قرأت العدد الماضي من "الآداب"

الابحاث

بقلم : فؤاد دواره

اود اولا ان اسجل اعجابي القديم بتقليد «نقد العدد الماضي» الذي تحرص عليه «الآداب» ، فهو مظهر من مظاهر الانفتاح الفكري ، وتهيئة جو حر للنقاش واحتكاك الآراء بغية الاقتراب من الحق وتبين مختلف جوانبه .. وهو نفس ما تحرص «الآداب» عليه في غالبية ما تنشره ، بحيث لا يكاد عدد من اعدادها يخلو من اصداء معارك فكرية لعل اصولها ان تمتد الى ستة او سبعة اعداد مضت ..

وعندي ان هذا الحرص من جانب «الآداب» يحتل اهم اسباب استمرارها ورواجها في الوقت الذي تتهاوى فيه من حولها وتذوي مجلات ادبية وثقافية قد تفوقها في الامكانيات الادبية والمادية ..

غير ان اعجابي بهذا التقليد وهذا الحرص من جانب «الآداب» لا يمنعني من ذكر بعض التحفظات على جو المناقشات الذي يسود صفحات «الآداب» ..

واول هذه التحفظات هو كثرة الدعاوى والتعميمات العريضة والاحكام القاطعة في غير قليل من المقالات والمناقشات ، حيث لا ينبغي التعميم ، ولا سبيل الى القطع ، وفي وقت اصبح من الضرورات الملحة ان ندقق في كل ما نكتب ، ونقتصد ، ونراعي الامانة والموضوعية في آرائنا واحكامنا ، فكفانا ما بددناه من عمر ثقافتنا الوليدة ، وما انفقناه من طاقات خصبة في الثرثرة ، واستعراض العضلات ، والمعارك والمناحرات الطائفية والمذهبية والشخصية دون كبير طائل .

ان الحوار مطلوب ، بل ضرورة اساسية ، والنقاش والجدل واختلاف الآراء عامل حيوي في تكوين كل ثقافة وتطويرها ، ولكن على ان يحكم ذلك كله قاعدتان لا ينبغي ان نحيد عنهما ابدا :

الاولى : ان نلتزم الامانة والموضوعية والصدق في عرض كل ما نؤمن انه الحق ، فلا نحرف آراء من نناقشه ، ولا نبتسرها ، ولا نحملها اكثر مما تحتمل ، ولا نشتط في الجدل بحيث ننزلق الى الاتهامات والمهاترات التي لا يفيد منها احد ، وان نتحلى بقدر كاف من التواضع بحيث لا نتردد لحظة واحدة في الاعتراف بخطئنا او انحرافنا عن جادة الصواب متى نبهنا الى ذلك ، ومهما يكن من ينبهنا اصغر منا او اقل شهرة ومكانة .

والقاعدة الثانية : ان يكون هدفنا الاول والاوحد من وراء كل هذه المناقشات والخلافات هو مصلحة بلادنا العربية وتحررها وتقدمها في كافة المجالات ، حتى تصبح قوة ايجابية فعالة في معسكر النضال ضد قوى الاستعمار والرجعية والتخلف .

اما ثاني تحفظاتي على جو النقد والمناقشات في «الآداب» فهو روح الثرثرة والاسهاب في نسبة كبيرة من مقالات المجلة ، حيث يسمح اتساع المجال بالاسهاب ، ويغري به بداع ودون داع .

مباراة في الغموض

وثالثها هو غموض الكثير من المناقشات ، بحيث يصعب على القارىء العادي ، بل وفي احيان غير قليلة على المثقف ثقافة عالية ، ان يتابع افكار بعض الكتاب ، ويحل الغاز اساليبهم الملتوية المعقدة ، فتتحول المناقشة الى شيء قريب من المناجاة الخاصة بين عدد قليل من المتقعرين ، ويتحول الحوار بين كبار مثقفينا الى مباراة في الغموض والالغاز ، بالاضافة الى ما يحويه من اتهامات ومهاترات ، وثرثرة لا تنتهي .. في دائرة ضيقة معزولة عن الجمهرة القارئة التي نكتب جميعا من اجلها .

وفات اصحاب هذه الاساليب ان الوضوح - حتى في اعقد مسائل العلم - جوهر اساسي في كل كتابة جيدة ونافعة ، وان سيطرة الكاتب على موضوعه واقتناعه به والمامه بكل اطرافه يتمثل اكثر ما يتمثل في قدرته على عرضه ببساطة ووضوح واقناع مهما كان معقدا في اصله ، وعلى العكس من ذلك فالتعقيد والغموض لا يمكن ان يكونا الا مظهرا اكيدا لعدم المام الكاتب بموضوعه الماما كافيا ، وعدم سيطرته على كل حقائقه ، او عدم اقتناعه به ، فيحرص على التمويه والاغراب ، لكي يستر جهله او عدم ايمانه بما يقول .

والحق ان هذه التحفظات ليست قاصرة على بعض ما ينشر في «الآداب» ، بل هي ظواهر امراض تفشت اخيرا في ثقافتنا الحديثة بفعل عوامل كثيرة ليس من شان هذا المقال ان يبحثها .

ولا يخطرن ببال احد ان حرصي على تسجيل هذه التحفظات يتضمن ، باي صورة من الصور ، دعوة الى التقليل من الحوار والمناقشات في «الآداب» وغيرها من منابر الثقافة العربية ، فحرية الكاتب وحقه الكامل في التعبير عن آرائه والذود عنها ، من المقدسات التي لا ينبغي ان تمس بحال ومهما كانت الظروف ، ومن يدعو الى غير ذلك لا يمكن ان يكون كاتبا جديرا بحمل امانة القلم ، وهي كما يعلم كل كاتب اصيل ، من اشق الامانات في مجتمعنا العربي المعاصر ..

تحفظاتي اذن موجهة الى كثرة من الكتاب اكثر مما هي موجهة للمجلة ، فما اشد حاجتنا الى المزيد من التحديد والوضوح والتركيز والتواضع في كل ما نكتب .. واذا كان للمجلة دور في ذلك فهو قاصر على المشاركة بفعالية اكثر في توجيه مناقشاتها الى جادة الحق والصواب والوضوح والتركيز .. خاصة اذا كان كتابها من المحدثين في عالم الكتابة ، ممن لم يستو عود اقلامهم بعد ، ولم تتسع الافاق امام نظرتهم بحيث يدركون ان العلم لا آخر له ، وان فوق كل ذي علم عليم ، وان الحقيقة بعيدة المنال ، لا نقترب منها الا بمقدار ما نخلص ، ونتواضع ، ونتسامح ونتجرد من الهوى .

مازق عويص

معجب انا اذن بتقليد نقد العدد الماضي وجو المناقشات الحرة السائدة في «الآداب» متحفظ عليه بما اسلفت ، فلما ان دعيت الى المشاركة في ممارسة بعض طقوس هذا التقليد بنقد ابحاث العدد الماضي وجدتني امام تحفظ جديد لا يقل عن سابقاته خطرا .

ان كل عدد من « الآداب » يحوي بحوثا في فروع مختلفة من المعرفة ، ما بين فلسفة وتاريخ واجتماع وسياسة وادب وفن ، واحيانا علم خالص ، يكتبها في الاغلب متخصصون في كل من هذه الافرع ، التي

قد تنتمي كلها ، او غالبيتها ، الى شجرة الانسانيات النابتة من جذور واحدة ، بحيث لا يستطيع اي فرع منها ان ينفصل عن بقية الافرع، ولا يمكن لاي مشتغل باي فرع منها ان يستغني عن الاحاطة بقدر معقول من المعرفة ببقية الافرع ، ولكن هذا لا يمنع من اننا نعيش اليوم في عالم زادت فيه درجة التخصص وضاقت دائرته ، بحيث لا نجد مؤرخا ممتازا يتخصص في تاريخ الانسانية كلها ، بل في عصر بعينه، وربما في حاكم بذاته .. وما يصدق على التاريخ يصدق على بقية العلوم الانسانية والفنون ..

فاذا وضعنا هذه الحقيقة امام اعيننا ، ووضعنا الى جوارها حقيقة ان الناقد الحق الجدير باسمه ينبغي ان يكون اعلم بموضوع نقده من كاتبه ، او على الاقل مساو له في العلم ، وصلنا الى نتيجة منطقية تقول باستحالة وجود ناقد واحد يمكن ان يكتب نقدا كاملا وامينا لمجموعة من الابحاث متنوعة الافرع والعصور والجنسيات،كتلك التي تنشرها « الآداب » في كل عدد من اعدادها ، لاستحالة وجود الشخص الذي يمكن ان يفوق علمه بكل هذه الفروع من المعرفة في مختلف العصور والجنسيات علم كاتبي هذه الابحاث جميعا ، وجلهم من المتخصصين في موضوعات ابحاثهم ...

ولنأخذ العدد الماضي على سبيل المثال ، وان كانت ابحاثه في الحق هي غاية هذا المقال ، فسنجد فيه احد عشر بحثا ، بالاضافة الى افتتاحية سياسية عن « ثورة عبدالناصر » لسامي خشبة ،وتعليق حاد للكاتب نفسه على احدى قصائد نزار قباني في رثاء الزعيم الراحل، ومناقشتين قصيرتين حول نقد قصيدة ، وحول بعض نقاط مقال سابق، ورسالتين من ايطاليا والاتحاد السوفييتي ، وقد استبعدناها جميعا لانها ليست ابحاثا ، بل مقالات قصيرة ، يغلب على بعضها طابع الاستجابة الصحفية السريعة ، ويعالج بعضها الاخر جزئيات صغيرة لا يمكن ان تقيم بحثا .

اما بقية مقالات العدد الماضي ، على اقترابها من البحث او بعدها عنه ، فتتوزع بين التخصصات التالية :

- اربع في المسرح الاوروبي والعربي .
- ثلاث في الشعر العربي الحديث .
- اثنتان في نقد القصة القصيرة .
- واحدة في الفلسفة او حولها .
- واحدة في الاثنولوجيا ، او علم اصول الاجناس البشرية .

فهل من يزعم لنفسه العلم العريض الواثق بكل هذه التخصصات بحيث يستطيع ان يقول كلمة النقد الدقيقة الكاملة في كل ابحاث العدد الماضي .. وان هذا العلم يفوق او يساوي علم كتابها بموضوعاتهم، وفهم من احتشد له بالمراجع والتأمل الطويل المستانى ؟!

هذا مازق عويص تضع فيه المجلة كل شهر واحدا من النقاد العرب .. وعليه ان يحاول الخروج منه بطريقة او باخرى ، لانه يدرك استحالة ان تعهد المجلة بنقد ابحاث كل عدد الى مجموعة من المتخصصين في مختلف المجالات .. لان هذا ـ لو امكن تنفيذه ـ معناه ان ينفد ابحاث كل عدد عن « الآداب » عدد من النقاد مساو لعدد كتابها ، وسيشغل نقدهم عددا من الصفحات قريبا من التي شغلتها الابحاث نفسها،فلا يتسع العدد التالي لنشر ابحاث جديدة ..

وليست هذه هي الصعوبة ، فلكي ينقد كل متخصص البحث الذي عهد به اليه ، لا بد ان يرجع الى كل المراجع التي استعان بها الكاتب، ويزيد عليها ليأتي نقده بالدرجة المطلوبة من الدقة والشمول .. ومثل هذه المراجعة فضلا عما تتطلبه من جهد شاق ، تستغرق وقتا اطول من ان يسمح بنشره في العدد التالي ، وحينئذ لا بد ان يعدل عنوان الباب الى « قرأت في العدد قبل قبل الاسبق » مفترضين ان ذاكرة قراء « الآداب » من فولاذ ، وان لكل منهم ارشيفا خاصا ينظم له متابعة مناقشات كتابها ..

هو امر مستحيل اذن .. ولا بد لكل عدد من ناقد توقعه المجلة في مازقها العويص .. ومن قلب هذا المازق اعلن انه اذا كانت لي دراسات وقراءات واجتهادات في بعض المجالات التي تناولتها ابحاث العدد الماضي ، فاني لست جهة اختصاص في بعضها الاخر .. ويترتب على ذلك ان السبيل الوحيد امامي للخروج من المازق في الموعد المضروب هو تسجيل الانطباعات السريعة ، وسينصب غالبيتها بطبيعة الحال على منهج البحث واسلوبه ، وهما الجانبان اللذان يمكن مناقشتهما دون استشارة المراجع .. بالاضافة الى عدد من الملاحظات التفصيلية التي اوحت بها الذاكرة او الملاحظة ، مع محاولة اضفاء اكبر قدر من المنطق والموضوعية والتجرد من الهوى على هذه الانطباعات والملاحظات لكي تتحول الى نوع من المعرفة يمكن ان يصح لدى القراء او بعضهم ..

الفن وتجربة الوجود

ونبدأ بمقال « الفن وتجربة الوجود » ليسرى الجندي ، فلعله هو الذي اوحى الي بمعظم التحفظات التي ذكرتها في صدر المقال ،وبصفة خاصة في قسمه الاول المنشور في عدد (آب) اغسطس من هذه السنة وكان لا بد من قراءته قبل القسم الثاني المنشور في العدد الماضي.

يبدأ القسم الاول من المقال بمحاولة بحث صلة الفلسفة بالوجود معتمدا على عدد من النصوص المبتسرة من بعض فلاسفة الغرب، لينتهي الى رفض امكان قيام علاقة جدل وتفاعل بينهما ، وليخص الفن بهذه العلاقة منذ نشأته ملتحما بالدين معبرا عن روح الجماعة ، وحينما اخذ الفن ينفصل عن الدين تفتتت الفنون واعتورها الضعف ،وظهرت مشكلة الفنان الفرد بتجربته الفنية الجزئية في مواجهة تجربة البنى الشاملة .

ولكن لما كان للفنون جميعا جوهر مشترك هو «من جهة مرادف لامتداد الوعي بكل ما يمثله، ومن جهة اخرى تشترك في غائية التأكيد على ثورية تجربة الانسان ... الخ » فان المطلب الاصيل لهذه الفنون لكي تسترد فاعليتها وثوريتها ليس العودة للالتحام فيما بينها فحسب ، وانما ان يحقق الالتحام من خلال « التجربة الفنية المبادرة للوعي للوصول بفاعلية بازاء موقف يتطلب اضافة جديدة ، اضافة تبدو من خارج عالمه .. حتى نصل بذلك الى بديل حقيقي عن التجربة المباشرة مع العالم ..»

هذا أهم ما خرجت به من خضم القسم الاول من المقال ، وارجو الا اكون قد فهمت منه غير ما أراد كاتبه، فما اصعب تبين ما اراده من خلال جمله الطويلة وتركيباته اللغوية المعقدة وتعبيراته غير المحددة، حتى لتصبح النصوص المترجمة عن مفكرين اجانب كالواحات الظليلة وسط هجير المقال .

وفي حدود ما فهمته ارى ان الكاتب قدعرض لمجموعة من القضايا التي قتلها الفلاسفة والمفكرون بحثا دون ان يستطيع اي منهم الوصول الى فصل الخطاب في اي منها ، لانها بطبيعتها قضايا هلامية صعبة التحديد بحكم ارتباطها بالقيم والافكار من ناحية ، ولانها تضرب في عصور مجهولة موغلة في القدم ، وليست لدينا عنها حتى الان معلومات كافية ، وهي العصور التي ظهر فيها الانسان وعبر عن نفسه لاول مرة بالفن وبالدين من خلال ارتباطه بالجماعة او منفصلا عنها .

هو رجم بالغيب اذن ، وضرب في المتاهات اشك في جدواه لحياتنا المعاصرة وما تنتجه من فن .

ومع ذلك فالآراء التي صدر عنها الكاتب متابعا فيها بعض مفكري الغرب ، وجون ديوى الاميركي بصفة اخص ، محل شك ، وفي آراء مفكرين اخرين ما يناقضها .

من ذلك انفصال الفلسفة عن تجربة الوجود ، واقتران الفن بالدين منذ نشأته ، وضعفه ونفتته حين انفصل عنه .. كل ذلك موضع خلاف، وفي تاريخ الفكر والفن ما يناقضه .

ويختتم الكاتب القسم الاول من مقاله بهذا الوعد السخي :

« وفي مواجهة المسأله على هذا النحو قامت محاولة ثورية تمخضت عنها فترة خصبة من التاريخ الانساني ، وتمثل ما ندعوه باليقظة الحقيقية للوعي الفردي وظهور مشكله الفنان كما حددناها متصلة بمشكلة البنى ، محاولة ضم كيفيات الفن كلها تقريبا في أنون واحد ، ونعرض لذلك في مقال تال » .

فاذا رجعنا الى هذا المقال التالي ، وهو المنشور في العدد الماضي وجدنا ان أيدينا في القرن الرابع قبل الميلاد هي المعصودة بالفترة التاريخية الخصبة ، وان التراجيديا التي ازدهرت على مسارحها وقتذاك هي التجربة الفنية الثورية بمقاييس الكاتب ، وقد تمثل ذلك عنده بصفه خاصة في رائعة سوموكليس « اوديب ملكا » ومكملتيها « اوديب في كولونا » و« انتيجونا » ، وهذه المسرحيات الثلاث هن في الحقيقة موضوع المقال ، ولذلك فقد عددته ضمن ابحاث المسرح في العدد الماضي .

ويمهد الكاتب لدراسته لهذه المسرحيات بقوله :

« واود هنا ان اشير الى انني سأسعى مباشرة الى توضيح فهم للتراجيديا مستمد من كل ما اشرت اليه هنا وفي المقال السابق دون مناقشة الفهم المتعارف عليه والذي لم يخرج حتى الان عما حدده ارسطو في جوهر الامر ، على ان أعود في دراسة مستقلة لتوضيح اعتقادي ان هذا الفهم فهم شكلي لم ينفذ الى جوهر التجربة التراجيديه في صلتها الحميمه بالجوهر الثوري للتجربة الانسانية ».

وبحسب علمي، فليس الكاتب أول من يثور على ارسطو او يختلف معه ، فما اكثر نقاد المسرح الذين فعلوا ، ولكنهم جميعا يبدأون به، ويطرحون نظريته في المحاكاة ، ويختلفون في تفسيرها ، ثم يتفقون مع بعض جوانبها ويختلفون مع جوانب اخرى ، ولكن كاتبنا المصري الشاب هو اول ناقد فيما اعلم يرفض نظرية ارسطو بمثل هذه السهولة ، ويمضي في عرض فهمه الخاص لطبيعة التراجيديا ، مؤجلا دحض نظرية ارسطو الى مقال قادم لعله لم يكتبه بعد .

ويشير الكاتب الى مولد المأساة من الشعر الغنائي معتمدا «بشكل اساسي على بحث هام في لغة المسرحية لبيرنارد نوكس » الاميركي، وهو ما سبق ان فعله في القسم الاول حين اعتمد على « ديوي » الاميركي أيضا .

وهنا يحدث تحول نام في موضوع البحث ومنهجه ولغته واسلوبه، حتى لكأننا امام مقال اخر لكاتب مختلف حول موضوع جديد لا تربطه بالموضوع السابق صلة . فبعد التعميمات الكبيرة والبحث في علاقة الكليات ، الفلسفة بالوجود ، والفن بالدين ، والفنان بالبنى ، في لغة غامضة واسلوب معقد ، مما يدخل في الانتربولوجيا وفلسفة الفن وتاريخه ، اذا بنا نناقش ادق تفصيلات المسرحيات الثلاث باسلوب على قدر كبير من الوضوح ، لا شك ان « نوكس » يتحمل الجانب الاكبر من مسئوليته .

ولن يتسع المجال لمناقشة فهم الكاتبين لطبيعة التراجيديا او تفسيرهما للمسرحيات الثلاث ، لذلك نكتفي بتسجيل النقاط التالية:

١ ـ تمثل التراجيديا الاغريقية مرحلة مضيئة في تاريخ الفن، ولكنها لا يمكن ان نكفي وحدها للخروج بنتائج عامة عن طبيعة العلاقة بين الفن والوجود .

٢ ـ اهمل الكاتب تجربة الملحمة السباقة على التراجيديا والمسئولة عن مولدها مسئولية لا تقل عن مسئولية الشعر الغنائي ان لم تزد.

٣ ـ رغم ان موضوع البحث هو الفن اساسا ، فالكاتب يتناول المسرحيات الثلاث وكأنها مجموعة من الوقائع ذات الدلالات الاجتماعية مهملا تماما كل مقوماتها الفنية .

٤ ـ تجاهل الكاتب العلاقة الوثيقة بين الفكر اليوناني تمثلا في الفلسفة وبين التراجيديا اليونانية .

والخلاصة ان المقال بقسمية يفتقد وضوح الرؤية وسلامة المنهج ومنطقية الاستدلال ، بالاضافة الى هلامية افكاره وتعقيد اسلوبه ، الامر الذي يجعلنا ننصح للكاتب الطموح ان يبدأ بدراسة مشكلات فنية او اجتماعية اقل شمولا ، قبل ان ينطلق الى مجال التفكير في ميتافيزيقيات الفن وعلاقته بالدين والوجود منذ نشأة الانسان وظهور المجتمعات البشرية ..

المسرح التسجيلي

وفي العدد بعد ذلك بحث مسرحي جيد هو « بيتر فايس والمسرح التسجيلي » لبنيان صالح ، ويتميز بالجدية والوضوح ، لعل أهم ما يعيبه هو اعتماده الكامل على ما نشر في العربية من مقالات وترجمات لبعض اعمال « فايس » ، ومعظمها للدكتور يسرى خميس ، مما يضيق من مجال الرؤية امامه ، لاعتماده على مصادر قليلة غير كافية .

ولم يعد من المقبول في زماننا ان يكتب باحث دراسة عن اديب لا يجيد لغته ، او على الاقل يستطيع ان يقرأ ترجمة اعماله والدراسات التي كتبت عنه باحدى اللغات الاجنبية الحيه ، وبخاصة وان معظم مترجماتنا ما زالت تفتقر الى الدقة والشمول .

وفي المسرح العالمي تجارب عديدة للمسرح التسجيلي ، سابقة على « فايس » ومعاصرة له ، اذكر منها على سبيل المثال مسرح « الاثارة والدعوة agit prop الذي انتشر في الاتحاد السوفييتي عقب الثورة، وتطور ونضج على ايدي مجموعة من الكتاب الاميركيين التقدميين ابرزوا المسرح الاميركي في اوائل الثلاثينات بعدد كبير من المسرحيات السياسية الناضجه ، وفي امريكا ايضا ظهرت في نفس الحقبه تجربة « الجريدة الحية » كما كان لجان فيلا، تجارب هامة فيما اسماه بالمسرح الوثائقي .. وغير ذلك مما لم يذكره الكاتب ، مكتفيا بالاشارة السريعة الى تأثر فايس بكتابات « بيسكاتور » « وبريخت » ، مع ان هذين الاخيرين اقاما مسرحا سياسيا لا تسجيليا ، لذلك كنت افضل لو اسمى الكاتب مقاله « المسرح التسجيلي عند بيتر فايس » وليس « بترفايس والمسرح التسجيلي » .

وكذلك لا يخرج قارىء المقال بتحديد كامل لمفهوم المسرح التسجيلي، وهل هناك فرق بينه وبين المسرح الوثائقي والمسرح السياسي المباشر ام أنها جميعا اشكال من نوعيه مسرحية واحدة .

وتزداد الحاجة الى هذا التحديد في خاتمة المقال حين يشير الكاتب الى الاستيعاب العربي للمسرح التسجيلي ، فيرفض اعتبار مسرحيات « ويزمانو بن غوري وشركاه » لجلال خوري ، « في ٥ حزيران ولدنا من جديد » للسيد طليب ، « ومحاكمة سرحان بشارة » لتوفيل رسام .. من المسرح التسجيلي ، في حين يعتبر مسرحيات « الخرابة » ليوسف العاني ، و« النار والزيتون » لالفريد فرج و« حفلة سمر من أجل الخامس من حزيران » لسعدالله ونوس .. اعظم استيعاب للمسرح التسجيلي في مسرحنا العربي .

وقد نتفق مع الكاتب فيما قاله عن النار والزيتون » (وهي بالمناسبة من اخراج سعد اردش لا نبيل الالفي كما جاء بالمقال) . ولكني اختلف معه تماما في « حفلة سمر » فهي مسرحية سياسية ثورية تمثل تجربة جديدة في الشكل المسرحي ، ولكنها مع ذلك عمل فني ناضج ومتكامل لا يمت للمسرح التسجيلي بصلة ، وسنرى بعد قليل ان ذلك ينطبق ايضا على مسرحية « الخرابة » .

ومن الغريب ان يذكر المسرحيات الثلاث الاخيرة مرتبة يعكس تواريخ ظهورها ، كما ان رفضه للمسرحيات الثلاث الاولى يعتمد على

الكتابات النقدية وحدها ، مع انها لا يمكن ان تكفي لاصدار حكم ادبي من اي نوع ، اذ لا بد من مراجعة النصوص المسرحية ، بل ومشاهدتها مجسدة على المسرح اذا امكن ، قبل ان نصدر احكامنا، فأرجو ان يلاحظ الكاتب ذلك في بحثه الموعود عن الاستيعاب العربي للمسرح التسجيلي .

نسب ((الخرابة))

ومن حسن الحظ ان في العدد الماضي نفسه رسالة مطولة من العراق ضمن باب ((النشاط الثقافي في الوطن العربي)) كتبها د.جميل نصيف التكريتي ، وخص بها مسرحية ((الخرابة)) ليوسف العاني ، وهي التي اعتبرها بنيان صالح في المقال السابق من خير نماذج الاستيعاب العربي للمسرح التسجيلي ، فاذا بهاتين الكلمتين لا تردان في العرض المفصل للمسرحية : بل ان ما جاء فيه من اعتماد بناء المسرحية على الرموز والتجريد الذهني للشخصيات ، واستعانتها بخلفيات من التاريخ والاساطير القديمة ليبعدها تماما من المسرح التسجيلي كما نفهمه .

ويعرض المقال نص المسرحية بفهم وحماسة ، ولكن دون ان يشير الى مصادرها وتأثراتها في المسرحين العربي والعالمي ، مع انه خيل اليّ من خلال العرض ان ثمة وشائج قوية بينها وبين ((فرافير)) يوسف ادريس و((حفلة سمر)) سعدالله ونوس ، وان كنت غير واثق بطبيعة الحال لاني لم يتح لي قراءة نصها . غير ان هذا لو صح لا يعيب ((الخرابة)) ولا يقلل من شأنها، كل ما في الامر انه يوضح نسبها، فالفن لا يعرف اللقطاء ، وما من عمل فني أصيل الا وتأثر بصورة او بأخرى بالاعمال السابقة عليه والمعاصرة له .

وتثير الاستشهادات التي اوردها الكاتب من نص المسرحية، باغراقها في العامية العراقية بحيث يصعب فهمها على العربي غير العراقي ، مشكلة لغة مسرحنا ، وضرورة تطبيق ما نادى به توفيق الحكيم في تقديمه لمسرحية ((الورطة)) من كتابة المسرحية بلغة عربية سهلة اقرب ما تكون من العامية ، ويترك امر تحويلها الى اللهجة العامية الدارجة الى حين تقديمها على المسرح ، فيقوم كل مسرح عربي باسباغ لهجة قومه على لغة المسرحية . وهو اقتراح معقول يساعد على الارتقاء بلغة المسرح ، ويمكننا من فهم نصوص المسرحيات العربية مهما كانت لهجة مؤلفيها ، ويجعل لنا ادبا مسرحيا عربيا موحد اللغة .

ويبقى ان الكاتب وهو يقدم مسرحية عرضت مؤخرا على خشبة المسرح العراقي يكتفي بالتعريف بالنص ولا يتعرض للعرض المسرحي بكلمة، وهو عيب مشترك في معظم ما تنشره صحفنا العربية من نقد مسرحي، اذ قل ان يتعرض لعملية التجسيد المسرحي، ودور الفنانين والفنيين المختلفين في انجاح المسرحية او افشالها .

فلا فرق بين هذا المقال وبين اي مقال اخر يكتب عن مسرحية مطبوعة لم تعرض على خشبة المسرح، وهو ما فعله رياض عصمت في عرضه لمسرحية ((عالم واسع فسيح الارجاء)) لغسان ماهر الجزائري في باب ((النتاج الجديد)) .

والمسرحية الاخيرة نالت الجائزة الثانية في مسابقة اليونسكو للمسرح العربي التي فازت بجائزتها الاولى ((حفلة سمر)) لونوس ، ويضيف الكاتب :

((المسرحية تجريبية شكلا ومضمونا ، تدور حوادثها الذهنية في حوار متنوع يجري في لوحات تكاد تكون الواحدة وحدة منفصلة بذاتها ، لا يربط بينها تسلسل في الموضوع ولا انسياب منطقي،سوى ذلك الخيط الواهي الذي وضعه المؤلف وصلة بين اولها وختامها.))

ورغم ما أخذه على المسرحية من سلبيات فانه تنبأ لمؤلفها بمستقبل

ـ البقية على الصفحة ـ ٨١ ـ

القصائد

بقلم جابر احمد عصفور

قد يسهل علينا ـ رغم دموع الحزن وآلام الفقد ـ ان نصف ما صنعه لنا عبدالناصر وما كان ينوي ان يصنعه ، ولكن كيف يمكننا ان نعبر عما نشعر به ازاء فقده . ان ما صنعه القائد العظيم وما كان ينوي ان يصنعه يمكن ان يوصف ـ رغم كل شيء ـ في شكل ابحاث او مقالات او دراسات ، اما التعبير بالفن ـ وبالشعر خاصة ـ عن الانفعال بفقده او الشعور بخسارتنا فيه فشيء عسير تماما الان . وستظل اغلب القصائد التي كتبت عن خسارتنا في عبدالناصر وقتية القيمة ، غير قادرة على ان تتساوق في قيمتها الفنية مع مكانة عبد الناصر في وجدان امتنا العربية .

لقد كتبت اغلب هذه القصائد والانفعالات بالحزن والاسى والفقد اعنف من ان تحتمل واقوى من ان نواجه . وما كان ممكنا لاي فنان عربي مخلص ـ بحكم شدة الموقف وقسوته ـ ان يسيطر على انفعالاته هذه او يتباعد عنها ، حتى يمنح نفسه الفرصة كي يحولها الى مشاعر جمالية . لقد استسلم شعراؤنا لانفعالاتهم العنيفة ، وبكوا عبدالناصر احر ما يكون البكاء . واعنف ما يكون البكاء .

وقد كان الشعراء في كل ما كتبوه صادقين تماما مع انفسهم ومع الآلام التي شعروا بها باعتبارهم مواطنين من الامة التي صنع لها عبدالناصر الكثير . كان على الشعراء ان يكتبوا وان يظهروا انفعالاتهم العنيفة بفقد القائد . ولكن الانفعالات العنيفة ـ غالبا ـ اعدى اعداء الفن ، لانها تفقد الفنان هدوءه وموضوعيته ، فلا تجعله يتروى في التأمل او يصبر حتى يفهم حقيقة ما يعانيه ، وانما تدفعه الى التعبير المباشر والاستجابة المبتسرة التي قد تأخذ شكل صرخات او صيحات خطابية مهتاجة لا تفيد بقدر ما تضر .

من هذا الموقف اندفع بعض الشعراء ـ تحت تأثير الصدمة ـ الى مهاجمة الجماهير العربية واتهامها بانها هي التي قتلت عبدالناصر ((آخر الانبياء)) :

فنحن شعوب من الجاهلية
ونحن التقلب ، نحن التذبذب ، والباطنية
نبايع اربابنا في الصباح
ونأكلهم حين يأتي العشية

في حين اكتفى شاعر آخر باطلاق صرخات الدهشة التي لا تصدق نبأ الموت . وبعد ان يفيق شاعر ثالث من ذهوله يعول في جنون: لم يعد لنا شيء بعده ، انتهى كل شيء ، ناسيا ان الامة التي انجبت جمال ما زالت باقية ، وما زالت قادرة على ان تصنع من يكمل المسيرة من بعده ، تماما كما صنعت ابطالا كثيرين من قبله .

وليس هذا وقت حساب بعض الشعراء على مواقفهم الايديولوجية التي انطلقت منها قصائدهم ، ولكن ينبغي علينا ان نؤكد القيمة الجمالية في الفن ، ونقول : ثمة فارق كبير بين البكاء الذي يأخذ شكل كلمات موزونة وبين الشعر . البكاء ـ بكافة اشكاله ـ لا يصنع شيئا الا ان يبدد الانفعالات ويضيعها لحظة صدوره من النفس . اما الشعر فلا بد ان يسيطر فيه الشاعر على انفعالاته ويسوسها حتى يجعلها قابلة للتشكل في صور رامزة لها فوامها الايحائي المتجانس والمتطور .

فالشاعر ليس امرءا يتعلل باظهار انفعالاته ـ فهذه طرطشة عاطفية لا علاقة لها بالفن ـ وانما هو خالق يبني عالما تخيليا ، ومن ثم فانه يوحي لنا ولا يقرر شيئا ، ويثير استجابتنا التخيلية دون ان

يحاول قذفنا بالعبارات الخطابية او بالشعارات الزاعقة . وهو – الشاعر – من خلال الصورة المتنامية ، يعمق احساسنا بالمباشر عن طريق اللامباشر ، ويكشف عن العام من خلال تجسيده للخاص ، ويحيل الآني العابر الى ازلي خالد منتجا فينا – عن طريق قدراته التخيلية – ادراكا جديدا للواقع يعمق احساسنا به ويجعلنا قادرين على تخطيه وتجاوزه الى واقع افضل واكمل . وبهذا وحده كان للفن قيمته الاساسية ودوره الايجابي في الحياة البشرية .

وعلى هذا الاساس يمكننا ان نقول ان الاكتفاء بالبكاء والعويل لا يمكن ان يولد فنا ، وان التوقف عند المعاني السلبية لموت القائد لا يمكن ان يولد فنا ايجابيا ، وبالمثل فان اتهام الجماهير لا يمكن ان يفيد الشاعر شيئا ، لان موضوعية الرؤية للواقع هي الجدر الاول لموضوعية التشكيل الجمالي للفن .

هذا مدخل كان لا بد لنا منه قبل ان نتحدث عن قصائد الآداب في الشهر الماضي ، خصوصا ان اكثر من ثلث قصائد هذا العدد كرست لرثاء قائدنا العظيم جمال عبدالناصر . والآن الى هذه القصائد .

* * *

حوى العدد الماضي ثلاث قصائد عن فقيدنا العظيم ، اولاها لشاعر الارض المحتلة سميح القاسم ، وثانيتها للشاعر السوري صالح ارشد وثالثتها للشاعر المصري حسن فتح الباب . ولعل من تنوع اقاليم هؤلاء الشعراء ما يشي بحقيقة الدور التاريخي لعبدالناصر ، ذلك الدور لم يقتصر على اقليم بعينه وانما مد من آفاقه ليشمل الامة العربية بأسرها .

اما القصيدة الاولى : فقدحاول سميح القاسم – في مقطعها الاول بوجه خاص – ان يتباعد عن انفعاله الحاد بموت القائد ، وان يتأمل هذا الانفعال ، مما ساعده على تحويله الى موضوع جمالي تشكل في هذه الصورة الناجحة :

أارهقني الرقص .. وعرس الموت
يمتد أعواما على أعوام
خوفي ، يمر الوقت
ولم اعانق سنيدي الآتي من الاحلام
دمرتني يا موت
جددتني ياموت
أرهقتني . أرهقتني ياموت
فما الذي تامرني يا أجمل الجياد
واجود الجياد .
انا الذي رددت دينك القديم كله رددت
انا الذي مملكتي اغلقت الدموع
ابوابها .. وفتحت ابوابها الدموع

ان موضوع التعبير – هنا – لا يواجهنا بطريقة مباشرة منفعلة ، وانما يتشكل او يتجسد داخل صورة فنية ناجحة . ولعل هذه الصورة توحي لنا بتصور الشاعر لموت البطل ؟ انه لا يرى في موت البطل فناءا لامته ، وانما يرى فيه تجددا وميلادا لها في نفس الوقت . وكان الموت عندما يخطف بطل امتنا العربية – او يسترد دينه منها – انما يثيرها ويدفعها الى ان تلقى من رحمها بطلا آخر يواجه التحدي ويواصل الصعود . من هنا (لو صح تفسيري لهذه القصيدة) يمكن للموت ان يدمرنا ويجددنا في نفس الوقت ، ويمكن للدموع ان تغلق ابواب الامس وتفتح ابواب المستقبل . وبهذا كله يصبح الموت وجودا وعدما معا ، تدميرا وميلادا في نفس الوقت . اي ان الموت لا يتحول الى فعل سلبي مطلق يغلق كل ابواب المستقبل كما تصور بعض الشعراء وانما يتحول الى فعل ايجابي – رغم قسماته السلبية الظاهرية – لانه يختبرنا ويدفعنا الى مواجهة التحدي المفروض قدريا علينا ، وترجمة ذلك التحدي الى فعل يدفعنا الى الامام . وعلى هذا جاء المقطع الثاني – والاخير – من قصيدة سميح القاسم بمحاولة تطوير معنى المقطع الاول وتأكيده . فأصبح الشاعر يبكي حقا ؟ لكن واقفا وصامدا وزاحفا ، واصبح وجهه – بالتالي – متطلعا الى الاعالي ، الى المستقبل ، وتأهبت براعم الازهار للتفتح وسط جراحاته ، لانه حمل وصية الميلاد :

وصية الميلاد ملء جبهتي
ملء فمي ورئتي
فالعفو ان سال دمي .. سال على الاوتار
ابكيك لكن واقفا
وصامدا وزاحفا

واقول جاء المقطع الثاني بمحاولة للتطوير والتأكيد ، لان سميح القاسم لم ينجح في ذلك نجاحا كاملا وانما وقع – دون ان يشعر – تحت سيطرة انفعالاته الحادة ، بدلا من ان يسيطر عليها ، ومن هنا ظهرت الخطابية بقسماتها الحادة ، وعباراتها التقريرية ، ولوازمها اللفظية التي تتكرر دون مبرر فني مقنع . ومظاهر ذلك كله واضحة في مجموعة البطاقات الموزونة التي سطر الشاعر على كل واحدة منها عملا من اعمال القائد ، فضلا عن التكرار المفرط لكلمتي (ابكي) و و (ابكيك) في بداية ما يزيد على ثلاثين سطر من هذا المقطع الاخير . ولولا بعض الصور الانسانية القليلة – مثل تلك الصورة التي استطاعت ان تجسد موت البطل في قسماتها الفردية المرتبطة بالوضع الخاص للشاعر :

أبكيك في فظاظة الشرطي اذ يكتشف الهوية
في السجن ، في المنفى ،وفي الإقامة الجبرية
ابكيك اذ يغبنني في منزلي الضيوف
ويخطفون من يدي صغيرتي بقية الرغيف
ويشتمون والدي وامتي .. والروس
واذ يمزقون بالكلام والاظافر
ملامحي في الصحف اليومية
وصورة المدعو عبدالناصر .

اقول لولا بعض هذه الصور القليلة لسقط المقطع في الخطابية سقوطا كاملا . الا انه على الرغم من ذلك كله فقد نجح سميح القاسم في تحقيق ما عجز عنه الكثير . لقد ركز على المعنى الايجابي للتقدم ، ولم يحاول ان يثير في نفس متلقيه اليأس والتخاذل كما صنع بعض الشعراء ، الذين عجزوا ان يحدقوا – بسبب هول الخسارة – فيما وراءها من آفاق المستقبل .

واذا كان سميح القاسم قد اقترب من الموضوعية حينما لجأ الى تشكيل الصورة الناجحة التي كونت المقطع الاول من قصيدته ، وحاول – قدر طاقته – ان ينمي هذه الصورة في المقطع الثاني ، فان الشاعر صالح ارشد لم ينجح في الوصول الى هذا القدر من النجاح . اذ تنطلق قصيدته من انفعال اساسي يتكرر على هيئة دفقات جزئية لا تنميه وانما تكرر الدفقات السابقة عليها . والقصيدة على هذا النحو كان من الممكن ان تستمر الى ما لا نهاية لانه لا يوجد فيها تفاعل ينتهي عند نقطة معينة تكمل لها كل معناها او تبلوره . بل يشعر المتأمل للقصيدة ان الشاعر عندما فرغ كل ما لديه ، جاء ببيتين من المقطع الاول والصقهما بالقصيدة كي يختمها كما بدأها .

تبدأ قصيدة صالح ارشد بأبيات تصف عدم تصديقه للمأساة:

ليس غريبا ان تسقط في الميدان
ان تفدي شعبك ، تدفع عنه بذراعيك الموت

لكن يذهلنا ان تلوى اجنحة الفرقة تمضي دون وداع.

وتتكرر لحظة الذهول هذه في باقي القصيدة دون ان يحاول الشاعر

اية تنمية او تطوير للموقف . وتتجلى انفعالية الشاعر ـ فضلا عن ذلك ـ في تقديمه مجموعة من الصفات النمطية البطل :

وحدك تبقى الواهب كل الحب العارم للانسان
وحدك تبقى الحامل آلام الانسان
وحدك تبقى في ذاكرة الشعب الرجل الرائع
وحدك تبقى الدفء الكامن في الاشياء .

وهي صفات يمكن ان تنطبق على اي زعيم ، بل يمكن ان تصلح لرثاء اي انسان . ولعل هذا هو السبب في عدم اقتناع المتلقي بها. ولعلي لست في حاجة الى ان أقول ان للشعر منهجا آخر في تقديم النماذج البشرية ، وهو منهج لا يلخص النموذج في صفة جامدة مطلقة على هذا النحو ، وانما يجسد النموذج في صورة او موقف انساني شديد الخصوصية ـ

بقيت الآن قصيدة الشاعر المصري حسن فتح الباب . وهي تبدأ بذلك اللقاء الحميم الذي كان يجمع القائد بجماهيره في كل اللحظات والاماكن . وينتقل الشاعر فجأة الى لحظة الفراق ، فلا يتعمقها كما ينبغي . ثم ينتقل ـ بعامل التداعي اللغوي المحض ـ الى الاساطير التي اخذت تتهاوى كأوراق الشفق ثم ترند حرائق وحقائق . وتتداعى على ذهنه اسطورة اوزوريس ، وهي اسطورة كان من الممكن ان تقدم لقصيدته امكانيات هائلة ، لكنه لم يصبر على تأملها وجعلها تفر من بين يديه ، مما جعل التجربة بدورها تتبدد منه . فلا هو تعمق العلاقة الحميمة بين القائد والشعب وجسدها في موقف اكثر ثراء، ولا هو استطاع ان ينمي الاسطورة القديمة ويستغل امكانياتها الخصبة التي تثرى مفهوم البعث النابع من وسط الموت والذبول ، ومن ثم تشير الى امكانيات تجاوز لحظات الحزن الى لحظات الفرح الكامنة في بطن الغيب . ولعلنا نستطيع ان نعلل هذا بسيطرة الانفعال على الشاعر بدلا من سيطرته هو عليه . وهذا تعليل يردنا الى ما افتتحنا به كلامنا من ان اغلب القصائد التي كتبت عن عبدالناصر حتى الآن لا تتساوق مع مكانته في وجدان الجماهير العربية . ويبدو ان علينا ان ننتظر حتى يتباعد الشعراء عن انفعالاتهم الحادة ، ومن ثم يصبحون اكثر هدوءا وصبرا على تأمل تجاربهم وتعميقها وتطويرها .

واذا انتقلنا الان من القصائد التي تتحدث عن الفقيد العظيم الى قصائد العدد الاخرى ، لاحظنا ان سمة اساسية تجمع بين هذه القصائد وتربط بينها . ان القصائد الخمس ترتبط بهموم اللحظة الحضارية التي يعانيها مجتمعنا ، فهي تبدأ من الواقع الكائن ، لكنها لا تقبله بل ترفضه محاولة تخطيه الى واقع افضل . ويمكن ان نختار من القصائد الخمس ثلاثا فقط ، كي نوضح هذه الفكرة بشكل تفصيلي .

قصيدة (الهرب الى الميدان) ـ للشاعر عادل اديب اغا ـ تبدأ من الواقع الكائن ، وتتوقف عند علاقات الحب الضيقة المحدودة ، التي لا تحقق شيئا اكثر من (دفء هزيمة الرغبة) فترفضها وتسعى الى نوع آخر من الحب يساعد الزهرات على ان تنمو في الليل ، ويشعل القناديل على شفة الصباح الطفل . ومن هنا يأخذ عنوان القصيدة معناه وغايته، ففي الميدان يتخلص الشاعر من ذاتيته الضيقة ويكتشف جوهر الانسان فيه عندما يلتحم بالجموع التي تواجه الموت :

فاني هارب من عمري المهزوم للميدان
لعل هناك عند الموت .. اعرف وجهي الانسان

وقصيدة (رسالة الى سيف بن ذى يزن) ـ للشاعر اليمني عبد العزيز المقالح ـ تأخذ نفس موقف الرفض الذي تأخذه القصيدة السابقة، وتطمح الى تخطي الواقع المعاش في اليمن الشقيق وتجاوزه . ولكن شاعرنا اليمني يعالج المشكلة من وجه آخر وبتكنيك اخر ايضا . انه يعود الى موروثه الشعبي ، فيتوقف امام سيرة سيف بن ذي يزن، ويحول بطل السيرة الى رمز للمخلص الخالد الذي يبتهل اليه ـ الشاعر ـ كي يأتي كما اتى من قبل باشراقة المستقبل :

صنعنا منك يا انساننا المصلوب في الآفاق
حديث الشوق والاشواق
حفرنا رسمك المشنوق في الاعماق
وفي افواهنا ما زلت اسطورة
وفي تاريخنا تتكرر الصورة
وعبر شواطىء « العربي » و« الاحمر » .
تظل جموعنا تسهر
ونرقب عودة للثائر الاسمر .

على ان شاعرنا اليمني يطلب من « المخلص » ان يكف عن التجوال وطلب العون من الخارج ، فلا الغرب (قيصر) ولا الشرق (كسرى) سوف يعطيه ما يريد ، ولن يتحرر الوطن او يكتمل له حلمه بأية مساعدات خارجية . حسب « المخلص » ان يعود وعندئذ سيتحقق كل الامل .

والقصيدة الثالثة (شطحات البسطامي ـ للشاعر ابراهيم الجراد ـ تبدأ من هموم الامة العربية لصراعها مع العدوان الاسرائيلي وباحساس ايجابي بهذه الهموم تعود القصيدة الى موروثنا الصوفي وتتوقف عند ابي اليزيد البسطامي ، كي تصنع نوعا من الحوار الجدلي بين الموقف الصوفي القديم وبين موقفنا المعاصر من قضية الصراع مع المحتل . ومن خلال هذا الحوار تتطور شخصية البسطامي وتتعدل ليختفي منها وجهها السلبي الانعزالي ، ويظهر منها وجه ايجابي جديد .

هذا ، وتنبع القصيدة من تساؤل جوهري تشكل الاجابة عليه كل خطوطها وقسماتها ؟ وهو : ماذا يمكن ان يصنعه البسطامي لو عاد حيا من جديد ، واخذ يتأمل عالمنا في ١٩٧١ م ؟ هل يكرر ما قاله حين مر على مقابر اليهود والمسلمين ،فقال عن الاول معذورون بينما وسم المسلمين بالغرور؟ ومن خلال الاجابة على هذا السؤال يتعدل الموقف القديم للبسطامي ويتبدى ثائرا ، يتنكر لوجهه القديم ، ويحاول التكفير والتطهر بالانطلاق في قتال اليهود :

سأتبعهم
حجارة حقدي السجيل
سأتبعهم وأنفيهم
رمال الوهج في سيناء تعرفهم
رجال التيه في ارضي مقابرهم
سأتبعهم
سأتبعهم

وكأن هذه الصيحة الاخيرة بمثابة تكفير عن الموقف القديم وتحول عنه الى موقف ايجابي متطور .

ويمكننا ان نلاحظ الان أن كلتا القصيدتين السابقتين تعود الى الموروث كي تلوذ به وتستلهمه ، فعادت الاولى الى موروثنا الشعبي، وعادت الثانية الى موروثنا الديني . ولعل عبد العزيز المقالح وابراهيم الجرادي قد ادركا ان مهمة الشعر المعاصر لم يعد يكفيها ـ كي تتحقق ـ ان يتوقف الشاعر عند ابداع واعادة خلق الواقع وتغييره من خلال الحاضر فحسب ، بل اصبحت تتطلب من الشاعر ان يعود الى الموروث بغية اكتشاف قيمه الثورية ودلالاته المتجددة ، التي تقوي الواقع وتغرس فيه بذور التقدم .

ـ التتمة على الصفحة ٨٢ ـ

القصص

بقلم فوزي كريم

ـ ١ ـ

« وامتلأ بجسده الهور المشبع ببكاء السمك والعشب ، واشجار النخيل ، وأعواد البردي ، اصوات طيور الماء .. الهابطة والقافزة فوق أهداب الماء الاخضر ، وطرطشة المشاحيف المدورة ، وطيـــور الخضيري المبتلة بالعاطفة . رائحة الخبز الارزي ، وحنين البيوت الطينية ، المنسحبة خلف المياه المتوحشة» .

ويود «العائد» لو يزور قبر امه .

وبمهارة فائقة يضع القاص محمد عبد المجيد بطله داخل اللغة الشعرية ، فهو بلا اسم ، يمنح صلته بلذة لا حـــدود لها ، للارض والماء ، والخوف ، ولغير المحدود . وهو مع ذلك المقطوع ، الـــى نفسه ، الجائع الى مناخات الذات ، الرافض الى النهاية ، المتاهات ، والخوف ، والغموض .

كان يود لو يزور قبر امه . ثم يقرر رفضه للزيارة في النهاية. وكان يحتفظ برزمة من الرسائل ، يقرر ان يرميها في الخارج .. وكان في داخل الدهشة ثم ينتهي الى ان كل الاشياء متشابهة .

ما هي اذن المهمة التي تحملها كلمة القاص ؟ لقد كان يريد شيئا بالتأكيد ، وشيئا محددا ، ولقد كان يضع على لسان بطله وداخـــل مخيلته ، مسؤوليات اصدار الآراء ، وتحديد المواقف .. من الحرب ، والموت ، والماضي ، والعالم ..

ولكن القاص ، عبر كل ذلك ، كان متوهجا ، عاشقا ، وسابحا في اللغة . فلم يكن العائد الذي استقل قطار العودة داخل حـــدث شاعري ، بل اللغة وحدها ، لغة الكاتب هذه ، كانت لغة شعرية ، دافئة ، متدفقة ، وطيبة . وهذه الحالة ، المتصلة باللغة والكلمات ، اقرب الحالات الابداعية الى المشاعر والرؤى والافكار ذوات الصبغة الذاتية .

فقد تجد كاتبا من «الحدث الشاعري» دون ان تتلمس دفقـــا خاصا ولغة شعرية» ، وهذا يعني ان الكاتب في عمله انما يتعامـــل بموضوعية وعبر مسافة ، مع المضامين المطروحة . (يتمثل ذلك بقصة «الفارس» لناطق خلوصي ..) .

لا رموز هناك في قصة محمد عبد المجيد . فالعائد ، رغم تجريده من الاسم ، رجل ترك الحرب ، والقطار هو القطار ، والمرأة هـــي المرأة ، ولكن تبقى لجزئيات الحدث دلالات واضحة . ولكن كثيرا مـا تكون هذه الدلالات غاصة بدفق شعـــري ، غامض ، غير محدد الا بالعواطف :

«... كان يحس فقط ، بانه غائص بكل شيء

ـ توقفت الحرب .

ـ لا فائدة من وجودنا اذن !

ـ ان صمتنا يمثل خيانة اخرى .

ـ زوجتي ماتت .. كانت الولادة صعبة . والطفل الـذي اخرجوه ، كان ميتا ايضا .

ـ متى حدث ذلك ؟

ـ لا اعرف بالضبط .. انهم لم يذكروا الزمن في الرسالة».

هل ثمة علاقة منطقية في تثبيت هذا الحوار ، الا تلك العلاقـة التي تفرضها العواطف ، والتي يفرضها الفوص الدافيء في الاشياء. انها في الحوار كما هي في تركيبات الجملة :

«جنود يحفظون احلامهم في اسنانهم التالفة ..
لهم .. نظرات قلقة ، هائمة ، تحس هواء الفرح المؤجل.
كان يشعر بهم .. وهم يمشـــون في جلده ، كالنمش ، وينامون في فمه كالصلاة ...»
«في الليل ، كان الجنود يتركون شهواتهم في أكفهـــم المحروقة .. » ..... الخ .

قصة عبد الاله عبد الرزاق «الجسر» ارادت ان تنحو هذا المنحى، ولكنه اجاز لنفسه ان يذهب مذهبا عاثرا ، وان يحمل رغبته في «اللغة الشعرية» ، الى مناخات لا تحتملها طبيعة القصة القصيرة ، فكـان قاسيا شديد القسوة ، جاهدا لا عفوية في جهده . لذلك جـــاءت قصته ـ بالرغم من رغبته الواضحة في ان يكون مشاركا لمناخ قصته عن طريق «طاقة الكلمات» ـ منفصلة اولا ، وذات وجه مزدوج : الحدث او المشهد ، الواضح ، البسيط ، الجميل ، ذو الدلالة التلقائية ، العفوية ، في جانب . واللغة المصنوعة ، المتوترة ، والقاسية فـــي جانب اخر .

عجوزان يحاولان بجهد عبور الجسر ، والهجرة ، الى مكان ما، الى الضياع والتشرد ، او الحياة المضيئة . ولكن المرأة العاجزة لا تحتمل ذلك فتحاول بجهد ايضا ان تعود ، من حيث جاءت ، الـــى ارضها ، وبيتها ، يتبعها في النهاية طفل صغير ، ضائع ، ولـــم يستطع الرجل ان «يحدد معالم ما يرى سوى انه رأى الطفل ينحنى على امرأته . خيل اليه انه كان يهمس لها بشيء . ولم يستطع ان يميزه عن جسدها المتكوم البعيد .... وعاد يواصل النظر الـــى النهر» .

الاشارة واضحة ، وذات دلالة دافئة . لان المشهد هنا يتسرب بهدوء دون ان يضعه الكاتب داخل جزئيات «لغويـــة مصنوعة» . فالحدث يحمل دلالته عبر بساطته . في حين يضع الكاتب العجوزين في مآزقه اللغوية ، قاصدا بذلك ان يعطي الحدث ابعادا عميقة ، غير متوفرة لديه :

«كانت ترى نفسها في السماء المكشوطة بالشواظ ، فوقهـــا بفوطتها البيضاء تطير بشعرها الاشيب في شبه فوس معلق في الريح، وبثوبها الفضفاض اذ ينتفخ بالهواء المبلل بالزرقة والوهج . وثمة جنون مشبق ينهش قدميها بسعار متواطىء يعبر بها .. الماء والسماء ويدخل معها من ثم عالمها السحري المطمور ، حيث الشمس نفيق في الذاكرة لتحط في فناء البيت دونما كلل» .

ان محمد عبد المجيد في «نزهة الطائر الصباحي» وعبد الالـــه عبد الرزاق في «الجسر» ، يشتركان في المذهب . ولكن اللغة والحدث يشكلان وحدة واحدة في النص الاول ، في حين تنفرد اللغة عنـــد الاخر .

ـ ٢ ـ

في قصة «الجثة» لاحمد محمود ، موضوع محدد واضح ومباشر، أراد له الكاتب ان يكون «قصة» محددة واضحة ومباشرة ، بحيث لم تشكل في النهاية مغامرة فنية ، فهي مضمونة في حدود بنائها التقليدي بكل شروط القصة التقليدية ، البعيدة عن المناخ الشعـري بطرفيه : «اللغة الشعرية» و«الحدث الشاعري» . ولقد كان الكاتب بذلـــك ناجحا دون ريب ومتماسكا وغير ثرثار . ولكنه بالتأكيد بقي فـــي الخطوط العريضة ، منطقيا .

القصة تحدثنا عن تمرد جماعة من المضطهدين في قلعة صغيرة، يواجهون قوة اقطاعية كبيرة ، فيشملهم الفشل في النهاية ، موتا ، وهربا .

نحن نعرف كل ذلك في لحظة عابرة من لحظات شاب هارب ، يعود متخفيا الى القلعة ليحصل على جثة اخيه ، مدفوعا الى ذلـك

ـ التتمة على الصفحة ٨٣ ـ

الأبحـــاث

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٢٣ ـ

كبير في عالم المسرح . ولا اظن ان ثمة كبير جدوى في مناقشة الكاتب فيما ساقه من آراء حول المسرحية ، ونصها ليس بين ايدينا ، وهذا يصدق على بقية الكتب المعروضة في باب « النتاج الجديد » .

قصص قصيرة لا رواية

وعلى العكس من ذلك نستطيع التوقف عند مقال سامي عطفة عن كتاب « سداسية الايام الستة » لاميل حبيبي (ابي‌سلام) من ادباءالارض المحتلة لنختلف معه حول قوله ان « السداسية تجمع بين شكل‌الرواية والقصة (يقصد القصيرة) في معادلة فنية متماسكة » ، ونرى على العكس من ذلك انه من الخطأ البالغ اطلاق اسم الرواية على هذه القصص القصيرة الست ، فحيث تنعدم وحدة الموضوع والشخصيات والبيئة والفكرة كما في هذه السداسية يستحيل ان نكون امام رواية .

بل اني لاذهب الى اكثر من ذلك فارى ان معظم القصص الستلم تكتمل لها مقومات القصة القصيرة الناضجة ، فهي اقرب للصور الادبية منها للقصص القصيرة المتكاملة .

ومن الحق ان هذه القصص جميعا تدور في الارض المحتلة، ومن الحق انها مكتوبة بصدق وشاعرية وحب فياض للوطن المغتصب ، ولكنها ليست ثورية بحال ولا يمكن ادراجها ضمن ادب المقاومة، بل لعلها نشرت في اسرائيل وبرضى سلطاتها قبل ان تصل الينا، فهي لا تمس السلطات الاسرائيلية مسا مباشرا ، وهي بموافقتها على نشرها تستطيع ان تتبجح زاعمة انها تكفل حرية التعبير للعرب المقيمين داخل حدودها . وتلك هي الخدعة الكبيرة التي وقع فيها الكثيرون منا حين اسرفوا في التهليل لكل شعر الارض المحتلة ونتاجها الادبي .

اني لا اطعن في قيمة هذه السداسية ، ولا اقلل من جمالها وصدقها ، ولكني ادعو الى وضعها في مكانها الطبيعي كتعبير حزين هادىء كتبه عربي مقيم في اسرائيل وسيفها مسلط فوق رقبته . اما من الناحية الفنية فهي قصص متوسطة القيمة ، بعضها اقرب ما يكون للمقالات الصحفية الجيدة ، ولا تتميز الا بصدقها وبتلك اللمسات الشاعرية والساخرة الغالبة عليها .

غربة « كافكا »

وما دمنا في مجال الحديث عن القصة القصيرة فلننتقل الى قصة كافكا القصيرة « في مستعمرة العقاب » التي ترجمها وقدم لها في العدد الماضي الدكتور عبد الحميد ابراهيم ، لنختلف معه حول رفضه لفهم ماركس لغربة كافكا على انها ناتجة عن « تنحية الشخص عن المساهمة الخلاقة في عملية الانتاج بحيث يتحول في ظل سيطرة الآلة الى شيء » ، وكذلك تفسير هربرت فيشر لهذه الغربة « بالاحساس بالعبث بسبب البيروقراطية والانظمة الفاسدة والمجتمع البرجوازي » ، ليقول مع القائل ان غربة كافكا تتمثل « في مشكلة الوجود وعبثية الكون ، انها شيء ميتافيزيقي يتجاوز المادة والاوضاع ..»

ان هذا القول يجرد مؤلفات كافكا من كل مضمونها السياسي والاجتماعي الواضح في غالبية كتاباته ، وبصفة خاصة في « المحاكمة» وفي القصة التي ترجمها الكاتب ، حيث توجه سهام نقدها اللاذع الى استبداد الاجهزة الحاكمة بالناس العاديين واستهانتها بارواحهم وحرياتهم ، وحرصها على تعذيبهم بوحشية لا حد لها اذا خالفوا اوامرها او حتى لم يخالفوها ..

ويتمشى مع هذا الفهم الخاطىء لمضمون اعمال كافكا ، استخدام الكاتب لكلمة « شرخ » في وصفه لشخصياته ، وقوله ان هذا الشرخ هو الذي يحولها عن مجراها العادي ، وكانه نوع من القضاءوالقدر، او عيب خلقي شبيه بالعيب الذي يولد مع البطل التراجيدي فيكون سببا في انهياره ومصرعه ، بالاضافة الى قوى القدر الغاشمة التي لا قبل للانسان بمواجهتها او الانتصار عليها ، في حين ان معظم ابطال كافكا ، ومنهم بطلا «المحاكمة» وفي «مستعمرة العقاب» هم في‌الحقيقة ضحايا السلطة الغاشمة التي تبطش بهم دون منطق او سبب مفهوم .

ان تجاهل المضمون السياسي المتمرد الرافض لمظالم السلطة واستبدادها في اعمال كافكا لا يفيد منه غير سلطات الاستبداد ومنظري الفكر الغربي الاستعماري الذين يجتهدون لتجريد الفن من دوره النضالي في تحرير الشعوب من مستغليها وسالبي حرياتها . ومع ذلك فما اقل ما قاله التقديم عن القصة وما ابعده عن ان يكون تحليلا وافيا لها .

ورغم ان ترجمة القصة الى الانجليزية ليست بين ايدينا لنقول رأينا في ترجمتها العربية ، فمن الممكن ان نشير الى بعض هناتها اللغوية مثل :

ـ «وهو مخلوق بوجه وشعر «منكوش» . (وصحتها «مشعث» ، ويبقى الوجه بلا وصف) .

ـ يجفف يديه في فوطة . (اي منشفة)

ـ الا يمكن ان تاخذ مقعدا ؟(وصحتها « ان تجلس »)

ـ وكان عند حد ان يستخدم لهجة حادة . (وصحتها« وكان يوشك ان »)

ـ العجلات المشرشرة . (وصحتها «المسننة» ، وقد استخدمها المترجم في موضع لاحق .)

ملاحظتان اكاديميتان

وبحث « صلاح‌الدين الايوبي في الشعر العربي الحديث »للدكتور صالح جواد الطعمة اقرب ابحاث العدد للمنهج الاكاديمي الرصين ،فهو يتناول ظاهرة ادبية محددة في فترة زمنية معينة ، ويجمع‌المراجع من مختلف مظانها ، ويستخرج منها مادة موضوعة ، ثم يقسم هذه‌المادة الى نوعيات ما تلبث ان تتحول الى اقسام او فصول في البحث ،ويقوم بعد ذلك بصياغة الحقائق التي خرج بها من البحث مقدما بين يديها الشواهد التي استخرجها والنصوص التي تؤيد مايذهب اليه.

وقد وفق الكاتب ـ فيما نرى ـ في كل هذه الخطوات وقدم لنا بحثا جيدا ، لا سبيل الى مناقشته او الاضافة اليه الا باتباع نفس المنهج الاكاديمي ، فنرجع الى كل مراجعه ، ونزيد عليها ، لنرى ان‌كان قد اغفل شيئا ، او مر به مرورا سريعا وكان ينبغي التاني، وهي‌عملية تتطلب جهدا ووقتا اكبر بكثير من المقدر لهذا المقال .

كل ما نستطيع ان نلاحظه على البحث ملاحظتان عامتان تنطبقان على كثرة من ابحاثنا الاكاديمية الادبية ، وهما جفافها من ناحية، واستغراقها من ناحية اخرى في رصد الظاهرة المدروسة ، حتى‌لينسى الباحث في احيان كثيرة انه يعالج نصوصا فنية لا وثائق تاريخية،ومن ثم وجب عليه دائما ان يعالجها علاجا فنيا يبرز ما فيها من جمال او قصور بالاضافة الى استخدامها في توضيح جوانب الظاهرة التي يدرسها . وهما ملاحظتان اعتقد ان بحثنا عن « صلاح‌الدين في الشعر العربي الحديث » لم ينج منهما .

((هيجل)) .. والغرور

ويبقى في العدد بحثان لا يمتان للادب والفن بصلة ، وهما يمثلان بالنسبة الى قمة المأزق الذي وضعتني فيه ((الآداب)) .. واولهما مقال فلسفي بعنوان ((حاجة المجتمع العربي الى هيغل)) لمجاهد عبد المنعم مجاهد .. وقد علاه العنوان الداعي للنفار :((معارك نقدية)) !..

ولا يظنن القارىء اني مغامر باضافة تفسير جديد لهيجل ، او مختلف مع كاتب المقال حول تفسيراته التي ارتضاها وتفسيرات الاخرين التي رفضها في حسم وقطع .. كل ما اجدني قادرا عليه هو التطوع في فئة ((المتربصين)) التي ذكر الكاتب انها تقول ان الافيد لنا من هيجل ان نبني مصنعا ونشيد مدرسة ابتدائية ، وما اظنني حين افعل ذلك اتنافض مع جوهر فكر هيجل الذي لا بد ان يكون في صف المدرسة والمصنع ، والا ما امكن ان تقوم على اساسه كل الفلسفات المادية والثورية التالية له ، فضلا عن ان بناء المصنع والمدرسة هو الوسيلة الوحيدة التي تتيح لفكر هيجل ان يشيع بين عدد اكبر من الناس ، هم في اشد الحاجة اليه كما فهمت من المقال دون ان اعرف السبب ، فلا يقتصر على فئة قليلة متوقعة كحاله الان ..

اما استدراك الكاتب على ((المتربصين)) (بمن ؟ لم يقل الكاتب) بانه ((بهيجل يمكن ان تكون ثمار المدرسة اعمق ونتاج المصنع اجود ...)) ، فلم يقنعني بتقديم هيجل على المدرسة والمصنع ، اذيجب ان ننشئها اولا ، لكي نستطيع بعد ذلك توجيههما بفكر هيجل كما يريد الكاتب .

ويأخذ الكاتب على مصطفى صفوان غروره في تقديمه لترجمته لجزء من كتاب لهيجل ، نشرته له مجلة ((الفكر المعاصر)) ، ويلوم سكرتارية تحريرها لانها لم تحذف هذا التقديم او تستغني ((عن الترجمة كلية اذا اصر صاحبها على هذا الغرور)) .

وبنفس هذا المنطق اسمح لنفسي بلوم سكرتارية تحرير ((الآداب)) لانها لم تحذف من هذا المقال حديث كاتبه عن نفسه وبغيره لكتاباته عن هيجل ، فقد صنف من كتبوا عن هيجل في العربية الى ثلاثة اقسام : اصحاب الرؤية القائمة ، واصحاب الرؤية التقليدية ، واصحاب ((الرؤية الثائرة لهيغل بمنظور جديد وربطه بالواقع في الرقعة العربية)) ، ولم يتردد في وضع نفسه بمنتهى التواضع – على رأس الفئة الاخيرة التي لم يرق اليها من بين الكثيرين الذين كتبوا عن هيجل سوى كاتبين غيره هما الدكتور فؤاد زكريا والدكتور حسن حنفي ، بالرغم من تحفظ الكاتب على بعض آرائهما . ولمجاهد عبدالمنعم مجاهد وحده ثلاث مقالات من بين السبع التي تمثل الفهم الثوري السليم لهيجل ، هكذا قال الكاتب بنفسه .

الهكسوس والصهاينة

اما مقال ((من هم الهكسوس .. هؤلاء الذين نصورهم غزاة في شعرنا ؟!)) لعبد الرحمن عمار فهو نموذج للكتابات التي تتمسح بالمنهج الاكاديمي وهو منها براء ، فقد بدأ الكاتب بعرض المشكلة ، ورجع الى بعض المراجع للاجابة عليها ، وانتهى الى نتيجة تقول ان الهكسوس من اصل عربي قديم ، وهي حقيقة قد نقبلها على علاتها رغم قلة المراجع التي استند اليها الكاتب ، ولكن ما لا نستطيع ان نقبله هو النتائج التي رتبها على هذه الحقيقة ، حين نفى عن الهكسوس صفة الغزاة ، واخذ يلوم المصريين لانهم يكرهونهم ويعاملونهم معاملة بقية الغزاة رغم اصلهم العربي ((الشريف)) ، ورغم ما نقلوه اليهم من حضارة ورقي !!

وعنده ان من يفعل ذلك من المصريين يحمل في صدره بذور الاقليمية ويكرس الانفصال بين شعب الامة العربية الواحد ..

واخشى ما اخشاه ان يترجم هذا المقال الى العبرية ويتخذه الصهاينة الدخلاء حجة على شرعية اغتصابهم لفلسطين ، فهم ايضا يشتركون معنا في الاصول السامية الاولى ، وقد اقاموا في فلسطين حضارة ورقيا لا ينكران ، كما ان عددهم الان يزيد كثيرا على عدد العرب الباقين في فلسطين .

ورغم تنبه الكاتب الى ورود هذه المقارنة وحرصه على نفي اي شبه بين الهكسوس والاسرائيليين ، فان هذا الشبه يظل قائما ، فكلا الشعبين دخل ارض غيره غزوة ، وطرد اهلها منها ، وحاول ان يستأثر بها وبخيراتها لنفسه ، والدليل على ذلك معارك التحرير الضارية التي خاضها الشعب المصري بقيادة احمس ضد الهكسوس ، حتى نجح في طردهم ، ثم ازال كل آثارهم ونقوشهم كما ذكر الكاتب في مقاله ، وكما سيفعل شعب فلسطين في يوم قريب حين يحرر ارضه من غاصبيها الصهاينة .

* * *

وهكذا نكون قد استعرضنا كل ابحاث العدد الماضي وسجلنا انطباعاتنا وما عن لنا من آراء سريعة حولها ، ونرجو الا نكون قد وقعنا اثناء ذلك في بعض ما حذرنا منه في صدر المقال ، كما نرجو الا نكون قد خيبنا آمال الكثيرين من قراء الآداب حين تجنبنا الادلاء بآراء قاطعة في بعض المسائل من باب الحيطة والاحتراز ، وحين عجزنا عن توزيع الاتهامات واستخدام بعض المصطلحات والتركيبات اللغوية الغريبة غير المفهومة .

القاهرة — فؤاد دواره

القصائد

– تتمة المنشور على الصفحة ٢٥ –

وعلى العموم فان العودة الى الموروث واتخاذ احدى مواقفه او شخصياته – الشعبية او الاسطورية او التاريخية – ((قناعا)) فنيا يتحدث الشاعر من خلاله ، اسلوب فني مألوف في شعرنا المعاصر ، قد حقق فوائد كثيرة . ويمكن للمرء هنا ان يشير – على سبيل المثال فحسب – الى ما صنعه صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي بالسندباد والحلاج وبشر الحافي والخيام وعجيب بن الخصيب والمعري وديك الجن والمتنبي ، حيث تمكن الشاعران – بفضل تحويلهما هذه الشخصيات الى اقنعة فنية يختفيان وراءها – من تجاوز الحدود الضيقة للذاتية والرومانسية – التي تردى فيها شعرنا الحديث – الى آفاق موضوعية وانسانية اكثر غنى وخصوبة .

الا ان هذه الفائدة التي يجنيها الشاعر المعاصر من عودته الى الموروث يمكن ان تنقلب الى عكسها ، لو كانت هذه العودة نابعة من عجز ذلك الشاعر عن فهم واقعه او احتماله او مواجهته . فالأصل في الافادة من الموروث هو عقد نوع من الحوار الجدلي بين الماضي وبين الحاضر ، تعميقا للحاضر ومساعدة لبذور التقدم فيه على النمو ، عن طريق ربطها او تأكيدها او اثرائها ، بقيم الماضي الثورية . ومن هنا تبرز اهمية الاختيار من الموروث – اولا – واهمية الارتباط بالحاضر او بالثوري في هذا الحاضر – ثانيا .

وعلى هذا الاساس يمكن ان نقول ان قصيدة ابراهيم الجرادي (شطحات البسطامي) قد حققت قدرا ملحوظا من النجاح . ورغم انفعالية بعض اجزائها ، وخطابيتها ، واضطراب ضمائرها في بعض الفقرات ، رغم ذلك كله فالمرء يحمد للشاعر نواياه في محاولته عقد حوار مع الموروث الصوفي بغية تطوير هذا الموروث ، وتحويله الى قوة ايجابية تعين على التخطي والتجاوز .

الا ان هذا التوفيق النسبي لم يكن من حظ عبد العزيز المقالح في رسالته الى سيف بن ذي يزن . فالمرء يشعر ان عودة الشاعر

هنا الى الموروث اقرب ما نكون الى الهروب الناتج عن عدم احتمال الواقع وعدم فهمه ، والتطلع ـ نتيجة لذلك ـ الى احياء قيم فردية قد انتهى اوانها . ولعل هذا هو السبب الجوهري الذي ادى بالقصيدة الى الوقوع في التقليدية على مستوى الرؤية ومستوى الصياغة في نفس الوقت :

اما على مستوى الرؤية فتقليديتها تتلخص في عدم ادراك الشاعر للفارق الجوهري بين الماضي وبين الحاضر ، ومحاولة فرض افكار للماضي على حاضر لم يعد يتقبلها او ينظر اليها في اطمئنان . وهذا امر واضح في فكرة المخلص ذاتها ـ وهي الفكرة الجوهرية التي تقوم عليها القصيدة . ان فكرة المخلص ـ بمفهومها القديم ـ ينبغي ان نقتلعها من اذهاننا تماما ، قد تصلح هذه الفكرة للماضي الغابر (حيث يمكن للبطل ان ينظر اليه على انه نصف اله) لكنها لم تعد تصلح لنا الان . لانها ان دلت على شيء فانما تدل على عجز عن مواجهة الواقع وفرار منه بالتطلع الى مخلص غيبي يشبه ذلك الامام العادل الذي ظل الشيعة ـحتى الانـ يحلمون بأنه سوف يأتي كي يملأ الارض عدلا . وهذا امر أقل ما يقال فيه انه يعيق حركة التخطي والتجاوز ـ التي يحلم بها الشاعر ـ لانه لم يكتف بعجزه عن الرؤية الموضوعية لامكانيات الواقع ومكوناته ، بل يحاول ان يصرف انظار الناس عن هذه الرؤية ويشدها الى امل ساذج في حلم لن يتحقق .

ولم يكتف شاعرنا اليمني بالالحاح على فكرة المخلص فحسب ، بل انه ربط هذه الفكرة بمفهوم بالغ الضيق والافليمية لحركة التحرر الوطني . وهو مفهوم يجعل الشاعر يرفض ان يمد بصره خارج حدود وطنه كي يلتحم بالعالم الحر من حوله ويفيد منه :

أتنتظر المساعدة الكريمة يا بن ذي يزن
سنرفض اي حل سوف يأتينا مع السفن
سيرفض شامخا وطني

وهذا شموخ غريب يبعدنا عن روح العصر ويذكرنا بعصبية القبائل الجاهلية . فضلا عن انه لم يعد من الممكن الان ان تستمر اي حركة من حركات التحرر الوطني دون ان تمد آفاقها الى الخارج ، وتحدد لنفسها موقفا واضحا ـمنذ البدءـ من قيصر وكسرى اللذين يشير اليهما الشاعر .

هذا على مستوى الرؤية ، اما الصياغة فتقليديتها واضحة في النبرة الزاعقة التي تسيطر على القصيدة ، وفي الحرص على التقفية بطريقة مبالغ فيها وضارة في نفس الوقت . فمثلا ، عندما يقول الشاعر :

تعال
تعال
وحدك لا تخف نذلا
فان الشعب ، شعبك لم يعد طفلا
لقد شبّ الصغار
وصار كل مقمط كهلا
ومات الفيل
وانتصرت ابابيل

نجد ان الحرص التقليدي على التقفية قد ادى الى احداث تناقض بين هذا الجزء وبين الرؤية العامة للقصيدة . والا فعلينا ان نتساءل : اذا كان من الممكن لهذا المخلص ان يخشى نذلا ؟ واذا كان الشعب لم يعد طفلا ؟ واذا كان الفيلقد مات وانتصرت ابابيل ؟ اذا كان ذلك قد حدث ففيم ـاذنـ هذا الاصرار على عودة المخلص ، رغم ان الامور ـعلى ما جاءت به القافيةـ قد اصبحت على خير ما يرام ؟

القصص

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٢٦ ـ

برغبات امه الحارة ، لا لشيء اخر . مملوءا بالخوف ، والتردد ، والجبن . ثم يلاقي حتفه برصاصة طائشة في النهاية .

لقد مات الاخوان برصاص القتلة ، وعبرهما يحدد الكاتببوضوح صورتين للموت الواحد : الموت الذي يمنح للحياة معنى ، ويشخص موقفا انسانيا . والموت المجاني الذي لا يخلف شيئا . الموت ـ البطل، باعتباره استجابة متوترة وحيوية لكل تداخلات الحياة المعاشة ، انه الشهادة والشهيد . والمواجهة العالية لتحديات الخارج . في حين لا يجد الموت المجاني كل هذا الا كرامة مزعومة ، ولا يرى من الموت الا الجثة التي لا تملك ان تتحرك ...

قلت ان القاص احمد محمود كان واضحا . وكان في الخطوط العريضة ، منطقيا ، وفانعا بتمثله هذا ، لطبيعة الصراع الانساني ، ولطبيعة الكيان الانساني ايضا . فهذا خير يحمل وجهه النبي ، وهذا شر يحمل وجهه الشيطان ...

في القصة الرابعة «الفارس» لناطق خلوصي حدث اقرب الى الرؤيا ، والى «الحدث الشاعري» . وهو لون شاع في السنوات الاخيرة بين الكتاب الشباب ، لانه دون ريب مجال معطاء ، يحتمل الاسقاطات ، ويحتمل طموح المخيلة لطابعه المجرد ، (هذا مع العلم ان فصص عدد الآداب جميعها تحدثنا عن ابطال مجردين من اسمائهم ، وهذه ظاهرة شائعة اليوم لنفس الاسباب) .

فارس يستيقظ فجأة ـ وربما دون وعي ـ على السيف المعلق على الجدار ، سيف ابيه المليء بالغبار ، ثم يرفعه ويحمله معه وهو يمتطي صهوة جواده الاشهب . انها «نقطة البداية» ... لأي شيء ؟؟ الكاتب لا يحدثنا بمباشرة عن ذلك ، ولكنه فحسب يومىء ، ويشير. «قد تكون هذه الرحلة بابا ينفتح على الموت ! » «قد يعود وسيفه يقطر دما ! قد يعود وكوفيته الناصعة البياض ملطخة بالدم او الوحل .... وقد يسبت بين طيات الرمل في فصل القيظ» .

ويعود الفارس من رحلته مهزوزا ، مليئا بالجراح ، ويستريح وسط لفط الناس ، ونرثرتهم .. وآلام جراحه .

وفي الفجر ثانية ، بعد ان التأمت جراحه ، لبس كوفية حمراء جديدة ، وحمل سيفه ، وخرج في رحلة ثانية . انها المغامرة التي تجيء كالوحي ، فيها خطوط «دون كيشوتية» تجريدية ، ولكن صبغتها اخرى ، فحيث كان دون كيشوت ، انسانا حيا ، ونموذجا روائيا موحيا ، ورمزا عميق التركيز ، كان الفارس هنا ، موضوعا بين قوسين ، محدودا بكونه رمزا لا يشفع له الا غموضه ، ومناخه الشاعري العام .

هذه ملاحظات لا علاقة لها بالنقد المطلوب في مواجهة النصوص الادبية ، ولكنها اشارات فحسب الى القيمة الفعلية لدور اللغة باعتبارها معيار دفق الكاتب بالذاتي ، او موقفه الموضوعي .. ومعيار الهاجس الكوني في قصة ذات حدث انساني مباشر .

لقد استعان خلوصي «بالمخيلة الشعبية» ان صح التعبير ، واستعان عبد الاله عبد الرزاق «باللغة العصامية» المخترقة ، واستعان احمد محمود بالمنطق العاطفي المباشر ، من اجل خلق البعد الكوني .. دون ان يحققوا ذلك ، وبالشكل المطلوب . في حين توصل محمد عبد المجيد بلغته التي هي دفقه الذاتي الخاص ، الى تلك المعادلة .

فوزي كريم