان تيفيم ، و د . عبد العزيز حمودة وآخرين.
- (٢٧) www. Masrahean.com
- د. أبو الحسن سلام : المونودراما وفنون ما بعد الحداثة ، ص ٢.
- (٢٨) في الحرفية المسرحية، مرجع سبق ذكره، ص ١٧٦.
- (٢٩) سمير العصفورى: مجلة ابداع، العدد الثانى، السنة الأولى، فبراير ١٩٨٣.
- (٣٠) فن المونودراما، مرجع سبق ذكره، ص ٨٨.
- (٣١) د. نديم معلا : قضايا مسرحية ، مطبعة الكاتب العربى، دمشق ١٩٩٥، ص ٤٧: ٤٨.
- (٣٢) التيارات المسرحية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص ١٧٤.
- (٣٣) المرجع السابق، ص ١٧٢: ١٧٣.
- (٣٤) المعجم المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص ٤٩٣ للمزيد راجع :
- Louis E. catron : the power of one ، pp.٢:٣.
- حيث عدت المسارح داخل برودواى وخارجها التيتقدم عروض المونودراما بشكل أكدت فيه أنه لا يخلو موسم مسرحى من عروض المونودراما.
- (٣٥) أمين بكير : مقدمة مسرح المونودراما ، كتاب الغد، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٧: ٨.
- (٣٦) أمين بكير: مسرح المونودراما ، كتاب الغد، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١٠٤.
- (٣٧) المصدر السابق، ص ١٠٦.





أدباء عرب يجيبون عن السؤال:
هل عبرت الرواية العربية
الحديث عن واقعها الفعلي؟

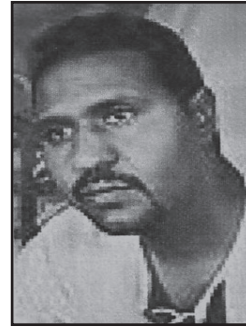
تحقيق: محمود سليمان
(مصر)

هل هناك علاقة بين واقع الرواية العربية الحديثة وما نعيشه الآن في المشهد الثقافي العربي من تردٍ وتخبط، هل هناك شروط مغايرة أضحت تُشكّل الواقع الروائي بشكل ما. فإذا كانت الرواية العربية تعايشت منذ زمن طويل وصعدت بولوجها كل جوانب الحياة والتصاقها بالواقع العربي بمضمراته وإذا كان هذا العصر يغير كل شيء تقريباً فما هي آثاره المترتبة على الأنواع الأدبية ومن بينها الرواية، وبعبارة أخرى كيف يمكن للرواية وهي نتاج أدبي كبير أن تمثل كل تلك الشروط التي تؤكد حداثة الكتابة الروائية العربية ؟ لقد أولت الرواية العربية منذ نشأتها اهتماماً بالغاً بالحياة فالتزمت واقعها وربما يرى البعض أن ثمة مغايرة في الرؤى والكتابة الآن والاتجاه نحو الما بعد حداثي في كتابة مغايرة ومختلفة

- هنا ربما نحاول قراءة ما يدور حول الرواية العربية من الروائيين والنقاد الشباب أنفسهم ، وسنحاول أن نستنتج رؤى ربما ينبغي علينا أن ننتبه إليها الآن تحديداً وبالتالي هل حاولت الرواية أن تجسد هذا المفهوم ؟ أي هل نحن إزاء شكل نهائي يتجلى في عملية تدمير الشكل الأدبي ولا سيما أن رواية ما بعد الحداثة عادت نحو السطرية التي دمرتها رواية تيار الوعي عند فرجينيا وولف، ووليم فوكنر، وجيمس

الحياتي أو الاجتماعي للبيئة السردية أو القصصية وفي رأيي الشخصي فإن أي رواية تحمل في داخلها انطباعات الراوي عن واقعه ومجتمعه، وإن محاولاته لاستنطاق الشخصيات ما هي في الحقيقة إلا محاولات جادة بل ومنطقية لاستنطاق هذا الواقع ومحاسبته وتقييمه. ولكن المشكلة تكمن في أن أغلب الروائيين لا يجازفون بتقديم حلولهم تاركين للقارئ الذكي - بين الفراغات - إمكانية استشفاف الحل بمفرده. وأياً تكن هذه الحلول فهي لا تعدو كونها رؤى ذاتية لا يمكن الاعتماد عليها لتقديم واقع بديل. أزمة الرواية إذن هي أزمة بديل ثقافي واجتماعي وسياسي. تطغى على هذه الأزمة سيكولوجية الإنسان المقهور التي تظهر في شكل شخصيات يحركها الروائي بتحليل مكرر في محاولة منه للتخلص من الورطة الرواقية (١) وتتفاقم الأزمة الروائية عندما لا يحسن الروائي فهم واقعه بشكل جيد، وفهم أزماته الأساسية، إذ أن العلاقة التبادلية بين القاص أو الروائي (المثقف) على اعتباره طبقة وبين السلطة على اعتبارها طبقة مقابلة هي علاقة صراع منظم. فالصراع بين المثقف والسلطة يخلق نوعاً من التمويه على القضايا الأساسية، فيعتقد المثقف أن صراعه مع السلطة هو الصراع الأساسي، وهو المفتاح لحل سلسلة الأزمات التي يعانيها كطبقة وليس كذات فاعلة. وهذا يدفعنا للحديث عن أزمة المثقف العربي في المقام الأول، إذ أن وضع الرواية العربية لا ينفصل عن موقف المثقف من أزماته سواء لعب هذا المثقف دور القارئ أو دور القاص أو الروائي.

جويس، والرواية الجديدة كما هي في أعمال ألان روب جرييه، وناتالي ساروت والتي أثرت على أكثر نتاج الرواية العربية المعاصرة؟ وهل جنح هؤلاء الكتاب لارتداد فن الرواية باعتباره جديداً على الأدب العربي، والأقدر على الوفاء بمطالبهم وميولهم وقناعاتهم أم لا يزال المشروع الحدائي مشروعاً غير مكتمل لنستعيد السؤال من جديد هل عبرت الرواية العربية الحديثة عن واقعها الفعلي.



في البداية يقول هشام آدم (كاتب وروائي سوداني):

إن الواقع الروائي العربي لا ينفصل عن الواقع الاجتماعي العربي بأي حال من الأحوال، وعندما يصبح الواقع الاجتماعي واقعاً استهلاكياً ومشوّهاً في ظل الصراعات الفكرية وصراعات القوى العسكرية والسياسية، فإنه من الضرورة بمكان الاعتقاد بأن الرواية أو أي جنس أدبي آخر سوف يتأثر بذلك دون شك. أخذين على عاتقنا قناعات راسخة بأن الرواية من شأنها نقل واقع مواز للواقع



هنالك إشكالية محددة في تعريف الثقافة على أساس أنها شكل واع من أشكال المعرفة البشرية، والتي بدورها تعمل على ترسيخ أساسيات التفكير المنطقي، وزيادة الوعي بالمدرک العام، والذي هو عبارة عن مخزون العقل البشري الناتج من إفرازات الحراك الاجتماعي، والسياسي، والطبيعي. ولا توجد تفصيلة تجعلنا نفوض لنعرف الفارق بين الثقافة. والحضارة والمعرفة لأنها دوائر متداخلة. فالمعرفة تشكل ثقافة، والإنسان صاحب الثقافة هو الذي يصنع الحضارة. إذا فالمعرفة هي الأساس الفلسفي لمجموع المنتجات الواعية. ولأن معطيات المجتمع تؤثر في الإنسان مادة هذا الحراك والمنتج الحقيقي له، فإن هذه المعطيات تدخل بطريقة غير مباشرة في تكوين هذا الوعي وتشكيله أو قولته. حيث لا يستطيع الإنسان عموماً، والمتقف بصورة خاصة أن يعيش بمعزل عن هذه المعطيات الخارجية. فلسفة الوعي تعتمد على مبدأ دياكتيكية "التأثير والتأثر" ولا يتم إنتاج أي حركة معرفية بمنأى عن هذا المبدأ، أو خارج هذا الإطار. والمعطيات بجميع أشكالها - سواء كانت معطيات ذاتية التولد أو إفرازات طبيعية لعملية البحث والاستقصاء التي يُنتجها الإنسان لا إرادياً أو حتى بدافع البقاء - هي التي تحدد الشكل المورفيمي لهذه الثقافة أو الحضارة واللذان هما أجزاء من المعرفة المطلقة. للتوضيح: فإن "المعطيات الخارجية" طبيعة المناخ في المناطق الصحراوية تُشكل "وعياً" يُفرز بدوره إنتاجاً فكرياً وسلوكياً يتلاءم وهذه الطبيعة المناخية يتمثل في أدوات الحضارة بشكلها العام كالمسكن

وأدوات الصيد والملبس واللغة. إلخ. ، بينما تختلف هذه المنتجات الحضارية لاختلاف الوعي في بيئة تختلف معطياتها الخارجية، ثم تأتي اللغة، رغم أنها إحدى إفرازات هذه المنظومة لتشكل وتصيغ هذه الثقافة بشكلها النهائي، وتضعها في قالبها اللفظي.

هذا الارتباط بين الوعي باعتباره شكلاً فكرياً لمنظومة المعطيات الخارجية، وبين البيئة التي هي محيط هذه المعطيات والمفرز لها هو - في نظري - المحور الأساسي الذي تقوم عليه حركة الثقافة. ومن نافلة القول أن هذه المعطيات في شكلها الجدلي المتغير تنقسم إلى: معطيات موضوعية وهي كل ما يحيط بالإنسان من مادة تساعد في تشكيل هذا الوعي العام أو ما يسمى بالوعي الجماعي والتأثير عليه. وهذه المعطيات لا يمكن السيطرة عليها، بل هي التي تولد لدينا نزعة البقاء، وتجبرنا على خوض صراعاتنا على أساسها. ومعطيات ذاتية وهي التي تشكل الوعي الفردي، وتلعب دوراً كبيراً في تحديد اتجاهات وميول الأفراد بمنأى عن الصيغة الجماعية، وفي الغالب فإن هذه المعطيات الذاتية هي التي تعطي السمة الاختلافية بين كل فرد وآخر في تعامله للصراع. وجزء من هذه المعطيات الذاتية يدخل بشكل فاعل في بناء الشخصية الفردية، والتي هي من أهم الخصائص التي يعتمد عليها علماء النفس في تفسير الظواهر السلوكية. وبما أن لا شيء ساكن في هذا الكون، فإن المعرفة والوعي والمعطيات الخارجية (المادة) في تغيير وحركة مستمرين، فإننا نرى تطور الوعي والمعرفة، وتوالد حضارات على أنقاض حضارات أخرى

إن أزمة المثقف العربي تتمثل في الصراع مع السلطة على اعتباره تنكلاً من أشكال القهر الفكري الذي يجعل حركة التعاطي مع المعطيات الخارجية أكثر صعوبة وأقل سلاسة، وبالتالي فإن عملية تنكّل الوعي أو - إذ جاز لي التعبير - عملية الاستفادة من الصراع المعرفي المتجدد تنبأً، مما يخلق نوعاً من العجز الزمني أو التفاوت بين المتغيرات المادية والوعي الفردي للمثقف.

تعمل هذه المعطيات على تحديد الميول والاتجاهات الفكرية والعقائدية كذلك. وقد يتغير سلوك الفرد العقلي بحسب ما تمليه عليه قناعاته الفكرية، حيث تعمل الهوية والانتمائية على تكوين بنية وعي لدى الفرد. للتوضيح: "شعراء العصر الجاهلي" و "شعراء صدر الإسلام" إن لكل مؤسسة اجتماعية شكلها الوعيوي الذي يميزها عن أية بيئة أخرى، فالعصر الجاهلي يمتاز في مجمله بالفكر الوثني وباستئثار المادية على السلوك التفكيري لديهم لذا نجد أنهم يعبرون عن واقعهم بشعر ملتصق تماماً بهذه الفكرة. كما نجد أنهم لا يؤمنون إلا بكل ما هو مادي محسوس يرونه بأعينهم المجردة أو بأدوات المعرفة الحسية. والإسلام جاء بمعطيات فكرية مثالية جديدة تعتمد على القوى الروحانية والقدرية والغيبية والمشيئية، فنجد أن شعراء صدر الإسلام

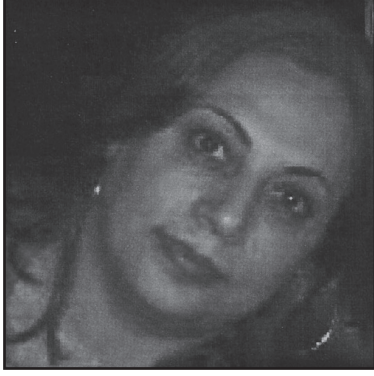
بأئدة. إذاً فهو شكل من أشكال الصراع يمتاز بالتجدد، وفي اعتقادي الخاص فإن أزمة المثقف العربي تتمثل في أمرين غاية في الأهمية هما: الصراع مع السلطة على اعتباره شكلاً من أشكال القهر الفكري الذي يجعل حركة التعاطي مع المعطيات الخارجية أكثر صعوبة وأقل سلاسة، وبالتالي فإن عملية تشكّل الوعي أو - إذ جاز لي التعبير - عملية الاستفادة من الصراع المعرفي المتجدد تنبأً، مما يخلق نوعاً من العجز الزمني أو التفاوت بين المتغيرات المادية والوعي الفردي للمثقف. وعندما لا يكون المثقف مواكباً لهذا التغير المتسارع تنتفي عملية الصراع القائمة أصلاً على نظرية الاندثار والاستحداث، فتصبح المعطيات المستفادة معطيات لا قيمة لها ولا جدوى لعدم تطابقها مع الواقع المعاش. كما أن صراع المثقف مع السلطة ينتج في الأساس عن رفض الوعي بالتسليم لقوالب معرفية جاهزة "مسبقة الصنع" وينصرف المثقف عن صراعه مع المعطيات الخارجية والحركة المتجددة بصراعه مع السلطة. وإذا اعتبرنا أن السلطة شكل من أشكال المعطيات فإن حصر الصراع في جزئية واحدة من منظومة جزئيات، فإنها تؤدي إلى عدم المواكبة أو ما يُسمى بالوعي السلبي الذي ينتج في حصر أدوات المعرفة في شكل واحد من أشكالها المتعددة. كما أن إشكالية الهوية هي إحدى المعوقات التي تجعل المثقف العربي يقع تحت أزمة حقيقية ناتج عن عدم قدرة المثقف على الوقوف على قاعدة انتمائية محددة. وتنشأ ضرورة الانتماء عن فكرة التمثيل الواعي التي تساعد في تشكيلها المعطيات الذاتية. حيث



العلوم الإنسانية والمعاني الروحية والغيبية لأنها مرتبطة بها فكرياً، بينما اللغة اللاتينية هي أكثر اللغات التي يمكن أن تعبّر عن العلوم الطبيعية والماديات لأنها مرتبطة بها فكرياً. وعلى المثقف العربي أن يحاول تحليل هذه الإشكاليات بنوع من الشفافية ليتمكن من ممارسة الوعي بشكل أكثر نضجاً وأكثر مواكبة للتغيرات اليومية. وعليه فإنّ السؤال عن الرواية العربية وعن قدرتها على البقاء على قيد الحياة، هو سؤال مجحف بطريقة ما. فلا يمكننا أخذ عينات روائية للقول بهذا السؤال والاقتناع بمدى صحته من عدمه، ولكن السؤال البديل في نظري قد يكون (هل تعبّر الرواية العربية عن واقعها فعلاً؟) لأنّ الإجابة على هذا السؤال تكمن فيه الإجابة على السؤال المطروح، وباستطاعتنا تخمين ما إذا كانت الرواية تنجح في البقاء على قيد الحياة، طالما أنها ملتصقة بهوموم الشارع العربي وتناول قضاياها. فهل تعبّر الرواية عن الواقع يلعب دوراً في بقاء الرواية على قيد الحياة؟ في اعتقادي أنّ المسألة لا يمكن أن تكون بهذه السطحية إذ أنّ الالتفاف حول قضايا الشارع وتناولها لا تقدّم لنا غير حلول طوباوية، أو ما يمكن أن نسميه بأدب اليوتوبيا أو الخدر الشعبي. لا سيما إذا عرفنا أنّ الأجناس الأدبية التي تناولت القضايا الحياتية والهموم العربية المشتركة قد بدأت تفقد مصداقيتها لدى الشارع العربي لأنها لا تقدّم الحل. ربما لأنّ هذا العصر لم يعد عصر الكتابة وسلطة القلم بقدر ما هو عصر القوى السياسية والعسكرية.

ليست كل الروايات العربية الحديثة لم تستطع البقاء على قيد الحياة، هناك بعض الأعمال الروائية أعادت الحياة إلى جسد الرواية العربية ورسمت عالماً جديداً من خلال جرأة مبدعيها وقدرتهم الخلاقة على نقد الواقع العربي بكل ما يجري فيه سياسياً واجتماعياً واقتصادياً واستبداله بواقع مقترض قد يكون بعيد المنال لكنه يظل حلماً يناضل من أجله المبدع.

وتحديداً (المخضرمين) منهم تغير شكل الوعي لديهم لتغير انتمائهم. إضافة إلى إشكالية الهوية والصراع مع السلطة لدى المثقف العربي، فإنّ هناك إشكالية لا تقل أهمية عن هاتين الإشكاليتين ألا وهي إشكالية اللغة وأزمة المصطلحات، وفي اعتقادي فإنّ اللغة بشكلها الحالي عاجزة عن التعبير ولا توازي المد الفكري المادي الذي نعيشه في هذا العصر. إن اللغة - في نظري - تستمد قوتها من شكل الوعي وليس العكس. لذا فإننا نجد ظاهرة محاولات التعريب والتي غالباً ما تكون قاصرة وعاجزة عن التدليل والتوفيق بين ماهية الأشياء والتعبير عنها لفظياً. وهنا يتعلق الأمر بارتباط الوعي بالمادة التي هي مصدر التغذية البنيوية لها. ولا غرابة إذا كنا نستخدم ألفاظ من لغات أخرى للتدليل على ماديّات لم ترتبط بها عقلاً أو فكرياً. للتوضيح: اللغة العربية هي أكثر اللغات التي يمكن أن تعبّر عن



أما مها حسن

... (روائية مقيمة في باريس) فتقول:

إليك رأيي في سؤالك ، مع ملاحظة
أني تلقيت سؤالاً واحداً هو التالي، يليه
جوابه:

هل فقدت الرواية العربية الحديثة القدرة
في البقاء أو هل تعبر الرواية العربية الآن
عن واقعها الفعلي ٩٠.

أرى أن السؤال ذاته ملغوم ، كما لو أننا
أمام إحدى حالتين فقط ، إما أن الرواية
العربية قد فقدت القدرة على البقاء ، أو
تعبر عن واقعها الفعلي ، وفي الشق الثاني
، الفعلي ، يبدو كما لو أن ثمة اتهاماً ما
للواقع الفعلي ، وأنا أنحو بإجابتي عن
شقي السؤال ، لأطرح رؤيتي للرواية
العربية الحديثة من جانب ثالث ، يرى
الأمور بإيجابية أكثر .

لنبدأ من النهاية ، فمنذ أيام فقط ،
وقع علاء الأسواني على عقد ترجمة
روايته شيكاغو إلى الفرنسية ، وقد لا
أتفق مع السيد الأسواني أدبياً ، وتكون
رؤيتي وطريقتي في الكتابة مختلفة عنه ،
رغم القدر الكبير الذي ناله من الشهرة
، إلا أن هذا يعد مؤشراً على أن الرواية

المنطق للأقوى وليس للأصدق . وعندها
فإن ارتباط المواطن العربي بالرواية
العربية يصبح ارتباطاً تراثياً وليس
ارتباطاً شعورياً أصيلاً .

نعرف الآن أن الأدب الذي يحتفي
بالإنسان وليس ببيئته هو الأدب الأصيل
والأنسب ، فأدب شكسبير مثلاً لم كتب
له الخلود والبقاء طيلة هذه المدة؟ هل
لجزالة ألفاظه ، أم لصدق تعبيراته ، أم أن
الأمر متعلق بملازمة هذا النوع من الأدب
للواقع الذاتي وليس الجمعي لكل قارئ .
أعتقد أننا بحاجة إلى مخاطبة الشعب
بشكل تجريدي أو أكثر تجريدية مما هو
عليه الآن . لا يجب على القارئ أن يتوقع
سماع موعظة أو حكمة أو استخلاص
قيمة سلوكية أو أخلاقية من الرواية
التي يقرأها ، إنما يجب علينا أن نخاطب
الذات الفاعلة في كل قارئ أن نتمكن
من تحريك ما أسكنته المادية والسياسة
القدرة . عندها فقط يمكننا المراهنة على
عمر الرواية . ولكي يكون ذلك لا بد من
أن يكون الروائي ذاتاً فاعلة بالمقابل ، وإلا
فإن الذي سيتسرب إلى القارئ عكس
ما نتوقه تماماً ، فالمشاعر والخطابات
العاطفية تنتقل عبر المفردة بسلاسة لا
يمكننا أن نتصورها ، ومحاولات الإثارة
الكاذبة قد لا توصل للمعنى الذي ينبغي
أن يصل . كما أنه لا بد من تناول ما هو
ذاتي وما هو موضوعي في الرواية كي
نضمن لها البقاء والفاعلية المطلوبة ،
وعلينا عندها أن نعرف ماذا نكتب ولماذا
وعن ماذا ، لأن هذه هي المفاتيح السرية
لتحييط الرواية العربية .

الإطلاق ، لدينا في العالم العربي طاقات إبداعية هامة جداً ، ففي فرنسا مثلاً أصاب الكاتب الجزائري ياسمينه خضرا الكثير من النجاح ، لأنه كتب بالفرنسية ، فتجاوز أزمات القراءة ، والنشر وقد قرئ بنهم ، وحقق نجاحاً لم يكن سيحقق لو كان قد كتب بالعربية ، إذن ليست عندنا أزمة إبداع ولا أزمة رواية ، والرواية العربية بحال جيدة ، بل ثمة تجارب متجاوزة للواقع الفعلي ومتقدمة عليه ، وأخيراً لن يصح إلا الفن . وستكون الرواية عنواناً للزمن القادم ، بل وللواقع القادم .



روايات تحتضر

فاطمة الزهراء بنيس

...(كاتبة وشاعرة من المغرب) تقول:

ليست كل الروايات العربية الحديثة لم تستطع البقاء على قيد الحياة ، هناك بعض الأعمال الروائية أعادت الحياة إلى جسد الرواية العربية ورسمت عالماً جديداً من خلال جرأة مبدعها وقدرتهم الخلاقة على نقد الواقع العربي بكل ما يجري فيه سياسياً واجتماعياً

المعاصرة بحال جيدة ، ولا سيما مع افتتاح دور نشر مهمة ، تعنى بالأدب المعاصر ، إضافة طبعاً لوجود دور النشر السابقة التي تكمل مسيرتها ، لدينا ميريت اليوم ، كما لدينا الآداب والنهار والناقد ، كما أن قيام مؤسسة الإمارات بالاتفاق مع بوكرا لمنح جائزة دولية للرواية العربية ، أمر أيضاً بات يشجع على الإبداع الروائي ، وإذا أخذنا لائحة الروايات الست ، قبل حصول الروائي بهاء طاهر على الجائزة ، فإن اللائحة تقدم لنا دليلاً آخر على صحة الرواية المعاصرة وسلامتها ، أما لو كان من مشكلة في ابتعاد القارئ العربي ، أو الفجوة بين القارئ والكاتب ، فهذه لا تتعلق بأزمة الرواية ، بل بأزمة القراءة ، فنحن شعوب لا نقرأ ، خاصة مع حمى انتشار الفضائيات والانترنت ، وكذلك مع تفاقم الأزمات الاقتصادية والسياسية ، ناهيك عن مشاكل الدين والحركات المتطرفة ، والتي لم نكن نسمع بها في الستينيات أو السبعينيات ، كل هذه الأمور فاقمت أزمة القراءة ، وخلقت حاجزاً بين الكاتب والقارئ . ولا ننسى أن الرواية أساساً هي فن نخبوي ، وصالوني تقريباً ، ومع تفاؤلي بمقولة الدكتور جابر عصفور في أن المستقبل هو للرواية ، في كتابه زمن الرواية ، وتراجع الشعر ، برأيي الشخصي ، إلا أن الرواية تتمتع بأناقة خاصة لا تسهل من تناولها ، مع أن ثمة محاولات كثيرة قامت على أيدي روائيين واقعيين ، لهدم الفجوة بين القارئ والكاتب ، كما فعل حيدر حيدر أو حنا مينا ، أو شيخ الواقعية العربية نجيب محفوظ ، إلا أن الفجوة قائمة ، بسبب أزمة القراءة وأزمة الكتاب وأزمة النشر ، أما أزمة كتابة ، فهذا ليس صحيحاً على

والمجتمعات والخبرات والتجارب. وفي ما يتعلق بالتجربة بحد ذاتها هناك طيف واسع من النتاج الروائي سنوياً، بعضه لا يستحق حتى عناء القراءة، وبعضه يتوفر على أدوات روائية وملكات فنية وتجريب وعمق. وبعض هذه الأعمال تعبّر بالفعل عن الواقع الفعلي لهذا المجتمع أو ذاك. وفي رأيي أن العمل الفني، أي عمل فني إذا كان فناً حقيقياً فإنه قادر على البقاء. المشكلة عندنا في هذه المنطقة، أن هناك "شليليات" أدبية ونقدية تعلي من شأن روائيين وروائيات، وتسقط آخرين من حساباتهم و"شليليات" متخصصة في المؤتمرات والمنتديات الثقافية. وهذا كله يضر أياً ضرر بالمناخ الثقافي برمته. لذا، تجد بعض الروائيين والروائيات فرضوا أنفسهم أولاً في "الغرب"، فرضوا حضورهم بفنهم فقط، لا بـ "المجاملات" و"الشليليات" السائدة هنا، وخذ مثلاً، الروائي الليبي العالمي، إبراهيم الكوني.

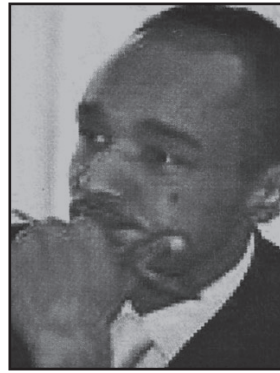


أما: غالية خوجة

... (كاتبة وشاعرة سورية):

فتختلف مع السؤال إذ تؤكد بالقول سأختلف مع السؤال منذ البداية لأن

واقتصادياً واستبداله بواقع مفترض قد يكون بعيد المنال لكنه يظل حلماً يناضل من أجله المبدع.. لكن هذه النوعية من الأعمال الروائية تعتبر نادرة في زخم الإصدارات الروائية الحديثة التي باتت تدنو من الموت، ولأن الروائي العربي هو ابن لهذا الواقع العربي.. الواقع المحاصر بكم هائل من الإحباطات والانتكاسات المتتالية والتناقضات الصارخة فإنه غالباً ما يعجز عن الخروج من تحت هذا الركام فيظل يدور في حلقة من الخوف والرعب لتأتي أعماله راضية ومهادنة للواقع وليست ناقدة له وهذا ما تطمح إليه السلطة في الوطن العربي أن يظل المبدع (الروائي... الشاعر... المسرحي...) ممجداً لما يجري وليس ناقداً مشاغبا.



عناء القراءة

ويذهب خالد عويس

....(روائي سوداني وصحافي بقناة العربية):

إلى أن الأسلم هو استخدام (الروايات المكتوبة بالعربية) عوض الرواية العربية، من أجل ضبط نقدي للمصطلح. فالحقيقة أن هناك روايات عدة باختلاف الأمكنة



الرواية العربية لم تصبح (حديثاً) بعد! فأغلب ما يُكتب تحت مسمى الرواية هو حكايات طويلة أو قصيرة، غير مثقفة، ولا رائية، لا مبشرة، ولا منذرة، ولا تضيف إلى (لسان العرب) سوى المزيد من الثرثرة والوصف التقليدي جداً للواقع والجسد والعري والإحباط و... الخ! ولتكون الرواية رواية عليها أن تفرق بين الحكى والسرد! هناك الكمّ القاتل من الحكى فيما يسمونه (كتبا) أو (روايات)! لكنني حين أبحث عن رواية فأنا أبحث عن الإبداع أولاً والذي لا بد أن يكون إبداعاً سردياً فيه من الجمالية واللا مألوفية ملكوتات وطقوساً تضيف لروحي ومخيلتي ولغتي وفنيتي.. فأين تلك الرواية!؟

أظن جازمةً بأن الرواية العربية لم تخرج عن تقليديتها إلا في مواضيع العري، وحيث أن الرواية ومن واجبها أن تكون في (الأدب) بدلالاتها الأولى واللا متناهية، نراها تطور نفسها في اتجاه التخلف أكثر لا سيما حين تنحو نحو (اللا أدب)، تحت ستار (الجرأة) وهي (الوقاحة) بكل موضوعية، أو تحت ستار (المسكوت عنه) وذلك من خلال الثيمة الموضوعية التي تطرحها! أمّا أين (المسكوت عنه) و(الجرأة) من منظورات الثيمة الفنية؟ فذلك ما هو مفقود... وذلك ما لم تبشره روايتنا العربية إلا قليلاً.. لماذا؟ لأن الوعي العام للمشاهد (الثقافي) ما زال وعياً استهلاكياً، يفضل التقليد والمحاكاة، ويرفض التطور

الحداثي للرواية مبنى ومعنى، كما يرفض أي إضافة إبداعية تمسّ أي جنس أدبي! وليس هو، بالتأكيد، ذنب الرواية، بل هو ذنب المشكلين للمشاهد الثقافي الذين لا يستطيعون تفعيل اللغة والحياة والموت والنص تفعيلاً فاعلاً، مؤثراً، كاشفاً، باحثاً، مبدعاً! إنهم ما يزالون منفصلين، يعانون من (عقدة الخواجة) ولا ينتبهون لمبدع واحد يخرج من بينهم، وحالما يرونه فاعلاً يرمونه، ويرجعون إلى هبوط درجات الحكاية المؤدية إلى قاع جاف، متشابه، سريع الفهم والوصول والمباشرة والوصف!

الرواية الحديثة ليست فيلماً، سيناريو، تمثيلية، حكاية، مسلسل! ولن أدخل في الفيلم والسيناريو والتمثيلية والمسلسل لأنهم يعانون الهبوط الحاد في عالمنا العربي إلا ما ندر! كما أن الرواية الحديثة ليست كلاماً عبثياً، فوضوياً، حشوياً، تراكمياً، حتى لو توسّل بالشعرية! بمفهومي، الرواية إبداع يتشكل من (صولفيج) وعناصر أخرى لا تنسى عناصرها الأولى الأصيلة، لكنها تضيف إليها، وتنوع في إيقاعاتها، ورؤاها، وتجعل من نفسها نصاً سردياً تتناغم فيه العناصر المراثية، اللا مراثية، الصائتة، والصامتة، المحجوبة، والمكشوفة، فتتكامل وظائف الكلمة مع وظائف العناصر تكاملاً تتحرك فيه روح النص مع جسده تحركاً أفقياً وعمودياً وحلزونيا، ويتسم هذا التحرك بحركية تتشكل ولا تتشكل، وتظل قيد التشكل باستمرار، تدخلك في برزخ، وتخرجك من



ليسقط قبله في الجهل والتخلف؟! أم أن للقضية أسباباً متشابهة؟ بالتأكيد، على الرواية العربية الحديثة أن تموت قبل أن تصبح على قيد الحياة لأنها ولدت ميتة، أو.. بالأصح، لأنها لم تولد بعد.. والسبب الأساسي يعود إلى أمية المسمى (روائياً) قبل (أمية الرواية)!

بلا شك، هناك روائيون قليلون في عالمنا العربي امتازوا بالإبداعية كونهم شعراء، أو كونهم لم ينجحوا في الشعر فأنحازوا إلى الرواية، وبذلك تنتقض بتلقائية مقولة روائي نوبل (أولاد حارتنا) ومن روج لها بدءاً من (جابر عصفور): "الرواية ديوان العرب" لأن الشعر سيظل (فضاء العرب) الأكثر إشعاعاً حتى وإن كان يمر في أزمة إبداعية كبرى!

وهنا، أخيراً، بدوري، أسأل:

هل لدينا من يضاهي (ماركيز) و (بورخيس) و (أمبرتو إيكو) مثلاً؟!

شغف بالجديد

■ صابر الفيتوري ... (كاتب وناقد من ليبيا) يقول:

بفرض أن الرواية لها كل مقومات الكائن الحي، فإنها لا بد أن تمر بمرحلة الموت هذا تشبيه ربما لغياب بعض الروايات من التداول الصحفي، لكن القصد هو لَمْ لا تستمر الرواية العربية بالاستثمار بحالة الاهتمام بها واستمرار رواجها؟ في اعتقادي أن ذلك غير ممكن بالنسبة للرواية العربية أو العالمية فالأمر سيان

برزخ، فتضيف لك . للقارئ عامة . عالماً سحرياً مصاباً بالغربة والدهشة والسمو في التفكير واللغة والتخييل والحياة..، في الرواية الحديثة من الممكن أن تكون اللغة هي الحدث والبطل والزمان والمكان والشخص، كما أنه من الممكن أن يكون أي عنصر آخر هو تلك العناصر.. لكن، كيف سيتحول كل ذلك إلى سرد؟! ، كيف لسرد ما أن يكون رواية؟ وكيف للرواية أن تكون منتوجاً إبداعياً؟ إنها (الكيفية) المتعلقة بالثيمة الجمالية التي تجعل من نص ما إبداعياً، وكذلك الرواية باعتبارها نصاً إبداعياً.. فكيف يكتب كاتبنا العربي روايته؟ وكيف يبدع كاتبنا العربي روايته؟ الكتاب والكتابة، أنصافهما، وأشباههما، يملؤون الساحات والورق والجدران والدوريات! لكن مبدعيننا قليلون، قليلون... فلو جرب الواحد منا . وهذا عائد إلى ذائقة وثقافة وحساسية كل منا . أن يختار من الوطن العربي مبدعين (وتشمل المبدعات بالضرورة) في الرواية، فلأسف، لن أجد روائياً مبدعاً لكل قطر عربي! وكذا بالنسبة للشعر والقصة و النقد ، و لنقل بالنسبة للأجناس الأدبية، والفنية الأخرى! .. إذن، ماذا نفعل؟ وكيف نبدع؟ ونحن نشكل زخماً كبيراً من حيث الإحصاء السكاني على الأرض؟ ، ترى، هل يعود ذلك، كما يدعي البعض، إلى أمية مجتمعنا بكل شيء: ابتداء من الأخلاق إلى الأدب إلى العلم إلى التكنولوجيا إلى الذائقة، و على الكاتب أن يجاري مجتمعه ليفهمه؟! فينزل إلى المتلقي





إنها فنياً ليست بالأهمية الكبيرة الأمر الذي يثبت أن العمل الإبداعي خاضع لمسائل خارجة عن الإبداع خصوصاً فيما يتعلق بالرواج والانتشار .. ، هل يمكن أن نقول أن وليمة لإعشاب البحر ماتت؟ لا فالنص موجود لا يموت ، حتى وإن مات صاحبه ، لكن الموت كان للإعلام الذي لا يستمر طويلاً لاشتغاله على القضايا الوقتية بعكس الأدب..

والنصوص في عمومها لا تموت خصوصاً النصوص الروائية العظيمة، التي لا تفنى أبداً، وخير شاهد على ذلك ، أن الكثير من الأعمال رغم قدمها زمانياً ما تزال باقية في أذهاننا بغض النظر على عنصر تماشيها مع الزمن من عدمه فبعض الروايات يمكن قراءتها وإن عبرت عن زمن لم نعيشه ، ولعل روايات نجيب محفوظ ، عبر الرحمن منيف، غسان كنفاني ، حنا مينا ، أحمد إبراهيم الفقيه والطبيب صالح وإسماعيل فهد إسماعيل، وغيرهم ضربت مثلاً على قدرة الرواية العربية على البقاء ..

أفضل من الركود

■ حامد عبد الصمد (روائي من مصر)

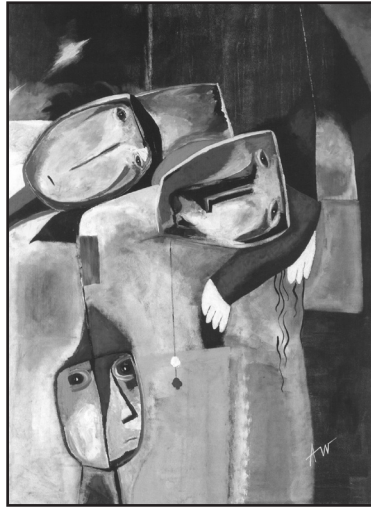
يؤكد: أن الرواية ليست فقط مرآة لما يجري في المجتمع وإنما أيضاً انعكاس لحالة اللغة العربية. واللغة والمجتمع يمران الآن بمرحلة انتقالية مهمة. اتهم البعض في الماضي الرواية العربية بأنها تسكن في برج عاجي وتبتعد في لغتها ومواضيعها وتقنياتها السردية عن الشارع العربي

هنا، لأن الرواية تقرأ في مرحلتها وزمانها ،فيكون طعم قراءتها ممتعاً لعدة أسباب، منها أن المتلقي يشعر بحالة معرفة وجدانية ورغبة لمعيشة أحداثها، وربما للمامسته تفاصيلها ،ونظراً للشغف الإنساني بالجديد وهذا عنصر مهم .. ، لكن ما يرافق بعض الروايات من ذبوع رهيب في فترات طفرة محددة ثم تختفي وكأنها لم تكن موجودة ، هذا هو السؤال ، فالغريب أن جل هذه الروايات ضعيفة فنياً، لأن أصحابها قد استهدفوا التابوهات لغاية استفزاز منابر إعلامي لضمانهم مسبقاً حتمية الانتشار فهم يخاطبون عقليات من السهل جرجرتها، ويتحقق لهم ما أرادوا وهو صناعة هالة زائفة عبر توجيه لا مباشر روج الرواية وازدهرت إعلامياً لفترة ..وهكذا فإن الاهتمام يتناقص بطبيعة الحال مع مرور الزمن كما أن الأمر لا يعني أن الرواية تموت، الموت نهاية ،ولا يمكنني بأي حال من الأحوال الجزم أن أي عمل أدبي يموت ، ربما ينسى بالأصح...، أما يحدث للرواية ، فمثلاً رواية وليمة لإعشاب البحر صارت الرواية الأولى والأشهر ”لحيدر حيدر“ رغم أن روايته الزمن الموحش كانت أهم ...، في ليبيا أيضاً الآن ثمة رواية رائجة جداً هي للجوع وجوه أخرى للرواية ”وفاء البوعيسى“ تسبب دفع أحد المواقع الإسلامية بتكثيف أخباره عنها كونها تتناول موضوع فتاة مسلمة تنصرت إلى جعل الرواية في قمة الاهتمام حيث تحولت الأنظار إليها رغم

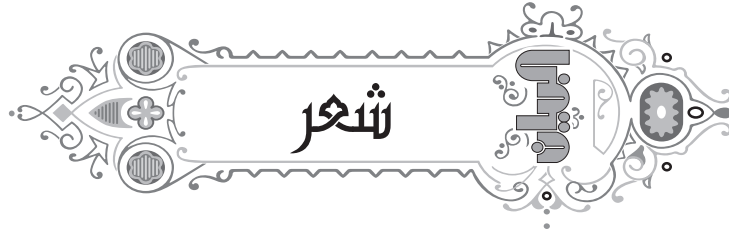


وهمومه. وحينما عادت الرواية الواقعية من جديد وأعلنت الحرب على البلاغة اتهمها البعض بالإسفاف والسوقية. أود أن أقول لا خوف على الرواية ولا خوف على اللغة إلا من أنصار مدرسة التحنيط الأدبي. فاللغة مثل النهر له دائماً نفس الاسم مع أن مياهه تتجدد كل دقيقة. هناك حركة وتطور ملحوظ في عالم

الرواية وهناك اهتمام ملحوظ من جانب القراء بالرواية برغم — أو ربما بسبب — الإنترنت والفضائيات. ومن طبيعة الحركة أن يصاحبها الغبار ومن طبيعة التطوير أن يصاحبه الرفض والاستياء. ولكن دعوني أقول لكم في الختام: أن أي شيء هو أفضل من الركود واللامبالاة



هوامش : (١) الرواقعية: مصطلح يعبر عن الروائية/الواقعية



فائزول

شعر: عبد الرزاق المانع
(السعودية)

إليك يا سيدي يا رسول الله حروفي المتواضعة
تجثو بين يديك وتستأذن لكلماتي.

إن شئت، أو لم أشأ، قلبي لكم تبع
سيان عندي هواكم جد أم لعب
يشكو إلى الله طول الهجر، إن عصفت
سود الليالي به، أو عز مطلب
إن طال فيكم عذاب الهجر من أمد
ما انفك يأمل في وصل، ويرتقب
نفسى الفداء ليوم تأذنون به
بالوصل جوداً، وهذا الحلم والمطلب
أو رمتهم هجرنا زهداً بنا وقل (1)
أو خنتهم العهد إذا خلت بنا تب (2)
إذن نزعنا قلوباً من أضالعها
قد أضمرت حبكم دهرًا، ولا عتب

(١) قلى: الكره.

(٢) تب: خسران ونقص



وأبدل الله قلبي عن محبتكم
حُباً عظيماً به أحيأ وأنقلب
يطهر الروح يشفي أنفساً عميت
في عتمة الجهل حيث الروح تضطرب
حب تملك إحساسي، وألزمني
حب الحياة، وللإسلام أنتسب
حُب النبي، رسول الله منقذنا
من كبوة العقل، إن حامت به الرِّيب (3)
مولاي صلّى عليك الله، يا أملاً
تحيا به الروح، تُستسقى به السُّحْب
يا حَبذا نفحات كنت تبعثها
كلمات نور، مداها الدهر والحقب
أرسيّت نهجاً على الأخلق مبعثه
فالعفو والصفح، لا الأحقاد والغضب
نهجاً تألق ملء الأرض مُطلقاً
عبر القرون، وأخرى نالها الشَّجب (4)
فشع كالصبح فياضاً وحيث مضى
ساد السلام وخاب الشر والغضب
علّمنا أن نُحبّ الناس كلهم
وأن يدينوا بدين الله إن رغبوا
والسلم، علّمنا ندعو به أمماً
والحرب في شرعة الإسلام تُجتنب
الحرب في الشرع كره يُستعان بها
إن هدّد الدين والإنسان مُغتصب
وقلت: لا تقتلوا طفلاً ولا امرأة
في الحرب، أو عابداً، شيخاً به وصَب (5)

(٣) الرِّيبُ : الشكوك

(٤) الشَّجب: الهلاك والفناء.

(٥) وصب: مرض. عجز.



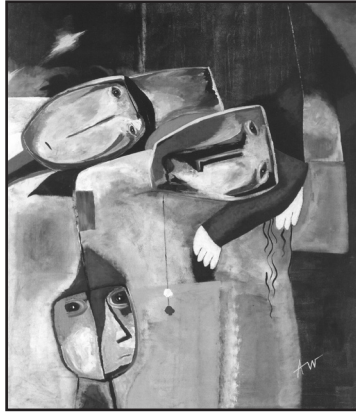


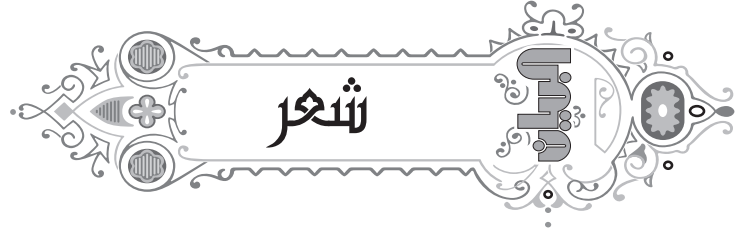
الحبُّ بين عباد الله شرعُتنا
 في الزكاة يسودُ الحبُّ لا الرهبُ
 علمتنا أن أشيعوا الحبَّ بينكمُ
 نفشي السلامَ ونغضي إن نبا عتبُ
 محمدُ المصطفى، يا خيرَ مَنْ حَمَلْتُ
 أرضُ، ومَنْ خاصموا فيه، ومن كتبوا
 صلى عليك إلهُ الكون مُبدعُهُ
 يا رحمة الله إن حَلَّت بنا الكربُ
 أخبرتنا أنَّ خيرَ الناس ذو عمل
 وأن عاطلَهُم في العيش مُكْتَبُ
 إن تحتطبُ- قُلْتُ- خيرَ مَنْ إذا كدرتُ
 أن تسألَ الناس إن أعطوك أو حجبوا
 محمد صفوةُ الخلق الذي حَمَلْتُ
 فيه السماوات بُشْرَى الخير، والكتبُ
 وقلت للناس: أنتم في الحياة كما
 أسنان مُشط، فلا لونٌ ولا حَسَبُ
 وخيرُكم خيرُكم للناس أجمعهمُ
 ومن يكون لهم في نفعهم سَبَبُ
 ودعوةُ الحق في الإسلام واحدةٌ
 عمادُها رايةُ التوحيد تَنْصَبُ
 شرعت في الحكم حداً لا يغيَرُ
 كرُ الجديدين، والأهواءُ، والأرب(6)
 وقلت: لو أنها الزهراءُ فاطمةُ
 - حاشي لفاطمة- لم يُنْجها نَسَبُ
 شريعةُ الله قد بَلَّغت ناصعةُ
 فليس ثمةَ شرعٍ منه يقتربُ

(٦) الأربُ : الغايات والرغبات.



بلغت بالفضل شأواً لا يُضارعه
فضل من الناس من جاؤوا ومن ذهبوا
لو كنت فضاءً، غليظ القلب لأنفطتُ
عنك الجُموعُ ولكن قائدٌ وأبُّ
شهادةُ الخالق الباري وقولتهُ
وسأُ فخر، تعالى الله إذ يهبُ
إذا قال إنك يا (طه) على خُلقٍ
عظيمةُ القدر، لا خُلفٌ ولا كذبُ
في دعوة الحق كم أنقذت من أممٍ
من وهداة الجهل، إن عَجْمٌ وإن عَرَبُ
صلاة ربي تعالى الله، خالدة
عليك يا سيدي، ما دامت الحقبُ
يا رب، هذا دعاءُ اللائد الوجل
من وحشة الإثم، حيث الموت يقتربُ
فارحم به أثماً طالت غوايتهُ
يا خير من يُرتجى، دوماً ويُنتدبُ





رؤى مُرَّعَة

شعر: محمد عبد الحميد توفيق
(الكويت)

باغتني النهارُ
ونام في رثتي
وقال : افتح شبابيك المحبة
خُذ من غاية الأوقات
مفتتحاً لأحلام تسافر في هوائك !

.....
(النهارُ انتماء التوحد لي
حين ينهار عمري
النهارُ عصفيرُ عشق
تموتُ على شرف الأغنيات)
قال افتح شبابيك المحبة
وابداً زمانك من شكايات البلاد
واصعد معي لحديقة الوقت التي بعثت صبايتها إليك
.....

منذُ حزنين اعتليتُ كآبتي
ومضيتُ نحو الوثاقين من الصباية
مددتُ أسرعَ الدموع
أنا ما سكنتك يا مدينة
ولا نزعنت يدي من الأشجار
وما فارقتُ أغنية لحقلي

بل طفتُ سبعاً
حول أمنية تريق دماي
وتنتهك الرهافة في بهاي
فرمقتُ ”ديك الجن“
يكشف حكمة الأزمان
كي يجتاحها رهقا
وفي واد سحيق
رمتُ عين حبيبتني
وهناك في ركن قصي
كان يُمتهن البهاءُ
والنيل مصلوب
على حدقات وجد ميت
ودمي يؤذن بالحداد
نادمتُ عين حبيبتني
فأتت إلي على سرير ميت

ودعتُ من ودعتُ
لكني أنا المروي بالأحزان
عدتُ إلي أبحث عن شذاي
وأقتفي أثري
فوق النخيل رأيت وجه حبيبتني
ومدينة تكلّى
وذاكرتي تسافر في عيون العاشقين
وحروف عشق لم يعاقرها لساني
والليل يرسمني حبيباً للأغاني
ويعيدني طفلاً يشاكس وردة الدنيا
ويبني في عيون الوقت زقزقة الأغاني

النهار أنا.. حين أخرج من صخبي للحياة
وأفتح ذاكرتي للأحبة
وأعود كما كنت
قبل التشظي

وقبل انفراط دمي في البعاد
يدي معها
وكتابها رُسمت عليه ملامحي
حبيبتي تهفو
وترسل دمعها جمرًا نبيلًا
صعدت .. والأوقات لا أوقات
هناك غيومها فوقِي ومن تحتي سراب
والأزمان ذاب صباحها بمسائها
هناك هناك
لا نوح ولا حرمان
ولا بلوى تبص عليك
لا قلب يُئن ولا حبيب خان

.....
دنوت فأوجس السمار !!!
قلت: أنا ابن هذا الحزن !!
- كيف أتيت ؟!
قلت: غسّلتُ أوردتي بدمع الخلق
قبلا غُصتُ في بئر من الحرمان
ضحكتُ ضحكتُ
من فرط الشرود
وجئتُ ولم يعد للقلب
غير قصيدة عجزت عن الكتمان !
تذوب الروح في وجعي أنا المجروح
وأبني وردة والعيد عيد في دمي المسفوح
أموت بمر كتمانِي
أم الوجدان سوف يبوح ؟!

.....
حبيبتي
لا قلب إلا
ما رميت إلى المدينة
حينما غافلت أحضان الفراغ

ورحْتُ أختلسُ البراءة
هناك دثرتُ البلاد
وارتعشتُ على مقاصل لهفتي
عند لقاء من أهوى
يصير توردي أبهى من اللارنج
أعود نحوك
أو قبالة ذكريات لم أعشها
” ليتهم .. ما رق قلبهم .. ! ”
ليتهم ما أخرجوا عيني من البئر
الذي صادقته بحثاً عن الدنيا لديك

.....
رأيتُ وجهك
والنهار بكى
وقال : افتح كتاب الوقت
امنح شبابيك المحبة عمرها المنسي
واحتضن شجراً خرافياً
وأوطاناً تعشش في رؤاك
وارجع لطميك ،
مرة بكت النخيلات الأبية
ومرتان رأوك عند النيل
تضحك مثل طفل دغدغته فراشة
مابين روحك والنهاية دمعتان
فاذرفهما
وأرح نهارك
وامنح ربابتك اليتيمة
فرحة
أو فرحتين
ليعودك العيد الذي ولى
وتبتسم الشبابيك التي قد أغلقت
منذ ارتحالك..



أُسبِه بحلم منأ خمر!

شعر: مصطفى أحمد النجار
(سوريا)

أجيء بهذا الصباح الشفيف الذي
ضاء بوجه حبيبي
أجيء.. لأعلن ما جاش في قيثار روعي
المخبأ بين ضلوعي وبين لهاث الرماد المبعثر
فوق جمار دروبي
أجيء سريعاً لأمسك باللحظة المرتجاة
التي لأت فجأة في ظلام حياتي
لكي لا تفرّ، تهوّل نحو جفاء، فأني أعصّ
عليها بأشواق قلبي، فثمة وقت يجيء ويمضي سريعاً
كمثل قطار سريع، كمثل الحياة.
فأهلاً ببعض السويغات جاءت
كلهف غريب يعانق بعد غياب طويل..
تراب الغريب
أجيء سريعاً لكي لا تضيق التي غادرتني طويلاً
وعادت إليّ بغفلة وقت، لتبدأ عزف.. عتاب جديد، وبث عذاب
جديد مهيب
فأخشى اصطراع الأحبة يقسو..

ويقسو شجار العيون، ونزف القلوب!؟
أجىء بهذا الصباح ألملم عطر حبيبي..
قبيل انفضاض الصباح، قدوم الغروب
بنفسي تلك السويغات تدنو..
تجىء كسرب يمام محاط يطوق اللهب
يحط هنا في فؤادي ويعلو سريعاً ويعلو
أعص على لحظة مرتجاة
بجمع يدي بأقصى وجيبي!
ألملم أوراق عمري، وما فرقته الرياح
وأهتف من فرط شوقي المريب
تعالى سريعاً.. سريعاً
ففي القلب جذوة أمس
وفي الشعر قام الصداح!
أجىء.. أرتب روعي.. فهلاً احتضنت
مجيئي إليك وسكب طيوبي؟
* * *

فثمة نهر يجف.. وينهار صرح منيف
وثمة طير تضرج يبكي.. وتبكي الحروف
فأية الربيع الذي كنت أهوى.
أجاء الخريف؟
فلا لن تجىء.. فقد مات فيها الرفيف؟!



من دفتر الاناسير

شعر: عاطف محمد عبد المجيد
(مصر)

لا حيلة لي

جاري
يُحكي لأناس يعرفهم
عني
أني من شدة فقري
أدعو الرب بأن
أنضم إلى الأموات
وأنا من جهتي
لا حيلة لي
إلا
أن أتمنى
أحياناً
أن تقبل هذي الدعوات

* * *

مُستحيل

قد يلغي جراح

فِي لَحْظَةٍ تَجْمِيلِ
كُلِّ تَجَاعِيدي
هَلْ
يَقْدُرُ مَشْرُطُهُ
أَنْ يَسْتَأْصِلَ مَا
بِالدَّخْلِ ۱۱۹
!.....

عَادِيٌّ جَدًّا
أَنْ تَحْتَاجَ إِلَى الْمَاءِ
وَأَنْتَ هُنَاكَ فِي الصَّخْرَاءِ
لَكِنَّ الْمُؤَلِّمَ حَقًّا
أَنْ تَعْطِشَ بَعْضَ الْأَسْمَاكِ
بِبَطْنِ الْمَاءِ
* * *

أَبَدِيَّةٌ

يَنْبَثِقُ
الْحُزْنَ جَرِيدًا
يَعْلُو نَخْلِي
حِينَ أَقْلَمُ هَامَةً نَخْلِي
يَسَاقُطُ حَزَنِي
كِي يَبْدَأَ
مَنْ جَذَعَ النَّخْلَ
* * *

حَقِيقَةٌ

لِلْحُلْمِ
وَجْهٌ حَقِيقَتِي

لحقيقتي
وجهٌ وحيدٌ
حين امتطيتُ الحُلْمَ
كي تصلَ الأناملُ للحقيقةِ
قالَ لي :
ماذا تريدُ ؟
كان السؤالُ متاهةً
أنستُ خرائطَ عالمي
نصفَ الوجودِ .

* * *

وطن

حينَ
تغوصُ بأرضكَ قدمي
أشعرُ ..
أنَّكَ أسفلَ مني
لكني
حين أراكَ بعيداً عني
أدركُ ..
أنَّكَ ..
تقطنُ فيَّ .

* * *

سؤال

سألتُ فؤادي
لماذا عَشَقْنَا
وكُنَّا قديمًا
نلومُ الرِّفاقَ ؟
فكانَ الجوابُ :
كؤوسُ لَدِينَا

وَحْتَمًا تَذَاقُ.

* * *

إِهْدَاءٌ

أَهْدِي

إِلَيْكَ قِصَائِي

فَلَعَلَّهَا

قَالَتْ لِقَلْبِكَ مَا أُرِيدُ

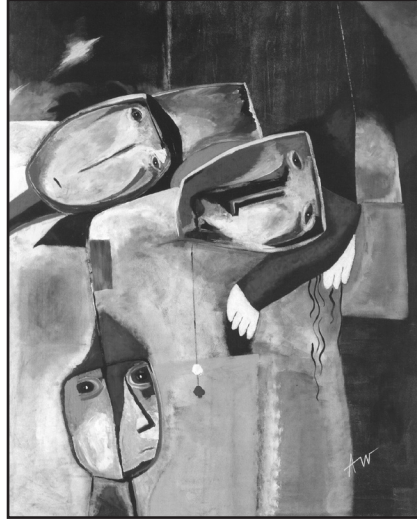
لَكُنِّي

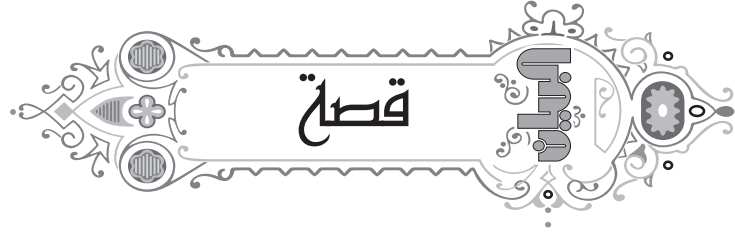
وَبِرْغَمِ مَا كَتَبْتُ يَدَايَ

وَسَطَّرْتُ

مَا زَالٍ فِي قَلْبِي

الْمَزِيدُ.





ضيف من الواقع

بقلم: بار لاجركيفست *
(السويد)
ترجمة: حسين عيد

في الشتاء، بعد أن أخذت الجدة العجوز إلى السرير، بدا أن جسمها قد تضاءل. غادرتهم تدريجياً، لم تعد تراهم بوضوح، ولم تستطع تتبعهم تماماً وهم يحادثونها. لم تستطع حتى تتبع العمل في المزرعة، وتساءلت أحياناً، عندما أرادت معرفة هذا أو ذاك، لكن عندما أجابوها، بدا الأمر كما لو أنها لم تسمع. ذات مرة، في إحدى الليالي، سألت أين كانت. وعندما أخبروها بأنها في غرفة جانبية صغيرة، اندهشت فقد كانت تعتقد أن حجرتها أكبر كثيراً.

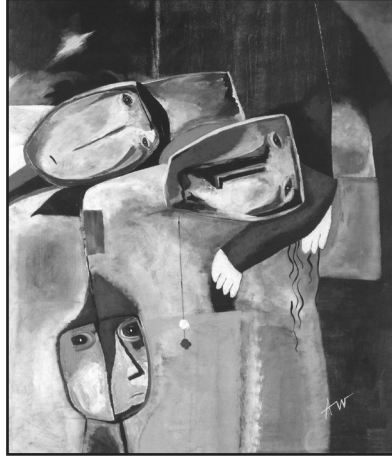
كتب هؤلاء من المزرعة، وقالوا أشياء من هذا القبيل، جاءت في مذكرة مع الحليب. كانت تأتي مبكراً، صباح كل يوم، مع عدة أسطر عليها. كنا في الشتاء، حيث تتجمد المذكرة دائماً، فكان على الأم أن تنفخ فيها من أنفاسها قبل أن تستطيع أن تفضّنها، دون أن تفسد الكتابة. كانت تخرج من المنزل أكثر وأكثر، وبقيت هناك قرب النهاية. كانت الأم وأبوها، الرجل العجوز، هما الوحيدان اللذان اضلّبا على مراقبة المرأة المحتضرة. جلس العجوز بعناية أمام النافذة، وتلى عليها من الكتاب المقدس. رعتها الأم، وهي تتسلل من الباب ذهاباً وإياباً، منحنية كي تسمعها عندما تهمس بما تريد. لم يكن العجوز بقادر على سماعها أكثر من ذلك. لكنها همست للأم، بأنها تستطيع أن تسمع ما يتلو. وهكذا، جلس العجوز هناك طوال الوقت، واستمرّ في التلاوة. امتدت الثلوج في تراكبات عالية أمام النوافذ، وظهرت الأرض في أماكن أخرى شريطاً وعدة أشجار فاكهة قتلها الصقيع في ذلك الشتاء.

هناك، خرج كل الأطفال ذات مساء ليوذّعوها، لكنها لم تستطع التعرف عليهم في الواقع. وبعد بضعة أيام، كتبت الأم في مذكرة الحليب، أن الأمر قد انتهى.

شعر "أندرس" بانفراجة من ذلك. تحدّث الأخوة والأخوات عن الجدّة طوال اليوم، ما كانت تحبّه ما بين وقت وآخر - غالباً منذ وقت طويل مضى- ما قالتها في ذلك الوقت، وكيف أنّها كانت تكرر دائماً في النهوض صباحاً، وكم من خبز ملولب أمكنها أن تطهوه، وكيف كانت تعتني بمزاهر زهورها، زهور "الفاوانيا"، وكيف أنّها كفتاة قد تاهت ذات مرة في الغابات، وكيف كان عليها أن تقلب سترتها. تحدّثوا حول كلّ شيء.

واظب "أندرس" على الانضمام إليهم بشغف. كان يمكنه أن يتذكّر أيضاً.. نعم، الكثير من أيّ وقت مضى، الكثير من أيّ وقت مضى! تحدّث، تذكّر.. متى استمر بالحديث، في المطبخ، في غرفة المعيشة، هناك أينما كان. كان متورّداً بشغف يشعّ من عينيه. بدأ الأمر كما لو أنّها كانت تعيش مرة أخرى.

يقال أنّه إذا مات شخص، فإنّه يستمرّ في الحياة طالما تذكّره أولئك الذين يحيون، فضلاً عن الأجيال القادمة، التي يحكون لها حياة ذلك الشخص. وهذا ما اعتقده جازماً.



* بار لاجركيفست (١٨٩١ - ١٩٧٤) سويدي الجنسية، كتب القصة القصيرة والرواية والمسرحية والمقالة، ونبغ فيها جميعاً. توجّت مسيرته الأدبية بالحصول علي جائزة نوبل عام ١٩٥١.

هذه القصة من مجموعة قصص "ابتسامة أبدية" (١٩٢٠).



الشَّبيهة!...

بقلم: محمد مكي صافي
"الكويت"

توقفت أمامه مذهولاً وقلت: "إنك تشبهه....". فقاطعني ضاحكاً وقال: "أعرف.. أعرف ما ستقول!". قلت وأنا لا أزيح عيني عنه: "ولكن!.. نفس الملامح، نفس العينين، حتى العنق، معقول؟". فرد علي: "ومع هذا، فأنا لست هو!". فخطر لي أن أقول: "لكن لكم أفادتكم هذه المصادفة الطريفة.. ألم تفعل؟". فنظر نحوي متسائلاً فتابعت: "أعني أن يكتشفك مخرج سينمائي - مثلاً - فتلهمه عملاً فنياً يجعل منك نجماً!". فتنهَّد بعمق وقال بآلم: "بل لقد تعرَّضت منه لورطة تلو الورطة!". "ورطة؟". سألت في شك.. فقلت: "اسمع..

جاءني في يوم من سلَّمني ورقة.. في الورقة استدعاء إلى "الفرع الشمالي" .. خير إن شاء الله؟" قلت للضابط بعد انتظار مملٍّ، فتأملني طويلاً ثم قال: "ألم تدرك بعد أنك تشكل خطراً محدقاً؟". قلت له: "أنا يا سيدي؟". فلم يسمعي وتابع: "وأنتك تثير فتنة غير محمودة؟".

كان عليّ أن أفتح فمي من الدهشة، فتساءلت: "ترى ما الذي كتبه عني "الرقباء" حتى أسمع هذا؟". فقلَّب الأوراق بين يديه بحرص ثم رفع إليّ عينين خائبتين وقال: "لا شيء.. إلى الآن لا شيء محدد.. ومع هذا فدعنا نفكر بطريقة بعيدة قليلاً عن الذات.. هل تفهمني؟". أقسم بربي أنني لم أفهم، لكنه لم ينتظرني بل تابع: "إنك تعرف ولا شك الدور الريادي الذي نضطلع به في المرحلة الراهنة، وتدرك بوعيك ما الذي يجرّه علينا هذا الدور من تبعات تجعلنا مستهدفين على الدوام.. بناء عليه، وإذا تجردنا من التفكير في الذات، كما اتفقنا، فإنه من غير المستبعد، لا بل من المؤكد، أنك قد تكون



أحد أشكال هذا الاستهداف!.. فتحت فمي من جديد وتساءلت: ”أنا يا سيدي؟!.. فhez رأسه بثقة وقال وهو يشعل لفافة جديدة: ”أو أحدٌ يستغلّ شكلك كمطيّة!.. تنفست بعمق.. وفهمت، لحظتها فحسب، أن شكلي هو خطئي الأوحـد.. وهو الذي أوردني هذه الورطة، من حيث توقعت أنت أنه يفيدني!.. تنفست بعمق.. وهممت بالانصراف.. فاستوقفتني بجملة واحدة: ”لكنّ ما حصل في دائرة ”النفوس“ كان أشد وأصعب!.. وكان هذا كافياً ليثير فضولي فلم أجد بداً من المكوث فقال:

في ”النفوس“، يوم طلبوا تجديد ”الهوية“، صادفني موظف أغرب من صاحبنا الضابط بكثير.. وعلقت بورطة أعقد وأطول!.. فلئن صرفني ذاك بعد أن زودني بوصيَّته: احذر!.. فإن موظف ”النفوس“ لم يصرفني، ولم يوصني!.. فما تقدمت إليه بأوراقي - بعد لأي - حتى نظر إليّ تلك النظرة التي تعودتها من كل الناس، وما أراح نظره عني حتى عاد إلى الأوراق يقلبها ألف مرة ليتأكد أنه لا يتعرّض لفخٍّ من نوع ما.. وحين لم يجد قام عن كرسيه ودخل غرفة جانبية غاب فيها قليلاً ثم عاد ودعاني بجفاء!..

في الداخل مارستُ نحوي ستّة عيون ما يمارسه في العادة الآخرون.. نظرات محملقة.. أفواه مفتوحة على آخرها.. ثم التعليق إياه: ”معقول؟!..“ حتى فتح الله على الرجل القابع في الصدر فاقترح: ”نبلغ الأمن؟!..“ فابتدريته قائلاً: ”لقد استدعوني من قبل، ثم صرفوني بعدما تأكد لهم أن لا غبار عليّ!..“ هزّ الأوسط رأسه بريبة ومدّ شفّتيه وقال: ”ولو!.. هذا لا يكفي، لا بد من محضر إثبات!.. هل زودوك بمحضر هناك؟!..“ ويبدو أنه كان لا بد للرجل الثالث أن يُدلي بدلوه فقال: ”أليس غريباً أنهم لم يوقفوه؟!.. ماذا لو عبث بعقول الناس؟!..“ فhez الرجل الأساسي رأسه بحيرة وأسف وقال: ”يا لها من ورطة!.. يتساهلون بدعوى الحفاظ على ”اللحمة“، وإذا وقعت الواقعة أتاها التقرّيع: أين كنتم؟!..“

شعرت أنهم لن ينتهوا من مداولاتهم بشأني فرجوتهم: ”يا سادة! أنا مثلكم موظف، ورئيسي لن يتساهل معي لو تأخرت!..“ فسألني الرجل الرئيس على الفور: ”أين تعمل؟!..“ فلما أجبت أنني في الكهرباء صاح كمن جاءه الغوث: ”إذا قل لمؤسستك تزودك بالإثبات أنك أنت.. هذا أسهل من ”الفرع“.. أليس أسهل؟!..“ ولم ينتظر أن أجيب والنقّص إلى الرجل الذي قادني وأمره: ”تنتظر حتى يأتيك بالمطلوب.. على الأقل يكون مسؤولية المؤسسة التي تبنّته!..“

في المؤسسة ضحكوا من طلبي وعلّقوا: ”الهيئة التي تثبت أحوال الناس تطلب منّا





الإثبات؟! أيّ تنصّل هذا؟!.. وآه لو تتخيل المشاقّ التي تكبدتها ذاهباً آيماً بين هذه الدائرة وتلك.. حتى لقد بقيت مجهولاً - أعني بلا هويّة - لمدة طويلة!..

لم يفتني أن أنتفّس بعمق كبير، وفي سرّي حمدت الله أنني لا أشبه أحداً.. دون أن يغادرني قلق خفي، فوق الأسئلة الكثيرة التي أثارها في شكله ومزاجه اللذان لا يوحيان بالمأساة التي تحمّلها قلبي عنه.. وهو ما أبقاني في مقامي ودفعني لأن أقول في ارتياب: ”بصراحة، أراك تفرق في المتاعب دون ذنب!.. مع أنني توقعت أن تحمل لك هذه المصادفة الطريفة فوائد كثيرة، أليس هذا غريباً؟!.. فأخرج من جيبه بطاقة غريبة وقال وهو يبتسم: ”حتى منحوني أخيراً هذه البطاقة!..“

قمت!.. لما رأيت البطاقة التي لا تتأتى لأي أحد؛ قمت!.. وأدركني خوف أن أتابع حديثاً لا أملك نهايته!، ناداني: ”ألا تحب أن تعرف كيف حصلت عليها؟!“، فاعتذرت بصدق: ”لا.. مشكور.. بدأنا الحديث بمزحة فأوغلت بنا في دهاليز وبطاقات مرعبة!.. هتف بي: ”اسمعني.. اسمعني إلى النهاية فحسب، ولسوف تجد الإجابة على كل الأسئلة التي لمحتها في عينيك من أول الحكاية!.. فلم أجد بداً من الإذعان فجلست، وقال:

”تلقفتني بعدها شخص كنت أشعر أنه يتبعني مثل ظلّي، ومن زمن.. استوقفني وقال: ”تدري؟! لقد صُعبت عليّ!.. وأريد أن أساعدك، بشرط!..“.. تأملته ثم هزرت كتفي ومضيت وأنا أقول: ”شكراً!.. لا حاجة بي إلى مساعدتك، ولا إلى شرطك!..“.. لكنه أمسك بذراعي وعاود النصيحة: ”ستتعب.. ستدوخ.. لن يتركوك في حالك، وسوف تتعرض، وعند كل خطوة تخطوها، لهذا ولأضعافه.. صدقني وثق بما أقول.. أنا أدرى منك بتلك المنعرجات!..“.. ومع هذا فلم أسمع له.. فناداني من خلفي وقال - ليرهبني ربما-: ”ولكنني المكلف بمتابعتك!..“.. قلت دون أن أنظر إليه: ”أعرف!..“.. فتابع: ”وأنا الذي يمكنه أن ينهي متاعبك كلها!..“.. فلم أرد.. فتابع: ”بل ويحيلها كعكة شهية!..“

هنا توقفت.. أثارتي كلماته - بصراحة - فتوقفت.. وتأملته بعمق.. أيّ كيميائي هو ليقلب الورطة إلى كعكة شهية؟!.. سألته في ارتياب: ”أنت؟!..“.. فهزّ رأسه بثقة وقال مبتسماً بعدما أدرك أنه أثارني: ”إذا سمعت كلامي.. ونفذت شرطي!..“.. قلت له في ضيق: ”لا أحب الشروط!..“.. فقال مستدركاً: ”إنه شرط بسيط: ألا تتساني!..“

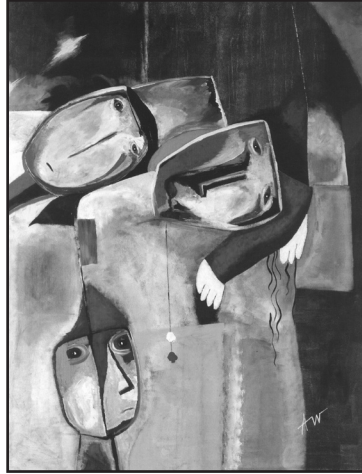
شعرت من كلامه ببداية مغامرة مثيرة.. وراودني خيال باسم من كلامه المفعم بالثقة، وحدثتني نفسي أنني أستأهل حلاوة مقابل المرارة التي لعقتها إلى الآن.. فتوقفت وقلت له: ”هات ما عندك!..“.. فانفجرت أساريه وقال:

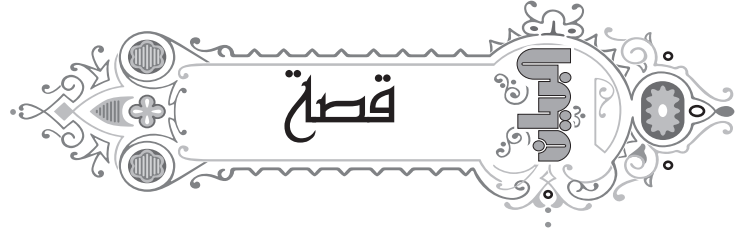


اسمع..سأشيع في ”الفرع“ أنك تعرضت من ”فرع“ آخر لمضايقة شديدة جراء الموضوع إيّاه!..بل وتعرضت للأذى أيضاً..لا تبتسم، فلن يتجاوبوا بغير مبالغة..ثم تُراجع، أنت بدورك، فرعنا وتقول الكلام الذي سأمليه عليك..عندها سأدخل من جديد لأقترح إجراءً يحملك!..ما رأيك؟!..

هنا سألت ”الشبيه“ وأنا أتلّف حولي: ”أجروا خلفك حارساً خاصاً؟!“.فأشار إلى البطاقة الذهبية وقال: ”بل صرت أعبّر البوابات التي تخطر لي - وتلك التي لا تخطر لي - دون أن يحملني في أحد!..تصدّق؟ أحياناً أسمعهم يتهايمسون: ”إنه هو، لكنه يتخفّى ليقع بنا“!..ولك أن تتصور الحفاوة التي أحظى بها أينما توجهت!..

صمتُ من الريبة، فنظر فيّ وقال: ”في نفسك أسئلة لم تنته!“.فقلت بحذر: ”سؤال واحد!..فقال باستعداد: ”تفضل؟“.فوقفتُ قبّالته وقلت: ”تمعن فيّ جيداً أرجوك وأجبنني بصدق: ألا أشبه أحداً من الذين تعرفهم؟!..





الثور

ياسر عبد الباقي
(اليمن)

حوادث غريبة حدثت في عمارتنا منذ أن سكن فيها رجل غريب، والغريب أننا لم نشاهده يصعد شقته أو ينزل منها، أخبرني صاحب العمارة بأن الساكن الجديد استأجر الشقتين الأخيرتين مع سطح العمارة، ودفع الإيجار مقدماً لخمس سنوات قادمة، تضايقت جداً بشأن سطح العمارة، كان المكان الوحيد الذي أستطيع فيه المراجعة بعيداً عن ضوضاء إخوتي.

بدأ سكان العمارة يتهامسون فيما بينهم في أنهم لم يروا الساكن الجديد في العمارة، رغم مرور ثلاثة أشهر من إقامته فيها. حتى أن البعض شكك بعدم وجوده في العمارة، إلا أن الأنوار التي تضاء كل مساء من الشقتين بدد شكوكهم.

ذات يوم تسربت إلى غرفتي رائحة غريبة تبعث على الاشمئزاز، كانت الساعة الثانية ليلاً، خرجت من غرفتي وأنا أشعر بالغثيان، ووجدت أمي وإخوتي الصغار جالسين في صالة الغرفة، وأخبرتني أمي بأن الرائحة تأتي من خارج البيت.

فتحت باب شقتنا وتفاجأت أن سكان العمارة تجمهروا أمام شققهم، وقد وضع معظمهم المناديل على أنوفهم.

نزلت خالة حسنة وهي تسكن تحت شقة الغريب، لتخبرنا أن الرائحة تأتي من شقته، وساد الهرج والمرج في العمارة، حتى تدخل الحاج بونيف واستطاع أن يقنع الجميع قائلاً "ليس من المعقول أن يأتي فجأة من شقة الغريب، ونحن خلال إقامته لم نشاهده ولا مرة واحدة" وذكر الجميع بأن هناك حوتاً كبيراً لفظه البحر وهذه رائحة الجيفة.



ساد الهدوء فجأة في العمارة، فبدأ السكان يتراجعون إلى شققهم، نظرية الحاج لم تعجبني، نظرت إلى شقة الغريب، شعرت أن شخصاً ما كان يراقبنا.

لم أنم، بقيت طوال الليل مخنوقة بالرائحة، كانت الساعة الرابعة فجراً، لم أصل بعد، لكنني قررت فجأة أن أعرف سبب أن يستأجر الغريب سطح العمارة كاملاً، خرجت من شقتي دون أن تحس بي أمي وإخوتي.

كان الظلام يهيمن على العمارة، صعدت السلم ببطء وحذر، وقفت أمام شقة الغريب، المكان هادئ جداً، وكان الضوء يتسرب خلسة من تحت الباب. فكرت أن أصعد إلى سطح العمارة، لم أتردد كثيراً، وجدت نفسي أصعد إلى السطح، وجدت بابه مفتوحاً، فدفعته قليلاً، ودخلت، ووقفت مرتعبة في مكاني. أحسست أن قدمي مصلوبتان، وبقي فمي فارغاً لفترة طويلة، كان الأمر يدعو إلى الدهشة وإلى الخوف معاً، وجدت نفسي أمام غابة، لم يكن حلماً وإن بدا الأمر وكأنه حلماً، أشجار عملاقة، وحيوانات كثيرة لا تجدها إلا في الغابة تركض هنا وهناك، شعرت فجأة وكأن جسمي يختلج في مكانه، لمحت خيال رجل، يقترب مني، تراجعت قليلاً إلى الوراء، وقد كتمت أنفاسي، وركضت عائدة إلى شقتي، وشعرت كأنه يلاحقني، دسست نفسي في فراشي، ورحت أبكي خائفة.

لم أخبر أحداً من سكان العمارة، لن يصدقني أحد، فعلاقتي مع أغلبهم سيئة، فلزمت الصمت.

تم التخلص من جثة الحوت، لكن الرائحة مازالت تزعجنا، ضج سكان العمارة مرة أخرى من الرائحة، وزادت شكوكهم مرة ثانية نحو الساكن الغريب، حاولت أن ألمح للبعض بأنها رائحة زربية لعله يربي حيوانات على السطح، ذهب اثنان من الرجال لشقة الغريب ولم يجدوا شيئاً، وصعدوا إلى السطح ووجدوا باب السطح مغلقاً، قال أحدهم بأنه مغلق بقفل كبير لم ير مثله في حياته، فكرت أن أكتب شكوى لصاحب العمارة وللشرطة معاً، وكتبت عشرات الرسائل ولم يبال بنا أحد.

أخبرني الطبيب بأنني أعاني من ضيق تنفس، عندما أخبرته عن الرائحة، طلب مني أن أغير السكن. كان من الصعب أن تحزم أغراضك وتبحث عن سكن جديد وبيئة جديدة، ولدت في هذه العمارة وسأموث فيها.

الرجل الغريب وحيواناته الجيفة هو من عليه أن يغادر العمارة.

حتى ذات يوم فاض بي الغضب، وبدأت الرائحة كأنها تتلبسني، كانت الساعة الثانية ليلاً، أخذت قارورة الجاز من المطبخ وخرجت من الشقة، صعدت سطح العمارة بخفة،





وكان الباب مغلقاً من الداخل، ورحت أسكب الجاز من تحته، ثم أشعلت الثقاب ورميته على الجاز، اشتعلت النار بسرعة فائقة وشعرت بالذعر وتعترت وسقطت على درجات السلم وتناثرت قطع زجاج القارورة، سمعت صوتاً أخافني، صوت رجل يتألم، ونهضت مسرعة، وجرحت قدمي بالزجاج، ورحت أركض مخلقة الدماء من جرحي. دخلت شقتي، وغرفتي، واندسست بفراشي.. وحاولت أن أنام.

في الصباح كان الجرح قد شفى تماماً إلى درجة الدهشة، منذ ذلك اليوم اختفت الرائحة، وأخبرني صاحب العمارة بأن الساكن الغريب، قد غادر الشقتين والسطح، وأصبحت الشقة مهجورة لأكثر من سنة، لم يشعر أحد بالحريق، وكأنه لم يكن، لكنني أصبحت أعيش في قلق دائم.

حتى صباح يوم السبت عادت أختي مرتعبة إلى البيت، وفي وجهها بلاهة عجيبة:

- أُمي هناك ثور نائم في مدخل باب العمارة.

نظرت إلى أُمي بدهشة، كنت في ذلك الوقت أُللم أغراضى للذهاب إلى الثانوية. ركضنا معاً أنا وأُمي وإخوتي، وجدنا سكان العمارة في دهشة كبيرة، سمعت أحدهم يردد: ”لن هذا الثور.. ولم وضعه أمام الباب، لدينا أعمال، ومدارس و..“

كان الثور ضخماً بشكل لا يصدق، بجلد أسود لامع، وقرنين كبيرين، بدا أمامنا نائماً غير مبالي بجلبة السكان من حوله، لأول مرة أشاهد ثوراً، كنت أعرف شكل الثور من خلال التلفزيون أو من خلال المجلات العلمية، هاهو الآن أمامي نائم بسكون، كنت أعرف أن ما يثير الثور هو اللون الأحمر. لم أكن أرتديه وبالصدفة لا أحد في العمارة كان يرتديه في ذلك الوقت، كنت أفكر، وأخطو بحذر إلى الأمام.

حرك الثور رأسه، فارتبك الجميع. وركض الأطفال والأمهات نحو الشقق، وبقي الرجال في أماكنهم بحذر وريبة.

سمعت أحدهم يعلق ساخراً: هل نحن في أسبانيا.

فجأة فتح الثور نصف عينيه، لعينيه وميض مخيف، بقي يحدق إلى الأمام نحو نقطة ما.. بتحد، تراجع سكان العمارة إلى الخلف، ثم راح جميعهم يحدقون نحو هذه النقطة التي أثارت الثور، كانت النقطة هي أنا، بقيت وحدي أمامه، صرخت أُمي بي وطلبت مني أن أركض.

خاننتي قدماي، أحسست كأنها مكهربة في مكانها، وقف الثور، ونفض جسده، ثم أنزل رأسه قليلاً إلى أسفل، وبعد نفخه الهواء من أنفه، راح يحرك رأسه وقرنيه يميناً وشمالاً، وعيناه مصوبتان نحوي.





سمعت أحدهم يصيح بصوت متهتك: ” سيهجم عليك.. اهرب.... ”
ركض الثور.. وركض الجميع.. والتف أحدهم حول الثور وركض نحو باب العمارة.. ثم صرخة: باب العمارة مغلق بقفل كبير.

وأمي تصرخ و تطلب مني الركض والركض، ارتعبت وارتعبت العمارة، أُمي من شدة خوفها ركضت وأغلقت باب الشقة عليها، كنت مازلت واقفة. والثور يركض نحوي، وتزحلق الثور بسبب بلاط الأرضية، تشجعت وركضت إلى أعلى السلم، وبقي الثور واقفاً في أسفله، وبدأ يصعد درجات السلم ببطء، وكان قرنه الأيسر يخدش الجدار كلما صعد ويصيني بالقشعريرة.

أخرجت قلبي من جيبي ورميته به، وأصبت رأسه، مما أغضبه وجعله يصعد السلم بسرعة أكثر. فركضت، ورحت أصيح وكنت أدق أبواب الشقق، ولم يفتح لي أحد، وجدت نفسي وحدي مع الثور في ممر الدور الخامس، تبولت من شدة الخوف، وشعرت بحرارة في ملابسني وأصابع قدمي. كان يقف أمامي ويبعد عني نحو ثلاثين متراً.

”هل هي لحظة الموت .. لا مكان للهروب، واستسلمت له.. كنت أنتظر الطعنة، تمنيتها طعنة مميتة من دون ألم، كتمت خوفاً، وإن كان صدري يلهث ويلهث، أغمضت عيني، وفتحت ذراعي إلى آخرهما، وبدأ الثور يركض نحوي بقوة شديدة وفجأة تزحلق الثور وأخذت جثته الضخمة تدور حول نفسها نحوي، انتهزت الفرصة وركضت من أمامه لكنه جرحني بطرف قرنه وأصاب ساقي، سقطت متألماً، فتحت خالة حسنة باب شقتها وراحت تشير بيدها نحوي مرتعبة.

فرحت أركض متعرجة، ويركض الثور خلفي، وخالة حسنة تصيح وتحثني على الركض أكثر وأكثر، قذفت نفسي إلى الشقة، وأسهرت خالة حسنة بإغلاق الباب خلفي، والثور الغاضب راح يضرب الباب بقوة، حتى كاد يخلعه من مكانه.

سألتني خالة حسنة: ماذا يريد منك الثور.. ماذا عملت.

لم أجب، كانت ساقي تؤلمني، توقف الثور عن دك الباب، لعله يستريح، استراحة المحارب، نظرت من عدسة الباب، وجدته جالساً ومحدقاً نحو بابنا.

- ماذا سنفعل !!؟ كان صوت حسنة خائفاً.

وجلست أفكر، مازال عقلي يعمل، نظرت إلى البلكونة، وعنت لي فكرة مجنونة، صحت:

- خالة حسنة، سوف نقتل هذا الثور اللعين.



بهتت حسنة:

- نقتله !!

وطلبت منها أن تجلب لي حبلاً متيناً قادراً على حملي، أسرعرت إلى المطبخ، أحضرت لي حبلاً، قمت أولاً بربط الحبل على دولا ب كبير في الصالة، ثم قمت بعقد الحبل حول خصري بقوة، كانت الخالة تراقبني بدهشة.

ابتسمت لها وأخبرتها بأننا سوف نشترك في قتله، شاهدتها ترتجف، ذهبت إلى البلكونة، ونظرت إلى الشارع، ثم تنفست، أخرجت سيجارة، ووضعتها بفمي دون أن أشعلها، ووجدت حسنة تبتسم لي، ثم صعدت على حافة البلكونة، ووقفت عليه.

صاحت خالة حسنة:

- ماذا تفعلين.. سوف تسقطين.

فصرخت بها: اخرسي.. إنك توتريني.. ألا تشاهدين الحبل يمسك بي.. سوف نجعل الثور يسقط ويتحطم.

وصمتت، وتسقط السيجارة من فمي، راقبتها وهي تسقط إلى الشارع، رفعت رأسي عالياً، إن التحديق نحو الأسفل يجعلني أرتعب.

فكرة الموت راودتني كثيراً.. لتكون هذه إحداها، طلبت منها أن تفتح الباب إلى آخره. كان الثور جالساً.. وعندما شاهدني أمامه واقفة. انتصب فرحاً، ثم أخذ يركض بقوة نحوي، وقبضتي تشد كلما اقترب على الحبل، قفز الثور نحوي، رأيته وكأنه يطير، وقبل أن يصل إلي بثوان قليلة، قفزت إلى خارج البلكونة، فالتف الحبل بأحد قرنيه، وجعلني أدور حول نفسي بسرعة، وكاد الحبل يقطع خصري، وهوى الثور إلى أسفل الشارع، كان الأمر لا يصدق، لقد هزمت الثور والخوف.

فالتفت إلى أعلى، وجدت رجلاً أسود.. دون ملامح ينظر إلي من سطح العمارة، اعتقدت بأنني أحلم، مسحت عيني من العرق ووجدته كأنه يبتسم لي واختفى بعد ذلك.

* * *

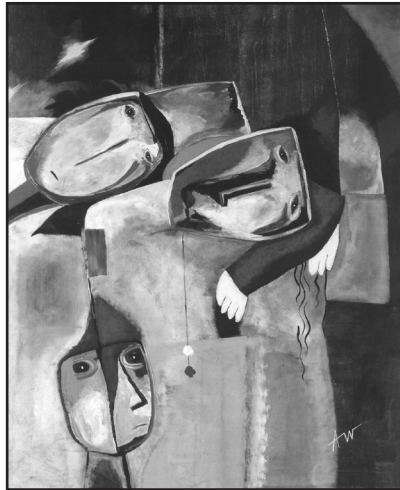
وصمتت مليكة طويلاً، ثم راحت تحديق نحو الكرسي الفارغ الذي بجانبني.. وسألتها:

- ومن هو الرجل الأسود دون ملامح.

قالت من دون أن تلتفت إلي: صاحب الغابة التي أحرقتها، وأحرقته.

صمتت قليلاً وتابعت: إنه الآن يلازمي في كل مكان.

- يلازمك.
كان صوتها هادئاً ومخيفاً: نعم.. إنه قريب منك.
نظرت بريية نحو الكرسي الفارغ، وسألتها بشك:
- وماذا يفعل؟!
قالت دون أن تتظر إلي: يراقبك.. ويبتسم.
تراجعت قليلاً إلى الخلف مذعوراً، وتعثرت، ولممت أوراقتي، وغادرت مسرعاً من دون
أن أتفوه بكلمة.





أمسية الؤفاء في الرابطة:

“عبد الله السالم .. وجه آخر”

إعداد : لجنة العلاقات العامة والإعلام في رابطة الأدباء:
جميلة سيد علي

الكويت وخارجها. أما د. أحمد البغدادي فتناول الجوانب الشخصية الإنسانية في حياة “أبو الكويت والكويتيين وأبو الديمقراطية”. وركز خلال حديثه على موقف الشيخ عبد الله السالم من الإنسان والمرأة والأدب والصحافة. كما صاحب الأمسية عرضاً للفيديو تضمن خطوات إعداد التمثال والاحتفال بتدشينه إضافة إلى صورة فوتوغرافية للأمير الراحل توضح الحرفية الدقيقة في تجسيد الملامح الشخصية.

أوضح سامي محمد أن جريدة الرأي العام “سابقاً” طرحت فكرة مسابقة لنحت التمثال في عام ١٩٧٢ وأنه استغرق في إعدادة عاماً كاملاً حاول خلاله رصد كل ما يتعلق بحياة الحاكم الراحل بهدف وضع الشخصية في إطارها الحقيقي. من هذا المنطلق أوضح أنه اختار المنبر لجلوس تمثال الأمير الراحل كما وضع الدستور تحت يده لأنه أبو للدستور. وذكر سامي محمد أن التمثال المغطى بالبرونز وضع في مدخل دار الرأي العام

في أمسية يلّفها الؤفاء دشنت رابطة الأدباء موسمهـا الثقافي الجديد بمحاضرة “عبد الله السالم وجه آخر” التي تناولت سيرة أمير الكويت الراحل رحمه الله (١٨٩٥-١٩٦٥) من الجوانب غير السياسية في حياته والتي شارك فيها النحات والفنان سامي محمد والمفكر والباحث السياسي الدكتور أحمد البغدادي.

وبحضور كثيف ضم نخبة من المثقفين والسياسيين أوضح عقيل يوسف عيدان عضو مجلس الإدارة في الرابطة والذي قدم الندوة على أن اختيار الوجه الآخر للشيخ عبد الله السالم الصباح للحديث عنه في هذه الأمسية تم لكونه الحاكم الإنسان الذي اختزل الوطن والشعب في قلبه ولأنه آمن بأن الديمقراطية هي سبيل الشعب الذي يحترم إرادته في الحياة الحرة. كما تحدث سامي محمد عن تاريخ تمثال الشيخ عبد الله السالم ومكوناته وخطوات إعدادة موضحاً أن إعدادة استغرق عاماً كاملاً داخل



المصحف الشريف طباعة فاخرة.
أما اهتمامه بالشعر والشعراء فقد دل عليه نظمه أو حفظه للشعر إلى جانب تقديره للشاعر صقر الشبيب واهتمامه به بعد أن كف بصره.

وفي موضوع اهتمام الشيخ عبدالله السالم الصباح بالمرأة ذكر البغدادي أن الأمير الراحل رحمه الله أوضح لرئيسة البنك الدولي رداً على سؤالها حول أثمان ما يمكن أن يقتنيه كأغنى رجل في العالم أن أثمان جوهرة في الوجود هي المرأة التي تصون زوجها وبيتها وأبنائها وتكون مثلاً أعلى في مجتمعها. وبين البغدادي أن عدد الطالبات في المدارس عند استلام الشيخ عبدالله السالم للحكم كان حوالي ١٣٣٤ طالبة ووصل إلى حوالي ٣٨٢٣٨ طالبة عند وفاته رحمه الله.

وقد أضافت المداخلات التي شاركت فيها أمينة سر الرابطة ليلي العثمان والدكتور غانم النجار والنائب السابق عبدالله النيباري وإسماعيل فهد إسماعيل وفهد الهندال وخالد سالم محمد ومحمود ياسين وعبدالمحسن المظفر بعض الوقائع الجديدة من قبل من عاصر تلك الحقبة التاريخية أو من قبل من أوسعها بحثاً وتمحيصاً.

كما أعلنت رئيس اللجنة الثقافية للرابطة ميس العثمان في بداية الندوة باسم مجلس إدارة رابطة الأدباء في الكويت تفعيل المادة الثامنة من اللائحة الداخلية للرابطة عبر فتح باب الانتساب عضوية لكل المبدعين والمثقفين العرب ممن يقيمون على أرض الكويت حتى يتم "الاكتمال والتكامل".

في شارع الصحافة واحتفل بذلك خلال حفل حضره رئيس وأعضاء مجلس الأمة في ذلك الوقت. كما أوضح أن التمثال ظل في موقعه إلى حين الغزو العراقي حيث حاول الغزاة تغيير مكانه ولما تعذر عليهم ذلك أطلقوا عليه طلقتي بازوكا في الصدر جهة اليمين واليسار.

من جهته تمنى الدكتور البغدادي خلال الندوة أن يهتم حكام الكويت بكتابة مذكراتهم لما لذلك من أهمية في تأريخ الجوانب غير السياسية في حياتهم وتناول في حديثه عن الجوانب غير السياسية لشخصية الأمير الراحل مواقفه الإنسانية من الإنسان والمرأة والثقافة والصحافة. فاستعرض المعلومات التي أوردها في كتابه "الشيخ عبدالله السالم إنساناً ورجل دولة" ومنها تأسيسه للخدمات الإنسانية لشعبه من رعاية للأيتام والمعاقين والمسنين وتوفير التعليم المجاني والرعاية الصحية لأبناء الشعب في الوقت الذي كان فيه الأمير الراحل من أغنى أغنياء العالم بسبب القفزة الهائلة في الاقتصاد مع بروز أهمية النفط للعالم المتقدم.

وركز البغدادي على أن إنسانيته ومساعدته رحمه الله شملت الكثير من الدول العربية والهند وباكستان وليس الكويت والكويتيين فقط. كما أوضح أن اهتمامه بالارتقاء بالمستوى الصحي والتعليمي والمعيشي للشعب سار جنباً إلى جنب واهتمامه بالنهضة الثقافية والصحفية التي تجلت في رعايته للصحافة الكويتية في ذلك الوقت وتعليماته لوزارة الإرشاد والأنباء للمحافظة على الكتب النادرة وطباعة



برعاية رابطة الأدباء

”كويت المجد“ أنشودة حية

في متوسطة

عبدالله سنان للبنين

افتتحت مدرسة عبدالله سنان المتوسطة للبنين موسمها الثقافي بالعرض المسرحي الشعري ”كويت المجد“ الفائز بالمركز الأول للتمثيل المسرحي على مستوى منطقة الأحمدية التعليمية، والذي يتناول تطور الحياة في الكويت من خلال أشعار شاعر الكويت الراحل عبدالله سنان. وقد حضر الحفل الذي ترعاه رابطة الأدباء في الكويت مراقب التعليم المتوسط بمنطقة الأحمدية التعليمية سالم حسن وممثلو رابطة الأدباء الشاعر يعقوب السبيعي والكاتب سليمان الحزامي ورئيسة لجنة العلاقات العامة والإعلام في الرابطة إستبرق أحمد و الكاتب المسرحي سليمان الحسينان و نجل الشاعر خالد عبدالله سنان و حشد من التربويين وأولياء الأمور..

وقد اشتمل العرض الذي رافقه عرض سينمائي يصور تطور الكويت ونهضتها ولوحات فنية على بانوراما حية تجسد هذا التاريخ الذي قام على تلاحم و تكاتف الآباء والأجداد وعلى الالتفاف الوطني حول حكام الكويت عبر التاريخ. كما مثل رسالة ناطقة بأن يحافظ الأبناء على سجايا الآباء و ذلك بإلقاء أشعار مختارة للشاعر الراحل جسدها بإتقان طلبة المرحلة المتوسطة .

وقد ثمن مدير المدرسة عبدالمحسن الصانع

في كلمته رعاية رابطة الأدباء للملتقى و جهود الطلاب و المعلمين المتميزة لإنجاح العمل المسرحي و الموسم الثقافي.

كما أوضح مراقب التعليم المتوسط سالم حسن أن هذا العمل التربوي المتقن هو رسالة واضحة المعالم ومادة خصبة للمعلمين والمتعلمين لاتباع أولي الأمر لتحقيق النجاح. مبينا أن الفكر المستدير لأدبائنا منذ سنوات ماضية جسد الواقع الحالي و أن ارتباطنا بالماضي هو عنوان الحاضر.

من جانبه شكر الشاعر يعقوب السبيعي مدرسة عبدالله سنان على جهودهم التي ”أعادت الزمن الجميل“.

أما الكاتبة إستبرق أحمد فشكرت للمدرسة إشراك رابطة الأدباء في الرعاية و ثمنت لمدير المدرسة اهتمامه الكبير بالثقافة و الأدب و حرصه على غرس العرفان بجميل الأجداد في نفوس الأبناء.

و قال خالد نجل الشاعر عبدالله سنان إن العمل المسرحي جسّد جانباً من شخصية والده من حيث ارتباطه بوطنه و بيئته. كما اعتبر الملتقى تكريماً لثقافي وأدباء الكويت الذي تعودناه من هذا البلد الكريم.

كما تضمنت فقرات الحفل كورال باللغة الإيطالية و معرض للصور الشخصية للشاعر عبدالله سنان، ومن جانبه أعلن مدير المدرسة عن افتتاح الموقع الإلكتروني للمدرسة على شبكة الإنترنت.

وعلى أنغام قصائد يا دارنا يا دار، وأن أن نحمي الحمى و الوطننا كرم مدير المدرسة الطلاب المشاركين في العرض المسرحي و رابطة الأدباء و نجل الشاعر الراحل.