

# الكتابة والرقص على الحافة المقطوعة للأشياء

دراسة في كتاب متخصص في توظيف الدراما في الكتابة والتعليم

مالك الريماوي

- الكتاب: المشكالية: نحو حوار حوار
- «من الصوت المفرد إلى الأصوات المتعددة  
في ضوء النظرية الحوارية وتوظيف السياق الدرامي»
- تأليف: وسيم الكردي
- مركز القطان للبحث والتطوير التربوي
- مؤسسة عبد المحسن القطان - فلسطين، 2003

«نهاية الكتاب بداية الكتابة»  
دريدا



ويضيف الكاتب في معرض التقديم السابق الذي أشرنا إليه في توصيفه لصيرورة الكتاب مذ كانت فكرة تعاند قدر التلاشي والغياب إلى أن أصبحت تجربة تتحقق في كتاب، مستطرداً «إنها تجربة تطبيقية في مجال توظيف الدراما كسياق لإنتاج كتابة مسرحية بما يتخلل هذه

من منطلق المجازفة اخترنا مقولة دريدا كمفتتح لبداية القراءة، قراءة في كتاب تبدو فيه القراءة صعبة لدرجة المستحيل، إذا تم الفصل فيها بين المعرفة والرغبة، فالكتابة تتجلى في مثل هذا الكتاب كلعبة انفتاح تناصي .. لعبة محبوكة لتداخلات ومنابع متعددة، والتناصية وتداخلاتها المتعددة وجه من الوجوه الأساسية للعب والمتعة والنقد والسخرية، لكنه لعب راغب، ومتعة تستكشف الغائر، وسخرية تحقق في العمل نقيضها.

ومن الممكن أن نوغل في المجازفة ونعلن أن الكتاب يعيد بناء المقولة القائلة «الحقيقة في الرسم» ليعيد كتابتها على شكل «الحقيقة في الحوار»، وأي حوار؟ أنه الحوار الديالوجي، الذي لا يقبله إلا من لا ترهبه العتمة، حيث يرى فيها مجالاً لفض الغشاوات واقتحام التجارب وممارسة المحرمات، فيفتتح الكاتب كتابه بالقول: «لم تتطلع فكرة هذا الكتاب في مبتدأها إلى أن تكون كتاباً منشوراً، بل كانت وليدة مشروع دراسي أكاديمي انبنى على تجربة تطبيقية» (الكردي، 2003، 13).

التجربة من إضاءات على محاور متنوعة من قبل المشاركين فيها، وهم مجموعة من اليافعات واليافعين الذين يعود لهم الفضل في تجسيد الفكرة الأولى عبر اشتراكهم في البرنامج» (2003:13).

كتابة خارج الإجماع وضد المؤلف، ارتحال باللغة وعبرها إلى أمكنة تحقق الكتابة فيها متعة البحث والتشاكل، وتسعى في أحد وجوهها إلى توريث القارئ كما ورطت قبل ذلك الكاتب والمشاركين، فهي هنا كتابة لا تشي بموضوعاتها ومحتوياتها فحسب، بل تدخل القارئ في جو التجربة وشروط الكتابة وكيفية حدوثها:

- وليدة فكرة «معرفة نظرية ورؤية استكشافية»

ما الذي يريده الكاتب من هذا المبتدئ؟ إن ما نراه أن الكاتب الجيد يغري ويغوي أولاً، يغوينا بكتابة راغبة في أن تنكتب عبر كاتبها وعبر منتجها وعبر سيرورتها كفكرة تولد وتنمو وتتطلع، إننا أمام كتابة تسلط الضوء لا على منجزها ومنهجها ونتائجها فحسب، بل وعلى سيرورتها كعملية تبدو في تشكّلها الأول وتشاكلها بعد ذلك، تتقدم بإصرار وترنح، يتداخل فيها النظري بالتطبيق، والمعرفي بالحملي، والواقعي بالمتهويل، والفني بالأكاديمي، والتعليم بالحوار في عملية تراقص فيها الكتابة كل الآخرين المستبعبدين من مملكة الواحد.

- انبنت وتجسدت ضمن تجربة علمية تطبيقية
- تحققت عبر مشاركة آخرين
- أنتجت أثناء إنتاج الكتابة
- اغتنت بإضاءات متنوعة

### بعد الإغراء يأتي السم

إن الكاتب يتبنى في هذا القسم من الكتاب تأصيل عمله نظرياً وبناءه معرفياً بشكل يجعل النظري في الصميم من التجريبي، بحيث يغني كلاهما الآخر ويثريه ويوجهه، وكلاهما يهجنس إلى تفعيل التعليم وتغيير النمط الثقافي، فلماذا الدراما؟ ببساطة لأنها وسيلة متقدمة لإنتاج الحوار ولاكتشاف صوت الآخر، وهذان أساسان رئيسيان في عملية المعرفة التي هي حوارية في شكلها، وتستند إلى معرفة الآخر والتفاعل معه في جوهرها، هذا أحد وجوه الفاعلية الدرامية كسياق تعليمي أو فني، وهي في وجهها الآخر فعل في اللغة وليس عبرها فقط، حيث الحوار وإنتاج التفاعل الفردي والتفاعل مع تلفظات الآخرين يمثل فرصة لنمو اللغة وتجديد نسقها التعبيري، «فكل تلفظ هو تلفظ فردي، ومن خلال استخدام اللغة كنشاط إنساني دائم ومستمر، فإن هذا الاستخدام يطور، بشكل نسبي أنواعاً مستقرة من التلغظات التي يطلق عليها باختين تعبير الأنواع الكلامية» (29)، وهذان (النمو والتطور) اللذان يصيبان اللغة، يتعديانها إلى الإبداع والتفكير الإنساني، حيث التفكير يولد عبر الكلمات، و«كل حقول النشاط البشري المتنوعة تتضمن استعمالاً للغة» (28).

**الدراما: من اللغة إلى الكلام، ومن الكلام إلى النص.**

**الدراما: من الأنا إلى الآخر ومن الآخر إلى المجتمع.**

يرتكز الكاتب في تفريقه بين اللغة والكلام على الأسس التي استكشفها دي سوسير الذي اعتبر اللغة أو «اللسان» مؤسسة اجتماعية وملكية جماعية تتمثل في «مجموعة القواعد والأعراف والأنظمة التي تنبني عليها أية لغة ..... وهذه القوانين هي التي يحتديها المتكلمون حين ينتجون الألفاظ والتراكيب» (28). في حين «الكلام هو الإنتاج الفردي للغة» (28)، وهذا جعل من ثنائية اللغة والكلام صورة عن ثنائية الجغرافيا والتاريخ، فإذا مثلت اللغة الجغرافيا الثقافية والذهنية لجماعة ما، فإن الكلام هو التاريخ بمعناه كسيرورة وتطور يفعل فعله في أرضه وفي معالم جغرافيتها، وبذلك إذا كانت اللغة أو الجغرافيا تاريخاً ثابتاً، فإن التاريخ أو الكلام هو الجغرافيا أو اللغة، وهي متورطة في السيرورة والتحول. وإذا كان هذا التصور يعطي للكلام دور الفاعل الذي يطور اللغة ويعمل على تجديد أنساقها والأنواع الكلامية المستقرة فيها، فإن الكاتب يرى مع «باختين» أن الكلام نفسه ينقسم إلى:

- كلام يومي ينتجه الأفراد عبر النشاط الإنساني في الأحوال الاعتيادية، في غياب نية تحقيق الأسلوب الفردي والتلفظ الإبداعي، ما يساهم في نزوع اللغة والثقافة نحو الاستقرار والركود.
- كلام أدبي فني يقوم في أساسه وغاياته على إنتاج تلفظات فردية مشحونة بخصوصية الأسلوب والتجربة، حيث المؤلف يتعامل مع اللغة في عمله الإبداعي بصورة مختلفة، فالمؤلف

يضعنا الكاتب بعد ذلك في ما عايشه من حيرة وتردد بخصوص نشر الكتاب، ثم حسم الأمر بقرار النشر، موضحاً أن فكرة النشر جعلت الكاتب «مسكوناً بهاجسين: هاجس التقبل، وهاجس الإضافة»، ويوضح أن الهاجس الأول (التقبل والرفض) عائد إلى «غياب المناخ الحوارية الجدي والعميق في الساحة الثقافية العربية»، ولكون حقل الدراسة في مجال الكتابة والمسرح، وهذا يضاعف الخشية من عدم تقبل الكتاب، وبالتالي عدم الإفادة منه عبر «محاورة الأفكار ومسارات فعلها»، وهذا يرتبط بهاجس الإضافة فالكاتب لا يريد إصدار كتاب لا يشكل «إضافة نوعية ذات بعد تساؤلي» (14)، والكتابة تدخل القارئ إلى عرس ضيافتها، لتقدم له ما ترنو إلى إحداثه من قلق وتوتر، وانشداد إلى الحوار والتساؤل، وكان الكاتب يدخل القارئ إلى عالم كتابته ليبرم معه عقداً، حيث إشكالية تقبل الكتاب لا تكمن في القارئ، بل في السائد الثقافي، وبالتالي على القارئ أن لا يكون وفيماً لثقافة اختار الكاتب خيانتها ورفض سكونيتها لكي لا يخون قراءه.

وبهذا تغدو القراءة نوعاً من السعي الشهواني خلف التماعات النص وفي ثنايا جغرافيتها، فالقراءة هنا تتداخل مع الكتابة لتدخل معها في علاقة تفاعل تجعلها دعوة إلى:

- قراءة تنفتح على تعددها.
- قراءة تنتج تأويلها وتتفرد بالعمل على إظهار صوتها.
- قراءة تمثل سفيراً نحو الآخر.
- قراءة تذهب باللغة إلى أقصى بعد لها.
- قراءة تجمع الفن بالتأويل والفكر بالتساؤل.
- قراءة تنتهك اليقين فينا وتسائله.

**التأصيل النظري: إضاءة في حقل الكلام الحوارية والتطبيقات الدرامية**

- «في الدراما يزدهر الحوار .. فالدراما دائماً حوارية» (الكردي، 2003:23).
- «الحوار نوع كلامي أت من اللغة وعائد إليها» (2003:23).
- «الدراما هي إدراك لموقع الآخر من أجل إدراك صوته (فيلاندر: 23).
- «كل معرفة هي معرفة حوارية، فنحن نعرف ضد معرفة سابقة» (23).
- «التفكير يولد عبر الكلمات» (فيجوتسكي: 26)
- «ممارسة التلفظ تفضي إلى النمو اللغوي وتطوره» (28).

### المرجعيات الثقافية والغايات التطبيقية

تتبنى الدراسة في فصلها الأول عبر بناء الأطر والمرجعيات الفكرية والتوجهات المنهجية والأدوات البحثية ضمن الرؤية التي انطلق منها الكاتب؛ تلك الرؤية المنسجمة مع توجهات الدراسة وتطلعاتها في محاوره المنجز المعرفي الإنساني عبر مختلف مراحل سيرورتها، وأثناء كل عمليات تحققها: التأسيس النظري، والتجربة التطبيقية، والإنتاج الكتابي، ويأتي تفاعلها مع المنجز المعرفي في نماذج الأكثر أصالة ورحابة بغية الوصول إلى التكتيف الرؤيوي وإضاءة الممارسة ومعرفتها من جهة، وإعادة تأنيث النظرية عبر ما تفرزه الممارسة التجريبية في حقلها التطبيقي.

وكنتيجه لمقصد الكتابة في إغناء النظري بالتجريبي والاستهداء بالمعرفي أثناء الحركة في مسارات وتعرجات الفعل التطبيقي، اختارت الدراسة إفساح المكان في عرسها الإبداعي لاستضافة باختين وحواريتيه وأغستو بوال ومشروعه المسرحي - مسرح المضطهد - ذلك المشروع الذي يخبرنا الكاتب أن المغربي فيه هو «أن أساليب (بوال) عبارة عن سلسلة متصلة من التمارين الدرامية المتشابكة المؤسسة على موقف فكري معرفي جمالي، يستند في جوهره إلى رؤيتين تعليميتين: الأولى رؤية فكرية جمالية مسرحية رائدها برتولد بريخت. والثانية رؤية فكرية تربوية رائدها باولو فرييري، وكلتاهما على تماس مباشر مع معادلة السلطة/الظلم، أو «علاقات القوى» بتعبير آخر» (202). وهذا المميز لمسرح المضطهد عند (بوال) ناتج عن رغبة بوال في توظيف «القوة الرائعة الاستثنائية والطاقة الحادة والفعالة للحدث المسرحي في ميادين خارج المسرح، في الميدان السياسي، والاجتماعي، والميدان التربوي، وميدان العلاج بالتحليل النفسي» (202)، وهذا ما جعل مهمة المسرح عنده تتجاوز مسألة محاكمة الواقع كما هي عند مسرح بريخت الملحمي، بحيث يتركز العمل في مسرح المضطهد على تغيير هذا الواقع (202).

وعبر توظيف المشروع للأعراف الدرامية ومسرح المضطهد والأساليب المنظورية من جهة، والحوار الديالوجي من جهة أخرى، حيث شكلت التقنيات الأولى أدوات ووسائل للمشروع في منحاه التطبيقي، وشكل الحوار بشكله الديالوجي جوهره ومضمونه، بغية إحداث اختراق لبنية النمط التعليمي السائد، حيث استند المشروع في جانبه التطبيقي إلى مقترح للمزج «ما بين الأعراف الدرامية كوسيلة تعليمية، وما بين المسرح كفن، كي يؤسس لوعي مسرحي، ولكي يوظف الدراما في تحقيق تعلم من طراز مختلف» (198). فالدراما قادرة على استكشاف عوالم الحياة والنفس الإنسانية وسبر أعماقها، وعلى مسألة المعرفة وفتح أفاق جديدة لها، وعلى إنتاج وعي اجتماعي خطير عبر مواجهة الحالة المستكشفة بوجهات نظر متعددة ومختلفة

في الكتابة الأدبية يقف خارج العالم الذي يصوره» (30).

ومن هنا تأتي أهمية الدراما كسياق للانتقال من اللغة إلى الكلام والفعل في اللغة من جهة، واستكشاف حالات الآخر من جهة أخرى، والتعمق في سبر أغوار الأحداث الواقعية أو التاريخية السردية (قصة) والمتخيلة من خلال ما توفره الدراما من فرصة لـ:

- الانتقال من لغة محايدة إلى لغة شخصية.
- تحويل ما هو مؤسسي واجتماعي إلى ما هو فردي.
- تمنح المشارك فرصة لإنتاج كتابة متنوعة وإحساساً بكونه شاهداً على القصة (24).
- تضمين الكتابة وجهات نظر متعددة.
- إدراك واقعي للحياة التي هي في حقيقتها متعددة الرؤى والأبعاد (24).
- إدراك الآخر ومعرفته، تلك العملية التي تمثل شرطاً لإدراك الذات واستكناه حقيقتها.
- نمو الذات المشاركة عبر إعادة تشكيلها لهويتها بإدماج تجارب وخبرات جديدة.
- استكشاف السياق الواقعي الاجتماعي وإعادة إنتاجه من منطلق الرغبة والحلم عبر الانتقال المستمر بين الواقعي والمتخيل والعكس.

وضمن الفرص التي تحققها الدراما كوسيلة وسياق، يتحقق الانتقال من الكلام والحوار الشخصي إلى الآخر وإلى الكتابة وإلى النص، والنص سواء أكان كلاماً شفوياً أم كتابياً، فهو في الدراما نص أدبي، وذلك بسبب كونه نتاجاً لعملية التفاعل بين:

- 1- الأنا والآخر.
- 2- كلامنا وكلام الآخرين.
- 3- نصوصنا ونصوص الآخرين.
- 4- الواقعي والمتخيل.
- 5- الشفوي والكتابي.

وهذا ما يميز النص الأدبي، حيث هو كل نص يتمكن منتج من أن يرى الأمور لا بعينه فقط، بل بعيون الآخرين أيضاً، وينتج كلامه على تخوم كلام الآخرين وبالتفاعل معها ومزجها ضمن بنية العمل، وهذا ما يعطي للنص الأدبي صفات الفردية في الأسلوب والحوارية والتناص في الوقت ذاته.

«والتناص هو ذلك الاكتشاف الباختيني عن تفاعل النصوص وتداخلها، والذي أعطته «جوليا كريستيفا» مصطلح «التناص» والمضمون ليصبح كل نص ينوجد عبر عملية تدمير النصوص الأخرى وإعادة بنائها ضمن بنيته بعد امتصاصها».

### بنية الكتاب ومضمونه

الكتاب في أصله مشروع بحث ودراسة تطبيقية مع مجموعة من اليافعين تم العمل معهم على تطبيق الأعراف الدرامية لإنتاج تلفظات حوارية و«تجريب المسرح والكتابة في سياق جديد» (4)، وذلك انطلاقاً من الفرضية الأساسية التي قامت على أساسها الدراسة في برنامجها التطبيقي. وفحوى الفرضية: «أن السياق الدرامي يمكن المشاركين في الدراما من اليافعين أن يستكشفوا وجهات نظر مختلفة لحدث ما، ويمنحهم القدرة على إنتاج كلام حوارى (شفوي وكتابي) متعدد الأصوات» (80)، حيث:

- الدراما دوماً حوارية تعمل عبر أصوات عديدة.
- النشاطات الدرامية التخيلية يمكن أن تكون باعثاً ومشجعاً على إنتاج الكلام الحوارى.
- الكتابة أيضاً تساهم في بناء وتطوير الموقف الدرامى.
- مجابهة المستقصى باستجابات متعددة تمكن المشاركين من تضمين أوسع لوجهات النظر في تجربتهم.
- تجربة الدراما تمكن المشاركين من تقديم شخصياتهم بأشكال أفضل، وذلك عندما نضع أنفسنا في الدراما في موقع الآخر، وهذا يمكننا من:

- تلمس الآخر، موقعه، ومشاعره، وأفكاره، وتصرفاته.
- محاورة وضعية أخرى غير وضعيتنا الواقعية والانتقال إلى واقعية متخيلة.
- توظيف الحركة واللغة في سياق رمزي.
- التأسيس لحالة حوارية تمنع تفشى الضد وسيادته، ألا وهو الصوت الواحد.
- توفير السياق الحوارى لتحقيق الذات الفردية عبر انكشافها للآخرين واستكشافهم من خلال صيغ تفاعلية.
- التأسيس لوعي اجتماعي يتمحور حول إدراك الأنا عبر تقبل الآخر ومحاورته.

### حيوية التلفظ ومجالها الحوارى

وإذا كان الكاتب في القسمين الأول والثاني قد وضع لمشروعه أساسه النظري وحدد فضاءه التجريبي بتحديد أسلوب الدراسة، فإنه قد أدخلنا إلى فضاء التجربة في القسم الثالث: حيوية التلفظ ومجالها الحوارى من خلال وضعنا في الجو الذي وظفت فيه استراتيجيات الكلام الحوارى، عبر حركة الدراما في سياق فعلها، وحركة إنتاج التلفظ في سياق فعلها أيضاً.

وفي هذا القسم، يقوم الكاتب بتعميق اشتغال أدواته النظرية من خلال التأكيد على أهمية وفاعلية الحوارية وتعدد الأصوات كمدخل وحاضنة

ومجابهتها في سياقاتها المتنوعة، وعبر الذهاب باللغة إلى أمكنة جديدة توسع أرض جغرافيتها وتعيد توزيع تضاريسها.

وقد تأتى لهذا العمل أن يحقق ما تمكن من تحقيقه، من قدرته على الجمع في طبقات بنيانه، وآليات اشتغاله بين كل من:

- الحوارية: التي هيأت السياق لإنتاج خطاب لا يقوم على إلغاء الآخر، بل يبني عبر الاعتراف والإحساس بالآخر ومحاورته.
- التعددية الصوتية: التي تنطلق في قراءتها للنصوص أو في إنتاجها، من الاعتناء بالتعددية الصوتية والبحث عنها في الصوت الواحد من خلال الكشف عن أجنة التعدد اللسانى الاجتماعى وإعادة الحياة إلى تلفظات الآخرين والتفاعل معها ومحاورتها لإبرازها وإبراز الصوت الشخصى بجوارها، لا على أنقاضها طبقاً للمبدأ الباختيينى «صوت مفرد لا ينهي شيئاً، ولا يحل شيئاً، صوتان اثنان هما الحد الأدنى للحياة .. هما الحد الأدنى للوجود».
- التوجه النقدي: ذلك التوجه الذي لا يعترف بأية استقلالية للخطاب الثقافى عن علاقات القوى المتخللة للبنية الاجتماعية، وقد تجلى هذا البعد النقدي في جسدية المشروع التطبيقية عبر اتخاذ نص «أبد الصبار» للشاعر محمود درويش منطلقاً وشرارة لفعل درامى للولوج عبره إلى التاريخ والواقع وإلى المسكوت عنه فى كليهما، وتجلى هذا التوجه النقدي فى روح المشروع وتوجهاته النظرية عبر استثماره لمنجزات وأدوات فلسفة الاختلاف والتفكيك، كما برزت عند أعلام الفكر الفرنسى، وعبر ربطها بالمنجز العالمى فى مجال المسرح والدراما كفن وكتقنيات تربوية ذات إمكانات تعليمية هائلة، وبتطعيمها بإنتاجات تربية المضطهدين، وما تمثله من انحياز للفئات المهمشة فى المجتمع، والعمل معها للارتقاء بوعيها وتجربتها، ما أعطى للمشروع - كمشروع تعليمى تدريبي على مستوى التطبيق والغايات وفكري ثقافى على مستوى الكتابة والهم - بعده النقدي، وذلك من خلال انخراط الفعل التعليمى فى الواقع الاجتماعى، بغية إعادة النظر فى هذا الواقع «وما يحمله من مسلمات ومألوفات ومواضعات، والعمل على تفكيكها» وإذا ما تمكن من ذلك، فإنه ينتقل خطوة باتجاه تنفيذها ومسئولتها ونقدها. وتحمل هذه العملية فى ثناياها إمكانية تقديم أطروحات بديلة لتلك المعانى «الراسخة»، وهذا بدوره يتيح تفاعلاً جديداً ما بين الواقعي والتخيلى من جديد. إن هذا التفاعل هو فى أهم قيمه اجترار لحلم يتطلع نحو تغيير. والتغيير فى فرد أو فى مجتمع أو كليهما يبدأ بحلم. وكما يقول باولو فريري «وأنا لا أستطيع أن أحترم المعلم الذى لا يحلم بمجتمع أقل بشاعة من مجتمع اليوم... مجتمع أكثر انفتاحاً، وأقل فساداً، ذلك الفساد الناجم عن الإجحاف» (64).

التي ستقوم بإعادة تشكيل الشكل، وهذا تحقق في البرنامج من خلال أسلوب مسرح الصورة، وعبر توظيف أساليب: صورة الكلمة، وصورة الساعة، وصورة الصورة، والصورة المشكالية، وهذه الأساليب تم توضيحها في ثنايا الكتاب، ومن خلال ترجمة فصل الأساليب المنظرية من كتاب أوغستو بوال وتضمنه في الكتاب في الملحق (3) (163).

□ من الارتجال الدرامي إلى الكتابة: إذا كان الارتجال - كفعل شفوي - قد أثن السياق بالمعاني المرجأة، فإن الكتابة تتصدى لمهمة إعادة تشكيل وإنتاج هذه المعاني. والكتابة هنا ليست عملاً خارجياً يثبت بالخط ما هو منتج وجاهز، بل هي عملية توفر إمكانية هائلة للتفكير؛ فالمعنى المكتوب لا يمتاز بالخلود ومقاومة الفناء فحسب، بل يصبح وعياً خارج الوعي، ما يتيح لنا إعادة الاشتغال عليه والتفكير فيه، وهذا يجعل كلام المشاركين ليس نتاجاً لوعيهم فحسب، بل وموضوعاً له؛ فالكتابة «تجلب الكلام لوعي الوعي»، ومن هنا تأتي أهمية الكتابة باعتبارها تكتيكاً وسياًقاً للتعليم، تنظم السابق لها، وتمهد للاحق؛ أي لبناء مشاهد درامية، و«تمثل وسيلة قوية لتنمية الفهم الذاتي لدى المرء في الموضوع الذي يكتب فيه» (106).

□ من الكتابة إلى المشهد: وفي هذه المرحلة تنتقل التفاعلية ما بين الشفوي والكتابي، وتتعمق بالانتقال إلى نصوص مكتوبة في نسخ متعددة، تصبح بدورها أساسات لعمل لاحق وتفاعلات وتحولات متعددة، كما يلي:

- تحولات التلفظ من السرد القصصي إلى النص الدرامي.
- تحولات التلفظ من النص الشفوي الارتجالي إلى النص المكتوب.
- تحولات التلفظ ما بين نص الحوار ونص الملاحظات الإرشادية.
- تحولات التلفظ من النص الدرامي إلى النص في سياق العرض (108).

لا يسعنا في النهاية إلا الاعتراف بأن الكتاب بأقسامه الأربعة وملاحقه الستة عصي على العرض؛ فهو ينهض على الاشتباك بمجالات متعددة من المعرفة التي تشبك داخله وتتداخل مع مهمات وغايات يتداخل فيها الثقافي بالتربوي، والمعرفي بالفني، والنظري بالتطبيقي، بلغة شعرية تتصدى لمسائل الفكر والفلسفة، وهذا ما جعل العرض خيانة للنص، تتطلب الاعتذار للقارئ، وترفق على نفسها بالادعاء أنها على الأقل قد حاولت مقارنة الكتاب وإعطاءه فكرة عنه، قد تشكل شرارة تدفع القراء إلى قراءته ومحاورته عبر توظيف أفكاره وتكتيكاته ومقترحاته في العمل التربوي والتعليمي والتدريبي، لتعميق التعليم والخروج به من الحالة الحالية المؤسسة على التلقين، وما ينتجه من ثقافة مطلقة وواحدية.

لتفاعلية اجتماعية تنهض على قبول الآخر، وتفاعلية أدبية تنهض هي الأخرى عبر إدراك نوايا الآخرين في تلفظات الأنا وإيرادها عبر اعتماد أشكال متعددة في الأسلوب والكلام لعرض الظاهرة الواحدة من وجهات نظر متعددة، وبأشكال أسلوبية مختلفة، ولتحقيق ذلك تجريبياً في برنامج تعليمي توسل الباحث بتكنيك الارتجال عبر توظيف عدد من أساليب مسرح الصورة لدى الكاتب البرازيلي (بوال)، وذلك لكون الارتجال نشاطاً اجتماعياً كلامياً وإيمائياً تفاعلياً، وهو من جهة أخرى «نوع فريد من الأداء،... حيث في الأداء الارتجالي، تغدو بارزة قضايا الإبداعية، والتفاعل الرمزي، والفعل التوسطي، وبين الذاتية والمرجعية» (88).

ويستضيفنا الكاتب في هذا القسم إلى الغرف الداخلية ومختبرات العمل التكنيكي والذهني للباحث وللمجموعة التي شاركته هذه المهمة الشاقة والممتعة معاً، وذلك عبر عمليتي التوصيف الإجمالي للتجربة بشكل يمكّن المعلمين والعاملين في حقلَي الدراما والكتابة الإبداعية من تصميم تجارب مقارنة لها أو متقاطعة معها، كل حسب احتياجاته ومنطلقاته وعملية التحليل لما يتم إنتاجه ضمن سلسلة من العمليات التي يؤكد الكاتب أن من الضروري أن تكون مسبقة بتعريف المشاركين بالبرامج التي تتضمن أيضاً التعاقد معهم على تنفيذ البرنامج وما يليه من أنشطة تفاعلية ونتائج ارتجالية وكتابية تتحقق عبر التكنيك المقترح، والذي تم تجسيده تطبيقياً عبر البناء السيمفوني التالي:

- انفتاح النص على السياق: إعادة إنتاج النص المقترح (أبد الصبار) من قبل المشاركين ضمن سياق القراءة، وعبر فعلي التأويل والمساءلة، وهذه الخطوة تشتمل في مضمونها على مستويات متعددة لفعل القراءة: قراءة ذاتية مستندة إلى الخبرة الثقافية للمشارك ومنتجة لمعنى خاص طبقاً لقول الشاعر الفرنسي فاليري «لقصائدي المعنى الذي يسند إليها» (94). تليها قراءة للدخول إلى حقل التعددية الصوتية من بوابة الصوت الواحد، حيث النص الشعري «يكتفي بذاته، ولا يفترض - إجمالاً - وجود ملفوظات للآخرين خارج حدوده» (باختين). ولكن النص الشعري - كما يرى الكاتب - يختزن إمكانيتين هما التناص والكثافة، ما يجعله حقلاً ثرياً للانجلاء (95)، ومما يؤسس للانتقال من الدائرة الانطباعية إلى تعميق معنى النص عبر الانتقال من النص إلى التاريخ، ومن التاريخ إلى الواقع الاجتماعي، ومنهما إلى المشارك، ليغدو منتجاً لصور جديدة تستلهم كل ما أنتج في القراءات السابقة.

□ تأثيث السياق الجديد بالمعاني بالانتقال من السياق إلى الارتجال، حيث يشكّل الارتجال إطاراً لبناء السياق وتأثيثه بالمعاني المتناثرة عبر نثر المعنى وبعثرته في الأرجاء كافة، ليشكل رصيماً من المخصلات لإخصاب المراحل اللاحقة