

النشاط الثقافي في الوطن العربي

ج.م.ع.

انثنان وعشرون قصيدة (أو منظومة) نشرت في مجلاتنا الأدبية المتخصصة (الثقافة ، والهلال وملحقاتها الزهور ، وملحق الادب والفن اللطيفة) ، كلها نشرت تحت عنوان « شعر » أو « قصيدة » ، مثلها في ذلك مثل الثالثة والعشرين : « ما تيسر من سورة العبور » . من السودان والعراق والكويت ومن مصر ، تأتي هذه المنظومات و « مشروعات القصائد » ، ينتهي كتابها الى أجيال تباعدت ونسوزعت على عصور اللوق والتعبير الشعريين المختلفة . ولكننا سنستبق كل شيء بأن نقول ان أصدق الشعر جاء من البقعة الوحيدة في وطننا التي كانت قادرة حقا على ان تفيض بالشعر الحقيقي لأنها كانت البقعة التي لم يتسلل اليها مما يزيغ الصدق شيء . ونستبق كل شيء مرة أخرى بالقول بأن الشعراء حقا هم من أخذوا بالشباب واليقين والارادة شرف بقديم الحياة قربانا للوطن ولحسريته دون تردد ولا تمئين ، فلما عف عنهم الموت لم يتمنوا أكثر من أن ينلوا قربان حياتهم مرة ، ومرات أخرى كثيرة للجبين .

في هذه البداية تبدو قصيدة الصديق الشعري ، أو صديق الشعر ، هي القصيدة التي لا أرى سواها من خلال هذا الكم الكثير علينا جدا من الكلام المنظوم ، وهذه القلة القليلة من الشعر الحقيقي .

ولكن اسمحو لي أولا أن نقرأ معا قصيدة عبد الصبور منير ، « ما تيسر من سورة العبور » ، حتى يسهل علينا ان نذكر - ربما في ومضة القراءة وحدها - ما قد نضنيه بالصدق الشعري :

(١) « الطقوس »

سيدون الجسد
في حفرة الرمل التي بلا دلامة
يصبح تاجي خوذة .. وقطعة من بندقية مدمرة
كنت أحب أن يصير مطرا بوادي النيل
يروى الحقول والعيال المتعبين
لكن دورة الرحيل
تبدأ من هنا مع الرمال والرماد ...
فلترقبوا بعد سنين .
وجهي .. مع الصحراء ، اذ تزهر ، والسنايل
اذ تملأ الحقول في سينا ... وتفتح المنازل
على صبايا حرة الجنسية
تخطرون في « وادي النخيل » في الاصيل
على عظامنا المنتثرة ،
نضحك في السر .. وتصيح الملامح
واحدة ، وترعى القيامة ..
نولد ألف مرة ومرة
لو تصبح القلوب حرة
كما الطريق حرة .
« موأل صحيان »

(٢)

يا ليل
شارع حبيتي طويل ، ما فيهشي غير قنديل
خلي الصبايا تميل ، تحت الظلال ، والنور
وترندح الواوويل ، ما بين قلوب بتدور ...
باهواكي يا شابة ، يا ملففة قلبي
ومسكنة تعبي ، نثي العيون الحور

رسالة القاهرة من سامي خشبة
الشعر ، والصدق ، وشفاء الصدور !

شيء ما يدفعني الى ان اكرس هذه الرسالة للشعر . ربما لان هذه الايام ، التي يختلط فيها شعور الزهو باحساس المرارة ، ويمتزج فيها فرح النجاة بحسرة الخسران ، ويرتبط فيها التربص للقدام بالبحث عن الجذور في ركام الماضي ... ربما كانت هذه الايام ، بكل تناقضاتها هذه المضغوطة في حيز لا يذكر من الزمن وتمتد - مع هذا - في مكان شاسع مترام ، هي ما يجعل الشعر أصلا في وسيلة تستطيع ان تحقق شيئا من التوازن الداخلي ، يضبط انفعال الوعي في اصطدامه بعالم الاشياء والحقائق الفاقد لكل نوازن . هذه الايام ، بتناقضاتها المختلفة المنطق ، ربما تكون هي ما يفرض الرغبة في الحديث عن الشعر ، عند من لم يوهبوا مقدرة ابداعه ، من أمثالي .

وربما كان السبب ، هو تلك الجلسة مع الشاعر الصديق أحمد عبد المعطي حجازي ، مساء اليوم الأخير ، أو قبل الأخير ، السابق على سفره في جولته ، التي ... « سانجول فيها في الشرق الاوسط وأوروبا » بعبارته ، ليغيب عنا عاما أو أكثر من عام . قرأ لنا قصيدته المهداة الى سيف ونائي وقصيدتين أخريين . وكان يتحدث فيها جميعا عن استحالة تحقيق اشواق معينة ، لا يكف العقل عن التشوق اليها ولا القلب عن اشتهاها . فكانه يركز تجربة الحلم المستحيل ، الذي لا تكون حياة الا بالسعي وراءه من أجل تحقيقه . وكان حجازي كان يوصينا ، قبل ان يفادنا عامه الطويل ذلك ، ألا تكف عن الحلم حتى يدخل المستحيل حيز الامكان .

ولكن ربما كان السبب أكثر عملية من كل هذه الاشواق والمشاعر والاحلام الغامضة ، وربما كان السبب هو هذه القصائد الكثيرة ، التي تنهمر في مجلاتنا المصرية ، فكانها حشد محشود لغرض خاص : قد يكون الغرض هو اغراق العقول في بحار الخليل المطننة بكثرة ما ألقي فيها من حصى ولآلىء ، أو صب هذه العقول في قوالب الصياغات المستخرجة من دواوين ما قبل أبي تمام الطائي أول من كسر عمود الشعر (فالرجوع الى الوراء - باعتباره حركة لا تفلت من قانونها - لا يمكن ان يتوقف عند لحظة معينة او مكان محدد في هذا « الوراء » السحيق) . وقد يكون الغرض انبات نظرية في علوم السحر القديمة عن قدرة الموتى على التنفس - باطلاق زفرات الندم أحيانا أو صرخات النار أحيانا أخرى - كالأحياء سواء بسواء .

ولكني اكاد اتيقن من سبب واحد يدفع الى حديث الشعر المصري هذا الشهر : هو تلك القصيدة اليتيمة ، التي تقول بأن الأحياء وحدهم هم القادرون على التنفس وعلى قول الشاعر : قصيدة « ما تيسر من سورة العبور » التي نشرت هذا الشهر في « ملحقات اللطيفة » للآداب والفن لشاعر جنسدي كتبها في سيئاء ، اسمه عبد الصبور منير ، يشهد « الله » اني لم أعرف اسمه الا من هذه القصيدة ، ولم أره ، ولم يرني حتى هذه اللحظة .

القصيدة - وسانقلها لقراء « الآداب » حالا - واحدة مسن تلك الاعمال الابداعية التي تكفل للانسان آفاقه كوجه الحبيب ، وتمسكن في داخله ، مشرقة واضحة ، كالذكرى الطيبة تستعاد بعد طول نسيان .

وكلمة تحيلنا حرارة
وباسم هم كل ليل
لن تطفي شمس الكفاح
ما لم تطول الدفء ..
أيدي الكل ...

الشاعر مقاتل خاض المعركة في سيناء ، أي انه من أولئك الذين حققوا أروع صور « الفعل » الانساني : فعل القتال من أجل الحرية . كان بالفعل يحمل السلاح ويقاوم من أجل مستقبل وطنه وأبنائه . وهذا هو المثل الاعلى للعمل الانساني الذي يساوي الحياة ذاتها ، تبذل في سبيل هدف غير شخصي . أو هو همدف نطابق فيه الحلم الشخصي بحلم الوطن كنه والشعب كله في كل زمانه الماضي والمقبل . كان عبد الصبور منير « جادا » بالفعل في بذل حياته في ساحرة القتال من أجل حرية وطنه وشعبه ومستقبلهما . لذلك فانه كـسان « جادا » كل الجدية حين رأى نفسه شهيدا يدفن جسده في رمل سيناء ، دون قبر يدل عليه او يحمل اسمه . يسفر وجهه مع صبح الحرية والحب ، يضحك في السر ، فلا حزن له اذ يموت في حريتنا ، ان كنا احرارا كأرضنا التي حررها لنا مع رفاقه الشهداء ومن بقوا على قيد الحياة . وهذا هو ببساطة ما يفوله في المقطع الاول . لقد تطابق « شعره » مع « فعله » تطابقا كاملا ، لانه عاش « فعله » في جدية كاملة ، وفي وعي ساطع ، فاكتمب الشعر بهذا حقيقته الكاملة : أصبح الشعر « فعلا » لا عبث فيه ولا افتراء .

ولكنه لم ينل الشهادة . وظل حيا ، يقاوم او صامدا في خندقه . انه لم ينتهيا للموت فقط ، وانما تهيا أولا للحياة ولحمايتها . وها هو في « موال صحيان » يفني للحياة وللقتال دفاعا عنها ، ويرى في « عيال عاديون » ان الشباب كان جواز المرور للشهادة ، كما انه جواز المرور للحياة وللقتال من أجلها . وفي رسالته الى « طه حسين مع حبي .. » يؤكد وعيه بان قتاله حلقة جديدة من السلسلة الطويلة ، المشعبة الفروع ، من أعمال الكفاح في سبيل الحرية . ان القيم التي بشر بها طه حسين هي نفس القيم التي يقاوم من أجلها الشاعر والتي سيستمر من أجلها القتال . ولا وجود هنا لاي ارتباط بوضع مفروض ، او بقوة مهيمنة « تأمر » بالكفاح او بالكف عنه فتطاع . ففي « وعود بسيطة » ، المقطع الاخير ، ينطلق القسم والوعد منه هو ، المقاتل الشاعر الذي لا يتحدث بلسانه وحده ، ينطلق هذا القسم لا باسم من يأمرن بصرف النظر عن « نوايا » التاريخ الذي يصنعه الشعب لا الاوامر ، وانما باسم رفاقه المقاتلين ، وباسم تراب الوطن المبلل بدماء الشهداء ، وباسم الامهات والاطفال والاجيال المقبلة ، يقسم بان يقاوم من أجل العدالة في المستقبل ، مثلما قاوم من أجل الحرية في الماضي ، حتى يستوي الميزان ، وحتى يكون للحرية وللقتال من أجلها معناها الحقيقي . انه « يعد » وعدا بسيطا : يعد بان يظل صادقا . ونحن نعرف انه « صدق » ، لانه صدقنا بحياته ذاتها ، وبشعره الذي تطابق بالحق والوعي معا ، وتطابقنا كاملا ، مع بذله لحياته .

ولكن صدق عبد الصبور منير لا ينطبق على « التجربة » التي تعبر عنها القصيدة فقط ، او على موضوعها ، او مضامينها ، او هدفها ، ايا كان المصطلح الذي يمكن استخدامه للإشارة الى العاطفة والحلم اللذين تفجرت بهما كلماته . صدقه يتبدى في صورة اوضح وأكثر سطوعا من هذه السهولة النقية او البساطة في تمكن التلقائية في التعبير دون التواء ولا افتعال لصور متعلمة . وصدقته يتضح ايضا من موسيقى قصيدته التي لا طنطنة فيها (حتى في المقطع العامي

ربحك فانت تجري ، في الخندق اللي بعيد
بين الحفر والدار ، خلت صبايا البلد
يتمشوا في الوادي ، أحميكو وأحمي الهوا
من هجمة العادي ..
واتجمعوا ولادي ، قال الشباب :
بالدور ..

وقف العيال في طابور
كان البطل واقف ، حاضن بقلبه المدفع
هجموا العيال اعصار ، نحو السما زاحف
قلب الشباب انخلع ، والصخر فز ووقع
واتبحرت في الجو ، ريحة البارود والخوف
خلي الكلام يحلو ، والدنيا تصحى تشوف
مصر اللي واقفة صفوف ، متجسدي في كفوف
شباب جديد ، حالف ان الربيع يتولد ،
ان الربيع يتولد ، م الدبدبة والنار ...
« عيال عاديون »

(٣)

- عليكم السلام !
- ماذا جرى ؟
- حساب ...
- ومن فدوا واستشهدوا ؟
- شباب !
« الى طه حسين ، مع حبي ، من سيناء »

(٤)

بين يدي والصدر
تقول قطعة السلاح
ان الذي علمها الكفاح
يستشهد اليوم هناك
فيستقط الشباب ها هنا بلا عويل ..
كنا نود ان تبارك الذي نعمله في القلب واليدين
لكن بيننا وبين وجهك النبيل ،
عمرا من العصور .. أو ثانيتين
يسبح كل شيء في سماء الوطن الجليل
محملا بما منحت الجيل
أصالة وعزة وفكرا ..
في آخر يوم عبورك مصر
ودعنا وجهك .. ساعة صفر
ورفعنا راية مصر على جثث الاعداء ..

« وعود بسيطة »

(٥)

باسم الذين لم يدوروا خطوة للخلف
باسم الذين ارتفعت هاماتهم
رغم الشظى والخوف
باسم السلاح
لم يرتجف في كف
باسم التراب التي تلونت بالدم والرجال
باسم الصبايا حبلت بالشوق والجسارة
باسم الذين يولدون
وفي عروقهم محبة ، وعنف
وفي عيونهم براءة الصباح
وفرح البشارة
وباسم كل طيبة ونبل
يزرعها وجه ، بنية وطفل
وباسم كل شارع وحارة

السريع الايقاع) كأنه يعبر عن عقيدته التي يدركها كل الإدراك ويعيشها ،
يروح بها لصديق أمين لا يحتاج معه الى افتعال جلجلة لا يلجا اليها
الا من يريد ان يخدع عن قلة اليقين . ان الصدق مع التجربة ،
والوضوح الكامل لها في نفسه لمايشته الحقيقية لها ولافعالها بها
دون افتعال ، هذا الصدق وهذا الوضوح ، هما ما ينعكسان على
التعبير بساطة ونقاء ، وعلى الموسيقى انطلافا واستواء متمازج النبرات
مستدير الانحناءات دون ننوء أو قلقلة .

انه ليس مجرد التطابق بين المعنى والمبنى ، بتعبير النقاد العرب
القديماء ، وانما هو التطابق أولا بين ذات الشاعر وذات شعره
وبنائه وموسيقاه ونسيجه في وقت واحد ، دون ترتيب . ان الابداع
الشعري ، مثل « النقطة » في الفرضية الرياضية ، لا أطوال له .
انها للانهاية ، وليست أبدا « العدم » ، فلا عدم هناك ، لا فسي
الشعر ، ولا في الرياضة ، كما انه لا عدم في الوجود المادي .

ولكن الصدق الشعري ، مثل كل شيء آخر نسبي . ونادر هو
الشاعر الذي تتخلل تجربته كيانه الى هذا الحد حتى تصل الى كل
لحظة أو كلمة ، صدقا وبساطة ونقاء وانطلافا ، هادئا كفيين
المؤمنين . انها درجة من الوعي بالتجربة الواقعية ودرجة من التطابق
بينها وبين الرؤية والنسيج الشعريين لا تيسر لكثير من شعرائنا ،
وفد لا تيسر كثيرا حتى للشاعر نفسه .

ولذلك فاننا قد نكون متشددين اكثر مما ينبغي اذا اخذنا صدق
وبساطة ونقاء هذه المقاطع المنشورة من قصيدة « ما يسر من سورة
العبور » لعبد الصبور منير مقياسا للقصائد الاخرى كلها ، أو حتى
للقصائد التي كتبها غير الشاعر من الشعراء الشبان ، ولا عن
ما كتبه غيره من الشعراء القائلين .

انهم يتراوحون قريبا وبعدا من الصدق مع تجاربهم ومن البساطة
التلقائية المتمكنة في صياغاتهم وأساليب تعبيرهم . ولكن من الصعب
أن نجد فيهم من نستشف في قصيدته هذا التطابق الكامل بين الوعي
بالتجربة الحقيقية ومعاشتها معايشة كاملة وبين رؤيتها بالعين
الشاعرة والتعبير عنها بلسان الشعر .

في قصيدة وفاء وجدي في الثقافة بعنـوان « رحلة الى قلب
حبيبي » قدر من بساطة التعبير ، ولكنها بساطة قليلة الصور ، مجهدة
في البحث وراء الالفاظ مع بعد كبير عن الوعي الكامل بتجربـة
القصيدة : لانها تجربة غير حقيقية ، وهمية وليست خيالية ، تحاول
فيها الشاعرة ان تتقمص شخصيات كل « الحبيبات » لكل القائلين ،
مما يوحي بانها لا تحب « أحدا » على وجه التحديد .

وفي قصيدة فوزي خضر في « الزهور » قدر كبير من معايشة
التجربة : الابن الجندي العائد الى حضن الارض الام ، يشـرـهـسا
ويعتذر عن التأخر في البشـرى ، ويعدها بالوفاء والرخاء . وقد نجد
عند فوزي خضر قدرا كبيرا من تلك البساطة وتلقائية متمكنة في نسج
الصورة دون افتعال . ولكن هنا نغاره - أو يفارقنا - قليلا ، حينما
أراد أن تحتوي الارض الام وتحتوي تصوراته عن ذاته كل التاريخ :
فرعون والمعبد وبابل وموسى وجوهر والمسجدا ، ولا ندري ما دخل
بابل هنا ولا علاقة موسى بحقيقة مصر ، وألم يكن هناك من هو أجد
من جوهر الصقلي للتعبير - بطريقة اخرى لبناء صورة الموف - ن
المعنى الذي أراده الشاعر ؟

ولكن ، من بين كل شعرائنا الشيوخ - أو المتقدمين - لمن
نستطيع ان نمثـر على أي درجة معقولة من هذه المعايشة لتجاربهم
- ان كانت هناك أي تجارب أصلا - ولا من الوعي بها ولا من تطابق
وعيمها بها ومعاشتها لها مع تعبيرهم عنها ، الا عند الاستاذ كامل
أمين ، بقصيدته « من الحياة » ، رغم العنوان الذي لا يدل على
شيء ، في مجلة الثقافة .

انه لا يبدأ الا من ذاته ، شأن الشاعر الفناني الاصيل ، ومن

التجربة التي تصف بوجوده لحظة الابداع وتحيط بعيناه كلها فسي
مرحلة كاملة . تجربة أضلاعها الحس بدبيب الشيوخة ، وانكسار
الاصفر سنا له ولجيله ، والغربة التي اضطرم اليها الواقع ، فحولها
هو الى منفى اختياري ، لا يضع فيها امتزازه بنفسه ، حيث يصبح
هذا المنفى هو الوطن ، وان لم يكن يستطيع ان يتنازل عن وطنه
- الحقيقي - ولا حبه له في مقابل كنوز الدنيا : فاعتزله بذاته
لا يساويه الا حبه لهذا الوطن .

لقد اعتدنا من كامل أمين ان يطابق بين نفسه وبين ابي الطيب
المتنبي . ولكننا لا نتفق معه في هذه المطابقة حتى وان كان يلتزم
بمدرسة المتنبي وأبي تمام : مدرسة الجزالة الضخمة ، والاتيان
بالقريب من الاستعارات وسيلة لرسم الصورة الشعرية ، والصياغات
المتكلمة للحكم والامثال المغلفة المطلقة . فالمتنبي كان يشعر بذاته
- عن حق - أضخم من كل الوجود . ولا يحزن الا اذا أجبرته لحظة
على الشعور بالمهانة الاجتماعية . أما كامل أمين فارق من هذا عظاما
وأدق هيكل . انه يحزن اذا ظن في نفسه نسيانا لذكريات الصبا
أو لمدينة الطفولة ، ولا يرى نفسه فارسا للكلمة والسيف ينام عن
شوارد ما يقوله ويختصم الخلق حول قوله (ولا اظنه يفكر في ذلك) .
انه لا يزايد بنفسه على وطنه ولا يدعه طموح عظيم ، ولا كره عظيم
أيضا لاحد . انه يعيش تجربته بصدق ، وبتمثلها حتى ثمالتها دون
نملل . وكانت شعرته تستطيع ان تدفعه الى المكانة التي يصبو اليها
لو كان اكثر جرأة على مدرسة الطائي والمتنبي في الصياغة والبناء
واسلوب التعبير .

ولكن ، قد يكفينا ان ننظر نظرة المتعجل (وهي كافيـه) على
قصائد شعرائنا (او نظامينا) المتقدمين ، لكي نعترف الى أي مدى
تقطعت بينهم من بين حيائنا (او بينهم وبين الحياة) الاسباب .

قد يكفينا هنا مثلال ، من السودان أحدهما (قصيدة عبد الله الطيب
في الثقافة ، بعنـوان « جسر فصر النيل ») ومن العراق الآخر
(قصيدة نانكة خزرجي في الثقافة أيضا بعنوان « على هامش مرآة
الورد : غيرة وغرور ») ، قد يكفينا المثال لكي نكتشف كيف تفتعل
التجربة او تستخرج من أكفانها لكي تتحول الى كلام منظوم (أحيانا ،
في حالة عبد الله الطيب ، يحتاج هذا الكلام الى فاموس ، بلغ في
القصيدة ، ست عشرة مادة ، ما بين شرح لمفردات وشرح لاعراب !) ،
ويكفي ان الكؤوس فيها تبدو أحيانا كوجوه الحسان ، والوجوه زلفاء
(صغيرة الانف) والفم شحا (أي انفتح) .. الخ .. الخ . وقد
يكفي أيضا ان نعود الى تشبيه الجميل بالندر ، وان نعود الى صيغ
المبالغة حيث نغار الشاعرة على جميلها من « العاظة » بعد أن فتننت به
« فزها وماذ بقده » ، كما ان عزتها أصبحت مظلوبة وكرامتها « وندت
على أفرنده » .. كيف يشعر هؤلاء الناس وكيف تكون مناغرتهم
الحقيقية ؟ لا أشك في انها مشاعر « حقيقية » في حياتهم الواقعية ،
فلماذا يحولونها ، عن طيب خاطر ، الى مثل هذه المحنطات لاوابسد
منقرضة من العبارات والتراكيب .. انهم - كما قد يقولون - ممن
تلامذة العقاد او طه حسين .. ألم يقرأوا ما قاله قديما عن وحدة
الشعور والتعبير ، وعن مطابقة العبارة للعصر وللحياة ؟ . ألا يذكرون
ما قاله العقاد في مدحه لتعبير ابن الرومي - حتى - او ما عابسه
طه حسين على تعبیر شوقي في مدح أتاتورك ؟ ولكن العودة الى الورا
- كما قلنا - لا تستطيع ان تتوقف عند « وراء » محدد .. اننا
لا نستطيع ان نطلبهم بالتوقف في التفهق عند العقاد وطه حسين
(ليتهم يتقدمون نحوها) لانهم يهرون نحو ذي الرمة .. الذي كان
في عصره حيا يخاطب الاحياء بلغتهم ، ولما تجاوزه الزمان مسات
(ربما ليس عن طيب خاطر .. ومن الذي يفعلها ؟) .. ولكن هل نترك
لمجرد الزمن ان يخلص شعرنا من سيطرة الاشباح ، حتى يشفي صدور
قوم مؤمنين !؟

من مراسل الآداب ماجد السامرائي المسرح العراقي - نشاط متعدد أوجه

قبل اشهر بدأ الموسم المسرحي في العراق .. ولكن بدايته هذه على ما كانت تحمله من علامات الانتفاض على ركود ، وشللية الموسم الماضي ، وسقوطه في النص المترجم .. فانها كانت بداية رخوة ، لا توحى بتلك الفاعلية التي يتطلبها مسرح يبحث عن هوية ، ويعمل على ترسيخ مواقفه على ارض الواقع .

ظل هذا طيلة اشهر .. حتى قدمت « فرقة المسرح الفني الحديث » المسرحية التي اعددها الفنان قاسم محمد : « بغداد الازل بين الجد والهزل » لتحرك السطح الى حد غير قليل .. مبتعثة كتابات عديدة في الصحف اليومية ، والمجلات الاسبوعية .. واغلبها كان كتابات جادة « ذات مستوى في الفكر والمعالجة » .

ويجدر بنا قبل الحديث عن المسرحية ذاتها . ان نقدم ، ولو باشارات بسيطة ، بعض « ملامح » مسرحنا العراقي .

ان المتبع لما يقدمه هذا المسرح ، يجد انه ما يزال في الطريق السهل ، متخذاً سبيله الى المشاهد من خلال ابسط تعبير ، يصل احيانا ، وفي بعض المسرحيات ، الى حد من الهشاشة والتسطيح ، الفكري والفني ، يكون معه الحديث عن وجود فعلي لمسرح ذي خصائص واضحة امرا من فيل التجاوز على المصطلحات والمفاهيم . يحصل هذا في عالم كل ما فيه درامي ، وذو وجوه كالرأيا الدائرة ... اصبح الفنانون فيه في وضع من يعمل على خلق حالة من التوازن (بين الانسان ومحيطه ، وبين الانسان والكون) وسط هذا الفلق الدائم ..

لكن هذا الطريق السهل الذي يسلكه المسرح العراقي هو الاقرب الى تفكير الجمهور الذي غالبا ما يأتي للفرجة تماما كما يأتي لاي فيلم سينمائي اخر .. وذلك لان تجربة مسرحنا ، وطبيعته ، وتكوينه ، وحتى عروضه لم تستطع ، حتى الان ، ان تكون نوعا من التقاليد المسرحية ذات العالم الواضحة في حياتنا .. وفي الوقت نفسه لم تتوصل الى تكوين « جمهور مسرحي » بالمعنى الدقيق الذي يمكن ان نفهمه . هو ، في الحقيقة ، جمهور خليط : من مثقفين ، وانصاف مثقفين ، ومتعلمين .. ولعل مسرحنا يحاول ، في مسعاه هنا ، ان يوجد مقتربا من الحياة ، ومن الجمهور .. في الوقت الذي يأتي فيه ذلك على حساب الفكر الذي يفترض بالمسرحية ان تبلفه لجمهورها ، وعلى حساب الفن الذي يفترض بها ان تلتزم قوانينه .

ربما كانت المشكلة الاكثر وضوحا في المسرح العراقي هي «مشكلة النص المحلي» . ان هذا النص ، على قلته ، غالبا ما يفرق في الحدودية المحلية ، بدل ان يجعل منها محورا مركزيا تتوزع من خلاله الى قضايا اكبر واشمل ، ان اغلب كتابنا المسرحيين يعتمدون في ما يكتبون على الوقائع العادية .. وغالبا ما تأتي للتعبير عن اهواء غير عادية . ان هذا « المؤلف المسرحي » يعيش معضلة اسمها سهولة التفكير ، الامر الذي يجعل كتاباته تبدو وكان لا اهمية فكرية او فنية كبيرة لها . وهو ابعد ما يكون عن ان يجعل ادراكه

للأحداث ، ولسار الحياة والتاريخ ادق واعمق .. ومن هنا تبدو لك المسرحية ، وانت تشاهدها ، لا تمثل اي انعكاس لتلك الافكار الكبيرة والعميقة التي اعتدت ان ترصدها في مسرحيات اخرى ، عربية او غربية .

مع هذا لا تعدم الايماضات (ولكنها مجرد ايماضات بسيطة) .. ولا تعدم الجدية (ولكنها جدية من يحاول ممتندا على طاقة محدودة) .. لكن هذه الايماضات ، وهذه الجدية نادرا ما يتحقق معهما ذلك المستوى الذي نريد لمسرحنا ان يبلغه ، للنهوض بالفكرة مسن مستواها العادي الى مستوى الرمز المعبر ، والمؤكد .

« الواقع العراقي » : هو الموضوع الذي يستأثر باغلب ما يقدمه هذا المسرح . ومن اكثر الكتاب المسرحيين تأكيدا على هذا الواقع ، الفنان يوسف العاني ، الذي غالبا ما ينصب اهتمامه ، ويتركز على جوانب من واقعنا الاجتماعي ، في فترات قريبة سابقة . ونماذجه البشرية ، او المسرحية ، هي نماذج عرفها في الحياة ، وتابع خط حياتها . ولكنه يكسبها بعدا ما ، فكريا بسيطا ، او سياسيا واضحا .. ليقربها الى مشاكل عصره .. وغالبا ما يستغلها للتعبير عن حالة او وضع او فكرة . ومن هنا نستطيع القول عنه بانه من ابرز الكتاب الواقعيين الاجتماعيين في مسرحنا العراقي .. فهو خير معبر عن هذا الاتجاه ، واكثر كتابنا تجسيدا لعالمه .. وتعد مسرحياته من اكثر المسرحيات العراقية نجاحا في شباك التذاكر ..

غير ان السنوات الاخيرة شهدت ظهور بعض الكتاب المسرحيين الشباب .. بالاضافة الى عدد من المخرجين المتميزين برؤيا جديدة للاخراج المسرحي (اغلبهم اكتسبها من خبرته الدراسية في الخارج) .. وقد اتسح لبعض اعمال هؤلاء الكتاب ان تعطي خشبة المسرح .. كما اتيج لاغلب هؤلاء المخرجين ان يقدموا رؤياهم المسرحية عبر عديد من الاعمال .

ويعد قاسم محمد اليوم في طليعة المخرجين الشباب . فقد اخرج في السنوات الاخيرة مسرحيات متميزة ، اكد ، من خلالها ، بعض معالم شخصيته ، كخرج . وما يبدو ، هو ان هذا الفنان لم يكتف بالتعبير عن نفسه من خلال الاخراج وحده ، وانما عمد الى التأليف المسرحي .. او بتعبير اكثر دقة : الابداع المسرحي .. اذ كان قد بدأ تجريبه هذه العام ١٩٧٠ بمسرحية : « انا ضمير المتكلم » .. وهي قراءات شعرية ممسحة من ادب المقاومة . وفي حينه كتبت عنها مشيرا الى ان عملا كهذا الذي فدتمته فرقة المسرح الفني الحديث (وهي اكبر وافضل فرق الفظز) لا تقدمه الفرق ، او المسارح ذات الاساس المسرحي .. انما تقدمه المسارح التجريبية .

ثم جاءت المحاولة الثانية لهذا الفنان ، مسرحية : « بغداد الازل بين الجد والهزل » . وهي مسرحية مبنية على اساس تاريخي .. بل ان التاريخ هو مصدرها .. وشخصياتها معروفة ، طرحها لنا كتب الجاحظ ، وسواه . انها شخصيات عرفتها العصور القديمة ، وعرفناها نحن من خلال اخبارها .

لكن التساؤل الذي يطرح نفسه ، منذ البداية ، امام مسرحية كهذه ، هو : ماذا اراد قاسم محمد ان يقول في عمله المسرحي هذا ؟

لناخذ تفسيره اولا .. او جوابه . انه يشير الى ان « هذا

العرض المسرحي المحاولة ، مجموعة من المناظرات والمناقشات بين اصدقاء مختلفة ، وبين نقائس متباينة - تحوي في داخلها جفرا دراميا - كان السوق البغدادي يزخر بها .. ليجد ان هذا ، بعد ذاته ، يكون شكلا مسرحيا قابلا لان يكون مادة درامية لعروض مسرحية شعبية الاتجاه وذلك لما تحويه هذه الاشياء من نفس شعبي، ومن روح شعبية اصيلة .. محتوية على حكمة شعبية عميقة ، وقد شعبي مصيب ، وسخرية شعبية تكون ، بالتالي ، موقفا متهما ومدينا لمجمل الظواهر السلبية والسلوكات ، سواء في حياة الفرد ، او في حياة المجتمع .

ثم يؤكد بان « السوق » في عرضنا المسرحي هذا ، هو البطل الحقيقي ، لانه سوق العواطف والافكار والسلوك والظموح والحنين والصراع ، وحيث هو ملتقى اقطاب هذا الصراع بكل طبقاتهم ، وسلوكهم ، وعرضهم ، وحقيقتهم .. انه سوق الحقيقة الحلوة المرة .. ومن هنا فهو يدعو الى ان يكون « هذا العرض ضحكة شعبية هي بمثابة الحكم الصادر بحق سلوكات شاذة .. لا انسانية .. وبمثابة وقفة شعبية مثالة عميقة .. امام الانسان المتاصل العميق » . وهو يهدف ، من خلال ذلك كله ، الى ان يجمع الماضي بالحاضر .. وجمعها مسرحيا ، برأي قاسم محمد ذاته ، يولد « صراعا مسرحيا شيقا ، ويخلق ، في ذات الوقت ، مسرحيا شعبيا ذا صدق شعبي لدى الجماهير الواسعة ، ويصود بالمرح المحلي الى اصوله ، والى الما قبل مسرحية ، فاتحا طريقا جديدا للمسرحية الشعبية ، وللعرض المسرحي الشعبي » . وهو في هذا ، ومن « اجل الوصول الى هدف العرض المسرحي والفور في اعماق الصراع اليومي والازلي » يرى بان « الضرورة المسرحية » تقتضي « ان نأتي بشخصية ، او بحدث ، او بحوار ، او بوثيقة من زمن معين ونضعها في سياق العرض المسرحي المنتهي لزمن اخر يختلف عن ذلك الزمن . وتقتضي منا هذه الضرورة المسرحية ايضا ان نمح (حدنا وحوارا وقصيدة) تنتمي لشخصية معينة لشخصية اخرى غير تلك الشخصية .. كذلك نمحها زمانا ومكانا اخرين . تماما كما هي وظيفة المسرح التي تعرض لنا احداثا واشخاصا ومواقف موقلة في التاريخ ، يعرضها لنا المسرح اليوم ليكشف لنا بوساطته الواسعة عن خبايا اليوم الماضي . من خلال امتزاجه باليوم الحاضر .. محاذرا وعابرا الى اليوم المقبل .. الفد » .

من سلبيات .. وقدم لنا بغداد بوجهها القديم ، وبوجه كالسح ، الى حد ما ، لحاضرها ، يمكن ان نستشف منه على انه امتداد لذلك الماضي . (وهو امتداد ان كان متطور المظهر فهو غير متطور الجوهر) .. « فالحقيقة » التي عاشها انسان الامس هي ذات « الحقيقة التي يعيشها انسان اليوم (!) . وهو ان كان قدم لنا « الميثاق » على انه نموذج للحركة الثورية الراضة ، المتمردة ، الفاضبة ، فانه لم يستطع ان يمنح هذا « النموذج » امكانية التواصل بعصرنا ، ولا حتى بعصره .. فظل « العيار » مجرد مبشر ، ومردد شعارات ، و« حكم ثورية » ، فلم يكن له تحركه الغافل في الحياة .. في حين كان بإمكانه ان يمنحه ، ومعه « زوجة جابر الكرخي ، وابنه » امكانية التحرك على نطاق من الحياة اوسع ، بحيث يرمز بهم الى الامتداد الثوري الكبير في عصرنا ، لا ان يجمد اصواتهم في ماض لم يكن لهم من دور فيهمسوى « الفضب » و« الرذضي » اللذين لم يتجاوزا الى « التغيير » .

.. فهل حقيقة ان بغداد لم تتغير ؟ وهل انها « السوق » الذي قدمه لنا ، كان في القديم وما يزال ذات السوق ، لم تتغير فيه سوى الوجوه ، ولم تتبدل غير الاشكال والاساليب ؟ انها « سقطت فكرية » كبيرة ..

سقط في التاريخ ، فسي الحاضر .. وعاش في اطار احداثه فتجاهل حركته ..

لكنه ، دون شك ، قدم لنا عملا ممتعا .. ممتعا للذهن ، كما هو ممتع للنفس .. وقد توفر على هذا باحيائه عالما هو ، فسي الكثير من جوانبه ، من صميم تاريخ نعرفه .. او يعرف بعضنا شيئا يسيرا عنه (طرفا وحكايات) . الا انه ، وقد عمد الى « تجسيد » فكرة اساسية ، كما يبدو ، من خلال هذا « العرض التاريخي » المسرح قد اخفق كثيرا في عملية « توصيل » هذه الفكرة ، رغم محاولته الاعتماد على « الرؤية الطيفية » للواقع .. الا ان هذه « الرؤية » قد شملها التسطيح اكثر مما شملها « العمق » ..

نشاط متعدد أوجه

واذا تركنا المسرح ، وانجنا الى النشاط الثقافي ، بشكل عام .. فسنعقد نشاطا كبيرا ، متعدد الجوانب والاشكال .. وما ننتظره (وهو قيد وعد) اكثر مما قدم حتى الان ..

على صعيد المهرجانات :

سيعقد مهرجان الربيع الشعري الثالث في موعده السابق (الاول من نيسان ، وحتى الخامس منه) بعد ان تجاوزه العام الماضي .. وما يظهر من خلال ما وضع له من تخطيط ، ان جلساته ستكون اكثر تركيزا ، فهناك عدد غير قليل من البحوث المتعلقة بالشعر تم التكليف بها قبل فترة غير قصيرة .. وهي بحوث تتناول اهم قضايا ومشاكل شعرنا العربية ، الفنية والموضوعية .. اضافة الى نقطة جديدة بالاهتمام .. وهي ان الشعراء المشاركين هذا العام سيكونون ملزمين امام « لجنة المهرجان » بقراءة الجديد من شعرهم ، دون اتاحة الفرصة للشاعر لاستعراض « تاريخه » الشعري بما يشاء من شعره المسموع والمقروء ، من قبل .. اذ وجدت اللجنة في ذلك صيغة تكفل بها للمهرجان « روحيته المعاصرة » ..

وقبل « الربيع » سيقام في الخامس عشر من اذار الحالي « البنياله

ربما كانت هذه هي « وجهة نظر » معد المسرحية كاملة .. كما قدمها .. وما يبدو لي هو انه اراد ، عبر هذا « العرض المسرحي » ، ان يقدم عرضا « فكريا - موقفيا » اكثر منه « عرضا مسرحيا » بالمعنى الدرامي للمسرح . ولكنه ، حتى في هذا ، كما تحول من « المسرحية » الى « العرض » فانه قد وقع في ما يمكن تسميته « تجسيد الحاضر في اطار الماضي » . فقد اراد ان يقدم لنا صورتين : صورة الماضي ، وصورة الحاضر .. ويقدر ما وفق في جوانب كثيرة في عرض الماضي ، بحكم اعتماده على مصادر وفرت له المادة الفكرية ، والشخصيات ، فانه اضاع الطريق الى الحاضر .. واساء اليه . ويبدو ان التاريخ ، الذي دخل اجواءه ، قد استهواه للحد الذي نسي معه حركة الحاضر ، وابعاد هذه الحركة .

انه ، وهو المؤمن بحركة التاريخ ، وبجدلية الافكار ، قد نفى هذه الحركة ، والفي الجدلية من « عرض التاريخي » المسرح هذا .. فبدا كما لو انه محكوم بالتاريخ ، وبطار ضيق من هذا التاريخ .

عرض لنا الماضي والحاضر مرة واحدة .. بجميع ما فيهما

العربي الاول» .. (معرض السننتين) .. وهو، بدوره ، قد أجثته ظروف المعركة الاخيرة عن موعدة السابق (اواخر العام الماضي) .. وينتظر ان تكون اقامة « البنياله » تظاهرة كبيرة للفن العربي، يمكن ان تتجاوز مسألة اقامة المعارض ، ولقاء الفنانين العرب ببعضهم، الى ما هو اكبر ، واكثر جدية .. الى الحوارات الحقيقية بين الفنانين انفسهم حول قضايا ومستقبل الفن العربي الجديد ..

هذه المناسبة الاخيرة ستتوزع بصدر مجموعة من الكتب الخاصة .. منها ما يتناول قضايا الفن بشكل عام .. ومنها ما يتركز دلي « شخصيات فنية » بذاتها .. ومن بين هذه الكتب كتاب للاستاذ جبرا ابراهيم جبرا عن « جواد سليم ونصب الحرية » .. وكتاب عن الفنان الفطري الراحل منعم فرات ، وضعه الدكتور اكرم فاضل ، والفنان نوري الراوي . وكتاب الاستاذ شاكر حسن آل سعيد .. واخر عن اليوسر السياسي ، للفنان ضياء العزاوي .. وسوى ذلك ..

وانطلاقا من الاحساس باهمية الفنون ، جميعها ، وبضرورة ايجاد « وسيلة متخصصة » تعبر عنها ، وتعكس وجوه نشاطها ، في القطر والوطن العربي ، فقد تقرر في وزارة الاعلام اصدار مجلة فصلية ، تعنى بالفنون السبعة .. وتعالق الاوساط الفنية على هذه المجلة اهمية كبيرة ، لما ستسده من فراغ حاصل في جانب مهم من حياتنا الثقافية . ولما يمكن ان تلعبه من دور « تثقيفي » في هذه الاوساط ..

اما على صعيد النشر ، فقد برز في الفترة الاخيرة ، اهتمام واضح بالترجمة .. فصدرت عن وزارة الاعلام بعض الكتب المترجمة عن لغات مختلفة ، موزعة بين الادب ، والفن ، والمسرح . ولعل الشيء المهم الذي طرأ مؤخرا على « سياسة » النشر .. هو ان الوزارة وضعت في خطتها الجديدة نشر نتاجات الشباب .. الذين لم يسبق ان صدرت لهم اعمال مستقلة : من شعراء ، وقصاصين ، بالذات .. وبينهم من كانت نتاجاتهم تحمل محمل « النظر » ، فنيا وموضوعيا . وبهذا ستكون منشورات وزارة الاعلام ، غير هذه الوضعية الجديدة ، معبرة عن « روح » جديدة ، وتوجه جديد في ما تقدمه للقارئ ..

على صعيد السينما : هناك خطة جديدة تضعها المؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيون والسينما للانتاج السينمائي (الافلام الروائية ، والافلام القصيرة) .. وقد بدأت فعلا بالانتاج . وتفاصيل هذه الخطة تتلخص في ان مديرية السينما قد وضعت خطة لانتاج افلام روائية عديدة .. محاولة بذلك التقلب على ما تعاناه من نقص في هذا المجال السينمائي .. وقد استقر الراي عند بعض الاعمال .. وبوش العمل بتنفيذ بعضها ..

اما الكتب .. فما ينتظر منها كثير ..

صدر قبل ايام ديوان جديد للشاعر عبدالوهاب البياتي، باسم: « سيرة ذاتية لسارق النار » .. يتضمن اخر نتاج للشاعر ، وهي قصائد مما كتبه خلال العام الماضي .. في حين ما يزال ديوانه الاسبق : « كتاب البحر » ينتظر في احدى دور النشر اللبنانية ..

وتصدر للروائي غائب طعمة فرحان روايته الثالثة : « الماخض » لتضيف بعدا جديدا الى عالمه الروائي ، والسذي بدأت بروايتيه السابقتين : « النخلة والجيران » و « خمسة اصوات » .

وللغاص الشاب جليل العيسوي تصدر مجموعة قصص قصيرة تحت عنوان : « زليخا .. البعد يقترب » ، يواصل فيها عطاءه الذي بدأه بمجموعته الاولى : « صهيل المارة حول العالم » ، ومسرحياته القصيرة : « جيفارا عاد افتحوا الابواب » التي ستقدم « فرقة المسرح الفني الحديث » اننتين منها في برنامجها القادم (خلال شهر نيسان) .

اما الغاص عبدالرحمن الربيعي فيفكر بانادة طبع مجاميعه القصصية السابقة في مجموعة كاملة - في الوقت الذي ينتظر فيه صدور روايته الجديدة « الانهار » عن احدى دور النشر في بيروت ، ومجموعة جديدة من قصصه القصيرة عن دمشق ..

ولعدد من الابداء العرب ، غير العراقيين ، صدرت مؤخرا بعض الكتب ، ضمن منشورات وزارة الاعلام، من بينها :

- الدف والصندوق - قصص قصيرة للغاص المصري يحيى الطاهر عبدالله .

- باب الفتوح - مسرحية للكاتب المصري محمود دياب .
- رباح عز الدين القسام - للشاعر الفلسطيني محمد القيسي .

وينتظر ان تصدر خلال الاسابيع القليلة القادمة كتب اخرى، منها كتاب نقدي للناقد المصري امير اسكندر ، ومجموعة للغاص المغربي محمد زفراف .. ومجموعة شعر للشاعر السوري ممنوح عدوان .

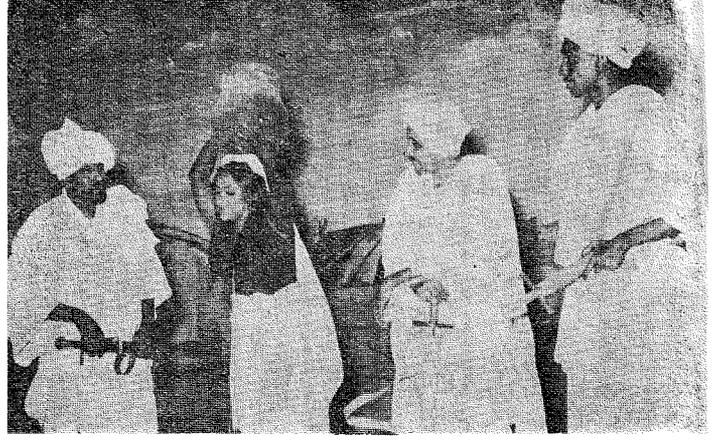
السودان

من مراسل الآداب ماجد السامرائي

أزمة المسرح السوداني الحديث

ما يزال الكثيرون في السودان يتساءلون بالحاح ، ومنذ زمن بعيد ، عن دور المسرح في عملية التغيير في حياة الناس ، وفيما كان هذا التساؤل قائما في الازهان ، ظل المسرح يباشر نشاطه ويقدم النصوص تلو النصوص . وفي الموسم الماضي وحده قدم المسرح السوداني سبع مسرحيات هي : النصف الحلو - الخضر - أسطى احمد - أهل البلد - المنصرة - الزوبعة - مدير ليوم واحد - وجميع هذه المسرحيات لكتاب سودانيين ، استلهموا حوادث مسرحياتهم ، واستخلصوها من صميم البيئة المحلية ، مستخدمين في الصياغة اللهجة السودانية ، وأحيانا اللغة السهلة البسيطة وليس الجزالة وفخامة اللفظة ، باستثناء مسرحية واحدة سودنها الاستاذ محمد عثمان احمد .. انها مسرحية « مدير ليوم واحد » للكاتب النيجيري وول شوينكا .

ان التساؤل لا يقف عند هذا الحد ، بل يتجاوز ذلك الى الاستفسار عن ماهية هذه النصوص ، هل ارتفعت الى المستوى التكنيكي للمسرح الحديث ، وان لم يكن فإين يكمن الخطأ ، وما هي الحلول ؟ وبالتالي ما هي الوشائج والخيوط التي تربط المسرح السوداني بالمسرح العالمي الحديث ؟ .. ان هناك من يؤكدون وجود أزمة تواجه



لقطة من مسرحية الملك نمر (لأبراهيم العبادي)

المسرح ، والمتسائلون بدورهم يريدون ان يعرفوا ما هي أبرز الاسباب الراسمة لهذه الازمة ، وبالتالي كيف يمكن للمسرح ان يتجاوزها ، خصوصا وان هناك اتفاقات مسبقة على أهمية المسرح ، وعلى تفوقه على جميع الفنون ، وعلى مقدرته على تقديم الحلول الناصحة التي تساعد كثيرا على شجب التواقص ، والضعف الذي يعانيه انسان عصرنا المسحوق !

اعتقدت وأنا في طريقي الى مكان الندوة التي دعوت اليها سبعة اساتذة من الشبان المهتمين بهذه الشؤون ، ان هذه التساؤلات وغيرها صالحة تماما كي تطرح في شكل حوار حار قد يؤدي الى نتائج موضوعية مثمرة ، غير ان الاخوة الابداء الذين حددت لهم الزمان والمكان - باستثناء واحد - لم يتمكنوا من الوفاء بالوعد ، لاسباب لم أجد لها تبريرا حتى الآن ، والاساتذة الذين اعتمدت عليهم في هذه الندوة هم : يوسف عيادبي - عبد الله جلاب - نلي الملك - فتح الرحمن عبد العزيز - شوقي عز الدين - ابراهيم شداد - ونيد الهادي الصديق ... وكررت الدعوة ، ولكنني فشلت ، وأخيرا قررت الاكتفاء بواحد منهم التفتيت به في المرة الثانية ، وفيما أنا أقدم الآن اجابانه حول أزمة المسرح ومشاكله أسجل أسفي على ما حدث باعتباره أزمة اخرى جديدة تضاف الى أزماننا الكثيرة الازلية .

* يقول الاستاذ عبد الهادي الصديق في مجال الحديث عن الدور الذي قام به المسرح السوداني لنصرة الانسان : نشأ المسرح عندنا بدوره في مناصرة قضايا الانسان رديفا لافراضه ، وهو بالطبع يواجه الظروف المحيطة بالانسان السوداني - في العشرينات وما بعدها قام المسرح بدوره في استنهاض همم الناس لمواجهة ظروف التمسف الاستعماري القائم آنذاك . وبانتهاء تلك الظروف ومرور فترة من الركود عاد المسرح مرة اخرى لمهله كأداة من أدوات التقدم الاجتماعي ، مكتفيا بهذا الدور حتى حلول الزمن الحديث ، حيث اصبح يعمل في اتجاهاته وأسايبه سائر التيارات المتصارعة مع وضعد الانسان .. اذن كان لا بد من العودة بالمسرح الى ثقائه الاول وهو يقف مع الانسان في صراعه الضاري الطويل - المسرح كوسيلة للحياة وليس المسرح كفاية فنية لهائية محوطة بالزخرفة والموسيقى - حاولت جماعة ((أبا داماك)) المسرحية هذا الاتجاه ، وفي مسرح القرية يقف الفلاح ليؤدي دوره كما هو في الحياة ، وبسأهم في الحوار وايجاد

الخلاص .. لا بد من مساواة العمل اليدوي بالعمل الفني .. ان يقوم المسرحي الطبيعي بدوره مع الآخرين فلا يقوم بعرض الحلول والمواصفات الانيقية .. تجربتنا كانت أنجح من تجربة مسرح القرية المصري ، لاننا جملنا الفلاح يشترك في بناء العمل المسرحي دون ان يقوم به ممثل محترف كما حدث في مسرح القرية المصري . ثم حاولت جماعسة ((أباداماك)) تجربة مسرح الشارع ، حيث اشترك رجل الشارع في تقديم العمل المسرحي على الشارع ، فكان الممثل يتحرك بأشارة من صيحات الجمهور وهتافهم .. المهم ان يجد الانسان نفسه فسي شخصوا المسرحية وموضوعها . ان يكون ((الطاعون)) هو الموضوع .. موضوع مدينة ((طيبة)) وان يذكر ((الكورس)) مهثلو المدينة ذلك امام الملك والآلهة الموجودة في الحوار داخل المسرح .

ان المسرح السوداني الحديث أخذ يتكئ على هذه الاساليب التي من شأنها ان تتناول الموضوع بعيدا عن الفردية والحوار القائمة بين الطبقات والسببية للمعاناة الانسانية .. وقد عالج ذلك يوسف عيادبي في ((العصفورة)) بطريقة شمولية ، بينما يتناولها صلاح تركاب في ((الخضر)) بطريقة محلية ذات أبعاد شمولية .. حساؤل مأمون الجافر في (كوميديا أوديب) المسرح السياسي الا ان محاولته أدخلت العمل الفني في حالة غياب وسط الزخم الهتافي ، مما يدل على ان معالجة المسرح للقضايا الانسانية تتخذ السبل غير المباشرة ، كالرمز والتجريد ، وهي أكثر خلودا ، لانها أكثر شمولا .. ان المسرح السوداني الحديث باتجاهاته المختلفة ، حتى التجريدية الشكل ، والوجودية الفكر ، يشير الى التزامه قضايا الانسان فسي صورة ((الاستفلال)) ابتداء من لقمة العيش ، حتى نضال الشعب الفيتنامي القائم على قدم وساق .. ان كل النصوص التي بين أيدينا تشير الى وعي الكاتب المسرحي بقضايا عصره ، وانه اذا أتاحت الفرصة لهذه الامكانيات للنضج فاننا نستطيع ان نشارك من خلال نظرتنا الشمولية ان تقدم للمسرح العالمي مساهمتنا . فلسنا أقل من حالات الوعي الذي يمتد كالهلب الاحمر فوق قباب العالم .. أجل .. لا أقل مطلقا ..

* اما من حيث الوشائج والخيوط التي تربط بين المسرح عندنا والمسرح العالمي الحديث ، فاستطيع ان افول انه من خلال القراءات التي يتناولها المهتمون بالمسرح السوداني تبدأ العلاقة بين مسرحنا والمسرح العالمي الحديث - ومنذ ان بدأ الاتصال الاول عن طريق المسرح المدرسي ونهايته عندنا بالمسرح الجامعي - لقد أطل المسرح عندنا من خلال هذه النافذة على التيارات المختلفة والمتجددة في العالم . وبنفس الانفتاح والتجدد الذي يطرأ على بقية الفنون سادت الحركة المسرحية اتجاهات عدة ، وبنفس القدر . لم يكن المسرح السوداني يهتج طريقا واضحا حتى وقت قريب ، لطفيان التيار التقليدي فيه ، وان ظل وفيما لدوره كأداة نقد اجتماعي .. لقد ظلت هذه المرحلة على اتصال بالمسرح المصري ، خاصة مسرح الريحاني ، او الجانب الآخر من المسرح العربي التقليدي في المسرحيات التي تركز الشجاعة ، وتحدث عن الشرف والاخلاق والبسالة ، الى جانب مسرح يوسف وهبي ومسرح شوقي وأباطة ، ومسرحيات مثل ((العباسة)) . وكانت هذه المرحلة بمثابة الرغبة في التعامل مع المسرح العالمي ، ثم كان التعامل على هذه المراحل : الترجمة - الاقتباس - السودنة او التعريب . ومن ناحية المضمون لجأ كل مسرحي لنقل الاتجاه الذي يعتنقه .. وكان هذا التعامل مع المسرح العالمي عميقا لدرجة ان المسرح أسقط كل الاتجاهات التقليدية ، وحتى الرومانسية منها ، وداخل الاتجاهات الواقعية تعدت التيارات ، ووقف المسرح الطبيعي عندنا يحقن الحركة المسرحية بكل أسباب العافية والمنعة . ويمثل المسرح الجامعي قمة هذه الاتجاهات ، فهو وءاء فني تطوعي نشأ في جامعة الخرطوم .. يلتزم

مع الجانب الآخر المصارع للقطاع الانساني المسحوق .. وما زال السؤال الوارد في مقدمتك يطن في رأسي : فما هو دور المسرح السوداني في ذلك !!

لقد بدأ المسرح السوداني بشكله البدائي في « الدراما الشعبية » والتي احتفظت للحد البعيد بأبعاد الصراع الانساني من أجل الحياة .. اذن يظل واضحا وأصيلا .. احدى محاولات المسرح السوداني للخروج من أزمنته تتمثل في العودة الى هذه « الدراما الشعبية » . محاولات المخرج صلاح تركاب في مسرحية (الخضري) و (أهل البلد) .. المسرح السوداني في أزمة تعامل مع المشاهد ، لانه في أزمة تعامل مع قضايا المشاهد كإنسان أولا . لقد بدأ المسرح الحديث يعي دوره بعد عمليات التجريب الطويلة التي دخلها المسرح السوداني منذ بداية هذا القرن . ومع افتتاح كلية فردون ، وقيام جمعيات التمثيل مع مسرحية مثل «هاملت» ثم دور ثوار العشرينات ، حيث كان البطل علي عبد اللطيف نفسه يقوم بوظيفة اعداد الملابس .. مسرح صديق فريد ، وجماعة الخريجين .. ومحاولات العبادي في مسرحية (الملك نمر) وخالد ابو الروس في (خراب سوبا) بقصد الاستفادة من التاريخ والتراث القومي .. من كل ذلك يمكننا ان نعتبر كل تلك المحاولات كانت كمحاولات بحث عن الشكل النهائي حتى ندخل في الزمن الراهن الحديث .

لا توجد لدينا أزمة في الممثل ، فهناك من المواهب ما فيه الكفاية والزيادة ، وكدليل على ذلك نقدم لاهتمامكم : مكى سناده - شوقي عز الدين - تحية زروق - ابراهيم حجازي - الهادي الصديق - عوض صديق ، فقد لعت هذه الاسماء المنتمة الى جماعة المسرح الجامعي بالاضافة الى الآخرين .

ونحن في طور الاعداد لكل شيء ، قد ينقصنا اعداد المخرج المتخصص الى جانب بقية عمال المسرح كالتخصص في : الاضاءة - الخشبة - الديكور - الملابس - الماكياج ، ثم يأتي دور ضيق الامكانيات للاعداد ، لا بد اذن من ان تساهم الدولة في ذلك ، وليس هذا كل شيء ، فقد أبدى المسرحيون الشبان استعدادا هائلا للتضحية والتفاني من أجل المسرح : مسرحية كاملة تقدم بلا ميزانية في اماكن مختلفة .. ليس شرطا المسرح القومي .. نحن نريد طرح التحدي امام المحاكم الوزارية ، ولكن لا بد من طرح الحقائق .. أولا : ان البيروقراطية هي ام الازمات الحادثة ، هي سبب الاسباب الراسمة لهذه الازمة .. هناك فرق بين العمل الفني والعمل الاداري ، هم ليسوا قضاة العمل الفني .. اننا لا نريد أن نبدي ونعيد ونلت ونمجن في الحديث عن حرية العمل الفني والثقافي ، فاذا لم نفلح في اعادة المسرح الى الزمن الذي كان فيه الملك والالهة أشخاصا في المسرحية يشتركون مع بقية الممثلين والكورس في الحوار ، فاننا لا نستطيع ان نتحدث عن عودة لفة المسرح الى الشعر ، كما كانت تلك الايام .. المسرح هكذا أو لا يكون .. اذن فالخروج من الازمة وكيف يمكن للمسرح ان يتجاوزها يعني اتاحة الفرصة للامكانيات الفعالة للتفتح بلا محدودية ، ونحن لا نطلق القول جزافا ، لان بوادر الخروج من الازمة بدأت تلوح في افق الحركة المسرحية أخيرا .. أعني تلك المبادرات الرافعة والمساهمات التي وضعها المسرحيون الشبان ، سواء اكان ذلك في محتوى الاعمال على صعيد النص المسرحي ، أو الاساليب الحديثة لنقل هذه المعاني للمشاهدين . بذلك تزول الجفوة المتقطعة بين العامل المسرحي والجمهور .. نحن في حاجة لتربية جمهورنا ، بأن نعيد هذه الجماهير الى خصائص ذاتها الحيوية .. المسرح الحديث قادر على البداية من الصفر لخلق جمهوره . لان أغلب المخرجين الشبان أفلحوا حتى الآن في أن يضعوا أيديهم على النص المناسب أثناء العملية التي

الانحياز التام لقضايا الفكر التقدمي رغم تقديمه لمسرح العبث والمسرح التجريدي ، والوجودي ، فقد قدم مسرحيات : الحيل - الفنية - الصلحاء - الكراسي - لاونسكو ، ثم جان دارك والعصفورة ، مع ملاحظة انها لم تقدم في أي جزء من العالم الا في باريس ، وهي لجان انوي ، ثم « سمك عسير الهضم » و « ايها الرجل لكم انت جميل » وماراصد لبيتر فايش ، ثم كوميديا اوديب ، والخطوبة لتيشكوف .. هذه بعض النماذج ، والبقية تأتي على خشبة المسرح الجامعي الذي نقوم ببنائه تطوعا واختيارا .. ان المسرح الجامعي يفقد تيار المعاملة مع المسرح العالمي على اساس وحدة الفكر الانساني، ونقله عبر التجارب المتجددة التي يخدمها العلم .. وقد أثمرت تجربة المسرح الجامعي ولادة اشكال جديدة للمسرح الحديث عندنا ، بسبب انتجت هذه التجربة تصدير الوجوه الشابة للعمل بالمسرح القومي ، على أساس جديد من الوعي والتجربة .

* اما الازمة في هذا المجال فتثار على صعيد انزال هذا المسرح من الجمهور العادي ، غير ان احتواء الجمهور بالمسرح لا يعني التمسك بالاساليب البدائية الواهية ، والتي حاول المسرح الجامعي التخلص منها عن طريق الترجمة ، وحاول الآخرون الاقتباس أو السوذة ، ومع ذلك فلا زالت هذه المحاولات تمثل رغبة الجميع في الاستلافة من المسرح العالمي الحديث .. اننا نستطيع بمثل عمل « كالشي على الرموش » لبراهيم شداد ، و « العصفورة » ليوسف عايدابي ان نؤكد الاستفادة الكاملة من قيام علاقة حميمة مع المسرح العالمي دون ان نرمي بانها الخصوصية والانزال ، وعلى الرغم من اننا نسعى جميعا نحو وحدة الاساليب التي ننقل بها الفكر الموحد لعالم الفن المتجدد الا انه يجب ان ندرنا ان وظيفة المسرح السوداني ، هي مخاطبة الجماهير السودانية بالاشارة واللغة التي تفهمها هذه الجماهير .

* وفي مجال تحديد أبرز الاسباب الراسمة للمسرح وأزمنته وكيفية تجاوزه لهذه الازمة ، قد لا نستبعد امتداد جلور المسرح السوداني في عمق تاريخنا ، حينما كان المسرح الاداة الاساسية للتعد الاجتماعي ، لكون المسرح الى جانب المعابد والاديرة المكان الطبيعي لممارسة ألوان النشاط الانساني ... « معبد الشمس » فارتبطت الدراما الشعبية منذ البداية بالحياة الاجتماعية ، ومع تطور الفنون المسرحية أتاحت للمسرح كل فرص التفوق على بقية الفنون ، نلاحظ ارتباط المسرح بالدين والحياة في شكل الطقوس التي يشترك فيها الملك وتشترك فيها الالهة الى جانب الشعب .. القضية اذن هي قضية الشعب والمدينة .. الكورس يمثل الشعب والمدينة .. لا زالت هذه الصور الجماعية تنعكس في الدراما الشعبية عندنا : مراسيم الافراح ، كالعرس والاحزان من الجانب الآخر لاحظ (السيرة .. العجوق .. حلقة الذكر .. الخ) كل هذه ظواهر تمثل مائة الرابطة الاجتماعية ، وهي التي توجه عمليات المشاركة الجماعية في الصراع من أجل الحياة الانسانية .. التعبير المسرحي عندي بذلك اما فعل وحركة ضد الطبيعة « ما حول الانسان » كالرقص حول النار ، واما مصالحة لما حول الانسان بالفعل والحركة كطقوس المطر : « يا مطيرة كمي ليثا في عينينا » .. الفن المسرحي هنا يسعى لا لخلق معادلات يحل بها لغز الكون من أجل الانسان ، ليست المسألة مجرد محاكاة كما هي نظرية ارسطو ، وإنما « تفاعل » او صراع .. هذا التفاعل عبارة عن مقارنة تكون نتيجتها هي الحكمة الخالدة في شكل الاسطورة ، العذوة او (الحبيوة) كما نقولها نحن .. الاحاجي قصص شعبية فولكلورية تقارن بين الانسان والمثال الذي ينشده .. اذن فان أزمة المسرح الاولى تلخص في كونه أداة تنفيذية وظيفته تقديم الحسلول الناصعة البريرة لنصرة الإنسان ، والازمة تكمن أولا في مجال تفاعله

تسميها محاولة البحث عن نصي سوداني ، كما وجدوا لغة الحسوار المناسب . . نلاحظ غياب النصوص المكتوبة بالعربية الفصحى ، واللجوء الى لغة مسرحية اكثر بساطة وعمقا . . اننا لا ننكر وجود أزمة فسي الجمهور ، ولكن هذه الحقيقة كانت على ضوء نتائج المواسم الماضية ، فلقد لاحظنا ووجدنا في جمهور المسرح اقبالا وقبولا متزايدين . . وهكذا يبدأ المسرح السوداني في التخلص من أزماته .

* اما من هذه الناحية ، ناحية ما قدم من مسرحيات خلال الموسم الماضي على خشبة المسرح القومي ، يقول الاديب عبد الهادي : يمكن التوغل في الكشف عن الحركة المسرحية بالقاء نظرة على النصوص التي قدمها المسرح في موسمه المنصرم ، ومن باب الازمة فان ادارة المسرح تشكو من عدم وجود الكاتب السوداني . . الا ان هذا الكاتب - كما أومات في حديثي السابق - قد بدأ فعلا بالظهور ، وكانت البداية التقليدية بالنص الكوميدي الذي يعتمد النكتة في الكلام والحركة الكاريكاتيرية لاضحاك الناس ، هذا اللون وريث المحاولات الاولى عند (خالد ابو الروس) حيث تسلم الفاضل سعيد ما تركه مسرح الريحاني . . قدم الفاضل سعيد في الموسم الماضي (أكسل عيش) و (النصف الطول) والمسرحيتان عبارة عن استكشاث ولوحات فكاهية ربطها المؤلف بذكاء ملحوظ ومن ثم تصرف في الاخراج ، يشفع له ان المسرح الكوميدي ما يزال رغم سداخته مسرحا جماهيريا ، حيث يجد المشاهد نفسه اكثر ، وبعيدا عن استفزازات العمل الفني الاكثري تقديما . . هذا اللون قد يقوم بوظيفة المسرح الاجتماعية كاملة ، على الاقل (كمرحلة) . . وفي ظروف المجتمعات المتخلفة . وهذا عيبه في نفس الوقت ، اي جانب محليته التي لا يستطيع الخروج منها ومحدودية امكاناته الفنية . . هذا اللون من العمل المسرحي يتحدر في حدود ضيقة تسمح حتى للمؤلف والممثل الامي المشاركة فيه . .

المسرح اثناء تأدية دوره لخدمة الانسان يحتاج لمساحة اكثر شمولا ، ومعالجة اكثر مرونة ، بينما يرتفع الفاضل سعيد بفنه المسرحي على حساب التخلف الاجتماعي . . باستفادته من التقاليد القائلة والمرونة والمضحكة (وشرب البلية ما أضحك) . . وكما نلاحظ في رسمه الرائع والدقيق لشخصيات (بت قسيم) و (العجب امو) و (الشيخ كرتوب) . . الخ . . لم تكلف الإنكارة على هذا اللون نمنا باهظا للذين يريدون صعود الخشبة ، بل ظلت على الصعيد المادي بالعكس . . أفرخت تحت ابطي الفاضل سعيد محاولات اخرى . فرقة اضواء المسرح التي ختمت الموسم المسرحي بمسرحية (أسطى أحمد) . انها تدور في نفس الفك وتظل في مدارها الضيق المحدود . وكما يبدو فان مثل هذه الاعمال لا تملك امكانية الارتفاع لمستوى التكنيك المسرحي الحديث لان وشائج القربى بينها وبين مسرح ارسطو مفقودة الصلة بل ومنجبة بما اصطلح على تسميته بتكنيك المسرح ، لانها تدور في مضامين محدودة وتكتفي بالتحصيل على ما يسد حاجة المخرج من النص . ففي هذه الاعمال يكون المخرج هو المؤلف نفسه . . حاول عثمان احمد حمد في (مدير ليوم واحد) ان يطور هذا الاتجاه مقتبسا ومستفيدا من قراءاته العديدة وبصفتة ممثلا عاملا في الاتجاه الاول الذي ذكرناه في هذه الكوميديا الجادة يرتفع العمل درجة بنفس الشكل تقريبا لمعالجة القضايا والمهموم الانسانية الكبيرة على ضوء المجتمع الذي يعيشه الكاتب . ويعتمد المؤلف على الرمز لتعميق هذه المفاهيم الاجتماعية البسيطة ونقلها لمجال اكثر شمولا ورحابة . واتجاه علي سالم في مصر الذي اقتبس المخرج هنا انما محاولة لتوظيف الامكانيات الشعبية الاصيلة لنقل (مسرح الجماهير) الى أرضية (المسرح الجماهيري) مستخدما الاسطورة الشعبية لمخاطبة وجدان الناس .

نلاحظ اصرار الكاتب او المخرج على القيم التي تخاطب وجدان الاجتماعي كضرورة اساسية وثابتة ، وعن طريق هذا المدخل استطاع

الكاتب (حمدنا الله عبد القادر) ان يكسب هذه الجولة من خلال مقدرته على ادارة الحوار . لقد قدم له المسرح في الموسم المنصرم مسرحية (المنصرة) وهي تتناول هموم الطبقة الوسطى بالمعالجة ، اذ يقوم الكاتب بتعمرية المجتمع جرحا ، جرحا . . ومن ثم يشرع في تنظيف تلك الجروح . الحوار عند (حمدنا الله) هو مفتاح سر نفسه لدرجة انه يقوم بالاعتداء كتكنيك على التكنيك الفني عند الاخراج . . ومن مظاهر هذا العيب عنده طول النقاش بين شخصيتين ولمدة طويلة . ايضا يعتمد (حمدنا الله) على رسم الشخصيات وتجسيدها ، بينما يترك للمشاهد حرية التعامل معها . . يمثل هذا الكاتب منطقة خط الوسط في انتقال المسرح السوداني من الرحلة الاولى للثالثة ، ففي هذه المرحلة يبدأ النقاش حول انتقال المسرح السوداني من المحلية للعالمية ، فلقد نصحت المحلية على يد حمدنا الله عبد القادر . . كيف يصل مسرحنا الى المشاهد العربي بهذه العافية ؟ . هذه أزمة واجهت الطيب صالح في (بندرشاه) . من ثم بدأت المحاولات لاتخاذ وسائل عبور للمشاهد السوداني عن طريق السودنة . كانت المحاولات الاولى في (الزوينة) التي قام بسودنتها يوسف خليل الا انها سرعان ما دخلت في تناقض كيفي مع الواقع المحلي رغم نجاحها الفني الكبير . فالعملية في الاساس تعني سودنة الحياة على المسرح . . كان هذا جزءا من تطبيقي على محاولة صلاح تركاب في سودنة مسرحية (اهل المستنقع) للكاتب النيجيري وول شويتكا . كان من المأهول ان ينتقل المخرج من هنا الى هناك ، ان ينقل كل مضامينه على أرضية من الحياة السودانية الخالصة ، وعلى لغة بعينها ، وحياة بعينها ، لا يترك منها حتى الاسماء والملابس والرقصات الشعبية والموسيقى ، لان من الجانب الاخر تصبح السودنة عبئا لا طائل وراه سوى ابطال محاولات الابداع الاخرى ، وقد بدأت نجوم في مجال التأليف المسرحي تتألق مثل (يوسف خليل) . وبالوصول في موسم المسرح الماضي الى مرحلة (الخضري) كانت عملية البحث عن النص السوداني قد وضعت يدها على كاتب ناضج وجاد ، استطاع ان يقدم لوحة عساذ فيها بالمسرح الى اصالة الاول ، المسرح الشعري ، واستقى أسلوبه من اللفة المحكية العادية ناقلا معالجته الموضوعية بواسطة (حدوة) . معنى ذلك ان يوسف خليل اتكا على حكاية موجودة في تكوين الشخصية السودانية منذ كتاب (طبقات ود ضيف الله) واستطاع ان يوظف امكانات الواقع المحلي التي فجرها المخرج في الاستكشاث الشعبية المدينة والتي سيطرت على موقف المخرج للحد البعيد وسرقت منه زمام الامر . .

هنالك مسرحيتان عرضت الاولى في مهرجان الشباب بالجزائر اسمها (العصفورة) ليوسف عابدايي ، والاخرى (المشي على الرموش) لابراهيم شداد ، والتي أسدل الموسم البائد الستار في وجهها ، نامل ان تعرض في الموسم الآتي . هاتان المسرحيتان فيهما من العمق الفني ما يجعلهما تتجاوزان كل الازمات الفائتة ، العصفورة نص مكتوب باللغة الشعرية المتداعية ، تربط في خيط واحد كلمة (الحرية) في سعة وشمول يجعل المؤلف يحتوي هذه الكلمة منذ بدايات التكون الوجداني القومي لبلادنا حتى انفتاحنا المجيد بالوعي والالتزام مع الشعوب المناضلة الصامدة في كل مكان . . ان يوسف عابدايي يحتوي التراث الانساني في هذا العمل ، ويوظف ثقافة جيله واطلاعه على آخر صيحات التكنيك الفني باستخدام المؤثرات المتنوعة والحية كالسينما . . ورغم هذا فان العمل سيبدو بسيطا وسهلا للمشاهد العادي ، وقد تكون للغة المسرحية الشعرية الفضل الاكبر . . بنفس القدر يمضي ابراهيم شداد لتكسير كل الوجوه التقليدية في المسرح السوداني ، ربما لان (شداد) يحمل وجهة نظر الجيل الطالع ، بان أزمة المسرح السوداني تتمثل فيها . . مسرحية (المشي على الرموش) تقوم بتكسير كل الوحدات بما فيها الوحدة الموضوعية ، بالجسوء

للوحدة الفنية ، فالمسرحية عبارة عن مواجهة ، او مزاجية عميقة بين لوحات لتلقي حول هدف واحد ، مستفيدا فيها المؤلف من اعداء مسرحيتين عاليتين .. تعادل هذه الاشكال المضامين التي يطرحها المؤلف كمخرج حول تفسير ازمت المسرح السوداني ، بيروقراطية الفن وازمة الفنان والشاعر والرسم ..

ان هذا العمل يعالج أزمة المسرح من داخل .. مثلا اعتماد المخرج على الحركة لا يعني سوى وجوب (اسكات الكلام وتحريك الفعل) . الحركة على المسرح هي كل شيء .. الممثل لا يقول ولكن يفعل ... وفي هذا رأي في أساليب الخطابة الكلامية التي وفقت ضد الانجاز على مسرح الحياة الانسانية دهرا طويلا !

بهانين المسرحيين لا ينتهي الموسم لانه سيمتد بهما في المسرة المقبلة ، وبكل هذه البداية الجادة ، فاذا نظرنا لتقييم الموسم على ضوء رسمنا البياني هذا فان أزمة المسرح سوف نلقى حنفها الاكيد .. فقط ان ندع مئة نافذة تلتفت بالضوء لكي لا نخشى ان تكون أزمة المسرح هي عدم اتاحة الفرصة لاعدام هذه الازمة .

✻ بعد هذا رأيت ان انهي هذا الحوار مع الاخ عبد الهادي بسؤاله عن أزمة النقد .. وهل هو متفق معي بوجودها ! قال :

لا أستطيع ان أتصور حركة ابداعية بلا ناقد ، كما لا يستطيع الآخرون ان يتصوروا وجود وزارة للثقافة بلا مراقب مالي وصراف .. فاسوأ ما يمكن ان يعاب عليه النقد هو غيابه نهائيا عن الميدان . ولا غياب للنقد ما دام هناك قراء ، اذ ليست لدينا وظيفة في الخدمة الرسمية اسمها ناقد .. القارئ هو الناقد الأول ، اذ يبدأ النقد بالحوار الصامت بين النص وقارئه بداية تائرية محضه ، ثم يترقى الموقف الى درجة ناقد بحسب الظروف التي تهيء للقارئ ان يقول كلمته .. والكلمة هنا تحدها تعريفات شتى للنقد ، نورد اكملها على رأي ابن شرف القيرواني بانه « هبة في الموالد وفيه زيادة طارف الى تالد » .. المهوبة .. ثم الثقافة والاساسي في ذلك الاضافة « زيادة طارف الى تالد » وهذا لا يعني حرمان الاشخاص القادرين على النقد من ممارسة حقهم ، فليقل كل انسان كلمته وليذهب . هنا تنتهي الموانع غير الطبيعية امام الآخرين ، او لا بد ان ثمة عوامل غير طبيعية لحقت بالحركة الابداعية نفسها .. وبين هذا وذاك يصبح الناس « مش فاضيين .. انهم في حاجات اهم .. حاجات اساسية اكل العيش » وعندما تحدث الازمة الاقتصادية بين دار النشر والقارئ لا يجد الناقد « الموصل » نفسه لان النقد يبدأ بمجرد الرغبة في الحوار الصامت بين النص وقارئه . غياب النقد اذن يعني غياب القارئ . وهذا يعني ان النقد الموجود أصبح فاقدا لمعناه لعجزه عن خدمة القارئ ، الامر الذي ادخله في دوامة الازمات التي تسألني عنها ، اذ اصبح فهم الآخرين للنقد بانه « مفاولة لمن نجح او مشاكسة لمن نكره » مما جعل البعض يعتقد بان الناقد اديب فاشل .. هذا غير صحيح ، فليس كل ناقد اديب فاشل .. فالنقد مرحلة تبدأ من حيث ينتهي العمل الفني .. النقد خلق .. فاذا لم تجد نفسك تضيق بالعمل الفني فلا تهجم عليه كالذي يريد غسل الماء بالماء والصابون ، لا تكلف القارئ شراء كلمة واحدة يستطيع ان يراها وياخذها مجانا .. الناقد مكتشف على ظهر سفينة او لا يكون ! هو والبحر وأدوات كشفه الفني : المنظار والبوصلة والانتظار الطويل وتعريف الجاحظ له « بالتجرد للعلم .. وصعوبة الجد ، وتقابل المؤونة » . ومن ثم تكشف أزمة النقد عن اتجاهين كانا السبب :

اولا : اتجاه الذين لم يجدوا ساقين لتسلق حائط الشهرة الادبية ، فزحفوا على بطونهم كالافاعي بليل تصور القياب ، فاحتلوا مواقعهم ، وعملوا ساترا محكما واصبحوا اصحاب أقلام تظعن في الصميم ، وهؤلاء طائفة الجهلاء الذين لا عمل لهم سوى فرز أقلامهم الخشبية في لحم الآخرين ، والقيام بعمليات التحطيم المجاني للموهوبين .

ثانيا : اتجاه الاكاديميين من النقاد أو « الدكانرة » الذين فرضت عليهم درجاتهم الباهظة في كراسات النحو والعروض وظيفية النقد ، اذ وجدوا أنفسهم بين عشية وضحاها ، وقد نالوا الدرجة في « الادب العربي » فلا يجدون مجالاً للادب سوى النقد .. بينما يبدأ الاديب على كراسة الانشاء في المراحل الاولى ، والاديب الطليعي هو السذي يبدأ واقفا ، ثم ينتهي بالجلوس على الكراسي الاكاديمية . والاكاديميون يبدأون جالسين وينتهون كذلك .. كما قال جان كوتو . ومعظم هذا النوع من النقاد فاقد لحاسة الشم .. هؤلاء يستغلون رحلاتهم في بطون الكتب لتخويف القراء باشباح النظريات التي هي في عداد الاموات .

أزمة النقد تصبح وسطا يقف بين ان يكون الناقد فاقدا للمقاييس الصحيحة ، او عاجزا عن استعمال تلك المقاييس .

هل توجد أزمة ابداعية ؟ لان النقد يشترط بذلك توفر القيمة الفنية في الاثر الادبي . وهذا اتهام موجه « لتجار المحاصيل الادبية » وبانه القيمة التي يتعامل معها جمهور القراء ، حتى اذا كان لا يسد من اضافة طارف الى تالد ، فانه لا يتسنى للناقد ذلك الا من خلال اصالة الاديب وطرافته ، والتي تملي على الناقد اكتشاف الاراضي الجديدة ، بتسجيل تضاريس اللوحة المعروضة . هذه العلاقات العضوية تشير الى ان النقد اكثر ابناء الحركة الادبية سريعة . فالحركة الادبية لا ترى انافتها واوساخها الا على صفحة هذه المرايا .. فهل هناك مجال للتنافس الحر والتصارع والتلاقح يحرك المقاييس الادبية ويضعها على التيار ؟! فالأزمة تولد على أيدي الذين يتعاملون حتى الآن بمقاييس « القيم الوسطى » للنقد من اولئك الذين يلبسون لكل حال لبوسها ، وليوفقوا حالا بين العاجل والاجل .. فنحن أمة مسامحة تحترم الحدود التقليدية . فلا نعرض لكتاب فلان ، او رواية اعلان بالتجريح لان مكانته الاجتماعية كذا وكذا .. هذه المجاملة لا تتيح فرصة للتجرد والنزاهة المنشودة .. بينما ترتفع الاقلام المصابة بالسكري وضغط الدم لتسد الطريق امام الجيل الطالع .. الحركة الادبية بما فيها من مشاكل المسرح وازماته تتوق للخروج من سجنها ، وعمليات التجميل تجري للتخلف والرجعية باسم التراث ، و (التأديب) على أيدي الانتهازيين من التناقلة الذين يحتكرون بعمائمهم الصفحات اليومية .. تساموم وهي فينا سوائم !

والنقاد في احترامهم للمقاييس النقدية على اوسع نطاق لا يشدون الانتباه الى كلماتهم الا اذا التزموا خطا واضحا من الفكر والمنهج بعيدا عن الكذب والتدليس على الحركة الادبية ، وبعيدا عن الافراط في التزلف . ولعل هذه الصورة التي تسود سائر انحاء العالم العربي تساعد في افراز هذه المساهمات الشاذة والغريبة التي تمارس النقد الادبي كزمة عامة ومشتركة .. نحن داخل أزمة يستوجب الخلاص منها منتهى التجرد ، والعودة الى النقاء الانساني الاول الى درجة البراءة « التي تقول للادور .. اعور في عينه » ! لا بد ان تزول هذه الازمة لتحل روح النقد الحقيقي ، والتي لا تنزل عن درجة الخلق والابداع نصف درجة .