تجيس العلاقات في مسرحية الغزالات

"قراءة في الأنساق الثقافية"

د . محمد علي كندي

أستاذ الأدب والنقد بالجامعة الأسمرية

m.ali.kondi3@gmail.com

ملخص:

وهكذا دلل التحليل على أنه يمكن إدراج هذه المسرحية الثرية ضمن ملمح جديد من ملامح عطاءها، يصب في تيار الأعمال الحضارية العربية ، بقصد الإسهام في محاورات العلاقة بين الشرق والغرب، بكيفيات متفاوتة، وبأساليب عديدة ، من ضمنها التمثيل الرمزي عن طريق العلاقة بين الجنسين ، وخلال هذا التوظيف حافظ الكاتب على معظم طقوس ذلك الترميز وأساسياته ، مع تعديلات طفيفة ، فقد كان ممثل الجنوب رجلاً في حين كان ممثلاً الشمال رجلاً وامرأة ، والعادة جرت في غيرها من أعمال هذا التيار أن تكون العلاقة بين رجل شرقي وامرأة غربية، وكذلك نقل الكاتب أحداث العمل إلى الصحراء جنوب المتوسط ، في حين كانت تدور أحداث الأعمال الأخرى داخل أحياء بالعواصم الغربية، وتحديدًا في لندن وباريس ، إضافة إلى أنه جعل من اعتراف بالواقعة ، وقام بسردها الغريم الغربي نفسه، خلافا لما درج عليه كتاب هذا النمط من التوظيف ، بجعل المنتصر هو من يتبجح برواية انتصاراته؛ أما فيما عدا ذلك فلم يتغير شيء من حيث الترتيب، وإصرار الخصم الشرقي على إنحاز النصر مهما كانت التكاليف، وتمكنه من تحقيق ذلك في آخر المشوار، وكذلك من حيث التكنيك الفني، يجعل هذه الفكرة خلفية للعمل وليست معلنة فيه ، وتقدم مشاهدتها على دفعات متباعدة ، وشد أواصر العمل عن طريقها ، وما إلى ذلك من التدابير الفنية المعهودة في مثل هذه الأعمال .

ولسنا في وارد التأكيد أو النفي للكامن النفسي الذي ذهب إليه معظم من تعرضوا لهذه الفكرة في الأعمال السردية والدرامية ، وإن كان التحليل يرجح ذلك التوجيه - كما سبق بيانه - إنما القصد هو متابعة انسراب مثل هذه التقنيات الفنية إلى الأعمال الدرامية أيضا ، وتحديدًا في

الكتابات اللببية ، وفد أشير في أكثر من موضع إلى حالة الإهمال التي تعانيها ، ولعله بات من المسلم به ، ومن المشهور - أيضا - بين أهل الاختصاص أن القراءة التأويلية لا تعدو كونها اقتراحًا لتوجيه أفق الانتظار ، دون أدني ادعاء للقول الفصل ، أو الموقف الجازم الذي هو أبعد ما يكون عن آفاق جماليات التلقي وأنماط القراءة التفاعلية .

وختامًا ، فإن إثارة هذه الفكرة ، ومتابعة تقنيات تجسيدها في مسرحية الغزالات ، وقد قارب تاريخ كتابتها نصف قرن من الزمان ، ليس من باب الحنين إلى ما فات ، ولا من سبيل محاكمة الأعمال بأثر رجعي ؛ وإنما تهدف هذه الإشارة ، وربما بما يشبه التشويق والإثارة ، إلى التنويه إلى أن الشعور بالدونية والقصور أمام الآخر قد يعتري المجتمعات كما يحتاج الأفراد ، وهذا أمر متوقع ولا مناص منه ، أمام بعض المواقف والتحديات ؛ لكن محل النقاش والتفاوت يكمن في كيفية التعامل ، وآفاق الاستثمار لذلك الدافع الغريزي في حب الظهور والتفوق ، بحيث يتحول ذلك إلى شاحن حقيقي لبذل مزيد من الجهود ، وإعمال كثير من الجدية ، لإثبات الذات - الفردية والجمعية - أمام الآخر - فعليًا - لا عن طريق الدس والكيد والكره ، على مستوى الأفراد ، ولا عن طريق الوهم أو الأسطورة ، على مستوى الأمم والجماعات ، أو التعلية والإزاحة - عند كليهما - التي كانت موضوع هذه الورقة ، علّها تسهم - ولو قليلاً - في تحريك الهمم وتبيان المسار ، إلى جانب ما يمثله هذا العمل من قيمة فنية ، حين جاء النص الدرامي " مفعماً بالرموز ، مطوراً للحدث والشخصيات ، مكتوباً في نثر عالي التوتر ، كثيف الشعرية ،... على نحو لا أشك في أنه يستمد فرادته .. من خصوصية التجربة الكامنة وراءه ، ومن لوعة الحنين المبعوث بلا صدى " (رشيد العناني ، 2006م ، ص14) ، ويبقى الأمر منوطاً بالمقاصد ، بخاصة في هذه المرحلة الحساسة من مسيرة أبناء الحضارة العربية الإسلامية ، حيث وجدنا أنفسنا جميعاً في متاهات ومدلهمات لا يعلم سبيل الخروج منها إلا العلي القدير .

Dr . Mohamed Ali Kandy Professor of Literature and Criticism at the University of Asmaria

Abstract

Thus, the analysis showed that this rich play could be included in a new feature of the Arab culture, in order to contribute to the dialogue between the East and the West, in different ways and in many ways, including symbolic representation through the relationship between the sexes, This recruitment kept the writer on most of the rite of that coding and its fundamentals, with minor modifications, the representative of the South was a man while the representative of the North was a man and a woman, the usual took place in other works of this current being the relationship between an Eastern man and a Western woman, To the desert south of Alm Mediated, while one of the other works was conducted within the neighborhoods of the Western capitals, specifically in London and Paris, in addition to making those who admitted the incident, and listed by the same Western rival, contrary to what was written in this type of employment, making the victor is bragging his victories ; Otherwise, nothing has changed in terms of arrangement, and the insistence of the Eastern opponent to achieve victory no matter what the costs, and enable him to achieve this in the end of the journey, as well as in terms of technical technique, making this idea the background of the work and not announced, and view the scenes in spaced , The strengthening of working ties through it, and so on Of the technical measures customary in such acts.

We are not in the affirmation or negation of the psychological state that most of those who have been exposed to this idea in the narrative and drama, although the analysis is likely guidance - as already explained - but the intention is to follow the disruption of such technical techniques to dramas also, specifically in the Libyan literature , A delegation referred in more than one place to the state of neglect experienced by it, and perhaps it is recognized, and it is also known - among the specialists that the interpretation reading is no more than a proposal to guide the waiting horizon, without the slightest claim to say the separation, or the position that is far beyond What about the prospects of receiving aesthetics Interactive reading patterns.

In conclusion, the raising of this idea, and follow the techniques embodied in the play Ghazalat, the date of writing half a century ago, is

not a nostalgia for what has passed, nor the way to try the acts retroactively; but the purpose of this signal, and perhaps a sense of suspense and excitement, It should be noted that the feeling of inferiority and inadequacy in front of the other may affect societies as it sweeps people, and this is inevitable and inevitable, in front of some positions and challenges; but the subject of debate and the difference lies in how to deal, and investment prospects for that instinctive motivation in the love of appearance and excellence, To a real charger to do more Efforts, and the implementation of many serious, self-affirmation - individual and collective - in front of the other - effectively - not by straying, winking and loathing, at the level of individuals, nor through illusion or myth, at the level of nations and groups, The theme of this paper is to contribute, if only a little bit, to the movement and to show the course, along with the artistic value of this work, when the dramatic text "full of symbols, a developer of the event and characters, written in high-tension, dense poetry. I have no doubt that it derives its uniqueness ... from the privacy of the experience behind it, and from the sense of nostalgia Thoth without echo "(Rashid al-Anani, 2006, p. 14), and keep it entailed purposes, especially at this sensitive stage of the march of the sons of the Arab-Islamic civilization, where we found ourselves all the mazes and Mdelhmat do not know way out of them except the Almighty

مقدمة:

يقف المفكرون والنقاد أمام مفترق كبير ومازق خطير عندما يتعلق البحث بطبيعة العلاقة بين الأمم والحضارات ، ولذلك تباينت الآراء ، من التفاعل والتواصل إلى التصادم والتعارض، بين الحضارات الإنسانية المتعاقبة أو المتجاورة ، وليس من السهل إصدار حكم قطعي بات في مثل هذه القضايا الفكرية الجدلية ، وإن كان الاستقراء التاريخي لمسيرة الحضارة الإنسانية قد يسهم في حوصلة موقف تقريبي من هذه القضية الفكرية ، وقد قام باحثون كثر على مر التاريخ بمثل هذه المسوحات لكنهم تباينوا في الاستنتاجات ، ولذلك ربما جاز للمتأمل أن يستظهر الحالة التصادمية - في غالب الأحيان - بين الشعوب والجماعات ، ماديًا ومعنويًا ، وأحداث التاريخ القديم والحديث تقدم شواهد لا حصر لها على مثل هذا التوجه.

ما يعنينا هنا هو متابعة هذه القضية في النتاجات الإبداعية ، وكيف فكر أهل الإبداع في علاقتهم بالآخر ؟ وما هي طريقتهم في التعبير عن ذلك التفكير ؟ و ما أهم العناصر التي اتكأ عليها أولئك المبدعون لتحسيد تلك العلاقة الثقافية والحضارية ؟

قد يكون من المتعذر متابعة العناصر والرموز الدالة على هذه العلاقة ، أو المجسدة لها كاملة ، وفي ورقة بحثية كهذه ، ولذلك فستنحصر المتابعة في أحد أهم عناصر التجسيد والتميز وهو رمز التجنيس أو الإيماء إلى " العلاقة الحميمة بين الجنسين " ؛ إذ كثيرا ما اعتمد كتاب الرواية والقصة والمسرحية على هذا العنصر في تقديم وجهات نظرهم تجاه الآخر الذي هو هنا " الحضارة الغربية الحديثة " وإغراءاتها المادية الأخاذة ، فقد صدرت مجموعة من الروايات والأعمال القصصية والدرامية - منذ منتصف القرن العشرين - مشبعة بالمغامرات الخيالية بين محسوبين على الحضارتين العربية والغربية (هذا التحديد على سبيل التقريب ؛ إذ توجد بعض الأعمال التي تحمل هذه الفكرة قبل هذا ؛ لكنها - في تقديرنا - لم تتوافر على النضج الفني اللازم) .

في متابعة من هذا النوع يتحتم الركون - بنسبة ما - إلى بعض مقولات النقد الثقافي ؛ بسبب أن ذلك التفكير والتعبير مرتبط بأنساق ثقافية معينة ، أسهمت أولا في تكوين صاحب النص ، ثم عن طريق ذلك التكوين تمكن الكاتب من تشكيل نصه بكيفية معينة دون سواها ، وأخيرا تحكمت تلك المكونات الثقافية في ظروف التلقي وتفاعل المتلقي ، فالعلاقة بين الأمم والحضارات تصدر عن رؤية ثقافية بالمقام الأول ، وبصرف النظر عن طبيعة العلاقة السائدة فإن الدرس النقدي - من وجهة نظري - لا يمكنه تحسس أي علاقة من هذا النوع دون اللجوء إلى متابعة المكون الثقافي لتلك الأمم أطراف العلاقة ، سواء أكانت تلك العلاقة تزامنية تعاصرية - كما في الحضارات المعاصرة - أم كانت تراتبية تعاقبية كما في الحضارات القديمة ، والتعاقبية والتزامنية واحدة من أهم المرتكزات التي اعتدها أصحاب التحليل البنيوي.

يهتم النقد الثقافي - وكما هو معلوم - باستكشاف الأنساق المضمرة التي كانت دافعا لتشكيل النص على هذا النحو ، أو كان النص صدى لها وتعبيرا عنها ، أو هما معًا ، وهو غالب الشأن عند معظم الباحثين والمبدعين ، وعن طريق هذا التوجه التحليلي يمكن الخروج من

حصار النصوص الذي فرضته المناهج الداخلية ، وبخاصة البنيوية والتفكيكية ، وإن كان بعض الدارسين يذهبون إلى أن النقد الثقافي يمثل استجابة لمقولات التقويض التي نادى بها ونظر لها " جاك دريدا " ، وربما ورد - هنا - على ذهن القارئ سؤال مبرر مفاده : كيف يمكن لفكرة التقويض والتهشيم و"البعثرة الدلالية" أن تكون أداة لكشف الأنساق الثقافية السارية في الأعمال الأدبية الإبداعية ؟

لا يهدف البحث عبر هذه الأداة - في هذه الورقة - إلى إبراز التناقض والتضاد ، وتسليط الأضواء على نقاط الاختلاف والاضطراب - في النص محل الدراسة - سعيًا إلى تأجيل المعنى وتعميم الدلالة ، كما هو الشأن عند بعض التفكيكيين ؛ وإنما القصد هو تفكيك النص لمتابعة المكونات الثقافية الظاهرة أو المضمرة السارية في أنساغ وتلافيفه ، والملونة له بأطيافها وظلالها ، وبصرف النظر عن طبيعة تلك الأنساق من حيث الهيمنة أو التهميش ؛ إذ محل العناية هو ربط تلك المكونات الثقافية بمرجعياتها الخارجية ، وكيفية تجليها في النصوص التي يعتقد أنها تحمل قيمة فكرية وثقافية بالنسبة لأهل اللسان الذي كتبت به ، فكانت تعبيرًا عن كوامن أبنائه من حيث علاقتهم بالآخر الذي هو موضوع هذه الورقة ؛ على شرط ألا يغيب عن انتباه القارئ كون العلاقة المجسدة في مثل هذه النصوص تعتمد التناقض أساسًا لفكرة التوظيف.

قد يكون من المفيد التعرّيج - بشكل موجز - على بعض مفاهيم النقد الثقافي ومصطلحاته ، بالنظر إلى سيولة هذا التوجه النقدي وجدته وطرافته ، وبخاصة وأن بعض منظّريه على الساحة النقدية والأدبية العربية يقدمونه بديلاً للنقد والبلاغة معا ، ويذهبون إلى أن هذا الوافد الجديد بإمكانه أن يستوعب معظم نقاط الخلاف بين الأدوات النقدية والبلاغية ، وأن يتجاوز مشكلة القدم والحداثة التي استهلكت النقد والنقاد قديما وحديثا ، (ينظر :عبد الله محمد الغدامي، سلسلة كتابات نقدية :189 ، د . ت ، ص11 ، وما بعدها ؛ وكذلك ، عبد الله الغدامي وعبد النبي اصطيف ، 2004م)) ، وإذا كان النقد الثقافي يُقدّم عوضًا عما عرف عند نقاد التحليل النفسي " باللاشعور الجمعي " ، فإنه لا غنى - لهذا التوجه - من الاستعانة

ببعض إجراءات التحليل النفسي عند التعرض لبعض النصوص التي يظن أنها تحمل إشارات ورموزاً نفسية ، وهو مكون لا يخلو منه نص ناجح تقريباً .

وعلى هذا فالنقد الثقافي يهتم بكل مكونات العملية الإبداعية ، بدءاً بظروف الإنتاج، مروراً بالمقصدية والسياق ، وانتهاءً بحالات الاستهلاك وأنماط التلقي ، ومع أن هذا التحليل يستهدف نصوصاً إبداعية جمالية ، فإن مدى الاهتمام يتجاوز تلك الحقول الجمالية ليتواصل مباشرة مع معطيات ثقافية وأيديولوجية ، على فرضية أنها الدافع الحقيقي لتشكيل النصوص على هذا النحو دون غيره ، ولأجل ملاحقة المكون الفكري الذي يسري في هذه النصوص ، وكتبت لأجل حمله في المقام الأول ، ووفقاً لهذا ، " فتفسير منعرجات النص رهن بإساءة الظن به " ، وعند أصحاب النقد الثقافي تنتفي البراءة عن النصوص وأصحابها ، والنص المفضل للتحليل والنقد ، هو ذلك الذي يكتنز بالإشارات والإحالات ، وقيم علاقة - من نوع ما - مع أسلافه ومع ما جاوره من نصوص ؛ بل يذهب هذا التوجه إلى نفي وجود النص المعزول من أساسه ، فالنص علامة ثقافية وسياقية ، قبل أن يكون تشكياً جالياً أو قيمة فنية .

ومع التسليم بمعظم هذه المقولات ، فليس بالإمكان - من جهة أخرى - إهمال الجوانب الفردية والكوانم النفسية في العملية الإبداعية خصوصاً ، والتواصلية عمومًا ، والدليل - وكما هو معروف - إمكان التعبير عن الفكرة الواحدة - من الوجهة الثقافية - بأكثر من طريقة تعبيرية فنية ، ما يعني حضور الخصوصية والذاتية في عمليات التواصل اللغوية والفنية ، خلافاً للرموز الرياضية والمصطلحات العلمية التي لا تقبل تعدد مستويات الدلالة والتوصيل ، وفي ذلك يختلف النقد الثقافي عن نقد الثقافة ؛ لأن الأول يُعنى بالنص الجمالي بوصفه يحمل مضمراً نسقياً تمكّن مع الزمن من الاختباء تحت جماليات الصياغة والتشكيل ، فالجمال ليس غاية من وجهة النقد الثقافي ، ولكنه - في الوقت نفسه - غير مهمل ولا مزهود فيه ؛ أما الثاني فمحط تركيزه عمليات إنتاج الثقافة ووسائل ترويجها وانتشارها وظروف تلقيها واستهلاكها ، ولا اشتراط هنا - وكما هو واضح - للجمالية أو الأدبية أو الفنية ، كما أن مسألة الإضمار غير متوقعة ولا مطلوبة ، وهذا تمييز ضروري التبس على كثير من الناس حين خلطوا بين (نقد الثقافة) ...

وما نحن بصدد من (نقد ثقافي) ، ... ليكون مصطلحاً قائماً على منهجية أدواتية وإجرائية ... تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالي (عبد الله الغدامي و آخر، 2004 ، ص 24) .

ومنذ أن أصدر الناقد الأمريكي "فانسان ب ليتش" كتابه التأسيسي (النقد الثقافي : نظرية الأدب لما بعد الحداثة) تبلورت ملامح هذا التوجه النقدي الجديد ، وإن كانت الدراسات الثقافية موجودة وسائدة قبل هذا التاريخ ؛ أما " منهجية تعرية الخطابات الجمالية " بغية تحصيل الأنساق الثقافية الكامنة في أحشائها فذلك ما اختطه هذا التوجه النقدي ، وانطلق أصحابه في أعماله، محاولة منهم لاستكشاف النصوص واستكناه أنظمتها التواصلية : مضموناً وتأثيراً ومرجعية، مع شيء من التركيز على المكونات العقلية الواعية ، وغير الواعية في الخطابات النصية، وصولاً إلى البواعث النفسية والمرجعيات الأيديولوجية المنتجة لتلك النصوص والموجهة لسيرورتها ، وبالنتيجة ينتمي النقد الثقافي لتيار ما بعد الحداثة ، ويستجيب لمعظم مقولات النقد التفكيكي ، ويستفيد من منجزات نظرية جماليات التلقي ، غير أنه - في الغالب - يركز جهوده حول انتقاد السائد والمهيمن والمؤسساتي .

لعله من المفيد - أيضاً - الإشارة إلى أن النقد الثقافي يستهدف مجالات واسعة ونصوصاً وخطابات متنوعة ؛ لكن أشدها إثارة وأكثرها إغراءً تلك التي تقبع في هوامش السائد أو تقف على النقيض منه ، فكل ما يتعلق بالحرم والممنوع والمسكوت عنه في تعرجات النصوص ودهاليز الخطابات سيكون محل اهتمام واحتفاء من قبل أصحاب الوجهة الثقافية في النقد؛ لأن الغرض الأساسي هو الانطلاق من الجمالي باتجاه الفكري والأيديولوجي ، والأهم من ذلك كله - في تقديري - هو تركيز النقد الثقافي على "جدلية الهوية والآخر" ثقافياً وحضارياً .

الأخر في الغزالات /

ومن هذه النقطة تحديداً يأتي ترشيح هذه الوجهة النقدية للتعامل مع مسرحية "الغزالات" بالفهم المتقدم ، بما يمكن من متابعة جدلية " الهوية والآخر" في هذا النص من خلال أحد أكبر مناطق الإحراج تعبيرياً في الثقافة العربية الإسلامية ، ذلك هو موضوع العلاقة الحميمة بين

الجنسين ، فالبحث - على هذا النحو - يستهدف أولاً موضوع العلاقة بين الذات الثقافية والآخر الحضاري ، وثانياً استكشاف تجسيد هذه العلاقة رمزياً عن طريق اشارات ومواقف حميمية جنسية ، يظن أن كاتب تلك المسرحية اعتمدها - كغيره من كتاب النصوص الحضارية العرب - بديلاً " تصعيداً " لكوامن نفسية فردية وجمعية ، لا يمكنه التعبير عنها عملياً في مواجهة الآخر المقصود بهذا الترميز ، وهو هنا الحضارة الغربية الحديثة .

عدد من الأعمال السردية والدرامية العربية تبنت ترميز العلاقات الحضارية بين العواصم "المترو بولية" وأبناء مستعمراتها الحالية أو السابقة ، وكانت فكرة المثاقفة هي البديل الأفضل للتعبير عن هذه العلاقة ؛ وحيث إن العلاقة الثقافية - كما العسكرية والاقتصادية - ليست في مصلحة أبناء المستعمرات فلا مجال غير البحث عن بدائل أخرى يمكن للمقموعين - واقعياً ونفسياً - توقع التفوق فيها ، أو على الأقل تحقيق شيء من التوازن بين اطراف العلاقة ، وبفهم كهذا ، وأمام ضغط رهيب تمثله المكنتات الهائلة التي تحوزها الحضارة الغربية ، بمنجزاتها المادية والمعنوية العملاقة ، فإن الصراع المحتمل يأخذ اتجاهين مهمين: الأول يتجلى في الهروب إلى الخلف احتماً بمعطيات تراثية تاريخية ، يظن أنها تحقق شيئاً من التسرية أو التعزية ، أما الثاني فينقل المعركة إلى ساحة أخرى ، تستبدل المثاقفة بالمضاجعة ، وتستعويض عن القلم " بالقلم " ، لتكون أخيراً الفحولة أو الرجولة بدل الثقافة والتقانة.

وهذا التوجه الأخير هو المقصود في عنوان هذه الورقة " تجنيس العلاقات " ، وهو اتجاه تجسد فيما عرف بالرواية العربية الحضارية ، وليس المقصود بالحضارية - هنا - تميز تلك الكتابات عن غيرها من حيث البناء أو أسلوب الكتابة ؛ وإنما ينصب القصد - من وجهة نظري - على موضوع الكتابة وغرضها ، ظاهراً وباطناً ، وكيفية التعبير عن ذلك الغرض ، وأهم التقنيات الفنية الموظفة من أجل بلوغ الهدف ، دون الإساءة إلى المواضع الفنية لهذا النمط من الكتابات الأدبية ، وغالب الشأن في تلك الأعمال اعتماد العلاقة بين طرفين من أبناء الحضارتين ميداناً لرسم مجريات ذلك الصراع ، فأساس الصراع - وكما هو واضح - ثقافي وحضاري؛ لكن شعوراً ساحقاً بالعجز والقصور أو ما أسماه جورج طرابيشي " العنة الثقافية "

أدى إلى نقل هذا الصراع إلى ميدان آخر ، تدار على ساحاته معارك طاحنة - واقعية ومتخيلة - ضاعف من أوراها مجتمع ذكوري لا يعترف إلا بالرجال ، وثقافة كبتية لا تتغنى إلا بالفحولة ، ولا تفاخر إلا بمتعلقاتها.

إن عملية المثاقفة التي تبدو طوعية في ظاهرها ، إنما تمثل حالة من حالات الاستلاب أو "الاعتصاب" الثقافي عند الشعوب التي تتلقى ثقافة جلاذيتها ؛ لأن فعل المثاقفة يفرض علاقة بين طرفين أحدهما يكون فاعلا والآخر منفعلا ، بخاصة عند وجود هوة سحيقة بين طرفي العلاقة الثقافية ، كما هو الشأن في حالات التواصل الحديث بين الشمال والجنوب ، أو الشرق والغرب ، كما يصير بعض الكتاب على التوصيف " وما دما هنا في صدد الأدب الذي يتناول بالعرض والمعالجة العلاقات الحضارية بين الشرق والغرب فإن العامل الأخير أي المثاقفة يبدو حاسم الأثر في إلbas تلك العلاقات رداء ومضمونا جنسيين " (جورج طرايشي ، 1997م ، ص 10-11)، وعلى ذلك فإن ممثلي الثقافة العربية في هذا الصراع سيكونون حتما من الرجال ؛ بل من فحول الرجال وليسوا أي رجال ، وإن ميادين المعارك البديلة غالبا ما تجري على أراض غريبة ، وتحديدًا في عواصمها المشهورة مثل باريس ولندن عاصمتي تلك الثقافة وحصنها المنيع ، حيث كانت المدينتان مسرحًا لكل الروايات العربية المشهورة التي جسدت هذه العلاقة . (جورج طرايشي ، 1997م ، ص 10-11)

في هذه المتابعة يختلف الأمر - قليلا - عما عرف ضمن كتابة الرواية العربية الحضارية لأسباب فنية وموضوعية ، فعلى مستوى التوظيف يقوم الكاتب بحركة معاكسة لما ساد في تلك الروايات مكانيا ؛ ففي حين كان أبطال تلك الأعمال يقومون " بغزو" الحضارة الغربية في " عقر دارها " ؛ بل في أمنع حصونها - آنذاك - لندن وباريس ، ينقل كاتب هذه المسرحية أبطاله من عواصمهم الغربية إلى الصحراء العربية ، ويتابع تصوير غزو المعدات الغربية لفضاءات البيئة العربية ، أما على مستوى العمق فإنه وإن كان لا يتخلى عن مبدأ تجنيس العلاقات فإنه لا يعطيه مساحة واسعة في عمله ، بل يستفيد من عقد مقارنات أخرى تشمل معظم القيم والعادات

لدى شعوب الثقافتين العربية والغربية ، ومع ذلك فإن الخلفية العميقة لهذا العمل ترسم ظلالاً جنسية منذ اللحظة الأولى لرفع الستارة في المشهد الأول من المسرحية .

يسوّج هذا التوجيه على مستوى البنية الفنية اختيار الشخصيات وطريقة تقديمها ، فالمسرحية كاملة تتكون من ثلاثة فصول لا تظهر فيها سوى ثلاث شخصيات هي : (فيكتور) خبير نفط أمريكي ، في الخمسين من العمر ، ملّ الروتين وعانى من عجز جنسي لمدة ثلاث سنوات ؛ (هيلينا) سكرتيرة إنجليزية ، تعمل بجمعية إسكان بلندن ، ملت الروتين بدورها ولبت دعوته لقضاء أيام في الصحراء بحثاً عن غزالة جميلة ؛ (جابر) بدوي من الصحراء كاره لها، مع علمه بها ، دليل الرحلة ، ولكنه يهفو إلى العيش في تلك المدن الزجاجية النظيفة (حسن عطية ، 2003م ، ص23) ، وبهذه التشكيلة يفتح الكاتب أفق التجنيس العلائقي منذ الوهلة الأولى، بخاصة وأن أحداث هذه المسرحية بكاملها تدور في فضاءات صحراوية مترامية لا يحيط بها مد البصر ولا حدود الخيال .

قد يستغرب القارئ أن تكون عيّنة التحليل في هذه الورقة مسرحية وليست رواية - كما جرت العادة في دراسات سابقة - حين يكون القصد متابعة تجسيد العلاقة بين ثقافتَي الشرق والغرب فنيا ورمزيا ؛ وسبب ترشيح هذه المسرحية لتكون محلاً لهذا الفحص يرجع أولاً إلى القيمة الفنية التي يمثلها هذا النص الدرامي بين سائر الأعمال الإبداعية الليبية والعربية ؛ بل العالمية ، حيث حظيت باهتمام كبير في الأوساط النقدية والفنية والإعلامية ، وحسدت على خشبت المسرح مرات عديدة ، جابت الدنيا وطافت العالم ، عن طريق أعلام المسرح في كثير من الأقطار (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، المسرحية)؛ أما السبب الثاني ، فيعود إلى رغبة ملحّة في إسهام ما يليق بغنى الكتابات الليبية التي - لسبب أو لآخر- ظلت نسياً بين بنيتها على الرغم من ذيوعتها وشهرتها المدوية خارج حدود الوطن ، وفي أصقاع العالم ، وهو أمر كان - ولا يزال - مبعث حرج لكاتب هذه الورقة ، وربما لعديد الدارسين الليبيين الذين كانت معظم دراساتهم لأعمال غير ليبية، يمكن تركيز أضواء غامرة على بعض المكونات المفصلية لهذه المسرحية بقصد إتاحة الفرصة للمتابع العرضي - ناهيك عن المتخصص - لاكتشاف ما نحن بصددده من "

تجنيس العلاقات الحضارية " بين الشرق والغرب أو الشمال والجنوب ، منذ (عصفور من الشرق) مروراً (بالحي اللاتيني ، وشرق المتوسط) حتى (موسم الحجرة إلى الشمال) ، ولن تكون هذه المسرحية العمل الأخير في هذه السبيل ، وإن كانت تبدو بنكهة مغايرة ، تلك المحطات ستكون في رحاب المكان ، والأحداث ، والشخصيات المتجسدة في حواراتها المتعلقة بموضوع الورقة ، ولن يكون للعلاقات الزمنية حضور يذكر في هذا التحليل ، لعدم أهميتها بالنسبة لموضوع البحث من جانب ، ولأن علاقات الزمان تكاد تكون محصورة في الأعمال المسرحية من جانب آخر.

دلالة المكان في مسرحية الغزالات :

خلافًا لما ساد بين كتاب الروايات الحضارية العربية الذين جسدوا مروياتهم على أراض غريبة ، وفي عواصم " مترو بولية " - أنيا أو ارتداديا - نقل الكاتب أحمد إبراهيم الفقيه شخصوس مسرحيته إلى الصحراء الكبرى ، ورسم لذلك الفضاء المكاني صوراً متفاوتة تعبيراً عن أطراف العلاقة التي تتوخى المسرحية النهوض بمهمة توصيلها ، بطريقة درامية فنية ، ويأتي التفاوت في النظرة للفضاء الصحراوي المهيب تبعاً للمرجعية الفكرية والثقافية التي يمثلها أطراف العلاقة ، فالخبير النفطي لا يرى فيها سوى منجم للثروات ، ومنبعاً دافقاً للذهب الأسود ، لا ينقطع عطاؤه ولا يحد اكتنازه ، أما صديقه الإنجليزية - التي تطأ قدماها الصحراء للمرة الأولى - فلا تتخيلها إلا صفاء ونقاء ومسرحاً للغزلان والطيور الجميلة ، وربما كدر صفوها وجود بعض الكائنات المتوحشة ، وأطياف العفاريات والجنيات ، في حين تتعدد زوايا النظر ومحطات التأمل بالنسبة لمولود الصحراء وابنها البائس ، فهو - وإن كان لا ينكر نقاءها وصفاءها - لا يحس بها إلا وهجاً لافحاً وبرداً قارساً ، ولا يجد لها طعاماً إلا قرين البؤس والشقاء ، والشبق والحرمان .

وقبل الاستماع إلى أصوات أبطال المسرحية بالخصوص ، يحسن التوقف أمام فحوى النقل المكاني الذي أحسب أن الكاتب تقصده للتعبير عن علاقة جديدة بدأت تبلور خلال الربع الأخير من القرن العشرين ، حين أخذت الحضارة الغربية تنسج قناعاً جديداً تستعيز به عن وجهها القديم ، بالعودة الفكرية والثقافية بدل الاستعمار المباشر والحملات العسكرية ، عن

طريق ما بات يعرف بالعمولة الفكرية والثقافية ، وعلى ذلك فالعودة - هذه المرة - ستكون علمية فكرية، وعندها تصلح شخصيتا (خبير النفط ، ورفيقته الحاملة) للتعبير عن هذه الصورة الجديدة من صور الغزو والاقتحام للصحراء ومجتمع الصحراء ، وهذا التصور يستلزم أن تجري أحداث التواصل داخل نطاق جنوب المتوسط ؛ لكن بحلة جديدة غير تلك التي ألفتها شعوب المنطقة، وكذلك هي ليست ردة فعل خيالية يطلقها كاتب مكبوت من أبناء جنوب المتوسط ، تعبيرا عن شعوره بالعجز والدونية أمام منجزات الثقافة الغربية الحديثة .

لا يقتصر التغيير على أسلوب ممثلي الثقافة الغربية في هذا التوظيف ؛ بل إن التغيير يطال أيضا أبناء المجتمع الصحراوي الممثل لشعوب جنوب المتوسط ، إذ تطالنا الشخصية البدوية بتوق عارم لحياة المدن وما يظن بها من مباهج الحياة ورغد العيش ، وفي هذا تحول كبير في أطر التفكير ، وأنماط الحياة لم يكن مألوفاً عند الشخصيات الممثلة لهذه البيئة التي كثيرا ما ظهرت منغرس في محيطها ، متشبثة بعاداتها وتقاليدها ، وهو تحول ينسجم ومعطيات مرحلة كتابة المسرحية التي تجسد إرهابات الطوفان المعلوماتي الذي اجتاحت المنطقة - في تلك الأثناء أو بعدها بقليل - تزامنا مع ثورة الاتصالات والمعلوماتية الحديثة التي لا زالت تداعياتها مستمرة حتى هذه العشرية الثانية من القرن الحادي والعشرين؛ ولعل القارئ يلاحظ أهمية النقلة المكانية التي اعتمدها الكاتب أساسا في بناء مسرحية الغزالات ، ولا شك في أن عنوان المسرحية يضيف نكهة خاصة على فضاء المكان المختار ، بما يقفز للذهن من حقول متداخلة للمقصود من هذا الاطلاق عبر هذا الفضاء المكاني الفسيح .

يمكن - في هذا السياق - متابعة الفضاء المكاني من خلال شخوص المسرحية ، وكيفية انعكاس رؤاهم على مكوناته - حسيا ومعنويا - وأساليبيهم في التعامل مع تلك المكونات ، وأخيرا أثر الاحتكاك بالفضاء المكاني على مكوناتهم الجسمية والوجدانية ، وما يقدمه كل منهم تفسيراً لظواهره وحوصله لتحريته الجديدة أو المألوفة ، ولتكن البداية مع التقديم الذي يضعه الكاتب مفتتحا للمشهد الأول منها " ... المكان في منطقة صحراوية ، أرض خلاء ، والأفق يشتعل بوهج الصبح ، " (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص367) ؛ فالكاتب يؤكد

على خلو المكان من أي أثر للحياة حين يجمع بين " منطقة صحراوية ، وأرض خلاء " ، وكأنه تحسب لمن يظن أن تلك المنطقة الصحراوية قد تكون واحة أو قرية أو ربما شركة بترولية ، ما دفعه إلى نفي جميع صفات الحياة والأحياء عن فضاءه المكاني ، ثم أردف عبارة لها مدلولها العميق في سياق الفضاء الصحراوي " الأفق يشتعل بوهج الصباح " ، لا أدري كم يحمل تركيب " الأفق يشتعل " من الحرارة ، ومدى ما يدفع به منها في شرايين المتلقي لهذه العبارة ، ثم إذا أضيف إليها " وهج الصباح " لنا أن نتخيل الجو الذي يسود هذا الفضاء الصحراوي ، لعله من مثل هذه الصياغات تنسرب الشعرية في أوصال الأعمال الدرامية والسردية .

يتواصل التقديم ، وتتقدم من خلاله ملامح المكان رويدا رويدا ، قد يذهب الظن إلى أن التراكيب السابقة تحمل تحديدات زمنية ، كفترة الصباح مثلا ، وهذا صحيح : ولكنه صباح مرتبط بأوصاف مكانية لا تكون في غيره ، يتأكد ذلك بما تحمله هذه العبارة - في وصف حركة الشخصية الحاملة ومشاعرها - من إشارات " تقفز رشيقة كالفراشة ،...، تضع الماء على وجهها ، ،...، وتنظر بانبهار إلى الأفق الذي يشتعل بنار الصباح " (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص367) ، لا أحسب أن الأمر يحتاج إلى نوع من التأمل لإدراك المشاعر التي أراد الكاتب أن يزرعها على أجواء المكان وطبيعته ، وكذلك على تلك التي " تقفز رشيقة " في هذا الصباح الذي كان يمكن وصفه بما هو أعذب وارق لولا طبيعة المكان وقساوته المنتظرة ، كأن يجري التركيز على نسائمه العليلية مثلا ، أو مناظره الخلابية ؛ لكن شيئا من هذا لم يرد في تقديم المسرحية ، وهو ما يعني - من وجهة نظري - وضع المتلقي في أجواء المكان نفسيا ، ومع هذا يفسح الكاتب مجالا لوجهة أخرى تعبر عن غرارة صاحبها تجاه المكان الذي حل به ، يعبر عنه صوت الفتاة في هذا التقديم عندما تقول : " أليس هذا بديعا ، لم أكن أدرك أن مشهد الصباح في الصحراء له كل هذا الجلال " (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص367) ، ويتجلى في هذا التركيب - أيضا - مهارة الكاتب في تعميم الموقف ، فهو لم يصف المشهد الصباحي بالجمال ؛ وإنما وصفه بالجلال ، وتلك صفة تحمل شيئا من الفخامة والهيبة ؛ لكنها لا تشي

بأي نوع من الود أو القرب أو حتى الطمأنينة، وهو ما ينبئ من طرف خفي عما يبث الكاتب لهذه التي حلت بالصحراء بجيائها الحالم وبعاطفتها الجياشة ، دون أي زاد من خبرة أو تعقل .

يتأسس الاهتمام بهذه الشخصية بوصفها ممثلاً لمنطقة الصراع وحالة التنافس بين الشخصيتين الأخريين في المسرحية ، تمثل إحداها شعوب جنوب المتوسط وثقافتهم (جابر)، في حين تمثل الثانية شمال المتوسط والثقافة السائدة بين شعوب تلك البلدان (فيكتور)، وعلى الرغم من انتماء شخصية الفتاة (هيلينا) إلى الثقافة الغربية كذلك ؛ فإن دورها الرمزي يجعلها محلاً للصراع بين الشخصيتين ، لأن (جابر) لا يقبل دور المتفرج فيما يحدث بين ممثلي الثقافة الغربية في هذا التوظيف ، وهو أمر طبيعي وفق التأويل المتقدم ، لأن منجزات الحضارة الغربية المعاصرة صارت أساساً لحياة البشرية قاطبة ، ولا يمكن لجماعة بشرية أن تستغني عنها أو تدير ظهرها لها ، وعلى هذا فإن ما يصدر عن هذه الشخصية المحورية يمثل ركيزة أساسية في متابعة الخيط الخفي الذي يرسمه الكاتب لطبيعة العلاقة بين الثقافتين الغربية والعربية الإسلامية ، ولعل ذلك يتضح أكثر من فهم الشخصية المحورية للبيئة المعنوية لطرفي العلاقة.

البيئة المعنوية في المسرحية :

ما سيق - اقتضاباً - حول البيئة الحسية لا يمثل إلا مدخلاً لتحسس مكونات البيئة المعنوية التي هي المقصودة - في تقديري- من طرف الكاتب ، وهي محل العناية في هذا التحليل ، وستجري معاناة تلك المكونات المعنوية من خلال رؤية الشخصية ذاتها أولاً ، ثم يعرج التحليل على منظور الشخصيتين الأخريين ، كلما كان ذلك ممكناً ومنتجاً ، في اتجاه هذا التوظيف ؛ فما هي أبرز تصورات هذه الشخصية لمجتمعات جنوب المتوسط ؟ وكيف كانت علاقتها ببيئتها الأصلية قبل تجربتها هذه وبعدها ؟

لا يتوقع من فتاة يافعة - في العشرينيات - أن تحوز تصوراً عميقاً لملايسات الحياة الفكرية والاجتماعية بمنطقة جنوب المتوسط - (أبناء الصحراء) وفقاً لتصوير الشخصية - ؛ بل إن ذلك التصور يسوده كثير من الغموض والتشويش ، وربما شيء من السذاجة ؛ لكنه يعبر عن تصور قطاعات واسعة من شعوب تلك الثقافة لما عليه الشأن- معنويًا وحسيًا -لما جهل جنوب

المتوسط ، فعلى المستوى الحسي لم يكن متوقعا لدى الشخصية كل قساوة الصحراء هذه : " ما أقسى هذا البرد ، حتى الماء كاد أن يتجمد ، بدأت أدرك أهمية أن تستيقظ في الصباح ، فتجد نفسك في غرفة تتمتع بالتدفئة المركزية ، وتفتح الحنفية فإذا بها تجري بالماء الساخن " (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص367) ، ومع ذلك تظل محلا للتأمل والصفاء الذهني ، فبضعة أيام فيها " قادرة أن تمحو ما علق بأنسجة المخ من أتربة وغبار نتيجة للروتين اليومي ما بين زحام الناس وصناديق المكتب ، ، غبار فسفوري ناعم يتسلل داخل أنفنا ويتراكم مع تقادم الأيام والسنين " (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص272) ، ولذلك فهي تستحق أن تكون محلا للاحتفاء وملهمة للشعر حتى عند الهواة والمبتدئين :

" إني أيتها الصحراء

أيتها البحر الممتد العملاق بلا ماء

أيتها المدن الكبرى ، العصرية ، التي لم تبعد

أيتها الغابات بلا أشجار

أيتها الصحراء ، يا حرف الألف في أبجدية الكون

يا أصل الأشياء ، إني لاجئة إليك " (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص273) .

وإذا كانت الصحراء تمثل هذا الفضاء الرحب غير المتناهي بما يجعله حلما للهروب من علب الصفيح وشياطين الأسفلت والإسمنت ، على المستوى الحسي ؛ فإن المتوقع من أبناء الصحراء أن يمثلوا الغربة نفسها في تصرفاتهم وأساليب حياتهم ، تقول الشخصية عن مرافقها من أبناء الصحراء : " أين اختفى ، إنه حقا رجل غامض ، ، غريب ... كيف أمسك مساء الأمس بتلك الأفعى وكأنه يمسك عصفورا ، المرعب حقا أن يقطع رأسها ثم يطهوها ويأكلها ، ، أظن بأنني سوف أظل بقية عمري أحكي هذه القصة ولن أجد أحدا يصدقها " (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص369) ، وألا يعتدوا بقيود أو يتوقفوا عند حدود في علاقاتهم العاطفية والإنسانية على المستوى المعنوي ، وهذا ما عبرت عنه الشخصية في هذه الحوارية مع أحد أبناء الصحراء :

هيلينا : حدثني عن أنثاك .

جابر : لا أنثى لي ؛ عندي فقط زوجة .

هيلينا : خابت فيكم آمالي يا أهل الصحراء ، ظننت الرجل هنا يتزوج عشرين أو خمسين أو مائة " (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص388) ، فعلى الرغم من الصياغة الساخرة لبعض تراكيب الحوارية لا يخلو الأمر من الإشارة إلى بعض التصورات التي تسود المجتمعات الغربية عن العلاقة بين الجنسين في المجتمعات الشرقية ، حيث يرسخ وهم مفاده أن مجتمعات جنوب المتوسط تتوارث طقوسا حريمية تسمح للرجال بممارسة أدوار الذكور في سائر قطعان المملكة الحيوانية ، لتكون العلاقة - وفقا لهذا - الوهم بهيمية خالصة لا مكان فيها للحميمية أو القيم الإنسانية .

وذاك شعور يقع في أعماق معظم الذكور في كل مكان من العالم ؛ لكن الذي يغذيه عند بعض شعوب الأرض - من وجهة نظري - هو حالة الكبت والحرمان التي تفرض على الإنسان في تلك المجتمعات ، تبعا لدعاوى وتبريرات مختلفة وفقا لما هو سائد ومتواضع عليه، ما يفاقم المشكلة في تكوين هذا التصور الخاطئ ، ويدعم ذلك التفكير السقيم هو ما يصدر عن أبناء مجتمعات الجنوب من تصرفات وإقرارات ، يظن أصحابها أنها تصب في تأكيد مفهوم الفحولة الذي - بكل أسف - بنيت على أساس منه معظم مكونات الحياة السياسية والاجتماعية وحتى الفكرية في بعض المجتمعات الشرقية ؛ فالحاكم ينبغي أن يكون رجلا على معنى الفحولة لا على مستوى القيم النبيلة ، وصاحب المال لا بد أن يكون رجل أعمال ، والشاعر أو الفنان ينبغي أن يكون فحلا كذلك ، ولذلك فإن مثل الثقافة الشرقية (العربية الإسلامية) رجل في كل نصوص التواصل الحضاري بين الثقافتين الغربية والشرقية ، انطلاقا من أنه لا يجوز تأنيث ثقافة الفحول ، وربما بناء على ذلك لا يجد (جابر) حرجا في الفهم / الوهم الذي تقدمه محاورته الغربية حول تلك العلاقة ؛ بل يتباهى بتأكيده والثناء على رجاله من الأسلاف ، " هذا ما كان يفعله الأسلاف ، ... ، كانوا رجالا حقيقيين ، ، وكانوا فحولا يغطون وجه الصحراء ... ، ويضع الواحد في البيت حريما يصل إلى المائة والمائتين ، وأحيانا إلى الألف أو الألفين إذا كان

أميرا أو ملكا " ، فهم رجال حقيقيون لأنهم فحول ، ودليل فحولتهم ما كانوا يجوزون من أعداد الحرم وأصناف النساء ؛ أما اليوم وقد ضعفت الأجيال وقصرت الهمم والغايات ، بعد أن " جاءت أجيال أضعف بنية وأقصر قامة ، وشهيتها للحياة فقيرة محدودة ، فلم تقدر أن ترتفع لمستوى أولئك الأسلاف العظام " (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص388) .

يمكن عكس الاتجاه ومتابعة حالة الحرمان التي تعبر عنها هذه الصورة الشبقية والنهم الصحراوي المتعطش للماء وللمتعة معا ، ويتحقق ذلك عندما نستمع إلى أهات أبناء المجتمع الصحراوي (جنوب المتوسط) منذ الطفولة حتى يوم الناس هذا ، يتجلى ذلك في المدرسة ، أو ما أصطلح على تسميته بالمدرسة " غرفة واحدة وشيخ أعمى وعصا " ، كما يتجسد في كل مكونات الحياة الاجتماعية والترفيهية ، ناهيك عن الحياة الفكرية والسياسية ؛ ففي حديث (جابر) عن طفولته وأيام دراسته ، ثم عن شبابه وطموحه ، وأخيرا عن كهولته وزيجاته ما يكفي لنقل تلك المعاناة الأبدية التي فرضت على شعوب هذه المنطقة ، أو ما يبدو هكذا في هذا التوظيف ، في سني عمره الأولى لا يذكر (جابر) إلا ذلك المكان المتهالك الذي أرسله والده لتعلم الأبجدية فيه ، وما كان يعاني فيه من ضيق وخوف لولا أطفال تلك الصورة الحائطية المثبتة على أحد الجدران " الشيء الوحيد الذي أذكره ببعض البهجة حول تلك المدرسة ، أو بالأحرى تلك الغرفة ، هي الصور التي كانت تغطي الجدران ،.....، كانت الصور لأطفال خلقوا في أبهى صورة ، يرتدون ملابس جميلة ، جديدة ، زاهية ، كأنهم الأمراء ، لهم ملامح وسيمة ، وتفور وجوههم بالصحة والعافية حتى يكاد الدم أن ينفر من وجناتهم ، شعورهم صففت بعناية وأناقة ، وهم يتسمون في سعادة ، وكل شيء من حولهم كان يشع نظافة وصحة وعافية وجمالا " (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص386) .

أحسب أنه من اليسير إعمال الذهن لاكتشاف الدافع الحقيقي لتعلق ذلك الكهل / الطفل بهذه الصور دون سواها ، ولعل القارئ يدرك بمفهوم المخالفة الحالة التي كان عليها أطفال تلك المدرسة / الغرفة ، وهياتهم ولامح وجوههم ، فالدافع الكامن خلف هذا التصوير الرائع الأنيق لأطفال تلك الصورة هو الرغبة الجامحة المكبوتة في أن يكون صاحب الأنين واحدا منهم

أو مثلهم ؛ لكنه - وبكل أسف - لم يحظ بشيء من هذا ، ولا بما هو قريب منه على اقل تقدير ، وها هو يواصل نقل تلك الصورة التي تصل حد المفارقة " وأنظر حولي فأرى أطفال المدرسة بملابسهم البالية واشكالهم القميئة ، والأوساخ تغطي ملابسهم ، والذباب يطوف حول عيونهم وأنوفهم وأفواههم ، فأكرههم جميعا ، ، العن الحظ الذي جاء بي معهم ، وألثفت إلى أطفال الصورة ، ، فتملاً قلبي بهجة ، وتبتدد كآبة الغرفة ، وأقدر على احتمال منظر الشيخ الأعمى وهو يومئ بعصاه ، ومنظر تلك الوجوه الصغيرة التي تملأ الغرفة من حولي كأنها كدس من علب الصفيح الصدئة " (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص386).

ظل ذلك الطفل المحروم يقبع في اعماق جيل ، وربما أجيال ، ممن قدر لهم أن يزرعوا - قسرا- في رمضاء الصحراء الكبرى ، لتكون سنوات أعمارهم وقودا لجحيمها الذي لا يخبو لهيبه ولا يسكن أواره ، وليجرحوا على أعناقهم أوزار وجودهم هذا ، بوطأة جلايد تلك الصحراء وغرايبها ، وعندما سنحت الفرصة - عن طريق المثير - لذلك القابع في الأعماق تحرك كما يتحرك مارد عملاق هب من عقاله، بعد كمون قاهر دام لدهور ، فكانت هذه الآهات التي نتابع جزءا منها في هذا التحليل، ومنها هذه المقارنة المفارقة التي تدفع إلى قليل من الابتسام وكثير من الأسى والآلام ، بخاصة ونحن نصطدم بنهاية هذه الصرخة الباكية على طفولة موءودة، لا تقبل التقادم ولا تعترف بالمراحل والفترات " إنني أحتفظ الآن لأولئك الأطفال بجميل أنهم قدموا لي الذكرى الوحيدة المشرقة في طفولتي ، وأنقذوني من دمار كان سيلحق بعقلي لو لم ألتق بهم في تلك الغرفة " (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص387) ، ولا مناص من التوقف أمام مفردات من مثل " الآن " ، " الذكرى الوحيدة المشرقة " ، " أنقذوني من دمار " ، لأن كل هذه المفردات والتراكيب تحمل دلالات هي غاية في الإيحاء والتلويح لما يعتمل في الأعماق ، منذ ذلك الوقت حتى هذه المرحلة العمرية المتقدمة ، وهو ما يؤكد أن التجارب والذكريات لا تموت، وبخاصة تلك التي تحمل ألما عظيما عند أصحابها ، وهي هنا في هذا التوظيف تكاد تصل حد اللاشعور الجمعي لأبناء هذه المجتمعات .

إن شبح ذلك الطفل المحروم لا يفتأ يلاحق هذا الكهل المتجلد الذي يكابر لإخفاء ألمه وحزنه ؛ لكن ليس بمقدوره أن يكتفم أنين الوجع الصاعد من الأعماق رغم الكبت والمكابرة ، لذلك فهو ينفجر أمام أول وخزة دبوس صغير من المثيرات الداخلية أو الخارجية ، قالت : " إنك تضحكني وأنت تتكلم بلهجة طفل أخذوا منه لعبته "؛ فأجاب : " لم تكن عندي لعبة أصلا ، لم أعرف في عمري لعبًا ، ليث الإنسان يمنح حق أن يختار مكانا لحياته قبل أن يولد " (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص384) فهذا الاسترسال باتجاه اللعب والألعاب إنما يعبر عن عنفوان ذلك الطفل القابع في الأعماق ، وهو يصرخ طالبا لألعابه التي حرّمها في وقتها ، وجاءت هذه ورفيقها لتوقظ كل تلك الرغائب والأمنيات ، والتي ستتحول إلى تعلية من نوع آخر تمثل رغبة جامحة في التفوق الجنسي الذكوري على أولئك الذين تمتعوا بملذات حرّمها من يمثلهم (جابر) في هذا التوظيف.

توظيف المفارقة في بناء الحوار :

لا يعني ما تقدم أن التحليل يتجه إلى أن الشخصية الصحراوية لا زالت في طور الطفولة وأنها لم تنضج بما يكفي لتدخل في منافسة ، بل في صراع مع من يمثل الثقافة الغربية في النص؛ بل إن المقصود أن تلك الكوامن الطفولية لا زالت حاضرة ولها فعلها المؤثر علي تصرفات الشخصية ومواقفها ، وهي تعد دافعا أساسيا لإثبات الذات أمام الآخر ، وتعويض الحرمان الذي لم يبتل به الخصم ، ولذلك عندما تعترض الفتاة على عبوسه وتألمه ، وتمتدح السكنى في الصحراء ، يجيبها بما يعبر عن ألمه العميق لفقدان سعادة الطفولة في شظف هذه الصحراء ؛ بل يقترح عليها مقايضة تلك الأبنية بهذه الصحراء الجرداء " أعطني جدرانك وخذي صحرائي ، لعلني ألتفت من جديد إلى طفولتي فأجدها قد امتلأت بالألعاب ، ومدن ملاهي الأطفال ، وأفلام الكرتون والآلية الجديدة ، وحفلات أعياد الميلاد، وعلب الحلوى والشوكولاتة" ، ولست أظن بعد هذا التصريح أن التحليل بحاجة إلى البحث عن مزيد من المؤكدات للوجهة التي اقترحها ، وهي أن حالة المغالبة " الجنسية " التي اعتمدها كتاب الأعمال الأدبية الحضارية العربية إنما كانت تعبيرا عن شعور بالدونية وهوان الشأن حاليا ، وتنفيسا عن كبت وحرمان رافق أبناء

الثقافة الشرقية " العربية الإسلامية " منذ الطفولة وإلى مرحلة كتابتهم لمثل هذه الأعمال ، وليس شرطاً أن يكون ذلك تأصيلاً شخصياً لصاحب النص - وإن لم يكن مستبعداً . بل يكفي أن يكون محملاً بمحوم الثقافة التي يصدر عنها .

تطل صياغة المفارقة في العلاقات الاجتماعية أيضاً ، من مثل تلك المتعلقة بالزواج ، والروابط الأسرية ، وصلة الأرحام ، وما إلى ذلك مما يصلح تصويراً للبيئة المعنوية التي هي أساس النقد الثقافي ، فعلى سبيل المثال عندما يتعلق الأمر بقدوم الشخصية الزائرة إلى جنوب المتوسط يدور الحوار على النحو التالي :

جابر : هل وافق أبوك بسهولة على سفرك لزيارة أحد الغرباء؟ يا لهما من أبوين عجبين !
هيلينا : أبوي ؟ يوافقان ؟ لماذا ؟ ما دخلهما ؟ إني أحبهما ؛ لكنني منذ ثلاثة أعوام لم أذهب لزيارتهم ، فهما يعيشان بعيداً عن لندن ما يقرب من ساعة بالقطار .. ، رأيت أمي - مرة - بالمحطة فقلت لها أهلاً .

جابر : يا سلام . وقلت لها أهلاً ، ، رأيت أمك بالمحطة فقلت لها أهلاً ! أهذا كل شيء؟ (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص401) .

كلا الطرفين يصدر عن ثقافته ، ويعبر عن دهشته واستغرابه لسلوك الآخر وطريقة تفكيره ، فجابر يتعجب من موافقة الأبوين على سفر ابنتهما إلى هذا المكان النائي مع رجل غريب ، وهي تستغرب طبيعة السؤال أصلاً ، ولا ترى أدنى علاقة للوالدين بالموضوع ، وبذلك يأخذ الحوار شكل المفارقة الموقفية ، إذ يتصرف كل طرف بشكل مناقض لما يفكر فيه محادثه ، وتصل المفارقة مداها عندما تذكر أنها التقت أمها في المحطة فاكثفت بقولها : أهلاً ، ولعل الكاتب تعمد تعميق المفارقة وإبرازها عندما زرع بعض الإشارات التحويلية من خلال تحديد مدة الانقطاع عن زيارة الأبوين " ثلاثة أعوام " ، وتحديد المسافة الفاصلة والمدة المطلوبة للوصول " ما يقرب من ساعة " ، وكذلك وسيلة السفر المتاحة " بالقطار " ، وأخير أوصل التأزم إلى ذروته عندما أشار إلى ذلك اللقاء العرضي " مرة " ، ومكانه " بالمحطة " ، وأسلوب اللقاء ومدى حرارته " فقلت لها أهلاً " ؛ ما دفع إلى انفجار الطرف النقيض من الحوارية الثقافية .

يتواصل التشكيل الدرامي المؤسس على المفارقة بين طرفي العلاقة حول إحدى القيم الاجتماعية التي رشحها الكاتب لتكون ميدانا لإبراز التمايز الثقافي بين ضفتي المتوسط ، تلك هي علاقة الفروع بالأصول ، عندما يتطرق لمسألة البر واحتساب الأجر في العلاقة مع الأصول ، ويتخذ من بعض أنواع الخدمة التي يمكن أن يقدمها الأبناء للآباء مدخلا لإضفاء مزيد من التوتر الدرامي على بنية المفارقة التي تمتاز أصلا بمثل هذا التوتر ، وما من شك في أن الإحسان للوالدين ورعايتهما ، وبخاصة حالة كبرهما أو عجزهما ، قيمة إنسانية ؛ لكن الكاتب لا يفوت فرصة شحن الموقف بالتباين حول هذه القيم التي يعتقد أنها من المسلمات بين بني الإنسان، فيقتنص تلك المقابلة العرضية في محطة القطار ليدلف منها إلى بؤرة أخرى من مفارقتها الكبرى التي يحيكها لمتلقي المسرحية من الثقافتين ؛ إذ يجد كل منهما ما يضعه في حيرة واستغراب أمام بعض المواقف وأنماط التفكير لدى شريك الرحلة والحوار:

هيلينا : لقد تحدثنا قليلا ، وعندما عرفت أنني أشتغل في جمعية إسكان سألتني أن أساعدها في الحصول على قرض لشراء مسكن جديد.

جابر : وطبعا وفاء لها ، نفضت يدك من الموضوع .

هيلينا : طبعا لا ، وهل أرفض فرصة تحقيق بعض الربح ، ذهبت على الفور ، وحصلت لها على القرض .

جابر : إذن فأنت تدركين أن إرضاء الوالدين هو أعظم ربح .

هيلينا : لا أقصد هذا النوع من الربح ، أقصد ربحا آخر .

جابر : رضاء الضمير .

هيلينا : متى تفهم ؟ أقصد الواحد بالمائة .

جابر : واحد بالمائة ماذا ؟

هيلينا : عمولة .

جابر : عمولة لك أنت ؟

هيلينا : طبعا .

جابر : من أملك ؟

هيلينا : وما الضرر في ذلك ... ، تحصلت منها على واحد بالمائة من ثمن البيت ، وحصلت أمي على القرض ، وهي سعيدة .

يفتح هذا الحوار كوة واسعة وعميقة على المرجعيات الثقافية التي ينطلق منها كل طرف من المتحاورين ، ولا يفوت الالتفات إلى ذلك التركيب الساخر " وفاء لها ، نفضت يدك من الموضوع " ، لأن هذا التركيب يحمل التناقض إلى حد المفارقة السياقية ، فالوفاء - وكما هو مألوف - يقتضي بذل العناية ومزيد الاهتمام ، لكن الكاتب قصد عبثية التصرفات عند الطرف المحاور بسبب ما تقدم من لقطات ، كانت صادمة تماما لممثل الثقافة الشرقية ، لذلك رتب هذا التصرف على ما سبق ، وبأسلوب ساخر ، ما لا يفوت - أيضا - " نفضت يدك " ، لأنه يحيل على معنى دقيق وخاص لا يتسنى فهمه إلا لأبناء اللسان ، فنفض اليد بوصفه حركة معينة تؤدي بإحدى اليدين لا يدخل دائرة المقصدية في هذا السياق بحال ؛ إنما المقصود هو الانصراف كلية عن المطلوب أو المذكور ، وهذا مرام لا يدركه إلا من تشبع بمثل هذه التراكيب الشعبية ، ولا شك أن الكاتب أراد أن يلمح إلى مكونات الشخصية ثقافيا وعقديا من خلال تلك الحوارات بين أطراف العلاقة .

عندما تتحدث (هيلينا) عن فرصة تحقيق بعض الربح ، يذهب كل منهما إلى الاتجاه الذي يراه لائقا بالمقام ، في تأكيد واضح للمرجعيات الثقافية المتباينة ، فهو لا يرى في العلاقة بالوالدين إلا علاقة البر والإحسان طلبا للأجر والثواب ؛ أما هي فتري في هذه السانحة فرصة لتحقيق مكسب مالي تجنيه من وراء إنجاز تلك المعاملة ، بصرف النظر عن صاحبها ، وعلاقتها به ، ومما يعزز موقف الطرفين أسلوبيا ما يلاحظ من تكرار " طبعا " في أحاديث " هيلينا " ، وتعدد الأسئلة والتعجب في حوارات (جابر) ، ولذلك تلجأ أخير للشرح والتوضيح أمام عدم فهمه للواقعة ، وتفاقم دهشته واستغرابه ، فتشير إلى أن كلا الطرفين (هي وأمها) قد استفادا من المعاملة ، " .. وما الضرر في ذلك... تحصلت منها على واحد في المائة ... ،

وتحصلت أمي على القرض " والنتيجة أن الكل سعداء ولا يجدون حرجا فيما فعلوا ؛ فلماذا كل هذه الأسئلة ، وذلك الاستغراب ؟

إن الحوار المتقدم يحمل تبئيرا ثقافيا - إن صح التعبير - في طريقة تقييم العلاقات وتفسير الوجود ، وهو أمر واقع ، مع شيء من التضخيم والمبالغة في هذه اللقطة ، بما ينسجم والتشكيل الفني الذي هو في أساسه تركيز لبعض عناصر الوجود وتوليف لها ، بطريقة تظهرها في أبرز تجلياتها ، لتشكيل مثالا لما قُصد من التوظيف الفني للحدث أو الشخصية أو هما معا ؛ إذ لا يمكن التعامل مع الأعمال الإبداعية بعفوية فطرية ، ولا يليق نسبة البراءة من الرؤية والموقف لصاحب العمل الذي لا يمكنه البوح به مباشرة ، حفاظا منه على لحمة العمل الفنية ، لأنه لو فعل لانهار البناء الفني للعمل الأدبي ، ولتحول إلى خطبة وعظية أو محاضرة سياسية ، وعلى هذا تتشابه - في هذا المشهد شبه التجريدي - القيم الاجتماعية بالمرجعيات الثقافية العقدية ، في تجسيد مقصود يصل حد الافتعال ، وهو ما عده بعض الدارسين مأخذاً على طريقة بناء هذا العمل ، حتى قال : "وهذا - في رأيي - ما أثر على التطور الدرامي فيها ، وقلل من الفعل المسرحي ورد الفعل ...، وجعلها أقرب إلى المسرحية الذهنية في بعض المشاهد" (هيثم يحيى خوجة ، ملحق بطبعة المسرحية : 2004، ص 347)

لعل إلحاح الكاتب على تحميل المسرحية برؤيته للعلاقة الثقافية / الحضارية بين ضفتي المتوسط ، هو ما قاد إلى حشوها بالحوارات النظرية الفكرية ، وإن وردت في ترتيبات مشهدية أو شبه مشهدية - أدت في محطات عديدة - إلى إيقاف التطور الدرامي والدخول في تفاصيل بحثية في متعلقات العقائد والأفكار والعادات والتقاليد وما في حكمها ، أو تحليلات وتجزيدات ذهنية تحوم حول حياة المدن وظروفها ومتطلباتها ، وسكنى الأرياف والصحارى وطقوسها وتقاليدها ، وكل ذلك يؤكد توجه الكاتب إلى تجسيد تلك العلاقة المشار إليها ، وذروتها - في تقديري - تتمثل في عملية التعلية النفسية اللاشعورية لأبناء جنوب المتوسط ، طمعا في تحقيق نصر معاصر ، ومن أي نوع ، ولن يكون ممكنا - بطبيعة الحال - إلا في مجال الفحولة والمغالبة الجنسية ، وهو ما سيحققه الكاتب لمتابعيه في نهاية المطاف ، بعد التعرّيج على نقاط مهمة

ومفصلية ، فيما يتعلق بالتمايز بين الثقافتين الجنوبية والشمالية ، " ويحاول الكاتب أن يستغل هذه الفكرة ليرز المفارقة بين الحضارة والتصحّر ، تفكيراً وأسلوب معيشة ، ، فيطرح بعض القضايا ... كقضية تعدد الزوجات في الريف ، وكقضية عدم ارتباط الابن بأسرته في المدينة ، ... كما يبرز أثر الحضارة في نشوء العلاقة المادية الواضحة بين الابن وأسرته " (هيثم يحيى خوجة، ملحق بطبعة المسرحية :2004، ص347) ؛ وعلى الرغم من الملامسة السطحية التي تبدو في الاجتراء المتقدم ، للرؤية الجوهرية التي يحملها العمل ، تبدو ملامح التوظيف واضحة حتى لمن اكتفى بسطوح النص ولم يجرؤ على تهشيمها للغوص على علاقاتها الخفية - كما ينصح جاك دريدا وأنصاره في أكثر من موضع . إذ تبدت لصاحبه بعض القضايا المهمة ؛ لكنه حاصرها في العلاقة بين الريف والمدينة ، والغاية الفعلية لصاحب النص - كما سيتضح - ليست كذلك ، إنما غايته أعمق من ذلك بكثير، وهي نقل " الرؤية الجوهرية " لأبناء الثقافتين الشرقية والغربية من خلال هذا التوظيف الدرامي .

وشتان ما بين الرؤية الجوهرية - بمفهومها المعاصر - وبين عرض بعض القضايا الاجتماعية - على أهميتها - التي - وبكل تأكيد - ليست مقصودة في هذا العمل ؛ إذ الرؤية الجوهرية - وكما هو معروف - تمثل أساساً لأي عمل أو سلوك ، لأنها - ووفقاً لجورج لوكاتش - موقف عقدي أو فكري يفسر صاحبه من خلاله علاقته بنفسه وبغيره من الموجودات ، وتبعاً لذلك، يرتب تصوّره للوجود بأسره (مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، مجموعة من الكتاب ، مايو 1997م .) ، ولا يفتأ صاحب الرؤية عاملاً على تحسيدها ونشرها والانتصار لها بشتى السبل وبمختلف الوسائل ، ومعظم الأعمال السردية والدرامية لا تخلو من الرؤية أو الموقف - على أقل تقدير - مع تفاوت في أسلوب الشحن وطريقة التحميل ، ومن باب أولى تركز تلك الشحنات الأيديولوجية ، فيما عرف بالأعمال السردية والدرامية الحضارية ، أي تلك التي تخوض في موضوع العلاقات الحضارية والثقافية بين مجموعات بشرية متعاصرة أو متعاقبة ؛ فالرؤية الجوهرية وإن كانت جماعية فإنها تحكم وتوجه تصرفات فردية ، فهي ليست من تكوين الأحاد لكنهم خاضعون لها ، ممثلون لمنطقها ؛ بل لا يجدون أنفسهم إلا فيها ومن خلالها ، وعلى أساس منها

يوالون ويعادون، ومنها ينطلقون وإليها يرجعون في كل شئون حياتهم وتفاصيلها ؛ بل يسري مفعول الرؤية الجوهرية لمتابعة ما بعد هذه الحياة الدنيا ، بتحديد المصير ، واستشراف المآلات بعد الموت والاندثار .

تدخل معظم الأعمال الحضارية تحت هذا المفهوم ، ومنها مسرحية الغزالات ، وعلى أساسه يمكن أن تمثل هذه المسرحية أحد الأعمال المهمة ، بالنسبة للكتاب الليبيين ؛ لأنها تعالج قضية فكرية عميقة تترجم التباين الصارخ بين أبناء الثقافتين ، وتفسر بذلك حالة التصارع : المادي والمعنوي بين ضفتي المتوسط ، ويرفض الكاتب إسدال الستارة على مسرحيته قبل أن يحقق نصرا ما لأنباء جلده ، يناسب مكوناتهم الفكرية والثقافية ، وفي ميدان لا يرون ما هو أجدر منه لتحقيق الانتصارات فيه ، ذلك هو ميدان " القوة على الباه " ؛ لكنه قبل أن يحقق لهم ذلك يطوف على قضايا كثيرة ، بعضها جوهرية ، كالعلاقات الزوجية والروابط الأسرية والحاجة إلى اشباع عاطفة الأمومة ؛ وبعضها هامشية كقضية الرفق بالحيوان والعلاقات البينية في المجتمعات الغربية ، ليشكل منها جميعا متضافرا للنهوض بمشروع الرؤية التي يريد تقديمها تفسيرا للعلاقة القائمة بين الثقافتين .

وقبل تناول اللقطة الفاصلة في المسرحية - وفقا لهذا المدخل من التحليل - يعرج البحث على واحدة من القضايا الجوهرية إنسانيا وفي المسرحية ، ومثالها تلك المتعلقة بإشباع عاطفة الأمومة ، كما يتطرق إلى إحدى القضايا الهامشية ، وبخاصة في ثقافة جنوب المتوسط ، وأعني بها مسألة " الرفق بالحيوان " ، وعادة تربية الحيوانات البيتية المنتشرة بين الشعوب الشمالية ، ولعل التمثيل بما أشير إليه يكفي لمتابعة الرؤية التي حاول الكاتب شحنها في النص ، محاولا التعمية عليها بما أمكنه من مفارقات وأساليب ساخرة في تناول معظم تلك القضايا ، موظفا شخصية جابر، لتكون في غالب الأحوال صانعة لتلك المفارقات أو واقعة ضحية لها ، وكأنها الشخصية الساذجة في العمل ؛ لتظهر في نهاية المطاف شخصية صلبة جلدة ، ولتنفوز أخيرا بقطف ثمرة المسرحية الوحيدة ، الفتاة (هيلينا) ، وهذا - في تقديري - ما رتب له الكاتب المسرحية وخططها لأجل النهوض بهذا النصر النفسي الذي بدونه لن يجد قارئ المسرحية من أبناء جنوب

المتوسط أي نشوة أو هزة ، وهو يتابع حالات الكر والفر بين رفاق الرحلة ، وأطراف الصراع في الوقت نفسه .

فيما يتعلق بالقضية الأولى " مسألة الأمومة والانجاب " يدور الحوار بين (هيلينا) و(جابر) ، عندما يتساءل جابر عما إذا كانت تحن - كغيرها من النساء - لأن تكون أما ، أم أنها قد خرجت عن طبيعة جنسها وتجردت من هذه العاطفة أيضا ، وهو هنا يسأل بعيدا عن السخرية والتهكم ؛ ولكنه يعبر عن شيء من الاستغراب لبعض التصرفات وأنماط السلوك ، وإجابتها تدل على أنها تتعامل مع الموضوع بعفوية تامة ، فهي لا تهتم كثيرا لمثل هذه الأمور؛ ولكن الأمر ممكن وميسور إذا فكرت في ذلك ورغبت فيه :

هيلينا : إنك لا تبغي أن تفهم ، إنه أمر عادي أن يختار إنسان ما حياة العزوبية ، إني شخصا لا أنوي أن أربط نفسي برباط الزوجية أبدا..

جابر : مدى الحياة ؟

هيلينا : نعم ، مدى الحياة

جابر : ، أليس لديك حنين ، مثل كل امرأة في الدنيا ، لأن تكوني في يوم من الأيام أمًا ؟

هيلينا : أما ؟ ولماذا لا ؟ إنني يمكن أن أصبح أما في أية لحظة أشاء .

جابر : بلا زوج ؟

هيلينا : بلا زوج .

جابر : أطفال لا أب لهم ؟

هيلينا : ما حاجته إلى الأب من كانت أمه امرأة مثلي ؟

جابر : ، ألا يريد هذا الطفل أبا يحمل لقبه !

هيلينا : إن أمامه أسماء العظماء جميعا وألقابهم ، .. وأسماء نجوم الأفلام ليختار (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص392).

في الحقيقة إن جابرا يحاول جاهدا أن يفهم ، لا كما اتهمته "لا يريد أن يفهم"، لكنه لا يستطيع الفهم ، بسبب مرجعيته الثقافية التي لا تقبل مثل هذه التصورات ، ناهيك أن تكون سلوكا وممارسات ، لذلك عندما تعبر عن رغبتها في عدم الارتباط الزوجي يتساءل عن الفترة؛ لأن إطالة فترة الامتناع تُخرج المرأة عن دائرة الجدوى " الخصوبة " التي هي المعيار الأول للأُنوثة بالنسبة لأبناء الثقافة الشرقية ، ويترتب على تحديد المدة سؤال آخر أكثر إلحاحا ، يتعلق بالحاجة للإنجاب الذي من شروطه - وفق هذه الثقافة - الزواج ، غير أن ما يضاعف تعقيد الأمر ذلك الذي تصرح به الفتاة دون تردد ، ودون تقدير لحساسية ما تطرح من تصورات ، حين تذهب إلى أنه بإمكانها أت تصبح أما بلا زوج ولا مؤسسة زواج ، وهنا يضغط الكاتب مجريات الحوار في الاتجاه الذي يقصد منذ شروعه في تشكيله ، " أطفال لا أب لهم ؟ " ، وماذا عن الحسب والنسب ؟ " ألا يريد هذا الطفل أبا يحمل لقبه ؟ " ، واسم الإشارة هذا يحمل إشارة خاصة في حياكة حالة اللمز التي يضمها الحوار .

يضيف السطر الأخير من الحوار مزيدا من علامات التفسخ والانحلال على أبناء الحضارة الغربية ، من وجهة نظر الشعوب الجنوبية ، عندما ترتب الإجابة على هذا النحو ، ولا يعدو الأمر مسألة اختيار حر من عدد غير متناهٍ من الأسماء والألقاب ، فأسماء العظماء والعلماء والنجوم والفنانين ، وغيرها كثير ، تصلح اسما ولقبا ونسبا لجميع أبناء الضفة الشمالية ! وهذا ترتيب ماكر من الكاتب أراد به التعبير - إيماء - عما يعتقد أبناء الجنوب بشأن أعراق الأوربيين وأنسابهم ، ولذلك يواصل على لسان الفتاة هذا التفصيل : " .. ما ضر لو كان اسمه مارلو براندو مثلا ، أو ويليام شكسبير .. " ، لسنا في وارد علم الأنساب في هذا الموضع ؛ ولكن المقصود هو الإشارة لما تحمل هذه المسرحية من تركيز على الصراع الثقافي / الحضاري بين ضفتي المتوسط ، إلى حد التناقض والمفارقة ، ولأن أسلوب المفارقة سائد في أجزاء المسرحية ، ومهيمن على بنائها ينتقل الكاتب من هذه القضية الحيوية إلى سلوك آخر شائع بين شعوب شمال المتوسط ، وهي تربية الحيوانات الأليفة بالمنزل ، والمبالغة في العناية بها ورعايتها ، ويتخذ من

قط أليف - تربيته الفتاة في مكان سكنها ، وتحتفظ بـ "الألبوم" مصور لمعظم مناشطه ومناسباته - عنصرا لمتابعة هذه العادة !

ولن يكون من الصعب تخيل الحالة التي سيكون عليها محاورها من الضفة الجنوبية ، وهو الذي مر بنا شيء من طفولته في الأسطر الماضية ، ولذلك فليس غريباً أن يقف مبهوراً أمام ما يسمع ويشاهد من تفاصيل حياة القط " الأمير " ، وما يصاحب ذلك من حسرة وغيظ معاً ، يضاعفان الحاجة لإنجاز وعد الانتصار - بكيفية ما - على تلك الثقافة ومن يمثلها ، ولعل متابعة الحوار فيما يتعلق بهذه النقطة تضيي مزيداً من الوضوح على مسار الأحداث وتضاعدها ، وربما أدخل شيئاً من المتعة المشوبة بالألم ، واللذة عقيب الألم أبلغ وأتم - بحسب الفخر الرازي - لأنه من المركز في الطباع أن " اللذة إذا حصلت عقيب الألم كانت أقوى ، وشعور النفس بها أتم " (محمد علي كندي ، 2003م ، ص 35 ، وينظر مصدره) .

، ولا يفوت التنويه إلى مهارة الكاتب في الانتقال من قضية إلى قضية أخرى تشكل معها ما يشبه الاستهزاء والتهكم إلى حد المفارقة ، فمن قضية الإنجاب والأنساب إلى عادة تربية القطط والكلاب ، والطريف هو " حسن التخلص " بمصطلح الأوائل ، على هذا النحو :

هيلينا : ، ثم إنني لا أرغب أن يكون لي أطفال ... يكفي أن لدي (أجامنون)

جابر : وما هو هذا الأجامنون ؟

هيلينا : لا تتكلم عنه باستهزاء ، إنه أجمل وأذكى قط في الدنيا ، إنه قط سيامي ... من أكرم محمّد ! ... إنه يملأ عليّ حياتي .

جابر : لا بد إنها حياة عريضة هذه التي يملؤها قط !

هيلينا : دعني أريك ألبوماً يحوي صوراً لأجامنون ، ستندهش لجماله (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص 398، 395) .

وقبل متابعة الصور في "الألبوم" مع شخصيات المسرحية ، يحسن بنا التوقف أمام بعض التراكيب والعبارات العميقة الرامزة ، إلى جانب ما سبقت الإشارة إليه من حسن التخلص والانتقال ؛ فعبارة " من أكرم محمّد " تحرر إرثاً تاريخياً موعلاً في أعماق الثقافة العربية ، وعندما

يكون المقصود بهذا الوصف قط أليف يصبح للعبارة معنى لا يغفله المتأمل ، يحمل ما يحمل من علامات الاستخفاف بمثل تلك المواضع ، كما يشير في الوقت نفسه إلى سريان نفس الكاتب في شخصياته ، حتى عندما يكون الخطاب غير مناسب لبعضها ، وهو ما يمكن أن يعد خللا في الصياغة الأسلوبية ، لأنه من المتواضع عليه - قديما وحديثا - ضرورة مناسبة الأسلوب للشخصية المعبر عنها ، ولا يتصور أن تكون عبارة " من أكرم محتد " منسجمة مع أسلوب فتاة غربية في العشرينيات من عمرها ، ما يرتب علامة تحويلية باتجاه المفارقة لظاهر التركيب ؛ أما عبارة " يملأ عليّ حياتي " فلا تقل غرابة وطرافة ، وإن كانت تضع المتلقي أمام شبكة من المسارات المحتملة لتأويل المعنى ، ولذلك كانت دهشة المحاور واستغرابه ، في صياغة تهكمية أيضا " لا بد إنها حياة عريضة هذه التي يملأها قط ! " ، وفي هذا ما يؤكد التباين إلى حد التناقض بين الشخصيتين ، وهو ما ينسجم مع طبيعة الدور الموكل إلى كل منهما في هذه المسرحية ، إذ من شروط الشخصية الدرامية أن تكون ممثلة لآلتهاها - تحسينا وتقبيحا - إلى أقصى درجة ممكنة.

إن كل ما تقدم من قراءة تأويلية يعتمد - وفي المقام الأول - على الخلفيات الثقافية ، وطبيعة الأنساق السائدة منها ؛ إذ لو كان من السائد ثقافيا وصف الحيوان " بالحسب والنسب والأصل والمحتد " - مثلا - لما كان محل دهشة ولا استغراب ، ولانتهى تشكيل المفارقة أصلا ، فأسلوب المفارقة - كغيره - من الأساليب البلاغية يعتمد على النسق الثقافي بقدر اعتماده على السياق الذي هو نسق لغوي تتجاذبه أطراف العملية التواصلية ، انطلاقا من المرسل ، مروراً بالرسالة ، وانتهاء بالمستقبل غير المحدود بزمان أو مكان ؛ كما أن تشكيل التهكم في عبارة " لا بد إنها حياة عريضة هذه التي يملأها قط " ينبع من الرافد نفسه ، أعني المرجعية الثقافية لمتلقي النص ، دون التفات لمقصد كاتبه ، فالعبارة هنا بظروف التلقي ، لا بحالة الكتابة ، وإن ظلت تلك الحالة تمثل خلفية خافتة توجه القراءة ، وتقود نواصي التأويل ، بطريقة شبه سرية ، لا تفصح عن نفسها ولا عن مراميها ، في غالب الأحيان ، وعلى هذا فصياغة الحوار بين أطرافه - على هذا النحو - تنوء بالحمولات الثقافية الصريحة والمضمرة لكل منها ، ولا أحسب متصورا

يتصور أنها جاءت عرضاً ، وعفو الخاطر ، دون تخطيط مسبق من صاحب النص الذي أراد له أن يكون إسهاماً منه في حوار الحضارات ، أو صدامها.

قد تصل المفارقة مداها بمتابعة "ألبوم" الصور الذي تستعرضه الفتاة مع محاورها ودليل رحلتها (جابر) ، ويتجلى ذلك في المقارنة الطريفة التي يعقدها الأخير بين ذاته وذلك القط "الأمير" ،

هيلينا : (تعرض عليه صور القط) ، هذه صورته حيث ينام ، لكنه في أغلب الوقت يترك مرقده ويأتي لينام معي ،....، وهذه صورته وهو يتناول أكله ، إنه يرفض أن يأكل حتى أرجع من عملي لأقدم له الأكل بنفسني ، ... ، لا أدري كيف يفعل من دوني .

جابر : يا له من قط مخلص ! إنني أريدك أن تراعيني أنا أيضاً .

هيلينا : هذه صورته عندما أقمت له حفلة بمناسبة عيد ميلاده ، ألا ترى السعادة ترسم على وجهه !...، وهذه صورته وهو في نزهة بحرية ، ...، وهذه صورته وهو يأخذ حمامه اليومي ، وهذه صورته وهو يضرب الكرة برأسه ...

جابر : ، ...، لقد بدأت أحب هذا القط ، ...، إن لك قطعاً يعيش حياة الأمراء (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص395) .

تجنيس العلاقة يمثل خيطاً ناظماً للمسرحية :

في الحقيقة (جابر) لا يحب القط ، ولا يمثل له شيئاً ؛ إنما محل الاهتمام والعناية هي صاحبة القط ، وهي المجال المقترح لمغالبة الغريم الغربي ؛ بل ضرورة التفوق عليه في هذا المجال بالذات ، وربما دون غيره من المجالات ، وهنا تلتقي هذه المسرحية مع أعمال أدبية عربية عديدة ، تبنت هذا الاتجاه ، وحاولت تجسيد العلاقة مع الآخر الذي هو غربي ضرورة ، وكأن الكرة الأرضية لا يعمرها إلا العرب والغرب ، أو هكذا خيل لبناء الذهنية العربية المعاصرة ، واعتماد النص لمتابعة العلاقة بين طرفي التواصل - عبر هذا الخيط الخفي - قد لا يبدو صريحاً ومباشراً ؛ ولكنه يمثل ناظماً لمشاهدها ومجريات أحداثها ، من بدايتها إلى نهايتها ؛ فمنذ المشهد الأول يعرب ابن الجنوب عن رغبته مشاركة الوافد الغربي الغنيمة ؛ بل استعداده قبول التحدي في

المضمار ، ولكن ذلك لا يأتي دفعة واحدة ؛ بل يقدم على هيئة ضخّات مركزة كلما سنحت الظروف بذلك ، وكان كاتب النص قد هيا الأمر على أتم ما يكون، عندما افتتح الستارة على سرير يتقاسمه الغري ورفيقته ، مصورا المشهد على هذا النحو : " ثمة سريران على المسرح ، أحدهما خال إلا من الأغطية والشراشف ، ... ، في حين ينام على السرير الثاني رجل وامرأة ،، يبدو وكأن معركة تنشب بينها تحت الأغطية " .

هيلينا : " من تحت الأغطية ، وهي تدفع الرجل عن نفسها " هل فقدت عقلك ؟
فيكتور : نعم فقدته .

هيلينا : إنه الصباح .

فيكتور : وماذا يعني ؟

هيلينا : سوف يرانا الرجل (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص 367) .

الرجل المقصود هنا هو ثالثهما في الرحلة ، وهو صاحب السرير " الخالي إلا من الأغطية والشراشف " ، ما يعني أنه كان هنا ثم غادر مفضلا دور المراقب لما يحدث ، ليتسنى له بعد ذلك اتخاذ القرار المناسب ، على ضوء التفاصيل التي يجمعها وهو يراقب المشهد عن بعد ، وينتهي العراك تحت الأغطية دون تحقيق نتيجة تذكر ، ليمثل ذلك حافزا إضافيا للمراقب ، ويحقق - في الوقت نفسه - طعنة للخصم المفترض ، وربما بهذا القصد يضع الكاتب نهاية الليلة الأولى على هذا النحو :

فيكتور : دعيني أحاول مرة أخرى ... إنني على ثقة من النتيجة هذه المرة .

هيلينا : لا تكن أحقر ، إن أماننا ليال كثيرة في الصحراء ، (تدفعه عن نفسها ضاحكة حتى ليكاد يسقط من فوق السرير ،....، يلتحف بالأغطية ..، تقفز هي رشيقة كالفراشة ..) .

لاشك في أن افتتاح المسرحية بهذا المشهد ، وتركيز الصورة على السريين مع بداية رفع الستارة - في فصلها الأول - يحمل إشارات معينة تجعل الدارس يتوقف أمامها ، وهو ما يجري في هذا البحث؛ فعلى الرغم من أن المسرحية تتناول مواضيع ولقطات عديدة - من حياة الضفتين - فإن الخيط الناظم لها هو هذه الفكرة ، فكرة الصراع والمغالبة بين شعوب الضفتين -

فكريا وثقافيا وحضاريا - ومحاولة الانتصار للشعوب المغلوبة ، ولو وهميا ، ولإنجار هذا المشروع وضعت هذه الخطوط الخفية في خلفية النص ، لتوجه مسار القراءة ، ومثل الجنوب لا يفوت فرصة إلا وأكد هذا التوجيه ، فعندما يسأله الوافد الغربي - مثلا - : " خبرني لماذا تركت مكانك بجوار السيارة ، وفضلت النوم بعيدا عنا ؟ " ، يجيب بالتالي : " ، بيني وبينك ، أحب أن أحتفظ بمسافة أرقب منها المشهد " .

فيكتور : كنت تراقبنا إذن ، إنك للثيم حقا .

جابر : لا مانع لديّ من تغيير مواقعنا يا سيد فيكتور ، إني أغبطك يا سيد فيكتور مرتين : الأولى لعثورك على هذه الحيلة ، حيلة أن المرأة زوجتك ليكون غطاء يمنحك الحق لتتحول بها وتأخذها أينما شئت ، ومرة أخرى لاختيارك هذه الغزالة التي تمون بجوارها كل ما في الصحراء من غزالات ، إنها في العمر الذي أوصى به الحكماء ... (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص379).

وليس بعد هذا التصريح من مزيد للتعبير عن الرغبة في دخول المنافسة ، واقتحام ساحة الصراع المفضلة ، حيث يكون الفوز فيها مؤكدا ، ودون مشقة تذكر ، ولذلك يتابع ابن الصحراء التعريض بمكنااته وفحولته مع كل سائخة ، وأحيانا بدونها ، استمع إليه - شارحا وصية الحكماء بالخصوص - : " إن لدينا - أهل الصحراء - وصفة واحدة لعلاج جميع الأمراض التي تصيب من تقدم به العمر ، وصفة تعيد الرجل - حتى لو كان شيخا هرما - إلى عافية وعنفوان الشباب ، وصفة لا تحتاج معها الذهاب إلى أطباء أو مستشفيات أو صيدليات ، ، هذه الوصفة هي الزواج من صبية في العشرين من العمر ، هذا ما يفعله كل من تقدمت به السن من أهلنا ، ، إنه أسلوبنا الخاص في العلاج عن طريق الصدمة " (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص379-380) .

في سائخة أخرى بعد هذه الحكمة المقحمة ، عندما تدعوه الفتاة الغربية للرقص معها على رمال الصحراء ، يعود للعرض المدسوس : " هل تصدقين أنني لم أر يوما قاعة رقص ، ، لم أعرف متعة أن يتمايس خصر امرأة تهواني بين ذراعي ، حتى وأنا ولد في عمر الحب لم أعرف

حبًا أو رقصًا أو موسيقى... " (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص 380) ليعبر عن طاقة مكبوتة تقترب من الانفجار، وما يترتب على هذا الحرمان من عطش ونهم يداني به حد الجنون في بيئة صحراوية قاحلة قاتلة ، تحرم ساكنيها طراوة العيش كما حرمت هي طل المياه ، وغضاضة الغصون والأشجار ، ولا يخفى ما في هذا العرض من إغراء لها ، و- في الوقت نفسه - تعريض بصاحبها ، بسبب ما عُلم من اخفاقه في ليلته الأولى معها في مملكة الصحراء .

اتبع الكاتب - في نسج خيوط هذه الفكرة - أسلوبا تشويقيا يناسب الأعمال السردية والدرامية ، حين عمد إلى تقديم مشاهدتها على دفعات غطت كل فصول المسرحية ، وسرت حراتها في أوصالها ، ما جعل المتلقي / المشاهد يتلهف لمعاودة العرض لهذه الفكرة الغائرة عميقا في أوصال العمل ، ولأن الكاتب - فيما يبدو - يتابع ذلك بعناية فقد داوم على ضخ دفعات من هذا الملمح ليحول بين القارئ / المشاهد وأي شعور بالملل ، أو تسرب شيء من اليأس ، مع حرص واضح على تنويع تلك اللقطات لهذا النمط من العلاقة ، ففي البداية كان حوارا بين الرجلين حول إمكانية المشاركة وتبادل الأدوار ، ثم كان تلميحا للمعنية ذاتها ، بعد ذلك يتداخل التلميح والتصريح في عديد المواقف فيما يمكن تسميته " تحرشات جنسية " ، وها هو الموقف يتطور إلى التناول الحسي ، وإن كانت المحاولة الأولى ليست مرضية إلا أنها تفتح طريقا لمحاولات لاحقة :

جابر : إنني أريدك أن تراعيني أنا أيضا .

هيلينا :أراعيك في ماذا يا جابر ؟

جابر : في ألا يذهب كل الحب إلى السيد فيكتور ، وأبقى أنا وحدي في برد العزلة ، نحن ثلاثة لتتسع دائرة حبك حتى تشملني .

هيلينا : من قال إنني لا أحبك ...

جابر : أريدك أن تحبيني حب المرأة للرجل ، إنك جميلة ، رقيقة ، ناعمة ، وهذا الخلاء من حولنا يغري بالحب والمغامرة ، فلماذا تحرميني من سعادة عابرة ؟ (يحاول أن يحتضنها لكنها تدفعه عن نفسها) (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص 394-395).

عن طريق هذه اللقطات المتباعدة ، تمكن الكاتب من تشكيل مسار خفي ، يشد أوصال العمل ، ويحفز المتلقي على متابعة القراءة / المشاهدة ، وهو - في الوقت نفسه - يتناول فكرة ذات حساسية نفسية واجتماعية بالغة التعقيد ، تلك المتعلقة بالمغالبة في مجال " الفحولة " والاستئثار بالأنثى ، وهي خصيصة لازالت تلاحق المجتمعات الإنسانية - بكل أسف - حتى بعد انفصالها عن مملكتها الحيوانية ، وهي لذلك تمثل - حسب طرابيشي والغدامي - تعويضا لأبناء الشعوب المقهورة من أجل إثبات ذاتها أمام شعوب أخرى ، يشعر أولئك المقهورون بهوان الشأن والدونية عند دخولهم في أي مقارنة معها ، ولأن المؤلف - حسب فهمي - يعي تلك الحساسية وحجم الأهمية التي يعطيها المتلقي المقصود بهذا العمل لمثل هذه المغالبة ، و حتمية الانتصار فيها وبها ، صمم العمل على هذا النحو ، ولتتابع لقطة أخرى ، وربما ما قبل الأخيرة ، في هذا العرض الذكي لهذه الفكرة المضمرة :

(يقفز فيكتور إلى مقعد السائق بالسيارة ، يدندن لحنا لأغنية كشفية جابر وهيلينا يشاركانه الغناء ويتأخران عن الركوب للتأكد من أنهما لم ينسيا شيئا ، في حين يدير فيكتور محرك السيارة)

فيكتور : هيا وإلا تركتما وذهبت .

جابر : قلبي لا يتمنى غير هذا . اتركنا واذهب .

(يقترب من هيلينا ويأخذها بين أحضانه ، تقاومه قليلا ، يحدث هذا وهما مستمران في الغناء خلف السيارة بحيث لا يراها فيكتور ، ثم ما تلبث أن تستسلم له وتندمج معه في قبلة طويلة ، تنسل هيلينا من بين ذراعيه وتقفز في المقعد الخلفي من السيارة ، في حين يظل جابر متمسرا في مكانه كأنه لا يصدق ما حدث ...) (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص395).

يحمل هذا الوصف الأخير - وهو أقرب إلى صناعة المشهدية منه لكتابة النصوص الأدبية - كثيرا من الإشارات الموحية لما نحن بصدد ، وصناعة المشهد -عبر الوصف - مسألة حيوية في الأعمال الدرامية والسردية أولا ، ثم في مجمل الأعمال الأدبية ثانيا ، وهي كذلك هنا في هذا

العمل الذي بين أيدينا ، فعبارة " تقاومه قليلا " تنقل تصويرا يحمل تطورا عما سبق ، من مثل " لكنها تدفعه عن نفسها " في لقطة سابقة ، وهي تمثل إغراء للفاعل بمواصلة المحاولة - وفي الوقت نفسه - للمشاهد بمتابعة المشاهدة ، ثم تأتي العبارة اللاحقة لتضاعف حالة الترقب " يحدث هذا وهما مستمران في الغناء خلف السيارة " ، أما المقطع الذي أراه مفصليا في تعليقه الكامن النفسي لدى الكاتب والقارئ معا ، فهو " بحيث لا يراها فيكتور " ، فهو موجود ولكنه مغلوب على أنثاه لا محالة ، فهو المقصود وليست هي ، وإنما كانت بمثابة الوسيلة المتاحة والممكنة للنيل من هذا الخصم المتعجرف الممثل للحضارة الغربية وما صدر عنها ، لتكون النتيجة " ثم ما تلبث أن تستسلم له " ؛ ولا يمكن للتحليل أن يتجاوز لفظة " تستسلم " على وجه الخصوص ، بالنظر إلى تاريخها الطويل في ساحات المعارك ، وانتصارات الأبطال ، وما تحمل من ذل وشنار لمن يقع ضمن دائرة الوصف بها ، ومن فخر وتبجيل لمن يتحقق ذلك على يديه ، بخاصة وأن ظروف الكتابة كما أحوال التلقي تجري في بيئة تربت على التغني بمثل :

ومدحج كره الكماء قتاله لا ممعن هربا ولا مستسلم

إن ما حدث في هذا المشهد هو المقصود من تلك المراودة المتكررة ، من طرف ممثل الحضارة الجنوبية في هذا التوظيف ؛ ولأن ذلك " تستسلم له " يمثل حدثا مهما بالنسبة له ، ربما كان غير متوقع أن يتحقق بهذه السرعة والسهولة ، وُصف الفاعل بأنه " ظل متسما في مكانه كأنه لا يصدق ما حدث " ، ولم يفق من أثر الصدمة إلا بابتعاد السيارة عنه ؛ والتحليل يميل إلى أنه ليس مهما أن يحدث هذا أو غيره ؛ وإنما الأكثر أهمية أن يحدث الذي حدث بحضور الخصم ، وفي الوقت نفسه ، بتغييبه أو تخديره بحيث لا يقوى على فعل شيء ، وكأن المسألة تتداعى مع أفعال الجيوش المنتصرة بحرمات الشعوب المقهورة في القرون الوسطى ، إذ ليست الرغبة الجنسية هي الدافع إلى الفعل ؛ وإنما قصد الإذلال هو الكامن خلف تلك الأفعال الهمجية ، وطبعا المقارنة ليست مقصودة ولكن الدوافع متشابهة ، لأن حرص الكاتب على حضور الخصم في اللقطات الفاعلة من العلاقة لا يفسر - من وجهة نظري - بغير هذا ، وكما سيتضح في آخر هذه الورقة .

قد لا يكون من المناسب المبالغة في هذا التوجيه ، بحيث يذهب بعض الدارسين مع ما ذهب إليه بطل رواية "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ ، حين تخمن ما معناه " أنه إذا تمكن من امرأة شقراء فإنه يعتلي طبقة بحالها " ، مع تحويل طفيف ينزل الحضارة محل الطبقة في الصياغة السابقة، إلى حد التأكيد " أن جدل القهر الكولونيالي ... ، قد جعل الكثيرين من أبناء المستعمرات المقهورين والمحصرين نفسيا يهتفون بينهم وبين أنفسهم ، عند مرآهم لامرأة بيضاء نقية البشرة : هذه امرأة إذا...فقد ركبت أمة بكاملها " (جورج طرايشي ، 1997 ، ص 9-10) ، ولكن الذي لا أشك فيه هو حضور شعور المغالبة ، عند توظيف العلاقات العاطفية والجنسية في الروايات والأعمال الدرامية التي كُرست لمعالجة جدل التواصل الحضاري ، من قبل كتاب وأدباء الضفة الجنوبية للبحر المتوسط ، وتقترح هذه الورقة إدراج مسرحية الغزالات ضمن هذا التيار من الأعمال الإبداعية الحضارية ، وربما يكون هذا الاقتراح غير مسبوق فيما يتعلق بهذا النص ؛ لكنه اقتراح له وجاهته وسنده المتين ، من متن النص لا من شيء خارج عنه ، وإن كان التحليل لا يغفل البيئة الثقافية ، ولا يمكنه أن يفعل ، وهو يتبنى الوجهة الثقافية ، ومنجزات التناقض والتفكيك ، ومعطيات جماليات التلقي .

ولتقريب ذلك نتابع ما أقر به ممثل الحضارة الشمالية (فيكتور) - أمام رفيقته الشابة - في لحظة يأسه، وكأنه يقوم بعملية تطهير داخلي ذاتي : " .. لم يكن وهنا طارئا ، لم أكن صادقا عندما قلت لك ذلك ، إنه ضعف رافقني منذ ثلاثة أعوام، ظننته في البدء مجرد إرهاب ، ، ظل الأمر يلازمي فأخذت إجازة شهر وذهبت إلى باريس ... فلم يحدث شيء .." (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص 453)، وفي هذا ترتيب من الكاتب ليظهر الغريم الغربي بالعجز والعنة ، ولكنه لا يكتفي بذلك بل يصصر على انتزاع إقرار منه بذلك ، وهذا ما يصفه بعض الدارسين بالعنف الجنسي المتبادل بين الرجل الأبيض وأبناء المستعمرات من دول العالم الثالث ، " فالرجل الأبيض باغتصابه المرأة السوداء يشعر الزنخي بأنه مخصص ، والزنخي عندما يقيم علاقة جنسية مع المرأة البيضاء - طوعية أو غصبية - ينتقم من المستعمر الأبيض ويثبت له أنه رجل مثله " (جورج طرايشي ، 1997 ، ص 9، وينظر مصدره)، وهذا ما تسير عليه الخطوط الخفية

لهذه المسرحية ، وإن بدا أنها تعالج قضايا عديدة تمثل فوارق جوهرية بين شعوب الضفتين الشمالية والجنوبية ، من حيث أسلوب التفكير ونمط العيش ، والغاية من الوجود بأسره ؛ لكن الكامن الرئيسي - في تقديري - هو ما سبق ذكره المتمثل في الرغبة الجارحة لتحقيق إنجاز ما في ميدان تلك المغالبة الواقعية والنفسية على حد سواء .

في مشهد أخير ، وحين كان فريق الرحلة يواجه موتاً محققاً ، على رمال الصحراء الحارقة، وتحت وطأة العطش والجوع ، ومع حالة اليأس والإحباط ، وفقدان الأمل بالنجاة لا يغفل ممثل الحضارة الشرقية دوره المهم في تحقيق النصر النهائي على الخصم الغربي ، في ميدان الرحلة والفحولة ، بخاصة وأن ذلك الغريم أثبت عجزاً يصل حد العنة والحوقة ؛ فبعد دخول السيارة بمجاهل صحراوية لم تطأها قدم إنسان ولا حيوان ، وما تراكض فيها غير الغول والجبان ، وبعد نفاد الوقود والماء والطعام ، وبعد فشل كل محاولات النجاة من الهلاك، استسلم الجميع لمصيرهم المحتوم ؛ لكن المصارع الشرقي لا يتوقف عن النزال - في ميدانه المفضل - وسط كل هذه الأحوال والأهوال ، بل يجدها سانحة لمحاربة الموت بزرع الحياة ، وما من سبيل لذلك غير إكمال المشوار ، والوصول إلى أعلى الهضاب ، لينام بعد ذلك قرير العين هانئها .

قبل الدخول في أجواء المشهد الأخير في متابعة تطور الفكرة ، يحسن التوقف قليلاً للاستماع إلى بوح الطرف النقيض، كما استمعنا سابقاً لإقرار العجز الجنسي من طرف ممثل الحضارة الغربية ، هذا البوح الذي يحمل شيئاً من الألم وكثيراً من الشعور بالنقص والدونية وهوان الشأن أمام هذا الغريم الغربي، وما تمكن منه من منجزات مادية حولت شظف العيش إلى ما يشبه حياة النعيم المقيم، والحوار يدور بين طرفي الصراع دون وسيط ، وفي لحظة من لحظات التحلي والمكاشفة، بعد فقدان الأمل في النجاة لكل أفراد الفريق :

فيكتور : أحس أحياناً أنك تهزأ بي .

جابر : حاشا لله ، كيف لإنسان مثلي أن يفعل ذلك ، إن لك المجد الدولي ، لك الثروة والجاه، وعواصم هذا العالم ونسأوه ، مؤتمراته واحتفالاته ، فكيف تريد لبدوي يائس مثلي لا يعرف شيئاً

من ذلك كله أن يسخر منك ؟ أنت لديك جميع الأشياء وليس لدي شيء ، فكيف بالله عليك يسخر من لا يملك شيئاً ممن يملك كل الأشياء ؟ !... إنه أولى بي أن أسخر من نفسي . فيكتور : ، تقول هذا وكأنه لا يكفي أننا نجلس الآن هنا نواجه المصير ذاته . جابر : ما أقسى عدل الصحراء ! (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص 461)

لا يحتاج الأمر إلى كثير عناء ليدرك المتأمل أن هذا البوح يعبر عن عجز من نوع آخر ، لا يقل إيلافاً عن ذلك العجز الذي شعر به صاحبه أمام رفيقته الشابة ، إنها حالة من اليأس والإحباط والشعور بالدونية ، أمام ذلك الخبير الغربي الذي جادت له الدنيا بكل ملذاتها ، دفعة واحدة ، لتترك ذلك "البدوي البائس" - على حد تعبيره - دون أي شيء منها ، ولذلك ، فمن الطبيعي أن نراه يصرخ في ألم ممض " ..أنت لديك جميع الأشياء ، وليس لدي شيء " ، ومن ثم ، فهو أولى وأول من يستخف بنفسه ، ويضع من مكانتها مقارنة بالحالة التي عليها الغريم الغربي ، في هذا التصوير الدرامي ، " إنه أولى أن أسخر من نفسي " ، ولعل شعوراً كهذا كفيل بأن يبعث على التشبث بأي خيط يتيح شيئاً من فرصة لإثبات الذات أمام الذات أولاً ، ثم أمام الآخر ثانياً ، وها هي الفرصة السانحة تلوح بهذه الفتاة الغربية التي جاءت تسعى إلى تخوم صحرائه المنيعه .

وعلى ذلك فليس غريباً أن يتمسك ذلك "البدوي البائس" بخيط السانحة الثمينه ، في هذه السانحة الغرة ، حتي وهو يمر بمرحلة برزخية بين الحياة والموت ، لينجز ما هياً نفسه له ، وكرر التلميح والتلويح به ، في كل مناسبة وحتى دون مناسبة ، مستفيداً من حالة الإعياء الشديد التي يعانيتها غريمه ، بسبب ما كالت له الصحراء من لكمات بقبضاتها الرملية القاسية ، ليكون حاضراً ، وفي الوقت نفسه ، غير قادر على فعل شيء " يظهر فيكتور على المسرح يجر نفسه بتثاقل وإعياء ، أنفاسه تتردد ببطء ، وقد بدا وكأنه في غيبوبة ... ما أن يصل إلى تلك الصخور حتى يتهالك عند واحدة منها ، وقد بدا واضحاً أنه لم يعد يقوى على مواصلة السير " ، ولأن من تمام لذة الانتصار ، وكمال نشوته أن ينجز ما ينجز بحضور الغريم ، وعلى مشهد منه ، فقد كان ذلك كذلك ، ولتتابع المشهد بصوت الغريم المنكسر ، في تلك الظروف الصحراوية المميته ، " في

غيبتي عن وعيي... رأيتك يا جابر تقوم من مرقدك ؛ لكي تذهب وتنام بالقرب من هيلينا ... ، كانت هيلينا تمنع في بادئ الأمر ، ثم رأيت أنها تستسلم لك ، تنهار إرادتها وتلبي دعوتك ، وتمنح في كرم وسخاء نفسها لك ... فذهبت على الفور ألتمس خلاصي في طلقة نار في رأسي" (أحمد إبراهيم الفقيه ، 2003 م ، ص 483-484)

هكذا عبر ذلك العاجز المنكسر عن إقراره بالهزيمة أمام هذا " الفحل " الشرقي الذي ظل على عنفوانه حتى في أسوأ الظروف ، وأكثرها قسوة ورعباً ، وكأنه يزداد طاقة وحرارة كلما اشتدت الضائقة ، وتعددت أسباب الهلاك ، كيف لا ، وهو سليل أمة طالما تغنى شعراؤها بالمفردين من الخلفاء والأمراء الذين لا تحري عليهن السنن الكونية ، ولا يعرفون ما جُبلت عليه الإنسانية ، من ضعف وخوف ووهن وانكسار ، إنها ثقافة البطل الأسطوري الخارق الذي لا يُقهر أو يتراجع ، تحت كل الظروف ، وفي جميع الأحوال ، إنه ميراث :

تمرُّ بك الأبطالُ كلمى هزيمةً ووجهك وضّاحٌ وثرعكُ باسمٍ

ربما كانت القراءة التفاعلية مسؤولة عن هذا الربط ، بين خاتمة مشاهد المراهقة وذلك الإرث الفكري والأدبي ؛ ولكن - وبصرف النظر عن أي تشعبات قد تخرج عن سياق ما نحن بصددده - فقد خُططت المسرحية على نحو يؤدي إلى هذا الفوز ، تحت ظروف تكاد تكون مستحيلة ، ولا يتصور أن يكون ذلك وقع مصادفة ودون ترتيب ، مع عدم إغفال دور اللاشعور الجمعي في توجيه أساليب التعبير وطرق الكتابة ، لتكون النتيجة إثبات كفاءة الذات أمام خصم عنيد، ومنافس شرس ظل ماثلاً في أعماق الوجدان العربي قروناً طويلة ، ولا يزال مبعث قلق ومصدر إحراج ؛ بل تهديد لمسيرة هذه الأمة ومصيرها

المصادر والمراجع

- (1) - عبد الله محمد الغدامي ، النقد الثقافي ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، طبعة خاصة " سلسلة كتابات نقدية : 189 " ، د . ت .
- (2) - عبد الله الغدامي وعبد النبي اصطيف ، نقد ثقافي أم نقد أدبي ، دار الفكر ، دمشق ، ط 1 : 2004 م .
- (3) - جورج طرايشي ، شرق وغرب ، دراسة في أزمة الجنس والحضارة ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط 5 : 1997 م .
- (4) - حسن عطية ، أحمد الفقيه ودراما التمرد ، الغزالات ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط 1 : 2003 م .
- (5) - أحمد إبراهيم الفقيه ، الغزالات ومسرحيات أخرى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط 1 : 2003 م
- (6) - هيثم يحيى خوجة ، كلمة عن الغزالات ، مقال بمجلة المسار التونسية ، ملحق بطبعة المسرحية ، ص 347 .
- (7) - مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، مجموعة من الكتاب ، ترجمة : رضوان ظاظا ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت : مايو 1997 م .
- (8) - محمد علي كندي ، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، ط 1 : 2003 م
- (9) - فرانز فانون ، جلد أسود وأقنعة بيضاء ، نقلا عن : جورج طرايشي ، شرق وغرب ، دراسة في أزمة الجنس والحضارة ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط 5 : 1997 م .
- (10) - استنطاق النص ، مقالات في السرد ، رشيد العناني ، الدار اللبنانية المصرية ، القاهرة ، ط 1 : 2006 م ، ص 14 .