

# هرأتى العدد الماضي من "الآداب"

## الاجمات

بقلم : فؤاد دواره

القارئ العادي ، بل وفي احيان غير قليلة على المثقف ثقافة عالية ، ان يتابع افكار بعض الكتاب ، ويحل الفاظ اساليبهم المتوية المعقدة ، فتتحول المناقشة الى شيء قريب من المناجاة الخاصة بين عدد قليل من المتقربين ، ويتحول الحوار بين كبار مثقفينا الى مباراة فسي الفموض والالفاظ ، بالاضافة الى ما يحويه من اتهامات ومهاتبرات ، وثرثرة لا تنتهي .. في دائرة ضيقة معزولة عن الجماهرة القارئة التي تكتب جميعا من اجلها .

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

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

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

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

### مازق عوبص

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

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

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

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

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

واول هذه التحفظات هو كثرة الدعاوى والتعميمات العريضة والاحكام القاطعة في غير قليل من المقالات والمناقشات ، حيث لا ينبغي التعميم ، ولا سبيل الى القطع ، وفي وقت اصبح من الضرورات الملحة ان ندقق في كل ما نكتب ، ونقتصد ، ونراعي الامانة والموضوعية في آرائنا واحكامنا ، فكفانا ما بددناه من عمر ثقافتنا الوليدة ، وما انفقناه من طاقات خصبة في الثرثرة ، واستعراض العضلات ، والمعارك والمناحرات الطائفية والمذهبية والشخصية دون كبير طائل . ان الحوار مطلوب ، بل ضرورة اساسية ، والنقاش والجدل واختلاف الآراء عامل حيوي في تكوين كل ثقافة وتطويرها ، ولكن على ان يحكم ذلك كله قاعدتان لا ينبغي ان نعيد عنهما ابدا :

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

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

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

### مباراة في الفموض

ونالها هو غموض الكثير من المناقشات ، بحيث يصعب على

له متابعة مناقشات كتابها ..

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

### الفن وتجربة الوجود

ونبدأ بمقال « الفن وتجربة الوجود » لیسری الجندي ، فلعلمه هو الذي اوحى اليّ بمعظم التحفظات التي ذكرتها في صدر المقال وبصفة خاصة في قسمه الاول المنشور في عدد ( آب ) اغسطس من هذه السنة وكان لا بد من قراءته قبل القسم الثاني المنشور في العدد الماضي . يبدأ القسم الاول من المقال بمحاولة بحث صلة الفلسفة بالوجود معتمدا على عدد من النصوص المتسرة من بعض فلاسفة الغرب ، لينتهي الى رفض امكان قيام علاقة جدل وتفاعل بينهما ، وليخص الفن بهذه العلاقة منذ نشأته ملتجما بالدين مبررا عن روح الجماعة ، وحينما اخذ الفن ينفصل عن الدين تفتتت الفنون واعتورها الضعف ، وظهرت مشكلة الفنان الفرد بتجربته الفنية الجزئية فسي مواجهة تجربة البنى الشاملة .

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

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

وفي حدود ما فهمته ارى ان الكاتب قد عرض لمجموعة من القضايا التي قتلها الفلاسفة والمفكرون بحثا دون ان يستطيع اي منهم الوصول الى فصل الخطاب في اي منها ، لانها بطبيعتها قضايا هلامية صعبة التحديد بحكم ارتباطها بالقيم والافكار من ناحية ، ولانها تضرب في عصور مجهولة موهلة في القدم ، وليست لدينا عنها حتى الان معلومات كافية ، وهي المصون التي ظهر فيها الانسان وعبر عن نفسه لأول مرة بالفن وبالدين من خلال ارتباطه بالجماعة او منفصلا عنها . هو رجم بالغيث اذن ، وضرب في المناهات اشك في جسدها لحياتنا المعاصرة وما تنتجه من فن .

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

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

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

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

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

- اربع في المسرح الاوروبي والعربي .
- ثلاث في الشعر العربي الحديث .
- اثنتان في نقد القصة القصيرة .
- واحدة في الفلسفة او حولها .

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

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

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

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

ويختتم الكتاب القسم الأول من مقاله بهذا الوعد السخي :

« وفي مواجهة المسألة على هذا النحو فامت محاولة ثورية تمخضت عنها فترة خصبة من التاريخ الاساني ، وتمثل ما ندعوه باللفظة الحفيفية للوعي الفردي وظهور مشكله الفنان كما حددناها متصلة بمشكلة البنى ، محاولة ضم كفيات الفن كلها تقريبا فى أنون واحد ، ونعرض لذلك في مقال نال » .

فاذا رجعنا الى هذا المقال البالي ، وهو المنشور في العدد الماضي وجدنا ان أينما في القرن الرابع قبل الميلاد هي المعصودة بالفتره التاريخية الخصبة ، وان التراجيديا التي ازدهرت على مسارحها وتقدت هي التجربة الفنية الثورية بمعايير الكاتب ، وقد تمثل ذلك عنده بصفه خاصة في رائثة سوموكليس « اوديب ملكا » ومكملتها « اوديب في كولونا » و« انيجونا » ، وهذه المسرحيات الثلاث هن في الحفيفة موضوع المقال ، ولذلك فقد عدده ضمن ابحاث المسرح فى العدد الماضي .

ويهدد الكاتب لدراسته لهذه المسرحيات بقوله :

« واود هنا ان اتسبر الى انني ساسعى مباشرة الى توضيح فهم للتراجيديا مستمد من كل ما اشترت اليه هنا وفي المقال السابق دون مناقشة الفهم المتعارف عليه والذي لم يخرج حتى الان عما حدده ارسطو في جوهر الامر ، على ان اعود في دراسة مسنعة لتوضيح اعتقادي ان هذا الفهم فهم شكلي لم يند الى جوهر التجربه التجريبية التراجيديه في صلتها الحميمة بالجوهر الثوري للتجربه الاسانية » .

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

ويشير الكاتب الى مولد المأساة من الشعر الفئاني ممتدا « بشكل اساسي على بحث هام في لفة المسرحية لبيرنارد نويس » الاميركي ، وهو ما سبق ان فعله في القسم الاول حين اعتمد على « ديوي » الاميركي ايضا .

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

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

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

- 2 - اهل الكاتب تجربة الملحمة السباقة على التراجيديا والمسئولة عن مولدها مسئولية لا تقل عن مسئولية الشعر الفئاني ان لم تزد .
- 3 - رغم ان موضوع البحث هو الفن اساسا ، فالكاتب يتناول المسرحيات الثلاث وكأنها مجموعة من الوقائع ذات الدلالات

الاجتماعية مهملا تماما كل مقوماتها الفنية .

4 - تجاهل الكاتب العلاقة الوثيقة بين الفكر اليوناني تمثلا في الفلسفة وبين التراجيديا اليونانية .

والخلاصة ان المقال بقسومية يقتقد وضوح الرؤية وسلامة المنهج ومنطقية الاستدلال ، بالإضافة الى هلامية افكاره ونقص اسلوبه ، الامر الذي يجعلنا ننصح للكاتب الطموح ان يبدأ بدراسة مشكلات فنية او اجتماعية اقل شمولاً ، فيل ان ينطلق الى مجال التفكير فسي ميتافيزيقيات الفن وعلاقته بالدين والوجود منذ نشأة الانسان وظهور المجتمعات البشرية ..

## المسرح التسجيلي

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

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

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

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

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

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

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

## المصائد

يقلم جابر احمد عصفور

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

لقد كتبت اغلب هذه القصائد والانفعالات بالحزن والاسى والفقد اعنف من ان تحتمل وافوى من ان يواجه . وما كان ممكنا لاي فنان عربي مخلص - بحكم شدة الموقف وفسوته - ان يسيطر على انفعالاته هذه او يتعاقد عنها ، حتى يمنح نفسه الفرصة كي يحولها الى مشاعر جمالية . لقد استسلم شعراؤنا لانفعالاتهم العنيفة ، وبكوا عبدالناصر احمر ما يكون البكاء . واعتف ما يكون البكاء .

وقد كان الشعراء في كل ما كتبه صادقين تماما مع انفسهم ومع الآلام التي شعروا بها باعتبارهم مواطنين من الامة التي صنع لها عبدالناصر الكثير . كان على الشعراء ان يكتبوا وان يظهروا انفعالاتهم العنيفة بصدق القائد . ولكن الانفعالات العنيفة غالباً أعدى أعداء الفن ، لانها تفقد الفنان هدوءه وموضوعيته ، فلا تجعله يسرور في التأمل او يصبر حتى يفهم حقيقة ما يعانيه ، وانما يدفعه الى التعبير المباشر والاستجابة المبتسرة التي قد تأخذ شكل صرخات او صيحات خطابية مهتاجة لا تفيده بقدر ما تضر .

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

فنحن شعوب من الجاهلية  
ونحن التقلب ، نحن التذبذب ، والباطنية  
نبايع اربابنا في الصباح  
وناكلهم حين نأبي العشي

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

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

فالشاعر ليس امرا يتعلل باظهار انفعالاته - فهذه طرشة عاطفية لا علاقة لها بالفن - وانما هو خالق يبنى عالما تخيليا ، ومن ثم فانه يوحى لنا ولا يقرر شيئا ، ويشير استجابتنا التخيلية دون ان

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

### نسب (( الخرابة ))

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

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

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

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

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

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

« المسرحية تجريبية شكلا ومضمونا ، تدور حوادثها الذهنية في حوار متنوع يجري في لوحات تكاد تكون الواحدة وحدة منفصلة بذاتها ، لا يربط بينها تسلسل في الموضوع ولا انسياب منطقي ، سوى ذلك الخيط الواهي الذي وضه المؤلف وصلة بين اولها وختامها. » ورغم ما اخذه على المسرحية من سلبيات فانه ثبأ مؤلفها بمستقبل

- البقية على الصفحة - ٨١ -

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

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

هذا مدخل كان لا بد لنا منه قبل ان نتحدث عن قصائد الاداب في الشهر الماضي ، خصوصا ان اكثر من ثلث قصائد هذا المدد كرسيت لرئاء قائدنا العظيم جمال عبدالناصر . والآن الى هذه القصائد .

\*\*\*

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

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

ارهنقتي الرقص .. وعرس الموت

يمتد أعواما على أعوام

خوفي ، يمر الوقت

ولم اعانق سيدي الآني من الاحلام

دمرتني يا موت

جددتني يا موت

ارهنقتني . ارهنقتني يا موت

فما الذي تأمرني يا أجمل الجياد .

واجود الجياد .

انا الذي رددت دينك القديم كله رددت

انا الذي مملكتي اقلت الدموع

ابوابها .. وفتحت ابوابها الدموع

ان موضوع التمييز - هنا - لا يواجهنا بطريقة مباشرة منفصلة ، وانما يتشكل او يتجسد داخل صورة فنية ناجحة . ولعل هذه الصورة توحي لنا بتصور الشاعر لموت البطل ؟ انه لا يرى في موت البطل فناذا لامته ، وانما يرى فيه تجردا وميلادا لها في نفس الوقت . وكان الموت عندما يحطف بطل امتنا العربية - او يسترد دينه منها - انما يثيرها ويدفعها الى ان تلقى من رحمها بطلا آخر يواجه التحدي ويواصل الصعود . من هنا ( لو صح تفسيرنا لهذه القصيدة ) يمكن للموت ان يدمرنا ويجددنا في نفس الوقت ، ويمكن للدموع ان تطلق ابواب الامس وتفتح ابواب المستقبل . وبهذا كله يصبح الموت وجودا وعندما معا ، تدميرا وميلادا في نفس الوقت . اي ان الموت لا يتحول الى فعل سلبي مطلق يفلق كل ابواب المستقبل كما تصور بعض الشعراء وانما يتحول الى فعل ايجابي - رغم قسماته السلبية الظاهرية - لانه

يختبرنا ويدفعنا الى مواجهة التحدي المفروض فدريا علينا ، وترجمة ذلك التحدي الى فعل يدفعنا الى الامام . وعلى هذا جاء المقطع الثاني - والآخر - من قصيدة سميح القاسم بمحاولة تطوير معنى المقطع الاول وتأكيد . فأصبح الشاعر يبكي حقا ؟ لكن واقفا وصامدا وزاحفا ، واصبح وجهه - بالتالي - متطلعا الى الاعالي ، الى المستقبل ، وتاهبت براعم الازهار للفتح وسط جراحاته ، لانه حمل وصية الميلاد :

وصية الميلاد ملء جبهتي

ملء فمي ورثتي

فالمفو ان سال دمي .. سال على الاوتار

ابيك لكن واقفا

وصامدا وزاحفا

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

ابيك في فظاظة الشرطي اذ يكشف الهوية

في السجن ، في المنفى ، وفي الإقامة الجبرية

ابيك اذ يقبطني في منزلي الصيف

ويخطفون من يدي صغيرتي بقية الرغيف

ويشتمون والدي وامتي .. والروس

واذ يمزقون بالكلام والاطافر

ملامي في الصحف اليومية

وصورة المدعو عبدالناصر .

اقول لولا بعض هذه الصور الفليلة لسقط المقطع في الخطائية سقوطا كاملا . الا انه على الرغم من ذلك كله فقد نجح سميح القاسم في تحقيق ما عجز عنه الكثير . لقد ركز على المعنى الايجابي للتقدم ، ولم يحاول ان يشير في نفس متلقيه اليأس والتخايل كما صنع بعض الشعراء ، الذين عجزوا ان يهدقوا - بسبب هول الضارة - فيها وراها من آفاق المستقبل .

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

تبدأ قصيدة صالح ارشد بأبيات تصف عدم تصديقه للمأساة:

ليس غريبا ان تسقط في الميدان

ان تفدي شعبك ، تدفع عنه بذراعيك الموت

لكن يذهلنا ان تلوى اجنحة الفرقة تمضي دون وداع .

وتتكرر لحظة الدهول هذه في باقي القصيدة دون ان يحاول الشاعر

أية تنمية أو تطوير للموقف . وتتجلى انفعالية الشاعر - فضلا عن ذلك - في تقديمه مجموعة من الصفات النפשية البطل :  
 وحدك تبقى الواهب كل الحب العارم للانسان  
 وحدك تبقى الحامل آلام الانسان  
 وحدك تبقى في ذاكرة الشعب الرجل الرائع  
 وحدك تبقى الدفء الكامن في الأشياء .

وهي صفات يمكن ان تنطبق على اي زعيم ، بل يمكن ان تصلح لثناء اي انسان . ولعل هذا هو السبب في عدم افتتاح الملقى بها . ولعلي لست في حاجة الى ان أقول ان للشعر منهاجا آخر في تقديم النماذج البشرية ، وهو منهج لا يلخص النموذج في صفة جامدة مطلقة على هذا النحو ، وإنما يجسد النموذج في صورة أو موقف انساني شديد الخصوصية -

بقيت الآن قصيدة الشاعر المصري حسن فتح الباب . وهي تبدأ بذلك اللقاء الحميم الذي كان يجمع القائد بجماهيره في كل اللحظات والامكن . وينتقل الشاعر فجأة الى لحظة الفراغ ، فلا يتممها كما ينبغي . ثم ينتقل - بعامل التداخي اللغوي المحض - الى الاساطير التي اخذت تنهوى كأوراق الشفق ثم ترند حرائق وحفائق . وتتداخى على ذهنه اسطورة اوزوريس ، وهي اسطورة كان من الممكن ان تقدم لقصيدته امكانيات هائلة ، لكنه لم يصبر على تأملها وجعلها نغم من بين يديه ، مما جعل التجربة يدورها تتبدد منه . فلا هو تعمق العلاقة الحميمة بين القائد والشعب وجسدها في موقف اكثر ثراء ، ولا هو استطاع ان ينمي الاسطورة القديمة ويستغل امكانياتها الخصبة التي تثرى مفهوم البعث التابع من وسط الموت والذبول ، ومن ثم تشير الى امكانيات تجاوز لحظات الحزن الى لحظات الفرح الكامنة في بطن الفيب . ولعلنا نستطيع ان نعلم هذا بسيطرة الانفعال على الشاعر بدلا من سيطرته هو عليه . وهذا تعليل يردنا الى ما افتتحنا به كلامنا من ان اغلب القصائد التي كتبت عن عبدالناصر حتى الآن لا تتساق مع مكانته في وجدان الجماهير العربية . ويبدو ان علينا ان ننظر حتى يتواعد الشعراء عن انفعالهم الحادة ، ومن ثم يصبحون اكثر هدوءا وصبرا على تأمل تجاربهم وتعميقها وتطويرها .

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

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

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

وقصيدة ( رسالة الى سيف بن ذي يزن ) - للشاعر اليميني عبد العزيز المقالح - تأخذ نفس موقف الرفض الذي تأخذه القصيدة السابقة ، وتطمح الى تخطي الواقع الماشي في اليمن الشقيقت وتجاوزه . ولكن شاعرنا اليميني يعالج المشكلة من وجه آخر وبتكتيك اخر ايضا . انه

يعود الى موروثه الشعبي ، فيتوقف امام سيرة سيف بن ذي يزن ، ويحول بطل السيرة الى رمز للمخلص الخالد الذي يبتهل اليه - الشاعر - كي يأتيه كما اتى من قبل باشراقة المستقبل :

صنعتنا منك يا انساننا المصاب في الافاق  
 حديث الشوق والاشواق  
 حفزنا رسمك المشنوق في الاعماق  
 وفي افواهنا ما زلت اسطورة  
 وفي تاريخنا تنكرر الصورة  
 وعبر شواطئ « العربي » و« الاحمر » .  
 تظل جموعنا تسهر

ونرفب عودة للثائر الاسمر .

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

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

هذا ، وتنبع القصيدة من تساؤل جوهري تشكل الاجابة عليه كل خطوطها وفسماتها ؟ وهو : ماذا يمكن ان يصنعه البسطامي لو عاد حيا من جديد ، واخذ يتأمل عالما في 1971 م ؟ هل يكرر ما قاله حين مر على مقابر اليهود والمسلمين ، فقال عن الاول معذرون بينما وسم المسلمين بالفرور؟ ومن خلال الاجابة على هذا السؤال يعدل الموقف القديم للبسطامي ويتبدى نائرا ، يتنكر لوجهه القديم ، ويحاول التكفير والتطهير بالانطلاق في قتال اليهود :

سابعهم  
 حجارة حقيقي المسجيل  
 سابعهم وأنفيهم  
 رمال الوهج في سيناء تعرفهم  
 رجال النية في ارضي مقابرهم  
 سابعهم  
 سابعهم

وكان هذه الصيحة الاخيرة بمثابة تكفير عن الموقف القديم وتحول منه الى موقف ايجابي متطور .

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

- التتمة على الصفحة ٨٢ -

## القصة

بقلم فوزي كريم

- ١ -

« وامتلا بجسده الهور المشبع ببكاء السمك والشعب ، وأشجار النخيل ، وأعواد البردي ، أصوات طيور الماء .. الهابطة والقافزة فوق أهذاب الماء الأخضر ، وطرطشة المشاحيف المدورة ، وطييسور الخضيرى المبتلة بالعاطفة . رائحة الخبز الأزرقى ، وحتين البيوت الطينية ، المنسحبة خلف المياه المتوحشة» .

ويود «العائد» لو يزور قبر امه .

وبمهارة فائقة يضع القاص محمد عبد المجيد بطله داخل اللفة الشعرية ، فهو بلا اسم ، يمنح صلتة بلذة لا حدود لها ، للارض والماء ، والخوف ، ولقبر المحدود . وهو مع ذلك المقطوع ، السى نفسه ، الجائع الى مناخات الذات ، الراض الى النهاية ، المناهات ، والخوف ، والغموض .

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

ما هي اذن المهمة التي تحملها كلمة القاص ؟ لقد كان يريد شيئاً بالتأكيد ، وشيئاً محدداً ، ولقد كان يضع على لسان بطله وداخل مخليته ، مسؤوليات اصدار الآراء ، وتحديد الموافف .. من الحرب ، والموت ، والماضي ، والعالم ..

ولكن القاص ، عبر كل ذلك ، كان متوهجا ، عاشقا ، وسابعا في اللفة . فلم يكن المائد الذي استقل قطار العودة داخل حدث شاعري ، بل اللفة وحدها ، لفة الكاتب هذه ، كانت لفة شعرية ، دافئة ، متدفقة ، وطيبة . وهذه الحالة ، المتصلة باللفة والكلمات ، اقرب للحالات الابداعية الى الشاعر والرؤى والافكار ذوات الصبغة الذاتية .

فقد تجد كتابا من «الحدث الشعاري» دون ان تلمس دقفا خاصا ولفة شعرية» ، وهذا يعني ان الكاتب في عمله انما يتعامل بموضوعية وغير مسافة ، مع المضامين المطروحة . (يتمثل ذلك بقصة «الفارس» لناطق خلوصي ..) .

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

«.. كان يحس فقط ، بانه غائص بكل شيء

- توقفت الحرب .

- لا فائدة من وجودنا اذن !

- ان صمتنا يمثل خيانة اخرى .

- زوجتي ماتت .. كانت الولادة صعبة . والطفل الذي

اخرجوه ، كان ميتا ايضا .

- متى حدث ذلك ؟

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

هل ثمة علاقة منطقية في تثبيت هذا الحوار ، الا تلك العلاقة التي تفرضا العواطف ، والتي يفرضا القوس الدافىء في الاشياء . انها في الحوار كما هي في تركيبات الجملة :

«جنود يحفظون احلامهم في اسنانهم التالفة .. لهم .. نظرات قلقة ، هائمة ، تحس هواء الفرح المؤجل . كان يشعر بهم .. وهم يمشون في جلده ، كالشمس ، وينامون في فمه كالصلاة ..»  
«في الليل ، كان الجنود يتكون شهواتهم في اكفهم المحروقة ..» .. الخ .

قصة عبد الاله عبد الرزاق «الجسر» ارادت ان تنحو هذا المنحى ، ولكنه اجاز لنفسه ان يذهب مذهبا عاترا ، وان يحمل رغبته في «اللفة الشعرية» ، الى مناخات لا تحملها طبيعة القصة القصيرة ، فكان قاسيا شديد القسوة ، جاهدا لا عفوية في جهده . لذلك جاءت قصته - بالرغم من رغبته الواضحة في ان يكون مشاركا لمناخ قصته عن طريق «طاقة الكلمات» - منفصلة اولاً ، وذات وجه مزدوج : الحدث او المشهد ، الواضح ، البسيط ، الجميل ، ذو الدلالة التلقائية ، العفوية ، في جانب . واللفة المصنوعة ، المتوترة ، والقاسية في جانب آخر .

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

الإشارة واضحة ، وذات دلالة دافئة . لان المشهد هنا يتسرب يهدوء دون ان يضعه الكاتب داخل جزئيات «الفويصة مصنوعة» . فالحدث يحمل دلالاته عبر بساطته . في حين يضع الكاتب المعجوزين في مآزفه اللغوية ، قاصدا بذلك ان يطغى الحدث ابعادا عميقة ، غير متوفرة لديه :

«كانت ترى نفسها في السماء المكسوة بالشواط ، فوقها بفوطتها البيضاء تطير بشعرها الاشيب في شبه فوس معلق في الريح ، وبثوبها القففاض اذ ينتفخ بالهواء المبلل بالزرقة والوهج . وثمة جنون مشبق ينهش قدميها بسمار متواطىء يعبر بها .. الماء والسماء ويدخل معها من ثم عالمها السحري المطور ، حيث الشمس نقيق في الذاكرة لتتحط في فناء البيت دونما كلل» .

ان محمد عبد المجيد في «نزهة الطائر الصباحي» وعبد الاله عبد الرزاق في «الجسر» ، يشتركان في المذهب . ولكن اللفظ والحدث يشكلان وحدة واحدة في النص الاول ، في حين تنفرد اللفة عند الآخر .

- ٢ -

في قصة «الجنينة» لآحمد محمود ، موضوع محدد واضح ومباشر ، أراد له الكاتب ان يكون «قصة» محددة واضحة ومباشرة ، بحيث لم تشكل في النهاية مقامرة فنية ، فهي مضمونة في حدود بنائها التقليدي بكل شروط القصة التقليدية ، البعيدة عن المناخ الشعري بطرفيه : «اللفة الشعرية» و«الحدث الشعاري» . ولقد كان الكاتب بذالك ناجحا دون ريب ومتناسكا وغير ثرثار . ولكنه بالتأكيد بقي فسي الخطوط العريضة ، منطقيا .

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

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

- التتمة على الصفحة ٨٣ -

## الإبحاث

- تتمة المنشور على الصفحة ٢٣ -

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

### قصص قصيرة لا رواية

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

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

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

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

### غربة « كافكا »

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

ان هذا القول يجرد مؤلفات كافكا من كل مضمونها السياسي والاجتماعي الواضح في غالبية كتاباته ، وبصفة خاصة في « المحاكمة » وفي القصة التي ترجمها الكاتب ، حيث توجه سهام نقدها اللاذع الى استبداد الاجهزة الحاكمة بالناس العاديين واستهانتها بارواحهم

وحرياتهم ، وحرصها على تعذيبهم بوحشية لا حد لها اذا خالفوا اوامرهم او حتى لم يخالفوها . .

ويتمشى مع هذا الفهم الخاطيء لمضمون أعمال كافكا ، استخدام الكاتب لكلمة « شرح » في وصفه لشخصياته ، وقوله ان هذا الشرح هو الذي يحولها عن مجراها العادي ، وكأنه نوع من القضاء والقدر ، او عيب خلقي شبيه بالعيب الذي يولد مع البطل التراجيدي فيكون سببا في انهياره ومصرعه ، بالاضافة الى قوى القدر الفاشمة التي لا قبل للانسان بمواجهتها او الانتصار عليها ، في حين ان معظم ابطال كافكا ، ومنهم بطلا « المحاكمة » وفي « مستعمرة العقاب » هم في الحقيقة ضحايا السلطة الفاشمة التي تبش بهم دون منطق او سبب مفهوم .

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

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

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

- يجفف يديه في فوطة . ( اي منشفة )

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

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

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

### ملاحظتان اكاديميتان

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

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

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



يشتركون معنا في الاصول السامية الاولى ، وقد اقاموا في فلسطين حضارة ورفيعة لا ينكران ، كما ان عددهم الان يزيد كثيرا على عدد العرب الباقين في فلسطين .  
ورغم نبه الكاتب الى ورود هذه المقارنة وحرصه على نفي اي شبه بين الهكسوس والاسرائيليين ، فان هذا الشبه يظل قائما ، فكلما الشعبين دخل ارض غير عتوة ، وطرد اهلها منها ، وحاول ان يستأثر بها وبخيراتها لنفسه ، والدليل على ذلك معارك التحرير الضارية التي خاضها الشعب المصري بقيادة احمس ضد الهكسوس ، حتى نجح في طردهم ، ثم ازال كل آثارهم ونقوشهم كما ذكر الكاتب في مقاله ، وكما سيفعل شعب فلسطين في يوم قريب حين يحرق ارضه من غاصبها الصهاينة .

\*\*\*

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

فؤاد دواره

القاهرة

## القضايا

- تمة المنشور على الصفحة ٢٥ -

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

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

وعلى هذا الأساس يمكن ان نقول ان قصيدة ابراهيم الجرادى (شطحات البسطامي) قد حققت فدرا ملحوظا من النجاح . ورغم انفعالية بعض اجزائها ، وخطابيتها ، واضطراب صماترها في بعض الفقرات ، رغم ذلك كله فإثره يحمدهم للشاعر نواياه في محاولته عقد حوار مع الموروث الصوفي بغية تطوير هذا الموروث ، وتحويله الى قوة ايجابية تعين على التخطيط والتجاوز .

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

ويبقى في العدد بحثان لا يمتان للادب والفن بصلة ، وهما يمثلان بالنسبة الى قبة المازق الذي وضعته في (( الآداب )) .. واولهما مقال فلسفي بعنوان (( حاجة المجتمع العربي الى هيجل )) لمجاهد عبد المنعم مجاهد .. وقد علاه العنوان الداعي للنفار : (( معارك نقدية )) ! .. ولا يظن القارئ اني مفامر باضافة تفسير جديد لهيجل ، او مختلف مع كاتب المقال حول تفسيراته التي ارتضاها وتفسيرات الآخرين التي رفضها في حسم وقطع .. كل ما اجدي فادرا عليه هو التطوع في فئة (( المتربصين )) التي ذكر الكاتب انها تقول ان الافيد لنا من هيجل ان نبني مصنعا ونشيد مدرسة ابتدائية ، وما اظني حين افعل ذلك اتناقض مع جوهر فكر هيجل الذي لا بد ان يكسون في صف المدرسة والمصنع ، والا ما امكن ان تقوم على اساسه كل الفلسفات المادية والثورية التالية له ، فضلا عن ان بناء المصنع والمدرسة هو الوسيلة الوحيدة التي نتيج لفكر هيجل ان يشيع بين عدد اكبر من الناس ، هم في اشد الحاجة اليه كما فهمت من المقال دون ان اعرف السبب ، فلا يقتصر على فئة قليلة متوفعة كحال الان ..

اما استنراك الكاتب على (( المتربصين )) ( بمن ؟ لم يقل الكاتب ) بانه (( بهيجل يمكن ان تكون ثمار المدرسة اعرق ونتاج المصنع أجود ... )) ، فلم يقتني بتقديم هيجل على المدرسة والمصنع ، اذ يجب ان ننشئها اولا ، لكي نستطيع بعد ذلك توجيهها بفكر هيجل كما يريد الكاتب .

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

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

## الهكسوس والصهاينة

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

وعنده ان من يفعل ذلك من المصريين يحمل في صدره بذور الاقليمية ويكرس الانفصال بين شعب الامة العربية الواحد .. واخشى ما اخشاه ان يترجم هذا المقال الى العربية ويتخذها الصهاينة الدخلاء حجة على شرعية اغتصابهم لفلسطين ، فهم ايضا

## القصة

- تنه المشور على الصفحة ٢٦ -

برغبات امه الحارة ، لا شيء اخر . مملووا بالخوف ، والتردد ، والجنين . ثم يلاقي حتفه برصاصة طائسة في النهاية .

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

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

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

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

ويعود الفارس من رحلته مهزوزا ، مليئا بالجراح ، ويسنزيع وسط لفظ الناس ، ولثرثهم .. وآلام جراحه .

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

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

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

فوزي كريم

هنا الى الموروث اقرب ما نكون الى الهروب الناتج عن عدم احتمال الواقع وعدم فهمه ، والنطلع - نتيجة لذلك - الى احياء قيم فردية قد انتهت اوانها . ولعل هذا هو السبب الجوهرى الذي ادى بالقصيدة الى الوفوع في التقليدي على مستوى الرؤبة ومستوى الصياغة في نفس الوقت :

اما على مستوى الرؤبة فتقليديتها نتلخص في عدم ادراك الشاعر للفارق الجوهرى بين الماضي وبين الحاضر ، ومحاولة فرض افكار للماضي على حاضر لم يعد يتقبلها او ينظر اليها في اطمئنان . وهذا امر واضح في فكرة المخلص ذاتها - وهي الفكرة الجوهرية التي تقوم عليها القصيدة . ان فكرة المخلص - بمفهومها القديم - ينبغي ان نتقلها من اذهاننا تماما ، فد تصلح هذه الفكرة للماضي القابر (حيث يمكن للبطل ان ينظر اليه على انه نصف اله) لكنها لم تعد تصلح لنا الان . لانها ان دلت على شيء فانما ندل على عجز عن مواجهة الواقع وفرار منه بالنطلع الى مخلص غيبي يشبه ذلك الامام العادل الذي ظل الشيعة - حتى الان - يحملون بانه سوف ياتي كي يملأ الارض عدلا . وهذا امر اقل ما يقال فيه انه يعيق حركة التخطي والتجاوز - التي يحلم بها الشاعر - لانه لم يكتف بعجزه عن الرؤبة الموضوعية لامكانيات الواقع ومكوناته ، بل يحاول ان يصرف انظار الناس عن هذه الرؤبة ويشدها الى امل ساذج في حلم لن يتحقق .

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

أنتنظر المساعدة الكريمة با بن ذي يزن  
سنرفض اي حل سوف ياتينا مع السفن  
سيرفض شامخا وطني

وهذا شموخ غريب يبعدها عن روح العصر ويذكرنا بعصبيية القبائل الجاهلية . فضلا عن انه لم يعد من الممكن الان ان تستمر اي حركة من حركات التحرر الوطني دون ان تمد آفاقها الى الخارج ، وتحدد لنفسها موقفا واضحا منذ البدء من فيصر وكسرى اللذين يشير اليهما الشاعر .

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

تعال

تعال

وحدا لا تخف ندلا

فان الشعب ، شعبك لم يعد طفلا

لقد شب الصغار

وصار كل مقمط كهلا

ومات الفيل

وانتصرت ابابيل

نجد ان الحرص التقليدي على التقفية قد ادى الى احداث تناقض بين هذا الجزء وبين الرؤبة العامة للقصيدة . والا فعلينا ان نتساءل : اذا كان من الممكن لهذا المخلص ان يخشى ندلا ؟ واذا كان الشعب لم يعد طفلا ؟ واذا كان الفيل قد مات وانتصرت ابابيل ؟ اذا كان ذلك قد حدث ففيم -اذن- هذا الاصرار على عودة المخلص ، رغم ان الامور -على ما جاءت به القافية- قد اصبحت على خير مسايرام ؟