قرأت العدد الماضي من "الآداب"

الأبحاث

بقلم صلاح عيسى

لديّ افتراض ليس خاطئا تماما . يقول : كل ظواهر حياتنا تمضي تحت الظل الحزيراني ، تتشكل في مناخه ، تولد منه ، لانها ولدته . من هذا الافتراض بدأت قراءة عدد آذار (مارس) من « الآداب » . وربما في مسائل الادب والفن والفكر ، يكون هذا الافتراض أكثر صحة . لكني أعممه غير متعسف ولا باغ . تأمل الشارع العربي بعين واعية . استبطن كلام الناس . راجع الاحصاءات اذا شئت . نحن نجني الآن ـ وبعد سنوات اربع ـ حصاد ما حدث في حزيران ، عندما هوينا من حالق المباهاة القومية والتورم السياسي والدعائي ، الى أرض الواقع ، كدت أقول المر ولكن أي كلمة يمكن أن تصف ما حدث ؟

الظل الحزيراني ظل قديم ، عرفناه قبل أن يأتي خامسه من ١٩٦٧ ، نحن كنا نشمه أحيانا ، لكن معاطسنا كانت تعيش مع زائف العطر . من يفرغ لتقصيه في وجداننا القومي ، في علاقاتنا الاجتماعية ، في نظمنا السياسية وأبنيتنا الفكرية . خطانا قاتل ومميت ، اذا اعتبرناه ظاهرة عارضة وتركناه يمضي هكذا دون أن نستخبره حتى الاستنزاف ، سره المطوي ، وجوهره المكنون . قد نفعل هذا ، فنحن نعيش عصر « الآلهة الساقطة » ، نتنادب بأدبها ، وبرغم كل تفاؤلنا ، فتشوا في القلب عن الحزن الثقيل الى حد الضحك المميت .

استثقلت المهمة في البداية . ليس من السهل أن تطل من منصة اصدار الاحكام على أربعة عشر ـ حسب احصاء الغلاف ـ من مثقفي العصر وكتابه . ومن أنت لتفعل ذلك ؟ المسؤولية جسيمة اذن. لن يخفي شعر القاضي المستعار اختلال أبنية العدل . بعد القراءة الاولى تنهدت براحة . « الباحثون » الاربعة عشر ، يكتبون في مساحات قليلة جدا ، معظم أبحاث العدد مقالات سريعة أو انطباعات مجرد آراء سريعة . هذا طبيعي ، اذ كيف يمكن أن تحتمل ست ملازم (هي حجم «الآداب») أربعة عشر باحثا ـ كتبوا تسعة أبحاث ـ فضلا عن ست قصائد وخمس قصص ، غير الابواب الثابتة والاعلانات . كنا نشكو من الثرثرة الفارغة فيما مضى ، ونقول ان الابحاث تقاس بالمتر وربما بالكيلومتر ، وان المشكلة ليست أن تكتب بحثا بقول « اشياء صحيحة » ولكن بقول « اشياء جديدة » . ما حاجتنا لصحيح نعرفه ، قرأناه ألف مرة . عرفنا المطبعة ولم نعد قبائل في الصحراء لا بد أن تكرر الشيء ألف مرة لكي تحفظه . ذاك كان زمن البلاغة بمعناها الدارج . الفاظ موشاة ، وتكرار سمج لافكار يعرفها كل من يقرأها .

هل آن أن نشكو من عدم الصبر على البحث وعدم التأني فيه ؟ هذا ما شكاه بعض الباحثين . اعتذر « مدني صالح » في خطبته عن « السياب » عن « عدم صبره على البحث والتنقيب وملاحقة دقائق وتفصيلات الاحداث » . للمسألة فيما أظن وجه آخر ، ليس عجز الباحثين هو السبب . كلهم قدير وصاحب جولات قديمة . لكن لاحظ مثلا ان من بين أبحاث العدد مقدمة لديوان يصدر قريبا ، ونص ندوة عقدها اتحاد الكتاب اللبنانيين عن « أزمة النقد الحديث » وفصلا من كتاب « الاتجاهات الشعرية في السودان » أعاد المؤلف كتابته ليدمجه في طبعة جديدة من كتابه « قضية الشعر الحديث » ، ونص خطبة ألقيت في نادي جامعة البصرة عن السياب في ذكراه السادسة. نصف أبحاث العدد مستعارة من منابر أخرى . أعني انها مكررة . لكل منبر طابعه . هذه بدهية ، فلماذا نستعير ومن المسؤول ؟ هل فقدنا رغبتنا في أن نكتب ؟ أظن ان شيئا من هذا قد حدث عقب حزيران . في ضجة السقوط الهائل اكتشفنا اننا نتكلم كثيرا . نحلم كثيرا . نصيرو الاعين نحن ، لكن ما أقصر أيدينا . فيما أعرف فان معظم كتابنا قد توقفوا عن الكتابة عاما أو بعض عام بعد النكسة . هل ما زالت هذه الحالة تعاودنا ؟ ربما . شكا محرر « الآداب » ان عددها الخاص لم يجد من يستكمل ملازمه الست ، ناهيك أن يصدر ـ كعدد خاص وممتاز ـ في ضعف حجمه . هذا داء حزيران يعاودنا جميعا وهو عرض صحة لا نخلو من خبيث الامراض .

نقل خطبة ألقيت أو مقدمة كتاب نشرت تضع قارىء « الآداب » أمام عمل لا يتوقعه . للخطبة ابقاعها الخاص . أفكارها المكررة . للندوة أسلوبها وحضورها الخاص . الفصل من كتاب أو مقدمته جزء من كيان متماسك . نحن اذن أمام عملية افتراض أو أمام عمل مبتسر لا تستطيع وانت في منصة اصدار الاحكام عنوة ، أن تغامر بالحديث عنه دون محاذير . قد يقول ناهش لحم : هي عملية « ارتزاق » وليست عملية « افتراض » . أكره النهش في عجوز اللحوم . وكلنا حزيرانيون ! نحن نفترض لاننا ما زلنا نرى عالم الكلام المنهار المقطوع الوريد أمامنا . نكرر أفكارا قديمة . ذلك ما قلت عرض حزيراني .

وربما من الاعراض الحزيرانية الاخرى، ان البحث في الشعر يكسب أغلبية الابحاث . خمسة من تسعة (محمود درويش ـ د. النويهي ـ محمد الجزائري ـ مدني صالح ـ ووافد اميركي هو أريك لوبا) . اهتمام شديد بعالم الحلم . طواف به . والا فكيف تواجه النفس العربية المثقفة ما حدث ؟ المسألة ببساطة ان الشعر هو التعبير الاقرب الى النفس في حالات السقوط المؤلم وانهيار الحلم . وعندما ينقل أريك لوبا عن فيليب حتي قوله « لم يخلق العرب فنا عظيما خاصا بهم ، انما عبروا عن غريزتهم الفنية عن طريق واحد هو الكلام .. والشعر » . تصبح المسألة واضحا نسبيا . فاز الشعر بنصيب الاسد من وسائل التعبير الفنية بعد النكسة . هذا طبيعي . لا يقدر على رثاء محترق الآمال الا الذين بنوا الحلم .

اثنان من الابحاث الشعرية الخمسة عن « بدر شاكر السياب » والثالث عن نزار قباني . هذا شيء يطل أيضا من شرفة حزيران . عندما يقول مدني صالح ان السياب « أخفق في تحقيق أحلام العاشق الجسور المندفع ، مثلما أخفق في تحقيق أحلام السياسي الطموح المتطلع » يضع يده على دافع غير واع ـ وربما واع ـ دفعه للكتابة عن السياب . مثله ينطلق محمد الجزائري في دراسته عن السياب من « المرحلة الايوبية » التي عاشها « المرض والمعاناة والوحدة والتمزق الداخلي والصبر » . هل نعيش جميعا هذه المرحلة ؟ أخشى أن أقول نعم . مدني والجزائري حزيرانيان . عند مدني فالقضية « قضية شاعر حاول تطلعا الى حب وتذهب سياسي عبر حدود تكوينه الطبقي ، فخان الحقيقة مرتين » . ويتوجع « لان الاحياء يستنزفون الموتى ويقتاتون على الاموات » ، يعتذر في خطبته بلفتها الشاعرة عن مشاركته في تكريم ذكراه خشية « اختلاط التكريم بالاستنزاف » أو مظنة انه يبحث عن « جاه في جثة شاعر مات هملا بلا جاه » . الجملة حزيرانية

الرائحة . أعرف صديقا يكسل عن كتابة رسالة لشقيقه القاتل في الجبهة . قال : كلما بدأت في كتابة سطر عددت الكلمات . تلك عادة تعلمتها من التعامل مع الاذاعة . كل عدد معين من الكلمات يعني قدرا من النقود . صديقي ـ للعلم ـ يكتب للاذاعة كلاما عن المعركة والنكسة والنصر . نحن نبيع اللحم المدفون في الصحراء بسعر السوق ، والمرض الحزيراني بشطر ذواتنا كلنا ، وبشطر بناءنا الى محاربين وكتاب كلام عن الحرب في غرف مكيفة الهواء .

يحتاج الامر الى ضحك ، ينبغي أن يكون مميتا لانه من الحزن الثقيل بولد . جاءكم « أريك لوبا » ، وافد اميركي بطل على عالمنا العربي من حضارتنا ، وربما نكستنا وان لم يقل ذلك صراحة ، من خلال نزار قباني . تأمل ما يقول . نزار يعكس « مشكلة الشباب العربي من الجنسين في تجربتهم العامة وعلاقاتهم فيما بينهم في فترة عشرين سنة او اكثر » . ينقل عن علماء الاجتماع الاميركيين قولهم « ان المشاكل الجنسية الجماعية لها اثر في حياة المجتمع لا بد وان تنعكس في النواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية أو الاتجاهات الاجتماعية او السياسية التي يتخذها المجتمع » . مثال من فضلك يا دكتور لوبا . « مثلا اذا كانت العلاقات التي بين الجنسين في مجتمع تقليدي ما وفي فترة معينة من تطور هذا المجتمع ، تسودها العقد النفسية المتأتية من الكبت والخيبة والشوق أو الشهوة التي لا منفذ لها ، فلا بد ان تكون الحركات السياسية او الاجتماعية التي يقوم بها أفراد هذا المجتمع عنيفة أو يشوبها العنف الى حد ما . لان افراد هذا المجتمع تملأهم المرارة والعطش الروحي والجسمي في حياتهم الجنسية . ولعل مجرد اختيار كلمة انتفاضة لوصف حدث سياسي أو اجتماعي في المجتمع العربي ، هي بعض الدليل على تأثير الجنس على السياسة والاجتماع في العالم العربي . وان هذه الانتفاضة التي لم تتيسر جنسيا في المجتمع قد عوضت عن نفسها فصارت انتفاضة سياسية او اجتماعية فيها من العنف كثير أو قليل » ، هنا لا بد أن نضحك قبل أن تسدل الستار . الدكتور لوبا بطل اطلالة « يانكية » على عالمنا العربي المكبوت والمنتكس . ترى ما هو حجم الكبت الجنسي لدى الشعب الفلسطيني ؟ كاسترو . فيتنام . غيفارا . لاوس . جميلة بو حريد . ليس هذا النموذج من التفكير غريبا علينا . التأريخ البيولوجي قديم . بيد ان العلاقة بين التوترات المهلية والانتعاظ المحبط وبين الثورة غير مفهومة لدي . لعل المخابرات المركزية الاميركية تستفيد من دراسة الدكتور لوبا ، فتواجه ثورات العالم ضد « اليانكي » ، بأطنان « اللحم » الاميركي بدلا من الرصاص والدمار .

أظن ان الدكتور لوبا قد وصل الى تحديد أدق حين قال في السطور الاخيرة لبحثه ان « القباني يعكس تطورا طرأ على فئة معينة ، هي فئة المثقفين من الطبقة الوسطى » . قد يكون الجنس مشكلة حقا. لكنه عرض وليس علة . يرى « فانون » ان تحليل أحلام الشعوب المستعمرة (بفتح الميم) ، يكشف عن ان مواطن المستعمرة ينفي مستعمره (بكسر الميم) بمحاولة الاحلال مكانه في فراشه ، اشتهاء زوجته ، في مصر تشتهي الرجال المرأة الشقراء الزرقاء العينين ، أو البيضاء السوداء الشعر . الاولى هي امرأة أي ضابط بريطاني ، والثانية هي امرأة الصدر الاعظم العثماني ! في حدود الفهم الاجتماعي العام تجاهل الدكتور لويا الاستعمار تماما . وربما كان الصحيح ان القباني ، هو والشرائح الصغيرة من الطبقة الوسطى ، يعانون المشكلة حقا . ولكن العنف في أي ثورة عربية هو من صنع العمال والفلاحين ، حيث يسقط الفقر والتدهور كل الحدود التي تخلق مشكلة جنسية .

برغم ذلك فان الدكتور لويا قد وضع يده على مفاتيح صحيحة لفهم بعض جوانب عالم القباني . في هذا العالم نجد الشاعر يحب المرأة حبا سائبا « لا يثبت عند امرأة معينة واضحة المعالم والملامح بل وأكثر من ذلك ان حبه معد مبيت ، مستعد دائما للقفز على أية امرأة كانت على شرط أن يكون لها بعض الجمال والشباب . كان هذا يحدث في الفترة الاولى ـ معظم حياة السياب الشعرية ـ هل تطورت رؤية القباني حقا من « الحب السائب » الى مدرسة « الممارسة الفعلية لشوقه وحنينه » ثم الى الادراك الكامل لابعاد أزمة المرأة العربية ؟ يقول الدكتور لوبا ان هذا قد حدث جزئيا . ويهتم كثيرا بقصيدتين هما « خبز وحشيش وقمر » و « الحب والبترول » . اذا كان الدكتور لوبا ينطلق من منطلق نختلف فيه معه تماما ، في تفسير دور نزار وسبب أزمة المرأة العربية ، وتفسيره الجنسي للتاريخ والثورة . من الطبيعي أن نختلف معه في تصوره النهائي . وعندنا فان نزار الذي كرس المفهوم الافطاعي للمرأة كمجموعة أعضاء جنسية منفصلة وليست متصلة ، ثم تطور الى المفهوم البرجوازي لها كلعبة وزينة وحلية ، لن يصل الى أي فهم حقيقي ـ وبالتالي لن يعبر تعبيرا حقيقيا عن شيء . بدأ من درب البرجوازي الصغير الحائر ، المكبوت ، وانتهى الى اختلال فاشي في التفكير . يسب الشعب في خبز وحشيش وقمر . ونسبه في قصيدة « هجاء » عبد الناصر (هذا رأي في القصيدة) . أظن انه سينتهي بالنسبة للمرأة الى المطالبة بتهجين الاجناس لخلق السوبرمان ، بصبح المرأة معمل بفريخ لشعوب جديدة ليست « من الجاهلية » ولا « التذبذب والباطنية » . الحقيقة ان علينا أن ننظر جميعا لانفسنا في مرآة الشعب . ودعك من اننا معلبون مقمطون بأقمشة نظيفة وروائح فواحة ، واننا نحفظ عشرات الآلاف من المصطلحات . سمن الدود ويتناسل بجثث الاموات ، وهذا ما يفعله أمثالنا من الطبقة الوسطى الصغيرة .

يضع محمد الجزائري كل مهارته لتفسير سقوط السياب المفجع . وربما عندما مات السياب غريبا ووحيدا وبلا مشيعين ، لم يلتفت احد الى جوهر موته الحقيقي . وها قد متنا جميعا نفس الميتة ، وبنفس الداء . دعك من المرض ومصطلحاته ، أشعر اننا نستدعي السياب من الفناء لنعزي أنفسنا أو نرثيها . ركز الكثيرون في بدايات ١٩٦٥ على الموت العضوي الذي أنهى حياته . ولكن الداء الحقيقي كان مقبولا أيامها وخاصة في مصر . تغيرنا حقا بعد ١٩٦٧ . الآن تتركز فاجعة السياب ، لاننا رأينا أنفسنا في مرآة حزيران ، قد يكون من القسوة حقا ان يفهم البعض السياب ـ كما رصد محمد الجزائري ـ « كخصم لدود لليسار العراقي » وأن يسقط هذا الحكم عليه ونتعامل مع شعره على هذا الاساس » . هكذا حكم قاس في مجال تقييم موقف السياب كفرد له وجوهه المتعددة . لكن تفسير موقف السياب لدى الجزائري غريب ، فالسياب الذي انخرط بوعي « المراهق الثائر » في النضال الجماهيري المنظم ، قد استقل عربات أخرى في قاطرة الحياة ، أدت به « الى كتابة مذكرات سياسية هبط فيها الى مستوى السباب على انتماءاته السابقة والحزب الذي كان منخرطا في صفوفه » فاذا ما سألت الجزائري : وكيف كان ذلك ؟ قال « ان ضوابط العمل التنظيمي ومزاجات الاشخاص وطبيعة العمل السري لم تحقق التوافق بين طبيعة السياب وتركيبه الفكري والسيكلوجي وبين مسيرة النضال ومقتضياتها اليومية » وهذا ما دفع السياب الى « تفجير بعض التناقضات الشخصية والفكرية والشعرية أثرت في مزاجه التنظيمي وجسدت مراهقته الرافضة للعديد من ضوابط العمل » . يرى الجزائري ان السياب وحدة كلية « جوهر وظاهرة » بالمصطلح الفلسفي. قد تنجح الفكرة في تفسير تراجيديا السياب . لكنها تطرح وضعية الفنانين الثوريين والمثقف الثوري عموما من جديد . اذا اتخذها كل منا ذريعة لتأكيد موقفه الذاتي من قضايا المرحلة ، فهي صالحة جدا لتطهير كل الحزيرانيين العرب من الاحساس المفجع بالخيانة . وقد يكون من الغريب أن يقول مدني صالح ان « الشاعر لا يقوى على تحمل

ـ التتمة على الصفحة ٨٢ ـ

القصائد

بقلم صبري حافظ

لا تصلح مقدمة واحدة للحديث عن عدة قصائد لعدد متباين من الشعراء ، الا ان تكون شديدة العمومية بالقدر الذي تتحول معه الى مقدمة عن الشعر لا مدخلا للحديث عن هذه القصائد دون غيرها . فالقصيدة عالم صغير له استقلاله الخاص ومفاتيحه المتفردة . ولن تجد مفتاحا عاما يفض مغاليق هذه العوالم المستقلة والمتنوعة ، بمناهجها البنائية المختلفة في تجسيد التجربة وفي متابعة حركتها أو رصد سكونها ، وبطرقها المتنوعة في استعمال الكلمات واختيارها وخلق علاقات الالفة والتنافر بينها . وباساليبها الموسيقية الصاخبة أو الخافتة واستغلالها الخاص لجرس الكلمات ولموسيقى العروض والقافية . وحتى اذا ما عثرنا على المدخل الخاص لكل قصيدة على حدة ، فاننا لن نستطيع أن نسبر أغوار هذه القصيدة وأن نتعرف على كل مستويات التجربة الشعرية فيها الا اذا وضعنا هذه القصيدة في مكانها من عالم الشاعر . حتى نعرف مدى تآلفها أو تنافرها معه ، ومدى انتماء مفرداتها الى قاموسه الشعري أو تناقضها معه ، ومدى اندغام مادة هذه التجربة ونسيجها في جزئيات العالم الذي يخلقه الشاعر . فمما لا شك فيه ان قصائد الشاعر الاخرى تلقي ـ سلبا أو ايجابا ـ دفقات من الضوء على كل قصيدة جديدة من قصائده .. بصورة يصبح معها الحديث من هذه الزاوية عن أي قصيدة حديثا عن الشاعر نفسه .

لكن تناول القصائد في هذا الباب النقدي (قرأت العدد الماضي من الآداب) لا يتيح للحديث عن القصيدة أن يصبح حديثا عن الشاعر . لانه ينحصر في حدود القصيدة وحدها . ومهما عظم شأن القصيدة او ارتفعت قيمتها فانها لا تستطيع ـ معزولة ـ أن تمنحنا مادة كافية للحديث عن عالم الشاعر وعن تجربته الابداعية ورؤاه . ولا تستطيع أن تضع أيدينا على دقائق منهجه الشعري الاثير في بناء التجربة الفنية ، ولا على التفاصيل الرهيفة لتعامله مع الكلمات ، وان استطاعت أن تمنحنا هذه الاشياء بصورة عامة وربما مبهمة . وليس هذا عدم اعتراف مني باستقلالية القصيدة أو بتفرد التجربة الشعرية الواحدة ، وانما هو تأكيد نقدي على ان الحكم على القصيدة شيء غير الحكم على الشاعر ، وان الحديث عنها ليس بالقطع حديثا شاملا عنه ، وان كان حديثا محدودا أو جزئيا . ليس فقط لاستقلال القصيدة عن الشاعر ، ولكن أيضا لكونها مفردة واحدة من مفردات عالمه الشعري . مفردة قد تمثل بقية المفردات وقد لا تصلح علما عليها اذا ما جنحت الى أي من الاطراف القصية في عالمه .. لذلك قد يبدو حديثي عن بعض القصائد قاسيا بالنسبة لشعراء أحبهم وأقدر موهبتهم .

.. ولنبدأ بعد هذه المقدمة الضرورية التي تبدو للوهلة الاولى وكأنها تمهيد اعتذاري مع انها ليست كذلك ، فقد ضمنتها الكثير من التحديدات النقدية التي سيسفر تحليل القصائد عن تفاصيلها ، لنبدأ حديثنا عن قصائد العدد الماضي من « الآداب » .. ولنفتتح الحديث بأول هذه القصائد ، وهي « الضيف » .

الضيف ـ نازك الملائكة

تتكون قصيدة الشاعرة الرائدة نازك الملائكة من ثلاثة مقاطع أو بالاحرى ثلاث حركات .. لان التجربة الشعرية في هذه القصيدة تعتمد على الحركة ببعديها المكاني والزماني ، وان لم يستطع البناء فيها أن يكون وجها من وجوه هذه الحركة أو واحدا من مكوناتها . ويبدو البناء للوهلة الاولى في هذه القصيدة وكأنه بناء محكم لتجربة متطورة ونامية . غير ان التحليل النقدي سوف يكشف لنا عن بعض التخلخل في هذا البنيان . وهذا التخلخل البنائي الذي أعنيه شيء غير عثرات الوزن أو قلق اللفة ، فقد تجاوزت نازك الملائكة هذه العثرات منذ أمد بعيد . بل ان تمكن نازك الملائكة العروضي واللغوي بالاضافة الى خبرتها الشعرية الطويلة يضفي على قصيدتها هذه الواجهة المتماسكة التي تجعل اكتشاف التخلخل خلفها شيئا عسيرا.. لانه ليس كامنا في هذه الجزئيات المبذولة للعين بسهولة ولكنه كائن في عدم تساوق الحركة النامية في القصيدة واطرادها . وفي سيطرة السكونية حيث كان يجب للحركة أن تسيطر . وفي عدم القدرة على الايحاء بالفاصل الزمني بين جزئيات التجربة الثلاثة من خلال التجربة ذاتها لا بالاقحام أو المباشرة . وفي افتقاد الانسجام والتوافق بين نسيج التجربة ومادتها من ناحية وبنائها الفني من ناحية أخرى .

فالقصيدة تتحدث عن التجربة العربية الكبرى من خلال الجرح العربي الدامي في فلسطين ، بصورة تجتهد في الابتعاد عن الخطابية والمباشرة ونحاول أن تجسد هذه التجربة القومية في مصطلح حسي وفي أحداث نامية . غير ان العثرات البنائية التي أشرت اليها قعدت بالقصيدة في بعض أجزائها عن بلوغ هذه الغاية بتوفيق واقناع. ولنصحب القصيدة حتى نتعرف على ما أنجزته وما قعدت عن بلوغه . ففي مطلع الحركة الاولى من القصيدة نجد ان الافعال الماضية المتعاقبة .. طرق .. وكنا .. وجال .. وقلنا .. تحاول أن تعطي تلخيصا سريعا لسكونية الواقع الليلي الصامت الذاهل الحزين الذي سيفد الى واجهته هذا الضيف آتيا معه بالحركة التي تنعكس على البناء اللغوي في وفود صيغة المضارع ـ يلقي ويطفيء ـ مقرون ببعض التعلات والامنيات مع انفتاح الباب عن هذا الضيف الغريب ..

عله يلقي من الغيب علينا
بعض وعد عن ديار سرقت منذ سنين
عله يطفيء نيران الحنين

غير ان هذه الحركة المقترنة بالتمني ما تلبث أن تنحسر عندما يجيب الضيف بأنه الفرح الجذلان المصحوب بالضوء واللحن المرح . ليعود السكون الرازح من جديد مستدعيا معه الافعال الماضية الراسمة لعودة كل تفاصيل الواقع الليلي الصامت الحزين .. طردنا .. وانطوينا .. ومضينا .. وتنتهي الحركة الاولى من القصيدة بتكريس تفاصيل الواقع الصامت الحزين بعد أن اختلجت سكونيته بالحركة والامل للحظة ثم انطوى على نفسه من جديد .

وفي الحركة الثانية من القصيدة يتكرر نفس المشهد بكل جزئياته وتفاصيله وان كانت التجربة بأكملها قد تحركت خطوة في نطاق الزمان والمكان معا .. فقد أغرق الصمت كل شيء . وأطلت بشائر الدمع معلنة عن حركة نفسية للواقع ترافق الحركة الزمانية والمكانية وتعمقهما .. وغلف ضباب الليل تفاصيل المشهد حتى استحال الى كن ومأوى . وانعكس هذا على البناء اللغوي في غياب الافعال نسبيا أو تقهقرها الى ذيول الابيات ، وسيادة الجمل الاسمية القادرة على تأكيد رسوخ هذا السكون والصمت والضيق ، والمزج بين صيغتي الماضي والمضارع في الافعال التي تراجعت عن مركز الصدارة واكتفت بدور وصفي يساهم في تأكيد سكونية الحالة . وبدأت القصيدة تخلق ذاكرتها الداخلية ونفسيتها الخاصة . وصرخ الصوت في ضيق عندما انطرق الباب من جديد على البيت الكئيب !! ضيفنا من أنت ؟ من ؟ .. ليضفي التكرار في (من ؟) لمسة نفسية تحمل الكثير من تفاصيل الضيق والكآبة وكراهية الانتظار . لكن الضيف يتكشف عن صورة اخرى من الفرح .. انه الهوى بشهده الرقراق .. وبرغم ان الهوى أعمق من الفرح وأكثر أصالة في ساحة قضية يحدق بها الحزن من كل صوب ، الا ان القصيدة تصفق الباب في وجهه على رد خطابي قاس ..

فصفقنا الباب صحنا : « لا نريد
نحن حرمنا الهوى ، لن نتذوق
قبل أن نثأر للشعب الشريد
من مذليه جميعا ونعيد
أرضه المسروقة الولهى ومأواه الطعين
انصرف يا ضيفنا ان الانين
والاسى أحنى على الروح وأشفق »

في هذه الابيات السبعة يهتز نمو القصيدة ويصطدم بتلك التأكيدات القاسية ذات النبرة الزاعقة ، التي تحرم الحب على انسانها ثم تتناقض مع نفسها بعد بيتين عندما تشير الى ان الارض المسروقة ولهى فكيف بالانسان الذي سيحررها .. وهل يستطيع هذا الانسان الجاف الناضب العاطفة أن يحررها بحق دون ان يشتعل هوى لها وحبا لتحابها ؟.. وكيف يكون الانين والهوى أحنى على الروح الراغبة في التحرير وأشفق ؟!.. هل أقول انها متطلبات القافية السيمترية الصارمة (نتذوق .. أشفق .. أحدق .. ممزق) ؟! أم هي الرغبة في مغازلة المفهوم التقليدي للرصانة اللغوية ؟!.. أليس للجديد رصانته الجديدة وتساوقه الفريد هو الآخر ؟!.. ألا ينطوي على سحر لغوي جديد هو سحر البساطة والتلقائية والتركيز والحتمية ؟!.. ولنترك هذه التساؤلات جانبا حتى نتعرف على الضرورة التي تدفع الشاعرة الى الانتهاء بالحركة الثانية من القصيدة الى نفس المصير الذي انتهت به الحركة الاولى منها .. فمنطق النمو في الحدث والتجربة كان يستلزم شيئا غير ذلك . ومن هنا فان قسر الحركة الثانية على الانتهاء باغلاق نفس الدائرة التي أغلقتها الحركة الاولى من القصيدة يوقعها في الركاكة والميلودرامية ..

وصفقنا بابنا والحزن أحدق
بأغانينا وعدنا نندب الشعب الممزق

هنا نحس بالتعسف وبالصوت المرتفع وبالصياغة القلقة على عكس النهاية الشعرية الجميلة النابعة من منطق التجربة في الحركة الاولى التي تنتهي بهذه الابيات :

وعلى نجوى فلسطين انطوينا
ضيفنا الحزن الضبابي ودنيانا حنين
ومضينا صامتين .

صحيح ان الدائرة تنغلق هنا وتنحسر اختلاجة الحركة الواهنة عن وجه الحزن من جديد ، لكن الحزن هنا ينطوي على أمل وعلى حنين ، ويمهد لطرقات الباب من جديد مع مستهل الحركة الثانية . أما نهاية الحركة الثانية بميلودراميتها الزاعقة فانها لا تقودنا بأي حال الى الحركة الثالثة والاخيرة من القصيدة ، بل توصد الباب على هذا الثوب اليائس الذي جاء نتيجة منطقية لتحريماتها الزاعقة في أبيات الجواب السبعة . فرفض الحب لا بد ان يفضي الى هذا الندب واليأس ، ويقف عقبة في طريقنا الى الحركة الاخيرة من القصيدة التي تبدو وكأنها مقحمة على سير القصيدة بعدما لف اليأس طريقها.

من هنا لا تأتي بداية الحركة الثالثة من القصيدة تنمية للبداية الجيدة للحركة الثانية ، والتي كانت بدورها نموا متطورا للحركة الاولى ، ولكنها تأتي تكرارا للحظة التي استهلت بها الشاعرة قصيدتها، بطرقها المفاجيء العاصف وهو يقع على اذن لا تنتظر ولا تحدس قدومه. صحيح ان البداية هنا أكثر حركة والايقاع أشد سرعة .. وصحيح اننا نعرف توقيت الطرقات لاول مرة في مقاطع القصيدة الثلاثة وهو الصباح بكل ما توحي به الكلمة من ظلال . لكن الموقف هو نفس الموقف .. والرد نفس الرد الاول .. ضيفنا من أنت ؟.. والجواب هذه المرة هو الغضب الحامل في كفه كؤوس اللظى الملتهب .. فيفتح له المنتظرون الباب على مصراعيه ويصرخون :

ان تكن نارا فنحن الحطب
انفجر يا غيظ وارتجي بنا يا حقب
قد تهاوى أمسنا المنتحب .
ومضت عنا سنين الصبر واليأس المهين
ضيفنا الحر الجبين
كل خشن في روابينا سيصفو ويلين
وسنسترجع يافا وجنين
فانفجر يا لهب
نحن أنصارك نحن العرب

في هذه الصرخات وهي صرخات بالفعل .. يسرع الايقاع ويكتسب قدرا من الحدة الباترة . وبطل فعل الامر في أفق التجربة للمرة الاولى ، فقد بدأ انسانها في الامساك بزمام حياته . وتظهر صيغة المستقبل من الفعل بعد ظهور فعل الامر استشرافا من انسان القصيدة للمستقبل . وبلغ التجربة الشعرية نهايتها بالرغم من امتزاج هذه الصياغة الفنية المقتدرة بنبرة خطابية زاعقة . وبطل من جديد تساؤل ملحاح : ألا ينطوي الغضب الثوري أو العاقل دائما على قدر من الحب بنفس قدر الغضب الذي يتضمنه ، الحب لواقع مضاد للواقع الذي يغضب عليه ويثور ؟ فكيف يمكن لهذا الغضب أن يدعي القدرة على استرجاع يافا وجنين وقد صفق الباب من قبل في وجه الهوى ؟! هنا تبدو بعض ملامح الخلخلة البنائية برغم الصياغة المقتدرة والتركيب اللغوي الرصين .

موال ـ خالد ابو خالد

قصيدة الشاعر الفلسطيني خالد ابو خالد هي آخر ما قرأت لهذا الشاعر الذي كثيرا ما استمتعت بعذوبة صوته وحرارة قصائده . وبرغم بعض الاخطاء ـ المطبعية ربما ـ في هذه القصيدة فانني استطعت ان احس صدق محاولته لاستخدام تكنيك الموال في بناء تجربته الاسيانة المثقلة بالشجن .. تجربة الفراق المر .. فراق الحبيبة وفراق الوطن .. لكن الفراق هنا ممتزج بالغربة وبالفعل وبالامل .. مثقل بالشجن الذي يبثه في النفس الايقاع والبناء قبل الكلمات والصور . مشتبك بياءات النداء المطوطة الملتاعة المتكررة ، في الموال وفي القصيدة ـ الموال في نفس الوقت ، مطل من ثنايا المراوحة بين استخدام ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب بتوقيت درامي بثري التجربة وبعمقها . من خلال كل هذه الادوات البنائية الفعالة وغير المحسوسة معا يقدم الشاعر مادة تجربته كما يقدمها من خلال الصور الشعرية الناضجة . ويعمد الشاعر في أكثر هذه الصور توهجا الى المزاوجة بين الجزئيات الانسانية والجزئيات الطبيعية حتى تمنح الموقف في القصيدة صلابة الظاهرة الطبيعية ورسوخها . فالدمع له قوة المطر وانهماره . والعصفور الناري الشوق الى وطنه والى حبيبته له انقضاض الشهب والنيازك وصواعق النيران . والمدن السماوية لها طعم الفردوس المرتجى وعذوبته .

وأهم ما في تجربة خالد أبو خالد في هذه القصيدة ـ الموال هو ذلك الكريشندو الذي يحكم الايقاع بكل مكوناته الجرسية والموسيقية ، حيث يبدأ الايقاع عذبا وسريعا ويستمر في الارتفاع والتوهج حتى يبلغ أعلى درجات توهجه ايقاعا وصورة عند نهاية القصيدة . ومن هنا يدلف الامل مع ذروة هذه النغمة المرتفعة المتوهجة ليكتسب قدرا كبيرا من التألق والصلابة :

أعود وفي شراييني
حكاية نخلة طرحت على الفقراء ـ بعد
مشقة السنوات ـ ضحكتها
وأكواما من البلح النبيذي المعطر
من عيون حبيبتي ، زوادتي
في الرحلة الاخرى الشتائية

لكن هذا النضج الواضح في بناء التجربة الشعرية لا يرافقه

ـ التتمة على الصفحة ـ ٨٤ ـ

القصص

بقلم سليمان فياض

مسرحية : قائل نعم .. وقائل لا

هـــذه المسرحية لبرتولد برشت ، عربها وقدم لها الدكتـور عبد الغفار مكاوي . وهو واحد من القلة المثقفة ، والنادرة الاخـلاص، بين المثقفين العرب . ومن خلال اعماله ، اكتشفـت ايمـانه بحريـة الانسان ، وبحقه في حياة ديمقراطية ، واكتشفت انه كباحث ودارس يختار قضاياه في حدود هذا الايمان . يختار قضاياه التي يعالجهـا بالبحث كدارس للفلسفة والادب ، ويختار قضاياه التي يعربهـا او يترجمها من لغات الغرب الى لغة العرب . بل ويختار التجارب التى يعالجها كأدب منـذ الخمسينات . وتذكر سريعوعابر للكتب التـي اصدرها ، والابحاث والقصص التي نشرها تأليفا او ترجمة ، ليس مجرد اختيار عام ، حسب مجرد الانتقاء والمفاضلة والترجيح ، وتبعا للقيمة والاهمية كما يفعل الكثير من المؤلفين والمترجمين ، ولكن اختيار آني وموقت ومقصود غالبا ، تباعا لمـا يشغله آنيا مـن قضايا وهموم، يثيرها المناخ العربي من حوله ، في مجالات الفكر والسياسة والاجتماع. فهو كاتب رأي وصاحب موقف . وليس أدل على اختياره الآنيوالمقصود من تعريبه لهذه المسرحيـة التعليمية ، التي كتبت لتلامذة المدارس ، فيمجتمع هو في أشد الحاجة الآن الى منيقول : نعم ، ومن يقول : لا . من يعرف كيف ومتى يقول : نعم ، وكيف ومتى يقول : لا . من يربط موافقته أو مخالفته ، تبعا للظرف والموقف والتجربة . ان المجتمـع الانساني كله ، يقول على لسان « الكورس الكبير » ، نفس العبارات في التقدمة لنص هذه المسرحية ، بل هاتين المسرحيتيـن : « قائل : نعم » و « قائل : لا » :

أهم ما ينبغي تعلمه هو الموافقة

هناك كثيرون يقولون : نعم

ومع ذلك ، فليس قولهم هذا دليلا على الموافقة .

كثيرون لا يسألون عن رأيهم

وكثيرون يوافقون على الخطأ

لهذا فان ما ينبغي تعلمه هو الموافقة .

وفي « قائل : نعم » يقول المعلم للصبي :

المعلم : أنصت الي . لما كنت مريضا ، ولن تقدر على مواصـلة الرحلة ، فلا بد أن نتركك هنا ، ولكن من الصواب ، أن يسأل المريض، ان كان من الواجب أن نرجع بسببه . والعرف يقضي كذلك ، بـأن يجيب المريض قائلا : لا ينبغي أن ترجعوا .

الصبي : فهمت .

المعلم : هل تريد ان نرجع بسببك ؟

الصبي : لا ينبغي أن ترجعوا .

المعلم : هل توافق على أن نتركك هنا ؟

الصبي : دعوني أفكر قليلا (بعد تفكير) نعم موافق .

هكذا !! « دعوني أفكر قليـلا » ، كأنه بحاجة الى تفكير ، كأن بوسعه أن يتخذ قرارا آخر ، كأن العرف ، المجتمع بسلطتهالاسطورية، لم يقرر له مصيره ، وما عليه الا أن يستسلم لقدره .

في « قائل : لا » ، وتحت ضغط المجتمع الواقعي ، لا المسرحي ، المجتمع الحي ، لا الاسطورة ، المجتمع الذي احتج على منطق المسرحية الاسطوري الاصل ، القبلي الذي يلغي وجود الفرد . المجتمع الـذي احتج على فكر « برشت » نفسه ، على ألسنة النقاد باسم الخـوف من الوقوع من جديد في أخطار المواقف السلبية التي حدثت في تجربة النازية . وعلى ألسنة تلاميذ المدارس في برلين ، لان فيها ايمانا أعمى بالسلطة ، وامتثالا لعرف غبي ، يفرض على صبي مريض الامتثـال والخضوع ، الموافقة على قتله .. يتغير الموقف كله . يقـول المعلم للصبـي :

المعلم : هل تطلب أن نرجع بسببك ؟ أم توافق على الالقاء بك في الوادي ، كما يقضي بذلك العرف الاكبر ؟

الصبي : (بعد تفكير قليل) لا . لا أوافق .

المعلم : (ينادي على الاخرين) تعالوا . ان جوابـه لا يـوافـق العرف . قال : لا . لماذا لم تجب بما يوافق العرف ؟

الصبي : .. أريد أن أرجع على الفور ، لان هذا هو ما يقضي به الموقف الجديد . وأنا أرجوكم أيضا أن ترجعوا معي ، وتعيدوني الى بيتي .. اننى الآن في حاجة الى عرف جديد ، ينبغي أن نأخـذ به على الفور ، وأعني به العرف الذي يحتم على الانسان أن يغير تفكيره ، ازاء كل موقف جديد يواجهه .

. . . . .

ألم أقل ان الدكتور عبد الغفار مكاوي ، يحسن الاختيار لقضيته، ويحسن اختيار الوقت لاثارتها ؟!

وأعود لوقفة مـــع النص المسرحي ، لبرشت ، تعليقا عـلى قضيتين فيه :

أسأل : هل من حق المؤلف ، ان يعيد كتابة عمله الفني بعد نشره واذاعته ، وبخاصة اذا وجد معارضة من الجمهور ، من المجتمـــع الواقعي الحي ، المحتج على رؤيـة المؤلف ، على منطق مجتمع عملـه المسرحي ، على سلطة العرف والعادة الاسطورية ؟ بكل طاقتي ، أقول : نعم . حين لا تكون رؤية الكاتب صائبة ، حين يكتشف بنفســـه ، أو بغيره ، ان هدفه كان عاما ، وغايته كانت خاطئة ، لانها لم تقيـد بالشرط والظرف والموقف ، لانه من الخطأ القاسي والقاتل ، الالتزام بحرفية المبدأ ، دون مراعاة لمعطيات الواقع .

ثم .. فلننظر فى « قائل نعم » وفي « قائل لا » الى الموقفين ، بل الموقف الواحد ، موقف الاختيار ، ولحظة البت والقرار . قـــال الصبي : نعم . أوافق ـ فى « قائل نعم ـ لان سبب رحلة الجماعة معه ، كان بحثا عن دواء للوباء . وقـــال الصبي : لا أوافق ـ فـي « قائل لا » ـ لان سبب رحلة الجماعة معه ، كان الحصول ، مجرد الحصول ، على نصائح الحكماء . تغير السبب ، فتغير نوع موافقـة الصبي ، لا اكثر ولا اقل ، برغم محاولة برشت ، تحت ضغط الواقع، والجمهور ، والنقد ، تحت ضغط الحياة ، لا المبدأ والفكر القاسـي ، أن يوهمنا بأنه قد أحدث تغييرا في نص مسرحيته ، وفكره ، ورؤيته . أي غبي ، حتى ولو كان صبيا ، في « قائل لا » ، وبعد معرفتـــه المسبقة بسبب رحيل الجماعة ، كان سيقول : لا . لكن المشكـلة الكبرى ، هي أساسا في أن يقول الصبي : لا ، في « قائل لا » لو بقي السبب الاول لرحيل الجماعة في « قائل نعم » . ان لحظة المواجهـة الحقيقية ، لحظة الاختيار الحر للصبي ، في « قائل لا » ، كـــانت تفرض ، معها ، على برشت ، ان يبقي السبب الاول في « قـــائل : نعم » ، مع : قائل : لا » . عندئذ كان بوسعنا ان نعرف ماذا صنـع برشت ؟ ماذا صنع المبدأ في مواجهة الواقع الانساني المتحرك الحي ؟ لكن برشت ، في تقديري ، هرب من الموقف كله ، بصورته الاولـى ، ومع سببه الاول . امتثالا منه بـ : نعم ، للواقع ، وللنقد ، وللتلاميذ. لم يكن اختياره التغيير اذن حرا . كان مجرد لعبة مسرحية . أحجـم عن المواجهة الجذرية ، حتى لو اقتضته هذه المواجهة الجذرية ، مجرد

تفيير بسيط : تواصل الجماعة رحلتها للبحث عن دواء للوباء ، وتترك واحدا منها ، أو اثنين للقيام بمهمة انسانية أخرى . هي مهمة العودة بالصبي الى بيته . لكن ، حتى هذا التغيير لم يلجأ اليه برشت !! ان الدكتور عبد الغفار مكاوي يعتذر عن برشت ، بأن : الذنب لا يقع على برشت نفسه ، بقدر ما يقع على الحكاية الاصلية (اليابانية) .. » التي استمد منها برشت حكاية مسرحيته . لكن هذا الاعتذار لا يكفي تبريرا كما ترون . فالعمل الفني ، هو أولا اختيار ورؤية ، مهما كانت مصادره . فهي أمام الاختيار والرؤية ، تقف دائما عاجزة .

لقد ضرب الدكتور عبد الغفار مكاوي أكثر من عصفور ، وبحجر واحد !!

حسن الضوي

أعترف سلفا وأقر ، بأن كاتب هذه القصة ، فنان موهوب ، وفنان قادر على القص بكل ما يلزمه من وسائل للقص ، ومن لغة وخبرة . لذلك سأفترض انني قد أوفيت له ، وللقصة ، وللآداب ، بكل ما يتحتم علي من ابداء للرأي . ورأيي في صالح الكاتب ، ومعه ، في هذه الحدود ، وأوقف هنا عند بضعة اسئلة ، اوجهها لنفسي ، في محاولة للفهم : لماذا اختار الكاتب هذه التجربة لقصته ؟ وماذا يريد أن يوصله الينا ، بتعبيره عنها ؟ قبل محاولة البحث عن اجابة ، فلنجب أولا عن هذا السؤال : ماذا تروبه لنا هذه التجربة القصصية ؟ ذلك أمر بطول شرحه . فلنحاول أن نحدد موضوعها اذن :

انسان ما ، مثلي ومثلك ، مشكلته في الحياة اليومية ، هي « العثور على فكرة تشغل الوقت . فالذهن لا يمكن أن يتوقف الا بالموت . وعلى هذا بدأت أفكر في الزحام » . هذا الانسان له « ذاكرة غريبة يصعب وصفها . تحقق قيود الزمن ، وتحقق نسبية لم يصل اليها اينشتين نفسه . أحيانا تثب اليها أشياء حدثت » ، وأحيانا يستلفته وجه ، أو يثير انتباهه اسم ، فيحاول هذا الانسان أن : « أقدح ذاكرتي ، وأترك ما أنا فيه ، وأهمل عملي ، ونزهتي وطعامي ، وأغرق في السرحان حتى أتذكر بعد عذاب طويل ان هذا الشخص يعمل جرسونا » . وحسن الضوي هو قضية هذا الانسان . سمع اسمه في الاوتوبيس . تذكر بعد مشقة بالغة ، انه رآه في مأتم زوج خالته ، وانه قدم له نفسه وهو يعزيه . ولا يتوقف « الانسان » عند هذا الحد ، بروح يبحث عن « حسن الضوي » ليس لهدف ، ولكن ، لمجرد ان يعرف . ليس بحثه هادفا كالبحث عن « زعبلاوي » نجيب محفوظ . وحين يوفق يهدأ . وحين يعجز يصيح في صديقه غاضبا : « وماذا تريد مني أن أفعل (لك) ؟ الحياة معقدة بما فيه الكفاية ، فبالله عليك لا تعمد الى التسبب في مزيد من التعقيد ، وخلق المشاكل من لا شيء . حبة تعمل منها قبة . بل قد لا تكون هناك الحبة نفسها . عبث اطفال لا يليق برجل مثلك » . ويدعوه صديقه ـ بالتلميح ـ الى قطع الوقت ، وشغل النفس ، كما يفعل هو ، مع نساء الليل . كأن ما يفعله ليس عبثا آخر ، لا يليق برجل مثله !!

الآن ، فلنحاول الاجابة عن السؤالين : لماذا اختار الكاتب هذه التجربة لقصته ؟ وماذا يريد أن يوصله الينا ، بتعبيره عنها ؟ فلنبدأ بالاجابة عن السؤال الثاني . يقول الكاتب ، على لسان بطله ، ان مشكلته هي العثور على فكرة تشغل الوقت . فله ذهن ، وذاكرة . ويقول الكاتب على لسان صديق البطل : « الحياة معقدة بما فيه الكفاية ، فبالله عليك ... » الخ . لكن فلنسأل أنفسنا ، والكاتب ، والبطل اذا استطعنا : لماذا تكون الحياة معقدة ؟ ان ذلك يدخلنا فورا في الاجابة على السؤال الاول : لماذا اختار الكاتب هذه التجربة لقصته ؟ انه أيضا يوقعنا مع الكاتب في مأزق . فلكي يعرف القارىء : لماذا تكون الحياة معقدة ؟ حتى يجد التبرير في هذا الهرب اليومي ، والبحث من البطل وراء ما لا يترتب عليه أي شيء ، بل هذا التبرير لصديق البطل ، الهارب أيضا مع نساء الليل .. لا بد له أن يقوم بعملية بسيطة ، هي احالة القصة على الواقع الذي نعيشه . فبدون هذه الاصالة تصبح القصة كلها غير مفهومة ، غير مبررة ، في اختيار تجربتها ، بل وتقل قيمة ما توصله الينا . ولكي يقوم القارىء بهذه العملية لا بد أن يكون حيا الآن . يقرأها الآن . ولو جاء مثلا هذا القارىء بعد ربع قرن ، اذا كنا حسني الظن ، وتغيرت الظروف الخارجية ، والواقع المحيط به ، لوقف القارىء حائرا ، يحاول أن يبحث عن تبرير للهرب ، للانشغال بالتافه ، وبالجنس : الحياة معقدة ؟ حسنا ، لماذا هي معقدة ؟ عليه أن يرجع اذن الى العصر الذي كتبت فيه هذه القصة ، الى التاريخ ، والى النقاد ، اذا كانت قد حظيت باهتمامهم . اذن ، فحياة هذه القصة في نفس القارىء ، وما توصله ، مرهونان ، مقيدان . لم ؟ أولا : لان القارىء الحالي مطالب بأن يعيد القراءة ، كما فعلت ، ليفهم ، ليعرف أزمة البطل ، وأسبابها . بين هذه الاسباب ، ان « الحياة معقدة » والقصة لا توضح هذا التعقيد ، بأية جزئية . فليتأمل حوله اذن ليعرف . ثانيا : لان القارىء ، في المستقبل ، كان الله في عونه ، بحاجة الى رف من كتب التاريخ ، اذا وجدها ، والبحث عن رأي النقاد ، اذا وجده . المشكلة كلها ، اذن ، هي ان هذه القصة لم تقبض بضربة معلم ، على السر الفريد ، في العمل الفني ، هذا السر يقول : « حياة العمل الادبي تكمن في داخله . تنبع من صلبه ، دون حاجة الى تاريخ ، أو نقد ، أو احالة الى واقع خارجي ، أو معايشة للزمن الذي كتبت فيه » . وليسمح لي الكاتب الاستاذ محمد الحديدي ، استثناء واحد، في معالجته القصصية لتجربته ، هو ، ان القصة كانت بحاجة الى تركيز . مزيد من التركيز . بالذات ، للحد من عملية التداعي المسرفة. أقول ذلك ، وأنا أعلم انني قد أسقط الآن ، وغدا ، في اخطاء مماثلة.. فعملي يبدو دائما ، في عيني ، غزالا !!

النجاة

على العكس من مغامرة الحديدي في البحث عن تجربة جديدة وموضوع جديد ، لقصته ، ومحاولته بها أن يقول شيئا في حياتنا المفجعة الراهنة ، يغامر الاستاذ اسكندر لوقا بقصة « النجاة » ، مغامرة أخرى ، مغامرة في الشكل لا في الموضوع . بالاسلوب التقليدي البسيط ، الذي تقتضيه تجربته ، كتب الحديدي قصته . وبمحاولة للدخول بالاقصوصة العربية في الشكل الجديد للقصة ، كتب لوقا قصة « النجاة » . وتجربة هذه الاقصوصة ليس في تقديري تجربة قصصية ، انها تجربة شعرية لا تزيد ، تصلح تجربة لقصيدة غنية وخصبة . وتبدو خارجة لتوها ، حتى بشكلها القصصي الجديد ، من أجواء يوجين أونيل البحرية بصورة أحس معها ، انها تجربة لقيطة ، عناها الحقيقي كان في انتمائها الى عالم أونيل الحضاري ، والمسرحي .

تحكي التجربة . ماذا تحكي ؟ هل يمكن أن نستوعب ما يقوله الشعر الا بكلمات الشعر نفسها ، نعيدها بذات الكلمات ، والترتيب، والحروف ، والنقاط ، والفواصل ، وعلامات الاستفهام ، والتعجب ؟ مع ذلك سأحاول الاقتراب من التجربة ، فأزعم ، حسب فهمي ، والمسؤولية تقع على الكاتب وحده ، ان التجربة تتحدث عن انسان يحلم بالسفر ، يجلس الى نافذة مغلقة ، في منزل يطل على البحر ، ويتحول الحلم في وهمه الى واقع ، يخوض تجارب ، وتثقل قلبه الغربة ، وقدميه الوحول ، وتؤرقه مناحة امه عليه ، وحسرة ابيه الدائمة لغيابه ، فيحلم في قلب الحلم ، بالعودة ، بعد سنتين ، الى

ـ التتمة على الصفحة ـ ٨٥ ـ

قرأت العدد الماضي من الآداب

ـ تتمة المنشور على الصفحة ـ ٦ ـ

الابحـــــاث

اعباء قضيته ، ما لم تعنه عليها ثقافة وهموم وتطلعات البيئـــة وروح العصر . ولم يكن العراق هذه البيئة الملائمة لتحمل اعباء مثل هـــذه القضية او اي قضية على مستوى الخلق والابداع ، بمفهومها الحضاري الشامل » . وهذا يطرح علينا سؤال حول تصور الجزائري لـــدور المثقف عموما في الثورة . هل يظل بعيدا حتـــى تستدعيه . نسال : واين الشاعر كطليعة واعية ومثقفة وحساسة ؟ لاحظ هذا التورم فـــي الذات ، ومظهره باغراقنا في الاهتمام بالفرد بتبرير خطيئته ولو كانت قاتلة ، ودعوتنا الى ان يتقدم له الواقع طائعا مختارا طالبا منـــه ان يشارك في تغييره .

ربما يتصل بموقف المثقف ، تلك الرسالة التي كتبها محمـــود درويش الى ابي سلمى كمقدمة لديوانه . والارجح ان محمود درويش كتبها وهو ما زال هناك ، فهو يتحدث عن ابي سلمى الواقف على الحد الثاني من السكين ، بعيد عنا بعد القلب عن العينين ، وقريب منـا قرب ضفة النهر الواحدة من الضفة الاخرى » ، وهو يحدثه « انـت تغني للعودة ونحن نغني للبقاء . يبقى نشيدنا ناقصا ما لم يكتمـــل بنشيدنا » . وهكذا نشرت الرسالة المكتوبة هناك ، وقد اصبح كاتبها هنا . قرأتها ولدي احساس مرير بأن البلاغة بمفهومها الدارج ككلمات منمقة ، هي جوهر فكرنا وبالذات السياسي . وعلى الاقل فان زعماء البرجوازية المصرية منذ مشايخ الازهر الى عرابي الى مصطفى كـامل وسعد زغلول ومصطفى النحاس ، كانوا فرسان كلام لا يبارون . حـاول ان تحصل على فكرة فما اقل ما تجد وسط ركام من الثرثرة الفارغة . اطل عليّ محمود درويش من شرفة البلاغة . احببته وهو في موقعـه يمارس موقفه . في بداية رسالته يقول « انه يبحث عن معجزة التئام تعيد وحدة البرتقالة التي شقتها السكين الى نصفين » . الغريب أن تلتئم البرتقالة خارج الاسلاك ، بعيدا عنها . ابو سلمى يغني للعودة ، سيغني محمود درويش ايضا للعودة ، وكان قد وعدنا ان يغني للبقاء . نحن نختار النفي الاختياري . ما افجع مصير السياب وهو في مرحلته الايوبية . حلم محمود درويش في رسالة الحب التي كتبها لابي سلمى ان يلتقيا ، كان الطريق امامه واضحا عندما كتب الرسالة ـ ربما قبل شهور فقط ـ وهو بنفسه حدده « سنلتقي بمـدى ما نذبـح وبقـدر ما نتحاشى مبارزة الموت نفقد حقنا فـــي الانتظار . سنلتقي بقـدر ما نمشي وبمدى ما نصر على الاحتفاظ بكوننا ضفافا » . عدل محمـود درويش ان يبقى ضفة للنهر تغني من هناك . في سنيك بار Snak bar (سميرامبس القاهرة) ، رأيته ، تحاشيت ان تلتقي العيون . فـــي داخلي حلم طعين . اكره معانقة مجهض الاحلام . تامل اسم البـار . كان اتاه يحدثه عن ثوار فلسطين الـــذين كانوا يحملون سلاحين : البندقية والقصيدة . (كانت القصيدة لابي سلمى) . غبرت موقعـي ولم اغير موقفي . هكذا قال . اصدقك . لكن الى متى نظـل نعيش هذه الثنائية ؟ شاعر يتحدث عن النضـــال وآخر يناضل ولا يكتب الشعر . (ناظم . سارتر . اراغون . موراك . لوركا . وحتى بابرون) . اذا كان اللقاء لن يتم الا بمدى ما نذبح . اذا كنا سنفقد حقنا فـــي الانتظار كلما تحاشينا الموت . فكيف يكون الذبح في الـ Snak bar وهو مكان مثالي لتحاشي الموت ؟ يفطن سامي خشبة في دفاعه عـن معنى وجود محمود درويش في القاهرة الى نقطة هامة . لكن الدفاع بمجمله احادي الجانب . له الحق ان يدق الجرس لكي لا نقـع فـي خطأ اعتبار محمود درويش هو فلسطين وثورتها وشعبها . الثورة أكبر واعظم من اي فرد ايا كان . لسنا فاشيين جددا . لكن في حـــدود الموقف الفردي لا غير ، فان محمود درويش يحتاج الى اعادة الالتئام . عليه ان يبحث عن معجزة تعيد التئامه هو . فهو البرتقالة المشقوقـة نصفين . « الموقف » و « الموقع » وحدة واحدة . لا تغير موقعك لانه هو موقفك . يوما سأرى محمود درويش في الاردن . في اي صف من الصفوف التي تخلخلت في مذابح أيلول الفاجعة . نحن نحتاج هـذه الصفوف . لنتطهر ، لنبرأ من الاوجاع . لننفـي الضعف والخوف . لنقضي على الثنائية .

في دراسة جورج طرابيشي نموذج غريب للحالة الحزبرانية . المقال غزل في الموت والفناء واللاعقل : تكريس للعجز عن فهم قوانيـن الوجود . لان ما حدث في حزيران كان غير مفهوم على الاطلاق ، وما زال كذلك ، فان اكتشاف عالم الموت يصبح هما اساسيا . الدراسة عـــن المجموعات القصصية لعبد السلام العجيلي . لن احاول رصد علاقتها بالموضوع الذي تدرسه . بعد بي العهـــد والمجموعات ليست تحت يدي . المهم في الدراسة ليس قيمتها النقدية ، ولكن ذلك الغزل الحار في الموت حيث هو حالة غير مفهومة لا تخضع للقانون العلمي ، لم يكتشفها ويكاد المقال يقول : لن يكتشفها . الغريب ان صديقـي القصاص جمال الغيطاني عثر على كتاب للشيخ حسن العدوي احـد الثوار العرابيين في مصر (١٨٨٢) كتبه عقب النكسة العرابية ، في مناخ الهزيمة المرعبة التي طوحت بالاحلام واجهضت الصحوة المصرية. والكتاب اسمه « تنبيه أهل الاعتبار الى احـــوال الجنة والنار » ، وهكذا لم يجد الشيخ العدوي وهو من أصلب الثوار العرابيين شيئـا يكتب عنه في مناخ النكسة سوى الموت .

يطوف جورج طرابيشي بعالم الموت ، يطالبنا أن نحرر انفسنـا من « الغشاوة الصفيقة التي ضربت بنسجها حول الخلايا الرماديـة فاعمتها عن رؤية الحقـــائق العليا » . جورج يطالبنا أن « نستبدل ابصارنا الحسيرة بفعل الروتين اعينـا جديـدة او بالاحـرى عقـولا جديدة » هذا الغزل الصوفي في الحقيقة العليا ينتهي بأن « للمـوت سرا لا يستطيع كل علم العالم النفاذ اليه . العلم يستطيع أن يقـرر احيانا بم مات الانسان ولكنه لا يستطيع أن يعلم لم مات » لن اتحدث بلغة العلم . فجورج لـم يتحدث بها . لكني اكره اهانة العقل الـى هذا الحد ، والدفاع عن الصدفة والقدرية واهانة القدرة على تجاوز الموقف . المقال يفسر جورج طرابيشي ولا يفسر العجيلي . هـــذا هو الجانب الذي اخذته منه . وربما يفيد ان نذكر خبرا معروفا ـ استكمالا لرصد مظاهر انقسام شخصياتنا ، فجورج طرابيشي من انشط مترجمي الفكر المادي الى العربية . في ذيل مقاله اعلان عن كتاب « أصـول الفكر الماركسي » . وفي نفس العدد اعلانان عن كتابين من ترجمتـــه الاول « متى يطلع الفجر يا رفيق ؟ » ـ صحيح متى ؟ ـ والثـــاني كتاب جارودي عن كارل ماركس . لماذا هذا الانقسام الغريب فـــي شخصياتنا ؟ جورج برتقالة مشقوقة نصفين . فمتى تحدث المعجزة ، معجزة الالتئام ؟

في دراسة الدكتور محمد النويهي « الواقعية الاشتراكية والشعر الحديث » يناقش قصيدة واحدة ، لجيلي عبد الرحمن « أطفال حارة زهرة الربيع » ، وقد ناقشها في اطار العرض السريع لتاثيرات تيار الواقعية الاشتراكية على الشعـــر العربي الحديث . وخاصة تلك التاثيرات السلبية التي تمثلت في الهتاف والخطابة وصياغة الخطوط السياسية في منظومات شعرية رديئة . الدكتور النويهي يتوصـــل بالفعل الى رصد صحيح لهذه الظاهرة . يقدم لنـا المناخ الذي ظهرت فيه . والمبررات الفكرية التي فرضتها . هذا برغم انه اساسا يرفضها. وهو يدرك ان عالم الثقافـــة « ينبغي أن يكون حرا مفتوحا لجميـع المدارس والاتجاهات الفكرية ، تتعارض وتتناقش ويختار منها النـاس ما يرونه أصلح لحاجاتهم وانسب لاحوالهم » . هذا لا يعنـــي أن يقف

الدكتور النويهي مع دعاة الفن للفن . ولكن المسالة عنده الا « نفني شخصية الفنان فناء تاما في المجموعة فلا يتميز عنها بشيء ، ولا يتميز فنه عن انتاج سائر الفنانين فيستحيل انتاجهم كله الى كليشهات مكررة مرصوصة » .

والواقع ان هذا القول يضع ايدينا على ملاحظة حزبرانية غريبة. فالدكتور النويهي يلاحظ ان الادب الهاتف كان « وليد اساءة فهم للمذهب الواقعي ، الجديد آنذاك » وان « الواقعية الاشتراكية نفسها حين يحسن فهمها الفنان ، ويمارسها ممارس ذو موهبة ومقدرة فانها كفيلة بأن تثمر لادبنا العربي ثمارا طيبة » وهذا صحيح تماما . بيد انه مما يكمل الصورة ما رصده « رجاء النقاش » في ندوة الآداب من ان « المدارس النقدية غير واضحة عندنا . والنظريات النقدية كلها غير واضحة . النقد الواقعي يقف عند الاوليات ، عند المبادىء العامة، رواد المدرسة الواقعية وقفوا عند حد التبشير » . المسالة اذن مسالة معايشة لما نؤمن به وفهمه . بالنسبة للشعر ولكل الوان الخلق الفني الاكثر تعبيرا عن الذات ، فان مشكلته هي مشكلتنا . الواقعيون في الفن عاشوا تجربة النضال وسط اجتماعات مغلقة ، تصاغ فيها الشعارات العامة. لم يدخلوا المعركة الاجتماعية كما يجب . لم يمارسوا طهارة النضال من أجل الحياة . كان طبيعيا أن تاتي أعمالهم فجة وغير ناضجة ، برغم انها لعبت دورا لا نستطيع أن نقلل من اثره . وايضا فليس غريبا انهم جميعا عندما سقطوا كثوار واجهضت أحلامهم ، وانهزموا ، غردوا كما يجب أن يكون التغريد . غنوا للحياة أكثر من اي وقت مضى . نحن اذن كنا نعيش هذه الحالة قبل حزيران . وسنعيشها بعده طويلا ، ما لم نتجاوزه ، ونشارك فعلا وبالسلاح في نفيه .

بدأ الدكتور « احسان عباس » ندوة الآداب بكلمات اراد بها ان يحول الندوة الى مناظرة . كنت أظن ان زمن المناظرات قد مضى ، وان عقلنا العربي قد ارتقى ونضج ، وان الانطلاق من « الابيض والاسود » كوجهين وحيدين ينفي كلا منهما الآخر قد آن اوانه . لكن الدكتور احسان ذكرني بأن هذا ما زال باقيا . دعك من انه قد افتعل هذه البداية ليثبت انه مدير ناجح لندوة على النحو الذي يفتعله مقدمو برامج الاذاعة والتلفزيون . لقد بدأ الندوة نافيا ان هناك أزمة نقد أصلا. برغم هذه البداية غير الموفقة فقد لاحظ ـ ملاحظة ذكية تلك ـ ان « نقدنا العربي ، قد تعود منذ القديم على المعركة ، وهكذا فكأننا من خلال هذا التاريخ الطويل قد ربطنا بين النقد وبين المعركة الادبية. فاذا خفت صوت هذه المعركة ، توهمنا ان النقد لا وجود له » . يبدو اننا لم ننف العقل القبلي تماما . اذا اضفت الى هذا ما قاله رجاء النقاش من اننا لا نحسن فهم ما يتصل بالمسائل المختلف عليها. واننا نحول الصراع الفكري الى معركة شخصية ونحاول ان نجيع من نختلف معه (فعل شوقي هذا مع العقاد) . ولا نميل « الى مصارحة بعضنا البعض ، ونفتقد القدرة على مصارحة الذات أيضا » . واذا أضفنا اليه أيضا شكوى النقاد المرة من ان العلاقات الشخصية تقيد الناقد ، يفقد صداقاته اذا ما قال رأيه . هنا يبرز لون من الخواء النفسي داخلنا ـ نحن مثقفي البرجوازية الصغيرة ـ لقد افتقدنا لزمن طويل المناخ الذي يجعل الصراع الفكري شيئا طبيعيا ومشروعا وتكفلت نظمنا السياسية والاجتماعية بنفي أي رأي حر . انعكس الامر علينا. اصبحنا نكره الراي المخالف حتى الموت . وفي كل الاحوال فنحن ومن نختلف معهم لا نفهم جيدا ذلك الذي نختلف عليه . ولا نسعى لذلك . وربما لاننا نقدر ذواتنا حتى المرض ، فنحن ـ حتى عندما نكتشف خطأنا ـ نجبن عن العدول عنه . ونحن ايضا نستسهل الكلمة . بدأ الدكتور احسان عباس الندوة نافيا ان هناك ازمة نقد ، واقتنع بعد خمس صفحات فقط بوجودها . هذا استسهال في ابداء الراي وعدم تحمل المسؤولية .

نفس المسالة في دراسة الدكتور عبد الحميد ابراهيم « رواد القصة وظواهر المجتمع المصري » . وبرغم ان لها بقية وهو أمر يغري بالانصراف عنها حتى لا نقع في خطأ مناقشة الجزء دون الكل ، فان شكل بنائها يتغلب على هذا المحذور . يذكر الدكتور عبد الحميد ان دراسته تقدم تمهيدا يتضمن صورة مجملة للواقع التاريخي الذي عاشه رواد القصة المصرية . ثم يتناول موقفهم من التركيب الاجتماعي ، ويعد بان يقدم في بقية البحث موقفهم من الشخصية المصرية حصيلة هذا التركيب الاجتماعي . ونلاحظ ان الكاتب لم يحدد بالضبط المفاهيم التي يستخدمها ، فما الذي يعنيه بالضبط بجيل الرواد في القصة المصرية ؟ وما هي حدوده التاريخية ؟ بدأ بهيكل ووصل الى توفيق الحكيم ومحمود البدوي والمازني . وما الذي يعنيه بالتركيب الاجتماعي ؟ لم افهم شيئا . برغم ان الاحصاءات مفيدة ولكنها بدت كمجرد زخرفة وزينة للدراسة ولا اكثر . والحقيقة ان الكاتب حاول أن ينطلق من وجهة نظر اشتراكية في تحليله للتركيب الاجتماعي . ولكننا نختلف معه في كثير مما توصل اليه وربما معظمه . ونظن ان المنهج الذي استخدمه والادوات التي اتبعها للتوصل الى هذه النظرة العامة ، قاصرة جدا ، ان لم تكن بعيدة جدا عن نيته الطيبة في تقديم وجهة نظر اشتراكية والانطلاق من تحليل طبقي . وفيما يتعلق بأدوات البحث فان عدم تحديد المفاهيم تحديدا دقيقا قد أوقع الباحث في استخدام احصاءات تنتمي لمرحلة سابقة أو تالية للفترة التي عاشها جيل الرواد . والمعروف ان جيل الرواد قد بدأ بهيكل ومارس دوره بعد ثورة ١٩١٩ بسنوات . وهو لذلك قد عاش في مرحلة انبعاث قومي ، في ظل احدى محاولات البرجوازية المصرية لتحقيق ثورتها . وهذا يعني بروز العديد من الحقائق الفكرية والاجتماعية . ترسيخ وتاكيد لمقولات الفكر الليبرالي المعروفة . حرية الانسان . المساواة . حرية العقيدة . حرية المرأة . الفكرة القومية . وهذا هو المناخ الرئيسي الذي صاحب ميلاد مدرسة الرواد في القصة المصرية ، والذي غاب تماما عن الدكتور عبد الحميد الذي ظن ان تزيين الدراسة باحصاءات يعطيها علمية تفتقدها . وهذا مثال عملي لزج النفس فيما لا تحسن فهمه . وهو جزء من ازمتنا الفكرية العامة.

.... وبعد ..

لعلني قد غفلت العديد مما يوجب الاعجاب ، لكني كنت احاول أن ارصد ظاهرة واحدة في مجمل ابحاث العدد . واظن ان بناء العدل لم يختل كثيرا . واذا كان قد حدث فعذري انني واحد من « الحزيرانيين العرب » !

القاهرة — صلاح عيسى

القصائـــد

ـ تتمة المنشور على الصفحة ـ ٨ ـ

غنى في نسيجها ، بصورة يبدو معها النسيج ، وهو المادة التي يصوغ منها الشاعر تفاصيل هذا البناء الفني ، شاحبا في بعض الاماكن . وقد دفع هذا الشحوب الشاعر الى الاستعانة كثيرا بمجتزءات الموال دون الاستعاضة عنها بالحس الشعبي وبالدم الفلكلوري الذي يسري في عروق قصيدته هو ان جاز التعبير . ومن هنا كانت هذه الاجزاء ـ التي استعان فيها بمقتطفات من الموال ـ اكثر اجزاء القصيدة فقرا وان بدت للوهلة الاولى غير ذلك . فالموال فيها يطفو الى سطح القصيدة ولا يتغلغل او يسري في الاغوار منها . ومن ثم فانه لا يمكنها من ان تجري تنويعاتها الخاصة على لحن هذا الموال الشعبي سواء اكانت هذه التنويعات مفارقة له او مرافقة لخطاه . وتظل الاجزاء التي تنطوي على روح الموال دون نصه اكثر اجزاء القصيدة نضجا وشاعرية .

يا زمان الوصل خذني ـ فوزي كريم

فوزي كريم صوت شاب في افق الشعر العراقي الحديث .. شاب بكل ما تعني الكلمة من معان .. شاب الجرس .. قوي الصوت شاب الفهم والرؤية . ينطلق من (حيث تبدا الاشياء) لا من حيث تاسن او تنتهي . ومن هنا امتزجت في صوته الجدة بالبكارة ، والحداثة بالاصالة . وهذا ما يبدو واضحا في قصيدته (يا زمان الوصل خذني او نشيده كما يحلو له أن يسميه . اذ يذكر انه نشيد من قصيدة . وان حظي في الواقع بدرجة كبيرة من الاستقلال العضوي والتكامل . وفي هذه القصيدة نحس بتيارات قوية من الشعر العربي القديم تسري في عروق القصيدة ولكنها لا تحيلها الى عمل تقليدي بل تعمق من حداثتها وتضفي عليها قدرا ملموسا من الجدة والاصالة . ولا اعني بهذا تلك التضمينات القديمة المبثوثة بمهارة وذكاء في ثنايا القصيدة ، ولكن ما اقصده هو ذاك التساوق المحكم الذي يشد جزئيات القصيدة الى بعضها البعض برباط متين ، ويبرز جوانبها البنائية والموقفية بتركيز ووضوح ، وذلك الاحساس الفطري ببكارة اللغة وطزاجة الكلمات . فالتضمينات التي تستعملها القصيدة تنتمي الى اسلوب بنائي شديد الحداثة والتعقيد ، وخاصة بالطريقة الناضجة الموفقة التي استعملها فوزي كريم هنا . حيث يقوم التضمين من خلال اشارات شديدة الايجاز والثراء بخلق مفارقة فنية خصبة بين عالمين كاملين .. عالم الواقع او التجربة الشعرية ، وعالم آخر موغل في القدم يستدعيه التضمين ليثري به تجربة الشاعر ويرهف احساسنا بتفاصيلها . وليس التضمين وحده هو الاسلوب الحديث المعقد الذي يلجا اليه الشاعر في بناء تجربته ، ولكن هناك ايضا هذا التركيز الحاد في صياغة الصورة الشعرية ذات الموجود المستقل عن المدركات الواقعية والاغنى منها . وهو اسلوب يؤكد لنا ان الصورة ليست مجرد اداة تعبير عند هذا الشاعر ولكنها اداة تفكير . واذا تاملنا هذه الصورة ـ الصور ، سنحس بكل ما اعنيه :

وسماء ، فتحت حاضرة العشق
ووشما نازفا في الصدر
يستصرخ أعراس القبيله
وخيولا ، جنحت للموت ،
حتى ازهرت ، في رحم الموت ، شقيقا
ودما اخضر ،
يستسلم للجرح الذي بين جناحي
فيرتد طليقا .

تقدم لنا هذه الابيات صورة كلية تتضمن مجموعة من الصور الجزئية الموحية ، والرموز الشعرية الشفيفة . وتعتبر هذه الصورة وحدة جزئية تسلمنا الى الوحدة الجزئية التالية (الاغنية) وتندغم في اطار الوحدة الكلية للقصيدة في نفس الوقت ، لتساهم في بلورة ذلك الاحساس الساري في اجزاء القصيدة بالاغتراب والوحشة والتوق الى الانطلاق والتحقيق .

ميكس تيودوراكس ـ محمد يوسف

ليست هذه اول قصيدة اقراها لشاعرنا المصري الشاب محمد يوسف وان كانت اول قصيدة اكتب عنها من قصائده . فقد قرات له العديد من القصائد التي اكدت لي ان محمد يوسف طاقة شعرية قادرة على الابداع والعطاء ، لكنها لم تتخلص من تاثيرات بعض الشعراء او بالاحرى لم تهضمها ، ولم تتمكن بعد من العثور على شخصيتها الفريدة وقاموسها الخاص وعالمها المتميز الرؤى والاصوات . وقد ترددت كثيرا قبل ان اسجل هنا هذه المقولة النقدية ـ المحبة القاسية معا ـ لكنني فرغت توا من قراءة آخر قصائده (من كراسة ابي ذر الغفاري) فحسمت التردد ودفعتني الى تسجيلها هنا . اما قصيدة « ميكس تيودوراكس : تنويعات على لحن الثورة » فبرغم طموح عنوانها وايحائه باسلوب بنائي ناضج هو اسلوب التنويعات المختلفة على اللحن الواحد ، فانها لم تستطع ان تنجح في تقديم ما طمحت اليه .. لا استبطنت حياة تيودوراكس بصورة كافية ، ولا بلورت من موقفه ما يستطيع ان يكون معالجة فنية للواقع الذي صدرت عنه القصيدة ، ولا تمكنت من تقديم اكثر من تنويع واحد على لحن الثورة . ولا يعني هذا انها قصيدة فاشلة ، فقد استطاعت في كل مجال من هذه المجالات الثلاثة ان تقدم بعض الانجازات . ولقد استخدمت القصيدة الاشارات الاسطورية لقصة بروميثيوس بنفس الطريقة المالوفة والمكرورة ، ووقعت في تكرارات غير موظفة فنيا ، وحاولت بطريقة ميكانيكية ان تجري لعبة تبادل المراكز بين الصمت ـ وهو محور كان يستطيع ان يثري القصيدة بالكثير من الايحاءات وان يبلور قضية الحرية التي ناضل من اجلها تيودوراكس لو احسنت معالجته ، وبين مجموعة اخرى من بدائله مثل السجن والحزن والموت والخوف والكبت والمنفى . كما انها تكشف عن ضحالة معرفة الشاعر بالموسيقى وهي فن الموسيقار اليوناني الذي يكتب عنه .. فكل ما يعرفه عنها معلومات شديدة العمومية . ولو كان الحال غير ذلك لاستفادت قصيدته كثيرا من معرفته الموسيقية في نسيجها وبنائها .. والموسيقى اقرب الفنون الى الشعر . لكن كل هذه الملاحظات لا تنكر على القصيدة عذوبتها الايقاعية ، وبعض صورها الناضجة ، وطموحها الكبير .

جمال عبد الناصر ـ صباح الدين كريدي

تحاول هذه القصيدة دون توفيق ان تتجاوز حدود المرثية العادية لتؤكد ان عبد الناصر ما زال حيا وانه ينهض من مسجده بعد غياب الشمس كل يوم ويذهب الى مكتبه يستمع الى نشرات الاخبار ويقرا الصحف وينظر بعض قرارات الدولة ثم يترك مكتبه ويطوف ببعض الاحياء الشعبية يستمع لاصوات الناس ولمشاكلهم ويتابع جولته بين العمال في المصانع وبين الجنود على الجبهة .. الخ ، ثم يعود من جديد الى قبره عند طلوع الفجر .. وتقدم القصيدة كل هذه الرؤى النثرية بلغة نثرية باردة وبناء قصصي ليس فيه تركيز الشعر ولا توهجه .. وبصرف النظر عن التصور الخاطىء لعبد الناصر كاسطورة ، فان المعالجة الشعرية شيء غير الاستطرادات النثرية التي تجعلنا نتساءل عن سبب اختيار جزئية من الجزئيات دون الاخرى ، وعن وجود منهج فني يحدد او يحكم طبيعة هذا الاختيار اصلا .

الاسم الآخر ـ محمد راضي جعفر

قصيدة الشاعر محمد راضي جعفر « الاسم الآخر » تنطوي على موهبة شعرية حقيقية ولكنها لما تزل في مرحلة النضج والتكوين .. فضلا عن الاخطاء المطبعية هناك الكثير من الاخطاء العروضية التي تعتبر عيبا كبيرا بالنسبة لشاعر يملك هذه الطاقة الشعرية القادرة

على صياغة بعض الصور الجيدة والمدهشة . ويكتب باقتدار عن أعذب الشعراء المحدثين تمكنا من الموسيقى وأغناهم بالايقاعات والتجارب العروضية الرائدة . واذا تركنا هذه الاخطاء جانبا فان القصيدة تنبىء عن قدرة الشاعر البنائية وتوحي بنضج فهمه لمعنى القصيدة الحديثة بكل تعقيداتها البنائية ومستويات المعنى والمعالجة الشعرية المتعددة بها . ففي القصيدة قدرة واضحة على استبطان معاناة الشاعر العربي وقدره من خلال تناولها لمأساة السياب الشعرية والانسانية . وعلى الايحاء الى كثير من الموضعات الحضارية الشائهة التي يعيشها هذا الشاعر ويعمل من خلالها وضدها معا . وهي تقدم كل هذه المستويات المتعددة من المعنى بأسلوب شعري وبمنهج شعري ، لا يحتاج من الشاعر قدرا أكبر من الاهتمام باداته الموسيقية واللغوية حتى يحقق في مجال الشعر الكثير .

القاهرة — صبري حافظ

* *

القصص

ـ تتمة المنشور على الصفحة ـ ١٠ ـ

الدار . ويواصل الحلم في بلاد الغربة والرحيل والتجوال .. الخ ، ثم نكتشف انه كان يحلم لمدى عشرين سنة في الغربة : « .. في أذني تتردد وصية راعي الكنيسة في بلاد الغربة . أمي أو السفر . قررت ان الازم الاولى ، واتخلى عن الآخر » ثم بالبنط الابيض : « في اليوم التالي ، خرجت جنازة صامتة من البيت المطل على البحر . وكان الهواء ما زال شديداً وقاسيا » . ويبقى القارىء ـ الذي هو أنا على الاقل ـ حائر : جنازة من ؟ الابن الذي يحلم ؟ أم الاب الذي لم تقو يده اليابسة على اغلاق النافذة المفتوحة ؟ أم الام التي حرنا معها ، هل ماتت قبل رحيله كما ذكر الكاتب ؟ أم ماتت بعد عودته من الغربة بعامين ، كما ذكر الكاتب أيضا ؟ أم ؟.. أم ؟..

لكن هذا ليس كل شيء في هذه القصة ، فهي في عملية التفتيت بين الواقع والحلم ، والتداخل بينهما ، تفتت أيضا ، مع الواقع والحلم ، والحدث المتناقض ، الزمن أيضا ، فنرى التجربة مكتوبة بصوتين ، بضميرين : صوت الراوي وضمير الغائب ، يتحدث عن تجربة الاب بعد رحيل ولده . وصوت البطل وضمير المتكلم ، يتحدث عن حصاد تجربته ، وتمزقه بين الغربة والدار ، وضياعه بين الوحول والعواطف . ويتداخل الصوتان والضميران : الراوي والضمير الغائب بالبنط الابيض ، ثم البطل وضمير المتكلم بالبنط الاسود ثم الراوي وضمير الغائب بالبنط الابيض ، وهكذا دواليك في «منتجة» ونظام عجيبين .

لعبة الشكل الجديد هي ، وعلى تجربة شعرية ، لا أعتقد انها تقتضيه أو تفرضه الا في اطار الشعر لا القص . فالتجربة ، كما قلت ، تجربة شعرية ، مكثفة ، يمكن ان تكون حصادا لتجربة قصصية اخرى . وعلى القارىء أن يقرأ ، ويعيد القراءة ليحاول ان يفهم . وعليه أن يقتنع بدعاوى الشكليين في الادب ، من ان الحدود قد زالت بين كل الفنون ، بين الشعر والقص والتشكيل ، كما زالت بين الواقع والحلم ، وفي عالم ما يزال يحبو كعالمنا ، واذا لم يقتنع ، فهو لا يعرف في الفن ، وهو غير متحضر ، وغير معاصر ، ولم يكبر بعد ليبلغ مبلغ الفن الجديد . وعلى القارىء أن يلجأ بعد العجز المحتم الى أخواننا النقاد ، ليفهموه أصول « الموديل » ، ورموز التجربة ، ومدى التحامها الضبابي بالواقع ، وتكثيفها الشعري له بالحلم . بديل آخر عندي ، هذا الشكل الجديد ، للحيل البلاغية البيانية ، والبديعية الزخرفية ، معا . لجوء الى اللف والنشر البلاغي المشوش ، ليس على مستوى العبارة ، وانما على مستوى العمل كله . ومن قبل شجب همينغواي هذه الحيل الادبية ، والتلاعب بوسائل القص بغير تبرير فني ، تقتضيه طبيعة القص في تجربة معينة . ولا أجد في موقفي الحرج هنا ، الذي لا أحسد عليه ، سوى أن ألجأ الى الناقد الصديق غالب هنسا ، الذي كتب يقول في مجلة « غاليري ٦٨ » ، في عددها الاخير ، في الصفحة الثامنة والثمانين :

« ان منطقة الامان للكاتب هي الواقع ـ التجربة المعاشة . وهو ان ابتعد عن هذه المنطقة ، فان كتاباته تصبح اما مجرد تركيبات ذهنية فقيرة ، خير لنا ألف مرة أن نقرأها في مقال ، من أن نقرأها في قصة ، أو تصبح مجرد بحث عن الطرافة . والطرافة نفري الكاتب ، لانها تلاقي استجابة واعجابا شديدين من القراء (غير صحيح يا غالب ، انهم فقط يخافون الايهام بالجهل وعدم المعاصرة . يخافون من النقاد والكتاب معا !!) . يسود الآن اعتقاد غريب ، اننا من خلال بعض الاعيب التكنيكية ، سوف نتوصل الى فن لم يسبق له مثيل . وأصبح من الشائع أن يرتبط اسم كل كاتب جديد بنوع من التكنيك ، يدعي انه به سوف يجدد الادب ، ويبعث فيه روحا جديدة . وأصبح الكاتب بدلا من أن نتعرف عليه بموقف فكري ، او بعمل فني عظيم ، نتعرف عليه من خلال تكنيك معين . هكذا عرفنا بيكيت ، ويونسكو ، وغرييه ، وساروت ، وغيرهم . وقراءتي المحدودة في هذا المجال ، قد أقنعتني انه رغم كل المزاعم فلسنا أمام بروست جديد ، أو تولستوي آخر ، وانما أمام كتاب متوسطي الموهبة ، يهدرون معظم هذه الموهبة في عبث لا طائل وراءه » .. الى آخر ما قال .

الولهان

هذه القصة ، وقفت عند حدود الحكاية « الحدوتة » المفتعلة النسج ، المفتعلة الشخوص ، والمواقف . شخوصها دمى ، لا تضحك ولا تبكي أحدا ، ولا تثير بعاطفا ولا تجاذبا من قارىء . الشخوص تتحاور داخل رأس المؤلف وحده ، وبمنطقه هو ، وبهدفه الوحيد : الاحتجاج على الرجال ، الذين سكتوا خانعين ، للنساء اللواتي خرجن متبرجات ، سافرات كاشفات ، أو مستعيرات لاحذية الرجال ، وسراويل الرجال ، وفصات شعور الرجال . مواقفها مصطنعة ومتكلفة : الفضوليون الذين يسألون ، والمرشد الذي يقوم بدور الدليل ، وتفلسف الولهان . ان العمل الفني أساسا ، يصدر عن فنان ، له موقف فكري . والولهان ، كتبها حقا فنان ، لكن موقفه الفكري مهتز في تقديري وقاصر . كيف يختار مثل هذه التجربة ، وهذا الولهان ؟ كيف يسفح عرقه ونور عينيه ، وعيون القراء في مثل هذا الموضوع ؟ هناك من الفكر والتجارب للاخ ابراهيم عاصي ، ولنا جميعا ، ما هو آصل وأبقى للادب الآن ، لتنبعث فينا « من الاعماق » كلماته الاخيرة على لسان « الولهان » : « أصوات رجالية خشنة ، ومروءات نائمة ، وعزائم مصلوبة ، وذكورة مغتصبة ، وحق هضيم » ، في القدس ، والجولان ، وسيناء ، وفي هذا الصراع الوطني الهادىء الساحق ، الذي نعيشه جميعا ، ونعانيه . هناك تحديات أخرى ، للرجال والنساء على السواء !! هناك تحديات تنتظر ، مع الفعل ، الكلمة الصادقة المؤثرة ، حتى ولو كانت حبرا على ورق ، وشخوصا تتحرك في وهم الفن .

القاهرة — سليمان فياض