الكاتب

للثقافة الانسانية والتقدم

AL-KATEB

FOR HUMAN CULTURE AND PROGRESS

١٤٧

September أيلول

1992

الثمن ٥ شواقل

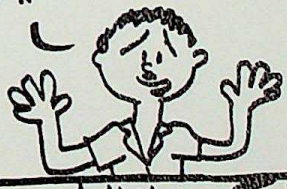
قصة قصيرة

(1)

مشكلة .. لو مشيت برجلى اليمين هيفتكروني يميني متطرف
ويقتلوني .. ولو مشيت برجلى الشمال هأبقى يساري ويعتقلوني
برضه .. !!

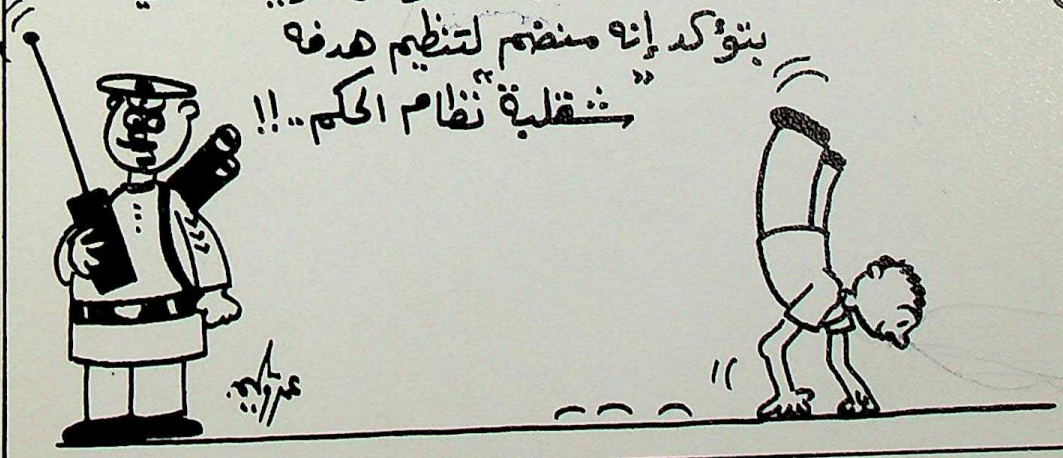
(2)

بس .. لقيتها
مفيش حل غير كده ..



(3)

زي ما باقول لحضرتك كده بالظبط .. مواطن طريقة مشيته
بتؤكد إنه منضم لتنظيم هدفه
"شقلبة نظام الحكم" !!



الكاتبة
للثقافة الانسانية والتقدم

مجلة التعددية الفكرية، مفتوحة لكل الاراء والافكار والتصورات والاجتهادات، على ان تستوفي متطلبات النشر الفنية.

هذا العدد

* **سياسة:-**

٣- مسيرة السلام إلى أين..؟!! منير سلام

٥- فليرفع سوط الابعاد عن رقاب الفلسطينيين. حسن عبدالله

* **دراسات:-**

١١- الاستيطان بين المناورة والحقيقة. عدنان الكاشف

٢٢- أبناؤنا بين التجهيل والتزوير. دروز وتراث. نواف البطحيش.

٢٧- اليهودية والمسيحية والاسلام في الشعر الفلسطيني(٢). د. استيفان فيلد. ترجمة: عادل الاسطة

٤٦- الابداع والحرية، الرمز والسلطة (دراسة من منظور فلسفي). رمضان بسطاويسي محمد

٦٧- تجليات واخفاقات مرحلة التوافق الكبير. حلمي سالم

* **نقد:-**

٨٣- الاستهزاء والنكتة في الغناء الشعبي الفلسطيني. صافي صافي

* **فنون:-**

٨٤- الفنان المهاجر صقر القتيل هل رحلت همومه معه؟ حوار: قاسم منصور

* **أدب:-**

٨٨- إصمت.. فالشرطة تنفذ الأوامر!! محمد جابر

٩٢- الرؤية والاداة في رواية عينان على الكرمل. فايز منصور

٩٨- فضاء الرؤيا والكلمات. دراسة في "نشيد البحر". محمد مدحت أسعد

١٠٦- خاطرة: حكاية اخترعتها. نجلاء شهوان

١١٢- قصة قصيرة: جمال بنورة. زياد خداش. عدنان داغر.

١٢٠- شعر: عطالله قطوش. عصام نصار

* **أبواب ثابتة:-**

٢- أول الكلام

٩- قائمة بأسماء الشهداء

١٠- لغة الكاريكاتير

١٠٤- خربشات مشاغب

١٠٥- بطاقة لعيد قادم

١٢٧- مساحة للاشتباك. وسيم الكردي

الغلاف الأخير. جميل حتمل

جامعة بيرزيت
المكتبة الوطنية والوثائق

المقالات التي تنشر في المجلة بتوقيع كاتبها لا تحمل بالضرورة رأي المجلة

العدد (١٤٧) ايلول ١٩٩٢- السنة الثالثة عشرة- No.(147)September 1992

AL KATEB
FOR HUMAN CULTURE
AND PROGRESS

Editor
As'ad Al - As'ad
P.O.BOX 20489 Jerusalem
TEL: (02) 959931

رئيس التحرير المسؤول:
اسعد الاسعد

سكرتير التحرير: قاسم منصور

المديـــر الاداري : عدنان الكاشف

هيئة التحرير:
د. الهام أبو غزالة وسيم الكردي
د. سبيرو الطمس صافي صافي
د. محمد شحادة محمد إيوب
عادل الأسطة

صدر العدد الأول في تشرين الثاني ١٩٧٩

لوحة الغلاف: شارع في يافا سنة ١٩٢٧

اول الكلام

يتساءل المرءُ في دوامة الاحداث المتسارعة، والتناحرات العقيمة المميزة لحياتنا اليومية، هل تركنا لانفسنا مكاناً لا تطاله أوبئة التحزب الاعمى، والتقسيم الفئوي المقيت؟

واذا كان من الصعب التخلص من براثن العبودية لنهج الوصاية السياسية على مؤسساتنا المختلفة، فهل ستبقى ثقافتنا والأطر والفعاليات والقدرات الثقافية المبدعة أسيرة لدمنية هذا التناحر العبثي ؟

أما آن الأوان لرواد هذه الثقافة أن يخرجوا رؤوسهم من مستنقع العصبوية ليرفعوا اصواتهم مطالبين بتحرير الثقافة والإبداع من قيود الصراع المقيت الذي يدمي قدراتنا الإبداعية، الفكرية والادبية والفنية.

أما آن الأوان لأن نغلب صراع الثقافة على ثقافة الصراع؟

فلنقف وقفة صادقة تجاه انفسنا وثقافتنا قبل ان يفوت الأوان ولنبحث جديا عن حلول ووسائل تدفع بمسيرتنا الثقافية الابداعية إلى تبوء مكانتها الحقيقية، بعيداً عن بهرج الخطاب السياسي، وضجة المهرجان، والمعارك الانتخابية،لنتخلص ونخلص ثقافتنا من كل ما تعودنا على ادانته لفظياً.

قيمة الاشتراك

في البلاد للأفراد : ٢٥ دولار للمؤسسات : ٥٠ دولار
في الخارج للأفراد : ٥٠ دولار للمؤسسات : ١٥٠ دولار

ترسل قسيمة الاشتراك مع قيمته الى العنوان التالي

القدس-تلفون-Tel-959931-فاكس Fax 958976-ص.ب - Jerusalem-P.O.BOX 20489

مسيرة السلام إلى أين...؟!!

منير سلام

كان الاعلام الرسمي العربي ينظر إلى الانتخابات البرلمانية الاسرائيلية. بأهمية فائقة، لما ستفرزه هذه الانتخابات، وكان هذا الاعلام يكيل المديح لرابين زعيم حزب العمل، معتبراً هذا الشخص أكثر قرباً من السلام عن سلفه اسحاق شامير. وما أن فاز حزب العمل وشكل رابين الحكومة الاسرائيلية الجديدة، أجمع العرب على أن فرص احلال السلام الحقيقي أصبحت قريبة، بل وقريبة جداً، ولعبت مصر دوراً كبيراً في الترويج لذلك، من خلال دعوتها لرابين لزيارة مصر واجتماعه مع حسني مبارك، وحضورها إجتماعات التنسيق العربية.

ونظر الزعماء العرب لزيارة رابين إلى الولايات المتحدة معتبرينها نقطة تحول كبيرة على مسيرة السلام، وكان الأمل يحدوهم بأن تكون الولايات المتحدة عند موقفها الرافض للاستيطان، وعدم منح اسرائيل ضمانات القروض التي كانت تطالب بها. ولكن هذه الزيارة جاءت عكس توقعات العرب جميعهم، بل وسخرت الولايات المتحدة منهم، حين وعدتهم باطلاعهم على فحوى الاتفاق الذي جرى بين رابين وبوش في هذه الزيارة. ويقول الطيب عبد الرحيم السفير الفلسطيني في عمان بهذا الصدد بأن هذا الاتفاق «لا يساعد هذه العملية في المضي في طريقها خاصة وأن واشنطن قدمت الضمانات من دون تعهد رابين بوقف الاستيطان خلافاً لوعد كانت الولايات المتحدة قدمته إلى الجانب العربي".

وكان رابين يهدف من هذه الزيارة، ليس فقط الحصول على ضمانات القروض، وانما تصحيح العلاقة الاسرائيلية الأمريكية بشكل خاص والعلاقة الاسرائيلية الأوروبية بشكل عام، ومن أجل ذلك أقدمت الحكومة الاسرائيلية على اتخاذ بعض الاجراءات الشكلية باعتبارها حسن نية من قبل هذه الحكومة، وتم اثارة ضجة اعلامية كبيرة لهذه الاجراءات، وكان توقيت هذه السياسة الاسرائيلية متمشياً مع النغمة الجديدة الاسرائيلية عشية جولة المفاوضات السادسة.

ولدراسة نتائج زيارة رابين لواشنطن وحضورهم الجولة القادمة عقد وزراء خارجية الدول العربية المفاوضة اجتماعاً لهم في دمشق، للرد على الخطوة الأميركية بمنح ضمانات القروض،

وكان هذا الاجتماع شكلياً دون أي فحوى جوهري في الموقف العربي. ليس هذا فحسب، بل وكانت التصريحات العربية وقبل إنتهاء اجتماع دمشق تؤكد على أن الوفود العربية ستذهب لواشنطن رغم القرار الأميركي الأخير.

وما أن بدأ اليوم الأول من الجولة الأولى من المفاوضات، اكد الناطقون الرسميون الى ان جو المحادثات كان جيداً وهناك لغة جديدة في المحادثات. هذه التصريحات المتسرعة سواء لرؤساء الوفود أو للناطقون باسمهم، لا تعبر عن اي جديد في الموقف الاسرائيلي، وحبذا لو يتم التريث دائماً لسماع رأي الطرف الآخر في جوهر المفاوضات التفصيلية. وهكذا، وما أن إنتهى الاسبوع الأول من هذه الجولة حتى صرح العديد من المسؤولين الفلسطينيين عن خيبة أملهم من الموقف الاسرائيلي، ورأوا أن موقف حكومة رابين لا يختلف كثيراً عن موقف حكومة شامير. ويقول ياسر عبد ربه بهذا الصدد بأن المشروع الاسرائيلي "لم يتضمن جديداً والذي يعتبر تكراراً للأفكار التي سبق لحكومة اسحاق شامير أن تقدمت بها". أما د. حيدر عبد الشافي رئيس الوفد الفلسطيني فيقول: "الانطباع الذي يشعر به هو أنه يتعامل مع حكومة الليكود".

ويتضح مما يتسرب من جولة المفاوضات السادسة المعقودة حالياً في واشنطن ان اسرائيل تحاول تفتيت الموقف العربي، فبعد أن كانت اسرائيل تقول ان احتمال الوصول إلى اتفاق مع الوفد الفلسطيني أسهل منه مع الجانب السوري، أخيراً إنعكست الآية، واخذت اسرائيل تلمح وتحاول تقديم الطعم لسوريا من خلال تصريحات اسرائيلية تعلن عن استعداد اسرائيل للقبول بقرار ٢٤٢ على الجبهة السورية، والانسحاب الجزئي من هضبة الجولان، وأخذت تتطور الأمور بين الجانبين حين وافقت سوريا على فصل للقوات، وانتشار قوة متعددة الجنسيات يكون قوامها من القوات الأميركية. وتتضح معالم الانقسام في الموقف العربي من خلال عدم تقديم أي برامج او خطوط جوهرية تمثل الموقف العربي الواحد. ولهذا فان زيادة الضغط على كل جانب وخاصة الفلسطيني سيزداد في أيام الجولة الحالية والجولات القادمة.

لقد قلنا مراراً أن مجيء حزب العمل إلى السلطة في اسرائيل سيكون أكثر خطورة عل قضية العرب القومية، قضية فلسطين، لما يملكه قادة هذا الحزب من المناورة والتكتيك الذي يجعلهم أحراراً في المراوغة، دون اساءة فهمهم من الأطراف الدولية وخاصة راعيي المؤتمر، فهل يستفيق العرب من سباتهم ويعدون عدتهم لمواجهة المفاوضات كما تريدها شعوبهم، أم يحملون أوراقهم ويعودون خائبين إلى يوم الدين!!

فليرفع سوط الابعاد عن رقاب الفلسطينيين

الصحفي حسن عبد الله
المهدد بالابعاد

معتقل الخليل المركزي
١٩٩٢/٥/١٠

اكتشفت حكومة شامير متأخرة، ان قرار الابعاد الذي اتخذته ضد احد عشر فلسطينيا من الضفة الغربية وقطاع غزة، كان قرارا متسرعا وانفعاليا، لا ينسجم لا من قريب ولا من بعيد، مع الهدف المعلن المتمثل في اقصاء "المحرضين" ونفيهم خارج حدود وطنهم، لتلافي خطرهم من جهة، ولجعلهم عبرة لغيرهم من جهة اخرى.

والمسألة لا تحتاج الان الى حسابات معقدة وتفصيلية، لان اعمال العنف لم تنته مجرد زج الاحد عشر فلسطينيا في الاعتقال تمهيدا لابعادهم، ولان الجهات الاستخباراتية لم تستطع اثبات اية صلة للمذكورين بالعنف.. ومن هذا المنطلق، وعلى هذا الاساس حاولت الحكومة الاسرائيلية السابقة الخروج من مأزق، وضعت نفسها بنفسها في سردابه المظلم، فاقترحت على المهددين بالابعاد الذين تقدموا فور صدور القرار ضدهم بالتماس الى محكمة العدل العليا.... اقترحت عليهم:-

الخروج الى بيوتهم (٤٨) ساعة، ومن ثم السفر ثلاث سنوات خارج وطنهم، يعودون مرة كل عام لمدة شهر، وبهذه الطريقة حاول ارنس التراجع عن قراره، عندما ثبت له بالملموس عقمه، ولكنه رغب في تحقيق مكاسب شخصية وسياسية له ولحكومته حتى خلال عملية التراجع، وذلك بواسطة:

١- جعل الاحد عشر فلسطينيا يوافقون بانفسهم على عملية ابعاد مسقوفة زمنيا، وفي هذا خرق لاتفاقية جنيف الرابعة لعام ١٩٤٩م، التي تحظر على الاشخاص المحميين ببنودها التخلي جزئيا او كليا عن اي من الحقوق التي تكفلها هذه الاتفاقية، ومن ضمنها المادة ٤٩- التي تحظر الابعاد بصرف النظر عن الاسباب (لاحظ الفصل الخاص بحماية السكان المحليين والواقعين تحت الاحتلال).

٢- الالتفاف على قرار مجلس الامن الدولي رقم ٧٢٦ -الذي صدر بعيد اتخاذ قرار الابعاد، حيث ورد نص القرار على النحو التالي:-

أ- يدين مجلس الامن بقوة قرار اسرائيل السلطة القائمة بالاحتلال -القاضي باستئناف عمليات ابعاد المدنيين الفلسطينيين.

ب- بعد تأكد انطباق اتفاقية جنيف الرابعة المؤرخة في ١٣ آب ٤٩، على جميع الاراضي المحتلة التي تحتلها اسرائيل منذ عام ٦٧، بما فيها القدس، لذلك يطلب من اسرائيل السلطة القائمة بالاحتلال الاقتناع عن ابعاد اي مدني فلسطيني من الاراضي المحتلة.

ج- يطلب ايضا من اسرائيل السلطة القائمة بالاحتلال، ان تكفل لجميع المبعدين العودة الى الارض المحتلة عودة سالمة وفورية.

وعندما ادرك آرنس في حينه، ان الفلسطينيين فهموا ابعاد ومرامي اقتراحه ووضعوا اصابعهم على مكامن الخطر فيه. اوعز لممثلة الادعاء لتأجيل جلسة محكمة العدل العليا الى ما بعد الانتخابات بيوم واحد، في محاولة للهرب من مواجهة (المشكلة -صنيعته)، وقذفها كما هي في حضن الحكومة القادمة.

وبالفعل طارت الحكومة الليكودية لتحل محلها حكومة ائتلافية ترأسها العمل، حيث وجدت ملف الابعاد في انتظارها... فكيف تعامل رئيس الوزراء ووزير الدفاع الاسرائيلي الجديد مع موضوع الابعاد؟؟ قبل كل شيء يجدر بنا التذكير بان رابين، كان قد صرح بعد صدور قرار الابعاد، مبديا معارضته الواضحة للقرار، وقد قال:- «اننا جربنا سياسة الابعاد ووجدناها غير مجدية»، في حين وصف شمعون بيرس القرار بانه يدل على «غباء سياسي»... وهنا يبرز سؤال هام:- هل انسجم رابين وبيرس مع تصريحاتهما، بعد ان اصبحا يتربعان على هرم السلطة- والجواب لا (قاطعة)... ودليلنا ان رابين عقد اجتماعا في نهاية الشهر المنصرم، حضرة رئيس الاركان وممثلون عن جهاز المخابرات، وممثل عن النيابة العسكرية والنائب العام -للتشاور بصدد موضوع الابعاد... وكان الرأي السائد لدى رئيس الوزراء ومستشاريه (استنادا الى مقال ميخال سيلع في عل همشمار- والمترجم في عدد الفجر المقدسية الصادر في (٨/٦)، بان عمليات الطعن والقاء الزجاجات الحارقة مستمرة بدون صلة بالابعاد... لكن الامر المفاجيء ان رابين بعد الاجتماع اوعز لممثلة النيابة، كي تطرح وبشكل رسمي على محامي المهددين بالابعاد، اقتراحا في منتهى الغرابة يقضي -بان يسافر الاحد عشر فلسطينيا (طواعية!!) خارج البلاد لمدة ثلاث سنوات، مقابل الغاء قرار الابعاد، دون الخروج (٤٨) ساعة الى بيوتهم، ومع شطب العودة السنوية لمدة شهر، وبذلك خطا رابين عشرات الخطوات الى الخلف مقارنة مع اقتراح الليكود- الذي هو في الاصل صاحب قرار الابعاد الشامل، وطبيعي ان يكون الجواب الذي تلقته الحكومة من المهددين بالابعاد سلبيا، بعد ان تأكد لهم بوضوح ما بعده وضوح، انهم فريسة لعبة سياسية اسرائيلية خطيرة، بين من هم في الحكومة بصرف النظر عن لونهم، وبين المعارضة واليمين المتطرف، وهذا دفع الحكومة مرة اخرى لتقوم بتأجيل جلسة محكمة العدل، التي كان من المفترض عقدها في الاسبوع الاخير من شهر تموز المنصرم، وقد تم تأجيل الجلسة الى ٣١ من شهر آب، بناء على رغبة رابين

نفسه (كما جاء في مقال سيلع سالف الذكر).

والحقيقة يمكن وبسهولة التعرف على اسباب التأجيل، نورد هنا بعضها:-

١- الكرة الان في الملعب الاسرائيلي بعد ان رفض الفلسطينيون الاحد عشر، ان يكونوا جسرا لقرارات اقتلاعية.

٢- ارتبط التأجيل بسفر رابين للولايات المتحدة، حيث تم تحديد الموعد الجديد للجلسة الى ما بعد الانتهاء من موضوع الضمانات.

٣- التأجيل تلو التأجيل، الهدف منه تعليق الموضوع، وابقاء الفلسطينيين رهن الاعتقال، وهذا بحد ذاته عقاب، وقد تطرق لذلك «زئيف شيف» في مقال له، نشر في اواخر حزيران الماضي (هآرتس)، معتبرا التعليق بمثابة المخرج النموذجي المؤقت للحكومة، لكن مصادر المحامين تفيد، بان الحكومة لا يمكنها العزف مدة اطول على وتر التأجيلات.

٤- اقدام حكومة رابين على ابعاد الفلسطينيين المذكورين، لهو تناقض واضح بين التصريحات والتوجهات المعلنة والاحاديث عن السلام والممارسة على ارض الواقع، ويعد خروجا فاضحا عن الشعارات والتنظيرات التي باسمها وتحت سقفها خاض حزب العمل الانتخابات ووصل الى سدة الحكم، والتي باسمها ايضا يحاول مد اقصى ما يستطيع من الجسور مع اكبر عدد ممكن من دول العالم.

اذن ان اقدام رابين في هذه المرحلة على تنفيذ عقاب اتخذته ولم تنفذه اصلا الحكومة السابقة، يسقط عن جسد حكومته امام الرأي العام المحلي والعالمي كل اوراق التوت، ويبقيها عارية تماما، وهذا ما لا يريده رابين، لذلك اقترح على الفلسطينيين اقتراحا متخلفا بالنسبة لاقتراح الليكود، لكي يجعلهم يرون في اقتراح الليكود المرفوض امنية جميلة، اي بمعنى ان يخوض الفلسطينيون غمار مفاوضات طويلة وشاقة مع الادعاء العام، ليصلوا في النهاية الى اقتراح الليكود، وتظهر الحكومة بمظهر المنتصر.

لقد تفاعلت قضية الابعاد في الاسابيع الاخيرة بشكل كبير، وتضاعفت الرسائل التي تلقاها ذوو المهددين بالابعاد من مؤسسات محلية وعالمية انسانية وحقوقية، وتجلت تفاعلات القضية في المؤتمر الصحفي الذي عقدته مؤخرا زوجات الفلسطينيين الاحد عشر، حيث طالبن فيه بالغاء قرار الابعاد والافراج عن ازواجهن، وقرأن على وسائل الاعلام رسالة موجهة للعالم باسمهن وباسم اطفالهن، تلا المؤتمر الصحفي اجتماع مع قناصل الدول الاجنبية في القدس، الذين بدورهم ابدوا تعاطفهم مع المهددين بالابعاد وزوجاتهم واطفالهم، ووعدوا ببذل كل ما يستطيعون في سبيل الغاء قرار الابعاد.

وبعيدا عن المبالغة نقول، بان المهددين بالابعاد يقفون اليوم على ارضية صلبة قوية اعتمادا على :-

١- ان القرار المتخذ ضدهم جاء تلبية لمرحلة سياسية معينة، اراد الليكود ان يرفع فيها رصيد اسهمه السياسية والتحالفية.

٢- ان الدواعي الامنية التي اختبأ خلفها الليكود، ثبت بطلانها تماما، وهذا ما اكدته مقالات وتصريحات اسرائيلية عديدة، كما يؤكده اليوم مسؤولون في الحكومة.

٣- اعتمد قرار الابعاد على سوابق حوكم عليها الفلسطينيين الاحد عشر في سنوات ماضية في اطار تهم تمحورت في العمل السياسي والنقابي -الذي لا علاقة له بالعنف... وفي الواقع، انه لا يوجد قانون

في اية دولة من دول العالم، حتى اشدها تخلفا، يحاكم الانسان مرات عديدة على نفس التهمة، بحيث يظل سيفها مسلطا على الرقاب سنوات وسنوات.

٤- تذرع الجهات الاستخباراتيه بملفات سرية، لا يعترف بها اي قانون، لانها تعتمد على تقارير وادعاءات وتلفيقات عملاء.

٥- توصية لجنة الاعتراضات العسكرية، كان طابعها شكليا، كونها ركزت على مزايا شخصية ومواهب، مثل المرافعات التي القاها المهددون بالابعاد امام اللجنة... وصف طريقة الالقاء ومدى التأثير على الحضور، حتى ان بعض المهددين قد دخل في نطاق التوصية المقدمة ضدهم، انهم يتمتعون بقدرات كتابية ادبية- وهذا موثق في التوصية.

٦- القرار الدولي ٧٢٦ -اعطى قضية الابعاد مستندا دوليا قانونيا.

ولا بد من الاشارة في هذا الصدد لاستهدافية السياسة الاسرائيلية في السنوات القليلة الماضية المثقفين الفلسطينيين واصحاب الرأي السياسي، الذين يمتلكون القدرة على التأثير الاجتماعي من خلال مراكز عملهم، او من خلال الاحترام الذي يحظون به في وسطهم الاجتماعي... وللتدليل على ما رمينا اليه، نسجل فيما يلي هذا الاستعراض المهني السريع للفلسطينيين الاحد عشر:-

١- عمر صافي -٤٣ سنة- موظف في جامعة بير زيت.

٢- غسان جرار -٣٤ عاما- نائب مدير مركز التأهيل المهني للمعوقين في جميعة الشبان المسيحية -القدس.

٣- حسن عبد الله -صحف وكاتب قصصي- عضو اتحاد الكتاب الفلسطينيين، وعضو رابطة الصحافيين العرب.

٤- علي فارس- خريج كلية التجارة في جامعة بير زيت ويعمل محاسب.

٥- رأفت النجار -٤٧ عاما- موظف في كلية العلوم والتكنولوجيا -خانيونس.

٦- الشيخ احمد النمر حمدان -٥٣ عاما- امام مسجد الرحمة.

٧- خضر عطية محرز -٣٤ عاما- مدرس.

٨- مروان عفانة -٣٤ عاما- مراسل صحفي في غزة.

٩- سامي ابو سمهدانة -٣١ عاما- مترجم

١٠- احمد ابو سيف -موظف في جمعية الهلال الاحمر في قطاع غزة.

١١- ايهاب الاشقر -٢٧ عاما- صحفي ويعمل مصورا لدى شبكة التلفزيون البريطاني.

وبقي القول، ان رابين قد اصطحب معه في زيارته للولايات المتحدة، زوجة الطيار الاسرائيلي المحتجز في لبنان (رون اراد)، وقدمها للسيد بطرس غالي -سكرتير عام الامم المتحدة، لتسليط الاضواء على قضية زوجها، من منطلق انها قضية انسانية، وفي المقابلة اهدت السيدة اراد لغالي رسومات رسمتها طفلتها، وهنا ليس من حق زوجات واطفال المهددين بالابعاد ان يتساءلوا مرات ومرات ومرات عن مصيرهم... وعن مستقبلهم، وما سيترتب عليه ابعاد الازواج والآباء في حالة اقدام سلطات الاحتلال على ذلك...

ونختتم مقالنا بهمسة نهمسها في اذن كل من يتحدثون في نهاية القرن العشرين عن الانسانية والحضارة والديمقراطية، بان الفلسطينيين الاحد عشر يعيلون «٦٧» انسانا بين زوجات واطفال!!

قائمة باسماء شهداء الشهر السابع والخمسين للانتفاضة

منذ فترة ليست بالقصيرة والشعب الفلسطيني يقدم خيرة شبابه، من اجل حريته واستقلاله، مصرا على حقه في تقرير مصيره وسط محاولات وتحركات سياسية تستهدف حرمانه من هذا الحق.

وخلال الشهر الماضي سقط (٧) شهداء، وبذلك يصل عدد شهداء الانتفاضة الى (١٢٣٤) شهيدا.

وفيما يلي قائمة باسماء شهداء الشهر الماضي:-

الاحد ١٩٩٢/٩/٢

- اسامة محمد علي النجار (٢٥ عاما) مخيم خانيونس/ قطاع غزة. استشهد في اشتباك مسلح مع قوة من الجيش، حيث كان الشهيد مطلوبا للسلطات.

الثلاثاء ١٩٩٢/٨/٤

- مصطفى محمود بركات (٢٣ عاما) عنبتا / طولكرم. استشهد في قسم التحقيق التابع لجهاز الامن في معتقل طولكرم.

الجمعة ١٤/ ١٩٩٢/٨

- عبد القادر يوسف حسن كميل (٢٤ عاما) قباطية/ جنين. عثر على جثته في كرم للزيتون قرب قرية اليامون، حيث استشهد نتيجة انفجار عبوة ناسفة بين يديه عندما كان يعكف على اعدادها.

السبت ١٩٩٢/٨/١٥

- باسم صادق صبيحات (٢٣ عاما) قرية رمانة/ جنين. استشهد بنيران قوة من الجيش، حيث كان الشهيد مطلوبا للسلطات منذ عام ونصف.

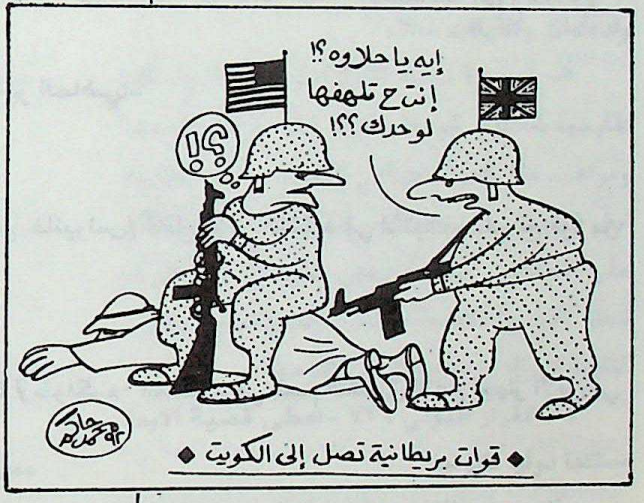
الاربعاء ١٩٩٢/٨/٢٦

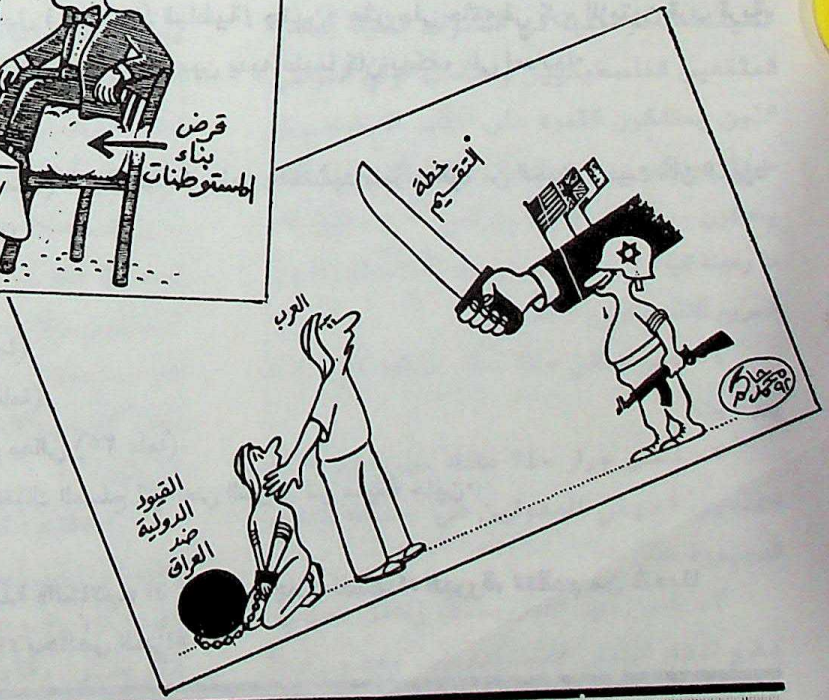
- ابراهيم سعيد زريقي (٢٣ عاما)
- ابراهيم سلمان جلامنة (٢١ عاما)
- آلاء حسن ابراهيم عبد الخالق معالي (٢٥ عاما)

استشهد ثلاثتهم خلال الاشتباك المسلح في الحي الشرقي من مدينة جنين.

واسرة تحرير مجلة «الكاتب» اذ تنحني اجلالاً للشهداء البررة، تتقدم من شعبنا الفلسطيني واهل الشهداء بخالص العزاء.

لغة الكاريكاتير





عن « الأهالي »

دراسة

الاستيطان بين المناورة والحقيقة

عدنان الكاشف

مقدمة

في عدد سابق من هذه المجلة رقم (١٤١) أشرنا إلى موضوع الاستيطان وما يعنيه ذلك بالنسبة لاسرائيل، وقلنا في حينه أن الاستيطان عبارة عن حرب مستمرة يجب وقفها بأقصى سرعة ممكنة، وكذلك أشرنا إلى أهمية ضمانات القروض التي كانت تطالب بها اسرائيل الولايات المتحدة من اجل استيعاب المهاجرين اليهود الجدد، واعتبرناها كارثة محدقة تحل بالعرب أجمعين في حال حصول اسرائيل عليها.

وقبل حصول اسرائيل على هذه الضمانات، أخذ الاهتمام العربي الرسمي يتابع مجرى التطورات السياسية في اسرائيل قبيل الانتخابات، آملاً أن يفوز حزب العمل في هذه الانتخابات، على أمل أن يكون هناك تغييراً جذرياً في السياسة الاسرائيلية، خاصة بعد مسيرة السلام التي ابتدأت في مدريد في تشرين الأول من العام الماضي.

وهكذا تحقق الحلم العربي الرسمي ونجح حزب العمل واستلم زعيمه سدة الحكم في اسرائيل، وعندما بدأ الزعماء العرب يتنفس الصعداء بخلاصهم من شامير وحكومته اليمينية المتطرفة، سارع اسحاق رابين رئيس الحكومة الجديدة، الى الاعلان بأن سياسة حكومته ستختلف عن حكومة سلفه شامير في شتى المجالات بما فيها سياسة الاستيطان. واذا كان رابين قد أعلن عدة مرات عن أولويات حكومته الجديدة، داحراً مبدأ الاستيطان إلى النهاية، فقد كان هذا الرجل يسعى من أجل الحلم الاسرائيلي وهو تحقيق مطلب اسرائيل في الحصول على هذه الضمانات، وهكذا استطاع تحقيق ذلك، ليس هذا فحسب، بل وتسعى الحكومة الاسرائيلية الجديدة على ضمانات قروض جديدة من دول غربية أخرى وعلى رأسها ألمانيا.

فما هو واقع الاستيطان اليوم؟ وماذا كانت خطط الحكومة السابقة؟ وما هي سياسة الحكومة الجديدة بالنسبة للاستيطان؟ وللاجابة على ذلك لا

بد من استعراض سريع لما تنشره وسائل الإعلام الاسرائيلية وحركة السلام الآن ومتابعة تصريحات المسؤولين الاسرائيليين بهذا الخصوص.

خطة الحكومة الاسرائيلية السابقة:-

عندما رفع زعيم الحكومة الاسرائيلية السابقة اسحاق شامير شعار بأن الهجرة الكبيرة تحتاج إلى اسرائيل كبيرة، فان هذا الرجل كان يعني ما يقول وكشفت الأحداث اللاحقة أنه كان ينوي مط أو تمديد عملية المفاوضات الجارية لمدة عشر سنوات، من أجل زرع باقي الأراضي العربية بالمستوطنات، والهدف من ذلك واضح للعيان، وهو محاولة خلق وايجاد واقع مادي في المنطقة من خلال نية مبيتة ، تستهدف اجبار الحكومة الجديدة على التسليم بهذا الواقع وعدم مقدرتها على وقف عمليات البناء الاستيطاني. وكذلك تسليم الادارة الأميركية بهذا الواقع، خاصة وأنها بحاجة اليوم إلى أصوات اليهود في الولايات المتحدة من أجل نجاحها في الانتخابات القادمة. أما هدف حكومة شامير على الصعيد العربي والفلسطيني، فهو كسب الوقت واجبار العرب للقبول سريعاً بأي نتيجة للمفاوضات وانقاذ ما يمكن انقاذه، طالما الاستيطان مستمراً بهذه الوتيرة.

من هذا المنطلق قامت الحكومة الاسرائيلية السابقة بالبدء ببناء ٢٠ ألف وحدة سكنية (بدون القدس والجولان) وأشار استطلاع أجرته حركة "السلام الآن" حول بدايات الاستيطان والوضع الحالي لها، والذي اعتبر صحيحاً حتى شهر تموز الماضي، بأن عدد وحدات المساكن الموجودة في طور البناء في المناطق (المحتلة ع.ك) هو ١٠٤٤٣. ووفقاً لهذا الاستطلاع توجد ٤٧٠ وحدة اسكان في مرحلة وضع الأساس و١٩٥٨ وحدة توجد في مرحلة "العظم الأولي و٤١٢٤ وحدة توجد في مراحل العمل الداخلي الأولى و٣٨٩١ وحدة في مرحلة بناء وصفت بأنها متقدمة.

وتكشف المعطيات المنشورة في آخر هذه المقالة، تفصيليات البناء الاستيطاني والتي لم تستطع الحكومة الحالية تجاوز خططه التي قامت بها الحكومة السابقة. وتشير حركة السلام الآن إلى أن هذه الأرقام ستزيد عدد المستوطنين من ٥٠-٦٠ ألف، حيث يصبح عددهم ما بين ١٥٠-١٦٠ ألف يهودي في الأراضي المحتلة.

أمام هذا الواقع، وجدت حكومة العمل بزعامة رابين أنها مأسورة لخطط الحكومة السابقة، ليس هذا فحسب، بل راحت تكمل ما لم يتم تنفيذه على الأرض رغم الضجة الاعلامية التي واكبت ذلك، من خلال تصريحات رئيس الوزراء الحالي اسحاق رابين ووزير البناء والإسكان بنيامين بن اليعازر، القائلة بتجميد الاستيطان.

تجميد الاستيطان ماذا يعني؟!

لا شك أن الأزمة الاقتصادية المتفاقمة في اسرائيل وازدياد نسبة البطالة التي وصلت إلى ١١٪ من قوة اليد العاملة، لا بد أن يكون من أولويات الحكومة الجديدة، وحتى يطرح حزب العمل شيئاً جديداً ومغايراً عما كان يطرحه حزب الليكود بزعامة شامير، ركز حزب العمل على المشاكل الاجتماعية والاقتصادية التي يواجهها الاسرائيليون، ولهذا كان

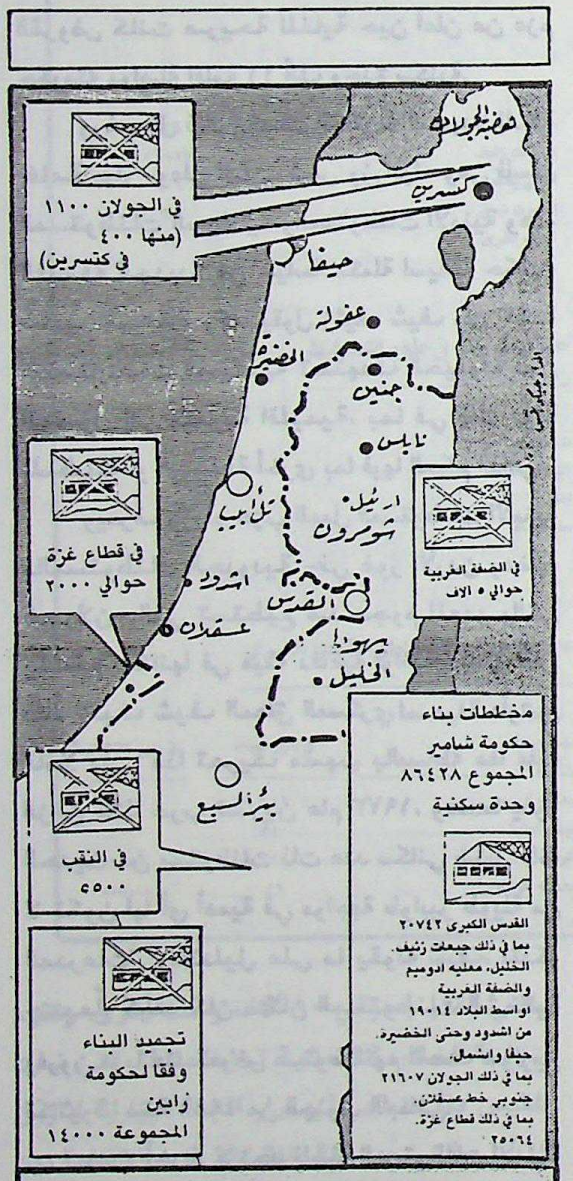
في سلم الأولويات حل الضائقة الاقتصادية، وتخفيف حدة البطالة، مع المحافظة في نفس الوقت على تنفيذ خطط الاستيطان، وافتعال ضجة اعلامية لنية الحكومة الجديدة بتجميد الاستيطان في الاراضي المحتلة.

وحتى نثبت ما نقول، يؤكد أحد مسؤولي حركة "السلام الآن" قوله "بأن التعويضات التي ستقدم لمقاولي البناء جراء إلغاء عقود البناء ستبلغ نصف مليار شيكل، أما عمليات البناء في المناطق فستكلف الدولة حوالي مليار شيكل". ولهذا نرى ان الحكومة الاسرائيلية معنية بتنفيذ عمليات البناء على حساب الغاء عقودها، لتكسب عصفورين بحجر واحد كما يقال، فمن جهة تسعى لارضاء المستوطنين واليمين المتطرف في اسرائيل ليصبح هذا رصيداً انتخابياً لها، ومن جهة ثانية، فان النصف مليار شيكل الآخر لن يؤثر كثيراً على توجه الحكومة الاسرائيلية لحل باقي المشاكل التي تعانيها اسرائيل خاصة بعد حصولها على ضمانات القروض الأمريكية.

والأدل على ذلك أيضاً كان قرار وزير المالية تمديد فترة ما يسمى بقروض المكان شهراً اضافياً، بما ينطوي على ذلك من زيادة كبيرة في المنح، حيث نسبة المستفيدين منها تصل إلى ٨٠٪ من المستوطنين. وكذلك ما أعلنه وزير الزراعة المتشدد يعقوب تسور عن تقديمه منح للمستوطنات في الجولان بمبلغ ٤ ملايين شكيل ستؤخذ من صندوق الأموال الاحتياطية.

إذن قرار تجميد الاستيطان الذي أعلنت عنه الحكومة الاسرائيلية، لا ينطوي على أي مصداقية تذكر خاصة وأن القرار لا يشمل ٨٧٠٠ وحدة في الضفة والقطاع بالاضافة إلى ٢٠٠٠ وحدة في مدينة

خارطة تجميد البناء



القدس. ولعل تصريحات رئيس الوزراء الاسرائيلي بعد زيارته للولايات المتحدة، وحصوله على ضمانات القروض كانت صريحة للغاية حين أعلن عن عزم حكومته مواصلة اقامة ١١ ألف وحدة سكنية.

ورغم كل ذلك إبتدعت الحكومة الجديدة فلسفة خاصة بها، -وعلى لسان رئيس وزرائها- وهي فلسفة المستوطنات السياسية والمستوطنات الأمنية وهذه الفلسفة الجديدة هي سياسة مكملة لسياسة حكومة شامير السابقة، وكما يقول زئيف شيف بأن "اقامة المستوطنات السياسية تستهدف الحيلولة دون الوصول إلى تسوية اقليمية، بما في ذلك دولة فلسطينية أو أي سلطة أخرى بما فيها الحكم الذاتي.

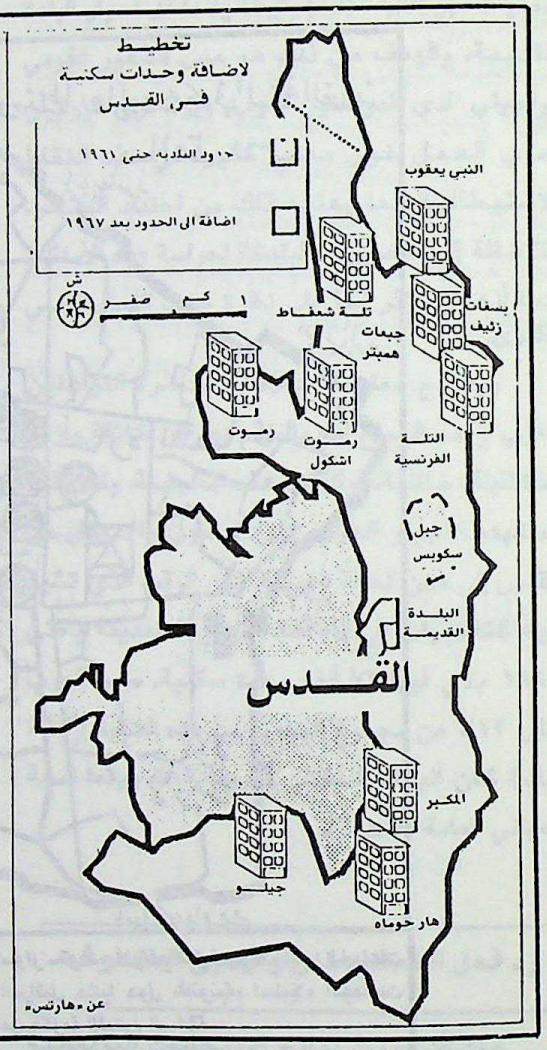
ويعرف وزراء حزب العمل المستوطنات الأمنية بالمستوطنات الحدودية -في غور الأردن وهضبة الجولان- التي تستطيع صد هجوم للعدو والتي ينتظم سكانها في هيئة دفاعية لوائية. ويعلق على ذلك زئيف شيف المعلق العسكري لصحيفة هآرتس قائلاً بأن "هذا تعريف مسهب بالبساطة عفا عليه الزمن منذ حرب تشرين عام ١٩٧٣، وعندما يدور الحديث عن مستوطنات ذات عدد سكاني ضئيل فانه لا تكون لها أي أهمية في مواجهة طوابير طويلة من المدرعات". وللتدليل على ما يقوله شيف، نتذكر جميعاً، كيف كان سكان المستوطنات الشمالية يفرون هرباً عند تعرض مستوطناتهم لقصف صواريخ الكاتيوشا سنة ١٩٨١ من الجنوب اللبناني.

ومرة أخرى لا تجد فلسفة المستوطنات الأمنية أي مبرر لها عندما يتعلق الأمر بمدينة مثل مدينة القدس. فهذه المنطقة الجغرافية تختلف فيها الأمور حتى بنظر رابين نفسه: القدس الكبرى. وكما يقول شيف فان "الذرائع هنا سياسية وليست أمنية وهي الرغبة بالاحتفاظ والدفاع عن عاصمة اسرائيل".

القدس والاستيطان:

تنظر اسرائيل إلى مدينة القدس بأهمية خاصة، وقد تماثلت مواقف الأحزاب الصهيونية من هذه المدينة والنظرة إليها، ولهذا عمل الحزبان الكبيران في اسرائيل بل وتسابقا أيضاً على زيادة المستوطنات في هذه المدينة المقدسة، لاعتبارات أيديولوجية وفكرية وسياسية وروحية وغيرها.

ونظراً لزيادة المستوطنات في هذه المدينة وحولها، أصبح الزعماء الاسرائيليون يتحدثون عن القدس الكبرى، وكانت حكومة الوحدة الوطنية في اسرائيل تتخذ قرارات بشأن الاستيطان في الجزء الشرقي من المدينة بعد كل موقف رافض (صوري ع.ك) للولايات المتحدة. ونظرة سريعة على حدود بلدية القدس اليوم نلاحظ ازدياد حدودها بثلاثة أضعاف عما كانت عليه سنة ١٩٦٧. ففي حين كانت حدود المدينة محصورة بـ ٣٨ الف دوم أصبحت اليوم حوالي ١١٠ آلاف دونم. هذا بالنسبة لحدود المدينة، أما بالنسبة للمستوطنين فيها، فان ثلث سكان القدس اليهود يقطنون في تلك الأجزاء التي ضمت بعد حرب ١٩٦٧، ويبلغ عددهم حوالي ١٢٠ ألف يهودي. وهناك توقعات تقول بأن استيطان ٦٠ ألف مهاجر في القدس الشرقية خلال السنوات القليلة القادمة، سيؤدي بعد ٣ سنوات إلى تشكيل غالبية يهودية في هذا الجزء من المدينة. أما الوضع الحالي للقدس فيبلغ عدد السكان العرب ٥٥٪ من مجموع السكان مقابل ٤٥٪ من اليهود، أي ١٤٠ ألف عربي



وحدات بناء سكني خارج «الخط الأخضر»

جيلو	١٤٦
رموت	١٣٩
بسغات زئيف	٣,٩٨٧
النبي يعقوب	٦٠٦
تلبيوت شرق	٩٧
احياء اخرى	١٦

* بدايات بناء في طور التخطيط

تلة شعفاط	٢,١٠٠
البلدة القديمة	٢٥٠
المكبر	٢٠٠
هارحوماه	٤,٥٠٠

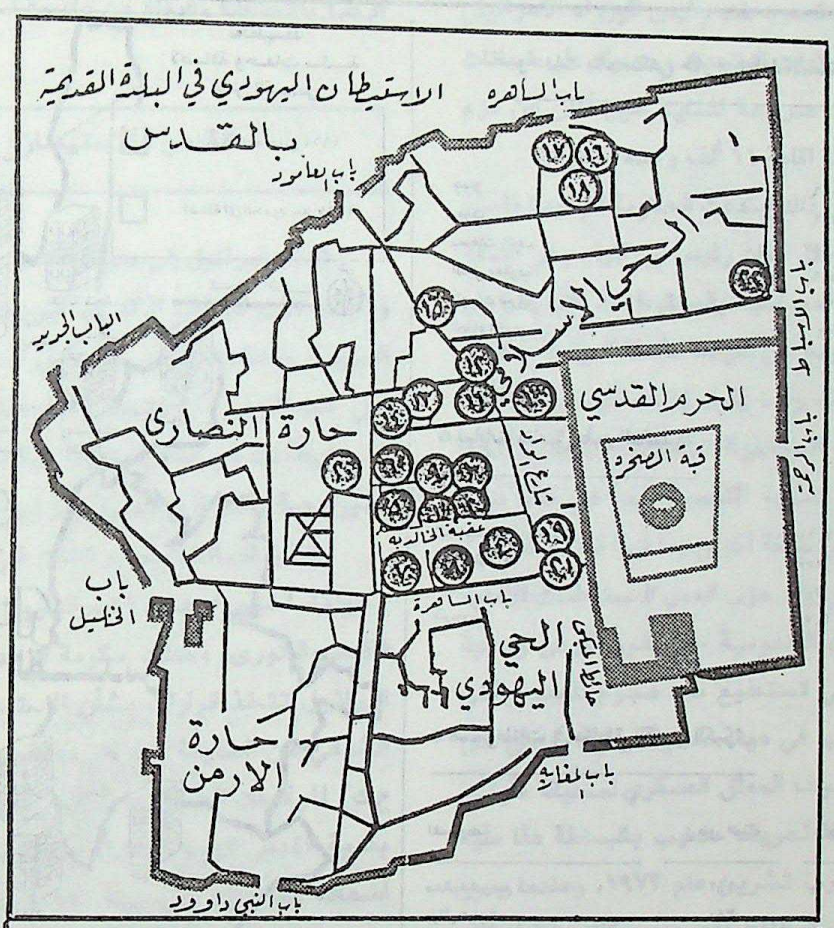
* مستوطنات في مناطق القدس الكبرى

المستوطنة	في طور البناء	في طور التخطيط
معاليه ادوميم	٩٤٢	١٠٠٠
بيتار عيليت	٣٨٠	١٠٠٠
افرات	٣١٨	١٥٠٠
معاليه افرايم	٤٦	ـــــ

مقابل ١٢٠ ألف يهودي.

إن حزب العمل- الذي يتولى السلطة في اسرائيل اليوم- كانت له الباع الطولى في مصادرة الاراضي واقامة سلسلة طويلة من الاحياء السكنية اليهودية في هذه المدينة. وتشير معطيات وزارة البناء والإسكان إلى أن الاحياء التي ضمت إلى القدس بعد حرب ٦٧، تشهد حالياً حركة بناء حوالي ٧ آلاف وحدة سكنية بالاضافة الى مخططات البناء الخاصة والتي تقدر بحوالي ١٠ آلاف وحدة أخرى. وتقوم سياسة الحكومة الحالية تجاه المناطق التي ضمت للقدس بالاعتماد على قرار اللجنة الوزارية لشؤون القدس والتي حددت الحفاظ على النسبة القائمة بين السكان اليهود والعرب في المدينة "الموحدة" بـ ٧٨٪ يهود مقابل ٢٢٪ عرب.

هذا بالنسبة لحزب العمل، أما بالنسبة لحزب الليكود، فانه كان ينوى محو الطابع الاسلامي لهذه



القدس ـ خارطة للبلدة القديمة في القدس ـ داخل الاسوار ـ توضح المواقع التي استولت عليها الجماعات الاستيطانية اليهودية. يذكر ان جدالا يدور في اسرائيل حاليا حول «قانونية» استيلاء الجماعات الاستيطانية على المباني داخل البلدة القديمة بدعم من حكومة الليكود السابقة.

١) المدرسة الدينية تورات كوهنيم
٢) بيت غليتسيه
٣) بيت ديسكين ـ ٣ عائلات
٤) ساحة حي عولام ـ المدرسة الدينية «شوفو بنيم»
٥) ساحة غليتسيه ـ المدرسة الدينية «ادرات الياهو» ٦٠ عائلات
٦) بيت رعوت
٧) بيوت جديدة في باب السلسلة
٨) بيوت جديدة في باب السلسلة
٩) بيت هحشمونئيم
١٠) مساكن ـ عطرات كوهنيم
١١) كنيس حزون يحزقيل ـ الحاخام ناحوم كهانا
١٢) المدرسة الدينية عطرات كوهنيم
١٣) مساكن عائلات عطرات كوهنيم
١٤) مساكن عطرات كوهنيم
١٥) بيت شارون (بيت فينبرغ) ٣ عائلات ومركز امني
١٦) بيت يوري ملر ـ ٥ عائلات اخرى محيطة
١٧) بيت فاليو ـ مساكن لعائلتين
١٨) بيت هتسبلام ـ مساكن لعائلتين
١٩) كوليل شومري هحدوموت ـ يحل بن ارزه
٢٠) ناوت داليد ـ فندق ماريوحنا
٢١) ٤ محلات اجرتها «شركة تطوير الحي اليهودي» لعطرات كوهنيم
٢٢) بيت هاريوت ـ يتم اعداده لاسكان اعضاء كنيست.

عن جريدة «القدس»

المدينة عبر اقامة نقاط إستيطانية داخل أسوار البلدة القديمة، والهدف من ذلك هو مس الشعور القومي والديني لدى المواطنين العرب، ولهذا نرى اليوم أن حزب العمل غير معني كثيراً في هذه النقاط الاستيطانية، لما يعنيه ذلك من احتداد المشاعر، بالاضافة إلى المصاريف الباهظة لحراسة هذه الأماكن. كما أنه لن يؤثر أبداً على نظرة حزب العمل للقدس الكبرى.

ويتضح مما نشر أعلاه ان محاصرة المواطنين العرب وعدم السماح لهم بالبناء أدى الى ضائقة وأزمة سكنية خانقة، وكانت هذه السياسة وما زالت تستهدف اجبار العرب على الرحيل والانتقال من القدس إلى مدن الضفة الغربية. ففي الوقت الذي تشير فيه التقديرات الى انه منذ "توحيد" المدينة وحتى ١٩٩٠ بني فيها ٧٢ ألف وحدة سكنية، سمح للعرب على ١٢٪ من مجموع البناء، ومن هذه النسبة (١٢٪ ع.ك) كان البناء السكني نسبته ٨٢٪ بينما نسبة المباني العامة بلغت ٦٪.

رد فعل المستوطنين واليمين المتطرف:-

منذ أن برزت نتائج الانتخابات البرلمانية الاسرائيلية، وقبل أن تعلن الحكومة الاسرائيلية الجديدة عن نيتها بتجميد الاستيطان، حاول اليمين الاسرائيلي المتطرف "انصار أرض اسرائيل الكاملة" والمستوطنون بتنظيم صفوفهم والقيام بمظاهرات احتجاجية، حيث صرح عضو الكنيست (ميخائيل ايتان) ليكود قائلاً: "لقد أعلنت الحكومة الحرب علينا، ونحن سنرد عليها بحرب مضادة". وقال رئيس مجلس أريئيل المحلي، عضو الكنيست رون نحمان "لقد انشغلنا حتى الآن في البناء، ولكن بعد هذه القرارات سننتقل إلى الشوارع". أما مجلس المستوطنات في الأراضي المحتلة فقد هدد بالقيام بالمظاهرات واستعمال السلاح وقرر أقامة لجنة طوارىء خاصة لمقاومة قرارات الحكومة وتجنيد الأموال في الخارج لتمويل استمرار البناء.

ومن المتوقع أن تستمر حدة مقاومة المستوطنين واليمين الاسرائيلي لسياسة الحكومة، مع كل تقدم، مهما يبدو ضئيلاً، في جولات المفاوضات الجارية اليوم. وتنبع هذه المقاومة من الامتيازات والتسهيلات التي يحصل عليها المستوطنون لقاء سكنهم في الأراضي المحتلة، والتي تعتبر امتيازات لرجالات سلطة في دولة أخرى، ولهذا فان التنازل عن ذلك لن يكون بهذه السهولة.

وقد بدأت ملامح الخضوع والخنوع من قبل حكومة رابين، ومنه شخصياً حين وصفه وزير الداخلية الاسرائيلي رابين بأنه أكثر يمينية منه، وقال أن رابين أكد ان الحكومة لن تمنع أي يهودي من بناء منزل (استيطاني) على حسابه الخاص في أي مكان يختاره، بما في ذلك القدس المحتلة والضفة وغزة.

الخلاصة:-

طالما أن مختلف الأحزاب الصهيونية لا يوجد فرق كبير بينها بخصوص الاستيطان، فان الخلاصات التي يمكن ان نصل إليها هي:-

١- التأكيد على الخلاصات التي توصلت إليها في العدد (١٤١) من المجلة، وهي باختصار ان الاستيطان هو حرب مستمرة ضد العرب، وتهدد

مسيرة السلام، ويزيد الخناق على القرى والمدن الفلسطينية في الأراضي المحتلة.

٢- لا يمكن مواجهة الاستيطان إلا بوحدة العرب المفاوضين اليوم، وأي حل جزئي على هذه الجبهة او تلك، لن يكون إلا طعماً وشركاً، والوقوع فيه لن يكون أكثر من المشاركة العملية في مساعدة الحكومة الاسرائيلية على تنفيذ سياستها بهذا الخصوص.

٣- بعد منح ضمانات القروض الأميركية، لن يكون هناك موقفاً أميركياً - رافضاً لسياسة الاستيطان مطلقاً، وكذلك لن يكون هناك موقفاً حيادياً أيضاً بشأن مسيرة السلام.

٤- سيظل المستوطنون في الأراضي المحتلة، يشكلون دولة داخل دولة، ويهددون المواطنين العرب، وافشال أي حل سياسي مهما يبدو هزيلاً ومسخاً بالنسبة للعرب والفلسطينيين.

٥- التصدى لسياسة الاستيطان كانت وما زالت قضية قومية، ومواجهتها تتطلب جهود مكثفة وحثيثة من الجميع، وعلى الطرف الفلسطيني متابعة ذلك بكل طاقاته وامكاناته.

ملاحظة: جميع الارقام والخرائط الواردة في هذه الدراسة نشرت في الصحف المحلية والاسرائيلية

معطيات السلام الان حول البناء في المناطق المحتلة

الرقم	المستوطنة	تسوية الارض	وضع الاساس	«عظم» اولي	اعمال داخلية اولية	مراحل متقدمة	المجموع
	شمال الضفة						
١	ابني حفتس	الى ٥٠٠	٢٠	١٩٨	٥٨	—	٢٧٦
٢	اورنيت	—	—	—	—	—	شيد بيتك
٣	ايتمر	—	—	—	٨٠	—	٨٠
٤	الون موريه	+					
٥	الفيه منشه	+	٣٢	١٠	١٧٤	١٤	٢٣٠
٦	الكنه	+	—	—	—	—	—
٧	ارئيل	+	—	١٩٢	٥٥١	٤٣	١١٧٧
٨	برخه	—	—	—	٨٠	—	٨٠
٩	بركان	+	—	—	—	—	—
١٠	غنيم	+	—	—	١١	—	١١
١١	حومش	—	—	—	١٣	٤٠	٥٣
١٢	حينتيت	+	—	—	—	١٥	١٥
١٣	حرمش	—	—	—	٦٠	—	٦٠
١٤	يتسهار	—	٨	—	١٣٢	—	١٤٠
١٥	بكير	—	—	—	—	١٤٠	١٤٠
١٦	كديم	—	—	—	٢٠	٣٦	٥٦
١٧	كفار تفوح	—	—	—	٣٢	١٠٤	١٣٦
١٨	مبو دوتان	+	—	—	—	٤٠	٤٠
١٩	معاليه شومرون	—	—	—	—	—	شيد بيتك
٢٠	نوفيم	+	—	—	—	٥٣	٥٣
٢١	سلعيت	—	—	—	—	—	—

٢٢	عيناب	الى ٢٠	—	—	—	٤٥
٢٣	عمنويل	+	١٦٠	—	٤٨	٣٢	٢٤٠
٢٤	عتس افرايم	—	—	—	١٦	—	١٦
٢٥	تسوفيم	+	١٠	—	٢٠	—	٣٠
٢٦	قدوميم	+	—	١٨	١٢٠	٦٦	٢٠٤
٢٧	كرني شومرون	+	٦٠	١٥٠	١٠٤	٢٠٧	٥٢١
٢٨	عينوت شومرون	+	—	—	٥٠	٦٦	
٢٩	كريات نطفيم	+	—	—	—	٢٠	
٣٠	رببه	الى ٢٠٠	—	—	٦٠	٢٤	
٣١	ريحان	—	—	—	—	...	
٣٢	شار نور	—	—	—	—	—	
٣٣	شفي شومرون	+	—	—	٢٥	١٠	
٣٤	شعاري تكفا	—	—	—	—	—	
٣٥	شكيد	+	—	—	—	٣٠	
	المجموع	—	٢٩٠	٢٦٨	١٦٥٤	١٣٧٦	
	وسط الضفة						
٣٦	ابير يعقوب	—	—	—	—	١١٦	
٣٧	ادم	+	—	٣٠	—	—	
٣٨	الون	+	٣٠	—	—	—	
٣٩	بيت ايل	+	—	٤٠	٤٠	١٩١	
٤٠	بيت اريه	—	—	١٤	١١٤	٢٠	
٤١	بيت حورون	—	—	—	—	—	
٤٢	جبعون هحدشاه	—	—	—	—	٣٤	
٤٣	جبعات زئيف	—	—	—	٦٢	—	
٤٤	دولب	+	—	٢٧	—	—	
٤٥	حلميش	—	—	—	٣٣	—	
٤٦	حشمونئيم	—	—	—	—	—	
٤٧	تلمون ا	—	—	—	—	—	
٤٨	تلمون ب	—	—	—	—	—	
٤٩	تلمون ج	—	—	—	٢٥	١٨	
٥٠	كوخاب شاحر	—		+	—		
٥١	كفار ادوميم		—			—	
٥٢	مجدليم	—	—	—	٦٠	—	
٥٣	معليه ادوميم	+	—	—	—	١٠٠٠	
٥٤	معليه افراييم	—	—	—	٤٦	—	
٥٥	معليه لبونه	+	—	—	٣٤	—	
٥٦	معليه مخماس	—	—	—	—	—	
٥٧	متسفه راحيل	+	—	—	٧٠	—	
٥٨	متناهيو	—	—	—	—	—	—
٥٩	نحليال	—	—	—	—	—	—
٦٠	نعله	—	—	—	—	—	—
٦١	نيلي	—	—	٣٠	—	—	٣٠
٦٢	عطرت	+	—	—	—	—	—
٦٣	عيلي	+	١٥	٥٧	٩٦	١٥٤	٣٢٢
٦٤	عيلي ـ زهاب	—	—	—	—	—	—
٦٥	علمون	—	—	—	—	—	شيد بيتك
٦٦	عفره	+	—	—	١٢	—	١٢

٦٧	عفزيم	+	—	٥٤٦	٥٥	—	٥٤٦
٦٨	فدوال	—	—	—	١٨		١٨
٦٩	بسغوت	—	—	٤٨	—	—	٤٨
٧٠	كريات سفر	—	—	—	—	—	—
٧١	ريمونيم	—	١٠	—	٦٦	٣٠	١٠٦
٧٢	شيله	—	—	—	—	١٣٠	١٣٠
	المجموع	—	٥٥	١٢٤٢	٦٧٦	١٧١٩	٣٦٩٢
	غوش عتسون	—					
٧٣	الون شبوت		—	—	—	—	
٧٤	اليعازر	—	—	—	—	—	—
٧٥	افرات	—	—	—	١٣٢	٤٠	—
٧٦	بيتار عيليت	+	—	—	٤٦٤	—	١٧٢
٧٧	هدار بيتار	—	—	—	—	—	٤٦٤
٧٨	كفار عتسيون	—	—	—	—	—	—
٧٩	كرمي تسور	—	—	—	—	—	—
٨٠	مفدال عوز	—	—	—	—	—	—
٨١	متساد ا	—	—	—	—	—	—
٨٢	متساد ب	—	—	—	٥٢	—	٥٢
٨٣	معليه عاموس	—	—	—	—	—	—
٨٤	نفه دانيال	—	—	٥	—	٢٤	—
٨٥	نوكديم	+	—	—	—	—	٢٩
٨٦	تسورف	+	—	—	—	—	—
٨٧	كيدر	—	—	—	—	—	—
٨٨	روش تسوريم	+	—	..	—	—	شيد بيتك
٨٩	تكوع ا	—	—	—	—	—	—
٩٠	تكوع ب	—	—	—	—	—	—
	المجموع	—	—	٥	٤٨.	٦٤	—
	جبل الخليل						٧١٧
٩١	ادوره	—	—	—		—	
٩٢	اشكولوت	—	—	—	٢٥	—	٢٥
٩٣	متسودت يهودات	—	—	—	—	—	—
٩٤	حجاي	—	—	—	٢٥	—	٢٥
٩٥	طنا	—	—	—	٦٠	—	٦٠
٩٦	كرمل	—	—	—	٤٠	—	٤٥
٩٧	ليبنه	—	—	—	٣٠	—	٣٠
٩٨	معون	+	—	—	١٣٠	—	١٣٠
٩٩	سوسيه	+	—	—	٣٠	—	٣٠
١٠٠	عتيال	—	—	٦٠	٤٠	—	٤٠
١٠١	بنه حبر	—	—	—	—	—	٦٠
١٠٢	كريات اربع	الى ٣١٠	—	—	٣٠	—	٣٠
١٠٣	شمعه	—	—	—	٢٤٤	٣٩	٢٨٠
١٠٤	تلم	+	—	—	٦٠	—	٦٠
	المجموع	—	—	٦٠	٧١٩	٣٩	٨١٨
منطقة	غور الاردن والبحر الميت						
١٠٥	الموج	—	—	—	—	—	—
١٠٦	ارغمان	—	—	-	—	—	—

١٠٧	بيت هعرباه	—	—	—	—	—
١٠٨	بكعوت	—	—	—	—	—
١٠٩	غيتيت	—	—	—	—	—
١١٠	غيلغل	—	—	—	—	—
١١١	فيرو يريحو	—	—	—	—	—
١١٢	حمزه	—	—	—	—	—
١١٣	يطب	—	—	—	—	—
١١٤	يفيت	—	—	—	—	—
١١٥	محوله	—	—	—	—	—
١١٦	مكوره	—	—	—	—	—
١١٧	متسفه شالوم	—	—	—	—	—
١١٨	متسفه يريحو	—	—	—	١٢	١٢
١١٩	مشواه	—	—	—	—	—
١٢٠	نعمه	—	—	—	١٦	١٦
١٢١	نعرن	—	—	—	—	—
١٢٢	نتيف هغدود	—	—	—	—	—
١٢٣	فتسال	—	—	—	—	—
١٢٤	كليه	—	—	—	—	—
١٢٥	روعي	—	—	—	—	—
١٢٦	شدموت محوله	+	—	—	—	—
١٢٧	بتومر	—	—	—	—	—
	المجموع	—	—	—	٢٨	٢٨
	قطاع غزه					
١٢٨	ايلي سيناي	—	—	—	—	٣٥
١٢٩	بدولح	+	٣٥	٥	—	٧٦
١٣٠	بني عشمون	—	—	—	٥ ٢	٨٢
١٣١	جديد	—	—	—	٦٢	٦٢
١٣٢	غان اور	—	—	—	١٦	٥٦
١٣٣						
١٣٤	غاني ـ طال	—	—	—	٢٣	٥١
١٣٥	دوغيت	—	—	—	—	—
١٣٦	كفار داروم	—	—	—	—	٥٤
١٣٧	مورغ	—	—	—	—	٢٠
١٣٨	نفه دكليم	—	—	—	٢٣١	٣٦٦
١٣٩	نيسنيت	—	—	—	٢٢٦	٣٢٦
	نتسر حزني	—	—	—	—	٢٢
	نتسريم	—	—	—	—	—
	بات سديه	—	—	—	٣٥	٩٠
	قطيف	—	—	—	٢٠	٦٠
	رفح يم	—	—	—	—	—
	المجموع	—	—	—	٦٦٥	١٣٠٠
	المجموع العام	—	—	—	٣٨٩١	١٠٤٤٣

دراسة

«ابناؤنا بين التجهيل والتزوير»

دروز وتراث

(دراسة نقدية لمنهج التراث الدرزي في المدارس الدرزية في اسرائيل)

نواف البطحيش

هضبة الجولان

تتعرض الامة العربية من محيطها الى خليجها للعديد من المؤامرات والدسائس بهدف تمزيق صفوف ابنائها. وبالتالي اضعاف قوتها الحضارية والاقتصادية والعسكرية، والنتيجة بقاؤها في فلك التبعية بكل ما تعنيه الكلمة للدول الاستعمارية وعلى رأسها الولايات المتحدة الاميركية وهذه الدول لا تدخر جهدا في اعاقة اي تقدم ملموس على الصعيد العسكري والاقتصادي والحضاري، وتخطط وتنفذ عمليات عسكرية بهدف التدمير ان لزم الامر، ويزداد الوضع خطورة في البلدان العربية التي تحكمها قيادات سياسية موالية للدول الاستعمارية ومرتبطة بها عسكريا واقتصاديا وثقافيا و... وبشكل تام... .

ان السياسة الاسرائيلية المتبعة ضد ابناء الطائفة الدرزية بشكل خاص وعرب البلاد بشكل عام وعلى الاخص القطاع التربوي تثبت دون ادنى شك وجود برنامج سياسي هدفه خلق كيانات طائفية مستقلة ومتناحرة فيما بينها وموالية للدولة بالشكل الكامل وما يسمى بالتراث الدرزي يشكل حلقة خطيرة ضمن هذا البرنامج لارتكاز منهجه على اسس تخدم السلطة واهدافها... وضحيتها العرب على اختلاف مذاهبهم الدينية والسياسية وخاصة الدروز. ومن اهمها تنمية الفكر الطائفي على حساب الفكر القومي، وارتكازه على التقليد بدلا عن الابداع. وعلى بروز المصلحة الفردية والعشائرية بدلا عن المصلحة القومية العامة، وعلى العنصرية بدلا عن الوحدة الوطنية وخلق الانسان التابع سياسيا واقتصاديا وحضاريا بدلا عن الانسان الحر الطموح الساعي الى النهوض بامته لتلحق بالركب الحضاري العالمي.

وعلى الرغم من ظهور العديد من المثقفين الدروز المدركون لخطورة وجود التراث الدرزي بهذه الصورة ومواجهة المخطط الاسرائيلي الذي ادانه عددا من الشخصيات الدرزية الذين دفعتهم مصالحهم الذاتية الى العبث بمصير ابناء الطائفة الدرزية والاساءة الى انتمائهم القومي والوطني والى تاريخهم السياسي بالذات بدعم السلطات

الاسرائيلية، لم يقدم احد من هؤلاء على وضع برنامج سياسي قائم على اسس علمية هدفها توعية الناس لما يراد بهم، وتوحيد صفوفهم لمواجهة الخطر القادم.

والمعالجة لا تتم بالهجوم وكشف المخاطر لأناس لا يدركون ويحسّون الخطر. انما وجب الانطلاق من دراسة علمية للمجتمع الدرزي خاصة والعربي عامة وبكافة فئاته الاجتماعية فكريا وسياسيا واجتماعيا من ثم التعامل مع افراد المجتمع بمستوى وعي افراده، وبالدرجة الاولى منع تأثر الناشئة بما جاء في موضوع المادة لمنع تحقيق الهدف المرسوم، والعمل على ارساء قواعد الوحدة الوطنية للشعب العربي في هذه البلاد، ووضع المصلحة القومية فوق كل اعتبار. وبالتأكيد هذا العمل لا يقع على عاتق الدروز فقط وانما على عاتق كل عربي محب لامته ووطنه وخاصة من هم في هذه البلاد ويرى نفسه قادرا على قيادة المركب بشكل جيد.

والادب طريق الى ايقاظ الفكر البشري، وواجب كل اديب مخلص لامته ان يتحمّل المسؤولية بهدف ايقاظ عامة الناس من سباتها، وتهيئتها للوقوف بوجه المؤامرة وليس اقناع القارىء بصحة ما يكتب وانما في حمله على التفكير بهدف ايجاد الحل المناسب لكل مشكلة وفي الوقت المناسب.

الانتماء القومي والوطني عند الدروز للامة العربية لا جدال فيه، وتاريخهم السياسي شاهد اثبات على انتمائهم، ومدى اخلاصهم لامتهم العربية والذود عنها بكل ما لديهم من قوة ساعة الخطر جنبا الى جنب مع المخلصين من ابناء الامة العربية على اختلاف مذاهبهم الدينية مسلمون ومسيحيون- وشعارهم دائما «الدين لله والوطن للجميع» فهم جزء من هذه الامة وسيفا من سيوفها، وتاريخهم جزء من تاريخ الامة، وتراثهم تراث عربي اصيل لا يتجزأ مهما كانت الظروف. ولا يمكن فهم تاريخ الدروز الا من خلال التاريخ العربي، ولهذا وذاك نرى ان احداث موضوع ما يسمى بالتراث الدرزي بهذه الصورة ذو اهداف سياسية بعيدة تخدم السلطة وتسيء الى الدروز سياسيا واجتماعيا.

وحتى لا يسيء قارئنا الفهم فجدير بنا ان نشير الى اننا لسنا ضد التراث واحداثه في مدارسنا لما له من اهمية في بناء الانسان الحضاري ولكننا نرى انه من الضروري الارتقاء الى مستوى التراث وايجاد منهج هدفه الانسان وليس حفظ التراث.

وفي هذا البحث نستعرض باسهاب منهج واهداف موضوع التراث الدرزي على الجبهة السياسية والتربوية -والبدء بهذا الموضوع يستوجب الخوض وباختصار بمفهوم التراث.

التراث هو ما تركه لنا السلف من ابداع على الصعيد الفكري والثقافي والادبي وهو مزيج من العناصر السلبية والايجابية. فبالقدر الذي يمكن استغلال جوانبه الايجابية بهدف خلق الانسان المبدع الطموح في كافة المجالات يمكن استخدامه في تحجيم الفكر البشري، وخاصة السياسي. والاساءة الى تاريخ فئة من الناس، وهذا يتوقف على مدى الوعي الاجتماعي لدى عامة الناس ضمن الفئات المستهدفة.

ودراسة التراث بهدف البناء الاجتماعي من كافة الجوانب ليست عملية سهلة فهي تستوجب الدقة في استعراض الموضوع وتحديد الهدف التربوي مسبقا.. فاستغلال العناصر الايجابية عن الاقدمون، والابتعاد عن

التقليد وعن ما يثير الصراع السياسي والاجتماعي والانطلاق بوعي مناسب وبروح نقدية في تحليل واستعراض الحوادث التاريخية وفقا لمصلحة الامة والوطن يساهم في احباط كافة المخططات العدوانية الهادفة الى اذكاء الصراعات الدينية والسياسية ويعزز الوحدة الاجتماعية بين السكان، كما يساهم في بناء العقلية المستقبلية المبدعة والطموحة والساعية الى السير بابناء الامة الى ركب الحضارة البشرية وتدعيم الاقتصاد الوطني.

الصراع العربي الاسرائيلي في هذه المنطقة، ودور الدروز الوطني والقومي في سوريا ولبنان في هذا الصراع، وخاصة فيا يخص القضية الفلسطينية والعزلة السياسية والاجتماعية والوضع الاقتصادي الذي يعيشه دروز الجليل والكرمل، والروابط الاجتماعية بين دروز الجليل والكرمل ودروز سوريا ولبنان.. وغير ذلك من الاسباب.. حملت بالسلطات الاسرائيلية الى التخطيط للاستفادة من الوضع القائم... والهدف واضح... وما يسمى بالتراث الدرزي يشكل حلقه من هذا المخطط... ويهدف الى تعميق وعي درزي يهودي... يشكل فكرا ايديولوجيا في المستقبل ليكون حاجزا امام التأثيرات الخارجية مع الاخذ بعين الاعتبار المستوى الثقافي ومدى الوعي الاجتماعي عند الدروز وطموحاتهم..

ويمكن اجمال الاهداف السلطوية من ادراج مادة التراث الدرزي بعدة نقاط اهمها:

١- تكريس الطائفية واثارة النزاعات الدينية.

٢- تمزيق الذات الدرزية في اسرائيل وربطها بمستقبل الدولة اليهودية.

٣- حث الدروز على تقديم الواجبات كاملة للدولة وباخلاص وخاصة الخدمة العسكرية.

٤- تسخير تاريخ الدروز السياسي لخدمة الاهداف الصهيونية.

ولتسهيل العملية التربوية التي رسمت لمادة التراث الدرزي اوجدت السلطة ممثلة بوزارة التربية، ومكتب المعارف والثقافة للدروز ما يسمى باسبوع التراث الدرزي (يحتفل فيه سنويا) علما بان الدروز لم يحتفلوا بمثل هذا الا في اسرائيل بناء على قرار وزارة المعارف الاسرائيلية سنة ١٩٨١.

لقد وضعت المناهج الخاصة بمادة التراث الدرزي، وفقا للاهداف المرسومة من قبل الجهات المختصة، وتمت صياغتها بشكل يتناسب وعقلية الانسان ووعيه الاجتماعي. وبدلا من التركيز على البحث العلمي، وغرس مفاهيم تدعم وحدة الامة، برزت مادة التراث وكما هو واضح بهدف ضرب الانتماء السياسي، والماضي نفسه، وتسخير الماضي في خدمة الدولة اليهودية. اذ يكثر القائمون على اعداد منهج التراث على النقاط السلبية في تاريخ المنطقة بهدف تكريس الطائفية والتفرقة، وقد نتفق مع القراء بان هذه المادة لا تحقق الهدف ان لم تدعم باعمال اخرى على ارض الواقع، لكننا نرى ان نلفت نظر قرائنا الى احداث الضفة والقطاع، فهناك الجواب الشافي لهذا التساؤل..؟؟؟

ويقلل هؤلاء وحسب البرنامج المقرر حسنات التراث فيما يتعلق بالانتماء القومي، والوضع السياسي في المراحل السالفة، والدور النضالي لطائفة التوحيد في حركات التحرر العربية، ويرغبون بمستقبل سياسي يكون فيه الدروز خدما اوفياء للدولة اليهودية. وفيلم/ انا درزي لرفيق الحلبي.. شاهد اثبات اخر على مدى التزوير والتشويه و.... في تاريخ الدروز وواقعهم السياسي القائم.. ولاسباب عديدة.. ومعروفة.

وعليه نجد ان التراث الدرزي المقرر في المدارس الدرزية وفي كافة المراحل المدرسية ذو ابعاد عديدة اهمها:

١- البعد السياسي.

٢- البعد الاجتماعي.

٣- تحجيم التاريخ والتراث العربي...

فعلى الصعيد السياسي يؤكد المشرفون على التراث الدرزي ما تردده اجهزة الاعلام الاسرائيلية، وخاصة اهمية استقلال الطائفة الدرزية على الوسط العربي في كافة مجالات الحياة، وحول الرغبة الصادقة للدروز في الخدمة العسكرية، دون الاشارة الى طريقة المؤامرة التي طبق بموجبها قانون الخدمة العسكرية على الدروز، وعن مئات الشبان الرافضين اداء الخدمة لاسباب قومية وانسانية...

وعلى الصعيد الاجتماعي نرى ان منهج التراث يساهم في تعميق اواصر العلاقات الاجتماعية بين الدروز واليهود، ويؤكد على وحدة الدم، وهذا الامر لم نجده ابدا في العلاقات الدرزية وباقي الطوائف العربية في اسرائيل، وتحتوي صفحات الكتب (التراث) على قصص واحاديث هدفها تعميق الذات الدرزية الدينية على حساب الفكر القومي. ونحن لسنا ضد الدين ولكننا ضد التشويه والتزوير والعنصرية، ونريد ان نحافظ على اصول الدين مثل حفظ الاخوان وصدق اللسان (واين هم من هذا) وعدم استغلال الدين لاهداف سياسية تسيىء الى الدروز انفهسم.. فهم يدعمون اقوالهم باقوال شخصيات درزية خارج البلاد. ويتم نشرها بطريقة تساهم في تحقيق الذات الدرزية، والبعد عن تحقيق اماني الدروز السياسية باعتبارهم جزءا من الامة العربية.. مثل شكيب ارسلان وكمال جنبلاط والشيخ محمد ابو شقرا وغيرهم، فهو مثلا ينشر للشيخ محمد ابو شقرا (رحمه الله) مقالة وربما جزءا منها يطالب الدروز بالاحتفاظ بالتراث، ويتجاهل ان الشيخ المذكور اكد مرارا بان الدروز هم طائفة عربية من اليمن والعراق، وهم مسلمون ودينهم هو واحد من المذاهب الاسلامية الثلاث والسبعين... هذا ما يتجاهله كاتب موضوع التراث، ويجتهد في اختيار الكلمات التي تكرس الطائفية، ويؤكد صحة كلامنا مقالة السيد هاني باز الواردة في الصفحة ٢٤ من كتاب (من تراث الموحدين الدروز) والمنقول عن جريدة الضحى، ولسوء حظهم اننا نحتفظ بهذه المقالة كاملة، وهنا نجدها (في كتاب التراث) غير كاملة واختير منها ما ادرج في حين حذف منها الكثير وفي مواضع مختلفة لاسباب لا تخفي على احد.

وبهذا اصبح مفهوم المقالة يختلف عن المفهوم الذي اراد ايضاحه السيد هاني الباز. وهذا الامر مكرر في اكثر من مكان -ولا نريد الخوض بالتفاصيل بسبب اعداد بحث مفصل في هذا المجال، وستنشر لاحقا وعبر مجلتكم (الكاتب). وفي البعض من الكتابات نشرت الجوانب الطائفية، واغفلت القضايا الوطنية كما هو الحال في كتابات كمال جنبلاط وشكيب ارسلان وغيرهم... ودورهم في تعميق الوعي القومي، ورفض الفكر الطائفي، وشعارهم:

- الدين لله والوطن للجميع-

وعلى صعيد تحجيم التاريخ والتراث العربي فيأتي بواسطة تجزيئه ودراسته على مستوى طوائف وفئات والهدف التقليل من شأن العرب في التاريخ وتعزيز الانقسام الاقليمي وعدم دراسة التاريخ (تاريخ الدروز) في اطار التاريخ العربي على حقيقته يعني تحجيم دور الدروز القومي والوطني وحصره في اطار ضيق.. اضف الى هذا

دراسة موسعة للاحداث التي تبرز الخلافات بين الدروز وباقي الطوائف العربية.. والهدف واضح. وهذا يساهم في تحجيم التراث وحرفه عن مهامه السامية على الصعيد الاجتماعي وذلك لان التراث مستمد من التاريخ، وتاريخ الدروز مرتبط كليا بتاريخ العرب، وهم عرب، وهذا لا ينكره المنصفون....

نص رسالة رجال الدين للطالبة بالغاء تعليم التراث الدرزي

حضرة وزير المعارف والثقافة السيد زبلون هامنز المحترم أو بشليم القدس

نسخة إلى السيد سلمان فلاح المسؤول عن التعليم الدرزي المحترم

الموضوع:

أ- عدم إقامة المعهد الدرزي في جامعة حيفا وغيرها

ب- إلغاء تعليم التراث الدرزي في جميع المدارس الدرزية

ج- عدم نشر وإذاعة أي شيء يخص الدين الدرزي

بتاريخ ٢٥ آب ١٩٩٠ وبمناسبة زيارة مقام سيدنا الخضر عليه السلام تم الاتفاق مع كافة أبناء الطائفة الدرزية وشيوخها وعلى رأسهم فضيلة شيخنا الجليل الشيخ أمين طريف على اتخاذ القرارات التالية

١- عدم إقامة المعهد الدرزي في جامعة حيفا وغيرها

٢- إلغاء تعليم التراث الدرزي في جميع المدارس الدرزية

٣- عدم نشر وإذاعة أي شيء يخص الدين الدرزي

يرجى أخذ العلم والاطلاع وتنفيذ كل ما قررته هذه الطائفة من هذه القرارات

وما اتخذت إلا بعد أن شعرنا بخطورة هذا الموضوع المخالف لتعليم ديننا الذي هو حياتنا الأبدية التي لا يمكن أن نرضى بها مهما كلفنا ذلك الأمر من ثمن وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

نظرة: هذه الرسالة... هي صورة طبق الاصل للرسالة المرسلة الى السيد وزير التربية والسيد سلمان فلاح، وهي تعكس وجهة نظر اعلى الجهات الدينية في الطائفة الدرزية، ولكن السلطة لم تأخذ بها مما يدل على ان ادراج مادة التراث الدرزي مؤامرة تستهدف عرب البلاد بشكل عام والدروز بشكل خاص، وقد ن الهدف الدروز في سوريا ولبنان، والاداة دائما هم السذج وخدم الاحتلال... والمواجهة لا تتم الا بالوعي التام... وعدم التأثر بالاشاعات. وخاصة ابناء ة والقطاع؟؟؟

اليهودية والمسيحية والإسلام في الشعر الفلسطيني

الدكتور استيفان فيلد/جامعة بون

عن الألمانية: عادل الأسطة

(٢)

يبدو الحديث عن أدب فلسطيني بالمعنى الحقيقي، قبل عام ١٩٤٨ أمراً متعذراً. وذلك أن أدب اللغة العربية في فلسطين تحت الانتداب البريطاني (وقبل ذلك في الجزء نفسه للامبراطورية العثمانية) لا يختلف جوهريا عن أدب المناطق الأخرى للامبراطورية العثمانية. وبالطبع يستطيع المرء ان يتحدث المرء عن نمطين مختلفين للأدب والشعر الفلسطيني في هذه الفترة. ويتوصل إلى التقسيم التالي:

III منذ ١٩٤٨ حتى اليوم.

مع تأسيس دولة اسرائيل (١٩٤٨)، وفشل محاولة الجيوش العربية لتحرير فلسطين، ومع طرد وهجرة مئات الآلاف من اللاجئين يبدأ التاريخ السياسي للفلسطينيين. يبدأ كحركة للمنفيين في بيروت وعمان والقاهرة ودمشق والكويت. وكان الشعر والأدب حلقة وصل مهمة بين العرب الباقين في اسرائيل واللاجئين. وقد حافظ كل من الراديو والصحافة على رابط ضعيف. إن تجربة النفي والتجارب السياسية في البلدان المضيفة دفعت كثيراً من الفلسطينيين إلى تطرف سياسي. لقد بدت لهم القومية العربية والاشتراكية ممثلاً لطموحاتهم يبشر بالنجاح، بينما فقدت النخبة التقليدية -التي كان فيها الوجهاء الدينيون، الشيخ والمفتي، ممثلين بارزين- بريقها. ويبدو لي ان تطورين جديرين بالذكر، بخاصة، حدثا هنا من حيث استخدام رموز وصور دينية. من ناحية سؤال الدين حول معاناة الفلسطينيين والمعاناة إطلاقا. ومن ناحية ثانية في تضاد ظاهر او حقيقي لاستخدام رموز يهودية ومسيحية وإسلامية. وستستخدم هذه غالبا على الرغم من مضمونها الديني، فقط كصور شعرية مفاجئة ومعاد تقييمها، وهي للمتدينين البسطاء، تقريبا، شتائم للدين. إنها تصدم وتهز وتعطي أقوال الشاعر قوة تفجير

اسطورية.

أ) نسبية الانتماء الديني:

إن قدراً من النسبية في الانتماء لدين المرء الخاص يظهر نفسه في السذاجة التي تستخدم فيها رموز ديانات اخرى. في قصيدتها "الى السيد المسيح في عيده" تقتبس الشاعرة المسلمة فدوى طوقان (مولودة عام ١٩١٤) ماركوس ١٢، رمز احتلال الكرم كشعار(٥٩)

يا سيد، يا مجد الاكوان
في عيدك تصلب هذا العام
أفراح القدس
صمتت في عيدك يا سيد كل الاجراس
من الفي عام لم تصمت في عيدك الا هذا العام
قتل الكرامون الوارث يا سيد واغتصبوا الكرم
يا سيد يا مجد القدس
من بئر الاحزان، من الهوة، من قاع الليل
من قلب الويل
يرتفع اليك انين القدس
رحماك، اجز يا سيد عنها هذي الكأس (٥٩)

محمود نديم الأفغاني ٦٠ المولود عام ١٩٢٦ يعتنق فكرة مستخدمة غالبا، وفيها يقول إنه خارج وطنه لن يحتفل بأعياد دينية (ليس ثمة عيد عندما لا تتحرر بلادي) هذا هو عنوان قصيدة له.(٦١) إن الشاعر المسلم يتجه الى السيد المسيح.(٦٢)

ب) سؤال الدين:

إن الوصف الشعري للشك ازاء الموروث الديني، ومن ثَمّ الاشتياق الذي لا يشفى له غليل، ولكن الذي يبقى، للتو، غير هادىء، وصفته فدوى طوقان بالحاح شديد. وهي تصف في قصيدة لها كتبت عام ١٩٦٠ وعنوانها "الإله الذي هوى"، تصف تجربة موت الله:

ذات يوم رائع الصحوة جئنا
للإله الطفل تحدونا أماني وأماني
نحن جئناه لنطوي عنده سفر الذنوب
لنصلي ونتوب
وبأيدينا له كفارة الشعر
وقربان الأغاني
غير أنّا
كان في اعماقنا خوفٌ جهلنا كنهه
كان خوف ينزوي في عتمة النفس
ويخفي وجهه
عن مصب الضوء، لكنا تجاهلنا-
وأغمضنا العيونا
وتناسينا وفينا
واتينا
قبل عام، قبل شهر، كان يسقينا
كؤوس
من رحيق الخلد، كان بالأمس القريب
يخلق الأقمار فينا والشموس
ويعاطينا كنوزا وكنوز
كان طفلا رائعاً.. كان إله
مات فينا، آه لو نقدر نعطيه
الحياة
من جديد.(٦٢)

وليس انتقام الشاعرة المسلمة بهذا القدر من الحنان، وأيضاً في قصيدة حب، وباشارات واضحة اولاً من صورة الله المسيحية للإله كطفل ذات اهمية. ولهذا يبدو لي أيضاً أن لديها تحفظاً مشاراً إليه ازاء انكسار مع رمز إسلامي محدد. والشيء نفسه في قصيدة الشاعرة نفسها "امام الباب المغلق". هنا تظهر الشاعر حنانا أقل، معترضة اعتراضاً شديداً على ملك مسيطر بلا معنى، هذا الملك يرمز إلى الحبيب غير الوفي كما لو أنه رمز الله. هذه القصيدة هي واحدة من أكثر قصائد الأدب العربي الحديث نقداً للدين. ويبدو هنا موقف الشك القاسي واضحاً، كما يتجنب هنا الجزم الواضح، والهجر العدائي للتقاليد الاسلامية في رمزها. ومن المحتمل أن ليس الموتيفات والنظرات الشعرية

والنفسية وحدها هي التي تلعب دوراً هنا، وانما ايضاً مشكلة الرقابة في البلدان العربية:

الفأس في الرأس بذا قضى الملك
فلا تحزنوا
هو الذي قضى ولن يصيبكم
الاّ الذي قضاه
وكل شيء دبرته حكمة الملك
فلا تجدفوا
الخير منه وحده
والشر منه وحده
وهذه مشيئة الملك
فاستمسكوا بالصبر والايمان-
واحمدوا
فلا سواه لا سواه
على مكاره الزمان والحياة
يغنّى له ويسجد
يا ملك الدنيا والناس
فسر لي معنى افعالك
كنت حبيبي، ملكي الأوحد
لكن أنت تغيرت
لكن أنت تغيرت
فاهتزت أعمدة المعبد
وانهارت قبب الأجراس
هوى، هوى عرش الملك
ومات في أنقاضة الملك
ليسقط الملك
ليسقط الملك
عارية القلب رجعت إليك
عارية القلب اتيتك يا
متعالي، يا نائي الدار

يا غائب، يا أبدي الصمت
عبثا لا رجع صدى، لا صوت
عودي. لا شيء هنا غير الوحشة
والصمت وظل الموت. (٦٤)

وما يلفت الانتباه ايضاً هنا هو أنّ الرمز الشفاف "ملك الدنيا" ليس سوى إشارة الى الله ولكنه حقا رمز عام، وتعوزه هنا رموز اسلامية خاصة. هنا يُسمى بالضبط المعبد اليهودي وقبب الأجراس، ولا يتضمن الحديث عن انهيار المآذن، لا يوجد هنا تعبير واضح لسقوط العرش ضمن فهم اسلامي.

الشاعر المسيحي فوزي الاسمر(٦٥) (مولود ١٩٣٧) يهاجم في احدى قصائده التي كانت تحت عنوان اسلامي صاف "صلاة قبل الفجر"، يهاجم الدين بلا هوادة(٦٦).

(انظر ديوان فوزي الاسمر ١٩٨٠ ص ٢١٠

إن البخور والاقتباس من لوكاش ٢٣، ٤٣ في القصيدة -على الرغم من العنوان الاسلامي- يوضحان اي اصل للشاعر، واي دين يعني. ومع عنوان القصيدة الإسلامي فيجوز ايضا ان يقال: إن فوزي الاسمر لا يستثني الدين الاسلامي من هذه الشكوك، بل يشمله.

إلى جانب الحكم على الدين، كتقاليد عديمة الجدوى، يقف الرفض العدائي لرموز دينية والسخرية منها. إلى هذا أضيف أيضا الاستخدام التقليدي الهزلي لصيغ دينية ومضامين صلوية.

إن سميح القاسم(٦٧) (المولود في ١٩٣٩)، وعضو الحزب الشيوعي، يكتب في قصيدته "التعاويذ المضادة للطائرات" الفقرة التالية:

كنتّ طفلاً، أنذاك..
علموني أن مجرى الأرض، في كف السماء
علموني أنه، سبحانه، يُحيي ويفني ما يشاء
علموني ان اطيع الأولياء
دون ان أسأل: من كانوا؟
وماذا صنعوا للتعساء؟

علموني الدجْلَ، والرقص على الحبل،
وإذلال النساء
علموني السحر والايمان بالأشباح،
والرقية والتعزيم،
والخوف إذا جاء المساء!

يا أبي المهزوم- يا أمي الذليلة!
انني أقذف للشيطان، ما اورثتماني،
من تعاليم القبيلة!
انني أرفضها تلك الطقوس الهمجية
انني اجتثها من جذرها،
تلك المراسيم الغبية
انني أبصق أحقادي وعاري
في وجوه الأولياء الصالحين
انني او كل قاذورات ذلي وانكساري
للتكايا والدراويش،
وأقزام الكراسي النابحين!(٦٨)

ويقتبس سميح القاسم نفسه، في قصيدته "رسالة إلى الله"، صيغة الصلاة المسيحية "أبانا":

سيد الكون أبانا
ألف آمنا، وبعد.
يا أبانا، يا أبا أيتامه ملّوا الصلاة
يا أبانا، نحن ما زلنا نصلّي من سنين
يا أبانا، نحن ما زلنا بقايا لاجئين
يا ابانا كيف ترضى لبنيك البسطاء
دون ذنب كل آلام الصليب
يا ابانا، نحن بعد اليوم لسنا بسطاء
لن نصلي لك كي تمطر قمحاً.(٦٩)

لتنسني عيون شعبي المغردة
إذا نسيت
أنْ أغرس الطريق
لصدر يارانا وللكروم
سيفا من الجحيم
في عيني إله أورشليم.(٧٤)

ويشبهه في ذلك سميح القاسم في قصيدته "مزمور الجنرالات"، وفيها يقلد القاسم "اسمع يا اسرائيل":

اسمعوا يا آل اسرائيل صوت الأنبياء
واسمعوا يا آل هارون النداء
نصدر الأمر لكل الملحدين الأشقياء
ولكل الطيبين الأتقياء:
اعبدوا أصنام واشنطن
قوموا وأعبدوها!
خالطوا أوثان بون القاتلة.(٧٥)

ولا يكون التلميح دائماً هكذا حانقا وغير مسالم. ان المزمور الذي كان تحت عنوان "مزمور بعد مجيء المسيح" مطعم بتلميحات من كتاب اشعيا. وتنص نهاية هذا المزمور ما يلي:

يا اشعيا الشجاع!
انهض اليوم لكي يلعب اطفال فلسطين
ولا يخشون أنياب الصلال
ولكي يأمن حملان، بأجام السباع
هللويا.
يا اشعيا المناضل!
ثم تغدو سككاً كل السيوف
ورماح القوم تنصُب مناجل
ثم لا ترفع سيفا امة كيما تقاتل!
وصغار القوم لا يدرون ما الحرب وما سفك الدماء

هللويا.. هللويا..
يا إله المجد حاربنا طويلا
وذبحنا.. وذبحنا
وسفحنا دماً، دهراً، سفحنا
يا إله المجد!
جربنا طويلاً.. واسترحنا
هللويا.. هللويا.. هللويا٧٦

قصائد كهذه وأخرى شبيهه بها لم تكن متصورة لولا الحقيقة المتثملة في ان الشعراء الذين نشأوا في اسرائيل، كانوا يتجابهون مع الثقافة اليهودية-العبرية، بدرجة اكبر من اولئك الفلسطينيين الذين يعيشون في المنفى.

يقتبس سميح القاسم في قصيدته "يشوع ميت" شعاراً هو المقطع رقم ٤ يكون من اصحاح يشوع الأول "من البرية ولبنان هذا إلى النهر الكبير نهر الفرات جميع أرض الحثيين وإلى البحر الكبير نحو مغرب الشمس تخمكم" ويدرج، خلافا لذلك، يشوعه ميتا.(٧٧)

ويستعير محمود درويش الموتيف ذاته ثانية في المزمور رقم ١٧ للقدس"

وتغني للقدس:
يا أطفال بابل
يا مواليد السلاسل
ستعودون إلى القدس قريبا
وقريبا تكبرون.
وقريبا تحصدون القمح من ذاكرة الماضي
قريبا يصبح الدمع سنابل
آه يا اطفال بابل
ستعودون إلى القدس قريبا
وقريبا تكبرون
وقريبا
وقريبا
وقريبا
هللويا

هللويا.(٧٨)

هنا يُقارن الفلسطينيون باليهود في أثناء سبي بابل. إن الفلسطينين، على الرغم من أنهم في أرضهم، هم من ثم في بابل.

ثمة موتيف يتكرر باستمرار هو نسيان الله. إن الفلسطينيين لوحدهم فقط، فلقد نسيهم الله. يقول محمود درويش في مقطع غنائي:

نامي
فعين الله نائمةٌ
عنّا.(٧٩)

ويستعمل مصباح العابودي(٨٠) (١٩٠٨ - ١٩٧٥)، في قصيدة عنوانها "إلى اللاجئين الفلسطينيين"، في تشرين ثاني ١٩٥٢، حقا لأول مرة المقارنة المتكررة بين اللاجئين الفلسطينيين والمسيح:(٨١)

ثمة قصيدة طويل دراماتيكية لمحمود درويش "نشيد الرجال" بأصوات واسئلة واجوبة وتعليقات مختلفة تنتهي بمحاورة بين السائل وممثلي الأديان الثلاث، عيسى ومحمد و -من الغريب- حبقوق:

مع المسيح

- ألو-
- أريد يسوع
- نعم! من انت؟
- أنا أحكي من اسرائيل
وفي قدمي مسامير- وإكليل
من الأشواك أحمله
فأي سبيل
أختار يابن الله- أي سبيل؟

أأكفر بالخلاص الحلو
أم أمشي؟
ولو أمشي وأحتضر؟
- أقول لكم: أماماً أيها البشر!

مع محمد

- آلو..
- أريد محمد العرب
- نعم! من أنت؟
- سجين في بلادي
بلا ارض
بلا علم
بلا بيت
رموا أهلي إلى المنفى
وجاؤوا يشترون النار من صوتي
لأخرج من ظلام السجن..
- ماذا أفعل
- تحد السجن والسجان
فانّ حلاوة الإيمان
تذيب مرارة الحنظل!

مع حبقوق

- آلو. هالو !
أموجود هنا حبقوق؟
- نعم من أنت؟
- أنا يا سيدي عربي
وكانت لي يد تزرع
ترابا سمدته يدا وعين أبي

وكانت لي خطى وعباءة
وعمامة ودفوف
وكانت لي
- كفى يا ابني!
على قلبي حكايتكم
على قلبي سكاكين.
والخلاصة تأتي في: بقية النشيد
دعوني أكمل الإنشاد
فان هدية الأجداد للأحفاد
"زرعنا- فاحصدوا!"
والصوت يأتينا سمادا
يغرق الصحراء بالمطر
ويخصب عاقر الشجرا
دعوني أكل الانشاد(٨٢)

وتُغنى القدس نشيداً. وتنتهي قصيدة "أغنية حب إلى الصليب" بـ:

أحبك كوني صليبي
وما شئت كوني
وكالشمس ذوبي
بقلبي- ولا ترحميني(٨٣)

ويعاد تقييم المسيحية:

ولو أن السيد المصلوب لم يكبر على عرش الصليب
ظلّ طفلا ضائع الجرح- جبان(٨٤)

بالنسبة لكمال ناصر(٨٥) (١٩٢٥-١٩٧٣) فيوجد نوعٌ من الوحدة بين الاسلام والعروبة والمسيحية. ويصبح المسيح المثال الأعلى للتضحية، ويصبح محمد رمزاً لوحدة العرب والعائد المنتصر إلى وطنه مكة. وهكذا، وكما يعود محمد إلى مكة، فان الفلسطينيين، كذلك، سيعودون إلى فلسطين.

في حوار شعري بين الشاعر والمسيح يتفق الاثنان بأنّ الغرب الاستعماري الذي طرد العرب من فلسطين وأسال دمهم، ليس مسيحياً حقا. إن المسيح يؤنب المسيحيين بأنهم محوا تعاليم الدين المسيحي الموحاة إليهم وجعلوها استعماراً، ويتخلص، من ثم، من الغرب:

لست مني يا غرب فاحمل صليبك
راعفاً بالدماء واتبع ربيبك
لست مني فانزع شعار صلاتي
حسبي العمر قد حملت ذنوبك(٨٦)

هذا الحوار يفضي إلى المشكلة التالية، إن الأديان، والمسيحية أولا، تدعو إلى الحب والسلام، وأن العروبة يجب ان تطرد الغرباء المعتدين. إن النداء إلى السلام، بالنسبة للعرب، غير ممكن في الظروف الحالية. إن مباديء الدين الحقيقي يجب ان تكون تلك التي تساعد العروبة. وهكذا يأتي كمال ناصر إلى نوع من الحقد الديني الشعري، كما يتمثل في "انشودة الحقد". إن شعار الحقد يصلح حتى يتم تحرير الارض نهائيا. ويعترف كمال ناصر بالتناقض بين التعاليم المسيحية وهذه الدعوة إلى الحقد، وذلك حين يقول في المقدمة : "والشاعر اذ يدعو للحقد، فانما من خلال الانسانية المعذبة في بلاده التي لا بد وأن تأخذ حقها كاملا في الحياة لتغنى السلام والمحبة من خلال الحرية والاستقلال"(٨٧)

وعندما تنفجر في اعياد الميلاد قنبلة في كنيسة القيامة في القدس، ينظم كمال ناصر:

عيس بن مريم قد عرفتك هادئا
فاغضب ولو في ليلة الميلاد
واشهد مآسي الغرب، كل جريمة
قامت هنا باسم المسيح الفادي
ان كنت منهم يا ابن مريم فلتعد
لربوعهم، لا كنت فينا الهادي
أمّا المحبة فلتحول غضبة
هو جاء تذكي الحقد في الأغماد
يا صائد الاسماك قد أودت بنا
بين الأنام شريعة الصياد.(٨٨)

ويلاحظ ناقد عربي(٨٩)، ومعه الحق، ان النموذج الأعلى في سلم القيم لدى كمال ناصر هو حق الفلسطينيين في وطن، وكل القيم الاخرى، الاخلاقية والدينية والسلوكية وغير ذلك ذات صفة نسبية مرهونة بمدى علاقتها بذلك النموذج الكبير. إن صيغا قديمة يتلاعب بها وتستخدم استخداما جديداً. هكذا ينظم معين بسيسو قصيدة طويلة ليوسف سلمان، السكرتير العام للحزب الشيوعي في العراق الذي اعدم عام ١٩٤٩، عنوانها "سورة يوسف سلمان" تبدأ على النحو التالي"

دخلت زنزانة يوسف سلمان
كانت إلى جواره
غزالة حبلى وضعت رأسها
على ركبته.
كان يوسف سلمان
قد شقّ فلذةً من قميصه
يبلها في بقيةٍ من رذاذ البرق
في كفه
ويمسح وجه الغزالة
قلتُ: السلام على النبي والرسالة.(٩٠)

إن النبي هو يوسف سلمان نفسه، ورسالته هي رسالة الشيوعية. وفي القصيدة نفسها يقارن يوسف سلمان مع قصة يوسف في البئر في القرآن. إن هذه التجربة الشكلانية تبدو محببة للشعر الفلسطيني الذي امتلك كانطباع خاص محاكاةً لسورة قرآنية، نظمها فلسطيني يعيش في هولندا عام ١٩٧٤ تحت تأثير حرب اكتوبر. إنها تحمل عنوان "سورة النصر"، وهي مديح للجيش العربي. وتقلد بمهارة أسلوب السور المكية، تدرج الآثم موشه دايان وتعرض به معتمدة اسلوباً قرآنياً ونمطياً معروفاً، وأي تفكير يعتقد أنها تسخر من القرآن هو بعيد عنها تماما.

وفي الختام نجد ان هناك نوعا من الوحدة الصوفية بين احقية الفلسطيني في وطنه والدين. وفي مطولة محمود درويش الأخيرة "مديح الظل العالي"، التي قرأها في الجزائر عام ١٩٨٢، بعد انحساب القوات الفلسطينية من بيروت، امام المجلس الوطني الفلسطيني الذي ناقش الاحتلال الاسرائيلي لبيروت الغربية والمجازر في صبرا وشاتيلا، نعثر ثانية على قصيدة ظلامية طويلة، غير متصلة، مليئة بالغضب والحزن، وفيها تستخدم ثانيةً رموز دينية، تتزايد فيها لدرجة صوفية الألم:

أم نحتل مئذنةً ونعلن في القبائل أن يثرب أجرت قرآنها ليهود خيبر

الله اكبر
هذه آياتنا، فاقرأ
باسم الفدائي الذي خلقا
من جزمةٍ افقا
باسم الفدائي الذي يرحل
من وقتكم- لندائه الأول
سندمر الهيكل
باسم الفدائي الذي يبدأ
اقرأ
بيروت - صورتنا
بيروت - سورتنا.(٩١)

وهكذا نرى ان محمود درويش، ومعه شعراء فلسطينيون آخرون، يعودون معبرين بحب وهاج، وألم فظيع، وحقد جامح وحزن عميق، باستمرار إلى رموز دينية. إن الدين يبقى رمزاً متعدد الألوان، يحتمل معنيين: من ناحية معنى لتثبيت الهوية الخاصة، تعبير عن الالتزام الآخير، الذي يستخدم بلا عناء الصيغ المقدسة للضائع مَن الدين المؤسس، ومن ناحية ثانية عائق للتقدم، سجن، وسبب للثورة. من كل هذا يخلص أن الدين والصور الدينية كائنةً في صلب الشعر الفلسطيني الحديث، يبدو أمراً غير محقق. وهناك قصائد كثيرة لا تبرز فيها موتيفات دينية. وقد أجاب محمود درويش عن السؤال: اي تأثير تركت الأساطير الدينية على اشعاره؟ بالتالي: "هذه الملامح لا تبدو واضحة في اشعاري. وعندما استخدم احيانا اساطير دينية، فليس لاشكلها من جديد، بل لكي استخدم الرمز. لقد فتنتني الميثولوجيا اليونانية، ولكن ايضا القصص القرآنية والتوراتية. لقد قرات ايضا قصص الف ليلة وليلة"(٩٢)

وبالنسبة لموقف دائرة المسلمين المتزمتين، فان الخبر التالي يبدو نمطا: «في بلد عربي غير مسمى يذهب شاعر فلسطيني إلى جهاز الرقابة، لكي يرجوه السماح بطباعة ديوانه. ويظهر الرقيب دهشته للطابع الإسلامي للديوان ويقول: للمرة الأولى ارى ديوانا اسلاميا لشاعر فلسطيني. والمعروف ان الشعراء الفلسطينيين يساريون. ان الشعراء الفلسطينيين داخل اسرائيل وخارجها يساريون، وبخاصة شعراء المقاومة. لقد اصبح هؤلاء الشعراء معبودين، وهم يتمتعون بما يقدمونه بشهرة قداسة الصور المعبودة. وليس عجيباً ان واحداً منهم في بلد إسلامي يشتم الله في قصائده، ويسمى الانبياء كذبة، ويعلن حرية الانسانية، ما تعنيه الحرية، شرب الخمر، وأكل لحم الخنزير؟ وفوق هذا تصفق الأغلبية، ومن بينهم مسلمون كثيرون جيدون".(٩٣) وسيتباهى كيف أنّ مواقف كهذه في الشعر الفلسطيني نفسه ستجد صدى فنيا.

الهوامش

٥٨- فدوى طوقان، أخت ابراهيم طوقان (انظر ملاحظة ٢٩): ولدت في ١٩١٤ (جيوسي: ١٩١٧، موريه (١٩٧٦) ٢٧٧؛ ١٩٢٣). أعمالها: وحدي مع الأيام، القاهرة ١٩٥٢؛ وجدتها، بيروت ١٩٥٩؛ أعطنا حبا، بيروت ١٩٥٩؛ أمام الباب المغلق، بيروت ١٩٦٧؛ الليل والفرسان، القاهرة ١٩٦٩، على قمة الدنيا وحيدا، (وكل المجموعات المذكورة جمعت في ديوان فدوى طوقان، بيروت ١٩٧٨). انظر: سوافيري (١٩٧٩) ١٦٨-١٧٩. ولم يتوفر لي كتاب شاكر النابلسي، فدوى طوقان والشعر الأردني المعاصر، القاهرة ١٩٧٦.

٥٩- ديوان فدوى طوقان، ٤٩٩-٥٠١.

٦٠- محمود نديم بن عبد الرحيم الأفغاني: ولد ١٩٢٦ في يافا (عودات: ١٩٢٥). كتب قصائد وطنية في جريدة يافا: فلسطين، والجامعة الاسلامية والدفاع. يعيش منذ عام ١٩٤٨ في الأردن. انظر: عودات ٢٢ وما بعدها؛ سوافيري (١٩٧٩) ٢١١-١٢٤.

٦٠- سوافيري (١٩٧٩) ٢١٤.

٦١- نفسه.

٦٢- ديوان فدوى طوقان ٣٩١ وما بعدها.

٦٣- نفسه، ص ٤٤ وما بعدها.

٦٤- فوزي الأسمر: ولد في حيفا ١٩٢٧. كان عام ١٩٥٨ محرراً في "الفجر"؛ وعضو مجموعة الأرض (١٩٦٠). ومحرراً في هذا العالم (١٩٦٦). سجن في عام ١٩٦٩ خمسة عشر شهراً، وأبعدته السلطات الاسرائيلية عام ١٩٧٢: تعلم في الولايات المتحدة وبريطانيا. بالاضافة إلى كتاباته السياسية، مثل أن تكون عربيا في اسرائيل، القدس ١٩٧٥، له مجموعة دواوين: ارض الميعاد، عكا ١٩٦٩؛ دامونيات، الناصرة ١٩٧١. وله تراجم شعرية إلى الانجليزية : Poems from an Israeli Prison; Dreams on a Matterss of Throns; The Wind - Driven Reed and Other Poems.واشنطن ١٩٧٩.

٦٥- سميح القاسم: ولد في الزرقاء (الأردن) عام ١٩٢٩ لعائلة درزية. تلقى تعليمه الدراسي في الناصرة، أصبح عام ١٩٦٩ عضو الحزب الشيوعي الاسرائيلي، عمل في مجلة "هذا العالم" ومحرراً لمجلة الجديد. يعيش اليوم في حيفا. أعماله : مواكب الشمس، الناصرة١٩٥٨؛ أغاني الدروب، الناصرة ١٩٦٤؛ إرم، ١٩٦٥؛ دمي على كفي، الناصرة ١٩٦٧، دخان البراكين، الناصرة، ١٩٦٨، سقوط الأقنعة، بيروت، ١٩٦٩؛ قراقوش (مسرحية حيفا١٩٧٠)؛ اسكندرون في رحلة الداخل والخارج، الناصرة ١٩٧٠؛ قرآن الموت والياسمين، القدس ١٩٧٠؛ الموت الكبير، بيروت ١٩٧٣؛ إلهي، إلهي لماذا قتلتني ؟ حيفا ١٩٧٣؛ وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم، القدس ١٩٧٦؛ ثالث اكسيد الكربون، عكا ١٩٧٦؛ إلى الجحيم أيها الليلك، القدس ١٩٧٧؛ الحماسة، عكا ١٩٧٦، ويوجد جزء من قصائده في ديوان سميح القاسم شاعر المقاومة الفلسطينية، بيروت ١٩٧٣. وحول شخصية الشاعر انظر سيرته جزئيا الذاتية: عن الموقف والفن، حياتي وقضيتي وشعري. بيروت ١٩٧٠. وأكثر Canuva 607-20

٦٨- ديوان سميح القاسم ٢٣٩

٦٩- نفسه، ص ٦٤

٧٠- محمود درويش: ولد عام ١٩٤١ في قرية البروة التي هدمت في الجليل. كان عام ١٩٦١ عضوا في جماعة الأرض، ثم انضم الى الحزب الشيوعي، اعتقل غير مرة في السجون الاسرائيلية. محرر في جريدة الجديد. عام ١٩٧٢ غادر اسرائيل، وعبر موسكو سافر إلى القاهرة. اصبح مدير مركز الابحاث الفلسطينية في بيروت، واصدر مجلة شؤون فلسطينية. يعيش اليوم في باريس ولندن. عضو المجلس الوطني الفلسطيني. شعره: عصافير بلا أجنحة، عكا ١٩٦٠؛ أوراق الزيتون، حيفا ١٩٦٤؛ عاشق من فلسطين، حيفا ١٩٦٦، أخر الليل، عكا ١٩٦٧، حبيبتي تنهض من نومها، بيروت ١٩٦٩؛ العصافير تموت في الجليل، بيروت ١٩٧٠؛ الكتابة على ضوء بندقية، بيروت ١٩٧٠؛ مطر ناعم في خريف بعيد، الناصرة ١٩٧١؛ أحبك أو لا أحبك؟ بيروت ١٩٧١؛ يوميات جرح فلسطين، بيروت ١٩٧٥؛ محاولة رقم ٧، بيروت ١٩٧٤، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، بيروت ١٩٧٥، أعراس، بيروت ١٩٧٧. جمعت

أشعاره في : محمود درويش الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت ١٩٧٢. وله نثر: شيء عن الوطن، بيروت ١٩٧١؛ يوميات الحزن العادي، بيروت ١٩٧٣؛ وداعاً أيتها الحرب وداعاً أيها السلم، بيروت ١٩٧٤. ترجمت بعض أعماله إلى الانجليزية والالمانية والفرنسية. حول سيرته انظر: رجاء النقاش محمود درويش -شاعر الأرض المحتلة، القاهرة ١٩٦٩ و Canova 593 - 607.

٧١- درويش، أعمال ٤٧١ وما بعدها.

٧٢- نفسه ز ص ٥٠١ - ٥٥٨.

٧٣- معين بسيسو: ولد في غزة في ١٩٣٠/١٠/١٠، درس الأدب الانجليزي في القاهرة بين عامي ١٩٤٨-١٩٥٢، أسس الحزب الشيوعي لقطاع غزة عام ١٩٥٣. سجن غير مرة في السجون المصرية. هاجر عام ١٩٥٢ إلى بيروت، وعام ١٩٦٧ إلى دمشق حيث عمل محرراً أدبياً في جريدة البعث "الثورة"نشط منذ عام ١٩٦٩ في جريدة الأهرام وعاد عام ١٩٧٠ ثانية إلى بيروت، عاش فيما بعد في الجزائر وتوفي في لندن عام ١٩٨٤. أعماله: المعركة، القاهرة ١٩٥٢، قصائد مصرية، القاهرة ١٩٥٤، مارد من السنابل، القاهرة ١٩٥٦، الأردن على الصليب، القاهرة ١٩٥٨، فلسطين في القلب، القاهرة ١٩٦٤، الاشجار تموت واقفه، القاهرة ١٩٦٦، عطر الأرض والناس دمشق ١٩٦٧، مأساة تشي جيفارة، مسرحية شعرية ١٩٦٩، ثورة الزنج، مسرحية شعرية ١٩٧٠، كراسة فلسطين، ١٩٦٨، القتلى والمقاتلون السكارى، ١٩٧٠، شمشون ودليلة، مسرحية شعرية ١٩٧٠، قصائد على زجاج النوافذ، ١٩٧٠، جئت لأدعوك باسمك، أخر القراصنة من العصافير، خذي جسدي كيسا من رمل؛ دفاتر فلسطينية، بيروت ١٩٧٨ (مذكرات)، معظم، القصائد موجودة في: معين بسيسو، الأعمال العشرية الكاملة، بيروت ١٩٧٩. ترجم إلى الانجليزية والالمانية.

٧٤- بسيسو، أعمال ١٤٢ وما بعدها.

٧٥- ديوان سميح القاسم ١٩٣، وانظر: الاقتباس من القصيدة نفسها في (Nakhleh (1980) 261 (ديوان ١٩٥).

٧٦- نفسه، وص ٢٠٠ وما بعدها.

٧٧- نفسه، وص ٩٩ وما بعدها.

٧٨- درويش، أعمال ٥٥٦ وما بعدها.

٧٩- نفسه، وص ٣٠

٨٠- مصباح الغابودي، ولد في طبرية عام ١٩٠٨. درس في القاهرة، وحين عاد إلى فلسطين نشط صحفيا. هرب عام ١٩٤٨ إلى القاهرة، ودرس في الأزهر. عام ١٩٥٥ ذهب الى الأردن ليعمل في وزارة التربية. عين عام ١٩٦٢ مفتشا للغة العربية في القدس. ديوانه غير مطبوع، ونشرت كثير من قصائده عبر الاذاعة. توفي عام ١٩٧٥ في عمان بعد تقاعده. انظر: عودات ٣٣٩، سوافيري (١٩٧٩) ١٣٥.

٨١- سوافيري (١٩٧٩) ١٣٥.

٨٢- درويش، أعمال ١٩٨ وما بعدها.

٨٣- نفسه، ص ٢٣٤

٨٤- نفسه، ص ٣٩٤

٨٥- كمال ناصر: ولد في بيرزيت عام ١٩٢٥. درس بين عام ١٩٤١-١٩٤٥ في الجامعة الأميركية في بيروت. عمل مدرسا وصحفيا في رام الله والقدس. انضم عام ١٩٥٢ إلى حزب البعث، اصدر عام ١٩٥٣ جريدة فلسطين في القدس. عام ١٩٥٦ أصبح عضوا في البرلمان الأردني. فرض عليه مغادرة الأردن، وعاد ثانية بعد عفو أمنستي.

٨٦- أقام في دمشق وباريس. بعد فترة سجن في دمشق ذهب عام ١٩٦٧ إلى الأردن. أصبح في ١٩٦٩/٢/١ عضو اللجنة التنفيذية لـ م.ت.ف. ومسؤولاً عن الدعاية والإعدام، اغتيل في ١٩٧٣/٤/١٠ من الاسرائيليين في بيروت. أعماله: جراح تغني، بيروت ١٩٥٩؛ أغنيات من باريس. وكلا العملين غير متوفر لي. انظر سوافيري (١٩٧٩) ٢٠٤-٢١٠؛ عودات ٢١٤-٢١٧؛ عباس ٢٠٨ وما بعدها.

٨٦- اقتباس من عباس ص ٢١٠.

٨٧- اقتباس من عباس ٢١١ من جراح تعني ١٨٦.

٨٨- اقتباس من عباس ٢١٢.

٨٩- نفسه.

٩٠- بسيسو، اعمال ٦٩٤.

٩١- البيادر ٧ (١٩٨٣) عدد ٥ (أذار/نيسان ١٩٨٣) ٣-١٥ وبيروت ١٩٨٤ (دار العودة).

٩٢- Mahmoud Darwish, Ein Liebender aus Palastina. (Ost) Berlin 1979, 22

٩٣- مأمون فريز الجرار، الصحوة الإسلامية والطاقات المحتلة، في الأمة (الدوحة) ٣/٢٦ (كانون أول ١٩٨٢) ٧ - ١٠. لإثبات هذه القطعة ودلائل أخرى اشكر تلميذي السيد خليل الشيخ خليل.

المصادر والمراجع/واختصارات

* نزيه أبو نضال، الشعر الفلسطيني المقاتل، بيروت ١٩٧٤.

* ناصر الدين الأسد، محاضرات في الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن، القاهرة ١٩٥٧.

* ناصر الدين الاسد، محاضرات في الشعر الحديث في فلسطين والأردن، القاهرة ١٩٦١.

* معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت ١٩٧٩.

* يوسف الخطيب، ديوان الوطن المحتل، دمشق ١٩٦٨.

* صفاء خلوصي، معروف الرصافي في القدس، في:
Arabic and Islamic Garland. Historical and Educational and Literary Papers presented to Abdul-Latif Tibawi: London 1977, 147-152.

* يوسف أسعد داغر، مصادر الدراسة الأدبية، مجلدات، بيروت ١٩٦١-١٩٧٢.

* محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت ١٩٧٢.

* ديوان ابراهيم: أعمال الشاعر الفلسطيني ابراهيم طوقان. مقدمة فدوى طوقان. دراسة في شعره إحسان عباس، بيروت ١٩٧٥.

* ديوان سميح القاسم، شاعر المقاومة الفلسطينية، بيروت ١٩٧٣.

* هارون هاشم رشيد، الكلمة المقاتلة في فلسطين، القاهرة ١٩٧٣.

* خير الدين الزركلي، الأعلام. قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين بيروت ١٩٦٩، ط٣. والمجلدات العشر لطبعه القاهرة ١٩٥٤-١٩٥٩ يأتي مجلد ١١ في جزءين ويستدرك ٢، ١٩٧٠.

* كامل السوافيري، الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين، من سنة ١٩١٧-١٩٥٥، القاهرة ١٩٦٤.

* كامل السوافيري، الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر ١٩٢٦-١٩٦٠، القاهرة ١٩٧٢.

* كامل السوافيري، الأدب العربي المعاصر في فلسطين من سنة ١٨٦٠-١٩٦٠، القاهرة ١٩٧٩.

* فدوى طوقان، ديوان، بيروت ١٩٧٨.

* إحسان عباس، من الذي سرق النار؟ خطرات في النقد (تحرير وداد القاضي) بيروت ١٩٨٠.

* يعقوب العدوات، من أعلام الفكر والأدب في فلسطين، عمان ١٩٧٦.

* عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين. تراجم مصنفي الكتب العربية. ١٥ مجلد، دمشق ١٩٥٧-١٩٦١.

* غسان كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال ١٩٤٨-١٩٦٨، بيروت ١٩٦٨، وأعيدت طباعته في : غسان كنفاني، الآثار الكاملة، مجلد ٤، بيروت ١٩٧٧، ١٩٧-٤٦٠.

* غسان كنفاني، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة ١٩٤٨-١٩٦٦، بيروت ١٩٦٦. وأعيدت طباعته في : غسان كنفاني: الآثار

الكاملة، مجلد ٤، بيروت ١٩٧٧، ٢٥-١٩٦.

* عبد الرحيم الكيالي، الشعر الفلسطيني في نكبه فلسطين، بيروت ١٩٧٥.

* عبد الرحيم محمود، ديوان. جمع القصائد وقدم للديوان كامل السوافيري، بيروت ١٩٧٤.

* ثريا ملحس، الأدب الفلسطيني المعاصر في المعركة، بيروت ١٩٧٠.

* شموئيل موريه، أعمال عربية لكتاب يهود ١٩٦٣-١٩٧٣، المطبوعات العربية التي الفها ونشرها الأدباء والعلماء اليهود بين ١٨٦٣و ١٩٧٣. القدس ١٩٧٣.

* شموئيل موريه: فهرست المطبوعات العربية في اسرائيل ١٩٤٨-١٩٧٢، تل ابيب ١٩٧٤.

* شموئيل موريه ومحمود عباسي: تراجم وأثار في الأدب العربي في اسرائيل ١٩٤٨-١٩٧٨، تل أبيب ١٩٤٨.

* عبد الرحمن ياغي، دراسات في شعر الارض المحتلة، القاهرة ١٩٦٩.

* عبد الرحمن ياغي، حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة، بيروت ١٩٦٨.

* يعقوب يهوشع، تاريخ الصحافة العربية في فلسطين في العهد العثماني ١٩٠٨-١٩١٨، القدس ١٩٧٤.

* S. Abraham, The Jew and the Israeli in Modern Arabic Literature, in : The Jerusalem Quarterly 2 (1977), 119 - 136

* A.M. Abu- Ghazaleh, The Impact of 1984 on Palestinian Arab Writers. The First Decade, in: Middle East Forum (Beirut) 46 (1970), 2-3, 81-92.

* Hanan M. Ashrawi, Contemporary Palestinian Literature Under Occupation. Birzeit 1976.

* Hanan Mikhail Ashrawi, The Poertry of Occupation. JPS 27 (V II/3, Spring 1978) 77-101.

* Shimon Ballas, La Ltterature arabe el- le conflit an proce - orient (1948-1973). Parris 1980.

* Muni Bessieso, Palastina in Herzen. (Ost)- Berlin 1980.

* Giovanni Ganova, La poesia della resistenza palestinese in : OM 51 (1971), 583-630

* Fouzi El -Asmar, The Wind-Driven Reed and other poems. Washington 1979.

* Werner Ende, The Palestine conflict as Reflected in contemporary Arabic Literature, in: G. Stein/v. Steinbach (edd) The Contemporary Middle Eastern Scene. Basic Issues and Major Trends. Oplanden 1979. 154-167.

* GAL : C. Brockelmann, Geschichle der arabischen Lieteratur,. Hier ausschlieblich: Supplementband III, Leiden 1942.

* JPS: Journal of Palestine Studies.

* Salma khadar Jayynsi, Trends and Movements in Modern Arabic Poetry. 2 Bde. leiden 1977.

* Abd Allatif Lnabi, la poesie Palestinienne de combat. Paris 1970.

* Neville J. Mandel, The Arabs and Zionism before World War I, Berkeley 1976.

* MEJ : Middle East Journal.

* Shmuel Moreh, Modern Arabic Poetry 1800-1970. The Development of its Forms and Themes under the Influence of Western Literature. Leiden 1976.

* Emil A. Nakhleh, Wells of Bitterness: a Survey of Israeli Arab Political Poetry, in N. Aruri (ed), The Palestinian Resistence to Israeli Occupation, Wilmette, I I I. 1970, 107-125; abgedruckt on Modern Arabic Literatrue, Washington 1980, 244-262.

* OM : Oriente Moderno.

* M. Peled, Annals of Doom. Palestinian Literature 1917-1948. In: Arabica 29 (1982) 143-183

* Yehoshua Porath, The Emergence of the Palestinian Arab National MovementT 1918-1929. London 1974.

* Yehoshua Porath, The Palestinian Arab National Movement 1929-1939. From Riots to Rebellion. London 1977.

* A. L. Tibawi, Visions of the Return ithe Palestine Refugee in Arab Poetry and Art, in MEJ 17 (1963) 507-26.

* Dophne Tsimhoni, The Arab Christians and the Palestinian Arab National Movement During the Formative Stage in : Gabriel Ben-Dor (ed), The Palestinians and the Middle East Conflict, Haifa 1978, 73-98.

انتهى

طرد الفلسطينيين: مفهوم «الترانسفير» في الفكر والتخطيط الصهيونيين ١٨٨٢-١٩٤٨

صدر عن مؤسسة الدراسات الفلسطينية كتاب «طرد الفلسطينيين: مفهوم الترانسفير في الفكر والتخطيط الصهيونيين ١٨٨٢-١٩٤٨» بقلم نور الدين مصالحة. وهو يبحث، بشكل معمق، الفكرة الصهيونية القائلة بضرورة ترحيل العرب من فلسطين كحل «للمسألة العربية» ومن اجل نقل ملكية الارض من العرب الى اليهود واعادة تركيب فلسطين ديموغرافيا بحيث يتم نزع الصفة العربية عنها.

ويكشف الكتاب، بالوثائق والوقائع، ان فكرة الترانسفير قديمة قدم المستعمرات الصهيونية الاولى ونشوء الصهيونية السياسية، وهي تعود الى العام ١٨٨٢، اي تاريخ الهجرة اليهودية الاولى وانشاء اولى المستعمرات الاستيطانية في فلسطين. غير ان الكتاب يركز على عملية تحول هذه الافكار الى خطط مبرمجة ابتداء من العام ١٩٣٧ فصاعدا، ثم كيف تحولت هذه الخطط الى اجراءات عملية وسياسية واقعية منذ العام ١٩٤٨. والكتاب، في هذه الحالة، كتاب راهن في موضوعه، بل وثيقة في غاية الاهمية تزيح اللثام اكثر فاكثر عن انماط التفكير الصهيوني بشأن مستقبل الفلسطينيين في الاراضي المحتلة، وتضع امام قادة الراي والسياسة من العرب والفلسطينيين وسيلة معرفية جديدة وغير معروفة سابقا، تساعدهم في فهم التفكير السياسي الصهيوني، وهي تعتمد، اساسا، المحفوظات الاسرائيلية الحكومية والمحفوظات البريطانية ومصادر اساسية اخرى مختلفة.

مؤلف الكتاب نور الدين مصالحة باحث فلسطيني من الجليل، حائز على الليسانس والماجستير من الجامعة العبرية بالقدس وعلى الدكتوراه من جامعة لندن، وهو باحث ومدرس في الجامعة العبرية ومحاضر في جامعتي لندن وبريستول في انكلترا وله عدة مساهمات اكاديمية.

دراسة

الابداع والحرية
الرمز والسلطة
دراسة من منظور فلسفي

رمضان بسطاويسي محمد

(١)

الحديث عن الإبداع، يعني تجاوز أدبيات الفكر الفلسفي التي تتناول الحرية بوصفها موضوعاً للتأمل العقلي، والانتقال إلى الحديث عن الحرية بوصفها فعلاً من الأفعال التي تعبر عن أنطولوجيا الإنسان «فالحرية ليست ظاهرة، أو واقعة، أو حالة، بل هي فعل»(١)، وهي بهذا تشترك مع الإبداع في كونه فعلاً أيضاً، ينتقل من الإمكانية إلى الوجود. واذا كان الإبداع فعلاً للتحرر يعبر عن نفسه من خلال الصراع التركيبي بين المبدع وذاته ومجتمعه، وأداته، فهذا هو جوهر الحرية. ولذلك فان تعريف الحرية تعريفاً نظرياً يفترض وجود انفصال بين الموجود العارف، والموضوع الذي نريد أن نعرفه(٢)، في حين ان الحرية لا يمكن ان تُدرك إلا في صميم الفعل، الذي تمارس به وجودها. وهناك إحالة متبادلة بين الحرية والإبداع؛ فالحرية بمعناها العميق -الأنطولوجي هي إبداع الإنسان لنفسه، وتحقيق ذاته الكلية من خلال الفعل(٣). والإبداع هو فعل التحرر ذاته، الذي يتجسد في علاقة بين الإنسان والوسائط التي «يفعل» من خلالها. والحرية بهذا المعنى شرط «أولى» للإبداع، كما أن الإبداع شرطٌ لكي تصبح أفعالنا ذات طابع حر. وهذه العلاقة بين الإبداع والحرية تعبر عن نفسها في «الحداثة» بالمفهوم الفلسفي الذي يجاوز «صورة الحياة» السائدة التي تكرسها أدوات الاتصال في المجتمع.

ويتناول الفكر المعاصر قضية «الحرية» من خلال «التاريخ»، على أساس أنّ التاريخ يجسد افعال الإنسانية في سعيها نحو التحقق. والصورة الأولى للحرية التي اقترنت بها في التاريخ، هي الحرية بالمفهوم السياسي، حين استشعر الإنسان أنّ النظم الاقتصادية والسياسية، تحدّ من أفعاله. ولو رجعنا إلى القرون الأربعة الأخيرة في الفكر الغربي، لوجدنا أنّ الحرية كانت نتيجة للمطالبة بالتحرر من سلطة الدولة والكنيسة، ذلك أنّ الدولة والكنيسة تدخلتا في كل مظهر من مظاهر الحياة؛ في العقيدة، وفي السلوك اليومي على حد سواء، وامتد نفوذهما إلى العلم، والفن، وأشكال الحياة المختلفة. وبدأت تثار علاقة السلطة بالحرية؛ فالسلطة تعمل على ثبات النظم

الاجتماعية، بينما حرية الفرد تعمل على تغيير هذه النظم؛ وإذا كان الإنسان في الغرب ظفر بالتحرر من سلطان الدولة وسلطة الكنيسة، فقد بات عليه مواجهة «عقل جمعي في الدين والعلم»، يعبر عن نفسه في تنظيم أشكال السلطة المختلفة في المجتمع، هذا العقل الجمعي يرسخ ثقافة ما، تحد حرية الفرد في الانفلات من اسر هذه الثقافة التي تتجسد في صورة الحياة التي يصدّرها المجتمع للفرد من خلال أدوات الاتصال.

وقد ارتبط معنى الحرية -في هذا الإطار التاريخي- بالسعي نحو القوة، لامتلاك قوة العلم وللسيطرة على الطبيعة. والحرية بهذا المعنى ليست مجرد فكرة أو مبدأ مجرداً، بل قوة مؤثرة في خلق اعمال معينة، بمعنى انها توزيع للقوى الاجتماعية، فالحرية ليست أمراً فردياً، وإنما هي مسألة اجتماعية، ولها مظاهرها السياسية، والاقتصادية، والتربوية، والنفسية، والخلقية(٤)، ولذلك كان ارتباط الحرية بالضرورة(٥). والضرورة -هنا- تعنى أن الحرية تتحرك في حدود الممكن، اي في حدود القدرة الذاتية على العمل وفقاً لمقتضيات العقل. وقد ظهر هذا واضحا في معالجة كل من اسبينوزا (١٦٧٧)، وهيجل (١٨٣١) للحرية.

أما نيتشه ودلتاي واشبنجلر فانهم يربطون الحرية بفكرة المصير(٦)، فالوعي بالمصير (ضرورة وجودية) لأنه مرتبط بالحرية، فالحرية لا تطابق المعقول، بل إنّ الوعي بالمصير يجعل الإنسان/المبدع يطمح لتحقيق ما قد يبدو مستحيلاً ولا معقولاً، فللحرية حدودٌ هي بعينها شروطها. وهذه الحدود تمثل درجات مختلفة من الضرورة، فالشاعر لا بد ان يعرف قوانين اللغة التي يكتب بها، ليدرك أبعاد صراعه مع الضرورة، وهذه عقبة لا بد للإرادة أن تصطدم بها حتى تقف على معنى حريتها، ولكي نحقق الحرية لا بد ان نعي أنّ الضرورة مرتبطة بالزمان؛ فالحرية الانسانية ليست حرية مطلقة، بل تمر بمرحلة من الصراع والتناقض، حتى تصل إلى مرحلة الوجود الضروري، التي فيها يصبح اختيارها لذاتها مجرد تعبير زمني عن حقيقتها الأزلية. وفكرة الوعي بالمصير والوعي الكلي ليستا سوى تعبير فلسفي عن تلك الضرورة الوجودية في صميم الإبداع لا ينفصل عن الحرية. اما الوعي بالمصير فهو ذلك الموقف الذي يجد الفنان نفسه فيه، فلا يمكن ان يتصور ان يوجد في عالم آخر او يكون موجوداً آخر، ولذلك تستحيل الإرادة إلى «مصير»، من خلال الأفعال التي تقود الفنان الى الوجود، وتتولد لديه الضرورة الخاصة في مقابل الضرورة العامة حيث تفرض الأولى شروطها عليه، لكي يكون حراً، فالفنان يكبل نفسه بقيود هي شروطه الخاصة، لكي يقاوم بها الشروط العامة التي تفرض عليه من الخارج ونجد هذه الفكرة بشكل واضح عند هيجل حين يقرر أن الحرية المطلقة سلبٌ محض، بمعنى انها عدم وموت. والحرية تعبر عن نفسها في جدل الإثبات والنفي، وهذا يعني ان الحرية في الإبداع ليست هي التلقائية والعفوية، وإنما يقوم الوعي بدور خلاق في تقديم مقاصد الفنان. وفكرة الوعي الكلي وفكرة المصير، تجعلان الفنان يتجاوز ذاته الضيقة ليعبر عن مجتمعه، ويستشرف صوراً جديدة، في التفكير والسلوك والحياة. فالحرية تقوم على المعرفة، لأن الجهل لا ينتج حرية، فالفنان الذي يجهل تاريخ أمته لا يتكون لديه وعي بمصيرها، وكذلك الذي يجهل

قوانين المادة التي يستخدمها في الإبداع، لا يستطيع ان يسيطر ومن ثم لا يستطيع ان يكتسب حريته، وحين قال هيجل: «إن الحرية معرفة الضرورة»، فانه كان يقصد ان عملية خلق الفعل الحر تقوم على هذه المعرفة. اما الماركسية فقد أكدّت على هذا المعنى، فالحرية ليست خدمة قوانين الطبيعة، وإنما هي معرفة تلك القوانين والاستفادة منها في تحقيق أفعالنا. والحرية هي تلك الإمكانية -المتولدة عن المعرفة- التي يمكن بمقتضاها أن نجعل معرفتنا بقوانين الطبيعة فعالة ومثمرة، وبالتالي فهي مسألة اجتماعية واقعية تخص الحياة العينية للإنسان بوصفها دراما حية تنشأ بين الفرد والعالم المحيط به. والإنسان الأول لم يكن يتميز عن الحيوان، ولم تتحقق له سيطرته على نفسه وعلى الطبيعة، وبالتالي فان حظه من الحرية لم يكن يزيد عن حظ الحيوان منها. وكل خطوة في سبيل الحضارة لم تكن سوى مرحلة من مراحل تحرر الإنسان.

الحرية إذن معرفةٌ وسيطرة، وعلى الإنسان القيام بعملية إبداعية مستمرة، هي عملية التحرر. ولن يبلغ الإنسان مرحلة الوعي والحرية إلا اذا عمل على إضفاء الطابع الإنساني على الطبيعة، عن طريق السيطرة عليها. والحرية بهذا المعنى تقوم على فهم «المجال» الذي تتحرك فيه، فهي لا توجد إلا في مواقف او ظروف معينة. وهذه المواقف هي الشروط التي تعين تلك الحرية على ممارسة نشاطها وتحديد اتجاهها. والحرية الواقعية هي تلك التي تحقق نوعاً من التبادل بين الذات والعالم. والحرية تعبير عن طبيعة هذه العلاقة التي تقوم بين الذات والعالم لأنها تستند الى العالم وتنبثق منه، وهي لا تعرف الانفصال المطلق، بل تتحدد باندماجها في الأشياء والعالم. والحرية تلاقٍ وانتقال وتبادل بين الداخل والخارج، وحوار متصل مع الإشياء والآخرين(٧) فالفعل الحر يتضمن قبولنا للوجود ومشاركتنا فيه، وهذه المشاركة تعمل على نفي الواقع وانتقاله الى حالة أخرى، فالاستقلال النسبي يفرض على الذات تجاوز الحرية السلبية المتمثلة في رفض الواقع إلى الحرية الإيجابية (بالمفوهم الإبداعي التي تحقق صورة جديدة للواقع، وهذا يتم بالانفتاح على الماضي عن طريق اكتشاف ما تنطوي عليه الذات من إمكانيات، لكي تقدم صورة للحياة في المستقبل تحقق تحررها، في بناء قيمي.

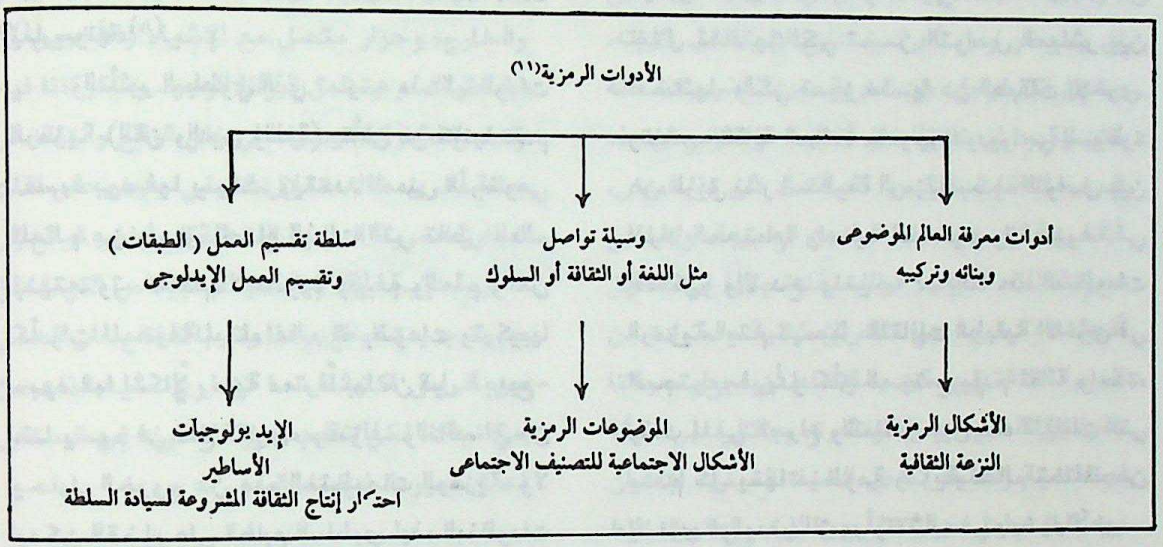
(٢)

وإذا كانت الحرية متداخلة في الإبداع، فان الحديث عن الإبداع هو حديث عن الحرية. ولذلك فان درس الإبداع ينتمي إلى دراسات علم الجمال ذلك العلم الذي يدرس الخبرة الجمالية بوصفها فعلاً. والمقصود بالخبرة الجمالية تحليل موقف الإنسان من العمل الفني، سواء تذوقه او نقده او ابداعه، حيث يتم تحليل مستويات الخبرة الإنسانية المرتبطة بالعمل الفني لدى المتذوق/القارىء، والمبدع، والناقد، وبالتالي فان الابداع، لدى كل منهم، يعني الحديث عن فعل الحرية لديه والتساؤل عن معوقات الحرية: هل تنبع من الداخل بوصفها جرثومة في الوعي يصدّرها المجتمع في سُلّم التسلطية حتى يتسلط الإنسان على نفسه ويعوقه هذا عن فعل الحرية/الإبداع، ام هل تنبع من الخارج في السلطة التي تتخذ شكلاً رمزياً يعبر عن نفسه في بنيات مستترة، نحاول هنا أن نكشف عنها، فالسلطة الرمزية هي سلطة لا مرئية، «ولا يمكن ان تُمارس الا بتواطؤ

أولئك الذين يأبون الاعتراف بأنهم يخضعون لها بل يمارسونها»(٨)

والتأثير السلطوي الذي تمارسه هذه المنظومات الرمزية (الفن والدين واللغة) يتأتى من كونها تقدم نفسها بوصفها بنيات. ويتحدد المعنى الموضوعي للعالم عن طريق إجماع الذوات التي تعطى للعالم بنيته. وتستخدم الأسطورة واللغة والعلم والفن كأدوات للمعرفة لبناء عالم الموضوعات وتركيبها -بوصفها اشكالاً رمزية معترفاً بها من قبل الجميع- مما يسهم في قمع القارىء والمؤلف والناقد، اي من يحاول الخروج عن هذه المنظومات الرمزية. ولا يمكن القضاء على الطابع السلطوي لهذه المنظومات الرمزية التي تعوق الإبداع إلا باكتشاف المنطق الداخلي لها، عن طريق إبراز البنية التي تتحكم في كل إنتاج رمزي. إنّ السلطة الرمزية تحاول إعادة بناء الواقع وفق نظام معرفي خاص، فالمعنى المباشر للعالم الاجتماعي يفترض مفهوماً متجانساً عن الزمان، والمكان، والعدد، والعلة، يسمح للعقول أن تتفاهم فيما بينها. وتحويل هذا المعنى المباشر الى صورة رمزية سائدة في وعي البشر أمر لا بديل عنه، لأنه يؤدي الى تكريس هذه الصورة وسيادتها. إن الرموز تتحول من ادوات للتواصل الى ادوات للتضامن الاجتماعي، فتقوم بثبيت الواقع، لأن التضامن «المنطقي» الذي يعبر عن نفسه في الاتفاق حول دلالات الرموز، يؤدي الى اتفاق اخلاقي حول الموقف من الواقع. اي تتحول المنظومات الرمزية الى ادوات للهيمنة في يد مصالح الطبقة السائدة، ولا يصبح امام القارىء، والمؤلف والناقد، من خبرة الإبداع سوى اللجوء إلى الاسطورة المشخصة ليقاوم المنظومات الرمزية، وليحقق حريته المفتقدة في المنظومة الرمزية التي شكلتها وصاغتها الطبقة السائدة من خلال ثقافتها؛ لكي تضمن التواصل المباشر بين اعضائها، ولكي تميز نفسها عن الطبقات الاخرى. وتنتج الثقافة السائدة مفعولها الايديولجي للسيطرة عن طريق نشر المنظومة الرمزية بحجة التواصل بين افراد المجتمع، واهمية التقسيم والتصنيف في التفكير والابداع. ونتيجة لسيادة هذه المنظومات الرمزية، يتم تهميش الثقافات الطبقية الاخرى في المجتمع، فيبدو كأن المجتمع يقدم ثقافة واحدة، وذلك لنفي الصراع والتناقض بين هذه الثقافات التي يقدم كل منها منظومة رمزية للعالم تختلف عن الاخرى في بعض الامور وتتشابه في بعضها الآخر.

والقمع يتم من خلال تقييم كل ثقافة في المجتمع بمدى قربها او بعدها عن هذه الثقافة السائدة التي نجحت الطبقة الحاكمة في جعلها منظومة رمزية، متفقا عليها من قبل الجميع كأداة للتواصل(٩). والمنظومات الرمزية أدوات تواصل ومعرفة، تؤدي وظيفتها السياسية من حيث هي ادوات لفرض السيادة واعطائها صفة المشروعية التي تسهم في هيمنة طبقة على اخرى. ويعبر هذا عن نفسه من خلال العنف الرمزي الذي يتمثل في إزاحة المنظومات الرمزية لتحل محلها منظومة واحدة. وتدخل مختلف الطبقات والفئات التي تتفرع عنها في صراع رمزي للعمل على فرض تصوراتها عن العالم الاجتماعي الذي يكون اكثر ملاءمة لمصالحها، «وباستطاعتها ان تدخل في ذلك الصراع، اما بشكل مباشر عن طريق النزاعات الرمزية التي تعرفها الحياة اليومية، او بشكل غير مباشر من خلال الصراع بين المختصين في الإنتاج الرمزي»(١٠). ويمكن تلخيص الادوات الرمزية في الشكل.



وتحاول الطبقة السائدة ان تستخدم الادوات الرمزية في تكوين المعنى، بحيث تبدو لغة موضوعية كاجماع بين مختلف الافراد، وترسخ هذا المعنى الموضوعي شرطا لقيام التواصل في المجتمع الواحد، وتؤسس بذلك سوسيولوجية الاشكال الرمزية، وبذلك تسهم السلطة الرمزية في النظام المعرفي. وتتحول السلطة الرمزية -من خلال الإجماع- الى سلطة ايديولوجية تمارس العنف الرمزي، لتؤكد موقفها التقليدي من قمع باقي الاشكال الرمزية للفئات الاخرى في المجتمع. وتتباين المنظومات الرمزية اذا كانت من إنتاج الجماعة بكاملها او إنتاج قلة من المتخصصين. فمثلا تحول الاسطورة الى دين بالمفهوم الايديولجي، لا يمكن ان ينفصل عن تكوين قلة من المنتجين في شئون الخطب والشعائر الدينية. وتقسيم العمل الاجتماعي يمكن ان يؤدي الى سلب اولئك الذين ليسوا رجال دين ادوات الانتاج الرمزي، التي يمارسون السيطرة من خلالها.

والسلطة الرمزية هي قدرة شبه سحرية، تمكن من بلوغ ما يعادل ما تقوم به القوة الطبيعية او الاقتصادية بفضل قدرتها على التعبئة من خلال العبارات اللفظية والقدرة على الإقناع. وهذه السلطة لا تمارس تأثيرها، إلا اذا تم الاعتراف بها، فهي علاقة تربط بين ممارس السلطة، وبين من يخضع لها، وهي تتحدد من خلال تأكيد الاعتقاد وإعادة إنتاجه، «إن مايعطي للكلمات، وكلمات السر، قوتها، وما يجعلها قادرة على حفظ النظام أو خرقه هو الإيمان بمشروعية الكلمات ومن ينطق بها، وهو إيمان ليس في إمكان الكلمات ان تنتجه او تولده»(١٢)، وهذا يعني ان السلطة الرمزية هي سلطة تابعة، اي انها شكل من اشكال السلطات الاخرى، ومهمة الإبداع هي مقاومة هذه السلطة الرمزية، ومحاولة القضاء عليها لقيامها على تجاهل الثقافات الاخرى ونفيها. لكن ذلك لا يمكن تحقيقه إلا إذا تم الكشف عن طابعها

الاعتباطي ومن ثم الوعي بمنطقها الداخلي، آنذاك يمكن خلخلة الاعتقاد السائد، الذي يبدو كأنه بديهي، في كونها دائمة ومكتملة وموضوعية ومجمعاً عليها من الجميع. وتلك هي مهمة الإبداع بوصفه مفجراً لكوامن القوة في المنظومات الرمزية، للطبقات الأخرى.

(٣)

والسؤال الآن: هل يمكن مواجهة تغييب الهوية، او عناصر التسلط التي تعوق الإبداع؟

والاجابة أن المعرفة هي اداة مواجهة السلطة المرئية واللامرئية في الواقع، والمعرفة ليست على إطلاقها، وإنما يقصد بالمعرفة هنا صيغة المعرفة(١٣)، اي اننا نهتم بالطريقة التي تتولد بها المعرفة، فليس من المهم -في الإبداع- التمييز داخل خطاب معين بين ما يمت إلى العلم والحقيقة، وما قد يتعلق بشيء آخر، وإنما المهم هو ان نتبين تاريخياً كيف تتولد مفعولات الحقيقة داخل الخطابات السائدة. ويتعلق الأمر، إذن، بالنظر للمعرفة او الحقيقة بوصفها مفعولاً لا فاعلاً، بمعنى ان نبحث عن معنى الشيء من خلال علاقته بالقوة التي تتملكه،(١٤)، ومن حيث إن قيمته هي تراتب القوى التي تظهر فيه. فالمعرفة هنا ليست بحثاً في الماهية، فهذا معناه التوقف عند الميتافيزيقا، وإنما التساؤل عن القوى التي تمتلك المعرفة، وبالتالي التي تحوز السلطة. ولقد بينّ نيتشه أن إرادة المعرفة هي ارادة قوة Power، وان المعرفة قوة وتسلط، لأن وراء إنتاج المعاني قوى تهدف إلى الهيمنة والسيطرة، وما تفعله الميتافيزيقا انها تقوم باختزال تلك القوى، وحصر المعنى في الألفاظ اللغوية التي تحد المعنى، والمهم وراء دراسة تاريخ المعرفة هو التوصل إلى بنية القيم التي حكمت هذا التاريخ، البنية التي وضعت المعاني، وأطلقت الأسماء، وأولت العالم ولونته، ومن ثم نكتشف كيف اصبحت اللغة ذاتها فعل سلطة، صادرا عن من بيده الهيمنة، وتصبح استراتيجية التسمية استراتيجية هيمنة وتسلط(١٥). فالسيد هو الذي لديه الحق في إطلاق الأسماء، والقوى -في الواقع السياسي- تتناحر بهدف الاستحواذ على الواقع، ولما كان معنى الشيء هو القوة التي تستحوذ عليه وتتملكه، أصبح توليد المعاني وعمليات التأويل تقوم به القوة السائدة في المجتمع، فالتأويل هو شكل لإرادة القوة(١٦). والسلطة تعيد إنتاج المجتمع باستمرار، ولذلك يصبح التفكير في السلطة مدعاة للاهتمام بالأنماط التي بموجبها تميز الثقافة بين مستويات القول، اي ان الامر يتعلق بصيغ المعرفة، اوب بالأساليب التي يتحول معها الأفراد إلى ذوات، أي السبل التي بها يموضع الأفراد ذواتهم، ويخضعونها لنظام خطاباتهم، بمعنى البحث في علاقات السلطة والمعرفة وكيف يتم تقديمها في خطاب واحد. ولذلك ينبغي ان نتجاوز المفهوم الوحيد للمعرفة والسلطة، فالسلطة تنشأ باستمرار من خلال الثقافات (صور الحياة) التي تتشكل يومياً وتدخل بؤرة الصراع، وعدم اختزال السلطة في اليمين واليسار، لأن البحث في العلاقات والأساليب التي تكتنف السلطة يكشف دائماً عن الانقسامات التي تحملها الصراعات داخل السلطة؛ فالسلطة ليست قمة الهرم الاجتماعي، بل تكمن في علاقات القوة التي تسيطر على المجتمع. واكتشاف هذه العلاقات، يجعل المبدع يمتلك الوعي

بالتحرر من سلطان التسلط.

(٤)

وأشكال السلطة وتجلياتها موضوع أثيرٌ لدى منتجى الفكر المعاصر، لا سيما ميشيل فوكو، ودريدا، ويورجين هيبرماس، ولكننا نركز -هنا- على علاقة السلطة بالإبداع، ومن ثم على علم الجمال المعاصر الذي يدرس الإبداع بوصفه جزءاً من «كل» هو العملية الإبداعية، وبالتالي فالابداع هو تعبير عن شبكة معقدة من العلاقات التي تكتنفها مستويات متعددة، سواء عند القارىء/المتلقى، أو المبدع، أو الناقد، ولذلك تعددت الرؤى الجمالية واختلفت النتائج نظراً لكثرة العناصر التي تتداخل في هذه الخبرة، ونظراً لتعدد مناهج الدارسين لها حسب الفنون التي يحللونها. إن علم الجمال المعاصر لم يعد يبحث في قضايا الفن بشكل مجرد ومنعزل عن المواد التي تجسد هذه الفنون، بل أخذ يدرس العلاقة بين آليات بناء العمل الأدبي وآليات المجتمع الاقتصادية في التبادل، وأنماط الرواية ونظريات البطل، ودورها في استخدام اللغة التي تتيح للمؤلف التعبير عن رؤى المجتمع للعالم من زوايا مختلفة. وبذلك تخلى علم الجمال المعاصر عن التناول المجرد لقضايا الفن والإبداع الذي كان سائداً في علم الجمال التقليدي.

(٥)

وقد اهتم علماء الجمال المعاصرون بقضية الصلة بين الخبرة الجمالية في تلقى العمل الفني والخبرة الجمالية عند المبدع. وقد رجح بعضهم ان هذه الخبرة واحدة لدى الناقد والمبدع، لأن تجربة القارىء/الناقد هي تجربة مماثلة لتجربة الفنان المبدع، كما ان قراءته للعمل الفني -تنطوي على عملية إعادة تركيب وبناء(١٧) ومن ثم خلق جديد للعمل الفني، بينما يميل علم الجمال التقليدي إلى التفرقة بين الناقد والمبدع، على أساس أن الاستقبال والتأمل يغلبان على عمل الناقد، في حين يغلب الإرسال والخلق على عمل الفنان.

وقبل أن نتحدث عن خبرة الإبداع في تذوق العمل الفني وإنتاجه ونقده من منظور علم الجمال المعاصر، لا بد أن نشير إلى اتجاهات علم الجمال الكلاسيكي التي شكلت سلطة تعوق الإبداع، حتى تحولَ علم الجمال من علم ميعاري إلى علم وصفي. فعلم الجمال التقليدي كان يضع صورة ما ينبغي ان يكون عليه العمل الفني، بينما علم الجمال المعاصر يصف العملية الإبداعية، ويهتم بتحليل عناصرها، ولذلك اختفت الصفة المطلقة في الأحكام، وحلت محلها السمة النسبية في التحليل والتقييم.

وأولى النظريات الكلاسيكية التي سيطرت على التفكير الجمالي، ولا تزال تعمل آثارها فنيا، نظرية المحاكاة، التي تهتم -في الأساس- بموضوع العمل الفني، ولذلك نجد الناقد الكلاسيكي يتوقف عند الموضوع الذي يعالجه العمل الفني، دون أن يبدأ بعناصر العمل الفني بوصفها تركيباً للموضوع. ويرجع اهتمام نظرية المحاكاة بالموضوع لنظرتها المطلقة للفن، بالإضافة إلى أنها تستبدل البعد الكلي والاخلاقي في الفن بالعمل الفني نفسه. ومعظم الكتابات التي حاولت ان تؤرخ للنقد والاستطيقا وفلسفة الفن في الفكر العربي، قد اهتمت بهذه النظرية، نظراً لتأثر النقاد القدامى والفلاسفة المسلمين بأرسطو، فترجمت أعمال أرسطو في الفن: «كتاب الخطابة» و «فن الشعر» إلى اللغة العربية أكثر

من مرة(١٨)، وهذا يبين إلى أي مدى مارست هذه النظرية «سلطة» في نظرية الفن. والكتابات الكثيرة حول نظرية أرسطو تعفينا من تكرارها هنا، ويمكن فقط الإشارة إلى التوحيد الذي تقيمه نظرية المحاكاة بين الفن والأخلاق. هذا بالاضافة إلى أن الأسس الفلسفية لهذه النظرية مرتبطة بمحتواها الجمالي. ويغيب هذا البعد المعرفي او الفلسفي الذي يعكس رؤية سكونية للعالم في الكتابات التي تناولت نظرية المحاكاة، مما يكشف عن الطابع المثالي في تطبيقاتها في النقد والإبداع، لأن المحاكاة في الفن هي محاكاة الموضوع الجمالي في جوهره وكليته، اي محاكاة للمثل الأعلى وللمطلق الأخلاقي. وعلى الرغم من أن الصياغة الكلية العامة التي قدمها أرسطو للإبداع الفني كانت مرتبطة بشروط إنتاج الفن في عصره، إلا أن رؤية أرسطو فهمت في الحضارة الهلينستية على أنها شروط للإبداع، بينما هي -في كتاباته- ليست كذلك. ولذا جاء كتاب «فن الشعر» لهوراس(١٩) ليضع قيوداً على الفن والفنان، إذ كان همه الرئيسي هو وضع قواعد للفن، وكيفيات محددة لآليات الكتابة، وبدلاً من ان تفتح الآفاق للفن، أغلقت كل الأبواب. ولقد كان الفكر الجمالي المعاصر مجاوزاً للتفكير الجمالي السابق، وهذا ما نجده في تحليلات هيدجر -على سبيل المثال- لكتابات أرسطو، حيث توصّل إلى أن التفكير الجمالي هو دراسة وصفية تكشف عن موقع الفن من سياق الوجود والخبرة الإنسانية. والفن هو أحد مظاهر تعبير المجتمع عن نفسه، في أشكال حضارية وثقافية إلى جانب الدين والقانون والفلسفة؛ ففلسفة الفن المعاصر لا تسعى إلى فرض قواعد ما على الفنانين في تحقق الجمال، وإنما تبحث في الجمال كما هو، وكيف عبر عن نفسه واقعياً من خلال الأعمال الفنية، دون ان تضع شروطاً مسبقة للإنتاج الفني(٢٠). وإذا كانت نظرية المحاكاة تهتم بالموضوع بوصفه جوهر العمل الفني، فان النظرية الشكلية تهتم بالشكل ذي الدلالة Significant Form، أي تهتم بالأداة او الوسيط الجمالي الذي يقدم الفنان إبداعه من خلاله، وحجتها في ذلك ان الفنان يفكر من خلال وسيط فني معين. ويشتمل هذا الوسيط على عناصر حسيّة معينة، وهي الألوان والأصوات والكلمات والكتلة، ويقوم الفنان بترتيب المادة والربط بينها. وقد اكد بندتوكروتشه B. croce ذلك، وبين ان المواهب الخلاقة لدى الفنان لا يمكن ان تنفصل عن المادة الوسيطة التي يعمل من خلالها، فالحدس الفني لا يوجد إلا مرتبطاً بالوسيط المادي، مثلما لا يمكن ان توجد كلمات شعرية منفصلة عن كلمات القصيدة وإيقاعها وتنظيمها الداخلي(٢١).

ونلاحظ في النظريات التي سادت الفكر الجمالي فترة طويلة منذ العصر اليوناني حتى كانط، أن كل نظرية كانت تركز على عنصر ما من عناصر العمل الفني، كما أن كل نظرية طرحت أسئلة مختلفة عن الابداع الفني، وارتبطت بمرحلة ما من تاريخ الفن، فمثلاً نظرية المحاكاة أو (نظرية الماهية) أو المثل الأعلى تقوم بتحليل الفن الكلاسيكي المعاصر لها، وتقوم الشكلية بتحليل الفن التجريدي، في حين ارتبطت النظرية الانفعالية بالفن الرومانسي، والسبب الذي يجعل هذه النظريات محدودة، أنها لا تنفذ بنا إلى صميم العمل الفني وتركيبه الداخلي، وإنما تحيلنا إلى خارجه، وهذه الإحالات لا تجعلنا نناقش الإبداع في الفن، وإنما نناقش موضوعاً آخر هو الدافعية للإبداع، وهو ما قد يتماس مع العمل الفني

في بعض العناصر، لكنه لا يشكل القيمة الحقيقية فيه.

وقد حدث تحول مهمٌ في الفكر الجمالي بعد ذلك، نتيجة الحاجة إلى تقديم تفسيرات مختلفة للإبداع، مع الاستفادة مما أتاحه تقدم العلوم الإنسانية في فهم الظاهرة الجمالية، وموقعها من الحضارة المعاصرة، مع تأكيد تفرد العمل الفني وتكامله، ودراسة الإبداع لدى المؤلف والقارىء والناقد. ويرجع هذا التحول في الدراسات الجمالية إلى جهود كانط (١٧٢٤-١٨٠٤) وهيجل (١٧٧٠-١٨٣١) لأن كتاباتهما أثارت قضايا لم تكن مثارة من قبل على هذا النحو، مثل: الشكل والمضمون في العمل الفني، وتصنيف الفنون والأنواع الأدبية، والجميل والجليل، وماهية الفن وصلته بالواقع، وطبيعة العمل الفني، والفن والإبداع الثقافي للأمة، وتاريخ الفن وتاريخ الوعي الإنساني،والموهبة وهل هي استعداد عقلي أم تراكم خبرة ومعرفة، وتحول علم الجمال من علم معياري إلى علم وصفي(٢٢). مثل هذه القضايا وغيرها أتاحت للدراسات الإستطيقية المعاصرة أن تتطور إلى ما هي عليه الآن. إنّ رؤى كانط وهيجل قد وضعت الفن في سياق التعبير عن تنامي وعي الإنسان بذاته وواقعه ووضعت الفن كظاهرة بشرية إلى جانب مؤسسات الدولة التي يبدعها الإنسان لتحقيق حلمه، مما مهد لظهور مدارس متباينة في الفن، منها ما يهتم بالبعد الاجتماعي والسياسي، مثل محاولة شارل لالو في كتابه «الفن والحياة الاجتماعية» الذي يفسر الفن في ضوء العلاقات القائمة بين الفن والمجتمع(٢٣)، مما ساعد على ظهور الاتجاهات السوسيولوجية في الفن مثل اتجاه جولدمان، والنظرية النقدية لدى مدرسة فرانكفورت، والبنيوية والسيميولوجيا وغيرها من الاتجاهات المعاصرة.

(٦)

اهتم علم الجمال المعاصر بالخبرة الجمالية لدى المتلقى، واعتبرها خبرة إبداعية مماثلة لخبرة المبدع، لأنها تعيد بناء العمل الفني وتركيبه على نحو خاص، ولذلك تختلف الخبرة الجمالية عند تلقى العمل الفني وتتميز بموقف خاص عن الموقف العملي الذي يتخذه الإنسان في حياته اليومية وظواهرها في الخبرة العادية، لأن الإنسان في الخبرة العادية ينظر للأشياء نظرة مرتبطة بمصالحة المباشرة، ويسعى من خلال نظرته إلى أن يدخل في سياق السلطة الاجتماعية بأشكالها المختلفة، ويرتّب سلوكه بما يسهم في ممارسة التسلطية في محيطه الخاص، بل ممارستها على نفسه -دون وعي- ليجد له مكاناً في الوجود الاجتماعي(٢٤) بينما في الخبرة الجمالية يحاول الإنسان أن يتحرر من أسر التسلطية، سواء تلك التي يمارسها الإنسان على نفسه، أو يمارسها النظام القانوني والاجتماعي والسياسي والأسرى عليه، ويتحرر من المنفعة بصورتها الكمية المباشرة. وإقبال الإنسان الحر على العمل الفني- (لأنه ليست هناك قوة تقهر الإنسان على قراءة عمل أدبي ما، ما دام لا يشتغل بوظيفة تربطه بهذه الأعمال الادبية)- محاولة لممارسة الوجود الحر الذي ينمي مختلف جوانب الذات الإنسانية.

وقد اختلف علماء الجمال في تحديد طبيعة الخبرة الجمالية عند المتلقى، وعلاقتها بخبرة الحياة اليومية بين الاتصال والانقطاع. فهناك اتجاه يرى انها متصلة بخبرة الحياة اليومية، ولكنها تتميز

بالدقة في النظام والتركيب مثل ريتشاردز(٢٥)، وجون ديوي الذي يرى انها تمثل أسمى الخبرات التي يعيشها الإنسان لما تتميز به من حرية، ولكنها مماثلة للخبرة اليومية، وهو يوسع من دائرة الخبرة الجمالية ليجعلها تضم كل سلوك إنساني يحقق التفاعل البناء بين الإنسان وبيئته. وإذا كان الإنسان ينظم عالمه وبيئته وفقاً لحاجاته، فان هناك تنظيماً مماثلا يحدث في النشاط الفني لدى المتلقى، حيث يعيد تنظيم المادة الفنية المتاحة على نحو يحقق له في النهاية متعة استطيقية Aesthetic pleasure، لأن المتذوق لا يقف عند حد التذوق السلبي، ولكنه يعيد بناء ما حققه الفنان من تصميم وتنظيم، بحيث يجعله متآلفاً ذا دلالة. وهذا يعني ان المتلقى يشارك في إنتاج الدلالة في العمل الفني، بما تتيحه له خبراته وثقافته، ومدى إيجابيته في تناوله للعمل الفني. وهذا الاتجاه يرى أنّ الخبرة الجمالية عند المتلقى خبرة إنسانية تعكس الظواهر الاجتماعية في الحضارة التي ينتمي إليها، وأنها ليست منقطعة الصلة عن سائر خبرات الحياة.

وهناك اتجاه آخر يرى أنّ الخبرة الجمالية لدى المتلقى منقطعة الصلة عن خبرات الحياة العملية، ويمثل هذا الاتجاه الشاعر الألماني فريدريش شيللر (١٧٥٩-١٨٠٥) الذي قدم نظريته الجمالية وربطها بنظريته في اللعب، والمقصود باللعب هنا، كل نشاط إنساني حر، تحقق فيه الذات نفسها في الشكل. والعمل الفني في جوهره هو شكل صياغة من خلال ما هو متاح من إمكانات(٢٦).

وقد استفاد فالتر بنيامين (١٨٩٢-١٩٤٠) من نظرية شيللر، ودفعها إلى أفق أرحب، حين ربط خبرة الإبداع عند المتلقى بالتحرر من أسر العلاقات الاجتماعية والاقتصادية التي تدفع الشخص إلى السير في طريق المنفعة المباشرة المرتبطة بحدود ذاته الضيقة، والتي تسجن الفرد في أسر مطامعه الخاصة به، بينما في العملية الإبداعية يسعى الإنسان إلى الحصول على خبرة جديدة، وصياغة لمشاعره الحرة يحاول بها الانفلات من عالم التسلط الذي يعيش فيه، وذلك يتم عن طريق دراسة الزمان في عملية التلقى، وكيف انه مختلف عن إيقاع الزمان في الحياة اليومية، ويقوم المتلقى أيضاً باضفاء الطابع المقدس على الأماكن التي يمارس فيها أو عنها خبرة جمالية. وهذا التقديس للزمان والمكان، أو إضفاء الطابع الأسطوري الخاص بهما، يجعل خبرة الإبداع في تلقى العمل الفني مختلفة عن سائر الخبرات في الحياة اليومية التي تقاس بصورة كمية مباشرة(٢٧).

وقد اثر بنيامين على كثير من علماء الجمال المعاصرين في صياغة نظريتهم عن الإبداع الفني، بوصفه شكلاً مستقلاً عن الحياة اليومية، لأنه يعمل على نفي سلب هذه الحياة ونقدها. ولا يتسنى للإنسان نقد هذه الحياة، إلا إذا تحرر من أسر قيود المطالب وصورة الحياة السائدة، فالانسان في عالم الدولة مرتبط على نحو عضوي بشبكة اجتماعية واقتصادية تجعله يتصرف في سلوكه، على النحو الذي يتيح له التواجد في هذا العالم. واللغة الوحيدة التي تتيح له التواجد، هي لغة التسلط والقهر، بمعنى ممارسة السلطات التي يخولها له المجتمع. ويبدأ الإنسان في ممارسة هذه السلطة وذلك القهر على نفسه أولاً، ثم تتطور الممارسة إلى المحيطين به، وهكذا. ولذلك فالفن (أو خبرة التلقى) هو الاستثناء الوحيد من ممارسة هذا التسلط، والفن هنا ليس ضرورة وجودية، أو اجتماعية أو نفسية فحسب،

وإنما هو ضرورة سياسية ايضاً، ذلك انه يقوم بنقد الثقافة -(الثقافة هنا بمعنى صورة الحياة التي يسعى المجتمع إلى تحقيقها، ومن ثم يتبناها الأفراد أيضا)- التي ترتكز عليها صورة السلطة القائمة في المجتمع، لأن صورة السلطة، هي التي تجعل الأفراد مشدودين بشكل عضوي لممارسة التسلط بشكل هرمي، والإشكالية هنا ليست في الأفراد، وإنما في صورة الحياة التي ترغم المجتمع على تبني شكل معين للدولة. والفن بهذا المعنى هو فتح آفاق جديدة وصورة أخرى للحياة. والمتلقى يمارس هذه الخبرة، لأن فعل التلقى فعل حرٌ تلقائي له بنية زمانية خاصة، ومكان له صفة الأسطوري والمقدس.

وتتكامل نظرية بنيامين هذه مع جهود كل من: جورج لوكاش، وهربرت ماركوزة، وتيودور أدورنو، وهوركهايمر وهيبرماس.

ومن الاتجاهات التي ترى الخبرة الجمالية لدى المتلقى مستقلة ومنقطعة الصلة عن سائر خبرات الحياة اليومية، ولها طابع خاص، الاتجاه الفينومينولوجي الذي يمثله من علماء الجمال المعاصرين أورتيجا جاسيت Ortegay Gassatورومان انجاردن وميكيل دوفرين. ولقد اهتم هذا الاتجاه بالمتلقى بشكل خاص، حتى وصل الأمر فيه إلى القول بأن الجهد المبذول في إنتاج العمل الفني لا يقل عن الجهد الذي يبذله المتلقى، لا سيما حين يعيد القارىء ترتيب العمل من خلال التخيل الخلاق. الذي هو فعل لا شعوري يقوم به المتلقى لكي يتواصل مع العمل الفني. فالعمل الفني يخلّص المتلقي من الجوانب الواقعية للحياة الإنسانية، لأن الإنسان يكسب الأشياء دلالات جديدة من خلال معطيات شعوره، وتقوم خبرة الإبداع في تذوق العمل الفني عنده على تكوين صورة أو شكل عن الانفعالات أو تعبير منطقي عنها، وهذه الصورة ليست الانفعالات ذاتها، لأنّ المتلقى يعيد بناء الانفعالات التي يقدمها العمل الفني على نحو يخرجها من دائرة الانفعالات في الحياة اليومية، ويدخلها في دائرة الوعي والخيال الخلاق الذي يصوغها -بدوره- في صورة جديدة.

ولعله يجب علينا في هذا الصدد، أن نشير إلى محاولة يحيى الرخاوي في قراءة «الشحاذ» لنجيب محفوظ على انها تقدم تشريحاً لانفعالات الاكتئاب(٢٨)، وقد تراجع الرخاوي عن هذه القراءة فيما بعد وتجاوزها في تقديم خبراته الإبداعية لقراءة النصوص الادبية. وكانت قراءته حينذاك تتوقف عند الانفعالات وتغفل الصورة، وبالتالي يفسرها القارىء/الرخاوي من خلال ذاكرته العلمية المدونة، ومعنى هذا أنه كان يحيل النص الى خبرة الحياة اليومية التي يقابلها بوصفه طبيبا، وبالتالي كان يرى أن خبرة المتذوق متصلة بخبرات الحياة اليومية على النحو الذي كان يراه جون ديوي في تفسيره لخبرة التذوق للعمل الفني عند المتلقى، بينما (الشحاذ) من حيث هي عمل أدبي، صورة للانفعال، وليست الانفعال ذاته. إنها تتضمن وعياً به، وإعادة بناء وتنظيم له، بحيث يأخذ الانفعال شكلاً (Form). فتعدد المستويات، له طابع السلب بخبرات الحياة اليومية.

هذا النوع من القراءة لا ينطوي على تحرر القارىء، على المستوى الانساني للذاكرة التي غرسها المجتمع فيه، ولم تكن تحمل طاقة إبداعية في إعادة بناء النص، فتتجاوز مستوى الخبرة اليومية، بل تشد النص إلى هذه الخبرة، وبدلاً من اكتشاف الدلالة من

خلال الشكل، قامت بأسر النص. وبرغم تحول الرخاوي من وضعية جون ديوي إلى فينومينولوجيا لانج، فان هذا النقد ظل محصوراً في القراءة النفسية للأدب، لا سيما أن الأعمال الأدبية تغرى بتفسيرها من خلال النظريات النفسية، مما يعني أسر العمل الفني في سجن الذاكرة، والنأي به عن منطقة الخيال، وجعل المتلقى يتجاهل الانفعال الجمالي في القراءة، ويخلط بين الانفعال الجمالي- الذي يقوم على الخيال- والإحساس بالاشياء الذي يقوم على المعرفة الكمية المحسوسة والمشتركة بين الناس، بينما الخيال ليس واحداً بين الناس، ولكنه متنوع بتنوع الثقافات والخبرات.

إنّ سجن العمل الفني في أسر الإحساس- الإدارك الحسي- فقط يجعل من العمل موضوعاً لمعرفة محدودة فحسب، فنرده إلى الذاكرة التي تمتلىء بما هو جاهز لدينا من تصنيفات، بينما الانفعال الجمالي يجعل المتلقى يعيد بناء العمل الفني على نحو خلاق مثلما فعل الرخاوي -بعد ذلك- في قراءته للحرافيش، فمارست ذاته خبرة الإبداع في تحليل الموت؛ اي صورة الموت، واهتمت بالرواية بوصفها صورة لها مستويات متعددة التركيب. والقراءة -هنا- ليست تحرراً من الواقع فحسب، وإنما إعادة بناء لصورة جديدة، تُظهر خصوصية المتلقى وإبداعه، على الرغم من استقلال العمل الفني، إلا أن العمل الفني ليس حيادياً كالعلم، ولكن العلاقة الخاصة بين المتلقى والنص تظهر في الاهتمام، وهو محور الخيال لدى كل منهما، لأنه يجعل التأثير والانفعال لدى المتلقى مختلفاً عن الانفعال والتأثير الذي يستجيب فيه الإنسان لأحداث الحياة الواقعية، وذلك لأننا في الفن نتعامل مع موضوعات واشخاص على مستوى الخيال البناء، وتتيح المسافة النفسية بين القارىء والنص حرية للقارىء في إعادة بناء النص. وإذا انتفت هذه المسافة افتقد القارىء القدرة على ممارسة خبرة الإبداع في تذوق العمل الفني، واضحى العمل الفني نوعاً من التغييب للقارىء، بينما تتيح المسافة النفسية أن يكون حضور القارىء مساوياً لحضور الكاتب، لكي يدير حواراً معه، ويقدم خبرته الإبداعية في تلقى العمل الفني على نحو خاص به تماماً.

وتعاطفنا مع الأعمال الفنية لا ينبغي أن يتعارض مع وجود مسافة نفسية وعقلية تتيح للوعي والخيال الحرية، ولذلك فان بعض الفنون تتيح وجود هذه المسافة نتيجة لطبيعتها المكانية أو السمعية، بينما لا يتيح بعض هذه الفنون هذه المسافة. وتشترط نظرية بريخت في علم الجمال وعي المبدع -أيا كان نوع الفن- بهذه المسافة النفسية بين العمل الفني والمتلقى، بل عليه أن يسهم في خلقها بكافة الوسائل. ولقد لجأ بريخت في المسرح والسينما إلى التغريب، وخلق التنافر بين الوحدات التي يتكون منها العمل الفني، بحيث يظلّ وعي المتلقى يقظاً مشاركاً في إنتاج النص. وقد تعمد بريخت هذا في المسرح، حيث كان يستخدم الاقنعة، وتعمد هذا في السينما أيضا، فليست السينما لديه الفن الذي يقوم على التأليف بين الفنون، وإنما هي فن التنافر بين الفنون، لأن التأليف والانسجام بين وحدات العمل الفني يسقط المسافة النفسية بين المتلقى والعمل الفني، ويحرمه من استخدام وعيه في بنائه العمل الفني، فقدم -في فيلم سينمائي قام باخراجه «يوم في حياة عامل عاطل»- موسيقى مبهجة مرحة تتناقض مع حالة العامل الحزين، حتى لا يستسلم

فرانكفورت، والبنيوية والسيمبولوجيا وغيرها من الاتجاهات المعاصرة.

(٦)

اهتم علم الجمال المعاصر بالخبرة الجمالية لدى المتلقى، واعتبرها خبرة إبداعية مماثلة لخبرة المبدع، لأنها تعيد بناء العمل الفني وتركيبه على نحو خاص، ولذلك تختلف الخبرة الجمالية عند تلقى العمل الفني وتتميز بموقف خاص عن الموقف العملي الذي يتخذه الإنسان في حياته اليومية وظواهرها في الخبرة العادية، لأن الإنسان في الخبرة العادية ينظر للأشياء نظرة مرتبطة بمصالحة المباشرة، ويسعى من خلال نظرته إلى أن يدخل في سياق السلطة الاجتماعية بأشكالها المختلفة، ويرتّب سلوكه بما يسهم في ممارسة التسلطية في محيطه الخاص، بل ممارستها على نفسه -دون وعي- ليجد له مكاناً في الوجود الاجتماعي(٢٤) بينما في الخبرة الجمالية يحاول الإنسان أن يتحرر من أسر التسلطية، سواء تلك التي يمارسها الإنسان علي نفسه، أو يمارسها النظام القانوني والاجتماعي والسياسي والأسرى عليه، ويتحرر من المنفعة بصورتها الكمية المباشرة. وإقبال الإنسان الحر على العمل الفني- (لأنه ليست هناك قوة تقهر الإنسان على قراءة عمل أدبي ما، ما دام لا يشتغل بوظيفة تربطه بهذه الأعمال الادبية)- محاولة لممارسة الوجود الحر الذي ينمي مختلف جوانب الذات الإنسانية.

وقد اختلف علماء الجمال في تحديد طبيعة الخبرة الجمالية عند المتلقى، وعلاقتها بخبرة الحياة اليومية بين الاتصال والانقطاع. فهناك اتجاه يرى انها متصلة بخبرة الحياة اليومية، ولكنها تتميز بالدقة في النظام والتركيب مثل ريتشاردز(٢٥)، وجون ديوي الذي يرى انها تمثل أسمى الخبرات التي يعيشها الإنسان لما تتميز به من حرية، ولكنها مماثلة للخبرة اليومية، وهو يوسع من دائرة الخبرة الجمالية ليجعلها تضم كلّ سلوك إنساني يحقق التفاعل البناء بين الإنسان وبيئته. وإذا كان الإنسان ينظم عالمه وبيئته وفقاً لحاجاته، فان هناك تنظيماً مماثلا يحدث في النشاط الفني لدى المتلقى، حيث يعيد تنظيم المادة الفنية المتاحة على نحو يحقق له في النهاية متعة استطيقية Aesthetic pleasure، لأن المتذوق لا يقف عند حد التذوق السلبي، ولكنه يعيد بناء ما حققه الفنان من تصميم وتنظيم، بحيث يجعله متآلفاً ذا دلالة. وهذا يعني ان المتلقى يشارك في إنتاج الدلالة في العمل الفني، بما تتيحه له خبراته وثقافته، ومدى إيجابيته في تناوله للعمل الفني. وهذا الاتجاه يرى أنّ الخبرة الجمالية عند المتلقى خبرة إنسانية تعكس الظواهر الاجتماعية في الحضارة التي ينتمي إليها، وأنها ليست منقطعة الصلة عن سائر خبرات الحياة.

وهناك اتجاه آخر يرى أنّ الخبرة الجمالية لدى المتلقى منقطعة الصلة عن خبرات الحياة العملية، ويمثل هذا الاتجاه الشاعر الألماني فريدريش شيللر (١٧٥٩-١٨٠٥) الذي قدم نظريته الجمالية وربطها بنظريته في اللعب، والمقصود باللعب هنا، كل نشاط إنساني حر، تحقق فيه الذات نفسها في الشكل. والعمل الفني في جوهره هو شكل صياغة من خلال ما هو متاح من إمكانات(٢٦).

وقد استفاد فالتر بنيامين (١٨٩٢-١٩٤٠) من نظرية شيللر، ودفعها إلى أفق أرحب، حين ربط خبرة الإبداع عند المتلقى بالتحرر من أسر العلاقات

الاجتماعية والاقتصادية التي تدفع الشخص إلى السير في طريق المنفعة المباشرة المرتبطة بحدود ذاته الضيقة، والتي تسجن الفرد في أسر مطامعه الخاصة به، بينما في العملية الإبداعية يسعى الإنسان إلى الحصول على خبرة جديدة، وصياغة لمشاعره الحرة يحاول بها الانفلات من عالم التسلط الذي يعيش فيه، وذلك يتم عن طريق دراسة الزمان في عملية التلقي، وكيف انه مختلف عن إيقاع الزمان في الحياة اليومية، ويقوم المتلقى أيضاً باضفاء الطابع المقدس على الأماكن التي يمارس فيها أو عنها خبرة جمالية. وهذا التقديس للزمان والمكان، أو إضفاء الطابع الأسطوري الخاص بهما، يجعل خبرة الإبداع في تلقى العمل الفني مختلفة عن سائر الخبرات في الحياة اليومية التي تقاس بصورة كمية مباشرة(٢٧).

وقد اثر بنيامين على كثير من علماء الجمال المعاصرين في صياغة نظريتهم عن الإبداع الفني، بوصفه شكلاً مستقلاً عن الحياة اليومية، لأنه يعمل على نفي سلب هذه الحياة ونقدها. ولا يتسنى للإنسان نقد هذه الحياة، إلا إذا تحرر من أسر قيود المطالب وصورة الحياة السائدة، فالانسان في عالم الدولة مرتبط على نحو عضوي بشبكة اجتماعية واقتصادية تجعله يتصرف في سلوكه، على النحو الذي يتيح له التواجد في هذا العالم. واللغة الوحيدة التي تتيح له التواجد، هي لغة التسلط والقهر، بمعنى ممارسة السلطات التي يخولها له المجتمع. ويبدأ الإنسان في ممارسة هذه السلطة وذلك القهر على نفسه أولاً، ثم تتطور الممارسة إلى المحيطين به، وهكذا. ولذلك فالفن (أو خبرة التلقى) هو الاستثناء الوحيد من ممارسة هذا التسلط، والفن هنا ليس ضرورة وجودية، أو اجتماعية أو نفسية فحسب، وإنما هو ضرورة سياسية ايضاً، ذلك انه يقوم بنقد الثقافة -(الثقافة هنا بمعنى صورة الحياة التي يسعى المجتمع إلى تحقيقها، ومن ثم يتبناها الأفراد أيضا)- التي ترتكز عليها صورة السلطة القائمة في المجتمع، لأن صورة السلطة، هي التي تجعل الأفراد مشدودين بشكل عضوي لممارسة التسلط بشكل هرمي، والإشكالية هنا ليست في الأفراد، وإنما في صورة الحياة التي ترغم المجتمع على تبني شكل معين للدولة. والفن بهذا المعنى هو فتح آفاق جديدة وصورة أخرى للحياة. والمتلقى يمارس هذه الخبرة، لأن فعل التلقى فعل حرٌ تلقائي له بنية زمانية خاصة، ومكان له صفة الأسطوري والمقدس.

وتتكامل نظرية بنيامين هذه مع جهود كل من: جورج لوكاش، وهربرت ماركوزة، وتيودور أدورنو، وهوركهايمر وهيبرماس.

ومن الاتجاهات التي ترى الخبرة الجمالية لدى المتلقى مستقلة ومنقطعة الصلة عن سائر خبرات الحياة اليومية، ولها طابع خاص، الاتجاه الفينومينولوجي الذي يمثله من علماء الجمال المعاصرين أورتيجا جاسيت Ortegay Gassatورومان انجاردن وميكيل دوفرين. ولقد اهتم هذا الاتجاه بالمتلقى بشكل خاص، حتى وصل الأمر فيه إلى القول بأن الجهد المبذول في إنتاج العمل الفني لا يقل عن الجهد الذي يبذله المتلقى، لا سيما حين يعيد القارىء ترتيب العمل من خلال التخيل الخلاق. الذي هو فعل لا شعوري يقوم به المتلقى لكي يتواصل مع العمل الفني. فالعمل الفني يخلّص المتلقي من الجوانب الواقعية للحياة الإنسانية، لأن الإنسان يكسب الأشياء دلالات جديدة من خلال معطيات شعوره، وتقوم خبرة الإبداع في تذوق

العمل الفني عنده على تكوين صورة أو شكل عن الانفعالات أو تعبير منطقي عنها، وهذه الصورة ليست الانفعالات ذاتها، لأنّ المتلقى يعيد بناء الانفعالات التي يقدمها العمل الفني على نحو يخرجها من دائرة الانفعالات في الحياة اليومية، ويدخلها في دائرة الوعي والخيال الخلاق الذي يصوغها -بدوره- في صورة جديدة.

ولعله يجب علينا في هذا الصدد، أن نشير إلى محاولة يحيى الرخاوي في قراءة «الشخاذ» لنجيب محفوظ على انها تقدم تشريحاً لانفعالات الاكتئاب(٢٨)، وقد تراجع الرخاوي عن هذه القراءة فيما بعد وتجاوزها في تقديم خبراته الإبداعية لقراءة النصوص الادبية. وكانت قراءته حينذاك تتوقف عند الانفعالات وتغفل الصورة، وبالتالي يفسرها القارىء/الرخاوي من خلال ذاكرته العلمية المدونة، ومعنى هذا أنه كان يحيل النص الى خبرة الحياة اليومية التي يقابلها بوصفه طبيبا، وبالتالي كان يرى أن خبرة المتذوق متصلة بخبرات الحياة اليومية على النحو الذي كان يراه جون ديوي في تفسيره لخبرة التذوق للعمل الفني عند المتلقى، بينما (الشحاذ) من حيث هي عمل أدبي، صورة للانفعال، وليست الانفعال ذاته. إنها تتضمن وعياً به، وإعادة بناء وتنظيم له، بحيث يأخذ الانفعال شكلاً (Form). فتعدد المستويات، له طابع السلب بخبرات الحياة اليومية.

هذا النوع من القراءة لا ينطوي على تحرر القارىء، على المستوى الانساني للذاكرة التي غرسها المجتمع فيه، ولم تكن تحمل طاقة إبداعية في إعادة بناء النص، فتتجاوز مستوى الخبرة اليومية، بل تشد النص إلى هذه الخبرة، وبدلاً من اكتشاف الدلالة من خلال الشكل، قامت بأسر النص. وبرغم تحول الرخاوي من وضعية جون ديوي إلى فينومينولوجيا لانج، فان هذا النقد ظل محصوراً في القراءة النفسية للأدب، لا سيما أن الأعمال الأدبية تغرى بتفسيرها من خلال النظريات النفسية، مما يعني أسر العمل الفني في سجن الذاكرة، والنأي به عن منطقة الخيال، وجعل المتلقى يتجاهل الانفعال الجمالي في القراءة، ويخلط بين الانفعال الجمالي- الذي يقوم على الخيال- والإحساس بالاشياء الذي يقوم على المعرفة الكمية المحسوسة والمشتركة بين الناس، بينما الخيال ليس واحداً بين الناس، ولكنه متنوع بتنوع الثقافات والخبرات.

إنّ سجن العمل الفني في أسر الإحساس- الإدارك الحسي- فقط يجعل من العمل موضوعاً لمعرفة محدودة فحسب، فنرده إلى الذاكرة التي تمتلىء بما هو جاهز لدينا من تصنيفات، بينما الانفعال الجمالي يجعل المتلقى يعيد بناء العمل الفني على نحو خلاق مثلما فعل الرخاوي -بعد ذلك- في قراءته للحرافيش، فمارست ذاته خبرة الإبداع في تحليل الموت؛ اي صورة الموت، واهتمت بالرواية بوصفها صورة لها مستويات متعددة التركيب. والقراءة -هنا- ليست تحرراً من الواقع فحسب، وإنما إعادة بناء لصورة جديدة، تُظهر خصوصية المتلقى وإبداعه، على الرغم من استقلال العمل الفني، إلا أن العمل الفني ليس حيادياً كالعلم، ولكن العلاقة الخاصة بين المتلقى والنص تظهر في الاهتمام، وهو محور الخيال لدى كل منهما، لأنه يجعل التأثير والانفعال لدى المتلقى مختلفاً عن الانفعال والتأثير الذي يستجيب فيه الإنسان لأحداث الحياة الواقعية، وذلك لأننا في الفن نتعامل مع

موضوعات واشخاص على مستوى الخيال البناء، وتتيح المسافة النفسية بين القارىء والنص حرية للقارىء في إعادة بناء النص. وإذا انتفت هذه المسافة افتقد القارىء القدرة على ممارسة خبرة الإبداع في تذوق العمل الفني، واضحى العمل الفني نوعاً من التغييب للقارىء، بينما تتيح المسافة النفسية أن يكون حضور القارىء مساوياً لحضور الكاتب، لكي يدير حواراً معه، ويقدم خبرته الإبداعية في تلقى العمل الفني على نحو خاص به تماماً.

وتعاطفنا مع الأعمال الفنية لا ينبغي أن يتعارض مع وجود مسافة نفسية وعقلية تتيح للوعي والخيال الحرية، ولذلك فان بعض الفنون تتيح وجود هذه المسافة نتيجة لطبيعتها المكانية أو السمعية، بينما لا يتيح بعض هذه الفنون هذه المسافة. وتشترط نظرية بريخت في علم الجمال وعي المبدع -أيا كان نوع الفن- بهذه المسافة النفسية بين العمل الفني والمتلقى، بل عليه أن يسهم في خلقها بكافة الوسائل. ولقد لجأ بريخت في المسرح والسينما إلى التغريب، وخلق التنافر بين الوحدات التي يتكون منها العمل الفني، بحيث يظلّ وعي المتلقى يقظاً مشاركاً في إنتاج النص. وقد تعمد بريخت هذا في المسرح، حيث كان يستخدم الاقنعة، وتعمد هذا في السينما أيضا، فليست السينما لديه الفن الذي يقوم على التأليف بين الفنون، وإنما هي فن التنافر بين الفنون، لأن التأليف والانسجام بين وحدات العمل الفني يسقط المسافة النفسية بين المتلقى والعمل الفني، ويحرمه من استخدام وعيه في بنائه العمل الفني، فقدم -في فيلم سينمائي قام باخراجه «يوم في حياة عامل عاطل»- موسيقى مبهجة مرحة تتناقض مع حالة العامل الحزين، حتى لا يستسلم المتلقى لحالة الحزن التي تكتنف العامل، وتجعله ينغمس في تيار الخبرة اليومية ولا يتحرر منها. ولعل في موقف بريخت بعض المغالات في الحرص على وجود هذه المسافة النفسية، مما جعل المفكر المجري لوكاتش يختلف معه حول تصوره لكثير من القضايا الجمالية.

وهناك اتجاهات جمالية كثيرة اهتمت بدراسة خبرة الإبداع عند المتلقى، من جوانب مختلفة، بالإضافة إلى الاتجاهات الرئيسية التي اشرت إليها سابقاً، فهناك اتجاه آخر هو اتجاه الأستطيقا الفسيولوجية Aesthetic Physiological يستخدم العلوم التجريبية لدراسة جوانب الخبرة الجمالية عند المتلقى، وكيف ترتبط بالنشاط الحسي عند الإنسان. ويلاحظ علماء الجمال في هذا الاتجاه أن لحاستي البصر والسمع قيمة تقود سائر الحواس الأخرى في استقبال العمل الفني، وذلك لأن هاتين الحاستين اكثر قدرة على فهم الأشكال المجردة، وعلى الكشف عن طبيعة العالم الداخلي للعمل الفني. وامتدت الدراسة إلى فهم دور الإحساس في إدراك فنون مثل العمارة. وقد ذهب بعضهم إلى القول بان هناك إحساسات عضلية لحركة أجسامنا، تحدث في داخل الإنسان عندما يدرك الأشكال الخارجية، واطلقوا عليها اسم المحاكاة الداخلية للأشكال الخارجية.

وأخيراً فان خبرة الإبداع لدى المتلقى/القارىء تتوقف على مدى إيجابيته في تلقى العمل الفني؛ لأن التأمل السلبي يجعل المتلقى مجرد مشاهد للعمل الفني، بينما التأمل الإيجابي يجعل المتلقى مشاركاً في الإبداع.

(٧)

أهتم علم الجمال المعاصر بالناقد بوصفه متذوقاً للعمل الفني، لكنه متذوق متميز عن المتذوق العادي، لأنه لا يكتفي بالتلقى فحسب، وإنما يجاوز ذلك إلى الفهم والتفسير والتوصيف أيضاً. ولذلك فاللغة والتذوق عمليتان متصلتان ومتداخلتان تماماً. وخبرة الإبداع، في النقد، مرتبطة بخبرة التذوق على المستوى الوجودي والمعرفي والإنساني. والتذوق ليس مجرد عملية استقبال سلبي للعمل الفني، وإنما هو تقبل إيجابي مشارك، ويفترض في المتذوق القيام بعمليات إيجابية مثل القدرة على الاختيار، والانتباه لعناصر الجمال ولخصائص العمل الفني. واذا اكتفى الناقد بهذا فانه يكون مجرد متذوق للعمل الفني، فان ما يميز الناقد عن المتذوق هو القدرة التي يكتسبها الأول من خلال خبراته المتعددة بالأعمال الفنية؛ القدرة التي تساعده على تحديد موقع العمل الفني من التطور الثقافي والجمالي للأمة التي ينتمى إليها؛ أي أن عليه ادراك التطور الحضاري والسياسي والاجتماعي من خلال الأشكال الفنية التي يقوم بدرساتها، ثم يحاول استخلاص الفكر الإبداعي الكامن فيها، وهذا يتطلب قدرات إبداعية خاصة لا يمتلكها المتذوق الذي يعيد بناء العمل الفني فحسب.

ولكن هناك من يزعم ان النقد يدرس العناصر المختلفة التي ترتبط -من بعيد- بالعمل الفني على نحو او آخر. وأزعم ان هذا بعيد عن النقد من منظور علم الجمال المعاصر، الذي يركز على العمل الفني بوصفه بؤرة الاهتمام، أما أن ينصرف النقد عن ذلك، ويهتم بالفنان الذي أبدع العمل الفني، او دراسة العصر، او المجتمع او طبيعة الواقع الذي يعيش فيه الفنان، فهذا معناه استنطاق الفن بما ليس فيه. ويرى كثيرون من علماء الجمال ان مثل هذه المعرفة «عن» العمل الفني، معرفة قاسرة لا تؤدي إلى النفاذ إلى طبيعته

إن الناقد الذي يمارس هذا الضرب من النقد يعيش في سجن المعلومات المدونة في الذاكرة. ومن الحق أنّ هذا النوع من الدراسات يُبْطل فاعلية النص في العصر، لأنه يسجنه في تاريخه الخاص الضيق، فلا يفجر ما فيه من دلالات كامنة، لا تتضح إلا بقراءتها لصالح العصر. ويجعل نقد النص محدوداً بحدود المعرفة المدونة، ويصبح النقد مجرد شرح وتفسير. ويشيع في ثقافتنا مثل هذا النقد حيث ينصرف الناقد/المتلقى عن العمل الفني وبنائه ومعانيه إلى شرح النص، والفنان الذي أنتجه، وحياته، وطبيعة العصر، والمجتمع الذي ينتمي إليه، وإشكاليات الواقع والمجتمع، ويجعل هذا كله مدخلاً للحديث عن موضوع العمل الفني. وهي ممارسة نقدية لا تسهم في كشف الإمكانات القائمة فيه، بل تخلق حجباً كثيفة تعوقنا عن التواصل معه.

والنقد في منظور علم الجمال المعاصر ليس ضد التفسير، لكن التفسير -أيا كان منظوره- يأتي في مرحلة لاحقة بعد الفهم. ففي منهج جولدمان نبدأ بتحديد البنية المركزية للعمل الفني من خلال لغة هذا العمل، ثم نبحث في مرحلة التفسير عن العلاقة بين بنية العمل الفني، وبنية المجتمع أو الثقافة التي ينتمي إليها النص، بهدف الوصول إلى تحديد «رؤية العالم»، وهذا لا يتأتى إلا بفهم العلاقة بين لغتين. واللغة هي صياغة شكلية للوعي والتفكير، ومن ثم لرؤية العالم، ولذلك فالمرحلة الأولى في تحليل الشكل ضرورية لفهم أي عمل فني. ولكن أن نبدأ

بالتفسير دون الفهم، فهذا معناه عزل النص، وعدم اكتشاف جوانب التماثل او التضاد مع البنية الاجتماعية. وهذا ما يجعل النقد يعود إلى القراءة الانطباعية، التي تستدعي من الذاكرة ما يسهم في إثقال العمل الفني برؤى لم ينطق بها، وإنما هي رؤى الناقد التي يسقطها عليه.

(٨)

اهتم علم الجمال المعاصر بتفسير خبرة المبدع في إنتاج أثره الفني، وقدم المنظرون نظريات عدة في هذا المجال؛ بعضها يعتمد على أساس فلسفي، أو أساس ميتافيزيقي؛ وبعضها يستند إلى أبحاث علم النفس الذي يهتم بتوصيف الكيفية التي يحدث بها الإبداع، او تحليل أثر الظروف الموضوعية والذاتية على المبدع. ويكفي أن نشير الى المعنى الفلسفي للإبداع والمعنى الجمالي. فالمعنى الفلسفي للإبداع مفاده أن الحياة والوعي يتسمان بالابتكار؛ ابتكار للأشكال الفنية والأفكار. أما المعنى الجمالي فهو إنتاج عمل فني أصيل متمتع بحياة خاصة متفردة. أما المعنى اللاهوتي للخلق فهو الخلق من العدم، بينما الخلق الفني ليس خلقاً من عدم، وإنما إبداعٌ من خلال الإمكانات المتاحة في الواقع. أما المعنى النفسي للإبداع عند فرويا فهو أنّ الفنان ليس شخصية متفردة، وأن الخلق الفني هو البديل عن اللعب الطفولي؛ ذلك لأن الإنسان لا يتخلى عن طفولته، ومن ثم فان الخلق يقترب من التوهم، فالتوهم - لدى فرويد- هو صورة من صور الخيال الخلاق، حيث الفنان يصنع التركيب الشعري لعناصر موجودة في الواقع. ولما كانت رؤية فرويد للإبداع تعتبر الآن من كلاسيكيات علم النفس، الذي ينحو منحى تجريبيا في دراسة الإبداع، فاننا لن نتوقف عندها كثيراً، لأن دراسات مصطفى سويف عن العبقرية والفن والإبداع، في كل فن على حدة، قد قدمت إسهامات في ذلك المجال. وما نريد أن نركز عليه -في هذه الدراسة- هو دراسة الإبداع من منظور علم الجمال المعاصر دون الوقوع في تكرار ما هو سائد في الدراسات الرائدة التي وضعت الخطوط الأولى لدراسة هذا الموضوع.

وقد قرنت مدرسة فرانكفورت إشكالية الإبداع باشكالية الحداثة. على نحو ما نرى في جهود هيبرماس. وأصبح مصطلح الحداثة يماثل مصطلح الإبداع، وهو نمط في التفكير وأسلوب في الحياة، يسعى لخلق صورة أفضل، ونفي للصورة القائمة في الوجود. وأصبحت كلمة «الشعري» لا تطلق على العمل الإبداعي فقط في الإنتاج الفني، وإنما على كل شكل من أشكال الحياة يحقق الحداثة، وينفى الصورة القائمة. والفن -بشكل عام- صورة من صور الحياة القائمة، لأنه خروج على النظام القائم في الحياة اليومية، القائمة على المنفعة، والكم، والتبعية لما هو سائد، بينما جوهر الفن هو التحرر والتجاوز لما هو سائد.

والإبداع بهذا المعنى هو منطق جدلي للنفى Negative dialactic، وهو يعنى الحداثة الفلسفية التي تعادل التحول الثوري الشامل في نقد الثقافة السائدة، تلك الثقافة التي جعلت الإنسان يرتكز إلى مفاهيم وحيدة الجانب عن العقل، والإنسان، والوجود، أي جعلته إنسانا ذا بُعد واحد، غير قادرة على نقد الحياة اليومية المنغمس فيها. فالابداع في المجتمع يعنى نفى الواقع ونقده. أما الأعمال الفنية التي تكرس الواقع، وتدعو إلى العودة إلى الماضي

التاريخي فهي لا تتصف بالابداع، لأنّ الإبداع مرتبط بالحداثة، التي هي تغيير شمولي للبنى الثقافية وأساليب التفكير والسلوك، ولذلك فان معيار الإبداع في الفن هو قدرته على الانفلات من أسر لعبة الحياة اليومية وقوانينها السائدة. والعمل الفني وحده هو الذي يطرح معنى الإبداع وخصوصيته. فمن المعروف أن هناك اتجاهات جمالية اهتمت بسيرة الفنان بوصفه منتجاً للعمل الفني ودليلا على الإبداع، بينما تركزت أبحاث علم النفس عند جان بياجيه على أن الوعي لا يتطابق مع السلوك (العمل الفني) أي أن الوعي يتجاوز السلوك دائماً، وبالتالي فان وعي الفنان ليس دليلاً على الإبداع، لأن العمل الفني هو التحدي الحقيقي للإبداع. إن وعي بلزاك الأرستقراطي أنتج أعمالاً أدبية تقف ضد الطبقة التي ينتمي إليها، وعلى المستوى الفلسفي كانت الاتجاهات التي تهتم بالمبدع تعتمد على نظرية العبقرية بوصفها متصدراً ميتافيزيقياً للإبداع، وهي صورة من صور «الهوس» الذي أشار إليه أفلاطون في محاورة «فايدروس». ولكن تم تجاوز هذه النظرية عند هيجل حين اشار إلى الموهبة وضرورة تعلم الدرس المستمر، لكي يستفيد الفنان من موهبته في إنتاج الأعمال الفنية. أما الاتجاهات الماركسية وغيرها من الاتجاهات ذات الطابع الاجتماعي، فقد اهتمت بالبيئة او المجال العام للمبدع أو العوالم التي يشير اليها النص، وقد تطورت هذه الدراسات -لدى جولدمان- إلى سوسيولوجيا الإبداع، وخرجت من فكرة المجتمع بوصفه مفهوماً عاماً إلى المجتمع الذي يتشكل في بنية فنية تفصح عن أبنية المجتمع المختلفة. وكان هذا التحول دليلاً على أن النص هو الوحيد القادر على أن يكون سيرة مبدعه الخاصة وهو الوحيد الذي يحدد الخطاب الثقافي للقوى الاجتماعية داخل الأمة. وتعكس أشكال الأدب والفن تطور الوعي بصياغة همومه وقضاياه، فالشكل هو العنصر الاجتماعي في الفن على حد تعبير لوكاش لأنه يصوغ هموم الوعي صياغة دقيقة مرتبطة بثقافة المجتمع البصرية والسمعية. والعمل الفني بهذا لا يدل على الفنان فحسب، وإنما يدل على ثقافة المجتمع، ويكشف عما إذا كانت الثقافة تسعى للثبات او الحركة. ومن ثم فان قراءة الملتقي هي إعادة إنتاج على نحو مبدع يتيح للنص حركية وفاعلية في الحياة اليومية، ولذلك يكثر علم الجمال المعاصر من استخدام تعبير العمل الفني المنغلق على ذاته، والعمل الفني المفتوح الذي يسمح باعادة القراءة والإنتاج والإبداع من جديد. والنص المغلق هو النص الذي يعتمد على مفاهيم لا تزال سائدة في الواقع أو الماضي التاريخي، ولا يمكن إنتاج دلالة جديدة من خلاله، بينما النص المفتوح يتيح للقارىء إنتاج الدلالة، ويفتح الأفق أمام التفسيرات الجديدة.

الهوامش:

١- زكريا إبراهيم: مشكلة الحرية مكتبة مصر القاهرة ١٩٧١ ص ٣٠.

٢- تعريف الحرية كما عرفه بعض مفكري الإسلام هو: «إرادة تقدمتها روية مع تمييز»، والفعل هو ما يصدر عن الإرادة: انظر في تفصيل ذلك: مفهوم الحرية في الفكر العربي المعاصر: منية الحمامى مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ٧٨-٧٩ ص ٣٥-٤٧.

٣- الحرية والفعل في القرآن الكريم: أطلق القرآن صفة الجمال على الفعل الإنساني، مثل الصبر الجميل، والفن هو فعل إنساني، وهو ما يعنى أن يتوجه العقل الإنساني إلى تحقيق صفة الجمال، والإبداع في القرآن هو إبداع الفعل

اليومي الحياتي، وإبداع الأعمال الفنية، والثانية جزء من الأول وتتفرع منه.

٤- تناول جون ديوي موضوع الحرية من منظور اجتماعي وثقافي في كتابيه الليبرالية والفعل الاجتماعي Liberalism and Social Action(١٩٣٥)، والحرية والثقافة Freedom and culture (١٩٣٩). -فالمعلم في المدرسة التقليدية يمثل سلطة عليا تفرض على التلاميذ أشياء معينة، بينما المدرسة الحديثة التي تسعى للحرية ترى في المعلم عضواً في جماعة يعمل مع التلاميذ، ويؤدي وظيفة اجتماعية، ويشترك الجميع في تنسيق مشروع اجتماعي، وبذلك تصبح أفعال التلاميذ ذات طابع إيجابي يشارك في العمل، وتصبح الحرية تنمية مهارات الطلاب.

انظر؛ احمد فؤاد الأهواني: جون ديوي دار المعارف القاهرة ١٩٦٨ ص ٦٢.

٥- يرى اينشتين Einstein في كتابه The World as I see it (١٩٤٨) أن كل فرد منا لا يعمل بوصفه استجابة لضرورة خارجية فحسب، وإنما وفقا لضرورة باطنية أيضاً. ص٢.

٦- ظهرت فكرة الوعي بالمصير محركاً لشخصيات الدراما عند أرسطو في البداية، ثم بعثت هذه الفكرة في شعر هولدرلين Holderlin وبعض الشعراء الألمان في القرن التاسع عشر. والوعي بالمصير يتضمن الصراع بين الإرادة والضرورة. والضرورة هنا تعنى شروط الحرية التي تتحرك وفقاً لها. ونجد أن لفكرة الوعي بالمصير حضوراً قوياً لدىجورج لوكاتش، وهي الفكرة التي استخلص منها الوعي الممكن والوعي المجرد. انظر في تفصيل ذلك: رمضان بسطاويسي : علم الجمال لدى جورج لوكاتش الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩١.

٧- انظر في معارضة ميرلوبونتي للحرية المطلقة عند سارتر كتابه «المرئي واللامرئي» ترجمة سعاد محمد خضر دار الشؤون الثقافية العامة بغداد (١٩٨٧).

٨- بيير بورديو «الرمز والسلطة» ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء الطبعة الثانية ١٩٩٠ص ٧٥٢.

٩- نتبنى الآن المنظومة الفكرية ورمزياتها التي تأتى من الغرب، بحجة فهم العصر، دون أن يكون لنا منظومة رمزية بديلة، مما جعل الأنا تذوب في الآخر، وبالتالي تفقد حريتها في إبداع ذاتها، وتقع في التبعية والتكرار والتقليد.

١٠- بيير بورديو: الرمز والسلطة ص ٥٦.

١١- السابق: ص ٥٧ بتصرف من عندنا لفهم طبيعة الأدوات الرمزية كأدوات للقمع والسيطرة.

١٢- المرجع السابق: ص ٦٠.

١٣- المقصود بصيغة المعرفة ليس البحث في الحقيقة المطلقة، فهذا وهم، وإنما الذات هي التي تخلع ذلك على الأشياء، ولذلك يقول نيتشه: «إن ميلاد الأشياء من صنع ذلك يتمثل ويفكر ويريد ويشعر بحواسه... وحتى الذات فانها ليست سوى اختلاف كباقي الاشياء الاخرى. إنها تبسيط يراد به الإشارة إلى القوة التي تصنع وتخلق وتفكر».

١٤- بمعنى أن منهج الحقيقة لم يوضع بدافع الحقيقة، وإنما من أجل دوافع القوة والهيمنة. انظر تفصيل ذلك في «مشكلة الحقيقة في الفكر الفلسفي» رسالة دكتوراه مخطوطة، لفؤاد زكريا جامعة عين شمس. وأنظر أيضاً: عبد السلام بنعبد العالي «أسس الفكر الفلسفي العاصر»: مجاوزة الميتافيزيقا. دار توبقال للنشر الدار البيضاء ١٩٩١ ص ١٤٦.

١٥- مطاع صفدي: استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية دار الشؤون الثقافية بغداد الطبعة الثانية ١٩٨٦ ص ٢٦.

١٦- «أن تطلق الاسم هو أن تكون سيداً؛ هو أن تجعل من نفسك سيد الجميع» ذكر نيتشه هذا القول في الفصل الأول من كتابه علم تكوين الأفكار Genalogy.

وذكره عبد السلام بنعبد العالي في كتابه: مجاوزة الميتافيزيقا ص ١٤٨.

١٧- أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن دار المعارف-القاهرة ١٩٨٩ ص ١ وما بعدها.

١٨- هناك أكثر من ترجمة لفن الشعر عند أرسطو، منها ترجمة إحسان عباس وترجمة إبراهيم حمادة.

١٩- هوراس: فن الشعر: ترجمة لويس عوض الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة.

٢٠- انظر:

Hegel: Aesthetics Lectures on Phihosoply of fine Art: Trans T.M. Knox Oxford University Press. 1975. Vol. I P 18.

١٢- كروتشه: المجمل في فلسفة الفن ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي ١٩٤٧ ص ٤١-٥٥.

٢٢- انظر:

Milton C. Nalm: Aesthetic Experience and its presuppositions. Harper & Brothers publishers New York. 1946 P. 144-146.

٢٣- شارل لالو: الفن والحياة الاجتماعية ترجمة عادل العوا دار الأنوار -بيروت الطبعة الأولى ١٩٦٦ ص ١٠٦.

٢٤- أنظر:

M.Horkheimer: Authorit arianism and The Family Today, in R.N. Anshen, ed., The Family: Its Function and Destiny (New York: Harper & Brothers, 1949) P. 340.

٢٥- ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبي: ترجمة مصطفى بدوي، الدار القومية للكتب القاهرة ص ١٤٠.

٢٦- فريدريش شيللر: رسائل في التربية الجمالية ترجمة وفاء محمد ابراهيم الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩١.

٢٧- أنظر:

H. Arendt,: Introduction; Walter Benjamin- 1882 1940. New York: Schocken 1969. P. 55.

٢٨- يحيى الرخاوى: قراءات في نجيب محفوظ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢ ص ١٦٧-١٩١.

عن مجلة "فصول"
(العدد ١١) ربيع ١٩٩٢

أسف واعتذار

نقدم أسفنا واعتذارنا إلى ماهر دسوقي لعدم تمكننا من نشر مقالته السياسية بعنوان "رؤية نقدية في الشعار الانتفاضي"، وذلك لأسباب خارجة عن ارادتنا.

كما ونقدم أسفنا واعتذارنا إلى خالد البطراوي لعدم تمكننا من نشر مقالته بعنوان "التعذيب في السجون والمعتقلات الاسرائيلية"، وذلك لأسباب خارجة عن ارادتنا.

دراسة

ثورة تموز (يوليو) ٥٢ والشعر

تجليات واخفاقات مرحلة التوافق الكبير

حلمي سالم

مع بداية القرن التاسع عشر كان المجتمع العربي في مصر يدخل طورا جديدا من اطواره التاريخية، يسميه السياسيون: مرحلة الدولة الحديثة، فتجددت معظم رؤى واشكال الحياة العربية التقليدية، او سعت الى التجدد، ملتحمة في صراع متنوع الجبهات مع قوى المحافظة الراسخة.

نشأت الدواوين واقيمت المدارس وارسلت الارساليات والبعثات الى الدول الاوروبية، وتكون جيش نظامي، والغي نظام الالتزام الاقطاعي القديم، واقيمت معاهد الترجمة والالسن، وغير ذلك من عناصر وقيم الدخول الى العصر الحديث.

لكن التجدد في الشعر، بالذات، كان لا بد ان يتم بوتيرة ابطأ من الوتائر التي تم بها التجدد في المجالات الاخرى (الاجتماعية والعسكرية والتعليمية)، نظرا لارتباط الشعر، عند العرب، بلغة القرآن الكريم وبالقيم الدينية عامة، ونظرا لان «ديوان العرب» -الشعر- لا يعطي نفسه بسهولة- وهو الجامع للحياة العربية- لموجات التغيير والتقلب.

استغرقت رحلة التجديد في الشعر العربي قرنا ونصف من الزمان. لكن هذه الرحلة الطويلة لم تكن خالية تماما من الحراك والتقلق. فقد وقعت خلالها سلسلة من التململات الشعرية التي افضت الى العملية التجديدية الكبيرة: بدءا من احياء محمود سامي البارودي، مرورا برومانسية جماعة «الديوان» (العقاد والمازني وشكري) وجماعة «ابوللو» والمهجريين العرب (جبران، نعيمة، ابو ماضي، ابو شبكة، القروي)، ومرورا بمحاولات متفرقة لمطران وعلي احمد باكثير وحسين عفيف ومحمد فريد ابو حديد وانتهاء بالثورة الكبيرة التي اندلعت في اواخر الاربعينات، المسماة بثورة «الشعر الحر» بروادها الكبار المعروفين: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي، ومن واكبهم او تلاهم في بقية البلاد العربية.

ومع الاعتداد بالجانب الفردي في هذه الريادة التجديدية، فان المؤكد ان هذه الثورة الشعرية لم تكن مجرد اشواق ذاتية عند شعراء آحاد، الى التحرر والتطوير في شكل ومضمون القصيدة العربية. بل كانت -فوق ذلك او قبل ذلك- تجسيدا لتوجه المجتمع العربي كله نحو الحداثة والمدنية، وتعبيرا عن تحول شامل يسري في جسد الحياة العربية

بأسرها، نحو الخروج من الانماط التقليدية- في شتى مجالات النظر والعمل- الى نبض الحياة المعاصرة التي يهفو اليها المجتمع، وتصله رياحها البعيدة من المجتمعات الغربية الحديثة.

في هذا السياق، كانت ثورة تموز (يوليو) ١٩٥٢ في مصر، دفعة كبيرة لتيارات التجديد والتغيير في الفكر والثقافة والأدب، على الصعيدين: المصري والعربي. فقد شكلت شعاراتها وتوجهاتها الوطنية والاجتماعية والسياسية، مؤسساتها الجديدة، مناخا يرعى ويؤيد افكار التغيير الاجتماعي والسياسي والجمالي.

هكذا وقع توافق تاريخي كبير بين حركة الشعر الحر (التي بدأت في نهاية الاربعينات واوائل الخمسينات) وبين حركة التحرر الوطني التي جسدتها ثورة تموز (يوليو) في مصر ثم في سائر البلاد العربية.

قبل الثورة بخمس سنوات، كان لويس عوض قد اعلن في مقدمته لديوان شعري صغير له، بعنوان «بلوتولاند»، اصدره على نفقته الخاصة في طبعة محدودة عام ١٩٤٧) ان الشعر العربي قد مات عام ١٩٣٢ بموت شوقي. مات ميتة الابد. فمن كان يشك في موته فليقرأ جبران ومدرسته وناجي ومدرسته. اما شعائر الدفن فقد قام بها ابو القاسم الشابي وايليا ابو ماضي وطه المهندس ومحمود حسن اسماعيل وعبد الرحمن الخميسي وعلي باكثير وصالح جودت وصاحب هذا الكتاب (لويس عوض نفسه).

وقد لخص لويس عوض مكابدة هذا الجيل، وتطابق اشواقه مع شعارات الثورة العامة، موضحا «ان جيلنا يحس الشعر اكثر مما احسه جيل شوقي، فجيلنا معذب، وجيلنا ثائر، وجيلنا عاش في الارض الخراب التي انجلت عنها الحربان، ورص حول شجرة الصبار، وجيلنا لم يولد بباب احد، وجيلنا يقرأ فاليري وت.س. اليوت ولا يقرأ البحتري وابا تمام، وجيلنا يكسب قوته بعرق جبينه، وجيلنا يكافح الاستعباد والاستبداد».

ويصور لويس عوض المناخ الذي سبق الثورة بقوله «نحن نعيش في مجتمع آسن، احدث شيء فيه تم منذ ثلاثة آلاف سنة، فالعفن في عقولنا وفي حواسنا وفي كتبنا وعلى الجدران ، وفي الهواء عفن، والنيل نفسه قد تعفن منذ كفت ايزيس عن البكاء من اجل اوزيريس».

وعلى الرغم من مسحة التطرف في كلام لويس عوض، التي جعلته يقول ان احدث شيء في المجتمع قد تم منذ ثلاثة آلاف سنة، فقد كان المناخ الذي يصوره هو مناخ ارض خصبة تمور بطنها بشوق التخلق وتجديد الدم، وعلى هذه الارض جاءت الثورة المنتظرة.

وبعد خمسين عاما من هذه المقدمة الملتهبة جرت فيها مياه كثيرة في النهر، حيث انكسرت الثورة وصعد المد الرجعي المضاد، سيرى لويس عوض (في تذييله للطبعة الثانية من «بلوتولاند» عام ١٩٨٨) ان مقدمته التي قال فيها «حطموا عمود الشعر» كتبت في درجة حرارة عالية، ضمن مناخ الدعوة للثورة على جمود العهد البائد وفساده والدعوة لخروج الجديد من القديم. وسيرى انه منذ عام ١٩٧٠، اي منذ الردة الساداتية والاحياء الراسمالي، حدثت ردة الى العروض الخليلي التقليدي والى وحدة البيت والقافية، حيث صمت الشعراء الاحرار او هاجروا الى الخارج، واستولى شعراء المدرسة التقليدية على منابر الشعر، بما جعل الشعر الحديث

أحمد عبد المعطي حجازي

صلاح عبد الصبور

عبد الرحمن الشرقاوى

شيئاً هامشياً فخسرنا الجديد والقديم معاً: فالجديد فقد انفاسه اللاهثة والقديم كان ولا يزال محض اصداء خاوية.

وسوف يطرح، من جديد، سؤالاً كبيراً، يحاول الآن شعراء ما بعد الردة الساداتية السبعينية ان يقدموا اجاباتهم المتنوعة عليه:

هل بحور الشعر ستة عشر بحرا كما ان الوان الطيف سبعة الوان، ام اننا نستطيع ان ندق على اوتار القلب ونمزج على صفحة النفس من الايقاعات والالوان ما يجعل الحياة كلها سيمفونية وما تزدهي به بردة الكون؟

في مثل ذلك المناخ - اواخر الاربعينات وأوائل الخمسينات- شكلت ثورة تموز (يوليو) تجسيداً لحلم الكثيرين.

ولذلك فقد كان من الطبيعي ان يرى هؤلاء المثقفون القلقون كثيرا من اجراءاتها ومؤسساتها كعلامة على افق جديد ينفتح امام الثقافة والمثقفين. ولهذا كتب لويس عوض في كتابه «الثورة والأدب» انه يعتبر دعوته عام ١٩٥٣ للاشراف على صفحة الأدب في اول جريدة انشأتها الثورة وهي جريدة «الجمهورية» حدثا ذا دلالة تاريخية في حياتنا الثقافية، لانها كانت تعبر عن استعداد الثورة لتحمل مسؤوليات الأدب الجديد واعطائه الفرصة الكافية للتعبير عن نفسه في الهواء الطلق وتحت ضوء الشمس حتى يترعرع ما فيه من جوانب ايجابية. وكان الشعار الذي رفعته صفحة الادب يومئذ هو «الأدب في سبيل الحياة». وحول هذا الشعار تجمع كتاب المدرسة الجديدة من الشباب الذين كانوا يتأججون بالثورة على انفصال الادب عن الحياة ويطالبون باعادة الصلة بين الأدب والمجتمع.

ويذكر لويس عوض ان اول معركة ادبية جادة نشبت في عهد الثورة عام ١٩٥٤، هي تلك المعركة الشهيرة بين استاذنا طه حسين واستاذنا العقاد من ناحية ثانية، حول ماهية الادب وطبيعة العلاقة بين صورة الادب ومضمونه، حين رفع طه حسن والعقاد لواء «الشكل» واللاالتزام، وكان طه حسين يومئذ ينادي بأن الادب كالزهرة الجميلة تنمو فلا تسأل كيف نمت ولا ما سر جمالها، وهل هي نافعة او غير نافعة. بينما رفع محمود العالم وعبد العظيم انيس لواء المضمون والالتزام بقضايا المجتمع.

وقد احتدمت هذه المعركة حتى ان استاذنا طه حسين اتهم الناقدين الثائرين بالدعوة لتحريق الكتب وهدم الاهرام (يقصد تدمير التراث) لمجرد دعوتهما الى ضرورة التزام الاديب بقضايا العصر واقرار العلاقة العضوية بين صورة الادب ومضمونه.

وقف لويس عوض وعبد الحميد يونس -في هذه المعركة- الى جانب العالم وانيس، على الرغم من ضيق عوض بفهم الناقدين الثائرين المحدود لمعنى الالتزام ولمعنى الادب الهادف، إذ كان لويس عوض لا يتصور للأدب وجوداً إلا إذا نجح المضمون ايا كان في التعبير عن نفسه بصورة فنية.

بعد هذه المعركة نشبت معركة جديدة كان طرفا النزاع فيها محمد مندور ولويس عوض من ناحية، واصحاب مدرسة الادب الهادف من ناحية ثانية، لان اصحاب الادب الهادف -كما يرى عوض- غالوا في الدعوة نظريا وعمليا لتسخير الادب لاهداف جزئية وشعارات مباشرة، حتى ان مندور وصف هذه المدرسة بانها مدرسة «الأدب الهاتف»!

قبل ان تتبلور الاتجاهات الجديدة في الشعر تبلورا يمكنها من خوض المعارك الساخنة مع اصحاب المفاهيم القديمة، كانت قصيدة عبد الرحمن الشرقاوي «من أب مصري الى الرئيس ترومان»، التي كتبها عام ١٩٥١، تسري في الشارع الوطني والشعري المصري كالنار في الهشيم. وكثير ما يذكر النقاد هذه القصيدة الكبيرة باعتبارها -بحق- واحدة من الريادات المبكرة لحركة الشعر الحر في مصر.

فعلى الرغم مما حفلت به القصيدة من خطابة زاعقة ومن ركاكة تعبيرية ملحوظة في بعض مواضعها ومن اطنابات زائدة، كانت خطوة فنية واسعة: بأدائها التفعيلي الحر، وبصورها المعيشية الحية، وبحواراتها الدرامية الداخلية، وبنزعها الوطني والاجتماعي الصريح.

لم تقتصر «من أب مصري الى الرئيس ترومان» على كونها شكوى وطنية من احد مواطني العالم الثالث المستعمرين (بفتح الميم(الى رئيس الولايات المتحدة الامريكية، الذي كان قد تبنى ميثاق حقوق الانسان في الحرية والعدالة والكرامة والمساواة. فقد اشتملت كذلك على تصوير القهر الاجتماعي الذي يعانيه شعب مصر على ايدي قواه المستغلة (بكسر الغين)، المتحالفة مع قوى القهر الاستعماري المتمثل في الاحتلال الانكليزي.

يقول الشرقاوي:

«وعدت مع الصيف للقرية
لألقى رفاق الصبا كلهم
وتسأل امي:
ماذا رأيت هناك في طرق القاهرة؟
فقلت لها: قد رأيت الجنود من الانكليز.
فقالت: وكيف؟
وفي عينها دمعة تضطرم

ولا تنسجم
وفي صدرها زفرة حائرة
وفي وجهها حسرة ثائرة.
وقال الرفاق: ألا قل بربك ما هذه القاهرة
وكيف تسير عليها الحياة ويمشي الصباح بها والمساء
وكيف اذا غربت شمسها،
تُضاء المصابيح، ولم لا تضاء؟
وكيف الشوارع... هل من زجاج..
وكيف يقوم عليها البناء؟
فقلت لهم: قد رأيت القصور
فقالوا: القصور؟ وما هذه؟ فانا لنجهلها يا ولد.
فقلت: اسمعوا يا عيال اسمعوا:
القصر دار بحجم البلد.
فحكوا القفا وهم يعجبون
ومدوا رقابهم سائلين
وهم خائفون:
وهل يسكن القصر جن يطوف طواف
العفاريت حول القبور؟
وهل كنت تمشي بجنب القصور؟
ألم يركبوك؟
ألم يخنقوك؟
فقلت لهم: ان اهل القصور اناس... سوى انهم..
- مثلنا؟
وظلوا يضجون حولي:
اناس؟ أإنسٌ همو؟ أهمو مثلنا؟
فقلتُ لهم: إن اهل القصور إناسٌ..
سوى أنهم.. غيرنا».

يرى العالم وأنيس ان كتابهما «في الثقافة المصرية» (الذي جمعا فيه مقالات المعركة مع طه حسين والعقاد، وصدرت طبعته الاولى عام ١٩٥٥) كان الابن الشرعي لمرحلة حية من مراحل الغليان في الابداع الأدبي والفكري خلال سنوات الاربعينات وبداية الخمسينات. وقد قال د. طه حسين عن مقال من مقالاته انه «يوناني لا يقرأ»، وقال العقاد عن كاتبيه «انني لا اناقشهما وانما اضبطهما، انهما شيوعيان». وهكذا لم تكن القضية -في رأي العالم وأنيس- قضية وضوح او غموض كما قال طه حسين، او شيوعية وغير شيوعية كما قال العقاد، فالكاتبان لم يخفيا انتماءهما للماركسية، وانما كانت القضية هي تحديد وتجديد مفاهيم النقد الادبي العربي.

وفي مقالته «الشعر المصري الحديث: خصائصه واتجاهاته العامة» (في الكتاب سابق الذكر) يحدد محمود امين العالم خصائص هذا الشعر الحديث (الذي كتب بعد الثورة) في:

- عودة الشاعر الى الارتباط بالحياة الاجتماعية العامة وصياغته الجديدة حيث الاستناد على التفعيلة الواحدة والقافية المتراوحة غير الجامدة والحوار الجانبي والتعبير بالصور. وزوال الازدواج بين الحس والفكر. واسخدام الشاعر لكثير من الاجواء والتعابير والمصطلحات الشعبية، والتبسط في استخدام الاساليب اللغوية الى حد النسيج العادي البسيط وقابلية هذا الشعر الجديد للانتشار الجماهيري الواسع. واخيرا الاشتراك الفعلي للشاعر في عمليات الكفاح بين مواطنيه.

ستمر خمسة وثلاثون عاما تقريبا، قبل ان تصدر الطبعة الثانية والثالثة من كتاب «في الثقافة المصرية» (في المغرب ومصر ١٩٨٨-١٩٨٩). في هذه السنوات انهزمت التجربة الناصرية، وأكل نسور الانفتاح الاقتصادي منجزاتها الكبيرة، وتعددت الرؤى الشعرية، واتسعت الآفاق النقدية، وراحت الذائقة الجمالية عند الناس تتطلب فنا جديدا ونقدا مغايرا، ورحبت ادوات الناقدين الثائرين بسبب الخبرة والصدق مع الواقع ومع الذات.

لهذا كله أكد الناقدان (في المقدمة الجديدة للطبعة الثالثة) على انهما لا يتنكران للبُعد الاجتماعي للادب ولكل تعبير انساني. وان الادب تعبير ابداعي ذاتي عن وقائع ومواقف اجتماعية موضوعية. وان ابداعية الأدب لا تصدر عن مجرد هذا التعبير الاجتماعي، وانما عن نوعية التعبير، اي عن كونه تعبيراً مشكلا مصاغا، تشكيلا وصياغة جمالية خاصة هي التي تجعل منه أدباً.

وعلى ذلك فقد اشار الناقدان الى ان بعض تطبيقاتهما النقدية السابقة كانت تميل الى العناية بالدلالة الاجتماعية والوطنية للعمل الادبي اكثر مما تميل الى العناية بالقيمة الجمالية. ويفسر الناقدان هذا الميل باحتدام المعارك الوطنية والاجتماعية التي ظهرت في ظلها مقالات الكتاب، وبعدم امتلاكهما آنذاك للوسائل والآليات الاجرائية لتحديد وكشف العلاقة بين الصياغة والمضمون، بين القيمة الجمالية والدلالة العامة، كشفا موضوعياً دقيقاً.

ويوضح الناقدان حاجة النقاد الى «ان يتعامل مع العمل الادبي برحابة صدر اكبر، وبعمق اكبر مما اسعفتنا به ترسانتنا النقدية في تلك السنوات، في ايام الشباب وفي ظروف المد الوطني الديمقراطي».

هكذا اتاحت ثورة تموز (يوليو) ميدانا واسعا لصراع القديم والجديد في جبهة الفكر والثقافة والادب على وجه الخصوص. وقد انحازت الثورة - الى حد ملحوظ - الى جانب التيارات الجديدة. حينئذ حدث التطابق او التوافق الكبير بين الثورة والشعر (على الاقل حى عام ١٩٦٧):

شعر يتغنى بشعارات ومعارك وانجازات الثورة، وثورة تتيح بانجازاتها الوطنية والسياسية والاجتماعية بابا واسعا للتقدم بالغناء.

وتعددت مظاهر وحالات هذا التطابق او التوافق الكبير، وتتالت. وكانت معركة السويس عام ١٩٥٦ واحدة من اكبر تجليات هذا التوافق، حيث انخرط معظم الشعراء الجدد (الذين كان كثير منهم قد بدأ يراود الشكل الشعري الجديد) في مؤازرة جمال عبد الناصر في معركته ضد العدوان الثلاثي (فرنسا وانكلترا واسرائيل)، وارتفعت في سماء مصر اغنية كمال عبد الحليم:

«دع سمائي فسمائي محرقة
دع قنالي فمياهي مغرقة
واترك الارض فأرضي صاعقة
هذه ارضي انا
وأبي ضحى هنا
وأبي قال لنا:
مرقوا اعداءنا».

وكتب صلاح عبد الصبور قصيدته الشهيرة عن «شنق زهران» تنديدا بحادثة دنشواي المعروفة التي هاجم فيها الانكليز، عام ١٩٠٤، قرية مصرية عزلاء:

«وضُع النطعُ على السكة
والفيلان جاءوا
وأتى السيافُ «مسرور»
واعداء الحياة صنعوا الموت
لأحباب الحياة
وتدلى رأس زهران الوديع
قريتي من يومها لم تاتدم إلا الدموع
قريتي من يومها تاوي
الى الركن الصديع
قريتي من يومها تخشى الحياة
مات زهران وعيناه حياة
فلماذا قريتي تخشى الحياة»

ويؤكد نجيب سرور ارتباط الشاعر الجديد بالمجموع لا بالفرد، حيث ينبغي ان تنتهي النزعات الذاتية في الشعر، لتندرج في اطار الجماعة الكبيرة:

«احصناءُ ما غيرتني السنون
ولا غيرتك،
احبك ما زلت لكنني
صحوتُ على صرخات الجموع
وخطوا الفناء الى أمتي».

وقد صدر في تلك الاثناء... ديوان شعري بعنوان «اغاني الزاحفين» يحتوي على مجموعة من قصائد عدد وافر من شعراء الاتجاه الوطني الملتزم، يجسدون فيها شوق امتهم للعدل والسلام، ويخوضون بها معركة بلدهم من اجل الاستقلال والتحرر من شتى صنوف الاستعمار، ويترجمون توجهات قادة الثورة في التغيير الاجتماعي والعزة الوطنية والقومية العربية. فكتب كمال نشأت يقول:

«هذا انا عند القنال وفي يدي امل الخلود
هذا انا والمدفع الرشاش والحقد المبيد
وابي هنالك في الحقول النائيات من الصعيد
يحنو على برسيمه وبقلبه امل وليد
متجمعا في جلسة هي سعدة يوم الحصيد
يستنبت الارض الشحيحة بالجهود وبالجهود».

كان «الميثاق الوطني» قد صدر عام ١٩٦٢، وأعقبه تكوين التنظيم السياسي الجديد «الاتحاد الاشتراكي العربي» باعتباره الصيغة التنظيمية التي تحقق «تحالف قوى الشعب العامل» كما حددها الميثاق الوطني. فكتب احمد عبد المعطي حجازي قصيدته الشهيرة «اغنية لحزب سياسي» يقول فيها:

«كن لي عائلة
يا حزب الفلاحين الفقراء
فأنا لا أسرة لي
الا الانسان بلا أسماء
كن لي عاصمة
يا حزب العمال الغرباء
فأنا لا موطن لي
مذ تركتُ الارض الخضراء
كن لي ملحمة
ارويها للبسطاء
نركب فيها الخيل، ونفتح مدن الحب
ونحرر فيها السجناء».

وقد رافق كل ذلك ازدهار واسع لشعر العامية المصرية. فعلى الرغم من الدعوة الى «القومية العربية» التي اشاعتها الثورة وتبنتها، فان احداً لم يجد تناقضا بين هذه الدعوة القومية (التي ربما تقتضي تأكيد اللغة العربية الفصيحة) وبين انتشار وتنامي شعر العامية المصرية، وما صاحبه من انتشار الاغنية الوطنية السياسية، وخاصة ان مجموعة من المواهب الكبيرة (في القصيدة والاغنية) قد حملت مسؤولية هذه الظاهرة البارزة: صلاح جاهين وفؤاد حداد وعبد الرحمن الابنودي وسيد حجاب ومحسن الخياط ومجدي نجيب في الشعر، وعبد الوهاب وعبد الحليم حافظ وكمال الطويل ومحمد الموجي ومحمود الشريف وشادية ونجاة في الموسيقى والغناء.

كما ان شعراء هذه الظاهرة الشعرية العامية، الذين ترجموا الآمال الوطنية والثورية، لم يتجاهلوا ملمح «القومية العربية» في هذه الآمال العريضة، بل انهم تغنوا «بالعروبة» تغنيا فاق -في بعض

الاحيان- ما يفعله الشعراء الفصيحون.

فكتب فؤاد حداد:

«الارض بتتكلم عربي ومن حطين
ردّي على قدس فلسطين
اصلك مية واصلك طين
الارض بتتكلم عربي».

وكتب صلاح جاهين:

«الوحدة راية ونجمتيها صبايا
علشان عيونهم يا ما راحوا ضحايا
شجعان زمان فرسان حروب الوحدة
من دمهم نبتت وصبحت راية
وكم شهيد وسط الميدان وجريح
هتف وقال بكل عربي فصيح:
الوحدة الوحدة الوحدة
مجد العرب في الوحدة»

لا شك ان المناخ الثوري الذي اشاعته ثورة تموز (يوليو) ١٩٥٢، قد ساعد - او دعم- التيارات الشعرية الجديدة، مما انتج عددا من الفوائد الايجابية الملحوظة:

اذ ساهم هذا المناخ في ان ينجز الشعر العربي الحديث نقلته الكبيرة من الشكل التقليدي العمودي الى الشكل الحر» بما يعنيه ذلك من تأكيد لحرية الشاعر وابداعيته في خلق الطرائق الفنية الجديدة التي تناسب زمانه ومكانه ورؤاه المعاصرة. وما يعنيه ذلك أيضاً من اقتراب لغة الشعر من لغة الحياة وابتعادها عن لغة المعاجم الجامدة. وما يعنيه اخيرا من نهل الشاعر من الثقافات الانسانية المتنوعة -قديمها وجديدها- وانفتاحه على التيارات الفكرية والشعرية الحية في حياته الحاضرة.

كما ان هذا المناخ الثوري قد ساعد على زيادة ارتباط الشعراء بواقعهم الاجتماعي والسياسي واليومي وبقضايا شعبهم الساخنة. فانتفى -الى حد بعيد الحياة الارضية، المحلق في اجواء الفضاء الصافي الرفيع، وصار الشعر سلاحا من اسلحة التحرر والتقدم في معركة بناء الانسان العربي الجديد. فاقترب بذلك المثقف من جماهيره والجماهير من مثقفها ، وضاقت الهوة الشهيرة بين ثقافة وابداع الصفوة وبين ثقافة وابداع الناس العاديين.

فضلا عن ان هذا المناخ الثوري قد انشأ عددا من المؤسسات والاجهزة والهيئات والمنابر والمجلات ووسائل التواصل والتوصيل، ساهمت جميعها في ان يكون الشعر الجديد في متناول الجمهور: في الكتاب والمجلة والجريدة والاذاعة ودور النشر الحكومية والتليفزيون والمؤتمرات، وكلها بالسعر الزهيد الذي مكن من التفاعل المطلوب.

على ان هذه الايجابيات العديدة ليست هي الصورة الكاملة، فثمة جانب آخر من هذه الصورة يحفل بعدد من الاضرار السلبية في مواجهة الفوائد الايجابية التي ذكرناها. فالواقع ان هذا المناخ الثورية، وهو يساعد على ربط الشاعر بواقعه الاجتماعي والسياسي، افرز تيارا افرط في هذا الربط، حتى صار يدين كل ابداع شعري لا تتجلى فيه العلاقة المكينة بالواقع الاجتماعي والسياسي تجليا ناصعا مبينا.

ولما كان لهذا التيار الحضور الاكبر والاكثر تاثيرا، فقد شاعت في الحياة الثقافية المصرية -طوال فترة الخمسينات ومعظم الستينات» مفاهيم نقدية تندد بكل توجه ذاتي في الشعر وتعتبره

«سبة» فاضحة، وترى ان الاهمية الحاسمة للشعر ترجع الى ما يحمله من رؤى ومضامين ومواقف تقدمية ووطنية، حتى وان خلت من الخلق «الفني» الجميل.

في هذا المناخ امتلأت الحياة الشعرية آنذاك -في الدواوين والصحف والمجلات والمنتديات والاذاعة المسموعة والمرئية- بسيول من القصائد الزاعقة الفجة المباشرة، (وهو ما اسماه محمد مندور «الادب الهاتف» التي ليس لها من فضل سوى تبنيها لموقف اجتماعي او سياسي شريف.

وهكذا امتلأت الساحة، حينئذ، بالعشرات من انصاف الموهوبين ومن كتاب الشعر الرديء وراكبي موجة التغيير الثوري الى اقرب شاطىء مفيد.

وحينما يستطلع المتابع الخريطة والاسماء التي كانت تعج بها الساحة الشعرية في الخمسينات والستينات، سيكون من الطبيعي ان يجد بعض هذه الاسماء قد كف نهائيا عن الشعر، وبعضها قد ارتد الى اصوله التقليدية، وبعضها انتقل الى صفوف السلطة التي حكمت بعد انهيار الثورة وموت عبد الناصر عام ١٩٧٠، وبعضها تفرغ لكتابة الاغاني السهلة -الجيدة او الهابطة- في المسرحيات والشرائط الغنائية وبعضها ما زال عند نقطة بدئه من اربعين عاما لا يريم.

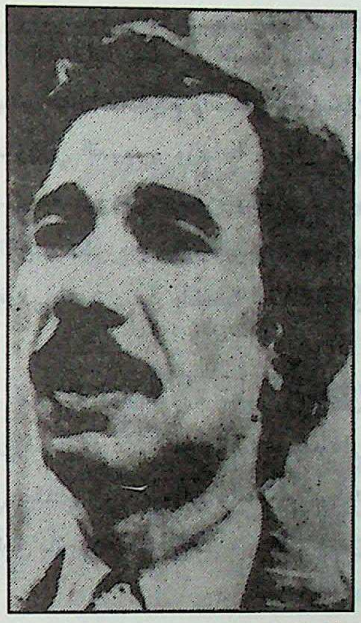
وسيكون من الطبيعي الا يتبقى من هذا الطنين الشعري الهادر سوى بضعة شعراء يعدون على اصابع اليد الواحدة (صلاح عبد الصبور واحمد عبد المعطي حجازي من الخمسينات، وامل دنقل وعفيفي مطر ومحمد ابراهيم ابو سنة من الستينات)، وهم الذين رشحهم تاريخنا الشعري في هذين العقدين واصطفاهم، من بين الحشود الهادرة بالشعر، ليكونوا الشعراء.

والنتيجة الخطرة لكل ذلك، ان فلسفة «الكل في واحد» التي نهض عليها التنظيم والنظام السياسيان (الاتحاد الاشتراكي العربي، وزعامة جمال عبد الناصر) ترجمت نفسها في الشعر، بانتاج شعراء عديدين متماثلين مكررين متشابهين، لم ينفرد منهم بسمات فردية تميزه عن «النمط» السائد سوى نفر قليل!

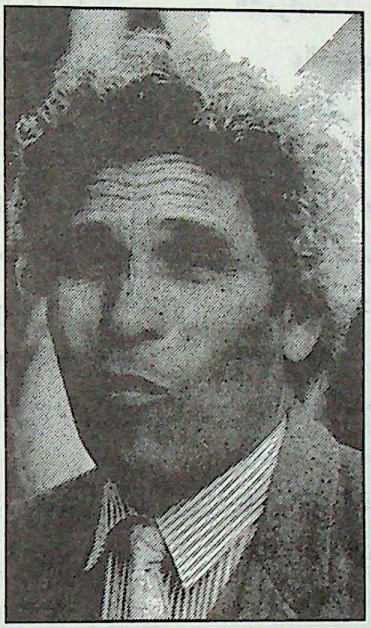
لم تكن العلاقة بين ثورة تموز (يوليو) والشعر المصري الحديث علاقة توافق وانسجام على طول الخط في عقدي الخمسينات والستينات، فقد انكسر هذا التوافق بأزمات وتناقضات عديدة اكثر من مرة.

دخلت الثورة اولى أزماتها عام ١٩٥٤، حينما نشب الصراع بين اسلوبين للنظام السياسي للبلاد: اسلوب الحكم العسكري (الشرعية الثورية)، واسلوب الحكم الديمقراطي الحزبي البرلماني (الشرعية الدستورية). وقد انتهى الصراع بانتصار اصحاب الاسلوب العسكري.

وكانت هذه الازمة اول امتحان عنيف للمثقفين وللشعراء، خاصة بعد قيام الثورة بعامين. لكن معظم المثقفين والشعراء صمتوا والتزموا السكوت في هذه الازمة العاتية: بعضهم بسبب الخوف، وبعضهم بسبب التشفي، وبعضهم بسبب الاستغراق في تأييد المنجزات الوطنية للثورة خلال العامين الفائتين (اجلاء الاستعمار، اعلان الجمهورية وخلع الملك، بعض الاصلاحات السياسية والاجتماعية، الوعود المضيئة التي تتضمنها المبادىء الستة للثورة). وكان هذا الاستغراق في تأييد المنجزات الوطنية للثورة يعني غض النظر عن المسألة الديمقراطية الليبرالية



أمل دنقل



محمد عفيفي مطر

د. لويس عوض

وهو الامر الذي سيشكل «المقايضة الكبرى» بين المثقفين (وسائر الشعب تقريباً) وبين الثورة، طوال العقدين: التنازل عن الديمقراطية السياسية للسلطة الثورية في مقابل تحقيق السلطة الثورية للديمقراطية الاجتماعية وتحرير الوطن. الحرية في مقابل العدل.

وحملت سنة ١٩٥٩ ازمة جديدة وتناقضا افدح بين الثورة والشعراء، حينما اعتقلت السلطة الثورية، المئات من المثقفين التقدميين، في حملة الشيوعيين المعروفة التي امتدت حتى عام ١٩٦٤.

وكان ضمن صفوف هؤلاء المعتقلين العديد من الشعراء اصحاب الاتجاه الجديد الذي دعمته الثورة ودفعته دفعات كبيرة وهم الشعراء الذين كانوا - من ١٩٥٢ حتى ١٩٥٩- يتغنون بمنجزات الثورة ويترجمون شعاراتها شعرا، ويعضدون نضالها ضد الاستعمار والاستغلال والرجعية والاقطاع والملكية.

ونذكر على سبيل المثال لا الحصر اسماء: عبد الرحمن شرقاوي وصلاح جاهين وفؤاد حداد وكمال عبد الحليم وكمال نشأت ونجيب سرور وكمال عمار وحسن فتح الباب ومحسن الخياط.

وهكذا صارت المفارقة مركبة:

فمن ناحية: سلطة ثورية تسعى الى خلق مجتمع «اشتراكي» بينما تعتقل «الاشتراكيين»!

ومن ناحية ثانية: سلطة ثورية تدعم التيارات الشعرية الجديدة، وهي ام شرعية للشعر الحر، بينما هي تعتقل الشعراء المجددين من رموز حركة الشعر الحر!

والخلاصة هنا: الثورة ضد الثورة.

هذه المحنة هي التي اسماها محمد حسنين هيكل «أزمة المثقفين» في كتاب له بهذا الاسم، عام

١٩٦٢. وقد نظر هيكل للأزمة من زاوية واحدة جعلته يلقي باللوم كله على جانب المثقفين.

اذ رأى أن المثقفين لم يستوعبوا الوتيرة السريعة لعجلة الثورة الدائرة، فتخلفوا عنها، وظلوا قابعين عند معتقداتهم الأولى، الثابتة. وهي معتقدات جعلتها حركة التغيير الثوري قديمة بالية. وأن المثقفين ارادوا ان يشكلو وصاية على الثورة وان يفرضوا ارداتهم عليها، بدون ان يدركوا مقتضيات التغيير الجذري التي تفرض احيانا اجراءات استثنائية غير مسبوقة، هي في صالح المثقفين وفي صالح حركة المجتمع بعامة، لكن الفهم الجامد للمثقفين يجعلهم مستغرقين في ذواتهم، مفتقدين الرؤية الصحيحة لحركة التاريخ الموارة.

ولم يكن حديث هيكل في «أزمة المثقفين» هو التنظير التبريري الوحيد لاجراءات الثورة مع المثقفين او غيرهم. فقد اجتهد كثير من المفكرين والمثقفين في تقديم تنظيرات عديدة تبرر استثناءات السلطة وتجاوزاتها المتتالية.

على ان الاهم من ذلك كله ان الطابع التجريبي النفعي البراغماتي للثورة، بالاعتماد على فلسفة الخطأ والصواب، بديلا عن نظرية ثورية شاملة متماسكة، كان من نتيجته ان الثورة لم تنحز بحسم نهائي لتيارات التجديد والتغيير في الفكر والثقافة والادب.

ومثلما وضعت بعض اهل التجديد في مواقع التأثير الثقافي والقيادة الادبية (محمود أمين العالم ولويس عوض وعلي الراعي وعبد العظيم انيس وعز الدين اسماعيل وعبد القادر القط وغيرهم) كانت تضع -كذلك- بعض اهل التقليد والجمود والسلفية في مواقع التأثير الثقافي والقيادة الادبية (يوسف السباعي، ورشاد رشدي وعباس العقاد وثروت اباظة ومصطفى ايمن وبنت الشاطىء ومحمد الغزالي وصالح جودت وغيرهم).

وقد اشار لويس عوض الى هذا الطابع الانتقائي غير المؤسس على نظرية متكاملة لدى ثوار ١٩٥٢، موضحا ان هذه الطبيعة البراغماتية التجريبية التي تتميز بها الثورة المصرية، رغم انها ضمنت تحقيق انتصارات ضخمة في عديد من الاتجاهات الا انها كانت المسؤول الاول عن التخلف العام في الفكر النظري والتحليلي والنقدي المصري في ميادين السياسة والاقتصاد وعلم الاجتماع والفلسفة الاخلاقية.

وصحيح ان معركة التجديد الشعري قد حسمت لصالح المجددين، بسبب مناخ المجتمع كله، لكن بؤرا كبيرة مناهضة لتجديد الشعر كانت لا تزال قائمة بدورها في الهجوم السافر على كل جديد، على يد اعلام بارزين.

ولذلك، كان من الغريب -او من الطبيعي- أن يشن عباس محمود العقاد، من على منبر لجنة الشعر بالمجلس الاعلى للآداب، هجوماً عنيفا على الشعر الجديد الذي تنشره مجلة «الشعر» التي تصدر عن وزارة الثقافة ويرأس تحريرها عبد القادر القط، احد النقاد البارزين في دفع وتدعيم حركة الشعر الحر طوال الخمسينات والستينات.

وعلى الرغم من ان كلتا المؤسستين رسميتان حكوميتان (المجلس الاعلى للاداب، ووزارة الثقافة بمجلتها الشعرية) فان كلا منهما كان ينطق عن مفاهيم مضادة لمفاهيم الاخر، ويترجم فلسفة -في الفن الحياة- هي على النقيض مما يترجمه الثاني.

لقد رأى البيان الذي اصدرته لجنة الشعر بالمجلس الاعلى للفنون والاداب عام ١٩٦٤ (باشراف

العقاد وزكي نجيب محمود) ان اموال الدولة تبدد في الانفاق على الشعر الجديد، وان هذا الشعر لا يبرز الطابع القومي المميز للامة، وانه لا بد من «إطار» دائم للشعر يحفظ لها شخصيتها المستقلة، وان هذا الشعر يستقي مصادره من منابع غير عربية وغير اسلامية.

في حين رأت مجلة «الشعر» بلسان رئيسها عبد القادر القط ان «الاطار» الشعري ليس قيمة ثابتة، بل هو قيمة متغيرة تفرضها طبيعة التجربة الشعرية في كل عصر، وأن مجد اللغة العربية ليس حرزا محفوظا في المعاجم، بل هو ظاهرة حضارية تنمو وتتغير بنمو وتغير الحضارات.

وعلى الرغم من ذلك المناخ الثوري الداعي الى التزام الشاعر بقضايا وطنه وشعبه، والى تجديد الصياغات الشعرية والجمالية، فقد ظل هناك مفكرون كبار -مثل زكي نجيب محمود- يرون ان البناء الشعري الجديد بناء من قش متهافت ينبغي ان يحرم من دخول دولة الفن الخالد، ويسخرون من قول صلاح عبد الصبور «الناس في بلادي جارحون كالصقور»، وان هذا الشعر الجديد قد باع «القالب» الشعري ابتغاء المضمون فضاع عليه القالب والمضمون جميعا!

هكذا كانت التناقضات الدفينة تضرب عمق جسد المشهد الشعري الذي يتبدى -على السطح- مزدهرا متقدما مجددا، مثلما كانت التناقضات الدفينة تضرب عمق جسد النظام السياسي المصري الذي يتبدى -على السطح- متحررا قويا عادلا. وعند نقطة فاصلة من اصطدام التناقضات وقعت الهزيمة الكاسرة في ١٩٦٧.

لكي ننصف الشعر المصري قبل ١٩٦٧، ينبغي ان نؤكد ان شعراء عديدين قد نبهوا -قبل الكارثة- الى ما في الثوب من ثقوب وما في جذع الشجرة الباسقة من دود وخراب.

وقد تعددت اشكال ومضامين هذا التنبيه: بين الرمز والوضوح او نعي الذات او نعي العالم من جهة، وبين التغني بالحرية او بالعدالة والتنديد بالظلم والعسكر وتزييف الانسان من جهة ثانية.

فعلى الرغم من ان احمد عبد المعطي حجازي كان واحدا من الذين تغنوا بالثورة وبتنظيماتها السياسية وتوجهاتها الاجتماعية، الا انه صور نفسه في كثير من قصائده انسانا مهزوما منكسارا محبطا فقد البسالة والنخوة والامل:

يقول في «موعد في الكهف»:

«الليل ساقني بلا قصد هنا
وجدت هذا الكهف
لكن لم اجد من اصدقائي احد
دسست نفسي بينكم
لكنني احس اني لم ازل مطاردا
اني انا الراعي القديم
من يا ترى يذكرني؟
بعد اختفاء الفارس الشهيد والشيخ الحكيم»

ويقول:

«كنت شجاعا ذات يوم
لكنني اكلت من طعام اعدائي
فصرت مقعدا
وكنت شاعرا حكيما ذات يوم
حتى اذا استطعت ان احمل اللفظين
معنى واحد،
فقدت حكمتي، وضاع الشعر مني بددا

وكنت عاشقا وفيا ذات يوم
لكنني افقد روحي في النهار
واستحيل في اواخر الليل شبحا مرتعدا»

واذا عرفنا ان حجازي كتب هذه القصيدة عام ١٩٦٢ امكننا ان نرى فيها شيئا من ازمة المثقفين مع الثورة، وشيئا من ادانة الشاعر لنفسه بسبب تلوثه بخبرة الحنكة والتقية والمداراة، وشيئا من التأسي على صفوف المثقفين التقدميين المحبوسين في معتقل السلطة الثورية منذ ١٩٥٩، وشيئا من الشعور بعدم الامن وبالفراغ في الوقت الذي تزدحم فيه الحياة المصرية بالشعارات الملونة والجموع المحشودة.

هذا الفراغ الروحي في وسط الملأ الظاهري، وهذه الوحدة الداخلية في وسط التجمعات الصاخبة الظاهرية هو ما عبر عنه حجازي مرة اخرى بعد عامين (عام ١٩٦٤) -اي في قمة سنوات ما سمي بالتحول الاشتراكي- بقوله:

«لو أنني -لا قدر الله- سجنت،
ثم عدت جائعا
يمنعني من السؤال الكبرياء
فلن يرد بعض جوعي واحد من هؤلاء.
هذا الزحام... لا احد»

ولقد وجد الكثير من المثقفين الذين خرجوا من المعتقلات في نفس عام القصيدة (١٩٦٤) انفسهم في الوضع الذي تصوره القصيدة، وخاصة منهم اولئك الذين رفضوا الاندراج في مؤسسات الحكم وتنظيماته السياسية والاعلامية!

ولعل الكثيرين منا لا يزالون يذكرون المسحة الحزينة التي غلفت شعر صلاح عبد الصبور بالاحباط واليأس، في الوقت الذي يشرق فيه المجتمع «بالتحولات» الكبرى والخطط الخمسية، ويقف «على رأس بستان الاشتراكية» العربية، كأنه على موعد مع القدر:

«قد كنت فيما فات من ايام
يا فتنتي، محاربا صلبا وفارسا همام
من قبل ان تدوس في فؤادي الاقدام
ماذا جرى للفارس الهمام
انخلع القلب وولى هاربا بلا زمام
وانكسرت قوادم الاحلام
يا من يدل خطوتي على طريق الدمعة البريئة
يا من يدل خطوتي على طريق الضحكة البريئة
لك السلام
اعطيك ما اعطتني الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة»

كما كانت مسرحيته الشعرية «مأساة الحلاج» (١٩٦٤) صيحة تحذير عالية ضد قهر الكلمة بالسيف، حيث:

«أو لم يظلم احد المظلومين
جارا او زوجا او طفلا او جارية او عبدا؟
او لم يظلم احد منهم ربه؟
من لي بالسيف المبصر؟
من لي بالسيف المبصر؟»

ويلحظ المتابع ان الشعراء -في ظل الثورة- كانوا كثيراً ما يلجأون الى التراث، يهربون به من الرقابة، ويروغون بشخوصه واقنعته من عسف

السلطة الثورية فيحملون اقنعتهم التراثية رؤاهم المعاصرة ورفضهم لبعض ما في حياتهم الراهنة من فساد وفقر وضيم.

هكذا فعل، مع عبد الصبور، عبد الرحمن الشرقاوي وأمل دنقل الذي قال في «حديث خاص مع ابي موسى الاشعري»، قبل «النكسة» بشهور قليلة:

« ويكون عام
فيه تحترق السنابل والضروع
تنمو حوافرنا مع اللعنات
من ظمأ وجوع
يتزاحف الاطفال في لعق الثرى
ينمو صديد الصمغ في الافواه
في هدب العيون فلا ترى
تتساقط الاقراط من آذان عذراوات مصر
ويموت ثدي الام،
تنهض في الكرى
تطهو على نيرانها الطفل الرضيع»

وفي الوقت الذي كان فيه الوطن يتسع ليتداخل في ثلاث دوائر كبيرة -كما يقول الخطاب السياسي والحلم والوجدان المستبشر- هي: الدائرة العربية والدائرة الافريقية والدائرة الاسلامية (فضلا عن الدائرة الانسانية بأسرها) كان شاعر مثل محمد عفيفي مطر يبصر كعب اخيل الذي ستجيء منه الميتة القادمة، فلا يرى وطنه الا اضيق من حجم جسم مواطن واحد مكبوت، فيقول:

«العالم متر في مترين
والشمس اسودت،
حطت حجرا في العينين
وانا اصرخ في جسدي- التابوت
واري وجهي المربد
ملهوفا ينشع في الحجر الاسود
واري صوتي المرتد
كفنا حول القلب وقيدا في الرسغين»

بهزيمة حزيران (يونيو) ١٩٦٧ انكسرت الاحلام الكبيرة انكسارات مدوية. وقد عكست الهزيمة نفسها في الشعر المصري في صور عديدة، كان منها السلبي وكان منها الايجابي.

اما الصور السلبية فتجلت في ظاهرتين:

الاولى: سلخ الذات العربية والمصرية سلخا مريعا، عبر - في اكثر احواله -عن عقليات مشوهة ونفسيات غير صحيحة، يدمرها الشعور بالدونية وبأننا امة لا تستحق الحياة او التقدم.

والثانية: الانكسار الشامل والهزيمة الداخلية الساحقة عند بعض الشعراء، لينتهي الحال بهم الى هجر الشعر اوهجر الحياة العملية او هجر النشاط الثقافي، الى التقوقع والانتحار المعنوي او الى احضان السلطة، او الى الابتذال والمجون.

وكان كلا السلوكين -الاول والثاني- تعبيرا عن رد فعل «عدمي» غير خلاق.

واما الصور الايجابية، التي جسدت رد فعل صحيا غير عدمي، فتجلت هي الاخرى في ظاهرتين:

الاولى: هي نقد النفس، فقد ادرك كثير من الشعراء انهم ساهموا في الكارثة بما كالوه من مديح للسلطة الثورية، وما زينوه للناس من احلام ومستقبل مضيء، عامر بالعدل والحرية والكرامة:

يقول احمد عبد المعطي حجازي:

«من ترى يحمل الآن عبء
الهزيمة فينا

المغني الذي طاف يبحث للحلم
عن جسد يرتديه؟
ام هو الملك المدعي ان حلم
المغني تجسد فيه؟
ام ترانا خدعنا معا بسراب
الزمان الجميل؟»

لقد ادرك المثقفون -والشعراء في القلب منهم- ان مقايضتهم القديمة ترك الحرية في مقابل اخذ العدل) مقايضة مدمرة مستحيلة، وانها انتهت بان خسر الجميع الحرية والعدل والوطن جميعا، في ضربة واحدة ذات صباح حزين.

يقول احمد عبد المعطي حجازي:

«آه يا سيدي،
كم عطشنا الى زمن يأخذ القلب،
قلنا لك اصنع كما تشتهي،
وأعد للمدينة لؤلؤة العدل،
لؤلؤة المستحيل الفريدة»

والثانية: هي نقد نظام السلطة الثورية. فقد استبان للجميع، بالهزيمة، ان الثغرة التي نفذت منها سهام الموت الى جسد الوطن هي: الديمقراطية وحرية الرأي والاعتقاد. هذا الحلم الذي لم يتحقق على الرغم من انه كان على صدر قائمة المبادىء الستة للثورة. وان الديمقراطية الاجتماعية (العدالة) -حتى لو تحققت- لن تغني عن الحرية السياسية (حرية الاعتقاد والتنظيم)، ولن تغني عن تحرر الوطن.

كان الطرف الغائب في المعادلة، دائماً، هو «الشعب»، ولهذا كتب عفيفي مطر عام ١٩٦٨:

«هذا انا، ابدأ رسم الطقوس
دمي على جبهتي،
عيناي رمح مغمس في الشموس
وفي ضلوعي جعبة للسهام
والارض من تحتي حصان شموس
والبرق خبز شعائري،
والافق طير الغمام
وسكتي حلم طائف بالرؤوس
فابدأ معي -يا أيها الشعب- رسم الطقوس»

كما ادرك المثقفون والشعراء ان المفارقة التراجيدية في حركة الثورة، هي عداؤها للاستعمار ورعبها من الشعب في آن واحد. ولهذا سعت سعيا مهزوما، عبثيا: ان تهزم الاستعمار بشعب مقيد الحريات.

هذا السعي المأسوي هو الذي التقطه امل دنقل بقوله:

«قلت لكم مرارا
ان الطوابير التي تمر في استعراض عيد
الفطر والجلاء
(فتهتف النساء في النوافذ انبهارا)
لا تصنع انتصارا
ان المدافع التي تصطف في الحدود، في الصحارى
لا تطلق النيران الا حين تستدير للوراء
ان الرصاصة التي ندفع فيها
ثمن الكسرة والدواء
لا تقتل الاعداء
لكنها تقتلنا، ان رفعنا صوتنا جهارا
تقتلنا، وتقتل الصغارا».

كان رثاء عبد الناصر (بعد رحيله المفاجيء في

ايلول (سبتمبر) ١٩٧٠) بمثابة اللحن الختامي لمعزوفة طويلة من «التوحد والتضاد» في العلاقة الصعبة بين ثورة يوليو والشعر، كما كان بمثابة «كشف حساب» ختامي لجدل مرير وجميل في آن.

وقد حفل رثاء عبد الناصر بالعديد من الرؤى الخصبة المتلاطمة، كان بعضها ميتافيزيقياً يرى عبد الناصر وليا او نبيا او مهديا منتظرا، وبعضها كان متزنا متأملا، وبعضها كان ناقدا لعبد الناصر وللذات وللتجربة، وبعضها الاخير كان موليا وجهه شطر الشعب كله، باعتباره الوريث المغيب لعبد الناصر والتعويض الحق له.

من النموذج الاول (المهدي المنتظر) كانت قصائد غالبية الشعراء، ومنهم حجازي في قصيدته الاولى «الرحلة ابتدأت» حيث «هذا حصانك شارد في الافق يبكي، من سيهمزه الى القدس الشريف».

ومن النموذج الثاني كان شعر صلاح عبد الصبور، الذي كان قد كتب، قبل ثلاث سنوات،قصيدة بعنوان «عودة ذي الوجه الكئيب» ملحماً الى عبد الناصر حينما عاد الى السلطة بعد تنحيه عنها في ٩ و ١٠ حزيران (يونيو) ١٩٦٧.

ومن النموذج الثالث كان احمد عبد المعطي حجازي في قصيدته الكبيرة «مرثية للعمر الجميل» حيث:

«كنت في قلعة من قلاع المدينة ملقى سجينا
كنت اكتب مظلمة،
واراقب موكبك الذهبي
فتأخذني نشوة، وأمزق مظلمتي
ثم اكتب فيك قصيدة»
و «لم اكن اتحدث عن ملك
كنت ابحث عن رجل اخبر القلب
ان قيامته او شكت،
كيف اعرف ان الذي بايعته المدينة
ليس الذي وعدتنا السماء؟»

ومن النموذج الرابع قصيدة امل دنقل، حيث لا تقف الحياة عند فرد، مهما كان، وحيث ينبغي استعادة السهم الغائب في كل قوس، والنصر المؤجل في كل هزيمة: الشعب.

«والتين والزيتون
وطور سنين، وهذا البلد المحزون
لقد رأيت ليلة الثامن والعشرين
من سبتمبر الحزين:
رأيت في هتاف شعبي الجريح
(رأيت خلف الصورة)
وجهك.. يا «منصورة»
وجه لويس التاسع المأسور في يدي «صبيح».
رأيت في صبيحة الأول من تشرين
جندك يا حطين
يبكون، لا يدرون
ان كل واحد من الماشين
فيه.. صلاح الدين».

عن «القدس العربي»

الاستهزاء والنكتة في الغناء الشعبي الفلسطيني

صافي صافي

حين يكثر الظلم، وتزداد الظلمة، حين يفتك الحاكم بشعبه، ويتحول النهار إلى ليل، حين تتوالي المصائب وتتوالى النكسات، يتحول الحكام إلى "مسخرة" في نظر الشعوب، وبدل أن يصاب الناس باليأس والإحباط والاستسلام يخلقون اضحوكة لهم، هو الحاكم ورجاله، وعلى مدار التاريخ، رأينا من تكلم بلغة الحيوان قصصاً، وبلسان الجماد حكايا، فكثرت القصص وكثرت الحكايا، وكثرت الأمثال، وكثرت الأغاني دون ان يسجلها كتاب.

والتاريخ الشفوي في بلادنا حمل الكثير، ورغم كل محاولات الدارسين للخوض في هذا المجال، إلا أن صورة حية لما يجري في الواقع لم تنقل، ويموت الكبار، ويأتي الصغار الذين يتربّون على الكتب ووسائل الاعلام الحديثة دون أن تكون أداة الوصل مع الماضي كافية، فيتناثر هذا الأثر الفني دون أن نغرف منه كفايتنا، ولربما كانت الأغاني الهازئة والنكتة هي الأشد ظلماً في هذا المجال.

ربما ليس صدفة في هذا العصر بالذات أن يحتل الشعر باللهجة العامية مكانة جيدة، وما زالت تتقدم، ربما ليس صدفة أن يظهر الشعر العامي وحتى في وسائل الاعلام العربية وفي اكثر من قطر في نفس الوقت، ربما ليس صدفة أن تُغنى العديد من قصائد اللهجة العامية من مغنين صغار وكبار.

ورغم كل الحجج التي يتزود بها معادو العامية إلا أنها تبقى الاكثر اقتراباً لحياة الناس، الناس البسطاء، الذين لم يصلهم الكتاب بصورته الاعلامية الحديثة، فهم يحلون مشاكلهم ويتاجرون ويستمرون رغم كل الصعوبات مستخدمين لهجتهم العامية، وهم الأكثر تماسكاً أسرياً واجتماعياً رغم غزوات المدينة بادواتها الواسعة.

ولا أدعي هنا بانني استطيع الإلمام في هذا المجال، إلا أنها محاولة لإثارة الموضوع ليس إلا، وسأستشهد في هذا الجانب بما أحمله في داخلي من تراث.

وأود الإشارة إلى أن ألعاب الاطفال، والتي جرى التعرض لها من بعض كتابنا تحتوي على الكثير من المعاني التي أريد التركيز عليها، وأود الإشارة أيضاً إلى ان هذه الاغاني لا تنفذ فقط إلى جوهر المسألة مخترقة الحواجز السلطوية، بل إنها تنفذ مخترقة الحواجز الاجتماعية والعيب وكلمات العيب.

والاغاني الشعبية هذه تعرضت لكل انواع الغناء الشعبي الفلسطيني من الموال والعتابا والميجنا وأغاني الزفة لتفعل فعلها وتوصل رسالة دون أن تجد حواجزاً، بل إن كل قرية تحمل في ثناياها أغانيها الخاصة مستخلصة دروسها من التاريخ العام وحتى من التجارب الخاصة لتلك القرية بحيث يكون من الصعب أحياناً على غريب أن

يفهم المقصود إلا إنا سأل عن أصل تلك الاغنية.

عمرك حسيت الجمل بصلي والجاجة بتطبخ والديك بقلي
والبسة هزمت راحت تملي والكلب بظرب على التلفونا
(دلعونا)

هكذا تنقلب الدنيا حين يكون الفاعلين هم من الحيوانات وإن كانت أليفة، وهذا هو عجب العجاب فالجمل (بضخامة جسده، وبالورم في ظهره (السنامة)، وبعضوه المقلوب، وبشراهة أكله) يصلي، والدجاجة (الاليفة الوديعة والتي من العادة أن نأكل بيضها ولحمها) تطبخ، والديك (ملك الدجاج والمتكبر بعرفه وعنفوانه) يقلي، والقطة التي تنتظر دوماً أصحاب البيت لتقديم الأكل والشراب لها تذهب "تملي" ماء، والكلب بمعناه السيء الحقير، والذي يود دوماً الاعتماد على غيره ويكون في خدمته يحمل هاتفاً ويتصل به.

ولربما كلمة "هزمت" في الشطر الأول من البيت الثاني لها دلالتها البالغة فيما يصبو إليها أول من قالها، إذاً فهؤلاء جميعاً كلهم مراوغون وهاربون ومنافقون.

عدي رجالك عدي من الأقرع للمصدي.

وهكذا يكون الرجال (الزعماء والمخاتير والوجاهات)، كلهم لا يساوون شيئاً، فهم يقعون ضمن كل الاصناف السيئة (من الاقرع للمصدي)، وبالتأكيد فان الاشارة هنا لا تدل على التشويهات الخلقية أو الجسدية، بل أراد القائل أن يقول بصراحة بانهم أنذال وليسوا رجالاً بمعنى صناع التاريخ والذين يلعبون دوراً بناءً في مجتمعهم.

٣- مزو اتجوز مزية
قعدها على الطبلية
قالت آخ يا بيي
ظربها مدفعية
وصلها على العلية
قالت آخ يا بيي

"ومزو" هنا كان رجلاً "ابن عائلة" وقبيحاً، متكرشاً، قصيراً، ورغم فهمه السطحي إلا أنه كان يحاول دوماً أن يلبس بدلة ويمشي في الشارع مثل الطاووس، حتى أصبح اضحوكة لاهالي القرية، و"مزو" ليس اسماً حقيقياً بل

هولقب ويعني "المز" فهو عكس الحلو، بل هو غير الناضج والذي يلسع الفم والحلق كلما حاولوا ابتلاعه وربما يسبب ارباكات في المعدة.

ونجد هنا أن "مزو" تزوج "مزية"، وهي مثله، والنتيجة هي ان علاقتهم تحولت إلى جحيم وويل على "مزية" بالذات.

يا قرعة يا صنينة حطي راسك في الطينة
والطينة ما تلبقلك .... حمار يقندحلك

والقرعة هنا لا ترمز إلى تشوه خلقي، بل كانت غير نظيفة بحيث ساهم ذلك في تساقط شعرها، وهي مُدعية بجمالها وبمعرفتها حتى أنها تحاول أن تتدخل في كل الأمور التي تعنيها والتي لا تعنيها، وهكذا تطالبها هذه الاغنية بأن مصيرها في الطينة الوسخة، وعقابها أن ينالها الحمار.

٥- اوف على اللي لفت الملفوف
وشرعت اجريها وقالت تع شوف
(موال)

هذا استهزاء(!) أو امتداح(!) لإمرأة كانت "تلّف" ملفوفاً، فاثيرت جنسياً، ولم تملك سوى التعبير عن هذه الرغبة بأن "شرعت" رجليها وراحت تنادي على صاحبها(!) حتى يرى الحالة التي تعيشها، ويلبي حاجتها، ويمكن ان تقال هذه الاغنية للتدليل على تقصير الرجل في أداء حاجات المرأة، أو أذا تقال للتدليل على "شبق" المرأة.

يما القمر على الحيط رابط.. بخيط
يما أشد الخيط ولا أريخله

كانت إمرأة تعيش في القرية، وكانت مطلقة، وما يهمني أن أذكره أنها كانت قوية الشخصية، واثقة بنفسها، ويخشاها الرجال، وهي لا تتمنع على مناقشتهم وتحديهم، وكان الجميع يعشق هذه الثقة وهذا الجمال، وفي أحد الاعراس كانت تغني في النساء "يما القمر عالباب" فغنت هذا المقطع الذي أصبح مقطعاً أساسياً في الاغنية لدى أهل القرية.

كوك يا "بوكاج" مد ايديك تركناها

هذه على وزن اغاني السحجة في الاعراس، مثل:

يا مرحبا بك يا مين دلك يا مين جابك
يا مرحبا بالطريق اللي عرفتنا بك

وكان "بوكاج" يهودياً من مستوطنة "بن شمن" يعمل تاجراً، وكان يحاول إقامة علاقات تجارية مع القرية، فكان أن أدخل أحد الرجال هذا البيت في السحجة، ومعناه: كيف حالك يا بوكاج، فمد يده للمصافحة فكان من أهل القرية أن امتنعوا عن مصافحته.

يا أبو الكندرا والجرابين وأنا شخيتك على فلسطين
أخذتك جدع تنكك تحميني واطلعت عرص وإلك قرونا
(دلعونا)

وهذه "بهدلة" واستهزاء بالقيادة السياسية في الفترة إلى أدت إلى ضياع فلسطين، وهذه القيادة الاقطاعية التي قبل بها الشعب (أو فرضت على الشعب) كانت تلبس أحلى لباس (الكندرا والجرابين) وكانت السبب في رضاء الشعب عنها لاعتقادهم أنها ستحميهم، إلا أن التجربة أثبتت ان هذه القيادة وزعيمها عرص وله قرون.

طلعت على الدرج رجي برجي والبدلة رقيقة والسير افرنجي
تعال اتفرج يا كرخنجي كل طالع شمس بدها تنورة
(دلعونا)

من الواضح أنها إشارة إلى "متمدنة" جداً تقلد الغرب أو إلى غربية عاداتها وتقاليدها غير عاداتنا وتقاليدنا، وبالتالي من يتزوج مثل هؤلاء هو ليس اكثر من "كرخنجي" بمعنى قواد، وأن هذه الزوجة ستأتي عليه بالويلات لما تطلبه من انواع اللباس "كل طالع شمس بدها تنورة".

شايب ما بدي شايب ما بدي ومن أول ليلة جرحلي خدي
ديروا الوسايد واعلوا المخدة وديروه على القبلة ريته ما يقوما
(دلعونا)

هذا رفض صبية صغيرة للزوج من رجل كهل، وعبرت عن ذلك بسبب أنه يجرح لها خدها في الليلة الاولى (وهذا بالتأكيد ليس تعبيراً عن قوته الجنسية، بل لإنه كهل)، وهذه الصبية تتمنى ان ينام وينام ولا يقوم البتة.

قعدت نص الليل الحمص بلته اكلت الطري واليابس خلته
ريت المتجوز يعدم مرته ويصير المتجوز والاعزب سوى
(زريف الطول)

هذه شتيمة من إمرأة غير متزوجة، سهرت طوال الليل دون أنيس ف "بلت الحمص"، و"الحمص" كما هو معروف شعبياً له دلالة جنسية، فحدث أن سألت أحدهم: ماذا تفعل في غياب زوجتك. وكانت مسافرة: فقال: مثل ما كنا شباب، ندق "حمص". وهي هنا تتمنى أن تموت زوجة كل متزوج حتى يصبح الجميع سواسية (غير متزوجين) لينالها نصيب.

١٢- حراث البقر ما أطول معانيك
معاني الخير ما هن معانيك
حلفن البيض ما بغسلن اواعيك
ولا يحيطن الصابونه عليك
(موال)

هذه الاغنية تقولها النساء ويقولها الرجال أيضاً، وهي رفض البيض (الجميلات) الزواج من الحراث الذي مهما حاولن تنظيفه لا ينظف.

أمل ان اكون قد استطعت ان اضع منطلق جديد في النظرة للتراث، وان نستطيع ان نجمع من كل قرية ومدينة، ومن كل مخيم وحي وحارة، ان نستطيع جمع كل ما نستطيع، وأن نضعه ضمن المراحل التاريخية المختلفة، فالتاريخ الشفوي ليس موضوعاً جامداً يتوقف عن لحظة ونظل نجتره طيلة حياتنا، بل هو تاريخ يعاصر كل المراحل ويعكسها ويغني لها ويبكي عليها، وتاريخنا طويل، وتراثنا ثري وعاداتنا الاجتماعية راسخة منذ الزمن الأول.

وهذه مجرد دعوة للدارسين والباحثين لتناول ما لم يجمع بعد، وما جمع ولم يصنف ولم يأخذ حقه في لدراسة والبحث كالمقولات والامثال، وهي تستحق الدراسة والجمع للتعرف على بنيتنا التحتية وتحديد طرق تفكيرها والاستفادة منها.

إصمت... فالشرطة تنفذ الاوامر!!

محمد جابر

الهستيريا.. حالة بالامكان أن تحظى بمستوى الظاهرة فيما لو تخيلنا انفسنا بالمنتصرين أو المنهزمين.

فهل نحتفل، أم اننا سنواصل مشوار القلق في كلتا الحالتين؟!!

اعتقد أن الترقب الحاصل في شارعنا يدفعنا باستمرار أن نحاول الاجابة على اكثر من سؤال معلق على (حبل الغسيل) الذي بدا يكتظ بمدننا ومواقعنا.. فلماذا ننشر كل هذا الغسيل وكأن مواسم الحصاد لن تعود؟!!

اعترف اننا ملزمون بمزيد من التعقل وايضاً الاستعداد لما سيكون!!

ابو احمد انسان بسيط، واظنه لن تحمل منه انثى.. فهو لا يمتلك القروش القليلة التي تضمن له بداية شراكة فيها البنون والبنات.

ولانه الاستقرار، فلن يجد الفقراء امامهم الا نافذة يسيرة لحلم بسيط بالجيل، والامتداد.. فيصير للانسان خليفة يرفع اسمه من بعده.. واحمد بالامكان أن يكون ابن ابيه، وابن البيئة الغارقة في مراجل (الوجع)!!

ومع هذا، فقد يتوج (الخير) مشوارنا المرير بأن... إصمت، فالشرطة على ناصية الشارع. فيدفق الجيران يسألون الوالد الرفق بذويه.. لكنها اصمت، فالشرطة تنفذ الاوامر!!

ولانها الممارسة الطويلة/

والتجربة الخصبة/

وربما القسم الذي تجسد بالاغنية والوداع الاخير.. فقد يعز على ابي احمد ان يتراجع عن احلامه الممكنة في ظلال واقع ضبابي آت.. فيقسم بنفس الذين سيهزون الغربال، بانه سيعطي كل ذي حق حقه.

لكنها اجواء إصمت، فالشرطة في خدمة الشعب!!

ويسعى ابو احمد أن يصيح على اطرف المدينة العتيقة.. ربما يبيع بيضاً/

وربما يخاطب انساناً ما/

أو ضميراً ما يزال يضج بالواجب

وتبعاته!!

فيقفز الحلم (الطري) في ثنايا الذاكرة المثقلة.. لكنها سلة البيض تدحرجت وسط زحمة البشر الذين حزنوا لاجل هذا الحالم الذي ظنوا به الظنون.

قالوا عنه... مجنون، وصاحب خيالات.. ولربما تنتابه بين الفينة والفينة حالة صعبة من الاغتراب المتداخل بين ما يجري، وما تربى عليه.. فاجواء ما قبل المباشرة بنهج (إصمت) افترضت أن يتكسر البيض/

وأن يضيع رأس المال مع أن الدجاجة بالامكان أن تعيش اكثر من المألوف.

فكيف تكون البداية، سيما واننا على ابواب مرحلة انتقالية حادة؟!!

فهل خططنا لمزيدٍ من المصانع/

والمشاغل/

ودور العلم والرفاه؟!!

وهل فكرنا بتصويب المسار في المؤسسات والاطر الجماهيرية؟!!

وماذا لو فكرنا بهذا الشارع العريض، الذي بدأ يتساءل بجرأة عن أشياء كثيرة..

- عن ما يجري، وأين وصلنا/

- عن الاولويات، ولماذا بقينا حتى الآن نعتمد على وسائل الاعلام الاخرى.. تخبرنا عن تطورات الهم في مسلسل همنا!!

في اعتقادنا انه الشارع في الآونة الاخيرة تحدث بـ.. (نكتةٍ) عن موعد افتتاح كلية الشرطة!! والشارع نفسه تحدث بـ.... (حرقةٍ) عن سابقة التفاوض الاخير، التي تكللت بابعاد ابناء البلد عن دارهم... حتى وإن جاءت تحت تسميات الجزئي/

أو الصفقة/

أو.... الخ!!

ويبقى الشارع ذاته يتابع التناقض الصارخ في تصريحات الاسرة الواحدة/ والوفد الواحد، فاصمت.. لانها، السلطة قادمة/

والشرطة أول الغيث/

فلماذا لا يكون السياف جاهزاً؟!!

وفي تصورنا يبدو ابو احمد قد وقع بين نارين... نار الثأر التي تراكمت على رصيده في مواجهة الرذيلة، وإصمت المقيتة التي عششت طوال سني الظلام... الذي حطّ على ربوع ارضنا وطموحنا.

اما النار الثانية، فهي إصمت الجديدة واخوانها وما قد يجتهد في مجالهن المتاح لاكثر من مزاج مأزوم.

فلماذا الخوف ما دمنا نراهن على التحام كلا النارين. أو بمعنى ادق نجمع كلا الضدين في نفس الشارع ونفس المواقع؟!!

فمن يرعى التنسيق ما بين الذين سهروا لاجل الواجب، والذين حاربوه؟!!

الشرطة/

ام الاطار الجماهيري/

ام انها الحركة السياسية ستكون تتويجاً لآلية الحراك الذي مضى!!

بالامكان أن ينبشنا الضمير كأنه اللغز يحركنا وسط هذه الدوامة (المرحلة) الغارقة في اللهاث باتجاه السراب، واشياء أخرى لم نعد لنستوعبها في عمرٍ زمني قصير..

صرنا اشبه بدجاج المزارع (منفوخين) بالهرمون، وبهذا الضوء الخادع باستمرار النهار لاجل أن نداوم على الاكل والشرب..

لكنها ليست كل الطيور مدجنة، ولا هي خاضعة

لدورات التسمين... فقد لا ننسى اننا لا نستطيع قهر إنسان، تحدى المستحيل، فطوعه/

وتحدى القهر، فقهره،/

وتحدى الجهل ، فانبرى يتساءل عن اهليته في لعبة التبدل (التقهقر) الجارية على اكثر من صعيد وسط ظلامية قامرة انسحبت على إتساع مجال شارع... إصمت، فال....!!! وعليه، فقد تبدو حملة التعزيز ضرورية لتقوية اركان البيت وتفعيلة.

فليس المأمول ان نرفع الراية الخفاقة، ولا الجيوش المدججة باحباط المرحلة نقحمها في الشوارع المقسمة بين ضدين..

فهل نحسم الرهان (السعيد) اعني ما يمكن ان نتعلق به، وما قد نحصل عليه... خصوصاً اننا قد تجاوزنا وعي الصياد الذي فقد البحر/ والسمك/ وخيار الممكن فيما لو تصارحنا بجيدية التفكير في افواج الرفض المتوقعة في المرحلة الآتية.. فمن يقنعني كابن شارع بانني لن اجلد/ من يقنعني بانني لو اكون رقماً على جدول رجال المتابعة/ ومن يقنعني بانني لن ادفع الثمن.. واي ثمن؟!!

هل هو السجن/

ام المنفى/

ام هو الشيء الآخر(....)؟!!

ولانه الشيء الآخر.. الموت أو الحياة/

الحساب أو العقاب/

التعزيز او الهدم.. يقحمني رفيق دربي في المؤسسة والشارع بهموم ابي احمد الحالية حول انهيار نقابة خدمات انتاج البيض والتفريخ..

فالكهرباء قطعت حتى إشعار آخر/

وفاتورة المياه تراكمت كأنها (الوسخ) تمحور الى جذام/

اما (الشغيلة) فقد فقدوا امتيازاتهم المقترضة في الحصول على الحد الادنى من التأمين الصحي/ والدخل الصحي/ والرفاه المتوقع!!

ومع هذا فقد بانت عليهم ملامح النفور والجوع، وكأن مجلس الادارة العتيدة قد التزم بقرار الادخار الغير مبرر إلا باسباب سوء النية/ والتقصير/ وربما المغالطة في اهدار اوراق الموازنات التفصيلية التي توضح المصروفات الثابتة والمتغيرة عن الفترة المنتهية فقط على اوراق الخداع.

فمن يصدق رفيق دربي فيما لو حاول توضيح بند (سوء الادارة) المسحوب على عاتقه المثقل بهموم جمهرة المخدوعين وتعشمهم الصدق والفلاح فيما لو واجهنا الذات واعترفنا بالفشل!! ولانه الفشل، فقد نخدع باننا بنينا اكثر من مكتب ارتباط في اكثر من مدينة وموقع.. فالصحافة مثلاً بالامكان انها توثق الكثير من التقارير المثبتة بالصور والارقام.. فمن يجرؤ أن يقيس منتصف الدنيا؟!!

- هل هو صديقنا المنهك (الموظف المسؤول عن نقابة المدافعين عن حقوق خدمة فراخ بيض الممكن؟!!

- هل هو ابو احمد الذي خسر (تحويشته)؟!!

- هل هم الجيران الذين هبوا لنجدة فلذات اكبادهم؟!!

نعتقد أنه الموظف المسؤول، الذي توج مشواره بـ... (تعليقه) سوء ادارة جديرٌ بنا أن نساعده في كتابة تقرير الصدق، فلربما نجد آذاناً صاغية.

قالوا- لكنه اكد في جلسة مغلقة أن احدهم(!!) وصفه بكثير غلبه.

قال- ورغم كل شيء جعلتهم يقتنعون بجدية التفكير في انتخابات جديدة/

ومجلس ادارة جديد.. وقتها ربما يتيسر لنا أن نسدد كامل الفواتير المستحقة على اسمنا/ ومصداقيتنا/ وايضاً انجاحنا للانسان والمؤسسة والمبدأ.

قالوا- هب أن كل هذا حصل، فهل تؤمن بالشرطة؟!!

قال- بالامكان أن استوعب وجودها، فهي السلطة التي تفرض قرار الواجب.

قالوا- وابو احمد، هل فكر بالممكن؟!!

قال- ربما كان يحلم/ وربما لن يتكسر كل البيض/ وربما قد لا يأتي احمد اليوم.. لكنها تبقى محاولة على طريق تحقيق الحلم في الاستقرار ضمن بيت واضح الحدود والاركان.

قالوا- وإن سُدت ابواب الرزق عليك؟!!

قال- احاول حتى لو اجتمعت عليّ كل طواقم مجلس الادارة العتيد.

قالوا- لكنك تؤمن بالسلطة، وتتعشم ان تحظى بالعيش الكريم (الاحترام، العمل، التأمين الصحي، التعليم،... والسياحة).

قال- صحيح، لكني ما زلت افتقد البحر، ومع هذا لدي اكثر من سؤال ما يزال ينتظر على قارعة التأجيل المبرر باشكالية المس بقدسية الصورة وحلاوتها!!

قالوا- وحديث الحاسدين؟!!

قال- اعتذر، فنحن لم نعد على سلم الاولويات.. فانشغالكم بما (يجري) جعلكم تبرعون بتخدير بؤر الاشكال حتى (طمّت) و (عمّت)!!

قالوا- انت قصير نظر، فهو خيار الواجب جعلنا نسمو على الجراح.

قال- لا، فالخيار اسقطناه كوننا لم نستوعب المرحلة السابقة.

قالوا- كيف؟!!

قال- الهستيريا، هذا الوباء الذي دب على شارعنا/

ومهرجاناتنا/

وايضاً مهرجينا!!

قالوا- والثقافة، والتراث، والفن؟!!

قال- تقزمت الثقافة، وسقط الفن.. خصوصاً اننا ما زلنا نصر ان نساهم في مؤامرة التدجين الحاصلة.

قالوا- انت متآمر.

قال- إعتقلوني.

قالوا- لا نقدر.

قال- كلنا عاجزين.

فلماذا العجز بعد مشوار الواجب الطويل الذي قطعناه؟!! واين هي المسلكية (الصدق) التي طالما نظّرنا لاجل عيونها؟!! اعترف اننا قد فشلنا بحق في اعداد ادارة جماعية قادرة أن نستوعب كل هذه المتغيرات الحاصلة، والتي بالضرورة افترضت فينا نضوجاً يؤهلنا لا أن نسأل، بل نقرّر/

ولا أن نستجدي، بل نأخذ/

ولا أن نستكين، بل نقوم...

لكنه الهرم تداعى، فتحول الى هلام يفتقد القوام على كافة المستويات المتاحة.. وكأننا اليوم اصبحنا اكثر من منهكين ومخذولين نستعجل اعدام تجربتنا (الحلمية)، فكلنا يشارك بـ... (الهزل)/

و(التطبيل)/

و(التنابز) بنعوت التفريط، والشعار الفارغ!! فمن يحظى بالكعكة (الموعودة)؟!!

اعترف أن السباق مع الزمن لن يجلب علينا الا اللهاث على ارضية متحركة في شرق اوسط غريب...

فالحضارة غربية/

والجيوش غربية/

والمصالح تتعارض... كأنها تسقط خيارنا القومي، الذي تهمش في اكثر من صوره قطرية استفحلت بالهشيم الموزع على كامل اتساع خريطة التجزؤ ، التي اكدت ازمتنا الشاملة كقدر يواجه انساننا الذي سيظل يسدد فواتير الارق والحرمان في عالم جديد قوامه المغالطة...

فمن يطفىء النيران.. هل هو الحالم/

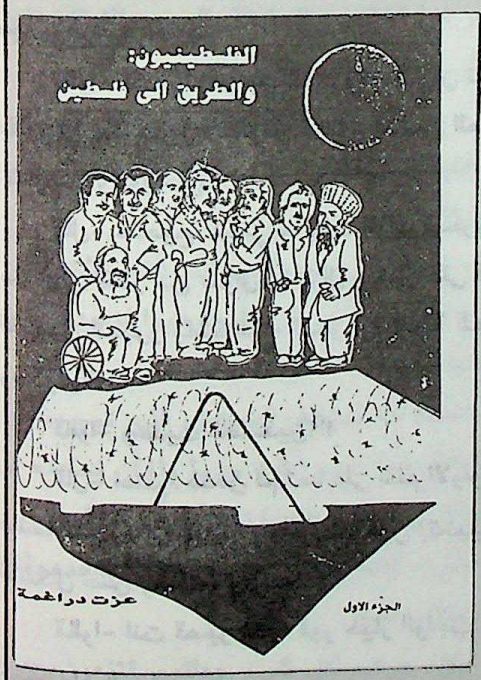
ام المستحلم الذي كان حالماً، لكنه تدجن بفلسفة (الاخرين) / أو الاناني (الذي ارتبط بميزان المصالح/ أو البعلي (الذي ظل محاصراً بدائرة اللالون، واللا شكل، واللا طعم.

وختاماً تبقى التساؤلات عنوان عجز لمعرفة هذا (المجهول) الذي يجمع الكل على ضبابيته.

وكأنها هذه (الهستيريا) التي غزت شوارعنا مجرد نشوة خادعة نتقمصها باسم النصر، وباسم الانجاز.

لكنه (القلق) سينسف توازننا المصطنع، فنعود من جديد للخلاص والسعي باتجاه فلسفة جديرة باحترام انساننا.. لا جلده!!

الفلسطينيون:
والطريق إلى فلسطين
للباحث الصحفي عزت دراغمة



صدر مؤخر عن مركز الضياء للدراسات الفلسطينية الجزء الأول من كتاب الفلسطينيون: والطريق الى فلسطين للباحث والصحفي عزت دراغمة.

يتحدث هذا الكتاب عن الحركة الوطنية والاسلامية الفلسطينية المعاصرة وذلك من خلال نشأة الفصائل والتنظيمات والحركات الوطنية والاسلامية الفلسطينية والبرامج السياسية والاستراتيجيات التي تبناها كل تنظيم او فصيل.

كما يتحدث عن القرار الوطني الفلسطيني المستقل، والوحدة الوطنية الفلسطينية، لماذا اخفقت، وكيفية تجذيرها وعن دور الفصائل الفلسطينية الاسلامية والوطنية عبر المفاصل الرئيسية التي مرت بها حركة الشعب الفلسطيني، وعلاقة هذه الفصائل والتنظيمات ببعضها البعض، أين تلتقي، أين تتقاطع، وأين تختلف وتتصارع.

ويستعرض الكتاب أهم المقترحات والمشاريع السلمية التي أقترحت لحل القضية الفلسطينية منذ عام ٦٧ وحتى ١٩٩١ وتطور الرد الفلسطيني عليها.

أخيراً تجدر الاشارة إلى أن الكتاب يقع الكتاب في ٢٢٣ صفحة من القطع المتوسط.

الرؤية والاداة في رواية عينان على الكرمل

فايز منصور

لقد جاء في المدخل للرواية «انها تتناول احداثا اعقبت نكبة فلسطين سنة ١٩٤٨ التي ادت الى تشريد شعبها تحت كل سماء. فعانى ابناء الوطن المضاع من المذلة والهوان ما عانوا قبل ان يبدأوا في تلمس الحل معتمدين على انفسهم اولا، بعدما انتظروا طويلا ان تنهض الجيوش العربية بعبء التحرير. وقد جاءت هذه الرواية مرآة لتطلعهم ذلك الى الخلاص وصدى لطموحهم الى تجاوز تلك المرحلة البائسة من حياة المنفى»(١).

وقد تراوح هذا التطلع وهذا التجاوز بين الضيق بالحال التي بلغها الشعب الفلسطيني اللاجيء، واجتراره للذكريات وندبه للماضي في بداية الرواية، ثم محاولات ابناء هذا الشعب للتسلل عبر الحدود لزيارة قراهم، فالثأر الفردي وطرح الاسئلة ومحاولة هذا الشعب الثورة في الاردن، إذهب لاسقاط حلف بغداد، كما هب ضد الطغيان وضد حكم العميل (جلوب باشا) -وبين عقد اجتماعات «كانت تثقيفية في البداية الا انها اتخذت مسارا يتصل بالبحث الجاد عن طريق يقود الى التحرير»(١٢٩)، يبادر الى عقدها نفر من شبان الجامعة الامريكية ويشارك فيها قادة تركوا الساحة الاردنية، ساحة النضال الرئيسية،

هربا، بعد فشل الهبات الشعبية المشار اليها سابقا والتي كانت عفوية وفي غير اوانها، مما سرع في اجهاضها على ما يقوله هؤلاء القادة الذين شعروا بمرارة الهزيمة وبسخافة تصورهم قرب النصر. هؤلاء القادة ممثلون في "زهدي" و"جمال" يحاولون ان ينصبوا انفسهم اوصياء على النفر من شبان الجامعة الامريكية المندفعين والذين قررّوا ان يبدأوا اولى حملاتهم ضد العدو داخل فلسطين، لكي يعلم العالم ان هناك شعبا مسلوب الحقوق، ويؤهل هؤلاء القادة انهم مارسوا التجربة حين كانوا فتية بعيد النكبة فكانت نتائجها كالخدوش في قطع الخشب؛ وبالتالي تمنحهم هذه الاهلية الحق بان يكلوا للشبان اياهم مهمات مناسبة بعد فترة من الاستعداد من جميع الوجوه كي تكون الضربات مؤثرة (١٢٧).

وبهذا تنتهي الرواية لترسم صورة للنزاع في صفوف الشعب الفلسطيني اذ ان ابطال الرواية من الناس العاديين -بين العقلية الفللسطينية المغامرة والعقلية الواقعية الثورية التي تكاد ان تنتصر على ما تقوله الرواية في النهاية، رغم ان هذه النهاية لم تكن نتيجة منطقية للأسباب التي سبقتها والتي تفتقد الى الصدق الفني، إذ ان احد ابرز قادة المجموعة (جمال) الذي تعمد بالسجن وقاد احدى اهم الهبات الجماهيرية، واقنع زهدي بضرورة العمل المشترك المخطط -قد انسحب من المجموعة التثقيفية مفضلا منفعته الشخصية على المنفعة العامة استجابة لدعوة عارف" احدى الشخصيات "البيرونية" في الرواية، مما يوحي بامكانية تفكك المجموعة التثقيفية وزوالها، وبخاصة ان "زهدي" الشخصية التي اراد لها الكاتب ان تكون ايجابية لم تكن مقنعة فنيا في تطورها ونموها من شخصية مغامرة الى شخصية واقعية ثورية، فكانت في النهاية شخصية مسطحة، وبكلمات الدكتور محمد يوسف نجم في حديثه عن الشخصية، فقد فاجئتنا هذه الشخصية باعمال جديدة، ولكن هذه المفاجأت غير مقنعة، لذلك فهي شخصية سعت لان تكون نامية (٢)، وهكذا تعتبر شخصية زهدي على صعيد الرؤية شخصية سلبية تعيش في مجتمع وانها وبالتالي ان قد تؤثر في حركة هذا الواقع لكنها قل ان تتأثر به وبالتالي ان تتفاعل معه، على افتراض تقوض الحلقة وخروج زهدي منها، وتكون بالتالي محاولته ان يعيش مع مجتمعه، واطعامه بما يحمله من افكار ثورية التي تشكل صفات "البطل الايجابي" غير مقنعة، فهو شخصية لم تنجح في ايجاد صيغة للعمل المشتركة بينه وبين واقعه تكون واقعية ثورية ايجابية، اذ تبديء حياته بعد النكبة بقيادة مجموعة ثأرية أخفقت في اول محاولة للرد على المحتل، وقد ركب موجة المظاهرات التي اندلعت والتي اشارت الى وقوعها الرواية، ولعل المحاولة التي نجح فيها لم تكن من مبادرته، فقد اقدم عليها زميله "جمال"، وكان العمل مجازفة انتهى بالاخفاق والندم وهرب "زهدي" و"جمال" خارج الاردن، وهكذا لم تكن علاقة "زهدي" بواقعه علاقة جدلية علاقة تأثر وتأثير سوف نوضحه لاحقا.

وهكذا فقد اخفقت الرواية التي اراد لها الكاتب ان ترسم التناقضات الرئيسية انذاك بين الشعبين الفلسطيني والاردني وقواهما الوطنية وبين الحركة الصهيونية وأداتها اسرائيل والرجعية العربية والامبريالية فجاءت مخالفة لنظرته التقدمية التي كثيرا ما صرح الكاتب بالتزامها والتي تفترض فيه الوصول الى نظرة كلية تعتمد الصورة الذهنية للواقع اساسا للانطلاق (نظرة الكاتب العلمية الواقعية

الثورية) على نحو ما يكشف الكاتب الروسي سيمونوف في حديثه مع الدكتور محمد مندور حيث يقول «ان ما نسميه واقعا، ليس الا الصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة. ولما كانت هذه الحياة ملكنا، فنحن نستطيع ان نلونها باللون الذي نريده، والذي فيه مصلحة لان لانفسنا ولمجتمعنا»(٣).

وبذلك تكون الرواية استعادة لاحداث تاريخية تعود الى الفترة الممتدة من (١٩٤٨) الى (١٩٥٧)، ويبدو فيها الكاتب وكأنه درس تاريخ هذه الفترة وهو ينفذ روايته او لعله اعتمد على ذاكرته، اذ جاء ناسخا محايدا متقيدا بالتفاصيل تقيدا اعمى على افتراض الصدق التاريخي في الرواية، مما لم يوفر له الكشف عن النموذجي وعن المعاناة الحقيقية للشعب الفلسطيني اللاجيء بشمول وعمق، كما لم يوفر له هذا النسخ المحايد ان يكشف بوسائل الفن عن التناقضات الرئيسية لتلك الفترة وتصادم قواها الاجتماعي وفي ضوء الواقع التاريخي المعاصر لنا وللكاتب، عصر الانتفاضة.

والاضطراب والتشوش في مضمون العمل كما رأينا انعكس على الشكل او بلغة الدكتور سيد البحراوي «محتوى الشكل والنوع» (٤) او الاداة فجاءت الرواية في روايتين، الرواية الاولى وتحتل القسم الاول وقد سجل فيها الكاتب احداثا ومواقف من حياة الشعب الفلسطيني في مخيم (عين الجبل) تسجيلا محايدا من خلال عدسة "شاهد العيان العالم بكل شيء" الذي ينتقل بالقاريء من حدث الى آخر ومن شخصية الى أخرى ومن مكان الى آخر، فقد ابتدأ بموقف يصور ضيق اللاجئين بما حل بهم، وسجل ان بعض الناس اجتازوا الحدود لزيارة قراهم ونويهم الذين بقواداخل الارض المحتلة، ورصد حياة هؤلاء الذين بقوا هناك وصور معاناتهم... الخ، وانتقل الى سجن الجفر وتحدث عن المعتقل رضوان احد المناضلين الذي لم يخرج من السجن طوال احداث الرواية. ويعرج الكاتب الى الكويت مصاحبا للبطل الشاب "عارف" الذي اختار طريق المنفعة الشخصية ونجح في عمله لكنه ظل قلقا مضطربا، تلاحقه مأساة شعبه في كل مكان.

وينتهي هذا القسم او الرواية بتلخيص ما حدث في المخيم المكان الاول في الرواية خلال عدد معين من السنوات ثم ينتقل ليلخص ايضا ما يحدث في سجن الجفر، ويفاجئنا بوجود "زهير" الذي جرح اثناء الاشتباك مع الدورية الاسرائيلية قرب الحدود، وهو الذي حاول ممارسة الثأر الفردي، ولكنه يصرح انه اتعظ، وان محاولته كانت في غير اوانها، مما يهيئه لمرحلة جديدة. وكأن الكاتب اراد ان يقول: كل ما سبق كان تمهيدا وارهاصا للآتي، او لعله فطن الى ذلك وهو في حضم الالتزام بحرفية بالواقع.

وهكذا اقترب الكاتب في هذا القسم من الرواية او الرواية الاول من مفهوم "رواية الحقبة" الذي اطلقه (ادوين موير) ويعني بها الرواية «التي تهدف الى عرض مجتمع في مرحلة انتقال معينة وشخصيات حقيقية بقدر ما تمثل هذا المجتمع فحسب، ووسيتها عين اخبارية غير فاحصة» (٥).

ولهذا اكثر الكاتب من الشخصيات في هذا القسم وبخاصةالثانوية البسيطة، «وكلما قل شأن الشخص في الحكاية زاد حظه في ان يكون بقضه وقضيضه مثلا من امثله الواقع» وهذا بالمناسبة سمة من سمات الرواية كلها، اذ احصى كاتب هذه السطور اكثر من اربعين شخصية في الرواية اغلبهم باسماء واقلهم بالقاب او كنيات، وهو اداة من ادوات الرواية التي

جاءت تمثيلا موضوعيا لرؤيته، وبخاصة في القسم الثاني الذي قدم فيه الكاتب صورة للواقع الفلسطيني خلال سنتين أو ثلاث سنوات من ١٩٥٥-١٩٥٧، وتعتمد هذه الصورة على تجميع الملاحظات والتقديرات من خلال "عدسة شاهد العيان المقيد النظرة"، اذ اعتمد -بالاضافة الى عينه- على عين الشخصية الرئيسية في هذا القسم او الرواية في رصد ملامح الواقع الذي تجاوز قليلا الانفعال بهذا الواقع الى التفاعل معه، ولكنه فشل في خلق صيغة العمل المتشركة مع هذا الواقع وجاءت محاولته لخلق هذه الصيغة مفتعلة في نهاية الرواية تبشر بفشلها التي اوضحتها في السابق.

وهكذا جاء هذا القسم صورة قريبة مما سماه (ادوين مور) "بالوضع العام" ويعني به "الوضع الذي يجعل وحدة تصوير الرواية للحياة فوق التغيير، فنرى فيها صورة ممتدة للحياة ذات تصميم وذات دلالة تمكننا من رؤية الحياة كلية ممتدة»(٦)

ومن خلال الصورة او الرؤية السابقة، قدم تمثيلا موضوعيا بايجاد مجموعة من الاحداث والاشياء والمواقف لتصبح قاعدة من الخبرة للتعبير عنها(٧).

ان "عارف" احدى الشخصيات الرئيسية في الرواية تظل كما هي، شخصية سلبية وتحاول حرف زهدي باقناعه بعدم جدوى العمل الوطني والتضحية في سبيل المنفعة العامة، ويظل هكذا شخصية "بيرونية" «مترددة بين الاكتئاب والتمرد، وكأنها تعاني من سر في ماضيها (وهي كذلك) ينبعث منه الدمار لها وللاخرين، وهو مع ذلك لا يأس على شيء... وهذا البطل ثمرة للمادية البرجوازية الذي كان يشعر بانه مركز العالم»(٨) ولعل ما حل بالشعب الفلسطيني في الكويت ما يؤكد ذلك.

اما شخصية زهدي فقد اتضح لنا انها تجسيد «للترابط المنعكس بين الاحساس الداخلي وبين الموقف الخارجي، وهذا ملمح من الملامح التي تعكس اهتماما بالتمثيل الموضوعي»، استهواه العمل الوطني كمغامرة وكاد ان ينتهي بعد سلسلة من المعاناة والالم بنفس ما بدأ به والخروج من الصف الوطني لولا النفر من الشبان من الجامعة الامريكية والذي كشف الرواية عن احتمال وقوعه سواء اشاء الكاتب ام لم يشأ. او على اقل تقدير وقوع زهدي في شباك هذا النفر من الشبان المغامر.

من هنا لم يكن هناك بين "زهدي" وبين واقعه علاقة تفاعل متبادلة، وجاءت مجموعة المزعجات التي حاصر المؤلف بها بطله وحاول بها اقتحام وجوده لخلق الصيغة المشتركة مع واقعه غير مؤثرة فيه، وبدل ان نشهد تفاعلا جدليا، شهدنا رصدا من خلال المزعجات السابقة لردود افعال جاءت في النهاية ردود لا تمثل غير شخصية "زهدي" وكان الزمن في الرواية خارجي يرى من نقطة ثابتة خارج نفوس شخصيات الرواية.

وفي ضوء ما سبق فان هذه الرواية تقترب في رؤيتها واداتها من "الواقعية التسجيلية" المتأثرة "بالواقعية النقدية" وهي غير "الواقعية التسجيلية" التي حاول المؤلف استخلاص ملامحها من رواية اسعد الاسعد (ليل البنفسج) (٩)، انها واقعية حاولت ان تقدم تمثيلا موضوعيا للواقع الفلسطيني بعد ١٩٤٨، وذلك بالنفاذ المباشر في الحياة والواقع، ذلك النفاذ الذي يتقبل الاشياء كما تبدو لنا في الظاهر (١٠)

ولا يعني ما سبق التقليل من شأن الرواية او

التهجم عليها، وانما هو خلاف في وجهات النظر، رغم ان النقاد والباحثين يقللون من شأن هذا من الروايات وبخاصة بعد مرور وقت طويل على الفترة التي تتناولها الرواية، يقول محمد يوسف نجم: «ولا شك ان قيمة القصة تنحط بارتباطها بفترة معينة واقتصارها عليها، اذ ان كاتبها يعني في المقام الاول بالصدق الموضوعي، اكثر مما يعني بالصدق الفني.. والصدق الموضوعي لا يلبث ان يتداعى وينهار عندما يتطور المجتمع او بعد مرور جيل واحد على الاكثر»(١١)

ومع ذلك فان قارىء هذه الرواية سيخرج بعد قراءتها ولسان حاله يردد هذا المقتطف من تعليق لمكسيم غوركي على مسرحية (الخال فانيا) لانطون تشيخوف مع تغيير بعض الكلمات لتناسب الرواية جنسا ادبيا وموضوعا: «ليس المهم عنصر الالم والمعاناة في الرواية. المهم الجهاد والسعي الى الهدف. ابطال الدكتور العلم ضعفاء، لا قوى لديهم لتذليل المصاعب والعقبات، لكنهم ساعون الى وضع اساس الهدف. انهم لا يحلمون بل يعملون. يبدو تحقيق الهدف مستحيلا لكنهم لا يستسلمون. ليس لديهم وسائل لتذليل الواقع وتحقيق الهدف، لكنهم يريدون هذا»(١٢)

ولعل ما هي هذه العبارة من دلالات يشكل القيمة للرواية.

المصادر والمراجع

١- د. ابراهيم العلم. عينان على الكرمل.- القدس اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة، ١٩٨٩. ص٦. بكل الاشارات النصية هي الى هذه الطبقة، وفيما يلي سنكتفي بذكر ارقام الصفحات بين قوسين في مواضعه.

٢- د. محمد يوسف نجم. فن القصة.- بيروت: دار الثقافة، (د.ت.ن). ص١٠٤

٣- د. محمد مندور. الادب ومذاهبه.- القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر (د.ت.ن). ص٩٣.

٤- د. سيد البحراوي. «من اجل مضمون قومي للاشكال الفنية». مجلة ادب ونقد العدد ٤٢ (نوفمبر ١٩٨٨)

٥- د. السعيد الورقي. اتجاهات الرواية العربية المعاصرة.- القاهرة: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨١. ص٦١. نقلا عن ادوين مور: بناء الرواية(ترجمة ابراهيم الصيرفي).- القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦٥. ص ص ١١٣،١١٥.

٦- المرجع نفسه. ص١٠٩ نقلا عن المرجع نفسه ص ص ٩١،٩٢.

٧- المرجع نفسه ص١٠٩.

٨- المرجع نفسه ص٨٠.

٩- الدكتور ابراهيم العلم «الواقعية التسجيلية في رواية (ليل البنفسج) لاسعد الاسعد. مجلة الكاتب. العدد (١١٥)، السنة(١٠)، (تشرين الثاني ١٩٨٩).

١٠- د. السعيد الورقي. المرجع نفسه. ص٧٨

١١- د. محمد يوسف نجم. فن القصة. ص

١٢- انطون تشيخوف. الخال فانيا (ترجمة ابراهيم شكر).- بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩. ص ص ٥،٦.

فضاء الرؤيا والكلمات

دراسة في "نشيد البحر"

محمد مدحت اسعد

"نشيد البحر"، عنوان العمل الخامس للشاعر عبد الناصر صالح، مطولة شعرية جاءت بعد مخاض تجربة شعرية لقصائد قصيرة امتدت عبر اربع مجموعات، هي حسب الترتيب الزمني: "الفارس الذي قتل قبل المبارزة"، "داخل اللحظة الحاسمة"، "خارطة للفرح"، و"المجد ينحني أمامكم".

في "نشيد البحر"،اللغة تتحرك في ديناميكية حية، متوثبة، لها القدرة على امتلاك النفي والانتشار، واستكشاف تفاصيله ومكوناته، على سطحها يبرز التوتر وفي فضائها تضاد عابر، لا ينفجر الصراع ولا يترك خلفه ندباً ولا ينسف زمنها الماضي، إنما تمتد منه، تؤسس كياناً لها (حاضرها) المؤتلق ومستقبلها المنتظر، ينساب معها ضمن وعيها. وحين يطفو الفعل (الحدث)، الزمن الماضي -محاولة للذكرى، نلحظ أنه لا يتعدى كونه لقطة استحضار حالة من حالات التوتر والتضاد(الكشف) لا قيمة لها، لا أثر للثبات أو النفي كبروزٍ طاغٍ بفيم السطح ويلغي تفاعلها، الجملة الاخيرة محاولة للإلتفاف على فعل القصيدة وتطورها الزمني واثبات الممكن، كممكن جامد، مستكف بذاته واستبعاده من الحركة المفترضة له.

هل تحقق "نشيد البحر" ثبات الممكن كممكن اخير؟

لايوجد، هنا، جواب جاهز للرد على هذا السؤال، ولكننا نستطيع أن نلتمس الاجابة من خلال الاسئلة التي يطرحها النص الشعري للخروج من حالة التلكوء أو التمحور أو من خلال الرمز الهيولي الذي يخرج من المسمّاى الواحدة الى التعددية والاشياء، أو من خلال الصوت والصدى وأمتداد اللغة الشعرية الى ابعد من معناها. أو من خلال التضاد الذي يبرز الهوة بين ثباتين في زمنين ممتدين، القائم وحصاره وامتداد عناصره الأخطبوطية في الزمن الماضي أو ما يسمى بالثبات والممكن الذي هو حالة القائم الجديدة، الذي هو ثبات ايضا. كل تلك العناصر، اقصد تلك الحالات، هي المكونة الأصيلة للممكن الأخير، مجال دراستنا، هذه.

البداية ستكون من جملة النص المحورية التي رأينا أنها الجملة الأم، والتي يمكن أن تكون رافد المضمون للمطولة الشعرية، وباعتبارها تتكرر في اكثر من مكان في المطولة الشعرية نفسها.

"فكَم قَتَلوك
لكي يُسكتوكْ
وكَمْ صَلبوكَ
لكي يُرهبوكْ
وكَمْ سَجَنوكَ
وكَمْ أبعدوكْ
ولكنّ جوهَركَ الحرّ لم يتحوّل .)

إنها تلخّص الحدث، وتكسر واقع الاغتراب وصيرورة العذاب الدائم، تلخّص صور القائم في كثافة شديدة، (القتل، الصلب، السجن، الابعاد) دلالات القائم القاتلة التي تلغي حركة الممكن نحو الانتشار، ألقتل محاولة للتخلص من الصوت والحركة، الصلب محاولة لبث الخوف والرعب والانكماش على الذات. السجن: البقاء ضمن دائرة مغلقة، حصار مكاني وداخلي. الابعاد، بحد ذاته، إنتصار على كل الحالات السابقة، واثبات عقمها وهو النتيجة الاولى التي تسبق النتيجة الاخيرة الممثّلة «ولكن جوهرك الحر لم يتحول"، هنا تبرز الهزيمة المضادة التي تلفظ بعيدا كل صور القائم السابقة (القتل، الصلب، السجن، الابعاد) وتنفي ثباتها وانغلاقها».

هذا الفرد/ الكُلّ، نشيد يصعد في عمق النشيد، يُسقط حتمية القائم وبقائه، يبعثره والنشيد هو الفضاء الرّحب، الاوسع، لا مجال لتلك البؤر الشائكة التي حاولت وتحاول رصد سببية التواصل المستمر والتي بدورها تُفقد القائم ابعاده وتفككها، لتكوّن نتيجة واحدة مشتهاة، مرتقبة، بعيدة عن عيون الغزاة، لا تستطيع الوصول اليها، وقريبة جدا من تلك الكائنات الجميلة الضعيفة (النوارس):

« هو البحرُ
بوّابةُ الماءِ والملحِ
آخرُ ما تستطيعُ الوصول إليهِ عيونُ الغزاةِ
وأوّل ما تستطيع الدخولَ إليه النوارسُ
والباخراتُ التي تتزيّنُ بالأخضرِ الغُرِ
والألوية».

عناصر البحر الايجابية هي التي تسيطر على النص وتشكل الحاجز العميق حول الممكن الذي يتبلور منذ البداية، وتحجب عن النص ما يسمى بغيوم الممكن، وهي عناصر البحر السلبية (المد، والموج، ودورانه) والتي تشكل التضاد والتوتّر. جملة «آخر ما تستطيع الوصول اليه عيونُ الغزاة» جملة في حقيقتها دالة على الممكن، كون أنّ «آخر ما» هي التي

تحبط التوتر وتسد الثغرات الناشئة عن وجود امكانية الحصار وإبطال تلك الفاعلية المحتفل بها في النص ألا وهي:- أن البحر قد تخلّص من سلبياته.

هكذا التضاد يسحق الشك، التباين المريب، يسجل احتفالية الأنتصار. و(الثبات) ليس هو الحالة الأنغلاقية، بل إرساء لعناصر الممكن، بالضعف الذي يتقدم، والبطش والقوة والوصول الى أي مكان بالتحقق الذي قد يتأخر.

ها هي النوارسُ أول الواصلين- الضعيف- القوي

عيون الغزاة آخر الواصلين- القويّ- الضعيف.

ثم يتحرك النشيد في صوفية عالية، صوته يبدأ خافتاً واثقاً من التمدد والانتشار.

«يساورك العشق منذ الطفولة للبحر، حتى غدوتَ بيارقَهُ العالياتِ وأمواجهُ السابحاتِ ورُبّانَهُ في الحروب التي تتجدّدُ، فارسهُ العربيّ الوحيدَ، وأنتَ امتداد النخيل على جبهة الصحراء، انتشار الكواكب حول ألسماء"، ثم يصعد الصوت بوثوقيّة تامة، لا تردد، او تقوقع، انما طيران في فضاء ممتد».

«يا أيّها المترجّل في البحر وحدكَ، هذي السماء مسربلةٌ بالنجوم التي تعصم العاشقينَ من الموتِ، ترسل أعيُنها باتجاهك، ترفع احلامها باتجاهك فاطْلِقْ عنانك»، نلاحظ كيف تسيطر جملة التوازي النحوي على النص مما يؤكد إضافة اخرى لتلك الوثوقيّة ثباتهاالأخير:

« تُرسلُ أعيُنَها باتجاهكَ

تَرفعُ أحلامَها باتجاهكَ».

ينتقل النص الشعري الى ضمير آخر (أنت)، لكن هذه النقلة لا تَلغي الأمتداد المرتقب أصلاً للممكن، إنما تعطيه شحنة دافقة، دافعة تتمحور حول جملة محورية في النص وهي شبكة الصور الشعرية.

«أنت»، هذا الضمير الجديد، الواضح، هو حركة الممكن الجديدة، الذي يصبح الأنا الوحيد، الفاعل، المسيطر على اجواء النص وكل الصور الشعرية المتعاقبة، هو عبارة عن بؤّر توضيحية مكثفة، تكشف عن الحالة الهيولية الغامضة. الصفات التي اسبغت على «أنت» الضمير، هي الحصن، المتراس، «بيارقَهُ العالياتِ»، أمواجه السابحات، فارسه العربي الوحيد، إمتداد النخيل انتشار الكواكب، إمتداد المكان، إشتداد الزمان».

« يحاصركَ الليلُ أنى ذَهَبْتَ

يُحاصركَ الموتُ أنى رَحَلْتَ

يُحاصرك الرّيحُ

والشمسُ مغلولةٌ في المغيبِ

وهذا الفضاءُ خرائطُ للقهرِ

والألمِ المُنتَشر

وها أنتَ تركضُ نحو دمائكَ

قلبُكَ بوصلةٌ للسفر.

ووجهكَ مفتاح هذي الحياة التي تردهي

بثيابِ القدَر».

للوهلة الأولى، قد يصطدم القاريء بهذا النّص، خاصة، عندما يعرف أن علامات القائم الحقيقية مسيطرة وغير خاضعة للتفتت، وتشحن أجواء النص برائحة الكآبة.

أما بعد التمعن، سنكتشف أن علامات القائم ما هي إلاّ صورة هشة (الليل الموت،الريح،الألم) غيوم ليست داكنة، لا قدرة لها على التفشّي وإسقاط النص كجزء من واقعها، وإنما هي امام علامات الممكن، مرحلة مضت، إندثرت، ما دام الممكن يسيطر على أجواء النّص.

"ها أنتَ تركضُ نحو دمائكَ

قلبكَ بوصلةُ للسفر

ووجهكَ مفتاحُ هذي الحياة التي تَزدهي بثياب القدر."

الضمير "أنت"،هو المفتاح الحقيقي للنص، هو الحالة التي تبث وتنشر الحركة، نلاحظ، في الحمل الأولى المحاطة بالحصار، يحاصرك...الخ .. أن الضمير غائب وليس له حضور قطعي سوى الحركة المحاصرة. أما بعد "ها انت تركض نحو دمائك، ووجهك مفتاح هذي الحياة التي تزدهي بثياب القدر"، تنقلب الصورة وتخرج من الحصار الهش، الى الامل والرؤية، ثم الرغبة العارمة في إلغاء نمطيّة الحصار والخروج من تلك الحالة كلياً.

"تزدهي" الفعل المضارع يقي النص من الزلزلة والتدميرية، هو الاقدر على بقاء الممكن دائب الحركة في الفضاء، بعيداً عن السطح والملامسة.

النص التالي المتعاقب، دليلنا على القول السابق:

«تعالَيتَ فوقَ الأناشيدِ والخُطَبِ المُنتقاةِ

من المعجمِ اللّغويّ

والحاكم الأجنبيّ

فكم قَتَلوك....»...الخ

«تعاليتَ»، الفعل المُفرد والوحيد، يلغي الإحتكاك والملامسة، والانكسار الحقيقي والفاعل في النص يبدأ بعد «لكن»، و«لكن جوهرك الحرّ لم يتحول».

التحوّل: هو الأنحراف عن الموازاة وإسقاط النص ضمن بؤر الملامسة والسطح والأنغلاق.

إذن، ما قيمة التوتر والصراع والتضاد الذي ذكرناه في البداية «كحالة من حالات القائم»؟ ألا وهو الحصار، ما دامت الصورة الحقيقية للممكن لم تهتزّ والجوهر لم يتحول. وعكسها أن نتيجة الصراع، أبرزت متانة علامات الممكن وحركتها ومقاومتها الدافعة.

في النّصيْن السابقيْن، إعتمد الشاعر، وبشكل كبير، على جمل التوازي النحّوي، في الحالتيْن حالة سيطرة القائم الهشّة على النص، مثل:

يحاصرك الليلُ أنى ذَهَبْتْ

يحاصركَ الموتُ أنى رَحَلْتْ

وحالة الممكن القوي:

« قلبكَ بوصلةُ للسفر

ووجهكَ مفتاح هذي الحياة»... وأمثلة أخرى:

«عرس الفراشات في الحقلِ، صوت العصافير في العُشِ،

غرغرةُ الطفل في المهد».

وكذلك الامثلة التالية:

« أتذكر آخرَ موتٍ أعدوهُ لَكْ

أتذكر أولَ مَنْ قَتَلَكْ؟

-وأذكرُ يافا وبيروتْ

هل تتوقفُ عند حدودِ دمائكَ؟

- لن أتوقف.حينَ أموتْ

أيَنْبُتُ في الأرضِ عشبُ الولادةِ

- يَنْبتُ في الأرضِ عشبُ الحياة الجديدةِ

تَنْشَطر الأرضُ

تخرجُ منها الفُصولُ/ الجذورُ/ النهارُ/ الأجنّةُ

فابتهلي يا رمالَ الشطوطِ

ويا زهراتُ المروجِ

ويا مدناً حالمة».

أين تقف حدود الذكرى؟ أهيَ صوت الماضي، تكشف عن حالته التي كانت؟ ام هي كشف وحفز للإنطلاق ومراجعة النفس قبل الغوص في عمق التجربة وتكون مرآة تضيء أبعاد الحالة الجديدة، سنلاحظ أن العبارة الأخيرة هي امتداد زمني لحركة الممكن بين زمنيْن: الماضي ولغته الوحيدة التي

تعني الثبات. الحاضر/ المستقبل، الذي لا يقف عند حدود الثبات، إنما يتجاوزه الى حركية شاملة تخرج من الصيغ المقررة الى صيغ الجمع (الممكن صيغة جمعيّة)

الأنكسار يبدأ لحظة دخول «لن أتوقف حين اموت». هنا، بداية التجاوز لثباب القائم، ويتجلى ذلك في الحركة التصاعدية التي تلغي صورة الثبات في التوقف، بل وتتجاوز أعتى علامات القائم وأكثرها امتدادا وتشعبا، ألا وهي الموت، ومع تشرّخ هذه العلامة ووهنها، يتحرك الممكن في رسم معالمه الجديدة اللاّمنتهية واللامحدودة، ودون الدّخول في التفاصيل وتفسير أبعادها، مثل:

«ينبت في الأرض عشب الحياةِ الجديدة، تنشطر الأرض، تخرج منها الفصولُ، الجذورُ، النهارُ، الأجنّةُ»، ثم مرحلة الممكن الأسمى والتي تتجلى في الأبتهال.

«فابتهلي يا رمال الشطوطِ، ويا زهرات المروجِ، يا مدناً حالمة».

الشاعر، يعي جيدا مرحلة السقوط وهاجسها، لكنه يقنّنها ويحتويها ولا يريدها سوى صدى، إشارات ترمز الى واقع قد بدأ ينحلّ، تداعيات لا قيمة لها، ذات علاقة أحادية، بُعدها هشّ، ليست لها قدرة على الإنتشار، إنما هي متقوقعة ومتحوصلة حول نفسها

هكذا نرى صورة القائم، في هذه القصيدة الطويلة، القصيدة التي تترك خلفها الواقع مُشَيّئاً كما عرفناهُ في مجموعة عبد الناصر صالح الرابعة، والتي تؤكد كَسْر حركية القائم وتهشيم أبعاد صوره:

« تعالَ، فانّ النهارَ تأخرَ عن وقتهِ
والليالي تزوّدُ أحلامنا بالرّحيلِ
وتشربُ نخبَ جداراتنا.
تعالَ لنقرأ الأرضِ قرآنها
للصباحِ أناشيدهُ
للبنادقِ طلقتها الحاسمة.
تعالَ
سينفجرُ الغيمُ
تكشف كلّ الغرائز اسرارَها
تكشفُ الأرضُ زنبقَها
والرّياحُ انفعالاتها
والطيورُ مناسكَها الدائمة»

النص هنا، يبرز مستويين -المستوى الاول: مستوى الانتظار والترقب، والمستوى الثاني: ما يسمى بتأكيدية الحضور والانتشار.

جملة «والليالي تزود أحلامنا»، هي الجملة المحورية في المستوى الأول، وهي السبب في تأخر النهار، وهي الحاجز الذي يمنع انتقال الصوت الى الطرف الاخر، المقصود بالحركة الأولى «تعال»، التي تعنى كسر حدّة الانتظار، ومن ثمّ التململ وتوقع الانتشار واستحالة البقاء ضمن واقعها. وفي الحركة الثانية، تحتل الحواجز ويصبح هناك فسحةً للتحرك عبر المدى والفضاء، وتتخلخل ثغرات القائم وثباته:

(الليّالي تزوّد أحلامنا بالرّحيل)، وتبدأ خيوط جديدة تتشابك بصورٍ زاهية:

مشرقة جديدة «للصباح أناشيدهُ، للأرض قرآنها».

انتشار الصور السابقة يخلق توتراً، علاقة ضدّيةً مع تأخ النهار ومع الليالي التي تزّود أحلامنا بالرحيل. لكن «تعال»، الحركة الثالثة تكشف عن واقع جديدة يكسر الواقع السابق (الأول) ويلغيه، ويمتد مع الواقع الثاني ويبلوره من خلال الحسم، وتكشف عن التتابع الصوري السريع المتعاقب،

«للأرض زنبقها، للرياحِ انفعالاتها، للطيور مناسكها».

الرؤيا، عند عبد الناصر صالح، تنطلق من مسافة السؤال وامتداده الذي يشكّل وباستمرار، محور التمدد والانطلاق بوعي تجريبي وحَدْسي. والأسئلة، جغرافية تحقّق استقرار النّص، وتخلق علاقات التوازي بين ما هو سابق يتجاوزه النّص الشعري ويرفضه. والآخر طموح طاغٍ يتمثّل بالأحاطة والشمولية لما هو قادم. أعود إلى السؤال الذي طرحتهُ في بداية الدراسة، هل تحقّق "نشيد" البحر الممكن، كممكن أخير؟

من خلال التفاعل مع النص، نلحظ انكسار مرحلة الوعي الضدّي وإثبات عقمها، ونلحظ أن ولادة النّص الشعري جاءت في مرحلة حاسمة تكاد تتبلور في مشروع الأستقلال، وخلق البُنية النّاشطة لمؤسسات الدولة الفلسطينية.

«يوميات سراب عفان» رواية جديدة لجبرا ابراهيم جبرا

يكاد الخيط الذي يفصل بين الحلم والواقع ان يكون مرئيا في رواية جبرا ابراهيم جبرا الجديدة «يوميات سراب عفان». فمنذ الاسطر الاولى للرواية تخبرنا البطلة سراب انها تتخذ خدينة لها باسم رندة الجوزي تحملها الامها واحلامها في نسيج تخييلي روائي. وسراب كما لا بد ان نعرف تحاول التخلص من ازدواجية الواقع- الوهم بممارسة الكتابة.

وهي تكتب تقريبا في كل مكان، في المكتب والبيت وغرفة النوم. وغالبا ما تخلط بين الادب التخييلي والمذكرات، بل انها لعبت مع القارىء لعبة لطيفة عندما راحت تكتب نوعين من المذكرات، حقيقي ووهمي.

ولانها لا تريد ان تخدع احدا، فقد سجلت ايا من هاتين الكتابتين الوهم وايها الواقع.

هي لم تبدأ لعبتها الغريبة هذه الا بعد ان قرأت الرواية الاخيرة لكاتبها المفضل نائل عمران الذي ستكتشف سراب انها تريد ان تحبه، بيد ان حبها ليس من النوع المألوف. انه حب عنيف قاس وكثير التأمل في الذات.

وستثبت لنا سراب عفان انها امرأة غير عادية، عندما تصر على ان تمازج بين واقعها وخيالها، اشبه بممثلة تقمصت دورا على خشبة المسرح، وخرجت الى الطريق وهي مستمرة في دورها الى ان تحول وهمها الى حقيقة عندما تقدم على اقتحام عالم نائل عمران الشخصي والروائي، لتقدم لنا واحدة من اجمل قصص الحب التي قرأناها في اللغة العربية.

الا انها ما ان تطمئن الى حب نائل لها حتى ترمي به الى مغامرة خطرة ويبدو ان الحب كما تراه سراب لا بد ان يكون مغامرة في اكثر من اتجاه اذا كانت تريد خلاصا لنفسها ولغيرها ولا بد اذن من ان تستفيد من الطاقة التي يبثها فيها الحب في ممارسة اكثر اهمية، فنراها وقد رمت بنفسها في احضان الخطر الجميل عندما تقرر الانخراط في صفوف الثورة الفلسطينية.

ونائل عمران، الارمل منذ سنوات والذي يعيش في عالم زوجته الذي تنميه وترعاه اخته العانس، نائل هذا سيذهل حتى الالم امام حركة في سراب من طاقة هائلة وحيوية اخضعت العقل والجسد لارادتها تحقيقا لانسانيتها وحرية قرارها.

«سراب عفان» -ولعل في اسمها من الدلالة ما يكفي- اضافة الى حقيقية يقدمها جبرا ابراهيم جبرا الى ثلة الشخصيات النسائية المتميزة التي يجيد جبرا خلقها وتصويرها.

الرواية صدرت مؤخرا عن دار الاداب ببيروت، في ٢٧٨ صفحة من القطع المتوسط.

خربشات مشاغب

تملكتني الرغبة في العودة للأصول.. ومن الأصل وجدت الكلمة، ومن الكلمة ما قتلت صاحبها.. ومن الاصحاب من قتلتهم كلماتي.. والكلمة قالت ذات يوم في تراثنا "اقلع الضرس واقلع وجعه معه".. استهوتني هذه الكلمات ووجدت فيها حلاً لمعضلة أرقتني زمناً طويلاً فكثيرا من الاضراس ما أوجعتني ولم اجد الحل لأنهاء هذا الألم فقررت هذا الصباح أن أجعل من هذا المثل شعاري.. طالبتني زوجتي بأن اشتري بعض حاجيات البيت فعرفت بأن هذا أول ضرس يوجعني وقررت قلعه ففعلت.. واجهتني ابنتي بابتسامتها الحلوه تطلب مني ثمن كراريس المدرسة فآلمني هذا الضرس فقلعته.. خرجت الى الشارع فقابلني صاحب البقالة مطالبا اياي بديونه وبدون تردد وجدت نفسي اقلع هذا الضرس ايضا... وعندما وصلت عملي متأخراً قليلاً بسبب ازمة المواصلات واجهني صاحب المكتب "بكشرة" مستفسرة عن سبب التأخير، ودون أن ينبس بكلمة وجدت نفسي أهجم عليه وأخلص من ضرس آخر وفي المساء عندما جلست مع رفاق لي نتناقش بهموم الناس العامة منها والخاصة.. وعندما بدأالمتكرش يلقي علينا محاضرته في السياسة.. وعندما بدأ الجميع يطأطىء رأسه منصتا لمواعظه متابعين حركات يديه يمينا ويساراً نعيش أحلامه المشروعة وغير المشروعة.. ونحلم معه بما سوف نبني وما سوف ندمر.. ونغني له أغنية البعث والبقاء.. ونمد يدينا له مطالبين بركاته.. ونطلب منه الأستزادة والأستنارة والأستشارة.. لا أعرف ما الذي جرى.. وجدت نفسي أهجم عليه.. كسرت كل أضراسي وتمنيت لو كان لي ما أستزيد به من الأضراس كي احطمها.. خرجت من هناك بلا أضراس فوجدت ابتسامتي اتسعت.

خاتمة:-

عاش وحيداً

وديعاً

هادئاً

ولكن.. عندما مات

مات انفجاراً

مشاغب

بطاقة لعيد قادم

على ظهر الخيل

على ظهر الخيل بيعلى صوت الشبابة
على ظهر الخيل في عروسين وفي سيفين
وشمس الظل لهابة
على ظهر الخيل رحم خضرة نبع صافي
على ظهر الخيل رحم خضرة نبع صافي
تقدي النور والخضرة.
في شياطين وفي سلاطين وفي سكاكين على بوابه
تحط الشوك في دربه وصخرة كبيرة على قلبه
تغطي المرج بالعتمة وتسرق ضيّ احبابه
ويطل الزين باحجاره وتسير في الجو دوارة
قمر يضوي قمر يضوي ويفرش نوره بالحارة
في كفه وتر مشدود يصوب سهمه على الاغراب
بعيونه لهب لجدود ومن جرحه بيضوي سراج
مع الحراس في المتراس وحجارة لكل الناس

شعر: وسيم الكردي
الحان: وغناء فرقة الفنون الشعبية
من شريط مرج بن عامر

حكاية اخترعتها

نجلاء شهوان

كلما بدأت بكتابة احدى رسائلي اليك، اشعر بانني اكتبها لتمثال نحته انا، لاكذوبة اخترعتها لأحمي قلبي من فشل اخافه واشعر كأنني اكتب لنفسي لاقنعها بحبك، وبحكايات اخترعتها عنك.

... للمرة الاولى اعترف بانني اريد لحبك ان يبقى سر حياتي، حتى انت، لا اتمنى ان تعرفه.. اريد ان استمتع بلعبة الحلم، وان اعرف الحب دون ان تدميني اشواكه.

.. واخاف كل يوم ان تكتشف حقيقة عواطفي، فتقترب مني اكثر، واكتشف اكثر... اخاف ان يسقط قناع المثالية الذي رسمته لك، فيتحول الحلم الى كابوس، وافتقدك. كأنني جعلتك لعبتي المفضلة، فصلت لك الميزات التي أحبها في الرجل... اختلفت الخلافات التي اعرف حلها مسبقا، واقنعت نفسي بانك الحب الابدي الدائم، الذي يقع في شرك الواقع والفشل...

... كم استمتعت بخلق مواقف بيننا لم تمر الا في صحراء خيالي.. كم اغمضت عيني على صورتك وحولتك الى فارس يأتي على حصان ابيض، ويحملني الى واحة حبه.

كل هذه الاحلام، كيف أقبل ان تنتهي، رغم حاجتي الى وجودك الحقيقي بجانبي؟... كيف اقبل ان لا تعود حبيبي اذا عرفتك اكثر؟

لقد اصبحت اهرب الى وحدتي لانك تسكن فيها، واهرب الى احلامي، لانك حلمي الوحيد.

... كم من السعادة نجد في الاحلام، وكم من خيبات الامل تصيبنا حين تتحقق... لذلك كنت اهرب من موقف يجمعنا على انفراد، دون ضجيج الناس، ولا ضحكات اللامبالاة من الآخرين... كنت اهرب لانني اعرف بانك لو نظرت الى عيني مرة، لاكتشفت الحب الكبير.

... ها قد عدت للكتابة الى نفسي لاقنعها بجمال استمرار الحلم، وقيمة الهرب من الواقع.

اكتب لنفسي لانك لا تملك قراءة رسائل الحب، ولا تملك الرغبة بالتعلق بامرأة واحدة دون سواها، ولانك لا زلت مجرد حلم في خيالي... فكيف اكتب لك، وهل يقرأ الحلم؟

فن

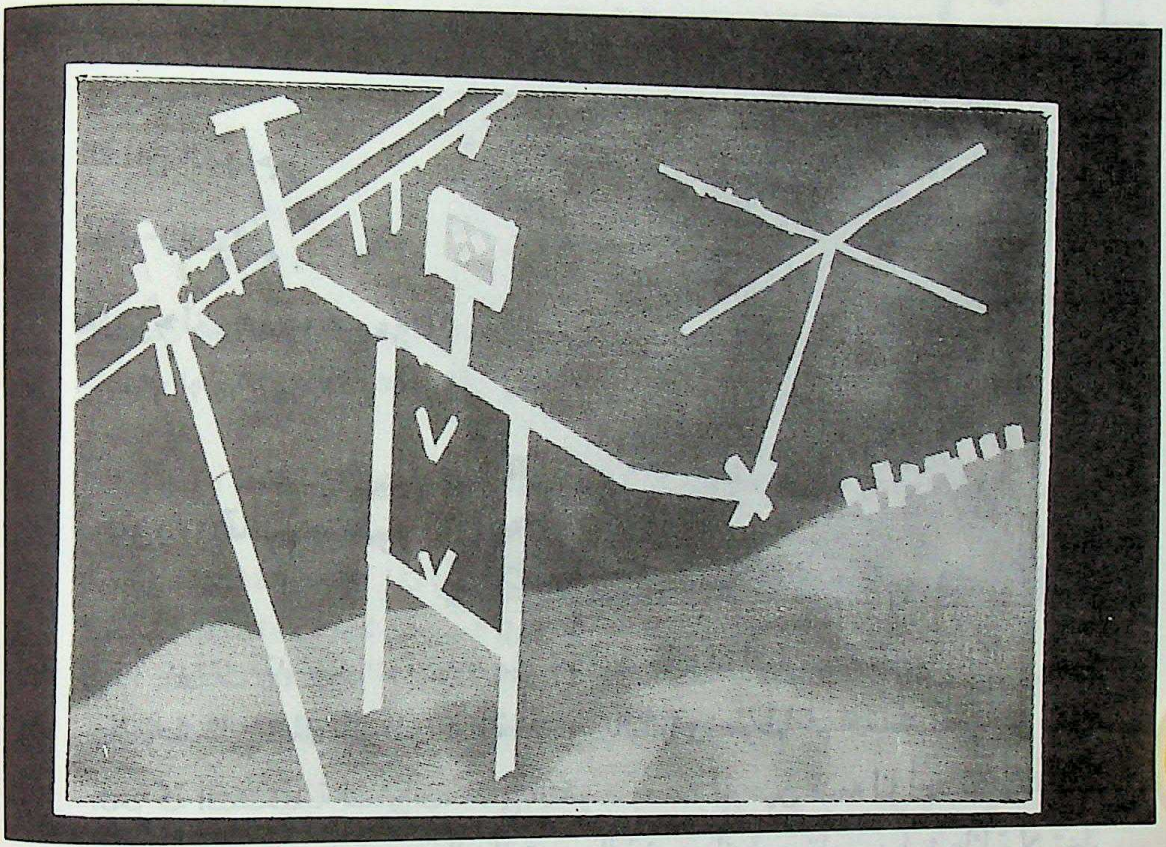
الفنان المهاجر
صقر القتيل .
هل رحلت همومه معه؟!

حاوره: قاسم منصور

عرفته منذ سنوات بعيدة، من خلال لوحاته القادمة من ازقة جباليا كانت هويته مطبوعة على تلك اللوحات الفنية، مميزة بالوانها وخطوطها ثم افتقدته، غاب عن ساحة الحركة التشكيلية لسنوات، حتى التقيت به صدفة حين قدمه لنا أحد الأصدقاء.. الفنان صقر القتيل ابن جباليا المقيم حاليا في هولندا.. قادم بزيارة عائلية لا تخلو من العمل لبضع أسابيع.. كانت فرصة أن نلتقي به ونتعرف عليه، أخباره الفنية أين وصلت؟ هل ما زال يحمل ريشته يفجر فيها مكنوناته؟ أم جرته الحياة واعبائها وهمومها للبحث عن "لقمه العيش" فتخلى عن تلك الريشة؟ ما الذي عمله في هذه الغربة؟ وبماذا يفكر؟ كل هذه التساؤلات تفجرت مرة واحدة تتسابق على شفتي قبل ان افكر بها.. وجلس هائما قبالتي يجيب بهدوء عله اكتسبه من هذه الغربة.. دردشة وثقنا جزءاً منها وتركنا الباقي لحوار شخصي بيني وبينه..

بعض ما قيل في هذا الحوار:-

* ولد في مخيم الامعري عام ١٩٥٩، ودرس الفن بالممارسة. أقام معرض شخصي في جامعة بيرزيت عام ١٩٨٥، وشارك في عدة معارض لفناني الارض المحتلة. عضو في رابطة الفنانين التشكيليين ويقيم حاليا في هولندا



•الفنان الفلسطيني صقر القتيل.. فنان افتقدته صالات عرض الفن التشكيلي منذ مدة.. اين انت وماذا تعمل ؟

- انني الآن ومنذ ثلاث سنوات اقيم في هولندا، متزوج وأعمل هناك.. وما زلت ارسم.. وقد حضرت في زيارة عائلية للاهل والاصدقاء.. الا أن هذه الزيارة تحمل في طياتها العمل أيضا، فأنا بدوري اقوم بالتنسيق بين الفنانين الفلسطينيين والاسرائيليين من أجل أقامة معرض مشترك في كل من بلجيكا وهولندا والمانيا. وأمل أن أوفق في هذه المهمة.

• بعد ثلاث سنوات أقامة في هولندا كيف تأثرت في هذا الواقع الجديد على المستوى الفني؟

- إن خروجي من الوطن كان له ايجابيات اكثر من السلبيات، فهو يوسع أفق اطلاع الفنان على تطور الفن

التشكيلي العالمي. وان كان شعبنا يقود هنا انتفاضة تحررية فهناك انتفاضة تشكيلية عالمية حيث الخروج من العمل التقليدي الى الانساني يرتفع بالمستوى الابداعي والثقافي في العمل الفني، لان المشاهد هناك لا يتعامل مع الموضوع بشكل اساسي، وانما مع المادة والمستوى الابداعي والابتكاري في اللوحة، وهو ينظر الى اللوحة بتجرد بغض النظر عن جنسيت الفنان، وكذلك فان حياة الفنان هناك تجريدية ورسمية اكثر حيث يرفع عنك التأثير والضغط فيعطيك انطلاقة اكبر، اما بالنسبة للفنان الفلسطيني في الخارج فانه اذا استطاع ان يصل للجمهور بفنه بعيدا عن الموضوعة السياسية فان ذلك يعود بالفائدة على القضية الفلسطينية، ولذلك فانني انصح الفنان الفلسطيني بالابتعاد عن الشعار في اللوحة وان يعرضوا اعمالا تضاهي في حداثتها الفن العالمي، وان لا يتقيد بالشكل الكلاسيكي للوحة، فحتى الفنان الذي تقيد بالفلكلور بامكانه ان يطور هذا الفن ويرتقي به ليضاهي العمل الفني العالمي.

*** هل هناك قضايا خاصة يبحثها الفن التشكيلي؟**

- هناك قضايا اجتماعية وسياسية لها جهاتها المختصة التي تبحثها ولكن هذه القضايا ليست هم الفنان، وانا مع ذلك إذ لا يوجد فنان حرر وطن من خلال لوحته!! ولا فنان أحيا التراث من خلال لوحة!!غالبا ما يكون الانسان له قضاياه الخاصة التي قد تنعكس على حياته بغض النظر عن قوميته وغالبا يتعامل الفنان هناك مع الجمال المجرد في اللوحة ويبحث الفنان دائما عن آخر التطورات في الفن التشكيلي ويبحث عن التبسيط والابداع.

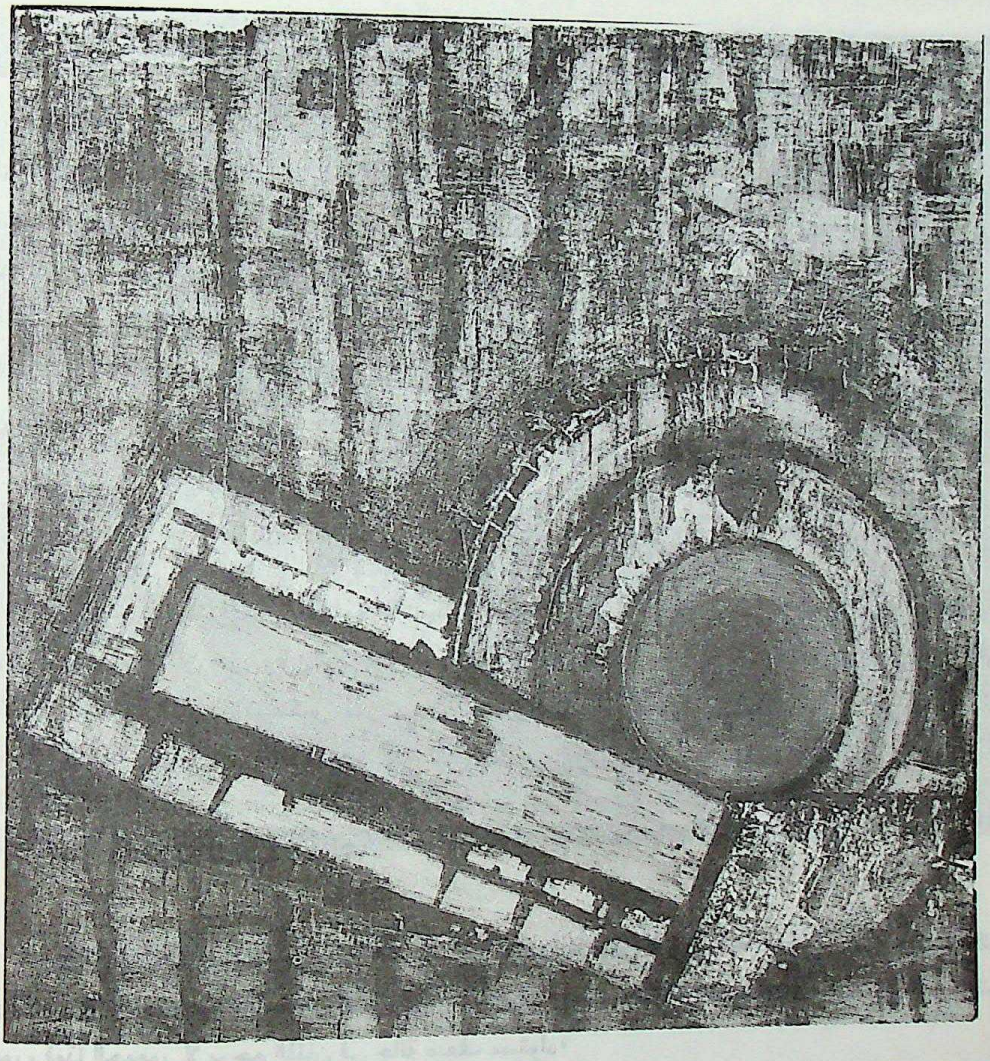
*** ما هي نشاطاتك الفنية هناك؟**

- في البداية كنت ارسم ولكن اتخوف من عرض اعمالي سواء في عروض خاصة أو جماعية. ويعود ذلك لعدم المعرفة بسوق الفن والمستوى الفني المعروض، فالفنان إن لم يكن واثق من مستوى فنه "حرام" ان يعرضه على الجمهور، فهذا الجمهور لا يرحم الفنان في حالة ضعف مستواه.

فيما بعد انجزت عدة معارض اولها كان معرض "الراي" في امستردام، ثم عرضت في غاليري ارتشوب هيلمونت في مدينة هيلمونت أما الأخير فكان في شهر حزيران ٩٢ غاليري تموز في (المركز الثقافي العربي) في بروكسل (بلجيكا) بالاشتراك مع ثلاثة فنانين من العراق والمغرب، والمعرض كان ناجحاً ومستواه جيد.

*** أين يقف الفنان الفلسطيني من الفنانين العرب هناك؟**

- في هولندا هناك فنان فلسطيني آخر (جمال خميس) من الاردن ولكن يوجد عدد اكبر من الفنانين العرب وكلهم على مستوى فني ممتاز، هناك مستويات متفاوتة. فمنهم مستواهم اعلى من مستوى الفنانيين الفلسطينيين



في الداخل، ولكن ايضا هناك فنانون فلسطينيون هنا مستوياتهم تضاهي المستويات العالمية رغم الصعوبات التي يواجهها الفنان الفلسطيني.

• ما هي مشاريعك في المستقبل القريب؟

- انني احضر الآن من اجل معرض فردي في غاليري تموز-بلجيكا وكذلك هناك معرض دولي في شهر تشرين الثاني في هولندا تشرف عليه مؤسسة الهجرة. اما في العام القادم فهناك تحضير لمعرض مشترك من

الداخل والخارج وفنانين اسرائيليين في بلجيكا.

* لقد اتيحت لك الفرصة للقاء من جديد مع الفن الفلسطيني في الداخل من خلال مشاهدتك للمعرض التشكيلي في مهرجان القدس الشريف.. ما هي انطباعاتك عن الفن التشكيلي الفلسطيني في الداخل بعد انقطاع ثلاث سنوات عنه؟(- حسب رايي هناك ملاحظتين الاولى ايجابية وهو ان هناك اسماء كثيرة من الفنانين الجدد، والمدهش ان لديهم مستوى عال يؤهلهم للمواصلة والاستمرارية في التحصيل على المستوى العالمي وان كنت لا اذكر اسماءهم الآن.

أما الملاحظة السلبية فهي التكرارية في المواضيع المطروحة في اللوحة حيث انها غير مؤهلة للعرض في مقهى من المقاهي الفنية في اوروبا. وآن الاوان للبحث عن التجديد والابتكار في الموضوع.

*** ماذا تود ان تقول للفنان الفلسطيني؟**

- اتمنى لهم المواصلة والتحرر، واحرض الفنان الفلسطيني على انتفاضة من نوع جديد، انتفاضة فنية تحرره من حيث الموضوع والمادة حتى يستطيع ان يدخل مرحلة جديدة من تطور الحركة التشكيلية. وعليه التوجه الى الريشة والمادة لينطلق بانتفاضة جديدة اكثر تحرراً وتلقائية.

في النهاية شكرته، طويت اوراقي، واستكملت حواري معه في بعض هذه المقولات.

الفهرس الموجز لمخطوطات علال الفاسي

صدر عن مؤسسة علال الفاسي بالرباط الجزء الاول من فهرس يشمل المخطوطات والكتب التي تتضمنها خزائن الزعيم السياسي والمفكر المغربي الراحل علال الفاسي احد القادة التاريخيين للحركة الوطنية بالمغرب.

جمع الفهرس وبوبه عبد الرحمن بن العربي الحريشي وهذا هو الجزء الاول من اربعة اجزاء ستصدر تباعا للتعريف بالمصادر التي اسهمت في بلورة فكر علال الفاسي.

يقع الجزء الاول من الفهرس في ٤٤٦ صفحة من القطع الكبير ويحتوي على ابواب شملت حصرا لعناوين الكتب والمخطوطات في مجالات عديدة منها السيرة النبوية والانساب والتراجم والتاريخ والرحلات والطب والصيدلة والرياضيات والسياسة والفلاحة و«الكنانيش» وهي مجموعة من الرسائل باقلام بعض العلماء.

ويعتبر علال الفاسي من الرواد الاوائل من المثقفين الذين ناضلوا ضد الاستعمار الفرنسي من اجل تحرير المغرب كما شارك وساهم بانتاجاته الفكرية في مرحلة ما بعد الاستقلال (عام ١٩٥٦) داعيا الى بناء مجتمع مدني عصري مع المحافظة على التراث الثقافي العربي- الاسلامي. وقد توفي عام ١٩٧٤ بعد ان تزعم حزب الاستقلال لاكثر من عقدين.

من السارق ؟!

جمال بنورة

عندما خرج من البيت كان يحس بالغضب الشديد، فلم يتعود أبداً أن تصرخ فيه زوجته، وإذا صدف أن حدث مثل هذا، ونادراً جداً ما حدث... فقد كانت تعرف مسبقا ماذا سيكون عليه رد فعله... ولذلك تجنبت في معظم حياتها أن تثير غضبه أو أن تتسبب في تكدير مزاجه... ولكنها في هذه الايام وجدت الفرصة مؤاتية "لتشفي غلها" فيه... وكأنها كانت تنتظر مثل هذه الفرصة بعد ما لاحظته من ضعفه ورقة طبعه، فقد أثقلته السنون والهموم ورققت قلبه الايام بعد كل ما حدث له، ولم يعد قادراً أو راغبا في مواجهة احد حتى زوجته، فقد قالت له منذ البداية:

- "الكف ما بلاطع المخرز"...

وأردفت :

-" غريمك السلطان لمين تشكي..؟" والسلطات تهدد بالسجن والمصادرة ومنع التجول اذا رفضنا دفع الضريبة.. واحنا ما بنقدر نقاوم الحكومة...

فقال لها:- اللي بصير لغيرنا بصير إلنا، والمثل قال: "موتك بين جماعتك رحمة"

وحذرتة من مغبة ما كان مقدما عليه.. ولم يستمع لنصيحتها.

قالت:- لو كل البلاد تفعل مثلنا بنقول معقول.. أما وحدنا فسوف يستفردون بنا.. ويكون انتقامهم شديداً..!

- سنكون قدوة للآخرين.. وسوف يتبعوننا... هكذا تقول البيانات...

- لماذا لا يكونون مثلنا من البداية؟؟

- أنا عارف !!

- وعندما تقع.. لن تجد حولك أحداً يمسك بيدك، أو يساعدك على الوقوف ثانية.. سيقفون منك موقف المتفرج..أنا أقول أن ما تفعلونه خطأ.

رفع صوته محتجاً:

- قد يكون ما نفعله خطأ كما تقولين.. وقد يجر علينا عواقب وخيمة. ولكن قد يكون صحيحاً أيضاً، والأغلب انه كذلك.. ولكن في كلا الحالتين ما دام هناك إجماع، فلا أستطيع أن أشذ عن بقية الناس، والمثل يقول: "اذا انجنوا ربعك، عقلك ما بنفعك".

وصرخت فيه:

- ولماذا تنجن أنت أيضاً؟

- كيف اشرح لك ؟... انهم يسرقوننا... انهم لا يأخذون ضريبة منا.. انهم يقاسموننا لقمة عيشنا.. وهذه الضريبة التي يأخذونها منا، لا يصرفونها علينا على شكل خدمات كما تقول القوانين... أنا لا أفهم في مثل هذه الأمور، ولكن هكذا اسمع من الناس. وهم يفرضون علينا كل يوم ضرائب جديدة أكثر مما يفرضون على شعبهم وهذا مخالف للقانون... من أين نستطيع أن ندفع... هدفهم أن نزهق عيشتنا ونجبرعلى الرحيل ..

قالت ساخرة منه:

- ها أنت أصبحت تحكي مثل رجال السياسة!

- أشعر أحياناً انني لا أفهم ما أقول.. ولكن هكذا اسمع. وأعتقد أن ما أسمع صحيح.. في النهايه.. حتى لو أردت دفع الضريبة.. فلن استطيع ذلك.. أن الدكان الذي املكه لا يفي بقيمة الضريبة المطلوبة مني.. فأنا مجبر على عدم دفع الضريبة.

وكانت النتيجة أن صودرت دكانه.. وألحقوا على اثاث بيته.. وسجنوه ايضاً.. فانقطع مورد رزقهم.. وقد تكون شيخوخته هي التي شفعت له فلم تطل أيام سجنه مثل الاخرين.

وعندما عاد إلى بيته، نسيت زوجته غضبها، وحن قلبها له.. وعادت امرأة طيعة كما كانت.

ولكن ها هو غضبها ينفجر ثانية، فبعد خروجه من السجن لم يجد شيئاً يفعله، ولم يتمكن من فتح دكانه ثانية فالضريبة له بالمرصاد وليس لديه رأسمال ليبدأ من جديد، وأولاده تكفيهم همومهم، ومساعدتهم له ضئيلة وكان في غنى عنها.. ولم يكن راغباً في الاثقال عليهم.

وانتظر مساعدة ممن يدبجون البيانات، ويدعون الناس للعصيان، ويُنصبون أنفسهم قادة لهم.. فلم يصله منهم شيء يذكر.. وحتى يكون صادقاً، فهو لا ينكر أنه سمع ذات ليلة نقراً خفيفاً على الباب.. وما كاد يصل الباب ويفتحه حتى كان الذين طرقوا الباب قد ابتعدوا عنه دون أن يعرف هويتهم مخلفين وراءهم صرة من المواد الغذائية.. وفي ليلة أخرى قدم ملثمون وناولوه مبلغا زهيداً من المال لتدبير شؤون الأسرة مؤقتاً.

بعد ذلك لم يصله شيء.. ثم قيل أن هناك تعويضا سيصل الجميع، وحُددت حصته بقيمة ألف دولار.. ولكن هذا المبلغ لم يصل أبداً.. وظل ينتظر على غير جدوى.. وبدأ بحثه الشاق عن هذا الكنز الضائع.. دون أن يهتدي الى مكانه..

وهددت زوجته قائلة:

- انا سأعرف كيف اصل إلى حقنا.. اذا كنت لا تستطيع!

- ماذا ستفعلين ؟

- سأقف في وسط البلد.. وأصرخ بأعلى صوتي مطالبة بحقي.. لكي يسمعني أولئك الذين يعدون انفسهم أوصياء علينا كيف يسرقوننا.. وأنتم تتحدثون عن سرقات الاحتلال، عندما صادروا أملاكنا

- هل جننت ؟؟

وهددها بأنها لن تبقى على ذمته اذا فعلت ذلك.. وحاول ان يقنعها قائلاً:

- عندما عارضنا دفع الضريبة.. لم ننتظر تعويضا عن ذلك.. لم يخطر ذلك في بالنا أبداً..

- ولكن التعويض جاء.. فلماذا يأخذه اناس ويحرم منه آخرون؟.. ولو لم نكن بحاجة إليه، لما سألنا عنه.. ثم أن هذا من حقنا، فالذي أخذه أو سرقه ليس احق منا به...

واستطاع ان يهدئها أخيراً عندما قال:

- سأصل إلى حقي.. تأكدي من ذلك.. "البدوي أخذ حقه بعد اربعين سنة وقال استعجلت.." ولكني لن اسمح أن يطول انتظاري مثل هذه المدة..

* * *

اتخذ طريقه الى مركز البلد وهو يلتف بعباءته ويتوكأ على عصاه.. يسير بثقة وعزم، رغم أنه لا

يقصد جهة معينة.. تكاد ترتسم على شفتيه بسمة ساخرة.. وفي عينيه نظرة تحد لشيء مجهول.. يتطلع الى الوجوه التي يصادفها، ويتفحصها جيداً.. خاصة أولئك الذين يُعتبرون مسؤولين في البلد.. أو محسوبين على جهات معينة أو قياديين.. فكأنما كان يبحث عن السارق في هذه الوجوه التي يراها أو يقول لنفسه:" مع مَن مِن هذه الوجوه توجد نقودي؟ هل يمكن أن تكون نقودي مع هذا أو ذاك؟"

وتمتم لنفسه بثقة وصبر: "ما بضيع حق وراه مطالب.. اللي بسأل ما بتوه.. واللي بسأل مصيره يصل.."

كان قد بدأ سؤاله لبعض الذين صودرت املاكهم.. ثم توصل الى بعض الأسماء المسؤولة وكان الجواب يتراوح بين:- "لا علم لي بشيء.."! أو "لست مسؤولاً عن ذلك " أو "نقودك ليست عندي.. ابحث عند غيري.." أو "ابحث عند الفصيل الآخر"

وكان يتساءل: من أسأل بالتحديد؟

وعندها يحاولون التنصل من الاجابة..

فيسأل:- أليس لهم رأس واحد؟

- كلهم رؤوس.. لا أحد يخضع للآخر.. وكل منهم محسوب على جهة مختلفة.. ويعمل بطريقتة الخاصة.. وينفذ أوامر جماعتة..

كان يتحدث معهم ببرود وبلهجة هادئة، ثم ترتفع نبرته احياناً إلى درجة الاتهام. فيضطر أن يذكر هو بعض الاسماء.

- هل فلان يعرف بذلك ؟ هل اتوجه إليه ؟

- يمكن !

ويذهب إلى فلان فلا يحصل على جواب ثم يطرح السؤال على آخر:

- لا بد أنك تعرف.. كلكم تعرفون..

- صدقني.. لا اعرف..!

وأشتد غضبه رغم بروده الظاهري فقال:

- لابد أن احدكم لطش نقودي.. لايهمني من يكون.. ولكن بالنسبة لي كلكم تتحملون مسؤولية ذلك.. وأنتم جميعاً مطالبون بمعرفة السارق أو بتسديد قيمة المبلغ لي..

- كم المبلغ الذي أعلموك به؟

- ألف دولار.. وهو مبلغ تافه بالنسبة لما صادروه مني..

- سأحاول أن اعرف.. وأعطيك جواباً..

- كم سأنتظر ؟

- اعطني مهلة اسبوع..

وبعد اسبوع:

- لا احد يريد أن يعترف بمسؤوليته عن المبلغ..! كل شخص يقول: المبلغ ليس عندنا..

وها قد مضى عام ونصف وهو يبحث بغير كلل ودون أن تضعف عزيمته.. أو يصيبه وهن ويأس.. فهو ما زال يعتقد أن العالم بخير..

وتعود زوجته لمناكدته:

- والآن.. من بقي منهم لم تسأله حتى الآن..؟

- لابد أن هناك أحداً يعرف.. أنا لم اقطع الأمل بعد..

- وآخرة ذلك ؟

ويبتسم تلك الابتسامة الساخرة الواثقة، وهو يخفي ألمه عن زوجته ويقول:

- اللي بسأل بصل.. كوني واثقة من ذلك.. سأصل يوماً الى حقي.. حتى لو كان آخر شيء أعمله في حياتي..

وأخيراً قيل له:

- ليس لك الا ان تذهب الى (فلان)..!!

- من هو فلان ؟؟

- هو الرجل الكبير الذي لا يخفى عليه شيء.. لا بد ان يكون على علم بقضيتك.. هو سيحل لك مشكلتك.. واذا لم يحلها هو،فلا احد آخر يستطيع..

* * *

وهو في طريقه الى الرجل الكبير كان يحس أن هذه ستكون نهاية المشوار..استقبله الرجل في شقته الفخمة وأجلسه على مقعد وثير وهو ينظر اليه باستغراب.. قال الشيخ مفتتحاً حديثه:

- أنا جئت اليك بعد ان لم يعد هناك شخص آخر ألجأ اليه.

- آمل الا تكون قد اخطأت العنوان !

- كلي ثقة أن هذا هوالعنوان الصحيح.

- ما هي طلبتك ؟

ودون مقدمات شرع الشيخ يحكي قصته.. من ألفها الى يائها. والرجل منصت اليه بانتباه شديد حتى فرغ من حكايته وهو يتنفس الصعداء كأنما ألقى بعبء ثقيل عن كاهله. ثم قال مختتماً حديثه:

- آمل أن أجد لديك الحل.

قال الرجل معلقاً بدهشة:

- هذا شيء غريب أسمعه منك !

قال الشيخ مندهشاً:

- هل من المعقول أنك لم تسمع بقصتي..!

هازاً رأسه عدة مرات.. - ابداً..ابداً..

اصيب الشيخ بخيبة أمل حاول أن يخفيها عن الرجل.

- لا استطيع أن أصدق أنك لا تعرف!

- هل تشك في كلامي ؟؟

- أبداً.. والا لما جئت اليك، بعد أن أصابني اليأس، فنصحني بعض الناس بالتوجه اليك..

- من هم ؟

- لاداعي لذكر أسماء..

- ولكن مثل هذا الكلام له أخطار أمنية..

- لست أنا الذي يقول ذلك..أنا لا مسؤولية لي في هذا الكلام..

- حسناً. سأعرف كيف أخرس مثل هذه الألسنة.. حتى لو لم تقل لي.. أستطيع أن أخمن من يمكن أن يثرثر علي..

أحس الشيخ لأول مرة برغبة في البكاء بعد كل هذا التعب والعناء- حتى عندما صادروا بيته ودكانه لم يحس بذلك.. كان يشعر أنه يقاوم وأنه قوي وأنه على حق.. وكانت معنوياته مرتفعة.. اما هم فقد جعلوا عينيه تغرورقان بالدمع.. وخشي أن يعود الى بيته خائب الرجاء فكيف سيواجه زوجته في هذه الحالة. فقال كأنما يستعطف الرجل الجالس أمامه:

- لقد كان ما فعلوه بي طعنة في الصميم.. طعنة موجهة إلى كل شيء آمنت به.. حتى صرت أتساءل.. هل من الممكن أن ننتصر وهذا الفساد يعشش فينا ؟! كيف يفعل ذلك اناس في موقع المسؤولية.. هم الذين دعوا الناس لعدم دفع الضرائب، ثم تمتد ايديهم إلى أموال الناس الذين آمنوا بهم وساروا خلفهم..؟؟

قال المسؤول مقاطعاً بنبرة احتجاج عالية:

- ليس من حقك أن تتهم الجميع.. الذي سرقك شخص واحد.. وليس هؤلاء الذين تتحدث عنهم..

فجميع المصادرين وصلتهم حصصهم..

- ولكنك لم تكن تعلم أن حصتي لم تصلني.. ما أدراك ان هناك آخرين لم تصلهم حصصهم؟!!

- لابد أن تكون قد وصلتهم.. هذا ما أفترضه..

- قد تكون هذه الفرضية خاطئة..!

- هذه سلبيات توجد دائما في كل ثورة!

- وأنا ما ذنبي ؟ لماذا لم يصلني حقي.. وهم أعلم بحاجتي إلى النقود.. ألم يجدوا غيري؟

- وهل كنت تقبل أن يحدث هذا لغيرك؟

- وهل تقبل أن يحدث هذا لي؟

- نحن لا نقبله لأحد.

- وأنا أيضا لا أقبله لأي انسان.. ولكني أتساءل لماذا يحدث ذلك..؟

- سؤالك يمكن الإجابة عليه.. فلا شك أن هناك دائماً، وفي كل ثورة، مرتزقة وانتهازيون ومتسلقون، بل وخونة أحياناً. هناك طفيليون ينمون ويترعرعون على جسم الثورة.. ولكن جسم الثورة قوي وصلب ويستطيع ان يقاوم هذه الامراض الخبيثة. ومصير هؤلاء أن ينكشفوا.. وستعمل الثورة على تطهير نفسها منهم.

- كلام جميل.. ولكن متى يحدث ذلك..؟ وكم سأنتظر حتى تقضوا على هذه الامراض؟ وهل سآخذ حقي في النهاية؟

- سوف يحدث آجلاً أم عاجلاً. لن يبقى سوى الشرفاء والمخلصين.. تأكد من ذلك!

أخفض الشيخ رأسه قليلاً وقد أحس بنهاية المقابلة ولم يعد يدري ماذا يقول.. وعندما رفع رأسه، وهم بالقيام تذكر زوجته.. فقال وهو ينهض:

- في الواقع لم أعد أستطيع مواجهة زوجتي.. فهي قد فقدت ثقتها في كل شيء..

- قل لها ما سمعته مني.. صارحها بالحقيقة.. نحن لا نخجل من ذكر الحقيقة.. واذا لم نواجه عيوبنا.. كيف سنتخلص منها؟

- هذا كلام جيد ولكنه لا يطعمنا خبزاً.

- سوف تسمع أخباراً جيده في القريب العاجل.. بأذن الله. ما عليك سوى أن تطول روحك قليلاً.. وانتظر ماذا سنفعل..

- ليس مهماً أن أنتظر أكثر قليلاً.. فقد انتظرت أكثر مما يُتوقع من رجل عجوز مثلي.. المهم ألا تخيبوا رجاءنا..!!!

* * *

حرب الخليج:
اختراق الجسد العربي

ضمن سلسلة «كتاب الناقد» التي تصدر عن دار رياض الريس للطبع والنشر، صدر أخيراً كتاب "حرب الخليج: اختراق الجسد العربي» لانطون مقدسي، وفيه يتناول الكاتب مواقف المثقفين العرب وردود فعلهم خلال حرب الخليج من خلال مقالاتهم وخطاباتهم وقصائدهم التي نشر اغلبها في اعداد مجلة «الناقد» التي كانت قد رافقت حرب الخليج وسط الصمت العام. يشمل الكتاب مقدمة بعنوان «باكورة النظام العالمي الجديد»، و١٠ فصول تحمل العناوين التالي: الحرب الكلية، انا لا اكتب لهذا الجيل، ارفض ان اصدق، قصور حضاري، الآلة المسفسطة تتحداني، معجزة واحدة تكفينا، وحده العلم مكشوف لا لغز فيه، لا يغير الله ما بقوم، وماذا بعد، الثقافة رسالة. هذا الكتاب محاولة من محاولات النقاش القليلة النادرة في حياتنا الثقافية، فهو يتصدى لمهمة رفع السجال الثقافي والحضاري نحو مرتبة رفيعة، بعيدة عن النظرة الاكاديمية التقليدية.. وذلك بعقل نقدي، متحريا بعض المظاهر والمعالم والتطورات.

قصص قصيرة

آلام القدم اليسرى

زياد خدّاش
مخيم الجلزون

اهداء: إلى أبطال ليلة ٢٢ كانون الثاني/١٩٩٢

١) الوحل

في تمام الخامسة تتحرك يداك لتدفع بهما الباب الخشبي ذا الصرير القاتل، تخرج، يطالعك البرد والظلام العنيد، افق متجهم ورياح، ترفع ياقة معطفك القديم الأسود، تشعل سيجاره الفجر كما يحلو لك أن تسميها، تشتم بملء منخريك طلائع رائحة مطر قادم وغيوم، تشق طريقك الضيقة وسط الوحل المتراكم بخطى ثابته تثير دهشة زوجتك الصغيرة وهي ترافقك بعينييها حتى نهاية الطريقة، تتذكر بحزن انك لم تخبرها عن البسطار الجديد الذي تنتعله والذي يساوي عشرة ايام عمل والقادر على مواجهة وعورة الطريق ووحلها، تسمع صوتك ينبجس من خلال الدخان عميقاً عميقاً.

رائع أن يمشي الانسان بهدوء دون أن يضطر للقفز، تنتعش لإحساس عظيم بالدفء والأمان وأنت ترى اشباح العمال وهم ينسلّون من الأزمة والبيوت الراقدة بصمت عميق لا يجرحه الاّ أصوات سعالهم وبصاقهم، تحيات هامسة مبتورة تنقذف من أعماقهم بآلية باردة، تهبط مع الأشباح الصامتة نحو موقف الباص الرابض اسفل المخيم مثل لص محترف.

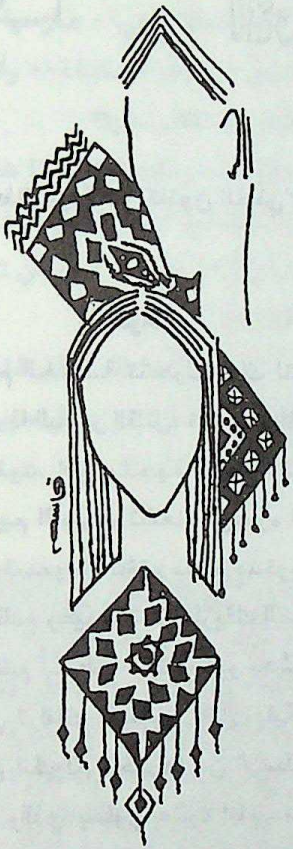
٢) الحاجز

أمام الحاجز تقف مشدوهاً مع عشرات الوجوده الذاهلة، انه الاسبوع الثاني الخيبة الثانية، نفس الشخص الاشقر الطويل، نفس الابتسامة الشيطانية الصغيرة الثابتة والجنود المتحفزين، نفس التوسلات الراعشة لعامل عجوز، والصمت العميق وهو يلف الوجوه الشابة ويلفع نظراتها الغامضة.

- ممنوع الدخول الى المدينة هذا اليوم، ينطق به بثقة المتحكم بمصير الكون فنائه أو بقائه بآلية كئيبة تدير ظهرك للجنود يطالعك المخيم على الفور عالياً عالياً فوق تلة تتعارك فوقها خيوط الفجر والظلام، مع عشرات الخطى الزاوية تمشي نفس أجواء الهبوط، باستثناء الظلام الذي ولّى الأدبار والبسطار الذي امتلأ قاعة بالثقوب، عند الطريق الموحلة تتسع عينا زوجتك دهشة وهي تراك تقفز في الوحل برعونة الصبيان وسرعان ما تستحيل دهشتها الى نحيب وهي تكتشف ثقوب البسطار والجروح الدامية في اصابع قدمك «اليسرى»، من زوجتك الحائرة تقترب، تلثم خدّها المتورد، تتحسس بوجهك المتعب شعرها الحاني، تهمس في اذنها بنفس العبارة التي تجد نفسك ترددها عندما يهجم الوحل وتنتصب الحواجز.

- حبيبتي أحياناً وعندما يملأ الصقيع الطرقات وتنحني الاغصان تحت ضغط المطر نجد انفسنا امام خيارين: إمّا ان نقفز مثل الهاربين من مصير محتم

او نرتدي المعاطف الثقيلة وننتعل البساطير الصلبة.



٣) القرار

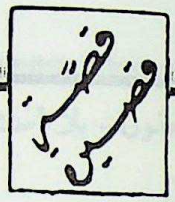
من زوجتك الصغيرة تقترب أكثر وأكثر، تنثال عليكما ذكريات القبلة الأولى والعناق الأول، تطوق خصرها، بشفتيك الجافتين تشكل حاجزاً منيعاً امام دموعها، تسقطان جسدا موحداً، تتصاعد الانفاس، تشتم بكل ما لديك من قدرة على الشم رائحة عنقها ذي الطراوة الصلبة، تمتص رضابها وتأكل شفتيها بنهم بدائي، بصورة مفاجئة صاعقة تدهمك آلام القدم «اليسرى» تجد نفسك تصيح وتشد شعر رأسك، لكنك لا تستطيع ان تعرف بالضبط أهو صراخ الألم أم صراخ الغضب، بانتشاء معهود تشعر بيد الزوجة الدافئة تتحسس شعر رأسك وتسمع صوتها الحبيب يدوي في رأسك وهي تلصق شفيتها العذبتين بشحمة أذنك:

- حبيبي في المرة القادمة سوف نحسن معا اختيار البسطار ونشتري معطفاً ثقيلا وعندها سوف نخرس الريح ونبقي الأغصان واقفة.

الخروج من الغرف الضيقة لسميح محسن

صدرت مؤخراً الطبعة الثالثة لديوان "الخروج من الغرف الضيقة" للشاعر والصحفي سميح محسن، يقع الكتاب في ٨٠ صفحة من القطع المتوسط ويحوي على سبع عشرة قصيدة.

مما يذكر ان الشاعر محسن عائد من الكويت حيث عمل في المجال الصحفي لأكثر من عشر سنوات هناك ويعمل الآن محرراً في الزميلة "الطليعة".



طفولة

عدنان داغر

لا تدري ايناس، ولا تستطيع ان تفهم، لماذا تغيب والدها عن البيت وهي التي تعودت ان تغفو بين ذراعيه كل مساء.

تنظر حولها في عجب ولا تستطيع ان تفهم، رأت أمها دامعة العينين ولم تجد تفسيراً لذلك، الكثير من الاصدقاء و الاقارب زاروهم خلال الايام الماضية وقالوا كلاماً عن الوالد لم تستطيع ان تفهمه، سألت أمها:

- متى يعود بابا الى البيت ؟

- سترينه عما قريب يا حبيبتي.

ايقظتها امها في الصباح الباكر مع أخواتها، اليوم سترين البابا، ولكن.. تباً لهذا "البابا" لماذا تغيب عن البيت، هل اقلع عن حبها؟ لماذا تحرم لذة النوم لتفيق باكراً و تذهب، إليه، أين هو ؟!

فوجئت إيناس، صدمت، ما لأبيها قد تغير؟! لماذا يقف هناك بعيدا تفصله عنهم أسلاك وقضبان؟! لماذا لا يأتي إليها، يحضنها ويقبلها ويعطيها الحلوى مثلما كان يفعل دائما؟ لماذا لا يأتي...لماذا؟ لماذا لا يعود معهم إلى البيت؟ اسئلة كثيرة تزاحمت في رأسها الصغير و لم تجد لها جواباً.

- لماذا لا تأتي معنا الى البيت يا بابا؟

- لا استطيع يا حبيبتي .. سنلتقي عما قريب.

- أنا أحبك يا بابا.

- وأنا أحبك يا حبيبتي.

- لماذا غبت عنا؟

- رغما عني يا حبيبتي... سنلتقي.

- لماذا تبقى هنا، وماذا تفعل في هذا المكان؟

- سنلتقي يا حبيبتي و لكن في مكان اخر، وليس في البيت.

- لماذا لا تعود إلى البيت؟

- لا أستطيع.. أنا هنا في السجن.

- ما هو السجن؟!

- إنه هنا حيث أقيم.

- اني أكره السجن لانه يبعدك عنا.

- وأنا اكره السجن.

- عد إلينا يا بابا.. ما الذي يمنعك؟

- لا أستطيع ..سأسافر للخارج ..وتسافرون، وهناك نلتقي.

- لماذا تسافر؟!

- الأمر ليس بيدي ... سيبعدونني.

- من؟

- هم.

- من هم؟!

- ستفهمين الأمر فيما بعد.

بكت إيناس، لم تفهم الأمر، وبكت أكثر عندما لوّح لها أبوها بيده مودعاً، وسمعت صوتاً أجش ينادي ... إنتهت الزيارة...

الشهداء يعقدون جلسة طارئة

عطالله قطوش

الشهداء يفتتحون جلستهم الطارئة في القصيدة بالوقوف دقيقة صمت على ارواحنا ثم يبحثون في فردوسهم الامور الراهنة، ويتخذون ما يرونه من قرارات حاسمة.

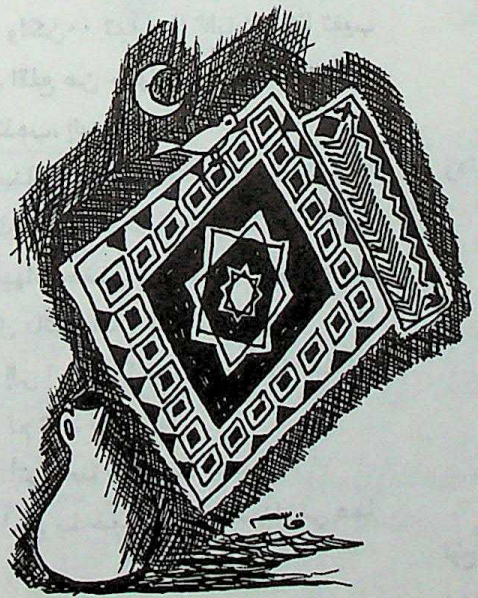
فمن حضارة إقرأ الى حضارة السماء.

إخواني الشهداء:

نقف الأن دقيقة صمت.. اشفاقاً... وحداداً للاحياء من ماتوا احياءً تحت الاضواء

من أطلسهم.. لفخامة أبار النفط المشتعلة فيهم نقف الأن دقيقة صمت..

للاموات الاحياء:



دون حروب...

ودماءٍ تخترع الاخضر.. من يابس

تخترع الابيض.. من دامس

والعزة.....

من عفن... ودسائس

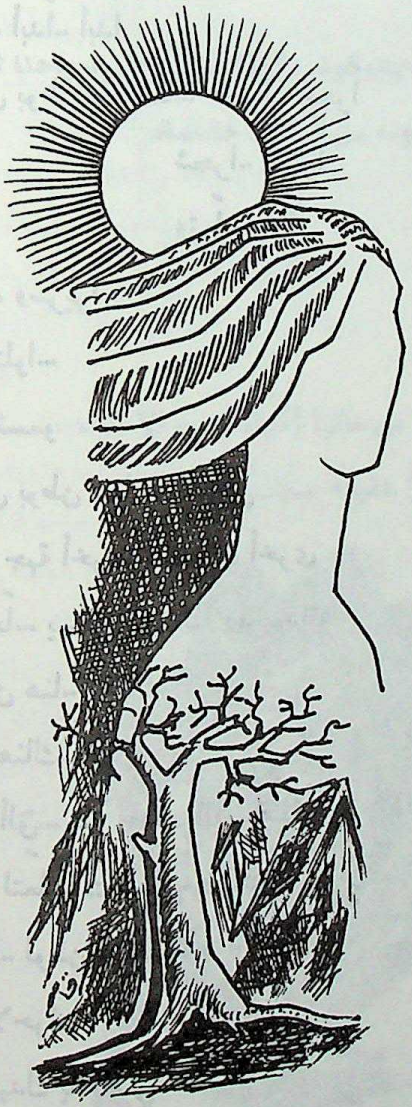
* * *

هم إخوتنا في السرداب...

وفي موقعنا في الاعراب...

مجرورين... بسادتهم

مسحقون... بلا استثناء
أشلاء...
تنثرهم أشلاء
* * *
شكراً...
نجلس.. أبداً.. أبدا
مزهوين بوطن يحفظنا... حجراً.. حجراً
شجراً.. شجراً
وتراً.. وتراً
قنديلاً.. وسريراً
أيات تتلوا...
وسماءً تسمو
مزهوين بوطن ينطقنا فصحى
يحملنا جهة أخرى... لجهات أخرى
وحجيجاً... يسعى بين الله ومعبوداته
منثورين هنا.. وهناك
هناك.. هنا
صَحْوة ألقٍ... شدّ حدود البسمة للثغر
والثغر لتعليمات النار.. وتكتيك الثوّار
والثوّار.. لوطن أطلقنا أحرار
نحن الاحرار
فَهبْنا قيدك يا وطني
نحن الاحرار
نحطم قيدك يا وطني
نحيا الاحرار
الاحرار
الاحرار
* * *
إخواني السادة
إنّ ثمود... وعاد...
تسعى بين النار... وبين النوّار
كتلاً صمّاء
وَلِذا... قرّرنا:
أن نفتح في العتمة باباً... لنهار
ورأينا:
أن نكتب من دمنا أشعار... ونرسم أقدار
ورأينا:
أن نطفىء تلك النار.. بأجساد
وتكون احداث هذا الموقف... أولاد
قالوا:
وثمود... وعاد...
تسعى بين النار... وبين النوّار
كتلاً... صمّاء
قلنا: عرباً...
فرحُ العرب... بكاء
وغباءُ العرب... ذكاء



ألألِفُ تحارب... ياء

النهر يلفُ... يدورُ... يدورُ... يلفُ

يفتّش عن ماء

القصر يمدُ... ويعلو.. يرقص... يغفو.. يسكر.. يتجملُ بالصمت

داءٌ شيده داء

قلنا: عربا

تسكنهم بيداء..

تسكنهم: دور الجنس... ودوران الأثداء

تسكنهم : تكساس.. وشيكاغو.. والنمسا..

لا عكاء

يا فيحاءُ... ويا إحساءُ... ويا الدار البيضاء

أعترفي...

أعتنقي دين صلاح الدين.. وطارق... والخنساء

عفواً

تحتاج وجوهكم القاحلةُ... حياء

تحتاجون... إباء

تحتاجون... دماء

أرَكبْتم تاءَ التأنيث

أرَكِبتم مرضاً كالسرطان.. خبيث

يا عرب العرب.. اتحدوا

إتحدوا بالتربيع.. وبالتعكيب.. وبالتثليث

اتحدوا في المحراب... وخلف إمام

إتحدوا نارا.. وسلام

يا عرب العرب اتحدوا

حتى في الاوهام

* * *

إخواني الشهداء.. الامراء

يا عرب العرب الأكفاء

إخوتكم في الارض هباء

ربكوا القشّ

وركبوا النعش..

إرتعشوا..

حاضرهم اشلاء

يحترقون بمنخفض جوّي يأتي من اقطار الدّب الابيض

ينطفئون بنار تأتي من ردهات البيت الابيض

فقدوا الله.. بعاصفة الصحراء

* * *

هل من مدّ.... وصراط

نحتاجُ لصانع أحذية... أو خيّاط.. او عطّار

نحتاج طبيباً اخلاقيا

نحتاج لزرياب.. وحاتم... وسنمّار

يبني ذاكرة هدموها

ذاكرة أخي المفقود.. واختي المفقودة.. في صحن الدار

ونريدُ على عَجَلٍ.. مغوار

أنت صلاح الدين.. ألا تحتاج لدين

يا عزّ الدين.. ألا تحتاج لدين

* * *

يا طارق

أنت خبير بالمشوار...

كيف يكون البحر المتوسط.. قصراً

كيف تكون الموجة... نار

ونريد إرادتنا ان تضرب في الارض تعاليما

ونشوراً.. بالزيّ الحربي

بالزي العربي

فالامر خطير

الشوك.. حرير

الوحل.. ضمير

ضاعتْ ادوات التعبير

وكبير القوم صغير

النوق... حمير

المتصهين.. والمتأمرك... والمتهكسس.. والمتفزنس

كثر... وكثير

في بحر الأن.. ستبحر أول باخرة

في جوّ الأن.. ستقلع اول طائرة

من برّ الأن:

ستزحف ارتال الدبابات... مع الرايات... مع الهزّات

تصبُ جنونا

وصقيعاً....

وهجيراً....

وبلا تحذير....

وبلا تفسير... أو تنظير

تأخذ عاتقها في النطق...

وفي التعبير....

وفي التحرير....

الميمنة... هي الميمنة

الميسرة.. هي الميسرة

المعتصم:

بحكم درايته.. وكياسته... وعراقته.. وكفاءته

يجمع جيشا

يجمع كل شيوخ مساجدنا... والرهبان

يجمع من يؤمن بالايمان

ينقذ بالمجان

مليون امرأة من سوريا

مليون امرأة من اطراف فلسطين

ومليون إمرأة من لبنان

ومليون إمرأة ليس لها عنوان

* * *

الهمة... لا تطلب إلا الهمّة

لاكتب استنكار

او نفخ شعار

او صب الكاز... بمؤتمر القمة

القمة: أن نبلغ قمة

ان نبلغ ضوءاً في العتمة
لا ان نبدأ... كي نختتم الحفلة
في يوم.. أو يومين.. وفي غفلة
ويعود الحاكم: كي يضرب طبلة

* * *

اخواني الشهداء
تحفظكم عكاءُ... وحيفاء
ينصركم دمكم
سيروا:
ترعاكم صيدا.. والقدس.. ودمشق الفيحاء
سددّ كل خطاكم.. اشياء ضاعت في ريح هوجاء
ولكم في التهلكة حياة
ولكم ما في غَدِكم
ولكم ما في دمكم
من أحجار... وحواكير.. وندى
ونبوغ الحكماء

اختفاء الشيخ امام

نشرت اسبوعية «روز اليوسف» مؤخرا رسالة جاءت تحت عنوان اين الشيخ امام؟!

وكان قد ارسلها الاسطى كامل عبد السميع، الذي يعمل ترزيا في خوش قدم، في حي الغورية، والذي يرعى الشيخ امام عيسى المغني والملحن اليساري المعروف.

قال الاسطى كامل في قلق: لقد اتصل بنا شخص اسمه محمد صفي الدين من السفارة اللبنانية، وعرض على الشيخ احياء حفلات لتكريمه في لبنان.. واخذ جواز سفره قبل يوم واحد من الميعاد المحدد للرحلة.

ورغم ان الرحلة بدأت يوم ٢٣ حزيران الماضي، وكان مقررا ان تنتهي بعد اسبوعين فقط.. الا ان الشيخ امام لم يحضر الى الان.

ويقول الاسطى كامل انه بعد سفره بأيام، حضر شخصان من المباحث العامة يسألان عنه، ودهشا انه سافر بدون ان يستخرج جواز سفر جديد.. فقال لهم الاسطى كامل انه سافر بجواز قديم.

والسؤال هنا هل اختفى الشيخ امام في لبنان، ام عاد الى مصر واختفى فيها؟!

قصيدتان

عصام نصار
رام الله

"نوم"

في تلك المساحة المجهولة
ما بين بلاد الملائكة
والليل
ما بين حدود الطين
وحائط البرزخ
عند حدود المسافات واللامعنى
وجدت ذاتي نائمة
قرب جدول من الهواء
يصّب في دماغ غول عجيب
فتبسمت متابعا طريقي
تاركا ذاتي ورائي
تستمتع بالنوم اللذيذ.

"تفاؤل"

وتعبر كل المرافيء
تقيم في قعر الملذات الارجوانية
اشهر
تمارس فيها كل طقوس الليل اللازوردية
باحثا عن ذاتك المفقودة
ما بين اصابع العشق المسحور
في اودية الليل في نيويورك
او في خبايا الحي اللاتيني
ما بين صفحات لائحة الطعام
في مطعم ياباني صغير
او قرب الرمال المحروقة
عند اقدام المحيط
تغيب سنوات قمرية
تعاشر فيها كل نساء المعابد في اور القديمة

لكنك في آخر الامر تعود
تعود الى بلاد حزينة
تومىء بحزن
وتعلن
ان لا امل

في ايديولوجيا الجنازير

وسيم الكردي

قبل أن أشرع في توصيف أيدولوجيا الجنازير، يقتضي الأمر استعارة نماذج جنزيرية، ليبدو التوصيف وقائعياً، وليس مجرد تهويمات نظرية لنأخذ ثلاثة نماذج:-

١- جنزير دبابة ٢- جنزير كلب ٣- جنزير دماغ

نحن الآن أمام نموذجين ماديين وآخر معنوي.

ما هي السمات التي تجمع بين جنزير دبابة وجنزير كلب؟! قد تكون عناصر الاشتراك كثيرة اذا ما أراد أهل الاختصاص تحديدها. ولأننا لا نريد الخوض في الماهيات وفلسفة وجودها ومنطق عملها، فاننا سنكتفي بالسمات المشتركة التالية:-

القوة، التقييد، الجمود، البرودة، الانغلاق.

فما الذي يدفعنا الى نمذجه دماغ ليأخذ مكاناً له في مثلث نماذجنا. المسألة سهلة وبسيطة، ألا يوجد بين ظهرانينا أدمغة تأتلف مع النموذجين السابقين في سماتهما:-

١- عقل يستنفذ طاقته الفعلية في بداية حركتيها لتحل القوة (السلطة والعنف) مكانه.

٢- تقييد يحدُ الدماغ في مساحة لا يتأتى لها الانطلاق في فضاءات التفكير والابداع.

٣- جمود يستشري في الفكرة فلا تتزحزح ولا تتقبل الاحتكاك بغيرها، تتقوقع في مكانها وزمانها.

٤- برودة لا فعالية أنسانية فيها تلتقي ببرودة الحديد. لا حيوية فيها، ولا دفء.

٥- انغلاق يتأبى على التفاعل الحر الحي مع غيرها، في الزمان أو المكان، تفترض في نفسها الصحة المطلقة.

أليست هذه الصفات إذا ما اجتمعت قادرة على تحويل الفكر الى حلقات مغلقة في سلسلة تتحول إلى أداة التفكير.

فكيف يمكن إذن لجنزير أن يفكر، وهو خال من طاقة انسانية مفعمة بالحب والحرص والانتماء؟!!

إذن طاقتة الوحيدة تكمن في قدرته على كبح جماح الحرية الانسانية، في سلطته القاهرة، في حراثة أجسادنا....

هل نتركه يتمادى ليحرث عقولنا، فيقلبها، لتصبح أفكارنا جنازير تقهر ذات الفرد وذات الجماعة.

الى الكتاب

تفتح "الكاتب" صفحاتها للدراسات والابحاث والاراء والاعمال الادبية والفكرية التي من شأنها ان تسهم في بلورة ثقافة وطنية فلسطينية، او تنبع من حس بها. عند استيفائها للشروط التالية:

- ان تتبع الدراسات المرسلة الى "الكاتب" الطريقة العلمية من حيث الدقة في المعلومات وذكر اسماء الاعلام كاملة لدى ورودها للمرة الاولى وذكر المراجع عند اعتمادها
- ان لا تزيد صفحات المادة المرسلة عن عشرين صفحة
- ان تتضمن المادة معلومات موجزة عن كاتبها:- الاسم الكامل، المهنة، مكان العمل، العنوان، والهاتف ان وجد
- ان تكون المادة المرسلة الى "الكاتب" خاصة بها وحدها.
- نرجو ان تكون الكتابة بخط واضح او مطبوع على الالة الكاتبة، وعلى وجه واحد من الورقة، مع ترك مسافة معقولة بين الاسطر.
- تعنون المراسلات باسم رئيس التحرير الى : مجلة الكاتب ص.ب (٢٠٤٨٩) القدس.
- يتم اعلام الكاتب قرار النشر او عدمه خلال ٤ اشهر من وصول مادته المرسلة. علما بان ما يرد للمجلة لا يعاد سواء نشر او لم ينشر.

الى دور النشر

- تدعو "الكاتب" دور النشر والمؤلفين الى ارسال الكتب الجديدة او عناوين هذه الكتب لكي تختار المجلة منها ما تود مراجعته على صفحاتها.

قسيمة اشتراك

ارفق طية صكاً/ حوالة مصرفية بمبلغ ..... مدفوع لامر مجلة الكاتب

قيمة اشتراك واحد لمدة ..... على ان ترسل الى العنوان التالي:

الاسم:.....

NAME: .....

العنوان:.....

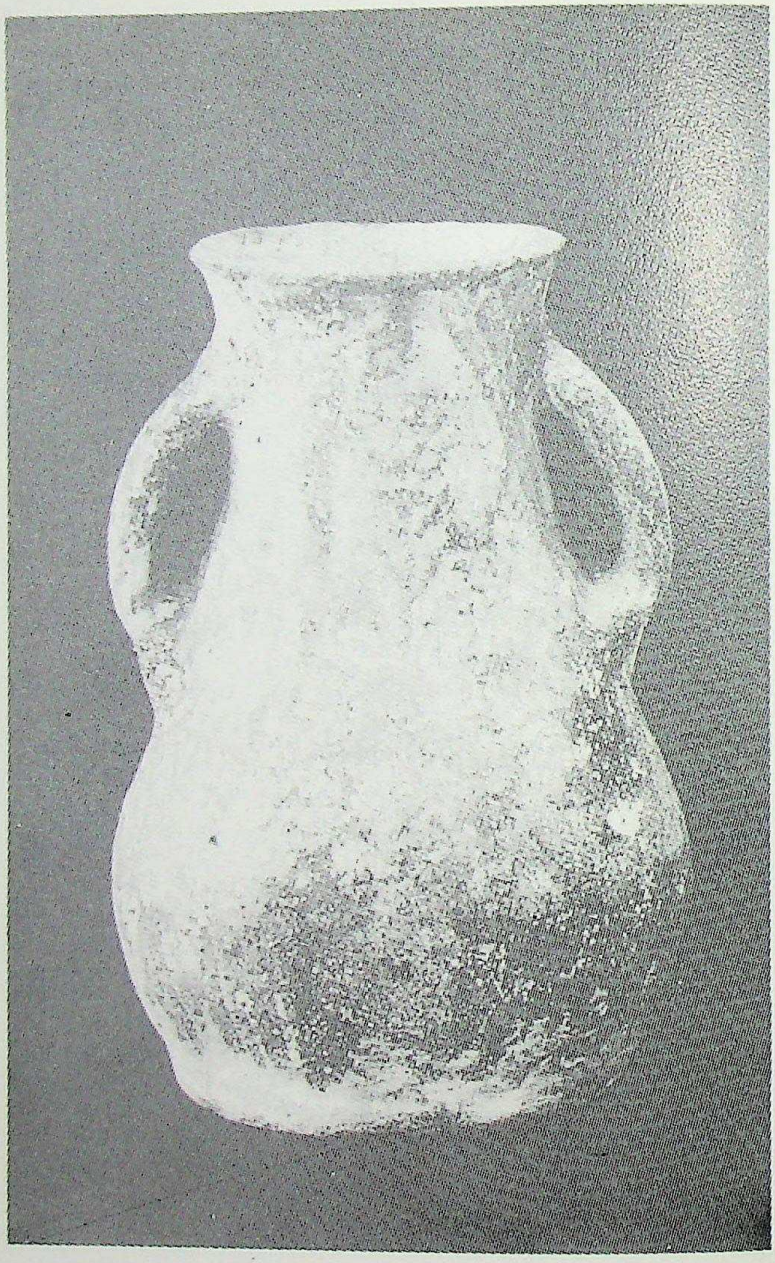
ADRESS: .....

المدينة:.....

CITY: .....

البلد:.....

COUNTRY: .....



الاسم: جرّة

المادة: الفخار المدهون

الاستعمال: خزن الزيت ومخلل الزيتون

في هجاء المعنى

جميل حتمل

ما الذي نفعله هنا؟
نئد حنيننا بانتظار اخبار لا تأتي..
مداحو زمن سالف، رافعو رايات الأيام الماضية، الماضية فقط
ما الذي نصنعه سوى الأنتظار، واختراع "الوشايات" الصغيرة..
حالمون بأوطان لم تعد أوطاننا، رباعو اوزان واهمة..
نتكىء الى مرايا قلوبنا فلا نجد الا الانكسار الطاعن، الموغل فيها..
نشغل الوقت بعبث النمائم..
نتفنن في الايذاء، حين يؤذينا الابتعاد المفترض.
نصنع لجماعاتنا واحزابنا القديمة- ان لم نغادرها- امرام انتصارات موهومة، حين لا يكون مصيرها
هناك الا التخفي، او الجوع، او الزنزانات وكراسي الكهرباء..
نشيطون في هواء الكلام.
سباقون الى الهجومات التي لا طائل منها..
منفيون، سكارى، شغلنا اللاشغل.
مدمنو بيانات، وفبركة انشقاقات، وتفصيل تهم جاهزة..
القريب عدونا، حين يكون العدو الحقيقي بعيدا، بل قويا.
معاركنا اللامعارك
فرسان طواحين الهواء، سيوفنا طعن الآخر، وقت يطعننا جميعا البعد
منفيون،
غائبون،
يبتعد الوطن اكثر، فنبتعد نحو اوهامنا..
زجاج شبابيك قلوبنا مسدود، وضحكاتنا رمادية
اقواسنا مشدودة نحو الاهداف التي يمكن لمسها بالاصابع..
منفيون، بلا اهل، لا اطفال، ندمن اوجاعنا.
سكان المدن الغربية، سكان الاشتياق لشيء لم يعد..
أوطاننا نتخيلها كما تركناها، فتتركنا نحو صورها التي لا نعرفها.
قارضو قصائد افتراض الآخر خصما يجب محوه..
نكتب بدم الابتعاد المفروض، قتل اصحابنا وأحبتنا القدامى..
لا مواثيق، لا وشائج ولا وطن اخيرا
أبوابنا لا يطرقها أحد، ولياليا صامتة الا من الشتائم والآهات المخفية..
راكضون بلهاث مر نحو الذي لا نصله..
ندمن منافينا، فتدمننا استكانة او اوهام اكاليل نصر ذابلة..
لا نعترف لانفسنا حتى..
لا نعترف بذبح الايام التي تعبر فوق رقاب اجسادنا..
أيام مناف..
أيام حين لا بلاد..
موجوعون، نجدل من وجعنا اتهامات ووشايات ومكائد
صيادو وهم. صيادو مجد ايام سالفة، منفيون
لا البلاد بلادنا، ولا هنا بلادنا.. اسياد الوجع والانتظار
اذن ما الذي نفعله هنا..