قرأت العدد الماضي من "آداب"

القصائد

بقلم رضوى عاشور

قبل أن أتعرض لنقد قصائد العدد الماضي أود أن أشير الى تصوري للشعر والذي على أساسه أتبنى بعض القصائد وأرفض بعضها الاخر . ان هذا التصور بطبيعة الحال لم يأت كمجموعة من الافكار المسبقة التي تفرض نفسها على التجربة الفنية . ففي مواجهة هذه التجارب الفريدة المسماة فنا تكون الاستجابة تلقائية : فهنا أتوقف طويلا وأتشبث بالتجربة بفرحة طفلية ، وهناك أمر بسرعة ، وأمام عمل ثالث يكون شعور بالضيق والرفض الحاد . أقول أن هذا يتم بتلقائية في أول الامر ثم يكون السؤال لماذا ؟ في تصوري أن الشعر ليس محاكاة (سواء لما هو خارج الانسان او داخله) انما هو خلق لعالم بديل يجسد العالم الموضوعي في نفس الوقت الذي يتجاوزه ، وهذا العالم البديل منفصل وغير منفصل ، منفصل لانه متكامل تحكمه قوانينه ونظمه الخاصة والمادة الحياتية التي لا شكل لها تنتظم داخله ويصبح لها مكانها ودورها الخاص ، وهي تنتظم تبعا لمنطق خاص بهذا العالم الجديد – وهو شكل العمل الفني – ورغم انفصاله ، فهذا العالم البديل ليس منفصلا فهو ينطلق من العالم الموضوعي ، يستمد منه مادته ويستخدم لغته ويتوجه اليه .

انني هنا لا اتصدى لعملية التنظير ولكني ببساطة اضع نقاطا لمفهوم لي في الشعر قد يجعلني أقبل شيئا وأرفض شيئا آخر . بسبب هذا التصور وجدتني غير قادرة على تبني قصائد ممدوح عدوان وعلي الجندي مثلا . فقصيدة « لا بد من التفاصيل » لممدوح عدوان «تنقل» حالة الاحباط السياسي التي نعيشها جميعا لكن القصيدة عن طريق « التقرير » تظل في نطاق المادة الحياتية ولا تدخل عالم الشعر . وقصيدة علي الجندي التي تعبر عن نفس الشعور بالاحباط يمكن تلخيصها في صورة واحدة هي النخلة ، الوطن المثال هو النخلة « باسقة خضراء » والوطن الواقع نخلة يابسة قاحلة اللون « صليب من رغام » ان علي الجندي يفشل في خلق النخلة كعالم متكامل يحمل الوطن في داخله ، ان النخلة في قصيدته تظل « علامة » على الوطن وليست وجودا ماديا قائما بذاته له ثراء الرمز وايماءاته المتعددة .

وفي « ثورة المناقير امام صقر قريش المجوف » يوفق الياس لحود في اعادة خلق موقفه من التاريخ العربي في صورة صقر قريش المجوف ويتراكم عدد من التفاصيل الخاصة بحجرة وحديقة مهجورتين . لكن القصيدة تحتاج الى الاقتصاد . ويعيبها ايضا ان الشاعر لم يستطع ترويض اللغة فانقاد لتعبيراتها المسبقة .

اما قصيدة محمود درويش فلقد توقفت امامها طويلا . ان درجة نضجها الشعري تثبت مرة اخرى ان محمود شاعر كبير لم يكتسب شهرته لان ادب المقاومة كان « آخر موضة » في وقت من الاوقات . ان قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا » تشكل مرحلة من مراحل تطور محمود كشاعر ، وهذا التطور يرجع في المقام الاول الى تفاعله مع ظروف موضوعية معينة . كان محمود اثناء كتابة اشعاره الغنائية الاولى يعيش في الارض المحتلة يواجه الاشياء بشكل واضح . انه ملتزم بقضية محددة وبحزب محدد يواجه عدوا محددا ويكتب لجمهور بالذات . ان محمود في هذه المرحلة كان يتوجه الى عرب الارض المحتلة بشعره سلاحا في يده وأيديهم في خدمة قضية معينة ، هكذا بكل بساطة ووضوح لكن الوضع يختلف الآن .. المشاعر أصبحت مركبة متضاربة ومعقدة ، وفي غياب التنظيم الحزبي يبدو الطريق غير واضحة او على الاقل واضحة وغير واضحة في نفس الوقت . ويعيش الانسان القلق والخوف والغربة وعدم الانتماء . ان الفلسطيني في المنفى « سرحان » يعيش الرؤية المركّبة .. ويصبح الشكل التركيبي حتميا للتعبير عن التجربة الشعرية .

لقد استطاع محمود درويش في هذه القصيدة ان يضع يده على مادة حياتيه شديدة الخصوبة وان يستغل امكانيات الشعر الكامنة فيها . سرحان الانسان الفلسطيني المبعثر في القارات الخمس مقتول وقاتل ، يرسمه محمود على خلفية الوطن فتكون القصيدة ملحمة للاحباط والضياع والمرارة . تتبع القصيدة تيار الشعور لدى سرحان ومن خلال هذا « التيار » تتقابل المشاعر والافكار وتتكامل وتتناقض

سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا ، هذا العمل البسيط واليومي يرتبط ويمتزج بافكار عن الوطن وبأعمق ما في الوجدان من مشاعر ، وبين شرب القهوة وقضية وطن يخلق التوتر الشعري اللازم لعمل فني كبير . ان قضية الوطن بالنسبة للفلسطيني هي قضية دقائق حياته اليومية ، ان البن « رائحة البن جغرافيا » يتحول في هذه القصيدة الى وجود شعري – وفي اعتقادي ان الرمز الجيد هو وجود محدد موحي باشياء متعددة ولا محدودة – البن في القصيدة ارتباط حسي ملح بمكان وشعب وتاريخ . انه يوحي بآلاف الاشياء الصغيرة التي ان اجتمعت تساوي في النهاية شيئا كبيرا جدا هو الوطن .

ان سرحان – الفلسطيني في المنفى – يحمل في داخله ثقافة كاملة (وما اقصده هنا هو مجموعة المعتقدات والقيم والانماط السلوكية التي تميز شعبا) وبالتالي فأن الارتباط بالمكان ليس حنينا رومانسيا بل رغبة في الانتماء والاتصال بالاهل الذي انفصل عنه ولكن واقع سرحان هو الغربة . ويعبر محمود عن هذا الواقع بعدد من الصور والمفردات ينشرها عبر قصيدته مستغلا قوة الايحاء الكامنة فيها منها: التذاكر والباخرة والارصفة والنوادي ومكاتب الحجز وتاشيرات الخروج والدخول والحقائب .. حتى الارض تتحول بالنسبة للفلسطيني الى سجادة يمكن ان تسحب في اية لحظة من تحت قدميه .

ان تتبع الصور البنائية في القصيدة يكشف لنا عن مستويات ثلاثة ، صور الغربة وعدم الاستقرار التي أوردناها تشكل مستوى منها . المستوى الآخر خاص بالوضع القبيح الذي أدّى الى غربة سرحان وسوف يؤدي الى غربة آخرين في مناطق أخرى من العالم . تعبر عن هذا المستوى صور ومفردات فيها : الحارس ، الشرطي ، الخادم الآسيوي ، البرلمان ، منابر الخطابة ، البلاغات ، التوصيات وعيسى (نبي كاذب يختلف عن المسيح) « يجلس الى المكتب ويوقع صفقة خمر واقمشة » . المستوى الثالث خاص بالوطن ومجموعة القيم الانسانية الشريفة التي اعلنتها الانسانية عبر مسيرتها الطويلة ، هذا المستوى يعبر محمود عنه بصور ومفردات مستمدة من الطبيعة الموجية بالاستمرار والابدية او بصور لها قدسيتها وشرفها في الوجدان

التتمة على الصفحة – ٧٧ –

القصص

بقلم غالب هلسا

من القصص الاربع المنشورة في هذا العدد من مجلة الآداب ـ عدد فبراير ـ ثلاث عن المقاومة والحرب ، وهي قصص الاساتذة احمد سويد وجليل القيسي ورشاد ابو شاور . وهذا امر طبيعي في منطقة تقف على خط المواجهة مع العدو ، ونعاني احتلال بعض اجزائها، وفيها حركة فدائية نشطة . وبالاضافة الى هذا فان قضية فلسطين ، وخاصة قضية مواجهة العدوان ، قد اصبحت القضية المركزية التي تحدد سياسات الحكومات ، وتحرك أوسع الجماهير . وفي مثل هذا الوضع نفرض قضايا الحرب ومقاومة المحتل .

ولكن هذه القصص الثلاث نفرض علينا عددا من الاسئلة لا بد لنا ان نجيب عليها . فهل ادب المقاومة هو مجرد اعجاب ساذج بابطال اسطوريتين ، مصمتين ـ يسيرون الى موتهم دون رهبة او خوف، ام هو تعبير عن حركة الشعب بتناقضاتها ، وأخطائها ، بما فيها من جوانب سلبية وأخرى ايجابية ؟ وهل الاديب هو ذاك الذي يبح حنجرته بالهتاف ، وينغمس بالاعجاب الساذج بالبطولة ، أم هو الانسان صاحب الفكر والموقف الذي يعبر بادبه من خلال رؤيته الخاصة والايديولوجية التي يلتزم بها ؟ وهل موقف الفنان هو مجرد موقف ذيلي وتابع يعلن ان الشعب لا يخاف طائرات الاعداء ، وان الفدائي يحارب أعداءه دون خوف الخ .. ام يقف في الطليعة المؤثرة في اتجاه حركة الجماهير ؟

لا نحتاج الى جهد خارق لنجيب على هذه الاسئلة ، فالاديب يقف في الطليعة ، وذلك يتم من خلال تعبيره عن الواقع ومن خلال التزامه بفكر متقدم . وبهذه المقاييس بالذات نستطيع القول دون كبير عناء ان هذه القصص الثلاث تفتقد مقومات الادب .

ومن معاد القول ان نذكر ان الادب تعبير عن الخاص ، اي عن خصوصية التجربة المعاشة التي تكتسب تميزها من الرؤية الفريدة للاديب ، ولا يمكن ان يكون الفن تعبيرا عن تجريدات ومطلقات تتجسد في هذه القصص من خلال الابطال الذين يندفعون الى موتهم دون ادنى قلق او تردد .

ومن معاد القول ان نذكر ان الادب تعبير عن الخاص ، أي عن خصوصية التجربة المعاشية التي تكتسب تميزها من الرؤية الفريدة للاديب ، ولا يمكن ان يكون الفن تعبيرا عن تجريدات ومطلقات تتجسد في هذه القصص من خلال الابطال الذين يندفعون الى موتهم دون ادنى قلق او تردد .

ان هذا اللون من الادب يعكس نمطا من السلوك ويجسد ردود الفعل التي تتميز بها المجتمعات المتخلفة حيث توجد قطيعة كاملة بين ما نقوله وبين ما هو واقع . انه نفس النمط السلوكي الذي يكتب البيانات الرسمية عن الصداقة والاخوة بين الاشقاء العرب في الوقت الذي تختفي فيه الخناجر وراء العباءات وحيث التآمر والخسة هو الوجه الاخر للبيانات المنمقة بأطيب الالفاظ . في هذا الادب شيء مقدس وهو الانسان الذي يقاوم ـ مقدس الى حد لا يكاد يجعله من البشر ـ واما ما يحدث من صراع بين مختلف المنظمات في الفكر او الفعل ، فعلينا أن نغطيه خلف غشاء البطولة المستحيلة .

وحتى لا اكون مبالغا او متجنيا فسوف اعرض هذه القصص الثلاث واحللها رغم ضعفها وخلوها من كثير من مقومات الفن .

الموت مع الزيتون ـ احمد سويد

في هذه القصة يصر الجد العجوز ان يحمل حزمة من اغصان الزيتون ليزرعها رغم ان النفانات الاسرائيلية تشن غارة تحرق الاخضر واليابس استمرت ما يزيد على ساعة . انه يرفض ان يدخل الملجأ ليحتمي من الغارة . ولم يكن أمرا بالغ الخطورة والاهمية الذي جعله يذهب لزراعة اغصان الزيتون في ساعة الغارة ، وانما فعل ذلك ليبرهن انه لا يخاف من الطائرات المغيرة ! « وصحت به :

ارجع يا جدي .

فتلفت نحوي بمرارة مطعمة بشيء من السخرية :

ـ اتراني اخاف من غربانهم التي تسلح هناك ؟

واندفع يعدو » .

وحتى لا نشك لحظة واحدة في شجاعة هذا الجد واستعداده للفداء فاننا نراه يلتقط الحصى ويقذف به النفانات الاسرع من الصوت ، ويبصق عليها لا يهتم بقنابل النابالم التي تتساقط حوله . وحتى لا نعتقد ان هذا الجد قد فقد عقله فالكاتب يخبرنا :

« لا تلوموا جدي فهو لا يعرف الخطط الحربية ... وكل ما يعرفه ان القصف ما يزال مستمرا ، وان طائرات العدو تروح وتجيء بسلام كانها تقوم بنزهة ممتعة للترويح عن النفس » .

والجد رمز للشعب الذي يتحرك بحسه دون وعي ، الشعب الذي لا يخاف . واغصان الزيتون التي كان ينوي الجد زراعتها ترمز الى اصرار الجد على الاستمرار في المستقبل من خلال شجرة الزيتون التي تعيش مئات السنين ، وعندما يموت ـ فلم ينجه الحصى الذي يقذف به النفانات ولا بصقات الاحتقار بعد أن يكون رمزا للتحدي :

ومن باب الملجأ رأيته يهوي فجاة الى الحفرة .

وهرعت اليه ، فوجدته يعانق غرسة الزيتون ممزق الصدر ، وعيناه على الغرسة الخضراء التي زرع ، وجبينه معفّر نحو الشمس » .

ان كل حركة وسكنة يقوم بها هذا الجد مرسومة لتؤدي دورا كانه ممثل في فيلم مبتذل .

والاعتراضات على هذه القصة كثيرة ، ابتداء من الفهم المتخلف الذي يصدر عنه الكاتب فيصور البطولة على انها مجرد حماقة تجعل البطل يزدري أدوات الدمار ويعتبرها كانها لم تكن . ان الصورة التي يقدمها الكاتب للجد ، والتعليقات الكثيرة التي تفسر سلوكه تجعلنا لا نتردد في الحكم ان الكاتب يرى في هذا الجد الغريب مثالا للبطولة وللثورة على الواقع . ومثل هذا الجد يجعل المحاربين في فيتنام ينزوون خجلا وخزيا . لقد قابلت كثيرين ممن شاهدوا الفيتناميين وهم يحاربون ، او وهم يتعرضون لغارات الطائرات الامريكية فلم يروا ان الفيتناميين قد قذفوا تلك الطائرات بالحصى او انهم استنكفوا ان يختبئوا في الملاجيء .

ان ما نمجده في الشعب ، او ما يجب ان نمجده هو ارتفاعه الى مستوى المسؤولية ، وكون الازمة قد ولّدت فيه فهما لقضايا العصر وقدرة على التجاوب معها والاستجابة لتكنيك العصر المتقدم . أما مثل هذه البلاهة والخرق اللذان يتميز بهما هذا الجد فيجب ان يدانا . والاديب الذي يقف في الطليعة ليس ذاك الذي يمتدح تلقائية الشعب ولكنه ذاك الذي يمجد وعيه .

والقصة مكتوبة بلغة خطابية، خالية من صدق المعايشة الحقيقية، وحرارة التجربة الواقعية :

« هكذا بكل بساطة ، ودونما مبرر ، صار الرصاص مطرا ينهمر فوق حقولنا فيستنبتها القحط والجحود والخواء ..صار الموت يتخطف احبابنا ، ويجنيهم في غير مواسم القطاف ... » . وهنا تختلط نظرة الكاتب ، بمشاعر الراوي ، بتبرير وتفسير بطولة الجد لتصبح في النهاية موعظة عن سوء أخلاق العدو .

كما ان لغة القصة خالية من الحساسية اذ تحول الواقع المباشر

ـ التتمة على الصفحة ـ ٧٧ ـ

المسرحيات

بقلم الدكتور ابراهيم حمادة

مفاهيم « المسرح السياسي » و « مسرح الاسقاط السياسي » لا تزال في حاجة الى تمييز وتحديد اصطلاحي لانها متخالطة في معظم تفسيرات غالبية المشتغلين بفروع الفن المسرحي في عالمنا العربي. فكل شكل درامي يتعرض بالنقد المقنّع غير المباشر لظاهرة اجتماعية لهـا علاقة بالسلطة الحاكمة يعد مسرحاً سياسيا على التعميم ، حتى لقد استنبت مصطلح جديد عام بدأ يشيع ـ كالموضة ـ هذه الايام هـو « مسرح التسييس » .

والحقيقة ان تجارب « المسرح السياسي » تختلف في جوهرياتها عنها في « مسرح الاسقاط السياسي » وان تشابهت الدوافع وبعض السمات الثانوية في كلا المسرحين . « فالمسرح السياسي » الحـق نادر الزيارة لاوطاننا العربية ، لان الاوضاع السياسية نفسها لا يمكن ان تسمح بوجوده المتواصل لانه لا يشكل خطرا على نموها فحسب ، وانما تهديدا لوجودها ذاته . اما مسرح « الاسقاط السياسي » فهو الاب الشرعي لمعظم المسرحيات التي ظهرت بعد يونيه عام ١٩٦٧ وتصف نفسها بانها «تسييسية» . وهي مسرحيات خجلي في نقدها، ومتحجبة الافكار ، وتثير الظنون أكثر مما تؤكد من يقين ، ومن ثم فان بعـض الحكومـات العربيـة تسمح بوجودها ـ متضررة ـ لان القنـاع على تلك المسرحيات يخفي وجها مشكوك في ملامحه ونواياه الحقيقية .

و« المسرح السياسي » الخالص هو الذي يتعامل مباشرة ـ ودون مواربة ـ مع قضية اجتماعية تهم قطاعا عاما في الامة ، مع ربط هذه القضية بالتركيب الحكومي القائم وتحميله مسؤوليتها . انه مـسرح يعتمد في منطلقه على اساس ايديولوجي ثوري ، ويقدم شرائح مـن الحياة او الماضي ينقد بها نتائج المؤسسات الحاكمة نقدا جهيرا . وهذه الشرائح المعراة تدعم معطياتها في التأثير أساليب التنفيذ المعروفة في المسرحين اللحمي والتسجيلي كالكلام المباشر ، وشرائط السينمـا ، وحقائق الوثائق والاحصاءات، والاناشيد، والاغاني ، واللافتات..الخ. وبسبب هذه الثورية ـ كما سبق أن قلت ـ تندر ممارسة المسـرح السياسي ، لانه يتطلب حدودا ديمقراطية أبعد من تلك التي تحددهـا وتتباهى بها بعض الحكومات في الشرق والغرب على السواء .

اما المسرح الذي بدأ يشيع ـ رغم سخط السلطات وتململها ـ فهو مسرح من نوع آخر ، هو « مسرح الاسقاط السياسي » . وهـذا المسرح يقتطع ـ من الغالب الاعم ـ مادته الخام من التاريخ والاساطير ـ وأحيانا من الواقع ـ ثم يحاول مؤلفه أن يهيىء هذه المادة لكـي توازي في معطياتها الظروف القائمة،حتى يتمكن المتفرجون من اسقاط شواغلهم السياسية عليهـا . وكأن كاتب هـذا النـوع من المسرح يلقي ضوءه على شكل مادي فلا يطرح غير ظل ، حواشيه الخارجية متطابقة مع حواشي هذا الشكل في ماديته . أما الظل فيستحيل عليه انيعكس قلب هذا الشكل المصمت والمؤطر بهذه الحواشي . انه كتابة مسرحية، ومن ثم فقد تختلف نوعيات الاسقاط من شخص الى شخص تبعا للهموم السياسية التي تبهظ النفس . ان الفـرد ليعجز عن التعبير عنها ، او عن حلها حلا عمليا بسبب ظروف القهر ، فيضطر الى ان يغرق في ضبابيات الاحلام الواعية او غير الواعية ،واما يضطر الى أن يتنفس المخنوقات المعششة بداخله عن طريق اسقاطها على مسرحية من هذا النوع ، فيرضى ويتطهر من انفعالات السخط .

ومسرحية « مفاتيح غرناطة » للدكتـور عمر النص التـي نشرت بالآداب في الشهر الماضي تنتمي في نوعيتها الى « مسرح الاسقـاط السياسي » . فقد اقتطع المؤلف الفاضل من تاريخنا حقبة نكدةسوداء بما فيها من تشاحن وفرقة وتخاذل ومعارك ونهاية دامية ـ تتمثل في سقوط آخر معقل للعرب في الاندلس ـ ثم صاغ ذلك في قالب سردي حواري موعزا لقارئه في السر والعلن ان يوازي ذلك كله بنكبة فلسطين وما اكتنفها من ظروف مماثلة ، وعلى القارىء بعدئذ ـ أن يسقط على المسرحية من عندياته ما شاء له من المقابلات والمشابهات . وعلى هذا ، فان مغزى المسرحية تعليمي مباشر ، لانه متصارع ، ولا يحتاج الـى اجهاد الذهن وكده ، وتجريب الخبرة في التأويل واحتمالات التفسير، بل ان المؤلف ـ مشكورا ـ دلنا صراحة ـ في غضون المسرحية ـ على خلاصة الوقائع التي ظلت بدورها تعلن عن نتيجتها ، ومن ذلك نجـد السفير المسيحي يعظ القائد العربي المتشاجع في خمسة وعشريـن سطرا ، نقتبس منها :

« لقـد انفقتم اوقاتكـم كلهـا يخاصم بعضكم بعضا ويقتل بعضكم بعضا ، لا تردعكم عن قتالكم قربي ، ولا يصرفكم عن خصامكم احساس بالخطر الكبير الذي يتهددكم ، كأن الارض قد خلت الا منكم فلم يعد فيها عدو يتربص بكم ، أو خصم يرتقب منكم غفلة حتى ينتزع منكـم هذا الملك الذي لا تستأهلونه . بل دعوني أزعم انكم تكرهون بعضكم بعضا اكثر مما تكرهوننا ... الخ ... الخ » .

ورحم الله شيخ مسجد قريتنا الضرير ، فقد ظل يقول مثل هـذا الكلام لاجيال القرويين طيلة نصف قرن ، ولو هادنه النقد الدرامي وجامله لكان حصاده أعظم من حصيلة شكسبير حجما خمسين مرة على الاقـل .

التاريـخ والدراما

بعد أن ضعفت قبضة العرب على الاندلس ، وبدأ الوهن يدب في اوصالها ، أخذ المسيحيون يزدادون قوة ويستولون على المدن واحـدة وراء الاخرى حتى انحصر حكم العرب في غرناطة بجنوب اسبانيـا . فبين عامي ١٢٣٨ و ١٢٦٠ م ، استولى فرديناند الثالث ملك قشتالة مع جايم الاول ملك أراغون على بلنسية ، وقرطبة ، واشبيليـة ، ومرسية . وقدر على العرب ـ بعد غزوات أعدائهم لهم ـ ان يتقوقعوا في غرناطة مدة قرنين ونصف . ومع انهم كانوا يتمردون ويحطمون اسوار العزل بل وينتصرون على أعدائهم في بعض الملاحم ، فاندسائس ملوكهم وتشاحنهم كانت تعـود عليهم فيالنهاية بالاندحـار والانكسار،

حتى ليذكر التاريخ ان الاتاوة التي كان يؤديها محمد العاشر سنـة ١٤٣٦ الى المسيحيين للحفاظ على مملكته كانت تعادل اكثر من اثنى عشر الف دينار . وبالرغم من الهجمات العربية الشجاعة وظهـور قواد شديدي المراس والبأس حققـوا بعض الانتصارات الحاسمة ،الا ان المسيحيين كانوا يزدادون قوة واصرارا واقتناعا بأن أعداءهم ـ ان آجلا أو عاجلا ـ سيتآكلون ذاتيا بسبب فرقتهم وتنازعهم المسلـح المستمر . وفي أواخر عام ١٤٩١ وقف السلطان ابو عبد الله في بقية من فرسانه المزقي القلب يسلم فرديناند الخامس وزوجته ايزابيلـلا مفاتيح مدينة غرناطة ، ثم انطلق بعدها الى قرية قريبة ، وأخذ يجهش بالبكاء وامه عائشة تقول له : حق لك يا بني ان تبكي كالنساء ، لانـك عجزت عن ان تدافع عن المدينة دفاع الرجال .

وهكذا ضاعت الاندلس من أيدي العرب الى الابد .

استقى الدكتور عمر النص مادته الدرامية من تاريخ السنوات العشر الاخيرة لحكم العرب في غرناطة ـ أي بين عامي ١٤٨٢ و ١٤٩٢. ولا شك ان المنازعات والخيانات والبطولات التي تزدحم بها هذه الفترة القصيرة السوداء تصلح لصنع أكثر من عشرين تراجيديا اذا ما تمكن خيال المؤلف من التمرس بأدوات الفن الدرامي ، ومن التعرفالواقعي

ـ التتمة على الصفحة ـ ٧٨ ـ

قرأت العدد الماضي من الآداب

ـ تابع المنشور على الصفحة ١٤

القصائـــد

الانساني من هذه الصور البحر ، المطر ، الحقول (مرج بن عامـــر وحقول أريحا) ، القمح ومنها ايضا المسيح ، العدل العلم الوطني . وسرحان يرتبط بالمستوى الثالث ويقتله المستوى الاول والثانـــي « حربك حربان . وحربك حربان »

ان عليه ان يواجه غربته وان يواجه الشرطي وخادمه الاسيوي ومنابر الخطابة والحروف السمينة .

ان سرحان لا يمثل فقط الفلسطيني في المنفى بل يتجاوزه بمعنى ان تيار شعوره يقدم الوعي بالقضية الذي يجب ان يكون وليس الوعي الكائن فعلا ويظل السؤال يلحّ على عقل سرحان :

اتذهب صيحاتنا عبثا ؟
كل يوم نموت ، وتحترق الخطوات . وتولد عنقاء
ناقصة ، ثم نحيا لنقتل ثانية .

وسرحان يعرف ان « هنالك نموا شديد الخصوبة لا بد مـن تربة صالحة » وسرحان يسال ـ بلغة الشعر طبعا ـ كيف لا تتكرر نكسـة المقاومة. كيف تولد العنقاء كاملة ويبعث من رمادها الوجود الفلسطيني كاملا وعلى ارضه. ولان القصيدة عمل فني كبير فهي لا تنتهي بالسـؤال بل تتركه معلقا ويختم محمود درويش قصيدته باللحظة الوجدانيـة المكثفة التي كان قد بدأ بها العودة ولو بالخيال الى الارض الام :

ويكتب سرحان شيئا على كم معطفه ، ثم تهرب
ذاكرة من ملف الجريمة .. تهرب .. تأخذ منقار طائر
وتزرع قطرة دم بمرج بن عامر .

القاهرة ـ رضوى عاشور

★ ★ ★

القصص

الى فرقعـة خطابيـة :

« كانت عيناه ترسلان الشرر ، وشارباه الابيضان اكثيفـــان يرقصان من الغيظ والانفعال ، وكانت اللعنات تتدحرج على لسانـــه بقرقعة كقرقعة الصخور وهي تتدحرج من اعالي الجبل » .

مذكرات فدائية شابة ـ جليل القيسي

في هذه القصة يهرب الراوي من احد السجون الاسرائيلية بزورق يجذف به طيلة يومين كاملين حتى يفقد وعيه . يصل الزورق الى شاطىء احدى المدن الساحلية فيسعفه أهلها وهو في حالة غيبوبة .

وبمجرد ان يصحو من غيبوبة الارهاق يسأل عن اسم المدينـــة فينبئونه بانها مدينة (ط) ـ فينهض على الفـور ليبحث عن حبيبته التي تسكن هذه المدينة وتعمل مدرسة فيها . يقابل زميلتها وفي طرفـــة عين تعطيه مذكراتها بعد ان تخبره ان حبيبته قد غادرت المدينـــة . وبقية القصة هي مذكرات تلك الفتاة .

ان هذا الكاتب السريع لا يدع شيئا للمصادفة .

والمذكرات تحوي شوق الفتاة الى حبيبها وتمجيدها له الـــى جانب بعض الملاحظات الذكية عن الحرب والحياة ، وبعض الاحـــلام الغريبة التي تأتيها على شكل كوابيس في الليل . اما كـون الفتـــاة فدائية كما يشير عنوان القصة فهو ـ فيما يبدو ـ صفة لحقت بهـــا فيمـا بعد . ففي قرب نهايـة المذكرات تعلن الفتاة :

« انني الآن في مكان ما من الدائرة الملتهبة ... لن أقول لك اين انا ، واعتقد انه غير مهم أن تعرف . ليعش كل منا عالمه . وجميل ان يعيش الانسان في القتال بمجرد التخمين ... »

ومذكرات هذه الفتاة بشكل عام بما فيها من نانق ، وشـــوق مراهق للحبيب ، واعجاب ساذج ببطولته الخارقة ، وكثرة ما فيهـــا من اقتباسات من الشعراء المعاصرين ، وتلك الحكم والتأملات التـــي تطلقها صاحبة المذكرات تجعلها شخصية يصعب تصورها او وجودها . ففي لحظة نجدها فتاة مراهقة ، وفي أخرى نجدها امرأة محنكة تسبر أغوار الواقع . ومن الصعب ان نتصور استطاعة مثل هذه الشخصية المنشغلة بانتظار الحبيب ان تعلن انها اختارت العمل الفدائي ، وانها لن تدل الحبيب على عنوانها ، ذاك الحبيب الذي لم تفعل شيئا في هذه المذكرات سوى ان تشتاق له .

وفي اليوم الاخير ـ ١١ كانون الثاني ١٩٦٩ ـ يبدو ان الكاتب لم يتنبه الى سياق الاحداث . ففي هذه الليلة صحت الفتاة من نومها بعد أن غزتها سلسلة من الكوابيس . احدها ان فخذ حبيبها مصابـة بالغنغرينا وان الطبيب يقوم ببترها بمنشار طويل . صحت الفتاة في منتصف الليل وهي في حالة شديدة من الفزع . وتمضي مذكـــرات هذا اليوم لتقول انها عندما زارته في الجبهة كان اول شيء فعلته ان مست فخذه لتتأكد انها ما زالت في مكانها . وهناك استحالة فعليـة ان تكون قد قامت بزيارة الجبهة في الفترة الفاصلة بين يقظتها بعـد تلك الاحلام الغريبة وبين كتابتها مذكراتها في هذا اليوم .

ان مجموع هذه الانتقادات الموجهة الى هذه القصة والمتمثلة في مجموعة المصادفات التي ادت الى حصول الراوي على مذكرات حبيبته، وتناقض شخصية كاتبة المذكرات ، واستحالة سير الاحداث في السياق الذي رويت به يشير الى حقيقة واحدة وهو ان هذه القصـة تفتقـــد صدق التجربة المعاشة وتصور واقعا ساذجا لا وجود له .

ورغم هذا فانني أقدر كثيرا هذه اللغة الرصينة الحساسة التـــي كتب بها الكاتب قصته .

الثلج ـ رشاد ابو شاور

في صفحة واحدة تروي هذه القصة شنق بعض الابطال ، تجربة السجن والحياة في الزنزانة ، والتعذيب . هذا يستغرق تلك الصفحة اما الباقي فهو يسترجع ذكرى مروره باحد مخيمات اللاجئين ، ومقتل الشيخ الجليل ـ أي شيخ جليل ؟ ـ . والقصة لا تقول شيئا ـ ولا تثير أي انفعال . انها مجرد تقرير سطحي ، وبدائي لتجارب كبيرة . فالكاتب يعلن انه وحيد ويشعر بالكآبة ، وان الاوجاع ترج بدنه و ... دون ان يتأنى لحظة واحدة ليعمق أيا من هذه الاحداث او الانفعالات .

الزائدون عن الحاجة ـ محمود دياب

وقصة الاستاذ محمود دياب تروي بضمير المتكلم ـ جميـــع قصص العدد مروية بضمير المتكلم ـ حكاية انسان مصاب بشبه حالة فصام. نلمس مظاهر هذه الحالة بالخوف المرضى من الاتصال بالآخرين، وبانتظار مصائب تقع من مصدر مجهول ، وبتصور مؤامرات وملاحقـات غريبـــة .

ومثل هذه الشخصية المهانة ، الخائفة موضوع اثير فـي الادب العالمي والمحلي ابتداء من شخصية بطل معطف جوجول ، وشخصيات دستويفسكي وتشيكوف وعشرات القصص في الادب المصري ـ تيمور ونجيب محفوظ ، وكثير غيرهم .

ولذا فان تصوير هذه الشخصية ان لم تقترن بمعالجة ورؤية جديدتين فسوف يظل مجرد تكرار لما قبله . ولا اعتقد ان قصة الاستاذ محمود دياب تضيف أي شيء لما سبق ان كتب عن هذا النمط.

وأهم نقد يمكن توجيهه الى هذه القصة هو انها لو كتبت بضمير الغائب لما تغير فيها شيء . فالراوي يستبطن ذاته بنفس القدر من الموضوعية والحياد اللذين يمكن صدورهما عن شخص اخر يراقب الراوي ويحاكم سلوكه .

وهذه ليست مجرد قضية تكنيكية ولكن دلالتها تتعدى ذلك كثيرا. انها تشير الى ان الكاتب لم ينفذ الى اعماق الشخصية التي يصورها ولم يستطع ان يكشف عن طبيعة رؤيتها . ان عالم المصاب بأعراض الفصام أو الهلوسة عالم متكامل له مقوماته ومنطقه وتبريراته التي تختلف اختلافا أساسيا عن مثل هذا المنطق الموضوعي الذي يحاكم فيه الراوي نفسه من خلال منطق ومقومات الحياة الواقعية .

فعندما يعلن الراوي انه انسان عكتئب ، ولكنه مثقف ، فهو يشرح اسباب اكتئابه ويضع حدود ثقافية بحياد وسعة أفق الكاتب نفسه : ان تجهم العالم الخارجي وقذراته تثير اكتئاب الراوي . اما ثقافته فهي ثقافة انسان متوسط التحصيل ، يكتفي بمعلومات عامة عن كتاب رأس المال ، والكثير عن حرب فيتنام ، وكل شيء عن تاريخ الصهيونية وفكرة سريعة وغير كاملة عن هيجل وسارتر وتفاصيل حياة فانجوخ وبيتهوفن . وعدا هذا فهو يقرأ الصحف اليومية ويقرأ بعض المسرحيات العالمية ويتردد على السينما مرتين كل شهر .

والراوي مدرك تماما ان ثقافته محدودة وهو يعتذر عن ذلك بسبب راتبه الضئيل . اي انه يحاكم نفسه بوعي خارجي ومتجاوز لوعيه الخاص .

وفي الجزء الاخير من القصة يتخلى المؤلف عن كل محاولة لسبر أعماق شخصيته ،ويحول الموقف الى نكتة . فها هي فتاة تقبل عليه ، فتاة جميلة طيبة ، ترتبط به دون ان يبذل مجهودا . ان عالما جميلا ينفتح امامه لينتشله من واقع بؤسه ومرارته . وبينما هي تنتظره امام باب المنحف يتخيل ان شخصا ما يراقبه فيتخذ قراره بسرعة . يقرر ان يعود الى البيت حتى لا يقع في مصيدة . يعود فرحا لانه ضلل مطارده المتخيل ، وهو من شدة سعادته يكاد يبكي . ان فقده للانسانة الوحيدة التي كان يمكن ان تفتح امامه مباهج الحياة لا يثير عنده اي معاناة أو تأزم بل هو فرح فرحا لا يمكن تصوره .

القاهرة — غالب هلسا

★ ★ ★

المسرحيات

على مكنونات النفس البشرية في ظروفها المتقلبة . الا ان مؤلفنا العربي اقتحم المجال التاريخي بروح متحفظة ورغبة مخلصة في تسجيل التفصيلات ما وسعه ذلك . وهذه (الامانة) المفرطة — وهي في بعض الاحيان مسيئة جزاها الله — لم تساعده على تطويع الخامة الاولية للاحتياجات المادية والروحية للمسرح ، حتى ليمكن القول انه من السهل جدا استخلاص مادة تاريخية مركزة ومتكاملة من مسرحية « مفاتيح غرناطة » تغني عن قراءة مؤرخات هذه الفترة . ولاهكذاتكون معالجة التاريخ المعالجة الدرامية المستهدفة .

ان التزام الكاتب المسرحي بالخطوط التاريخية الاساسية امر جوهري ، غير ان الاكثر جوهرية هو تفسيره الفلسفي ، وحرفيته الدرامية،وحريته الملتزمة التي تمكنه من مزج الواقع التاريخي بالخيال المجرب حتى يصل الى عجينه مقننة قابلة للصياغة المسرحية . ان اختيار وانتقاء الحادثة التاريخية لعملية المسرحية يتطلب حسا فنيا واعيا — اولا وقبل كل شي — والا اصبحت المسرحية اقرب الى سجل اخباري منها الى مسرحية بالمعنى السائر مهما أسبغ عليها مؤلفها من بيان وبديع وزخارف شعرية . فالصائغ الماهر يبني لقطع الماس الصغيرة هيكلا من الذهب الابيض او الاصفر بدلا من أن يصنع خاتما كله من الماس المرصع بالمعدن . بمعنى ان المؤلف المتمكن يكتفي بحادثة تاريخية واحدة ينميها بخياله وأحداثه الثانوية التي تغذي المسار الدرامي الرئيسي ، وان يودع كل ذلك في اطار من فلسفته وتفسيره الخاص لوقائع الماضي بدلا من الالتصاق (الوفي) بهذا الحشد من الاحداث التي يجري أهم ما فيها خارج ما يمكن ان يضمه ويعرضه النطاق المسرحي .

ان الضرورة التاريخية — ليست الضرورة الفنية — هي التي حملت الدكتور عمر النص على — أن يقسم مسرحيته — دون ترقيم او تفصيل — الى مشاهد قصيرة يربو عددها على العشرين . والعبرة ليست في التجزئة مهما بلغت ولكن في الاستعمال الفني الصحيح لها. فالحدث الدرامي الذي يمتد في المسرحية كلها لا يعيبه التجزيء الى وحدات ولكن يعيبه فقدان الوحدة العضوية والتي يؤثر فيها بالخلخلة انسلاخ بنية رئيسية فيها . وهذا الحشد من المناظر السريعة التغير لا يمسكها غير رابط هو الرابط التاريخي وليس الرابط الفني ، بدليل ان الفراغات التي ما بين الحلقات المرتبطة بتسلسلات التاريخ قد امتلأت بالسرديات التاريخية المباشرة على لسان الراوي لكي تكمل ما سبقها وما يمكن ان يلحقها . وفي بعض الاحيان كان المؤلف يزيح هذا الراوي جانبا لكي يحتل مكانه في صوغ عبارات الندب ، والرثاء ، والنعي الحار . ويمكن أن نتمثل ما قلناه في تلخيصنا المجرد لنصف المسرحية تقريبا .

يتكون المشهد الاول من حوار يدور بين السلطان ابي الحسن وامرأته الجارية الرومانية حول رغبتها في تولية ابنها يحيى الملك بدلا من ابي عبدالله ابن ضرتها عائشة .وتنجح هذه الزوجة الدساسة — بعد بضع جمل قليلة : — في أن تقنع السلطان لاتخاذ موقف عدائي من ولده ابي عبد الله وأمه ، حتى ليصرخ : «ويلها مني..ويلها مني». ثم يصيح في الحرس : خذوا الاميرة عائشة وولديها الى برج قمارش . احكموا القيود عليهما » . ثم يدخل الراوي ليخطرنا بأن الاميرة سجنت ثم هربت مع ولديها .

ويعقب ذلك الموقف الثاني ، وهو دردشة بين بعض الاهلين المناصرين لابي عبد الله ضد أبيه : « فلنذهب اليه اذن ... أجل فلنذهب اليه » . ويأتي الراوي ليبايع معهم ابا عبد الله .

فاذا كان المنظر الثالث سمعنا حوارا يجري بين السلطان المخلوع ووزيره الهلفوت حول مبايعة الشعب لابي عبد الله ، وينهي السلطان حديثه بقوله : « سالجأ الى أخي السلطان الزغل . سارحل الى مالقا » . ويقبل الراوي ليحدد لنا عمر أبي عبد الله ، بأنه فتى في الخامسة والعشرين ، وبأنه اعتلى عرش غرناطة عام ١٤٨٢ » .

وتلي الحلقة الرابعة لنستمع الى الاميرة عائشة وهي تنصح ولدها السلطان الجديد بالصلاح وحب الرعية ، الا ان صوت العراف (وهو مذكور في التاريخ ايضا) لا يزال يردد بأن الاندلس ستضيع على يد ابي عبد الله . ويقطع ذلك الصوت قدوم القائد ليخطر مولاه بأن القشتاليين هزموا في مالقة . فيصيح السلطان الفشل : « فلنفز الحصون التي يحتلها ملك قشتالة . لننطلق الى الشمال » . ويعلق الراوي على نزوة السلطان في ذهابه الى الحرب .

اما الحلقة الخامسة فهي قصيرة ويؤديها جماعة من جنود غرناطة قصدوا منها ان يعلنوا هربهم ، وبأن سلطانهم المتهور وقع في الاسر . ثم يطلع علينا الراوي ليعرفنا بأن المسكين « أسر في نيسان سنة

١٤٨٣ » . بعد ان غلبه القشتاليون « عند قلعة اللسانة » .

ويلي ذلك المشهد السادس ، وهو عبارة عن بضع جمل قليلة مفادها ان غرناطة في حاجة الى سلطان . فيتقدم السلطان ابوالحسن لينصب اخاه السلطان ابا عبدالله الزغل . ويهل الراوي ليضيف بأن « السلطان ابا عبدالله وقع في اسر القائد كابرا وسرعان ما ذهب به هذا القائد الى سيديه فرديناند وايزابيللا .. الخ » .

ويدور حوار متعجل في اللقطة السابقةبين الملك فرديناند وسفير غرناطة حول افتداء السلطان الاسير ، يقاطعه ويختمه الراوي بان أبا عبد الله انسان ضعيف العزم « فماذا لو استطاع فرديناند ان يبلغ بواسطته مآربه في هدم الاندلس ؟؟ » .

فاذا ما جاء المشهد الثامن وجدنا فرديناند يحاور اسيره اباعبدالله حتى يقنعه بان يكون عميلا ضد عمه الزغل . ويعلق الراوي على ما جرى من معارك وفتن في ربض البيازين احدى ضواحي غرناطة نتيجة لخيانة ابي عبدالله .

ويتحاور رجلان في الموقف التاسع حول خيانة اهل ربض البيازين وقبل ان يتماسكا في عنف يسرع الراوي ليقول بان القتال دام شهورا طويلة ، وان « اهل غرناطة ظلوا على ولائهم لسلطانهم الزغل لا حبا بالزغل بل ايمانا بان ابا عبدالله اصبح اداة في يد الملك فرديناند يصطنعها لكي يهدم دولة الاندلس وزرع الشقاق بين ابنائها ... الخ ».

ثم يلي الفصل العاشر وجندي بسيط يخطر السلطان الزغل بان ملك قشتالة قصد بلش مالقا يريد افتتاحها . ويهرع الراوي الى اخبارنا بان القتال دار عنيفا بين الزغل وفرديناند ولكن « سقطت بلش مالقا في ايدي القشتاليين في نيسان سنة ١٤٨٧ ... الخ »

الدراما والدراما

وهكذا تمضي بقية المسرحية في لقطات متسلسلة ومركبة في صيغة سردية فوامها الوقائع التاريخية كما سجلتها الوثائق .وهذه اللقطات يعلق عليها الراوي او يكملها بما حدث من معارك لا يمكن تصويرها على خشبة المسرح . ومما يؤسف له ان تلك اللقطات الحوارية فقيرة النصيب من الاحداث المسرحة التي تعتبر عصب الدراماكجنس فني ، ولكنها كانت تتم في غالبها الاعم عن طريق اثنين يدليان بمعلومات وصفية يمكن اضافتها كلها وفي منتهى السهولة الى سرديات الراوي نفسه دون ان تصاب الحبكة الدرامية بأي تفكك . في حين ان الحدث الدرامي هو قوام المسرحية سواء كانت على النسق اليوناني او الاليزابيتي ، او الكلاسي الفرنسي ، او الابسني ، او حتى العبثي . وفي هذا يقول جورج سنتيانا : « اذا كان الروائي يرى الاحداث من خلال افكار الاخرين ، فان الكاتب المسرحي يتيح لنا ان نرى افكار الاخرين عن طريق الاحداث . » ولنتأمل هذه العينة البسيطة من الحوار الذي لا هم له غير التعريف والادلاء بمعلومات تاريخية :

« القائد : اجل يا مولاي . ما كاد النبأ يصل الى اهل غرناطة حتى هرعوا الى سوق المدينة يظهرون فرحهم بهزيمة القشتاليين .

ابو عبدالله : وماذا حدث في مالقا ؟؟

القائد : لقد حاول فرديناند اقتحامها ، يريد تطويق الاندلس من جنوبها ، ولكنه هزم يا مولاي. لقد هزم يا مولاي واسر الوف من اكابر القوم .

ابو عبدالله : لقد هزم فرديناند في مالقا . هزم على يد عمي .

القائد : نعم . لقد قاد الزغل المعركة فلم يغادرها حتى دمر جيوش قشتالة واباد فرسانها .

ابو عبد الله : عم فارس مرهوب . كان تلك الدماء تنكر قرابتها لي ... الخ .. الخ » .

حتى اذا ما كان المشهد الاخير في مسرحية « مفاتيح غرناطة » وقف ابو عبدالله المهزوم يسلم مفاتيح غرناطة للملك المنتصر فرديناند. وتصيب شهوة الكلام ابا عبدالله فيرثي الموقف في بكائية طويلة افتتح بها ؤلف مسرحيته كما اختتمها بها . وهذه البكائية ـ رغم طولها ـ لا تهز عاطفتنا بالفجيعة لانها صور بيانية مجردة من الشحنات الانفعالية التي كان يمكنها ـ اذا ما صح نسجها ـ ان تهز الوجدان القومي . ان لغة المؤلف فيها مبتردة ومزحومة بكلمات عاجزة عن ان تصنع كيانا فنيا حارا قادرا على اقتحام النفس العربية وزلزلتها عن طريق تحسيسها بنكبة لم ينكب بمثلها العرب الا في فلسطين . وليس فيها ما يصدق مع الواقع التاريخي والفني غير سطورها العشرة الاخيرة . ان الكارثة كتاريخ اكبر بكثير من هذا التصوير المونولوجي . وكان يجب ان يحدث العكس ويكون الفن اعلى مرتبة من التاريخ كما هو معروف دائما ، لانه بدلا من ان يقدم سردا جافا يفوص في الذات ، ويقدم الطبائع بدلا من الخصائص . وانه لشيء غريب حقا على اصول الدراما الصحيحة ان يقف الملك فرديناند وزوجته ايزابيللا وسط انصارهما في مفتتح المسرحية ساهمين واجمين يستغرقان الى ما يزيد على مائة سطر ، يتباكى بها ويتناوح السلطان المهزوم ، ويقاسمه في بعضها قائده الاحمق ، ثم بعد تلاوة هذه الملحمة القصيرة ينسحب الملكان بالمفتاح دون ان ينبسا بسطر واحد ، وانما يتركان مجال الحديث للراوي النشط لكي يلقى على المسامع ما يزيد على الاربعين سطرا فيما حدث وما يمكن ان يحدث .

ولعل مرد عجز المسرحية عن توصيل الاحساس بالفجيعة التي قصدت الى تصويرها هو افتقارها الى الموصلات الفنية وفي مقدمتها بناء الحبكة ، ورسم الشخصيات ، والتركيب اللغوي الدرامي ، ثم موقف الكاتب كرجل مفكر يتمايز بجهاز من الموهبة والوعي المثقف . وقد سبق مناقشة العنصر الاول وتحليله كتاريخ خالص تعوزه حرفية البناء من عرض ، وتازم ، وتشويق ، وثانويات ، ومفارقة ، وطقس عام ... الخ . اما شخصيات المسرحية فشفافة وباهتة ، لان ابعادها النفسية والاجتماعية تفتقر الى الوقائع المميزة التي تعتبر من العوامل الهامة في التصوير وتحديد السمات . فابو عبدالله ـ الشخصية شبه الرئيسية ـ لم يكن اكثر من شارد محايد رغم انه مؤسس اللعبة . ولم تكن الاحداث التي يجري معظمها خارج المسرح بقادرة على تصوير شخصية التصوير التجسيمي . كما ان ما يسرد عنه لا يترك الاثر الذي يمكن ان يخلقه تصرفه من ماجريات الامور مثلما تدور في صيغة درامية يمكن ان ترى بالعين والادراك معا .

اننا لا نتعاطف مع الكارثة ـ رغم فداحتها ـ لان ممثلها الاول وهو يتلو بكائيته امام فرديناند ـ وكما نعرفه في التاريخ ـ يبدو شخصا خائنا ، ضعيف الشخصية ، انانيا ، شارك في صنع النكبة عن حماقة وعجمة في الادراك . فهو يقول عن نفسه : « ولكنني انسان مغرور . متردد . نزق » . ان التعاطف لا يتم الا مع البطل المتهارك مع القوى العاتية التي تكبر ارادته ، وتسحقه في النهاية . اما عبدالله بمرثيته ومغامراته وحماقاته التي نسمع عنها ولا نراها ، وصلاته المخزية بفرديناند والتي تتم امامنا ، لا تحرك شعورنا بل تثير قرفنا . بل ان ضياع الكون كله على يديه بهذه الصورة يولد احساسا بالحيرة وعدم المشاركة في القضية ، مع ان ذلك هو اخطر وظيفة للفن . هل يهزنا مثل قوله التالي حتى ولو مدة عشرين فرسخا ؟؟ :

« يا ريحا تهدم اسواري
يا برقا يكسر مرآتي
هذي ابوابي قد نزعت .. هذي انهاري قد نضبت
هذي كلماتي قد يبست ..
يبست حتى لم يبق لها صوت .. حتى ضاع المعنى منها ..
حتى صارت احجارا ترجم اوثانا لا اسم لها ..
لو كنت الها ..
لو كانت كلماتي تخلق كونا من عدم

لو كان شبابي لم يشرب من سبل ..
من قيح ..
من جرح ينزف كالبئر .
لو كان الماضي ريحا عمياء نعيد لها ضوء العينين
لوقفت بباب الحمراء ...
ادعوها . اوقظ فيها تاريخا لم يشبع من نوم اعمى ...
من أسر لم يبق لها غير الظل .. الخ .. الخ .. الخ »

اما بقية الشخصيات فان حالها من حال الراوي ، ليست درامية بالمعنى الاصطلاحي ، لانها مسطحة ومجرد ابواق لعبارات تاريخية واخرى انشائية مسرفة على ذاتها في الترهل . انها ـ بسبب قصر ادوارها ـ لم تعط فرص الاحداث لكي تخلق اشكالها وملامحها كمخلوقات حية ، ويستوى في ذلك كل الشخصيات : عائشة ـ الثريا ـ موسى ـ يا يزيد ـ قايتباى ... الخ . ان الشخصيات ـ اذا تواجدت ـ تخرج وتدخل ، وتهادن وتثور ، وترضى وتسخط ، طبقا لما قاله التاريخ ،وليس ككيانات بشرية لها دوافع نفسية تحركها : لماذا يعادي ابو الحسن زوجته عائشة دون ادلة ملموسة ، بينما هو يزكي ولدها للحكم ؟؟ وما هي الدعوة التي يجهر بها عبدالله ويدعو اليها الانصار ؟؟ ولماذا يسخط الناس على ابى الحسن في الوقت الذي انتصر فيه في لوشة ؟؟؟ ... الخ .

اما العنصر اللغوي في المسرحية فيكاد يكون السبب الاساسي الذي اشترك في افسادها فيمتها . فالمسرحية ترزح تحت عبء اثقال من العبارات التي لا تقدم فكرا ولا تصويرا دراميا ، ولكنها تتراكم وتتكاوم وتكرر مضامين محدودة القيمة. مع ان من بين متطلبات المسرح الجوهرية الاقتصاد في التوصيف والتحليل ، وتفضيل التجسيد على السرد لان الحركة هي روح الدراما ، وليست الحركة المسرحية هي كثرة التحرك والتشويش كما يقول جان بول سارتر « الحركة ـ بمعنى الكلمة ـ هي حركة الشخصية المسرحية . لا توجد صور على خشبة المسرح الا صور الفعل . واذا اردنا ان نعرف ماهية المسرح ، وجب علينا ان نتساءل : ما هو الفعل ، لان المسرح يصور الفعل وليس في مكنته ان يصور شيئا آخر . يصور النحت شكل الجسم ، اما المسرح فيصور فعل هذا الجسم » . وكل هذا وغيره لا شك من اولويات الصنعة المسرحية . فمن مقطوعة طويلة تقع فيما يزيد على الاربعين سطرا يمكن ان نسوق قول الراوي :

« .... غرناطة . تقف وحدها في وجه السيل الذي ينحدر من الشمال . تقف وحدها بعد ان سقطت اخواتها الواحدة تلو الاخرى . بعد ان سقطت قرطبة . بعد ان سقطت اشبيلية . بعد ان سقطت مرسية . وحدها تحاول ان تدفع عنها الزمان الذي لا يدفع . ان تبعد عنها النهاية التي لا بداية بعدها . وحدها تعيش الدسائس التي يحوكها لها اخصامها . تعيش المكائد التي تعشش في قصورها . في صدور نسائها . في عقول رجالها . وحدها تنتظر ان يحكمها سلطانها الاخير . سلطانها الشقي . سلطانها الذي تريد له جارية رومية ان يزاح عن طريق ابنها . سلطانها الذي اثارت تلك الجارية الرومية اباه .. الخ .. الخ .. الخ »

وانا لنجد هذا الاتجاه المفرط في انشائيته يتكرر في شكل وبائي مع ان الالحاح على المعنى الواحد لا يفقده فقط ميزة التاثير ولكنه يحدث نقيضه من ملل وسرحان . والكلمات التالية من مقطوعة تبلغ الخمسين سطرا ، ومقدمتها تغني عن اخراها ، ووسطها الاعلى يغني عن الاسفل ، بل ان ثلاثة اسطر فقط يمكنها ان تنوب عن هذه المناحة اللفظية التي يلطم على قرقعة كلماتها ملك اناني ارعن :

« ابو عبدالله : رباه .. رباه . قل لي ماذا تريد مني . اني اخاف ان يضيع صوتك عني فلا اكاد اعلم الى اين انتهى لقد سرت في هذه الطريق الى نهايتها . لقد تركت ذخائرك ينهبها الناهبون فلم ارفع اصبعا للدفاع عنها ، ولم اطلق سهما للحفاظ . (تأمل تناقض المؤلف العجيب بين معارك هذا الملك وبين الكلمات الساذجة . وبين تحميل الله وزر ما حدث وبين مسئوليته هو ؟؟ .. تأمل اعانك الله ؟)
الم اقل يا رباه ان صدري لم يعد غير تابوت لا ينطق فيه سوى الموت ؟؟ اني لا اسمع منك صوتا . اني لا المح منك اشارة . ولكنني اريد ان اعلم ماذا تريد مني ، ماذا تريدني ان اصنع . انا اعلم انني آثم مذنب . ولكن ابتهل اليك ان تهب لي ذنبي . ان تهب لي اثمي. ترى هل كنت غير اداة في يد تلك القوة القاهرة التي لا نعرف اسمها ؟؟ انني انصت اليك يا الهي فاسمعني صوتك ! اصرخ في وجهي اذا شئت ... الخ ... الخ ... الخ »

ولا شك ان اجتذاذ مثل هذه الزوائد المستفحلة قد يريح هيكل المسرحية النحيل مما يحمل ، غير ان التخلي عنها قد يعري الهيكل حتى يصبح سطورا من التاريخ الخالص .

ان التاريخ لا يطرح على خشبة المسرح لمجرد ان نغرفه في طوفان من الالفاظ والصور البلاغية حتى تتوه ـ او تبرز ـ معالمه الحقيقية، ولكن التاريخ القادم من الوراء البعيد يجب ان يجدد نفسه ، ويعيش عصرا جديدا بالفن الذي يفسر ويحدد الدوافع من خلال مواهب فردية ، وادوات بنائية خاصة . وهي في المسرح اصعب ادوات تستخدمها الاجناس الادبية . وما اصدق ما قاله اونوريه دي بلزاك الكاتب الروائي الفذ (١٧٩٩ ـ ١٨٥٠) وهو خائف من المغامرة في عالم المسرح : « المسرحية اسهل واصعب ما ينجه الفكر الانساني ... واني لاعرف متاعب العمل المسرحي ، مما يجعلني اكن للعباقرة الذين خلفوا لنا اعمالا مسرحية اعمق الاعجاب ... يجب ان نسبر اغوار الامور ، وهذا شيء يفحمني . ومن البدهي انني اقصد الحديث عن عمل فذ ... » .

القاهرة — ابراهيم حمادة

دراسات ادبية

من منشورات دار الآداب

مذكرات طه حسين	د . طه حسين	٤٠٠
من ادبنا المعاصر	د. طه حسين	٢٥٠
سارتر والوجودية	د .م البيريس	٢٠٠
تجديد رسالة الغفران	خليل هنداوي	٢٥٠
سيمون دوبوفوار	فرانسيس جانسون	٦٥٠
بابا همنغواي	ا . ا . هوتشز	٦٠٠
الادب المسؤول	رئيف خوري	٤٠٠
اصوات غاضبة في الادب والنقد	رجاء النقاش	٣٥٠
وتبقى الكلمة (دراسات نقدية)	صلاح عبدالصبور	٢٥٠
بين آدم وحواء	د . زكي مبارك	٢٥٠
التكسب بالشعر محمود احمد السيد	د . جلال الخياط	٢٥٠
رائد القصة الحديثة في العراق	د. علي جواد الطاهر	٤٠٠
مشكلة الحب	د . زكريا ابراهيم	٥٠٠
شخصيات من ادب المقاومة	سامي خشبة	٢٥٠