ISSN 2437 - 0355

العدد الثاني عشر أوت 2020

مجلة علمية محكمة
مفهرسة نصف سنوية
تصدر عن
مخبر الدراسات اللغوية و الأدبية
بجامعة سوق أهراس بالجزائر

12

روؤى فكرية

ROUA FIKRIA

A refereed and indexed research Journal

Issued semi annually by Laboratory of Literary and Linguistic Studies

Mohammed Sherif Messaadia University-

Souk Ahras

لوحة الغلاف: "من يولد في القفص سيظن أن التحليق جريمة - 2015
زيت على قماش - 70 × 50 سم
الفنان : إبراهيم أبو طوق - الأردن

رؤى فكـــرية

مجلة علميّة نصف سنوية محكمة ومفهرسة
تعنى بقضايا اللغة والأدب والنقد والترجمة
تصدر عن مخبر الدراسات اللغوية والأدبية
جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس/
الجزائر

رقم الترقيم الدولي: ISSN 2437- 0355

رقم الإيداع القانوني: 6173- 2015 ردمك

العدد: 12 (أوت 2020)

الرئيس الشرفي

أ.د عبد الكريم قواسمية

مدير جامعة سوق أهراس

مديرة المجلة: د. عبد الرحمن مشنتل

رئيسة التحرير: د. بهاء بن نوار

هيئة التحرير:

د. فائزة لولو

د. عبد الغني بن صولة

البريد: مخبر الدراسات اللغوية والأدبية جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس/ الجزائر القطب الجامعي الجديد، 80 مكتب، ص ب1553، سوق أهراس، 41000 الجزائر.

البريد الإلكتروني: revue.lell@univ-soukahras.dz

اللجنة العلمية

- أ.د. سليمة لوكام: جامعة سوق أهراس
- أ.د. عبد الحفيظ حرزلي: جامعة سوق أهراس
- أ.د. عبد الوهاب شعلان: جامعة سوق أهراس
- أ.د. أحمد علي الفلاحي: جامعة الفلوجة/ العراق
- أ.د. سامية عليوي: جامعة عنابة
- أ.د. عبد الحق بلعابد: جامعة قطر
- أ.د. عبد الرحيم مراشدة: جامعة عجلون الوطنيّة/ الأردن
- أ.د. عبد المجيد حنون: جامعة عنابة
- أ.د. عقيل عبد الحسين: جامعة البصرة/ العراق
- أ.د. عماد الضمور: جامعة البلقاء التطبيقيّة/ الأردن
- أ.د. فائز طه عمر: جامعة الشارقة/ الإمارات
- أ.د. محمد هموش: جامعة القنيطرة/ المغرب
- أ.د. مليكة بوراوي: جامعة عنابة
- أ.د. نظيرة الكنز: جامعة عنابة
- د. مدنحة عتيق: جامعة سوق أهراس
- د. نصر الدين بن عبد الله: جامعة سوق أهراس
- د. حنينة طيبش: جامعة خنشلة
- د. سلوى السعداوي: جامعة منوبة/ تونس
- د. لونيس بن علي: جامعة بجاية

قواعد النشر

- تنشر المجلة البحوث باللغات الثلاث: العربية والفرنسية والإنجليزية.
- أن يكون البحث أصيلا، وغير منشور سابقا، وأن يخضع للمواصفات العلميّة، والمنهجيّة المتعارَف عليها، ويتعلّق بمباحث اللغة والأدب والنقد والترجمة.
- يلتزم الباحث بتوقيع وإرسال تعهّدٍ بعدم نشر بحثه أو إرساله إلى جهة ثانية للنشر، ولا يُقبَل أيّ بحثٍ دون هذا التعهّد. علما أنّ النموذج متاحٌ على موقع المجلة الإلكترونيّ.
- ألا تتجاوز صفحاته 20 ص، وألا تقلّ عن 10 ص. ويُكتب بخط: Traditional Arabic بحجم: 16.
- أن تكون الهوامش في آخر البحث، وغير آلية، ومكتوبةً بحجم: 14. والمسافة بين الأسطر: 1,00
- أن يكون البحث منقحا لغويّا ومطبعيّا، مع ضرورة عدم ترك فراغ بين علامات الوقف وما قبلها، وبين واوات العطف وما بعدها.
- أن يُرفق البحث بملخص عربيّ وآخر أجنبي لا يتجاوز عدد كلماته 200 كلمة، وبقائمة من الكلمات المفتاحيّة، لا تتجاوز الثماني كلمات.
- تُقبَل المقالات المترجمة، شرط أن ترفق بالنصّ الأصليّ.
- تخضع جميعُ الأبحاث للتحكيم دون استثناء.
- يحقّ لهيئة التحرير إعادة صياغة بعض الجمل أو حذفها، بما لا يخلّ بمضمون البحث.
- الأفكار الواردة في المقالات تلزم أصحابَها، ولا تعبّر بالضرورة عن أفكار أسرة تحرير المجلة.
- لا تعاد المواد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- ترتيب المواد يخضع لاعتبارات فنيّة، وتقنيّة.
- لا تقبل المجلة الأبحاث التي لا تلتزم بالضوابط السابقة، ولا تردّ على أصحابها.
- تُنشَر المواد حسب مستلزمات العدد العلميّة.
- تُرسَل البحوث إلى البريد الإلكترونيّ التالي: revue.lell@univ-soukahras.dz

ROUA FIKRIA

A refereed and indexed research Journal

Issued semi annually by Laboratory of Literary and Linguistic Studies

Mohammed Sherif Messaadia University/Souk Ahras

Director of honor
Prof. Abdelkarim Guesmia
Director of journal
DR. Abderahmen Mechantel
Editor-in-Chief
DR.BAHA BENNOUAR
Editorial board
- DR. Faiza Lolo
-DR. ABDELGHANI BENSOULA

Address : Mohammed Sherif Messaadia University/Souk Ahras, BP1553, Souk Ahras, 41000, Algeria

Tel/ Fax: 037722020-037722116

Email: revue.lell@univ-soukahras.dz

ISSN: 2437- 0355
Issue n°: 12

افتتاحيّة رئيسة التحرير

نوافيكم قرّاءنا الأعزّاء بعددٍ جديدٍ من "رؤى" وقد اكتملت به السنة السادسة من الإصدار دون توقّفٍ، بفضل اِلتزام الباحثين الأفاضل، من جهةٍ، وتفاني السادة الكرام أعضاء اللجنيْن العلميّة والاستشاريّة من جهةٍ ثانيةٍ.

نطلّ عليكم في هذا العدد بجملةٍ من البحوث العلميّة القيّمة، كالبحث في مسرح البوصيري وقد ازدوجت ملامحه بين خصوصيّة البيئة المحلّيّة وإغراءات التأثيرات الغربيّة، والبحث في خصوصيّات الثقافة الشعبية العربية وانعكاسها على التناول الدرامي: المسرحي والسينمائي والأدبي، ومقاربة تجليّات البطل التاريخيّ في مسرحية "ميشع ملك مؤاب المنقذ" للشاعر سعيد يعقوب، والنظر في النسق السوسيوثقافي واشتغالاته في المسرح المغربي، وتحليل تِقْنِيَّات الْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ لدى محمود درويش.

وكان حظّ هذا العدد عظيما، حيث ازدان بلوحةٍ جميلةٍ جدّا لفارس الحرف وعرّابه؛ الفنّان الأردنيّ الأنيق: "إبراهيم أبو طوق" الذي أتحفنا بتخطيطٍ راقٍ لتلك الحكمة الإنسانيّة الخالدة: "مَنْ يولد في القفص سيظنّ أنّ التحليق جريمة" (70×50) سم زيت على قماش/ 2015.)

وقد اخترتُ هذه الحكمة دون غيرها ممّا أبدعه ذهنُ المبدع "أبو طوق" المتّقد وفاضت به ريشته الملهِمة بقصدٍ وإصرارٍ لما تمثّله – بالنسبة لي في الأقلّ – من دفعٍ وتحفيزٍ، فقد وقع بصري عليها أول مرّةٍ صيف سنة 2015 وفكّرتُ حينها في أن تكون غلافَ العدد الأول، وفاتحة القطاف، ثمّ غيّرتُ رأيي، وفضّلتُ إرجاءها إلى العدد الثاني عشر، الذي سيكون خاتمة الحصاد الذي أشرف عليه، وأهتمّ بتفاصيله.

وليس لي في هذه المناسبة سوى أن أعرب عن خالص الشكر وجزيل التقدير لجميع مَنْ رافق هذا المشروع الأكاديميّ، وراهن على نجاحه في مرحلة البدايات وما بعدها: أساتذة فاضلين بذلوا من وقتهم وجهدهم الكثير في سبيل قراءة البحوث، وتقويمها، والحرص على أن تصل جميعُ الملاحظات والتعديلات واضحةً مفصّلةً، لا لبس فيها لأصحابها، متوخّين في هذا أكبر قدرٍ من الرصانة والموضوعيّة، وباحثين جادّين أتحفونا بعصارة فكرهم، وخلاصة قراءاتهم، وفنّانين متألّقين زيّنت لوحاتُهم الجميلة أغلفة المجلة، وأكّدت شعارَها التأسيسيّ: الترافد والامتزاج بين روحيْ البحث والإبداع، وأخصّ بالذكر هنا الفنّان المبدع: "موفق أحمد" الذي أشرف على تصميم وإخراج غلاف العدد الأول، والفنّان المبدع "خالد كاكي" مصمّم الشعار الأنيق الذي تبنّته المجلة في جميع أعدادها ونماذج مراسلاتها الرسميّة، وصاحب لوحة "الثور المجنّح" التي زيّنت غلافَ العدد الثاني، دون أن أنسى بقيّة المبدعين الكرام: "ستار كاووش" صاحب لوحة "في انتظار العيد"(العدد الثالث) و"إيميلي بورتر" صاحبة لوحة "الحمامات الثلاث"(العدد الرابع) و"حسين زيّاني"صاحب "الأميرة تين-هينان"(العدد الخامس) و"حلمي التوني" صاحب "تحيّة إلى دولاتور"(العدد السابع) و"علي آل تاجر" صاحب "فراشة" (العدد الثامن) و"تمّام محمد" صاحب "عازفة الكمان" (العدد التاسع) و"مراد شعابة" صاحب "متفتّحة"(العدد العاشر) و"رشيد طالبي" صاحب "جزائريّة"(العدد الحادي عشر) و"إبراهيم أبو طوق" صاحب "مَنْ يولد في القفص سيظنّ أنّ التحليق جريمة"(العدد الثاني عشر) وأيضا الفنّان "مليك بن نوار" منفّذ جميع الأغلفة – عدا الأول والثاني – ومخرِجها بذلك الشكل المتقن الراقي.

أقدّم لكم جميعا، ولقرّاء المجلة، والمتابعين لشأنها من طلبةٍ، وأكاديميّين، ونقّادٍ خالصَ الشكر، وعظيمَ الامتنان، وأرجو أن تواصل المجلة مشروعها التنويريّ الطموح فيما سيأتي من أعدادٍ.

تقبّلوا منّي جميعا كلّ المودّة والاعتزاز، وألتمس منكم العذرَ إن سهوتُ، أو أخطأتُ، أو قصّرتُ: بكم، ومعكم تستمرّ "رؤى"... معا... جميعا في سبيل الأرقى والأفضل.

رئيسة التحرير

د. بهاء ين نوار

مسرح عبد الله البوصيري: بين سؤال الخصوصية وإغراءات المسرح الغربي

د. هشام بن الهاشمي

جامعة القنيطرة– المغرب

الملخص:

سنسعى في هذه الدراسة إلى الوقوف عند إستراتيجية المسرحي الليبي عبد الله البوصيري الخاصة بمقاومة التمركز الفني الغربي. فهل تستند هذه الاستراتيجية إلى خيار الانطواء والانكفاء على الذات؟ أم أنه يدرك أن هذا الخيار معناه أن نعيد إنتاج ذات العلاقة المنتجة للفرقة، بدل التواصل الفني المنتِج؟. للإجابة عن هذين السؤالين سنقدم تحليلا لنصيين دراميين للبوصيري هما: "تفاحة العم قريرة" و"سجينة الجدران".

الكلمات المفتاحية: الهيمنة . المقاومة . التمركز الغربي . التراث . القوة . التفاعل الثقافي.

Rérsumeé

Dans cette étude, nous nous efforcerons de défendre la stratégie du dramaturge libyen Abdellah El-Boussiri visant à résister à la concentration artistique occidentale. Cette stratégie repose-t-elle sur l'option de la convergence et de l'autonomie? Ou réalise-t-il que cette option signifie que nous pouvons reproduire la relation entre le groupe, plutôt que la communication technique productive? Pour répondre à ces questions, nous présenterons deux analyses textuelles dramatiques d'Al-Boussiri: "Prisonnier "des murs" et "Apple oncle Gherira

1 . الايديولوجيا عبر قناع التراث:

لا يختلف المسرح الليبي عن المسرح العربي عموما. فهو امتداد لذات الممارسة والتجربة المسرحية التي اتخذت من الموروث مادة وشكلا. وإذا كان بعض المسرحيين قد اكتفوا بالحرص على الحضور السينوغرافي للتراث بطريقة فلكلورية، فإن البوصيري شحن التراث بدلالات فكرية، واجتماعية، وسياسية. فهو يوظف "الشخصيات والأحداث التراثية توظيفا يسمح بالتقاء الماضي بالحاضر في عمل درامي واحد يأخذ من الماضي عوامله الاجتماعية والسياسية والنفسية التي ساعدت على الانتصار أو الانكسار ومن ثم اسقاط هذه العوامل على أوضاع المشاهد الآنية"1.

فقد استقى البوصيري بعض أعماله المسرحية من التراث، كما هو الحال في مسرحية "تفاحة العم قريرة"[2] التي تعامل فيها مع "المعتقد الشعبي الذي يحذرنا من وحم المرأة لما فيه من خطورة على أبناء الزمن الآتي"»3، وفق وعي نقدي لا يخلو من دلالات سياسية واضحة. فقد انتقد خرافة الوحم، حين أدرك العم قريرة أن الثأر من مغتصبي الأراضي الفلسطينية العربية، لن يدركه إلا ابنه الذي سيسميه خالد، تيمنا باسم البطل العربي المسلم خالد بن الوليد، أو بنتا سيسميها تبركا بالمجاهدة العربية خولة بنت الأزور. وخوفا من المفهوم السائد الخاص بتأثير الوحم على صحة الجنين وشكله، سعى العم قريرة لإيجاد التفاح، فسافر إلى أثينا لإحضاره.

لقد تصور العم قريرة أن وراء كل عظيم تفاحة. لذلك استعرض المؤلف تفاحات تاريخية: تفاحة آدم، وتفاحة هرقل، وتفاحة نيوتن، وضم إليها تفاحة العم قريرة الذي يتصور بـ"بزيه الطاووسي أن دخول التاريخ لا يعدو كونه نزهة الى أثينا وتفاحة من أجل أسنان زوجته الجميلة. وبعدها يدرك ثأره وينقذ مصير الأمة"4. وهكذا تُستهل المسرحية بدخول أربع تفاحات إلى خشبة المسرح، وهي تتحاور وتغني مصحوبة بألحان موسيقية أضفت على المشهد طابعا استعراضيا حيويا ومرحا.

ويحدد البوصيري الفضاء الركحي في "خشبة أسطوانية الشكل تتوسط الركح"5. ولعله يقتنع راهنا بخشبة دائرية داخل المسرح التقليدي لتقديم فرجته، في انتظار أن تصبح المسارح ذات هندسة تنسجم مع الموروث العربي الذي رسخته التقاليد الفرجوية التي تقدم فرجتها الشعبية في الفضاء الدائري الرحب. وما يؤكد هذا الافتراض هو سعيه إلى تفجير العلبة الايطالية، حين اعتبر أن "لا مستقبل لمسرح يراوح في مكانه أسير الستارة، والخشبة نصف الدائرية، والإضاءة المغلقة"6

ويتفاعل البوصيري - من خلال هذه الدعوة- مع المسرح الغربي الذي ثار رواده على البناية الايطالية، وقدموا عروضهم المسرحية في الأفضية الرحبة والفسيحة. وهو ما تجسد فعليا مع جان فيلار في أفنيون، حين قدّم عروضه في مبان أثرية، مما رفع من قيمة الممثل وإيحاءات الجسد في العرض المسرحي. وكما هو الحال أيضا مع آنطونان أرطو وجيرزي كروتفسكي، حين اقترحا تصورا جديدا للفضاء المسرحي، لا يفصل بين الممثلين والجمهور، لتفجير فعل التمسرح.

وإذا كان البوصيري لم يستطع تحقيق هذا الهدف المنشود، المتمثل في تقديم عروضه في الساحات العامة، فإن للأمر أسبابا سياسية. ويعي -هو نفسه- صعوبة تجسيد طموحه قائلا: "إنني غالبا ما أتهم نفسي بالدونكشوتية الثقافية، إلا أن ذلك لم يسمح بتسرب اليأس إلى قلبي".7

وحتى يضمن البوصيري بقاء المشاهد في حالة يقظة وتأمل، يقترح أن يؤدي ممثلون لا ممثلات أدوار التفاحات الأربع:

"ملاحظة: أفضل أن نبعد فكرة تشخيص التفاحات الأربع من قبل ممثلات، رغم مخاطبتهن بصيغة التأنيث، وذلك لإعطاء مجال أوسع للإيحاء، ومن ناحية ثانية، حتى لا تطغى نعومة الأنثى على المعاني الدرامية التي تحملها التفاحات الأربع"8

فالمستهدف في مسرح البوصيري هو الجمهور الذي عليه أن يتجاوز سلبيته واندماجه، حتى يستطيع امتلاك الجرأة على التفكير والمناقشة. وإذا كانت هذه الإشارة تحيل الى بريشت، فإن للأمر مرجعية تراثية. فقد عُرف الراوي الشعبي بقدرته الإيحائية والرمزية الكفيلة بجعل المشاهد في حالة يقظة، لإدراك مرامي مروياته.

ولبلوغ هذا الهدف وظف البوصيري السرد، حين عهِد إلى التفاحات الأربع بتقديم نفسها، والتعريف بماضيها، ودورها المصيري بما يعتريه من أساطير وحقائق. وهكذا تحدثت التفاحة الأولى عن الإغراء الذي لم يستطع آدم أن يقاومه، فكان أكل التفاحة المحرمة التي عجّلت في خروجه من الجنة.

أما التفاحة الثانية، فهي تفاحة هرقل الذائعة الصيت في الأساطير الإغريقية. فهي الشقيقة الكبرى لعدد من التفاحات الذهبية التي تدلت من شجرة كثيفة الأغصان، تحرسها أربع عذارى، بالإضافة إلى تنين ضخم له مائة رأس. وقد تمكن هرقل من الحصول على كبرى التفاحات الذهبية عن طريق "أطلس" الذي حمل السماء على كتفيه.

أما التفاحة الثالثة، فهي تفاحة إسحاق نيوتن وقد سقطت بالقرب منه، ثم تدحرجت أمام عينيه، فأفاق من شروده وانتبه لها بكل حواسه. وفجأة قام يجري، وهو يصرخ كالمعتوه: جاذبية - جاذبية. ولم تتمكن التفاحة من اللحاق به، لكي تخبره بأن اسمها ليس جاذبية وإنما تفاحة. وفي اليوم التالي خرج نيوتن على العالم بنظريته المعروفة حول جاذبية الأرض.

وهكذا فإن حديث التفاحات الثلاث عن علاقتهم بالبشر، وما تنطوي عليه هذه العلاقة من دلالات فلسفية ورمزية، يأتي كمدخل أساسي لتفاحة العم قريرة التي تبدو أكثر أهمية من بقية التفاحات، لأنها لا تشير إلى الماضي، بل تؤسس علاقة خصبة بالمستقبل.

ولا يطغى السرد على البناء الدرامي للمسرحية، لأن البوصيري يعتبر أن "السرد كما هو معروف أسلوب من الأساليب الفنية المتبعة في الأعمال الدرامية، (مرئية ومسموعة ومقروءة) ولكنه يؤدي عادة إلى الكثير من المزالق والمخاطر ربما أكثرها خطورة إماتة مقومات الحركة في المسرح والحد من عنصر التشويق ومن ثم تحويل العمل الدرامي إلى شبه محاضرة سرعان ما تزرع حالة من السأم والتململ في نفوس النظارة"9

ولذلك عمل البوصيري على غرار الراوي الشعبي - وانسجاما مع فلسفة المسرح الملحمي-، على المزاوجة بين السرد والتمثيل الدرامي. كما هو الحال بالنسبة للممثل الذي شخّص دور التفاحة الأولى:

"التفاحة الأولى: مند القدم حملتني حواء في كفها، واقتربت

من آدم، وقالت له (تشخص المشهد)!

(بصوت حواء) يا آدم...أيها العظيم القابع

في عليائك في صمت مميت، اقترب مني،

..وانظر إلى هذا الشيء الجميل الذي أتيت

به إليك"10

ولا ضير من مزج أحدث الفنيات الغربية بالآليات الجمالية المستوحاة من التراث، لأن ذلك دليل التفاعل المثمر مع الثقافة الإنسانية، وفي الوقت نفسه إظهار مرونة التقنيات الدرامية التي تضمنها التراث العربي. فالانفتاح على الانجاز المسرحي الغربي وجمالياته الفنية، لا يعني إلغاء الخصوصية العربية، وإنما تخصيبها انطلاقا من التفاعل الخلاق بين الثقافات والفنون، بعيدا عن منطق القطيعة، لأنه منطق يعادي الخلق، والإبداع، والاختلاف الثقافي. فـ"الرجوع إلى الآخر، والنهل من ثقافته، ورجوع الآخر الغرب إلى ثقافة الغير، يعني الحلم باستمرار نمط الحياة والحوار الثقافي بأمل أن تنغرس في الرؤية الإبداعية قيم ونظريات وأشكال تفكير بين المسرحيين والنقاد والمتلقين لهذه الثقافة، خصوصا وأنها تعد ثقافات معترف بها كاتجاهات ومدارس وتيارات وتجارب، وليس كأنماط حياة للإتباع، أي أنها عطاء ثقافي يحمل رؤى جديدة للمثقف المسرحي العربي"11

إن لكل ثقافة مرجعية خاصة تميزها. يقول البوصيري: "إن ما يناسب الإنسان في الغرب(المتحضر؟) من أفكار وآراء وتطلعات قد يأخذ صورة مخالفة بالنسبة للإنسان في الشرق ومعتقداته وآرائه والعكس أيضا صحيح، فلكل مجتمع من المجتمعات البشرية أوضاعه الخاصة ومعطياته وموروثه الثقافي الذي يتكون من خلاله موقفه الحضاري"12 فالقيمة الإبداعية تكمن في استيعاب معارف الآخر وفهم آليات اشتغالها، ثم تطويعها لتناسب السياق الحاضن. وهو ما يصطلح البوصيري على تسميته بالملاءمة. يقول: "إذا ما أردنا لفنوننا أن تحقق فاعلية مثمرة، أن نطرح مسألة الملاءمة، وان ننظر إلى هذه نظرة مفعمة بالاهتمام والإجلال"13

يعتري الإبداع عند تلقيه تحول عميق، تبعا لظروف وخصائص الثقافة المتلقية وملامحها المميزة. لكن هل التقنيات القادمة من ثقافة مهيمنة، تكون مهيمنة أيضا سواء بشكل واع أو لا واع ؟. إن التبعية والتثاقف مختلفتان، فالتثاقف هو الخروج من الانغلاق والاعتراف بأن بالآخر لديه ثقافة لا تقل أهمية عن ثقافتنا. ومن هنا تكتسب الهوية قيمتها التاريخية، فالتثاقف

انفتاح على الآخر، وإثراء للتجربة الإنسانية، وإقرار بالتعددية. فالأهم هو كيف نتمثل التجربة العالمية، ونحافظ في الوقت نفسه على ذواتنا وهويتنا المسرحية. إن أية تجربة مسرحية يتقاطع فيها بالضرورة المحلي مع العالمي، لكنها تظل محافظة على العمق التاريخي وما يعج به من تصورات وأفكار، تشكل هوية الأمة.

إن نظرة البوصيري للغرب ليست شغفا مطلقا، كما هو الحال بالنسبة لرواد المسرح العربي الأوائل الذين آمنوا بحتمية قبول الثقافة المسرحية الغربية، فلم يتجاوزوا محاكاة الآخر، وانتحال صفاته، والذوبان في قيمه، فكانت النتيجة إلغاء الذات العربية في مجال الإبداع المسرحي. لقد ظل البوصيري محافظا على روحه الشرقية، رغم تفاعله مع أحدث التجارب المسرحية الغربية. يقول حسن المنيعي: "كل ثقافة لها خصوصيتها. وهذا يعني أنها لا يمكن أن تحاور ثقافة أخرى إلا بمراعاة خصوصيتها، بعيدة عن النظر إليها من زاوية التفوق أو التعالي الذي لا ينتج سوى التنافر"14. وتتضح هذه الروح الشرقية -بشكل جلي- في التقنيات الفنية التي توسل البوصيري بها في بناء المتخيل المسرحي:

"ضارب الدف: أنا أطلس الرهيب(يخلع ملابسه ويصعد على

الخشبة الاسطوانية رافعا آلته، الطبل الكبير إلى أعلى)

وها أنا أحمل السماء على كتفي"15

"ضارب الدف: أنا هرقل بن زيوس. (يخلع ملابسه، فيظهر

لنا جسمه النحيف جدا).. يقلد هرقل في

خطواته، ثم يصعد الخشبة الأسطوانية.

(يشخصه ضارب الطبل الكبير) يا هرقل

العظيم.. احمل عني الثقل"16

فالممثل هنا كالراوي الشعبي الذي تُختصر عوالمه في أدوات قليلة، تتغير هيئتها ووظيفتها تبعا لمتطلبات الحدث. فقد تحول الطبل الكبير الى سماء. فلم يعد الأساس هو الأكسسوار في حد ذاته، وإنما وظيفته، لأن حقيقته تتضح انطلاقا من قدرته على الإقناع، وقابلية الجمهور على الاقتناع الواعي بما يملكه من خيال خلاق.

وفي السياق نفسه، ارتبط البوصيري بالتراث اليوناني، انطلاقا من توظيفه للجوقة، لكنه أضفى عليها طابعا شعبيا استمد مرجعيته من الروي الشعبي الذي يروي الأحداث ويعلق عليها. وهو ما يتضح في هذا المثال الذي تُعلق فيه الجوقة على العم قريرة:

"الجوقة الموسيقية: (يغنون)

أمرك عجيب يا عم قريرة

أمرك غريب يا عم قريرة

دموع ونحيب أحزان وحيرة"17

كما تندرج أغاني الجوقة ضمن الإستراتيجية التغريبية التي تبعد المتفرج على الالتصاق بالحدث: أي توقيف الحدث وحصر تناميه العضوي، بشكل لا يؤدي إلى حصول الاندماج.

ولم تكتف الجوقة برواية الحدث والتعليق عليه، بل أصبحت طرفا مساهما في الحوار، كما هو الشأن بالنسبة للرواة المعروفين في التراث العربي الشعبي:

"التفاحات الثلاث: نريد معرفة قصته.. رجاءً!!

التفاحة الرابعة: وهل تركتم لي المجال لأحكي؟!

الجوقة الموسيقية: لنسمع..لنسمع.. لنسمع

(يقولونها لحنا..).

التفاحة الرابعة: هل سمعتم يا سادة عن حب أميديا لزوجها؟

الجوقة الموسيقية: سمعنا.. سمعنا.."18

2. الانفتاح على تراث الشعوب:

لم يكتف البوصيري بالتراث العربي، بل تعداه إلى النهل من التراث العالمي. يقول: "إنني مقتنع أن المسرح العربي من أجل أن يحدث امتدادا أوسع وفاعلية سامية ينبغي أن يستند بشكل كبير على تراث الشعوب"19. فقد استقى أعماله أيضا من منابع الأسطورة الإغريقية، لأنها مصدر من مصادر الإبداع، ونبع من منابع الإلهام، إذ يصفها بأنها: "أشبه بالجزيرة السحرية تفتح أمام المبدع مساحات رحبة ليلعب فيها خياله، وينأى بلغته عن المباشرة والتقريرية، مبتعدا عن كل وحشي وسقط المتاع من الألفاظ والمفردات"20.

ويمثل نهل البوصيري من التراث الإغريقي، مؤشرا دالا على أن النص المسرحي العربي، قد عمل على "تقريب الثقافات، ومدّ جسور التواصل بين الحضارات والشعوب، وفي نفس الآن، البحث عن مدى مساهمة هذا الآخر في بناء الذات، وفي تكوين وتحديد الهوية، وتوجيه المنطلق الذاتي الشخصي والقومي والثقافي نحو تحقيق الوجود الصحيح في العالم المتغير دوما"21.

لقد عاد المسرحيون الغربيون إلى الأسطورة الإغريقية، نتيجة الشعور بالغربة الوجودية في مجتمع رأسمالي طغت مادياته على روحانياته. فالأسطورة "انفتاح على المقدس، ومدخل الى الحقيقة، والى الكائن. واستخدامها في المسرح نوع من إعادة خلق ذلك الجو الطقوسي والشعائري الذي كان يتميز به المسرح القديم، وصار يفتقده المسرح الحديث"22. أما المسرحيون العرب فقد نهلوا من ينبوع الأسطورة الإغريقية، لإبراز القدرة على الخلق الفني، والهروب إلى عوالم تعبيرية تتيح عرض الآراء والمواقف، دون ملاحقة دينية أو سياسية. فقد توارى المسرحي العربي خلف الأسطورة ليقول تلميحا ما لا يستطيع قوله تصريحا. وهو ما يؤكده البوصيري بقوله: "أجد في المادة التراثية مهربا من مصيدة المباشرة والتقريرية، وهذه لعمري لخاصية عظيمة"23.

ويدافع البوصيري عن التعامل الإبداعي مع الأسطورة قائلا: "ألاحظ أن المثقفين الليبيين ينظرون إلى التعامل مع الميثولوجيا على أنه نقيصة ودلالة عجز عند الكاتب(...) وتعزى هذه النظرة الى اعتقادهم في أن التعامل مع الميثولوجيا يعني التعامل مع الفكرة الجاهزة.. أي بمعنى أنه لا فضل للكاتب فيما كتب"24. والحق أن الدراما لغة، وموقف، ورأي، وصنعة، وإحساس. فلا تصنع الأسطورة بمفردها مسرحا، إذ لا بد من ثقافة الكاتب المسرحي ورؤيته. فحين يستقي المبدع الأسطورة، فإنه يودع فيها فلسفته، فـ"أوريست مثلا عند اسخيلوس هو ذاك الشاب الذي أهرق دم ذوي القربى، وعند سارتر في مسرحية (الذباب) هو الوجودي الذي يبحث عن معنى وجوده، وعند البوصيري عبد الله هو الإنسان الفلسطيني الذي يسعى الى استرداد وطنه"25.

ونظرا لما تتسم به التجربة الأسطورية من مرونة، فقد تم تكييفها مع الكثير من المواقف. فقد جسد برناردشو عبر أسطورة بجماليون في مسرحيته الموسومة بـ"سيدتي الجميلة"، أهدافه الاشتراكية، إذ لم يقدم بجماليون بوصفه نحاتا صنع تمثالا لفتاة جميلة، ثم أحبه حب الرجل

للمرأة، وطلب من الآلهة نفث الحياة فيه. بل جعل من بجماليون أستاذا جامعيا التقى في الشارع ببائعة زهور من عامة الشعب، فاحتضنها وسهر على تربيتها تربية أرستقراطية، حتى أصبحت من فتيات لندن الراقية. وحين حدثته نفسه بالزواج منها رفضته وآثرت عليه سائق طاكسي، لأنها أدركت ما في حياة الطبقة الأرستقراطية من انحلال، ونفاق، وزيف. وبذلك حقق برناردشو هدفه الاشتراكي الذي قوامه أن ليس هناك فرق في الطبيعة بين طبقات المجتمع، مع أفضلية تامة لأبناء الشعب الكادحين26.

أما توفيق الحكيم فقد اتخذ أسطورة بجماليون، وسيلة لتجسيد فكرة الصراع بين الفن والحياة. لذلك انتهت المسرحية بتحطيم بجماليون للتمثال الجميل الذي صنعه أول الأمر، ثم أحبه وتزوج منه بعد أن استجابت الآلهة لتوسله، فنفثت فيه الروح.

وإذا كان توفيق الحكيم "لم يستطع من خلال توظيفه لهذه الأسطورة أن يتجاوز مشاكل بيجماليون وأن يعكس مشاكل أو قضايا مجتمع إنساني بعينه. كما أنه لم يستطع أن يتجاوز القضايا المطلقة إلى قضايا محسوسة ويومية، تمس القارئ والمتفرج العربي أكثر مما تمس بيجماليون نفسه"27، فإن بجماليون البوصيري في مسرحيته "سجينة الجدران" يتصل بالواقع. ومن هنا تُحقق المسرحية قيمتها، انطلاقا من تفاعلها مع الأسطورة الإغريقية، وارتباطها في الآن ذاته بالواقع العربي. فالبوصيري يسافر بنا في عالمنا اليومي بكل مفارقاته، ويذهب عميقا في حياتنا اليومية ليكشف عن تناقضاتنا الصارخة.

لم يهتم الحكيم إلا بحكاية بجماليون ذاتها. لكن إذا كانت الحكاية هي قلب العرض المسرحي كما يقول بريشت، فإنها مطالبة بأن تلامس جزءا من الحياة اليومية. وهو ما نجح فيه عبد الله البوصيري، حين ابتعدت شخصية بجماليون عن مدافن اليونان، وأضحت معاصرة في روحها، وفكرها، ومواقفها. فقد انفصلت عن عالم الأسطورة، وصارت قريبة منا إلى درجة

تمكننا من فهمها، والتجاوب معها، وإدانتها. بعبارة أوضح: لم يستعر البوصيري أسطورة بجماليون استعارة مُتابع، بل استعارة تثاقف، لأنه استعارها وأضاف إليها.

وحين انتقلت الأسطورة من السياق الثقافي الغربي إلى السياق الثقافي العربي، فقد تعرضت حتما للتغيّر في التوظيف والدلالة. ويتعلق الأمر هنا بهجرة الأفكار والفنون والثقافات بشكل عام. إن الأسطورة رؤية للعالم تصوغها المعتقدات، والمؤثرات البيئية، والعوامل التاريخية. فهي ليست مادة متاحة لكل من يريد أن يتبناها. ويمكن أن نستعيد هنا ما قاله إدوارد سعيد بخصوص نظرية الارتحال. فهي مَعين لنا في فهم ماهية الارتحال، وما ينتاب الأفكار من تغير. وفي هذا السياق يحدد سعيد ثلاث مراحل للارتحال: أولا: هناك المنشأ الأصلي، ثم هناك مسافة الرحلة من السياق الأول إلى السياق الجديد الحاضن، وثالثا: تَبَلْوُرٌ جديد للفكر، بعد أن استوعبته البيئة الجديدة وأخضعته لشروطها28.

وإذا كانت الأفكار والفنون تخضع للتغيّر، ضمن سياق حضاري يفترض فيه التجانس كالسياق الحضاري الغربي، فمن البديهي أن تكون حدة التغير أكثر وضوحا، حين يتم الانتقال من سياق حضاري إلى سياق آخر مختلف تماما، كما هو الحال بالنسبة للسياق العربي. ويتناسب هذا التغيّر مع جذرية الاختلاف الحضاري والثقافي بين البيئتين، أي بيئة المنشأ وبيئة التلقي والتوظيف. والتعبير الأنسب عن هذا التغيّر هو التناسج الثقافي، إذ تمتزج الدلالة الأصلية بدلالة جديدة، مستمدة من السياق الثقافي الجديد والمغاير. فقد اشتركت في ولادته وتنشئته عوامل ثقافية مختلفة أزاحته عن دلالته الأصلية، وأكسبته دلالة مغايرة هي مزيج من السياقين.

لقد متح البوصيري من نبع الأسطورة، وعمل على تمثلها ، فأخرجها مصبوغة بلون تفكيره ورؤاه، ومطبوعة بطابعه الفني والإبداعي. فبعد أن عكف على دراستها بصبر وجلد، نظر إليها بعين تأملية نافذة أساسها عرض همومنا وقضايانا. وفي هذا الفعل التحويلي استيعاب للتراث

الغربي، لإعادة إنتاجه من منظور عربي ينفتح على تراث الشعوب، ويرفض الانغلاق داخل حدود ضيقة. يقول البوصيري: "عندما أعبر عن الإنسان الليبي في مسرحياتي لا يعني هذا بالضرورة أن أقدمه كنمط يرتدي طاقية البسكل والجرد والبلغة السوكنية، وأن أجعله يتحدث باللهجة العامية ويغني أغاني العلم أو أغاني المرزوقي(نسبة إلى مدينة مرزق)ذلك لأنني قبل أن أقدمه كنمط أحرص على تقديمه ككائن بشري، وذات إنسانية تزخر بالعديد من القضايا المصيرية كقضية الحرية الديموقراطية والوجود والعدم والبعث والنشور"29.

وبنفحة فلسفية - تستمد مرجعيتها من التحليل النفسي - يكشف البوصيري عن قارة اللاوعي انطلاقا من حوار سلاس بجماليون:

"- بجماليون: وهل ترى أن لي حقيقة غير الحقيقة التي أعيشها؟

سلاس: يخيّل لي أن في الحياة كلّ إنسان حقيقتين: حقيقة مرئية ويراها الجميع، وحقيقة لا مرئية ويراها هو بنفسه.

بجماليون: وهذا ما أعتقده أنا أيضا. ولكن ألا ترى معي أن للحقيقتين صلة ببعض؟

سلاس: نعم.. لهذين الحقيقتين صلة ببعض، فالثانية لها تأثير كبير في مسار الأولى.

بجماليون: وان الحقيقة الثانية تتّضح شيئا فشيئا وبصورة عفوية عندما تتطوّر معارفنا عن الحقيقة الأولى"30.

ويتعزز هذا الطرح المستند على التحليل النفسي، انطلاقا من توظيف الحلم الذي من خلاله يتحرر اللاوعي من سيطرة الوعي:

"صوت: تعال يا بيجماليون سنذهب بعيدا عنهم سنذهب هناك لنستحم في البحيرات الدافئة.. أتركهم إنهم وحوش، إنهم وحوش، إنهم رعاع لا يقدرون رغبات النفس ولا يعطون لشبابنا حقه.. تعال يا بيجماليون..

صوت بيجماليون: هنا أنا في طريقي إليك، ضميني إلى صدرك الحنون ساعة اللقاء، ضميني طويلا حتى يصبح جسدانا جسدا واحدا بروحين أريد أن تمزج آهاتي بآهاتك"31.

ويوجه البوصيري نقده إلى السياق الثقافي العربي، الذي يتأسس على أساس ثنائية موهومة، قوامها مركزية الرجل وهامشية المرأة. فلا ينظر بجماليون إلى جالاتيا بوصفها ذاتا إنسانية، وإنما كأثاث منزلي، ومنبع شهوة. تقول جالاتيا:

"(وحيدة) أوامر السلطان..(انهض) نحن الجنس الأدنى.. حياتنا

أشبه بحياة الحمل بين الذئاب .آه..من يقدر أن يحطم

هذا السجن السرمدي؟ من يقدر أن ينفخ الروح في هذه

الدمى الجميلة التي تملأ المدينة النائمة..من؟"32.

إن أقصى ما يريده بجماليون من المرأة، هو سماع صوتها الأنثوي، ورؤية بسمة شفتيها، ولثم أناملها الرقيقة33. فهو رمز الإنسان الشرقي الذي يتصور أنه خالق المرأة وصانعها. تقول الجوقة كاشفة هذا المعطى:

"وهكذا صارت الحقيقة اللامرئية مرئية

وصار الطرف الخفي واضحا

وبات بجماليون أمامنا عاريا

ولكن بجماليون أيها السادة لا يلام فهو كألف شباب بيننا،

كالمتجولين في الشوارع المظلمة، إنه أحد ضحايا المكان

والزمان. أيها السادة"34.

وعلاوة على تفاعل البوصيري مع التراث العالمي في صيغته الإغريقية، ونسجه بالواقع العربي وما يختمر هذا الواقع من هموم وقضايا. فقد مدّ اليد إلى أحدث التقنيات الغربية للنهل منها ووصلها بالآليات الدرامية التي يختزنها التراث العربي، إلى الحد الذي ماعاد ممكنا التمييز بين ما هو ملك لنا وما هو ملك لغيرنا. فأضفى بذلك على التقنيات الفنية السمة الكونية والطابع الإنساني. فاستفادته من التقنية الغربية تَظهر من حين لآخر، لا لتعلن عن وجودها، وإنما لتؤكد إمكانية استفادة التراث المحلي منها.

وضمن هذا السياق وُجه الخطاب مباشرة إلى الجمهور، لخلق حوار فاعل ومثمر بين القاعة والركح. كما هو الشأن في الحوار التالي:

"الجوقة: (...)

نحدق، فلا شيء سوى السراب،

لا شيء سوى السراب...

لكن مهلا أيها السادة

لماذا نحن نثرثر هكذا؟

لماذا نكدس الكلام، مما تكدس أجساد البشر في السجون.

فلنصمت...وعليكم أن تنصتوا لما حدث

وأن تفهموا ما حدث

وأن تنظروا جيدا لما حدث..."35

وقد مكن هذا الحوار المباشر من تحقيق تواصل عقلاني مع الجمهور، ومن ثم الجمع بين الإمتاع والتعلم. يقول البوصيري: "كل إنجاز ثقافي جاد ومسؤول هو عميق الصلة بالحرية، لأن الثقافة الجادة والمسؤولة تمد المتلقي بالمعرفة والمتعة، والمعرفة هي الإحساس بالوجود أما المتعة فهي الارتقاء بهذا الوجود"36.

ومن هنا تحول التلقي عند البوصيري إلى تجربة جمالية، تجمع بين الحد المعرفي وحد المتعة. إن السؤال الضمني الذي يحرك تصور البوصيري للتلقي هو: كيف سيخرج المتفرج من المسرح؟ هل سيخرج دون رغبة في التغيير؟ وما فاعلية المسرح إذا لم يحقق التغيير؟. تكتسب هذه الأسئلة مشروعيتها في تجربة البوصيري المسرحية، إذ يحاول أن يحقق تواصلا جديدا بين القاعة والخشبة. ولذلك يقترح سبلا جديدة لتحقيق تجربة مسرحية متميزة.

وتؤطر المرجعية التراثية هنا اشتغال البوصيري. فقد عُرف راوي الحلقة بتوجيه الخطاب إلى المتفرجين مباشرة. لكن إذا كان راوي الحلقة يمارس هذه الفنية الجمالية بشكل تلقائي وعفوي، فإن البوصيري استعان ببريشت الذي حضر بوصفه مفكرا، لتحديد الوظيفة الممثلة في دفع المشاهد الى اتخاذ موقف نقدي تأملي، لا سيما وأن مسرح البوصيري واجهة نضالية، إذ يرتبط مسرحه بالمصير الإنساني، وبالوظيفة السياسية. فهو يرفض "استغلال الموروث... واستخدامه لشل العقل العربي وتعطيل طاقته الإبداعية"37.

إن إستراتيجية البوصيري في مقاومة التمركز الفني الغربي لا تعني الانطواء، لأنه يدرك أن هذا الخيار معناه أن نعيد إنتاج ذات العلاقة المنتجة للفرقة، بدل التواصل الفني المنتِج. فأن نقبل "الانقساماتِ العِرقيةَ، والدينيةَ، والسياسيةَ التي فرضتها الامبريالية ذاتُها. وأن نهجر العالمَ التاريخي تعلقاً بماورائياتِ جواهرَ(...) هو أن نهجر العالم التاريخي من أجل تجوهرات تمْلك القوةَ على أن تثير البشرَ بعضَهم ضد بعض"38. ولذلك اتخذ من التراث وسيلة للتعبير عن قضايا الإنسان، وفق رؤية فنية تدرك أبعاد الواقع، وتوسل في ذلك بأساليب فنية عربية وغربية.

وهكذا يشعر المشاهد بأنه في مسرح، حتى يتمكن من نقل الخبرة الفنية المتحققة في العرض المسرحي إلى الواقع الاجتماعي. فاللعبة المسرحية تتم أمام الجمهور ولاشيء يحدث في الكواليس، كما هو الحال في التراث العربي والمسرح البريشتي على السواء. ونذكر من أمثلة ذلك:

1ـ (بجماليون بين تماثيله.. يتقدم بعض الأشخاص ويضعون حول بجماليون ديكور لحجرة صغيرة وأنيقة، لتعبر عن جوانب حياة مالكها... وفي هذه الأثناء تنزل لافتة تحمل اسم المشهد المذكور أعلاه)39.

2ـ (تضاء الأضواء.. نرى بجماليون ناعسا في سريره، بجانب سريره يوجد تمثال جلاتيا. وقد وضع عليه ثوبا نسائيا شفافا، يتقدم بعض الأشخاص ويضعون حول بجماليون (ديكور) حجرة النوم).40

3ـ (تضاء الأضواء، ويبرز تمثال جلاتيا ومرتديا ثوبا نسائيا. يتقدم بعض الأشخاص، ويضعون التمثال (ديكور) الحجرة التي سبق أن رأيناها في المشهد السابق.. تنزل لافتة تحمل اسم المشهد المذكور أعلاه.... يدخل بجماليون مسرعا، وهو يزبد ويرغي)41.

وتتضح ملامح التغريب على مستوى الكتابة الدرامية عند البوصيري، انطلاقا من مكون اللغة. فقد أعاد فيها النظر من منظور جديد، يحدد استعمالها في علاقتها بالمجتمع والتاريخ، انسجاما مع وظيفة المسرح التي حددها في النضال. لذلك يركز على حدين مركزيين. فالأول معرفي يضبط تناسب اللغة مع الحقيقة الاجتماعية، والثاني جمالي يتعلق باستعمال لغة مسرحية ذات مستوى جمالي يتفوق على الفقر الفني.

وانسجاما مع هذا الاختيار، جاءت اللغة محملة بدلالات اجتماعية، وذات نفحة شعرية روحا لا وزنا:

"أحبك يا جلاتيا كوني رباّ ًفأعبدك، كوني شيطانا فأطيعك، كوني

قبراً فأطوي جسدي بين ظلمتك..آه، كوني أيَّ شيء آخر، ولا تكوني

تمثالاً يحطّم قلبي ويشتّت أفكاري..."42.

وبذلك لم يكن انفتاح البوصيري على معطيات المسرح البريشتي، انسياقا خلف تيار التغريب، وإنما لعامل تاريخي وفني. يتحدد العامل الأول في الخيار الاشتراكي الذي تبنته أغلب الدول العربية، كمدخل عام إلى التطور والارتقاء. لذا كان من الطبيعي أن يساير الفن أيضا هذا التوجه. ويتجلى العامل الثاني في وظيفة الفن عند البوصيري. وهي الوظيفة التي حددها في التغيير والتحريض. يقول: "إنها لنظرة قاصر في الواقع، أن ننظر إلى الفن على أنه مجرد (آلة تسجيل لاقطة تنقل الأشياء على ما هي عليه)، دون أن نبدي وجهة نظرنا في هذه الأشياء،دون أن نحاول تغييرها نحو الأفضل.. إن ذلك يعد إلغاءً تعسفيا للفاعلية المنتظرة من وظيفة الفن. فالفن لا بد أن يحمل في أعماقه فكرة تجديد الحياة وتغييرها نحو خير الإنسانية، أي لا بد أن تكون لديه القدرة على تحريضنا من أجل تغيير طبيعة وجودنا"43.

وعليه، فإذا كان بعض المسرحيين العرب، وتحت مبرر الأخذ من التراث، وما يحتويه من تقنيات فنية- قطعوا أواصر التواصل تنظيراً لا إبداعا مع المدارس الغربية، فإن البوصيري يثمن الحوار الفني والتلاقح الثقافي. يقول: "كمبدأ عام، أنا لست ضد المدارس الغربية ولست ضد أن تتعانق الثقافات الإنسانية. ذلك لأن الإنسان رغم التباين العرقي والثقافي مشدود إلى أخيه الإنسان ويجمعهما مصير واحد. ومن الإنصاف أن نعترف بفضل المدارس الغربية وأهميتها في تكويننا العلمي والثقافي"44. فالتواصل بين الثقافات والشعوب، هو التحرر الإنساني الحقيقي الذي يبشّر به البوصيري.

فالهوية الفنية تمزج بين المحلي الخاص، والأجنبي الوافد، لأنها تغتني بتجارب أهلها، ومعاناتهم، وانتظاراتهم، وتطلعاتهم، وفي الآن ذاته تنهل من إنجازات الآخرين. فالفن يلامس قضايا إنسانية غير عابئ بالمحلية الضيقة والعصبية المقيتة. يقول البوصيري: "الأدب والفن في النهاية نتاج إنساني، قد لا يعبأ بعاداتي وتقاليدي وعقيدتي ولكنه يمس شيئا بداخلي، ويعبر عن جانب من معاناتي مما يجعلني أتفاعل معه إلى حد كبير، فأنا عندما أقرأ مسرحية "المفتش العام" أحس أن جوجول عاش طويلا في المجتمع الليبي، وأنه عانى كثيرا من الروح البيروقراطية في مؤسساتنا الإدارية، وعندما أقرأ مسرحية "هيلدا حابلر" لهنريك إبسن أحس أن هيلدا بفراغها الفكري وعدائها للثقافة وانشغالاتها بالطموحات المادية هي نموذج لمعظم النساء الليبيات"45.

وفي الأخير، نستشف أن عبد الله البوصيري اتخذ من التراث وسيلة للتعبير عن قضايا الإنسان، وفق رؤية فنية تدرك أبعاد الواقع، وتوسل في ذلك بأساليب فنية عربية وغربية. لقد استطاع - بفضل التفاعل المثمر والتواصل الخلاق بين الفنيات العربية والغربية - أن يحدد هويته الإبداعية التي أضحت ذات دلالة خصبة تستلهم المنجز المسرحي الغربي، دون إلغاء الخصوصية العربية.ويُعتبر نهل البوصيري من التراث العالمي، مؤشرا دالا على أن النص المسرحي

العربي، قد عمل على تقريب الثقافات، ومدّ جسور التواصل بين الحضارات والشعوب. فمسرحيته "سجينة الجدران" تحقق قيمتها، انطلاقا من تفاعلها مع الأسطورة الإغريقية، وارتباطها في الآن ذاته بالواقع العربي. فقد انفصلت شخصية بيجماليون عن عالم الأسطورة، وأضحت معاصرة في روحها، وفكرها، ومواقفها. لقد متح البوصيري من نبع الأسطورة، وعمل على تمثلها، فأخرجها مطبوعة بطابعه الفني والإبداعي بغية عرض همومنا وقضايانا. وفي هذا الفعل الإبداعي استيعاب للتراث الغربي، لإعادة إنتاجه من منظور عربي منفتح، يهدف إلى الانفتاح على تراث الشعوب، ويرفض الانغلاق داخل حدود ضيقة.

الهوامش:

1 . عبد الله البوصيري، حول فاعليّة المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 106، شباط (فبراير)، 1980، ص: 77.

2 . نشرت مسرحية تفاحة العم قريرة بمدونة المسرح الليبي، نصوص من الإنتاج المسرحي المطبوع وتراجم مؤلفيها، تأليف عبد الله سالم مليطان، تقديم ومراجعة: البوصيري عبد الله. الجزء الأول، مداد للطباعة والنشر والتوزيع والانتاج الفني، الطبعة الأولى 2008.

3 . عبد الله البوصيري، في حوار أجراه معه: أنديرا أحمدي، المبدع العربي نحو معانقة الشمس، مجلة عمان الأردنية، كانون الأول، العدد 90، 2002، ص: 31

4 . أحمد بللو، تفاحة الحلم..أم تفاحة الوهم، مجلة "لا"، السنة الأولى، العدد15، 1991، ص: 44.

5 . عبد الله البوصيري، تفاحة العم قريرة، مدونة المسرح الليبي، مصدر سابق، ص: 483.

6 . عبد الله البوصيري حوار : سارة شنشح– فاطمة بن ناصر، البوصيري عبد الله المسرح الليبي متواضع فكريا وأي إبداع لا تواكبه حركة نقدية هو إبداع ناقص، ، الجماهير، صفحة لقاءات، الاثنين 22 جمادى الآخر، الموافق 15صيف 2009، العدد 239، ص: 9.

7 . عبد الله البوصيري، في حوار أجرته معه: بشرى إبراهيم الهوني، المؤلف المسرحي البوصيري عبد الله وحزمة الضوء على المسرح الليبي، جريدة العرب الثقافي، الخميس 17– 7– 2003، ص:.7

8 . عبد الله البوصيري، تفاحة العم قريرة، مدونة المسرح الليبي، مصدر سابق، ص: 483-.484

9 . عبد الله البوصيري، حول فاعليّة المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، مرجع سابق، ص: 76.

10. عبد الله البوصيري، تفاحة العم قريرة، مدونة المسرح الليبي، مصدر سابق، ص: 488

11 ـ عبد الرحمن بن زيدان، معنى الرؤية في المسرح العربي، ، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2009، ص: 171.

12 . عبد الله البوصيري، حول فاعليّة المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، مرجع سابق، ص: 82.

13 . نفسه، ص: 82.

14 ـ حسن المنيعي، المسرح الحديث، اشراقات واختيارات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسة الفرجة، ط1، 2009، ص: 81.

15 . عبد الله البوصيري، تفاحة العم قريرة، مدونة المسرح الليبي، مصدر سابق، ص: 491- 492.

16 . نفسه، ص: 492

17 . نفسه، ص: 503.

18 . نفسه، ص: 503.

19 . مقابلة مع البوصيري، تحت عنوان: الطليعة هي المضمون أساسا، مجلة الموقف العربي، العدد 60، نوفمبر 1981، ص: 42-43.

20 ـ عبد الله البوصيري، في حوار أجرته معه: حواء القمودي، مئوية المسرح الليبي، جريدة أويا، المشهد الفني، السنة الثانية، العدد299، ص: 20

21 . عبد الرحمن بن زيدان، معنى الرؤية في المسرح العربي، مرجع سابق، ص: 188.

22 ـ يونس الوليدي، الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، مطبعة أنفو برانت فاس، الطبعة الأولى، 1998، ص: 81.

23 ـ عبد الله البوصيري، في حوار أجرته معه: حواء القمودي، مئوية المسرح الليبي، جريدة أويا، المشهد الفني، السنة الثانية، العدد 299، ص: 20.

24 . نفسه، ص: 20.

25 . نفسه، ص: 20

26 . محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مَصر للطبع والنشر، الفجالة-القاهرة، ص: 78.

27 . يونس الوليدي، الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 95.

28 ـ ادوارد سعيد ، تأملات في المنفى 1، ، ترجمة: ثائر ديب، دار الآداب بيروت، ط1، 2004ص: 283- 285.

29 ـ عبد الله البوصيري، في حوار أجرته معه: إبراهيم الهوني، جريدة العرب الثقافي، المؤلف المسرحي البوصيري عبد الله وحزمة من الضوء على المسرح الليبي، مرجع سابق، ص: 7.

30 . عبد الله البوصيري، سجينة الجدران، الدار العربية للكتاب، 1986 ، ص: 27.

31 . نفسه، ص:.33

32 . نفسه، ص: 68.

33 . نفسه، ص:.43

34 . نفسه ، ص: 44-45.

35 . نفسه، ص: 30.

36 ـ عبد الله البوصيري، في حوار أجرته معه: حواء القمودي، مئوية المسرح الليبي، جريدة أويا، المشهد الفني، السنة الثانية، العدد 298، مرجع سابق، ص: 20.

37 . عبد الله البوصيري، حول فاعليّة المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، مرجع سابق، ص: 72.

38 . إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط3، 2004، ص: 286.

39 . عبد الله البوصيري، سجينة الجدران، مصدر سابق، ص: 19

40 . نفسه، ص: 33.

41 . نفسه، ص:.51

42 . نفسه، ص:.34

43 . عبد الله البوصيري، حول فاعليّة المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، مرجع سابق، ص:.84

44 . عبد الله البوصيري، في حوار أجراه معه: حوار أنديرا حمدي، المبدع العربي نحو معانقة الشمس، مجلة عمان الأردنية، مرجع سابق، ص:.32

45 . عبد الله البوصيري، في حوار أجرته معه: بشرى إبراهيم الهوني، المؤلف المسرحي الليبي البوصيري عبد الله وحزمة من الضوء على المسرح الليبي" جريدة العرب الثقافي، مرجع سابق، ص: 7.

النسق السوسيوثقافي واشتغالاته في المسرح المغربي
– الهيمنة الذكورية نموذجا–

أ– منيرة الزغيمري
كلية الآداب بنمسيك– الدار البيضاء

الملخص:

ارتبط المسرح بقضايا المدينة منذ الإغريق، فالشرط الاجتماعي كان حاضرا في مختلف مراحل التشكل المسرحي، إذ لا يمكن عزله عن تاريخية المدينة، لأنه صورة مطابقة لحقيقة المدينة بتراتبيتها وبتوافقها ونشازها، غير أن التناول السوسيولوجي يجعل العمل المسرحي منتوجا يكشف عن الأنساق المشكلة للمجتمع، وبالتالي إعادة قراءة المجتمع وفق معايير علمية.

وقد استطاعت الدراسات المسرحية مابعد الحداثية تقويض المقاربات النقدية الكلاسيكية، منتجة مفاهيم جديدة تعيد مساءلة الخطابات والمسلمات التي شكلت مركزا وتفتح الباب أمام الهويات الهامشية ولتعدد الأصوات المشكلة لبنية المجتمع، حيث سعت الدراسات ما بعد الحداثية إلى مساءلة الثوابت الفكرية والكشف عن الخطابات المضمرة التي هي انعكاس حقيقي للمحيط.

وعليه، ستتمحور الإشكالية العامة لهذه المداخلة حول البحث عن الأنساق المضمرة التي جعلت المرأة تختفي وتظهر في الساحة المسرحية، وعن حضورها موضوعا ممثلا من طرف السلطة الذكورية، وكذا الإبداعات النصية والإخراجية النسوية التي جاءت كرد فعل على هيمنة المؤلف والمخرج المسرحي بصيغة المذكر، لنتساءل بعدها عن كيفية مقاربة المرأة لجنسها، هل

كرست الهيمنة الذكورية الممارسة عليها أم أبانت عن ثقافة مقاومة للهيمنة؟ وأخيرا هل استطاعت تجاوز ثقافة المقاومة؟

الكلمات المفتاحية:

الأنساق – النسق السوسيوثقافي – الهيمنة الذكورية – النسوية – الأنساق المضمرة – المسرح ما بعد الحداثي.

abstract

The socio-cultural system and its functions in the Moroccan theater - male domination case study. The theater Totally had linked been is linked in to the topics of the city since the Greek era, in fact the social factor had been present at the various stages of the theatrical formation, because it can not be isolated from the historicity of the city, for it reflects an image that corresponds to its different aspects such as the hierarchy, disharmony and cacophony, but the sociological approach makes of the theatrical work a product that discovers all the components of the society. And for this purpose, it contributes to the reading of the society according to scientific norms.

In this Postmodernist context studies have undermined classic critics, new approaches producing new concepts that restore the discourses and postulates that have built a central concern, in opening the door to the marginal identities and multiple voices that shape the structure of the marginalized society.

Consequently, the main topic of this contribution will be focused on the search for implicit systems that have discarded and asserted the women

on the theater scene, their presence as subject represented by male authority, as well as textual creativities and feminist staging appeared in response to the author's domination and the theater director in a masculine form. So, how do women approach their gender, in other words is that the is male domination inscribed in practice or does it demonstrate culture of resistance to domination? Finally, is the culture of Is resistance exceeded? Is female resistance to male domination over?

Is male domination inscribed in practice or do women overtake cultural fight to dominate themselves.

keywords:

systems – Sociocultural systems - Male domination - Feminism –embedded systems - Postmodern Theater.

توطئة:

ارتبط المسرح بقضايا المدينة منذ الإغريق، فالشرط الاجتماعي كان حاضرا في مختلف مراحل التشكل المسرحي، إذ لا يمكن عزله عن تاريخية المدينة، لأنه صورة مطابقة لحقيقتها بتراتبيتها وبتوافقها ونشازها، غير أن التناول السوسيولوجي يجعل العمل المسرحي منتجا يكشف عن الأنساق المشكلة للمجتمع، وبالتالي إعادة قراءة المجتمع وفق معايير علمية، فالسوسيولوجيا تبحث في تضاريس الحقل المجتمعي لرسم صورة واضحة عنه، إنها معرفة مبنية على معايير لدراسة الاضطرابات الاجتماعية بعيدا عن التفكير التقليدي، وتتخذ الصرامة الإبستيمولوجية منهجا لإعادة مساءلة الظواهر الاجتماعية بعين فاحصة، وسوسيولوجيا المسرح تشتغل وفق نفس معايير السوسيولوجيا العامة، غير أنها تتوجه إلى الإبداع المسرحي إنتاجا واستهلاكا وتبحث عن الأنساق المشكلة للمجتمع، إنها تنطلق من معرفة المسرح إلى معرفة المجتمع.

وقد استطاعت الدراسات المسرحية ما بعد الحداثية تقويض المقاربات النقدية الكلاسيكية، منتجة مفاهيم جديدة تعيد مساءلة الخطابات والمسلمات التي شكلت مركزا وتفتح الباب أمام الهويات الهامشية ولتعدد الأصوات المشكلة لبنية المجتمع، فلم تعد دراسة الخطاب المسرحي ترتكن للآليات الجمالية والبلاغية التي يعلن عنها النص، بل سعت الدراسات ما بعد الحداثية إلى مساءلة الثوابت الفكرية والكشف عن الخطابات المضمرة التي هي انعكاس حقيقي للمحيط، فإذا كان الخطاب المسرحي يولي أهمية خاصة للثقافة المهيمنة، ويحتفي بالصيغ الجمالية التي تعترف بالسائد وتتجاهل كل ما من شأنه أن يعكر صفو سلطتها، فإن هذه الخطابات سرعان ما أصابها

التشويش والإرباك وإعادة المساءلة من طرف ثقافة مناوئة لقوى الظلم وباحثة عن الحرية، إنها إبداع ثائر يأبى الاعتراف بهامشيته التي تسكن بداخله، ويسعى جاهدا ليتحول إلى دال معرفي على ثقافة مجتمعية كتب لها الانزواء والتهميش.

من هنا سعت المقاربة السوسيولوجية إلى البحث عن المضمر والمسكوت عنه، إيمانا منها بأن اللعبة الاجتماعية مرتبطة بآليات التنافس والهيمنة والصراع، وسنركز في هذه الدراسة على آليات النقد الثقافي وما يتيحه من إمكانيات معرفية وسعت مداركنا باتجاه نقد الخطاب وكشف أنساقه ليلامس التصورات والرؤى المؤسسة للثقافة الإنسانية بشكل عام، كما سنعتمد على نظرية بيار بورديو الذي تبنى المقاربة الماركسية الجدلية، لإبراز الهيمنة الذكورية والعنف الرمزي الذي تمارسه هذه السلطة في مجتمعاتنا التقليدية، ليتم شرعنتها وجعلها مسلمات بديهية، خصوصا وأن أساس مشروعيتها مرهون بالقبول والاعتراف بها وتمريرها سواء عن وعي أو غير وعي. إن السوسيولوجيا من هذا المنطلق تسعى "إلى تعرية واقع الهيمنة والقوة والنفوذ، وانتقاد المجتمع الليبرالي المعاصر الذي يتميز بالظلم واللامساواة وصراع الحقول والطبقات الاجتماعية. فتصبح السوسيولوجيا حينئذ أداة فعالة للنقد الجذري، وكشف المضمر واستنطاق المسكوت عنه، وفضح لعبة التنافس والهيمنة "1.

وعليه، ستتمحور الإشكالية العامة لهذه المداخلة حول البحث عن الأنساق المضمرة التي جعلت المرأة تختفي وتظهر في الساحة المسرحية، وعن حضورها موضوعا ممثلا من طرف السلطة الذكورية، وكذا الإبداعات النسوية التي جاءت كرد فعل على هيمنة المؤلف والمخرج المسرحي بصيغة المذكر، لنتساءل بعدها عن كيفية مقاربة المرأة لجنسها، هل كرست الهيمنة الذكورية الممارسة عليها أم أبانت عن ثقافة مقاومة للهيمنة؟ وأخيرا هل استطاعت تجاوز ثقافة المقاومة؟.

1- النسق السوسيوثقافي وخطاب الهيمنة :

يتشكل النسق من أجزاء متماسكة ومتناغمة إيقاعيا، فهو لا يصل حد التجانس والتطابق بقدر ما يحتفي بالترابط والاختلاف، ويتأسس المجتمع تبعا لأنساق مختلفة قد تتباين في جزئياتها لكنها تتفاعل ويؤثر بعضها ببعض لتكوين بنية المجتمع، فالنسق الاجتماعي " نظام ينطوي على

أفراد " فاعلين " تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق"2، إنه يتحدد عبر وظيفته التي تشتغل في الخطابات الجمالية مراوحة بين مضمر غير معلن، وظاهر يكشف عنه النص الإبداعي منذ الوهلة الأولى، فالحيل الجمالية الفنية والأدبية تمرر أخطر الأنساق وأشدها عنفا في "حبكة متقنة، ولذا فهو(النسق المضمر) خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة وأهمها (...) قناع الجمالية اللغوية، وعبر اللغة وجمالياتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة وتعبر العقول والأزمنة فاعلة ومؤثرة .3"

إنها أنساق تضمر التراكمات التاريخية لمنظومة الأفكار والآراء، وكذا لتشعب الإيديولوجيات والرؤى التي قد تمرر عن غير وعي من طرف المبدع بفعل العنف الرمزي اللطيف والعذب كما يصفه بورديو، حيث لا يشعر أفراده بالتغير والتبدل بل يقبلونه ويوافقون عليه وقد يتواطؤون في تأكيده وتكراره إنه: " ذلك العنف الناعم واللا محسوس واللامرئي من ضحاياه أنفسهم، والذي يمارس في جوهره بالطرق الرمزية الصرفة للاتصال والمعرفة، أو أكثر تحديدا بالجهل والاعتراف، أو بالعاطفة حدا أدنى وذلك كله متأصل في العقول والأجساد، أُدمج على شكل ترسيمات (shémes) لا واعية من الإدراك الحسي والتقييم"4 ، إنه يمارس هيمنته وحركيته خارج حدود الوعي، فالنسق متغير وغير ثابت لأنه خاضع للتحول المجتمعي الذي يلغي أنساقا ويؤكد أخرى كما " لا يفقد أساسه الجوهري ولكنه يمتلك مرونة التحولات ويستجيب لمقتضى المتغيرات فيتكيف معها دون أن يتلاشى جوهره "5، وفي كل الحالات يبرز العنف الرمزي آلية أساسية لتمرير الخطابات، رغم نفي المجتمعات التقليدية الأبوية/ البطريكية وجود عنف ممارس عليها، معتبرة سلوكها الثقافي مسلمات لا تحتاج للمساءلة، إنها تحمل ثقافة مسالمة تختفي معها صور الرفض والمقاومة مقابل شيوع مبادئ القبول والانصياع.

ويحتاج فهم النسق المضمر مهارات وكفاءات لغوية وتواصلية وموسوعة فكرية بصفة عامة، لأن فهم المضمر لن يستقيم بدون تعمق ثقافي، فالإبداع المسرحي بشقيه الأدبي والفني يقتضي فهما خاصا لثقافة منتجيه مؤلفين ومبدعين وأيضا متلقين لهذا الخطاب الجمالي الذي لا ينفلت من

إيديولوجية المجتمع، لأنه مرآته العاكسة لانتصاراته وانتكاساته، وتظهر الأنساق السوسيوثقافية الظاهرة والمضمرة في الخطاب المسرحي متعارضة ومجسدة لآليات الصراع بين المسيطِر والمسيطَر عليه، فإيديولوجيا الهيمنة هي الموجه الأساسي للسيرورة الاجتماعية، والمنعكسة قصرا على الخطابات الجمالية فالنسق الذكوري موضوع الدراسة، يكشف عن وعي النساء بالسلطة الذكورية القاضي بعدم "مواجهة الفحل، ولزوم الصمت أمامه، حتى لو أخطأ فإن أخطاء الفحول صواب مجازي، إن ما لا يجوز لغيرهم يجوز لهم، فهم أمراء الكلام، وكل فحل ثقافي فهو محصن ومحروس، تحرسه الثقافة بكل وسائل الحماية، وتتخذه نموذجا للقدوة الاجتماعية كنسق يثبت ويترسخ "6.

فالنسق الذكوري لا يسعى إلى شرعنة حضوره ذاتا عكس النسق الأنثوي التابع والمتخَذ موضوعا للمقبول والشرعنة ف" قوة النظام الذكوري تتراءى فيه أمرا يستغني عن التبرير، ذلك أن رؤية مركزية الذكورة تفرض نفسها كأنها محايدة، وإنها ليست بحاجة إلى أن تُعلن عن نفسها في خطب تهدف إلى شرعنتها، والنظام الاجتماعي يشتغل باعتباره آلة رمزية هائلة تصبو إلى المصادقة على الهيمنة الذكورية التي يتأسس عليها "7.

وفي مقابل السيطرة الذكورية، برزت الحركات النسوية الرافضة لأشكال الهيمنة بفعل التغيير الاجتماعي الحداثي المعاصر الذي آمن بأن " حركة تحرير المرأة ستصبح بالضرورة رأس حربة التغيير الاجتماعي والثقافي. وحتى على المدى القصير، فإن الحركة النسائية هي الفتيل المؤهل لإشعال المجتمع الأبوي المستحدث من الداخل، وإذا ما أتيح لها أن تتنامى تم تستقل فإن هذه الحركة ستكون بمثابة الدرع الواقي من شراسة الأبوية والانتكاسات الرجعية، وسترسخ نفسها على أنها حجر الزاوية الذي سيقوم عليه نظام الحداثة "8.

وتماشيا مع هذا الوضع بدأت الخطابات الجمالية بما فيها المسرح تتجه نحو الثورة على الثوابت والمرجعيات الثقافية المتواضع عليها والتمرد المعلن " على الأطر المرجعية التي تأسر الجسد الأنثوي في سراديب معتمة "9. لقد رفضت الحركات النسوية الاستناد إلى الاختلاف البيولوجي بين الجنسين، والمفضي إلى الإعلاء من شأن الذكورة على حساب الأنوثة، أو إلغائها كما في بداية ظهور المسرح في الأوطان العربية والذي انزوى معه الجسد الأنثوي وأقصي من ولوج عالم التمثيل،

فمثلت الأدوار النسوية في مسرح مارون النقاش من طرف ممثلين ذكور، وقوبلت تجربة القباني ويعقوب صنوع بعد اعتمادهما على العنصر النسوي بالرفض والتصدي، بفعل هيمنة النسق الديني والموروث التقليدي الذي يرى المرأة عورة، ف" المرأة لم تكن غائبة قبل سنوات الستينات عن الإبداع المسرحي وإنما كانت مقصاة من الشرعة canon التي تم احتواؤها داخل الممارسة الخطابية للرجل، وإخضاعها من ثمة لهيمنة قضيبية "10.

فالجسد الأنثوي لم يستطع في مجتمعه المنغلق مقاومة هذيان السلطة الذكورية، فكان الانزواء مصير هذا الجسد، وأزمته أزمة ثقافة حولته إلى هامش وتابع، ولما لا "عفوي ومسلوب" كما أكد بورديو .

2- الرؤية الذكورية للمؤنث: مسرحية الحكواتي الأخير لعبد الكريم برشيد نموذجا:

مسرحية الحكواتي الأخير لعبد الكريم برشيد عمل احتفالي يعرض صورة المجتمع المتغير والمتحول بفعل المد الحداثي والتوجه العولمي للأفضية والشخوص والأفكار، ليكشف لنا عن بؤس الذات وانكشاف جرحها الغائر. وقد قسم عبد الكريم برشيد أنفاسه المسرحية المتولدة عن نفسه الاحتفالي "الأم" إلى أحد عشر نفسا، عنونها ب " الاستهلال – حكاية ساحة – كنا في البدء خمسة – حديث لمسيح (المهرج) – سوق النساء – حدثنا الكاتب قال – أنا .. والناس – حدثنا المرشد قال – أنا الغريب أو أنتم الغرباء؟ – الحوار أم الاستنطاق؟ – خاتمة الاحتفال " جل أنفاسه تحمل نبرة رافضة للواقع، حيث يكشف المشهد المسرحي سوق النساء عن واقع المرأة في المجتمع الحالي، وينقلنا حربة حكواتي الساحة إلى عالم النساء ليجعل من كل دمية صورة للمرأة " تحمل تصور الحكواتي والمجتمع ، وتحمل تصورا ذهنيا ونمط تفكير محدد يدل على وضعها المادي والروحي في كل أبعاده الزمانية والمكانية "11.

وتشترك نسوة حربة في خاصية المكر والخداع ولا يستثني حتى زوجته يقول متحدثا عن زوجته :

" آه.. هذا الكلام – يا سادة يا كرام – لا يخص كل النساء، وخيرهن استثنينا في هذا الحديث. إن النساء الحقيقيات – صدقوني – فوق النقد والنميمة وفوق كل الشبهات، ومن هؤلاء النسوة المحترمات السيدة زوجتي، مولاة الدار، تلك التي لا يمكن أن تجدها – وفي كل أوقات الليل والنهار – إلا خارج الدار، وخارج الزمن أيضا، وخارج التاريخ، وخارج أكواب رب العالمين ... (يغني)

كيد النسا كيداين من كيدهم جيت هارب

يتحزموا باللفاع ويتخللوا بالعقارب " 12.

ففي كل مرة يخرج دمية من الصندوق يرصد مظهرا من مظاهر التحول الذي عرفته المرأة بين الأمس واليوم، وقد صاغه في قالب هزلي مفعم بالنقد يقول وهو يكلم ما في الصندوق : "أخرجي ولا تخافي ، ولا تخجلي، فقد انتهى عصر الخجل والحياء ... ها ها تسألون عن هذه الأنثى؟ (يخرج من الصندوق دمية أخرى) ماذا أقول لكم، هي امرأة من عامة النساء، اشتغلت خاطبة،[...] عندما كان الزواج زواجا وكان رباطا مقدسا وعليه الملح والسر، وكانت المرأة عورة – حاشاكم – ولكنها اليوم – وماذا يمكن أن أقول لكم عن هذا اليوم – وعندما تغيرت الدنيا فقد غيرت المهنة" 13.

إن انتقاده للمرأة/ الدمية يخفي في جوهره نسقا متباينا لصورة المرأة في المجتمع الحديث، خصوصا مع التغيرات المجتمعية التي جعلت المرأة مساوية للرجل حيث:"انقلبت العصور [..] وجد في الأمور أمور، وأصبح التمييز بين الرجل والمرأة شيئا صعبا وعسيرا ومستحيلا..." 14.

إن نساء الحكواتي نماذج تشير إلى الدونية في زمن الانحطاط فتشييء المرأة وجعلها دمية وجعل الدمية امرأة، يبين أن قيمة الجسد الأنثوي وصلت " في المجتمع المتدني إلى التدني العقلي والوجداني صارت معه المرأة للعب واللهو والزينة والجنس بعد أن سلبها المالكون قواها الخاصة بها، والمميزة لشخصيتها، فخضعت لهذا الاستلاب الذي أدى بها إلى المذلة والتشوه"15.

إن صورة المرأة/الدمية تستبطن دونيتها وتبعيتها لسلطة واقع ذكوري وتحويلها إلى رمز ودلالة يزكي هذا الطرح، فمشهد "سوق النسا" يعج بنساء المجتمع الماكرات الخاضعات، وقد تحولن إلى

دمى خاضعة مستسلمة لسلطة الحكواتي والمجتمع معا، وقد ساعده في ذلك استعانته بالسخرية اللاذعة الهادفة إلى نقد الواقع بصور محملة بالتشويه المضحك، حيث جعلنا نلامس جرح واقع غائر بطريقة ساخرة تحملنا على الضحك الذي قد يصل حد البكاء، فالمشهد يحبل بأنساق مضمرة غير معلنة عن وضعية المرأة في المجتمعات التقليدية، فالجسد الدمية " يمتلك من الطاقات ما هو خارج سلطة العقل والعاطفة ولكي يتحرر من عبوديته ينبغي إلغاء السلطة الأولى، سلطة العقل"16، فهل الحديث عن المرأة يبقى محتجبا وغير معلن دائما، ألا يزكي هذا الوضع سيرورة الإقصاء المتنامية قبلا؟ هل سلسلة البوح عن معاناة المرأة تقضي بضرورة إلغاء العقل والاحتيال على الصيغ الفنية الجمالية لتحقيق الظهور والتجلي؟ إن المشهد يؤسس لصراع الأنساق الدينية والثقافية والاجتماعية ليؤكد طرح الهيمنة الذكورية، غير أن المسرحية بعد مشهد "سوق النسا" تبرز نسقا مغايرا ينذر بهيمنة الأنوثة مستقبلا، إذ تتحدث إحدى شخصيات المسرحية عن الصراع الاجتماعي بين ثنائية الأنثوي والذكوري قائلة:

" وهذه المرأة المزوقة ...(يشير إلى امرأة في الحلقة) إنها تطالبني بحقوقها الأخرى، مع أنني لا أعرفها، وما هي ابنتي ولا أختي ولا هي زوجتي ولا مطلقتي. لقد أخذت مني كل شيء، وما تركت معي أي شيء إلا الجلد الذي يكسو عظمي، وهذا الرداء الذي يستر عورتي...

لقد أعلنت علي الحرب وقالت ....

- المرأة: أنت خصمي وعدوي. اعطني حقوقي وحريتي وأطلق يدي (يضحكون)

وسألتها – بكل احترام طبعا – عن جرمي وذنبي فقالت:

- المرأة: ذنبك أيها الرجل ... أنك رجل "17.

فرغم أن المقطع يشير لحلول هيمنة أنثوية من صنع مجتمع تغيرت ذهنيته وسادت فيه قيم المساواة والندية، إلا أنه يخفي نسقا فكريا رافضا لمقاسمة المرأة للرجل في الفضاءات العامة وفي الحقوق المدنية والسياسية واعتباره تحديا أنثويا مفتعلا، لذلك بقيت الرؤية الذكورية للمؤنث حبيسة خطابات تقليدية تنظر للمرأة في مرتبة أدنى من الرجل.

2- النسوية في المسرح: مابين الرفض والمقاومة:

كشف الإبداع النسوي عن خصوصية المجتمعات الذكورية، مقابل تمرد غير معلن من طرف ثقافة نسوية مضادة، فالثقافة السائدة تكرس مبدأ السلطة والهيمنة الذكورية، جاعلة المرأة موضوعا خاضعا، في حين أن المرأة الآن تحاول وطأ مجال الإبداع بخطى محملة بصيغ الرفض والاحتجاج لشتى صور الهيمنة " وهذا ما دفع الحركات النسائية إلى السعي لتغيير النظام اللغوي التقليدي، عبر وضع برنامج تحرري يأخذ بعين الاعتبار مسألة تركيب لغة متحررة من القيود التي تعيق تحرر فكر المرأة، وتعبر عن المساواة لأن مفاهيم الذكوري والنسوي هي مفاهيم ثقافية "18.

ويستند الإنتاج النسوي إلى الوعي المعرفي والفكري المبني على حرية التعبير التي لا تعترف بالفروقات البيولوجية بين الجنسين، إنها حركة اجتماعية ثقافية سعت إلى رد الاعتبار للأنثوي المهمش وفسح المجال له للمشاركة في صياغة القيم والمفاهيم الاجتماعية إلى جانب الرجل. فتحولات المجتمع والتغيرات الناتجة عن المدنية والحداثة، انعكست على الإبداع فظهرت كتابات نسوية مضادة للكتابة الذكورية تؤمن بالحرية والمساواة، وتتوق إلى الانسلاخ من القيم المتوارثة، رغم صيغ الرفض والنقد المصاحبة لهذا الإبداع، خوفا من شيوع ثقافة أنثوية حداثية منفلتة من الهيمنة السائدة، والتي غالبا ما توصف بأنها ثقافة مدعومة من جهات خارجية تسعى للنيل من الثوابت والمسلمات الاجتماعية، ففكر "المؤامرة" حاضر في ثقافتنا، بصورة تجعلنا نتغاضى عن أخطائنا، ونبتعد عن النقد الذاتي الذي قد يكون الوسيلة الأنجع لتجاوز أزمة الفكر والثقافة والوعي، ففكر" المؤامرة" يزيح المسؤولية عن الذات ويلقيها على الآخرين، عبر تخوين أبناء المجتمع الحامل لفكر مغاير، أو الحرص من الآخر الأجنبي وجعله عدوا، قد يسعى للنيل من ثوابتنا في أية لحظة، ومن ضحايا فكر "المؤامرة" المرأة التي تصبح كبش فداء تلقى عليها مختلف عيوب وعثرات المجتمع وفشله.

ففكر "المؤامرة" لعبة سلطوية في الأساس صاحبت الوجود منذ الأزل ومنها سلب حقوق المرأة الذي لم يرتبط بأي دين ولا بأية شريعة سماوية، لقد كان فعلا إنسانيا محضا نتج عنه تصاعد قوى الهيمنة مقابل تصاعد موازٍ لقوى المقاومة، ومنه المنتج النسوي المسرحي الذي سعى إلى

التمرد على خصوصيات المجتمعات التقليدية، التي " تؤثم أفرادها حينما يقدمون تصورات مغايرة لما هي عليه، فكل جديد هو نوع من الإثم، (وهذه هي صورة) المجتمعات الآخذة بهوية ثابتة الملامح فلا تعترف بالتحول، ولا تقر به."19.

كشف لنا المنتج النسوي المسرحي عن تصور مختلف للأشياء، خصوصا عندما تصبح الأنثى موضوعا إبداعيا من طرفه، فحينها سيعلن الطابو عن نفسه ليتحول إلى موضوع يناقش، فيؤسس بذلك نصا إبداعيا مغايرا ومقاوما لثقافة الرجل، إنه نص مؤثث بنرجسية الأنثى، ردا على التهميش والانزواء الذي طالها والمرتبط حتما بالسيرورة التاريخية والثقافية المتوارثة، والعائد إلى فهم معين للنسق الديني والثقافي الذي يجعل المرأة جسدا بلا روح فهي العورة، الناقصة عقل ودين، وهي المثيرة، اللعوب، مواصفات أطرت المرأة في خانة الشهوة واللذة، وأخضعتها لذكورية متعالية تابعة لسلطويته التي حددها منذ الأزل وأي تشويش للسلطة الذكورية يوصف في الغالب بأنه انحدار قيمي وتفسخ عقائدي وانحلال أخلاقي.

وفي هذا الصدد شكلت مسرحية "ديالي" لمخرجتها نعيمة زيطان، والمقتبسة من المسرحية الأمريكية Le Monologue Du Vagin والممثلة من طرف فرقة مسرح أكواريوم حدثا ثقافيا سمته الرفض والمقاومة للسائد الثقافي، لقد شكل خطوة جريئة لتناوله موضوعا خاصا بالحياة الجنسية للمرأة، حيث سعت المخرجة إلى مسرحة الطابو ومواجهة نواقص المجتمع بالفضح والتعرية، وقد نهجت المخرجة فتح نقاش مع المتفرج الذي شكل عينة من المجتمع عبر " استنطاق الجنسانية الأنثوية من خلال ملء الاستمارات وجلسات نقاش مع نساء مغربيات من مختلف الأعمار والمشارب. وبعد العرض الأول مباشرة، استمر هذا التفاعل من خلال فتح نقاش بين الخشبة والقاعة، وتم تحويل المسرح إلى منتدى حقيقي لتبادل الآراء حول قضايا حساسة تهم المجتمع المغربي بأسره "20.

إن المسرحية تمرد معلن ضد مصادرة حرية المرأة في التعبير عما ينتهك يوميا في صمت، فالمسرحية تنقسم إلى فصلين، شخوصها أرقام نكرة تحيل إلى الأنوثة المغتصبة باسم الحشمة والخوف والعار، هي صور لنسوة اغتصبهن مجتمعهن بعدما خضعن لنزوات رجل. وجهت

انتقادات عديدة للمخرجة لاعتمادها لغة الهامش الفاضح وجعلها عنوانا وموضوعا للمسرحية ف " ديالي " إحالة إلى العضو الجنسي الأنثوي الذي يتم توصيفه عادة بالكلام الفاحش والبذيء، في حين كان بإمكانها تجاوزه والتعبير عنه جماليا عبر الإيحاء والرمز غير أن رد المخرجة كان صارما، وهو لماذا نخشى هذا المصطلح في حين أن خطاب الجنسانية أمر حاضر في شوارعنا وفي مجتمعاتنا؟

إن المنتقدين لعنوان المسرحية يحركهم المتخيل الثقافي الذي يربط المرأة بالشهوة و الغواية، في حين ترى المخرجة في مسرحة الطابو مواجهة صريحة لخيبات المجتمع الذي يمارس الفساد ولا يقبل التصريح به، إن ما يهمنا في هذه المداخلة هو مقاربة الفن المسرحي سوسيولوجيا، لمعرفة التطور الاجتماعي والتغيرات الحاصلة فيه على مستوى الأنساق و القيم، فكما يقول روجيه باستيد: " بدأنا من سوسيولوجيا تبحث عن الاجتماعي في الفن، فانتهينا إلى سوسيولوجيا تسير في الاتجاه المعاكس، من معرفة الفن إلى معرفة الاجتماعي "21.

لقد شكل النص المسرحي المدروس حدثا ثقافيا تضمن أنساق متعددة معلنة ومضمرة فرغم جرأة الطرح، فإن تناوله من طرف المخرجة هو بمثابة رد نسقي على المذكر، ورؤية نسقية بديلة تنطوي على معايير تقييمية جديدة للواقع، نسق ينتصر للمضمر والمؤنث والهامشي، ومنشغل بتعرية النمطية التي طوقت المرأة لعهود باعتبارها خاضعة وتابعة ومنكسرة وغير فاعلة.

قوبلت مسرحية "ديالي" بالرفض المجتمعي وحوكمت حكما أخلاقيا، وبهذا التقييم برزت السلطة الذكورية من جديد لتعلن عن هيمنتها والتي لن يشعر بها إلا الذين " يحاولون مخالفتها، حينئذ يتعرضون لعقبات وموانع أو يقعون تحت طائلة الجزاء الحضاري المادي أو الأدبي، أو سخرية الرأي العام ونقمته ونفوره واستنكاره واستهجانه إلى غير ذلك من أنواع الجزاء الثقافي والحضاري" 22، أبان استنطاق الجنسانية الأنثوية من طرف المخرجة المسرحية عن انتقاد شرس، علما أن الجسد الأنثوي استبيح قبلا من طرف ذكورية جعلته موضوعا لها بل وشكلته وفق قناعاتها وثقافتها، في حين شكل الحديث عن الجسد الأنثوي طابو حتى بالنسبة للمرأة نفسها، لتبقى خاضعة لرقابة ذكورية تجعل فضاءها محصورا ف " ليس هناك من فضاء ممكن بالنسبة للمرأة، غير

ما هو مراقب ومكبوت" 23، لتبقى تحت وصاية الخطاب الذكوري الذي " يحدد سقف جرأتها ... وإن تجاوزت هذا السقف، قذف بها خارج المطلق، ونعت منجزها باللا إبداع/ اللا فن/ اللا مسرح ...والبورنوغرافيا، في أغلب الأحيان "24.

نتبين من خلال ما سبق، أن حراك الأنثى شكل نسقا مضمرا ضد الهيمنة الذكورية، وضد كل أشكال التسلط والعنف، وهو ما عبر عنه مسرحة الجسد الأنثوي بطريقة صادمة جعلته يصوغ الرفض قولا وفعلا ضد أي هيمنة، غير أن اتخاذها وضعا دفاعيا مقاوما كشف من ناحية أخرى عن سقوط المرأة في فخ الذكورة والاستسلام للهيمنة الذكورية المضمرة، لأن محاولة خلق مركزية أنثوية مناهضة هو في حد ذاته اعتراف بالمركزية الذكورية.

كما أبان طرح الجنسانية في العروض المسرحية عن تحول اجتماعي قيمي يبرز " تغيرا بنيويا يمس طبيعة النسق الاجتماعي برمته، كما يمس توجهه العام وشكل تنظيمه "25، وتحول أنساق القيم يبين طبيعة هذه الأنساق النسبية التشكل فهي متحولة وغير ثابتة، ومرتبطة في أقصى تجلياتها بالانفعالات لذلك تبرز المقاومة أمام كل تغير لا يوافق المجتمع ككل أو فئة معينة منه، فلقد تلاشت بعض القيم مثل الطاعة والحياء مقابل بروز قيم الحداثة والحرية.

نستنتج من خلال ما تم تقديمه، أن الصوت الأنثوي استطاع تقويض الخطابات التقليدية المهمشة للمرأة عبر كتابة مقاومة لسيرورة الهيمنة وداعية إلى الاعتراف بها ذاتا متكاملة الأركان، في حين ظل الصوت الذكوري حبيس التصورات المتوارثة التي تؤطر المرأة في خانة نمطية تقتضي إجمالا الحجب والتبعية، والمطلوب الآن هو تفكيك الهينمة سواء منها الذكورية أو الأنثوية، لأنه ليس الهدف هو استبدال سلطة بأخرى تعيد إنتاج نفس الخطاب المفعم بالإقصاء والتهميش ولكن الأساس هو خلق تماثل وتماهي بين الجنسين لتحقيق العدالة المجتمعية.

الهوامش:

1- الطاهر لقوس علي، الرمزية عند بيير بورديو ، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ب/ قسم الآداب والفلسفة ، العدد 16، جوان 2016، ص. 40.

2 – إديت كريزول، عصر البنيوية، ترجمة، جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى 1993، ص 41.

3 – عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الثالثة 2005، ص. 79.

4 – بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، ترجمة: د. سلمان قعفراني، مراجعة: د. ماهر تريمس، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى نيسان (أبريل) 2009 ، ص. 9/8 .

5 – أحمد يوسف، القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2003، ص. 122.

6 – عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص. 211/210.

7- بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، ترجمة: د. سلمان قعفراني، ص: 27.

8- د. هشام شرابي: النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ترجمة: محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان- تشرين الأول / أكتوبر 1993 ص 174.

9- رشيد أترحوت، شعريات المغايرة بلاغات البذاءة في الدراماتورجيا المغربية المعاصرة (دراماتورجيا زهرة مكاش) نموذجا ، ضمن كتاب: الدراماتورجيا الجديدة: الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، كتاب جماعي، سلسلة دراسات الفرجة، العدد 32، المركز الدولي لدراسات الفرجة، الطبعة الأولى 2014 ص. 175.

10- خالد أمين، الدراماتورجيا البديلة: الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، ضمن كتاب، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، تأليف، محمد سيف وخالد أمين، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم، 28، الطبعة الأولى 2014، ص. 54.

11 - د. عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، نص مسرحي، تقديم، د. عبد الرحمن بن زيدان مؤسسة " إديسوفت" للنشر، الطبعة الأولى، 2004-2005، ص 20.

12- د. عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص. 50./51

13- د. عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص. 54./55

14- د. عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص. 52.

15- د. عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص. 20./21

16- أحمد قتيبة يونس، البناء الدرامي في مسرح خيال الظل (ابن دانيال)، دراسات موصلية ، العدد الحادي عشر- كانون الثاني 2006. ص. 69.

17- د. عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، ص. 68.

18- نعيمة هدى المدغيري، النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)، منشورات فكر دراسات وأبحاث، الرباط/ المغرب، الطبعة الأولى 2009، ص. 80.

19- عبد الله ابراهيم، حوار الثقافة والقيم والمجتمعات التقليدية، ثقافتنا للدراسات والبحوث، المجلد 5/ العدد السابع عشر 2008/1429، ص 117.

20- خالد أمين، الدراماتورجيا البديلة: الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، ضمن كتاب، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، ص. 58.

21- ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، ترجمة: حسين جواد قبيسي، مراجعة: فواز الحسامي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، حزيران (يونيو) 2011، ص. 52.

22- د. طالب عبد الكريم كاظم القريشي، الظاهرة الاجتماعية عند إميل دوركايم (تحليل اجتماعي)، مجلة دراسات إسلامية معاصرة، العدد السادس، السنة الثالثة 2012، ص. 337.

23 - محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988، ص: 53.

24- خالد أمين،الدراماتورجيا البديلة: الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، ضمن كتاب، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، تأليف: محمد سيف – خالد أمين ص. 56.

25 - Georges Balandier, Sens Et Puissance Les Dynamiques Sociales, Quadrige, PUF, Paris, 4 édition 2004, P . 85.

تجليّات البطل التاريخيّ في مسرحية " ميشع ملك مؤاب المنقذ" للشاعر سعيد يعقوب

أد. عماد عبد الوهاب الضمور

جامعة البلقاء التطبيقيّة– الأردن

الملخص:

يعدّ التراث منجمًا زاخرًا بالأفكار الخصبة، والأحداث الخيالية التي يمنحها المبدع ثراء عاطفيًّا، وقيمة فكريّة ذات دلالة معاصرة، استنادًا لما يختزنه من قيم روحيّة عميقة ذات قدرة على الحضور المؤثر، والاستمرار في الأجيال اللاحقة.

تتناول هذه الدراسة جماليات استلهام الشخصية التراثيّة بصفاتها البطوليّة في المسرحيّة الشعريّة "ميشع ملك مؤاب المنقذ" للشاعر الأردني سعيد يعقوب، الذي انطلق من إرث تاريخي خصب أبرز قدرة واضحة على توظيف الأحداث التاريخية في قالب معاصر.

لقد كشفت المسرحية عن تناغم الشخصية الرئيسية (ميشع) مع ذاكرة المتلقي داخل المتخيّل الجمعي، وذلك لخصوبتها الفكريّة ، والحاجة الملحة إلى استدعاء البطولة التاريخية في زمان انكسار، فضلًا عمّا تتمتع به هذه الشخصية من قدرة على الانتقال من بعدها التاريخي الموغل في القدم إلى بُعد معاصر، يختفي معه صوت الشاعر، ويرتفع صوت ميشع ملك مؤاب المنقذ. اتضحت في المسرحية رؤية الشاعر الفكريّة وموقفه من التاريخ، حيث تجسّد ذلك في بناء الشخصيات الدراميّة، وظهور صفات الشخصيّة الثوريّة ، فضلًا عن وضوح الصراع

المؤجج للأحداث في قالب فني خضع لتقاليد المسرح الراسخة، وقوة الشعر التعبيريّة، وإيقاعه المؤثر.

الكلمات المفتاحية: سعيد يعقوب، المسرح الشعريّ، ميشع، مؤاب، استدعاء، التاريخ.

Abstract:

Tradition is full of rich and fertile ideas and fictional events which can be enriched emotionally and intellectually by a creative writer because of the deep spiritual values that are able to exist and to affect next generations.

This study examines the aesthetics of bringing together the traditional character with its heroic features in the poetic play "Mesha: the Savior King of Moab“ by the Jordanian Poet Said Yaqub who employs the historical tradition of Moab in a contemporary framework.

The characters of the play are not used as a means of expression but a method to reveal the inner self of Mesha and his intellectual visions, and his psychological nature and their role in enriching the dialouge in a heroic spirit that exceeds the limits of the time and place of the play.

The play reveals the harmony between the main character Mesha and the memory of the receiver inside the imagination because of its intellectual fertility and the necessity to recall historical heroism in a time of break and the ability of this character to move from its old historical dimension to a contemporary dimension that hides the voice of the poet and raises the voice of the savior King of Moab ; Mesha.

The play clarifies the intellectual vision of the poet and his and historical attitude through the advent of revolutionary characters and the portrayal of characters and the rich conflict that keeps up with the dramatic traditions, and the poet's high expressive power and the effective rhythm.

Keywords: Said Yaqub, poetic theatre, Mesha, Moab, Recall, History

مقدمة

تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على أهمية الشخصية التاريخية في بناء المسرح الشعري، حيث يحتفظ التاريخ في الذاكرة الشعريّة بلحظات مضيئة ، ومواقف ثوريّة لشخصيات بطوليّة بقيت سيرتها تُروى على كلّ لسان، ذلك أن الإمساك بزمام الفعل السردي في الشعر المسرحي أمرٌ بحاجة إلى مقدرة شعريّة، وبلاغة تعبيريّة مذهلة؛ لأن التاريخ يُصاغ برؤى الشاعر، ورسوخ الحدث التاريخي في وجدان الأمة.

لقد تعددت الروافد الإبداعيّة للمسرح العربي المعاصر، إذ يعدّ التاريخ في مقدمتها ؛ لما يوفره للمبدع من طاقات هائلة يرصد من خلالها أفكاره، ويبعث أسئلته بعيداً عن انكسارات الواقع، ولا عجب أن التاريخ" أول هذه المصادر ، وأسهلها مأخذًا"[1].

يُذعن الشاعر الأردني سعيد يعقوب لحركة التاريخ المستمرة وتشظياته العميقة في الحضارة الإنسانية، فكانت مسرحيته الشعريّة" ميشع ملك مؤاب المنقذ" الصادرة عام 2019م لتبعث هذه الشخصية التاريخية من جديد، وقد صدرت بعد مسرحيته الشعريّة الأولى " ورد وديك الجن الحمصي" ممّا يعكس قوة الحضور الدرامي في شعر سعيد يعقوب، حيث يعمد إلى الإفادة من تقنيات الحوار والنظر إلى الشخصية التاريخية بوصفها حقيقة تاريخية يقوم المبدع بتقديمها للمتلقي بدلالتها الفكرية المعاصرة، وبخاصة عندما تكون الشخصية الدراميّة منبثقة من التاريخ القومي للأمة.

أمّا شخصية " ميشع" بطل المسرحية التي ستحاول الدراسة بيات تجلياتها التاريخية ، فتعود إلى " ميشع بن كموشيت" ملك مؤاب في الأردن الذي عاش في القرن التاسع قبل الميلاد بحدود 850 قبل الميلاد، وقد خلّده التاريخ بعد حروبه مع العبرانيين، وتحريره لمملكته مؤاب من سيطرتهم الاقتصادية عليها، فضلًا عن تحريره للبلاد من الأمراض الاجتماعية التي كانت سائدة في عهد والده من انتشار للرشوة والفساد وكثرة الجواسيس والانقسام بين القبائل، واستطاع توحيد الجبهة الداخلية في دولته؛ ليتخذ بعدها مظهر الملك الرافض للسيطرة الأجنبية، ممّا جعل هذا الاستدعاء الواضح لشخصية الملك (ميشع) تفعيلاً لدور الشاعر الملتزم بقضايا أمته[2].

إنّ عدوى توظيف التراث انتقلت من المبدع للمتلقي بعدما وجد أن الاستدعاء التراثيّ قادر على ترسيخ خلجات النفس وآلامها، بعدما استوعب سعيد يعقوب المعنى القومي الذي تمثله شخصية (ميشع)، وأدرك إدراكًا سياسيًّاناجحًا تداعيات شخصية (ميشع) التاريخية وامتداداتها في وقتنا المعاصر، ممّا يخدم رؤيته الفكريّة، ويسمح بإنبثاق الرؤى في قالب مسرحيّ شعريّ متين، أفرز شخصية تراثية أكثر شمولًا وقدرة على التأثير في الآخرين، بعدما أودعها الشاعر أدق التفاصيل، ومنحها حرية التعبير عن مرارة الانهزام، وخطورة التفرّق والاستسلام.

إذ يزخر التراث بمادة تاريخية خصبة، مكتنزة الرؤى ومتعددة الأحداث، فضلًا عن غناها الروحيّ، وارتباطاتها العميقة بالوجدان الشعبي الذي أنهكته الحروب، وتركت آثارها النفسيّة المدمرة فيه، حيث يلتقي التاريخ في المسرح بأن كلاهما يهتم بالحدث الذي تتصل به مصائر الشعوب والجماعات.

لقد وجد الشعراء في الفن المسرحي مقومات فكرية وإبداعية أعانتهم على التعبير عمّا يشغلهم من هموم معاصرة، وبخاصة أنهم دائمو البحث عن ثقافة تراثيّة قادرة على الانفتاح الواعي في ظل مجتمع إنساني تسوده قيم العدالة والتسامح.

يؤكد الكاتب المسرحي الألماني (غوتولد ليسنغ) : "إنّ الفن يجب أن يتغذى من جذور شعبيّة ، ولكن هذا لا يعني حتمية العودة إلى الأشكال البدائية للإبداع الفني؛ فالفنان يجب أن يجمع عناصر الإبداع الشعبي، والأفكار ذات الطابع الأكثر تقدميّة، وعليه وهو يصوغ المواضيع الشعبيّة استخدام كلّ الوسائل الفنية المتوارثة التي صيغت من خلال مجرى الفن رافعاً بذلك الشعبيّة إلى أرقى درجاتها"[3].

لقد عزز توظيف المسرح في الشعر من الجانب الدراميّ الذي بات أكثر قدرة على احتضان الشخصيات التاريخية أو الأسطورية وصهرها في قالب شعريّ أكثر كثافة تعبيريّة، وقدرة على نقل التاريخ بروح الشعر، ووجدانه الثائر.

إنّ استدعاء الشخصيات التاريخية في الخطاب الشعري المعاصر نوع من التجريب الجمالي، فضلًا عن كونه يعكس عودة ميمونة للتراث، ورغبة في تأكيد حضوره ترسيخًا لما يعكسه من مشاعر إنسانية نبيلة، ذلك أن مهمة الشخصية التاريخية تعريّة الواقع بخيباته وانكساراته، والبحث في أغوار هذه الشخصية عن بؤر يمكن الانطلاق منها متجاوزة حدود الزمان والمكان؛ لتحفيز الجماهير، وإيجاد بديل إنساني قادر على مواجهة التحديات.

وهذا يعني أن الشخصية التاريخية قناع يختفي خلفها الواقع، إذ يوجد اتجاهان إبداعيان في ذلك:" إمّا أن يكون الفن انعكاسًا للواقع، أو يحاول الفن خلق واقع حلمي جديد موازٍ له"[4].

يحوّر سعيد يعقوب الحدث التاريخي ؛ ليتجه به نحو عولمة ثقافية تحتفي بإنجازات الآباء، وتجعلها منطلقًا لفهم الواقع وتحريره من قيود المحتلّ دون خنوع أو استسلام، فعمد إلى رسم معالم شخصية (ميشع) بأبعادها التاريخية والنفسيّة والاجتماعيّة والجسديّة، بعيدًا عن الصورة النمطيّة للشخصيات المسرحية بل يلجأ إلى تفعيل الحدث التاريخي بثوب بلاغي وقالب فكري أكثر امتاعًا واتّصالًا بالجماهير.

إنّ التعرّف على آليات اشتغال التراث في الشعر المسرحي أمر مهم بهدف تحديد هوية المسرح الشعري العربي بعيدًا عن المؤثرات الأجنبية التي باتت تفتك بكثير من الاتجاهات والقيم الإيجابية المتوارثة ، لذلك فإن هذه الدراسة تسعى إلى تأصيل التجذّر التاريخي في المسرح الشعري العربي بعيدًا عن الهيمنة الأجنبية.

اجتمعت في بطل المسرحية (ميشع) مقومات البطل التاريخي الذي شاءت الأقدار أن يواجه الصعاب في ظل كثرة الحسّاد، والمنافقين، والخائنين لأوطانهم، فضلًا عن ازدياد ضغط العدو عليه، ممّا خلق توترًا نفسيًّا وعاطفيًّا ظهر وهجه في الشعر سيّد الفنون على الإطلاق، فكان الأنين والشكوى في كثير من حوارات الشخوص، ممّا سمح ببعث الأدوات الدراميّة في مسرحية شعريّة نجح فيها الشاعر ببناء الشخصيات الدراميّة ، ونسج خيوط الصراع بين العرب المؤابيين والعبرانيين.

التاريخ والصراع الدراميّ

تبدو فكرة الصراع الدرامي واضحة في المسرحية، إذ يوظف الشاعر شخصية (ميشع) بوصفه رمزًا يسقطه على المقاوميين العرب، وأحرار الأمة الثائرين، حيث ينتقل بطل المسرحية لتصوير الواقع المعاصر في بناء دراميّ يدور حول فكرة صراع العرب مع العبرانيين.

إنّ وعي الشاعر بالتاريخ أمرّ ضروري لإقامة مشروع إبداعي مهم، يستند إلى توظيف التاريخ، والإفادة من دروسه، فأحداث المسرحية ترتبط بشخصية (ميشع) الملك المؤبي المحرر والمقاوم لأطماع العبرانيين في المنطقة العربية، إذ استطاع الكاتب بذكاء واضح الدخول إلى الأجواء التاريخية واستخلاص العبر، وتسليط الضوء على بعض الشخصيات الأخرى التي أحاطت بحكم العبرانيين وتاريخهم، مثل شخصيات: آخاب ملك إسرائيل، وجزائيل زوجة آخاب، وعمري ابن آخاب، وراشيل زوجة عمري، ويهوه شافاط ملك يهودا، وباروخ أحد كهنة اليهود، ومردخاي أحد أعيان أورشيليم، وناحومي أحد قادة الملك عمري.

يُعرّف الصراع "بأنّه مُناضلةٌ بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي"[5] أمّا إبراهيم فتحي فقد عرّف الصراع الدراميّ بقوله:" هو الصراع الذي ينمو من تفاعل قوى متعارضة (أفكار ومصالح وإرادات) في حبكة، ويمكن القول: إن الصراع هو المادة التي تُبنى منها الحبكة"[6].

يذهب عز الدين إسماعيل إلى أن " الحوار هو المظهر الحسيّ للمسرحية، والمظهر المعنوي لها هو الصراع، وكلمة دراما تعني صراعاً داخليًّا"[7].

في مسرحية "ميشع ملك مؤاب المنقذ" يلجأ الشاعر إلى تفعيل الحدث التاريخي بشكل يصبح معه الحدث التاريخي قادراً على خلق توعية فكرية، وتحقيق متعة فنية من خلال بناء حواري للنص الشعري يصبح معه الشعر فعلًا تنويريًّا وروحًا حية على الدوام.

يبدأ الصراع الدراميّ في المسرحية مبكرًا بعدما خضعت مملكة مؤاب لسيطرة العبرانيين بناءً على الاتفاقية التي أبرمها ملكهم (آخاب) مع (كُمِشيتُ) ملك مؤاب، وهو والد (ميشع) الذي ساد الانقسام في عهده، وانتشر الضعف في أركان مملكته، لذلك انتشى (آخاب) ملك العبرانيين بنصره على المؤابيين، حيث يقول مبتهجاً[8]:

فَعقَدتُ صُلحًا جاء وَفقَ مَشيئتي هُم يَزرعون ولي غِلالُ الكرمِ

هُمْ يَحرُثُونَ وَلِي التَّنعُّمُ بالجنى لهمُ الجلودُ ولي شَهِيُّ اللّحمِ

فعلى (مُؤابَ) فَرضتُ أكبرَ جِزيةٍ ما مِثلُها في النّوع أو الكَمِّ

ويلٌ لأهلِ (مُؤابَ) إن هي أُخّرت فَلَديَّ هذا الجُرمُ أكبرُ جُرمِ

لقد انبنى على هذا الصراع التاريخي انبلاج واضح للأحداث، حيث استدعت النزعة الدراميّة في النص بناءً لغويًّا مفعمًا بالعلاقات الداخلية التي تكشف عن تفاصيل الصراع، وجذوره الحضارية بعدما أضحت مؤاب مرتعًا خصبًا لأطماع العبرانيين، وذلك بالكشف عن تفاصيل تاريخية في قالب حواري يُصعّد من الأسئلة النازفة، ويطمح إلى اكتناه حقيقة الأمور .

وتظهر براعة الشاعر في بناء الحدث الدراميّ في إجابة آخاب(ملك إسرائيل) على سؤال زوجه الملكة (جزائيل) عندما سألته عن سبب انتصار العبرانيين في الحرب على المؤابيين، حيث يقول[9]:

سَأُجِيبُ صَاحِبةَ الجَلالةِ فاسمَعِيْ مِنِّيْ الجَوَابا

كُلُّ الذيْ أَسْلفْتِ حَقٌّ لَيْسَ يَفْتَقِدُ الصَّوَابا

لكِنْ نَسِيتِ بِأَنَّهُمْ لم يَحسِبُوا لِغَدٍ حِسابا

غَضُّوا العيونَ فَما رَأَوْا مِنْ حَوْلِهِمْ هذِيْ الذِّئَابا

سَدُّوا العُقُولَ وَأشرَعُوا مَا بَيْنَهُمْ لِلشرِّ بَابا

خَضَعُوا لِشهواتِهِمْ ومِنْـ هُمْ حَكَّمُوا فَيهَا الرِّقَابا

وَكَم اطمَأنُّوا لِلزَّمَا نِ وَمَا خَشَوا مِنهُ انقِلابا

دبَّ الخِلافُ بِهِمْ وَكَمْ قد أهْمَلَ الشِّيبُ الشَّبَابا

إنّ الحَضَارَةَ قِشْرَةٌ وأرى بِها الخُلُقَ اللُّبَابا

وهنا لا يمكن تجاهل أثر اللغة الشعريّة في البناء الحواري؛ " فاللغة الدراميّة تحتاج إلى تفاعل لا يطول فيه الحديث من طرف واحد، أو صوت واحد، وكان بإمكان الكاتب أن يقوم بتكثيف تلك الحوارات أو أشكال المناجاة تمامًا كما كان بإمكانه اختصار وجود الشخصيات التي لم تثرِ العمل فنيًّا ولا فكريًّا [10].

إذ يكشف سعيد يعقوب من خلال استلهام التاريخ عن ذاكرة خصبة متّقدة بفعل الصراع الحضاري بين قوتين متصارعتين، إذ يُعيد سرد الحدث التاريخي بتقنيات المسرح الحواريّة وبلغة الشعر المدهشة، وروحه المتّقدة بعيدًا عن الإذعان لانكسارات الواقع والتسليم بالهزيمة.

إنّ إعادة النظر في الماضي ببعده التاريخي يقتضي محاولة تأويله من جديد، وهذا ما حاولت المسرحية التاريخية بعثه من جديد، وذلك للحاجة الملحة التي تتطلب تجاوز الحاضر المنكسر أملًا بمستقبل واعد" ويستوي الأمر في ذلك حين نحاول قراءة التراث أو تأويله قراءة تحرص

على الاستعادة أو الاستنساخ أو الإسقاط أو التهميش أو النفي أو حتى إعادة الإنتاج، أو غير ذلك من المحاولات القرائية لذلك التراث""[11].

لقد سمح سعيد يعقوب للشخصية التاريخية بالنهوض من جديد بدلالتها الإيحائية النابعة من الإمكانيات التي يختزنها التراث، وقدرته على التعبير،كما يظهر في قول مردخاي (أحد القادة العسكريين) في حفل تتويج (عَمْري بن آخاب) ملكًا على شعب (أسرائيل) حيث يقول مبتهجًا بالنصر على المؤابيين[12]:

الشَّعبُ في (اسرائِيلَ) يَدْعُو أن تَظَلَّ مُمَجَّدا

لِتَقّودَ شَعْبكَ لِلْفَخارِ وَتَسبيحَ دَمَ العِدا

وَتَظَلَّ (لِاسْرائيلَ) رَاياتٌ تُرَفْرِفُ فِي المدى

لِلشَّرْقِ وِجْهَةُ جَيْشِنَا أبدًا وَلَنْ يَتَرَدَّدا

وَرِمَاحُهُ مَسْنُونَةٌ وَسُيُوفُهُ لَنْ تُغْمَدا

إذ يمهد هذا الانقسام والضعف في مملكة مؤاب، وما يقابله من قوة ونشوة بالنصر عند العبرانيين لظهور شخصية البطل المنقذ (ميشع بن كموشيت)، ليبلغ الصراع الدراميّ ذروته، وترتسم معالم صورة البطل بقالب ثوريّ قادر على بعث الآمال من جديد، وهذا أسهم في بعث التاريخ من جديد ، إذ " يتمركّز بين حدثين، حدث إنتاجه، وحدث إعادة إنتاجه، حدث الكتابة وحدث القراءة، وإذا كان حدث إنتاجه وصنعه قد تمّ في زمن تاريخي معين، فإنّ حدث قراءاته ينطوي على زمن تاريخي مغاير أو أزمنة تاريخية متغايرة"[13].

وهنا يبرز المكان محددًا لخصوصية اللحظة التاريخية، بوصفه خلفية دراميّة للنص الشعري، وممهدًا لحدوث الصراع الحضاري، وظهور البطل التاريخيّ، وهذا ما يتّضح في المشهد الثاني من الفصل الأول الذي يكشف عن قاعة ملكيّة فخمة تبدو فيها مظاهر الاحتفال بتتويج (عَمْري بن آخاب) ملكًا على (إسرائيل) حيث تعلو الموسيقى وضحكات الحضور من سادة القوم، إذ يدخل جنديٌّ ، ويُسِرُّ في مسمع الملك كلامًا يتغيّر به وجه الملك الذي ينهض عن العرش معلنًا انتهاء الحفل، حيث يتوجه إلى الحضور معلناً عن اعتلاء الملك (ميشع) لعرش مؤاب، وظهور البطل المقاوم، حيث يقول(14):

شُكْرًا على الإخلاص منكم والـولاءِ والانتماءْ

لَكِنْ معَ الأسفِ الشَّديد فَقَدْ مَضى زَمَنُ الرَّخاءْ

جاءَتْ لَنا الأخبارُ تَحمِلُ ما يَسُوءُ الأصدقاءْ

وأَتَتْ تُكَدِّرُ ما به كُنَّا نَعيشُ مِنْ الصَّفاءْ

إذ ترتبط شخصية (ميشع) بوظيفة فنية ذات أبعاد سياسية وتاريخية وعقائدية واضحة، تتجذّر في الماضي، وترسم معالم زمن بطولة قادم مثيرة الرعب في قلوب المحتلّ ، حيث يبرز الصراع الحضاري بشكل جليّ في المسرحية الشعريّة، ممّا منحها بعدًا فكريًا واضحًا ، فضلًا عمّا تعكسه المسرحية من تعبير حاد عن الهوية العربية ذات الطبيعة الباعثة على التحرير من كلّ القيود الأجنبية، الأمر الذي جعلنا نبحث عن الشعري واللاشعري في النص المسرحي من خلال الأدوات والأفكار ومن خلال العناصر المشتركة بين الشعر والمسرح مثل: المكان والزمان والشخوص، والشعور، والإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي.

ولأن التشابه في الظروف السياسية واضح بين المرحلتين: القديمة والمعاصرة، فإنّ إمكانات المسرح الدراميّة عززت من عمق الأحداث ومرجعيتها التاريخية، وقدرة الفن المسرحي على صهر التاريخ في قوالبه الفنيّة بطرق مختلفة.

لقد تعامل سعيد يعقوب مع شخصية (ميشع) انطلاقًا من قيمتها الفكرية وانعكاساتها الفنية في العمل الأدبي، معتمدًا على ثقافته الواسعة، وقدرته على مواكبة قضايا أمته وفقًا لمنظور إنساني وحضاري لا يمكن تجاهله، كما يظهر في الحوار بين الملك (عمْري) وزوجه (راشيل)، حيث يقول[15]:

عمْري:

قَدْ ثَارَ (مِيشَعُ) فِيْ بِلادِ مُؤَاب وأعَادَ مَا انتزَعَتْ يَدا (آخابِ)

ومَشى بَجيشٍ قَاهِرٍ غَلَابِ

راشيل:

ومتى وَفَى بِالعهدِ أَيُّ مُؤَابِي؟

لم يرفض سعيد يعقوب التاريخ بل جعله حافزًا على متابعة معركة التحرير، وأكثر إثارة للشعوب، حتى أن المتلقي لشخصية (ميشع) يشعر بأن الكاتب منحها شيئًا من القداسة منبعها نُبل أفعالها وسعيها إلى تحقيق النصر .

. بناء الشخصية التاريخية.

تجري مسرحية (ميشع ملك مؤاب المنقذ) في فضاءين : الأول، معاصر حيث الواقع العربي المؤلم، والثاني، تاريخي حيث استلهام شخصية (ميشع) بطلاً للمسرحية، ونموذجًا للقائد الملهم الذي يسعى للانتصار على المحتلّ، ومقاومة الأطماع العبرانيّة.

وإذا كانت الفترة التاريخية التي تدور حولها أحداث المسرحية محدودة فإنّ سعيد يعقوب يعمّق من الرؤيا الفكريّة للأحداث بجعلها أكثر امتدادًا في زماننا المعاصر، بل وقدرة على جمع الشمل وتوحيد الجهود من أجل التحرير، حيث نجح في تقديم مشاهد مسرحيّة لحالة حضاريّة مهمة من تاريخ منطقة مؤاب، وصراعهم الحضاري مع العبرانيين.

إنّ بعث المسرح الشعري العربي من جديد يتطلب استلهامًا تاريخيًّا للأحداث، وتوظيف متطلباته؛ لإكسابه دلالات عميقة متعددة التأويل استنادًا إلى ثقافة المتلقي وحضوره الثقافي حتى يستطيع المسرح تقديم قراءة للواقع القومي انطلاقًا من المعطيات التاريخية والإنسانية الراسخة في الوجدان، " ولا ريب في أن علاقة التاريخ بذاكرة المتلقي (القارئ أو المشاهد) أساسية ، إذ إنّ جزءًا ليس يسيرًا من بنية شخصية المتلقي يعود إلى عناصر تراثية تاريخية"[16].

لا يمكن فهم استدعاء شخصية الملك المؤابي (ميشع) بمعزل عن الظروف الحضارية والثقافية التي شكلت الخلفية الإبداعية للشاعر سعيد يعقوب، الذي عاش جيل نكسة فلسطين عام 1967م، حيث انعكست على ثقافته وشكّلت حسّه المرهف، ممّا سمح بتعميق المناخ الدراميّ في إبداعه متجاوزًا في ذلك جهود كثير من الشعراء المسرحيين الذين " انحصرت تجاربهم في نطاق النقل عن المسرح الأوروبي بالترجمة أو الاقتباس أو التعريب"[17]، حيث انكبّ سعيد يعقوب على التاريخ القومي؛ لسبر أغوار الشخصيات التاريخية ذات القدرة على التعبير الصادق عن الواقع المعاصر.

لقد التقط الكاتب شخصية ميشع ملك مؤاب، وهي شخصية تاريخية ليبني عليها أحداث مسرحيته، وهي التقاطة فنية بارعة بذل فيها الشاعر جهداً فنيّاً مضاعفًا؛ ليضعها في سياق صراع دراميّ حضاريّ من خلال استدعاء عدد وافر من الشخوص التي منحت الحوار ثراءً فكريًّا عاليًّا ، وبراعة فنية واضحة ، إذ أسهم ذلك في تعميق العنصر الدراميّ وتصعيد الحدث ليصل إلى الذروة مع المحافظة على قوة اللغة والإيقاع الموسيقي.

يبدأ الشاعر المشهد الثالث من مسرحيته بتجمع القادة العبرانيين في القاعلة الملكية؛ للتباحث مع الملك (عمْري) حول المخاطر الحقيقية التي يبعثها اعتلاء (ميشع) للعرش المؤابي، وهذا يعكس شخصية البطل ، وحضوره المهيب في مجلس العدو، حيث يقول الملك (عمْري) وقد تعقدت الحبكة الدرامية بظهور شخصية البطل (ميشع) وما يترتب عليه هذا الحضور من تهديد لأطماع العبرانيين حيث يقول[18]:

يا قَومُ لا يَخْفَى عَليكُم مَا بِنا مِنْ مِحْنَةِ

(فمُؤابُ) تَنْقُضُ عَهْدَها وَتَهُبُّ بَعْد الهَجْعَة

وَيَقُودُهَا لِلعزِّ (ميشَعُ) بَعدَ طُولِ الذِّلةِ

جَاءَت لَنا الأنباءُ تَحمِلُ كم لَهُم مِنْ قُوَّةِ

ألقَتْ ثِيابَ الخَوف عنها وانبرت لِلنّهضةِ

اليومَ (إسرائيلُ) في خطرٍ مُهَدَّدَةٌ بكلِّ مُصِيبةِ

لقد حرر البناء المسرحي شخصية ميشع من غموض الشعر وإيحاءاته العميقة، وجعلها تتداخل في النص الشعري بجماليّة الشعر، وواقعيّة المسرح، وعمق التاريخ؛ فالشاعر الغنائي شاعر لغة أولًا، وشاعر فكر ومعنى، إذ خرج سعيد يعقوب عن مقتل اللغة الماثل في الزخرفة الزائدة والتنميق السالب للمعنى، واستطاع توفير رشاقة تعبيريّة وإيحاءات تتناسب مع الشخصيات ومستوياتها الفكرية.

نجح الشاعر في إظهار جانب مضيء من شخصية الملك (ميشع) بكافة أبعادها الثلاثة: "الجسمي، والاجتماعي، والنفسي؛ فالجسمي هو ما يتعلق بالصفات والعلامات الخارجية في الشخصية، ويعني الاجتماعي مهنة الشخصية والطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، على حين يعني البعد النفسي أخلاق الشخصية وعواطفها وسماتها الفكرية"[19].

ويمكن إضافة البعد السياسي لشخصية ميشع بوصفه ملكًا، وقائدًا شجاعًا ، ذلك أن ظهوره قد جاء بعد انتشار الشعور بالمرارة وخيبة الأمل في مملكته قبل تسلمه للحكم، وبخاصة فترة حكم والده(كُمْشِيتُ) الذي خضع لحكم العبرانيين. ويظهر هذا العمق السياسي في شخصية (ميشع) من خلال حديث (يهوه شافاط) ملك (يهودا) للملك (عمْري)، حيث استشعر خطر الملك (ميشع) وفطنته السياسية[20]:

وَلَقَدْ عَلِمْنا أنّ (مِيشَعَ) ثَار ثَورَتَهُ هُنَاكا

شَادَ القِلاعَ وَجَنَّدَ الأجنَادَ وامْتَلَكَ السِّلاحا

وَبشَعْبِهِ نَشَرَ العَدَالةَ والفَضيلَةَ والصَّلاحا

والرّأيُ عندِي أنْ نُهاجِمهُ إذا شِئنا الفلاحا

ولنَتَّحِدْ في حَربِهِ لا مجدَ للقَومِ الضَّعَافِ

وهنا نلاحظ التطابق بين الشخصية التاريخية والشخصية الموظّفة في المسرحية من حيث الصفات والإنجازات، وهذا يكشف عن قدرة المسرح الشعري على الرصد والكشف معًا، وتكثيف الأحداث التاريخية التي تتداخل مع الميثولوجيا، والحكاية الشعبيّة أحيانًا.

لقد أمدّ التراث الشاعر المعاصر بروح المقاومة، واستنهاض الهمم للخروج من حالة الانكسار بعدما استطاعت شخصية (ميشع) الانصهار في الواقع منتجة حالة من النشوة بنصر الأمة، وقدرتها على المواجهة، ممّا جعل هذه الشخصية تمتزج في إطار زمني شموليّ.

وهذا ما جعل من التاريخ بؤرة إشعاع لأفكار الشاعر، ينطلق منه للآخرين دون الانغلاق على نفسه بل بإيجاد صورة توافيقية بين حلمية الذات وواقعية التاريخ، ممّا أخرج نصوصًا ذات رؤيا وحياة قائمة تحتشد بالحوار وكثافة الأحداث، فضلاً عن إحالات نفسيّة وفكرية عاشها الشاعر، وظهرت في شعره بوحًا صادقًا، وصورة عميقة ذات دلالة.

يحاول الشاعر دغدغة عواطف المتلقي، وهو يصف شخصية (ميشع) المحبّة للخير، والساعية له، حيث يسرد بلغة عاطفية صفات يتمناها كل شعب بقائده، وكأنه يعيد بناء شخصية البطل التاريخي بوجدان الشعب وأمنيات المقاومين، كما في قوله على لسان قبياط(ملك آدوميَّة) حيث يقول بلغة انفعالية[21]:

أَدْري بِأنَّ الأمرَ مُحتَاجٌ لكلَّ تَنَبُّهِ

(فَلِميشعٍ) أَمرٌ مُطاعٌ فِي مَسامِعِ شَعبِهِ

(بمؤابَ) كُلُّ الشَّعبِ يُخلِصُ في هواهُ وحُبِّه

ما مِنْ مُؤابيٍّ بِهم إلّا وفـازَ بِقَلـبِهِ

تلك هي الصورة التي أرادها سعيد يعقوب لبطله (ميشع)؛ ليكسبها بعدًا جماهريًّا واضحًا، وقد ظهر حماس الشاعر الواضح ، وانفعاله في كثير من مشاهد المسرحية، وهنا " لا يجوز لنا أن نُحاسب الكاتب تاريخيًّا؛ لأن الكاتب مبدع وليس مؤرخًا، ومن حقه أن يتصرف في التاريخ، ويوظفه للتعبير عن رؤاه الفكرية والجمالية"[22].

إنّ توظيف شخصية (ميشع) في مسرحية شعريّة هو استحضار لبطولة غائبة، ورغبة في استعادة ماضي الأمة المجيد، وإرثها الخالد، وحنين إلى حرية مفقودة، وتاريخ مقاوم، وفي هذا دعوة صريحة إلى تقمّص ملامح الشخصية التاريخية، وتمثّل حالاتها، بوصفها روحًا خالدة الحضور، كما يظهر في حوار (راعوث) مع زوجها (ميشع) حيث تكشف عن حضوره الجماهيري[23]:

والشَّعبُ في (مؤابَ) يهتفُ لِلبطل رمزِ الكرامةِ والرُّجُولةِ والأمل

مَنْ حَطَّ عنهُ الهُونَ والإذلالا وبِه استَعادَ مِنَ العُلا مَا زَالا

ثَاروا على الطُّغيانِ ما قَبلُوا به وَتَجَهَّزوا لِلأَخذِ بِالثّارات

هَبُّوا كَمَوجِ البحرِ بَعدَ مُكُوثهم في رِبقَةِ الإخضاعِ والإعنَاتِ

ثمة أهداف سياسية واجتماعية تقف وراء استدعاء شخصية ميشع في المسرحية؛ لما تتمتع به هذه الشخصية من حضور جماهيري، وتفاعل واضح مع مشاعر المتلقين، بعدما حقق

انتصارات واضحة لأمته، فهي شخصية تستمد حضورها من إرثها القومي، بوصفها ذاكرة جماعية راسخة تتجدد عبر العصور وتتناقلها الأجيال، ملهمة الأدباء بحرية التعبير والبوح بمعاناتهم النفسية، وأزمتهم الفكرية المعاصرة. وهذا ما جعل الشاعر يُنطق الملك (ميشع) بصوت الفارس الذي لا يشق له غبار، كما في حواره مع زوجه راعوث عندما استفزته بكلامها[24]:

أَرَاكِ جَهِلتِ (ميشع) مَنْ يكونُ إذا الدُّنيا تَهونُ فَما أَهُونُ

أنا الجَلمودُ حِينَ يَلينُ غَيري أنا عِندَ الحَوادِثِ لا ألينُ

ولا أخشَى على نفسي وَلَكِن أنا أخشى الهَوانَ على (مؤابِ)

أخافُ عَلى بَني قَومي عَدُوًّا تَوَعَّدهُم بأنواعِ العذابِ

لعلّ من أهم ما كشف عنه الحوار بين الشخصيات في المسرحية هو محاولة الانتصار على خيبات الواقع، وخلق حالة توازن نفسي مع المجتمع المأزوم بمعاناته المستمرة، وهو حوار يضيء جانبًا من الماضي، "ويؤدي دائمًا إلى مزيد من التطور في الحدث"[25].

إنّ هذا التوظيف المكثف لشخصية الملك (ميشع) التاريخية في المسرحية جاء بحثًا عن صورة القائد الأنموذج، ورغبة في التعويض العاطفي لما يعانيه الإنسان العربي من نزف وجداني في زمن غياب البطولة، وانحسار المد القومي، ممّا جعل مسرحية" ميشع ملك مؤاب المنقذ" شهادة شعريّة إبداعيّة حيّة، تستحضر لغة الانتصار، وتهرب إلى التاريخ المشرق بفعل البطولة، والرافض للذل والاستسلام.

الخاتمة

اتّضحت في مسرحية" ميشع ملك مؤاب المنقذ" للشاعر سعيد يعقوب رؤيته الفكريّة، وموقفه من التاريخ، حيث تجسّد ذلك في بناء الشخصيات الدراميّة، وظهور صفات الشخصيّة الثوريّة ، فضلاً عن وضوح الصراع المؤجج للأحداث في قالب فني خضع لتقاليد المسرح الراسخة، وقوة الشعر التعبيريّة، وإيقاعه المؤثر.

لم يتعامل سعيد يعقوب مع التاريخ بسلبيّة، بل اختار نقاطًا مضيئة، يمكن توظيف أحداثها في خلق حالة قوميّة ناهضة بفعل التحرير.إذ جاء استدعاء شخصية (ميشع) في مسرحية شعريّة معاصرة دليلًا على أنها رمز حيّ قادر على التعايش مع الواقع، لما يتمتع به من قيم إنسانيّة ومعاناة سياسية، واجتماعية واضحة رافضة للاستسلام، أو الانصياع لقيود المحتلّ.

تبدو جماليات الحكاية متوافرة في المسرحية ، وهي وإن كانت تاريخية لكنها تستشرف المستقبل بعيدًا عن قيود السرد التاريخي، حيث جاء اختيار الشاعر للألفاظ ذات القدرة على تصعيد الحدث إلى الذروة.إذ نجح سعيد يعقوب في إبداع مسرحية محكمة السبك، مزج فيها بين المسرح والشعر، والغنائي والدراميّ، يعلو فيها صوت الحرية و الدعوة إلى الوحدة والخلاص، فضلًا عن نجاحه في بناء حبكة مسرحيّة توزّع من خلالها الحوار الشعريّ المرسّخ لمأسوية الأحداث، وتأثرها بالمنحى التاريخي.

ومن ناحية أخرى نجح الشاعر في قراءة أعماق الشخصية التاريخية (ميشع) والتغلغل في عالمها الداخلي والتعبير عن أزمتها مع المحيط في بيئتها، إذ قاد تداخل الخطاب الشعري في بنية النص المسرحي إلى توغّل سعيد يعقوب في الدراميّة وتحقيق حواريّة إبداعيّة مهمة تشكّل هيمنة

مطلقة للقيم على حساب متناقضات المجتمع، بعدما قدّم شخصية قادرة على صناعة التاريخ، ممّا يجعل هذه المسرحية تندرج ضمن المسرح الشعري المقاوم.

استطاع الكاتب تطويع اللغة الشعريّة للاقتراب من لغة النص بموقفه الفكري ومحمولاته العاطفية، ممّا ساعده في التخلّص من قيود التاريخ بعدما جمع بين صفتي المنقذ والحالم في شخصية (ميشع) فقد تضمنت المسرحية مأساة أخلاقية اجتماعية (الفساد، النفاق، الخيانة) في مغزاها، ممّا جعل إبراز الجوانب الأخلاقية في المجتمع قيمة أخرى تُضاف إلى القيمة الحضارية العميقة.

الهوامش:

1 . مندور، محمد، في المسرح المصري المعاصر،ط1، دار نهضة مصر، (د . ت) ، ص.6

2 . يُنظر يعقوب، سعيد، ميشع ملك مؤاب المنقذ،ط1، تقديم الأستاذ حنا قنصل، هبه ناشرون وموزعون، عمّان، 2019، ص .38

3 . نقلاً عن زيدان، عبدالرحمن ، أسئلة المسرح العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1987م، ص ص 53. .54

4 . عصمت، رياض، المسرح العربي(سقوط الأقنعة الاجتماعيذة)، ط2، الهيئة العامة السوريّة للكتّاب، دمشق، 2011م، ص .51

5 . حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 63.

6 . فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1988م، ص.222

7 . إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، ط 8، دار الفكر العربي، القاهرة، 2013م، ص.131

8 . يعقوب، سعيد، ميشع ملك مؤاب المنقذ، ص .54

9 . يعقوب، سعيد، ميشع ملك مؤاب المنقذ، ص ص 57 . .58

10 . أبو إصبع، صالح، مرآة الزمن(قراءات في الثقافة والأدب)، ط1، دار مجدلاوي للنشر، عمّان، 2012م، ص ص 275 . .276

11 . عبدالسلام، مصطفى بيومي، دوائر الاختلاف (قراءات التراث النقدي)، ط1، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، 2003م، ص.3

12 . يعقوب، سعيد، ميشع ملك مؤاب المنقذ، ص .67

13 . عبدالسلام، مصطفى بيومي، دوائر الاختلاف (قراءات التراث النقدي)، ص .27

14 . يعقوب، سعيد، ميشع ملك مؤاب المنقذ، ص.69

15 . يعقوب، سعيد، ميشع ملك مؤاب المنقذ، ص.70

16 . أبو إصبع، صالح، مرآة الزمن(قراءات في الثقافة والأدب)، ص .277

17 . أحمد، محمد فتوح، الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي، ط1، مجلس النشر الأعلى، الكويت، 1998م، ص .271

18 . يعقوب، سعيد، ميشع ملك مؤاب المنقذ، ص .79

19 . مصطفى، فائق، وعلي، عبدالرضا، في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات)، ط1، جامعة الموصل، 1989م، ص .145

20 . يعقوب، سعيد، ميشع ملك مؤاب المنقذ، ص.80

21 . يعقوب، سعيد، ميشع ملك مؤاب المنقذ، ص.82

22 . بوشعير، الرشيد، دراسات في المسرح العربي المعاصر، ط1،الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، 1997م، ص .36

23 . يعقوب، سعيد، ميشع ملك مؤاب المنقذ، ص .92

24 . يعقوب، سعيد، ميشع ملك مؤاب المنقذ، ص ص 116 . .117

25 . رشدي، رشاد، فن كتابة المسرحية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص50.

الثقافة الشعبية العربية: رؤى وتحولات

وانعكاسها على التناول الدرامي (المسرحي والسينمائي والأدبي)

أ.م.د/ صفاء علم الدين- جامعة 6 أكتوبر- مصر

الملخص:

تناولت الدراسة أهمية التعرف على عناصر الثقافة الشعبية العربية، والتحديات التي تواجهها في ظل تغير الظروف السياسية، والتلاقح الفكري، والتسارع التكنولجي، والعولمة التي سمحت لهذا التراث الشعبي للتماهي والتشويه وأحياناً الضياع من جهة، أو المزج وتكوين أشكالٍ جديدة من جهة أخرى. ولذا كان على المختصين من العرب التنبه لمثل هذا الخطر المحدق جراء العولمة والتكنولوجيا المنفتحة على الآخر بكل سلبياتها وإيجابياتها، وضبط تلك العملية. ولذلك اهتمت الدراسة بتوضيح عناصر الاتفاق والاختلاف بين الثقافات الشعبية لبعض الدول العربية، ومردودها فى السلوك العربي والأعمال الفنية الدرامية والأدبية، مع رصد وتحليل لبعض الأعمال الدرامية فى مجال المسرح، والتليفزيون والأدب، ومدى تأثرها بالموروثات الشعبية وتأثيرها على الآخر سلباً أوإيجاباً.

الكلمات المفتاحية: الجماعة، الأولياء، الميثولوجيا، الأنثوغرافيا.

:Abstract

The study dealt with the importance of identifying elements of Arab popular culture, and the challenges they face in light of changing political conditions, intellectual cross-fertilization, technological acceleration, and globalization that allowed this popular heritage to become distorted and distorted and sometimes lost on one side, or mixing and forming new forms

on the other. Therefore, the Arab specialists had to be aware of such a threat posed by globalization and technology that is open to the others, with all its negative and positive aspects, and to control this process. Therefore, the study focused on clarifying the elements of agreement and difference between the popular cultures of some Arab countries, and their effect on Arab behavior and dramatic and literary works of art, With monitoring and analysis of some dramatic works in the field of theater, television and literature, and the extent of their influence on popular heritage and its impact on the other, negatively or positively.

Keywords: congregation, saints , mythology, anthropology.

مقدمة:

كان لكل دولة منذ العصور القديمة ونشأة الحضارات عاداتها وموروثاتها وطقوسها ودياناتها التي تميزت بها، ولكن مع التقدم الزمني وخلال القرنين الماضيين وتأثير الحركات السياسية والاحتلالات والحروب المختلفة التى تعرضت لها المنطقة العربية بدأت عملية تبادل الثقافات سواء بين الدولة العربية وشقيقتها أو بينها وبين المحتل الأجنبي، ومع العصر الحديث الذي تميز بالتطور التكنولوجي المتسارع، ووفرة وسائل النقل المتطورة والوسائط التكنولوجية الحديثة صارت كل دولة كتاباً مفتوحاً للآخر بكل مورثاتها وعاداتها وطقوسها وتاريخها، مِمَّا عرضها للتشويه والتماهي والتزييف أو الضياع والاندثار من جهة، وللمزج وتكوين أشكالٍ جديدةٍ من جهة أخرى، ولذا كان على المختصين من العرب التنبه لمثل هذا الخطر المحدق جراء العولمة والتكنولوجيا المنفتحة على الآخر بكل سلبياته وإيجابياته وضبط تلك العملية.

هدف الدراسة: الاهتمام بالموروثات والثقافة الشعبية وأهميتها من خلال التعرف على عناصر الثقافة الشعبية العربية، والتحديات التى تواجهها نتيجة عوامل العصر الحديث عليها من عولمة وتسارع تكنولوجي وتغيرات في الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمنطقة، مع رصد وتحليل لبعض الأعمال الدرامية في مجال المسرح، والتليفزيون والسينما.

أهميـة الدراسـة: توضـيح عناصـر الاتفـاق والاخـتلاف بـين الثقافـات الشـعبية لـبعض الـدول العربيـة، ومردودهـا فى السـلوك العـربي والأعمـال الفنيـة الدراميـة والأدبيـة، بهـدف التعـرف علـى عناصـر الثقافـة الشـعبية العربيـة، مـع رصـد وتحليـل لـبعض الأعمـال الدراميـة، ومـدى تأثرهـا بالموروثات الشعبية وتأثيرها على الآخر سلباً أو إيجاباً.

ولهذا تتمحور مشكلة الدراسة فى الأسئلة الآتية:

1- ما عناصر الثقافة الشعبية العربية؟ وما أوجه التلاقح بينها؟

2- هل استطاعت بعض النصوص الشعبية أو الدرامية التعبير عن قضايا الوطن والمنطقة العربية، ورصد ذلك؟

3- وهل هناك فجوة بين العلم والتمدن الحضري، والموروث الشعبي؟ ولِمَ؟ وكيفية التغلب عليه؟

عينات الدراسة:

- مسرحية"الزفاف الدامي"،و"مخدة الكحل".
- السيرة الشعبية المصرية"بنو هلال".
- الفيلم السينمائي"المولد"، وفيلم"قنديل أم هاشم".

معتمدةً الدراسة على منهجٍ أساسي، هو (التحليل النقدي).

باستخدام الأدوات الآتية: الدراسات والرسائل العلمية السابقة، وشرائط(CD)وشرائط الفيديو (VHS)،وبعض المواقع الإلكترونية للفيديوهات المصورة، في حال الضرورة.

ويلي ذلك خاتمة البحث التي تستعرض فيه الباحثة ما توصلت إليه من نتائج خلال مسيرة البحث وتطوره، وعرض لبعض الحلول المقترحة لذلك.

ولذلك سينقسم البحث إلى جزأين وخمسة مباحث، وخاتمة.

الجزء الأول: المبحث الأول: أنواع وعناصر الثقافة ومفاهيمها:

•**مفهوم الثقافة**[5]:

لها عدة تعريفات منها تعريف تايلور في كتابه الثقافة البدائية، بأنَّ"الثقافة أو الحضارة تعتبر بمعناها الأثنوغرافي مجموعة من المعارف والمعتقدات والفنون والسلوكيات الأخلاقية والقوانين والتقاليد وكل المهارات والعوائد التي اكتسبها الإنسان كفرد داخل المجتمع"[6]،بينما يعرفها"البدوي أحمد زكي"في كتابه"معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية"بأنَّها البيئة التي خلقها الإنسان بما فيها المنتجات المادية وغير المادية، التي تنتقل من جيل إلى آخر، فهي بذلك تتضمن الأنماط الظاهرة والباطنة للسلوك المكتسب عن طريق الرموز، والذي يتكون في مجتمع معين من علوم ومعتقدات وفنون وقيم وقوانين وعادات وغير ذلك"[7]،وأرى أنَّ هذا التعريف شاملٌ يجمع بين الثنائية المتقابلة(كوامن وخفايا النفس وسلوكها الظاهري)التي تضمن في مكنونها ثنائية أخرى، وهي(الفطري والمكتسب). وبذلك تنقسم الثقافة إلى نوعين، هما:

1- ثقافة السلطة العالمة　　2- ثقافة الشعب والعامة

1-2: **مفهوم شعبي**:

إنَّ مصطلح"شعبي"يحمل في طياته أربعة استعمالات وفق ما عرفه البريطاني"رايموند ويليامز"[8]،في كتابه"الكلمات المفاتيح"،فلفظة"شعبي"لديه تعني:(محبوب، بسيط فطري، عضوي، جماهيري)، ويُعنَى الأخير بكل ماتنتجه وسائل الإعلام للجماهير، بغرض

الاستهلاك، وهي بذلك تعتمد على ثقافة التسويق والترويج للمنتجات بصرف النظر عن جودته وقيمته وأثره الثقافي والاجتماعي في البيئة التي يُروج له فيها، وبهذه الكيفية يتم استخدام الإعلام وسيلة لنشر قيم ومعتقدات تنتمي إلى طبقات اجتماعية سائدة تتحكم في وسائل الإنتاج فارضةً تصوراتها ومعتقداتها على باقي المجتمع، لتجعل منه سوقاً لترويج بضاعتها، مثل صناعة السينما والمسرح التجاري والإعلانات الترويجية، التي يتأثر بها العامة وتؤثر في سلوكهم.

1-1 * ومن هنا فإنَّ مفهوم الثقافة العالمة السلطوية مرتبط بطبقة النبلاء والطبقة الأرستقراطية، التي تشمل(الدين والسياسة والقوانين المشرعة الرسمية للمجتمع).

2-2 * بينما الثقافة الشعبية(وفق ما أوردناه سابقاً لاستعمالات لفظة "شعبي")فهي تُعنى بالممارسات اليومية للعامة، التي تتصل بشكلٍ أو بآخر بثقافة السلطة بالتمازج حيناً، وبالتنافر والاختلاف حيناً آخراً.

ومن التعريف السابق(1-2)لمفهوم الثقافة الشعبية، نجد أنَّه تعريفٌ عامٌ مرتبطٌ بالجانب الوجداني للشعوب، وما يولد لديهم الشعور بالاستمرار اللازم لديمومة الحياة. ووفقاً لذلك وجب الفصل بين مفهومي"الثقافة العربية"،والمصطلح الغربي "الفولكلور"،ولقد انعقدت عدة ندوات ومؤتمرات بهذا الصدد، وكان من أهمها ندوةٌ عقدتها مجلة "الثقافة الشعبية"في مملكة البحرين لمناقشة تلك المفاهيم، والفصل بينهما[9].وعلى الرغم من التشابه بين المصطلحين إلَّا أنَّ "الثقافة الشعبية تخترق المجتمع عمودياً وتطول جميع فئاته، وليس الفئة الشعبية فقط[10].إذاً فالثقافة الشعبية إجمالاً تعني:"مجموع العناصر والأشكال التعبيرية المرسومة والمكتوبة والمنطوقة، والتي تختزنها الذاكرة الشعبية، والتي تُشكل ثقافة المجتمع المسيطرة في أي بلد أو منطقة جغرافية محدودة..."[11].

2-3: ومن هذا نستخلص إلى أنَّ الثقافة الشعبية تضم العناصر الآتية:[الموقع الجغرافي وموروثاته، اللغة، الدين، المعتقدات، العادات والتقاليد والأعراف، الصفات الجينية(الشكلية والعقلية والوراثية)والبيئية، التراث المادي كـ (المنحوتات والآثار والأوشمة، والفنون التشكيلية)، العرق، التعليم وآلياته والعلوم، الأدب الشعبي والقصص الأسطوري والتاريخي والمأثورات والألغاز، التاريخ النضالي المشترك].

وبهذا نجد أنَّ الثقافة الشعبية تحمل في مضمونها ثنائية متقابلة، هي:

أ. الثقافة المادية[12]،وهي تضم:(التراث الشعبي المادي وفنون التشكيل المادي).

ب. الثقافة اللامادية، التي تشمل:

ب.1- المعتقدات والعادات والتقاليد والمعارف والأعراف والطقوس.

ب.2- فنون الأداء الشعبي(الرقص والأداء والموسيقى، والحكى).

ب.3- الأدب الشعبي واللغة.

ب.4- الظرف السياسي والتاريخ المشترك، والموقع الجغرافي.

وهي تعمل على نقل مجمل نشاطات المجتمع من ممارسات وأفكار، وما ينشأ عنها من أصناف الإنتاج من جيل إلى جيل باعتماد الذاكرة والكلام المعبر عن موجوداتها إلى أن ظهرت وسائل الإعلام لتقوم بهذه المهمة[13]،وبهذا تعد الثقافة الشعبية اللامادية، ثقافة مجتمعية قابلة للأخذ والعطاء والتأثير والتأثر، فهي نمط حياة متحرك ومتفاعل بشكل ديالكتيكي مستمر. وهذا ما جعلها تتحرك متفاعلة مع عناصر البيئة الجديدة من وسائل اتصال وتكنولوجية حديثة، في كل أشكالها المحملة بأنماط الحياة ووسائل العيش.

ب.مفاهيم الثقافة اللامادية:

تضم الثقافة اللامادية البنود الأربعة السابقة الذكر، التي تستدعي التعرف على مفاهيمهما للتعامل معها فيما بعد بالجزء الثاني بالدراسة، وحتى يسهل على المتلقي التفريق بين تلك المفاهيم، التي قد تتماس أو تتداخل أو تتكامل أحياناً أو تختلف أو تتنافر في أحيانٍ أخرى. ومنها العادات الشعبية، التي تُعرف على أنَّها"الأمر المألوف والذي اعتاد الفرد القيام به..، وهي لا تخضع للتشريع القانوني[14]،بذلك تتشابه مع التقليد، الذي يعبر عن "الموروث الذيُ يُورث عن الآباء والأجداد في العقائد والسّلوك والمظاهر"[15].وهما بذلك يختلفان عن المعتقد الشعبي، الذي يتألف من مجموعة الأفكار والتصورات والمفاهيم التي تعطي للخيال الدور الرئيس في صوغها والتعبير عنها في أنواع مختلفة من السلوك الفردي والجماعي في كل مجتمع، وقد تتحول العادة لتقليد متوارث حتى تصير معتقداً ذهنياً يؤكد فعل العادة واستمراريتها. في حين يُعرف الطقس بأنَّه"مجموعة الحركات والسلوكيات المتكررة التي يتفق عليها أبناء المجتمع الواحد، وتكون على أنواع وأشكال مختلفة تتناسب والغاية التي دفعت الفاعل الاجتماعي أو الجماعة للقيام بها"[16].أمَّا فنون الأداء الشعبي، فهي الصيغ الإبداعية التي تُؤدى بطرق مختلفة لتقديم المتعة للمتلقين، التي تضم فنون"الموسيقى والرقص والغناء والتمثيل، وفضلاً عن فنون الرسم والزخرفة والتصوير التي تعبر عن مخيلة الجماعة، وتصوراتهم ونظراتهم إلى الوجود وإلى ما وراء الوجود، بينما يُعرَّف الأدب الشعبي بأنَّه تعبير عن فعل إبداعي إنساني في موضوعات إنسانية تغذي حسن الاستماع والاستمتاع، وهي تضم(السير والزجل والحكايات والأساطير والأمثال والألغاز والمأثورات)،فهو ذاكرة العامة المنقولة مشافهةً من جيل إلى جيل، ومن مكان إلى آخر، بواسطة فنون الأداء الحركية والمنطوقة، فهو مادة لا مادية إلَّا أنَّه يعتمد على وسيط مادي وهو الراوي والناقل[17]،وهي حالة مغايرة لفنون الرسم والتصوير والزخرفة التي تصنف من الفنون الشعبية المادية، ولكنها في حقيقتها تحمل المضمون والمعنى والصور الخيالية اللامادية. وهي بذلك تعمل بشكل تكاملي جدلي حيث يكمل كلٌّ منهما مهمة الآخر ويتفاعل معه.

ومع ظهور وسائل الإعلام تقلص دور الحكواتي ورواة السير حتى أصبح عرضةً للإندثار –إلَّا في بعض الأماكن– نظراً لسهولة وصول تلك الوسائل إلى المتلقي العادي في يسر وبشكلٍ آلي بسبب التطور التقني الهائل، حتى إنَّ المتلقي الآن يستطيع إختيار مادته التي يريدها من خلال جهاز تليفونه النقال، ومتابعة ما يريد وقتما يريد، وكيفما يريد في أي مكان، كل هذا عرض الأدب الشعبي الشفاهي لخطر التغيير والتحويل من جهة، والإندثار والاختفاء من جهةٍ أخرى.

ثانيا– الثقافة الشعبية وإشكالية التطور التقني وتحدياته:

ما كاد ينتهي القرن العشرون حتى شهد العالم انتهاء سلطة القوتين العظمتين المتناحرتين بسلاح القوة، وبدأ شكلٌ جديدٌ من الاحتلال باستخدام سلاح العولمة، والحرب الإعلامية التي تعمل على عزل كل ما يعيق التواصل بين الدول بإزالة سلطة الحدود بينها، والترويج لهوية الدولة العظمى، وطريقة معيشتها وأسلوبها بواسطة الأعمال الدرامية، التي جعلت منها البطل الأسطوري الخرافي، وتمثل ذلك في الكثير من الأعمال الفنية السينمائية، منها على سبيل المثال أفلام باتمان "Batman"،وسوبر مان "Superman"واللذان قاما بأداء شخصية المخلص للبشرية من شرور العالم، حاملان شعار وأسلوب دولتهما، التي بدأت في نشر أفكارها من خلال تلك الأعمال، كما استخدم هذا السلاح، والمقصود العولمة، ليكون له أذرعاً للتدخل الدولي وطمس باقي معالم الدول العربية بعدما تكون قد طغت على كل ما عداها، وفي المجالات كلها، وحل المنطق المعولم محل المنطق الوطني والقومي بكل مفاعيله. وهو ما جعل الدول الغربية الأوروبية تفطن لهذا الفخ، الذي قد يطغى عليهم أيضاً دون تفرقة بينهم وبين الدول العربية، مِمَّا جعل الأمم الأوربية تستشعر خطورة التوجه الجديد على صعيد العالم كله، فعملت سياستها على منع عرض القنوات والفضائيات العربية لمدة طويلة داخل أراضيها، حتى لا تسمح لمواطنيها بتكوين صور ذهنية جديدة حقيقية عن العرب، غير ما تود سياساتها أن توصله إليهم، وإن خالف الحقيقة بشكل أو بآخر، محاولة منها للحفاظ على هوية مواطنيها،

والحفاظ عليهم من الانزلاق في بوتقة ومخاطر العولمة[18]،وكذا فطن الاتحاد الأوربي للخطر الأمريكي أيضاً فبدءوا في توجيه جهودهم للتكيف مع العولمة، وإخضاعها لهم وليس مناهضتها ومعاداتها، فبدءوا على المستوى المحلي باللغة والفن في نشر حركة الدبلجة، فظهرت المواد الإعلامية المستوردة من الغرب الأمريكي أو غيره، على اختلافها مدبلجة إلى اللغة الوطنية لكل دولة. محاولة منهم للحفاظ على ثقافات شعوبهم من الغرق في"محيط الثقافة المعولمة والقائمة على طغيان ثقافة الاستهلاك، وسهولة التواصل والاتصال بين الناس، و"إضمحلال تأثير الحدود، وتخفيف وقع مفهوم السيادة القومية في النفوس، وتأثير القوي على الضعيف في عالم تضمحل فيه إمكانية البقاء إلَّا للأقوياء"[19].ولهذا قام اليونيسكو بعقد اتفاقية"لحماية التراث الثقافي غير المادي"عارضةً فيها أهمية دوره في حماية التراث الثقافي غير المادي وصيانته والمحافظة عليه، فضغوط العولمة والتحولات الاجتماعية السابقة لها والمنبثقة منها، لا تختلف عن ضغوط ظواهر التعصب، التي تُعرِّض"التراث الثقافي غير المادي لأخطار التدهور والزوال والتدمير، ولاسَّيما بسبب الافتقار إلى الموارد اللازمة لصون هذا التراث"[20].مؤكداً على الدور القيم الذي يؤديه التراث غير المادي في التقارب والتبادل بين البشر[21].فزيادة الاستهلاك وثقافة الجماهير بدأ في صدع الهوية والموروث الشعبي، لما تحويه تلك الثقافة الاستهلاكية من أفكار ترويجية تعتمد على جذب المتلقي للربح، وليس للقيمة أو المضمون، تلك الثقافة التي غزت المحطات وملأت الفضاء العربي حاملةً معها كل ما يُبهر، وما يُشكل أنماطاً حديثة تشمل كل ما يهم الإنسان العربي في السياسة، وفي الفن، وفي مناحي ومتطلبات الحياة من أدوات الزينة والملابس والأطعمة المختلفة السريعة والماركات المختلفة والمتنوعة للأجهزة...وغيرها، كل ذلك في الوقت الذي لاتزال الثقافة المحلية/الشعبية تستمر في مسيرتها ببطئ وبثقل على الرغم مِمَّا تحمله من رقي أو مضامين؛ بل ويعدها الجيل الجديد تمثيلاً للقديم المتخلف الأسير، مِمَّا يُنشيء لديه إحساساً بالخجل من الانتماء إلى هذه الثقافة، وهذا الإحساس لا يشمل الإنسان العربي الشرقي فقط، بل طال جميع المجتمعات التي كان لها

عاداتها القديمة، ولكن نمط الحياة الحديثة أصبح له نفوذاً طاغياً على الدول والمجتمعات كافة،"بالإضافة إلى الضغط الذي يحدثه الايقاع المتنامي للاستهلاك لمساهمته في زيادة وتيرة الإنتاج، ولا يهم في النتيجة ما يحل بالمجتمعات الإنسانية من أضرار"[22]،والأمر لم يتوقف على مجال الإقتصاد أو السياسة لتلك الدول؛ بل طال ثقافتهم وعاداتهم وطرق معيشتهم وكيفية إدارة حياتهم من خلالها، ممَّا نتج عنه ضياع لهوية الفرد ثم الجماعة فالدولة، فالخطر الداهم الذي بدأ في سحق الفرد مقابل العولمة، قد تنبهت أوروبا إليه منذ أواخر القرن 18م، لذلك سبقت العرب في الحفاظ على تراثها وطريقة حياتها، وإن اعتمدت في البداية على الجهود الذاتية الفردية، إذ قامت بتجميع المادة الشعبية وتصنيفها ودراستها لمعرفة ما هو مفيد وقابل للاستمرار، مع كيفية التعامل مع كل عنصر على حدةٍ من عناصر الثقافة بشكل مستقل تارة، وبشكل مجمع تارة أخرى، حتى تستطيع الحفاظ على أكبر قدر ممكن من الموروث والتراث والصفات الوراثية القابلة للتكيف مع الحفاظ على الهوية، ومنها تكونت الجمعيات والمؤسسات المعنية بذلك، وقد بدأ العمل على ذلك في الدول العربية مؤخراً ولاسيَّما بعد عام 2010م، وقيام الثورات العربية في أراضي الوطن العربي بالتوالي والتتابع حتى الآن، وهو ما جعل كل دولة بعد مرحلة الثورة وبداية وضع سياسة الاستقرار لغرض النمو والنهوض تتنبه لأهمية تراثها الشعبي، الذي يُشكِّل هويتها ومحليتها وقوميتها، الذي بات عرضةً للضياع؛ ولكن مقابل تلك الموجة العالية من العولمة وثقافة الاستهلاك، ومع صعود الشعور الوطني لدى الشباب خاصةً، والشعب عامةً تنامى الشعور بالهوية الوطنية والقومية، وبات هناك رغبةً ملحة في إرسائها في الأعمال الفنية. فنجد مثلاً صندوق التنمية بوزارة الثقافة المصرية بدأ بتكثيف جهوده بتقديم برامجٍ لإعادة التراث وتقديمه من عام 2015م في عدة أماكن، منها العامة المفتوحة، مثل شارع المعز لدين الله الفاطمي، وحي الحسين، وحي السيدة زينب، و(بيت السحيمي وزينب خاتون، وقصر محمد علي.. وغيرهم)،وأخرى بالبيت الفني للمسرح وهيئة قصور الثقافة، ومحاولة بعض مؤسسات الدول المعنية للحفاظ على الفرق

الشعبية الأدائية والغنائية والراقصة ورواة السير في كافة أنحاء البلاد بالقرى والمحافظات ترويجاً وإحياءاً، للمهارات والحرف التقليدية كالحفر على النحاس ومشغولات الجبس وتصنيع الفخار والخزف والزجاج المعشق، وغيرها من الصناعات. والذي بات محصوراً في عدة أشخاص قلائل في العالم العربي.

الجزء الثاني: أثر استخدام العناصر الثقافية على السلوك الشعبي والتناول الدرامي:

إنَّ الثقافة الشعبية هي ثقافة موفورة العناصر، توجدها حاجة الإنسان المادية، بعد التفكير في إيجادها ذهنياً على شكل صورة تتحول إلى وجود مادي بالفعل الإنساني، وتلبي حاجات مادية، وحاجات لا مادية أيضاً[23]،مثل عادات (زيارة الأضرحة والمقامات)،و("طقوس الزار"،أو"حلقات الذكر"، أو رقصة"الجدبة" المغربية[24])،وتناقل السير وقصص (الأبطال الشعبية).

- المبحث الأول: الدراما التطهيرية بطقوس رقصات(الزار والذكر والجدبة)بالأعمال الدرامية

مسرحية"الزفاف الدامي"،و"مخدة الكحل"،وفيلم"سيد قشطة"

على الرغم من اختلاف بعض تفاصيل طقوس الزار والجدبة والذكر والحضرة الدقيقة فيما بينها، إلَّا أنَّها تتفق جميعاً في استخدامها وسيلة لمحاولة تطهير النفس الإنسانية من شرورها، والتخلص من الطاقات السلبية المحيطة بجسد الإنسان بالحركات الأدائية الراقصة، والانغماس والاندماج التام مع الموسيقى وحركاتها وإيقاعتها صاعدة ولاهثةً أو بطيئةً رتيبة ومكررة، محققة حالة من الإندماج العاطفي والتوحد الوجداني مع الموسيقى حتى يصل الفرد إلى حالة من النشوة[25]،ومن ثَمَّ ينفصل عن الموسيقى التي عملت بشكلٍ تصاعدي، متوحداً مع الكون المحيط به من تكوينات كونية لا تُرى بالعين المجرد، وطاقات إيجابية متخلصاً من سلبيته،

وشاحذاً الهمم الوجدانية التفاعلية، ولذا تكثر حلقات الذكر في الأماكن المفتوحة الأثرية المزدحمة بعبق التاريخ، والنازحة عنها المدنية بحداثتها وآلياتها، والأماكن الدينية التي تعمل على تفاعل الوجدان مع المعمار لتخليص الروح من عبء الإحساس بالواقع، وإطار الجسد الساجن للروح المسجونة.

وقد ظهرت الكثير من الأعمال الدرامية المسرحية والسينمائية، التي تعرضت وناقشت سلباً أو إيجاباً هذه الطقوس، مثل مسرحية"الزفاف الدامي"التي قدمت عام 2012م على مسرح الجمهورية بميدان الأوبرا بالقاهرة، إخراج المخرج الإسباني"ماركو ماجو Marco Magoa وتمثيل بعض طلاب أكاديمية الفنون وجامعة 6 أكتوبر بالتعاون مع المركز الثقافي الإسباني.

النص المسرحي: يعتمد نص العرض على نص الكاتب الإسباني فيدريكو غارثيا لوركا Blood Wedding الذي تُرجِم باسم"عُرس الدم"،و"الزفاف الدامي"،والذي يتناول حال النساء فى الريف الإسباني، مستعرضاً بعض التقاليد والعادات والتراث الشعبي التى كانت سائدة في إسبانيا بأواخر عشرينيات القرن العشرين، والتي كانت تمارس ضد المرأة من عنف ذكوري وخيانة. إذ نرى قصة زواج فتاً من فتاة بسيطة عذراء لا يُكِنُّ لها حباً، وتسجيل هروبه مع من يحب في ليلة عرسه، ذلك العرس الذي تم ممارسة العنف الذكوري الجسدي علي العروس للتأكد منها، وزاد الأمر سوءاً تركها من أجل أخرى، تلك الليلة التي انتهت بمقتل العذرية والفتاة الهاربة والعريس.

الرؤية الفنية للعرض:

استخدم النص الدرامي الرمز بدلالاته في السياق السردي بين الشخصيات مثل(الخنجر والحصان والقمر والسكين)،بدلالاتها الشعبية الأندلسية والإسبانية رمزاً للفحولة والذكورة التي مثلها دلالة الحصان والقمر الذي يستدعي الوحدة والوحشة والموت، والعنف الدموي، وهو ما اتكأ عليه النص الأصلي للكاتب، ولكن المخرج الإسباني اعتمد في التقديم الفني للعرض على

الاستيقاء من الموروث الشعبي الجمعي للبيئة العربية، فكانت الملابس العربية الإسلامية بدل الطراز الأندلسي أو الإسباني، وكانت الطقوس الشعبية المصرية محل الطقوس الإسبانية، مِمَّا جعلت العرض يتصف بغربته وعدم اتساق ما عُرض من طقوس عن النص من جهة، وعن البيئة المصرية العربية من جهة أخرى، وعلى الرغم من أنَّ العناصر الديكورية كانت بسيطة ورمزية، إلَّا أنَّها صدَّرت صورة فقيرة للعرض المقدم للمتلقي.

وقد حاول المخرج ماركو أن يقدم حالة طقسية رمزية فاعتمد الحركات المؤداة في التمثيل والرقص والحركات الطقسية التعبيرية المدروسة، محاولاً أن يضفي عليها قدراً كبيراً من الحيوية والحرية في أجزاء كثيرة منها، ولكن يؤخذ عليه أنَّه قدَّم الصورة الغربية الأوربية عن الشرق الأوسط، تلك الصورة التي خلطت بين الصورة الإسلامية وطبيعة تلك الشعوب من اختلاف ديانات وحضارات ومدنية وطرز تختلف داخلياً كلٌ حسب دولته، مظهراً إياها متخلفة قاسية ومبتعدة عن العلاقات الإنسانية الرحيمة، إذ قدَّم رؤيته الفنية التشكيلية مازجاً بين شكل الجلباب العربي الإسلامي المستقى من الطراز الإيراني وبعض المناطق البدوية، والبيئات العربية الزراعية التي تتميز بطراز أزيائها المختلفة، ولاسيمَّا أنَّه استخدم للفتاة العربية زي الخمار الإسلامي، مِمَّا جنح برؤيته التشكيلية والفنية وبرسالته إلى منحى ابتعد فيه عن الشكل الطقسي في حد ذاته، وقدَّم بعض الطقوس مثل طقس الزار وطقس فض البكارة في شكلٍ قاسٍ، مقدماً رؤية رافضة لهذا الطقس، لهذا أُخذ عليه ربطه بالديانة الإسلامية؛ لأنَّه طقسٌ عُرفي شعبي، كان موجوداً قبل الديانة الإسلامية، وفكرة ربطها به أعطى صورة مشوهة للديانة الإسلامية والمسلمين، مبتعداً بهذه الصورة عن حقيقة هذا الطقس وطبيعة المجتمعات التي تستخدمه، غير عابئة بالديانات سواء اللاهوتية أو غير اللاهوتية.

ثم إنَّه أضفى اللون الأبيض بدلالاته الصافية العذرية الطاهرة على العلاقة التي نشأت بين الهاربة والعريس، والخيانة التى تمت منهما لأهلهما ولعادات مجتمعهما. وهو بذلك أوقع المتلقي

في حالة من التعاطف مع هذا الشكل غير المقبول في المجتمعات العربية المتدينة التي ترفض الخيانة بكل أشكالها ولا تبحث عن مبرر لها.

الفتاة الهاربة: تمضي بي من سوق إلى سوق

العريس: أنا أيضا أفكر فيما يفكر به الناس

الفتاة الهاربة: نمضي معا... أي طريق سنسلكه سيمضي لموتي

العريس: وموتي معك

الفتاة الهاربة: هيا بنا"[26]،وتدور المعركة بين العنصر الذكري للدفاع عن فكرة العذرية والشرف.

بينما وجدناها في مسرحية"مخدة الكحل"إخراج انتصار عبد الفتاح، الذي قدم عام 1998م على مسرح الطليعة وأماكن أثرية أخرى مثل بيت السحيمي وغيرهما، التي تتناول وضعية المرأة فى البيئات المختلفة، والشعبية منها معبراً النص عن آلامها المستمرة ورغبتها في الخروج من بوتقة القيد السريري من خلال الفتاة التي تريد الخروج من قضبان حجرتها، راصداً العرض بواسطة شخصية محورية، هي الخياطة التي تظل تعمل على ماكينة الحياكة بدون توقف، محاولات تلك الفتيات المقيدات للتحرر دون جدوى مستعرضة كل شخصية حولها آلامها في إطار طقسي وجودي.

الرؤية الإخراجية للعرض:

استغل المخرج الحركة الطقسية والحركات الجماعية الموحدة لإقامة حالة مسرحية فنية طقسية جسدية، وعلى الرغم من الديكورات البسيطة الرمزية التي تمثلت في ثلاثة مستويات مقسمة كأنَّها غرف منفصلة، جلسن فيهن الفتيات والتي مثلت خلفية لسرير امتد حتى مقدمة المسرح

بشكل تشكيلي مؤكداً الدلالة الفكرية التي أراد صُنَّاع المسرحية إيصالها للمتلقي، في شكل حركات طقسية أدائية مستقاة من التراث العربي بشكل عام دون الربط بزمان أو مكان أو بيئة ما، وتحقق أيضاً فى الموتيفات الاكسسوارية البسيطة المستقاة من الطرز العربية الشعبية مثل العروسة القماش، والجلباب الأسود الفضفاض الذي يشبه كثيراً الزي الصعيدي، والزي العربي البدوي الخالي من الزخارف، وهو بذلك قدَّم صورة مستقاة من البيئة العربية، ولكن في صورة كانت الطقوس بكل أشكالها(الزار والحضرة والجدبة، وقرع الطبول وحركة الشعر الدائرية)...وغيرها من الحركات والطقوس العربية التي لا تنتمي لبيئة دولة بعينها، قدر انتمائها بشكل عام للبيئة العربية، وتبلور وضع المرأة بأشكالها المتعددة بكل البيئات والمجتمعات العربية بالوطن العربي، مقدماً صورة تمركزت فيها الطقوس وحالة الوحدة والوجد عن الانسياق لربطها بدولة معينة أو بديانة معينة، مجردًا الحالة الطقسية من الزمان والمكان للحالة الإنسانية الأشمل. وهو بذلك يختلف في رؤيته عن رؤية المخرج الإسباني ماركو الذي تدخلت إيدلوجيته الأوربية وصوره الذهنية في نقله لصورة العرب والطقس العربي مرتبطة بديانة ما ببيئة بعينها. وعلى الرغم من استخدام الكثير من المخرجين في مسرحياتهم الطقوس نفسها التي قدمها المخرج الإسباني، بل وجاوزوها ومزجوها بطقوس أخرى مثلما فعل المخرج ناصر عبد المنعم في مسرحيته"نساء الملح والسكر 2001م"بمسرح الحديث، و"الطوق والأسورة بمسرح الطليعة 1997م، 2019م"...وغيرهما، إذ ظهرت العادات والطقوس الشعبية المرتبطة بالمجتمع الجنوبي لمصر(الصعيدي)بكل وحدته ووحشته، معبرًا عن المسكوت عنه بتلك المجتمعات من طقوس وأفعال تحتاج للدراسة والبحث كما في الصورة رقم (3)،ولكنها ليست موضع دراستنا هذه، وبها تظهر طقس رجل المعبد، وطقوس ليلة الزفاف والزفاف الدامي، وطقس الموت واستقباله والتعبير عنه بأفعال وحركات النواح التي ميزت تلك البيئة، التي ظهرت أيضاً في مسرحية نساء النار، إخراج تامر كرم، وعرضت على مسرح الطليعة2019م، وفيها يبلور الطقس وتتحدد ملامحه في حد ذاته دون الخلط بين بيئة وأخرى، أو بينه وبين الديانات، وبهذا يتضح مدى

اختلاف استقبال الطقوس الشعبية العربية بين العربي والغربي، ثمَّ يتضح من تلك العروض بقاء واستمرارية الطقس بغض النظر عن الدولة ومدى تحضرها ومدنيتها من تخلفها وتأخرها، ولكن العادة والتقليد والطقس يظل متوارثاً، ولكن بنسب تختلف وفق ما ذكرت من مدنية وجهالة. كما استخدمها صناع الدراما المسرحية استغلها صناع الدراما السينمائية والتليفزيونية في الكثير من الأعمال السينمائية، مثل فيلم"سيد قشطه".

"المعلم سيد: زار؟!..الناس بطلع صواريخ للفضا واحنا لسه بنطلع العفاريت بالطبل والزمر... إيه الجهل، عند مين الزيطة دي.

الصيدلي: عند الولية المجنونة أم حسين يا معلم.. الحيطان يا ما بتداري يا معلم"[27]

لقد قدَّم الفيلم طقس الزار والحضرة ولكن في إطارٍ ناقدٍ ومعادٍ له. متفقاً بذلك مع العرض المسرحي"الزفاف الدامي"، ومختلفاً معه في الرسائل الثانوية المرافقة كما أوضحنا في مسرحية الزفاف الدامي الذي مزج بين الطقس المرفوض والعقيدة، بينما في الفيلم السينمائي"سيد قشطة"رفض الطقس، ولكنه لم يربطه بعقيدة؛ بل ربطه بحالة الجهل والرغبة والخروج والاطلاع على الآخر وعدم الرضا بقضاء الله تعالى؛ بينما في مسرحية "دق زار" و"مخدة الكحل"،قدم صُناعها أشكالا من دقة الزار ولكن دون اظهارها في إطار مرفوض، بل تم بلورتها فى حالة من الروحية، والإيهامية مكملة للحالة الوجدانية للشخصية.

- **توظيف طقس الحضرة والذكر في الدراما المصرية:**

تكررت حلقات الذكر في الكثير من المشاهد بالمواضع الدرامية، وعلى سبيل المثال لا الحصر، مسلسل"ونوس 2016م"،وفيلم"سعد اليتيم"،نجد في هذين العملين الدراميين على اختلافهما السردي، وقالبهما التقديمي، أنَّ الدراما المصرية تربط بين حلقات الذكر، وطبيعة

القائمين عليها، فنجد في كليهما أنَّ المؤدين لها هم عادةً من الدراويش المنقطعين للعبادة المنعزلين عن العالم المحيط في هذا العالم الوجداني بشكل متصوف. كما ظهرت في شخصية "عم كرمة" التي قام بها الفنان"محمود مسعود"بمسلسل"هي ودافنشي"،وكانت هذه الشخصية تتميز عن باقي شخصيات المسلسلينِ سالفي الذكر في كونه على علاقة وجدانية روحانية(بالله عزَّوجلَّ)فهو إنسان بسيط لديه عمل مدني عادي، ولكنه يحدد توقيتاً يومياً لأداء العبادات وإقامة حلقات الذكر، التي قد تصل تلك الحالة من النشوة إلى تجليات لاستشراف المستقبل، أو رفع غياهب الهم والظلم عن شخصية ما، عن طريق رؤية طريقي الخير والشر اللذينِ تتعرض لهما تلك الشخصية، فنرى في مشاهد مسلسل"هي ودافنشي"أنَّ هذا الطقس لم يعد مجردَ طقسٍ آدائي تعبدي فقط، بل صار بمثابة طاقة إيجابية متواصلة ومتفاعلة مع الكون المحيط كاشفاً الله عزَّوجلَّ لعباده المتعبدين عن أسرار الطبيعة بكل أغوارها.

وكما كان لطقوس"الزار، والجدبة"دورهما التفاعلي مع الوسط المحيط والبيئة المقدمة إليها، بموسيقاها الراقصة الخاصة والمميزة وتأثيرها وتأثرها بالموروث الثقافي الشعبي، فإنَّ طقس"الذكر والحضرة "له تأثير كبير على المؤديين له، جنحت به للاستمرار والبقاء عن طقس الزار وما شابهه والذي بدأ في الانزواء مع حركة التمدن الحديثة، وازدياد التعليم.

•عادات زيارة الأضرحة والتبرك، ومردوده على الفيلم السينمائي"المولد"،و"قنديل أم هاشم":

تشكل زيارة مقامات الأولياء الصالحين والعلماء وأضرحتهم[28]والتبرك بهم جزءاً لا يتجزأ من التراث العربي الناجم عن ذهنية أصيلة ونفسية يعكسها المجتمع العربي، يختلط فيها الشعور الديني بذلك الإحساس الغامض لدى كل إنسان بالعالم الموازي الطلسمي غير المفهوم، فسعي الإنسان إلى إيجاد مقدسٍ، هو الذي دفع به للبحث عن طاقة قوية يتشبث بها ويطلب منها.

ومن هنا كانت أنسب البيئات لاستقبال الأديان اللاهوتية، التي أفرزت في كل عصر ومكان رجالاً صالحين ارتبطت بهم العامة، معتقدين بأنَّ هؤلاء الأولياء يمكنهم التوسط بين الإنسان وربه، متمتعين بطاقات خارقة جعلتهم في نظر العامة باباً من أبواب الرحمة التي أوجدها الله في الأرض لعباده، مِمَّا جعلهم يحظون بالتبجيل والتقديس الكبير لديهم، ولاسيَّما بعد موته[29]،إذ يبدأ مريدوه وغيرهم من الناس في سرد الأقاصيص ومزجها بشكل من الأعاجيب والخوارق عنه، بغرض زيادة الترهيب والتحبيب والإجلال له، وحتى يسهل مهمة قبول عقل المتلقي لأفعال الولي المتخيلة المنسوبة إليه، وحينها تصبح سرداً مقبولاً يسهل على منطقه العقلي قبولها، إذ تعتمد قوة الولي على رسوخ مكانته في ذهنية الفرد، ذلك المعطى النفسي الاجتماعي الذي يرافقه في مختلف مراحل نموه وتترسخ معه، ورسوخ هذا المعتقد هو أولى الخطوات الأساسية في العلاج النفسي التقليدي التطهيري لزائر ومريد الولي[30].وقد راجت ثقافة التبرك بالمقامات والأضرحة بعواصم عربية رواجاً لا مثيل له، مبرراً العامة إعتقادهم هذا بالمزيد من الحكي الأسطوري عن هؤلاء الأولياء، وبأي أثر من آثار الأنبياء، فلا تكاد قرية في محافظات سورية أو مصر- كما في الصورة رقم 3[31] أو المغرب[32]،على سبيل المثال لا الحصر، تخلو من مقام أو ضريح أو أثر مقدس، فلكل قرية وليها أو أكثر. وعادة ما يكون أغلب الزائرين من النساء الراغبات في الإنجاب أو الزواج أو الخروج من ورطة أو تحقيق حلم الطفل الذكر... وغيرها من الطلبات والأماني والحاجيات، وذلك متحقق في مصر وبلاد الشام، بينما في المغرب فزيارة الأضرحة تأخذ مساراً وهدفاً آخر، فلقد ارتبطت بالبحث عن علاج لمجموعة من الاضطرابات النفسية، أو للبحث عن حلول لمجموعة من المشاكل الاجتماعية، التي تعيق الحياة اليومية للفرد، إذ يعدون المريض النفسي مصاباً بمسٍ من الجان أو خاضعاً لعملٍ سحري، وقد عملت التربية والتنشئة الاجتماعية[33] قديماً على ترسيخ هذه العادة لدى العامة، ولكن مع ظهور الإعلام المعادي لتلك العادات، ومع هيمنة الفكر العولمي، الذي فرض أفكاره وآلياته وأهدافه على باقي الدول نجد أنَّ

الأجيال الجديدة تبتعد عن هذه الطقوس والعادات، وإن بقيت العامة والبسطاء من الشعب، وأهل القرى والنجوع والمحافظات يؤدون طقوس زيارة الأضرحة، بشكلٍ دائم وأحياناً شبه يومي؛ بل وأصبح لكل ضريح يوم مخصص يطلق عليه مولد سيدي(..اسم الولي..)،وتتمحور طقوس زيارة المقامات والأضرحة في عدة خطوات، تبدأ أولها بتقديم عيدان من الشمع، ونذر، قد يكون نقوداً أو لبوس التابوت/الضريح، وعادة ما يكون غطاء أخضر، أو أضحية أو بعض المأكولات أو الأطعمة، وقراءة بعض الآيات القرآنية بداية الفاتحة والصلاة والسلام على محمد بن عبد الله(صلى الله عليه وسلم)،ثم يليها الدعاء والطلب...وما إلى ذلك، حيث يتم هذا الطقس بهذه الكيفية في أيِّ دولة عربية، قد تختلف في النذر أو ترتيب الخطوات وغرض الزيارة، ولكنه يتم هكذا. وكذلك استخدمت الأضرحة وسيلة للعلاج النفسي بالمغرب، استخدمت أيضاً وسيلة ومجالاً لإجراء الصلح بين الخصوم السياسيين والاحتماء من سلطة الدولة[34].

- **النص الدرامي للفيلم السينمائي"المولد":**

قدم فيلم "المولد"هذه العلاقة الوثيقة بين الفرد البسيط القروي، وبين الراجي من الذات الإلهية، طالباً استجابة مطلبه، متخذاً أحد أضرحة الأولياء وسيطا محببا إلى الله، فالأم التي قامت بدورها الفنانة القديرة أمينة رزق، في فيلم"المولد"بطولة عادل إمام، ويسرا وإيمان، إنتاج عام 1989م، قصة وسيناريو وحوار محمد جلال عبد القوي وإخراج سمير سيف، يقدم نموذجاً للابن الذي ضاع واختطف من أمه في أثناء زيارتها ودعائها بأحد المقامات والأضرحة، وفي غفلة منها تم ضياع الطفل، الذي التقطه أحد اللصوص وقام بتربيته حتى كبر، ثم تعرف على والدته، التي كانت طوال الفيلم عبارة عن صورة مشوشة غير واضحة الملامح ضبابية تراوده من وقتٍ لآخر في يقظته، وفي منامه، وعادة ما كانت تقفز لمخيلته، وهي مصاحبة لموسيقى الذكر وأصوات المولد المقام لهذا الضريح، الذي كانت تزوره، وتكاد تعانق جدرانه مدمعة العينين باحثةً عن ذلك الغائب.

•توظيف زيارة المقامات بفيلم"المولد"،مع الثنائية المتقابلة لفيلم قنديل أم هاشم:

لقد عمل صغر سن بطل الفيلم عندما تم اختطافه، على عدم تذكره لحقيقته، وحقيقة أبويه الشرعيين؛ فكل ما علق بذهنه وخياله، هو ذاك الصوت المادح بذكر المولى، وتلك الموسيقى المولدية المصرية، وذاك الضريح، الذي وقفت أمامه تلك المرأة الحزينة. لم يتذكر البطل وجه أمه، ولكنه تذكر الطقس والموسيقى المصاحبة، لما لها من تأثير على باقي حواس الإنسان المادية، واللامادية(الوجدانية)،وذلك إن دل فإنَّما يدل على مدى دراسة صناع الفيلم لقوة تلك المعطيات من التأثير اللوني الذي تمثل في غطاء الضريح الأخضر، وتأثيره على ذاكرته، وتلك الموسيقى الصاخبة بصوتها المميز، وعمدان المقام النحاسية المزخرفة المغزولة للضريح، وكثرة العامة المحيطين به، وتأثيرهم على بطل الفيلم حتى صارت سبباً يُلح عليه لكشف حقيقة الماضي، الذي أوصله لحقيقته ولأمه المنتظرة. كان استخدام الطقس وزيارة الضريح وضعاً إيجابياً لدى أبطال العمل، بل إنَّ صناع الفيلم اعتبروه شيئاً أو طقساً إيجابياً ساعد كلا الطرفين(الأم-والابن)في التعرف على بعضهما، وكأنَّ أمنية الأم البسيطة قد استجاب لها الله عزَّ وجلَّ بوساطة هذا الولي، الذي حرصت الأم على زيارته.

"إبراهيم: يا أخي حاجة غريبة،...دايماً فيه صورة ست مش شايف ملامحها ولكن واقفة بتدعي عند المقام.... صورة مش مفارقاني... وصوت الدفوف والذكر حولها مش مخليني اسمع بتقول إيه..."[35]،بينما في حالة فيلم "قنديل أم هاشم"،ذلك الفيلم الذي عرض عام 1968م، من تأليف يحي حقي وسيناريو وحوار صبري موسى، وإخراج كمال عطيه، قدم نموذجاً لابن المنطقة الشعبية ذات العادات والطقوس المرتبطة بآل البيت والتعبير عن محبتهم، قادته الظروف إلى السفر لسبع سنوات إلى ألمانيا لدراسة طب العيون، فإذا به عندما يعود يواجه مشكلة كبيرة، لم تتمثل في مرض أهل منطقته بعيونهم وبالرمد، بل مع معتقداتهم التي رفضت الدواء مقابل تبركهم بذاك الزيت الموضوع في قنديل مدلى بمسجد السيدة الطاهرة

زينب المنسوبة لآل بيت رسول الله(صلى الله عليه وسلم)كما في الصور أرقام(4-أ،ب،ج)، وهنا نجد الفيلم يقدم ثنائيات متقابلة بين: العلم/ الجهل والعلمانية/ الإيمان

المنطق العلمي القائم على الدلائل المرئية/ المعتقد الغيبي ورسوخه:

عندما حاول الطبيب المتعلم بألمانيا، والعائد إلى حي السيدة زينب أن يعالج الناس معتمداً على المعارف والعلوم التي حصل عليها من الغرب، أي: بالعلم فقط، من دون الجانب الوجداني الجمعي، حينها رفضه مجتمعه بحي السيدة زينب، ذلك الرفض القوي الذي أحبط جميع محاولاته، ولكنه عندما استغل إيمان الناس الشديد بمكانة آل البيت، وحب العامة لهم، والذي تمثل في قنديل أم هاشم، والمقصود السيدة زينب رضي الله عنها، ورسوخ مكانتها بنفوسهم، جعلهم يستجيبون لدعوة العلاج؛ بل ويتماثلون للشفاء أيضاً، مؤكداً سياق الفيلم على مدى تأثير المعتقد الديني الراسخ والعادات المرتبطة بالشق الديني على عامة الشعب، التي قد يصل تأثيرها سلباً أو إيجاباً لإقامة ثورة على من يريد تغيير هذا المعتقد أو إخفاءه. والفيلم في هذا المنحى يقدم صورة مماثلة لفيلم"المولد"،ولكن في إطار نقدي آخر، وإن بدى للوهلة الأولى للمتلقي بأنَّ الفيلم يقدم رفضاً لتلك العادات والطقوس، الذي تبلور في مشهد تحطيم الطبيب لقنديل أم هاشم، إذ وقف في مواجهة صريحة بين علمه المستقى من الغرب الأوربي، وعادات منطقته الشعبية، وتبركهم بزيت قنديل أم هاشم، ولكن لكي يحل الأزمة، ويهدم السور المبني بين علمه ومعتقدات أهل بيئته المتمثلة في الثنائية الأولى والثالثة، لجأ للنظر فى هذا الأمر من خلال وجهة نظر العامة المحبة والمتبركة بآل البيت، فحينها فقط استطاع تحقيق مرامه بشكل تناسب مع فكر العامة، وتوجههم المعتقدي والوجداني، دون امتهانه أو الابتعاد عن منطقه العلمي، حين أوهمهم بأنَّ دواءه هو مخلوط بزيت قنديل أم هاشم، وهكذا تم تقبله وتقبل دوائه، وحل إشكاليته بين معرفة الفائز بين ثنائية العلم والمعتقد.

"إسماعيل:(مخاطباً لخطيبته فاطمة)إيه ده إنتي بتعيطي؟!..(يستدرك الأمر فيوجه حديثه لأمه)...إنتي قطرت لها تاني من زيت القنديل... يبقى كل اللي بعمله مالوش أي نتيجة؟

الأم: ياه يا إسماعيل يابني... إنت هاتعملها حكاية؟!... الزيت الزيت... ما كل الناس بتتبارك بيه.

إسماعيل:(باستنكار)بتتبارك بيه؟!!!.. ده جهل جهل...جهل جهل.(يتحرك في اللقطة التالية لمسجد السيدة متوجها للقنديل، ووقف كما نراه في الصورة معاديا له فتقدم العامة منه بالضرب حتى انهار تماما وأصبح طريح الفراش)"[36].

أكدَّ صناع الفيلم باستخدامهم لعدة عوامل على فكرتهم الأساسية، فمنذ بداية الفيلم وقد جاءت الكادرات مقربة لوجه مريدي المسجد وعم قنديل، ذاك الذي يكاد يتعبد بالقنديل ويقبله، وعينا التلميذ إسماعيل الشاب البسيط تتابعه بنهم وتصديق، مخترقة أذناه صوت نسائي هامس داعٍ باكٍ باسم الست الطاهرة"أم هاشم"،والمقصود بها"السيدة زينب رضي الله عنها، كما اعتاد العامة من المصريين تلقيبها للتود إليها"، كان الصوت صوت غانية تترجاها بأن تساعدها على الزواج والخروج من بؤرة الفساد التي وقعت فيها، كانت عيناه وعقله يتفتحان على أوضاع مجتمعية، وثقافية حبيسة بيئتها ولذا نجد في لحظة دعاء الغانية ظلال المقام يلقي بنسيجه كأنَّه قضبان حبيستها تلك المرأة، والتي تأتي قبيل نهاية الفيلم بعدما وجدت من يحبها ويقبلها بوجه فرح بدون ظلال قضبانية لنفس الضريح واضعة عدد الخمسين شمعة التي وعدت بها قرباناً للمقام المكرم برفقة زوجها.

كانت الموسيقى المستخدمة، والتكبير مع كدرات البشر المستسلمين لاقدارهم والمأذنة لمسجد السيدة الطاهرة تمثل له صوراً وأصواتاً تتصارع في مخيلته، يبحث من خلالها عن الطريق لذلك كانت اللقطات مقربة والكثير منها مائل بزاوية30 درجة حتى قادته قدماه للمسجد، ناظراً بنظرة له فى محاولة للاستكشاف والعودة للقديم من دون التحدي، ثم تركه وانصرف فإذا

بالمحيطين به المتوجسين منه الخيفة تهدأ نفوسهم، وقد اطمأنت قلوبهم لرجوعه للصواب المتمثل في الإيمان بمكانة هذا القنديل وزيته المتبرك به.

"إسماعيل: حقيقي يا عم قنديل زيت القنديل بيشفي العيانين؟!

عم قنديل: إنَّما الأعمال بالنيات... ولكل إمرءٍ ما نوى.. إلا يآمن بأنه يشفيه يشفيه.

اسماعيل: آه يعني وسطة.

عم قنديل: أيوه وسطة.. بركة

إسماعيل:(وقد عزم في ضميره أمراً ما)ربنا يجعل بركة الست معانا

عم قنديل:(فرحا به)الست بس!.. ده كل آل البيت.

"إسماعيل: أنا جاي أعالجك يا فاطمة بزيت القنديل.. هاعلجك.."[37]،وتأتي اللقطة التالية وهو يمسك بقنينة زيت القنديل ثم يضعها في حافظ الحرارة ليخدعهم ويستخرج قنينة تشبهها بها الدواء... وهكذا استقبل المرضى الدواء بدعاء التبرك"...

جاءت الكادرات تلو الأخرى خاصة بعدما عالج الفتاة وبعض أهل منطقته البسيطة مستقيمة للمأذنة والقبة معلياً صناع الفيلم ومركزين على فكرة التمسك بطهارة ومكانة آل البيت التي ظهرت بلقطات تلت دون tilt dowen تدل على علوها ومكانتها، مع السعي للمعرفة والعلم، لأنَّ هكذا تحدث المعادلة ويحدث التوازن النفسي والوجودي.

أثر الموقع الجغرافي والظرف السياسي على الأدب الشعبي:

لقد لعب الموقع الجغرافي دوراً كبيراً في التنوع الثقافي والشعبي للمنطقة العربية، نتيجة تعرضها للكثير من التغيرات السياسية والتاريخية، جراء الاحتلالات المتتالية[38]،التي تركت آثارها

على الأدب والفنون الشعبية للمنطقة، ذلك التاريخ المشترك جعل فناني هذا الوطن يعبرون عن أحلامه وطموحاته وما يؤرقه، من خلال أعمالهم الدرامية والفنية والإبداعية، التي تنوعت وتعددت، مثل: مسرحيات"الناس في طيبة، بعد أن يموت الملك، الرهائن، النار والزيتون،.. وأفلام(في بيتنا رجل، بدرية، أين المفتاح، الرصاصة ماتزال بجيبي، جميلة الجزائرية"... وغيرها الكثير. وتناولت جميعها قضايا وطنية شغلت المنطقة العربية كلها.

تأثير الموقع الجغرافي والظروف السياسية على التناول السردي لسيرة "بني هلال":

لقد عمل استقرار اللغة التي سميت بسببها منطقة الشرق الأوسط بالوطن العربي، على اختلاف لهجاتها ودولها، على ذيوع الأدب الشعبي وانتشاره وبقائه حتى الآن، وربما ترجع سطوة اللغة العربية وتمكنها بالمنطقة العربية وانتشارها إلى أنَّها لغة القرآن الكريم، ولذا صارت لغة الأدب الرسمي والأدب الشعبي على حدٍ سواء، وقد تميز الأخير، الذي يعتبر من أهم تصنيفات الثقافة العربية الشعبية بثراء تراثه الأدبي واشتماله على الكثير من أفرع الأدب كـ(السير والمأثورات والألغاز والأمثال)،حاملةً الكثير من المضامين والمعاني التي تتخذ من شخوصها وأبطالها مادة ثرية لتحمل الثنائيات المتقابلة بين: (الفقير/الغني)

(البدوي/الحضري)

(الطبقة الرأسمالية والبرجوازية/طبقة العمال والفلاحين).

وهنا سأكتفي بالتعرض لنموذج واحد من السير الشعبية، وهي سيرة"بني هلال"،التي تعد من أكثر الأمثلة وضوحاً في الأدب الشعبي للتنوع والتجدد، فالأدب يتطور نتيجة عملية ديالكتيكية تتمثل في شكل التدخل بين المعطيات الاجتماعية والانتاج الأدبي، وتعد السيرة من الأدب الشعبي الشفاهي، وهي بمثابة الوعاء الذي تخزن فيه الشعوب ذاكرتها، لذلك تعد أهم رصيد للذاكرة الجماعية[40].

وتحمل السير الشعبية في داخلها النسق التاريخي الرسمي ممزوجاً بالنسق الأسطوري المتخيل، والمحمَّل بالمعاني والمضامين والرموز والإيحاءات التي يريد الراوي إيصاله للجمهور المتلقي...فنحن لا نستطيع رؤية السيرة على أنَّها قرآءة تاريخية سليمة مجمعة؛ بل لا بد من قراءتها بشكل مشروط، فالرواية التاريخية لا تهتم بإبراز الرسالة التي ترمي رواية السيرة إلى إيصالها، وذلك لخلوها من التفسيرات والتعليلات.

ونجد ذلك متمثلاً في السيرة الهلالية التي تنتقل بنا من نجد(الجزيرة)إلى شواطئ البحر المتوسط وصولاً للمغرب العربي [41] [42]،قد ضمت الكثير من الحقائق الممزوجة بالأساطير والأعاجيب والصور الحلمية الأسطورية، ولذا نجد للسيرة روايتين مختلفتين، إحداهما الرواية الشعبية، الممتلئة بالخرافات والصور المتباينة والمختلفة من بيئة لأخرى، والثانية الرواية التاريخية وفق ما توصل له المؤرخون مستبعدين منها الأحداث المتعلقة بالسحر والعين الساحرة[43]،والحاسدة والمحدثات الخارقة للعادة(الكالغول والثعبان ذي الرؤوس العشرة، .. إلخ)،وهي أحداث لا تنتمي للتاريخ الرسمي، وإنَّما للتاريخ الميثولوجي الشعبي[44]. فمثلاً مشهد "تخريب المغرب" نجد التاريخ يقدمها كحدث واقع بدون تعليل أو تفسير، بينما تقدم السيرة التبريرات والتعليلات للواقعة، وتقدمها على"أنَّها تصرف شرعي إضطرت إليه القبيلة لمجابهة المجاعة"،نظراً إلى أنَّ السلطة الحاكمة حينها رفضت مدها بالقوت الضروري، وبهذا تعرضت تلك السيرة للكثير من الثنائيات المتقابلة

الجغرافيا الرسمية/مقابل/التصور الجغرافي الشعبي لأماكن لم تكن موجودة على الخريطة الجغرافية

التاريخ الرسمي/مقابل/التاريخ الشعبي والبدو/مقابل/الحضر.

وتشكل هذه الثنائية الأخيرة المحور الشكلي الذي استقطب حوله بقية عناصر السيرة الهلالية خاصة، وباقي السير بشكل عام [45].

رؤى وتفسيرات رواة سيرة "بني هلال" وفق التغير المكاني:

حملت السيرة الكثير من التأويلات والتفسيرات والرؤى المختلفة، فمثلاً عندما قدمت السيرة شخصية "الجازية" وفق التصوير الشعبي،(وهي امرأة بدوية جميلة)لها دور وظيفي في الرواية، حيث إنَّ ظهورها يشكل صراعاً وتشويقاً بالسيرة، وعلى الرغم من الأحداث المتعددة المتعلقة بسفر تلك البدوية الجميلة إلى الحضر، إلَّا أنَّها في النهاية ترفض الانتماء لمجتمع الحضر على الرغم من زواجها منه، وبذلك تتعرض السيرة في أكثر من موضع لمناقشة قضية الانتماء الشعبي أو الانتماء لمجموعة اجتماعية، وهو بذلك يعمل على فكرة الهوية والانتماء إلى طبقة اجتماعية بعينها من دون غيرها، من خلال الثنائية المتقابلة: طبقة البرجوازيين/الفلاحين المستغِلة(رؤوس الأموال)/المستغَلة.

المستعمِر/المستعمَر:

وهو شكل ونموذج للحالة الموجودة بعقدي القرن الحادي عشر، كما حدث في سلسلة ثورات الوطن العربي منذ عام 2010م، فالناقل(الراوي والمستمع) يمكن أن يبدل الألفاظ من"(البدو//العرب)إلى لفظة(فلاح//عامل// خدام)،وذلك تفاعلاً مع المجتمع المتغير، الذي يقدم له روايته كل مرة.

•ومن الملاحظ أنَّ نقلة السير الشعبية يكاد جميعهم ينتمون إلى الوسط الفلاحي(البدوي)ويجهلون القراءة والكتابة[46].ولذلك يعتمدون في نقلهم على الذاكرة الفردية والجماعية للسيرة، الذي يخضع لعنصري "النسيان"،و"التخيل والارتجال" مِمَّا يجعلها سيرة ذات ديمومة ونمو وتطور، ولاسيَّما أنَّ شهرة سيرة"بني هلال" ترجع لثراء شخوصها، فلقد رويت تلك السيرة الهلالية في أكثر من دولة، وفى كل بيئة كانت لها أبطالها الذين حُمِلَ على عاتقهم ولسانهم المضامين التي أراد رواة السيرة أن يوصلوها للعامة، متداخلة أيدلوجيتهم وإنتماءاتهم السياسية والقومية في(طريقة، ورواية، وزاوية رواية سرد السيرة).

•ففي بلاد "المغرب العربي"مثلاً نرى شخصية الجازية الهلالية تتصدر الروايات المتناقلة للسيرة، وقد يعود تفوق هذه الشخصية المعروفة بشجاعتها وحميتها وتضحياتها من أجل قبيلتها إلى الدور الذي تلعبه في الضمير الشعبي الجمعي المغربي ذي الطبيعة البربرية، في المساعدة على إقامة حالة التماثل بين البطلة الملحمية(الأسطورية الجازية)والبطلة البربرية التاريخية الكاهنة[47]،وكذا الروايات الهلالية البربرية التي سجلت في الجزائر تعتمد اثباتاً لهذا الافتراض[48]،حيث تدور أحداث الجازية بالاتفاق بين قبيلتها والسلطة السياسية القائمة في شمال القطر التونسي(بر إفريقيا)وفيها يطلق عليها سيرة(تشين) [49]بداية من مرور القبيلة بأرض مصر ثم أرض طرابلس، وما أن تصل إلى إفريقيا حتى تدخل في صراع مع(الخليفة الزناتي)حاكم تونس كما صورها الفن الشعبي في الصورة رقم (6)، تتوالى الأحداث حتى تختفى من النص الأسطوري، فتظهر شخصية حضرية متماثلة معها هي شخصية"عزيزة عثمانة"بنت"عثمان باي"،تلك الفتاة الحضرية[50]،التي عاشت بأواخر القرن(1560-1610)م،والتي كانت تهتم بالطبقة الكادحة.

•في حين عندما رويت السيرة في "ليبيا" أخذت الشكل "الجبلي البدوي"بديلاً عن"الشكل الفلاحي الزراعي"،حيث تبدل الوسط الفلاحي بالوسط الجبلي، وتعدلت بالتبعية جزيئات من السردية لتتناسب مع طبيعة البيئة التي قامت عليها الحكاية، وفيها كانت شخصية"دياب الهلالي"،وهو البطل الرئيس للسيرة، لما يحمله من صفات الإقدام والشجاعة والمطالبة بالثأر وفروسية الشخصية الصحراوية والجبلية، راعي الجبل الذي لا يتوانى عن خدمة قبيلته كلما هددها الخطر[51].

•ثم إنَّ السيرة الشعبية لبنى هلال ترسم شخصية"دياب الهلالي"متماثلة مع شخصية البطل الليبي المناضل "عمر المختار"[52]،بل ويكاد يكون هو في أحداثٍ ما، إذ تتم حالة التماثل من خلال النصوص المسجلة، عندما واجه"دياب الهلالي"القبائل النازحة من سواحل ليبيا، كما واجه"عمر المختار"المحتل الإيطالي، وربما يرجع هذا التماثل لأنَّ راوي هذه الأحداث كان في

مدة ما من تاريخ ليبيا المعاصرة، ومن بين أولئك الذين يطلق عليهم"المجاهدين"،ولذا نجدهم في بعض روايتهم يستبدلون الرماح والبارود بالمدفع والرشاشة كنموذج لشكل من أشكال التبديل والتكيف للنص السردي مع الحدث الواقعي السياسي. لقد ناقش ب. لورد عملية التمازج في السرد القصصي لسياق مماثل قائلاً:"إن الحماس الوطنى الذي تألق خلال القرن التاسع عشر قد أدى إلى إستعمال السير الشعبية لأغراض الدعاية الوطنية"[53]،فالروايات الهلالية الليبية المذكورة قد غيرت بعض العناصر واستبدلتها بغيرها، بشكلٍ يطبع الشخصيات السردية للسيرة بالطابع المحلى فملبس ومأكل "دياب" هو الزي والمأكولات الشعبية الليبية.

•بينما نرى في النموذج الأسيوي –على سبيل المثال– "الأردني" أنَّ هذه السيرة يطلق عليها سيرة "أبي زيد الهلالي"،إذ لم تحتل "الجازية" أو"دياب الهلالي"الصدارة، وإنَّما شخصية"أبي زيد الهلالي"،وهو ما ذُكر واشتهر أيضاً في السرد الروائي المصري وبعض البلدان العربية، حيث عرفت شخصيته بذكائه الشديد وسرعة حيلته وسلامة رأيه مثلما صوَّره الفن الشعبي.

وكمثيله من الرواة كان الراوي الأردني يصبغ على شخصية البطل صبغة بلاده وطبيعتها الجغرافية، فنجد "أبو زيد" يرتدى الزي الفلاحي، الذي يهب لمواجهة البدو النازحين من الجنوب للسطو على أراضي ومحاصيل الفلاحين، وبذلك يخلق الراوي شخصية محاربة مدافعة عن الحق[54].

•في حين قدم الطرح "الفلسطيني"للنص الروائي السيرة وقد اتخذت شخصية "أبي زيد الهلالي"الشكل الحاضر النضالي، فهو لا يحمل الماضي وأحداثه فقط، بل هو تلك الشخصية التي ظهرت في بعض الروايات مقيمة في المخيمات الفلسطينية، والتي تهب لنجدة الوطن، والذي يحمل سلاحاً حديثاً، وينتصب في أعالي الجبال لمحاربة العدو، وهو بذلك شخصية تختلف عن باقي الروايات للسيرة، وتختلف عن السيرة التاريخية نفسها، فالتماثل هنا مدرك،

يتم بشكل شعوري، فالراوي نقل السيرة بشكل متعمد متمازجاً مع واقعه الحاضر مع حفظ الوقائع التاريخية للشخصية، وقولبتها في الشكل المناسب مع البيئة النضالية الفلسطينية.

النص السردي المصري لسيرة"بني هلال":كان للنص الروائي المغنى المصري للسيرة بطلان، هما:

-أولهما امرأة وهي:"خضرا الشريفة"،وقصة مسيرتها وطهرها، ومواجهتها لقبيلتها عندما أنجبت طفلاً أسوداً لأب أبيض، وهي امرأة جميلة بيضاء، مِمَّا أثار حولها الشكوك والملام وإلقاء التهم من قبيلتها حتى خرجت بطفلها بحثاً عن ملجأ، ولكنها ظلت في رحلتها نموذجاً للمرأة القوية المتحملة وكأنَّها إيزيس، تلك المرأة المصرية الفرعونية، التي أنجبت بدون جماع من الإله أوزوريس، وحملت حورس(رمز الصقر والقوة والشرعية والشباب)،ثم نجد أنَّ الراوي المصري لم يستطع هو الآخر الفكاك بشكل شعوري أو غير شعوري عن موروثاته القديمة، وإستطاع أن يمزج فيما بينهم، وقدم سيرة"بني هلال"بطريقته ورؤيته الفنية، التي علم بأنَّها ستجتذب العامة، ولذا قدمتها الدراما التليفزيونية المصرية معتمدة على السرد المصري للسيرة وقد قام الشاعر عبد الرحمن الأبنودي في حياته بتجميع هذه السيرة، ولقاء رواتها ولاسيَّما يسين الضوى الراوي الشعبي المصري لها في مصر.

•ومن بعد اختفاء شخصية"خضرا الشريفة"من الحكي والوقائع كانت شخصية"أبي زيد الهلالي"الشخصية المحورية للسرد الشعبي المصري، مشاركاً الجمع العربي الشعبي قوة تأثير تلك الشخصية، ولكن في إطار فلاحي مناضل ومراوغ وذكي، وقد تكون قصة"علي الزيبق"نموذجاً متماثلاً مع شخصية"أبي زيد الهلالي"والسيرة الهلالية، وإن احتفظت بمحدودية المكان والأحداث وتماست مع السيرة بالكثير من الصفات والأهداف، تلك الشخصية التي كانت تقاوم المعتدي العثماني(التركي)البرجوازي، وتؤرق مضجعه وتثير الجماهير البسيطة التي تعده أحد ابنائها.

الراوي المصري سيد الضو:"أبو زيد بيجول أنا بذاتت وِلد خضرا.. أنا اللابس النضيف الخلايج،.. أنا من يوم ما خلجني ربي.. وكل الرجال فهماني،.. أنا من صغر سني مِراباي.. أنا بخلي العدو فهماني"[55].

•إنَّ المتأمل والدارس لجميع الروايات لسيرة"بني هلال"يجد أنَّها تتفق في محتوى البنية التحتية للنص السردي، ولكنها تتباين في البنية الاجتماعية، ولذلك تنقلت السيرة عبر الوطن العربي وانتشرت حاملة الكثير من الآمال والطموحات والقضايا، وذلك لأنَّ الأبطال والأماكن على الرغم من محليتهم إلَّا أنَّ الرواة استطاعوا أن يصبغوا عليها معالم وطبيعة كل دولة على حدة[56]،ولهذا السبب تعد تلك السيرة مطواعة لدراسة العقليات المحلية بصفة عامة أو لدراسة ما أطلقت عليه "التصور الشعبي للتاريخ" بصفة خاصة.

فهي تستطيع أن تعلن عن المسكوت عنه في الإعلام أو السياسة من دون مشكلة، والذاكرة الشعبية ذات طبيعة انتقائية، ولذلك على مدار التعاقب الزمني المحكم تظهر ظاهرة ثنائية "التذكر/ النسيان".ولهذا فوظيفة راوي السير تعدت مرحلة الإعادة والتكرار والنقل إلى مرحلة الابتكار والارتجال وإعادة الصياغة، وفق طبيعة البيئة المرواة فيها[57].إذاً فلن نجد روايتين متطابقتين لنفس السيرة في حيز جغرافي واحد، ومع ذلك تظل البنية التحتية الأساسية للسيرة واحدة ثابتة، فعلم النفس يثبت أنَّ الإنسان لا يستطيع النسيان، ولكنه يقوم بعملية الاختزال والتخزين المنتظر المؤقت، ولذا عند إستدعاء حدث ما بمثير ما يصعد للذاكرة ولا يموت.. وهكذا تعمل الذاكرة.

رواة السيرة الهلالية بإحدى قرى مصر

الجماعية في البيئة الواحدة، فهي تقدم صورا مغايرة ومتغيرة للسرد الروائي لسيرة ورحلة بني هلال، ولكنها مع ذلك يظل أساسها ثابت، ولكن إبداعية الراوي والناقل تُثري الأحداث، وتطعمها بعناصر إثارة وجذب للمتلقي حسب بيئته.

الخاتمة:

إنَّ"الثقافة الشعبية عنصر من عناصر الشخصية العربية، وعلى الرغم من اختلاف الكثير من عناصر الثقافة العربية الشعبية كما أوردنا سالفاً بمتن الدراسة من بلدٍ إلى أخرى، إلَّا أنَّ عناصر اللغة والتاريخ المشترك والموقع الجغرافي والنضال السياسي جعل الاختلافات لا تتعدى كونها اختلافات تعتمد على طبيعة البيئة كونها جبلية أو بدوية أو زراعية، ولكن في الإجمال كانت العناصر الإحدى عشر التي ذُكرت بالدراسة بتصنيفاتها المختلفة متشابهة ومشتركة حتى عندما تعرضت لتحديات العصر الحديث والقرن الحالي(الحادي والعشرين) بمتطلباته وآلياته ووسائله التكنولوجية وثقافة المالتي ميديا اللامحدودية، التي أدت لظهور تلك الاختلافات بين الدول، والموروث الشعبي للمنطقة العربية قديماً، وحالياً، والتي يمكن حصرها في العناصر الآتية:

1-سيطرة بعض اللهجات أدَّى لتقلص دور اللغة العربية على الرغم من محاولة الدبلجة، التي تحولت من العربية الفصحى إلى لهجات البلاد.

2-فخ العولمة الذي أدَّى لتغيير بعض الطقوس، وإنهاء بعضها الآخر.

3-انتشار لغة الفرنكو آراب، التي هدمت اللغة العربية فى الكثير من الدول العربية، وعملت على ضياع الهوية التي تعد جوهر التراث الشعبي للشعوب.

4-إنتشار التعليم ووسائل المالتي ميديا، التي رفضت بعض العادات والطقوس واتهمتها بتهمة الجهالة لمن يقوم بها، وأحياناً بالكفر كزيارة الأضرحة والتمسح والتبرك بها، والاكتفاء بزيارة المكان للدعاء للمتوفى فقط، وعادة ختان الإناث، وعادة زيارة المقابر يوم العيد... وما إلى ذلك.

5-انتشار الفقر وسوء الوضع الاقتصادي، أدَّى لتقليص بعض الطقوس لكلفتها المادية، وتغييرها وفق الظرف الآني والمالي كطقوس الزواج، والاحتفالات.

وعلى الرغم من تلك الأسباب إلَّا أنَّ المنطقة العربية ظلت مشتركة في جوهرها الثقافي محاولة أن تعيد تراثها بشكلٍ أو بآخر ولو من باب الحفظ والتوثيق، وقد قامت به اليونيسكو عام 1972م، و1989م، و2003م، بعقد اتفاقيات لحماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي والمثيولوجي[58]،إلَّا أنَّ العالم مايزال في طور المحاولة مقترحاً ما يأتي في الحفاظ على التراث، والذي اعتمد خطين متوازيين، هما:

أإنشاء مؤسسات حكومية وغير حكومية أُسند لها مهمة توثيق وصيانة التراث والمأثور والشعبي.

ب-الصورة الحقوقية، التي تجلت في مصادقة الدول العربية لصون التراث الثقافي غير المادي منذ عام 2003م، والتأكيد على أهميته كمكون لامادي في الهوية.

ولكن أخذ على هذا أن ظلت فكرة الحفاظ على التراث الشعبي فاقدة للمنهجية، إذ تم حفظ التراث بشكل تقليدي متحفي فاقد لهوية التراث وإمكانية حفظه وتدويره كمنتج يمكنه التفاعل مع الآخر للتطور والنمو، وظلت تلك المؤسسات تعمل على قوقعة هذا التراث بكل فروعه وأشكاله، ولذلك نطالب بالتوثيق الحي لا الجامد أو الميت وفق ما وصفه د. طارق الملكي، إذ يرى أنَّ التراث الشعبي يتعرض لمتغيرات تؤثر في إجراء عملية حفظه سلباً وإيجاباً، منها: (متغير حامل التراث، الزمن، زاوية العرض من الرؤية، الزاوية الآنية، طبيعة الرواي أو الناقل وإيدلوجيته، المتلقي الآني وقابليته، متغير الجغرافيا، متغير اللغة واللهجة)[59].كما يحدث الآن في إقتباس الدراما والسينما الغربية لأبطال الحكي والسير الشعبية والأسطورية، ووصفها بالصبغة الغربية وتقديمها في إطار عمل غربي خالص في حين أنَّه مأخوذ من القصص والأساطير العربية، مثل المجموعة الفيلمية لـ"هاري بوتر"التي قدمت شكلاً معدلاً غربياً منقولاً عن حكايات "علاء الدين والمصباح السحري"،أو أن يقوم بتقديم التاريخ لواقعة أو شخصية ما من وجهة نظره وبشكل قاصر أو مشوه أو مغاير للحقيقة أو ناقص بغرض محو هوية الآخر

والتقليل والتشويه له، ورسم صورة مصطنعة زائفة له وللعالم العربي في ذهنية شعوبه الغربية وباقي العالم، مقدماً أعمالاً سينمائية وفنية تعلق بذهن الشعوب، وذلك لغلبة مجال السينما الأمريكية على الساحة العالمية، مِمَّا يعطي لها الوصول والاستمرار، ويعرض الخزين الموروثي من الثقافة الشعبية العربية للسرقة والتشويه.

ولذلك فنحن في حاجة إلى ثقافة شعبية للعامة قابلة للأخذ والعطاء والتجدد والتفاعل مع معطيات العصر من دون التماهي مع الآخر؛ بل التكيف الذي يحافظ فيه كل من الثقافتين على هويتها مع قابليتها للنمو والاستمرار والتطور وتقبلها للآخر وانفتاحها على ثقافته وعالمه بهدوء وروية وذكاء، أي: نحن في حاجة لثقافة متحركة، للاهتمام بزيادة الوعي بالموروثات الأدبية، وعرضها بالشكل الجاذب لهذا الجيل الذي يعتمد في ثقافته على المشاهدة أكثر من المطالعة، كما إننا في حاجة لأن يهتم الإعلام بوسائله ووسائطه المتعددة بموروثاتنا وعدم التقليل والانتقاص من أهميتها لدى شباب هذا الجيل لأنَّهم النقلة الحقيقيين للجيل القادم.

الهوامش:

1- للاستزادة: أحمد رشوان حسين، الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، الانتصار، الإسكندرية، مصر، 1993م.

2- للاستزادة: بلحاج عبد الكريم، علم النفس بالمغرب بين المعرفة والممارسة، دار أبي رقراق، الرباط، ط1، 2005م.وأزايكو علي صدقي، نماذج من الأعلام الجغرافية والبشرية المغربية.

3- للاستزادة: ^ - Encyclopedia Britanica, 1961, Oral Tradition Volume 20- P.869

4- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%88%D8%B5%D9%8

5- للاستزادة: لفظة ثقافة "Culture" مأخوذة من الكلمة اللاتينية "Cultura". تومسون، الإيديولوجية والثقافة الحديثة، 1990م، ص 124. و يمكننا القول بأنَّها مأخوذة من لفظة

"Cultivation" بمعنى حراثة أو زراعة أو تطوير الإنتاج وترقيته وتحسينه. ومنذ القرن 16م استعملت كلمة ثقافة مرادفة لكلمة حضارة "Civilisation"،فكانت هناك دولٌ مثقفة متحضرة، وأخرى بدائية بدون ثقافة أو حضارة، وظل هذا المفهوم سائداً على الرغم من ظهور الثقافة في عدة أشكال ومستويات، كما يشير هيردروكوستاف وتايلور. د. محمد معروف، مقال إشكالية الثقافة العالمة والثقافة العضوية للشعب – نحو مشروع لتدريس الثقافة الشعبية بالمغرب، خريف 2015م.

6- عاطف عطيه، الثقافة الشعبية بين المادي واللامادي، الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 31، 205، ص 17. عن تومسون، 1990م، ص.120

7- السابق، ص9. عن تومسون، 1993م، ص .92

8- أحد مؤسسي الدراسات الثقافية في بريطانيا. رايموند ويليامز، الكلمات المفاتيح- معجم ثقافي ومجتمعي، ت: نعيمان عثمان، تقديم: طلاب أسد، م: محمد برري، المجلس الأعلى للثقافة، 2005م.

9- وقد حضرها عدة دول عربية، منها: تونس ومصر والعراق وفلسطين والبحرين. محمد النويري، ندوة المنهج في دراسة الثقافة الشعبية، منتدى الثقافة الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 2، صيف 2008م، البحرين، ص 127: .155

10- محمد غاليم، حول العلاقة بين الثقافة الشعبية والثقافة العالمة بما يتفاعل فيها من العناصر الثقافية المختلفة، منها الديني والدنيوي والعقلاني والغيبي، ندوة المنهج في دراسة الثقافة الشعبية، منتدى الثقافة الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 2، صيف 2008م، البحرين، ص 127: .155

11- فوزي بوخريص، صورة المرأة في الأمثال الشعبية: المرأة في مؤسسة الزواج كنموذج، عن: علي افرفار، صورة المرأة بين المنظور الديني والشعبي والعلماني، دار الطليعة، بيروت، 1996م، ص 57-58.

12- "تعني "كل ماتراه العين وتلمسه اليد، ويؤدي وظائف ملحة عند أفراد كل جماعة، والتي تفرض بالضرورة إبداع أو إختراع الأداة التي تقوم بوظيفة أساسية لتلبية هذه الحاجة"،سميح شعلان، المأثورات الشعبية وقضية الموضوع، المرصد الثقافي في سياسات المتاحف، أعمال المؤتمر التشاركي، معهد العلوم الاجتماعية، الفرع الثالث الجامعة اللبنانية وجامعة البلمند، 2013م، طرابلس، الكورة، ص 65: .66

13- قامت وسائل الإعلام في البداية على التأكيد على هذه المهمة، ولكن ما لبثت وبدأت تلعب دوراً مغايراً لذلك، إذ بدأت تستخدم كسلاح مضاد لتفكيك المجتمعات من خلال إستهداف ثقافتها لهدم هويتها من خلال عرض أعمالٍ دعت لذلك وبدأت في دعم هذا التيار المناقض والمعادي لحركة الثقافة الشعبية بتراثها وجديتها وهويتها ، وهذا ما نراه اليوم في بعض الأعمال الفنية المختلفة التي وجهت الشباب لموجات من العنف أو التكاسل أو المخدرات ...إلخ، بشكل مباشر أو غير مباشر، مِمَّا أنتج دوراً فعالاً سلبياً.

14- للاستزادة : سميح شعلان، السابق، ص 64: 65.

15- عاطف عطيه، المجتمع الدين والتقاليد، جروس بروس، لبنان، طرابلس، 1992م، ص 24: 29.

16- ميتشيل .دينكن، معجم علم الاجتماع، ت: إحسان محمد الحسن، ص 2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت

1986م، ص 176. للاستزادة: الجرجاني الشريف علي بن محمد، التعريفات، طبعة مصرية، 1889م، ص 64.

17- والترج. أونج، الشفاهية والكتابة، عالم المعرفة، 182، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1994م، الكويت، ص 55. للاستزادة : جلبير دوران، وعبد المجيد جحفة،"سطوة النهار وسحر الليل: الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1999م.

18- وإن سمحت بعض الدول الأوربية لبعض القنوات العربية ولاسيَّما الأخبارية منها، ولكن بإشراف ومحاذير، نظرا لكثرة العرب بها، ينظر: عاطف عطيه، الثقافة والعولمة ، دار نلسن، 2014م، بيروت، ص 33: 157.

19- د.محمد معروف، إشكالية الثقافة العالمة والثقافة العضوية الشعبية- نحومشروع لتدريس الثقافة الشعبية بالمغرب، الثقافة الشعبية، البحرين، آفاق، العدد 33، ص 21.

20- اليونيسكو إتفاقية "حماية التراث الثقافي غير المادي"، ص1 .MSIC/CLT/14REV.2003

21- اليونيسكو، السابق، ص.2

22- للاستزادة: محمد نجيب النويري، الثقافة الشعبية- الذاتي والمعرفي، الثقافة الشعبية، آفاق، العدد 6، صيف 2006م، البحرين، ص14: .16

23- د. محمد معروف، السابق، ص .18

24- هي رقصة مغربية تتكون من مجموعة من الحركات التي ترافقها موسيقى معينة ، تلك الحركات لها أهمية كبرى في تحرير الجسد من متاعبه وهواجسه وقلقه، قاطعة الصلة مع قوانين المجتمع إلى حدٍ ما وبترديد مجموعة من الكلمات، وتسريع الإيقاع والذي تتسارع معه حركة الجسد فتتحلل النفس من عبء الجسد المخمور بالموسيقى، وهي بذلك تشبه رقصات الزار والحضرة محققة الغرض نفسه. زيوزو عبد الله، تأملات في طرق العلاج النفساني التقليدي، مجلة آفاق عدد 9، 1982م، ص.30

25- للاستزادة: سعيد بن علي القحطاني، حصن المسلم- والدعاء والعلاج بالرقى، دار الفجر، د.ت.دمشق.

26- https://www.youtube.be/vxlTO1p_Mb4الزفاف الدامي لماركو ماجو 2012

27- https://www.youtube.com/watch?v=p96qLgFnWcc

28- الضريح "هو ذلك الفضاء المكاني الذي يضم بالأساس قبر الولي الدفين، وهو محور الضريح، ويشهد فضاءه الكثير من المترددين والمريدين الذين يقومون بالكثير من العادات والطقوس". رفيق العجم، موسوعة التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1999م.

29- للاستزادة:كلود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ت: مصطفى صالح، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977م.

30- للاستزادة: كداح محمد، الإيحاء علاج نفسي لمن يتبع الطرق التقليدية في العلاج، جريدة الأحداث المغربية، 7.18، نونبر، 2000م.

31- ففي سوريا نجد ضريح (رباح الحبشي، وبن عسكر بن حسين هبة الله، وابن القيم الحنبلي، وإبراهيم الناجي، وبدر الدين بن جمال الدين بن مالك، ومحمد علاء الدين الحصني، ونصر المقدسي، وتقي الدين بن صلاح، والحافظ الذهبي، والحسن بن محمد البوريني الشافعي، وعماد الدين بن كثير القرشي البصري، ومقام النبي أيوب في جبل الزاوية).للاستزادة: الأمير محمد علي باشا، الرحلة الشامية، حررها وقدمها علي أحمد كنعان، دار السويدي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، طبعة1، 2002م، ص63: 140. وتتعدد الأضرحة في "مصر" فلا يكاد يخلو منها نجع أو قرية، وعلى سبيل المثال لا الحصر، نذكر منها ضريح(السيد الحسين، والسيدة زينب، وعائشة، وسكينة، ونفيسة، والشافعي، والدسوقي، والشاذلي، والبدوي، وجلال الدين الرومي، ومحمد بن أبي بكر الصديق رضي الله عنه بقرية ميت دمسيس، وضريح الصحابي عبد الله بن الحارث، والإمام ابن حجر العسقلاني،و عقبة بن عامر، وجلال الدين السيوطي، والليث بن سعد، وأبو جعفر الطحاوي، وابن خلدون، وعبد الرحمن الكواكبي، ومسلمة بن مخلد الأنصاري، ومحمد بن سيد الناس، وعبد الله بن أبي جمرة، وابن عطاء الله السكندري، والحسن بن الهيثم، وعبد الله بن سلام الأنصاري، والقعقاع بن عمرو التميمي، والعز بن عبد السلام الدمشقي، ورقية بنت علي الرضا بن موسى الكاظم، وسارية بن زنيم المعروف، وقبر ذو النون المصري الصوفي المشهور، وبالقرب منه قبر السيدة رابعة العدوية، وشجرة العذرا، وغيرها الكثير من المقامات والأضرحة والأماكن المقدسة.

32- http://www.khayma.com/grave/arabgraves/eygpt2.htm –

أمَّا المغرب فهي أيضا لم تخلوا من المقامات والأضرحة التي تعد حتى اليوم مزارات مهمة، ومنها ضريح(سيدي رحال البودالي، سيدي بليوط، وبويا عمر، وبوشعيب الرداد، وسيدي يحى بنيونس، وسيدي ميمون، وأبو العباس السبتي، وسيدي عبد العزيز التباع، ولا لا يطو، وسيدي عبد الله غياث، وعبد الخالق بن ياسين).للاستزادة:محمد القريفي، المغرب بلد الـ 100 ألف ضريح، عن مصطفى باحو، علماء المغرب ومقاومتهم للبدع، التصوف والقبورية والمواسم ، منشورات:جريدة السبيل، ص103 – 104. http://www.soufia-h.net/showthread.php?t=3082

33- (والتي تعتبر كما يشير د. مصطفى حدية أنَّها الأساس الذي يمثل تلك السيرورة التي يتعلم منها الفرد كيف يربط طيلة حياته، بين مجموعة من العناصر السوسيوثقافية للوسط الذي يعيش فيه، وكيف يستدمج بالتالي تلك العناصر في بنيته الشخصية، وكل ذلك بتأثير من تجاربه وبتأثير من العوامل الاجتماعية الدالة، بحيث يستطيع التكيف من خلال كل ذلك مع الوسط الذي عليه أن يعيش فيه). زيوزو عبد الله، السابق، مجلة آفاق، عدد 9، 1982م.

34- للاستزادة: كداح محمد، الايحاء علاج نفسي لمن يتبع الطرق التقليدية في العلاج، جريدة الأحداث المغربية، 7.18، نوفمبر، 2000م.

35- https://www.youtube.com/watch?v=0QwLgcHTjic

36- فيلم قنديل أم هاشم https://www.youtube.com/watch?v=0QwLgcHTjic

37- نفسه.

38- للاستزادة: عبد الرحمن أيوب م.س، وكذلك المخطوطات 9188 إلى 9361 في W.vonAhlwardt,Die Verzichniss de Koniglichen Bibkiothek zu Berlin.19

39- للاستزادة: علي الورد، الزمن الجميل نغمات مفقودة، رؤية،ط1، 2015م، ص140: .148

40- فالذاكرة:"هي الملكة التي تجمع وتحفظ المدركات الماضية وما يرتبط بها، وفي الواقع هي الفكر الذي يخزن ذاكرة الماضي"، Paul Robert,le Robrt, Dictionnaire alphabetique de la langue francaise,4 (Paris: 1970).

41- للاستزادة: القلقشندي، الصبح الأعشى في صناعة الإنشا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د. ت، ص: 341. ابن خلدون، العبر، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط. 1، 1424هـ/ 2003م، ج 2، ص. 2331. ابن حزم، جمهرة أنساب العرب، تحقيق وتعليق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، 1382هـ/ 1962م، ص: .275

42- للاستزادة : جيمس فريزر، الفولكلور في العهد القديم، ج1،ج2، ترجمة :د.نبيلة إبراهيم، دار رؤية، ط1، 2016م. أ.ل.رانيلا، الماضي المشترك بين العرب والغرب- أصول الآداب الشعبية الغربية، ترجمة: د.نبيلة إبراهيم، مراجعة:د.فاطمة موسى، دار رؤية، ط1، 2016م.

43- J.Schleifer, "the sage of the banu hilel,"encyclopedia of,II.P.387.

44- "فالتماثل والتحول يتضمنان إستمرارية نقل السيرة عبر هذا التاريخ، إذ تتم حالة التماثل في سيرة "بني هلال" من خلال إسقاط بعض الأحداث بقصة السيرة على الأحداث المشابهة في دولة ما أو بيئة ما، وفق المدة الزمنية التي يحكي فيها الراوي السيرة، فمثلاً على ذلك عندما غادرت قبيلة "بني هلال" "نجد"، بعد سبع سنوات من الجفاف، بادرت بتهديد الشريف بن هاشم"، للاستزادة: عبد الرحمن أيوب، الآداب الشعبية والتحولات التاريخية الاجتماعية- مثال سيرة بني هلال، عالم الفكر، المجلد ال17، العدد 1، إبريل / مايو/ يونيه، 1986م، ص29. "وهذا شكل من أشكال الصراع، ومن ثم عرض الراوي هذه الجزئية في السيرة أمام البسطاء من الفلاحين أو المشتغلين، والذين يشعرون بإنتمائهم لنفس طبقة ومستوى بني هلال، فانصت له البسطاء بنهم وشغف لأنَّهم في واقع الأمر، يرون أنفسهم في نفس وضعية قبيلة "بني هلال"، ويكون هنا التماثل قد حدث".

45- للاستزادة: يوري سوكولوف، الفولكلور، قضاياه وتاريخه، ت: حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،القاهرة، ف 2، 1971م، ص95: 155.

46- للاستزادة : الراضي دغفوس، مراحل تاريخ الهلالية في المشرق: مسار قبائل بني هلال وبني سليم من الحجاز ونجد إلى إفريقية والمغرب"، المؤرخ العربي، الأمانة العامة لإتحاد المؤرخين العرب، بغداد، العراق، العدد 11.

47- للاستزادة: ينظر: مادة الكاهنة، دائرة المعارف الإسلامية، ط 2.

48- للاستزادة: عبد الرحمن أيوب، السابق، ص 34. عن E.lane,"An Account"

49- ينظر: ميشلين غالي وعبد الرحمن أيوب، رواية تشين في:

Histoire des Beni Hilal et de ce qui leur advent dans leur marche vers I'ouest, (classiques Africains, Armand colin. Paris 1983).

50- للاستزادة: ينظر: حسن حسني عبد الوهاب، شهيرات التونسيات، تونس، مطبعة المنار، 1968م.

51- للاستزادة: ينظر: عبد الرحمن أيوب، قصيدة ليبية حول ذياب الهلالي، مجلة كلية التربية، طرابلس، 1980م.

52- أحد الرجال المناضلين الليبين، وقائد الحرب الليبية ضد المحتل الإيطالي في بداية القرن العشرين الماضي.

53- عبد الرحمن أيوب، الآداب الشعبية والتحولات الاجتماعية، ص.35

54- هناك عدة مصادر تاريخية تثبت أنَّ بدو جنوب الأردن كانوا يقومون بغارات شبه منظمة على المناطق الشمالية الخضراء وذلك بغرض الاستيلاء على محاصيل فلاحيها، عبد الرحمن أيوب، السابق، ص 38.

55- عبد الرحمن الأبنودي، السيرة الهلالية، مطابع أخبار اليوم، القاهرة.

https://www.youtube.com/watch?v=soPI_hfSvSo السيرة الهلالية بصوت سيد الضو

56- "فكل رواية ذكرت أماكن تختلف عن الأخرى، فالرواية الفلسطينية والأردنية التي تورد عكا والقدس والزرقاء وحيفا وأم الجمال، بينما الرواية الهلالية الليبية تأتي على ذكر(طرابلس وبنغازي وفساطو وغدامس ونالوت، وفي تونس كانت الرواية تورد) نجد وتونس الخضراء والبحر.... إلخ، في باقي البلدان العربية.. إلخ.

57- وفي النهاية تشكل الروايات المتعددة المتن الهلالي، فمثلاً الرواية التي تروى في جنوب تونس الخضراء قد تكون رواية مصرية، ولكنها عبر التنقل من مصر شفاهة وصولاً لسهول تونس قد نالها التبديل والتغير وأصبحت رواية ثانية.

58- أصدرت اليونيسكو توصية بشأن صون الثقافة التقليدية والفلولكلور في العالم 1989م، وما لبث أن تم توقيع الاتفاقية بشأن حماية التراث الثقافي غير المادي في العام 2003م. عاطف عطيه ومها كيال، المرصد الثقافي وسياسات المتاحف،2013م، طرابلس، الكورة، ص.225

59- د.طارق المالكي، تحديد المنهج في توثيق التراث غير المادي، الثقافة الشعبية، آفاق، العدد 32، ص 15: 21.

مصادر الصور:

1- صورة رقم (1) مسرحية "الطوق والأسورة" /https://www.almasryalyoum.com/news/details

2- صورة رقم(2) مسرحية مخدة الكحل.

3- صورة رقم(3) مولد الحسين رضي الله عنه https://www.youtube.com/watch?v=v30jeyX2

4- صورة رقم(4)فيلم قنديل أم هاشم https://www.youtube.com/watch?v=yCmCu5

5- صور أرقام (5، 6، 7) صور من السيرة الهلالية تراثية للجازية ومبارزة أبي زيد الهلالي، والزناتي خليفة

https://www.google.com/search?q=%D8%B5%D9%88%D8%B1+%D8%B9

6- صورة رقم(8)مسلسل السيرة الهلالية – الجزء الثاني- أبو زيد الهلالي مع والدته خضرا الشريفة

https://www.youtube.com/watch?v=KbNvDJDdkMY

7- صورة رقم(9) رواة السيرة الهلالية بإحدى قرى مصر - يسين الضوى مع كاتبها عبد الرحمن الأبنودي للدراما https://www.almasryalyoum.com/news/details/44611014

المصادر والمراجع باللغة العربية:

1- ابن فارس أحمد أبي الحسن، معجم مقاييس اللغة، ج4، تحقيق عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، 1979م.

2- أحمد رشوان حسين، الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، الانتصار، الإسكندرية، مصر، 1993.

3- الجرجاني الشريف علي بن محمد، التعريفات، طبعة مصرية، 1889م.

4- اليونيسكو إتفاقية "حماية التراث الثقافي غير المادي"، MSIC/CLT/14REV.2003.

5- أ.ل.رانيلا،الماضي المشترك بين العرب والغرب-أصول الآداب الشعبية الغربية، ترجمة:د.نبيلة إبراهيم، مراجعة:د.فاطمة موسى، دار رؤية، ط1، 2016م.

6- بلحاج عبد الكريم، علم النفس بالمغرب بين المعرفة والممارسة، دار أبي رقراق، الرباط، ط1، 2005م.

7- جلبير دوران، عبد المجيد جحفة"سطوة النهار وسحر الليل:الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال للنشر-الدار البيضاء، 1999م.

8- جيمس فريزر، الفولكلور في العهد القديم،ج1،ج2،ترجمة:د.نبيلة إبراهيم،دار رؤية، ط1، 2016م.

9- حسن حسني عبد الوهاب، شهيرات التونسيات، تونس، مطبعة المنار، 1968م.

10- خليل أحمد خليل، نحو سوسيولوجيا للثقافة الشعبية، دار الحداثة، بيروت، 1979م.

11- رايموند ويليامز، الكلمات المفاتيح-معجم ثقافي ومجتمعي، ت: نعيمان عثمان، تقديم: طلاب أسد، م: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، 2005م.

12- رفيق العجم، موسوعة التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1999م.

13- زيوزو عبد الله، تأملات في طرق العلاج النفساني التقليدي، مجلة آفاق عدد 9، 1982م.

14- سعيد بن علي القحطاني، حصن المسلم- والدعاء والعلاج بالرقى، دار الفجر، د.ت.دمشق.

15- سميح شعلان، المأثورات الشعبية وقضية الموضوع، المرصد الثقافي في سياسات المتاحف، أعمال المؤتمر التشاركي، معهد العلوم الاجتماعية، الفرع الثالث الجامعة اللبنانية وجامعة البلمند، طرابلس، الكورة، 2013م.

16- طارق المالكي، تحديد المنهج في توثيق التراث غير المادي، الثقافة الشعبية، آفاق، العدد 32.

17- عاطف عطيه، الثقافة الشعبية بين المادي واللامادي، الثقافة الشعبية، البحرين، العدد.31

18- عاطف عطيه، الثقافة والعولمة، دار نلسن، بيروت، 2014م.

19- عاطف عطيه، المجتمع الدين والتقاليد،جروس بروس، لبنان، طرابلس،1992م.

20- عاطف عطيه ومها كيال، المرصد الثقافي وسياسات المتاحف، طرابلس، الكورة، 2013م.

21- عبد الرحمن أيوب، منهجية ابن خلدون في تحليل الشعر البدوي الهلالي، مجلة الفكر،29، عدد(7)/(8) إبريل/مايو، 1984م.

22- عبد الرحمن أيوب، الآداب الشعبية والتحولات التاريخية الاجتماعية- مثال سيرة بني هلال، عالم الفكر، المجلد ال17، العدد 1،إبريل/مايو/يونيه، 1986م.

23- عبد الرحمن أيوب، قصيدة ليبية حول ذياب الهلالي، مجلة كلية التربية، طرابلس،1980م.

24- علي الورد، الزمن الجميل نغمات مفقودة، رؤية، ط1، 2015م.

25- غينوا تشيبي، مضى عهد الراحة، ترجمة نزار مروة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،جزء(2)، 1984م.

26- فوزي بوخريص، صورة المرأة في الأمثال الشعبية: المرأة في مؤسسة الزواج كنموذج، عن:علي افرفار، صورة المرأة بين المنظور الديني والشعبي والعلماني، دار الطليعة، بيروت، 1996م.

27- كداح محمد، الايحاء علاج نفسي لمن يتبع الطرق التقليدية في العلاج، جريدة الأحداث المغربية، 7.18، نوفمبر، 2000م.

28- كلود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ت: مصطفى صالح، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977م.

29- مادة الكاهنة، دائرة المعارف الإسلامية، ط .2

30- محمد النويري، ندوة المنهج في دراسة الثقافة الشعبية، منتدى الثقافة الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 2، البحرين، صيف 2008م.

31- محمد غاليم، حول العلاقة بين الثقافة الشعبية والثقافة العالمة بما يتفاعل فيها من العناصر الثقافية المختلفة،منها الديني والدنيوي والعقلاني والغيبي، ندوة المنهج في دراسة الثقافة الشعبية، منتدى الثقافة الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 2، البحرين، صيف 2008م.

32- محمد معروف، إشكالية الثقافة العالمة والثقافة العضوية الشعبية- نحو مشروع لتدريس الثقافة الشعبية بالمغرب، الثقافة الشعبية، البحرين، آفاق، العدد 33، 2015م.

33- محمد نجيب النويري، الثقافة الشعبية- الذاتي والمعرفي، الثقافة الشعبية، آفاق، العدد 6، البحرين، صيف 2006م.

34- محمد القريفي، المغرب بلد الـ 100 ألف ضريح، عن مصطفى باحو، علماء المغرب ومقاومتهم للبدع، التصوف والقبورية والمواسم، منشورات: جريدة السبيل-http://www.soufia-h.net/showthread.php?t=3082

35- ميتشيل، دينكن، معجم علم الاجتماع،ت:إحسان محمد الحسن، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت 1986م.

36- والترج. أونج،الشفاهية والكتابة،عالم المعرفة، 182، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، 1994م.

37- يورى سوكولوف،الفولكلور-قضاياه وتاريخه، ت:حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،القاهرة، ف 2، 1971م.

المصادر والمراجع باللغة الأجنبية، والمواقع الالكترونية:

1- Encyclopedia Britanica, 1961, Oral Tradition Volume 20- P.869.

2- Histoire des Beni Hilal et de ce qui leur advent dans leur marche vers l'ouest, (classiques Africains, Armand colin. Paris 1983.

3- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D9%82%D8%A7%D9%8

4- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81

5- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%88%D8%B5%D9%8

6- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B9%D9%84%D9%85

7- http://www.khayma.com/grave/arabgraves/eygpt2.htm

8- J.Schleifer, "the sage of the banu hilel,"encyclopedia of,II.P.387.

9- Paul Robert,le Robrt, Dictionnaire alphabetique de la langue francaise,4 (Paris: 1970),351.

تِقْنِيَّاتُ الْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ فِي هَيْمَنَةِ الْقُطْبِ الْكَوْنِيِّ الأُحَادِيِّ

غَائِيَّاتُ الرَّمْزِ وَالْقِنَاعِ وَالْوَصْفِ فِي شِعْرِ مَحْمُود دَرْوِيش

د. طه غالب طه

كلِّيَّة العلوم والدِّراسات الإسلاميَّة/– قلقيلية–فلسطين

الملخّص:

يُقدِّم هذا البَحْث دراسةً تحليليَّةً لِـ"تِقْنِيَّاتِ الخِطَابِ الشِّعْرِيِّ فِي هَيْمَنَةِ الْقُطْبِ الْكَوْنِيِّ الأُحَادِيِّ"، ضمن شِعْر مَحْمُود دَرْوِيش؛ لغاية الوُقُوف على قيمتي: الكَشْف، وَالنَّقْد، في خِطَاب المثقَّف السَّاعِي إلى استنشاد الحُرِّيَّة، واستجلاب العَدَالَة الإنسانيَّة، واستشراف التَّغْيير الثَّوريِّ، في وجه القُطْب العالميِّ الأوحد، الَّذي رسَّخ سيطرته؛ بسُبُل: القُوَّة، وَالقَهْر، وَالسَّطْوة، وَالهَيْمَنة.

وتتداعى إلى السِّيَاق التَّحليليِّ، تِقْنِيَّات الخِطَاب الشِّعْريِّ؛ ممثَّلةً في الرَّمْز بشقَّيْه: الإشاريِّ، والشُّموليِّ، والقِنَاع بنمطَيْه: الكَاشِف، وَالمؤَصَّل، والتَّوصيف النَّمطيِّ بإطارَيْه: المقَيَّد، وَالمطْلَق، وَالشَّاعِر إذ يمضي في هذه الأُطُر جميعًا، مُكرِّسًا قيمة الأَدَب في القراءة الحكيمة لمعطيات الواقع السِّياسيِّ؛ فإنَّه يُميطُ اللِّثَام عن (العَوْلَمَة/ الأَمْرَكَة)، مختزلًا دوافعها في مُؤدَّى الهَيْمَنة، الَّذي يُبين عن أهداف ساسة الغَرْب المتَحضِّر، في استلاب هُوِيَّة الشُّعُوب الشَّرقيَّة وَمُقدَّراتها وَتُرَاثها.

ويقف الباحث في هذا الدَّرْس على اختزال مضامين الخِطَاب بالتَّوصيف، مستلهمًا بالانتخاب الاستنباطيِّ أدلَّ النَّماذج على العناوين الجزئيَّة، وَمُكَثِّفًا بالاستقراء خُلاصَات القراءة التَّحليليَّة، مع احتكامه إلى النَّهْج الاسترداديِّ؛ في استنطاق القيمة الهدفيَّة من ثيمات الخِطَاب الشِّعريِّ.

الكلمات الدَّالَّة: تِقْنيَّات، الخِطَاب الشِّعْريّ، القُطْب الكَوْنيّ، مَحْمُود دَرْوِيش.

ABSTRACT:

This research presents an analytical study to "Poetic Discourse Techniques in The Hegemony of The Cosmic Monopole" at Mahmoud's Darwish work, to stand on the values of detection and criticism in the intellectual's speech who seeks freedom, human justice, and exploring the revolutionary change in the face of the global single pole, which cemented it's control by means of force, oppression, domination and hegemony.

In the research, I include the poetic speech techniques, in terms of symbol in its two parts the indicative and the holistic, the mask with its two types the conductor and the originated, and the stylistic description with its two parts the restricted and the unrestricted. The poet goes into all these frames devoting the value of literature to examine wisely the political situation, the poet reveals globalization and Americanization, and their motives to domination which explain western politicians'aims in looting the identity of Eastern peoples, their resources and their heritage.

The researcher here stands on description speech contexts by using models on the partial headings, and by intensive extrapolation he extracts the analytical reading with resorting to "back-approach" to elect the value of target in the poetic speech.

- **Keywords:** Techniques, Poetic Discourse, The Cosmic Pole, Mahmoud Darwish.

مِهَادٌ أَوَّلِيٌّ:

سعى مَحْمُود دَرْوِيش إلى ترسيخ حُضُوره الثَّقافيِّ(1)، في الخِطَاب الشِّعْريِّ؛ بوصفه صاحب سُلْطَةٍ، تحتكم إلى عُرَى: التَّبصُّر، والنَّقْد، والاستشراف، مع "الالتزام والتَّسلُّح بالفِكْر الفلسفيِّ

والاجتماعيِّ الثَّوريِّ"(2)، في مُوازَاة السُّلْطة السِّياسيَّة، السَّاعِية إلى تَمْلُك الأرض والإنسان، بعقيدة الخَوْف واستلاب الأمان، منطلقًا، في وحي القَصِيد، صوب نهج التَّصادُم؛ بشقَّيْه: الضِّمنيِّ، والمباشر.

ولما كان الشَّاعِر مُدْرِكًا هَيْمنة القُطْب الأوحد، على مُقدَّرات الشُّعُوب وغاياتها السَّامِية؛ أرسى في مضامين الشِّعْر حالةً من المسَاجَلة المؤسَّسة على منطقي: الأصالة، والتُّرَاث، مع الآخر الحاضر في ثنايا الرَّمْز والقِنَاع والوَصْف؛ لغاية دحض منطقه الواهي، وحقائقه الزَّائفة، وصولًا إلى كشف خبء أيديولوجيَّته المغَلَّفة بالاستبداد ونرجسيَّة التَّفرُّد.

وتعالت نبرة التَّحدِّي؛ منبئةً عن عظيم التَّصدِّي، للمُخَطَّط الغربيِّ في أرض العُرُوبة، انطلاقًا من قوميَّةٍ أفردت للانحسار العربيِّ أمام الهَيْمنة الأمريكيَّة حَمَاسَة الشِّعْر وحِكْمة النَّثْر، بمعاينةٍ استردادِيَّةٍ واعيةٍ للقالب التَّاريخيِّ وأثره الحديث؛ إسقاطًا على العَهْد المشهود في طُغْيان السَّيِّد الأبيض(3)؛ بأقنعة: الدِّيمقراطيَّة، والحُرِّيَّة، والعَدَالة، من خلال أَمْرَكَة الشُّعُوب والدُّوَل؛ بداعي العَوْلَمَة النَّبِيلة(4).

وقد تجلَّت تِقْنيَّات الخِطَاب الشِّعْريِّ، في استبصار عَوْلَمَة القُطْب الواحد، وَفْقَ دافع الهَيْمنة؛ فيما يأتي:

المبحث الأوَّل: تِقْنيَّة التَّرْمِيز:

تخذ الشَّاعِر سبيل التَّرْميز(5)؛ لغاية استنطاق التَّجربة التَّاريخيَّة، من خلال فرادة الحاكميَّة، الَّتي اختزلت الأبعاد الدَّلاليَّة للشُّمُوليَّة الكونيَّة، في ازدواجيَّة الرُّؤْية الزَّمنيَّة الحَدَثِيَّة؛ بتمظهرَيْها: القَدِيم، والحَدِيث.

وكانت الرُّؤْية الفنِّيَّة رهينة الاستقطاب الواعي لحِكْمة الواقعة التَّاريخيَّة؛ ترسيخًا لنهج الثَّقافيِّ السَّاعِي إلى التَّمرُّد الضِّمنيِّ، بغير وليجةٍ أسلوبيَّةٍ؛ إذ تتماوج نبرة الخِطَاب بين نطاقي: الشَّاعريِّ المغَلَّف بالحَمَاسَة الثَّوريَّة، واليوميِّ المرسَّخ بالتَّوصيف الموضوعيِّ، وفي مضمونهما

يتحرَّك الرَّمْز في ثنايا الخِطَاب؛ مُحِيلًا الشَّرَّ إلى فعلٍ طُغْيانيٍّ يوميٍّ، يستلب القيمة الإنسانيَّة الرَّفيعة، لمفهومي: الحُرِّيَّة، والعَدَالَة، ضمن الملمحَيْن: الإشاريِّ، والشُّمُوليِّ.

وعندما نُقَارِبُ النَّصَّ الشِّعْريَّ بالتَّحْليل؛ فإنَّنا نجد أنَّ مَحْمُود دَرْوِيش قد "ربط الواقع الفلسطينيَّ بالجوهر الإنسانيِّ العامِّ، بواسطة "الأسطورة" و"الرَّمز الدِّينيِّ"، سواء كان "التَّوراتيّ" أو "الإنجيليّ" أو "القرآنيّ"، وكذلك "الرَّمْز التَّاريخيّ""(6).

المطلب الأوَّل: الرَّمْز الإشاريُّ.

وظَّف مَحْمُود دَرْوِيش الملمح الإشاريَّ، في قصيدته "عَن إِنْسَان"؛ حين حضر الرَّمْز المحِيل إلى الشَّرِّ الكونيِّ؛ ممثَّلًا في شخص (نيرون)، الَّذي أباح له جنونه حرق (روما)؛ كيما يبتني على أنقاضها (روما) الجديدة، وما علم أَنَّ النَّار الَّتي أشعل جذوتها بيدَيْه ستهلكه دون أن تهلك (روما)؛ فمن رمادها تخلَّقت بذور الثَّورة الكبرى ضدَّ حُكْمِه المستبدِّ(7).

وما (نيرون) إلَّا الطَّاغية، وإن اختلف المكان، وتباعد الزَّمان، ولما كان مُتَّخِذًا نهج الاستبداد(8)؛ ألفيناه يبذل الحِلْف بداعي الحقِّ النَّبيل، ويصطنع المعروف على مذابح: القتل، والأسر، والتَّهجير(9)، ويُجلِّل خيوط المؤامرة بزَيْف الحقيقة؛ من خلال أكفِّه الَّتي قتلت الإنسان، وصادرت الأمان، فيقول الشَّاعر(10):

وضعوا على فمه السَّلاسلْ

ربطوا يديه بصخرة الموتى،

وقالوا: أنت قاتلْ!

*

أخذوا طعامَهُ، والملابسَ، والبيارقْ

ورموه في زنزانة الموتى،

وقالوا: أنت سارقْ!

*

طردوه من كُلِّ المرافئْ

أخذوا حبيبته الصَّغيرة،

ثُمَّ قالوا: أنت لاجئْ!

ويتجلَّى الشَّاعِر بعُنْفوانه، ملتمسًا من حَمَاسَة البداية ألق التَّحدِّي، على نهج التَّصادُم المباشر، مع المحتلِّ وأعوانه، فيقول(11):

يا دامي العينَيْن، والكفَّيْن!

إنَّ اللَّيل زائلْ،

لا غرفةُ التَّوقيف باقيةٌ

ولا زَرَدُ السَّلاسلْ!

نيرون مات، ولم تمت روما...

بعينَيْها تقاتلْ!

وحبوبُ سنبلةٍ تموت

ستملأُ الوادي سنابلْ..!

– المطلب الثَّاني: الرَّمْز الشُّمُوليُّ.

ارتحل الشَّاعِر في إثر الفَرَاشَة(12)، ملتمسًا أثرها الأخير(13)؛ ممثَّلًا في حِكْمة الخلاصات الفنِّيَّة، والمراجعات القيميَّة، وارعوى إلى (الرَّمز/ [نيرون])(14)، مُؤَصِّلًا إيَّاه بالتَّرميز المستند إلى تِقْنيَّة السَّرد، تلك الَّتي بدت معتلقةً بالأسئلة الكبرى، المتَّصلة بمصير العدالة في عهد

العولمة، والقُطْب الأوحد، حينئذٍ، مكمنها، ومُحفِّز صدور الشَّاعر عن التَّشكيل البنائيِّ، الَّذي جاءت أقانيمه المضمونيَّة تَتْرَى؛ لتُشكِّل بالرُّؤية الثَّقافيَّة طبائع العولمة السِّياسيَّة، بالقيمة الجغرافيَّة الشِّعريَّة، المرتحلة مع الهمِّ العربيِّ(15).

ويتَّخذ الشَّاعِر من لبنان عِمَاد البِنَاء، في لحظة المكاشفة مع المتلقِّي؛ بسبيل المفارقة المبينة عن نشوة "سَيِّد الحِكْمَة" وعذابات الأطفال، الَّتي أشاعها الآبق المتَعطِّش لألق السُّلْطة بقُوَّة النَّار؛ وفيها الحريق الآتي على العروبة قُطْرًا قُطْرًا، حيث يقول في قصيدته "نيرون"(16):

مـاذا يـدور في بـال نيـرون، وهـو يتفـرَّج على

حريـق لبنـــان؟ عينـاه زائغتـان مـن النَّشـوة،

ويمشي كالرَّاقص في حفلة عُرْسٍ: هذا الجنون،

جنونـي، سيِّـدُ الحكمـة. فلتُشْعلوا النَّـار في

كُـلِّ شـيءٍ خـارج طاعتي. وعلى الأطفـال أن

يتأدَّبـوا ويتهذَّبوا ويكُفُّـوا عـن الصُّراخ بحضـرة

أنغامي!

ولما كان السَّيِّد غير آبهٍ بعذابات المستضعفين؛ فقد استلب نصيرهم الشَّرائعيَّ، وللخلود المصطنع بعشبة "جلجامش" الأسطوريَّة، أن يضاهي عن كبرياء العدوِّ كُلَّ الشَّرائع، والشِّعر في هذا النَّسَق قابلٌ للانزياح عن إطار الوِفَاق إلى الضدِّ؛ إذ يصَّعد الخطاب إلى سُمُوِّ الشِّعر بسؤال المعنى، وفي أستاره تتماهى الصُّورة بين قطبَيْن؛ أحدهما كونيٌّ شموليٌّ يمتهن القتل والحرق، والآخر تنويريٌّ إنسانيٌّ يلتمس الأمل والسَّبْق؛ بنقض العِمَاد الغريزيِّ، وابتناء النَّهج المثاليِّ، وفي ذلكم يقول(17):

ومـاذا يـدور في بـال نيـرون، وهـو يتفـرَّج على

حريــق العــراق؟ يُسْعِـدُهُ أن يُوقِــظَ في تاريــخ

الغابـات ذاكـرةً تحفـظ اسمـه عَـدُوًّا لحمورابي

وجلجامــش وأبـي نـــواس: شريعتــي هــي أُمُّ

الشَّرائـع. وعشبـة الخُلُـود تنبت في مزرعتي.

والشِّعـــر؟.. مـا معنـــى هـــذه الكلمـــة؟

ويمضي الشِّعر إلى وهم النُّبوَّة؛ وهو الَّذي بدا مجازًا يُبيح للشُّمُوليِّ القتل في أرض الرِّسالات؛ بوسيلتي: الإنسان المجلَّل بالصَّفح والغفران، والأداة القاتلة بقُوَّة النِّيران؛ أمَّا الإنسان فعابرٌ بتاريخٍ كُتِبت سطوره بمداد الحقد الأسود؛ وأمَّا الأداة فعتادٌ مُرْسَلٌ لشرعنة الاحتلال على دربٍ مُمَهَّدٍ(18)؛ إذ "ما زال في مستودعات الأسلحة الأمريكيَّة التَّقليديَّة ما يكفي لتدمير كُلِّ المدن"(19)، وقد أضحى الشَّاعر صِنْوَ الخير في ثورة الخطاب على مثال الشَّرِّ، وكان، أيضًا، على مثال "كَلِيم الله"، فقال(20):

ومـاذا يـدور في بـال نيـرون، وهـو يتفـرَّج على

حريق فلسطين؟ يُبهِجه أن يدرج اسمه في قائمة

الأنبيـاء نبيًّا لـم يؤمـن بـه أَحـدٌ من قبـل... نبيًّا

للقتـل كلَّفـه الله بتصحيح الأخطـاء الَّتي لا حصر

لها في الكتـب السَّماويَّـة: أنـا أيضًـا كليـمُ الله!

ويغدو التَّصريح في إثر التَّلميح حجَّة الرَّمز على المرْمُوز إليه، وقد احترق العالم بين يدي "صَاحِب القِيَامَة"، وللتَّأَلُّه أن يوحي للمُدَّعِي سُلطة الدِّيمقراطيَّة المستندة إلى خطاب الحُرِّيَّة الخانع؛ باستلاب فضاء الصُّورة، فضلًا عن نقاء الكلمة، وهو المُمْسِك بزمام الدَّوائر الإعلاميَّة الكونيَّة؛ كي لا يُشاهَد من وراء حجابٍ، وقد شُوهِدت حرائقه عِيانًا؛ وهو، إذ ذاك، المخَادِع

والمِخْدُوع؛ إذ ما لبث الكيد النَّاريُّ أن عاد على صاحبه وبالًا وخُسْرانًا، في نهاية الأمركة الكونيَّة المتَبدِّية حتَّى حينٍ. قال الشَّاعر(21):

وماذا يدور في بال نيرون، وهو يتفرَّج على

حريق العالم؟ "أنا صاحب القيامة". ثُمَّ يطلب

من الكاميرا وقف التَّصوير؛ لأنَّه لا يريد

لأحدٍ أن يرى النَّار المشتعلة في أصابعه،

عند نهاية هذا الفيلم الأمريكيِّ الطَّويل!

هكذا يُقدِّم الشَّاعر مفارقة (الحياة/ الموت)، "في عصر القتل المعَوْلَم؛ الَّذي يمنح القتلى قسطًا من الحياة لا لشيءٍ... إلَّا ليُنجِبوا قتلى"(22)؛ لتكون القصيدة مثالًا واقعيًّا "للاستبداد الكونيِّ، الَّذي تُمثِّله الهيمنة الأمريكيَّة"(23)؛ بوصفها أداة الدِّكتاتوريَّة الحديثة(24).

المبحث الثَّاني: تِقْنيَّة القِنَاع.

المطلب الأوَّل: القِنَاع الكَاشِف.

انبرى الشَّاعر مُقَلِّبًا في واقع (الحصار/ الأزمة)، برؤية النَّاقد الحكيم، الَّذي استبطن كوامن الأشياء؛ ساعيًا إلى تأصيل التَّاريخ السِّياسيِّ للمرحلة بلغة الشِّعر؛ وفيها الفنِّيَّة المتماهية مع تِقْنيَّة القناع، على سبيل التَّوصيف؛ والقناع، على ذلك، حالةٌ من المثال، تُواكِب الوعود والآمال؛ تلك الَّتي سقطت ساعة العُسْرة، وأضحت خبرًا محتشدًا، في السِّياق، بتقرير النَّبْرة.

وقد انسجم ذلكم جميعه، مع مرحلة التَّبصُّر النَّاقد، في الحصار البيروتيِّ، وما واكبه من هيمنة القُوَّة على حَيَوَات البَشَر السَّاعِين نحو التَّحرُّر؛ فلا تَحرُّر من أسمال التَّبعيَّة والكون تدور أفلاكه حول قُطْبٍ واحدٍ، اصطنع لوجوده مُبَرِّرَاتٍ إقليميَّةً؛ شرعنت حضوره من خلال المفهوم السِّياسيِّ؛ المرْتَكِز، زُورًا، على مبدأ "الدَّولة الصَّديقة"؛ وما تمخَّض عنه من تعاونٍ مصلحيٍّ،

وللشَّاعر أن يُسْقِطَ القناع بوضوح الشِّعر، في قصيدته التَّسجيليَّة "مديح الظِّلِّ العالي"(25)، وفيها يقول(26):

أشلاؤنا أسماؤنا. لا.. لا مَفَرُّ.

سقط القناعُ عن القناعِ عن القناعِ،

سقط القناعُ

لا إخوةٌ لك يا أخي، لا أصدقاءُ

يا صديقي، لا قلاعُ

لا الماءُ عندكَ، لا الدَّواء ولا السَّماءُ ولا الشِّراعُ

ولا الأمامُ ولا الوراءُ

حَاصِرْ حِصَارَكَ.. لا مَفَرُّ.

سقطتْ ذراعك فالتقطها

واضرب عَدُوَّك.. لا مَفَرُّ.

وسقطتُ قربك، فالتقطني

واضرب عدوَّكَ بي.. فأنت الآنَ حُرُّ

حُرٌّ

وَحُرٌّ..

قتلاكَ، أو جرحاك فيك ذخيرةٌ

فاضربْ بها. اضربْ عدوَّكَ.. لا مَفَرُّ.

أشلاؤنا أسماؤنا

حاصرْ حصارَك بالجنونِ

وبالجنونِ

وبالجنونْ

ذهبَ الَّذين تحبُّهم، ذهبوا

فإمَّا أن تكونْ

أو لا تكونْ،

وَيُلْمَحُ في مضمون السُّقوط انتفاء القُوَّة والثَّبات؛ "إذ سقط القناع عن الأُمَّة وأمجادها، وانكشف عري الفلسطينيِّ عن أخيه العربيِّ؛ إذ بقي في ساحة النِّضال وحيدًا"(27). وقد استوحى دَرْوِيش من التَّوراة "فكرة سقوط القناع الخادع، الَّذي تقنَّع به العربيُّ سنين طويلةً، وهو يهتف بالنِّضال والمناضلين والثَّورة والتَّحرُّر، إلى أن سقط القناع عن وجه حقيقته الخادعة، وبانت نواياه وأنانيَّته، وبقي الفلسطينيُّ دون إخوةٍ أو أصدقاءَ، يُناضِل ويُقاتِل وحده ضدَّ عدوِّه وعدوِّ أُمَّته"(28).

وعندما يكاشف الشَّاعر المتَلقِّي بالسُّقوط؛ فإنَّه يغدو مع الذَّات في اصطراعٍ، والشِّعر يأبى إلَّا أن ينطق بالحقيقة الواضحة على نحوٍ مُرَكَّبٍ؛ مُتَوَسِّلًا التَّأكيد على عظيم الخِذْلان، الَّذي ألمَّ بالثَّائرين المحاصرين؛ فلا أقنعة في ساحة المعركة، وقُوَّة النَّار فَصْل الخِطَاب الَّذي يَميزُ الصَّديق من العدوِّ(29):

سقط القناعُ عن القناعِ عن القناعِ

سقط القناعُ

ولا أَحَدْ

إلَّاك في هذا المدى المفتوح للأعداء والنِّسيانِ،

فاجعل كُلَّ متراسٍ بَلَدْ

لا.. لا أَحَدْ

ويبلغ التَّصريح غايته؛ حين يكون السُّقوط انسياحًا في الطَّاعة العَمْياء، وللتَّاريخ أن يبين عن نسقٍ مماثلٍ، في استلالٍ مُحْكَمٍ للوِعَاء الحدثيِّ، الَّذي أضحى حالةً مستنسخةً عن سقوطٍ سابقٍ؛ أفضى إلى التَّبعيَّة الكُلِّيَّة للآخر، والعرب لُبُّ الأزمة في لغة الشِّعر الكاشفة سبيل تبعيَّتهم على نحوٍ متراتبٍ؛ فهم الَّذين "أَطَاعُواْ"، وَ"بَاعُواْ"، ثمَّ "ضَاعُواْ"، فيقول الشَّاعر(30):

سقط القناعُ

عَرَبٌ أطاعوا رُومَهُم

عَرَبٌ وباعوا رُوحَهُم

عَرَبٌ.. وضاعوا

سَقَطَ القناعُ

...

لولا

هذهِ الدُّولُ اللَّقيطةُ لم تكنْ بيروت رملا

بيروت – كَلَّا

ويختم الشَّاعر المقطع بالنَّقد الكاشف في أعلى مراتبه؛ إذ إنَّ العروبة التَّابعة استحالت إلى دولٍ مُتَفرِّقةٍ، وُصِفت "باللَّقِيطَة"؛ على جهة الإمعان في تعرية حقيقتها(31)؛ فبوساطتها تبدَّت هيمنة الآخر على نحوٍ قاسٍ؛ في مجالي: العمران، وحركة الإنسان(32)، وباتت المدينة كُلُّهَا "رَمْلًا" قاحلًا، بما لفَّ أحياءها من سحائب النِّيران، ورائحة الجُثَث المحْترِقة ببارود سيِّد اللُّقَطاء.

وقد أبان دَرْوِيش رؤيته للحصار البيروتيّ، وَفْقَ الهيمنة الأمريكيَّة، حين قال في "ذاكرة للنِّسيان": "وما إن يعلن "البيت الأبيض" في واشنطن عودة الماء إلى بيروت الغربيَّة؛ حتَّى يهبَّ المحاصرون إلى حنفيَّاتهم إلَّا نحن.. نحن سُكَّان هذه البناية العالية، العالية إلى أعلى نداء العطش..."(33)؛ وهي الَّتي "اختطفتها أيدي الوحش الكونيّ المتَربِّص بالعالم"(34)، بعد "المحاولة الأمريكيَّة لدفع هيروشيما إلى نسيان اسمها"(35)، وقد باتت مظاهر الإنسانيَّة تدور في فلك الأَمْرَكَة الموغلة في الهيمنة، حتَّى في سُبُل المعاش(36).

المطلب الثَّاني: القِنَاع المُؤَصَّل.

تخذ مَحْمُود دَرْوِيش نهج القناع(37)؛ من خلال ثنائيَّة: السَّيِّد، وَالمسُود؛ وكان، في وحي ذلك، قراءةً واقعيَّةً للتَّاريخ الفلسطينيّ الحديث، في فصل الرَّحيل عن المقاومة إلى السَّلام، عقب انطلاق مؤتمر مدريد، برعاية السَّيِّد الأبيض، ومشاركة دَعِيِّه ذي الإرث الأسود.

ويمضي الخطاب الشِّعريُّ على جهة الاستنطاق المباشر، لهيمنة السَّيِّد الأبيض على الهنديّ الأحمر، في مرحلة استلاب الأرض الجديدة، واصطناع التَّاريخ على بوَّابة المجد المصُوغ بدماء أصحابها؛ لتكون المواطنة سجالًا بين صاحب الأحقِّيَّة التَّاريخيَّة، ومُصْطَحِبها، عرضًا، بداعيي: التَّمدُّن، والحضارة(38).

ويبدو ذلكم في "خُطْبة الهنديّ الأحمر – ما قبل الأخيرة – أمام الرَّجل الأبيض"، من مجموعة "أحد عشر كوكبًا"(39)، الَّتي تضمَّنت قيمتي: النَّقد الدَّاخليّ، والإيقاظ الكاشف؛ في بوح السُّقوط الأخير، على آخر المشهد (الأندلسيّ/ الفلسطينيّ)(40)، وقد كانت الأندلس في نتاج الشَّاعر بكُلِّيَّته "مُمَثِّلةً للمكان التَّاريخيّ الأكثر هيمنةً، من بين الأماكن الأخرى"(41).

وقرأ الشَّاعر، في هذه المجموعة الشِّعريَّة، "خروج الفلسطينيِّين من "الأندلس"؛ الَّذي هو خروج العرب من فلسطين، وقرأ في الخروج المزدوج صورة "الهنديّ الأحمر"، الَّذي حطَّت عليه "الحداثة الأوروبِّيَّة" بأثقالها، وأمَّنت له مقابرَ جماعيَّةً"(42)، وحين "زار مَحْمُود دَرْوِيش، في

الطَّور الأخير من حياته، أمريكا، قاده فضوله المعرفيُّ إلى مأساة المدينة الهنديَّة "نكن شنكته"، الَّتي سُوِّيت بالأرض، وأُقِيمت فوقها مدينة "واشنطن". ما عاشته المدينة الهنديَّة المتَوَّجَة بالموت، عاشته، في لحظة احتضارها، قرية "البروة"، الَّتي وُلِدَ فيها الشَّاعر، وعاش طفولته، ثمَّ محاها الإسرائيليُّون من الخريطة، ودرست وسُوِّيت بالأرض؛ لذا تبدو ملامح الفلسطينيِّ واضحةً في قصيدة "خطبة الهنديّ الأحمر"، ويكون فيها المتَكلِّم فلسطينيًّا وهنديًّا معًا"(43).

أمَّا الشَّاعر فكان، على صيغة الماضي، هنديًّا رافضًا سُلْطة السَّيِّد الأبيض، وهو الحاضر في النَّصِّ كُلِّه، على نحوٍ مباشرٍ؛ يُرسِّخ ما استتَّه في مدنيَّة العَهْد الحديث للكَوْن، من هيمنةٍ لا تُجتَنى مظاهرها إلَّا بالدِّماء، ثمَّ هو، من بعدُ، الكامن في ثنايا القِنَاع؛ على سبيل الإيحاء بالمحْتَلِّ الصِّهْيَوْنِيِّ، الَّذي شكَّل الوجه الجديد للسَّيِّد الأبيض، في المنطقة العربيَّة؛ ليكون التَّقاطُع المتوازي باديًا في ثنائيَّتي: (السَّيِّد: الأمريكيِّ/ الصِّهْيَوْنِيِّ)(44)، وَ(المسُود: الهنديِّ/ الفلسطينيِّ).

وقد بدت الثُّنائيَّة الأولى مُبَرَّرَةً؛ حين "تبيَّن أَنَّ الولايات المتَّحدة مُقيَّدةٌ، فعلًا، بالسِّياسة الإسرائيليَّة، وبمعاهدةٍ تعبويَّةٍ مع إسرائيل، وأَنَّ البعض من صانعي القرار في الولايات المتَّحدة، هم، فعلًا، صهاينةٌ، ويُمثِّلون وجهة النَّظر الإسرائيليَّة"(45).

ويخلص دَرْوِيش إلى النَّتيجة في المبتدأ؛ ليتَّكأ على المعْطَى الواقعيِّ؛ في تحقيق أسس المواجَهة الواعية مع المحتلِّ بخطاب الشِّعْر، المؤكِّد عناق الشَّاعِر للأرض، حين يقول في صدر اللَّوْحة الأُولَى(46):

1 –

إذًا، نَحْنُ مَنْ نَحْنُ في المسيسِبِّي. لَنا ما تَبَقَّى لَنا مِنَ الأَمْسِ/

لكِنَّ لَوْنَ السَّماءِ تَغَيَّرَ، وَالْبَحرَ شَرْقًا

تَغَيَّرَ، يا سَيِّدَ البِيضِ! يا سَيِّدَ الخَيْلِ، ماذا تُريدُ

مِنَ الذَّاهِبِينَ إلى شَجَرِ اللَّيْل؟/

عالِيَةٌ روحُنا، وَالْمَراعي مُقَدَّسَةٌ، وَالنُّجومْ

كَلَامٌ يُضيءُ... إذا أَنْتَ حَدَّقْتَ فيها قَرَأْتَ حِكايَتَنا كُلَّها:

وُلِدْنَا هُنا بَيْنَ ماءٍ وَنارٍ... وَنُولَدُ ثانِيةً في الغُيُومْ

على حافَّةِ السَّاحِلِ اللَّازَوَرْدِيِّ بَعْدَ الْقِيامَةِ... عَمَّا قَليلْ

فلا تَقْتُلِ الْعُشْبَ أَكْثَرَ، لِلْعُشْبِ روحٌ يُدافِعُ فينا

عَنِ الرُّوحِ في الأَرْضِ/

ويتداعى السَّرد على طريقة التَّوصيف؛ بالسِّمات المكَوِّنة، للشَّخصيَّة المهَيْمِنة، في نطاق الآخر؛ بأفضليَّةٍ تنبذ مبدأ المساواة، وتنتهك حُرْمة العدالة، مع إصرار دَرْوِيش على اتِّخاذ نهج مواجهة المحتلِّ، الَّذي سلب الأرض والسَّماء؛ ليحوز مَلَكِيَّة العَرْش في الزَّمن الجديد؛ حيث يقول في اللَّوحة الثَّانية(47):

2 -

... لَنْ يَفْهَمَ السَّيِّدُ الأَبْيَضُ الْكَلِماتِ الْعَتيقَةْ

هُنا، في النُّفوسِ الطَّليقَةِ بَيْنَ السَّماءِ وَبَيْنَ الشَّجَر...

فَمِنْ حَقِّ كولومبوسَ الْحُرِّ أَنْ يَجِدَ الهِنْدَ في أَيِّ بَحْر،

وَمِنْ حَقِّهِ أَنْ يُسَمِّيَ أَشْبَاحَنا فُلْفُلًا أَوْ هُنودا،

وَفي وُسْعِهِ أَنْ يُكَسِّرَ بَوْصَلَةَ الْبَحْرِ كَيْ تَسْتَقيمَ

وَأَخطاءَ ريحِ الشَّمالِ، وَلكِنَّهُ لا يُصَدِّقُ أَنَّ الْبَشَر

سَواسِيةٌ كالْهَواءِ وَكالماءِ خارِجَ مَمْلَكَةِ الْخارِطَة!

وَأَنَّهُمُ يُولَدونَ كَما تُولَدُ النَّاسُ في بَرْشَلونَة، لكِنَّهمْ يَعْبُدون

إِلهَ الطَّبيعَةِ في كُلِّ شَيْءٍ... وَلا يَعْبُدونَ الذَّهَبْ...

وَكولومبوسُ الْحُرُّ يَبْحَثُ عَنْ لُغَةٍ لَمْ يَجِدْها هُنا،

وعَنْ ذَهَبٍ في جَماجِمِ أجْدادِنا الطَّيِّبينَ وكان لَهُ

مَا يُرِيدُ مِنَ الْحَيِّ وَالمَيْتِ فِينا. إِذًا

لِماذا يُواصِلُ حَرْبَ الإِبادَةِ، مِنْ قَبْرِهِ، لِلنِّهايَة؟

وَلَمْ يَبْقَ مِنَّا سِوى زِينَةٍ لِلْخَرابِ، وَريشٍ خَفيفٍ على

ثِيابِ الْبُحيْراتِ. سَبْعونَ مَلْيونَ قَلْبٍ فَقَأْتَ... سَيَكْفي

وَيَكْفي، لِتَرْجِعَ مِنْ مَوْتِنا مَلِكًا فَوْق عَرْشِ الزَّمانِ الْجَديد...

...

لقد أوحت اللَّوحة الشِّعريَّة السَّابقة بِـ"مقارنة الرُّؤيا بين شعبَيْن؛ أحدهما يُمثِّل الاستعلاء؛ برمزيَّة (كولومبوس)؛ الَّذي بدا وجهه من خلال الأمر الَّذي ترفضه القوى الظَّلاميَّة المعتدية؛ فهم لا يُصدِّقون، أبدًا، أَنَّ البشر متساوون، وأنَّهم يجب أن يعملوا ببشريَّتهم، وهي الضَّرورة البشريَّة لضمان العيش الكريم، الَّتي لا تقلُّ أهمِّيَّةً عن ضرورة وجود الهواء والماء كأمرَيْن لا تقوم الحياة إلَّا بهما، لكنَّ هؤلاء المعتدين، لا يُصدِّقون أَنَّ هناك بشرًا يُولَدون كما يُولَدون هم، في مُدُنهم الغارقة في عبادة الذَّهب"(48).

وأشار الشَّاعر، فيما سبق، إلى ما تبع اكتشاف القارَّة الجديدة، من "تدمير الهُنود في القرن السَّادس عشر على مستويَيْن؛ مستوًى كَمِّيٍّ، ومستوًى نوعيٍّ، وفي غياب إحصاءاتٍ معاصرةٍ، فإنَّ مسألة عدد الهُنود الَّذين قُتِلوا؛ يمكن أن تكون موضوع مُجرَّد تخمينٍ؛ بما يحتمل الإجابات الأكثر تناقضًا"(49).

ويمعن دَرْوِيش في استلال مُؤَسِّسات البقاء؛ مُؤَصِّلًا الثَّبات بالمقَدَّس الدِّينيِّ والإرث التَّاريخيِّ(50)، وهما الحاضران في منظومة الثَّائر الثَّابت المؤتلف مع أرضه الأُمِّ؛ أَمَّا الآخر فصائرٌ إلى النُّقصان، الَّذي أسلبه الشَّاعر في متتاليةٍ لغويَّةٍ، تصاعدت فيها نبرة الخطابة الواثقة، والحماسة كائنةٌ في تضاعيفها؛ على نحوٍ يُجسِّد تباشير إحقاق الحُجَّة بالمنطق الدَّامغ، فضلًا عن المفارقة السَّاخرة من حقٍّ مكذوبٍ قمينٍ بالزَّوال، ليقول(51):

– 3

أَسْماؤُنا شَجَرٌ مِنْ كَلامِ الإلهِ، وَطَيْرٌ تُحَلِّقُ أَعْلى

مِنَ الْبُنْدُقيَّةِ. لا تَقْطَعوا شَجَرَ الاسْمِ يا أَيُّها الْقادِمون

مِنَ الْبَحْرِ حَرْبًا، وَلا تَنْفُثوا خَيْلَكُمْ لَهَبًا في السُّهول

...

سَتَنْقُصُكُمْ، أَيُّها الْبِيضُ، ذِكْرى الرَّحيلِ عَنِ الأَبْيَضِ المتَوَسِّط،

وَتَنْقُصُكُمْ عُزْلَةُ الأَبَدِيَّةِ في غابَةٍ لا تُطِلُّ على الْهاوِيَةْ

وَتَنْقُصُكُمْ حِكْمَةُ الانْكِساراتِ، تَنْقُصُكُمْ نَكْسَةٌ في الْحُروب

وَتَنْقُصُكُمْ صَخْرَةٌ لا تُطِيعُ تَدَفُّقَ نَهْرِ الزَّمانِ السَّريع

سَتَنْقُصُكُمْ ساعَةٌ لِلتَّأَمُّلِ في أَيِّ شَيْءٍ، لِتُنْضِجَ فيكُمْ

سَماءً ضَروريَّةً لِلتُّرابِ، سَتَنْقُصُكُمْ ساعَةٌ لِلتَّرَدُّدِ ما بَيْنَ دَرْبٍ

وَدَرْبٍ، سَيَنْقُصُكُمْ يوريبدوسُ يَوْمًا، وَأَشْعارُ كَنْعانَ والْبابِلِيِّينَ،

تَنْقُصُكُمْ أَغاني سُلَيْمانَ عَنْ شولَميتَ، سَيَنْقُصُكُمْ سَوْسَنٌ لِلْحَنين

سَتَنْقُصُكُمْ، أَيُّها البِيضُ، ذِكرى تُرَوِّضُ خَيْلَ الْجُنون

وَقَلْبٌ يَحُكُّ الصُّخورَ لِتَصْقُلَهُ في نِداءِ الكَمَنْجاتِ... يَنْقُصُكُمْ

وَتَنْقُصُكُمْ حَيْرَةٌ لِلْمُسَدَّسِ: إِنْ كانَ لا بُدَّ مِنْ قَتْلِنا

فَلَا تَقْتُلوا الْكائِناتِ الَّتي صادَقَتْنا، ولا تَقْتُلوا أَمْسَنا

سَتَنْقُصُكُمْ هُدْنَةٌ مَعَ أَشْباحِنا في لَيالي الشِّتاءِ الْعَقِيمَة

وَشَمْسٌ أَقَلُّ اشتعالًا، وبَدْرٌ أَقَلُّ اكتِمالًا؛ لِتَبْدُوَ الْجَرِيمَة

أَقَلَّ احْتِفالًا على شاشَةِ السِّينما...

وتتواتر العبارات الشِّعريَّة، في المقطع الشِّعريِّ الرَّابع؛ لتعرية سيِّد الوقت والحضارة، مع واقعيَّة القراءة الثَّقافيَّة لميزان القوى؛ الَّذي أقرَّ دَرْوِيش من خلاله، بتغيُّر الزَّمان، وانتهاك سيادة الأوطان، بضابط القُوَّة؛ وفيه السِّلاح الشَّاهد بقسوة المهيمن على أجساد ضحاياه، ذلك الَّذي استُلَّ من مَعْدِن (الأُمِّ الكونيَّة الكبرى/ الأرض)، فضلًا عن الوعود المبذولة على مذبح حضارة المصالح والأقطاب. قال الشَّاعر(52):

– 4

...

وَنَعْرِفُ ما هَيَّأَ الْمَعْدِنُ – السَّيِّدُ الْيَوْمَ مِنْ أَجْلِنا

ومِنْ أَجْلِ آلِهَةٍ لَمْ تُدَافِعْ عَنِ الْمِلْحِ في خُبْزِنا

وَنَعْرِفُ أَنَّ الْحَقيقَةَ أَقْوى مِنَ الْحَقِّ، نَعْرِفُ أَنَّ الزَّمانَ

تَغَيَّرَ، مُنْذُ تَغَيَّرَ نَوْعُ السِّلاح. فَمَنْ سَوْفَ يَرْفَعُ أَصْواتَنا

إِلى مَطَرٍ يابِسٍ في الْغُيُومِ؟ وَمَنْ يَغْسِلُ الضَّوْءَ مِنْ بَعْدِنا

وَمَنْ سَوْفَ يَسْكُنُ مَعْبَدَنا بَعْدَنا؟ مَنْ سَيَحْفَظُ عاداتِنا

مِنَ الصَّخَبِ الْمَعْدِنِيِّ؟ "نُبَشِّرُكُمْ بِالْحَضارَةِ" قالَ الْغَرِيبُ،

وَقال:

أَنا سَيِّدُ الْوَقْتِ، جِئْتُ لِكَيْ أَرِثَ الأَرْضَ مِنْكُمْ.

فَمُرُّوا أَمامي؛ لأُحْصِيَكُمْ جُثَّةً جُثَّةً فَوْقَ سَطْحِ الْبُحَيْرَة

"أُبَشِّرُكُمْ بالْحَضارَةِ" قالَ، لِتَحْيا الأناجيلُ، قالَ، فَمُرُّوا

لِيَبْقى لِيَ الرَّبُّ وَحْدي، فإنَّ هُنودًا يَموتونَ خَيْرٌ

لِسَيِّدِنا في الْعُلى مِنْ هُنودٍ يَعيشونَ، وَالرَّبُّ أَبْيَض

وَأَبْيَضُ هذا النَّهارُ: لَكُمْ عالَمٌ وَلنا عالَم...

ويبلغ الشَّاعر مبلغ التَّصريح؛ بسبيل التَّصادُم الكُلِّيِّ المباشر مع السَّيِّد الجديد، إله الحقيقة الزَّائفة والحديد؛ ومَبْلَغ الحِكْمة، في سياق الخطاب، نَزَّاعٌ إلى تَوسُّل القُوَّة إزاء القُوَّة؛ برفض الرَّحيل عن فَوْرة الثَّوْرة، إلى سلامٍ لا يُلبِّي أدنى مطامح السَّلام؛ بجمعيَّةٍ ضميريَّةٍ، تستند إلى الدَّور الرُّوحيِّ الَّذي يُؤدِّيه المثَقَّف في الدِّفاع عن حماسة التَّحرُّر، وحقِّ العدالة، ومطلب العيش الكريم، مع نقدٍ داخليٍّ؛ لا يخلو من تقريع المنتحرين على درب السَّلام، فيقول في اللَّوحة الشِّعريَّة الخامسة(53):

5 -

وَنحنُ نُوَدِّعُ نيرانَنا، لا نَرُدُّ التَّحِيَّةَ... لا تَكْتُبوا

علينا وَصايا الإلهِ الجديدِ، إلهِ الحديدِ، ولا تطلُبوا

مُعاهَدةً للسَّلامِ من الميِّتينَ، فلم يَبْقَ منهُمْ أَحَدْ

يُبَشِّرُكُمْ بالسَّلامِ مَعَ النَّفْسِ والآخَرين، ...

...

هُنا كانَ شَعْبي. هنا ماتَ شَعْبي. هنا شَجَرُ الكستَناء

يُخَبِّئُ أَرْواحَ شَعْبي. سَيَرْجِعُ شَعْبي هَواءً وَضَوْءًا وَماء،

خُذوا أَرْضَ أُمِّيَ بالسَّيفِ، لكِنَّني لَنْ أُوَقِّعَ بِاسْمي

مُعاهَدَةَ الصُّلْحِ بَيْنَ الْقَتيلِ وقاتِلِهِ، لَنْ أُوَقِّعَ باسْمي

على بَيْعِ شِبرٍ مِنَ الشَّوْكِ حَوْلَ حُقولِ الذُّرة

وأَعْرِفُ أَنِّي أُودِّعُ آخِرَ شَمْسٍ، وأَلْتَفُّ باسمي

وأَسْقُطُ في النَّهرِ، أَعْرِفُ أنِّي أَعودُ إلى قَلْبِ أُمِّي

لِتَدْخُلَ، يا سَيِّدَ البيضِ، عَصْرَكَ... فَارْفَعْ على جُثَّتي

تَماثيلَ حُرِّيَّةٍ لا تَرُدُّ التَّحِيَّة، واحفِرْ صَليبَ الْحديد

على ظِلِّيَ الحَجَريِّ، سَأَصْعَدُ عَمَّا قليلٍ أَعالي النَّشيد،

نَشيدِ انْتِحارِ الْجَماعاتِ حِينَ تُشيِّعُ تاريخَها لِلْبَعيد،

وَأُطلِقُ فِيها عَصافيرَ أصواتِنا: ههُنا انْتَصَرَ الْغُرَباء

على الْمِلحِ، وَاخْتَلَطَ الْبَحْرُ في الْغَيْمِ، وَانْتَصَرَ الْغُرَباء

على قِشْرَةِ الْقَمْحِ فينا، وَمَدُّوا الأَنابيبَ لِلْبَرْقِ وَالْكَهْرَباء

هُنا انْتَحَرَ الصَّقْرُ غَمًّا، هُنا انْتَصَرَ الغُرَباء

عَلَيْنا. ولَمْ يَبْقَ شيءٌ لنا في الزَّمانِ الجديد

هُنا تَتَبَخَّرُ أَجْسادُنا، غَيْمةً غَيْمةً، في الفضاء

هُنا تَتَلألأُ أَرْواحُنا، نَجْمةً نَجْمةً، في فضاءِ النَّشيد

وتأتي اللَّوحة الشِّعريَّة السَّادسة؛ لتُمهِّد لنهاية الخطابة، في زمن الوساطة، ولا تَوسُّط في مذهب الشَّاعر إلَّا أن يكون خُنُوعًا، وهو المتَأبِّي في خِطابه الثَّائر، على حِكْمة المتَشدِّقين بحقوق الإنسان، في زمن الموت الجماعيِّ المشتمل بالنِّسيان، المصْطَلح على تسميته، زُورًا، بزمن الحضارة، والمحكوم عليه قَسْرًا بالاستسلام، والمؤَبَّد في حُكْم الإله الجديد بالهيمنة الكونيَّة المطلقة. قال دَرْوِيش(54):

– 6

سَيَمْضي زَمانٌ طَويلٌ لِيُصْبحَ حاضِرُنا ماضيًا مِثْلَنا

سَنَمْضي إلى حَتْفِنا، أَوَّلًا، سنُدافعُ عن شَجَرٍ نَرْتَديه

وَعَنْ جَرَسِ اللَّيلِ، عَنْ قَمَرٍ، فَوْقَ أَكْواخِنا نَشْتَهيه

وَعَنْ طَيْشِ غِزْلانِنا سَنُدافعُ، عن طِينِ فَخَّارِنا سَنُدافِعُ

وَعَن ريشِنا في جَناحِ الأَغاني الأَخيرةِ. عمَّا قَليل

تُقِيمونَ عَالَمكُمْ فَوْقَ عَالَمِنا: مِنْ مَقابِرِنا تَفْتَحونَ الطَّريق

إلى الْقَمَرِ الاصطِناعيِّ. هذا زَمانُ الصِّناعات. هذا

زَمانُ المِعادِنِ، مِنْ قِطْعَةِ الفَحْمِ تَبْزُغُ شَمْبانيا الأَقْوِياءْ...

هُنالِكَ مَوْتى وَمُسْتَوطَناتٌ، وَمَوْتى وبولدوزراتٌ، وَمَوْتى

وَمُسْتَشْفَياتٌ، وَمَوْتى وَشَاشاتُ رادار تَرْصُدُ مَوْتى

يَموتونَ أَكْثَرَ مِنْ مَرَّةٍ في الحياةِ، وَتَرْصُدُ مَوْتى

يَعيشونَ بَعْدَ الْمَماتِ، وَمَوْتى يُرَبُّون وَحْشَ الْحَضاراتِ مَوْتا،

وَمَوْتى يَموتونَ كَيْ يَحْمِلوا الأَرْضَ فَوْقَ الرُّفات...

إلى أَيْنَ، يَا سَيِّدَ البِيضِ، تأخُذُ شَعْبي، ... وَشَعْبَك؟

إلى أَيِّ هَاوِيَةٍ يَأخُذُ الأَرْضَ هذا الرُّوبوتُ الْمُدَجَّجُ بِالطَّائِرات

وَحَامِلَةِ الطَّائراتِ، إلى أَيِّ هاويةٍ رَحْبَةٍ تَصْعَدون؟

لَكُم ما تَشاؤونَ: رُوما الجديدةُ، إِسْبَارْطةُ التِّكنولوجيا

و

أَيديولوجيا الجُنون،

ونَحنُ، سَنَهْرُبُ مِنْ زَمَنٍ لَمْ نُهَيِّئْ لَهُ، بَعْدُ، هاجِسَنا

سَنَمْضي إلى وَطَنِ الطَّيْرِ سِرْبًا من الْبَشَرِ السَّابِقين

نُطِلُّ على أَرضِنا مِنْ حَصى أَرْضِنا، مِنْ ثُقوبِ الْغُيوم

نُطِلُّ على أَرْضِنا، مِنْ كَلامِ النُّجومِ نُطِلُّ على أرضِنا

مِنْ هَواءِ الْبُحَيْراتِ، من زَغَبِ الذُّرَةِ الْهَشِّ، مِن

زَهْرَةِ القَبْرِ، من وَرَقِ الحَوْرِ، مِن كُلِّ شيء

يُحاصِرُكم، أَيُّها البِيضُ، مَوْتى يَموتونَ، مَوْتى

يَعِيشونَ، مَوْتى يَعودونَ، مَوْتى يَبوحونَ بالسِّرّ،

فَلْتُمْهِلوا الأَرْضَ حتَّى تَقولَ الحَقيقةَ، كلَّ الحَقيقة،

عَنكم

وعنَّا...

وعنَّا

وعنكم!

ويُؤصِّل الشَّاعر، في اللَّوحة السَّابعة، للمجاز؛ بموتٍ يستمدُّ من الخنوع كينونته، وإشاريَّةٍ تمتزج بالمفهوم المكانيِّ؛ على منحيي: البُعْد الحقيقيِّ، وَالإيحاء المجازيِّ؛ أمَّا الأوَّل فلأنَّ المرْتَحِلين عن البندقيَّة إلى السَّلام، ألقوا عصا التَّرْحَال في عواصم القُطْب الكونيِّ الأوحد؛ وأمَّا الثَّاني فكنايةٌ للعُدول الطَّارئ عن مسار الثَّورة، الَّذي أيقن الشَّاعر أنَّه السَّبيل النَّاجع للتَّحصُّل على الحقوق المغتصبة، فيقول حينئذٍ(55):

– 7

هُنالِك مَوْتى ينَامونَ في غُرَفٍ سَوْفَ تَبْنونَها

هنالِك مَوْتى يَزورونَ ماضيَهُمْ في المكانِ الَّذي تَهْدِمون

هنالِكَ مَوْتى يَمُرُّون فَوقَ الجسورِ الَّتي سَوفَ تَبْنونَها

هنالِكَ مَوْتى يُضيئونَ لَيْلَ الفَراشاتِ، مَوْتى

يَجيئونَ فَجْرًا لكي يَشْرَبُوا شايَهُمْ مَعَكُم، هادِئين

كما تَرَكْتُهُم بَنادِقُكُم، فاتركوا يا ضُيوفَ المكان

مَقاعِدَ خالِيَةً لِلْمُضيفينَ.. كي يَقْرَؤوا

عليكُمْ شُروطَ السَّلامِ مَعَ... الْمَيِّتين!

وتكمن الرِّسالة الغائيَّة للنَّصِّ في الخاتمة المؤتلفة مع أسلوب المفارقة؛ حيث كان الضَّيف صاحب القُوَّة الحاضرة، وكان المضِيف غائبًا عن ضمير الثَّائر، ومُغَيَّبًا عن الحوار الدَّائر، في أروقة السِّياسة المشتغلة بهمِّ السِّلْم العالميِّ؛ كيما تُقرأ "شُرُوط السَّلام" عليه وَفْقَ إذعانٍ مطلقٍ؛

فهو "سلام الأمر الواقع، المشروط بربط المعدة العربيَّة بشروط الرِّضا الأمريكيِّ"(56)، تحت مظلَّة مرجعيَّات الشَّرعيَّة الدَّوليَّة، الَّتي "لم تعد صالحةً، تمامًا، في عالم القُطْب الواحد، الَّذي رفع الدَّولة الإسرائيليَّة إلى مرتبة المقدَّس، الَّذي يُلهِم "البيت الأبيض" بتعاليمه السَّماويَّة!"(57)، وليس "سلام السَّادة والعبيد إلَّا سلامًا عابرًا كسحابة صيفٍ"(58).

ويدلُّ ما سبق؛ على أَنَّ المثَقَّف العربيَّ، في حالة مواجهةٍ "لسياسة الاستسلام ونهجه، ولأصحاب هذا النَّهج، ولمن يعملون على وضع الثَّقافة في خدمته، من داخل البيت الثَّقافيِّ العربيِّ ذاته، ويعملون على تحقيق اختراقاتٍ في الثَّقافة؛ لمصلحة الصِّهْيَوْنِيَّة والإمبرياليَّة الأمريكيَّة ومشاريعهما الاستعماريَّة والاستيطانيَّة في المنطقة"(59).

والمثَقَّف المؤَهَّل للقيام بدور المواجهة الواعية، "هو المثَقَّف التَّغييريُّ الثَّوريُّ؛ الَّذي خلقته ظروف: القهر، والاضطهاد، وقمع الحُرِّيَّات، وكبت الطَّاقات، والظُّلم الاجتماعيِّ، والزَّيف السِّياسيِّ، وما إليها من التَّناقُضات، الَّتي من شأنها أن تُولِّد إحساسًا لدى المثَقَّف الجذريِّ؛ سرعان ما يتحوَّل إلى طاقةٍ ثوريَّةٍ تتفجَّر في نفسه فيشيعها حوله؛ ليكشف فساد الوضع ويُخطِّط لتقويضه"(60).

المبحث الثَّالث: تِقْنيَّة التَّوْصِيف.

لم يكن شعر مَحْمُود دَرْوِيش خلوًا من رؤيةٍ حداثيَّةٍ لمعطيات الواقع المعيش، على المستوى العالميِّ؛ وهو، إذ ذاك، معتقدٌ بأهمِّيَّة القُوَّة والتَّحكُّم والسَّطوة، في قيادة النِّطاق الكونيِّ، نحو التَّبعيَّة المطلقة للسَّيِّد الأبيض، مبينًا عن ذلكم من خلال محورَيْن مهمَّيْن؛ شكَّل الأوَّل فسحةً للتَّوصيف المقيَّد، بإطارٍ حدثيٍّ مُحَدَّدٍ؛ وأعاد الثَّاني صياغة القُوَّة العالميَّة بلغة الشِّعر، في سُبُل هيمنتها المتعالية.

المطلب الأوَّل: التَّوْصِيف المُقَيَّد.

أجرى مَحْمُود دَرْوِيش تِقْنِيَّة التَّوصيف في نطاقها المُقَيَّد؛ للوقوف على أثر السَّيِّد الأبيض في أرض العروبة، ومضى إلى توصيف الحالة الفلسطينيَّة، ضمن السِّياق الاجتماعيِّ(61)، المؤَطَّر بمرحلة الطُّفولة(62)، في واقع التَّهجير القَسْريِّ عن الأرض، من خلال مأساة اللُّجوء؛ وما نشأ عنها من عولمة القضيَّة، في الأروقة الدَّوليَّة، تحت راية الصَّليب الأحمر، الَّذي شرعن الاحتلال برعايةٍ أمميَّةٍ، قائلًا بنبرة التَّمرُّد، الَّتي لا تخلو من النَّقد السَّاخر(63)، وتوظيف الحوار(64)، في قصيدة "أغنية ساذجة عن الصَّليب الأحمر"، من مجموعة "آخر اللَّيل"(65):

هل لكلِّ النَّاس، في كلِّ مكانِ

أذرع تطلع خبزًا وأماني

ونشيدًا وطنيًّا؟

فلماذا يا أبي نأكل غُصْنَ السِّنديانِ

ونُغنِّي، خلسة، شعرًا شجيًّا؟

يا أبي! نحن بخيرٍ وأمانِ

بين أحضان الصَّليب الأحمرِ!

*

عندما تُفرغ أكياسُ الطَّحينِ

يصبح البدرُ رغيفًا في عيوني

فلماذا يا أبي، بعتَ زغاريدي وديني

بفُتاتٍ وبجبنٍ أصفر

في حوانيت الصَّليب الأحمرِ؟

*

يا أبي! هل غابة الزَّيتون تحمينا إذا جاء المطر؟

وهل الأشجار تغنينا عن النَّار، وهل ضوء القمر

سيذيب الثَّلج، أو يحرق أشباح اللَّيالي

إنَّني أسألُ مليون سؤال

وبعينَيْك أرى صمتَ الحجر

فأجبني، يا أبي، أنت أبي

أم تراني صرت ابنًا للصَّليب الأحمرِ؟!

*

يا أبي! هل تنبت الأزهارُ في ظلِّ الصَّليبْ؟

هل يُغنِّي عندليبْ؟

فلماذا نسفوا بيتي الصَّغيرا

ولماذا، يا أبي، تحلم بالشَّمس إذا جاء المغيب؟

وتناديني، تناديني كثيرًا

وأنا أحلم بالحلوى وحبَّات الزَّبيبْ

في دكاكين الصَّليب الأحمرِ

حرموني من أراجيح النَّهار

عجنوا بالوحل خبزي.. ورموشي بالغبار

أخذوا منِّي حصاني الخشبيّ

جعلوني أحمل الأثقال عن ظهر أبي

جعلوني أحمل اللَّيلةَ عام

آه من فجَّرني في لحظةٍ جدول نار؟

آه، من يسلبني طبع الحمام

تحت أعلام الصَّليب الأحمرِ!

وقد أدرك الشَّاعر، من خلال هذه المعاناة الاجتماعيَّة، هيمنة القوى العالميَّة، على القضايا الإنسانيَّة، فقال: "انتظرنا أيُّها العالم. انتظرنا قليلًا. فنحن الآن نتعلَّم المشي على الأرض. مَرَّةً أخرى، نتعلَّم المشي. فلا تلعب كثيرًا بالكرة الأرضيَّة الَّتي تهتزُّ. لا تلعب كثيرًا. فعمَّا قليلٍ يصير بوسعنا أن نعيدها إلى التَّوازُن – إذا شئت. وعمَّا قليلٍ يصير بوسعنا أن ندفعها إلى الانفجار إذا شئت"(66).

ثمَّ ألفيناه مُرَسِّخًا نهج التَّصريح، بقوله: "إنَّ الولايات المتَّحدة الأمريكيَّة تُعطِي الدَّليل على أنَّ قضيَّة العدوان واحدةٌ، وأنَّ قُرْبَى الدَّم بين الغُزَاة لا تنفصم. كان بوسع الولايات المتَّحدة أن تجعل الشُّعوب أقلَّ عذابًا، ولكنَّها تفعل كُلَّ شيءٍ، حتَّى التَّضحية بالأمريكيِّين؛ من أجل أن تصير الحُرِّيَّة أصغر"(67).

واتَّخذ الشَّاعر من الأنموذج العراقيِّ مرتكزًا جوهريًّا؛ لإبانة سمات الطَّاغية المستبدِّ؛ فالعبارة الشِّعريَّة موغلةٌ في تشكيل ملامح هُوِيَّة السَّيِّد الأبيض؛ على نحوٍ يبيح للمُتَلقِّي إسقاط وقائع التَّقْتيل، على فضاء التَّأْويل، مع تجلية التَّقييد الوصفيِّ، للحالة العراقيَّة؛ الرَّازحة تحت القهر الاستبداديِّ، والموائمة للاغتراب الفلسطينيِّ، والمنذرة بالخُسْران العربيِّ، ضمن قالبٍ استعاريٍّ

ترميزيٍّ؛ يوازي بين المستبدِّ من جانبٍ، والعنف التَّتريِّ والصَّلف الرُّومانيِّ من جانبٍ آخرَ، قائلًا في "فرس للغريب"، من مجموعة "أحد عشر كوكبًا"(68):

... لم يَبْقَ في الأَرْضِ مُتَّسَعٌ لِلقَصيدَةِ، يا صاحِبي

فَهَلْ في القَصيدَةِ مُتَّسَعٌ، بَعْدُ، لِلأَرْضِ بَعْدَ الْعِراق؟

وَروما تُحاصِرُ أَمْطارَ عالَمِنا، والزُّنوجُ يَدُقُّونَ أَقْمارَها

نُحاسًا عَلَى الْجَازِ. روما تُعيدُ الزَّمانَ إلى الْكَهفِ. روما

تَهُبُّ على الأَرْضِ، فَافْتَحْ لِمَنْفاكَ مَنْفى...

ويُؤَكِّد الشَّاعر هيمنة المحتلِّ، في هذا السِّياق، من خلال قصيدته "لَيْل العِرَاق طَوِيل"، من مجموعة "أَثَر الفَرَاشَة"، تلك الَّتي صدَّرها بإهداءٍ إلى الشَّاعر العراقيِّ "سعدي يوسف"، الَّذي هجر وطنه تحت وطأة الأحداث الجسيمة المِلمَّة بالقُطْر الشَّقيق، وللعنوان أن يوحي؛ وَفْقَ سيمياء التَّشكيل اللُّغويِّ، والإيحاء اللَّونيِّ، والتَّوصيف الزَّمنيِّ؛ بتطاول عهد المؤامرة العالميَّة على العراق، وما القتلى إلَّا شهود السَّفْك المحَرَّم، في عقيدة مَغُول العصر الحديث(69)، فيقول(70):

العراقُ، العراقُ دَمٌ لا تُجَفِّفُهُ الشَّمسُ،

والشَّمسُ أَرملةُ الرَّبِّ فوق العراق. يقول

القتيلُ العراقيُّ للواقفين على الجسر: عِمْتُمْ

صباحًا، فما زلتُ حيًّا. يقولون: ما زلتَ

مَيْتًا يُفَتِّشُ عن قبره في نواحي الهديلْ

العراق، العراق... ولَيْلُ العراق طويل.

ولا يبزغ الفجرُ إلَّا لقتلى يُصَلُّون نصف صلاةٍ

ولا يكملون السَّلام على أَحَدٍ... فالمغول

يجيئون من باب قصر الخليفة في كتف النَّهر،

والنَّهر يجري جنوبًا جنوبًا، ويحمل أَمواتنا

السَّاهرين إلى أَقرباء النَّخيلْ

العراقُ، العراقُ مدافنُ مفتوحةٌ كالمدارس

مفتوحة للجميع، من الأرمنيِّ إلى التُّركمانيّ

والعربيّ. سواسية نحن في درس علم

القيامة. لا بُدَّ من شاعرٍ يتساءل:

بغدادُ: كم مَرَّة تخذلين الأساطير؟ كم

مرَّة تصنعين التَّماثيل للغد؟ كم مَرَّةً

تطلبين الزَّواجَ من المستحيلْ؟

العراقُ، العراق... هنا يقف الأنبياءُ هنا

عاجزين عن النُّطق باسم السَّماء. فَمَنْ

يقتل الآن مَنْ في العراق؟ الضَّحايا شظايا

على الطُّرقات وفي الكلمات. وأَسماؤهم نُتَفٌ

من حروفٍ مُشَوَّهَةٍ مثل أَجسادهم. وهنا

يقف الأنبياء معًا عاجزين عن النُّطق باسم

السَّمَاء، وباسم القتيلْ

العراقُ، العراق، فمن أَنت في حضرة الانتحار؟

أنا لا أنا في العراق. ولا أَنت أنت. وما

هو إلَّا سواهُ...

فمن نحن؟ مَنْ نحن. لسنا سوى خبر

في القصيدة: لَيْلُ العراق طويلٌ طويلْ!

ويكون هذيان الحُمَّى سبيلًا لكشف التَّساوُق العربيِّ مع السَّيِّد الأبيض، في هيمنته على المنطقة العربيَّة، وتماديه في التَّآمُر على القضيَّتَيْن: الفلسطينيَّة، والعراقيَّة؛ من خلال التَّناصِّ الإشاريِّ(71)؛ بشقَّيْه: العَلَمِيِّ، والتَّاريخيِّ، الَّذي رسَّخه الشَّاعر بِـ(هولاكو)، في قصيدته "أتذكَّر السَّيَّاب"، من مجموعة "لا تعتذر عمَّا فعلت"، فقال(72):

أتذكَّرُ السَّيَّابَ، حين أُصابُ بالحُمَّى

وأهذي: إخوتي كانوا يُعدُّون العَشَاءَ

لجيش هولاكو، ولا خَدَمٌ سواهُمْ... إخوتي!

لقد جسَّد التَّناصُّ التَّاريخيُّ؛ ممثَّلًا في ذكر "جيش هولاكو"؛ إشارةً "تُحِيل إلى شكلٍ من أشكال إعادة التَّاريخ نفسه في العصر الحاضر؛ فاحتلال الأمس، وضياع فلسطين، وهُوِيَّة الأُمَّة وأمجادها في عصر الانكسارات والهزائم اليوم، مثل ضياعها في زمن الصَّليبيِّين والتَّتار قديمًا، لكنَّ هذا الضَّياع، وهذا الانكسار، وهذا السُّقوط؛ يحمل في طيَّاته بذور زواله ونهايته وانكسارته، مثلما حملها في الزَّمن الماضي"(73).

المطلب الثَّاني: التَّوْصِيف المُطْلَق.

عرَّج الشَّاعر على التَّوصيف المطلق لهيمنة الآخر؛ من خلال كشف "شريعة الخوف"؛ وللشَّريعة أن تغدو قناعًا تشتمل به آلة القتل بدافع الهيمنة، في سبيل استلاب الكرامة

الإنسانيَّة، الَّتي أُهدِرت ثمَّ سِيقَت إلى مذابح السُّلطة، وما السُّلطة إلَّا حاكميَّةٌ أرسلت في الكون السُّكون، وصادرت الكلمة والرَّأي والحُلْم.

ويمكننا أن نلتمس خيوط النَّقد الثَّقافيِّ للسُّلطة، في مفهومها الكونيِّ المطلق؛ بدءًا برأس الهرم العالميِّ، وانتهاءً إلى سلطاتٍ إقليميَّةٍ، تتلمذت على يد السَّيِّد الأبيض، في تلقِّي شريعة (العَدْل/ الخَوْف)، ضمن مفارقةٍ تُجسِّد ثنائيَّة: الظَّاهر، والباطن؛ وفي ظاهر القول ما يُجمِّل قبيح الفعل، ما نطق اللِّسان بالعدل والمساواة، على المثال الدِّيمقراطيِّ للسَّيِّد الأبيض، بوساطة السِّلاح الإعلاميِّ؛ بينما يفتضح الباطن صاحبه، على لسان الشَّاعر، بالخوف، الَّذي بدا هاجسًا يُؤرِّق الدَّوائر الأمنيَّة العالميَّة، المحتكمة إلى منظومةٍ معلوماتيَّةٍ واحدةٍ، أمسك السَّيِّد برقاب البشر من خلالها، وأضحى يُوزِّع الحَيَوات والميِّتات على أصحابها؛ انطلاقًا من عقيدةٍ أمنيَّةٍ وقائيَّةٍ.

ونقرأ، في هذا السِّياق، قصيدة "شَرِيعَة الخَوْف"، من المجموعة الشِّعريَّة "أَثَر الفَرَاشَة"، وفيها ممَّا سبق المعنى جُلُّه، مُوَصَّفًا على وجهة الشَّاعر في تعرية عقيدة (العَدْل/ الخَوْف)؛ الَّتي اصطُنِعت لتبرير دوافع القتل، في "سياق الحرب العالميَّة على الإرهاب، منذ أضاعت أمريكا الحدود بين مفهوم المقاومة ومفهوم الإرهاب"(74)، فيقول(75):

ينظـر القـاتـل إلـى شَبَـح القتيـل، لا إلـى
عينَيْـه، بـلا نـدم. يقـول لمـن حولـه: لا
تلومـوني، فأنـا خائـف. قتلـتُ لأنِّـي خائـف،
وسأقتـل لأنِّـي خائـف. بعـض المشاهـدين
المدرَّبين على تفضيل التَّحليل النَّفسانيِّ على
فقـه العـدل، يقـول: إنَّـه يدافـع عـن نفسـه.

والبعض الآخر من المعجبين بتفوُّق التَّطوُّر

على الأخلاق، يقول: العدل هو ما يفيض

من كرم القُوَّة. وكان على القتيل أن

يعتذر عمَّا سبَّب للقاتل من صدمة!

وينطلق الشَّاعر من الخاصِّ إلى العامِّ؛ ترسيخًا للسُّخرية الَّتي أشاعتها المفارقة في الخطاب بكُلِّيَّته، على ضابط الشَّريعة المصَدَّرة بشعار الخوف، وحينها تكون الأهداف في نطاق العدالة المدَّعاة، وما "الطِّفْل" و"المرْأَة" و"الشَّجَرَة" إلَّا أهدافٌ مشروعةٌ للقتل؛ فـ"الطِّفل" "سَيَكْبُرُ وَيُسَبِّبُ خَوْفًا لابْنِ الْخَائِفِ"؛ و"المرأة" "سَتَلِدُ ذَاكِرَةً"؛ و"الشَّجرة" "سَيَطْلُعُ مِنْهَا طَائِرٌ أَخْضَرُ"، ويقول دَرْوِيش في ذلك(76):

والبعض الآخر، من فقهاء التَّمييز بين الواقع

والحياة، يقول: لو وقعتْ هذه الحادثة

العاديَّة في بلادٍ أخرى غير هذه البلاد

المقدَّسة، أكان للقتيل اسم وشهرة؟

فلنذهبنَّ، إذن، إلى مواساة الخائف.

وحين مشوا في مسيرة التَّعاطف مع

القاتل الخائف، سألهم بعض المارَّة من

السُّيَّاح الأجانب: وما هو ذنب الطِّفل؟

فأجابوا: سيكبر ويُسبِّب خوفًا لابن

الخائف. وما هو ذنب المرأة؟ قالوا:

ستلـد ذاكـرة. ومـا هـو ذنـب الشَّجـرة؟

قالـوا: سيطلـع منهـا طـائـر أَخضـر. وهتفـوا:

الخـوف، لا العـدل، هـو أسـاس المُلْـك.

أَمَّـا شبـح القتيـل، فقـد أطـلَّ عليهـم مـن

سمـاء صافيـة. وحيـن أطلقـوا عليـه النَّـار

لـم يـروا قطـرة دم واحدة!.. وصاروا

خائفين!

ويُجسِّد المقطع السَّابق الكيفيَّة القَسْريَّة للسُّلطة، الَّتي "تُمارِس فعلها بكيفيَّةٍ تعتمد على القُوَّة والتَّهديد بالسَّجن أو التَّعذيب أو التَّصفية الجسديَّة... وما إلى ذلك من وسائل الضَّغط والإكراه والإجبار، وعندما تفعل السُّلطة ذلك؛ إنَّما تكون سُلْطةً طاغيةً، تقوم على العنف والقهر والعسف والاستبداد"(77)؛ مِمَّا يستلزم المواجهة الواعية المتَسلِّحة "بالمعرفة الحقَّة، والعلم المستنير، والفكر المتَبصِّر؛ المؤمن بنسبيَّة الأشياء، المدافع عن قيم الإنسان الأصيلة، العامل على التَّآلُف ومحبَّة الخير في عِزَّةٍ، ودونما تَذلُّلٍ واستكانةٍ"(78).

وقد تُقْرَأُ اللَّوحة الشِّعريَّة السَّابقة في وحي حِكْمة المثَقَّف، الَّتي اختزلت فارق المفارقة بين السَّيِّد المتَعالِي والعبد المولِي؛ إذ كان الأوَّل في صورة النَّرجسيِّ المحتشد بتمجيد "الأنا"؛ بينما تماهت في الثَّاني "الأنا" مع "الآخَر"؛ في نطاق العبوديَّة المطلقة، وحينها تكون قصيدة "وِجْهَة نَظَر"، من مجموعة "أَثَر الفَرَاشَة"، انفتاحًا على التَّأويل، وَفْقَ التَّأسيس السَّابق، وفيها يقول دَرْوِيش(79):

الفارق بين النَّرجس وعبَّاد الشَّمس هو

الفرق بين وجهتي نظر: الأوَّل ينظر إلى

صورته في الماء، ويقول: لا أَنا إلَّا

أنا. والثَّاني ينظر إلى الشَّمس ويقول:

ما أنا إلَّا ما أَعبد.

وفي اللَّيل، يضيق الفارق، ويتَّسع

التَّأويل!

وحين يخلو الشَّاعر إلى ذاته، متموضعًا في منزلةٍ بين المنزلتَيْن؛ فإنَّه يعمد إلى إلحاق سمة الهيمنة بِـ"الإمبراطور السَّعيد"، الَّذي أشاع في إعلام الحرب السَّكينة، وسكن فؤاده لتملُّك "القِيَامَة" وَ"الحَقِيقَة" وَ"الأَبَد"، فيقول في قصيدته "فِي الْبَيْتِ أَجْلِسُ"، من مجموعته "كَزَهْر اللَّوْز، أو أَبْعَد..."(80):

في البيت أَجلس، لا حزينًا لا سعيدًا

لا أَنا، أَو لا أَحَدْ

صُحُفٌ مُبَعْثَرَةٌ. وورْدُ المزهريَّةِ لا يُذكِّرني

بمن قَطَفَتْهُ لي. فاليوم عُطْلَتُنَا عن الذِّكرى،

وعُطْلَةُ كُلِّ شيء... إنَّه يوم الأحدْ

يوم نرتِّبُ فيه مطبخنا وغُرْفَةَ نومنا،

كُلٌّ على حِدَةٍ. ونسمع نشرةَ الأخبار

هادئةً، فلا حَرْبٌ تُشَنُّ على بَلَدْ

الإمبراطورُ السَّعيدُ يداعبُ اليومَ الكلابَ،

ويشرب الشَّمبانيا في ملتقى نَهْدَيْن من

عاجٍ... ويَسْبَحُ في الزَّبَدْ

الإمبراطور الوحيدُ اليوم في قيلولةٍ،

مثلي ومثلك، لا يُفَكِّر بالقيامة... فَهْيَ

مُلْك يَمينِهِ، هِيَ والحقيقةُ والأَبدْ!

...

في البيت أجلس، لا سعيدًا لا حزينًا

بين بين. ولا أُبالي إن علمت بأنَّني

حقًّا أنا... أو لا أَحَدْ!

الْخُلَاصَةُ

لقد كفل الدَّرس التَّحليليُّ لِـ"تِقْنِيَّاتِ الْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ فِي هَيْمَنَةِ الْقُطْبِ الْكَوْنِيِّ الأُحَادِيِّ"، ضمن نتاج مَحْمُود دَرْوِيش الشِّعريِّ، بسُبُل: التَّوصيف، والاستنباط، والاستقراء، والاسترداد؛ ترسيخ دور الشَّاعر المثَقَّف، في سَبْر أغوار الحالة السِّياسيَّة، بالعبارة الشِّعريَّة؛ الدَّالَّة على مشهود الهيمنة، بِحِكْمة النَّقد المتَبصِّر، في طبائع السَّيِّد الأبيض، مع النِّطاق الإنسانيِّ العامِّ، والإطار الفلسطينيِّ على وجه الخصوص.

واحتكم الشَّاعر إلى التُّراث على نحوٍ واعٍ، مُسْتَلًّا من رِحابه الرَّمز؛ على سبيلي: التَّرميز الإشاريِّ، والشُّموليِّ، و(نيرون) فيهما مُؤَشِّر الدَّلالة على تعاظم الهيمنة؛ أمَّا الإشارة فكانت في سياق أَنْسَنَة القضيَّة، المجَلَّلة بذكرى التَّهجير المريرة؛ وأمَّا الشُّمول فدلالة التَّمادي في مصادرة الحقِّ العربيِّ في الحُرِّيَّة، ومسرحه دول الطَّوْق، الَّتي شبَّت فيها حِكْمة الثَّوْرة عن الطَّوْق؛ من لبنان والعراق إلى فلسطين، ثمَّ وصولًا إلى العالميَّة؛ السَّاعية إلى التَّحرُّر من حريق (السَّيِّد الأبيض/ [نيرون]).

ووظَّف دَرْوِيش القناع، وَفْقَ متجاذبةٍ ضِدِّيَّةٍ؛ بين كاشفةٍ مبينةٍ، ومُؤَصَّلةٍ مستبينةٍ؛ وللبيان في القناع الكاشف دلالة السُّقوط العربيِّ، في الحصار البيروتيِّ؛ فالعرب "أطاعوا" وَ"باعوا" وَ"ضاعوا"؛ إرضاءً للسَّيِّد، واسترضاءً لآلة القتل المعْمَلَة، في مساحات الشَّرِّ المفْتَعَلة، على نطاق الكون، وكان للاستبانة، في إثر ذلك، درس التَّبصُّر في دوافع استيحاء القالب التَّاريخيِّ، والإطار الحدثيِّ، للهيمنة الأمريكيَّة المتعالية، في عهد التَّنوير وَالحضارة، على أعتاب الهِنْد الحمراء، بأصوليَّة إثنيَّاتها، وتَعاظُم الاستبداد في رحابها، وَدَرْوِيش في محتضن الخطاب ساعٍ إلى الخطابة بنبرة النَّقد السَّاخر، والتَّقرير الماكر؛ إذ إنَّ وهم السِّيادة إلى زوالٍ، وشروط السَّلام ممدودة ضمن آجالٍ، والرَّاحلون عن البندقيَّة ميِّتون بلا آمالٍ.

وتماهى الشَّاعر مع الأحداث الدَّائرة في النِّطاق الكونيِّ، بتِكْنيك الوصف؛ على جهتي: التَّقييد تارةً، والإطلاق تارةً أخرى؛ وفي المقَيَّد معاينةٌ تُوصِّف اللُّجوء، وتُقزِّم الجوع، وتُقزِّع الكرامة المهدرة في "حوانيت الصَّليب الأحمر"، وقد بدا التَّقييد مُبِينًا عن أداة القتل في "ليل العراق الطَّويل"؛ بفعل جيش (هولاكو) وخَدَمِه الأوفياء.

ويمتزج الإطلاق مع الخطاب؛ المؤَطَّر بمجازيَّة الضِّمنيِّ ووضوح المباشرة؛ لرسم ملامح السِّيادة الكونيَّة؛ من خلال شريعة (العَدْل/ الخَوْف)؛ المصْطَنَعة لاختطاف البشر من حَيَواتِهم؛ بداعي الحرب على الإرهاب، بأمر الإمبراطور السَّعِيد، وعبده المرِيد؛ ليضيق الفارق ويتَّسع التَّأويل، بين النَّرجس وعبَّاد الشَّمس، في اللَّيل المقِيم.

الهوامش:

(1) لمقاربة "دور المثَقَّف"، إزاء الاختراق الموَجَّه من قبل الاستعمار الغربيِّ، والانحسار الوطنيِّ؛ يُنظَر: ماجد السَّامرَّائيُّ، سؤال الحُرِّيَّة، الأهالي للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، دمشق، (ط1)، (1999م)، ص101 – 108، (– السُّؤال عن دور المثَقَّف العربيِّ)؛ كما يمكن مطالعة الحركة النَّقْديَّة، الَّتي أثارها مَحْمُود دَرْوِيش

في: كريم عبيد، مَحْمُود دَرْوِيش في مرآة النَّقْد العربيِّ المعاصر، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة دمشق، دمشق، (2005م)، ص232 – 234، (– خاتمة الدِّراسة).

(2) أ. د. عبد الرَّحمن ياغي، جولاتٌ في النَّقْد الأدبيِّ، وزارة الثَّقافة، عمَّان، (ط1)، (2005م)، ص149.

(3) يُنظَر: ميشيل بوغنون موردانت، أمريكا المستَبِدَّة؛ الولايات المتَّحدة وسياسة السَّيطرة على العالم "العَوْلَمَة"، تر: د. حامد فرزات، اتِّحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، (د. ط)، (2001م)، ص222، 223.

(4) حول مفهوم "العَوْلَمَة"، ومخاطرها على المستويات الاجتماعيَّة المختلفة؛ يُنظَر: مازن غرايبة، العَوْلَمة والثَّقَافة؛ مقاربات أساسيَّة، مجلَّة أبحاث اليرموك، "سلسلة العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة"، عمادة البحث العلميِّ والدِّراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، (2002م)، (مج: 18)، (ع: 28)، ص607 – 625.

(5) للاطِّلاع على مفهوم "الرَّمْز"؛ يُنظَر: جبُّور عبد النُّور، المعجم الأدبيُّ، دار العلم للملايين، بيروت، (ط2)، (كانون الثَّاني، يناير/ 1984م)، ص123، 124، (– القسم الأوَّل: مصطلحات/ – ر/ – رَمْز)؛ ويُنظَر: مجدي وهبة وَكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيَّة في اللُّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، (ط2)، (1984م)، ص181، (– باب الرَّاء/ – الرَّمْز)؛ ويُنظَر: د. عبد الهادي عبد الرَّحمن، سحر الرَّمز؛ مختارات في الرَّمزيَّة والأسطورة، دار الحوار للنَّشر والتَّوزيع، اللَّاذقيَّة، (ط1)، (1994م)، ص10، 11.

(6) د. محمَّد فكري الجزَّار، الخطاب الشِّعريُّ عند مَحْمُود دَرْوِيش، إيتراك للنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، (ط1)، (2001م)، ص301.

(7) في تحليل قصيدة "عَنْ إِنْسَانٍ"؛ يُنظَر: د. نعيم إبراهيم صالح الظَّاهر وَ د. عماد عليّ سليم أحمد الخطيب، الأبعاد السِّياسيَّة والاجتماعيَّة والنَّقديَّة للقصَّة المِحْكِيَّة عن الإنسان؛ "دراسة مُقَارَنة بين مَحْمُود دَرْوِيش وَمُنَى وَفِيق"، مجلَّة الجامعة الإسلاميَّة، "سلسلة الدِّراسات الإنسانيَّة"، عمادة البحث العلميِّ والدِّراسات العليا، الجامعة الإسلاميَّة، غزَّة، فلسطين، (يناير/ 2008م)، (مج: 16)، (ع: 1)، ص249 – 253، (– في التَّطبيق/ – النَّصُّ الأوَّل: قصيدة "عَنْ إِنْسَانٍ"، مَحْمُود دَرْوِيش)؛ وبشأن الرُّومانسيَّة الثَّوريَّة الحالمة، في القصيدة؛ يُنظَر: ياسين بغورة، تطوُّر الرُّؤية الفنِّيَّة في شعر مَحْمُود دَرْوِيش؛ دراسة نقديَّة،

(أطروحة دكتوراه غير منشورة)، إشراف: أ. د. محمَّد زهَّار، جامعة محمَّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، (2016/ 2017م)، ص70 – 72، (– الفصل الأوَّل: تشكُّلات الرُّؤية الشِّعريَّة عند مَحْمُود دَرْوِيش/ – ثانيًا: الرُّؤية الفكريَّة والفنِّيَّة في شعر دَرْوِيش/ 2 – مرحلة الشَّباب الشِّعريّ/ أ – محاولة تجاوز الطُّفولة الشِّعريَّة/ 2 – الرُّومانسيَّة الحالمة).

(8) لاستكناه مفهوم "الاستبداد"؛ يُنظَر: محمود محمَّد النَّاكوع، الانحطاط والنُّهوض؛ تَأمُّلات في الواقع العربيِّ، (د. ن)، لندن، (ط1)، (1996م)، ص26، 27.

(9) لاستجلاء عامل الصِّراع الدِّيمغرافيِّ، الَّذي ركَّز عليه مَحْمُود دَرْوِيش؛ يُنظَر: د. فيصل عودة الرّفوع، الصِّراع العربيُّ الإسرائيليُّ ديمغرافيًّا، مجلَّة مُؤْتة للبحوث والدِّراسات، "سلسلة العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة"، عمادة البحث العلميِّ، جامعة مؤتة، مؤتة، الكرك، الأردن، (1997م)، (مج: 12)، (ع: 4)، ص269 – 346.

(10) مَحْمُود دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الأُولَى، رياض الرَّيِّس للكتب والنَّشر، بيروت، (ط2)، (كانون الثَّاني، يناير/ 2009م)، 1: 20، (– أوراق الزَّيتون [1964م]/ – "عَن إِنْسَان").

(11) نفسه، 1: 21، (– أوراق الزَّيتون [1964م]/ – "عَن إِنْسَان").

(12) لتقصِّي النُّمُوّ الرَّمزيِّ للفراشة، في شعر مَحْمُود دَرْوِيش؛ يُنظَر: محمَّد مراح، هندسة المعنى في الشِّعر العربيِّ المعاصر؛ مَحْمُود دَرْوِيش نموذجًا، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: أ. د. عبد الوهَّاب ميراويّ، جامعة وهران، وهران وَالسَّانية، الجزائر، (2012/ 2013م)، ص118، 119، (– الفصل الثَّالث: جماليَّات الشِّعر في تجربة دَرْوِيش/ – المبحث الثَّاني: الرَّمز بين المحمول الدَّلاليِّ والتَّعبير الإشاريِّ/ – نموّ المعنى الرَّمزيِّ للفراشة).

(13) لمدارسة تأويليَّة "الفَقْد"، في "أثر الفراشة"؛ يُنظَر: فريدة بعيرة، تأويليَّة الفَقْد؛ مقاربة نقديَّة لنصِّ "أثر الفراشة" لمحْمُود دَرْوِيش، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: أ. د. الطَّيِّب بودربالة، جامعة محمَّد لمين دباغين، (سطيف 2)، سطيف، الجزائر، (2015/ 2016م)، ص89 – 156، (– الفصل الثَّاني: شِعْريَّة الفَقْد بين القدر الشَّخصيِّ والمصير الجماعيِّ)؛ ص157 – 194، (– الفصل الثَّالث: الذَّات بين الفَقْد المادِّيِّ والفَقْد المعنويِّ).

(14) لتتبُّع رمزيَّة (نيرون)، في هذا السِّياق الشِّعريِّ؛ يُنظَر: د. سهير صالح عليّ أبو جلود، التَّناصُّ الشِّعريُّ في "أثر الفراشة" لمحْمُود دَرْوِيش، مجلَّة كُلِّيَّة التَّربية الأساسيَّة، الجامعة المستنصريَّة، بغداد، العراق، (2009م)، (مج: 13)، (ع: 60)، ص48، (2 – التَّناصُّ التَّاريخيُّ والدِّينيُّ).

(15) لمطالعة استهداف السِّياسة الأمريكيَّة، للأمن العربيِّ بخاصَّةٍ، والسِّلْم العالميِّ بعامَّةٍ؛ يُنظَر: يحيى أبو زكريَّا، الغارة الأمريكيَّة الكبرى على العالم الإسلاميِّ، دار ناشري للنَّشر الإلكترونيِّ، (www.nashiri.net)، الكويت، (طبعة إلكترونيَّة)، (سبتمبر/ 2003م)، ص10، 11، (3 – أمريكا ستُدمِّر النِّظام الدَّوليَّ والسَّلام العالميَّ)؛ ص12، 13، (4 – أمريكا ومنطق استعباد الشُّعوب)، وفي تأثير مُتَغيِّرات النِّظام الدَّوليِّ؛ بتشكُّل نظام القُطْب الواحد، على النِّظام العربيِّ؛ يُنظَر: عبد الفتَّاح الرّشدان، النِّظام الدَّوْليُّ الجديد وتأثيره على النِّظام العربيِّ، قراءات سياسيَّة، مركز دراسات الإسلام والعالم، فلوريدا، (1993م)، (مج: 9)، (ع: 1)، ص95 – 202.

(16) مَحْمُود دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الْجَدِيدَةُ الْكَامِلَةُ، رياض الرَّيِّس للكتب والنَّشر، بيروت، (ط1)، (كانون الثَّاني، يناير/ 2009م)، 2: 553، (– أثر الفراشة؛ [يوميَّات]/ – "نيرون").

(17) نفسه، 2: 553، 554، (– أثر الفراشة؛ [يوميَّات]/ – "نيرون").

(18) لاستكشاف علاقة "البيت الأبيض"، بمجزرة "صبرا وشاتيلا"؛ يُنظَر: مازن حمَّاد، (إعداد)، المذبحة: صبرا وشاتيلا وحصار بيروت؛ يونيو – سبتمبر (1982م)؛ (مُصَوَّر تلفزيونيّ)، الإشراف الفنِّيّ: طلعت يوسف، إصدار: طاهر الفرخ، (د. م)، (ط1)، (أبريل/ 1983م)، ص32 – 60، (– من خلال التَّزاوُج الأمريكيِّ الإسرائيليِّ – البيت الأبيض خطَّط للمجزرة)؛ وحول المؤامرة الأمريكيَّة الصِّهْيَوْنِيَّة على الفلسطينيِّين، ضمن مشروع التَّسوية السِّياسيَّة؛ يُنظَر: عليّ الجرباويُّ، الاتِّفاق الفلسطينيُّ – الإسرائيليُّ؛ تحليل وتقويم، قراءات سياسيَّة، مركز دراسات الإسلام والعالم، فلوريدا، (شتاء 1994م)، (مج: 13)، (ع: 1)، ص47؛ ويُنظَر: نصير عروريّ، الاتِّفاق الفلسطينيُّ الإسرائيليُّ والإدارة الأمريكيَّة، قراءات سياسيَّة، مركز دراسات الإسلام والعالم، فلوريدا، (شتاء 1994م)، (مج: 13)، (ع: 1)، ص12؛ وفي امتعاض المثَقَّف الفلسطينيِّ "إدوارد سعيد"، من الهيمنة الأمريكيَّة، في محادثاتها السِّرِّيَّة، مع مُنَظَّمة التَّحرير الفلسطينيَّة؛ يُنظَر: غاوري فسواناثان، السُّلطة والسِّياسة والثَّقافة؛ حوارات مع إدوارد سعيد، دار الآداب للنَّشر والتَّوزيع، بيروت، (ط1)، (2008م)، ص393.

(19) دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الْجَدِيدَةُ الْكَامِلَةُ، 3: 114، (– ذاكرة للنِّسيان).

(20) نفسه، 2: 554، (– أثر الفراشة؛ [يوميَّات]/ – "نيرون").

(21) نفسه، 2: 554، (– أثر الفراشة؛ [يوميَّات]/ – "نيرون").

(22) نفسه، 3: 277، (– حَيْرة العائد؛ [مقالات مختارة]/ 2 – أكثر من وداعٍ/ – كما لو نُودِي بشاعرٍ أن انهضْ؛ [في ذكرى ممدوح عدوان]).

(23) نفسه، 3: 308، (– حَيْرة العائد؛ [مقالات مختارة]/ 2 – أكثر من وداعٍ/ – صديقي العابس؛ [جوزيف سماحة]).

(24) لتجلية سُلْطة الدِّكتاتور؛ يُنظَر: غالب هلسا، الهاربون من الحُرِّيَّة، دار المدى للثَّقافة والنَّشر، دمشق، (ط1)، (2001م)، ص187 – 195، (– الفصل الثَّالث عشر: الدِّكتاتور؛ عاشق الموت).

(25) لاستجلاء الدَّلالات: الصَّوتيَّة، والصَّرفيَّة، والنَّحويَّة، والمعجميَّة، للقصيدة التَّسجيليَّة "مديح الظِّلِّ العالي"؛ يُنظَر: إيمان جربوعة، قصيدة "مديح الظِّلِّ العالي" لِمَحْمُود دَرْوِيش؛ دراسة دلاليَّة، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: أ. د. آمنة بن مالك، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (2009/ 2010م)، ص21 – 77، (– الفصل الأوَّل: الدَّلالة الصَّوتيَّة في قصيدة "مديح الظِّلِّ العالي")؛ ص78 – 131، (– الفصل الثَّاني: الدَّلالة الصَّرفيَّة والنَّحويَّة في قصيدة "مديح الظِّلِّ العالي")؛ ص132 – 170، (– الفصل الثَّالث: الدَّلالة المعجميَّة في قصيدة "مديح الظِّلِّ العالي").

(26) دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الأُولَى، 2: 348، 349، (– مديح الظِّلِّ العالي؛ قصيدة تسجيليَّة، [1983م])؛ ويُنظَر ما نثره دَرْوِيش، من وحي هذه القصيدة، في "ذاكرة للنِّسيان": دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الْجَدِيدَةُ الْكَامِلَةُ، 3: 65 – 67.

(27) د. عمر أحمد الرّبيحات، الأثر التَّوراتيُّ في شعر مَحْمُود دَرْوِيش، دار اليازوريّ العلميَّة للنَّشر والتَّوزيع، عمَّان، (ط1)، (2006م)، ص235.

(28) نفسه، ص236.

(29) دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الأُولَى، 2: 349، (– مديح الظِّلِّ العالي؛ قصيدة تسجيليَّة، [1983م]).

(30) نفسه، 2: 349، 350.

(31) لمقاربة عرض الشَّاعر، بالعبارة الشِّعْرِيَّة المكَثَّفة، لتبعيَّة الأنظمة العربيَّة، للقُطْب العالميِّ الأوحد؛ ممَّا أدَّى إلى تردِّي حقوق الإنسان، في الوطن العربيِّ؛ يُنظَر: عبد الفتَّاح الرّشدان، حقوق الإنسان في الوطن العربيِّ؛ الحاضر والمستقبل، مجلَّة أبحاث اليرموك، "سلسلة العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة"، عمادة البحث العلميِّ والدِّراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، (1994م)، (مج: 10)، (ع: 4)، ص159 – 194؛ وحول مُعوِّقات التَّنمية السِّياسيَّة، في العالم العربيِّ؛ يُنظَر: عبد الله نقرش، إشكاليَّة التَّنمية السِّياسيَّة في العالم العربيِّ؛ مقاربة نظريَّة، مجلَّة دراسات، "العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة"، عمادة البحث العلميِّ، الجامعة الأردنيَّة، عمَّان، الأردن، (2005م)، (مج: 32)، (ع: 3)، ص511 – 527.

(32) يمكن التماس هذه المضامين المعنويَّة، في قصيدة "أنا يوسف يا أبي"؛ يُنظَر: دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الأُولَى، 3: 159، (– ورد أقلّ [1986م])؛ ولمتابعة التَّوظيف الصَّريح للأسطورة، في القصيدة؛ يُنظَر: د. محمَّد فؤاد السُّلطان، الرُّموز التَّاريخيَّة والدِّينيَّة والأسطوريَّة في شعر مَحْمُود دَرْوِيش، مجلَّة جامعة الأقصى، (سلسلة العلوم الإنسانيَّة)، غزَّة، فلسطين، (يناير/ 2010م)، (مج: 14)، (ع: 1)، ص28، (– المبحث الثَّاني: الرَّمز الأسطوريُّ وتوظيفه/ ب – من أشكال توظيف الرَّمز الأسطوريِّ/ 2 – التَّوظيف الصَّريح للأسطورة)؛ ولمعرفة مظاهر "التَّناصِّ" و"المفارقة"، في القصيدة؛ يُنظَر: ناصر يوسف إبراهيم جابر، المفارقة في الشِّعر العربيِّ الحديث؛ محمود درويش، أمل دنقل، سعدي يوسف، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: أ. د. محمود السَّمرة، الجامعة الأردنيَّة، عمَّان، (2000م)، ص289 – 293، (– النَّموذج الثَّالث: المفارقة الدِّراميَّة ولعبة التَّناصِّ، في قصيدة "أنا يوسف يا أبي"، لدَرْوِيش).

(33) دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الجَدِيدَةُ الْكَامِلَةُ، 3: 42، (– ذاكرة للنِّسيان).

(34) نفسه، 3: 83، (– ذاكرة للنِّسيان).

(35) نفسه، 3: 91، (– ذاكرة للنِّسيان).

(36) يُنظَر: نفسه، 3: 60، (– ذاكرة للنِّسيان).

(37) للوقوف على مفهوم "القناع"؛ يُنظَر: د. إحسان عبَّاس، اتِّجاهات الشِّعر العربيِّ المعاصر، دار الشُّروق للنَّشر والتَّوزيع، عمَّان، (ط2)، (1992م)، ص154، 155؛ ويُنظَر: أ. د. سامح الرَّواشدة، القناع في الشِّعر العربيِّ الحديث؛ (دراسة في النَّظريَّة والتَّطبيق)، مطبعة كنعان، إربد، (ط1)، (1995م)، ص9؛ ويُنظَر: د. عبد الله أبو هيف، قناع المتنبِّي في الشِّعر العربيِّ الحديث، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر،

بيروت، (ط1)، (2004م)، ص16 – 18، (– الفصل الأوَّل: مفهوم تِقْنِيَّة القناع وما يقاربه/ 2 – مفهوم القناع).

(38) حول قضيَّة السِّياسة الخارجيَّة الأمريكيَّة؛ في العهدَيْن: القديم، والجديد؛ يُنظَر: والتر أ. مكدوجال، أرض الميعاد والدَّولة الصَّليبيَّة، تر: رضا هلال، دار الشُّروق، القاهرة، (ط2)، (2001م)، ص35 – 145، (– الجزء الأوَّل: عهدنا القديم)؛ ص147 – 307، (– الجزء الثَّاني: عهدنا الجديد).

(39) لاستطلاع "شِعْرِيَّة التَّلقِّي"، في مجموعة "أحد عشر كوكبًا"؛ يُنظَر: محمَّد بوحجر، التَّجربة الشِّعريَّة عند مَحْمُود دَرْوِيش؛ مقاربة في جماليَّة التَّلقِّي، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، إشراف: أ. د. بناجي ملاح، جامعة الجيلاليّ اليابس، سيدي بلعبَّاس، الجزائر، (2017/ 2018م)، ص137 – 165، (– الفصل الثَّالث: الأنا والآخر وشِعْرِيَّة التَّلقِّي في ديوان "أحد عشر كوكبًا"/ – المبحث الأوَّل: خطاب الأنا والآخر في ديوان "أحد عشر كوكبًا"/ – المبحث الثَّاني: شِعْرِيَّة التَّلقِّي في ديوان "أحد عشر كوكبًا").

(40) يُنظَر: الرّبيحات، الأثر التَّوراتيُّ في شعر مَحْمُود دَرْوِيش، ص105.

(41) ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التَّناصُّ الدِّينيُّ والتَّاريخيُّ في شعر "مَحْمُود دَرْوِيش"، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إشراف: د. نادر قاسم، جامعة الخليل، الخليل، فلسطين، (2007م)، ص320، (– الخاتمة)؛ ويُنظَر: محمَّد صالح الشَّنطيُّ، أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسيِّ، مجلَّة علامات في النَّقد، النَّادي الأدبيّ الثَّقافيّ، جدَّة، السُّعوديَّة، (يونيو/ 2002م)، (مج: 11)، (ع: 44)، ص815 – 847؛ ولاستظهار رمزيَّة "الأندلس"، في الشِّعر الفلسطينيِّ بعامَّةٍ، وشعر مَحْمُود دَرْوِيش بخاصَّةٍ؛ يُنظَر: أ. د. إبراهيم خليل، مَحْمُود دَرْوِيش؛ قيثارة فلسطين، دار فضاءات للنَّشر والتَّوزيع، عمَّان، (ط1)، (2011م)، ص35 – 70، (– الفصل الأوَّل: أندَلُسِيَّات دَرْوِيش).

(42) مَحْمُود دَرْوِيش، ورد أكثر؛ مختارات شعريَّة ونثريَّة؛ (كتاب الدَّوحة [15])، اختيار وتقديم: فيصل درَّاج، وزارة الثَّقافة والفنون والتُّراث، الدَّوحة، (د. ط)، (2012م)، ص28.

(43) نفسه، ص28، 29.

(44) في شأن دعم الحِلْف الغربيِّ بعامَّةٍ، والجانب الأمريكيِّ بخاصَّةٍ، للحَرَكَة الصِّهْيَوْنِيَّة، ثُمَّ لدولتها الدَّعِيَّة، على نحوٍ لا يخلو من الإسناد المعنويِّ والعسكريِّ؛ يُنظَر: جمال بدران، مَحْمُود دَرْوِيش شاعر الصُّمود والمقاومة، الدَّار المصريَّة اللُّبنانيَّة، القاهرة، (ط1)، (1999م)، ص22، 23؛ ويُنظَر في التَّحالُف الوثيق،

بين اليمين الأمريكيِّ واليهود: حمدان حمدان، على أعتاب الألفيَّة الثَّالثة؛ الجذور المذهبيَّة لحضانة الغرب وأمريكا لإسرائيل، بيسان للنَّشر والتَّوزيع والإعلام، بيروت، (ط1)، (2000م)، ص103 – 167، (– الفصل الرَّابع: المسيحيَّة – المَتَهوِّدة في أمريكا الشَّماليَّة)؛ ويُنظَر: غريس هالسل، يد الله؛ لماذا تُضحِّي الولايات المتَّحدة بمصالحها من أجل إسرائيل؟!، تر: محمَّد السّماك، دار الشُّروق، القاهرة، (ط2)، (2002م)، ص81 – 84، (– الفصل الثَّاني عشر: اليمين المسيحيُّ ويهود أمريكا).

(45) د. محمَّد فاضل الجماليُّ، مأساة الخليج والهيمنة الغربيَّة الجديدة، مكتبة مدبوليّ، القاهرة، (د. ط)، (1992م)، ص25.

(46) دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الأُولَى، 3: 297، (– أحد عشر كوكبًا [1992م]/ – "خطبة "الهنديِّ الأحمر" – ما قبل الأخيرة – أمام الرَّجل الأبيض").

(47) نفسه، 3: 298، 299.

(48) فتحي رزق الخوالدة، تحليل الخطاب الشِّعريِّ؛ ثنائيَّة الاتِّساق والانسجام في ديوان "أحد عشر كوكبًا"، أزمنة للنَّشر والتَّوزيع، عمَّان، (ط1)، (2006م)، ص68، 69؛ ويُنظَر في أدوات اتِّساق المقطوعة الشِّعريَّة: نفسه، ص87، 88.

(49) تزفيتان تودوروف، فتح أمريكا؛ مسألة الآخر، تر: بشير السِّباعيّ، سينا للنَّشر، القاهرة، (ط1)، (1992م)، ص142؛ وللاطِّلاع على مظاهر استعباد الهُنود؛ يُنظَر: نفسه، ص179 – 193، (– الاستعباد والاستعمار والاتِّصال).

(50) حول تأسيس الشَّاعر للأصل العربيِّ في المنطقة؛ من خلال الاعتداد بالحضارات المختلفة، ولا سيَّما الحضارة الكنعانيَّة؛ يُنظَر: د. أحمد الزُّعبيُّ، الشَّاعر الغاضب (مَحْمُود دَرْوِيش)؛ دراسات في دلالات اللُّغة ورموزها وإحالاتها، دار العالم العربيِّ للنَّشر والتَّوزيع، دبي، (ط1)، (2009م)، ص11 – 52، (– الإشارة وإحالاتها، في قصيدة "على حجرٍ كنعانيٍّ في البحر الميِّت"، لمحْمُود دَرْوِيش)؛ ويُنظَر في تحليل ملمح "الاتِّساق"، في القصيدة نفسها: الخوالدة، تحليل الخطاب الشِّعريِّ؛ ثنائيَّة الاتِّساق والانسجام في ديوان "أحد عشر كوكبًا"، ص88 – 90.

(51) دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الأُولَى، 3: 300، 301، (– أحد عشر كوكبًا [1992م]/ – "خطبة "الهنديِّ الأحمر" – ما قبل الأخيرة – أمام الرَّجل الأبيض").

(52) نفسه، 3: 302.

(53) نفسه، 3: 304 – 306.

(54) نفسه، 3: 306 – 308.

(55) نفسه، 3: 308، 309.

(56) دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الْجَدِيدَةُ الْكَامِلَةُ، 3: 106، (– ذاكرة للنِّسيان).

(57) نفسه، 3: 282، (– حَيْرَة العائد؛ [مقالات مختارة]/ 2 – أكثر من وداعٍ/ – ياسر عرفات فاجأنا بأنَّه لم يفاجئنا؛ [كُتِبت هذه الكلمة يوم رحيل ياسر عرفات]).

(58) نفسه، 3: 251، (– حَيْرَة العائد؛ [مقالات مختارة]/ 2 – أكثر من وداعٍ/ – رسالة الغائب إلى الغائب؛ [في ذكرى توفيق زيَّاد]).

(59) د. عليّ عقلة عرسان، ثقافتنا والتَّحدِّي؛ خطابنا وخطاب العصر؛ دراسة، اتِّحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، (د. ط)، (2001م)، ص66؛ ولاستظهار "دور المثَقَّف"، في مواجهة التَّطبيع؛ يُنظَر: د. محمَّد جمال طحَّان، المثَقَّف وديمقراطيَّة العبيد، الأوائل للنَّشر والتَّوزيع والخدمات الطِّباعيَّة، دمشق، (ط1)، (2002م)، ص49، (– ثقافة المواجهة وسياق التَّطبيع).

(60) د. عبَّاس الجراريُّ، الثَّقافة في معركة التَّغيير، مطبعة دار النَّشر المغربيَّة، الدَّار البيضاء، (د. ط)، (1972م)، ص29.

(61) يُنظَر: د. زهر العنَّابيُّ، النَّصُّ الشِّعريُّ المعاصر؛ قراءة وتأويل، الرُّومانتيك للأبحاث والدِّراسات، إربد، (ط1)، (2004م)، ص164، 165؛ ص179 – 181.

(62) يُنظَر: د. أحمد يوسف البلاصيُّ، الحنين والغربة في الشِّعر الفلسطينيِّ الحديث، دار كنوز المعرفة العلميَّة للنَّشر والتَّوزيع، عمَّان، (ط1)، (2009م)، ص49، 50.

(63) لالتماس حضور "السُّخرية"، في قصيدة "أغنية ساذجة عن الصَّليب الأحمر"؛ يُنظَر: فاطمة حسين العفيف، الجانب النَّفسيُّ للسُّخرية في الشِّعر العربيِّ المعاصر: محمَّد الماغوط، ومحمود درويش، وأحمد مطر؛ نماذج، مجلَّة دراسات، العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، عمادة البحث العلميِّ، الجامعة الأردنيَّة، عمَّان،

الأردن، (2016م)، (مج: 43)، (ع: 3)، ص2440، (– مُتَطلَّبات ظهور الحسِّ السَّاخر والاستجابة له).

(64) لمتابعة توظيف "الحوار"، في قصيدة "أغنية ساذجة عن الصَّليب الأحمر"؛ يُنظَر: بغورة، تطوُّر الرُّؤية الفنِّيَّة في شعر مَحْمُود دَرْوِيش؛ دراسة نقديَّة، ص90 – 93، (– الفصل الثَّاني: تحوُّلات الرُّؤية الفنِّيَّة عند مَحْمُود دَرْوِيش/ – ثانيًا: توظيف الحوار).

(65) دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الأُولَى، 1: 210 – 212، (– آخر اللَّيل [1967م]/ – "أغنية ساذجة عن الصَّليب الأحمر").

(66) مَحْمُود دَرْوِيش، وداعًا أيَّتها الحرب وداعًا أيُّها السَّلام، مركز الأبحاث، مُنَظَّمة التَّحرير الفلسطينيَّة، بيروت، (ط1)، (أيَّار، مايو/ 1974م)، ص35، (– ثانيًا: صباح الخير أيُّها الفرح!/ – العرب قادمون).

(67) نفسه، ص62، 63، (– ثانيًا: صباح الخير أيُّها الفرح!/ – عالمٌ لنا).

(68) دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الأُولَى، 3: 346، (– أحد عشر كوكبًا [1992م]/ – "فرس للغريب"، [إلى شاعرٍ عراقيٍّ]).

(69) يُنظَر في التَّماثُل الأمريكيِّ الصِّهْيَوْنِيِّ، بشأن العقيدة العدوانيَّة: د. حسين سرمك حسن، فاجعة تعذيب الأسرى العراقيِّين؛ "أبو غريب" أنموذجًا؛ نظرة نفسيَّة – اجتماعيَّة في العدوانيَّة الأمريكيَّة، مجلَّة الفكر السِّياسيِّ، اتِّحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، (صيف 2007م)، (ع: 30)، ص244، 245، (6 – نظرةٌ في التَّطابُق الأمريكيِّ الصِّهْيَوْنِيِّ).

(70) دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الجَدِيدَةُ الْكَامِلَةُ، 2: 713 – 715، (– أثر الفراشة؛ [يوميَّات]/ – "ليل العراق طويلٌ").

(71) حول خلاصة التَّناصِّ، عند مَحْمُود دَرْوِيش؛ يُنظَر: أبو شرار، التَّناصُّ التَّاريخيُّ والدِّينيُّ في شعر "مَحْمُود دَرْوِيش"، ص320، 321، (– الخاتمة).

(72) دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الجَدِيدَةُ الْكَامِلَةُ، 1: 126، (– لا تعتذر عمَّا فعلت/ – "أتذكَّر السَّيَّاب").

(73) د. زهر العنَّابيُّ، موازنةٌ بين نِزَار قبَّانيّ ومَحْمُود دَرْوِيش في تحليل خطاب شِعْرِيَّة الحَدَاثيِّ، الرُّومانتيك للأبحاث والدِّراسات، إربد، (ط1)، (2003م)، ص169.

(74) دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الْجَدِيدَةُ الْكَامِلَةُ، 3: 283، (– حَيْرة العائد؛ [مقالات مختارة]/ 2 – أكثر من وداعٍ/ – ياسر عرفات فاجأنا بأنَّه لم يفاجئنا؛ [كُتِبت هذه الكلمة يوم رحيل ياسر عرفات])؛ ولاستجلاء مفهومي: "الإرهاب"، و"المقاومة"، في القانون الدَّوليِّ؛ يُنظَر: نوَّاف موسى الزَّيديِّين، الإرهاب والمقاومة في ظلِّ القانون الدَّوليِّ، مجلَّة مُؤْتة للبحوث والدِّراسات، "سلسلة العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة"، عمادة البحث العلميِّ، جامعة مؤتة، مؤتة، الكرك، الأردن، (2008م)، (مج: 23)، (ع: 5)، ص151 – 184.

(75) نفسه، 2: 609، (– أثر الفراشة؛ [يوميَّات]/ – "شريعة الخوف").

(76) نفسه، 2: 610، (– أثر الفراشة؛ [يوميَّات]/ – "شريعة الخوف").

(77) سالم القموديُّ، سيكولوجيَّة السُّلطة؛ بحث في الخصائص النَّفسيَّة المشتركة للسُّلطة، مكتبة مدبوليّ، القاهرة، (ط1)، (1999م)، ص39.

(78) حاتم عثمان، العولمة والثَّقافة، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، (ط1)، (1999م)، ص122.

(79) دَرْوِيش، الأَعْمَالُ الْجَدِيدَةُ الْكَامِلَةُ، 2: 695، (– أثر الفراشة؛ [يوميَّات]/ – "وجهة نظرٍ").

(80) نفسه، 2: 203 – 205، (– كزهر اللَّوز، أو أبعد.../ – "في البيت أجلس").

فهرس

افتتاحية رئيسة التحرير.....ص6

1- د. هشام بن الهاشمي:

- مسرح عبد الله البوصيري: بين سؤال الخصوصية وإغراءات المسرح الغربي.....ص9

2- أ.م.د/ صفاء علم الدين:

- الثقافة الشعبية العربية: رؤى وتحولات وانعكاسها على التناول الدرامي (المسرحي والسينمائي والأدبي..... ص31

3- أد. عماد عبد الوهاب الضمور:

- تجليّات البطل التاريخيّ في مسرحية " ميشع ملك مؤاب المنقذ" للشاعر سعيد يعقوب.....ص76

4- أ- منيرة الزغيمري:

- النسق السوسيوثقافي واشتغالاته في المسرح المغربي: الهيمنة الذكورية نموذجا..... ص98

5- د. طه غالب طه:

- تِقْنِيَّاتُ الْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ فِي هَيْمَنَةِ الْقُطْبِ الْكَوْنِيِّ الأُحَادِيِّ غَائِيَّاتُ الرَّمْزِ وَالْقِنَاعِ وَالْوَصْفِ فِي شِعْرِ مَحْمُود دَرْوِيش..... ص114