

# قرأتكم العدد الماضي من «الأدب»

## المصائد

بقلم الدكتور عبد المنعم تليمة

لم يعد امام الناقد العربي والشاعر العربي الا ان يخوضا معا ذات التجربة التي يخوضها مجتمعهما . ويحدد التجربة التي يعاينها مجتمعنا العربي الواقع العربي نفسه . فلقد وجد العرب - كمجموعة تاريخية لها بعدها في التاريخ البشري ، ولحظتها الآنية المتوسرة بالصراع ، وشوقها الى مستقبل تصنعه ارادتها الحرة - انفسهم من قلب عصر تحكمه الحقائق الثلاث الكبرى : الثورة الاشتراكية ، والتحرر الوطني ، والثورة التكنولوجية . وتعين على جيلنا العربي المعاصر ان يناضل - تحت عبء ملابس بالغة التعقيد والصعوبة - في ميادين متعددة وفي وقت واحد : ليحقق ثورته الاشتراكية ، نفيًا للاستغلال ، وكرامة للانسان ، ونحكيما للمنهج العلمي في النظر والتخطيط والفكر والعمل ، وسيادة للطبقات صاحبة المصلحة . ولينجز مهام التحرير الوطني ، فهرا للاختكار الامبريالي ، وسعيًا للتعرف على السمات القومية وتشويقا الى وحدتها . وليعيش في مناخ الثورة التكنولوجية، تخطيا للوسائل المتخلفة ، واصطناعا لادوات هذا العصر . ولقد ذكرت ان الشعر العربي المعاصر ونقده لا يمكن ان ينفصلا عن هذه التجربة التي يعاينها مجتمعنا ، سواء كان ذلك عن وعي من الشعراء والنقاد ام كان عن غير وعي منهم . فقد اصبح مطروحا بقوة في فكرنا الثوري فهم موضوعي لطبيعة الشعر ، خلصها من كل المفهومات الميتافيزيقية القديمة . ووضع الشعر - والفن عامة - في سياق من جهد الجماعة، ونحدت له طبيعته النوعية المتميزة بين نشاطات الانسان ، كإداة يدرك البشر من خلالها واقفهم ، ويسعون - بعد ادراك الواقع - الى تغييره . ولقد اصل هذا الفهم للشعر طبيعته الاجتماعية ، فجعله ثمرة للعمل الاجتماعي وجعله مرتبطا ارتباطا متينا بالواقع . ولكننا - اي هذا الفهم - خلص الواقع من الجمود والحرفية واكتشف فيه التغير والحركة والتداخل والتفاعل ، ومن ثم فقد حرر مفهوم الشعر من ان يكون انعكاسا ميكانيكيا سلبيا لهذا الواقع ، بل ان يكون انعكاسا لحركته وتعمقه وشموله ونموه وتطوره . لان الذات الانسانية ليست جامدة ساكنة ازاء الحقيقة الموضوعية ، فهذه الذات حساسيتها الخاصة وموقفها ورؤيتها وحلمها . ومن هنا تتبدى الحقيقة الموضوعية في العمل الفني في صورة متغيرة ذات شكل نوعي فريد . ان هذا التصور الموضوعي للعملية الشعرية وضع بين يدي الشاعر العربي فهما محررا سليما لعلاقته بواقعه ، فآفر للشاعر بحساسية خاصة ووجدان ذاتي متفرد ، ونظر برحابة الى الواقع في تعدد جوانبه وتشابك علاقته . ولقد افضى هذا التصور للعلاقة الجدلية الصحيحة بين الذات والموضوع الى ان يبلى الواقع في العمل الشعري اكثر ثراء وغنى من حقيقته الموضوعية ، لان هذا الواقع لا يتبدى في الشعير في تبدده وجموده ، بل انه ليتبدى في جوامع جوهرية وحركة دائبة التطور الى مستقبل لم يولد بعد . واذا كان فكرنا الثوري قد وضع بين يدي الشاعر العربي ذلك التصور المحرر لعلاقته بالواقع ، فانه - في نفس الوقت - قد وضع الناقد العربي ازاء مسؤوليات محددة . فقد سلحه بمنهج لتحليل الواقع وفهمه ، يساعده على اكتشاف الدلالة الاجتماعية في العمل الفني ، وعلى اكتشاف حساسية الفنان ورؤاه

في جدلها مع الحقيقة الموضوعية ، اي أن هذا المنهج يساعد على الانطلاق من الواقع والاحترام لذاتية الشاعر . فاذا كانت هذه مهمة، فان نمة مهمة ثانية تجعل للتشكيل الجمالي عمقا اجتماعيا ، فسان الحوار مع موقف الشاعر وتجربته لا يتم الا بالتعرف على وسائله الفنية في التوصيل . وتفضي هانان المهتمان ضرورة الى فهم الواقع بكل ما يمور به من تناقض ونضاد وتداخل ، ومن ثم تفضيان الى قبول تعدد زوايا الرؤى وبيان نجارب التشكيل والصبغة ، ورفض فكرة (النمط) الجاهز في الفن . هكذا يضع فكرنا الثوري الشعر في موضع التعرف على الواقع والمساهمة في تغييره ، كما يضع النقد في موضع التعرف على القيم الفكرية والجمالية ، والدلالات الاجتماعية والذاتية، وبلورتها والكشف عنها .

من هذا المنطلق النظري نتعامل تطبيقيا مع النتاج الشمسي المنشور في العدد الماضي ، فنصادف صورتين للواقع . تتكون الاولى (وجه في الظل : معد الجبوري) من ثلاثة مقاطع . يضع الشاعر في المقطع الاول الصورة كلها مكثفة مركزة . صورة الانسان العربي الذي اصبح - يوما حزينيا - وجها لوجه امام هزيمة مروعة . وكان هذا المقطع السريع القصير قصيدة كاملة ، فهو صورة فنية واحدة ناجحة، ولكن الصورة الجزئية وان اكتملت ، فان الصورة العامة المقصيدة لا زالت ناقصة اذ هي مرتبطة بالتجربة التي لم تكتمل بعد . ويأتي المقطع الثاني ليشير الصورة الاولى ويوحى بتفسيرها فتتقدم التجربة خطوة نحو النضج والاكتمال . والمقطع الثالث ، عودة الانسان العربي الى نفسه ، الى واقعه ، والكشف عن القوى المتهرسة الجوفاء ، ورفضها . وقد سارت المقاطع الثلاثة - رغم ما شاب المقطع الثالث من رنين زاعق مفاجيء - في مسار تركيبى وتصويرى نام . والصورة الثانية هي مسرحية قصيرة (المطعم) لسامح القاسم . ومحور هذا العمل هو الصراع على ارض فلسطين . والاساس في هذا الصراع هو القوى الشعبية الكادحة من طرف ، والبرجوازية العربية واليهودية من طرف ثان . فالمطعم العائد من (المطعم) هو لهذه البرجوازية ، اما الشعب - الذي يمثل شاعر الربابة - من العمال اصحاب العضلات المطروحة في السوق فيكفيه جبل من راحة شواء . والبرجوازية العربية غيبة متخلفة مترهلة ، بينما البرجوازية اليهودية ذات ذكاء وحس استغلالي لثيم . ويتنبأ شاعر الشعب بالصدع والانهيال لهذه الشركة بين البرجوازيين العربية واليهودية ، ويصدق حدسه ، ان يتدخل الاحتكار العالمي ليفض الشركة ، ويتحالف مع الصهيونية . ويخرج (الرضوانيون) مطرودين ، ويتحول المطعم (فلسطين الزراعية) الى دكان لتجارة المعلبات (اسرائيل الرأسمالية) ، ويتشبذ الشاعر باكياس السلام بدون ربابة اذ يرافقه ايقاع زجاج يتحطم ودوي انفجارات ، ولا يصل سمعه الى العالم لان الموسيقى العسكرية تخنق انشاده . وفي نهاية المشهد الثالث ينطفئ الضوء على المسرح ولكن الستار لا ينزل ، فالوسيقى العسكرية لم تتوقف ، والرواية لم تتم فصولا بعد . والرموز في هذا العمل قريبة مباشرة ، ولكن الحوار حي استطاع سامح القاسم فيه ان يثبت في لفته طواعية نظرة ، وخاصة ما جاء على لسان شاعر الربابة :

فلتضبطوا ساعاتكم

أبصرت في ما يبصر النائم من احلامه

نسرا ..

## بقلم سامي خشبة

في التقديم القصير الذي كتبه الاستاذ نبيل المهاني لترجمته لقصتي مورافيا ، يقول كاتب القصة الايطالي الكبير وهو يحسد مظاهر وأشكال انعكاس ازمة الحضارة والثقافة الغربيين على الفن: «ان هذه الازمة ظاهرة العالم في البحث المستمر عن وسائل تعبيرية جديدة وعن تكنيكات جديدة وعن لغات وأساليب جديدة ، لم وكنتيجة فهي دائمة في اللانصال واللاتفاهم المتصاعدين في القضية الشعرية ...»

هكذا يصبح البحث عن وسائل جديدة للتوصيل والتعبير الفني شيئاً ضرورياً ، بينما يبدو العجز عن الانصال والتفاهم شيئاً فورياً ومحتملاً يحكم مصير الفن وعلاقته بمجهوده المتعطش الى الفهم والى التواصل مع عاله . ومع ذلك ، فان هذا التناقض الذي قد يحكم على احساس الفنان بقيمته بأن يتحول الى احساس مرضي أو سلبي غارق في اللامبالاة ، هذا التناقض لا يمنع الفنان من الابداع : اي من محاوله تحقيق التفاهم والاتصال مع جمهوره ، لكي يضيف الى التناقض القائم طرفاً ثالثاً باصراره على المواصلة مهما كانت النتيجة ومهما كانت لامبالاته أو سلبيته .

بذلك يصبح السؤال الرئيسي هو : لماذا يبذل الفنان اذن ؟ ويصبح التساؤل عن شكل ابداعه تساؤلاً ذا اهمية ثانوية أو تابعة للسؤال الاول . ان الاجابة على ذلك السؤال الرئيسي هي التي ستحدد موقف الفنان من الواقع وفهمه له ، وموقفه من الفن وفهمه له في آن واحد . ومن الطبيعي ان يكون الابداع نفسه : العمل الفني وحده هو المصدر الذي سنحصل منه على الاجابة المطلوبة . فحين اذا تحول العمل الفني الى «شفرة» سرية أو اتخذ شكل الشفرة، فسوف يظل هناك من يستطيع استقبال الشفرة وحل رموزها . كل ما في الامر اننا لا نتوقع من الفن ان يتحول بالفعل الى شفرة سرية أو يتخذ شكلها ثم يظل بعد ذلك فناً ، كما لا نتوقع من الشفرة ان تكون احد اساليب الفن أو لغانه أو تكنيكاته الجديدة !.

حقاً لقد اصبح الواقع نفسه ، وهو مادة الفن الاساسية ومصدره الرئيسي ، معقداً الى درجة جعلته اشبه بالشفرة السرية . ولا يقنصر تعقيده على «السطح النمطي والطرزي» على حد تعبير مورافيا في ترجمة نبيل المهاني ، وانما يصل هذا التعقد الى اعماق الواقع التي كانت خافية على العقل الانساني والتي كشفتها علوم الاجتماع والنفس والتاريخ الحديثة . ولكن هذا التعقد لم يمنع الفنان من الاصرار على التوجه الى الواقع نفسه باعتباره المصدر الاساسي للتجربة الانسانية الفنية ، وباعتباره صاحب الحق الوحيد في الحصول على نبرة تلك التجربة . ولا تختلف في ذلك المدارس الفنية ، مهما اختلفت رؤاها أو اساليبها .

وإذا نظرنا الى القصص الست التي ضمها العدد الماضي من الآداب ، لاكتشفنا وحدة المصدر الذي يستقي منه الفنان تجربته الفنية، ووحدة الهدف الذي يطمح الفنان الى الوصول اليه بهذه التجربة رغم اختلاف «الاسلوب» أو التكنيك الذي لا يعكس بالضرورة اختلافاً في الرؤية .

ان موسى كريدي الذي يفضل ان يعيد انتاج الازمة وبناءها بصورة ميكانيكية ، بتعبير البرتو مورافيا ، يقول عن قصته «ساحل آخر للموت» وعن قصتين آخرين له سبق نشرهما في الآداب (1) ، انها «إضاءة واكتشاف لواقعين ما نزال نعيشهما : واقع الثورة ونقيضه - واقع الدروشة ، وكلاهما لا يتبادلان الواقع ابداً . وإذا كان ثمة بطل ينظم القصص الثلاث فهو هذا «الواقع» النقيض» .

ونحن نصدق موسى كريدي حينما يقول انه يحاول ان يفسيء واقعين متناقضين نعيشهما في لحظة واحدة : الثورة والدروشة . ولكن المشكلة هي : اي نوع من الضوء يمكن ان يسقط على الواقع لكي يبدو في صورته الحقيقية ، ولكي لا تتحول عملية الاضاءة الى عملية اظلام وتعمية ، ولكي لا تتحول عملية الثورة بالفن الى دروشة من نوع جديد؟ هل يكفي ان يستسلم الفنان لتشابك جزئيات الواقع ونمته الغامضة الملتفة بسحابات الدخان والغبار ، فينقل التنمية والتشابك والغموض الدوار الى عمله الفني دون نفاذ «فكري» حقيقي الى اعماقها الاجتماعية والنفسية ؟ ام انه بهذا الشكل ، كما نرى في قصة «ساحل آخر للموت» سيعيد انتاج الازمة وبناءها بصورة فنية ؟ .

ليس للتساؤل عن نوع الضوء الذي يجب ان يسقطه الفنان على الواقع اجابة واحدة صحيحة ، والا لكان للفن الواقعي اسلوب واحد ، ولكان في قصة واقعية جيدة واحدة ألفاء على كل ما ابدعه الواقعيون من ادب عظيم . اننا نحصل على احد الاجوبة الصحيحة من خلال قصة الكاتب الفلسطيني ابو سلام ، او اميل حبيبي الذي يعيش فيسي الارض المحتلة .

الواقع القديم هو مصدر التجربة الفنية في قصة «النورية» لاميل حبيبي . وايضا هذا الواقع القديم المندثر الذي طمسه الاحتلال واسلحة العنف للضياع : ايضاً هذا الواقع هو الاسلوب الفني الذي يصوغ به الكاتب الفلسطيني تجربته الواقعية . ولكن اميل حبيبي لا يكتفي باعادة الواقع القديم بطريقة افلام السينما حين تقيم ديكورا من الخشب والقماش لمدينة منقرضة ، وانما هو يفضل ان يتم هذا الايقاظ من خلال الرؤية الذاتية للشخصية الفنية التي يستحضر الكاتب واقعا القديم من خلال رصد ردود فعلها العقلية والنفسية بازاء الواقع القائم بالفعل . ان نداخل الذات الشخصية مع الواقع الموضوعي المستعاد هو السبيل لتحويل الديكور السينمائي الى حقيقة مشبعة بالحضور الانساني الذي تحققه ذكريات الشخصية الفنية ووجدتها واحساسها الشخصي بالواقعين المتوازيين في وجدانها : القديم المستعاد ، والحاضر القائم .

وإذا كان النداخل بين الذات والموضوع هو السبيل عند اميل حبيبي لافادة بناء قصته بناء يحقق تصوره الواقعي لتجربته الفنية، وإذا كان أسلوبه الفني هو استعادة واقع قديم يجعله هدفاً روحياً تجلله الشعارية الممتدة من عملية استشارة الذكريات المبهجة المنقضية بكل ما تشيخه عملية استعادة الذكرى من حزن جليل على الماضي المندثر ، فان الفنان العظيم يعرف سبيله ايضا الى استحداث النسيج الواقعي الملائم لعملية ايقاظ الواقع القديم ولشاعرية استعادة الذكريات الشخصية الماضية .

اللحظة التي تبدأ بها القصة والتي يمنحها المؤلف العنسونان الفرعي : «بكاء العروس» ، الا تذكرنا بالاسلوب العربي القديم في كتب القصص العربي مثل الاغانى أو العقد الفريد أو الامالي ؟ الا يذكرنا هذا الحوار الذي يدور بين والد عربي وابنته بأسلوب الاصفهاني او ابن عبد ربّه ، ورواية العرب القدماء في صدر الاسلام ؟ ألا نوظف اللحظة نفسها صورة وجدانية تنتمي الى منمنمات نرانا القولسى العريض ويستطيع عربي الوجدان ان يتمثلها : صورة لذلك الوالد العربي وابنته التي تساله عن بكائه فيحدثها عن حزن العروس اذ نالتت الى وراء ؟ .

## التنمة على الصفحة ٦٧

(1) هما قصتنا «طقوس العائلة» ، «الشمس خاراج السور» . والقصص الثلاث هي التي تصدر مجموعة موسى كريدي الجديدة «خطوات المسافر نحو الموت» . وقد سبق لنا في هذا الباب في عدد حزيران ١٩٦٩ ان عرضنا لقصة «طقوس العائلة» بالتفصيل . ومن الناحية الفكرية والفنية ، ينطبق رأينا على القصة الجديدة كذلك .

## قرأت العدد الماضي من الاداب

تنمة المنشور على الصفحة ١٦

### القصائد

ينز الدم من مخليه الناعم كالحرير  
نسرا .. اذا حط على ضحية  
يرفض ان يطير  
الا وفي مخليه مصيرها  
فلتشرق الشمس على الجريمة  
ولتقرب الشمس على الضمير !

وقصائد العدد الماضي - غير العملين السابقين - يسودها حسي تاريخي ، فهي لا تنفصل عن هموم الواقع المعاش ، ولكنها تحاول ان تتناول التجربة الحاضرة برؤية التواصل للروح القومي ، وتلصق بالتراث فتتش فيه عن القيم الثورية والرموز الباقية ، ويتسلسع منظورها التراثي لينتظم الاسطورة والمأثور الشعبي . وهذا نهج فني مألوف ، ولكن له مزالق خطيرة اذ لم يوفق الفنان في فهم الجسد الحقيقي بين الماضي والحاضر ، وكان التجاؤه الى الماضي هربا من الواقع ومهاتته ونقض رؤية له ، فان عمله هنا يصاب بالفشل والانهيار ، ويقع في تقليدية الرؤية والصيغة في آن . ومنتخب من تلك القصائد ثلاثا تقدم نماذج طيبة لمناقشة هذا النهج فكريا وفنيا . والقصيد الأولى نقوش تدمرية : ممدوح عدوان) تقدم بشكل ناجح مزاجية بين التاريخ والاسطورة ، وتضئ بهذه المزاجية موفنا الحضاري الراهن في صراعنا مع العدو . ونقوم القصيدة على مجموعة من الانتقالات ، بحيث تفضي كل انتقالة الى ما بعدها افضاء تركيبيا لا براكميا ، وبحيث يعمل الخيال ليربط اشواق الانسان القديم وأحلامه بهموم الانسان المعاصر وقضاياها ، وليجعل الانجاز الحضاري العربي والروماني والبابلي والعبثي نقطة ارتكاز في تفسير الحاضر . ولكن يأتي يقدمان لنا نموذجين للكشف العادي وللأسلوب العادي في وقت وليوقظا خوافي القوى الكامنة في تاريخ انساننا العربي ليخلصنا من الجحيلة الأسيرة لدى الرومان ، وهنا يقع الشاعر - بعد اداء تصويري موح - في تقرير خطابي :

يا عبد اللات

يا تذكرارا يحمل صورته الفرباء  
افتح عينيك بحجم الصحراء  
كن شوكا وسط خميلة  
وزنوبيا في بلد الرومان ذليلة

\*\*\*

يا عبد اللات

سيفك مدفون في غار حراء  
اذهب للفار تشاهد رجلا يتعبد  
فف بالباب وناد : «محمد»  
فيجبك : «يا عبد الله»  
وتسيران بسيفين .  
فينتفض الفقراء

ويعيدون النبع الى الصحراء

ونمثل القصيدة الثانية (المحاربون القدماء في ذكرى الحجاج: خلف الشيخ ابراهيم الماطر) جهدا تكنيكيا واضحا وقيما فكرية ايجابية، ولكن على الرغم من ان الشاعر يبشر بولادة الجديد وبفض زمان العقم

والفربة وبالريح التي ستفسل الجباه ، فان اجزاء من قصيدته قد سادتها تلك الروح التشاؤمية القائمة التي ذاعت في شعرنا غداة الهزيمة . كذلك يجعل صاحب القصيدة الثالثة (الخطيئة وثورة ابي حيان : بندر عبد الحميد) من ابي حيان بطلا مخلصا ، نفا لسقوط الحاضر وترديه ، ويبدل جهدا فنيا مخلصا لتخليص الشخصية التاريخية من بعدها التاريخي المشهور ليحيي فيها دلالاتها الرمزية المفجرة لطافات الحاضر . وفي المواضع التي يهتز فيها هذا الخط الرمزي - المبرر لاستلهاام الموقف التاريخي - نجد سطوة المسامح التاريخي في مظاهر تصويرية تراثية ، كالادوات الجهرية التي كان الشاعر التقليدي يستخدمها في الحفز والدفع واستنهاض الهمم، غير ان هذه المواضع قليلة ، لان جهد الشاعر في ان يكون بناء قصيدته متماسكا ملموس بصورة واضحة .

عبد المنعم تليمة

القاهرة

\*\*\*

### القصص

بهذه البداية يدخلنا اميل حبيبي عالمه من الزاويتين اللتين اختارهما : ايفاظ الماضي ، والذكريات الشخصية . ويدفع الينا بأول خيوط نسججه : الاسلوب العربي القديم الذي رأيناه يستخدمه في روايته القصيرة المنازة «سداسية الايام الستة» . ولكن هذا الخط اذا ظل بمفرده سيكون عاجزا عن الامتداد الى اللحظة الحضارية من الماضي التي يريد المؤلف استحضارها بصورة خاصة : لحظة الوطن الفلسطيني الذي لا يذكره المؤلف بالاسم وان ذكر جزءا منه فسي هامش لا لزوم له ، وانما يوظفه من سبب ضياعه باستخدامه خيطه الثاني : الادب الشعبي الفلسطيني الذي يحقق للنسيج امتداده الى لحظة الماضي التي يريد استحضارها فعلا ، ويحقق للتجربة امتدادها الى اللحظة الحاضرة : الى الواقع القائم الذي لم يطلع جديد على مسرحه سوى بائع البلاستيك وعساكر البلدية ، وان كان لاولهسا بمجزه عن فهم ذكريات الماضي والحزن القائم في الحاضر ، وللآخرين الذين ينفي حضورهم امكانية استمرار الخطة التذكير ، صفة العنصر السالب في الصورة المستعادة : العنصر الذي يمت الى الحاضر ويمت الى الحزن بسبب عميق . وأميل حبيبي ينشر مختارانه من الادب الشعبي الفلسطيني في ثنايا النسيج ، لان هذا الادب هو الذي ينتمي الى اللحظة الزمنية والى الوطن اللذين يريد ان يستحضرهما وأن يوظفهما في قصته : فلسطين قبل ان يحل عليها الظلام . ولكنه لا يستخدم خيطي نسججه بهذا الفرض الفني وحده : ان تجربة استعادة الذكريات هي الفرصة الملائمة لفحص الخطا واكتشاف موطن العلة والقوة والصفعة والمجد ، واستعادة الذكريات هي الفرصة لشحن الذات الباقية بطاقة الرغبة في الاستمرار والقدرة على التجدد .

اميل حبيبي يريد ان يكون ادبه كصوء النهار الذي يطلع على «وطنه» كما يوظف صورته في وجدانه الخبيء : ضوءا يحدد المعالم ويعيد الى الناس والاشياء فسماتها ويقتنها ووجودها ويستعيد القسامات واليقظة والوجود من ظلمة الليل الدامس الذي يرسم على هذا الوطن ويحاول ان يطمس فيه كل ما هو حقيقي واصيل .

\*\*\*

كانت تلك هي اجابة اميل حبيبي الى السؤالين : لماذا يكتب ، وما نوع الضوء الذي يسلمه على الواقع في كتابته ؟ ومن الواضح ان الاجابة المتوقعة على اي من السؤالين لا يمكن ان تنفصل عن اجابة السؤال الاخر .

ان اكتشاف الواقع ووضعه في دائرة الوعي هو الهدف واسلوب الوصول في وقت واحد . الواقع في كليته وليس جزءا منه مفصولا

النفسية ومقدار اتساق ايقاعاتها . ولذلك يبدو الشعر فريبا على مسرحية سمح القاسم الا اذا نظرنا اليها كمجموعة من الاسكتشات المنفردة وليست كعمل مسرحي متماسك يريد ان يوصل اليينا مضمونا سياسيا محددًا .

وربما كان علينا ان نوضح اختلافنا مع هذا المضمون السياسي نفسه ، ليس من خلال المناقشة الفنية ، وانها على طريقة المواجهة الصريحة .

ان هنري الذي يمثل الامبريالية هو المسؤول عن الخصومة بين رضوان العربي وشلومو اليهودي ، تلك الخصومة التي تحولت الى تطاحن ادى الى قتل رضوان بيد شلومو وتبعية الاخير لهنري . واذا كان المعنى السياسي الذي يقصده سمح هو الذي يتبناه : ان الامبريالية قد ضحكت على الصهاينة بقدر ما ضحكت على العرب وحولت الصهاينة الى ادوات لها لاختضاع الارض العربية ؛ اذا كان هذا هو المعنى الذي تقصده المسرحية ، فان لنا ان نسال : اين اذن مسؤولية الحركة الصهيونية كحركة عنصرية استعمارية استيطانية لها مصالحها الخاصة اللتقية مع مصالح القوى الامبريالية المختلفة في مراحل متتالية ؟ بل اين هو الطابع العنصري للحركة الصهيونية وهو الطابع الذي يؤدي استقلالها النسبي عن المصالح الامبريالية وان شارك في دفعها الى طريق الالتقاء العميق معها ؟

مرة اخرى نساءل : هل سداجة العنصر الدرامي هي المسؤولة عن تبسيط القضية الى هذا الحد المناقض لطبيعتها ؟ ام ان المفهوم السياسي الذي ينطلق منه الشاعر هو المسؤول عن سداجة المعنى وبساطة العنصر الدرامي في وقت واحد ؟

سامي خشبة

القاهرة

## في الكتابات

# فاموسرا لاقتضالا

تجارة . صناعة . مائتة . قانون

انكليزي - عنزي

تأليف

جروان السابق

مجاز في الحقوق

- أصدرت وأوتت القواميس لأخصاصية السائبة والأهادية اللغة
- معجم المحامي والأديب والمترجم والاستاذ والتاجر والاقتصادي
- ورجل الأعمال والموظف والادارة الضرورية في الشركة
- الصناعة والتجارية والمصرف والمدرسة والجامعة وكل بيت

ص.ب. ١٣٦٨ ، ت : ٢٢٢١.٤

بيروت - لبنان

عنه ، وفي عمقه وليس سطحه هو ما ينتفيه الفنان . ولذلك فان قصتي « العنكبوت » ليوسف الحيدري ، « اعطني قبرا » لمحمد رؤوف البشير يقدمان لنا انموذجين للكشف العادي وللأسلوب العادي في وقت واحد ليس جديدا ولا يمت الى حقيقة الواقع الجوهرية ان تصاغ التجربة الفنية من خلال المفارقة التي تنتهي الى لحظة الانساراة المساوية او النهاية اللاعقلية التي تدين الهروب العقلي مواجهة الحقيقة . فالفلسطيني النازح الذي يريد ان يموت في ارضه فيدفعه عجزه المساوي الى قتل ابنته حتى لا تعوقه عن الرحيل ثم يموت تحت اقدام مواطنيه النازحين لحظة غضبهم الجماعي ضد رمز السلطة التقليدية النافذة العاجزة ورد فعل هذه المينة على الجندي الذي يرمز الى تلك السلطة : تركيبة يطفى عليها الهدف السياسي بحيث يشدها الى السطح مربوطة الى نوع من « السقف » الهندسي الواطء تمنعها من الفوص الى اية اعماق . وتؤدي بالكاتب الى صياغة التجربة الانسانية من كتل مصمتة تحمل اسماء شخصيات انسانية ولكن النفاذ الى اغوارها الوجدانية او الفكرية امر مستحيل . والعكس الصحيح كذلك في قصة « العنكبوت » يؤدي الى نفس النتيجة ايضا . فصياغة التجربة من خلال صورة نفسية لشخصية معزولة عن اي واقع حقيقي « منظور » ومؤثر ، وتحويل الازمة الواقعية الى حالة نفسية لا تبرير لها سوى « الحدوث » القديمة عن الصدمة التي احدثتها جريمة القتل البشعة التي ارتكبتها « السفلة ! » : هذه التركيبة تؤدي ايضا الى صياغة كتلة مصمتة ومعزولة ولا منطقية ولا سبيل للفنان للنفاذ الى اغوارها التي لا يمكن لفير الفن العظيم ان ينفذ اليها .

## مسرحة المطعم لسميح القاسم

ان تحول الشاعر الفناني الى المسرح معناه السعي الى اكتساب اداة فنية تتيح له رؤية اكثر موضوعية للواقع واكثر قدرة على احتواء تجربة اوسع واكثر شمولا وغزارة وعمقا . وان تحول شاعر فلسطين بالذات الى المسرح انما يعني امكانية تحول التلقى الجمعي في المسرح يؤدي الى قدر اكبر من المشاركة في استعادة تجربة معاناة الشاعر وتجربة الوعي بمصدر هذه المعاناة . وهذا التحول يعني كسبا عظيما للوجود العربي الثقافي والسياسي في الارض المحتلة .

ولكن تجربة المسرح ، وتجربة المسرح الشعري العربي بالذات ، تختلف عن تجربة الشعر العربي الى حد كبير في احتياجها الى تحقق مادي متمثل في تراث مسرحي شعري يعتمد عليه الشاعر وينطلق منه ، وتمثل في حركة مسرحية يستفيد الشاعر من خبراتها في التجسيد المسرحي حتى يستطيع ان يصوغ تجربته استنادا الى تلك الخبرة . ومن الطبيعي ان يكون احتياج المسرح الشعري الفلسطيني الى عناصر هذا التحقق اضعاف احتياج المسرح الشعري العربي في اي قطر عربي اخر .

فاذا كان من الطبيعي ان تتميز مسرحية سميح القاسم بقدرته الشعرية الفغائية الغدة ، فمن الطبيعي كذلك ان تفتقر الى القدرة على تحويل الفغائية المتمثلة في صياغة القصائد الطويلة ذات الصوت الواحد الى حضور مسرحي لا بد له من حركة داخلية وخارجية تشمل كيانات الشخصيات الذاتية بقدر ما تشمل سلوكها الموضوعي . ولا يمكن ان نرجع ضعف الحضور المسرحي في مسرحية « المطعم » الى بنائها التعليمي الشبيه بمسرحيات برتولت بريخت الاولى القصيرة . فمن الواضح ان ضعف العنصر الدرامي نفسه ، اي القصة او الحدث هو السبب في شحوب الموقف المسرحي وفي شحوب شخصياته .

الشعر المسرحي ينبع من الموقف ومن احتياج الشخصيات الى التعبير عن ذاتها ومن اصطدام هذه الذوات بعضها ببعض الذمير عن نفسها ، بينما لا ينبع الشعر الفناني الا من احتياج الشاعر نفسه الى التعبير عن ذاته باداة فنية متسقة مع مقدار حركته