

# حزبات المد والضحى من الأدب

## الأبحاث

بقلم صلاح عيسى

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

الظل الجزيري ظل قديم ، عرفناه قبل أن يأتي خامسه من ١٩٦٧ ، نحن كنا نشمه أحيانا ، لكن معاطسنا كانت نعيش مع زائف العطر . من يفرغ لتقصيه في وجداننا القومي ، في علاقتنا الاجتماعية ، في نظمتنا السياسية وأبنيتنا الفكرية . خطانا قاتل وميت ، اذا اعتبرناه ظاهرة عارضة وتركناه يمضي هكذا دون أن نستخبره حتى الاستنزاف ، سره المطوي ، وجوهه المكزون . قد نفعل هذا ، فنحن نعيش عصر « الإلهة الساقطة » ، نتادب بأدبها ، وبرغم كل تفاؤلاتنا ، فتشوا في القلب عن الحزن الثقيل الى حد الضحك المميت .

استثقلت المهمة في البداية . ليس من السهل أن نطل من منصة اصدار الاحكام على أربعة عشر - حسب احصاء الفلاف - من مثقفي العصر وكتابه . ومن أنت لتفعل ذلك ؟ المسؤولية جسيمة اذن . لن يخفي شعر القاضي المستعار اختلال أبنية العدل . بعد القراءة الاولى تنهدت براحة . « الباحثون » الاربعة عشر ، يكتبون في مساحات قليلة جدا ، معظم أبحاث العدد مقالات سريعة أو انطباعات مجرد آراء سريعة . هذا طبيعي ، اذ كيف يمكن أن تحتل ست ملازم ( هي حجم «الأدب» ) أربعة عشر باحثا - كتبوا تسعة أبحاث - فضلا عن ست قصائد وخمس قصص ، غير الابواب الثابتة والإعلانات . كنا نشكو من الثرثرة الفارغة فيما مضى ، ونقول ان الأبحاث تقاس بالتر وربما بالكيلومتر ، وان المشككسة ليست أن تكتب بحثا نقول « اشياء صحيحة » ولكن بقول « اشياء جديدة » . ما حاجتنا لصحيح نعرفه ، قرأناه ألف مرة . عرفنا المطبعة ولم نعد قبائل في الصحراء لا بد أن نكرر الشيء ألف مرة لكي تحفظه . ذاك كان زمن البلاغة بمعناها الدارج . الفاظ موشاة ، وتكرار سمج لأفكار يعرفها كل من قرأها . هل أن أن نشكو من عدم الصبر على البحث وعدم التأني فيه ؟ هذا ما شكاه بعض الباحثين . اعتذر « مدني صالح » في خطبته عن « السياب » عن « عدم صبره على البحث والتنقيب وملاحقة دقائق وتفصيلات الاحداث » . للمسألة فيما أظن وجبه آخر ، ليس عجز الباحثين هو السبب . كلهم قدير وصاحب جولات قديمة . لكن لاحظ مثلا ان من بين أبحاث العدد مقدمة لدبوان يصدر قريبا ، ونص ندوة عقدها اتحاد الكتاب اللبنانيين عن « أزمة النقد الحديث » وفصلا من كتاب « الاتجاهات الشعرية في السودان » أعاد المؤلف كتابته ليدمجه في طبعة جديدة من كتابه « قضية الشعر الحديث » ، ونص

خطبة أقيمت في نادي جامعة البصرة عن السياب في ذكره السادسة . نصف أبحاث العدد مستعارة من منابر أخرى . أعني انها مكررة . لكل منبر طابمه . هذه بدئية ، فلماذا نستعير ومن المسؤول ؟ هل فقدنا رغبتنا في أن نكتب ؟ أظن ان شيئا من هذا قد حدث عقب حزيران . في ضجة السقوط الهائل اكتشفنا اننا نتكلم كثيرا . نحلم كثيرا . بصيرو الاعين نحن ، لكن ما أقصر أمدنا . فيما أعرف فان معظم كتابنا قد توقفوا عن الكتابة عاما أو بعض عام بعد النكسة . هل ما زالت هذه الحالة تعاودنا ؟ ربما . شكنا محرر « الأدب » ان عددها الخاص لم يجد من يستكمل ملازمه الست ، ناهيك أن يصدر - كعدد خاص وممتاز - في ضعف حجمه . هذا داء حزيران تعاودنا جميعا وهو عرض صحة لا نخلو من خبيث الأمراض .

نقل خطبة أقيمت أو مقدمة كتاب نشرت تصف قارئ « الأدب » امام عمل لا يتوقفه . الخطبة ابقاعها الخاص . أفكارها المكررة . للندوة أسلوبها وحضورها الخاص . الفصل من كتاب أو مقدمته جزء من كيان متماسك . نحن اذن امام عملية افتراض أو امام عمل مبتسر لا تستطيع وأنت في منصة اصدار الاحكام عنوة ، أن تقامر بالحديث عنه دون محاذير . قد يقول ناهش لحم : هي عملية « ارتزاق » وليست عملية « افتراض » . أكره النهش في عجز اللحوم . وكلنا حزيرانيون ! نحن نقترض لاننا ما زلنا نرى عالم الكلام النهار المقطوع الوريد أمامنا . نكرر أفكارا قديمة . ذلك ما قلت عرض جزيراني .

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

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

الرائحة . أعراف صديقا يكسل عن كتابة رسالة لشقيقه المقاتل فسى الجبهة . وال : كلما بدأت في كتابة سطر عدت الكلمات . تلك عادة تعلمتها من التعامل مع الإذاعة . كل عدد معين من الكلمات يعني فدرا من النقود . صديقي - للعلم - يكتب للإذاعة كلاما عن المعركة والنكسة والنصر . نحن نبيع اللحم المدفون في الصحراء بسعر السوق ، والمرض الجزائري بشرط ذواتنا كلنا ، وبشرط بناءنا الى محاربيين وكتاب كلام عن الحرب في غرف مكيفة الهواء .

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

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

برغم ذلك فان الدكتور لوبا قد وضع يده على مفاتيح صحيحة لفهم بعض جوانب عالم القباني . في هذا العالم نجد الشاعر يجب

المرأة حبا سائبا « لا يثبت عند امرأة معينة واضحة المعالم والسلام بل وأكثر من ذلك ان حبه معد مييت ، مستعد دائما للقفز على أيسه امرأة كانت على شرط أن يكون لها بعض الجمال والشباب . كان هذا يحدث في الفترة الاولى - معظم حياة السياب الشعرية - هل نظورت رؤية القباني حقا من « الحب السائب » الى مدرسة « الممارسة الفعلية لشموه وحنينه » ثم الى الإدراك الكامل لابعاد أزمة المرأة العربية ؟ يقول الدكتور لوبا ان هذا قد حدث جزئيا . ويهتم كثيرا بقصيدتين هما « خبز وحشيش وقهر » و « الحب والبترول » . اذا كان الدكتور لوبا ينطلق من منطلق تختلف فيه معه تماما ، فسي نفسير دور نزار وسبب أزمة المرأة العربية ، وتفسيره الجنسي للتأريخ والثورة . من الطبيعي أن تختلف معه في تصوره النهائي . وعندنا فان نزار الذي كرس المفهوم الاطاعي للمرأة كوجه -سوعة أعضاء جنسية منفصلة وليست متصلة ، ثم تطور الى المفهوم البرجوازي لها كلعبة وزينة وحلية ، لن يصل الى أي فهم حقيقي - وبالتالي لن يعبر تعبيرا حقيقيا عن شيء . بدأ من درب البرجوازي الصغير الحائر ، المكبوت ، وانتهى الى اختلال فاشي في التفكير . بسبب الشعب في خبز وحشيش وقهر . وسببه في قصيدة « هجاء » . عبد الناصر ( هذا رأي فسي القصيدة ) . أظن انه سينتهي بالنسبة للمرأة الى المطالبة بتجهين الاجناس لخلق السوبرمان ، يصبح المرأة معمل نفيخ لشعوب جديدة ليست « من الجاهلية » ولا « التذبذب والباطنية » . الحقيقة ان علينا أن ننظر جميعا لانفسنا في مرآة الشعب . ودعك من اننا معلنون مقهونون بأفمسة نظيفة وروائح فواحة ، واننا نحفظ عشرات الآلاف من المصطلحات . سمن الدود ويتناسل بجثث الاموات ، وهذا ما يفعله أمثالنا من الطبقة الوسطى الصغيرة .

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

## القصيد

بقلم صبري حافظ

متطورة ونامية . غير ان التحليل النقدي سوف يكشف لنا عن بعض التخلخل في هذا البناء . وهذا التخلخل البنائي الذي أعنيه شيء غير بعثرات الوزن أو فلق اللفه ، فقد تجاوزت نازك الملائكة هذه العثرات منذ أمد بعيد . بل ان تمكن نازك الملائكة العروضي واللفوي بالإضافة الى خبرتها الشعرية الطويلة يضفي على قصيدتها هذه الواجهة التماسكة التي تجعل اكتشاف التخلخل خلفها شيئاً عسيراً . . . . .  
لانه ليس كامناً في هذه الجزئيات المبذولة للعين بسهولة ولكنه كائن في عدم تساوق الحركة النامية في القصيدة واطرادها . وفي سيطرة السكونية حيث كان يجب للحركة أن تسيطر . وفي عدم القدرة على الإيحاء بالفاصل الزمني بين جزئيات التجربة الثلاثة من خلال التجربة ذاتها لا بالافحام أو المباشرة . وفي افتقار الانسجام والتوافق بين نسج التجربة ومادتها من ناحية وبنائها الفني من ناحية أخرى .

فالقصيدا تحدث عن التجربة العربية الكبرى من خلال الجرح العربي الدامي في فلسطين ، بصورة تجتهد في الابتعاد عن الخطابية والمباشرة ونحاول أن تجسد هذه التجربة القومية في مصطلح حسي وفي أحداث نامية . غير ان العثرات البنائية التي أشرت اليها قعدت بالقصيدا في بعض أجزائها عن بلوغ هذه الغاية بتوفيق واقناع . ولنصحب القصيدة حتى نتعرف على ما أنجزته وما قعدت عن بلوغه . ففي مطلع الحركة الأولى من القصيدة نجد ان الأفعال الماضية المتعاقبة . . . طرق . . . وكنا . . . وجل . . . وقلنا . . . نحاول أن تغطي تلخيصاً سريعاً لسكونية الواقع الليلي الصامت الداهل الحزين الذي سيفد الى واجهته هذا الضيف آتياً معه بالحركة التي تنعكس على البناء اللفوي في وفود صيغة المضارع - يلقي وطفىء - مقرون ببعض التعلات والأمنيات مع انفتاح الباب عن هذا الضيف الغريب . . .

عله يلقي من الضيف علينا

بعض وعد عن ديار سقرت منذ سنين

عله يطفىء نيران الحنين

غير ان هذه الحركة المترنة بالتمني ما تلبث أن تنحسر عندما يجب الضيف بأنه الفرح الجذلان المسحوب بالضوء واللحن المرح . ليعود السكون الراح من جديد مستدعياً معه الأفعال الماضية الراضية لعودة كل تفاصيل السواقف الليلي الصامت الحزين . . . طردنا . . . وانطوينا . . . ومضينا . . . وتنتهي الحركة الأولى من القصيدة بتكريس تفاصيل الواقع الصامت الحزين بعد أن اختلجت سكونيته بالحركة والامل للحظة ثم انطوى على نفسه من جديد .

وفي الحركة الثانية من القصيدة يتكرر نفس المشهد بكل جزئياته وتفاصيله وان كانت التجربة بأكملها قد تحركت خطوة في نطاق الزمان والمكان معاً . . . فقد أغرق الصمت كل شيء . وأظلت بشائر الدمع معلنة عن حركة نفسية للواقع ترافق الحركة الزمانية والمكانية وتعمقها . . . وغلف ضباب الليل تفاصيل المشهد حتى استحال الى كن وماوى . وانعكس هذا على البناء اللفوي في غياب الأفعال نسبياً أو تقهقراها الى ذبول الإبيات ، وسيادة الجمل الاسمية القادرة على تأكيد رسوخ هذا السكون والصمت والضيق ، والمزج بين صيغتي الماضي والمضارع في الأفعال التي تراجعت عن مركز الصدارة وانكفت بدور وصفى يساهم في تأكيد سكونية الحالة . وبدات القصيدة تخلق ذاكرتها الداخلية ونفسيتها الخاصة . وصرخ الصوت في ضيق عندما انطرق الباب من جديد على البيت الكئيب !! ضيفنا من أنت ؟ من ؟ . . ليضيفي التكرار في ( من ؟ ) لكمة نفسية يحمل الكثير من تفاصيل الضيق والكآبة وكراهية الانتظار . لكن الضيف بتكشف عن صورة أخرى من الفرح . . انه الهوى بشهده الرقراق . . . وبرغم ان الهوى أعمق من الفرح وأكثر أصالة في ساحة قضية يحقد بها الحزن من كل صوب ، الا ان القصيدة تصفق الباب في وجهه على رد خطابي قاس . .

لا نصلح مقدمة واحدة للحديث عن عدة قصائد لعدد متباين من الشعراء ، الا ان تكون شديدة العمومية بالفدر الذي نتحول معه الى مقدمة عن الشعر لا مدخلا للحديث عن هذه القصائد دون غيرها . فالقصيدة عالم صغير له استقلاله الخاص ومفاتيحه المتفردة . ولن تجد مفتاحاً عاماً يقض مغاليق هذه العوالم المستقلة والمتنوعة ، بمناهجها البنائية المختلفة في تجسيد التجربة وفي متابعة حركتها أو رصد سكونها ، وبطرفها المتنوعة في استعمال الكلمات واختيارها وخلق علاقات اللفة والتناثر بينها . وبأساليبها الموسيقية الصاخبة أو الخافتة واستقلالها الخاص لجرس الكلمات ولومسقى العروض والقافية . وحتى اذا ما عثرنا على المدخل الخاص لكل قصيدة على حدة ، فاننا لن نستطيع أن نسبر أغوار هذه القصيدة وأن نتعرف على كل مستويات التجربة الشعرية فيها الا اذا وضعنا هذه القصيدة في مكانها من عالم الشاعر . حتى نعرف مدى تألفها أو تنافرنا معه ، ومدى انتماء مفرداتها الى قاموسه الشعري أو تناقضها معه ، ومدى اندغام مادة هذه التجربة ونسيجها في جزئيات العالم الذي يخلقه الشاعر . فمما لا شك فيه ان قصائد الشاعر الأخرى تلقى - سلباً أو ايجاباً - دفقات من الضوء على كل قصيدة جديدة من قصائده . . . بصورة يصبح معها الحديث من هذه الزاوية عن أي قصيدة حديثاً عن الشاعر نفسه .

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

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

### الضيف - نازك الملائكة

تكون قصيدة الشاعرة الرائدة نازك الملائكة من ثلاثة مقاطع أو بالأحرى ثلاث حركات . . لان التجربة الشعرية في هذه القصيدة تعتمد على الحركة ببعديها المكاني والزمني ، وان لم يستطع البناء فيها أن يكون وجهاً من وجوه هذه الحركة أو واحداً من مكوناتها . ويبدو البناء للوهلة الأولى في هذه القصيدة وكأنه بناء محكم لتجربة

فصفتنا الباب صحنا : « لا نريد  
نحن حرمانا الهوى ، لن نندوق  
قبل أن نثار للشعب الشريد  
من مذليه جميعا ونعيد  
أرضه المسروقة الولهي ومأواه الطعين  
انصرف يا ضيفنا ان الانين  
والاسى أحنى على الروح وأشفق »

انفجر يا غيظ وارترجي بنا يا حقب  
قد تهاوى أمسنا المنتحب .  
ومضت عنا سنين الصبر واليأس المهين  
ضيفنا الحر الجبين  
كل خشن في رواينا سيمصفو ويلين  
وسنسترجع يافا وجنين  
فانفجر يا لهب  
نحن أنصارك نحن العرب

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

### موال - خالد ابو خالد

قصيدة الشاعر الفلسطيني خالد ابو خالد هي آخر ما فسرات لهذا الشاعر الذي كثيرا ما استتمعت بمذوبة صوته وحرارة قصائده . ورغم بعض الاخطاء - الطبيعية ربما - في هذه القصيدة فانسى استطعت ان احس صدق محاولته لاستخدام تكتيك الموال في بناء تجربته الاسيانه المثقلة بالشجن .. تجربة الفراق المر .. فراق الحبيبة وفراق الوطن .. لكن الفراق هنا ممتزج بالقرب وبالفعل وبالامل .. مثقل بالشجن الذي يئنه في النفس الإيقاع والبناء قبيل الكلمات والصور . هشتبك ببيات النداء المطوطة المتناة المتكررة ، في الموال وفي القصيدة - الموال في نفس الوقت ، مطل من ثاايا المروحة بين استخدام ضمائر التكلم والمخاطب والقائب بتوقيت درامي بشري التجربة وبعمقها . من خلال كل هذه الادوات البنائية الفعالة وغير المحسوسة معا يقدم الشاعر مادة تجربته كما يقدمها من خلال الصور الشعرية الناضجة . ويعمد الشاعر في أكثر هذه الصور توهجا الى المزوجة بين الجزئيات الانسانية والجزئيات الطبيعية حتى يمنح الموقف في القصيدة صلابه الظاهرة الطبيعية ورسوخها . فالدمع له قوة المطر وانهماره . والعصفور الناري المشوق الى وطنه والسى حبيته له انقضاض الشهب والنيازك وصواعق النيران . والمدن السماوية لها طعم الفردوس المرتجى وعذوبته .

وأهم ما في تجربة خالد أبو خالد في هذه القصيدة - السؤال هو ذلك الكريشندو السذي يحكم الإيقاع بكل مكنوناته الجرسية والموسيقية ، حيث يبدأ الإيقاع عذبا وسريعا ويستمر في الارتفاع والتوهج حتى يبلغ أعلى درجات توهجه ايقاعا وصورة عند نهاية القصيدة . ومن هنا بدلف الامل مع ذروة هذه النفمة المرتفعة المتوهجة ليكتسب قدرا كبيرا من التائق والصلابة :

أعود وفي شراييني  
حكاية نخلة طرحت على الفقراء - بعد  
مشقة السنوات - ضحكته  
وأكواما من البليح النييدي المعطر  
من عيون حبيتي ، زوادي  
في الرحلة الأخرى الشتائية

لكن هذا النصح الواضح في بناء التجربة الشعرية لا يرافقه

- التتمة على الصفحة - ٨٤ -

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

وصفقتنا بابنا والحزن أحنق  
باغانينا وعدنا نندب الشعب الممزق

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

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

صحيح ان الدائرة تنفلق هنا وتنحسر اختلاجة الحركة الواهنة عن وجه الحزن من جديد ، لكن الحزن هنا ينطوي على أمل وعسى حنين ، ويهدد لطرقات الباب من جديد مع مستهل الحركة الثانية . أما نهاية الحركة الثانية بميلودراميتها الزاعقة فانها لا تقودنا بأي حال الى الحركة الثالثة والاخيرة من القصيدة ، بل توصلنا الى هذا الثوب اليأس الذي جاء نتيجة منطقية لتجرباتها الزاعقة في ابيات الجواب السبعة . فرفض الحب لا بد ان يفضي الى هذا الندب واليأس ، ويقف عقبة في طريقنا الى الحركة الاخيرة من القصيدة التي تبدو وكأنها متفحمة على سير القصيدة بعدما لف اليأس طربقها . من هنا لا تأتي بداية الحركة الثالثة من القصيدة تنمية للبداية الجيدة للحركة الثانية ، والتي كانت بدورها نمو متطورا للحركة الاولى ، ولكنها تأتي تكرارا للحظة التي استهلكت بها الشاعرة قصيدتها، بطرقها المفاجيء العاصف وهو يقع على اذن لا تنتظر ولا تحدد قدمه . صحيح ان البداية هنا أكثر حركة والإيقاع أشد سرعة .. وصحيح اننا نعرف توقيت الطرقات لأول مرة في مقاطع القصيدة الثلاثة وهو الصباح بكل ما توحى به الكلمة من ظلال . لكن الموقف هو نفس الموقف .. والرد نفس الرد الاول .. ضيفنا من أنت ؟! .. والجواب هذه المرة هو الغضب الحامل فسسي كفه كؤوس اللظى الملتهب .. فيفتح له المنتظرون الباب على مصراعيه وبصرخون :

ان تكن نارا فنحن الحطب

## التصريح

### بقلم سليمان فياض

مرحبة : قائل نعم .. وقائل لا

هذه المسرحية لبرتولد برشت ، عربها وقدم لها الدكتور عبد الفغار مكاوي . وهو واحد من القلة المثقفة ، والنادرة الاخلاص ، بين المثقفين العرب . ومن خلال اعماله ، اكتشفت ايمانه بحرية الانسان ، وبحقه في حياة ديمقراطية ، واكتشفت انه كباحث ودارس يختار قضاياها في حدود هذا الايمان . يختار قضاياها التي يعالجها بالبحث كدارس للفلسفة والادب ، ويختار قضاياها التي يعربها او يترجمها من لغات الغرب الى لغة العرب . بل ويختار التجارب التي يعالجها كادب منذ الخمسينات . وتذكر سريعوعابر للكتب التي اصدرها ، والابحاث والقصص التي نشرها تاليفا او ترجمة ، ليس مجرد اختيار عام ، حسب مجرد الانتقاء والمفاضلة والترجيح ، وتبعا للقيمة والاهمية كما يفعل الكثير من المؤلفين والمترجمين ، ولكن اختيار اتني وموقت ومقصود غالبا ، تباعا لما يشغله آتيا من قضايا وهموم ، يثيرها المناخ العربي من حوله ، في مجالات الفكر والسياسة والاجتماع . فهو كاتب رأي وصاحب موقف . وليس ادل على اختياره الاتني والمقصود من تعريبه لهذه المسرحية التعليمية ، التي كتبت لتلامذة المدارس ، في مجتمع هو في أشد الحاجة الآن الى من يقول : نعم ، ومن يقول : لا . من يعرف كيف ومتى يقول : نعم ، وكيف ومتى يقول : لا . من يربط موافقته او مخالفته ، تبعا للظرف والموقف والتجربة . ان المجتمع الانساني كله ، يقول على لسان « الكورس الكبير » ، نفس العبارات في التقدمة لنص هذه المسرحية ، بل هاتين المسرحيتين : « قائل : نعم » و « قائل : لا » :

أهم ما ينبغي تعلمه هو الموافقة

هناك كثيرون يقولون : نعم

ومع ذلك ، فليس قولهم هذا دليلا على الموافقة .

كثيرون لا يسألون عن رأيهم

وكثيرون يوافقون على الخطأ

لهذا فان ما ينبغي تعلمه هو الموافقة .

وفي « قائل : نعم » يقول المعلم للصبي :

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

الصبي : فهمت .

المعلم : هل تريد أن نرجع بسببك ؟

الصبي : لا ينبغي أن نرجعوا .

المعلم : هل توافق على أن نتركك هنا ؟

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

هكذا !! « دعوني أفكر قليلا » ، كانه بحاجة الى تفكير ، كان بوسعه أن يتخذ قرارا آخر ، كان العرف ، المجتمع بسلطته الاسطورية ، لم يقرر له مصيره ، وما عليه الا أن يستسلم لقدره .

في « قائل : لا » ، وتحت ضغط المجتمع الواقعي ، لا المسرحي ، المجتمع الحي ، لا الاسطورية ، المجتمع الذي احتج على منطق المسرحية الاسطوري الاصل ، القبلي الذي يلغي وجود الفرد . المجتمع السذي احتج على فكر « برشت » نفسه ، على السنة النقاد باسم الخوف

من الوقوع من جديد في أخطار المواقف السلبية التي حدثت في تجربة النازية . وعلى السنة تلاميذ المدارس في برلين ، لأن فيها ايماننا أعمى بالسلطة ، وامتنالا لعرف غبي ، يفرض على صبي مريض الامتثال والخضوع ، الموافقة على قتله .. يتغير الموقف كله . يقول المعلم للصبي :

المعلم : هل تطلب أن نرجع بسببك ؟ ام توافق على الالتقاء بك في

الوادي ، كما يقضي بذلك العرف الاكبر ؟

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

المعلم : ( ينادي على الاخرين ) تعالوا . ان جوابه لا يوافق

العرف . قال : لا . لماذا لم تجب بما يوافق العرف ؟

الصبي : .. أريد أن أرجع على الفور ، لأن هذا هو ما يقضي به

الموقف الجديد . وأنا أرجوكم أيضا أن ترجعوا معي ، وتعيونوني الى

بيتي .. اننى الآن في حاجة الى عرف جديد ، ينبغي أن تأخذ به

على الفور ، وأعني به العرف الذي يحتم على الانسان أن يغير تفكيره ،

ازاء كل موقف جديد يواجهه .

.....

الم أقل أن الدكتور عبد الفغار مكاوي ، يحسن الاختيار لقضيته،

ويحسن اختيار الوقت لاثارتها ؟!

وأعود لوقفه مسع النص المسرحي ، لبرشت ، تعليقا على

قضيته فيهِ :

أسأل : هل من حق المؤلف ، ان يعيد كتابة عمله الفني بعد نشره

وإذاعته ، وبخاصة اذا وجد معارضة من الجمهور ، من المجتمع

الواقعي الحي ، المحتج على رؤية المؤلف ، على منطق مجتمع عمله

المسرحي ، على سلطة العرف والعادة الاسطورية ؟ بكل طاقتي ، أقول :

نعم . حين لا تكون رؤية الكاتب صائبة ، حين يكتشف بنفسه ،

أو يقيره ، ان هدفه كان عاما ، وغايته كانت خاطئة ، لأنها لم تقيد

بالشرط والظرف والموقف ، لانه من الخطأ القاسي والقاتل ، الالتزام

بحرفية المبدأ ، دون مراعاة لمعطيات الواقع .

ثم .. فلننظر في « قائل نعم » وفي « قائل لا » الى المواقفين ،

بل الموقف الواحد ، موقف الاختيار ، ولحظة البت والقرار . قال

الصبي : نعم . اوافق - في « قائل نعم - لان سبب رحلة الجماعة

معه ، كان بحثا عن دواء للوباء . وقال الصبي : لا اوافق - في

« قائل لا » - لان سبب رحلة الجماعة معه ، كان الحصول ، مجرد

الحصول ، على نصائح الحكماء . تغير السبب ، فتغير نوع موافقة

الصبي ، لا اكثر ولا اقل ، برغم محاولة برشت ، تحت ضغط الواقع ،

والجمهور ، والنقد ، تحت ضغط الحياة ، لا المبدأ والفكر القاسي ،

أن يوهنا بأنه قد أحدث تغييرا في نص مسرحيته ، وفكره ، ورؤيته .

أي غبي ، حتى ولو كان صبيا ، في « قائل لا » ، وبعد معرفته

المسبقة بسبب رحيل الجماعة ، كان سيقول : لا . لكن المشكلة

الكبرى ، هي أساسا في أن يقول الصبي : لا ، في « قائل لا » لو بقي

السبب الاول لرحيل الجماعة في « قائل نعم » . ان لحظة المواجهة

الحقيقية ، لحظة الاختيار الحر للصبي ، في « قائل لا » ، كانت

تفرض ، معها ، على برشت ، ان يبقى السبب الاول في « قائل :

نعم » ، مع : قائل : لا » . عندئذ كان بوسعنا ان نعرف ماذا صنع

برشت ؟ ماذا صنع المبدأ في مواجهة الواقع الانساني المتحرك الحي ؟

لكن برشت ، في تقديري ، هرب من الموقف كله ، بصورته الأولى ،

ومع سببه الاول . امتثالا منه ب : نعم ، للواقع ، وللنقد ، وللتلاميذ .

لم يكن اختياره التفسير اذن حرا . كان مجرد لعبة مسرحية . أحجم

عن المواجهة الجذرية ، حتى لو اقتضته هذه المواجهة الجذرية ، مجرد

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

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

### حسن الضوي

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

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

الآن ، فلنحاول الاجابة عن السؤالين : لماذا اختار الكاتب هذه التجربة لقصته ؟ وماذا يريد أن يوصله اليها ، بتعبيره عنها ؟ فلنبدأ بالاجابة عن السؤال الثاني . يقسول الكاتب ، على لسان بطله ، ان مشكلته هي العثور على فكرة تشغل الوقت . فله ذهن ، وذاكرة . ويقول الكاتب على لسان صديق البطل : « الحياة معقدة بما فيه الكفاية ، فبالله عليك . . . » الخ . لكن فلنسال أنفسنا ، والكاتب ، والبطل اذا استطعنا : لماذا تكون الحياة معقدة ؟ ان ذلك يدخلنا فورا في الاجابة على السؤال الاول : لماذا اختار الكاتب هذه التجربة

لقصته ؟ انه أيضا بوفعنا مع الكاتب في مازق . فلنكي يعرف القارئ : لماذا تكون الحياة معقدة ؟ حتى يجد التبرير في هذا الهرب اليومي ، والبحث من البطل وراء ما لا ترتب عليه أي شيء ، بل هذا التبرير لصديق البطل ، الهارب أيضا مع نساء الليل . لا بد له أن يقوم بعملية بسيطة ، هي احواله القصة على الواقع الذي نعيشه . فبدون هذه الاصاله تصبح القصة كلها غير مفهومة ، غير مبررة ، في اختيار تجربتها ، بل وتقل قيمة ما توصله اليها . ولكي يقوم القارئ بهذه العملية لا بد أن يكون حيا الآن . يقرأها الآن . ولو جاء مثلا هذا القارئ بعد ربع قرن ، اذا كنا حسني الظن ، وتغيرت الظروف الخارجية ، والواقع المحيط به ، لوقف القارئ حائرا ، يحسأل أن يبحث عن تبرير للهروب ، للانشغال بالتافه ، وبالجنس : الحياة معقدة ؟ حسنا ، لماذا هي معقدة ؟ عليه أن يرجع اذن الى العصر الذي كتبت فيه هذه القصة ، الى التاريخ ، والى النقاد ، اذا كانت قد حظيت باهتمامهم . اذن ، فحياة هذه القصة في نفس القارئ ، وما توصله ، مرهونان ، مقيدان . لم ؟ أولا : لان القارئ الحسالي مطالب بأن يعيد القراءة ، كما فعلت ، ليفهم ، ليعرف أزمة البطل ، وأسبابها . بين هذه الاسباب ، ان « الحياة معقدة » والقصة لا توضح هذا التعقيد ، باية جزئية . فلننامل حوله اذن ليعرف . ثانيا : لان القارئ ، في المستقبل ، كان الله في عونك ، بحاجة الى رف من كتب التاريخ ، اذا وجدها ، والبحث عن رأي النقاد ، اذا وجدته . المشكلة كلها ، اذن ، هي ان هذه القصة لم تقبض بضربة معلم ، على السر الفريد ، في العمل الفني ، هذا السر يقول : « حياة العمل الادبي تكمن في داخله . تنبع من صلبه ، دون حاجة الى تساريخ ، أو نقد ، أو احواله الى واقع خارجي ، أو معايشة للزمن الذي كتبت فيه » . ويسمح لي الكاتب الاستاذ محمد الحديدي ، استثناء واحد ، في معالجته القصصية لتجربته ، هو ، ان القصة كانت بحاجة الى تركيز . مزيد من التركيز . بالذات ، للحد من عملية التداوي المسرفة . اقول ذلك ، وأنا أعلم أنني قد أسقط الآن ، وغدا ، في اخطاء مماثلة . فعملي يبدو دائما ، في عيني ، غزالا !!

### النجاة

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

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

## قرأت العدد الماضي من الآداب

- تمة المنشور على الصفحة - ٦ -

### الإبحاث

أعباء قضيته ، ما لم تعنه عليها ثقافة وهموم وتطلعات البيئة روح العصر . ولم يكن العراق هذه البيئة الملائمة لتحمل أعباء مثل هذه القضية أو أي قضية على مستوى الخلق والإبداع ، بمفهومها الحضاري الشامل » . وهذا يطرح علينا سؤال حول تصور الجزائري لسدور المثقف عموما في الثورة . هل يظل بعيدا حتى تستدعيه . نسال : وأين الشاعر كطليعة واعية ومثقفة وحساسة ؟ لاحظ هذا التورم في الذات ، ومظهره باغراقنا في الاهتمام بالفرد بتبرير خطيئته ولو كانت قاتلة ، ودعوتنا الى أن يتقدم له الواقع طائعا مختارنا طالبا منه أن يشارك في تغييره .

ربما يتفضل بموقف المثقف ، تلك الرسالة التي كتبها محمود درويش الى أبي سلمى كمقدمة لديوانه . والارجح ان محمود درويش كتبها وهو ما زال هناك ، فهو يتحدث عن أبي سلمى الواقف على الحد الثاني من السكين ، بعيد عنا بعد القلب عن العينين ، وقريب منا قرب ضفة النهر الواحدة من الضفة الأخرى » ، وهو يحدثه « أنت تفني للعودة ونحن نفني للبقاء . يبقى نشيدنا ناقصا ما لم يكتمل بنشيدنا » . وهكذا نشرت الرسالة المكتوبة هناك ، وقد أصبح كتابها هنا . قراتها ولدي احساس مرير بأن البلاغة بمفهومها الدارج كلمات مثقفة ، هي جوهر فكرنا وبالذات السياسي . وعلى الأقل فان زعماء البرجوازية المصرية منذ مشايخ الأزهر الى عرابي الى مصطفى كامل وسعد زغلول ومصطفى النحاس ، كانوا فرسان كلام لا يبارون . حاول أن تحصل على فكرة فما أقل ما تجد وسط ركام من الثروة الفارغة . أطل عليّ محمود درويش من شرفة البلاغة . أحببته وهو في موقعه يمارس موقفه . في بداية رسالته يقول « انه يبحث عن معجزة الشام تعيد وحدة البرتقالة التي شقتها السكين الى نصفين » . القريب أن تلتئم البرتقالة خارج الاسلاك ، بعيدا عنها . أبو سلمى يفني للعودة ، سيفني محمود درويش أيضا للعودة ، وكان قد وعدنا أن يفني للبقاء . نحن نختار النفي الاختياري . ما أفجع مصير السياب وهو في مرحلته الابوية . حلم محمود درويش في رسالة الحب التي كتبها لابي سلمى أن يلتقيا ، كان الطريق أمامه واضحا عندما كتب الرسالة - ربما قيل شهور فقط - وهو بنفسه حده « سنتقي بمدى ما نذبح وبقدر ما نتحاشى مبارزة الموت نفقد حقا فسي الانتظار . سنتقي بقدر ما نمشي ومدى ما نصر على الاحتفاظ بكوننا صفا » . عدل محمود درويش أن يبقى ضفة للنهر تفني من هناك . في سنيك بار Snak bar ( سميراميس القاهرة ) ، رأيت ، تحاشيت أن تلتقي العيون . فسي داخلي حلم طعين . أكره معانقة مجهض الأحلام . تأمل اسم البار . كان أباه يحدثه عن ثوار فلسطين السذبن كانوا يحملون سلاحين : البندقية والقسييدة . ( كانت القسييدة لابي سلمى ) . غيرت موقعي ولم أغير موقعي . هكذا قال . صدقت . لكن الى متى نظل نعيش هذه الثانية ؟ شاعر يتحدث عن النضال وآخر يناضل ولا يكتب الشعر . ( ناظم . سارتر . أرافون . مورباك . لوركا . وحتى باريون ) . اذا كان اللقاء لن يتم الا بمدى ما نذبح . اذا كنا سنفقد حقا فسي الانتظار كلما تحاشينا الموت . فكيف يكون الذبح في ال Snak bar وهو مكان مثالي لتحاشي الموت ؟ يظن سامي خشبة في دفاعه عن معنى وجود محمود درويش في القاهرة الى نقطة هامة . لكن الدفاع بمجمله احادي الجانب . له الحق ان يدق الجرس لكي لا نقتع في

خطا اعتبار محمود درويش هو فلسطين وثورتها وشعبها . الثورة أكبر واعظم من أي فرد ايا كان . لسنا فاشيين جدا . لكن في حدود الموقف الفردي لا غير ، فان محمود درويش يحتاج الى اعادة الالتئام . عليه أن يبحث عن معجزة تعيد التئامه هو . فهو البرتقالة المشقوقنة نصفين . « الموقف » و « الموقع » وحدة واحدة . لا تغير موقعك لانه هو موقعك . يوما سارى محمود درويش في الاردن . في أي صف من الصفوف التي تخلخت في مذابح أيلول الفاجعة . نحن نحتاج هذه الصفوف . لننتظر ، لنبرا من الأوجاع . لننفي الضعف والخوف . لنقضي على الثانية .

في دراسة جورج طرابيشي نموذج غرب للحالة الحزبانية . المقال غزل في الموت والفاء واللاعقل : تكريس للعجز عن فهم قوانين الوجود . لان ما حدث في حزيران كان غير مفهوم على الإطلاق ، وما زال كذلك ، فان اكتشاف عالم الموت يصبح هما أساسيا . الدراسة عن المجموعات القصصية لعبد السلام العجيلي . لن أحاول رصد علاقتها بالموضوع الذي تدرسه . بعد بي المهمد والمجموعات ليست تحت يدي . المهم في الدراسة ليس قيمتها النقدية ، ولكن ذلك الغزل الحار في الموت حيث هو حالة غير مفهومة لا تخضع للقانون العلمي ، لم يكتشفها ويكاد المقال يقول : لن يكتشفها . القريب ان صديقي القصاص جمال الفيطناني عثر على كتاب للشيوخ حسن العدوي أحد الثوار المرابيين في مصر ( ١٨٨٢ ) كتبه عقب النكسة العربية ، في مناخ الهزيمة المرعبة التي طوحت بالأحلام واجهضت الصحوة المصرية . والكتاب اسمه « تنبيه أهل الاعتبار الى أحوال الجنة والنار » ، وهكذا لم يجد الشيخ العدوي وهو من أصلب الثوار المرابيين شيئا يكتب عنه في مناخ النكسة سوى الموت .

يطوف جورج طرابيشي بعالم الموت ، يطالبنا أن نحد انفسنا من « الفشاة الصفيقة التي ضربت بنسجها حول الخلايا الرمادية فأعمتها عن رؤية الحقائق العليا » . جورج يطالبنا أن « نستبدل ابصارنا الحسيرة بفعل الروتين اعينا جديدة او بالاحرى عقولا جديدة » هذا الغزل الصوفي في الحقيقة العليا ينتهي بان « للموت سرا لا يستطيع كل علم العالم النفاذ اليه . العلم يستطيع أن يقرر أحيانا بم مات الإنسان ولكنه لا يستطيع أن يعلم لم مات » لن اتحدث بلغة العلم . فجورج لم يتحدث بها . لكني أكره اهانة العقل الى هذا الحد ، والدفاع عن الصدفة والقدرية واهانة القدرة على تجاوز الموقف . المقال يفسر جورج طرابيشي ولا يفسر العجيلي . هذا هو الجانب الذي أخذته منه . وربما يفيد أن نذكر خبرا معروفا - استهكالا لرصد مظاهر انقسام شخصياتنا ، فجورج طرابيشي من أنشط مترجمي الفكر المادي الى العربية . في ذيل مقاله اعلان عن كتاب « اصول الفكر الماركسي » . وفي نفس العدد اعلانان عن كتابين من ترجمته الاول « متى يطلع الفجر يا رفيق ؟ » - صحيح متى ؟ - والثاني كتاب جارودي عن كارل ماركس . لماذا هذا الانقسام القريب فسي شخصياتنا ؟ جورج برتقالة مشقوقنة نصفين . فمتى تحدث المعجزة ، معجزة الالتئام ؟

في دراسة الدكتور محمد النويهي « الواقعية الاشتراكية والشعر الحديث » يناقش قصيدة واحدة ، لجيبي عبد الرحمن « أطفال حارة زهرة الربيع » ، وقد ناقشها في اطار العرض السريع لتأثيرات تيار الواقعية الاشتراكية على الشعر العربي الحديث . وخاصة تلك التأثيرات السلبية التي تمثلت في الهتاف والخطابة وصياغة الخطوط السياسية في منظومات شعرية رديئة . الدكتور النويهي يتوصل بالفعل الى رصد صحيح لهذه الظاهرة . يقدم لنا المناخ الذي ظهرت فيه . والمبررات الفكرية التي فرضتها . هذا برغم انه أساسا يرفضها . وهو يدرك ان عالم الثقافة « ينبغي أن يكون حرا مفتوحا لجميع المدارس والاتجاهات الفكرية ، تتعارض وتتناقش ويختار منها الناس ما يرونه أصح لحاجاتهم وانسب لآحوالهم » . هذا لا يعني أن يقف

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

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

بدأ الدكتور « احسان عباس » ندوة الآداب بكلمات اراد بها ان يحول الندوة الى مناظرة . كنت اظن ان زمن المناظرات قد مضى ، وان عقلنا العربي قسدا ارتقى ونضج ، وان الانطلاق من « الابيض والاسود » كوجهين وحيدين ينفي كلا منهما الآخر قد ان اوانه . لكن الدكتور احسان ذكرني بان هذا ما زال باقيا . دعك من انه قد افتتل هذه البداية ليثبت انه مدير نجاح لندوة على النحو الذي يفتصله مقدمو برامج الاذاعة والتلفزيون . لقد بدأ الندوة نافيا ان هناك أزمة نقد اصلا . برغم هذه البداية غير الموفقة فقد لاحظ - ملاحظة ذكية تلك - ان « نقدنا العربي ، قد تعود منذ القديم على المعركة ، وهكذا فكأننا من خلال هذا التاريخ الطويل قد ربطنا بين النقد وبين المعركة الادبية . فاذا خفت صوت هذه المعركة ، توهمنا ان النقد لا وجود له » . يبدو اننا لم نشف العقل القبلي تماما . اذا اضفت الى هذا ما قاله رجاء النقاش من اننا لا نحسن فهم ما يتصل بالمسائل المختلف عليها . واننا نحول الصراع الفكري الى معركة شخصية ونحاول ان نجيب من نختلف معه ( فعل شوقي هذا مع المقاد ) . ولا نميل « الى مصارحة بعضنا البعض ، وننقد القدرة على مصارحة الذات أيضا » . واذا أضفنا اليه أيضا شكوى النقاد المرة من ان العلاقات الشخصية تقيد الناقد ، يفقد صداقاته اذا ما قال رايه . هنا يبرز لون من الخواء النفسى داخلنا - نحن مثقفي البرجوازية الصغيرة - لقد افتقدنا لزمان طويل المناخ الذي يجعل الصراع الفكري شيئا طبيعيا ومشروعا وتكفلت نظمنا السياسية والاجتماعية بشي رأي حر . انعكس الامر علينا . اصبحنا

نكره الرأى المخالف حتى الموت . وفي كل الاحوال فنحن ومن نختلف معهم لا نفهم جيدا ذلك الذي نختلف عليه . ولا نسعى لذلك . وربما لاننا نقدر ذواتنا حتى المرض ، فنحن - حتى عندما نكتشف خطأنا - نجبن عن المدول عنه . ونحن أيضا نستسهل الكلمة . بدأ الدكتور احسان عباس الندوة نافيا ان هناك أزمة نقد ، واقتنع بعد خمس صفحات فقط بوجودها . هذا استسهال في ابداء الرأى وعدم تحمل المسؤولية .

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

.... وبعد ..

لعلمي قد غفلت العديد مما يوجب الاعجاب ، لكني كنت احاول ان ارصد ظاهرة واحدة في مجمل أبحاث المدد . واظن ان بناء العدل لم يختسل كثيرا . واذا كان قد حدث فمستدري انني واحد من « الحزيرانيين العرب » !



## القصائد

— تنمة المنشور على الصفحة — ٨ —

في اطار الوحدة الكلية للقصيدة في نفس الوقت ، لتساهم في بلورة ذلك الاحساس الساري في اجزاء القصيدة بالاغتراب والوحشة والتوق الى الانطلاق والتحقيق .

### ميكس تيودوراكس — محمد يوسف

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

### جمال عبد الناصر — صباح الدين كريد

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

### الاسم الآخر — محمد راضي جعفر

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

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

### يا زمان الوصل خذني — فوزي كريم

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

وسماء ، فتحت حاضرة العشق

ووشما نازفا في الصدر

يستصرخ اعراس القبيله

وخيولا ، جنحت للموت ،

حتى ازهرت ، في رحم الموت ، شقيقا

ودما اخضر ،

يستسلم للجرح الذي بين جناحي

فيرتد طليقا .

تقدم لنا هذه الابيات صورة كلية تتضمن مجموعة من الصور الجزئية الواحية ، والرموز الشعرية الشفيفة . وتعتبر هذه الصورة وحدة جزئية تسلمنا الى الوحدة الجزئية التالية ( الاغنية ) وتندغم

على صياغة بعض الصور الجيدة والدهشة . ويكتسب باقتدار عن أعذب الشعراء المحدثين تمكننا من الموسيقى وأغنائهم بالإيقاعات والتجارب العروضية الرائدة . وإذا تركنا هذه الأخطاء جانباً فإن القصيدة تنبئ عن قدرة الشاعر البنائية وتوحي بنفج فهمه لمعنى القصيدة الحديثة بكل تفيداتها البنائية ومستويات المعنى والمعالجة الشعرية المتعددة بها . ففي القصيدة فطرة واضحة على استبطان مماناة الشاعر العربي وقدره من خلال تناولها لمأساة السياب الشعرية والانسانية . وعلى الإيحاء الى كثير من المواضع الحضارية الشائنة التي يعيشها هذا الشاعر ويعمل من خلالها وضدها معا . وهي تقدم كل هذه المستويات المتعددة من المعنى بأسلوب شعري وبمنهج شعري ، لا يحتاج من الشاعر قدراً أكبر من الاهتمام بادائه الموسيقية واللغوية حتى يحقق في مجال الشعر الكثير .

القاهرة

صبري حافظ

\* \*

## القصص

— تنمة المنشور على الصفحة — ١٠ —

الدار . ويواصل الحلم في بلاد الغربة والرحيل والتجوال .. الخ ، ثم تكتشف انه كان يحلم لدى عشرين سنة في الغربة : « .. في أذني تتردد وصية راعي الكنيسة في بلاد الغربة . أمي أو الصنغر . قررت ان الازم الاولي ، واتخلى عن الآخر » ثم بالبنت الابيض : « في اليوم التالي ، خرجت جنازة صامتة من البيت المطل على البحر . وكان الهواء ما زال شديداً وقاسياً » . ويبقى القارئ — الذي هو أنا على الاول — حائر : جنازة من ؟ الابن الذي يحلم ؟ أم الاب الذي لم تقو يده اليابسة على اغلاق النافذة المفتوحة ؟ أم الام التي حرنا معها ، هل ماتت قبل رحيله كما ذكر الكاتب ؟ أم ماتت بعد عودته من الغربة بعامين ، كما ذكر الكاتب أيضاً ؟ أم ؟ .. أم ؟ ..

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

لمبة الشكل الجديد هي ، وعلى تجربة شعرية ، لا اعتقد انها تقتضيه أو تفرضه الا في اطار الشعر لا القص . فالتجربة ، كما قلت ، تجربة شعرية ، مكثفة ، يمكن ان تكون حصداً لتجربة قصصية أخرى . وعلى القارئ أن يقرأ ، ويعيد القراءة ليحاول ان يفهم . وعليه أن يقتنع بدعاوى الشكليين في الادب ، من ان الحدود قد زالت بين كل الفنون ، بين الشعر والقص والتشكيل ، كما زالت بين الواقع والحلم ، وفي عالم ما يزال يحبو كمالنا ، واذا لم يقتنع ، فهو لا يعرف في الفن ، وهو غير متحضر ، وغير معاصر ، ولم يكبر بعد ليليل مبلغ الفن الجديد . وعلى القارئ ان يلجأ بعد المعجز المحتم الي

أخواننا النقاد ، ليفهموه أصول « الموديل » ، ورموز التجربة ، ومدى التحامها الضبابي بالواقع ، وتكثيفها الشعري له بالحلم . بديل آخر عندي ، هذا الشكل الجديد ، للحيل البلاغية البيانية ، والبديعية الزخرفية ، معا . لجوء الى اللف والنشر البلاغي المشوش ، ليس على مستوى العبارة ، وانما على مستوى العمسـل كله . ومن قبل شجب همنفواي هذه الحيل الادبية ، والتلاعب بوسائل القص بغير تيرير فني ، تقتضيه طبيعة القص في تجربة معينة . ولا أجد في موقفسي الحرج هنا ، الذي لا أحسد عليه ، سوى أن ألجأ الى الناقد الصديق غالب هنسا ، الذي كتب يقول في مجلة « غالييري ٦٨ » ، في عددها الاخير ، في الصفحة الثامنة والثمانين :

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

الولهان

هذه القصة ، وفتت عند حدود الحكاية « الحدوتة » المفتعلة النسج ، المفتعلة الشخص ، والمواقف . شخصها دمس ، لا تضحك ولا تبكي احدا ، ولا تثير عاطفا ولا تجافيا من قارئ . الشخصصوص تتحاور داخل رأس المؤلف وحده ، وبمنطقه هو ، وبهدفه الوحيد : الاحتجاج على الرجال ، الذين سكتوا خانمين ، للنساء اللواتي خرجن متبرجات ، سافرات كاشفات ، أو مستعيرات لاحذية الرجسـال ، وسراويل الرجال ، وفصـات شعور الرجال . موافها مصطنعة ومتكلفة : الفضوليون الذين يسألون ، والمرشد الذي يقوم بدور الدليسل ، وتلفسـال الولهان . ان العمل الفني أساسا ، يصدر عن فنان ، لسه موقف فكري . والولهان ، كتبها حقا فنان ، لكن موقفه الفكري مهتز في تقديري وقاصر . كيف يختار مثل هذه التجربة ، وهذا الولهان ؟ كيف يسفح عرقه ونور عينيه ، وعيون القراء في مثل هذا الموضوع ؟ هناك من الفكر والتجارب للاخ ابراهيم عاصي ، ولنا جميعا ، ما هو أصل وأبقى للادب الآن ، لتنبعث فينا « من الاعماق » كلماته الاخيرة على لسان « الولهان » : « أصوات رجالية خشنة ، ومرووات نائمة ، وعزائم مصلوبة ، وذكورة مفتنصة ، وحق هضميم » ، في القدس ، والجولان ، وسيناء ، وفي هذا الصراع الوطني الهاديء الساحق ، الذي نعيشه جميعا ، ونعانيه . هناك تحديات أخرى ، للرجال والنساء على السواء !! هناك تحديات تنتظر ، مع الفعل ، الكلمة الصادقة المؤثرة ، حتى ولو كانت جبرا على ورق ، وشخصا تتحرك فسي وهم الفن .

سليمان فياض

القاهرة