قرأت العدد الماضي من "آداب"

القصائد

بقلم الدكتور عبد المنعم تليمة

لم يعد امام الناقد العربي والشاعر العربي الا ان يخوضا معا ذات التجربة التي يخوضها مجتمعهما . ويحدد التجربة التي يعانيها مجتمعنا العربي الواقع العربي نفسه . فلقد وجد العرب ـ كمجموعة تاريخية لها بعدها في التاريخ البشري ، ولحظتها الآنية المتوترة بالصراع ، وشوقها الى مستقبل تصنعه ارادتها الحرة ـ انفسهم من قلب عصر تحكمه الحقائق الثلاث الكبرى : الثورة الاشتراكية ، والتحرر الوطني ، والثورة التكنولوجية . وتعين على جيلنا العربي المعاصر ان يناضل ـ تحت عبء ملابسات بالغة التعقيد والصعوبة ـ في ميادين متعددة وفي وقت واحد : ليحقق ثورته الاشتراكية ، نفيا للاستغلال ، وكرامة للانسان ، وتحكيما للمنهج العلمي في النظر والتخطيط والفكر والعمل ، وسيادة للطبقات صاحبة المصلحة . ولينجز مهام التحرير الوطني ، قهرا للاحتكار الامبريالي ، وسعيا للتعرف على الذات القومية وتشوقا الى وحدتها . وليعيش في مناخ الثورة التكنولوجية، تخطيا للوسائل المتخلفة ، واصطناعا لادوات هذا العصر . ولقد ذكرت ان الشعر العربي المعاصر ونقده لا يمكن ان ينفصلا عن هذه التجربة التي يعانيها مجتمعنا ، سواء كان ذلك عن وعي من الشعراء والنقاد ام كان عن غير وعي منهم . فقد اصبح مطروحا بقوة في فكرنا الثوري فهم موضوعي لطبيعة الشعر ، خلصها من كل المفهومات الميتافيزيقية القديمة . ووضع الشعر ـ والفن عامة ـ في سياقه من جهد الجماعة، وتحددت له طبيعته النوعية المتميزة بين نشاطات الانسان ، كاداة يدرك البشر من خلالها واقعهم ، ويسعون ـ بعد ادراك الواقع ـ الى تغييره . ولقد اصل هذا الفهم للشعر طبيعته الاجتماعية ، فجعله ثمرة للعمل الاجتماعي وجعله مرتبطا ارتباطا متينا بالواقع . ولكنه ـ اي هذا الفهم ـ خلص الواقع من الجمود والحرفية واكتشف فيه التغير والحركة والتداخل والتفاعل ، ومن ثم فقد حرر مفهوم الشعر من ان يكون انعكاسا ميكانيكيا سلبيا لهذا الواقع الى ان يكون انعكاسا لحركته وتعقده وشموله ونموه وتطوره . لان الذات الانسانية ليست جامدة ساكنة ازاء الحقيقة الموضوعية ، فلهذه الذات حساسيتها الخاصة وموقفها ورؤيتها وحلمها . ومن هنا تتبدى الحقيقة الموضوعية في العمل الفني في صورة متغيرة ذات شكل نوعي فريد . ان هذا التصور الموضوعي للعملية الشعرية وضع بين يدي الشاعر العربي فهما محررا سليما لعلاقته بواقعه ، فأقر للشاعر بحساسية خاصة ووجدان ذاتي متفرد ، ونظر برحابة الى الواقع في تعدد جوانبه وتشابك علاقاته . ولقد افضى هذا التصور للعلاقة الجدلية الصحيحة بين الذات والموضوع الى ان يبدو الواقع في العمل الشعري اكثر ثراء وغنى من حقيقته الموضوعية ، لان هذا الواقع لا يتبدى في الشعر في تبدده وجموده ، بل انه ليتبدى في جوامع جوهرية وحركة دائبة التطور الى مستقبل لم يولد بعد . واذا كان فكرنا الثوري قد وضع بين يدي الشاعر العربي ذلك التصور المحرر لعلاقته بالواقع ، فانه ـ في نفس الوقت ـ قد وضع الناقد العربي ازاء مسئوليات محددة. فقد سلحه بمنهج لتحليل الواقع وفهمه ، يساعده على اكتشاف الدلالة الاجتماعية في العمل الفني ، وعلى اكتشاف حساسية الفنان ورؤاه في جدلها مع الحقيقة الموضوعية ، اي ان هذا المنهج يساعد على الانطلاق من الواقع والاحترام لذاتية الشاعر . فاذا كانت هذه مهمة، فان ثمة مهمة ثانية تجعل التشكيل الجمالي عمقا اجتماعيا ، فان الحوار مع موقف الشاعر وتجربته لا يتم الا بالتعرف على وسائله الفنية في التوصيل . وتفضي هاتان المهمتان ضرورة الى فهم الواقع بكل ما يمور به من تناقض وتضاد وتداخل ، ومن ثم تفضيان الى قبول تعدد زوايا الرؤى وبناين تجارب التشكيل والصياغة ، ورفض فكرة (النمط) الجاهز في الفن . هكذا يضع فكرنا الثوري الشعر في موضع التعرف على الواقع والمساهمة في تغييره ، كما يضع النقد في موضع التعرف على القيم الفكرية والجمالية ، والدلالات الاجتماعية والذاتية، وبلورتها والكشف عنها .

من هذا المنطلق النظري نتعامل تطبيقيا مع النتاج الشعري المنشور في العدد الماضي ، فنصادف صورتين للواقع . تتكون الاولى (وجوه في الظل : معد الجبوري) من ثلاثة مقاطع . يضع الشاعر في المقطع الاول الصورة كلها مكثفة مركزة . صورة الانسان العربي الذي اصبح ـ يوما حزيرانيا ـ وجها لوجه امام هزيمة مروعة . وكان هذا المقطع السريع القصير قصيدة كاملة ، فهو صورة فنية واحدة ناجحة، ولكن الصورة الجزئية وان اكتملت ، فان الصورة العامة للقصيدة لا زالت ناقصة اذ هي مرتبطة بالتجربة التي لم تكتمل بعد . ويأتي المقطع الثاني لينير الصورة الاولى ويوحي بتفسيرها فتتقدم التجربة خطوة نحو النضج والاكتمال . والمقطع الثالث ، عودة الانسان العربي الى نفسه ، الى واقعه ، والكشف عن القوى المتهرئة الجوفاء ، ورفضها . وقد سارت المقاطع الثلاثة ـ رغم ما شاب المقطع الثالث من رنين زاعق مفاجيء ـ في مسار تركيبي وتصويري تام . والصورة الثانية هي مسرحية قصيرة (المطعم) لسميح القاسم . ومحور هذا العمل هو الصراع على ارض فلسطين . والاساس في هذا الصراع هو القوى الشعبية الكادحة من طرف ، والبرجوازية العربية واليهودية من طرف ثان . فالمغنم العائد من (المطعم) هو لهذه البرجوازية ، اما الشعب ـ الذي يمثله شاعر الربابة ـ من العمال اصحاب العضلات المطروحة في السوق فيكفيه حبل من رائحة شواء . والبرجوازية العربية غبية متخلفة مترهلة ، بينما البرجوازية اليهودية ذات ذكاء وحس استغلالي لئيم . ويتنبأ شاعر الشعب بالصدع والانهيار لهذه الشركة بين البرجوازيتين العربية واليهودية ، ويصدق حدسه ، اذ يتدخل الاحتكار العالمي ليفض الشركة ، ويتحالف مع الصهيونية . ويخرج (الرضوانيون) مطرودين ، ويتحول المطعم (فلسطين الزراعية) الى دكان لتجارة المعلبات (اسرائيل الرأسمالية) ، وينشد الشاعر باكيا السلام بدون ربابة اذ يرافقه ايقاع زجاج يتحطم ودوي انفجارات ، ولا يصل سمعه الى القالم لان الموسيقى العسكرية تخنق انشاده . وفي نهاية المشهد الثالث ينطفيء الضوء على المسرح ولكن الستار لا ينزل ، فالموسيقى العسكرية لم تتوقف ، والرواية لم تتم فصولا بعد. والرموز في هذا العمل قريبة مباشرة ، ولكن الحوار حي استطاع سميح القاسم فيه ان يبث في لغته طواعية نضرة ، وخاصة ما جاء على لسان شاعر الربابة :

فلتضبطوا ساعاتكم
أبصرت في ما يبصر النائم من احلامه
نسرا ..

القصص

بقلم سامي خشبة

في التقديم القصير الذي كتبه الاستاذ نبيل المهايني لترجمته لقصتي مورافيا ، يقول كاتب القصة الايطالي الكبير وهو يحدد مظاهر وأشكال انعكاس ازمة الحضارة والثقافة الغربيتين على الفن:

«ان هذه الازمة ظاهرة المعالم في البحث المستمر عن وسائل تعبيرية جديدة وعن تكنيكات جديدة وعن لغات وأساليب جديدة ، ثم وكنتيجة فهي دائمة في اللاتصال واللاتفاهم المتصاعدين في القضية الشعرية ... »

هكذا يصبح البحث عن وسائل جديدة للتوصيل والتعبير الفني شيئا ضروريا ، بينما يبدو العجز عن الاتصال والتفاهم شيئا فوريا ومحتما يحكم مصير الفن وعلاقته بمجهوده المتعطش الى الفهم والى التواصل مع عالمه . ومع ذلك ، فان هذا التناقض الذي قد يحكم على احساس الفنان بقيمته بأن يتحول الى احساس مرضي أو سلبي غارق في اللامبالاة ، هذا التناقض لا يمنع الفنان من الابداع : اي من محاولة تحقيق التفاهم والاتصال مع جمهوره ، لكي يضيف الى التناقض القائم طرفا ثالثا باصراره على المواصلة مهما كانت النتيجة ومهما كانت لامبالاته او سلبيته .

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

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

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

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

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

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

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

واذا كان التداخل بين الذات والموضوع هو السبيل عند اميل حبيبي لاقامة بناء قصته بناء يحقق تصوره الواقعي لتجربته الفنية، واذا كان اسلوبه الفني هو استعادة واقع قديم يجعله هدفا روحيا تجلله الشاعرية المعتادة من عملية استثارة الذكريات المبهجة المنقضية بكل ما تشيعه عملية استعادة الذكرى من حزن جليل على الماضي المندثر ، فان الفنان العظيم يعرف سبيله ايضا الى استحداث النسيج الواقعي الملائم لعملية ايقاظ الواقع القديم ولشاعرية استعادة الذكريات الشخصية الماضية .

اللقطة التي تبدأ بها القصة والتي يمنحها المؤلف العنوان الفرعي : «بكاء العروس» ، الا تذكرنا بالاسلوب العربي القديم في كتب القصص العربي مثل الاغاني او العقد الفريد او الامالي ؟ الا يذكرنا هذا الحوار الذي يدور بين والد عربي وابنته بأسلوب الاصفهاني او ابن عبد ربه ، ورواة العرب القدماء في صدر الاسلام ؟ والا توقظ اللقطة نفسها صورة وجدانية تنتمي الى منمنمات تراثنا القولي العريض ويستطيع عربي الوجدان ان يتمثلها : صورة لذلك الوالد العربي وابنته التي تسأله عن بكائه فيحدثها عن حزن العروس اذ التفت الى وراء ؟.

التتمة على الصفحة ٦٧

---

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

قرأت العدد الماضي من الاداب

تتمة المنشور على الصفحة ١٦

القصائد

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

وقصائد العدد الماضي – غير العملين السابقين – يسودها حس تاريخي ، فهي لا تنفصل عن هموم الواقع المعاش ، ولكنها تحاول ان تتناول التجربة الحاضرة برؤية التواصل للروح القومي ، وتلوذ بالتراث تفتش فيه عن القيم الثورية والرموز الباقية ، وتستمع منظورها التراثي لينتظم الاسطورة والمأثور الشعبي . وهذا نهج فني مألوف ، ولكن له مزالق خطرة اذ لم يوفق الفنان في فهم الجدل الحقيقي بين الماضي والحاضر ، وكان التجاؤه الى الماضي هربا من الواقع ومهانته ونقض رؤية له، فان عمله هنا يصاب بالفشل والانهيار، ويقع في تقليدية الرؤية والصياغة في آن . وننتخب من تلك القصائد ثلاثا تقدم نماذج طيبة لمناقشة هذا النهج فكريا وفنيا . والقصيدة الاولى نقوش تدمرية : ممدوح عدوان) تقدم بشكل ناجح مزاوجة بين التاريخ والاسطورة ، وتضيء بهذه المزاوجة موقفنا الحضاري الراهن في صراعنا مع العدو . وتقوم القصيدة على مجموعة من الانتقالات ، بحيث تفضي كل انتقالة الى ما بعدها افضاء تركيبيا لا تراكميا ، وبحيث يعمل الخيال ليربط اشواق الانسان القديم وأحلامه بهموم الانسان المعاصر وقضاياه ، وليجعل الانجاز الحضاري العربي والروماني والبابلي والعبراني نقطة ارتكاز في تفسير الحاضر . ولكن يأتي يقدمان لنا انموذجين للكشف العادي وللاسلوب العادي في وقت وليوقظا خوافي القوى الكامنة في تاريخ انساننا العربي ليخلص زنوبيا الجميلة الأسيرة لدى الرومان ، وهنا يقع الشاعر – بعد اداء تصويري موح – في تقرير خطابي :

يا عبد اللات
يا تذكارا يحمل صورته الغرباء
افتح عينيك بحجم الصحراء
كن شوكا وسط خميلة
وزنوبيا في بلد الرومان ذليلة

* * *

يا عبد اللات
سيفك مدفون في غار حراء
اذهب للغار تشاهد رجلا يتعبد
قف بالباب وناد : «محمد»
فيجيبك : «يا عبد الله»
وتسيران بسيفين .
فينتفض الفقراء
ويعيدون النبع الى الصحراء

وتمثل القصيدة الثانية (المحاربون القدماء في ذكرى الحجاج: خلف الشيخ ابراهيم المطر) جهدا تكنيكيا واضحا وقيما فكرية ايجابية، ولكن على الرغم من ان الشاعر يبشر بولادة الجديد وبفض زمان العقم والغربة وبالريح التي ستغسل الجباه ، فان أجزاء من قصيدته قد سادتها تلك الروح التشاؤمية القاتمة التي ذاعت في شعرنا غداة الهزيمة . كذلك يجعل صاحب القصيدة الثالثة (الخطيئة وثورة ابي حيان : بندر عبد الحميد) من ابي حيان بطلا مخلصا ، نفيا لسقوط الحاضر وتردية ، ويبذل جهدا فنيا مخلصا لتخليص الشخصية التاريخية من بعدها التاريخي المشهور ليحيي فيها دلالاتها الرمزية المفجرة لطاقات الحاضر . وفي المواضع التي يهتز فيها هذا الخط الرمزي – المبرر لاستلهام الموقف التاريخي – نجد سطوة المناخ التاريخي في مظاهر تعبيرية تراثية ، كالادوات الجهيرة التي كان الشاعر التقليدي يستخدمها في الحفز والدفع واستنهاض الهمم، غير ان هذه المواضع قليلة ، لان جهد الشاعر في ان يكون بناء قصيدته متماسكا ملموس بصورة واضحة .

القاهرة — عبد المنعم تليمة

* * *

القصص

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

اميل حبيبي يريد ان يكون ادبه كضوء النهار الذي يطلع على «وطنه» كما يوقظ صورته في وجدانه الخبيء : ضوءا يحدد المعالم ويعيد الى الناس والاشياء قسماتها ويقظتها ووجودها ويستعيد القسمات واليقظة والوجود من ظلمة الليل الدامس الذي يرسم على هذا الوطن ويحاول ان يطمس فيه كل ما هو حقيقي وأصيل .

* * *

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

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

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

* * *

مسرحية المطعم لسميح القاسم

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

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

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

الشعر المسرحي ينبع من الموقف ومن احتياج الشخصيات الى التعبير عن ذواتها ومن اصطدام هذه الذوات بعضها بالبعض اذتعبير عن نفسها ، بينما لا ينبع الشعر الغنائي الا من احتياج الشاعر نفسه الى التعبير عن ذاته باداة فنية متسقة مع مقدار حركته النفسية ومقدار اتساق ايقاعاتها . ولذلك يبدو الشعر غريبا على مسرحية سميح القاسم الا اذا نظرنا اليها كمجموعة من الاسكتشات المنفردة وليست كعمل مسرحي متماسك يريد ان يوصل الينا مضمونا سياسيا محددا .

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

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

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

القاهرة — سامي خشبة

في المكتبات

قاموس الاقتصاد

تجارة • صناعة • مالية • قانون

انكليزي - عربي

تأليف

جروان السابق

مجاز في الحقوق

• أصدق وأوثق القواميس الاختصاصية الثنائية والأكثر دقة اللغة

• معجم المحامي والأديب والمترجم والاستاذ والتاجر والاقتصادي ورجل الأعمال والموظف والاداة الضرورية في الشركة الصناعية والتجارية والمصرف والمدرسة والجامعة وكل بيت

ص.ب : ١٣٦٨ ، ت : ٢٢٢١٠٤

بيروت — لبنان