كتابات

فصلية، تعنى بشئون الأدب والفكر

العدد الثامن عشر ـ السنة الثامنة ـ ١٩٨٣

كتابات

فصلية تعنى بشؤون الأدب والفكر

رئيس التحرير

علي عبد الله خليفة

مدير التحرير

عبد القادر عقيل

العدد : الثامن عشر السنة الثامنة ١٩٨٣

الادارة والتحرير : المنامة ـ البحرين ـ ص.ب ٥٠٥٠

هاتف ٢٤٣٨٤٤ برقيا دار الغد

تعنون : كافة المقالات والرسائل باسم رئيس التحرير
الحوالات والشيكات باسم (كتابات)

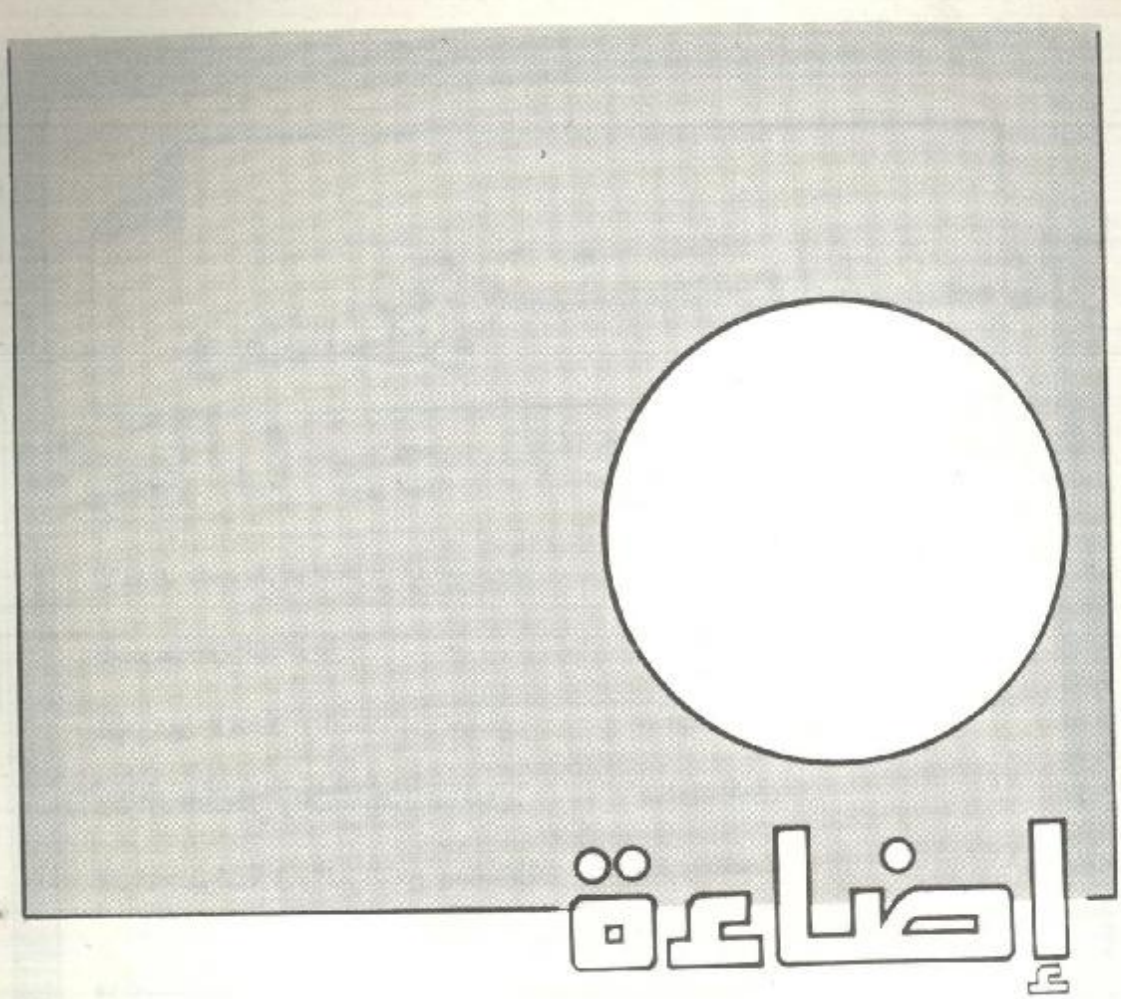
ثمن النسخة :

في البحرين دينار واحد
وتضاف اجور البريد
بالنسبة للخارج

بدل الإشتراك السنوي (أربعة أجزاء)

البحرين :	٤ دينار
البلاد العربية :	٦ دينار
البلاد الاجنبية :	١٠ دينار
المؤسسات الرسمية :	١٥ دينار

الإعلانات يتفق بشأنها مع الإدارة.



« ... ولكنهم حسب طاقتهم ومبلغ مادتهم من الزمان تكلموا ، وعلى مقدار المكان والإمكان تعلقوا ونطقوا » .

لوحة الغلاف : للفنان العالمي اسكوريزا
خطوط : عبد الإله العرب

في هذا الجزء

دراسات :

الاعداد المسرحي والمخرج في التجربة المسرحية في البحرين	ابراهيم عبدالله غلوم	٥
شعر فهد العسكر والبحث عن خلاص	د. نورية الرومي	٣٣
التراث الشعبي والتخطيط المستقبلي	صفوت كمال	٧٤
المرأة : دراسة في واقع التغير ومشكلاته	باقر النجار	١١٢

مراجعات نقدية :

اللالىء : عودة الى عصر الغوص	عبدالحميد المحادين	٦٤
قراء نقدية في ديوان القيامة	شوقي بغدادي	١٠٧

قصص :

فيزنار	خلف أحمد خلف	٢٧
٣ قصص	أمين صالح	٥٧

أشعار :

شظايا	قاسم حداد	٢٣
أبوذر يعبر المستطيلات	علي الشرقاوي	٥٢
باريس في الربيع	د. علي حسن تقي	٧٢

الإعداد المسرحي والمخرج في التجربة المسرحية في البحرين

إبراهيم عبدالله غلوم

اتجاه التجربة المسرحية الى النصوص العربية او العالمية لا يمكن النظر اليه على انه وسيلة للانتهاء من أزمة النص المحلى ، بل انه على العكس ربما دل على احد مؤشرات التقدم والتراكم على صعيد الخبرة المسرحية . ذلك انه اتجاه من شأنه ان يدل على طبيعة الافكار او المفاهيم التى تعمل على ضبط ما يتشكل فى التجربة المسرحية من مدركات فنية وفكرية ، حيث يرتد هذا الاتجاه فى نهاية أمره الى (تجربة الاختيار) فى شخصية المخرج الذي لا بد له ان يتجاوز فكرة التنفيذ الحرفى فى الاخراج المسرحى الى قضايا جوهرية لها صلتها بالخلق الفنى فى النص قبل ان تكون صلتها مقتصرة على الممثلين او غيرهم من العناصر الفنية .

ونستطيع ان نقول : ان فكرة الاختيار هذه هى ادق العناصر الفاعلة فى اتجاه التجربة المسرحية الى المسرح العربى او العالمى ، فمنه يمكن ان يدرك الناقد كثيرا من المكونات الفكرية والاجتماعية المتفاعلة فى شخصية المخرج ، او فى اتجاه المسرح بصورة عامة .. لان المخرج ـ بالضرورة ـ لا ينبغى منه ان يقدم على مكابدة اخراج اى عمل مسرحى الا بعد ان يكابد فكرة الاختيار التى تربطه بعملية الخلق فى العمل المسرحى وتجعله يعيش هذه العملية برمتها . وهو بحكم قيامه باحياء النص المكتوب فوق خشبة المسرح ، وتجسيد العالم الذى

يتحرك فيه تجسيدا متراميا انما يقوم بعملية خلق تحتوى او تتسع لخلق الواقع فى النص المكتوب ، فحركة الممثل ، والكيفية التى يرتبط بها فوق الخشبة المسرحية ، وخاصة مع العناصر او المؤثرات الفنية ، ثم التشكيل العام للحياة التى يحياها فى العرض المسرحى كل ذلك يعتبر معطى اساسيا تستخرجه شخصية المخرج قبل اى شخصية اخرى فى فن المسرح . الامر الذى جعله ينتزع الصفة الابداعية لعمله انتزاعا ، بل انه كما تذهب التجربة الجديدة فى الاخراج المعاصر ، وكما يرى بعض النقاد المحدثين ما هو الا مؤلف مسرحى[1] .

ان الجانب الفكرى الراسخ الذى يجب ان ينطلق منه اتجاه المخرج (او المسرح) لنصوص خارجة عن البيئة المحلية يعد فى تقديرى الجذوة الذهنية الاولى التى من شأنها ان تشعل الكثير من القيم الفنية فى مخيلة المخرج ، وما من مخرج يستطيع ان يقود حركة الاخراج او يبتكر فيها ما لم تحرقه جذوة الاختيار ، وتنصهر به فى حالة من الاقتناع الشديد بأن هذا النص الذى توجه اليه بالاختيار انما يفتح له اسرار الخشبة المسرحية ، ويكشف له ابعادا فكرية ، وأساليب مسرحية (تقنية) لها صلتها الوثيقة بما يتجه اليه من فكر (فى المجتمع ، السياسة ، الاقتصاد) وبما يتبعه من وسائل مسرحية مختلفة .

ومن أجل ذلك فان فكرة الاختيار التى يمر بها المخرج تكاد لا تختلف فى تقديرى عن تلك الحالة التى يمر بها الكاتب المسرحى فى بحثه عن موضوع ، او قضية او موقف يكون قواما لصياغته المسرحية ، واذا كان ما يطرحه الكاتب فى هذه الصياغة لا ينفصل عما يتبناه من مواقف اجتماعية ، أو سياسية ، فان ما يعالجه المخرج فى العمل المسرحى بعد ان يعمل فيه (الاختيار) لا ينفصل ايضا عما يتبناه هو الاخر من مواقف اجتماعية او سياسية ، لان الاختيار هنا مربوط بفعل الذهن المسرحى ، وحركته ، وبرواسب الثقافة التى يعتنقها الفنان المسرحى ، وبمكوناتها الذوقية الدقيقة .

وظاهرة الاتجاه الى تقديم النصوص المسرحية غير المحلية ظاهرة عرفتها ولا تزال تعرفها جميع الحركات المسرحية فى سائر المجتمعات سواء فى مراحلها الاولى ، او فى مراحل تطورها وازدهارها .. ولا يزال النص المسرحى الواحد يجوب دولا عديدة من العالم .. بل ربما تكرر تقديم النص المسرحى الواحد بين أكثر من فرقة مسرحية فى المجتمع الواحد .

وهذا يؤكد ان هذه الظاهرة لا تنبثق من ازمة النص المحلى كما يزعم البعض ، بل ان هذه الظاهرة تعد انعكاسا لشروط فكرية وفنية تنبعث من الظرف التاريخى الذى تمر به التجربة المسرحية ،وهو ظرف قد يكون متمثلا فى أرقى ما تصل اليه الحركة المسرحية من تطور او

---

١ - يمكن ملاحظة ذلك بدءا من تجربة مسرح الماننجن ، مرورا برنيهارت ، بيسكاتور ، ماير هولد ، بريخت ، غروتوسفكى ، آرتو ، بيتر بروك .. الخ .

تقدم ، وعلامة ذلك ان الحركات المسرحية الراقية فى فرنسا ، او انجلترا ، او المانيا او نحوها حين تقدم احد المسرحيات اليونانية ، او حين تقدم لشكسبير او راسين او كورنى او نحوهم .. لا تقدمها فى سبيل الخلاص من أزمة التأليف المسرحى ، بل تقدمها من أجل صياغة موقف جديد ، أو رؤية جديدة نحو العالم .

ان اعتمال فكرتى (الاختيار والرؤية) هو اساس الانعكاس فى ظاهرة الاتجاه الى النصوص العربية والعالمية[1] ، ومن خلاله يمكن لمثل هذه النصوص ان تندغم فى سياق التجربة المسرحية ، وان ينظر اليها غير منفصلة عما يدور فى هذه التجربة من مفاهيم وظواهر مختلفة . ونستطيع الآن ان نعالج من خلال ركيزتى (الاختيار والرؤية) ظاهرة الاتجاه الى النصوص العربية والعالمية فى تجربة المسرح البحرينى ، وذلك لان هذه الظاهرة تبدو فى حركتنا المسرحية مختلطة على فهم الكثير من المسرحيين ، كما تبدو المفاهيم التى تكرسها او تدور حولها تبسيطية غير واضحة تماما .

ان هذه الظاهرة تتمثل لنا فى اشكال مختلفة عرفها المسرح العربى كما عرفتها تجربة المسرح فى البحرين ، تبدو أحيانا فى شكل ما يسمى بالتمصير او التكويت ، او البحرنة وتبدو أحيانا فى شكل ما يسمى بـ (الاقتباس) المسرحى ، وتبدو احيانا فى شكل ما يسمى بـ (الاعداد المسرحى) . والحق ان هذه الاشكال لا تزال تسيطر على كثير من الكتابات النقدية الرائجة ، بل لقد وقف معها بعض من نقادنا الكبار امثال محمد مندور وحاولوا تفسير كل شكل بمفهوم يستقل به عن الاخر . والذى اعتقده ان تحديد تلك الاشكال التى يقوم عليها الاتجاه الى المسرحيات غير المحلية بأساليب وطرق فنية مستقلة انما هو ضرب من الاختلاط ، والاضطراب فى فهم سياق ما يعتمد عليه ذلك الاتجاه من ممارسة مسرحية ترتبط ارتباطا جذريا بكيفية التعامل مع وسائل التجسيد المسرحى ، وخاصة فى اطار ما تحدده القيم الفنية فى النص المسرحى المعد او المبحرن او المقتبس من امكانيات تحرر ذلك النص المكتوب من قفص الكتابة لتطلق اعنته فى خيال العرض .

اننى اعتقد انه بامكاننا فهم تلك الاشكال بصورة ادق ، واشمل اذا امكن لنا ان نوحد للاقتباس والبحرنة والاعداد مفهوما ثابتا يجعلها جميعها ترفد من ممارسة مسرحية واضحة المعالم ترتد فى النهاية الى احدى الكيفيات الفنية التى تمنحها احدى المسلمات الاساسية فى المسرح الحديث ، وهى حرية الفن ، وعدم ارتباطه بالقيود والتقاليد الثابتة . ولعل بالامكان تحديد تلك الاشكال الثلاثة ـ الاقتباس ، البحرنة ، الاعداد ـ ضمن مفهوم واحد هو (الاعداد المسرحى) ، اذ يمكن عن طريق هذا التحديد ان نخلص ظاهرة الاتجاه

---

١ ـ ينبغى التذكير بان هذه الدراسة تستثنى من النصوص المسرحية العربية تلك التى تؤخذ عن المسرح فى الكويت او قطر او الامارات العربية ، لانها جميعا تعبر عن امتداد مسرحى واحد ، بما فى ذلك تجربة المسرح فى البحرين ، وقد يكون هذا الامتداد افقيا او قد يكون رأسيا . ولذا فان تحليل الاتجاه الى النصوص العربية او العالمية هنا قد ينطبق على ما هو واقع فى هذا الامتداد المسرحى بأكمله .

الى المسرحيات العربية او العالمية من اختلاط اساليبها ، واضطراب طرقها الفنية ، وعدم الاهتداء فيها الى ممارسة فنية واضحة . ذلك ان الاعداد يعنى ـ فى تقديرى ـ ان نتناول النص المسرحى بالتجسيد فوق خشبة المسرح لا بالصورة التى ارادها المؤلف او عبر عنها بشكل مباشر فى النص المكتوب ، ومن خلال التوجيهات المذكورة فيه ، بل بالصورة التى يمليها كل من : اختيارنا ورؤيتنا ، بكل ما يتضمنانها من مواقف فكرية وفنية[1] .

بهذا التحديد يمكن لفكرة الاقتباس ان تدخل ضمن المفهوم السابق ، لان النص المسرحى المقتبس (بفتح التاء) تعمل فيه ركيزة اختيار النص الملائم لعملية الاقتباس بكاملها ، ولان هذه العملية نفسها ما هى الا صياغة جديدة لنص مسرحى مكتوب قبل قيام فكرة الاقتباس . والصياغة الجديدة ـ ايا كان موقفها ـ ليست سوى صياغة لرؤية متداخلة ، متمازجة ، متكيفة مع رؤية النص المسرحى المقتبس .

وكذلك الامر مع ما يسمى بـ (البحرنة) حيث يمكن لنا ان ندخل سياقها ومعناها فى مفهومنا السابق للاعداد المسرحى فنقول : بأن البحرنة ما هى الا اختيار اولا وقبل كل شىء لنص مسرحى مكتوب ، ثم هى محاولة لتجسيده بلهجة او صياغة ملائمة لاحداث التمازج والتفاعل مع الاجواء المحلية التى يتعايش معها الجمهور المسرحى وحرص فكرة (البحرنة) على تحقيق هدف التلاؤم بين النص غير المحلى والتعايش المحلى يمكن النظر اليه على انه رؤية جاهزة تقوم عليها البحرنة سواء ارادها القائم بها او لم يردها .

وبهذا يتضح ان فكرتى الاقتباس والبحرنة ترتبطان ارتباطا غير متحرر بما تفرضه تجربة الاعداد المسرحى من اختيار ورؤية فى آن واحد ، الامر الذى يجعلنا امام ضرورة الا نفصل فصلا حاسما بين تلك الاشكال من الممارسة المسرحية ، بحيث نضع بين الاقتباس والاعداد والبحرنة حدودا فاصلة ، ثم نعالجها بالنقد لنجد انفسنا فى نهاية الامر نقود العمل المسرحى الى ما يضطرب به ، ويغشى عنه خيال الرؤية .

وبناء على التحديد السابق فنحن يمكن لنا ان نلغى ـ من الوجهة النقدية ـ ما نسميه فى حياتنا المسرحية بالبحرنة ، او التكويت ، او ما نسميه بالاقتباس ، وذلك فى سبيل الحفاظ على مفهوم نقدى متماسك لظاهرة الاتجاه الى النصوص العربية والعالمية ، ثم لضبط سياق هذه الممارسة فى مسار التجربة المسرحية ولتصعيد خبرتها بنفاذ شديد .

غير ان القضية لا تقتصر على مشكلة تحديد التوجه الى النص غير المحلى ضمن مفهوم شامل ثابت هو مفهوم الاعداد المسرحى ، ان ذلك مجرد خطها البيانى العام اما طبيعتها من

---

١ ـ الامثلة التى تعزز هذا التصور حول الاعداد المسرحى كثيرة يمكن ان نضرب منها بمثال .. وهو اخراج بريخت لمسرحية شكسبير (كوريولانوس) باعداد وفهم جديدين منطلقا من فكره الماركسى .

حيث ملامحها ، وضروراتها ، وشروطها فهو ما لا نستطيع تتبعه وتأصيله الا من خلال التطبيق النقدى على نحو نقوم فيه بملاحقة الواقع الراهن لخبرة ذلك التوجه فى الحركة المسرحية والامساك بتفاصيله الواقعة ، وليست المفترضة او المتعسفة ، فبذلك وحده يتجلى الواقع والمستقبل فى آن واحد ، فى الوقت الذى تتضح لنا مجمل الاثار البعيدة التى خلفها تمسك المسرحيين بتحديدات فنية لا تقوم على أسس ثابتة ، بسبب اعتمادها على امكانيات الهواية وشغف الاستعداد الشخصى . ذلك الشغف الذى لم يكن يتساءل عن الشروط .. او الاوجه الفلسفية للممارسة المسرحية ، بقدر ما كان يتكالب على التلقائية السريعة التى تحقق اشباع الشغف والهواية وتبسط السبل لخبرتها .

ان بامكاننا الكشف عن الكثير من مظاهر الاضطراب والفوضى التى رافقت تقديم العديد من المسرحيات فى السنوات الاخيرة من تجربة المسرح فى البحرين ، لا لشىء سوى لان العمل المسرحى نهض من خلال تخبط شديد فى استيعاب طبيعة الاتجاه الى النص غير المحلى ، وهو ما يدفع للاعتقاد بان اتجاه التجربة المسرحية فى البحرين الى فكرة الاعداد لا يزال اتجاها مشوبا بالحذر والريبة ، حيث لم يقابل بالاهتمام طوال سنوات هذه التجربة ، كما لم يحاول المسرحيون تحديد طبيعة الاعداد المسرحى وتأصيل وسائله الفنية فى الحياة المسرحية ، رغم انهم انشغلوا بمعالجة العديد من الاعمال المسرحية العربية والعالمية .

بيد ان معالجة معظم تلك الاعمال لا يمكن اعتبارها اعدادا مسرحيا رغم النظرة المتجاوزة . انها اقرب ما تكون الى التنفيذ المسرحى الصرف للنص المكتوب تنفيذا يصل الى درجة يصح فيها القول بعدم فهم المخرج للكثير من القيم الفنية والفكرية ، ومثل هذه الاعمال لم تتناولها - بالطبع - يد المعد ، والمخرج هو الآخر لم يقم بهذا الدور فى ممارسة دوره (كصاحب رؤية) بل انه غالبا ما يتناول النص تحت تأثير الثقافة المسرحية المحدودة ، وعدم الاهتداء الى النص المحلى ، ثم خضوعا لضغوط التجربة النقدية ومطالبها ، وخاصة حول دعوتها لضرورة انفتاح الحركة المسرحية على تجارب المسرح العربى والعالمى[1] . لقد كان ذلك فى فترة تعتبر بداية للتجربة المسرحية فى البحرين ، لانها فترة تمثل الظرف الحقيقى الذى تغيب عنه ملامح الهوية المسرحية ، بسبب عدم وضوح تجربة كتابة النص المسرحي المحلي ومع ذلك فان التأثير الشعبى الذى تركه المسرح منذ بداياته الاولى تحول الى احد الضغوط التى جعلت الفنان المسرحى يواجه حقيقته وامكانياته المسرحية الداخلية ، وليست العابرة ، ومن هنا برزت فكرة معالجة النصوص غير المحلية فى محاولة لترسيخ الظاهرة المسرحية المرتهنة بالواقع الثقافى والاجتماعى . وهذا يعنى ان مثل هذه الظاهرة لم تعد جانبا ثانويا فى ثقافة المجتمع ، بل لقد باتت تبحث لها عن ملامح وجذور ،

---

١ - انظر الحوار النقدى الذى دار على صفحات «صدى الاسبوع» عام ١٩٧٢ فى عدة مقالات بين كل من : بهية الجشى وابراهيم عبدالله غلوم ، متناولا فكرة انفتاح التجربة المسرحية على المسرح العربى والعالمى .

واصبح يشغلها ذلك باعتباره مشكلة .. او قضية ، فقد أصبح المسرح عند الكثيرين ممن يشتغل به مسئولية خطيرة ، يكون فيها او لا يكون ، ولذا تنبثق ظاهرة الاعداد المسرحى باعتبارها احدى اثقال الهم المسرحى ، انها تعبر ـ من خلال وجهها الكامن ـ عن الرغبة فى تأكيد ، وتحقيق وجود مسرحى واضح القسمات . غير ان هذه الرغبة تأتى فى فترة متأخرة ، ففى العقود الثالث ، والرابع ، والخامس من هذا القرن لم ينشغل النشاط المسرحى سوى بترديد وترجيع المادة التاريخية متأثرا فى ذلك بسيطرة المسرحية التاريخية الشائعة آنذاك لدى كتاب المسرح العربى وخاصة فى مصر ولبنان وسوريا ، لقد كان المسرح خلال هذه الفترة الطويلة منغلقا على نفسه ، حبيسا فى ساحات المدارس وقاعات الاندية ، منعزلا عن الواقع ، مرهقا من امجاد التاريخ التى يرددها مع كل مناسبة تاريخية او دينية يحتفل بها . ولذا ليس من المبالغة ان نصف هذا النشاط بأنه نشاط مسرحى وافد لم ينشغل بالهموم الحقيقية فى ايجاد الحركة المسرحية ، وبالتالى فهو لا يعبر عن بداية حقيقية للمسرح فى البحرين ، فقد كان ذلك نشاطا مسرحيا مغتربا أما المسرح الذى خرج من رحم هذا المجتمع فهو الذى خرج فى الستينيات مع تأليف النص المحلى والاتجاه الى النصوص العربية والعالمية .

من هنا يبرز لنا مؤشر المشكلة الجوهرية لتجربة الاعداد المسرحى التى مرت بها الحركة المسرحية انها تجربة من غير تقاليد أو من غير جذور فى وقت نعرف فيه أن المسرح ممارسة وخبرة تترسب ، وتتفاعل ، وتتجدد ، فيتمثل فيها سياق التطور عبر تراكمات لها مايسندها من الخبرة المسرحية . والاعداد المسرحى باعتباره ظاهرة تقع فى صميم الممارسة الفنية والاجتماعية يحتاج اكثر ما يحتاج الى الخبرة ، وجهود التأصيل التى تنبع من مجتمع الحركة المسرحية ، وليس من المحاولات الوافدة عليه . واننى من اجل ذلك لا أتردد فى القول : بأن الفراغ الكبير الذى تمر به الحركة المسرحية بسبب شبه الغياب لظاهرة الاعداد المسرحى يعد من العوامل الاساسية التى جعلت التأليف المسرحى المحلى يمر بحالة من الجمود والتوقف فى الفترة الراهنة .

ان الاعداد المسرحى بأساليبه الشائعة فى المسرح التى سبق الاشارة اليها (الاقتباس - البحرنة) لايزال يمثل ركيزة البداية للمسرح العربى منذ أن قدم مارون النقاش (البخيل) لموليير . وهذا تقليد طبيعى بالقياس الى مجتمع لم يعرف المسرح ، وبامكان الباحث أن يتتبع بدايات الحركات المسرحية فى المجتمعات العربية ليكتشف أن محاولاتها الاولى لا تخرج عن كونها اتكاء ! على الممارسة المسرحية الوافدة أو اعتمادا على الاقتباس أو ما سميناه بـ (الاعداد المسرحى) والمسرح فى البحرين والخليج العربى مر بكل ذلك ولكن من غير أن يتوقف معها توقفا كافيا لاستظهار النتائج وردود الفعل ، بل لقد مر عليها مرورا عابرا ، حتى بات ذلك عاملا من عوامل (الجزر) المسرحي الذى نشهده اليوم .

ان الاعمال المسرحية العربية والعالمية التى قدمتها الفرق المسرحية فى بداية التجربة لم تقدم شيئا للحركة المسرحية ، لأنها لم تقم على ركيزتى الاختيار والرؤية ، ومن ثم جاءت تنم عن تخلف شديد فى معالجة نصوص مسرحية لها من المكانة الفنية ما يجعل من العبث بها نوعا من التخلف الذى يضرب بجرانه فى كيان الحركة المسرحية ، ولعل أبرز ما يؤكد لنا ذلك تجربة مسرح الاتحاد الشعبى مع مسرحية (انتيجون) لسوفكليس التى اخرجها يوسف حماده ١٩٧٣م . ذلك أن مسرحية لها تقاليدها وضخامة امكانياتها المسرحية باتت فى متناول من لم يستوعب التقاليد المسرحية التى تعبر عنها انتيجون ، ومن لا يمتلك من الادوات والوسائل الفنية ما تجعله قادرا على تحقيق امكانيات العرض المسرحى لتلك المسرحية ، ورغم أن المخرج لم يكلف نفسه عناء الاجتهاد فى العرض ، حيث اكتفى بحرفية تنفيذية لحوار المسرحية وتوجيهاتها الواردة فى النص ، رغم ذلك فقد ظلت مشكلة عرض هذه المسرحية قائمة من التناقض الشديد بين الزخم المسرحى الكامن فى النص ، وبين الفقر المسرحى الذى ركن اليه مسرح الاتحاد الشعبى فى تقديم المسرحية . فلا المخرج ، ولا الممثل ، ولا العناصر الفنية فوق المسرح كان من الممكن أن يتحقق عن طريقها الاستيعاب المسرحى المطلوب، لأنها جميعا لم تكن قادرة على استقطاب وسائل التحليل والتجسيد عبر العرض المسرحى . وهى وسائل تحتاج انتيجون الى قدر كبير منها .

ان الكثير مما يقال عن انتيجون مسرح الاتحاد الشعبى يمكن أن نجد صدى له فى اعمال اخرى لم تخرج عن فكرة التنفيذ الحرفى للنص فوق الخشبة من غير اعمال لركيزتى الاختيار والرؤية ، ويمكن ملاحظة أن الاعمال التى تنضوى فى اطار هذه الممارسة المسرحية المضطربة تعبر حقيقة عن وضع شديد التخلف مرت به الحركة المسرحية فى السنوات الاولى من السبعينيات التى تعبر عن سنوات المخاض لتجربة الاعداد المسرحى .

ومن المسرحيات التى تعبر عن فترة عدم الاهتداء الى طريقة واضحة فى تجربة اعداد النص المسرحى واخراجه ، (الزلزال) للكاتب المصرى (مصطفى محمود) قدمها المسرح الاهلى باخراج سالم الجوهر ، و (انظر وراءك فى سخط) للكاتب الانجليزى (أوزبورن) التى قدمها مسرح الاتحاد الشعبى باخراج سالم الجوهر ، (وقيس وليلى) لنفس المخرج أيضا ، والمنجم لمعين بسيسو التى قدمتها اسرة فنانى البحرين باخراج حياة الخطيب . كل هذه الاعمال المسرحية لم يكابد فيها مخرجوها تجربة الاختيار والرؤية بل ان معظمهم يقدم عمله من قبيل الترف المسرحى ، الامر الذى جعل بعض تلك العروض يبرز فيها جو يسوده الابهار المسرحى الذى طغى على الجهد الفنى فى التمثيل ، والتجسيد العام للعرض المسرحى ، وهو ما يتمثل بصورة واضحة فى عرض مسرحية (الزلزال) التى كلف عرضها مبالغ وامكانيات باهظة بالقياس الى ما يصرف على بقية العروض . وبسبب غياب الرؤية ووعى الاختيار ، فقد انحصرت العروض السابقة فى دائرة التنفيذ المسرحى المبهر ، وبالتالى لم تستطيع أن تتفاعل مع الجمهور المسرحى ، كما انها ظلت منغلقة على نفسها

حيث لا يمكن ربطها بأية خاصية من خواص المجتمع الذى تتخلق فيه الحركة المسرحية ، لأنها اعمال مسرحية راقية حقا ولكن لم يعمل فيها الاعداد عمله الذى يهدف الى اسقاط المعالجة المسرحية المتمثلة فى النص على الخواص السوسيولوجية المرتبطة بالظرف التاريخى للمجتمع المحلى .

وينبغى التأكيد على أن ما نصم به المسرحيات السابقة من صفات التنفيذ الحرفى أو الترف المسرحى ، انما هو امتداد للنشاط المسرحى فى المدارس والاندية فى الثلاثينيات والاربعينيات والخمسينيات ، وليس مرد تلك الصفات أن تلك الاعمال المسرحية لم تقف وراءها شخصية المعد المسرحى ، فنحن فى وقفتنا امام ظاهرة الاعداد المسرحى لا ندعو الى ظهور هذه الشخصية - بالضرورة - وبروزها فى الحركة المسرحية ، بل اننا بركيزتى الاختيار - الرؤية ندعو الى وضوح شخصية المخرج ، بحيث تأخذ دورها الخلاق الذى يتجاوز التنفيذ الحرفى ، والدوران فى ثوب شخصية المؤلف ، أو النص المكتوب ، بحيث يكون كل مخرج يعتمد اختياره ورؤيته هو معد بحكم هاتين الركيزتين . وهذه الدراسة تطمح للتأكيد على أن الاعداد المسرحى تجربة لا تبدأ من غير شخصية المخرج ، وليس من الضرورة حينئذ أن يقتسم العرض المسرحى بين مؤلف - معد - مخرج ، بل ان العرض المسرحى هو مملكة المخرج أولا واخيرا . الامر الذى يعنى أن النص ما ان يقع بين يدى المخرج حتى يصبح المؤلف لا يختلف فى علاقته بهذا النص الذى كتبه عن اى فرد من افراد جمهور الصالة المسرحية . فالاعداد بهذه المثابه لا ينفصل عن عملية الاخراج بل انه يندغم فيها ، وحين يتناول شخص ما عملية الاعداد مستقلا عن المخرج ثم يتناول المخرج النص المعدبتنفيذه فوق خشبة المسرح فهذا يعنى أن النص هنا قد تعرض لعمليتين فى الاعداد ، الاولى عمل فيها اختيار المعد ورؤيته ، والثانية عمل فيها اختيار المخرج ورؤيته ، وهذا ما سنتمثله تماما فى اخراج مسرحيتى (المفتش) التى قدمها مسرح اوال و (زوج طرطور) التى قدمتها مؤسسة المسرح الكوميدى كما سنرى فيما بعد .

وعلى ضوء ماسبق يمكن لنا أن نفهم المسوغ الموضوعي وراء التعرض لمسرحيات مثل انتيجون وقيس وليلى ، والزلزال ، وانظر وراءك فى سخط ، والمنجم واعتبارها جميعا ضرب من الترف المسرحى الذى لايقدم ولا يؤخر شيئا فى مسار الحركة المسرحية ، اننا نستطيع أن نحذف أسماء هذه المسرحيات من سياق التجربة المسرحية دون أن يعنى ذلك أى فراغ يذكر فى التطورالمسرحى ، والمؤرخ أو الناقد حين يقف مع هذه المسرحيات لن يستطيع سوى أن يذكر اسماءها فحسب اما منظورها ، ومعطياتها فمن الصعب تحديده بثقة ، ومرد ذلك بدرجة اساسية يكمن فى غياب شخصية المخرج غيابا تاما من وراء مثل هذه الاعمال المسرحية .

ان تطوير الحركة المسرحية لا يكون بتقديم الروائع العالمية ، وتنفيذها فوق خشبة المسرح تنفيذا امينا ، فذلك لا يفك شيئا فى مشكلة التخلف المسرحى ، لأن هذا التخلف جزء

من التخلف العام الذى يشمل البنى الأجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية ، ولابد للخروج من ازمة التخلف هذه من تغير أو تطور فى تلك البنى أولا . وهنا تنبثق اهمية المنظور السوسيولوجى للمسرح فى مثل هذه المرحلة ، فمادامت الثقافة والايديولوجيا تعتبران من العوامل المؤدية الى التغير الاجتماعى كما يقرر الكثير من علماء الاجتماع ، فان المسرح باعتباره احد اشكال الثقافة والمتميز بامكانياته الهائلة والمباشرة فى التأثير على الجماهير قادر على خلخلة ذلك التخلف وهدم اسبابه . بيدأن المسرح هنا ليس هو تلك الروائع المسرحية العالمية المنفذة تنفيذا أمينا ، بل هو المسرح الذى يستوعب اختيارنا ، ورؤيتنا لكل ما يحيط بنا من احداث أو علاقات او تحولات سواء تمثل ذلك فى نص محلى مكتوب ، أو نص مسرحى معد ، أو أى شكل آخر من الاشكال الدرامية التى يمكن أن نحققها عبر رصيدنا من التراث والادب .

واذا كانت تجربة الاعداد المسرحى ضمن الاعمال المسرحية السابقة قد تفرغت تماما من ذلك الدور ، فان السنوات الاخيرة قد بدأت تكشف عن وضوح جوانب هامة لتلك التجربة ، فاذا كانت الاعمال السابقة قد انفصلت تماما عن وعى الاختيار والرؤية فان اعمالا اخرى بدأ الاختيار الواعى يلعب فيها دورا بارزا ، وان ظلت تفتقر الى الرؤية الواضحة . كما أن بعضا من الاعمال المسرحية حاول بجهد واضح أن يحقق العنصرين معا مدركا ضرورة تحققهما فى العمل المسرحى المعد . من الاعمال المسرحية التى تفاوت فيها تحقق عنصر الاختيار مسرحية (ثور نانا فى خطر) وقد أعدت عن (البرجوازى النبيل) لموليير ، ففى هذه المسرحيةنلمس تحققا واضحا للاختيار ، اذ نستطيع – حقا – أن نقول عن أنفسنا الكثير من خلال مسرحيات موليير ، لما فيها من جاذبية ، ورؤى تستوعب الكثير من مشاكلنا الراهنة ، ولعل فى ذلك السبب الذى جعل من مسرح (موليير) مسرحا قابلا للتفاعل بقوة مع المجتمع العربى ، فقد كان أول عمل مسرحي فى تاريخ المسرح العربى اقتباسا عن موليير ، ثم ظلت مسرحيات هذا الكاتب تطوف بجميع الحركات المسرحية فى الوطن العربى تقريبا وتجد القبول والاستحسان ، بيد أن الاختيار لمسرحية البرجوازى النبيل لم يستصحب معه رؤية مسرحية واضحة ، فالامكانيات الفنية الخلاقة التى يمكن أن تتفاعل مع جمهورنا المسرحى لم تجد لها المخرج أو المعد الذى يوظفها بعناية ، ويسوقها فى رؤية جادة ، بل انها وجدت مخرجا (سالم الجوهر) يصوغها بلغة ركيكة ، مبتذلة ، تمتزج معها مفردات العامية البحرينيةوالعامية اللبنانية احيانا ، فضلا عن الالفاظ المائعة التى أغرق المخرج بها العرض المسرحى فى سبيل انتزاع الضحك .

ان المخرج لم يوظف أو قل لم يستغل من امكانيات(موليير) فى النص سوى عنصر الضحك فى الوقت الذى أغفل رؤيته الفكرية وفلسفته الاجتماعية . واللهجة العامية هنا لاتعنى بالنسبة لنا أى وجه من أوجه اللغة المسرحية فى الاعداد المسرحى ، فالاعداد – بأية حال من الأحوال – لايمكن أن يكون مجرد ترجمة للهجة النص أو لغته ، ان ذلك قد

يستطيع أن يقرب لغتها من الأذواق العامة ، ولكنه لن يستطيع أن يقرب منظورها وفكرها ومعالجتها .

ونستطيع أن نسوق مثالا واضحا لذلك ، وهو مسرحية (١ ـ ١ = ١) التى أعدت عن مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم ١٩٧٦ ، فهى مسرحية تحقق فيها عنصر الاختيار بدون شك ، كما أنها لمست جوانب دقيقة لها حساسيتها فى بنية المجتمع ونظمه بحيث تشكلت خلالها نواة لرؤية نستطيع أن نردها الى المخرج (خليفة العريفى) فضلا عن المؤلف ، رغم أن المسرحية عرضت بلغة عربية فصحى . لقد كان ذلك يعنى أن اضافات المخرج رغم جزئيتها وانفصاليتها قد ساهمت فى تعميق التقبل ورد الفعل لدى الجمهور الذى أقبل على مشاهدتها بحماس شديد ، ولم تكن اللغة العربية هنا حائلا دون التقريب بينها وبين الجمهور ، فقد كانت هذه اللغة موصلة ، مؤثرة خاصة أن ما دأبت على معالجته يحمل فى ثناياه تفسيرا ، أو اجابة على همّ من أثقل هموم الظرف الاجتماعى والسياسى الراهن للمجتمع . فقد خرجت القوى الاجتماعية على التو من أول تجربة برلمانية ، مصحوبة بخيبة الآمال التى وضعتها بعد حل (المجلس الوطنى) .ومن ثم كانت (١ ـ ١ = ١) معادلة مسرحية لتلك التجربة الخائبة اذ أرادت أن تقول : لا فائدة ، ولا جدوى من كل ماهو نقيض بطبيعته للديمقراطية وفى سبيل ذلك فقد جال الصراع المسرحى بين القوة والقانون بين منطق الاقوياء ومنطق المستضعفين ورغم أن الأحداث ، والمواقف بنسيجها ، وشخصياتها وتطورها يقود الى انتصار منطق القانون أو الحق كما أراد المؤلف ، الا ان المخرج أراد أن يقرر واقع الحال فجعل القوة تفرض هيمنتها وجبروتها فوق حق القانون مؤكدا على أن ذلك هو منطق واقعنا .. فاستطاع بذلك أن يخاطبنا ، ويتقرب ذلك منا ويبصرنا برؤيته النقدية للواقع .

ان مسرحيات (١ ـ١ = ١ ، والمفتش ، وزوج طرطور ، والرجل الطيب) هذه المسرحيات تأتى مؤكدة لنا : أن اعداد المسرحية العربية أو العالمية لا يرتبط بضائقة النص المحلى وأزمة عدم وجوده ، بل أنه يرتبط بتطور فى التفكير المسرحى ، ووعى بطبيعة الممارسة المسرحية ، وادراك للدور الاجتماعى المتداخل معها ، فالمسرحية رغم أنها كتبت فى ظرف زمانى ومكانى مختلف الا انها باتت قادرة على أن تقول لنا شيئا . وأن تخاطب مشاكل جوهرية فى مجتمعنا ، فهى بذلك أبعد ما تكون عن ترف الممارسة أو التفكير ، وأقرب ماتكون الينا بوعيها لركيزتى الاختيار والرؤية .

ولعل أكثر المسرحيات التى طرحت قضية الاعداد المسرحى[1] بصورة مباشرة ، مسرحيتى (المفتش) و (زوج طرطور) والأولى أعدها حسن عون عن مسرحية جوجول

---

١ ـ اقيمت ندوة على هامش عرض مسرحية المفتش وعولج فيها الاعداد المسرحي من خلال هذه المسرحية وقد شارك فيها كل من سامي القوز مخرجا . وحسن عون معدا وابراهيم عبد الله غلوم ناقدا .

(المفتش العام) ، وأخراجها سامى القوز ١٩٧٩ . والثانية أعدها راشد نجم عن مسرحية (لذة الامانة) (لبيراندللو) ، وأخرجها عبد الرحمن بركات ١٩٧٩ . وقد كانت المسرحية الاولى - بالفعل - مجالا لمناقشة الاعداد المسرحي بحكم أن معد المسرحية قد تجشم - حقيقة - جهد الاعداد فى محاولة ملحة لاسباغ خصوصيات المجتمع المحلى فى البحرين على مختلف زوايا المعالجة المسرحية فى (المفتش العام) لجوجول ، وهذا وعى يحمد للمعد بدون ادنى شك ، بيد أن مشكلة الاعداد فى هذه المسرحية لا تكمن فى مدى ما عبرت عنه من الخصوصيات المحلية ، وما لم تعبر عنه وانما تكمن فى افتقارها الشديد للجرأة ، والشراسة ، والبصيرة التى نراها من ضرورات الاعداد المسرحى سواء كان المعد هنا مخرجا للمسرحية نفسها أو لم تكن له أدنى صلة بالاخراج . وأعتقد أن (المفتش العام) قد فقدت جرأتها وقسوة ملاحظتها النقدية المرة التى عرف بها الكاتب الروسى جوجول ، بسبب المعالجة (الاعدادية) المرتابة التى تذرع بها المعد تحفظا من قوانين الرقابة ، وخشية من سلطتها .

ويمكن لنا أن نتتبع مظاهر ذلك الارتياب الذي أفقد (المفتش) نفاذها ودقة ملاحظاتها ، وتأملاتها الاجتماعية في أكثر من جانب ، وربما كان أبسطها ، وأظهرها تغير الأجواء المكانية من محافظة أو مدينة يتولى سلطتها مجموعة من الاداريين في مفتش جوجول ، الى شركة في مفتش حسن عون بنفس المجموعة السابقة من الاداريين ، ونلمح في هذا التغيير غيابا لمنطق الأدوار الاجتماعية أو الوظيفية ، لدى شخصيات المسرحية فالمدينة أو المحافظة بمجموعة من المدراء أو المسئولين أكثر منطقية من شركة يجتمع فيها مدراء ادارات للتعليم ، والمواصلات ، والبريد ، والصحة .. الخ .. والأمر لا يقتصر على ذلك بل ان الحس النقدي السافر الذي يولده منطق جوجول في توزيع تلك الأدوار يخفت تماما مع الاعداد . ذلك أن منطق (جوجول) يتوجه مباشرة الى هيكل النظام الاجتماعي والسياسي وأجهزته البيروقراطية فمدير التعليم ومدير المواصلات والصحة .. الخ .. كل هؤلاء لهم صلتهم بوزارات الدولة ، وحين يوجه اليهم النقد ، ويعري سلوكهم وأخلاقهم ، فهو إنما يكشف بؤس جهاز الدولة بأكمله ويعري أسلوبها المريض في ادارة الحكم ، وتوجيه عامة الشعب . فمدير المواصلات مثلا حين يعلم بوصول المفتش يقرر أن يدفع بألف عامل في الشوارع للعمل في رصفها وتجهيزها من أجل أن يوحي للمفتش بأن العمل قائم على قدم وساق . ومدير التعليم يسرق رواتب المدرسين ، ويحول المدارس الى مزارع لتربية الدواجن .. الخ .. ذلك من التصرفات المريضة التي لم تجد لها مكانا في أجواء الاعداد للمسرحية .

إن (جوجول) في هذه المسرحية يبشر بسقوط البرجوازية المتحكمة في فترة الحكم القيصري ، وهو لذلك يعتبر من أقطاب الواقعية النقدية في المسرح والقصة ، بفضل إمكانياته الهائلة في التعبير عن نزعات التبرم والسخرية ، والنقد السافر للنماذج البشرية

المريضة . وقد تميزت أعمال هذا الكاتب بجرأتها الشديدة في تعرية النظام الاجتماعي والسياسي وكشف مظاهر التحلل والسيطرة .

اننا لا نستطيع ان نسلب تلك الامكانيات الهائلة من ذلك الكاتب ، لأنها تمثل جوهر فكره وفلسفته في المجتمع والمسرح ، بل اننا في سبيل توليد خصوصيات محلية نواجه بها أمراضنا الاجتماعية نجد الأمر يقتضي تفجير تلك الامكانيات التي يقدمها لنا كاتب مسرحي كبير (كجوجول) ، وتلقيحها برؤية مسرحية واجتماعية تعتمد أول ما تعتمد على الجرأة في معالجة الوسائل الفنية لمسرحية تنتمي الى الواقعية النقدية . وتعتمد ثانيا على بصيرة تتغلغل في أفكار الكاتب لتحاورها وتولد منها الجذوة الجديدة .

إن المعد المسرحي هنا بدلا من ذلك شغلته فكرة أن يحدث التلاؤم والاستيعاب لبعض مشاكل المجتمع المحلي من خلال مسرحية (المفتش العام) ، في حين غاب عنه أن تلك الخصوصيات المحلية التي أراد ملاحقتها لا يمكن أن تكشف عن عمقها وتجلياتها الحقيقية إلا بأن توظف معها إمكانيات الخيال بكل ما يعنيه الخيال من دلالات فنية لها صلتها بالجرأة على اختراق عوالم معينة .. أو الاتساع بها .. والتبصر في علاقاتها الداخلية ، وكأن العملية تحتاج الى قدر غير قليل من الابداع بحيث تجعل من (جوجول) الروسي واحدا من مواليد (المحرق) أو (جد حفص) .

ويمكن لنا أن نلاحظ مظهرا آخر من مظاهر التقلص والارتياب التي استضعفت بالحس الواقعي النقدي الجوجولي . وهو ما نجده في غياب العديد من الملاحظات المهمة التي يطرح (جوجول)من خلالها قضية الصراع الطبقي والقوانين المجحفة التي تتحكم في التفرقة بين الطبقات معلنا بذلك أن البرجوازية تصطنع تلك القوانين من أجل استمرار سيطرتها وبقائها ، وقد جاء المعد المسرحي ليفلت من تلك الملاحظات ويعميها ، فمدير الصحة في (المفتش العام) يعلن أن الدواء الجيد يخزن لعلية الشعب وأما العامة فانهم يتركون حتى يموتوا ، لأن الموت حق عليهم في نظره . انظر ص ٢٣ ـ مسرحية (المفتش العام) ، ترجمة : احمد عبد الغفور . وفي ص ٢٨ ، يقول المحافظ للقاضي أن القانون صديق الكبراء وهي إشارة لاذعة تفصح عن أن القانون لا يطبق إلا على الفقراء . وفي ص ١١٨ يكشف (جوجول) عن قانون الصراع الاجتماعي في صورة مجتمع يأكل فيه القوى الضعيف كالسمك الكبير يأكل السمك الصغير . وينتقد الأغنياء في ص ١٤١ انتقاداً مراً ، ويبين الدوافع الاجتماعية والانسانية لسرقة الفقراء متأثرا في ذلك بنزعة الرومانسيين في الثورة على قوانين المجتمع . لأن هذه القوانين (كما يراها جوجول) تطارد الفقراء في الوقت الذي تغفل عن سرقات الأغنياء . وهنا يكشف (جوجول) عن تعاطفه الشديد مع أولئك الفقراء ، وخاصة حين يرد الى الفقراء القيم الاخلاقية في حين يجردها عن الأغنياء راداً إليهم جشعهم وحبهم للمال .

مثل هذه الأفكار وغيرها مما تشكل جميعا المنظور الاجتماعي للمفتش العام نرى بأنها من أكثر مواد المسرحية قرباً من روح (جوجول) فضلا عن قربها من روحنا وقوانيننا الاجتماعية بل ان بعض كتابنا المحليين في المسرح والقصة يتأثرون بها تأثراً قوياً (ح/ب لخليفة العريفي مثلا) وهي في تقديرنا أحوج ما تكون الى التوظيف والتطويع في سبيل اسقاط رؤية اجتماعية اكثر تطورا لمسرحية (المفتش العام) بل ان السخرية وهي احدى الأدوات الفنية التي يقرنها (جوجول) بنقده لأمراض المجتمع ، تواجه هي الأخرى نوعا من الانحسار في اعداد المعد لهذه المسرحية . لأن التحفظ والارتياب دفع الى الانكماش امام تدفق معالجة (جوجول) وجرأتها ، بل ان لغة (جوجول) المسرحية بروحها الشعرية التي تنتظم مع دقات الموقف الدرامي الجيد ، هذه اللغة واجهت هي الأخرى انكماشا وترهلا لكثافتها ، وكان وراء ذلك كل من المترجم والمعد . فالمترجم (احمد عبد الغفور) يصوغ الترجمة بلغة عربية متحذلقة ، متزمته لا تتفق وروح (جوجول) المتدفقة في مسرحياته . ذلك انه يترجم (المفتش العام) على منوال (المنفلوطي) ، حيث يعتمد على وسيط يترجم له المعاني ليصوغها من ثم بأسلوبه وانشائه . وقد جلبت هذه الطريقة حشوا انشائيا على النص ، يمكن ملاحظته منذ القراءة الاولى . حيث الحشد اللغوي المغرق ، والجمل الطويلة والتشبيهات والاستعارات المقحمة ، كل ذلك ساعد على أن يفقد النص بالعربية الكثير من خصائصه الدرامية ، وخاصة في اللغة المسرحية التي تنفر كما هو معروف من الانشاء الذي يحيلها الى محادثة جافة .

أما المعد فمشكلته تأتي من أنه ورث عن المترجم طريقته الانشائية بدلا من أن يخلص النص منها . انه مع المخرج ـ لم يكتشف مجافاة اللغة وترهلها . ولكن الجميع احس مع ايام التدريب (البروفات) ومع ايام العرض المسرحي بما في تلك اللغة من جفاف يغص بحركة الممثلين ، وربما كان الممثلون ـ بالفعل ـ هم اكثر من احس بها .

ان المعد المسرحي لم يكلف نفسه عناء اللغة ، بل لقد اعتمد على لغة المترجم ، وجاراها أيضا . فبمقارنة نص المترجم مع نص المعد نكتشف لبعض المواقف عند المعد صياغة ركيكة ، او تقريرية ، تعتمد على الجمل والعبارات الطويلة التي تقطع أنفاس الممثل . كما حدث ذلك بالفعل عند بعض الممثلين في ليالي العرض .

لعل كل ذلك يشير بوضوح الى مدى حاجتنا للتثبت من بعض الترجمات العربية لنصوص المسرح العالمي خاصة مع تجربة الاعداد المسرحي التي تستدعي ـ بالضرورة ـ معرفة واسعة وغنية بالنص الذي نخضعه للاختيار والرؤية من جهة . وبكاتب النص في جميع ما قدمه للمسرح من جهة ثانية . إذ كلما اتسعت دائرة المعلومات كلما أدى ذلك الى يقين بنضج الاختيار والرؤية معا .

أما موقف المخرج (سامي القوز) من الاعداد المسرحى للمفتش ، فهو موقف تنفيذي أمين لكل خطوات الاعداد ، ومظاهر الارتياب السابقة ، انه لم يخرج من ثوب المعد (حسن عون) واذا كان قد فعل شيئا فهو قد استغنى عن بعض الجمل المترهلة التي تعثر بها أداء الممثلين . بيد أن ذلك لم يخرج به عن أمانة التنفيذ الحرفي للنص المعد ، تلك الامانة التي تدعو هذه الدراسة الى ضرورة الاقلاع عنها والتخلص من سيطرة مفهومها المرتبط بها . ذلك أنها تعتمد على فكرة تحكم الحصار على حرية الابداع لدى المخرج ، بل انها تميت هذا الابداع ، وتجرد شخصية المخرج من هذه الصفة التي باتت محركا اساسيا في تجربة المخرج المعاصر .

لقد انعكس ذلك الموقف الامين الذي ارتاده المخرج على شخصيات المسرحية فضيق عليها الخناق ، وجعلها مجرد قوالب أو أقنعة تتحرك في دائرة متزمتة تحاصرها توجيهات المخرج من كل جانب . فهو قد أحال تلك الشخصيات الرئيسية .. مدير الصحة ومدير التعليم .. والعلاقات العامة .. والمواصلات والبريد .. وغيرها .. وكلها شخصيات تكتنز واقعية وحيوية ، أحالها المخرج الى أنماط مقنعة تتحرك بميكانيكية الدمى ، لقد ارتدت تلك الشخصيات بالفعل أقنعة لا تأتلف وطبيعتها أو تلقائيتها التمثيلية ، وجاء الممثلون في التعبير عنها بحركات ومواقف تنبىء بالافتعال والتشنج .. حقا لقد أضفت تلك الانماط على الأداء نوعا من التلون والتموج المتضارب في العرض ، ولكن في مقابل ذلك فقد الممثلون أعز ما يمتلكونه فوق الخشبة المسرحية ، وهي التلقائية والحرية .

ان النمطية التي فرضها المخرج اصبحت لبوسا خارجيا لم يعد قادرا على استبطان الابداع الداخلي لدى الممثل الذي يتوازى مع انفعالاته ودرجات توتره ، بل انه يستبطن مقدرة شكلية في تلوين الاداء ، وخاصة عند (عبد الله يوسف في دور مسئول المواصلات وابراهيم الحمادي في دور مسئول البريد ، واحمد الزياني في دور مسئول الصحة أو الطبيب وحسن عبد الرحيم في دور المحامي) . وقد تعرضت مقدرة الأداء بسبب شكليتها الى الاهتزاز والقلق طوال العرض (نجد مثلا احمد الزياني ينسى في بعض المواقف انه مقوس الظهر ، ويبدو ثابتا شامخا ، وحسن عبد الرحيم يخرج عن اكفهرار ملامحه وتقطيبة وجهه التي يفترض استمرارها ، وابراهيم الحمادي يخرج عن نمطيته البيولوجية ، وينسى كونه بين الذكورة والانوثة او يخرج في مواقف عن كونه دجالا ومرابيا مستغلا . وقد نستثني بين هؤلاء جميعا عبد الله يوسف الذي ظل مقتدرا رغم النمطية الشكلية التي حوصر بها) .

ولعل من الواضح بناءً على الملاحظات السابقة أن كلا من المعد والمخرج لم يعملا خيالهما ، وبعبارة أدق : لقد افتقر كل منهما الى الخيال ، وهو امر زج بهما زجا الى التحفظ والارتياب ، سواء من الناحية الفكرية او من الناحية الفنية ، وليس ذلك هو واقع الحال بالنسبة اليهما فقد كان لذلك الافتقار ردود فعل واضحة على العرض المسرحي حيث

تشوهت جوانب لها اهميتها في منظور الكاتب من ناحية ، وفي منظور الرؤية التي استهدفها المعد المسرحي من ناحية ثانية ، ثم جاء الاخراج فوضع العرض في صندوق الخشبة الضيقة .. أعني خشبة الخيال المسرحي لدى المخرج ، وليست خشبة مسرح (الجفير) .

وحين ننتقل الى مسرحية (زوج طرطور) التي اعدها عبد الرحمن بركات وراشد نجم ، واخرجها عبد الرحمن بركات ١٩٧٩ . نجد ان موقف الاعداد المسرحي لم يفلت مما وقعت فيه سابقتها[١] إذ يمكن الملاحظة هنا بأن الشغل الشاغل في الاعداد قد انحصر في خلق البيئة ، او المكان المحلي الذي يوفر خاصية التقبل لدى الجمهور المسرحي ، وكل ما بذله هذا الاعداد من جهد في التصرف بالحذف او الاضافة انما كان مصدره الاستغراق مع مفهوم (البحرنة) الذي شاع في المسرح العربي منذ سنوات عديدة ، هذا المفهوم ـ في نظرنا ـ ما هو الا صورة مشوهة لمفهوم الاعداد المسرحي الذي نطرح طبيعته الفنية الشاملة في هذه الدراسة . انه ينطلق الى النص المسرحي من زاوية ضيقة تنحصر في تغيير هوية الاسماء والاماكن ، وحذف ما تجيزه فكرة (البحرنة) من مواقف (كما حدث في المفتش) في حين ان الاعداد المسرحي بمفهومه الشامل يتجاوز تلك الزاوية ليجعل من التصرف او العبث بالنص المسرحي عملية ترتهن بفلسفة واضحة المعالم ، فالموقف داخل العمل المسرحي لا يتغير موضعه او ينضاف ، او يحذف في سبيل خلق معادلة شكلية بين النص العالمي .. والمجتمع المحلي ، بل انه يكون في سبيل تقديم فكرة ، او اثارة تأمل ، او دعوة لمشاركة .. او طرحا لاسئلة .. او نحو ذلك .. وهذا يعني ان التغيير الذي تحدثه رؤية الاعداد بدلا من ان تجعله خاضعا لتلك المعادلة الشكلية لا بد ان تجعله خاضعا لامكانيات الخيال المتولد او التفكير الجديد . إذ ما الفائدة من خلق المعادلة الشكلية لعناصر البيئة المحلية في الوقت الذي تهيمن على النص رؤية مشوشة مضطربة .

ان ذلك بالفعل هو ما حدث في مسرحية (زوج طرطور) بل ان هذا الذي حدث ، قاد عملية الاعداد الى ما هو اخطر ، وأبعد ، فقد اصبح الحذف والتغيير ، يجرى على منوال اعتباطي من غير ان يعمل فيه الضبط الواعي لسياق الاحداث ، ومواقفها الدرامية ، ويمكن ملاحظة ذلك مثلا في شخصية (سامي) وهي (فبيو) في لذة الامانة لبيراندللو .. شخصية متماسكة تتضمن كثيرا من التفاصيل عن حياتها الغريبة ، انه عشيق الفتاة التي يبحثون لها عن زوج ، ومتزوج هاجر لزوجته ، وباختصار ان بيراندللو لم يترك هذه الشخصية فارغة ، لقد حشدها بالتفاصيل المادية والسيكولوجية كعادته في مسرحياته ، وخاصة الأولى . وهي تفاصيل تفصح عن دوافع منطقية لسلوكه الاجتماعي والجنسي ، في حين ان الاعداد المسرحي جاء ليجعل من (سامي) او (فبيو) شخصية ذات بعد واحد ، يكمن في

---

١ ـ يمكن التذكير هنا بان (زوج طرطور) اعدت للموسم المسرحي ٧٤ ـ ١٩٧٥ لمسرح اوال ، ولكن اللجنة الثقافية بالمسرح لم تشجع تقديم المسرحية . وفي عام ١٩٧٩ عرضت باسم فرقة خاصة هي مؤسسة المسرح الكوميدي .

علاقتها بالفتاة (هدى) او (اجتا) وبـذلك فقدت هـذه الشخصية محتـواها الاجتمـاعي والسيكولوجي وباتت غير مشبعة بالاقناع الدرامي.

وفوق ذلك فان وجود هذه الشخصية كما جاءت في الاعداد المسرحي (سامي) لم يربك منطقها الدرامي فحسب بل انه خلخل الموقف الدرامي واربك منطق البحرنة برمته ذلك ان فكرة احضار الزوج للفتاة الحامل من عشيقها بطريقة يتم فيها الاتفاق بين هذه الاطراف : الفتاة ، العشيق ، الزوج ، أم الفتاة . هذه العقدة المسرحية لم تصبها يد الاعداد بتبديل او تغيير ، رغم انها ابرز وأحوج ما في المسرحية من جوانب تفتقر الى وضعها في سبيكة محلية ، ذلك انها تقوم على تقليد اجتماعي يألفه المجتمع الايطالي حقا ، ولكن لا يألفه مجتمعنا ، ولا المجتمع العربي بصورة عامة ، وبيراندللو عندما صاغ تلك العقـدة وضـع لهـا منطقهـا الاجتماعي ، وخلفياتها التاريخية عبر العـديد من التفـاصيل والمبـررات التي اغفلت في الاعداد .

ان ذلك يعني ان الاعداد لهذه المسرحية يجري متخبطا تحجب رؤيته غشاوة المعادلة الشكلية للبيئة التي فرضها المفهوم الشائع للبحرنة .. وبدلا من ان يرتاد هذا الاعداد عمقا خاصا (في شخصية ، او فكرة ، او موقف) نجده على العكس يرتاد تسطيح اغلب جوانب المسرحية حين يضعها ازاء معيار تلك المعادلة الشكلية .

وقد بلغ هذا التسطيح درجة بالغة في جانبين : الأول الجري وراء العنصر الكوميدي المبثوث في المسرحية بحيث تحولت الصورة الاجتماعية للبشرية المعذبة عند بيراندللو في لذة الامانة ، الى مجموعة مواقف اجتماعية متلاشية امام التهـريج الكـوميدي ، فقـد ظنت مؤسسة المسرح الكوميدي التجارية ان لذة الامانة مسرحيـة كوميـدية ، في حـين انها مشجاة .. او ميلودراما انسانية راقية ، تئن بأوجاع الضمير البشري .

والثاني : التشويه الذي اصاب شخصيات تعتبر نواة لرؤية يمكن استشـرافها مـع الاعداد ، وابلغ مثال على ذلك (بلدفينو) او فريد الذي جعله الاعداد زوجا (طرطورا) في حين جسده (بيراندللو) نموذجا حيا لمعنى الامانة الانسانية.. وخاصة حين تتطور مشاعره نحو الفتاة (اجتا) ثم حين تتحول مشاعرها نحوه تحولا عميقا.. ان هذه التحولات تبدو باهتة في الاعداد المسرحي ، رغم حيوية شخصية (بلدفينو) وقابليتها للتطوير والاشتقاق عبر رؤية الاعداد .

ان في مسرحية (بيراندللو) استبارا حقيقيا لما يتركب في الانسـان من نوازع بشـرية متناقضة حول الامانة كنزعة انسانية ما ان تتقوض حتى تتقوض دعائم البيت الانساني ، وتتمزق قيم السلوك مزقا دامية ، وهذا ما تكشفه شخصية (بلدفينو) التي احتوت الثورة الذاتية (لبيراندللو) على طبيعة البشر ، فقد تمردت على التمرد المضاد وهو التنكب لمسئولية

الامانة والتزاماتها ، ولذا نجده يقول للزوجة معريا ذلك التمرد المضاد ، ومفصحا عن الخطر الحقيقي وراء تمرد نزعة البشر على التزامات الامانة :

(كنت اعلم في يقين انه بمرور الوقت لن يستطيع الآخران (والدتك وفبيو) تحمل ما تفرضه الامانة من التزامات . ولا بد من تمرد طبيعة البشر فيهما : سمعت تأفف والدتك وتبرمها ، وملل جناب المركيز وضجره ، وطابت لي كثيرا ـ صدقيني ـ مشاهدتهم يهيئون الآن هذه المؤامرة التي ستنقلب عليهم بأخطر مما تنبأت به من عواقب وخيمة .

اما الخطر الحقيقي فيقع عليك انت ياسيدتي ، في قبولك للتبعات حتى نهاية الشوط ، وقد قبلتها في الواقع وتحملت قبولها لسوء الحظ لأن عاطفة الامومة فيك لا بد وان تقضي على صفة العشيقة ، وها انت ذي لست سوى ام ، وأم فحسب . ولكني أنا ، انا لست والد طفلك يا سيدتي .. اتفهمين جيدا ما معنى هذا ؟)[1] .

وقد يقال بعد ذلك ان هذه الصورة للانسان المتسامي في شخصية (بلدفينو) قد تخففت وتبسطت وتخلصت من مثالياتها في الاعداد المسرحي ولكنا نقول : ان ذلك ـ على فرض تحققه ـ عار من الرؤية ، خاصة ان تحققه هنا سيكون على حساب التنازل عن الكثير من القيم التي تحتوي مشاعر التمرد والثورة التي حملها بيراندللو من خلال هذه الشخصية ، وبالتالي سيكون ذلك انتصارا للمنطق العابث بالامانة المتمثل في شخصية (فبيو) وسيصل بنا الامر الى رؤية نقيضة للذة الامانة في الوقت الذي لم يكن لكل ذلك اثر في مشاغل الاعداد لهذه المسرحية .

ويمكننا التوصل بعد العرض التحليلي السابق الى محصلة لا بد من التأكيد عليها ، وهي ان مفهوم الاعداد المسرحي ينبغي ان تكون له ادوات ووسائل فنية تخضع لمجاهدة ابداعية لا تقل شأنا عن التأليف ، بل انها كما رأينا تلتقي مع التأليف في ارضية مشتركة تلك هي ارضية الخيال الذي لا بد ان يكون من الملكات الرئيسية في ممارسة الاعداد المسرحي.

انه حين يوظف الخيال تبدأ عملية الاعداد في ارتياد مغامرتها الجريئة ، وخلقها الجديد للشخصيات والمواقف والافكار ، واللغة ، مستهدية بركيزتي الاختيار والرؤية.. وهما في تقديرنا بمثابة البوصلة لتجربة الاعداد المسرحي.

ان كل ذلك يتم مع ميلاد المخرج المبدع في التجربة المسرحية ، فهو وحده الذي يستطيع خوض مثل تلك المغامرة ، لان رؤية الاعداد لا تتم على يد من لا يمتلك عدة الاخراج ومواهبه .. قد يستطيع غير المخرج تحقيقها اذا كان ممن يتمثل في مخيلته اسرار المسرح ومغزاه المترامي ، فليس من السهولة معالجة الاعداد المسرحي لكل من استثاره نص من النصوص او اعجب به ، بل انه من الصعوبة بمكان . لانه يحتاج لذوي الرؤية ، والخبرة ،

١ـ انظر : مسرحية لذة الامانة ، بيراندللو ، سلسلة روائع المسرح العالمي ، الكويت .

واصحاب الخيال والجرأة . وهي امور ليس المخرج وحده الذي يفتقـر اليها ، بـل يكاد الجميع ان يفتقر اليها في الحركة المسرحية ، ومن ثم كانت تجربة الاعداد المسرحي فيها متخبطة خبط عشواء .

شظايا

قاسم حداد

سـؤالة

قالت أمه :
جئت من رجل مزج البحر بالحديد
حمل ألعابك من القواقع
حيث نجمة البحر تصير فرسا
ومن الدم يخرج الحبر والكتابة
يطرق طويلا على الرمل
متأملا مأخوذا
ويهديك خواتم وأختاما وخوذا
لم يتعب
تعب الحديد منه وتعبت الموج
والعناصر
جئت من كل ذلك
فأين ذاهب الآن ؟

أهيم يا أمي

أحلم أن أكون شاعرا
أمزج العناصر وأزهزه لها
أناقضها أؤالفها
وأبني جسورا مكتظة
لا لأحد فسحة عليها
يا أمي
متى أصير شاعرا متى
ولي أطفال وزوجة تقول
جئتم من رجل مزج الحلمة
بالحلم .

الخبيئـــة

حزين
ويأسي يغمر البيت
فأولاد النمور يوارون عار الجنازة
لا أدخل في خشية الكشف
أفضح عورة يأس يأمل
أقول للجنازة
يا جنازة
أفسد عرس البهائم
وأخرّب البيت
مدججا بالحزن واليأس
واثقا في خبيئة الرماد .

مبعوث الكواكب

رأيت البيارق تملأ الأفق
تميل وتتدافع
ويرشح منها الأرجوان
أخضرها يحضن الرمل
والهوادج تهتز وتتغنج
مكنوزة بالهدايا

رأيت البيارق والبرق سقف لها
مثل عرس تماوجت
ربما كانت الخمرة كان النبيذ
والصبايا الخجولات يسترن نهودهنّ
بصدور الشباب ويصرخن
مهتاجة هذه الارض

رأيت البيارق مغسولة بالغيم
وباب السماء
البيارق في أرق الخلق
ماذا / سألت
شهيد يتزوج الأرض
وهذا احتفاء له .

الذي خرج عن السقيفة ولم يزل

مرحبا
أيها الفارس
يا قاطع الطريق
الذي عذّبه البرد والجوع
وجفّلته الرياح
تعال انكسر في خيمتي
استرح برهة واكسب لسيفك الوقت
هذه النار التي تدفىء الروح لك
وهذا الرداء المغسول بالطل لك
والخمرة المدخرة في الخباء لك
والفرس المتحفز للجمح لك
والرمح الذي من البرق لك
ولك الوسادة
لكن لا تأخذك الغفوة
فتلك القوافل التي
تملأ الأفق لك
لك لك لك
لك .

فيزنار

قصة : خلف أحمد خلف

ضربت الغجريات الارض بأقدامهن ضربات موقعة ، وبرز كما البرق سوط في يد كل منهن ، لسعن به ظهر الوقت الناعس بين اعمدة الملهى الساهرة ، فانتفض وتناثرت قشوره الوردية على الموائد ، والرؤوس استيقظت وحدقت العيون فتراقصت على حدقاتها غجريات عاريات وشعلات شموع متعبة توزعت ، أما الرمانات فقد انبجست من رغوة الصلابة على الصدور المتلاطمة في زخم حكاية عشق دامية يتلفت فيها العاشق بين أشجار الرغبة المدمدمة حتى يفاجيء حبيبته تستحم تحت شلال دافق فتحتضنه ويلتحمان في رعدة اللقاء المستحيل وينثنيان على بعضهما ارتعاشتين ، تمتمتين ، قطرتين على شفاه عطشى .

ويأتيهما وقع السياط على الهواء فيرتجفان ، ويفترقان تحت انهيالها ، ويعاودان ، أكثر من مرة ، الاحتماء بخيمة العناق من المطر الجهنمي فيما تخوض أقدامهما في وحل الأرض العابق برائحة الدم ، ويأتي شيخ القبيلة العنين ويفك حزام العناق وينفي العاشق الى وحشة الصحراء مرتعشا من البرودة الآتية .

وتصفق الأكف المرتخية للرقصة المتوترة ، ويخلو المسرح إلا من غجرية ذات عينين تتأجج فيهما نيران برية من براري القوقاز الواسعة ، وتبدأ تحكي وحدها ، على ايقاعات رعود سماوية ، وبتثنيات جسدها وقفزاتها وصرخاتها وسكونها وتمزقات التفاتاتها ولمعان نظراتها قصة الوحدة الضارية لإمرأة في السهول تنتظر ، في ليلة باردة وتحت قبة سماء بلا

نجوم تنتظر ، حبيبها الذي لا يأتي ، تتهاوى على الأرض تعانقها فتنتثر على الفور زهرات حمراء على بياض الجليد .. تضج الساحة برقصة دفء معربدة وتنفلق الأرض عن رجل يضج بهاجس الخصب .

وعادت الأكف المرتخية تصفق على مهل ، بينما تركت الغجرية المسرح الى طاولات رواد الملهى ، متنقلة بميكروفونها تسأل هذا وذاك من أي البلاد هو ، وما أن يجيبها حتى تشد على يده مرحبة منتقلة الى غيره حتى جاءته ، هو المحتمي تحت عمود منزو ، مشاركا غريبا مثله ، صادفه للتو فرافقه الى هنا ، كان الغريب يضج برائحة الصحراء التي اشتاق اليها .

سألته الغجرية سؤالها فما أجاب أول الأمر ، تخللت أناملها شعره ونزلت شلال طمأنينة على خده وكررت السؤال وعيناها تقرآن في عينيه شقاءً كامنا : من أي البلاد أنت ؟ .

فأجابها انه من بلد لا زالت تجلد فيه ظهور العشاق وتغيبهم القضبان وتمر فوق أجسادهم خيول القبيلة المستفزة دوما للصيد ، لذا فانه آخر عاشق ينفيه ذلك العنين ، شيخ القبيلة الذي لا ينام إلا مدحورا بالخيبة كل ليلة على أبواب عذراء ، تستحضر حبيبها المنفي وفي صدره أغنيات مهربة عن النخل والبحر والأرض العطشى وأنة بحار مديدة تعانق الأشرعة وتمسح على خاصرة الليل المجروحة انتظارا بائسا .

باح بكل ذلك ولم يلجمه احتمال أكيد بأن الغجرية لا تفهم معظم ما قاله ، تملكه يقين طاغ بأنه توحد بما حوله وما حوله توحد فيه ، فما عاد بحاجة الى كلمات ، يكفي ان تطوقنا صرخة النهام المبحوحة العميقة الشوق والرغبة والغربة ، يكفي ان تظلنا هدأة البحر الليلي وهي تطوف على الأجساد المرتمية تعبا وألماً .

قالت الغجرية بتأثر : إنما لأجلك نحكي . وما وعى بعد هذا الا دفء شفتين تأخذانه في اغماضة قصيرة وعطر كاغتسال العشب بندى فجر في برية لا يعرفها .

أيقظه تصفيق وصفير الرواد، فتهدج صوته وترنم :

« تخرج من حلق القديسة نافورة أوردة خضراء
يرتعش ... مرتبكا مثل عصفور بين الاشواك » .

تهلل الغجرية لعاشق لوركا ، الآتي من بلد تجهله ، لكنها تلمح في تضاريس جبهته ، وادي فيزنار فتقبله في خشوع وتومىء له وهي تغادره ، بأنها عائدة اليه بعد نهاية العرض .

لم يحاول أن يتدبر فيما حدث ، وطن النفس منذ زمن بعيد على أن يكون جوالا لا يتوقف عند محطات التردد ، ها هو الآن مقذوفا على عتبة احتمال مفتوح على جبال وسهول وتعاريج لا أول لها ولا آخر .

صب له جليسه الغريب في كأسه للمرة الخامسة وقال شيئا عن ليلة لا تنسى وحظ وتحذير مبطن عن ركوب قافلة الغجريات المهلكة المدمنة على الترحال الى لا مكان لكنه حمل الكأس

الى شفتيه وما وعي شيئا من ذلك فيما راحت عيناه تتابعان بلا انتباه فقرات الرقص الغربي المبهرج الضاج حتى انطفأ اخيرا وهدأ المسرح ولاحت من البعد غجريته وهي تجدف باصرار ضد الأيدي المتخاطفة ، قادمة مصممة على الوصول اليه ، فيما كرر جليسه الذي غيبته الآن غمامة بيضاء ، عبارة « يا لها من ليلة لا تنسى » اكثر من مرة .

جاءت اليه ولم تجلس واحاطته بذراعيها وهمست : دعنا نخرج .. لم يتردد ، لم يسأل الى أين ، لم يلتفت الى ذلك الجالس المذهول المنتظر بلا جدوى دعوة للمشاركة .

غسلهما الهواء في الخارج والهدوء والظلمة ، فلفت الشال حول جيدها ومالت عليه فتلقفها بذراعيه مطوقا خصرا رقيقا هامسا في حركة منتشية ومضيا معا يقتحمان دربا نازلا في قلب القفر ، بينما اشارت هي الى الامام وترنمت :

« يبتسم من على بعد
اسنان من زبد
شفاه من سماء » .

فتأوه اذ رأى البحر ، حيث اشارت ، تلتمع على أديمه الملتحف بالسواد ، قطرات ضوء متفرقة ، وشم رائحته ، ناوشه البكاء واحتبست في حلقه صرخة لا لأحد ولا لغرض يتبينه ، رغبة فحسب كلما التقى البحر هذا الذي يهرب منه ، ويحن اليه كما الولادة والفجر والمرأة .

وقع خطواتهما على الدرب الحجري النازل .. وقع .. وقع .. وقع حوافر خيول الليل تقترب ، تتعالى ، يضج بها الفضاء ، فتضرب عتبات الأبواب ، حوافي النوافذ الواطئة ، تتخالط بصهيل وضحكات مخمورة وحشية في الداخل تتقارب الأجساد المرتجفة وتلتحم بالهلع الأخرس المتصوخ انتظارا ـ من يختارون هذه الليلة ـ تمر الخيول وتبتعد ويبقى التوجس ، تسمع صرخة ، تتراكض الأجساد المرتجفة فتطل من خصاص النوافذ .

عينا طفل تطلان على ساحة مغمسة بعتمة ثقيلة ، لكنهما بقدرة الحالم تستطيعان تمييز خواصر الخيول الضامرة والمطوقة بأرجل حافية ، وبخار أنفاسها اللاهثة يتدافع ، فيما كانت تدور محدقة بشيء لم يتبينه الطفل بادىء الأمر ، ومع هذا خفق قلبه بعنف إذ يتعالى الصهيل والقهقهات المنتشية لفرسان لا يأتون إلا ليلا ، ولا تبين إلا عيونهم المتنمرة ، الحائمين بلا انفكاك في دائرة مركزها جسم متكوم على نفسه .

عينا الطفل تحدقان ، تشقان العتمة وتشاهد الفرسان يصوبون أيديهم سيوفا الى الجسم المحاصر ، فترتد اليهم ملطخة بالدم ، الدم يتفجر ، يتدافع ، يصبغ العتمة يطغى عليها .

عينا الطفل تحدقان ، تشقان ساتر الخيول المستفزة المحمومة والفرسان المقهقهين

السابحين في الدم تحتضن العينان جسد امرأة تمزقت ، خالط بياضها دماءها فانكفأت على وجهها كمن تدخل للأرض ، لم تعد تحركها طعنة يد ولا دوسة حافر .

ورغم اختضاب الوجه ، تعرف الطفل على المرأة وشله الخوف ، ورأى الموت جميلا لو جاء هادئا ولمس الكتف منبها من الغفلة وداعيا .. لماذا لا يجيئها الآن ؟ .

خالجه يقين بأنها لا زالت تتعذب ، لا زالت متشبثة بالحياة كما عرفها ، لكنه لم يفهم اصرارها بعد أن صارت كومة من اللحم المدهوس ؟ .

بعد أن صمت قليلا ، اضاف : كان ذلك منذ زمن بعيد .. هتفت الغجرية : انما رؤية طفلك رؤيتي ، فهل تموت كل الأمهات هكذا ؟ .

احتضنت راحتاه وجه الغجرية ، لثم الشفاه المختلجة وواصل روايته بعد أن قال : الأمهات لا تموت .

في الفجر ، تسلل الطفل ، قبل أن يجرؤ أحد غيره ، اقترب من الكومة ، ركع ، لثم يداً مضمومة وبقى محدقا حتى جاء الآخرون ، قاومهم حين حاولوا إبعاده ، قاومهم حين حاولوا لملمة الكومة وقبرها ، تفرس في وجوههم بعدها ، ثم أدار ظهره ورحل .

كانا قد وصلا الشاطىء ، مهجورا كان إلا من موجات وزبد يشع بياضه ، جثا فجثت الغجرية من بعده ، ملأ قبضته رملا وذراه .

أخذت الغجرية رأسه على حجرها ، مسحت على شعره ، وجاء صوتها مرتجفا :

ـ ألا زال الطفل مرتحلا ؟

الطفل يا غجرية ، مسكونا لا زال بالكومة الجميلة ، المضمومة القبضتين ، منتظرا تموزا قادم لترتجف من جديد رجفة الولادة الثانية .

الطفل يا غجرية ، يخاصر أسبانيا الآن ، زائر وادي فيز نار حيث تطلع بدهشة شاعر غجري الى خنازير سوداء سبعة في غبشة فجر شاحب وهي تمزق جسده بين أعمدة معبد قديم .

الطفل ... يسمع الآن وقع الحوافر من جديد .. يتطلع في هذا الليل القاتم ، فاذا بالخيول قادمة من حلق البحر .. تتطافر من وطئها زخات مياه فضية كالأنصال تتمزق بها الهدأة .

ترتجف الغجرية لاختلاج صوته .. تأخذ يده وتبسطها على صدرها المرتعش كعصفور تبلل بنافورة على حين غرة ، تنفرج أصابعه وتحوط نهدا يئن ويهمس تعال وضع رأسك المتعب ونم .

والحبيبة أيضا كانت تشرع له صدرها يتأمله بلا وجل ، بصمت مؤله يبحر في تكويناته الربانية ولا يصل .

والحبيبة كانت تهمس له وهو يمد يدا متعجلة : أن لا تتعجل الوقت ودعه يخضر على مهل ويزهو على سفوحنا ويغني للفرح .

من كان يحدس أن تتكوم الحبيبة ذات ليلة ، مخاصرة الدم والوحدة .

يرفع رأسه ، تكون الخيول قد احاطتهما ، قريبا منه كانت أنفاس خيل لاهثة تتردد ، حارة ، ذات رائحة نفاذة .

يتفرس في عيون الفرسان ، في عيونهم يرى رغبة تتقد تلتهم خصر الغجرية ، نهديها المشرعين ، انحسارات ثوب عن مخابىء الأهزوجة المنتظرة .

يتفرس في عيون الفرسان ، يملأ قبضته رملا ، تملأ الغجرية أيضا قبضتها .. ينهضان قامتان تنتصبان على شاطىء مهجور ، تنتظران فجرا قادما .. وخيول تتستر بالظلمة والظلمة متراجعة .

---

* وادي فيزنار : حيث أعدم لوركا في فجر تموزي .
* مقاطع الشعر ما بين القوسين للوركا .

لقد كانت الفترة التي عاشها فهد العسكر الشاعر الكويتي المعروف فترة تحول حضاري وثقافي ، مهد له ظهور النفط الذي كانت له آثاره في تغيير وجه الحياة الاجتماعية والثقافية في منطقة الخليج عامة والكويت خاصة ، بما حققه لأبناء المنطقة من اتصال بين هذه المنطقة والعالم الخارجي من جهة وما أتاحه لأبنائها من ثروة استغلوها في تحقيق آمالهم وطموحاتهم على المستويين الفردي والجماعي .

ونشأة فهد العسكر في هذه المرحلة الانتقالية قد جعلته يعاصر هذا الصراع الذي أخذ ينشب بين القديم والجديد ، بين تقاليد اجتماعية وقيم خلقية ، ويعيش هذا الصراع في سلوكه وتجاربه وعلاقاته الخاصة .

وكان لا بد أن يترك ذلك كله على شعره طابعه وأثره ، فجعل منه على اختلاف أغراضه ومعانيه موضوعا واحدا ، هو البحث عن خلاص له ولبيئته معبرا عن طموحه الى تحقيق هذا

الخلاص في أغراض شعرية مختلفة شاعت في شعره وغلبت على قصائده ، مما جعل من هذه الأغراض وسائل رمزية أكثر منها أغراضا حقيقية . وهو أيضا ما جعل الناس في بيئته يخطئون في الحكم على سلوكه وأخلاقه ، ظانين انه يصور أخلاقه تصويرا صحيحا مع انه كان يعبر عن معاناته من هذا الصراع بين القديم والجديد .

وقد أخذ هذا البحث عن خلاص في شعره اشكالا مختلفة نختار من بينها ثلاثة أشكال هي :

الخلاص بالحب ـ والخلاص بالخمر ـ والخلاص بالموت

(١)

(أ) أدار فهد العسكر قصائده جميعا حول الحب تلك العاطفة الانسانية التي شغلت ولا تزال تشغل الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث ، وهو مثل غيره من الشعراء الآخرين لا يقصد بغزله الذي يملأ ديوانه تصوير تجارب عاطفية حقيقية ، بقدر ما كان يريد أن يعبر من خلال هذا الغزل عن مواقف أخرى من البيئة وتقاليدها ، باحثا عن خلاص منها ، ولذلك فان هذا الشاعر يلح في الغزل على تحقيق شيئين :

الأول : تحطيم تقاليد هذه البيئة بما كان يصوره في خياله الرومانسي من تجارب عاطفية يضفي عليها نزعة قصصية تقربها من الواقع ، وذلك عن طريق الاسراف في تصوير متعته بصاحبته ، وتسجيل سلوكها الايجابي نحوه .

والثاني : أن تتخذ من الحب وسيلة الى الشكوى والبحث عن خلاص في قصائد كثيرة نختار منها بعض النماذج ، لنرى كيف حاول الشاعر أن يفجع بيئته المحافظة في تقاليدها ، عن طريق هذه القصص العاطفية ، التي كان يخلقها الشاعر بخياله خلقا ، والتى تتعارض مع طبيعة الحياة الحقيقية في الكويت ، كما نرى فيها كيف وجد في الحب خلاصا .

فهو في قصيدته (بأمي هائمة زفت لهائم) ، يجمع بين الغزل وبين الدين جمعا غريبا قد أثار الناس عليه . والعنوان نفسه له مغزاه ، فهو يريد أن يرمز الى ان الرغبة كانت متبادلة بينه وبين تلك المرأة التى يتحدث عنها ، مما يرمز الى تلك الايجابية التي كان ينسبها الى النساء في بيئته كوسيلة لتحطيم هذه التقاليد الاجتماعية .

ولنستمع الى أبيات من هذه القصيدة ، لنرى كيف جمع فيها بين أشياء مختلفة ، المناسبة الدينية ، وشرب الخمر ، والخروج على التقاليد ، الى غير ذلك ، فيقول : [١]

---

(١) الديوان : ٢١٤

طرقتني فجرَ يوم المولدِ ... وأبوها عاكفٌ في المسجدِ
فالتقى الثغران رغم الحُسّدِ ... وكلانا مُتْعبٌ القلب صَدي
غادةً لم تخشَ انذارَ أبيها ... لا ولَمْ تحفَلْ بتهديد أخيها
حين قالَتْ أمها قومي اغنميها ... ساعةً هيا معي لا تقعُدي
فارتدتْ ثوبَ أخيها وهو نائِمْ ... وأتَتْ تحرُسُها والجوُّ غائِمْ
بأبي هائمة زُفّتْ لهائِمْ ... مُوجَع القلبِ جريحِ الكبِدِ

....

ونَشَرنا وَطَوينا صفحاتِ ... وسخِرنا من أراجيفِ الوُشاةِ
وتصفّحنا سجلّ الذكرياتِ ... بُرْهَةً وانْدَمَلَ الجرح النّدي
ثمّ قالَتْ ورذاذُ المطرِ ... حَبَسَ الطيرَ ولمّا يَطِرِ
هاتِ بنتَ النخلِ يا ابْنَ العَسْكرِ ... لا يُطاقُ الصّحوُ في ذا البَلدِ

....

يا لمرأى شاعرٍ يسقي غَريرَه ... ويُناغِيها بألحانٍ مُثيره
ولمرأى غادةٍ نَشْوى صغيره ... وهيَ تَسْقِيهِ وكَمْ قالتْ : زِدِ

....

وأفَقْنا فاذا بالشّيخِ قادِمْ ... وكِلانا مُطْمَئِنٌّ النَّفْسِ ناعِمْ
وافْتَرقْنا وَلْتَقُمْ شَتّى المزاعِمْ ... فلظى ، مأوى الأثيمِ المعتَدِي

ويجب ان نلاحظ أولا أن الشاعر قد قسم قصيدته الى مجموعات تحتوى كل مجموعة على بيتين مصرعين بقافية واحدة . وقد كانت هذه القافية في بداية القصيدة هي قافية الدال . وقد أخذ يغير نظام القوافي في المجموعات التالية في قافية البيت الاول وحده مبقيا على قافية الدال في البيت الثاني . واذا شئنا أن نصف ذلك وصفا أدق ، فاننا نقول :

ان قافية الدال قد أطردت في البيت الثاني في سائر المقطوعات في الوقت الذى كان تتغير فيه قافية البيت الاول في كل مقطوعة على حدة . ولكن هذه القافية المطردة (الدال) كانت تتكرر في الشطر الأول من البيت الثاني . وقد خلق ذلك نغما موسيقيا عذبا متنوعا ، يسري في القصيدة جميعها ، من أولها الى آخرها ، مما يدل على أن الشاعر كان محتفلا بقصيدته ، واعيا برموزها ، قاصدا الى جمع هذه الرموز ، وكأنه بهذا التنويع الموسيقي أراد ان يقدم قصيدته تلك بمعانيها ، ورموزها الى قراء شعره ، ليحملهم حملا على قراءتها ، وتفهم معانيها .

ومن يقرأ القصيدة يحس بظاهرة تغلب على هذه الموسيقى التى تنظمها هي البطء الشديد في الأنغام ، وهو بطء يجعل القارىء يتمهل تمهلا عند قراءتها ، وهو لذلك يتذوق معانيها ، ويتفهم رموزها .

وأمر آخر ، قد حرص الشاعر على تحقيقه فيها هو هذه النزعة القصصية التى تغلب عليها ، فقد ساق معانيه في شكل قصة على نمط تلك القصص التي نصادفها في شعر « عمر بن أبي ربيعة » .

وخلاصة ما نريد أن نصل اليه ، أن (فهد العسكر) قد جمع في هذه القصيدة كل العناصر التي يمكن أن يقدمها الى قرائه ، وأن يحملهم على قراءتها .

فاذا جئنا الى هذه الرموز ، وجدناه يختار يوم المولد ، وهو مناسبة دينية معروفة لها أهميتها ، وخطرها في الكويت بصفة خاصة . ثم يضيف الى هذا الرمز الديني ، رمزا آخر ، هو رمز أبيها الذي يعكف في المسجد على الصلاة .

أما الرمز الثالث فهو أمها تلك التي تقف الى جانبها ضد انذار أبيها ، وتهديد أخيها ، وتشجيعها على اغتنام تلك الفرصة للذهاب الى صاحبها ، وتعبر عن ذلك في لغة ينبغى أن نبحث عن مغزاها حين تقول لها : (قومي اغنميها .. ساعة هيا معي لا تقعدي) . ومثل هذه الأم تنتمي الى جيل كان أشد ما يكون حرصا على التقاليد فاذا ما وقفت الى جانب ابنتها ، وانطقها الشاعر بمثل هذه اللغة ، فان ذلك يعكس شعورا بالضيق من التقاليد ، واحساسا بضياع الحياة ، حياة تلك الأم وهو احساس تكشف عنه كلماتها (قومي اغنميها) .

أما الرمز الرابع ، فهو الجرأة في شرب الخمر ، وهي جرأة تصل الى مداها حين يشرك هذه الفتاة معه في شربها ، وكأنه بذلك يريد أن يحقق أمرين : أن يكسر سطوة التقاليد بهذه الجرأة الغريبة وأن يتخذ من الخمر كما يقول وسيلة الى النسيان في هذين البيتين :

ثمّ قالَتْ ورذاذُ المطرِ ... حَبَسَ الطيرَ ولمّا يَطِر
هاتِ بنتَ النّخْلِ يا ابْنَ العَسْكرِ ... لا يُطاقُ الصّحْوُ في ذا البَلدِ

أما الرمز الخامس ، والأخير ، فهو رمز صاحبته نفسها . قد اختارها الشاعر فتاة صغيرة غريرة راح يناغيها بألحانه المثيرة حتى استقام له أمرها . وأخذت تشرب معه ، وتسقيه ، بل تستزيده .

وقد ختم الشاعر مقطوعته تلك بهذين البيتين اللذين يتحدى فيهما بيئته بتقاليدها ، وقيمها ، ويعلن حرية الحب ، وشرب الخمر فيقول :

وأفِقْنا فاذا بالشّيخِ قادِمْ ... وكلانا مُطْمئِنُ النفسِ ناعِمْ
وافترقْنا ولْتقُمْ شتّى المزاعِمْ ... فلظى مأوى الأثيمِ المعتدي

وهذا كله عالم شعري متميز من عالم الواقع . خلقه الشاعر بخياله الرومانسي ، وحقق فيه كل ما تصبو اليه نفسه ، وجمع فيه بين هذه الرموز المختلفة المتناقضة ، جمعا

غريبا ، واستطاع أن يطوعها ، وأن يعبر من خلالها عن هذا التناقض القائم بين الحياة الحديثة ، وتقاليد بيئته القديمة في جرأة ، وتحد ، وصراحة ، جلبت عليه ما جلبت من الشرور .

ومن القصائد التى تصور هذا الدور الايجابي للمرأة قصيدته (في الاحمدي) وهي قصيدة يحمل فيها المرأة على مشاركته في الثورة على التقاليد فيقول : (١)

حسناءُ ان أشكو الزمانَ فإنه ... حربٌ على الحرِّ الابيِّ الامجدِ
قد أوصدوا الابواب في وجهى فكمْ ... من مأربٍ لى لمْ أنله ومقصدِ
والنحسُ منذ طفولتى خدني فيا ... لشقاءِ موتورِ الفؤادِ المبعدِ
حوراءُ يا دنيا العرائسِ والرؤى ... أنا في الكويتِ أخو الشقاءِ فأسعدي
الله في ابن الارض يا بنت السما ... قد تاه في القفرِ المخيفِ فارشدي
قضى ربيعَ العمرِ فيه معذباً ... يشكو أذى الدنيا وجورَ الاعبُدِ
يستعرضُ الاحلامَ وهي عوابسٌ ... طوراً ويهتفُ بالطيوفِ الشُردِ

....

....

فصليهِ يا دنيا الاماني واصدعي ... في قلبه شملَ الشجونِ وبدِّدي

فالشاعر يمهد لوصف لقائه بصاحبته بتصوير حالته النفسية ، ووصف ما يلاقيه من ظلم ، وخوف وضياع وهو يطلعنا على جانب مهم من نفسيته هو تعلقه بالأحلام التى يهرب اليها من واقعه المخيف ، وكأنه بذلك يريد أن يقول : ان هذا العالم من المتعة الذى يصفه دائما في قصائده ، انما هو عالم خيالي خلقه ، وعاش فيه . فاذا فرغ الشاعر من تقديم نفسه لصاحبته وتصوير ظروفه التعسة على هذا النحو ، انتقل الى تسجيل تجربته العاطفية معها ، وكأنه ينتقل من عالم الواقع ، الى عالم الخيال ، الذى يصفه في هذا البيت :

فصليه يا دنيا الأماني واصدعي ... في قلبه شمل الشجون وبددي

وبذلك تصبح هذه التجربة العاطفية في هذه الأبيات تجربة متخيلة خلقها بخياله الرومانسي الذى يعتمد على الرؤى في الهرب من الواقع المضني :

قالت وقد مسحت دموعي لا تنُحْ ... ومعي اغتَبِقْ يا عندليبُ وغرِّدِ
قد قيلَ لي بالامسِ انكَ شاعرٌ ... فاشربْ على نخبي . فلم أتردَّدِ
ما كانَ أرخمَ صوتها وأرقهُ ... حين انتشتْ وشدت وقالتْ أنشدِ
فشربتُ ثانيةً وثالثةً الى ... سبعٍ . فقالت خذ وزدْ ، وبيَ اقتدِ
أنشدتها والكأسُ في كفّي ولى ... قلبٌ يحومُ على مراشفها صَدي
فترنَّحتْ طرباً وكم من كاعبٍ ... طارت بألحاني وكم من أمردِ ؟

(١) الديوان : في الاحمدي ١٩٧ ، وما بعدها

وواضح أن ايجابية صاحبته قد تخطت الحدود المألوفة في البيئة الكويتية على أيامه ، وبعد أيامه فهي التي تخفف عنه ، وتدعوه الى الاقبال على المتعة ، والى الشرب ، بل هي تشرب ثانية ، وثالثة الى ان يبلغ بها الأمر الكأس السابع . وعلى عكس ما هو معروف فانه يتوقف عن الشرب ، ولكنها هي التي تدعوه اليه ، وهذا هو ما نريد ان نصل اليه من هذه الايجابية التي تتمثل في هذا السلوك الذي يصطدم بالتقاليد الاجتماعية والخلقية هذه الصدمة العنيفة . وكما قلنا من قبل ان مثل هذا الشعر لا ينبغي فهمه على انه صورة للواقع ، فليس مألوفا ان تبلغ المرأة في حريتها في المجتمعات الشرقية هذه الدرجة من التحرر ، وكل ما في الامر انه يريد أن يأخذها معه في ثورته على التقاليد التى كان يراها حائلا بين الكويت ، والحياة الحديثة المتطورة .

ويمضي « فهد العسكر » في قصيدته مع هذه التجربة الى نهايتها وكأنه بذلك يريد ان يؤكد هذه المشاركة الايجابية المزعومة لصاحبته في كسر هذه التقاليد ، وتحطيمها حين يقول مصورا ما انتهى اليه حالها بعد هذا الوقت الطويل الذى قضياه معا :

فاذا بثالثنا يفيقُ منبهاً ... ومحيياً بصبوحهِ صُبحَ الغدِ
فتنهدتْ لتنهدي وأثارَ في ... اعماقها ما قد أثارَ تنهدي
وهناك قمنا للوداع ويا لها ... من ليلةٍ فيها صفا لي مَوْردي
مرَّتْ مرور الريح وا شوقي لها ... من مُسعفي ان لم تعدْ من منجدي ؟
فلحسنِ حظي انني لم أنصرف ... حتى ظفرتُ بقبلةٍ وبموعدِ

***

يا صاحبي قد كانَ ما شاء الهوىٰ ... فإلىٰ الكنيسةِ سر بنا لا المسجدِ
ان قيلَ جُنَّ فان عذري واضحٌ ... أو قيلَ تاهَ ففي يديها مِقودي
او قيلَ ضلَ فلستُ قبل زيارتي ... وتدلهي بالزاهدِ المتعبدِ

وينبغى ان نلاحظ في هذه الابيات أمرين لهما أهميتهما :

الأول : تلك المفارقة الواضحة بين جو القصيدة العام ، وما يشيع من متعة محرمة ، كما جاء في أبياته ، وبين نهاية التجربة كما يلخصها في هذا البيت الأخير الذى يطلعنا على ان التجربة لم تكن كما شاعت في أبيات القصيدة الأخرى ، تجربة متعة حقيقية ، جريئة ، ولكنها كانت متعة خيالية محدودة لا تكاد تتعدى قبلة وموعدا ، ولعل في ذلك ما يؤكد مرة أخرى أن فهد العسكر لم يكن يقصد بهذه التجارب ، أحداثا واقعية حقيقية ، بقدر ما كان يريد أن يصدم الناس في تقاليد بيئته ، وأن يحمل المرأة حملا على أن تشاركه بطريقة ايجابية تمرده على هذه البيئة .

والامر الثاني : ذلك السلطان الذى يجعله للحب على الدين ، بحيث يحمله تدلهه بصاحبته على أن يتبعها الى كنيستها ، وهو لا يجد في ذلك ضيرا ، ولا يحس فيه باثم كما

يحس غيره من الناس المتدينين ، وهو يستغرب من هؤلاء المتعصبين الذين راعهم ما فعله ، وهو يصور ذلك في هذه الابيات :

يـا مـعشر المتـعصـبـينَ رويـدكـم ... أمـنَ الرّغـامِ قـلوبـكـم والجَـلمَـدِ
بـالله هـل تـطوى السمـاءُ اذا هفـا ... وصبـا لمشـركـةٍ فـؤادُ مـوحّـدِ ؟
فـاليـومَ قـادت من تحـبُّ لدينِـهـا ... وغـداً يعـودُ بهـا لدينِ « محمـدِ »

ولا نظن أن « فهد العسكر » كان يقصد هذا المعنى عـلى حقيقته فليس في الدين الاسلامي ما يمنع من أن يحب مسلم واحدة من غير دينه ، ولكنه أراد شيئا آخر ، وهو تصوير هذا التعصب الذى كان صفة غالبة على علماء الدين ، الذين كانوا يرون في مثل هذه العلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة أمرا لا ينبغي التسليم له والرضا عنه ، أو اذا أردنا أن نصفه وصفا صحيحا أنه صرخة من هذه القيود على حرية الحب في بيئته .

واذا كان فهد العسكر كما رأينا قد اتخذ من وصف صلته بالمرأة طريقا لكسر تقاليد البيئة ، فانه في هذه النماذج يتخذ من تسجيل الحرمان والفشل في الحب والتعلق بالماضي وسيلة الى الخلاص من هذه الحياة وما بها من تناقضات .

وينبغى ان نلاحظ اننا عندما نقرأ هـذه القصائـد الكثيرة ، التي أخـذ يعلو فيها صراخه ، لا نكاد نتبين أسباب شكواه في وضوح . ولكننا نجد أنفسنا أمام نغم غائم ، متبرم بالواقع ، ساخط عليه ، راغب في التخلص منه ، ولكننا حين نحاول أن نجد صورة محددة لطبيعة هذا الواقع الذى يؤرقه ، لا نكاد نعثر على هذه الصورة في هذه الكثرة الكثيرة من الشعر الا في أبيات قليلة انتثرت هنا وهناك ، وهي على غموضها تقدم لنا شيئا ان لم يكن واضحا وكاملا ، فانه على الاقل يقودنا الى معرفة ما يشكو منه فهو يقول من قصيدة طويلة : (١)

صهـرتُ في قـدح الصهبـاء احـزاني ... وصُغتُ من ذوبهـا شعري وألحـاني
وبـتّ في غـلس الظلمـاءِ أرسـلهـا ... من غور روحي ومن أعماق وجـداني
يا ليلُ ! ضاقت بشكوايَ الصدورُ وما ... ضـاقـت بغـلٍّ واحـقـاد وأضغـانِ
فجئتُ أشكـو اليـكَ المُـرجفـينَ وهم ... لا درَّ درّهـم ، أسـبـابُ خـذلانـي !
يا ليلُ ! والروح عطشى وهي هائمـةٌ ... هـل في المجرةِ من ريٍّ لعـطشـانِ ؟ !
يا ليلُ ! والنفس غـرثى وهي حائـرةٌ ... فهـل بنجمـكَ مـن زادٍ لغـرثـانِ ؟!
يا ليلُ ! والعـين سهرى وهي دامعـةٌ ... فهـل بجنحـكَ مـن راثٍ لسهـرانِ ؟!
يا ليلُ ! حسبي ، وصدري مِلؤُه ضرمٌ ... تلك البقية ، فافتح صدركَ الحَـاني !

(١) الديوان : أنا والليل : ١٧٠

ومثل هذا النغم الرومانسي الغائم لا يكشف عن اسباب حقيقية ولا نستطيع ان نستشف من ورائه الا شيئا واحدا ، هو التبرم بالواقع والرغبة في الخلاص منه .

ويطول الأمر بنا اذا أخذنا نسجل كل ذلك الشعر الذى يشكو فيه الشاعر هذه الشكوى الغامضة ، ولكننا نريد ان نشير الى أبيات أخرى تلقى بعضا من الضوء على طبيعة هذا الواقع الذى كان يشقي الشاعر به ، ويمكننا على ضوء هذه الابيات القليلة ان نلخص أسباب هذه الشكوى من حرمان الشاعر من فرص الثراء في وطنه ، ومن هذه القيود التى كانت البيئة تفرضها في أيامه على عواطف الشباب ، من الجنسين ، والتي كانت تحول بها بين هؤلاء الشباب وحرية الحب باسم الدين حينا ، وباسم القيم الاخلاقية أو التقاليد الاجتماعية حينا آخر ، كما نستطيع ان نستشف منها ما يدل على أساه على وضع المرأة في وطنه ، وهو يهتم بصفة خاصة ، بالحيلولة بينها وبين حقها في اختيار زوجها ، مما كان يفرض عليها في بعض الاحيان ان تتزوج شيخا يكبرها في السن ، وهو زواج كما يقول الشاعر اقتصادي ، أو كما يعبر عنه شراء بالمال . وهذه أمور كما قلنا كانت تعني الشاعر وتحمله على الشكوى بمثل هذه الابيات : (١)

يا بنتَ من وأدَ الفضيلةَ بين أحضان الرذيلهْ
وطغى فراحَ يبلُّ من دم كلِّ منكوبٍ غليله !
لهفي على تلك المشاعر ، والاحاسيس النبيله
وعلى جمالكِ ، والشباب الغضِّ ، لهفي يا خميله

....

باعوكِ بالثمن الزهيد ، فأين يا ليلى العداله ؟ !
وسقوكِ كأساً مِلؤُها صابُ الاسى حتى الثماله

****

زجُّوكِ ، وا أسفاهُ ، في سجن التقاليد القديمه
لله ما كابدتِ فيه من الاساليب العقيمه
لا درَّ درُّكِ من أبٍ فظٍّ ، ووالدةٍ لئيمه
يا قاتل اللهُ التعصبَ ، كم تمخضَ عن جريمه

....

قد أرغموكِ على الزواج بذلك الشيخِ الوضيعْ
أغراهُمُ بالمال ، وهو المالُ معبودُ الجميع
فقضوا على آمالنا ، وجنوا على الحُبِّ الرفيع
ما راعَ مثل الوردِ يذبلُ وهو في فصل الربيع !

....

---

(١) الديوان : « نوحي » : ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ .

يـا للمـهـازلِ ، والجـرائـمِ ، والمـآسي ، والمـسـاخـرْ
غـدت العـذارى كـالعقـائـد ، والمبـادىءِ ، والضمـائـر
سلعـاً تبـاعُ وتُشتـرى ، علنـاً ، بـأسـواق الحـواضر
والرابـحـونَ بهـا ، لهـم منـا التـهـانـي والبـشـائـر

ولا تحتاج هذه الأبيات الى التعليق عليها بشيء فليست فيها رموز تحتاج الى الكشف عنها ، وقد جاءت في قصيدة طويلة ، عنون لها الشاعر بعنوان « نوحي » وأهداها بقوله :

« الى تلك التي اختطفتها كف القدر القاسية من أحضان حبيبها ، وزجت بها يد المتعصب الذميم في سجن الفناء الرهيب ، أهديها » . وفي هذا العنوان ، والاهداء ، ما يكشف عن القضية التى تشغله ، قضية الاحساس بوطأة التقاليد التى حالت بين هذه المرأة ، وحريتها في اختيار زوجها . وهو احساس قد حمله ، كما نرى في اهدائه ، على المبالغة في الدعوة الى حرية الحب واعتباره سلوكا مشروعا متميزا من هذا الزواج الذي يفرض على المرأة في بيئته .

(ب) ويلاحظ من يقرأ هذه القصائد الكثيرة التي يضمها ديوانه في الشكوى ، أن الشاعر يمزج الغزل بالشكوى مزجا غريبا ، وانه يكرر فى أكثر القصائد التى يشكو فيها اسم امرأة بعينها هي « ليلى » . والغزل الذى يديره حولها في هذه القصائد غزل شاك باك حزين ، تتصل معانيه بالهجر ، وانقطاع أسباب الصلة بين الشاعر ، وصاحبته ليلى . وهو في هذا الغزل محب غير قادر على الصبر ، وهو دائم التعلق بالماضي كثير الرغبة في عودته ، وليس من شك في أن فهد العسكر لا يقصد امرأة بعينها ، ولكنه يستعير هذا الاسم من شعر الغزل العذرى الذي يدور كله حول هذه المرأة التى عرفها القدماء باسم (ليلى) .

ولاستعارته لهذا الاسم مغزاه الفني ، وهو مغزى يستمد من وقائع هذه القصة العاطفية الشجية ، وكأنه يريد أن يعبر من خلاله عن هذا اليأس القاتل ، وهذا الحرمان الذى فرضته ظروف بيئته عليه ، تماما كهذا الحرمان الذى فرضته التقاليد على هذين المحبين : قيس ، وليلى . ويحسن بنا أن نقف عند نماذج من هذا الشعر ، وهى نماذج تتكرر فيها نفس المعاني ، ونفس المواقف ، مما يؤيد ما نذهب اليه ، من أنها رموز الى مواقف مختلفة ، وليست مجرد تسجيل لتجارب حقيقية : (١)

ليـلىٰ وكـم عـاذلٍ بـالامس أنـبـنـا ... واليـومَ عـادَ وعـزانـا وواسـانـا
ليـلى تعـالي ورُدّي بعض مـا أخـذتْ ... منـا ليالي النـوى عـطفـاً واحسـانـا
ليـلى تعـالي فصـرفُ الدهـر أعلنهـا ... حـربـاً وحـطمنـا ظُلمـاً وطغيـانـا
ليـلى تعـالي لنشكـو مـا نُكـابـدهُ ... في الحيِّ مُذْ أصبحَ الاحـرارُ عُبدانـا
ليـلى تعـالي فـإن الشكّ خـامـرنـا ... وكفكفي دمعنـا فـالوضـعُ أبكـانـا

---

(١) الديوان : « نداء » : ٢٢١ .

ليلى تعالي أديريها مشعشعةً ... لعلَّ بالراحِ يا ليلايَ سلوانا
ليلى تعالي والا فالحَميمُ اذا ... لم تأتِ موردنا والنارُ مثوانا
أنا منادوكِ يا ليلى فلا عجبٌ ... فأنتِ واللهِ دنيانا وأُخرانا

ويقول من قصيدة أخرى موجها خطابه الى (ليلى) :[1]

ليلاى يا حُلمَ الفؤادِ ... الحلوَ يا دنيا الفنونِ
يا ربَّةَ الشرف الرفيعِ ... البكرِ والخُلُق الرصينِ
يا خمرةَ القلب الشجيِّ ... وحجَّةَ العقلِ الرزينِ
صُنتُ العهودَ ولم أجِد ... عنها فيا ليلايَ صوني
عودى لقيسكِ بالهوى ... العذريِّ بالقلبِ الرهينِ
عودى اليهِ وشاطريهِ ... الحبَّ بالدمع السخينِ
عودى اليهِ واسمعى ... نجواهُ في ظلِّ السكونِ
....
ليلى تعالي زوِّديني ... قبلَ الممات ووَدِّعيني
ليلاىَ لا تتمنعى ... رُحماكِ بي لا تخذُليني
ليلى تعالي واسمعى ... وحىَ الضمير وحدثيني
ودعى العتابَ اذا التقينا ... أو ففي رفقٍ ولينِ
....
للهِ آلامي وأوصابي ... اذا لم تُسعفيني
هيمانَ كالمجنون أخْبطُ ... في الظلامِ فاخرجيني
مُتعثراً نهبَ الوساوس ... والمخاوف والظنونِ
حفَّتْ بيَ الاشباحُ ... صارخةً بربكِ انقذيني
واشفي غليلي وابعثي ... ميتَ اليقينِ ودلليني

وواضح في هذه الابيات التى اخترناها من هاتين القصيدتين اختيارا ان الشاعر يتخذ ممن أسماها (ليلى) وسيلة الى الخلاص النفسي من هذا الواقع المضني الذى يطبق عليه . وقد مهد لذلك بوصف تلك القطيعة التى يحرص على الاعلان عنها كلما جاء ذكر ليلى في أشعاره ، وكأنه بذلك كما رأينا يتخذ منها رمزا على هذا الامل الذى يسعى الى تحقيقه .

وحديثه عن الخلاص بالحب من خلال حديثه عن (ليلى) يسلمنا الى هذه الصورة الاخرى التى تظهر في قصائد كثيرة من قصائد الشكوى ، صورة المحب المهجور ، وهي

---

(١) الديوان : « شهيق وزفير » : ١٥٦ ، ١٥٧ .

صورة يمكن أن نضعها بازاء الصورة الاخرى التي رأيناها تغلب على مقطوعاته ، وقصائده الغزلية الخالصة . صورة المحب المستمتع بصاحبته . واذا كانت الصورة الأولى رمزا على هذا التحدى لتقاليد بيئته ، وقيمها الاجتماعية كما بينا ، فان الصورة الاخرى ، صورة الحرمان رمز على الشعور بالفقد ، وعلى الرغبة في الخلاص بالحب .

ونلاحظ أن هذه الصورة التي يبدو فيها محبا مهجورا ، والتي يكثر ورودها في قصائد الشكوى ليست وقفا على وصف علاقته بمن يسميها (ليلى) وحدها ، وانما تتردد اسماء كثير من النساء في هذه القصائد ، وهي أسماء نلاحظ انها قديمة ، استعارها هي الاخرى من غزل القدماء ، مثل هند ، ودعد ، وثريا ، ومي ، وخولة مما يحملنا على الاعتقاد بأن هذه الاسماء ليست اسماء نساء كانت له بهن صلة عاطفية في بيئته ، ولكنها رموز على ذلك الأمل الذي كان يحس بالرغبة في تحقيقه . ومن ثم فان أوصافه لهذه المرأة التى تعددت أسماؤها في شعره ، كانت أوصافا عامة ، وعلاقته بها علاقة موهومة . ونستطيع أن نتبين ذلك من هذه المقطوعات الشعرية ، التي جاءت في قصائد عديدة نختار منها قصيدته : هاتي الدواء وكحلي بصري : (١)

يا مَيُّ نابَ السمع عن بصرى ... في الليلة السوداءِ من صَفَرِ
ذهبتْ فلا رجعتْ مخلفةً ... في غور روحي أسوأَ الاثرِ
ماذا أقولُ وان شكوتُ فمِنْ ... جور القضاءِ وقسوةِ القدرِ
الصدرُ منقبضٌ ولا عجبٌ ... والنفسُ نهبُ الهمِّ والضجرِ
يا مَيُّ والاحلامُ شاردةٌ ... رُحماكِ رُدّيها لمفتقرِ
يا مَيُّ والايامُ عابسةٌ ... بالله غنّي وارقُصي وذري
يا مَيُّ والاقدارُ ساخرةٌ ... منّا ولم نَسخَرْ ولم نَثُرِ
قومي لنسخرَ مثلما سَخِرتْ ... من كلِّ مُدَّخرٍ ومُحتكرِ
فمُشبِّهو ليلى بوالدها ... شتانَ بين الفحم والدُّررِ
لا تحسبي يا مَيُّ ان يدي ... مغلولةٌ غُلَّتْ يدُ الاشِرِ
فالحرُّ من جورِ الزمانِ هنا ... وهناك بين النابِ والظفرِ

***

حسناءُ هاكِ وحطمي قدحي ... فالكأسُ قد دارتْ على البَقَرِ
لا تعجبي مما صدعت بهِ ... فالنارُ لا تخلو من الشرَرِ
حسناءُ والاجفانُ قد ثَقُلتْ ... هاتي الدواءَ وكحِّلي بصري

---

(١) الديوان : هاتي الدواء وكحلي بصرى : ١٨٦ ، ١٨٧ .

واضح ان الشاعر لا يكتفي بذكر (مي) في هذه الابيات ، ولكنه يعود فيذكر أخرى هى (ليلى) ، وهذا بدوره يسلمنا الى حقيقة أخرى في هذا الغزل : هي اختلاط شخصية هذه المرأة التى يسعى الى الخلاص بحبها من واقعه في ذهنه اختلاطا شديدا . ولعل مما يوضح هذا الاختلاط انه في بعض القصائد يحشد أسماء عدد من النساء ، ليتوجه اليهن بخطابه مما يدل على انه لم يكن يقصد امرأة بعينها ، ولكنه كان يتخذ من المرأة بصفة عامة رمزا على سعيه الى الخلاص بحبها .

(٢)

ويكون وصف الخمر في ديوان (فهد العسكر) ظاهرة فنية واضحة ، يمكن ان تقارن من حيث كثرتها وغايتها الفنية ، بموضوعاته الشعرية الاخرى كالغزل والشكوى كما رأينا . ونستطيع لكي يتيسر لنا دراسة أشعاره في الخمر ، وفهم أبعادها الفنية ، والرمزية ان نسجل عددا من الملاحظات عليها .

الملاحظة الاولى : أن وصف الخمر لم يجيء منفصلا في قصائد خالصة ولكن جاء مختلطا بأغراض شعره الأخرى ، وبخاصة بشعر الشكوى والغزل مما جعل هذا الغرض يؤلف مع الغزل والشكوى وحدة فنية غايتها كما قلنا أن يصور الشاعر هذه الاحاسيس الحزينة بسبب هذا الواقع الاجتماعي الذي كان يعاني منه ، فهو يقول من قصيدة له بعنوان : (أسفر الصبح) [1] :

أسفرَ الصبحُ قم نحيي الصباحَا ... يا منى القلبِ واترعِ الاقداحا
واصْحُ وافتحْ طَرفاً مريضاً صحيحاً ... ان قلبي يهوى المراضَ الصِّحاحا
وأعِرْ طلعةَ الصباحِ ضياءً ... من محياكَ ، كم أعرتَ الصباحا

....

يا ملاكي والصحوُ قصَّ جناحي ... واصطِباحي منها يَريش الجناحا
أسقِنيها فالصحوُ شرَّد أحلا ... مَ فؤادى وما بلغتُ نجاحا
أسقِنيها فالصحوُ بعثرَ آمالي ... وأدنى العُذالَ والنُصاحا

فقد بدأ قصيدته بالغزل ، وهو غزل في معانيه تطلع وأمل ، ثم انتقل من الغزل الى دعوة صاحبته لشرب الخمر معا ، وهي خمر يراها قادرة على ان تملأ نفسه سرورا ، وتزيل أحزانه ، ولا ينسى الشاعر كعادته ان يتحدى عواطف بيئته التى ترى في شرب الخمر فسادا ، ولا يزال يلح في الحديث عن الخمر والدعوة الى شربها ، وكأنه يرى فيها خلاص نفسه من واقعه ، حتى ما اذا أترع كأسه أحس بالنشوة التى تنقله الى عالم آخر يرى فيه ظواهر الطبيعة ، من خلال نفسه الفرحة التي امتلأت بالأمل حين انتقلت الى عالم آخر

---

(١) الديوان : (اسفر الصبح) : ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ .

بفضل هذه الخمر ، وقد عبر عن ذلك الشعور بمثل هذه الابيات :

هـا هي الشمسُ يـا حـبيـبي أطلتْ ... قـم نـغـنـي ونـنـعشُ الارواحـا
فَضِيـاهـا الوهّـاجُ ذَهّبَ خـديـكَ ... وأنـدى جـبـيـنـكَ الوضـاحـا
ونسيمُ الصبـاح في الروض يسـرى ... عـطراً من شـذا عـبـيـرك فـاحـا
قُمْ نُغني معـاً نشيـدَ هـوانـا ... ونـنـاجـي الشـويـطىءَ الصداحا
وننـاغي الطيورَ وهي عـلى الشاطىءِ ... تـشـدو وتـعـلنُ الافـراحـا
ثـم نـلهـو عـلى الرمـال كـطفـلين ... ونـهـتـزّ نـشـوةً ومـراحـا

واضح أن نظرة الشاعر الى الطبيعة في ظواهرها المختلفة نظرة فرحة تسعد بالشمس وضياها الوهاج ، وبنسيم الصباح ، وشذاه العطر الذى يملأ الجو عبيرا ، وبغناء الطيور ، وباللهو على الرمال ، وفي عبارة مختصرة : ان (فهد العسكر) يرى الطبيعة هذه المرة بعين أخرى غير تلك العين التى رأيناها ترى الأزهار ذابلة ، والظلام دامسا ، والشاطىء خاويا ، والأمواج مدمرة ، ولا غرابة في ذلك فقد نقلته الخمر كما رأينا الى عالم آخر من الرؤى ، والأحلام الجميلة . وهو يقول من قصيدة أخرى بعنوان : (أهلا وسهلا) يصف فيها تجربة عاطفية مع فتاة غضة لم تبلغ العشرين ، ذات صوت رخيم كما يقول ، وعيون عسلية ، وشعر فاحم ، الى غير ذلك من الأوصاف المألوفة ، فى شعر الغزل القديم ، حتى اذا ما انتهى من وصف صاحبته والحديث عن ليلته معها ، انتقل الى الحديث عن الخمر ، ووصف أثرها فى نفسه فيقول :[1]

قُـم يـا حـبـيـبُ اليـومَ ... واسكـبـهـا وخَـلِّ ابـنَ الغُـيـومِ
وانـضَـحْ بـهـا كـبـدى ... فـديـتـكَ فـهـى دامـيـةُ الكُـلومِ
مـن سـخـريـاتِ الوضـعِ ... والأقـدار والدهـر الغـشـومِ
انـى اعـوذُ بـكـأسـهـا ... مـن كـلِّ شـيـطانٍ رجـيـمِ
وأعـيـذهـا مـا شـعـشـعـت ... مـن كـل مـأفـونٍ لئـيـمِ
ومـن الجَـهـولِ وكـلِّ ذى ... ذوقٍ واحـسـاسٍ سـقـيـمِ

وواضـح أن (فهد العسكـر) يفزع الى الخمـر لينضح بهـا كبده ، ولينسى بهـا (سخريات الوضع ، وأسى الدهر) ، حتى اذا فرغ من هذه الشكوى انتقل الى وصف هذه الخمر ، وبيان أثرها في نفسه ، وهو أثر يتكرر من قصيدة الى أخرى ، ويتلخص في انها تنقله من عالم الواقع الى عالم الرؤى والأحلام أو اذا أردنا تعبيرا أصح قلنا : انها تنقله الى عالم النسيان ، كما يقول فى مثل هذه الأبيات :

---

(١) الديوان (أهلا وسهلا) : ٢١١ ، ٢١٢ .

فضيةٌ ذهبيةُ الأحلامِ كاشفةُ الغمومِ
من خمرٍ عاصمةِ الرشيد وكم صرعتُ بها نديمي
ولكم بها جَنَّحتُ أحلامي فطارتْ في النعيمِ
ولكم على بسماتها سامرتُ من خلٍّ حميمِ
صَعُبَتْ فلو فرعونُ عاقرها لردَّ عصا الكليمِ
أو ذاقها موسى لكانَ من الفصاحةِ في الصميمِ

وهذه المبالغة في وصف الخمر وأثرها ، تلك المبالغة التي تتجرأ على القيم الدينية ، انما يلجأ اليها كثيرا ليعبر من خلال هذه المبالغة نفسها عن ولعه بالخمر ، وعن حرصه عليها ، بوصفها وسيلة للخلاص من واقعه . وينبغى ألا نأخذ هذه المبالغة على ظاهرها ، وألا نسرف فى لوم الشاعر من أجلها ، فليست كما قلنا أكثر من وسيلة فنية ، كان الشاعر يلجأ اليها ، شأنه في ذلك شأن غيره من الشعراء القدماء .

والملاحظة الثانية : أن وصف الخمر يجيء دائما في هذه القصائد التي تختلط فيها الأغراض الشعرية هذا الاختلاط الشديد وسيلة للنسيان والخلاص ، وكأنها كائن كان يفزع اليه (فهد العسكر) ليخلصه من واقعه . وقد حقق هذا الخلاص من خلال أشعار الخمر بطريقتين :

الطريقة الاولى :

تصوير متعته بشرب الخمر ، وبلقاء صاحبته ، وهى متعة ولقاء يتجليان في انتقاله الى عالم آخر غير عالمه الحقيقى ، عالم الرؤى والاحلام ، كما قلنا .

والطريقة الثانية :

النسيان ، فكما كانت الخمر تنقله الى عوالم أخرى أكثر بهجة ومتعة ، فقد كانت تعاونه على النسيان ، نسيان هذا الواقع . وقد عبر عن هذا وذاك من خلال حديثه عن الخمر في أشعار اخذت معانيها تتكرر في قصائده المختلفة . ومما يصور سعيه الى الخلاص بالمتعة قوله من قصيدة له بعنوان (وعرائس الالهام دمع الغيد) :[1]

أكثيرةَ الشكوى حنانيكِ أهدأى ... وترفقى بالشاعرِ المنكودِ
الصبحُ لم يسفرْ وأهلكِ نومٌ ... قومى معى نَحسو المدام وعودى
فترددتْ وتململتْ وتنهدتْ ... وبكتْ وطوّقَ ساعداها جيدى
فنظمتُ من وحى الدموع قصيدةً ... وعرائسُ الالهامِ دمعُ الغيدِ
وسجدتُ اجلالاً وتعظيماً لها ... واستعبَرَتْ روحى وطالَ سُجودى

(١) الديوان : وعرائس الالهام دمع الغيد : ١٩٦ . ١٩٧ .

قالت هلمَّ الى الشويطىءِ قلتُ لا ... فهناكَ كل مفندٍ وحسودِ
وهنا الأمانُ وهاهنا ما شئتِ من ... بنتِ النخيلِ أو ابنة العنقودِ
فسقيتها وحَسَوتها من ثغرها ... يا منْ حساها من ثغور الخودِ
بيضاءَ من خمر العراقِ تثير روحَ ... العزم والاقدامِ بالرعديدِ
ما أن أقولُ لها خذى معبودتى ... الا وقالتْ هاتِ يا معبودى
هاتِ اسقنيها لا تعكرْ صفوها ... دَعها بلا مزجٍ ولا تبريدِ
دعها لتخرجَ بى الى دنيا المنى ... من عالم الأطماع والتنكيدِ
واصدعْ بنشوتها وفرطِ سرورها ... شملَ الضّنى والهمّ والتسهيدِ

فالشاعر يمزج الشكوى بشرب الخمر بالغزل في هذه الأبيات ، ويتخذ من هذا المزيج وسيلة الى تصوير متعته بصاحبته التى تسقيه ، وتشرب معه كما يتخذ من هذه المتعة بشرب الخمر وسيلة أخرى للخروج من عالم (الأطماع والتنكيد) . وفي عبارة أخرى انه يتخذ من المتعة بالخمر والغزل خلاصا من واقعه .

وتجلى احساسه بأثر الخمر ، وقدرتها على خلاصه فى قصيدة له بعنوان : (ليلة فى بيت الجارة) . وهى قصيدة حافلة بالرموز اذ يتخذ فيها من جارته تلك التى يسميها ابنة الشيخ ، وسيلة الى تصوير متعته بالخمر فيقول :(١)

بكِ بالشوقِ ، بالضنى يا جارهْ ... أسعفيني بالكأس والسيجارهْ
يا ابنة الجارِ أرمضَ الصحوُ قلبي ... وشجا خاطرى وشقَّ المراره
أخرجيني من الظلام الى النو ... رِ وفرضٌ أن يسعف الجارُ جاره
....
أشعلى تلك تارةً واترعي من ... خمرة الرافدينِ هاتيكَ تاره
ودعيني ما بينَ سيجارتي والـ ... ـكأس أبكى الصِّبا وآخذُ ثاره
خففى العتب ، أوصدى البابَ ، ... قومى واطمئنى فالشيخُ غادرَ داره
لستُ أخشى عليكِ من أمكِ الـ ... ـسوءَ فكم رحبَتْ بهذى الزياره

ويهمنا من هذه القصيدة الأبيات التي يدعو فيها صاحبته الى أن تسقيه الخمر ، وتشاركه المتعة بشربها ، وهي الأبيات التى يمزج فيها كما رأيناه بين عواطف الحب ، والخمر ، والشكوى ، هذا المزج الغريب فيقول :

يا ابنةَ الشيخ يا منى النفس يا ... ريحانة الحيِّ أوقدَ الشوقُ ناره
انقعي غُلتى فبين ضلوعى ... خافقٌ شَفَّهُ الصدى لا حجاره
واخرجى بى من عالم الإفكِ والبهـ ... ـتانِ والبغى والخَنا والدعاره

---

(١) الديوان : (ليلة في بيت الجارة) : ١٨٠ .

لسماء الرؤى وشتى الأمانى ... فبنات القريض رهن الاشاره
حيث يحلو الهوى ويسكبُ فجـ ... ـرُ الحبِّ في كل خافق أنواره
عانقيني واطفئي غُلةَ الروح ... فجسمي براهُ ما في القراره
وضعي ثغركِ الشنيبَ على ثغـ ... ـرى وهاتي صهباءَهُ بحراره
اسقنيها على وجيبِ فؤا ... دينا فقد أسدلَ الدجى أستاره
واصهري كل ما يجيشُ بصدري ... من شعورٍ هَضْمُ الحُقوقِ اثاره
يا ابنةَ الجار يا منى النفس لا ... تأسى اذا ما الواشى أثارَ غباره
ذابَ قلبي أو كادَ يا ربة الـ ... ـحسنِ خذيه واستطلعي أسرارَه

وتعد هذه القصيدة من أعذب قصائد (فهد العسكر) نغما ومعنى ، واعمقها احساسا ، وأكثرها امتزاجا بظواهر الطبيعة ، التى يرى فيها صورا مختلفة من الأسى والفرح ، من المتعة والضيق ، من الأمل واليأس ، ويرد ذلك كله الى ما يسميه (هضم الحقوق) ، وكأنه لا يستطيع أن ينسى واقعه حتى فى هذه اللحظات الممتعة فى حياته .

(٣)

ولما كان (فهد العسكر) يتخذ من الحب والخمر وسيلة الى الخلاص النفسى من الواقع الذى يشكو منه ويعاني من قيوده المختلفة ، فقد كان يمزج بين الخمر والحب وبين الموت، متخذا منه وسيلة لتخليصه من آلامه ، وتحريره من مشاكله .

ومثل هذا النوع من الخلاص يناقض ما الفناه في أشعار (فهد العسكر) الأخرى ، وهو ما يحتاج الى تفسير نكشف فيه عن الرابطة الوثيقة بين الحب والموت ، والهجر ، من ناحية وبين ضيقه من واقع الحياة الاجتماعية ، والسياسية والدينية من حوله من جهة أخرى وهي معان ، أو أغراض يخلق الشاعر من التأليف بينها وتسخيرها ، للتعبير عن فكرة بعينها وحدة فنية ، وموضوعية لقصيدته .

فهو يقول من قصيدة تختلط فيها الشكوى بالحديث عن الخمر والحب والموت اختلاطا واضحا ، وهي قصيدة يتحدث فيها عن ليلاه التي نأت عنه ، والتي يتخذ من هجرها سببا فى طلب الموت خلاصا من عذاب الهجر[1]

ليلايَ يا حلمَ الفؤاد ... الحلوَ يا دنيا الفنون
يا ربَّةَ الشرف الرفيع ... البكر والخُلق الرصين
يا خمرةَ القلبِ الشجيِّ ... وحجَّة العقلِ الرزين
صُنتُ العهودَ ولم أجِد ... عنها فيا ليلايَ صوني
عودى لقيسكِ بالهوى ... العذريِّ بالقلبِ الرهين

---

(١) الديوان : (شهيق وزفير) : ١٥٦ ، ١٥٧ .

عودى اليهِ وشاطريهِ الحبَّ بالدمع السخين
عودى اليهِ واسمعى نجواهُ في ظلِّ السكون
فهو الذى لهواكِ ضحّى بالرخيص وبالثمين
ليلى تعالى زوديني قبلَ المماتِ وودعيني
ليلايَ لا تتمنعى رُحماكِ بى لا تخذليني
ليلى تعالى واسمعى وحيَ الضمير وحدثيني
ودعى العتابَ اذا التقينا أو ففي رفقٍ ولين
لم لاو عمرُ فتاكِ أطول منه عمرُ الياسمين

ويجب ملاحظة هذه الرموز التي يستغلها (فهد العسكر) في تصوير واقعه والبحث عن خلاص له من تسمية صاحبته (بليلى) وتسمية نفسه (بقيس) ، ومن حديثه عن العهود التي صانها ، ولكنه على الرغم من ذلك فقد تعرض للهجر ، وهو يتمنى أن تعود اليه ، لتخلصه من واقعه ، أو كما يقول لتودعه قبل مماته ، وكأننا بالشاعر يريد أن يعبر عن هذا الظلم الاجتماعى الذى يشخصه فى الظلم بالحب ، أو فلنقل كأنه يستعير قصة (قيس وليلى) ليتخذ منها رمزا على هذا الجدب النفسى والاجتماعى الذى كان يعانيه . ويمضي الشاعر فى أبيات أخرى متمنيا هذه الزيارة أو هذه العودة ، عودة ليلى اليه ، وهى عودة كان يؤمل فيها كثيرا ، أو فلنقل كان يجد فيها خلاصه ، وهو خلاص يتنوع فى آخر الأبيات ، ليتغير من خلاص بالحب ، الى خلاص بالموت فيقول :

للهِ آلامى وأوصابى اذا لم تُسعفيني
هيمانَ كالمجنون أخبطُ في الظلام فأخرجيني
متعثراً نهبَ الوساوس والمخاوف والظنون
حفتْ بيَ الأشباحُ صارخةً بربكِ أنقذيني
واشفى غليلي وابعثى ميتَ اليقين ودلليني
ليلى اذا خُمَّ الرحيلُ وغصَّ قيسكِ بالأنين
ورأيتِ أحلامَ الصبا والحبَّ صرعى في جُفوني
ولفظتُ روحى فاطبعي قُبَلَ الوداع على جبيني
واذا مَشوا بجنازتى ببناتِ فكرى شيِّعيني
واذا دفنت فبَللى بالدمعِ قبري واذكُريني

ولعل في هذا ما يفسر لنا مغزى هذه الرموز المختلفة ، التى يجمع بينها في قصيدته قيس وليلى ، والموت . وهي رموز نراها تتردد في قصائد أخرى فى ديوانه ، مكررا نفس المعنى ، ونفس الصور ، ونفس الأفكار .

ومن هذه القصائد قصيدة له بعنوان : (احفروا لي قبرا على شاطىء البحر) يقول فيها :[1]

ليس عيداً بل مأتم يا صحابى ... فاملأوا الكأسَ ان أردتم عذابى
اشربوا الراحَ يا ندامى هنيئاً ... ودعونى أحسو مرير الصاب
ان شدو الأوتار يشجى فؤادى ... وتثير الأسى كؤوس الشراب

....

انا في هذه الحياة غريب ... يائس تائه وراء الضباب
انا فى الحب يا رفاقى شقى ... وسعيدوا فرحتى واكتئابى
انا سكران ما شربت مداماً ... فأسألونى وأنصتوا لجوابى
يا رفاقى لا تحفروا لى اذا ما ... متُ شوقاً قفراً بقفر يباب
وادفنونى بين الصخور عسى يهـ ... ـدأ روعى وثورتى واضطرابى
يا صخور الشاطىء بربكِ ان مرَّ ... على مرقدى هنا أحبابى
خبريهم عما لقيت من الهمّ ... وشتى الآلام والأوصاب
ساءهم أن أعيش صبا أناغيهم ... بأشعارى الرقاق العذاب

....

فلا متُ فى سبيلهم ناعم البا ... ل لعلى أرتاح تحت التراب

وعنوان القصيدة يوحى بهذا الجو الحزين الذى يخلقه هذ الشاعر المعذب فى حبه ، والذى يتمنى الموت خلاصا من هذا الحب ، وهو يختار لنفسه قبرا على شاطىء البحر . وشاطىء البحر من المواقع التي تتكرر اشارة الشاعر اليها فى قصائده المختلفة حين تتداعى ذكرياته الماضية . وحديثه عن شاطىء البحر يختلف من قصيدة الى أخرى تبعا للجو النفسى الذى يشيعه في هذه القصيدة أو تلك ، فهو يراه مرة مكانا لسعادته ويراه مرة أخرى مكانا لشقائه . وأى أسى ابلغ من أن يرى الشاعر شاطىء البحر قبرا له ، ويرى أمواج البحر باكية عليه . وهو هنا ينحو منحى الرومانسيين الذين يحلون فيما حولهم من ظواهر الطبيعة . ونحن نراه يتحدث الى الصخور كما يتحدث هؤلاء الشعراء الى ظواهر الطبيعة ، ولا يجد آخر الأمر بدا من الموت خلاصا لنفسه ، ووفاء لأحبائه .

فلا متُ في سبيلهم ناعم البال ... لعلى أرتاح تحت التراب

وفى هذا الشعر ما يؤكد لنا أن فهد العسكر كان يتخذ من هذه الموضوعات : الحب ـ والخمر ـ والموت طريقا الى خلاص نفسه من مشكلات بيئته ، وتسجيل شكواه من قيودها تحت تأثير الحياة الجديدة التى اخذت تؤثر في هذه المنطقة بعد اكتشاف الثروة البترولية ، وهو ما يجعل من شعره جميعا بناء رمزيا .

---

(١) الديوان : احفروا لي قبرا على شاطى البحر : ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ .

أبو ذر

يعبر المستطيلات

علي الشرفاوي

فاجعٌ كالردى
ورهيبٌ هو الانتظارْ
عيونك مفتوحةٌ كالمدى
وتبدو كأنك فى الغمد مختنقٌ بنهار الصهيلْ
كأن الصعاليك موتى
كأن النخيل
وهذا الرمادُ الذى فى الصدور
بلادٌ تباغتُ أبناءها فى ليالى الزفاف
كان اللقاء الذى تم بينى وبينى وداعٌ
فمن ذا سيوصلُ ما بين عينٍ وقافْ

ويجمعُ هذا المدى بالضفاف
ومن ذا يوّحدُ بين الضحى والأصيل
ويعزفُ عرسَ البلادِ القتيلْ
فالمسا أزرقُ
والضحى .
مستطيل .
★ ثلاث انتظارات يشهق طعم الأبوة فيها
ورابعها قطرات الندى وهى تنهضُ ساحبةً
من دثار الصباحْ
★ أربعٌ عطرهم غامرُ
وخامسهم
فرحٌ يطعمُ الشوقَ وجداً يساقى الرياح
★ خمسةٌ عانقوا فى النوافذ برقاً
وسادسهم
قاب قوسين ادنى من الحلم كان الصغارْ
★ ستةٌ يزرعون الصحارى غناء طيور بلحظة عشق
وسابعهم كالتحولْ
★ سبعةٌ كل حبٍ يقود لحبٍ
وثامنهم .
يتهادى النخيل
هو الممكنُ الطفلُ
يخرجُ
من جسدِ المستحيلْ
قدّسَ الحلمُ
فى البدء كان الهوى مهرجانْ
والمدى أعينٌ فى انتظار الأوانْ
أباذر اشرقْ هنا واشتعلْ
ان ضلعىَ فحم
فكن فى دمى كالحروف التى تشبه البرق،
كالشرق حين تعدى الطفولةِ .
كالجوع يشهرُ سيف الصعاليكِ
يقرعُ باب الملوكْ

كالسيف يخلعُ غمداً
ويلبسُ شوق البطولة
تقدم
أنا قادم من قيود القبيلهْ
(كنتُ أطلقُ حلمىَ سربَ حمامْ
و أرصدهُ فى البياضْ
أرى كيف يبكى
أرى كيف يحلمْ
أرى .....)
صار وجهى دماً
والحماماتُ فى الجُبِ
والذئبُ فى الوهم يرمى لىِ الحبلَ
آهٍ أباذر ارسل لىَ الصوتَ
أحداقىَ اتسعتْ واحتوتْ كل هذا الفضاءْ
أعرف ان المياهَ برغم تعارضها
تلتقى فى الشطوطْ
و أعرف من سوف يمشى
ومن سوف يسقطُ قبل السقوطْ
هل دخلت القنوط ؟
(خرجت جريحاً و فى المستطيل
رأيت دمُ الجُب فوق القميصْ
و فى الماءِ ريش الحمام
اننى عاشق لاينامْ)
تقدم أباذر منى
فلا الذئبُ منى برىءٌ
ولا الجُبُ
هذا قميصى
سأرفعهُ رايةً للدماء
وأدعوا جموع الصعاليك للحبِ جيشاً
تقدم أبا ذر منى فأنت السماءْ
تقدم
ودعنى أشمُ الخطى فى عيونكَ

أشربُ من نسمات هواكْ
فانتَ قريبٌ كصوتى ولكننى لااراك
وأنتَ أليفٌ كأهداب عينى
تقدم وخذنى
فحين توهجتَ فى المستطيلْ
تداعى فؤادى اليك
فأنت الشفاهُ
وأنت النبيذُ المعتقُ فى حفلِ عرسِ بلادى
تعالَ
سأحملُ هذى البلادَ بيارقَ عرسٍ
وأبحثُ عن ساعديك
هى الآن حاملةٌ شوقها
وتهزُ البحارَ
تغنى
هى الآن أقربُ للعرسِ منى .

وكالة
كانو للملاحة

تسهل نقل بضائعكم
من جميع أنحاء العالم
إلى البحرين على خطوط
بحرية منتظمة
من أمريكا وأوربا
والشرق الأقصى

شعارنا
خدمتكم السريعة

هاتف المكتب الرئيسى: ٢٥٤٠٨١

أمين صالح

٣ قصصٍ

صبيـــة

صبية لم يكتنز صدرها بعد بذلك الامتلاء المثير ، بنضوج الثمرتين المرشوشتين بندى الفجر الوردي . في مقلتيها يقرأ المرء تسعة أو عشرة أعوام من الطفولة الطرية . عمر قصير وقامة كالغصن الهش المنحني على جدول يراقب ظله الذي يندّاح في الماء مهدهدا الدوائر المنفلتة .

ينادونها : هيفاء . وتضحك من الاسم . أحيانا لا ترد ، فكل يوم تختار لنفسها اسما ، وتضحك لتورطهم وحيرتهم إزاء غرابة ابتكاراتها .

شعرها محلول كأهداب مساء . يحلو لها أن تنشر شرانقها من الشرفة صباحا ، فكل يوم تختار لنفسها بشرة . وعندما تفتح راحتها للأقارب يلمحون ريش طاووس أو قرن أيّل . يسألونها : من اين تجلبين هذه الاشياء ؟ تجيب بحبور : هذا سر .

سرها مخبوء في جدار ينشق وقتما تشتهي ومنه تدخل الكائنات المسالمة تعيرها ما تشاء . بشاشتها تفتن من يماثلها في السن والجذل من أبناء وبنات الجيران ، تخرج معهم الى الفرن ، هناك يتقاسمون الخبز والجبن ، وعلى المرتفع المطل على الشاطىء تجالسهم وتروي أعاجيب أيامها . لقاؤها بالحوت على سريرها يخلب لبّهم . عثورها على السلحفاة في حذائها حكاية مسلية .

عند أوبتها تزيح خصلة من شعرها بطرف أصبعها ، يضاء الدرج بنفحاتها .. خُيّل اليها . من سلالة النحل انحدرت ، تأنسنت ، ولا يزال في نَفَسها طعم عسل ممزوج . يا لخيالاتها الموغلة في الجموح . تغامر بابتكار مواقف تؤطرها مناخات مدهشة ، تغذيها بأساطير سمعتها من الجدّة .

يروق لها أن تتجول نهارا بين حظائرها اللامنظورة ، تزركش اجنحة الديوك بالزعانف لعلها تتعلّم العوم ما دامت لا تقدر على الطيران ، وتحمل دلاء مليئة بحليب البقر الى المشردين ، قوم الرصيف ، الذين يسألونها عن الواحات ويجادلونها عن سفر النجوم ، أين تمضي كل مساء ؟

صبية لم تختبر نوايا ذلك السائر على مهل محاذيا الحائط كاللص . مرات لمحته ينظر اليها متمعنا ، يقيس حجمها ، يتفرس في جسمها . لم يكن يخيفها شكله ، مع ذلك اجتنبت الالتقاء به ، خصوصا عندما تكون وحدها .

تأنس للمخبول ـ القاطن عند المنعطف ـ الذي يفتش عن أصداء صوته ، ويعبس لأنه لا يستطيع ان يقبض عليها . تسرد له النوادر ولكنه يطبق فمه خشية أن يضيع صوته . تضحك من سذاجته وتمنحه رغيفاً ليغذي نفسه .

يطربها صفير الهواء ، تأخذ في تقليده مرارا حتى يصمت . من يسمعهما يظن أنهما يحاكيان بعضهما ، في الحقيقة هما يتحاوران بلغة لا يفهمها غير السنونو .

خرجت يوم الجمعة .. جمعة كئيبة ، مخلوعة الاجنحة ، دروبها بلون محلول المستنقعات ، ملغومة بقناص موحل يقنص بعينيه .. انه ذلك السائر ملتصقا بالزوايا كاللص .

كيف يتسنى لهذه المرصعة بالبراءة ، المغسولة بالصداقة ، أن تعرف ؟ فات الأوان .

لما سمعت في غيبوبتها نداء يتكرر بالحاح : «هيفاء .. هيفاء » ، أفاقت ملوثة بالدم . ولما استفسروا : « هيفاء .. من فعل بك هذا ؟ » لم تتذكر شيئا .

استحواذ

اندفع داخلا وهو يلهث ويتفصد عرقا ، أرتج الباب وأسند ظهره اليه خشية الوقوع فما عادت ساقاه قادرتان على حمل ثقله .. لقد أرهقهما بالهرولة حينا وبالعدو حينا آخر حتى وصلا الى هنا . جسمه كان يرتجف ، رابط فيه الذعر حتى كاد يتقمصه ، ولا يزال مسكونا بالرعب .

لمح الشباك مفتوحا فهرع اليه وأغلقه بأحكام . خفق قلبه بشدة « ماذا لو تسللوا من الشباك ؟» تلفت حواليه ، فحص الحجرة بنظراته ، واطمأن الى أنهم لم ينتهكوا الحجرة بعد . ظن أنه سيهدأ وستسكن روحه المضطربة اذا تدثر ، لذا توارى تحت الغطاء ولكنه لم يجسر على اطباق جفنيه أو ايهام الذات بزوال الخطر .

ـ تعال معنا

ـ أين ؟

ـ ستعرف فيما بعد .

ـ ماذا تريدون منى ؟

ـ لدينا أسئلة تجيب عليها دون مواربة .

هب مفزوعا وتحسس رقبته « لم أكن أحلم . كانوا هناك ، قرب المنضدة ، اختفوا الآن » . قام وطاف فى أرجاء الحجرة . ضيق المساحة أوحى له بأنه يقيم فى زنزانة ، ولم يتخلص من هذا الاحساس حتى عندما أيقن انه لاقيد ولا سجان يتناوبان على حراسته . مع ذلك فقد ظل متوجسا ، محاصرا بالهواجس التى تحصى أنفاسه وتمتص ارادته وعزيمته .

وأثناء مروره بالمرآة لحظ شبح رجل ، قاسى الملامح ، يحدجه بنظرة سامة فاستدار سريعا ليرى الشبح بوضوح ، غير انه لم يجد أحدا .. لقد تبدد فى لمح البصر .. عندئذ ازداد فزعه وتقهقر مستنجدا بجدار يقيه ويحفظ توازنه . شعر باختناق ، بدوار ، بالأشياء تدور والسقف ينقلب رأسا على عقب والجدران تتلوى ، تتمدد ثم تنكمش ، ساعة الحائط ترتج بعنف والبندول يرن كجرس كنيسة هائل والعقارب تدور بسرعة رهيبة والمرآة تنفلق الى شظايا ، وهو فى اللج مجمد ، مذهول ، فاغر الحواس . وبمشقة استطاع أن يستجمع قواه ويندفع نحو الشباك يفتحه على مصراعيه .

آنذاك عادت الحجرة الى طبيعتها الأولى ، هادئة ، ساكنة ، أشياؤها كما هى وكأنها لم

تمس أو تتزلزل . استنشق الهواء النقى ورطب وجهه الساخن بالنسمات الندية ، ولكن ما أن التفت الى تلك الشجرة المغروسة فى الأرض المقابلة حتى ارتد مصعوقا وصفق الضلفتين بتوتر . لقد أبصر أشخاصا تحت الشجرة يصوبون نحوه غداراتهم .

« أعرفهم ، ظلوا يتعقبوننى طوال اليوم يرصدون كل تحركاتى . راقبونى بالمنظار ومن خلف الجريدة . أعرفهم . أحدهم صدمنى بمنكبه فى السوق .. ماذا جنيت لكى يفعلوا هذا بى ، أى ذنب ارتكبت » صرخ بصوت متهدج : ماذا تريدون منى ؟

ـ كل الدلائل تشير الى أن لك علاقة بما حدث .

ـ عم تتحدثون ؟.. لا علاقة لى بشىء .

ـ اذن تعال معنا بهدوء .. لنشرب القهوة كأصدقاء .

ـ أين ؟

ـ ستعرف فيما بعد .

شحب وجهه وارتعشت أطرافه . لا يفهم كيف تصله الأصوات واضحة النبرات ، كأنها قريبة جدا ، ولا يقدر أن يحدد مصدرها ؟ بات فريسة هاجس أنهم سيقتحمون عليه الحجرة فى أية لحظة ، وسيقتادونه الى مكان مقفر مجهول حيث يلقى فيه حتفه ، ومن المحتمل أن يتعرض لتعذيب بشع لا يطاق . والذى يدمر كيانه أكثر انه يجهل هويتهم ولا يعلم سبب ملاحقتهم له .

أمسى طريدة محاصرة بالمشاعل والسكاكين يشهرها أشخاص عدوانيون لم يلتق بهم من قبل . أدرك انهم يعبثون به ويتلذذون بمطاردته حتى يحين الوقت المناسب للقضاء عليه .

انجرف مع وساوس تشل ، تهرس ، تبيد . شعر بحاجة الى البكاء ولكنه لم يستطع . تجسد الرعب فيه ، صار مسورا بظلال وأطياف تباغته بطعنات خفية غادرة ، وراح يهذى . تأرجح بين الصحو والغيبوبة ، وفى لحظة صحو أصاخ السمع فتناهت اليه همسات تبدو كما لو أنها تتآمر ، وسمع وقع خطوات تذرع الممر . تراجع رويدا مع دنو الخطوات ، احتمى بركن انزوى فيه بينما صوت الخطوات يعلو ويعلو . انكمش خائفا حينما توقفت الخطوات عند باب حجرته ، حدق فى الباب ولم يحرك عضوا فى جسمه . بردت أطرافه شيئا فشيئا ، جحظت عيناه ، انفغر فمه .. وكانت عيناه موسومتين برعب لا يوصف حينما فتح الباب ودخلت صاحبة النزل تحمل رسالة اليه .

العرض الاخير

دبابة تجوب المدينة .

ازدحمت الشرفات بالأفراد ، تدفق الناس من المقاهى والمحلات التجارية وصالونات الحلاقة ، توقف الحرفيون والبناؤون وعمال المجارى والصيادلة عن العمل ، هدأ صخب الصبيان .. جميعهم اجتاحتهم المفاجأة ومدوا أبصارهم وأعناقهم يستطلعون الحدث الغريب . حتى الحمام أدرك بالفطرة غرابة المشهد .

للدبابة هدير مرعب . تفسح السيارات الطريق فتحتل الأرصفة . وعلى الأرصفة يصرع المشاه دهسا أو رعبا .

احتشدوا جماعات جماعات ، رغم قانون منع التجمع ، فاضوا فى المناطق . لم يبق موضع لم تغزوه قدم . التساؤلات تسرح بحرية بين الشفاه وتجتر نفسها بدون ملل . نسوا كل ما يتعلق بهم ولبسوا روح الفضول . نادرة هى اللحظات التى تنكسر فيها الرتابة وتتجلى فيها الظواهر الخارقة . اليوم ضاقت بحق المساحات المخصصة للفرجة واتسعت أقواس التكهنات والاحتمالات ، وانتعشت أيضا المراهنات . راهنوا على هوية الكامن فى آلة الحرب .

الدبابة تقترب من الساحة العامة ، تدلف ، تدور دورة ثم تتخذ موقعا لها فى منتصف الساحة . اكتساح لا مثيل له . جاءوا ، مسكونين بالغامض . تجمهروا مأخوذين بالمشهد . تكاثروا ، مدججين بالرغبة فى هتك السر . يتفيأون تحت أقاويل تبلبل وتضاعف حيرتهم . توقعاتهم لا تخدم بل تشوش . مشرئبة هى الأعناق تتلفت تلتف تلتحف الحدس والهجس وتلامس مثيلاتها هامسة : ماذا بعد ؟

الأيدى فى الجيوب . أسنان تقرض أظافر . جسد مذكر يستغل التجمهر ويلتصق بجسد أنثى . دخان سيجارة يتلوى حتى يتلاشى . أفواه تنفرج تتكلم كلاما لا يسمع . احتكاك المؤخرة بالحوض يبعث فى العصب النافر نشوة غامرة . أصابع رشيقة تنسل خلسة لتلتقط محفظة من جيب مجاور . جسم طفل يمتطى كتفين قويتين . مشط يمشط شعرا .

قالوا :

- هذا عسكرى ممسوس ، فقد طريقه الى الميدان .

- مجنون يعلن جنونه بطريقة مبتكره .

ـ ثائر مأخوذ بالعنف .
ـ رب عائلة يحتج لأن الأسعار مرتفعة ووسائل النقل نادرة .
ـ عاشق مخبول لا يملك ثمن حصان .
ـ انسان آلى
ـ مواطن صالح يتباهى بوطنيته .

شامخة تقف الدبابة . لا نظير لهيبتها . ثابته ، مسلحة بالحديد ، يضطرم فى جوفها لهب ، كتنين بعث نفسه من الرماد المنقرض واستحضر كل جبروته ومكره ، كبركان .

شيئا فشيئا استوطن الجمهور المحتشد فى أرجاء الساحة خوف مبهم ، رهبة لم يختبروها من قبل ، رعشة بدأت تسرى فى الأعصاب . لقد داهمتهم هذه الأحاسيس منذ أن راودتهم الشكوك حول الهدف الذى من أجله جاءت هذه الآلة الرهيبة . لماذا لا يظهر نفسه هذا المجهول المحصن بالحديد ؟

مرت دقائق بطيئة ، ثقيلة ، ساد فيها الصمت وتجمد خلالها الحضور . كبتوا أنفاسهم وتوسلوا سرا أن يطل المجهول من كوة مقصورته ليوضح المسألة . وبدون اشعار ، بدأت الدبابة تقذف من جوفها سيولا من النيران ، مصدرة صوتا مدويا هائلا بين الفينة والفينة ، فتعالت الصيحات ودب الذعر بين الجموع وانهارت الأبنية وتمزقت الأوصال وتكدست حشرجات الأحتضار .

كان قصفا مريعا شمل كل الجهات دونما تمييز أو استثناء .

صـــدر حديثـــا

المجموعة القصصية الثانية
للكاتب السعودي محمد علوان

أبناؤنا الأخوة ..

عودة إلى عصر الغوص

عبدالحميد المحادين

في البدء يكون الألم ، والألم هو الذي يبقى في الذاكرة ، والذاكرة وعاء الفن .. والروا
وعاء المجتمع ولذا فالرواية هي فن المجتمع ، وهل بغير النضوج الاجتماعي تتشكل الفنو
الاجتماعية ! وكيف يكون الميلاد طبيعيا .. في حينه ووقته ، اذا لم يكن النمو هكذا
طبيعيا .. وإلا فليس صعبا ان نفهم ما الاجهاض ! حين تعلن الرواية عن ميلادها
نستطيع ان نقدر ان المجتمع قد استكمل من التعقيد مدى ، ومن التناقضات أو التوافقات
ما أباح الميلاد الطبيعي .. والزمن قيمة من قيم التعقيد والتطور ، وفي الخليج ، مجتم
يختزن منذ جذوره البعيدة امكانات الفن الروائي .. لكن الانتظار كان ضرورة للنمو ، لأ
الأشياء لا تفقد منطقها وإن فعلت فإلى حين ، تعود الى الاتزان ، وهي إذ تتطور داخ
قوانين منطقها الذاتي تصل الى « الكتلة الحرجة » ، حيث تصبح امكانات التفجر الذهن
والفني والعقلي ، ولعل الخليج ، يملك خصوصية لا يدانيها مجتمع آخر ، فالانقلا

الاقتصادي الذي أصابه .. كان بسرعة مذهلة ، فانتصب الاقتصاد عملاقا فوق ارضية مختلفة .. هي امتداد لعصر البحر والغوص .. لم تملك الفرصة الكافية لتتحول استجابة أو تمهيدا لعصر النفط فكان هناك انكسار .. والانكسار في الاقتصاد ممكن .. لكنه في الانسان مستحيل ، فانثنى انسان الخليج ، جسمه وذهنه في أوج النفط ، بما استتبع من تغييرات اجتماعية سريعة ، وروحه ما زالت في البحر .. ولغته الانفعالية الصادقة مشتقة من زمان الحزن .. وفي زمان الفرح .. تبدو لغة الحزن غريبة .. لكنها تكتسب التحديد .. والأبعاد ..

هذا الفتق الحاد .. جعلنا نقف أمام مواجهة شيئين غريبين .. حزن صار ذكرى ، لكنها ذكرى تجذرت في العمق ، وفرح صار واقعا أو هو يصير .. الى حد بعيد .. والحزن هو مفجر الابداع كله ، لكن التعبير كان محددا .. بل كان قاصرا .. وحين جاء عصر التعبير ، واللغة البينة ، كان الحاضر مكتنزا بحياة جديدة .. فلا الذين كانوا يعانون عثروا على لغتهم داخل المعاناة ولا الذين يمكنهم العثور على اللغة يعانون .. فصارت بعض الفنون لذلك مشاريع مؤجلة .. عن وعي .. الى أن يجيء زمن .. تتوحد فيه اللغة مع شكل وحدة المعاناة .. أو تصبح اللغة فيه في محاذاة المعاناة .. وحين كان التعبير يفرض نفسه .. أحيانا .. كان فرديا وذاتيا .. ينحصر في زمان ومكان متعامدين متقاطعين ، فاقداً للامتداد .. ولا أدري هل هذا يكفي أن يفسر لنا سبق الشعر للقصة .. وسبق القصة للرواية ؟! وازدهر الشعر وازدهرت القصة القصيرة .. لأن كلا الفنين فن اللحظة ، وفن التفجير الذاتي .. فن الفرد .. والفرد موجود دائما ، قادر على استبطان علاقات ما داخله ، متفاعل مع اللحظة الخارجية ، واللحظة بطبيعتها لا تمتد .. فهي لحظة ، اذا تفجرت كانت القصيدة ، أو كانت القصة القصيرة اذا مازجها شيء من الزمن ، لكن الخروج من اللحظة الى الزمان الممتد .. ومن البسيط الى المركب ، ومن الحس الى الحدث ، ومن النقطة الى الخط يتطلب تركيبا اجتماعيا وثقافيا وحضاريا ، يكون شرطا سابقا أو كالسابق لفن أكثر بقاء ، لأنه أكثر وقوعا أو أكثر إيهاما بالوقوع .

هذا كله .. قد يساعد على تفسير بسيط : لماذا لم تولد الرواية في الخليج بشكل يساير الشعر أو القصة القصيرة ؟ مسألة تحتاج الى استقصاء ليس سهلا وأقصد بالرواية ، الرواية الخليجية التي تنسج بالحياة الخليجية أو بجوانب من هذه الحياة ، بحيث ترقى الرواية لتكون وثيقة ، لا مجرد أن تكون ولدت في الخليج .. وألا كنا سنقول ان روايات اسماعيل فهد اسماعيل خليجية ، لمجرد انها ولدت في الكويت .. وهذا جانب آخر تماما .. لأنها ليست كذلك رغم شهادة ميلادها هل يحق لنا أن نقول « ان الشياح » رواية خليجية ؟!! الجواب يقع في السؤال ! لكننا نستطيع أن نبرز « شاهنده » كأول رواية خليجية ، تحمل نسغا خليجيا ، فيها شيء من لون وطعم وأخلاق وممارسات .. وحياة الخليج في فترة من الفترات .. وهذا هو نجاح راشد عبد الله .. بينما قصر عن ذلك ـ من

ناحية خليجية ـ محمد عبد الملك في « الجذوة » ، فالجذوة ليست رواية خليجية .. وان كانت مولودة في الخليج ، وأحداثها ربما كلها وقعت في مكان ما من الخليج .. لكنها لا تعطي ملمحا واحدا يخص الخليج دون غيره .. فهي وثيقة انسانية .. وليست وثيقة خليجية .. وذلك لا يقلل من قيمتها .. ولكنه يخرجها من نطاق التعريف السابق .. ونقترب الآن من « اللآلىء » التي كتبها عبد الله خليفة .. وهي واحدة من عدة روايات ولدت في هذا العام .. وللكاتب رواية أخرى ولدت مع اللآلىء .. فقد دفع روايتين في آن واحد وفي زمان كهذا .. صارت فيه صعوبة الطباعة عقبة عسيرة لا بد أن يختل منطق الحمل والميلاد .

نلتقي برواية « اللآلىء » .. وللوهلة الأولى لا بد أن نتوجس ونحن نتناول رواية اللآلىء .. لأن كتاب القصة القصيرة حين يلجون عالم الرواية .. ينسون أحيانا أن يغيروا أدواتهم .. فيجيء النتاج الجديد .. مختلفا من وجهة كمية .. لا فنية .. وهذا ليس قاعدة بطبيعة الحال .. لكنه احتراز ، ومجرد سوء ظن مشروع ، يضاف الى تلك الحالة العامة .. توجس آخر .. هو لو أن عبد الله خليفة .. حمل الى روايته كل عيوب مجموعته القصصية « لحن الشتاء » فان ذلك سيكون سبب توجس آخر لا يبعث على الطمأنينة .. مجرد سوء ظن مشروع .. ومحملا بكل هذه الظنون السيئة .. دخلت عالم اللآلىء .. وأريد أن أسجل أول حكم .. وهو حكم لا يحتاج الى تبرير ولا الى حيثيات .. فحين تبصر طائرة محلقة .. وتقول هذه طائرة .. فانك تستند في ذلك على مفهوم للطائرة استقر لا يختلف عليه اثنان .. وحين تبصر في صحيفة قصيدة ستدرك طبقا لما استقر من مفهوم الشعر .. انها قصيدة لا يختلف اثنان .. لكن الخلاف سيكون على أمور أخرى في القصيدة أو في الطائرة .. لأن الجوانب متعددة ومختلفة .. أقول بعد أول قراءة لرواية «اللآلىء » انه .. وحسب المفهوم الذي استقر في الأدب العربي وحتى الآداب الأجنبية .. وبدون تبرير أو تفسير أو حيثيات .. ان اللآلىء « رواية » .. وهذا الحكم نفسه هو مبرر دراستها على أنها رواية .. وإلا لكان التوقف أفضل .

وقبل أن نتحدث عن اللآلىء .. علينا أن نذكر المقولة التي تفيد : حين تبدأ احدى اليدين بتسجيل نبضات الحروف ، فان الأخرى تتحسس الجرح .. من هنا يبدأ الفن .

الزمان : قبل عصر النفط .. أي عصر البحر .. عصر الغوص .. والغوص هو ملحمة انسان الخليج .. انه المغامرة .. الحب .. الحقد .. الموت .. الحياة .. الظلم .. العدل .. القوة الانسانية والضعف ، حيث الانسان اقوى ما يكون وأضعف ما يكون .. جبار حيا .. وجيفة ميتا .. وبين الجبروت والتجيف ، هو خزين من الألم والذكرى والأشواق .. والضياع والانكفاء .. أو التملك والجشع .. من هذه الملحمة اجتزأ لنا الراوي مقطعا ذا دلالة ما ، مستكمل العناصر ، المحوريدور وحوله تدور الأحداث .. نوخذة طاغية .. حازم ..

بيده الأمر والنهي ، وهل كان النواخذة غير ذلك ؟! مع تشكيلة من البحارة ، مستسلمين حانقين .. وهل كان البحار غير ذلك ! .. غواصون .. وسيوب وشباب .. حياة كاملة ، فيهم الصبي والكهل والشيخ الهرم ، فيهم العربيد وفيهم المتدين ، لكل منهم فلسفة خاصة يعيش الحياة بها ، بكل ما في الحياة من حقائق وما في الحياة من وقائع .. وحدتهم السفينة .. ووحدتهم رحلة غوص وفرقتهم الجذور .. ومزقتهم الأشواق .. كل منهم جاء من أسرة مختلفة عن الأخرى .. لكل منهم حياة جوانية خاصة به .. اشواقهم ، الحياة التي يحلمون بها .. كل شيء بينهم مختلف .. يحملون فوق هذه السفينة كل تناقضاتهم الانسانية ، التي يدفنونها مؤقتا من اجل هذا العمل الذي يبدو مشتركا .. تناقضات صغيرة تذوب في التناقض الأكبر ، تناقضهم الأكبر الآن مع النوخذة ، المتسلط المستخف بكل الانسانية ، يحلم بالثروة .. باللؤلؤ .. بالجاه وهذا هو شأن الربابنة ايام اللؤلؤ .. ان محمد سرحان نمط لكل النواخذة ، وفي مواجهته نماذج مستلبة ، تكاد تلقاهم فوق كل سفينة ، مطر الغواص الذي انفجرت اذنه ثم انفجر رأسه من الغوص ولم يرحمه النوخذة .. وتركه يغوص ثم يموت .. مطر حلم أبيه في الحياة .. وأبوه إمام مسجد أعمى .. يبصر بالعصا .. في طريقه ليؤذن للصلاة .. ناصر .. بحار آخر فيه بعض البلاهة أو هكذا يراه النوخذة .. له زوجة جميلة .. ربما كانت تخونه مع البقال .. علي بحار قليل الكلام .. شديد الاحساس بالفجيعة .

صبي صغير معهم .. طفل يتدرب على الرجولة .. يبكي ليلا .. موسى .. رجل متدين .. سلطان .. وغيرهم وغيرهم .. كانوا أنغاما حزينة في هذه السمفونية المفجعة ، تحت وطأة النوخذة يجترون مشاعرهم المشتركة ، وعلاقات تبدو حميمة .. كانوا يتعذبون مرتين .

النوخذة .. اللؤلؤ .. وجهان .. لشيء واحد بريق اللؤلؤ لا يقاوم .. ووسط أشواق العودة وتحفزهم « وحين غادرت العناكب الخشبية المنطقة » أراد النوخذة محمد سرحان أن يبقى على سفينته أياما أخرى .. طمعا في مزيد من اللؤلؤ .. رغم الحاح البحارة في العودة لكن .. حدث انكسار قلب كل موازين النوخذة والبحارة .. وهنا يبدأ الجزء الاكثر درامية والاكثر تراجيدية في هذه الرواية ..

العاصفة تضرب السفينة .. يغيرون اتجاههم لتفاديها يسيرون في اتجاه بر قريب .. تتحطم السفينة فوق صخرة ضخمة .. تسحبهم الأمواج الى صحراء .. شديدة القسوة .. يفقدون بعض الرجال .. ويفقدون الصبي .

في البحر .. الصحراء .. تتغير معطيات كثيرة في الصراع ، تتغير مراكز التناقض .. يصيرون جميعا في تناقض رهيب مع القدر القاسي ، الوضع الذي استجد .. هذا التناقض يغطي أحيانا التناقضات الصغيرة والتناقضات السابقة ، تختفي مؤقتا ولكن .. لا تنتهي فهي تظهر من حين الى آخر .

« يلتفتون اليك .. يصغون .. ينمو الحماس في اتجاه مغاير ، قريب اليهم كأنك منهم ! بينهم تدخل ، عيونهم معك ، ينبضون في اللقاء .. مبهـج أن تكون منهم ولكن هـل أنت منهم .. » .

هذا هو الوضع الجديد .. احساس النوخذة كأنه منهم ولو مؤقتا ، لكن هل هو عمليا منهم ؟! « انهم يفهمونني الآن جيدا لست النوخذة القديم ، أنا صديق لكم ، بل أنا منكم ، اختاروا شخصا غيري لقيادتكم » هذه التحولات في طبيعة الصراع امام الخطر الاكبر .

ويشح الماء ، ويموت حمد من العطش ، بينما كان الماء معهم ، كانوا يتـوجسون من بعضهم ، ومع ذلك هم يواجهون الخطر ، وبين الحين والحين تنشأ بينهم المواجهة ، وحتى انهم في لحظة ضربوا النوخذة وسلبوا منه اللآلىء ، التي احتال للاحتفاظ بها في حزامه ، وكانت هي محور الصراع الخفي بين الجميـع ، وحين تتـأزم الرحلة ، يقعون في أيـدي مجموعة من البدو ، يسلبونهم اللؤلؤ .. ويساعدونهم على استئجار سفينة تعود بهم .

كان من الممكن أن تبقى الرواية مجرد أحداث في بحر وسفينة وصحراء .. ومجموعة من الاشخاص اختلفت أدوارهم ، لكن الروائي نجح في أن يجعل الرواية ذات زخم اجتماعي ، لأنه لم يغفل جذور الأبطال ، بل احتفى بشكل رئيسي بالبعد الثالث لشخصيات الرواية ، هذا البعد الذي ينطوي على الحياة الجوانية للشخصيات ، في واقعها النفسي من جهة وفي ارتباطها الاجتماعي من جهة أخرى ، ورغم أن الأحداث تقع في البحر والصحراء ، إلا أن المجتمع ذاته كان حاضرا مؤثرا كذلك .. ومن خلال التقنية التي اعتمدها ، وهي رصـد الحياة النفسية للأبطال بالوسائل الموصولة بهذا العالم الخفي ، فكان الابطال ينتقلون من البحر الى البحر من خلال تيار الوعي أو الحلم أو المونولوج الداخلي ، أو الحوار .. وهذا وضع اللوحة في مكانها الصحيح من حيث أنه بسط تحت أقدام شخوصها أرضية اجتماعية من الضروري الإلمام بها ، ومن الضروري التعرف عليها ، حيث يواجهنا شخوص نمطيون في البحر ، لكن نموهم الحقيقي يجيء من تجذرهم في البحر ، وانتماء كل منهم الى فئة من الناس .. هم أسرته ، التي تعاني قضاياها الخاصة بها ..

لقد استطاع من خلال الانتماء الى البحر أن يقدم لنا النوخذة ، الذي تعلم التسلط من أبيه ، الذي كانت له سطوة ، يتدخل في صنع حياة ابنه بشكل لا يقبل المناقشة ، حتى أنه يتدخل في زواج ابنه وفي معنى هذا الزواج .. وكذلك دور الأم وموقعها في هذا المجتمـع المتعالي .

« يجب أن تصبح ما أريد أنا .. أنا الذي أحدد لك ماذا تعمل ومن تتزوج » .

حتى ان هناك لقطات تنال بعض الفكر الاجتماعي ، وتفسير الكثيرين للأحداث بشكل

لاهوتي ، وهو التفسير الذي يجعل لكل مصيبة عقوبة سماوية على مخالفة من المخالفات « لا بد اننا اناس سيئون جدا وإلا لما القانا في هذه الأرض القاحلة ، وسلط علينا عذابه » .

الى الشطآن نقلنا الرواي حيث البحر قد شكل الحياة الاجتماعية ببعض التقاليد والطقوس التي كانت ترافق الغواصين في خروجهم وفي إيابهم .. الزغاريد في الحناجر والمشموم في الرقاب ، لسنا أمام مجموعة يطعنها البحر ، بل نحن أمام امتداد اجتماعي ، وارتباطات هناك فوق السيف .. وفي البيوت .. هذا هو واحد من أسباب عذاب البحارة وهم يضيعون في هذا التيه حتى مات من مات منهم ، سيبلغ أهله مصيره ، هذه الفئة من الناس التي صار البحر قدرها .. تحبه وتكرهه في آن ..

بنـــاء الـــرواية :

لأن عبد الله يكتب الرواية لأول مرة ، ولكنه لا يكتب القصة لأول مرة .. كان المتوقع أن يبدأ بداية تقليدية ، لكنه لم يفعل وتجاوز البدايات التقليدية الى بناء أكثر تطورا وأكثر تعقيدا ، حيث انه ربما استنفد التجريب في قصصه القصيرة ، وابتدأ وتجاوز البدء .. انه يقدم لنا رواية ذات تقنية متطورة .. ومتقدمة .. ومسيطر عليها إلا قليلا .

اللعبة الروائية .. لعبة البناء .. هي أكثر الجوانب صعوبة في العمل الروائي ، ولعل الوحدة الزمانية والوحدة المكانية في جانب والوحدة النفسية في جانب آخر هي المحك الأكثر الذي ينجح فيه الروائي أو يفشل .

لقد نجح عبد الله في تجاوز هذه المفارقة ، وأحكم قبضته على الرواية في معظم أوقاتها معتمدا على الوحدة النفسية ، مستخدما لذلك الأدوات التي تخدم هذه التقنية .

تيار الوعي ، الحلم ، المونولوج ، الحوار .. هي تقنيات اذا أحكم الروائي السيطرة عليها فإنها تعطي للرواية بعدا سيكولوجيا .

إن البراعة في التقاط التيارات الحقيقية في النفس الانسانية في مواجهة المواقف المعلنة ، تضعنا أمام شخوص تعيش حياتين في آن واحد .. الحياة الخارجية وحياة داخلية هي المؤشر للانفعال الانساني وللموقف ، هي أصدق وأقرب الى الحقيقة النفسية من تلك الخارجية ، ولكنها التي تبقى في الظلام ، وتظهر في مناسبات نفسية مختلفة .

ولأن الرواية هي التاريخ الوجداني للمجتمع ، تحمل زخمه الحقيقي ، من خلال ما يتفجر داخلها من إرهاصات وتحولات حتى لو بدت عل شكل نبضات بسيطة ، إلا أنها هي الحركة الاجتماعية في النهاية .

منذ البدء نلتقي بالراوي يبادل في موقعين للكلام ، الراوي نفسه والنوخذة ، وبينهما

يجري نقل الأحداث وتصويرها ، من خلال ضمير المخاطب وضمير الغائب .. وضمير المتكلم ، هذه أخرجت الرواية من تقنية السرد الى تقنية الرصد ، من الموقف خارج الفعل الى الموقف داخل هذا الفعل ، وهذا يجعل التقنية تقنية نفاذ الى العمق ، وهذا أصدق وأقرب الى النفس الانسانية بل انه الاعتراف نفسه ، إن رواية الاعترافات هي رواية النبض النفسي ، والتي تضع الأبطال في مجال الصدق من التوصيل ومن خلال الومضات الدالة السريعة تتفتح الآفاق الكبرى للمتابع ، انها اللقطات المتداخلة .

ولقد نجحت الرواية في إيصالنا الى حياة الأبطال الداخلية ، وكيف كانت المواقف تظهر وتختفي حسب الظروف وأطراف الصراع ، إن كان الخطاب .. أو التجريد .. تضبط الأحداث .. وتبتعد عن الفضفضة .. ولأمر كهذا كانت الرواية النفسية هي أنجح الروايات من حيث تصوير الحدث الذي لا يتطور في خيط وإنما تتطور المجموعة متداخلة .

والحلم .. يربط الفرد بلا شعوره ويكشف التيار عن التناقض الرهيب في مواقف ، الانسان واضطراره الى ذلك .. والمونولوج يكشف بعدين متداخلين .. وكان الحوار رشيقا مختصرا ذا دلالة هذا كله يحسب مع الرواية .. لكن ..

لكن ماذا ؟

من الوهلة الأولى نلتقي بلغة بلاغية البناء ، من حيث تبادل العلاقات ، وهذا البناء في الجملة اصبح ممجوجا في الشعر ، فكيف في الرواية .. ان الانتفاع بطاقات اللغة أمر مطلوب ، لكن الوصف الروائي يجب أن يعتمد على الدقة لا على التخيل البلاغي التقليدي الذي اهترأ من زمان بعيد .

إن الرواية فن الحدث .. واللغة المتحركة هي التي تساعدنا على الاقتراب من الحدث .. وكلما اقتربنا من نبض الحدث كلما صار ذلك موحيا .. لكن التورم البلاغي فوق أنه يصرفنا عن متابعة الحدث ، إلا أنه يوقعنا في هذا الخيال الرومانسي الفظ .

لننظر في هذه الجمل التي هي نموذج لمئات الجمل المنتشرة في الرواية ، وهي التي تشكل بقعا فاتحة في هذا الجسم الجميل ..

* خيم سكون كهل فوق الماء .
* زحفت جميع العناكب الخشبية نحو الغرب .
* راح الماء يقاتلهم بسيوفه .
* تكورت قبضة الموج .
* خففت الريح من لهجتها الغاضبة .
* الريح تطرق فؤوسها فوق الأحجار .

* ننظر الى منشار الريح .
* كانت عيناه مفلوقتين بفأس الألم .

وغير ذلك كثير من تراكيب لا تطيقها الفنون الروائية ، بل حتى أشد الفنون التصاقا بها صار لا يحتملها .

ثم إن بعض التجاوز ات اللغوية التي لا تحتمها ضرورة ، تصبح مرفوضة كقوله : « يتفطر بالحنظل ويتعشى بالتيزاب » ونلاحظ أن يتفطر تقابل يتعشى .. أي « يفطر » وفرق كبير بين يتفطر ويفطر .

وأخيرا يمكننا أن نقول .. ان « اللآلىء » رواية ستذكر حين يجيء يوم يؤرخ فيه أحد مؤرخي الأدب للفن الروائي في الخليج العربي .. كواحدة من الروايات الناجحة .

باريس في الربيع

الدكتور علي حسن تقي

- إلى روح المرحوم سيف سعيد غباش -

باريس أقبل الربيع
والمساء
يا عبق النساء
يجوب في شوارع المدينة المشعة المساء
باريس
قد أينعت الورود أينع المساء
وتلكم النساء
كالأزهار عطرهن يرسم الربيع
ويلثم الهواء

باريس
أكلما يضيء ليل
حالم في زحمة الربيع
أو تعبق الورود
فأنت لا غيرك
ترفلين في الخيال
باريس
أكلما فكر عاشق
أو انتشى نديم
فأنت في الخيال
فلتهنأ الرؤى إذن
وليحلم الربيع والمساء
بالحبيبة الخالدة الجمال

١٩٧٨

التراث الشعبي
والتخطيط المستقبلي

صفوت كمال

ان العمل على دراسة التراث الشعبى العربى ، دراسة منهجية شاملة فى مختلف قطاعات الوطن العربى ، هو أمل سعى الى تحقيقه كثير من الباحثين الفولكلوريين والمفكرين العرب . ايمانا منهم ، بان دراسة هذا التراث ، بمختلف طرزه ، وتنوع أنماطه وتعدد عناصره ، سوف تكشف تلك الدراسة عن المكونات الحقيقية والواقعية لوحدة فكر ووجدان الانسان العربى ، على اتساع المكان وامتداد الزمان من الخليج الى المحيط . وبما حفلت به المنطقة العربية ، من تراث حضارى متميز . تلك الوحدة التى تؤكدها حاليا ، وبشكل مباشر وحدة اللغة ، والعادات والتقاليد والمعتقد الدينى .

وقد حرص الواعون لمقدرات الأمة العربية ، ومنذ ان انبثق الوعى الحضارى فى وجدان هذه الامة ، على العمل من أجل تحقيق تلك الوحدة ، دون عوائق من حدود ، أو عقبات من تباين الاراء فى سبيل تحقيق ذلك .

ومع مطلع هذا القرن تضاعفت حركة النضال الوطنى ، وتزايد الاصرار على رفض مختلف اشكال الاستعمار ، وواصل الكثير من رواد الثقافة العربية الحديثة الكفاح العلمى والثقافى من أجل ان تأخذ ثقافتنا العربية ، تراثا ومأثورا ، مكانتها الجديرة بها بين الثقافات العالمية واستكمال دورها فى الحضارة الانسانية .

فلقد واجهت ثقافتنا العربية ، مختلف اشكال الغزو الاستعمارى ، العسكرى والسياسى والفكرى ، والعقائدى ، بل ، والقهر الاجتماعى والثقافى المواكب للغزو العسكرى الاستعمارى .

وظهرت اهتمامات جادة ودراسات علمية للنهوض بتراثنا الثقافى وانارة ما خفت ضوءه عربيا واسلاميا ، واشعال قناديل المعرفة بتراثنا العربى العريق .

وبذلت جهود فكرية صادقة لتحقيق نهضة قوية لثقافتنا العربية الاصيلة وبأساليب حديثة .

ومع منتصف هذا القرن ، حينما أخذت الدول العربية تحقق استقلالها السياسى وتلقى عن كاهلها نير الاستعمار ، وتملك زمام أمورها ومقدراتها بارادتها الحرة . وانتبهت الدول العربية الى اهمية التراث الشعبى فى تأكيد شخصيتها القومية ، عمدت الحكومات العربية الى الاهتمام بهذا التراث الثقافى ، الفكرى والفنى ، وبشقيه التقليدى والشعبى .

او بعبارة اخرى حرصت الحكومات العربية على مساندة الاتجاه العلمى فى رعاية التراث الثقافى العربى بشقيه ، التقليدى والشعبى . بالتراث المدون والتراث الشفاهى . والاهتمام الواعى بمكونات الثقافة العربية ، كموروث حضارى او كمأثور شفاهى له ايضا اهميته الحضارية فى بنية الثقافة العربية ، مع العمل فى نفس الوقت على ابراز الدور الحقيقى لابناء هذه الامة فى الحفاظ على تراثهم الشعبى خلال مجريات الحياة اليومية .

فأنشأت الحكومات العربية ، مراكز للبحث ورعاية هذا التراث وجمعه وتسجيله . بعد ان كان موضع جهود فردية ، يدفعها الى ذلك ادراك واع بقيم الثقافة العربية ، وايمان عميق بالدور الحضارى والانسانى لتلك الثقافة بأصالتها وقوميتها .

وتلاقت الجهود الفردية العلمية والادبية ، مع الجهود الرسمية ، وشاع مصطلح الفنون الشعبية فى ثقافتنا المعاصرة كمصطلح دارج يدل على القدرات الابداعية الفنية للشعب العربى . كما شاع مصطلح التراث الشعبى كمصطلح يدل على مواد هذا الابداع الثقافى ، فى أصالته وتواصله الحى التاريخى .

كما شاع ايضا مصطلح المأثورات الشعبية كترجمة عربية دقيقة للمصطلح الانجليزى فولكلور ، الذى يدل على ما توارثه الشعب تلقائيا من موروثات ثقافية شائعة ذائعة بين الناس جميعا ، مجهولة المؤلف وتعبر فى نفس الوقت عن فكرة ووجدان المجتمع[1] .

مع هذا الاتجاه العلمى والقومى ، بذلت الجهود الرسمية لرعاية اشكال الابداع الشعبى ، وتكوين فرق قومية للفنون الشعبية ، أسوة بما هو متبع فى مختلف دول العالم .

ولكى تقدم تلك الفرق فنونها الشعبية بأجمل اسلوب فنى وبشكل جمالى يكشف عن القيم الفنية والخصائص الذاتية فى التراث الشعبى ، التى تتمثل فى فنون الرقص والموسيقى والغناء والازياء الشعبية .

ولقد قامت تلك الفرق منذ انشائها وتعددها فى كثير من الدول العربية ، بدور هام فى اثارة الاهتمام محليا وعالميا بمكونات تراثنا الشعبى ومع تحفظاتنا الشديدة على ما تقدمه تلك الفرق احيانا من لوحات او عروض فنية فان تلك الفرق اسهمت وبشكل اعلامى جميل فى تكوين رأى عام يهتم بموضوعات التراث القومى للثقافة الشعبية . كما أحدثت تغييرا هاما بالنسبة للمفاهيم الشائعة عن وظيفة الفن فى الحياة . وبخاصة فنون الرقص والموسيقى .

كما واكب هذا الاهتمام الفنى ، بمكونات الفنون الشعبية العربية ،اهتمام اعلامى آخر ، كان له أهميته ايضا فى اثارة روح الاهتمام بالتراث الشعبى بين عامة الناس مما اثمر عن تكوين رأى عام مساند للحركة العلمية فى دراسة التراث الشعبى .. وتكوين رؤية ثقافية جديدة لما يتضمنه هذا التراث من قيم فنية وجمالية كانت متوارية خلف ستارة عدم الاهتمام بهذا التراث الفنى الذى له اهميته فى تأكيد الطابع القومى لثقافتنا الشعبية بما تتضمنه تلك الثقافة من موروثات حضارية .

كما اتجهت اجهزة التلفزيون ، فى الاقطار العربية ، الى تقديم برامج عن الفنون الشعبية ، وانتاج افلام تسجيلية عن موضوعات من التراث الشعبى العربى .

هذه الاهتمامات الفنية ، كانت نتاج وصدى الحركة العلمية الجادة التى ثابرت ، وبحس قومى ، للكشف عن خصائص ومقومات التراث الشعبى العربى . على المستوى الاقليمى او على المستوى القومى العربى .

جامعة الدول العربية

لما كانت جهود الدول العربية تهدف الى الكشف عن قيم المجتمع العربى ومقومات وحدته الفكرية وتأكيدها ، ومكونات ثقافته ، وعناصر تراثه الشعبى ، وتوحيد الجهود من أجل الانسان العربى .. وذلك ضمن ما تبذله جامعة الدول العربية من جهود كبيرة وهامة ..

فقد حرصت جامعة الدول العربية على ان تلتقى الجهود الرسمية وخبرة المتخصصين فى دراسات التراث الشعبى فى لقاءات ومؤتمرات وندوات .

ففى المدة من ١٧ ـ ٢٢/ ١٠/ ١٩٦٤ عقد فى تونس بدعوة من الامانة العامة لجامعة الدول العربية مؤتمر لندوة الفنون الشعبية [٢] .

وقد اثمر هذا اللقاء العربى عن عدة توصيات نجملها فى الاتى :

١ ـ انشاء مجلس عربى للفنون الشعبية فى نطاق جامعة الدول العربية .

٢ ـ انشاء فرقة للفنون الشعبية العربية المشتركة .

٣ ـ انشاء متحف مفتوح للفنون الشعبية .

كما ظهر اهتمام علمى واضح بأهمية الحفاظ على التراث الشعبى العربى ، خلال اللقاءات والمؤتمرات التى دعت اليها الامانة العامة لجامعة الدول العربية ، للبحث فى شئون الثقافة والفنون العربية .

وقد تضمنت توصيات المؤتمر الثانى للموسيقى العربية[٣] الذى انعقد فى مدينة فاس بالمملكة المغربية فى المدة من ٨ ـ ١٨/٤/١٩٦٩ توصيات هامة فى مجال الفنون والموسيقى الشعبية[٤] .

كما أوصى المؤتمر بان يتولى مجمع الموسيقى العربى ، عند انشائه ـ وضع خطة موحدة لطرق جمع الموسيقى والاغانى الشعبية ، والاتفاق على أسلوب موحد لتصنيفها ، تيسيرا لتبادل الموسيقى الشعبية .

وقد تقرر بالفعل انشاء مجمع الموسيقى العربية . وانعقد مؤتمره الاول ، بدعوة من الامانة العامة لجامعة الدول العربية فى المدة من ٩ ـ ١٤/١/١٩٧١ بمدينة طرابلس ـ ليبيا .

وتكونت ضمن لجانه الخمس الدائمة لجنة الفنون الشعبية[٥] . وعقد مجمع الموسيقى العربى ـ الذى يمارس عمله منذ انشائه للان ـ عدة مؤتمرات ونافش العديد من البحوث والدراسات . ومقره حاليا فى بغداد[٦] .

وواصلت جامعة الدول العربية جهودها فى العمل على توحيد الجهود المبذولة فى مجال دراسات التراث الشعبى ، وتنمية مصادر الابداع الفكرى والفنى العربى ، فدعت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الى عقد حلقة بحث فى المدة من ١٣ ـ ٢٠/١٠/١٩٧١ بمقر الامانة العامة لجامعة الدول العربية ، بالقاهرة . وكان هذا اللقاء هو اول لقاء علمى لدراسة «العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية فى أقطار الوطن العربى» .

وضمت اعمال الحلقة بحوثا علمية متميزة . كما اشتملت على اقتراحات وتوصيات عملية وعلمية فى مجال رعاية ودراسة التراث الشعبى العربى . وان اقتصر موضوع على الجانب الشفاهى من الفنون القولية فى المأثورات الشعبية .

وقد اثمر هذا اللقاء العلمى ، الذى ضم نخبة كبيرة وممتازة من اساتذة الادب الشعبى ، والباحثين والدارسين والمتخصصين والعاملين فى مجال الدراسات الفولكلورية من معظم البلاد العربية[٧] .

واتاح الفرصة للعاملين فى هذا المجال الحيوى من ثقافتنا العربية للتعارف والتلاقى وتبادل وجهات النظر العلمية والعملية ، مما كان له أكبر الاثر بعد ذلك فى عقد صلات مباشرة ثقافية وعلمية بين هؤلاء الباحثين .

كما ساعد هذا اللقاء العلمى على التعرف على الجهود المبذولة فى الاقطار العربية لرعاية ودراسة المأثورات الشعبية .

وأصدرت تلك الحلقة العديد من التوصيات منها «وضع مشروع انشاء مركز عربى للمأثورات» ومناقشة أساليب العمل الميدانى فى جمع وتسجيل مواد المأثورات الشعبية[٨] .

ودعت الحلقة الى لقاء آخر لبحث توحيد مناهج بحث ووسائل جمع عناصر المأثورات الشعبية العربية .

وهو مطلب من الضرورى تحقيقه ، فان اى عملية علمية فى دراسات المأثورات الشعبية لا بد وان تعتمد على المادة المجموعة ميدانيا وموثقة توثيقا جيدا[٩] .

* * *

جهود علمية

هذا الاهتمام الرسمى بموضوعات ومواد التراث الشعبى ، هو فى الواقع صدى ونتيجة للجهود العلمية التى بذلتها نخبة ممتازة من الادباء والمفكرين والباحثين واساتذة الجامعات ، من رواد دراسات التراث الشعبى العربى ، فى عصرنا الحديث الذين انتبهوا بكل وعى علمى وقومى الى أهمية دراسة التراث الشعبى ، فى الكشف عن مكونات الثقافة والتراث الشعبى العربى ، ودورها الفعال والحيوى فى بنية الثقافة العربية . وتأكيد قومية تلك الثقافة ، والحفاظ على حيويتها الابداعية فى تواصل حى بين الاجيال المتتابعة دون جمود ، او توقف .

فثقافة اى امة ، تتكون بطبيعتها من شقين أساسيين ، هما : (١) تراثها التاريخى الثابت . المتمثل فى آثارها المادية من آثار وفنون العمارة والعمران . بجانب ما حفظته المدونات والمخطوطات من نتاج عقلى وتراث فكرى وآثار فنية وتراث ادبى وفنون موسيقية الى غير ذلك من أشكال التعبير الفنى والدرامى والفلسفى والعلمى والدينى .. (٢) تراثها الشعبى الذى يتمثل فى مأثوراتها الشفاهية الادبية ، وفنونها التعبيرية من موسيقى ورقص وأداء درامى والعاب ومهارات ، وفنون تشكيلية وتطبيقية ، تمارس تلقائيا خلال مجريات الحياة اليومية وتتناقل من جيل الى جيل[١٠] .

وتضيف اليه الاجيال ، فى تتابعها وتواصلها المستمر ، خبرة وتنوعا ، يزيد من ثراء هذا التراث الحى . او قد تحذف الاجيال عبر حقب الزمان اشياء ليتوافق ما هو موروث مع ما هو معاش ومستخدم فى الحياة اليومية ، بلا انفصام بين ما كان وما هو كائن .

وتلاقت دراسات الباحثين فى التراث العربى الفصيح مع جهود الباحثين فى مكونات التراث الشعبى والادب العامى .

فصدرت دراسات هامة عن الادب العامى وصلته بالتراث الادبى الفصيح ، كما تلاقت الدراسات النظرية مع البحوث الميدانية ، وبخاصة فى دراسة الدكتور عبد الحميد يونس عن الهلالية فى التاريخ والادب الشعبى عام ١٩٥٤ .

وكانت هذه الدراسة مركز حركة جديدة فى الاهتمام بموضوعات من الادب الشعبى لها أصولها التاريخية . وبداية اتجاه جديد فى دراسة موضوعات ادبية يعتمد الباحث فيها على نصوص شفاهية يرويها الرواة الشعبيون ، بجانب ما حفظته لنا الكتب التاريخية والادبية القديمة من معلومات موثقة عن تلك الموضوعات .

أو بتعبير آخر كشفت تلك الدراسة وغيرها عن الصلة القائمة بين الموروث الثقافى التاريخى وبين المأثور الشعبى الشائع بين عامة الناس .

فقد اعتمد الدكتور عبد الحميد يونس على رواية الرواة كسيرة بنى هلال ، كما اعتمد على ما تضمنته المراجع التاريخية من معلومات ومواد واخبار عن تلك السيرة واحداثها وابطالها(١١) .

كما كانت دراسة الدكتورة سهير القلماوى عن الف ليلة وليلة نقطة ارتكاز جديدة فى دراسة نتاج ادبى ينتسب الى العامية اكثر من انتسابه الى الفصحى دراسة مقارنة(١٢) .

كما كانت دراسة الدكتور فؤاد حسنين عن القصص الشعبى(١٣) ، دراسة رائدة شمولية القت ضوءا كبيرا على أهمية هذا الطراز الادبى فى دراساتنا الادبية الحديثة . وقد تم ذلك وغيره ، فى رعاية جيل من الاساتذة العظام الذين انتبهوا الى قيمة التراث الشعبى العربى الادبى واهميته فى الدراسات الاكاديمية للتراث العربى بعامة .

ومن خلال الجهود العلمية داخل الجامعة ، بزغت جهود علمية اخرى خارج قاعات الدراسة الجامعية ، ودون ابتعاد عن مساحتها ، فكانت الدراسة الهامة التى وضعها الاستاذ رشدى صالح عن الادب الشعبى(١٤) . وهى دراسة رائدة ايضا فقد اعتمدت فى مادتها العلمية على ما هو مأثور وشائع شفاهة بين عامة الناس وبين ما هو مدون وموروث ثقافى . كما اهتمت تلك الدراسة بوظيفة فنون الادب الشعبى فى الحياة الاجتماعية مع الانتباه الى أصوله او بالادق اصول بعض عناصره فى التاريخ .

وتتابعت الجهود والدراسات ـ وليس هنا مجال حصرها ـ فى تواصل حى ، تدفعها وترشدها جهود الاساتذة الرواد . ويعينون هم أنفسهم ؛ الجيل الجديد من الباحثين ، على العمل الميدانى فى جمع وتسجيل ودراسة مواد الابداع الشعبى دراسة أكثر شمولية تعتمد أساسا على ما هو مجموع ومسجل ميدانيا . وعمل دراسات تحليلية بهدف الكشف عن مكوناتها ومعرفة اصولها التاريخية ، وقيمتها الفنية والفكرية ، ومصادر ابداعها ، ودورها الوظيفى فى الحياة العامة .

فصدرت دراسات عديدة فى مختلف الاقطار العربية ، كما اجيز عدد من رسائل الماجستير والدكتوراة عن موضوعات من التراث الشعبى سواء فى مجال الادب الشعبى او الفنون الشعبية التشكيلية او التطبيقية او الموسيقى والغناء او الالعاب الشعبية الى غيرذلك من أشكال الابداع الشعبى تراثا ومأثورا .

دراسة مناهج وأساليب البحث

مع هذه الجهود المتواصلة والمتآلفة ، التى بذلت فى جمع وتسجيل ودراسة مواد التراث الشعبى ، ظهر اهتمام علمى آخر ، يتناول مناهج وأساليب وطرق وجمع وتسجيل مواد هذا التراث . وبخاصة ما هو شائع ذائع بين الناس فى حياتهم اليومية الجارية . والعمل على رصد الظاهرات الفولكلورية وتحديد انماطها وفرز عناصرها وتصنيفها . وتتبع تلك الظاهرات الفولكلورية تتبعا دقيقا وعمل دراسات تحليلية ومقارنة على ضوء مناهج البحث الحديثة .. وبخاصة فى مجال البحث الفولكلورى .

وقد نتج عن هذا الاتجاه العلمى اتجاه آخر له خطورته العلمية فسعى بعض الدارسين الجدد ـ رغم قلة عددهم ـ الى الاتجاه نحو الدراسات النظرية فى علم الفولكلور والعمل على وضع تعريفات عربية دقيقة لمصطلحات هذا العلم الجديد نسبيا فى دراساتنا الانسانية .. وانشغل فريق من الاساتذة والباحثين باستقراء مناهج البحث الاوربية والامريكية الحديثة واقتباس اساليب من العمل الميدانى تتوافق فى تطبيقاتها مع واقع البيئة العربية . وكذلك الاهتمام بوضع ترجمات او دراسات عن أمهات الكتب العالمية فى علم الفولكلور . والعمل على وضع أساليب للعمل الميدانى وطرائق البحث[١٥] . وكان ذلك من اهم ما ثار علميا فى السنوات العشرين الماضية .

ولكن كان لذلك ايضا خطورته العلمية .. فقد أثار حيرة الباحثين الجدد فى تحديد منهج محدد ، او اتباع اسلوب معين . ولكن تحل تلك الحيرة بين مواصلة العمل الميدانى وجمع مواد التراث الشعبي العربي ، من فنون تشكيلية وتطبيقية ومأثورات أدبية وعادات وتقاليد مما يمارس خلال دورة الحياة باعتبار ان المادة المجموعة ميدانيا هي الاساس في أي جهد علمي لدراسة هذا التراث الحيّ .

وبالفعل أمكن جمع مادة غزيرة نسبيا فى مختلف اقطار الوطن العربى . وظهرت دراسات جادة تكشف عن خصائص تلك المواد . كما ظل كم آخر حبيس الجهود الفردية وارشيفات مراكز البحث فى هذا التراث ، او لم ينشر بعد لعدم توافر امكانات النشر .

وحرص فريق من الاساتذة الجامعيين على توجيه طلبتهم فى الدراسات العليا نحو دراسة التراث الشعبى العربى ..

كما احتفت الدوريات الثقافية التى تصدر فى الاقطار العربية بنشر مواد التراث الشعبى العربى والدراسات او المقالات التى تتناول موضوعاته[١٦] . كما صدر فى بعض الدول العربية من خلال وزارات الثقافة والاعلام مجلات دورية تختص بالتراث الشعبى والفنون الشعبية .. كما ظهر جيل آخر من الهواة يهتمون بجمع مواد التراث الشعبى ونشرها .. وانتبه عدد من الفنانين المبدعين الى أهمية التراث الشعبى فاستلهموا موضوعاته فى اعمالهم الفنية المحدثة .

ولولا تلك الجهود الرسمية والفردية لضاع كم غير قليل من هذا التراث بموضوعاته المتميزة او ظاهراته الخاصة . او عناصره التى خضعت لتغييرات ثقافية خلال العشر سنوات الاخيرة . نظرا لما واجهه مجتمعنا العربى فى مختلف اقطار الوطن العربى من تحولات وتغيرات ثقافية واجتماعية واقتصادية علاوة على سطوة وانتشار وسائل الاعلام .

البحث الميدانى

لذلك فان من الاهمية العلمية والقومية البدء باسرع ما يمكن فى جمع وتسجيل ما بقى لنا من مواد تراثنا الشعبى بمختلف وسائل التسجيل الحديثة . وبخاصة انه تتوافر حاليا اجهزة دقيقة صغيرة يسهل حملها تعين الباحثين الميدانيين على عملهم عوضا عن تلك الاجهزة التى كانت تثقل كاهل الباحثين وتلوى عنقهم وتضغط على فقرات العمود الفقرى وتشكل عائقا فى الانتقال من مكان الى مكان وخاصة فى المناطق الجبلية او انحاء الريف .. او الاماكن التى لم تصل اليها الكهرباء مع صعوبة وسائل المواصلات وهو امر كان يشكل احدى العقبات فى البحث الميدانى ويثبط عزيمة الباحثين الميدانيين فى بعض الاحيان .

وهي امكانات تكنولوجية تخدم العملية العلمية في جمع وتسجيل مواد تراثنا الشعبي من فنون تشكيلية أو تطبيقية أو فنون قولية تتمثل في فنون الأدب الشعبي بعامة أو فنون تعبيرية تتمثل في فنون الموسيقى والرقص ومناسبات الأداء التمثيلي أو التعبير الدرامي.

وفي الواقع إن حاجتنا الى البدء في مثل هذه البحوث الميدانية، هي ضرورة علمية وقومية في الحفاظ على مقومات تراثنا الشعبي العربي ومعرفة خصائصه وعناصره معرفة علمية دقيقة. باعتبار أنه يشكل الوجه الآخر من عملة الثقافة العربية.

حيوية التراث الشعبي

فالتراث الشعبي، بحيويته المستمرة، يجمع بين ما توارثه المجتمع من خبرة ثقافية تتمثل في أشكال الابداع الفني التي يمارسها تلقائيا، خلال حياته اليومية الجارية، في إطار من العادات والتقاليد والقيم الروحية.

وتحمل عناصر التراث الشعبي من مقولات الانسان الفكرية والاجتماعية أكثر مما تحمل عناصر ثقافية اخرى. كما تتشكل من خلالها ملامح فلسفة المجتمع تجاه الوجود، ونظرته التأملية في تفسير الحياة..

ولقد عبّر التراث الشعبي العربي، بمكوناته المتنوعة عن خبرة الانسان العربي الثقافية وأضفى على ما يستخدمه من أدوات أو يعبر عنه بوسائل التعبير الفني طابعا جماليا وفنيا متميزا بين سائر الثقافات الانسانية.

الاسلامية، يرتبط في كثير من موضوعاته بالتراث الشعبي. مما يتضمن أحيانا عناصر أسطورية، تجمع بين الواقع التاريخي والتصور الأسطوري والخيال الشعبي، في نسيج فني وادبي رائع الصياغة. كما تروي تلك القصص والأشعار والحكايات، بأسلوب يجمع بين الفصاحة والعامية، ويحمل من خبرة الأجيال وموروثها الثقافي كماً كبيراً[١٨].

وقد حملت الأغاني الدينية ومدائح المداحين والقصص الدينية، كمّاً غير قليل من الموروث الثقافي للأمة العربية. تتناقل بين أرجاء الوطن العربي الكبير دون حدود، أو عوائق. تجمعها وحدة اللغة، بلهجاتها المتنوعة، لتعبر في النهاية عن مقولات واحدة في الفكر العربي.

كما قام التراث الشعبي بعامة، وفنون الأدب الشعبي بخاصة، بدور فعال في الحفاظ على طابع وشخصية الثقافة العربية، إزاء ما واجه الانسان العربي وما جابهه على مرّ العصور، من غزوات استعمارية، أو محاولات فرض ثقافات غير عربية على ثقافته.

فقد حمل الحكاؤون ورواة السيَر والملاحم والمنشدون والشعراء الشعبيون والوعاظ ومنشدو الطرق الصوفية لواء الحفاظ على التراث العربي والثقافة العربية، فيما يروونه ويرددونه من قصص وحكايات، وأخبار السلف، ومغامرات لأبطال العرب، بلغة تجمع بين الفصاحة واللهجة المحلية في كل قطر عربي. وكذلك ترديد قصائد ومقطوعات أدبية بلغة فصيحة تأكيدا لصدق وموضوعية ما يروونه باعتبار انها نصوص مثبتة توارثها السلف عن الخلف.

وقد حافظت المساجد العربية على جوانية الثقافة العربية ـ تراثا ومأثورا ـ كما احتفظت بعناصر أصيلة من برانية تلك الثقافة بتراثها التقليدي وتراثها الشعبي. وان تأثرت بعض عناصرها ببعض المؤثرات الخارجية نتيجة للظروف السياسية والاقتصادية التي مرّ بها الانسان العربي وكنتيجة أيضا لعوامل التداخل الثقافي التي مرّ بها المجتمع العربي نفسه.

وعلى أية حال.. فقد احتفظ الفكرالعربي ومن خلال تراثه الحضاري وموروثاته الثقافية الشعبية على جوانيته وان تأثرت برانيته أحيانا، بما فرض عليه من ثقافات، أو وفد اليه من اتجاهات فكرية متنوعة من خلال اللقاء الثقافي بثقافات غير عربية وغير اسلامية على مرّ العصور.

وقد أحدث هذا اللقاء الثقافي وتلك الاحتكاكات الثقافية بعض التبديل والتعديل في الشكل العام أو الهيئة الخارجية للثقافة العربية.

مما أعطى الثقافة العربية مرونة وديناميه في التوافق مع متغيرات الحياة. مع ثبات في نفس الوقت في المكونات الاصلية لبنية الثقافة العربية بعامة والثقافة الشعبية بخاصة.

ولن نبالغ إذا قلنا، ان التراث الشعبي العربي بمكوناته المادية والعقلية والوجدانية وإبداعاته الفنية ومأثوراته الشفاهية الأدبية، ظل سدّا منيعا أمام كل المحاولات والغزوات والحروب، التي هدفت الى طمس الثقافة العربية. وتحويل آثارنا الحضارية، فكرا وانتاجا ثقافيا وفنيا الى رموس دارسة أو ذكريات من الماضي أو مقتنيات متحفية.

فنون الأدب الشعبي

وقد ظلت فنون الأدب الشعبي التي وسيلتها الكلمة العربية الفصيحة، أو بتنوع اسلوب نطقها في اللهجات العربية، تبعا لاختلاف ظروف البيئة الجغرافية وثراء الخبرة اليومية وتنوع حركة هجرة القبائل العربية. ظلت من خلال الكلمة العربية في اشكال صياغتها المتنوعة في الشعر والنثر، محتفظة بأصالتها اللغوية التاريخية، كوسيلة مباشرة من وسائل التعبير عن فكر ووجدان الانسان العربي.

وعلى سبيل المثال، فقد أثبتت دراسات الأمثال العربية، ومن خلال ما صدر من مجموعات عن الأمثال العربية والأمثال المقارنة لمجموعات الأمثال العامية والفصيحة قد أثبتت أن الأمثال العربية تتناقل بأصولها الفصيحة أحيانا أو بإبدال بعض ألفاظها في أحيان أخرى لتتجانس مع لهجة راوية تلك الأمثال.. بجانب ظهور أمثال محلية تعبر عن واقع الحياة في كل قطاع من قطاعات مجتمعنا العربي واختلاف أشكال العمل أو مناسبات صدور تلك الامثال ووظيفها في الحياة الاجتماعية[١٩].

كما أنه من الملاحظ أيضا أن اللهجات العربية، كما هو معروف، ما هي إلا تنويع صوتي للفظ العربي الفصيح.

وكلما نما المستوى التعليمي والثقافي للراوي، تقاربت اللهجة العامية ـ التي هي نتيجة من نتائج الأمية ـ مع اللغة العربية في نطق ألفاظها نطقا سليما، وأداء اللفظ العربي أداء صوتيا..

والمراجعة الدقيقة للمشكلة اللغوية في الوطن العربي، وللتطور الحضاري في العصر الحديث، ولدور اللغة الثقافية في عالم اليوم، يثبت أن المشكلة في جوهرها ليست مشكلة صراع بين عامية وفصحى تقضي أحداهما على الأخرى. كما كان يحدث قديما، وإنما هي **مشكلة الامية لا العامية**، التي تقيم في الوطن العربي هذا الازدواج البغيض. وهذا التفاوت الشنيع، بين أبناء الوطن الواحد ثقافيا وحضاريا[٢٠].

كما أن فنون الأدب الشعبي العربي، التي تشكل جانبا هاما من جوانب تراثنا الشعبي، ما زالت على ألسنة الناس تردد وتروى. وتتشابه صيغها وتتداخل عناصرها وبخاصة في السير والملاحم الشعبية.. حيث تتناقل عناصر أساسية من سيرة عنترة الى سيرة أبي زيد

الهلالي.. وعناصر أحداث مرّ بها أبطال بعض السير والملاحم الى أبطال سير أخرى حتى يمكن أن نستخلص صورة واضحة عن شخصية ومقوم البطل في السير الشعبية بعامة.. كما تتماثل تلك السير وتتمازج وحداتها الفنية وأحداثها التاريخية بين ما هو مدوّن وما هو مروي شفاهة. على الرغم من أن فترات تدوين تلك السير والملاحم كانت بعيدة عن فترات احداثها، وتالية لعصور روايتها شفاهة.

كما ظلت تلك السير لها روايتها المدوّنة ولها روايتها الشفاهية ويتداخل المدوّن مع المروي في تصوير ورسم وتسجيل الأحداث وشخصيات الأبطال[٢١].

كما احتفظت فنون الشعر الشعبي العربي بأنماطها المتميّزة، فاحتفظ فن الموّال كنمط من أنماط تلك الفنون بأشكاله المتنوعة، من مربوع وخماسي وسباعي ومردوف ودوبيت وفن الزهيري الشائع في الخليج العربي[٢٢].

كما احتفظت فنون الشعر النبطي، والزجل، والموشح والصوت بأنماطها التقليدية والحانها الغنائية التي ما زالت تؤدى للآن منذ قرون عديدة. واحتفظت بأساليب أدائها ومناسبات هذا الأداء والغرض منه[٢٣]. محافظة على بنائها الفني ووظيفتها الاجتماعية.

وقد أكدت الدراسات المقارنة لما تضمنته كتب التراث العربي وما يجمع ميدانيا من التراث الشعبي ـ رغم قلة تلك الدراسات ـ دور الأدب الشعبي في الحفاظ على وحدة الفكر والمزاج النفسي للشعب العربي.

الفنون التعبيرية

ظلت الفنون التعبيرية من موسيقى وحركات إيقاعية وتشكيلات جماعية راقصة، بجانب فنون الأدب الشعبي، مع فنون المهارة البدنية والفروسية واللعب بالعصي والسيوف الى غير ذلك من أوجه النشاط الفني الانساني، ظلت كلها تتلاقى في وحدة واحدة، رغم تنوع اشكالها وتعدد مناسبات أدائها، وامتداد أنماط ممارستها عبر التاريخ.

فالألحان متوارثة متعددة. والايقاعات متماثلة، والآلات الموسيقية متشابهة، رغم تنوع مسمياتها، من ناي وصرناي ومزمار ورباب وكمنجة وأرغول وشبابة ومجوز وستاوية، وطبول وصنوج ودفوف وطويسات الخ.... تطرب الأذن لانغامها ويتجاوب الانسان مع ايقاعاتها.. ويدرك دلالات ألحانها، سواء كان ذلك في أعماق البادية أم على شواطىء الأنهار أم على سفوح الجبال أو على سواحل البحار في الوطن العربي الكبير. تعبر بألحانها وما يصاحبها من فنون الغناء والرقص عن وجدان جمعي.

كما أن رقصات النقز بالقدم والحجلة أو بايقاعات الجسد الحركية، تتماثل جميعا مع تعددها وتنوع واختلاف أشكالها ومسمياتها.. ثرّة غنية بتراكيبها الفنية. فمثلا رقصات

الدبكة تتماثل مع الفرسني في الخليج والجزيرة العربية، مع الكفافة والرزاعة في صعيد مصر[٣٤]. وكلها تعتمد على الايقاع القوي السريع ودك الارض بالقدم مع غيرها من رقصات تؤدى في أقطار المغرب العربي.

والتحطيب واللعب بالعصي والسيوف والدرق، تتكامل أشكالها الفنية وتتداخل عناصر تعبيراتها الفنية وغاية هذا التعبير، في إطار واحد متناسق، لتعبّر عن الفتوة وروح البطولة، الشائعة في مختلف أرجاء الوطن العربي، من الخليج الى المحيط. مثلها في ذلك مثل فنون الفروسية، وآداب الخيل، ولعب البرجاس، وما يحوط ذلك من فنون موسيقية وغنائية وأشعار.

بل ان نظرة شمولية لما يؤدى في الاحتفالات الشعبية، والمناسبات القومية، في مختلف أرجاء الوطن العربي، والاحتفالات الدينية، بما يمارس فيها من فنون شعبية، تكشف في جلاء، وبشكل واضح، عن دور الفنون الشعبية في تأكيد وحدة مصادر الابداع الشعبي، وغاية هذا الابداع.

فعلى الرغم من اختلاف مسميات أشكال تلك الفنون وتنوع عناصرها، إلا أنها تلتقي كلها في طراز واحد من طرز الابداع الشعبي الانساني.. هو الفنون الشعبية العربية. لشمولية تلك الفنون، من فنون قولية وتعبيرية وتشكيلية وتطبيقية وفنون العمارة وتتكامل في إطار متناسق التكوين من وحدة العادات والتقاليد.

فالتنوع والتعدد.. هو تنوع وتعدد في إمكانات التعبير، وتعدد وتنوع أنماط الحياة في الوطن العربي، تبعا لبيئاته المتنوعة. فيتميّز قطاع من قطاع الوطن العربي بنمط معين من أنماط الابداع الشعبي، مثلما تتميز منطقة الخليج العربي بفنون البحر نظرا لما يلعبه البحر من دور بارز في تكوين خصائص التراث الشعبي لتلك المنطقة أو بما تتميّز به البادية في مختلف قطاعات الوطن العربي من وحدات زخرفية فى صناعة السدو أو ما تتميز به مصر وبلاد الشام من مهارة ودقة في تطعيم الخشب بالصدف وطرق النحاس والصناعات المعدنية وصياغة الحلي الذي هو أيضا كم مشترك بينها وبين اليمن وأقطار المغرب العربي. أو ما يشيع من فنون الوشم في العراق ومصر والمغرب العربي أو ما تتميز به بعض الظاهرات الفولكلورية في بعض أرجاء الوطن العربي من تطريز على الملابس الشعبية وبخاصة أزياء النساء كما هو شائع في أزياء الشعب الفلسطيني الى غير ذلك من أنماط وعناصر مشتركة في التراث الشعبي العربي التى تعبر عن مزاج نفسي ووجدان عربي واحد يحدد طرزا متميزا من الفنون الشعبية العربية يتوافق ويتماثل في مكانته الفنية مع التراث الفني العربي التقليدي الذى نعتز به كتراث حضاري انساني.

فالتراث الشعبي كما ذكرنا من قبل هو شكل آخر من أشكال هذا التراث الحضاري الكبير والعريق يتميز بالحيوية والاستمرار.

بل إن النظرة العامة لألعاب الاطفال والألعاب الشعبية، بعامة، بما تتضمنه تلك الألعاب من ممارسات يؤديها الناشئة أو الكبار ونجدها تحمل في أنواعها المتعددة ألعابا كانت تمارس قديما. وهي بدلالتها وأشكال ممارستها تؤكد أيضا شكلا آخر من أشكال التواصل الثقافي للتراث الشعبي العربي، باعتباره نتاج حضاري.

الفنون التشكيلية والتطبيقية

تراثنا الشعبي العربي، بما يتضمنه من أشكال الابداع التشكيلي والتطبيقي من رسوم جدارية وتزيين لأدوات العمل والأدوات المنزلية لم يكن تعبيرا عن رفاهية وإزجاء أوقات الفراغ، بل هو تعبير مارسه الانسان كضرورة من ضرورات الحياة يضفي به الانسان طابعا جماليا على ما يحوطه وما يستخدمه.

فالفنون الشعبية التشكيلية والتطبيقية وفنون العمارة الشعبية في اليمن وزخارفها المعمارية والرسوم الجدارية في النوبة في مصر والسودان وأشكال زخرفة البوابات الخشبية وجدران البيوت وتزيين واجهات البيوت في مختلف أرجاء الوطن العربي.. وبيوت الشَعْر المنسوجة من الصوف الملون بما تتضمنه من وحدات زخرفية فنية كلها تعلن بشكل مباشر عن الحس الجمالي للانسان العربي وحرصه على أن يكون كل ما يحيط به ويعايشه جميلا.. ونظرة سريعة الى مختلف الأزياء الشعبية العربية والأدوات المنزلية سوف تكشف عن الثراء الفني الذي تتمتع به في كل جزء من أجزاء الوطن العربي.

فالفنون الشعبية العربية بقيمها الجمالية ونقوشها المتميّزة تعطي بشكل مباشر تقييما حضاريا فنيا لجوانب من التراث الشعبي العربي. وتكشف في نفس الوقت عن قدرات الانسان العربي في إضفاء الجمال الفني على كل ما يحوطه في حياته.. في الريف أو الحضر.. في البادية أو على سواحل البحار.

أليس الفن بأشكاله المتنوعة ووسائل تعبيره المتعددة، هو إضافة انسانية لمعطيات الطبيعة. وهو شكل هام من أشكال التعبير الحضاري ؟.

ثم أليست الإحاطة بفنون الرسم والتصوير والنحت والعمارة في عصر من العصور مسألة ضرورية بالنسبة للباحث في تاريخه !؟ .

أليست آثار الحضارات القديمة هي التي أمدتنا بفيض من المعلومات عن تقاليد أصحابها وحياتهم الاجتماعية والاقتصادية والدينية والفكرية ؟.

بل إن هذه الآثار تعتبر المصدر الوحيد لتاريخ الشعوب التي عاشت قبل معرفة الكتابة. فلم تترك لنا سجلات أو مدوّنات وانما تركت فقط آثارها لنستنطقها ونستنبط منها تاريخها[٢٥].

إذا كانت الاحاطة بهذه المواد ضرورية للباحث التاريخي، فان موضوعات ومواد الابداع الفني التشكيلي هي مصدر أخر من مصادر المعرفة بتاريخ المجتمع.

بل إن العمل الذي يقوم به الباحثون في التراث الشعبي من جمع وتسجيل ودراسة يمتد أثره الى غيره من العلوم الانسانية من دراسات تاريخية أو اجتماعية أو لغوية..

بل إن دراسة هذا التراث، مأثورا شفاهيا وإبداعا ماديا، سوف تكشف عن جوانب جديدة من القدرات الابداعية والحضارية للشعب العربي.

فدراسات التراث الشعبي تنشىء من جديد التاريخ الفكري للانسان. لا كما تمثله كتابات الشعراء والأدباء والمفكرين المرموقة، بل كما تصوره أصوات العامة الأقل جهارة[٢٦].

وقد ظلت الفنون التشكيلية العربية والتطبيقية والصناعات الشعبية اليدوية ذات القيمة الجمالية والفنية، تشكل طابعا متميّزا في الثقافة العربية والاسلامية. وقد أضفت تلك الفنون على ما يستخدمه الانسان العربي في حياته اليومية الجارية من أدوات نفعية داخل البيت وخارجه طابعا فنيا متميّزا بين سائر الثقافات الانسانية.

بل إن بعض تلك الأدوات النفعية تحظى بقيم فنية عالية وبطابع جمالي خالص يعلو بها من مجال الأدوات النفعية اليومية والفنون التطبيقية الى مجال الابداع الفني الجمالي الخالص. ومنها ما يرقى الى مستوى القطع الفنية المتحفية ذات الطابع الجمالي البحت سواء كانت تلك القطع من نسيج أو سجاد أو فخار أو من المعدن النفيس وغير النفيس أو من الأحجار الكريمة أو العادية الى غير ذلك من مواد تستخدم في الصناعات اليدوية من خشب وعاج وصدف ... الخ....

وما صدر من مطبوعات [٢٧] ولا نقول دراسات، عن الفنون التشكيلية والتطبيقية الشعبية العربية، أو ما نشر من لوحات فنية عنها، أو ما احتوته بعض المتاحف العامة أو متاحف الفنون الشعبية من نماذج ومقتنيات، يدل برؤية مباشرة وبوضوح تام عن روعة تلك القطع الفنية وقيمها الجمالية التي تدل على مستوى حضاري رفيع وحس مرهف دقيق وذوق متميّز في ادراك الجمال والقدرة على التعبير عن ذلك[٢٨].

كما أن الرؤية الفنية النقدية لهذا النتاج الفني في مختلف أرجاء الوطن العربي مع تعدد وتنوع أشكال هذا النتاج شكلا ومادة، تكوينا ووظيفة، تكشف عن تماثل الخبرة الفنية والحس الجمالي في أنماط هذا النتاج الفني الشعبي المتعدد الأنماط الغني بعناصره

ووحداته الزخرفية. وتلتقي كلها في طراز متميّز خاص بين طرز الابداع الحضاري العالمي. بكل ما تحمل تلك الأشكال الفنية من أصاله وقوة وصدق في التعبير لتعلو في كبرياء ثقافي مع التراث الفني العربي الحضاري وسط فنون الحضارات الانسانية.

فتلك الفنون الشعبية العربية الشائعة في الحياة اليومية للانسان العربي، تعبّر بشكل واضح عن واقع الخبرة الفنية التي يتمتع بها الانسان. وتجمع في نفس الوقت، من خلال تراكيبها الفنية وعناصرها ووحداتها التشكيلية الفنية بين الموروث الحضاري وحيوية الابداع.

بل وتدل أيضا على قدرات الانسان في التوافق مع معطيات البيئة التي يعايشها وكذلك مدى إدراكه لقيم الثقافات الأخرى التي التقى بها عبر تاريخه الطويل. واحتكاكه الحضاري بمجتمعات اخرى، خلال حركات الهجرة والتنقل من مكان الى مكان برا وبحرا. ومن خلال رحلات التجارة صيفا وشتاء.. وتأثره بما يلتقي به من ثقافات، وقدرته على ادراك القيم الفنية والفكرية التي تتمتع بها تلك الثقافة.

مسئولية حضارية

في الواقع ان مسئوليتنا تجاه التراث الشعبي هي مسئولية حضارية في نفس الوقت.. فالقيم الثقافية الكامنة في هذا التراث، والتي تفرض وجودها الحي على كل فكر قومي واعٍ وعلى كل عين مدققة وعلى كل أذن صاغية، تدعونا الى استكمال مسيرة الحياة الحضارية للانسان العربي في عصرنا الحاضر. وتفرض علينا التزاما علميا، وبرؤية مستقبلية، بضرورة السعي وحتمية العمل للكشف عن أدق خصائص هذا الابداع الثقافي (الفكري والفني) الذي يتضمنه التراث الشعبي العربي.

ولن يتحقق لنا ذلك، إلا من خلال العمل العلمي، الذي يحتوي مختلف تراثنا الشعبي من نتاج فكري وأدبي وفني، ونظم اجتماعية وعادات وتقاليد وممارسات طقوسية واحتفالات عائلية وعامة. ومن خلال استقراء ما تضمنته كتب التراث العربي من مواد هذا التراث ومعرفة عناصره الأصلية الثابتة والمتغيرة في تواصلها التاريخي الحي.

مع وضع الدراسات التحليلية والمقارنة، بجانب الدراسات الوصيفة التي تكشف عن خصائص هذا التراث، ومكوناته ومقوماته. مع تحديد عناصره وفرزها، لتكون عناصر واضحة المعالم، مؤصلة المصادر.

ولكي تكون تلك العناصر، مصدر إلهام جديد للمفكرين والأدباء والفنانين، يستلهمونها او يستخدمونها او يقتبسون بعضا منها او يتأثرون بقيمها في اعمال محدثة. وللحفاظ على تلك العناصر المفروزة وإنماء ما يتوافق منها مع مقتضيات الحياة المعاصرة والتغيرات السريعة

والكبيرة في حياة الانسان المعاصر، محليا وعالميا.. حتى نحفظ لوجودنا الحضاري والثقافي الفني مكانته، في خضم تطورات الحياة المعاصرة والمستقبلية.

فجميع عناصر وأنماط وطرز هذا التراث لا تهدف الى الحفاظ على خصائص هذا التراث فحسب، ولكن تهدف بشكل مباشر الى ان نكشف عن مصادر جديدة وأصيلة للابداع الثقافي الحديث، ترتبط في مصادرها وأسس ابداعها بواقع حضارتنا الأصيلة. تزيد من إعلاء قيمة الانسان العربي وتؤكد دوره في العطاء الحضاري وقدرته على الاضافة والابداع، في عالم تسوده، وسوف تسوده بشكل أكبر، وسائل الاتصال الجمعي، والنتاج الكمي الآلي.

ولكي تأخذ ثقافتنا العربية، من جديد، دورها الحضاري في إثراء الحضارة الانسانية العالمية.

لذلك ـ افترض ـ وبخاصة أننا بصدد وضع تخطيط شامل للثقافة العربية أن الكشف عن مكونات وخصائص تراثنا الشعبي العربي، هو اضافة حقيقية للثقافة الانسانية بعامة، والثقافة العربية بخاصة.

كما ان وضع تخطيط مستقبلي لانماء هذا التراث والاستفادة به في عمليات التنمية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية لا يكون إلا من خلال معرفتنا بهذا التراث معرفة علمية دقيقة.

فالأماني لا تكون واقعا إلا من خلال العمل المنهجي. والأفكار لا تصدق إلا من خلال التجريب الموضوعي.

وملاحظاتنا المباشرة لقيم هذا التراث وطرزه وأنماطه تكشف عن أهمية وضرورة العمل على معرفة عناصره ومكوناته وتقيم ذلك تقييما علميا.

ومعرفة طرز وأنماط وعناصر هذا التراث لا تكون إلا من خلال جمع وتسجيل ذلك من خلال البحوث الميدانية والعمل الميداني التكاملي الذي يشمل ويحتوي كل أنواع وموضوعات هذا التراث.

وللعمل على تحقيق ذلك اقترح **تكوين وحدة أو لجنة فرعية في إطار لجنة التخطيط الشامل للثقافة**، تكون بمثابة مركز تتجمع فيه الجهود العلمية المبذولة في جمع وتسجيل ودراسة التراث الشعبي العربي الى ان يتحقق أمل انشاء مركز للتراث الشعبي العربي. وهو امل سعى الى تحقيقه معظم الفولكلوريين العرب ولكن حال بين تحقيقه صعوبات مالية، وعوائق أخرى خارج إرادة وإمكانية الداعين الى ذلك.

والأمل معقود حاليا بلجنة التخطيط الشامل التي تعمل على «تحقيق التكافل القومي الثقافي بوضع الامكانات العربية من مادية وفكرية في خدمة الحركة الثقافية الشاملة وعناصرها ووسائلها في الوطن العربي. وتبادل الدعم المادي والفكري بشكل منتظم بين مختلف الأقطار العربية تنمية لشخصية الانسان العربي وتحقيقا لوحدة الثقافة وقومية المعرفة». (الفقرة ١٠ من وسائل التخطيط الثقافي الشامل وطرائقه ص ٤ من «المنطلقات النظرية للتخطيط الشامل»). كما نصت الفقرة ٦ على «البحث الثقافي بمعنى ان يستند التخطيط والتشريع الى بحوث علمية تهدف الى تنظير الظواهر الثقافية وتقويم جدواها التنموية، ومراقبة تطوراتها بالبيانات الاحصائية والتسيير الثقافي المتصل، والمراجعة الدورية، ورصد تفاعلها مع العصر، واتفاقها مع الاهداف العليا القومية والانسانية، وان يرفق ذلك بإقامة مراكز التوثيق الثقافي».

***

عمل للمستقبل

واقترح أن تختص تلك الوحدة المتخصصة في التراث الشعبي بالآتي:

أولا :

(١) تكوين مجموعة عمل من الأساتذة المتخصصين في دراسات التراث الشعبي من مختلف الأقطار العربية، لوضع منهج موحد وخطة عمل متكاملة وشاملة لجمع وتسجيل ودراسة هذا التراث بمختلف أنماطه، تتوافق في فلسفتها مع ما تسعى اليه خطة عمل لجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية.

ويكون لقاء هذه المجموعة لمدة أسبوعين ـ مثلا ـ في حلقة بحث مغلقة، تخرج منها بمنهج محدد تكاملي مع اسلوب محدد لجمع وتسجيل طرز وأنماط وعناصر التراث الشعبي العربي[٢٩].

نظرا لأن دراسات تراثنا العربي، ما زالت تخضع للجهود العلمية الفردية، ولا أقول للاجتهادات الأدبية الذاتية. ودون تنظير لغاياتها أو تحديد نظرية في فلسفتها العامة.

كما أن العمل على وضع منهج بحث عربي في دراسات التراث الشعبي سوف يساعد الباحثين العرب على تطبيق هذا المنهج أو الاسترشاد به بطواعية وموضوعية اكثر دقة من تطبيق مناهج مقتبسة من المناهج الأوروبية.

فاستنباط مناهج عربية في بحوثنا الثقافية سوف يحقق التكامل بين طرائق العمل

المحدثة في البحوث الميدانية بخاصة وأصالة الرؤية لموضوعات تراثنا الشعبي.

(٢) وضع قائمة وافية وتفصيلية عن الكتب والمراجع والدراسات والمقالات التي تناولت موضوعات من التراث الشعبي العربي أو تضمنت بعض جوانبه.

(٣) إنشاء مكتبة متخصصة في دراسات التراث الشعبي العربي تضم كل ما نشر عن التراث الشعبي العربي وغير ذلك من مراجع عربية وغير عربية تختص بدراسات التراث الشعبي. على أن تكون تلك المكتبة مزودة بأجهزة التصوير الميكروفيلم الى غير ذلك ومركز خدمة ببلوجرافية للباحثين.

(٤) إنشاء أرشيف فني يضم نماذج مفروزة لأنماط التراث الشعبي بما يتضمنه هذا التراث من مكونات الثقافة المادية والعقلية والروحية. على أن يراعى في تخطيط إنشائه أن يضم مستقبلا نسخا من أرشيفات الهيئات ومراكز البحث المختصة أو المهتمة بموضوعات التراث الشعبي. وكذلك نسخا من المواد التي جمعها أو سجلها هواة مواد التراث الشعبي ومحبيه.

(٥) وضع قائمة بأسماء الباحثين والعاملين في مجالات التراث الشعبي العربي مع بيان كامل عنهم وعنوان كل منهم حتى يسهل الاتصال الشخصي بين العاملين في هذا المجال الثقافي، أسوة بما هو متبع في هيئة الاثنولوجي والفولكلور الدولية وغير ذلك من هيئات دولية.

ويمكن تكليف مراكز التراث الشعبي أو الفنون الشعبية في كل قطر عربي بإعداد مثل هذه القائمة.

كما توضع قائمة أخرى بأسماء الباحثين من غير العرب الذين لهم اهتمامات علمية بالتراث الشعبي.

(٦) وضع قائمة بأسماء الفرق الشعبية والقومية للفنون الشعبية وأسماء العاملين فيها مع بيان تخصصاتهم. مع بيان تفصيلي عن نشاط كل فرقة وما صدر عنها من كتيبات أو صور فوتوغرافية عن عروضها الفنية.

(٧) إصدار دورية ربع سنوية عن التراث الشعبي العربي [٣٠].

ثانيا:

(١) وضع خطة عمل لمجموعة من البحوث الميدانية عن موضوعات محددة من التراث الشعبي، يقوم بها مجموعة من الباحثين المتخصصين ـ كل في مجال تخصصه ـ ويحدد لها برنامج زماني وقطاعات مكانية معينة. وتكون تلك البحوث لمدة عامين على

الاكثر. أو تكليف مراكز التراث الشعبي والفنون الشعبية أو الهيئات النظيرة في الاقطار العربية بعمل تلك البحوث وفق المنهج الذي تحدده لجنة التخطيط الشامل وبإشراف مباشر منها.

ثم تكليف مجموعة من الأساتذة المتخصصين، بعمل دراسة مقارنة لمواد تلك البحوث واستخلاص العناصر المشتركة في مادتها المجموعة ميدانيا.

ويمكن البدء على سبيل المثال بعمل بحوث عن: الآلات الموسيقية الشعبية، ومجالات استخدامها. أو عن الجمل الموسيقية الشعبية في كل قطر عربي ومناسبات أدائها. أو عن الايقاعات الموسيقية.

أو عن الوحدات الزخرفية الشائعة في فن صناعة السدو في كل قطر عربي، أو عن أنماط الشعر الشعبي، أو الحكايات الشعبية وتحديد طرزها وأنماطها وعناصرها.

أو عن الفخار وأشكاله الى غير ذلك من صناعات يدوية لها قيمة تاريخية وفنية متميزة في تاريخ الحضارة الانسانية. على ان يلتزم الباحثون كل في تخصصه وفي مجال جمع مادته وتحقيق بحثه بأسلوب محدد يطبق في كل قطر.. فيوضع استبيان واحد لجمع المادة أو استمارة معلومات واحدة يلتزم بها كل باحث في مكان عمله.

على أن تكون تلك الاستبيانات أو دليل العمل الميداني متوافقة مع واقع البيئة العربية وظروف العمل الميداني التي سيواجهها الباحثون، كما سبق أن أشرنا الى ذلك.

ومن خلال وحدة الاسلوب والمنهج في البحث الميداني يمكن عمل مسح شامل للظواهر الفولكلورية في المجتمع العربي ككل. وهو عمل رغم إمكانية تطبيقه في سهولة ويسر إلا أنه يحتاج الى مجموعة من الباحثين المدربين تدريبا جيدا على مثل هذه البحوث الميدانية.

(٢) عقد دورة تدريبية لعدد من الباحثين العرب أو المهتمين اهتماما جادا بالتراث الشعبي ولهم جهد واضح في ذلك سواء كانوا من الهواة أو من العاملين في مراكز التراث الشعبي أو الفنون الشعبية من مختلف اقطار الوطن العربي. ليتعرفوا على خطة لجنة التخطيط الشامل وتدريبهم على المنهج وطريقة العمل الميداني الموحد المقترح سابقا. ولكي يكونوا في نفس الوقت حلقة صلة مباشرة بين اللجنة وبين الباحثين في اقطارهم.

على أن يحدد برنامج التدريب تحديدا دقيقا ويشتمل على الأسس النظرية العلمية في دراسات التراث الشعبي العربي وتعريفهم بطرز وأنماط هذا التراث وخطة العمل الموحدة، لكي يكونوا مجموعة عمل متكاملة منتشرة في اقطار الوطن العربي. على أن

تكون صلتهم بلجنة التخطيط الشامل هي صلة مباشرة.

ويمكن أن يثار مثل هذا الاقتراح في مؤتمر وزراء الاعلام او الثقافة القادم حتى تقدم الدول العربية معاونتها الأدبية والمادية في تحقيق القيام بمثل هـذه البحوث التكاملية.

(٣) بعد استكمال مجموعة الباحثين وتدريبهم وعمل بحوث ميدانية تجريبية يمكن القيام بعمل بحوث نظرية وميدانية عن الظاهرات الفولكلورية في كل قطر عربي وتتبع كل ظاهرة على حدة بأسلوب المسح الشامل وعمل دراسات عن الظواهر المتمـاثلة او المتشابهة في جميع الاقطار العربية. وعلى سبيل المثال عادات وتقاليد الزواج ومـا يمارس خلال ذلك من أشكال الابداع الشعبي ومكونات التراث الشعبي.

أو عن فنون البحر وما يرتبط بحياة البحر من موضوعات التراث الشعبي من حكايات واساطير وامثال واغاني وصناعات شعبية وفنون تطبيقية وما يمارس خلال العمل في البحر من عادات وتقاليد وطقوس او عن أي نوع من أنواع العمل مثل إقامة البيوت وما يشتمل عليه هذا العمل من فنون زخرفية وتطبيقية ومأثورات شفاهية وعادات وتقاليد.

وكل بحث من تلك البحوث يخضع للاستبيان المـوضوع له والذي يتنـاول كل عناصر ذلك الموضوع أو تلك الظاهرة.

(٤) تكوين وحدة عمل متفرغة، تضم مجموعة من الباحثين المتخصصين من ذوي الكفاءة العالية لعمل دراسات نظرية عن ما تم جمعه خلال البحوث الميدانية، للكشف عن القيم الفنية، والخصائص المتميزة في العناصر المشتركة للتراث الشعبي العربي.

كما توضع دراسات اخـرى تحليلية، تكشف عن بـواعث هذا الابـداع الفني ومصادره.. لكي يستفاد بها في عملية التنمية الثقافية والاجتماعية بل والاقتصادية.

فيمكن من خلال دراسة مواد الفنون التشكيلية والتطبيقية والصناعات الشعبية، معرفة ما يمكن تنميته منها ليكون مصدرا من مصادر الدخل القومي. وإتاحة مجال للعمل في بعض القطاعات العربية التي تعاني من البطالة.

(٥) دراسة العناصر المشتركة في الابداع الشعبي الفني ومعرفة مدى ارتباط ذلك بالتراث الحضاري العربي والاسلامي. والكشف عن عوامل التواصل الثقافي في مواد هذا الابداع. وذلك من حيث أن التراث الشعبي، يجمع في مكوناته عناصر ثابتة من التراث الحضاري للأمة العربية. وكذلك عناصر متغيرة أو متداخلة مع عناصر من ثقافات أخرى.

فعناصر مواد التراث الشعبي بطبيعتها الحية، تخضع دائما لعوامل التغير الثقافي والاجتماعي والاقتصادي التي يمر بها المجتمع، علاوة على المتغيرات السياسية أو الظروف الجغرافية المتغيرة.

الموسوعات التخصصية

إزاء القصور القائم في جمع بعض مواد التراث الشعبي العربي جمعا علميا دقيقا ومنظما، فإنني لا أجرؤ على اقتراح وضع موسوعة شاملة للتراث الشعبي العربي. ولكنني أطمح الى وضع موسوعات تخصصية ميسرة عن بعض موضوعات هذا التراث ومما تتوافر مادتها بشكل جيد جيدا وعلى سبيل المثال:

(١) موسوعة الأمثال العربية. وهو عمل يسهل تحقيقه حاليا. إذ تتوافر مجموعات عديدة من الأمثال الشعبية في مختلف اقطار الوطن العربي.

كما صدرت دراسات علمية عن الأمثال العامية في اكثر من قطر عربي. وعلاوة على ذلك فقد صدرت أيضا دراسات ومجموعات مقارنة للأمثال العربية والعامية. كما تتوافر بشكل ممتاز مجموعات قيّمة من الأمثال العربية، ويكفي هنا الاشارة الى مجمع الأمثال للميداني، فهو اهم تلك المجموعات القيّمة للأمثال العربية.

على أن يراعى في وضع مثل هذه الموسوعة تصنيفها تصنيفا موضوعيا تبعا لمضارب الأمثال وهو اسلوب قد التزمت به في وضع تصنيف موضوعي للأمثال الكويتية المقارنة.

(٢) موسوعة الألعاب الشعبية إذ تتوافر حاليا مجموعة من الألعاب الشعبية التي قام بعض الباحثين والهواة بجمعها ميدانيا وتسجيلها كما صدرت دراسات ـ رغم قلتها ـ عن الألعاب العربية القديمة.

ويمكن دون جهد كبير استيفاء تلك الالعاب في بعض البلاد العربية.

(٣) موسوعة الآلات الموسيقية الشعبية إذ تتوافر حاليا مجموعات جيدة عن تلك الآلات. ويمكن التعاون مع مجمع الموسيقى العربي في إنجاز تلك الموسوعة.

(٤) موسوعة الحلي الشعبية، وبخاصة انه قد صدرت بعض الكتب الاعلامية عن تلك الحلي كما تضم المتاحف المتخصصة بالفنون الشعبية نماذج منها ويمكن استيفاء مادتها من خلال البحث الميداني الذي لن يتسغرق جهدا كبيرا نظرا لتوافر تلك الحلي في الحياة العامة وسهولة معرفة صانعيها ومبدعيها الذين يمارسون عملها للآن.

(٥) موسوعة الأزياء الشعبية هو جهد غير مستحيل لو توافرت الامكانات التسجيلية له في كل قطر عربي.

(٦) موسوعة فنون السدو وهو ايضا جهد يمكن تحقيقه بسهولة لو توافرت امكانات البحث الميداني. الى غير ذلك من موسوعات تختص بموضوعات محددة من التراث الشعبي الأدبي والمادي.

مع التخطيط في نفس الوقت، وبخاصة في مجال الفنون التشكيلية، لعمل أطالس فولكلورية عن أنماط من الابداع الشعبي، وبخاصة عن الفخار. تلك الصناعة التي نشأت في منطقتنا العربية وتميزت بأشكالها الفنية.. كما أن الدور الحضاري لصناعة الفخار أمر لا يحتاج الى شرح.

وهو عمل له أهميته العملية والفنية والتاريخية. مع ملاحظة ان مثل هذا العمل الكبير يعتمد اعتمادا كليا على البحوث الميدانية بجانب الدراسات التاريخية المقارنة.

مسئولية علمية جماعية

وفي الواقع ان التصدي لدراسة التراث الشعبي، لا يمكن ان يتحقق إلا من خلال جهود علمية جماعية، تعتمد على مجموعة متكاملة من الباحثين، تسعى الى استخلاص مادة هذا التراث من الكتب والمراجع والوثائق التاريخية والى جمع مادة هذا التراث من بيئاتها الأصلية ووضع الدراسات التحليلية لهذه المواد مع تصنيفها تصنيفا موضوعيا، وفرز عناصرها الأساسية المتغيرة والثابتة. وتحديد العناصر المشتركة في الأقطار العربية، والمتميزة في كل قطر أو وحدة مكانية.

وهذا يحتاج بطبيعة العمل العلمي الى مجموعة عمل علمية، تعمل في إطار خطة علمية متكاملة الأبعاد وبمنهج علمي موحد، يتوافق مع المنطلقات النظرية للتخطيط الشامل للثقافة العربية.

وأسمح لنفسي بتكرار ما سبق أن ذكرته، بأن التراث الشعبي هو موروث حضاري ومأثور شفاهي في آن.

ولا يمكن فهم ما هو كائن بعزلة عن ما كان، ولا معرفة ما كان معرفة شاملة إلا من خلال ما هو معاش وكائن للآن.

والمسئولية الملقاة على عاتق كل من يتصدى لمثل هذه الدراسات في التراث الشعبي هي في الواقع مسئولية علمية وقومية في آن.

إثارة الوعي الثقافي

إن أي عملية علمية ترتبط بالتراث الشعبي، لا بد وان يواكبها إثارة الوعي الثقافي لدى ابناء المجتمع للاهتمام بهذا التراث، وادراك قيمه الفنية والفكرية والقومية، والمشاركة العامة في الحفاظ على خصائصه حتى يسهل على الباحثين وبخاصة خلال العمل الميداني جمع مواده وتسجيلها.

كما لا بد وان تتضافر جهود المبدعين من ابناء المجتمع، مع جهود الباحثين في الحفاظ على المقومات الاساسية لهذا التراث ورعايته. وإثارة روح الاهتمام العلمي والقومي بين الأجيال الناشئة للحفاظ على هذا التراث والعناية بخصائصه.

واقترح في هذا المجال، وبهدف نشر الوعي الثقافي العلمي على:

(١) إصدار دراسات مبسطة عن التراث الشعبي العربي، يشترك في وضعها عدد من الباحثين والأساتذة المتخصصين لتكون في متناول أيدي تلاميذ المرحلة المتوسطة والثانوية. وبخاصة أن مادة الفنون الشعبية او التراث الشعبي قد أدرجت ضمن مناهج الدراسة في بعض الدول العربية.

وإصدار مثل هذه الدراسات المبسطة سوف تساعد على نشر الثقافة بالتراث الشعبي العربي ككل فلا تقتصر دراسته المدرسية على أنماط محلية دون تعريف بأصولها العربية واتصالها بنظيرها في مختلف الأقطار العربية.

وإصدار مثل هذه الدراسات لن يحتاج الى جمع بحوث ميدانية ولكن يمكن الاكتفاء بما هو منشور من مواد التراث الشعبي في الكتب والدوريات والمجلات المتخصصة التي حفلت بمواد هذا التراث في مختلف اقطار الوطن العربي.

(٢) إصدار مجموعات من الكتيبات المصورة والمطبوعة طباعة إعلامية ممتازة عن أشكال وأنماط الابداع الفني الشعبي، عن الأزياء والحلي والسدو والفخار.. الى غير ذلك من أشكال الابداع الفني التشكيلي والفنون التطبيقية التي تعبّر بوضوح عن الجمال الفني للتراث الشعبي العربي بأنه توافر لدى الهيئات المعنية بشئون الثقافة والاعلام في الأقطار العربية مجموعات من الصور أو المنشورات عن ذلك يمكن الاستعانة بها في إصدار مثل هذه الكتيبات التي تعبر عن هذا الجانب من التراث الشعبي تعبيرا شموليا وليس محليا.

(٣) وبنفس المفهوم السابق تصدر أيضا، مجموعة من الكتيبات المصورة عن الأغاني والحكايات والالعاب الشعبية العربية وقد صدر في بعض اقطار الوطن العربي دراسات تتناول تلك الموضوعات مع نصوص لها..[٣١].

(٤) إقامة معارض فنية، لموضوعات محددة من الابداع الشعبي، سواء ضمّت تلك المعارض نماذج من هذا الابداع أم اقتصرت على الصور الفوتوغرافية واللوحات الفنية والتسجيلية.

فيقام معرض مثلا عن الأزياء الشعبية، النسيج، الفخار، أدوات الزينة، الحلي الشعبية، تشارك فيه الدول العربية بتقديم نماذج فنية متميزة من هذا النتاج الفني الشعبي مع صور فوتوغرافية تشمل أشكالا متعددة من هذا النتاج الفني في كل قطر عربي.

على أن يصدر مع او في نهاية كل معرض كتيبات شارحة لموضوعات المادة المعروضة مع دراسة نقدية لقيمها الفنية لنشر الوعي الفني بالقيم الجمالية في الفنون الشعبية العربية.

كما ان الاعداد لمثل هذه المعارض سوف يكون إنارة اخرى بطريق غير مباشر الى ضرورة العمل الميداني في جمع وتسجيل مختلف عناصر مواد هذا الابداع. كما أنه سوف يشجع مبدعيه على مواصلة عملهم الفني القومي.

كما سيثير الاهتمام لدى الفنانين المحدثين بتناول موضوعات من هذه الفنون في مجال إبداعاتهم المحدثة.

على أن تقام تلك المعارض وبصفة دورية وبمواد جديدة في مختلف الاقطار العربية.

(٥) إقامة مهرجانات للفنون الشعبية التعبيرية من رقص وموسيقى وغناء والعاب ومهارات، تشارك فيها الفرق الشعبية الأصيلة، وفرق الهواة، مع الفرق القومية التي انشأتها الدول العربية حديثا.

ويمكن أن يصاحب مثل هذه المهرجانات إقامة أسواق للصناعات الشعبية العربية. وعقد مسابقات عن الأزياء الشعبية. ومنح جوائز لأمهر الفنانين، مثلا أمهر عازف على آلة موسيقية شعبية.

وكذلك لأحسن دراسة ميدانية أو كتاب إعلامي عن موضوع من موضوعات الفنون الشعبية تشجيعا لهذا النوع من المؤلفات.

(٦) إقامة مسابقة بين الموسيقيين العرب وكذلك بين مصممي الرقصات لوضع عمل فني جديد يعتمد على الجمل الموسيقية الشعبية. ولوحة راقصة تعتمد في تراكيبها الفنية وحركاتها الايقاعية على حركات إيقاعية وتكوينات فنية من الرقص الشعبي العربي.

وتكون هذه اللوحة الراقصة عملا أساسيا ضمن برامج الفرق القومية الشعبية في مختلف الأقطار العربية. لتكون بمثابة إعلان وإعلام عن التراث الشعبي العربي.

وكذلك حث الفرق القومية للفنون الشعبية الى هذا الاتجاه في تقديم عروضها الفنية.

خاتمـــــة:

وفي الواقع ان مجال، بل مجالات إثارة الوعي الثقافي بأشكال ومكونات التراث الشعبي العربي، ونشر المعرفة الفنية عنه، هو مجال يتسع لكل جهد قومي وعلمي وفني. فقط يحتاج الى متابعة الجهود المبذولة فيه وتشجيعها[٣٢].

فالتراث الشعبي بتراثه وتنوع وتعدد موضوعاته، التي تعبّر عن وحدة الثقافة العربية تعبيرا واضحا وجليا، هو وسيلة مباشرة من وسائل تأكيد وجودنا الثقـافي الحضاري في الحياة المعاصرة.

كما أن هذا التراث، وبطبيعته الحية وثراء مادته، هو مصدر إلهام ثقافي وإبداع فني لكل من يبحث عن الأصالة في إبداعه الحديث.

الحيطان والبروج
لا تحفظ المدن..
ولكن يحفظها
آراء الرجال
وتدبير الحكماء
« أبقراط »

*

مع تحيات

مؤسّسة الجشي

البحرين

هوامش ومراجع

(١) راجع تعريفات مصطلح الفولكلور فى كل من :

- أحمد رشدى صالح ، الفنون الشعبية ، المكتبة الثقافية ، القاهرة ، ١٩٦١ .
- أحمد رشدى صالح ، الأدب الشعبى ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ٣ ، القاهرة ، ١٩٧١ .
- الكزاندر هجرتى كراب ، علم الفولكلور ، ترجمة رشدى صالح ، الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
- صفوت كمال ، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى ، ط ع ، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٧٣ .
- فوزى العنتيل ، الفولكلور ماهو ؟، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
- لطفى الخورى ، فى علم التراث الشعبى ، منشورات وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٧٩ .
- محمد الجوهرى ، علم الفولكلور ، دار المعارف ، ط ٣ ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

وقد تضمنت تلك الكتب بقوائم وافية من المراجع التى يمكن الرجوع اليها ، عربية وأجنبية .

(٢) راجع توصيات واعمال هذه الندوة ، الأمانة العامة لجامعة الدول العربية .

(٣)عقد المؤتمر الأول بالقاهرة عام ١٩٣٢ ، راجع ملحقات تقارير لجنة التسجيل ، الملحق الأول ، تعليمات للمكلفين بتسجيل الموسيقى ، وعلى الأخص الموسيقى الريفية والموسيقى التى تتصل بالحياة العامة .

وتتضمن تلك التعليمات نصائح فى أسلوب العمل الميدانى وتعريفا بالمواد التى تسجل ، مثل اغانى العمل ، اغانى الحب ، اغانى الرقص ، اغانى الصيد الخ مما تضمن ٢٢ نوعا . كما تضمن هذا الملحق توجيهات علمية فى تسجيل تلك الأغانى والحانها .

وشارك فى هذا المؤتمر عدد من الموسيقيين الأجانب والعرب فقد شارك فى هذا المؤتمر كل من العالم المجرى بارتوك والعالم البريطانى فارمر الى غيرهم من علماء كبار .

راجع موجز كتاب مؤتمر الموسيقى العربية ، المنعقد بمدينة القاهرة ، فى سنة ١٣٥٠هـ (١٩٣٢م) ، المطبعة الأميرية ، ببولاق ، القاهرة ١٩٣٤ ، ص ٦٠ - ٦٣ .

(٤)راجع أعمال وبحوث وتوصيات المؤتمر الثانى للموسيقى العربية ، فاس ٨ - ١٨/٤/١٩٦٩ .

(٥)راجع توصيات وأعمال المؤتمر الأول لمجمع الموسيقى العربى ، الأمانة العامة لجامعة الدول العربية ، ادارة الشئون الاجتماعية والشباب

(٦)راجع توصيات وأعمال ودراسات المجمع العربى للموسيقى فى مؤتمراته المتتابعة وعلى سبيل المثال بحوث وتوصيات المؤتمر الثالث الذى انعقد بالجزائر فى المدة من ٢ - ٧/٤/١٩٧٣ . فقد كان موضوع البند الثانى من بنود عمل هذا المؤتمر هو : « الفنون الشعبية ودورها فى المجتمع العربى والدولى » . والبند الثالث : « اسطوانة الأغانى والموسيقى الشعبية العربية » .

الأمانة العامة لجامعة الدول العربية ، ادارة الشئون الاجتماعية والشباب .

(٧)راجع دراسات وبحوث وتوصيات وأعمال « حلقة العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية فى الوطن العربى » .

وقد تضمنت أعمال هذه الحلقة تقارير عن الجهود المبذولة فى الأقطار العربية لرعاية ودراسة المأثورات الشعبية العربية .

(٨)راجع على سبيل المثال :

أ - أحمد رشدى صالح ، مشروع بلائحة المجلس القومى للمأثورات الشعبية العربى .

د . عبدالحميد يونس مشروع انشاء مركز عربى للمأثورات الشعبية .

ب - صفوت كمال ، جمع العناصر الشعبية .

صفوت كمال ، دراسة فولكلورية نحو خطة علمية لدراسة الأغانى الشعبية العربية .

عبدالحميد حواس ، تخطيط لدليل عمل ميدانى لجمع عناصر التراث الشعبى .

من بحوث حلقة العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية فى الوطن العربى ، ادارة الثقافة ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، جامعة الدول العربية ، مطبعة التقدم ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

(٩)وهو مطلب أوصى بتحقيقه أيضا مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٢ ، سبق ذكره .

(١٠)انظر دراستنا « مناهج الفولكلور العربى بين الأصالة والمعاصرة » ، مجلة عالم الفكر ، ٦ ع ، ٤ ، الكويت ، ١٩٧٦ ، ص ١٧٣ ـ ٢١٠ .

(١١)عبدالحميد يونس الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ، جامعة القاهرة ، ١٩٥٦ ، وط٢ ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

وكانت هذه الدراسة موضوع رسالته للحصول على درجة الدكتوراه أما رسالته للحصول على الماجستير فقد كانت عام ١٩٤٦ عن سيرة الظاهر بيبرس ، وقد صدرت دراسته « الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى » عام ١٩٥٩ ، دار القلم ، القاهرة .

انظر أيضا : « البطولة فى الأدب الشعبى » بحث القى فى الدورة الرابعة لمؤتمر الأدباء العرب ، الذى عقد بالكويت فى المدة من ٢٠ الى ٢٨ ديسمبر ١٩٥٨ .

وفى الواقع ان دراسات وجهود الأستاذ عبدالحميد واشرافه على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه لباحثين عرب من مختلف أقطار الوطن العربى قد حددت اتجاها علميا واضحا فى دراسات التراث الشعبى العربى بعامة والأدب الشعبى بخاصة . كما ان اشرافه ورئاسته لتحرير مجلة الفنون الشعبية ، التى صدر أول اعدادها فى يناير ١٩٦٥ . اتاحت الفرصة لعدد كبير من الباحثين الفولكلوريين الجدد لنشر انتاجهم وتشجيع أقلام شابة على الاهتمام بدراسات الفولكلور . وهو جهد آخر واكب جهده العلمى فى دراسات الأدب الشعبى .

(١٢)سهير القلماوى ، الف ليلة وليلة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٩ .

(١٣)د . فؤاد حسنين ، قصصنا الشعبى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٧ .

(١٤)سبق الاشارة اليه ، (هـ ، ٢) .

(١٥)راجع على سبيل المثال : ترجمتنا لدراسة ستيث تومبسون ، « التقدم فى دراسات الفولكلور » ، مجلة « المجلة » عدد ٩٣ ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٦٤ .

ـ وترجمتنا لدراسته ايضا ، تحليل عناصر الرواية ، كمنهج فولكلورى ، مجلة عالم الفكر ، م ٣ ع ١ ـ الكويت ١٩٧٢ .

ـ و « الزواج » دراسة فولكلورية ، استبيان جمع المادة ، بكتابنا من عادات وتقاليد الزواج فى الكويت ، ص ١٠٨ ـ ١١٩ وزارة الاعلام ، الكويت ١٩٧٢ .

ـ ودراستنا مناهج بحث الفولكلور العربى بين الأصالة والمعاصرة ـ سبق الاشارة اليه .

ـ د . محمد محمود الجوهرى وعبدالحميد حواس ، ود . عليا شكرى ، الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية ، مكتبة القاهرة الحديثة ، القاهرة ١٩٦٩ .

ـ د . محمد الجوهرى ، علم الفولكلور ، سبق الاشارة اليه . وبخاصة الباب الثالث ، الاتجاهات المنهجية فى علم الفولكلور ص ١٨٣ ـ ٣٥٤ والباب الرابع ، اساليب جمع المادة الفولكلورية وحفظها ، ص ٣٥٥ ـ ٥١٢ .

ـ ايكه هولتكرانس ، قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور ، ترجمة د . محمد الجوهرى ، د . حسن الشامى ، دار المعارف بمصر ط ، ١ القاهرة ١٩٧٣ .

ـ د . حسن الشامى ، نظم فهرست القصص الشعبى ، مجلة « الفنون الشعبية » ، العدد ٨ القاهرة ، مارس ١٩٦٩ ، ص ٢٩ ـ ٤٠ والعدد ٩ يونيو ١٩٦٩ . ص ٨١ ـ ٩٠ .

(١٦)فقد خصصت مجلة التراث الشعبى (بغداد) اعداد خاصة تتناول بعض مناطق المجتمع العربى فصدر عدد عن المغرب العربى وآخر عن الخليج العربى وكذلك عن بعض موضوعات الأدب الشعبى والصناعات والفنون الشعبية والموسيقى والرقص . كما خصصت مجلة عالم الفكر (الكويت) عددين لدراسات « المأثورات الشعبية » و « الفنون الشعبية » راجع م ٣ ع ١ ، الكويت ، ١٩٧٢ ، م ٦ عدد ٤ ، الكويت ١٩٧٦ . كما احتفت مجلة العربى بالمقالات والتحقيقات التى تتناول موضوعات التراث الشعبى العربى علاوة على استطلاعاتها الدورية عن الوطن العربى التى اهتمت بجوانب الابداع الشعبى والتراث الشعبى فى أقطار الوطن العربى . الى غير ذلك من مجلات اسبوعية وشهرية على صعيد الوطن العربى . كما صدرت مجلات متخصصة مثل مجلة الفنون الشعبية بمصر ومجلة الفنون الشعبية بالأردن ومجلة التراث والمجتمع ، التى تصدرها لجنة الأبحاث الاجتماعية والتراث الشعبى الفلسطينى بجمعية انعاش الأسرة ـ البيرة ، وهى مجلة فصلية تعنى بالدراسات الاجتماعية والتراث الشعبى .

(١٧) نذكر منهم على سبيل المثال : ـ أبو الفرج الاصبهانى (٨٩٧ ـ ٩٦٧) بكتابه العظيم « الاغانى » الذى يعتبر نموذجا فريدا فى دراسات التراث الشعبى .

- و « أبو الحسن المسعودى » (ت. حوالى ٩٥٧) المؤرخ والرحالة . وامام المؤرخين كما يصفه ابن خلدون .
- كما أن « ابن خلدون » (١٣٣٢ ـ ١٤٠٦) فانه حينما جعل موضوع علم التاريخ ، الحياة الاجتماعية وما يتصل بها من حضارة مادية وعقلية فقد أرسى بذلك علما جديدا يمكن اعتباره أساس علم المأثورات الشعبية .
- ولن يستطيع باحث فى الآداب العامية والشعبية ـ كما يقول استاذنا الدكتور عبد الحميد يونس ـ أن يغفل ابن خلدون الذى أعانه ملمحه الاجتماعى وملاحظاته المباشرة أن يسجل من المعارف والروايات والشواهد ، وان يثبت بطريق مباشر وغير مباشر ، أن التراث الادبى العربى أوسع وأعظم مما كان يظن . وان فيه من الظواهر ما تغافله المؤرخون والباحثون . وأن هذا الأدب العربى المتسع المتنوع ينزع الى الوحدة من ناحية ، ويحتفظ فى مضامينه وظائف لا تزال حياتنا القومية فى حاجة اليها . البحث منشور ضمن كتاب ، دفاع عن الفولكلور » الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣ ـ (ص ١١٧ ـ ١٣٣) . وانظر أيضا الدراسات والبحوث التى نشرها المركز القومى للبحوث الاجتماعية عن ابن خلدون ومنهجه العلمى ، القاهرة ، يناير ١٩٦٢ .

كما سار المقريزى على نهج استاذه ابن خلدون فى تسجيله للحياة العامة . وكان منهجه الذى سلكه فى كتابه الهام « المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار » فكان يعتمد كما يقول على انحاء ثلاث : وهى النقل من الكتب المصنفة فى العلوم . والرواية عمن أدركت من شيخة العلم وجلة الناس . والمشاهدة لما عاينته ورأيته . (جـ ١ ص ٦ جلعة الشعب ، القاهرة) فالمقريزى حينما ينظر للثقافة المادية المتمثلة أمامه ، لا يغفل الثقافة العقلية الكامنة خلفها أو المصاحبة لها .

هؤلاء المفكرون العظام ـ حسب تصورى ـ يمكن اعتبارهم وبرؤية محدثة ، من رواد الدراسات الفولكلورية العالمية . مثلهم فى ذلك مثل غيرهم من الأدباء العرب الذين عنوا بالحياة اليومية وآداب عامة الناس فالأصمعى (٧٤٠ ـ ٨٣١) هو راوية لذى جد وهزل بعد أن يكون محسنا .

أما عمرو بن بحر الجاحظ (٧٧٥ ـ ٨٦٨) فهو نموذج ادبى خاص فى انشاء الصيغة الأدبية للمادة الفولكلورية .

« فقد كان عالما محيطا بمعارف عصره ، لايفوته شىء منها ، سواء فى ذلك أصيلها ودخيلها . وسواء منها ما كان الى العلم والتحقيق ، وما كان الى الأخبار والأساطير . وكان راوية من رواة اللغة وآدابها ، اخبارها غابرها ومعاصرها . واسع الرواية دقيق المعرفة قوى الملكة فى نقد الآثار وتمييزها » .

- راجع : د. طه الحاجرى ، البخلاء للجاحظ ، دار المعارف بمصر ـ (ص ١٨) وهنا اسمح لنفسى بالاشارة الى جهود قد تكون غير معروفة تمام المعرفة عن الاستاذ طه الحاجرى فقد اسعدنى الحظ بأن أعرفه معرفة مباشرة خلال قيامى بعمل بحث عن فنون الأدب الشعبى بمدينة الاسكندرية حينما كنت مشرفا على البحوث الميدانية بمركز الفنون الشعبية بالقاهرة وكلفت بعمل هذا البحث بالاشتراك مع معمل الصوتيات بكلية الآداب ـ جامعة الاسكندرية ـ ذلك المعمل الذى أسسه وكونه الباحث الجليل الاستاذ نجاطره الشافعى ... وكان الاستاذ الدكتور طه الحاجرى مهتما بهذا البحث وأهميته فى دراسة لهجات أهل الاسكندرية وعاداتهم وتقاليدهم فكان يشاركنا فى البحث الميدانى ويمضى معنا فى العمل الميدانى أياما عديدة الى ما بعد منتصف الليل . ويصر على أن يحمل بعض ادوات التسجيل على الرغم من توفر عدد الباحثين . وكلما حاولنا أن نخفف عنه مشقة حمل هذه الأدوات رفض واصر على أن يكون مثل كل واحد من طلبته او من الباحثين ... وكان بتواضعه يبدى لنا توجيهاته وارشاداته وكأنها استفسارات عما يشاهد او عما يسمع او عما يلاحظ ... وكان ذلك عام ٩٥٩ .

أقول ذلك للتعريف بجهد قد يكون غير معروف لدى الجيل الجديد من الباحثين ... وكان الاستاذ طه الحاجرى كان يتبع نهج الجاحظ .

فقد لاحظ الجاحظ اختلاف اللهجات فى الامصار الجديدة . وعلل هذا تعليلا علميا سليما . فقال بأن الاختلاف يرجع الى لهجات القبائل الوافدة التى أحتك بها واتصل بها السكان الأصليون فى تلك المناطق .

- راجع د. محمود فهمى حجازى ، علم اللغة ، مدخل تاريخى مقارن فى ضوء التراث واللغات السامية . وكالة المطبوعات ، الكويت ، ١٩٧٣ (ص ٣٠ ، ٢٤٦) وما بعدها .

- راجع ايضا ، الموروث الشعبى فى آثار الجاحظ ، معجم مفصل ، صدر بمناسبة انعقاد الندوة العربية « الفولكلور فى خدمة النضال العربى » . بغداد من ١ ـ ١٠ مارس سنة ١٩٧٧ ـ منشورات وزارة الاعلام ـ الجمهورية العراقية ، سلسلة المعاجم والفهارس (١٠) بغداد ١٩٧٦ .

واذا ذكر الجاحظ كاول رائد فى انشاء الصيغة الادبية الفصحى للأدب الشعبى فلا بد من ذكر عبدالله بن المقفع (ت، ٧٥٩) كأول رائد فى نقل التراث الشعبى غير العربى الى اللغة العربية بأسلوب دقيق رقيق .

- راجع الدراسة التى قدم بها الأستاذ عبد الحميد يونس ترجمته لكتاب الأسفار الخمسة ، البنجاتنترا وصلة هذا الكتاب بكتاب كليلة ودمنة ، سلسلة دراسات فى التراث العربى ، وزارة الاعلام ، الكويت .
- كما حفل التراث الشعرى العربى بموروثات هامة تكشف عن جوانب عديدة من الفكر الاسطورى عند العرب وجوانب حياتهم اليومية .

انظر على سبيل المثال : د. ابراهيم عبد الرحمن ، الشعر الجاهلى ، قضاياه الفنية والموضوعية ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٩ .

كما تضمنت كتب الرحالة العرب مثل ابن جبير (١١٤٥ ـ ١٢١٧) وابن بطوطة (١٣٠٣ ـ ١٣٧٧) وصفا لما شاهدوه مما يمكن وصفه فعلا بأنه تحفة النظار فى غرائب الامصار وعجائب الأسفار . كما أن ماسجله ابن فضلان فى رسالته فى وصف رحلته الى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة (٩٣١م) يعتبر نموذجا متميزا فى دقة الملاحظة والوصف وفى الواقع أن المكتبة العربية تفيض بالمخطوطات التى لم يكشف الستار بعد عن ما تضمنته من معلومات .

(١٨) راجع دراسات كل من : د. سعد زغلول عبد الحميد ، الأنبياء والمتنبئون قبل ظهور الاسلام .

و، د. أحمد مختار العبادى ، المعراج وصداه فى التراث الانسانى ، و« د. نبيلة ابراهيم » السيرة النبوية بين التاريخ والخيال الشعبى ، ود. محمد توفيق بلبع ، المسجد ـ القصص والمذكرون .

وقد نشرت تلك الدراسات بمجلة عالم الفكر ، م١٢ ، ع٤، الكويت ١٩٨٢ وكذلك : د. سعيد عبد الفتاح عاشور ، الحياة الاجتماعية فى المدينة الاسلامية مجلة عالم الفكر ، م١١،ع١، الكويت ١٩٨٠ .

وايضا عبد الملك مرتاض ، القصة فى الأدب العربى القديم ، دار ومكتبة الشركة الجزائرية ، الجزائر ، ١٩٦٨ .

- د. على عبد الحليم محمود ، القصة العربية فى العصر الجاهلى ، دار المحارف بمصر ١٩٧٥ .
- د. وديعة طه النجم ، القصص والقصاص فى الأدب العربى ، سلسلة دراساتفى التراث العربى ، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٧٢ .

(١٩) تذخر المكتبة العربية بالعديد من الكتب التى صدرت عن الأمثال العربية الفصحى والعامية والدراسات المقارنة عنها ..

راجع على سبيل المثال الكتب التالية وما تضمنته من قوائم لكتب الأمثال :

- عبد الرحمن التكريتى ، الأمثال البغدادية المقارنة ، مقارنة مع أمثال أحد عشر قطرا عربيا . أربعة اجزاء ، بغداد ، ١٩٦٦ ـ ١٩٦٩ .
- اسماعيل بن على الاكوع ، الأمثال اليمانية مع مقارنتها بنظائرها من الأمثال الفصحى والأمثال فى البلاد العربية ، توزيع دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .
- محمد قنديل البقلى ، وحدة الأمثال العامية فى البلاد العربية ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٦٨ .
- أحمد البشر الرومى وصفوت كمال ، الأمثال الكويتية المقارنة ، جـ ١ ١٩٧٨ ، جـ ٢ ، ١٩٨٠ ، جـ ٣ ، ١٩٨٢ ، جـ ٤ تحت الطبع .
- د.. محمد بن شريفه ، تحقيق وشرح ومقارنة لكتاب : أمثال العوام فى الأندلس لأبى يحيى عبيد الله بن أحمد الزجالى القرطبى (٦١٧ ـ٦٩٤ هـ) ، (١٢٢٠ ـ ١٢٩٤ م .) منشورات وزارة الدولة المكلفة بالشئون الثقافية والتعليم الأصلي جـ ١ يوليو ١٩٧٥ ، جـ ٢ ، يوليو ١٩٧١ .
- ويتضمن القسم الأول (١٩٧٥) دراسة وافية عن هذا الكتاب) .

(٢٠) د. عبد العزيز الأهواني « الأسس الحضارية للعناصر المشتركة في المأثورات الشعبية في أقطار الوطن العربي » . بحث أعد لحلقة العناصر المشتركة مرجع ص (٤٥ ـ ٥٧) .

(٢١) راجع : د. عبد الحميد يونس ، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي . (مرجع سابق) .
د. عبد الحميد يونس ، الظاهر بيبرس في القصص الشعبي . (مرجع سابق) .

- فاروق خورشيد ، اضواء على السير الشعبية ، المكتبة الثقافية ، العدد (١٠١) ، القاهرة ١٩٦٤ .
- فؤاد حسنين ، قصصنا الشعبي ، (مرجع سابق) .
- د. نبيلة ابراهيم ، سيرة الأميرة ذات الهمة ـ دراسة مقارنة ، دار الكاتب العربي ، القاهرة .
- د. محمد رجب النجار ، البطل في السير الشعبية ، قضاياه وملامحه الفنية . رسالة دكتوراه ، جامعة القاهرة ١٩٥٦ (لم تنشر بعد) .

(٢٢) راجع : ابن خلدون وما أورد عن فنون الشعر الشعبي .

- أحمد رشدي صالح ، الادب الشعبي ، وما تضمنه من نماذج الشعر الشعبي في مصر .
- د. حسين نصار ، الشعر الشعبي العربي ، المكتبة الثقافية ، القاهرة مايو ١٩٦٢ .
- د. سيد حامد حريز ، في المسدار ، دراسة في الشعر الشعبي السوداني ، معهد الدراسات الافريقية والآسيوية ، جامعة الخرطوم ، ١٩٧٦ .
- د. رضا محسن القريشي ، الفنون الشعرية غير المعربة ، جـ ١ ، الموالليا ، بغداد ١٩٧٦ ، جـ ٢ ، الزجل في المشرق ، بغداد (فبراير) ١٩٧٧ ، جـ ٣ ، الكان كان والقوما ، بغداد ، يوليو ١٩٧٧ .
- عامر رشيد السامرائي ، موالات بغدادية ، وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٤ .
- عبدالكريم العلاف ، الموال البغدادي ، ط١ ، مطبعة المعارف ، بغداد ١٩٦٣ .
- د. عبدالله العتيبي ، الشعر الشعبي في الكويت وقضاياه الاجتماعية ، دراسة نصية ، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ، الكويت ، يوليو ١٩٨٢ .
- علي احمد صديق ، صور من ادب الجعليين الشعبي ، وزارة الثقافة والاعلام ، السودان ، ط ١ ، ١٩٧٦ .

(٢٣)

- احمد حسين شرف الدين ، الطرائف المختارة من شعر الخفنجي والقارة ، مع مقدمة عن الأدب الشعبي في اليمن ، مطابع سجل العرب ، ١٩٧٠ .
- احمد علي ، الموسيقى والغناء في الكويت ، ط ١ ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٠ . وقد تضمن هذا الكتاب دراسة موسيقية عن فن الصوت مع مقدمة نظرية عن تاريخه .
- حصة الرفاعي ، اغاني البحر في الكويت ، النهمة ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، (لم تنشر بعد) .
- صفوت كمال ، الموشحات والازجال في الفن الشعبي الجزائري ، مجلة العربي ، الكويت ، العدد ٢٤٦ (مايو) ١٩٧٩ .
- د. عباس عبدالله الجراري ، الزجل في المغرب ، القصيدة ، مكتبة الطالب ، الرباط ، ١٩٧٠ .
- د. عبد العزيز الأهواني ، ابن خلدون وتاريخ فني التوشيح والزجل ، من بحوث مهرجان ابن خلدون ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية ، القاهرة ، يناير ١٩٦٢ ، ص ٢٠٣ ـ ٢٢٧ .
- محمد الصادق الرزقي ، الاغاني التونسية ، الدار التونسية للنشر ، ١٩٦٧ .
- محمد طالب الدويك ، الاغنية الشعبية في قطر ، ٤ أجزاء ، وزارة الاعلام ، قطر ، ١٩٧٥ .
- د. مصطفى عوض الكريم ، فن التوشيح ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٩ .

(٢٤)

- ابراهيم الشكري ، الرقصات الشعبية في الكويت ، دراسة فنية ، ١٩٧٨ .
- راجع مجلة الفنون الشعبية (القاهرة) ومجلة التراث الشعبي (بغداد) فقد تضمنت العديد من المقالات عن الرقص الشعبي في أقطار الوطن العربي . وراجع بصفة خاصة العدد ١٢٠ (١٩٧٩) من مجلة التراث الشعبي فقد خصصته المجلة للرقص الشعبي في أقطار عربية .

كما أصدر بعض الباحثين العرب الذين تخصصوا في المعاهد العليا الأوروبية في فنون الرقص الشعبي .

- لا تتوافر حاليا بالنسبة لي ـ قائمة بأعمالهم اذكر منها على سبيل المثال ، البحث الذى أعده سمير جابر ، وأجازه المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، بالقاهرة .

(٢٥) د. محمد عواد حسين ، صناعة التاريخ ، مجلة عالم الفكر ، م ٥ ع ١ ، الكويت ١٩٧٤ .

(٢٦) كراب ، علم الفولكلور ، سبق الاشارة اليه ، ص ١٨ ـ ١٩ .

(٢٧)

- انظر على سبيل المثال : رونالد لوكوك ، العمارة التقليدية في الكويت وشمال الخليج ، لندن ، ١٩٧٨ .
- صفوت كمال ، صور من الفنون الشعبية الكويتية ، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٧٣ .
- صفوت كمال ، الحلى والازياء الشعبية وقيمتها الفنية ، مجلة العربي ، يونيو ١٩٧٦ .
- راجع أيضا : السدو ، البوم عن السدو في الكويت ، أصدرته جمعية السدو الكويتية .

(٢٨)

- على مصطفى المصراتى ، تأملات في المعمار الاسلامى فى ليبيا ، وزارة الدولة ، الجمهورية العربية الليبية ، ١٩٧٥ .
- الفن المعماري الجزائري ، سلسلة الفن والثقافة ، الجزائر ، ١٩٧٠ .
- الفن المعمارى الجزائرى الشعبى المعاصر ، سلسلة الفن والثقافة ، الجزائر ١٩٧٣ .
- فهمي هويدي ، العمارة اليمنية تتحدى ، تصوير اوسكار متري ، مجلة العربي ، الكويت ، مايو ١٩٧٩ .
- الى غير ذلك من كتب واعداد خاصة من مجلات الفنون الشعبية والتراث الشعبي وما صدر من نشرات ولوحات وما تضمنته أعمال الفنانين المصورين المستشرقين ، من تسجيل الانماط واشكال من الفنون التشكيلية والتطبيقية الشعبية .

أو ما صدر من مطبوعات أجنبية عن الصناعات والفنون الشعبية العربية فى بعض الاقطار العربية مثل :

- Art Traditionnels de Tunisie, Office de L'Artisona, Tunis
- Arts et objcts du Maroc, Ceramique, Bijoux, Armes, Abc, Collection, Mars 1974.
- Maroc, Costumes, Broderies, Bocarts, Adc, Collections, Dec. 1974.

- راجع : أيضا دراسات سعد الخادم ، عن الصناعات الشعبية ، والازياء الشعبية ، والفنون الشعبية . وسوسن عامر عن الوشم ، وغيرهما من الباحثين .

(٢٩) وهو الموضوع الذي أوصت حلقة العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية العربية (السابق الاشارة اليها) أن يكون موضوع لقاء قادم .

(٣٠) على أن تكون بمثابة حلقة اتصال علمي ويختص كل عدد منها بموضوع محدد من موضوعات التراث الشعبي يشارك في دراسة جوانبه باحثون عرب من مختلف الاقطار العربية ، وتكون هذه الدورية ، في نفس الوقت ، وسيلة من وسائل نشر المعلومات الببليوجرافية ولها مراسلوها في مختلف اقطار الوطن العربى .

(٣١) انظر على سبيل المثال :

- أيوب حسين ، مع الأطفال في الماضي ، الكويت ، ١٩٦٦ .
- حسين قدوري ، لعب وأغانى الأطفال في الجمهورية العراقية ، السلسلة الفولكلورية (١٦) وزارة الثقافة والفنون ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٩ .
- خليفة أحمد محمد ، العاب الصبية والأطفال في السودان ، مركز دراسة الفولكلور ، وزارة الثقافة والاعلام ، السودان ١٩٧٦ .
- سيف مرزوق الشملان ، الالعاب الشعبية ، الكويت ١٩٦٩ .

(٣٢) ففي كل قطر عربى جهود رسمية وفردية جادة واعية ومن الواجب أن تتعارف تلك الجهود وتتكامل في وحدة عمل مشترك فالعديد من الدراسات صدر في أرجاء الوطن العربي منها ما يتعرف عليها الباحث ومنها ما لا يستطيع ادراكه ومنها ما قد يدركه متأخرا نظرا لانعدام مركز خدمة ببليوجرافية او قوائم متخصصة .. فما أصدره المدني وكريم العريض من دراسة عن تراث البحرين الشعبي وما صدر من دراسة عن الأدب الشعبي في الجزيرة لعبدالله

الخميس أو عن الأمثال والحكايات الشعبية لعبد الكريم الجهيمان .. وعن الأدب الشعبي في الجنوب لمحمد بن أحمد العقيلي ، يعطي للباحث معلومات جيدة عن تراث الجزيرة العربية الشفاهي تساعد الباحث الميداني على تتبع تلك المعلومات واستكمال مادتها واستيفاء عناصرها .

لذلك كان من الأهمية انشاء وحدة ، أو مركز للتراث الشعبي يكون مركز تجميع للجهود ، ونقطة اشعاع تنظيمية لوسائل الاتصال بين الباحثين الفولكلوريين . على ان يتضمن مركز خدمة ببليوجرافية ، يعين الدارسين في التعريف على ما صدر من دراسات ويكون له مراسلون في مختلف الاقطار العربية يمدونه بالمعلومات .

قراءة نقدية في ديوان "القيامة"

شوقي بغدادي

هل هى صوفية جديدة حين يستبدل الشاعر « الله » بالقضية ؟ .. أم هى سريالية جديدة حين يستسلم الشاعر لتداعى اللاشعور ـ عن وعي ـ كى يغوص على الحقيقة فى المتاهات الباطنية اللامتناهية للنفس ؟. هل هى محطة مراجعة تأملية حرة لجميع تجارب المرارة والنضال والبحث الماضى فى شكل تهويمات طليقة من جميع التقاليد ؟.

كل هذه الأسئلة لابد أن يطرحها القارىء المتأنى على نفسه بعد أن يفرغ من قراءة المجموعة الأخيرة للشاعر البحرانى « قاسم حداد » وخاصة حين يكون القارىء مطلعا على تاريخ هذا الشاعر الفنى السابق . وحين يتذكر ان قاسم حداد لم يكن يكتب بمثل هـذا الاسلوب الغامض الشبيه بأساليب الرمزيين والسرياليين والصوفيين والمختلف عنهم فى آن واحد من حيث التوجه والشفافية . ولكنه يبقى مع ذلك اسلوبا جديدا على القارىء والشاعر لابد أن يذكرنا بجميع مغامرات الرمزيين والسرياليين والصوفيين فى ميدان التعبير الفنى باللغة .

وأول ما يلفت النظر فى صحبة هذا الكتاب الصغير ان الغلاف لا يحمل سوى عنوان المجموعة « القيامة » واسم المؤلف دون الاشارة للجنس الأدبى أهـو شعر أم قصـة أم تأملات .. والاشارة الوحيدة ـ من هذا النوع ـ ترد فقط فى ختام المقطوعة الأخيرة حين نقرأ هذه العبارة التى تشبه التوقيع فى نهايات الرسائل الخاصة : « الشاعر قاسم حداد ـ ١١ ديسمبر ٧٨ » .

اذن .. فقاسم حداد شاعر .. وما قرأناه كان شعرا .. والمجموعة كلها مكتوبة على ما يبدو فى عام واحد وكأنها قصيدة واحدة ذات مقاطع وفصول .. تلك هى النتائج الأولى التى سوف يستخلصها القارىء الذى لا يعرف « قاسم حداد » من قبل ولا يداوم على قراءة الشعر . فهل صنع « قاسم » هذا عمدا ولماذا اختبأ حتى النهاية أم ان كل ذلك كان نوعا من السهو والأخطاء الاخراجية فى الطباعة ؟.

قد لا يبدو هذا التساؤل ذا أهمية لأول وهلة . ولكن قراءة متأنية للمجموعة مصحوبة بمعرفة سابقة للشاعر تدفع حقا الى الاعتقاد ان « قاسم حداد » قد تعمد أن يترك الحرية كاملة للقارىء كي يطلق بنفسه نوع الجنس الأدبى على التجربة التى طالعها . انها تجربة شاعر على كل حال !.

ليس هذا الكتاب اذن مجموعة شعرية من الطراز الشائع أى مجموعة من القصـائد المتنوعة التى تجمع تحت عنوان ما اتفاقى ، وانما هى أشبه ماتكون بقصيدة طويلة واحدة مقسومة الى أبواب وفصول يعبر فيها الشاعر عن تجربة روحية معينة تلخص كل تجاربه السيـاسية والاجتمـاعية والفكـرية . ولا بـأس أن نشبهها بقصـة رحلة لها بـدايتها ، ومحطاتها ، ودروبها ، ومعالمها « السياحية الخاصة » ثم نهايتها فى محطة أخيرة ولكنها مفتوحة على الأفق وكأن الرحلة التى انتهت فى الكتاب مستمرة فى أعماق الروح والحياة الى مالا نهاية .

ليس الأكثر أهمية فى اعتقادنا هنا أن نجيب على هذا السؤال : ماذا أراد قاسم حداد أن يقول فى مجموعته الأخيرة ؟. وانما الأكثر أهمية هو أن نعرف أو نحاول أن نعرف : كيف عبر قاسم حداد عما أراد قوله !. واذا كانت العلاقة جدلية دائما بين المضمون والشكل فلاشك ان أى حديث عن أحد الطرفين لابد أن يقود للحديث عن الطرف الآخر لأن هذه المجموعة تمثل الى حد بعيد : نموذجا فريدا لهذا الالتحام التام بين المضمون والشكل ، أو بتعبير آخر عن الجدلية العميقة التأثير والتى تجعل من الصعب التحديد أيهما كان البادىء فى التأثير والتوجيه ، هل هو المضمون الذى فرض هذا الشكل ؟. أم هو الشكل الذى فرض هذا المضمون ؟. من البادىء فعلا ؟. أم ان العملية تمت من خلال مـواجهات متبـادلة باستمرار عند كل فكرة أو صورة أو عبارة أو رؤيا معينة ؟.

منذ البداية يبدو العنوان لافتا للنظر ، وتزداد أهميته كمرشد لفهم جوهر الموضوع بعد فراغنا من القراءة وحين نلاحظ ان كلمة « القيامة » ـ التى هى العنوان ـ لم ترد أبدا الا فى

سياق التعبير ولا فى عناوين القصائد فلابد أن نميل الى الاعتقاد ان اختيار العنوان كان مقصودا به اطلاق تسمية جامعة قدر الامكان لمضمون المجموعة العام .

المجموعة اذن تتحدث عن قيامة من نوع خاص توحى بها المجموعة ككل ، يتصور فيها الشاعر موتا وولادة جديدة يبدأ معها من نقطة التكون الجديد رحلة مثيرة مدهشة يدخل فيها عوالم ليست غريبة عليه بالتأكيد ـ فلقد مر بهـا من قبل ـ ولكنـه يراهـا الآن بكل رحابتها ، ومداها البعيد ، وتفاصيلها الموحية ، ومغزاها الكلى العميق ، وكأنه الآن فقط ـ وقد قامت القيامة ـ يراها لأول مرة كما يجب أن ترى ، لا كما عرفها فى حياته السابقة . انها اذن نوع من الرؤيا الجديدة التى يراجع بها الانسان فى خلوة عميقة مع نفسه كل تجاربه القديمة كى يسقط منها كل ماهو عارض ومؤقت وزائل ويبقى كل ماهو جوهرى أصيل كما يصنع المؤمن المتعبد المنقطع للعبادة حين يريد النفاذ عبر الظواهر الكثيرة المختلفة المحيرة الى الجوهر الواحد الأصيل الذى يجمع فيه كل شىء . وكما يفتش هذا الراهب الناسك عن « الله » فى أعماق نفسه وفى أعماق الأشياء المحيطة به يصنع الشاعر هنا وهو يبحث عن « الشىء الحلو » مدفوعا بالفضة البيضاء والريش الناعم الطائر .

ثمة اذن هنا رؤيا مكثفة للعالم كله يحاول الشاعر أن يدخل عبرها الى هذا العالم ثلاث مرات : دخول أول يتحد فيه بالهواء ثم بالنار والتراب والماء كعنـاصر ضروريـة لتكوين مخلوق مطهر ، صلب ، شجاع ، نفاذ البصيرة .

ثم يدخل دخولا ثانيا فى فصل جديد كى يمر أمام كل المرايا الممكنة التى سوف تعكس له صور الحقيقة الخالصة المفزعة حينا ، والمفرحة حينا ، الغامضة أحيـانا ، والواضحـة أحيانا أخرى بدءا من « مرآة قهوة الدم » ـ كما يسميها ـ الى « مرآة التأسيس » حيث نرى الشاعر ينمو ويتكامل ويتعرض لمواجهات خطيرة ولكنها ضرورية بادئا من مرحلة التناول حيث نراه يشرب الجرعات الأولى من ماء البشر الى الرقص الجماعى معهم الى تحـديد انتمائه الطبقى الى الاندغام التام بثورة الشرفاء المضطهدين المحرومين .

هنا يبدو الشاعر وكأنما بلغ مرحلة الاكتمال والنضج وعندها يبدأ « دخوله الثالث » فى الفصل الأخير من المجموعة كى يستعرض مشاهداته المثيرة ـ التى تؤكد اكتمال نضجه ـ منقادا دائما لهاجس « الفضة البيضاء » دليله الأساسى يوم القيامه هذا ، ومحمولا على الريش الناعم الطائر بدءا من اقتحام مأدبة المتوحشين الذين يـأكلون لحم الأطفال الى مشاهد الطوفان الذى يقشط وجه الأرض لينظفها الى الالتحام الأخير بما يمكن تسميته « الحضرة » فى لغة الصوفيين حين نرى ولادة الاله الحقيقى فى مرآة البشر .

هذا الموضوع الفسيح الكبير اذن هو الذى دفع الشاعر فى اعتقادنا الى اختيار شكله الجديد المتميز ـ كما قلنا ـ بطابع أساليب الصوفية الرمزى والسريـالى أحيانـا ذلك ان الاحاطة بمثل هذا المضمون الرحيب غير ممكنة الا بهذا الشكل . فالمفردات مثلا يجب أن تكون قلقة موزعة بـاضطراب مقصـود وذات دلالات متعددة الايحـاء سواء من خـلال

استخدام الأفعال أو الأسماء أو الأدوات المساعدة الأخرى كقوله :

ولا أذكر انى كنت
ولا أذكر انى
لا أذكر .
لا ...

فالجملة الأولى نراها هنا وهى تتكرر تغيب وتتناقص انسجاما مع الحالة النفسية التى تتلبس كل انسان وهو يواجه رؤية غائمة من هذا النوع فيكاد يصاب بالدوار والضياع المصحوب بالنشوة اللانهائية . أو حين يقول ـ على سبيل المثال لا على سبيل الحصر ـ فى « مرآة ماء اللوتس » :

« فتحت القلب
فطارت أسراب اللوتس
تحمل حبا لرجال فى الغيب
نهدت
أريد ، وكدت ، تذكرت ..»

فتصوره أسراب اللوتس المتطايرة توازى فى دلالاتها المتعددة احتمالات الأفعال التى سوف تأتى بعد قليل من دون حروف عطف لتؤكد حالة خاصة تتميز بنوع من الضبابية وان كانت مصحوبة دائما بلذة الكشف المتواصلة .. وهنا لا يهم كثيرا أن يحاول القارىء تحديد المعنى الذى ترمى اليه صورة « أسراب اللوتس » ولا الأفعال المنقطعة .. فقد تكون رمزا بسيطا لدور الماء كعنصر أساسى فى تكون صاحب التجربة أو فى التجربة نفسها على اعتبار ان « اللوتس » نبات ينمو فى الماء فقط حيث ماء الرؤية « الأرض أو اللوتس » بالماء الثانى كما يأتى بعد قليل : « ألتف ، وافتح قلبى ، فيمد الشىء الحلو يديه ، ويقرؤنى ، ويعلمنى ، سأريك أريك الماء الثانى فى القلب ، أريك الحب .. الخ » ..

وبما ان المضمون تجربة تصوير مكثفة الى أبعد حدود الكثافة لتجربة روحية كثيرة الابعاد كان لابد أن يكون التعبير مكثفا ومرمزا وليس له نهايات محددة مثل أى تعبير ينتهى بنقطة حين يعبر عن شىء مادى ملموس محدد . ولعل هذا هو السبب فى ان التراكيب اللغوية عامة كانت تتألف من جمل غير منتهية قصيرة ورموز متواصلة كثيرة متنوعة ولكن يترأسها باستمرار ثلاثة رموز أساسية هى : « الفضة » و« الريش » و« الشىء الحلو » .. والسياق هو الذى سوف يقودنا الى أن نفهم الدلالات المحتملة المنسجمة مع التوجه الفكرى والنفسى العام حيث تبدو « الفضة » موجودة باستمرار لتؤكد جو النقاء والأصالة وحيث يبدو « الريش » حاضرا باستمرار ليخلق جو النعومة والخفة والليونة وحيث يبدو « الشىء الحلو » هو الهدف الاسمى الذى يقودنا باستمرار اليه . ليست هذه دراسة معمقة لهذه المجموعة الشعرية ـ انها ليست أكثر من مراجعة كما يقولون ـ ولهذا السبب يبدو الحديث

مهما طال غير كاف ذلك ان الكتاب يطرح أكثر من قضية سواء فى الشكل أم فى المضمون .

غير انه لا يسعنى فى ختام الحديث سوى أن أطرح هذا التساؤل : ماهى الدوافع النفسية الدفينة ـ ولا أقول الفنية ـ اذ لابد من وجود دوافع نفسية ، التى دفعت شاعرا متواصلا مع الجماهير باستمرار الى اختيار تجربة من هذا النوع وأشكال تعبيرية لا يمكن القول أبدا انها تحقق تواصلا حيا مع جماهير القراء وخاصة الجماهيرالتى يهم أمرها الشاعر » .

ان الشاعر بالتأكيد لم يبتعد عن الجماهير ومن يقرؤه بأمان يفهمه ويلمس روحه وينفعل بموهبته وحرارته ، ولكن السؤال يبقى دائما .. كيف تطور شاعر القضية الاجتماعية العادلة الأولى والانبل مثل هذا التطور ـ والذى يبقى علامة من علامات النضج على كل حال ـ الذى تستهويه مهارة الصعوبة والغموض أكثر مما تستهويه مهارة البساطة على حد تعبير « محمود درويش » الذى قاله ذات يوم فى « جريدة السفير » . ترى .. هل السر هو فى القضية نفسها أم فى حامل القضية .. أم فى الاثنين معا ؟.

(كتب عربية)
العدد الثالث

المرأة

دراسة في واقع التغيير ومشكلاته

إعداد: باقر النجار

اولا :حول التقسيم الاجتماعى للعمل :

خضع وضع المرأة الاجتماعى ، منذ بداية التاريخ حتى عصرنا الحاضر ، للكثير من التعديل والتحوير ، وقد انعكس هذا على عطاء المرأة الاجتماعى وبالتالى على دورها ومركزها في المجتمع . ففي المجتمعات المبكرة ، حيث كان النشاط الانتاجى محصـورا في الصيد البرى والنهرى ثم بالزراعة وحصاد الارض ، كانت المرأة تهتم بتوفير القوت لأطفالها فتعمل بالزراعة الى جانب عملها المنزلى في حين كان الرجل يخرج للصيد - ولازالت هذه السمة موجودة لغاية الوقت الحاضر في الكثير من المجتمعات البدائية في افريقيا حيث أنها تقصر عمل الرجل على رعاية وتربية الماشية في حين تنصرف النساء لفلاحة الأرض والعمل المنزلى - لذا اكتسبت المرأة مكانتها في المجتمع الى جنب الرجل . ومنذ تلك الفترة دخلت المرأة عالم الاساطير ، فكانت آلهة الخصب (عشتروت)أو واهبة الاسرار والمعجزات وأصبحت

رمزا للحياة والأرض (ايزيس) وقد عرفت هذه المرحلة من التاريخ البشرى بأسم (المجتمع الأمومى) حيث كانت صلة النسب تنتهى عند الأم .

والمعروف ان عددا كبيرا من المجتمعات القبلية ماتـزال في كثير من الدول الافـريقية والاسيوية يقوم فيها النسغ الاسرى - تنظيمها الاجتماعى - على اساس انتساب الاطفال الى الام وعشيرتها دون الاب ، كما هو الحال في كثـير من القبائـل والجماعـات الاسلامية ، وعند الطوارق في شمال افريقية ، حيث تتمتع المرأة بقسط من الحرية والتقدير الاجتماعى أكثر من معظم النساء في المجتمعات الاخرى ، أو عند (الهانـدوه) في شرق السودان [١] . ويذهب البعض قائلا الى انه لم يكن في هذه المرحلة من تطور المجتمع البشرى وجود للنظام الاسرى وبدلا من ذلك كانت البيئة التى يعيش فيها الرجال والنساء ويعملون ، هى القبيلة والعشيرة ، فقد كانت املاكها مشتركة - مع ان افرادا من الجنسين كانوا يملكون ادوات واشياء شخصيـة تنتقل عنـد وفاتهم الى اعضـاء آخرين من قبيلتهم أو عشيـرتهم من الجنس نفسه وليس بـالضرورة الى أطفـالهم - اما اتخـاذ القـرارات الاقتصادية والسياسية ، فقد كان نقيض المشاركة المتساوية من قبل جميع الافراد رجالا ونساء ، فكلا الجنسين كان عضوا متساويا في الجماعة ، لان كلا منهمايقوم بمسـاهمة ضرورية لحياة الجماعة الاقتصادية .[٢]

ويذهب (انجلز) في تفسيره لهذه المكانة والدور المتكافئين لكلا الجنسين الى اساس اقتصادى ، حيث يؤكد ان انعدام الملكية الخاصة في المجتمعات المبكرة قد جعل من عمل الرجال المنتج وعمل النساء في البيت أمـرين متكافئـين من حيث الاهمية الاجتمـاعية . فالرجال والنساء كانوا منهمكين في مراحل مختلفة من انتاج البضائع - وهو انتاج الغذاء - فجميع الانتاج كان من نفس النوع - أى انتاج من أجل الاستهلاك - والناس كانوا يعملون من اجل البيت أو العشيرة المشتركة وليس من اجل افراد معينين ، وبما ان العمل جميعه كان من اجل الاستعمال الجمـاعى وان جميع الراشـدين منتجين اجتمـاعيين ، فالراشدون جميعا كانوا أفرادا متساوين في الجماعة ، وقد عزى انجلز هذه المكانة العالية والدور الهام الذى كانت تقوم به المرأة في المجتمع البدائى الاول ، من حيث المشاركة في اتخاذ القرارات السياسية والحق الاجتماعى في خلع الرئيس ، الى تماسك النساء وصلة القربى بينهن .[٣] الا ان المركز الكبير الذى كانت تحتله المرأة في المجتمع الامومى قد تم تنحيتها عنه ، أو كما تقول (سيمون دى بوفوار) .. حيث تلقت المرأة الضربة القاضية .

---

(١) د. ابو زيد احمد : المرأة والحضارة (مجلة عالم الفكر ، المجلد السابع ، العدد السابع ، ابريل ، وزارة الاعلام ، الكويت ١٩٧٦ ، ص ٣٢) .

(٢) زمبلت ولا مفير : المرأة والثقافة والمجتمع : ترجمة هيفاء هاشم ، مطبعة وزارة الاعلام ، دمشق ١٩٧٦ ، ص ٣١٤) .

(٣) زمبلت ولامفير : المرأة ، الثقافة والمجتمع مصدر سابق ص ٣١٤ .

وهذا التحول ، في وضع المرأة ومركزها الاجتماعى يجب الا يفهم على انه تبادل في مركز الصدارة حل فيه الذكر محل الأنثى . كما لايجب ان يفسر ذلك تفسيرا بيولوجيا أو نفسيا ، بمعنى اخر يجب ان لايفهم هذا التحول على انه نتيجة لتفوق الرجل في المقدرة الجسمية على المرأة ، أو لميل سيكولوجى لدى الرجل الى السيطرة والتحكم . أن كل هذا التحول الذى أصاب مركز المرأة في المجتمع هو نتيجة حتمية لتغير في العلاقات الاجتماعية للمجتمع ، فلقد كان المجتمع الامومى نتاج مرحلة من مراحل التطور الاقتصادى والاجتماعى ، حيث انه ظاهرة حتمية مستقلة عن ارادة وامزجة البشر ، وهى عملية ناتجة عن تحول في علاقات البناء الاجتماعى . وبمعنى أكثر وضوحا ، أن تغيرا هائلا قد حصل في علاقة الانسان بالبيئة المحيطة وعلاقته بأبناء جنسه وبالتالى علاقته بنفسه .

الا أن (بيجي ر . ساندى) تذهب في تحليلها الى المكانة العالية التى احتلتها المرأة في المراحل الاولى لتطور المجتمع ، حيث تؤكد في مقال لها عن (وضع الانثى في المجال العام) : [1] ان هذه المكانة العالية كانت خاضعة لعدة عوامل وليست نتيجة لانتفاء الملكية الخاصة وفائض الانتاج .

من تلك العوامل :

١ - ان تعيين الاقليم ونوع الزراعة يفسران الجانب الكبير في اسهام المرأة في المجال العام ومكانتها العالية ، اذ نفسر مركز المرأة في المجتمعات البدائية الزراعية ، على اساس المساهمة الاكبر في الانتاج كما هو الحال في افريقيا وجزائر المحيط الهادى . وبهذا فان (بيجي ساندى) تربط بين نوع البيئة الخارجية ، زراعية ، رعوية ومساهمة المرأة في الانتاج - وهذا صحيح - اى ان المشاركة الكبيرة للمرأة هى في عملية الانتاج في المجتمع الزراعى . وذلك لتداخل المجال المنزلى والعام ، ونتيجة للطلب المتزايد على الايدى العاملة المجانية ، حيث لاتفى الايدى العاملة للذكور بحاجة سوق العمل . وفي دراسة حديثة اجريت على المجتمعات الزراعية الفلسطينية في الضفة الغربية ، وجدت الباحثة ان المرأة في هذه المجتمعات تساهم ب (٤٦٪) من اليد العاملة في الزراعة وهى نسبة كبيرة اذا ما قورنت بمساهمة المرأة في المجتمعات الحضرية ، التى ربما لاتتجاوز ٧٪ أو ٩٪ من مجموع اليد العاملة .[2]

٢ - وجدت (بيجي ساندى) في دراسة اخرى ، ان هناك علاقة بين تأثير نوع معين من الحرب وعمل النساء المنتج ، ومن دراسة قام بها (اميروامير) ان الرجال يعملون في بعض

---

(١) نفس المصدر السابق ص ٢٩٧ .

(٢) صادق ، أمل : المرأة الفلسطينية فى الارض المحتلة (دراسات فلسطينية ، العدد ٢١ مارس ٧٧ ـ اصدار مركز الدراسات الفلسطينية) بغداد .

انظر كذلك : Simone de Beavoir: The second sex, Peguin Books LTD. Harmon Dsworth, 1976

المجتمعات الافريقية أكثر من النساء الا اذا منعهم عن ذلك نوع معين من الحرب ، حيث تضطر المرأة لدخول المجال العام ، لتحل محل الرجل . وتؤكد هذا (ايشتين) في دراسة لها ان الاستخدام الكبير للنساء في اقتصاديات بلدان الكتلة الشرقية انما كان نتيجة للخسائر الكبيرة من الرجال اثناء الحرب [١]

٣ – وفي دراسة اخرى أجراها (ليفن) حول العلاقة بين غياب الذكور وأثره على ازدياد انتاجية المرأة في المجال العام ، وجد ان مغادرة الرجال الافريقيين لمسقط رأسهم كي يعملوا بعيدا فترة من الزمن ، قد ساعدت على احالة اعمال كثيرة مما يقوم بها هؤلاء الرجال الى زوجاتهم وأطفالهم . ويرى (ليفن) ان غياب الرجل قد خفف من سيطرته على المرأة كما انه أتاح حرية أكبر للمرأة في تقرير بعض شئونها ، وهذا القول ينطبق على الكثير من المجتمعات التقليدية مثال ذلك مجتمعات الخليج العربى التى زاولت مهنة الغوص ، فقد فرض العمل على الرجال ضرورة مغادرتهم لمسقط رأسهم في رحلة الغوص ، مما تطلب هذا ان يوكل الرجل الى المرأة بكل الاعمال التى كان يزاولها اثناء وجوده وهذا يفسر السيطرة التامة التى كانت تمتلكها المرأة في مجتمعات الخليج التقليدية على شئون الاسرة وما يتعلق بها .

ومهما اختلفت التفسيرات التى سبقت حول وضع المرأة في المجتمعات البدائية الاولى ، فانها تؤكد على خاصية واحدة ، وهى المساهمة الكبيرة للمرأة في العملية الانتاجية التى اتاحت لها مكانة عالية في هذه المجتمعات ، الا ان هذا الدور – كما قلت آنفا – لم يدم طويلا حيث طرأ عليه التغيير نتيجة لتقدم المجتمعات وظهور التخصص وما ترتب عليه من ظهورانماط جديدة من تقسيم العمل ، حيث اختصت المرأة بالمجال المنزلى ، واحتكر الرجل العمل بالمجال العام بعد ان كانت الفوارق بين المجالين غير واضحة في المجتمعات الاولى[٢]

ويمكن القول هنا ان التطور الاقتصادى المتمثل في الاختراعات الحديثة ، مثل اكتشاف اليورانيوم والمحراث المعدنى قد ادى الى تفوق (الانتاج للتبادل) على (الانتاج للاستهلاك) وساعد في تغيير طبيعة الاسرة وانعدام اهمية العمل المنزلى ، مما انعكس اثره على وضع المرأة في المجتمع . فبعد ان كانت المرأة تعمل من أجل المجتمع أصبحت تعمل من أجل زوجها وأقاربها ، وقد اعتبر عملها ضروريا لبقاء النوع ولكن ثانويا من حيث الاهمية الاجتماعية بالمقارنة مع انتاج الرجل ، واضحت المرأة قاصرا تحت الوصاية بعد أن كانت عضوا منتجا في المجتمع .

ومع الانقلاب الصناعى وازدياد وتيرة التطور التكنولوجى ، انعدمت اهمية القوة العضلية التى استثمرها الرجل في الزراعة والصيد . واصبحت قوة عمل الرجل لاتفى بحاجة المصانع من الايدى العاملة ، فخرجت المرأة لاول مرة من اطار البيت لتدخل ميدان

---

(١) زمبلت ولامفير : مصدر سابق ص ٢٩٤ .

(٢) Yorbug, Betty: Sexual Identity (New York Hwiley, Interscience Publication 1974) PP.51-72.

العمل في المصانع وباعداد هائلة مما ادى الى انخفاض الاجور وظهور الكثير من المشكلات الاجتماعية المتمثلة في زيادة نسبة انحراف الاحداث وتفكك الاسرة ، وتقلص سيادة الرجل فيها ، بالاضافة لسوء ظروف العمل وتشغيل الاطفال والنساء تحت ظروف عمل قاسية . فبرزت اصوات تنادى بعودة المرأة الى بيتها ، حيث المكان الطبيعى المقدس الذى خلقت من اجله ، فتراجعت اعداد العاملات واصبحت اعدادهن بين الزيادة والنقصان حتى مجىء الحرب العالمية الثانية التى كانت ظروفها حافزا جديدا لتدفق المرأة على ميدان العمل ، وقضى هذا ـ الى حد ما ـ على القيود المضروبة على اشتغال المرأة ، واصبحت اعداد النساء العاملات في تزايد منذ ذاك التاريخ ، وحتى اصبحت نسبة مشاركة المرأة في قوة العمل احدى المؤشرات الحضارية لأى دولة . وتتفوق في هذا المجال ـ اى مجال مشاركة المرأة في العمل ـ دول المعسكر الاشتراكى على الدول الغربية حيث تبلغ هذه المساهمة في الاتحاد السوفيتى مثلا الى ما يقرب من ٥٠٪ او نحو ذلك .

وهنا ترتفع عدة تساؤلات تتطلب منا الاجابة . مثل ماهى الاسباب أو العوامل التى ساعدت على دخول المرأة من جديد في عملية الانتاج ؟؟ وهل صحيح ان المرأة قد تغير دورها ومركزها في المجتمع ؟ وهل هى تساوت في ذلك مع الرجل ؟ وماذا كان غير ذلك ؟ ماهى الاسباب التى تحول دون تحقيق هذا الحلم ..؟؟

ثانيا : العوامل المؤثرة في تغير الوضع الاجتماعى للمرأة :

ان تغيير الوضع الاجتماعى باعتباره احد أوجه تغير انساق الادوار والمراكز لايمكن فهمه أو اعتباره ظاهرة منعزلة عن بقية الظواهر الاجتماعية الاخرى ، بل لابد من النظر اليه في ضوء النظم الاقتصادية والسياسية والدينية والاسرية في المجتمع الذى تشكل جزءا منه ، واعتباره احد محصلات عملية التغير الاجتماعى . فليس بغريب مثلا ان نجد المرأة في ظل المجتمع الرعوى ، والزراعى ومجتمع الصيد قد احتلت دورا ومركزا دونيا مغايرا لوضع المرأة في المجتمعات الحديثة ، كما ليس بغريب ان نجد وضع المرأة في المجتمعات الاوربية والغربية اكثر تطورا من وضع المرأة مثلا في المجتمعات النامية أو المتخلفة ، كما ليس بغريب ان نجد وضع المرأة في المجتمع الواحد ، يختلف من مكان لاخر حسب تعرض هذا الجزء أو ذاك لمؤثرات التغير من جهة ، وحسب تقبل هذه الجماعة عن تلك لاوجه التغير من جهة اخرى .

ومن الممكن هنا ان نحدد مجموعة من العوامل التى يحتمل ان تؤثر بشكل مباشر في تغيير الدور الاجتماعى للمرأة في المجتمع وهى :

١ ـ العامل التكنولوجي :

يعتبر العامل التكنولوجي من العوامل الرئيسية والمباشرة في عملية التغير الاجتماعى وقد مرت المجتمعات الغربية عقب الثورة الصناعية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ، بتغيرات جذرية جاءت كنتيجة مباشرة للتقدم الصناعى الذى تمخضت عنه تغيرات

واضحة في علاقة الانسان بالطبيعة وبالتالى علاقته بنفسه . وهذا يعنى ان تغيرات جذرية قد طرأت على النظم الاجتماعية ومنها النظام الاسرى الذى اصابه تغيرا في البناء والوظيفة وهو يعنى تغيرا في ادوار ومراكز الاعضاء من ذكور وأناث .

ويمكن هنا تحديد اهم التغيرات التى تصيب البناء الاسرى المصاحب لعملية التصنيع بالتالى :[1]

١ - لقد ساعدت صعوبة وتعقد الحياة المعيشية في المجتمعات الصناعية المتقدمة أو في المجتمعات الآخذة بأساليب التقدم الى ارتفاع سن الزواج حيث وصل في المتوسط في الدول المتقدمة الى ٣٠:٣٢ سنة وفي الدول النامية الى ٢٠:٢٤ .

٢ - ادى تطور الانتاج وادخال التحكم الاوتوماتيكي الى الانقاص من اهمية اللياقة البدنية في معظم الاعمال ، كما ان الحاجة الماسة للايدى العاملة الرخيصة وغير الماهرة ، وخصوصا في بداية الطلب عليها ، قد ساهم في دخول المرأة مجالات العمل المختلفة وبأعداد متباينة والى استقلال المرأة اقتصاديا نتيجة لحصولها على مصدر مالى تعيش عليه [2].

٣ - ساعد دخول الاجهزة الحديثة ، مثل التليفزيون والراديو وماكينة الطبخ الى زيادة وقت فراغ المرأة المتزوجة ، مما ساعد على ارتفاع نسبة مساهمتها في القوى العاملة (حيث ارتفعت هذه النسبة ، مثلا من ١٤,٧ عام ١٩٤٠ الى ٣٠,٥ عام ١٩٦٠ في الولايات المتحدة) كما اتاح لها ذلك فرصا اكبر للمشاركة في الانشطة الاجتماعية المختلفة ، وخلق لديها الاهتمامات الثقافية المتباينة ، فنجدها محدثة لبقة ، وكاتبة مثقفة ، ومربية في نفس الوقت .

٤ - ساعد دخول المرأة العمل وحصولها على التعليم المتساوى الى تقلص الدور البيولوجي للمرأة ، والاهتمام بأمور المنزل مما اثر في زيادة نسبة انحراف الاحداث وارتفاع معدل الطلاق ، فمثلا كان معدل الزواج في الولايات المتحدة عام ١٩١٠ (١٠,٣٧) ومعدل الطلاق (٠,٩) ، وقد ازداد معدل الزواج في عام ١٩٧٠ زيادة طفيفة جدا حيث وصل الى (١٠,٧) ، اما معدل الطلاق فقد ارتفع الى (٣,٥) في نفس العام .

٥ ـ ساعد تأخر سن الزواج ؛ الى انتشار الشكل النووى للاسرة الزوجية المكونة من الزوج والزوجة والاولاد .

٦ - كما اقتضى اتجاه المجتمع الى التصنيع والاهتمام بالصناعة الى حدوث تغيير واضح في مفهوم الدور ؛ وهذا التغير اكثر وضوحا في انفصال العمل الانتاجى عن الاسرة

I- Good, William J.; Principles of Sociology (N.Y. McGrow-Hill Comp. 1977 P.362)

ولمزيد من الاطلاع حول مساهمة الأمهات العاملات فى الولايات المتحدة ، انظر الى الدراسة التى قام بها ، هوفمان ونى Nye and Hoffman: The employed mother in America (Chicago, Rand McNally & Company 1963) P.8.

(٢) فى دراسة حول الاسباب التى تدفع الزوج لقبول العمل لزوجته ، وجد ان على قائمة الاسباب تأتي الاسباب المالية بنسبة ٧٣٪ ، كمثير عقلى ١٣٪ ، التمتع بالعمل ٧٪ ، كمثير اجتماعي ٦٠٪ ، ومساعدة الزوج ٦٠٪ ، للاستقلال الاقتصادى ٢٠٪ ، انظر : Hall, Richard H.: Occupations and the Social Structure, (N.J. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs 1969 P.331)

بالاضافة الى تقلص الوظائف الاخرى التى كانت تقوم بها حيث اقتصر نشاطها على وظيفتين هما الانجاب والتنشئة الاجتماعية ، وقد ادى ذلك الى حصر اهتمامات ربة البيت في الامور المنزلية التى تفرضها الحياة العائلية .

٧ - صاحب عملية خروج المرأة المتزوجة من اطار البيت الى المصنع ، المؤسسة .. الخ ، وحصولها على بعض الحقوق المساوية للرجل ، الى تعقد ازدواجية الدور الذى تقوم به حيث انها تقوم بدور الزوجة ، والأم ، والمربية ، بالاضافة لدورها كعاملة خارج إطار البيت[١] .

٢ - العامل الايديولوجي :

تعتبر الافكار والاساليب والطرق الحديثة في الادارة والحكم والحياة والتربية والتعليم من العوامل المساعدة على تغير الوضع الاجتماعى للمرأة ، فارتفاع المستوى الصحى والحصول على الخدمات الاجتماعية الكثيرة والمتنوعة التى لم يكن بالامكان الحصول عليها فى الماضى مثل التعليم ، والخدمات الصحية المختلفة التى تقدم للاطفال ، وانتشار دور الحضانة واستخدام الاساليب والطرق الجديدة في التربية ، الذى كان نتيجة لتقلص عدد افراد الاسرة واتجاه المرأة للعمل والتقليل من الانجاب ، وانتشار الافكار السياسية الحديثة وسيادة جو من الديمقراطية والحرية وفرص التعبير عن الذات قدساهم في تغير دور المرأة في الاسرة والمجتمع[٢] . بالاضافة الى ان دخول المرأة مجالات العمل المختلفة ، ادى الى اتساع علاقاتها الاجتماعية مما حتم عليها ان تضع القيم التقليدية التى نشأت عليها

1- Stewart and Glyan: Introduction to Sociology (N.Y. McGrow-Hill Books Comp. 1975 P.259)

هناك العديد من الدراسات التي تناولت علاقة التغير التكنولوجى ، بدور مكانة المرأة في الأسرة ومن هذه الدراسات ، ما قامت به د . رقية المرشدى حول العلاقة بين التغير التكنولوجى ودور المرأة فى الأسرة المصرية حيث توصلت الباحثة الى عدة حقائق منها :

١ - ساعد التغير التكنولوجي على خروج المرأة للعمل حيث شاركت فى جميع الميادين ، وادى هذا الى تغيرات كثيرة أصابت الاسرة اذ أصبحت المرأة تساهم فى ميزانية الأسرة وسبب هذا فى ارتفاع مستوى المعيشة ، وأصبح الرجل يتنازل عن الكثير من حقوقه ، وأصبح الأب يشارك فى تنشئة ابنائه كما وجدت الادوات الحديثة والخدامات و (الدادة) مكانها محل الأم ، كما أن التغير التكنولوجى سبب في فقدان الاسرة - وخصوصا الأم - لوظيفة احتضان الطفل ، وأصبحت تقوم بها مؤسسات متخصصة .

٢ - كما أثر التغير التكنولوجى على الانجاب حيث وجدت الباحثة أن جميع أسر الدراسة تقوم تقريبا بتحديد النسل ، باستخدام الوسائل الحديثة لمنع الحمل .

٣ - كما أثر التغير التكنولوجى وعمل المرأة كمؤشر من مؤشراته الى جنوح الاحداث وازدياد نسبة الطلاق ، مما ادى الى تصدع الأسرة وعدم تماسكها وسيادة الفردية والانانية فيها .

= د . رقية المرشدى = علاقة التغير التكنولوجى بدور المرأة فى الأسرة ، القاهرة - جامعة عين شمس رسالة ماجستير غير منشورة ، القاهرة ١٩٦٨ .

أنظر كذلك— Nimra Es-Said Woman and Development in Jordan Siminar on Family and Kenship — Kuwait University — Kuwait 1976

(٢) Burgess, Ernest W. The family in a changing society (in Education and society edited by W. Warren Kallenbach and others .. Columbus, Charles Merrill Books, Inc. 1963) P. 152

ان تتفرغ المرأة لعمل البيت ، وقد شكلت طالبات الثانوية غالبيتهن ، مما يعنى ان هناك علاقة بين مستوى التعليم وموقف المرأة من العمل[١] .

* كما وجدت علاقة ايجابية بين تعليم المرأة ومعدل الانجاب ، ففى دراسة اجريت على الاناث المتزوجات في سن الحمل (١٥ – ٤٩) ان الاناث الحاصلات على مؤهلات تعليمية عالية ، يفضلن عددا اقل من المواليد ، اى بمعنى اخر يفضلن حجم الاسرة اقل من ذوات التعليم المتوسط ، وهن بدورهن يفضلن عددا اقل من ذوات التعليم المنخفض ، بالاضافة لذلك فقد وجدت الدراسة ان التعليم يساعد المرأة على ان تزداد معرفتها بوسائل تنظيم الاسرة ،كما انها اكثر تأكيدا لفكرة وممارسة هذه الوسائل .. في حين نجد ان (٥١٪) من ذوات التعليم المنخفض اعتبرن تنظيم الاسـرة ضد الدين ، و(١١٪) من ذوات التعليم المرتفع اعتبرنه كذلك ، وفي حين ان (٤١٪) من ذوات التعليم المنخفض يعتبرن الدين يؤيد فكرة تنظيم الاسرة ، فان حوالى (٨٥٪) من ذوات التعليم يفكرن في ذلك[٢] .

*بالاضافة لذلك ، فقد وجد أن التعليم للمرأة يدفع باتجاه ان تكون اكثر تـدقيقا في اختيار شخص عن اخر ، أو في تفضيل شخص عن آخر ، في مجال الزواج ، حيث ان هناك اتجاها عاما بالنسبة للفتيات المتعلمات نحو تفضيل ممن يتقارب معهن في مستوى التعليم .

* وقد كشفت دراسة قام بها د . سيد عويس ، عن اتجاهات الفتـاة المتعلمة نحـو الاختلاط ، على عينة من طالبات الجامعة ، ان حوالى (٨٦٪) من افراد العينة يوافقن على الاختلاط ، وان (١٤٪) من العينة تعـارض فكرة الاختـلاط ، كما كشفت الدراسـة ان المستوى التعليمى هو الاخر ، مؤشر ذو تأثير ايجابى في تقبل المرأة لفكرة الاختلاط[٣]

* كما ان التعليم ذو تأثير ايجابى في فكرة اشتراك المرأة في الحياة السياسية ، أو تبني بعض المواقف السياسية ، فقد وصلت المرأة بفضل تعليمها ودخولها معترك الحيـاة الى مركز اصدار القرار السياسى ، فوصلت المرأة المتعلمة للمجالس النيابيـة ، والى مقاعـد السلطة التنفيذية[٤] .

٤ – عامل التشريعات الاجتماعية :

لعبت التشريعات الاجتماعية ، كنسق قانونى ، سواء في الدول المتخلفة أو المتقدمة دورا كبيرا في تكريس دونية المركز والدور الاجتماعى للمرأة ، واضفاء الشرعية القانونية على مواقف التمييز بين الرجل والمرأة ، اضافة الى تجهيل المجتمع وتعميق موقفه السلبى من

---

(١) د. قنديل بثينة وآخرون : اتجاهات الفتاة المتعلمة نحو عمل المرأة ـ مكتبة الانجلو ١٩٧٦ ص ١٢ ، انظر كذلك د. فهد الثاقب : موقف الكويتيين من مكانة المرأة فى مجتمعنا المعاصر دراسة مقدمة للندوة العالمية للمرأة ـ الكويت ١٩٧٥ .

(٢) د. خليفة محمد عاطف : بعض الخصائص الديموجرافية للمرأة فى مصر ـ المجلة الاجتماعية القومية ـ العدد الثانى والثالث ـ المجلد الثانى عشر ـ سبتمبر ١٩٧٥ القاهرة ص ٧٤ .

(٣) د. عويس سيد : احاديث عن المرأة المصرية المعاصرة ، مطبعة أطلس ـ القاهرة ١٩٧٧ ـ ص ١٩١ .

(٤) لمزيد من التفاصيل حول نضال المرأة السياسى واثر التعليم على ذلك انظر

Flexner, E.; Century of struggle, op. cit pp 24.27

المرأة وحقوقها .

الا انه في ظل التغييرات الاجتماعية الحالية ، وبفضل النضال المرير الذى قادته المرأة منذ سقوط المجتمع الامومى الاول ، واشتداد وتيرة الصراع الاجتماعى مع مطلع هـذا القرن ، كل هذه التغيرات وغيرها قد فرضت من جديد اعادة النظر في القيم التى تحكم المرأة كعضو اجتماعى وفي العلاقة بين الرجل والمرأة من ناحية اخرى ، مما دفع الى صياغة جديدة لمجموعة التشريعات الاجتماعية والقانونية ، في ظل الاوضاع المتغيرة التى تحكم العلاقة بين الرجل والمرأة ، وقد بدأ هذا أكثر وضوحا وتأثيرا في الدول المتقدمة أكثر منها في الدول المتخلفة ومن اهم هذه التشريعات :

١ - اصدار التشريعات والقرارات الخاصة بالزامية التعليم ، الذى اتاح بصورة اكبر للمرأة - وخصوصا في المجتمعات الزراعية والرعوية التقليدية - حقا من حقوقها الاجتماعية مما ساعد على ان تكون اكثر تأهيلا لدخول سوق العمل ، كما خلق لها ذلك الكثير من الاهتمامات الاجتماعية والثقافية .

٢ - اتاحت المتغيرات الاجتماعية التى اعقبت الثورة الصناعية دخول المرأة ولأول مرة ، سوق العمالة الصناعية ، الا ان هذا الدخول قد سبب للمرأة مشكلات اجتماعية عدة ، مما فرض على الكثير من الحكومات الاوروبية اصدار التشريعات العمالية الخاصة ، مثل حق المرأة فى العمل ، حقها في الاجر المتساوى بالنسبة للعمل الواحد ذى القيمة الواحدة ، والتشريعات الخاصة بالتفرقة في الخدمة والمهنة وتلك الخاصة بالزوجة العاملة[١] .

٣ - التشريعات الخاصة بحق المرأة في الانتخاب - ناخبة ومنتخبة - مما دفع بالمرأة للوصول الى المراكز السياسية العليا في الدولة ، كنائبة ، ووزيرة ، ورئيسة حكومة ..الخ . ومع ذلك فان النسبة المئوية للنساء اللائي يشغلن مناصب رئيسية على المستويات القومية والدولية لم تزل منخفضة ، ففى (نيوزيلندا) مثلا ، وهى اول دولة تمنح المرأة حق الانتخاب في العالم عام ١٨٩٣ ، نجد ان نسبة مشاركة المرأة في الحياة السياسية منخفضة ، ففي عام ١٩٧٢ كان ٩٢٪ من المرشحين و٩٥٪ من المنتخبين من الرجال[٢] .

وقد اقرت اللجنة الخاصة بوضع المرأة في الامم المتحدة ميثاقا يتعلق بالغاء التمييز ضد المرأة ، وقد جاء في المادة (٨) مثلا من هذا الميثاق ، ان على الدول الاعضاء التعهد باتخاذ التدابير المناسبة ، من اجل تأمين الفرص المتساوية للنساء على قدم المساواة مع الرجال من اجل المشاركة في الحياة السياسية وعلى الاخص :

---

(١) Miller and Form; Industrial Sociology (Harper N.Y. 2nd edition 1964 P. 561

(٢) مجلة رسالة اليونسكو : اصدار مركز مطبوعات اليونسكو ، العدد ١٦٦/ مايو ١٩٧٥ ـ القاهرة .

أ – التصويت في جميع الانتخابات وحق الانتخاب في جميع الهيئات العامة المنتخبة .

ب – المساهمة في رسم سياسة الحكومة ومؤسساتها واشغال المراكز العامة على المستويين الوطنى والمحلى .

ج – التصويت في جميع الاستفتاءات العامة .

د – المساهمة في المنظمات والاتحادات غير الحكومية التى تفي بالحياة السياسية والعامة للبلاد .

٤ – اتجاه معظم الدول الاوربية نحو صياغة جديدة لقانون الاحوال الشخصية ، ومنها مثلا :[١]

أ – اصدار القوانين التى تحرم الطلاق أو تلك القوانين التى تخفف من حدة انتشاره الكبير كما فعلت ايطاليا عام ١٩٧٤ وموناكوعام ١٩٧٠ .

ب – اصدار التشريعات الخاصة بتحريم تعدد الزوجات ، مثل تلك التشريعات الصادرة في تونس ، الصومال ، ايران .

ج – التشريعات الخاصة بحق المرأة في طلب الطلاق من زوجها ، اذا اساء معاملتها .

د – الاجراءات المتعلقة بتحديد النسل أو اباحته .

هـ – التشريعات المتعلقة بمنع خطبة وزواج الاطفال ، وتعيين الحد الادنى لسن الزواج وجعل تسجيل الزواج في سجل رسمى الزامي .

و – التشريعات التى سنتها الدول الاوربية ولاول مرة ، والتى تعترف فيها بحق الزوجة الباقية على قيد الحياة في وراثة زوجها المتوفي ، كما حدث في فرنسا ، وكذلك المساواة في حقوق الوالدين والواجبات المتعلقة بالعناية بالطفل ولصالح الطفل ايضا جعلت الام العزباء في المركز القانونى للأب كما حدث في النمسا والسويد .

ز – التشريعات التى تبيح للمرأة حق الاجهاض وفق شروط صحية معينة كما حدث ذلك في الاتحاد السوفيتى وفرنسا وايران ..الخ ، وهذا يعنى حق المرأة في اختيار انجاب الاطفال أو حقها في الاختيار بين الحياة الاسرية والنشاطات غير الاسرية .

ثالثا : حقيقة دور ومركز المرأة في المجتمع الحديث :

على الرغم ماحققته المرأة من تغير في دورها ومركزها الاجتماعى في المجتمع ، مقارنة بما كانت عليه في السابق ، الا اننا مع ذلك نجد ان الاطار الخارجى لهذا التغير ، يخفي حقيقة الاوضاع المتخلفة التى تعيشها المرأة في مجالات شتى ، وثمة حقائق كثيرة تثير العديد من

---

(١) هناك بعض الدول التى تفرض بعض التشريعات القانونية (الغربية) الى حد ما مثل المراسيم التى يحظر بموجبها على النساء ارتداء البرقع أو البردة (الشادور) وذلك كما حصل فى ايران عندما أصدر (رضا شاه الكبير) عام ١٩٣٥ مرسوما يحظر بموجبه على النساء ارتداء (الشادور) أو (البرقع) ، انظر

Momeni, Jamshid; Changing pattern of Iranian family structure,

Seminar on family and kenship

Kuwait University, Kuwait 1976.

التساؤلات ولا تدعو للارتياح فيما يتعلق بدور المرأة (المتنامي) في المجتمع .

من ذلك مثلا ، نجد ان المرأة تمثل في الوقت الحاضر حوالى ثلث قوة العمل الدولية – حوالى ٥٦٠ مليون عاملة – اى حوالى (٣٤٪) من مجموع عمال العالم ، بمعدل (٣٨٪) في البلاد المتقدمة صناعيا ، و(٣٢٪) او اقل من ذلك في بعض البلدان النامية – وهذا يعادل (٤٦٪) فقط من مجموع النساء القادرات على العمل ، وهن اللاتى تتراوح اعمارهن بين (١٥ – ٦٤) ونسبة كبيرة من هؤلاء يعملن في اعمال هامشية غير انتاجية ، وقد تفاوتت نسبة مشاركة المرأة في قوة العمل من مجتمع لآخر ومن فترة لأخرى ، فبينما نجد ان نسبة مشاركة المرأة في امريكا اللاتينية تنخفض الى (٢٠٪) من النساء القادرات على العمل ، ترتفع هذه النسبة بعض الشيء في افريقيا وآسيا فتصل الى (٣٠٪) وذلك بفضل مشاركة اعداد كبيرة من النساء في الزراعة وفلاحة الارض ، ثم ترتفع مرة اخرى في اوروبا وامريكا الشمالية لتصل الى (٣٥٪) ثم ترتفع الى ذروتها في الدول الاشتراكية حيث تصل في الاتحاد السوفيتى الى (٥٠٪)[١] .

كما وجد ان اغلب الاعمال التى تتركز فيها المرأة هى السكرتارية حيث يقدر نسبة العاملات فى هذا القطاع بـ (٣٤,٩٪) من المجموع الكلى للعاملات ، فى حين ان عدد العاملين فى هذا القطاع يقدر بحوالى (٦,٤٪) من المجموع الكلى للعاملين الذكور ، كما ان قطاع الخدمات الأجتماعية يستهلك الجزء الاخر من قوة عمل المرأة ، حيث قدر عدد العاملات فيه بحوالى (٢١,١٪) فى حين عدد العاملين يقدر بـ (٨,١٪) من عدد العاملين الذكور [٢] .

وهذا يعنى ان نسبة كبيرة من القوى العاملة النسائية القادرة على العمل لا تسهم فى العملية الانتاجية وان المجال المنزلى يكاد يأخذ كل وقت المرأة ، بسبب دورها كأم ، يضاف الى ذلك ان الاعمال التى توكل الى المرأة ـ فى حالة عملها ـ لا تتطلب سوى القدر القليل من المؤهلات والمسئوليات ، مما يعنى ان هناك اتجاها نحو ابعاد المرأة عن ميادين العمل الدقيق وقصرها على الرجل .

أما المعطيات الخاصة بفروق الاجور بين الرجل والمرأة ، فى مختلف الميادين ، فأنها غير دقيقة . اذ تشير الدراسات التى اجرتها منظمة العمل الدولية الى أن أجور النساء لا تمثل سوى ما يتراوح بين (٥٠٪) و (٨٠٪) من اجور الرجال بالنسبة للعمل الواحد فى الزمن الواحد ، وذلك فى عدد من البلاد (المتقدمة) ، فقد وجد من دراسة أجريت فى الولايات المتحدة ، بين الذكور والاناث الحاصلين على نفس المؤهل التعليمى ، ان العاملات الحاصلات على شهادة المدرسة العليا (الثانوية) يقدر متوسط الدخل السنوى لديهن

---

(١) مجلة عالم الفكر ـ مصدر سابق ـ ص ١٥

أنظر كذلك :

Goode, William J.: Principles of Sociology, op. cit. P.342 IBID 342

(٢) IBID 342

بحوالى (٦,٠٠٠) دولار ، فى حين يرتفع هذا الرقم بالنسبة للعاملين الحاصلين على نفس المعدل التعليمى الى (١٠,٠٠٠) دولار ، اما بالنسبة للفئة المؤهلة تأهيلا عاليا فقد وجد ان عينة النساء يصل اعلى مرتب تحصل عليه حوالى (١٠,٠٠٠) دولار فى حين يقفز هذا الرقم الى الضعف اى حوالى (٢٠,٠٠٠) دولار فى حالة الذكور المؤهلين تأهيلا عاليا .(١)

أما اذا انتقلنا الى الجانب الاخر . ونعنى به الجانب الثقافى ، فسوف نجد ان المرأة اكثر تخلفا من الرجل ، فعلى المستوى التعليمى ، نجد ان نسبة الامية بين الرجال كانت (٣٣,٥٪) والنساء (٤٤,٩٪) فى عام ١٩٦٠ ، أما فى عام ١٩٧٠ فقد اصبحت هذه النسبة على التوالى (٢٨٪) ، (٤٠,٣٪) فى العالم اما على مستوى الدول النامية ، فالواقع مختلف تماما ، حيث نجد ان نسبة امية النساء مرتفعة جدا ، نتيجة للنسق الثقافى المعين لتعليم المرأة من جهة ، ونتيجة لحداثة تعليم البنات وعدم انتشاره بشكل واسع وخصوصا فى المناطق الزراعية ـ حيث تصل الى (٨٥,٧٪) فى افريقيا وتنخفض هذه النسبة لتصل الى (٥٠٪) فى آسيا ثم الى (٢٧٪) فى امريكا اللاتينية (٢) . على الرغم من كل المحاولات الجادة التى تبذلها الدول النامية فى مجال محو الامية وتعليم الكبار ، الا أن هذه المحاولات تجابه بمعوقات شتى ، منها الاعمال المنزلية التى تكاد ان تستغرق الكثير من وقت المرأة المتزوجة ، والعادات والقيم التى تنظر الى تعليم المرأة على أنه نوع من (البدع) ، بالأضافة لنقص الامكانيات المادية وحداثة دخول المرأة التعليم .

أما على صعيد الدولة المتقدمة والتى يسود الاعتقاد هنا أن المرأة فيها قد حصلت على كافة حقوقها السياسية والأجتماعية ، فعلى الرغم من صدور التشريعات الكثيرة التى تدعم مساواة المرأة بالرجل فى جميع المجالات والتى يدخل التعليم من ضمنها ، الا اننا نجد ان مستويات تعليم الاناث يختلف عن تعليم الذكور سواء من حيث طرق التدريس ، أو المواد التى تدرس ، او مجالات التخصص .

فمثلا ، حتى عهد قريب ، كانت تعتبر مهنة الطب ، فى الولايات المتحدة ـ حكرا على الرجال ولم تكن المرأة تجد اى نوع من التشجيع للتخصص أو الالتحاق بكليات الطب ومعاهده ، وما يقال عن الطب يصدق على باقى العلوم الطبيعية الاخرى مثل علوم الفيزياء والكيمياء . الخ ، اذ على الرغم من اقبال المرأة الامريكية للتخصص فى هذه المجالات ، الا ان عدد العاملات فيها اقل بكثير من (١٠٪) من مجموع العاملين بالعالم ، كما تشير الاحصائيات الى ان عدد النساء الحاصلات أو اللواتى يحصلن على درجات علمية عليا فى العلوم ـ الماجستير والدكتوراه ـ فى امريكا اقل بكثير ، اذا ما قورن بعدد الرجال الذين يحصلون على نفس الدرجات ، حيث قدر عدد الحاصلين على درجة الدكتوراه من الذكور

---

(١) Goode, William J. ; op. cit 342

(٢) سيبلا ، هلفي : المرأة في العالم (مجلة رسالة اليونسكو العدد ١٦٦ ـ مايو ١٩٧٥ صفحة ٦) .

بحوالى (٨٥,٧٪) فى حين ان عدد الحاصلات على درجة الدكتوراة يقدر بحوالى (١٤,٣٪) كما لاتزال المرأة تجابه الكثير من الصعاب التى تحول دون التحاقها بمعاهد البحث العلمى ، بل أن الامر وصل الى درجة الأعتراض على التحاق المرأة بوظائف التدريس فى كليات العلوم بالجامعات الأمريكية ، وان كان هذا الأمر قد تغير فى الفترة الأخيرة نتيجة لصدور بعض التشريعات التى تفرض على هذه الجامعات تخصيص نسبة معينة من مقاعد هيئة التدريس بها للنساء [١]

وبهذا ، فاننا نجد أن طاقة المرأة قد أستثمرت استثمارا ناقصا فخضعت مشاركتها فى عملية الانتاج لمجالات معينة ، أقرب ما تكون الى تكوينها الثقافى والبيولوجى كأنثى ، ومعنى هذا ان القيم والتقاليد ـ النسق القيمى السائد ـ قد حددت قنوات ضيقة ومحدودة ، يتم من خلالها أداء المرأة لدورها ، ونتيجة لذلك فقد احتلت المرأة مركزا دونيا ،ودورا هامشيا ، أقيم على اساس التقسيم النوعى للعمل حارما بذلك المجتمع من طاقة خلاقة فى التنمية سواء من حيث كونها مشاركة فى عملية التنمية ، أو من حيث كونها المصدر الذى يمد عملية التنمية بمقوماتها البشرية .

وهنا ترتفع التساؤلات ، حول الأساس الذى قام عليه تقسيم العمل بين الجنسين .

هل هو الاساس البيولوجى ؟ ام هو الأساس الثقافى ؟ أم هو .... الخ ؟ طبعا ستكون الاجابة على مثل هذه التساؤلات اكثر من محيرة ، حيث يذهب كل اتجاه فى تفسيره ، اتجاها مغايرا ومناقضا للاخر ، الا أن هذا لا يمنعنا من البحث عن الأسباب الحقيقية الكامنة وراء ذلك .

رابعا : الأسس التى أقيم عليها التقسيم النوعى للعمل

لقد تناولنا فى بعض الاجزاء من هذا الفصل المجالات التى عبرت عما حققته المرأة من مشاركة (واسعة) فى مجالات متباينة ، الا أن هذه المشاركة كما رأينا ستبقى (ناقصة) تعبر عن مركز دونى لها ، ودور هامشى ، ما دام المجتمع [٢] ينظر اليها على أنها نصف الرجل وأقل مستوى منه ، واضعا العراقيل تلو العراقيل فى طريق مساواتها به .

وفى هذا يقول (شوبنهاور) : ان المرأة لا تصلح الا لحفظ النسل وتدوير الساعة وغسل الصحون . وقال (نيتشه) : لقد خلق الرجل للحرب والقتال ، أما المرأة فليس لديها ثمة شىء سوى الحب والطفل ..... وتبعا لذلك فان سعادة الرجل هى ـ أنا أريد ـ أما سعادة المرأة فهى ـ هو يريد ـ . وقال (جان جاك روسو) : أن الرجل فطر بالطبيعة للحياة الخارجية ، بينما المرأة ، مكانها فى داخل الأسرة . المرأة بالتعريف هى جزء من الطبيعة

---

(١) مجلة عالم الفكر ـ مصدر سابق ـ ص ٥ .

(٢) أن نظرة المجتمع للمرأة تشكل أساسا نظرة الرجل الى المرأة باعتبار أن الافكار السائدة فى المجتمع هي أفكار الرجل بصفته عنصر الانتاج الرئيسى ، وبصفته الأكثر خبرة وتعليما ، وباعتبار أن المرأة تشكل تابعا يتحكم فيه الرجل بشتى الوسائل .

والمفروض فى تربيتها أن تعهدها لكى تكون السند المعنوى للرجل وخادمته دون أن تكون لها ارادة خاصة بها .[١] وتذهب المحكمة العليا فى وسكونسين أكثر من ذلك حين تعتبر أن خروج المرأة عن وظائفها الطبيعية التى خلقت من اجلها تعتبر تآمرا ضد أحد المقدسات ، حيث تقول (أن قانون الطبيعة قد خص جنس النساء وكتب عليهن الحمل فى أطفال جنسنا البشرى وتنشئتهم والحفاظ على بيوتات العالم فى محبة وشرف ، وكل المهن التى تزاولها النساء طوال حياتهن ، ولا تتفق مع الواجبات الراديكالية المقدسة لجنسهن هى عندما تكون مهنا اختيارية تآمر ضد هذا القانون الطبيعى)[٢] .

أن هذه الأقوال وغيرها الكثير ، ما هى الا تعبير عن الفكر السائد فى المجتمعات الأنسانية ، والذى يقوم على أساس أضطهاد المرأة والنظر اليها نظرة دونية . وأغلب المعارضين لدور المرأة فى العملية الانتاجية يرون في الفروقات البيولوجية اساس التمايز بين الذكر والأنثى ، مقسمين العمل الاجتماعى لذلك على الأساس النوعى ، حيث أن هناك مجالات عمل أنثوية أختصت الطبيعة بها المرأة ، ومجالات ذكرية لا يقوى على ادائها الا الرجل .

ويذهب أصحاب هذا الاتجاه فى تبريرهم للتقسيم النوعى للعمل الأجتماعى الى أن التكوين البيولوجى للمرأة يجعلها دائما أقل صلابة من الرجل .

والدليل على ذلك ، ان قوة المرأة الفعلية اقل منها لدى الرجل ، كما ان عدد كريات الدم الحمراء الموجودة لديها اقل مما لدى الرجل ، فضلا عن ان مقدرتها على التنفس اضعف ، مما يجعلها اقل قدرة من الرجل على العدو ، وان المرأة لتعجز عن رفع الكثير من الاثقال التى يقوم الرجل برفعها ، كما ان المرأة اقل ثباتا من الرجل مما يترتب عليه عجزها عن تنفيذ الكثير من المشروعات التى تتجه الى تحقيقها نتيجة لعدم قدرتها على ضبط نفسها ومواصلة نشاطها[٣] .

اما البعض الاخر من اصحاب هذا الاتجاه فيذهب في تفسيره الى اختلاف الدور والمكانة التى تحتلها المرأة ، الى أسس وراثية ، حين يزعم ان جرثومة الذكر ، اى الكروموزومات أى (الجينات) اى حملة الاستعداد الوراثى اكثر نشاطا ، اما المرأة فانها تقوم بالعمل السلبى والرجل مبتكر خلاق ، المرأة غير فعالة ، والرجل يمتاز بالتفكير ، المرأة تغلب عليها العاطفة ، الرجل يهتم بنفسه أما المرأة فتهتم بأطفالها[٤] .

---

(١) الخليلى غازى : المرأة الفلسطينية والثورة ـ دراسة اجتماعية ميدانية تحليلية ـ مركز الابحاث الفلسطينية ـ بيروت ١٩٧٧ ـ ص ١٩ .

(٢) سمتس ، روبرت : المراة والعمل فى امريكا : ترجمة : حسين عامر ـ مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ٥٩ .

(٣) ابراهيم ، زكريا : سيكولوجيا المرأة ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ـ (بدون تاريخ) ص ٢٦ .

(٤) د. عبد الباقى ، زيدان : المرأة بين الدين والمجتمع ـ مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ٧٧ .

الا ان الواقع ينفى كل ماذهب اليه اصحاب هذا الاتجاه من قوة الرجل وضعف المرأة ، فمن حيث القوة التى جرى الصاقها بالرجل ، نجد ان هناك بعض النساء ، وخصوصا في المناطق الريفية والبدوية ، يقمن ببعض الاعمال من زرع وحرث وبناء ونقل الاحمال ، وصيد البر ، التى تفوق مايقوم به الرجل فى المدينة ، ثم ان توافر الالات الحديثة التى حلت محل القوة العضلية للانسان فد ألغت القوة الجسمية في النشاط العملى .

بالاضافة لذلك نجد ان بعض الابحاث العلمية التى اجريت في هذا المجال ، قد اكدت ان (علم الجينات والكروموزومات) يثبت ان الضعف والسلبية اللتين ينسبهما المجتمع الى طبيعة المرأة ليس لهما اساس علمى ، بل ان تكوين المرأة من الناحية الجسمية يعطيها فرصا اكبر من الرجل من حيث مكانة التكوين أو الايجابية في الحياة ، وبالتالى فان فكرة سيادة الرجل على المرأة لأنه الجنس الاقوى أو الايجابى ليس الا من صنع المجتمع [١] .

اما الاتجاه الاخر ، من اصحاب النظرية البيولوجية ، فيذهب في تفسيره الى التمايز بين الرجل والمرأة ، استنادا الى ابحاث قاموا بها ، وان وجود الاختلافات السيكولوجية بين الذكر والانثى عموما وبين الرجل والمرأة بشكل خاص يؤكد على وجود اختلافات بيولوجية أساسية بين الجنسين مما يترتب على ذلك وجود اختلافات جوهرية بينهم ، فمثلا ، النزوع نحو العدوان او الميل للسيطرة وكثرة النشاط لدى الذكر ، والسلبية والطاعة وقلة الحركة لدى الأنثى ، يعكس اختلافات في البناء الجسمانى لكل منهما . فقوة الذكر هى التى تفسر نشاطه الدائم وضعف الأنثى يفسر سلبيتها[٢] .

وقد قام علماء النفس بالكثير من التجارب والدراسات لتأكيد أثر الفروقات السيكولوجية على اختلاف البناء البيولوجي لدى الذكر والأنثى ، ومنها تلك التجربة التى اجراها (كاجان) على مجموعة من الاطفال ، فقد لاحظ ان الطفلة الانثى تتوقف عن الرضاعة حين يدخل شخص الى الحجرة ، بعكس الطفل الذكر الذى لايبدو انه مهتم بذلك ، كذلك لاحظ ان استجابة الذكر من الاطفال الصغار في العام الاول من العمر تختلف اختلافا كبيرا حين يصدر ما يبعث على الخوف ، بل ان هذه الاختلافات تظهر حتى في الشهور الاولى بعد الولادة . حيث وجد (كاجان) من ملاحظته لعدد من الاطفال في الشهر السابع من العمر ان عدد الاناث اللاتى يبكين حين يكون هناك مايبعث على الخوف هو ضعف العدد عند الذكور . كما لاحظ بعض علماء النفس في دراسات اخرى ، اثناء اجراء تجاربهم حول (نمو الشخصية) انه حين يحبس الاطفال داخل حواجز في حيز ضيق محدود ، يقيد حركتهم ،

---

(١) د. السعداوى ، نوال : المرأة والجنس/ الجزء الأول ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الثانية ـ بيروت ١٩٧٢ ص ٧٠ .

(٢) لمزيد من الاطلاع انظر فى هذا الصدد Persons, Talcott age & sex in the social structure of the U.S. (Education & Society Opcit) pp 158 170

فان الانثى الصغيرة تركن الى البكاء حتى يأتى من يخلصها من سجنها بينما يحاول الذكر ان يعثر على وسيلة للتخلص من الحواجز والخروج لتحرير نفسه[١] .

وعلى هذا الاساس فقد يتساءل البعض ، انه اذا كانت هناك اختلافات بيولوجية اساسية بين الجنسين ، تحدد نوعية السلوك والدور الاجتماعى الذى يؤديه كل منهما ، فهل يعنى هذا اننا لن نجد اختلافات في السلوك والادوار المحددة لكل من الجنسين في المجتمعات المختلفة؟ بمعنى اخر ، هل يعنى ان دور المرأة في بلاد الشرق هو نفسه ذلك الدور الذى تقوم به المرأة في البلاد الغربية؟ من المنطق القول ان هناك اختلافات بيولوجية تظهر بشكل واضح بين الجنسين في فترة الطفولة المبكرة ، سواء من حيث القدرة على السمع أو سبق التكلم ، او القدرة على الحركة..الخ ، حيث لا يزال الطفل كائنا بيولوجيا – اى لم تتناوله عملية التنشئة الاجتماعية بالتشكيل – كما ان هذا الاختلاف لايفسر تباين السلوك بين الجنسين ، والملاحظ ان تجارب كالسابق لاتعطى اهمية لما يلتقطه الطفل ، حتى وهو في اعوامه الاولى من ظواهر سلوكية معينة في البيت تؤثر على كيفية استجابته للمؤثرات الخارجية . وهنا تذكر (سيمون دي بوفوار) مؤكدة اثر النسق القيمى السائد في نقل الطفل من كونه كائنا بيولوجيا الى كونه كائن اجتماعى عبر عملية التنشئة الاجتماعية ، محددة له بذلك انماطا سلوكية معينة ، فتقول (اننا لانولد رجالا ونساء وأنما نعتبر كذلك اثناء عملية النمو ، فان النظم الثقافية والقيم الحضارية في المجتمع تؤثر في نسائنا وهى التى تحدد الاوضاع النفسية بالنسبة للجنسين ، وهى التى ترسم انماط السلوك بالنسبة للجنسين [٢] ويؤكد هذا (جيروم كاجن) حيث يقول ، ان الطفل الذى لم يبلغ السنة والنصف يأخذ في ادراك (جنسه) من اللغة التى يخاطب بها ممن حوله من الناس فيستدل منها انه (هو) او (هى) وحتى قبل سن التكلم يكون لحركات وطريقة التحدث والتدليل ممن حول الطفل تأثير لايستهان به في اشعاره بجنسه[٣] .

بالاضافة لذلك فان الدراسات الانثربولوجية ، والدراسات الثقافية الشاملة اثبتت التأثير القوى للنسق القيمى السائد في تشكيل الانماط السلوكية للفرد كما أثبتت ان هذه الانماط السلوكية تختلف من مجتمع لآخر ، نتيجة لاختلاف الاوضاع الثقافية والحضارية لكل مجتمع . فمن دراسة رائدة قامت بها الباحثة (مرجريت ميد) على ثلاث مجتمعات بدائية في غينيا الجديدة في جنوب شرق اسيا ، حيث تتميز هذه المجتمعات ـ كحقل للدراسة – بامتزاج مجتمعاتها ، الى حد ما منذ حقب تاريخية طويلة ، على الرغم من اختلاف هذه المجتمعات ، مما نجم عنه وجود انماط متعددة للسلوك داخل اطار المنطقة الجغرافية

---

(١) مجلة عالم الفكر ـ مصدر سابق ـ ص ٨ .

(٢) ماركوس ، ماريا : المرأة والعمل بين المناهج المختلفة ـ مجلة العلم والمجتمع ـ السنة الأولى العدد الرابع ـ مركز مطبوعات اليونسكو ـ القاهرة سبتمبر ١٩٧١ ص ٢٥ .

(٣) الخماش ، سلوى : المرأة العربية والمجتمع التقليدى المتخلف ، دار الحقيقة ـ بيروت ١٩٧٣ ص ٣٢ .

الصغيرة نسبيا ، وقد اوضحت الدراسة ، ان قبيلة الارابش تضع تفرقة ضئيلة للغاية بين انماط السلوك لكل من الجنسين ، فتأكيد الذات او السلوك العدوانى الذى ينسب للرجل عادة في مجتمعاتنا ، ليس سمة مميزة للرجل في مجتمع الأرابش . وحتى الحقيقة البيولوجية التى تقول ان المرأة تسعي الى انجاب الاطفال فهى قليلة الاهمية من الناحية الاجتماعية ، وهذا المجتمع يسند للمرأة مسئولية العمل الشاق الذى يفترض في المرأة انها مهيأة له طبيعيا . اما في قبيلة (موند وجا مور) والتى تمتاز بحياة الصيد ، فالعدوان سمة او خاصية مميزة لكل من الرجل والمرأة على حد سواء وقد وضعت الباحثة الحب في هذا المجتمع على انه معركة بين الداخلين فيها ، والذين يخرجون منها لابد ان يخرجوا ممزقين أو محطمين ، وهذا يعنى ان تربية الطفل لاتلقى اى اهتمام يذكر في هذا المجتمع ، أما في المجتمع الثالث ، وهو قبيلة (تشامبولى) فهناك انواعا من المعاناة الشخصية لدى الرجل والمرأة ، تعد من أوجه العجائب ، اذ ان الرجال في هذا المجتمع يزينون انفسهم ويتحدثون عن بعضهم البعض ، ويختارون عن طريق النساء اللاتى يبادرن بالممارسة الجنسية وتعتمد عليهن التجارة . ان النساء في هذا المجتمع مسيطرات وعدوانيات كما تشيع بينهن الجنسية المثلية[1] .

ومن جهة اخرى فانه يبدو اثر النسق التعليمى – في بعض المجتمعات الحديثة – فيما ينقله من قيم تتضمن التسليم بالتقسيم التقليدى للعمل بين الجنسين ، فمن تجربة اجريت على عينة من طلاب السنة النهائية بمدرسة اعدادية بالمجر ، وكان الطلاب في حوالى الرابعة عشر من العمر ، وقد دل الاستطلاع على ان (٨٧٪) من البنات ذكرن على ان الزواج وتكوين الاسرة هو اهم اهدافهن في الحياة . وذكر الصبيان على ان النجاح الاقتصادى او الكسب المادى هدفا اساسيا في حياتهم . ولم تذكر واحدة من البنات هذا الهدف ، من ضمن اهدافها الرئيسية في الحياة ، ثم ان (١٨٪) فقط من الصبيان ذكروا ان تكوين الاسرة هدف اساسى من اهدافهم[2] .

من هنا نجد ، ان مشكلة دونية دور ومركز المرأة في المجتمع ، ليست ذات اساس بيولوجى ، وانما هى مشكلة اجتماعية ، وان مصادر السلوك واتجاهات الجنسين لاترجع الى اساس فسيولوجى ، ولكنها تعتمد على الطرائق التى تتبع في تسلسل وتنظيم المجتمعات

---

(١) Meadi Margret: Sex & Temperament in th primative societies — the new American Liberary, London 1950 p.226 ومن دراسة اخرى اجريت على بعض الأحياء اليهودية عام ٥٥ في اوربا الشرقية ، وجد ان النساء في هذه المجتمعات على قدر كبير من النفور ، فهن أمهات قويات الشخصية واثقات بأنفسهن ويتمتعن بولاء أولادهن ودعمهم ، وهن يشكلن معظم الأحداث السياسية بفضل ثرثرتهن) أما فى البيت فالمرأة هي المسئولية عن ضبط الحسابات ، اذ تتحكم بمصروف الأسرة بشكل فعال ، وحتى فى العائلات الثرية فى هذه المجتمعات ، نجد أن المرأة هي العاملة وليس الرجل ، اذ تدير تجارة الأسرة المكونة عادة من متجر محلى صغير . انظر زمبلت روزالد ولامفير ولويز ـ مصدر سابق ص ٢٥ .

(٢) العلم والمجتمع ـ مصدر سابق ـ ص ٢٥ .

التى ينتمون اليها ، ومن هنا يتضح لنا ان دور المرأة في المجتمع يتلون في العادة بلون الثقافة السائدة ، وان هذه النظرة تبقى عالقة بالمجتمع عشرات ان لم تكن مئات السنين . وكما قال البعض ، ان تحرر اى مجتمع من التقاليد والافكار القديمة عملية صعبة ومعقدة تحتاج الى زمن طويل ولا سيما فيما يتعلق بالمرأة ، ذلك لان (المجتمع القديم يترك اثاره في المجتمع الجديد على صعيد الايديولوجيا والحياة اليومية حتى بعد حقبة طويلة من تقويض الاسس الاقتصادية والسياسية لذلك المجتمع ، ولا تتجلى اثار المجتمع القديم كما تتجلى في مجال الموقف من المرأة[1] هذا يعنى ان العنصر اللامادى في الثقافة والمتمثل في القيم والعادات – النسق القيمى – قد اعاق المرأة عن ادائها لدورها وفرض على حركتها مجالات معينة ، بينما نجد ان العنصر المادى في الثقافة كان بمثابة نمط ثقافى فعال ، احدث تغيرات بارزة في الوضع الاجتماعى للمرأة ، وهذا الاستنتاج يؤكد ماجاء به (اوجبرن) من ان عدم استواء عناصر الثقافة المختلفة ، يؤدى الى مشكلة التخلف الثقافى او بتعبير آخر ان تخلف فكر وايديولوجيا الافراد والجماعات ـ وخصوصا فيما يتعلق بالمرأة – يؤدى بالتالى الى تخلف دورها الاجتماعى .

ومن هنا نصل الى محصلة نهائية ، وهى ان تغير الدور الاجتماعى للمرأة يتطلب هو الاخر تغيرا في دور واتجاهات الرجل حيالها ، او على الاقل ضرورة النظر من جديد في ظل الاوضاع المتغيرة الى القيم والتقاليد التى تحكم العلاقة بين الجنسين والتى تسبب الكثير من الصراعات . وهنا تبرز اهمية مايسمى بعملية (الترشيد العقلى) التى من شانها ان تهيىء وتبلور مواقف اكثر تقيدا وحرصا على اعطاء المرأة مكانتها ودورها بجانب الرجل في عملية بناء مجتمعنا المتغير .

خامسا : المشكلات المصاحبة لتغير دور المرأة الاجتماعى :

ان عملية التغير الاجتماعى التى لحقت بأي مجتمع كانت سريعة جدا ، وهذه احدى خواص عملية التغير الاجتماعى ، في عصرنا الحاضر ، لدرجة انها لم تتح لافراده فرصة التكيف مع الادوار الجديدة التى اسندت اليها . ومن جهة اخرى لم تتح للمجتمع ، نتيجة لعدم استواء تغير عناصره الثقافية فرصة التوحد مع هـذه الادوار مما ينجم عنـه عدة مشكلات صاحبت هذا التغير . ومن هذه المشكلات تلك التى لحقت بالمرأة وأدوارها مثل :

١ – اغتراب المرأة :

ونقصد بالاغتراب هنا ، الغربة عن الذات اى ان يفقد الانسان ذاته اى ان يصبح غريبا عنها والمرأة التى تعانى اغترابا شديدا ، هى تلك التى تنتقل من عهد التبعية المضطهدة الى

---

(١) لينين وآخرون : المرأة والاشتراكية ـ ترجمة جورج طرابيشى ـ الطبعة الثانية ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٧٣ ـ ص ٢٣٥ .

عهد التبعية الخلاقة ، وهى في حيرة وارتباك شديدين ازاء خلط الادوار التى وضعت فيها . والمطلوب من المرأة للوصول الى مركز اصدار القرار ، ان تتعلم وتعمل وتستقل وتحمى نفسها اى بمعنى اخر يجب على المرأة ان تمر بثلاث مراحل : النضج الحسي ، النضج التعليمي ، ثم النضج الاقتصادى . وهذا يجعلها في مواقع اكثر تقاربا من الرجل الا انه على الرغم من ذلك ، فالمتوقع منها هو التبعية لزوجها واطاعته والرضوخ لرغباته ، فالمرأة هنا تقع في حيرة واغتراب فهى مطالبة بالشيء نفسه ونقيضه ، فهى مطلوب منها ان تتعلم ، وتستقل اقتصاديا ، وان تساهم بشكل اكبر في عملية الانتاج . ولكنها ان ابدت اية حقيقة عملية لهذا السلوك فانها تعاقب اشد العقوبة[١] .

وهناك اربعة عناصر رئيسية اذا توافرت يمكن القول بان هناك حالة من الاغتراب[٢] ، هى :

أ - انعدام فعالية الفرد :

ونقصد به شعور الفرد بان سلوكه لايمكن ان يؤدى الى نتائج مرضية ، وان رأيه لا يلقى القبول أو الاستحسان من الغير - اى لا وزن له - بالاضافة الى ذلك ، عدم قدرة الفرد في السيطرة على الاحداث الخارجية والداخلية التى يتعرض لها ، فبالنسبة للمرأة ، يسود شعور بعدم القدرة الذاتية على الضبط والسيطرة على الاحداث وتوجيهها . فبالاضافة لشعورها ان مجريات الامور خاضعة لمتغيرات خارجية مثل الحظ والصدفة واستغلال الاخرين - الرجال طبعا - وهذا يصل بالمرأة الى محصلة نهائية ، وهى انه لاجدوى او تأثير لها على الاحداث في المجتمع أو حتى حياتها هى نفسها .

ب - العزلة :

وهى شعور الفرد بالغربة عن مجتمعه وثقافته ، فالمرأة نتيجة لابتعادها - قسرا - عن عملية الانتاج الاجتماعى ، بشقيها المادى واللامادى ، تجد نفسها بعد ان اضطرتها الظروف للخروج من الدائرة المغلقة التى عاشت فيها قرون طويلة ، في مجتمع يبعد كل البعد عنها .

ج - الخلو من المعنى :

ونقصد به ، عدم شعور الفرد بالقدرة على فهم الظروف التى يجد نفسه وسطها وتبعا

---

(١) د. الساعاتى ، سامية : دور المرأة فى المجتمع المصرى الحديث (المجلة الاجتماعية القومية العدد الثانى والثالث المجلد الثانى عشر - سبتمبر ١٩٧٥) ص ١١٣ .

(٢) لمزيد من الاطلاع حول مفهوم الاغتراب انظر ، د. محمد على محمد . رواد علم الاجتماع - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الاولى - الاسكندرية ١٩٧٦ ص ٣٥ .

أنظر كذلك .. مجلة عالم الفكر - المجلد العاشر - العدد الاول - ابريل - يونيه ١٩٧٩ م .

لذلك فانه لايستطيع التنبؤ بمغبة عمله .

د- الغربة الذاتية :

وهذا يعنى ان يكون الفرد واعيا للانفصال بين ذاته المثالية وبين صورته الواقعية ، بما في ذلك قدرة الفرد في العثور على مكافأة ذاتية نابعة منه ، كالمرأة التى تطهو الطعام للقيام بالواجب دون الاهتمام بجودة الطهى أو نوعيته .

٢- صراع الادوار :

ونقصد بذلك ، تلك الصراعات التى يدركها الافراد المتعرضون لها ، كما يقصد منه ذلك الموقف الذى يدرك فيه الفرد الشاغل مركزا معينا او من يقوم بدور معين انه مواجه بتوقعات متباينة . ويذكر (سيجل) الى ان هذا المصطلح يشير الى موقف تقع فيه الانا في اختيار صعب او مستحيل بين دورين مختلفين[١] او اكثر وتكون نتيجته ان يتخلى الفرد عن اداء دور معين ، ويتجه لاداء الاخر ، او يقوم بعملية مقارنة بين الادوار ، او ينسحب عن اداء الدور .

وهناك نوعين من صراع الدور ، فاما ان يكون صراعا بين الادوار المختلفة ، وغالبا ماتكون بين ادوار مستقلة او مجموعة الادوار التي تفرض على الفرد عدد من التوقعات المتباينة ، فالمرأة المتزوجة تجد تعارضا بين متطلبات عملها والواجبات المنزلية ، كما ان الطالبة المتزوجة تجد تعارضا بين المتطلبات الدراسية والمسئوليات ...الخ ، او ان يكون ضمن اطار الدور الواحد ، ويسمى في هذه الحالة بالصراع البنائي مثل الزوجة التى تبغض ابناء زوجها من زوجة اخرى وتدعو ابناء ها الى ذلك ، مع ان دورها يتطلب العكس ، او القسيس الذى يبشر بالحب والاخاء في الوقت الذى يدعو الناس فيه للقتل . ففى كل مهنة نجد ان هناك تعارضا فى بناء الاهتمامات كالتعارض في مهن الحرفيين والاطباء الذين يملى عليهم شرف المهنة الاخلاص والوفاء للعمل وللمريض والرغبة في جمع الثروة[٢] .

فالمرأة -وبالتحديد المرأة العاملة - تدرك انها مواجهة بتوقعات متباينة من زوجها ومن رؤسائها في العمل . كما انها تقع في اختيار صعب بين دورها كأمرأة ودورها كزوجة ، ودورها كمواطنة ومن المستحيل تحقيق توقعات الادوار المختلفة تحقيقا واقعيا حيث ان شروع المرأة في محاولة للتوفيق بين توقعات الادوار المختلفة ، يتطلب منها التخلى عن التزامات دور معين أو التقصير في ادائها مما يعرضها للعقاب او الشعور بالصراع[٣] والادوار في حقيقتها ، ماهى الانتاج تفاعل اجتماعى ، اى بمعنى اخر ماهى الا أنماط

---

(١) د. الساعاتى ، سامية : مصدر سابق ص ١١٥ .

(٢) Hunt and Harton op. cit. P 117

(٣) البسام ، امية سليمان : دور المرأة فى تنمية المجتمع المحلي - رسالة ماجستير غير منشورة - باشراف د. الأستاذ محمد عاطف غيث - جامعة الاسكندرية ١٩٧٧ - ص ١٢٣ .

السلوك المختلفة المرتبطة بالادوار المتباينة ، تحددها القيم والمعايير السائدة في المجتمع . ففي المجتمع التقليدى حيث بنية المجتمع كانت متوازية الجوانب الى حد ما ، وحيث ان المؤثرات الخارجية والداخلية لاتؤثر بدرجة كبيرة على العلاقة بين اجزاء المجتمع المختلفة ، مما يعنى استمرار المجتمع بطابعه المميز ، وان الجيل الجديد يتقبل توقعات الجيل القديم ، دون مناقشة . اما فى المجتمع الحديث ، ونتيجة لعملية التغيرالسريع فان كثيرا من الناس غير قادر على العيش وفق متطلبات ادواره ، فقد تغيرت مواقف الحياة مما جعل الكثير من الادوار السابقة غير ملائمة .

ونتيجة لكوننا نمر بمرحلة تحول – اى ان سمات المجتمع الحالى تحمل سمات مجتمعين – فان الكثير من الادوار التى كانت تقوم بها المرأة سابقا ، قد اعتراها الكثيرمن الخلط والتغير نتيجة لانتفاء ادوار قديمة وبروز ادوار جديدة مستحدثة . حيث لم يعد لادوار الام التقليدية ذلك الاستمرار المحدد حيث يتوقع منها بالاضافة الى ذلك القيام بادوار اخرى كعاملة ، وموظفة ومساهمة في نشاط اجتماعى ما ..الخ .

ويمكن إرجاع الصراع الحالي الذي تعاني منه المرأة في المجتمعات النامية الى عنصرين هامين هما :[1]

أ – ازدواجية الدور

لقد اتاحت عملية التغير الاجتماعى ، فرصة بروز ادوار جديدة ، وانتفاء او تقلص في الادوار التقليدية مما جعل المرأة هنا عاجزة عن اعطاء كل دور حقه ، وقد تمثلت هذه الادوار في خروج المرأة للعمل والى تغير مكونات الادوار التقليدية مما ادى الى زيادة الارتباك عند المرأة والاحساس بالصراع نتيجة للتنافر بين المتطلبات الاجتماعية لكل دور ، او نتيجة لعدم القدرة على الايفاء بأداء الادوار في المواقف التى تصطدم فيها المطالب بالادوار . فمثلا حتم هذا التغير على المرأة ان تكون زوجة ، وأم ومربية في الوقت الذى يجب ان تكون فيه موظفة تخضع لأوامر مرؤوسيها ، مما يعرضها هذا التناقض بين متطلبات كل دور للاحساس بالصراع نتيجة لمحاولات التضحية بدور معين او التقصير في ادائه .

ب – عدم القدرة على تحديد الدور

ان تغير دور المرأة في المجتمع يتطلب تغيرا واضحا في المفاهيم التى تحكم هذا الدور وخاصة في علاقته بالرجل حيث يعتقد البعض ان الادوار المستجدة للمرأة تشكل تهديدا لأنا الرجل ، وخصوصا ان انماط الادوار التقليدية السابقة كانت مبنية على اساس قوة الذكر العضلية والاقتصادية والقانونية ، ولما تغير دور المرأة واصبحت تمارس أدواراامختلفة عن

---

(١) الساعاتى ، سامية : مصدر سابق ـ ص ١١٦ .

السابق ، اصبح الكثير من النساء والرجال يجد صعوبة بالغة في تقبل الادوار المتغيرة للمرأة .

٣- زيادة اعباء المرأة :

ونتيجة لازدواجية دور المرأة وعدم القدرة على تحديد الدور فأننا نصل الى مشكلة ثالثة وهى ، زيادة الاعباء الملقاة على عاتق المرأة ، ففي الوقت الذى تعرضت له ادوار المرأة للتغير لم يصب ذلك ادوار الرجل مما ساهم في تقليل الدور الذى يقوم به مقارنة بالمرأة اذ انها تقوم ـ وخصوصا العاملة ـ بالاضافة لدورها كربة بيت بأداء متطلبات دورها في العمل ومن دراسة اجريت في السويد حول عدد الساعات التى تنفقها المرأة في السنة وجد انه في الوقت الذي ينفق فيه الرجل (٢٢٩٠) ساعة عمل ، فان المرأة تستهلك حوالى (٢٣٤٠) ساعة عمل سنويا[١] مما يعنى تضاعف المجهود الذى تؤديه المرأة عن السابق .

الخاتمة :

هذه الجولة في عالم المرأة من خلال التعرض لبعض الدراسات المتنوعة قد اوضحت لنا بعض القضايا الاساسية التى تساعد فهمنا لما يسمى (بغموض) المرأة ، والتى منها مثلا ، ان الدور الاجتماعى الذى يقوم به الفرد سواء اكان هذا رجلا ام أمرأة ، ماهو الا تنظيم من الانماط السلوكية التى تحددها متطلبات المكانة الاجتماعية التى يشغلها ولما كان اداء الفرد لدوره الاجتماعى متأثرا بالنسق القيمى السائد ، فان مكانة الفرد تتأثر بالدور الذى يؤديه في عملية الانتاج الاجتماعى . ولهذا فقد تأثرت مكانة المرأة بدورها الذى اتفق على ان يكون هامشيا على الرغم من اهميته ، وعلى الرغم من كل التشريعات الاجتماعية والقانونية الاخيرة (المنصفة) لها .

ومن هنا فقد جاء اداء المرأة لدورها ، تبعا لتوقعات الدور ، اى تبعا للطريقة التى يتوقع منهن المجتمع ان يكن عليها ، او التى يفكر الناس على اساسها فمثلا ، ان تصرفات المرأة قد ارتبطت بالكيفية التى ينبغى ان تتم بها افعالها ، ومايتوقعه الاخرون منها ، وما تتوقعه هى من الاخرين كأستجابات لما يصدر عنها من افعال .

ومن هذه القضايا ايضا ، ان ادراك المرأة لدورها او ادوارها في المجتمع عملية ثقافية مرتبطة بالأطر التى يتولى المجتمع تحديدها . وفي ضوء هذه الاطر تقوم المرأة بعملية تقييم ومراجعة لفكرتها عن ذاتها وعلاقتها مع الاخرين ، فاذا اقتنعت المرأة بالاطار الذى يحدد دورها (كربة بيت) مثلا فانها تؤمن بذلك سندا يقوى من ادراكها لذاتها ، على ان تؤدى ماهو متوقع منها باحسن صورة ممكنة ، وفي حالة عدم اقتناع المرأة بهذه الاطر التقليدية

---

(١) العلم والمجتمع ـ مصدر سابق ـ ص ١٦ .

لدورها فستواجه موقفا متحديا ، للصورة النمطية العامة للمرأة ، كما يفهمها المجتمع . وفي هذه الحالة فانها ستحتاج الى تدعيم موقفها بالانضمام لغيرها اوبضم غيرها اليها . وسوف تتسع تبعا لذلك دائرة اهتماماتها وفاعليتها ، وسيكون واجبا عليها ان تدفع الثمن الاجتماعى الذى يفرضه ماهو متعارف عليه ومقبول اجتماعيا .

وقد لخص لنا الاستاذ الدكتور ابراهيم بدران ، تلك الحقيقة حقيقة علاقة المجتمع بالمرأة - وخصوصا في المجتمعات التى (اتفق) على ان تسمى (نامية) - والمشكلات المصاحبة لهذه العلاقة غير (المستقرة) فقال :

(رغم ان واقع المرأة - في المجتمع التقليدى - ودورها قد تغير كثيرا عن السابق ، وخصوصا مع مطلع هذا القرن ، الا ان هذا التغير لايزال محدود العمق في ذات المرأة(.....؟) وذهنية الرجل ومواقفه .. ومحدود الانتشار بالنسبة للقطاع النسائى ، ومازال يسوده الانغلاق فكرا وممارسة ، وينقسم طوليا الى شقين يعلو احدهما الاخر وينفرد عموما في ادارة شئون المجتمع بأسره)[1] .

---

(١) الخماش ، سلوى : المرأة العربية فى المجتمع التقليدى المتخلف : مصدر سابق من مقدمة د. ابراهيم بدران .

صدر حديثاً .. كتاب

ليلى محمد صالح

أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي

الطبعة الاولى
١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م

إعلانات الملا
لجميع أنواع الدعاية والإعلان

- هدايا تجارية
- تسويق
- لافتات عادية وبلاستيك
- إعلانات مضيئة
- تصميم الشعارات والماركات التجارية
- إعلانات صحفية
- ملصقات
- خط ورسم على السيارات
- يافطات قماش
- واجهات المحلات التجارية

إعلانات الملا

هاتف : ٢٥٤٨٧٩ - ٣٢٠٦٨٣

البحرين : ص.ب ١٨١٤ - برقيا : ملا دفيرث

رقم الايداع بالمكتبة العامة ـ البحرين
١٥ دع ـ ١٩٨٣

رقم الايداع بالمكتبة العامة ـ البحرين
١٥ دع ـ ١٩٨٣

KETABAT

QUARTERLY CULTURAL REVIEW

VOL. 8, NO. 18, 1983

Published by DAR AL GHAD BAHRAIN P.O. Box No. 5050

PRINTED AT ARABIAN PRINTING & PUBLISHING HOUSE, BAHRAIN