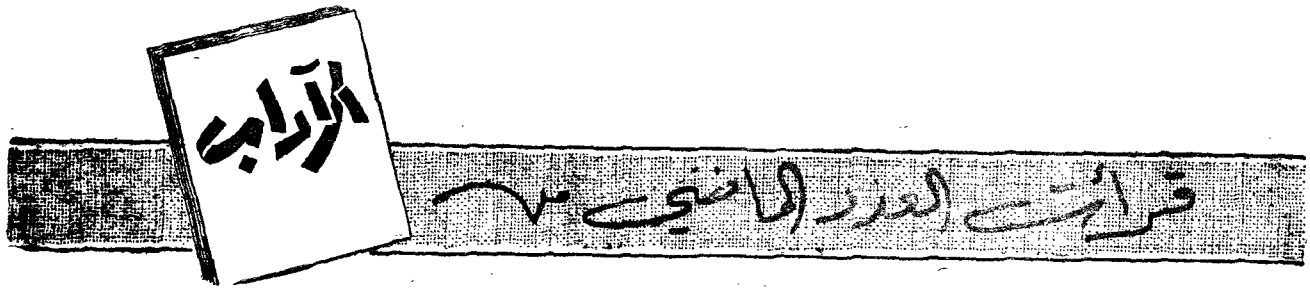

الابحـاث والقصائـد

بقلم الدكتور احسان عباس

- ١ -

في العدد الماضي من« الاداب » عشت في الفة وثيقة مع المقالات النقدية المتصلة بالشعر ، هنالك قرأت مقالين في نقد « العودة من النبع الحالم » فيهما استشراف جميل لموضوعية نقديةمتفتحة متفهمة، فقد استطاع كل من محيي الدين صبحي وغسان كنفاني استشفاف بعد الثورة الداخلية التي توجه شعر سلمى ، واتفقا ـ على تباعدهمـا في المكان ـ على ان «الهزيمة » كامنة هنالك . ولست اناقشهما هـذا الكشف فان عنوان « العودة من .. » ـ بهذا الارتباط بين الاسم وحرف الجر ـ يدل على شيء من الانكسار ، وحتى تكتب سلمـى « العودة الى .. » ـ حلم كل فلسطيني ـ فان تجربتها الكبيرة ، تجربة الحياة ، ستظل قوة متراجعة لا متقدمة ، توحي بشيء من هذه « الهزيمة » التي تمثلها الناقدان في ديوانها .

واقول مخلصا انني لم اقرأ ديوان سلمى قراءة ناقد « ان ساعتي لم تحن بعد » ولكني جلت بين صفحاته بسرعة ، واخشى ما اخشاه ان يكون الناقدان الكريمان قد استمدا الحكم على الديوان من قصائـد معينة هي من اجمل القصائد صورة لا تنسحب على سائر الديوان ، وقد واستخلصا من هذه القصائد صورة لاتنسحب على سائر الديوان ، وقد يطمئن القارىء الى ان هذه الناحية لم تفت محيي الدين صبحي الـذي اشار الى القصائد التسع الاولى في رفق وجردها من مميزات اضفناها على غيرها . على انه لو بقيت لسلمى خمس قصائد مثل قصيدة « بـلا جذور » لكان هذا وحده كافيا للشهادة لها بشاعرية زاخرة بالقوة والجدة والعمق والتفرد وصدقالبصيرة الشعرية . ولذلك استميح الاستاذ محيي الدين صبحي عذرا اذا انا ذكرته بقوله في مطلع مقاله : « هذه الابيات ... تبوح بالدفقة العاطفية التي اوحت الديوان كله » فمثـل هذا التعميم يتعارض واستبصاراته النقدية في الصفحات الاخيرة مـن مقاله . واذكره والاستاذ كنفاني بان اتخاذ سلمى لضمير « الجمع » هو في كثير من الاحيان اخفاء لمواجع الذات الفردية « الانا » والتحدث على لسان « المرأة المعاصرة » لا كل الجيل المعاصر ـ وقصيدة « العودة من النبع الحالم » صورة لهذا التخفي المستعلن على نحو لا اعرف له ندا في الشعر الحديث ـ صورة جياشة مريعة رائعة في ان واحد .

ومن تلك المقالات النقدية بحث لنازك الملائكة في هيكل القصيدة او البناء الشعري ، وهو بحث في التحديد ووضع المصطلح الدال معا . ولنازك قدرة فذة على وضع الاطار الملائم حول الافكار الممددة المتميعة دون اغفال لابعاد الصورة نفسها . واذا انا وافقتها على بحثها للهيكل او المبنى الشعري مستقلا ـ من باب التسهيل ـ فاني اراني فى هذا المقام اخالفها في بعض ما ارسلته من احكام وما وضعته مـن مصطلحات وما حللته من امثلـة .

تقول نازك عند حديثها عن الموضوع : « اما الموضوع فهو مـن وجهة نظر الفن اتفه عناصر القصيدة لانه في ذاته قاصر عن ان يصنع قصيدة مهما تناول من شئون الحياة . » ومثل هذا القول لا يصدر عن نازك الا لمقاومة فكرة الالتزام وقد جعلتها هذه المقاومة الهادفة تسهو ـمنطقيا ـ عن محصـل ما تقـول .

من وجهة نظر الفن ؟ اي فن ؟ ومتى كان الفن حقيقة قاطعة يقينة تأخذ وتدع على هذا النحو الصارم ؟ وكلمة « اتفه » هذه تعني تفاضلا في درجات التفاهة ، فما الاشياء التافهة الاخرى التي تدخل في بنـاء القصيدة ؟ وكلمة « اتفه » هذه تدل على القيمة ، فاين من يستطيع ان يقول في البناء الذي يتكون من اجزاء ان هذا الجزء تافه وهذا الجزء اهم منه ، ما دام الاكتمال هو الغاية التي لا تتحقق الا بكل اجزائـه مترابطا معا ؟ ـ تقول نازك هذا القول المتقدم ثم تشفعه بقولها : ان دعوة الالتزام « تطالب بتحديد مالا صلة له بالقصيدة وهو الموضوع » فكيف يكون الموضوع اتفه عناصر القصيدة ثم يكون شيئا لا صلة له بالقصيدة ؟ كيف توفق بين هذين القولين ، ثم كيف توفق بينهما وبين قولها بعد اسطر : « وخلاصة ما يمكن ان نقول في الموضوع ان القصيدة ليست موضوعا وحسب وانما هي موضوع مبني في هيكل » ـ اذن القصيدة موضوع في هيكل وليس للتفاهة وجود ولا عاد الموضوع شيئا لاصلة له بالقصيدة .

وتضع نازك بعض المصطلحات التي لا اجد لها في نفسي دلالة واضحة او ثابتة . فتقول مثلا : « اما التماسك فنقصد به ان تكون النسـب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة » ومثل هذا احق ان يسمى « التوازن » او « التناسب » . وتسمي بعض اشكال المبنى الشعري : « الهيكل الهرمي » وللهرم في اذهاننا صورة لا يمكن ان تنطبـق على القصيدة ، وله من الثبات والركانة والجمود مالا يمكن ان يصـور طبيعة الحركة التي تميز ذلك النوع من المبنى الشعري .

واذا كنت قد فهمت ما تعنيه بالهيكل الهرمي فاني ارى فيه شيئـا مطابقا لطبيعة ما يعرف بـ « النمو العضوي » او البناء العضوي ، وقد اتخذت مثله قصيدة لعلي محمود طه عنوانها « التمثال » ـ ولا اراها كلها صالحة للتمثيل على هذا النوع ، وبخاصة حين يقـول الشاعر : شهد النجم .. شهد الطير .. شهد الكرم .. الخ ، وتقول نازك في التعليق على هذه الابيات « ان هذه الابيات تقدم حركة واسعة لا في الزمان وحسب ولكن في المكان ايضا . وقد قلبت نازك وضع الابيات ، فالثبوت فيها هو الاصل لان الفعل « شهد » ثبوتي فـي ايحاءاته ، الشاعر واقف والاشياء تتحرك من حوله لتشهد . بل انـا

أرى القصيدة في أكثر أجزائها وصفا للحركة ، اما الحركة نفسها فليست نابعة من طبيعة القصيدة داخليا ، والوصف للحركة من الخارج لا يدل على ان هناك حركة في نفس الشاعر او في التمثال ، ولذلك فان النمو في هذه القصيدة أيهامي تخييلي كما هو الحال في قصيدة « العنقاء » لابي ماضي . وارى ايضا ان قصيدة « انت وانا » لامجد الطرابلسي شكل مسطح كالنوع الاول ، وحدته المقطوعة ، كما ان وحدة الشكل المسطح في قصيدة نزار هو البيت ، وهي « قفزات » افكار لا حركات منتظمة ذهنية ، ولم يوازن الاستاذ امجد في قصيدته ـ كما تقول نازك ـ ولم تشذ المقطوعة الاخيرة في شيء عن الاول ، بل لعل قصيدته من القصائد التي لا نجد لها نهاية مريحة ، ولو استطاع ان يوجد مزدوجات اخرى لظلت القصيدة تمتد وتمتد دون ان يحسن الوقوف بها عند خاتمة طبيعية .

واحب ان اضيف هنا أن نمو الحركة الذي تريده نازك في النوع الهرمي او ايهام الحركة في النوع الذهني هو العنصر الداخلي الذي يخفف من قيمة الاطار الخارجي ، وان طبيعة النمو هي التي تستأثر بالتأثير ـ على ان لا يكون الشكل مختلا ـ وهذا يعود بنا الى النظر في عناصر القصيدة وانها لا تحدد بموضوع وهيكل ، وان الاسلم في مثل هذا الموقف ان نستوحي طبيعة القصيدة او « نسيجها الداخلي » فنجد القصائد نوعين ، نوعا ينمو نموا عضويا او يوهم النمو ، وهذا هو ما يشمله الهيكل الهرمي والذهني ، ونوعا لا تحس فيه بالنمو وانما هو ثابت ـ فسيفسائي ـ او متناثر او متلاحم على شكل ما ـ وهذا هو ما تسميه نازك الهيكل المسطح .

ـ ٢ ـ

وانتهيت من المقالات النقدية واخذت اقرأ القصائد ، فتبددت الالفة التي احسست بها اولا ، ووجدتني غريبا عن اكثر هذا الشعر ووجدت اكثره غريبا عني ، واتهمت نفسي وقدرتي على التذوق والحكم . اليس في مقدوري ان احيي اسباب الالفة بيني وبين هذه القصائد ؟ وتجددت المحاولة ، ووجدتني اخسر ولا اكسب شيئا (مبدأ الربح والخسارة شيء هام في التجربة الفنية) فانا اجمع هذه القصائد فتتبدد طاقتي نفسها ، وفجأة تبين لي السر في ذلك . تقرأ هذه القصائد فيصدمك فيها عدم اكتمالها (ساستثني قصيدة السياب مؤقتا) وتعيد قراءتها فيهولك هذا العبث القائم على تضاد الصور : « الدمعة تحرقها كآبة الصقيع » ، وتنفر من شدة الاحالة : هل رايت « حديد الاشواق وجص الاهات المفلول » و « قصائدي شرب الضباب عروقها » . ثم تمضي فنجد قصور الدلالات في الالفاظ : « انا صيحة الثلج المحطم فوق قلبك » و « خطو فانتني المصفق » (ما الخطو المصفق ؟) وتطالعك سذاجة التصور : « فركبت نحوك الف طير عاجل » ـ كان ركوب الف طير يزيد سرعة عن ركوب طير واحد سريع . فان كانت القصيدة رمزا لم تستطع ان تستبين منها ايحاءات للرمز . ما هي « بابل » هذه والنتين الهائل ؟ « من بدء البدء انا بابل ـ قامت بابل ـ سقطت بابل ... » ان « بابل » يمكن ان تشف عن رموز كثيرة ولكن كثافة هذا الكلام تجعلك حائرا لا تدري ما المقصود بهذا الرمز ، وتستوقفك تعبيرات مجافية للذوق لايستدعيها مقام تفزز او تأفف ، فتسمع شاعرا يقول لحبيبته « عيناي غارتا .. وتسالين اين غارتا » ثم يقول لها : « ذابت لها عيناي غارتا » (كان الله في عونه) او تسمع شاعرا اخر يقول لفاتنة غجرية « عند عينين هما مقبرتا كل الخوافي » (والعياذ بالله)

امطريني امطريني
من سديم الغيب زخات سخية
امطريني ، الصقيني بالتراب
انا من خلف ليل المدينة
ظامئا لم يسقني الا السراب

اما انه يريد مطرا لانه لم يشرب من ليل المدينة الا السراب فامر قد يكون محتملا لكن ما باله يطلب ان يلتصق بالتراب (اسفا على شبابه)ـ اهذا هو الجيل الذي تسميه سلمى « جيل العطاء » ؟

واخر يقول في المطر :

وامزج بحريق الاعصاب
امطار الجهد المبذول

هل رايت هذه الصورة الفذة : « امطار الجهد » ؟

للمطر شأن في هذا الشعر ، وللصليب شأن اخر . يقول حسن النجيمي في قصيدته : « اغنية الى الجنوب » : سنعود نجرعها كؤوسا ـ تكمل المأساة ، نمشي الدرب ، نحمله صليب . واقول له لا يا صديقي ليست هذه العودة التي تعمل لها ـ (لقد كانت قصيدة النجيميلولا ضعف الانفعال وتشتت في جزئياتها من احسن قصائد هذا العدد تسلسلا ولكنها تنتظر خاتمة فيها كسر للخشبة التي صلب نفسه عليها) .

ويقول فايز ملص :

تملأ عمري رنة حزينة تصيح
بأنني مسيحها الضحكة والصليب
انت انت مطلبي

هل فهم القارىء ماذا كانت تصيح هذه الحبيبة الملعونة العابثة وما معنى الصليب هنا ؟ ـ لعله قسم ـ

وانتهى الطواف حول هذه التماثيل ، وتذكرت اقوالا كثيرة للقدماء يحسن الاستشهاد بها في مثل هذه المواقف ، ثم قلت : لست نبيا حتى ازعم لنفسي وللناس انني محطم اصنام ، ولعل ذوقي متخلف عن مواكبة هذا التقدم الجريء في الاتجاه الشعري ، فلاكتف بالحديث فيما اعرف دون خشية من زلل كثير .

ـ ٣ ـ

ولاتناول قصيدتين متشابهتين في الشكل مختلفتين اختلافا جزئيا في الموضوع وهما قصيدة « نبوءة في عام ١٩٥٦ » لبدر شاكر السياب ، وقصيدة « من اغاني الحواكير » لمحمد عفيفي مطر . وانما يتشابهان

ـ التتمة على الصفحة ٧٦ ـ

دولة الفاتيكان

اول كتاب يكشف الستار عن الفاتيكان : أصغر دولة زمنية ، واكبر سلطة روحية يخضع لها بالطاعة التامة اكثر من ٦٠٠ مليون نفس من سكان الكرة الارضية .

من البابا الى الحاجب ، وبينهما الكرادلة والمطارنة والدبلوماسيون اسرار الفاتيكان في متناول جميع الناس ، وكذلك حياة اهله

نشر : دار المكشوف ـ بيروت

قرأت العدد الماضي ...

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٤ ـ

في ان القارىء لا بد ان يستخرج الوحدة في كل منهما من عدة اجزاء . اما قصيدة السياب فانها مكتملة في شكلها مضطربة في اجزائهـــا ، وتتكون من ثمانية مقاطع : الاول تمهيد لحلول الرؤيا ثم تستغرق الرؤيا ستة مقاطع ويجيء الثامن خاتمة قصيرة . وقد نوع السياب في اوزان القصيدة على غير نظام معتمد فكانت الاوزان القصيرة (مستفعلن فاعلات) ـ مثلا ـ صورة لصلوات العباد حول الهتهم ، وهو انتقال ملائم الا انه غير منظم ، ـ هل اتخذ الشاعر هذا التتابع المضطرب للدلالة على اضطراب الحلم ؟ وقد جاءت الرؤيا اولا بجواد سابح مزق الروح وفاضت الدمـاء ثم تلت ذلك صورة المنجل الذي يجتث عروق تموز ، وحبال القنـب تلتف حول الاعناق ، ثم يظهر الاله أتيس ـ صنو تموز ـ وعباده ينشدون من حوله ، وبعد ذلك عشتار في صورة حفصة مصلوبة على شجرة : « صلبوها دقوا مسمارا ، في بيت الميلاد ـ الرحم » ثم يعود رعايا اتيس الى الظهور يهتفون بالموت والرصاص ، ثم منظر الجموع المحتشدة وقد قام العازر من بينها حيا في بعث زائف . واقول : « ومن الحب ما قتل » ـ وحب السياب للميثولوجيا قد قتل العقيدة لانه اخرجها عـن حد التوازن ، فمرة يصور عباد تموز صرعى ، ومرة يصور عباد اتيس قتلة سفاكين ، متعطشين للدماء ، والقصيدة لذلك بعيدة عن الايحاء بالواقع لانها عدة رؤى ـ لا رؤيا واحدة ـ تكفي احداها لايقاظ اشد النـــاس استغراقا في النوم ، ثم ان تنويع الوزن غير متفق مع طبيعة المواقف ، يسرع فيه الشاعر ويبطىء دون ان تكون الدواعي لذلك متوفرة . ولعـل قيام العازر ، خير الرموز في القصيدة دقة في التصوير ـ القصيدة تئن تحت وطأة الميثولوجيا وليس فيها من السخرية ما يجعلنا نؤمـن بان الامور انعكست واصبح عباد تموز واتيس وعشتار يصلبون الهتهم على الاشجار ، فالذين يفعلون ذلك هم عباد غير اولئك الارباب ، الا ان القصيدة مع ذلك لا تزال تحفل بقوة السياب وغرابة تصـوراتـــه وانفعالاتـه العميقـة .

اما قصيدة « اغاني الحواكير » فتتالف من سبعة مقاطع ، صـور الشاعر في الاول منها موت احد « الفتوات » ـ ذا الوجه المدور وعلى صدغيه وشم لحمامات وقبر ـ حينما يمشي يحك النجم بالشعر المعفر (هذا هو كما تقول الاساطير سبب الصلع عند ابينا ادم فانه كان طويلا اذا مشى احتك راسه بصفحة السماء فصلع واورث العلع ابناءه) . وفي المقطع الثاني صور موت طفل وفي الثالث موت عابر غريـب (ثلاث حالات للموت الصريح) وفي المقطع الرابع صورة « سوق الرقيق» ـ موت معنوي ـ وفي الخامس صورة الاب الازهري الذي مات واورث ابنه حكمة الازل ـ حكمة الانسان ان يحفر قبل الموت قبره ـ وفـي السادس منظر ايوب وقد انهزم الموت امام صبره في العام السابع ، وهو مسجى على مرقد الالم ـ ميت وان لم يلفظ النفس الاخير ـ . فاغاني الحواكير هذه ستة مناظر من الموت تشبه ان تكون ذكريات (ما علاقتها بالحواكير ؟ ـ لعل الحواكير مثابة الموتى) ، وكلها تحـاول ان تقول لنا ان الحياة التي نحياها « او يحياها الشاعر على الاصح » هي مجموعة هذه الذكريات المستمدة من الموت ، ولذلك عاش الشاعر لياليه « فيما ـ انجما تخبو واقمارا يرنحها الافول » واسود كل شيء . (لقطات متحيزة لا تفسر حقيقة الحياة لان حقيقة الحياة في الحيـاة لا في الموت) . وقد افسد الشاعر نهاية القصيدة في المقطع السابـع عندما انفلت الوزن من يده فانتقل من بحر الرمل الى البحر الكامل ، واذا به يفقدنا الثقة في دقة احساسه الموسيقي فيقلل من ايماننا بعنصر اولي هام في شاعريته .

كلتا القصيدتين تتناول الموت موضوعا لها ، اما الموت في قصيـدة السياب فانه انقسام في المجتمع ، واما الموت في قصيدة مطر فانه قوة خفية تسلب الحياة بشاشتها ، وهذا الفرق جعل قصيدة السياب عنيفة هائجة وجعل قصيدة مطر هادئة مستسلمة حزينة . ومن المصادفـات اتفاق القصيدتين في صورة الصقر ، فالصقر لدى السياب هو الرؤيا « حطت الرؤيا على عيني صقرا من لهيب » والصقر في قصيدة مطر هو الموت ، ضامر يكاد لا يتصور او يتجسد « كان في هيئة صقر ضامـر يسمع انفاسا ضئيلة » . ويتردد منظر المطر في القصيدتين ، فالمطر فـي قصيدة السياب ضروري لان القحط قد اخذ يعم الجهات ، والنفوس كلها تنتظر المطر لانها عطشى فالصلاة للمطر جزء من الشعائر الضرورية في القصيدة . ويرد ذكر المطر في قصيدة « مطر » للدلالة على الخصب وللمقارنة بين عظام ايوب التي ماتت فوقها الديدان جوعا وبين مـا كان يبدو من مظاهر الخصب في الارض .

ـ ٤ ـ

وبقيت كلمة صغيرة :

قصيدة السياب مثل على تجميع الرموز المتعددة لتعبر عـن حقائق القتل والدماء والعطش والصلب ، وقصيدة « بابل » لخليل الخوري مثل على انغلاق الرمز وجموده ، اما قصيدة « عودة الى المعبد » لمحمـد ابراهيم ابوسنه فانها مثل على انعكاس الرمز . ذلك لان للمعبد دلالـة خاصة على العزلة والانفراد والتبتل ، فاتخذه الشاعر في قصيدتـه رمزا للعودة الى غمار الشعب بعد ان كان هو مشغولا بغرام عابثة ورياح شيطان . وفي قلب الرمز نفسه قلب لقوة التاثير ، فاذا اجتمع الى ذلك عجز التعبيرات فنيت قوة القصيدة او لحقت بالفناء . وقد فنيت حقافي « عودة الى المعبد » لان الشاعر ما يزال يختار تعبيرات عاجزة عن الايحاء بل احيانا عاجزة عن اداء المعنى القريب ، وقد مثلت لذلك فيما تقدم ، واضيف هنا مثل قوله : « قد عشقت بغير دربك » و « الوجه المنسق» ... وعلى الجملة فالقصيدة تدل على خط يسير من تماسك العبارة .

وتناقضها في هذه الصفة الاخيرة نفسها قصيدة « اغنية الى ولدي هشام » فان فيها حلاوة استرسال وغنائية عذبة وتنسيقا في العبـــارة وبخاصة في المقطعين الاولين ثم يواجهنا الشاعر في المقطوعتين الاخيرتين بصدمة خفيفة وهي انه يفضح غاياته على نحو مكشوف ـ اعني تمنيانـه ان يعيش وان يعانق الحياة ـ شيء محبوب حقا ولكن حين تغني لطفلك تنسى الغناء ، وهذا وحده يكفي ، فان الغناء لقدم طفل هو وحده استبشار بالحياةوالبقاء . لو قال حسن فتح الباب « من اجلك سنعيش لنرى ..» الخ او قال « غدا سيكون عالمك كذا وكذا .. » لكان مثل هذا افعل في النفوس من التغني الضارع بالرغبة في العيش امام رمز الاستمرار ، وهو الابـن .

والسلام عليك يا اخي سهيل ، وحفظ الله الشعراء ولا اكثر منهم ، فان الندرة ترفع القيمة وتغلي النوع .

الاسكندرية — احسان عباس

القصص

بقلم سميرة عزام

***

الملاحظة العامة على الذين يتصدون للاعمال الادبية بملاحظاتهم او دراساتهم النقدية ان طبيعة المجاملة تغلب عليهم ، فيبدأون كلامهم بتوطئة رقيقه يؤكدون فيها اعترافهم بقيمة الكاتب او صاحب العمل ، واكبارهم لمجهوداته وعلمه وفنه ، ثم يروحون بعدها يبحثون لهم عن مخرج من هذا كله ، فنسمعهم كلمة « ولكن » ، فيتكئون عليها ، ويجدون بهذا الاستدراك متنفسا لارائهم الحقيقية او نظرتهم التي تعصى على الانسجام مع التوطئة .

اذن ليعذرني السادة الذين اسهموا في قصص هذا العدد ان انا تجاوزت التوطئة ، واخذت بعنق « ولكن » مباشرة ، فما يعنيهم من كلامي الا هذا الذي بين يدي ، وعذري في تخطي المقدمات هو افتراضي سعة الصدر ورحابة التلقي .

في عدد حزيران من « الاداب » تمثيلية، وقصة، وقصة اخرى مترجمة وساقصر حديثي على الاوليين .

تمثيلية الشهداء

لا اعلم ان كنت على صواب في قولي بان « الشهداء » هي العمل التمثيلي الاول للدكتور سهيل ادريس ، وأخاله كتبها بناء على تكليف من ادارة التليفزيون اللبناني فقد اشار في الحاشية الى انها برسمه ، ولا ادري الى اي مدى كان يمكن له ان يتحرر من بعض الاعتبارات لو لم تكن اصلا موضوعة لذلك ، ولكنني لن اتناولها من تلك الزاوية ، ما دمت قد وجدتها بين يدي عملا منشورا ، لا صورة متحركة ناطقة .

موضوع التمثيلية تاريخي يتناول قافلة الشهداء التي اعدمها السفاح عام ١٩١٦ ، وفي الموضوعات التاريخية يصطدم صاحب العمل الفني باحداث التاريخ التي لا يستطيع العبث بها التزاما للامانة وواقع الاحداث . فمجاله اذن لاسيما في عمل تمثيلي قصير ، الاعتماد على التركيز والايحاء ، والتصرف بمستوى الحوار وطبيعته ، لاكساب التاريخ صفة فنية ، ما دامت غاية الكاتب استخراج معنى انساني من الحدث التاريخي ، وليس مجرد السرد وايراد الحوادث الذي هو اقرب الى طبيعة العمل الصحفي ، او التقرير التاريخي. . كما يمكن للكاتب هنا التحرر من ضغط الاحداث بالاستغناء عن الشخصيات التاريخية ، باظهار الوقع النفسي للحدث في شخصيتين او ثلاث ، ممن لعبوا ادوارا غير رئيسية او ادوارا غير مباشرة ولقد رأينا في « الشهداء » ثلاث شخصيات رئيسية وشخصيتين جانبيتين ، غير ان التزام الكاتب الامين للتاريخ لم يساعده على التحرر من وطأة احداثه ، فجاءت الشهداء بشكلها الاستعراضي مفتقرة الى الصراع الفكري او العاطفي او المادي المباشر لشخصيات الشهداء ، ولولا شخصيتي « سلمى » و « نجيب » لراينا فيها مجرد تقسيم للاحداث على مقاطع حوارية ، تعمدت ان تحيط باكبر قدر من الحقائق ، فزجت باسماء الفوج الاول والثاني والثالث من الشهداء ، واطلعتنا على مصائرهم بشكل يكاد يكون اخباريا صرفا ، فاحسسنا بشخصيات التمثيلية تتحرك على شكل دمى تدلي بمنطوقات مروية ، ولم تتحرر من ذلك الا الشخصيتان الجانبيتان ، وقد استطاعت « سلمى » ان تحتفظ بشخصيتها المثيرة حيث اخفق نجيب الذي علقنا عليه املا كبيرا في الفصل الثاني . الا ان هذا الامل ما لبث ان انطفأ حين فشل هذا في محاولته تهريب السجناء ، وكان افتراض الجراة فيه يعطيه مجالا حيويا لعمل اكثر اثارة ، واذا كانت الضرورة التاريخية تفرض عليه ان يبدو خائفا من الحارس الاخر لتبرير فشله ، فقد كان يحسن عدم التركيز عليه في النص الثاني ، اذ ان دوره في الثالث لا يتعدى كونه احد الناس الذين هز اعدام الشهداء وجدانهم ، وهبوطه التلة مطلقا الرصاص بعد سماعه طلقات جزم بانها صدى لرصاصة الثورة التي اطلقها الشريف حسين . لم ينجح في الاحتفاظ باحساس الاثارة في القارىء على نفس مستوى احساسه تجاه نجيب في الفصل الثاني .

اما الحوار فقد جاء في كثير من المواضع تقريريا في محاولته ابراز الوقائع التاريخية على شكل اخباري ، فافقدها قوة التلميح .

ولفرض تقسيم الحوار بصورة لا تدع شخصية ما تطغى على الاخرى ، لجأ الكاتب الى اسلوب التناوب في كثير من المشاهد . وهذه بعض النماذج .

سعيد : اقسم لك يا عمر اني رايت اليوم امرأة مسنة تبحث في الاقذار والنفايات عما تقتات به .

عمر : « أضف » الى هذا المشهد مشهد القطة .

وفي موضع اخر .

عبد الغني : تسعة أشهر أجل ، كانها كانت بالامس ، ولكن الاب حدثني مرة اخرى عن محمد ومحمود

سعيد : كيف تعانقا طويلا امام المشنقة وكيف اخذ كل منهما يشجع الاخر على الموت .

عمر : « مكملا » وكيف صعدا معا الى منصة الاعدام بقدم ثابتة ووجه بسام ... الخ

وفي موضع ثالث .

عمر : احد عشر بطلا ايها الصديقان ، وكل منهم استقبل الموت كما استقبله محمد محمود : عبد الكريم الخليل ، صالح حيدر ، مسلم عابدين ، نايف تللو ، وعبد القادر خرسا .

سعيد : « ولا تنس » محمود العجم ، وسليم عبد الهادي ، ونور الدين القاضي ، وقبلهم الشيخين فريد وفيليب الخازن

وفي موضع رابع

عبد الغني : انكم تذكرون الهياج العام الذي عصف بالبلاد بعد اعدامهم بلا محكمة .

سعيد : حتى لقد اضطر السفاح الى اعلان محاكمة صورية بعد تنفيذ الاحكام .

والواقع ان التمثيلية حافلة بامثال هذه النماذج التي اجتهدت في ان تحيط باكبر قسط من الانباء فلجأت الى هذا التناوب .

هذا ولا بد من الاشارة الى ان بعض التلميحات الانسانية الجميلة قد برزت في ثنايا بعض المواضع ، كمشهد القطة التي روى عمر ان جرجي راها وقد طاردها ثلاثة صبية فتمكنوا من القبض عليها . ولما سال سعيد « وهل ..؟ » جاء جواب عمر : « اجل بعد ان شووها » وكذلك جاءت مؤثرة رواية سعيد للطريقة التي تم بها القبض عليه ، ورد الفعل العاطفي لدى زوجته في ذلك الموقف .

هذا وكان من الممكن استغلال حادثة الحمصاني عاطفيا بشكل اقوى ، فالحادثة بحد ذاتها مشحونة بالاثارة ، لو لم يتناوب سردها ثلاثة هم سعيد ، وعبد الغني ، وعمر .

وكنت اتمنى لو سمح المؤلف في حواره لطبيعة الضعف الانساني ان تأخذ مجالها بشكل اكثر بروزا في حديث سعيد وسلمى في الفصل الاول عن مصير اولادهما ، وذلك لاكساب الموقف صفة انسانية تخضع لمشاعر التخوف والتردد ، وان كان الاحساس بالواجب لدى بعض الناس يخضعها جميعا في النهاية .

في الفصل الثالث يشعر القارىء بعدم منطقية الحوار الذي يجريه بين نجيب الحارس وبين سلمى ارملة الشهيد سعيد : « يبدو ان الاهلين كانوا اليوم اكثر كرما من الامس . » ومن هذا يستنتج القارىء ان لقاء سلمى بنجيب لم يكن الاول بعد اعدام سعيد ، فهل نفهم من ذلك انه بالرغم من التقائه سابقا بها كما يوحي الحوار لم يسمع منها قصة اعدام سعيد الا في هذه المرة ؟

وبعد لا اريد ان اعود الى التقليد ، فأستدرك في الختام مافاتني في التوطئة ، ولكن لابد من القول بان الدكتور ادريس قد عودنا افضل من هذا المستوى بكثير .

عيون الاطفال

عيون الاطفال موضوع رائع لقصة ، لو احسنت المعالجة استغلاله .. قصة رجل يقع في حب ارملة شابة ، فيتراجع ذات ليلة لانه لم يصمد لعيني طفلها .

بناء مثل هذه القصة يقوم بالدرجة الاولى على تجسيم الاثر النفسي لرد فعل عيني طفل ، واظهار ما يصطحب في البطل من مشاعر الرغبة والتردد ، على ان تكون حدة هذه المشاعر انعكاسا لمسلك المرأة ، ولموقف الولد مما يستشعره بالحدس او بامساك الدليل .

فماذا نجد في القصة ؟

نجد وصفا تقريريا لعلاقة الرجل والمرأة لها من العمر عام ، فنحاول ان نتلمس في الوصف وفي الحركة مدى هذه العلاقة فلا نجدها اكثر من علاقة صداقة ، ونحذر في اعتبارها علاقة من نوع اخر لان عبارات المؤلف في رسمه لشخصية المرأة تكاد لاتسمح لنا بأبعد من ذلك فهو يقول « كانت فريدة امرأة فنانة بطبعها ، تحب الحديث والسمر ، وتتذوق الادب والفن ... وكنت ازورها بين الحين والحين ، مرة نكون وحدنا ، ومرة التقي عندها ببعض الاصدقاء والصديقات . »

ويقول في موضع اخر . انني منذ عام احب هذه المرأة ولكن دون جدوى فما بيننا لا يتعدى القبلات بين الحين والحين ، (اذن فهناك جدوى !!) وقد ازورها لثلاث مرات فلا انال شيئا ، وقد ازورها وانال منها في كل مرة قبله او اكثر ..

ان هذه اللقاءات وطبيعتها لا تدين باكثر من صداقة ، وحتى هذه القبلات التي ينالها ولا ينالها ، لا تقوم دليلا على استعداد المرأة لمغامرة من اي لون ، لانها لم تستغل اطلاقا في محاولة لرسم صراع بين عاطفة المرأة وواجبها كام .

لقد رأيناها تتردد في حسم المواعيد ، وتعتذر عنها بمشاغل ، او تحاول تأجيلها بشكل يفتقر الى التوتر الذي يوحي بانها تستبطىء شيئا لا بد ان يقع .

لذا لم نشعر بمثل شعور البطل بان قولها (سيكون كله لك وحدك) يحمل وعدا بشيء ، فقد يكون يوما لحديث الادب والفن كسائر الايام ، وقد تتخلله قبله واحدة عابرة او لا تتخلله ، فنحن اذ نتبعه الى موعده لا نشعر كما شعر بان موعده موعد غرام حقيقي .

وفي ليلة اللقاء تلك لا يبدو على الطفل فريد انه فريسة شكوك ، « فنظراته بريئة صافية ، وعيناه تتأملان وجه الزائر بهدوء ، ويتخلل وجهه أبتسام مضيء . » وما اظن ان عيني طفل يدفعه حدسه المرهف الى الشعور بان وراء الزيارة ما وراءها يمكن ان تكون بمثل ذلك الصفاء ، او ان تكون ابتساماته مضيئة هكذا .

الموقف بلا شك يتطلب ردود فعل من نوع اخر . وسؤاله « لماذا لا يمكث الاستاذ محمود عندنا يا اماه » لا يدل اطلاقا على ان فريدا الصغير كاره لهذا الزائر الرجل ، والا ما كنا سمعنا البطل يقول لنفسه « لعله كان يأمل ان امكث عنده في المنزل فاعوض عليه ما فقده من حنان » .

هذا كله لا يدعنا نقتنع قط بان ثمة معركة محتدمة صامتة بين الرجل وبين عيني الطفل لا يعلق بنظراته اثر من شك او ريبة او توجس ، والام نفسها ـ والمفروض ان تكون اكثر الناس شعورا بذلك ـ لاتحس بان ولدها يعاني صراعا مكبوتا تفضحه عينان متوجستان .

لقد انتهت ليلة الموعد من تدريسه (دليل اخر على عدم استعجالها الاختلاء بالزائر) ثم حملت طفلها الى فراشه ، وعادت ضاحكة ، فوجدت الرجل يبكي .. وقد استطاع ان يصبر حتى رأته يبكي ، بل انه حدثها ايضا عن سر دموعه ، فاستمعت صامتة ، ثم بدأت في منتهى الطبيعة حين استأذنته مباشرة لتطل على فريد ، « لانه في بداية نومه ينزع عنه الغطاء ! »

هنا فقط فكر العاشق في الهرب ونفذ هربه ، وكانت عينا فريد تلاحقانه ولكنهما كانتا بشوشتين كما كانتا دائما !!

اتمنى على الاستاذ علي بدور ان يعيد كتابة قصته ، فقد امسك بين يديه بموضوع جميل فرطت به المعالجة .

سميرة عزام

مجموعات « الاداب »

لدى ادارة «الآداب» مجموعات السنوات الماضية مجلدة وغير مجلدة وهي تباع كما يلي:

	غير مجلدة	مجلدة
السنة الاولى		١٠٠
« الثانية	٢٥	٣٠
« الثالثة	٢٥	٣٠
« الرابعة	٢٥	٣٠
« الخامسة	٢٥	٣٠
« السادسة	٢٥	٣٠
« السابعة	٢٥	٣٠