شعرية النسق الثقافي في مسرحية "يوم الزينة" لآمنة الربيع

أ.م.د. محروس محمود عبدالوهاب القللي

أستاذ مساعد النقد الأدبي والأدب المقارن

كلية الآداب، جامعة دمياط وجامعة السلطان قابوس

alkolaly@gmail.com

DOI: 10.21608/jfpsu.2021.94201.1132

شعرية النسق الثقافي في مسرحية "يوم الزينة" لآمنة الربيع

مستخلص

تتمثل "شعرية الثقافة" التي أطلقها ستيفن جرنبلات عام ١٩٨٠ وأكدها عام ١٩٨٨، في بلورة العلاقات بين الأنساق الثقافية، من حيث التماسك والاختلاف. وتقوم الشعرية الثقافية –كذلك– على مجموعة القوانين المتحكمة في إنتاج النص، وهي مجموعة قوانين ثقافية تقوم على التواصل، لتكون بديلا للقانون الجمالي النقدي.

تقوم الدراسة على استجلاء قانون الشعرية الثقافية في مسرحية "يوم الزينة" للأديبة العُمانية "آمنة الربيع"، وهي تلك القوانين التي تولى عناية تامة للبعد العلائقي الثقافي، بحيث يُنظر إلى النص وقد فارق خاصيته اللسانية المجردة إلى بعده الخطابي. وكذلك، يهدف البحث إلى الكشف عن الدلالات الثقافية القائمة على شعرية الثقافة التي يخفيها المتن الثقافي المسرحي.

ومن خلال قراءة "يوم الزينة" التي تجيب في مجملها عن الكيفية التي تعالج بها "الشعرية الثقافية" عملا جماليا، نحاول أن نجيب عن بعض التساؤلات: هل يمكن أن نكتشف أي إعلانات سياسية أو ثقافية خلف لغة المسرحية وحبكتها؟ ما المكان الذي تحتله المؤلفة في مواجهة الثيمة الأساسية للمسرحية (الهجرة، المؤسسة، وجهة النظر)؟ ما القيم الثقافية المسيطرة من الماضي على الحاضر، وما يكشفه الماضي عن الحاضر؟

الكلمات المفتاحية: شعرية الثقافة، النسق الثقافي، آمنة الربيع، ستيفن جرنبلات.

The Poetics of the Cultural System in Amna Al-Rabie's Play "The Day of the Festival"

Mahrous Mahmoud Abdulwahab Al-Kolali
Ass. Professor of Literary Criticism and Comparative Literature,
Faculty of Arts, Damietta University and Sultan Qaboos University

Abstract

Cultural poetics, founded by Stephen Greenblatt in 1980, and confirmed by him in 1988, revolves around clarifying the relations between cultural systems in terms of consistency and inconsistency. Cultural poetics is also based on a set of laws governing the production of the text, a set of cultural laws that are based on communication, to replace the critical aesthetic law.

The present study seeks to clarify the cultural poetic laws in "The Day of the Festival," a play by the Omani playwright Amna Al-Rabie. These rules pay complete attention to the relational cultural dimension, so that a text is looked upon as shifting from its purely linguistic characteristic to its discursive dimension. The research also aims at revealing the cultural connotations embedded in the theatrical cultural text based on cultural poetics.

Through reading "The Day of the Festival," which shows how cultural poetics treats an aesthetic work, we attempt to answer some questions: Can we discover any political or cultural announcements behind the language of the play and its plot? What position does the author take towards the main theme of the play (immigration, the institution, point of the view)? What are the past cultural values which control the present, and what does the past reveal about the present?

***Keywords*:** Cultural poetics, cultural system, Amna Al-Rabie, Stephen Greenblatt.

شعرية النسق الثقافي في مسرحية "يوم الزينة" لآمنة الربيع

لا تتناول المسرحيات الكلاسيكية الكبرى في العالم السياسةَ والمجتمعَ بشكل مباشر؛ ولذلك فإن المسرحية التي نتناولها بالدراسة تدور في إطار متطوّر؛ إذ إنها تُعالج أثر السياسي المضمر (إيديولوجي ومسيطر) في الإنسان المعلن (أخلاقيات وردود الأفعال). ويعمل هذا النوع من الخطاب السياسي المسرحي على رسم معالم الكيانات الأيديولوجية القائمة، أو المسيطرة، بل ومقاومتها كذلك؛ بسبب التوجّه الذي أظهرته المسرحية بوصفها أداة نقدية، أو رسالة من الاتهامات لما يدور في العالم العربي.

وتتبنى "يوم الزينة، ٢٠١٤" مهمة تفسير هذا الواقع من خلال رسم معالم المجتمع في فترة حرجة من تاريخ العالم العربي، وذلك عبر رسم الصورة الشائعة في مجتمعات تمثل عينة من هذا العالم في الربع الأول من القرن الحالي.

وإن كنا لا نستطيع ربط تطور المسرح العربي بأنواع السياسات التي تعاقبت في العالم العربي؛ نظرا لإهمال تلك السياسات فنَّ المسرح العربي، فإن هناك معالم أخرى ترسمها النصوص لأنساق مضمرة هي التي تقدم الصورة العكسية التي تضمرها جماليات النصوص. ومثل هذا الأمر لا يرتبط براهن المسرح في الأقطار العربية فقط، بل في أقطار عالمية أخرى، وفي ملابسات تاريخية مختلفة. يقول صبري حافظ: "كانت حقبة حكم مارجريت تاتشر Margaret Thatcher وسياساتها السلبية في مجالات الثقافة، والتعليم العالي، والفنون، بحرمانها من التمويل المطلوب طوال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، قد أدّت إلى تضييق الأفق أمام تلك المجالات جميعا، وهو الأمر الذي عانى منه المسرح بشكل كبير؛ لكن ذلك لم يمنع المسرح من الوقوف في وجه هذا التردي ونقده وتحديه[١]". وفي السنوات العشر الأولى بدأ العالَم العربي قرنه الحادي والعشرين، والمنطقة على صفيح ساخن، يتربص بها الجوع، والألم من كل مكان، ومن ثمّ لم ينشط الإنتاج المسرحي النوعيّ خلال تلك الفترة التي كثرت فيها نداءات الثورات والتغيير، فيبِس كل شيء.

[١] صبري حافظ. "المسرح الإنجليزي المعاصر والسياسة: دراسة في تناوله للقضايا العربية" مجلة ألف "البلاغة المقارنة"، القاهرة: الجامعة الأمريكية، ٢٠١٩، رقم ٣٩، ١١.

قُدمت مسرحية "يوم الزينة" في عام ٢٠١٤ عقب هذه الأجواء الساخنة في العالم العربي ٢٠١١م. وهي مسرحية تقارب البناء المسرحي الملحمي؛ حيث تطرح بعمقٍ عددا من الأسئلة القلقة حول ما يدور في العالم العربي، وتضمر عددا من رسائل الاتهامات، وتعمل على توعية المتلقي بحقيقة العلاقات المتحكمة في مفاصل العالم العربي، التي تحكمُ الفرد والجماعات سياسيا، واقتصاديا، وثقافيا، وإنسانيا: في شمالي إفريقية، والسودان، ولبنان، واليمن...تنحو في ذلك نحو رسم صورة الاعتراض على ما تفرضه مؤسسات العالم العربي على المواطن. وقد اهتمت المسرحية بتشخيص تلك السياقات المجتمعية، وفي الوقت ذاته تدخل المسرحية في حوار مع القارئ، ولكنه حوار يرقى إلى تشكيل وعي هذا المتلقي على أصعدة مختلفة: اجتماعية، وسياسية، وإيديولوجية ولذلك، فإنه من الصعب رصد كلِّ ما تضمره اللغة الأدبية من أنساق أساسها أبعاد السياسة الإقليمية المعلومة في أول القرن الواحد العشرين.

- الموضوع والمصطلح:

شهدت الدراسة النقدية في السنوات المئة الأخيرة مظهرين أساسيين للتحول، تحكما في توجيه ما آلت إليه المناهج النقدية. فقد شهد الربع الأول من القرن العشرين تحولا نحو اللغة في ذاتها مع "فردينان دي سوسير F. de Saussure". وفي العقد السادس من القرن نفسه، اتجهت الرؤى النقدية نحو التاريخ مرة أخرى، وإلى الثقافة، والسياسة، والمؤسسة، والصراع المادي الثقافي، فتشعبت بذلك آلة النقد النظري، وقلّت تطبيقاتها.

وتتجه هذه الدراسة نحو دراسة "شعرية الأنساق الثقافية" The Cultural Poetics التي تهيمن على تشكيل بنية الخطاب في مسرحية "يوم الزينة" للأديبة العمانية "آمنة الربيع" (المولد: ١٩٦٩م)[١]. وهذا النوع من الدراسات المتعلقة بـ "النقد الثقافي Cultural Criticism" تتعدد مداخله، حيث يتعلق بمراحل تطور النقد الأدبي الحديث والمعاصر، فيتشابك مع إجراءات علم اجتماع الأدب في مصدره الماركسي، وبالدراسات السيميائية،

[١] آمنة الربيع (المولد: ١٩٦٩): أديبة وأكاديمية عمانية، كرست كتاباتها حول التأليف المسرحي، ونقده. فقدمت عددا من الأعمال المسرحية التي كوّنت حلقة في سلسلة المسرح العماني المعاصر. ومن النصوص: الطعنة، ١٩٩٦، الحبل، ١٩٩٧، يوم الزينة، ٢٠١٤، المعراج، ٢٠١٨، ومن دراساتها: مغامرة النص المسرحي في عمان، ٢٠١٤، الرؤية السياسية في المسرح الخليجي، دراسة نصية، ٢٠١٦، جماليات التأليف الدرامي والإخراج في تجارب مسرحية عمانية: محمد الشنفري، بدر الحمداني، محمد خلفان، ٢٠١٨.

وبالدراسات النصية النقدية، وغير ذلك من المداخل النقدية المهمة التي تتعلق بها بشكل أو بآخر، وقد "أخذ النقد الثقافي على عاتقه القيام بمثاقفة فكرية، ونقدية مهمة، وبالغة الاتساع، تهتم بتحليل الأساس الاجتماعي، والسياسي، والتاريخي للأعمال الأدبية والفنية، وهي أسسٌ شَكَّلَ كل منها، طوال مسيرة النقد الأدبي الطويلة، منهجا قائما بذاته[١]. ولكن النقد الثقافي في رؤيته النقدية يعتمد في الغالب على نظريات سياسية ثابتة، ويميل إلى أن يكون ذا توجه سياسي أكثر بكثير من التاريخانية الجديدة. وقد عالج هذه القضية المهمة لحسن أحمامة في نهاية ترجمته لمجموعة من المقالات المهمة بعنوان: "التاريخانية الجديدة والأدب[٢]".

وتقتصر دراستنا هنا على "شعرية النسق الثقافي" في بعديه الاجتماعي والإنساني، بحيث سنتوجه إلى فحص الخَلق الجمعي للممارسات الثقافية، وكيفية تشكلها. وقد استترت هذه المعطيات في شكل أنساق قوى خارجية مهيمنة تتعامل معها لغة المسرحية بكثير من الذكاء أحيانا، وبكثير من الترقب أحيانا أخرى. ويتألف في مسرحية "يوم الزينة" عددٌ من الرسائل السياسية، والاجتماعية على المستوى الإنساني، وهذه عادة المتون المسرحية المهمة التي تثير التساؤلات الأكثر أهمية حول الواقع الإنساني، مثل مسرح "إبسن"، و"جورج برنارد شو"، و"سارتر"، و"سعد الله ونوس". ولا يخفى في المسرحية –كذلك– هذا الالتزام الإنساني بعمق القضية الإنسانية المطروحة.

إنّ عمل الدارس في الشعرية الثقافية يتوقف بين نقطتين: ظاهرة، ومضمرة. وهو حال البحث في النقد الثقافي عموما، حيث يمكن تأويل ما أُضمر من أنساق تمكنت من التأثير في ظاهر اللغة الجمالية في النص المسرحي. وكذلك، فإن تلك المسافة التي تقبع بين المضمر والظاهر، هي تلك المسافة التي يتصارعُ فيها الكاتب مع نفسه، في مقابل ذلك "الوعي الجمعي"، وهذا من شأنه أن يبرهن على أن اللغة الأدبية تحمل بين جنباتها ما يمكن استنتاجه من خلال عناصر التأويليْن الداخلي والخارجي للنص؛ ولذلك فإن العبارة المفتاحية هنا هي قول ميشيل فيرنر Michael Werner: "النصّ تاريخيٌّ، والتاريخُ

---

[١] صبري حافظ. "النقد الثقافي: رايموند وليامز نموذجا". مجلة ألف "البلاغة المقارنة"، القاهرة: الجامعة الأمريكية، ٢٠١٢، رقم، ٣٢، ١٠.

[٢] غرينبلات وآخرون. التاريخانية الجديدة والأدب، ترجمة: لحسن أحمامة، بيروت-الدار البيضاء: المركز الثقافي للكتاب، ٢٠١٨، ١٥٨، ١٥٩.

نصيٌ[١]". وهي الدليل كذلك إلى "التاريخانية الجديدة" التي يوضحها فيسير Weeser بأنها تقوم بين هذين المحورين، في محاولة للعمل مع الآثار التاريخية المتناقضة للرأسمالية دون الإصرار على نظرية تاريخية واقتصادية غير مرنة[٢]".

وتقترب المعاني المعجمية والفلسفية في صياغة مفهوم "النسق" وتنميط معناه، بحيث يتّجه إلى تأليف نظام الأفكار، وترابطها عضويا[٣]. ومن ثم، فإن بحثنا سيكون عن شعرية تلك المنظومة النسقية المهيمنة التي تتعاضد فيما بينها لإنتاج منظومة من الدلالات المختلفة، من خلال تِبيان تلكم الوظائف التي ترتبط بكيانات سياسية، واجتماعية تقف ظهيرا مستترا خلف جماليات أي نص، وإن كانت جماليات لغة قُبحٍ. ونتبنى هذه الوجهة الشعرية الثقافية على الرغم من إيماننا بأنه –كما ذكر لويس تايسن– "من المنظور التاريخاني الجديد، لا يوجد خطاب بوسعه أن يفسر بنفسه وبكشل ملائم الديناميات الثقافية المعقدة للسلطة الاجتماعية[٤]".

ويعرف "النسق" في العلوم الاجتماعية بأنه "نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقاتهم بمواقفهم، وأدوارهم التي تتبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي[٥]".

وعلى أي حال، فإن التوجه الدقيق الذي نتبناه في دراسة مسرحية "آمنة الربيع" قد وقع في حيز هذا الاشتغال المتبني للمراوحة بين النصي وغير النصي؛ بغية البحث عن شعرية الأنساق للخطاب الثقافي المسرحي، وما يضمره من وقوف المؤسسة الاجتماعية–السياسية ظهيرا لرسم اللغة الجمالية للنصوص المشتملة على الأنساق التي تشكلت جماليا، وقُدمت في إطار مسرحي يعالج مسألة إنسانية. ومن ثمّ يسوقنا ذلك إلى التساؤل عن الكيفية التي رسمت الحدود بين الممارسات الثقافية كأشكال فنية، وأشكال تعبيرية. وهذا التساؤل الأخير

---

(1) Wilfred L. Guerin and *al.* A Handbook of Critical Approaches to Literature, 5th Ed. New York, Oxford: Oxford University Press, 2005, 283.

(2) Wilfred L. Guerin and *al. ibid*, 283, 284.

(٣) يراجع: أندريه لالاند. موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات بيروت، عويدات، ٢٠٠١، ط٢، ١٤١٧. وسعيد، جلال الدين، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، تونس: دار الجنوب، ٢٠٠٤، ط١، ٤٦٧.

(٤) لويس تايسن. "التاريخانية الجديدة والنقد الثقافي"، في: غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، ١٣٨.

(٥) إيان كريب. النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس. ترجمة: محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، ١٩٩٩، ط١، ص٧١.

هو الطرح الذي قدمه "مونتروز" في مقالته الشهيرة عن "عصر النهضة[١]" حيث عدّ الممارسات الثقافية شكلا من التنوع الجمالي للأشكال الفنية، ومن ثم عدّها نصا قابلا للتأويل مثله في ذلك مثل النصوص الأدبية.

ويتبنى البحث –بناء على ذلك– معالجة الموضوع عبر محورين: الأول– يعتمد في استنتاج شعرية الأنساق عبر البناء الفني للنوع الأدبي "المسرح". والآخر– نسقي اجتماعي–سياسي بالمفهوم العام. ويكون ذلك عبر اختبار محاور دراسة مفهوم الشعرية الثقافية التي يمكن إجمالها في ثلاثة أنماط: الأول– التشكيل الجمعي للفعل الثقافي من خلال الجمل الثقافية في المسرحية، والبحث عن دلالاتها الثقافية المتعددة التي تنشئها التورية الثقافية. والثاني–رسم صورة تلك العلاقات الداخلية لهذه الأفعال الثقافية، أو الأنساق التي نقرؤها في المسرحية. والمحور الأخير– نسعى من خلاله نحو تحديد الغاية المتمثلة في كشف حقيقة القُوى الآسرة التي تمتلكها الثقافة في العالم العربي إبان الفترة التي تعالجها المسرحية.

وقد يتوجب على الباحث النظر في تلك الفقرة التي يحصر فيها "لويس مونتروز" فكرة التاريخانية الجديدة:

" التاريخانية الجديدة بوصفها جزءا لا يتجزأ من أي مشروع تاريخي جديد وحقيقي (...) يجب أن تكون مدركين ومعترفين بأن تحليلاتنا تنطلق بالضرورة من وجهات نظرنا التي شُكلّت تاريخيا واجتماعية ومؤسسيا، وأن ذلك الماضي الذي نعيد بناءه هو –في نفس الوقت– تراكيب نصية للنقاد الذين هم، نحنُ ourselves، ذوات تاريخية (...) ويصبح من الضروري أيضًا إضفاء الطابع التاريخي على الحاضر وكذلك على الماضي، وإضفاء الطابع التاريخي على الجدلي بينهما. تلك الضغوط التي شكل الماضي من خلالها الحاضر، والحاضرُ يعيد تشكيل الماضي. وتشكل مثل هذه الممارسة النقدية حوارًا بين الشعرية وسياسة الثقافة[٢]".

---

[١] لويس أ. منتروز: "تدريس عصر النهضة: شعرية الثقافة وساستها" في: غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، ٤٩.

[2] Louis Montrose. "New Historicisms." Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies. Ed. Stephen Greenblatt and Giles Gunn. New York: MLA, 1992. (392-418) 415.

وهذا بدوره يجعلنا في حالة قراءة كاملة، ومتكررة للمتن المسرحي؛ بغية الكشف عن شبكة العلاقات، والقوى الفاعلة والمضمرة في النصوص التي جسّد فيها المتن المسرحي خطابين متصارعين: تعرية الواقع العربي، ونزعة التوازي بين تلك الأقطار العربية المذكورة في النص. وكذلك، فإن مقولة "مونتروز" تكشف عن هذا الجانب الجدلي الذي يجعلنا في حالة تشكيل دائم لماضٍ قريبٍ عاصرناه، وحاضر نعاصره. وأقصد بالماضي القريب، تلك السنوات التي سبقت ٢٠١١، وسبقت كذلك نشر المسرحية، عام ٢٠١٤.

ولأن القراءة النقدية المقترحة في هذا البحث تنطلق من استنتاج "مونتروز" في آخر الفقرة السابقة: " وتشكل مثل هذه الممارسة النقدية حوارًا بين الشعرية وسياسة الثقافة"، فيمكن القول إن اقتران ثلاثة مصطلحات "النقد"، و"الثقافي"، و"الشعرية" يعبر عن شبكة من المفاهيم، فالنقد الذي غايته التفسير والحكم لم يعد قائما على ذاتية الناقد وحده، أو على أحادية ارتباطه بجانب من جوانب العلوم الإنسانية، أو اللسانية، فلم يعد اجتماعيا فقط، أو لسانيا فقط، أو نفسيا فقط...إلخ، وكذلك –في النقد الثقافي– لم يعد يتبنى فكرة الجمود النقدي المرتبط بأدوات علم الإشارات، بل إنه أصبح النقد بوجهته الثقافية مفتوحا على هذا كله، مستفيدا من كل هذه المناهج، وغيرها.

وأما "الثقافي"، فإننا نقتصر منه على مفهوم الثقافة الذي يدمج بين الأنشطة الإنسانية المعنية بالمعتقدات، والأفكار، والأعراف، والقيم الأخلاقية. وهذا ينقلنا بدوره إلى البحث عن "شعرية" تتعلق بوظيفة الناقد الثقافي الذي يجب أن يُولي الكشف عن الأنساق المضمرة اهتمامه. وفي الوقت ذاته يُنظر إلى مفهوم الشعرية الثقافية من منظور "نظامها العلائقي الذي يتأسَّسُ من الأنساق الثقافية المتنوعة لتنحسر الأنساق المتعلقة بالقيمة الجمالية، وتفسح المجال أمام الأنساق الثقافية الأنثروبولوجية، والنفسية. وتكون هذه الأنساق الحاملة للدلالات الثقافية مع الأخذ بالعناية أن الشعرية الثقافية تقوم في بنيتها على فكرة الأنساق الثقافية المضمرة[١]".

[١] بشرى صالح. "النقد الثقافي والشعرية الثقافية" بغداد: مجلة الأديب الثقافية، ع١، ٢٠٢٠، ١٢. وآدم كوبر. الثقافة، التفسير الأنثروبولوجي. ترجمة: تراجي فتحي، مراجعة: ليلى الموسوي، سلسلة عالم المعرفة، ع٣٤٩، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٨، ٢٠.

ولم ننتقِ من بين ما يرسمُه النص من معالم اجتماعية أو إنسانية، بل إن الدراسة تقوم –في أغلبها– على بناء النص من داخلة في موازاة الأثر التاريخي وكيفية تشكله. ولذلك، فإني أميل إلى ما نهجه "ستيفن جرنبلات"S. Greenblatt (ولد ١٩٤٣ في الولايات المتحدة) حين تبنى مصطلح "شعرية الثقافة – Cultural Poetics" إذ إننا سنعالج في مسرحية "آمنة الربيع" شعرية النسق الثقافية من خلال أبعاد شكلانية في المتن المسرحي. وقد دعا جرنبلات –فيما دعا– إلى "العناية بالشعرية الثقافية الجديدة أو التاريخانية الجديدة وقراءة الشفرات الثقافية المتناقضة فضلا عن عنايته بوسائط تشكيل الممارسات الثقافية وإنتاجها والعلاقات فيما بينها، ومن ثم تحديث النظر إلى الشكل الجمالي بوصفه بنية متعالقة وليس بنية مغلقة[١]". وقد سبق أن أكد رولان بارت R. Barthes فكرة أن العمل الأدبي "ليس ثقافيا بشكله فقط، ولكن بفضل الأثر الذي يُحدثه في المستقبل أيضا[٢]". وعلى الرغم من ذلك تتعدى الدراسة هذه الفكرة إلى الإفادة من الشكل الأدبي بوصفه عاملا من عوامل تكوين النسق. وكذلك، فإن رؤية بارت تؤكدها ثيمة المسرحية على النحو الذي وضحنا.

ويهدف "غرينبلات" من "الشعرية الثقافية": "تحليل التشكيل الجمعي للفعل الثقافي، وإلى فحص العلاقات الداخلية لهذا الفعل، ومحددا غايته المتمثلة في كشف أسباب وحقيقة القوى الآسرة التي تمتلكها الثقافة عبر خطاباتها وممارستها ومضامينها[٣]". ويدعم ذلك قول لويس أ. منتروز: "إن فوائد الشعرية الثقافية، وتقنياتها التحليلية هي في نفس الوقت تاريخية وشكلانية...رغم أنها قد لا تكون موضَّحة ومنظر إليها بما يكفي، فإن ذلك قناعة بكون الاهتمامات الشكلية والتاريخية غير متعارضين بل غير منفصلين[٤]".

انطلاقا من الثنائية (الشعرية–الثقافة) نتساءل عن "يوم الزينة" بوصفِه عمَلا أو إنتاجًا ثقافيًا أدبيًا، يعمل على صياغة تنظيمية لثقافة عدد من المجتمعات العربية عقب ٢٠١١،

---

(١) بشرى صالح، بويطيقا الثقافة، نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠١٢ ٢٥-٣٠. ودليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ١٤١.

(٢) فانسان جوف. الأدب عند رولان بارت. ترجمة: عبد الرحمن بو علي. اللاذقية: دار الحوار، ط١، ٢٠٠٤، ٢٥.

(٣) ستيفن غرينبلات. "نحو شعرية للثقافة" في: غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، ١٠. وكذلك مقالة لويس منتروز في الكتاب نفسه، صفحات: ٤٨، و٤٩.

(٤) لويس أ. منتروز، في: غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، ١٠. وكذلك مقالة لويس منتروز في الكتاب نفسه، ٤٩.

وبلورة قيمة بعض المعتقدات والأعراف، ومدى الوعي بها. وهذه المساحة التي يمنحها العمل الدرامي تقوم على المعالجة الآنية لأحداث إقليمية مرجعيتها البناء الاجتماعي العميق. وهذه الآنية هي التي تقلد "يوم الزينة" بثوب الحداثة على غرار المسرح الغربي الحداثي ومعالمه. وقد قيل إنه "لا يمكن تصور قصة الحداثة الغربية إلا بوصفها نوعا محددا من الوعي بالوقت، أي إدراك الزمن التاريخي، الخطّي الذي لا رجوع فيه، والذي يتدفق إلى الأمام بشكل ثابت[١]". وقد تجلّت فكرةُ هذا الوعي بالوقت في أنساق المسرحية بأبعادها التي تظهر في متن هذه الدراسة.

- فضاء المسرحية وبناؤها الثقافي:

في المقال الافتتاحي للعدد الأول لمجلة Representations يعلن "ميلر D. A. Miller عن أمرين مهمين، بل أساسين للتاريخانية الجديدة: الأول– أن النصوص الأدبية تكون متضمَّنةً في الخطابين الاجتماعي والسياسي، والآخر– أن كل النصوص الأدبية هي في الأصل محركات Vehicles للسلطة Power. " all literary texts are vehicles of Power". وفي عدد آخر من المجلة نفسها يعلن الرائد لويس مونتروز أن "النصوص الأدبية هي مقاعد السلطة – Literary texts are seats of Power"[٢].

وانطلاقا من هذه الأفكار التي تضع كلا من النص الأدبي والتاريخ في إطارين متوازنين في النظرة إلى النص الأدبي وسياقاته الخارجية، ننظر –مثلا– إلى ما ذكرته (آمنة الربيع) وهي تقدم للفضاء الدرامي للمسرحية: "الزمان، والمكان مفتوحان على البارحة على اللحظة الجارحة". وتهتم "الشعرية الثقافية" بشخصية المؤلف، وحددت لها مكانها حيث "يجب أن تُحلل كل النصوص في إطار سياقها الثقافي، وألا تكونَ منعزلة، ويجب أن نعرف الاهتمامات المجتمعية للمؤلف، وللمراحل الزمنية التي دلّل عليها العمل، ولبعض العناصر الثقافية التي تُثري النص، وعلى الناقد أن يدرك ذلك قبل وضع تصميم

---

(1) Knowles, Ric, et al. Modern Drama: Defining the Field. 2nd ed., 2nd ed., University of Toronto Press, 2015. INSERT-MISSING-DATABASE-NAME, public.ebookcentral. proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4670090. Accessed 25 June 2021, 7.

(٢) بتصرف، من العرض الذي قدمه "شارل بريسلر" في كتابه:

E. Bressler, Charles, Literary Criticism, an Introduction to Theory and Practice, New York, Longman, (Pearson), 2011, 184 and 192.

متكامل للتحليل النص تحليلا مقبولا[١]". تلتقي فكرة المسرحية التي تقوم على نسوة عربيات من جنسيات مختلفة، ويعملن في مدينة "مسقط" في نهاية المسرحية حول نهايات يظنها القارئ مفتوحة على التأويل، ولكنها على عكس ذلك تبدو مغلقة، ويؤوِّلها النص بزمانِه المحدد الذي يرسمه الصراع المسرحي بدقة، وإن كان مفتوحا على البارحة والجارحة كما تقول الكاتبة في مستهل المسرحية.

يقوم المتن المسرحي في "يوم الزينة" على أربع شخصيات نسائية: زبيدة (يمنية)، ويارا (لبنانية)، ونرجس (تونسية)، وهداية (سودانية)، وهن فتيات أربعة يعملن في صالون (كوافير) تملكه سيدة عمانية اسمها (زمردة). ولذلك فإن الدلالة القريبة للعنوان تشير إلى زينة النساء يومَ ثورتهن ضد صاحبة العمل. وتتحدد الثيمة الأساسية في هذا النص حول "أثر الهجرة"، والجديد فيها كونها هجرة نسائية. وربما لذلك يضع عنوان المسرحية بعدا لمآل الشخصيات، يجعلنا نتساءل –وإن كانت المساءلة ليست للنص الأدبي– نظرا لاختيار الفترة الزمنية المحددة إبان الثوراتِ العربيةِ ٢٠١١، أين "مصرُ"؟ عندما اطلعتُ على عنوان المسرحية لأول مرة ظننت أنّ الفضاء سيكون مصريا بامتياز، إذا بِي أجد "مصر" مرتين فقط: الأولى– عندما ذَكرت "هِداية" أنّ أمّ زوجها الذي هجرها قد أصيبت بجلطة بسببه، وقصدت مصر للعلاج. (يوم الزينة، ٦١، ٦٢)[٢]. والثانية– حضور "مصرُ" الرمزي في عنوان المسرحية نفسه "يوم الزينة". يقولُ عزَّ وجلّ حين ضربَ موسى لسحرة فرعون موعدًا لإحقاق الحق الإلهي: ﴿قَالَ مَوْعِدُكُمْ يَوْمُ الزِّينَةِ وَأَنْ يُحْشَرَ النَّاسُ ضُحًى﴾ (طه: ٥٩) حيث تُقدِّم الآية الكريمة الزمان، والمكان، والهدف من اجتماع الناس، فيومُ الزينةِ –كما ورد في تفسير الطبري– هو يوم عيدٍ كان للمصريين، أو سوقٌ كانوا يتزيّنون فيه. وقد وردَ فيما ذكره الطبري قولُ أحدِهم في معْنى "الحشر" يعني أن فرعون يحشر قومه[٣].

---

(1) E. Bressler, Charles, Literary Criticism, an Introduction to Theory and Practice, 188.

(٢) من الآن فصاعدا أشير إلى الاقتباسات من المسرحية في متن البحث. وألفت النظر إلى أن لغة المسرحية فيها مفردات عامية من لهجات الأقطار العربية المذكورة، وقد أوردته كما هي على علاتها.

(٣) ابن جرير الطبري (٢٠٠١): تفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن. حققه: عبد الله عبد المحسن التركي بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات العربية والإسلامية بدار هجر، ط١. الرياض: دار هجر للطباعة والتوزيع، ج٩٣/١٦.

يقوم هذا المدخل –إذن– على توضيح بناء المتن المسرحي من عتباته، وشأنه شأن "المتن الثقافي" لا يتخذ شكلا ثقافيا محددا، فالمسرحية مفتوحة على التأويل من داخلها؛ لأن بها مجموعات من القيم المختزنة في النص بفعل مؤثرات مؤسساتية عربية وعالمية هيمنت بطرقها الخاصة على القيم. فالمسرحية تكشف بلغة هادئة زيف أحادية الاعتقاد أو الرؤية فيما يتعلق بأسباب الثورات، أو بنتائجها، ولذلك سيكون التركيز على هذه الأبعاد النصية والثقافية بشروطها التاريخية، من زاوية أن أحدهما يشكل الآخر، وبأن النص تأويل للتاريخ، يسهم في رسم خطة الخطابات التي كُتب فيها وعالج حقيقتها التاريخية.

وتفرض آلية البحث في شعرية الثقافة كشف الدوافع التي أدّت إلى ولادة نص المسرحية. وقد تبدو الفكرة واضحة، إذا ما تخيلنا الحقل الثقافي السياسي قبيل عام ٢٠١٤، وهو الحقل الذي عايشته المؤلفة "آمنة الربيع" وشكل وجدانها الأدبي، مثل غيرها من الأدباء. وقد سبق هذا التاريخ سنوات تعج بالخطابات المتعارضة، والرؤى السياسية المتنافرة. وهي رؤى مثلت خلفية بناء المسرحية، ومستواها الفني كله، وليس في بناء الشخصيات فقط. ولم تتسم لغة المسرحية بالخذلان أو النكوص أمام تلك الهجمات الثورية، بل إنها تعاملت معها بلغة أدبية فيها يختفي السياسي خلف الجمالي.

يبعثُ ذلك المدخل –كذلك– إلى استحضار أنساقٍ مضمرةٍ بعيدةِ المغزى يؤكد وجودَها الصراعُ المسرحيُّ الذي قُدّم بطريقة (صندوق الدنيا) أو في ظلِّ صيغة (ألف ليلة وليلة) أو بالأحرى حكايات (الديكاميرون، ١٣٤٨) لبوكاشيو (١٣١٣–١٣٧٣) ففي ظلّ تفاقم الفاجعة في مدينة "فلورنسا" الإيطالية، اجتمعت الفتيات يتباحثن في كيفية الهروب من المصير المظلم بعد انتشار وباء الطاعون في المدينة. فقالتْ أولاهن "بامبينا": "فنأخذُ خادماتنا ومَؤونتنا، ولنذهب لنقضيَ يومًا في مكان، واليوم التالي في مكان آخر...وأنْ نَبقى على هذه الحال إلى أن نَرى "إذا لم يخطفْنا الموتُ قبل ذلك، ما النهاية التي تحتفظ بها السماء لمصيرنا[1]". إنّه الهروبُ من مكانٍ يحيط به الموت، إلى موت آخر محقق.

تقوم السلطة، كما يقوم رأس المال بدور المحرك للعامل البشري، والمؤثر في توجيهه، كما قامت الفاجعة وانحلال عرى الحكومة في فلورنسا بدور الموجه لأنساق برهنت على

[1] م بوكاشيو، جيوفاني. الديكاميرون. ترجمة: صالح علماني، سلسلة "أعمال خالدة، رقم ٩"، دمشق، ط١. بيروت، بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٦، ٤٩.

هذا الفساد والضلال البشري. وعلى ذلك، يتماثل المتن المسرحي في "يوم الزينة" حين اجتمعت الفتيات للنظر في مصيرهن من أثر التسلط المادي، والهجرة التي ظنوا أنها ستبني لهن مستقبلا مشرقا، مع حكاية فتيات "الديكاميرون". وقد بدأ ذلك التصور من "اللوحة الرابعة" في المسرحية: "عند هذه اللحظة ستسرد كل جميلة عن عالمها الداخلي وتخبرنا بأسرارها. ويعتمد تأدية المشهد على الحركة السريعة والأداء التمثيلي المتناوب بين النساء. يمكن أن تترك النساء الصالونات ليؤدين الدور في الجزء الأمامي للمنصة...يمكن تأدية بعض الحوارات، وكأننا نشاهد فيلما سينيمائيا أو بسطة أراجوز، هل تخيلتم الصالون، هو صندوق الدنيا". (يوم الزينة، ٣٧)

وفي هذا المقام، تأخذ كل فتاة من الفتيات العربيات تحكي حكايتها، أو طرفا منها، في إطار من التكثيف اللغوي، أو بالتوصيف الكثيف thick description الذي دعمَه فكرة حديث كل فتاة بلهجتها الخاصة، والذي يبدو من ظاهرة الشكلي للنص تافها، أو هامشيا. ولكنه خطاب مكثف، يستغرق هذا المشهد السينمائي للتعبير عنه في المسرحية إحدى عشرة صفحة. والكشف عن هذا التكثيف من اهتمامات الدراسة في الشعرية الثقافية. وقد استعير هذا المصطلح من الأنثروبولوجيا، وهو من صياغة كليفورد جيرتز Clifford Geertz (١٩٢٦-٢٠٠٦) الذي أثّر في توجيه الشعرية الثقافية، من خلال إيمانه بأنه "لا توجد طبيعة مستقلة عن الثقافة". وقد صاغ هذا المصطلح الذي "يصف التفاصيل التي تبدو هامشية في أي ممارسة ثقافية، ومن خلال التركيز عليها، يمكن لأحدنا أن يكشف القوى المتناقضة المتأصلة في العمل داخل أي ثقافة...ولذلك فإن منظري الشعرية الثقافية يعلنون أن كل خطاب منفصل في الثقافة يجب أن يُكشف عنه، وأن يُحلل بهدف توضيح كيفية التفاعل بين هذه الخطابات، ومع المؤسسات، والناس، وعناصر الثقافة الأخرى[١]". ومن مظاهر هذا التكثيف في الوصف الثقافي حسب "تايسن": الطقوس الاحتفالات، والألعاب، والأعمال الفنية، وهي كلها ممارسات تبحث عن المعاني[٢].

---

[1] E. Bressler, Charles, Literary Criticism, an Introduction to Theory and Practice, 190.

[٢] ينظر في هذا المصطلح: لويس تايسن. التاريخانية الجديدة والنقد الثقافي، في: غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، ١٤٥.

ويَتوازى هذا المشهد في المسرحية، من حيث قصة الإطار التي تحكم بناءه، مع أسلوب الحكي الذي اعتمدته حكايات الديكاميرون في حكاياتها العشرة التي حكتها سبع فتيات وثلاثة شُبان، وقد حكى كل منهم عشر حكايات هي مجموع المائة حكاية التي تكوّن بناء "الديكاميرون". وقد كان هؤلاء معزولين في منزل خارج "فلورنسا" مضطرين للبقاء فيه خوف الموت الذي يحدق بهم في تلك المدينة من أثر الوباء.

ويمكن أن ندلف إلى بناء المسرحية –بعد أن حددنا الثيمة العامة– للوقوف على بعض العوامل التي تدعم وجهة النظر في وجود أنساق يعمل على إضمارها وإظهارها في آن نسق منسجم من العلامات التي تشكلها عناصر "الدراماتورجيا" من أنساق. هذا من جانب. ومن جانب آخر، فإن الأنساق غير اللغوية تشكل عاملا مهما في "يوم الزينة"، وهذان معا يشكلان أبعاد شعرية النسق:

أولا– الدراماتورجيا وعوامل شعرية النسق:

نختبر من خلال الدراماتورجيا Dramaturgy أربعة أبعاد أساسية للشعرية، تقوم في هذه الدراسة على الجانب البنائي فحسب، وهي: الحدث، والشخصية، والمكان، والزمان، أي من خلال البناء الداخلي للمسرحية قبل العرض، متمثلة في الأبنية التي تشكل المتن المسرحي. ويتفحص التحليل الدراماتورجي الواقع من خلال عدد من الأسئلة، وهي: "أية زمانية؟ أي فضاء أو حيّز؟ أيّ نوع من الشخصيات؟ كيف نقرأ الحكاية؟ وما علاقة الأثر بالحقبة التي وُلد فيها، وكذلك العصر الذي يمثله بما فيه حاضرنا، وكيف تتداخل تلك الوقائع التاريخية؟[1] وتُمثّل هذه المداخل في مجملها نقطةَ التقاء بين الخيال والواقع الذي تعالجه مسرحية "يوم الزينة" في مستواها الخطابي، ذلك لأننا ننظر إلى ذلك البناء بعناصره بوصفه عوامل للشعرية، وإن كان ظاهر هذه الأبنية لغويا، ولكننا ننظر إليها بوصفها عوامل نصية تُمكننا من الوقوف على شعرية الأنساق.

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال خطار، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، مراجعة: نبيل أبو مراد، ط١، ٢٠١٥، ١٩٩.

١. عامل المكان:

إن بناء المسرحية في عمق التعبير عن النسق مبني على أماكن في حالة اشتغال دائم بتوترات عرقية ودينية وثقافية على الأغلب، ولكن الصراع المسرحي لا يرتبط بها في ذاتها، ولكن ما اشتغال الشخصيات (الفتيات) بقضايا ذاتية في نسق النص المعلن إلا تعبيرٌ عن مشكلات قائمة بالفعل في البلاد الطاردة لهن: اليمن، لبنان، السودان، وتونس. ويُؤوّل البناء المسرحي في "يوم الزينة" من حيث الفكرة إلى فكرة المسرح الملحمي التي وضع أسسها برتولت برخت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في عام ١٩٤٩، في مقالته (الأرجانون القصير للمسرح) حينما حدّد الدورَ الذي يجب أن يقوم عليه الأدب في تغيير المجتمع. وفي هذا البيان، يعرض "برخت" ما يجب أن يكون عليه المسرح الملحمي Epic Theater مقابل المسرح التقليدي، فالمعركة من وجهة نظره يجب أن تكون "من أجل مسرحٍ يناسبُ عصرَ العلم...من أجل تحويل وسائل التسلية إلى أداة تعليم[١].

وانطلاقا من هذا الإسقاط النظري حول نوعية العمل الذي نحن بصدد دراسته، نتساءل بوصفنا متلقين واعين عن اجتماع النسوة المهاجرات للعمل في "مسقط" كبنية أساسية للحوار والصراعات المسرحية، ونقول: لماذا مسقط؟ وهو سؤال نبحث عن إجابته من النص.

إن الواقع الذي يتشكل في حلم المسرحية البعيد، والذي ترسمُه حدود الفكرة بدقة، واقع تخييلي يسعى إلى إحداث تغيير في "الوعي الفعلي" في مكان ما، وفي أي مكان، وحبذا في "مسقط". وإذا ربطنا هذا المكان المتخيل المتعلق برمزية بناء المسرحية، سيكون في حاجة إلى تأويل بعيد، وقد يخرج خارج حدود المتن المسرحي "يوم الزينة" إلا أن تكون مدينة "مسقط" رمزا تخييليا تدور فيه الأحداث. وإنما نذهب هذا المذهب؛ نظرا لأنه لا يمكن وصف مكان الأحداث بأنه حافلٌ بالصراعات والمتناقضات، أو أن تكون الشخصيات في المتن المسرحي مجرد بَشر مغتربين عن أسلوب الحياة التي يعيشونها أو التي هي من نتاج أيديهم. إن مدينة "مسقط" في هذه المسرحية مكان تخييلي يُرمز به إلى مدينة عربية يمكن أن تكون مسرحا للأحداث.

---

[1] Brecht, Bertolt, et al. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. 2nd ed., Hill and Wang, 1974 (179-208), 179.

وقد يكون "التناقض" الخفي بين المكان "مسقط" والأمكنة العربية المذكورة هو مصدر الشعرية، فالمكان الأول هو المعبر عن الهدوء السياسي الاجتماعي، مقابل الأماكن الأخرى العربية المذكورة بقلقها. ولذلك سيكون الزمان هو الآخر عاملا لرسم حدود تلك الشعرية.

يؤكد ذلك الصراعُ المركب في "يوم الزينة"، فلغةُ المتن المسرحي، وشخصياته أشتات مجتمعات بعناية من البلدان العربية الأربعة (الشام، الخليج، المغرب، إفريقيا). ولا نقع تحت تأثير المدخل الذي قدمت به "آمنة الربيع" لـ"يوم الزينة" فيوجهنا إلى نوعيةِ القراءة أو حتى التأويل خارج النص، فهي تقول: "والقصدُ منْ هذا التجميعِ توحيدُ اهتمامات المرأة بجسدها في دال متقارب مع اختلاف عذاباتهن وآلامهن وفقا لتباين تكوينهن النفساني والاجتماعي والثقافي والسياسي". (يوم الزينة، ١٢) وهذا لن نتوقف أمامه بوصفه المحور الكلي للبحث، فهو يمثل ظاهر الخطاب المسرحي، ولكننا نحاول ألا ندع فرصة لدراسة المسرحية من باب سيطرة المؤلفة على خطابات المسرحية.

وفي الصفحة نفسِها التي تصفُ فيها المؤلفة الفضاء الدرامي للمسرحية، تعلن عن السيدات العربيات اللاتي قدِمْن إلى مسقط: (زبيدة، ويارا، ونرجس، وهداية) وعندما تعلن عن جنسياتهن تقول: بلاد الشام، والخليج، والمغرب، وأفريقيا (يوم الزينة، ١٢). وما هذا الاتساع الجغرافي في رسم حدود المكان في نص المسرحية إلا لرسم حدود التأويل المرتبطة بالتوصيف الملحمي للمسرحية. أضف إلى ذلك رسم معالم الصراع عبر آفاق جيوسياسية متسعة لا يحدها وطن، بل وكأنها أرادت أن ترمي بظلال تلك الآلام الإنسانية على الأقاليم العربية كلها، وكأني بالنص يتحدث عن أفريقيا كلها، وعن بلاد الشام، وعن الخليج، وذلك على الرغم من أن "اليمن" لا تنتمي إلى "مجلس التعاون الخليجي" انطلاقا من فكرة الحدود التي تفرضها السياسة الجغرافية. وقد أدّعِي أن بناء المسرحية فنيا، من حيث انفتاح المكان، يعد انفتاحا على بناء مسرحي تَقدُّمي أعقب النكبات العربية عقب ثورات الربيع.

وإذا كان بريخت قد عني بقضية التجديد إبان الجائحة النازية[١]، أي الارتباط بحدث باعث على البحث من الفائدة من تطوير المسرح، فإن "يوم الزينة" هي الأخرى تنقل الصورة المضادة لما يجب أن يكون عليه عصر العلم، وما يجب أن يكون عليه العالم العربي المشتت، وبخاصة عقب ٢٠١١.

٢. عامل الزمان:

إنّ "يوم الزينة" تتمثل ثورات "الربيع العربي" بعد عام ٢٠١١م، وثورة الإنسان، في كلٍ من تونس، ومصر، واليمن، والسودان ونزعات الثورات التي بدت في بعض الدول العربية. وإن زمن الكتابة في "يوم الزينة" قد استغرق عاما تقريبا بين عامي ٢٠١١م، و٢٠١٢م، وقد استمدّ شاعريته من إحالته إلى زمن آخر في مكان آخر سحيق في القِدَم، وأقصد هنا "يوم الزينة[٢]". وقد أثّر هذا الزمن في توجيه أحداث المسرحية، ويبدو ذلك في توتر الدلالات، وفي الطاقة المبذولة في النص لإخفاء الصراعات الحقيقية تاريخيا لُتصبغ في هذا الإطار الأدبي، فقد انتقل الوصف الطبيعي "الطبيعاني Naturaliste" من الطبيعة المجردة للوصف، إلى معالجة الواقع القائم للتعبير عن "الوعي الممكن"، وإمكانية التغيير، وهل يمكن تحقيقه بالفعل؟ وقد فنّدت الصراعاتُ فكرة التمرد التي يزجيها الفرد، وإن كان بسيط التعليم قليل المعرفة، ولكنه يعي أثر الظلم. وأقصد هنا شخصية "زبيدة" اليمنية. فهل نقولُ إنّ هذا الصراع، وهذا القمعَ لتحقيق الوعي الممكن تحقيقه يوازيان بنية الصراع العربي من أجل التحرر؟

وقد ورد في النص علامات مباشرة تدل على الزمن تحديدا، وذلك على النحو الآتي:

– **"زبيدة: خلّصت الثانوي وما ادّيت مجموع يدخلني الطب...ولما قامت الثورة قلنا بِنِفْتَكّ وما افْتَكّينا". (يوم الزينة، ١٦).**

---

(١) عُني "بريخت" نفسه ببلورة هذه الفكرة حول أثر النازية في تكوين فكرته عن تطوير المسرح، وعالج ذلك في مؤلفاته، ومن ذلك:

Brecht, Bertolt, et al. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, 19.

(٢) يراجع: ابن جرير الطبري (٢٠٠١): تفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن. حققه: عبد الله عبد المحسن التركي بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات العربية والإسلامية بدار هجر، ط١. الرياض: دار هجر للطباعة والتوزيع، ج١٠٧/١٦.

إن الإشارة هنا إلى ثورة اليمن المعاصرة بين تاريخين محددين بين ٢٠١١/١/٢٧م، و٢٠١٢/٢/٢١م. ومَن يطالعُ أحداث التاريخ الأُوَل بدءا من انطلاقة الثورة ضد الظلم، والاستبداد، والفقر الذي حلّ باليمن، يعلمُ أن الثُّوار السِّلميين من طلاب "جامعة صنعاء" قد واصلوا مسيرَهم متجهين نحو السفارة التونسية، وكأنهم يتلمسون منها الوحي والإلهام الباعثيْن على المواصلة.

وتعد هذه الإشارة الأولى إلى زمن الصراع الحقيقي في هذا المتن المسرحي الذي ينص دون مواربة على ما تضمره لغته عبر إشارات لغوية تأتي على استحياء بين الحين والحين، كأنْ تقول "زبيدة" مستعطفة بقية الفتيات اللاتي أبدين استياءهن من انضمامها للعمل معهن لدى "زمردة": "أقول باختصار مفيد جدا إن النفط خلص...والغاز خلص...والماء خلص...ما بقي شيء". (يوم الزينة، ١٦) فأين ما يضمره الجمال اللغوي؟

إن مؤلف النسق الزمني في هذا المتن اللغوي المسرحي هو المؤسسة الحكومية اليمنية، التي أزهقت أرواح المتمردين دون تردد في جمعة الكرامة في ١٨ من مارس ٢٠١١م. فهل نتوقف عند المُعْلَن من النص حين تأتي "زمردة" في لَأْمة الحرب، ومعها نسوةٌ مسلحات مترجلات، وفي صحبة الشرطة التي أمّنت على رأي المؤسسة الأقوى اقتصاديا، وماليا، وتحاصر الفتيات في شقتهن، وهنّ يرقصن باكياتٍ في مشهد درامي صعب التخيل، بعد أن كنّ قد أبْرمن اتفاقا مع ربة العمل التي وُصفت في مدخل المتن المسرحي بأنها: "المقاتلة الأم". (يوم الزينة، ١١)

إذا كان النص المسرحي يقوم على الصراع، وذروة الحدث، فإن وعي المؤلف بإحداث الحبكة –غالبا– ما لا يمر دون وعي منه، وبخاصة في تحريك الشخصيات. إن القول هنا بأن شعرية الأنساق المضمرة قد تكوّنت كلها دون إدراك المؤلف يعدّ مجازفةً منا. وأزعم أنه –على الأقل– كانت هناك خطة تأليف أساسية أساسها الإضمار لحدث أكبر يتمثل في ظلم المؤسسة الرأسمالية والعربية لرعاياها في الدول الثائرة. وقد تلا ذلك ما ليس في الإدراك، أو مما يستتر خلف اللغة الجمالية من متلازمات للنسق المضمر الأكبر، فنجد متلازمات نسقية مضمرة وفرعية: الظلم، والحرية، والتحرر، والألم النفسي، والسجن...إلخ.

ولذلك فنحن مع الغذامي حين يزعم أن الأنساق المضمرة تتحرك "في كثير من الأحيان على نقيض مدلول النصوص ذاتها، وعلى نقيض وعي المبدع والقارئ[١]".

ودائما ما يكون المسرح آلة التعبير الحقيقية عن الواقعين: السياسي والثقافي. ولكن كيف لعبت "يوم الزينة" دورها في زمن الأزمة التي تتقلص في كونها أزمة ثقافة في المقام الأول، ومن ثم ولّدت أزمات فرعية متراكمة: سياسية فوضوية، ودينية طائفية، أو دينية مؤدلجة؟ وعلى الجانب الآخر الذي يبرز فكرة المضمر هنا، ننظر إلى "آمنة الربيع" ضمن رؤية الغذامي عن "الكاتب المزدوج" The double author التي ناقشها في كتابه: "النقد الثقافي[٢]". وقد ننظر إلى "آمنة الربيع" بوصفها كاتبة/مؤلفة للعمل المسرحي، ولكن المؤلف الثاني الماثل في ظل الصراع المسرحي هو "الثقافة" التي تقوم مقام المؤلف الثاني وتصنع تلك الازدواجية. وقد نظر النقاد إلى أن الثقافة "تشترك بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل حسب شرط الجميل الإبداعي، غير أننا سنجد من تحت هذه الإبداعية وفي مضمر النص نسقا كامنا وفاعلا ليس في وعي صاحب النص[٣]".

ويستبين الأمر هنا حين ننظر إلى العمل الفني ضمن السياقات التي يجب أن ينظر إليه من خلال منظورها في "النقد الثقافي"، أي "ضمن سياقاته الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، مستلهمين في ذلك علم الاجتماع، والفكر الفلسفي المادي[٤]". ونسوق عن نتائج أحداث اليمن في ٢٠١١م. أنه قد "أدى اشتداد الصراع إلى ضحايا بشرية، ونزوحٍ داخلي كبير، وهروب الناس من منازلهم، بالإضافة على تدمير كبير للبنية الرئيسية، والمساكن، والمنشآت الاقتصادية، بما في ذلك المزارع. وازداد الفقر بشكل كبير؛ ليرفع نسبة "عدم الأمن الغذائي"، وليقضي على سبل المعيشة، والاقتصاديات المحلية...وليفاقم

---

(١) عبد الله الغذامي. عبد النبي اصطيف (٢٠٠٤). نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ ط١. بيروت: دار الفكر المعاصر دمشق: دار الفكر، ٣٩.

(٢) عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ٧٤.

(٣) الغذامي، اصطيف. نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ ٣٣، ٣٤. وسمير الخليل. فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، ط٣، بغداد: دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٥، ٨٣. وسمير الخليل. دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، مراجعة وتعليق: سمير الشيخ، بيروت: دار الكتب العلمية، دت، ٢٤٤.

(٤) عبد النبي اصطيف. "ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟ مجلة فصول، مج ٢٥/٣، ع٩٩، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع ٢٠١٧، ٢٢.

من الأزمة الإنسانية التي قدرت من يتلقون مساعدات إنسانية بحوالي ثمانية ملايين يمني[1]". وما من شك في أن هذه النتائج السوداوية كانت نتيجة التسلط، والفساد الذي قضى على أحلام البشر في تحقيق أي أمل يتعلق بتحسن الوضع الإنساني.

وفي هذا الإطار، فإن هذه الأحداث تطرأ هنا بوصفها "المؤلف الثاني" لما تسوقه مسرحية "يوم الزينة" برسمها الصورة الواقعية، لا لشخصية "زبيدة" اليمنية، ولكن لصورة كاملة عن مجتمع تتنازعه الشرور، إلى أن وصل إلى هذا الموقف من الصورة الإنسانية المأساوية. وإذا كانت المؤلفة الأولى هنا قد قدمت للمسرحية بأنها تعالج أمورَ نسوةٍ مهاجرات للعمل في مدينة "مسقط"، فهذا شأن معلن، أما الصورة الواقعية التي ترسمها حدود الثقافة، فيرسمها الطرف الثاني، وهو المؤلف الثاني للأحداث اليمنية سياسيا، ومن ثم إنسانيا في المقام الأول.

وإضافة إلى ذلك، تردُ إشارةٌ واضحة في "يوم الزينة" إلى الشاب التونسي محمد بوعزيزي (١٩٨٤-٢٠١١) لتدل على زمن الحكي والحدث معا:

- "يارا: سمعوا التانية شو عم تحكي...إذا بُكرا ما أجت الطائفية والأخونجية وخلصوا على كل إشي...ما بكون أنا يارا...(باستهتار) وكأنك يا بو زيد ما غزيت!

- زبيدة: قَصْدِشْ تقولِي كأنّك يا بو العَزيزي ما احترقت!" (يوم الزينة، ١٧).

وقد انتحر (بوعزيزي) تذمرا ضد ما وقع عليه من غَبْن تلك الشرطية التي أهانته، ومن السلطات التي صادرت "العَرَبة" التي كان يستخدمها لبيع بضاعته من الخضروات، حتى أصبحت كلمة تلك الشرطية "فادية حمدي" بالفرنسية Dégage أي "ارحل" أيقونة الثوراتِ العربية. وفي هذا السياق يقول الطاهر لبيب: "كثيرون أحرقُوا أنفسَهم وغاب ذكرُهم...فهل كنّا نعود إلى البوعزيزي لوْ لمْ يكن لفعله امتداد ثورة؟ وإن أعرضنا عن هذه الأسئلة وعن التخيّل والاستنباط في الإجابة عنها، هل نكون أنصفنا الإنسان العادي في إنسانيته؟[2]".

---

[1] يحيى بن يحيى المتوكل (محرر). الانتقال السياسي في اليمن وتداعياته الاقتصادية والاجتماعية والإنسانية، ٢٠١١-٢٠١٥، المرصد الاقتصادي للدراسات والاستشارات، ومؤسسة فريدريش إيبرت، ٢٠١٦. وهو كتاب مهم يعالج مأساة اليمن بين التاريخين، وبخاصة الوضع الإنساني. يراجع الكتاب، ١٤٣-١٩٣.

[2] الطاهر لبيب. "البوعزيزي وراء الخير والشر" المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، مج٣٥، ع٤٠٧، يناير، ٢٠١٣، ٧.

فهل كل هذه المعطيات المعلنة (من سياسات التجبر، والظلم التي تُكوّن أنساقا تشكل نظام الخطاب المسرحي في "يوم الزينة") يمكنُها أن تعمل في مستواها الجمالي اللغوي على إخفاء ما يضمره النص؟ وهنا في مفردات الجمل الثقافية تعلن شعرية الثقافة عن نفسها في ملفوظات مثل قول زبيدة: "كأنك يا بو العزيزي ما احترقت"، وفي قول "يارا": " إذا بُكرا ما أجت الطائفية والأخونجية وخلصوا على كل إشي". وهما عبارتان تمتزجان معا للدلالة على أبعاد زمكانية عن كل من تونس ولبنان. ويمكن أن نستل الإجابة عن السؤال المطروح في صدر تلك الفقرة للإشارة إلى زمنَي الكتابة والحكي:

- "نرجس: يمكن ما تعرفوش إن المعيشة ارتفعت عندنا كثير.
- **هداية (تسألها): من متين؟ [بلهجتها السودانية]**[1].
- **زبيدة تحرك رأسها دلالة عدم فهم السؤال فتعيد هداية جملتها.**
- **هداية: منذ متى يعني؟ قبل الثورة الأخيرة ولا بعد الثورات الكثيرة؟".**
- **نرجس: بعدها كيما قبلها كِيف كِيف. [بلهجتها التونسية] (يوم الزينة، ٥٣)**

في أصل التعبير عن شعرية الزمن يردُ سؤال هداية "قبل الثورة الأخيرة ولّا بعد الثورات الكثيرة؟" مفتاحا، بل عاملا يجلي اللاوعي اللغوي، وكودا لنسق زمني يضع الخطاب ضمن سياقه التاريخي–الثقافي. ومن ثمّ، تبدأ الأنساق الثقافية المتحكمة في الثقافة في التعرّي. وبالطبع، فإننا لا نستطيع الفصل بين عوامل ثلاثة تكوّن تاريخ المسألة: الزمن، والشخصية، والحدث؛ لأنها تكشف مجموعة القوانين المتحكمة في إنتاج الخطاب المسرحي.

ويرد هذا الحوار السابق بين الشخصيات الثلاثة بعد أن تحاملت ربة العمل عليهن، حين عملن لساعات دون مقابل، فخططن للإضراب عن العمل، على أن يكون بإجماعهن دون استثناء. وقد كانت الفتاة اليمنية "زبيدة" هي التي بثت تلك الروح الثورية في أذهان الفتيات. ولكن تخرج "يارا" اللبنانية عن الصف لتقول:

- **"يارا: هيك بتقطعي رزقنا...ولَو..". (يوم الزينة، ٥٢).**

لتردّ نرجس عليها بما سبق ذكره: "يمكن ما تعرفوش أن المعيشة ارتفعت عندنا كثير".

---

[1] ما بين معقوفتين من إضافات المؤلف.

إنّ الزمنَ المحدد في المسرحية مفتوح للتأويل فحسب، بحيث يقع تحت تأثير الماضي والمستقبل، فتبعث كلمات النص ما أُضمر فيه في أربع دول عربية. ولكن زمن بناء المسرحية يكون حينئذ عقب الثورات العربية كلها.

ينشطُ نص المسرحية بما يحويه من إشارات مرجعية للدلالة على الزمن (الثورات العربية) وللدلالة على أنساق الحشد البشري إبان تلك الثورات –بسبب خصوبة النص– نظل حتى الصفحة الثالثة والخميس إلى أن نبدأ في إدراك ذلك البُعد. ولا ترد إشارة أخرى إلا في الصفحة الخامسة والخمسين في قول زبيدة:

– "**زبيدة: صادف إن عمتي اتصلت تكلم أمي وتطّمن علينا بعد الثورات الأخيرة، وبالعادة أكون أنا آخر من يكلمها، فقلت أحكي لها السالفة. قالت أعطيني أخي أكلّمه، ما أعرف يا سبحان الله كيف تحول من أسد يزأرُ إلى حملٍ وديعٍ! (يوم الزينة، ٥٥)**

وبعد هذه الإشارة لا ترد إشارة أخرى تدلّ على أي تحديد زمني. ويظل نص المسرحية مجالا خصبا لاستنتاج المضمرات الثقافية التي لا تنكشف وحدها إلا إذا انطلقنا من السلطة المؤسساتية التي تحصن بعض التقاليد، أو ترفض بعضها، بحيث تقوم المصلحة أو الفائدة مقام السلطة البطريركية للأب لا يرى رأي غيره ولا يُعطِي لنفسه مساحة للتفكير فيه. ويقدم الخطاب المسرحي ذلك بإطار فريد مُستتر خلف قضية تبدو في ظاهرها معالجة لقضية "نسوية". فظاهر الأمر اجتماع نسوة يعْمَلن في ظروف صعبة يطالبن ببعض حقوقهن، فتقضي عليها ربة العمل بالخدعة التي تقدم هي الأخرى نسق الظلم والافتراء متوسلا بغطاء جمالي من اللغة.

إن الخطاب المعاصر الذي تحمله اللغة الجدلية في المسرحية، تمثلت فيه عبارات مثل "الثورات الأخيرة"، وغيرها، لا على سبيل الانعكاس الآلي في النص، ولكن "يوم الزينة" تقدم نقاشات وجدالات معاصرة عبر إيمان المؤلفة بكونها ثورات. وهنا تبدو العملية النقدية ممارسة مفتوحة بدلا من كونها مذهبا نقديا قائما بذاته –على تعبير جرينبلات–[1].

[1] ستيفن غرينبلات. "نحو شعرية للثقافة" في: غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، ١٨.

٣. عامل الشخصيات:

سبق أن حددنا انتماء "يوم الزينة" إلى الدراما التي تعنى بموضوع يُدرج ضمن انشغالات الناس إبان الثورات العربية، وإلى الآن، حيث قلّة الموارد المادية، والبحث الدؤوب عن "لقمة العيش". ولذلك، فإن الشخصيات في "يوم الزينة" لها دور اجتماعي حيوي ذو أبعاد تمتد من خارج المكان "مسقط"، حيث اتحدت الشخصيات النسائية حول المحنة، ولم تخلُ تصرفاتهن وردود أفعالهن –أحيانا– من مداخل كوميدية. وقد حاول النسوة تغيير المصير الذي تأمّلْنه لأنفسهن، ولكن الفشل كان حليفهن. ويستبين ذلك في حدود وظيفة المسرح التي تتبلور في إطار علاقته بالأفكار عبر التغير البنائي للمجتمع. ويظهر هنا رأي الباحث المسرحي "إبراهيم غلوم" في دراسته عن "المسرح في الخليج العربي"، حيث يربط بين التطور البنائي للمجتمع الخليجي والصور والأفكار التي ترسمها معالم المسرح الخليجي خلال فتراته الأولى[١].

ولكن، ما الموقع الذي تحتله مسرحية "يوم الزينة" في عَجلة تطور المسرح الخليجي والعربي؟ للإجابة عن مثل هذا التساؤل، فإن "ثيمة" المسرحية تذهب بنا إلى الانتقال إلى أفق أكثر اتساعا؛ لأن شخصياتها، وأفكارها تتحرك في إطار إقليمي منفتح على عدد من الأمكنة. إن المسألة لا ترتبط بنص يعالج راهنا مجتمعيا عُمانيا، بل إنه ينطلق إلى مناقشة فكرة لم تكن مطروحة في المسرح الخليجي من قبل، وهي فكرة المعالجة المباشرة لأنساق ثقافية إقليمية. وأظن أن "إبراهيم غلوم" كان سيضيفها فصلا أخيرا من فصول دراسته لو ضمّ المسرح العماني إليها. فهو نفسه يقول: "إن حركة التغير الاجتماعي ليست مجرد موضوع اجتماعي للتجربة المسرحية، وإنما هي سياق يحرر ميلادها، ويبلور أشكالها[٢]".

نعتمد على النتيجة التي توصل إليها مؤلفا كتاب "الآخر في المسرح العماني، ٢٠١٣" من أنّ بعض النصوص المسرحية العمانية قد تطرقت لقضية العمال الوافدين، ولكن دون ظهور أي شخصية أجنبية في النص، وأنه يأتي ذكر القضية والعمالة الأجنبية على لسان

---

[١] إبراهيم غلوم. المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين، سلسلة عالم المعرفة، رقم ١٠٥، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٦، ١٣-١٩.

[٢] إبراهيم غلوم، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، ١٠.

شخصيات مسرحية أخرى[١]. ولكن في "يوم الزينة" تُذكر الشخصيات بأسمائها، وصفاتها، وتتصارع فيما بينها لإثبات هويتها في المجتمع العماني، ولم يكن الهدف الأول الذي تقدمه المسرحية مرتبطا باستنتاج هوية هؤلاء، ومعاناتهن، أو حتى قضايا اغترابهن، بل – من وجهة نظري– يطغى المضمر على الظاهر في "يوم الزينة".

ونضع أنفسنا هنا في ذلك الموقع الذي حدده أصحاب كتاب "المقاربات الثقافية للأدب، ٢٠٠٥" حين قالوا: " يضع نقاد الثقافة أنفسهم موضع المعارضة، ليس فقط ضمن تخصصاتهم، ولكن كذلك في موقف المعارضة من أنساق السلطة في المجتمع على اتساعه[٢]". ولكنه موضوع محايد تفرضه مكونات النص ذاته في موازاة الأنساق التاريخية. وانطلاقا من ذلك، أرى أنه قد تحوّلت قيمة "يوم الزينة" بوصفها مسرحية معاصرة إلى تلبية الهدف الأصيل للكتابة المسرحية، وتعدت إقليمية الحدث العُمالي إلى ربطه بعروبة القضية السياسية وما حوتها من قضايا، وهي بذلك تعد امتدادا لفكرة "تسييس المسرح" الذي قدم فكرته –عربيا– سعد الله ونوس (١٩٤١–١٩٩٧) في مقدمة "مغامرة رأس المملوك جابر" وأكد فيه ضرورة التحاور بين العرض المسرحي الذي تقدمه الفرقة، والجمهور الذي يوجد في الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته[٣]. وعلى ذلك، فإن "يوم الزينة" بها كثير من الأبنية التي نبحث من خلالها عن المضمر السياسي والاجتماعي والثقافي، وتتحكم سياقات المسرحية من لغة ومكان وشخصيات في ذلك، وبخاصة في هذا المكان "الصالون" الذي ينقلنا إلى سياق من الثقافة الكلامية على المستويين السياسي والاجتماعي.

وانطلاقا من فكرة "تسييس" مسرحية "يوم الزينة" ننظر إلى الشخصيات "النسوة الأربع" وبخاصة فيما قدّمنه من "مقاطع طويلة tirades" في تدخلاتهن في الحدث ونقل وجهة نظر المتلقي من حيث أتت كل فتاة: تونس، والسودان، واليمن، ولبنان. وكذلك تجعله واعيا لثقافة البيئة الحاضنة للأفكار المطروحة في النص.

---

[١] كاملة الوليد الهنائي وسعيد محمد السيابي. الآخر في المسرح العماني. مسقط: بيت الغشام للنشر والترجمة، ط١، ٢٠١٣، ٢٠٨.

[2] Wilfred L. Guerin and *al. ibid*, 277.

[٣] سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، بيروت: دار الآداب، ط١، ٢٠٠٤، ٢٣٣.

إن الوقوف على ملفوظات الشخصيات Répliques يقودنا إلى أن المسرحية قد وَظَّفَت نمطين أساسين، فضلا عن "الحوار":

الأول– المقطع الطويل tirades، وذلك من خلال الجمل المتتابعة التي يقولها شخص واحد موجها إلى شخصية أخرى. وهي سمة أساسية في المسرح الكلاسيكي. وهي "جملة ثقافية" في المسرحية.

– **"الست زمردة: أنا من لي غيركن يا بناتي الحلوات؟**

(يستمر المقطع الطويل لخمسة عشر سطرا)

وهنا توظف "زمردة" الحيلة من خلال المقطع الطويل، لكي تجعل البنات يستمررن في العمل. ويقدم هذا المعطى الثقافي "جملة ثقافية" بالمفهوم الدقيق؛ لأنها تحمل فكرة "الحيلة" الرأسمالية التي تُوظف تجاه العمال. ومن ذلك –في النص– ما يرسم معالم شعرية النسق: "كيف طاوعك قلبك يا هداية تتركيني وأنا اللي حنّة بناتي كلهن على ذوقك؟". (يوم الزينة، ٧٧)

وفي مقطع طويل آخر –وصلة طويلة– للسيدة "زمردة":

– **"مَعَش حق تشكين في نواياي الصادقة يا هداية". (يوم الزينة، ٧٩)**

تستمر حيلة "زبيدة" في كسب الوقت لكي يستمر استغلال الفتيات في العمل في الصالون قُبيل العيد. وتستمر لغة هذا الاستطراد في رسم حدود "الجملة الثقافية" وجماليتها من خلال ما يعبّر عن الحيلة باستخدام المنطق:

– **"الست زمردة": أنا فكرت وحسبتها صح. إذا تركتن الشغل عندي وانتشر خبر إضرابكن بالصالونات لا أحد بيستفيد ولا شي؟". (يوم الزينة، ٧٩) (يستمر ثلاثة عشر سطرا)**

– **"يكفي وَحدة منكن تروح تشتغل في صالون ثاني والزبائن يُجُون مثل النحل". (يوم الزينة، ٨٠).**

وفي اللوحة الأخيرة (الثامنة) يتحول النص من استخدام كنية "السيدة زمردة" إلى وصفها بـ"المقاتلة الأم" التي تقول ردا على "زبيدة" التي تَدّعي وجود شيكات ضمان ضدها:

– **"بلليهن في ماي وخل وعصري عليهن ليمون. الشيكات كتبتها تحت الإكراه...سجل يا أمن الدولة". (يوم الزينة، ٩٠)**

تبدو لغة "الإكراه" في هذا الحوار متمثلة في شكل نسق ظاهر في "تحت الإكراه، سجل يا أمن الدولة" وهي لغة قائمة على خطاب "الحِيلة" التي لا تأخذنا بعيدا خارج الإطار الجمالي الذي يوازي الواقع. ونذكر هنا ما ساقه "جرنبلات" نفسه حين علّق على المزاوجة بين الفني والواقعي، وبخاصة في مقام حديثه عن فن السينما. يقول: "إن السينما، كما قال دولن للمراسل الصحفي بصحيفة نيويورك تايمز، توضح الواقع عِوض التقليل من شأنه. تبدو هذه العبارة مرحبة بانهيار التمييز العامل بين الجمالي والواقعي؛ وليس الجمالي عالما بديلا ولكنه طريقة لتكثيف العالم المفرد الذي نعيش فيه[1]".

الآخر– Aparté وهو خطاب يوجهه الشخص إلى الجمهور؛ بغية إطْلاعه على أفكاره الخاصة. وتُبنى "اللوحة الرابعة" (يوم الزينة، ٣٧–٤٧) على خطابات أربعة موجهة إلى الجمهور، حيث تتناوب الفتيات على خشبة المسرح، وتوجه كل منهن خطابا مغلفا بجماليات ثقافية عبر جمل ثقافية مكثفة تُقدم فيها أفكارٌ مختلفة تتباين بنائيا من شخصية إلى أخرى، ولكنها تتآزر في شكل جمل ثقافية لها دلالات ثقافية متماسكة لا تدل على أكثر مما تخبر به الحقول الثقافية المختلفة.

– "زبيدة [اليمينية]: سامحني يا ابه...وسامحيني يا أمي...وسامحيني يا عمتي [...] وهربت في الباص. (تعنّف نفسها) أنني مجنونة يا زبيدة...والله لو عمتي قالت لأبي إني هربت أيقتلها ويقول البنت سوّت العار". (يوم الزينة، ٣٨)

إن عبارة "سوّت العار" لا توحي بأكثر من محتواها الذي نفهمُه في الخطاب الثقافي العربي، وهي من سالف العهد التليد، وبعده الثقافة الإسلامية التي حوّلت الفعل نفسه إلى نسق آخر هو "الإثم"، ثم صارت المسألة مرتبطة بصراعات إيديولوجية متتابعة شكلت أنساقا متفاوتة عالميا. ولكن الخطاب المسرحي الجدلي يعلي من قيمة الأخلاق بطريقة تأصيلية، ارتبطت بقيمة عليا مكانية في الثقافة العربية، وهي "اليمن" التي صنعت بوصفها نسقا مكانيا أسهم في صناعة الأخلاق جنبا إلى جنب مع الواقع الاجتماعي، حتى مع تغيّر السياق المادي، والاجتماعي لهذا البلد.

[1] ستيفن غرينبلات، "نحو شعرية ثقافية"، في: غرينبلات وأخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، ٢٩.

- "يارا [إلى الجمهور]: بدي جيب دولارات كثيرة [...] ولكن حياتي كلّا ضاعت بسبب هيدا التافه البغيض [المحبوب] مش قلّنا الدكتور إنه العملية بسيطة وما فيها ضرر...بنات كتيييير عملوها...[تحادث أختها الغائبة، موجهة حديثها إلى الجمهور] وأهلنا مسافرين وعايشين في اختيارات صعبة. اللي سافر ع كندا وتزوّج فيها واستقر، واللي هاجر ع السويد، واللي ضلّ [ظل] بالجنوب، واللي انضم لحزب الله، واللي سرق، واللي قتل". (يوم الزينة، ٤٠، ٤١. والتحديد من مؤلف البحث)

لم يكن القلق الوجودي لشخصييات "يوم الزينة" مرتبطا بأي فلسفة كانت، بل إنهن تحركن على سجيتهن في طلب الحقوق، وقد تمثل ذلك في صياغة أفكارهن بكلمات بسيطة. فلم ينطلقن من وعيٍ باعثه القومية، أو الماركسية. إنهن مثل الإنسان العربي الذي غاية حلمه أن يؤمِّن خبزَه وماءه.

وهذا النسق "الإنساني" الكائن في طبيعة المواطن المتمرد عقب ٢٠١١ كان قائما لأكثر من خمسين عاما يبحث عن وجوده الرومانسي كما يبحث هؤلاء النسوة اللواتي قلصن مشكلات الدنيا في قصصهن، ومعاناتهن الإنسانية في بلادهنّ.

٤. نهاية المسرحية:

قد تنتهي المسرحية الدرامية نهاية "التراجيديات" بنهاية غير متوقعه تتوازى مع الرؤية الواقعية إلى العالم. وقد جاءت نهاية "يوم الزينة" مفتوحة تؤكد فكرة استمرار نسق الظلم بمعية القوة التي ترعاه. ولقد تكونت وحدات المسرحية المختلفة بطريقة حداثية لا ترعى التقسيم التقليدي للمسرحية: فالبناءُ اللغويّ واضح، ومفردات المسرحية مباشرة، وعمقها يأتي من بنائها الدرامي المركب، ومن تلك النهاية المأساوية المفتوحة. وقد انتصر الشرُّ كليا، وضاعت أحلام الطبقة العاملة من النساء. ولذلك، فإن المسرحية مفتوحة على عدد من التأويلات المختلفة.

تراءى للنسوة المزيّنات المنتظرات للأوراق المالية التي وعدتهن بها السيدة "زمردة" أن السماء قد فتحت أبوابها منذ أن قبَّلت "زمردة" أيديهن في مشهد مخادع له توابعه (يوم الزينة، ٧٧)، وأنهن استطعن محاصرة "رأس المال" بدعوى الثورة البروليتارية، ولو كانت

تقليدية محدودة. ويدور الحوار الآتي –مثلا– بعد أن كنّ يوافقن على قول نرجس "الغاليات رخيصات":

- **"زبيدة: لا والله، الغاليات مش رخيصات. شفتوا كيف الست زمردة تغيرت مواقفها بزاوية ١٨٠ درجة؟**
- **يارا: هيدا كله مِنشان المَصاري. الحقيرة بِتذلّنا...ناقص تهددنا.**
- **هداية: ضَنَب الحقير عمره ما ينعدل حتى لو علقوا في ضنبوا قالب طوب". (يوم الزينة، ٨٥)**

تستبدّ فكرة إثبات الذات بتلك الطبقة العاملة المغتربة، وتستبد في المقابل الذات البرجوازية ضد ذلك الوعي الزائف الذي يمكن قهره بكل بساطة بحجج تثبتها المسرحية في نهايتها بلغة المضارع المستمر. وليس معنى ذلك إثبات التناقض بين إيديولوجيتن لم تبرهن عن وجودهما جماليات المسرحية، وأقصد إيديولوجيا الطبقة العاملة، والأخرى البرجوازية. ولكن الإحالة هنا إلى النسق الثقافي الذي ولّد الأولى منهما في المجتمعات العربية المشار إليها، حيث تهميش تلك القضايا التي تمس الإنسان وحقوقه، أو تبعده عن متابعة حقوقه في مكان الاغتراب والغربة.

وإذا كان التاريخيون الجدد "يقتفون أثر الترابطات بين النصوص [أو داخل النصوص] والخطابات، والسلطة، وتكوين الذاتية"[١] فإنه يجب أن نستمر في توضيح تلك الفكرة وترابطها، حيث تستمر "اللوحة الثامنة" –الأخيرة– من المتن المسرحي في رسم صورة السعيدات المنتظرات، وهن يرقصن [بصيغة المضارع] في شكل كرنفالي. وهو شكل شعري جمالي فيه من المأساة والمهاة معا، بحيث يشكلان معا نهاية مفاجئة للمسرحية تؤدي بها إلى غير المتوقع في وعي الذاوات الفاعلة في المسرحية. وهنا تلح المسرحية على توظيف فنون الرقص، والغناء، والمونولوج، والصيغة الإعلانية باعتبارها مكونا خطابيا داخل النص. وقد أكد دورَ هذه الأدوات المسرحية المتمثلة في الصورة المشاهدة على خشبة المسرح من رقص غناء "إيفُ سيتون" Yves Citton حيث رأى أنه من أجل "التدخل الفعال في ترتيب الضغوط والدوافع، التي تسحقنا أحيانًا، وتحررنا أحيانا أخرى، أنه من

[١] كاثرين غالغر. "الماركسية والتاريخانية الجديدة" في: غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، ٨٦.

الملائم ابتكار سياسة الإيماءات التي تكُون في الوقت ذاته لعبةً مسرحية، وسردا روائيا، وصياغة موسيقية، ومؤثرات تقوم على الفروق الأدبية، وتصميم رقصات tracé chorégraphique، وأسلوب جمالي. وتعمل هذه الإيماءات من خلال قدراتها على استثمار القنوات الإعلامية، وجذب الانتباه، وإثارة الإعجاب والإحساس بالخوف أو الرعب، وإثارة التقليد أو المقاومة، وإعادة توجيه أو تجاوز تدفق الرغبات والمعتقدات التي تحرك حياتنا اليومية[1]".

ولهذا السخط الهادئ الذي يعمّ لغة المسرحية تجاه الأنساق الاقتصادية والثقافية والدينية التي ترسم الأماكن العربية الأربعة المعنية، يكون الرسم لتلك الصور الراقصة معبرا عن صورة مضادة هزلية لأنساق راسخة من الفساد والإهمال. إن الصورة الراقصة في "اللوحة الثامنة"، على وجه التحديد، تعبر عن رقص الطائر الذبيح. وبالطبع لن يقف الكاتب المثقف دون رد فعل يرسم معالم هذا النكوص الإنساني. وبخاصة في مجال المسرح الذي صنع مولد الكثير من الأعمال التي تبعث الإحساس في الحروف.

وبعد حوار ساخر يستغرق أربع صفحات، يظهر صوت كالرعد يغلب على صوتِ الغناء، والرقص، تتقدم فيه الظروف المتجانسة، والتجارب الإنسانية المأساوية، على وسائل التعبير، ليظهر من خلال هذا التنوع في مشاهد المسرحية كما في خلفية الحوار الآتي:

- **"صوت المقاتلة الأم (زمردة): يا عاهرات...يا فاسقات...فْتَحن الباب.**
- **صوت الأمن: فْتحن الباب أحسن لكنْ. (يوم الزينة، ٨٨)**

وخلف لغة القبح هذه يظهر المغزى العكسيُّ ليوم الزينة! فإن اليوم التاريخي قد انتصر فيه الحق، وسجد السحرة لقدرة لله. ويوم الفتيات، يومٌ ضاعت فيه الحقوق، وزاد الحصار عليهن، ودارت الجلبة، وتداولن السباب، فزادت تهمة المتمردات حين يطلق رجل الأمن تلك التهمة الجاهزة التي تكوّن جملا ثقافية محفورة في نسق تفكير المواطن العربي:

- **"إساءة مكان العمل، وإعابة الست زمردة. أنتن متهمات بالقوادة ومخلات بالآداب العامة للمجتمع وللدولة. (يوم الزينة، ٨٩)**

---

[1] Yves Citton, *Renverser l'insoutenable,* Paris : Seuil, 2012, 14.

وتلك التهمة ما هي إلا اتهام للنسق المجتمعي المتمثل في الصيغة الأمنية الحاكمة لتصرفات البسطاء من النساء، دون عناية مِنّي بفكرة التمييز النوعي "الجندري" الذي شكَّلَ لغة النص ظاهريا. بل إنها لغة –في المقابل– تستغرق الشكل الإيديولوجي غير المعلن وأنساقه التي نشير إليها في الدراسة في "ثانيا".

يبدو كذلك أن نهاية مسرحية "يوم الزينة" نهاية واعية، سِيقت لتدفع إلى التفكير في ذلك المصير الإنساني، خارج السياسة، والعوامل التاريخية –معا–. إنها نهاية تحرّك المتلقي، قارئا ومشاهدا، وتمنحه حالة من التعاطف الموازي مع هؤلاء النسوة اللاتي وقعن في قبضة من يتوقف استيعابه عند حدود الأمر والنهي. ولكنه "يوم الزينة" الذي ينتظره المحفل البشري؛ لكشف ظلم اجتماعي إنساني كشف عنه عجز الأفراد الأبدي في مقابل تلك المعضلات الكونية.

ثانيا– شعرية الأنساق بين "الهيمنة" و"الإيديولوجيا":

إن المستوى الإيديولوجي في بعض الأحيان باعثُه الدين، أو بالأحرى الصراع الديني الذي يقوم على الاختلافات الطائفية والمذهبية، أو يقوم –كذلك– على الأفكار المُوجِّهة لثقافة تلك البيئات التي وردت في المتن المسرحي. وقد قدم "كيلفورد غيرتز" الدينَ بوصفه نظاما ثقافيا "جنبا إلى جنب مع "الإيديولوجيا"[1]. وهذا بدوره يشير إلى مضمرات ثقافية تكوّن أنساقا في المجتمعات البشرية. والنسق الآخر –غير الإيديولوجي– قائمٌ على سيطرة البنى السطحية للمؤسسات السياسية والثقافية، وهي ما يعنيه غرامشيA. Gramsci (١٨٩١–١٩٣٧) بـ"الهيمنة" بحيث تتمكن أي سلطة من صياغة الإيديولوجيا التي يمكنها الاستمرار في مجتمع ما، وتعطي مبررات، فيتحول موضوع الهيمنة لنوع من العقد.

وربما نستبق بنتيجة ناتجة عن علامات النص وأنساقه، إذ لا يمكن الادعاء بأن "يوم الزينة" نص تحريضيّ سياسي، بل إنه نص يمنح مساحة من المشاركة، والتفاعل مع المتلقي. وذلك عبر تجربة معاناة مشحونة بآلام تتراوح بين الغضب غير المحسوس لدى الشخصيات، وغضب مصدره ثقافة مجتمع، أو طريقته في التعاطي مع فكرة "التدين".

[1] كيلفورد غيرتز. تأويل الثقافات، مقالات مختارة، ترجمة: محمد بدوي، مراجعة: الأب بولس وهبة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٩. الفصلان على التوالي:(٢٢١-٢٨٨) و(٣٩٩-٤٦٦).

وهذه الحلقة، ربما نراها الأبعد في مستوى فهم بناء تلك المسرحية ظاهريا، ولكنها الأقرب إلى التأويل النصي المتكامل لكل العلامات. ومن ثم، فنحن نبحث عن أنساق على مستويين: كلاهما ذو ملمس ناعم، وذو أبعاد عنيفة في الآن، وذلك من أجل الكشف عن أنساق كشفت عنها نتيجة الطريقة التي انتهت إليها الثورات العربية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى من خلال قراءة الجهاز الجمالي الذي تترجمه درجة الصراع في المسرحية. ونذكر هنا المبدأ في فهم شعرية الثقافة كما وضحه "بريسلر" في كلمات فارقة: "إن هدف التحليل التفسيري للشعرية الثقافية يتمثل في تكوين شعرية الثقافة وفهمها، وهو إجراء يرى الحياة وأنشطتها المتنوعة بوصفها محاولات جمالية Aesthetic Endeavors، أو بوصفها فنا Art، وبذلك يسمح التحليل بتفسير مجازي للواقع أكثر مما يسمح بمجرد التحليل البسيط له[١]".

ومما سبق، يكون النص المسرحي "يوم الزينة" ساحة خصبة يتبارى فيها المؤلف، والمجتمع، والعادات، والمؤسسات، والممارسات. فهو متن يلقي بظلاله من خلال بنائه الجمالي إلى الكشف عن نسقين، هما: "الهيمنة" و"سيطرة الإيديولوجيا"، وذلك على النحو الذي تفسره المعطيات الآتية:

١. الهيمنة Hegemony: وهي نسق يتجاوز الحدود المرسومة للثقافة التي تتمتع بها الشخصيات، أو الحقل الثقافي الأكبر الذي أتيت منه. ويظهر النموذج المعبر عن الهيمنة في شخصيتين: من اليمن "زبيدة" ومن السودان "هداية".

وقد عولجت فكرة الهيمنة في "اللوحة الرابعة" بأبعادها التمثيلية التي قدمها كلتا السيدتين، حيث أدلت كل واحدة منهما ببيان Tiradeعن معاناتهما في البيئة التي أتت منها إلى مدينة "مسقط":

تخشى "زبيدة" أن يظن أبوها بها سوءا، بعد أن هربت من عمتها إلى العمل في "مسقط" لدى السيدة "زمردة".

– "زبيدة":...لكن عمّتي محامية شاطرة وقوية (تضحك وتقلد عمتها) أبوك اللي هو أخي ما يفهم، ولا يريد يستوعب...لازم يغير التخزين القديم[١]...(كأن عمّتها

(1) E. Bressler, Charles, Literary Criticism, an Introduction to Theory and Practice, 192.

توجه إليها الكلام) وأنتي يا زبيدة لازم تكملين تعليمك...لا تفكرين بطريقة أبوش، تري العباية مش واجبة، والخمار مش لازم...بعدها تفكرين في الشغل والاستقلالية وفي الدولارات...". (يوم الزينة، ٣٩).

ننظر في هذه الكلمات والعبارات ("أبوك ما يفهم"، و"التخزين القديم"، و"لازم تكملين تعليمك"، و"العباية مش واجبة"، و"الشغل والاستقلالية") فنجدها ترسم صورة طبيعة البنية السطحية المتمثلة في الإيديولوجيا التي تشكل معالم المجتمع اليمني بعد عام ٢٠١١، وعقب التطورات المجتمعية والسياسية التي أصابت اليمن في الصميم، حيث إنّ قضايا المُسلّمات العالمية في التعليم، وحقوق المرآة ما زالت، بل عادت عند النقطة صفر. وهنا يحدث التأليف بين الوعي بقضية التاريخ المجتمعي والوعي النقدي بلغة النص المسرحي. فاجتماع الكلام على لسان الفتاة اليمنية يتمثلُ وحدة تعبيرية لثقافية مضطربة. ولا تبدو تلك المعطيات اللغوية المضطربة انعكاسا مباشرا هامشيا لوقائع مجتمعية يمنية، ولكنها لغة تعبيرية تمثل قاسما مشتركا مع الحدث "الواقعة". ومن هنا نذكر بجَزْم "الشعرية الثقافية" بأن "التاريخ لا يمكنه أبدا أن يمدّنا بالحقيقة الموضوعية، أو أن يعطينا صورة دقيقة وكاملة عن أحداث الماضي، أو الشخصيات، أو عن حقيقة زمنية، وكذلك لا يمكنه أن يمنحنا رؤية إلى العالم عن جماعة من الناس[٢]".

وفي الإطار ذاته، وعندما تدخل "هداية" السودانية إلى خشبة المسرح، تنطلق بخطابها الذي يشبه فكرة صندوق الدنيا[٣]، لنسمع الموّال السوداني، وتعلن عن عمرها الذي ناهز الأربعة والأربعين عاما، وتذكر كيف تركها زوجُها الزُّول "أمين ود الصّادق" إلى بنتٍ حبشيةٍ. وعلى إثر ذلك فَكَّرَت في الهجرة: "قالوا: بتلاقي وظيفة محترمة في شركة مرموقة في مسقط...رِكبت الطيارة، ومن سنة للتانية ما شفت بخلقتي إلا الست زمردة". (يوم الزينة، ٤٢، ٤٣).

تهيمن فكرة سيطرة "المجتمع الذكوري" باللغة الجمالية الظاهرة على مضمر هذا النص، وفي المتن المسرحي كله، حيث إن البنية الاقتصادية وحدها –في مستواها

---

(١) التخزين: عادة يمنية، حيث إن هناك نبتة ذات أوراق خضراء يطلق عليها "القات" من عادة الناس أن يضعوها في أفواههم لاستحلاب ما فيها من مادة قد تكون مخدرة.

(2) E. Bressler, Charles, Literary Criticism, an Introduction to Theory and Practice, 183.

(٣) شبهت المؤلفة هذه اللوحة من المسرحية بأسلوب "صندوق الدنيا". يوم الزينة، ٣٧.

التاريخي/الاجتماعي- ليست المسؤولة عن توجيه الثقافة المجتمعية، أو في توجيه نوعية التلقي. ولكن ما يشير النص إليه كائنٌ في رسم القمع عبر اللغة الجمالية في المسرحية، دون إحالة إلى صراع سياسي لفرقٍ أو أحزابٍ سياسيةٍ مهيمنة، حيث إن أحادية الثقافة المهيمنة هي الظاهرة على غيرها في بناء المسرحية.

وفي انتقالنا بين ما قدمته الفتيات من خطابات أمام جمهور المسرحية، نرى أن نسق "الهجرة" هو المهمين على أي تصرف طارئ في أحداث المسرحية، أي في مستواها الشكلي. وتقدم أحداث المسرحية قصصًا ترويها الثقافات المختلفة بغيةَ إلقاء الضوء عليها، أو تصحيحها، أو حتى الإقرار بوجودها وانعدام الأمل في تغييرها. وتلك التمثلات للوقائع والحقائق التاريخية المهيمنة على المُهمشين، تأتي ضمن الاتجاه النقدي التاريخي والاجتماعي بصفة عامة، وتكون من صميم "الشعرية الثقافية" على وجه التخصيص. وهذه الأخيرة تعنى بإلقاء الضوء أو تكثيف الرؤية حول تلك الطبقة المهمشة.

وعلى المستوى التاريخي التقليدي، قد تكون الثقافة والأفكار الموروثة هي المسيطرة على وجدان الناس وأفعالهم. ولكن لا يمكن -كما ذكرنا من قبل- أن نجعلها المصدر الوحيد لتأويل معاني النص، فقد أنكرت الشعرية الثقافية "النظرية المستقلة للتاريخانية القديمة إلى التاريخ، وأكدت في المقابل فكرة أن التاريخ ما هو إلا خطاب من خطابات متعددة[١]". وفي هذه الحالة تتفوق فكرة الهيمنة على الثقافة وعلى مفهوم الإيديولوجيا التي تشكل طريقة تفكير الناس، وذلك على الشكل الآتي:

٢. **الإيديولوجيا:** وهي نسق تشكله مجموعة الأفكار المنظِّمة للحياة السياسية والمجتمعية. وهي من ثمَّ تمكننا من الإجابة عن التساؤل: لماذا تحدثُ الأشياء؟ ولن نخرج في تأويل ذلك عن فكرة الخطاب المسرحي في يوم الزينة. وننطلق من الفكرة التي وضحها نقاد الثقافة في توصيف ماهية النصوص الأدبية بأنها "أدوات ثقافية يسعها أن تقول لنا شيئا عن تفاعل الخطابات، بما هي شبكة من المعاني الاجتماعية تعمل في الزمان والمكان اللذين كتب فيهما النص[٢]".

---

[١] E. Bressler, Charles, Literary Criticism, an Introduction to Theory and Practice, 183.

[٢] لويس تايسن. "التاريخانية الجديدة والنقد الثقافي" في: غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب ١٥٠، ١٥١.

يمكن أن نكتشف وجود نسق تشكله الأبعاد الإيديولوجية التي تشكل أفكار الطبقة الحاكمة في المجتمعين اللبناني (شخصية يارا) والتونسي (شخصية نرجس). ولن نسرف في تفسير الظاهرتين اللبنانية والتونسية تاريخيا لمعاصرتنا لتلك الأحداث، وبخاصة عقب عام ٢٠١١. ولبنان هي الأقدم من حيث يمكننا رسم خارطة تفسر الصراع الطائفي والديني، وأثرهما في بناء الشعب والسلطة، منذ الهجرات الأولى التي شكلت –مثلا– أدب المهجر. ولكن حسبنا أن ننطلق من العامل الجمالي وما يضمره من أنساق ثقافية تبرهن على هذا المنزع.

تبلور "يارا" في قصتها كيف حاولت أختها "جنان" أن تسمم ذلك الرجل الخائن الذي أحبته، ولكنه كان لخسّته يحوم حول "يارا". وعندما نقرأ ذلك النسق المعلن، نقرأ معه ضمنا حُبَّها لتلك الدولارات التي تكرر ذكرُها في المسرحية، وقد سعت خلفها لإنقاذ أختها من السجن، وتحدثت كذلك عن هجرة أهلها جميعا من لبنان، وتفَرّقهم في البلاد.

إنها القضية نفسها، ذلك "الحب" الذي عانت ويلاته "هداية" و" نرجس" و"يارا"، وإن كان ذلك الحب محورا للأحداث كلها، فإنه ذلك النسق الظاهر من النص. وتتأكد الصورة ذاتها فيما قدمته "نرجس"، فقد تعلمت في الجامعة، ولم تجد عملا:

– **"نرجس: لكن تونس كانت غرقانه في اليم. وغرقوا معاها بناتها ونساها وشبابها. أنت راجل من حقك تعمل كل شي...وأنت مرا[1] ممكن تعملي كل شي على خاطر البلاد...خفت على روحي مالغرق[2] في اليم، وركبت الطيارة وجيت لهنا". (يوم الزينة، ٤٦).**

وتختفي خلف هذه اللغة صراعات إيديولوجية قائمة على الوضع القائم قبل ٢٠١١، حيث طغيان علمانية الشارع التونسي والارتباط القوي بأسلوب الحياة الفرنسية، والوضع الذي قام عقب هذا التاريخ بحكومة "الوحدة الوطنية" التي شكلها راشد الغنوشي (وُلد:١٩٤١) في السابع عشر من شهر يناير من العام ذاته، ثم في الثالث والعشرين من شهر أكتوبر تفوز الحركة الإسلامية "حركة النهضة" في الانتخابات، بعد أن اعتُرف بتلك الحركة لأول مرة حزبا سياسيا في الأول من مارس من العام ذاته.

---

[1] "امرأة" باللهجة التونسية بالتركيز على الحرف الأول "الميم".
[2] من الغرَق.

تختفي سلطة هذه الصراعات الإيديولوجية عن لغة المتن المسرحي؛ إن "اليمّ" الذي ذكرته "نرجس" هو تلك المبارزة الإيديولوجية التي هَربت منها بحثا عن مصير مجهول. ولكن لماذا لخصت كل هذا النضال الحقيقي (المضمر) في عامل نِسوي محدود، حين قالت: "أنت راجل من حقك تعمل كل شي..."؟

إن هذا النسق الأخير هو الذي ينتظم النسق المعلن في "يوم الزينة"، حيث تتبلور بعض القضايا النسوية المتعلقة بالأمور المادية والأسرية الخاصة، وأحيانا بعض قضايا التمييز والاستغلال. ولكن ما يضمَر خلف المتن، متعلق بما هو مهيمن من أوساط مؤسساتية مجتمعية...وما هو إيديولوجي تشكّله منظومة الدلالات الشكلية التي تكوّن المعتقدات والقيم التي ظهرت في خلفية النص فيما يخص "اليمن" و"السودان" وقد ظهر في هذين البلدين بوصفه سمةً عامة لا ترتبط بالطبقة، بل بالمعتقد والقيمة اللذين يشكلهما تَدَيُّن الناس ومعتقداتهم، ورؤيتهم القائمة للعالم.

وما يمكن استنتاجه بصدد التفسير التعسفي للفصل بين ما هو "إيديولوجي"، وما هو "مهيمن" أن هناك تداخلا واضحا من ناحية واحدة بين "النسق المضمر" المتعلق بالدول الأربع. فالهيمنة الإيديولوجية بوصفها نسقا يخص المجال السياسي فحسب (في تونس ولبنان) قد تَداخل بوضوح مع السيطرة المهيمنة التي تُفرضُ على كينونة المثاقفة والمجتمع بسياساته وعلاقاته في "السودان واليمن". ونرى أنه في النسقين: (الهيمنة والإيديولجيا) يتقاطع الأمر إلى درجة لا يمكن الفصل بينهما، حيث إن إحساسنا بوجود "الهيمنة" في كل البلدان يفوق وجود السيطرة الإيديولوجية. ويظلُّ السؤالُ الكامن المضمر خلف هذا المتن المسرحي: كيف كانت تلك المؤسسات قادرة على إقناع هؤلاء النسوة بأن الوضع القائم هو الأفضل، بل وهو الطبيعي؟

يُعالج النسق (الأكثر دلالة في النص) في "يوم الزينة" قضيةَ المجتمع العربي في بعض البلدان التي قامت بها الثورات المنادية بحرية الإنسان. وقد توسل النصُّ بالنسقِ الجمالي الظاهرِ الذي يعرض تلك الفئة من الفتيات المتعددات الجنسيات "توريةَ" تجمل مشكلة الإنسان العربي وقضاياه التي يضمرها هذا النص، وتستره اللغة. ولا أريد أن يُفهمَ مما يقدّمُ في هذا البحث أنّ مفهوم "الالتزام" السارتري يطغى على صياغة نتائجه وتوجيهها، فالأمر جد مختلف، فنحن مع وجهة نظر "رايموند وليامز" الذي عارَض هذه

الفكرة وقدّم عليها فكرة "أن مؤسسة الأدب هي أولا وأخيرا مؤسسة المسؤولية الإنسانية. وهي بوصفها المؤسسة التي تجسد هذه المسؤولية عليها أن تَعِيَ تأثير مؤسسات الدولة والمؤسسات الإعلامية المختلفة من حيث دورُها في ترسيخ قيم الإنسانية وتعزيزها ورعايتها[١].

ويمكن أن نجمل شعرية الأنساق الآتية المنبثقة عن الهيمنة والإيديولوجيا معا في المجتمعات العربية التي أشار إليها في النص المسرحي:

أ- التهميش:

يظهرُ "التهميشُ" موضوعةً أساسية في بناء مسرحية "يوم الزينة". فعلى سبيل المثال، وعندما نعلَمُ أنَّ زبيدة اليمنية هي التي دعت إلى الثورة على الظلم والتهميش والتوثين، ندرك إلى أي مدى تشكل اللغة الأدبية شعرية الثقافة، وإن كانت قبيحة قائمة على الخفي المضمر المؤسساتي وغير المؤسساتي:

- **"زبيدة: اسكتي أنت يا أخت يارا. أمس اشتغلنا حتى الساعة ٩ الصباح وما أحد قال شيء، وقبلها داومنا دوام متواصل خمس أيام وما أحد قال شيء...". (يوم الزينة، ٥٢) وتقول كذلك:**
- **"زبيدة: بين أبصراتكن تراجعتن. ترى الدولارات تروح وتجي لكن إنسانيتنا إذا راحت من فين نجيبها؟". (يوم الزينة، ٥٣).**

ولعل مقولة زبيدة: "ترى الدولارات تروح وتيجي، لكن إنسانيتنا إذا راحت من فين نجيبها" تبرهنُ على تلك الشعرية المقصودة للثقافة. ومن ثم ترسم معالم ذلك المضمر الإنساني الذي أخفته معالم السياسيات العربية كلها. وفي دراستها "النقد الثقافي والشعرية الثقافية" ترى بشرى صالح أن خصوصية النقد الثقافي "تَتَأَتَّى من عنايته بما هو كامنٌ وخفيّ ومضمر من الأنساق وفضلا عن هذا فإن ميدانه هو (الخطاب) الثقافي بأنماط وصيغة كلها من غير تحديد، أو حصر بما هو رسمي أو مؤسساتي أي متداول، وغير مؤسساتي أو غير متداول، وبصيغة أخرى يعنى بالهامش عنايته بالمركز[٢]". ومن هنا

---

[١] صبري حافظ. "النقد الثقافي: رايموند وليامز نموذجا"، مجلة (ألف) البلاغة المقارنة، ٢٠٢١، ع٣٢، القاهرة: الجامعة الأمريكية، ١٠-٥٠، ١٧.

[٢] بشرى صالح. "النقد الثقافي والشعرية الثقافية"، ٧. راجع كذلك: بشرى صالح، بويطيقا الثقافة، بغداد، ٢٠١٢، ٧.

يستقيم استنتاج الدلالة النسقية إذا عرجنا على "المثقف الهامشي"؛ إذ إن أحداث المسرحية تشكلها صراعات يبدو ظاهرها مرتبطا بالهامش، ولكنه في العمق يشير إلى المتن الذي تشكله ثقافات صنعت بالفعل ذلك التباعد، والاغتراب بين طبقات عليا وأخرى تعاني الاغتراب الأبدي في مجتمعات المشرق. ولذلك كانت مهمة الدراسة الثقافية النقدية –على المشهور– أن تنطلق من تحليل نسقي غايته تعرية الأنساق الثقافية التي تشكل المتن المتحكم فعلا في صنع فئة الهامش طبقيا وثقافيا.

ب– المثقف الهامشي:

تلتقي اهتمامات الشعرية الثقافية باهتمامات متقاطعة ثقافيا وتاريخيا. وتركز كذلك تلك الشعرية على فئة المهمشين، ولو كانوا من المثقفين. ولم تقدم المسرحية في كل شخصياتها "مثقفا عضويا" يمكنه بثّ أفكار تُعدِّلُ من الوعي القائم في أي من المجتمعات العربية، ولكنها تُقدم بناء المسرحية ظهيرا مثقفا ليبراليا يتمثل في شخصية المحامية التي لم تظهر في حوارات المسرحية إلا عندما تُذكر على لسان ابنة أخيها (زبيدة اليمنية).

– "زبيدة: عمتي رقية المحامية تعرف الكثير...قرت [قرأت] للشيوعيين والاشتراكيين للماركسيين وتأثرت بهم. (يوم الزينة، ٥٤)

ولعل تلك الإشارة تضمر أن بعض الفئات التي قامت بالثورة كانت من المثقفين غير الأصلاء في الثقافة، فقد كانوا من المتلقين الذين يأخذون معلوماتهم من أفواه الوسطاء، وقد قامت زبيدة، وهي محدودة الثقافة والتعليم، ببث الروح الثورية في الفتيات، ووظفت النداءات الماركسية للحرية والتحرر. وقد ترمي معالم التأويل الشعري بظلالها في قول "زبيدة" عن عمتها الغائبة في المسرحية: "تعرف الكثير...قَرت للشيوعيين والاشتراكيين الماركسيين، وتأثرت بهم". ونتساءل هنا عن الكيفية التي بوسعها أن تفسر ذلك البعد الغائب الذي تفرضه تلك الجملة الثقافية في المسرحية! فالحديث ليس عن سلطة ثقافية مباشرة تحرك الثورات، ولكنها سلطات على الهامش، وأبواق لا يتعارض وجودها في النص عن الحقيقة التاريخية بعد ٢٠١١، بوصف تلك الحقيقة نصا نحلله تحليلنا النصَّ الأدبي.

وبناء على ذلك، فإن السياسات الثقافية التي تشكلها الإشارة إلى تلك المحامية في بناء المسرحية، أو التحدث باسمها في المسرحية في مثل: "إنها تعرف الكثير". ولكن لا جدوى

من معرفتها. وينتج هذا السياق الشعري الثقافي دلالة اجتماعية سياقية مركزها متعلق بثقافة الهامش التي لا طاقة لها مقابل سياسة المتن.

ج- الاغتراب:

من المعلوم في الفلسفة الماركسية أن المجتمعات الرأسمالية تولد -بالضرورة- الحس بالاغتراب والتشيؤ. "فالناس يمتلكون السلع وهم في الوقت نفسه يخبرون ذواتهم كسلع أيضا؛ لأن عملهم غريب وبعيد عن طبيعتهم العميقة، وهم يعملون فقط من أجل الحصول على المال ليكون في مقدورهم العيش، وليس من منطلق شعورهم بأنهم هم يعملون من أجل التعبير عن ذواتهم[١]".

ولكننا لسنا مع وجهة النظر الماركسية المجردة التي ترجع أسباب الاغتراب فقط إلى العامل الاقتصادي، وإذا ما أرادوا القضاء عليه فإنما بالقضاء على الملكية الخاصة المتحكمة في وسائل الإنتاج. في المقابل نحن مع أسباب الاغتراب حسب رؤية المدرسة النقدية الجدلية (فرانكفورت) التي ترى أن سبب الاغتراب الحقيقي يتمثل في ظل المجتمعات الصناعية في أسلوب التفكير أو أنماطه، وهو ما يطلقون عليه "العقل الأداتي[٢]".

إن حوارات المتن المسرحي تنبئ بأن مبدأ العمل لدى الفتيات قد تحول إلى طاقة سلبية، فانتقل من كونه غاية حقيقية يثبت بها الإنسان ذاته، إلى وسيلة لكسب "الدولارات". وقد تكررت هذه الكلمة "الدولارات" لتعلن عن تلك الرغبة المباشرة التي اتخذت شكلا خاصا في موضوع المسرحية. ولما أحْسَسْن بذلك، تحوّل العمل إلى شيء من قبيل القهر، وقد كان إحساسا قهريا حقيقيا مارسته عليهم قوة رأس المال التي أخضعت السلطات لرغباتها فأطحن بأحلام المضربات.

لا أريد أن أستمر في الحديث عن الرؤية الماركسية معزولة عن فكرة النقد الثقافي المفتوح على آفاق متعددة من النقد، وكذلك لا أرغب في الوقوف على فكرة النقد الثقافية الذي يتمترس خلف إيديولوجيا وسياسات ثابتة. إن أنانية صاحبة رأس المال "زمردة" حولت

---

[١] آرثر إيزابرجر. النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية. ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، رقم ٦٠٣، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٢، ٦٦.

[٢] عبد الغفار مكاوي. النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، تمهيد وتعقيب نقدي، مكتبة هنداوي، ٢٠١٨، ٣٣.

الفتيات عندما عزمن على الثورة إلى سلعة بعيدة كل البعد عن الكيان الإنساني. وهذه الرؤية تضع المتن النصي المسرحي مقابل المتن الثقافي الذي تحول إلى مؤلف.

وليس معنى ذلك نقد الرأسمالية في مدينة "مسقط" بوصفها نسقا اقتصاديا مهيمنا، ولكن المضمر في المتن المسرحي يحدده مبدأ التسابق مع القيم، والحديث الذاتي إلى النفس العربية، ومدى الاتساق مع منظومة السياسة الإنسانية في المجتمعات العربية، التي لم يكن مصدرها دينيا أبدا في المتن المسرحي، بل تراوح بين السياسي الاقتصادي، والسياسي، وخاصة الإنساني.

- "زبيدة:...أبصري أنا ما أعرفهم [تقصد الماركسيين]...ورغم أن عمَّتي رُقية أصغر من أبي إلا إنه كان يخجل منها.

- يارا: قُلتيلنا إنُّو عمّتك أقنعت بيّك يخليك تروحي...كُتير قوية...قوايا الماركسيات". (يوم الزينة، ٥٤)

فإذا كانت شخصية (زبيدة) على ثقافتها المحدودة التي أطلعنا عليها المتن المسرحي بأنها حاصلة فقط على الثانوية العامة، (يوم الزينة، ١٦) وإظهار عدم معرفتها ببعض المعلومات الأدبية التي تحكيها قرينتها التونسية عن مسرح راسين (يوم الزينة، ١٧) هي (الفاعل) الذي خطط لهذا الإضراب، فإن آثاره كانت سلبية على الفتيات البريئات اللاتي وقعن فريسة للتخطيط السليم لقوة رأس المال المهيمن، متمثلا في مالكة المكان التي يحيطها نسوة متمنطقات بملبس الحرب لا يفارقنها، وليس بمنطق سيطرة رأس المال في "سلطنة عمان"، أو في مدينة "مسقط" بوصفها نسقا اقتصاديا عاما يعتمد على منظومة فكرية منظمة.

ومن هنا، فإن نسق "الاغتراب" يتمثل في حالة أحادية، تبنيها أحداث المسرحية حول بعض الحالات الفردية لنقد العلاقات المسببة للاغتراب العربي داخل المجتمع العربي نفسه. فالمسرحية تعالج قضايا فقر مادي، وفكري على السواء، ولا تناقش آمال أمة قامت على فكرة الرأسمالية أو غيرها مما يقطع أواصر القربى، أو يعمل على الإحساس بالاغتراب. ولذلك، فإن التمزق الذي يبدو في شخصيات المسرحية يرسم بوضوح علامات التمزق الإنساني الناتج أولا وأخير عن فقر في السياسية، وفقر في المال، من الدول التي

أتين منها إلى "مسقط". ومن جانب آخر، فإن الوعي الذي يكشفه الصراع المسرحي تُبنى علاماته على أمل معقود على قارئ يأمل الخلاص من القمع والبؤس والزيف.

د- القهر والقمع:

يربط المتن المسرحي (المكتوب) في كل علاماته اللغوية بين المرجع السياسي الذي تمثله المؤسسة التي عملت على تغيير وجه المجتمع، وثقافته ودينه. وذلك، حتى لو عدنا إلى مصدر "الظلم" في الكلاسيكيات الأدبية الكبرى، مثل ملحمة جلجامش (١٢٠٠ق م) التي يتجلى فيها صورة الطغيان البشري، والظلم الأسود، ومشاهد القلق الإنساني. ولذلك فإن مسرحية "يوم الزينة" ما هي إلا وحي لصورة أحادية فقط، ترسمها في ظل مجموعة من المعطيات التاريخية الآنية. وتسهم التفصيلات اللغوية الجمالية المعلنة في بناء المسرحية في رسم هذه المعالم الثقافية بما فيها من عنف، وصراع، وقلق بشري.

وتؤكد النظرية النقدية ما ذهب إليه فرويد في كتابه "قلق في الحضارة" من أن استمرار السياسات القائمة في المجتمعات الصناعية إنما هو قائم على كبت الأفراد، وأن "التطور الاجتماعي والحضاري الذي حققته البشرية لم يتمّ إلا بالقمع المستمر للدوافع والحاجات الإنسانية الأولية. ويسري هذا القمع أو (الكبت) الضروري على تطور شخصية الفرد[1]". ولكن في المقابل، فإن "يوم الزينة" بما تفيض به من أبعاد اجتماعية إنسانية في الأساس، لا يمكن إخضاع تفسيرها كليا إلى هذه الرؤية الفرويدية، أو إلى الرؤية الماركسية الاقتصادية المجردة؛ نظرا لاختلاف المجتمعات (الأمكنة) التي وردت في بناء المسرحية؛ فتونس ولبنان واليمن والسودان وعُمان، ليست بالبلدان الصناعية الكبرى التي يُشيأ الإنسان فيها بسبب العامل الاقتصادي فحسب، وإن كان سببا من الأسباب الأساسية.

- **"زبيدة: عمرنا ما كنا نلبس العباية السودة. لبسناها بعد الاستقلال...عمتي قالت لي.**
- **الزبونة: استقلال إيش؟**

[1] عبد الغفار مكاوي. النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، تمهيد وتعقيب نقدي، ٣٤.

– زبيدة: يقولوا لما العَسكر حررت بلدانها من العدو تفرغوا يبنوها ويعمروها وجابوا مع الاستقلال العباية. ترى العباية صناعة رجالية...تصدقين؟! عمتي رقية المحامية خبرتني". (يوم الزينة، ٣١)

نلمس في هذا الحوار جملة ثقافية بسيطة المدخل نقرأ منها الشخصية والفكرة والمكان، فحتى سرد التاريخ حول "العسكر" ورد بصيغة "يقولوا". أضف إلى ذلك، أن قضية "العباية" قضية محلية هامشية لا تتعلق بالمسألة الاقتصادية، أو بالعامل القمعي النفسي بطريقة مباشرة. وهذا التنوع في القراءة مصدره على وجه الحقيقة صعوبة التحليل الموضوعي للوصول إلى تأويل قطعي من التاريخ أو من النص بوصفهما نصين يتمثلان الواقع.

ويؤكد ذلك السؤال: كيف أُوِّل الحدث في الجملة الثقافية الأخيرة من قول "زبيدة"؟ لا توجد إجابة قطعية بالتأكيد. ولكننا ننظر في النص فنرى جملا ثقافية مكثفة ومتناقضة شكليا، ولكنها في الوقت ذاته تتمثل التشرذم العربي في الفترة المقصودة: "العسكر حررت بلدانها"، "العسكر تفرغوا يبنوها"، "العسكر جابوا العباية"، "العباية صناعة رجالية"...وتبدأ الجملة الثقافية كلها بقول زبيدة: "يقولوا" وتنتهي بقولها: "عمتي رقية المحامية خبّرتني". ولذلك، فلا يوجد مدخل واضح لقراءة التاريخ وسرد الوقائع، فالنص يرسم لغة تتمثل رؤية لا يمكن الوقوف على ما تحيل إليه بدقة.

إن المسألة الحقيقية –من وجهة نظري على الأقل– التي نقرأ فيها النسق الذي تبنى عليه المسرحية قائم على نوعين من أنواع القمع أو الكبت: أولهما– ذلك القمع الفردي (الفرويدي) لرغبات الشخصيات النسائية في البلاد التي قدِمن منها إلى مدينة مسقط، فآثرن الفرار بأنفسهن بحثا عن مأوى يعشن فيه بسلام. والآخر – كبت فرضته آلة السياسة في بلدانهن اللاتي دفعتهن دفعا إلى الهجرة، وهن نسوة. أضيف إلى هذه الحقيقة حقيقةً أخرى، وهي أن النسق الذي تبنيه المسرحية لا يتعلق بقضية إنتاج، أو مجتمع يعاني الرفاهية، أو فئات تكون طبقة في مجتمع واحد، لكي نتمكن من توجيه الفكرة الماركسية بوضوح ناحية تحليل العمل المسرحي، بل إنهن نسوة قدِمن من دول مختلفة تتوازى فيها الأحداث عقب عام ٢٠١١. وهي الفترة الزمنية التي تقدم حقيقة تسوقنا إلى أساس التأويل.

في هذا الوقت الحرج الذي يعلنه زمن المسرحية، والذي لا يقتصر على بلد عربي دون آخر، ووسط هذا النهج العالمي المنقسم والمتعدد الرؤى تجاه الأحداث في الدول

العربية، طرحت مسرحية "يوم الزينة" أسئلة كثيرة لا تزال تفتقر إلى إجابة لدى جمهور المثقفين والأدباء. وهذا عين ما نحسُّه في انتقالنا من لوحة إلى أخرى من لوحات المسرحية، حتى نصل إلى "اللوحة السادسة" حيث أزمة العرض الملحمي على خشبة المسرح. فقد أضحت كل سيدة، وهي تنوح على ما حدث لها من أثر ما خفي من مضمرات نسقية تشكل مؤسسات بلادها: ففي اليمن، حيث شخصية "زبيدة" يقف مضمر التشرذم القبلي العرفي، والحالة الاقتصادية المريرة التي لم يكن العلم ردفا لها في يوم من الأيام ليصنع هذا النسق المعلن من الفقر والجوع وتشظي الشخصية. وفي "لبنان" يقف نسق النظام الحزبي الطائفي خلف عبارات الشخصية المثقفة في المسرحية "يارا"، وهو نسق؛ لأنه يشكل البناء الاقتصادي السياسي كذلك. وفي "تونس" التي حققت تاريخيا رغبة الشعب في لحظات فارقة من التاريخ المعاصر، تبدو الشخصية "النرجس" قلقة قلقا من نوع آخر، فيه شيء من التداخل النفسي الفكري، في متشرذمة تشرذم الشخصية التونسية بين ثقافة الفرنسي، وثقافة التونسي في شمال أفريقيا. ونأتي إلى شخصية (هداية) السودانية، لنجد أن النسق السياسي الذي ترسمه الكلمات لا يخطئه القارئ، فقد أشار بوضوح إلى فَقر الفكرة السياسية في تكوين مجتمع متكامل، له ملامح مبنية على أصل علمي واضح، تتساوى أمامه الأفراد، ومن ثم فقد أظهرت لغة المسرحية هذا الوصف حين نطقت تلك الشخصية بقولها.

وقد يمكن إجمال الفكرة من خلال المعطيات السابقة، وبخاصة من خلال فكرة ما رسمته المسرحية في نسقها اللغوي الظاهر، وأقصد هنا (وصف الصورة) التي ظهر عليها النسوة الأربع في اللوحة الأولى من المسرحية، ثم في اللوحات المتتالية. وهي صورة للفقر والإذعان أمام قوة بسيطة لسلطة رأس المال "البرجوازي". وهذه الصورة وإن كانت فوتوغرافية، فإن رسمها في صورة عامة متحركة في المسرحية يعلن عن مأساة حقيقية، لا ترتبط بزمن محدد في العالم العربي، ولكنها تجلت بوضوح عقب ٢٠١١.

وبناء على ذلك، فإن صفة "المسرح الجدلي" التي ينبثق عنها هذا البناء المسرحي في "يوم الزينة" تضع المتلقي المثقف في صلة مع الأحداث ليبحث ويفكر في الحلول عن طريق معارفه المتعددة، ومن ثم الإسهام في وضع آلة تغيير ترفع القهر عن أفراد المجتمع المنتجين لثرواته، لا غيرهم.

الخاتمة:

لا تصدر المؤلفة "آمنة الربيع" في تلك المسرحية عن إيديولوجيا لها معالم محددة، شأنها في ذلك شأن أغلب الأدباء المعاصرين في العالم العربي. وأرى أنها تصدر عن إنسانية تمنحنا القدرة على وصفها بكونها "مثقفة إنسانية عضوية". ولذلك فإن "يوم الزينة" لا يمكن عدها انعكاسا بسيطا لسلطات سياسية طارئة على المجتمع العربي، بل إن لغة المسرحية وبناءها قد شكّلا تلك الأفكار، والأنساق التي عولجت ليس من باب استقصاء معالم الاضطهاد الاجتماعي/الاقتصادي للنساء، بل من باب فكرة "الكاتب المزدوج". وقد قمنا على تأويل تلك الأحداث من خلال رسم معالم الأنساق المشكلة لذلك عبر اتحاد الشكلاني والاجتماعي في المسرحية.

ونُجمل عددا من التصورات الدلالية التي أفرزتها الدراسة من بحث العلاقة الشعرية بين الأنساق. حيث إننا تعاملنا مع نص المسرحية بوصفه شيفرة موسعة، أو مجموعة أكواد أبانت في النهاية خصوصية العالم العربي في النظرة إلى المرأة وسياستها العائلية التي تسير في ركاب الرجل. ولكن، لم يكن ذلك إلا ستارا كشفت عنه ثنائية العمل النقدي الشكلاني التاريخي:

– على المستوى الشكلاني، فإن دراسة فكرة الترابط بين الشخصيات، والأماكن في الإطار الزماني بوصفها عوامل تسهم في تشكيل الأنساق الثقافية قد أبرزت أنها، وبخاصة الشخصيات، لا تبدي تعارضا فيما بينها، حتى في مستوى التعبير عن الذات، أو الرغبة في المال، أو الثراء، أو في التعبير عن الفقر، بل إنها اتحدت –كذلك– في تكوين نسق متماثل فيما بينها تَستّر خلف تلك التشكيلات الجمالية. وقد غابت فكرة التركيز على الثراء الإيديولوجي لدى الشخصيات في بناء المسرحية، لأن هذا النسق هو المشكل لنظام المسرحية كله، فهي شخصيات فقيرة، لا بعد إيديولوجي لتكوينها، وإن ظهرت بعض معالم الثقافية لدى بعض الفتيات.

– وعلى المستوى الثاني الذي عالجته شعرية الأنساق بين الإيديولوجيا والسلطة، فقد أظهرت الدراسة تعاضد التجارب الإنسانية بوصفها نسقا متوازيا بين الدول العربية في

زمان متماثل كذلك، وهي قائمة على ناتج إيديولوجي متماثل في ثقافة تلك الدول أنثروبولوجيا قبل أن يكون في سياسات حاكمة لها علاقات فيما بينها.

– وإذا كان التحْليلُ الثقافيُّ (الشعرية الثقافية) يركزُ على التمايز الثقافي بين الطبقات الاجتماعية عبر آلية تحليل الخطاب وطرائق إنتاجه، وآليات تشكله من قبل السلطة المهيمنة، فقد أظهر أنه لا وجود لاختلافات جوهرية بين ما ترسمه اللغة الفنية للمجتمعات العربية المعنية في المسرحية، بل يوجد نسق واحد ترسمه معالم الإيديولوجيا والهيمنة لثقافة الطبقة الحاكمة.

– شكلت الهيمنةُ والإيديولوجيا معا نسقا متآزرا في بناء المسرحية، كما أظهرت الدراسة في القسم الثاني منها. وباقتفاء أثر الترابطات بين أنساق النص الفنية، والخطابات التي تغلفه يمكن كذلك التأكيد على فكرة غياب التناقضات بين النصي والإيديولوجي، ولكن التأكيد لفكرة الإحالات التي يشير إليها الجمالي في تمثل أنساق السلطات العربية التي تتحد فيما بينها للهيمنة الهادئة على الذوات.

– كان النسق المركزي نسقا إنسانيا شكّله جماليا عدد من الأنساق المتآلفة لها نوع علاقة تختلف باختلاف السياقات حسب الدول، بل الحضارات: اليمن، السودان، ولبنان، وتونس...وما هي إلا دلالات تصورية بينتها العلاقات المذكورة.

المصادر والمراجع

(١) المصدر:

١. آمنة الربيع (٢٠١٤). يوم الزينة. ط١. بيروت: الانتشار العربي.

(٢) المراجع العربية والمترجمة:

١. آدم كوبر (٢٠٠٨). الثقافة، التفسير الأنثروبولوجي. ترجمة: تراجي فتحي، مراجعة: ليلى الموسوي، سلسلة عالم المعرفة، ع٣٤٩، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

٢. آرثر إيزابرجر (٢٠٠٢). النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية. ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، رقم ٦٠٣، ط١. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

٣. أ.د. ش. موريه (٢٠١٤). المسرح الحي والأدب الدرامي في العالم العربي الوسيط، ترجمة: عمرو زكريا عبد الله، تقديم: سليمان العطار. ط١. بغداد–بيروت: منشورات الجمل.

٤. إبراهيم عبد الله غلوم (٢٠١١). المسرح الموازي، سوسيولوجيا البدايات المسرحية والوعي القومي في مجتمعات الخليج العربي، ١٩٢٥–٢٩٥٨. ط١. بيروت: الانتشار العربي.

٥. ابن جرير الطبري (٢٠٠١): تفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، حققه: عبد الله عبد المحسن التركي بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات العربية والإسلامية بدار هجر. ط١، الرياض: دار هجر للطباعة والتوزيع.

٦. أندريه لالاند (٢٠٠١). موسوعة لالاند الفلسفية. ط١. تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات بيروت: عويدات.

٧. إيان كريب (١٩٩٩). النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس. ترجمة: محمد حسين غلوم، مراجعة: محمد عصفور. ط١. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ع٢٤٤.

٨. باتريس بافي (٢٠١٥). معجم المسرح، ترجمة: ميشال خطار، مراجعة: نبيل أبو مراد. ط١. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

٩. بشرى صالح (٢٠١٢). بويطيقا الثقافة، نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

١٠. بشرى صالح (٢٠٢٠). "النقد الثقافي والشعرية الثقافية" مجلة الأديب الثقافية، ع١، بغداد.

١١. جيوفاني م بوكاشيو، (٢٠٠٦). الديكاميرون. ترجمة: صالح علماني، سلسلة "أعمال خالدة، رقم ٩"، دمشق، ط١. بيروت، بغداد: دار المدى للثقافة والنشر.

١٢. سعد الله ونوس (٢٠٠٤). الأعمال الكاملة، ج١. ط١. بيروت: دار الآداب. (ط١، ١٩٩٦).

١٣. سعيد جلال الدين (٢٠٠٤). معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية. ط١. تونس: دار الجنوب.

١٤. سمير الخليل (٢٠١٥). فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب. ط٣. بغداد: دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع.

١٥. سمير الخليل (د.ت.). دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، مراجعة وتعليق: سمير الشيخ. بيروت: دار الكتب العلمية.

١٦. صبري حافظ (٢٠١٢). "النقد الثقافي: رايموند وليامز نموذجا". مجلة ألف "البلاغة المقارنة"، القاهرة: الجامعة الأمريكية، رقم، ٣٢، (١٠-٥٠).

١٧. صبري حافظ (٢٠١٩). "المسرح الإنجليزي المعاصر والسياسة: دراسة في تناوله للقضايا العربية" مجلة ألف "البلاغة المقارنة"، القاهرة: الجامعة الأمريكية، رقم ٣٩، (٩-٣٥).

١٨. الطاهر لبيب (٢٠١٣). "البوعزيزي وراء الخير والشر" المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، مج٣٥، ع٤٠٧، يناير.

١٩. عبد الغفار مكاوي (٢٠١٨). النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، تمهيد وتعقيب نقدي، مكتبة هنداوي.

٢٠. عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف (٢٠٠٤)، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ ط١. بيروت: دار الفكر المعاصر، دمشق: دار الفكر.

٢١. عبد النبي اصطيف (ربيع ٢٠١٧). "ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟" مجلة فصول، مج ٢٥/٣، ع٩٩، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٢. غرينبلات وآخرون (٢٠١٨) التاريخانية الجديدة والأدب. تقديم وترجمة: لحسن أحمامة. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي للكتاب.

٢٣. فانسان جوف (٢٠٠٤). الأدب عند رولان بارت. ترجمة: عبد الرحمن بو علي. ط١. اللاذقية: دار الحوار، ٢٥.

٢٤. كاملة الوليد الهنائي وسعيد محمد السيابي (٢٠١٣). الآخر في المسرح العماني. ط١. مسقط: بيت الغشام للنشر والترجمة.

٢٥. كيلفورد غيرتز (٢٠٠٩). تأويل الثقافات، مقالات مختارة، ترجمة: محمد بدوي، مراجعة: الأب بولس وهبة. ط١. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

٢٦. محمد بن سيف الحبسي (٢٠٠٦). الحركة المسرحية في عُمان، من بدايتها وحتى عام ٢٠٠٠، دراسة تاريخية تحليلية نقدية. ط١. مسقط: وزارة التراث والثقافة.

٢٧. يحيى بن يحيى المتوكل (محرر) (٢٠١٦). الانتقال السياسي في اليمن وتداعياته الاقتصادية والاجتماعية والإنسانية، ٢٠١١-٢٠١٥، المرصد الاقتصادي للدراسات والاستشارات، ومؤسسة فريدريش إيبرت.

(٣) المراجع الأجنبية:

28. Bertolt Brecht et al. (1974) Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic. 2nd ed., Hill and Wang.

29. Louis Montrose (1992). "New Historicisms." Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies. Ed. Stephen Greenblatt and Giles Gunn. New York: MLA. (392-418).

30. E. Bressler, Charles (2011). Literary Criticism, an Introduction to Theory and Practice, New York, Longman, (Pearson).

31. Knowles, Ric, et *al*. Modern Drama: Defining the Field. 2nd ed., 2nd ed., University of Toronto Press, 2015. INSERT-MISSING-DATABASE-NAME, public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4670090. Accessed 25 June 2021.

32. Wilfred L. Guerin and *al.* (2005) A Handbook of Critical Approaches to Literature, 5th Ed. New York, Oxford: Oxford University Press.
33. Yves Citton (2012). *Renverser l'insoutenable,* Paris : Seuil.