قرأت العدد الماضي من الآداب

القصائد

بقلم
الدكتور
احمد كمال زكي

السياب الشاعر الذي غاب

بين وفاة الشاعر العظيم بدر شاكر السياب وصدور عدد الآداب الماضي مدة قصيرة ، الا ان المشرفين على المجلة استطاعوا برغم ذلك ان يقدموا شيئا عنه ، كان من غير شك أوفى مما تقدم في اية مجلة اخرى . والاداب بهذا تفي بحق الشاعر عليها ، لانه كان ابنها وأولاها ـ ردحا طويلا من الزمن ـ ولاءه ومحبته حتى عصفت بحياتهالعواصف.

ولقد كان جميلا ان تفرد الصفحات لاصدقاء الشاعر .. خليل حاوي ومطاع صفدي وديزي الامير ، وكل من هؤلاء ظاهرة فنية لها خطورتها في حياتنا الادبية . خليل في الشعر العظيم ، ومطاع في البحث العميق ، وديزي في القصة ، وقد قدمت عنه بعض اشياء كشفت عما كان يحاولالشاعر الراحل انيخفيه عنا دائما وعنه هو نفسه في بعض الاحيان .

وبقدر ما اعطى هؤلاء في « النثر » بخل « الشعر » . ولم يستطع واحد ممن استعبروا على الراحل العظيم قصيدا ان يرقى الى مستوى الفاجعة . سعدي يوسف يعتسف عوالم السياب فلا يكاد يخرج منها ، وعبد الرحمن غنيم يقف على الحافة وينظر من بعيد ليقول ان «الامة» ما زالت تنتظر ان يصنع احبابه فجر النصر ، وممدوح عدوان يصنع صنيع سعدي ، وعبد الامير الموسوي ينجح في ان يقدم صورة ـ حلوة على رغم اختصارها ـ لجيكور وهي تودع الشاعر وما اظن انها ودعته ، وحسين صعب يتردد بين اسر الانشاد ولوعة الاسى .

شاعر واحد حلق شيئا وحاول بصوره ان يبرز مقدار الفجيعة وحقيقة الرزء الى جانب عجز الحي عن مشاركة الاهل في البكاء . هذا الشاعر هو قيس الياسري ، من بغداد ، ولعله من اصدقاء الشاعر الراحل ، او لعله كان من المعجبين ، او لعله يؤمن حقيقة بأن الشعر العربي المعاصر فقد علمامن اعلامه على الطريق .

طبعا انا لا اطالب هؤلاء الشعراء ـ ولا غيرهم ـ بأكثر مما فعلوا لان المفروض بل الطبيعي ان تصبح الكارثة ذكرى بعيدة قبل ان يتبين الشاعر فيها فوق اسبابه حطامات الايام ، بمعنى ان تكون المسافة بين حقيقة التجربة وفنيتها طويلة طولا يسمح بالاختمار ، فان هذا لا يقدم دفاعا عن الشعراء ولا هو يعتبر تبريرا نهائيا لقصور من قصر منهم .

ويمكن من هنا ان نفسر عدول خليل حاوي عن القصيد عندما طلب اليه ان يتحدث عن الشاعر ، بل كذلك يمكن ان نعلل سكوت الشعراء الكبارالاخرين عنه ، أذكر منهم نازك الملائكة وصلاح عبدالصبور ونزار قباني الا ان يكون لعدد ـ لا اريد ان اذكر اسماءه ـ اسباب تنفق دائما في سوق المنافسة .

ولقد ابتلى الشاعر حقيقة بمن اراد دائما ان يطيح به قبل ان تخطفه يد المنون ، فكان داء الحسد من الادواء التي عاناها فيما عانى طوال حياته التي لم تكمل الاربعين .

ان بدر شاكر السياب يؤرخ شعره ـ على ما تقول ديزي الامير كنقطة تحول في الشعر الحديث ، وقد استطاع بتكنيكه الفني ان يؤكد ان شرط قبول القصيدة ليس في نوع الاطار الذي تقدم فيه ، فالشكل العمودي ما للشكل الجديد من خطورة وانما المعول صدق التجربة والتمكن من اخراجها الى حيز الزمن .

ولقد ظل دائما على الاعراف يحمل لواء الجديد تصميما لا يشجب الاساليب القديمة كلها ، وكانت طاقاته اللغوية الهائلة ـ وهي تمنحه قدرة على تفهم طبيعة الكلمات بلا حدود ـ تكشف عن آفاق استوعبت باقتدار المعاني الضخمة والافكار التي عجزت اكثر الاساليب الحديثة عن استيعابها .

حقا كان الشاعر يستعين بأساليب غيره وربما بتجاربهم على ما نرى في تأثره توماس اليوت وايديث سيتويل وغيرهما ـ غير انه ظلت له شخصيته ، واجترأ على الاساطير يدعم بها تعبيره من حيث هي رموز ثرة العطاء . فبدا عنيفا يجلجل ، ويهز كما هز في القديم شاعرنا أبو تمام ، ولج في متاهات الغموض حينا وثقل التفكير حينا اخر . ولكنه عندما لزم فراشه استقر كل هذا استقرار من وجد الفرصة ليستريح ، فاكتسب صفاء واسترجع شفافية البداية مع الاحتفاظ بكل اسباب العمق المضيء .

استميح القارىء عذرا .. فقد استطردت ، ولكن الحديث ذو شجون ، ولا املك بعد الا ان اشكر كل من اسهم في ذكر الشاعر الذي غاب ولو بكلمة عزاء ثم يمضي على رغم الموت في غمار الحياة .

معنى النقد :

عندما توليت نقد قصيدة بن بيللا لصديقي الشاعر كمال نشأت في العدد الماضي من الاداب لم يدر بخلدي ان افاجأ بأن يراجعني احد، لا لاني اقول القول الفصل ـ والله يعلم اني لا ادعي ذلك ولا اقدر عليه ـ وانما لاني آخذه بما آخذ به كل شعراء الاداب من حيدة لا تنشد الا الانصاف .

ومن ناحية اخرى أضع في حسابي اني قد اخطىء ومن ثم احتفظ لنفسي دائما بحق معاودة النظر في الاعمال المنقودة لاعيد القول فيها ، بشرط ألا يحمل كلامي محامل لم أقصد اليها قط . ولقد قلت في قصيدة بن بيللا ما يأتي بالحرف الواحد « في قصيدة كمال نشأت بساطة حلوة هي من خصائصه الاصيلة ، ولكن هل البساطة هي الفيصل في كل قصيدة يمكن ان تكون جيدة » فقيل لي لماذا تريد ان تسيء الى الشاعر ؟

وما أظن اني أسأت اليه لا ولا فكرت في ان افعل ، فان كلامي واضح ولا يحمل الا ما يدل عليه وهو ان البساطة التي تطبع شعر كمال كله اذا كانت خاصة مدح فيه فهي ليست كل الخصائص من ناحية فضلا عن انها من ناحية اخرى قد تصبح عند غيره ـ ولا سيما اذا كانت فينثرية ـ مأخذا من المآخذ .

ان كمال نشأت في رأيي أحد القلة التي أخلصت للشعر وأجادت فيه ، واذا كان لم يرزق بما رزق به عامة المشهورين اليوم ـ وفيهم من

لا يستحق نصف ما يستحقه ـ فلانه شغل بغير الشعر واندفع كسلا الى شعر الصبى ـ مع انه عجوز مثلنا ـ ينشره او ينشر ما يستجيده منه.

هذا ما أردت أن اقول لمن راجعني في نقدي لقصيدة بن بيللا ، ولمن يراجعني احيانا في نقدي بصفة عامة . اريد به تفسير الاعمال الادبية ومحاولة مناقشة دلالة التجربة فيها وداخل موضوعاتها دون ما نظر الى ما قد يكون للشاعر من شهرة سابقة .

وقد لا يعجبني العمل وقد يعجبني ، الا ان هذا لا يعني تأخير الشاعر ولا تقديمه . وقد يعن لي احيانا ان اصدر عن احكام تقييمية فأزعم الاولوية لقصيدة دون اخواتها ، فان كان ذلك فلا مشاحة في ان صاحبها وفق فيها هي ، وربما تكون هي الوحيدة التي وفق فيها ، وهي بعد لاتدفعه دائما الى ان يتصدر الصفوف .

ان النقد لا يقدم أحدا على الاطلاق !

شعراء كلية الاقتصاد

ومدى علمي ان كلية ما بمصر ـ ولا حتى الاداب ـ فيها هذا العدد من عبد الله صاحب « اغنية الى السودان » ومحمد السيد ندا صاحب « الفارس الجبان » ثلاثة من خمسة عشر شاعرا ـ او نحو ذلك ـ تضمهم بالقاهرة كلية الاقتصاد والعلوم السياسية .

ومدى علمي ان كلية ما بمصر ـ ولا حتى الاداب ـ فيها هذا العدد من الشعراء وفيها أولا من يجيد . ولقد كنت اظن ان « دفعتنا » نحن بالاداب يوم كنا طلبة كان فيها اكبر عدد من الشعراء اذكر منهم صلاح عبد الصبور وعز الدين اسماعيل وانا نفسي ، غير اننا لم نصل الى هذا العدد الكبير ولم يتح لاغلبنا ـ وكان فينا من العراق وسوريا والسودان نفر ـ ان يجد مجالا لينشر شعره الا بصعوبة بالغة .

ان شعراء كلية الاقتصاد محظوظون ، وهم لا يضنون علينا بما يقدرون عليه من عطاء نوهت به وأنا أتحدث عن عبد الرحمن غنيم من قبل ثم وانا اثني اليوم على محمد السيد ندا في قصيدته « الفارس الجبان » وان كنت لا اتقبل منه المقطع الاخير بالسماحة نفسها التي تقبلت بها سائر القصيدة . وأنا أتوقع لهذا الشاعر ـ وهو جديد على قراء الاداب ـ مستقبلا طيبا لا سيما بعد ان اسمعني بعض شعره وزجله، ولا اذكر هنا ديوانيه اللذين يحملان محاولاته الاولى لقول الشعر .

وأما « أغنية الى السودان » ففيها يستعمل نصار محمد عبد الله لغته المشحونة في تصويريته بانتفاضة السودان الاخيرة ، ولعله الشاعر الوحيد الذي قدم بثقة واخلاص شعوره بأن وجد تاريخه وتاريخ قومه بعد عمى طويل ممل .

الحرب والشعر ـ ١٩٤٨

يقدم الشاعر عدنان صادق هذه القصيدة من المانيا الغربية مضمنا اياها أبياتا باللهجة المصرية مأخوذة من احدى قصائد سيد حجاب ، وأنا أعترض على هذا الصنيع لانه في الواقع لم يخصب التجربة بل مزق صورتها وضيع معالمها . ان المزاوجة بين الشعر البلدي والشعر العربي عمل في منتهى الخطورة ، لانه يضيع حقيقة مهمة جدا هي ان لكل شعر بلاغته وآفاقه ويصعب ـ باسم التلقيح او بدعوى ان الفنون كلها تنتمي الى اصل واحد ـ الغاء الفواصل التي يمكن ان تقوم بين الاجناس الادبية في دائرة الفنون وبين الانواع الادبية داخل كل جنس .

والقصيدة بعد ذلك مفتتة ، وان كنا نرى وراء تقسيمات الشاعر بها فكرة ما عن البناء والنمو بعد وقوع المذبحة . وكنت ارجو ان يصدر الشاعر عنها وقد تسلح بكل ما يعمقها او بكل ما يدخل في صميم التجربة ، اما الاكتفاء بالشعارات والاعتماد عليها فلا ينجم عنه الا الضحالة والسطحية .

فوق القمة :

قصيدة من مصر للشاعرة وفاء وجدي ، واحدة من اللائي نعقد عليهم املا كبيرا لو انها اخذت نفسها بالجدية والمثابرة وحسن التحصيل . وفي رأيي انها من أشعر صواحب القصيد عندنا ، وتستطيع ان تبدع ما يثبت قدميها وهي تقطع طريق الفن الطويل الشاق .

والقصيدة في حد ذاتها حلوة ـ برغم هنات ترجع الى ازدحام القصيدة بالتفصيلات الثانوية ـ وتدل على ان هناك قوة طبع يمكن ان تنتج شعرا صادقا جهد صاحبه في تثقيحه حتى يجعل منه شيئا عذبا رائعا .

القصائد الاخرى

وكلها من مصر ايضا واصحابها محمد ابراهيم أبو سنة في «الابطال القدماء » وكامل ايوب في « اغنيات ناقصة » وعبده بدوي في « ثم يسقط القمر » .

الاول نذر نفسه للشعر المرسل والثاني أقدر على العمودي والثالث لا يعترف بالنوع الاول الا فيما تؤدي به الدراما . ويرى ان الفنان العربي المعاصر يمر بنفس التجارب العاطفية والاخلاقية والمادية القديمة، ومن ثم لا داعي لتغيير اطارها . وأما في الدراما فان الشكل التقليدي يعجز عن ان يستوعب لحظات النصر والهزيمة والانسحاق والتماسك والخيبة والعظمة ، فضلا عن ان الفنان يثير أسئلة وقضايا يستلزمها الصراع الدرامي الحقيقي .

وعبده بدوي في قصيدته « ثم يسقط القمر » يقتحم مجال الدراما وان لم يوغل فيها الا برفق ، ويظل مخلصا للغنائية متجاوبا مع قدر كبير من افكار الرومانسية مقدرا ان اعمالها لا تزال حتى اليوم محاطة بهالة من الاعجاب والشهرة . وهذا يؤيد الفكرة العامة التي تقرر ان في امكان أي شاعر ان يحدد الاطار على النحو الذي يريد ، فاذا وفق فقد اعترف بتوفيقه الجميع .

وأما ابو سنة فهو شاعر يمتاز بوضوح الرؤية ، غير انه في هذه القصيدة « الابطال القدماء » يجنح الى الغموض على الرغم من اشتداد الحملة عليها ومحاربة اغلب النقاد ـ ومنهم الدكتور عبدالقادر القط ـ لها ولاصحابها مهما يبلغ شعرهم مستواه الرفيع من الاداء الفني .

وغموض القصيدة لا يرجع في رأيي الى عمق فكرتها ولا الى سعة مدلولها الانساني وتعقده وانما لافتقاد الصلات النفسية بين صورها ، فهو يستهل القصيدة قائلا :

أقواس متآكلة صدئه
الابطال القدماء
لكن ما زالوا صورا ذهبيه
في صدر الحفل
شربوا كل دنان الخمر
نكحوا كل نساء الامراء

فلا نجد في هذا الاستهلال وحدة ولا نضع أيدينا بسهولة على عناصر يمكن ان تتآلف بسهولة وطبعية . ويمكن القول ان مثل هذا يؤدي عادة الى تأكيد التهمة التي تلحق بالشعر المرسل ، ومؤداها انه مجرد صنعة مادتها الالفاظ ولا تجربة وراءه ولا معاناة ولا أي شيء من هذا القبيل .

ولا نريد ان نتعقب الشاعر ذلك التعقب لانه في واقع الامر يمزق العمل الفني ويطمس تلقائيته وحدسه ، بل يحجب عنا عطاءه الذي يفيض علينا من موسيقاه وصوره وايقاعاته وتهويماته . وقصيدة محمد ابراهيم ابو سنة عامرة بكل ذلك .

واخيرا قصيدة الشاعر كامل ايوب ، ولست ادري كيف يتورط فيها فيغضب الخليل في أهون بحر من بحوره ، وأعني به الرجز .. يضطرب فيه ، ويخل به حتى وهو يستهل به قوله « في الامسية الاخيرة » وبعد ذلك شيء كثير مفرط في الشناعة نفتقد معه الارتكاز فتتساقط اصواتنا تساقطا لا يخدم الاداء الشعري المطلوب .

والى جانب ذلك نفشل تماما في أن نجد ما عساه يتفق والختام الشاعري الجميل الذي يهتف به :

كم سرني هذا الصباح أن أراه
وان أحس ان الموت لا يفني الرجال
وأن روحا ما سترجع الحياه

وبعد ، فليس ثمة معادلة منطقية بين شيء ينبغي أن يقال وبين ما هو موجود فعلا في القصيدة ، ولكننا بصفة عامة لا نمر فيها بتجارب وراءها فكرة محددة ولا تعطينا أية اجابة عن تساؤل معقول .

القاهرة — احمد كمال زكي

الأبحاث

بقلم
الدكتور
عز الدين اسماعيل

استجاب الشعر في العدد الماضي من الاداب استجابة سريعة للحادث الاليم الذي مني به الشعر العربي في شاعره الكبير « بدر شاكر السياب » . ومع ان مثل هذه الاستجابات قد يعبر عن الفجيعة فانني أشك في انه الاسلوب الذي يصنع الخلود لشاعرنا الفقيد في عصر الاستهلاك السريع الذي نعيشه ، حيث فقدت الرواية دورها نهائيا . ومن نمط هذه الاستجابات السريعة تلك الكلمات الصديقة التي نشرها في العدد نفسه كل من الدكتور خليل حاوي وديزي الامير ومطاع صفدي ، على تفاوت بينها في الطول والقصر ، والانفعالية والموضوعية ، فهي ما تزال من نمط الاستجابات السريعة التي تثير وتؤثر ازاء حادث هو في ذاته اكبر من مجرد الاثار ةوالتأثير .

وأبادر فأشكر لهذه الاستجابات السريعة صدقها وصداقتها ، فلا أظننا بعد قد تجردنا — وأرجو ألا نتجرد — من العاطفية التي تمثل قيمة اساسية من قيمنا الانسانية ، ومقوما جوهريا من مقومات مجتمعنا. كل ما ارجوه هو الا ينتهي الحادث عند هذه الاستجابات . فبدر شاكر السياب ليس مجرد صديق لشعراء العربية المعاصرين وكتابها ، وانما هو في الوقت نفسه معلم من معالم ثورتنا الادبية والثقافية والاجتماعية، وحقه على الدارسين اكبر من ان يقفوا عند مأساته الشخصية . فهل نطمع في ان نقرأ عنه في المستقبل الابحاث والدراسات التي تقفنا على ما أحدثه في الشعر من ثورة ، وما ابتكره من قيم فنية ما زالت أصداؤها — وستظل — تتجاوب فيما يبدعه الشعراء المعاصرون ؟ أرجو ان يكون لي شرف المساهمة في هذه الدراسات .

***

وأنتقل الان الى دراسة الدكتور النويهي لقصيدة « أغنية من فيينا » . وأحب منذ البداية ان أبدي اعجابي بهذا الاتجاه الذي اتجهه الدكتور النويهي في عمومه ، وهو دراسة قصيدة بذاتها منفصلة عن كل ما ابدعه الشاعر من اعمال أدبية اخرى . فقد كثر حديثنا التجريدي عن الشعر ، وأدخلنا ذلك كثيرا في متاهات التفكير النظري الصرف ، فاذا بالنقد الأدبي يفقد مع الزمن شطرا جوهريا من مدلوله ، وينصرف كلية الى مناقشة المذهب والنظرية وتحليلهما تحليلا عقليا ، ويثير ذلك ما يثير من جدل ، حتى تنتقل قضية الشعر كلية من مستواها الفني الى مستويات اخرى فلسفية او اجتماعية او تتخذ ذريعة للصراع الايديولوجي .

وقد كان من اخطار هذا التحول في تفكيرنا النقدي ان صارت خبرتنا بالقضايا العامة تفوق كثيرا خبرتنا بالتفصيلات والوقائع المادية، أعني خبرتنا بالموضوع . وترتب على ذلك فساد في منطق الحكم حين نصل الى مرحلة الحكم ، فقد صرنا نستقبل العمل الفني على انه « واقعة » صنعت بصفة خاصة لكي توافق — او تخالف — منظورنا العام ، لكي تكون تحقيقا لتفكيرنا النظري أو لاي تفكير اخر نظري . وفساد منطق احكامنا في هذه الحالة راجع الى اننا لا نبدأ من الواقعة الملموسة — وهي هنا العمل الادبي المعين — وانما نصدر عن فكرتنا التجريدية لكي نعاين في العمل الادبي الموافقة او المخالفة . وبهذا صارت قدرتنا على التفكير النظري ومهارتنا في التجريد خطرا على القيمة الموضوعية للعمل الفني المفرد .

ودراسة الدكتور النويهي تمثل بذلك حلقة من سلسلة الدراسات الادبية الحديثة التي تتجه الى العمل الادبي المفرد مباشرة ، دون الولوج الى ذلك من خلال منظور عام او تفكير مجرد .

وانا اذ ارحب بهذا الاتجاه في الدراسة الادبية ، لما فيه من احياء لشطر كبير من مهمة النقد الادبي كاد ان يندثر، ولما فيه من تأكيد للدور « الخلاق » الذي يمكن ان يؤديه النقد ، ثم لما يمثله من منهج فيالحكم أكثر سدادا — فانني مع ذلك اختلف مع الدكتور النويهي في الهدف الذي استهدفه من هذه الدراسة وفي بعض تفصيلات منهجها .

كان من الواضح ان الهدف الذي استهدفه الدكتور النويهي من هذه الدراسة هو ان يقدم ردا عمليا على اولئك الذين ما زالوا يهاجمون الاتجاه الجديد في الشعر العربي ، وينعون عليه فقدانه كل القيم الجمالية المألوفة في الشعر التقليدي . ومن ثم فقد كان ينعطف من وقت لاخر فيقطع نسق الدراسة لكي يرد على دعوى من دعاوىالمهاجمين الكثيرة ، كأن يقول مثلا :

« لعل فيما قلناه ما يكفي للتدليل على صدق هذه التجربة التي يصورها الشاعر وجدتها ، وعلى خصوصيتها وتعينها . وقد أشرنا بعض الاشارات الى اتحاد مضمونها وادائها ، فان أردنا أن نزداد خبرة بدقائق المضمون والاداء فلنقرأها الان معا . وبعد استماعكم لهذه القراءة سأترك لكم ان تجيبوا عن هذا السؤال : هل كان في امكان الشاعر لو اتخذ الشكل التقليدي المستوى الوزن ، المتساوي عدد التفاعيل ، المرتب القوافي ، التام السيمترية والهندسية ، هل كان في امكانه اذ ذاك ان يعبر نفس التعبير الكامل عن مضمونه الفكري والعاطفي العميق المعقد الذيتتنازعه النشوتان قبل انتمتزجا امتزاجا كاملا ، وهل كان في امكانه اذ ذاك ان يجد في الشكل التقليدي نفس المطاوعة بتنوع الفكرة والعاطفة ... » الخ .

فلست أجد مبررا لهذا الجدال كله ، لانه يمثل مرة اخرى اول الطريق الى العودة للجدل النظري العقيم الذي لا تفيد منه قضية التجديد اكثر من البلبلة التي يحدثها المعارضون حين يتصدون للرد. ثم ان هذا الجدل نفسه يجافي منطق الدراسة نفسها ومنهجها . ورأيي ان الدكتور النويهي لم ينصف نفسه حين وجه مجهوده في دراسة هذه القصيدة للرد على دعاوى المعارضين . وظني ان اجدى ما نصنعه بالنسبة لقضية الشعر الجديد هو ان ننصرف اليه كلية بالدراسات المعمقة ، فنستجلي محاوره الروحية والفكرية ، ونستخرج قيمهالجمالية النوعية . لقد كنا في البداية نقول ان الاستجابة تحتاج الى الالف أولا ، وان الالف رهن الزمن ، وأعتقد انه قد مضت منذئذ حتى الان فترة زمنية كانت كافية لان يحدث هذا الالف ، وان يكثر نتاج الشعر في اسلوبه الجديد ، ولم تعد القضية الان هي ان نمضي في هذا الطريق او لا نمضي ، وانما صارت « كيف نمضي ؟ » وعندئذ يصبح

الاتجاه الذي اتجهه الدكتورالنويهي في دراسته لتلك القصيدة المفردة محاولة غير مباشرة للاجابة عن هذا السؤال .

هذا من ناحية الهدف من الدراسة ، اما من ناحية المنهج فانني مع اعترافي بالكشوف الجمالية البديعة التي كشفها الدكتور النويهي في القصيدة واعجابي بها وبمقدرته على استخراجها ما زلت اجدني مضطرا الى الاختلاف معه بعض الاختلاف .

من ذلك التركيز على القيم الجمالية الجزئية في العمل . صحيح ان هذه القيم الجمالية الشكلية مقوم جوهري من مقومات العمل الفني، ولكنها ليست هي العمل الفني . وكثيرا ما قيل أن عيب نقدنا القديم انه تورط في البحث عن جماليات التعبير الشكلية ، وخرجت نتيجة لذلك المصنفات البلاغية الكثيرة . وجميل ان نستكشف في الشعر الجديد بلاغة جديدة ، لكن البلاغة كانت دائما سلاحا ذا حدين ، فيها من الخطر بمقدار ما فيها من نفع ، فهي رغم ما قد تقدمه من نفع في ادراك جماليات العمل الفني تنتهي اما الى التقنين البغيض – أي الى التجمد – او تظل جهدا فرديا ينجح فيه ناقد ويفشل اخر ، او ينجح فيه الناقد نفسه مرةويفشل اخرى . فاذا كنا قد عبنا النظر الاجمالي الى الشعر لاغراقه في التجريد فاننا نعيب كذلك النزعة الجمالية الصرف لاستغراقها في التفصيلات والجزئيات الحسية .

والحق أن الدكتور النويهي قد تنبه الى هذه الخطورة في دراسته، فهو رغم وقفاته المالية عند جزئيات التعبير ، كتحليله لصوت لفظة أو موسيقى مجموعة من الالفاظ ، او ابرازه لنتوء في لفظة او زيادة في عبارة ، لم ينس ان يتحدث عن التجربة العامة التي تصورها القصيدة ، وعن توافق الشكل – كليا وجزئيا – مع المضمون العام لها . لكن هذا المنهج يثير في نفوسنا على الفور هذا السؤال : أيمكن حقا ان يكون تحليل جماليات الشكل – تحليلا جماليا – وسيلة لادراك القيمة الكلية للعمل الفني ؟

ولست اريد بدوري ان ادخل – في الاجابة عن هذا السؤال – في مناقشة نظرية ، ولكنني ما زلت أؤمن بأن جماليات العمل الفني لا يمكن ان تفسر نفسها ، أي انها ليست ضرورة بذاتها ولذاتها ، وتفسيرها من خلال التجربة او في ضوئها – وهو الامر الذي اضطر اليه الدكتور النويهي – يجعل المنهج الجمالي وحده عاجزا عن ان يكشف لنا كل أبعاد العمل الفني .

لقد تحرج الدكتور النويهي من أن يتحدث عن الرموز ، وأشار الى ما جرته عليه دراسته لابي نواس من الاتهام بالاسراف والحيد عن جادة النقد الادبي . وأحسب ان هذا الاسراف الذي اتهم به يرجع الى انه اتخذ من شعر ابي نواس وثيقة على مكوناته النفسية ، فلم يستفد النص الادبي من تأويل الرموز شيئا ، بل ظل الشعر نفسه بعيدا عن ميدان الدراسة نفسها . وهذه التجربة ينبغي ألا تشكك الدكتور النويهي او تشككنا في قيمة التحليل الرمزي للعمل الادبي نفسه ، فالقصيدة تركيبة نفسية اولا وقبل كل شيء ، ولا يتيسر تفهم ابعادها الا من خلال تبين مكوناتها . اما ان نقول ان هذه القصيدة او تلك تصور شعور الغربة مثلا فهذا في الغالب استنتاج عقلي ، يصعب في الغالب الربط فيه بين التعبير والتجربة الا بتخريجات عقلية كذلك .

ومن ثم فانني أرى ان الاتجاه لدراسة العمل الفني المفرد فيه احياء حقيقي للنقد الادبي ، ولكنني أؤمن في الوقت نفسه بأن المنهج النفسي هو أنسب منهج يجعل هذا الاتجاه مثمرا .

***

ثم أقف عند دراسة الاستاذ نعيم حسن اليافي عن « ميخائيل نعيمة ، رائد القصة القصيرة العربية » ، وقد استهل دراسته بالحديث عن مشكلة « الريادة » وكيف تختلف فيها الاراء بالنسبة للقصة القصيرة ؛ فبعض يرى محمد لطفي جمعة الرائد ، وبعض اخر يرى انه محمد تيمور ، أما هو فيرى – متفقا في ذلك مع المرحوم الدكتور عبد العزيز عبد المجيد – ان نعيمة هو الرائد . وقد كان عليه بطبيعة الحال ان يبين الاسباب التي جعلته يذهب هذا المذهب . فعقد مقارنة سريعة بين القصة الاولى لكل من هؤلاء الثلاثة لكي ينتهي من المقارنة الى ان قصة نعيمة اكثر « فنية » من القصتين الاخريين .

والحق انني لم أقتنع بهذا الجدل ، لا في مقدماته ولا في نتائجه ؛ فالحديث عن رائد القصة القصيرة قد ارتبط في منظور الكاتب بقضية المستوى الفني ، وهي قضية مرنة ومطاطة لا يمكن ان نرتب عليها حقيقة تاريخية . ذلك انه نظر الى هذه القصص من خلال مفهوم متأخر عن زمانها الذي نشأت فيه. والقيم الفنية التي يراها الكاتب تعلو بمستوى قصة نعيمة عن مستوى القصتين الاخريين لا يمكن وحدها ان تثبت الريادة ؛ فليس حتما – بل ليس طبيعيا – أن يمثل الرائد المستوى الارفع . هل وثقنا تماما من ان الشعب العربي في مطالع هذا القرن لم يكن ليستجيب للصورة المباشرة عن الواقع الخارجي التي صورها تيمور في قصته ، أو انه كان قد انصرف تماما عن الطابع « المقامي » كما يتمثل في قصة لطفي جمعة ؟ الا يمكن أن يكون لطفي جمعة ومحمد تيمور بتصورها الاولي البسيط أقرب الى الذوق العربي في ذلك الوقت ؟

وأريد ان اخلص من هذا الى ان الرائد ليس هو « اول من... » وليس هو كذلك « احسن من ... » ، وانما الرائد في تصوري هو من بدأ شيئا لقي الاستجابة وقدر له فيما بعد ان ينمو وينطور على أيدي آخرين . فهل يمكن ان يعد نعيمة من خلال هذا المفهوم رائدا للقصة القصيرة العربية ؟

لقد ذكر الكاتب نفسه « ان قصة نعيمة نشرت مفردة في بيئة اجنبية بعيدة ما نزال نختلف في مدى (عروبتها) وفي مدى صلاتها بالبيئة الاصلية ، وعندما نشرت – مفردة او مجموعة – في هذه البيئة الاخيرة كان ذلك في وقت متأخر نسبيا ، اما قصة محمد تيمور فقد نشرت في بيئتها العربية مفردة بعد قصة نعيمة ومجموعة قبل مجموعته » .

وهذه الحقيقة تكفي لان نستخلص منها ما يلي :

أولا : ان قصة نعيمة وان كتبت ونشرت مفردة في زمن يسبق ظهور قصة تيمور الا انها ظلت نائية عن مجال تأثيرها الحقيقي في تلك البيئة النائية التي ما زلنا نختلف في عروبتها . مثلها في ذلك مثل العمل الفني الذي ينشئه منشئه لكي يغلق عليه أحد أدراج مكتبه ، أو لكي يقرأه – على اقصى تقدير – على حفنة من اصدقائه . هذه الاسبقية الزمنية اذن لا يعتد بها ، وانما يعتد بها عندما يخرج العمل سابقا الى الجمهور فيلقى صدى . وقد خرجت مجموعة تيمور هذا الخروج . خرجت اولا سابقة ، ثم خرجت ثانيا في بيئتها الطبيعية ولجمهورها الطبيعي .

ثانيا : ان « تيمور » – رغم ما قد يقال عن مستوى قصصه من الناحية الفنية – قد واجه الجمهور العربي القارىء بتجربته متحملا بذلك تبعتها ، وهذه سمة من سمات الريادة . وسواء قبل الجمهور انذاك هذه التجربة أم لم يقبلها ، وسواء ثبتت لموازيننا الحالية أم لم تثبت ، فستبقى حقيقة ان الجمهور العربي القارىء قد تعرف على هذا الشكل الادبي – أعني القصة القصيرة – من خلال مجموعة تيمور لا نعيمة .

ثم اعود مرة اخرى الى موضوع المستوى الفني ؛ فالظاهر ان الاستاذ اليافي يريد ان يستبعد قصص لطفي جمعة ومحمد تيمور نهائيا من مجال القصة القصيرة ما دامت لا تمثل لديه القيم الفنية التي ينشدها في القصة القصيرة ، ومن ثم تصبح قصص نعيمة هي بحق أول نتاج عربي او – اذا شئنا الدقة – مكتوب باللغة العربية في مجال القصة القصيرة . وتعزيزا لهذه الوجهة ذكر الكاتب ان نعيمة ظل منذئذ

يكتب هذا اللون من الادب ولم ينقطع عنه، بنفس الفنية التي بدأ بها .

ومع ان موضوع المسنوع موضوع جدلي مطاط كما ذكرت الامر الذي يصعب معه تماما استبعاد تيمور او لطفي جمعة من تاريخ القصة القصيرة العربية ، فان الاستمرار الذي أتيح لنعيمة ولم يتح لزميليه ـ وهو امر بالنسبة لمحمد تيمور موضع نظر ـ لا يثبت لنعيمة الريادة الا اذا ثبت ان القصة العربية القصيرة قد تأثرت بنعيمة ، وان قصصه الاولى كانت بمثابة نقطة الانطلاق لهذا النوع الادبي في ادبنا العربي . ومن ثم كان يتحتم على الاستاذ اليافي ـ وموضوع بحثه ريادة نعيمة للقصة العربية القصيرة ـ ان يتتبع في بقية دراسته ما يمكن ان يكون نعيمة قد احدثه من تأثير في حياة القصة العربية القصيرة وتطورها ، ولكنه بدلا من ذلك استنفد ثلثي دراسته في تبيان اسلوب نعيمة في القصة القصيرة ومنهجه في بنائها ورسم شخوصها ... الخ ، وترك قضيته الاولى ، قضية ريادة نعيمة ، معلقة .

ان موضوع الريادة ـ بخاصة في مجال الادب ـ موضوع شائك كثيرا ما يشغل مؤرخ الادب نفسه به دون ان يصل فيه الى نتائج حاسمة محققة ، فقد يكون الرائد الحقيقي لاتجاه ادبي شخصا اخر لم يقدر لنا أن نعرفه ، وراء الشخص الظاهر . وازاء هذه الحساسية لا ارى ضرورة ماسة لبحث الريادات الا حينما تتوافر لدينا كل الاسانيد الموثوق بها .

***

ثم يأتي البحث الاخير في العدد الماضي عن « ظاهرية الادراك » عند ميرلو ـ نونتي للاستاذ عبد الفتاح الديدي . والمقال عرض لكتاب La phénoménologie de la perception للفيلسوف الفرنسي المعاصر موريس ميرلو ـ بونتي . وهذه الحقيقة الاولية له أهميتها عندما نمضي في قراءة هذا العرض . ذلك ان الاستاذ الديدي قد دأب في الاونة الاخيرة على ان يكتب في الفلسفة والفلسفة الظاهرية بصفة خاصة ـ وهي بعد مجال تخصصه ـ فنشر مجموعة من المقالات عن هذا الاتجاه الفلسفي كان آخرها عرضه لهذا الكتاب .

وكل من يتتبع هذه المقالات يلاحظ اختلافا ظاهرا في اسلوب تناول المقالات الاولى وهذه المقالة الاخيرة ؛ فالمقالات الاولى تتميز بالبساطة في اسلوب العرض واختيار نقطة الانطلاق واستخدام اللغة ، أما هذه المقالة الاخيرة فعلى النقيض من كل ذلك ؛ فالافكار فيها معقدة ومتشابكة ومتداخلة ، واللغة فيها كزة غير مسعفة ، تغمض فيها الفكرة احيانا حتى تصير أقرب الى اللغز .

ومع ان الظاهرية فلسفة ما تزال حديثة ، ومع انها تتعامل ـ ككل الفلسفات ـ بمصطلحات خاصة وتشتق لها في بعض الاحيان لغة خاصة ـ كما صنع هيدجر مثلا ـ الا انها في مضمونها ليست غامضة ، بل لعل الغموض بطبيعته يجافي منطق التفكير الظاهري . ولهذا لم يجد القارىء عناء في قراءة المقالات الاولى التي كتبها الاستاذ الديدي ، فقد خرجت افكارها مهضومة ومتمثلة تمثلا جيدا ، في حين خرج عرضه لكتاب الفيلسوف الفرنسي على النحو الذي وصفنا .

اغلب الظن ان السبب في هذا يرجع الى ان الاستاذ الديدي أراد في مقال واحد ان يلخص كتابا ضخما وان يكون في تلخيصه وعرضه دائما أقرب ما يكون الى الكتاب . لم يشأ ان يهضم الكتاب ويتمثله ثم يعرضه بأسلوبه الخاص من خلال نظرة كلية تسمح بها طبيعة المقال ، وانما دعته أمانته وحرصه على الجزئيات التفصيلية ان يكون دائما قريبا من الكتاب . وقد نتج عن ذلك ان صار المقال نيئا over — loaded بالافكار حتى ان الجملة لتقف وحدها في كثير من الاحيان ويصعب تمثلها في سياق فكري متسق .

وسأضرب لذلك بعض الامثلة . فالفقرة التالية تتحدث ـ كما

مكتب عنبر

بقلم

ظافر القاسمي

الحياة الاجتماعية والثقافية في دمشق خاصة وفي سورية عامة كما أدركها المؤلف قبل أربعين سنة . الحوادث السياسية الكبرى في مطلع عهد القومية العربية . وقائع مؤيدة بالصور الشمسية الرائعة النادرة .

* * *

يُطلبُ مِنَ المَكتبَة الشَّرقيّة - سَاحَة النجْمَة - بَيرُوت

سيتضح في البداية ـ عن الشعور بوصفه موضوعا من الموضوعات التي تسعى الظاهرية لتحديد مدلولها . يقول :

« ويستطيع الشعور ـ وهذه هي معجـــزته ـ ان يظهر بعض الظاهرات بـواسطة الانتباه . وهذه الظاهرات تبني وحدة الموضـوع أو وحدة الشيء المدرك في بعد جديد . انها تحيل هذه الوحدة الـى مظهر جديد بعد ان تقوم بتحطيمها . فالانتباه ليس تداعيـا للصـور أو تواردا للمعاني . كذلك ليس الانتباه عودة الفكرة المسيطرة عـلى موضوعاتها الى ذاتها . انما الانتباه هو التكوين العملي لموضوع جديـد يكشف ويسيطر على ما لم يكن قد عرف الا كأفق غير محدد حتى ذلك الحين . والموضوع هوالذي يدفع الانتباه الى السير وفي نفس الوقت يستعيد وضعه في كل لحظة تحت سطوته وفي حوزته . وهكذا يجـد الانتباه نفسه مغروسا في حياة الشعور ويهجر حريته في عدم المبالاة حتى يستولي على موضوع فعلي . وانتقال الموضوع الفعلي من وضعه غير المحدد الى وضعه المحدد ، وهذا التناول لتاريخه في كل لحظة على صورة وحدة لمعنى جديد هو الفكر ذاته . والدور الحقيقي للتفكيـر الفلسفي هو مواجهة الشعور لحياته اللافكرية ازاء الاشياء والموضوعات وايقاظه امام تاريخه الذي يكون قد اغفله . فهكذا نصل الى نظريـة حقيقية عن الانتباه » .

ومعذرة عن طول الفقرة ، فهي أوضح ما تكون نموذجا على تشتت الفكرة الواحدة خلال الانتقال السريع المفاجيء من موضوع لموضوع . وفي ايجاز أقول ان جملة من جمل هذه الفقرة تصح موضوعا لمقـال مستقل حتى لا تظل الاسئلة الكثيرة التـي ترد على ذهن القارىء بلا جـواب .

على ان ذلك وان كان راجعا الى امانة الكاتب في النقل عن الكتاب مباشرة ، فان هناك مواضع اخرى بالمقال ينشأ فيها الغموض نتيجـة الاحالة في العبارة نفسها . من ذلك قوله :

« من الضروري ان نفهم كيف يستطيع الشعور في حد ذاته ان يحول المواد المدركة الى اللاشعور الاسطوري ان يغير من كيان مناظره معتمدا على عنصر الزمن . كذلك ينبغي ان نفهـم كيف تحضر امـام الشعور تجاربه القديمة وذكرياته السالفة في كل لحظة عـلى شكـل أفق يمكنه ان يذكره وان يكشفه اذا اراد استخدامه كموضوع للمعرفة»

فالعبارة الاخيرة من هذه الفقرة تذكرنا بـ « أبو أمـه حي أبـوه يقاربه » مع مزيد من الايغال في الاحالة . وليست المشكلة هنا مشكلة مصطلحات فلسفية خاصة او اشتقاقات أو مدلولات جديدة .

ثم أقف أخيرا عند استخدام المصطلحات نفسها . ففي بداية المقال نعرف ان الظاهرية تحاول ان ترد ماهيات الاشياء الى مجالهـا الحيوي الذي تظهر فيه . وضرب الكاتب مثالا لتوضيح ذلك بالاحساس والابصار والسمع . ثم اذا بالمقال يتحدث فترة طويلة عن « الشعور » وقد احدث لي ذلك شيئا من الاضطراب ، فهل الظاهرية ترادف بيـن الاحساس والشعور ؟

وأخيرا فان اول ما يثيره هذا المقال ـ من خلال منطق التفكيـر الظاهري نفسه ـ هو ما اذا كانت هذه الفلسفة لا يمكنها الافصاح عن ذاتها الا من خلال لغة اخرى خاصة بها ولا من اختراعها . فلو صح ذلك لكان من الضروري لقارىء المقال ان يقرأ أولا الكتاب المعروض ويفهمه حتى يستطيع بذلك ان يتحرك في يسر خلال المقال نفسه. وما اظن مثل هذا في حاجة بعد الى المقال ، وانما يحتاج اليه من لم يقرأ الكتاب ، ومـن يريد ان يلم بالظاهرية من خلال تفكير احـد اقطابها . والذي استطيع ان اقرره في بساطة هو ان كثيرا منا يفكرون في الاشياء ويتبعون فـي تفكيرهم منهجا ظاهريا دون ان يقرأوا شيئا عن الظاهرية . أليس مـن الاجدى اذن ان نقول لهؤلاء في بساطة ان الظاهرية هي بعينها منطقكم في التفكير ؟

القاهرة — عز الدين اسماعيل

القصص

بقلم
عبدالرحمن
فهمي

أما قبل ، فقصص العدد الماضي من الاداب خمس ، أو اربـع ومسرحية قصيرة ، وهي ـ الخمس كلها ـ قد أثار تفي نفسي لدى قراءتها شيئا من الدهشة ، حتى قصة الدكتور سهيل ادريس « العصفور القطني » التي لم تعجبني ، كان لها حظ ـ ولعله الاوفر ـ في اثـارة دهشتي لاسباب سيرد تفصيلها في أما بعد .

واذا كان العرف جرى بأن تبدأ مناقشة قصص العدد بتقديم تثار فيه قضية عامة أو يدلى فيه برأي جامع ثم تنـاقش القصص بعده ، اؤثر هذه المرة ان اترك هذا العرف وانـاقش كل قصة على حدة ، ذلـك لان المنهج الاول الذي جرى عليه العرف ـ وان كان يفيد في الاقتراب بالمناقشة من الكليات ـ فيه مزلقان اؤثر ان اسلم منهما ، أولهمـا استنفاد جزء من الوقت والجهد والورق قبل ولوج الميدان الاصـلي للمناقشة وهو القصص نفسها ، فاذا وصل الكاتب ، والقارىء معه ، بعد ذلك الى القصص لم يستطع أن يوليها من الجهد والوقت والورق ما يفترض ان يكون نصيبها الاصلي . اما المزلق الثاني فهو ان اثـارة قضية عامة تستتبع بالضرورة وبالمنطق ان تناقش كل القصص على ضوء تلك القضية ، ثم ما يتبع ذلك من التعسف في فرض منطـق معين أو وجهة نظر خاصة على قصة لا تحتمل بطبيعتها ان تناقش في ضوئها . لهذا كله اؤثر ان ابدأ بالقصص واحـدة اثر اخرى حارما نفسي ، والقارىء معي ، من خيرات القضايا العامة التي تخفف من الجهـد وتقلل من القفزات العقلية المرهقة لكلينا .

اما بعد ، فقصص العدد هي : العصفور القطني الاصفر للدكتـور سهيل ادريس ، لئلا تتصلب الشرايين لسميرة عزام ، سجين مكتبـة هرمة ليوسف شرورو ، مسرحية مأساة بائع الدبس الفقير لسعد الله ونوس ، واخيرا ، سكرة طوني بيانكيني التي ترجمها عوض شعبان عـن كاتب ايطالي اسمه لوشيو دامبرا . وسأعرض لكل قصة منها بترتيب نشرها باستثناء القصة المترجمة التي اعتبرها قصة عادية لا تفيـد مناقشتها القارىء ولا الكاتب .

العصفور القطني الاصفر

ابو زياد ، عتال فقير اشتهى ابنه زياد (اربع سنوات) ان يشتري له العصفور القطني الاصفر وثمنه نصف ليرة ، وانقضت ستة ايـام يعلله فيها الامل بأن يحقق امنية ابنه ولكن الدخل اليومي لم يكـن يسمح له بذلك ، وأخيرا كسب ثلاث ليرات ونصف فاشترى بثـلاث منها طعاما للاسرة ، واعتزم ان يشتري العصفور القطني بنصف الليرة المتبقي ، ولكنه رأى صبيا يضرب اخاه الصغير لانه لم يبع كل ما معه من العلكة ، وفهم من المناقشة ان الصغير مهدد بما هو أسوأ من ضرب اخيه ، فابوه المريض سيضربه ويطرده لينام ليلته على العتبة ، وثمـن المتبقي من حبات العلكة خمسة واربعون قرشا ، فيشتريها ابـو زيـاد بنصف الليرة ويعود لابنه دون العصفور القطني ويأمل ان يشتريه له من اول اجرة يقبضها في اليوم التالي .

والقصة ، حتى دون تلخيصي السيىء السابق ، موعظة مؤثـــرة تدعو الى التراحم ، وهي تذكرني ـ لا ادري لماذا ـ بقول المنفلوطـــي الذي كنا نحفظه ونحن تلاميذ « لو تراحم الناس ما كان بينهم جائـع ولا عريان ولا مغبون ولا مهضوم ولاقفرت العيون من المدامع واستقـرت الجنوب من المضاجع .. الخ » أقول ان قصة العصفور القطني ذكرتني بهذه المقطوعة من المحفوظات رغم ان ابا زياد لم يستقر جنبه فيالمضاجع اخر الليل ، فقد جعله الدكتور سهيل يحلم حلما يزعجه فيأرق ويتساءل « فمتى تطلع ايها الصباح ؟ » ولكن هذا شيء اخر يعود الى صنعـة الدكتور سهيل القصصية والتي سأتحدث عنها تفصيلا فيما بعد .

هذه القصة قرأتها في السنوات الخمس عشرة الاخيرة اربعيـن مرة على الاقل ، فقد كتبها تقريبا كل قصاصينا في مطلع حياتهـــم الادبية ، وانا نفسي كتبتها مرتين ، أولاهما سنة ٥٢ نشرتها في جريدة المصري بعنوان (كلنا اخوة) ، وثانيتهما سنة ٥٥ نشرتها في جريـــدة الجمهورية بعنوان (المغفل) . اذكر هذا لاوضح حقيقة وهي ان هـــذه القصة تستهدف الكاتب والقارىء في مرحلة معينة ، اما الكاتب فهي موضوع محبب الى نفسه في اول عهده بممارسة هذا الفن حين تكـون عواطفه اقوى وأفقع ، وتكون نظرته اقرب وأسذج ، اما حين تستقـــر العواطف وتهدأ ، وتنفذ النظرة وتعمق بحكم السن والتجارب والثقافة، فانه يعدل عن هذه القصة وينظر الى انتاجـــه فيها نظرة السخط والاشفاق . واما القارىء فتستهويه قصة التراحم في تلك الفتـــرات التي يبلغ فيها التفاوت الاجتماعي درجة من الحدة تلفت النظر وتثيـر الشعور بمعنى التضامن الاجتماعي ، وعندما تتغير الاوضاع الاجتماعية او يستتبين ـ على الاقل ـ الطريق السوي الى تغيرها ، فان هـــذه القصة تفقد الاهتمام بها .

وهنا اعود لتفسير ما ذكرت في صدر الكلام من ان هذه القصـة أثارت دهشتي ، فالدكتور سهيل ادريس ليس بالقصاص الذي لـم تستقر عواطفه وتنفذ نظرته ، ولقـد قرأت لـه منذ سنوات فأعجبت بـه قاصا ومفكرا اعجابا دفعني الى محاولة اعداد اولى رواياته (الحـي اللاتيني) اعدادا اذاعيا ، ومضيت في محاولتي نيفا وخمسين صفحـة ثم عدلت خوفا من ان يقصر الاعداد عن مستوى الاصل ، وتابعت بعـد (الحي اللاتيني) قراءته فلم أره الا متطورا من نقطة انطلاق ضخمـــة الى ما هو اضخم منها ، وحتى الاعمال القليلة التي ضعف فيها مستواه لم تكن ارتدادا او نكسة بقدر ما هي انخفاضات (او مطبات) في طريق صاعد . لهذا كله ثارت دهشتي بعد قراءة (العصفور القطني) وهممت بأن اعتقد انها قصة قديمة كتبها في صدر شبابه واهملها ثم عاد اليها هذه الايام كما يفعل كثير منا احيانا ، أقول هممت بالاطمئنان الى هذا الاعتقاد المريح لولا ان في القصة صنعة متقنة لا تكون الا للقصـاص الناضج المجرب حقا . فاعتماده على المنولوج الداخلي متقن لا يخطـىء في افتعال الربط المنطقي ولا ينزلق الى هلوسة تيار اللاوعي ، ثـــم انه يدق دقة باهرة في المراوحة بين التداعي الذاتي الكامن متواريـا خلف الظاهر من القول او الفعل ، وبين التداعي الكلي المرتبط عضويا بالشخصية كفرد في مجتمع ، وضرب الامثال وتحليلها يخرج بنا عن الحيز المقرر للحديث ، ولكنني اكتفي بالاشـــارة الى مثـال واحد عـــلى هـذه الدقة :

« سأصلي له هذا المساء بعد صلاة العشاء ركعتين للشكر ، ثلاث ليرات ونصف ، لا بأس بها ، ليرة منها للحم ، ونصف للباذنجان، واربعون قرشا للخبز وستون للارز ونصف ليرة للسمن ، اتراني اخطأت العد ؟ ليرة ، ونصف ، واربعون ، وستون ، ونصف .. لا .. لم اخطىء .. سيبقى النصف اذن » .

والخطأ في العد هنا لفتة بارعة تجعل حركة الشخصية تبـــرز مجسمة على الورق بما فيها من وقفة ، وتقطيبة قلق ، وحركات اصابع تنثني وتنبسط لتحكم العد ، ثم انبساطة وجه مرتاحة ، ثم مواصـــلة سير طروب .

وفي استطاعة القارىء أن يعود الى القصة نفسها ليلتمس امثـلة اخرى على ما أزعم للقصة من صنعة واتقان ينفيان أنهـا قصة قديمة ، وسيجد هذه الامثلة على التوالي في الحديث عنمجانية التعليم ، وعند الوصول الى دكان السمان ، ثم سيجد صنعة مسرفة في الصنعـــة ـ ومعذرة عن هذا التعبير الدائري ـ في الحـــــديث الى الطفـــل المضروب ..

وبعد ، فالحديث عن الصنعة لا يجدي اذا لم تكن الخامة التي تجسـد الصنعة على نفس الدرجة من النفاسة ، ولهذا اترك العصفور القطني في واجهته متمنيا ألا يحاول الدكتور سهيل اخراجه منهـــا مرة ثانية ، وأنتقل الى القصة التالية لها في النشر وهي :

لئلا تتصلب الشرايين :

زوجان مسنان وحيـــدان مستقيمان سعيدان ، أصيـب الزوج بتصلب الشرايين فوصف له الطبيب جملة من الادوية ، منها ملعقة من الكونياك مع الشاي ، فسعت الزوجة الـى البار واشترت مستحيية زجاجة من الكونياك حملتها الى زوجها ، ولكن الـــزوج أبى ان يشرب الكونياك فظلت الزجاجة مغلقة حتى مات بعد عام ، وأرادت الزوجة ان تعيد الزجاجة المغلقة للبائع ، ولكنها اعتبرت سؤالة عن لماذا لم تشربها هي ، اهانة مست كل مقدساتها فردت الزجـــاجة الى البيت غاضبة ، ومع ليالي الشتاء والوحدة والخوف من الموت شربتها ، ثم اشتـــرت غيرها وغيرها ، ثم باعت أثاث بيتها لتشرب ، وأخيرا اخذت تتسـول كأسا من كل مائدة في البار لترضي ادمانها .

ولعل الرأي القائل بأن التلخيص يفسد القصة لا يجد برهانا على صحته أنصع من تلخيصي هذا ، فهو يصور القصة لمن لم يقرأها عـلى انها شيء قريب من النكتة أو من الميلودراما (وهي نكتة مقلوبة فـي رأيي) بينما الحقيقة نقيض صارخ لذلك ، فهذه القصة (لئلا تتصلب الشرايين) من أنضج وأجمل ما قرأت أخـــيرا في القصص العربـي والاجنبي على السواء . وأنت ان شئت تستطيع ان تقف بفهمك لهـا واحساسك بها عند حد النكتة التي تضحك مفارقاتها أو حد الميلودراما التي تبكيك (أو تضحكك) مبالغتها ، ولكنك لا تملك الا أن تديرهـــا في رأسك مرة وفي قلبك مرات بعـــد ان تتركها . وأنت في كل مرة تستكشف فيها نظرة أو عاطفة جديدة ، بل قد تصل معها ـ اذا أعانك حيادك وحسن نيتك ـ الى مستوى التفسير الفني لمأساة الانسان في هذا العصر وفي كل عصر تتوافر له ظروف هذا العصر . فاستســـلام تلك العجوز للادمان والتسول المتحضر وتخليهـــا عن القيم التي دفع زوجها حياته إستمساكا بها ، كل ذلك صورة فنيـة لمأساة العصر التي برزت أوضح ما برزت خلال الحرب العالمية الثانية ـ ولا أذكر الحـرب الاولى فلم اعاصرها ـ ثم استشرت مظاهرها فيما بعد ولا تزال تستشرى حتى اليوم . والخوف من النهاية بعد التشبـــع يكمن وراء كل هذه المظاهر ، فالجنود قبيل المعارك يقبلون على اللذة في شره (لئلا تتصلب الشرايين) ، والمجتمعات في ظروف التهديد بالحرب الثالثة تتخلى عن قيمها التقليدية حتى ليلبس الرجال نساء والنساء رجالا (لئلا تتصلب الشرايين) ، والصيحات المجنونة التي ترتفع بين حين واخر بالحرب او بالعزلة انما ترتفع (لئلا تتصلب الشرايين) . وفي النطاق المحلي تجد نفس الظاهرة ، حتى اولئك الـــذين يخونون قضية العرب انمـــا يخونونها (لئلا تتصلب الشرايين) ، والدعوات المنحرفة ـ وهي لا تصدر الا ممن وصلوا حد التشنيع ـ انما ينادي بها اصحابها (لئلا تتصلب الشرايين) .

وقد يؤخذ قولي هذا مأخـــذ المبالغة او التحمس ، أما التحمس فأنا بريء منه لانني لم أقرأ من قبل لسميرة عزام الا عددا محـــدودا ـ والذنب ذنبي على أية حال ـ لا يجعلني أتحمس لها أو أحسن الظن بها فأسعى لاقرأ فيما بين سطورها ما ليس له وجـود . واما المبالغة فأنا احيل القارىء الى القصة نفسها ليقرأها على ضوء المحاور التالية :

أ ـ البيت الوحيد الباقي من سلسلة البيوت التي أكلها الحي التجاري ... الخ . صفحة ٢٥ .

٢ ـ وصف الزوجين وحياتهما في الحي ـ الفقرة الاولى. ص ٢٦ .

٣ ـ حديث الزوجة عن مرض الزوج والخمر ـ الفقرتان الثانية والثالثة . ص ٢٦ .

٤ ـ قول الزوجة (ليته طاوعني وشرب) ـ الفقرة الرابعة . ص ٢٦ .

٥ ـ حديث الزوجة عن المساء بين جدران أربعة ـ الفقرة السابعة. ص ٢٦ .

٦ ـ شيوع عبارة (كأس لئلا) كشعار جماعي في البار .

ولا يتسع الحيز للتفصيل ، فلأتركه اذن الى قارىء يعترض ويحتاج اعتراضه الى رد ، ولاتحدث حديثا سريعا عن (تكنيك) القصة . والتكنيك هنا مثل أعلى للتكنيك الكلاسيكي الذي يقدم اليك القصة على انها حكاية ويتحاشى تلك الاساليب المبتدعة والتجارب الجديدة التي شاع استعمالها والاغراب فيها بين الكتاب المحدثين . ولكنه في حدود امكانيات (الحكاية) يستغل كل شيء استغلالا مرسوما مدروسا ويركز فنيته فيه تركيزا وافيا كأنما هو ، وليس سواه ، غايته وقيمته معا ، وما هو كذلك في حقيقة الامر . وقد استغلت سميرة عزام كل خبرتها وعلمها بأصول فن القصة القصيرة لتقدم لنا حكاية العجوز في اطار محكم لا ينفذ اليه الباطل من بين يديه ولا من خلفه ، فحكاية العجوز تطور بطيء احتاج الى سنة أو أكثر ، وبينما فن القصة القصيرة يقوم على حكاية اللحظة ، فلجأت الى اسلوب استعمله الرواد بنجاح وهو اتخاذ شخصية تلقي عليها في لحظة قصة السنة كلها ، ومثل هذا الاسلوب يحتاج الى براعة حتى لا تبدو شخصية المستمع دخيلة على القصة الاصلية ، وتتفاوت الوسائل لتحقيق هذه الغاية وتختلف ما بين وضع الشخصية الجديدة ـ بسذاجة ـ في موقف لا يحل ازمته سوى سماع حكاية ، هي القصة المقصودة ، وبين وضعه في موقف مناقض لموقف بطل القصة المسرودة ، وبين اتخاذه اداة للربط بين اجزاء القصة والتنقل معها في الزمان والمكان ... الخ ، تلك الاساليب التي لا حصر لها والتي استعملها القدماء بنجاح . وقد لجأت سميرة عزام الى شخص مراجع حسابات غريب في بلدة جاء اليها ليراجع حسابات احدى الشركات ، وجعلته في موقف يحس فيه بالملل والوحدة والغربة ، فيغادر الفندق ويلتقي بامرأتين احداهما بسن ذهبية والاخرى بردفين بارزتين ، فيهرب منهما الى الشوارع ثم الى أول باب يصادفه وهو باب البار .. وقد شغل هذا الجزء الفقرة الاولى من القصة مكتوبا في عناية كاملة توهمك بأن القصة هي قصة مراجع الحسابات ، وبذلك تدخل معه البار لتتابع قصة هذا الغريب الملول في مدينة لم يعرض عليه احد فيها صحبته سوى سن ذهبية وردفين بارزتين ، وبعد ان نجحت الكاتبة في قيادتك الى هذه المرحلة تقدم اليك الشخصية الثانية (الساقي) . ومنذ السطور الاولى التي تحدد ملامحه تحس بأنه ثقل مواز وموازن لمراجع الحسابات ، فهو الخبير الذي يعرف كل شيء عن كل الناس .. حتى عن مراجع الحسابات الذي لم يره من قبل :

« ـ انا غريب .

ـ قبل أن تشرب فقط .. كيف تريده ..؟ بالصودا ..؟!

واعتلى ـ أي مراجع الحسابات ـ الكرسي الطويل وأشعل سيجارة وهو يتأمل الساقي يصب له من زجاجة كبيرة الحجم بشكل غير عادي ، متسائلا كيف عرف هذا ان يحدد شرابه قبل ان يطلبه » .

وهذه الفقرة تحدد تطورا هاما في العلاقة بين القارىء وبين القصة ، فبعد ان كان قارئا يتابع مراجع الحسابات في تجربته جعلته هذه الفقرة يتلبس شخصية مراجع الحسابات نفسه فيتساءل معه عن هذا الساقي ، وبذلك يشارك مراجع الحسابات في استكشاف التجربة بعد أن كان مجرد سامع منفصل عنها ، وتعينه الكاتبة على الاندماج في التجربة فتوقف الحدث لحظة تقدم خلالها الجو الطبيعي (كان المطر ... الخ) والنفسي (وكانت رأسه قد سخنت ... الخ) والاجتماعي (كانت ثيابهم ... الخ) للتجربة ، وبعد ان يتم التلبس تعود احداث التجربة بعبارة لافتة (واحد لئلا ..) ، الاحظت انك قد نسيت فعلا مراجع الحسابات ؟ وأصبحت تتابع قصة جديدة هي قصة هذا (الواحد لئلا) الذي يقال للساقي ؟ ولكن ، ليس معنى هذا ان مراجع الحسابات مقحم في القصة ويمكن حذفه دون ان تنقص القصة شيئا ، فأنت كقارىء لم تنس مراجع الحسابات الا لانك اصبحت انت نفسك مراجع الحسابات ، ولم يكن من الممكن ان تصبح اياه اذا لم يكن له وجود .

هذا جانب من جوانب الصنعة القصصية تناولته بشيء من التفصيل جعله يشغل كل الحيز المخصص لمناقشة التكنيك ، ولذلك سأضطر الى اغفال الجوانب الاخرى مع انها لا تقل أهمية عنه . والحق ان هذه القصة يمكن ـ اذا وفيتها ما تستحق من تحليل ـ ان تستغرق المقال كله . وعلى هذا أهرب منها مسرعا الى :

سجين مكتبة هرمة :

مروان فتى في الثانية والعشرين مدمن قراءة الكتب ، وقد طفحت الثقافة (بهذا المعنى) على جلده عسامير من فولاذ بدأت حول صدره (موطن القلب) ثم أخذت تنتشر تدريجيا وتتلاحم مكونة صفائح فولاذية تسجنه داخلها ، وأعيا نطس الاطباء علاجه ، وهو لا يزال ينتظر ـ وأرجو حرصا على المفهوم الحقيقي للثقافة ألا يطول انتظاره ـ أن تزحف صفائح الفولاذ الى رقبته فيختنق .

واذا لم يكن الحظ قد أسعدني من قبل بالتعرف ـ ولو قراءة ـ على يوسف شرورو ، فانني أعرف مروان نفسه معرفة وثيقة ، وعندي في القاهرة عشرات منه ، أراهم ـ أحيانا فهم لا يخرجون الى المجتمعات الا قليلا ـ متأبطين دائما كتبا في حجم دائرة المعارف البريطانية ، وأضابير في حجم أضابير محمد افندي عبد الفضيل كاتب الارشيف . على عيونهم نظارات رخيصة الاطر عن عمد ، عدساتها كقاع كوب من زجاج ، تبدو عيونهم خلفها تبحلق في لا شيء ، فاذا التقت بعينيك ـ حتى ولو كنت عتالا او ماسح احذية ـ ابتسمت في سخرية ورثاء لانك لم تقرأ أنتونيناس ماكروميدس فاكارولاتن (لا وجود لكاتب بهذا الاسم الفخم ، ودائما كتابهم ليس لهم وجود يعتد به في الحياة الفكرية) . هؤلاء المراونة يشتركون في خاصة واحدة هي أنهم جميعا حول ـ بالحاء المعجمة المضمومة ـ ومن لم يكن احول في الاصل ، أكسبته النظارة السميكة هذه العاهة ، فهم لا يرون الحياة كما يراها خلق الله ، لهم دنياهم الخاصة التي ينعزلون داخلها عن دنيا الناس . قد احاطتهم (سقافتهم) بسياج فولاذي لا ينفذون منه ولا ينفذ أحد اليهم منه .

ولقد كتب يوسف شرورو قصته على لسان واحد منهم ، فمروان هو الذي يتكلم ، ولهذا جعله يبدأ قصته بهذه الجمل الغبية والصور السخيفة المتناقضة (الكلمات ماتت وتعفنت داخل نفسي ، أريد أن أبث فيها شيئا من حياة ، أودها (اي الكلمات) ان تزحف كحشرات مقيتة وتقول لابي عما أعانيه . مذيعة التلفزيون تبتسم كفراشة ترف ألوانها تحت شمس شقراء ، أبي يأكل وجهها الطفل بعينين ضيقتين... عيناي في مكان بعيد تبحثان عن كلمات صغيرة لاقذف بقصتي في وجه الاب المثقف ... تسلقت جملة قصيرة لساني ، واندفعت (اي الجملة) خائفة ترتعش كفتاة تقبل حبيبها لاول مرة . قلت بارتجاج :

ـ أبي ، أرجو ان تسمع بانتباه ... الخ)

وأنت تتساءل عن الاعجاز الفني الذي يكمن وراء جعل كلماته (تزحف كحشرات مقيتة) لا لشيء الا لتقول لابيه ، وكذلك تتساءل عن سر هذه العبقرية الفنية التي تجعل العينين تبحثان في مكان بعيد عن الكلمات التي سيقذفها في وجه الاب المثقف ، ثم تكتشف (العينان) الكلمات ، فترسلها الى الرئتين لتبدأ في التسلق من هناك الى اللسان، ثم تندفع خائفة مرتعشة كأنها (اي الكلمات) فتاة تقبل حبيبها لاول

مرة ... خلط وهراء وتعقيد لا معنى له ولا مبرر له ، ولكن يوسف شرورو كان محتاجا اليه ، ووصفه في براعة ، ليصور لك طبيعة هذه الشخصية التي تتحدث اليك ، وليضع بين يديك مفتاح فهم معنى المسامير الفولاذية غير الصدئة ، ولينبهك من أول سطر الى انك لا تقرأ ، وانما تقرأ مأساة واحد من هؤلاء seience fiction (المسقفون في الارض) .

ورغم سلامة هذا الاسلوب واقعيا من الناحية الفنية الا ان له خطرا ، وان برئت منه قصتنا ، وهو انه يتشابه تشابها ظاهريا مع الاسلوب التأثيري ، حيث تحطم الكلمات الرباط العقلي لتتراكم بقصد التأثير والايحاء ، وحيث تتجاور الصور كبقع اللون الفاقعة ، لا تعطيك شيئا ان نظرت اليها واحدة فواحدة عن قرب ولكنها تعطيك كل شيء ان اخذتها جملة واحدة . وفي قصة يوسف شرورو أدت استحالة الصور وسخافتها وتناقضها مهمة فنية في تصوير شخصية المتحدث ، ولكن الاسلوب التأثيري لا يقبل هذا ، وهنا يكمن الخطر الذي أشرت اليه ، فبعض الناشئة ـ وأنا أتكلم عن مثل موجودة فعلا ـ لا يحسنون كما أحسن يوسف شرورو استغلال تراكم الصور وتجاورها ، فيكتبون سخافات ويستشهدون بأن يوسف شرورو كتب مثلهم في الاداب ، ولا ذنب ليوسف شرورو طبعا ، كذلك لا ذنب لقراء هذا التعقيب حتى أخرج بهم الى مناقشة خارجةعن الموضوع . فلأبتر هذه النقطة ولانتقل الى :

مأساة بائع الدبس الفقير :

خضور بائع دبس فقير لا يعنيه من الدنيا الا ان يعيش ويعمل ليعول أسرته ، وهو سعيد بتحقق هذه الاهداف ، فالصحة طيبة ، والعمل لا بأس به ، والكسب كاف ، والدنيا من حوله تسير كما أراد لها الله ان تسير ، ولكن رجلا يجره الى مناقشة ثم يسوقه الى الزبانية فيعتقل ويعذب ، وتتحطم حياته تدريجيا حتى تسحقه الاقدام .

ونحن لسنا ازاء قصة كي تلخص ، وانما نحن امام موقف لا تتضح أبعاده الا في العمل نفسه ، والعمل هنا مسرحية قصيرة من اربعة مناظر ، وهي تمثل خير تمثيل الرأي القائل بأن المضمون هو الذي يحدد الشكل ، فلم يكن من الممكن ان يكتب سعد الله ونوس موقف خضور في غير الشكل المسرحي الذي قدمها به ، ولو حاول ان يقدمه في قصة لكانت شيئا اخر لا نستطيع ان نجزم أهو أقوى أم أضعف من المسرحية ، كذلك لو حاول ان يقدمه في قصيدة لجاءت شيئا جديدا مختلفا .. الشكل المسرحي اذن هو أنسب الاشكال الفنية للتعبير عن هذا الموقف .. وقد لا تتضح هذه الحقيقة الا اذا تحدثنا عن الموقف نفسه ، فخضور هنا يمثل الانسان العادي عندما تصطدم حياته ووجوده بايديولوجيات غريبة عن واقعه وان كانت تزيف هذه الغربة بالزعم بأنها منه ومعه وفي سبيله . ولا اود ان أزيد هذا تفصيلا حتى لا يجرني الحديث ، ويجر الكاتب معي ، الى الايديولوجيات ، ولكنني أقول ان هذا الموقف الذي يصطدم فيه واقع الانسان العادي بالفاشية يجد في الشكل المسرحي أداة قوية للتعبير عنه ، ففي الشكل المسرحي احضار للحدث ، ووضع للقوى المتصارعة وجها لوجه ، ولو قد قيل ان خضور داسته الاقدام لاحتمل ذلك الصدق والكذب ، ولكن احضار الحدث دون حكاية لا يترك للمتلقي امكانية للتصديق او التكذيب الا اذا كان الاحضار نفسه سيئا ، وهذا ما نجا منه سعد الله ونوس في مسرحيته. واستعانته بالجوقة ليس حذلقة ولا تظاهرا بالتجديد ، فقد هيأت له الجوقة امكانية الاجادة في الربط بين مراحل الفعل المسرحي البطيئة فاستطاع ان يقدم لك كل أبعاد الموقف من خلال حدث قليل متكرر بطيء كان من الممكن ان يتوقف نموه في اكثر من موضع لولا الجوقة من ناحية وشاعرية التعبير التي أحسن التحكم فيها من ناحية اخرى .

عبد الرحمن فهمي

بيروت ولبنان في عهد آل عثمان

بقلم

يوسف الحكيم

امتياز لبنان الاداري والحكام الذين تعاقبوا عليه . حياة اللبنانين في ميداني السياسة والاجتماع حتى الحرب العالمية الأولى . حوادث الارهاب التي قام بها جمال باشا . ادارة المتصرفين الذين بعثت بهم الدولة العثمانية اثناء الحرب المذكورة . جلاء العثمانيين عن لبنان وسورية واستقلال كل منهما .

يُطلب من المكتبة الشرقية ـ ساحة النجمة ـ بيروت