

مجلة الثقافة / الوطنية الديمقراطية  
أدب وفن

مايو / يونيو

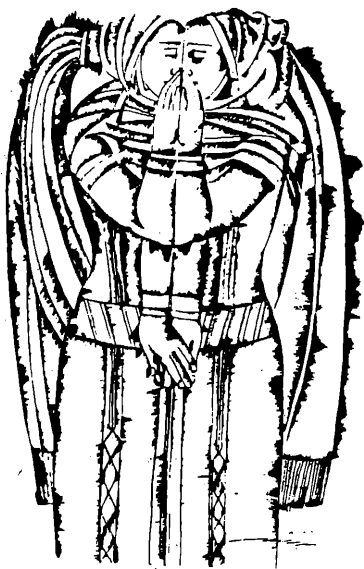
١٩٨٩

٤٧

سعد عبد الوهاب

إنجي أفلاطون : موسيقى اللون / عز الدين نجيب  
العلاقة بين الايديولوجية والسلطة والثقافة / عبد الواسع قاسم  
الفاشية الجديدة في نادي السينما المصري / سمير فريد - أحمد يوسف





من رسوم الفنان السوري نذير نجمة

## ■ في هذا العدد ■

- المتأخية : عن تحرير الحديثة ..... فريدة النقاش ٥
- هوامش نقدية : أدبية الأدب ..... د. شكوى عياد ٩
- لوحات إنجي أفلاطون : وهج يضيء ولا يحرق ..... عز الدين نجيب ١٣
- دراسات : العلاقة بين الأيديولوجية والسلطة والثقافة ..... عبد الواسع قاسم ٢١
- من علامات الخطاب الروائي للصراع العرقي الأسري ..... نبيل سليمان ٤٩
- قصص : أوربيات ..... محمد المنزنجي ٦٩
- الجبل ..... د. فخرى ليب ٧٥
- ثلاث قصص قصيرة ..... محسن بونس ٧٩
- صفي ليل ..... هالة البدرى ٨٣
- ملء المدى ..... منتصر القفاش ٨٧
- شعر : يتوهج كتمان ..... عز الدين المناصرة ٩١
- أوراق الصفح ..... مدحت قاسم ٩٥
- أصوات جديدة : محمد حسان وقصصه الشعبي ..... تقديم د. سيد البحراوى ٩٩
- مقالات : ليس هكذا الكفاح ضد الصهيونية ..... سمير فريد ١٠٥
- في نادى السينما : القاشيون قادمون ..... أحمد يوسف ١١٥
- بيان من جمعية نقاد السينما المصريين ..... ١٢٩
- زيارة : الكاتب الجزائري مصطفى فاسي ..... مجدى حنين ١٣٠

### ■ الحياة الثقافية ■

- ديوان : شارع ابراهيم داود ..... ف. ن. ١٣٧
- عبد الحليم : الشمع الأحمر على أيامنا الخولة ..... مصباح قطب ١٣٩
- رسالة لندن : مائة عام على ميلاد يوحنا أونيل ..... مجدى نصيف ١٤١
- رسالة الكويت : بدرية لوليد المرجب ..... حمد الرويح ١٤٤
- رسالة لينجراو : بيتر بروك وستان الكرز الروسى ..... صالح سعد ١٤٦
- رحلة سميح القاسم الإبداعية ..... نبيه القاسم ١٤٩
- كلام مثقفين : سياسة الحوار بالشوكة ..... صلاح عيسى ١٦٠



# أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب  
التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

٤٧

السنة السادسة — مايو/يوليو ١٩٨٩

رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكند

رئيس التحرير

فريدة النقاش

المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. عبد المحسن طه بدر

د. لطيفة الزيات

ملوك عبد العزيز

سكرتير التحرير

حلمي سالى

مجلس التحرير

إبراهيم أصلان

د. سيد البحراوى

كمال رمزي

محمد روميش

عمد روميش

— □ من كتاب العدد □ —

عبد الواسع قاسم : كاتب ومفكر تقدمى ينى ،  
رئيس تحرير مجلة « قضايا العصر » التى يصدرها  
الحزب الاشتراكي البنى فى عدن .

ليبيل سليمان ، روائى وناقد سورى ، من أعماله كتاب  
« مساهمة فى نقد النقد الأدبى » ورواية  
« جرماني » .

أحمد يوسف : كاتب وناقد سينائى ، عضو جمعية  
كتاب ونقاد السينما ، انتهى مؤخرأ من كتاب عن  
الواقعية فى الرواية المصرية .

عز الدين نجيب ، فنان تشكيل وناقد فنى وقصاص .  
من أعماله : فجر التصوير المصرى الحديث ،  
الصامتون ، المثلث الموزونى .

ليه القاسم ، كاتب وناقد فلسطينى — عضو أسرة  
تحرير مجلة « ٤٨ » فى فلسطين المحتلة .

هالة البدرى ، صحفية وقصاص ، صدرت لها مؤخرأ  
مجموعة « قصة الشمس والغيم » عن دار الغد .

الرسوم الداخلية للفنان : سعد عبد الوهاب

١٩٢٩ — ١٩٨٩

مصور ورسام ومصمم جرافيكى مصرى ذواسلوب متميز  
وواضح ، فقدته الحركة الفنية فى الشهر الماضى

تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر

شبكة كتب الشيعة

المواصلات : مجلة أدب ونقد — ٢٣ شارع عبد الحالى

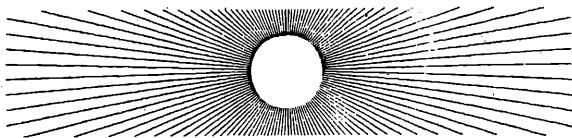
مصر ت : ٢٩٣٩١١٤

الاشتراكات : (عام) : داخل مصر ١٢ جنيها

ولأول (أوروبا وأمريكا) :

دور أو مايعادلها





افتاحية :

# من تحرير الحداثة

## لفريدة النقاش

نحن مدينون لكم باعتذار حقيقى ، فقد خرج العدد الماضى بصورة لا نرضاها لأنفسنا ، ولا ترضونها لنا من حيث كم الأخطاء المطبعية والارتباك وغياب بعض الأبواب الثابتة ، وتشوش الصور والاممال .. و .. ولا نزيد على أى حال أن نشكو حالتنا فأننا مسئولون فى آخر المطاف ، ونعتذر هكذا دون لف أو دوران ونعدكم أن نبذل كل الجهد حتى لا يتكرر ذلك مرة أخرى .

ومع ذلك ، نستطيع أن نجد فيما وقع لنا غودجا تفصيلا لما يسميه علماء الاجتماع بمعضلة التحديث فى مجتمعنا ، فقد تعاملنا مع آلات جديدة ، وعمال جدد اشتغلوا على آلات الجمع التصويرى حديثا ، وهو شكل متقدم فى الطباعة دخل الى بلادنا مؤخرا فلم يراكم بعد تراثا من الخبرات والتقاليد والعمالة المدربة تدريبا عاليا ، إذ أن مثل هذه العمالة تتوفر - وبشكل محدود - فى بعض المؤسسات الكبيرة ، وتحتاجونها وحدات المطابع الجديدة التى تتزايد باستمرار حيث يجرى تدريبها فى الممارسة .

وينشأ فى المجتمع كله هذا التناقض الذى بوسعنا أن نلمسه فى مواقع كثيرة وهو تناقض بين أشكال الانتاج الحديثة جدا والتى تتعامل مع التكنولوجيا المتقدمة وبين انخفاض مستوى تدريب العمالة الذى يرتبط وثيقاً بمدى انتشار الأمية الأبجدية

والثقافية وانتشار الخرافة حيث لا يندر أن نسمع هذه المقارنة بين الآلات الجديدة والغاريت ثم - وهو الأهم - انخفاض مستوى معيشة الكادحين عامة .

وربما سوف يقودنا التحليل العميق لهذا التناقض الى مزيد من التأمل والدراسة لهذه الفكرة المحورية التي وردت في دراسة هذا العدد عن « العلاقة بين الايديولوجية والسلطة والثقافة » لعبد الواسع قاسم رئيس تحرير مجلة قضايا العصر في عدن ، وهي الفكرة التي تقول « ان الأنظمة التابعة التي تتوسع - بأموال النفط غالبا - في استيراد السلع التكنولوجية المتقدمة انما تعمل على قتل هذه التكنولوجيا إستهلاكياً لا معرفياً » وهو ما سوف يقودنا أيضا الى مناقشة للعلاقة بين العلم والدين ومناهج تدريس الفلسفة والعلوم في أوطاننا وحيث تجري على قدم وساق عملية تطهير - سرية أحيانا - للمناهج تخلصها من مقولات علمية راسخة استقرت في البلدان المتقدمة سواء في ميدان الفلسفة أو العلوم الطبيعية . هكذا تقف التكنولوجيا على مسافة شاسعة من مناهج العلم وتحول الى مفردة في عالم شاسع مليء بالمفردات وتصبح غريبة غربة مضاعفة ، مرة بسبب انفصالها عن قاعدة العلم ، ومرة أخرى بسبب كونها أداة استغلال كثيف للكادحين .

وسوف أسوق فكرة أتمنى ان نناقشها ولطورها معا في المستقبل مؤداها أن غربة الابداع الجديد الحدائي تتشابه من بعض الزوايا مع غربة التكنولوجيا ، إذ يبقى النتاج هذا الابداع واستقباله محصورا في جزر صغيرة معزولة يقف بينها وبين الجماهير الأمية أو تلك المستعدة لثقافة الاعلام الخاضعة لقبضة التلفزيون - ألف حاجز وحاجز في مجمع تعرض فيه الديمقراطية لأشكال حصار مركبة ومراوغة حيث يبدو الرواج الاستهلاكى في الانتاج الثقافى كأنه ازدهار ، ولا نعدم المقارنات الظالمة بين ما يدور على خشبة المسرح الآن ومسرح الستينات الذى كان قد ازدهر فعلا وتنوعت اسهامات مبدعية من كتاب ومخرجين وممثلين ولهنيين وحيث ارتبط هذا الازدهار بالبحث الديوب عن الأشكال الجديدة - أى بالحدائث - فكانت محاولة « تملكها معرفياً لا استهلاكياً » تنبع وتصب في الصراعات الواقعية التي طرحت ضرورة هذا القتل في ظل معارك طويلة ضد الاستعمار والأمبريالية ومن أجل إنجاز التحرر الوطنى والاستقلال الاقتصادى والنمو المضطرد للطبقة العاملة التي جعلت المسرح الملحمى ضرورة . كان القتل المعرفى اذن احتياجا وطنياً عاما ، وإجابة على أسئلة سعى هذا المسرح نحو أعماق طرح لها ، ولم يكن غريبا أن يدخل المسرحيون بعمق وعلى كل المستويات الى مسرح بريخت ويتمثلون نظريته ويعيدون انتاجها من واقعهم باعتبارها نظرية المسرح لعصر جديد هو عصر الانتقال الى الاشتراكية التي كانت السلطة السائدة تبشر بها .

لا نستطيع أن نتغافل عن حقيقة « الحداثة » الجديدة في المسرح الآن باعتبار طابعها العام شكليا شأن كل حداثة التبعية التي هي حلية على صدر نظام طبقى أبوى تابع .. أما الحداثة الأخرى فإن لها نبأ آخر من الثقافة الجديدة .

أليس بوسعنا والحال كذلك أن نطرح على أنفسنا المشاركة في عملية طويلة لتحرير الحداثة ؟ بديهي أن مثل هذا التحرير لن يتم إلا في مجرى النضال التقدمي الشامل الذى سيعتقها من قبضة التبعية ويربع عنها كل ما يكبلها حين يفتح بابها واسعا لكل الكادحين ، لا لشريحة منهم ، هؤلاء الذين يتشكل وعيهم الجديد وهو يخرج من قبضة التزيف والشوشة وينفض عنه قيم وأخلاقيات العالم القديم الذى تطيل التبعية عمره ، ليكون هؤلاء الكادحون بالملايين مستقبلين جيدين وناقدين ناهين حساسين للإبداع الجديد ، منهم جمهوره المرغى ، ذلك الجمهور الذى طالما حلم به بريخت حين قال إن جمهور الفن التقدمى لابد أن يكون جمهور كرة القدم ، وإن المبدعين أنفسهم مطالبون بأن يكشفوا أسرار الحداثة على هذا النحو العميق لا أن يقفوا على هامش الألعاب الشكلية الفارغة المبهرة الخالية من الروح شبيهة المعادلات الرياضية المجردة فتزداد غزبتهم عن الشعب ويقعون في شباك الفخ المنصوب بمهارة لتعميق هذه العزلة .

ففى ثقافة كل شعب نزوع ديموقراطى عميق تبعته وتؤمله أشواق الكادحين لعالم متناغم خالى من التعصب والاستغلال عبرت عنه الفنانة الراحلة « انجى أفلاطون » فى عملها التشكيلى وفى سيرة حياتها كلها ، وإن تأمل ابداعاتها الفنية وابداع كل الفنانين الملتزمين الثوريين سوف يقدم براهين جديدة على إمكانية تحرير الحداثة بتطوير هذه العناصر فى ثقافة الشعب والتى ينشغل بها الدكتور سيد البحرأوى إنشغالاً حقيقياً ويسعى لاكتشافها وتحليلها نظريا وتطبيقيا فى ابداع القصاصيين والشعراء الجدد .

إن انتاجا أدبيا وفنيا - ليس قليلا فى الكم أو فى الشأن - ينتشر ، وإن ببطء ، فى كثير من أرجاء وطننا العربى حيث يحل المبدعون الكبار معضلات كثيرة .

قدر لى أن أصحب الكاتب الفلسطينى الكبير اميل حبيبى فى ذلك الوقت الذى انهمك فيه فى كتابة روايته البديعة « اخطية » وكان مشغولا بمسألة الحداثة .. بالتكنيك الجديد فى الرواية الأوروبية والأمريكية على نحو خاص ، وقال لى حينئذ .. اننا نخطئ كثيرا إذ نحتقر هذا التشويق الذى تتوقف له الأنفاس فى الروايات البوليسية وفى المسلسلات التلفزيونية الأمريكية فكيف نستبين بهذا التعلق الذى يقع فيه جمهور

بالملايين ، وكيف لا نستفيد منه على طريقتنا .. ونجعل منه أدلة لوعى جديد وحاملا لرسالتنا ؟

وحين قرأت « اخطية » فيما بعد وتعلقت أنفاسى بغطى أبطالها ومصائرهم وأخذت أتعب فى الجرى وراء أسرارها وألغازها وخيلها المراوغة وحواديتها الصغيرة والكبيرة ، تذكرت مرة أخرى حديثا لامليل حبيبى عن روايته الأم « الوقائع الغريبة عن إخفاء سعيد أبى النحاس المشائل » ، وقال فى هذا الحديث أنه حين قرأ الرواية لعدد من أصدقائه المقربين وكانت مخطوطا قرر أن يعيد كتابتها حين تتأهب بعضهم وأخذت علامات الضجر تلوح على وجوههم .

يقدم امليل حبيبى فى كل ابداعه كتابة حديثة تحمل الهم الرئيسى لعصرنا وحركة التحرر العالمى كلها كما تحمل رسالتهما الجديدة .. رسالة الاشتراكية .

كذلك استفاد المؤلف الدرامى اسامة أنور عكاشة على نطاق واسع من تكتيك المسلسلات الأمريكية الذائعة الصيت ، ولكنه حاول فى مسلسله الأخير ( ليالى الحلمية ) بشكل خاص أن يفضح الأساس الاقتصادى الاجتماعى الذى تتأسس عليه الشاعر والمواطن ، وأخذ وهو يسوق الحوادث وينسج العلاقات يبحث بدأب - رغم الرقابة والميلودراما - عن الكيفية التى تتشكل بها قيم وأخلاقيات الطبقات المختلفة وأفكارها وكيف يولد الجديد ويتراجع القديم ثم يعاود الهجوم دفاعا عن المصالح الاقتصادية التى يتأسس عليها والتى تحكم - فى آخر المطاف - كل أشكال السلوك والأخلاق والقيم ..

خلاصة الأمر ان تحرير الحداثة ليس أمرا مستعصيا ولا مستحيلا وتمهد له النضالات الجماهيرية أرضا عليه أن يحرثها لأن تحرير الحداثة هو تحرير للمستقبل من قبضة الماضى الذى يعيد انتاجه حاضر عيىم عليه قبضة التبعية والتسلط والاستغلال . وعلى أرض هذا الحاضر يدور الصراع الذى يتعين على المبدعين اكتشاف قانونه فى الذاكرة والخيال والشاعر وحل ألغازه التى تصنعها حداثة شكلية ضرورية للتبعية .. وفى قلب هذا الصراع الذى يدور على كل المستويات سوف تشق القوى الجديدة والثقافة الجديدة لنفسها مجرى ، سوف يزداد إتساعا وعمقا كل يوم .



هو أمش نقدية

## أدبية الأدب

### د . شكرى عياد

الأدب منتج من منتجات الانسان . ليس مجرد كلام مكتوب أو منطوق ، فالكلام العادى ينسب لساعة ، أو يذكر للاستشهاد على واقعة والأدب يبقى ويستفاد به لذاته ، ويتلقاه من لا علاقة له بما يفرضه في وقائع . وللمنتج الأدبى كغيره من منتجات الانسان ، عمره الافتراضى ، فأقله قيمة يظل صالحا للاستهلاك بضعة سنوات ، ومنه ما يعيش قرونا .

هو إذن منتج من نوع خاص . والانسان لا يحتاج اليه لغذائه أو مسكنه أو ملبسه ولكن مع ذلك لا يستغنى عنه . فلا التاريخ ولا علم الأجناس يعرفان شعباً بدون أدب تتوفر فيه الصفات التى ذكرناها . وربما كانت أقرب المنتجات الإنسانية شهاً به الاغانى والرقصات ، ولا نقول الغناء أو الرقص ، بل الأنغام المؤلفة والحركات الموقعة التى تمارس بصورة منتظمة لدى الجماعات البشرية على اختلاف مستوياتها الحضارية فالأغانى والرقصات أيضاً غير ضرورة لتحصيل الغذاء أو الملبس أو المسكن ومثلهما مثل الأدب فى إمكان الاستغناء عنه : التصوير المخطط والملون والجسم . ولكن الأدب يمتاز بين هذه المنتجات كلها ، التى نسميها أعمالاً فنية ، بأنه أفصحها ، أو أقدرها على ترجمة خلجات الشعور الى رموز مفهومة وحتى الأحلام بكل ما فيها من هوس واختلاط يمكن أن تؤدى بالكلام بأفضل مما تؤدّيه الصور أو الأنغام أو الرقصات .

فإذا كان الأدب مختلفاً عن الكلام العادى بأنه لا يراد للمنطقة، مثله مثل سائر الفنون ، فإنه يختلف عن سائر الفنون بأنه أوضح دلالة على ما فى النفس ولذلك نتحدث عن المعانى فى الأدب ،

وقلما نتحدث عن المعاني في الموسيقى الفنية على اختلاف أنواعها إلا ودلّ لها حاجة وإن كانت مختلفة عن احتياجاته العادية المعيشية .

( ولذلك يقال إنها أرقى من الفنون العملية ) وبديهي كذلك أن لكل واحد من هذه الفنون أثراً خاصاً يتفق مع طبيعته ، والا استغنى الإنسان ببعضها عن سائرها . ومن ثم فطبيعي أن يتبع التساؤل عن قيمة الأدب بوصفه نشاطاً إنسانياً ، أو قيمة عمل أدبي بالذات ، سؤال أسبق وألزم للنظر ، وهو السؤال عن الصفات التي تخص الأدب ، من أرسطو إلى كروتشي ، محاولة للإجابة عن هذا السؤال .

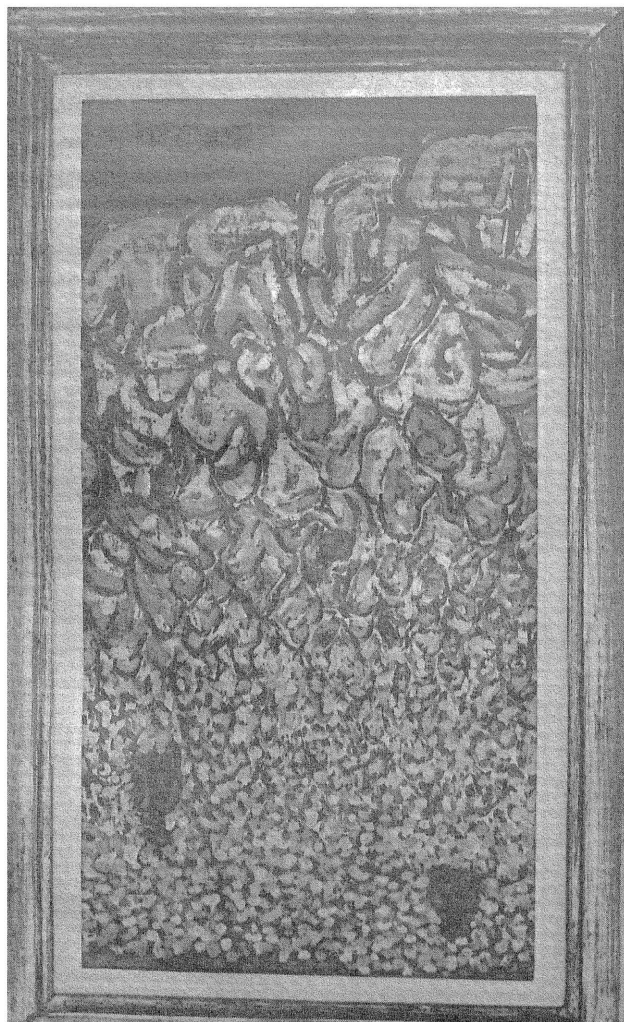
فلماذا إذن ، يتحدث بعض النقاد في هذه الأيام عن « أدبية الأدب » وكأنها « صيحة جديدة » في النقد ؟

إذا تأملنا ظروف هذه الدعوة ، وجدناها راجعة إلى أحد سببين ، إما أن الكاتب المبدع يريد أن يرد عدوان بعض القوى على حريته في الأبداع ، وإما أن الناقد يريد أن يصرف المبدع عن كل شيء سوى عمله الإبداعي . والمراد بكل شيء هنا هو كل ما يهم البشر الآخرين . وبما أن العالم في عصرنا منقسم إلى قسمين : قسم يريد أن يسخر الأدب لخدمة الأيديولوجيا وقسم آخر يريد أن يحول البشر إلى آلات منتجة ومستهلكة للسلع ، ولا وقت لديها ولا طموح للتساؤل عن قيمة حياتها ، فطبيعي أن يرتفع صوت الداعين إلى « أدبية الأدب » في الشرق والغرب . على أن البداية ربما أمكن تخديدها بأواخر القرن التاسع عشر . فقد شهد ذلك القرن موجة جمود ورجعية في آخره كما شهد موجة انطلاق وتحرر في أوله .

في أوله أصبح للأديب جمهور قاري أغناه عن رعاية النبلاء . فانطلق يعبر عن نوازعه الفردية ، التي كانت في الوقت نفسه حاجة اجتماعية للطبقات الجديدة . واقتحم أشكالاً جديدة في التعبير ، محطّماً القوالب القديمة ، ومؤكّداً مقولة مدام دي ستايل : أن اختلاف الأحوال الاجتماعية يستتبع اختلاف الأشكال الأدبية . ثم لما وصلت أوروبا إلى أواخر القرن كانت مفاسد الرأسمالية قد تجلّت للعيان ، فظهرت في الأدب نزعة إلى الانكفاء على الذات ، والتعزي بمسرات الفن ، وعبرت عن نفسها بشعار « الفن للفن » ، الذي جمع عدة مدارس : البرناسية والرمزية في فرنسا وعصبة المجان في إنجلترا وجماعة « أوراق الفن » في ألمانيا . وجدير بالذكر أن هذه الدعوة ، التي غلبت على الشعر خاصة ، قبلت بتحدٍ عفيف في مجال الرواية والمسرح من قبل الطبيعة أولاً ومن بعدها الوجودية ثم المسرح السياسي أخيراً .

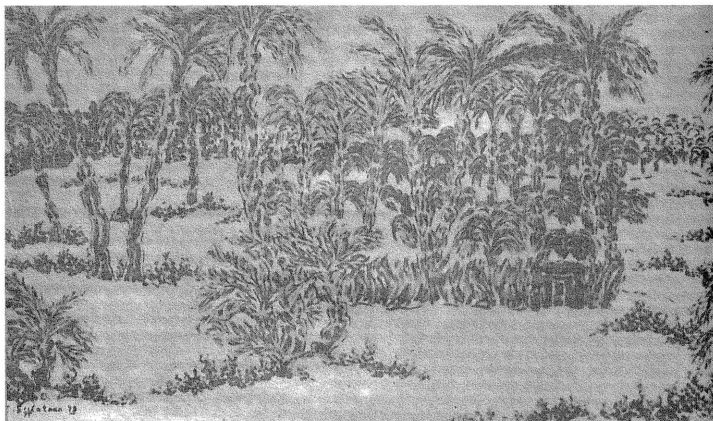
هذا كله في أوروبا الغربية ، حيث تبرهن حركة الفعل ورد الفعل على أن الأدب مستمر في الصراع لاثبات وجوده في الحياة . أما في روسيا فقد شهدت بدايات القرن الحالي صراعاً مماثلاً تتمسك فيه جوركي بثرات الواقعية الروسية بينما غلب على الشعر اتجاه نحو « الفن الخالص » ، ربما كان - في





جانب منه - رد فعل ضد واقعية نكرا سوف المسرفة، ولكنه كان في أساسه تنحية للأدب عن دوره المؤثر في المجتمع، لمصلحة النظام القائم . فلما نجحت ثورة أكتوبر وشرعت في تحويل المجتمع إلى النظام الاشتراكي انقلبت الآية : فأصبح من واجب الأدب أن يندمج اندماجاً كلياً في هوم المجتمع ( من وجهة نظر التغيير المنشود بطبيعة الحال ) ولاشك أن الدولة أسرفت في فرض توجهاتها على الأدب ، ولا سيما في عهد ستالين الذي أصبح اسم وزير ثقافته « زدانوف » علماً على الارهاب الفكري . هنا لقيت الدعوة إلى « أدبية الأدب » رواجاً بين الكتاب الأحرار ، الذين رأوا - بحق - أن في إخضاع الأدب للأيديولوجيا قتلاً للأدب .

هكذا نرى أن دعوة « أدبية الأدب » ليست دعوة خالصة للأدب ، ولكنها مشوبة دائماً بفرض سياسي . فحين يعجز النظام السياسي عن معالجة أدواء المجتمع يشجع على انتشار هذه الدعوة بمختلف السبل ، حتى يأمن على نفسه أن يفتضح من خلال أعمال أدبية وثيقة الصلة بالواقع . وحين يقوم نظام سياسي مطلق يسعى لتغيير حياة الناس ولو بالعنف ، ويحاول تجريد الأدب لذلك ، تصبح دعوة « أدبية الأدب » دفاعاً مشروعاً عن حرية الكتابة . والنظر الموضوعي المحايد يحكم بأن أحوال العالم الثالث لا ينطبق عليها أحد هذين الوصفين . ومن ثم فلا مكان لدعوة « أدبية الأدب » فأدبية الأدب حقيقة مسلمة ، كحقيقة كونه إنتاجاً إنسانياً لمجتمع إنساني ، يتأثر - حتماً - بحالة المنتج وحاجة المستقبلين .



نخيل الواحة - ١٩٧٨

## لوحات إنجي أفلاطون : وَهَجٌ يُضِيءُ وَلَا يَحْرِقُ !

عز الدين نجيب

مساء الاثنين ١٧ ابريل ( نيسان ) رحلت الفنانة المصرية إنجي أفلاطون عن ٦٤ عاما ، بعد رحلة خصبة مع الفن التشكيلي تناهز سبعة وأربعين عاما ، منذ أول معرض شاركت فيه عام ١٩٤٢ مع جماعة الفن والحربة تحت رعاية استاذها الفنان كامل التلمساني ، وهي رحلة لم تقتصر على الابداع الفني ، بل كانت تجسيدا حيا لمعنى أن يكون الفنانة موقفا وصاحب رسالة انسانية ومشاركة في تغيير الواقع نحو الأفضل ، ولو دلع في سبيل ذلك من حريته وأمنه وأغل سنوات عمره .

وإذ أصبحت « إنجي » الآن تاريخاً ، فإن بوسعنا أن نقول إنها كانت عصراً من الفن والنضال - معا - على قدم المساواة : فعلى صعيد الفن شاركت إنجي ، ضمن الرموز المبكرة لجيل التمرد التشكيلي أوائل الأربعينات ، فى ترسيخ أسس فن التصوير المصرى الحديث ، مستهدية ، وسط حماس ذلك الجيل ، بالمتجزات الجديدة فى الفن الأوروبى الحديث ، خاصة السوربالية ، ومع ذلك فإنها لم تتردد فى التمرد على هذه الانجازات واختارت طريقها الخاص ، النابع من معاشتها العميقة للواقع المصرى ، ومن قناعاتها الفكرية والنضالية ، ولم ترهبها - على مدار السنوات الطويلة - صيحات الهجوم على الواقعية والالتزام ، ودعاوى الأثرة الشكلية الفارغة من أى مضمون ، اللاهنة خلف الاتجاهات الأوروبية باسم الحداثة ، وهى التى تربت منذ طفولتها على الثقافة الأوروبية ، وتمت فى كنف البرجوازية المتعالية عن واقع الشعب والتابعة للغرب ... ومع ذلك فإن تجربتها الابداعية تعد إضافة حقيقية الى تطور فن التصوير المصرى الحديث ، ومحاولة جادة - ضمن محاولات أخرى متفرقة - للخروج بهذا الفن من مأزق التبعية للغرب نحو بلاغة جمالية مستقاة من جماليات الطبيعة والواقع ، دون التكرار للتراث الأوروبى وتطوره .

وعلى صعيد النضال الوطنى والديمقراطى والثقافى ، فإنها كانت بين قلة نادرة من المثقفين المصريين ، فقرنوا الكلمة بالفعل ، ولو تصادموا بسبب ذلك مع طبقهم المستغلة ومصالحهم الاجتماعية المباشرة ، أو تعرضوا لبطش السلطات والسجن الطويل ...

والكلمة هى النظرية الثورية ( الماركسية ) والفعل هو الكفاح الوطنى والاجتماعى والديمقراطى من خلال الحزب الشيوعى ، بكل ما يتطلبه من عمل سرى مخفوف بالخطاير ، أو عمل علنى محاصر بالرفض الاجتماعى ، خاصة بالنسبة لفتاة برجوازية تنحدر من أصول اقطاعية ... وحتى بعد المتغيرات السياسية والاجتماعية بمصر منذ عام ١٩٦١ ، وبعد خروجها من السجن عام ١٩٦٤ ، ( وهى متغيرات كان يمكن أن تعفيها من ممارسة أى دور سياسى ، فيما لو كانت تبحث عن راحة الضمير استنادا الى ما قدمته من توضيحات ) ، فإنها لم تتردد فى



استمرار المشاركة في ارساء القيم الديمقراطية والثقافية التقدمية ، عبر قنوات حزبية معارضة للنظام ، أو منظمات دولية للسلام والتحرر ، أو لجنة الدفاع عن الثقافة القومية التي شاركت في تأسيسها ، أو جماعة أنثوية القاهرة للفنانين والكتاب خلال عضويتها لمجلس ادارتها على مدى أكثر من عشر سنوات متصلة .

في عام ١٩٤٢ ، علق الناقد مارسيل بياجيني بجريدة « لأباترى » على ثلاث لوحات رآها لانيجي أفلاطون بعرض جماعي بالقاهرة لجماعة الفن والحرية قائلا : « إنجي أفلاطون ذات السبعة عشر ربيعا ، تلميذة التلمساني منذ عامين ، رائعة هي هذه « المناظر الليلية » بخضرتها المتداخلة وكأنها هي أدغال من الأفاعى ، بمساحاتها التي يتخللها الاصفرار واخضرار الزمرد ، وكأنها ساحرة ركبت فرشاتها ، هل تستدعى لوحاتها الى الذاكرة احدا ما ؟ .. ربما بعض أعمال « ماسون » الذي قد لا تعرفه قط ، والأمر على أية حال ليس بذى أهمية ، لأن الطابع الشخصي واضح في أعمالها ، ولو قدر لهذا النجاح ألا يدبر رأس إنجي أفلاطون ، فانه سوف تكون رسامة من المستوى الذى نحبه .

كان ذلك هو الجرس الأول الذى دق احتفالا بمولد فنانة جديدة مبشرة ، والنبوءة التى تحققت عبر عشرات السنين اللاحقة ، وأثبتت وجودها بربوخ في المحافل المحلية والدولية ، بحوية فتاة في ربيع دائم !

كان مدخلها الى عالمي الفن والوعى الثورى واحدا ، وهو التصاقها بجماعة « الفن والحرية » التى أسسها عام ١٩٣٩ الشاعر جورج حنين مع الفنانين رمسيس يونان وكامل التلمساني وفؤاد كامل .. كانت الجماعة تؤمن بالثورة على المجتمع القائم ، وباللحاق بالعصر ، الذى كان ضميره يصرخ برفض الحرب والطغيان ، وعلى صعيد الفن كانوا ينادون بالثورة على الاتجاه الأكاديمي المحافظ الذى كان سائدا بمصر آنذاك ، بعد أن قال جيل الرواد كلمته وانتهى الى التكرار والجمود والمظهر البرجوازي .. وكان ردهم على ذلك الاتجاه يختلف من فنان الى آخر : فبينما كان رمسيس يونان ينتهج السوربالية ( التى كانت حينذاك ثورية ) كان التلمساني ينتهج التعبيرية ، فيما كان فؤاد كامل يميل الى الرمزية ، قبل تحوله سريعا الى التجريد .

وانعكست هذه التأثيرات - خاصة تأثير التلمساني - على لوحاتها المبكرة ، فبرز فيها التعبير عن بشاعة الحرب ، وعن خشونة الواقع الذى تحول الى غابة وحشية ، وغلبت الألوان الداكنة والخطوط العنيفة السمكية ... وكشأن الفنانين الرومانسيين جميعا ، كان الوجه الآخر لهذا العنف الانفعالي والتأجيج العاطفي ، هو وميض من الشاعرية ، وهذا ما بدا من تلوؤ مناظرها الليلية بزرقة القمر واخضرار الزمرد .

ومع نضوج وعيها السياسى ومعايشتها الحميمة لواقع الطبقات الشعبية ، أخذت تتخلى

تدريجياً عن تأثيرها بالمدارس الغربية الحديثة - من سريلية وتعبيرية ورمزية - وتقرب من التعبير التلقائي عن الواقع الخشن في البيئات الفقيرة ... وهكذا امتلأ معرضها الخاص الأول ( ١٩٥٢ ) ومعرضها التالي ( ١٩٥٩ ) بلوحات تجمع بالنسوة الكادحات في البيوت الخائفة والحوارى الضيقة ، في أعمال الغسيل والحيز والحياكة ، وقد اكتسبن باللون الأسود ، وتحدت أجسامهن بالخطوط الخشنة خشونة حيائهن ، كما قتلىء بصخب المظاهرات الوطنية المطالبة بالاستقلال وبالخزن والجلال اللائقين بمجازة الشهيد .

ولعل هذا ما كان يعنيه الفنان المكسيكى العالمى « سيكيروس » حين كتب عن معرضها عام ١٩٥٩ : « اتخذت انجى أفلاطون الطريق الى فن اجتماعى وواقعى في نفس الوقت ، يبدأ من العزيم القومية ويتحرك بتصميم في المجالات التشكيلية مع الكائنات ومع الحياة الكاملة للناس في وطنها ، وهى لا ينقصها شيء مما يقود الى الواقعية الحديثة ، الواقعية الأكثر نطقاً والأغنى من الواقعية القديمة ... » .

لكن الحقيقة أن انجى كان ينقصها شيء هام جداً للبلوغ تلك الواقعية الحديثة التى يعينها سيكيروس ، كان ينقصها أن تنتصر في تجربة عميقة تجعل تعبيرها الفنى ينبع من خلاصة الاحساس بالألم الانسانى ، حين يلذوب داخل عناصر اللغة الفنية المتفردة ، دون أن يعينها بالدرجة الأولى أن تلقى الاستحسان من عشاق الشعارات ... نعم ، كان ينقصها امتحان قاس لايمانها بقضيتها وبموهبتها معا .. بعيداً عن الاضواء والتشجيع بكل أشكاله .

وما أسرع أن جاءها هذا الامتحان ...

ففى نفس العام الذى أقامت فيه معرضها الثانى ( ١٩٥٩ ) وجدت نفسها معتقلة بسجن القناطر الخيرية ، ضمن حملة اعتقالات سياسية واسعة قام بها النظام الناصرى ضد الشيوعيين ، لتقضى بالسجن خمس سنوات كاملة !

احتملت انجى المحنة بصلابة ، خاصة عند تسكينها قرب عنبر الساقطات والقناتلات وتاجرات المخدرات ، وعند حرمانها من أدوات الرسم ومن الكتب .. ومع ذلك رفضت كل منساعى أهلها ( الراسلين ) للافراج عنها بعد أن يضمنوا حسن سلوكها .. ( وهو ما يعنى ابتعادها عن العمل السياسى وقبولها شروط الحياة مع الاسرة الارستقراطية ) .. وهكذا تبرا منها الأب ، لكن الام لا تستطيع إلا أن تكون أما ، ولو بطريقة طبقتها ، فقد كانت ترسل إليها - مع النقود والمأكولات - ملابس السجن الاجبارية وهى مكوية ، بعد ان تحيكها من أفخر الاقمشة وعلى أحدث الموديلات !



وتعلمت بالسجن أكثر مما تعلمته خارجه ، ومارست حريتها وهى بداخله بطريقة فذة .. من خلال الرسم ... كان خلاصها الحقيقى ( بعد نجاح المفاوضات مع ادارة السجن لحصولها على بعض الأدوات الفنية ) هو الاستغراق فى رسم المسجونات بسجن القناطر ، أو بمعنى أشمل : راحت ترسم الحيات السفلية الزاخرة بالمعاناة والخطيئة والخوف والمجهول والتمرد والقهر والشهوات المدفونة والصبوات المحرمة التى تستشيط استعاراً لدى أقل لمسة جنسية ، ترسم الأشواق العاطفية والأمومية الحبيسة والأيام المتساقطة أو المتلاشية فى بطاء كظلال النهار وساعات الانتظار اللانهاية التى تعيشها السجينات غير السياسيات ، أو خطوط الزمن على وجوههن التى توشك أن تفقد آدميتها .

وكما رسمت السجينات فى حالاتهن وتحلياتهن المختلفة - فرادى وجماعات - كذلك رسمت من خلال نواقد العنبر المطل على النيل ، المراكب التى تحمل بلاليص الفخار وأشرعتها المعبأة بنسام الحرية ، ورسمت الصيادين والمراكبية والحمالين الذين تحملهم تلك المراكب ، مع رفعت صغيرة من السماء الناصعة .. وتلك جميعا كانت أجنحتها الخضراء الغضة للتخليق بعيدا .. نحو عالم الحرية المفقود والحياة الرحبية .

ولكل فنان حقيقى فترة يولد فيها من جديد ، أو يعيد اكتشاف نفسه والعالم .. مثلما كانت الراحلة الى الجزائر بالنسبة لديلأكروا ، وفترة العمل بمنجم الفحم بالنسبة لفان جوخ ، وفترة الحياة بجزر تاهيتى بالنسبة لجوجان ، ورحلة المغرب العربى بالنسبة لماتيس ، وفترة العمل بالحبيشة بالنسبة

محمد ناجى .. وهكذا كانت فترة سجن النساء بالقناطر الخيرية هى إعادة اكتشاف انجى أفلاطون لموهبتها وللحياة معا ، وهى الخائمر الحقيقية لنضوج الشخصية المتفردة لها فى التصوير الزيتى ، التى تمتثلت فى عناصر متعددة ...

• أصبح للحركة فى اللوحة مفهوم مختلف عن مفهوم الحركة العضوية أو الخطئية ، وقوام الحركة الجديدة هو الضوء القوى واللون الناصع واللمسات المتوهجة المتزاحمة .

• أصبحت سرعة الايقاع فى اللوحة بديلا تعبيريا مناهضا للصمت المفروض والزمن المبطوط ، وذلك عن طريق ضربات الفرشاة القصيرة المتلاحقة فى مسطح صغير تتراص فوقه الشخصيات متلاحمة توحى بالضجيج .

• وبعيدا عن الأضواء والجماهير ، ومن خلال التأمل الهادئ فى ليالى الصمت ، أدركت أن المعانى السياسية الزاعقة لا تكفى لتعطى للعمل الفنى قيمته ، وأن هناك جوهرأ أعظم يكمن فى خلاصة الاحساس بهذا المعنى وابتكار « شكل » جديد يحمله .

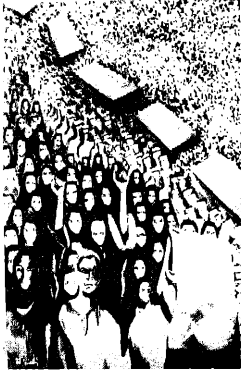
• ومن خلال الحرمان الطويل من جمال الطبيعة ، إلا ما يسمح به مربع نافذة العنبر المحجوب بالقضبان ، أدركت أن الطبيعة هى المعادل للحرية ، وأن جمالها سيظل الملهم الأكبر للفنان .

• وإذا كان جمال الطبيعة محورا للفن ، وتعبيرا عن الحرية ، فإن هذا الجمال يبلغ جمال حفل العرس والزواج ، حين يغمرها الانسان بالعمل ، والعمل رمز للانسان ، مثل ذلك المراكبى الذى كانت ترسمه على صارى مركبة عبر نافذة العنبر .

تلك القيم الخمسة أصبحت أعمدة راسخة لأسلوبها الفنى الذى تميزت به منذ خروجها من السجن عام ١٩٦٤ ، واتجهت الى القرية ترسم وترسم ، لا تهتم بالبيوت أو بالتفاصيل عامة ، بل بالانسان ، بالعمل ، بالحركة ، باللون ، بالضوء ، باللمس ، بالايقاع ، بالاحساس الذائب فى فسيح لغتها التشكيلية المبتكرة ، التى لا تعرف هل تذكرك بالتأثيرين أم بفان جوخ أم بالسجاد الفارسى أم بالزخارف الصينية واليابانية القديمة ... فنسيجها التصويرى يتألف من بقع لونية متجاورة ومتوازنة وضربات « حوشية » لاهنة من فرشاة مشبعة بالالوان على ارضية بيضاء ناصعة ، حرصت انجى على ان تبقى منها لغرات ضوئية متناثرة وسط الضجيج اللونى ، فتحدثت وميضاً بصريا ، « كدنانير تفر من البنان » على حد وصف الشاعر العربى القديم .

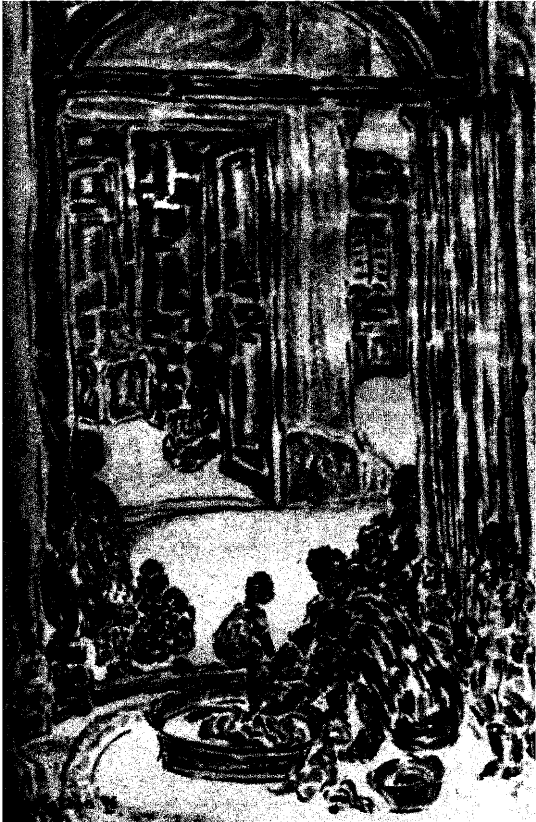
أصبحت لوحاتها احتفالات طقوسية بالخصوبة والتجدد والعطاء فى الطبيعة ، أغنيات مرحة للجنى والحصاد ، ولزهو الانسان بسيطرته على الطبيعة ، التى صارت بين يديه امرأة فاتنة تسلم له ثمارها وهى مزدانة بأجى زينة ، أما دقات الدفوف وجلجلة الزغاريد فى هذا المهرجان : فهى ضربات الفرشاة المحملة بالأحمر والأخضر والأصفر والأزرق والطينى ، وكأنها أطلقت - هى





الأخرى - من اعتقال طويل ، فصارت كل ضربة فرشاة تولد من داخلها دوامة من الضربات المتتابعة حولها ، في مجال فلكي خاص كعناقيد النجوم في سماء صافية ، وهي أيضا معزوفات تقترب أحيانا من ضجيج الآلات النحاسية وهي تحتفل بالحرية المستعادة ، وأحيانا تقترب من ذئنة العود ، لهذا فنحن لا نكاد نجد في هذه اللوحات فراغا أو مساحة لونية ساكنة ، وهي في ذلك تتشابه مع الفنون الشرقية بوجه عام .

على هذا الدرب سارت انجي معظم مراحلها الفنية التالية حتى وفاتها ، وان تضاعل الزحام في لوحاتها شيئا فشيئا ، وحلت محله مسحة تأملية صوفية أو حالة .. فقد انفسح المجال للمساحات البيضاء بين عناصرها المجسمة أو اللمسات اللونية الصاخبة ، وتزايدت الومضات الضوئية التي تتخلل غصون الأشجار وسيقان التخيل وسعفه وأبراج الحمام .. ان هذا الفراغ المضيء بغير شمس ، في مجموعات الواحات « سيوة والواحات وسيناء الجنوبية والعريش والأقصر » تلك المناطق التي ظلت انجي وفيه لها ، تزورها كما يزور الدرويش المقيم أضرحة الأولياء حتى أواخر أيامها .. هذا الفراغ يعطي إحساسا تخمليا دافئا ، وإحساسا بالشفافية في نفس الوقت .. ان اللاهائية والصفاء والوهج الأبيض الحنون الذي يضيء ولا يحرق ، لم يكن مستمدا من طبيعة خارجية ، بل من أعماق روحها ، وإن المرء ليشعر بأن اللوحات قد امتلأت بالهواء النقي ، كأفئاس هادئة تتردد بانتظام من رثة غير مرئية .. وسوف تظل تتردد عبر لوحاتها الخالدة حتى لو توقف قلبها الغاني عن النبضات .





# العلاقة بين الايديولوجية والسلطة والثقافة

عبد الواسع قاسم \*

يحتل العمل الثقافي الثوري بين صفوف الشعب والمؤسسات الثقافية والاجتماعية في ظروف الاستغلال الرأسمالي والاستعماري أهمية كبيرة في الدفع بعجلة النضال من أجل تحرير الكادحين من السيطرة الطبقية للرأسمالية ومن أجل تحرير شعوب المستعمرات من الاستبداد الاستعماري ويعود اهتمام الشيوعيين بالعمل التنظيمي والثقافي بين الكادحين ، وخصوصاً بين العمال إلى البيان الشيوعي الذي اوضح بجلاء ان هدف الشيوعيين هو : تنظيم البروليتاريين في طبقة وهدم سيادة البرجوازية والاستيلاء على السلطة ، من أجل إقامة مجتمع الاشتراكية والمساواة .

ولقد ارتبط النضال السياسي والثقافي داخل النقابات المهنية والثقافية والاجتماعية بالتطور التاريخي للطبقة العاملة في ظل تطور الرأسمالية نفسها وتنوع أشكال استغلالها ، حين تطلب من الطبقة العاملة رص وتوحيد صفوفها في اتحادات نقابية من أجل خوض النضال الطبقي ومواجهة الوحدة الطبقية للرأسمالية ، وكما رأى لينين فقد « كانت الاتحادات النقابية المهنية تقدماً هاملاً للطبقة العاملة في بداية تطور الرأسمالية كانتقال من تناثر وعجز العمال إلى أسس التوحيد الطبقي ... » (١)

وفي أتون الصراع الطبقي السياسي والثقافي في المجتمع تجد الأحزاب الشيوعية والعمالية والديمقراطية الثورية في العمال والفلاحين والمثقفين وكل الكادحين المنظمين في اتحادات مهنية أو اجتماعية قوة ثورية فاعلة ومؤثرة في تقرير مصير مستقبل هذا الصراع ، كما أن هذا الجيش

★ رئيس تحرير مجلة « فضايا العصر » بعدن

الكادح يجد أيضا في هذه الأحزاب المرشد. الثوري الى المستقبل الثقافي الجديد ، بل والطليعة المكافحة التي تكون دائما على رأس نضال الجماهير من أجل إسقاط سلطة القوى الرجعية القديمة وإقامة سلطة جديدة تجسد مصالح هذه الجماهير وتعبير عن طموحاتها وتطلعاتها المستقبلية نحو خلق ثقافة أكثر تقدما وإنسانية ...

وتولي الأحزاب الثورية أهمية كبيرة للمنظمات المهنية والثقافية والاجتماعية في نضالها الايديولوجي والسياسي والتنظيمي ضد قوى الاستغلال الطبقي وثقافتها وتكتشف فيها قوة هائلة يمكن الركون إليها في بلوغ الأهداف التي تناضل من أجلها ... فهذه المنظمات الجماهيرية عبر تغلغل العناصر الأكثر وعياً سياسياً وثقافياً في النشاط الجماهيري تلعب دوراً هاماً في تنظيم الجماهير وتعبئة قواها وتوعيتها سياسياً لكي تنخرط في النضال الطبقي والسياسي وتحقق الانتصار لقضية الحرب الثورية .. قضية بناء صرح ثقافة المساواة والعدالة الاجتماعية .

وتتعاظم أهمية دور المثقفين الشيوعيين والتقدميين والثوريين داخل المنظمات المهنية والثقافية والاجتماعية ، بعد سقوط السلطة الاستبدادية والاستغلالية لقوى البرجوازية والاستعمار ، ومن ناحية أخرى تتفتح أمام الكادحين آفاق جديدة لكي يشاركوا في بناء المجتمع التقدمي الجديد . ذلك ما دلت عليه ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى قبل ٧٠ عاماً ، وتدل عليه اليوم عدد من التجارب الفنية التي نتج عنها بناء الاشتراكية وثقافتها .

فبعد أن ظفرت البروليتاريا الروسية بالسلطة السياسية اثر انتصار ثورة أكتوبر العظمى وسقوط البرجوازية ، أعار لينين اهتماماً كبيراً لدور منظمات الكادحين والمثقفين ، وعلى وجه الخصوص المنظمات النقابية المهنية ، في بناء الاشتراكية وتعتبر الاستنتاجات والتعاليم التي توصل إليها جزء لا يتجزأ من نظرية الماركسية اللينينية .. إذ كتب يقول أن «الاتحادات النقابية المهنية تصبح وينبغي أن تصبح ... هي المنظمات التي تقع عليها بالدرجة الأولى مسؤولية إعادة تنظيم مجمل الحياة الاقتصادية على أسس الاشتراكية »<sup>(٢)</sup> كما نظر إليها بوصفها مدرسة للإدارة ومدرسة لتدبير شؤون الاقتصاد ومدرسة للشيوعية ولكنه رفض عزل هذه المدرسة عن مدرسة الحزب الشيوعي وقيادته ، وكان يرى أن قيادة وتوجيه الحزب للاتحادات النقابية المهنية هو شرط لتحقيق مهمات هذه الاتحادات بنجاح ، وفي مقدمة ذلك هدم ثقافة الرأسمالية وبناء ثقافة الاشتراكية ...

### ثورة أكتوبر العظمى والثقافة الجديدة :

لم تستهض ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى الطبقة العاملة لكي تلعب دورها الثقافي التاريخي - في المشاركة في ادارة السلطة والرقابة الاقتصادية والاضطلاع بمهمة بناء الاشتراكية ، بل أنها استنهضت ملايين الفلاحين الفقراء في الريف الذين كانوا يعانون من استغلال البرجوازية والكلواك ، لكي يتوحدوا في الاتحادات النقابية الزراعية والتعاونيات ...

ونكتسب أفكار لينين ورويته السياسية بصدد العلاقات المتبادلة بين المدينة والريف ومطالبته بعد يد العون والمساعدة إلى البروليتاريا الريفية من أجل تحقيق الانقلاب الاشتراكي في الزراعة أهمية كبيرة ، باعتبار أن ذلك هو السبيل الوحيد للقضاء على الفقر والاستغلال .. فقد كان يرى أن منظومة الاقتصاد الصغير لا تستطيع ان تقضي على فقر جماهير الريف في ظروف وجود

الانتاج السلعي ، وكان يرى أن الاشتراكية وحدها هي القادرة على أن تدفع بقوى الانتاج في الريف إلى الأمام وتطورها على نحو متسارع بفضل تطور الصناعة الاشتراكية للبروليتاريا ...

وطرح أمام مناصلي الحزب البروليتاري المهمات النضالية التكتيكية الصائبة التي من شأنها أن تطبق سياسة السلطة السوفياتية بنجاح تجاه البروليتاريا الريفية وتؤمن تحقيق الأهداف الاشتراكية للاقتصاد الزراعي .. بل أنه في ضوء فهمه للتمايزات والفروقات والتناقضات داخل طبقة الفلاحين عموماً تحدث بقول « يجب علينا أن نعرف كيف نعطي الفلاح المتوسط مهمة واحدة ... مهمة مساعدتنا في التبادل التجاري .. في فضح الكولاكي وكيف نعطي التعاونيين مهمة أخرى : فهم يملكون جهازاً لأجل توزيع المنتجات على صعيد جماهيري ، وهذا الجهاز إنما يجب علينا أن نأخذه لأنفسنا »<sup>(٣)</sup>

إن الاشتراكية لا تولد عبر تطور قوى الانتاج في البنيان التحتي للرأسمالية - التي جاءت من رحم المرحلة الاقطاعية - ولكنها بعملية قيصرية تولد في البنيان الفوقي عبر اسقاط سلطة الرأسماليين وإقامة سلطة دكتاتورية البروليتاريا ، التي تتيح الامكانية لتحويل ملكية وسائل الانتاج الرأسمالية الى ملكية اجتماعية في خدمة الكادحين وتطوير حياتهم المعيشية والروحية .... أي أن بناء الاشتراكية لا يتم في فراغ ولكن من المواد التي تركتها الرأسمالية بعد سقوط سلطتها ...

في مؤلفه الشهير ( مرض الطفولة اليساري ) كتب لينين يقول : « نحن نستطيع ( بل وينبغي علينا ) أن نبني الاشتراكية ليس من مادة بشرية خيالية أو من مادة خلقناها خصيصاً وإنما ذلك الذي خلقته لنا الرأسمالية ... »

وكما انطلق لينين من تركة الرأسمالية في بناء الثقافة الاشتراكية ، انطلق كذلك من التركة الثقافية الابداعية للبشرية وتلك التي خلفتها الرأسمالية أيضاً ، ونبه من محذور الوقوع في وهم الثقافة البروليتارية الجاهزة... كتب يقول : « ليست الثقافة البروليتارية شيئاً لا يعرف له أصل... ليست شيئاً ابتدعه أشخاص يسمون أنفسهم أخصائيين بالثقافة البروليتارية هذا هراء كله فالثقافة البروليتارية يجب أن تأتي تطوراً طبيعياً لمخزونات الثقافة التي جمعتها البشرية تحت نير المجتمعات الرأسمالية والاقطاعي والدواويني ، وهذه السبل والطرق كلها قادت وتعود إلى الثقافة البروليتارية ويضيف « فقط عبر الامام الدقيق بالثقافة التي ابدعها مجمل تطور البشرية ... فقط عبر تطويرها ، يمكن بناء الثقافة البروليتارية »<sup>(٤)</sup> وفي تقييمه لمصاعب ونجاحات السلطة السوفياتية أشار إلى « أن الرأسمالية لا تمنح الثقافة إلا للأقلية ، والحال ينبغي لنا أن نبني الاشتراكية من هذه الثقافة ولا مادة أخرى عندنا »<sup>(٥)</sup>

تلعب السياسة الثورية المستندة إلى وعي ثقافي عميق دوراً هاماً في التحول الثقافي الاشتراكي الشامل للمجتمع ، إلا أن الوعي الثقافي العميق يشترط بدوره جوهرياً الاستيعاب النظري لانيولوجية الماركسية اللينينية التي تشكل الثقافة جزءاً من أجزائها المكونة ، فالانيولوجية الثورية هي وحدها طاقة جبارة لرسم سياسة واعية لمشروع ثقافي شامل ، وبدون ذلك يستحيل بلوغ الثقافة بفهمها الماركسي اللينيني ... ذلك « أن الثقافة إذ لم توجه بصورة واعية ، وتطورت على

نحو عفوي تخلف وراءها صحراء قاحلة<sup>(٦)</sup> وكما يشير ماركس فإنه « لا يكفي لكي ننذوق الأدب والفن ونفهمه أن نمتلك ثقافة عامة ، بل ينبغي أيضا أن نمتلك ثقافة غنية خاصة » .

إن توجيه الثقافة توجيها واعيا على أساس امتلاك « ثقافة غنية خاصة » لا بد أن يفرض بالضرورة إلى نهج سياسة ثقافية خلاقية « السياسة الجادة تحتاج للثقافة الجادة والثقافة الجادة للاحياة ولا تطوير لها بغير سياسة حادة كذلك<sup>(٧)</sup> »

يعود لينين في ضوء السياسة الثقافية لسلطة البروليتاريا ، ليؤكد من جديد على أنه ، لا يمكن بناء الاشتراكية إلا من عناصر ثقافة الرأسمالية الكبيرة والمتفوقون عنصر هام من هذا النوع « ومن هنا « فقد ظهرت امكانية ... الاستفادة من هؤلاء المثقفين في صالح الاشتراكية ، هؤلاء المثقفون الذين ليسوا اشتراكيي الميول ولن يكونوا أبدا شيوعى الميول ، ولكن الذي يحملهم الآن سير الأحداث والعلاقات الموضوعى على التزام موقف الحياء إزاءنا ، موقف الجار للجار<sup>(٨)</sup> »

ولأن المثقفين الذين انتجهم الرأسمالية وتربوا في أحضان مؤسساتها التعليمية ورضعوا من ايدولوجيتها ، لا يمكن - باستثناء حالات - أن يميلوا الى الاشتراكية او الشيوعية ، فقد طالب لينين بأن يعهد إليهم « بمهام واضحة ، معينة ونراقب ونتتبع من تنفيذها » وأن يتم التعامل مع الاختصاصيين المفيدين للثورة « في اطارات محددة توفر للبروليتاريا مراقبتهم » وتكليفهم بالأعمال ولكن في الوقت نفسه مراقبتهم ببقطة بتعيين المفوضين فوقهم وبقطع دابر مقاصدهم المعادية للثورة ، ونبغى في الوقت نفسه أن نتعلم منهم<sup>(٩)</sup> »

ويربط لينين مشروع الثقافة الاشتراكية بالدور السياسي للحزب والمنظمات المهنية والإبداعية ، ولا يرى أفاقا لقيام ثقافة حقيقية خارج النشاط السياسي للطليعة الثورية وجماهير الكادحين ، فـ « الحزب السياسي للطليعة العاملة ، أي الحزب الشيوعي هو وحده القادر على توحيد وتربية وتنظيم هذه الطليعة البروليتارية الجماهير الكادحة كلها<sup>(١٠)</sup> » كما رأى أن « المنظمات النقابية تستطيع أن تعود بفائدة هائلة في مسألة تطوير وترسيخ النضال الاقتصادي وتستطيع كذلك أن تصبح معينا بالغ الأهمية في الدعوة السياسية والتنظيم الثوري<sup>(١١)</sup> » أي تنظيم عشرات الملايين من الناس من أجل التغلب « على تلك القلة من الثقافة وعلى ذلك الجهل وتلك الوحشية التي عانينا منها دائما ، وأكد أن الحزب ، وهو وحده القادر على التصدي للتقاليد والارتجاعات المحنومة لضيق الأفق النقابي أو الأباطيل النقابية بين البروليتاريا والاشراف على النشاط الموحد كله للبروليتاريا جمعاء<sup>(١٢)</sup> » .

ويضيف أن « الانتلجنسيا تسمى انتلجنسيا لأنها بشكل أوعى ، وبشكل أكثر حزما وأكثر دقة تعكس وتعبير عن المصالح الطبقية والمجموعات السياسية في كل المجتمع وجرامشي لا يرى للمثقف إمكانية أن يكون خارج التنظيم ، ولهذا التنظيم ذاته لا يمكن أن يكون بغير مثقفين . ويرى أن « الوعي الذاتي الناقد يعنى تاريخيا وسياسيا ، خلق نخبة من المثقفين ، فالكتلة البشرية لن تتميز ولن تصبح مستقلة ، بفعل ذاتها « من دون تنظيم ( بالمعنى الشامل ) وليس هناك من تنظيم بدون مثقفين » .

## الثقافة والمتقف

يتبين هنا أن لينين يربط الثقافة بدور الحزب الطبيعي ، كما ربط ماركس من قبل الثقافة بالوعي الموجه أو الثقافة بغنى الثقافة ... وإذن لكي نحقق الثقافة لابد من وجود رافعة ثقافية تستند عليها الثقافة المنشودة ... فكيف يمكن لنا تحقيق مثل ذلك ، وما جوهر ونوع الثقافة التي نريد ....

على أنه قبل ذلك يقتضي تعريف الثقافة والمتقف في الوقت نفسه ... وبالطبع فالثقافة سواء في جانبها المادي أو الروحي ليست ثابتة كجسم جامد ولكنها تتغير وتتطور بدرجة تطور الانسان والمجتمع ، ولكل مرحلة من مراحل التاريخ وتشكيلاته الاقتصادية مستوى ثقافي معين مادي وروحي يطابق تلك المرحلة ، أو تلك التشكيلة ، والطبقة السائدة اقتصادياً هي بالطبع السائدة ثقافياً ، على أنه لا يندر أن تتعايش ثقافات مختلفة تنتمي إلى مراحل تطور تاريخية مختلفة في مجتمع واحد وفي مرحلة واحدة وعلى وجه الخصوص مجتمعات البلدان النامية ، أي المجتمعات ما قبل المرحلة الرأسمالية والتي تعيش في طور من أطوار التطور الرأسمالي ... كما أن المتقف هو الآخر غير ثابت ، فهو يتغير مع تغير الواقع الاقتصادي الاجتماعي ، وهو نتاج وانعكاس هذا الواقع ، ويتطور بتطور المجتمع .. فالمتقف في المرحلة الاقطاعية ليس هو متقف المرحلة الرأسمالية وليس الأخير هو متقف المرحلة الاشتراكية .

إن الثقافة هي مجمل ألوان نشاط الإنسان والمجتمع ونتائج هذا النشاط ، وينقسم هذا النشاط إلى شقين : شق الثقافة المادية وشق الثقافة الروحية ، ففي عداد الأول ، تدرج جملة الخبرات المادية ووسائل انتاجها ، وفي عداد الثاني تدرج جملة المعارف ، على كافة أشكال الوعي الاجتماعي : الفلسفة والعلم والأخلاق والحق والفن وغيرها <sup>(١٣)</sup> من أشكال الوعي مثل الوعي السياسي والديني والاجتماعي والايديولوجي ...

ويذهب الأستاذ العالم في تعريف مفهوم الثقافة إلى « أن الثقافة تعني أولاً المعرفة بالمعنى الشامل للمعرفة ، أي الامتلاك النظري أو التقني أو الوجداني لحقائق الواقع الطبيعي والاجتماعي والإنساني عامة ، وما يتضمنه هذا الامتلاك من انتاج وإبداع كذلك في المجال النظري أو التقني أو الوجداني ، أيما كان مستوى هذا الامتلاك وهذا الانتاج والإبداع » <sup>(١٤)</sup> ومن هنا فإن الثقافة لا تتجلى في قيم الفن والأدب والفكر والعلوم فحسب ولكن نتجلى أيضاً في قيم الجمال والذوق والسلوك لدى الإنسان وفي كل ما يتصل بحياة الإنسان المعيشية والاجتماعية ، مثل طريقة الأكل والملبس والسلوك وأخلاق التعامل مع الناس ...

وهذا التعريف الأول والثاني يطابق تماماً الاستنتاج الذي خرج به ماركس في منتصف القرن الماضي بشأن الوحدة العضوية والديالكتيكية بين نشاط الإنسان الروحي ونشاطه المادي ، والتي تتجلى في « إن العقل ذاته الذي ينشئ المذاهب الفلسفية في دماغ الفلاسفة ، هو ذلك الذي ينشئ السكك الحديدية بأيدي العمال » <sup>(١٥)</sup>

وإذا كانت الثقافة هي ما يبدعه الإنسان في نشاطه المادي والروحي أيما كانت مستويات هذا الإبداع سواء أكان فاساً حجرياً أو صاروخاً يفزق الفضاء وسواء أكانت ملحمة هوميروس أو اشعار بدوي أمي أو أقوال علي بن زايد والحميد بن منصور وسواء أكانت لوحات بيكاسو أو رسومات

طفل بسيطة ، إلا أن هذه المستويات الإبداعية يستحيل أن توجد خارج نشاط الإنسان فهو خالقها الأوحد في كل المراحل التاريخية التي مرت بها البشرية. ويرغم أننا نقف في حالات من الإندماش أمام الأعمال الأدعية الخالدة التي صنعها رجال عظام خلدهم البشرية ، إلا أننا لا نستطيع أن نمر دون أن نرى أن الإنسان البدائي الذي حول الحجر إلى فأس حجري ومن عظام الحيوانات صنع بعض أدوات العمل والصيد ، كان قد أمعن الفكر ورسم الصور في ذهنه قبل تشكيل تلك الأدوات التي يستخدمها في العمل من أجل الحصول على مصادر عيشه وللحفاظ على حياته ... والبدوي الذي لا يجيد القراءة والكتابة لم يحل ذلك دون استخدامه عقله في نظم القصائد الشعرية الجميلة عن الحبيبة والقبيلة والحرب والرتاء والمدح والهزاء .. وإن كل عمل بسيط ينطوي على نشاط ذهني ، وكل إنسان بسيط له رؤية للكون ولما حوله ... وكما يقول جرامشي ان كل إنسان مثقف إلى حد ما يصرف النظر عن مهنته فهو « يظهر بعض النشاط الفكري ، ويشارك في النظرة إلى العالم ، لديه خط واع للسلوك الأخلاقي وبالتالي فإنه يساهم في تثبيت أو تعديل مفهوم العالم » . وسواء أكان هذا الإنسان أمياً أو متعلماً فإن له رؤيته الثقافية وتصورات الكون والمجتمع وله سلوك وتقاليد وقيم ومستوى من التذوق الجمالي ، ويكتسب ثقافته الفردية من الحياة اليومية ومن المحيط الاجتماعي الذي يعيش فيه ويتفاعل معه ومن التفاعل مع الحياة الإنسانية بوجه عام ...

وإذا كان كل إنسان يحمل في داخله إلى هذا الحد أو ذاك مستوى معيناً من الثقافة ويخلق من نشاطه الانتاجي منتجات إلى هذا الحد أو ذاك من التقنية ، فإن مفهوم المثقف يصبح من السعة بحيث يشمل ، « المفكرين والعلماء والكتاب والمبدعين والفنيين ورجال الدين والأطباء والمهندسين والمديرين ورجال القانون والموظفين والموجهين الاعلاميين والصحفيين ورجال الأعمال والطلبة ، بل يصبح كذلك لقوى الانتاج اليدوي من عمال وفلاحين »<sup>(١٦)</sup> ويضاف إليهم ضباط الجيش والسياسيون والمدرسون في حقل التربية والتعليم ..

وفي البلدان النامية ( آسيا وأفريقيا ) التي هي في مستويات تطور أدنى من مستويات البلدان الرأسمالية أو الاشتراكية على السواء ، والتي تمر بالمراحل الانتقالية ولم تنتصر فيها بعد الاشتراكية أو لم تكتمل فيها دورة النظام الرأسمالي تاريخياً ، فإن مفهوم المثقف في هذه البلدان يتخذ معايير مختلفة ، وبشكل عام فهو نتاج التركيبة الاقتصادية الاجتماعية ... ويرى بعض الماركسيين مثلاً « إن المثقفين هم كل الذين لديهم مستوى أعلى من الابتدائي »<sup>(١٧)</sup> وهناك من يقسم المثقفين إلى أربع شرائح على أساس المداخل المعيشية وهي : الشريحة العليا وتضم ذوي المهن الحرة مثل الأطباء والمحامين والصحفيين ، والشريحة المتوسطة وتضم العاملين في قطاع الدولة والقطاع الخاص والشريحة الدنيا وتضم مدرسي المدارس الابتدائية والممرضين في الخدمة الصحية ودور النشر ، أما الشريحة المعتمدة فتضم المثقفين العاطلين عن العمل والذين يحصلون على مصادر عيشهم من عملهم اليومي .

ويذهب البعض الآخر في تصنيف شرائح المثقفين في البلدان النامية على أساس الموقف من سلطة الدولة وسياستها ، وطبقاً لذلك فإن المثقفين ينقسمون على أساس الموقف السياسي الطبقي إلى تيارات ثلاثة :



الأول : تيار القوى الرجعية المحافظة الذي يعبر عن مصالح الاقطاع والبرجوازية  
الكبرى ودورية والاحتكارات الرأسمالية والبيروقراطية وكبار رجال الدين .

الثاني : تيار البرجوازية الديمقراطية الذي يعبر عن مصالح البرجوازية الوطنية ويتخذ موقفاً  
معادياً من الاشتراكية ، إلا أنه يتخذ موقفاً معادياً للامبريالية على الصعيد السياسي .

الثالث : تيار الديمقراطية الثورية التقدمية الذي يعبر عن مصالح الجماهير الكادحة وطبقة  
العمال ، وأعلن عن تبني نظرية الاشتراكية العلمية والسير في طريق الاشتراكية ..  
وهذا التيار يصح القول أنه ينتقل تدريجياً إلى مواقع الماركسية - اللينينية .

إن هذا التصنيف السابق يجب أن يشمل تيار المثقفين الشيوعيين في الأحزاب الشيوعية  
للبلدان النامية الذي يعبر بثبات عن مصالح العمال والفلاحين وبممتلك رؤية ثقافية متكاملة مستندة  
إلى ايديولوجية الماركسية اللينينية... فبرغم أن تيار الديمقراطية الثورية الثقافي يتضمن عناصر  
وجوانب من ايديولوجية الماركسية اللينينية إضافية إلى أفكار غير متجانسة إلا أن مجراه العام لا يد  
وأن يصب في مجرى هذه الايديولوجية الثورية ، مما يترتب عليه وحدة نضال المثقفين  
الشيوعيين والمثقفين الديمقراطيين الثوريين ومن يقتررب من أهدافهم الثقافية من التيار الوطني ...

يتضح من التصنيف الشرائحي للمثقفين على أساس المداخل المعيشية ، أو على أساس  
المواقف من نظام الدولة السياسي ، أن المثقفين ليسوا كتلة فوق الطبقات أو المجتمع وليسوا كذلك  
خارج حلبة الصراع الطبقي ، كما يذهب بعض الباحثين ، وهم لا يشكلون طبقة بذاتها مثل الطبقة  
العاملة أو الرأسمالية ، لا من الناحية الاقتصادية ولا من الناحية السياسية أو الايديولوجية ، ولكنهم  
ينتمون إلى طبقات وشرائح وفئات اجتماعية متعددة ، وانحيازهم إلى هذه الطبقة أو تلك ... إلى  
هذه الفئة الاجتماعية أو تلك يقرره موقفهم من الصراع الطبقي الاجتماعي ، وبالذات موقفهم  
الايديولوجي السياسي من هذا الصراع وليس انتماءهم الطبقي بعينه .. فقد يكون المثقف منتتماً إلى  
الطبقة المسحوقة ولكن مصالحه المادية تجعله ينسلخ عن طبقته ليدافع عن طبقة المستغلين  
( بالكسر ) بحكم انتمائه إلى الايديولوجية البرجوازية وقد يكون من طبقة الاغنياء ولكن بسبب  
امتلاكه الموقف الايديولوجي الثوري ينسلخ عن طبقته لينحاز إلى طبقة المسحوقين ...

ويميز جرامشي بين نوعين من المثقفين ، الأول « المثقفون التقليديون » مثل الفنانين في حقل  
الإبداع الفني والمتعلمين في نظر المجتمع والذين لا يتوقف نشاطهم ، فهم يمثلون « استمرارية  
تاريخية لا تقطعها حتى التغيرات الأكثر جذرية وتعقيداً في النظم الاجتماعية والسياسية »  
ويشعرون « أنهم مستقلون ومتحررون من الفئة الاجتماعية المسيطرة »<sup>(١٨)</sup> والثاني « المثقفون  
العضويون » مثل مثقفي الرأسمالية ومثقفي البروليتاريا والسياسيون عامة ، فهؤلاء على صلة  
مباشرة بعلاقات الانتاج الاقتصادية للمجتمع وبالقوى الانتاجية ، وبالصراع السياسي بين سائر  
الطبقات والقوى السياسية ، فهنا « يعطى المثقف العضوي طبقته ، انسجاماً لوظيفتها سواء في  
الحقل الاقتصادي أم على المستويين الاجتماعي والسياسي فالمياد الرأسمالي يدفع إلى الامام  
المدير الصناعي والعالم السياسي والمبدع الثقافي وقانونا جديداً ... وهكذا »<sup>(١٩)</sup> بهدف حماية  
الملكية الرأسمالية بمنظومة دفاع متكاملة يشترك فيها المدير بثقافته الصناعية والعالم بنشاطه

السياسي والمثقف بأبداعه تحت قيادة صاحب الملكية ، الرأسمالي نفسه .

وفي ظروف السلطة الثورية يصبح « المثقفون العضويون » للطبقة العاملة في وضع يمكنهم من إخضاع بقية المثقفين وجذبهم إلى معترك النضال من أجل أنجاز المشروع الثقافي الثوري للسلطة الثورية وخلق تضامن فيما بينهم وينجذب إلى هذا النضال المثقفون التقليديون ، من جراء إطلاق الحريات الديمقراطية وتنمية الشايطات الإبداعية وإقرار حق الجميع في تفجير طاقاتهم الثقافية والإبداعية ... وإذا كان المثقف التقليدي يمثل « الاستمرارية » فإن المثقف « العضوي » يمثل الانقطاع . بفعل الأحداث السياسية والانعطافات الاجتماعية التي تتعرض لها المجتمعات من جراء الصراع الطبقي والسياسي ، إذ ما أكثر ما يتعرض مثل هؤلاء لقمع سلطة الدولة بمختلف الأساليب بما فيها أسلوب القتل أو التعذيب ... إلا أنه في ظل السلطة الثورية ، وطالما بقيت هذه السلطة تعبر عن مصالح أوسع الجماهير في المجتمع ، فإن « نظام التضامن » بين المثقفين يبقى قابلاً للاستمرارية كما يذهب جرامشي في القول ....

وطبقية الثقافة يعنى تحريرها من التجريد النظري أو التعامل معها وفقاً لهذا المعيار ، إذ أنها لا يمكن أن تكون مجردة أو تحوم فوق صراعات المجتمع الطبقي والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية .. فطالما ظل المجتمع منقسماً إلى مالكي وسائل الإنتاج الاجتماعي وإلى شغيلة وكادحين لا يملكون سوى قوة عملهم يبيعونها لملاك الوسائل نظير أجر بسيط يمكنهم فحسب من مواصله العيش وبتجديد نشاطهم للعمل ، بينما الملاك يزدادون تخمة في العيش وثروة في المال ويعيدون بفعل العمل المأجور تجديد علاقات الإنتاج الرأسمالية ويحافظون على ملكيتهم الرأسمالية وعلى تجديد حياة التخمة وعلاقات الاستغلال ، فإن الثقافة ستمثل قلب المجتمع الذي ينبض بالصراع الطبقي بمختلف أشكاله الأكثر دناءة وخسة : الحرب ، أو أقلها رقة ، الصراع السلمي ...

ولن يكون وسط الصراع الاجتماعي فنّ للفن يمارس في أوقات الفراغ الاجتماعي لمجرد المتعة التي تلبي حاجة الانسان ، ولا ثقافة لمجرد خلق قيم ثقافية يبدعها الانسان لمجرد الإبداع ، طالما « ظلت الحرية مفقودة أو مصلوبة أو مقيدة في داخل الانسان وخارجه ، وطالما ظل الانسان يعيش حالة اغتراب داخلي وخارجي بسبب اغترابه عن ثمار عمله وعن الحرية . فكما يقول سارتر فإن « الحرية الحقيقية لا يمكن أن توجد طالما الحاجة موجودة إلى أن يوجد مجتمع الوفرة والتكافؤ والمساواة ، فسيظل الظلم سائداً والاحساس مثلوما .. فالأدب للآداب والفن للفن لن يوجد إلا في مجتمع الوفرة » وإلى أن يتحقق مجتمع الوفرة الانساني وهذا لن يتحقق إلا بعد القضاء على مجتمع الامبريالية ونظامها الثقافي فسوف يبقى كل ابداع ثقافي وكل عمل فني عبارة عن حكم « تحليلي للمجتمع أو صرخة ألم أو ترنيمة فرحة ، وهو سؤال أو إجابة على سؤال « كما كتب بيلينسكي ، أحد الديمقراطيين الثوريين الروس ...

ودمج الثقافة بطابع الصراع الطبقي يعنى الإقرار بأن المجتمع محكوم بصراع ثقافتين أو أكثر ، ثقافة المضطهدين ( بالكسر ) وثقافة المضطهدين ( بالفتح ) وداخل هاتين الثقافتين المتصارعتين توجد ثقافات . ومننتاجات ثقافية تعكس تباينات وتعارضات مصالح الفئات والشرائح الاجتماعية الموجودة داخل الطبقات الرئيسية وفي المجتمعات ذات التبديدية القومية أو الاثنية تظهر

الثقافة المسودة مقاومة أمام الثقافة السائدة ويناضل مثقفوها ضد طمس ثقافتهم الوطنية وتذويبها داخل ثقافة القومية السائدة ، وفي سبيل إحيائها وبعثها والاعتراف بها على قدم المساواة مع الثقافة السائدة ...

## أزمة السلطة والثقافة

وإذن كيف الدخول إلى مدن الحلم والثقافة المنشودة التي تنبض بروح العصر ، وحركة التاريخ التقدمية ... ؟ وكيف الخروج من أزمة الثقافة القائمة في أقطارنا العربية ... ؟

لقد قيل الكثير وكتب الكثير عن أزمة الثقافة والمثقفين وعن أزمة حركة التحرر الوطني العربية ، وكانت الثقافة هي المهمة يوماً والشماعة ، التي علقت عليها سائر أزمات ومشاكل وأوزار التخلف في العالم العربي على الصعيد العام وعلى الصعيد الخاص بالنسبة لكل قطر عربي على حدة .. ومع استمرار واحتدام الصراع مع الامبريالية العالمية والاحتلال الصهيوني ، ومع النكسات والهزائم التي منيت بها حركة التحرر العربية ارتفعت أصوات المثقفين فيما يشبه الاستغاثلة لإنقاذ مشروع الثقافة العربية والحركة التحررية من الغول الامبريالي والصهيوني الذي يريد افتراسها وإبقاء تقرير مصيرها بيده وفق مصالحه واستراتيجيته العالمية .

ولأجل ذلك عقدت ندوات ساهم فيها المثقفون أنفسهم من شتى المشارب والتيارات الفكرية والسياسية والانتماءات الطبقية ، كرست لبحث أزمة الثقافة والمثقفين كذلك مؤتمرات أخرى على صعيد التنظيمات والأحزاب السياسية لبحث القضايا السياسية العربية وموضوع الصراع العربي الاسرائيلي الامريكي ، وما أكثر ما عقد الرؤساء والملوك العرب مؤتمرات للقمّة لبحث القضية الفلسطينية وكيفية مواجهة الاحتلال الاسرائيلي وسياسته التوسعية العدوانية المستمرة .

وحتى الآن لا يبدو أن هناك بارقة أمل بلوح للخروج من أزمة الثقافة أو أزمة الحركة التحررية ، فلا تزال الصهيونية تحتل الأرض العربية ، ولا تزال الامبريالية الأمريكية تعبت بمصالح الأمة العربية وتتهب خيراتها وتقرر السياسة التي تريد ولا تغير أهمية لمصالح وحقوق السيادة الوطنية لهذه الأمة ، بل هي تلقى - أى هذه الامبريالية - تشجيعاً من أصدقائها الحكام العرب وينواطون معها في قضايا المصير العربي ... ويبدو في ضوء ذلك أن الأزمة بتقافتها السياسية والفكرية لا تكبل الحاضر العربي وتقيد فحسب حركة انطلاقاً إلى مستقبل ثقافي أفضل ، بل تبدو أيضاً أنها تعيد انتاج تعميق هذه الأزمة في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وغير ذلك من المجالات .

فهل يمكن الخروج من الأزمة عبر حل أزمة الثقافة المعرفية ... ؟ أم حل أزمة ثقافة السلطة الحاكمة ؟ أم في حل أزمة السلطة السياسية ذاتها .. أم في حل أزمة الايديولوجيا ؟ أم في حل أزمة البديل الثوري داخل حركة التحرر الوطني العربية ، وكيف ؟ أسئلة كثيرة تدور في أذهان المثقفين الثوريين الذين يهمهم مصير الحركة الثورية العربية ، ومسألة الخروج من نفق أزمنتها ...

تتراطب حلقات الحل بعضها ببعض وترتبط بعلاقات متبادلة التأثير الاجتماعي على نحو دياكتينيكي ... فلا يمكن حل أزمة الثقافة المعرفية الشاملة للمجتمع إلا بوجود سلطة سياسية

تستند إلى الأيديولوجية الاشتراكية وتتطلب من قوانينها في تغيير البنى الاجتماعية - الاقتصادية من أجل الوصول إلى الثقافة الشاملة في المجتمع .. والسلطة السياسية نفسها لا تستطيع أن تفعل فعلها الثوري الاجتماعي الثقافي إلا بوجود طليعة ثورية حقة توجه السلطة بقوة الأيديولوجية الثورية ، أيديولوجية الماركسية اللينينية للطبقة العاملة ... ويبدو في ضوء ذلك أن فعل الأيديولوجيا والطليعة الثورية والسلطة السياسية هي الأساس الفوقي المثلث المضلع الذي في توفره لتجربة معينة ، يتوقف عليه تحقيق الثقافة وإزدهارها في هرم المجتمع كله ...

فهل تمتلك فصائل حركة التحرر العربية أركان المثلث الاساسي الفوقي بحيث يمكننا القول ان الثقافة التقدمية الشاملة في طريقها الى التحقق او هي قد بدأت ... ؟

من المؤكد ان منجزات تقدمية ثقافية قد حققها حركتنا التحررية في مجرى الصراع ضد الرجعية والامبريالية والقوى الظلامية خلال الثلاثة عقود ونيف الاخيرة ، منذ انطلاق عملية تحريرها الوطني من الاستعمار القديم ، الا أنها لم تحقق أو تشرع بعد في تحقيق المشروع الثقافي الثوري الشامل ، بسبب عدم امتلاكها للثالث الثوري المذكور ... اذ نرى داخل بنية هذه الحركة تيارات مختلفة تتمايز أيديولوجيا وثقافياً .. فهناك التيار القومي الذي يملك السلطة والحزب الا أنه في حالة افتراق مع أيديولوجية الطبقة العاملة ومشروعها الاشتراكي والثقافي ، وهدفه الاعلى خلق الاشتراكية القومية وبناء الثقافة القومية .. وعلى الضد من ذلك هناك من يملك الأيديولوجية والحزب الا انه بعيداً عن السلطة ، ونقص بذلك الاحزاب الشيوعية العربية والتنظيمات الماركسية الأخرى ... وهناك من يملك السلطة الا انه يغير حزب أيديولوجي وله تصورات أيديولوجية هي عبارة عن خليط من الافكار القومية والاشتراكية الطوباوية والانتقائية .. وتبقى حالة اليمن الديمقراطية هي الحالة الاستثنائية الوحيدة التي شذت عن القاعدة في العالم العربي والتي تمسك بناصية الثالث الفوقي وشرعت تسير في طريق تحقيق المشروع الثقافي الشامل ، برغم المؤامرات المستمرة لاجهاض مشروعها من قبل الامبريالية العالمية والرجعية العربية ...

لقد كشفت هزيمة حزيران ١٩٦٧ في الحرب مع دولة الاحتلال الاسرائيلي عن عمق ازمة الأبنية الأيديولوجية الاقتصادية والسلطوية لانظمة حركة التحرر العربية .. وبرغم الاثر الأيديولوجي الذي تركته ، باختيار بعض فصائل الحركة لايدولوجية الماركسية اللينينية - وبخاصة القومية منها - لافتتاحها بفشل أيديولوجية وبرامج القومية البرجوازية الصغيرة في انجاز مهمات الثورة الوطنية الديمقراطية ، الا أن هذه الأزمة لم تعد الى أيديولوجية عميقة بحيث تحدث تغييرات جذرية في الأبنية السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية ، فقد ظلت الازمة لا تراوح في مكانها فحسب وانما تتعمق أكثر عن ذي قبل ... وفوق ذلك تتعمق أكثر التبعية للامبريالية العالمية في مختلف المجالات ، وبشكل خاص التبعية الاقتصادية والتكنولوجية وحتى التبعية الثقافية ايضاً ...

وتعكس ازمة التبعية للامبريالية جانباً من جوانب الازمة العامة لانظمة التحرر العربية ، وادعى تجليات الازمة الأيديولوجية ... فلئن كانت هذه الانظمة من حيث المبدأ النظرى معادية للامبريالية العالمية الا انها من حيث الهدف الاستراتيجي ليست معادية للرأسمالية ، ولم تقطع الصلة بنهج التطور الرأسمالي ، ولئن كانت - في اطار حركتها السياسية - جزءاً من الحركة الثورية .

العالمية ، الا أنها ليست جزءاً من العملية الثورية الاشتراكية العالمية ، لكون التحولات الاجتماعية الاقتصادية التي تنفذها لا تقوم على اساس التوجه الاشتراكي بالايديولوجية الثورية ، وعلى رافعة المنظومة الاشتراكية العالمية ، ولكون استمرار وجود النشاط الرأسمالي وهيمنته على قطاعات واسعة من الاقتصاد الوطني ، مما يشير الى وجود اشكالية بين الاستقلالية السياسية لهذه الانظمة والتبعية للامبريالية ، وتبرز هنا كظاهرة لازمة الايديولوجيا القائمة .. ذلك ان الاستقلالية السياسية وغياب الاستقلالية الاقتصادية عن هيكلية النظام الاقتصادي للامبريالية وعدم التقدم خطوة في طريق التحرر الاقتصادي عبر اجراء تحويلات انتقالية ثورية في الميدان الاقتصادي بالاتجاه الاشتراكي ، يكرس هذه الاشكالية ، من خلال « استمرار التعايش السلمي بين الشنجب التام للكلونيالية والتقبل السريع لنمط من الاقتصاد ينطوي عليه تزيير ودفاع عن هذه الكلونيالية ذاتها » . كما يذهب في القول توماس سنتش العالم المجرى في اقتصاديات البلدان النامية ، وبخاصة التبرير في مجال التكنولوجيا والعلاقات الاقتصادية والتجارية .

ونعود من جديد لنقرر أن هذه الاشكالية تعود إلى الطبيعة الايديولوجية التي تحكم قيادة أنظمة التحرير العربية والتي غالباً ما تكون انتقائية وتجريبية ونفعية ، أو غالباً ما تكون خليطاً من الأفكار والتصورات الاشتراكية والرأسمالية للبرجوازية الصغيرة والتي بدورها تعكس تناقضات ومصالح الطبقات والفئات الاجتماعية وتشكل بنيتها الايديولوجية .. واشكالية البنية الايديولوجية بما هي انعكاس للبيئة الاقتصادية والاجتماعية تفسر إلى حد بعيد طبيعة الأنظمة الاقتصادية القائمة ، فلا هي رأسمالية كتشكيكة اجتماعية تاريخية ولا هي اشتراكية تتكون كتشكيكة بديلة .. ونفس الشيء يجب أن يقال عن الأنظمة العربية التي اختارت طريق التطور الرأسمالي ، إذ يمكن القول أن القوى الرأسمالية في العالم العربي عاجزة عن القيام بالمبادرة التاريخية لأقامة نظام اجتماعي برجوازي كالذي أقامته البرجوازية الأوروبية في القرن الماضي ، لأن نشوء البرجوازية العربية الحديثة لم يتم من تكوين داخلي خاص بها ، وانما بالارتباط بالرأسمالية الأوروبية ظاهرة الاستعمار .. بل ان الرأسمالية الاستعمارية عرقلت تطور عناصر الرأسمالية العربية مثلما اجهضت مشروع محمد علي باشا في حمص في منتصف القرن الماضي وحولت البلدان التي استعمرتها إلى أرض للنهب .. وعجز الرأسمالية العربية هذا ، ناجم عن واقع تبعيتها للامبريالية العالمية اقتصادياً ومالياً وتكنولوجياً وثقافياً ، وناجم أيضاً عن كون الامبريالية هذه ترفض المساعدة في انجاز مشروع الرأسمالية العربية ، فهي تفضل التبعية علي الاستقلالية ، انطلاقاً من مصالحها ، ولادراكها أن بقاء العالم العربي مصدراً للتراكم الرأسمالي في المراكز الامبريالية أفضل وأصلح من مساعدة الرأسمالية العربية في إنجاز مشروعها .

واستخلاصاً من ذلك نستطيع القول أن القوى الاجتماعية في العالم العربي ، السائدة اقتصادياً والسائدة كذلك سياسياً وفكرياً لم تكمل بعد أيّاً من المشروعين ، الاشتراكي والرأسمالي بسبب عدم حسم الاختيار الايديولوجي حسماً جذرياً وبسبب ان هذه القوى انما هي قوي طبقية انتقالية ، فالطبقة العاملة لم تكتمل ملامحها الطبقية كلية نظراً لغياب القاعدة المادية للرأسمالية أو الاشتراكية ، كما أن الرأسمالية هي الأخرى غير مكتملة الملامح الطبقية لغياب القاعدة المادية لنظامها الاقتصادي الرأسمالي .

ان هذا يفسر الانتكاسات التي منيت بها الانظمة العربية عامة في صراعها مع نظام الاحتلال الاسرائيلي بما هو نظام رأسمالي ايديولوجي ، جزء لا يتجزأ من المشروع الرأسمالي العالمي للامبريالية وجزء من ايديولوجيتها الأكثر رجعية وعنصرية .. وبالرغم من ان هذه الانظمة مجتمعة أو التي هي في المواجهة تحوز من السلاح والتقنية والجيش أضعاف ما يحوزه العدو ذو القوة واستقنية العسكرية المحدودة ، الا ان كونه - أي العدو - جزء من استراتيجية المنظومة العسكرية والاقتصادية للامبريالية يعطيه سرعة المبادرة والقدرة على اجتياز الحدود العربية وضرب اهداف عسكرية ومدنية في العراق ( المفاعل النووي ) ونونس ( ضرب مقر منظمة التحرير الفلسطينية ) ولبنان ( ضرب مواقع المقاومة الفلسطينية ) قبل وبعد احتلال بيروت والجنوب اللبناني . في حين لا نرى اياً من انظمة التحرير العربية قد غدا جزء من المنظومة الاستراتيجية العالمية للاشتراكية العالمية باستثناء اليمن الديمقراطية . . ففي الوقت الذي تبرز فيه تبعية النظام الرأسمالي الاسرائيلي كجزء من استراتيجية المشروع الرأسمالي العالمي في مواجهة المنظومة الاشتراكية العالمية ، تبرز الانظمة التحررية العربية في تبعية اقتصادية ، كما انها تبرز كجزء من النضال العالمي ضد الامبريالية ، بينما تبرز الانظمة الرجعية الاخرى في شكل تبعية سياسية واقتصادية وثقافية واعلامية . . وبشكل عام فان تبعية العالم العربي للامبريالية تبرز كهامش في المشروع الرأسمالي العالمي . . كثروة احتياطية لتغذية هذا المشروع ، وليس كجزء من منظومة المشروع العالمي في شكل مشروع رأسمالي تاريخي في العالم العربي للاسباب التي مر ذكرها .

الأمير السعودي في  
الفضاء الخارجي



## لا ثقافة بدون التحرر من التبعية

برغم ان العالم العربي يعتبر من أغنى بلدان العالم من حيث الثروة والثروة النفطية الهائلة بالذات ، التي تدر عليه عشرات المليارات من الدولارات سنوياً ، فضلاً عن مئات المليارات في شكل أرصدة في البنوك الغربية ، الا ان هذه الثروة لاتزال تجعل الامبريالية العالمية تزاد غنى بينما الشعوب العربية تزاد فقرًا وتحلفاً في المجالات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية .. فالشعوب العربية لاتعاني من آثار الحقبة الاستعمارية فحسب ، ولكنها تعاني من حقبة النفط وغازاته عائلته والتي تتمثل في المعاناة من التبعية للامبريالية التي تكرست اكثر بعد مرحلة الاستقلال الوطني .. ولئن كانت هناك محاولة للتحرر من هذه التبعية جرت في فترة الخمسينات والستينات بقيادة عبد الناصر أثناء نهوض حركة التحرر العربية والتي تجسدت بالتأميمات وخطة التصنيع الاجتماعية ، الا أنها لم تتواصل ، اذ تم اجهاضها بالردة التي قادها أنور السادات منذ مطلع السبعينات ، ولأنها لم تقم على أساس نظرية ثورية متكاملة ، عادت مصر الى براثن التبعية بوتيرة متسارعة الحلقات وبقيود لم تعرفها في تاريخها من قبل ، ومعها داخل العالم العربي ايضاً في قيود جديدة من التبعية اكثر قسوة من السابق ، تشمل مجالات النفط وصناعته والتجارة والتكنولوجيا الاقتصادية والعسكرية وسلع الاستهلاك المختلفة والثقافة والاعلام ، بحيث أصبح العالم العربي عبارة عن سوق استهلاكية تابعة للسوق الرأسمالية العالمية ، وليس جزءاً من عملية التقسيم الرأسمالي للعمل ، بما تعنيه كلمة تقسيم من معنى في اطار الانتاج الرأسمالي العالمي .

والقول بالتبعية للسوق الامبريالية يعني ان مجتمعات البلدان العربية ليست سوى سوق الاستهلاك لسلع الانتاج الرأسمالي بما في ذلك المنتجات التكنولوجية ، حيث تلاحظ مثلاً أن النقل التكنولوجي من قبل هذه المجتمعات لايم غلى أساس من العلم والمعرفة يهدفان إلى تطوير قوى الانتاج ونشر العلم والمعرفة بذات الوقت ، وانما على اساس الشراء والاستهلاك في الغالب . أي نقل استهلاكي وليس نقلاً معرفياً ..

حتى اطلاق القمر الصناعي « العربي » للاتصالات وصعود الأمير السعودي الى القضاء الخارجي بالمركية الامريكية مع زواد الفضاء الامريكيين لايعني اطلاقاً ان العرب قد دخلوا عصر الفضاء ، كما اعتبرته أجهزة الاعلام والثقافة العربية ، لأن ذلك ليس انعكاساً أو نتاجاً للعلم والثقافة في الوطن العربي ، بل انعكاساً للتبعية وتحلياً لصور الاستهلاك لمنتجات العلم الذي توظفه الرأسمالية لخدمة مصالحها .. ومهما قيل عن بداية دخول العرب عصر الفضاء الا انها بداية تأتي من نهايات ثقافة التخلف وليس من نهايات ما نتجته الثقافة والعلم ، ويظل التخلف هو فضاءهم الأرضي ، فاذا كان الأمير السعودي قد امتلك ثقافة علمية ومعرفية ، الا انه جاء من نهايات التخلف العربي وصعد بالمركية من نهايات ثورة العلم والتقنية .. فمن المفارقات العجيبة والمثيرة ان تنصارع الهاتين قبيل الرحلة الفضائية ، والذي برز بين العلم والدين .. فبدلاً من ان تشغل أجهزة الاعلام والثقافة العربية والعالية بطبيعة المهمة

العلمية للامير ، انشغلت أو شغلها المثقفون الدينيون.. بما هو « أبعد » من ذلك ، وهو كيف يتوضأ وهو في حالة عدم الوزن داخل المركبة الفضائية ، وكيف يتوجه إلى الحرم المكي لتأدية فروض الصلاة اليومية ، بينا المركبة تدور حول الأرض بسرعة فائقة لاتمكنه ولاتعطيه الفرصة لتحديد موقع الحرم .. ونسوا الآمة القرآنية الكريمة « فأينما تكونوا فثم وجه الله » ونسوا ايضاً حديث الرسول محمد « ليس من امر بالصيام بالسفر » على ان رجال الدين الأكثر رجعية حسموا الامر عندما افتوا بعدم وجوب الصلاة . وفي اطار هذه التبعية يجري اهدار اموال خيالية في حياة البذخ والفخفة والاستهلاك الترفي ، وفي المشاريع المظهرية البذخية التي تختفي وراء يافطة مجارة العصر أو التحديث .. كما يجري اهدار عشرات المليارات في شراء الأسلحة ذات التكنولوجيا المتطورة والمعقدة وبكميات تفوق حاجة الدولة الدفاعية وقدرتها على الاستيعاب في الغالب ، فضلاً عن الشروط المذلة التي تفرضها امبريالية السلاح وابرزها شرط عدم استخدام السلاح الميناع ضد اسرائيل او ان يقع في يد جبهة هي في حالة حرب مع اسرائيل .. وبالنسبة فان اهدار هذه المليارات لايم لصالح حل مشاكل التنمية والتخلف الاقتصادي والثقافي للعالم العربي ، وانما لحل ازمات ومشاكل الاقتصاد العالمي للامبريالية وتغذية آليته ، ونفس الامر يجب ان يقال حول رفض بعض البلدان النفطية رفع اسعار النفط ، اذ يجري تحت يافطة حماية الاقتصاد العالمي ، وليس حماية مصالح الاقتصاد القومي للبلدان العربية ..

وتبرز صورة التبعية على هذا النحو في شكل مأساة أو ملهاة ، عندما نرى ان السودان سلة العالم الغذائية والتي كان يمكن ان تصبح مصدراً لاينضب لغذاء العالم وللقضاء على المجاعات التي تتعرض لها بعض شعوبه ، فيما لو اتفق جزء من هذه المليارات المهدرة لتنمية اقتصاده الزراعي انما هو اليوم سلة الجوع والتخلف والأمراض .. وان مصر التي كانت من الأقطار العربية الغنية — بل ربما اغناها — هي اليوم افقر، هذه الأقطار بعد مرحلة كامب ديفيد والانفتاح والتبعية للامبريالية العالمية .. وبرغم ان المملكة





العربية السعودية التي تعتبر أغنى بلدان العالم وتحتجز أراضيها أكبر احتياطي للنفط في العالم بعد الاتحاد السوفياتي — إلا أن غناها لا يزال يتعايش مع الأمية وحياة البداوة وسكان العشش والصفائح والحيام ويتعايش مع التسول وحرمان المرأة لحقوق المساواة مع الرجل بسبب الطبيعة الثقافية والسياسية للنظام وبسبب الاهدار غير العقلاني لعائدات النفط في مجالات غير انتاجية ولا تخدم الاقتصاد الوطني أو الاقتصاد القومي ، بل ان عجزها في عام ١٩٨٧ بلغ ١٣ مليار دولار ، الامر الذي الجأها الى الاقتراض من رجال المال السعوديين لأول مرة منذ عدة سنوات

وظاهرة الاهدار تبرز بوضوح في نخمة الانفاق العسكري الذي تتبعه كل الدول وخصوصاً الدول النفطية ، في مجالات لا ترتبط على الاطلاق بالتنمية الاقتصادية .. فعلى سبيل المثال اقضت السعودية — قبل سنوات — البنك الدولي ٤ مليار دولار باسم المساهمة في حماية الاقتصاد الرأسمالي العالمي ، اما مشترايتها من السلاح والانفاق على المشروعات ذات الطابع العسكري ، فيفوق التصور فقد عقدت صفقة طائرات الاواكس « الانذار المبكر » ب ٨ مليار دولار ، واخرى لتشييد مطارات مدينة ب ٤ مليار دولار تفوق في الضخامة أكبر مطارات الولايات المتحدة الامريكية وصفقات عسكرية مع بريطانيا وفرنسا وهولندا والمانيا الغربية وابطاليا تقدر بعدة مليارات من الدولارات ، وصفقة مبيعات الصواريخ المتوسطة المدى مع الصين وقد اطلقت على بعض هذه الصفقات صفة صفقة القرن ، الا ان اكبر الصفقات اثاره للدهشة ، هي صفقة مبيعات السلاح الأخيرة مع بريطانيا التي بلغت ٢٠ ألف مليون دولار (٢٠ مليار) وتشمل الطائرات المقاتلة وكاسحات اللغام وطائرات التدريب والصواريخ — ارض جو — وبناء مطارات وقواعد عسكرية جديدة . والصفقة لن تساهم في حل أزمة شركات السلاح البريطانية ولكن ستوفر ٢٠ الف وظيفة لجيش البطالة البريطاني ، في الوقت الذي تعم البطالة والفقر العالم العربي .

اما مجموع الأرصدة والسندات المالية العربية المودعة لدى الدول الرأسمالية فيبلغ أكثر من ١٨٠ مليار دولار ، كما تشير بذلك الصحافة العربية .. وهذه الأموال تستخدمها هذه الدول في حل ازمتها المالية والاقتصادية وفي نشاط الاحتكارات والمجمعات الصناعية العسكرية ، بل ان جزءاً من هذه الأموال يسخر لدعم اسرائيل وحل مشاكلها الاقتصادية وتعزيز ترسانتها العسكرية .. ومن نافلة القول ان الثروة النفطية التي جلبت مئات المليارات من الدولارات لم تفشل فقط في القضاء على التخلف واحداث حتى نهضة اقتصادية رأسمالية بل « كانت أعجز من ان تحقق ازدهاراً ثقافياً ولو من منظور رجعي » ، لأن الثروة النفطية دخلت بدواة لاعهد لها ببناء الثقافة ، لكن خطر الثروة النفطية كان سياسياً ، ركزت جهودها على اعطاء الخبراء الاستعماريين فرصة علمنة الجهل ، فوق هذا تمكنت الثروة النفطية من شراء الثورات أو شراء الوجوه الثورية .

في ضوء كل ذلك فان الانفاق على التسلح حتى النخمة كان يمكن ان يكون له مآثره في

حالة وجود حرب قائمة مع اسرائيل ، لكن حالة اللاسلم واللاحرب القائمة تظهر هذا الانفاق — الذي يتجاوز كثيراً الحاجة الدفاعية وقدره الاستيعاب — باعتباره اسهاماً عربياً في فك ازمات الاقتصاد الرأسمالي الغربي والأمريكي على حد سواء ، على حساب تخلف الاقتصاد العربي وعلى حساب القضايا القومية التحررية ، ومنها قضية التحرر الثقافي . وتبين انتفاضة الشعب الفلسطيني بالحجارة في الضفة الغربية وقطاع غزة ، مفارقة عجيبة في تجليات الصراع مع العدو الاسرائيلي في ظل وجود ترسانة سلاح عربية ضخمة ، وهي كيف ان منجنيق الحجارة العربية استطاع ان يواجه الدبابة الاسرائيلية ، بينما الدبابة العربية تحولت الى مجرد حجر اصم ، امام مشهد موت مئات الأطفال الفلسطينيين برشاشات الجنود الاسرائيليين وكيف ان جيشاً من الأطفال والشباب الفلسطينيين العزل من السلاح ، يحارب بسلاح الحجر جيشاً مدججاً بأحدث سلاح عصر الثورة التكنولوجية .

### دور الايديولوجيا والحزب في السلطة

يقودنا ذلك الى وجوب النظر في عملية المواجهة بين الثقافة التي تجسد في ثورة الحجارة وثقافة التلمود الاسرائيلية العنصرية ، وموقف ثقافة السلطة العربية من هذه المواجهة .. وتفجعنا ثقافة سلطة انظمة الحكم العربية حين تمارس سياسة تغيبب وعي الجماهير العربية تجاه القضية الفلسطينية ، وسياسة سلب وقمع ارادة هذه الجماهير في التعبير عن مشاعر التضامن والتأييد ، بينما انصار حركة السلام داخل اسرائيل يرفعون صوت المطالبة بحق الشعب الفلسطيني في تقرير المصير وقيام دولته الوطنية المستقلة .. وتفجعنا اكثر حين تشهر سلاح القمع العنصري ضد المظاهرات التي نظمها طلاب الجامعات في مصر تأييداً لانتفاضة الحجارة الفلسطينية ، في نفس الوقت الذي يشهر فيه المحتل الصهيوني سلاح القتل والقمع ضد فتيان وأطفال الحجارة .. والمنع والقمع الذي تمارسه السلطة العربية لا يختلف عن السماح المصحوب بالقمع الذي تمارسه سلطة الاحتلال الاسرائيلي ، فلئن كانت ديمقراطية الاحتلال تبيح التظاهر ورمي الحجر ألا أنها تبيح لنفسها حق اطلاق الرصاص وقنابل الغاز السامة وهدم المنازل ومصادرة الأرض من تحت اقدام الناصر الفلسطيني وطرده الى خارج وطنه ، طالما ان ذلك يخدم المشروع الثقافي الصهيوني العنصري .. اما القمع الذي تمارسه السلطة العربية باسم الدفاع عن الديمقراطية وعملية تطبيع السلام المزعوم مع اسرائيل ، فلا يمكن النظر إليه الا من باب تعذيب السلطة نفسها ، ونفي ذاتها خارج عالم الصراع القومي مع العدو ..

ان ثقافة الحجارة الفلسطينية تجسد لوعي ثقافي يستهدف تحرير الوطن من ثقافة الاحتلال ، وبناء وطن متحرر من أسر هذه الثقافة ، أي بعث الثقافة الوطنية ككيان مستقل و متميز للشعب الفلسطيني . وهذا التجسيد لاتواكبه ثقافة السلطة العربية مواكبة فعلية ، بل تبدو وكأنها خارج هذا الوعي على صعيد الممارسة ، وكونها خارجه ، فهي تكتفي بالخطاب السياسي والمناشدة والتسول

امام البيت الأبيض الأمريكي ، الحليف الاستراتيجي لاسرائيل ، والصديق المتميز لعدد من السلطات العربية ، بينما التحالف الأمريكي الاسرائيلي يرفض مجرد القبول بالمؤتمر الدولي لحل القضية الفلسطينية والاعتراف بمنظمة التحرير وحق شعب فلسطين باقامة الدولة الوطنية المستقلة على ترابه الوطني ..

والمواجهة بين ثقافة الحجارة وثقافة النفي الثقافي والوطني التي يمارسها الاحتلال ، تدعو الى النظر في طبيعة السلطة الغربية وعلاقتها بالثقافة والمثقفين ، وما اذا كانت في خدمة بناء مشروع ثقافي تقديمي ، سواء على الصعيد القطري أو القومي — ام تساهم في عرقلة هذا المشروع .

ان مؤسسة السلطة — أو الدولة — تظهر وكأنها تعبر عن مصالح المجتمع بأسره أو أنها تقوم بوظيفة حيادية حيال كافة التناقضات والصراعات الاجتماعية والسياسية ، لكنها — في الجوهر — تعبر عن مصالح وثقافة الطبقة السائدة اقتصادياً والسائدة فكرياً ، وقانونها هو قانون الطبقة المسيطرة حتى وان طال هذا القانون احد افرادها أو مجموعة افراد من هذه الطبقة بالسجن او الموت .. ومن أجل الحفاظ على المصالح المادية واستمرار ثقافة الطبقة السائدة أو التحالف الطبقي تلجأ القوى الطبقية المسيطرة الى سلطة الدولة ، لاشهار سلاح القمع الجسدي وسلاح القمع الايديولوجي ضد اعدائها وخصومها الطبقيين وضد كل من تسول له نفسه تهديد هذه المصالح .. فهي تستخدم جهاز القمع العسكري لشل وتجميد حركة الجماهير الثورية في سبيل الحفاظ على نظامها السياسي وتستخدم جهاز القمع الايديولوجي ضد الأفكار الايديولوجية الثورية لغسل أدمغة الجماهير في سبيل الحفاظ على الثقافة والأفكار السائدة ولكي تكون هذه الجماهير في حالة موثمة وانسجام مع الايديولوجية الحاكمة والنظام الاجتماعي الاقتصادي القائم ..

وتتداخل وتشابك وظائف أجهزة الدولة كلها بخيوط النسيج والايديولوجيا في عملية واحدة ، فوظيفة الجهاز القومي للدولة تتمثل اساسا في انه جهاز قمعي يضمن عن طريق القوة



أول  
كمبيوتر  
بالغة  
العربية  
مع  
منكره  
محمد  
السائح

( البدنية أو غيرها ) الشروط السياسية اللازمة لاعادة انتاج علاقات الانتاج الاستغلالية و« جميع أجهزة الدولة الايديولوجية ، أيأ كانت تؤدي ، الى نفس النتيجة : اعادة انتاج علاقات الانتاج ، بمعنى العلاقات الاستغلالية الرأسمالية » . وبالطبع فان مؤسسة السلطة العربية ليست خارج هذا القانون ..

ان مؤسسة السلطة العربية تدار ايضا بالقمع البدني والقمع الايديولوجي ، والنخبة التي تدير هذه المؤسسة انما تديرها بالثقافة . وليس هناك وهم انها تديرها بغير ذلك ، والنخبة كممثلة للطبقة والفئات السائدة توجه السلطة لخدمة التحالف السائد اقتصاديا وفكريا وهو تحالف يشكل اقلية من المجتمع ، يتألف من الذين ييدهم وسائل الانتاج والغروة ووظائف الدولة الكبيرة والطفيليين والسامسة والمقاولين والبيروقراطيين في أجهزة القمع ومن المثقفين في وسائل الاعلام والثقافة .. وتندمج مصالح ممثلي السلطة مع التحالف الطبقي السائد اقتصاديا ، بحيث نرى ان القطاع العام الذي تملكه الدولة يصبح في خدمة التحالف الطبقي السائد ، وان الذين يتركون مناصب الحكومة العليا يتحولون من جراء هذا الاندماج الى مدراء شركات توظيف أموال وبنوك ومؤسسات استثمارية .. والنموذج هنا مصر على سبيل المثال . اما الجماهير العريضة من العمال والفلاحين والجنود وفئات البرجوازية الصغيرة فإنها في ظل سلطة الاقلية المستغلة ( بالكسر ) تزداد فقراً وتخلفاً لأن ثقافة السلطة لاتجسد مصالحها المادية ولا تعبر عن ثقافتها المستقبلية ..

وعلاقة مؤسسة السلطة بالمثقف تحددها طبيعة الوظيفة الثقافية والديمقراطية للسلطة وما اذا كانت في خدمة الجماهير الكادحة وثقافتها الجديدة أو في خدمة الأقلية وثقافتها التي تعرقل تطور ثقافة المستقبل ، ويحددها ايضاً موقف المثقف من كافة سياسات السلطة وايديولوجيتها ، فقد ينسجم المثقف مع هذه السياسات وهذه الايديولوجيات فيوظف ثقافته ومعارفه في خدمتها ويصبح جزءاً من منظومتها الدعائية ، وقد يقف موقفاً رافضاً لها لتعارضها مع رؤيته الايديولوجية ، وبالتالي عليه ان يعسدم بها .. وهنا تلجأ السلطة الى اسلوب القمع والمطاردة ومصادرة حرية القول والتعبير واستخدام عقوبة الحرمان من حق العيش ضد المثقفين الذين يخالفون سياستها ، ولاتتورع عن سفك دمائهم والقائهم في السجون لسنوات طويلة .. وما أكثر ماتعرض المثاق من المثقفين الوطنيين والتقدميين والديمقراطيين والماركسيين لقمع السلطة لمجرد أنهم اختلفوا مع سياستها الخاطئة وطالبوا بالديمقراطية السياسية والفكرية وحلموا بمستقبل ثقافي تقدمي يخرج الشعب من حياة التخلف الى رحاب العصر والتقدم ..

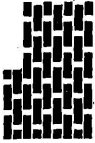
والاضطهاد الذي يتعرض له المثقفون العرب على يد السلطة يدل على فقدان الديمقراطية ومصادرة حق التفكير حتى بمفهوم الليبرالية الغربية ، وحتى على صعيد الطبقة السائدة احياناً فالملك الذي يحل البرلمان والحكومة هو الملك الذي يحول الأسرة السائدة الى برلمان صغير والى حكومة فوق

ارادة الشعب وعلى نحو لايقبل حق الانتخاب والرقابة والمحاسبة .. وغياب الحقوق الديمقراطية وحقوق المثقف في البلدان العربية هو الذي ألجأ أكثر من ١٢٦ الف مثقفاً في كافة التخصصات — الطب والهندسة والعلوم الى ان يهاجروا بأدمغتهم الى الغرب وأمريكا حتى عام ١٩٧٦ بحثاً عن ظروف معيشية أفضل مما في بلدانهم .. وخشية السلطة من المثقف التقدمي هي التي ألجأت عدداً من مثقفي اقطارنا العربية الى العيش في المنفى خوفاً من البطش والموت ، بل ويدفعون من حياتهم في عام واحد ٥٠٠ مثقف ضحايا الارهاب الثقافي على يد مؤسسة السلطة في أحد الأقطار ..

ان السلطة — بما هي تجسيد لثقافة المالكين والمتنفعين والمنظرين — لا تريد مثقفاً ثائراً من طينة الشعب الذي يفكر بايقاعه ومشاعره ويصوغ ويناضل لتحقيق احلامه ، وانما تريد مثقفاً شيطانياً تخلفه هي من صلصال محموم .. من نارها « وبالطبع » ليس المثقف ضد كل سلطة ، وانما ضد السلطة الغاشمة غير الوطنية ، وضد كل ظاهرة سنية في السلطة .. اما السلطة التي تعبر عن الشعب وعن علاقة جيدة مع المثقف الوطني فليس هناك مبرر للاصطدام بها ، لأن المثقف ليس متمرداً على كل شيء وانما هو ثائر « . وفي الواقع فان السلطة يمكن لها ان تسرع من عملية التقدم الاجتماعي عندما تكون ثورية ، ويمكن ان تعرقل هذه العملية ، وتجمدها عندما تكون رجعية ، وفي كلا الحالتين فإن نوع الايديولوجية هو الذي يقرر التقدم أو عكسه ، ذلك « ان تأثير السلطة السياسية المقابل في التطور الاقتصادي يمكن ان يكون ثلاثي الوجود . فقد تفعل في نفس اتجاه التطور فيسير التطور بمزيد من السرعة ؛ أو تفعل ضد اتجاه التطور الاقتصادي ، فتمنى بالإخفاق في الوقت الحاضر عند كل شعب كبير بعد مرور حقبة معينة من الزمن ؛ أو تقيم عقبات امام التطور الاقتصادي في اتجاهات معينة وتدفعه في اتجاهات أخرى » كما حلل أنجلز دور السلطة ..

ولان المثقف الثوري يحلم بمشروع ثقافي ابعد افقاً واكبر من مشروع السلطة ، فالسلطة لا بد ان تخشاه وتأخذ حذرهما منه ومن فكره ، فهي لا تريد سوى المثقف الذي يفكر بدماغها هي .. وفي العمل المسرحي « يوليوس قيصر » للكاتب العظيم شكسبير تصوير ابداعي لذلك المثقف الذي تريده السلطة والمثقف الذي تخشاه .. ففي الحوار الذي يدور بين القيصر ونديمه انطونيوس ، يقول القيصر : « دع من الرجال من هم خالو البال يتحلقون حولي ، منهم مسطحو الرؤوس وينامون في الليل جيداً اما كاسيوس ، هذا فله نظرة باردة .. صارمة .. انه يفكر أكثر مما ينبغي .. الناس خطرون .. انه يقرأ كثيراً .. ولا يجب اللعب .. انه لايسمع الموسيقى مثلك يا انطونيوس ، ويضحك نادراً .. مثل هؤلاء الرجال لا يملكون هدوءاً أبداً .. »

ومثل هؤلاء الرجال المثقفين غير المسطحين ، تحاول السلطة ان تروض بعضهم وتقمع دخالهم وخوارجهم لكي يكونوا في حالة اغتراب خارجي وداخلي وفي حالة عزلة عن الجماهير .. وما أكثر ماسقط من المثقفين تحت اغراءات السلطة وتنازلوا عن المبادئ التي



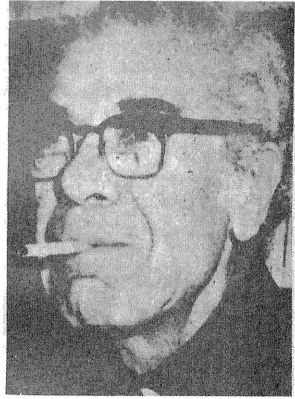
جمال عبد الناصر



آمنوا بها وعن قضايا الجماهير الكادحة ، وما كثر الذين قاوموا السقوط وظلوا قابضين على المبادئ التي آمنوا بها كالقابض على الجمر .. ولعل « خلفنا صعوبات الجبال وأمانا صعوبات السجون » أصدق تعبير عن المصير الذي ينتظر المثقف الثوري في نضاله من أجل ملكوت الحرية ..

ومؤسسة السلطة — الدولة — لا تعيد انتاج ثقافتها فحسب ولا انتاج علاقات الانتاج التي تعبر عن مصالح الطبقة السائدة أو التحالف الطبقي السائد المتسلط اجتماعيا ، ولكن تعيد انتاج الشروط والظروف التي تكبح تقدم القوى الثورية المنتجة وعلاقاتها الانتاجية وسيادة الثقافة الثورية الجديدة ، وتحقق ذلك ليس بالقمع وحده ، ولكن بالأيديولوجيا أيضا .. فعبء القوانين والقضاء والمدرسة وأجهزة الاعلام والثقافة المختلفة تعيد تجديد وتشكيل وعي وسيكولوجية الناس على أساس من الطاعة والولاء لنظامها السياسي الاجتماعي الاقتصادي القائم .. أي احترام علاقات الانتاج الاستغلالية وملكية الاغنياء ، والاستسلام لقدر الفقر والمرض وحياة البؤس والتخلف ، باعتباره من عند الله الذي يرزق من يشاء من عباده ..

وعند النظر الى مؤسسة الدولة لأي قطر عربي نجد انها تقوم بنفس الوظيفة ، فهي تستخدم القوانين واجهزة الاعلام والثقافة والمؤسسات الدينية ، لحماية نظامها السياسي وتشكيل وعي وثقافة الناس على هذا الاساس وعلى الاستسلام لما هو قائم .. أما المدرسة أو الجامعة فلا تقوم وظيفتها على اساس خطة وطنية تستجيب لمطالبات بناء مستقبل اجتماعي اكثر تطوراً وتقدماً وانما على اساس خلق المثقف الذي ينسجم مع فلسفة نظام الدولة ويساعدها على تجديد البنية الثقافية القائمة ، وعرقلة قيام بنية ثقافية اكثر تقدماً ..



وحتى في اطار ما هو قائم في الجانب التعليمي ، تجري محاولات للتخلي عن كثير من المنجزات فيما يخص التعليم الشعبي وتوسع رقعة الأمية في الوقت الذي يتم فيه الانفاق على البذخ والترف التعليمي وغيره من مجالات حياة الترف .. ففي مصر مثلاً ارتفعت أصوات تطالب بالغاء مجانية التعليم الذي يعتبر من منجزات ثورة يوليو التقدمية ، لكي يصبح التعليم في متناول أبناء الأغنياء وبعيداً عن متناول أبناء الفقراء ، ونادت بادخال الكمبيوتر الى بعض المدارس في الوقت الذي لا يجري فيه تشييد مدارس للمحرومين من الدراسة ولا توجد الأسوار لحماية طلاب المدارس من حوادث المرور ولا الحمامات لكثير من مدارس الريف .. ويقابل ذلك الامكانيات التي تملكها البلدان النفطية فيرغم ان هذه الامكانيات المالية بمقدورها أن تقضي على الأمية في العالم العربي ، الا انها لا تقوم بذلك الدور ، بل انها تعمل على تفريخ الأمية .. فرغم أن المملكة السعودية قد أنشأت جامعات حديثة ، وتنفق ٤ مليار دولار سنوياً على طلابها في الولايات المتحدة الأمريكية من غير الطلاب الذين يدرسون في أوروبا الغربية الا ان الأمية فيها من أعلى النسب في الوطن العربي .. فلا تزال الطالبة في المدرسة تتلقى دروسها من المدرس وراء حجاب ، عبر التليفزيون والتليفون .

ومن هنا نلاحظ ، كما لاحظ ماركس من القرن الماضي « ان اللامساواة في تحصيل المعارف وسيلة للبقاء على اللامساواة الاجتماعية ق وجوها كلها والتي لا يقوم التعليم العام الا باعادة انتاجها من جيل لآخر ... » .

وبالنتيجة نرى ان السياسة التعليمية في البلدان الغربية لم تقض على الأمية بعد بل تعيد انتاجها ، ونفس هذه السياسة لم تؤد الى نشر التعليم بين الملايين الذين هم في سن الدراسة كجزء من

خطة تستهدف تعميم الثقافة ، سواء اكانت هذه الخطة تستند الى الفلسفة الرأسمالية أو الاشتراكية ، فمن عمر الخامسة الى العاشرة قم فوق تسجل الامية على سبيل المثال نسبة كبيرة تكشف عن عمق أزمة ثقافة السلطة العربية في أهم حقول المعرفة وهو التعليم المنطلق الأول لتطور الثقافة والمتقف ، فهي ٧٨,٩٪ المغرب ٧٥,٤ السعودية ٦٢٪ تونس ٦٠٪ سوريا ٥٦,٦٪ مصر ٤٠,٤٪ الكويت ( ٢٣ ) . وهذه النسب العالية تكشف عن واقع الثقافة العربية المزرى وازمة ثقافة السلطة - الدولة - العربية الذى يمكن أن نجد أحد تجلياته في طبع وتوزيع وقراءة الكتاب العربى فقد تم في ١٩٨٠ طبع ٧٠٠٠ كتاب وفي ١٩٨١ تم طبع ٧٥٠٠ كتاب في الاقطار العربية ( اكثرها ) في مصر ولبنان أي بمعدل وسطي ٤٤ كتاباً لكل مليون قارئ ، وهذا يعني ان العالم العربى يأتي في المرتبة الأخيرة في العالم من حيث الاصدار أي بنسبة ١,١٪ أما افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية فتصدر ٢١٪ من انتاج الكتب في العالم ، وتنتج البلدان المتطورة ٤٨٩ كتاباً لكل مليون مواطن أي ٧٩٪ من الاصدار العالمى .. ( ٢٤ ) ويقف الاتحاد السوفياتي في طليعة بلدان العالم كلها من حيث اصدار الكتب وعدد القراء . وفي العالم العربى ليس كل كتاب يصدر يكون في متناول القراء ، فالكتاب التقدمي تجري محاربته وغلق الحدود أمامه من قبل رقابة مؤسسة السلطة الرجعية كجزء من محاربة الأفكار التقدمية والماركسية اللبنينية .

وأمام الطريق المسدود الذى وصلت اليه مؤسسة الدولة في حل قضايا التطور الاجتماعى والثقافى وحل المشاكل المتصلة بحياة الشعب مثل المعيشة ، البطالة ، الامية ، السكن ، الفقر ، الخ .. ، فقد برزت في السنوات الأخيرة ظاهرة الردة الدينية الرجعية التى تنادى بالعودة الى الأصولية الدينية والسلفية .. أى العودة الى القرآن والسنة ، لحل المشاكل والقضايا التى تواجه المجتمع العصرى الراهن ، وقطع كل صلة بالاجابات والحلول التى يطرحها العصر الراهن والعودة الى الاجابات والحلول التى طرحها الاسلام في عصر انطلاقته .. لكن تيار الأصولية الدينية - الذى تقدمه طروحاته وكأنه قيم على الدين الاسلامى من قبل الله - لا يبين لنا جوهر ومشاكل الاصولية في التجلى الصراعى بين الفقراء والاغنياء .. في النضال الجماهيرى في سبيل الحقوق الديمقراطية والسلطة التى تجسد طموحات وآمال الجماهير .. هل هي أصولية الى بكر وعمر أم هي أصولية الى ذر الغفارى الذى ناضل في صف الفقراء ومن أجل حقوقهم أم أصولية الخليفة عثمان الذى اقطع الاراضى ووزع أموال بيت المسلمين لاهل بيته ، صلة للرحم ، وهل هي أصولية الخليفة الامام على الذى قال « ما اغتنى غنى الا بفقر فقير » ام اصولية معاوية الذى عمل بقول ابيه ابن ابي سفيان الذى قال لعثمان بن عفان عندما يبيع خليفة « تداولوها يا بني تداول الولدان للكسرة فوالله ما من جنة ولا نار » فحول بالمال والمكائد والمؤامرات والقتل الحكم الاسلامى الى « ملك عضوض » .

إن دعوة هذا التيار الى العودة الى القرآن والسنة ، إنما هي دعوة بمحاولون من خلاها التحليق بالجماهير في السماء ومخدير وعيها لكى بأمل « الجنة » السماوية تنسى أسباب فقرها وبؤسها



نوق الارض ، ولكي تكف عن النضال والمطالبة بحقوقها من « الجنة » الارضية التي ينفرد بها الاغنياء .. على انهم حين يأخذون من القرآن - الذى قال عنه الامام على حمال أوجه يأخذون ما يلائم ايديولوجيتهم الدينية ومصالح القوى الرجعية والاستغلالية ، أما ما يلائم مصالح الجماهير الفقيرة فانهم أول من ينكره ، لانه سيمس الامتيازات والمصالح التي حصلوا عليها من وراء استغلال عرق الشعب ، و سيمس الذهب والفضة التي يكتزون ولم ينفقوها في سبيل الفقراء والتي اوجب القرآن كيهم بها عقاب كنزهم لها بغير حق ..

والتيار السلفى الرجعى إذ يسحب مجتمع القرن العشرين إلى مجتمع صدر الاسلام ليخضعه لاجابات ذلك العصر ، إنما يوبد تجميد حركة تطور المجتمع وحركة نضال الجماهير في سبيل التقدم ، بينما هو يبقى على زمنه الخاص وشريعته وسنته الخاصة .. فالإبقاء على الزمن الخاص نرى تجلياته الآن في شركات توظيف الأموال والبنوك الاسلامية التي تستغل أموال الكادحين وتسرقهم وفي الفتوى التي أفتى بها أحد مرشدى هذا التيار في مصر من أنه يجوز أن يتقاضى المفتى أتعاب ما أفتى به للناس ..

وانتعاش تيار السلفية كتيار سياسى لا يعود الى الدين الاسلامى بحد ذاته ، فالاسلام كعقيدة ايمانية ، متغلغل في نفوس جماهير عريضة ، وإنما يعود إلى فشل سياسات مؤسسة الدولة في حل مشاكل وقضايا الجماهير وتقديم مشروع بناء اجتماعى ثقافى يخرج هذه الجماهير من سجن التخلف إلى آفاق التقدم الاجتماعى والحضارى ، مما دفع ويدفع بفئات واسعة من الشعب التي يطحنها الفقر والبؤس إلى التمسك بحبل التيار الدينى على أمل أن تجد فيه الخلاص لما تعاني منه .. والسلفية عندما تعارض الحاضر وتعرقل تقدمه بالماضى إنما تلتقى مع الامبريالية التي تستخدم الدين والتراث كسلاح في مقاومة الأفكار التقدمية والاشتراكية واحتواء أو إسقاط الأنظمة التقدمية ، وتجد فيه أيضا سلاحا ايديولوجيا للحفاظ على مصالحها والابقاء على البنية الاستغلالية لها في العالم وبضمنه بنية البلدان النامية ومنها البلدان العربية ..

على أن السلفية كما كان بمقدورها أن تحجب الرؤية أمام الجماهير لاكتشاف أسباب فقرها وبؤسها ، وهذا بما تؤكده المقاومة التي تخوضها التنظيمات الشيعية في لبنان ضد الاحتلال الاسرائيلى ، والنضال الذى يخوضه رجال الدين - مسلمين ومسيحيين - في الأراضي الفلسطينية المحتلة وفي مصر في اطار حزب التجمع ضد كامب ديفيد وسياسة التطبيع مع اسرائيل ونضالهم في سبيل الديمقراطية والحق في معيشة أفضل .

وكما أن هناك تياراً يدعو إلى السلفية هناك تيار يقف على النقيض ، يدعو إلى اتخاذ موقف عدى من الماضى وتراثه بل واجتثاثه من الجذور وقطع كل صلة به وبزمنه باعتباره « زمننا ميتا » وعوضاً عن

ذلك يجب الانطلاق من جديد ومن نقطة الصفر ، وهى دعوة تحاول اقامة سور صينى بين الماضى والحاضر أو تحاول أن تضع تراث الماضى بخوابه المضنية والمظلمة فى زمن ظلامى واحد ، وينسى أصحاب هذه الدعوة أن الحاضر قادم من الماضى وذاهب الى مستقبل من التفاعلات والصراعات الاجتماعية ، الى الصورة التى ستفرزه هذه التفاعلات والصراعات الطبقية والسياسية بأشكالها وخصائصها داخل المجتمع ..

ومن هنا فإن التراث باعتباره حركة الماضى الاجتماعية ، بصراعاتها الطبقية والسياسية والفكرية إنما هو ، كما يقول المفكر الثورى العربى الكبير حسين مروة : « كائن متحرك بصيرورة دائمة هى صيرورة الحياة الواقعية التى ينبثق منها ويعيش فيها ، أى أنه تعبير عن صراع الطبقات وعناصر الحياة الاجتماعية .. إنه نتاج الماضى الذى كان حاضراً فى وقته والذى سيدخل مستقبلاً الذى سيصبح حاضراً فماضياً فى المستقبل .. ولأنه يعكس الواقع الاجتماعى فى الماضى فيستحيل قطع صلته بالحاضر لأن الحاضر امتداد له عبر سلسلة من الحلقات التاريخية ، فلا بد من إخضاعه للتقييم والنقد العلمى ، حلقة حلقة والاستفادة من عناصره التقدمية والثورية فى معالجة قضايا الحاضر وفى نفى كل ما يعرقل تطور هذا الحاضر الى المستقبل الذى سيكون أكثر تقدماً .. إن الماركسية هى النظرية العلمية الوحيدة التى يقوم قانونها الديالكتيكى على نفى القديم المخلف فى حلقات التراث والبقاء على المنجزات التقدمية فيه لكى تنطلق منها القوى المحركة للثورة والتقدم لتحقيق منجزات جديدة

والانتقال من مرحلة اجتماعية الى مرحلة اجتماعية أخرى أكثر تطوراً مما سبقها .. وعلى أساس من ذلك وقف لينين بحزم ضد العدمية من التراث وأكد على ضرورة الامام الدقيق بالثقافة التى أبدعها يحمل تطور البشرية وتطورها من أجل الثقافة البروليتارية ، وسخر من دعاة العدمية واستحالة تحقق موقفهم العدمى من التراث الثقافى إذ أن « أى تدمير للثقافة لن يبيدها إبادة تامة .. إن هذه الحضارة فى هذا أو ذاك من أجزائها ، فى هذه أو تلك من بقاياها المادية راسخة ، يستحيل القضاء عليها » ورأى « بأن تعليم الشبيبة وتربيتها وتنقيتها يجب أن ينطلق من المادة التى تركها لنا المجتمع القديم »<sup>(٢٥)</sup>

ومن ذلك كله يبدو أن أزمة حركة التحرر العربية إنما تكمن فى أزمة البديل الثورى للقيادة البرجوازية التى فشلت فى تحقيق المشروع القومى للجماهير العربية .. وتكمن أساساً فى أزمة وجود سلطة لا تدور بالأيديولوجية الثورية - كما هو الحال بالنسبة لتجربة اليمن الديمقراطية .. ولا تستطيع الحركة أن تخطو خطوة إلى الأمام بدون حل أزمة السلطة وقيام سلطة بديلة تقودها قوة ثورية تعبر عن أيديولوجية الطبقة العاملة ومشروعها الثقافى ، تضطلع بمهمة استكمال مرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية بقطع حبل التبعية للإمبريالية العالمية والسير فى طريق بناء الاشتراكية .

وحل أزمة السلطة وأيديولوجية السلطة يتطلب من قوى حركة التحرر العربية تعزيز وحدة

صهفوها في عملية المجابهة مع الامبريالية والصهيونية والرجعية ، وحل تناقضاتها الداخلية على قاعدة الحوار الفكرى والديمقراطية ، ويتطلب كذلك من المثقفين الثوريين ومثقفى أحزاب الطبقة العاملة النضال الجماهيرى في سبيل السلطة الديمقراطية التى تطلق عمل وإبداع هذه الجماهير في عملية التقدم الثقافى والاجتماعى والاقتصادى ، وفي ضمان مشاركتها في السلطة ..

ولكن كانت حركة التحرر العربية تحمل في داخلها تيارات فكرية متعددة وانتماءات طبقية الا ان مصالحها المشتركة والعدو الرئيسى الذى يهدد هذه المصالح وفي مقدمتها المصالح والسيادة القومية تدعو إلى وحدة النضال أكثر من تمزقه .. تدعو إلى تعزيز التحالف بين العمال والبرجوازية في المدينة والريف والمثقفين والجنود وتفعيل هذا التحالف في النضال الوطنى الثورى الديمقراطى ، يقضى في الأخير إلى تحقيق برنامج الطبقة العاملة ، بناء الاشتراكية ...

إلا أن الوضع الراهن لسلطة حركة التحرر العربية لا يوحى أنها تقوم على أساس ايدىولوجية الطبقة العاملة وبرامجها ، فلا زالت الطبقة العاملة في تبعية للدور القيادى السياسى والاقتصادى للبرجوازية الصغيرة والمتوسطة ، ولا زالت الأحزاب الشيوعية والعمالية العربية تعاني من القمع والمطاردة والسجون .. وهو وضع يستدعى من القوى الثورية صاحبة المستقبل الاشتراكى مواصلة النضال في سبيل الديمقراطية والسلطة الثورية المعبرة عن ثقافة واشتراكية المستقل .. إذ أنه يستحيل الانتقال التاريخى من الثورة الوطنية الديمقراطية الى المرحلة الاشتراكية بغير سلطة يقودها حزب الطبقة العاملة وعلى أساس برنامجها ويضطلع بمهمة تحويل علاقات الانتاج الاستغلالية وقطع الصلة بحبل التبعية للامبريالية وبناء الاشتراكية وعلى رافعة الاشتراكية العالمية .

إلا أن قيام سلطة ثورية يدور حولها بالايديولوجية الثورية لن يتحقق بالمغامرات أو برفض كل ما هو قائم في داخل حركة التحرر العربية ، بل بالتعامل مع الواقع الموضوعى للحركة والدفع بالعناصر الايجابية إلى الأمام وبالنضال الجماهيرى الثورى والتحالف مع تيار الديمقراطية الثورية الذى يبنى مواقف اشتراكية علمية، ويناضل لتحقيق تحولات ثورية باتجاه الاشتراكية ويتخذ مواقف وسياسات ضد المشروع الامبريالى الصهيونى الرجعى .. ولعل أن تكون هنا وحدة نضال المثقفين الثوريين العرب على أساس برنامج عمل ثورى وطنى ديمقراطى تحمل أهمية في مسار تطور الحركة وفي مسار انجاز مهمات الثورة الوطنية الديمقراطية وتفتح آفاقا جديدة في المستقبل للشروع في بناء الاشتراكية .. فهل يمكن تكرار نموذج اليمن الديمقراطى ..

إن نموذج اليمن الديمقراطى قابل للتكرار في البلدان العربية ذات الأنظمة التقدمية ... ففى هذا البلد توحدت تيارات العمل الوطنى الديمقراطى ، عبر الحوار والممارسة الثورية ، وهى التنظيم السياسى الجبهة القومية واتحاد الشعب الديمقراطى وحزب الطلبة الشعبية في اطار التنظيم السياسى

الموحد الجبهة القومية كتنظيم انتقالي على طريق قيام الحزب الطليعي الذي تأسس في أكتوبر ١٩٧٨ تحت اسم الحزب الاشتراكي اليمنى .. وقد تحقق التوحيد وقيام الحزب بعد أن توفرت الظروف الذاتية والموضوعية لهذه التيارات وأهمها وحدة الموقف الأيديولوجي للاشتراكية العلمية ووحدة الممارسة الثورية التي تحققت في مجرى النضال ضد الامبريالية والرجعية وفي سبيل الدفاع عن النظام التقدمي والسير في طريق التحولات الاجتماعية الثورية ..

على أن تكرر نموذج اليمن الديمقراطي لا يمكن أن يتحقق إلا عندما تحسم القوى التقدمية التي تقود السلطة الموقف النظري لصالح الاشتراكية العلمية .. إلا عندما تقطع الصلة بالأيديولوجية القومية - البرجوازية التي فشل مشروعها القومي ، وتبدأ مشروعاً ثورياً جديداً يقوم على أساس نظرية الاشتراكية العلمية ، عبر العمل على خلق ظروف للنضال المشترك مع أحزاب الطبقة العاملة ضد الامبريالية ومن أجل حل قضايا التطور الاجتماعي على طريق التوحيد الديمقراطي مستقبلاً وقيام حزب الماركسية اللينينية الذي يوجه السلطة التقدمية لاستكمال مهمات الثورة الوطنية الديمقراطية وثقافتها ، ومن ثم الانطلاق إلى مهمات بناء الاشتراكية وثقافتها .. إلا أن ذلك لا يلغى وليس بديلاً عن نضال الطبقة العاملة تحت قيادة أحزابها الطليعية للانتقال من حالة التبعية للبرجوازية إلى مواقع البديل الثوري لقيادة وإنجاز أهداف حركة التحرر الوطني العربية ...

وبغير الأيديولوجية الثورية وحزب وسلطة الطبقة العاملة يستحيل بناء مشروع ثقافي شامل وحقيقي ، ولا يمكن أن توجد ثقافة بدون وعي ثقافي أيديولوجي .. يقول ماركس « النظرية تصبح قوة مادية عندما تستولى عليها الجماهير »<sup>(٣٦)</sup> ولا يمكن أن تستولى عليها هذه الجماهير إلا بوجود حزب طليعي يستولى عليها أولاً لكي ينقلها إلى هذه الجماهير ، عبر تحويل النظرية الثورية إلى ممارسة ثورية يقوم بها الحزب والجماهير معاً لتحويل المجتمع تحويلاً ثورياً ونقله من مرحلته المتداعية إلى مرحلته الجديدة ..

لقد أنجبت حركة التحرر الوطني العربية في مرحلة الصدام مع أنظمة الاقطاع وسيطرة الاستعمار القديم مثقفين ووطنيين جاؤوا من المؤسسة العسكرية وتصدوا لعملية قلب السلطة القديمة وقيادة السلطة الوطنية الجديدة ، إلا أنهم يحكم أيديولوجيتهم البرجوازية وسياسة التذبذب والتجريبية والبراجماتية التي اتبعوها أثناء قيادتهم للسلطة ، إضافة إلى سياسة ضرب مواقع البرجوازية الكبيرة في نفس الوقت الذي ضربت فيه مواقع الطبقة العاملة العربية وأحزابها ، فضلاً عن التناقضات والتمايزات بحكم نشوء امتيازات طبقية جديدة بين صفوفهم ، كان لابد وأن يؤدي كل ذلك إلى فشل المشروع القومي العربي التحرري بأفقه الاشتراكي ، وثقافته الاشتراكية ، وهنا يمكن القول أن السلطة لعبت دوراً موقفاً لا اتجاه التطور ..

وخلال المرحلة السابقة ظهر المثقف الزعيم والقائد الفرد والأب الروحي للشعب ولم يظهر مثقف الطبقة بما هي طبقة ضاعده وناشطة لاكمال مشروعها .. وهذا الزعيم ما كان ليغادر كرسي السلطة حتى لوأحد من أفراد طبقته إلا بالطريقة التي جاء بها إلى السلطة أو في حالة الوفاة الطبيعية ، فكيف سيقبل هو وطبقته بمغادرة كرسي السلطة للطبقة العاملة ومثقفها الايديولوجي . وظاهرة الفرد في التاريخ لا ترفضها الماركسية ، ولكنها ترفض أن يكون هذا التاريخ من صنع الأفراد وترفض أن يكون هؤلاء الأفراد بديلاً للجماهير وطيئتها الثورية أو أن يكون الفرد هو الاله الصغير والشعب هو العابد لهذا الاله ، وتاريخية دور الفرد في الماركسية تنبع من مدى تجسيده لضمير الشعب وطيئته الثورية في النضال من أجل الدفع بعجلة التقدم الاجتماعي والثقافي إلى الأمام ، أى عندما يكف قائد السلطة عن أن يكون في الضوء بينما تبقى الجماهير الشعبية صانعة التاريخ في الظل .. ومن هنا فإن الأزمة لا تكمن في الايديولوجية الثورية وإنما تكمن في أزمة السلطة وثقافتها .. تكمن في أنها - أى السلطة - تدار بأيديولوجية يجب أن تغادر مسرح التاريخ ، لأيديولوجية العصر الثورية ، القوة الحاسمة التي تحرك تقدم تاريخ البشرية الجديد منذ انتصار ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى .. وذلك ما يدعو الثوريين العرب حملة ايديولوجية الطبقة العاملة وحلفائهم إلى النضال من أجل حل أوجه أزمة حركة التحرر الوطني العربية .. □

□ هوامش

- ١ - لينين ، المؤلفات المجلد ٤١ ، ص ٣٣ موسكو .
- ٢ - لينين ، المؤلفات المجلد ٤٤ ص ٣٤٦ موسكو .
- ٣ - لينين في الثقافة والثورة الثقافية ، دار التقدم ص ٣٣ موسكو .
- ٤ - لينين المؤلفات ، مجلد ٤١ ص ٣٠٤ ، ٣٠٥ .
- ٥ - لينين في الثقافة والثورة الثقافية ، ص ٤١ دار التقدم موسكو .
- ٦ - مراسلات عنقارة ماركس - إنجلز ص ٢٠٢ موسكو ١٩٦٥ .
- ٧ - عمود أمين العالم ، مجلة النهج ، إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة
- ٨ - لينين ، المؤلفات المجلد ٣٧ ص ٢٢١ - ٢٢٤ .
- ٩ - لينين في الثقافة والثورة الثقافية ص ٣٨ دار التقدم موسكو .

- ١٠ - لبنين المؤلفات المجلد ٤٣ ص ٩٤ .
- ١١ - لبنين المؤلفات المجلد ٦ ص ١١٦ .
- ١٢ - لبنين في الثقافة والتورة الثقافية ص ٦٣ دار التقدم موسكو .
- ١٣ - انظر المعجم الفلسفي المختصر ص ١٥٥ دار التقدم ، موسكو ١٩٨٦ .
- ١٤ - محمود أمين العالم ، إشكالية العلاقة بين المثقفون والسلطة ، النج العدد ١٧ ، ١٩٨٧ .
- ١٥ - ماركس ، مختارات من المؤلفات الأولى ، دار دمشق ص ٣٢ .
- ١٦ - المصدر السابق .
- ١٧ - خرسو ماشكوف ، بعض السمات والخصائص المميزة للاتلجنس في البلدان النامية ، آسيا وأفريقيا .
- ١٨ - جرامشي ، حياته وأعماله ، جون كاميت ص ٢٦٨ ، ٢٦٩ مؤسسة الأبحاث العربية ترجمة عفيف الرزاز .
- ١٩ - المصدر السابق .
- ٢٠ - عبد الله البردوني ، صحيفة صوت العرب عدد ٨٤ - ٨٨/٣/١٣ .
- ٢١ - لويس التوسر ، الأيديولوجية والأجهزة الأيديولوجية للدولة ، مجلة أدب ونقد ، العدد ٢٣ يوليو ١٩٨٦ ، القاهرة .
- ٢٢ - عبد الله البردوني ، المرجع السابق .
- ٢٣ - الحرية العدد ١٣٠ - ١٥ سبتمبر ١٩٨٥ .
- ٢٤ - المصدر السابق .
- ٢٥ - لبنين المجلد ٢٦ ص ٤٥ - ٤٦ .
- ٢٦ - لبنين المجلد ٤١ ص ٣٠٤ .



# من علامات الخطاب الروائي للصراع العربي الاسرائيلي

نبيل سليمان

## تمهيد : فلسطينية الرواية :

في أواخر السبعينات حاولت دراسة الروايات السورية المعنية بمسألة الحرب . ووجدت أن النصوص تجعل المحاولة دراسة للروايات السورية المعنية بالصراع العربي الاسرائيلي . كما قادتني المحاولة الى إفراد مقام خاص لما اسميته بفلسطينية الرواية السورية ، هذا الموضوع الذي سبق غالبي شكري الى الخوض فيه مبكرا على مستوى الرواية العربية ، اذ خصه بفصل في كتابه (كلمات من الجزيرة المهجورة)<sup>(١)</sup> تناول فيه رواية حليم بركات (سنة أيام) ورواية غسان كنفاني (رجال في الشمس) .

الإشارة التالية التي وقعت عليها لهذه المسألة كانت في بحث حسام الخطيب للموضوع الفلسطيني في الرواية السورية ما بين هزيمتي ١٩٤٨ - ١٩٦٧<sup>(٢)</sup> .

حدد الخطيب مآزق البحث بوضع الفلسطينيين المقيمين في الأقطار العربية ، والذين تشكلوا بعد ١٩٤٨ في هذه الأقطار ، فهل يعد نتاج أولاء من القطر المعنى أم لا ؟

لقد واجهت هذا الاشكال في كتابي (مساهمة في نقد النقد الأدبي)<sup>(٣)</sup> حين استئنيت الجهد النقدي الذي قدمه حسام الخطيب نفسه ويوسف اليوسف ، الفلسطينيان المقيمان في سورية ، أو بالاحرى اللذان تشكلا وانتجا وما يزالان في سورية . فالكتاب يدرس

الجهد النقدي في سورية وليس له والأمر كذلك أن يغفل هذين الناقدين .. لكنني فعلت ادعاء مني بأن ذلك ضروري للمحافظة على أدنى حد ممكن للاستقلالية الثقافية ، وغير الثقافية الفلسطينية ، وسط ما يلحظ من الجهد الحثيث للهيمنة العربية علي ما هو فلسطيني ، وما يلحظ أيضا من نزوع فلسطيني غير قليل نحو الاندغام في (السائد) العربي . وحجة الجميع وجيهة وقوية ومحرجة ، مادامت القضية الفلسطينية قضية قومية ، ومادام الصراع عربيا اسرائيليا ، وليس فلسطينيا اسرائيليا وحسب .

إنها كلمة حق يراد بها باطل وليت هذا المقام كان مقام الخوض فيها :

يشير الخطيب في بحثه المذكور ظاهرة عدم تخصيص رواية سورية حتى نهاية ١٩٦٧ للموضوع الفلسطيني ، وكذلك ظاهرة عدم تركيز أية رواية على الموضوع الفلسطيني ويعلل ذلك بموقف الكتاب الماركسيين الذين : كان لهم موقف خاص من القضية الفلسطينية (٩) وبموقف الكتاب المحدثين المنصرفين الى تقليد الغرب الروائي .

ولئن صح الى حد ما التعلل بالموقف الثاني ، فإن التعلل بالموقف الأول يندرج في إطار ما ساد طويلا - ولا يزال وإن بنسبة ضئيلة - عن تصوير موقف الأحزاب الشيوعية العربية من قيام اسرائيل ، تصويرا يجرني الموقف ويعوض الحس القومي بالعجز ، موقف يتقصه الوثائقية ايضا ، والتي تأخر الشيوعيون انفسهم كثيرا في إعلانها . وهذا الأمر لا ينسحب على الانتاج الأدبي للماركسيين ، منظمين كانوا أم لا ، وفي الأحزاب الشيوعية أم في سواها . فالأجدر بالخطيب : . . . . . يوم ينحو نحوه ان ينظر في أواسط السبعينات ، أم في أواسط الثمانينات الى الأمر على مستوى الرواية العربية الوليدة آنذاك (١٩٤٨ - ١٩٦٧) ، خاصة في سورية .

وعلى أية حال فقد اختفت الظاهرتان اللتان . لفتنا الخطيب بعد ١٩٦٧ ، على مستوى الرواية في سورية ، والرواية العربية بجماعة .

★ ★ ★ ★ ★

ثمة موضوع إذن ، مسألة ، تعنون بفلسطينية الرواية . سورية كانت أم مصرية أم عراقية ... ، وتحيل سريعا الى امر الرواية والحرب . ثمة خطاب زواني اليوم للصراع المسلح وغير المسلح ، الصراع المصيري الذي تخوضه الأمة العربية مع الصهيونية في كيانها الاسرائيلي ، وفي غيره . وانني اذ أعود إلى البحث في هذا الخطاب ، بعد عقد من المحاولة الاولى ، فمازلت اهجس بكلمة فضل النقيب في دراسته لعالم غسان كنفاني حين قال (كلمة فلسطيني كما هي مستعملة هنا وفي كل المقال تعني الانسان العربي بعد ١٩٤٨) . أجل ، انني اردد هذه الكلمة اليوم في أواخر الثمانينات ، كمواطن وككاتب لهذه الصفحات ، واستميج القاريء عذرا ، إن وجد في بحث يدعي الجدية بعض الذاتية وهو تعليل قد لا يغفره بعض الزملاء النقاد الذين يحرصون على الموضوعية واستقلالية النص .. الى آخر المنظومة المعروفة . لكن ماذا افعل - إن كانت الكتابة في بحث كهذا تضغط وتدغم المواطنة



## بالمحاولة النقدية أو بموقع الدارس ؟

إننى أرجو أن أكون فى هذه المحاولة فلسطينياً وقارئاً - مواطناً لا ناقدًا خلي البال متمرساً بكرسى الدارس ، ولا عربياً متفجعاً متمرساً أيضاً بقطريته السورية أو غير السورية . وهذا الهاجس ليس بعيداً عن استخدام مصطلح الخطاب الروائى ، ولعله لن يكون بأس من الوقفة هنا قليلاً .

### ١ . الخطاب الروائى :

فى السنوات الاخيرة شاعت فى لغتنا النقدية كلمة ( الخطاب ) كترجمة أخرى لكلمة Discours إضافة إلى الترجمة المعهودة ( القول ) .

وشأن أى مصطلح توافقت إشاعته بالنطيس والاستعراضية . لكن تواتر الشكل النقدى العربى ، على مستوى بلورة مفاهيمه ، وتدقيق مصطلحاته ، ولغته عامة ، وانضاج علاقته بالآخر الغربى ، غير الاشتراكى والاشتراكى ، واجتهاده فى حقله نظراً وتطبيقاً ، كل ذلك قد ساعد على تحقيق استقرار سريع لتلك الكلمة ، لذلك المصطلح ، وبالتوازى والتفاعل مع استقراره فى الجوانب الأخرى للشغل الثقافى . ولا يعنى ذلك بالطبع ان جماع تحديث الشغل النقدى العربى لم يعد يعرف ما يربكه أو يعطله أيضاً فى مستويات أخرى وحالات غير قليلة ولاهينة .

للوهلة الأولى يترادف اذن الخطاب مع القول . ومنذ الوهلة الأولى تنزاح كلمة الخطاب عن مألوف استخدامها فى موروثنا النقدى واللغوى ، حيث دائرة ( الخطابة - الخطيب ) . لكن فى موروثنا الفلسطينى ما يؤسس للكلمة هذه فى حملتها الجديدة واستقرارها القريب العهد كمصطلح نقدى .

لقد كانت تعنى فى هذا الموروث كما يعبر محمد عابد الجابرى لدى الفلاسفة : قول الكاتب ، وكانت تعنى لدى المناطق : مقروء القارئ<sup>(١)</sup> وعلى أساس من ذلك وبعيداً عنه ، فإن ( الخطاب ) اليوم هو انتاج القارئ والكاتب ، وجهان لعملة واحدة : قول الكاتب وقراءة القارئ .

وإذا كان الجابرى قد عبر بالخطاب الروائى عبوراً ، فإن الآخرين ممن اركزوا قولهم فيه ، ظل هاجسهم ما تقدم ، وان كنا نلمح مرة تركيزاً على إقامة البنية ، على الصياغة<sup>(٢)</sup> ، ومرة على الرسالة<sup>(٣)</sup> ... وما يهمنى هنا فى هذه الوقفة القصيرة أخيراً هو التشديد على نهوض الخطاب الروائى على ذلك الفهم لحياته وسلوكه ضمن عالم مصنوع من تعددية الصوت وتعددية اللسان . والشغل على الخطاب الروائى إذن يعنى الشغل فى التعددية فى الحوارية ، فى ديمقراطية التعبير ، فى الانتاجية : انتاج الرواية وإعادة انتاج القارئ لها ، وصيغة الخطاب هنا تضطلع بإضفاء التخييل حقاً على النص الروائى . وليس أمره إذن أمر المقولات والأطروحات التى تحملها الرواية وحسب<sup>(٤)</sup> . وإذا كانت كل رواية لا تتطوى على سائر ما تقدم ، فإن ذلك لا يحول دون قراءة ما فيها من خطاب مادامت رواية . ومحاولة قراءة الرواية العربية المنتجة خاصة منذ السبعينات على ضوء هذا الفهم العام للخطاب سوف تغنيه ، وهى بذلك تساعف الشغل النقدى كما يساعفها هو من أجل مستقبلهما معا :

## ٢ - فى الرواية والحرب :

\* الكلام السابق فى الخطاب الروائى هو علامة عامة أولى أسوأها هنا ، لأتابع الآن فى علامة عامة أخرى تتصل بكون الرواية العربية المعنية بالصراع العربى الاسرائيلى تحيل سريعا الى أمر الرواية والحرب .

الحرب - أو السياسة المسلحة - هى بألوانها جميعا قابلة للتاريخ . والحالة العربية الصهيونية أولا والاسرائيلية بعد قيام اسرائيل حالة حرب بهذا المعنى الذى ليست الجيوش النظامية غير واحد من عناصره . والأدب العربى الحديث مثل سائر مناحى الوجود العربى معنى بهذه الحرب . إنها بمعاركها ، بإسراها وقتلاها ، بتسليحها ومعارضاتها وهناتها واحتلاتها وانسحاباتها ، بشجونها واستنزافها الاقتصادى وعسكريتها للمنطقة من الرحم حتى داخل القبر ، بوحشيتها وحضارتها ، بعالميتها وسوى ذلك كله هى المناخ الذى يتنفسه هذا الأدب العربى الحديث ، سواء صدحت الدعوى بأولوية الكلمة الرصاصية بكل ديماغوجيتها ودوغمانياتها ، أم صدحت الدعوى باستقلالية النص بكل وجاهتها أو ادعاءاتها الحديثة والحضارية .

ولأن الامر كذلك بحسبانى فقد يكون من المهم فى هذه الفقرة الإشارة الى :

★ السياسى فى النص الروائى المعنى هنا . ذلك ان رواية الحرب رواية سياسية ، Political Novel أى رواية يكون فيها الدور القاتلى أو التحكمى للخطاب السياسى كما حدد ارفنج هاو ، الكاتب الأمريكى ، فى كتابه (الرواية السياسية) .

★ هذه الرواية تحدياتها الفنية كما الايديولوجية أكبر ، إذ عليها ان تحيل الأفكار أو الايديولوجيات الى حياة . عليها ان تغامر فى اشكالية الرواية بين الراهن والتاريخ ، عليها ان تخوض مغامرة الرواية التاريخية والوثائقية . وعبر هذه المغامرة ثمة السؤال الكبير عن فلسفة هذا الكاتب أو ذاك . فليس الأمر فقط أين يقف النص من الصراع الذى يكتبه ؟

★ فلنعد اليوم قراءة ما كتبه عبدالكبير الخطيبى منذ أكثر من عقد حول الرواية المغربية ، وهو ما أحسبه يخص راهن الرواية العربية عامة ، كما يخص ما هو رواية الصراع العربى الاسرائيلى خاصة . قال الخطيبى : « ان تتبع العلاقة بين الأدب وبين التطورات السياسية ، يظهرها وكأن الرواية تلاحق واقعا يغلت منها باستمرار . انها عندما تحاول تملك الحاليات ، تتعرض لاضاعة خصائصها النوعية ، وإذا ارادت أن تجعل مسافة بينها وبين الحاليات ، فإنه يبقى عليها ان تعرف كيف تحقق ذلك ، وعلى أى مستوى ، ومن ثم يصبح التاريخ - بالاضافة الى الكتابة وفنياتها - هو الوحش المفترس بالنسبة للكاتب المغربى<sup>(١)</sup> .

★ ويتصل بقول الخطيبى التوكيد على ان أيا من مقولتى (التخمر والاختزان) أو (الراهنية) ليست بحد ذاتها شهادة حسن أو سوء سلوك فورية . هذه واحدة ممن غامروا فى رواية الحرب نقول : « ان ولادة هذه الرواية فى لحظة الصخب والعنف لا يعنى بالضرورة انها غير مخمرة ، كما ان إصدارها - أو حتى كتابتها - بعد عشرات السنين ، لا يعنى بالضرورة أيضا انها اختمرت ، أقول هذا وفى ذهنى أعمال كثيرة ، تفجرت وسط ظروف مشابهة .. سيمفونية موسيقية رائعة لفنان كتبها أثناء حصار ليننغراد .. صرخات ناظم حكمت فى السجن .. غضب بالبولانورودا .. بل ان

بعض الكتاب يسترون بضرورات تخمير العمل الفني هربا من اتخاذ موقف ، وتكون النتيجة أحيانا  
اجهاضه <sup>(١)</sup> »

انها غادة السمان التي تنبأت بالحرب الأهلية اللبنانية في روايتها (بيروت ٧٥) وعاشت هذه  
الحرب في روايتها (كوابيس بيروت) وتابعت الحرب انتاج نصها الروائي عبر غادة السمان في  
رواية (ليلة المليار) ، وهذه الحرب (الأهلية) لم تكن قط الا واحدة من لحظات الحرب العربية  
الاسرائيلية الهامدة المتقدمة .

وما ضربته غادة السمان من أمثلة بصدد نقطة واحدة من الأدب العالمي، يبين لنا حين نحدد  
بالرواية والحرب كم أعطت هذه المعادلة ابطلا وكم خلدت ابطلا . كم جسدت صراعات نفسية  
وعلاقات انسانية وشبكات اجتماعية وتطورات وانعطافات معقدة وحادة . كم فجرت من أشكال  
روائية وكم كشفت من زيف بنيانات روائية .

وحدها الحرب الأهلية الاسبانية غذت معين مئة وستة وثلاثين كتابا ، منهم اربعة وسبعون اكتفوا  
بوصف الأحداث ، والآخرين ذهبوا الى ما هو أبعد من ذلك ، الى كل ما يتصل بتلك الحرب ،  
من أول قطرة دم حتى آخر قبلة .

النص الروائي العربي المعنى هنا ، وراءه هو خاصة روائع باسرنالك وشولوخوف وتولستوى  
ومحمد ديب ، اهر نورغ وهمنغواي ، مالرو وكاتب ياسين وسوامه وسوامه . وعلى الرغم من  
ذلك ، فلنسارع الى استيقاق الكلام ، ولنؤكد ان الخلل لا يزال كبيرا بين ما تعنيه الحرب في تاريخنا  
الجديد وبين الانتاج الروائي .

يوسف القعيد، الروائي الذي قدم (الحرب في بر مصر) ذهب منذ مطلع السبعينات الى ان الرواية  
العربية ما تلبث ان تسقط حال وضعها على محك الحرب <sup>(٢)</sup> . وإذا كان قد طرأ منذ ذلك الوقت  
حتى اليوم انتاج روائي عربي يفرض التحرز في التعميم فإن نقضه ما يزال بعيدا ، فلم يبدو الأمر  
كذلك ؟

من الاسباب الرئيسية التي يخل الى انها تقف وراء ذلك كون الفن الروائي العربي مازال حديث  
العهد رغم العقود التي انقضت على ظهوره ، وحالات النضج التي شهدتها العقدان الأخيران بخاصة ،  
حيث طلعت أعمال صنع الله إبراهيم وعبد الرحمن منيف وحيدر حيدر وهاني الراغب ورشيد  
بوجدرة وسوامه ، فحق للرواية العربية بذلك ان تدخل المشهد الروائي العالمي من أوسع أبوابه .  
قد يتحجم دور هذا السبب حين يقرن الى ما اسفرت عنه السبعينات والثمانينات من انتاج روائي  
ولكن لا ينبغي ان ينظر اليه أو الى سواه من الاسباب الاخرى كل بمفرده فجملة الاسباب مجتمعة  
تعود الى ذلك الخلل الذي ذكرنا .

فالتحدى الأكبر أمام الروائي العربي ، إذ يتصدى للصراع العربي  
الاسرائيلي هو حجم وخطورة المحرمات ، شأنه شأن المبدع العربي عامة -  
كاتبا أم سياسيا أم اقتصاديا - حين يتابع ما تلتصيه كتابا الحرب من الذهاب  
الى عمق الأوضاع السياسية كقوى وعلاقات ، فهذا يكمن قدس الأقداس  
الرسمي العربي .

ولئن كان في هذا الواقع الذي يتفاقم يوما بعد يوم ، وليس سنة بعد سنة ، فيما بين المحيط والخليج ، عذر ما أو تعلقة ، فإنه هو عينه الذي يدفع بالروائي العربي وبالمبدع العربي عامة الى ان يحمل صليبه على كتفيه ويتقدم ، سواء اوجد من يريجه منه ام ظل مثل دعبل بن علي الخزاعي يدور فيه ، لا يجد من ينزله عنه حتى الى القبر .

ومن هذه الاسباب يمكن ان نعد ايضا عدم خوض الكاتب العربي للحرب الا في حالات نادرة . وبالطبع لسنأ نعننى هنا المعاشة كشرط لازم وحيد ، ولكنها أيضا كما يدل تاريخ الفن الروائي هي في حالات عديدة وهامة الصاعق المفجر للموهبة .

### ٣ . حول الخطاب الروائي للآخر :

كان نصيب المواطن العربي عامة ، والكاتب خاصة ، قبل هزيمة ١٩٦٧ من معرفة الطرف الآخر من الجبهة محدودا جدا وانشائيا جدا ومن بين الأفضال الجمة التي تفضلت بها تلك الهزيمة انها اتاحت فتح كوة على ذلك الطرف ، ليس لتبادل الرسائل والزيارات ، بل للمعرفة ، لغضج الجهالة والتجهيل اللذين يسمان السلوك العربي الرسمي حيال المواطن في هذا الصدد وفي سواء .

لقد بات بين يدي المواطن والقارئ قدر ما من الانتاج الروائي الصهيوني ، داخل وخارج اسرائيل . واذا كانت البيظلة الحازمة ضرورية حقا لزاء الغزو الثقافي الصهيوني ، فان معرفة ماذا يجري هناك وكيف يجري ضرورية ايضا وجدا ، من المظاهرة الى الرواية الى بق وأخر مافي آلة الحرب الاسرائيلية .

لقد استخدمت الصهيونية الرواية كجزء هام جدا في ألنها الدعائية الكبيرة والخطيرة ، واعتمدتها سلاحا فعلا في حربها ضد العرب ، حتى قال أحدهم : ان اسرائيل قد غزت الانسان الأوروبي . في جملة ما غزته به . بالروايات ، التي هي بالتالي أفلام سينمائية وتلفزيونية ومسلسلات إذاعية ..

والموقف الصهيوني من أمر الرواية والحرب عريق ، يعود الى هرتزل وجورج ايليوت التي يحمل أحد شوارع تل أبيب اسمها ، وتصدر في اسرائيل الطباعات المتتالية المثيرة من روايتها .

في هذا الموقف يبدو جلجا كيف جعلت الصهيونية عبر تاريخها للرواية محاور أساسية ، تنهض على احتقار كل ما هو غير صهيوني ، وإسباغ البطولة على كل ما هو صهيوني . لقد تبدلت شخصية الصهيوني في الرواية منذ هرتزل فلم يعد ذلك المستغفر المتهم بل بات ذلك التائر المتهم . هكذا جاءت أعمال جابوتنسكي الأب الروحي للأرجون ، والذي بلغ بمهارته الروائية حدا استوقف غوركي وتولستوى . على ان المنعطف الأهم في السيل الروائي الصهيوني كان بعد حرب ١٩٤٨ ، حيث جاء احتقار العرب ، والفرار من جحيم النازية الى ارض الميعاد ، وعصمة الصهيوني عادت تتعالى مثل القول القديم بشعب الله المختار .

اتر هذا المنعطف ظهرت الروايات التي تكتب عن حرب ١٩٤٨ جزئيا ، او بصورة عامة ، ثم راح البطل الروائي الصهيوني يبدل من جلدته القديمة ، فلم يعد البطل السابق المهاجر أو الوافد عنه . صار الان ابن اسرائيل الدولة ، واسرائيل الحرب المستمرة . واذا كان ثمة صوت محدود

وخافت جدا يعاكس التيار الروائي هذا ، دون ان يعنى انه أقل صهيونية كما فى رواية خربة خزعة التى ترجمت للعربية مؤخرا فإن الرواية الصهيونية بعامة تنصدى - وبمهمة - محربية تماما - لكل شئون المعركة ، مرددة: اصدااء دعوة شامونيل يوسف عجنون الذى ، نال جائزة نوبل عام ١٩٦٦ - على لسان بطلته تاهيلا : «اننى أدعو الله ان يأتى اليوم الذى تتوسع فيه حدود اورشليم حتى تصل الى دمشق وفى كل الاتجاهات» .

ليس الأدب العربى الحديث معنيا بالحرب كما تقدم فى فقرة سابقة ، اكثر من الأدب الاسرائيلى : انها ايضا المناخ الذى يتنفسه الكاتب الاسرائيلى . ولكن اذا كانت الحرب العربية الاسرائيلية تنزع هنا الى السلام العادل - دون أن ندخل فى التفاصيل الراهنة التى تصنعها موازين القوى - فانها هناك على الطرف الاخر من الجبهة ، لا تنزع إلا الى الحرب . ولعل هذا الكلام يجد مصداقيته فى ممارسة اسرائيل لما كان فى كامب ديفيد طيلة السنوات العشر الماضية .

السلام جرثومة اسرائيل القائلة ، إن لم يكن سلامها هـى . هذا ما جهر به عاليان هربرلان المشرف على المؤتمر السادس عشر لليهود الناطقين بالفرنسية ، والمنعقد فى فرنسا قبل كامب ديفيد ، وهو ما يجهر به قبله وبعده صهاينة مفكرون وساسة ورعاة .

السلام الذى يرضى اسرائيل هو هدنة بين حربيين ، وعازار وايزمان هو الذى قال ذات يوم : ان امن اسرائيل واطمنانها لا يتحققان حتى تحلق الطائرات العسكرية الاسرائيلية فوق سماء المنطقة كلها . وعلى الرغم من ان الطائرات الاسرائيلية قد ضربت فى تونس كما ضربت فى العراق ، إلا أن السلام الاسرائيلى المنشود أدهى .

ماذا يفعل هذا المناخ فى الرواية ؟ إنه السؤال الذى علينا أن لا نمل من متابعته .

#### ٤ - حول الخطاب الروائى الفلسطينى :

بالطبع ، ليس هذا المناخ وحده ما يملأ الأرض المحتلة فى فلسطين وفى سواها . فثمة أيضا هذه الحجارة التى ما فتئت فى نهاية عام ١٩٨٧ وبداية عام ١٩٨٨ تنهال من الأذفال والنساء والشباب والشيوخ الفلسطينيين على آلة القمع الاسرائيلية . ثمة هذه الحلقة البارزة الجديدة - الانتفاضة كما شاع اسمها - فى سلسلة العيش الفلسطينى تحت الهيمنة الاسرائيلية . وهو العيش الذى انتج (سداسية الأيام الستة) على يد أميل حبيبى كما أنتج (إلى الجحيم أيها الليلك) على يد سمح القاسم ، انه العيش الذى فعل أيضا فعله فى انتاج الكاتب الفلسطينى خارج الأرض المحتلة ، فضلا عما فعل فى هذا الانتاج ذلك المناخ العربى الذى ذكرنا ، فكانت روايات غسان كنفانى ويحيى يخلف ورشاد ابو شاور ومحمود شاهين وفصل حورانى واحمد عمر شاهين وسواهم .

فى جوهر الخطاب الروائى للصراع العربى الاسرائيلى يأتى هذا النص الروائى الفلسطينى الذى انتجه العيش الفلسطينى تحت الهيمنة الاسرائيلية وفى الشتات العربى ، ها هنا يكون على الوفقة أن تطول مع النصوص ، كما فى الخطوة التالية ، حين ننتقل الى النص الروائى العربى ، الفلسطينى ايضا ، الذى انتجه الكاتب العربى خارج الأرض المحتلة من اسرائيل ، وخارج الشتات الفلسطينى



فى أرض العرب ، هذا الكاتب المواطن الذى غدا كما قال فضل النقيب منذ عام ١٩٤٨ فلسطينيا .  
ولا نسألم من تردد ذلك وتكراره .

★ ★ ★ ★ ★

الوقفه الآن هى مع (الأرض الحرام) لمحمود شاهين<sup>(١)</sup> التى جاءت فى ثلاثة أجزاء .ضمن كتاب واحد والأجزاء الثلاثة على التوالي هى : الجذب - الرحيل الى شمال القدس - الغضب .

فى الجزء الأول سلم النص أهم مفاتيحه .ثم راح يبحر بالقارئ عبر الجزأين التاليين ، فيما أسفر عنه وأفضى اليه ذلك الجزء ، فضلا عما راح كل من تالييه يولده بدوره . ولعل المفاتيح الأساسية لجملة بنیان هذا النص ان تكون : الانسان ، الطبيعة ، التاريخ .

المفتاح البشرى أولا إذن . إنه تجمع فردى كبير ، اغلبه من الرعاة والفلاحين . وفيه ايضا المعلمون والطلبة والحرفيون ، فيه أو يتصل به البداة واليهود وشتى ممثلى السلطة الملكية . ويبدو الكاتب شديد الحرص على ان لا ينسى أحدا من هذا الجمع الهائل لبشر روايته . ولكن لما كان ذلك ليس بوسع لعبته الروائية ، فقد استأثر بالنصيب الأوفر بعض الأسمر وبعض الشخصيات . هكذا احتل التجمع الفردى المشهد فى الجزء الأول ، واحتلته رموز السلطة والمعلمين والبداة واليهود مع ذلك التجمع فى الجزء الثانى ، وانضافت فى الجزء الثالث رموز أخرى للسلطة فى سجن القدس .

هذا المفتاح البشرى متحد بالمفتاح الطبيعى . المفتاحان بالغاً التماهى . فالطبيعة هنا كالانسان (الفرد والجماعة) . الأرض القاحلة والسماء المشحونة والحيوانات والطيور والوديان والجبال والصحراء والحراج والمراعى كلها إنسان أيضا . بعبارة أدق الانسان والحيوان والأرض ثلاثى فى واحد ، وفى ذلك يتبلور المفتاح الثالث : القاريخ . التاريخ بما هو صراع الانسان والطبيعة وصراعه الاجتماعى . الصراع ضد الجذب والموت ، ضد القمع والاستغلال ، الصراع من اجل العدالة والعلم والحب .

لا تقدم الرواية عرضاً تنكرياً للتاريخ . لا تخلب اللب بأبطال مركبين فوق التاريخ ، أبطال لا تاريخيين . على النقيض من ذلك تفعل في تصوير وتحليل العلاقات بين الفرد والتاريخ ، فيكتسب التاريخ بذلك عنوانه الانساني ، ولا تغفو المسألة وقائعية أو وثائقية أو غرائبية . وفي الوقت نفسه يؤصل الانسان (الفرد والكتلة) في الفن بمثل هذا العمل تاريخيته ، فلا يبقى ذلك المهمش ، أو ذلك المؤمل ، أو ذلك الخارق .

تهض الرواية على العناية الفائقة بالحدث، وفي الاطار الطبيعي والبشري الجماعي دفع ذلك بالنزوع الملحمي الى الاعلان عن نفسه هنا وهناك عبر اختيار اللحظة (فرح - عمل - صدام ..) واللبوس اللغوي المفارق لما يسود الرواية من بساطة وإيثار لأقرب السبل ، [لا ان هذا النزوع لا يكاد يومض حتى يختفى على نحو يوحى بأن الكاتب يلجم انجذابه للاغراء الملحمي أو يعجز عنه فيقتنع باليسير ، ويؤوب من المغامرة البنائية والاسلوبية كبير القناعة .

ربما أمكن القول ان هذه الرواية نص آخر في دراما الشعب الفلسطيني اثر النزوح الأول عام ١٩٤٨ . دراما بالمعنى المدرسي ، فيها من التراجيديا الكثير (مشاهد الرخيل - مشاهد الصراعات العشائرية) وفيها من الكوميديا الكثير (مشهد كتابة وثيقة قيام المشروع التعاوني) . دراما تستدر الدموع حقاً وتغجر الضحك حقاً . ترسم الواقع المرير وترسم الحلم العسير . ويبدو ان الكاتب في محاولته تجسيد ديككتيك الحلم والواقع قد غلب النبرة الايديولوجية في خطابه ، بما لا ينسجم مع دواعي وامكانات نصه وبعض شخصياته . ومن الطريق ان يلاحظ المرء انه كلما قارب النص وضوح الايديولوجيا لدى مختلف الشخصيات كلما برز اصطناع وتدخل الكاتب ، وعلى العكس ، كلما غاصت الشخصيات في الحياة، في يوميات ودقائق صراعها وحبها وفقرها ، كلما اتقنت حيويتها ، وتالقت تلقائيتها ، واستقرت قدرة النص على الاقتناع والتأثير . بعبارة اخرى : كلما انسربت بفاعلية اكبر ايديولوجيا النص في نسيج الخطاب الروائي .

لقد كانت مغامرة محمود شاهين في (الارض الحرام) طموحة وكبيرة وشائكة . فالعالم هنا شديد التعقيد والثراء والتأجج . انه عالم الصراع ضد الصهيانية والسلطات القمعية ، عالم الصراع العشائري والصراع مع الطبيعة . ولئن حمل الخطاب الروائي لهذا العالم نكهة الكاتب الخاصة فإنه أيضاً يعمق النكهة الفلسطينية في الخطاب الروائي العربي ، يثرى هذا الخطاب بنبعه الفلسطيني المتفجر من البحر العربي الى البحر العربي .

★ ★ ★ ★ ★

من المعروف ان بن غوريون كان لا يفتأ يردد : لا لاجىء ولا شبر أرض . انه الصراع على كل حبة تراب بما هي حبة تراب وبما هي ايضا تاريخ وحياء . وفي (الارض الحرام) متلباً في سائر الأدب الفلسطيني لا بد ان يكون لحبة التراب ، للأرض ، هذا الموقع الخاص في النص ، مفردة وبنية وروية . ولأن عملية غسل الذاكرة العربية ناشطة ، ولأنها تشهد بعض النجاحات السهلة والمزيفة في ساحة الصراع : العربي الاسرائيلي، فقد اخترت تلك الوقفة مع (الأرض الحرام) رغم ان الروائيين الفلسطينيين الاخرين اوسع شهرة من صاحبها ، ورغم انهم كتبوا الأرض ايضا .



وللسبب عينه اختار من بين روايات رشاد أبو شاور (أيام الحب والموت) التي صدرت عام ١٩٧٣ . إنها تعود بنا أيضا الى بداية عصر التشتت الفلسطيني حسب عبارة أثيل مائين . تعود بنا الى صيف ١٩٤٨ لترصد الهزيمة والخيانة والتخلف والعجز ، وأخيرا : النزوح ، مؤكدة من خلال ذلك كله على حبة التراب .

هل كانت الأرض هينة حقا على الفلسطيني كما يراده ولنا ان نصديق في هذا الزمن ؟ من الذي فرط بها فباعها أو ضيعها أو تركها ناجيا بكل خفيف وثمين ؟

في سورية ، لم يعد ثمة من يذكر سوى القلة القليلة كيف حاولت شركة أصفر الزراعية ذات يوم ، قبل ثلاثة أرباع القرن ، ان تشتري أو تستأجر أراضي غوطة دمشق ، في الوقت الذي كانت حوكة شراء الارض ناشطة في نابلس ، وكان الفلاحون والبورجوازية الصاعدة الضعيفة تقاوم عملية الشراء الصهيونية الصريحة أو المواربة .

في دمشق كانت محاولة الشراء مواربة . فالشركة المذكورة فرنسية الأسم صهيونية الرأسمال . ولم تستطع ان تخفي حقيقتها ، ولذلك هب الفلاحون وهبت البرجوازية الدمشقية الصاعدة والضعيفة ضد الشركة ، واخفقت المحاولة التي مالبثت ان تكررت في العراق فأخفقت ، ولكن أمرها لم ينقطع هنا . ولأنني كمواطن عربي ، مذعن للمحرمات اكتفى بتذكير القارئ باسم هذه الشركة التي مازالت في بعض اراضي العرب الصحراوية تقيم الثورة الزراعية ، والتي لعبت دورا تقدمي المظهر من قبل في بلد عربي آخر اذ أدخلت المكننة والرسملة الى ريف خصيب وبالغ التخلف ، ولكنها الساترة الصهيونية القديمة الجديدة .

بطل رشاد أبو شاور الفلاح العجوز (جيل الأجداد) يوصى حفيده النازح وهو على صدر امه : «شايف هالشجر» ، هالتين والزيتون والعنب ، هالأرض اللي مثل الحنون .. هاذي لك ، يوم ما ترجع إليها تذكرني .. اتطلع فيها مليح . خليك تظل تذكرها حتى ترجع إليها»<sup>(١)</sup> ان رواية (أيام



الحب والموت) تلح في فضح الطبقة الإقطاعية في منطقة الخليل - وقرية ذكرين - حيث مكان الرواية تحديداً - هذه الطبقة هي التي تعاملت آنذاك مع الصهاينة ، وقبلهم مع الانجليز ، وقبل أولاء مع الأتراك . وهي التي سيطرت على الأرض بوسائل شتى منها الطغيان العشائري ومنها مغازلة الوجهاء والأعيان ومنها فرض الاتاوات والسخرة على الفلاحين ، وفي كل مرحلة : الأتراك والانجليز والصهاينة ، قام من بين الفلاحين الفقراء من يقاوم ، فأبو عمران يقتل الإقطاعي هاجم ويتحول ضريح الفلاح الثائر إلى مزار القدس للقرية . ومحمد (المربع) يخطو بالمقاومة الفلاحية خطوة أبعد ضد الانجليز ، وخاصة في فترة حلفهم غير المقدس مع الصهيونية إبّان الانتداب . ويقضى محمد شهيدا في الحركة الأولى بين فلاحى قريته ومستوطنى كيبانية موسى ، هذه المستعمرة الصهيونية التي أقيمت بجوار ذكرين ، والتي لم تكن لتتصّر لولا تدخل الانجليز .

لم يهدأ الصراع في ذكرين قبل صيف النزوح ١٩٤٨ . في ثورة عز الدين القسام ١٩٣٦ - ١٩٣٩ قلعت ، وفي المعارك التي سبقت دخول جيش الانتفاذ أبليت . ولكن الضابط الكبير في هذا الجيش اذ حضر إلى القرية فقد كان برفقة (داهم العواونة) الذي عين قائدا للمسلحين !! الإقطاعي يعين بدلا من الفلاح المقاوم المجرب ، والخيبة المريرة والحاقدة والمتسائلة تطبع وجوه الفلاحين الذين يتعرفون في حملة جيش الانتفاذ على الشاويش المصرى الصعیدی حسن - لقد فر حسن من الحملة على السودان إلى جيش الانتفاذ ليحارب مع الفلسطينيين ، ومن هنا توطدت صلته بالعسكري السوداني مجيد . وفي جلسة مكاشفة مع الفلاح الذي كان يفترض أن يقود المسلحين بدلا من الإقطاعي يقول الشاويش حسن «ما يجري في الصعيد يشابه ما يجري هناك» .

تقتل الرواية بفقره لاحقة لما بعد ١٩٤٨ حيث يجري تعقب الإقطاعي والضابط في مدينة الخليل لكن إصابتهما لا تكون قاتلة .

حسنا . لم تكن الاصابة قاتلة ، لكنها الإشارة إلى بداية الفصل التالي من الملحمة الفلسطينية منذ أربعين عاما . انها قدر ذلك الولد الفلسطيني النازح على صدر امه صيف ١٩٤٨ .

★ ★ ★ ★ ★

حربا بعد حرب ترى رشاد أبو شاور يقيم رواية أثر رواية ، آخرها كانت (الرب لم يسترح في اليوم السابع) <sup>(١)</sup> الحرب ١٩٨٢ ، ومرة أخرى في سبيل (الغة المنسية - مع الاعتذار لأريك فروم - اختار رواية (البكاء على صدر الحبيب) <sup>(٢)</sup> لحرب ايلول ١٩٧٠ .

لقد امتلأ الخطاب الروائي الفلسطيني بعبارة الحرب ، وخاصة منذ أيلول ١٩٧٠ ، ولم يكن الانتاج الروائي العربي بعامه أقل امتلاء . انها العبارة الروائية عن المخاض الفلسطيني والعربي ، حيث تطلع أوراق الانكسار والشهادة والخيانة ، حيث يطلع المثقف المقاتل الملوّث بالبورجوازية الصغيرة ، والمقاتل العادي المنبثق من القاع الاجتماعي ، حيث المنظمات والسلطات .

في هذه الرواية مشى أبو شاور قدما - رغم الفاصل الزمني القصير بينها وبين سابقتها في رسم الشخصية وفي صناعته الدقيقة البسيطة



الشفافة التي تجعل نصه الروائي أقرب الى الحكى الشعبى ، بدءا من  
الالاحاح على العامة الفلسطينية الى جملة البنيان الروائى .

ها هنا ترك الكاتب لكل شخصية ان تترجم لنفسها وتضء سواها ،  
دافعا بتوتر النص مع كل إضافة وشخصية وخطوة ، ليرسم هذا المال بعد  
الحرب . فبعد مرحلة غيفارا وهوشى مينه ، وحرب العصابات وسائر  
مفردات اللغة المنسية اليوم جاءت مرحلة (فن الحب) ، موسم الموت  
المجانى ، ولعل رشاد ابو شاور قد كان من أجراً وأول الكتاب الفلسطينيين  
الذين غامروا بفتح الجرح على آخره ، والتبصر فى السليبات والأخطاء ،  
ومواجهة الذات ، بعيدا عن الزيف والنرجسية واسلوب النعامة . هكذا جاء  
خطاب (البكاء على صدر الحبيب) يصدح : الذين قادوا الهزيمة هم هم ،  
لم يتغيروا ولم يحاسبهم أحد . والذين جاءوا متأخرين ولعبوا بالشعارات  
التغييرية سكتوا حين أنقمت أفواههم بالبريق ، ونقرأ : «أنتم الذين تجلسون  
فوق . أنتم الذين تعيشون حياة لا يحياها وزراء .. أنتم الأمراء الجند ،  
كنتم تصدرون الأوامر من دمشق ودرعا وبيروت .. كانت أجهزة اللاسلكى  
وسيلتكم التضالية .. اللعنة على الكذابين» (ص ٢٨ / ٢٩) .

حين تعاد قراءة (البكاء على صدر الحبيب) اليوم يتجلى بقوة كم كان فى خطابها من نبوءة ،  
وخاصة لهذا الشتات والمال الفلسطينى بعد حرب ١٩٨٢ .

لقد أخذت فلسطين مع حرب أيلول ١٩٧٠ وحرب بيروت ١٩٨٢ الأهلتيين ، تغدو فى أس  
العنف الذى تشهده الأرض العربية اينما كان وكيفما كان . واذا كان ثمة بعض المبالغة فى مثل  
هذا التعميم حتى اليوم فلن يكون من المبالغة أن يقال ان الصراع العربى الاسرائيلى هو فى أس  
العنف الذى تشهده الارض العربية ، اهليا كان أم نظاميا . وإذاصح ذلك ، وان بقدر محدود ، يغدو

من المفهوم أن نرى التعبيرات الفلسطينية العديدة في الخطاب الروائي العربي ، أن نرى تعبيرات الصراع العربي الاسرائيلي العديدة في هذا الخطاب وهذه النقطة سوف نعود إليها فيما بعد ، أما النقلة التالية فهي الى نص روائي فلسطيني آخر يقيم كاتبه في الأرض المحتلة ، وقد عرف كشاعر لا كروائي ، انه سميح القاسم في (الى الجحيم أيها الليلك)<sup>(١)</sup> .

★ ★ ★ ★ ★

### الآخر ليس الاستعمار فقط .

كما الرواية العربية بعامه ، طرحت الرواية الفلسطينية المكتوبة في الداخل خاصة اشكالية وعي الذات والعالم ، وعي النحن والآخر ، عكس الاتجاه الذي كان سائدا في الرواية العربية ، حيث باتت بؤرة الصدام في : مركز النحن لا في مركزه ، الآخر ، وحيث لم يعد الآخر هو الغرب الاستعماري المعهود فقط .

وفي هذه التجربة الفلسطينية ما يميزها بنماذجها المحدودة ، حتى الآن . فالآخر لم يقدم من مركز محدد ، بل من شتى المواطن التي هاجر منها اليهود إلى فلسطين . والآخر هنا هو مستعمر مستوطن ، والصراع معه مصيري بالمعنى الملموس لكلمة الحياة والموت . ولعل التجربة الجزائرية من هذه الزاوية هي الاقرب الى التجربة الفلسطينية .

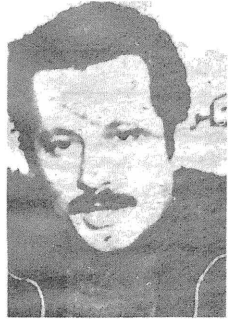
تحمل رواية سميح القاسم عنوانا إضافيا هو (حكاية أوتوبوغرافية) . وهذا ما يثير مشكلة تحديد الجنس الأدبي ودور كل من النص والمبدع والناقد في ذلك . ثمة ها هنا ما نقع عليه عادة في الحالة الأوتوبوغرافية من مادة ، ولكن ذلك ليس سوى واحد من العناصر الفنية العديدة والغنية التي يجسد النص جدلها .

البطل هنا كما هو في الروايات المماثلة : شاب مثقف . ورحلة البطل من حيفا الى تل أبيب الى القدس الى حيفا هي الحركة الأساسية . الاشتات السيرية متوافرة ، والحكي ، والتذكر ، والتزميز ، والاسطرة ، ولعبة توازي المستويات الزمانية والمكانية ، الأمر الذي صنع بجماعه وياندغامه ويجدليته الفنية عالما موارا بالدلالات ، لم يعد النص معه حكاية أو أوتوبوغرافيا أو حكاية أوتوبوغرافية وحسب . وكثيرا ما يكون تدخل المبدع أو الناقد في تحديد جنس النص عامل تشويش .

مع هذا النص يجد المرء نفسه إزاء عمل روائي بالغ الشفافية ، ولعله شديد التأذي من العملية التحليلية ، ولكن ذلك هو ( الشر ) الذي لا بد منه . أقانيم النحن تنبئ هنا في : الأنا ، الفلسطينيون ، العرب ، تلمس هذه الأقانيم - وإزاءها الآخر - يتطلب مراقبة الضمائر في النص .

أقانيم الآخر هي : روت ، اسرائيل ، موسكو .

العلاقة التي يجسدها النص بين الأقانيم الستة ، وخاصة عبر الحركة الأساسية ، الرحلة المذكورة ، تؤخذ بالواقع الاحتلالي (اللامعقول) . هكذا ينتج خطاب روائي معقول جدا ولا معقول أبدا . خطاب تتداخل فيه الأزمنة ، تنقص الشخصيات ، يكون الحكي والسرود والشعر والغناء والاسطورة . خطاب يرمي بدلالته على طريق تطور الموقف في الواقع الاحتلالي الصهيوني ، حيث ليس للنحن سوى المكان والفعل واحتمال الفعل ، وبالتالي استعادة الزمان الضائع ومعانقة



الزمان القادم . الموقف من الجدل المفيد في عقود قليلة يرسم على النحو التالي :

- النحن الفلسطينية تتحول من السلب الى الايجاب بحدود الفعل باتجاه (دنيا) .

- النحن العربية مصادرة من جيش الانقاذ حتى السادات .

- الآخر/ العالم محدود الفاعلية (التقدميون : روت) ولكنه أيضا أساسى الفاعلية حين يتحدد بموسكو .

الآخر/ اسرائيل : الصراع معه مصيرى سواء أكان (العاهرة) أم الحبيبة (روى) . وينسحب ذلك في هذا الخطاب على سمسار الاراضى الفلسطينى والأطراف العربية المماثلة في مرحلة كالتى نعيش ، حيث تموه او تلغى أو تؤجل أساسيات الصراع العربى الاسرائيل ، وحيث يرجع خداع (النحن) لنفسها للدخول فى العلاقة التى يزيد بها الآخر، فى مرحلة كهذه تطلع رواية كهذه من داخل الأرض المحتلة ، تنبض بالرؤية التاريخية وبالدم المسفوح ، وترسم الصراع العربى الاسرائيلى فى مرحلته وفى تاريخيته .

يخاطب الراوى حلقة أبناء سام التى يدعى اليها فتكون رحلته : « المهم ان تفكروا بجد فى سبيل ما ، فى ثغرة ما ، للخروج من حلقة الدم المفرغة ، العدل المطلق فى حالتنا هذه شيء مستحيل ، لن ننق عليه الآن ، وقد لا ننق عليه لعدة أجيال . اعترفوا لى بشيء من العدل والا فساخذه بكل ثمن » (ص ١٥) .

إذا كان هذا ما يخاطب به الراوى التقدمى اليهودى ، فكيف وبماذا يخاطب الصقور الاسرائيليين ؟

لقد قال النص ذلك . ورأينا الراوى يعين الفدائى على التخفى بعد تنفيذه لعملية ، فى الوقت الذى يلج فيه على المعنى الانسانى التاريخى للصراع ، اذ يرسم الانتصار فيه على انه انتصار للظالم أيضا على طاغوته كما للمظلوم على مهانته .

## ٥ . حول الخطاب الروائي العربي/ الفلسطيني :

انها الحرب حقاً . حرب على الحدود وخلف كل الحدود . اعمال فدائية أو انتفاضة الحجارة ، حروب أهلية ونظامية ، حرب على النفس أيضا .

هي حرب مجنونة جدا وعاقلة جدا . الصقر الاسرائيلي كما الحمامة الاسرائيلية، وكما سبق ان مر معنا ، حربه لا عقل لها الا بسلامه هو .

أما الطرف الآخر فله خطابان : السائد العربي والمقموع العربي . ولكل منهما حربه وسلامه مهما تسمد الأول وانقمع الآخر .

بالطبع ، ليس هذا وجيزا ولا ترميزا للصراع العربي الاسرائيلي . لكنه العصب الذي يحرك هذا الصراع ويصنع خطابه الروائي على طرفي الحدود .

لنتابع الآن هذا الأمر ، هذه الفلسفة في الخطاب الروائي العربي .

★ ★ ★ ★ ★

لقد بدت حرب ١٩٦٧ فيما بين الحروب العربية الاسرائيلية والحروب الأهلية العربية الأكثر رفدا لهذا الخطاب . ومن الروايات المبكرة الهامة كانت (عودة الطائر الى البحر) لحليم بركات ، ورواية (الصمت والصدى) لأمين العيوطي، حيث يطالعتنا تلك الصوت الذي أعقب الهزيمة، منقبا فيها ، يصدر بالبدل الفدائي (هكذا أيضا في رواية نجيب محفوظ : الحب تحت المطر) . وهو في هذه الأعمال المبكرة كما في الأعمال اللاحقة يظل صوت البطل المثقف البرجوازي الصغير الخائب المفجوع . ان النزوع العام نحو جذرية الموقف من الصهيونية ومن الذات ظل مطبوعا على الغالب بالانفعالية والمازوخية وردود الفعل، ظل موسوما بميمم البرجوازية الصغيرة الناهضة في الخمسينات والمهزومة في الستينات بعد ان تزلزل بها العرش كما تزلزلت البلاد .

النشور على ذلك ظل محدودا . كما هي رواية ممدوح عدوان القصيرة - او قصته الطويلة (الابتصر) ، والتي قدمت بطلا عجوزا رفض ان يغادر قريته (المنصورة) أيام حرب حزيران/ يونيو ١٩٦٧ على الرغم من تدفق النازحين الى دمشق عبر القنيطرة . هكذا بات العجوز وحيدا ، ولكنه صلب متين الجذور ، تتعالى نغمته على الجيل الجديد الذي خسر الحرب ، وتروح وحده أيضا تنخر فيه . انه تعميظ روائي للجيل السابق ، لكنه تنميظ بطرح السؤال عن مصداقيته التاريخية . فجيل ادريس قد خسر هو الآخر حرب ١٩٤٨ ، كما خسر الجيل التالي حرب ١٩٦٧ .

لم ينح ادريس ، الفلاح العجوز ، من طغيان لوثة المثقف ، إذ وشى تصوير العلاقة بالأرض (بكلام) أجدر بالمتقنين منه بإدريس ، فكأنما قلم الكاتب يزاحم تنامي شخصية بطله، على الرغم من انزلاق هذا القلم الى تقديس البطل ومبالغته في نمذجته . وإذا أضفنا الى ذلك شخصية الفدائي التي جاءت نسخة عن الجيل القديم وكذلك ارتباك تصوير الاسرائيليين ، فانتا نرى أنفسنا أمام عمل غير بعيد في جوهر خطابه عن الأعمال المذكورة قبله . ، وانه لم يذهب بنشوره عنها بعيدا .

أما هاني الراهب فقد أتى أمرا اكبر وأجدر في روايته (ألف ليلة وليلة) .

لقد أعلن هذا الكاتب في أواخر الستينات انه يحل النضال ضد اسرائيل في المقام الأول ، وقال :  
"ان هذا الوضع لا يعنى نظم مدائح للفدائيين أو غزليات في الصفات العربية النبيلة ، أو هجائيات  
في الاستعمار والصهيونية . المهم ان نبحث ونعمل في تكوين الفداء"<sup>(١)</sup> .

في (ألف ليلة وليلتان) نرى الكاتب يتصدى لمغامرة فنية كبيرة ، يتخذ لها ما وسعه من عدة ،  
لا يمارى في طموحه لتشييد عالم روائى كبير ومميز ، ولا يوفر من أجل ذلك خبرة فنية مجربة ،  
على يده أو في فن الرواية الحديثة . والعناوين التي تعلن عما أراد أن يدلى بدلوه فيه تقدم جملة  
خطيرة وواسعة : ممارسة البورجوازية الصغيرة للسلطة ، الفوضوية ، التمرس ، صراع الأجيال  
صراع الطبقات ، مقدمات الهزيمة ، العسكرناريا ، المثقف ، الحزب الثورى ، الجنس ، القومية ،  
العمل الفدائى ، بيروقراطية المنظمات الشعبية ، وليس أخرا : المستقبل .

حشد من الشخصيات تلعب في هذه القضايا وتملأ ذلك العالم ، تتوزعها مجموعتان :  
البورجوازية الصغيرة الى اليمين ، والبدائل العمالية الى اليسار ، وعلى الرغم من الازهاق الذى  
لا يخفى نفسه في محاولة تشييد هذا البناء ، فقد اكدت هذه الرواية مكانة صاحبها ودفعت بمغامرته .  
الرواية قدما ، وهو الذى قدم فى مطلع السبعينات (البواب) إضافة كبرى للرواية العربية .

انه نشور أبعد عما تقدم برسم الانعطاف اليسارى الطارئ اثر هزيمة ٦٧ على كثير من العطاء  
الروائى وغير الروائى ، متخففا من المبالغات والعقد والحساسيات ، طامحا ومكابدا من أجل تعميق  
وتصليب الرؤية ، والمضى بالتجربة الروائية العربية الى آفاق أخرى .

★ ★ ★ ★ ★

مع حرب تشرين/ اكتوبر ١٩٧٣ اختلف الأمر بالطبع ، لم يستوف الخطاب الروائى العربى ما عنده  
فى الحرب السابقة ، وليس بين الحربين غير ست سنين . ولذلك مازال هذا الخطاب يطلع حتى  
اليوم بجديده فى يوتيو / حزيران ١٩٦٧ .

على أنه بعد ١٩٧٣ نلاحظ مسارعة عدد من الكتاب الاعلاميين أو الانتهازيين أو السلطوبيين  
للكتابة عن حرب تشرين . ومن المفارقة ان ما سبق فى هذا الاتجاه قد جاء بجملته قاصرا عن  
ان يكون عملا روائيا يقف على قدميه ، ونكص عن المستوى الفنى الذى تحقق للرواية العربية  
حتى السبعينات<sup>(٢)</sup> .

على العكس من ذلك نرى مساهمة اغلب الكتاب الآخرين الذين حاولوا تقديم زوايا هذه الحرب  
فهذا جمال الغيطانى يكتب رواية (الرفاعى) وهذا يوسف القعيد يكتب (الحرب فى بر مصر) وقبلها  
(يحدث فى مصر الآن) ، على ان مجمل الخطى المتحققة فى مسألة الرواية والحرب ظلت  
محدودة ، على الرغم مما حققته على يد الكتاب الذين لم يقلبهم النصر ابواقا ، لم يعمهم النصر  
كما لم تعمهم الهزيمة السابقة فى ١٩٦٧ واللاحقة فى ١٩٨٢ .

★ ★ ★ ★ ★

ولعل المرء لا يتعجل إن ذهب أيضا الى محدودية ما تحقق من خطى تلك المسألة بعد حرب ١٩٨٢  
أو بعد الحرب الأهلية اللبنانية (الحرب الأهلية العربية بالأحرى ، والحرب العربية الاسرائيلية  
الوحيدة الطويلة المدى ايضا) . وإذا كانت مساهمات اسماعيل فهد اسماعيل أو ياسين رفاعية أو

قمر كيلاني تبدو متواضعة على خلاف ما بينها ، فان ما قمته غادة السمان والياس الديري والياس خوري وصنع الله ابراهيم جاء أمرا آخر . إن نصوصا مثل (بيروت بيروت) و(ليلة المليار) و(البالي البيضاء) وعودة النذب الى الوقوف ليست فقط رواية عن تلك الحرب بل هي انجازات فنية ، وربما جاءت كذلك لأنها حقاً رواية حرب ، وربما استطاعت ان تكون رواية حرب حقا بفضل انجازاتها . لكن معاناة هذه الانجازات وسواها مما ليس حصره او حصر سواء وكنتنا هنا ، لا يقلل من حقيقة تواضع الانجاز الروائي العربي عن الحرب . ولا يغير من ذلك الانتاج الروائي الذي طلع في العراق خلال ما انقضى من الثمانينات ، وتحت وطأة الحرب العراقية الايرانية ، غير البعيدة بحال عن الصراع العربي الاسرائيلي . وأجد لزما على وفي حدود اطلاعي على الانتاج الروائي العراقي المتصل بالحرب المذكورة ، ان أشير الى التآذي البالغ الذي نال ذلك الانتاج جراء الحاحه على الدعاوية وفجاجة الخطاب الايديولوجي . وهذا الأمر كما هو معروف

في الفن الروائي بعمامة ، عربيا وعالميا ، لا تغفر له النية أيا كانت ، ولا يعوزه الموقف . فدلالة النص أو خطابه الايديولوجي ينبغي ان تنسب في جملة النسيح الفني ولا يقوم النص على عكاز من هذا القبيل . ولقد سبق ان اشرت الى مثل ذلك في معالجاتي لرواية المرصد والجبل لنا منه ، وهما عن حرب تشرين/ اكتوبر وكذلك في معالجاتي لرواية عبدالسلام العجيل (أزاهير تشرين المدممة) ، وسوى ذلك من الروايات المتصلة بحرب ١٩٧٣ ، والتي تظل على أية حال أقل فجاجة ودعاوية وصراخا مؤذيا بل ومدمرا للأدبية ، من الانتاج الروائي العراقي المتصل بالحرب والصادر في الداخل ، ومرة أخرى ، في حدود اطلاعي الذي ادعي انه شمل النصوص الصادرة حتى منتصف العام المنصرم ١٩٨٧ .

من ناحية أخرى ومقابلة ، صدرت نصوص عراقية في الخارج ، يستوى قوامها الروائي بمعزل عن الدلالة والخطاب الايديولوجي الذي تحمل ، وهو يناقض أو لا يتسق مع ما صدر في الداخل ، ويتجاوزة فنيا ، بما لا يقاس ، وأقرب أنموذج أمثل به هنا هو (أسام من أعوام الانتظار) لموسى السيد .

والحق ان هذا الانتاج الروائي العراقي بمجمله ، بنقيضه ، بطرح علينا بشكل أقوى بكثير مما كان في اعقاب حرب ١٩٧٣ مسائل جمة تتصل بالرواية والحرب ، تتصل بالخطاب الروائي العربي المعاصر ، وبأدبية الأدب وايديولوجيته بعمامة .

ذلك أن وطأة الاعلامية وصراخ الدعاوية وما يجران من تزيف يجهبض أدبية النص ، ويجبر الأدنى لصالح السياسي ، ايا كان هذا السياسي ، وليس بالايديولوجيا وحده يقوم النص ، كما انه لا نص برىء من الايديولوجيا .

فإذا ما انضافت الى تلك الوطأة وذلك الصراخ سطحية الخبرة بالموضوع ، وضعف المعالجة ، فمن الطبيعي أن تأتي اذن الشخصية الروائية مهلهلة ، بوقا مثل خالقها ، فاقدة للقدرة على الحركة المستقلة والانتفاع والتأثير . من الطبيعي في حال كهذه ان يأتي النص اقرب الى الريورتاج الصحافي ، او التقرير ، أو الحظارة ، أو الخطية ، أو أي شيء آخر غير الرواية . والسؤال الوجهه هنا : لماذا نفتقد في الخطاب الروائي لحرب ١٩٦٧ مثل هذا الزبد الذي طفا على سطح حرب اكتوبر ١٩٧٣ وبخاصة على سطح الحرب العراقية الايرانية ؟ لماذا لم يظهر مثل هذا الزبد في الخطاب الروائي الفلسطيني الصادر داخل الارض المحتلة ، تحت الهيمنة الاسرائيلية وآليتها الإقمعية الشمولية والمتطورة ؟ هل العلة في ان الكاتب الفلسطيني هناك معاني من ذليلة الكاتب العربي للسياسي العربي ؟ هل العلة في ان فسحة الكاتب الفلسطيني هناك تظل رغم كل شيء اكبر .. مما تبقى للكاتب العربي من فسحة يوما بعد يوم .

انها تساؤلات تدلل على المسألة ولا تحيط بها ، وهي تساؤلات وثيقة الصلة بالخطاب الروافى للصراع العربى الاسرائيلى ، بفلسطينية الرواية العربية .

\* \* \* \* \*

### خاتمة : اللغة المنسية واللغة الجديدة

فى ختام دراسته الوجيزة والألمعية لغسان كنفانى ، يقول الناقد الفلسطينى يوسف اليوسف : «أما اليوم فإن كويتب عصرنا ينتفس فى مناخات معسكر داود ، ويتغذى بمعطيات زمن لايشتهى العظمة ولايشجع عليها ، أية عظمة ، مهما يك صنفها . اما على مستوى الكتابة ، فإن عصرنا لا يطمح بأكثر من النص الصحفى السريع الصغير الذى لا يتغذى حجم السندويشة ، أو علبه البيرة أو المنزل المسبق المصنع . انه زمن التعليب ، أو تقليص الأنبياء الى حجوم العلب . اما النصوص المدسومة والكرونية المسنحة ، فلا تهم عصرنا من قريب أو بعيد .

وعلى أية حال ، فلئن لم تخرج الكتابة الفلسطينية من طور التقلص هذا ، فإن الفلسطينيين سوف لن يملكو شكسبيرهم الخاص فى أى يوم من الأيام» .

لقد توجت هذه الخلاصة التى اختلف مع كل ما يتلو جملتها الأولى دراسة بالغة النفاذ والجدة والخصوصية لواحد من أبرز من أسس وأسهم فى الخطاب الروافى للصراع العربى الاسرائيلى وهو غسان كنفانى .

فهذا العصر ، عربيا وخارج الاطار العربى ، عصر يشتهى العظمة ، بمعنى الفعل الانسانى الفردى والجماعى المجيد ، الفعل التاريخى الذى يجترحه مواطن نكرة فى جنوب لبنان أو فى سجن عتيد من السجون العربية المكنثرة أو طفل فى سن الحضانة يرمى الخوذة الاسرائيلية بالحجارة ، فيقبض العسكرى الاسرائيلى عليه ويسأله ::  
- من حرضك على هذا ؟ من علمك هذا ؟

والطفل لا يجيد لعبة كتم المعلومات الخاصة بالسجناء السياسيين العرب وغير العرب ، ولذلك يمشى أمام العسكرى الاسرائيلى إلى من حرضه وعلمه ، فاذا به طفل آخر يصغره ، ويصنع هو ايضا عظمة هذا العصر .

هذا العصر معنى جدا رغم وجهة كل ماذكره اليوسف عن التعليب والكتابة/ السندويشة بالنصوص المدسومة والكرونية المسنحة. وقد قنمت الرواية العربية مساهمات متفاوتة من هذا القبيل ، ولعل أقرب مثال هو مذن الملح لعبدالرحمن منيف ، والوباء لهانى الراهب ، ووليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر ، وليلة المليار لغادة السمان ..

بيد ان هذه المساهمات وسواها من مساهمات الكاتب والكويتب العربى تنتفس حقا منذ عقد من زمن فى مناخ معسكر داود .. انه - على مستوى الكتابة الروائية - زمن الانجازات الأكبر التى تحققت عربيا ودفعت بأسماء عدة الى مصاف (الرواية العالمية) مع تحرزى الشديد على تلبس هذه العبارة . وهو ايضا على هذا المستوى وسواه زمن طغيان الزبد المدمج بشتى انواع السلطات القامعة من الانموذج الطارف للتليد للمستبد العربى الى لعبة الترجمة الى اللغات العالمية الى الفورة



المنهجية والفنية في العواصم الثقافية الغربية الى بريق مكافآت الصحف والمجلات والندوات للكتاب العرب الخ ..

هو مناخ يدفع أمام الكاتب المعنى - لا الكاتب البوق - بكل كبيرة وصغيرة دفعة واحدة ، في حياته الشخصية ، في ثقافته ، في مواطنيته ، في المهام التي على كتابته ان تنجزها تجاه رايه ، وتجاه ماضيه/ تأريخه القريب والبعيد . مناخ بالغ القتامة ، مويس ، بقدر ما هو محرض وحافز وموعد . ومن الزاوية التي تعطينا هنا أسوق على سبيل المثال كيف بات على الروائي أن يتعامل مع المعطى الجديد المتمثل بكون هذا الاسرائيلي وتلك الصهيونية مثلا قد بانا قريبين جدا منه ، في بيروت أو القاهرة ، أو الدار البيضاء ، كيف بات على رؤية الروائي ان تتعامل مع مفهوم السلام ونهاية الصراع العربي الاسرائيلي وبالتالي مع مفهوم الحق والعدل ، مع التاريخ .

لقد كان في اللغة المنسية التي ذكرت من قبل، مفردات جملة طافحة بالديماغوجيا ولكنها لم تكن كلها كذلك . (الفدائي ليس) ذكرى ماضية عزيزة أو مرعبة أو مرفوضة أو مطلوبة . انه حاضرا ايضا في طائفة شرعية تهجم موقعا عسكريا اسرائيليا داخل الاراضي المحتلة وليس فقط خاطفا لطائرة بين جنيف وباريس وعاصمة عربية ما . انه حاضرا في بحار فلسطيني يهاجم موقعا عسكريا اسرائيليا يجول معربدا في السواحل العربية . ولكن الفدائي ليس المفردة الوحيدة في تلك اللغة . ولئن كان في تلك اللغة ما ينبغي ان يجبه الجديد أو ما قد استهلك بفعل التطور الطبيعي أو المبسر ، فان فيها ما يزال حيا وما غدا اكثر ضرورة ، وفي رأس ذلك مفردة الفدائي ، الفلسطيني او العربي . وكل مفردة قديمة أو جديدة ، منسية أو مينة أو جديدة تعني للرواية حالة أو حدثا أو عنصرا للروية ، تعني امرا روائيا بقدر ما تعني امرا مواطنيا ، انسانيا ونضاليا وثقافيا . ومن هنا يبدو مد كبير أمام الخطاب الروائي للصراع العربي الاسرائيلي من العلامات الجديدة ، مثلما يبدو أمامه بعض من العلامات التي تلمستها فيما تقدم، مما ينبغي تطويره وتجديره أو مما ينبغي تجاوزه . فاحتكار شخصية المثقف مثلا لبطولة رواية حرب ١٩٦٧ . علامة ينبغي ان يعاد النظر فيها ، وبخاصة شخصية المثقف البرجوازي الصغير الذي لم يعد في نهاية الثمانينات البطل الذي كان اجتماعيا وثقافيا وروائيا شأنه قبل عقد أو عقدين . والهالة التقدسية الاسطورية التي غلبت على شخصية الفدائي علامة اخرى تحتاج الى ما تحتاج اليه سابقتها . ولأنه ليس لمثل محاولتي هذه أو أية محاولة ان تسوق التعاليم او تقدم جرعة بالعلامات المطلوبة للخطاب الروائي للصراع العربي الاسرائيلي ، فانتني اكتفي بهذه التساؤلات ، أو الترسيمات ، وما تنطوى عليه ايضا من اقتراحات وإيماءات . وإذا كنت قد ابتدأت منطلقا من فلسطينية الرواية العربية ، فقلل التوقف الآن عند الالاحاح على التفكير في اللغة المنسية وفي اللغة الجديدة المنشودة ، ان يكون هو الآخر توكيدا على فلسطينية الرواية العربية ، على فلسطينية العربي ، في هذا الزمن الفلسطيني جدا ، من اول مقتل عربي الى أول طائفة عربية تغير أو عريضة اسرائيلية تسرح وتمرح في الخلاء العربي الرسمي الى آخر كتاب يعجز الغلاء أو الأمية المواطن عن اقتنائه الى آخر مسام الجلد العربي المسلوخ الذي يتنفس هواء معسكر داود .

اللاذقية ١٩٨٨

## هوامش :

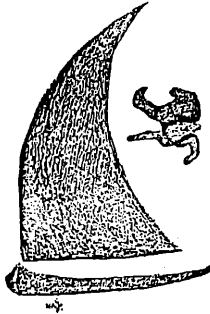
- ١ — المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، صيدا ، بيروت ١٩٦٤ .
- ٢ — مجلة الموقف الأدبي ، العدد ٢/١ ، السنة الخامسة ١٩٧٥ .
- ٣ — دار الحوار ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٦ .
- ٤ — انظر مقدمة كتاب الجابري : الخطاب العرفي المعاصر ، ط ٢ ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٥ ، وما انتهى إليه الجابري في جملته لا يستقيم مع الجانب الروائي في الخطاب العرفي المعاصر . فإذا صح تشخيص الجابري لهذا الخطاب ، فإن الروائي منه ، وفي نهضته الأخيرة خاصة منذ عقدين ، انطوى على وعى آخر ، يتوجه نحو « الاستقلال التاريخي » وحقت مدى مامن التحرر من سلطة النموذج - السلف وهو مع الرواية : الآخر العرفي . وليس الوعي الذي يطرحه الخطاب الروائي في جملته وعياً مزيفاً ومستلباً . فلعل هذا الخطاب قد أنجز درجة أو أخرى في حقله مما لم ينجزه الخطاب العرفي أو لم ينجز موازيه في الحقول الأخرى .
- ٥ — المؤلف الأدبي ، دمشق ، العدد ٨٤ ، نيسان ١٩٧٨ ، ص ١٠٤ .
- ٦ — من مقابلة مع جريدة السفير البروتية في ٢٣/٤/١٩٧٨ ، وانظر ما دار حول ذلك من مناقشات في مجلة البلاغ البيروتية - محتجة - حول الأدب وحرب تشرين بتاريخ ١٥/١٠/١٩٧٣ .
- ٧ — انظر إجابته في الاستفتاء الذي عقده أحمد محمد عطية حول الرواية والحرب في كتاب ( أدب المعركة ) . دار الجليل ، بيروت ١٩٧٤ . وقد قدم التعميد أيضاً رائحته الأخرى ( يحدث في مصر الآن ) في المغامرة الروائية. للحرب ، أم أن الحرب فقط هي وقت تصادم الجيوش ؟ .
- ٨ — مطبوعات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨٣ .
- ٩ — طبعة دار العودة ، ص ٧٨ .
- ١٠ — دار الحوار ، اللاذقية ، ١٩٨٦ .
- ١١ — دار العودة ، بيروت ١٩٧٤ .
- ١٢ — دار ابن رشد ، بيروت ١٩٧٨ .
- ١٣ — من شهادته لمجلة الطليعة المصرية - المحتجة - العدد ١٢ ، كانون الأول ١٩٦٩ .
- ١٤ — من روايات يوسف السباعي إلى حلمي القاعود إلى اسماعيل ولّي الدين . وليست روايات كوليت خوري أو العجيل عن هذه الحرب بعيدة بمعنى ما عن ذلك .
- ١٥ — غسان كنفاني ، رعشة المساة ، دار منارات ١٩٨٥ .

# أورييات

أقاصيص : محمد الخزنجي

## في نهاية الغابة

في نهاية الغابة ركنت دراجتي على أحد جذوع أشجار البتولا السامقة وانتصبت فالتحا ذراعي انتفس ملء الرئتين من الهواء الشفيف الطازج وأدور حول نفسي . لكنني ماكدت أتم الدورة حتى جمدت في مكانى مشدوهاً . كتمت أنفاسى ورحت أركع على ركبتى بطيئاً بطيئاً . أتخاشى حتى الحفيف مع العشب وأنا أتطلع مهوراً إلى المنظر الخراقى الذى لم أتخيل وجوده في هذا المكان ، على الحدود بين شرق أوروبا وغربها .. سرب نساء صغيرات عاريات تماماً ، وردياً تماماً ، يتراكنضن على الحضرة عند حافة بحيرة دائرية مقفلة لامعة الصفحة ، أمام قوس من البيوت الخشبية البيضاء . ولم يكن إتجاه الهواء يحمل إلى سمعى أى صوت . كأننى في حلم . ورحت أتذكر وأعوى عبر انشدهاى تلك اللافئات التحذيرية التى صادفتنى وأنا أتسلل بالدراجة عبر دروب الغابة : « يحظر الدخول . منطقة استشفاء خاصة » . وبالفعل أحسست وأنا خارج المشهد كأننى أغتسل في ماء صاف وعذب . كأننى مولود يتطلع بانهار



وشغف باتجاه ضوء نافذة صباحى . ولازم خاطرى ذلك الحلم الذى كنت أراه كثيرا فى طفولتى الباكرة .. ملاعبات حريرية بيضاء يملؤها الهواء كأشعة أفقية .. تسبح طائرة وأنا أتقلب بانعدام وزن عليها . ولم يكن هناك أى إحساس بجسمى وقد رقدت فى الشعب رافعا وجهى إلى هذا الحلم الغريب أمامى .. سهل أخضر وبيوت بيضاء ألفية وبحيرة هادئة وسرب من العاريات الورديات يتراكضن بلا صوت . كن ورديات ربما بفعل حمية التراكض . وكأنهن صورة فى لوحة . لولا الحركة لقلت لهن صور فى لوحة .. لوحة لفنان مرهف الحس شغوف لحد التسامى بهذا اللون الوردى . لقد كن ورديات تماما تماما ، ثم اخترقت سمعى صفارة . وحمل الهواء الذى بدا كأنه استدار كلية نحوى فى لحظة خاطفة صوت صرخات نسائية محذرة ، وتصارخ سرب من النساء المرتاعات . رأيت شرطيات فى زى مختلط يخرجن من وراء البيوت ملوحات فى الاتجاه الذى كنت أكن فيه ، وكن يحملن مناظر مزدوجة وينفخن فى الصفارات . ورأيت الاضطراب يبدد سرب النساء الصغيرات العريانات وهن يلدن بالفرار مرتاعات فى اتجاه البيوت البيضاء الصغيرة . فاختطفت دراجتى وطررت أهرب . أفر بمنون عبر دروب الغاية الوعرة الملعونة ، ومن بين جلوع الأشجار القاسية . أفر بما تصورت أنه السجن فى أوربا لو قبضوا على . أسابق بدراجتى الريح التى تنيرها عجلات الدراجة المسرعة .. أسابق الطيور التى تفرغ من أوكازها بين الأغصان .. أسابق فرع الفراشات المضطربة . وفى أول نقطة من نقاط الأمان أرتدى متنفسا



الصعداء على العشب تاركاً الدراجة تنبذع ثم تصطدم بجذع شجرة ونهوى . وألث  
منطرحاً على ظهري فوق العشب .. أغمض عيني وأتنفس عميقاً مستعيداً منظر  
الشرطيات المسكيات بالصفارات والمناظر وهن يلوحن باتجاهي . أدرك أنني نجوت  
من مأزق ما .. لعله السجن . السجن ؟ أتخيله في الغربة . وأدور منقلباً على بطني إذ  
يدهمني إحساس بميشان مفاجيء ، حارق يتجه متركزاً في نقطة واحدة ، فكأن خصرى  
سيشتعل .

## لأسباب حرت في فهمها

لأسباب حرت في فهمها ، وسط مناخ أوروبي ، أوصتني زميلتي  
« ميراسلاف » عندما أتصل بها ويرد على التليفون أبوها أو أمها أن أزعم أنني  
« مينشا » ، وعلمتني بالأوكرانية بضع كلمات أبدأ بها الاتصال حتى تمسك هي  
بالسماعة .

وعند اتصالى عبر إحدى كبائن الشوارع سمعت صوت أمها فألقيت عليها  
التحية وقلت لها إننى أريد معادئة « ميراسلاف » ، فسألتنى عن اسمي ، وفوجئت  
بلسانى ينفلت : « محمد » عندئذ سمعت صيححتها المتسائلة باستنكار : « تقول

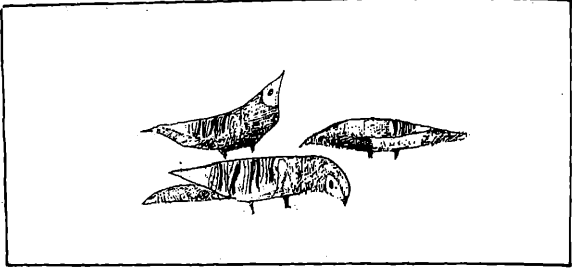


من ٩ . ووجدتني أصبح : « محمد !!!!! د » . وقبلما ينقطع الاتصال من جانبها اكتشف أنني مكثت أرى انعكاساً غائماً لوجهي على جسم التليفون اللامع ، وكنت أضربه بيدي الطليقة وصوتي يردد بلهجة مصرية ، بل منصورية تماماً : « محمد .. أبوه آنى محمد .. محمد !!!!! د » . ثم اندفعت خارجاً من الكاينة في انفعال . وإذ لى فى الشارع انفجر ضاحكاً .

مكثت انتفض وأتلوى وأقرفص من شدة الضحك ، حتى أحسست بسخونة داخلية غريبة تحتاحنى ، وكأننى فى ظهيرة يوم من أيام أغسطس المصرى . رغم أن الثلج كان يغطى الرصيف تحت قدمى ، ويغطى كل المدى أمامى ، ودرجة الحرارة المعلن عنها فى كيبف : ١٥ تحت الصفر .

## حين مالت

حين مالت عليه وفاجأته بقبلة على فمه فى الشارع ، ارتبك بشدة . وصعد إلى الأوتوبيس وهو يتخيل أن كل الركاب ينظرون إليه . لكنهم لم يكونوا ينظرون . وقرر أن يختصم الغد لقبل الشوارع ، الأوربية ، المباحة ، هذه .



وكانه يتهبأ لإجراء تجربة علمية خطيرة ، أوقفها عند محطة أتوبيس الأمس :  
استحضر مايقارب خمس عشرة سنة من أحاسيس القبل الشرقية ، القبل السرية . وفي  
مواجهتها ، بالضبط ، مال بقمه نحو فمها ..

أحس بطعم الشفاه الناعمة على شفتيه ، نعم ، لكن الأكثر .. أنه أحس في أثناء  
ذلك بابتعاد ، وكان مؤخرته عارية .

### تبعاً لنظرات الكراهية

تبعاً لنظرات الكراهية التي كان يشترني بها صامتاً كلماتنا عرضاً ونحن  
جارزان في غرفتين متقابلتين بفندق شارع الميناء في بيريه . رجحت أن الصوت العالي  
السكران صوته ، رغم أنني كنت داخل غرفتي وهو في سكره لا يدرك أنني أسمعه  
بوضوح .

كان الشيء المفزع أنني رجحت كونه يوجه كلماته الفظيعة إلى « نيكول  
فواقي » ، فهذا موعد قدومها وهي لا تتخلف عن موعدها قط . ولا بد أنه قطع عليها  
الطريق في الردهة بين الغرفتين ، وراح يهذر : « أيه .. ما الذي يعجبك أيتها الأوروبية  
في هذا العري الجدى .. ؟ أنه يفعل من الخلف ؟ هل يفعل من الخلف ؟ نحن معشر  
الأوربيين نستطيع أيضاً أن نفعل » .



لقد سمرنى حديثه فى مكان قرب الباب ، سمرنى لأنه لم يكن هناك ما يمكن عمله كما تصورت لحظتها إلا قتله . ليس لأجل نفسى تعديداً ، بل أكثر لأجل « نيكول فواتى » النادرة . والتي يستحيل توجيه مثل هذه القذارات إليها ، وبملايسات معرفتى بها . فهى ببساطة امرأة لها سمو وجمال الفكرة .. أمها بولندية وأبوها فرنسى وهى تسرح فى الدنيا باحثة عن ملاح الفنون فى الحضارات القديمة . وعندما تعارفنا صدقة فى بهو الفندق ، جمعنا ولع مشترك بجمالية إنسان الحضارات الأولى . وكنا نلتقى لتبادل المعارف فى هذا الشأن ، لم نتجاوز أبداً ، ولم نرد .. لا هى ، ولا أنا . فقد كان الحديث مشبعاً لححد التسامى ولحد التحليق .

بعد دهر من الجمود استطعت أن أمد يدى وأفتح الباب .. فتحة صغيرة لكنها كانت كافية لكى أرى شبحه وهو يتوارى مسرعاً خلف باب غرفته ، وأرى « نيكول فواتى » أمامى جابدة مذهولة .. بيضاء كالثلج ، حتى أننى رجحت كونها أصيبت بصدمة وهى على وشك السقوط على الأرض . فمددت لها يدى .. مددت يدى ببطء ذاهل ، عبر ذهوئى أنا الآخر ، فراحت تمد يدها ببطء .. ثم خطت خطوة ، فخطوة . ورددت أنا الباب بقدمنى ، فإذا بنيكول فواتى كلها ، فى حضنى .. تنهار . ثم إن الجسدين — مفزوعين — راحا ، كأنما لا إرادياً ، يتواطآن معاً فى حراك كتوم ، كأنه دفع وسواس قهرى لا يمكن مقاومته للدخول فى هذه الحالة الغريبة .





# الجيل

د . فخرى ليب

سافرنا في عربة النوم المكيفة . تلك أول مرة يحدث معي مثل هذا الحدث المائل . أحسست بذائق تفوق على ماضيها ، عندما كنت أمتطي الدرجة الثالثة أو الثانية أحيانا .

في قنا ، كانت سيارة في إنتظارنا . إنطلقت بنا جنوبا إلى قِفت ثم شرقاً إلى القصير . تبدو السيارة وكأنها غربال لا يمحرى غير الثقوب . الهواء يندفع ، يصفر ، يلفح وجوهنا كالإبرة المخدرة . وضع رئيس البعثة رأسه في طاقيّة قطنية ، ثم لف وجهه بشال صوفى فبدا غريب الشكل . لم يعد ذلك الذى عرفته جالسا إلى مكتب في القاهرة .

تلك أول مرة أخرج فيها إلى الصحراء . فأنا جيولوجى حديث التخرج . حمدت الله عندما قبل رئيس البعثة أن يأخذني معه ، فهو صاحب الحق المطلق في تشكيل فريقه الحقلى . عندما تقدمت إليه وجلا ، أثار رعبى بما قال : أنا لآتهمنى شهادتك . تلك الورقة التى حصلت عليها من الجامعة . إن ما يهمنى هو أنت . من أنت ، فى أعماقلك ؟ . من أنا ؟ . أنا طالب مجتهد . ابن واحدة من المدن الريفية . لم أر جبلا فى حياتي ، كما يجب أن يراه الجيولوجى . وحيد والديه . معفى من التجنيد ، ولا شيء آخر . بالطبع لم أقل له هذا البيان . كنت أجتره بيني وبين نفسى . استمر يقول : الجيولوجى انسان من طينة خاصة . إن لم تكن أشد صلابة من الجبل ، طحتك صخوره .

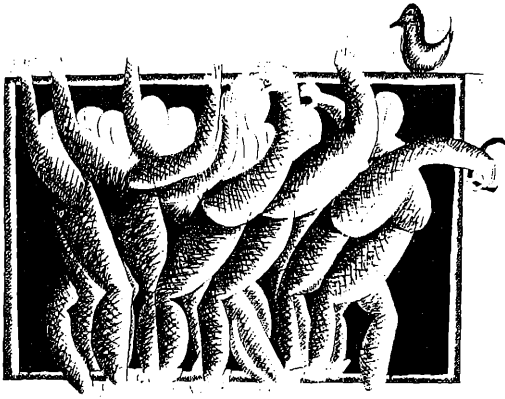
انتهى الجزء الرملي من وادى النيل . بدأت صخور الجرانيت النارية القديمة . جبال شامخة ، شاهقة ، زرقاء ، رمادية ، بنية ، تتخللها عروق المرو الأبيض كالحليب . أردت أن أسأل شيئا ، لكن رئيس البعثة كان قد غفا ونام . أصابني ذهول لم أستطع إخفاءه . كيف يمكن ذلك والغرفة فرقة وفرقة . إنتمس السائق ؛ قال : اعتاد ذلك . أنا يقظ كما لم أكن من قبل . تبخرت ليلة النوم المكيف . الفضول يشدني شدا إلى ذلك العالم الغريب ، عالمي الذي يجب أن أقتحمه . لاحظ السائق لهفتي ، فبدأ حديثا عن عروق الذهب ومناجم الفواخير والبرامية ، والفراعين القدماء .

الطريق يتلوى كالثعبان ، والسائق يحكى ويروى . كل ما أسمعه جديد . السائقون يحبون الثروة حتى لا يناموا أثناء القيادة . ظهرت بعض الأودية والغدران تقطع الجرانيت ، وتصب في الوادى الذى نسمر فيه . قال السائق : تلك الأودية مليئة بالغزلان . لحم الغزال أشهى للحوم ، إن أجيد طهوه . انفتح أمامى عالم مبهر . عالم الصيد والقنص والمطاردة .

خرجت السيارة عن الطريق الأسفلتى ، إلى مدق صحراوى يقود إلى المعسكر . استيقظ رئيس البعثة . عجبت لأمره . هل يملك وهو نائم إدراكا بالزمن الذى قطعناه ! أم هو إحساس بالأرض التى اجتازناها ! لم أعد واثقا إن كان نائما - حقا - طوال الوقت أم كان يقظا . سألته فابتسم . أجب إجابة لم أسأل عنها . قال : أنا لا أنام إلا مع السائق الذى أطمئن إلى قيادته . غمر الزهو والإمتنان وجه السائق .

استرحنا باقى اليوم . خرجنا مبكرين فى اليوم التالى . كنا نقصد وادى « ايتل » حيث موقع العمل . كنت نشطا ، مليئا بحماس المستكشفين . عندما ولجنا فوهة الوادى ، بدا أمامى وكأنه خط بلا نهاية . سرنا شوطا على مهل ، تنفادى الجلاميد والهوات التى خلفتها السيول . أشار السائق إلى الجبل ، حد الوادى من الشمال ، قال : غزال . قفزت أمامى كل الحكايات المثيرة . دفعت رأسى كى أرى . كدت أصطدم بزجاج السيارة الأمامى . كان يقف هنالك على القمة . تساءلت إن كان فى الوسع إصطياده . سمعت رنة إنفعالى فى بحة صوق . قال السائق فى إيجاز الحير : عندما يملك الغزال ناصية الجبل ، فلن تقدر أى قوة على نيله .

فجأة اهتزت السيارة ، واهتزنا معها فى عنف . كان السائق قد أطلق لها العنان . قال : هنالك فى بطن الوادى ثلاث منها . يجب أن نقطع الطريق عليها . يجب ألا نركب الجبل . نقاط ثلاث كانت تتحرك عن بعد فى سرعة ، تحوطها غلالة من غبار . إقترنا . القطيع الصغير غدا أماننا . ما أجمل ألوانه . له صفرة الرمال وبريقها . وخطوط سوداء تسوج من الرأس حتى الذنب . الخطو رشيق والسرعة فائقة . والمنظر يغمرنى ، يأخذنى بعيدا ، عن كل هذا العالم ، إلى همس كالأحلام .



السائق يحاول جاهدا أن يتحكم في السيارة . أن يدفع بهم بعيدا عن الجبل . الثلاثة تركوا بطن الوادي صاعدين . نوح السائق أن يحول بينهم وبين إتمام صعودهم . كانوا غزالين بالغين ، وصغير يجري فيما بينهما . قال السائق في شبق : أسرة بحالها . صدمتني الكلمة . كنت أجلس على طرف المقعد ، فارتددت إلى الوراء كالمطعون . رئيس البعثة يجلس صامتاً نتاع ما يجرت في هدوء . تحولت رغبتى في الصيد ، إلى رغبة عارمة في الإفلات . بدا يخفنى إحساس الساقط في مصيدة . الغزلان الثلاثة في مأزق ، والسباق على أشده . فجأة مال أكبرهم ناحية الوادي . بدا حاسما فيما أقدم عليه . تفرق القطيع ، فارتبك السائق لحظة . خفض من سرعته ، فإطلق الآخر والصغير . بلغا السفح وبدأ الصعود . خبط السائق عجلة القيادة وهو يصيح : ماعون . هنا الذكر الملعون . أفلتت الأم بوحيدها . ركبا الجبل ، أحسست بفرحة طاخية . تشتت الصيد . لأول مرة يتململ رئيس البعثة في جلسته .

السيارة أصيبت بجنون السائق . إقترنا مرة أخرى من الأب . كان ينساب منطلقا كالسهم . حركة أقدامه لا تكاد ترى ، كأنما يطير ، يجرنا بعيدا عن أسرته . يندوم أماننا من بطن الوادي إلى حذو الجبل الجنوبي . مرة أخرى قطع السائق الطريق عليه . قال شاهنا : سقطت ولن تنجو . عادت القصة تملأ خلقي . ملأ التراب فمي وأنفى . كادت السيارة أن تسقط في هوة . تقادها السائق في براعة . إلا أننا دكنا دكا في داخلها . صرخت ألن كل شيء . ما تقطع لم يسعنى أحد . " رئيس البعثة ، وفي صوته رنة لوم وتقريع : سيقتلنا هذا الغزال قبل أن نقتله .

استقام المسار على مدق صحراوي . أحكم السائق حصاره . إنقشع الغبار من حولنا ، فظهر الغزال إلى يمين السيارة . غدت خطاه أقل سرعة . السيارة أيضا أبطأت . السائق يحافظ على محاذة الطريق . لحظات وينتهي كل شيء . أعرف جيدا قواعد اللعبة . سمعتها مرارا في القاهرة ، ممن سبقوني إلى الجبل . ثلث ساعة ويقع الصيد . يقال تنفجر مرارته من العدو المتصل . لابد أن يسرع أحدهم ، يقطع الرأس بالفأس ، وبذا يحل أكل اللحم . السماع شيء والمعايشة شيء آخر . يجب أن أفعل شيئا . أن أوقف هذا العمل الممجى . كل الزهو الذى تخيلته وأحسسته غدا عارا يمزقنى . جمرا أتقلب عليه . صرخت فى السائق أن يكف . إنه لا يسمع ولا يستجيب . إندفعت أفنح نافذة السيارة ، أصرخ فى الغزال أن يهرب . إنه لا يسمع أيضا ولا يستجيب . قال رئيس البعثة وهو يسلك : اهدأ يا ابن الوادى فأنت الآن فى الصحراء .

خطى الغزال تبطيء ، تراخى ، تنعم . أخيرا يسقط . السيارة تقف فى عنف . دفعت الباب ناحيتى ، فى الوقت الذى إنطلق فيه السائق إلى صندوق السيارة الخلفى ، حيث الفأس . كان الغزال ملقى على الأرض ، وقد عفرتة الأتربة والرمال . إنحنيت عليه أحسسته . كان ينتفض ، يحاول المقاومة . سمعت خطى سريعة قادمة . إلتفت خلفى ، كان السائق يلهث رافعا الفأس ، جاهزا للقتل . فوجيء بمراى فوجم . كان حزنى ينساب دمعا ، أغرق وجه الغزال . رفث أقدامه ثم سكنت . كان ما يزال دافئا .

الفأس يضرب الصخر . دقته السائق . وأنا مازلت حيث كنت . أحسست يدا توضع فوق كتفى ، تستهنينى . سرنا فى صمت نركب السيارة .

محسن يونس

## ثلاث قصص قصيرة

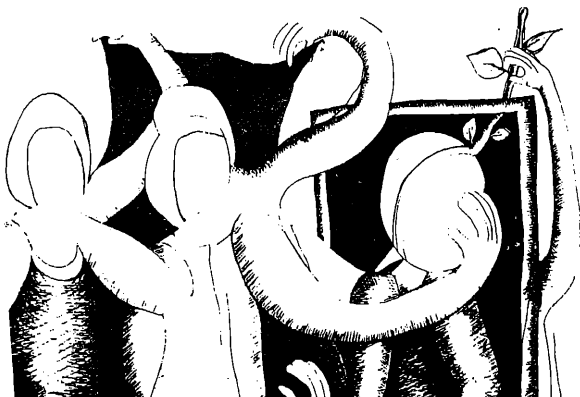
### نفسه

هذا مواطن ، وإلى المصور راج ، وإلى العدسة أعطى وجهه ، والرجل المصور هندمه ، وعذل رأسه ، ثم : تك . صوره ، وليأخذ الصور ، ذهب ليأخذها في الغد ، والمظروف فتحه ، ليرى وجهه ، وكيف الحياة صارت به ، المواطن انفرع لما شاف ، إذ أن الملاح هي هي طابع وجهه ، والرجل المصور أنكر معه ما رأى ، ووافق على أن الصور هي هي طابع وجهه . أما الهيفة فلملك من الملوك الغابرة . بسيطة هي ، وقعدة ، وصوره . أما الغد فجاء ، والمواطن شعر أن الجو حار ، فتصبب منه العرق ، والمظروف حينما فتحه انحسر ، إذ أن الملاح هي هي له ، والرجل المصور ضحك ، ووافق على أن الصور هي هي طابع وجهه . أما الهيفة فلمخير في المباحث ، يرتدى بالطلو ، والمواطن اشتكى ، وقال أنه يكره حتى البلاطى ، وعمره ما لبس الشيء هذا ، والمصور قعدة ، وصوره ، وفي الغد المصور أعطاه المظروف الذى فيه الصور ، وهو ينفخ ، فتهد المواطن ، وتمنى في سره الخير ، أو حتى بعضه ، فلما فتح المظروف ، حواجه ارتفعت ، وجبينه تشقق ، وخرج منه صوت ، والمصور ربت على كتف المواطن ، ووافق على أن وجه المواطن في الصورة هو هو . أما الهيفة فكانت شيئاً لتاجر مخدرات ، بجانب شاربه جرح ، والجرح ينزل من الحاجب الأيمن إلى قرب فتحة فمه ، والمواطن همد ، وهمس : الله . يا الله نحيى ، والرجل المصور اضطر أن

يقعده ، ويصوره ، أما الغد فهو يأتي ككل غد يأتي ، واستقبل الرجل المصور المصور بتبسم صناعه في تلك اللحظة لا من قبل ، ولا من بعد ، والمواطن قبل أن يقول كلمته بالمظروف ، الذي به الصور الجديدة ، فلما المواطن فتحه انهدم في الحال اعتدال أكتافه ، وفمه انفتح ، والرجل المصور أخذ منه ليرى ، ووافق بسرعة على أن الوجه هذا هو الذي في الصورة لا أحد يخطئ ، إلا أن المواطن طلعت له في ذهنه ذقن كبيرة كبيرة ، وشيء بارز في سماحة جبهته ، وحجره - كان له حجر في الصورة - يمتلئ بالفلوس . ارتحفت المواطن ، وقال كلاماً كثيراً منه أنه إلى أي شيء لا ينتمي ، ولا يملك فلوساً ، يريد بها أن يتربح أو يفتنى . إنما هو العادى والعادى هو . والرجل المصور على ثورة المواطن اصطبر ، فلما انتهى من أقواله هذه . غلى الكراسى أقعده ، وصوره ، والقاد جاء كما يجيء الغد في الدائم ، والمستمر ، والمواطن وجد المصور على الباب كأنه ينتظر ، ولیدخل أفسح له ، والمظروف على الطاولة وضع ، والمواطن إليه مد يده ، فقرأ اسمه ، وفتح ، وتلجج الكلام في الحنجرة ، وحشر ، وبالصور في الهواء فذف ، فتساقطت على الأرض هامة . تأمل المصور لواحدة منها ، وهي في مكانها مرغية ، ونظر للمواطن من فوق كتفه ، وارتجفت شفتاه ، حتى أذن من أذنيه ارتعشت رعشات ، وسكنت ، هاهو طابع الوجه ، والمواطن هو هو . أما الهيعة . الهيعة . الهيعة هذه . قصاص ، يقص الرقية عن الجسد عقب صلاة الجمعة ، لإقامة الحد في إحدى الممالك ، والرجل المصور اشتغل بعجل ، وإلى المواطن فقعه ، وصوره ، وهو صامت صامت ، ولم يقل كلمة وداع للمواطن ، الذي اعتقد ، وهو سائر إلى صوره في الغد أنه لن يجعل المسألة تمر ، حتى لو انضرب ، لو حدث شيء غير طيب ، والرجل المصور كان يجلس على كرسيه ، خلف مكتبه ، ويدبر مروحة موجهة إلى صدره المفتوح المشعر كقنفذ . أعطى المواطن مظروف صوره بلا إهتمام ، وهذا تناوله ، وفتح ، وصرخ . نظر المواطن للمصور نظرة ، إلا أن المصور مد رجله ، ورفعها على كرسي ، والمواطن صرخ بحق . هذا وجهه بحق ، إلا أن رقبته تميل إلى ناحية ، لأنها كانت مجزوزة من العنق ، والدم يتفجر من بدنه ، فيملأ الصورة كلها .

## بلوى شائكة

أعرف أن الخواجه في بلاد بره ، يلبس الباطور ، لأنه يلبسه ، فلما خلص منه ، ابتعته من البلدة الحرة ، وإلى بلدى رجعت ، وعلى بدني الباطور وضعت ، وتغطيت ، واستدفأت ، ومشيت ، والحقيقة ، وفاطر السماوات أنى كنت أحب المزيكة . يا الله . المزيكة . إنما المزيكة التي تفنن فيها ناس . والبحر الذي اسمه أبيض ومتوسط . هذا بحر . الناس منهم من أتى عبره ، وما أفعل في نفسي ؟ حتى الأرض أتوا منها . الأرض . أرضى ، وما أفعله في نفسي التي أحببت ؟ سماء الله سماء أتوا منها ، وما أفعل مع نفسي التي أحببت مزيكتهم . هو الحب ، لأنى يمكن أن أرفض . وإخوتى . إخوتى ،



وما أنا دون إخواني ؟ وكان أصحابي . أصحابي وما الحياة بلا أصحاب ؟ حتى الناس في الشوارع . الكل اتفق على أن يقول في وجهي صفة : داري على بلوتك ياللي ابتليت داري . وكنت أعافر ، وكنت أسبهم ، وأسب أمهات جدود أمهاتهم ، وغضبان أنا أصرخ ، والآن أنا منكسف ومنكسف ، لأن يكتشف الناس ، الذين أعرفهم أنني ألتفح بيالطو كان خواجه بلبسه من قبلي ، وبصيت في الناس ، وضحكت . أنا الشكاء ضحكت . ضحكت لأني رأيت - وقلت هكذا وضعت الفأس فوق الجذع - لأني رأيت معظم الناس الذين أعرفهم . معظم الذين أعرفهم ، إلتفت أبدانهم بالبلاطى مثلى .

## مكحل أمسى

مكحل أمسى ، وإذا أرى . لا . لا . أنا وقعت عيناى عليه . الكحل كانت تغزنه فيه في زمان راح ، أخذته بين يدي ، والبال شارد أنا ، ولكنى كنت منشرج الصدر ، وسحبت غطاءه ، لا أعرف كيف . إنما أنا سحبت غطاءه ، وانتهت على نفسي ، حتى بدنى كله ارتج ، وأنا أسعل ، ورأيت غفنى . الدخان عبق فراغها ، واشتد على الحال ، ووقفت . فلما ... لاحظت أن ساق

تهتز ، وكلما حاولت أن أرجعهما إلى الطبيعي ، لم أقدر ، وأفضل ، وتضاءلت كإنسان في أرض رعب . عيناى حتى تاهتا في الذى هو موجود ، وارتاعت ، وهى تبص على ما يخرج من المكحل القديم ، الذى كان لأمى ، فالدخان صار ذلك الشيء الضخم ، حتى أنى ضحكت ، وهل من الرعب أضحك !؟ لأن العفريت مثى خطوة ، وأمامى الخنى ، وهو يقول : شبيك . لبيك . عبدك بين يديك . اطلب ما تشاء . كان الصوت الذى قال به هذا لا أستطيع وصفه إذ أنه قديم وحديث ، وهذا الوصف من عندى أنا ، لم أقرأه ، وأعرف أن الصوت لا يوصف إلا بالعلو وعكسه الانخفاض ، أو الحدة ، والغلظة عكسها . والشدة أو الضعف ، وقلت في نفسى طوال عمرى أحلم . والعفريت انتظر أن أقول أى شيء ، فلما لم أنطق ، عاد يقول لى بصوت يمكن أن أصفه الآن أن به من الحدة شبهة : هل تطلب شيئا ؟ اطلب . فأجبت بصوت فيه إلتواء . لا . اطلب .. كنت أريد أن أوصل الكلام ، فأسأل ، ورب القدرة . كنت أرغب في الأسئلة . إلا أن العفريت قال إذن لا بد من الانتهاء ، ثم خطفنى الخطفة السريعة ، وكنت بين يديه رهينة . وعندها قال : تعال يا ابن الأحلام . تعال . وأدخلنى المكحل . مكحل أمى القديم ، وعلى أغلق ، فوقعت في ظلمة داهية ، وأنا أسمع ضحكات ذلك المخلوق الذى اسمه عفريت ، وانحبط . وانحبط .

## ■ استذكراك ■

وقع خطأ مطبعى - ضمن أخطاء العدد الماضى العديدة - في موضوع سلمان رشدى للكاتب سمير عبد ربه . فسلمان رشدى من مواليد ١٩٤٧ وليس ١٩٧٤ . كما أن نص الآية القرآنية المذكورة هو : « ومن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر » . نعتذر للكاتب وللقرءاء .

• أدب ونقد •



# صفيـر ليل

هالة البدرى

قصة

دخلنا إلى صالة تحرير الجريدة التى عملا بها بعد ان تقطعت سبل عودتهما الى الوطن . انشغلا بمتابعة الأخبار والمناقشات . قام «احمد» يسلم على رجل دلف الى القاعة بحرارة شديدة ، حياها ، ردت على تحيته برأسها ، اكملت النقاش مع جاراها الذى تغير وجهه وامتع ، التفتت حولها . الصمت اطبق على المكان ، وفجأة انشغل كل الموجودين بقراءة الصحف . وقف الرجل أمام مكتب رئيس التحرير الذى أطرق برأسه .

- هل يمكن ان اكتب بعض الأشياء ؟

● نعم .. نعم ..

- فى النقد .. سأعلق على ..

● قدمه وسنرى ..

«هذا الصوت .. لا !!»

والتفتت الى أحمد تسألته :

- اليس هذا ياسر الود ؟

رأت الاجابة على وجهه قبل ان ينطق . اندفعت بكل الحب فاردة أجنحتها ، تريد ان تحتويه مرحة . قالت معتذرة يغالبها البكاء :

شاعرنا الكبير . لم أعرفك . اقم اننى لم أعرفك . كيف حالك ؟ وقت طويل مضى منذ آخر لقاء لنا .

.. الحمد لله .. الحمد لله ..

لم يرفع عينيه عن الأرض . لم ينظر إليها . شددت بكلتي يديها على قبضته . نهض احمد حاملا ورقة وقلمًا ليملي عليه ياسر عنوانه الجديد ، سأله عن احواله . خرجت الكلمات جريحة تترنح فى طريق مظلم يجمدها الهواء مرة ، وتلفحها النار مرات ..

احتلت صورة «سعيد المرزوقي» رأسها وهى تنبيهه الى وجودها كل يوم عندما تلقاه ساعة الظهر فى الطريق .

رأته قادمًا من بعيد ، ينقل قدما وراء الأخرى مثل جمل عجوز تنثنى ركبناه قبل ان تضغط أصابعه على الأرض ، يلمع سماره فى وهج الشمس ، تعلوه هالة من الشيب ، ينحنى على لفافتين غلفتا فى ورق أبيض ، يضمهما الى صدره بقوة لا تتناسب مع هيئته ، وصلت أمامه تماما ، ابتسمت وهى تفتح يديها مرحبة به ، رفع رأسه ليرى من الذى يعيده الى الحياة . توقف برهة وهو زائغ البصر ، لا يستطيع ان يثبت عينيه عليها ، لم يعرفها ، مدت كفها لتحترى كفيه اللذين تشبثتا باللفافتين . مط شفتيه الغليظتين ، وأعادهما الى مكانهما ، وانتظر .

اسرعت تقول له : كيف حالك .. أنا ..

.. نعم .. نعم .. بخير يا ابنتى .. كيف انت ؟

● هل تأتيك الرسائل بانتظام من الأهل ؟

.. أحيانا من السودان ، ولكن الأكثر من الزملاء خارجها ، تعلمين الأحوال .. قد يأتى يوم .. يوم ...!!

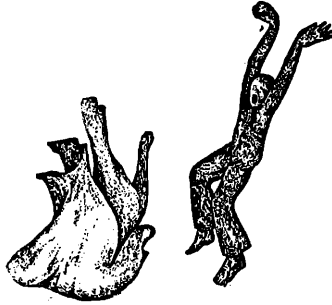
اقلنت يده من قبضتها ، حياها بهزة من رأسه ، أمسك بزجاجة الخمر ، ولقة الطعام ، مضى .. اغرورقت عينها .. انسحب ذراعاها ليناما فى اسكانة على جانبيها .. تتابع مرور الاشخاص حولها بسرعة ، لفها تشاؤم ..

انتبهت على محاولات «ياسر» للافلات من قبضتها ، قال له :

اريد ان تقرأ أشعارى . انت الوحيد الذى أثق فى رأيه ..

تركت يديه . حررتها . توقفت الكلمات فى حلقتها ، لم يكن هذا ما تريد ان تقوله له ، ارادت ان تصرخ فيه : أفق يا رجل ، ماذا فعلوا بك . وافق على قراءة الشعر ، لم يحدد زمانا أو مكانا ، اختلطت فى نظراته قصة الضياع بالخوف ، لم تكن نظراته هذه تشبه نظرة سعيد المرزوقي كلاهما نائه ، معذب ، بضيع من الخمر ، احدهما فى بلده والآخر فى المنفى ، كان الطريق واحداً ، الآن ، هل يتغير الطريق ؟ هل يتغير ياسر ، هل ؟

تسرب من المكان . شعرت بانفاس من حولها واضحة كأنها خرجت من تحت قبضة خانقة ، عادت الجرائد والمجلات الى أماكنها فوق المكاتب ، انشغل البعض بالكتابة ، لم يستطع واحد أن يتحدث الى زميله ، وقفت أمامهم متحججة ، اختلس بعضهم النظر إليها ، تمنوا ان تذهب حتى يكف عذابهم ، هربت من المكان ، تحملت أن تمشى حتى وصلت الى الشارع . ركضت تبكي .. الشارع يعنو .. مرت من زقاق مهرولة مثل الجميع نحو الخطوط البيضاء لتعبر الطريق قبل ان تفتح



الاشارة . وصلت الى الرصيف بصعوبة ، الأرض ساخنة تنفث لها ، خلت المقاعد البيضاء في المقاهي المنتشرة من الجالسين ، انفتح باب خماره ، انكأ شاب على طاولة احتضن عددا كبيرا من زجاجات البيرة الفارغة ، صرخ .. «رأته قبل عام ونيف .. ياسر الود في ندوة ، الكل يتزاحم عليه ، لم يكن هو ياسر الذي عرفته طويلا ، كان يحترق . لم تفهم يومها سر اختناقه ، تواردت قصائد المدح في القائد العظيم .. اجتر ياسر احتماله ، لم تفارقه كأسه تلون الخمر في حلقة بقطرت من الصبار المخلوط بالدم .. دم الرفاق ، اشتعلت في عروقه رغبة في الافلات من قيده قام الى صورة الزعيم المطلقة على الحائط فوق رأسه اختطفها ، انهال عليها بقنميه . ازدحم المكان باشلائها . سيارة . جب . ظلمات ، وظلمات ، لعنات وضربات ، أيام تمضي .. صمت على الحادث ..

اصطدمت كتفها برجل ما ، ألمها جسمها بشدة ، رفعت عينيها حتى تنبئين من هو ، أفلت وسط الزحام ، هزت رأسها دون ان تتوقف قنماها . لم تعرف كيف وصلت الى شارعها .. الطريق خال من سعيد المرزوقي . لم يحن موعد عودته بعد . ارادت ان تقف ، أو تجلس على مقهى تنتظره ، أن تأتي بشيء كبير جدا ، أو توقظه من سباته ، ان تعيده الى الحياة ، الى الكفاح . الى الكتابة ، ان تمسك بكففيه ، وتهزه ، أو تضرب صدره بكلمات ولكلمات . خافت ألا يفهم ، وان ضيع .

لم تستطع العودة الى البيت ، اتعبتها الشمس المحرقة ، جلست تستظل بشجرة أمام النهر . لم تتحرك الأوراق ، لم ينعكس لها ظل . لفظتها . هبط الليل . عادت . قابلهما صغير قطار ، ارتعشت الأرض . عوى . تتابع اصطكاك النوافذ ، وقلقة الحديد فوق القضبان .. مر بسرعة .

اختفى سعيد، لم يظهر يوما وراء آخر . فى الموعد كانت تبطىء السير تنتظره ، لم تكن تعرف من اين ياتى ، او الى اين كان يمضى . هو يسكن أحد هذه الأزقة ، فى الحى الفقير الذى كان يوما أرقى أحياء المدينة ، قصور تحولت الى مأوى للمهاجرين فى الداخل والخارج . أرض الشارع تنشق عن إحدود طويل ، رقيق ، يمتلىء بالمياه مع هطول الأمطار فى الشتاء ، ولكن الشتاء لا ياتى ..

ابتلعت ريقها ، بحثت عن ماء يطفىء العطش ، خافت ان تقترب من الصبى الذى ينادى .. ماء بارد .. ماء بارد .. كل انهار العالم لن تروىها ، من يطفىء قلقها على سعيد ؟!



هام يحلم بعودته الى بلاده ، بعد ان شرب كل ما طالته يده من خمر . طريق وراء طريق ، الكل يتشابه . اقتربت السودان منه ، راح يتلمسه فرحا مذهولا ، اكتشف انه يحمله داخله ، لف يديه يحتضن جسمه بكل قوة ، ارتعشت أصابعه وهو يضم الخرطوم ، وأم درمان ، والنيل بفرعيه ، والقرى الصغيرة ، الأهل ورفاق الكفاح الطويل . دمت عيناه . ارتخت قبضاته . ثقافتنا . انسحبتا . اختلت قدماء . تهاوت سائر الأعضاء نسي انه لا يحمل هوية . شاهد عيونا كثيرة تحملى فيه . ابتسم ..

بحث عنه الرفاق أياماً وراء أيام . وجدوه وحيدا محاطا بالثلج ..

# ملء المدى

منتصر القفاش

قصة

وجدت رغم عودتي بها كاملة ، أن زجاجة رغبت في الرحيل ، دون حمل رسائل ، دون أن تُسد فتحتها . تركت للماء ملء جوفها ، وللتيار أن يجرفها بعيداً . ولم يزل خوفها من دفع الماء لها بكل ما تحتزنه من كلمات موصولة الحروف ، أو مبعثرة لا يجمعها إلا الفضاء . تغطي الأمواج الشاطئ لتعود تنحسر تاركة أكفاً تتشبث بأثار أقدام ، وتحفر نداء غير منته صدها مازلت أردد أغنيات البحر في صخبه ، حينما يلفه الليل بأشعة الصمت . أغنيات حملتها زجاجات ، لم تصل إلى يد ، ولم يضمها قاع . ظلت تحبب البحار ، وتناهى سريعاً لو تماس جسدها والسطآن .

أمامي تنفرد رسائل تحجب كلماتها ، وتذكرني — فقط — بوجودها . تمنعني وجوهاً خاطبتني كثيراً ورحلت تاركة إيماءات بدت لي حياة لا ينتهي أمدّها .

صحبتُ رغباً في إسماع كل ماضى : أبلغك لي الرسائل أم مالكة لي ؟ هل كنت طالباً لإجابة ؟ عودتي لسؤالى القديم — أعرف — بعيد لي رؤية تلك المراكب التي حاصرها البحر وأفضى بها إلى إنتظار مستحيل ، وامتدت كل الأيدي داخلها تلقى بزجاجات تعكس أشعة شمس كأنها استقرت في قاعها واهبة للأفق قراءة كل ما حملته من كلمات ، شف عنها زجاجها دون ابتغاء الوضوح . ظلت الأمواج تدفعها نحو المراكب ، حتى اختفت وظن ملقوها أنها استقرت في الإقاع .

وعادت لتظهر وقد شغل كل فراغها الداخلى رسائل استحالت بها الزجاجات إلى حروف متواجه همت بقراءتها فطلوت نفسها وفردت أشعتها فى سكون .

طريقى إلى الشاطيء حكايًا من لبوا النداء ، ورحلوا تاركين حنين السيل أسمعها كلما مضيت فوقه ، وأجد راويها يسكن الخطوات ، يهديها إلى الملوحين بأيديهم وينادون على كل من عبر . لم أرهم رؤية عين لعين لكن أياديهم بدت شطآن أرسو فوقها طول العمر .

حدثت فى الزجاجات التى أحملها . مازالت بقايا الكلمات التى كشطت من على أجسامها تلمسها أناملى كأنها تريد إكالمها أو إظهارها قبل ان تتوارى . لم أستطع الفكاك بعد من مرادة يقين أنها رحلت كلها وأن ماأحمله ليس سوى ظلالها التى تبقى فى كل يد تضمها . أعرف أن عودتى الدائمة إلى الشاطيء لكى انتظر أن يلقى بها الموج أو أن تبدى لى وهى راحلة إلى مستقر جديد . ترحال يطوى النهايات . يث ندائه فى البحار ، وإن سكن يوما إنما لينظر أى الجهات لم يسلك

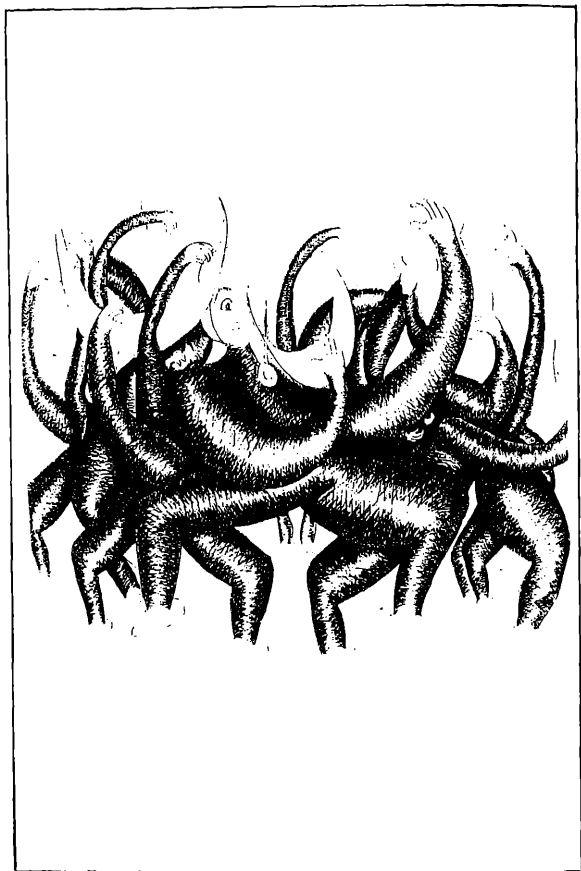
كل ماأقرؤه من رسائل أتت بها لم يكتمل . ماإن أرى رسالة مطوية داخل واحدة منها حتى يخطف بصرى خفق الأشرعة بعيداً . أحكى للوجوه التى تأتيني فانتبه أن الزمن يحيطنى . ولا ألبث ان أعود لبقايا الكلمات . منذ متى وأنا أعود إلى الشاطيء ، منذ متى وأنا أحملها . لم يمكث معى ماضى إلا قليلا ، وأجد الشاطيء والزجاجات لحظة لاتنقضى ، ربما تقطعها تلك الأصوات التى ظننت أنها غابت . أصوات كأنها منبعثة من المراكب تطلب منى أن أضرب البحر بعصاى ليمتد أمامها سبيل لى . هل هى ماكشط من على الزجاجات أم هى بقايا الكلمات ؟

غطت الأمواج قدمى وانحسرت ، وأنا أنظر الى مايحيطنى . وضعت الزجاجات على الشاطيء ، وتساءلت أى الكلمات سأضعها داخلها قبل أن ترحل . أخشى ان تظل بين يدى دون أن أصل إلى الكتابة .

دونوت وحدى إلى مانفرد أمامى من رسائل وصحت :

- من كتبك
- كل من لم يكتبك
- والسبيل إليك
- قذف الزجاجات لتصل إليك
- وأين اللقاء
- .....

عادت الأصوات لتتأى بدنوى ، وتبينى أن مكوثى قد طال . بدء العودة هذه المرة يشد قدمى



إلى الإبطاء في الخطو ، ويردد معى أغنيات البحر . أخذت أرفع كل الزجاجات من على الشاطئ ، وأحدد بأصابعي ماتركت من آثار على الرمال . لم يكن كل أثر يسلم نفسه للتحديد في يسر ، منها ما كان يفلت من الخطوط ليستقر خارجها ويجذبه الموج . تناهى إلى سمعى غناء يتصاعد من كل الجهات . نظرت إلى الخلف . لف وجهى شراع ثم عاد يترك جسده للريح . كثرت الأشرعة تضرب الماء والأرض في قلبها أجد نفسي ، وأرتد بخفق أمسكت به . إبتعدت قليلاً لأملأ عيني مما حولى . وجدت مراكب ترسو على الشاطئ ، وامتدت منها أياد .

هل أسلمت لها الزجاجات ؟ عرفت بعد حين أننى أطلت التفكير فيما أحمله وأنه ليس سوى ظلال . أخرجت كل مالدى من رسائل كتبها أو لم اكتبها ونثرتها على الشاطئ . ناديت كل صوت عشته وجمعت منه كل مالى من ذكريات وأيام مضت دون أن تسكننى . طفت بكل أزمان حياقي باحثاً عن من وشموني وأعطوني إيماءات صمتهم . لم أكن أثناء تطوافي أنظر ، تركت الرحيل يغمرنى ويدي تقبض على ماتجسد .

لم يطل لى الإنتظار ونهضت بمعرفة أن ماصحت به قد تردد بين الشيطان .



# مقطعان من « يتوهج كنعان »

عز الدين المناصرة

أحاول أن أمسك البحر من خصره القرمزي  
أراه كذلك ، لكنه يشتهي أن يكون ربيعاً  
لكي يعجب الآخرين .  
بطئ بريدك يا وطني والرسائل لا تصل العاشقين .  
وكانت تحوم النوارس ، تملؤني غبطة والنجوم  
مسافرة قرب شمس الأصيل .  
أحاول يا فرسا حجريا على التلة القرمزية كالبحر  
مريم إفريقيا في الفضاء تمد ذراعاً لوهراً ،  
يختبنون ورايك كي لا يروا مريم التلحمية  
أو مريم الإنتفاضة أو مريم المريمية  
مريم إفريقيا لم تطابق بهاء الأصول .  
كذلك قيل : انظروا الماء ، قيل كذلك ، نذ لروما  
أما زلت يا مهرة تركضين ، يتابع جريك  
هذا المدار .

أحاول . كان المدى شجراً وشجيرات عوسج هذا المدى  
عشرق البحر ، هي جوادك للرعى في مرج ذاكرة الغيم  
حيث يقيمون أندلساً في الكلام . النوارس تزحف مثل

رضيع. سيعلن رغبته فى حليب الصباح . ثقباسمنا  
زاد رحلتنا بالصراخ ولم تستطع والدخان يقيم جبلا  
من الحلم ، يرحل غربا فيطرده البحر ، عطر الطوابين  
بين شقوق السوال ، أحاول أن أرسم البحر لكثته  
كنساء الينابيع يبدو صديقا ويهرب من بين كفى  
مثل حقول القطار .

وأركض . أنظر جباباً من الصخر يأوى الحمام إليه  
من البحر والتينة المقدسية : بلور سيقاتها يصل  
المتوسط ، أما الشروش فأعصاب جذى ويهرب  
منى الكلام إذا ما اصطدمت بتينة قلبى  
عليها السلام .

هناك أيضاً ستبقى الحجارة شاهدة أنها أصبحت  
مطعماً للبلاغة : مقهى على البحر دون نساء ودون  
سما و دون ارتجاف ودون نراجيل أو زنجبيل .  
سنخترع البحر ثم نرش عليه البهار ونجلب من  
جبل الشام أقمار غوطتها ومن القدس صخرتها ، من  
ضلوعك بيروت روشتك القرمزية ثم نشوى على  
الفحم فوق التلال المطلة - قلبك يا بحر - أحجارك  
المرمرية ، ننشرها فوق جبل الغسيل .  
وداعاً نقول لعكا ويضطرب القلب فى قلعة البحر  
دون نقوش ولا دولة والنوارس فوق الغنار  
الذى صار مأوى قراصنة البحر فى غرف شل هذا  
الهواء تباريحها وأسأها ولم يبق غير السجون .  
بطيء بريدك يا وطنى والرسائل لا تصل العاشقين .

- 2 -

أحاول : راهنت أربعة :: كان وجه أبى فى  
مقالع مرمر قريتنا تغبأ حين غنى مواويل ذاك  
المفتى العراقي قيل اسمه « بو عزيز » . وقال لنا  
أحد الأصدقاء :

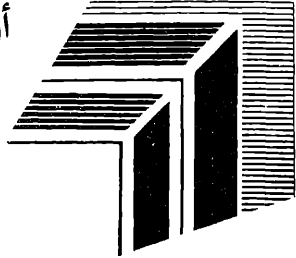
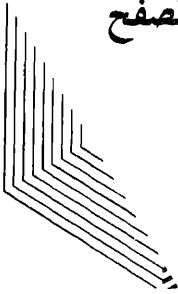
إذا لم يكن باندنا اسمه هكذا رسم الحاء فوق التراب  
سأجدع أنفى وأرمى به للنوارس ، ألقسم آخر  
أن لا وجود لهذا المفتى - وحين استشرنا مناديل  
عزافة البحر ، جادلناها وربحت الرهان وحتى  
أعيط الأمانة صحت بأعلى حنينى - حنانيك

يا حجرا فى الخليل .  
يقين على تلة سرقوا قلبه ، جبل قرب قريتنا  
ويطل على البحر والبحر ميث يفاصل زلزاله الأبدى  
وأجاره مرمر وأسألوا البرلمان البعيز .  
اسألوا الشاحنات التى حملته ، اسألوا عنه تلك القصور  
التي سزقت من مقالعه واسألوا عنه أحفاد جالوت .  
يرتفعون به فى هواء الشوارع ، يسقط طيرا أبابيل  
فوق رؤوس الجنود .  
أرشقوهم بخافون هذا صباح الصهيل وهذا مساء السهر .  
أحاول أن أوقف البحر من موته السرمدي ، أقول له  
فى المساء : دم البحر أزهر ورد الشقائق حمراء ، كنعان  
يخرج فجرا كنرجسة من شقوق الحجر .  
أحاول : دار وحاكورة . ورأيك الجنود يقولون :  
أين الذى فذ من جبل . واستعدت بزيونة  
وركضت وكانوا ورائى . خنازير برية طاردتك  
وغيب . وها أنت تولد مثل النبا .  
وكنعان نخل وحوز إذن سوف نلمح بحرا بهاجم رملا  
وموجا يذيب ملوحة هذا الخطأ .  
أحاول أن أتبع موال أجدادنا الطبيين  
وكم حاول الموج تسجيل جرأته فوق رمل الكلا  
أحاول أن أمسح الحزن عن وجنة قد علاها الصدا .  
توقف حزن المواويل والرقص . ظل يقنى على الجمرات  
الأخيرة فى الليل : منذ ثلاثين كان فتى ويقنى على  
مهبل فى الشعاب . وعاد الينا سليل الجراح ، كسير الجناح .  
يغازل ورد الصباح . ويغرف من ماء هذى البطاح .  
ويغرس أشعاره فى سهول براح . ويشعل رمانة فى  
المتاح . من الوقت قال المغنى : تكسر وهج سلاحي  
قلزت عن الحائط المستقيم ففر الجنود وصاحوا  
ولكنهم قد أرادوا سماع صياحى . أفقت من النوم  
حيث وجدت المسافة صارت دما وفراقا . أفق  
وشربت وهايت روى لهوج المنافى  
وعسف الرياح .  
وأغرق أشجار زينتنا بالرداذ يصير غدا  
فى الحواشى ويغزو المتون .  
أحاول . هل أستطيع مساكنة الحلم فى الدار  
دار من الحلم . ثم رأيت القرنفل فى عوسج الدار

منذ ثلاثين عاما يحاصرني الحلم : دار وحاكورة  
 وضجيج : عتابا ثعاتبني الدارُ والميجنا سأصبح :  
 أيا من جنى ثم جفرا الينابيع والنار ثم ظريف  
 تمر بقاتها السرمدية حيث ضفانرها كانسكاب الشعاع  
 على الماء - عاصفة في الصباح ، صباح كروم اليقين .  
 بطيء بريدك يا وطني والرسائل لا تصل العاشقين .



## أوراق الصفح



مدحت قاسم

عينك في زمن الكفاف  
تحولان العشق داخل  
نهرأ بلا إرادة  
يخن للضفاف  
من لحظة التكوين والولادة

رؤيا جديدة لشتاء قديم  
أهدأ في آخر يومى الدامي  
أتخمس وجهى أتلمس موقع أقدامى  
فأكاد أجن

أوقن أن الغربة قدرى  
لكنى في بعض الأوقات  
أعدع نفسى  
أنصور ورق الشجر الساقط عبر الطرقات  
عشبي وبراعم زهرى  
أحتضن الوهم للحظات  
وأدقق نظرى  
فأكاد أجن

عينك اليوم  
صحف الأمس المقروءة في أيدي القوم

أخرج للشارع وكأني أخرج لزيارة موتانا في القبر  
أتحسر يا مصر وأبكي  
لكني في عنف بكائي  
حين تموجين بأحشائي  
أدرك أن الصوت الخافت لا يعني الموت  
أعدو ، أتعري لأفريق من السكر  
ألهث بأسهمك  
وكموج البحر  
أمسح عن عينيك الأحزان  
وأضمك لي  
نتمدد فوق العشب معاً  
نتدثر بتخيلك  
ونذوب معاً .. ونذوب معاً

حين نكون على موعد  
تحدد أبعاد العالم حولي  
أبصق في سري  
وأصادق أول وجه يضحك لي

مداخل التطرف  
الأجدي ألا نساء  
حين يفارقنا الإحساس بدفء الصوت  
نلهو نتعاهل ، نضحك من كل الأشياء  
حتى يدركنا الموت

لو قدر لي ألا تأسرى عينك الحالماتان  
ما كنت الطفل يحن إلى صدرك

أنتسم خطوك  
ريحا لينة تأتيني من كل مكان

أقسم بهواك الناحل بدلى  
ما خفقت كلماقى إلا من أجلك أنت  
ما أحسست بأن العيش مرير  
إلا حين فقدتك أنت  
ما غنيت الفقر وضيق اليد وذل الجبهة والتقتير  
إلا حين نحت مكائى النانى من كونك  
أفلا تكفى الغربة والليل دوار  
والصبح هروب وفرار  
وسياط من نارٍ تلسع ظهري  
تلبسى ثوبى الضيق تحجبني  
عما يطلع صدرى  
عن عينيك المتطلعة لكل طريق  
والشاخصة بكل مدار  
سيمفونية الرجوع  
يرف وجهك انخضب الأضواء  
كالضوء فى سهولة  
فأستدير خشية امتزاج موقف الرجولة  
بموقف البهاء  
لأننا فى ركن مقهانا نمارس آراء  
وندعى البطولة  
ونكتوى ونلتوى بلا حياء



أبصرك يا حبيبى رهينة على موائد القمار  
أحاول التلاحم  
لكننى لا أملك انطلاقة الأعصار  
أحاول السكوت والتلاؤم  
لكننى لا أملك القدرة  
لذا يحق لى تمشق الفرار

لعالم التجريب والتغريب والمجرة

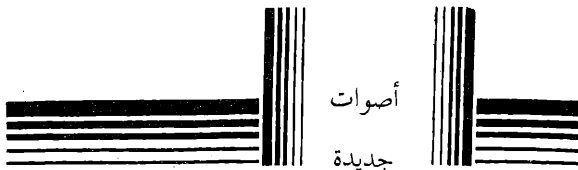
أرفض عاجزاً تماثل الأخبار  
أرفض الأزياء في السهرة  
تقلص الشفاه يا حبيبتى .. تعفن الحوار  
تبدل الأشياء بالإلحاح والتكرار  
تشخت التكوين والتفكير والنظرة

عينك عاهرتان تبغيان الانتعاش  
أدير وجهي عنهما  
ألوذ بالفرار

أبدو غريباً غاية الغرابة  
إن تكتسى ملاهى الكتابة  
ثم ترن ضحكى  
مغنياً صوتى ومشيتى  
وهداة التكوين والترقيم والرتابة  
فأبرز الوجوه لى  
تسأل عن مبررى فى مسخ صورى  
أرفض التعليق والإجابة  
أكره التسليح فى العيون  
أبغض تفسير عالمى بلوثة الجنون  
أعشق الرحابة  
أنهمر كالمنطر  
من غابة لغابة  
أنصب أهدأ أستوى كالحضرة المداية  
فى العشب والشجر

أدين من ؟  
ليس سوى العفن !





## محمد حسان وقصصه الشعبى

لدينا الآن عدد لا بأس به من كُتّاب القصة القصيرة جداً ، فكل منهم - فى الحقيقة - يختلف عن زميله فى المنحى الفنى والهدف من مثل هذا البناء القصير الذى يتحول لدى بعضهم إلى بناء ضيق ، وعبد آخريّن إلى بناء شديد التوتر والكثافة - ومن ثم - الرّاء . ولا يتسع المجال هنا لتفسير مغزى انتشار هذا البناء الآن ، ولكنى أتصور أنه بناء شديد الصعوبة ، وليس من السهل أن يكتب فى إطاره كل من أراد ، فالسقوط فيه كسر رقبة ، لأن نجاحه أيضاً ، لاليس فيه .

فى القصص التى بين أيدينا الآن نموذج من هذا البناء ، ولكنه - فى الحقيقة - يختلف عن كل النماذج التى عرفتها من قبل فى إطاره . وهو نموذج يسمى صاحبه لاحكامه وصقله منذ أكثر من ست سنوات - حسبما أعرف - وقد نشر بعض مفرداته فى مجالات مختلفة . ولعل الميزة الكبرى فى هذا النموذج هى اقترابه - بل دخوله - الحميم فى منطقة يهرب منها المبدعون طوال الوقت ، هى منطقة الفعل الشعبى الواعى واللاواعى . هذا الفعل الذى يتبدى ببساطة فائقة فى مختلف جزئيات الحياة ، وفى الجدل كما فى اللعب ، فى الموت كما فى الولادة ، فى النضال كما فى الخوف .

الجديد عند محمد حسان هو أنه لا يدخل هذه المنطقة بحب شديد فقط ولكن برفض واع أيضاً . فهو لا يستسلم لدجل الخاوى ، مثلما

لا يستسلم سيد سابقة في قصة ( زيدوا النبي صلاة ) ، ولا يستسلم للروح الشريرة التي ترحف نحوه كى تلبس جسده ، لأنه يتحكم منها ويكشف - بناء القصة - زيف اللعبة من البداية ( في قصة رقية ) .. وهو كذلك يعى جدلية هذا العقل - ليس في البشر فحسب - وإنما في علاقة البشر بالأشياء كما يجد في نهاية قصة ما في خوف ، حيث يتخيل قدرة الدم البشرى على صنع الحجارة من الالتحام بالخصى ، على نحو يذكرونا بمقولة بيكاسو الشهيرة :

« إن بعض الفنانين يحيلون الشمس إلى لون أحمر ، وبعضهم الآخر يحيل اللون الأحمر إلى شمس » ..

وهذه الجدلية نفسها تظهر ببساطة شديدة في قصة أخ حيث تتصارع الرغبات الانسانية الطبيعية والبسيطة مع الارهاب العقائدى لتنتصر الأولى في النهاية .

في قصص أخرى كثيرة نجد اهتماماً ناضجاً وواعياً بمناطق أخرى لا واعية في الحياة الشعبية تتمثل في النصوص والاساطير والاشعار الشعبية .. إلخ ولكن وعيه بهذه المناطق يجعله أيضاً قادراً على كشف ثرائها وخصوبتها الفنية والانسانية ، دون أن يستسلم لسطوتها وهيمتها .

يلتقى هذا الأمر مع ميزة أخرى هامة ، هي أنه مثملاً ينطلق الكاتب من حياة البشر في مادتها الخام ليصوغ منها شكلاً فنياً يناقضها ويحطم ايديولوجيتها ، فإنه يحقق هذا الشكل من مادة الشكل الخام في ذات الحياة الشعبية ، وهنا نجد طريقة الحكى الشعبى كما يمارسها الناس في حياتهم - وهذا شيء مختلف بالطبع - عن الحكايات الشعبية والاساطير والشعر الشعبى .. إلخ . ولكن الأهم من هذا كله اللغة الشعبية المفصحة . وهذه هي الخصوصية الثالثة لمحمد حسان ، والتي يمكن أن يلتقى فيها مع محسن بولس مثلاً ، وإن كان يؤدنها بطريقة مختلفة .

إن حسان هنا يقيم لغته الدقيقة والمحددة من مفردات هي فصيحة وغامية في ذات الوقت ، وهناك مفردات أخرى عامية بالضرورة ولكنك تستطيع أن تفصحها إذا أردنا . ولكن المهم هو في التركيب القريب جداً من الاحساس الشعبى أو الذى أحب أن أسميه المحتوى الشعبى للشكل . وهو يبدى في تركيبة الجملة وفي علاقة الجملة بالأخرى ، والعبارة بالأخرى

والفقرة بالفقرة . وهذا ما يشكل بنية القصة ذات المحتوى الشعبي للشكل  
أو ما هو قريب منه . وبهذه الخصائص ، فإن حسان ، إذا واطب على العمل  
استطاع أن يقدم لنا فناً جيلاً قادراً على أن يصل إلى الناس وليس فقط إلى  
المثقفين .

د . سيد البحراوى

## زيدو النبى صلاة

جاء ولم يعلم احد أى قطعة أرض انشقت وخرج منها ، نزل الصرة  
فكها ، اخرج جرابين وزلطة كبيرة ، تجمع الأطفال حوله ، التف الكبار بحجة جمع  
الصغار .

قال لهم صلوا على النبى ، صلوا ، قال زيدو النبى صلاة ، زادوا ، قال  
الى يحب النبى يصفق ، صفقوا . قال لهم فى هذا الجراب ثعبان ، وفى الثانى  
بيضة ، والبيضة بمشيئة الله ستخرج كتكوتا يلتهم الثعبان ، وقبل هذا لموا جودة ثمن  
أكل الثعبان ، جاد الناس بشلنات وربع جنيه .

جاء ربع الجنيه من سيد سابقة الذى برع فى فن السرقة والقتل ولم يتعلم  
شيئا عن الحواة . مد الرجل يده فى جراب الثعبان ثم وضعها فى جراب  
الكتكوت ، لم يخرج شيئا .

أمسك الزلطة الكبيرة ودق بها الجراب وداسه ، نظر بعيون صلبة للناس  
وقال صفقوا ، صلوا ، زيدوا . قال هذه الزلطة يمكنها تكسير اتخن زجاج ، وهذه  
الاسنان - اسنانى - يمكنها مضغه ، وهذه المعدة - معدتى - يمكنها هضمه .

أمر سيد سابقة بإحضار زجاج سيارة ، جاؤه به ، دق الزجاج بالزلطة ،  
كسره قطعاً صغيرة ، قال سمعوى تصفيقة ، شرح التصفيق الجو وعاد صوته  
منفرداً ، قال جاء الآن دور الحمامة الصقر التى يمكنها خطف احدم وابتلاعه ،  
واعيده أنا بمشيئة الله ، ولكن صفقوا .

قاطعه سيد وقال : أين البيضة التى تخرج كتكوتا يأكل الثعبان ، وأين الاسنان  
والمعدة ، أخرج الكتكوت أو كل الزجاج .

كان الخيازان صعبين ، صمّث ، ولما زاغ بصره وبلغت روح سيد الحلقوم أعطاه مقلب حرامية قلبه على ظهره وبرك فوقه ، ملم الزجاج بكف وفتح له فمه بكف ، وجعل يزغطة الزجاج المكسر والناس حولهم يضحكون ويصفقون ويسقطون على الأرض من الضحك .

## رقية

كنا مربعا يتقدمنا الشيخ وتأخر نحن مرتكزين على الحوائط ، حفظ كل منا جزءا من التعزية وحفظه بالسريانية والعربية وكرره مع الشيخ للمشاركة في محاصرة الدخيل على جسد المريض ، وكذلك لوقاية اجسادنا منه ، ارتفع صوت الشيخ وتوحشت أعضاؤه وهو يعزّم . تكالبت الدقائق مع اصواتنا التي سكبت على المريض تنهشه ، دار بصره فينا ، بسط جاجز الرؤية بيننا . يست عروقه وخططت جسده ، ارتقى الدم يحمل الدخيل إلى رأسه التي توهجت ، صعدت يد الملبوس إلى رقبته وقبضت عليها ، كتفت عينا الشيخ الجسد المتراكم على الأرض ، انذر الشيخ الجسد بحرقه إن لم يطرد الدخيل ، زاد حصار يد المريض على رقبته .

تناقلت النظرات أسئلة المربع . أمر الشيخ بخروج الاطفال وضعاف النفوس .

« قال لي إيهاب ان كرامات المسيح تظهر على أيدي الكهان وهم يطردون الأرواح الشريرة من الأجساد المريضة وانها - الأرواح الشريرة - تخرج من الأظافر وترسم على الأرض ضليبا بالدم يؤكد تخليص المسيح للبشرية من آلامها » .

أعاد الشيخ تهديده للجسد الذي انهكت صوابه ، وخنق تحدى الصوت فيه ، خرج صوت من قرارة المريض يوافق على الخروج على أن يأخذ مهلة ، فهم الشيخ انها تكون لاختيار جسد ضعيف يحتله الدخيل .

جمع الشيخ نظرات المربع ، إليه ، وطلب الخروج - حالا - وإلا أحرقة بزيادة القراءة .

كررت أجزاء التعزية بتلاحق طلق على الرغم من صعوبة الكلمات السريانية فيها . تذكرت إيهاب عيثت برأسي ، هل توضحأت ؟ أم لا .. ؟

انتفض جسد المريض على الأرض ممثلا لتهديد الشيخ وأنا ملتصق بالجدار محاولا الاحتباء من الروح الشريرة حتي لا تلبس جسدي .

## ما في خوف

هل تحلم بأن تفرد روحها بجواره وتحمل شعرها على صدره وتتخلل عن أربطتها وتطلق نفسها له تحت سقف واحد .

جاؤا . أخذوه . ولم بعد . ترك لها عينا تنم وتمطر عندما تركن للحائط آخر الليل أما في النهار تجف عينه وتكون ثابتة ، ثابتة . وثابتة لها يدين تعملان الحليب والخبز والشاي . وترك لها طفلا .

وهي التي تحلم لم تعد تخاف إلا من الليل وتخاف من أن يبدأ الإضراب قبل أن يملأ الخزين البيت . وأن تعاني الإبعاد . هي مازالت تذكر عمها عندما عاد من الخيمات وقال :

النار هنا أرحم من جنة الخيمات ، هناك فيه عدا كثير ما نقدر نميزهم لأنهم من نفس اللون والجنس والصوت .  
هنا عارفين من عدونا .

وهي التي تحلم كثيراً وتخاف قليلا ، تعلمت الشوق له وللغد الذي سيكون فيه الولد ويتعلم ويتزوج ويخلف عيالا :

وهي الحاملة القوية المشتاقة ، حذروها أن تخطو خارج العتبة . وهي الحاملة القوية ، المشتاقة القوية أمسكت يد طفلها ، وفتحت الباب ، ودخلا في الناس ، وسارت صامتة خلف ولدها الذي انفلت من يدها مرة واحدة ، وجرى مع زملائه .

انطلقت خلفه تبحث عنه ، وقفت ، أين تجده ، ولم تخاف ... ؟

أليس كل هؤلاء آباء وأمهات ، ... وبناء ؟

كان الناس يدفعونها ، ساروا وهي بينهم ، كان صوتهم عاليا .. يصرخ ...  
ما في خوف ... ما في خوف ... كررت الكلمات في فمها فوجدت نفسها تقول ،  
خرج صوت الناس . وعلا .

وعلى الجانب الآخر رفع الجنود بنادقهم ، فنزلت كل الرؤوس والأيدي .  
صوت البنادق ، رفعت الرؤوس وفي الأيدي الحجارة ، انطلق الرصاص ، وانطلقت الحجارة ، سقطت الرصاصات ، وارتفعت الحجارة ، وقعت أجساد على الأرض بينهم

جسد تعرفه أو لاتعرفه . ولكنها لاحظت أن الأجساد التي سقطت كانت تقطر دماً ،  
ينزل على الحصى فيحيله حجارة .

## أخ

إلى مصطفى السيد

برم طرف الجلالية بين يديه ، خبط بها الأرض ثلاث خبطات ، فردها ،  
وضعها بين ركبتيه ، وضع يده اليمنى تحت خده الأيمن ، غمّص عينيه ونام على  
الحصيرة ، ردد الدعوات واستغفر الله وبدأ يدخل في النوم .

تذكر أن المتبقى له أربعة أيام ويعود للمنزل ينام فوق السرير بجوار أم العيال .  
يفعل ما يريد فعله ، ويستحم ثم يطرق حجرتين على الجوزة .

- لا بلاش الجوزة .. دى محرمة .. القليل مفطر فما بالك بكثيره .

يرد : لكن دا معسل وقوالح بس .

ترددت في أذنه كلمات الأمير وشروط الجماعة ، لاجوزة .. لاتعامل في الربا  
والاعتكاف سبعة أيام في الشهر .

قال لنفسه : الجوزة حرام .

أحس حركة جواره .. سمع الأمير يسأل أخاه عن انضباطه ..

قال أخوه في الجماعة : مطيع وملتزم وارشحه أميراً على الحى . اللهم ثبت إيمانه .  
انتظر من أخيه أن يحدث الأمير عن رغبته في الذهاب للمنزل ليستحم بماء ساخن  
ويشوف طلبات أم العيال . لكنهما صمتا .

تقلب على ظهره وهو يفكر في السرير الخالى إلا من زوجته .. وضع يده فوق  
صدره ... وجد يداً تخط على كتفه .. يا أخ سعيد .. نعم ؟ .. ربنا يهدينا جميعاً أنت  
مش عايز تخش الجنة ولا إله .. أيوه طبعاً .. طيب نام على جنبك اليمين ومات تنشاش تخبط  
راس الشيطان بالجلالية .

نفّض الجلباب ونام .. قلب ثانية ولكنه صحا على يد زوجته وهى تسرح  
شعرها .. فتح عينيه لم يجد أحداً .. كلهم نيام .

سحب مداسه ، اطلق قدميه حتى وصل الباب .. خبط خبطتين وفي الثالثة  
كانت زوجته أمام الباب .. دخل .. قال لها سخنى شوية ميه وهاتى آكل . ذهبت توقد  
النار فاحس بها في صدره وقلبه وحلقه خلج جلبابه .. ناجاها .. ملّس على شعرها . فك  
أزرارها . بدأ يسر لها ما يحمله وهى تحتويه .

سمعا دقات على الباب ، فعلت انفاسهما ودقات قلبيهما .. وخيف صوتاهما .

---

# ليس هكذا الكفاح ضد الصهيونية

---

سمير فريد

---

في إطار مؤتمر حماية المقدسات والتراث الثقافي الفلسطيني الذي عقد في القاهرة في نوفمبر عام ١٩٨٨ صدر عن المنظمة العربية للترية والثقافة والعلوم والاتحاد العام للفنانين العرب والدائرة الثقافية بمنظمة التحرير الفلسطينية بحث بعنوان « السينا الصهيونية وأساليب التعامل مع التراث والشعوب غير اليهودية » للباحث أحمد رألت بهجت .

وقد عانيت الكثير في قراءة هذا البحث لضعف أسلوبه وانقاده الى أى منهج علمي ، وبعد الشك بين كاتبه وبين التفكير العلمي . فالانقاده الى المنهج العلمي والتفكير العلمي لا يفقدان الأبحاث قيمتها فحسب ، وإنما يجعلان من الصعب مواصلة القراءة ، أو الاستمتاع بالقراءة . وكان الأشق من قراءة البحث الكتابية عنه ، اذ تكتب بالعقل عن شيء يفقد الى المعنوية .

وسبب الاهتمام بالقراءة رغم هذا العنت ، والكتابة رغم تلك الصعوبة ، ان البحث يتناول قضية الصراع العربي الصهيوني ، وهي القضية المركزية للأمة العربية في القرن العشرين . وأنه يصدر باسم ثلاث مؤسسات عربية ، وان من بين هذه المؤسسات منظمة التحرير الفلسطينية التي تقود كفاح الشعب الفلسطيني من أجل حريته واستقلاله ، بينما لا يعبر — البحث — عن أى من سياسات أى مؤسسة عربية .

والأدهى من ذلك ان يصدر هذا البحث باسم منظمة التحرير الفلسطينية في نوفمبر ١٩٨٨ بعد اعلان الدولة الفلسطينية في الجزائر . اذ بينما تعمل المنظمة على جميع المستويات للتأكيد على رفضها الكامل للعنصرية ضد اليهود داخل اسرائيل أو خارجها في مواجهة الاعلام الصهيوني الذي يقوم على اتهام المنظمة بالعنصرية ، يصدر باسمها هذا البحث العنصري الذي يصل الى حد القول بأن العداة للسامية « رد فعل عقلاني لسياسات يهودية معينة » ص ٩ من البحث ، وهو بذلك سلاح ضد المنظمة بل وضد العرب .



تشرشل

والهدف من هذا المقال ليس اثبات عنصرية الكاتب ، فهو أمر واضح في كل سطر وانما البات مدى فساد هذه العنصرية العربية التي تطل برأسها في مواجهة العنصرية الصهيونية ضد العرب . ومواجهة العنصرية الصهيونية بعنصرية عربية لا يفيد العرب في شيء ، ولا يعبر عن حقيقتهم ، وانما يضرهم كثيرا ، اذ يؤدي الى خلط الأعداء بالأصدقاء ، وخلط العلم بالشعوذة . وخاصة ان النظرة العنصرية تبدو مغرية للكثير من الشباب محدود الثقافة لأنها أسهل من النظرة العلمية كما أنها غير ضارة بأمن الباحث على المستوى الشخصي وربما تكون مفيدة .

فالنظرة العنصرية ضد اليهود تلقى الترحيب ولو في الخفاء من فئات شتى من الطبقات البيروقراطية الحاكمة في العالم العربي ، ومن الجماعات الدينية الاسلامية والمسيحية المتطرفة التي تسعى الى الحكم . والقانون في مصر مثلاً يحرم العنصرية رسمياً ، ولكنه يعاقب فعليا كل من يقف ضد كامب دافيد أو المعاهدة المصرية الاسرائيلية وضد كل من يقف ضد التطبيع بين مصر واسرائيل ، وفي عبارة واحدة لا يتعرض أمن أى باحث للخطر اذا كان ضد اليهود ، ولكنه يتعرض للخطر اذا كان ضد الصهيونية . ويصل الخطر الى حد التهديد بالاعتقال من جماعة كاهانا الاسرائيلية الصهيونية .

وهذه النظرة العنصرية ، والتي لا تتمثل فقط في هذا البحث على صعيد السبنا ، وانما ايضا في كتاب صدر لنفس الباحث في نفس عام ١٩٨٨ عن نادى : سبنا القاهرة بعنوان الشخصية العربية في السبنا العالمية ، وفي كتابات أخرى ، بدأت في الظهور عام ١٩٧٧ بعد زيارة السادات لاسرائيل من قبل بعض الأفراد الذين عجزوا عن مقاومة الصهيونية حتى لا يتعرضوا لبطش السلطة ، وأرادوا في نفس الوقت أن يعبروا عن مشاعرهم الوطنية ضد التطبيع فلقأوا الى الطريق الأكثر سهولة والأمن تماما وهو معاداة اليهود .



يرى الباحث ان السينا الصهيونية ليست السينا التي تعبر عن الأفكار الصهيونية فقط ، وإنما هي أيضا السينا التي تهاجم العرب والمسلمين والكاثوليك والسينا التي تناصر اليهود . وبغض النظر عن تسفيه الباحث لكل من يختلف معه في هذا التعريف ، ووصفه بقصور الرؤية ، بل والقيام بدور سلبى - سواء عن وعى أو عن غفلة - في التنبيه الى خطورة السينا الصهيونية ، أى احتمال التواطؤ أيضا ، فان هذا التعريف يفتقر الى أدنى قدر من المصقولة ، وليس فقط المنهج العلمى أو التفكير العلمى .

وتأسيسا على هذا التعريف يعتبر الباحث أن السينا الصهيونية بدأت مع نهاية القرن التاسع عشر فى أفلام المخرج الفرنسى جورج ميليه ، والتي يقول بالنص انها تعبر تعبيرا صادقا عن الأهداف الصهيونية . لأنها هاجمت العرب كما فى فيلم « ألف ليله » ، وهاجمت الكاثوليك كما فى فيلم « جان دارك » ، وناصرت اليهود كما فى فيلم « قضية دريفوس » .

وكل من يعرف تاريخ السينا وتاريخ الصهيونية يدرك أن الصهيونية لم تكتشف أهمية السينا فى نهاية القرن التاسع عشر لسبب بسيط جدا وهو أن أحدا فى العالم كله لم يكن يدرك أهمية السينا فى ذلك الوقت ولا حتى مخترعها . والعاملين الأوائل فى ميادينها . ولكن هناك من العرب ، ومنهم هذا الباحث ، من ينصون نتيجة للشعور الحاد بالهزيمة والقهر أن الصهيونية قادرة على كل شئ ، ومن بين تلك القدرات اكتشاف أهمية السينا قبل مخترعها أنفسهم .

وكل من يعرف تاريخ السينا وتاريخ الصهيونية يدرك أن جورج ميليه لم يكن صهيونيا ، فلم يقل بذلك أحد فى نحو مائة سنة بكل لغات العالم ، ولم يقل به ولا واحد من الصهاينة أنفسهم . ولكن الباحث يجعل السينا الصهيونية أقدم سينا فى العالم ، ويضيف الى الصهاينة أحد أعظم رواد السينا متطوعا ، ودون مقابل ، نتيجة المزل فى التعامل مع القضايا الجد . ولنفترض أن الباحث يأتى بما لم يأت به أحد من قبل ، وهو أمر ممكن بالطبع . فما هو الدليل الذى يقدمه على صهيونية جورج ميليه غير عناوين بعض أفلامه ، والتي لا يذكر حتى أنه شاهدها ، أو قرأ عنها . هل يكفى عنوان « ألف ليله » ليعنى أن الفيلم ضد العرب ، وهل يكفى عنوان « جان دارك » ليعنى أن الفيلم ضد الكاثوليك ، وهل يكفى عنوان « قضية دريفوس » ليعنى أن الفيلم ناصر اليهود . وحتى إذا كانت هذه الأفلام كذلك ، لماذا توصف بالصهيونية .

ان اعتبار كل من يهاجم العرب صهيونيا ، وكذلك كل من يهاجم الكاثوليك وكل من يناصر اليهود يعنى بيساطة ان الصهيونية ، وهى أيديولوجية ملفقة اذا صح أنها أيديولوجية ، هى أقوى أيديولوجية فى العالم ، وليس هذا بالأمر الصحيح والحمد لله . ولا يعنى ذلك بالطبع التهوين من خطر الصهيونية ، ولكن لا التهوين ولا التهويل يساعد على مواجهة هذه الحركة السياسية العنصرية ، وإنما التفكير العلمى وحده . وقد يخدم الصهيونية المهجوم على العرب ، وقد يخدمها أيضا مناصرة



غوستا غفراس

اليهود ، ولكن على أى شىء يستند الباحث فى أن كل هجوم على الكاثوليك يخدم الصهيونية . وقد تستخدم الصهيونية هذه الفكرة أو ذلك العمل لخدمة أهدافها ، ولكن هذا لا يعنى أن كل ما تستخدم الصهيونية من أفكار أو أعمال يوصف بالصهيونية . بل ان استخدام الصهيونية لقضية دريفوس لا يعنى ان دريفوس كان صهيونيا ، أو أن كل من تعاطف معه كان صهيونيا ومنهم الكاتب أميل زولا .

ويقدم الباحث جدولاً غريباً يضع فى ناحية منه بعض الأفلام التى أنتجت عن قضية دريفوس ( مرة أخرى ولن تكون أخيرة مجرد عناوين » . ويضع فى الناحية الأخرى من الجدول بعض الأحداث المتعلقة بالصراع العرقي الصهيوني مؤكداً بذلك فكرة التخطيط التأمري التى تسيطر على عقله . وكأن الصهيونية تحكم العالم بالفعل من أقصاه الى أقصاه . بل انه يذكر ذلك صراحة عندما يقول بالنص « ان السينما المحلية فى أوروبا وأمريكا فى ظل السيطره الصهيونية كانت مغلوله الحرية فى التعامل مع المشاكل الملحة ، ولم تستطع أن تعبر تعبيرا كاملا عن الحياة التى يعيشها السواد الأعظم من الناس الا من خلال الرؤية الصهيونية » . ويذكر أنه لا توجد « أفلام متعددة » عن الشخصيات السياسيه من غير اليهود مثل تشرشل وديجول وايزنهاور ، بينما توجد أفلام متعددة عن بن جوريون وجولدماير وموشيه دايان ، وهى معلومات غير صحيحة ، وتدل على عدم المعرفة بتاريخ السينما .

وتحت عنوان « الكوميديا والصهيونية » يبدأ الباحث بلوم النقاد العرب على عدم رغبتهم فى الايمان بدور ما يطلق عليه الكوميديا اليهودية فى السينما الصامته فى مسانده القضايا اليهوديه ، وكلمة اليهودية عند الباحث مجرد مرادف لكلمة الصهيونية ولا فرق على الاطلاق عنده بين الديانة القديمة والحركة السياسية المعاصرة التى تستخدم هذه الديانة . ويزيد من لوم النقاد

العرب لأن النقد العالمي تنبه الى ذلك . وهنا يستشهد بقول اندريه بازان عن أفلام شابلن بأنها « تشكل أضخم كمية من النقد ضد كل ماهو مقدس » معتبرا أن هذه العبارة تكشف عن حقيقة شابلن وهو في رأى الباحث يهودى صهيونى ارتبط انتاج فيلمه « المهاجر » بصدور وعد بالفور .

واستخدام عبارة بازان على هذا النحو في اطار التعريف غير العقلانى وغير العلمى للسبينا الصهيونية يمثل عدوانا هجيا شرسا على تراث بازان . فلا يوجد في العالم من يملك الحق الدستورى ، والأهم منه الحق الأخلاقى ، في ان يستخدم عبارة لأى كاتب في غير مايقصد هذا الكاتب . ولكن الباحث يعطى نفسه هذا الحق ممتهنا كل أخلاقيات البحث العلمى . وهو يكرر نفس الجرمية مع تراث عظيم آخر هو ايزنشتين الذى يصغه بدوره بالخروج اليهودى الصهيونى . فالدليل الذى يقدمه على صهيونية ايزنشتين انه كان صديقا لشابلن ، وأنه كتب اليه عام ١٩٤١ عن فيلم « الديكتاتور الكبير » وقال له « في مكان ما مشرق الشمس من جديد » .

ان هذه العبارة في خطاب ايزنشتين الى شابلن تعنى عند الباحث ان ايزنشتين يؤيد شابلن في اقامة اسرائيل على أرض فلسطين . والمشكلة هنا ليست مشكلة تعسف في التأويل ، وإنما تلفيق صريح وصيانيه لا يجب ان تنشر على الناس . فلا توجد كلمة واحدة في كل ماكتب ايزنشتين ، ولا توجد لفظة واحدة في كل ماأخرج يمكن أن تشير الى مثل هذا الموقف من قريب أو من بعيد ، ونفس الأمر بالنسبة الى شارلي شابلن . ولكن الباحث وكما أضاف الى رصيد الصهيونية اسم جورج ميليه أيضا شابلن وايزنشتين . وإذا قرأ الباحث كتابى « مدخل الى السبينا الصهيونية » الذى نشره الشهيد الدكتور عبد الوهاب الكيالى في بيروت عام ١٩٨١ لعرف كيف رفض شابلن دعوة بن جوريون ليكون أول مواطن في دولة اسرائيل في خطاب علنى مفتوح نشر عام ١٩٤٧ ، وإذا قرأ الباحث كتاب « عزيزى شارلي » للفنان الكبير كامل التلمسانى الذى نشر في القاهرة عام ١٩٥٧ لعرف موقف شابلن في تأييد تأميم قناة السويس وإدانة العدوان الاسرائيلى على مصر عام ١٩٥٦ .

وتأكيدا لانيانه بسيطرة الصهيونية على العالم يذكر الباحث بالنص ان النقد « العالمى » بعد بازان يعانى من « تسلط الصهيونية عليه بشكل كامل » . وهو حكم مطلق مثل أحكام كثيرة مطلقة في هذا الكتاب . كما يشير ضمنا الى معرفة الباحث بكل النقد « العالمى » بينا العالم أكبر من أن تسيطر عليه الصهيونية ، والنقد « العالمى » أكبر من أن يستوعبه باحث واحد .

وتحت عنوان الفيلم الموسيقى يطلق الباحث حكما آخر عندما يقول بالنص ان اليهود يسيطرون « سيطرة مطلقة على سوق الموسيقى والغناء في أمريكا وأوروبا سواء في مجال النشر أو الاخراج المسرحى أو السينمائى » وهو هنا يعفينا من وصف حكمه بالمطلق لأنه يفعل ذلك بنفسه ،

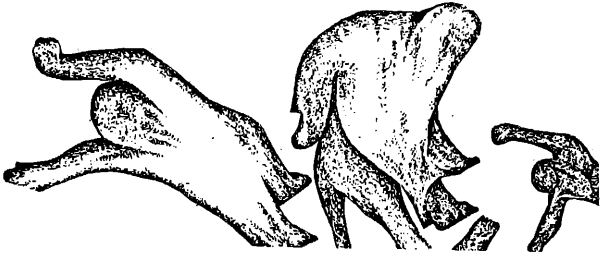


انطونيوني

ويعطينا من التأكيد على أنه لا يفرق بين اليهوديه والصهيونييه ، اذ يستخدم تعبير اليهود في نفس المجال الذي يستخدم فيه تعبير الصهيونية ، ويعطينا ثالثا من التأكيد على ايمانه بسيطرة اليهود أو الصهيونية الخرافيه على العالم .

وفي محاولته المستحيله للتدليل على هذا الحكم يضيف الباحث الى رصيد الأفلام الصهيونية عدداً من روائع السينما العالمية مثل « قصة الحى الغرى » و « صوت الموسيقى » اخراج روبرت وايز ، و « كباريه » و « كل هذا الجاز » اخراج بوب فوس ، و « شعر » و « امادىوس » اخراج ميلوش فورمان ، كما يضيف بالتالى أسماء وايز وفوس وفورمان الى المخرجين الصهاينه أعداء العرب . وهذه الأفلام ليست صهيونية الا فى اطار التعريف المفتوح للباحث للسينما الصهيونية ، والذي يمكن أن يتضمن كل أفلام العالم بما فيها الأفلام العربية أيضا التى تكشف سلبية المجتمعات العربية .

وكل فصل فى البحث يضيف الى رصيد السينما الصهيونية المزيد من الأفلام والمزيد من صناعات الأفلام . يقول الباحث بنفسه انها « لا تخطر على بال أى مثقف سينمائى » دون ان يبرر لنا لماذا تخطر على باله وحده من بين كل خلق الله . فتحت عنوان أفلام الغرب ، أى أفلام « الويسترن » يرى أن هذه الأفلام بدورها تخدم ما يطلق عليه « القضايا اليهودية والصهيونية » . وكما يخلط بين اليهودي والصهيوني ، يخلط بين الصهيوني وغير الصهيوني فيضع فى سلة واحدة أسماء أوتوبريمينجر وجون هيوستون وجورج ستيفنس وستافلى كرامر وانتونى مان وفرد زيمان ووليم وايلر وسيدنى بولاك وجيمس كان وروبرت ردفورد وجورج بيبارد وبرت رينولدز وشاك نوريس وكيرك دوجلاس وبرت لانكستر . وتحت عنوان أفلام الرعب يرى أن هذه الأفلام أيضا صهيونية ، ويجعل من فيلم



« مقصورة الدكتور كاليجارى » من أفلام الرعب ، ومن الأفلام الصهيونية .

بل ان الباحث الذى يصف نفسه بصاحب « التحليل الواعى » ، و « الدارس لتاريخ السينما العالمية » يقدم جدولاً يربط بين ظهور أفلام تتضمن عناوينها كلمة المومياء وبين تواريخ انعقاد المؤتمرات الصهيونية وحرب ١٩٥٦ أيضاً تحت عنوان « سلسلة أفلام المومياء والمغزى وراء ظهورها » . وينسب باحث العناوين والأسماء الفيلم المصرى الذى أخرجه شادى عبد السلام بعنوان المومياء ، ولا يوضح العلاقة بين إنتاجه وبين حرب ١٩٦٧ مثلاً التى وقعت قبل تصويره بعامين .

ومن الصعب فى هذا البحث معرفة الفرق بين عناوين الأبواب وعناوين الفصول والعناوين الفرعية داخل الفصول ولكننا نستطيع أن نعتبر عنوان « الالتفاف الصهيونى حول الأحداث التاريخيه والمعاصره » عنوان الفصل الثانى . وفى هذا الفصل يضيف الباحث الى أعداء العرب واحداً من أعظم الفنانين فى تاريخ السينما وهو ستانلى كيوبريك ، ويضيف الى الأفلام الصهيونية أحد أعظم أفلامه ، وهو فيلم « سبارتاكوس » ، فكيوبريك عنده مخرج « يهودى » اخرج روايه من تأليف « يهودى » و « شيوعى » أيضاً هو الكاتب هوارد فاست ، وكتب لها السيناريو « يهودى » ثالث هودالتون ترومبو كاتب سيناريو « الخروج » الذى أخرجه اوتو بزيمنجر .

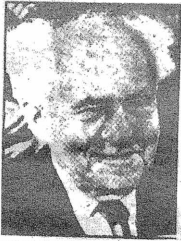
ولست أعرف ان كان كيوبريك يهودياً أم غير يهودى ، وكذلك هوارد فاست ودالتون ترومبو ، كما لا أعرف موقف كل منهم من الصهيونية سواء كانوا من اليهود أم من غير اليهود ، ولاشك فى ان « الخروج » فيلم صهيونى ، وكذلك مخرجه ، ولكن لاشك أيضاً ان فيلم « سبارتاكوس » ليس من الأفلام الصهيونية ، ولا يخدم الصهيونية فى شيء ، وإنما على العكس



تماما . وذلك من واقع مشاهدتي للفيلم ، ويؤيدني في ذلك كل من كتب عنه في مصر والعالم العربى والعالم كله . فاذا وضعنا جانباً رأيي وكل آراء الآخرين وجدنا الباحث يعتمد في هذا الحكم على ديانات وأفكار صناع الفيلم ، وعلى أنه يعبر في رأيه عن خروج آلاف العبيد من إيطاليا باعتباره « المعادل التاريخي لخروج اليهود من مصر بقيادة موسى بعد حياة العبودية في ظل الحضارة الفرعونية وانه يكشف عن مايفعله العرب واصحاب ديانة ايزيس من تكريس للعبودية » . فما هي الصهيونية في رفض العبودية سواء كانت عند الفراعنة أم عند العرب ، وليس هناك شك في ان الفراعنة والعرب عرفوا تجارة الرقيق .

ولا تتوقف قائمة الأفلام الصهيونية عند « سبارتكوس » ، فمن الأفلام الصهيونية في رأى الباحث أيضا « المهنة صحفى » اخراج انتونيوى ، و « مفقود » اخراج كوستاجا فراس ، و « عام الحياة الخطره » اخراج بيتر وير ، و « حقوق القتل » اخراج رولاند جوفيه « و لا تسأل لماذا ، لأنه لا يجب الا بأن الصحفى في فيلم انتونيوى يهودى ، وأن مفقود عن روايه لغامى يهودى كتبها عن حياة صحفى يهودى ، وغير ذلك من الخزعبلات . المهم أن من أعداء العرب أيضا انتونيوى وكوستاجا فراس ووير وجوفيه . والعجيب أن الباحث لا يضيف الى رصيده الصهيونية الا أكبر الأسماء وأعظم المخرجين ، ويترك كل سواقط السينما الذين يخرجون الأفلام الصهيونية بالفعل ، وهى كثيرة ، والأفلام المعادية للعرب والمسلمين بالفعل ، وهى أكثر من الأفلام الصهيونية .

واعترف اننى لم أفهم الفصل الثالث وعنوانه « الصراع بين الأغيار وحتمية نتائجه الصهيونية » . أما الفصل الرابع « التحالف الصهيونى الاستعمارى » لمواجهة الاسلام » فيبدأ



بن جوريون

بحكم مطلق جديد يؤكد سيطرة اليهود والصهيونية على العالم عندما يقول الباحث بالنص « ان المسيحية في السينا كانت دائما صورتها مرهونة ( عفوا لنشر هذه العبارات الركيكه ) بارادة المخرج اليهودي ، وما تتطلبه الأهداف الصهيونية » ، ثم يطلق حكما آخر قائلا « ان ماتعرضت له المسيحية من تشويه وتزييف وسخرية يفوق ماتعرض له الاسلام على يد اليهود والمسيحيين معا » ، والباحث هنا لا ينبه النقاد المسلمين فقط الذين لا يدركون المؤامرة على الإسلام ، وانما النقاد المسيحيين ايضا الذين لا يدركون المؤامرة على المسيحية . فهو أكثر وعياً من الجميع ، ويعرف مالا يخفى على بال الجميع . ومرة أخرى لنفترض أنه يأتي بما يأتي به الأوائل ولا الأواخر ، ماذا لديه لاثبات أن المسيحية تعرضت للتشويه أكثر من الاسلام . لاشيء الا أن هذا يهودى وذاك صهيونى وهذا توم بيكل وبين قوسين اسم يهودى .

أما من تتشرف بهم الصهيونية مجانا في هذا الفصل فهم دافيد بوتنام ( الصحيح بوتنام ) و « اليهودى » اوليفر ستون صاحب « بلاتون » و جيمس ايفورى واسماعيل مارشانت اللذين وقعا في كمين روايات الكاتب « اليهوديه » هانفالا في الأفلام التي أخرجهما ايفورى « مستسلما » وانتجها مارشانت « في غفله » فتحولت « امواله الى وسيلة لمهاجمة الشخصية الاسلامية » . ثم ريتشارد اتنبورو في « غاندى » ، و دافيد لين في « ممر الى الهند » وكلاهما كما يقول بالنص « كان للعناصر الصهيونية الفضل في ظهورهما في ظل امكانيات مادية مذهلة » . وكل هذا عبث لا مثيل له . وهذيان كامل .

وفي نهاية هذا الفصل الرابع يكشف الباحث عن القاعدة التي يتبعها ، وهي قاعدة اكتشاف « السم في العسل » ، وهناك بالفعل أعمال تضع السم في العسل ، ولكن ينبغي لاكتشاف السم من العسل المعرفة . الصحيحة للسم والعسل معاً .

ويعد الباحث في الفصل الخامس وعنوانه « العبقريه المزعومه بين الاحتكار والتكرار

والانتشار الجغرافي « تأكيد » احتكار اليهود لكل الوسائل الفنية والثقافية والاعلامية في امريكا وأجزاء من أوروبا » ويضيف « أن اليهود قد نجحوا في الالتفاف حول بعض الفنانين الأوروبيين والآسيويين من غير اليهود وذلك من أجل ان تتحول أفلامهم الى سلاح قاس في مواجهة الأغيار من غير اليهود » . ويصل بالسينما الصهيونية الى ذروة المجد عندما يضيف الى الصهاينة أسماء برجمان وفيلليني وفيسكونتي وبونويل وكروساوا أيضا . وعنده أن فيليني يقدم « صورة تسعد كثيرا المخططات الصهيونية وتحقق أهدافها ، وتخلق للملاذ الطيعي اسرائيل بريقا مؤثرا على وجدان كل يهودي ما يزال يعيش في أوروبا » ، وذلك لأنه « صنع من الحياة الحلوة وأفلامه التالية صورة لاطاليا القديمة والمعاصرة جعلها في ظل الكاثوليكية مملكة للكبوس والأحلام الخفية » .

ويرص الباحث عناوين مجموعة من أفلام أولئك العباقرة دون أدنى قدر من التحليل ، ويضع بينها عنوان فيلم صهيوني معروف أخرجه دى سيكا وهو فيلم « حديقة فينزي كونتيني » متصورا أن هذه الملاحظة تجعل كل الأفلام التي ذكرها صهيونية بدورها .

وفي الفصل السادس « الشخصية العربية في إطار السينما الصهيونية » يصل الى الحكم بأن « تاريخ السينما العالمية يرتبط بتاريخ الهجوم على الشخصية والشعوب العربية » ، وكأن العالم متفرغ تماما للعرب ، ولا يعنيه شيء غيرهم ، وأن « أعمدة السينما الأمريكية والأوروبية كانوا جميعا من الصهاينة » وكأن أوروبا وأمريكا من القرى الفلسطينية التي دمرها الصهاينة . وفي جرة نادرة على العلم لا يفرق بين فيلم صهيوني رخيص لمخرج تافه ، مثل فيلم « السيفر » اخراج جى . لى . نومسون ، وبين فيلم يؤكد عروبة الأرض الفلسطينية لمخرج كبير ، وهو فيلم « هاناك » اخراج كوستا جافراس .

ان هذا البحث مهدي في الصفحة الثانية منه الى « الأديب الفنان الكبير سعد الدين وهبه والى كل صاحب دور في مواجهة العنصرية الصهيونية » ، واذا وضعنا جانبا ان سعد الدين وهبه أحد ناشري البحث باعتباره رئيس الاتحاد العام للفنانين العرب ، لوجدنا أن الباحث يعتقد أن بحثه مواجهة للعنصرية الصهيونية ، ولكنه لا يدرك أن العنصرية العربية ليست مواجهة للعنصرية الصهيونية ، وان الكفاح ضد الصهيونية يتطلب فضلا عن معرفة الصهيونية الكفاح ضد العنصرية بكافة أشكالها ، ولى كل مكان في العالم ، بما في ذلك العالم العربي . والعنصرية العربية صوت ناشئ في تاريخ العالم العربي وحاضره ، ومجرد رد فعل غير عقلاني للعنصرية الصهيونية يمتزج بالخوف والرعب من الصهيونية ، ومن السلطات التي تستسلم للصهيونية .



## الفاشيون قادمون

أحمد يوسف

السينما المصريين ، فإنها سارعت - فى العدد (٢٢) - إلى نشر مقال بعنوان «صورة وصفية لجلسة شعوذة نقدية» لا يعتمد كاتبه على تسجيل وقائع الندوة وإنما - كما يبدو من عنوان مقاله - يهدف إلى اتهام النقاد بممارسة الشعوذة النقدية ، ووصف الانتقاد الذى وجه للكتاب بأنه «مذبحة كاملة بربرية الطابع مشبوهة التوجه .. دارت بتدبير شبه محكم» ، كما وصف النقاد بالكذب ، والغفلة والتغافل ، والذاتية المفرطة ، وفقدان الصلة بالبحث العلمى ، وحكم على المسئول عن إدارة الندوة بأنه «شخصية مترددة يسهل استدراجها ، ثم ألقى على (الجميع) تهمة التطبيع !

وعلى الرغم من أن الدراسات النقدية الجادة تنتظر لعدة أسابيع حتى تجد فرصتها

فى سلسلة ندواتها الأسبوعية ، عقدت جمعية نقاد السينما المصريين يوم الأحد ٢٧ / ١٢ / ٨٨ ندوة لمناقشة كتاب «الشخصية العربية فى السينما العالمية» للكاتب أحمد رأفت بهجت ، الذى تخلف عن حضور الندوة ومناقشة النقاد على الرغم من الموافقة المسبقة التى أبداهـا .

وقد رأى بعض النقاد الذين حضروا الندوة أن منهج الكتاب - الذى يتبنى نظرية المؤامرة اليهودية البروتستانتية على العرب والمسلمين - هو فى جوهره منهج عنصري ، يرد على العنصرية الصهيونية (أو اليهودية كما يفضل الكتاب أن يسميها) بعنصرية عربية اسلامية مضادة ، كما أكد البعض على أن التوافق الذى يعتمد عليه الكتاب بين الصهيونية واليهودية ليس الا طرحا خاطفا للقضية ، لن يخدم فى النهاية إلا الصهيونية .

وعلى حين تتجاهل نشرة نادى سينما القاهرة - فى العادة - ندوات جمعية نقاد



الحجج الموضوعية لمننقديه ، فإنه أخذ يكيل الاتهامات لهم ، فوصفهم بالجمود العقائدى واستخدام أسلوب السرقة والسب العلنى ، والزيف ، والانتهازية ، والوصولية ، والتسلط ، والاسفاف ، والتبجح السقيم ، واستخدام منطق التدليس المبني على الغش والخداع . كما يرى أن النقاد الذين يرفضون المنهج العنصرى للكتاب متهمون بالدفاع عن السينما اليهودية والغزو اليهودى للسينما العالمية ،

وترديد الخزعبلات المنادية بتمجيد الأساطير اليهودية ، والغربة التامة عن الهدف القومى . لكن أخطر ما فى مقاله هو هذا التطابق مع المقالين السابقين فى وصف الانتقادات التى وجهت إلى الكتاب بأنها « مشبوهة التوجه » ، وأن اصحابها « خاضعون للدوافع الفردية وغالباً للأنظمة (!) والجهات القائمة على تملك البعض لصالح أهدافها .. أهداف مريبة وغريبة .. فى جملة محموعة ومدروسة .. ورغبة مريبة فى جعل القارئ يضيع فى مناهة

للظهور على صفحات نشرة نادى السينما ، فإن لجنة تحرير النشرة رأت فى هذا المقال ما يستوجب سرعة نشره على صفحاتها الأولى وفى مكان الدراسة الرئيسية . كما سارعت إلى نشر مقال آخر لكاتب جديد - فى العدد (٢٤) - بعنوان « الأحد الدامى » كان استمراراً لأسلوب المقال الأول ، فاتهم المسئول عن ادارة الندوة « بادعاء الموضوعية وسوء الطوية .. وقلب الحقائق .. حتى أنه غادر قاعة الندوة منكس الرأس مفكك الأوصال » . وبينما خص أحد نقاد السينما بالاتهام والغرور والتعالى والاحساس بالفوقية واستخدام ألفاظ نابية ، فإنه اتهم الحاضرين (جميعاً) بالتأمر « المزيب فى توجهاته » ، وبأنهم يدعون إلى الزبىان مع الكيان الصهيونى ، وإلى الفتنة الطائفية ، وانتهى باتهامهم بمناقضة القرآن !

ثم خصصت نشرة النادى فى عددها رقم (٢٥) اثنتى عشرة صفحة لمؤلف الكتاب المذكور ، وبدلاً من أن يرد على

للمقالات التي تؤيده ، لكنه (بملك) أيضاً حق رفض تلك التي تنقد كتابه ، بحيث يكون خصماً وحكماً في آن واحد . سارع القائمون على مجلس التحرير إلى فتح الباب على مضراعيه أمام المقالات التي تهاجم من انتقدوا الكتاب لطرحه رؤية عنصرية ، لكن (معظمهم) أقر الاسراع بخلق باب الحوار - الذي لم يبدأ - عندما تقدم النقاد، الذين استخدمت صفحات النشر ذاتها لتطويهم بالأحوال ، والذين رأوا أن الفاشية بدأت تطل برأسها على صفحات النشر ، تقدموا بمقالات لا تحتشد بالشتائم أو التكفير أو الاتهام بالعمالة ، لكنها تدعو إلى تبني منهج علمي ، وتقدمي ، في بحث قضية الصراع العربي الاسرائيلي .

وهكذا رفض (معظم) القائمين على مجلس تحرير نشرة نادى سينما القاهرة اتباع أبسط قواعد الديمقراطية التي تؤكد على حق الرد ، واختاروا أن يدافعوا عن الفاشية والفاشييين .

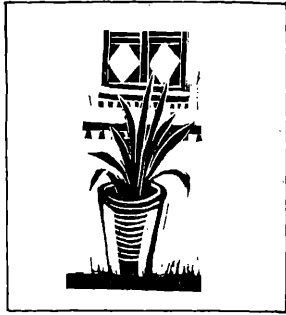
...

ومن بين تلك المقالات التي رفض نشرها نادى السينما ، ننشر المقال التالي الذي تعرض صاحبه - كمسئول عن إدارة الندوة التي ناقشت الكتاب - للتجريح والسخرية على صفحات النشر ، بينما لم تتح له الفرصة لاستخدام حق الرد على نفس الصفحات .

### النقد على الهوية

#### دراسة لحالة كتاب ومقالتين

شاعت خلال ذروة الحرب الأهلية اللبنانية طريقة تبادل فيها الفرقاء قتل بعضهم البعض بما عرف باسم (القتل على



المصطلحات .. وإلغاء العقل من أجل هدف رخيص .. يثير الشكوك والتساؤلات .. ويحكمه السعي إلى المهرجانات التي تقيمها اسرائيل وإلى مراسلة مجلات يهودية .. واستخدام الحبر السرى !

وعلى الرغم من أن هذه الاتهامات الخطيرة بالعمالة والجاسوسية تبدو وكأنها تهدف إلى التجريح الشخصي لأحد النقاد (وبطانته ، كما يذكر المقال) ، فإنها تهدف في الأساس لارهاب كل من يتصدى للكشف عن المنهج العنصري للكتاب . وبدلاً من أن تستخدم الفاشية سلاحها القديم (باتهام) خصوصها بالشيوعية ، فإن الفاشية الجديدة اختارت أن تشهر سلاح (التطبيع)!

وفي الوقت الذي سارع فيه القائمون على مجلس تحرير نشرة نادى السينما - والذي يضم بين اعضائه أحمد رأفت بهجت الذي (بملك) حق نشر مقالاته من اثنتي عشرة صفحة ، عما (بملك) حق الموافقة على أن يفتح صفحات النشر



الماء العكر. ومن الغريب أن هؤلاء الذين يدافعون عن الكتاب - كتابة أو شفاهة - يؤسسون أيضاً دفاعهم على نظرية المؤامرة ذاتها، التي (تتعمد) تجاهل نقاط الخلاف الموضوعية، لتثير زويدة تنتج في العادة في تغطية القضية الرئيسية بطبقة كثيفة من الدخان والضباب .

وتحت تأثير ظاهري للمحاولات الفاشلة للتطبيع مع العدو الصهيوني، ونمو الجماعات التي تستغل الدين والتي يتزايد تأثيرها يوماً بعد يوم، يقترح كتاب أحمد رأفت بهجت حلاً توفيقياً - أو بالأحرى تلفيقياً - لاستغلال هاتين الظاهرتين داخل مجال النقد السينمائي . وكان من الممكن بالفعل أن ينتج عن هذا الحل التوفيقى منهج جديد يكتسب احترام الكثيرين، لولا ذلك التعجل والخفة اللذان عامل بهما الكتاب مصطلحاته، واسراعه للتمسك (بأسهل) الطرق بتبنى نظرية المؤامرة التي تفترض - من وجهة نظر الكتاب - أن ( كل ) العالم،

الهوية) حين كان يكفي أن يصدر حكم بالاعدام على منى أو شيعى أو مارونى - رمياً بالرصاص - بمجرد الاطلاع على هويته أو بطاقته الشخصية، حيث كان الاسم - مجرد الاسم - كافياً للإشارة إلى ديانته، ومن ثم إلى مصيره إذا ما كان الموت أو فرصة جديدة للحياة .

وقد تبنى كتاب « الشخصية العربية فى السينما العالمية » لأحمد رأفت بهجت مثل تلك الطريقة فى النقد على الهوية، حيث أصدر حكمه على المخرجين اليهود والبروتستانت - هكذا - بأنهم يعمدون إلى تسويه صورة الإنسان العربى، بينما أشاد بالمخرجين الكاثوليك، الذين يراهم يقفون إلى صف العرب والمسلمين، وتبريره لذلك أن الكاثوليك يقفون من اليهود والبروتستانت موقفاً رافضياً، وهكذا يصير عدو عدوى هو صديقى !! لكن الكتاب لم يمتد - فى هذه المرحلة على الأقل - ليشمل المخرجين الأرثوذكس، واليونانيين، والبراهمة، وكل الديانات الأخرى وما يفرغ عنها من مذاهب وملل، ولعله يفعل ذلك فى جزئه الثانى .

وإذا كان هذا الاتجاه الجديد لإصدار الأحكام النقدية على الفنانين وصانعى الأفلام من خلال معتقداتهم الدينية، والذي يؤسس فكرته الأساسية على (نظرية المؤامرة) العالمية ضد العرب - والمسلمين أيضاً - إذا كان هذا الاتجاه قد قوبل بالانتقاد الموضوعى الذى يتناسب مع خطره فى تزيف وعى قرائه (كما ستعرض تفصيلاً فيما بعد)، فإن ذلك لم يعجب الذين يشابعون الكتاب، أو كاتبه، أو يرغبون فى الاصطيد فى



وليس العدو الصهيونى تحديداً ، يقف  
ضدنا ، نحن ليس العرب وحدهم وإنما  
المسلمون ايضاً : من اندونيسيا والفلبين  
واذربيجان ، وحتى نيجيريا .

وإذا كان من حق الكاتب - أى كاتب -  
أن يدافع عما يراه من وجهة نظره  
صحياً ، فإن صاحب الكتاب لم يعدم من  
بدافع عنه ، فظهرت على صفحات نشرة  
نادى سينما القاهرة مقالتان تناولتا -  
مادار فى ندوة جمعية نقاد السينما  
المصريين حول الكتاب. لكن المقالتين -  
أو التقريرين - كليهما تعمدتا عدم الرد  
على الحجج الموضوعية التى ساقها  
منتقدو الكتاب ، كما اتفقا على سرد  
( حدوتة ) الندوة من خلال المزج بين  
القليل من الوقائع الحقيقية ، و  
( اختلاق ) الكثير من الوقائع والأفعال  
التي لم تحدث ، بل محاولة شق قلوب  
الجميع بحثاً عما فى قلوبهم وضمائرهم  
ونواياهم .

ويبدو أن صاحبي التقريرين متأثران

إلى حد كبير بذلك النوع من كتب  
المذكرات والذكريات الذى أغرق  
الأسواق مؤخرًا ، والذي يدعى رواية  
التاريخ من خلال اختلاق القصص  
المثيرة والشائنة ، كما أنهما متأثران  
ايضاً بتيار ( استثمار ) الاسلام من أجل  
اهداف سياسية أو مادية تذكرنا  
بإعلاناتهم التى كانت تخفى أكبر عملية  
نصب شهدتها مصر المعاصرة وراء  
آيات القرآن الكريم . وإذا كنا لن نقف  
كثيراً عند مناقشة صدق أو كذب ما جاء  
فى تقريريهما - فهذا وحده يكفى لتحقيق  
الهدف من وراء تلك الزويدة وهو  
تجهيل القارئ بحقيقة الكتاب والانشغال  
برواية الحوادث - فإننا لا يمكننا أن  
نتغاضى عن تلك ( السابقة ) الأولى  
لأحدهما فى استخدام الآيات القرآنية -  
للمرة الأولى على الإطلاق - فى مقال  
للتقد السينمائى . ونود أن نؤكد له أن  
اعتى الطغاة فى التاريخ الاسلامى كان  
يبطش بالناس مستخدماً الآية القرآنية  
الكريمة ( يعطى الملك لمن يشاء ) ، كما

نذكره بأن ذلك سوف يفتح الباب سريعاً أمام تكوين جمعيات جديدة يمكن أن تطلق على نفسها (جمعية التكفير والهجرة للنقد السينمائي) أو (منظمة الجهاد السينمائي) .

ولقد عكس التقريران لغة تكاد تنتمي لعصور الانحطاط العربى ، حيث يجتمع ادعاء البلاغة الزائفة والفصاحة الكاذبة مع ضحالة فكرية تتناول أعمق القضايا بخفة بالغة ، حيث لايبقى للمصطلحات الدقيقة ( مثل الشخصية ، أو العربية ، أو الاسلامية ، أو اليهودية ، أو الصهيونية ، أو المكارثية ، أو الفاسيسترية !! ) سوى معناها السطحى الساذج الذى تلقى به عقلية العامة من الناس ، أو لعلها بلا معنى على الاطلاق .

لكننا إذا تجاوزنا عن تلك الاتهامات التى وزعها التقريران - بشكل عشوائى - على الجميع ، فإننا لا نستطيع أن نتجاوز عن تلك الجراءة ( ولعل هناك تعبيراً أكثر دقة ) التى أثار بها كاتبا التقريرين قضايا على قدر خطير من الأهمية والحيوية ، وذلك اليقين القاطع المانع الذى تتسم به افكارهما ومفاهيمهما ، على الرغم من الجهل العميق ( إن جاز لنا أن نصف الجهل بالعق ) ، والخلط الفاضح بين تلك القضايا والمفاهيم والأفكار . وعلى الرغم من أن بعض تلك القضايا يمكن أن تكون شكلية ، إلا أن التجاوز عنها سوف يتيح الفرصة لتلويث المناخ النقدي بأفكار دخيلة تماماً على النقد .

فالقول بأن اجتماع بعض النقاد على

رأى هو نوع من المؤامرة يعتبر تطبيقاً لقوانين الطوارئ داخل الساحة النقدية ( حيث ينظر للاجتماعات بنوع من الارتياح ) . كما يبدو اجتماع الرأى تأكيداً لتلك المؤامرة ، وكأن على الجميع أن يتجرعوا مرارة الكتاب ويبدوا استمئاعاً وتذوقاً و ( يشربوه ) حتى الثمالة . لكننا نود أن نؤكد على رأينا الموضوعى ( الذى قد يراه كاتباً التقارير غير موضوعى ) ، أن أى اعمال ابداعية - والكتب من بينها بالطبع - لاتبقى ملكاً لكاتبها وحده بعد نشرها ، وهو نفسه يريد أن تدفع بين الناس ، وهنا تصبح ملكاً لقرائها ونقادها وإذا لم يكن من حق أحد أن يضع قيوداً على تناول عمل ابداعي فى ( غيبة ) صاحبه - هكذا يدعون !! - فإن قبول ذلك يعنى عدم تناول أى عمل ابداعي على الاطلاق مادام صاحبه غائباً .

كما ظهر اتجاه لدى البعض الذين يريدون الأصطياد فى الماء العكر حين ادعوا بأن نقد الكتاب واتهامه بالعنصرية ليس إلا اتهاماً وهجوماً على نادى السينما الذى نشر الكتاب بين مطبوعاته . وهو قول يتسم بالتعسف الشديد الذى يرمى إلى جعل النادى طرفاً رئيسياً فى القضية بهدف تعميق الأزمة ، وكأن نادى السينما والكتاب شئ واحد . ونشرة النادى - مثل أى مطبوعة أخرى - تنشر الكتابات على مسئولية كاتبها الذين يتراوح مستواهم بين العمق والخفة فى تناول ، أو بين الأصالة والادعاء ، بل إن مستوى الكاتب نفسه قد يختلف من مقال إلى آخر دون أن يكون فى ذلك ادانة له أو للمطبوعة التى ينشر فيها .

## حول المنهج النقدي والمنهج العلمي :

تساءل أحد كتابي التقريرين ببراءة كاملة عما يعنيه نقاد الكتاب بالمنهج ، ووند أن نحيله لواحد من أهم الكتب فى هذا المجال (ويمكن له أن يتحرى إذا ماكان مؤلفه شريكاً فى مؤامرة اغتيال كتاب رأفت بهجت) وهو كتاب « النقد الفنى » لجيروم ستولنيتز (ولأسف فأنا لا أعرف حقبة ديانته حتى يسهل الحكم على رأيه) . وطبقاً لهذا الكتاب فإن منهج أحمد رأفت بهجت يعتمد على مايسمى بالنقد القصدى ، الذى يبحث عن (نوايا) الفنان أو مقصده من وراء عمله الإبداعى . ومن أكثر مخاطر هذا المنهج هو النظر للفنان على أن له قصداً واحداً أو فكرة ثابتة واحدة . لكن كتاب رأفت بهجت تجاوز تلك المرحلة لكن يرى هذا القصد الواحد أو الفكرة الثابتة عند كل الفنانين ، فى كل العصور، (شكسبير)، السينما الألمانية منذ مولدها وحتى اليوم ، السينما السوفييتية وعلى الأخص ايزنشتين وتاركوفسكى ، سميل دى ميل ، شابلن ، بيرجمان ، بونتيكورفو ، بيرتولتيللى ، برتولوتشى ، فاسيندره دراش ، روزى ، ولم يستثن سوى .. من ؟! فالنتينو ، وريكس انجرام (!) .

كما أن كتاب رأفت بهجت لم يتوقف عند مفهوم (القصد الفنى) الذى يراه ستولنيتز (ربما لأن ستولنيتز لم يصل إلى مرحلة الدراسات العليا) على أنه القصد النفسى أو القصد الجمالى ، بل امتد بحثه ليشمل القصد الدينى والمذهبى من واقع البطاقة الشخصية !!

وإذا كنا لم ننكر أن لكتاب رأفت

منهجاً ، فإننا نؤكد أنه ليس منهجاً علمياً وهو الأمر الذى يتساءل عنه - بنفس القدر من البراءة - كاتب التقارير ، فأحيله إلى متاخر جديد هو روبرت . تاولس فى كتابه «التفكير المستقيم ، والتفكير الأعوج» حين يتحدث عن أن «أحد الاخطار التى يود المفكر الحريص ان يحمى نفسه منها هو الخطر الذى ينجم عن استعمال الكلمات بمعان مبهمه أو بمعان متقلبة .. اذ ان من المهم ان يقدم لنا صاحب المصطلحات تعريفاً محدداً لها لكى نعرف اذا ماكان يستعمل هذا المصطلح بنفس المعنى فى الاجزاء الأخرى من بحثه» (ص ١٠٩ ومابعدها) .

إن هذا التحديد للمصطلحات ، والاتساق فى استعمالها ، هما من صفات المنهج العلمى ، بل هما من أولياته . وحين لا تعرف ماذا يقصد صاحب كتاب «الشخصية العربية فى السينما العالمية» بالشخصية ، أو العربية ، أو العالمية ، أو الصهيونية ، أو اليهودية ، أو البروتستانتية ، أو الإسلامية ، وحين تستخدم كلمتان (تبدوان) عند العامة من الناس مترادفتين مثل الصهيونية واليهودية على ان لهما نفس المعنى ، يسقط عن الكتاب أى ادعاء تبني المنهج العلمى .

انظر ذلك القول المتسرع الذى يتعامل مع اليهودية ، لا كدين ، وانما كجنسية : «ولو أن الانجليز واليهود والفرنسيين (ولا ندرى سبباً وراء اجتماع هؤلاء بالتحديد فى هذا السياق من الحديث عن فيلم «الناس والنيل») أرادوا ان يسبوا إلى مصر بفيلم لما جاء بأسوأ من هذا الفيلم (ص ٧٧) ، ومرة أخرى حين يتحدث عن «التقاء

المصالح الاستعمارية واليهودية الذى يعد من الأهداف الصهيونية الحيوية» (ص ٨ - لاحظ اضطراب الأسلوب والفكرة) .

وهذا القصور المنهجي ذاته الذى يجعله يرى فى فيلم «عبدالله الكبير» نوعاً من «التربص اليهودى للفضائح التى ارتبطت بشخصية فاروق ... وتصويره كامتداد لسلطين اللبالي العربية» (ص ٧٦) ، فما الذى يدفع (اليهود) للتربص لفضائح فاروق ؟ هل كانوا يؤيدون الثورة التى أطاحت به دون أن نعلم ، وربما كان الكاتب هو الوحيد الذى يعلم بذلك ؟ وهل فاروق نموذج للشخصية العربية (أو الإسلامية) ؟ وإذا كان نموذجاً لها فهل هو النمط الذى يجب أن ندافع عنه ؟

كما ينعكس عدم تحديد المصطلحات وغلطها فى اعتبار فيلم «ابن سعود - ملحمة الصحراء» فيلمًا (عالمياً) وأنه «يعد حدثاً هاماً لابد (!!) وأن نرحب به» على الرغم من أنه مجرد فيلم دعائى أنتجته السعودية بطاقم فرنسى ، لا لتقديم صورة ايجابية للإنسان العربى ، وإنما للتركيز «بشكل رئيسى على الصفات التى كان يتمتع بها الملك عبد العزيز من شجاعة وإيمان وصبر وحكمة وأقدام وسعة أفق ونكاه» .. (ص ٥٦) ولتلاحظ تلك النغمة الدعائية الاعلامية التى قدمت للملك عبد العزيز - كنموذج للشخصية العربية فى رأى صاحب الكتاب - سبع صفات و .... بينما جمعت نموذجاً آخر للشخصية العربية فى نفس الصفحة هو الشريف الحسين ، فأيهما الشخصية العربية التى يجب أن ندافع عنها ؟

ويبدو الخلط فى المنهج ايضاً فى

الفصل الخاص بالتآثر ، حين يضع صاحب الكتاب أتيلاً بين هؤلاء ، التآثر ، على الرغم من أن أتيلاً لم يعرف التآثر يوماً ، كما أنه لا علاقة بين قصة صراعة الوثنى ضد المسيحية (فى القرن الخامس الميلادى) وموضوع الكتاب ، أو حتى بالتآثر انفسهم ، سوى أن أتيلاً كان قائداً لقبيلة الهدن التى كانت تسكن منغوليا ورحلت عنها ليسكنها التآثر بعد ذلك بقرون (انظر : اطلس تاريخ العالم - الجزء الأول - طبعة بنجوين - ص ١١٣) .

كما يعكس ذلك القصور المنهجي نوعاً من السقوط فى العبارات الانشائية الفارغة من المعنى والتى تنتشر فى صفحات كثيرة من الكتاب ، مثل « يمرح الاعلام الصهيونى بلا رقيب أو حسيب أو وازع من ضمير » (ص ٢١) .

## هل ألف ليلة وليلة عربية ؟

هكذا يفترض كتاب رأفت بهجت وكاتبنا التقريرين ، الذين يدافعون عن عالم اللبالي (الاسطورى) على أنه (واقع) عربى . وإذا كنا نتفق على أن الجانب الاسطورى لللبالي لايعبر بالضرورة - فى جانب كبير منه - عن واقع يجب الدفاع عنه ، بل ربما كان يعبر عن واقع متخلف يجب الخروج من برائته ، فإن علينا أن نحتكم إلى متاخر جديد هو كتاب « الثنائية فى الف ليلة » ل احسان سركيس ، والذى ينص على أنه « من الثابت أن مجموعة الحكايات نفسها أقدم من القرن الرابع عشر ... ففى حوالى القرن الثامن ترجم إلى العربية فى بغداد كتاب حكايات فارس هو كتاب (الألف حكاية) الذى يتضمن



حكايات هندية وفارسية وحمل عنوان  
(كتاب ألف ليلة) ..

خلق مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة كل  
من الهند والفرس وأرض الجزيرة  
وسورية ومصر وبلاد الأتراك . (ص  
١٦) .

وإذا كانت الأفلام (العالمية) التي تتعامل  
مع عالم ألف ليلة قد تناولت موضوع  
الجواري ، فهذا ما يؤكد كتاب احسان  
سركيس أيضاً ، ولاريب في أن النساء  
بعامة - في ألف ليلة - كن في خلق القاص  
خاضعات لجو الجوارى ومجالس الشراب  
والطرب والمتعة التي عرفها الحكام وسراة  
التجار ممارسة واستمتاعاً وعرفها  
صغارهم وفقراء الناس سماعاً واشتياًفاً «  
(ص ١٢٣) .

التاريخ بين العرب والمسلمين :  
لقد أدى هذا الخلط بين المصطلحات  
والمفاهيم في كتاب رأفت بهجت إلى  
ترادف مصطلحي « الشخصية  
العربية » ، و « الشخصية الاسلامية » ،  
وقد أثار نقدينا لهذا الخلط كاتبى  
التقريرين ، حتى أن أحدهما وصل إلى  
أنه لم يكن هناك عرب قبل الاسلام ،  
وأنه ليس هناك مسلمون سوى العرب  
( !! ) إذ أننا لا نعرف تاريخا للعرب  
يعتد به قبل الاسلام ... ولا نعرف  
للاسلام موطناً ( ثم عدة كلمات متخلفة )  
غير ديار العروبة .. وهى نظرة تجمع  
الجهل بالتاريخ مع رؤية شعوبية رفضها  
الاسلام لأنها تتناقض مع جوهره ( وهذا  
هو رأينا الموضوعى الذى تؤيده الأدلة ،  
وإن كنا نؤكد على أننا سوف لا نقوم  
بتكفير من يخالفه أو يخالفنا ) .

ولنستعن بمتآمر آخر هو د . محمد  
بديع شريف فى كتابه « المساواة فى  
الاسلام » الذى يحدثنا فى صفحاته الأولى  
عن أنه كان لصناديد العرب - قبل  
الاسلام - من الصولة والجيسروت  
ماللرؤساء الرومان وملوك الفرس ...  
كما قامت فى سوريا ثلاث دول عربية  
قبل الاسلام هى دولة الأنباط فى الجنوب  
ودولة تدمر فى الشمال وبينهما دولة  
القساسة فى الجولان ، كما قامت دولة  
للخميين فى سهول الرافدين .

وهكذا كان هناك عرب قبل الاسلام ،  
فهل ليس هناك مسلمون سوى العرب ؟  
يحدثنا الاستاذ فؤاد شبل فى كتابه عن  
« توينبى وحضارة الاسلام » عن أن  
الدولة الاسلامية أصبحت بعد غزو  
العراق وایران وسوريا ومصر وارثة  
لالامبراطورية الساسانية مثلما ورثت  
ملك الدولة الرومانية كما تأثرت أيضاً  
بالفلسفة الهلينية ، كما ضمت تحت  
جناحها أجناس العرب والأتراك والفرس  
والهنود والمغول والبربر .

وإذا كان الاسلام - كدين - استطاع أن  
يجمع فى بوتقته كل تلك الأجناس  
والحضارات ، إلا أنها لم تصبح يوماً  
كتلة صماء ، بل ظل كل منها محتفظاً  
بتمايزه حتى أنه انبثقت عن الاسلام  
مذاهب دينية مختلفة عبرت عن التفاعل  
بين جوهر الاسلام وتراث كل مجتمع  
على حدة .

ومثلما لم يعبر العالم الاسلامى فى  
امتداده المكانى عن شخصية واحدة  
يمكن الحديث عن صفاتها الثابتة  
والموحدة ، فإن التاريخ الاسلامى - فى

امتداده الزماني - قد شهد تفاوتاً هائلاً  
فى تكوين الشخصية العربية والشخصية  
الاسلامية ، تراوح بين الايجابية  
والسلبية ، والقوة والضعف .

وعلى الرغم من بعض الصفحات  
الناصعة فى تاريخ الحضارة الاسلامية ،  
الا أن الموضوعية العلمية تقتضى أيضاً  
الكشف عن صفحات أخرى تعبر عن  
وجه قبيح للشخصية العربية ، تكشف  
عنها لابقصد التشويه أو التحريف ،  
وإنما من أجل صنع شخصية عربية  
ايجابية تتجاوز سلبياتها لا أن تتعالمى  
عنها . وسوف يدهش كتبة التقارير  
حين يعلمون أن المراجع التقليدي فى  
التاريخ الاسلامى (مثل تاريخ الخلفاء  
للسيوطى أو الكامل لابن الأثير) قد  
تناولت ذلك الوجه القبيح على نحو أشنع  
مما يتصوره أى مخرج يهودى أو  
بروتستانتى !! وإذا كان لنا أن ندافع عن  
الشخصية العربية ككتلة صماء واحدة  
فهل يجب أن ندافع عن يزيد بن  
معاوية ، قاتل الحسين ، الذى أمر جيشه  
فاستباح المدينة المنورة ثلاثة أيام قتل  
فيها أربعة آلاف وخمسمائة مسلم ،  
وفقت فيها بكارة ألف بكر ؟ أم ندافع  
عن الوليد بن يزيد الذى اشتهر بالمجون  
والشراب واللواط وورق المصحف  
بالسهام ؟ أم ندافع عن عبد الملك بن  
مروان الذى أفتى بأن « من أراد جارية  
للتلذذ فليتخذها بربرية ، ومن أراد أن  
يتخذها للولد فليتخذها فارسية ، ومن  
أراد أن يتخذها للخدمة فليتخذها  
رومية » .

(كل الصفات والأفعال التى نسبت  
للشخصيات المذكورة منقولة حرفياً عن

المراجع الاسلامية السابقة) .

حول مفهوم الشخصية العربية :

لعل من أكثر الكتب أهمية حول هذا  
الموضوع هو كتاب السيد ياسين  
« الشخصية العربية بين المفهوم  
الاسرائيلى والمفهوم العربى » ، والذى  
يشير فيه الى مرحلتين أساسيتين فى تاريخ  
البحث عن مفهوم الشخصية القومية :  
مرحلة التفكير المبني على الأفكار النمطية  
التي تحول مفهوم الشخصية إلى قوالب  
متجدة ، أما المرحلة الثانية فهي المرحلة  
العلمية التي تضع فى اعتبارها كل العوامل  
النفسية والاجتماعية والتاريخية للشخصية  
، حيث لا ينظر إليها كوحدة أزلية أبدية  
مصمتة ، بل هى تاريخية فى الأساس (أى  
يجب التعبير عنها فى اطار لحظتها  
التاريخية المحددة فى مجتمع محدد) ،  
وتعبر عن علاقة جدلية بين التراثى  
والمعاصر ، وبين الفرد والمجتمع ، وبين  
الفن والاقتصاد ، وبين الثبات والتغير .  
(انظر ص ٤٢ وما بعدها) .

ومن الواضح أن كتاب رأفت بهجت قد  
توقف عند المرحلة الأولى (غير العلمية)  
فجعل من الشخصية العربية نمطاً ثابتاً  
واحداً . ولنترك السيد ياسين يجب : وهل  
يمكن الحديث عن شخصية عربية  
واحدة ؟ ... إن الحديث عن الشخصية  
العربية لا ينبغي أن يغفل وجود أنماط  
فرعية لهذه الشخصية داخل كل مجتمع  
عربى ... هى الشخصية البدوية ،  
والشخصية الريفية ، والشخصية  
الحضرية ... يتميز كل نوع منها  
بخصائص اجتماعية ونفسية واقتصادية  
معينة ... كما أن التاريخ الاجتماعى لكل

قَطْر من الأقطار العربية من شأنه أن يكسب ملامح الشخصية القومية فيه سمات منفردة قد لا توجد فى مجتمعات عربية أخرى ... ( ص ٧٣ - ٧٥ ) .

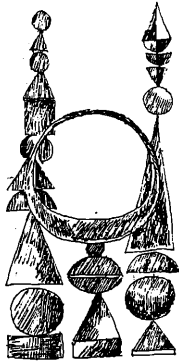
ومن الغريب أن أحمد رأفت بهجت وهو يتعامل مع مفهوم الشخصية العربية لم يحاول الرجوع لأى دراسة علمية للشخصية العربية ، خاصة تلك الدراسات التى قام بها علماء اجتماع عرب ، وهى الدراسات التى لا يمكن وصفها أو وصفها بالتحيّز أو التشويه ، لكن منهجها العلمى لم يمنعها من الإشارة القومية للجوانب السلبية فى تلك الشخصية .

ولعل أهم تلك الدراسات هى دراسة د . حامد عمار ، والتى طورها صادق جلال العظم التى بلور فيها مفهومه عن الشخصية العربية تحت اسم الشخصية الفهلوية التى تتميز بالمرونة ، والمسايرة السطحية ، وإخفاء المشاعر الحقيقية ، والنكتة المواتية ، والمبالغة فى تأكيد الذات ، والميل الملح إلى اظهار القدرة الفائقة ، والرغبة فى الوصول إلى الهدف بأقصر الطرق واسرعها ، وعدم الاعتراف بالمساالك الطبيعية المشروعة ( انظر كتاب السيد ياسين ) .

لكن ما فعله كتاب أحمد رأفت بهجت هو الاكتفاء بالحديث عن الشخصية العربية ، ليس من خلال تعريف محدد ، وإنما من خلال مفهوم غامض ، أو بدون مفهوم على الإطلاق ، وعلى القارئ وحده أن يصنع صورته الخاصة عن الشخصية العربية على أنها الصورة المناقضة لما تقدمه السينما العالمية كما يراها الكتاب .

### بين اليهودية والصهيونية :

هنا أمسك بنا كاتبنا التقريرين متلبسين بالتفريق بين اليهودية والصهيونية ، ولأنهما مع كتاب أحمد رأفت بهجت - يريان تطابقاً بين اليهودية والصهيونية فانهما يلقيان تهمة التطبيع ( !! ) علينا . وللأسف الشديد ، سوف اضطر إلى أن أفصح عن شركاء جدد فى تلك المؤامرة ، وللأسف أيضاً فأن هؤلاء الشركاء يؤكدون أن من يطابق بين اليهودى والصهيونى يعبر عن موقف صهيونى خالص . لكننا لأنتهم أهدأ بالعمالة والتبعية ( !! ) كما اتهمونا من قبل ، لكننا أيضاً لا نملك إلا أن نشير إلى أن هذا الموقف الذى يوجد بين اليهودية والصهيونية - أن لم يكن موقفاً عنصرياً واعياً - فهو موقف يعبر عن جهل مطبق بحقيقة هذه القضية .



هل هناك أولاً - من يمكن تسميتهم يهوداً؟ (بذلك المعنى العنصرى الذى يضع كل اليهود فى سلة واحدة، و يطلق عليهم صفات جسمانية و ذهنية محددة). فلتحكم إلى الأستاذ الجليل د. جمال حمدان فى كتابه «اليهود أنثروبولوجيا» والمنشور عام ١٩٦٧ فى ذروة الصراع العربى الإسرائيلى، فى مناخ يتميز بالحساسية الشديدة ضد الصهيونية، لكن كان مناخاً أكثر علمية ووعياً و عمقاً .

لم تمنع الدراسات العليا التى حصل عليها جمال حمدان من التأكيد على أن "الحديث عن وحدة جنسية بين اليهود ككل لا محل له من حقيقة أو علم على الإطلاق ... و أن النقاوة الجنسية المزعومة لهم إنما هى محض خرافة" (ص ٧١)، كما يشير (ص ٦٥) إلى أنه ليست هناك - على عكس الزعم العامى الشائع - أى سحنة أو طابع يميزان اليهود، لأنهم ليسوا عنصراً مميزاً عن بقية الشعوب التى يعيشون وسطها فى أنحاء العالم أجمع - كما ترى د. هدى عبد السميع حجانة (فى دراستها المنشورة فى مجلة عالم الفكر المجلد ١٤ العدد ١) أن (الشعب) اليهودى ليس شعباً بالمعنى السياسى المتعارف عليه و هم ليسوا عنصراً مستقلاً، وإنما هم أولاً و أخيراً جماعة دينية . بل إن اختلاط اليهود بالأجناس الأخرى وصل إلى الحد الذى أكتشف فيه بعض غلاة العداء لليهود - مثل ريتشارد فاجنر - أنه تجرى فى عروقهم الدماء اليهودية!! (د. جمال حمدان - ص ٨٠) . كما أن "أسماء يهودية أصيلة وبحثه هى اليوم من أكثر الأسماء شيوعاً بين الملايين من المنحيين فى أوروبا (ص ٧٣).

إن ذلك كله ينسف المنهج النقدى الذى تبناه كتاب رأفت بهجت الذى يعتمد فى حكمة على الأفلام من خلال أسماء مخرجيها أو أسماء شخصياتها، خاصة إذا ما كان البطل يدعى "دافيد" ..

وإذا كان ذلك مجرد خطأ منهجى جديد، فإن آثاره لا تقف عند حد النقد السينمائى، بل تتعداه لتصل للمواقف السياسية أيضاً، خاصة وأن واحداً من كتبة التقارير يدعو إلى تبنى "المشروع القومى الغيور" "لكتاب رأفت بهجت"

وإذا كان كاتب التقرير الثانى يتهم الذين انتقدوا استخدام كتاب رأفت بهجت للفظ الفرنجة (لماذا لم يستخدم مثلاً لفظ الفرنسيس؟) ويحاول أن يقيم علاقة بين هذا الانتقاد للفظ ورواية إسرائيلية يأتى فيها لفظ (افرنجى)، ولتلاحظ مدى دقة المراجع عندهم، و لتحاول أن تفهم العلاقة بين الفرنجة و أفرنجية، إذا كان الأمر كذلك، فإن "سقوط آخر أوراق التوت" لن يسفر إلا عن عورة الكتاب الحقيقية، وهى ترديد الدعاوى الصهيونية ذاتها . الصهيونية "التي تحاول عبثاً أن تجعل من اليهودية العالمية شعباً قومياً وأمة و جنساً مستقلاً وليس مجرد طائفة دينية" (د. جمال حمدان - ص ٨١).

كما يتماثل الحديث عن اليهود كجنس مع "موقف انتهازى ومغرض من أجل تحقيق الأهداف الصهيونية" (ص ٧٢)

وأرجو ألا يصاب كاتباً التقارير بالذهول عندما يعلم أن العداء لليهودية، وتغذية هذا العداء واذكاء ناره، هو موقف صهيونى خالص (انظر كتاب

د. عبد الوهاب المسيرى : الايديولوجيا الصهيونية (ص ٢١٥) ، وذلك من أجل أن تدفع الصهيونية كل يهود العالم للانضواء تحت لوائها . وعلى الرغم من اعلان قادة الصهيونية . الاوائل ( هيرتزل ، وماكس نوردر ، وبيردشفسكى ، واحتقارهم لليهودية كدين بوصفها نظاماً أخلاقياً مقررّاً فإن الصهيونية - كأي أيديولوجية تود أن تكتسب شرعية وأن تجند الجماهير وراءها - تستغل اليهودية لتضفي على نفسها صبغة دينية ... وتظهر الصهيونية كما لو كانت امتداداً لليهودية وليست نقبضها (ص ٢٢٣ - ٢٢٥) .

ويرى د. سعد الدين إبراهيم (انظر كتاب السيد ياسين - ص ٨٩) أن الموقف العربى تجاه الصهيونية ينقسم إلى قسمين : الأول تصور تقليدى ينظر إلى العدو الصهيونى ككيان دينى يشن حرباً دينية عنصرية على العرب ، و بالتالى فإن عنصرية الصهيونية لا يمكن مجابقتها إلا بعنصرية عربية اسلامية . وهذا الموقف يتطابق مع رؤية كتاب أحمد رأفت بهجت و المدافعين عنه ، وللأسف فإن هذا الموقف يخدم - ربما بحسن نية - الصهيونية بأن يكرر دعواها بتطابقها مع اليهودية مما يخلع عليها صفة دينية مقدسة ، ويبرر وجود اليهود كضعب وأمة تحت لوائها ، ويطمس حقيقتها كحركة سياسية انتهازية وثيقة الصلة بالامبريالية .

أما الموقف الثانى تجاه الصهيونية وهو ما ندافع عنه - فهو التصور التقدمى الذى يرى الصهيونية فى سياقها التاريخى ، حيث هى حركة سياسية وليست دينية . ارتبطت بنمو وتوسع الامبريالية الأوروبية

فى القرن التاسع عشر ، وانتشار النزعات القومية العدوانية التى أكدت على الصفات العنصرية و التفوق القومى ، و الحاجة إلى التوسع وتدعيم النفوذ الاستعمارى . كما يرى هذا الموقف أنه إذا كانت إسرائيل قد نجحت فى قيادة اليهود و فى تحويل الدين اليهودى إلى أيديولوجية سياسية عنصرية ، فإن المواجهة لا ينبغي أن تكون بعنصرية مضادة ، أو باستغلال الدين لخلق روح التصبب الأعمى .

ان تصوير قضية الصراع العربى الاسرائيلى على أنها قضية دينية لن يفيد سوى الصهيونية التى " ترى أن فى روح الليبرالية المعاصرة و التسامح الدينى خطراً يهدد بانتهاء دعواهم المزيفة بحقهم فى أرض فلسطين" (د. عبد الوهاب المسيرى - ص ٨١) .

**ليست مؤامرة ، بل اثنتان !!**

هل هناك ما يبرر - إذن - تبنى الكتاب ومن يدافعون عنه لنظرية (المؤامرة) سواء بالنسبة للسنما العالمية أو الساحة النقدية فى مصر ؟ إن تبنى مثل تلك النظرية لن ينجح إلا فى خلق وعى زائف بالقضيتين اللتين اختلطتا أوراقهما معاً

ولهذا بقضية الساحة النقدية فى مصر ، التى يعمد البعض إلى تحويلها إلى صراعات ذاتية خالصة ، خاصة إذا ما تحولت لغة النقد إلى البربرية والاغتيال و سقوط آخر أوراق التوت و أستغلال آيات القرآن الكريم ، وهو ما يعكس عدم قدرة هؤلاء البعض على ممارسة أبسط مستويات الديمقراطية التى لا نجد غضاضة فى أن يختلف معك الآخرون ،

لوجودها ، وهى أيضاً قضية الكتاب الذى أراد أن يكون كتاباً فى السينما فتحول إلى محكمة للتفتيش عن العقائد والمذاهب الدينية .

فهل ساهم هذا الكتاب فى خلق صورة موضوعية للإنسان العربى ؟ هل وضع الصراع العربى الاسرائيلى فى اطاره وسياقه الصحيحين ؟ هو أتاح لقارئه رؤية أكثر حساسية تجاه السينما ، وأكثر عمقاً تجاه قضايا حاضره ومستقبله ؟.

لقد تناول هذا الكتاب كلا من الشخصية العربية ، و السينما العالمية ، على أنهما كل مطلق مصمت ، وبذلك نجح كتاب من قبل فى تشويه صورة الشخصية العربية و السينما العالمية على السواء لكنه كان أكثر ( نجاحاً ) فى أن يجعل العالم كله عدواً لنا ، ليبعد الانظار عن العدو الحقيقى وبدلاً من أن تكون القضية تاريخية سياسية محددة ، جعلها صراعاً أزلياً أبدياً ، حيث لا نعرف من أين نبدأ .

كمانعكس رغبتهم فى محاسبة الجميع على النوايا التى يفترض أنهم يتعمدون أخفائها . بل يصل الأمر لاتهم الآخرين بادعاء الموضوعية !! لكن ذلك الأمر يكشف - ببساطة - عن الجهل (المتعمد مع سبق الاصرار ، بأوليات علم النقد ، و المنهج العلمى ، رغم التمحك بمسألة الدراسات العليا !!

أما القضية الأكثر خطورة فهى قضية الكتاب الذى يدعى الكشف عن المؤامرة الكبرى فى السينما العالمية ضد العرب ، وهو إذ يضح التراث الإنسانى كله فى موقف تشويه صورة الشخصية العربية لا يثير التعاطف مع تلك الشخصية التى يجمع الجميع على تشويهها ، بل يؤكد تشويهها الأصيل الذى يبرر هذا الموقف الذى يقفه التراث الإنسانى منها .

وهى أيضاً قضية الكتاب الذى أراد أن يهاجم الصهيونية فأعطاه المبرر

## بيان من جمعية نقاد السينما المصريين

تستنكر جمعية نقاد السينما المصريين الممارسات غير الديمقراطية لمجلس إدارة نادى سينما القاهرة ، والتي تتمثل فى منع نشر رد الزميل احمد يوسف على مانشر من نشرة النادى عن ندوة ادارها الزميل من ندوات الجمعية ، ومنع نشر رد الزميل سمير فريد على مانشر عن مقال له حول كتاب من مطبوعات النادى ، ورفض حق الزميل مجدى احمد على والزميل سمير فريد فى الاستقالة من عضوية مجلس ادارة النادى ، لتجنب التحقيق فى اسباب الاستقالة ، ومنع نشر نص استقالة كل منهما فى نشرة النادى ، وحرمان أعضاء النادى من حقهم فى معرفة حقيقة مايدور داخل ناديهما وداخل مجلس ادارته .

وجمعية النقاد إذ تستنكر هذه الممارسات غير الديمقراطية ، وتدينها بشدة ، تستنكر أيضا ماسمى ببيان « الاعتذار » الذى صدر عن مجلس ادارة النادى لأنه يبرز تلك الممارسات ، ويخلط الحق بالباطل . وتؤكد جمعية نقاد السينما وقد طالها الاسفاف الذى نشر فى نشرة النادى وطال عدداً كبيراً من أعضائها ، ان الجمعية ولاأى عضو فيها فى حاجة إلى شهادة بالوطنية أو شهادة بالدقة العلمية وخاصة من الذين لا يوجد رأى معلن لهم فى أى من قضايا الوطن أو الثقافة ، والذين لا يدركون أخلاقيات البحث العلمى وأخلاقيات النشر ومدى شقاء الطريق إلى المعرفة . وسوف تعمل الجمعية كما كانت دائما على تثبيت دعائم الديمقراطية ومواجهة التخلف ، والقتال ضد العنصرية سواء فى فلسطين المحتلة أو فى جنوب افريقيا أو فى نادى سينما القاهرة وفى كل مكان .

جمعية نقاد السينما المصريين

١٩ مارس ١٩٨٩

□ الكاتب والقاص الجزائري « مصطفى فاسي » :

## لجأت الى التراث الشعبي للبحث عن جذور عربية للقصة والرواية

مجدى أحمد حسنين





إلى القاهرة جاء الكاتب والقاص الجزائري « مصطفى فاسي » في زيارة عمل ، لجمع المادة الخاصة برسالة الدكتوراه التي يعدها لجامعة الجزائر عن صورة الغرب في الرواية العربية ، وكانت رسالة الماجستير عن « البطل في القصة التونسية من ١٩٠٦ - حتى الاستقلال عام ١٩٥٦ » .

اصدر « مصطفى فاسي » ثلاث مجموعات قصصية هي على التوالي « الأضواء والفئران » و « حداد النوارس البيضاء » و « حكاية عبدو والجماجم والجيل » وله قيد الطبع بمطابع الهيئة المصرية للكتاب مجموعة رابعة بعنوان « القيد والنوارس والبحر » .

في البداية سألته عن السبب في اختيار موضوع الدكتوراه فقال : الموضوع استهواني حضاريا ، وبه جوانب متعددة للدراسة ، وكنت قد اقترحت في اطار تقديم بعض الدراسات لجامعة دمشق التي حصلت منها على رسالة الماجستير ، أضف الى ذلك ان غنى الموضوع وتعدد جوانبه التي من الممكن أن تناقش بحسب بيئات الروائيين العرب ونظرتهم للغرب ، وكذلك بحسب الزمن ، فالملاحظ أن هناك تطورا واضحا في النظرة الى الغرب عبر الزمن ، والرواية التي كتبت في الثلاثينات تختلف تماما عن التي كتبت في الثلاثينات ، والروائي المصري يختلف نظره الى الغرب عن الروائي المغربي أو الفلسطيني .

□ وأين تكمن المرتكزات في عالمك القصصى ؟

- الانطلاق في الكتابة عندي يبدأ دائما من الواقع ، ولهذا الواقع طرق متعددة في التشكيل الابداعي الذي يختلف دوما عن الواقع الموضوعي ، ولذلك فإن القصة لدى تظل تختصر في ذهني شهورا ، أو حتى سنوات ، قبل أن أسجلها ، وفي حالات نادرة اكتبها في وقت قصير ، منطلقا في ذلك من حادث ما أو مثير ما ، والذي أراه أن العملية الابداعية فيها كثير من الجهد لأجل استكمال عناصر هذا الحدث في عمل فني متكامل .

□ ذكرت لي أن بداية قراءتك كانت في الأعمال الروائية ورغم ذلك لم تصدر لك أي روايات .. الأمر الذي يجعلنا نساءل كيف تنظر الى الروائيين الجزائريين ؟

- أعتقد أن هناك بالفعل أسماء جزائرية هامة في مجال الرواية ، قد استطاعت أن تفرض وجودها على الساحة الأدبية عربيا ، واستطاعت أيضا أن تصل إلى أسماع القراء في العالم ، وقد ترجم هؤلاء كثير من أعمالهم الى لغات مختلفة ، اذكر منهم « محمود ديب » و « كاتب ياسين » و « مولود فرعون » و « الطاهر وطار » و « عبد الحميد بن هدوجة » و « رشيد بوجدر » وغيرهم من الأسماء التي فرضت وجودها وهي تنتمي الى الجيل الرائد في مجال الرواية المكتوبة باللغتين العربية والفرنسية .

- أما في السنوات الأخيرة فقد بدأت تظهر أسماء جديدة من الكتاب والشباب الذين بدأوا بدورهم يملأون الساحة الأدبية ، ويمكن أن نذكر من هؤلاء « جيلالي خلاص » و « الأعرج واسيني » و « السائح حبيب » و « رشيد ميموني » و « بقطاني مرزاق » وغيرهم .. ولقد خطى هؤلاء الكتاب الشباب بالفن الروائي خطوات متقدمة من حيث الأساليب المتنوعة والتجارب المختلفة ، ونجدهم في بحث دائم من أجل خلق رواية جزائرية جديدة ، خاصة لدى الكاتبين « الأعرج واسيني » و « جيلالي خلاص » .

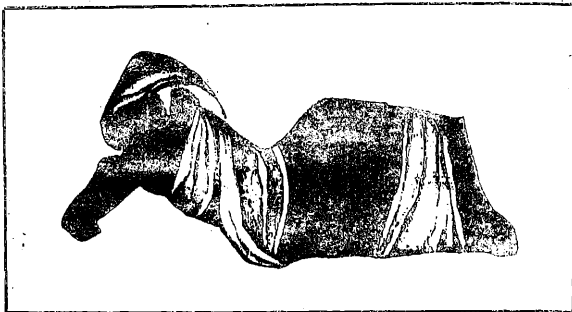
#### □ ولماذا هذان الكاتبان خاصة ؟

- بالنسبة الى « الأعرج واسيني » مثلا ، فقد حاول من خلال الرجوع الى القصة التراثية الشعبية العربية استغلالها استغلالا حديثا في كتابة الرواية ، فنجد مثلا في روايته « نوار اللوز » يعود الى « سيرة بني هلال » واستلهم أسلوبها وبعض شخصياتها ، محاولا أن يخلق نوعا من التوازي بين شخص السيرة وبين شخص آخرين ، ينتمون الى الواقع الاجتماعي الحالي ، ولعل نفس الطريقة استعملها نفس الكاتب مع إحدى رواياته الجديدة التي حاول فيها استغلال شكل « ألف ليلة وليلة » .

وبالنسبة « لجيلالي خلاص » فقد حاول بدوره في روايته « رائحة الكلب » و « حمام الشقق » أن يلجأ الى تاريخ الجزائر منذ الفترة العثمانية ، وان يستغل هذا التاريخ بما فيه من خرافة وأحداث تاريخية معروفة ، وأن يربط كل ذلك بالحاضر مستعملا نوعا من التنقل الزمني السريع بين الماضي والحاضر والعكس ، ولعل من أهم سمات التجديد في هاتين الروايتين ، ذلك الجهد الكبير الذي بذله الكاتب ، فيما يتعلق بلغة الكتابة واستعمال الجملة البلاغية على أرق مستوى .

#### □ وماذا عن القصة القصيرة الجزائرية ؟

- بالنسبة للقصة الجزائرية ، فقد مرت بمراحل عدة ، كانت بدايتها حوالى نهاية العشرينات ، وبداية الثلاثينات ، وكانت تتمثل في محاولات أقرب الى المقال منها الى القصة ، فنجد مثلا « د . عبد الله ركيبي » في دراسته عن القصة الجزائرية يقسمها في هذه المرحلة الى نوعين : الأول يسميه المقال القصصى ، والثاني يطلق عليه الصورة القصصية . وكانت القصة الجزائرية في هذين الشكلين تحمل مضامين اجتماعية أخلاقية اصلاحية على غنومها . ثم انتقلت القصة بعد ذلك لقلعة هامة مع بداية الثورة التحريرية عام ١٩٥٤ ، بعدما ظهرت أسماء جديدة في هذا المجال من بينها « عبد الله ركيبي »



نفسه ، و« عبد الحميد بن مدووجة » و« الطاهر وطار » و« أبو العيد دودو » ومع هؤلاء الكتاب ارتبطت القصة بالواقع أكثر ، كما أنها كانت أكثر تطورا من الناحية الفنية ، وخاصة أن هؤلاء الكتاب جميعا ، اتاحت لهم آنذاك الفرصة ، لكي يطلعوا على الابداع القصصى العربى ، بسبب وجودهم فى البلاد العربية وخاصة فى تونس .

□ وكيف كان التطور الابداعى للقصة بعد الاستقلال ؟

- بعد استقلال الجزائر عام ١٩٦٢ ، توقف بعض هؤلاء الكتاب عن الكتابة ، بينما واصل آخرون ، وانتقل بعض منهم الى كتابة الرواية . ثم ظهر بعد ذلك جيل الشباب ، المسمى جيل السبعينات التى انتمى انا اليه ، هذا الجيل هو الذى تمكن بفضل الدراسة المنتظمة ، وبفضل الاطلاع على التجارب القصصية العربية فى المشرق والمغرب ، وكذلك الاطلاع على تجارب ابداعية عالمية فى هذا المجال ، بفضل هذا كله استطاع هذا الجيل أن يخطو خطوات هامة فى مجال تطور القصة ، فاذا كان كتاب القصة قد بدأوا الكتابة معتمدين على الأسلوب الواقعى الأكثر ارتباطا ، بتصوير المشكلات الاجتماعية ، فى أسلوب أقرب الى البساطة فى اللغة والتصوير والسردي القصصى ، فانهم بعد سنوات من التجربة بدأوا يبحثون عن أساليب جديدة . واذا كانوا - ايضا - قد ظلوا بصفة عامة من حيث المضامين مرتبطين بقضايا واقعهم ومجتمعهم ، فانهم من حيث الاستعمالات الفنية قد بدأوا يوسعون تنوعات كبيرة وكثيرة ، فنجد منهم من اتجه الى الرمز والابحار ، كما نجد من حاول الاستفادة من أساليب الرواية الجديدة فى فرنسا بالذات ، وخاصة عند « آلان روب جرييه » وغيره ، كما نجد منهم من اتجه الى الأسلوب الشاعرى وإلى اللغة الشفافة .

□ وماذا عنك أنت ؟

- أنا جربت اللجوء أحيانا الى التراث الشعبي ، من أجل استعمال قوالب قصصية موجودة في هذا التراث . مع اعطائها مضمونا اجتماعيا جديدا ، وهناك قصة تناولت فيها حكاية موسى ابن صالح والسلطان الأكمل ، وهي حكاية شعبية جزائرية ، تناولتها قصصيا واستعملت نفس القالب والشكل لمحاولة اعطاء بعض التغييرات البسيطة لاعطائها محتوى جديدا يتناسب مع الواقع المعيش .

□ لكنني لاحظت من خلال قراءة بعض القصص في المجموعة الأخيرة وهي « حكاية

عبدو » لجوءك الى الرمز .. فكيف تفسر ذلك ؟

- العملية أحيانا تخضع لمقاييس فنية ، فعندما يشعر المرء انه كلما كتب قصة جديدة ، فعليه أن يبحث عن شكل جديد في اللغة وفي الانحاء في القالب وفي الرمز وغيرها من هذه المقاييس المختلفة . وأعتقد أن الرمز هو الشكل الذي يدوم أكثر ، ويبقى لأطول فترة من الزمن ويظل صالحا لأكثر من زمان ومكان ، والمسألة لا تتوقف عند استعمال قالب بعينه ، فأحيانا استعمل القالب الشاعري في الكتابة القصصية من أجل التركيز القوي في اللغة . ولست أدري إلا أنني أحاول باستمرار ان اطور طريقتي في الكتابة ، وربما في الفترة الأخيرة كتبت قصصا غير مرتبطة بواقع الجزائر مثلا ، ولكنها تنسم بالعمومية والشمولية التي يتقابل معها القاريء في أي مكان .

□ لكن بخصوص لجوء الكاتب الى الرمزية في ابداعه ، خاصة ان البعض يفسر المسألة

بأنه نوع من الهروب من الواقع المقيد للحريات وبالطبع حرية الكاتب ..

- لا أظن هذا ، فأنا لا استعمل الرمز بالمفهوم الذي كان شائعا في التراث العربي الاسلامي في وقت من الأوقات ، كما هو الحال عند « عبد الله بن المقفع » في كتابه « كلیلة ودمنة » في التعبير عن الواقع بهذا الشكل الرمزي ، أما بالنسبة لما ينشر في الجزائر فهو شجاع وصریح ، وهذه حقيقة ، وسأعطي لك أمثلة لكتاب أمثال « رشيد ميموني » و« الطاهر وطار » و« الأعرج واسيني » و« الساجح حبيب » ففي كتاباتهم تشعر بروح النقد الصريح والقوي للواقع المعيش ، كما نجد في الشعر قصائد جريئة جدا ، ورغم ذلك فقد نشرت وطبعت في الجزائر . أما الرمز بالنسبة لي ، فهو نوع من البحث الدائم عن تطوير أسلوبی الفني ، فالرمز - كما ذكرت - أكثر شمولية وأكثر تعبيرا ، خاصة بالنسبة للقصة القصيرة التي هي أقرب الى القصيدة الشعرية ، ولعل هنالك كتابات أخرى في الجزائر تستعمل الرمز بمفهومه السياسي ، ولكنها بدأت متأخرة جدا .



## الحياة الثقافية

---



## شارع ابراهيم داود

لدى الناس « الجماعة » ولذا ينهض  
الشارع فى عدد كبير من القصائد كرمز  
مشحون بقوة تعبيرية منوثة ابداً هي  
النشيد وعكس النشيد هي الخلاص والتهيه  
هي الواقع الذى يبتث الغربة فى القلب  
ويطفئها فى ان يخط شارعا موازيا  
لحلمه النحيف

بالشارع ترتبط المسافة حيث يتجادل  
الزمان والمكان وينهض السؤال :

حين تصوير المسافة وصلا

ووصلا يصير السؤال

والشارع ايضا هو الحلم الجميل الذى  
انقضى « يوما ما » هو الزمن المرجو  
سواء كان قد تحقق ذات يوم فى الماضى  
البعيد الذى كان سعيدا وحل فيه الونام ..  
او ظل يعيش فى المخيلة الجماعية كامل  
نصبو اليه البشرية كلها :

وكنا نصافح بالقلب اشياءنا

لتعرفنا اشياءنا

فماذا جرى ؟

أو أنه ذلك الذى نسعى صوبه .. حيث  
يسند الوجه الانسانى من الطبيعة صفاته  
واستدارة وجه القمر .

شارعا للركض صوب طفولة

بالامس كنت أقيس شارعنا .

لكى اكسوه معنى ما .

شارعنا الذى اعطيته قدسى .

واعطانى شعورا ما .

وحدد لى مساحة بيتنا المرهق

امر الآن عبر بيوته العذراء .

محقوفا .. بخطر ما .

« شارعنا » هي القصيدة التى يفتتح

بها الشاعر ابراهيم داود ديوانه الاول

« تفاصيل »، وفيها يقدم لنا واحدة من

التفاصيل الرئيسية التى تكون عالمه

وتشكل احد محاوره الرئيسية وكأنما

نحن بصدد التجربة الشعورية والحياتيه

فى الديوان تتخلق امامنا بالتدرج حيث

نشارك فى تحديد ملامحها ، وهى تتخلل

البنية الكلية له عبر ايقاع داخلى ينطوى

على عتف مكتوم ترتطم فيه التفاصيل

المتنافرة المتكاثرة فيتولد من الازهاق

والغربة فى الزحام والانكسار زمن آخر

حيث يتشكل ببطؤ وعبر سلسلة من

العلاقات الداخلية والصور المركزة

قانون للكبوة والقيام، فنحن بصدد وجود

فعال ورومانتيكى للذات الشاعرة التى

يلاحقها احساس غامض بالخطر حيث

الانهيار حال وهى تسعى لالتماس الامان

بحرا لفعل غاب فى وعى جماعى  
وجها تهادى فى استدارته

وهناك فى زمن الانكسار الذى يحترفه  
الشارع والبيت والمسافة وحيث الناس  
« فيجتمعون حول غيابهم » ينجلي محور  
الضعف والانهيـار العام (لامجد لى غير  
ضعفى)

وفى هذا الزمن نفسه تتسلل رُوح  
للمقاومة تتخلق فى صورة فريدة —  
وايقاعات مركزة خاطفة تتطور بشكل  
تحتى فى اتجاه المستقبل على العكس من  
المشهد الخارجى الذى هو انهيار  
ورجوع ..

قدم على كتف النهار  
وساعد فى الطمى  
يبحث عن قرار الورد  
عن وطن .

يلتقى الزمانان فى المكان الاليف فى  
الصورة المركزية التى يتمحور حولها  
الديوان الصغير كله - الشارع .

وليت وجهك شطر مفترق .  
فعند هذا المفترق تلتقى شوارع كثيرة  
حيث تكبر الصورة وتتجدد وتوحى لنا  
بالتكاثر والنمو المضطرد ..  
ثم يتزاوج الشارع والبيت .. الجماعة  
والفرد العام - والخاص ..

شارعا يأوى اليه الطيبون  
وبيتا يحج المتعبون اليه

ويعيد الشاعر بناء صوره بعد ان جرب  
الخروج من الغربة .. وحتى من الوجد  
الصوفى المحرق ومن زمن التشيؤ -  
الراسمالى الذى انهك البشر وحولهم الى  
خرق باليه يراها بروح نقدى رغم قناعه  
المتشبيبى ..

عندما كفت قلوب الخلق عن  
عشق التطلع .

ارتدى وجهى وامرق فى ملامحهم  
جميعا .

علنى القاك عند تقاطع العرق  
الميل بالمهانة .

يعيد بناء صورة الشارع « الجماعة »  
ليصنع رمزا اخر حيث تتخلق حياة جديدة  
بعلاقته بالماء .. انه رمز الخلق  
المتجدد .. رغم كل شئ

يرمى على عينين واسعتين شارعنا  
ويبدأ من نقاء الذهن حتى آخر الاسباب  
يقم علاقة بالماء

وبأمرأة بها صفة اختصار الكون فى  
جلباب .  
يميل الى البهـاءة مرة . ومرات يميل  
الى الغياب .

يتخلق الجمالى فى العالم الصغير الذى  
يبدو معقوتا على كف من التوتر المكتوم  
فيه سعيـا للانفراج

فى تفاصيل ابراهيم داود نحن امام  
ديوان جميل . مشحون يستحق القراءة ،  
فهو من ذلك النوع الذى يعطيك جديدا مع  
كل قراءة حيث تتولد من ايقاعاته صورة  
دلالات غنية فيها الحزن والحضان  
والتأهب .. فيها الملامة والوجد  
والترقب ، ولا يقلل من شأنها بعض  
الثغرات هنا او هناك سواء تلك التى  
تتمثل فى فقر المفردات او محدودية  
التجربة التى يجرى التعبير عنها بما هو  
اكبر من طاقتها وكلها ثغرات بوسعنا ان  
نلتمس لها تبريرا فى حقيقة ان هذا هو  
الديوان الاول للشاعر . فتحية ابراهيم  
داود .

ف . ن



## عبد الحليم :

# الشمع الأحمر على أيامنا الحلوة !

### مصباح قطب

من السهل أن تقفشتي ، وتقفش نفسك ، في وضع غير ديمقراطي ، رغم صوتنا العالي المدافع عن الديمقراطية ، وعن حق كل القوى في تشكيل أحزابها وأغانيها .

فأنا وأنت لم تؤمن بعد ، بالعديد الغنائية ، ولم نزل بعد على شيء من الإصرار على الارتباط بعد الحليم حافظ الروح والزمن ، رغم كل شيء .

ول أي رحلة أو لزهة جماعية ، تتكشف قشرتنا بسهولة ، ويلتصع حاسنا الحنجري ، لدى أول اختيار نفمي عبد الحليمي : ابو عيون جريئة مثلاً ، وتسكت كل النعمات الأخرى ، ويندج الكورس : قولوا له الحقيقة ، وثقلت منا سحريتنا المكتوبة بذكاء ، تجاه شباب « لولاكي » ، منكورة على الأجيال الجديدة حقها في اختيار أوتارها ، والتفاعل بالطريقة التي تراها ، رفضنا غالباً ، مع التفاوت الاقتصادي والاجتماعي الرهيب في المجتمع .

ثم يلدف دمة على ما نحن فيه من بؤس ، واقفين على شفا حفرة من ماض تولى ، وعلى شفا حفرة ، لاخطوها ، من مستقبل سوف يأتي ، وخاتين بالشمع الأحمر كل يوم على قلوبنا ، وعلى كفوف ايدينا ، حتى ونحن نصافح اصدقائنا بالحميمية اليسارية المتفعلة عند اللقاءات : ازيك .. ازيك .. [ يرجي هز اليد بقوة عند قراءة كلمة ازيك ] .. باردون .. مهزومون .. مشحون .. وغالباً ، وبالكلية : مؤجلون

وعنا نقب في أحشائنا عن أغاني الشيخ امام وفيروز ومارسيل خليفة التي نحفظها ، لتردها جماعة ، الله أكبر فلا نجد على طرف اللسان منها جملتين على بعضهما ، ومن ثم نعود لنوغل في الدروشة : فات رمشه الجريء وندهني ...



عبد الحليم



فروز

● إن صوتا كالشيخ امام عيسى ، كان حربيا في ظل نهوض وطني ديمقراطي اجتماعي ، أن يصبح معبود الجماهير ، وعابدها ، وفي شاشة الأذن والقلب والعقل الأول ، وهو فينا واحد لأول له ولآخر ، وأروع أناشيد الممّنين في الأرض والدواوين وقوانين العاملين .. في المصانع . والحواري .. المنتصرين حقا .. لكن يا خسارة .. حظنا وحش .. واحد لم يترب سياسيا ، فكان سهلا أن يتقلب من صلاح جاهين إلى محمد حمزة

[ الطبقة أنت بالسادات من رحم الناصرية ] ، وآخر ترى . هو الشيخ ، وربانا ، لكن في الزمن القبيح . ولم يعد لنا إلا اجترار الذي لن ينحى .. زمن عبد الحليم والفتح الصبالي الرائع على الحب ، والربيع ، والخصوبة .. والنهوض من جوف التاريخ السحق ..

ولا عزاء للذين لازالوا يشترتون « أحلى أغاني العندليب » بالقروش العشرة من أسواق العتبة الخضراء ، وللذين يسمعون الكاسيتات ويشاهدون الفيديوها ، ويمصصون : كانت أباما حلوة !

● وهامى ذكرى رحيل عبد الحليم ثيل .. إيه معنى ... فقد نكتفى في هذا المجال بالخبر الذي تنشره الأخبار كل عام ، شبيها بصورة الرجل الانتحاري المتوفى منذ سنوات ، ولا زالت تنشر صورته ، وتقول فيه : أم كلثوم ، وعبد الحليم وفريد الأكثر مبيعا في الشرائط . وفي اليوم التالي يعلق كاتب أو أكثر بالتعليق المعروف والممل ، والذي مؤداه أن عبد الحليم لم يكن يد الضرب أمام الشباب كما قالوا وادعوا ، وقد يتحدث آخر فيكشف ما يسميه صفحات مطوية من تاريخ العندليب ، ينقلها بلاحياء عن صحافة الخمسينات « المطوية » !

● إن قلبي ، وقد يكون ذلك قابلا للتعميم ، يوجعني منذ أيام بقسوة ، تعل على لي هذه الفترة من كل عام ، فذكرى عبد الحليم أصبحت : البلهارسيا ، وكامب ديفيد ، والتزييف حتى الموت ، أو الانقاذ على آخر شعرة ، وأصبحت : من « غير ليه » ، والملافت أولاد ال الذين غنوا لطبا في التلفزيون ، والمخدرات ، وأزمة الدقيق وطلعت رسلان وزكي بدر ، وكل شيء مثل كل شيء ، وبالحليم والحزب الحاكم والبنوك والحياة المخوخة .

## الدوائر الأدبية الغربية تحتفل بـ الذكرى المائة لميلاد يوجين أونيل

- فرق مسرحية تعيد تمثيل مسرحياته
- نشر رسائله لأول مرة في كتاب
- إعادة نشر مسرحياته جميعاً في ٣ آلاف صفحة

تحتفل الدوائر الأدبية في الغرب بمرور مائة عام على ميلاد الكاتب المسرحي الأمريكي يوجين أونيل : فصدر له ، ولأول مرة ، كتاب يضم « رسائله المختارة » وقد وصل عددها إلى ٥١٠ رسالة كتبها محرران فيان ، من بين أكثر من ثلاثة آلاف رسالة . أما الكتاب الثانى ، فهو « أعماله المسرحية الكاملة » في ثلاثة أجزاء ، وصل عدد صفحاتها إلى أكثر من ثلاثة آلاف صفحة .

المسرح الأمريكي لتقديم ماهو سائد : الجرائم ، الجنون ، والسكر ، والجنس ، والأهوال التى تلاقيها العائلة الأمريكية ، لكن كانت التكنولوجيا الكهربائية قد دخلت إلى خشبة المسرح ، وكان على الكتاب أن يستخدموا هذه الامكانية الجديدة .

لم يكن فتح الستار على هذه الموضوعات شيئاً يفتح طريق النجاح ، إلا أن يوجين أونيل كان قد شق طريقه ليصبح أكثر كتاب المسرح نجاحاً واحتراماً في زمانه . فأربع من مسرحياته حصلت على جائزة بوليتزر للأدب ، وتوجت أعماله ببيلة جائزة نوبل للأدب عام ١٩٣٦ ، فكان أول كاتب مسرحي أمريكي يتال جائزة نوبل ، ومازال هو الوحيد الذى نالها حتى الآن .

« كانت أعمالى هى التى ايقظت العالم الخارجى على حقيقة أن « الدراما الامريكية الناضجة » موجودة ، ويمكن أن تعتبر أبعد من أن تكون مجرد تسلية مسرحية »

كتب يوجين أونيل هذا عام ١٩٤٤ في خطاب إلى أحد أصدقائه عام ١٩٤٤ . ورغم أن النقاد يعتبرون انه تقييد لمواضع نفسه ، إلا أنه أساس أى تقييم لأعماله حتى الآن بعد مرور خمسة وثلاثين عاماً على وفاته ، وفي الذكرى المئوية لميلاده .

عندما كان كاتبنا المسرحى يوجين أونيل فى شبابه ، ورث تقليدأ مسرحياً ، كان فى الأساس إطاراً لأعمال عبثية . وعندما اشتد عود كاتبنا ، تحولت خشبة

## □ جدل ونقاش

عن ١٦٥ مثلاً يرتدون مختلف أنواع الأقنعة. أما مسرحية « اللحن الغريب » فصل مناضرها إلى تسع، فكان الستار يرفع الساعة الخامسة والربع بعد الظهر، ويمتح المشاهدون تسعين دقيقة استراحة بعد تمثيل المنظر الخامس الساعة السابعة وال نصف . ومع ذلك تمتعت هذه المسرحية بنجاح ساحق وشعبية واسعة . وحصل بها على جائزة بوليتزر ( الثالث ) ، وتحولت لتصبح أحسن الكتب مبيعاً ، عندما نشرت في كتاب .

لكن هذا كله لم يرض أونيل ، فكتب في أحد خطابه - المنشورة بالكتاب - يقول لأحد زملائه كُتّاب المسرح :

« أكون كاذباً لو قلت اني لم أرحب بالأموال التي درتها على المسرحية ، غير أنني مع ذلك أشعر أن المسرحية قد درّتها في ظل ذريعة كاذبة لنزوة الدعاية الصاخبة » .

### غير مناسب !

ومن السخرية بمكان أن شخصية أونيل كما تظهر من رسائله المنشورة ، تبدو غير مناسبة لما يتطلبه المسرح ، آنذاك ، فقد كان من الناحية الإبداعية سابقاً بلا جدال ، لكنه لم يكن راضياً أبداً عما يحدث على خشبة المسرح ، فقد كان دائم التوتر والإحباط « من تشويه » مسرحياته عندما تنتج عل خشبة المسرح . فهو يكتب عام ١٩٣٤ ، قبل أن ينال جائزة نوبل بستانين فقط :

« إنني آخذ مسرحي بشكل شخصي - إلى حد كبير على ما أعتقد - إلى درجة أنه لن يمر في وقت طويل قبل أن أعزل - وإلى الأبد - كل إنتاج مسرحي ، وأقصر عمل على كتابة المسرحيات فقط ونشرها في كتب للقراء » .



التعقيدات التي واجهته في إنتاج مسرحياته إذن ، جعلته يشعر بالإحباط ، بل وبالقفرف ، وبال حاجة إلى

ومناسبة الذكرى المئوية لميلاد أونيل حدث جدل مرة أخرى حول مسرحياته ، وإذا كان أحد لا يناقش التطور العظيم الذي أدخله على المسرح الأمريكي وبدأت عدة مسارح في أنحاء الولايات المتحدة تتقدم مسرحياته وإن كانت لا تقدم المسرحيات الخمسين التي كتبها كلها . أما المسرحية التي مازالت تجذب رواد المسرح والنقاد على السواء فهي « رحلة طويلة إلى الليل » ، وكانت قد نشرت بعد وفاة إيوجين أونيل ، ثم مثلت على المسرح عام ١٩٥٦ رغم وصيته التي تقول « أرجو ألا ترى النور على خشبة المسرح أبداً » !

ومناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية لميلاده نشر كتاب « خطابات مختارة لايوجين أونيل » [ جامعة ييل - ٦٠٢ صفحة - ٣٥ دولار ، وقام بالتحرير تواليس بوجارد ، وجاكسون . ر . براير ، وقد اختاراً ٥٦٠ خطاباً لأونيل من بين ما يقرب من ثلاثة آلاف خطاب جمعت له . والنتيجة أن تلك الخطابات المختارة شكلت في تتبعها تاريخ حياة أونيل وكتابه وآرائه وملاحظاته ، التي تمكس - للفرابة - خيبة أمله المتزايدة في المسرح في الوقت الذي كان منشغلاً فيه بتوسيع إمكانياته ، وتغييره .

وفي أحد خطابه الأولى كتب ذلك الكاتب المبدع يقول : « أريد أن أصبح إما فناناً أو لاشيء على الإطلاق » ، وأبداً لم يدع المصوم البرمية العملية تقف حاجلاً أمام تحقيق هذه الغاية .

وبعد أن حققت مسرحياته ذات الفصل الواحد نجاحاً كبيراً على خشبة المسرح ، بدأ أونيل يدفع إلى الأمام بحدود المسرح وإمكانياته .

وسرعان ما توالى نجاحاته التي قدمت الجديد في نفس الوقت : « مليونان ماركو » ذات الثانية مناضر - والتي اختصرها - قدمت مناضرها في فينسيا وسوريا وإيران والهند ومنغوليا ، وتطلب منظرها الأول تواجد ما لا يقل

بكتابتها . لكن المسرح يختلف ، فالمرح حياة ، والمفروض أن يعيد الكاتب المسرحي النظر عندما تمثل مسرحياته حياة على خشبة المسرح ، والمفروض أن يكون هناك ارتباط حي متبادل بين الكاتب المسرحي والمخرج . فالكلمة المكتوبة لا يمكن أن تنتج الكثافة المركزة المسرحية على المسرح .

نخصيص نفسه لكتابة المسرحيات فقط . لكن المسرح حياة في حد ذاته ، فكيف يمكن أن يرى شخصياته التي خلفها وقد تجسدت من نبات أفكاره إلى خشبة المسرح ؟ وكيف يمكن أن يطور هذه الشخصيات ؟ الذي لاشك فيه أن المسرحية تكتب لتتلى ، وأبداً لم تكتب المسرحية لتقرأ !

لكن « خطابات المختارة » و « أعماله المسرحية الكاملة » ، أظهرها ايوجين أونيل الكاتب المسرحي أكثر مما أظهرته أية مسرحية من مسرحياته . لقد بدأ بأن حاول أن ينقل الحياة ، كما هي وكما رآها وكما عاشها ، إلى خشبة المسرح ، الحياة في امريكا إبان شبابه .. فإذا كان قد استطاع نقل المشاعر « الصغيرة » فلماذا لا يمكنه نقل المشاعر « الكبيرة » ؟ وإذا كان قد أجاد رسم شخصيته على المسرح ، فلماذا لا ينقل عشرات الشخصيات ؟ فإذا كان رواد مسرحه يتمتعون بفنه ، فلماذا لا يمكنه أن يقول أكثر مما قاله ؟

على أية حال فإن الكتاب التالي الذي صدر بنهاسة الذكرى المائة لميلاده ، قد يسره أكثر من غيره ، فهو يضم مسرحياته كلها في ثلاثة أجزاء تصل عدد صفحاتها إلى أكثر من ثلاثة آلاف . [ المسرحيات الكامل - مكتبة امريكا - في ثلاثة أجزاء تقع في ٣٢٠٣ صفحة - في صندوق واحد معاً - الثمن مائة دولار ] .

ويعتبر هذا العمل الضخم ، أكمل تجميع لأعماله مم حتى الآن . وتضم المجلدات الثلاثة الأنيقة كل مسرحيات أونيل بترتيب تركيبها ونوعيتها ، وليس بترتيب صدورها . وهذه الطريقة تجعل من الممكن تتبع تطور مهارته وأفكاره . لكن لعل أهم ما يمكن تتبعه هو سبب دفته « ووسوسته » تجاه القيود التي يبنى فرضها على المسرح ، بل ويقول عنه النقاد في هذا المجال : انه « يكدى » إذا صح التعبير . فهو عادة ما يكتب مقدمة مطولة لكل مسرحية من مسرحياته ، والحقيقة أنها ليست مقدمة بل هي بحث في شخصيات المسرحية ودورها ، والاطار العام الذي تجري فيه أحداث المسرحية ، ليس هذا فحسب ، بل تتضمن الدراسة معلومات تاريخية أو اجتماعية لا يمكن بأي حال نقلها إلى الانتاج المسرحي .

لماذا أوجد هذا الكاتب المسرحي العظيم مثل هذا التناقض ؟

كتاب رواية كبار كترون ، كانوا يهضون عندما تتحول رواياتهم إلى الشاشة الفضية ، وإن كان عدد كبير منهم لن يناقش القضية . الروائي الكبير نجيب محفوظ كان يقول دائماً عند انتاج رواية من رواياته في السينما « علاقتي بروايتي - عملي الفني - انتهت

إن أعماله تبين بحثه عن الأفضل ، وكبرياء الانحاء لمطالب الواقع . لقد كان يصارع دائماً ضد فنه هو نفسه . كان دائماً غير راضٍ ويريد الأفضل . ولعل هذا الصراع ، هذه « الدراما » ، هي من أفضل إنجازاته التي يتركها في ذكرى ميلاده المائة .

### كتب جديدة من لندن

صدر عن دار الساقي بلندن كتاب « خفايا التوراة : أسرار شعب اسرائيل » للدكتور كمال الصليبي - باللغة العربية . ويهدف المؤلف وضع نظرية حول الجغرافية التاريخية للتوراة على الملح ، للتأكد من صحتها على وجه العموم ، ولتصحح ماورد من أخطاء تفصيلية في كتابه السابق « التوراة جاءت من جزيرة العرب » ، على وجه الخصوص ، وذلك عن طريق إعادة النظر في مجموعة من القصص التوراتية المألوفة على ضوء جغرافية جيرة العرب . وقد اختار لهذه الغاية القصص التي تروى الأسفار الخمسة الأولى من التوراة : التكوين ، الخروج ،

واللاوين ، والعدد ، والثنية . وأضاف إليها قصة واحدة من أسفار الأنبياء وهي قصة النبي يونس .

العرب .

ويقدم المؤلف كثيراً من الاجتهاد والتبصير ، ساعياً إلى تقديم الأدلة المقبولة ، المبنية على الاستقراء المنطوق من التحليل اللغوي - الجغرافي . وعندما يتناول القصص التوراتية ، يستخرج العناصر المختلفة التي تتكون منها ، متوخياً الدقة العملية في التفرقة بين الواقعة التاريخية ، والاسطورة ، والخرافة .

واعتمد المؤلف في بحثه على النص العبري الأصل للتوراة ، مستنداً في تحليله إلى المقابلة اللغوية بين أسماء الأماكن الواردة في التوراة ، وتلك التي مازالت موجودة حتى اليوم في جنوب الحجاز وبلاذ عسر وغيرهما من مناطق شبه الجزيرة .

والقصص التوراتية التي يعمد المؤلف إلى تحليلها ، من قبل ، انطلاقاً من قناعة بأن أحداثها قد جرت في بلاد ما بين الفرات والنيل ، أي العراق ، والشام ، وفلسطين وسيناء ، ومصر . النظرية الجديدة التي يقدمها الدكتور كمال الصليبي لتحلل عمل تلك

---

## رسالة الكويت من حمد عبد الله الرويح

---

### بدرية

في روايته الأولى « بدرية » سطر القصاص وليد الرجب تسجيلاً واقعياً لتاريخ الكويت الاجتماعي منذ أواخر الأربعينات وحتى نهاية الخمسينات . وتلك الفترة تعتبر من أكثر الفترات التي جرت خلالها تغيرات أساسية في البنية الاقتصادية والاجتماعية والفكرية في الكويت . فخلال تلك الفترة بدأ المجتمع الكويتي يستفيد من خيرات النفط بشكل أو بآخر ، وتغيرت أنماط الأعمال فتحول البحارة والغواصين إلى عمال في شركات النفط أو لدى الحكومة . كما بدأت خلال تلك الفترة تظهر بوادر التغيرات الرئيسية في الحضارة السكانية في الكويت من خلال قدوم الكثير من المصريين والى جانب للاستفادة من فرص العمل الجديدة .

خلال حقبة الخمسينات أيضاً ومن خلال برنامج استملاك الأراضي برزت الطبقات الثرية في المجتمع ، حيث كان من المستفيدين من عمليات الاستملاك عناصر يتصلون بالطبقات الغنية التقليدية أو من أولئك المحظوظين الجدد أي الطبقة الجديدة ... وأيضاً تم خلال عقد الخمسينات انتشار الخدمات التعليمية وتطور الخدمات الصحية ، وإنجاز العديد من مشاريع البنية الأساسية مثل الطرق وإنشاء محطات توليد الكهرباء ومحطات تقطير المياه وتوصيل خدمات الكهرباء والهاتف إلى العديد من المنازل في البلاد سواء كان ذلك داخل المدينة أو في المناطق الجديدة المستحثة - وهكذا فقد انقلبت الكويت من مجتمع ما قبل النفط

نواه لنقابات العمال في قطاع النفط لتحقيق بعض المطالب المعيشية ، وتحسين ظروف العمل ..

إلى مجتمع حديث يتكون ولكنه يعتمد بشكل مضطرب على العمالة الوافدة .

تتطرق الرواية أيضاً إلى السلوكيات الاجتماعية التي تشهت بسبب الثروة النفطية الجديدة والتي حسنت ثروات البعض . وقد أدى ذلك إلى ظاهرة تعدد الزوجات والرغبة في الاقتران من قبل البعض كبار السن « الأثرياء » من بنيات صغيرات في سن حفيداتهم . وهذا يتم تصويره من خلال إصرار « بوتشي » على الزواج من « بدرية » والذي لم تبلغ حتى سن الخامسة عشرة مستغلاً ظروفها المعيشية ، بالرغم من طفولتها وعدم رغبتها في الزواج ..

من خلال الرواية أيضاً يَصَوِّرُ الكاتب العادات والسلوكيات السائدة في تلك الحقبة ، مثل عادات الأعراس والأفراح ووسائل الترفيه السائدة في ذلك الحين مثل العروض السينمائية في البيوت الثرية قبل افتتاح دور السينما الحديثة ..

ويعتبر وليد الرقيب منطقة « حول » مكان أحداث الرواية ويتفنن في وصف المنطقة وجمالها في ذلك الحين « حيث مياه الآبار العذبة وأشجار السدر المثقلة بالبق .. وقع طيور الربيع ومتجعاتها .. يمر لسبول الأمطار .. ومحطات لمستقبعات ما بعد المطر ، الأراضي المنبسطة ، المكسوة بالنوير والخيزر واخضرار يأخذه بالآلآباب السماء الزرقاء صافية نقية ، أو يسبح الغيم فيها مجنل .. الظلال المنعشة في الصيف .. ودفع المواعد والحكايات في الشتاء .. هذا الوصف يمكن أن ينطبق على الكثير من مناطق الكويت خلال تلك الفترة الزمنية مثل السالمية ، والفطاس ، المنقف ، أبو حليفة ، الفحاصيل وغيرها .. ولكن الرواة الجديدة لم تبق من ذلك الجمال شيئاً فقد أحدثت تغيرات أساسية في البيئة الكويتية وأنت أيضاً على السلوك الاجتماعي والأنساب ، واحتل أنماطاً جديدة من القيم البيئية والاجتماعية والانسانية .

لقد حرك وليد الرقيب شجوننا واعدادنا إلى سنوات

لقد أثار وليد الرقيب هذه التحولات بأسلوب قصصي مشوق وحلل هذه التطورات الاقتصادية والاجتماعية وتأثيراتها الإنسانية في مجتمع متخلف يحاول أن يستفيد من ثروته الجديدة . ويجيد الكاتب عندما يصف العلاقات المتوترة بين العمال الكويتيين ورؤساء العمل الانجليز ومقاولي العمال آنذاك ودورهم في اضطهاد هؤلاء العمال الذين هم أصلاً من البحارة والغواصين والذين هجروا البحر بعد أن كسدت اقتصادياته وانتقلوا إلى مصدر الرزق الجديد « البترول » فهو يذكر في هذا السياق مايلى « وطرده المساعد الهندي عدداً من البحارة الذين قل نشاطهم بسبب تعهم أو مرضهم أو كبر سنهم وأصبحت الأشياء والأصوات متشابهة ، وأحياناً تثير الاستفزاز .. وتشاجر العمال مع بعضهم واستخدم الملاحظون عصيهم في أكثر من مناسبة ، وأصبح دق الحديد كأنه دق في أعصاب العمال .. »

الفقرة المثقبة تشير إلى طبيعة العلاقات التي كانت تحكم ادارة العمال الكويتيين من قبل شركة نفط الكويت خلال تلك المرحلة التاريخية . وهي تؤكد الاستغلال لظروف هؤلاء الكمية .. ولاشك أن العاملين في شركات النفط قبل تأميمها يعون تلك الحقائق وقد يوجد حتى الآن عدد من الذين مروا بتلك الظروف وذاقوا من مرها . وفي مكان آخر من الرواية يصور الرقيب نضال العمال من أجل حقوقهم .. فهو يذكر على لسان أحد أبطال الرواية « فهد » : « أما عن اجتناعنا فقد أسفر عن اتفاق حول ضرورة وجود جمعية تمثل العمال في مطالبهم ، على أن نتحار من قبلنا نحن العمال ، ونحن الذين نحدد لها اختصاصاتها ومسؤولياتها والرأى المشترك يقول بأنه من دون هذه اللجنة ، ستصبح مطالبنا العمالية ضعيفة ومشتته .. وغير منظمة .. وستصبح كللتنا غير موحدة » . إذا فإن هذا يعنى بداية تواجد

وبالرغم من أن الرواية قصيرة ( ١٥٢ صفحة ) إلا أنها مليئة بالأحداث ويمكن أن تشكل وسيلة لتعريف الكثير من يجهلون التاريخ الاجتماعي للكويت بذلك التاريخ ووقائعه .. ولاشك ان الرواية تستحق القراءة المتأنية ويستحق كاتبها التشجيع لانناج ابداعات جديدة.

الطفولة والصبا واحيا ذاكرتنا عن الكويت في السنوات الأولى للثروة النفطية . كما إنه أعاد إلى الأذهان في « بدمية » سنوات التفاعل مع الأحداث الوطنية والقومية من حرب السويس وتفاعل الشعب الكويتي مع ذلك الحدث التاريخي الذي لاشك كان منعطفاً تاريخياً في النضال العربي ضد الاستعمار ..

---

## رسالة لينينجراد من صالح سعد

---

# بيتر بروك وبستان الكرز الروسي

باعتباره الأب الشرعي للمسرح الروسي بل والمرجع الوحيد الذي تعتمد عليه معاهد ومدارس المسرح هنا !

واليوم .. وبعد مرور أكثر من ثمانين عاما على ليلة العرض الأولى تلك ، فان الكثيرين يتنبأون بأن رياح التغيير الجديد ( البريسترويكا ) التي تحتاج المجتمع السوفيت لن تترك أحدا في حالة - كما يقولون - حتى ستانسلافسكي نفسه وتأثيره على المسرح السوفيتي !

فقد أصبح هناك - اليوم - من يوجهون النقد الى المسرح القائم باعتباره نموذجاً للثبات وجهود ، وأما مثال هؤلاء القريب فهو أيضا المعلم الأول ستانسلافسكي الذي يرى بعضهم ان أفكاره قد أصابها الجمود من جراء التقيط المبالغ فيه !

وليس هذا كله يبعد عن موضوع العرض الذي أثار هذه المشكلة من جديد ، فالعرض هو نفسه ( بستان الكرز ) ل تشيخوف ، والمسرح هو ( البلشوي

في ١٧ يناير ١٩٠٤ وعندما قدمت فرقة مسرح موسكو الفن لأول مرة مسرحية الكاتب الروسي ( انطون تشيخوف ) بستان الكرز من إخراج مؤسسا ومديرها « قسطنطين ستانسلافسكي » اعتبر النقاد أن هذا العرض هو النموذج الأمين للمسرح الطبيعي ، القادر على نقل الحياة بكل تفاصيلها على خشبة المسرح دون أية فذلكه فنية أو استعراض !

ولكن ومع قيام الثورة الاشتراكية في ١٩١٧ تصور الجميع أن إنبهار النظام الرجوازي القديم لابد وأن يحرف معه مسرح ستانسلافسكي ومدرسته كاملة باعتبارهما نموذجا للمسرح الرجوازي القائم على فكرة الايام والهيمنة على عقول ومشاعر المتفرجين ! وخاصة انه قد صاحب المد الثوري الاجتماعي ، ظهور حركة فنية ضخمة ، أبرزت جرأة بعض تلامذه وحواري ستانسلافسكي نفسه من أمثال فاخخوف وميرخولد وغيرهما ! لكمد ما حدث كان العكس تماما في الواقع . فالي اليوم لم يبق من هؤلاء سوى منهج ستانسلافسكي



آخر ، لكنها كانت بالفعل واقعية مغربة على طريقه  
برخت !

.. ومن ناحية فان بروك الذى التزم بالنص الاصلى  
حرفيا ، الى درجة الالتزام بالارشادات المسرحية التى  
كتبها تشيخوف نفسه ، تقول انه - أى بروك - هو  
واحد من أشد المعجبين بتشخيصه - على حسب  
قوله - بل أنه يرى أنه ليس هناك من بعد شكسير  
وتشيخوف من استطاع التعبير عن الحياة بصدق وعمق

تشخيص



ولكنه يقول أيضا « انه من الأخطاء السهلة النظر الى  
تشيخوف باعتباره طبيعيا » فمسرح انطون  
تشيخوف - لدى بروك - يقوم على فكرة اعطاء  
الانطباعات السهلة المتسلسلة التى تكشف الحياة فى عمق  
وانسيائية خارقين للعادة ، ولكنه أيضا يقول « ان هذه  
السلاسل من الانطباعات هى كذلك سلاسل من  
الاغراب » ..

.. وأذن فقد اتضمت المسألة ..

وخاصة عندما حول بروك خشبة مسرح البلشوى  
الدرامى من تلك المصنفة الفخمة الواقعة فى بؤرة الصالة  
المذهبة للمبنى القيصرى الشاق ، الى مجرد منصبة  
مفتوحة ، محايدة ، مجرد مكان به بعض الأبواب ..  
وكان هذا هو المعادل التشكيلى ( السيتوجرافى ) الذى

الدرامى ( أو ) مسرح جوركى ( اكبر مساح لينيغراد  
العاصمة الثقافية للاتحاد السوفيتى ، ولكن الفرقة  
والاخراج هما الجديد .. فالخرج هو « يتر بروك »  
الانجليزى من أسرة ذات أصل روسى ، والذى يعيش يد  
ثلاثة عواصم كبرى باريس - لندن - نيويورك ويدير  
المعهد الدولى للمسرح فى باريس ، والذى يعتبر واحد  
من أهم رجالات المسرح فى عصرنا بعد برخت وكما  
وصفه الأستاذ فاروق عبد القادر الذى ترجم له كتاب  
( المساحة الفارغة ) والقائم الآن على كتابه الثانى  
( أربعون عاما من المسرح ) .. أما الفرقة فهى فريق  
( أكاديمية بروكلىن الموسيقية ) الأمريكية .. وبالطبع  
فالنسبة هى الانفراج الكبير الحادث الآن بين الدولتين !

فخلال أربعة ليال كاملة العدد فى مسرح جوركى ،  
كان الجمهور الروسى المعتاد على تذوق الكلاسيكيات  
العظيمة فى أطارها الضخم والمهيب ، يمز رأسه متعجبا  
ويلوح يديه متسائلاً : « حسن .. ولكن أين الحياة  
الروسية ؟! » .. ولم تكن المشكلة هى الانجليزية .. لغة  
العرض ، ولا أن بروك قدم عرضا مودرن للدراما  
الروسية الوقورة ، ولا انه - ايضا - قدم تصورا خاطئا  
معارضا لنص تشيخوف !

جوركى



بل أنه يمكن القول ان الأمر كان على العكس تماما ،  
فالعرض تم بشكل أقرب الى الواقعية منه الى أى شيء

فأمام فنان وجهور مسرح له تقاليد العنقيدة في فن التمثيل والفرجة على السواء ، كان يمثل بروك يقدمون طريقتهم الفريدة في الأداء ، والتي لا يمكن بأي حال فصلها على تعاليم ستانسلافسكى ، بينما لا يمكن أيضا غض النظر عن تأثيرات برخت من ناحية وتلك الصور الغابرة لممثل العروش الشعبية المفتوحة من ناحية أخرى !

إنها المعادلة الصعبة ، التي تكشف عن رحابة أفق لا حد لها .. والتي قدمت خلال هذا العرض ببساطة وحيوية مذهنين ! ، بل إن هذه المعادلة هي بالضبط ما يحتاجه الممثل اليوم بعيدا عن النظرة الأحادية واتقاء للخلط المنهجي ، فمسرح اليوم - بل وفن اليوم - هو مسرح وفن الإنسان الصغير - البسيط - الذي تعرض للظمن والمعاملة بما فيه الكفاية ، والذي يحتاج بسدة وكا يرى بروك - أيضا - إلى أن يذهب المسرح إليه ، عابرا حواجز الطبقة الفنية والاجتماعية التي لم تعد تمثل ذلك التباين والوضوح القديم !

قال بروك أنه يبرز معنى النص المتمحور حول فكره البيت الكبير القديم المتداعي .. ثم كانت الاضافة الأخرى والجديدة بالنسبة للجمهور الروسي وهي استخدام « البساط » أو « السجادة » التي تفرد وتعلم وفق تتابع المشاهد والتي قال - عنها بروك - أنها مومياء شرق ، إسلامي ، تبقى لديه من بعد إخراجه لمسرحية ( المؤتمر ) المعدة عن كتاب ( منطق الطير ) للصوفي ( فريد الدين العطار ) !

... في هذا الحيز المختلق داخل المسرح إختلاقا ، وبمساعدة نظام للإنارة يعتمد على أهمية ( كمية ) الضوء وليس لونه ! وبدون حاجة إلى ملابس ومكياج تاريخيان وعلى مسمع من لحن موسيقى هادئة ينساب من بعيد بين المشاهد ، تم العرض المتدفق ، أربعة فصول كاملة دون ملل !

وهكذا نستطيع التوقف عند أكثر النقاط أهمية ، وهي نقطة « التمثيل » والتي أثارت - في رأيي - الجدل كله ،



## « لا أستأذن أحداً »

# ورحلة سميح القاسم الإبداعية المُتواصلة

### نبيه القاسم

الجهات إذا ما تقابلت هذه الحروف واجتمعت واتحدت  
ووجدت القادر على شحنها وأخراجها وقذفها قنبلة  
متفجرة في وجه العدو وزنبقة جميلة إلى صدر  
المحبوب وتفاحة حمراء في يدى الطفل وبندقية جاهزة  
ليد الغدائي المقاتل .

من هذا الإيمان القوى بدور الكلمة كان إنتاج سميح  
المُتواصل وفي مختلف أنواع الألب . فقدم لنا حتى  
اليوم اثنين وثلاثين عملاً إبداعياً هي :

ست سريبات شعرية . وسبع مسرحيات .  
وروائتان . وسبعة عشر ديوان شعر بالإضافة إلى  
عشرات المقالات التي نشرها في مختلف المواضيع .

وهو ينطلق في إبداعاته من موقف واع لدوره  
ورؤيته الواضحة ويؤكد :

منذ صرخ سميح القاسم في وجه ظالم أمته متحدياً :  
فأشجذ مُداك على جراحي ... إننى قريان كلمة  
وحتى صارح صديقه محمود درويش في إحدى رسائله  
قائلاً :  
. سأكف عن الكتابة إطلاقاً وطلافاً بالثلاث لو فقدت  
الإيمان بطلويد القلم على يد السوط .

مر ما يزيد على ربع قرن في حساب الزمن ..  
وعبر سميح جميع دروب الآلام التي عرّفها شعبنا  
العربي عامة وشعبنا الفلسطيني خاصة .. عجزها وهو  
يحمل صليب شعبه وأمته ويؤكد أن شمس الغد لا بد  
وستشرق .. وظلام الظلام لا بد وله نهاية .

لقد أدرك سميح منذ أول طريقه أهمية الدور المنوط  
بالكلمة في المعركة المستمرة المُتواصلة مع الأعداء ..  
وأمن بقدرة الحروف المُتأثرة على تصديع أعنى

، إن عملية الخلق ثورة دائمة على كل ما هو قائم . ودعوة مستمرة لخلق عالم جديد . وهذه الثورة الدائمة نفسها ينبغي ألا تنقذ نوازنها . وينبغي ألا تخرج من منطقة جذب الموقف الفكري والاجتماعي . وإلا فإنها تتحول إلى ثورة أنارخية قد يهدم جموحها أكثر مما يبنى .

وهذا الموقف الواعي في الرؤية والمُدرَك للحدود المنوط بالكلمة كان ملازماً لأدراك الشاعر للتمام بوجود تطور العملية الإبداعية وكسر المسلمات واختراق المجاهيل والأتان بالجديد دائماً .

هكذا ظل سميح القاسم طوال سنوات عمره الإبداعية يُعلنها صريحة :

.. لم أقل كلمتي الأخيرة بعد .

والكلمة الأخيرة يجب أن تكون مختلفة عن التي سبقتها .

هكذا كانت ولا تزال رحلة سميح القاسم الإبداعية .. رحلة اكتشاف وخلق لا تعرف الاكتفاء والراحة .. رحلة قلق والحاح على الجديد .. ولأن رحلة الآلام طويلة . وكثيراً ما تُصادفه خلالها التكدسات والتكتبات والانحرافات والخبايا التي تلم بشعبه وأمتة . فإننا كثيراً ما نواجهه في حالة من الدون كيشوتية يُواجه العالم بأكمله مُتحدداً . صارخاً . شامتاً . قاذفاً إياه بكل ما تحمل يده . مؤكداً على صموده وتحديه ومُصرأ . على أنه الإيمان نصف الإله وفي كثير من الحالات يُعلنها صريحة أنه الإله الواحد الأحد القادر على كل شيء . فيُشتمخ على العالم من قمة الجبل الأعلى . ويذفقه بقتلة تمحوه . ويصرخ : كن . فيكون . ورغم أن الموت هو المرافق له في رحلته التي لا تعرف النهاية . حيث كان ظل الموت بوصلة أفراد شعبنا الفلسطيني أينما كانوا . فإن سميح - رغم اختيار كلمة الموت لتكون عنوان أو إحدى كلمات عنوان دواوينه الشعرية ظل رافضاً للباس ومُتحدداً للموت ومُصرأً على متابعة الدرب ووصول الهدف ومُؤمناً بقدرته على تحقيق المعجزات .

لكن الذي يلاحظه من رافق سميح القاسم في رحلته الإبداعية الطويلة أن أحداث بيروت عام ١٩٨٢ وما سبقها ولحقها من غزو القوات الإسرائيلية للبنان وحصار بيروت ومُطاردة وترحيل الفلسطينيين

المقاتلين على لبنان وقذفهم للبحر الواسع تنقلهم السفينة اليونانية التي قبلت بهم من ميناء بلقظهم إلى آخر .. وما حدث من مجازر في مخيم صبرا وشاتيلا .. كل هذه تركت أثرها البارز على شعر سميح القاسم . وأول ما بدأ هذا الأثر في الرغبة في البحث عن الجذور للعودة إليها خوفاً من الضياع في هذا البحر اليوناني . أو هذا التراجع الكنعاني الذي بدأ يُدغدغ الكثير من شعرائنا خاصة محمود درويش ومعين بسيسو وعز الدين المناصرة .

كانت « سربية الصحراء » إشارة الانتقال الواضحة في درب سميح القاسم الشعرية فهو يُعلنها صريحة أن جذور العربي عميقة هناك في الصحراء العربية التي خرج منها واليه يعود . إذا كان لابد من العودة .. يعود لا ليقتنع بالهجوم ويعزف عن ملاحقة الآمال وتحقيق الغايات .. وإنما ليستريح ويتخفف من ثقل الماضي والحاضر من جديد وبقوة وإصرار على تحقيق المستحيلات .

صحراء

هذي رسالتنا الثانية

وهذا رسول جديد

يُحطم أصنامك العاتية

وهذا بلال جديد

يؤذن من قمة الهاوية

وهذا كتابك

قومي لحارب ..

هنا كتابك

صحراء

صحراء

بالإضافة إلى هذه الرؤية العميقة الجديدة المنظورة الملتزمة والمشدودة إلى الجذور الرافضة كل محاولات التخلص والانسلاخ والهروب .. فإن « سربية الصحراء » تشكل نقلة فنية منظورة وذات دلالات .. حيث أن التبرة الخطابية المباشرة التي كثيراً ما أشار إليها معظم النقاد الذين تناولوا إبداعات سميح القاسم تبدو خفيفة ومنزوية في هذه السربية وإن لم تتعدم كلياً وتبدو هنا وهناك ببقاوتها ..

وهذا التطور في الرؤية والأداء وصل إلى مرحلة التكامل القريبة من الكمال في معظم قصائد مجموعته . شخص غير مرغوب فيه . حيث نجح الشاعر في

وكان كثيرا على جريد السحر ؟  
 بلادى .. بلادى .. بلادى !  
 أكنث كثيرا عليك  
 وكنت كثيرا على  
 وكنا كثيرا على الأمنيات وفي الخطوات وبين  
 اللغات وبين البشر ؟

نرى ما سبب ازدياد حضور هذه النبرة الحزينة  
 الحارقة الملحاحة فى قصائد سميح القاسم  
 الأخيرة .. ؟؟

- هل هو تشتت الفلسطينيين الجديد والمُتجدد أبدا .. !!  
 - هل هو الوضع العربى العام الموصول الى درجة اليأس  
 والاحباط والقرق !!  
 - هل الرسائل المُبادلة بينه وبين محمود درويش لعبت  
 دورا مهما فى هذا التحول لما اتسمت به الرسائل العديدة  
 من الذاتية المغرقة فى الحزن والتشريح والتعذيب  
 الذاتى فى هذا الواقع العربى والمالئ الغريب !!  
 - هل هى المنون المتلاحقة والشعور باستحالة تحقيق  
 ما عمل من أجله طوال حياته !!  
 - هل هى الرؤية المستقبلية التى فقدت وضوحها  
 وتوجهها ودلالاتها وما كانت تستقطب حولها !!  
 - هل .. وهل .. وهل .. ؟

أسئلة كثيرة قد تطرح .. وقد تكون سببا فى هذه  
 النبرة الحزينة التى بدأت تطفو على ابداعات الشاعر فى  
 السنوات القريبة الأخيرة .  
 لا أستأذن أحدا :

الديوان الأخير الذى صدر للشاعر فى شهر تموز  
 من هذه السنة ١٩٨٨ عن دار رياض الرئيس للكتاب  
 والنشر فى لندن . أتفق ثُرَيْن غلافه الأول لوحة فنية  
 بريشة الفنانة صبيحة الخير . ويضم بين دفتيه ستا  
 وثمانين قصيدة . فى غالبيتها لم تُنشر من قبل .

قد يُفاجأ القارئ لأول وهلة وهو يواجه فصائد  
 سميح القاسم هذه . وقد يرى فيها خروجاً على المؤلف  
 ويجد الصعوبة فى تقبلها . وفى كثير من الحالات  
 فهما ... صحيح أنه ليس من الضروري أن يفهم  
 القارئ كل قصيدة فهما شاملا مهما بلغت درجة  
 فهمة . وكما قال الشاعر أدونيس : « إن القصيدة  
 العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس  
 الماء . وهى ليست شيئا مسطحا تراه وتلمسه وتحيط به



شحن مفرداته وعباراته بعوالم متكاملة لا تشد  
 القارئ ببنيتها وجرسها وتقطيعاتها .. وإنما تنقله الى  
 عوالم تشده اليها .. تأخذه فى رحلة بعيدة موعلة فى  
 البعد . تستوعبه . تُجرده من فربيته وانتماءاته  
 والدوائر التى يعيش ضمنها .. تجعل الكل يكون  
 الشاعر .. والشاعر يتقصص فى كل واحد .. فيذوب  
 الواحد فى الكل والكل فى واحد .. وتكون همومه  
 همومنا وقضيته قضيتنا . فيجندنا دون أن ندرك ما فعله  
 بنا معه فى الدفاع عن قضيتنا التى أصبحت قضية  
 الجميع .

لكن الملفت للانتباه فى قصائد هذه المجموعة هذه  
 النبرة الحزينة الذاتية القريبة للانكسار الذاتى عند  
 الشاعر . ولا أقصد بكلامى هذا قصيدته « أبى »  
 وه أنت تدرى كم تحبك « الذاتيتين الشخصيتين لوالده  
 وصديقه الشاعر معين بسميو . وإنما قصائد المجموعة  
 الأخرى خاصة قصيدتى « ليل على باب فيدريكو »  
 « وشخص غير مرغوب فيه » :

أكان كثيرا على الفصن طعم الثمر ؟

أكان كثيرا على الأرض ظل الشجر ؟

أكان كثيرا على اللحم عطر السواقى

وضوء الزهور

ولحن القمر ؟

أكان كثيرا على قديم الأصيل



القارئ للولوج الى عالم القصيدة . وتجعله يقف مشدوها لا يعرف من أين يبتدىء والى أين سيصل وكيف سينتهي ..

لم تعد القصيدة عند سميح القاسم فى ديوانه هذا تلك الملحمة الشعرية الطويلة التى تعونها وعرفناها فى قصائد ملحمة مثل : « القصيدة المفخخة » و « شخص غير مرغوب فيه » و « سربية الصحراء » و « الهى الهى لماذا قتلتنى » و « انتقام الشفري » وغيرها الكثير . وانما قصائد قصيرة لا يتجاوز بعضها الأربع كلمات . ولم تعد القصيدة عنده تحمل الاسم الدلالى الموحى وانما نراه يوزع أرقاماً وحرفاً لتتل على القصائد .. منها ما نستطيع تجميعها والحصول على اسم نفهمه .. ومنها ما يستحيل ذلك وينقى مع الحروف والأرقام .. وكأننا بالشاعر يواكب التطور التكنولوجى السريع ويكتفى بالإشارة بالحرف والرقم ليدل على القصيدة . تماماً كما نتعرف على السيارة من أرقامها . وعلى برامج الآلات الحاسبة من الحروف الدالة .

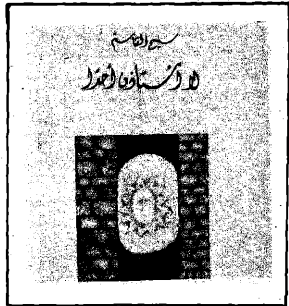
كان وظل لهم الفلسطينى هو الذى يُشغل سميح القاسم . والإنسان الفلسطينى هو المحور الذى لا ينشأ .. بالإضافة الى لهم العربى العام والهموم الإنسانية كلها .. لكن الذى تبدل عند الشاعر هو التعامل مع هذا لهم وهذا الإنسان وهذه القضايا .. فهو لم يعد ذلك الصارخ الغاضب المَهْدَد المطلق كلماته الهادرة المُفْرِعة الأعداء .. وانما الشاعر الواعى العارف كل

دفعه واحدة .. انها عالم ذو أبعاد ... عالم مُتموج مُنداخل كثيف بشفافيته .. تعيش فيها وتمجز عن القيص عليها .. تفردك فى سديم من المشاعر . والأحاسيس . سديم يستقل بنظامه الخاص . تفمرك . وحين تهم أن تحضنها تغلت من بين ذراعيك كالمرج . لكن الصحيح أيضاً أن سميح القاسم لم يعتمد هذه الصدمة للقارئ .. ولم يهدف الى الاتيان بالغريب الغامض .. لأن القصيدة هى التى تتقدم الى الشاعر ليكتبها لا العكس . كما يقول نزار قباني .

والصحيح أن القارئ المتابع لابداعات الشاعر الأخيرة لن يشعر بالصدمة والمفاجأة .. لأنه كان يرافق هذه المراحل الإبداعية المتطورة .. وهذا التحول الملموس الذى بدأنا نلمحه فى قصائده الملحمة عن صمود الفلسطينيين فى بيروت ومن ثم بشكله البارز فى سربية ، الصحراء ، وبقرية من التكامل فى قصائد مجموعة « شخص غير مرغوب فيه » حيث ابتعد عن النبرة الخطابية وبرزت مسحة الحزن المغلفة لمعظم قصائد الديوان ..

لكن قصائد هذا الديوان «لأستاذنا أهدا» رغم أنها تشكل استمرارية لرحلة سميح القاسم الإبداعية المتطورة والمتجددة أبداً إلا أنها تشير الى نقلة كبيرة فى طريقه الشعرى ..

قصائد هذا الديوان تشكل مرحلة متطورة فى الشكل والمضمون ودلالة المفردات ووظائفها واستحالة الصور الشعرية .. وهذه بحد ذاتها تقف مانعاً أمام



ما يدور حوله . الواثق من خطواته المتأكد من انتصار حقه .. لكنه في الوقت ذاته الحزين لشعوره بصعوبة وحتى استحالة تحقيق أهدافه في الوقت القريب .. الخائف أن يعضى العمر ولا يفوز بتحقيق هدفه بأن يرى رايته ترتفع وبنيته يعلو ونشيد يعزف .. فنراه أحياناً يحاول التخفف من كل الهوم ويعلمها صريحة :

لا شأن لى هناك .

مغفرة

مغفرة

يا أيها الملاك !

ثم تعود لنراه يرفض هذه اللامبالاة ويؤكد مستدركاً :

مغفرة

لى وردة هناك

مغفرة

مغفرة

يا أيها الملاك ...

وهذا التحول في التعامل مع ما يجرى حوله لا يعنى أنه غيّر مفاهيمه للواقع وإيمانه بالمستقبل . فهو كما قال ينطلق من منطقة جذب الموقف الفكرى والاجتماعى . وكما قال لينين : « إن الثوريين لابد أن يحلموا » والحلم كما فسره جورج لوكاش « نشاط صحى يملأ الحياة سحراً .. ومعيار الصحة الصادق هو أن الحلم لابد أن يلاحظ الحياة ببساطة . وأن يُقارن بين خيالاته وملاحظاته وأن يُأبّر على تكريس جهوده لتحقيق أحلامه » .

ولأن سميح القاسم شاعر ثورى ينطلق من نقطة جذب الموقف الفكرى والاجتماعى والفهم الموضوعى للتناقضات التى تسود قانون الحياة وفهم منطق حركة التاريخ والتفاعل مع أحداث العصر .. فإنه يؤمن أن الشعر لا يستطيع أن يتغذى على الذاتية الحرة . ويدرك أن نقطة انطلاقه هى الحياة ذاتها .. لكن هذه الرؤية لا تنفى القول : إن الشعر ليس انعكاساً للواقع بل هو إبداع للواقع . وأن الشاعر لا يعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر صدقاً وجمالاً . وأنه يمانى أزمات نفسية ويحس بوطأة آلامها .. وكما قال أدونيس : « إن الشاعر يقترب من الواقع وينتد عن . يندمج فيه ولكنه ما يلبث أن ينفلت منه . يعيه ولكنه يعود فينفيه . وعندما يجد نفسه وحيداً . يعضى لكى يخلق واقعاً جديداً . هو أشبه شئ بالحلم أو

بالرؤيا . والقصيدة التى يكتبها الشاعر هى تجسيد لهذه الرؤيا » .

من هذا المدخل نلج الى قصائد ديوان سميح القاسم الجديد .. هذه القصائد التى قد تُدهش القارئ لاغراق الكثير منها فى صور هى مزيج من السريالية والفرونية والتجريدية .. ويُحطم بها الشاعر الصور التقليدية القائمة على إبراز العلاقات المتشابهة بين أطراف الصورة . على نحو ما يُحدده الوعى والعقل والحواس . فالصور فى كثير من الأحيان حلم تتمرّد على ما تراه العين أو يُحدده العقل .. وأصبح اللاوعى مصدراً لتشكيل الصور .

وينطلق الشاعر فى رسمه لهذا الواقع الذى نعتقه غريباً عن الواقع من واقع معاناة الانسان الفلسطيني فى عشرات السنوات الأخيرة .. وعبره كل طرق الآلام . حتى أنه لم يبق طريق لم يعرفها . ولم يبتكر الانسان العصرى أداة تعذيب لم تُجرب عليه . فقد تخلّلت كل المفاهيم الانسانية بالنسبة للفلسطيني .. وترزعزت الثقة بكل المعايير المُتفق عليها . حتى الروابط التى تغنى بها العربى طوال تاريخه الطويل فقدت معناها ووجد الفلسطيني نفسه وحيداً فى هذا العالم الغريب .. لا أخ يشد أزره . ولا صديق يُخفف عنه . ولا معرفة يُشير اليه . وحتى لا غريب يسلّ غريب - الدار عن أهله . وحيداً وجد الفلسطيني نفسه . مُطارداً من الجميع .. قاتلاً أو مقتولاً .. رفيقه الوحيد فى كل رحلات عمره كاتم الصوت الذى يُوجّه الى رأيه من مطارديه أو الذى يُوجّهه الى رؤوسهم :

زهرة فى جميعه

ريد مبتورة . فى مزهرة

أه يا زنبقتى السوداء

أخفى كاتم الصوت قتيلاً

واختفى بين الشموس المُسمّنة

إننى أدفن فى غرفة نومى

آلة القتل

والقى فى مجارى المدن الكبرى

قتيلاً وقيلاً وقيلاً

غارقاً فى الأبدية

أه يا زنبقتى المشتعلة

جهزت مائدتى

بعد قتل

نقرع الباب وفود القتل .

الجميع بكل ما فيها من جمال وقبح وخير وشر وعادى وغير عادى الى العالم الداخلى عالم الشاعر. الخاص الذى يخلقه ويكون أكثر انسجاما وصداقا وجمالا .. هذا الواقع الجديد الذى هو أشبه بالحلل وتجسيد له . وهو واقع لا وجود له إلا فى ضميره .

أين نحن الآن  
ما الوقت  
وما هذا المكان ؟  
ما الذى يحدث أو لا يحدث الآن  
ألا نأمة إنسى ؟  
ولا صورة جنى ؟  
ولا الأفعى - العصا  
الطير - الحصان  
أين نحن الآن ؟  
ما الوقت ؟  
وما هذا المكان ؟ ص ٤٣

ولا يكتفى الشاعر بالرحيل الى الداخل وخلق الواقع الذى يريده .. وإنما فى واقعه الخاص هذا يخلق ما يشبه التجانس بين المتناقضات والتألف بين الأعداء .. واقع يعيش فيه الطير الى جانب الأفعى وتوضع الزهرة فى مزهرية جمجمة واليد المبتورة فى المزهرية . عالم تتحول فيه عناصر الوجود الى حالات نفسية يعيشها الشاعر :

السنووة احترقت  
هكذا احترقت  
واستوت فى الرماذ الموازين :  
نار وريح  
ونار وماء  
وماء وريح ص ٩٣

لكن الشاعر رغم هذا الجو السريالى وخلخلة المألوف وإعائته للواقع فى صياغة بشكل جديد يُريده هو .. إلا أنه يبرز ويؤكد ثوابت أصبحت من مميزات شعر سميح القاسم

هكذا تنقد الكلمات معانيها .. وتتبدل فى تراكيب جديدة لتعطى دلالات بعيدة لم تعودها .. فالجمجمة مزهرية . واليد المبتورة زهرة . والزنبقة سوداء ومُشغلة . الشمس مُعتمة والسماء مُبهمة ... والجمجمة تتبدل لتصبح وساما فى ياقة الجندى . ووردة الشاعر نجدها على قبر هذا الجندى ..

بهذه الحدة تتبدل الكلمات ودلالاتها . فجمجمة الفلسطيني التى قطعها الجندى ووضعها مزهرية فى بيته يُفأخر بها . وجعلها وساما يُعلقه على ياقته سرعان ما تبدلت لتكون وردة على قبر هذا الجندى المغرور .. ويد الفلسطيني التى ينزها الجندى وزين بها مزهرية الفارغة فى البيت سرعان ما كانت المعول التى خفرت القبر لهذا الجندى :

جمجمتى فى ياقة الجندى  
ووردتى  
فى قبره الطرى - ص ٣١

وصورة الجمجمة تتكرر فى مشاهد مختلفة وبدلالات متغيرة . فهى تسقط عن الرأس وصاحبها فى طريق عروته الى بيته - ص ١٣ .. وهى تسقط عن عنقه قبل أن يحضروا الأشيولة لها وترتك صاحبها صارخا بها مستعظما أن ترجع - ص ٣٣ .. وتعود الجمجمة لتكون مزهرية . ولكن هذه المرة مزهرية للوطن المحبوب الذى يلد فيه الشاعر بنفسه ويقدم مجسمته فداء لحريته واستقلاله - ص ٧٤ .. والرؤوس تسقط عن الأعناق فى رحيل الفلسطيني الجديد القديم دلالة على الضياع والحيرة واليأس - ص ٩٥ .

ومثل الجمجمة تبدلت مواقع ووظائف ودلالات اليد والرجل والعين واللحية والشعر والجلد .. وتجمعت وتفرقت الفاظ فى بناء قد تنهله وقد ترفضه . لتخلق لنا صورا نستكين إليها أو نُثير فيها الفزع والتراجع ... وفى هذا يخرج سميح القاسم عن المألوف فى ذهن القارئ ويجرد الكلمة من شحنها الموروثة التقليدية ودلالاتها الشائنة . فالكلمة عنده تنبئ وظيقتها من خلال علاقتها بما يجاورها من الكلمات وتتصلق من ارتباطها بتجربة معينة أو حالة نفسية واعية أو لا واعية .

هذا التعامل الجديد مع الكلمة .. حرر الشاعر من القواعد المألوفة . والعبارة الجاهزة والدلالات القريبة وساعده على الرحيل من العالم البرائى الذى يرى الأشياء فيه على صورتها الطبيعية المرئية من قبل



وقضيته هي الشاغل الأرحم . لكن الشاعر في قصائده  
ديوانه يبدو كمن وثق من نفسه ومن انسانيته الفلسطيني  
بعد هذه التجارب الطويلة التي خاضها وطرق الآلام  
الطويلة التي اجتازها ، فآثر الامتناع عن الصراخ  
والعويل والندب الذات والتشهير والادانة . فكتم  
حزنه وترفع عن الشتم وآثر أن يترك للمتلقى مهمة أن  
يستشف القضية بنفسه من خلال القصيدة .. وبذلك  
يجعله يحس احساسا قويا ومزلازلا بكافة جوانبها .

لم أجدها في كومة اللحم  
قالوا  
أبصروها في أول القصف  
كانت خلف كيس الرمل الأخير  
وقالوا  
أبصروها في خندق من بعيد  
تنشطي وكان بين يديها وجه طفل  
وقيل كانت تقاثل  
لم أجدها  
عدوت أبحث ليلاً  
من زقاق إلى زقاق  
سألت الناس عنها  
قالوا سمعنا هديلاً  
ورأينا زنايقاً وسنايل  
لم أجدها  
ناديت

دوى ندائي في زوايا المخيم  
احتضنتني ملء رعيي فذيفة  
ثم عادت نثرنتي على ركام المنازل  
ومع الفجر أقبلت لثرائي  
لم تجنني  
وكان بين يديها  
وجه طفل ميت  
وبضع قنابل

ويشهد عظمة الانسان الفلسطيني واصراراً على  
العودة إلى وطنه رغم كل الأهوال بصمت وهدوء  
وإصرار على متابعة الدرب . بعيداً عن قرع الطبول  
والتفني بالبطولات وحمل أقواس النصر .

يسقط الرأس عن جسمه  
وهو يمشي إلى بيته  
يسقط الجلد عن لحمه

**جدد صفوات بدل عليها برموز خاصة به تتمثل**  
**في « الحجر » الذي يرمز به إلى الحقيقة الثابتة**  
**و« الورد » التي ترمز إلى الجمال الروحي**  
**و« التفاحة » التي يقصد بها المتعة الحسية في**  
**الحياة والوجود الحسي :**

لا أستأذن أحداً

بهدهوء ورويه

أقطف وردة حزني الجورية

وأغني

لحبيبة جسدي المسبية

لا أستأذن أحداً

بهدهوء ورويه

أقف حجري

في وجه الكرة الأرضية

وأغني

لعواصف سخطي في ليل البشرية

لا أستأذن أحداً

أقضم تفاحة موتي

وأغني وأغني

للحرية !

**الفلسطيني الحاضر الغائب :**

كان الانسان الفلسطيني وقضيته وهومته ومشاغله  
العادية محور شعر سميح القاسم رغم أنه يؤكد في كل  
مناسبة ، أنه ابن الحضارة العربية الاسلامية ، وأن حبه  
لأمته يجعله ينطلق إلى الحب الأشمل والأعظم وهو  
حب الجنس البشري والكرة الأرضية والمجموعة  
الشمسية ، وأن لا تناقض بين حبه اللامحدود لأمته  
وبين حبه للأجناس البشرية الأخرى ولبقاع الأرض  
الأخرى .. لكنه يعترف دائماً ، أن فلسطين هي حبيبته<sup>4</sup>  
وهي همه المركزي ، ولهذا فهي التي برزت في شعره  
وهي التي كانت كلمة السر النفسية . والانسان  
الفلسطيني هو نصف الآله وفي الكثير من الحالات  
التجسد الإلهي بذاته .

وفي قصائد ديوان « لا أستأذن أحداً » لم يغب  
الانسان الفلسطيني وإن لم يظهر باسمه الواضح ..  
ووظل وجوده هو الطاعني .. فهو الغائب الحاضر ..

اسم من أسماء الشهداء  
قنبلة - روح »

« ص ١١٨ »

وكثيراً ما يتجاوز الفلسطيني عند سميح القاسم  
كينونته انساناً عادياً ليقترب نصف الاله الكامل القادر  
على كل شيء :

« من رأه ؟  
نصفه بشر  
والاله  
نصفه

ممسكاً بيد بداه

مدركاً بيد منتهاه !

« ص ١١٢ - ١١٣ »

هناك وقت للحب :

يتصور البعض أنه لا يحق للفلسطيني في هذا الزمن  
أن يحب ويعشق ، وحتى إذا أصدر سميح القاسم ديوانه  
- أحبك كما يشتهي الموت - ومحمود درويش ديوانه  
- هي أغنية .. هي أغنية - تتسارع الأقدام لتؤكد أن هذه  
القصائد فتحٌ جديد في عالم الشعر الثوري حيث أخذت  
فلسطين تسيطر على عقل وقلب ومشاعر كل من سميح  
ومحمود حتى غدت فلسطين هي المحبوبة المعبودة التي  
لا حب عندهما إلا لها !!

لكن الصحيح أن الحب كان وظل عنصراً مهماً  
ويحتل مكانته العزيرة في شعر شعرائنا الفلسطينيين ..  
والحبيبة المرأة ظلت هي الحبيبة التي يشتهيها ويقابلها  
ويقبلها ويراقصها ويضاجعها ويمسح لها دموعها ساعة  
الفراق ويبكي بين يديها ساعة الحزن .

حبق الشرفة ذابل  
يا حبيبي عد قليلاً  
لك في ثغري حسابين  
وفي صجري بسائين  
وفي حضني أيلال  
يا حبيبي  
عد فنياً وقوياً وجمالاً  
لك في عيني أشعار  
وأفكار  
وفي كفي أسرار  
وفي رحي أصائل  
يا حبيبي لك في شعري سنابل

وهو يمضي إلى بيته  
يسقط المنكبان

وهو يمضي إلى بيته

يسقط الصدر والحوض والركبتان

وهو يمضي إلى بيته

يسقط الكاحلان

الحذاء الذي لفظته الدروب

الحذاء الذي مزقته الخيانات

استنزفته الحروب

ظل من بعده

ظل يمضي .. إلى بيته

« ص ١٣ »

والانسان الفلسطيني عند سميح القاسم ليس كباقي  
البشر فهو منفرد في كينونته .. صحيح أنه مطارد من  
الجميع وكل السهام توجه إلى قلبه وتُرديه فتيلاً .. لكنه  
مخلوق لا يعرف الموت .. يموت ويحيا من جديد ..  
يتقمص في كل الأدوار :

نازل من قصور الشفق

بنوي صغير

شاعر

صاح صيحته واحترق

نازل

ذات ليل مطير

طالع في الحقب ..

« ص ٦١ »

وهو يؤكد أن للفلسطيني دوراً في الحياة عليه الفياض  
به ليظهرها من الرجز الذي أصابها :

قطرة من دم عيسى

سقطت من جفن مريم

يا دمي ، قم وتكلم

غصت الأرض موجساً

« ص ٥٩ »

والفلسطيني المطلوب من قبل الجميع حياً أو ميتاً  
يستحيل على الجميع فهو المعجزة وهو القنبلة التي  
تفجر العالم .. وهو الاله الأعظم ، وهو الروح  
القدسة .

« يتقمص قنبلة يدوية

يتفجر عميقاً وبعيداً

يتفجر لكل شظية

اسم من أسماء البشر الحصى

صحيح أن حياة الفلسطيني المرصودة من قبل العدو  
القريب والبعيد لم تعد تسمح له أن يحب بهدوء كباقي  
المحبين وأن يبقي إلى جانب المحبوبة كما يحلو له ..  
ولكنه رغم كل ذلك يصبر على معارسة الحب ومراقبة  
المحبوبة وعشق الحياة على صوت الطائرات المغيرة  
المختلطة بالحن مؤزرات الرقيقة :

أنتعلي الضوء

أفقي النافذة الأخرى

هدير الطائرات

قادم

من أفق ما ، ضائع بين الجهات

إنها تؤشك أن نقصنا

فلترقص الآن على ألحان مؤزرات الرقيقة

الم تزل من هذه الدنيا

دقيقة

يا التي أعيدتها في لحظة العمر

انهضي للقالس

أعطيني يد ناعمة

في لحظة الموت الرشيدة

أنتعلي الضوء

هدير الطائرات

يسقط الآن نجوم

ويضيء الذكريات

، ص ٦٧ ،

وكما في القصائد الأخرى .. هكذا أيضا في قصائد  
الحب استطاع سميح القاسم أن يجعل المتلقي يستشف  
القضية المأسوية للإنسان الفلسطيني من خلال  
القصيدة .. ويجعله يحس إحساسا قويا ومزلزلا بكافة  
جوانبها :

جلست صامتة

في ركن مقهاها المسائي

هناك انتظرت سبعة أعوام

وما عاد إليها

سقط الفنجان من بين يديها

وعلى مصطبة المقهى النظيفة

رسمت قهوتها

وجها من البارود والورد

وعصفورا يغني

وقذيفة

، ص ١٢ ،

وكما حلم الصورة التقليدية القائمة على إبراز

العلاقة المتشابهة بين أطراف الصورة على نحو ما  
يحدده الوعي والعقل والحواس . وأصبحت الصورة  
عبارة عن حلم تتمرّد على ما تراه العين أو يحدده  
العقل .. وأصبح اللاوعي مصدرا لتشكيل الصور .  
هكذا أيضا تحولت قصائد الحب عنده إلى صور هي  
مزيج من السريالية والفرويدية والتجريدية ..

تسقط عن سريرها عارية

يسقط عن صهوته الأخيرة

تسقط عن دراجة نارية يسقط في النهر

( غدا يذفقه الشلال

للتصاح في البحيرة الكبيرة )

يسقط عن سرير

وتطبق السماء فوق الأرض

ليلا

يطبق البحر على الجزيرة

، ص ١١ ،

قد تبدو كلمات هذه القصيدة باهتة لا دلالات لها ..  
والصورة قد تبدو كابوساً بعيداً عن امكانية التصور ..  
ولكننا لو أمعنا النظر لوفقنا على الصورة الرائعة التي  
رسمها الشاعر للحظة الحب ولحظة الانصهار الكلي  
بين العاشقين .. فالمحبوبة صهوة العاشق وهو دراجتها  
النارية .. فيسقط الواحد عن الآخر ويطبق أحدهما على  
الثاني فتلتقي السماء بالأرض ، ويطبق البحر على  
الجزيرة وتكون لحظة اللقاء كاملة .

ومثل هذه الصورة الرائعة للحظة اللقاء الكاملة بين  
المحبين صورها الشاعر في قصيدة « النشوة » ص  
٧٣ :

قبلتني أميرتي ، في خشوع

للغرام المقدس الممنوع

قبلتني مبهورة ، ثم شددت

مرود الكحل ، بارداً ، في ضلوعي

يا حبري !

أميرتي قبلتني

بين حلمي ووردتي وشموعي

قبلتني

وخنجري في حشاها

ومقطنا .. بلا أسى ودموع ..

قصائد أخرى :

ما يميز هذه المجموعة الشعرية عن سابقتها ،

القصاصد التي لم يتجاوز بعضها الأربع كلمات ، والتي تشكل منحى جيداً في توجه سميج القاسم نحو أسلوب شعري جديد يختصر فيه الفكرة في أقل عدد من الكلمات ويترك للمتلقي مجال للحاق بالفكرة وما تثيره من تداعيات كما يريد ويستطيع مثل قوله المعبر عن فزعه من مرور العمر واقتراب الشيخوخة :

من الذي بالباب

أينها الشيخوخة ؟

لعله ، لعله الشهاب

ص ٤٦

ومثل صورته الجارحة في مواجهة الفلسطيني لجندي العدو :

جمجمتي في ياقة الجندي

وورديتي

في قبره الطرى

ص ٣١

ومثل الصورة القائمة التي رسمها لمستقبل الانسان :

سنضيق نافذتي

ويتسع الجدار ..

ص ١٩

وقصيدته الساخرة من تعامل العالم مع القضية الفلسطينية :

سيداتي أنساني سادتي

يفخر الميرك بأن يعرض للجمهور فنانته الحسنة

في قفرتها الكبرى إلى الموت

فحيوها

جميعاً صفقوا

هاهي دى تقفز

من حبل إلى حبل

إلى

إضبارة في الأمم المتحدة ..

ص ٣٩

بالإضافة إلى ما ذكرت فإن ديوان الشاعر لم يخل من قصائد عادية مفهومة وبسبولة للقارىء وتطرح أفكاراً لا تُجهد المتلقي في ادراكها مثل قصيدته التي يصف فيها الانسان الأوروبي وطريقة حياته وكيفية أفكاره ونظراته إلى الغرباء في وطنه صفحة ٢٠ - ومثل قصيدته في الشاعر الأسباني رفايل ألبرتى التي يؤكد فيها على وحدة القضية ما بين الانسان الذي لا يزال

يسأل عن بيته في الطريق وما من طريق والانسان الأسباني الذي لا تزال بلاده أسبانيا في نماء الولادة :

يا صاحبي

ماتدور الزوابع يغمد في عنقها سيفه

غامساً في دمي نصفه

ناركا لغبار المدى نصفه

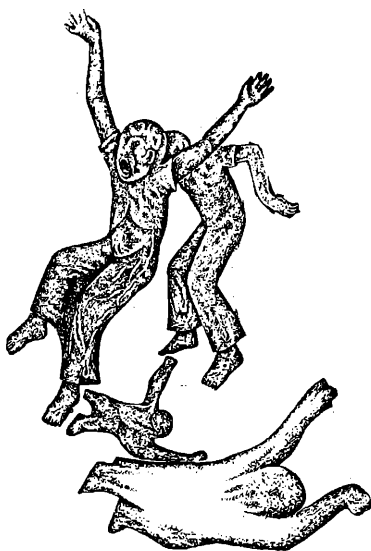
ص ١١١

وقصيدته إلى ميخائيل غورباتشوف والتي اعتبرها البعض نبوءة من الشاعر بما آتى به غورباتشوف من تحول في الرؤية والتطبيق في العالم الاشتراكي .. والتي قال عنها الشاعر في حديث معه في مجلة « المجلة » - اب ١٩٨٨ . إنها القصيدة الأولى التي كتبها لزعيم علي قيد الحياة وأنها كانت نتيجة لتبلور أحساس لديه عندما التقى مع الزعيم السوفييتي في اللقاء العالمي لمتنقي العالم الذي جرى في موسكو . بأن هذا الرجل مكلف بانفاذ الاتحاد السوفييتي من روائس قاتلة وصداً غير معقول تراكم مع مرور الزمن . ولهذا فحساسه له لم يكن مجرد حماس سياسي وإنما تعامل مع حالة انسانية . حالة الرائد الذي يخلص فكرة جميلة من أطنان من الشوائب التي تحاويل خنقها وقتلها ..

أما قصيدة الانتفاضة والتي تُعتبر أبرز وأجود ما كتب عن الانتفاضة في شعرنا المحلي هنا فهي عبارة عن مارش للثورة كتبها الشاعر في خضم الانتفاضة المندفعة في أول طريقها ، فيها جسد مقاومة الانسان الفلسطيني وإيمانه بطريقه وهدفه وانتصاره وتحقيق ما يسعى إليه .. ولكنه في الوقت ذاته أكد على انسانية الانسان الفلسطيني وأنه رغم مواجهته عدوه بكل ما يملك ، إلا أنه لا يُضمر الحقد ولا الكراهية ، وإنما يطمح إلى حياة هادئة وبيت آمن وغد لا خوف فيه . هذه القصيدة المارش لا تُشكل الكلمة الأخيرة للشاعر عن الانتفاضة وإنما هي مبشر بولادة عمل ضخم بضخامة الانتفاضة عمل ملحمي تنتظره من الشاعر .

أخيراً :

تظل الحقيقة التي لا يمكن تجاهلها أو التغليل منها ... وهي أن قصائد سميج القاسم في مجموعته هذه ، لا أستاذان أحداً ، تُشكل خطوات رائدة ومتطورة وإبداعية في رحلة سميج القاسم الإبداعية المتشعبة وتؤكد أنه لم يقل كلمته الأخيرة بعد .



## سياسة الحوار بالشومة !

أصبح المد المتزايد في حركة التيار الداعي إلى إقامة دولة دينية في مصر ، موضوعا لقلق وانزعاج الكتلة الأساسية من المثقفين والكتاب والفنانين والمفكرين ، ممن يخشون أن يؤدي زحف هذا التيار إلى مصادرة حريات العقيدة والرأى والابداع الأدبى والفنى ، وحرية البحث العلمى ، ويستدلون على ذلك بشواهد حقيقية ، منها الهجوم على المسارح ، وفرض الحفلات الفنية بالجنائز ، وتقديس الدعاة الدينيين ، وأخيرا صدور فتاوى باهدار دم بعض الأديباء والفنانين !

ومع أن تخوف هؤلاء له ما يبرره ، إلا أنه ليس مبررا لصمتهم على الأسلوب الخاطيء الذى تعالج به الحكومة ، قضية الانبعاث التيوقراطى ، وهو صمت يصل إلى حد التأييد الضمنى — والصريح أحيانا — لعمليات الاعتقال الكيفى والعشوائى ، وحملات العقاب الجماعى ، وممارسة التعذيب فى السجون ، وتصفية الإرهابيين بدنيا توفيراً لاجراءات المحاكمة . وغيرها من ملامح السياسة التى يتبعها اللواء زكى بدر وزير الداخلية ، الذى أصبح له معجبون ومساندون كثيرون بين صفوف المثقفين والمفكرين ، ممن يتوهمون أن سياسته الرشيدة ، سوف تحمى الوطن والمثقفين والمفكرين من خطر الفاشية الدينية الزاحفة !

وليس صدفة ان سياسة « الحوار بالشومة » هى التى اعتمدتها الدولة ، بدلا من سياسة اطلاق حرية المناقشة السياسية والايديولوجية بين كل التيارات ، وترك مائة زهرة تفتح ومائة مدرسة فكرية تتصارع على صفحات الصحف وفى قنوات التليفزيون وفى الجامعات والشوارع والمصانع ، وهى السياسة الكفيلة بوضع التيار التيوقراطى فى حجمه . ذلك ان الحوار بالشومة . هو التعبير الصحيح عن مصالح الفئات الاجتماعية السائدة ، التى لا تريد ان تفتح ولا زهرة ، وهى تدرب شومتها فى التيار التيوقراطى اليوم ، قبل ان تستدير غدا لتدق بها رؤوس الذين يشجعونها اليوم ، ظنا منهم أنها ستقوم — نيابة عنهم — بكل العمل ، وتخلصهم من منافسيهم أو أعدائهم !

والذين يتوهمون أن سياسة الحوار بالشومة ستقضى على ما يسمونه الفاشية الدينية الزاحفة ، يتجاهلون أنها انتهت إلى تفرغ التطرف الدينى بدلا من دفعه للاعتدال . ومنحته تعاطفا جاهريا بدلا من أن تفض الناس عنه ، ويخدعون أنفسهم والآخرين حين يدعون انهم يدافعون عن الديمقراطية ، بينما هم يؤيدون فاشية مدنية .. ضد الفاشية الدينية .

فهل آن الأوان ليدرك هؤلاء أن اطلاق حرية المناقشة السياسية والايديولوجية ، هى السبيل الوحيد لمواجهة الفاشية الدينية الزاحفة ، أم أن قدر المثقف العربى ، هو الاختيار بين أنواع الفاشية ؟

صلاح عيسى



”فَحَرَّتِ الثَّمَانِيَةُ سِتِينَ“

البنك الأهلي المصري  
وكيل التوسيع



منشروع مصانع اطارات النقل الجديد بالعامةرية

[illegible]

المسحوق للصبر: يوصف بأنه  
يبلغه الدرسات المرمية  
في السابعة هذه المعالجة ٢٠%

أما أنصار الديمقراطية "وكتلة المائتين"

[illegible][illegible][illegible]

في يوم الخميس الموافق ١٤٢٠هـ الموافق ٢٠١٩م، تم افتتاح المعرض في الساعة ١٠ صباحاً، بحضور عدد كبير من المسؤولين والمختصين في المجال، حيث تم عرض مجموعة متنوعة من المنتجات والخدمات التي تقدمها الشركة، بالإضافة إلى تقديم معلومات قيمة حول أحدث التقنيات المستخدمة في صناعة البترول.

وخلال المعرض، تم عقد عدد من الندوات والمحاضرات التي تناولت مواضيع متنوعة تتعلق بالصناعة البترولية، مثل: "التحديات والفرص في صناعة البترول في ظل التطور التكنولوجي"، و"أهمية السلامة في صناعة البترول"، و"التأثير البيئي لصناعة البترول وكيفية التخفيف منه".

وكانت هذه الفعالية فرصة قيمة للشركة للتواصل مع عملائها ومختصي المجال، ولتقديم أحدث منتجاتها وخدماتها، ولتعزيز مكانتها كمركز رائد في صناعة البترول في العراق.

وتتضمن قائمة المنتجات والخدمات التي تم عرضها في المعرض ما يلي:

- منتجات البترول المكررة (بنزين، ديزل، كerosene، إلخ).
- خدمات الصيانة والتشغيل للمعدات البترولية.
- خدمات الاستشارات والتدريب في مجال صناعة البترول.
- خدمات النقل والتوزيع للمنتجات البترولية.

وتمت فعاليات المعرض بنجاح، حيث تم استقبال عدد كبير من الزوار، وتم تقديم معلومات قيمة حول أحدث التقنيات المستخدمة في صناعة البترول.

وتتضمن قائمة المنتجات والخدمات التي تم عرضها في المعرض ما يلي:

- منتجات البترول المكررة (بنزين، ديزل، كerosene، إلخ).
- خدمات الصيانة والتشغيل للمعدات البترولية.
- خدمات الاستشارات والتدريب في مجال صناعة البترول.
- خدمات النقل والتوزيع للمنتجات البترولية.

وتمت فعاليات المعرض بنجاح، حيث تم استقبال عدد كبير من الزوار، وتم تقديم معلومات قيمة حول أحدث التقنيات المستخدمة في صناعة البترول.